



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

2011년 2월

박사학위논문

# 한국 전통극의 등장인물 연구

-가면극과 민속인형극을 중심으로-

조선대학교 대학원

국어국문학과

한 영 숙

# 한국 전통극의 등장인물 연구

-가면극과 민속인형극을 중심으로-

A Study on Characters in Korean Traditional Dramas

-Centering on Mask dramas and folk puppetry -

2011년 2월 25일

조선대학교 대학원

국어국문학과

한 영 속

# 한국 전통극의 등장인물 연구

-가면극과 민속인형극을 중심으로-

지도교수 한 옥 근

이 논문을 문학박사학위신청 논문으로 제출함

2010년 10월

조선대학교 대학원

국어국문학과

한 영 숙

# 한영숙의 박사학위논문을 인준함

위 원 장    문학박사    유민영    (인)

위        원        문학박사    김수중    (인)

위        원        문학박사    정   철    (인)

위        원        문학박사    김영학    (인)

위        원        문학박사    한옥근    (인)

2010년 12월

조선대학교 대학원

# 목 차

I . 서 론 .....	1
1. 연구의 목적 .....	1
2. 선행 연구의 검토 .....	2
3. 연구범위 및 방법 .....	8
II . 등장인물의 형성배경과 인물 유형 .....	11
1. 등장인물의 형성 배경 .....	11
가. 종교적 측면 .....	11
나. 정치적 측면 .....	16
다. 사회·문화적 측면 .....	21
2. 등장인물의 유형 .....	24
가. 승려형 인물 .....	25
나. 양반형 인물 .....	40
다. 하인형 인물 .....	52
라. 처첩형 인물 .....	66
III . 등장인물의 역할과 갈등 .....	74
1. 승려들의 파계와 달관 .....	74
가. 노장의 달관 .....	74
나. 취발이의 음모 .....	82
다. 팔목종의 회개 .....	89

2. 반상의 대립과 타협 .....	96
가. 양반의 허세 .....	96
나. 말뚝이의 대립 .....	107
다. 흥동지의 저항 .....	116
3. 여성의 욕망과 해원 .....	121
가. 할미의 해원 .....	121
나. 꼭두각시의 초월 .....	125
다. 덜머리집의 욕망 .....	128
IV. 등장인물에 나타난 인생관 .....	132
1. 현세 중심적 사고 .....	132
2. 욕망의 행동적 표출 .....	139
3. 종교적 초월 정신 .....	147
V. 결론 .....	156
참고문헌 .....	161

## 표 목 차

<표 1> 가면극의 지역별 과장구성과 유형분류 .....	25
<표 2> 승려형 인물의 등장과장과 등장인물 .....	26
<표 3> 승려형 인물의 등장지역과 역할 .....	29
<표 4> 비승려형 인물의 등장지역과 역할 .....	29
<표 5> 양반형 인물의 등장과장과 등장인물 .....	41
<표 6> 양반형 인물과 하인형 인물의 명칭 .....	44
<표 7> 양반과장의 지역별 내용 .....	58
<표 8> 처첩형 등장인물 .....	67
<표 9> 본처와 첩의 명칭 .....	70
<표 10> 현세 중심의 가치 .....	134
<표 11> 욕망의 표출과 대상 .....	140
<표 12> 초월적 행동과 인물 .....	148
<표 13> 등장인물에 나타난 인생관 .....	154



# ABSTRACT

## A Study on Characters in Korean Traditional Dramas

-Centering on Mask dramas and folk puppetry -

Han Young Sook

Advisor : Prof. Han Ok keun, Ph. D.

Department of Korean Language and

Literature

Graduate School of Chosun University

This study analysed points of views of characters in Korean mask dramas and folk puppetry and the results are presented as follows.

Chapter II identified the backgrounds and types of characters in mask dramas and puppetry in aspects of religion, politics, society and culture.

In a religious aspect, the ceremonial dance was influenced by folk religion, and monks and the elderly people were performed by monk clowns according to nomenclature of monks. Characters shown in a political aspect reflected reality of the time when the structure of society was confusing, consciousness of common people grew enlightened, and a status system was collapsed. In a social and cultural aspect, appearance of wives and concubines was a reflection of contradictory customs of men-oriented society with a purpose of criticizing absurd social systems.

Second, this study categorized the types of characters as follows: monk, nobleman, servant and wives and concubine. The monk type characters were sub-divided into monk and non-monk. The monk type was sub-divided into a master and a monk who is first in line to succeed his master and non-monk type was

sub-divided into Chibari, Palmokjung and Omjung. The nobleman type characters were sub-divided into nobleman, governor of Pyeongyang, an old man and Mr. Park. The servant type characters were sub-divided into Maltuki, Swetuki, Hongdongji and a head of the police bureau. The concubine type characters were wives and concubines appearing in traditional dramas.

Chapter III examined functions of characters and their conflicts in traditional dramas.

Paragraph 1 analysed words, movements and props to identify what the monk type characters intended to say through returning to a secular life and renunciation of Buddhism.

A master delivers teachings of Buddhism and educated the common people. He was corrupted after seeing a secular person named Somu. Chibari, who symbolizes opposition between classes, is a main culprit to lead the master to corruption and a secular person who took Somu through struggles with the master. Palmokjung, a secular and entertaining person, speaks for naturally-friendly emotion of ancestors by describing natural sceneries using ancient writing.

Paragraph 2 analysed functions of characters as noblemen and servants and their conflicts.

The nobleman in mask dramas was a fake nobleman who was insulted by servants. As a spokesperson, Maltugi appeared and parodied the nobility with reversed status to criticize absurd social aspect of that time. Hongdongji was designed to resist against institutional conception, and parody falsehood and inability of government officials actively. It was a challenge to existing order and parodied the power of the people which criticized status privileges and immorality of the ruling class.

Paragraph 3 identified functions of wives and concubines who represented women in feudal system of patriarchy. Wives and concubines in mask dramas were to criticize contradictory society controlled by Confucian patriarchy. The opposition between wives and concubines reflected aspects of the minority who was oppressed in institutionalized society due violence of household heads. Kkokdugaksi projects an image of active woman who had modern inclination to

escape absurd reality and opposing barriers.

Chapter IV analysed the present-oriented thinking, behaviors to pursue desires and religious transcendentalism.

First, the present-oriented thinking of characters in traditional dramas was derived from folk religion with weak concept of life after death. Corruption of monks, opposition between servants and nobleman, and struggles to have men between wives and concubines were symbolic expression of the present-oriented thinking of that time.

Second, behaviors to pursue desires of characters in traditional dramas were basic needs of human. They include desires to achieve safety and fortune, sexual desires. and those to protect and deprive their authority.

Third, traditional emotion of characters in traditional dramas was to pursue basic desires, prosperity and pleasure. However, they left all the desires to return to religion or nature.

This study has meaning in that universal emotion of the people at that time was identified and the results provided a clue for legitimacy of our dramas. However, this study has a limit in that it was indirect experience of mask dramas through performances. Further studies on composition of traditional dramas will be developed.

# 1. 서론

## 1. 연구의 목적

본 연구는 한국 전통극<sup>1)</sup>의 등장인물에 나타난 기능과 역할을 통해서 한국의 전통적 정서와 인생관을 찾는 것이 목적이다. 가면극에 등장하는 인물은 당대의 보편적인 생활상을 연극이라는 劇형식을 통해 전달해 주는 주체자이다. 가면극에 등장하는 인물은 서구 연극에서처럼 개성적이고 독자적인 인물이 아니라, 과장마다 유형화된 특정 신분과 지위를 나타낸다. 예컨대 가면극은 승려과장, 양반과장, 할미과장 등을 통해, 어떤 인물이 등장할 것인지 어떤 내용이 이야기 될 것인지 그 정보를 제공하고 있다. 가면극에 등장하는 유형화된 인물은 언제, 어떻게, 왜 등장하게 되었는지 종교, 정치, 사회, 문화적 측면에서 인물의 형성 배경을 추적해 보면 알 수 있을 것이다.

가면극에 등장하는 여러 유형의 인물은 승려의 파계와 반상간의 대립, 가부장과 처첩 갈등 등 일상생활에서 일어날 수 있는 문제들을 재현해 보여줌으로써 관객으로 하여금 비판적 입장을 갖도록 한다. 이처럼 가면극은 과장마다 다른 내용과 다른 인물이 등장하여 서구 연극에서처럼 극중 사건과 일치하는 환상을 조성하지도 않는 것이 특징이다. 따라서 가면극에 등장하는 인물들이 무엇을 어떻게 말하고자 하는지, 등장인물의 대사와 행동 소품의 쓰임을 면밀히 분석하면 등장인물의 기능과 역할을 찾을 수 있을 것이다.

전통극에 등장하는 인물은 당대 집단의 공통화 된 인생관을 표현하기 때문에 당시의

---

1) 전통극으로 가면극, 인형극, 판소리, 그림자극의 네 종류가 전승되었으나, 오늘날 그림자극은 전승되지 않고 판소리에서 파생된 창극이 포함되어 전통극은 다시 네 종류가 되었다. 이것들은 민중 속에서 자생적으로 생겨나 맥을 이어온 것으로 본 연구에서 '전통극'이라 함은 가면극과 인형극의 꼭두각시놀음을 동시에 칭할 때 사용할 것이다. 개별적 사용을 나타낼 때에는 '가면극', 혹은 '인형극'으로 명칭을 사용할 것이다.

사회구조를 비롯한 민중들의 보편적인 정서와 삶의 지혜를 파악할 수 있을 것이다. 등장인물은 극의 내용을 전달하는 단순한 배역뿐만 아니라, 구전의 중심에 있는 주체적 전승자요, 당대 민중의 보편적인 감정과 사상, 생활특성을 표현하는 공동창작자였기 때문이다.

그럼에도 지금까지 전통극 연구는 대사의 채록과 다양한 형태의 발생사와 분포, 종류, 형식 등에 대한 민속학적 연구가 중점적으로 이루어졌고, 정작 문예 미학적인 측면에서 등장인물이 갖는 의미에 대한 연구는 소홀했다. 따라서 본 연구는 연극의 주요 소인 인물을 연구함으로써 가면극이 활발히 연희되던 당시 선조들의 보편적인 생활정서나 삶의 지혜가 드러날 것이다.

전통극은 민족의 기질과 시대양상을 분명하게 보여주며, 시대의 흐름과 변화 속에서도 당대인의 보편적인 정서와 인생관, 생활양식이 통시적으로 흐르고 있다. 가면극이 야말로 인간과 인간, 인간과 사회, 인간과 절대자의 갈등을 예술적으로 표현한 예능의 원천이다. 그러므로 우리 연극의 보고인 전통극 등장인물 연구를 통해 선조들의 인생관을 찾는 것은 매우 의미있다고 본다.

## 2. 선행 연구의 검토

한국 가면극에 대한 연구는 1930년대에 들어서면서 비로소 시작되었다. 그동안 1,000여 편<sup>2)</sup>에 달하는 연구업적이 누적되었다. 이토록 많은 연구 성과는 민속학과 국문학적인 연구가 대부분이고 정작 연극적 입장<sup>3)</sup>의 연구는 미미하였다. 이처럼 연극적

---

2) 박진태, 『한국 고전극 연구사 70년』, 대구대학교출판부, 2005. 19쪽.

### 3) 연극학적 입장의 연구

김방옥, “한국가면극의 연극미학”, 이화여대 석사논문, 1977.

조동일, 『탈춤의 원리와 역사』, 흥성사, 1979.

한옥근, ‘한국가면극의 현대적 구성에 대한 시론’ 『한국 고전극연구』, 국학자료원, 1996.

입장의 연구가 소홀했던 것은 가면극을 劇으로 보는 것에 대한 편견이 잔존하고 있음도 부인할 수 없다. 그 부정적인 시각의 중심에는 가면극은 개인 창작이 아니며, 완결된 구성과 흥행성, 실내무대를 갖추지 못한 ‘양식상의 결여’, ‘곳에서 극으로’ 이행한 과정 등의 의문이 복합되어 있기 때문이다. 그러나 본 연구는 가면극을 연극의 입장에서 등장인물을 연구하고자 한다.

본 연구는 선행연구자들의 연구업적들 중에서도 인물관련 논문을 고찰하여 본 연구의 폭을 넓히고자 한다. 전통극 등장인물 연구<sup>4)</sup>는 서연호, 성병희, 이반, 이애경, 전경욱, 정형호, 한옥근의 논저를 살펴보았다. 서연호는 양주탈놀이에 등장하는 인물의 성격을 규명하고 전체놀이를 다섯 개로 나누어 가면극 연구의 토대를 마련하였다. 그는 산대탈놀이에서 놀이전체의 단락을 1~4까지를 연잎·눈김찍이, 5~7과장을 팔목중놀이, 8~10과장을 노장놀이, 11~12과장을 샌님놀이, 13과장을 신할애비·신할미놀이 등 크게 다섯 단락으로 나누어 인물들 성격을 연구하였다.

성병희는 한국 가면극의 배역을 ‘남역’ 과 ‘여역’ 으로 분류하여 동질성과 이질성을 구분하였다. 남역에서는 각 지역별 등장인물의 유형을 지배계층과 피지배계층으로 나누었다. 지배층은 비정상적이고, 피지배층은 해학과 재치, 힘, 젊음을 수단으로 하여 피지배층이 승자가 되는 남성인물의 이해를 넓혔다. 여역 연구에서는 가면극에 등장하는 여성인물을 본처와 첩, 탕녀 등으로 나누었다. 또 본처인 할미는 풍농을 가져오지 못하는 늙은 여신이기에 때문에 패배하는 것으로 분류하였다. 그리고 첩들은 본처를 죽

#### 4) 등장인물 연구

- 서연호, 『韓國의 탈놀이』, 『山臺탈놀이』, 열화당, 1987.  
 \_\_\_\_\_, ‘양주탈놀이의 인물 성격 연구’ -현지조사자료와 채록 놀이본을 중심으로-, 『예술과 비평』, 1986.  
 성병희, ‘한국 가면극의 女役’, 대구대학교 사회과학연구소, 여성문제연구소, 1979.  
 \_\_\_\_\_, ‘가면극의 男役’, 『안동대학교 논문집』 6, 1984.  
 이 반, ‘한국 가면극 등장인물 연구’ -양주별산대놀이를 중심으로- 『한국어문학연구』 제4집, 1992.  
 이명수, “한국가면극에 대한 미학적 연구”, 숭실대학교 박사논문, 1991.  
 이애경, ‘등장인물로 본 탈춤의 변천사’, 『한국문화』 9, 서울대학교 한국문화연구소, 1989.  
 전경욱, ‘가면극과 그 놀이꾼의 역사적 전개’, 『고전희곡연구』 제1집, 2000.  
 정형호, “한국가면극의 유형과 전승원리 연구” 중앙대 박사논문, 1994.  
 한옥근, ‘한국인형극의 등장인물 특성’, 『한국 전통극의 미학적 탐구』, 푸른사상, 2009.

이고 아이를 낳는 생산과 풍요의 여신으로, 소무는 탕녀, 매춘녀, 첩, 무당 등의 역할을 담당하여 아이를 낳거나 춤만 추는 기녀 등으로 분류하였다.

이반은 양주별산대에 등장하는 인물을 유형적 인물, 개별적 인물, 독창적인 인물로 보고 연극기호학적인 연구방법을 시도하였다. 그는 한국가면극은 서구 극작가들이 쓴 희곡을 바탕으로 볼 때, 아리스토텔레스가 제시하는 연극의 요소나 구성조건을 만족시켜주지 못하는 것이 있다고 보았다. 이명수는 가면극에 드러난 미적가치를 기호학적으로 분석하고, 한국적 미의 가치가 구체적으로 가면극과 기타 예술에 어떻게 구현되고 있는가를 살펴보았다. 등장인물을 남녀 또는 지배계급과 피지배계급간의 관계에서 갈등을 빚을 때는 이데올로기적 대립 상을 보여주고 있다. 한국가면극에 등장하는 인물들은 신명과 놀이정신을 통해 사회구조가 지니고 있는 모든 갈등을 풀어나가는 것으로 보았다.

이해경은 가면극 등장인물의 변천에 따라 탈춤의 각 마당이 어떻게 생성·변모해 갔는가를 밝힘으로써 그 사회적 배경과 관계를 살펴보았다. 배역의 등장도 마당별 주제 및 갈등과 관련하여 이루어지고 있으므로, 배역의 성립과 마당의 형성은 밀접한 관계가 있다고 보았다.

전경옥은 그동안 제시된 가면극의 역사에 관한 학설들을 검토하고 새로 발견된 중요한 자료들과 현지조사 자료들을 수용하여 가면극의 역사와 그 놀이꾼의 역사를 고찰하였다. 정형호는 가면극 전승집단의 신분과 생활배경, 놀이의 향유방식을 상민 주도형, 향리 주도형, 천민 주도형으로 분류하였다. 그는 가면극을 크게 할미·영감, 양반·하인, 동물탈, 의식무마당으로五分하고 가면극의 전승원리는 한국 연극의 내재적 원리로서 의미를 지닌다고 보았다.

승려과장 등장인물 연구는 박진태와 정형호의 논저를 고찰<sup>5)</sup>하였다. 박진태는 봉산

---

##### 5) 승려과장 등장인물 연구

박진태, '봉산탈춤' 중마당군(群) '의 양면성과 구성원리' 비교민속학회, 1999.

정형호, '가면극에 나타난 '중'의 성격 고찰', 한국민속학회, 1995.

탈춤 “중마당군(群)”의 양면성과 구성원리에서 제의극적 요소와 예술극적 요소의 혼합현상에 초점을 맞추어 각 마당의 연극적인 내용을 분석하고 이를 바탕으로 개별적인 마당 내부와 마당 상호간에 작용하는 구성원리를 규명하였다. 정형호는 중마당을 고찰하여 중의 성격을 규명하였다. 그의 연구는 승려과장에 등장하는 여러 인물 중에서 어느 인물을 중으로 볼 것이냐에 집중하였고, 가면극의 중을 생산형, 벽사주행자형, 방위신형, 유랑예인형, 파계승형으로 5분하였다. 생산형은 중과 소무의 결합이 가져다주는 성숙 결합의 유감주술적 남녀결합 행위로 보았다.

양반과장에 등장하는 인물연구는 김명길, 김성룡, 김흥규, 서종문 등이다.<sup>6)</sup> 김명길은 양반과장에 등장하는 말뚝이의 등장배경과 인물의 명칭, 유형에 대해 고찰하였다. 특히 그는 말뚝이형 명칭을 말뚝이, 쇠뚝이, 흥동지의 세 유형으로 분류하고 가장 보편적인 인물인 말뚝이의 신체상, 성격상, 신분상 특징을 암시하는 별명임을 규정 하였다. 김성룡은 말뚝이형 인물을 방자형, 마부형, 노비형, 시정잡배형으로 분류하고 말뚝이형 인물의 의식화 과정을 서술하였다. 그는 말뚝이형 인물의 구현 방식은 행동, 분장과 가면의 특징, 대사의 진행방식에 중점을 두고 유형화하고 그런 형상화 기법의 서술원리로 추출하였다.

김흥규는 양반과장에 등장하는 말뚝이와 판소리에 등장하는 하인 방자를 비교하였다. 그는 서사문학과 연극이라는 두 장르의 양식상의 조건에도 각각의 작품 내적 역할과 성격을 규명하여 판소리와 가면극을 보다 깊게 이해하는데 기여했다. 서종문은 가면극의 성격을 가장 집약적으로 나타내는 인물로 말뚝이를 주목하였다. 말뚝이라는 인물의 형성에는 여러 가지 기원설이 있지만, 조선 후기에 이르러서야 탈춤의 각 과장이 확립된 것으로 볼 때 말뚝이라는 인물의 형성도 이런 역사적 전개와 맞물려 있다고 보았다.

---

#### 6) 양반과장 등장인물 연구

김성룡, ‘말뚝이의 형상화 방식을 통해서 본 탈춤의 서술 미학’, 『호서어문연구』 제1호, 1993.

김흥규, ‘방자와 말뚝이: 두 전형의 비교’, 『한국학논집』 5, 1979.

서종문, ‘말뚝이형 인물의 형성’, 『국어교육 연구』 제37집, 2005.



할미과장 등장인물은 영감과 처첩, 민속인형극의 꼭두각시놀음의 등장인물을 중심으로 고찰하였다.<sup>7)</sup> 임재해는 꼭두각시놀음을 이해하기 위해 꼭두각시놀음 자체에 관심을 기울일 필요가 있다고 보고, 구조분석에 대한 성과를 발전시키면서 민속과 연극에서 문제점까지 미학적으로 규명할 목적으로 접근하였다. 구재연은 할미과장을 무당굿에 그 연원을 둔 것으로 추정하고 풍요제의 모형에서 원형적 모티프를 찾았다. 그것이 전승 담당층의 집단적 현실인식이 표출된 후기 가면극의 경우 어떠한 극적테마로 변형하여 여러 유형을 창출했는가를 중심으로 분석하였다.

가면극을 미학적 관점<sup>8)</sup>에서 접근한 연구는 조동일, 유민영, 한옥근, 채희완, 김방옥, 이명수가 있다. 조동일은 가면극에 관한 민속학적 연구의 중요성을 다지면서 가면극을 연극으로 또는 희극으로 다루고 미학적 고찰을 시도하였다. 특히 그는 봉산탈춤을 통해 가면극이 민중의 연극이라는 점에서 가면극과 민중, 가면극의 갈등구조를 분석하였다.

유민영은 한국의 가면에 대한 심미적 고찰을 통해 가면극의 지역적 특색과 인물별 가면의 특색을 변별하고, 환속과 초월의 세계 등 전통 연극에 대한 구조적 측면의 고찰을 통한 심층적 접근을 하였다. 그는 “가면극과 민속인형극의 미의식”을 통해서 전통극은 그간 많은 연구가 되어왔음에도 드라마투르기적 내재원리를 상당부분 놓쳤기 때문에 많은 결함을 지니고 있다고 보았다. 이것은 내용의 축소내지 변화, 가면의 퇴

#### 7) 할미과장 등장인물 연구

- 임재해, “꼭두각시놀음의 葛藤樣相” 영남대학교, 석사논문, 1978.  
 \_\_\_\_\_, 『꼭두각시놀음의 이해』, 한국학술정보[주], 2002.  
 구재연, “한국 가면극의 할미과장연구” 이화여대 석사논문, 1989.

#### 8) 미학적 연구

- 조동일, 『한국가면극의 미학』, 한국일보사, 1975.  
 유민영, 『한국연극의 미학』, 단대출판부, 1982.  
 \_\_\_\_\_, ‘假面劇과 民俗人形劇의 美意識’ 『傳統劇과 現代劇』, 단대출판부, 1984.  
 \_\_\_\_\_, ‘韓國傳統演劇에 나타난 韓國人의 美意識’ -봉산탈춤과 꼭두각시놀음을 중심으로-, 『도솔어문』, 1985.  
 한옥근, 앞의 책. 2009.  
 채희완, “가면극의 민중적 미의식연구를 위한 예비적 고찰” 서울대학교 석사논문, 1977  
 김방옥, “앞의 논문.”

색, 공연 시간의 단축 등 많은 변화가 있다고 보았다. 그는 전통극의 내재적 미의식을 가면과 등장인물 부분에서 한국적인 정서를 카리카추어하고 희극화 시켜, 비관주의 속에서 진정한 낙관주의가 잉태된 해학과 풍자의 생활예지가 감추어진 예능이라 하였다.

한옥근은 가면극의 전승 및 육성을 위한 전통종합예술로서의 재인식과 대책이 중요한 과제라 생각하고 가면극의 현대적 발전을 위한 재구성문제를 강조하였다. 그는 가면극의 형성을 종교적 사회적 문화적 측면에서 연희의 발생과 형태를 비교분석하고 가면극의 특성과 내용 및 형식을 분석 정리하였다.

채희완은 가면극을 민중의 생활예술을 바탕으로 살아있는 민속자료로 파악하였다. 가면극은 미적가치를 지니고 있으므로 역사적 사회적 문화적 배경의 숨은 의미를 파악하는 것이 중요하다고 하였다. 또한 그는 가면극을 생활 지향적인 점을 강조하여 일상 생활에 관한 집단적 공동의식의 과정이라 파악하였다. 따라서 그는 가면극을 사회경제적 배경과 정신문화적 배경으로 고찰하여 기층문화의 폭넓은 이해와 민속연희에 나타나 있는 사회문화적 생활의식이나 예술정신을 예술 사회학적 관점으로 보고자하였다.

김방옥은 가면극을 연극적 입장에서 정의하면서 연극 미학이 완성된 것이 아니라고 보았다. 이 같은 이유는 중세적 한계를 지니고 있다는 사실을 전제로 하여 2인 갈등구조를 중심으로 독자적인 연극 미학적 원칙들을 지니고 있다고 파악하였다. 특히 그는 극의 도입부에 있어서 서구극과 같은 자연스러운 도입을 위해 인물의 배경적 설명이 극의 많은 비중을 차지한다고 보았다. 등장인물은 대사에 의해서 직접적이고 단순한 도입의 극이 재빨리 핵심적인 갈등구조로 돌입하는데 기여한다고 보았다.

그밖에도 유민영, 이상일, 김열규는<sup>9)</sup> 동아일보 연재를 통해 전통극에 등장하는 노장, 취발이, 원양반, 종가집도령, 미알, 말뚝이, 소무, 제대각시, 부네, 각시, 옴중, 목중, 포도부장, 박첨지, 흥동지, 꼭두각시 등 등장인물의 특성을 규명하였다.

가면극은 민속학과 국문학, 특히 연극 등 다양하게 접근이 가능한 분야이기 때문에

---

9) 김열규, 이상일, 유민영, '한국인의 얼굴 탈', 동아일보, 1981.1.8~1981. 3, 17까지 연재.

총체적인 연구에는 한계가 있다. 본 연구는 연극의 주요소인 등장인물을 연구함에 있어 그 시대 선인들의 정서와 인생관을 통시적으로 고찰할 수 있을 것으로 본다.

### 3. 연구범위 및 방법

본 연구는 가면극과 인형극에 등장하는 주요인물의 역할과 갈등을 통해 당대인의 보편적인 인생관을 찾는 것이 목적이다.

가면극은 연희자의 구전에 의해 전승되어 오다가 1930년대에 이르러서 여러 사람에게 의해 채록이 이루어졌기 때문에 채록자와 구술자에 의해 과장이 바뀌거나 내용이 가감되는 등 다양한 채록본이 존재한다. 따라서 본 연구에서 사용될 채록본은 현재 연희되면서 가면극 연구에 활발하게 활용되고 있는 한국문화재보호협회에서 발간한 중요무형문화재 『탈춤대사집』<sup>10)</sup>의 양주별산대, 통영오광대, 고성오광대, 봉산탈춤, 동래야유, 강령탈춤, 수영야류, 송파산대놀이, 은율탈춤, 하회별신굿탈놀이, 가산오광대(문화재등록순)의 사설 내용을 분석 대상으로 삼을 것이다. 인형극은 김재철 채록본(박영하·김광식 구술, 『꼭두각시놀음』)과 심우성 채록본(남형우 구술, 『꼭두각시놀음』)을 참조하겠다.

그리고 극 내용의 객관적이며 다양한 상황의 현장성을 접하기 위해 국립문화재 연구소 영상자료관 영상자료 봉산탈춤, 강령탈춤, 은율탈춤, 양주별산대놀이, 송파산대놀이, 통영오광대, 고성오광대, 가산오광대, 수영야류, 동래야류, 하회별신굿탈놀이를 참고할 것이다. 또한 필요에 따라서는 다른 채록본이 인용되기도 할 것인데, 그때는 출처를 각주로 명기하고 사용할 것이다.

본 연구의 범위를 ‘가면극과 인형극 대본’ 위주로 한정된 것은, 행위 예술인 연극

---

10) 양종승, 중요무형문화재 『탈춤대사집』, 한국문화재보호협회, 1981.

의 특성에 의한 가변성 때문이다. 가면극은 공동으로 창작된 구비문학이고, 현재까지 구전되어 오는 과정에 변형 개작이 되었다는 것을 짐작할 수 있다. 그래서 가능한 당대의 정서를 간직하고 있으면서 그나마 정형성을 보유한 대본 중심으로 범위를 한정한다.

본 논문의 연구방법으로는 역사주의와 문화사회학적인 방법이 혼용될 것이다. 가면극은 개인이 아닌 공동의 창작에 의해 오랫동안 구전되면서 문화적 전통과 관습 등의 포괄적인 문맥 속에서 이어지고 있기 때문에 당대의 사회, 문화적인 현상을 무시할 수 없다. 가면극이 오늘날까지 이어지고 있는 것은 형식적인 면이나 가면의 형상이라기보다 이야기 속에 흐르고 있는 선조들의 삶의 정서가 전해지기 때문이다. 가면극의 등장인물을 통해 당대인의 인생관을 찾고자 한 것은 첫째, 가면극은 우리 고유의 연극이라는 점. 둘째, 과거로부터 현재까지 이어지고 있다는 점. 셋째, 개인이 아닌 공동으로 창작되었기 때문에 당대의 보편적인 정서가 깃들여 있다는 점. 넷째, 극 내용이 민중의 공감을 사고 있으며 당대의 종교, 정치, 사회문화적인 측면과 동질성을 이룬다는 점. 다섯째, 가면극에서 다루는 내용의 정서들이 오늘날도 보편적인 정서라는 점이다. 이와 같은 이유로 가면극을 통해 선조들의 생활정서와 인생관을 찾는 것은 의의 있다고 본다.

본 연구의 진행 방향은 다음과 같은 순서로 전개한다.

**II장**에서는 전통극에 나타난 등장인물의 형성 배경과 인물 유형을 연구할 것이다. 등장인물의 형성은 당대의 시대적, 사회적 현상과 관련이 있을 것이기 때문에 문학의 현실반영이라는 측면에서 당대의 종교, 정치, 사회문화적 측면의 영향관계를 찾아볼 것이다. 아울러 각 과장을 형성하고 있는 인물을 승려형, 양반형, 하인형, 처첩형으로 나누고 인물들의 형상화 방식을 찾아볼 것이다.

**III장**에서는 등장인물의 역할과 갈등을 찾을 것이다. 대립된 인물의 대사와 지시문, 동작, 소품의 쓰임을 통찰함으로써 인물의 인생관이 드러날 것이다.

**1절**에서는 승려유형인 노장, 취발이, 팔목중이 민중의 놀이마당에 등장하여 환속과

파계에 대해 말하는 것은 무엇을 의미하는지, 대사와 동작을 통해 드러난 인물의 역할과 갈등을 탐구할 것이다.

**2절**에서는 양반과 말뚝이, 흥동지로 대표되는 지배계급과 피지배계급의 인물이 진가반상 등 대립된 상황으로 나타내는 것은 무엇을 말하고자 하는지, 대사와 동작을 통해 드러난 인물의 역할과 갈등을 탐구할 것이다.

**3절**에는 할미와 꼭두각시, 덜머리집은 봉건시대 남편으로부터 박대를 당하고, 처첩간의 대립을 나타내는 인물들이다. 가부장과 사회로부터 억압받던 인물들이 당대 상황을 어떻게 말하는지 대사와 행동을 통해 처첩의 욕망과 해원을 탐구할 것이다.

**IV장에서는** 지금까지 연구한 등장인물의 역할과 갈등을 통해 전통극에 등장하는 선인들의 생활정서와 인생관을 현세 중심적 사고, 욕망 추구적 행동 표출, 종교적 초월정신을 제시하여 선조들의 보편적 인생관을 찾을 것이다.

**V장에서는** 지금까지 연구한 전통극의 등장인물 연구를 종합 정리할 것이다. 가면극은 창작자와 연희자, 구전자가 모두 민중이며 이들에 의해 당대 민중들의 보편적인 삶의 정서들이 이어지고 있으므로 본 연구를 통해 선인들의 보편적인 삶의 지혜가 드러날 것이다.

## II. 등장인물의 형성배경과 인물유형

### 1. 등장인물의 형성 배경

작가는 작품 속 등장인물을 통해서 작가의식과 시대상황을 다양하게 반영한다. 독자는 작품을 통해 당시대 민중들의 보편적인 의식과 시대적 상황을 통시적으로 수용한다. 이러한 조건은 구비전승과 공동창작에 의한 가면극에서는 민중들의 보편적인 의식과 생활상이 투영되었기 때문에 더욱 분명하다.

가면극에서 등장인물은 각 과장별 주제 및 갈등과 밀접하게 관련된다. 가면극의 각 과장을 형성하고있는 주축은 등장인물이다. 가면극에서 등장인물의 형성배경과 과장의 성립은 상호 밀접한 관계를 가질 수밖에 없다. 배역들이 언제 어떻게 형성되었는지를 추적하려면, 가면극이 생성된 사회적 배경을 살피는 것이 전제되어야한다.

가면극의 주제는 “타락한 승려를 비판하고 불교에 귀의할 것을 권유하는 종교극적 내용, 양반을 풍자하는 사회극적 내용, 가부장적 남성의 횡포와 처첩갈등을 다룬 가정극적 내용”<sup>11)</sup>이다. 본 장에서는 가면극에 등장인물의 형성배경을 종교적, 정치적, 사회·문화적 측면으로 분류하여 연구하겠다.

#### 가. 종교적 측면

전통극에서 종교적 측면이 두드러지게 나타난 부분은 의식무과장, 승려과장, 노장과장<sup>12)</sup>이다. 의식무 과장은 제의적인 측면에서 원시신앙과 관련이 있고, 승려과장과 노장과장은 종교적 인물의 등장과 승려파계의 내용 면에서 불교와 관련이 있다. 따라서

---

11) 유민영, 앞의 책, 1984, 60쪽.

12) 전통극 각 과장별 구성은 <표 -1> 지역별 과장구성과 유형분류를 참조할 것.

본 장에서는 전통극에 등장하는 종교적 인물을 당시대의 민간신앙과 외래종교가 대립·수용되는 과정에 나타난 종교적 영향관계<sup>13)</sup>를 살펴볼 것이다.

연극의 발생은 동·서양을 막론하고 원시종합예술(Ballad Dance)에서 비롯된다. 종족의 생명을 보존하고 안녕과 풍요·다산을 염원했던 종교적 의식에서 발생한 국중대회가 이미 제천의식을 통한 가무백희의 원시적 연희 형태로 존재<sup>14)</sup>하고 있었다. 이런 자생적 행사가 변화 발전을 거듭하면서 오늘날의 전통극이 형성된 것이다. 가면극은 “제의의 과정 속에서 이루어지는 자연적 연희”라고 한 부분과 “종교적 성격의 가면무극으로 존재했다고 보는 것”<sup>15)</sup>은 이를 뒷받침 한다.

우리 고대예능은 농경문화와 무속신앙의 환경 속에서 “굿에서 극으로” 발전한 집단적 종교의식의 표현수단이었다. 우리 나라 뿐 아니라 동양 상고시대의 연희발생과 연극의 배경은, 종교적 기원과 유희적 기원으로 거론되는 부분에서 일치하는 내용이다. 전통극에 반영된 종교적인 측면은 한국인의 정서에 깊이 뿌리박힌 불교, 도교, 유교, 무속과 관계가 깊다.

우리 고대문화는 농경문화와 무속신앙 위에서 뿌리내린 불교와 유교문화 도선사상이 혼합된 채 전래되었다. 농경문화와 무속문화는 원시적이고 향토적인 반면, 불교문화와 유교문화는 보다 발전하여 고등종교로서의 면모를 보여준다. 그렇다면 오늘날까지 전승되고 있는 우리 전통극의 기원은 불교나 유교문화보다 훨씬 앞선 농경문화와 무속신앙이 전통극의 시초가 되었을 것이라는 주장은 설득력이 높다.

“조선 초기 억불승유 정책이 실시되면서 많은 승려들이 절을 떠나게 되었다. 승려의 일부는 원래 부리던 재주를 살려 승광대(僧廣大)가 예인화(藝人化)되면서 절이 예인의

---

13) 외래종교가 뿌리내리는 과정의 연관성은 봉산탈춤에서 노장 파계의 주역인 취발이를 혼내기 위해 사자가 등장하는데, 이는 토속신앙과 외래종교의 만남이라 하겠다. 이런 내용은 조선시대 문학작품에서 흔히 나타난다. 토속신앙, 불교, 유교, 道仙思想 등의 혼합된 영향은 가면극 통영오광대에서 활미가 영감을 만나는 순간 “아이구 영감아, 어디 갔다 왔소, 아이 아이 玉皇上帝 부처님 미륵님 山神님이 요렇게 잘난 우리 영감을 만나게 했구나” (밑줄친 부분) 등에서 종교의 혼합 형태로 드러난다.(李玟基 채록본) 유민영, 위의 책, 1984, 63쪽.

14) 한옥근, 앞의 책, 2009, 18쪽.

15) 채희완 역음, ‘굿과 탈춤’ (김열규 편), 『탈춤의 사상』, 현암사, 1984, 119~120쪽.

활동근거지가 된 것이다. 기악은 절에서 잡승들이 하던 놀이였는데, 이것이 전승되다가 승광대가 민간의 가면극과 합류하게 되었다.”<sup>16)</sup>는 내용은 상당한 설득력이 있다. 이러한 사실을 근거로 기악과 탈춤의 관련을 거론하였던 최정여의 시도는 주목할 만하다. 이를 뒷받침하는 것으로 근래에도 전문 연희패나 일부 탈놀이패가 절과 일정한 관련을 가지고 있는 것을 입증<sup>17)</sup>해 준다. 따라서 가면극은 기악(伎樂)과 같은 선행 예술의 영향으로 삼국시대부터 불교의 본질과 정당성을 인식시키려는 의도가 다분히 내재되어 있다. 그 결과 전통극에 승려과장이 연희되고 불교적인 인물이 등장하는 것 등은 포교활동과 일정한 관련성이 있었음을 무시할 수 없는 부분이다.

전통극에 종교적 인물이 등장하게 된 또 다른 측면도 있다. “불교는 신라 왕조와 고려 전반기 호국불교로서 국가발전에 이바지했다. 그런데 종교가 정치권력과 밀착되면서 타락되고 소위 말하는 권력의 ‘뺨’을 업고 정권을 농락하여 민심을 현혹케 하는 신훈(辛飡) 같은 요승(妖僧)이 등장”<sup>18)</sup>하여 백성을 괴롭히니, 불교에 대한 민중의 시각이 부정적일 수밖에 없었다.

“승려는 깊은 산속에서 명상을 통해 도를 닦고 중생을 위해서 영불을 올리고, 사바세계를 초월하는 인물이어야 했다. 더구나 불교는 조선 시대에 와서 억불(抑佛) 정책으로 민중이 사는 곳과 거리가 먼 깊은 산속으로 쫓겨 가게 됨으로써 지리적으로도 민중과 거리가 생기게 되었다. 당시대 몸으로 부대끼며 살아가는 민중의 눈에 비친 불교의 모습은, 그들의 삶과는 거리가 먼 이상세계일 뿐, 삶에 구체적인 아무런 도움도 줄 수 없는 비현실적 종교였다.”<sup>19)</sup>

16) 崔正如, ‘山臺都監劇 成立의 諸問題’, 韓國學論集 제1집, 啓明大學 韓國學研究所 1973, 13~17쪽. 참조.

17) 일반적으로 건립패가 사찰의 信票(문서)를 제시하면 풍물을 치기도 했고, 전문적인 경남의 중매구패의 경우 남해군 花房寺 소속의 탈놀이패 소속이었다. 통영오광대의 경우 연희 장소가 충무시 미륵산 기슭의 龍華寺라는 절인 것을 예로 들 수 있다. 심우성, 『한국의 민속학』 창작과 비평사, 1975, 39~40쪽.

18) 崔常壽, 『海西假面劇研究』, 大成文化社, 1967, 60쪽.

19) 玄永學, ‘한국 가면극 해석의 한 시도’, 한국문화연구원논총, 이대부속 한국문화연구원, 1980, 62쪽.



위의 현영학의 주장처럼 이처럼 불교에 대한 서민들의 시선은 긍정적이지 못했다. 민중놀이에 종교적 인물이 형성된 배경은 불교에 대한 부정적인 의식이 반영된 것으로 볼 수 있다. 그동안 상류층의 향유물이었던 불교는 숭배의 대상이 아니다. 민중놀이인 가면극에 불교적 인물을 등장시켜 종교적인 비판을 하기 위한 것으로 해석이 가능하다. 하지만 어떤 측면에서든지 불교에 대한 부정적인 시각만 드러낼 수 없다. 따라서 전통극에 종교적 측면의 인물이 등장하게 된 내력은, 불교의 부정적 측면을 정화하는 한편, 민중 교화의 수단으로 봐야 할 것이다.

가면극에는 원시종교와 외래종교의 결합된 형태가 의식무과장<sup>20)</sup>의 의례부분에서 나타난다. 길놀이와 고사가 끝나고 민중놀이가 시작되기 전에 불교적 인물 상좌가 의식무과장에 등장하여 사방神에 배례한다. 상좌는 불교적 인물이지만 원시종교의 의례과장에 등장하여 잡귀와 자연재해 등 부정한 것들을 예방하는 벽사의례를 올린다. 이로써 가면극 의식무과장은 토속신앙과 외래종교의 수용과정을 보여주는 종교적 측면의 반영이 확인된다. 그 좋은 예가 상좌는 불교적 인물이지만, 동서남북뿐만 아니라 천지사방에 산재해 있는 자연물들을 향해 공동체적 결속과 마을을 수호하려는 원시신앙의 의례과정을 표출함으로써 외래종교와의 결합을 나타낸다.

변형된 의식무의 영향은 영남지방의 가면극인 오광대에도 나타난다. 가산오광대의 오방신장무과장에서는 오방위를 나타내는 인물이 등장한다. 동서남북 중앙을 나타내는 다섯 명의 신장(神將)이 등장한다. 동방청제장군은 동쪽, 서방백제장군 서쪽, 남방적제장군은 남쪽, 북방흑제장군은 북쪽, 황제장군은 중앙에 서서 각각 제 방위에서 춤을 추는 등 벽사의식을 나타내는 등 원시종교적 측면이 강하다.

민속 인형극인 꼭두각시놀음도 마찬가지다. 승려형 인물 화상(和尙), 상좌, 잡탈종과 동방삭이 등장한다. 종교적인 측면은 불교적 이름의 인물과 건사(建寺), 불교로의

---

20) 가면극의 첫머리에서 악귀를 쫓아내고, 가면극의 연희 공간을 정화시키는 것으로 종교적인 의미와 주술적인 기능이 퇴색하고 단순히 탈놀이의 시작을 알리거나, 구경꾼의 관심과 흥미를 돋우면서 노장의 등장을 예고하는 서막으로 변이를 일으켰다. 박진태, 앞의 논문, 138쪽.

귀의 부분을 들 수 있다. 특히 절을 짓는 과정은 불교적 구도의식이 가장 강하게 드러난다. 하지만 인형극 마지막부분에서 지었던 절을 완전히 헐어버림으로써 외래종교에 대한 부정과, 극복의 측면이 반영되었다고 본다.

이처럼 전통극에 승려가 등장하게 된 계기는 기악기원설을 바탕으로 승광대가 가면극에 합류<sup>21)</sup>하면서 예인화 되었고, 곳으로서의 의미는 약화되고 극으로서의 의미가 부각되는 결과라 하겠다. 따라서 의식무과장은 제의적인 측면에서 원시종교와 관련이 있고, 승려관련 과장은 종교적인 내용과 등장인물에서 관련이 있다. 의식무과장과 노장과장에 종교적인 내용과 인물이 등장하게 된 배경은 억불숭유 정책이 시행되면서 토속신앙과 외래신앙이 혼합된 결과라 하겠다.

연극이란 자연적인 행동이라기보다는 인간의 모방본능에 의한 인위적인 행동이다. 연극이 인간생활의 갈등을 종교적인 힘을 빌려 풀어보려고 하는 것은 종교적 측면의 영향이다. 연극의 출발은 동서양을 막론하고 제천의식에서 찾을 수 있다. 그러나 발전 과정에서 서양연극은 종교의식을 일찍 탈피해서 예술로 급속히 발전했고, 동양 연극은 오래도록 원시적 종합예술로 내려왔다.<sup>22)</sup> 그러므로 서양연극이 희곡을 바탕으로 한 인간 중심적 무대예술로 발전한 것도 그 때문이고, 동양 연극이 음악과 무용, 연극이 선명하게 분리되지 못한 채 제의적 성격을 지니고 연희되어 온 것도 바로 종교의식<sup>23)</sup> 때문이다.

현재 연희되는 가면극 중에 종교적 측면이 두드러진 것은 황해도와 경기지역의 승려과장이다. 봉산탈춤, 강령탈춤, 은율탈춤, 양주별산대놀이, 송파산대놀이의 가면극에 나타나는 의식무과장과 승려과장, 노장과장에 불교적 인물이 등장해 승려의 파계를 드

---

21) 그 외 종교적 인물이 가면극에 등장하게 된 기록은, '18세기의 『관우록』에 보면 서울을 벗어나 4,5백리만 나가면 승복을 입고 국역을 피하는 자들이 이루 헤아릴 수 없을 만큼 많다. 자식이 셋 이상이면 그중 하나가 중인 것이 예사였다' 고 한다. 그러나 그들도 실제 스님이 아니라 부역과 조세의 부담에서 벗어나 정처 없이 떠도는 이들의 세태를 풍자한 것이라 하겠다. 최윤영, '〈양주별산대놀이〉를 중심으로 한 승과장의 등장인물과 역사적 전개에 관한 小考', 한국극예술연구 30, 2009, 18쪽.

22) 장한기, 『연극사』, 新雅社, 1974, 17쪽.

23) 유민영, 앞의 책, 11쪽.

러내는 등 종교극적인 내용을 다루고 있다. 이것은 승광대의 등장으로 불교적 높이였던 가면극이 민간에서 연희되면서 불교적 내용과 승려형 인물이 참여하게 된 기악의 유입으로 인해 더욱 다채롭게 전개된 것으로 볼 수 있다. 당대 외래종교인 불교가 토착화되는 과정에서 민속신앙의 현세 중심적인 기복신앙을 수용했던 것으로 판단된다. 전통극뿐 아니라 우리 일생에서는 외래종교와 토속신앙의 결합된 모습은 사찰에 산신당이 있는 것과 같은 경우다.

따라서 전통극에 종교적인 측면의 인물이 형성된 배경은 첫째, 제의적인 인물로 상좌가 등장하는데 불교가 토착화되는 과정에서 민간신앙을 도외시하지 않고 수용했던 예라하겠다. 둘째, 승광대가 예인화 되면서 승려형의 신분에 따른 명명법 등 종교적 인물이 등장하였다. 셋째, 승려들의 포교활동과 관련이 있다. 넷째, 불교에 대한 민중들의 부정적인 시각에서 승려형 인물이 등장하게 되었다. 다섯째, 상류층의 향유물 이었던 불교에 대한 민간의 반발로 불교에 대한 부정적 시각에서 승려유형의 인물이 형성되었다.

## 나. 정치적 측면

조선후기는 신분체제가 붕괴되는 시기였다. 가면극의 양반과장에는 양반과 하인이라는 대립적 신분의 인물이 등장하여 조선후기 삼정문란 등의 정치적 현상을 반영하고 있다. 양반과 하인이라는 인물이 가면극에 등장하게 된 배경은 두 가지 측면으로 볼 수 있다. 하나는 경제적 성장으로 인한 서민의식의 반영이며, 또 하나는 신분체제가 붕괴되는 당대 사회적 현실의 반영이라 본다.

우선 경제적 측면의 영향으로는 가면극이 활발히 연희되었던 조선 후기에 경제활동이 활성화되었다. 임·병 양란의 외침을 겪으면서 농경사회였던 당시에 이앙법(移秧法)이라는 새로운 농업 기술이 발달하였다. 새로운 농기구를 보급하고 농업의 생산량이 증가되는 등 농가경제에 큰 변화를 가져오면서 기층 서열에 변화가 생기게 되었다. 그

간 억눌려 살았던 서민들은 경제적 능력이 회복되면서 점차 신분상승에 대한 욕구가 생기게 된다. 이로 인한 상하계층에 괴리가 형성되어 그동안 불문율로 지켜졌던 지배계층과 피지배계층 간의 신분체계가 흔들리게 되었다.

18세기 후반부터 상업, 수공업 등 각 방면에 걸친 경제적 성장으로 양반중심이었던 신분체계가 흔들리기 시작하였다. 양민이나 중인 출신의 상업이 활성화됨으로 나타난 거상들이 매관매직하는 것은 물론 족보까지 위조하여 양반행세를 하였다.<sup>24)</sup> 즉 양반(士大夫)은 아니지만 자본의 성장과 봉건적 신분제도가 붕괴되는 과정에서 부의 힘으로 양반행세를 하였던 “양반 아닌 양반” 즉 “새양반”이 생긴 것이다. 반면에 신분은 사대부의 자손인 양반이었지만 권력과 경제적인 몰락으로 양민이나 천민으로 전락하기도 했다. 이렇게 퇴락한 양반들은 서민계층으로 전락하거나 양반의 영향력을 제대로 행사할 수 없게 되었다.

양반의 무능과 부도덕함을 드러내게 된 대표적인 경우가 삼정문란과 잦은 외침을 또한 꼽을 수 있다. 삼정문란으로 인한 관료들의 부정부패와 백성들에 대한 횡포는 날이 갈수록 심해지고 서민들은 더욱 곤궁한 삶으로 내몰렸다. 가면극에 그려진 양반의 횡포와 무능력은 당대 사회의 전도된 신분의 기현상을 풍자한 것이다. 그러나 양반과장은 계층 간의 신분대립이나 첨예한 갈등보다는 희극성이 두드러진다. 그럴 수밖에 없는 이유 중 하나가 하인에 의해 조롱받고 있는 양반이 가짜양반이거나 능력이 없는 양반이기 때문이다. 특히 영남지방의 양반과장에 나타난 양반과 하인의 진가반상 문제는 신분의 근본에 대한 제의가 두드러진다. 하인인 말뚝이의 조상들은 모두 양반신분인 것으로 보아 말뚝이가 퇴락한 양반 가문이었음을 알 수 있다. 지엄하기만 했던 양반이 ‘양반 아닌 양반’ 이었고, 하인 말뚝이가 ‘하인 아닌 하인’ 이었다는 모순된 사회현실을 풍자하고 있다. 양반의 근본에 대한 이의제기는 영남지방 가면극에서 두드러진

---

24) 주로 조선 후기의 사회상을 드러내는 연암박지원의 소설 『허생전』과 『양반전』 등에는 당시대의 정치경제적 모순과 부조리를 드러내고 있는데, 동 시대에 형성되었으리라 추측하는 가면극에도 당대의 사회상이 반영된 것이다.

다.

말뚝이: 나의 근본을 알려줄 터이니 자서히 들어라! 사대조 오대조 육대조 칠대조 팔대조

이상은 물론하고 우리 할아버지 께옵서는 벼슬이 정일품이요…… (통영오광대)

말뚝이: 소인은 상놈이라 이놈 저놈 할지라도 소인의 근본을 들어보소. 우리 칠대 팔대 구

대조께옵서는 남병사 북병사를 지내옵고 사대 오대 육대조께옵서는 평양감사 마다

하고 알성급제 도장원에 승지참판을 지냈으니…… (고성오광대)

말뚝이: 우리 6대 7대 8대 9대 10대조는 이미 다 멀거니와 우리 5대조 할아버시 신년이 이

십팔에 이음양 순사시하고…… (동래야류)

이처럼 ‘통영오광대’, ‘고성오광대’, ‘동래야류’ 지방의 말뚝이는 자신의 선조가 양반이었음을 들어 양반을 모욕한다. 이에 대처하는 양반은 무식하고, 출신성분이 비천하며, 바보스럽고, 비정상적인 형상의 인물로 설정되어 있다. 통영오광대의 양반은 어미가 기생이거나 계집종이고, 아버지가 둘이라 한쪽은 흥가가 만들고 또 한쪽은 백가가 만들어 흥백양반이라 불리고, 양반의 자손이 풍기가 있어 전신이 뱅뱅 틀어졌다는 등으로 말뚝이는 양반을 조롱한다. 양반은 억압적인 자세로 말뚝이를 호령하려 들지만 결국 개심하겠다고 다짐하고 물러나는 모욕을 당한다. 이렇듯 양반의 권력이 약해질 수밖에 없는 이유는 신분 붕괴 탓만은 아니었다. 당시대 양반 중심이었던 사회체제가 흔들리면서 관리들이 나라 돈을 횡령하고 그것을 채우기 위해 백성에게 과도한 세금을 매기는 등 관료들의 부정부패와 횡포가 심해진 탓이다. 그 대표적 예가 가면극의 양반과장의 ‘취발이가 나라 돈을 떼어먹고 도망한 이야기’와 인형극의 ‘평양감사의 횡포’, 사설시조의 ‘관리들의 횡포’ 등을 통해 확인할 수 있다.

생원 : 나랏돈 노랑돈 칠푼 잘라먹은 놈 상통이 무르익은 대초 빛 같고 울룩줄룩 배미잔

등 같은 놈을 잡아들여라.

말뚝이: 그놈이 심(힘)이 무량대각(無量大角)이요. 날람이 비호(飛虎) 같은데 샌님의 전령  
(傳令)이나 있으면 잡아올는지 거저는 잡아올 수 없습니다.

생원 : 오오, 그리하여라, 옛다, 여기 전령 가지고 가거라.……

말뚝이: 샌님, 말씀 들으시오, 시대(時代)가 금전이면 그만인데, 하필 이놈을 잡아다 죽이  
면 뭣하오. 돈이나 몇 백량 내라고 하여 우리끼리 노나 쓰도록 하면 샌님도 좋고  
나도 돈냥이나 벌어 쓰지 않겠소. 그러니 샌님은 못 본 체하고 가만히 계시면 내  
다 잘 처리하고 갈 것이니 그리 알고 계시오.<sup>25)</sup>

관속: 감사께서 도임 후에 이 고을 백성을 잘 다스릴 생각은 꿈에도 않고 대번에 썩사냥이  
다.

포수: 평양감사인지 모기잡는 망사인지 그래 도임하면서 썩사냥 먼저 한다니 오는 놈 쪽쪽  
그 모양이로구나, 그런데 무슨 큰일날 말이나.

관속: 썩을 못 잡으면 네 목이 간다. 봐라. 그러니까 큰일이지 무엇이냐.

포수: 이것 잘못 걸렸구나. (김재철본, 제6막 매사냥)

두터비 파리를 물고 두엄위에 치달아 앉아

건넛산 바라보니 송골매가 떠 있거늘 가슴이 꿈쩍하여 풀떡 뛰어 내달다가 두엄아래 자빠  
졌구나

아하, 날랜 내이니 망정이지 어혈할 뻔 했구나. (사설시조, 작자미상)

나라의 돈을 떼어먹은 취발이를 잡아들이는 과정에서 권력에 야합하는 양반을 조롱  
하고 있다. 인형극에서도 평양감사는 권력을 상징하는 인물로 관료의 부패와 무능력을  
드러내고 있다. 사설시조에 나타난 관리들의 서민 착취와 약자에 강하고 강자에 약한

---

25) 이두현, 『한국가면극선』, 敎文社, 1997, 194~195쪽.

약육강식의 모습을 통해 조선 후기 관에 대한 서민들의 부정적 시각을 보여주고 있다. 물론 이 외에도 판소리계열 소설인 『춘향전』의 변사또나, 연암작품의 『양반전』, 『허생전』 등 조선 후기 문학작품에도 관리들의 무능함과 부정, 부패, 착취 등 부조리한 모습을 볼 수 있다. 이처럼 전통극 양반과장의 등장인물은 조선 후기 정치적 측면의 사회상을 반영하였다는 추측을 가능케 함으로써 승려과장이나 할미과장보다 후대에 형성되었다고 할 수 있다.

더구나 양반과장은 내용면이나 사회 구조적인 측면에서 볼 때 조선시대의 “사회구조와 동질성”을 이루고 있다. 사회적 모순점을 폭로한다는 점에서 사회극적 요소가 강한 리얼리티의 반영으로 볼 수 있다. 그러나 양반과장이 사실극적 성향이 투철하다고는 할 수 없는 것은 현실에 대한 극복과 그에 대한 비전이 제시되지 않았다는 점이다. 적어도 “리얼리즘 정신”<sup>26)</sup>이라고 하면 모순된 사회현실에 대한 대안이 제시되었어야 한다. 그러나 양반과장에서는 당대의 모순된 사회상은 반영하였으나 그것을 “자기극복의 방법으로 초월”하고 있다.

이에 대해 채희완은 가면극을 “事件糾明劇이 아니고 事件亭有劇이며, 현실인식이 아니라 現實解消劇이며 日常生活的”<sup>27)</sup>이라 한 것은 적극적인 현실 극복이 드러나지 않기 때문으로 보았다. 유민영 또한 이러한 현상을 한국인의 심성에 주목하였다. 그는 서양인들의 현실모순에 대한 적극적 극복과 달리, 한국인의 심성은 현실모순과 부조리를 정신적으로 초월하려는 초극의 첫 단계인 체념과 시야의 확대<sup>28)</sup>로 해석하였다. 양반과장의 갈등 해소방법은 양반과 하인이 공동무를 통해 현실적인 문제들을 초극하는 형태를 취하고 있다는 점에서 그렇다.

그러나 영남지방의 양반과장에서는 중서부지방보다 양반에 대한 풍자가 노골적으로 그려졌다. 이 지역에서는 양반과장 외에도 문둥이과장과 영노·비비과장이 추가되어 양

26) 伊東勉 지음, 이현석 옮김, 『리얼리즘이란 무엇인가』, 청년사, 1987 참조.

27) 채희완, 앞의 논문, 62-63쪽 참조.

28) 유민영, 앞의 책, 83-84쪽 참조.

반에 대한 응징의 강도를 높이고 있다. 조상의 죄 값으로 문둥병이 든 환자가 나와 신세타령을 한다거나, 초월적 동물이 등장하여 양반을 엄벌하는 내용은 중서부에서는 볼 수 없는 내용으로 당시대 하인들의 심리가 충분히 반영된 것이다. 이처럼 영남지방이 양반에 대한 비판의 강도가 높은 것은 이곳이 농업지역인 탓이다. 지주와 소작인의 대립관계에서 나타난 현실적 문제들이 양반에 대한 반감으로 작용되어, 양반과장의 확장 과 징계로 나타난 것이다.

이처럼 양반과장의 등장인물이 형성된 배경에는 조선 후기 삼정문란으로 인한 정치적 측면과 경제적 측면의 시대상황이 반영되었다. 양반과장의 정치적 측면의 반영은 조선 후기 무능하고 부패한 양반과 상대인 인물을 제시함으로써 양반의 근본에 대한 문제를 제기하고, 그간 받아왔던 지배층의 횡포와 억압의 부당함을 드러내는 내용이다. 양반과장에서 여러 명의 양반이 하인에 의해 풍자되고 있음은 양반의 세도와 권력이 약화되고 있는 모습을 보여주는 것이며, 신분제도가 동요하던 시대상황을 반영한 것이다. 이처럼 진가반상 문제는 경제활동이 활성화되면서 서민들의 경제적 성장으로 인해 그들의 목소리가 커졌기 때문에 그동안 불문율로 지켜졌던 상하계층의 괴리가 무너지는 등 신분체계가 동요하던 사회현실을 반영한 것이다. 그러나 양반과장의 등장인물은 정치적으로 모순된 현실에 대한 극복의지나 적극적인 해결책은 제시하지 않고, 체념하거나 초극함으로써 계층대립과 갈등보다는 정신적으로 초월하려는 한국인의 전통적 심성을 나타내고 있다.

#### 다. 사회 · 문화적 측면

“연극은 역사적 · 사회적 · 민족적 환경과 밀접한 관계를 형성하는 가변적 문화현상과 집단적 창조행위의 결과물이다. 마찬가지로 전통극의 형성도 종교적 · 정치적 · 사회문화적 문제가 복합적으로 첨가 혹은 변질되면서 민속예능으로 발전”<sup>29)</sup>되어 왔다. 이런 면에서 전통극은 당대의 사회문화적 맥락에서 이해되어야 한다. “문화란 한 사



회 성원들의 집단경험에서 우러나온 행위와 관념 및 그 결과로 인한 생활양식과 행동 원리 일체를 가리키는 것”<sup>30)</sup>이라 하겠다.

이로 볼 때 당시대의 사회·문화적 측면을 가장 잘 보여준 것이 할미과장이다. 남성 황포와 처첩갈등은 유교적 영향의 사회현상이다. 할미과장을 사회적 측면에서 볼 때 영감과 할미가 헤어진 원인은 전쟁이나 관리들의 가렴주구가 심해 유랑신세가 된 경우다. 문화적인 측면에서 볼 때, 남성위주의 가부장제도는 유교의 유입으로 인한 여성에 대한 푸대접으로 나타난다. 이처럼 할미과장의 영감과 처첩의 이야기는 축첩제도로 인한 가부장적 사회현상을 가장 잘 보여준다. 전통극에서 영감과 할미가 헤어지게 되는 동기는 전란으로 인한 것이거나 남편이 가정을 돌보지 않고 팔도유람을 떠난 때문에 비롯된다.

악공: 영감을 어찌 잃었습니까?

미얄: 우리 고향에 난리가 나서 목숨을 구하려고 서로 도망을 하였는데 그 후로 아즉까지  
종적을 알 수가 없읍네. (봉산탈춤)

영감: 나는 살기는 제주도 한라산 고부량 삼신이 나온 조금 떨어져 살았는데 하도 섬중에  
서만 살기만 답답하여서 팔도 구경하려고 떠났다. …… (은율탈춤)

할미: ……우리집 영감님이 우연히 집 떠난지도 우금삼년이 되어도 소식이 돈절하여 우리  
영감 찾아 팔도를 단이다가 …… (통영오광대)

정작 난리 통해 영감과 할미가 헤어진 것은 봉산탈춤에서 나타나고 있다. 영감이 팔도강산 유람을 떠났거나, 우연히 집을 나가 가장의 책임을 이행하지 않고 있음을 알

29) 한옥근, 앞의 책, 97쪽.

30) 한상복, 『한국인과 한국문화』, 심설당, 1982, 292쪽.

수 있다. 유교적 남성중심의 사회라면 분명 가정의 경제력이나 가족을 보호하는 등의 책임도 영감에게 따라야한다. 그런데도 영감은 가정을 팽개치고 집을 떠남으로 그 고통을 할미 혼자 감내해야 하는 실정이다. 할미는 영감을 찾아 나섰지만 영감은 이미 첩을 둔 상황이다. 영감과 할미가 헤어지게 된 원인은 사회적 혼란과 구조적 모순 때문이지만, 남성위주의 윤리관이나 권위주의로 인해 할미인 본처만 시련을 받게 된다. 가부장인 영감은 아내에 대한 배려가 없는 권위적이고 독선적 인물이다. 할미과장은 이런 남성중심의 가족제도에 대한 폐단을 보여준다. 가정을 부양해야할 책임을 회피하고 팔도유람을 하는 등 가정을 소홀히 하고 있는 영감의 모습은 남성중심, 남성 우월적 사고가 자리를 굳힌 유교문화의 반영으로 보아야 할 것이다.

조선 후기는 격동의 시기였다. 양란을 겪으면서 전쟁으로 인한 물질적, 정신적, 인명적 피해가 심각한 때였다. 이로 인해 서민들의 의식은 깨어나고 기존의 질서는 혼란의 소용돌이에 접하게 되었다. 반면, 유교적 사상이 대두하면서 “가정은 혈연으로 맺어진 사회의 기본단위라는 단순한 개념으로만 이해되지 않았다. 그곳은 조선시대를 관통해온 남성 중심의 권위적 현상이며 처첩 사이의 갈등 및 적서차별, 재산 상속의 문제로 빚어지는 비극의 산실”<sup>31)</sup> 이었다. 영감이 할미를 버리고 젊은 첩을 얻는 것은 남아선호사상의 반영으로 볼 수 있다. 본처가 늙고 혹은 본처의 아이가 죽었다는 이유를 들어 첩을 들이는 영감의 모습에서 당대 사회의 가부장의 권한을 엿볼 수 있게 한다. 늙은 할미보다 젊고 생산이 가능한 젊은 첩을 선택하는 모습이 그렇다. 당대 여성들은 삼중지도, 여필종부 등 농경사회의 대가족 제도와 대를 이을 남자를 선호하는 제도는 약자인 여성이 감내해야할 고난이고 숙명으로 받아들였다. 결국 할미과장의 갈등은 생산성이 없는 늙은 할미와 젊고 생산능력이 있는 첩의 대립으로 귀결된다. 첩살이를 할 수 밖에 없는 여성의 회한과 현실적인 욕망을 추구하는 처첩들은 서로 대립자이면서 공동의 피해자들이다. 따라서 할미과장을 통해 당대 남성중심의 사회가 추구하는

---

31) 김수중, 『고전소설과 문학정신』, 태학사, 2007, 87쪽.

남성우월주적 사고와 남존여비, 여필종부, 남아선호, 삼종지도 등 모순된 유교적 사회 관습이 할미과장에 고스란히 반영된 것이다. 이처럼 사회문화적 측면의 인물형성은 사회적 측면에서는 전쟁이나 관리들의 가렴주구가 원인이 되어 유랑민이 된 경우와 문화적 측면에서는 당대 유교적 가부장제도가 사회적 관습이 되어 가부장형 인물과 처첩형 인물이 형성되었다.

이처럼 전통극 등장인물의 형성 배경은 종교적인 문제, 정치적인 문제, 사회문화적인 문제가 서로 얽혀서 당대 사회 민중들의 삶을 반영하고 있다. 따라서 전통극에 등장하는 인물들은 그 시대 사회상을 희화 풍자하여 어둠에서 밝음을, 고통에서 희망을, 속박에서 자유를, 슬픔에서 기쁨을 갈구하는 민중의 바람이 내재되어 있다. 이렇게 전통극에 등장하는 인물의 형성배경은 당시대 서민의 생활상과 선조들의 인생관이 적나라하게 투영됨으로써 당대의 서민정서가 현재까지 이어지고 있는 것이다.

## 2. 등장인물의 유형

우리 가면극에는 많은 인물이 등장한다. 등장인물(person)은 성격(character)에 의해 유형이 구분되는데, 인물의 성격은 등장인물이 가지고 있는 특징이자 특질의 전체를 의미한다. 가면극에 등장하는 주요인물을 유형별로 분류하자면 승려형, 양반형, 하인형, 처첩형 인물로 나눌 수 있다. 인물의 유형을 분류하기 전에 먼저 가면극의 지역별 과장구성을 통한 등장인물의 유형을 분류하였다.

<표-1> 가면극의 지역별 과장구성과 유형분류

구분	황해도			경기도	
	봉산탈춤	강령탈춤	은율탈춤	양주별산대놀이	송파산대놀이
과장 별	제1과장 사상좌춤 제2과장 팔목중춤 제3과장 사당춤 제4과장 노장춤 제5과장 사자춤 제6과장 양반말뚝이춤 제7과장 미알할미영감춤	길놀이 고 사 제1과장 사자춤 제2과장 말뚝이춤 제3과장 목중춤 제4과장 상좌춤 제5과장 양반·말뚝이춤 제6과장 영감 할미춤 제7과장 노승춤 제1경 팔목중놀이 제2경 노승놀이 제3경 취발이놀이	길놀이 제1과장 사자춤 제2과장 헛목춤 제3과장 팔목춤 제4과장 양반춤 제5과장 노승춤 제6과장 영감·할미 광대춤	길놀이 고 사 제1과장 상좌춤 제2과장 움중춤 제3과장 목중과 움중춤 제4과장 연잉과 눈끔적이춤 제5과장 팔목중춤 제1경 엄불놀이 제2경 침놀이 제3경 애사당 북놀이 제6과장 노장춤 제1경 파계승놀이 제2경 말뚝이놀이 제2경 취발이놀이 제7과장 섯님춤 제1경 의막사령놀이 제2경 포도부장놀이 제8과장 신할아비 미알할미춤	길 곳 및 고 사 제1과장 상좌춤마당 제2과장 움중 먹춤마당 제3과장 연보 눈끔재기마당 제4과장 북놀이마당 제5과장 곤장놀이마당 제6과장 침놀이마당 제7과장 노장마당 제8과장 신장수마당 제9과장 취발이마당 제10마당 말뚝이마당 제11마당 섯님 미알포도부장마당 제12마당 신할애비 신할미
의식무	1과장	제4과장	제2과장	1과장	1과장
승려	2과장/3과장 4과장/5과장	3과장/7과장	3과장/5과장	2과장/3과장/ 4과장/5과장/6과장	2과장/3과장/4과장/5과장 /6과장/7과장/8과장/9과장
양반	6과장	2과장/5과장	4과장	7과장	10과장/11과장
할미	7과장	6과장	6과장	8과장	12과장
구분	오광대			야류	
	통영오광대	고성오광대	가산오광대	수영야류	동래야류
과장 별	제1과장 벽구(고)탈 제2과장 풍자탈 제3과장 영노탈 제4과장 농청탈 제5과장 포수탈	제1과자 문동북춤 제2과장 오광대 제3과장 비 비 제4과장 승 무 제5과장 제일주	제1과장 오망신장무과장 제2과장 영노과장 제3과장 문동이과장 제4과장 양반과장 제5과장 총과장 제6과장 할미·영감과장	제1과장 양반장 제2과장 영노장 제3과장 할미·영감장 제4과장 사자·담보장	(제1특과장 길놀이외의장) (제2특과장 군무외의장) 제1과장 문동이과장 제2과장 양반과장 제3과장 영노과장 제4과장 할미 영감과장 (제3특과장 여흥외의 장)
의식	×	1과장	1과장	4과장	1특과장, 2특과장, 3특과장
승려	×	4과장	5과장	×	×
양반	1과장/2과장/3과장/5과장	2과장/3과장	2과장/3과장/4과장	1과장/2과장	1과장/2과장/3과장
할미	4과장	5과장	6과장	3과장	4과장

### 가. 승려형 인물

승려형 인물은 황해도 지방과 경기도 지방이 영남지방보다 과장수와 등장인물이 많다. 영남지방은 종과장이나 광대중 정도의 승려만 등장하고 주지급에 해당하는 승려가 등장하지 않고 승과장도 중서부지방보다 약화되어 있다. 본 장에서는 승려형 인물의 유형을 분석하기 위해서 우선, 과장별 유형 분석을 통해 승려형 인물을 변별하였다.

<표-2> 승려형 인물의 등장과장과 등장인물

지역별	황해도			경기도		오광대		농촌 하회 별신 굿탈 놀이	인형극 꼭두각시 놀이
	봉산탈춤	강령탈춤	은율탈춤	양주별산대놀이	송파산대놀이	고성오광대	가산오광대		
승려과장	1과장 사상좌춤 2과장 팔목중춤 3과장 사당춤 4과장 노장춤 5과장 사자춤	3과장 목중춤 4과장 상좌춤 7과장 노승춤	2과장 헛목춤 3과장 팔목춤 5과장 노승춤	1과장 상좌춤 2과장 움중춤 3과장 목중과 움중 4과장 잎, 눈썹찍이춤 5과장 팔목중춤 6과장 노장춤,	1마당 상좌춤마당 2마당 움중 먹중마당 3마당 연잎, 눈썹재기마당 4마당 복놀이마당 5마당 곤장놀이마당 6마당 침놀이마당 7마당 노장마당 8마당 신장수마당 9마당 취발이마당	4과장 중춤	5과장 종과장	6과장	2막 뒷절 8막 건사
승려형 등장인물	상좌(4) 목중(8) 사당/거사 출아비거사 노장/소무 신장수/마부 취발이 원승이/사자	목중(2) 상좌춤 노장/소무 취발이 장구쟁이 말뚝이(2) 남강노인 마부(2)	목중(8) 노승 장구쟁이 말뚝이 최끝이 새막시, 원승이	상좌/목중/움중 연잎/눈썹찍이 노장/소무(2) 취발이/원보/말뚝이 신주부/약사 애사당/왜장녀 원승이	상좌/목중 /움중 연잎/눈썹찍이 노장/소무 애사당/왜장녀 신장수/취발이	광대중 제대각시	양반 말뚝이 노장 상좌	중 부녀	화상 상좌 잡탈중 불도 동방삭
파계형	노장	노장	노승	노장	노장	광대중	노장	중	×
생산형	취발이	취발이	×	취발이	취발이	×	×	×	×
회개형	목중(5과장)	×	×	×	×	×	×	×	×
심판형	×	×	×	연잎, 눈썹찍이	연잎, 눈썹찍이	×	×	×	×
제의형	사당, 거사상좌	상좌	상좌	상좌(1과장)	상좌	×	×	×	×
한량형	2과장 팔목중	헛목, 들째목 말뚝이(1,2) 마부, 남강노인	목중(1-8) 말뚝이 최끝이	움중, 목중, 팔목중들, 먹중, 원보, 말뚝이,	움중, 먹중, 팔먹감,을병,정	광대중	×	×	×
도적형	×	×	×	상좌, (2과장)	×	×	×	×	×
상업형	×	×	×	움중(2고장)	×	×	×	×	×
제지형	×	×	×	×	×	×	상좌	×	×

위에서 확인한 결과 전통극의 승려관련 과장은 영남지방에 비해 황해도와 경기지방에서 승려의 과장수와 등장인물이 월등하게 많다. 특히 경기지방의 양주별산대놀이와 송파산대놀이에서는 의식무과장, 승려과장, 노장과장 등 많은 승려과장과 승려형 인물이 등장하여 종교적인 문제를 다루고 있는데, 이것은 중부지방 가면극의 특징이다. 영남지방은 농업인근 지역인데 비해 중서부지방은 상업이 발달한 지역이라 농업 인근지방보다 종교에 비교적 관심도 많아 승려형 인물과 과장수가 발달한 것으로 볼 수 있다. 가면극에서 승려관련 인물은 승려와 비승려로 나누고 승려라 할 수 있는 인물은

노장, 상좌뿐이다. 나머지 비승려로 칭하는 인물들은 파계승이거나 떠돌이, 혹은 한량들로 옴중, 팔목중, 취발이, 완보, 사당, 거사 등이 해당된다.

승려형 인물 중 노장은 가장 높은 계급으로 전 지역에 등장한다. 상좌는 노장의 제자로 봉산탈춤, 강령탈춤, 은율탈춤, 양주별산대놀이, 송파산대놀이에서 제의와 관련 있는 의식무과장에 등장하고, 양주별산대놀이 2과장에서는 옴중의 물건을 훔치는 인물로 등장한다. 그리고 가산오광대 5과장에서는 끝까지 스승을 지키려는 신의 있는 제자의 역할을 한다.

비승려에 속하는 인물들은 옴중, 목중(먹중)<sup>32)</sup>, 취발이, 연잎과 눈곰찍이<sup>33)</sup> 등이다. 이들은 이전에는 승려였지만 지금은 떠돌아다니는 파계승들이다. 특히 연잎과 눈곰찍이는 옴중과 목중을 징계하는 것으로 보아 지신(地神)과 천신(天神)임이 유력하다.

비승려에 해당하는 취발이, 옴중, 목중의 성격을 세분하면, 취발이는 노장의 여자를 취하여 아이를 낳았으므로 생산적 인물이다. 목중과 옴중은 떠돌아다니며, 이곳저곳의 경치를 자랑하며 노래를 부르는 놀이판에 신명을 돋우는 한량들이다. 목중의 경우 봉산탈춤 5과장에서 사자에게 치죄를 당하여 잘못을 뉘우치며 회개하는 인물, 양주별산대놀이의 놀이판에서 물건을 파는 옴중은 상업적 인물, 옴중의 물건을 훔치는 상좌는 도적형 인물로 세분할 수 있다.

비승려 중 생산형 인물에 해당하는 취발이는 봉산탈춤, 강령탈춤, 양주별산대놀이,

32) 목중을 먹중(墨僧)이라고도 하여 속이 검은 중, 즉 파계승을 가리킨다고도 하나 목중은 한몫, 두몫하는 몫에서 온 말로 내몫, 즉 자기가 맡은 배역(配役) 뜻한다.(李杜鉉, 앞의 책, 1997, 15쪽.) 목(目)중을 먹(墨)중이라 칭하는 곳은 송파산대놀이에만 해당되며 본고에서도 먹중을 목중과 같은 부류의 이름으로 분류한다.

33) 연잎, 눈곰찍이는 놀이판에 등장하여 잡귀가 침범하지 못하도록 하는 주술적 의미를 담고 있는 인물로 천신과 지신의 성격이 강하다. 연잎은 머리위에 푸른색 연잎을 쓴 것처럼 만들었기 때문에 연(蓮)잎이라고 하며 도(道)가 높은 고승 혹은, 천강성(天罡星) 즉 북두성(北斗星)이라고도 하고, 천신(天神)이라고도 한다. 생명체(生命體)가 연잎의 눈에 비치면 죽는다고 하여 부채로 얼굴을 가리고 나온다. 연잎은 눈곰찍이의 수행을 받으며 양주별산대놀이와 송파산대놀이에만 등장한다. 눈곰찍이의 정체는 지살성(地煞星), 또는 지신(地神)이라고 하였기 때문이 본 연구에서는 심판자로 보았다.(李炳玉, 『송파산대놀이 연구』, 집문당, 1982. 92쪽. 조동일, 앞의 책, 236, 339쪽. 李杜鉉, 앞의 책, 1997, 22쪽. 李杜鉉, 『한국의 가면극』, 일지사, 1979, 132-133. 서연호, 『산대탈놀이』, 열화당, 1988, 68-69쪽.)

송파산대놀이에 등장하여 노장과 대결하여 소무를 빼앗고 아이를 낳는다. 그러나 봉산탈춤에서는 사자의 심판으로 취발이가 노장을 파계로 유도했던 인물임이 밝혀진다. 특히, 취발이는 영남지방의 가면극에서는 등장하지 않고 황해도와 경기지역에서만 노장과 대결을 벌이는 가장 역동적인 인물로 등장한다.

회개형에 해당하는 목중은 봉산탈춤의 5과장 사자춤마당에서 사자의 징계를 받으나 취발이의 꼬임에 넘어가 잘못을 깨닫고 다시 불가에 귀의하는 인물이다. 특히 팔목중은 떠돌아다니면서 본 여러 고장의 산수풍경을 자랑하는 풍류적 인물이다.

연잎, 눈곱떡이는 양주별산대놀이와 송파산대놀이에만 등장하는 인물로 옴중과 목중이 두려워하는 존재다. 천신과 자신의 대리자로 심판형에 해당된다. 조동일은 연잎과 눈곱떡이의 인물에 대해 세속적인 성질의 것이 아닌 초월적 존재로서의 비상한 능력을 지닌 인물로 보았다. 취발이처럼 확고한 신념이 있는 인물에게는 나타나지 않으나 옴중과 목중같이 타락적인 행위를 하면서 아직은 속가에 남을 확신이 없는 파계승에게 징계를 하며 회개의 기회를 주는 인물<sup>34)</sup>이다. 이 두 인물 또한 노장과 마찬가지로 종교적인 특히 불교의 영향을 받아 형성된 인물이라 하겠다. 불·유·도교의 요소를 두루 지닌 존귀하고 고결하며 비상한 인물, 혹은 도태된 양반으로 보는 견해도 있다. 따라서 본 연구에서는 이 인물 또한 승려 다음 가는 계급의 승려형 인물로 포함코자하나 그 등장하는 과장이 미미하여 승려형 인물에서는 언급을 제하고자 한다.

목중과 옴중은 놀이판에 떠돌아다니면서 신명을 돋우는 인물로, 목중은 봉산탈춤, 강령탈춤, 은율탈춤, 양주별산대놀이, 송파산대놀이에 등장한다. 봉산탈춤 3과장 사당춤에 등장하는 사당과 거사도 놀이판에 나온 한량형에 포함하였다. 이들 승려형 유형을 다시 정리하자면 다음과 같다.

---

34) 조동일, 위의 책, 1979, 237쪽.

<표-3> 승려형 인물의 등장 지역과 역할

인물	등장 지역	행위	역할
노장	봉산, 강령, 은율, 양주, 송파, 가산,	파계하는 인물	파계형
상좌	봉산, 강령, 은율, 양주, 송파	사방신에 의례	제의형
상좌	가산	스승지킴	제지형
상좌	양주 2과장	도적질	도적형
오방신장무	가산	의식무	제의형

<표-4> 비승려형 인물의 등장지역과 역할

인물	등장 지역	행위	역할
취발이	봉산, 강령, 양주, 송파	생산력 있음	생산형
목중	봉산 5과장 사자춤에 등장하는 목중	회개	회개형
연잎, 눈끔찍이	양주, 송파	옴중·목중의 심판	심판형
목중 <sup>35)</sup>	봉산, 강령, 은율, 양주, 송파,	떠돌이	한량형
옴중	양주, 송파	떠돌이	한량형

이처럼 승려유형에 등장하는 노장, 목중, 취발이는 승려의 유형에 속하는 대표적 인물이다. 특히 노장과 취발이는 소무를 놓고 대립하는 인물이며, 팔목중은 노장을 파계로 인도하며 놀이판에 등장하여 자기가 유람한 고장의 자연 경관을 고문을 인용하여 자랑하는 등 놀이판을 흥겹게 이끄는 아주 낙천적인 무리들이다. 먼저 승려형 인물을 살펴보겠다.

35) 목중은 강령탈춤 3과장 목중춤에서 첫목과 둘째목이 등장하고, 7과장 1경의 팔목중춤에 팔목으로 등장하는 여덟명의 인물은 취발이, 말뚝이(1,2), 목중(1,2), 마부(1,2), 남강노인, 등이 등장하는데 이들을 팔목으로 칭한다. 은율탈춤에서도 팔목중춤에 목중 8명이 등장하고 말뚝이와 취발이가 등장하는데 이들도 팔목중으로 불렀다. 특히 양주별산대놀이에서는 팔목중과 목중이 동시에 등장한다. 그러나 목중이나 목중은 같은 의미로 해석된다. 송파산대놀이에서는 팔목감, 울, 병, 정으로 표현되나 모두 목중으로 칭한다.  
 조동일, 앞의 책, 1979, 289쪽.  
 林哲宰, '양주별산대놀이', 文化財 1호, 1965, 85쪽.  
 이두현, 앞의 책, 1979, 132~133쪽.  
 서연호, 앞의 책, 1988, 68~69쪽.



## (1) 승려형

### ① 노장

노장은 노승(강령탈춤, 은율탈춤)으로도 불리지만 노장으로 통일하겠다. 노장은 봉산탈춤, 강령탈춤, 은율탈춤<sup>36)</sup>, 양주별산대놀이, 송파산대놀이에 등장하는 나이 많고 도가 높은 승려이다. 노장의 차림새는 흰베 장삼을 입고 가사를 메었다. 목에 염주를 걸고 육환장을 짚고, 송낙을 쓰고, 화선(花扇)으로 얼굴을 가리고 등장하여 소무에게 자신의 욕망을 드러내어 파계하는 인물이다. 노장이 소무를 만나기 전 놀이판에 등장하는 과정은 지역마다 다르지만 소무를 만나기 전의 과정을 살펴보겠다. 우선 노장의 놀이판 등장이 스스로 나왔는지, 상좌에 의해 나왔는지, 상좌를 데리고 나왔는지, 목종들에 의해 나왔는지 살펴보면,

봉산탈춤: 목종들 노장을 그 자리에 놓고 퇴장한다.

강령탈춤: 상좌 2명이 육환장을 메고 노승을 모시고 나와 장소로 나오면서……

은율탈춤: 노승은 절간에서 염불 공부를 하며 후생길을 닦다가 세상 구경 한번 하고 싶어서 절간을 떠나 내려온다.

양주별산대놀이: 노장은 화선으로 얼굴을 가리고 둘째 상좌를 데리고 九節竹杖에 의지하여 나온다.

송파산대놀이: 이때 노장이 객석에 나와 부채로 얼굴을 가리고 서 있다.

노장이 놀이판에 등장하는 과정은 은율탈춤과 송파산대놀이는 스스로, 강령탈춤은 상좌에 의해서 양주별산대놀이는 노승이 상좌를 데리고, 봉산탈춤은 목종들에 의해 놀이판에 등장하게 된다.

---

36) 봉산탈춤, 강령탈춤, 양주별산대놀이, 송파산대놀이에서는 소무를 통해 노승이 타락을 결심하지만 은율탈춤에서는 새막시의 유혹에 노장이 파계한다.(양종승, 앞의 책, 236쪽)

주동적 → 스스로(은율탈춤, 송파산대놀이)      혹은 상좌를 데리고(양주별산대놀이)  
 피동적 → 상좌에 의해(강령탈춤)      혹은 목중들에 의해(봉산탈춤)

이렇듯 노장의 등장은 가면극마다 차이가 있지만 노장이 놀이판에 등장한 것은 스스로의 판단으로 등장한 것이 더 많다. 물론 목중들의 꼬임이 있었다고 하겠으나 최후의 결정은 노장에게 달려있다. 따라서 노장과 소무의 어울림은 불도 높은 고승의 파계라는 불명예의 윤리적인 해석을 떠나, 자아존중의 현세 추구로 보아야 한다.

노장이 소무를 취한 후 현실 적응력은 놀랄 정도로 급속히 변한다. 노장은 신장수에게 신발 두 켤레를 사지만 신발값을 떼어먹는다. 장돌뱅이로 상거래와 세상살이에 익숙할 대로 익숙한 장사치인 신장수를 능가할 정도로 노장의 사회 적응능력은 뛰어난다.

노장은 놀이판에 등장하여 소무를 발견한 후 파계하여 소무를 취한다. 노장은 신장수를 속여 세속적인 생활능력을 발휘하며 현실에 적응한다. 그리고 취발이와 소무를 놓고 대립하여 소무를 빼앗기고 쫓겨난다. 소무를 만난 후 노장의 심리변화를 3장에서 자세히 살필 것이다.

## ② 상좌

상좌<sup>37)</sup>는 승려형 인물로 봉산탈춤 4명, 은율탈춤1명, 강령탈춤, 양주별산대놀이, 송파산대놀이 각 2명씩이 등장한다. 상좌는 주로 의식무과장에 등장하여 대동놀이가 시작되기 전에 사방신을 향하여 신에게 제의를 올리며 난장의 입문을 알려 연희의 무사무탈을 기원한다. 이들이 등장하는 과장은 가면극이 연희되기 전에 길놀이와 고사를

37) 상좌가 나와 사방신에 대한 배려를 하는 지역은 황해도와 경기지방에서만 나타난다. 특히 가산오광대의 의식무과장으로 오방신장무과장이 있으나 여기에는 상좌가 등장하지 않고 다섯명의 오방신장이 등장한다. 상좌의 인원도 봉산탈춤에서만 상좌가 4명 등장하고 나머지는 2명, 혹은 1명이 등장하기 때문에 이를 사방신에 대한 의식무과장이라고 하기에는 무리가 따른다는 것이 조동일의 주장이다. 조동일, 앞의 책, 1979, 229쪽.

통해 연희의 시작을 알리고, 작고한 선배들에게 연희가 무사히 끝나기를 비는 의례과장이다. 이처럼 상좌의 여러 배역은 본래의 상좌 역할의 퇴화<sup>38)</sup>로 보기도 한다. 특히 가산오광대에 등장하는 오방신장 역시 상좌의 사방배례 의식이 드러나므로 본고에서는 상좌로 포함한다. 또한 상좌의 역할은 본래 남성이 여성의 역을 하였으나 일제 때에 들어와 여성의 역할을 기생들이 맡게 되었다.

상좌는 상좌춤에 등장하여 제의적인 성격을 띠는 인물이다. 그러나 양주별산대놀이 2과장 옴중춤에서는 옴중의 물건을 빼앗는 도적질을 하기도 하고, 가산오광대 5과장에서는 끝까지 스승을 옹호하는 인물의 역할을 한다. 상좌의 등장과정을 살펴보면 다음과 같다.

상좌 넷이 등장, 모두 흰 장삼을 입고 붉은 가사를 메고 고깔을 썼다. 등장의 절차는 목중들이 상좌를 업고 차례로 달음질 하여 장내를 한바퀴 돌다가 중앙쯤 상좌를 내려놓고 퇴장한다. -중략- (봉산탈춤)

상좌(1,2): (흰 고깔 쓰고 염주 목에 걸고 홍장삼에 홍 가사를 어깨에 걸고 흰 바지에 행견치고 망해신고 등장하여 (1)은 위쪽 (2)는 아래쪽에서 등장하여 천천히 걸어오다가 적당한 거리를 두고 대무한다.) (강령탈춤)

흰 장삼에 흰꽃깔을 쓰고 꽃 가사를 양 어깨에 메고 흰 바지를 입었다. 등장하여 사방에 배례하고서 춤이 시작된다. (은율탈춤)

첫째 상좌가 흰 장삼에 붉은 띠, 붉은 한삼, 붉은 고깔을 쓰고 나와 두손을 모우고 서있다

38) 상좌는 애초 다른 등장인물과 마찬가지로 연극적인 기능을 지닌 인물이었으나 그 역할이 퇴화 혹은 다른 인물에 의한 역할의 전도 등으로 본래의 기능이 상실한 것이라는 견해다, 서연호, 韓國의 탈놀이 2, 『黃海道 탈놀이』, 열화당, 1988. 66쪽.

가 염불장단이 나온다. 첫 장단 끝에 활개를 폼다 손을 모으고 고개를 숙여 인사를 한다.  
 (합장재배) 그리고 앞으로 1장단 나아가 배하고 우로 돌아 1장단 나아가 배하고 계속 사방  
 재배를 한 뒤 [쫓그리고 앉아 양팔을 옆으로 벌려 휘감았다 폼다 하고 일어나 오른팔을 왼  
 쪽 어깨로 넘기고 고개를 돌리고 끄덕인다] (송파산대놀이)

상좌는 목에 염주를 걸고 백장삼에 흥 가사를 어깨에 걸고 흰 바지에 행견을 치고  
 망혜를 신고 등장한다. 상좌는 “위엄 있는 복색을 하고 느린 음악에 맞추어 장중하고  
 의식적인 춤을 춘 뒤에 활동적인 복색을 하고 빠른 음악에 맞추어 역동적이고 신명난  
 춤을 춘다. 복색, 음악, 춤사위를 조화시키며 제의적인 춤에서 예술적인 춤으로 변천  
 해온 무용사의 흐름을 시사한다.” 39)고 하였다.

특히 영남지방은 중부지방의 상좌가 사방 배려하는 것과 비슷하게 가산오광대에서  
 오방신장무가 연희되는데 이는 변형된 의식무로 보아야할 것이다. 이처럼 영남지방에  
 서 상좌춤이 이뤄지지 않고 있는 것은 뒤이어 연희될 승려과장과 연관시켜 볼 때 이  
 지방에서는 승려과장이 활발히 이뤄지지 않고 있는 것과 무관하지 않는 것으로 보인  
 다.

## (2)비승려 형

### ① 취발이

취발이<sup>40)</sup>는 봉산탈춤, 강령탈춤, 은율탈춤, 양주별산대놀이, 송파산대놀이에 등장  
 하여 노장과 대립을 일으켜 소무를 빼앗고 아이를 낳는 생산형 인물이다. 하회별신굿  
 탈놀이나 영남지방에서는 취발이가 등장하지 않는다. 봉산에서는 취발이가 양반과장에

39) 박진태, ‘탈춤’ 과 ‘탈놀이’ 의 용어에 대한 미학적·예술학적 접근’, 한국공연문화학회, 2006, 30쪽.

40) 취발이는 승려과장과 양반과장, 미알과장(은율탈춤-최괄이)에 모두 등장한다. 이를 두고 혹자는 취발이를  
 하인형 인물로 보기도 하지만 본고에서는 취발이를 승려형 인물로 변별하고자 한다. 미알과장에서 본처와  
 첩의 갈등이 있었듯이 승려과장에서 취발이와 노장은 소무를 놓고 갈등이 벌이는 주체적인 인물이다. 따라  
 서 양반과장에 등장하는 취발이는 승려과장에 등장하는 취발이의 가면을 쓴 인물일 뿐 실제적인 유형은 승  
 려형 인물이라고 본다. 따라서 본고에서는 취발이를 승려형 인물로 분류할 것이다.

도 등장하여 상인이나 이속, 또는 관중들의 대리 인물임을 드러냄으로써 취발이는 세속적인 인물이라 본다.

봉산탈춤에 등장한 취발이는 4과장 3경에 등장하는 나이 70세 노인이다. 푸른 버드나무가지와 한쪽 무릎엔 큰 방울을 달고 세인간사 불문하고 산간에 뜻이 없어 명승대 처 찾아다니다가 나온다. 취발이가 이 친구 저 친구 찾아다니다가 술을 마셔 얼굴이 붉그레하다. 술개미가 고기 덩어리인줄 알고 취발이를 희롱한다. 취발이는 소무를 빼앗으려다 노장에게 부채로 면상을 얻어맞고 소무를 취하고 나이 칠십에 생남하였다고 자랑한다. 그리고 아이에게 천자문뒤편이와 국문 뒤편이로 글을 가르치며 아이를 들고 퇴장한다.

강령탈춤에 등장한 취발이는 7과장 3경에 등장하여 노승과 대결을 벌인다. 느티나무 또는 버드나무 가지, 왕 방울을 달았고, 어려서 글 못 배우고 일찍이 오입을 배워 팔도강산을 무릇 메주 밧듯 하는 내로라하는 인물이다. 취발이는 석교상 갔다 오는 길에 주막집에 들러 술 한 잔 얼큰하게 마시고 얼굴이 붉으데데 하니까 술개미가 고기덩이인줄 알고 덤빈다. 이런 풍류정에 들러 그저 갈 수 없어 수인사 한마디 드리고 가려다 노승이 불도는 숭상하지 않고 미색을 다리고 노는 것을 보고 그냥 돌 수 없다며 노승을 쫓아버리겠다 한다. 노승과 싸워서 소무를 얻고 아이를 낳는다. 아이의 이름을 짓고 천자문과 언문을 가르치다 인형을 안고 타령 춤추며 퇴장한다.

은율탈춤에 등장한 취발이는 5과장 노승춤에 등장한다. 최괄이<sup>41)</sup>(체괄이)로 불리며 노승의 술 취한 장면을 구경하던 최괄이와 말뚝이가 노승이 술 취해 비틀거리는 모습을 지켜보고 있다가 놀려줄 궁리를 한다. 노승과 최괄이가 대무로 겨루다가 노승에게

---

41) 최괄이, 체괄이는 사설시조 ‘관등가’에 ‘사자탄 체괄(體适)이요 호랑이탄 오랑캐와……’로 보이는 ‘체괄’에서 ‘최괄(崔适)’로 바꾼 말이 아닌가 한다. 이두현, 앞의 책, 1997, 57쪽.  
‘농가월령가’ 10월령의 1절에 ‘체달이 춤을 춘다.’라고 있는데 이 체달이 춤이 ‘체괄이 춤’으로 표기된 곳이 있어 취발이춤의 옛 표기로 생각된다는 의견도 있다. 서연호, 앞의 책, 78쪽, 국립문화재 연구소 영상자료 ‘은율탈춤’ 설명중 전경욱 설명부분. 따라서 본고에서는 최괄이는 취발이란 명칭의 옛날 이름을 간직하고 있는 표기로 본다.

면상을 얻어맞고 찬물을 먹고 방망이로 두들겨 내쫓고 노승이 퇴장하자 새맥시와 어울려 대무한다. 다른 지역과 달리 취발이가 아이를 낳는 장면은 없다.(대신 양반과장에서 새맥시가 아이를 낳는다.)

양주별산대놀이에 등장한 취발이는 6과장 3경에 등장하는 늙은 오입쟁이 총각이다. 바탕색은 주황색이며 양쪽 눈은 흰색이고 눈꼬리가 쳐진 모습이다. 머리에 누런 털을 흘러내리게 하고 이마에 갈매기 주름이 있고, 귀롱가지를 들고 나온다. 늙은 총각으로 일생을 사찰에서 살다가 노장이 계집에게 유혹되자 절이 폐사되어 떠돌이 오입쟁이가 된다. 아침에 해장술을 해서 얼굴이 지지벌거니까 독수리가 달려든다. 산대굿한다는 말을 듣고 어느 집을 지나다가 늙은 종이 계집 돌을 데리고 농락하는 것을 보고 불같은 욕심에 뛰어든다. 참새는 죽어도 짹 한다고 아산이 무너지나 평택이 깨지나 해보라며 취발이 노장과 한판 붙어 소무 하나를 뺏어가지고 마누라를 삼아서 농탕을 친다. 소무가 아이를 낳자 조상님 뵈면 목이 생겼다고 좋아라하고, 아이에게 천자와 언문을 가르친다. 취발이는 까끼걸음을, 소무는 자라춤을 추며 퇴장한다.

송파산대놀이에 등장한 취발이는 9마당 취발이춤에 등장하는 30세 총각이다. 바탕색이 갈색이며 이마에 검은 선과 흰 선 아래로 그어지고, 눈가에 검은 선, 광대뼈에 흑, 얼굴 근육이 생동감 있다. 녹음(푸른나무가지)으로 얼굴을 가렸다. 조실부모하여 십오세부터 주색잡기에 능하고 낫 놓고 기억자도 모르는 역발산이다. 얼굴이 불과하고 취흥이 도도하여 얼굴이 지지벌거니까 술개미가 달려들자 쫓아버리고 취기를 깬다. 비린내가 몹시 나니 한번 가봐야겠다며 노장이 계집을 둘 씩 끼고 농탕치는 것을 보고 노장을 녹음으로 쫓아내고 소무 하나를 빼앗아 아이를 낳는다. 천자문과 언문풀이를 가르친 후 퇴장한다. 이런 취발이가 아이를 생산한 것에 대해 조동일은 겨울과 여름의 싸움에서 생산성이 있는 여름이 승리한 것으로 보았다. 그러나 실은 취발이도 따지고 보면 송파산대놀이에서만 나이 30의 젊은이이고, 봉산탈춤에서는 나이 70세의 늙은이, 양주별산대놀이에서도 늙은 총각이다. 따라서 취발이는 젊기 때문에 생산성이 있는 것이 아니라, 그가 지니고 있는 소품인 푸른 버드나무 가지와 무릎에 달린 큰 방울이 생

산적 인물임을 입증한다고 본다.

취발이가 경기지방과 황해지방의 가면극 봉산탈춤, 강령탈춤, 양주별산대놀이, 송파산대놀이에서 노장의 여자를 빼앗고 득남하여 일인이역으로 천자문과 언문 뒷풀이로 글공부를 시키는 장면을 통하여 취발이의 생산성이 확인된다, 특히 취발이는 봉산탈춤과 은율탈춤에서는 승려과장이 아닌 양반과장에도 등장하고, 은율탈춤 양반과장에서는 아이까지 출산하는 등 파계형 승려임을 드러내는 세속의 상징적 인물이다.

## ② 팔목중

팔목중은 봉산탈춤, 강령탈춤, 은율탈춤, 양주별산대놀이, 송파산대놀이에 등장한다. 봉산탈춤의 팔목중은 노장을 놀이판에 끌고 나와 노장에게 파계의 계기를 제공한다. 이로 인해 5과장에서는 사자한테 스님을 꺾어 파계시킨 죄를 추궁 당하자 취발이가 시켜서 알지 못하니 용서해 달라고 빌기도 한다. 이런 팔목중은 원래 노장의 상좌였다. 가면극에서 팔목중의 숫자가 8명인 것은 “팔목중의 숫자가 ‘8’ 과 관련이 있는 것은 불교의 불법 수호신인 팔부중(八部衆)에서 유래한 것이라는 설과 티베트 라마교 사원의 가면무 ‘참’ 42)의 영향을 받았다는 설이 있다. 불교의 팔부중이란 천(天) · 용(龍) · 야차(夜叉) · 건달바(乾闥婆) · 아수라(阿修羅) · 가루라(迦樓羅) · 긴나라(緊那羅) · 마후라가(摩睺羅迦)를 지칭한다.” 43) 불교국가였던 우리나라에서 팔부중은 신라시대부터 호국신격으로 널리 신봉되었다. 조선후기에 이르러서 불교적인 의미가 퇴색하고 민중적인 성격이 가마되어, 가면극 노장과장에서 노장을 희롱하는 인물로 바뀌었을 가능성이 있다44)고 보았다.

42) 티베트 라마교 사원의 가면무 ‘참’ 은 티베트에 인도의 불교를 전한 파드마삼바바(蓮花生)를 기념하기 위해 거행된다. 파드마삼바바의 여덟가지 이름의 하신을 나타내는 석가사자(釋迦獅子) · 파드마삼바바 · 일광(日光) · 사자후(獅子吼) · 분노금강(忿怒金剛) · 연화금강(蓮花金剛) · 연화왕(蓮花王) · 애혜(愛慧)가 각각 가면을 쓰고 등장한다.(전경욱, 『한국의 전통연희』, 학고재, 2004, 424쪽.)

43) 정형호, ‘탈놀이의 팔목중과 불교의 팔부중 신앙의 관련성 고찰’, 『한국민속학』 38, 한국민속학회, 2003년, 457쪽.

44) 정형호, ‘가면극에 나타난 팔목의 성격 고찰’, 『한국민속학회소식』 9, 한국민속학회, 1995, 9쪽.

봉산탈춤에서는 제2과장 팔목춤에 첫째목중, 둘째목중…여덟째목중으로 불리는 8명 목중이 차례로 다음질하여 자연풍광을 읊는 등 내세보다는 현실의 자연친화적인 풍류를 즐기는 인물들이다. 강령탈춤에서는 제3과장과 7과장 노승춤에 등장한다. 3과장 목중춤에 첫째목과 둘째목이 등장하는데 붉은 가면에 칩배 장삼을 입고 흥띠를 띠고 마혜를 신은 목중 2명이 등장한다. 7과장에 팔목중(목중1·2, 말뚝이1·2, 마부1·2, 취발이, 남강노인)으로 불리는 등 8명이 등장하여 춤을 추며 성주풀이를 하다가 노승을 회롱하여 풍류정으로 인도한다.

은율탈춤에서는 3과장 팔목춤에 여덟 명의 목중이 등장한다. 첫째목중이 등장하여 강원도를 비롯한 산수갑산을 두루 돌아다니며 세상구경하고 은율탈춤에 당도하니 풍류 소리가 낭자하니 한 번 놀고 가겠다며 춤을 춘다. 나머지 팔목중이 모두 등장하여 잣은 돗부리 장단과 타령 장단에 맞춰 산수를 노래하고 뭇동춤을 추면서 전원 퇴장한다.

양주별산대놀이에서는 제3, 4, 5, 6과장에 목중이 등장하여 옴중과 대립하기도 하지만 연잎, 눈꿈적이에 의해 대퇴당하고 영불놀이에 등장하여 파계승의 모습을 보여준다. 8명의 목중은 가면극 승려과장에 등장하여 제각기 자신의 기량을 뽐낸다. 다른 놀이와 달리 양주별산대놀이에서는 4명의 목중들이 등장하여 영불놀이에서 주도적인 역할을 하지만 침놀이와 애사당북놀이에서 다른 인물들과 어울린다. 침놀이 장면은 말뚝이와 신주부가, 애사당북놀이는 왜장녀와 애사당이 목중들과 어울린다. 애사당 북놀이에서는 상좌역 목중들은 제금과 팽과리를, 목중들은 법고를 침으로써 목중들은 악사의 역할은 물론이고 북을 들어 법고 모양을 만드는 “무대 배경의 역할”<sup>45)</sup>도 한다. 송파산대놀이에서는 제2, 3, 4, 5, 6, 7과장에 등장한다. 2과장에서는 옴중 먹중춤 목중이 등장하여 옴중의 옴 읊은 것을 돌려주는 역할을 한다.

조동일은 팔목중에 대해 “무리지어 다니면서 속세를 유랑하는 모습을 표현하였다. 이들은 중의 형색을 하고 있으나 도(道)를 연마하는 스님이 아니고 비승비속하는 인물

---

45) 최윤영, 앞의 논문, 2009, 26쪽 참조.



이다. 이들이 놀이판에 등장한다는 설정은 선비가 놀이판에 등장하는 경우보다 극적 표현의 보다 풍부한 소재를 제공할 수 있다.” 46)고 하였다. 팔목중의 구성은 대체로 상좌 2명, 목중 4명, 움중, 완보를 기본으로 한다. 팔목중에 “목중 4명과 관(冠)쓴 중이 포함된다고도 하고, 또는 완보와 관쓴 중은 같은 것이라고도 하며, 반면 여러 목중을 가리키는 범칭47)” 으로 쓰인다.

백구타령과 오도독이 타령 등을 부르는 것은, 무언의 노장에게 관심을 끌기 위한 것이며, 또한 노장에 대한 제자로서의 도리를 다하는 것처럼 보인다. 그러나 이들의 속내에는 “숭고한 노장을 비속한 노장으로 타락” 시키고야 말겠다는 중의성을 함유하고 있다. 목중들이 멈추어 선 노장을 찾으러 가는 행동 또한 표면적으로는 노장에 대한 제자의 도리를 하는 정중한 거동처럼 보이지만 실제로는 노장에 대한 음모이며 공격으로 나타나기 때문에 겉과 속이 다른 반어적인 행동48)이라고 할 수 있다.

이처럼 한량패에 속하는 목중들은 (봉산탈춤, 강령탈춤, 은율탈춤, 양주별산대놀이) 먹중(송파산대놀이)으로도 불린다. 경기지방 가면극에 등장하며 노장의 타락을 음모하는 비승려형 인물들이다. 한량패에 속하는 목중들은 일찍이 승속을 벗어나 이곳 저곳을 떠돌아다니면서 놀이판에서 노래와 춤으로 자신들의 끼를 한껏 발휘하는 자연친화적 정서를 드러내는 풍류아들이다.

### ③ 움중

우리나라 가면극에는 전염병환자의 탈과 비정상적인 신체를 나타내는 병신탈이 많이 등장하여 인물의 특성을 과장하여 표현한다. 움중은 대표적으로 비정상적 탈이다.

움중의 생김새는 이마에 주름이 있고 두 눈의 끝은 하늘을 향해 있으며 입은 반달형으로 웃으며 이가 두 개 있다. 바탕색은 자주 빛이며 눈은 흰색이고 움부분은 끝에 노

46) 조동일, 『탈춤의 원리 신명풀이』, 지식산업사, 2006, 207쪽.

47) 이두현, 『韓國假面劇』 서울대학교출판부, 1995.

48) 조동일, 앞의 책, 『탈춤의 역사와 원리』, 흥성사, 1979, 118쪽.

량색을 칠했다. 이마에는 금지(金紙)를 붙인 탈을 썼다. 이들의 의상과 소품으로는 등에 용을 그린 장삼을 입고 회색행전에 옴병거지를 쓰고 ‘옴’ 이 옴아 있는 모습을 콩이나 팥을 붙여 나타냈다.

옴중은 아직 득도를 못한 수행승이다. 득도견성(得道見性) 할 때까지는 누더기를 걸치고 옴의 때도 씻지 않고 칩거했기 때문에 옴이 옴았다. 성불에만 옴맹 정진키로 하여 옴을 돌보지 않아 피부가 헐고 옴이 옴아서 다른 사람에게 기피의 대상이다. 이런 옴중을 김종해는 “요즘말로 고시공부나 대학입시준비를 위해서 깊은 산 절간에 들어가서 열심히 공부하던 학생들과 같다. 수행의 인고(忍苦)에도 한계가 있는지라 종종 절간을 뛰쳐나와 혈기(血氣)를 누르지 못하고 탈선해 버리는 경우와도 비슷한 것”<sup>49)</sup>이 옴중의 모습이라 하겠다.

양주별산대놀이에서 옴중은 장중입구에서 물건을 팔아 보려고 하지만, 상좌가 이것을 빼앗으려한다. 이로 인해 옴중과 상좌의 대립이 발생하고 결국 옴중과 목중의 싸움으로 번진다. 목중은 매를 맞을까 겁이 나서 사과하고 타령조에 맞춰 춤을 춘다. 송파산대놀이 역시 옴중과 목중은 언어유희로 대립하다가 옴중은 목중을 쫓아 퇴장한다.

양주별산대놀이와 송파산대놀이에 등장하는 옴중은 아직 득도하지 못한 수행승으로 젊은 혈기를 억제하지 못해 떠돌아다니는 파계승으로 목중과 대립을 일으킨다.

이처럼 승려형 인물과 비승려형 인물을 통해 드러내고자 한 것은 인간이 궁극적으로 인간 이상일 수 없다는 당대 선인들의 종교관이다. 그 반영이 종교적 지위가 높은 노장의 파계를 통해서 비승려들이 깨달을 수 없는 종교적 초월의 경지에 이르는 모습을 보인다. 상좌도 마찬가지다. 토속신앙인 무속의 영향으로 인간은 빌고 살아간다는 반영을 의례를 통해 제시한다. 그러나 비승려인 목중과 옴중, 취발이 등은 현실과 종교 사이에서 방황한다. 환속하여 이곳 저곳을 돌아다니면서 자연의 경치에 동화된다. 따라서 파계한 승려인 취발이나 옴중, 목중들은 놀이판에 나와서도 자신들이 유람한

---

49) 金鐘海, 동아일보, ‘한국인의 탈’ - 옴중-, 1981년 2월 21일, 10면.

고장의 산수경치를 古文을 인용해서 자랑하는 등 제도에 얽매이지 않는 인물들이다. 비승려형 인물 중 현실적인 삶에서도 확신이 없는 목종의 경우는 석가여래의 심판을 받고 다시 종교에 귀의 등 근원적으로 나약한 인간의 모습을 드러내고 있다.

## 나. 양반형 인물

전통극에 등장하는 양반은 가면극에 등장하는 양반과 ‘포도부장’<sup>50)</sup>, 그리고 인형극의 평양감사이다. 그러나 본고에서는 가면극의 양반과 인형극의 평양감사 외에 가면극에 등장하는 가부장을 양반형 인물에 포함코자 한다. 그 이유는 가부장인 영감과 박첨지는 양반의 신분은 아니지만, 할미과장에서 본처에 가하는 횡포가 양반이 하인을 대하는 것 못지않은 군림과 횡포를 가하기 때문이다. 따라서 본 연구에서의 양반형 인물은 가면극의 양반, 인형극의 평양감사, 그리고 가면극과 인형극에 등장하는 가부장인 영감과 박첨지로 한다.

가면극에 등장하는 양반의 유형을 고찰하기 위해 우선, 양반과장의 지역별 과장구성을 통해 등장인물의 구성을 살펴보았다.

---

50) 成炳禧, ‘韓國 假面劇의 男役’, 안동대학교 논문집 6, 1984, 432쪽. “포도부장은 객관적 신분으로는 지배층에 속하지만, 양반의 상대적 위치로 볼 때 신분적 下位者이므로” 본 연구에서도 말뚝이, 쇠뚝이, 흥동지와 함께 하인형 인물에 포함할 것이다.

<표-5> 양반형 인물의 등장과장과 등장인물

지역	황해도			경기도		오광대			야유		인형극
가면극	봉산탈춤	강령탈춤	은율탈춤	양주 별산대놀이	송파산대놀이	통영오광대	고성오광대	가산오광대	수영야류	동래야류	꼭두각시놀음
양반 과장	6과장 양 반말뚝이 춤	5과장 양 반말뚝이 춤	4과장 양반춤	7과장 선님춤 1경 포도부 장놀이	10마당 선님 말뚝이마당 11마당 선님· 미알·포도부 장	1과장 문동 탈 2과장 풍지 탈 3과장 영노 탈	1과장 문동 북춤 2과장 오광 대 3과장 비비 탈	2과장 영노과 장 3과장 문동이 과장 4과장 양반과 장	1과장 양반 장 2장 영노장	1과장 문동이과 장 2과장 양반과장 3과장 영노과장	제6막매사냥 제7막 평양감사 재 상
등장 인물	선님 서방님 도련님 말뚝이	말양반 둘째양반 재물양반 말뚝이 (2 명)	첫째양반 둘째양반 셋째양반 말뚝이 새막시 최괄이 원숭이 접이	선님 서방님 도련님 말뚝이 첫뚝이 쇠뚝이 포도부장 소우(첩)	선님 서방님 도령님 말뚝이 첫뚝이 미알할미 포도부장 소우(첩)	문동이양반 원양반 홍백가양반 비틀양반 공보양반 경정양반 조리중 말뚝이/영노	문동광대 정보양반 젓양반 갓양반 도령 말뚝이 비비할멈 비비양반	영노 황제장군 문동이들 양반 작은양반(1,2) 말뚝이	수양반 차양반 셋째양반 넷째양반 중가도령 말뚝이 영노	원양반 차양반 모양반 중가집도령 말뚝이 비비양반 영노	평양감사 포수 관속 박첨지 흥동지
할미 과장	봉산탈춤	강령탈춤	은율탈춤	양주 별산대놀이	송파산대놀이	통영오광대	고성오광대	가산오광대	수영야류	동래야류	꼭두각시놀음
등장 과장	7과장 미알할미 영감춤	6과장 영감할미 춤	6과장 영감, 할 미광대춤	8과장 신할아버지 알할미춤	12마당 신할아버지 할미	4과장 농창탈	5과장 제밀주	6과장 할미영감장	3과장 할미영감장	4과장 할미 영감과장	제5막 표생원
가부 장	미알영감	영감	영감	신할아버	신할아버	할미양반	시골영감	영감	영감	영감	표생원 (박첨 지)

(1) 양반

<표-5>에서 살펴본 바와 같이 가면극에 등장하는 양반형 인물은 봉산탈춤, 강령탈춤, 은율탈춤, 양주별산대놀이, 송파산대놀이, 통영오광대, 고성오광대, 가산오광대, 수영야류, 동래야류, 하회별신굿탈놀이 등 가면극 전 지역에 등장한다.

봉산탈춤에 등장하는 양반형 인물은 6과장 양반 말뚝이춤에 선님, 서방님, 도련님이 등장하는데 이들은 서로 형제간이다. 강령탈춤에 등장하는 양반형 인물은 5과장 양반 말뚝이춤에 말양반, 둘째양반, 재물대감, 도령이 등장한다. 말양반과 둘째양반은 말뚝이에게 풍자당하는 인물이며 재물대감은 양반끼리 서로의 외양을 비하하거나 집안 허물을 폭로하는 희극적 인물이다.

은율탈춤에 등장하는 양반형 인물은 제4과장 양반춤으로 첫째, 둘째, 셋째 양반 삼형제가 샷부채를 들고 등장한다. 다른 양반과장의 부채는 화선선인데 은율탈춤의 부채만 샷부채다. 셋째양반은 반신을 못 쓰는 병신이다. 얼마나 무능한지 자신의 아내 새막시를 말뚝이에게 교체하라고 내 주지만, 최괄이의 아이를 낳는다.

양주별산대놀이에 등장하는 양반형 인물은 제7과장 샌님춤에는 샌님, 서방님, 도령님이 등장한다. 특히 하인으로 말뚝이와 쇠뚝이가 등장한다. 말뚝이는 양반집에 기거하는 하인이지만 쇠뚝이는 도망간 노비이거나 남의 집 하인이다. 이런 쇠뚝이가 말뚝이의 친구로 등장하여 둘이 합세하여 양반을 골탕먹인다.

송파산대놀이에 등장하는 양반형 인물은 10마당 샌님 말뚝이춤에 언챙이 샌님과 갓 쓴 서방님, 복건을 쓴 도련님이 등장한다. 서방님은 샌님의 아들이며 도련님은 샌님의 손자로 삼대가 등장한다.

통영오광대오광대의 양반형 인물은 1과장에 문동이 양반이 등장하여 자탄가로 신세 타령을 한다. 2과장에 원양반, 다음양반, 흥백, 먹탈, 손님, 비뚜르미, 조리중 등이 등장하여 말뚝이와 대립을 일으킨다. 3과장 영노탈에도 양반신분의 비비양반이 등장하는데 양반을 잡아먹는다는 영노라는 동물에게 온갖 수모를 당하다가 고향으로 쫓겨 간다.

고성오광대에 등장하는 양반형 인물은 1과장 문동이 등장 후에 2과장 오광대과장에 원양반과 청보양반, 젓양반, 갓양반, 초라니, 도령이 등장한다. 특히 원양반은 평양감사를 지낸 신분으로 말뚝이에게 갓은 수모를 당한다.

가산오광대에서만 영노과장이 양반과장보다 먼저 연희되며 영노는 모든 양반을 잡아먹고 영노는 포수에게 잡힌다. 이두현은 특히 가산오광대는 다른 오광대와 거의 같으나 오방신장무(五方神裝舞)가 있어 오광대의 원형은 지니고 있는 것 같다<sup>51)</sup>고 하였다. 가산오광대의 양반형 인물로는 큰양반과 작은양반들 두 명이 등장하고 큰양반은 작은 양반의 아버지이며 작은 양반들은 형제간이다.

수영야류에 등장하는 양반형 인물은 1과장 양반장에 등장하는 수양반, 차양반, 셋째양반, 넷째양반, 종가도령이다. 수양반은 50대의 점잖은 종가집 큰 어른으로써 말뚝이의 야유를 받고 영노과장에서는 영노라는 상상의 동물에 잡아먹히는 인물이다. 차양반

---

51) 이두현, 앞의 책, 1979, 225쪽 참조.

은 70대 흥안백발, 셋째양반은 30대의 무소양한 인물, 넷째양반은 20대의 경박한 청년이다. 이들 모두는 종가를 중심으로 한 일가로서 종가도령만 수양반의 아들이다. 수영야류에 등장하는 막득이<sup>52)</sup>는 양반집에서 대대로 종살이를 한 천민으로 양반을 골리는 해학적 인물이다.

동래야류에 등장하는 양반형 인물은 문동이과장 다음 2과장에서 원양반, 차양반, 모양반, 넷째양반, 종가집도령이 등장한다. 종가도령만 원양반의 아들이고 나머지는 사촌간이다. 원양반이 가장 수장이고 종손이다. 제3과장 영노과장에 비비양반이 등장하는데 상상의 동물인 영노가 양반을 잡아 먹으려하자 양반이 아니라고 거짓말로 위기를 모면하고 도망하여 살아난다.

하회별신굿탈놀이에 등장하는 양반형 인물로는 7과장에 양반선비마당에 양반과 선비가 등장한다. 양반과 선비는 서로 지체가 높다며 다툼을 벌이다 하인 초랭이와 이매에게 수모를 당한다. 그리고 첩인 부네를 두고 양반과 선비 둘이 신경전을 벌이기도 한다.

인형극에서는 평양감사가 매사냥거리와 평양감사 재상거리에 등장한다. 매사냥거리에서 관료의 횡포를 드러낸다. 부임하자마자 백성을 잘 다스릴 생각은 하지 않고 박첨지와 흥동지를 거느리고 매사냥부터 나선다. 상여거리에서는 모친의 상을 당하여 상주가 되었으나 그의 곡하는 소리를 통하여 패륜적 행위와 관료의 허위를 드러낸다.

가면극에 등장하는 양반형 인물의 명칭에는 봉산탈춤과 양주별산대놀이, 송파산대놀이에서는 샌님, 서방님, 도령님으로 불렸다. 강령탈춤에서는 맏양반, 둘째양반, 재물양반으로 은울탈춤에서는 첫째양반, 둘째양반, 셋째양반으로 불렸다. 통영오광대에서는 원양반, 다음양반, 흥백, 먹탈, 손님, 비뚜르미, 조리중으로, 가산오광대에서는 큰양반, 작은양반으로 불렸다. 수영야류에서는 수양반, 차양반, 셋째양반, 넷째양반, 종가도령으로, 하회별신굿탈놀이에서는 양반과 선비, 인형극의 평양감사 등이다. 양반형

---

52) 다른 지역에서는 모두 말뚝이로 불렸으나 수영야류에서만 막득이로 부른 것은 발음상의 차이로 드러난다. 따라서 본고에서는 양반과장에 등장하는 하인 ‘말뚝이와 막득이’를 모두 말뚝이로 칭하겠다.

등장인물을 정리하면 다음과 같다.

<표-6> 양반형 인물과 하인형 인물의 명칭

지역	양반의 명칭	하인의 명칭	그 외 등장인물
봉산	샌님, 서방님, 도련님	말뚝이	취발이
강령	말양반, 둘째양반, 재물대감, 도령	말뚝이 1·2	
은율	첫째양반, 둘째양반, 셋째양반	말뚝이	새맥시, 최괄이, 원숭이
양주	샌님, 서방님, 도련님	말뚝이, 쇠뚝이	소무
송파	샌님, 서방님, 도련님	말뚝이, 쇠뚝이	소무
통영	원양반, 다음양반, 흥백, 먹탈, 손님, 비뚜르미, 조리종	말뚝이	
고성	원양반, 청보양반, 젓양반, 갓양반, 초라니	말뚝이	
가산	큰양반, 작은양반 1·2	말뚝이	
수영	수양반, 차양반, 셋째양반, 넷째양반, 종가도령	막뚝이	
동래	원양반, 차양반, 모양반, 넷째양반, 종가도령	말뚝이	
하회	양반, 선비	초랭이 <sup>53)</sup>	
인형극	평양감사	흥동지	

이처럼 가면극에 등장하는 양반형 인물은 현재 연희되는 가면극의 전 지역에 걸쳐 나타난다. 양반과장 등장인물의 특징을 살펴보면, 황해도지방의 특징으로는 봉산탈춤에 등장하는 양반은 형제 셋이 모두 언청이 쌍언청이, 입비뚫이로 신체적 장애가 있다. 특히 나랏돈을 떼어 먹은 취발이는 다른 지역 양반과장에는 등장하지 않고, 봉산탈춤에 등장한 걸로 보아 승려과장과 연관성을 생각해 볼 수 있는 문제다. 강령탈춤은 말뚝이가 2명 등장하여 양반과 대립을 강화하였다. 은율탈춤에서도 셋째 양반이 반신불수이며 자신의 첩 새맥시를 말뚝이에게 내어주는 등 무능한 인물로 묘사된다.

53) 박진태, 『韓國假面劇研究』, 새문사, 1985, 142쪽. 참조.

경기지방인 양주별산대놀이와 송파산대놀이에서는 샌님은 포도부장에게 첩을 빼앗기는 등 동급끼리의 대립양상이 발생한다. 하인 말뚝이 외에 쇠뚝이가 더 등장하고 양반이 하인으로부터 돼지 취급을 당한다.

영남지방의 양반과장은 중서부지역보다 확대되었다. 이것은 양반에 대한 비판이 심화된 표현이며, 황해도와 경기지방에서는 양반과장이 단형인데 비해 영남지방에서는 문동이과장과 영노·비비과장의 추가로 확대되어 나타난다. 통영오광대에서는 문동이 양반이 등장하여 자탄가로 부귀와 영화가 필요 없음을 시사하고, 영노·비비과장에서 초인적인 동물이 등장하여 양반을 쫓아내거나 잡아먹는 등 양반에 위해를 가한다. 영남지방의 양반형 인물들은 말뚝이로부터 양반의 근본에 대한 문제가 제기되는 진가반상의 대립이 일어난다.

정형호는 “양반·하인마당”은 “중마당”이나 “영감·할미마당”, “동물탈마당”, 기타 “의식무마당”에 비해서 후대에 형성되었으며, 전승집단의 의식도 크게 반영되었다<sup>54)</sup>고 보았다. 그런데도 양반과장에서 일어나는 대립은 첨예한 갈등이거나 외부대립이 일어나지 않는 걸로 보아 양반과장은 그 구성이 뒤떨어진 과장이며, 사회문제극적 구조를 지니고 있기 때문에 매우 직설적이고 단순하다. 더구나 상징극적인 승려과장은 사실극적인 양반과장으로 넘어가면서 양반과장은 극적인 짜임새가 가장 약하다.<sup>55)</sup>는 설명이다. 가면극에 여러 명의 양반이 등장하여 진가반상의 다툼이 이뤄지는 것으로 보아 조선후기의 사회상과 동일하다고 볼 수 있다. 반상의 갈등은 농업과 상업, 수공업 등 경제적으로 성장한 양민과 서민들이 양반 중심의 신분체제가 크게 동요를 하게 되면서 일어나는 지배층과 피지배층의 갈등이다.

가면극은 현실을 풍자하는 사실극적인 성격이 강하면서도 리얼리티는 투철하게 드러

54) 정형호, 앞의 논문, 1994, 73쪽.

55) 당시대의 조선왕조의 권력 부패는 물론이고 세도 정치로 인한 전정(田政)·군정(軍政)·환곡(還穀)의 문란으로 인한 관리의 부패상을 사실적으로 드러냈다. 뿐만 아니라 조선후기 사회의 구조적 모순과 부조리를 드러내 보여주었던 것이다. 이처럼 가면극이 사회 모순적 형태를 폭로함으로써 사실극적 요소를 강하게 드러낸다.(유민영, 앞의 논문, 1985, 53쪽.)



나지 않고 있다. 루카치가 말한 바 있듯이 리얼리티 정신이란 모순의 현실과 그 극복의 비전까지 제시해야 하는데 전통극은 현실모사만 치중하고, 그것도 드라마틱하지 못하게 전개된다. 오히려 적극적인 개선이나 개혁대신 정신적 초월의 편법을 쓰고 있다.

양반형 인물은 극중에서 피지배계층의 인물, 특히 하인에게 심한 풍자를 당하여 관중으로 하여금 부정적인 인물로 인식된다. 양반형 인물들은 스스로 양반임을 자칭하고 대립적인 인물인 하인형 말뚝이와 쇠뚝이에게 양반대접을 받으려고 한다. 양반형 인물들은 바보스럽고 비정상적인 인물이며 하인형에 억압적인 자세를 취하며 패배를 인정하지 않는다. 또한 말뚝이는 양반에게 복종은 하지만, 양반을 궁지에 몰아넣음으로써 양반의 체신은 더욱 떨어진다. 후대에 오면서 하인의 공격이 격해지고, 양반 스스로 자기비하의 양상이 심하게 나타나는 등 양반 풍자가 강화되었음<sup>56)</sup>을 보여준다. 이런 현상은 반상(班常)형 인물의 두드러진 대립을 통해 조선후기의 시대상황이 반영된 것이라 하겠다.

가면극에 등장하는 양반은 ‘양반 아닌 양반’ 즉, 선조대에 양반이다가 그 세력이 약해졌거나 양반의 신분이 아니면서 경제적 자립으로 인한 양반의 신분을 획득한 양반일 가능성이 높기 때문에 말뚝이에 의한 근본문제의 시비가 드러난다. 양반과장이 특히 중서부지역보다 영남지방에서 과장수가 더 많고 보다 더 적극적으로 양반을 풍자하고 있다. 그 이유는 영남지방은 조창이 있는 등 농업이 발달한 지역이며, 농촌인근 지역인 관계로 양반의 횡포에 대한 직접적인 피해를 당하고 있는 서민들의 의식의 표현이라 할 수 있다. 따라서 상업이 왕성한 황해도 지역보다 지주와 소작인 등 양반의 횡포에 직접적인 피해를 당한 서민들의 정서가 드러났다고 할 수 있다. 이런 이유로 상업이 발달한 중부지방에서보다 조창이 있는 오광대와 들놀이에서 양반과의 대립이 확산되어 있는 것으로 보인다.

가면극 양반형 인물은 여러 명의 양반이 등장하여 진가반상의 다툼이 이뤄진다. 이

---

56) 정형호, 앞의 논문, 1994, 78쪽.

것은 18세기 후반부터 농업과 상업, 수공업이 각각 경제적으로 성장 하면서 양반 중심의 신분체제가 크게 동요를 했기 때문이다. 고전소설, 양반전과 허생전 등을 통해서 알 수 있듯이 중인이거나 양민출신의 부농과 거상들이 돈으로 관직을 매수하거나 족보를 위조하여 양반행세를 하는 경우가 비일비재 하였다. 당대의 이러한 가치관이 전도(顛倒)된 사회현실을 폭로하고 과장해서 그린 것이 가면극 양반과장이다.

## (2) 평양감사

인형극에 등장하는 평양감사는 귀족 관료로 매사냥 거리와 상여거리에 등장하여 관료의 횡포를 드러낸다. 김재철 본에서는 제6막 매사냥에서 평양감사가 도임 하자마자 썩사냥을 나간다. 제7막 평양감사 재상에서는 향도군이 발병이 났으니 인부를 사라고 하여 박첨지는 흥동지를 소개한다. 흥동지는 벌거벗고 평양감사 모친 상여를 메는 등 평양감사를 모욕한다.

평양감사는 심우성 본에서는 2막 첫째 매사냥 거리와 둘째 상여거리에 등장한다. 평양감사는 매사냥 거리에서는 길 치도를 잘못해 말 다리가 부러졌다며 흥동지를 불기로 다스린다. 그리고 사냥이 끝나고 내려갈 노비가 없다며 썩을 팔아오라는 등 관료의 횡포를 보인다. 상여거리에서는 평양감사가 장타령을 부르는 등 패륜을 드러낸다.

평양감사는 고을 수령이다. 그는 백성에게 모범을 보여 존경의 대상 되는 것이 아니라, 신분적 특권을 이용하여 관료적 횡포를 드러낸다. 평양감사는 모친 상여와 함께 상주로 등장하여 상례에 어긋나는 행위를 함으로써 희화된다. 상주는 곡을 하여 모친의 죽음을 슬퍼하고 경건한 상례의 절차에 따라야한다. 그러나 평양감사는 “양산도”를 부르며 “꿀곡꿀곡 아이고 좃아 콩나물 안방차지 내차지” 하면서 오히려 모친의 죽음을 기꺼워한다. 평양감사의 이러한 패륜적인 행위는 처음부터 비판의 대상<sup>57)</sup>이 된다.

---

57) 임재해, 앞의 논문, 1978, 64쪽.

그러나 흥동지는 감사의 신분적 특권과 권위를 인정하지 않고 패륜과 허위를 폭로 비판하는 등 평양감사를 여지없이 경멸해 버린다. “흥동지가 의식과 행위의 주체로서 자아라면 평양감사는 그 대상이 되는 세계이고 박첨지는 아류(亞流)라고 할 수 있다. 평양감사는 스스로 패륜을 저지르면서(세계) 권위와 위엄을 앞세우고, 박첨지는(아류) 세계의 패륜을 목과한 채 권위만 존중하므로 거짓되게 경화된 관념의 허위를 드러낸다.” 58)고 할 수 있다. 이처럼 평양감사는 국태민안의 정사(政事)에는 관심이 없고 일신의 유흥과 가렴주구를 일삼는 모습을 보임으로써 민중의 반감을 받는 부정적인 관료이다.

### (3) 가부장

전통극에서 여성에 대한 횡포를 부리는 주체적인 인물이 영감과 박첨지다. 영감과 박첨지는 가정을 단위로 하는 남존여비 사상과 일부다처주의 봉건적 가부장제 사회에서 무모한 가장권을 행사하는 인물들이다. 그들은 본처를 두고 있으면서 첩살림을 하고 처를 죽음으로 몰아넣기도 하는 등 아내 위에 군림하는 인물이다. 따라서 본 연구에서는 가정의 단위에서 가부장권을 행사하여 아내에게 지배적 존재로 군림하는 영감과 박첨지는 신분상 양반은 아니지만, 양반형 인물에 포함시켰다.

전통극 할미과장에 등장하는 영감과 꼭두각시놀음에 등장하는 박첨지는 신분상 피지배계층의 인물이다. 그러나 영감과 박첨지가 본처에게 대하는 처세는 양반 못지않은 권위와 횡포를 보인다. 더구나 박첨지는 평양감사와의 관계에서는 그의 명령에 복종하지만 생질인 흥동지 앞에서는 명령을 내리고, 본처인 꼭두각시를 내쫓는 등 강자에는 복종하고 약자인 여성에게는 횡포를 부리는 이중적 인물이다. 영감도 비록 권세있는 양반은 아니지만, 본처와 첩을 두고 있으면서 본처에 부리는 횡포는 양반이 하인을 대하듯 가부장적 권위와 횡포를 부린다. 따라서 이들 영감과 박첨지는 신분상 하인 이지

---

58) 임재해, 앞의 책, 2002, 97쪽.

만 여성의 상대역으로 가부장적 남성우월권을 내세우는 “봉건적인 지배적 인물” 59)에 포함시킬 수 있다.

영감의 명칭은 지역에 따라 미알영감(봉산탈춤), 영감(강령탈춤·은율탈춤·가산오광대·수영야류·동래야류), 신할아버(양주별산대놀이), 신할애비(송파산대놀이), 할미영감(통영오광대), 시골영감(고성오광대), 박첨지(꼭두각시놀음)등으로 불리는데, 본장에서는 영감으로 통칭하겠다. 영감은 본처와 첩을 두고 있는데, 영감이 할미와 헤어지게 된 내력은 난리가 나서(봉산탈춤), 우연히 영감이 집을 나감(통영오광대), 영감이 팔도구경으로(은율탈춤), 꼭두각시는 영감이 꼭두각시를 내쫓아서 영감과 할미가 헤어지게 된다.<sup>60)</sup>

영감이 본처를 죽게 하는 이유는 각 가면극마다 다르다. 봉산탈춤에서는 헤어진 할미를 만나 본처와 첩이 싸우자 첩의 편을 들어 본처를 죽게 한다. 강령탈춤에서는 본처와 첩의 싸움에서 다툼을 하고 재산분배 과정에서 부당함을 느낀 본처가 집을 나가 버린다. 은율탈춤에서는 본처와 첩이 영감을 사이에 두고 서로 자신의 영감이라 싸우다 첩이 본처를 밀어 죽게 하자 무당을 불러 굿을 한다. 양주별산대놀이와 송파산대놀이는 구경나온 할미를 구박하여 할미가 자살하고 영감은 아이들을 불러 함께 무당굿을 해준다. 통영오광대와 고성오광대는 첩과 사이에 아이를 낳고 본처가 아이를 어르다 첩에 떠밀려 죽는다. 수영야류와 동래야류에서는 자식이 죽었다는 이유로 영감이 할미를 발길로 차서 죽게 한다. 그러나 가산오광대에서는 영감이 할미의 말을 듣지 않고 조상단지를 깨어 동티가 나서 죽고 만다. 이처럼 영감은 처를 두고 타지로 떠돌아다니면서 첩을 얻어 살림을 하고 본처와 만나서 자녀양육, 재산상속, 처첩갈등 등의 문제를 일으키는 지배적 인물이다. 하지만, 본처가 죽자 이를 불쌍히 여겨 무당굿을 통해 아내의 원한을 풀어주거나 향도군을 불러 장례를 치러주는 등 남편의 도리를 다한다.

민속 인형극에 등장하는 박첨지<sup>61)</sup>는 서민계열의 인물이다<sup>62)</sup>. 그 많은 姓氏중에서

59) 成炳禧, 앞의 논문. 1984, 231쪽. 참조.

60) 영감과 할미가 헤어지게 된 내용은 처첩과정에서 자세히 다룰 것이다.

차씨가 된 것은 당초 인형을 박(瓠)으로 만든 데서 유래하였다. 또한 인형의 인격화를 위해 박과 동음(同音)인 박(朴)에다가 허름한 서민계급의 연로자(年老者)의 호칭인 첨지를 붙여 박첨지<sup>63)</sup>라 부르게 되었다.

박첨지의 외양을 보면, 백발에다 골패인 주름살이 얼굴에 온통 거미줄을 쳤다. 눈은 썩하고 큰 코에 귀만 커서 장수(長壽)형으로 보이지만, 얼굴 어디에는 재복(財福)이라곤 붙은 데가 없다. 이런 첨지는 곡예장(曲藝場)에 등장하여 자신의 고향을 소개하고 놀이판에 놀음놀이 구경하러 나왔다. 박첨지의 이중성은 놀이판에 등장한 상좌를 “중이 불도는 닦지 않고 미색놀음만 논다”고 나무라지만 실은 자신도 “미색논다”는 말을 듣고 나왔다. 박첨지가 “나도 늙은 것이 잡것이로군”하고 스스로 인정 하였듯이 부도덕한 인물이다. 더구나 함께 춤을 춘 소무가 바로 자신의 조카딸이다. 결국 상좌의 타락에 대한 꾸짖음을 할 만한 자격이 없다.

박첨지는 떠돌이 집시에다 장래성도 없다. 바람과 멋 밖에 모르는 전형적인 서민이고 경직된 사회구조로 인해서 거덜이 난 서민이다. 박첨지가 자신의 신분을 밝히는 대사에서 위엄 있는 양반임을 내세우지만, 말하는 태도는 상민의 육담을 연상하는 언어로 박첨지가 양반이 아님을 드러낸다.

살면 살고 말면 말았지 이렇다는 양반으로서 서울 아니고야 살 데 있느냐, 서울로 일러도  
—간동, 二골목, 삼청동, 사직골, …… 아랫벽동, 웃벽동, 다 찻혀놓고 가운데 벽동 사시  
는 차司果라면 세상이 다 알고 장안에서는 뜨르르하시다.<sup>64)</sup>

61) 박첨지는 실제로 양반이나 지주가 아니고, 자칭 양반이라고 주장하며 점잖은 체, 지식있는 체, 지체 높은 체하는 허름한 노인이다. 즉 새양반이다. 그러나 박첨지가 하는 행위는 상민지주들이 양반이 아니면서 양반인양 하는 것과 같아서 양반인 양 하는 인물의 허위 의식이 비판되지만 이를 통해서 존귀해야 할 양반이라는 기존개념이 격하되게 하는 인물이다. 임재해, 앞의 논문, 1978, 44쪽.

62) 박첨지와 흥동지는 의식과 행위의 주체로서 자아의 구실을 한다. 임재해, 위의 논문, 1978, 33쪽.

63) 이두현, 『韓國演劇史』. 學研社, 1973. 189쪽.

64) 金在喆 채록, “꼭두각시 劇脚本” 조선연극사, 학예사, 1939. 201쪽.

박첨지의 부정적인 성격은 다양하다. 양반인 체, 점잖은 체, 지식 있는 체하면 할수록 양반이 아닌 모순에 빠진다. “네 어미 궁둥이와 네 애비 궁둥이와 마주대면 양장구 똥구멍이 될 놈아” 하고 상스러운 말은 점잖아야 할 양반의 체통을 스스로 뒤집어 놓은 인물이다.

박첨지는 잔치집이나 초상집을 찾아다니면서 이심이의 횡포가 얼마나 극심한지도 알지 못하고 허세만 부린다. 그런 박첨지가 이심이에 물려서 흥동지에게 도움을 청한다. 박첨지가 이심이를 퇴치하려 했던 것은 그것이 인명을 해치는 나쁜 동물이라서가 아니라 이심이의 퇴치를 통해서 흥동지에게 큰소리를 치려는 것이 목적이었다. 그러나 자신의 꾀에 스스로 무덤을 팠다. 박첨지가 도탄에 빠질 수밖에 없는 상황파악이 발생한 것은 근본적으로 자기의 능력을 그 이상으로 믿고 행동한데 있다. 박첨지는 실제로는 아무런 힘도 능력도 없으면서 거짓으로 위세를 과시하여 평양감사에게는 아부하고 흥동지와는 대립을 나타내기도 한다. 박첨지와 흥동지의 대립을 “실질과 명분의 대립”<sup>65)</sup>으로 보았다. 박첨지는 명분과 허세를 부리다 이심이에 물리자 흥동지에게 살려달라고 애원하는 등 명분을 앞세우던 박첨지는 위기에 처하면 비굴해지고, 인간이 가지고 있는 최소한의 체면까지도 버리는 양면성의 인물이다.

박첨지와 흥동지가 퇴치해야 할 적을 앞에 두고 양자가 서로 이해에 얽혀 갈등을 벌이는 것은 당시 사회상을 드러낸 것이다. 꼭두각시놀음이 형성되었다고 생각되는 조선 후기 시대는 양반관료들의 민중의식이 싹트는 시기이다. 이심이의 등장으로 당시 온 국민이 퇴치시켜야 할 외세로 볼 수 있다. 박첨지는 명분만 내세우다가 싸움에 패하는 위정자들의 허위적 모습을 드러낸다.

박첨지는 꼭두각시놀음에 등장하는 인물의 한 가족사를 이루는 구조 속에 주역의 역할을 한다. 에피소드식 가면극과는 달리 인형극은 하나의 이야기 속에 등장하는 박첨지는 자유분방하여 바람 따라 물결 따라 산하를 방랑하는 역마살이 근원인 떠돌이다.

---

65) 임재해, 앞의 논문, 1978, 50쪽.

거칠 것도 두려울 것도 없는 세상을 초월한 달인이다. 권력을 혐오하고, 권력에 대한 무슨 저항도 세상에 대해 아무런 기대도 야망도 없다. 그는 편히 살 수 있는 널따란 집과 전담마저 다 버리고 집을 나선 영원한 자유인이다. 박첨지가 꼭두각시와 겪는 가정 풍파는 순전히 젊음에의 끝없는 향수 때문이다. 박첨지의 이미지는 투박하지만, 눈물 있고 인정이 넘치는 서민이지만 그것마저도 내색하지 않는다. 그래서 박첨지는 조강지처와 헤어질 때도 ‘아, 내가 울고 싶어 우는가. 속이 서원해서 울지’ 하고 웃음으로 넘길 줄 아는 해학적 인물이다. 인형극의 가부장 박첨지는 가면극의 영감과 처첩에 서처럼 당시 유교 사회에서 힘없는 여성들에게 제도와 가부장의 횡포를 드러내는 인물로 양반형 인물에 포함해도 무방하다고 본다.

가부장인 영감은 가면극에서 본처와 자식, 첩과 아이를 두고 있는데 비해 인형극에서 박첨지는 꼭두각시와 첩인 덜머리집 사이에 자녀는 없고, 본처를 내치고 첩을 데리고 본처를 찾아다니다 불가에 귀의한다. 가면극의 영감은 헤어진 할미와 만나서 아내가 죽거나 첩의 아이, 혹은 영감자신이 죽는 것으로 끝나지만 인형극처럼 종교에 귀의하는 내용은 나타나지 않고, 죽은 아내를 위해 무당굿을 하여 죽은 본처의 소원을 풀어준다.

가면극 전 지역에 등장하는 양반과 평양감사 그리고 가부장인 영감과 박첨지는 당대 관료의 무능과 계급적 갈등을 가시화하려는 의도로 형상화된 인물들이다. 이런 인물은 조선 후기 경제적 성장으로 신분체제가 크게 동요된 시대상황이 반영된 것으로 볼 수 있다. 양반과 평양감사, 가부장을 통해서는 유교적 제도에 압박당하는 여성들의 삶을 드러내고 있다. 가부장을 통해서 당대 무능력하고 부조리한 상부계급에 대한 사회비판적 요소를 강하게 드러냄으로써 서민들의 의식이 적극적으로 반영된 것이라 본다.

## 다. 하인형 인물

전통극에 등장하는 하인형 인물로는 말뚝이, 쇠뚝이, 막득이가 있고, 꼭두각시놀음

에 흥동지가 있다. 그리고 양반이지만 포도부장도 하인형 인물에 포함된다. 이들은 우리 나라의 돌쇠와 마당쇠, 또는 방자와도 같은 인물들이다. 관객들은 하인형 인물을 봄으로써 이미 어떠한 행동을 할 것인가를 짐작할 수 있는 유형적 성격의 인물들이다.

### (1)말뚝이

하인형 인물 중 말뚝이는 가면극 전 과정에 등장하며, 쇠뚝이는 양주별산대놀이와 송파산대놀이에만 등장한다. 강령탈춤에는 말뚝이가 2명 나오고, 수영야류에서는 막둑이란 이름으로 등장하지만 발음상의 차이로 인식된다. 가면극에 등장하는 말뚝이는 양반의 하인이면서 양반을 풍자하고 양반과 대립하여 양반에게 돌이킬 수 없는 패배<sup>66)</sup>를 안겨주는 인물이다.

봉산탈춤의 양반과장에서는 말뚝이가 양반보다 먼저 등장하여 양반의 등장을 알린다. 그러나 다른 지방의 양반과장은 양반이 먼저 등장하여 말뚝이를 찾는다. 강령탈춤에서는 말뚝이가 2명이나 등장하는데 2과장, 5과장, 7과장1경이다. 2과장에 말뚝이가 2명 등장하여 대무만 하고, 5과장에서는 양반의 하인이며 양반을 풍자하는 해학적 인물이다. 강령탈춤 양반과장의 말뚝이는 양반을 노새(노생원님)에 비유하거나 양반을 “내 아들놈도 없습니다” 등 언어유희로 양반에 모욕을 주며, 양반을 찾으러 다니면서 본 자연풍경을 드러내는 “웅변조의 대사”를 구사한다. 은율탈춤에서는 말뚝이와 “최괄이”가 등장한다. 말뚝이는 양반이 부르면 나타나 양반을 채찍으로 후려치는 등 위협하거나 깔아뭉개어 양반을 무시하는 행동을 한다. 특히, 셋째양반은 말뚝이에게 자신의 첩 새매시와 교제하라는 명을 내리는 무능력한 양반에 비해 말뚝이는 양반의 첩과 수작을 하는 등 해학적 인물이다.

양주별산대놀이에서는 말뚝이 외에 쇠뚝이가 등장하여 양반의 의막을 돼지우리로 정하여 양반을 희롱한다. 특히 쇠뚝이는 양반을 돈으로 매수하는 등 당시대 정치적 문란

---

66) 조동일, 앞의 책, 『韓國 假面劇의 美學』, 한국일보사, 1975, 77쪽.



한 상황을 희화적으로 보여준다. 송파산대놀이에서도 말뚝이 외에 쇠뚝이가 등장한다. 의막을 정하라는 양반의 명령에 겉으로는 복종하는 체 하지만, 양반을 비하하는 발언을 서슴지 않고 한다. 양반과장 대사 중 양반과 말뚝이 대사내용이 가장 빈약한 지역이 송파산대놀이이다.

통영오광대 등장하는 말뚝이는 양반과 근본시비를 일으킨다. 근본이 양반이라고 내세우는 말뚝이는 동네 양반 일곱을 호통치고 훈도하는 해학적 인물이다. 고성오광대 풍자탈에 등장하는 말뚝이는 양반들을 상대로 근본시비를 하며 진가양반의 실상을 폭로한다. 가산오광대의 말뚝이는 양반을 찾으러 다니다 결국 돼지우리에서 양반을 발견하고 돼지새끼로 풍자하며, 새안님 마누라와 사통하는 등 양반을 모욕한다. 더구나 양반의 문자놀이에까지 참석하여 양반의 학문을 비하한다.

수영야류 양반들은 하인 막득이가 등장하기도 전에 그로부터 떨어질 욕을 분배하는 등 억센 하인이다. 막득이는 양반을 찾아다니면서 ‘아무개 아들놈도 없습디다, 아무 새아들놈도 없습디다, 내아들놈도 없습디다’ 하는 등 양반을 조롱하고 대부인마누라와 사통하여 양반의 무능력을 희롱하고 수모와 모욕을 준다. 동래야류의 말뚝이는 양반이 여덟 번째 불러서야 겨우 나타나는 거만한 하인이다. 양반을 도야지 새끼 등 동물에 비유하는 모욕을 주고 능란한 말솜씨로 자신의 근본을 내세운다. 양반의 과거 준비를 위해 양반을 찾으러 다니다가 대부인과 사통하여 양반 댁이 패망한다. 하회별신굿탈놀이에서는 하인형으로 초랭이가 등장한다. 양반과 선비는 지체와 학식이 높다고 서로 자랑하지만, 초랭이가 끼어들어 이것이 허위임을 밝힌다. 양반과 말뚝이의 대화의 내용을 상황별 단위로 정리하면 다음과 같다.

봉산탈춤: ① 말뚝이 먼저 등장하여 양반을 언어유희로 희롱.

② 양반 맞이할 음률을 비하하여 양반조롱.

③ 양반의 새처를 짐승우리로 정함.

④ 양반이 피우는 담배를 비하함.

⑤ 양반의 시조 짓기를 비롯함.

⑦ 양반모시고 퇴장.

⇒말뚝이 양반을 모시지만 양반 아닌 양반으로 양반을 비하함.

강령탈춤: ① 양반끼리 서로 근본을 내세워 상대를 모욕 함.(양반분화)

② 집나간 말뚝이 찾음.

③ 말뚝이 명령을 어기고 어디 갔다 왔는지 추궁함.

④ 말뚝이 노새를 치장하고 담배를 준비하여 양반을 찾으러 술집을 돌아다님.

⑤ 춤추면서 퇴장.

⇒ 두 명의 말뚝이가 등장하여 분화된 양반을 언어적 반어로(노새안님→청노새, 똥물  
→꿀물, 내아들농도 없습니다 →아들패를 찾아다님)로 비하시킴.

은율탈춤: ① 말뚝이 등장하여 팔도강산 유람한 자연경치를 자랑하고 들어감.

② 양반들 말뚝이를 3회 불러서야 등장하지만 채찍으로 첫째 양반 대가리를 후리치고 들어감.

③ 두 번째 등장하여 둘째 양반 앞에 방귀를 끼고 들어감.

④ 세 번째 등장하여 셋째양반을 깔아뭉개고, 새맥시와 교제하라고 명을 받음.

⑤ 말뚝이는 새맥시와 수작하나 새맥시는 원숭이와 음란한 춤을 추고, 최괄이의 아이를 출산.

⇒ 말뚝이 양반을 무시하고 양반은 아무런 명령도 내리지 못함.

양주별산대놀이: ① 의막정하라 명령.

② 말뚝이 쇠뚝이가 합세하여 의막을 돼지우리로 정함.

③ 쇠뚝이 양반을 문안하고 모욕을 줌.

④ 말뚝이 쇠뚝이 함께 양반을 모욕함.

⑤ 말뚝이와 쇠뚝이 분화되어 쇠뚝이 양반을 모욕하고 양반을 돈으로 매수함.

⇒말뚝이와 쇠뚝이가 합세하여 양반을 모욕 줌.(하인의 세력 강해짐)

송파산대놀이: ① 양반 새처를 정하라 명함.

- ② 말뚝이 쇠뚝이 만나 새처 찾을 궁리.
- ③ 둘이서 양반의 외모에 모욕 줌.
- ④ 돼지우리로 양반을 안내함.

⇒ 말뚝이와 쇠뚝이가 양반을 짐승 취급함.

통영오광대: ① 양반이 말뚝이 찾음.

- ② 말뚝이 등장하여 양반을 모욕하는 문안함.
- ③ 양반의 풍류자랑을 비아냥하면서 모욕 줌.
- ④ 말뚝이 동네양반들 일곱의 근본을 밝힘.

⇒ 말뚝이 근본이 양반임을 밝혀 결국 양반은 양반 아닌 양반임을 폭로

고성오광대: ① 양반이 말뚝이 찾음.

- ② 말뚝이 등장하여 양반의 신분에 의문 가짐.
- ③ 말뚝이 근본이 양반임 밝힘.
- ④ 과거 행장 채비에 언어유희로 양반 비아냥거림.

⇒ 말뚝이 조상이 양반임을 밝힘.

가산오광대: ① 양반 등장하여 말뚝이 어미의 안부를 물음.

- ② 말뚝이가 돼지 막 위에 있는 양반을 찾음
- ③ 새안님 찾다가 말뚝이 새안님의 모친과 사통.
- ④ 새안님 글공부를 의심함.
- ⑤ 말뚝이 양반의 근본에 의문 드러냄.

⇒ 양반을 돼지취급하고 양반의 글 공부를 의심하여 양반의 근본에 이의 제기함.

수영야류: ① 양반들 놀이판에 과거 준비 논하고 운자 냄.

- ② 조상 대대로 부리던 막득이를 찾으려 하인에게 받을 봉옥 분배.
- ③ 막득이 등장하여 그간 양반 찾으러 다녔음을 밝힘.
- ④ 대부인마누라와 사통.
- ⑤ 양반집 안방의 화려함을 빗대어 양반 아닌 양반의 사치를 비판함.

⑥ 양반들은 가문이 망함을 상론함.

⇒ 대부인과 사통하고 양반의 화려한 안방을 풍자하여 가짜 양반의 허세 폭로함.

동래야류: ① 양반등장.

② 말뚝이를 여덟 번이나 부름.

③ 말뚝이 거칠게 등장.

④ 양반 말뚝이 서로 모욕 주기.

⑤ 말뚝이 근본자랑.

⑥ 과거 날이 임박하여 말뚝이 양반 찾으러 아니 간 데 없음.

⑦ 대부인 마누라와 사통.

⑧ 모양반댁 망함.

⇒ 말뚝이 선조가 양반이었을 내세움.

하회별신굿탈놀이: ① 양반과 선비등장.

② 통성명, 양반과 선비 조롱.

③ 양반과 선비 지체와 학식자랑 .

⇒ 양반과 선비 양반체면을 스스로 비하.

꼭두각시놀음:

① 이시미 등장→박첨지 구출.

② 평양감사 매사냥→평양감사와 평사냥 참여.

③ 평양감사 모친상→평양감사댁 상여 품팔이.

⇒ 흥동지는 외삼촌인 박첨지와 평양감사를 비아냥댐.

양반과 하인의 대사에 드러난 제재를 살펴본 결과<sup>67)</sup> 말뚝이가 자신의 근본을 내세

67) 김명길, '한국 민속극에 나타난 <말뚝이형>인물연구' (『한양어문』, 한국언어 문화학회, 1988. 134쪽.) 11개 지역의 내용을 분석하여, 말뚝이, 막득이, 쇠뚝이, 흥동지를 말뚝이형 인물로 명명하였음. 그러나 이 본에 따라 약간의 차이가 있다. 본 연구는 문화재보호협회의 『탈춤대사집』을 자료로 정리하였지만, 대체 적으로 대사의 중심축이나 여러 개의 이야기로 이어진 것은 비슷하다.

우는 지역은 통영오광대, 고성오광대, 가산오광대이다. 강령탈춤에서는 양반끼리의 근본 자랑을 하고 양반과 말뚝이가 서로 근본을 내세우는 특성도 드러났다. 대부인과 사통한 내용은 가산오광대, 수영야류, 동래야류였고, 은율탈춤에서는 셋째양반이 자신의 첩을 말뚝이에게 교제하라 명하기도 한다. 양반이 하인 말뚝이를 찾는 내용은 강령탈춤, 통영오광대, 고성오광대, 가산오광대, 동래야류였다. 말뚝이가 양반을 찾으러 다닌 지역은 강령탈춤, 수영야류, 동래야류이다. 말뚝이는 하인인데도 양반이 말뚝이를 찾는 지역이 다섯 군데나 되었으나 대부분 영남지역이다. 대부인과 사통한 내용도 영남지역이었으며, 말뚝이 근본이 양반이었거나 양반의 근본을 따지는 지역 역시 영남지방으로 나타났다.

이처럼 양반과장의 내용은 대체적으로 양반이 말뚝이를 찾기, 말뚝이가 과거 길을 앞둔 양반 찾으러 다니기, 말뚝이 대부인과 사통, 의막 정하기, 근본자랑 등으로 제제가 드러나는데 중서부지역보다도 영남지역에서 양반을 풍자하고 부정하는 내용이 우세한 걸로 드러난다. 요약하면 다음과 같다.

**<표-7> 양반과장의 지역별 내용**

내 용	지 역
양반이 말뚝이 찾기	강령, 은율, 통영, 고성, 가산, 동래
과거길 앞두고 양반찾기	강령, 가산, 수영, 동래
새처 정하기	봉산, 양주, 송파
문자놀이	봉산, 수영
대부인과 사통	가산, 수영, 동래
말뚝이 근본이 양반	통영, 고성, 가산, 동래
양반끼리 근본 따지기	강령, 하회
관리의 패륜과 횡포	인형극

이처럼 전통극에 등장하는 “말뚝이형 인물”은 초기 농촌가면극인 하회별신굿탈놀이에서는 초랭이로 도시형에서는 말뚝이·쇠뚝이로 등장한다. 꼭두각시놀음에서는 흥동지가 말뚝이형 인물로 등장하여 말뚝이와 유사하게 양반을 골리거나 풍자하는 인물이다. 대체적으로 영남지역의 통영오광대, 고성오광대, 가산오광대, 동래야류에 등장하는 말뚝이는 과거에 양반이었거나 퇴락한 양반으로 양반과 대립이 심화되었다. 양주별산대놀이와 송파산대놀이에 등장하는 쇠뚝이는 말뚝이 친구이거나 도망간 하인으로 말뚝이보다 더 적극적이고 노골적으로 양반의 권위와 지배에 도전한다.

하인 말뚝이는 가면극 전 지역에 등장하면서 양반과 대립하는 인물이다. 영남지방에서는 가면극 전 과정에서 양반과장의 비중이 크고, 등장인물도 중서부지역보다 많으며 말뚝이 외에 영노와 비비라는 환상의 동물이 등장하여 양반을 엄벌하거나 죽인다. 영남지방의 말뚝이가 중서부보다 비판의 강도가 높은 것은 농촌지역의 지주와 소작인의 대립된 관계를 형상화했기 때문으로 보인다. 따라서 말뚝이는 양반에 대한 공격이 직접적이고, 진가반상의 문제를 거론하여 양반에 모욕을 주는 등 양반을 패망케 한다. 그러나 중서부지역으로 갈수록 대립의 정도가 여유 있으면서도 날카로운 풍자가 대체적이었다. 하인형 인물은 현실 앞에 놓여있는 모순과 부조리 등을 폭로해 놓고 적극적으로 극복하거나 해결하는 것이 아니라 슬며시 빠져 정신적으로 초극하는 방식으로 대처하고 있다. 이것은 하인이 처한 현실적 위치를 무시할 수 없는 상황이며, 대립보다는 부조리한 현실을 초극하려는 당대인의 생활정서가 반영되었다고 볼 수 있다.

가면극 양반과장에 등장하는 말뚝이라는 인물은 당시 유교적 이념의 지배 아래 있으면서 상전인 양반의 근본과 비리를 폭로하고 양반 부인과 통정하는 등 도전적인 인물로 그려진다. 그런데 현재도 연희되면서 농촌가면극의 성격을 간직하고 있는 하회별신굿탈놀이의 초랭이는 상전을 수행하고 다니면서 양반을 골려준다는 측면에서 말뚝이와 비교되지만, “설화에 등장하는 똑똑한 하인”<sup>68)</sup>과 유사한 인물이다. 설화와 판소리에

---

68) 설화의 하인과 판소리의 방자, 가면극의 말뚝이란 신분은 사회 계층에서 볼 때 최하위 신분이었지만 양반인 지배층과 가장 밀접하게 연결된 존재였기에 양반들의 비리와 악점을 낱알이 알고 있다. 그러나 설화와

서도 하인은 상전에 대한 적대적 감정을 드러내지는 않고 양반의 어리석음과 무능을 비판한다. 그러나 가면극 말뚝이는 보다 더 적극적이고 비판적인 인물이다. 꾀쟁이 하인과 방자는 상전에 종속된 신분<sup>69)</sup>으로 개인적인 불만을 표출하여 상전을 희화시키지만, 전통극의 하인 말뚝이와 흥동지는 집단적 대리자로 등장하는 적극적인 반골인물이다.

이처럼 말뚝이는 양반의 종이면서 마부로 양반의 행차 시에 반드시 수행을 해야 하는 인물이다. 그러나 양반이 가는 곳마다 말뚝이가 따르는 것은 당연한 일이다. 그런데도 말뚝이는 양반을 귀하게 모시거나 대접하지 않고, 양반을 무시하고 마음대로 행동하거나 양반의 명령에 뼈뺏하게 대립하는 등 모순된 행동을 한다. 말뚝이형 인물이 형성하게 된 연유가 드러나는 내용이다.

“지금으로부터 백여년전에 초계에 말뚝이라는 마부가 살고 있었는데, 양반이 하도 억세어 상민이나 하인을 천대하므로 이에 화가 난 말뚝이가 촌민 천여명을 모아놓고 그 자리에서 양반의 추행을 폭로했는바, 그때 제 얼굴로 하다가는 양반에게 경을 치니 탈로 가리고 했더라는 이야기이다.”<sup>70)</sup>

오광대의 기원과 관련된 말뚝이형 인물의 등장내용은 적어도 양반과장에서 말뚝이 인물의 성격을 파악할 수 있는 단서가 된다. 농촌 가면극에서의 말뚝이는 양반의 허위

---

판소리의 하인은 양반을 풍자하면서도 양반 곁을 떠나지 않는데, 말뚝이는 양반의 지배를 벗어나 있거나 벗어나려는 인물이라는 점이 다르다. 따라서 방자역시 설화의 꾀쟁이 하인과 마찬가지로 양반을 골려주는 하지만 그 정도가 말뚝이처럼 심각하지는 않았다. 방자라는 인물은 상전들의 명분과 관념, 그리고 실제 행동사이의 어긋남을 폭로하고, 봉건적 관념과 허위에 풍자적 거리를 두고 양반을 조롱하며 빈정대는 인물로, 농촌형 가면극의 초랭이와 유사한 인물 유형이다.

69) 똑똑한 하인과 바보 상전 이야기는 가면극의 양반과 말뚝이의 관계와 대응되는 부분으로 말뚝이의 인물형성에 관여하였음을 추측할 수 있다. 그러나 설화에 등장하는 ‘꾀쟁이 하인’은 민중으로 하여금 웃음을 유발하는 인물이지만, 가면극에 등장하는 말뚝이는 억눌림 받고 있던 당대 민중들의 대리자로 등장했다는 점이 다르다. 설화와 가면극에 등장하는 하인들은 장르적 형식만 다를 뿐 상전과 하인이라는 계급적 신분을 드러내는 인물이면서, 상전으로부터 부당하고 억울한 대접을 받는 것이 비슷하다.

70) 예용해, 앞의 책, 121~122쪽.

를 폭로하는데 그치지만 도시형 가면극에서는 민중의 의식을 반영하고 그들의 생활과 세계를 더 적극적으로 비판하고 풍자하는 인물이다. 또한 말뚝이는 평민적 항거의 전형을 창조하게 되고 가면극에서 역동적인 활력을 불어넣는 반동인물로 정착하게 된다.

따라서 전통극에 하인형 인물의 형성배경은 신분제의 부당함을 인식하는 하층민의 성숙한 민중의식이 표출된 것으로, 상층 문화에 대한 비판과 저항의식이 양반과장 인물형성에 스며있다고 보아야한다. 따라서 말뚝이의 등장은 민중의식이 성장하는 중세 사회에서 근대사회로 이행하는 역사적 흐름과 그 방향을 같이하고 있다고 본다. 즉 자아의식이 집단의식으로 발전하면서 하인형 인물 유형이 더 적극적이며 비판적인 인물로 나타났다고 볼 수 있다.

## (2)쇠뚝이

양주별산대놀이와 송파산대놀이의 “의막사령놀이”에 등장하는 하인 쇠뚝이는 말뚝이의 친구이거나 양반집 종살이를 하다가 집을 나간 하인으로 설명된다. 쇠뚝이는 말뚝이의 청을 들어 양반의 사처를 정해주고 양반을 돼지우리로 몰아넣는데 합세하여 양반에 대한 적극적인 모욕을 안겨주는 인물이다.

쇠뚝이가 말뚝이보다 더 공격적이며 양반 모욕에 앞장서는 이유는 말뚝이는 양반의 집에 기거하면서 날마다 얼굴을 맞대고 사는 침거 종이지만, 쇠뚝이는 그럴지가 않다. 양반과 상관없이 떠돌아다니는 불량배이거나 남의 집 종이기 때문에 양반의 눈치를 볼 필요가 없다. 한마디로 양반의 권력 밖에 있는 인물이다.

따라서 양주별산대놀이와 송파산대놀이에만 등장하는 쇠뚝이는 다른 지역 하인의 공격보다 더 적극적이다. 마치 양반을 허수아비처럼 곁에 놓아둔 채 말뚝이와 쇠뚝이가 합세하여 공격의 주도권을 잡고 있다. 김명길은 양주별산대놀이의 대사를 “욕설과 비웃음이 전부라 해도 과언이 아니다.” 쇠뚝이는 마치 말뚝이의 또 다른 인물처럼 말뚝이의 입을 통해 비난하고 모욕하기 어려운 부분을 쇠뚝이가 모두 대신한다. 이런 쇠뚝이를 “말뚝이의 一人二役의 同一人”<sup>71)</sup> 이라고 보았다.



이처럼 쇠뚝이는 하인이면서 양반의 권한 밖에 있기 때문에 언행이 말뚝이보다 자유롭다. 말뚝이가 민중의 대리자였듯이 쇠뚝이 또한 민중의 대리자로 양반과장에 등장하여 말뚝이와 한 무리를 이루어 양반을 풍자한다.

### (3)홍동지

인형극은 조선 후기 유랑예인들에 의해 민중오락으로 전해왔다. 이들의 주요 레퍼토리는 풍물(農樂), 버나(대접돌리기), 살판(땅재주), 어름(줄타기), 덧뵈기(假面舞劇), 덜미(꼭두각시놀음), 등으로 재인, 廣大의 歌舞 百戲의 전통을 이어왔다.<sup>72)</sup> 인형극을 ‘덜미’라고 부르나, 주로 “박첨지놀음(朴僉知劇),” “꼭두각시놀음”, “홍동지놀음(洪同知劇),” 이라고 부른다.

홍동지는 붉은 색 나체 인형이다. 알몸 통에 근육질의 역삼각형 체형으로 홍동지가 ‘홍’ 씨가 된 내력을 살펴보면, 애당초 붉은 것을 인격화해서 洪哥(紅→洪)가 되었다. 다시 거기다가 ‘同知’라는 허름한 관직명을 붙인 것<sup>73)</sup> 이라 한다. 꼭두머리에다 큰 귀와 입, 그리고 위로 치켜진 눈 등은 이방인의 냄새를 풍기는 장사의 모습이다. 인형극의 기원을 인도 또는 중국으로 본다면 홍동지는 가장 국제적(동양)혈통을 갖고 있는 인물이라 할 수 있다.

홍동지의 발가벗은 몸에 돋보이는 남근은 감정전이의 상징화라고도 볼 수 있다. 이런 면에 대해서도 유민영은 “우리나라 가면과 인형은 매우 장난스럽게 만들어졌으면서도 現實을 잘 반영하고 있다. 민중이 품고 있는 속마음까지도 매우 象徴적으로 표현하고 있다”<sup>74)</sup>고 하였다.

홍동지는 김재철 본 민속 인형극은 제1막 곡예장, 제2막 뒷절, 제3막 최영노의 집, 제4막 동방노인, 제5막 표생원, 제6막 매사냥, 제7막 평양감사 재상으로 엮어졌다. 그

71) 김명길, 앞의 논문, 1988, 129쪽.

72) 송석하, 『韓國民俗考』, 日新社, 1960, 101~112쪽.

73) 이두현, 앞의 책, 1973. 189쪽.

74) 유민영, 앞의 책, 1984, 55쪽.

중 홍동지가 등장하는 곳은 뒷절, 최영노의 집, 평양감사 재상에 등장한다.

2막 뒷절거리에서 상좌가 박첨지의 조카를 데리고 춤을 춘다. 박첨지는 늙어서 그냥 두고 왔으니 홍동지가 가서 상좌종을 쫓아내라고 하였으나 “나도 한식 놀아보자”며 춤을 추고 놀아난다.

3막 최영노의 집 거리에 용강 이심이가 주림을 견디지 못해 나타나 사람이나 짐승이나 마구 잡아먹는다. 이심이에게 잡아먹히고 있는 박첨지를 홍동지가 등장해서 머리로 쳐서 살려낸다. 또한 홍동지는 이무기를 잡아 껍질을 벗기고 몸에 감고 나오는 용감성을 보인다. 박첨지의 조카로 등장한 홍동지는 권력에 빌붙어 다니는 박첨지를 비판자적 입장에서 대립한다. 그러나 공공의 적대자인 이심이를 퇴치하는 민중적 힘을 가진 인물이다.

7막 평양감사 재상에서 홍동지는 평양감사의 모친 상여를 발가벗은 알몸으로 운반하는 패륜적 행위를 드러낸다. 홍동지는 민중의 대리적 수행자로 관료의 윤리 도덕적으로 타락한 패륜적 모습을 비난한다.

이처럼 홍동지는 가면극의 말뚝이와 쇠뚝이처럼 의식과 행위의 주체자로 동 시대 양반관료들의 권위와 위엄에 도전하는 인물이다. 이처럼 홍동지를 비롯한 하인형 인물들은 지배계층에 대한 허위를 신랄하게 패퇴시킴으로써 양반관료에 대한 적극적인 저항 의지를 촉구하는 인물들이다.

#### (4)포도부장

양반인 샌님과 대립적인 위치에 있는 포도부장은 신분은 양반이지만 본 연구에서는 하인형 인물에 포함하였다. 그 이유는 포도부장은 양반과 대립적 인물이며, 양반에게 패배감을 안겨주고 모욕 주는 것이 하인의 모습과 같기 때문이다. 따라서 “포도부장은 객관적 신분으로는 지배층에 속하지만, 상대적 위치로 볼 때 신분적 下位者이므로” 75) 본 연구에서는 말뚝이, 쇠뚝이, 홍동지와 함께 하인형 인물에 포함할 것이다.

포도부장은 젊고 왕성한 정열을 가진 힘센 무인이다. 늙고 힘없는 양반의 첩과 정통

(精通)하여 선생의 첩을 빼앗는 도전적인 인물로, 말뚝이가 양반을 풍자하여 관중에게 카타르시스를 준다면 포도부장은 양반의 첩을 빼앗으므로 양반에게 물질적인 피해를 준다. 이런 점에서 포도부장은 말뚝이나 쇠뚝이와 다른 착취형 대립자라 하겠다.

하회별신굿탈놀이의 양반과 선비가 대립하고, 강령탈춤의 망양반과 둘째양반이 대립한다. 이처럼 양주별산대놀이와 송파산대놀이에 등장하는 포도부장은 선생에게 첩을 빼앗아 패배감을 안겨준다. 마치 취발이가 노장의 여자를 빼앗듯이 포도부장도 그렇다. 포도부장은 양반임에도 불구하고 양반과 대립을 일으키기 때문에 양반과 하인처럼 계급간 대립을 일으킨다. 포도부장이 선생의 권위를 실추한 것에 대하여 정형호는 “양반층에서 일어나는 동급끼리의 대립은 양반층의 분화에 의한 대립도 사회지배계층으로서 세력다툼의 양상을 보여, 단지 자기 비하만의 모습을 보여 준다” 76)고 하였다. 선생과 포도부장의 대립은 동급끼리 일어나는 대표적인 갈등이며 선생의 무능을 드러내는 것이 특징이다.

선생: 저놈이 또 왔어! 내가 한번 타일렀으면 그만이지 또 와서 오쟁이를 쥐어주고가! 마누라! 내기 이번에는 단단히 타일르고 올 것이니 집이나 잘 보고 있게 ……

선생: 여봐라! 이놈 너 한번 타일렀으면 그만이지 또 와서 오쟁이를 주어주고가! 무 무슨 제밀할 놈의 짓이나. 다시오면 모가지 달아날 줄 알아라. (양주별산대놀이)

선생: ……(선생이 소무 양손을 잡고 춤을 출 때 포도부장이 가까이 가서 팔을 푹 쳐 떼어버리고 소무의 양손을 잡고 춤춘다. 선생이 소무를 붙잡으려 하자 포도부장이 가로막으며 빙빙 돈다.)

선생: 애 젊은놈아! 젊은 것들이 좋아 하는 건 어찌 하겠느냐? 마지막으로 마누라 손목이나 만져보게 해다오. (풀이 죽어서 포도부장이 소무 손을 잡고 자기 손을 선생에 내

75) 成炳禧, 앞의 논문, 1984, 432쪽.

76) 정형호, 앞의 논문, 1994, 76쪽.

주니 선생이 손을 잡고 어루만지며 얼굴에 비비다가 살펴보니 포도부장의 손인지라  
뿌리치며) 이 안감할 녀석아! (송파산대놀이)

양주별산대놀이와 송파산대놀이에서 포도부장은 선생의 첩과 통정한다. 늙은 선생은 젊은 포도부장을 타일러 보냈지만 양반의 하급신분인 포도부장은 양반의 말을 따르지 않는다. 포도부장은 무관으로 양반보다 낮은 계급이지만 당 시대 상승하는 아전계층의 영향력을 드러내는 인물이다. 따라서 같은 양반끼리 대립을 나타내는 양반과 포도부장의 갈등은 “양반과 말뚝이의 대립과 달리 도시의 발달로 더불어 제기되는 문제들을 다룬 것으로 도시의 성장된 민중의식이 드러난 것이라 하겠으며, 가면극 중에서도 보다 발전된 단계의 것” 77)이라 보았다. 포도부장이 선생의 첩을 빼앗는 것은 “생산이 가능한 포도부장은 소무를 취하고 늙고 생산성이 없는 선생은 소무를 포도부장에게 빼앗기는 것은 농경생활의 자연번식 과정 ” 78)을 드러낸다고 보았다. 이로 인한 희극성은 물론 양반의 지위체계가 흔들리고 있음을 보여준다. 양반끼리의 갈등 구조는 조선 후기 양반의 세력이 약화되면서 계층 간에 일어난 양반의 분열을 노출시킨 것이다.

포도부장이 양반의 첩을 빼앗는 것은, 기존의 지배질서에 대한 도전이다. 공평분배를 실천하려는 시대적 변조이며 당시대 변화하는 민중의식과 새로운 가치관의 확립으로 볼 수 있다. 늙고 힘없는 양반은 본처 외에도 첩을 두고 있다. 젊고 힘센 포도부장으로 하여금 생동감 있는 대립자가 첩을 소유하게 함으로써 중세적인 사회 질서에서 벗어나 변화하는 민주의를 드러내고자 한 것으로 볼 수 있다. 젊고 힘찬 무인 포도부장을 통해 활기찬 가치관에 대한 강렬한 욕구를 드러냄으로써 새로운 생명이 탄생될 것이라는 가능성을 보여주는 장면이 포도부장의 등장이라 하겠다.

하인형 인물에 해당되는 말뚝이, 쇠뚝이, 흥동지, 포도부장은 양반 유형과 대립적 위치에 있다. 말뚝이 쇠뚝이는 양반의 종이면서 양반의 비리와 허위 권세를 날낱이 폭

77) 김방옥, 앞의 논문, 1977, 49쪽.

78) 조동일, 앞의 책, 1979, 255~260쪽, 참조.

로하여 양반을 조롱하는 인물이다. 말뚝이는 칩거 종이지만 양반을 모시지 않고 마음대로 돌아다녀 양반이 몇 번씩 불러야 나타남으로써 양반의 무능을 드러낸다. 뿐만 아니라 말뚝이는 양반을 찾으러 다니면서 양반댁 대부인과 사통하여 양반의 가문을 패망하게 한다. 인형극에 등장하는 흥동지는 평사냥과 평양감사 모친의 상여거리에 등장한다. 부임하자마자 평사냥을 나서는 관료의 횡포와 가렴주구를 풍자하여 당대 민중의 억압과 관념의 허위를 비판한다. 더구나 평양감사 모친의 상여를 알몸으로 메고 가는 배짱은 의복으로 표현되는 제도에 대한 도전과 감사의 패륜적 행동에 대한 도전으로 볼 수 있다. 이처럼 포도부장은 양반이면서 양반과 대립하여 양반의 첩을 빼앗아 상급 계급에 물리적 정신적 피해를 안겨주는 등 기존 질서에 도전하는 착취형 인물이다. 더구나 양반이지만 샌님의 첩을 빼앗아 동급끼리의 대립과 갈등을 보이는 것은 공평 분배를 실천하려는 변화하는 민중의식의 표출을 나타내는 인물이라 하겠다.

## 라. 처첩형 인물

전통극에 등장하는 여성인물들은 본처이거나 첩의 관계를 형성하고 있다. 처첩형 인물은 처와 첩으로 등장하는 할미과장의 여성들이다. 그 여성들을 총칭하는 명칭으로 처첩형이라 칭하고 지역별 할미과장의 등장인물을 살펴보면 다음과 같다.

<표-8> 처첩형 등장인물

지역 별	황해도			경기도		오광대			야유		인형극 꼭두각시 놀음
	봉산탈춤	강령탈춤	은율탈춤	양주별산대 놀이	송파산대놀 이	통영오광대	고성오광대	가산오광대	수영야류	동래야류	
미 알 과 장	7과장 미알 할미 영감춤	6과장 영감 할미춤	6과장 영감, 할미광대춤	8과장 신할 아버미알 할 미춤	12마당 신 할애비신할 미	4과장 농창 탈	5과장 제밀 주	6과장 할미영감장	3과장 할미영감장	4과장 할미 영감과장	제5막 표생원
가 부 장	미알영감	영감	영감	신할아버	신할애비	할미양반	시골영감	영감	영감	영감	표생원
조 강 지 치	미알할미	할멈	할멈	신할미	신할미	할미	큰어미	할미	할미	할미	꼭두각시
첩	덜머리집	용산삼계집	동판지집	×	×	작은어미	작은어미	서울애기	제대각시	제대각시	덜머리집
할 미 죽 음	영감이 때려 서 죽음	할미퇴장	동판지와 싸 우다 죽음	영감의 구박	영감의 구박	작은 어미떠 밀어 죽음	작은 어미 떠밀어 죽 음	영감이죽음	영감이발로 차서 죽음	영감이 발길 로 차서 죽 음	본처 집나감
죽 음 원 인	아이들 죽었 다는 이유로	아이들 죽었 다는 이유로	영감을 두고 첩 달러들어 죽임	구경나왔다 가 영감의 구박 자살	영감 구박에 자살	첩의 아이 어르다 첩에 의해 죽음	첩 아이 열 르다 첩에 의해 죽음	조 상 단 지 깨다 통티 나 죽음	자식이 죽 었다는 이 유로 죽음	아이들 죽었 다는 말에	불교 귀의
무 당 곳 합	무당곳	집나감	무당불러 곳	넙건저춤	무당곳	상어나감	상어나감	오구곳	황도군	무당곳	건사 후 할어 냄

가면극에 등장하는 여성은 할미과장에 등장하는 여성들과 노장과장의 소무, 그 외 무당이 있다. 할미과장은 허름한 시골 할미와 첩을 통해서 당시대의 사회제도인 남존여비, 처첩제도 등을 비판한다. 할미들은 제도에 억압받고 억눌렸던 여성의 모습을 통해 조선시대의 여성들의 억압받고 차별받던 가정사를 보여준다.

봉산탈춤의 등장인물은 미알할미와 영감, 덜머리집, 약사, 남강노인, 무당이 등장한다. 할미가 고향에 난리가 나서 목숨을 구하려고 도망간 영감을 찾아 나선다. 그러나 영감을 만났지만 영감은 이미 첩 덜머리집을 얻었다. 영감은 만나자 아이의 소식을 묻는다. 하도 빈곤하여 나무하러 갔다가 호랑이에 물려 죽었다는 이야기를 듣고 영감은 자식도 없으니 이제 헤어지자고 한다. 영감이 세간을 나누다 동티가 나서 기절한다. 다시 살아난 영감은 할미를 때리고 할미는 맞아죽는다.

강령탈춤 할미과장은 영감과 할멈, 용산삼계집, 장구잡이가 등장한다. 전라도 망막골에 사는 허름한 할멈이 영감을 찾아 나섰다. 영감이 할미를 만나 아이들 둘이 다 죽었다는 소식을 듣는다. 영감은 나이 칠순에 용산삼계집을 집으로 데려온다. 처첩 갈등이 일어나자 영감은 할멈을 나가라고 구박하고 세간을 나눈다. 할미는 영감의 부당한

재산분배에 세간이며 노자 돈도 다 싫다고 집을 나가 버린다.

은율탈춤 할미과장은 영감과 할멈, 똥딴지집, 잼이, 말뚝이, 최괄이가 등장한다. 제주도 한라산에 사는 영감이 답답하여 구경을 떠났다. 할멈은 이런 영감을 찾으러 팔도 강산을 헤매다가 영감을 만났다. 할멈이 영감과 만나 타령하다가 똥딴지집을 발견한다. 처첩이 서로 자기영감이라 다투고 말뚝이와 최괄이가 할멈의 영감임을 판가름한다. 할멈이 영감을 데려 가려하자 똥딴지집이 할미의 뒷덜미를 잡아 끌어 당겨 할미가 그 자리에서 죽는다. 영감은 무당을 불러와 굿을 한다.

양주별산대놀이 할미과장은 신할아버지와 신할미, 도끼와 도끼누이가 등장한다. 자식이라고 있는 것이 배우지 못해서 불량무식한 난봉꾼이다. 미알할미는 신할아버지를 따라 산땃곳을 구경 나왔다. 신할아버지는 할미가 따라 나온 것이 못마땅하여 “너도 팔십 나도 팔십 제발 덕분 너죽어라” 고 구박하여 할미가 죽어버린다. 할미가 죽고 도끼와 누이가 모여 제사를 지내며 헤어진 가족이 다시 모인다.

송파산대놀이 할미과장 등장인물은 신할아버지와 신할미, 도끼와 도끼누이, 무당이 등장한다. 할아버지가 할미를 만나 여태 죽지도 않고 왜 지긋지긋하게 쫓아다니냐며 빨리 죽어 없어지라고 구박한다. 영감의 구박에 가슴을 치다가 할미가 뒤로 나자빠져 죽는다. 영감은 아들 ‘도끼’를 불러 누이를 데려오게 하고 가족이 모인다. 죽은 할미의 넋을 위로하기 위해 무당을 불러 굿을 해준다.

통영오광대 할미과장 등장인물로는 할미양반, 할미, 작은어미, 약사, 상여꾼 등장한다. 작은어미가 상좌 중들과 놀아나다 할미양반을 만난다. 작은어미가 해산기가 있어 영감은 행복 장을 보러 나간사이 작은어미는 동네 영감들과 놀아난다. 충청도 예포골에 사는 할미는 영감이 우연히 집을 나가자 영감을 찾아 팔도로 돌아다니다 영감을 만난다. 작은어미가 아이를 낳자 좋아서 어른다가 아이가 죽는다. 할미는 작은어미가 떠밀어 죽는다.

고성오광대 할미과장은 시골영감과 큰어미, 작은어미, 마당쇠가 등장한다. 큰어미가 영감을 찾아 나선다. 영감은 작은어미와 춤추며 한바탕 놀다가 큰어미가 찾는 목소리

를 듣고 만난다. 작은어미가 아이를 낳아 큰어미가 아이를 어르다 죽는다. 작은어미가 큰어미를 밀어서 죽인다.

가산오광대 할미과장은 영감, 할미, 서울애기, 웅생원, 의원, 마당쇠, 무당들이 등장한다. 다른 과장과 달리 웅생원이 등장하여 수작을 한다. 영감이 서울애기를 데리고 등장한다. 영감은 재산 분배를 하면서 가재도구를 부수다가 조상의 단지를 깨고 까무라쳐 죽는다. 4명의 무당이 등장하여 오구굿을 한다.

수영야류 할미과장 등장인물은 할미, 영감, 의원, 봉사 등이다. 초라한 옷차림에 피로한 기색의 할미가 영감을 찾는다. 영감은 제대각시와 쌍무를 추고 할미가 그 모양을 보고 질투에 시비를 건다. 영감은 자식 셋이 모두 죽었다는 말을 듣고 할미를 발로 차졸도한다. 의원과 봉사를 불러도 할미가 살아나지 못하자 향도군을 불러 출상한다.

동래야류 할미과장 등장인물은 할미, 영감, 약사, 제대각시 의원 봉사 등이 등장한다. 할미가 영감을 찾아다니다가 놀이판에서 영감을 만난다. 한참 반가워하다가 영감이 작은 각시를 만났다고 한다. 할미와 제대각시와 영감사이를 질투하고 제대각시를 쫓아내지만 영감이 다시 데려온다. 그리고 영감은 아들 삼형제 소식을 묻는다. 아이 셋이 다 죽었다는 말을 듣고 ‘에잇 너도 죽어라’ 고 발길로 차 할미가 죽는다. 영감은 무당을 불러 굿을 한다.

꼭두각시<sup>79)</sup>놀음에는 박첨지와 꼭두각시, 덜머리집, 촌사람이 나온다. 박첨지는 꼭두각시를 죄 없이 쫓아내자 오갈 데 없는 꼭두각시는 강원도 금강산에 들어가서 불목한이로 있다가 영감을 찾아 다시 나왔다. 처첩의 갈등으로 꼭두각시는 집을 나가면서 세간을 노나 달라고 하나 받지 못하고 나간다.

할미과장에 등장하는 할미의 명칭을 보면, 미알할미(봉산탈춤, 양주별산대놀이), 할미(통영오광대, 가산오광대, 수영야류, 동래야류), 할멈(강령탈춤, 은율탈춤), 신할미

---

79) 꼭두각시는 ‘꼭두’는 머리꼭대기라든지 혹은 환(幻-人形)의뜻도 지니고 있다. 그리고 ‘각시’는 新婦나 既婚女를 의미하는 閼氏라는 말에서 온 것이며 ‘꼭두’ + ‘각시’는 합성어이다.(유민영, 앞의 신문 3,17, 10면)



(송파산대놀이), 큰어미(고성오광대), 꼭두각시(인형극)로 불렸다. 첩의 명칭으로는 덜머리집(봉산탈춤), 용산삼계집(강령탈춤), 똥똥지집(은율탈춤), 작은어미(통영오광대, 고성오광대), 서울애기(가산오광대), 제대각시(수영야류, 동래야류), 돌머리집(인형극)로 불렸다. 정리하면 다음과 같다.

<표-9> 본처와 첩의 명칭

본처의 명칭		첩의 명칭	
명칭	지역	명칭	지역
미알할미	봉산, 양주	덜머리집	봉산, 인형극
할미	통영, 가산, 수영, 동래	용산삼계집	강령
할멈	강령, 은율	똥똥지집	은율
신할미	송파	작은어미	통영, 고성
큰어미	고성	서울애기	가산
꼭두각시	인형극	제대각시	수영, 동래

본처와 첩의 이름은 다양하게 불렸다. 본처의 이름으로 가장 많이 쓴 명칭이 할미이며, 첩의 명칭은 돌머리집이다. 처첩갈등은 할미과장의 경우 모든 가면극에서 두루 나타나는 보편적인 내용이다. 지역마다 특색이 있긴 하나 양주별산대놀이와 송파산대놀이에서는 첩이 등장하지 않는다.

할미과장은 대부분 할미가 억울하게 죽는다. 그러나 가산오광대에서는 영감이 죽는다. 본처가 죽게 된 원인은 영감이 아이들의 안부를 묻고, 아이가 죽었다는 이유로 할미가 죽게 되는 경우가 봉산탈춤, 수영야류, 동래야류에 일어난다. 통영오광대와 고성오광대에서는 첩의 아이를 놓고 싸우다 할미가 죽게된다. 은율탈춤에서는 처첩이 영감을 두고 서로 자기 영감이라 다투다 할미가 첩에 밀리어 죽는다. 그러나 양주별산대놀이와 송파산대놀이에서는 영감이 할미를 구박하여 죽기도 한다. 이처럼 미알과장에서는 대부분 영감과 상봉하여 처첩간의 갈등이 일어나고, 할미가 죽는다. 할미의 영감과

첩에 의한 죽음의 형태를 정리하면 다음과 같다.

<할미과장 죽음 형태>

· 영감에 의해 죽음 : 봉산, 양주, 송파, 수영, 동래

-아이들 죽음이 원인: 봉산, 수영, 동래

-영감의 구박함 : 양주, 송파

· 첩이 밀어서 죽음 : 은율, 통영, 고성

-처첩 갈등 후 첩이 밀어 죽음 : 은율

-첩의 아이가 죽자 첩이 밀어서 죽음 : 통영, 고성

· 할미가 집을 나감 : 강령, 꼭두각시

· 영감이 죽음 : 가산

이처럼 할미과장에서 할미가 죽게 된 원인은 영감에 의한 것과 첩에 의한 경우로 나타난다. 강령탈춤 할미는 남편의 부당한 재산분배에 돈도 재산도 다 필요 없다며 스스로 집을 나가버린 경우로 현대적 사고를 지닌 적극적인 인물에 해당된다. 반면, 양주 별산대놀이와 송파산대놀이에서는 남편이 죽으라고 하자 그것을 운명으로 알고 덜컥 죽어버리는 경우도 있다. 송파산대놀이와 양주별산대놀이의 할미들은 여필종부 하는 순종적인 삶이 몸에 배어 있는 봉건적 시대정신의 잔재로 당대 사회체제인 남성우월의 사고관을 따르는 인물이다.

이에 비해 할미과장에 등장하는 첩들의 모습도 다양하다. 본처와 사이에 영감을 차지하게 위해 할머를 밀어내고 영감을 차지하는 은율탈춤의 똥딴지집은 적극적이며 현대적인 여성이라 하겠다. 그리고 아이를 죽였다고 본처를 떠밀어 버린 인물은 통영오광대와 고성오광대의 작은어미와 제밀주는 현세 주의적 사고가 강하게 드러난다.

할미과장에는 풍자의 주역 노릇을 하는 인물이 등장하지 않고 허름한 영감 할미를 통해 당시 가부장적 사회의 모순된 일면을 보여주고 있다. 영감 할미가 헤어진 동기는 확실히 밝혀진 것은 많지 않다. 봉산탈춤에서는 난리가 나서 헤어졌고, 통영오광대는

우연히 집을 떠났고, 은율탈춤에서 영감은 제주도에서 사는데 하도 답답하여 팔도구경을 떠났다. 그러나 인형극에서는 영감이 할미를 내쫓는다.

표생원이 자기 본처를 잃고.....

남편이 일방적으로 아내를 퇴축(退逐)해 버리는 것으로 되어 있다.(김재철 채록 꼭두각시)

가면극에서 영감들은 전쟁이 나거나 풍류기질로 집을 나가지만, 인형극 박첨지가 본처인 꼭두각시를 내쫓는다. 남성의 가부장적 권위가 아내를 쫓아내기도 하고 또, 필요에 의해 본처를 찾으려고 덜머리집을 데리고 다니기도 한다. 이처럼 영감과 할미가 헤어진 원인은 시대상과 연결시켜 볼 때 난리라든가 답답하고 병든 사회와 연관된 일상적 삶을 드러낸다. 당시 유랑민이 있었던 것은 지방관리의 가렴주구에 의한 것으로 백성들이 마을의 열 가구 중 아홉 집이 비어있을 정도였다고 한다. 이처럼 할미과장에서 할미와 영감의 가정파탄은 사회상의 표현인 동시에 사회의 구조적 부조리 즉 관념적 허위와 신분적 특권, 남성의 횡포를 반영한 것<sup>80)</sup>이라 할 수 있다.

모든 갈등의 시작은 음양의 대결에서 비롯된다. 한국의 전통극 전 지역에서 연희되는 할미과장의 영감과 할미의 대립을 보더라도 그 시초가 남녀의 갈등에서 일어남을 알 수 있다. 따라서 전통극에서 할미과장은 다음과 같이 요약할 수 있다. 첫째, 가부장적 제도의 모순을 통해 남성 우월적 사회통념을 풍자하기 위함이다. 둘째, 유교적 사고의 전 근대적인 남녀차별의 악습을 비판하기 위함이다. 셋째, 영감과 처첩의 삼각관계를 통해 현세의 안락과 풍요를 찾으려는 인간의 욕망을 드러낸다. 넷째, 만남과 이별, 죽음<sup>81)</sup>이라는 현실적 문제를 통해 초월적 삶의 정서를 보여주기 위함이다. 이처럼 할미

80) 조동일, 앞의 책, 222쪽.

81) 임재해는 '한국의 장례놀이에서 나타난 죽음과 삶의 형상', 『죽음과 삶』, (서울: 민속원), 2001, 38쪽에서 죽음과 관련된 장례놀이의 구실을 다음과 같이 설명한다. 첫째, 죽은 이의 영혼을 달래는 의미로서 鎮魂(진혼)의 뜻과 오시(娛屍)의 뜻이 있다. 둘째, 상주로서 '망자의 저승길을 즐겁고 기쁘게 해주는 것이 마지막 효도라는 뜻에서 장례놀이를 했다. 셋째, 상례기간 계속되는 금기와 슬픔으로 억눌려 있는 기분을 운구와 더불어 해소하기 위하여 출상 전날 장례놀이를 계기로 죽음의 국면을 삶의 국면으로 전화하는 구실을

과장의 삶과 죽음은 우리의 봉건적 사회의 의식체계를 보임으로써 현재의 삶을 반추할 수 있는 계기가 된다. 남존여비사상, 남아선호사상, 삼종지도, 여필종부 등 소우주로 까지 떠받들었던 남자 특히 가부장의 권위와 횡포를 드러내는 과장이 할미과장이며, 이는 당 시대의 사회문화적 현상을 반영한 것이다.

---

한다. 넷째, 죽음에 관한 인식으로서 죽음은 이승의 종말이라는 점에서 비통한 일이지만 저승에서는 다시 나서 영원한 삶을 누린다는 점에서는 축복해야 할 일이다. 다섯째, 살아있는 사람들의 삶을 확인하고 생명력을 역동적으로 부추겨 주는 구실을 한다. 여섯째, 현실적으로 상여를 미리 꾸며서 준비를 상두꾼들을 동원하여 운상 연습을 함으로써 다음날 운구에 차질이 없도록 점검하는 실제적인 구실을 한다고 하였다.

### Ⅲ. 등장인물의 역할과 갈등

#### 1. 승려들의 파계와 달관

연극 대사는 극적 인물의 성격과 극적 상황을 환기시켜 주는 것이 그 본질이다. 본 장에서는 가면극에 등장하는 인물은 어떤 기능을 하는지 주요인물인 승려와 양반과 하인, 처첩들의 역할과 갈등을 찾아내고자 한다.

“연극에서 하나의 기호(등장인물)는 다른 기호들과의 관계에서만 의미를 가질 수 있기 때문에 등장인물은 그가 속해 있는 무대공간과 그 공간 안의 내용물들, 그리고 그가 착용하고 있는 가면과 의상, 대사, 제스처 등과의 관계에서만 하나 혹은 여러 의미를 표출 한다.” 82)고 하였다.

승려과장은 종교적인 인물이 등장한다. 승려유형의 대표적인 인물은 주지급 노장과 그의 제자인 취발이 팔목중이다. 이들은 염불하고 수련하는 승려이므로, 세속적인 생활과는 거리가 먼 인물들이다. 그런데 이들이 서민들의 놀이마당에 등장하여 계급간의 갈등을 드러내고 미색을 취하는 등 속세의 생활과 다를 바 없는 모습을 보인다. 가면극은 등장인물의 이런 모습을 통해 무엇을 말하는지 승려유형의 대표적인 인물 노장, 노장과 강력한 대립을 일으키는 취발이, 환속하여 이곳저곳을 떠돌아다니는 목중들을 통해 승려의 역할과 갈등을 찾아볼 것이다.

#### 가. 노장의 달관

노장은 불교적 지위가 높은 인물이다. 그는 수도하여 불법을 전파하고 중생을 교화하는 등 여러 승려들의 본이 되어야 할 위치에 있다. 하지만 가면극에서 노장은 자신의 소임을 망각하고 현세 지향적 삶을 추구한다. 도대체 민중놀이에 종교적 인물이 등

---

82) 이명수, 앞의 논문, 2쪽.

장하여 관념을 파계하고 세속적인 삶을 추구하는 것은 무엇을 의미하는 것인가. 노장의 대사와 행동을 통해 그것을 찾아볼 것이다. 그러나 노장은 대사가 없는 無言의 연기자다. 따라서 그의 행동과 소품, 춤의 표현을 살펴봄으로써 노장이 전달하는 메시지를 찾을 수 있을 것이다. 임석재는 노장과장을 “무용무언극(舞踊無言劇)으로 보아야 한다”<sup>83)</sup>고 말했다. 그 이유는 대사 없이 일관되는 노장의 춤을 연기의 백미로 보았기 때문이다.

노장은 호랑이가 새겨진 회색장삼과 회색행전의 붉은 띠를 두르고 송낙을 썼다. 목에는 염주를 걸었고, 손에는 부채와 지팡이를 들고 있다. 한 눈으로 봐도 종교적으로 높은 위치에 있는 승려임을 알 수 있다. 노장은 무언이므로 대사가 없다. 따라서 노장이 소지한 부채와 지팡이, 염주 등의 쓰임을 통해 그의 심리 변화를 찾아 볼 것이다.

노장은 그동안 현실 세계와 거리가 먼 종교적 관념을 추구하는 형이상학적인 세계를 지향하며 염불에 정진했다. 그런 노장이 불가의 금기를 어기고 지극히 세속적이고 본능적인 현세 지향적 삶을 탐닉하여 파계를 자행한다. 노장이 얼마나 많은 수련을 했는지는 가면에 덕지덕지 붙어있는 파리똥으로 확인된다. 그것은 많은 시간을 좌불 승선하여 얼굴에 파리가 앉아도 개의치 않고 석가여래가 있는 서방 정토를 향해 묵언 정진하였음을 나타낸다. 노장이 그런 고행을 헌신짝처럼 던져버리고 파계를 결심한 계기가 무엇일까? 노장은 금욕과 구도로 관념의 세계를 추구하였으나 인생이 무엇인지, 삶이 무엇인지, 어떻게 살아야 하는지를 고민했을 터다. 그리고 놀이판에서 아름다운 미녀의 춤에 현혹되어 인간다운 삶을 선택한 것이다. 그동안 금욕과 구도의 생활을 쫓았던 노장의 심리적 갈등을 부채로 실연한다.

노장: 노장은 송낙을 쓰고 회색장삼에 백팔염주를 목에 걸고 사선선으로 얼굴을 가리운 채

83) 任哲宰, ‘民俗의 샘·連載 ② -老丈춤-’ 『춤』, 月刊舞踊專門誌, 일곱째권, 1976, 9월호. 72쪽. 에서 “老丈科程은 대사는 없고 영산회상(靈山會相) 打令 등의 유장(悠長)한 반주에 우아하고 유연한 춤을 추도록 되어 있다. 특히 老丈科程에서는 다른 과정처럼 여러 가지 춤사위의 나열만이 아니고 프룻트를 쫓아서 춤의 여러 가지 사위를 안배해 났다. 그래서 이 과정은 무용무언극(舞踊無言劇)으로 보아야 할 것” 이라고 했다.

탈판중앙으로 끌려오다 바닥에 넘어진다.

노장: 도도리곡에 맞추어 일어나려고 애를 쓰다가 겨우 일어난다. 육환장을 짊고 슬며시 일어나서 부채로 얼굴을 가리고 허리는 구부린 채 사람이 있나 없나 한쪽에서부터 서서히 몸을 돌리며 주의를 살핀다. …… (봉산탈춤)

노장은 손에든 부채로 얼굴을 가리고 있다. 혹여 자신이 승려인 것을 누가 알아차리지나 않을까 염려하는 마음이 숨겨있다. 지금까지 철저히 금욕주의를 지키며 불도에만 전념하여 온 고승이다. 그런 노장이 놀이판에 등장하였으니 떳떳하지 못한 행동이다. 노장이 부채로 감추고자 하는 것은 겉으로 드러난 자신의 신분과 얼굴이다. 박진태가 “노장이 송낙을 쓰고, 장삼을 입고, 가사를 걸치고, 백팔염주를 목에 건 승려이지만, 노장의 속마음을 들여다보면 음흉하고, 불안하고, 색욕으로 가득 차 있다.”<sup>84)</sup>고 해석하였던 것도 부채로 가려진 노장의 내면에 있는 심리를 이미 읽었기 때문이라 본다.

노장이 땅에 엎드렸다 다시 일어나 부채 너머로 소무를 한참동안 물끄러미 바라보는 행동<sup>85)</sup>은 불가의 금기를 초월할 것인지, 계속 승가에 남아 이름 높은 승려로 추앙받을 것인지 고민에 빠지는 내적 갈등의 단계로 보아야 한다. 노장이 부채로 얼굴을 가렸다 떼었다 하는 과정에서 노장의 심리적 갈등과 고뇌를 잘 표현해 준다.

양반에게서 부채가 권위의 상징이듯이 노장 또한 그렇다. 그러나 이제 노장의 손에 있는 부채는 고승이 권위를 상실하는 암시의 도구로 쓰인다. 노장이 부채로 자신을 가리는 것은 그 이면에 감추고 싶은 부적절한 행위가 일어날 것을 예시하는 복선적 의미로 보아도 무방하다. 부채는 무언인 노장의 심리변화를 표현하기에 안성맞춤이다. 노장은 아름다운 여인 ‘소무’<sup>86)</sup>의 관능적인 춤을 발견하고 부채의 쓰임은 자신을

84) 박진태, 『한국 가면극 연구』, 새문사, 1985, 206-207 참조.

85) 노장이 놀이판에 끌려나와 땅바닥에 엎드렸다 서서히 일어서는 행위는 ‘부동(不動)과 정지의 상태에서 운동과 이동의 상태로 변환시켜 죽음과 삶, 땅과 하늘, 어둠과 빛, 긴장과 이완, 수축과 팽창의 대비를 통해 어두운 땅에서 태어났으나 땅으로부터 해방되어 밝은 빛의 하늘로 솟으려는 인간의 초월의지를 나타내는 것’이라 하였다. 박진태, 앞의 논문, 139쪽.

86) 서연호, 앞의 책, 1987, 75쪽. 서연호는 ‘소무’는 ‘소매(小梅-매음녀)’를 잘못 기록한 것이라 하였다.

가리는 것이 아니라, 이제는 세속(소무)을 염탐하는 도구로 변용된다. 부채로 얼굴을 가리고 금욕과 구도에 정진할 것인가. 감성적인 세속의 생활에서 새로운 생을 찾을 것인가 얼굴을 가렸다 떼었다 하는 대목에서 노장의 고민을 드러내며, 그러면서 부채너머의 세상(소무)을 염탐하고 있는 것이다.

노장: ……천만 뜻밖에 화려하게 치장하고 아름답게 치장한 소무가 나와서 춤을 주는 것을 보고 깜짝 놀라며 부채 너머 소무를 한참 보고나서 소무의 아름다움에 감탄하여 선녀인가하고 의심하는 것 같다.

노장: …… 지금까지 불도에 자기 일생을 바친 것을 후회나 하는 듯이 소무를 물끄러미 바라본다. 속가에 내려가 저런 미색을 데리고 일생을 보낼 것을 생각하였는지 이욕과 결심을 하였는지 고개를 끄덕끄덕한다. 소무의 아름다움에 완전히 유혹된 것 같다.  
얼굴은 여전히 부채로 가리고 있다. (봉산탈춤)

소무의 매혹적인 춤 동작을 부채 너머로 보게된 노장은 그녀가 세속의 여인인 것을 알아차리고 마음에 동요를 일으킨다. 노장의 내적 갈등이 극에 달한다. 아름다운 여인이 천상에서 내려온 선녀일 거라고 생각하였으나 그녀가 세속의 여인인 것을 알고 깜짝 놀라 부채로 다시 얼굴을 가린다. 아직은 불교의 금욕주의의 율법에 벗어나지 않고 그것을 쫓고 있음을 의미한다.

그러나 부채로 자신과 자신의 속내를 감추었던 노장이 육환장을 내던지므로 결심을 내비친다. 소무의 마음을 얻어야겠다고 생각한 노장은 육환장을 집어던진다.

노장: (비장한 결심을 하고 소무 곁으로 가려고 육환장을 땅에서 떼려 하나 떨어지지 않는다. …… -중략-

노장: (어쩔줄 모르고 마음이 달아오른듯 한편구석으로 뛰어간다. ……어떤 결심을 한 듯

---

그러나 본 연구자는 승려과정의 ‘소무’ 는 노장을 세상으로 이끌어내는 ‘세속의 상징’ 으로 보려고 한다.



고개를 끄덕끄덕한다. 그리고는 육환장을 집어던지고 소무 반대쪽으로 가서 소무를 바라본다.

노장: ……갓은 수단을 다 써도 끝내 소무의 마음을 사지 못하자 이번엔 손춤을 추면서 염주를 들고 소무 뒤로 와서 부채를 얼굴에 가리고 사방을 돌아본다. 누가 있나 없나 확인하는 것이다. 아무도 없음을 알고 부채를 얼굴에서 떼어 잡고 두 손으로 염주를 받쳐들고 손춤을 추면서 소무의 목에 걸어주고 줄다는 듯이 소무의 주위를 한바퀴 돌며 춤을 춘다. (봉산탈춤)

그런데 노장은 이미 지위로 상징되는 지팡이를 목종들에게 빼앗겼다. 노장이 놀이판에 등장한 것이 파계한 목종들의 유혹에서 비롯된 것으로 보이기도 하지만, 노장은 이제 자신의 권위를 나타내는 지팡이를 스스로 던진다. 그의 마음속 깊이 자리하고 있던 종교적 계율도 육환장과 함께 던져버린 것이다. 이제 더 이상 종교적 율법이 노장을 움직일 수 없을 것이다. 그동안 공허한 구도의 희열을 쌓았다면, 이제 내실 있는 감성적 희열에 마음이 기울어지게 된 것이다. 노장의 승가 이력과 관념의 상징이요, 정신적인 지주였던 육환장 따위는 이제 노장에게 아무런 가치가 없다. 오직 소무의 마음만 얻으면 되는 것이다.

노장이 “풍악과 미녀의 춤에 접근하게 되는데, 그때 노장은 미녀의 주위를 조심스럽게, 대담하게, 달래듯이, 위협하듯이, 노한듯이, 배척하듯이, 뺏장을 부리듯이, 이런 여러 가지의 춤으로써”<sup>87)</sup> 소무에게 다가가는 춤사위를 펼친다. 노장은 종교적 지위로 표현되는 육환장도 던져버렸는데 무엇인들 못 하겠는가.

노장이 소무의 마음을 얻으려 목에 걸었던 염주를 받쳐 들고 소무의 목에 걸어준다. 그러나 매정한 여인 소무는 그런 노장의 마음을 헤아리지 않고 염주를 집어던져 버린다. 노장이 외적 갈등을 맞이하는 대목이다. 소무는 노장이 현실 중심적 삶을 추구하

---

87) 任哲宰, 앞의 책, 1976. 73쪽.

려는 계기이자 관문이다. 노장과 소무의 대립이 나타내는 것은 노장에게 승가의 세계로 돌아갈 수 있는 시간을 허용한 것으로도 볼 수 있다. 그러나 노장은 소무를 얻기 위해 그간 쌓아왔던 모든 것을 버려야 하는 찰나이면서, 또 그 이상의 것을 얻을 수 있는 기회이기도 하다. 노장의 결심에는 변함이 없다. 소무로 상징되는 세상을 얻기 위해 자아를 되돌아본다. 그리고 소무의 환심을 살 궁리를 한다. 그동안 무시했던 자신의 얼굴에 문제가 있음을 깨닫고, 얼굴과 송낙을 매무시하고 다시 소무에게 다가가 영주를 걸어준다.

노장: 영주 던져진 것을 보고 깜짝 놀라며 몹시 낙심하듯 영주있는 데로 가서 영주를 코에다 대고 냄새를 맡고 고개를 끄덕끄덕한다. 자기 얼굴이 못나서 그런 줄 아는지 다시 거울을 보고나서 고개를 끄덕끄덕 한다. 얼굴과 송낙을 만지고 다시 거울을 보다 다시 일어나서 소무 뒤에서 영주를 걸어준다. (봉산탈춤)

노장은 그동안 세속의 것에는 물론 자신의 얼굴에도 신경을 쓰지 않았다. 그러나 이제 다르다. 소무에게 환심을 사야한다. 소무의 마음을 얻기 위해서라도 노장은 자신의 외모에 신경을 써야한다. 거울에 비춰본 형편없는 모양새를 스스로 인정하며 얼굴을 씻고 송낙을 바로 쓰고 소무의 환심을 얻으려 영주까지 목에 걸어준다. 노장은 소무와 어깨를 겨누고 한참을 흥겹게 춤을 춘다. 노장의 춤은 관념과 세속의 틀에서 해탈의 경지로 들어서는 입문과정이다.

생불이라 칭송받던 노장이 소무를 통해 그간 목숨처럼 지켰던 종교적 관념을 버리고 인간의 순수한 본능을 찾았다. 종교적인 입장에서는 불제자로서의 근본을 파기한 타락이다. 하지만 노장의 선택은 그동안 억누르고 있었던 인간의 본능을 되찾은 것이다. 인간의 저 밑바닥에서 살아있는 한 톨 생명의 씨앗, 자아를 발견한 것이다. 종교적 입장에서는 오랜 세월 닦아온 불도가 참으로 허망한 것이다. 그러나 그런 수련의 과정이 있었기에 노장의 파계가 오히려 해탈의 경지로 이끈 것이다.

유민영은 “승려들의 파계는 회복할 수 없는 타락으로 떨어지는 것이 아니라, 오히려 여자와의 사랑을 통해서 진체(眞諦)에 이르는 것이다. 승려의 파계는 성속의 갈등을 통해서 초극적 단계에 접어드는 이야기며 파계승의 이야기를 통해서 초월에 접어드는 과정을 이야기한 것”<sup>88)</sup>이라고 하였다. 오랜 수도생활을 했던 노장은 보장할 수 없는 미래, 허구의 세계보다는 지금, 현세 중심적 삶의 소중함을 깨닫는다. 그래서 관념보다 감정을, 금욕보다 사랑을, 보이지 않는 미래보다는 실존하는 현세의 자아를 더 존중하고 소중히 여기는 현세 주의적 삶을 선택한 것이라 본다. 서연호 또한 노장과 소무의 어울림은 고승의 파계라는 윤리적인 해석에서 끝나기 보다는 오히려 현실 지향적이고 인간주의적인 세계를 동경하는 극적인 의미가 내포되어 있음을 드러낸다.<sup>89)</sup> 고 보았다.

이제 노장은 소무를 통해 세상에 대한 인식 능력을 회복했다. 소무는 세속적인 것, 또는 관념의 틀에서 벗어날 수 있는 상징적 표상이기 때문이다. 그 결과 장돌뱅이 신장수를 만나면서 노장의 현실적응 능력은 과감하게 되살아난다. 노장과 신장수의 대결은 노장이 찾은 세계에 대한 적응능력을 시험하는 것이라 해도 무리가 없을 것이다. 신장수라 하면 이장 저장 돌아다니는 장돌뱅이로 세상 물정과 세상사에 익숙할 대로 익숙한 장사꾼이다. 그런 신장수를 승덕 높은 노장이 물리칠 수 있었던 것은 그의 해안이다. 소무를 통해 세속을 보는 눈을 얻은 것이다. 노장의 현실적응 능력은 신장수와의 대결을 통해 인정받게 된 셈이라 본다.

그러나 노장이 미색과 세속의 일생을 살아보려는데 그마저도 마음대로 되지 않는 상황이 발생했다. 취발이라는 강적이 나타나 소무를 빼앗는다. 조동일<sup>90)</sup>은 “겨울과 여름의 싸움”에서 노장은 생산성이 없는 겨울이며 취발이는 소무를 취해 아이를 낳음으로 생산성이 있는 여름이라 설명하였다. 그러나 필자는 노장이 겨울이며 생산성이 없

---

88) 유민영, 앞의 논문, 1985, 49쪽.

89) 서연호, 앞의 책, 1987, 75쪽.

90) 조동일, 앞의 책, 1975. 189-205쪽

다는 것을 다른 의미로 이해하려 한다. 노장이 겨울이면 곧 웅비할 봄을 품고 있을 것이다. 따라서 노장의 생산성 없음이 소무를 빼앗긴 것에서 비롯된다면, 그 하나 남은 소무는 봄을 준비하기에 충분한 여건이다. 잃음이 없이 어찌 얻음이 있겠는가. 계절적인 겨울은 죽음이거나 생산성 없음이라기보다 노장이 봄을 준비하기 위한 시간이었다. 따라서 노장의 겨울은 봄을 준비하는 곧 맞이할 세계를 위한 응축의 계절이며 소무를 만난 그 순간 노장에게 봄이 찾아온 것이다.

임석재는 “五, 六十年前的 노장춤의 명수였던 산대놀이의 趙鍾洵翁과 봉산탈춤 탈춤의 金景陽翁의 말에 依하면 數十年 修道하는 중이 촌가에 내려와 풍악소리를 듣고 미녀의 춤을 보고 새로운 깨달음을 찾게 된다는 것이 老丈科程이다. 금욕과 구도로서 생의 의의를 찾던 승려가 현실 생활의 감성적 현상에 접하자 환영적이고 공허한 금욕과 구도생활에 회의하게 된다. 이것은 불도로 보서는 혼미(昏迷)와 타락(墮落)일지 모르나 현실적 속세인의 생활관으로서 내실생활이고 그래서 노장에게는 새로운 생의 발견이 되는 것”<sup>91)</sup> 이라 하였다. 노장은 관념적인 삶에서 깨어나 자신의 감정을 존중하는 현세를 추구하는 인간으로 거듭 태어난 것이다. 소무를 만난 노장의 몸에는 고갈(枯渴)되었던 열정과 봄을 맞이하는 새싹이 솟아나면서 깨달음의 생명이 약동하기 시작한다.

노장의 겨울은 약동하는 봄을 잉태하고 있다. 노장이 겨울이며 생명력이 없다고 말한 것은, 소무를 만나기 이전, 관념을 추구하던 고승이었던 때라고 본다. 소무를 만난 노장은 혈기를 회복하고 의욕적 정열이 맥동(脈動)하는 생명을 품고 있다. 우리는 無言에 내포된 노장의 절제된 희열을 찾았어야 했다. 생략과 돌려 말하기는 언어에만 있는 것이 아니다. 비약의 원리를 무언의 노장춤에서 찾아내는 것이 관중의 몫이며 예능의 묘미다.

어쨌든, 노장은 승려들의 모범이 되어야 하고 많은 중생을 교화해야 하는 승려로써

---

91) 任哲宰, 앞의 책, 1976, 73쪽.

의 역할을 다하지 못했다. 종교적 관념을 파계하고 미색을 탐한 결과, 인생의 참의미를 깨닫는다. 노장은 관념의 세계에서 찾지 못했던 깨달음을 얻었다. 마치 겨울 내내 땅속에서 잠을 자고 있던 곰이 봄을 맞아 잠에서 깨어나듯, 노장도 소무를 통해 해탈의 경지에 이른 것이다. 노장의 파계는 종교적인 입장에서 타락한 승려라 치부될지 모르지만, 오랜 수도과정이 있었기에 깨달음에 이른 것이다. 소무는 노장이 해탈에 도달하는 입문과정이었다. 놀랍게도 노장은 관념에서 벗어남으로써 관념에서 찾으려던 그 유토피아를 찾은 것이다. 노장은 서방정토를 버림으로써 비로소 서방정토를 얻게 된 것이니, 마치 원효스님이 해골바가지의 물을 마시고 해탈하였듯 노장 또한 소무를 통해 세상을 보는 해안을 갖게 된 것이다.

## 나. 취발이의 음모

취발이는 승려과장이 활성화된 중서부지역에만 등장한다. 취발이는 봉산탈춤에서는 70세 노인, 양주별산대놀이에서는 오입쟁이 노총각, 송파산대놀이에서는 30세 총각으로 절에서 밥을 짓고 물 길는 불목한이다. 취발이를 한자로 醉發이라고 써서 막연히 취한 것 같은 인물이 연상되기도 한다.

승려유형에 취발이처럼 타락한 승려가 등장한 것은 취발이의 타락과 음모를 통해 세속적인 생활을 드러내고자 한 것이다. 취발이의 세속적 삶은 그의 소품인 버드나무 가지와 방울의 상징성을 통해 드러난다.

취발이는 원래 승려였으나 승가에 뜻이 없어 속세에 내려와 동가식서가속 떠돌아다니는 인물이다. 이런 취발이가 소무와 놀아난 노장을 때려서 내쫓고, 소무에게서 아들을 낳아 글공부를 시키는 즐거리가 지역마다 대동소이하다. 우리 전통극에는 취발이처럼 상급계급과 대립과 갈등을 일으키는 인물로 ‘말뚝이’와 ‘쇠뚝이’, 그리고 인형극에 ‘홍동지’ 등이 있다. 다시 말하면 이들은 “드라마 속의 광대”<sup>92)</sup>같은 인물들이다. 유민영은 “취발이는 산사에서 수도생활을 하다가 구도행각의 일종인 七家食樣式에

따라 하산하여 촌락을 떠돌게 된다. 애초부터 거리 중일 수도 있는 그는 술과 여자를 알게 되면서 수도생활에서 맛보지 못한 새 세계에 탐닉하여, 妓女(소무)에게 임신까지 시킨다. 그런 취발이는 하급 중인 목종과 상좌를 타락시키고 고승인 노장까지도 파계시키려는 음모를 꾸민다. 그래서 정부인 소무를 통해서 노장을 유혹토록 한다. 아름다운 소무를 본 노장은 자신의 적막했던 수도생활을 깊이 생각해 된다. 그리하여 금욕적인 구도수행을 청산하고 감각적인 세속생활을 선택하여 고갈되었던 열정과 생명이 역동하기 시작한다.”<sup>93)</sup>는 내용이 취발이에 관한 내력이다.

이처럼 가면극의 승려과장에서 취발이의 기능은 노장을 파계시켜 권위를 실추시키고, 노장의 여자 소무를 빼앗아 아이를 낳고 사는 세속적인 생활을 상징하는 인물로 등장한다. 취발이는 자신의 타락을 합리화하기 위해 목종과 상좌를 유혹하여 파계시키고 고승인 노장까지 파계시키는 승가의 문제이다. 취발이의 이런 음모는 사자가 출현함으로써 사건의 전모가 드러나며, 노장 파계의 이면에 취발이의 소행이 밝혀진다.

마부: 사자야 네가 어이하어 적하 인간 하였느냐? 유량한 풍악소리 천상에서 반겨듣고 우리와 같이 놀려고 왔느냐?

사자: (부정)

마부: 그러면 우리 목종들이 선경에서 도를 닦는 노승님을 꺾어 파계시킨 줄 알고 석가어래 영을 받아 우리들을 벌을 주려고 내려왔느냐?

사자: (긍정한다.) -중략-

마부: 사자야 나의 하는 말을 자세히 들어봐라 우리가 무슨 죄가 있느냐? 취발이가 시켜서 아지 못하고 하였으니 지금부터 진심으로 회개하여 깨끗한 마음으로 도를 닦아 훌륭한 중이 될 터이니 우리를 용서하여 주겠느냐?

---

92) 극의 구성상 이들의 존재는 긴장을 더하고 공격을 가하고 그래서 드라마의 극적(劇的) 상승(上昇)에 없어서는 안 되는 계기를 마련하는 인물들이다. 이상일, ‘한국인의 얼굴 탈’ 동아일보, 1981, 1, 9, 10면.

93) 유민영, 앞의 논문, 47쪽.

사자와 목중들의 대화를 통해 취발이가 노장 파계의 주범인 것이 밝혀진다. 그는 상좌와 목중들을 타락케 만든 장본인이지만 석가여래의 징계를 받지 않는다. 오히려 취발이의 사주를 받은 목중들이 사자의 심판을 받고 회개하여 다시 불가로 돌아간다. 취발이는 여러 승려를 타락케 하였으나 징계를 피할 수 있었던 것은, 이미 속세의 삶에 확신이 있기 때문이다. 아이까지 낳고 사는 그에게 개선의 여지가 없기 때문이다.

취발이는 승려과장에서 반동적인 인물이며 소무를 빼앗기 위해서 노장과 대립하여 목적을 달성한다. 노장과 취발이의 대립은 승가 이력으로 보아 당연히 노장의 승리로 이어져야한다. 그러나 취발이가 편법을 써서 승리한 것은 취발이는 자신의 이익을 위해 물려서지 않는 과감한 성격의 소유자기 때문이다. 취발이는 하급 승려들을 매수하여 노장을 타락케 한 결과, 노장은 불법의 세계에서 벗어나 예쁜 소무에 빠져있다. 그것도 하나가 아닌 둘이나 데리고 있는 것을 보았으니 슬슬 욕심이 발동한다. 노장이 종교적 관념을 벗어버리고 소무와 남은 삶을 살아보려는데 취발이가 노장의 파계에 썩기를 박는다. 취발이가 노장을 내쫓는 데 사용된 소품은 버드나무 가지이다.

취발이가 두 손에 들고 나온 푸른 버드나무 가지와 무릎에 달고 나온 큰 방울은 그의 역할을 드러낼 소품이다. “물 오른 버드나무가지<sup>94)</sup>” 는 봄을 상징한다. 취발이가 가지고 나온 “버드나무 가지” , “방울” 그리고 취발이의 “붉은 얼굴” 의 의미는 생명력의 젊음과 새로운 소식을 나타낸다고 본다.

(취발이는 귀룽가지를 들고서 나온다.)

94) 영국의 석학 ‘프레이저’ 의 『황금의 가지』 가 뜻하는 이 가지들은 봄의 제전(祭典)을 기리는 황금의 가지로 보았다. 봄을 맞아들이고 그래서 풍성한 여름과 가을을 기약하는 곳거리에는 난장판의 혼란이 따르기 마련이다. 취발이의 소지품 중 버드나무가지와 방울이 있는데 이는 목중의 소지품에서도 나타난다. (양종승, ‘설화에 나타난 버들잎 화소의 서사적 기능과 의의’, 구비문학연구 제2지, 1995, 22~24쪽에서 황해도 무신(巫神)가운데 유엽장군(幼葉將軍)이 있다고 함. 또한 방울은 환웅이 하강할 때 지니고 내려온 천부인 중 하나로 무속에서 악귀를 쫓을 때 사용되었다.

취발이: 이크 이게 웬일이냐? 내가 오늘 아침에 해장 한잔 했더니 얼굴이 지지벌거니깐 남  
산의 독수리란 놈이 꾸미자판인줄 알고 넘나드니 잘못했다간 얼굴 잊어버리겠다.  
이놈에 독수리를 쫓아버려야지. (양주별산대놀이)

……녹음(푸른 나뭇가지)을 얼굴에 가리고 비틀 거리다가 ‘아-취’ 하고 재채기를 크게  
하고 코를 팽 풀어 옷에 스윽 닦으며,

취발이: ……한잔 먹어 두잔 먹어 일배일배 부일배라 권커니 잣커니 방새도록 퍼마셨더니  
얼굴이 불과하고 취흥이 도도하야, 무악재 고개를 쓱 올라서니 뒷산 솔개미란 놈  
이 내 얼굴이 지지벌거니까 자판에 고깃덩어리로만 알고 (송파산대놀이)

취발이: (두 손에 푸른 버드나무가지를 들고 한쪽 무릎엔 큰 방울을 달았다. 술에 취한 것  
처럼 비틀거리면서 타령곡에 맞추어 춤을 추며 장내로 들어온다) 쉬이- ……

취발이: …… 한잔 두잔 이상배를 마셨더니 얼굴이 불그레하여 마침 이곳에 당도하니 중천  
에 뜬 솔개미란 놈이 나를 고깃덩어리로 알고 …… (봉산탈춤)

취발이는 술 취한 벌건 얼굴로 버드나무 가지와 방울을 가지고 등장한다. 우선 술  
취한 벌건 얼굴은 제의적 속성과 젊음을 의미한다. 취발이가 두 손에 들고 나온 버드  
나무가지는 젊음과 생명력의 상징이다. 또한 그의 무릎에 달린 큰 방울은 움직일 때마  
다 소리가 날 것이다. 방울은 환웅이 하강할 때 가지고 온 것으로 무속에서 악귀를 쫓  
을 때 사용되었다. 취발이와 노장의 대결은 토속신앙과 외래신앙의 대결로도 보기도  
한다. 취발이의 큰 방울은 현세 중심의 삶을 추구하는 도구이며, 버드나무가지와 함께  
속세의 삶을 예측할 수 있게 한다.

취발이는 노장이 여자와 놀아나는 것을 보았으니 그냥 넘어갈리 없다. 둘이 소무를  
놓고 한판 승부를 벌인다. 취발이는 소무를 빼앗기 위해 노장과 대무(對舞)로 겨루지  
만 노장을 당해내지 못한다. 오입쟁이 난봉꾼에 술 취한 불한당 같은 취발이가 쉽게



물러나지 않을 것 또한 뻔한 일이다. 노장이 취발이를 이겨낼 수 없는 것은 취발이가 지닌 소품과 편법의 결과다. 취발이는 손에 들고 온 버드나무 가지로 노장을 후려쳐서 내쫓고 소무를 취한 것이다.

이런 취발이는 승려 유형 인물 중에서 가장 문제를 일으키는 인물이다. 다른 파계승은 회개하여 다시 불가로 돌아가지만, 취발이는 타락승의 상징적 인물이라 그렇지 않다. 따라서 취발이의 승리는 세속적인 삶의 승리로 보아야 한다. 즉 현세 중심적 인물이다. 조동일은 취발이의 등장은 “상인이나 이속들이 자기 자신을 나타내려고 창조한 인물일 것”<sup>95)</sup>이라고 설명한 바 있다. 상인이나 이속들이 자기 자신을 대표해서 내세운 취발이가 패배하는 인물로 설정하지는 않았을 것이기 때문이다. 취발이가 노장을 내쫓고 소무를 얻었다는 것은 세속적 삶을 취발이가 차지한다는 말이기도 하다.

본시 취발이의 근본은 오입쟁이 한량이다. 떠돌아다니다가 친구를 찾아 금강산에 갔다가 중이 되었다. 그러니 취발이는 절간에서도 염불에 힘쓰지 않고 남의 여자 데려다가 놀던 문제아였다. 이런 취발이는 노장이 보기에 한심한 인물이다. 불가에 뜻이 없는 취발이는 오입쟁이 기질을 버리지 못한다. 노장이 한두 번 경고도 했을 것이나 듣지 않던 취발이가 속가로 내려와 말썽을 부린다. 한량 취발이는 노장을 타락시키려고 마음먹지만 노장은 눈 하나 깜짝하지 않았다. 그러나 취발이는 노장을 파계시킬 궁리로 소무를 매수한다. 놀이마당에서 관능적인 춤으로 노장을 현혹케 했던 소무는 취발이의 음모가 숨어 있었던 것이다.

노장: (결국 취발이에게 얻어맞고 퇴장한다.)

취발이: (만족해서 춤을 추면서) 그러면 그렇지 영락 아니면 송락이라(한참 소무곁에서 춤을 추다가 )쉬어……자 이년아 네 생각이 어떠하냐? 뒷절 중놈만 좋아하고 사자어금니같은 나는 싫으냐? …

---

95) 조동일, 앞의 책, 1979, 194쪽

취발이: 쉬이……야 고년 앵도를 똑똑 따는구나. 그러나 저러나 내 말을 들어봐라,……금  
전이면 사귀신이라 돈이면 귀신도사는 법이라 돈으로 네 마음을 사보리라(돈을 던  
져준다)엿다—— 돈 받아라 돈…… (봉산탈춤)

결국 소무와 취발이의 계략에 노장은 속아 넘어갔다. 소무에게 대가를 지불하는 취발이의 능청은 대단하다. ‘야 고년 앵도를 똑똑 따는구나’ 에서 나타나듯이 소무의 시치미를 떼는 능청스런 연기를 표현하는 대목이다. 특히 노장이 파계할 것을 미리 예측하고 있었던 대사는 ‘영락아니면 송락이라’ 고 장담을 했던 부분이다. 취발이의 예측이 맞아떨어졌다는 것을 뒷받침한다. 사례금을 건네는 대목은 아주 지능적이다. 한량 취발이의 기질을 백분 발휘하여 듣는 사람을 감쪽같이 속아 넘어가게 한다. 이렇게 노장을 내쫓은 취발이와 소무는 한참 대무를 한다. 그리고 소무는 취발이의 아이를 낳고, 취발이는 아이의 이름을 짓고 글공부를 가르치는 등 혼자서 一人二役을 한다. 아들 글공부를 시키는 취발이의 일인이역은 백미다.

취발이: (춤 추다가 갑자기 아이를 낳자 아이를 받아 쥐고 반가워하며 아기를 어른다)  
에게게 이게 원인이나? 아 동네사람들 말씀 들어보소 년만 칠십에 생남하였소. 우리집에 오지도 마시오. 우리아이 이름을 지어야지- (봉산탈춤)

취발이: 뭐 아이를 낳어?…… 불가불 첫째라고 질 수밖에 없구나. 이름을 지었으니 글을 가르칠 수밖에 없구나.……(취발이 아들말로 흥내내서) 아부지 한문만 배워서 뭇 하갔어요. 언문을 좀 배워주시오.(취발이 말로) 에이끼 자식 언물을 배워 뭇하겠느냐? (아들말로) 혹시 커서 화방출입을 하드래도 언문을 배워야 화방편지를 하지 않겠습니까? (강령탈춤)

취발이: 그래 아들을 낳어! 아들이야! (취발이는 좋아서 이리 뛰고 저리 뛰고 하다가 아

들을 밟을 뻔 했다)……다 늙은 놈이 지하에 간들 무슨 면목으로 조상님을 만나  
뵈겠느냐? 애 -애 ! 대관절 네 이름을 무어라질까? …… (양주별산대놀이)

취발이: ……(달려가 배를 쓰다듬다가 강총 뛰며) 허허, 우리 집안에 경사났네. 취발이네  
경사났어.…… 그놈 참 잘 생겼다. 용생용 봉생봉 이라더니 어쩌면 이렇게 나만  
꼭 닮았느냐?…… 십오 세에 조실부모하여 낫 놓고 기억자도 모르니 네 이름을 뭐  
라짓지?……사내 대장부하면 신언서판 이지 너야 외양이 이렇게 분명한데 글을 몰  
라서 쓰겠느냐 오냐 가르쳐 주마. (송파산대놀이)

취발이는 소무와의 사이에 아들을 얻음으로 세속생활을 인정받아 사자의 징계도 피  
해간다. 그의 소품인 버드나무가 상징하는 젊음과 생명력은 취발이가 득남하므로 만물  
이 소생하는 봄의 상징이 된다. 득남 후 취발이의 광대적인 一人二役은 “셰익스피어의  
축제의 희극의 모델”<sup>96)</sup>이 된다. 아이를 낳고 아이를 기르는 일은 어떤 관념적인 설  
명과 합리화도 필요하지 않다. 세속적인 삶을 완전히 이루어낸 인물이 전투적인 자세  
로 기존 관념과 싸우는 역발산 취발이다.

승려과장에 등장하는 오입쟁이 취발이는 애당초 승가에 뜻이 없는 인물이었다. 친구  
를 만나지 못해 오갈 데 없어 잠시 불목한이 되었지만 곧바로 파계한다. 이런 취발이  
는 노장과 비교가 안 될 정도로 본능에 따르는 인물이다. 그가 환속하여 여자를 취하  
여 아이를 낳는 모습은 세속적 삶의 모습이다. 취발이가 종교적 관념을 추구하지 않는  
인물일 거라는 암시는 그의 소품을 통해 확인할 수 있다. 그런 취발이를 종교적인 입  
장에서 간과할 수 없는 문제다. 그래서 목중을 회개시킨 사자(절대자)를 통해 종교 생  
활에 대한 간접 징계를 드러낸다. 관념을 파계하고 세속적인 삶을 추구하는 것이 인간  
의 나약한 모습이라는 것을 암시적으로 보여주고 있다.

96) 이상일, 앞의 신문, 1981, 1, 9, 10면.

역발산 취발이가 승려과장에 등장한 것은 승려의 종교적 타락을 풍자하기 위한 것이 아니다. 세속의 상징적 인물로 나약한 인간의 모습을 보여주기 위함이다. 승려를 타락시키고 승가의 생활을 어지럽게 만든 취발이를 통해 종교적 관념에 대해 확신을 주기 위한 역설이기도 하다. 따라서 승려과장에서 취발이의 역할은 타락한 승려의 상징적 인물로 등장하여 노장(관념)과의 대립을 통해 소무(세상)를 얻고 아이를 낳아 생활하는 현세 중심적 삶의 상징적 모습이 취발이의 역할이라 본다. 따라서 승려과장은 종교적 비판이라기보다 인간 중심적 측면이 강하다고 하겠다.

#### 다. 팔목중의 회개

목중 역시 노장의 제자였다. 그러나 세속적이고 호기심이 많은 그는 취발이에게 매수당하여 산사에서 내려와 여기 저기 기웃거리며 경치를 즐기고 다닌다. 그런 목중이 가면극에 등장한 이유는 취발이에게 매수당하여 노장 파계의 앞잡이로 역할하기 때문이다. 목중은 환속하여 여기 저기 무리지어 강산을 떠돌아다니며 자신의 고장 산수 풍경을 자랑한다. 그러다 현실적인 삶을 추구하여 환속하였으나 현실에도 확고한 신념이 없어 사자의 심판을 받는다. 이런 목중이 놀이판에 등장한 이유는 노장을 타락의 길로 유도하는 역할을 맡았기 때문이다.

승려과장에는 승려유형의 인물과 비승려 유형의 인물이 등장한다. 종교적인 이야기를 보여주는 승려과장에 팔목중이 등장한 것은 나약한 인간의 모습을 상징적으로 보여주기 위함이다. 목중은 현실적인 고통에서 벗어나고자 승려가 되었지만, 관념을 추구하는 길이 쉽지만은 않아 타락하게 된다. 그러나 속세의 삶에서도 취발이처럼 확고하게 정착하지 못하고 여기 저기 떠돌아다니면서 경치에 매료된다. 종교적 입장에서 이런 인물은 골칫거리다. 여기도 기웃 저기도 기웃거리며 속가에서도 물론 포교의 활동에도 도움이 되지 않는다. 다시 불가로 불러들이는 방법으로 사자가 등장하여 타락의 징계를 엄중히 내리므로 다시 종교에 귀의한다. 이런 목중들의 모습을 통해 읽을 수

있는 것은 종교적 포교활동과 인간의 나약한 모습이다.

목중들은 취발이의 사주를 받아 노장을 파계로 유도하는 역할을 한다. 따라서 목중의 갈등은 노장과의 갈등, 사자와의 갈등으로 나타난다. 목중들이 노장을 놀이판에 안내하는 과정에 노장을 놓치고 지팡이만 메고 간다. 이로써 노장 파계의 핵심 인물이 목중이 아니라는 사실을 드러낸다. 목중은 더거리를 입고 큰 방울을 무릎에 달고 버드나무 생가지를 허리 쪽에 꽂고 등장한다. 취발이와 마찬가지로 버드나무가지와 방울까지 들었다. 목중들의 등장을 통해 역동적이고 활기찬 모습을 볼 수 있는 것이다. 목중의 소품은 취발이와 마찬가지로 현세 중심의 삶을 상징하고 있다. 첫째 목중이 바닥에서 일어나는 모습은 타락에 대한 내적 갈등을 보여준다.

첫째목중: (한삼이 달린 붉은 원동에 까치 동을 단 소매가 달린 더거리를 입고 큰 방울을 무릎에 달고 버드나무 생가지를 허리쪽에 꽂고 달음질하여 등장하다가 무대 중앙쯤에 쓰러진다. 얼굴을 두 소매로 가리고 누운 채로 타령곡에 맞추어 발끝부터 움직이는 동작을 시작한다. 겨우 전신이 움직이며 좌우로 삼전삼복을 하고 네 번 만에 간신히 일어나다가 쓰러진다.

둘째목중: ……산중에 무력일하여 철가는 줄 몰랐더니 꽃피어 춘절이요. 앞돈아 하절이라, 오동낙엽에 추절이요 저건너 창송녹중에 백설이 펄펄 휘날리니 이 아니 동절이냐? 나도 본시 강산오입쟁이로 산간에 묻혔더니 풍류소리 반겨듣고 영불에 뜻이 없어 이런 풍류소리에 어디 한번 놓고 가려던……

셋째목중:……소리 쫓아 내려가니 풍류정이 분명키로 한번 놓고 가려던……

넷째목중: 한량도처의 풍류정이라 하였으니 나도 본시 오입장으로 이곳에 당도하여 풍류정을 만났으니 한번 놓고 가려던…… (봉산탈춤)

봉산탈춤의 첫째목중의 등장은 파계의 마음을 먹었으나 고민하고 있는 모습이다. 순진한 목중은 취발이의 꼬임에 놀이판에 뛰어나왔으나 그것이 옳은 것인지 고민이다.

자신의 얼굴을 가리면서 이리 저리 삼전삼복의 뒤척이는 모습으로 내적 갈등을 나타낸다. 둘째목종의 대사에서 확인할 수 있는 것은 이들이 산속에서 종교적 관념을 추구하며 기도생활을 했던 것을 암시적으로 드러낸다. 산속에 꽃이 피고 지는 계절의 순환도 모르고 기도에 전념했다. 그러다 세상에 나와 보니 자연의 아름다운 경치가 먼저 눈에 띈다. 셋째 넷째 목종들은 자신들이 승려가 되기 전에 본시 오입쟁이 한량이었음을 드러낸다. 놀이판에 나왔으니 이제 그 기질을 발휘 할 셈이다.

목종이 일어난 후 빠른 타령곡에 팔을 휘저으며 한쪽다리를 쳐드는가하면 한편 소매를 외사위로 휘저으면서 매우 쾌활한 춤을 추며 탈판을 휘도는 모습은 공간을 정화시키는 벽사의 춤으로도 해석된다. 그러나 이는 벽사의 춤과 더불어 다른 목종들의 등장 을 독려하는 과정이라 해석하기도 한다.

첫 목: ……제불지 대찰이라. 이 종이 웬 중이고 하니 도승도 아니요, 결승도 아니요, 남악산 최고지봉 유기화상 제자로서, 남해수공 갔던 길에 환살 길이 막혔기로 ……

둘째목: 중 내려 온다. 중 내려 온다. 저 중의 호사봐라. 저 중의 치레봐라, 칠배장삼에 송낙을 쓰고 단주 손에 들고 영주 목에 걸고 거들거리고 내려온다. ……

(강령탈춤)

강령탈춤에 등장하는 목종은 육관대사의 제자다. 남해용궁 심부름을 갔다가 오는 길에 놀이마당에 잠시 들렀다고 한다. 이 대목은 구운몽의 일부분으로 성진이 양소유로 환생하게 된 내력과 같다. 목종들이 성진이처럼 잠시 취발이의 꼬임에 빠져 현세 중심적 삶에 취하였으나 인생의 허무함을 깨달고 다시 불가로 돌아갈 것을 암시하는 내용이다. 둘째목종의 대사는 “중타령으로 알려진 민요의 일부분”<sup>97)</sup>으로 노장의 파계 내용과 비슷하다. 목종이 승려의 파계내용이 담긴 중타령을 부른 이유는 노장의 파계를

---

97) 임석재, 앞의 책, 1976, 69쪽.

암시 한다.

첫째목중: 나는 살기는 넓은 벌판에 전답이 많은 곳에 산다. 세상 구경할려고 떠났다……  
이곳을 떠나서 다 저버려두고 발길을 돌려 황해도에 당도하여 은율탈춤 구월산  
에 용연폭포를 구경하고 마숲으로 내려오니 풍류소리가 낭자하기에 나도 한번  
놀고 가겠다.

둘째목중: 수인사 연후에 대천명이오. 봉제사 연후에 접빈객이라 동개굴 서구월 남지리 북  
향산으로 돌아 경기도로 올라와 이곳에 당도하니 훌륭한 광대들이 춤을 춘다.  
물본 기러기가 어부를 두려워하며 꽃본 나비가 사람을 두려워하라, 꿀본 짐승이  
두려워할까, 잘 놀면 한량이요 못 놀면 과객이라 나도 수인사 한번 들어가겠다.

(은율탈춤)

목중들의 대사에 경치가 자주 등장한 것은 은율탈춤의 첫째목중이 말했듯이 '세상  
구경'을 하기 위해서였다. 그러니 목중들이 등장하여 경치 좋고, 풍류 좋은 곳을 자랑  
하는 것은 현세 중심의 사고를 나타낸다. 놀이판에 등장한 것도 풍류소리가 낭자해서  
한번 놀고 가려고 들린 것이다. 어떤 것에도 얽매이지 않고 거침없이 생활하는 목중의  
삶을 드러낸다. 풍악이 울리니 한량들이 그냥 지나칠 수 없다. 인간사 복잡하여 피신  
하듯 승려가 되었지만, 놀이판에 당도하니 그 본질이 한량 오입쟁이인지라 그 기질을  
억누르지 못하고 팔목중 차례로 뛰어나와 춤 솜씨를 선보인다. 영불은 절간에서나 하  
는 것이란다. 지금은 놀이판에 나왔으니 자신의 춤 솜씨를 과시하는 것 또한 목중의  
역할이다.

둘째목중: ……나도 본시 강산오입쟁이로 산간에 묻혔더니 풍류소리 반겨듣고 영불에 뜻이  
없어 이런 풍류소리에 어디 한번 놀고 가려던 ……

셋째목중: …… 한량도처의 풍류정이라 하였으니 나도 본시 오입쟁이로 이곳에 당도하여

풍류정을 만났으니 한번 놀고 가려던 ……

(봉산탈춤)

목중: 애-애-! 우리들은 걸은 종이라도 속은 멀쩡한 오입쟁이 종인데 영불이고 굽불이고

다 그만 두고 백수타령이나 한번 부르자!

(양주별산대놀이)

팔목중감: 아하하하! (곤장을 어깨에 맨채) 웁지 알았다. 너희들이 오입쟁이종이 아니면

땡땡이 종이로구나……

(송파산대놀이)

봉산탈춤과 양주별산대놀이, 송파산대놀이에 등장하는 목중들이 “본시 강산오입쟁이” “멀쩡한 오입쟁이 종” 이었다는 사실이 밝혀지는 장면이다. 더구나 목중들은 풍류소리 듣고 영불이 재미가 없어진 것이다. 우리 속담에 ‘지 버릇 개 못 준다’ 하였다. 자신들의 본래 버릇은 승려가 되어서도 바꾸지 못했으니 불가를 떠날 수밖에 없었을 것이다. 봉산탈춤에서는 팔목중이 등장하여 좋은 풍류정에 당도하였으니 우리 다같이 못동춤이나 한 번 추고 들어가는 것이 어떨냐며 일제히 어울려 타령곡에 맞추어 못동춤을 추면서 장내를 한 바퀴 돌면서 퇴장한다. 목중들은 종이라고는 하나 전혀 중답지 못하다. 이들의 눈에 비치는 모든 것이 다 호기심의 대상이다. 노장이 죽은 듯이 넘어져 있을 때에도 목중들의 반응은 대망이 웅기장수, 숲 짐장수 등 흥미롭게 나타난다.

목중들은 노장이 소무를 만나기전 노장을 소무가 있는 놀이판으로 인도하는 안내자였다. 그 과정에 노장과 목중의 대립이 드러난다. 노장은 외양묘사를 통해 노장의 속내를 폭로한다. 목중들이 쉽게 노장의 속내를 알아차릴 수 있었던 것은 이들이 절에서 노장의 제자로 있었다는 반증이다. 그래서 노장에 대한 부정적인 모습을 이미 알고 있으며 이것을 표현한 것으로 보아야 할 것이다. 팔목중은 노장의 정신적 지주인 육환장을 어깨에 메고 노장을 놀이판으로 안내하다가 도중에 없어진 노장을 찾으려 나선다.



둘째목중: 그러면 노장님 간 곳을 찾아봐야 안 되겠느냐? 내가 찾아보고 오려든……(타령 곡으로 추면서 노장이 있는 데까지 가까이 갔다가 돌아온다. 다른 목중들은 제 지리에서 같이 춤춘다. 다른 목중들도 이와 같이 되풀이 하여 노장 있는 곳에 다녀 온다. )

둘째목중: 노장님을 찾으려고 동편을 갔더니 비가 오실려는지 날이 흐렸더라.

셋째목중: 내가 가서 자세히 보고 오마, (노장 있는 곳에 춤추면서 갔다가 온다.)

셋째목중: 내가 이제 가보니 날이 흐린 것이 아니라 옹기장사가 옹기짐을 벗어 놓았더라.<sup>98)</sup>

목중은 노장의 외양 묘사를 통하여 관중으로 하여금 노장의 타락을 예측할 수 있는 복선을 드러낸다. 둘째목중이 노장을 찾으려고 동편을 갔더니 “비가 오시려는지 날이 흐렸더라” 고 하자 셋째목중이 내가 이제 가보니 날이 흐린 것이 아니라 “옹기장사가 옹기짐을 벗어 놓았더라” 고 한다. 넷째목중은 “숯짐장사가 숯짐을 벗어놓았더라” 다섯째목중과 여섯째목중은 “날씨가 흐려서 대망이가 나왔더라” 일곱째목중은 “노장이 분명 하시더라” 고 한다. 이처럼 팔목중이 노장을 비유하는 언어에는 비, 옹기짐, 숯짐, 대망이 모두 (-)인자에 해당되는 부정적 언어이다. 비가 오려면 날씨가 흐리기(맑음과 상반) 때문에 날이 어두워지며, 옹기짐과 숯짐도 검은(밝음과 상반) 계열에 해당되며, 대망이는 구렁이를 나타내는 말로 날씨가 흐릴 것을 드러내는 것으로 부정적인 언어에 해당된다.

노장이 타락할 것을 의미하는 것은 어두운 것으로 표현된다. 이것은 노장의 검은 탈과 승복인 먹장삼 등에서 비유된 표현이면서 노장이 추구하는 관념의 것과 상반된다. 노장의 파계를 암시하는 것들이다. 노장을 곤경에 빠트린 목중들은 불법을 어긴 죄로 심판을 받는다. 사자가 나타나자 목중들은 쉽게 뉘우치고 사자에게 잘못을 고백하고

---

98) 이두현, 앞의 책, 1997, 156쪽.

회개한다. 취발이는 끝까지 노장과 싸워 소무를 차지하는 것으로 보아 목중들은 취발이보다 나약한 그런 인물들이라 하겠다.

그러나 사회적 통념으로 승려의 파계는 묵과하거나 권장할 수 없는 일이다. 따라서 가면극에 초월적인 절대자로 사자나, 연잎 눈곱찌이가 등장하여 환속에 대한 경계를 드러냄으로써 종교적 물의를 일으키지 않는 범위 내에서 현세 중심적인 삶을 구하는 것을 묵인하고 있다고 보아야 할 것이다. 이처럼 내세의 복락보다는 실존하고 있는 현세의 인간다운 삶을 추구하는 것은 전통적인 민속신앙이 반영된 것으로 당대인의 생활 지혜와 대표적인 정서를 드러낸 것으로 이해할 수 있다.

승려들 중 목중들의 등장은 매우 활동적이다. 여덟명의 목중들이 모두 달음질하여 등장하는데 첫째목중이 달려와 땅바닥에 쓰러진다. 이처럼 가면극에 등장하는 팔목중들의 탈춤은 주술적이고 신앙적인 곳이라기보다는 오락적이고 세속적인 춤 놀이의 장(場)으로 보아야 할 것이다. 특히 목중들의 대사에 나오는 자연경관에 대한 예찬은 고전시가작품이나 서사문학에서 흔하게 볼 수 있는 자연친화 사상과 다를 바 없다. 이처럼 목중들은 관념적인 생활에서 벗어나 자연으로의 귀의를 드러내는 과정에서 인간이 자연의 일부이며 그 속에서의 초월과 해탈의 경지를 드러내고 있다고 보아야 할 것이다.

결국, 전통극 승려과장에 등장하는 승려들은 파계를 통해 승려들의 세속화에 대한 비판이거나 풍자라기보다 인간의 양면성에 대한 표현이라고 봐야한다. 승려의 계급간 대립은 사회계층간의 갈등을 보여주는 것이며, 노장과 승려들의 파계를 통해서도 숭고한 것과 세속적인 것이 잠재한 인간생활의 근원적인 모습을 표현하고 있다. 양반과장도 마찬가지지만, 인간은 누구나 숭고하고 지혜 있고 권위를 갖고 싶어 한다. 그러나 인간의 삶은 비속한 것과 허위와 욕망으로 가득하다. 승려가 파계한다는 것은 숭고한 관념의 속에 묻고 살았던 인간의 욕망과 본능에 대한 발견이다. 따라서 전통극에서는 노장을 비롯한 타락한 승려들의 삶을 통해 인간 내면의 속성을 재연한 것이며 인간은 어떻게 살아야 하는가에 대한 물음을 던지는 것이다. 결국 인간의 삶은 비속함과 숭고

한 삶의 공존이다. 비속한 것의 맹목적인 추구가 파계승들의 세속적 삶이라면, 노장이 비속한 것을 취함으로써 숭고한 것의 가치를 다시 깨달을 수 있는 것이 초월적 삶이다. 가면극 승려들의 성속의 갈등을 골계적으로 표현한 것이 승려들의 기능이며 역할이다.

## 2. 반상의 대립과 타협

### 가. 양반의 허세

조선 후기는 세도정치와 그에 따른 전정(田政), 군정(軍政), 환곡(還穀)의 삼정문란과 관리들의 부패가 난무하던 때다. 양반과장은 이때 형성 되었으리라는 추측이 가능하다. 그 이유가 양반과장의 내용과 조선 후기의 상황이 동질성을 나타내기 때문이다. 무능하고 위선적인 양반들의 모습을 폭로하기 위한 인물이 바로 하인형 인물 말뚝이다. 양반과 적대적 인물 말뚝이가 등장하여 당대 깨어있는 민중들의 의식을 반영하기 위해 의도적으로 설정된 것이 양반과장이라 할 수 있다.

양반: 이봐라!~~ 게 아무도 없느냐? 개똥아! 개똥이 게 있느냐.

하인: 예~ 나리, 찾아계시옵니까? 개똥이 여기 있사옵니다!

양반을 떠올리면, 사랑에서 방문 한 쪽을 열어젖히고 위엄 있고 점잖은 목소리로 하인을 부르는 모습을 드라마나 매체를 통해 한 두 번쯤 듣고 보아온 터다. 그러나 우리 가면극에 등장하는 양반은 이와 전혀 딴판이다. 우선 양반들은 외모부터 비호감이다. 양반의 명칭에서 풍기는 위엄과 기품 같은 것은 어디에도 찾아볼 수 없다. 생김이 곰보거나 언청이, 혹은 코나 입이 비뚤어진 신체적 장애<sup>99)</sup>를 동반한 양반들이 가면극

의 양반형 인물이다.

가면극에 등장하는 양반은 계급적 신분을 나타내는 품위나 위엄을 갖추지 못한 양반 같지 않은 양반이다. 이들은 육체적 정신적 장애는 물론이고 근본이 폄하되거나 지체와 학문이 비하되는 등 풍자의 대상이다. 신분차별이 엄연했던 시대 양반이 놀이판에 등장하여 하인 말뚝이로부터 조롱과 모욕을 당하는 것은 당 사회 신분체계의 흔들림을 반영한 것이다.

양반과장은 승려과장이나 할미과장과 달리 여러 개의 이야기가 분절마다 이어진 옴니버스 속의 옴니버스 구성이다. 양반과의 대립은 하인과의 대립이거나, 포도부장, 영노·비비와 갈등이 발생한다. 양반이 풍자되는 신체적 장애가 나타나는 예문을 보면 다음과 같다.

(봉산탈춤 의 양반 삼형제중 샌님은 쌍언청이로 등장하고 동생인 서방님은 한줄 언청이, 셋째인 도련님의 입은 비뚤어졌다) (봉산탈춤)

(은율탈춤 에 등장하는 셋째양반은 병신걸음을 걷는다)

셋째양반: (반신을 못쓰는 병신양반이다)형님들 말뚝이가 나를 깔아 앉는대요. 와서 말려 주오. (은율탈춤)

‘굿거리 장단에 맞춰 팔소매 있는 검정들거리를 입고 앞장 서서 뒷걸음으로 나오고 그 뒤 정자관을 쓴 언청이 샌님, 갓을 쓴 서방님…… (송파산대놀이)

---

99) 봉산탈춤에 등장하는 양반 삼형제는 쌍언청이거나 외줄 언청이, 또는 입이 비뚤어진 형상이다. 은율탈춤에서는 셋째 양반이 병신이다. 양주별산대놀이에서도 양반은 세물전에서 의복을 빌려 입을 만큼 경제적 능력이 없으며, 송파산대놀이에 등장하는 샌님 역시 언청이로 표현된다. 통영오광대의 양반은 말뚝이에 의해 근본이 ‘내 집 사랑에 중놈만도 못한 놈들’이라고 비하되는 인물이다. 고성오광대의 양반은 한쪽은 백서방이 한쪽은 홍서방이 만든 인물로 어머니의 부정한 행실을 통해 인물의 양반의 근본이 비하되고 있는 경우다. 동래야류에서도 양반이 개털관을 쓰고 나오는 회화된 양반을 등장시켜 양반의 무능력과 타락상을 드러내고 있다.

양반의 신체적 장애를 나타낸 지역은 봉산탈춤, 은율탈춤, 송파산대놀이이다. 봉산탈춤의 양반 중 샌님은 쌍언청이, 서방님은 한줄 언청이, 도령님은 입 삐뚤이 등으로 신체의 비정상적인 모습을 드러냈다. 은율탈춤에서도 셋째양반은 반신을 못 쓰는 병신이다. 더구나 자신의 아내를 말뚝이에게 교체하라고 명령 아닌 명령을 내리는 어처구니없는 양반이다. 송파산대놀이에서도 샌님은 입술이 찢어졌고, 갑죽갑죽 까부는 게 도령님으로 표현된다. 지체 있는 양반이 병신 모습의 가면으로 탈판에 등장하여 조롱감이 된 것이다. 양반이 육체적 정신적 장애를 동반하고도 부끄러운 줄 모른다. 양반과장은 양반 중심의 놀이가 아니라, 하인 말뚝이가 주가 됨으로써 양반에 대한 민중의 적대 심리를 반영한 놀이였다는 것을 염두 해 두어야 할 것이다. 특히 경남지방의 ‘오광대’와 ‘야유’에서는 양반이 문동병 환자<sup>100)</sup>로 등장 한다.

문동이: 아이고 여보소 이내한말 들어보소. 삼대 할아버지 삼대 조모니 그 지체 쓸쓸한 울 아버지 울온마 인간의 죄를 얼마나 지었건대 몹쓸 병이 자손에게 미쳐서 이모양 이꼴이 되었을까? 아버지야 어머니야 괴롭구나~ 이모양 이꼴이 됐으니 양반인들 뭇하며 재산인들 쓸데있나. 살아생전에 마음대로 놀다가 죽을라네 만사가 모두가 여망없는 내신세야. (통영오광대)

문동이는 양반의 신분이다. 조상이 죄를 지어 그 죄가 후손에게 미친 것이라 하니 양반의 권세가 허울뿐이다. 문동이와 등장하는 과장은 고성오광대와 가산오광대에도 있다. 이처럼 양반에 대한 풍자가 경기지역이나 황해지역보다는 영남지방의 양반과장

100) 통영오광대 제1과장 문동이탈, 고성오광대 제1과장 문동복춤, 가산오광대 제3과장 문동이 과장, 동래야류 제1과장 문동이과장 등 영남지방 가면극 중 수영야류에서만 문동이과장이 없고 나머지는 모두 문동이 과장이 있다. 내용상 이들이 양반이라는 확증은 없으나 둘 다 양반과장 전에 문동이 과장이 연희된다. 고성오광대는 제1과장 문동복춤, 제2과장 오광대과장이고, 가산오광대 역시 3과장 문동이과장, 제4과장 양반과장이 이어지는 것으로 보아 통영오광대에서도 마찬가지로 문동이는 퇴락한 양반의 후손으로 보는 것이 좋을 듯하다.

이 과장 수나 등장인물 면에서 훨씬 더 많다. 가면극 양반과장에 등장하는 양반은 전혀 양반답지 못하다. 더구나 그들은 하인 말뚝이의 언어유희에 대한 ‘반어를 반어’<sup>101)</sup>로 이해하지 못하는데서 생기는 희극성이다. 봉산탈춤의 양반은 언어유희를 통해 비하된다.

말뚝: 쉬—양반 나오신다. 양반이라고 하니까 노론, 소론, 호조, 병조, 옥당을 다 지내고 삼정승 육판서를 다 지낸 뒤로 재상으로 계신 양반인줄 알지 마시오. 개잘양이라는 ‘양’ 자에 개다리소반이라는 ‘반’ 자 자를 쓰는 양반이 나오신단 말이오.

(봉산탈춤)

양반은 양반계급을 의미하는 말에서 유래되었다. 일상생활에서도 ‘이 양반 보게’ 하면 ‘이 사람 보게’ 하는 식으로 쓰인다. 그러나 억양에 따라 ‘이 양반 왜 이래?’ 할 때에는 ‘이 치가, 이 사람이’ 하는 식으로 비하되기도 한다. 이처럼 우리 언어는 어조에 따라 혹은 쓰임의 상황에 따라 단어의 의미가 달라진다. 봉산탈춤의 경우도 그렇다. 말뚝이가 “양반 나오신다” 고 했을 때, 그 양반의 의미는 중의적이다. 양반들은 당연히 신분상의 ‘양반’ 으로 받아들여겠지만, 봉산탈춤에서 쓰인 ‘양반’ 은 양반을 비하시키는 뜻으로 이해된다. “양반 나오신다” “양반이라고 하니까” “양반인줄 아지 마시오” “양반이 나오신단 말이오” 등에서 첫 번째 양반은 양반의 등장을 알릴 것 같으면 ‘생원님 나오신다’ 는 식으로 양반의 칭호가 사용되었어야 하지만, 그렇지 않음으로 양반에게 갖추어야 할 예우를 무시했다. 나머지 양반도 마찬가지로 문맥속의 양반은 양반의 신분을 뜻하는 것이 아니라 “이 분이” “이 사람이” “이 치가” 처럼 비하의 뜻으로 쓰였다. 양반은 ‘양반’ 이라는 단어의 중의적 쓰임에 대한 의도를 알아차

---

101) 겉으로 나타난 말과 실질적인 의미 사이에 괴리가 생긴 결과, 한 가지 일을 말하면서 그 반대의 뜻을 나타내는 말, 말하고자 하는 것의 반대의 말을 하는 것 등을 가리킨다. 문상득 역, 『아이러니』, 서울대학교출판부, 1980, 32쪽.

리지 못하고 있다. 더구나 양반은 말뚝이가 말하는 노론 · 소론 · 호조 · 병조 · 옥당 등은 양반의 신분을 드러내는 명칭이 아니다. 말뚝이가 말하는 표면적인 어휘를 복종으로 받아들이고, 그 속에 노골적인 의미가 숨어있음을 이해하지 못하는 데서 발생한 희극성이다. 그러고도 말뚝이는 풍자의 강도를 높여 “개잘양이라는 ‘양’ 자에 개다리 소반이라는 ‘반’ 자 자를 쓰는 양반” 이라고 썰기를 박아버림으로 양반은 해학적인 인물이 되고 만다. 이처럼 양반과장에는 양반권위를 폄하하거나 말장난을 하는 등 양반을 곤욕스럽게 하는 언어구사가 많이 쓰여 양반을 속먹으로 만들어 버리기도 하며, 외양묘사를 통해 양반을 비하하기도 한다. 예문을 보면 다음과 같다.

양반: 이놈 말뚝아. 정보생원님은 이 양반이 정보생원님이다. 그리고 저기 선 저 양반을 보아라, 한쪽은 수원 백서방이 만들었고 한쪽은 남양 홍서방이 만들어서 접으로 접으로된 양반이다. ……이놈 말뚝아 저 밑에 선 도련님이 남베기는 빨아놓은 김치가 닥 같고 밑구녕에 빠진 촌충이 같에도 내가 평양감사 갔을 때 평풍 뒤에서 낮에 만든 도령님이시다. 인사나 올려라.

말뚝이: 쉬-(장단과 춤멈춘다) 날이 덥더부리 하니 양반의 자식들이 혼터(빈터)에 강아지 새끼 모인듯이 모도 모도 모여서서 말뚝인지 개뚝인지 과거 장중에 들어서서 제 의 부애비 부르듯이 말뚝아 말뚝아 부르니 아니꼬바 못 뜰겠네,(말채로 못뜰겠네 동시에 땅을 친다) (고성오광대)

말양반: (칠베 회색장삼, 옥색술띠, 지팡이를 짚고 화선선을 들고 흰 바지에 마혜를 신었으며 머리에는 개가죽관을 썼다) (강령탈춤)  
동래야류의 모양반은 개털관을 쓰고 등장한다. (동래야류)

고성오광대의 양반은 한쪽은 백서방이, 다른 쪽은 홍서방이 만들어 양반이 입은 옷이 한쪽은 흰색이고 다른 쪽은 붉은 의상을 입은 二父之子로 양반가문의 부정행실을

풍자하고 양반의 자녀를 강아지(개새끼)로 비유하는 모욕을 준다. 강령탈춤과 동래야류에서 양반은 개털관을 쓰고 나와 동물(개)로 비유되고 있다. 이처럼 양반의 외양묘사를 통해 양반 가문을 모욕하고 동물로 조롱하는 등 양반을 비하시키는 것이 양반과장이다. 이것은 당대 민중들이 양반에 대해 갖고 있던 감정을 여과없이 표현한 것이고, 그동안 억압받고 착취당한 것에 대한 반감을 드러낸 것이다. 그것이 하인뿐 아니라 민중의 눈에 비친 양반이라는 특권층의 모습은 그만한 특권을 누릴 하등의 이유가 없다는 심증이 반영된 것이다. 양반답지 않는 것들이 꼴에 양반 행세를 하면서 힘없는 민중 위에 군림하려 할 때, 그 얄미운 표현이 일그러지거나 입 뺨뚫어진 양반의 가면으로 반사된 것이다. 양반들의 근본이라는 것도 따지고 보면 몇 대조를 이어가는 낡을 대로 낡은 음덕(陰德)으로 자자손손 부당이득을 취하고 있었으니 그 특권에 대한 반감이 없을 턱이 없다. 이런 양반은 하인에 의해서만 아니라, 스스로를 비하하거나 양반들끼리 지체를 다투면서 서로의 약점을 폭로하기도 하다. 이런 방식은 ‘하회별신굿탈놀이’와 ‘강령탈춤’에서 찾아볼 수 있다. 특히 하회별신굿탈놀이에서는 양반과 선비의 다툼은 양반 스스로의 체통을 더욱 추락한다.

선비: 뫼이, 사대부? 나는 팔대부의 자손일세.

양반: 우리 할아버지는 문하시중이거든.

선비: 아, 문하시중, 그 까짓것, 우리 아버지는 바로 문상시대인데…….(중략)

양반: 뫼이, 사서삼경, 나는 팔서육경을 다 읽었네.

선비: 도대체 팔서육경이 어데 있으며 대관절 육경은 뭐야?

초랭이: 나도 아는 육경! 그것도 몰라요. 팔만대장경, 중의 바래경, 봉사의 안경, 약국의 질경, 처녀의 월경, 머슴쇄경.

이매: 그것 맞다 맞아.

양반: 이것들도 아는 육경을 소위 선비라는 자가 몰라. (하회별신굿탈놀이)



재물대감: 흰 장삼에 흰 바지입고 화선을 들고 흥모를 씀(재물 대감은 장타령과 무당짓을 하여 관객을 웃긴다)

말양반: (앞으로 나오면서 둘째를 보고) 쉬- 예끼 쌍놈 나는 그러려니와 쟁해도 나가고 칭해도 나가고 하니 그런 쌍놈이 어디있느냐? (강령탈춤)

양반과 선비는 서로의 지체와 학문이 높다고 자랑한다. 양반은 자신의 신분이 ‘사대부’ 라 하자 선비는 배로 올려 ‘팔대부’ 라고 한다. 선비가 ‘사서삼경’ 을 읽었다고 하자 양반도 배를 올려 ‘팔서육경’ 을 읽었다고 하는데서 문제가 발생한다. ‘팔서육경’ 을 묻자 대답을 못하고, 초랭이가 언어유희로 ‘팔서육경’ 을 말한다. 초랭이가 본 양반의 상·하 신분의 지위는 그야말로 무용지물이다. 초랭이의 “나도 아는 육경을 양반이 모르다니 그런 영터리가 어디 있느냐” 는 식의 비웃음이 초랭이의 반응이다. 물론 초랭이가 말하는 ‘육경’ 은 선비가 묻는 육경과 관련이 없다. 그러나 이를 통하여 양반과 선비의 학문이 별거 아니었다는 것을 폭로하는 계기가 되고, 양반의 지체와 학식이 허위임이 풍자되는 마당이다.

강령탈춤에서의 말양반은 머리에 개가죽관을 쓰고 나왔다. 이것을 보고 둘째양반이 말양반을 쌍놈이라 하고, 말양반은 둘째양반 하는 행동을 보고 “쟁해도 나가고 칭해도 나가는 그런 쌍놈이 어디있냐” 고 야유를 한다. 양반들은 말뚝이에 의해 수모를 당하는 것은 물론이고 양반 스스로가 서로를 쌍놈이라 헐뜯으니 양반의 신분이 가짜거나 실속이 없는 것임을 들춰낸다. 이처럼 양반은 하인뿐 아니라, 양반 스스로 비하하는 언행을 통해 당시 양반의 권위와 신분이 거짓임을 보여주는 결과를 낳고 있다.

양반은 하인에 의해 허울뿐인 ‘양반’ 세력의 무기력함을 보여준다. 이런 양반에 대한 풍자적 비판은 조선 후기 평민문학에서 널리 발견되는데 가면극에서 가장 두드러진다. 가면극에는 양반신분의 인물들이 전 가면극 양반과장에 등장하여 하인과 갈등을 일으킨다. 특히 이들 양반들은 모두가 혈족관계의 인물들이다.<sup>102)</sup> 이들 양반들은 하인 말뚝이로부터 양반 대우를 받아 마땅하나 억센 말뚝이는 진가반상 문제를 들먹여 양반

을 능멸하는 등 반상의 질서를 흔들며 양반에 모욕을 준다.

양주별산대놀이와 송파산대놀이에서는 말뚝이 외에 쇠뚝이가 등장하여 양반의 의막을 돼지우리로 정해줌으로써 양반의 권위는 또다시 추락한다. 쇠뚝이는 말뚝이의 친구였거나 남의 집 종으로 양반의 위엄이나 권위가 미치지 않는 범위에 있는 인물이다. 쇠뚝이의 등장은 조선후기 진가반상의 문제가 대두되면서 신분을 사고파는 등 삼정문란으로 인한 사회상을 상징적으로 보여주는 부분이다. 가면극에서 말뚝이가 근본문제를 들먹여 자신의 조상이 양반이었음을 말하는 부분은 이를 뒷받침 할만하다. 이처럼 하인 말뚝이 외에 쇠뚝이가 등장한 것은 당대의 시대상황을 반영한 것이다. 따라서 쇠뚝이는 양반의 권위 밖의 인물이므로 양반에 대한 조롱과 모욕은 더 노골적이며 적극적이다. 급기야 쇠뚝이는 양반의 의막을 돼지우리로 정함으로써 양반을 돼지 취급하는데, 이는 당대 하인들이 양반에 대해 갖고 있는 적대적 심정을 표현한 것으로 볼 수 있다.

양반은 하인 외에도 같은 양반인 포도부장에게 첩을 빼앗기는 수모를 당한다. 포도부장은 서리가 하는 직책이다. 샌님과 포도부장은 높은 직위의 인물이 아니라는 공통성이 있다. 아래는 승려과장에서 노장이 취발이에게 소무를 빼앗기듯 양반 또한 늙고 힘없어, 젊고 능동적이며 활달한 포도부장에게 첩을 빼앗기는 내용이다.

샌님: 내 그럴줄 알았지, 내 신방들에 신발만 없으면 담을 넘어와서 오쟁이를 쥐어주고 가니 그 무슨 안감을 할 것이냐 그놈을 찾아가서 한번 타일르고 와야지.

샌님: 여봐라! 이놈 늙은양반이 젊은 소무를 얻어가지고 밤이면 다리를 주물리고 등이나 굽을까하는데 젊은놈이 어데 계집이 없어 신방들에 신발만 없으면 담을 훌훌 넘어와서 오쟁이를 쥐어주고 가니 그 무슨 안감을 할 것이냐? 너 다시오면 다리 부러진다.

샌님: 저놈이 또 왔어! 너 이놈 타일렀으면 그만이지 또 와서 오쟁이를 주어주고가!

---

102) 다만, 하회별신굿탈놀이에서만 양반으로 등장하는 양반과 선비는 혈연관계가 아닌 걸로 드러난다.

샌님: 아이고! 이것이 웬일이냐. 늙은 늙은 계집하나 데리고 살수도 없구나……(샌님은 소  
무와 손목을 잡고서 눈물을 흘리면서 수세를 비벼주면서 가래침을 탁 뱉고 퇴장을  
하며 포도부장은 첩 소무를 데리고 검무춤을 춘다. (양주별산대놀이)

포도부장과 대립에서 나타난 양반은 문반으로 무사인 포도부장보다 지위가 높지만, 젊고 힘이 센 무반에게 작은마누라를 빼앗긴다. 늙은 영감은 젊은 첩을 데리고 살지만 늘 마음이 불안했다. “내 그럴줄 알았지” 라고 말한 대목이 그렇다. 첩 소무를 두고 늘 불안했던 영감은 잠시 소홀한 틈을 타서(신돌방에 신발만 없으면) 포도부장이 담을 넘었다. 양반의 집에 양반이 담을 넘는 것은 늙은 양반의 지위와 세력이 약화된 것이다. 젊은 포도부장이 담을 훌훌 넘는 것으로 보아 든든한 줄을 잡아 사회·경제적 지위가 슬슬 회복되고 있음을 나타낸다. 특히 양반의 늙음과 첩의 빼앗김을 통해 쇠락하는 양반의 실태를 보여준다. 양주별산대놀이에서 양반은 당당하고 위엄 있는 양반이 아니다. 나약하고 패배적이며 무능력한 양반을 묘사함으로써 양반의 무능함을 조롱하고 영락하는 모습을 간접적으로 표현하고 있는 것이다.

양반의 수난은 하인인 말뚝이와 쇠뚝이, 혹은 포도부장뿐만 아니라 동물로 표현되는 영노나 비비를 통해서도 나타난다. 경남지방의 가면극 ‘오광대’와 ‘야류’에서는 상상의 동물 ‘영노’ 또는 ‘비비’, 혹은 ‘사자’가 등장하여 양반을 잡아먹겠다고 덤비는 것은 양반의 권위에 대한 도전이다.

비비양반: 구령에 사는 영노라면 구령에 있지! 뭣하로 여기왔노.

영 노: 여기 온 것은 다름이 아니고 양반농들의 행사가 나빠서! 양반 잡아먹으로 왔다.

양반을 아흔아홉 잡아먹고 네 하나를 잡아먹어 백을 채운다! 백을 채우면 하늘로 득천한다.

비비양반: 내가 양반이 아니다.

(통영오광대)

양반: 에헤 아무리 주우대도 내가 잡아 먹히고 말 것이니 이를 우짜꼬. 그럼 이놈아 네가  
이놈아 다잡아 묵은 온 갱물의 치도 묵고 육지의 치도 묵고 다잡아 묵으면 네가 이놈  
아 양반도 잡아묵느냐

비비: 허허……양반 그참 잘 묵지. 양반을 九九놈 잡아 묵었는데 한 놈만 더 잡아 묵으면  
내가 하늘로 득천할끼다. (고성오광대)

황제장군: 이놈 영노야 내가 양반인데 니가 양반도 먹느냐?

영 노: 흥! 양반은 더 맛이 있지(하며 달려든다. 황제장군은 피해서 탈판 이곳 저곳으  
로 다닌다) (가산오광대)

양반: 니가 무엇하는 물건고?

영노: 내가 날물에 날잡아묵고, 들물에 들잡아먹고 양반 아흔아홉 잡아먹고 하나만 더 잡  
아먹으면 득천한다.

양반: (놀라 떨며) 내가 양반 아니다. (수영야류)

비비양반: (이상하여 뒤돌아 영노를 보고) 니가 무엇고?

영 노: 날물에 날 잡아 묵고 들물에 들 잡아묵는 영노다. 양반 아흔아홉 잡아묵고 네  
하나 잡아묵으면 등천한다.

비비양반: (겁을 내는 표정으로 약간 뒤로 물서서며) 나는 양반이 아니다.

(동래야류)

승려과장에서 사자가 등장하여 타락한 승려에게 징계를 내렸듯이 양반과장이 활성화  
된 영남지방 양반과장에 양반을 징계하는 동물이 등장한다. 통영오광대, 고성오광대,  
수영야류, 동래야류에 나타난 영노·비비는 양반을 이미 아흔아홉이나 잡아먹었다. 양  
반의 횡포가 심했다는 것을 돌려 말하고 있다. 양반은 사회의 악이다. 이제 하나 남아

있는 사회의 악을 잡아먹으러 온 것인데 양반은 위기를 모면하려고 ‘양반이 아니다’고 둘러댄다. 통영오광대 양반은 영노에게 잡아먹힐 줄 알고 신분을 숨기지만 영노는 도포를 보고 양반임을 알아차린다. 그러자 양반은 ‘도포를 벗으면 된다’고 하는 등 위기를 모면하려지만 영노는 물러가지 않는다. 고성오광대의 비비도 양반하나만 더 목으면 된다하여 그동안 양반의 비리가 얼마나 많았는지를 폭로하고 있다. 그러나 가산오광대의 양반은 좀 더 당당하다. 마치 양반이 면죄부라도 되는 양 ‘내가 양반인데 니가 양반도 먹느냐?’고 하여 오히려 화를 당기기도 한다. 이처럼 상상의 동물인 영노와 비비 앞에서 찢찢매는 양반의 모습을 통해 특히 양반과장을 사회비판적인 요소가 강하다고 하겠다. 마치 승려과장에서 사자가 노승을 타락하게 만든 먹중을 잡아먹으려 하듯 양반과장에서도 양반의 횡포를 징계함으로 양반에게 경계를 드러내고 있다.

양반은 덕망 있고 존경스런 인물이다. 그런데 가면극에 등장하는 양반은 자기 집에서 부리는 하인으로부터 조롱과 모욕을 당한다. 양반의 명칭에서 풍기는 위엄과 기품 같은 것은 어디에도 찾아볼 수 없고, 외모가 병신이거나 장애가 나타낸다. 전통극에서 양반을 비하시키는 방법은 신분이나 근본을 폄하 하거나, 외모를 희화하는 등 언어유희를 통해 양반의 권위를 떨어뜨린다. 그러나 양반은 이런 비유와 언어유희 등을 이해하지 못함으로 더 해학적인 인물이 된다. 양반이라고 하지만 영락한 가문이라 하인에게 진가반상의 근본까지 추궁당하는 허울뿐인 양반이다. 양반이 내세우는 지체와 학식이 거짓이다. 二父之子라는 도덕적인 모순까지 드러난 양반을 징계하기 위해 초월적 동물의 징계를 받는다. 이런 양반과장은 승려과장이나 할미과장에 비하면 그 내용이 일관되지 못하고 양반과장 자체에서도 분절단위로 이야기가 이어진다. 그 이유가 갈등의 구조상 대립이 지속적이지 못하고 대립방식도 첨예하지 못하며 계급간의 갈등만 가시화되었다. 따라서 양반과장은 내용상 조선후기의 사회상과 동질성을 보이지만, 사회참여 극으로까지는 발전하지 못했다. 적어도 사회참여 극이 되려면 현실인식에 대한 대안이나 문제해결을 위한 적극적인 방법이 제시되어야 할 것이다. 양반과 말뚝이가 적극적 대립을 하지 않고 유아무야 공동무로 끝나고 마는 것은 당대인의 현실 초극적

정서가 반영된 것이라 하겠다.

## 나. 말뚝이의 대립

양반과장에서 특히 말뚝이에 주목하는 것은 그가 신분상 수직관계에 있는 상전을 풍자하는 방법을 통해 현실적인 문제를 들춰내는 반동적 인물이기 때문이다. 하인이라면 적어도 상전을 공경하며 명령에 복종하는 인물이어야 하는데 말뚝이는 그렇지 않다. 말뚝이는 양반의 위선을 폭로하고 진가반상의 근본문제를 제기하여 ‘양반 아닌 양반’의 실상을 들춰냄으로써 기존사회의 가치관과 사회질서에 대한 강한 저항의식을 드러낸다. 권위와 체통을 중시하던 신분사회에서 양반의 학문과 권위를 조롱하는 말뚝이의 재간은 과히 놀랄만하다.

말뚝이가 도전적이며 역동적인 것은 손에 채찍을 들고 펄쩍펄쩍 뛰는 몸동작과 양반보다 더 크고 붉고 괴기스럽기까지 한 가면 때문이다. 이런 말뚝이형 인물은 지방에 따라 초랭이, 막득이, 쇠뚝이, 흥동지가 있으나 이들은 모두 하인유형의 인물로 말뚝이와 흥동지가 그 대표적이다.

가면극은 대사와 춤과 동작에 의해 연행된다. 특히 말뚝이의 대사는 언어유희와 비유, 반어를 통한 전도(顛倒)와 역전, 혹은 뒤집힘의 난장이다. 이와 같은 말장난을 통한 상·하 신분의 대결은 양반과 하인이라는 신분의 전도요, 강약의 역전이며, 안팎의 뒤집힘이라 하겠다. 말뚝이와 양반의 언어 대결의 결과로 나타나는 관중의 웃음을 김열규는 “물구를 넘는 지적인 곡예”<sup>103)</sup>라 평하기도 하였다. 특히 영남지방에서 나타난 거칠고 우악스런 말뚝이의 언행은 선이 굵고 역동적이라 말뚝이를 ‘언어의 마술사’라 칭하기에 부족함이 없다.

---

103) 金烈圭, 앞의 신문, 1981. 1. 25. 10면.

말뚝이: ……만약 문안을 잘 못 받으면 양반놈들 세를 쓱 빼리로다. (통영오광대)

말뚝이: 쉬-(장단과 춤 멈춘다) 날이 덥더부리 하니 양반의 자식들이 혼터에 강아지새끼  
모이듯이 연당뭇에 줄남성이 모인듯이 물끼 밑에 송사리새끼 모인듯이 모도 모도  
모여서서 말뚝인지 개뚝인지 과거 장중에 들어서서 제 의부애비 부르듯이 말뚝아  
말뚝아 부르니 아니꼬바 못 들겠네.(말채로 못 들겠네 동시에 땅을 친다)  
(고성오광대)

말뚝이: ……추풍강산 살얼음은 눈위에도 잠간이오, 대주먹이 평토제는 경각에 하박인데,  
별유천지비인간에 소인 막득이 문안이오.

말뚝이: ……다 찾아도 서방님은커녕 아무 개아들놈도 없습디다.

말뚝이: ……다 찾아도 서방님을 아무 새아들놈도 없습디다.

말뚝이: ……다 찾아도 아무 내아들놈도 없습디다. (수영야류)

영남지방에서 볼 수 있는 말뚝이의 대화방식은 직설적이다. 문안 인사를 잘못 받을 경우 ‘양반의 혀를 빼놓겠다’ 고 하는 말뚝이의 문안방식은 그간 양반의 실속 없는 명령과 대화에 대한 일격이다. 양반의 자식들을 빈 터에 모여 있는 강아지새끼로, 이리 저리 물려다니는 송사리 떼로 비유한다. 양반의 권위와 신분이 아무짝에도 필요 없는 것(과거 장중에 제 의부애비 부르듯)임을 비유적 방법을 통해 양반의 신분과 권위를 조롱하고 있다. 이런 언행은 행위적이라기보다 의식의 각성에서 나타난다. 양반을 향해 ‘세를 빼리로다’ ‘서방님은 커니와 아무 개아들놈도 없습디다.’ (개개히 찾아다녔단 말이오.) ‘서방님은 커니와 아무 새아들놈’ (세세히), ‘내아들놈’ (내내히) 등으로 양반의 체신을 추락시키는 말뚝의 말장난은 빈정거림이다. 특히 양반의 세도가 봄이 오면 얼음이 녹듯이 허무한 것임을 “추풍강산 살얼음은 눈 위에도 잠간이오.” 라고 말하고 있다. 이처럼 말뚝이의 언행은 탈판을 누비고 다니면서 춤바람과 익살과 욕짓거리와 흥청거림을 나타내는 역동성으로 나타난다. 그에 반응하는 양반들은 말뚝이

의 단순한 해명에도 곧잘 넘어가는 등 분절단위로 지속적인 해학과 적극적인 대립을 갖지 못하는 것이 양반과장의 흠이다. 이처럼 양반과 하인의 대립은 사회의 혁명이나 개혁이 아니라 순화를 목적에 두고 있기 때문이다. 양반과장의 서술상 특징은 글자 뒤 풀이나 말꼬리 돌리기 같은 언어적 표현에서 두드러진다. 이것이 말뚝이와 당대 민중들의 소통방식이며 적극적인 대립정신이 부족했던 당대인의 전통적 생활방식이 묻어난 결과다.

(말뚝이 채찍을 좌우로 크게 흔들며 거동거리며 ‘양팔든 어름사위’로 활발히 등장 춤 추는데 …… 말뚝이가 양반들의 부름에 돌연 나타나서 모르는 척 채찍으로 위협을 주는 것이고 위협을 받은 양반들은 양반의 위신상 겁을 집어 먹고 넘어지기까지 하지만 ……

말뚝이: 이 제기를 붙고 금각대명을 우동우동 같 이 양반들아 오늘 날이 따따무리하니 온갖 김생 다 몰았다. 손골목에 도야지새끼 몰은 덧, 웅달샘에 실배암이 몰은 덧, 논두렁 밑에 돌나무생이 몰은 덧, ……

말뚝이: ……이 어떤 제기를 붙고 금각 대명을 같 이 양반들이 말뚝인지 개뚝인지 제의 부아비 부르듯이 임의로 불렀으니 (허리를 굽힌다) 말뚝이 새로 문안아뢰오(저는 척하면서 채찍으로 위협을 준다. 따따무리하니 온갖 김생 다 몰았다. 손골목에 도야지새끼 몰은 덧, 웅달샘에 실배암이 몰은 덧 (동래야류)

양반과 하인의 대립이 긴장된 분위기를 유지할 수 있는 것은 분절마다 새로운 소재가 바뀌기 때문이다. 말뚝이의 채찍을 들고 날뛰는 모습과 화려한 화법과 거침없는 언변<sup>104)</sup>은 가볍게 날뛰다가 황소처럼 덩벼들어 위압을 가하는 길들여지지 않는 뿌락대기

---

104) -말뚝이가 양반들의 부름에 돌연 나타나서 모르는 척 채찍으로 위협을 주는 것 (동래야류)  
-저는 척 하면서 채찍으로 위협을 준다.  
-만약 문안을 잘 못 받으면 양반놈들 씨를 썩 빼리로다.  
-너희들이 양반이라 자랑하니 양반 근본을 들어보자. 나의 근본을 알려줄터이니 자세히 들어라!



같은 기질에 있다. 뿐만 아니라 “이 제기를 붙고 금각대명을 우동우동 같 이 양반들아 (이 전라도 담양으로 귀양갈 놈들아)” 등 탈판을 제멋대로 휩쓸어 버릴 기세는 언어의 역동성에 있다. 말뚝이의 양반비유는 “따따무리하니 온갖 김생 다 모았다. 손골목에 도야지새끼 모은 덧, 웅달샘에 실배암이 모은 덧” 을 통해 말뚝이는 양반을 짐승으로, 돼지새끼로, 실뱀으로 표현한다. 이처럼 양반을 마음대로 들고 놓고 하는 익살꾼 말뚝이를 김열규는 한마디로 “말뚝이는 탈판의 기인”<sup>105)</sup>이라 칭했다. 제도를 초월한 말뚝이의 농지거리는 일상생활에서는 있을 수도 없고 있어서도 안 될 일이다. 그러나 허용된 민중의 놀이 공간에서 당대의 모순된 사회현실의 정화를 위해 말뚝이는 공동체의 소통을 여는 바람잡이인 셈이다. 양반을 향해 말뚝이의 자세는 아주 도도하다. 이것은 말뚝이뿐만 아니라 쇠뚝이와 합세할 때, 혹은 관중의 맞장구에 힘입을 때 반어와 역설과 풍자로 희화되어 탈판의 분위기를 고조시킨다.

쇠뚝이: 염려마라 定해주마.(쇠뚝이는 三絃을 請하여 가지고 가까이걸음으로 場內를 돌다가 쇠뚝이는 依幕을 定하여 놓고서 말뚝이의 얼굴을 탁 치면서) 애! 依幕을 定해 놓고 왔다. 或時 그놈들이 담배질을 하더라도 아래윗간은 分明해야 하지 않겠느냐!

쇠뚝이: 그래서 말뚝을 뺑뺑 돌려서 박고 띠를 두르고 門은 하늘로 냈다.

쇠뚝이: 내가 샌님일행을 뵈니 그게 무슨 양반의 자식들이냐 한량의 자식들이지.

쇠뚝이: (샌님에게 問安하러 가는데 가까이걸음으로 샌님앞에 가서 兩手를 모고 小人! 하고 인사를 한다) 남의중 쇠뚝이 問安이오! 소인!

쇠뚝이: 아! 서방님, 서방님, 서방님 소인!

(통영오광대)

-말뚝인지 개뚝인지 과거 장중에 들어서서 제 의무애비 부르듯이 말뚝아 말뚝아 부르니 아니꼬바 못 듣겠네.(말채로 못 듣겠네 동시에 땅을 친다)

(고성오광대)

-추풍강산 살얼음은 눈위에도 잠간이오, 대주먹이 평토제는 경각에 하박인데, 별유천지비인간에 소인 막득이 문안이오. 다 찾아도 서방님은커녕 아무 개아들놈도 없습디다. 다 찾아도 서방님을 아무 새아들놈도 없습디다. 다 찾아도 아무 내아들놈도 없습디다.

(수영야류)

105) 金烈圭, 앞이 신문, 1981. 1. 25. 10면.

쇠뚝이: 누가 나를 보고 이놈이라고 해, 나도 이름이 分明

쇠뚝이: 아자 번자가 세상에 어디 있소. 샌님도 글을 배우셨으니 붙여서 불러 보시오. 하

늘天 따地 그러질 말고서 天地玄黃하고 붙여서 불러보시오.

(양주별산대놀이)

양주별산대놀이와 송파산대놀이에 등장하는 말뚝이형 인물 쇠뚝이는 의막사령놀이에 등장하여 말뚝이와 합세하여 양반에게 모욕감과 돌이킬 수 없는 패배감을 안겨준다. 말뚝이의 친구로 등장하는 쇠뚝이는 양반의 의막을 돼지우리로 정해준다. 쇠뚝이의 시각에서 거짓과 허울에 쌓여 가렴주구를 일삼는 양반은 한낱 짐승에 불과하다. 그것도 욕심 많고 더러운 돼지로 취급하는 야유와 비판을 드러낸다. 이런 양반에게 쇠뚝이는 말뚝이가 의막을 정해달라고 도움을 청하자 거침없이 돼지우리를 연상하는 의막을 정해놓고, ‘혹시 그놈들이 담배질을 하더라도 아래윗간은 분명해야 하지 않겠느냐!’ 며 위아래가 아닌 ‘아래윗간은 분명해야 한다’ 며 위계질서를 무너뜨리는 역순언어로 양반을 농락한다. 그도 부족해 양반을 ‘한량의 자식’ 이라고 내동댕이치는가 하면, 언어의 중의성을 이용해 샌님과 서방님을 갈아뭇간다. ‘서방님, 서방님, 서방님 소인!’ 은 듣기에 따라서 서방님이 소인인지, 쇠뚝이 자신이 소인인지, ‘도령님, 도령님, 도령님 소인!’ 에서도 마찬가지다. 둘 다 중의적인 성격이 드러나는 대목으로 양반 앞에서 문안드리는 쇠뚝이의 자세는 아주 능글맞기 짝이 없다. 샌님은 쇠뚝이의 재치에 넘어가 쇠뚝이를 ‘아버지!’ 라고 부를 수밖에 없도록 하는 대목에서도 ‘아자 번자’ 하지 말고 붙여서 불러보라는 꼬임에 넘어간 샌님은 쇠뚝이를 영락없이 ‘아버지!’ 라고 부르자 능청맞은 쇠뚝이는, ‘오! 잘있었느냐?’ 며 응수한다. 이런 말뚝이와 쇠뚝이의 언어적 특성을 어느 한 두 개의 카테고리에 따로 갈라서 들어앉힐 수가 없는 저돌적이며, 기지(奇智)가 넘치는 언어의 마술이다. 쇠뚝이의 이런 위트를 어떤 관중이 팔짱끼고 먼 산 불구경하듯 관조만 하겠는가.

양반의 찌지고 비뚤어진 양반탈을 통해 윤리와 도덕이 피폐하고 찌들어버린 양반들

의 위상을 나타내고 있다. 무능한 양반들은 명문세가(名門勢家)의 자손이라는 근본 하나가 밑천으로 남아있지만, 말뚝이에 의해 그 마지막 보류마저도 무참히 비하된다.

말뚝이: 하! 하하하 너희들이 양반이라 자랑하니 양반 근본을 들어보자

말뚝이: 그리하여라! 나의 근본을 알려줄터이니 자세히 들어라! 사대조 오대조 육대조 칠대조 팔대조 이상은 물론하고 (통영오광대)

말뚝이: 소인은 상놈이라 이놈 저놈 할지라도 소인의 근본을 들어보소. 우리 칠대 팔대 구대조께옵서는 남병사 북병사를 지내옵고 …… (고성오광대)

말뚝이: 아니로소이다. 새안님, 새안님이 양반이라 하오니 양반의 근본을 알아지이다. (가산오광대)

말뚝이: 우리 6대 7대 8대 9대 10대조는 이미 다 멀거니와 우리 5대조 할아버시 신년이 이 십팔에 이음양 순사시하고 승정원에 책문지어 (동래야류)

말뚝이는 조상이 양반이다. 통영오광대, 고성오광대, 가산오광대, 동래야류의 말뚝이는 6대, 7대, 8대, 9대 조상뿐 아니라 할아버지도 관직에 있었던 것을 드러냄으로 퇴락한 양반임을 말하고 있다. 이에 대처하는 양반은 아버지가 돌이거나, 기생의 자식 등으로 출신성분이 비천하고 외모가 장애가 있는 등 비정상이다. 즉 ‘양반 아닌 양반’이다. 그러니 양반이 제아무리 억압적인 자세로 말뚝이를 호령하려 해도 말뚝이는 인정하지 않고 복종하는 척 하면서 살짝 빠지는 형식뿐이다. 그리고 양반을 궁지에 몰아넣어 양반의 체면은 더욱 구겨질 수밖에 없다.

이런 말뚝이의 거침없음은 대부인과 사통에서도 나타난다. 양반의 과거길 행차를 준비하기 위해 양반을 찾으러 다니다가 양반이 대부인과 정통을 하는 장면이 가산오광

대, 수영야류, 동래야류지역에서 나타난다. 이로써 양반의 가문은 멸문을 하고 말뚝이는 양반의 신분과 학식의 허위뿐 아니라 도덕적인 면에서도 양반가문은 치명적인 타격을 받는다. 이처럼 양반은 자신이 부리던 종 말뚝에 의해 조롱과 모욕의 대상이 된다. 양반탈의 비정상적인 모습은 양반에 대한 당대 서민들의 보편적인 정서가 드러난 것이라 볼 수 있다.

말뚝이: 여보게 이리좀 와 보게(쇠뚝이를 끌어 상전을 가리키며) 저건너 편의 저것들을 좀 보게. 저것들이 우리집 상전일세. 저기 윗 입술이 쪽 깨진게 우리집 샌님이고(샌님이 못 마땅하다는 뜻이 부채를 몹시 흔든다) 그 다음 물건이 서방님이고 끝에서 깁쪽깁쪽 까부는게 우리집 우리집 도련님일세 (역시 도련님이 부채질 한다) 그런 데 저것들이 …… (송파산대놀이)

양반: 이놈 말뚝아. 청보생원님은 이 양반이 청보생원님이다. 그리고 저기 선 저 양반을 보아라, 한쪽은 수원 백서방이 만들었고 한쪽은 남양 홍서방이 만들어서 접으로 접으로된 양반이다. ……이놈 말뚝아 저 밑에 선 도련님이 남베기는 빨아놓은 김치가 닥 같고 밑구렁에 빠진 촌충이 같에도 내가 평양감사 갔을 때 평풍 뒤에서 낮에 만 든 도령님이시다. 인사나 올려라. (고성오광대)

말뚝이가 쇠뚝이에게 양반을 소개하는 대목에서 ‘저것들을 좀 보게’ 라든지, ‘그 다음 물건이’ 에서 나타나듯이 양반이 하인에게 말하듯 상전을 친구에게 소개하는 말투다. 하인이 상전을 소개하는 자리에서 ‘그 다음 물건은’ 이라 하여 마치 사물을 소개하는 말투다. 이렇게 가면극 양반과장은 놀이의 주역인 양반들에 있지 않고 하인 말뚝이가 극적진행의 열쇠를 쥐고 있다. 주역(主役)인 양반들이 방역(傍役)이 되고 조역인 말뚝이가 주역으로 올라서는 이 극적구조로 봐서 탈판은 민중의 것이었다는 사실을 증명한다. 이렇게 말뚝이라는 하인이 양반을 풍자하고 비판 할 수 있었던 것은 당대 지

배층의 묵인으로 인한 ‘사회적 관대함’ 이다.

셋째양반: 막득이란 놈은 제 의붓애비 때부터가 오만한 놈이라 한두 번 불러서 아니 나오  
는 놈이니 한 번 더 불러보기로 함이 어떨꼬?

넷째양반: 그놈을 다시 불러? 양반의 체면에 그놈에게 봉욕을 당하면 어찌하겠단 말인고?

차 양 반: 봉욕을 당해도 적잖이 한섬쯤은 받을걸세.

수 양 반: 그러나 저러나 봉욕을 혼자서 다 감당할 수 없으니 내가 적당하게 옥분배를 하  
지, 옥이 만약 한섬이 내린다며는 지차는 닛말을 먹고 셋째와 넷째는 꼭 같이  
두말씩 먹고, 종가 아기는 한 말을 처먹으면 안 되겠나? (수영야류)

말뚝이의 공격이 격해지는 영남지방의 수영야류에서 양반들은 아직 등장하지도 않은 말뚝이가 두려워 그로부터 떨어질 옥을 분배하기에 이른다. 이런 모습은 양반들이 얼마나 무능한지를 보여주는 단적인 예다. 그 외에도 양반은 운자 떼기, 한시 짓기, 천자 뒷풀이를 통해 학식을 자랑하지만, 결국 그것들은 모두 말뚝이에 의해 조롱의 대상이다. 말뚝이의 언어적 골계는 하인 말뚝이가 인식하는 당대 사회의 문제들을 들추어 내는 반상간의 갈등을 노출한 것이다. 상·하 소통의 부재에 있는 대립적 사회현상을 상황을 풀기 위한 공동무를 통해 현실을 유아무야로 초극하고 있다.

이처럼 가면극에 등장하는 하인형 인물들은 양반과 하인이라는 신분상 수직관계에 있으면서 상전을 풍자하는 희극적 인물들이다. 그러나 말뚝이의 양반비판 방법은 주인과 하인이라는 관계로 대립이 첨예하지 못하지만 기존사회의 가치관과 사회질서에 대한 저항의식은 강하게 배출되고 있으나 그것의 해결이 되지 못했다. 양반과 말뚝이의 대립은 상하신분 관계를 뛰어넘어 갈등을 해소하는 것이 아니라 말뚝이의 폭로와 비판으로 현실적인 문제들을 들춰놓고만 만다. 이렇게 양반과 하인의 적극적인 극적대립이 이뤄지지 않고 있는 이유 중 하나가 분절단위로 형성된 내용구성에 있다. 이것은 양반의 권위적 태도와 체통에 도전하여 양반의 위선을 날낱이 폭로하고 조롱하기 위한 풍

자적 수법이다. 자연발생적으로 생긴 서민놀이의 공간에 민중의 대변자적 역할을 하는 말뚝이형 인물들이 나타날 수 있었던 것으로, 신분체계가 흔들린 조선후기 시대적 상황을 무시할 수 없다.

서민들이 그만큼 양반들의 거들먹거리는 꼬락서니가 아니꼽고 치사하고 뺨이 뒤틀렸다는 증거다. 그래서 양반에 대한 미움과 비판의식을 갖고, 낡은 권세를 휘두르는 양반들의 모습을 불구한 신체로, 비정상적인 가면으로 만들어냈던 것이다. 물론 이런 양반들의 신체적 불구는 당연히 과장된 표현이다. 가면극에서 양반놀이를 통해 드러내 고자 하는 것은, 양반들의 허세와 위선과 거짓 삶의 행적이다. 그들의 모순된 세도정치와 사회 부조리를 통해 다시는 그런 유형의 인물이 나타나지 말아야 한다는 저의(底意)를 보여주는 것이다. 이는 양반과장뿐 아니라 승려과장에서조차 마찬가지 효과라 할 수 있는 “사회교정적 기능(社會矯正的 機能)”<sup>106)</sup>이라 할 수 있다.

따라서 말뚝이의 재간은 놀이판에서만 가능한 일이다. 말뚝이가 도전적이며 역동적인 것은 손에 든 채찍이며 펄쩍펄쩍 뛰는 몸동작이며 병신스럽고 기궤한 양반의 가면 에 비해 말뚝이의 가면을 더 크고 붉고 괴기스럽기 때문만도 아니다. 상전인 양반을 마음대로 치고받는 익살꾼 말뚝이의 모습은 제도를 초월한 농짓거리는 정상적인 상황 속에서는 있을 수도 없고 있어서는 안 될 불가능한 일이다. 양반과 하인의 대립은 맺힌 것을 풀기 위한 신명의 원천이다. 또한 양반과장의 끝 장면에 공동무로 끝나는 것 역시 화해와 공동체의 소통을 소중히 하는 당대민중의 심성이 깃들여 있다. 난장판의 무질서를 부정적으로 평가하지 않는 것은, 이 무질서와 혼돈을 통해 쌓이고 억눌린 것이 발산되고, 쇄신되며, 새로워진 조화를 얻어내려는 데 목적이 있기 때문이다. 하인과 약자로 억눌려 살았던 서민들은 마음속 깊이 도사리고 있던 현실적인 욕망을 공동 무라는 형식을 통해 타협함으로써, 적극적인 대립과 개선은 없더라도 내일을 기약하는 희망의 터전을 기대하는 것이다.

---

106) 이상일, 앞의 신문, 1981, 10면

## 다. 흥동지의 저항

가면극에 말뚝이가 있다면 인형극에는 흥동지가 있다. 박첨지의 처 조카인 흥동지는 시벨건 알몸통에 역도선수를 연상케 하는 생김새는 외모에서 연상하듯 저돌적인 인물이다. 흥동지가 알몸인 것은 웃으로 표현되는 제도와 관념을 벗어버린 인간 본연의 모습을 의미한다. 흥동지가 인형극에서 대립해야 할 인물은 관료인 평양감사와 양반인체 하는 거짓양반 박첨지도 그에겐 거추장스런 의복 같은 존재들이다. 박첨지는 지체 높은 사람 앞에서 아부하고, 그렇지 않은 흥동지 앞에서는 굴림 하는, 오히려 관리보다 더 미운 존재의 이중성을 갖고 있는 인물이다. 쉽게 말하면 잇속을 챙기는 양체족에게 흥동지가 고분고분할 턱이 없다.

흥동지는 민중의 표상이다. 말뚝이 쇠뚝이와 포도부장이 양반을 풍자하듯 흥동지도 그렇다. 다만, 이들 사이에 다른 점이 있다면 말뚝이는 양반의 종이나, 흥동지는 박첨지와는 인척관계라는 것이다. 포도부장과 비슷한 점은 양반과 포도부장이 모두 양반에 속하듯이 박첨지와 흥동지가 평민이라는 것이다. 그러면서 이들 둘의 관계가 적대적인 대립을 형성하듯 박첨지와 흥동지도 그렇다. 흥동지는 박첨지와 평양감사를 풍자하고 적극적 자세로 제도와 관념에 저항하는 인물이다. 뒷절거리에서 박첨지와 흥동지의 두 인물은, 상좌로 하여금 ‘도덕적인 인물이나 비도덕적인 인물이나’로 맞서게 된다.

(상좌들이 각각 소무당 하나씩을 데리고 양편에 갈라섰고 흥동지는 그 중간에서 왔다 갔다 한다)

洪 : 어디요

朴 : 저편으로

洪 : (그리가며)이리요?

朴 : 그래

(흥동지는 급히 가서 보느라고 상좌 머리와 자기 머리와 부딪쳤다.)

洪 : 여봐라. 듣거라. 보니 거리 중이냐. 보리 망종(芒種)이냐, 7월 백중이냐, 네가 무슨 중이냐, 염불엔 마음이 없고 잿밥에 마음이 있어 미색만 데리고 춤만 추는구나. 나도 한식 놀아보자. (김재철 채록, 꼭두각시놀이)

박첨지의 부름을 받고 등장한 흥동지는 상좌를 나무란다. “염불엔 마음이 없고 잿밥에 마음이 있어 미색만 데리고 춤만 추는구나”며 상좌의 부도덕함을 꾸짖는다. 그는 스스로 미색놀음을 즐기려한다. “나도 한식 놀아보자”며 그들과 함께 어울려 춤을 춘다. 박첨지와 흥동지는 상좌를 나무라는 것 같지만 실은 속마음이 다른 비도덕적인 인물들이다. 이에 대해 임재해는 박첨지와 흥동지는 도덕성을 위장한 채 부도덕성을 행하는 겉과 속이 다른 사람들<sup>107)</sup>이라고 하였다. 흥동지는 박첨지를 이심이로부터 구출하는 과정에서도 이런 대답은 나타난다. 근본적인 대답은 명분뿐인 권위를 파괴시키는 것이지만, 우선 눈앞에서 양반행세를 하는 박첨지도 거추장스런 존재다.

朴 : 날 좀 살려다오.

(흥이 보니 박의 얼굴은 이무기 입에 들어가고 몸만 남았다.)

洪 : 이 심한 잡것 그래 싸지.

(흥이 박의 앞에 가서 자기의 머리로 부딪겨 보니 바가지 치는 소리가 난다.)

다 빨아먹고 골았구나.

朴 : 안적은 살았다.

洪 : 아자씨인지 잡것인지 늙은 것이 신노불심노(身老不心老)라 조카 하는 대로 하지 쫓르르 건너와서 잘 되었네.(새면아래를 내려다보고) 여보게 정상이 불쌍하니 살려 놓고 볼 말이지 장단 치게. (김재철 채록, 꼭두각시놀이)

---

107) 임재해, 앞의 책, 2002. 78~79참조.



사람과 짐승을 마구 잡아먹는 이무기가 나타났다. 박첨지와 흥동지는 퇴치해야 할 적을 앞에 두고 힘겨루기를 한다. 박첨지가 먼저 나서서 혼자 해치우려 하다가 그만 이심이에 먹히고 만다. 소식을 들은 흥동지가 박첨지가 죽었나 살았나 확인한다. 흥동지는 박첨지가 자신 몰래 이무기를 해치우려고 허세를 부린 것에 대한 적의를 나타낸다. “이 심한 잡것 그래 싸지” 까불다가 잘 됐지 “어디 한번 당해봐라” 는 식이다. 박첨지가 “안적은 살았다” 고 구원을 요청한다. 그때서야 흥동지는 박첨지를 구한다. 이심이는 가면극의 영노 비비 같은 존재다. 권력의 횡포를 부린 어썩잖은 양반을 잡아 먹으려 하였듯이 인형극에서도 양반에 아부하고 백성위에 굴림 하는 박첨지를 잡아 먹으려고 하였다. 승려과장에서 목종들이 사자에 잡아먹힐 뻔 한 것과 비슷하다. 흥동지가 박첨지를 구출한 것은 그가 외심촌이면서 나약한 인간이기 때문이다. 그러니 이심이는 사자, 영노·비비처럼 사회적 악의 존재에 경각심을 불러일으키고 사회를 정화하려는 의도를 가지고 나타난 것이다. 흥동지는 정의의 사나이다. 물리쳐야 할 대상이지만, 이물 앞에서 인간을 먼저 구하는 모습을 보인다. 인형극에서 이심이도 봉산탈춤의 사자처럼 현실적 삶에 적극적인 평양감사보다 이쪽도 저쪽도 아닌 박첨지가 그 징계의 대상이다. 흥동지가 이심이를 물리친 것은 인간과 이물의 대립에서 인간의 승리를 의미한 민중의식의 성장이며 곧 인본주의 정신이 깃들여 있다고 본다.

흥동지는 평양감사 모친의 상여를 옷을 벗은 상태로 메고 간다. 옷이란 제도와 관념(觀念)을 나타낸다. 흥동지가 옷을 벗은 것도 관념과 제도에 대한 도전을 나타낸다.

“민중은 제도와 관념 속에 묻혀 있을 때는 약자이지만, 이를 벗어던진 민중의 힘은 누구도 막을 수 없는 강력한 것” 108)임을 분명히 보여준다. 흥동지가 ‘평양감사 재상’ 거리에서 발가벗은 몸으로 평양감사 대부인 상여를 메고 감으로써 관료의 신분적 특권과 권위를 무시한다.

---

108) 조동일은 “흥동지를 통해서 나타나는 민중의 의지는 <해가>를 불러 거북을 퇴치하고 수로부인을 구하는 민중의 의지와 통한다” 고 설명한다. 즉 귀족인 순정공은 무력하지만 민중은 어떠한 적대자라도 물리칠 수 있는 힘을 가졌다는 점에서 문학의사회적 의의를 예시한다고 설명한다. 조동일, 『韓國文學思想史試論』, 지식산업사, 1987. 34~35쪽. 참조.

洪 : 어디 가서 보거나 합시다.

(홍동지가 가만히 가서 상제도 보고 또 상여를 냄새 맡더니)

카 - 이게 뭐요?

박 : 왜 그러느냐.

洪 : 아, 오, 유월 강생이 썩는 냄새가 나는구려.

박 : 이놈아 그게 무슨 말이냐, 감사또 아시면 서운치 않으시겠느냐.

洪 : 사또가 섭섭하시면 큰 개썩는 냄새가 난다고 합시다. (김재철 채록, 평양감사 재상)

홍동지가 평양감사 어머니의 상여의 냄새를 맡고 강아지 썩는 냄새가 난다고 하는 상례에 대한 기본 예도를 벗어난 발언을 서슴지 않고 한다. 박첨지는 “감사또 아시면 서운치 않으시겠느냐”며 홍동지의 공격을 이해하지 못한다. 박첨지야말로 신분질서가 무너지는 당대의 비굴한 인간상을 가장 잘 보여주는 인물이다. 낮은 계급의 인물이 높은 계급의 인물에 빌붙어 그 권세와 위엄을 누리려는 인물이 박첨지다. 그러니 평양감사의 패륜적 행위를 두둔하고, 맹목적으로 추종하여 신분적 특권을 누리고자 제도에 영합하는 비굴한 인물이 박첨지다. 이를 알고 있는 홍동지는 “큰 개썩는 냄새가 난다”고 반어적 표현으로 관료의 허위를 조롱하고 있다. 홍동지의 반어는 박첨지와 평양감사에 대한 조롱과 비하가 동시에 이루어지는 대목이다. 관료로서 보여야 하는 모범과 존경은 간데없고 상례에 대한 기본적인 예의가 없는 패륜적인 평양감사의 언행에 대한 홍동지의 힐난이다. 더구나 감사는 모친의 상을 당하여 곡을 하면서도 ‘양산도’를 부르면서 “꿀곡꿀곡 아이고 좋아 콩나물 안방차지 내차지” 하는 언행은, 경건해야 할 상례의 도리를 벗어남으로써 감사의 패륜적 언행을 나타낸다. 허위와 거짓으로 가장된 감사의 상례는 다음 부분에서 더 적나라하다.

주 : 나 짚어진 것은 산에 올라가 분상제 지내려고 잔뜩 칠푼주고 강생이 한 마리 사 짚어

졌다.

洪 : 자고로 방귀에 흑달린 놈은 보았어도 강생이로 분상제 지낸다는 놈은 처음일세. 그런  
저러나 연장을 차려 메어볼까 이렇게 메어도 좋소. (김재철 채록, 평양감사 재상)

홍동지가 벌거벗은 몸으로 평양감사 모친의 상여를 메고 가는 것은 관료와 제도에 대한 노골적 비판의식이 담긴 것이다. 홍동지의 맨몸은 관료에 대한 저항이면서 민중의 의지를 보여준다. 특히 감사의 “강생이로 분상제 지낸다”는 행위에 거침없이 ‘놈’자를 붙여 관료의 부도덕하고 패륜적인 행위를 희극화한다. 이어서 홍동지의 반격이 ‘연장’으로 상려를 메고 감으로써 지배계층에 대한 과격한 공격을 표현한다. 홍동지의 알몸은 제도적 관념에 저항하는 민중적 의지를 표현한 것으로, 관료의 허위와 무능함, 패륜적 행동을 적극적으로 희화하고 있다. 모든 사람을 잡아먹는 이시미를 격퇴시키는 힘의 원천이 벌거벗은 몸과 남근으로 상징화되고, 부패한 평안감사 상여거리에서도 맨몸으로 상여를 매겠다고 나선다. 상두꾼이 나체로 상여를 메는 모습은 그 자체로 지배층에 대한 통렬한 저항의 수단이며, 기존 질서에 대한 도전이다. 따라서 홍동지의 ‘성은 피지배층의 힘의 원천’<sup>109)</sup>이 된다. 홍동지의 우스꽝스런 맨몸은 관객에게 쾌감을 제공함과 동시에 평양감사로 대표되는 지배계층에 대한 신분적 특권과 패륜 등을 비난·폭로하는 민중의 힘을 해학적으로 표현한 것이다. 가면극의 말뚝이가 양반과의 진가반상의 근본문제로 양반을 조롱하고 풍자한다면 홍동지는 박첨지와 의 노소 관계를 전도시킨다. 홍동지는 가면극의 말뚝이와 쇠뚝이 처럼 의식과 행위의 주체자로 당시대 양반관료들의 권위와 제도에 도전하는 인물이다. 전통극에 등장하는 하인형 인물 홍동지와 말뚝이 쇠뚝이는 관료사회인 지배계층에 대한 허위를 신랄하게 패퇴시킴으로써 양반관료에 대한 허위와 무능을 비판함으로 민중적 의지를 나타낸다고 본다.

---

109) 정형호 ‘탈놀이에 나타난 기층집단의 성 의식과 그 상징성’ 실천민속학연구제8호, 2006년, 196쪽.

### 3. 여성의 욕망과 해원

가면극과 인형극 할미과장에는 영감과 할미, 첩의 삼각관계에서 특히 할미와 꼭두각시로 대표되는 본처, 그리고 여러 명의 첩들이 등장한다. 할미과장에 등장하는 여성들이 추구하는 삶은 현실적인 안위와 영감차지하기 등이 주된 갈등이다. 여성과 사회와의 갈등을 유발하는 것은 당대의 유교적 사회가 강조하는 남존여비 사상으로 인한 여성에 대한 학대와 횡포다. 본처인 할미의 갈등은 본처와 영감, 본처와 첩, 그리고 처첩과 봉건적 사회제도와와의 대립이 나타난다. 할미과장의 본처, 꼭두각시, 덜머리집의 대사와 동작을 통해 여성들의 역할과 갈등을 찾아볼 것이다.

#### 가. 할미의 해원

우리 가면극에 등장하는 할미는 못생기고 께죄죄한 늙은이다. 영감이 전쟁으로 혹은 이유 없이 집을 나간 후 할미는 살림살이가 곤궁하다. 어려운 환경에서 아이들마저 잃고 영감을 찾아 나선다. 영감과 만났으나 그에게는 이미 첩이 있다. 처첩이 서로 영감을 차지하려고 대립하다가 할미가 죽거나<sup>110)</sup> 집을 나가는 내용이다. 이처럼 할미의 역할은 봉건시대 차별받은 여성으로 혹은 약자인 서민으로 대변된다.

할미의 고난은 영감의 가출, 가난한 살림살이와 자녀양육 등이다. 그리고 영감을 만난 후는 첩과의 대립이 일어난다. 할미가 겪는 비극적인 삶의 여정은 당대 여성들이 겪었을 유교적 제약에서 비롯된다. 남성우월 사상과 일부다처제에 대한 횡포가 할미에게 비극적인 삶을 제공한다. 본처인 할미는 강령탈춤과 가산오광대를 제외한 모든 가면극에서 죽음을 맞이한다.

민중의 놀이에 할미가 등장한 것은 제도적 모순과 강자의 횡포로 억압받는 약자의

---

110) 가산오광대에서는 영감이 죽고, 강령탈춤과 꼭두각시놀음은 할미가 집을 나가버린다.

애환적인 삶을 드러내기 위함이다. 영감이 가족을 팽개치고 유량을 떠난 사이 할미는 가난과 고독, 그리고 혼자서 아이들을 부양해야 하는 경제적 어려움까지 떠맡았다.

미알: 아 영감 하도 빈곤하기에 산으로 나무하러 갔다가 호랑이에게 물려갔다고.

(봉산탈춤)

영감: 낭구 양식을 작만하여 주면 거기서 더 어떻게 작만하여 주란말야. 낭구가 잔뜩 못반  
이나 되고 쌀이 잔뜩 뒤가웃이나 되는데 거기서 더 작만하여 주면 더 어떻게 작만하  
여 주란 말야. (강령탈춤)

할미: (휴유 탄식하며 가슴팍을 치고 눈물을 닦은 후에) 큰 놈은 나무 하러 가서 정자나무  
밑에서 자다가 솔방구 맞아죽고, 둘째놈은 앞도랑에서 미꼬라지 잡다가 불행이도 물  
에 빠져죽고, 셋째놈은 하도 좋아 어르다가 놀라 정기로 청풍에 죽었소.

(수영야류)

아이들의 죽음은 영감이 집을 나가고 할미가 가족을 부양하면서 살아야했던 힘들었던 모습을 드러낸 것이다. 봉산탈춤에서는 아이들이 죽은 원인은 ‘하도 빈곤해서’ 아이가 산으로 나무를 하러 갔다가 호랑이에게 물려서 죽었다. 강령탈춤에서는 영감이 집을 나가면서 나무를 못반해 놓고, 쌀을 뒤가웃을 만들어 놓고 나갔다고 하는 걸로 봐서 빈곤이 원인임을 알 수 있다. 수영야류에서도 첫째는 나무하러 가고, 둘째는 미꾸라지 잡으러 갔다가 죽었다고 한다. 세 지역 모두 아이가 죽은 원인은 경제적으로 빈곤이 원인이다. 더구나 가난한 가정을 할미에게 떠맡기고 집을 나가버린 영감에게 책임이 더 크다. 그런데도 양주별산대와 송파산대놀이에서는 영감의 암상 때문에 할미가 죽음을 당한다.

신할아버지: 어찌된 일이오! 여기는 무얼하러 나왔오. 청개구리 밑에 실뱀 따라 다니듯 무얼

하러 왔소 대관절! 솥개 부등가리는 어데두고 왔소.

미알할미: (지팡이를 번쩍 들어보인다)

신할아버지: 옳지! 우리 마누라는 그전부터 찬찬은 해, 그대 솥개부등가리를 金同知宅에 맡겨두고 왔어. 그러나! 마누라! 이별이나 한번 해볼까?

신할아버지: 죽어라! 죽어라! 너도 팔십 나도 팔십. 제박 德分 너죽어라 나 죽으면 너 못살리. 너 죽으면 나 못살리 唐明皇에 양귀비도 죽었거늘 노랑머리 박박굽구 두 손 백치면서 기양대 배 위에 놓고 제발 德分 너죽어라.

미알할미: (구박을 받고 노랑머리를 박박 뜯고 가슴을 탁탁치고 손백을 치면서 오늘이 마지막이다 하고 기양대를 가슴에 얹고 죽어버린다) (양주별산대놀이)

양주별산대놀이와 송파산대놀이에서는 첩의 배역이 없이 영감의 횡포에 의해 할미가 죽게 된다. 할미의 죽음은 아이들의 죽음과 또 다르다. 아이들의 죽음은 가정 경제의 어려움을 나타냈지만, 할미의 죽음은 영감의 구박에 의한 할미의 죽음은 가족공동체의 화합을 이루는 밑거름이 된다. 흩어져 살고 있던 아들 도끼와 딸이 모여 초상을 치르고 애달프게 죽은 넋을 위로함으로써 할미의 죽음이 가족 화해의 場이 된다.

조동일은 이에 대해 “신할아버지는 분열의 원리를 만드는데 비하여 할미는 융합의 원리를 만드는 사실을 극화하여 가부장적 권위를 비판하고 어머니의 애정을 근거로 한 인간관계의 가치를 주장하여 중세질서의 해체를 촉진시키는 것”<sup>111)</sup>이라 해석하였다. 영감이 분열의 원리를 만드는 것은 첩을 들여 할미와 첩의 대립을 일으켰고, 영감의 구박에 할미가 죽었기 때문이다. 할미과장의 영감은 가부장제도의 횡포를 할미에게 드러내서 양반과장의 양반이 권위를 내세우듯 영감도 그렇다.

할미는 영감의 첩이나 그 아이까지 모두 거둬야 하는 책임을 칠거지악이라는 굴레로 또 한 번 할미를 울아맨다. 여성에게서 가장 힘든 일은 시앗 보는 일과 남의 자식 거

---

111) 조동일, 앞의 책, 1979, 272쪽.

두는 일이라 했다. 할미는 첩의 아이를 받아들임으로써 칠거지악이라든지 삼종지도 등 제도적 모순에 순종하는 모습을 보인다. 그러나 할미와 영감의 대립으로 본처를 죽음에 이르게 한다. 그 원인이 재산분배로 인한 결과이거나 첩이 낳은 아이를 어르다가 첩의 질투로 떠밀려 죽고 만다. 영감은 할미의 죽음을 뒤늦게 후회하고, 죽은 할미를 위해 굿을 하는 등 할미의 원한을 풀어준다.

결국 할미 죽음의 가장 큰 원인은 모순된 사회제도이며 그 다음이 영감에 있다. 이처럼 할미의 죽음은 사회제도와 가장의 횡포와 첩의 질투로 인한 비극적 희생이다. 따라서 할미의 죽음에 영감을 뒤늦게 후회하여 무당을 불러 굿을 한다. 이승에서 이루지 못한 원한을 풀어주는 준다. 이에 대해 임재해는 “가면극과 꼭두각시놀음은 영감 할미의 싸움을 통해서, 남성적 권위를 앞세우며 처첩을 함께 거느리려는 남성의 횡포” 112) 라고 하였다. 할미의 죽음은 부당한 사회제도와 가부장과 첩으로부터 해방되는 초월적 삶이다. 영감과 할미의 서민적 삶을 통해 남성의 부당한 횡포가 당대 여성들에게 가해지는 모순적인 사회제도를 고발한 것이다. 유교적 허위와 신분적 특권에 의한 양반의 처첩제도는 비단 할미과장뿐 아니라 양반과장에 등장하는 양반이나 승려과장의 노장들도 모두 이에 해당되는 내용이다.

이처럼 할미의 역할은 만남과 이별과 죽음이라는 인생의 순환과정을 통해 봉건시대 여성을 움아매고 있는 사회제도에 대한 경종을 울리고 있다. 할미과장에서 처첩의 강력한 대립자는 봉건적 사회와 영감이다. 그런데 할미와 첩은 갈등의 원인인 영감을 서로 차지하기 위해 싸움을 하는 것은 사회적 약자로서 당당히 맞서지 못하고 사회와 가부장의 권위에 순응하는 모습을 드러낸다. 더구나 할미의 죽음을 통해 또 다른 약자 첩에게는 욕망을 성취하는 계기를 제공함으로써 운명에 저항하지 않고 순응하는 희생적 모습을 나타낸 것은 당대 남성의 입장에서 본 여성의 삶이라고 하겠다. 할미가 죽은 후 굿을 하는 것은 전체적인 놀이의 마무리 단계로 축원과 화해의 대동한마당을 상

---

112) 임재해, ‘民俗劇의 傳承集團과 영감 할미의 싸움’ 『여성문제 연구』 13, 대구효성카톨릭대학교, 사회과학연구소, 1984. 222쪽.

징하는 의미를 지니기도 한다. 할미의 만남과 이별과 죽음의 과정은 종교적 초월이나 제도적 초월 역할을 통해 당대인의 인생관이 나타난다. 할미의 죽음은 분명, 비극적인 결말이지만, 또 한편으로 보면, 부당한 사회제도와 남편의 횡포, 첩의 질투로부터 해방이다. 죽음은 결국 끝이 아니라 또 다른 시작을 불러일으키는 시원이며 사회적 화합을 이루려는 희생이다. 따라서 할미의 죽음으로 상징되는 해원은 억압된 당대 사회제도와 가부장의 남편, 또는 첩의 질투로부터 초월하려는 당대 서민들의 눈에 비친 현세 중심적 삶의 표현이라 하겠다.

## 나. 꼭두각시의 초월

꼭두각시도 할미처럼 볼품없고 께죄죄하게 못생긴 형상이다. 그녀는 코와 입이 비뚤어지고, 눈은 치째졌으며, 주근깨가 가을 밤하늘의 별처럼 총총히 박혀있는 보잘것없는 모습이다. 꼭두각시는 못생겼다는 이유로 남편에게 쫓겨나 금강산 암자에서 불목하니로 지냈다. 그녀는 절에서 몇 년이 지나도 영감에 대한 미련을 버리지 못하고 다시 영감을 찾은 적극적인 여성이다.

인형극에서 꼭두각시가 영감과 헤어지게 된 내용은 가면극에서처럼 무슨 난리를 만나서였던 것이 아니라 단지 그녀의 박색이 원인이었다.

박첨지: 다른 것이 아니라 내가 우리 마누라를 죄없이 추측하여 나간 지가 수 삼년인데,  
생각이 가끔가끔 나네 그려. (최상수 채록, 꼭두각시)

박첨지가 못생긴 아내를 내친 것은 당대 남성의 여성에 대한 편견을 엿볼 수 있다. 그러나 부부가 다시 만났을 때 꼭두각시의 초라한 행색은 그간의 힘들었던 삶을 나타낸다. 남편에게 추측되어 산사에 살았던 그녀는 온갖 풍상을 다 겪어 궁상스런 모습이 되었다. 가면극의 할미와 인형극의 꼭두각시는 닮은 점이 많다. 우선 이들은 본처라는



위치에 있으면서 남편과 이별했다. 가면극의 할미가 영감과 헤어진 이유에 대해서는 난리 때문이라고도 하거나, 혹은 여행 중에 헤어졌다고도 한다. 인형극 꼭두각시는 “내가 우리 마누라를 죄없이 추축하여 나간 지가 수 삼년인데”에서 확인되듯이 못생긴 얼굴로 쫓겨난 것이 확실하다. 우리 전통극에 등장하는 할미와 꼭두각시의 두 여인은 자신들의 곤고한 삶을 극복하기 위해 무던히 애를 쓰며 살았던 적극적인 여인이었다. 절에서 불목한이로 살던 꼭두각시가 남편과 재회하는 장면이다.

표: 여보 부인, 그러나 저러나 객담은 고만두고 살아갈 이야기나 합시다. 부인이 어느덧 환갑이 넘고 내가 연만 八〇에 연로다빈하고 따라서 일점혈육이 슬하에 없으니 이런 낭패가 어디 있나? 그러므로 부인도 근심이 되지요.

꼭: 여러 해포만에 만나긴 만났으나 그도 또한 나 역시 근심이 되지요.

표: 부인의 말이 그러하니 말이요. 내가 그전에 작은 집을 한 얻었소.

(김재철 채록, 꼭두각시놀이)

영감은 꼭두각시를 만나자마자 일점혈육이 없어서 작은 집을 얻었다고 한다. 영감이 꼭두각시를 찾은 것은 가장으로서의 윤리관이 그나마 남아있다 하더라도, 첩얻음을 정당화하기 위해 칠거지악을 들먹이고 있다. 당시 여성들이 가부장의 횡포와 윤리적 제도에 부당한 대우를 받고 살았음이 잘 드러나는 내용이다. 첩과 처를 모두 거느리고 사는 당대 모순된 사회제도 속의 남성적 욕망의 표현으로 볼 수 있다. 이처럼 사회적 약자인 여성들은 처첩 관계의 제도적 피해자이면서 서로는 대립적 위치에 존재한다. 돌머리집은 그렇다하더라도 박첨지마저 꼭두각시를 박대한다. 꼭두각시를 퇴축한 후로 첩을 데리고 본처를 찾아다녔던 모습과는 사뭇 다르다. 인형극뿐만 아니라 가면극에서도 할미는 영감에게 박대당하고 첩에게 멸시당하여 영감을 첩에게 빼앗기는 내용과 일맥상통한다.

(이때 돌머리집은 꼭두각시의 이마를 디려 받는다)

-박! 쿵! 쿵! (받는 소리)

꼭: 어이고, 어이고, 이게 무슨 인사요?

박: 아이 여보게, 요새 새로운 신식인사네.

꼭: 인사를 한번 받았으니 그렇지, 두 번 받았으면 내 일신이 부서지겠구려. (창) 나는 싫어. 나는 싫어. 그것 저것 나는 싫어. 나는 갈테여 돌아갈테니, 그 전에 살던 세간 그것 다 나 좀 노나 주오.

돌머리집은 작은택인 것도 속상한데 인사를 하라고 하니 억울하다며 다시 돌아가겠다고 한다. 영감은 첩을 겨우 달래서 인사를 시키자 첩은 머리로 꼭두각시를 받아버린다. 이것을 보고도 영감은 그게 요즘 신식 인사법이라고 첩을 두둔한다. 처첩은 결국 싸움을 하고 첩을 감싸는 영감의 행동에 꼭두각시는 재산 분배를 요구하나 첩에게 모두 뺏기고 다시 떠난다. 유민영은 이런 “꼭두각시의 삶에 대해 남존여비 사상과 일부 다처제에 따른 남성의 횡포를 비판하는 여성의 정한을 묘사한 것이다. 단순히 남권(男權)우위 사상에 따른 여성의 한을 표출하는데 그치지 않고 그것을 훨씬 뛰어넘는 인생의 무상감마저 보여주는데 꼭두각시란 인물에 심환성(深還性)성이 있다”<sup>113)</sup>고 한다. 꼭두각시는 남편의 한량기와 거듭된 배신 앞에 “허허 나는 가네, 나 돌아가네. 덜덜거리고 그 돌아가네.” 라는 구성진 창을 남기고 중이 되기 위해 다시 금강산으로 들어간다. 꼭두각시의 이별가에는 현실에 얽매이지 않고 모든 것을 뛰어넘는 초월적인 삶을 지향하는 모습이 담겨있다.

인형극에서 꼭두각시의 역할은 유교적 가부장제 사회와 남편과 첩에 대립하는 당당하고 적극적인 근대적 여성상을 보여준다. 가면극에서 할미가 죽음으로 끝나는 희생적인 모습과는 다르게 인형극에서는 영감의 부당한 재산분배에 항거하여 집을 나가버린

---

113) 유민영, 앞의 신문, 1981. 3. 17. 10면.

다. 재산을 한 푼도 얻지 못한 꼭두각시는 다시 금강산으로 들어가서 비구니가 됨으로써 남성위주의 제도적인 사회에서 벗어난다. 곧 현실 초월적 모습이다. 꼭두각시가 집을 나간 뒤 그 뒤를 따라 박첨지도 불교에 귀의하는데 이것은 인생의 허무함과 초월을 상징적을 드러내는 것이라 하겠다. 이처럼 인생이 허무하여 불교에 귀의하게 된 내용은 고전소설 '구운몽'에서 부귀공명 다 누리던 양소유가 인생의 허무함을 느껴 불교에 귀의하게 된다. 이어서 그의 여덟 부인도 모두 남편을 따라 불교에 귀의하는 내용과 비슷하다. 이처럼 우리 전통극에서는 고전문학에 드러나 있는 부귀공명을 초월한 모습을 인형극에서는 생사와 종교 모두를 초월하는 삶을 드러냄으로써 당대인들의 정서를 대변한다.

가면극에서 활미가 봉건적 사회제도와 남편의 횡포에 순종하는 삶을 살았다고 한다면 인형극 꼭두각시는 다르다. 그녀가 맞서야 하는 유교적 봉건시대와 권위적인 남편, 젊은 첩과의 대립에서 좌절하거나 물러서지 않고 당당히 맞서는 적극적인 여성상을 보여준다. 여성에 대한 편견과 남존여비 사상이 팽대했던 봉건 시대, 꼭두각시는 부당한 현실에 좌절하지 않고 세상과 남편과 첩의 대립된 장애물을 스스로 벗어나 자신의 길을 찾아 나선다. 이것은 근대적 사고로 현실을 인식한 여성의 모습이 투영되어 있다. 꼭두각시는 제도적 사회에서 사회적 약자인 여성의 삶을 통해 가난과 남편의 속박에서 생사와 종교까지도 초월하는 모습을 보여준다.

## 다. 덜머리집의 욕망

가면극 활미과장에 등장하는 여성들은 봉건적 가부장제도의 대표적 피해자다. 남존여비, 여필종부 등 남편을 小天적 존재로까지 떠받들던 시대 영감의 지위는 절대적이었다면, 본처와 첩으로 불리던 여성들의 인권은 무시되었다. 처첩이 놀이마당에 등장한 것은 활미와 마찬가지로 축첩제도로 인한 제도적 모순을 폭로하기 위함이다. 그러나 활미와 다른 점은 같은 피해자이면서도 첩은 부정적 유형의 여성으로 사회적 비난

을 받을 수 없는 것은 당대 약자들의 대변자로 역할을 하기 때문이다.

할미과장에 등장하는 첩은 본처와 영감을 사이에 둔 삼각관계의 인물이다. 특히 첩으로 불리는 여성들은 영감과 재산을 차지하게 위해 본처와 대립하는 인물이면서, 동시대 공동 피해자들이다. 예쁘고 젊은 첩은 당대 남성들의 여성관을 표현한 것으로 주체적인 삶이 아닌, 영감에 의해 살아가는 종속적인 인물들이다. 이들의 삶은 당시 유교적 제도가 빚어낸 모순된 사회상을 드러낸다. 개개의 인권이 아닌 생산의 수단으로 혹은 부의 상징으로 또는 남성의 욕망을 충족하는 수단으로 존재했던 인물들이다. 따라서 첩들은 남성에게 소유와 권위 이상의 독립된 인간으로서의 주체적인 존재가치를 넘어서지 못하는 인물이다. 첩은 영감이 곁에 있어도 다른 남자를 탐하는 속물적 근성을 드러내는 인물로 약자들의 환경적응력을 나타낸다.

할미양반: 이놈! 내가 해복 장보로 장에 갔다 올테니 나 없는 사이에 집 단단히 지켜라.

다른 손님이 오거든 뭉둥이를 가지고 때려 쫓아라. 만일 집을 잘못 지키면 네놈을 쫓아 낼기다.

할미양반: 그리고 자네도 나 없는 사이에 남들과 꿈뻑 꿈뻑 나쁜 장난 하지 말고 몸조심하고 잘 있거라.

작은 어머니: 영감님 없는 사이에 우리 재미있게 한분 놀아보자.

작은 어머니: 앞집에 김 서방 뒷집에 박 서방 옆집에 정서방 모두 모시고 오너라.

(통영오광대)

통영 할미과장에서는 작은어미는 영감이 없는 사이 동네 한량들을 불러들인다. 애당초 영감은 상좌중과 놀고 있는 첩을 데려왔다. “그리고 자네도 나 없는 사이에 남들과 꿈뻑 꿈뻑 나쁜 장난하지 말고” 에서 드러나듯이 첩은 영감이 잠시만 자리를 비워도 다른 남자와 놀아날 것을 예측하는 대화를 통해 첩의 행실을 보여준다. 영감은 첩의 행실이 나쁘다는 것을 알고 자신을 스스로 책망하기도 한다. “허허 어리석은 것이 남

자로구나” 첩을 데리고 살지만 첩을 믿지 못하는 마음도 있다. 꼭두각시에서도 표생원(박첨지)은 본처를 추축시키고 다시 본처를 찾아나서는 모습에서도 첩에 대한 본심이 드러난다.

돌모리집: 여보 영감 별안간에 그게 무슨말이오. 그까진 본마누라를 찾으려면 무엇 한단 말  
이요. 나는 명산대찰 구경하러 나선줄 알았더니 이제 보니까 마누라 찾아 다녔  
구려. 이야고속상해. 이 팔자가 왜 이렇게 기막힌가.

표상원: 요사스런 계집이로군. 대장부가 아무려든 무슨 잔말이냐.(김재철 채록 표생원)

영감이 여행을 나선 줄 알았는데 결국 본처를 찾으러 나선 것을 알아차린다. 꼭두각시놀음에서 첩인 돌모리집은 신세를 한탄하며 푸념을 하지만 영감은 “대장부가 아무려든 무슨 잔말이냐”는 식으로 무시해 버리고 본처를 찾는다. 영감이 본처인 할미를 다시 찾는 것은 인륜에 의한 것이라고 한다면 첩을 두는 것을 본능의 욕구라고 하겠다. 결국 첩은 인륜과 본능의 피해자에 해당된다. 그러면서도 첩은 어디에서도 인정받지 못하는 인물로 표독스럽고 과격한 모습을 드러낸다.

할멈: 이 똥딴지 같은 년아 우리 영감이지 네 영감이냐?

똥딴지집: 아니 우리 영감인데 제년이 제영감이라고 그러해요.

말뚝이: 우리가 판가름 해줄 것이니 둘이다 이리 오시오(세 사람이 다 앉는다) (은율탈춤)

처첩이 영감을 두고 서로 자기 영감이라고 싸우는 과정에 급기야 말뚝이와 최괄이가 나서서 영감의 특징을 찾아내고 “할미의 영감이 분명하다”고 판가름 하여 영감이 할미 차지가 된다. 그러나 이에 화가 난 첩은 할미의 뒷덜미를 끌어당기며 싸우다가 본처를 죽게 한다. 첩이 본처를 내치고 승리를 하지만 관중들은 늙은 할미의 삶에 관심을 갖는다. 관중들의 이런 이유는 할미의 삶에 연민과 애착이라기보다 당 시대적 남성

우월주의 사고와 남존여비사상, 남아선호사상 등 유교적 사회관습이 여성이라는 약자에 가해지는 위해가 부당하다고 생각하기 때문이다. 채희완은 이를 “민중의 고난의 역사라 했다. 난리를 만나도 그렇고, 평상시에도 고통을 당하는 것은 언제나 민중의 몫이다. 인간이 만든 난리와 체제만이 아니라 자연도 민중을 못살게 군다. 뿐만 아니라 민중 사이에서도 처첩제도 같은 문제가 생겨서 서로 싸우게 된다. 이렇게 고생하다가 비참하게 죽어가는 것이, 기껏해야 죽은 다음의 세계에 기대를 걸어 보는 것이 못한 민중의 숙명이다.” 114)고 하였다.

할미과장에서는 처첩의 대립을 통하여 당대 사회적 약자인 여성들의 모습을 드러낸다. 첩의 등장은 사회적 모순이자 남성중심사회의 제도적 모순에 대한 풍자한다. 첩은 피해자이면서 또한 가해자인 이중구조 속에 있다. 첩들은 존재하기 위해 본처를 내치고 죽음에 이르게 한다. 가면극에서 본처와 첩의 대립은 비일상적인 것을 일상적인 공간으로 끌어들이 민중의 염원과 의식을 표출한 것이다. 이로써 현실과의 괴리감을 줄이고 조화와 화해로 이끌어 내는 공감대가 형성되고 공동체적 목적을 달성한 선조들의 세계관이 들어있다고 본다. 첩의 욕망과 영감의 욕망은 맞닿아있다. 젊고 예쁜 첩을 두고 싶은 영감의 욕망과 영감을 차지해 가정적, 사회적으로 안정을 얻고자하는 첩의 욕망이 그렇다. 따라서 할미과장은 현실적인 접근이 가능한 가장 시사적 내용으로 남성중심의 전도된 우월적 사고관을 풍자한다. 첩은 자신의 환경을 운명으로 알고 본처의 삶에 비하면 적극적으로 자신의 위치를 확보하고 개척하려는 근대적 정신을 가진 인물이라 하겠다.

따라서 첩의 역할은 축첩제도의 모순을 폭로하기 위함이다. 영감과 재산을 차지하고 할미를 죽음에 이르게 한 것은 첩의 욕망 때문이다. 이처럼 서민들의 놀이에 같은 서민계층인 첩이 등장한 것은 당대 사회의 제도적 모순과 구조에 대한 서민의식을 풍자하기 위함이다.

---

114) 채희완, 앞의 논문, 1977, 93쪽.

## IV. 등장인물에 나타난 인생관

전통극에 사용된 가면은 한국인의 전통적 삶의 표상이다. 한국 가면은 곧 우리 선조들의 얼굴이다. 가면에 표현된 하나하나의 표정은 비록 그것이 어떤 재료로 만들어졌을지라도 통시적 지속성을 드러내는 공동체적 삶의 진면목이다. 가면의 이면에 살아 숨 쉬는 선조들의 무한한 정감과 삶의 정서들은 가면극 대사와 동작에 녹아 현재까지 이어지면서 공동체를 살아 움직이게 만드는 원동력이 되고 있다.

전통극은 선조들의 생활 속에 체질화된 가치관<sup>115)</sup>을 찾아볼 수 있는 소재 중 하나임에 틀림없다. 그 이유로는 첫째, 전통극은 민중들에 의해 자연발생적으로 형성되면서 당대인의 보편적인 생활상이 배어있기 때문이다. 둘째, 관객과 연희자의 소통에 의한 공동창작이기 때문에 당대인의 정서와 민중의 의식이 반영되었다. 셋째, 구전되면서 시대의 흐름에 따른 선조들의 삶의 지혜와 생활정서가 녹아있다고 보았기 때문이다.

이런 근거로 본 연구자는 전통극에 선인들의 인생관이 잘 나타난다고 판단하여, 현세 중심적 사고, 욕망의 행동적 표출, 종교적 초월정신 등을 제시하고자 한다.

### 1. 현세 중심적 사고

가면극은 구전되면서 선조들의 전통적 생활정서와 인생관<sup>116)</sup>이 포괄적으로 담겨있

115) 金泰吉, 『小説에 나타난 韓國人の 價値觀』 1, 文音社, 1986. 12쪽. 김태길은 “일반 대중의 생활 속에 형성되었던 가치관에 대한 직접적인 기록은 우리나라의 경우 찾아보기 힘든 것으로 알려져 있다. 간접적인 자료에 의한 의존하는 방법으로 소설을 소재로 삼았다” 본 연구에서는 전통극을 소재로 삼았다.

116) 金泰吉, 위의 책, 19쪽. ‘인생관’이라 하면 “논리적으로 정리된 의식의 체계를 일컫는다. 이것은 어느 정도 높은 수준의 지식 또는 의식에 도달한 사람들만이 갖는 사상이라는 뜻이 될 것이다. 그러나 대부분의 사람들은, 분명한 언어로써 표현할 수 있을 정도로 자기들 나름대로의 생각과 판단을 가지고 인생을 살아간다. 이러한 생각과 판단도 그것들을 합쳐서 인생관이라고 불러서 무방할 것”이라는 김태길의 이론에 따라. 본고에서도 인생관의 접근은 세상을 어떻게 보았으며, 무엇을 소망했으며, 어떤 태도로 소망의 달성을 꾀했는지 전통극의 대사와 행동 등을 통해 당대인의 인생관을 고찰할 것이다.

다. 가면극의 주제는 과장마다 이질적인 내용들이 옴니버스 식으로 연결되어 있으면서도 그 깊이는 매우 진지하다. 종교적인 인물이 등장하여 파계하고 환속하는 내용이거나, 양반과 하인이 등장하여 진가반상 문제를 거론하거나 부부유별을 통한 처첩의 갈등을 이야기한다. 이처럼 전통극의 주 내용은 모두 당대의 종교, 정치, 사회, 문화적인 제요소가 반영된 인간생활의 본원적인 문제들이다.

승려의 파계내용을 다룬 종교적인 이야기는 우리 민족의 심성과 관련해 볼 때, 불교의 배척을 반증하는 종교적 비판만으로 볼 수는 없는 이야기다. 가면극 승려과장에서 수도자가 파계하는 이야기는 과거나 현재, 혹은 동서고금에 흔히 있는 내용이다. 이것은 외래종교가 유입되고 그것이 수용되는 과정에 토속신앙과 외래신앙이 수용되는 과정에서 현세 중심적 삶의 자세가 표현된 것이다. 특히 가면극이 활발히 연희되던 조선 후기는 억불숭유정책의 영향으로 불교를 탄압하고 유교를 권장하기 위한 목적성도 배제할 수 없기 때문이다. 그러나 승려과장에 깃들여 있는 종교적 내용은 불교를 탄압하거나 유교를 권장하는 내용이었다기보다는 ‘어떻게 살아야 하는가’를 핵심적으로 드러내는 당대인이 삶의 정서를 표현한 것이라 본다.

승려는 현실적 고통과 어려움에서 벗어나고자 종교를 택하였다. 그러나 승려가 되었지만 승려로서 지켜야하는 금기와 수련을 감내하지 못하고 다시 환속한다. 이는 내세 지향의 불교적 관념을 추구하던 승려들이 현존하는 당대의 안위와 행복을 추구한 것으로 볼 수 있다. 즉 정신적인 귀의가 아닌 육체적인 안위를 위해 종교를 선택하였기 때문에 쉽게 환속할 수 있었다고 본다. 본 연구에서는 이를 현세 중심적 인생관으로 보았다. 이러한 인생관이 가장 두드러지게 나타나는 과장은 승려과장으로 승려들의 파계와 의식무과장의 의례를 들 수 있다. 그 밖에도 양반과장과 할미과장에 등장하는 인물들이 추구하는 삶에서도 이런 인생관을 찾을 수 있으며 현세 중심적 사고가 드러난 인물의 예를 찾아보면 다음과 같다.



<표-10> 현세 중심적 가치

등장인물	상좌	노장과 취발이	팔목중	하인	처첩
표현기준	벽사의례	파계	파계	평등추구	영감차지
가치	복락	욕망추구	유량과 자연	불평등 전도	안정과 행복

**첫째**, 의식무과장에 등장한 상좌는 ‘벽사의식’ 117)을 통해 빌며 살아가는 당대인의 삶을 표현하고 있다. 이것은 과거든 현재든 우리민족의 정서에 깊이 배어있는 사상이다. 큰 나무나 돌이나, 산이나 모든 대자연이 현세적 삶의 안녕과 풍요를 위해 조심하고 살피고 기원해야할 대상이다. 이것은 의례라는 형식을 통해 당대인의 현실 중심적인 심리가 표현된 것이다.

가면극 놀이가 시작되기 전에 상좌가 등장해서 사방을 향하여 의례를 행하는데, 이것은 인간을 위한 길흉화복의 기원이다. 당시 종교는 “도교를 비롯해서 불교, 유교 등이 유입되었지만, 토착적인 샤머니즘의 절대적인 영향으로 내세관이 약했던 것” 118)은 당대인의 보편적인 정서로 볼 수 있다. 놀이가 행해지는 당시의 안위와 복락을 염원하는 기원의 과정이 제의를 통해 나타난 것이다. 의례는 기도라는 형식을 통해 현재의 삶을 재충전하고 새로운 활력을 재생산하려는 현세 중심적 정서가 개입된 것이다. 내세보다 현재의 삶과 공동체의 안전과 복락을 기원하는 제의과정을 통해 당대인의 삶의 정서를 표현한 것이다. 이 외에도 의식무의 일종인 팔목중의 등장도 변형된 의식무로 보기도 하며, 가산오광대의 오방신장무의 등장도 그 기원은 의례에서 시작한 것으로 본다.

**둘째**, 노장, 목중, 취발이, 움중이 타락한 것은 현세의 삶에 대한 미련 때문에 일어난 결과라 본다. 승려들은 현실의 고통에서 벗어나기 위해 종교에 귀의했지만 종교적

117) 정형호, 앞의 논문, 1995, 473쪽.

박진태, 앞의 논문, 1999, 138쪽.

118) 유민영, 『한국연극의 位相』, 단국대학교출판부, 1991, 205쪽.

관념을 추구하는 내세 지향의 금기와 수련과정을 견디지 못하고 다시 세속 중심의 생활을 선택한 것은 현세적 삶에 대한 미련을 떨치지 못한 까닭이다. 노장이 놀이판에 나와 소무의 아름다움을 보고 지금까지 불도에 자기 일생을 바친 것을 후회나 하는 듯이 소무를 물끄러미 바라본다. 그러면서 속가에 내려가 “저런 미색을 데리고 일생을 보낼 것을 생각” 하는 것은 종교적 관념보다 눈앞에 있는 아름다운 소무를 갈망했기 때문이다. 승덕 높은 노장도 세속적인 삶에 대한 미련을 떨치지 못하고 타락을 결심한 것이다.

취발이와 목중은 非僧非俗하는 인물들이다. 이들은 인간사 복잡해서 피신하듯 승려가 되었다가 속가에 내려와도 여기저기 유람하고 다닌다. 그러다 놀이판에서 “풍류소리 낭자하니 한 번 놀고 가려고” 들린 것이다. 현세적인 것에 관심이 많은 이들은 보이는 것이 모두 호기심의 대상이다. 이들은 대사를 통해 자신들이 풍류객임을 내세운다. 취발이, 목중의 대사에 자연을 예찬하는 대사가 많이 나온 것도 그런 연유다. 그들의 대사에 나타난 자연관은 민요, 잡가, 타령, 시조, 창, 등 古文의 詩歌와 詩文의 “문장들을 차용하거나 개작”<sup>119)</sup>하는 방식으로 풍류를 드러냈다. 취발이나 팔목중이 떠돌아다니는 것은 세속적 삶에 대한 욕구의 발현이다. 본바탕이 한량이며 오입쟁이였던 이들이 세속에 와서도 유람생활을 하면서 자신들의 풍류를 과시하고 다닌다.

**셋째**, 말뚝이의 대사에서 나타난 현세 중심적 사고는 두 가지 경우로 축약할 수 있다. 하나는 양반 아닌 양반에 대한 아니꼬움을 들춰내는 방식이다. 그가 양반의 근본이나 지식 등을 풍자한 것도 양반의 억압으로부터 벗어나고자하는 현실의 부조리함을 드러내는 표현이다. 그 대표적인 예가 양반의 내실 생활까지 비꼴으로써 자신의 입지를 굳혀보자는 속뜻이다. 말뚝이는 과거길 앞둔 양반을 찾으러 이곳저곳 다니다가 결국 양반의 거쳐까지 찾아갔다. 그가 본 양반 댁 풍경은 사치스럽기 짝이 없다. 가짜

---

119) 각 지역의 가면극에서는 잡가, 십이가사, 판소리의 단가, 시조, 민요, 무가, 한시 등 상당히 이질적인 기존 가요들을 함께 부르는가 하면, 일반대사를 가요화한 창작가요도 발견된다. 이런 가요들은 등장인물의 대화를 돕고 대화의 단조로움을 깨뜨리며, 놀이꾼과 구경꾼의 흥과 신명을 고조시킨다. 전경욱, 『한국의 가면극』, 열화당, 2007년, 308-317쪽 참조.

양반에 대한 불만이 양반 댁 전경과 안방의 묘사에서 나타난다.

말뚝이: ……좌좌오향의 터를 잡고 나간팔자로 오련각과 입구자로 집을 짓되 호박주초에  
산호기둥에 비취 안목에 금파도리를 걸고 입구자로 풀어짓고 ……양반의 새처방이  
될만한고 양칠간죽 자문죽을 이리저리 맞춰놓고…… (봉산탈춤)

말뚝이: 방문을 썩 열고보니 청능화 도벽에 황능화 띠띠고, 황능화 도벽에 청능화 띠띠어  
괘새끼 기린방에 매시끼 날아들고 …… 동창을 열고보니 때마침 춘삼이라 화발풍  
자로불어 만화방창 꽃이필제…… (수영야류)

말뚝이: 집안을 썩 들어서니……후원별당 들어가니 만화방창 다피었다. 기암괴석 늙은 장  
송 쌍학이 질 더리고, 도화담수 맑은 물에 금부어 꼬리치고……(동래야류)

말뚝이도 취발이 목종과 마찬가지로 고문에서 인용한 대사를 개작하거나 합성하는 방법으로 양반 댁 전경과 내실 경치를 소개하여 가짜 양반의 사치스럽고 부패한 모습을 풍자하고 있다. 양반의 사치를 “채찍을 가지고 원을 그리고 한 바퀴 돌면서 이마만큼 터를 잡고 참나무 울창을 드문드문 꽃고 깃을 푸근푸근히 두고 문을 하늘로 낸 사치를 잡아냈다.” 고 비아냥하니 양반이 호통을 친다. 그러자 말뚝이는 “좌좌오향의 터를 잡고……” 라고 변명하며 온갖 화려한 가재도구로 치장한 양반 아닌 양반 댁의 사치스런 생활을 비난하고 있다. 수영야류와 동래야류에서도 마찬가지다. 말뚝이는 양반 댁 부인과 사통한 관계로 내실 풍경을 훤히 알고 있으므로 고문을 차용<sup>120)</sup>하여 양반의 화려한 내실을 비판한다. 동래야류의 말뚝이는 근본이 양반이다. 그러니 가짜 양반이 진짜 양반보다 더 화려한 가재도구를 들여놓고 살고 있는 가증스러운 모습을 능청스럽게 조롱한다.

---

120) 말뚝이의 양반댁 내실풍경 묘사는 이도령이 춘향의 방에 들어가 동서남북의 네 벽에 붙은 그림을 둘러보는 장면에서 나오는 가요의 인용이다. 전경욱, 위의 책, 2007년, 312쪽.

다음은 진가반상 등 양반의 비리를 폭로하고는 적극적 대립을 피하고 공동무를 택하는 것은 현세적 삶의 완만함을 추구하는 모종의 합의 결과다. 말뚝이의 양반에 대한 조롱과 비판과 폭로는 차별이 있는 현세에서 차별이 없는 동등한 위치에서 살고 싶은 욕구의 표현이다. 더구나 진가반상 문제는 ‘너만 양반 아니라 나의 선조도 양반이었다’는 식의 동등 의식을 내비쳤다. 즉 ‘있어야 할 것과 있는 것’<sup>121)</sup>의 부조화를 해학적으로 드러내는 상황적 역설이다. 말뚝이는 민중의 해학적 놀이를 통해 사회 밑바닥에 있는 계급적 갈등을 공론화하고, 당대 천대받던 하인들의 심리를 예술적 표현으로 승화하고 있는 것이다. 민중의 대변자 말뚝이를 통해 평등을 주장하는 것은 현세의 안락한 삶을 추구한 결과라 하겠다. 결국 말뚝이는 가면극이라는 놀이를 통해 차별이 있는 사회에서 차별이 없는 사회를 추구하는 것이다.

그러나 말뚝이는 부조리한 사회현실에 대해 적극적인 해결을 이루어 내지 못하고 공동체의 소통과 대동단결이라는 현실적 합의를 모색하는데, 그것이 공동무다. 가장 인간적인 그리고 현실적으로 우리가 없는 해결 방식을 택한 것이다. “춤은 진보된 문명이 만들어낸 모든 구분을 허물어 버린다.”<sup>122)</sup>는 것처럼 춤의 속성을 통해, 차별이 있는 현세의 모든 경계를 무너뜨리고자 하는 것이 말뚝이를 대변자로 내세운 서민들의 보편적 정서였다. 그러나 말뚝이는 양반과 첨예하게 맞서지 못하고 유아무야로 끝나고 말았다. 그 이유는 양반과장 안에서도 분절단위로 이야기가 이어져 있어 대립이 적극적이지 못하고 ‘아니면 말고’라는 식의 대립방식이 원인이다. 말뚝이가 현실적으로 평등하고 싶은 것도 현실적 삶의 표현이었다면, 양반과 무리없이 끝나는 것 또한 현실적 해결 방식이다. 그것은 말뚝이가 날마다 얼굴을 맞대고 살아야 하는 양반과 주종 관계라는 현실적 상황 때문이다. 극한적인 대립을 회피하는 것도 결국은 현실적인 삶에 의미를 둔 당시 민중들의 보편적인 생활의 지혜가 말뚝이를 통해 표출된 예라 하겠다.

---

121) 양반에 있어서 ‘있어야 할 것’은 권위와 체통과 위엄과 관용이라면, 현재 ‘있는 것’은, 허위와 무능과 비속함과 어리석음과 모욕이다. 이를 통해 드러내는 것은 ‘있어야 할 것’의 부재를 나타냄으로써 양반은 ‘양반 아닌 양반’임을 풍자하는 역설적 상황이다.

122) 쿠르트 작스, 김매자 역, 『세계무용사』, 풀빛, 1983, 15쪽.

다.

**넷째**, 할미과장에 등장하는 본처와 첩들이 추구하는 삶은 영감을 독차지하려는 마음이나 재산권 분배로 싸우는 것 등 현실적인 것에 의미를 두고 있다. 처첩의 실질적인 대립자는 영감과 남녀 불평등이 존재하는 사회현실에 있다. 그런데도 그 대립자인 영감을 서로 차지하려는 것은 현세 중심적인 삶의 표현이다. 당대의 여성들은 경제활동을 할 수 없었기 때문에 남편에게 버림을 받는 것은 곧 죽음을 뜻한다. 때문에 자신의 삶과 직결되는 영감을 독차지하려는 것은 생존과 직결된다. 현실적인 생존을 위해서는 정신적인 가치관 등은 하찮은 것으로 밀려나고 만다. 따라서 가부장제도의 억압자인 영감을 서로 차지하려는 모순을 나타낸다. 이것은 사회적 부조리와 맞서는 것이 아니라 그 부조리한 사회 속에 편입되어 보호를 받고자 하는 안락을 추구하는 보호본능이 작용한 것으로 보인다. 본처와 첩의 대립은 결국, 부조리한 제도 안에서 그것과 결탁하여(부조리한 영감의 보호아래 안주하여) 살아보려는, 안전을 추구하는 인간의 현세 중심적 욕구를 표현한 셈이다.

**다섯째**, 인형극에 등장하는 꼭두각시가 남편을 찾는 것도 안전과 행복을 추구하는 사고다. 꼭두각시는 못생겼다는 이유로 남편에게 추축당하고 불교에 귀의하여 불목하니가 되었다. 그러나 부처의 세계를 추구하는 관념을 쫓는 것이 아니라 자신을 내치고 박대했던 박첨지를 찾아 하산한다. 이것은 세속에의 미련과 구도사이에 방황하는 모습으로 나타나는데,<sup>123)</sup> 꼭두각시는 결국 박첨지가 있는 현세의 공간으로 돌아온다. 이처럼 꼭두각시가 남편을 찾는 것은 인간의 행복이 극락이나 부처에 있는 것이 아니라, 박첨지와 같이 하는 현실 세계에 있다는 것을 깨달은 것이다. 즉 ‘개똥밭에 굴러도 이승이 좋다’는 속담은 꼭두각시가 내세를 위한 구도생활을 포기하고 편견과 차별이 있는 남편을 찾는 데서 잘 드러난다. 가부장적 사회의 횡포와 불평등을 알면서도 그 속에

---

123) 이는 마치 설화 ‘장자못 전설’의 내용 중 머느리가 스님의 예언으로 재난을 피해 집을 떠나 불타산에 오르지만 ‘어떤 소리가 나더라도 뒤돌아보지 말라’는 금기를 어기고 뒤돌아봄으로써 현실과 이상 사이에서 갈등하고 있는 것이 인간의 한계임을 보여준 것과 같다. 이렇듯 구원보다는 우선 현실에 집착하고 있는 인간의 모습을 보이는 것은 현실적 삶에 대한 미련 때문이다.

편입하고자 하는 꼭두각시의 모습은 당대 약자들의 모순된 사회현상을 나타내고 있다.

이처럼 전통극 등장인물 중 현세적 삶에 의미를 둔 인물은 승려형과 양반과 하인, 처첩 등 이지만 특히 승려들이 대부분이다. 상좌의 의례는 내세보다는 현세중심적인 삶의 표현으로 민속신앙에서 연유한 것으로 볼 수 있다. 결국 승려의 타락을 나타내 노장은 관념의 세계보다 미녀와 함께하는 속세의 삶을 추구하고, 떠돌이 팔목종과 취발이는 금기가 있는 불가보다 자연속에서 풍류를 즐기는 삶을 선택한 것이다. 하인 말쑥이가 양반의 신분과 학문을 거론한 것은 차별이 없는 평등을 추구하는 비판이며, 처첩이 영감을 소유하려는 것도 남편으로 표현되는 안정과 행복의 현세적 삶의 가치 때문이다. 인간은 유한한 존재이기 때문에 현세의 시공에서 사람답게 살고자 하는 욕구를 간과할 수 없다. 결국, 전통극 등장인물의 현세 중심적 사고는 내세보다는 현세를, 억압과 구속보다는 자연과 풍류를, 불평등보다는 평등과 부귀를, 가난과 고독보다는 부귀와 행복을 추구하는 당대인의 보편적 생활정서를 상징적으로 표현한 것이다.

## 2. 욕망의 행동적 표출

인간의 욕망은 무한하다. 부귀영화를 비롯한 현세의 많은 것들은 욕망의 대상이다. 마찬가지로 가면극에 등장하는 인물들에 나타난 욕망은 성적인 것, 권위에 대한 것, 행복에 대한 욕망 등이 대표적이다. 성적인 욕망의 행동적 표출로 승려들의 파계 행위를 들 수 있으며, 처첩이 싸우는 원인도 욕망의 추구에서 비롯된다. 권위에 대한 욕망은 양반과 하인의 경우 그것을 내세우기 위해 거짓 학문과 신분을 과시하고, 하인의 경우 양반의 허위를 폭로하고 비판하여 동등해지려는 욕구로 나타난다. 양반은 권위와 신분을 지키기 위해 세도와 위엄을 부려 하인을 억압하고, 하인들은 비언어로 풍자하거나 대부인과 사통하는 등 양반의 신분과 체면, 도덕성을 희롱하여 모욕을 준다. 또한 흥동지의 발가벗은 행동, 하회별신굿탈놀이의 양반과 선비의 학문과 지체자랑, 포도부장의 양반 첩 빼앗는 행동에서도 욕망의 행동적 표출이 나타난다.

전통극에 등장하는 인물 중 욕망을 추구하는 행동으로 첫째, 안전과 복락의 욕망 둘째, 성적인 욕망 셋째, 권위를 지키려는 욕망 넷째, 권위를 빼앗으려는 욕망 다섯째, 행복을 차지하려는 욕망을 들 수 있다. 안전과 복락을 추구하는 인물로는 상좌, 팔목중, 오방신장의 의례가 해당되며, 성적인 욕망을 추구하는 인물은 노장과 취발이, 말뚝이, 대부인 마님, 처첩과 꼭두각시가 해당된다. 권위를 지키려는 욕망을 드러내는 인물로는 양반, 평양감사, 박첨지, 영감이 해당되며, 권위에 도전하는 인물로는 포도부장, 말뚝이, 흥동지이며, 처첩은 행복을 차지하기 위한 욕망으로 대립한다. 이것을 도표화 하면 다음과 같다.

<표-11> 욕망의 표출과 대상

욕망	안전과 복락의 욕망	성적인 욕망	권위 유지 욕망	권위 추구 욕망	행복 추구 욕망
인물	상좌 팔목중 오방신장	노장, 취발이 말뚝이 대부인 마님 할미, 첩, 꼭두각시	양반 평양감사 박첨지 영감	포도부장 말뚝이 흥동지	할미, 첩 꼭두각시

첫째, 안전과 복락을 추구하는 행동은 상좌, 팔목중, 오방신장에서 나타난다. 가면극에 등장하는 인물 중 상좌의 의례는 현세 중심적 사고의 표현이며, 그 행동은 행복과 안전을 갈망하는 욕구의 표현이다. 상좌는 의례를 통해 공동체의 안전과 행복을 추구하는 행동으로 동서남북四方신을 향해 기도함으로써 절대자의 보호를 받아 욕망과 공동체가 안전하고 평안할 것을 기원한다. 그 외 가산오광대의 오방신장의 의례에서도 나타난다.

장단에 맞춰 춤을 추며 오방신장들이 황제장군을 선도로 등장하여 탈판 입구에 이르면 황제장군이 멈추어서 “어라 쉬 — 이” 하면 악과 무가 멈춘다. 황제장군이 제자리에 서서 “동방청제장군” 하고 부르면 뒤따르던 동방청제장군이 “예” 하고 황제장군에게 답례

하고 탈판의 동방에 선다.

이런 식으로 서방백제장군은 서방에 서고 북방 흑제장군은 북방에 서고 남방 적제장군은 남쪽에 선다. 각 사방신장들이 제 자리에 서면 황제장군이 중간에 나아가 선다.

황제장군: 서울 선비들이 영남이 놀기 좋다 해서 경남 사천군 축동면 가산리에 내려와 보니 과연 경치 좋고 놀기 좋더라. 오방신장은 각기 제 방위에 서서 춤이나 함께 추고 돌아가세. (가산오광대)

가산오광대의 경우는 놀이가 시작되기 전에 오방신장인 황제장군의 부름에 의해 네 명의 신장이 차례로 등장한다. 황해도나 경기지방보다 양반과장에 활성화 된 영남지방 가면극 중 특히 가산오광대는 양반과장이 시작되기 전에 오방신장무과장이 연희되어 사방에 의례를 행하고 영노과장이 이어진다. 가산의 오방신장무는 변형된 상자의례로 볼 수 있으며, 놀이가 시작되기 전에 놀이판에 다섯 명의 신장이 등장한 것은 상자의례와 같은 공동체의 안녕을 기원하는 행동이다. “팔목중도 그 기원은 팔부중에서 시작된 것으로 놀이마당에 순서대로 나와서 춤을 추며 장내를 휘도는 것은 변형된 의례라고 한다.”<sup>124)</sup> 이 외에도 사자가 등장하여 변형된 벽사의식을 나타내기도 한다. 이처럼 가면극이 연희되는 놀이마당은 마을 주민의 안녕과 풍요와 놀이의 무사무탈을 기원하는 벽사의식과 더불어 유락을 즐기는 장소로서의 욕망을 표현하고 있다.

**둘째**, 성적인 욕망을 추구하는 행동은 인간의 기본적인 욕구이다. 그러나 승려인 노장과 취발이가 성적 욕망을 추구하는 행동은 관념의 파계로 이어지며 풍자의 대상이 되는 것이다. 성적 욕망은 노장과 취발이가 소무를 놓고 대결하는 모습과 말뚝이와 대부인마님의 사통, 할미와 첩, 꼭두각시가 영감을 놓고 싸우는 행동에서 나타난다.

노장과 취발이의 대립은 성적 욕망의 대상인 소무를 차지하기 위한 싸움이다. 노장 놀이판에 나와, 아름다운 소무를 보고 종교적 관념을 파기한 것은 세속적 욕망이 발동

---

124) 정형호, 앞의 논문, 1995, 473~478쪽.  
박진태, 앞의 논문, 1999, 138~141쪽.



한 것이다. 불법 높은 노장이 승가의 금기인 소무를 얻기 위한 행동은 대담하게 나타난다. 미녀의 춤사위를 보고 파계를 결심한 노장은 그녀를 차지하기 위해 승려의 지위를 나타내는 “지팡이를 던지며” 소무에게 접근한다. 그러나 쉽게 유혹에 넘어가지 않자 승려의 상징인 “염주를 벗어 소무의 목에 걸어주는” 등 갖은 방법을 다해 소무의 마음을 얻으려 한다. 생불이라 추앙받던 노장이 관념의 추구보다 아름다운 여인 소무를 택하는 것은 인간의 보편적인 욕구를 대변하기 위함이다.

노장: (之字걸음으로 양소무에게로 접근하며 왔다 갔다 갈팡 질팡 한다)

노장: 之字걸음, 之字걸음으로 이편 소무, 저편 소무 앞에 가서 너울질 하고 장삼 자락을 걸쳐메고 지자걸음으로 소무를 얼싸서 일호 맴을 돌고 소무 앞에 와서 ……

노장: (이와같은 방법으로 양편에 소무 입술을 떼어 먹는데 이것이 넘어가지 않고 목에 걸려서 가슴을 땅땅 치면서 넘어 가게 한다. …… 노장은 갈팡질팡 하다가 화가 나서 장삼 송낙, 염주를 벗어 버리고 공기놀이를 한다.) (봉산탈춤)

(타령으로 호들갑스럽게 화장무, 곱사무, 돌단위등으로 노장, 양소무 주위를 맴돌다가 노장이 부채로 탁막고 ‘아취’ 하고 물러서며) (송파산대놀이)

노장이 아름다운 소무를 보고 그녀의 마음을 얻으려고 안달이다. 이리왔다 저리갔다 갈지자걸음으로 양편 소무 곁을 오가면서 맴돌다 입술을 떼어먹는다. 이것은 고승 노장이 종교라는 관념의 올가미를 벗어나 세속적인 욕망을 추구하는 모습이다. 그래도 소무가 마음을 열지 않자 비장의 무기를 사용한다. 염주를 벗고 공기놀이를 한다. 노장의 공기놀이는 그가 돈이 많이 있다는 것을 의미한다. 성적 대상을 유혹하기 위해 돈 자랑을 하는 것은 노장의 세속적 욕망 표현이다. 노장의 파계는 속세에 대한 미련이며, 현세 중심적인 당대인의 보편적인 사고가 행동으로 나타난 것이다. 따라서 욕망과 현세는 불가분의 관계이며, 인간과 욕망 또한 같은 고리 안에서 맞물려 돌아가고

있다는 것을 노장이 보여주고 있다. 이렇듯 노장의 입산과 파계는 환속과 회개의 순환 고리를 형성하고 대부분의 승려유형에서 이와 같은 현상이 일어난다.<sup>125)</sup>

문제아 취발이는 노장이 여자를 돌씩이나 거느린 걸 보고 끓어오르는 욕망을 참지 못하고 한량의 기질을 백분 발휘한다. 노장은 취발이가 소무를 볼 수 없도록 화선으로 얼굴을 가리자 이에 약이 오른 취발이가 대결을 결심하고 나선다.

취발이: …… 9·10월 세 단풍에 된서리 맞아 낙엽되면 여나무 동된다. 너 어떠냐?

취발이: 그것도 싫어? 그러면 저놈을 금강산으로 놀리까? 속상반죽(瀟湘班竹)으로 놀리까?

(금강산으로 놀린다는 말은 싸움을 해보자는 말)

노장: (이말을 듣고 분하여 소매를 걷고 손뼉을 치면서 삼현청을 향하여 장단을 청한다.

깨끼, 고개잡이, 곱사위, 여달이, 멍석말이 춤을 추고 취발이가 허리잡이를 하고 있으면 노장은 화가 나서 취발이를 후려쳐 쫓는다.)

취발이: 저놈 보게 장삼을 벗고 서두네. 나도 옷을 벗고 단단이 한번 해보자. 참새는 죽어도 쩍 한다고 아산이 문어지나 평택이 깨지나 해보자. (양주별산대놀이)

취발이는 버드나무 가지로 노장을 후려쳐서 내쫓고 소무를 빼앗는다. 취발이와 노장의 파계가 다른 것은 노장은 파계 후 깨달음을 얻어 다시 불가로 돌아가지만 취발이는 소무를 얻어 아이를 낳고 살기 때문에 사자마저도 징계를 하지 않고 돌아가 버린다. 더구나 취발이는 근본이 떠돌이 오입쟁이지만, 노장은 다르다. 이처럼 가면극은 취발이를 통해 인간의 욕망이란 끝이 없다는 것을 보여주는 동시에 불법 높은 노장의 성적 욕망을 희화하여 인간의 보편적인 정서를 표현하고 있다.

양반의 대부인과 말뚝이의 욕망 추구도 성적욕구의 표현이다. 양반의 대부인은 말뚝이와 사통하여 그 가문이 멸문에 처하게 되는 데, 대부인마님의 성적 욕망은 도덕적인

---

125) 다만, 문제아 취발이만 회개하지 않고 나머지의 승려들은 입산과 파계를 통해 다시 회개하고 불교에 귀의하는 등 달관의 경지에 이른다.

기준에 의한 가치평가의 결과다. 욕망은 때로 사람과 가문을 혹은 더 큰 것도 망하게 한다는 것을 간접적으로 드러낸다. 말뚝이는 자신이 양반의 후손임은 내세워 양반의 근본을 문제 삼아 양반을 조롱하는가 하면, 이처럼 양반家의 도덕성을 비판하고 나선다.

말뚝이의 이런 행동은 신분 상승의 욕구를 나타낸 것으로 양반의 신분과 지위를 떨어뜨림으로 자신의 신분을 높이려는 의도를 갖고 있다. 말뚝이는 양반의 대립자이면서 또한 양반과 가장 가까운 거리에서 양반을 보필하고 따르는 위치에 있기 때문에 첨예한 대립으로 자신의 욕망을 추구하지 못했다. 그런데 말뚝이의 대부인 마님과 사통이야 말로 양반의 권위와 위엄에 치유할 수 없는 모욕을 주는 행동이다.

말뚝이: 대부인 마누라가 말뚝이를 보더니 거부령 굶신 합디다.(덩실덩실 춤을 춘다) 거부령 굶신 합디다.

말뚝이: 마리에 떡 올라가니 좃자리를 두루시 펼디다. (덩실덩실 춤을 춘다)

말뚝이: 두 손을 더우잡고 방안을 썩 들어가니 ……대부인 마누라도 청춘이요 말뚝이도 청춘이라 청춘흥몽이 겨워 두 몸이 한몸 되야 원갓수작 놀아시니 (재담조로) 그 농락 어떠하리. (동래야류)

하인 말뚝이가 대부인과 사통을 드러냄으로써 양반의 무능력은 물론 안방마님의 성적인 욕망을 통해 인간의 본성은 신분고하를 막론하고 동일하다는 것을 표현한 것이다. 말뚝이의 대부인과 사통은 양반 신분의 허위뿐 아니라 도덕적인 면에서도 치명적인 타격을 준다. 세도 높은 양반이 자신이 부리던 종 말뚝이에 의해 조롱과 모욕의 대상이 됨은 물론, 패가하기에 이른 것이다. 이처럼 양반은 그들의 형상이 비정상적인 가면의 모습부터 시작하여 학문과 지체, 신분 등 도덕성까지 풍자됨으로써 양반도 별거 아니라는 당대인의 생활정서를 표현하고 있다.

할미과장에 등장하는 처첩들의 대립도 성적 욕망을 추구하는 행동이다. 이들은 여필

종부 등 유교적 모순된 제도의 피해자들이다. 처첩은 억압을 주는 남녀 불평등의 가부장제도에 대항하거나 탈출하지 않고, 횡포와 억압을 주는 영감을 차지하게 위해 싸움을 벌인다. 처첩의 싸움은 남녀로 대립되는 성적인 욕망을 얻기 위한 욕구의 표현으로 노장과 취발이의 대립과 비슷하다.

이런 모습은 인형극의 꼭두각시의 삶에서도 나타난다. 꼭두각시도 첩과 영감을 두고 대립한다. 유교적 가부장제 사회와 남편과 첩에 대립하는 당당하고 적극적인 근대적 여성상을 보여준다. 가면극에서 활미가 죽음으로 끝나는 희생적인 모습과는 다르게 인형극에서는 영감의 부당한 재산분배에 항거하여 집을 나가버리는 행동을 취한다. 가면극에서 활미가 봉건적 사회제도와 남편의 횡포에 순종하는 삶을 살았다고 한다면 인형극 꼭두각시는 자신의 의지를 드러내는 적극적인 근대 여성상을 보여준다. 그녀가 맞서야 하는 유교적 봉건시대와 권위적인 남편, 젊은 첩과의 대립에서 좌절하거나 물러서지 않고 당당히 맞서는 적극적인 여성이다. 여성에 대한 편견과 남존여비 사상이 팽대했던 봉건적 시대에 꼭두각시는 부당한 현실에 좌절하지 않고 세상과 남편과 첩의 대립된 장애물을 스스로 벗어나 자신의 길을 찾아 나선다. 이것은 근대적인 인식의 여성 욕망이 투영되어 있다. 꼭두각시의 가출은 제도적 사회에 대한 도전과 가난과 속박으로부터 자유를 나타내는 행동이다.

**셋째**, 권위에 대한 욕망은 그것을 뺏으려는 욕망과 지키려는 것으로 나타난다. 양반과 인형극의 평양감사와 박첨지, 가면극의 영감 경우에도 자신들의 권위를 지키기 위한 지배욕으로 하인들에게 위선과 억압을 부린다면, 반면에 포도부장과 말뚝이 흉동지는 그것을 인정하지 않고 대립하거나 저항하는 행동을 보인다.

평양감사는 발령을 받자마자 평사냥을 나가는 행동을 통해 위정자의 권위를 드러내고자하는 부패한 모습을 나타낸다. 유교적 가부장의 대표적 가해자인 박첨지와 영감은 남녀차별의 모순된 사회제도 속에서 가부장으로 권위를 지키려는 욕망을 나타낸다.

반면에 권위에 대한 도전을 나타내는 포도부장은 선님에게 도전하여 선님의 첩을 빼앗는다. 늙고 힘없는 양반이 젊고 능동적이며 활달한 포도부장에게 첩을 빼앗기는 내

용이다. 포도부장이 샌님의 침을 빼앗는 것은 상급계급에 대한 도전이며 권력에 대한 욕구의 발현이다. 마치 승려과장의 노장이 취발이에게 소무를 빼앗기는 현상이다.

하인 말뚝이와 흥동지는 가짜 양반들의 횡포와 부당한 억압을 폭로하여 비판하고 있다. 말뚝이는 대부인 마누라와 사통하는 등 불륜을 저지르고, 흥동지의 알몸으로 상여를 메는 모습은 양반을 무력하게 하고 희화시키는 역할을 한다. 흥동지의 관료에 도전하는 행동은 민중적 의지를 표현한 것으로, 관료의 허위와 무능함, 패륜을 풍자하려는 것이다. 모든 사람을 잡아먹는 이시미를 격퇴시키는 힘의 원천이 벌거벗은 몸과 남근으로 상징되고, 부패한 평안감사 모친 상여를 맨몸으로 매겠다고 나서는 것은 관료에 대한 도전적 행동이다.

흥: 네밀불을 발가벗었더라도 상여만 잘 메면 됐지 무슨 잔말.

퍼: 네가 상여를 모시러 왔다니 듣기는 반갑다마는 빨가벗고 무슨 상여를 멘단 말이나. 꽤 씩한 놈 잡아내라. (김재철 재특: 평양감사 재상)

상두꾼 흥동지가 나체로 상여를 메는 모습은 지배층에 대한 저항과 기존 질서에 대한 도전이다. 따라서 흥동지의 우스꽝스런 맨몸은 관객에게 쾌감을 제공함과 동시에 평양감사로 대표되는 지배계층에 대한 신분적 특권과 패륜을 풍자한다. 흥동지의 “성은 피지배층의 힘의 원천”<sup>126)</sup>으로 표현된다. 지배자에 대한 모욕을 줌으로써 그들이 부도덕적함과 무능력함을 맨몸으로 폭로한다. 흥동지의 이러한 행동은 양반으로 대표되는 지배계층의 권위를 무너뜨리려는 욕구에서 시작된다.

하회별신굿탈놀이에 등장한 양반과 선비의 경우는 상대의 약점을 들춰 자신의 신분과 학문을 높이려는 속셈이었지만, 결국 서로의 체면에 손상을 주어 학문과 지체가 아무것도 아닌 경우로 역전되어버린 경우다. 양반과 선비의 다툼은 자신들의 체통을 스

---

126) 정형호, 앞의 논문, 2006년, 196쪽.

스로 추락시키는 행동이다. 결국 양반과 선비는 하인 초랭이에게 망신을 당하고 양반의 지체와 학문이 보잘것없는 것으로 들끓는 해학적인 분위기를 자아내기도 한다.

이처럼 전통극 등장인물의 인생관 중 욕망을 추구하는 행동은 인간의 기본적인 욕구를 표현한 것이다. 의례를 통한 안전과 복락을 기원하는 욕망, 인물유형에 상관없이 성적 욕망과 유락을 즐기려는 욕망, 권위를 지키려는 욕망, 그것을 빼앗으려는 욕망 등 여러 가지 행동으로 표현했다. 승려형 인물 중 상좌와 팔목중, 오방신장 등은 놀이판에서 벽사의식을 통해 유락을 즐기면서 조차도 공동체의 안녕과 복락을 추구하는 모습을 보인다. 노장과 취발이의 성적욕망은 금기를 해학의 차원으로 희화되었다. 양반유형과 하인유형에서는 권력을 지키려는 욕망과 그것을 빼앗으려는 비판적 차원에서 양반부인의 도덕적인 면이 풍자되었다. 처첩의 대립에서 나타난 욕망의 추구는 비극적인 죽음으로 표현하였다. 이처럼 전통극 등장인물의 욕망을 추구하는 행동은 비판과 풍자 해학을 넘나드는 당대인들의 인생관을 전달하고 있다.

### 3. 종교적 초월 정신

초월은 가난과 억압, 물욕, 정욕, 관념 등의 현실적인 속박으로부터 벗어난 것을 말한다. 이것은 세상을 정관(靜觀)하는 것으로 정신적으로 얽매임이 없는 것이다. “초세속의 삶이라 해서 세속의 삶과 완전히 절연한 상태를 말하는 것이 아니라, 오히려 보다 한 차원 높은 시계에서 인간존재의 고통을 해결하려는 좀 더 적극적이고 능동적인 현실 참여의 삶”<sup>127)</sup>이라고 말할 수 있다.

초월 정신은 종교적 관념에서 벗어나는 것은 물론이며, 속세의 삶에서 자연에 귀의하는 것, 속세와 자연을 버리고 다시 종교로 귀의하는 것 등 인간적 삶의 욕망과 가치를 모두 뛰어넘어 정신적으로 유토피아를 획득한 것이라 하겠다.

---

127) 이 황, 退溪集 卷三, 詩, 『陶山雜詠記』. 재인용(유민영, 앞의 논문, 52쪽.)

가면극과 인형극 등장인물 중 상좌는 불교와 무속의 종교적 경계를 넘어선다. 노장과 팔목중은 환속하였다가 다시 불교 귀의한다. 강령양반은 공명도 부운이라며 자연귀의를 나타내고, 문동이 양반은 현세의 부귀공명을 초월한다. 할미는 죽음을 통해 화해와 소원을 이루며, 꼭두각시와 박첨지는 종교에 귀의하여 절을 지었으나 다시 그것을 털어버리는 초월적 모습을 나타낸다. 정리하면 다음과 같다.

<표-12> 초월적 행동과 인물

행동	종교적 수용	불교귀의	자연귀의	죽음	건사 후 털어냄
인물	상좌	노장 팔목중	강령양반 통영문동이	할미	박첨지 꼭두각시

전통극 등장인물의 이런 자세를 모두 초월로 보는 것은 “초월은 신과 자연과 인간을 모두 포함하고, 종교마저도 넘어선다. 초월은 현세집착과 세속의 극복과 갈등이라는 두 단계를 넘어서는 과정을 밟는다. 入山과 還俗과 破戒의 과정”<sup>128)</sup>에 의한다.

**첫째**, 승려들에 나타난 종교적 초월은 상좌의 의례를 들 수 있다. 상좌의 의례는 현세 중심적 사고, 욕망을 추구하는 행동, 종교적 초월정신이 모두 나타난다. 상좌는 의례를 통해 현세 집착과 세속의 갈등을 극복하려는 욕망 추구의 행동을 드러내며, 불교적 인물인 상좌가 무속적 의례를 행함으로써 종교적 초월에 해당한다. 이것은 민속종교와 외래종교의 수용내지 합일의 형태이며, 초자연적 상황을 극복하려는 의지로 볼 수 있다. 이것은 마치 절에 산신당이 있는 것과 같은 모습이다.<sup>129)</sup> 따라서 상좌의 무속적 제의는 공동체의 안녕과 복락을 추구하는 당대인의 초월적 삶의 정서로 표현한다.

128) 유민영, 앞의 책, 1984, 93쪽.

129) 의식무과장에 불교적 인물(상좌)이 등장하여 무속적인 기원을 하는 것은 마치 사찰의 대웅전 뒤에 산신당을 두어, 민속신앙과 외래신앙의 수용을 나타내는 것과 비슷한 형태다.

노장의 파계는 소우를 취하므로 현세 중심적 삶과 욕망을 추구하는 행동이 드러난다. 그러나 노장은 그 둘의 과정을 통해 깨달음의 경지에 도달하는 종교적 초월 정신을 드러낸다. 노장의 이런 상태는 종교적 관념과 현세의 삶을 뛰어넘는 종교적 달관이라 하겠으며, 이와 같은 경우는 가산오광대의 종과장에서도 나타난다. 속가에 내려와 양반의 첩을 업고 도망치다가 잡혀 와서 매를 맞고 절로 다시 귀의하면서 노래를 부른다.

노장: 중노릇을 파하자. 중노릇을 파하자. 중 노릇을 파하자. 썼던 굴갓을 헐닥 벗어 되는 대로 내던지니 모개불 놀기가 좋을시고 목에 걸었던 영주를 똑똑 떼어 되는대로 내던지니 콩쭈기가 좋을시고, 중놈의 장상을 헐헐 벗어 되는대로 내던지고 중놈의 목탁을 캉캉 깨어 백사장에다 내던지니 장쭈그랑이가 좋을시고 짚었던 죽장도 와작끈 분질러 시내강변에 내던지니 …… (가산오광대)

절로 귀의하다가 마음의 변화를 일으킨 노장은 “나무라도 행자목은 음양으로 마주서고 돌이라도 망부석은 음양으로 마주서고 쟁이같은 내 팔자야.” 자신의 신세를 한탄함과 동시에 그동안 노장을 움아매고 있던 구속을 벗어던진다. 목에 걸었던 영주며, 의복까지도 훌훌 내던진다. 노장이 내세 중심의 종교적 관념과 제도를 넘어선다. 이것은 세속의 눈으로 보면 타락이라 할지라도, 종교적인 삶과 현세중심적인 삶을 모두 초월한 것이며, 또한 종교적 초월과 현세 중심적 삶이 포괄되기도 하는 이중구조에 포함된다. 원효대사<sup>130)</sup>를 비롯한 승려들의 파계가 방종이거나 타락이 아닌 해탈로 인식되는 것과 같다. 극락이 저 멀리 피안에 있는 것이 아니라, 현존하는 세계에 있다고 보는 노장은 현세와 내세를 초극하는 유토피아를 획득한 것이다.

130) 신라에 무애가무(無導歌舞-모든 것에 구애 되지 않는 자는 당장에 생사에서 벗어날 수 있다)를 일으킨 사람은 원효대사(元曉大師)이다. 파계하여 무열왕의 딸 요석공주와의 사이에 설총을 낳고 불교의 미타정도교와 그 사상을 흥교의 수단으로 삼아나갔다. 이로써 민중과 왕실, 귀족의 합일점을 찾고 국론의 통일을 기하는데 큰 힘이 되었다. 장한기, 『韓國演劇史』, 동국대학교출판부, 1986, 38쪽.



이런 모습은 팔목중에서도 나타난다. 풍류를 즐기며 떠돌아다니던 오입쟁이 팔목중이 문제아 취발이의 사주를 받아 노장을 타락의 길로 안내하였다. 이런 팔목중을 징계하러 나온 사자를 만나 잘못을 회개한다.

사자야 나의 하는 말을 자서히 들어봐라 우리가 무슨 죄가 있느냐? 취발이가 시켜서 아지 못하고 하였으니 지금부터 진심으로 회개하여 깨끗한 마음으로 도를 닦아 훌륭한 중이 될 터이니 우리를 용서하여 주겠느냐?  
(봉산탈춤)

목중들은 취발이와 함께 여기저기 쫓아다니며 산수 경치를 즐기던 풍류객이었다. 그러나 사자의 징계를 받고 그간의 잘못을 회개하고 다시 불가로 돌아갈 것을 다짐한다. 목중들은 파계, 환속과 입산의 과정을 통해 초월에 입문한다. 이런 모습은 통영오광대의 문동이탈 과장에도 나타난다.

문동이: …… 삼대 할아버지 삼대 조모니 그 지체 쓸쓸한 울아버지 울온마 인간의 죄를 얼마나 지었건대 몸쓸병이 자손에게 미쳐서 이 모양 이 꼴이 되었을까? 아버지야 엄마야 괴롭구나! 이 모양 이 꼴이 되었으니 양반인들 뭣하며 재산인들 쓸데 있다. 살아생전에 마음대로 놀다가 죽을라네 만사가 모두가 여망 없는 내 신세야.  
(통영오광대)

문동병에 걸린 양반은 조상의 죄업으로 천형(天刑)이라 일컫는 병을 얻었다. 양반의 신분으로 태어났으나 천하가 무서워하는 병에 걸렸으니 양반의 지위와 부귀가 모두 부질없다. 양반의 신분은 많은 사람들이 갈구하지만 세속적인 권세와 재물은 다 의미 없는 것이 되어버렸다. 결국 그의 한탄은 “양반인들 뭣하며 재산인들 쓸데 있다.” “모두가 여망 없는 내 신세야.” 며 문동병이 든 현실의 회한과 인생무상을 한바탕 춤으로 달래면서 극복하고 있다. 강령탈춤의 말양반의 대사에서도 현실극복은 나타난다.

말양반: 허허 니 그까짓 근본은 옛날 썩어진 근본이다. 내 양반의 근본을 들어봐라(노래조로) 신라 시조 혁거세 통일천하후 공명이 부운이라 죽장 짚고 망혜신어 대원강산 하여 보자. (강령탈춤)

강령탈춤의 양반들은 말양반과 둘째양반 재물대감이 등장하여 자신들의 근본을 자랑하고 있다. 둘째양반과 말양반은 서로 쌍놈이라고 얕잡아 보다가 둘째 양반이 자신의 근본을 내세운다. 이에 말양반은 망혜(芒鞋)를 신은 채 죽장(竹杖)을 짚고 강산이나 찾는 자세를 드러내는 “공명도 부운”이라는 깨달음의 초월적 경지에 이른다. 말양반의 자세는 현실도피를 통한 자연친화 사상으로도 볼 수 있다. 과거 암흑사회에서 살았던 선조들은 자연으로 돌아가는 탈세속의 초월만이 고통에서 벗어날 수 있는 유일한 길로 생각했는데, 이런 자세는 강령 양반에서도 볼 수 있다.

**둘째**, 할미과장에 등장하는 여성들은 두 가지 측면에서 현실 초월을 찾을 수 있다. 하나는 강령탈춤의 할미와 꼭두각시의 경우를 들 수 있다. 이들은 영감의 재산분배에 대한 불합리함에 두 손 털털 털고 집을 나간다. 영감의 부당한 처사에 왈가왈부 따지지 않고 빈손으로 집을 나서는 할미들은 영감으로부터 받을 수 있는 안락과 행복을 버림으로써 영감의 횡포와 억압으로부터 해방되는 현실 초월의 자세를 보인다 .

할멈: 요 죽일놈의 침지야 그걸 가지고 어디 가서 빌어먹으란 말이나 나갈 테니 노자돈이나 듬뿍다오.

영감: 야 이년 노자돈 못주겠다. 어서 썩 나가거라.

할멈: 뭐 노자돈 못줘, 요년, 요년때문에 그러지(용산삼계집을 가리키며 용산 삼계집과 싸운다)

할멈: (노래조로) 노자돈도 나는 싫고 세간도 나는 싫어 나는 간다 너의 둘이나 잘 살아라.

(강령탈춤)

꼭: (놀래며) 이게 웬일이여? 여보 영감, 이게 웬일이요. 시속인사는 이러하오? 인사 두 번만 받으면 내 머리는 간다봐라 하겠구나. 인사도 싫으니 세간을 나눠주오.

……(땀)허허 나는 가네. 나 돌아가네. 덜덜 거리고 그 돌아가네(춤추며 나간다)

(김재철 채록, 꼭두각시놀이)

강령할미와 꼭두각시는 유교적 봉건사회에서 가부장의 학대와 구박에도 가난과 고독을 인내하며 살아왔다. 그러나 할미는 영감의 부당한 재산분배에 항거하여 “노자 돈도 세간도 모두 싫다”며 빈손으로 집을 나선다. “나는 간다. 나는 간다 너의 돌이나 잘 살아라”며 세속적인 삶의 얽매임을 훌훌 털어버리고 집을 나서는 모습은 영감의 속박에서 벗어남을 의미한다. 할미는 가출로 인해 지금까지 추구했던 욕망의 대상인 영감과 재산분배, 그리고 제도적 모순에서 자유로울 수 있는 것이다. 할미와 꼭두각시는 영감과 재산을 모두 버림으로써 가난과 고독에서도 해방된다.

또 하나는 죽음을 통한 할미의 화해와 해원이다. 할미는 강령탈춤과 가산오광대의 경우만 제외하고는 모두 죽게 되는데 할미의 죽음으로 그간의 외롭고 가난했던 삶이 위로받고, 소원이 이루어지는 경우다. 영감과 자식들은 할미의 죽음을 통해 그간 가엾게 산 할미를 불쌍히 여겨 무당을 불러 굿을 한다. 할미는 굿을 통하여 가난과 고독이 없는 새로운 세계로의 지향이 가능한 것이다.

영감: 불쌍하고 가련하다. 이렇게 갑자기 죽단 말이 웬말이나?……약 한첩 못써보고 갑자기 죽었으니 이런 기막힌 데기 어데 있나? (봉산탈춤)

영감: 할머은 죽었으니 죽음에 원수가 있나 불쌍한 할머이니 극락세계 좋은 곳에 가라고 굿이나 해 주게 무당 불러왔! (은율탈춤)

신할아버: 네 어머니가 죽을때 넋이야 건져 달라고 하드라 넋이나 건져주자.

(양주별산대놀이)

신할애비: 애들아! 그만 울어라. 운다고 죽은 사람이 살아 난다더내? 그만 울구 니어미니

죽은 녀이라도 좋은 곳으로 보내게 무당을 불러 오너라. (송파산대놀이)

영감: 이에 원한이나 없구로 무당이나 불러 곳이나 해야겠다. (동래야류)

영감: 여기요 여기 어서 죽은 사람 사라나는 경을 알려주오. (수영야류)

할미는 우연히 집을 나간 영감을 대신해 자녀의 양육을 책임지고, 생활고를 견디며 행복을 꿈꾸며 영감을 찾았다. 그러나 첩살이를 하는 영감의 횡포와 첩에 의해 죽음을 맞았다. 영감은 뒤늦게 할미의 고난을 깨닫고 “불쌍하고 가련하다”며 할미의 죽음에 무당을 불러 곳을 해준다. 영감은 조강지처에 대한 남편의 도리를 실천함으로써 화해의 계기를 마련한다. 할미는 곳을 통해 현실의 고통을 털어버리고 죽어서나마 소원이 성취되는 계기를 맞는다. 할미의 죽음은 현실의 가난과 고독, 여필종부 등 모순된 사회제도를 초월하는 이원적 기능을 나타낸다. 할미의 죽음은 처첩의 대립과 영감의 구박에 의한 비극적이지만, 가족을 반목의 상태에서 화해시키고, 자신의 욕구가 이루어지는 결말구조를 갖는다. 또한 할미의 죽음은 첩에게는 욕망이 성취되는 순간이며 또한 새로운 생명의 탄생을 의미하기도 한다.

**셋째**, 민속 인형극 마지막 건사장면에서 박첨지는 지었던 절을 허물어 버린다. 박첨지는 얼굴에 죽은 개가 덕지덕지 붙은 못생긴 본처를 퇴축하였다. 쫓겨나 불교에 귀의했던 꼭두각시는 영감에 의한 미련 때문에 박첨지를 찾았다. 그러나 처첩갈등과 박첨지의 부당한 재산분배로 다시 가출하여 불교에 귀의한다. 이런 아내와 헤어지고 방랑하던 박첨지는 아내를 찾아 불교에 귀의하여 절을 짓고 다시 이것을 허물어버림으로써 현실적인 세계와 내세적인 것을 뛰어넘는다. 박첨지는 인간의 근원적인 방향과 종교적 얽매임에서 벗어난다. 이것은 “외래종교에 대한 부정 내지 극복”<sup>131)</sup>으로 볼 수 있다. 그러나 이 과정은 종교의 귀의뿐 아니라 종교 자체까지도 초월하는 것이다. 처음부터

---

131) 심우성, 남사당패연구, 개정판, 東文選, 1994, 206쪽.

불교 자체를 부정했다면 절에 귀의하지도 않았을 것이기 때문이며, 절을 짓지도 않았을 것이다.

이처럼 전통극 등장인물에 나타난 종교적 초월은 현실과 종교로부터 모두 벗어나는 탈세속의 초월이며 곧 자연으로 돌아가는 것을 나타낸다. 선조들의 인생관은 현세 중심의 삶에서 유락을 즐기고 욕망을 추구하고 그것으로부터의 얽매임에서 깨달음과 화해와 타협을 얻는 초월적 과정이 나타난다. 그러나 사람의 사고라는 것이 정확한 지점을 정해놓고 변하는 것이 아니기 때문에 현세 중심적 사고와 욕망 추구하는 행동으로 변별하기가 쉽지 않다. 이것은 마치 신체의 일부분인 ‘코’ 를 두고 ‘코’ 의 한계를 어디다 두느냐와 같은 것이다. 그래서 본 연구에서는 ‘어떤 행동’ 은 욕망을 추구하는 차원으로, ‘그 과정을 나타내는 것은’ 현세 중심적인 사고로 보았다. 이것을 표로 제시하면 다음과 같다.

<표-13> 등장인물에 나타난 인생관

인물	신분	현세 중심적	욕망의 행동적 표출	종교적 초월정신
상좌	승려	의례	의례를 행함	전통신앙과 외래종교 수용
노장	승려	파계	소무 취함	깨달음
취발이	타락한 승려	떠돌이, 오입쟁이	소무 빼앗음	×
팔목중	타락한 승려	풍류적 떠돌이, 오입쟁이	사자와 타협	사자를 통해 깨달음
양반	무능한 양반	현실 안주	위엄과 권위로 억압	공동무로 타협
말뚝이	칩거 노비	현실 불만	조롱과 모욕	공동무로 타협
홍동지	서민	현실 불만	알몸으로 상여 멎	×
할미	본처	영감 찾아 나섬	첩과 싸움	죽음으로 해원
꼭두각시	본처	쫓겨나 불교 귀의	남편을 찾아 하산	다시 종교에 귀의
박첨지	남편	아내 내쫓음	아내 다시 찾음, 첩얻음	建寺 후 헤어냄
첩	첩	영감을 얻음	본처 죽임, 아이를 낳음	×

초월 정신은 신과 인간과 자연의 합일과 이 모두의 순환적 과정으로 나타난다. 그것

은 깨달음을 얻은 노장과 팔목중의 종교의 귀의로, 인간으로부터의 초월은 양반과 하인의 타협을 통한 화합과 활미의 죽음으로 인한 화해와 해원이 해당된다. 자연의 귀의는 강령양반과 문동이양반에서 나타나며 승려인 상좌가 무속의 의례를 올리는 것도 공동체의 안녕과 현세의 복락을 위해 종교를 넘어서는 모습이다. 양반과 하인의 공동무는 계층 간의 첨예한 대립을 피하고 공동체의 화합과 단결을 위한 타협의 형태를 취한다. 본처의 죽음은 현실적인 가난과 고독으로부터 벗어나는 무당굿을 통해 소원이 이루어지는 해원에 달한다. 꼭두각시와 박첨지는 절에 귀의하여 지었던 절을 다시 헤어버림으로써 종교적 관념을 초월한다. 결국 초월에 이르는 과정은 파계와 환속과 입산의 순환적 과정을 통해 인간의 근원적 방향을 드러낸다.

이처럼 전통극 등장인물에 나타난 전통적인 정서는 현세 중심의 사고에서 부귀와功名 등 인간의 기본적인 욕망과 부귀영화를 추구하며 유락을 즐기는 삶을 추구한다. 그러나 결국은 이 모든 것에 얽매이지 않고, 종교에 귀의하거나 자연으로 돌아가는 초자연적인 것으로 표현된다. 취발이와 팔목중이 떠돌아다니던 자연과 말양반과 문동이 양반이 찾았던 자연은 모두 인간 최후의 고향이다. 꼭두각시가 찾은 종교의 세계와 그것을 초월하는 자연으로의 귀의는 곧 인간의 정신적 고향이요, 모태이며 마음의 안식처이다. 승려들이 찾은 깨달음과 양반과 하인의 타협, 활미와 처첩의 해원을 통해 당대인들이 추구하는 보편적인 삶을 표현한 것이다.

전통극 등장인물은 종교적인 관념과 속세에 대한 욕망과 인간본성을 드러내는 풍류적 자연관을 드러낸다. 계층 간의 갈등과 반목은 화해와 단결을 드러내는 공동체의 소통과 화합으로, 만남과 이별 그리고 죽음을 해원과 초월로 표현하는 웃음으로 눈물 닦는 해학의 정서가 전통극에 드러난 선인들의 인생관이다. 결국 전통극 등장인물들은 현세의 삶에서 유락을 즐기면서 인간답게 살고자 하는 욕구를 통해 부정보다 긍정을, 고난보다 행복을, 비극보다 희극을 관조하는 긍정적 인생관을 드러내고 있다.

## V. 결 론

본 논문에서는 전통극 등장인물의 역할과 갈등을 통해 나타난 선인들의 전통적 인생관을 분석·고찰하였다. 지금까지 본 연구의 논지를 정리하면 다음과 같다.

II장에서는 가면극과 인형극의 등장인물이 형성된 배경을 종교, 정치, 사회·문화적 측면에서 찾아보고 인물유형을 고찰하였다.

### 1절 인물의 형성 배경을 살펴본 결과,

가. 종교적인 측면에서 인물형성은 ① 민간신앙의 영향으로 제의형 인물이 등장하였다. ② 승광대가 예인화되면서 승려의 신분에 따른 종교적 인물이 등장하였다. ③ 포교활동으로 승려형 인물이 등장하였다. ④ 상류층의 향유물이었던 불교에 대한 민간인의 반발로, 불교에 대한 부정적 시각에서 타락형 승려들이 형성되었다.

나. 정치적 측면의 인물형성은 삼정문란으로 인한 혼란스런 사회 구조적 형태와 경제적 성장에 따른 서민의식의 성장으로 나타났다. 또 하나는 신분제도가 붕괴되는 당대 사회현실을 반영한 것으로 나타났다.

다. 사회문화적인 측면에서 인물형성은 남성 우월주의의 모순된 사회관습이 반영되어 유교적 가부장사회의 폐단을 보여주고 있다. 또한 축첩제도의 부조리한 사회제도로 본처와 첩이라는 대립된 인물이 형성되었다. 이처럼 전통극 등장인물의 형성은 종교적, 정치적, 사회문화적인 측면에서 당대 민중들의 삶이 반영되었다.

### 2절 등장인물의 유형을 찾아본 결과

가. 승려유형 인물은 승려형과 非승려형으로 나뉘었다. 승려형은 노장과 상좌로 종교적 인물에 해당되며, 非승려형은 취발이, 팔목중, 움중이며 타락한 승려에 해당된다.

나. 양반유형에 해당하는 인물은 양반과 인형극의 평양감사, 할미과장의 영감과 인형극의 박첨지를 선정하였다. 특히 박첨지와 영감은 신분이 양반은 아니지만, 봉건적 사회에서 할미에게 부리는 횡포가 양반과 다를 바 없어 양반유형에 포함시켰다.

다. 하인유형의 인물은 말뚝이, 쇠뚝이, 흥동지, 포도부장이다. 포도부장은 하급 관리이지만 샌님과의 대립적 인물로 양반에 모욕과 패배감을 주는 대립적 인물이라 하인형 인물에 포함하였다.

라. 처첩유형의 인물은 가면극과 인형극에 등장하는 본처와 첩들이며, 이들은 당대 사회제도인 유교적 가부장제도의 희생자들이면서 본처와 첩으로 대립된 인물이다.

**III장**에서는 전통극에 나타난 등장인물의 역할과 갈등을 살펴보았다.

**1절**에서는 승려유형 인물 중 노장, 취발이, 목종을 선정하여 환속과 파계를 통해 무엇을 말하는 것인지 인물의 대사와 동작, 소품을 분석하였다.

가. 노장의 역할은 불법을 전파하고 중생을 교화하는 모범적인 위치에 있는 인물이다. 그러나 노장은 세속적 인물인 소무를 보고 타락한 것은 인간의 본성을 표현한 것이다. 취발이와 계급간의 대립, 聖과 俗의 대립을 통해 제도와 관념을 초월하는 해탈의 경지를 드러내고 있다.

나. 취발이는 노장을 파계시킨 주범이며, 노장과 대립을 통해 소무를 빼앗고 아이를 낳는 타락한 승려의 상징적 인물이다.

다. 팔목종은 풍류적 인물로 놀이마당을 오락적이고 세속적인 놀이의 場으로 이끌어가는 인물들이다. 특히 떠돌면서 본 산수경치를 古文을 차용하여 인용하므로, 선조들의 자연친화적인 정서를 대변하고 있다.

이처럼 승려들의 파계와 회개를 통해 드러내고자 하는 것은 승려들의 세속화에 대한 비판이거나 풍자라기보다 인간의 양면성에 대한 표현이다. 승려들이 입산과 파계와 환속을 반복하는 것은 인간의 나약함을 표현한 것이며 송고한 것과 비속적인 것이 공존하는 인간생활의 근원적인 모습을 나타내기 위함이다. 가면극은 노장과 타락한 승려들의 삶을 통해 인간 내면의 속성을 재연한 인간다움의 추구라고 하겠다.

**2절**에서는 양반과 하인으로 대표되는 인물들의 역할과 갈등을 통해 반상의 대립과 타협을 찾아보았다.

가. 전통극에 등장하는 양반은 신체적 장애가 있거나 학문과 근본이 거짓이거나 가



짜이고, 二父之者거나 대부인이 하인과 사통하는 등 도덕적 모순을 드러낸다. 이처럼 하인의 조롱과 모욕을 통해 양반의 위선적인 생활을 풍자하고 있다.

나. 하인 말뚝이가 양반의 지체와 가문을 풍자한 것은 민중의 눈에 비친 사회현실을 공론화하여 부조리한 현실을 비판적인 입장으로 조명하는데 있다.

다. 흥동지는 평양감사의 썩 사냥과 상여거리에 드러나는 관료의 부패함과 도덕적인 패륜에 알몸으로 맞선다. 이것은 관료의 특권과 지배층으로 대표되는 기존질서에 대한 도전과 관료의 위선을 희롱하는 해학성을 드러낸다.

이처럼 양반과 하인의 대립이 첨예하게 맞서거나 해결의 실마리를 찾지 못하고 공동 무로 끝나고 만다. 그 원인은 양반과 하인의 대립이 분절단위로 구성되어 있어 사건의 진전과 현실성에 입각한 개혁이나 개선의 대책이 없이 부조리한 현실을 비판적 입장에서 조명하고 있기 때문이다. 결말이 유아무야 공동무로 끝나는 것은 공동체의 화합과 소통을 소중히 여기는 선조들의 인생관이 나타난다.

**3절**에서는 봉건적 가부장 사회에서 여성으로 대표되는 처첩의 역할과 갈등을 통해서 여성들의 욕망과 해원을 찾아보았다.

가, 할미는 집을 나간 영감을 대신해서 어려운 가정경제와 자녀양육을 책임지고 생활하다 영감을 찾아 가난과 고독한 생활에서 벗어나고자 한다. 그러나 할미는 영감과 첩에 의해 죽음을 당하고, 뒤늦게 책임감을 느낀 영감은 무당굿을 하여 할미의 욕망을 풀어 화해와 해원에 이른다.

나, 인형극 꼭두각시는 박첨지에게 쫓겨나 절에서 불목하니로 지내다가 남편을 찾는다. 그러나 남편의 불공평한 재산분배로 집을 나가 다시 불교에 귀의하여 현실적인 고통을 초월한다.

다. 덜머리집은 본처가 있는 영감의 첩으로 들어가 본처로부터 냉대와 괘시를 받는다. 첩 덜머리집은 영감과 재산을 차지하기 위해 할미와 대립하다가 할미를 죽음으로 내몰고, 재산과 영감을 차지하여 욕망을 성취한다.

이처럼 가면극에 등장한 처첩은 유교적 가부장제도의 모순된 사회현실을 비판하기

위한 인물이다. 처첩은 남존여비의 성차별로 빚어지는 가부장의 횡포와 처첩의 대립을 통해 당대 제도권 사회에서 핍박받는 사회적 약자인 여성들의 모습을 반영한 것이다. 전통극은 사회적 약자인 여성들을 통해 고통스런 현실을 화해와 해원으로, 가난하고 외로운 슬픔을 희생과 행복으로 이끈다. 이처럼 가난과 고통스런 현실을 비극으로 보지 않고 행복으로 끝내는 것은 당대인의 긍정적인 인생관이 반영된 것이다.

**IV장**에서는 등장인물에 나타난 인생관으로 현세 중심적 사고, 욕망의 행동적 표출, 종교적 초월정신을 제시하였다.

**1절** 전통극 등장인물에 나타난 현세 중심적인 삶의 표현은 내세관이 약한 민족적 특성의 민속신앙에서 연유한다. 승려가 타락한 것도, 하인이 양반과 대립하는 것도, 처첩이 영감을 소유하려는 것도 모두 인간답게 살고자 하는 당대인의 현세 중심적 사고가 상징적으로 표현된 것이다. 등장인물의 현세 중심적 사고는 내세보다는 현세를, 억압과 구속보다는 자연과 풍류를, 불평등보다는 평등과 부귀를, 가난과 고독보다는 부귀와 행복을 추구하는 당대인의 보편적 생활정서를 상징적으로 표현한 것이다.

**2절** 전통극 등장인물의 인생관 중 욕망의 행동적 표출은 인간의 기본적인 욕구를 표현한 것이다. 의례를 통한 안전과 복락을 기원하는 욕망, 성적인 욕망과 유락을 즐기려는 욕망, 권위를 지키려는 욕망, 그것을 빼앗으려는 욕망 등이 나타났다. 상좌와 팔목중, 오방신장 등의 벽사의식을 통해 유락을 즐기면서도 공동체의 안녕과 복락을 추구하는 모습을 나타냈다. 성적인 욕망은 노장과 취발이는 승려의 금기차원에서, 양반 부인과 말뚝이는 도덕적 차원에서 풍자되었다. 특히 하인의 권력을 빼앗으려는 욕망은 양반의 신분과 학문을 해학적으로 드러냈다. 죽음으로 끝나는 본처의 욕망은 당대 가부장제도를 비판하기 위해서 전형적 희극구조를 통해 풍자하였다. 이처럼 전통극 등장인물들의 욕망을 드러내는 행동은 풍자 해학을 넘나들며 당대인들의 인생관을 전달하고 있다.

**3절** 초월 정신은 종교귀의, 인간의 화해와 자연귀의를 통한 신과 인간과 자연을 순환적으로 통합하면서 넘나드는 것으로 나타난다. 승려인 상좌의 의례를 통해서도 공동

체의 안녕과 현세의 복락을 위해 종교를 넘어서는 모습을 보이며, 깨달음을 얻은 노장과 팔목중은 종교적 초월과 자연귀의로도 나타난다. 양반과 하인의 공동무는 계층 간의 첨예한 대립을 피하고, 공동체의 통합과 화합을 위한 타협의 형태를 취한다. 할미의 죽음은 현실적인 가난과 고독으로부터 벗어나는 화해와 해원을, 꼭두각시와 박첨지는 절에 귀의하여 지었던 절을 다시 헤어버림으로써 종교적 관념을 초월한다. 그 외에도 강령양반은 자연귀의로, 문동이양반은 현실초월로 나타난다. 결국 전통극 등장인물들은 파계와 환속과 입산, 반상의 대립과 타협을 통한 화해를, 이별과 죽음을 통한 초월적 삶을 통해 인간의 근원적 방향을 드러냈다. 초월 정신은 현실의 어둠과 죽음과 슬픔에 얽매이지 않고 현실적인 고난들을 넘어서는 당대인들의 긍정적이며 낙관적인 삶의 지혜와 정서를 나타내고 있다.

본 논문의 의의는 전통극 등장인물은 등장인물의 기능과 역할을 통해 당대 민중들의 보편적인 인생관을 확인할 수 있었다. 연구를 마치면서 아쉬웠던 점은 가면극의 등장인물의 과장별 유기적 관계를 통한 구성문제를 면밀히 검토하지 못했다는 것이다. 본 연구에서 논의 하지 못했던 가면극 등장인물의 유기적 구성에 대한 심도 있는 연구를 지속할 생각이다.

# 참 고 문 헌

## 1. 기본 자료

### <가면극 대본>

- 양종승 채록본, 한국문화재보호협회 발행, 중요무형문화재 『탈춤대사집』, 1981.  
-양주별산대, 통영오광대, 고성오광대, 북청사자놀이, 봉산탈춤, 동래야류, 강령탈춤, 수영야류, 송파산대놀이, 은율탈춤, 하회별신굿탈놀이, 가산오광대.(문화재등록순)
- 이두현, 『韓國假面劇選』, 敎文社, 1997.  
양주별산대놀이, 송파산대놀이. 봉산탈춤, 강령탈춤, 은율탈춤.  
통영오광대, 고성오광대, 가산오광대. 수영야류, 동래야류.
- 심우성, 『한국의 민속극』, 창작과 비평사, 1975.  
동래들놀이, 수영들놀이, 통영오광대, 양주별산대놀이, 송파산대놀이, 봉산탈춤, 강령탈춤.
- 民俗樂体系定立資料集 第二輯, 『꼭두각시놀이』, 한국문화예술진흥원. 1973.  
-김채철 채록, 박영하·김광식 口述, 『꼭두각시놀이』, 韓國文化藝術振興院, 1973.  
-심우성 채록, 남형우 구술, 『꼭두각시놀이』, 韓國文化藝術振興院, 1973.
- 김열규·이상일·유민영, ‘한국인의 얼굴 탈’, 동아일보, 1981.1.8 ~ 3. 17까지 연재.

### <영상자료>

- 국립문화재 연구소 영상자료관 무형문화재관(<http://www.nrich.go.kr>)  
봉산탈춤. 강령탈춤. 은율탈춤, 양주별산대놀이, 송파산대놀이, 통영오광대, 고성오광대, 가산오광대, 수영야류, 동래야류, 하회별신굿탈놀이.
- 봉산탈춤 보존회(<http://www.bongsantal.com>)
- 강령탈춤 보존회(<http://www.gangryeong.kr>)
- 은율탈춤 보존회(<http://www.unyul.or.kr>)
- 양주별산대놀이(<http://www.sandae.com>)
- 송파산대놀이 서울문화재(<http://sca.seoul.go.kr>)

- 고성오광대 보존회(<http://www.ogwangdae.or.kr>)
- 통영오광대 보존회(<http://www.okwangdae.com>)
- 가산오광대 보존회(<http://www.gsokwangdae.com>)
- 하회별신굿탈놀이 보존회(<http://www.hahoemask.co.kr>)

## 2. 국내 논저

### <단행본>

- 국민윤리학회, 『한국의 전통사상』, 형설출판사, 1987.
- 金元龍, 『韓國美의 探究』, 열화당, 1978.
- 金泰吉, 『小説文學에 나타난 韓國人の 價値觀』, 一志社, 1977.
- \_\_\_\_\_, 『小説에 나타난 韓國人の 價値觀1.2』, 文音社, 1986.
- 김수중, 『고전소설과 문학정신』, 태학사, 2007.
- 김열규, 『韓國神話와 巫俗研究』, 일조각, 1977.
- 김재철, 『조선연극사』, 학예사, 1939.
- 박진태, 『한국 가면극 연구』, 새문사, 1985.
- \_\_\_\_\_, 『탈놀이의 기원과 구조』, 새문사, 1990.
- \_\_\_\_\_, 『한국 고전극 연구사 70년』, 대구대학교출판부, 2005.
- \_\_\_\_\_, 『韓國假面劇研究』, 새문사, 1985.
- 송석하, 『韓國民俗考』, 日新社, 1960.
- 서연호, 『韓國의 탈놀이』 -山臺 탈놀이-, 열화당, 1987.
- \_\_\_\_\_, 『韓國의 탈놀이』 2, -黃海道 탈놀이, 열화당, 1988.
- \_\_\_\_\_, 『산대탈놀이』, 열화당, 1988.
- \_\_\_\_\_, 『야류 · 오광대탈놀이』 열화당, 1989.
- \_\_\_\_\_, 『한국의 연극사』, 연극과 인간, 2005.
- \_\_\_\_\_, 『황해도탈놀이』, 열화당, 1988.
- 심우성, 『한국의 민속학』 창작과 비평사, 1975.
- 심우성 채록, 南亨祐 · 梁道一 구술, 『꼭두각시극 놀음』. 한국 민속 연구소 편, 우 리마당, 1933. 41쪽.

- 여석기, 『韓國演劇의 現實』, 동화출판공사, 1974.
- 예용해, 『인간문화재』, 어문각, 1963.
- 유민영, 『韓國演劇의 美學』, 단대출판부, 1982.
- \_\_\_\_\_, 『傳統劇과 現代劇』, 단대출판부, 1984.
- \_\_\_\_\_, 『한국연극의 位相』, 단국대학교출판부, 1991.
- 윤광봉, 『유랑예인과 꼭두각시놀음』, 밀알, 1994.
- 이두현, 『한국가면극』, 문화재관리국, 1969.
- \_\_\_\_\_, 『한국의 가면극』, 일지사, 1979.
- \_\_\_\_\_, 『韓國演劇史』, 學研社(개정판), 1985.
- 李炳玉, 『송파산대놀이 연구』, 집문당, 1982.
- 李相擇, 『韓國古小說의 探究』, 中央出版印刷株式會社, 1981.
- 임재해, 『꼭두각시 놀음의 이해』, 한국학술정보(주), 2002.
- 장덕순·조동일·조희웅 외 1인, 『구비문학개설』, 일조각, 2006.
- 장덕순 외 3명, 『구비문학개설』 일조각, 2006.
- 장한기, 『演劇史』, 新雅社, 1965.
- \_\_\_\_\_, 『韓國演劇史』, 동국대학교출판부, 1986.
- 전경욱, 『韓國의 假面劇』, 열화당, 2007.
- \_\_\_\_\_, 『한국의 전통연희』, 학교재, 2004.
- 정상박, 『오광대와 들놀음 연구』, 집문당, 1986.
- 조동일, 『탈춤의 역사와 원리』, 흥성사, 1979.
- \_\_\_\_\_, 『한국 가면극의 미학』, 한국일보사, 1975.
- 채희완, 『공동체의 춤』, 한길사, 1985.
- \_\_\_\_\_, 『탈춤의 사상』, 현암사, 1984.
- 崔常壽, 『海西假面劇研究』, 大成文化社, 1967.
- \_\_\_\_\_, 『野流 · 五廣大假面劇의 研究』, 成文閣, 1984.
- 최웅·유태수·이대범, 『한국의 전통극과 현대극』 (주)북소리, 2004.
- 崔珍源, 『國文學과 自然』, 성균관대학교 출판부, 1977.
- 한상복, 『한국인과 한국문화』, 심설당, 1982.
- 한옥근, 『한국 고전극 연구』, 국학자료원, 1996.
- \_\_\_\_\_, 『한국 전통극의 미학적 탐구』, 푸른사상, 2009.

## <학위논문>

- 구재연, “한국 가면극의 활미과장연구” 이화여대 석사논문, 1989.
- 김방옥, “韓國假面劇의 演劇美學” 이화여대 석사논문, 1977.
- 김현양, “봉산탈춤의 구성과 주제에 관한 연구”, 연세대 석사논문, 1987.
- 김현정, “가면극 노장과장의 연행방식 변화가 주제에 미치는 영향, 고려대 석사논문, 2008.
- 윤미라, “탈놀이의 구조분석을 통한 한국창작춤의 새로운 접근”, 성균관대학 박사논문, 2007.
- 이명수, “韓國假面劇에 대한 美學的研究”, 崇實大學校, 박사논문, 1991.
- 임재해, “꼭두각시놀음의 葛藤樣相” 영남대학교, 석사논문, 1978.
- 정일권, “한국 전통극의 희극성 연구” 조선대학교, 박사논문, 2003.
- 정형호, “韓國假面劇의 類型과 傳承原理 研究”, 중앙대학교 박사논문, 1994.
- 채희완, “가면극의 민중적 미의식연구를 위한 예비적 고찰” 서울대학교 석사논문, 1977
- 한양명, “한국 대동놀이연구” 중앙대 박사논문, 1993.

## <학술논문>

- 김기선, ‘탈춤에 나타난 양반풍자: 비판과 해학의 양면성’, 성신여대 인문학연구소, 1991.
- 김명길, ‘한국 민속극에 나타난 <말뚝이형>인물연구, 『한양어문』, 한국언어 문화학회, 1988.
- 김성룡, ‘말뚝이의 형상화 방식을 통해서 본 탈춤의 서술 미학, 『호서어문연구』 제1호, 1993.
- 김흥규, ‘방자와 말뚝이: 두 전형의 비교’, 『한국학논집』 5, 1979.
- 박미령, ‘여성인식-그 올바른 자리매김’, 수원문화사 8, 수원대학교지, 1992.
- 박진태, ‘봉산탈춤’ 중마당군(群) ‘의 양면성과 구성원리, 『비교민속학』 제17집’ 비교민속학회, 1999.
- \_\_\_\_\_, ‘탈춤’ 과 ‘탈놀이’ 의 용어에 대한 미학적 · 예술학적 접근’, 한국공연문학회, 2006.
- 서연호, ‘양주탈놀이의 인물 성격 연구’ -현지조사자료와 채록 놀이본을 중심으로-,

- 『예술과 비평』, 1986.
- 서종문, ‘말뚝이형 인물의 형성’, 『국어교육 연구』 제37집, 2005.
- 성병희, ‘한국 가면극의 女役’, 대구대학교 사회과학연구소, 여성문제연구소, 1979.
- \_\_\_\_\_, ‘韓國假面劇의 男役’, 안동대학교 논문집6, 1984.
- 신동훈, ‘들놀음 할미마당의 극적 짜임새와 주제,’ 한국극예술학회, 제1집, 1991.
- 양종승, 설화에 나타난 버들잎 화소의 서사적 기능과 의의, 구비문학연구 제2집, 1995.
- 유민영, ‘한국전통연극에 나타난 한국인의 미의식’ - ‘봉산탈춤’ 과 ‘꼭두각시’ 를 중심으로-, 도솔어문 1, 1985.
- 이 반, ‘한국 가면극 등장인물 연구’ -양주별산대놀이를 중심으로- 『한국어문학연구』 제4집, 1992.
- 이애경, ‘등장인물로 본 탈춤의 변천사’ 『한국문화』 9, 서울대학교 한국문화연구소, 1989.
- 이은경, ‘가면극의 주제의식과 연희집단과의 상관성 연구’, 『극예술의 분석과 전망』, 푸른사상사, 2003.
- 임석재, ‘양주별산대놀이’, 文化財 1호, 1965.
- \_\_\_\_\_, ‘民俗의 생 · 連載 ② -老丈춤-’ 『춤』, 月刊舞蹈專門誌, 9월호, 일곱째권, 1976.
- 임재해, ‘한국 탈춤의 전통과 아름다움 재인식’, 비교민속학 제37호, 2008.
- \_\_\_\_\_, ‘民俗劇의 傳承集團과 영감 할미의 싸움’ 『여성문제 연구』 13, 대구효성카톨릭대학교, 사회과학연구소, 1984.
- \_\_\_\_\_, ‘마을 공동체문화로서 민속놀이의 전승과 기능’ 『한국민속학』 48, 2008.
- 전경욱, ‘가면극과 그 놀이꾼의 역사적 전개’, 『고전희곡연구』 제1집, 2000,
- \_\_\_\_\_, ‘가면극의 연구 현황과 전망’, 《문화예술》 10월호, 한국문화예술위원회, 2000.
- 전신재, ‘<양주별산대>의 構成과 主題, 『韓國戲曲文學史의 研究VI』 人文研究學術叢書 제8輯, 2000.
- 정형호, ‘탈놀이의 팔막중과 불교의 팔부중 신장의 관련성 고찰’, 『한국민속학』 38, 2003년.
- \_\_\_\_\_, ‘가면극에 나타난 팔목의 성격 고찰’, 『한국민속학회소식』 9, 한국민속학



- 회, 1995.
- \_\_\_\_\_, '가면극에 나타난 '중'의 성격 고찰', 『한국민속학』, 1995.
- \_\_\_\_\_, '가면극의 축제적 의미' 국제아시아 민속학회, 1998.
- 채희완, '共同體意識의 分化와 탈춤構造', 미학 6, 1979.
- 최윤영, '<양주별산대놀이>를 중심으로 한 승과장의 등장인물과 역사적 전개에 관한 小考', 한국극예술연구 30, 2009.
- 崔正如, '山臺都監劇 成立의 諸問題', 韓國學論集 제1집, 啓明大學 韓國學研究所 1973.
- 현영학, '한국가면극의 해석의 한 시도' 이대 한국문화연구원논총, 제36호, 1980.
- 한옥근, '山臺都監系統劇에 對한 研究', 『인문과학연구』 1, 1979.
- \_\_\_\_\_, '韓國古典劇의 喜劇性에 對한 研究 『인문과학연구』 8, 1986.
- \_\_\_\_\_, '韓國人形劇의 登場人物 研究', 『드라마논총』 7, 1995.

### 3. 국외논저

- 르네 웰렉, 오스틴 워렌, 김병철 역, 『문학의 이론』, 을유문화사, 1996.
- 신현숙 역, 안느 위베르스펠드, 『연극기호학』, 문학과 지성사.1988.
- 아리스토텔레스, 천병희 옮김, 『시학』, 문예출판사, 2004.
- 앙리 베르그손, 정연복 옮김, 『웃음』, 세계사, 1992.
- 쿠르트 작스, 김매자 역, 『세계무용사』, 풀빛, 1983.
- 테리 이글턴 저, 김명환·정남영·장남수 共譯, 『문학이론입문』, 창작과비평사, 1986.
- 伊東勉 지음, 이현석 옮김, 『리얼리즘이란 무엇인가』, 청년사, 1987.
- A.C. Scott, The Theatre in Asia, 1972.
- Augusto Boal, 민혜숙 역, 『민중연극론』, 창작과비평사, 1985.
- Muecke D. C, 문상득 역, 『아이러니』, 서울대학교출판부, 1980.
- Pollard, Arthur, 송낙헌 역, 『풍자』, 서울대학교출판부, 1978.