

# 〈봉산탈춤〉과 〈양주별산대놀이〉 노장과장 연구\*

- 인물의 몸짓을 중심으로 -

김영학\*\*

|| 차례 ||

- I. 서론
- II. 〈봉산탈춤〉 노장과장
- III. 〈양주별산대놀이〉 노장과장
- IV. 결론

## 【국문초록】

이 논문에서는 〈봉산탈춤〉과 〈양주별산대놀이〉의 노장과장에 나타난 인물의 몸짓을 고찰했다. 우리 가면극은 언어텍스트를 재현하는 연극이 아니라 역으로 무대 위에 현전하는 배우의 몸을 통해 의미를 구현하는 연극이다. 이는 다시 말하면 우리 가면극의 진면목을 밝히려면 언어보다는 몸에 초점을 두어야 한다는 말이다. 그럼에도 본고에서 다룬 두 가면극에 대한 선행 연구 가운데 몸에 주목한 연구는 찾기 어려웠다. 본고에는 이에 문제의식을 느끼고 가면극에 구현된 몸을 주목하고 종래의 연구에서 간과했던 몸의 언어를 규명했다. 즉 몸짓 자체가 언어의 기호체계처럼 어떻게 의미체계를 형성하는가를 살폈고, 몸짓의 형용이 빚어 낸 정서적인 효과를 고찰했다.

두 가면극은 노장, 취발이, 소무가 같은 이름으로 등장하고 본능을 숨기지 않는다는 공통점을 지녔다. 세 인물 모두 욕정을 참지않고 바로 몸으로 실천한다. 욕정의 대상을 취하려는데 방해물이 있으면 주저하지 않고 맞서 싸운다. 오로지 그들은 몸의 감각이 지시하는 대로 축수를 드리우고 그런 몸의 움직임에 인생을 맡긴 것이다. 이런 인물들의

\* 이 논문은 2014년도 조선대학교 학술비의 지원을 받아 연구되었음.

\*\* 조선대학교 자유전공학부 조교수

성적 일탈은 인간의 본능적 욕구를 형용한 것이지만 궁극적으로는 공동체 규범에 대한 저항과 조롱의 성격을 띤 것으로 볼 수 있다. 즉 유교적 엄숙주의에 맞서고자 육체의 향연을 벌인 것이다. 이런 인생들에게 도덕적 금기에 억눌려 살던 민중들은 환호하며 쾌재를 불렀을 것이다. 우리 가면극이 오랜 시간 전승된 이유가 바로 여기에 있음을 알 수 있었다.

주제어 : 가면극, 봉산탈춤, 양주별산대놀이, 몸, 노장, 소무, 취발이

## I. 서론

우리 가면극은 해가 지고 세상이 어둑해지면 너른 마당 한켠에 장작불을 켜놓고, 장대에 횃불을 매달아 놓은 채 밤중이나 날이 셀 때까지 올랐다. 사방의 수호신에게 예를 드린 후에 놀이판의 부정을 몰아내고, 공연을 무사히 마칠 수 있도록 기원하며 가면극은 시작된다. 귀면(鬼面)을 쓴 채로 평소에 모셔왔던 상전을 조롱하거나 모욕을 주고, 귀천을 가리지 않고 육체적 본능에 따라 마음껏 유희를 벌인다. 놀이판은 아래 위가 전도되고, 도덕적 금기도 힘을 잃는 축제의 공간이자 야생의 공간으로 거듭난다. 연행자와 관객 모두 온갖 자유를 누리고 해방을 만끽할 수 있는 공평한 마당이 펼쳐지는 것이다.

그 공간은 민중들이 마음껏 푸념을 늘어놓으며 한을 삭힐 수 있는 놀이터였다. 연행자와 관객은 혼연일체로 밤을 새우면서 서로 통정하듯 가면극에 빠져들었다. 정확히는 가면극에 구현된 몸에 매료되며 희열을 느꼈으리라. 유교봉건사회에서의 금기는 무엇보다 ‘몸’에 관한 것<sup>1)</sup>이었고 따라서

1) 푸코에 따르면 “권력은 정치적 관계와 권력 관계의 산물인 몸에 구체적으로 초점을

이로부터의 해방은 일차적으로 육체적으로 표출될 수 밖에 없었기 때문이다. 이렇듯 가면극에 구현된 몸은 민중들만이 겪는 육체적 경험을 간직한 공간이면서 억압받는 현실을 대변하고 그것에 저항하는 공간이었다.

인간은 충동과 본능의 충만한 힘이 승화를 거쳐 미적감정으로서의 도취 상태에 도달함으로써 예술행위를 하고 생을 확장시킨다. 그리고 그것은 몸을 통해 행해진다.<sup>2)</sup> 우리는 가면극이 몸을 의미의 가장 중요한 기표로 간주하고 있다는 사실을 이해해야 한다. 글을 제대로 모르는 가면극 연행자들은 문자언어 보다는 신체 언어로 소통하며 몸을 부단히 움직이면서 의미를 전달하려 노력했기 때문이다. 당연히 그들의 몸짓은 의사소통의 전면에 부각될 수 밖에 없었다.

하지만 가면극에 대한 선행 연구는 언어에 치중했고, 몸 연구엔 소홀했다. 본고에서 다뤄려고하는 <봉산탈춤>은 우리 가면극 가운데 가장 출중하기에 선행 연구도 대거 양산되었다. 조동일은 「봉산탈춤 노장과정의 주제」(1973)에서 등장인물들 간의 갈등을 분석하면서 자연의 풍요를 가져오기 위한 주술적인 행위의 발로라고 보았는데 이 관점은 이후 탈춤 미학의 독보적인 위상을 차지해 왔다. 조동일의 발표 이후로 80년대 까지 <봉산탈춤>에 대한 연구는 인물과 주제에 초점이 모아졌다면, 90년대 이후 연구는 한층 다양하고 복합적인 분석을 시도한다. 전성운의 「봉산탈놀이의 구성원리와 사유기반」(1999) 박진태의 「봉산탈춤 중마당군의 양면성과 구성원리」(1999) 및 「한국 탈춤의 즉흥성에 관한 연구」-<봉산탈춤>과 <양주별산대놀이>를 중심으로-(2001), 허용호의 「가면극의 축제극적 구조 -봉산탈춤을 중심으로-」(2002) 등이 눈에 띄는 연구이다. 그런데 아직까지 <봉산탈

---

맞추고 있다. 권력의 대상인 몸은 통제되고 구분되고 재생산되기 위해서 만들어 진다.” 브라이언 터너, 임인숙 옮김, 『몸과 사회』, 몸과 마음, 2002, p.131.

2) 홍덕선·박규현, 『몸과 문화』, 성균관대학교출판부, 2009, p.114.

춤>을 대상으로 ‘몸’을 특화한 연구는 상재되지 않았다.

<양주별산대놀이>도 조동일이 미학적 접근의 발판을 마련했다고 볼 수 있다. 그의 탁월한 저서인 『탈춤의 역사와 원리』(1979)는 후학들에게 <양주별산대놀이>에 심미안을 갖추게 했다. 전신재의 『양주별산대놀이의 생명원리』(1980)에 그 성과가 이어지고, 90년대 이후엔 보다 진척되는데 정형호의 『양주별산대놀이에 나타난 미의식』(1999), 전신재의 『양주산대 중마당의 구조와 그 의미』(2000), 이경숙의 『<양주별산대놀이>의 경기성』(1999), 주현식·이상란의 『<양주별산대놀이>의 공손어법과 불공손어법의 문화적 의미』(2011) 등이 주목받았지만 아직 <양주별산대놀이>에 구현된 몸을 주목한 연구는 찾기 어렵다.

언어는 그것이 의미하는 대상과 일치에 의하여 관련을 맺는 반면에 몸짓은 그것이 표현하는 대상과 유사성의 관계를 맺고 있다. 의미를 생산하는 기호로서 몸짓은 자신이 표현하는 대상과의 일치에 근거해서 구성되는 것이 아니므로 표현의 가능성이 상대적으로 넓다.<sup>3)</sup> 무언과 춤이 극을 이끄는 우리 가면극은 그런 면에서 여러 층위에서 의미를 띤다. 가면극은 언어 텍스트를 재현하는 연극이 아니라 역으로 무대 위에 현전하는 배우의 몸을 통해 의미를 구현하기 때문이다. 또 그 결과로 언어텍스트를 가능하게 하는 연극이다.<sup>4)</sup> 이는 다시말하면 우리 가면극의 진면목을 밝히려면 언어보다는 몸에 초점을 두어야 한다는 말일 게다. 본고는 이런 문제의식에서 가면극에 구현된 몸을 주목하려고 한다. 그래서 종래의 연구에서 간과했던

3) 김기란, 한국드라마학회, 『몸을 통한 재연극화와 관객의 발견(1)』, 『드라마연구』 25호, 태학사, 2006, pp.44-45.

4) 이미원은 탈놀이의 수행성을 고찰하면서 이분이 존재하고 사자과장이 늦게 첨가된 점을 제시하며 “탈놀이 공연은 정해진 텍스트의 표현이 아니라 수행성을 통해서 매번 하나의 텍스트를 만들어 간다고 하겠다.”고 보았다. 이미원, 『한국 탈놀이 연구』, 연극과 인간, 2011, p.185.

몸의 언어를 규명할 것이다. 즉 몸짓 자체가 언어의 기호체계처럼 어떻게 의미체계를 형성하는 가를 살필 것이다. 그리고 몸짓의 형용이 벗어 낸 정서적인 효과를 고찰할 필 것이다. 더불어 가난에 찌들고, 천대받는 삶을 살면서도 그것과 어울려 놀고, 온갖 차별과 죽음조차 두려움없이 상대하는 의연한 가면극의 세계를 펼친 가면극 연행 주체의 정신까지도 밝히도록 노력할 것이다.

본고에서는 우리 가면극 가운데 <봉산탈춤>과 <양주별산대놀이>의 노장과장을 연구 대상으로 삼고, 주요 인물인 노장, 취발이, 소무의 몸짓을 고찰하고자 한다. 두 작품을 대상으로 삼은 이유는 우리 가면극 가운데 연극적으로 가장 완성되어 있고, 같은 인물이 등장하기 때문이다. 즉 두 작품에 나타나는 세 인물의 몸짓이 구현한 의미를 비교·대조함으로써 우리 가면극의 미의식을 보다 곡진하게 분석할 수 있다는 점을 착안한 것이다.

## II. <봉산탈춤> 노장과장

<봉산탈춤> 노장과장은 노장의 파계 과정을 심도 있는 판토타임으로 연출한다는 점에서 모든 탈춤의 장면 가운데 가장 백미로 치는 부분<sup>5)</sup>이다. 노장은 생불로 추앙받는 늙은 중으로 극에서는 말하지 않는다. 극중에서 무언으로 일관한 노장의 몸은 여러 층위에서 해석할 여지가 있다. 추상회화가 사물의 본질을 포착하고자 하듯이 몸의 언어 역시 언어적으로 표현하기 어려운 인간 존재의 근원에 접근하고자 하는 노력의 일환으로 볼 수 있기<sup>6)</sup> 때문이다.

5) 서연호, 『한국 가면극 연구』, 도서출판 월인, 2002, p.171.

6) 김명찬, 『재현의 위기와 몸의 연극』, 『몸의 위기』, 2004, 까치, p.327.

노장의 말없음에 대하여 이미원은 “종교적 권위 때문에 말이 없다”<sup>7)</sup>고 보았고, 정형호는 “노장과 목중들의 갈등을 고조”<sup>8)</sup>시키려는 의도라고 했으나 이를 달리 볼 수도 있겠다. 노장이 말을 하면 오히려 권위적인 면을 부각하기 쉽고, 갈등 또한 더욱 고조시킬 수 있기 때문이다. 오히려 그보다는 신분적으로 노장보다 아래인 목중의 노장을 향한 풍자를 쉽게 할 의도로 보는 게 더 타당하리라 생각한다. 노장이 시종일관 침묵함으로써 그를 향한 목중들의 풍자가 더욱 통렬해지기 때문이다. 다음 <봉산탈춤>의 대사는 이를 확인해 준다.

둘째 목중: 내가 이자 가서 오도독이 타령을 돌돌 말아서 노장님 귀에다 소르르하니까 대강이를 용두질치다가 내버린 좃대강이 흔들 듯 하더라.

-중략-

셋째 목중: 우리가 스님을 저렇게 불붙은 집에 쫓기듯 세우듯이 두는 것은 우리 상좌의 도리가 아니니! 노장님을 우리가 모셔야 하지 않겠느냐?<sup>9)</sup>

목중들이 노장을 보고와서 옹기짐, 솟짐, 큰 뱀이라고 야유하더니 노장 입을 안 후엔 발언 수위를 더욱 높여 위의 대사처럼 저속한 표현으로 모욕을 준다. 둘째 목중이 노장에게 노래 들려드릴 것을 묻고 온 후에 노장이 “자위하다가 그만둔 성기가 흔들리듯이 흔들린다고 비유하고 있다.”<sup>10)</sup> 호칭은 노장님이라고 존대하지만 실상은 비속어로 노장을 능멸하고 있기에 목중들의 의중을 쉽게 알 수 있다. 또 노장을 모셔야 한다며 위하는 척 하

7) 이미원, 앞의 책, p.74.

8) 정형호, 『한국 탈놀이에서 나타난 무언의 의미와 기능』, 『공연문화연구』 제14집, 한국공연문화학회, 2007, p.101.

9) 이두현, 『의민이두현저작집 02 한국의 민속극』, 민속원, 2013, p.259.

10) 진경옥, 『한국의 가면극』, 열화당, 2007, p.248.

지만 비속어를 앞세운 탓에 노장의 권위는 곧두박칠 치는 형국이다. 아직 파계하지 않았기에 생불로 추앙받는 노장이지만 미천한 목중들에게 놀림감의 대상밖에 되지 못하는 것이다.

가면극에서 “비속어의 남용은 서민층의 자아 발견에 대한 몸부림”<sup>11)</sup>이라는 견해가 있다. 연극이라고 해서 고상한 제도권 언어만 쓰지 않고 생활 속에서 몸에 밴 언어를 마음껏 구사함으로써 유교봉건사회에서 지위였던 자신들의 흔적을 찾으려는 시도로 본다는 견해이다. 이에 따르면 위의 노장을 향한 목중들의 비속어도 조동일의 견해처럼 지배계층에 대한 노골적인 불만의 표현이나 적대적인 관념론을 비판<sup>12)</sup>했다고도 볼 수 있으나, 그 보다는 존재에 대한 자기 확인이나 자연적인 존재로서의 자신을 경험하는 것으로도 해석할 수 있겠다. 교언과 감언을 일삼는 사대부들의 언행을 버리고 자신들이 경험을 통해 몸에 구축했던 언어, 즉 몸에 배어 있는 언어를 구사함으로써 스스로 정체성을 모색한 것이다. 이는 풍티의 견해를 빌리면 몸사유<sup>13)</sup>를 통해 주체적 인간으로 거듭나려는 시도를 했다고 볼 수 있겠다. 사대부처럼 책이나 관념에서 존재 근거를 찾는 게 아니라 생산 현장이나 예술 현장에서 몸으로 터득한 언어 즉, 체현된 몸 언어를 구사하면서

---

11) 유종목은 우리 가면극의 비속어를 분석하면서 “비속어와 욕설 따위를 마구 사용함으로써 우리 고유의 언어상의 특성이나 장벽을 무너 뜨리고 자아라는 더 중대한 것을 찾았던 것으로” 보았다. 유종목, 『한국 민속 가면극 대사의 표현법 연구』, 동아대학교 석사학위논문, 1973, pp.90-93.; 전경옥, 위의 책, pp.244-245. 재인용.

12) “노장에대한 풍자적 공격은 결국 노장이 파계했기 때문에 생기는 것이 아니고 파계하기 전의 노장을 그 대상으로 삼는다.…민중적인 현실주의를 표명하고 이에 더하여 적대적인 관념론을 더욱 과감하게 비판한다 할 수 있다.” 조동일, 『탈춤의 역사와 원리』, 흥성사, 1980, p.197.

13) 풍티는 이성의 발원지, 즉 살아 있는 몸이 주체가 되어 타인들이나 사물들과 상호 규정적인 의미의 관계를 맺고 있는 곳에 충분히 가 닿을 수 있다고 말합니다. 요컨대 그는 우리의 구체적인 삶이란 결코 이성으로 규정될 수 있는 것이 아니라는 점을 역설하고 있습니다. 조광제, 『몸의 세계, 세계의 몸』, 이학사, 2004, p.60.

존재감을 만끽한 것이다.

앞에서 다루었듯이 작품에서 노장과 목중의 친소관계는 두드러지게 외화되지 않지만 원만하지는 못하다. 이런 미묘한 갈등은 노장과장 도입부에서 이미 드러난다. <봉산탈춤> 제4과장인 노장춤 과장에서 노장은 목중들에게 끌려 들어오다 멈추어 서고, 노장의 멈춘 행동을 모른 목중들은 몇 걸음 더 건다 노장이 없는 것을 알고 멈춰서서 노장을 찾는다.

둘째 목중: 그러면 노장님 간 곳을 찾아봐야 안 되겠느냐? 내가 찾아보고 오려든...<후운이 만천천불견...> (타령곡으로 추면서 노장이 있는 데까지 가까이 갔다가 돌아온다. 다른 목중들도 제자리에서 같이 춤춘다. 다음 목중들도 이와 같이 되풀이하여 노장 있는 곳에 다녀 온다)<sup>14)</sup>

이어 셋째 목중부터 여덟째 목중까지 순서대로 노장에게 다녀오지만 일곱째 목중에 가서야 노장의 실체를 인식하고 ‘백구타령’을 합창한다. 이 장면에서 우리의 관심을 끄는 것은 왜 목중들이 그동안 모셔왔던 노장을 몇 걸음 앞에 두고도 알아보지 못 하는가이다. 노장을 두고 하는 목중들의 이런 행동은 요즘 학생들이 벌이는 ‘투명인간놀이’를 연상케한다. 그러니까 목중들은 노장을 놀리기 위해 못 본 체한 것이라는 말이다. 메를로 폰티에 따르면 몸은 실존 그 자체이다.<sup>15)</sup> 목중들이 노장의 몸을 보지 못한 것은 노장의 실존을 인정하지 않겠다는 뜻으로 볼 수 있겠다. 그동안 노장과의 관계가 원만하지 않았고, 노장에 대한 불만이 그의 실존을 거부하기에 이

14) 이두현, 앞의 책, p.257.

15) 메를로 폰티는 유기체로서의 내 몸이 세계의 일반적인 형식에 선인칭적으로 결합되어 있는 의명적이고 일반적인 실존이라고 말하고 있습니다. 간단히 말하면 세계의 일반적인 형식이 내 몸을 타고 올라와 내 몸에 구조화된다는 것이지요. 조광제, 위의 책, p.121.

른 것이다. 노장임을 안 후에 목중들이 노장을 위하는 척하며 노래하지만 자신들끼리 나누는 대사는 모두 노장을 모욕하는 내용으로 채워졌음은 이를 입증한다.

노장은 소무를 만나서도 말하지 않는다. 하지만 목중들을 대하는 태도와는 다르게 매우 적극적으로 몸을 놀린다. 목중들에게서는 취할 게 없지만 소무에게는 매혹적인 몸이 기다리고 있기 때문이다. 노장은 처음엔 소무에 별 관심을 보이지 않다가 차츰 그녀의 매력에 빠진다. 정확하게 젊은 그녀의 몸에 반하여 차츰 노골적으로 몸을 놀리며 소무를 유혹한다. 고승으로서 지켜야 할 품격은 내팽개치고 육체적 본능에 따를 뿐이다. 목중들에게 오만해 보이던 노장의 태도가 소무를 만나면서 급격하게 바뀜으로써 관객에게 재미를 주면서도 노장의 추태를 부각하고 있다. 이렇듯 이 과장에서 이채로운 점은 노장과 소무가 말하지 않아도 연극적 재미와 작품 주제가 약화되지 않는다는 점이다. 두 인물이 말하지 않음으로써 몸이 연극의 중심으로 떠오르며 새로운 연극성을 선취하기 때문이다. 특히 춤 동작이 현장에서 체현된 몸짓이기에 관객에게 동질감을 느끼게하면서 자연스럽게 흥취에 빠져들게 한다. 관객들은 저절로 흥취를 느끼며 일어나 노래하고 춤을 출 것이다.

노장은 취발이를 만나서도 말하지 않는다. 시종일관 취발이의 언행에 응대하지 않다가 부채로 취발이 면상만 치는 행동을 반복한다. 이런 무언의 행동 역시 몸사유를 발현한다. 노장이 장시간 침묵하기에 관객은 정적인 노장 몸에 주목하면서 스스로 사유하기 때문이다.

취발이: (전략) 쉬이어, 산불고이 수려하고 수불심이 청정이라, 지불광이 평탄하고 인불다이 무성이라. 월학은 쌍반하고 송죽은 교취로다. 녹양은 춘절이라, 기산영수 별근곤에 소부·허유가 놓고, 채석강 명월야에 이적이 놓고,

적벽강 추야월에 소동과 놀았으니, 나도 본시 한량으로 금강산 종단 말 풍편에 잠깐 듣고 녹림간 수풀 속에 친구 벗을 찾아갔더니, 친구 벗은 하나도 없고 승속이 가하거든 중이 되어 절간에서 불도는 힘 안쓰고 이쁜 아씨를 데려다가 놀리면서 (불림으로) <깁꼬랑 깁꼬랑...>(취발이 이리 뛰고 저리 뛰며 춤을 추면서 노장 있는 곳으로 가서 한 바퀴 돌아 소무 앞에 이르면)

노장: (소무와 춤은 추지 않고 서 있다가 취발이가 앞에 오면 부채로 면상을 딱 친다)<sup>16)</sup>

취발이는 고사성어를 장황하게 인용하지만 정작 노장은 대꾸도 않고 부채로 취발이 면상만 칠 뿐이다. 이렇듯 노장은 시종일관 묵비권을 행사하는데 그러면서도 자신의 의사표현은 몸짓으로 분명하게 한다. 그러니까 말하지 않아도 제 실속은 챙기고 있는 것이다. 이런 노장의 행동은 말하지 않음으로써 그의 노회한 이면을 부각시키는 효과를 낸다.<sup>17)</sup> 다시 말하면 노장의 몸짓은 그의 노회한 관념을 풍자하기하기 위한 가면극 주체들의 의도라 할 수 있다. 가면극 연행자들의 뛰어난 감성을 체감할 수 있는 대목이다.

<봉산탈춤>에 등장하는 취발이는 난봉꾼이다. 그 스스로 “날로 말하면 강산 외입장이로 술 잘 먹고 노래 잘하고 춤 잘 추고 돈 잘 쓰는 한량<sup>18)</sup>”이라 말할 정도다. 그는 노장을 힘으로 쫓아 내고, 노장과 놀아나던 소무를 돈으로 유혹해 아이까지 낳게 한다. 자신과 대면하면서 말 한마디 하지 않

16) 이두현, 앞의 책, pp.265-266.

17) 남기성은 마당극을 분석하면서 “탈이나 춤 등 몸과 관련된 매체를 중심에 놓고 있으며 이는 또한 문자 언어로 표현될수 없는 혹은 드러나기 힘든 이면에 대한 표현 욕구의 발현이라고 생각”할 수 있다고 했는데 마당극이 가면극의 미학을 고스란히 계승했기에 가면극도 똑같이 적용할 수 있겠다. 남기성, 채희완 편, 『마당극의 몸 미학』, 『춤, 탈, 마당, 몸 미학 공부집』, 남기성, 2009, p.1003.

18) 이두현, 위의 책, p.268.

는 노장에게 거침없이 말하다가 노장에게 맞아 코피가 흐르자 단숨에 제압 해버린다. 자신보다 지체 높은 중인데도 사정없이 때려 쫓아내고 소무를 순식간에 취한다. 취발이 육체의 성적에너지는 젊은 청년들이 가진 자산으로 노장은 감당할 수 없었던 것이다. 이에 대해 조동일<sup>19)</sup>은 젊음과 봄을 상징하는 취발이가 늙음과 겨울을 상징하는 노장을 물리친 것이라고 보았지만, 이는 달리 보면 사회의 성적 질서의 본질을 드러낸 것으로도 이해할 수 있다. 젊은 육체의 생명력을 부각함으로써 취발이의 몸을 사회적인 기호로서 쓴 것이다. 성욕이 충만한 떠돌이의 인생 여정을 통해 육체에 의미를 부여하고 이야기를 이끌어간 것이라고 볼 수 있다.<sup>20)</sup>

취발이에게 맡은 몸을 위한 포석이다. 한시와 고사성어를 주로 구사하지만 극의 발전엔 도움이 되지 않는 장광설에 그치고 주로 몸을 통해 노장과 관계한다.<sup>21)</sup> 그는 난봉꾼 답게 체면같은 건 꽤넘치 않고 몸이 요구하는 대로 실천할 뿐이다.

취발이: (소무의 치마를 떠들고 머리를 들어민다.) 쉬이 야아 이놈의 곳이 뜨겁기도 뜨겁구나. 어디 관함이나 한 번 세어보자. 한 관, 두 관, 세 관, 네

---

19) 조동일, 앞의 책, p.193.

20) 성이란 단순히 생식 능력뿐만 아니라, 욕망하는 존재로서의 인간의 자아 의식을 형성하는 의식적·무의식적 욕망과 금지의 복합물을 모두 의미한다.···육체에 대한 고려가 이야기기의 중심 주제가 되는 서사물들은 육체가 어떻게 의미를 갖게 되는 거의 과정을 되풀이하여 보여 준다···다시 말해서 서사물들은 텍스트가 의미를 획득하는데 있어 육체가 중심 요소가 되는 과정, 즉 의미가 육체에 의해 구현되는 과정을 적극적으로 보여준다. 피터 브룩스, 『육체와 예술』, 문학과지성사, 2000, pp.30-60.

21) 가면극의 인물들은 다음 김지혜의 전언처럼 몸을 소통의 주요 도구로 쓰는 공통점이 있다. “우리는 몸을 통해 존재하고, 몸을 통해 타인과 혹은 세계와 관계한다. 몸은 살아 있는 실체인 타자와 소통하며, 주체를 세계에 속하게 하는 공간이며, 영혼과 분리된 감옥이 아니라 문화적 세김들과 재현들을 담지하고 있는 경험의 장(場)인 것이다.” 김지혜, 『오정희 소설의 몸 기호 연구』, 『몸의 기호학』, p.146.

관, 다섯 관……야아 이것 뇌라 뇌. 야아, 나왔다. (털을 뽑는다.) 아 이놈의 털 길기도 길구나, 한발 가웃이로구나. (이때 취발이는 자기의 머리털 몇 개를 뽑아 가지고 또한 인형을 사타구니에 꽂아주고 나온다.)

소무: (갑자기 배 앓는 양을 한다. 작은 인형을 치마 속에서 빠트리고 아이를 낳았다는 것이다. 이어 퇴장.)<sup>22)</sup>

취발이가 소무 치마 속에서 치모를 뽑아 자신의 머리털과 합쳐 인형을 주면 소무가 아이를 낳는 장면이다. 취발이는 불쌍 사나운 행동을 능청맞게 함으로써 자신의 난봉 취향을 관객에게 명확히 전달한다. 이렇듯 취발이는 이정보다는 육체적 본능에 충실한 사내이다. 나이도 많고 지체 높은 노장<sup>23)</sup>을 막무가내로 쫓아내는 이유도 자신의 본능에 충실하기 위함이고, 어렵게 만난 소무를 유혹하면서 치모를 뽑아 유세를 부리는 것도 주위의 시선을 아랑곳하지 않고 자신의 욕정대로 사는 모습을 몸으로 보인 것이다. 이런 취발이의 몸에 대한 관심과 찬양은 라블레<sup>24)</sup>가 그린 것처럼 가면극 연행 주체들이 유교봉건사회의 엄숙주의에 대한 도전을 한 것이라 하겠다. 최근 우리 사회에서 민중화가들이 국가 통치자나 그에 동조하는 사회지도층을 상대로 음란한 풍자화<sup>25)</sup>를 그린 탓에 사회적인 이슈가 된 것과 같은 행위로 이해할 수 있겠다.

22) 이두현, 앞의 책, p.268.

23) “우리 시님 수행하여 온 세상이 지칭키로 생불이라 이르나니, 석가여래 부처님이 우리 시님 모시라고 명령 듣고 여기왔느냐?”는 목중의 대사를 통해 노장이 지체 높은 신분임을 알 수 있다. 이두현, 위의 책, p.271.

24) 사육제에서 볼 수 있는 몸의 찬양은 긍정을 지배한 방탕한 전통과 도시에 집중된 사회 통제에 대한 대중의 불만을 정치적으로 표현한 것이었다. 따라서 라블레가 시장과 사육제 전통에서 사용된 원시적이고 대중적인 언어를 공언한 것은 ‘공식’문학에 표현된 우아함에 정면 도전한 것이었다. 브라이언 터너, 임인숙 옮김, 앞의 책, p.134.

25) 대표적인 예로, 민중화가 홍성담이 2012년 박근혜 대통령 후보 시절 그녀의 가상 출산 장면을 소재로 그린 그림을 꼽을 수 있겠다.

<봉산탈춤> 노장과장에서 우리가 주목할 점은 취발이가 아들을 상대로 천자문과 우리 언문을 가르치는 장면이다. 이 장면은 취발이가 소무를 유혹하고 관계를 가진 후에 출산하는 장면보다 훨씬 비중 있게 그려진다. 그래서 취발이와 소무의 성희 장면은 출산을 위해 마련된 장면으로 보일 정도다. 그런데 취발이가 언문을 가르치는 장면은 실상의 의미를 찾기 힘들다. 오랜 시간 천자문과 언문 뒤풀이를 아이에게 가르치는데 배우지 못한 한 때문에 빚은 행동으로 이해할 수 있지만, 막 출산한 아이를 안고 문자를 가르치고 있기에 이색적으로 보이기까지 한다. 그래서 공부한풀이 보다는 자신의 대를 이을 몸에 대한 취발이의 애착으로 보는 게 더 타당하다고 본다.<sup>26)</sup> 그러니까 장황해 보이는 자식 공부는 노총각 취발이의 2세에 대한 집착을 전경화한 장면이라는 것이다.

<봉산탈춤>의 소무는 어린 무당으로 극에서 노장처럼 말하지 않는다. 그저 애교 있게 춤을 출 뿐이다. 그녀는 말하지 않지만 노장의 혼을 빼놓을 만큼 매혹적으로 그려진다. 노장은 소무의 미색에 빠져 그동안 생불로서 지켜온 법도를 버리고 몸의 요구에 따라 파계한다. 이렇듯 소무와 노장은 시지각으로만 소통하며 관객을 만나지만 어떤 장면보다도 관객을 매료시킨다.

소무는 무녀이지만 극중에서는 돈이나 물질을 받고 남성의 육체를 받아들이는 음녀로 그려진다. 소무의 목언과 몸짓은 노장의 것과는 차원이 다른 것이다. 노장이 자신의 의도를 숨기고 의뭉스럽게 몸을 놀렸다면 소무의 몸짓은 순박하다. 말하지 않고 행동을 자제하는 것도 여성으로서 교태를 부리는 것으로만 보일 뿐이지 노장처럼 위선적으로 보이지는 않는다.

---

26) 바타이유는 인간은 누구나 개체의 몸으로 구획되는 불연속성을 넘어서는 연속성에 대한 향수를 지니고 있다고 했다. 조광제, 『주름진 작은 몸들로 된 몸』, 철학과현실사, 2003, p.322.

이런 소무의 순응적이고 정적인 몸짓은 얼핏 유교사회에서 여성에게 요구한 덕목을 따른 것으로 보인다.<sup>27)</sup> 그러나 소무는 시간이 흐를수록 육체의 욕구에 몸을 맡긴다. 노장의 연인이 되는 것을 허락하고, 취발이와의 성적 유희도 마다하지 않는다. 이렇듯 음욕이 썩 소무의 본성이 드러나는데는 시간이 별로 걸리지 않는다. 소무는 지체 높은 노장의 아이는 낳지 않지만 날건달로 보이는 취발이와는 금슬 좋게 지내다 출산까지 한다. 이는 젊은 육체의 소유자인 소무의 입장에서는 노장보다는 젊고 쾌기 있는 취발이 아이를 출산하는 게 자연스런 행동의 결과라 할 수 있겠다. 한편으로 “몸은 일련의 사회적 실천”<sup>28)</sup>이라는 사회학적 입장을 고려하면 소무의 행동은 가면극 연행자들의 종교적 엄숙성에 대한 반감의 표출로 읽을 수 있다. 앞절에서 다루었듯이 노장을 모욕하는 목중들 행동과도 일맥상통한 점이 있기 때문이다.

한편 이런 소무의 적극적인 성행위와 출산을 자연의 풍요를 가져오기 위한 주술적인 행위로 해석을 주로 하는데<sup>29)</sup> 재고할 여지가 있다. 처녀의 몸으로 길 위에서 이루어진 성행위와 출산은 유교적 가치를 훨씬 벗어난 행위이기 때문이다. 이는 육체를 온전케하여 공동체적 가치를 실현하려는 유교적 의무를 신봉한 사대부들에겐 용납할 수 없는 행위다. 이렇듯 소무의 성행위와 출산은 배우들이 서민들의 입장에서 유교적 관념에 항거하며

27) 유교 사회에서 여성의 도덕성이란 보조자 또는 순응하는 자로서의 자기정체성을 육화하는 데 있다. 이숙인, 한국여성철학회 엮음, 『유가의 몸 담론과 여성』, 『여성의 몸에 관한 철학적 성찰』, 2000, p.12.

28) 브라이언 터너, 임인숙 옮김, 앞의 책, p.67.

29) 가장 대표적으로 조동일과 임재해의 글을 꼽을 수 있다.

조동일, 앞의 책, p.196.

임재해, 『탈춤에 형상화된 성의 민중적 인식과 변혁적 성격』, 『한국문화인류학』 29권 2호, 한국문화인류학회, 1996, p.62.

몸사유를 추구한 것으로 볼 수 있다. 사대부가 문자언어에 치중했다면 그것에 취약한 서민들은 몸을 사유할 수 밖에 없다. 실사 사대부의 언어를 흉내낼 수 있지만 기의는 무시하고 기표놀이만 하는 수준에 머물렀다. 그들의 언어는 몸을 근간으로 하기에 몸언어라 할 수 있다. 그러니까 소무의 성행위와 출산은 공동체적 가치인 다산과 풍요를 뜻하기보다는 오히려 공동체 규범에 대한 저항과 조롱의 성격을 띤 것으로 인간의 본능적 욕구를 구현한 것이라 하겠다.

### Ⅲ. <양주별산대놀이> 노장과장

<양주별산대놀이><sup>30)</sup>도 <봉산탈춤>처럼 노장은 말하지 않는다. 하지만 상좌를 앞세우고 나타난 노장을 목중들이 경외한다는 점에서는 다르게 시작한다. 완보가 목중들이 노장을 보고 놀라자 “예끼! 못난 자식 얼굴은 다 썩었는데 무엇이 무서워서 놀래느냐”며 노장에게 다가가 ‘백구타령’을 불러드리겠다고 묻는데 걸으론 존대하지만 행동은 거드름을 피운다. 타령을 부르던 움중과 완보는 노장을 앞에 두고 노는데 노장이 움중을 가리키면 목중들이 움중에게 곤장을 친다. 이어서 완보가 “연평 조기잡이를 가자” 하면 목중이 팽과리를 치며 뱃노래를 부르며 노장에게 기이한 행동을 한다.

(노래를 부르며 노장을 장중으로 모신다. 노장을 장중으로 모시는 것을 연평바다에서 큰 고기를 잡아오는 것으로 비유했다. 노장을 삼현청 앞에다 엮어 놓고 그 주위를 맴을 돈다.)

---

30) 이하 작품 인용은 <양주별산대놀이>는 <양주>로 <봉산탈춤>은 <봉산>으로 줄여 쓴다.

완보: 애애애, 이거 큰일났구나. 큰 고기 잡았구나. 이거 우리가 조기잡일 갔드니, 여, 용왕께서 우리 먹으라고 생선을 내리셨구나. 애, 이거 불가불 우리가 여럿이 노나 맥이 하자. 헌데 요 대가리는 누가 먹으려느냐?

상좌: (노장 머리를 만지며 먹겠다고 한다.)

완보: 앓다 요녀석아, 어두봉미(漁頭鳳尾)라니깐 두루 요 찌꼬만 녀석이 앙큼스럽게 네가 맛있는 걸 먹어. (중간 토막은 움중, 아래 토막은 완보가 먹는 시늉을 하고 나서 노장을 둘러싸고 춤을 추고 상좌서부터 전부 개복청으로 퇴장한다.)

노장: (목중들이 모두 퇴장하고 나면 깨어 나서 정신을 차리고 눈곱도 떼고 이도 닦는다. 의복은 남루하며 지팡이를 두 손으로 짚고 일어나려 하다가 한번 쓰러진다. 다시 일어나려 다 반쯤 쓰러지고 나중에 간신히 일어난다. 그리고 주춤주춤 여러 번 맴을 돌다가 지팡이를 던져 버리고, 부채는 바른손에 들고 장삼자락으로 엽불장단에 맞추어 그드름춤을 추고, 다시 타령장단으로 바꾸어 명석말이, 곱사위, 화장무 등을 춘다.)<sup>31)</sup>

완보, 상좌, 움중이 노장을 엮어놓고 맴을 돌며 큰고기 잡았다며 노장을 먹는 시늉을 한다. 평소에 노장을 얼마나 싫어했으면 고기로 비유하며 먹는 행위를 했을까 싶다. 겉으론 노장을 위하는 척 하더니 본색을 드러낸 것이다. <봉산>에선 언어유희로 노장에게 모욕을 준 반면에 <양주>에선 노장의 몸을 훼손하는 적극성을 띤 것이라 볼 수 있다. 노장이 잠든 사이라고 설정되었지만 깨어 일어난 후에 큰 충격을 받은 듯 쓰러지기를 반복하다가 겨우 일어난다는 설정을 보이기 때문이다. 이 대목에서 주목할 점은 노장이 아랫것들의 이런 놀이의 대상이 된 후 기력을 잃는다는 점이다. 그러니까 아랫것들의 유희는 단순한 놀이가 아니라 노장의 기를 쇠진시키기 위한 행위로 읽을 수 있다. 노장에게 받은 퍽박을 몸의 유희를 통해서나마

31) 이두현, 앞의 책, pp.190-191.

되갚고자 한 것이다. 이런 몸 중심의 연극성은 언어 유희로 노장을 힐난할 때보다 관객을 훨씬 통쾌하게 했으리라 본다.

한편 <봉산>에서는 소무가 한 명 등장하지만 <양주>에선 두 명 등장한다. 또 다른 점은 <봉산>에선 노장이 소무를 유혹하기 위해 긴 시간을 치근덕거리면서도 응시하는 차원에 머물렀다면, <양주>의 노장은 소무의 육체를 탐하며 적극적으로 덤빈다. 소무와 노장이 처음 만나는 장면을 보면,

(이때 소무 둘이 등장하여 노장을 가운데 두고 자라춤을 춘다. 노장은 대무(對舞)하는 소무 사이를 갈지자춤으로 왕래하면서 한 소무 앞에 가서 고개를 끄덕이면서 흡족해한다. 노장이 한 소무의 입도 떼어 먹고 겨드랑이도 떼어 먹으나 소무가 노장의 가슴을 떠밀며 마다한다. 노장은 노하여 송낙을 벗어버리고 장삼을 찢어버린다. 그리고 장중에서 돈을 가지고 노름을 한다. 돈을 잃고 화가 나서 공기도 놀아보고 여러 가지 짓을 한다. 소무들이 노장이 벗어버린 장삼을 들고 다시 오라고 손짓한다. 노장은 거절한다. 다시 한 번 소무들이 노장을 청하니 노장은 찾아가 장삼을 입고 춤을 추며 같이 논다. 장삼띠를 끌어서 소무 하나를 동여매고, 연도 날려보고 갖가지 놀이를 하다가 염주로 소무들의 목을 걸어가지고 장내를 돌다가 삼현청 앞 왼쪽에 가 앉는다.)<sup>32)</sup>

노장은 소무가 거부하자 송낙을 벗더니 자신의 장삼을 찢으며 난폭성을 보인다. 그러더니 혼자서 노름하다가 소무가 자신을 부르니 어울리는데 철부지 아이의 행동처럼 유치하다. 몸으로만 소통하는 노장이기에 과장되게 행동함으로써 자신의 의중을 쉽고 빠르게 관객에게 전달하려는 의도로 이해할 수 있겠다. 또 이런 행동은 가면극 연행주체들이 노장의 품격을 떨어트리려는 의도의 발로라고도 볼 수 있다. 고매한 노장이 야수처럼 난폭한

32) 이두현, 앞의 책, p.191.

행동을 일삼거나 소무의 몸을 탐하려 하는 행동을 취함으로써 풍자의 대상이 된 것이다. 이처럼 <양주>의 세계상은 즉물적이면서 유아적이다. 상대가 싫으면 온 몸으로 거부하거나 폭력적인 행동을 일삼고, 좋으면 언제 그랬냐는 듯 어울려 논다. 가면극 연행주체들은 경직된 사회분위기에 맞서기라도 하듯이 아이처럼 몸의 유희를 즐긴 것이다. 그렇기에 신분적 제약에 억눌려 살던 관객의 숨통을 트이게 하고 흥취를 맛보게 했을 것이다.

한편 <양주>의 취발이는 <봉산>의 취발이 보다 더 드세다. <봉산>의 취발이가 노장에게 여러차례 매를 맞으면서도 참고 장광설을 늘어놓은 반면에 <양주>의 취발이는 노장에게 한 대 맞고 함께 춤을 추더니 곧장 노장을 제압해 버린다. 그러더니 “산중 짐승이 젊잖은 짐승이 이 부정한 인간 엘 뭘 하러 나왔단 말이요?” 라며 노장을 짐승 취급한다. 취발이한테 한 대 맞은 노장은 소무 가랑이 밑으로 들어가 숨어 있다가 소무 하나를 데리고 퇴장한다.

또 <양주>의 취발이는 <봉산>의 취발이보다 훨씬 난잡하게 행동한다. <봉산>의 취발이가 소무 치마 속에 머릴 들이밀고 나서 여성의 그곳이 뜨겁다고 하면서 털을 뽑는 행동에 그친 반면에 <양주>의 취발이는 소무 치마 속으로 두 번이나 들락거리며 냄새가 심하다거나 털을 뽑아 해금줄을 타야겠다고 하는 등 성적 표현을 훨씬 농도 짙게 한다.

(춤을 추고 나서 소무의 뒷치마를 들고 치마밑으로 들어가서) 내가 이때 살아도 네밀힐 것 후정 구경을 못했어. 어디 후정 구경이나 한번 해보자. 후정은 따는 좋긴 좋다. 옥동땡이도 앉아 하겠다 어찌 넓은지. 아이구 요런 안갑을 할 년 봐라. 증놈허고 어찌 낮잠만 자서 뒷물은 생전 안해서 고리내가 삼년 묵은 조기젓썩는 개가 나는구나 울르르르!(약간 토한다. 그리고 다시 앞으로 와서) 아끼는 뒤후정을 구경했지만 시방은 앞정을 내정을 구경 한 번하자.

(앞치마를 들고 들여다보고) 아이구 애 이 네밀 붙을, 잔솔반보다 웬 땡이로구나. 요걸 빼아가지고 해금쟁이나 주었으면 해금질도 넉넉히 하겠다. 아이구 요런 안감을 할 년 같으니. (손가락을 넣어 털을 빼가지고 나와 한 손에 쥐고) 애, 이 거웠어 어떻게도 긴지, 이것을 다른 놈 해금쟁이 줄 테니 해금줄을 해서 아무쪼록 장단 잘 맞추되 이렇게 맞추어라. (노랫조로) 깡깡 깡깡 끼가깡깡 쾡쾡 쾡쾡 깡깡...(손을 소무의 치마 밑에 넣고서 소문 속에서 공알이 까딱하는 것)애 요겨 무슨 개의 어금니 모양으로 옥니가 달렸는지, 손가락을 잡아 당기는 맛이 거기 사람이 아주 감출맛이 있어 죽을 지경이로구나.<sup>33)</sup>

성행위에 대해서도 <봉산>에서는 취발이가 자신의 머리털을 소무 사타구니에 꽂는 것으로 그린 반면, <양주>는 “개 흘레하듯” 무대에서 몸짓으로 보인다. 굳이 무대에서 보이지않아도 될 장면을 볼상 사납게 행위한다. 이런 행동은 심재민의 언급처럼 몸의 문제가 작품 전반의 의미 부여에 결정적인 역할을 하는 몸 위주의 연극들이 “몸과 성의 문제가 극의 전개 및 결말과 관련하여 결정적인 의미를 가”<sup>34)</sup>지듯이 가면극 주체들의 정신을 해석하는 중요한 열쇠라 하겠다. 즉 일상이 여유로운 사대부와 달리 늘 일에 치여 사는 민중들이 유일하게 소통하는 공간인 마당판에서 육화된 말을 하고 음란한 놀이를 함으로써 생산의 주체들에게 공연을 관람하는 동안이라도 노고를 잊고 흥취를 맛보게 하려는 의도로 볼 수 있겠다. 다시 말해 공동체 문화를 선도했던<sup>35)</sup> 가면극 주체들이 제도권 문화의 권위적이고 억압적인 것으로부터 벗어나 생생한 삶이 주는 기쁨을 민중들이 느낄 수 있

33) 이두현, 앞의 책, p.196.

34) 심재민, 『몸의 현상학과 연극비평』, 『동시대 연극비평의 방법론과 실제』, 연극과 인간, 2010, p.216.

35) 정형호에 따르면 “양주의 경우, 별산대 놀이가 지역 문화의 핵심 역할을 수행했으며, 이것을 중심으로 지역의 공동체 문화가 형성되었다고 볼 수 있다.”고 한다. 정형호, 『한국 전통연희의 전승과 미의식』, 민속원, 2009, p.289.

게 연희하고, 이와함께 재할 의지를 다지도록 한 것이다.

두 가면극에 등장하는 취발이는 자신이 범한 위반에 대한 대가를 치르지 않는다. 높은 신분의 노장을 쫓아낸 그의 행위는 사회에 대한 도전이라 할 수 있는데도 아들을 낳아 글공부까지 시키다가 퇴장하며 이 과장은 맺어진다. 이에 대해서는 위에서 언급한 것처럼 가면극 연행주체들의 민중의식의 표출로 이해할 수 있겠다. 그러니까 취발이 몸은 난봉꾼을 표상하면서도 사회적 불평등에 항거하는 몸으로도 기능하는 것이다. 이렇듯 가면극은 몸을 사유의 주체로 정위하면서 시대의식을 은연중에 드러낸다. 백마디 말보다 거침없는 몸짓으로 표현했기에 관객은 쉽게 공감하며 빠져 들었을 것이다.

한편 <양주>의 소무는 <봉산>의 소무보다 음란하게 행동하고 행동도 훨씬 충동적이다. 앞에서 살핀 것처럼 <봉산>의 소무는 노장과 취발이의 유혹에 반발하다가 염주와 돈으로 유혹하자 비로소 마음을 열지만 <양주>의 소무는 노장과 취발이의 유혹에 금방 마음을 열고 가까이 지낸다. 특히 취발이가 소무의 치맛속을 들락거리며 음란한 짓과 육담을 해도 성적 수취심을 전혀 드러내지 않는다. 하지만 취발이가 자신이 낳은 아이의 젖을 주라고 명령하자 거절하면서 아이를 때리는 등 충동적으로 행동한다.

취발이: (아이소리로) 아버지 젖 좀 먹었음.

취발이: 그래라. 여-어머니, 여보 마당 어머니, 애 젖 좀 먹여주 (소무는 젖을 먹이지 않고 손으로 아이를 탁 친다. 취발이가 아이를 주위들고) 요런 망상스런 년 같으니. 너 혼자 만든 거 아니고 나 혼자 만든 거 아니고 둘이 좋아 만들어가지고 왜 젖을 안 멕여? 탁 치는데, 너 괘시하는데 나는 괘시안하랴? (아들을 집어 팽개치고 <녹수 청산...>을 부르고 개끼춤을 추며 퇴장하고, 소무도 자라춤을 추면서 퇴장한다.)<sup>36)</sup>

이전의 고분고분한 태도와 다르기에 소무의 이런 행위는 관객을 당혹스럽게 한다. 두 남성의 성적 유혹엔 쉽게 넘어갔으면서 아이에 대해서는 단호하게 거절하기 때문이다. 자신의 분신과 다름없는 신생아를 거부하는 몸짓을 통해 육체적 쾌락은 추구하지만 어미로서 구속은 당하지 않겠다는 의지를 표명한 것으로 볼 수 있겠다.

<양주>에는 <봉산>과 달리 소무가 <포도부장놀이>에도 샌님의 첩으로 등장하는데 샌님이 자신을 모욕하자 다짜고짜 샌님 뺨을 때리고 발길질 하더니 포도부장과 놀아난다. 이렇듯 소무는 온순하다가 순간 거친 행동을 일삼는다. 그러면서도 성적 유혹에는 순순히 넘어간다. 매우 충동적인 성격으로 보이지만 육체적 본능엔 적극성을 취한다는 점에선 일관성을 띤다. 취발이처럼 정신보다는 몸의 요구에 충실한 삶을 살고 있는 것이다. 소무는 사회의 아웃사이더인 무녀이기에 지체 높은 노장과 달리 체면을 지키거나 품행을 단정히 할 필요가 없다. 당대 민중들의 삶도 크게 다르지 않기에 소무의 이런 행동은 관객들에게 정서적으로 통했으리라 사려된다.

이렇듯 가면극은 매우 도발적인 텍스트라 할 수 있다. 가면극 연행자들은 ‘몸’에 대해 유교적인 시선이 아닌 인간적인 시선을 제시한다. 유교적 금기에 얽매이지 않고, 누구나 몸을 누릴 수 있는 자유가 있다는 것을 보려고 몸의 요구에 충실한 소무를 탄생시킨 것이다. “몸은 무엇보다도 전체로서의 사회를 나타내는 은유라고 볼 수 있다.”<sup>37)</sup>는 쉐링의 견해를 적용하면 가면극 연희자들은 유교적 엄숙주의에 맞서고자 육체의 향연을 벌인 것이다. 그럼으로써 시대에 속박되어 사는 민중들은 공연을 보는 동안이나마 동질감을 느끼며 신명나게 놀았을 것이다.

36) 이두현, 앞의책, p.198.

37) 크리스 쉐링, 임인숙 옮김, 『몸의 사회학』, 나남, 1999, p.127.

#### IV. 결론

우리 봉건사회를 이끌었던 유교라는 엄숙주의는 보이지않는 관념으로 우리 민중들의 삶을 예속시켰다. 반면에 우리 가면극 연행 주체들은 드러난 몸으로 사유하면서 민중들의 감정을 표현하며 동질성을 이끌어 왔다. 그들에게 유교봉건사회에서 요구하는 젊잖은 품위는 과거의 유물일 뿐이다. 그렇기에 가면극에 등장하는 인물들은 본능을 숨기지 않는다. 욕정을 참지않고 바로 몸으로 실천한다. 욕정의 대상을 취하려는데 방해물이 있으면 주저하지 않고 맞서 싸운다. 오로지 그들은 몸의 감각이 지시하는 대로 축수를 드리우고 그런 몸의 움직임에 인생을 맡긴 것이다. 이런 인생들에게 도덕적 금기에 억눌려 살던 민중들은 환호하며 쾌재를 불렀을 것이다. 우리 가면극이 오랜 시간 전승된 이유가 바로 여기에 있겠다.

메를로 폰티는 “보는 자가 곧 보이는 것이고, 보이는 것이 곧 보는 자라는 봄과 보임의 상호환위가 일어난다”<sup>38)</sup>고 했다. 이런 폰티의 견해를 연극에 적용하면 관객과 배우 사이에도 늘 상호환위가 일어난다고 할 수 있다. 특히, 노장과 소무처럼 무언으로 일관할 때는 상호환위가 촉진되어 배우 몸의 미세한 떨림도 관객 몸에 전이되어 함께 떨리게 된다. 이렇듯 무언으로 전면에 나선 배우의 몸은 관객 지각의 지평을 넓혀주기에 관객에게 기를 전달하고 흥을 맛보게 한다. 이런 몸과 몸으로부터 신명은 생성된다. 그럴 때 놀이판은 생명력으로 가득차면서 관객을 정확케 할 것이다. 이는 서구 전통 연극에서는 찾기 어려운 우리 고유의 미학으로서 그 우수성을 평가할 수 있겠다.

“자유는 오직 자기의 세계를 스스로 형성해가는 활동 속에서만 온전히

---

38) 조광제, 앞의 책, p.77.

실현되는 것이다.”<sup>39)</sup>는 철학자 김상봉의 견해를 따르면 가면극 연행 주체들은 무대 위에서 자유를 마음껏 누렸다고 볼 수 있다. 그들은 공연되는 동안 스스로 자기의 세계를 형성하고, 실천적인 활동을 했기 때문이다. 마당판에 신을 모셔다가 예축하고, 상전을 불러놓고 모욕을 주거나 육체적 욕망을 불사를 때도 망설임없이 판을 만들고 몸을 움직였다. 그 곳이 장터 가설무대든 마을 당집 앞 마당이든 별빛을 조명삼아 무아지경 속에서 자신들이 꿈꾸는 세계를 펼쳐보였다. 가난과 소외로 점철된 질곡의 삶을 살면서도 그것과 어울려 놀고 박해와 죽음조차 두려움없이 상대한 가면극의 무대는 자기 상실 속에서의 자기 실현이라는 이념을 구현한 서로주체성<sup>40)</sup>이 실현된 공간이었다. 그들은 자유인으로서 기개를 펼치며 세상의 변혁을 꿈꾸었던 깨어있는 광대들이었던 것이다. 비록 얼굴을 가리고 활개쳤지만 가혹한 현실에 굴종하지 않았던 가면극 연행 주체의 놀이 정신은 생기 넘치는 생명력의 세계였고, 자유 정신이 충만한 세계였다.

---

39) 김상봉, 『서로주체성의 이념-철학의 혁신을 위한 서론』, 도서출판 길, 2007, p.12.

40) 김상봉은 “서로주체성이란 자기 상실 속에서의 자기 실현이라는 이념을 철저히 개념적인 사유의 차원에서 구체화하기 위해 우리가 제시한 새로운 주체성의 이념이다.”라고 하면서 “그렇다면 누가 주인이고 누가 하인인가? 이 경지에 서면 누구도 주인이 아니고 누구도 하인이 아니며, 모두가 다스리는 주인이고 모두가 섬기는 하인이니 이것이야말로 서로주체성의 경지인 것이다.”라고 그의 사상을 정의내렸다. 김상봉, 위의 책, p.233.

## 【참고문헌】

- 김기란, 『몸을 통한 재연극화와 관객의 발견(1)』, 『드라마연구』 25호, 한국드라마학회, 태학사, 2006, pp.44-45.
- 김명찬, 『재현의 위기와 몸의 연극』, 『몸의 위기』, 2004, 까치, p.327.
- 김방욱, 『몸의 연극과 관객의 몸을 위한 시론- 기(氣)와 흥(興)에 관련하여』, 『드라마연구』 25호, 한국드라마학회, 태학사, 2006, p.178.
- 김상봉, 『서로주체성의 이념-철학의 혁신을 위한 서론』, 도서출판 길, 2007, p.12.
- 김열규, 『메멘토 모리, 죽음을 기억하라』, 궁리, 2001, p.2004.
- 김지하, 『탈춤의 민족미학』, 실천문화사, 2004, p.180.
- 김지혜, 『오정희 소설의 몸 기호 연구』, 『몸의 기호학』, 문학과지성사, 2002, p.146.
- 남기성, 채희완 편, 『마당극의 몸 미학』, 『춤, 탈, 마당, 몸 미학 공부집』, 남기성, 2009, p.1003.
- 남진숙, 『한국 전후 문제 시집에 나타난 몸에 대한 표상과 그 의미』, p.107.
- 박진태, 『봉산탈춤 중마당군의 양면성과 구성원리』, 『비교민속학』 제17집, 비교민속학회, 1999.
- \_\_\_\_\_, 『한국 탈춤의 즉흥성에 관한 연구』-〈봉산탈춤〉과 〈양주별산대놀이〉를 중심으로-, 중앙대학교 석사학위논문, 2001.
- 브라이언 터너, 임인숙 옮김, 『몸과 사회』, 몸과 마음, 2002, p.134.
- 서연호, 『한국 가면극 연구』, 도서출판 월인, 2002, p.171.
- 심재민, 『몸의 현상학과 연극비평』, 『동시대 연극비평의 방법론과 실제』, 한국연극평론가협회 편, 연극과 인간, 2010, p.217.
- 안치운, 『연극과 몸-말에서 글로, 글에서 몸으로』, 『몸의 인문학적 조명』, 영남대학교 인문과학연구소 편, 월인, 2005, p.85.
- 양혜림, 『메틀로 - 풍티의 몸의 문화현상학』, 『몸의 현상학』, 한국현상학회, 철학과현실사, 2000, p.113.
- 유종목, 『한국 민속 가면극 대사의 표현법 연구』, 동아대학교 석사학위논문, 1973, pp.90-93.
- 이경숙, 『〈양주별산대놀이〉의 경기성』, 『한국극예술연구』 제9집, 한국극예술학회, 1999.
- 이두현, 『의민이두현저작집 02 한국의 민속극』, 민속원, 2013, p.257.

- 이미원, 『한국 탈놀이 연구』, 연극과 인간, 2011, p.74.
- 이숙인, 『유가의 몸 담론과 여성』, 『여성의 몸에 관한 철학적 성찰』, 한국여성철학회  
여음, 2000, p.123.
- 임재해, 『탈춤에 형상화된 성의 민중적 인식과 변혁적 성격』, 『한국문화인류학』 29권  
2호, 한국문화인류학회, 1996, p.62.
- 전경욱, 『한국의 가면극』, 열화당, 2007, p.248.
- 전성운, 『봉산탈놀이의 구성원리와 사유기반』, 『민속예술의 정서와 미학』, 민속학회  
편, 월인, 1999.
- 전신재, 『양주별산대놀이의 생명원리』, 성균관대학교 석사학위논문, 1980.
- \_\_\_\_\_, 『양주산대 중마당의 구조와 그 의미』, 『선청어문28』, 서울대학교 사범대학  
국어교육과, 2000.
- 정형호, 『양주별산대놀이에 나타난 미의식』, 『민속예술의 정서와 미학』, 민속학회편,  
월인, 1999.
- \_\_\_\_\_, 『한국 탈놀이에 나타난 무언의 의미와 기능』, 『공연문화연구』 제14집, 한국공  
연문화학회, 2007, p.101.
- \_\_\_\_\_, 『한국 전통연희의 전승과 미의식』, 민속원, 2009, p.289.
- 조광제, 『몸의 세계, 세계의 몸』, 이학사, 2004, p.121.
- \_\_\_\_\_, 『주름진 작은 몸들로 된 몸』, 철학과현실사, 2003, p.322.
- 조동일, 『봉산탈춤 노장과장의 주제』, 『연극평론』 제9호, 연극평론사, 1973.
- \_\_\_\_\_, 『탈춤의 역사와 원리』, 흥성사, 1980, p.197.
- 주현식 · 이상란, 『<양주별산대놀이>의 공손어법과 불공손어법의 문화적 의미』, 『한  
국고전연구』 27집, 2011.
- 채희완, 『탈춤』, 대원사, 1992, pp.72-73.
- 크리스 윌링, 임인숙 옮김, 『몸의 사회학』, 나남, 1999, p.127.
- 피터 브룩스, 『육체와 예술』, 문학과지성사, 2000, pp.30-60.
- 허용호, 『가면극의 축제극적 구조 -봉산탈춤을 중심으로-』, 『한국민속학』 제36호, 한  
국민속학회, 2002.
- 홍덕선 · 박규현, 『몸과 문화』, 성균관대학교출판부, 2009, p.114.

**Abstract**

A Study on the scene Old Priest in  
<Bongsan Talchum> and <Yangjoo Byeolsandae Nori>  
- Centered on 'Gestures' -

Kim, Young-Hak

This study speculated on the bodies represented in <Bongsan Talchum> and <Yangjoo Byeolsandae Nori> which take typical positions in the Korean mask drama.

This study focused on the bodies realized in the texts, especially the characters(Chibari and Miyal) whose bodies played an important role while they produced important meaning through their bodies even though they did not speak any lines in the dramas.

The four characters examined in this study had a common element in that they did not hide their instinct. They practiced their desires with their bodies.

If there were obstacles when they took the subjects they desired, they behaved bravely in taking them. Following their senses, they reached for their goal and depended on the movement of their bodies.

In other words, the players in mask dramas who led community culture were faithful to the needs of their bodies to show that any member can have freedom to enjoy their bodies. The dramas had a human perspective on the bodies presented, not a Confucian perspective. It is a modern perspective of leaders of mask dramas who wanted to be reborn as subjects of bodies beyond the taboos of Confucian feudal society. Probably the public who were oppressed under moral taboos would cheer and yell in delight. This is why our mask dramas have been popular and passed down for such a long time.

Key Word : mask drama, Bongsan Talchum(mask dance), Yangjoo Byolsandae Nori, gestures, Old priest, Somu, Chivari and Miyal

김영학

소속 : 조선대학교 자유전공학부 강의전담교수

주소 : (501-759) 광주광역시 동구 필문대로 309(서석동)

조선대학교 기초교육대학 자유전공학부

전화번호 : (062) 230-7605 / 010-5642-9263

전자우편 : kyh9263@chosun.ac.kr

이 논문은 2014년 10월 31일 투고되어  
2014년 12월 10일까지 심사 완료하여  
2014년 12월 11일 게재 확정됨.

