

남사당패의 어릿광대들 연구*

최락용**

<차례>

1. 서론
2. 남사당패 각 종목의 구성과 ‘어릿광대’의 존재 양상
 - 2-1. 버나의 구성과 ‘어릿광대’
 - 2-2. 살판의 구성과 ‘어릿광대’
 - 2-3. 어름의 구성과 ‘어릿광대’
3. 공연 구조를 통해 본 ‘어릿광대’의 역할과 특징
 - 3-1. 공연자와의 상호 작용
 - 3-1-1. 등장인물로서의 현전(現前)
 - 3-1-2. 부분적 연출자
 - 3-2. 청관중과의 상호 작용
 - 3-2-1. 공연자와 청관중의 매개적 기능
 - 3-2-2. 비판적 청관중으로서의 대표성
4. 결론

<국문초록>

우리나라에도 서양의 어릿광대들이 못지않은 혹은 그들을 뛰어 넘는 캐릭터들이 오래 전부터 전통 공연 예술 속에 많이 존재했으며 현재에 이르고 있다. 또한 한국의 어릿광대는 공연의 보조 역할에만 그치는 서양의 어릿광대와는 다르게, 공연에 따라 주인공에 해당하는 중요한 역할을 담당한다는 점이 특징이다. 즉, 그는 특별한 존재이다.

최근 연극의 창작 및 이론화가 활발한데도 정작 우리나라의 어릿광대에 관한 연구는 미진한 형편이다. 바로 이러한 점이 본 논문의 목적이자 필요성이 되겠다. 특히 남사당패 공연의 주요 레퍼토리인 풍물놀이, 버나(대접돌리기), 살판(땅재주), 어름(줄타기), 덧뵈기(탈놀이), 꼭두각시놀음(인형극) 가운데 버나, 살판, 어름 3가지 종목에는 실제로 ‘어릿광대’라는 명칭으로 등장하는 캐릭터가 있다. 물론 꼭두각

시놀음의 흥동지와 산발이, 덧뵈기의 말뚝이와 취발이 등도 어릿광대적인 요소가 강하다. 즉 국내에 유일하게 남아 있는 유량 광대패이자 전문 예인 집단인 남사당패에 어릿광대라는 이름이 가장 많이 남아 있다는 점이 어릿광대 연구의 동기와 이유가 되었다.

본고는 어릿광대라 불리면서, 남사당패 공연에 등장인물로 나오는 버나 및 어름, 살판의 어릿광대(매호씨)들을 주요 연구 대상으로 한정하고자 한다. 이 3가지 종목은 제인 계통(줄타기, 땅재주)과 유량 연예계 계통(어름, 살판)으로 구별되어 각각 나름대로의 고유성을 띠고 전승되었다.

연구는 현장답사(Field working)를 통한 남사당패 공연자 및 관계자들과의 인터뷰와 취재, 공연 상황 녹화, 기존의 영상물 등의 수집을 통한 각종 조사 자료 등을 바탕으로 삼았으며, 선행 연구 및 각 채록 본들의 이본(異本)을 비교 검토했다. 심우성과 박용태의 채록본을 본 연구의 주요 텍스트로 삼고, 필자의 조사 자료와 여타의 연구는 보조 텍스트로 활용하겠다.

남사당패의 여섯 가지 공연 마당이 지닌 공연 텍스트들의 내용은 역사·사회적 제도들과의 부단한 상호작용의 산물이며, 그것에 대한 분석은 사회분석의 유용한 한 형태가 될 수도 있다. 희곡 텍스트는 연극으로 공연될 때 비로소 완성되는 것이다. 그러므로 희곡 텍스트만으로는 남사당패 어릿광대들의 분석이 완성될 수 없다. 따라서 공연적 지평에서의 어릿광대 분석은 참여자·공연자·청관중을 종합적으로 고려하되, 주로 대사·몸짓·노래·춤에 초점을 맞추고, 이 연극적 기호들이 이루어내는 의미를 주체의 차원에서 포착하고자 한다.

그리고 공연적 지평의 구조와 의미를 파악한 작업을 토대로 하여, 남사당패 어릿광대들이 갖고 있는 공연자·청관중의 상호작용 관계 측면에서의 독특한 공연 전략을 논의하고자 한다. 어릿광대들의 존재 의미는 공연자와 청관중 사이를 매개하려는 공연 전략이며, 흥행 전략임을 밝히고자 한다. 그들은 극중 등장인물로서의 현전성(現前性)을 띠고, 공연의 연출자 역할도 하면서 상호작용을 하며, 비판적 청관중으로서의 대표로서 청관중과 상호작용 관계를 형성하는데, 공연학적 의의가 있음을 밝히고자 한다.

한국의 어릿광대들은 해학과 골계, 익살, 말장난, 흉내 내기(Mimicry) 등의 제담과 몸짓 등을 비롯해, 풍자로 청관중에게 즐거움을 주는 성격이 주를 이룬다. 또한 서양의 어릿광대와 비교해서도 한국의 어릿광대들의 역할은 훨씬 다양하고, 폭넓다. 놀이판 안에서의 주역인 채주꾼에 못지않은 상대역일 뿐만 아니라 경우에 따라서 주역의 역할마저 담당하는 경우조차 있기도 하다. 따라서 그의 존재는 아주 중요하며 필수불가결하다.

한국 전통 공연 예술에서 일부를 제외하고는 무대와 객석이 분리되어 있지 않았다. 하나로 통합된 공간이었다. 공연자와 청관중이 공존한다는 점이 그 큰 특징이다. 쌍방향 의사소통의 상호 작용 관계를 형성하는 것이다. 간접적이며 감정적인 참여가 아니라 직접적인 참여를 서토가 요구하는 의사소통 관계이다. 적극적인 참여라는 행동을 통해서 공동체의 고민과 갈등에 대한 필요한 해결책을 찾으려 한다. 따라서 노는 사람과 보는 사람의 구별이 없는 것이다. 연극의 공간은 단지 보여주고 보는 공간이 아닌 ‘지금 여기에(there and now)’ 함께 있는 사람들이 공동으로 만들어가는 ‘사건’이 되는 것이다.

주제어 : 어릿광대, 매호씨, 남사당패, 버나, 살판, 어름, 현전, 매개, 상호작용.

1. 서론

우리나라의 전통 공연 예술 가운데 어릿광대라고 불리는 공연자가 등장

* 이 논문은 2011년도 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음(NRF-35C-2011-2-A00537).

** 조선대학교 국어국문학과 강사

하는 것은 중요무형문화재 제3호 남사당패의 공연 종목인 버나(대접돌리기)와 살판(땅재주), 어름(줄타기)에 나오는 매호씨, 그리고 재인청 소속 대령(待令) 광대가 재주를 부리는 중요무형문화재 제58호 줄타기(줄얼음타기)에 나오는 광대씨(혹은 배우씨)와 아울러 재인 광대극인 중요무형문화재 제79호 발탈의 주인 등 모두 5종류의 공연에서 볼 수 있다. 발탈은 재인청 광대들이 놀기도 했지만, 남사당패에서도 공연을 했던 것으로 보인다.

어릿광대라는 명칭은 예전부터 사용되어 온 것으로 보이지만, 최근에는 주로 유랑연예패¹⁾인 남사당패를 중심으로 많이 사용되고 있다.²⁾ 이 공연들의 특징은 기예(재주)를 부리는 주공연자(버나잡이·살판쇠·어름산이)와 어릿광대(매호씨)·악공 등으로 구성되어, 재담과 소리(노래)를 주고받는다는 점이다. 서양의 곡예나 서커스 같은 단순한 기예의 나열이 아닌, 탁월한 기예를 통한 예술성³⁾과 더불어 웃음·해학(익살)·풍자를 담은 재담 및 음악이 유기적으로 결합된 연극성(theatricality)이 뛰어난 공연이다. 여기에 열린 구조로서 여러 가지 연극적인 빈 공간(틈)⁴⁾을 장치해 두어서 청관중의 적극적인 참여를 유도하는 공연 전략과 흥행 전략을 구사한다. 이것은 비단 이들 공연의 특징일 뿐만 아니라 무당굿, 탈놀이, 인형극, 판소리 등에서도 보이는 한국 전통 공연 예술의 고유한 특성이기도 하다.

조선 전기 광대와 서인은 주로 주질(줄타기), 농령(방울받기), 근두(땅재주) 등 규칙이 있는 연희를 담당했고, 수척과 승광대는 웃고 희학하는 연희, 악공은 반주 음악을 담당했다. 광대가 담당한 공연은 전문적인 연희자들만이 연행할 수 있는 고유성을 지닌 고난도의 기예(곡예)에 해당되는 것으로 삼국시대 중국에서 들어 온 산악백희계통의 것이고, 수척과 승광대가 담당한 웃고 희학하는 연희는 고려시대의 우희(優戯)와 통하는 연희로서, 중국 산악백희의 골계희인 우희⁵⁾와 같은 성격의 연희이다.⁶⁾ 전경옥은 “우희가 수척과 승광대가 행하는 우습고 해학적인 놀이이며, 모두 임금을 풍간하거나, 부패한 관원을 풍자하는 시사적인 내용, 흥내 내기 등이었으며, 임금도 상연목록을 알고 있을 만큼 당대의 유명 연희였다.”고 지적한다.⁷⁾

그러나 이러한 공연자들의 부류와 공연 종목의 분류는 행사 준비의 효율성을 위한 배치일 뿐, 실제로는 계통의 구별 없이, 규칙 있는 놀이(規式之戲)나 우희 등의 구분 없이 모든 공연을 광대들이 올렸을 것으로 보인다. 실제로 규칙 있는 놀이가 사람들에게 단순히 즐거움만을 주는 광대의 기예(재주)만을 펼치는 것이 아니라, 광대와 어릿광대의 재담을 통해 우습고 해학적인 놀이⁸⁾로서 세교(世敎)⁹⁾적인 풍자극의 면모 또한 상당히 드러내고 있다.

실제로 문헌상에 남아있는 고려시대부터 조선시대에 이르는 거의 모

1) 심우성은 “남사당패의 배경을 보는데 연관되어야 할 패거리로 사당패·걸립패·대광대패·숫대쟁이패·중매구·굿중패 등을 꼽고 있으며, 이 가운데 사당패와 걸립패, 숫대쟁이패, 굿중패 등을 제외하고는 상고할 방법이 없다.”며 안타까워한다. 심우성, 『남사당패연구』, 동문선, 1994, 31면.

2) 전경옥은 “조선 후기에 재인청의 재인은 흔히 광대라고도 불렀는데, 그 중 한강 이남의 세습무권에서 활동한 재인은 대부분 무계 출신의 무부들이었다. 조선 후기 재인은 그 담당 영역에 따라 광대, 재인, 무동, 공인으로 나눌 수 있다. 광대는 다시 판소리를 부르는 소리 광대와 줄광대, 어릿광대, 고사광대, 선중애꾼(선굿창부)으로 나뉜다.”고 말한다. 아울러 “고려시대에 연등회, 팔관회, 나례 등에 동원되어 산악, 백희의 종목들을 공연한 자들 중에도 공연자 중에도”, “중국 사신 영접 행사에 나오는 광대도” 무계 출신이었을 것으로 보고 있다. 전경옥, 『한국의 전통연희』, 학고재, 2004, 302면.

3) 김광연, 『민속놀이』, 대원사, 2006, 46면.

4) 수용미학자 볼프강 이저(Wolfgang Iser)가 사용한 개념으로 틈(Leerstelle, Gaps) 혹은 구멍(Traufes)이라고도 한다.

5) 안상복은 “우희는 ‘배우의 놀이’를 뜻한다. ‘배우’란 공연예술을 직업으로 삼는 사람들의 총칭이고, ‘놀이’란 그들이 놀았던 다양한 종류의 공연예술을 지칭한다.”라고 보았다. 안상복, 『한중 우희의 비교』, 『고전희곡연구』 제3집, 한국고전희곡학회, 2001, 47면.

6) 전경옥, 앞의 책, 252면.

7) 전경옥, 앞의 책, 340면.

8) 안상복은 이러한 소학지희(笑謔之戲)를 “‘웃기고 농지거리하는 놀이’ 정도의 의미로 범위가 상당히 포괄적”이며, “크게 재담 혹은 만담, 순수한 희극, 가면극까지 포함하는 놀이”로 정리했다. 안상복, 『소학지희의 개념과 역사적 전개』, 『고전희곡연구』 제1집, 한국고전희곡학회, 2000, 184~186면.

9) 앙리 베르그송은 “골계와 해학(익살)에 교훈이 있다.”고 강조한다. 앙리 베르그송, 이희영 옮김, 『웃음』, 동서문화사, 2008, 40, 73면.

든 공식·비공식 연회 행사¹⁰⁾에 줄타기·숫대타기·땅재주·농령 등은 필수적인 공연 종목이었고, 대부분 함께 공연¹¹⁾되었으며, 때로는 줄타기 광대가 나머지 종목들도 아울러 공연하는 경우가 있었다. 이 가운데 줄타기가 노른자위로 꼽혔다고 한다.¹²⁾ 그레선지 현대에 이르러서도 줄타기가 비교적 많이 공연되고, 연구도 가장 많다. 살판과 버나는 공연이나 연구가 줄타기에 비하면 상당히 빈약한 실정이다.

조선 인조 원년(1623년)에 나례와 중국 사신 영접 행사에서 산대회가 폐지되면서, 공식적 연회 행사가 없어지거나 줄어들어, 이들 공연자들은 생계를 꾸리기 위해 전국을 떠돌며 민간의 호사가나 치자(侈者) 혹은 민중의 손길에 의존할 수밖에 없었다.¹³⁾ 그리하여 행사가 없거나 단골이 서지 않을 때의 무게 출신 광대와 수척 계통의 재인,¹⁴⁾ 재승(才僧)들이 자연스럽게 어울려 정착 예인 집단이나 유랑 광대패가 되었으며, 조선시대

10) 고려시대의 팔관회와 연등회, 나례, 수록재(水陸齋), 우란분재(于蘭盆齋), 수희(水戲), 왕의 행행(幸幸), 각종 궁중 연회 등의 행사와 조선시대의 나례, 수록재, 우란분재, 중국 사신 영접, 읍치제의(邑治祭儀), 동제(洞祭), 상류층 사대부가의 잔치 외에도 왕의 각종 행차, 왕자와 공주의 태봉(胎封)의식, 정월 보름 궁중의 풍농 기원 의례인 내농작(內農作), 지방관 부임 행사, 과거 급제자를 위한 축하 행사인 유가(遊街)와 문희연(聞喜宴), 은영연(恩榮宴), 영친의(榮親儀), 홍패고사(紅牌告祀), 그리고 경사로운 일이 있을 때 조상의 산소를 찾아가 돌보고 제사를 지내는 소분(掃墳) 등등이 있다.

11) 남사당놀이의 전 종목은 인도와 서아시아, 중앙아시아를 거쳐 중국을 통해 북방에서 우리나라로 들어 온 놀이들이다. 김광연, 『동아시아의 놀이』, 민속원, 2004, 8면.

12) 이보형, '줄타기', 『문예진흥』, 한국문화예술위원회 내외협력팀, 1994, 63면.

13) 물론 “조선시대에는 경기도, 충청도, 전라도에 재인칭(新稱, 약사칭, 광대칭, 화랑칭) 등이 1784년에서 1920년까지는 존재했다는 <경기도창제도청안>과 <경기재인칭선생안> 등에서 확인할 수 있지만, 재원은 세습무당 당골에 한하며, 전적으로 굿과 음악을 하는 화랑, 줄타기나 땅재주를 하면서 무악을 연주하는 재인, 가무 예술인이면서 무악을 연주하는 광대, 판소리 광대 등이 포함됐다. 이들은 각 도 창제도청(唱才都廳)과 군 재인칭에 항상 순번으로 대령하는 대령(待令)광대로서 군에 예속되어 나례나 중국 사신 영접 행사에서 산대회를 거행하는 한편, 문희연이나 삼일유가, 지방 관아 행사에도 참여했다.”(전경옥, 앞의 책, 319~321면) 그러나 영조 이후나례와 중국 사신 영접 행사에서 산대회가 폐지되면서 주로 서민을 상대로 공연을 하게 되었는데, 이 과정에서 재인칭 광대들도 생계를 위해 유랑 예인 집단 결합해 공연 활동을 벌이곤 했다.

14) “재인과 백정은 양수척 계통이다.” ① 《예종실록》 1년(1468) 6월29일조 양성지 상소문 참조 ② 전경옥, 앞의 책, 322면.

공연 예술의 주요 담당층으로 형성된다. 따라서 이들의 공연은 민중의 희노애락을 박진성(迫眞性, verisimilitude)있게 드러낼 수 있었다.¹⁵⁾

필자는 ‘어릿광대’라 불리는 존재가 훨씬 오래 전부터 존재했을 것이라 확신한다. 왜냐하면, 김일출이 『조선 민속 탈놀이 연구』에서 “중국의 고대 문헌에서도 동이(東夷)의 음악과 무용을 ‘매(昧 또는 鞅)’라고 불렀으며, “중국의 선진(先秦)시대 대략 기원전 3세기 이전의 문헌인 주례(周禮)에는 동서남북 네 이민족의 음악을 주관하는 <테루씨(鞀鞀氏)>라는 관직이 있고…….”¹⁶⁾라고 밝혔기 때문이다.

남사당패에서는 버나에서 버나잡이와 재담을 주고받으며 재주를 함께 부리는 어릿광대가 매호씨라 불리고, 어름에서 줄 위에서 재주를 부리는 광대는 어름산이,¹⁷⁾ 땅 위에서 어름산이와 재담을 주고받는 광대는 매호씨(어릿광대)라 부르며, 살판의 살판쇠와 호흡을 맞추는 매호씨(어릿광대)도 마찬가지로인데, 매호씨라는 명칭은 땅을 의미하는 것으로 봐야 한다. 따라서 매호씨는 땅에 있는 사람을 부르는 호칭쯤으로 해석될 수 있다. 삼국사기에 보면 고구려와 백제의 지명중엔 땅 혹은 성(城)을 뜻하는 ‘매’가 들어간 단어가 많고, 우리나라의 마을곳, 풍물곳 등에 벽사축원곳인 매곳, 매귀(埋鬼), 매구, 지신밭이 등이 있다는 것을 생각해보면 더욱 그 질은 상관성을 엿볼 수 있다.

표준국어대사전에 광대는 “㉠가면극, 인형극, 줄타기, 땅재주, 판소리 따위를 하던 직업적 예능인을 통틀어 이르던 말을 이르며, 한자를 빌려

15) 최락용, '야담 문학에 나타난 조선 배우의 삶', 『공연문화연구』 제23집, 한국공연문화학회, 2011, 304~305면.

16) 김일출, 『조선 민속 탈놀이 연구』, 조선과학원출판사, 1958, 한국문화사 영인본, 1998, 12~14면.

17) 국립국어원 표준국어대사전에 보면, 사니는 “㉠ 광대나 재주꾼을 통틀어 이르는 말. ㉡ 무당의 남편이나 남자 가족 등을 일컫는다.”고 실려 있다. 필자는 그 어원이 선우(單于, Xiānyú, shānyú)나 사내 등과 같다고 본다. 따라서 꼭두각시놀음의 산반이는 인형과 극중 대화를 나누거나 반주 음악을 연주하는 사람, 어름의 어름사니는 줄을 타는 사람 정도로 해석이 가능하다고 생각한다.

‘廣大’¹⁸⁾로 적기도 한다고 한다. 배우(俳優), 배창(俳倡), 창우(倡優), 화척(禾尺). ㉠연극을 하거나 춤을 추려고 얼굴에 물감을 칠하던 일.”이라고 정의한다. 어릿광대는 “㉡곡예나 연극 따위에서, 얼렁광대의 재주가 시작되기 전이나 막간에 나와 우습고 재미있는 말이나 행동으로 판을 어울리게 하는 사람. ㉢무슨 일에 앞잡이로 나서서 그 일을 시작하기 좋게 만들어 주는 사람을 비유적으로 이르는 말.”이라고 한다.

고려가요 쌍화점(雙花點)에 보이는 ‘쪼고맛감 샷기광대’는 서역(위구르) 계통의 어린 아이나 난쟁이 어릿광대로 보인다.¹⁹⁾ ‘쌍화(雙花)’는 당시 고려를 침략했던 원나라(몽골)의 만두를 부르던 말이며, 화자인 여자 손님의 손목을 쥐는 만두 가게 주인 회회(回回) 아버지는 위구르족이다. 요즘도 규모 있는 개점 업체에서는 춤추며 호객하는 홍보 아르바이트가 유행하듯, “이 말미 이 점(店) 밧기 나명 들명, 다로리거디러 쪼고맛감 샷기광대 네 마리라 호리라.”라는 대목을 보면, 당시 국제 도시였던 개성에는 이러한 서역 계통 어릿광대들로 호객하는 행위가 상당히 많았던 것으로 보인다.

서양에서 어릿광대는 제의와 놀이, 축제, 공연 등에서 상당히 독특하면서도, 중요한 캐릭터로서 고유의 역할과 존재 양상, 성격과 의미 등을 굳혀왔다. 어릿광대(Clowm), 익살광대(Joker, Jokester), 허풍쟁이광대(Wit-cracker),

18) 송석하에 따르면, “광대라는 명칭은 문헌상으로 고려사 권 124 폐행(廢幸) 2 전영보(全英甫)전에 최초로 등장하며, 조선 중종 때 최세진이 『훈몽자회』에서 가면극과 인형극을 공연하는 자를 광대라 일컫는다고 했다. 그러나 그는 당시 사회가 예인의 분업을 허용하지 않은 관계로 자연히 각종 연예를 동일인이 하게 되어, 구별 없이 예인 모두를 광대라 했다고 한다. 그리고 재인은 광대 가운데 창극(倡劇)을 하는 ‘노랫밧치’라 했으며, 조선 후기가 되면, 줄타기, 땅재주 등을 곡예(曲藝)하는 예인을 지칭하고, 재인은 창극우(倡劇優)를 가리켰다고 한다. 나중에는 재인을 광대라 하고, 재인은 소리에 반주하는 북쟁이, 장고쟁이를 부르는 이름으로 넘어갔다는 것이다. 아울러 그는 광대가 외취(隈取, 낮에 환칠하는 것)를 가리키다가 점차 가면을 부르게 됨에 따라 가면을 쓰고 연극을 하는 사람까지 광대라 호칭하게 된 듯하며, 얼굴(顔面)이 우리의 고어(古語)로 광대일 것이라고 추측하고 있다.” 송석하, 『광대란 무슨 뜻인가』, 『석남 송석하 한국 민속의 재음미』, 국립민속박물관, 2004, 348~352면.

19) 옥재은, 연극적 장치로서의 어릿광대 연구·‘탈춤’을 중심으로, 상명대학교 석사학위논문, 2003, 7면.

장난꾸러기광대(Prankster), 어리바리광대(Buffon), 바보광대(Fool), 주술광대(Trickster),²⁰⁾ 궁정광대(Jester), 악당광대(Villains)등으로 불리는 다양한 부류의 어릿광대들이 존재했다. 서양에서는 이 어릿광대들에 관한 연구도 활발하고,²¹⁾ 현재에는 영화에도 단골로 등장해 많은 사람들에게 즐거움을 주고 있다. 일례로, 영화 배트맨의 아주 비열한 복수의 악당 조커와 여자 친구 할리 퀸 역시 어릿광대다.²²⁾

우리나라에도 서양의 어릿광대들에 못지않은 혹은 그들을 뛰어 넘는 캐릭터들이 오래 전부터 전통 공연 예술 속에 많이 존재했으며 현재에 이르고 있다. 또한 한국의 어릿광대는 공연의 보조 역할에만 그치는 서양의 어릿광대와는 다르게, 공연에 따라 주인공에 해당하는 중요한 역할을 담당한다는 점이 특징이다. 즉, 그는 특별한 존재이다.

최근 연극의 창작 및 이론화가 활발한데도 정작 우리나라의 어릿광대에 관한 연구는 단지 소수의 학위 논문과 소논문만 있을 뿐 아주 미진한 형편이다. 바로 이러한 점이 본 논문의 목적이자 필요성이 되겠다. 특히 남사당패 공연의 주요 레퍼토리인 풍물놀이, 버나(대접돌리기), 살판(땅재주), 어름(줄타기), 덧보기(탈놀이), 꼭두각시놀음(인형극) 가운데 버나, 살판, 어름 3가지 종목에는 실제로 어릿광대라는 명칭으로 등장하는 캐릭터가 있다. 물론 꼭두각시놀음의 흥동지와 산반이,²³⁾ 덧보기의 말뚝이와 취발이 등도 어릿광대적인 요소가 강하다. 즉 국내에 유일하게 남아 있는 유랑 광대패이자 전문 예인 집단인 남사당패에 어릿광대라는 이름이 가장 많이 남아 있다는 점이 어릿광대 연구의 동기와 이유가 되었다.

20) 교언영색으로 사람을 후리는 사기꾼이나 비열한 협잡꾼을 의미하는 경우가 더 많다. 예로 장뿔쟁이 싸구려 약장수 같은 자들을 들 수 있다.

21) Blumenthal, Eileen, *Puppetry and Puppets*, London: Thames and Hudson, 2005, pp. 127~129, pp. 217~219.

22) ① 옥재은, 앞의 논문, 2면 참조.

② 안장환, 한국가면극 어릿광대 연구의 미학적 연구-코메디아 델알테 어릿광대 연구와의 비교를 통해서, 중앙대학교 석사학위논문, 2006, 9~18면 참조.

23) 전경옥은 산반이를 어릿광대로 보고 있다. 전경옥, 앞의 책, 530면.

본고는 어릿광대라 불리면서, 남사당패 공연에 등장인물로 나오는 버나 및 어름, 살판의 어릿광대(매호씨)들을 주요 연구 대상으로 한정하고자 한다. 이 3가지 종목은 재인 계통(줄타기, 땅재주)과 유랑 연예패 계통(어름, 살판)으로 구별되어 각각 나름대로의 고유성을 띠고 전승되었다.²⁴⁾

연구는 현장답사(Field work)를 통한 남사당패 공연자 및 관계자들과의 인터뷰와 취재, 공연 실황 녹화, 기존의 영상물 등의 수집을 통한 각종 조사 자료 등을 바탕으로 삼았으며, 선행 연구 및 각 채록본들의 이본(異本)을 비교 검토했다. 그 결과 꼭두각시놀이 및 어름의 채록과 선행 연구는 대단히 많았으나, 남사당패의 버나 및 살판, 풍물놀이, 덧피기 등은 대조적으로 심우성과 중요무형문화재 제3호 남사당놀이 예능보유자인 박용태의 채록 및 선행 연구를 제외하고는 거의 살펴볼 수가 없었다. 따라서 심우성과 박용태의 채록본을 본 연구의 주요 텍스트²⁵⁾로 삼고, 필자의 조사 자료²⁶⁾와 여타의 연구는 보조 텍스트로 활용하겠다.

남사당패의 여섯 가지 공연 마당이 지닌 공연 텍스트들의 내용은 역사·사회적 제도들과의 부단한 상호작용의 산물이어서, 그것에 대한 분석은 사회분석의 유용한 한 형태가 될 수도 있다.²⁷⁾ 희곡 텍스트는 연극으

24) 심우성은 “전통 사회에서 가면극·판소리·땅재주·줄타기 등을 연희하는 사람들을 광대라 불렀는데, 이 광대들은 피지배계층을 상대로 공연했던 남사당패·숫대쟁이패·사당패·걸립패 등과 같은 조선 후기 유랑 예인 집단과는 달리 지배 계층을 상대로 공연했음”을 강조한다. 심우성, 『광대줄타기 연희본: 이동안 구술본을 중심으로』, 『창작과 비평』 제33호, 창작과 비평사, 780~797면.

25) ① 심우성, 『남사당패연구』, 동문선, 1994.

② _____, 『남사당놀이』, 화산문화, 2000.

③ _____, 『마당굿 연희본』, 깊은샘, 1980.

④ 박용태, 『박철치가 전하는 남사당놀이』, 엠애드, 2008.

26) ① 2005년 12월 28일 남사당놀이 정기 발표 공연 무형문화재전승회관 비디오 녹화(최락용)

② 2011년 10월 2일 남사당놀이 정기 공연, 인천시 계양구청내 특설무대.

③ 2012년 10월 3일 남사당놀이 정기 공연, 인천시 계양구청내 특설무대.

④ 기타 사단법인 남사당놀이 보존회 공연 비디오 및 관계자 인터뷰 자료. 안성 남사당놀이 관람 및 공연 관계자 인터뷰 자료 등등.

27) 레나토 로살도, 권숙인 옮김, 『문화와 진리』, 아카넷, 2000, 209~213면.

로 공연될 때 비로소 완성되는 것이다. 그러므로 희곡 텍스트만으로는 남사당패 어릿광대들의 분석이 완성될 수 없다. 따라서 공연적 지평에서의 어릿광대 분석은 참여자·공연자·청관중을 종합적으로 고려하되,²⁸⁾ 주로 대사·몸짓·노래·춤에 초점을 맞추고, 이 연극적 기호들이 이루어내는 의미를 주체의 차원에서 포착하고자 한다.

그리고 공연적 지평의 구조와 의미를 파악한 작업을 토대로 하여, 남사당패 어릿광대들이 갖고 있는 공연자·청관중의 상호작용 관계 측면에서의 독특한 공연 전략을 논의하고자 한다. 어릿광대들의 존재 의미는 공연자와 청관중 사이를 매개하려는 공연 전략이며, 흥행 전략임을 밝히고자 한다. 그들은 극중 등장인물로서의 현전성(現前性)을 띠고, 공연의 연출자 역할도 하면서 상호작용을 하며, 비판적 청관중으로서의 대표로서 청관중과 상호작용 관계를 형성하는데, 공연학적 의의가 있음을 밝히고자 한다.

2. 남사당패 각 종목의 구성과 어릿광대의 존재 양상

2-1. 버나의 구성과 ‘어릿광대’

고구려 고분 벽화²⁹⁾에는 당시의 놀이 문화가 담긴 그림이 다양하게 나타나 있다. “나무다리 걷기(평안남도 강서군 수산리 고분·평안남도 대동군 팔청리 고분), 방울받기(중국 길림성 집안현 장천 1호분), 곤봉과 공받기(수산리 고분·팔청리 고분·평안남도 강서군 약수리 고분), 수레바퀴

28) 왜냐하면 공연 구조는 기본적으로 참여자(Participant)들과 공연자(Performer)들, 청관중(Audience)으로 구성되어 있기 때문이다. Bauman, Richard, *Verbal art as performance*, Waveland Press, Inc., 1977, p. 29.

29) 전호태, 『벽화여, 고구려를 말하라』, 사계절, 2004, 36~41면.

처올리기(수산리 고분·장천1호분), 말타기(약수리 고분·팔청리 고분), 칼재주 부리기(팔청리 고분·안악 제3호분의 행렬도), 씨름(각저총·장천 1호분), 수박희(무용총·안악 제3호분) 등에는 기예와 힘겨루기에 해당하는 놀이가 그려져 있고, 가면희(안악 제3호분)와 같은 연극적 놀이와 북·장구·완함·배소·통소 등의 악기를 연주하는 모습도 보이며, 원숭이 재주부리기(장천1호분) 같은 짐승을 다루는 곡예” 등 산악백희의 다양한 양태가 그려 있다.

이 벽화들을 살펴보면, 버니는 중앙아시아와 중국에서 유입된 산악백희와 함께 우리나라와 일본으로 전래된 것으로 파악되며, 현재는 서커스 묘기의 한 종목으로 발전하여 전 세계적으로 공연되고 있다. 중국의 경우, “한대에는 무반(舞盤), 당대에는 선반(旋盤)·사반(耍盤)·전접(轉蹠)·사완(耍碗)·농분자(弄盆子)·척병(踢瓶), 송대에는 잡선(雜旋), 청대에는 무반(舞盤)·사담자(耍壘子), 오늘날에는 사화반(耍花盤)·사접자(耍蹠子) 등으로 부르며, 일본에서는 망하(放下), 사발(沙鉢) 돌리기 등으로 일컫고 있다.”³⁰⁾

우리나라의 버니는 현재 중요무형문화재 제3호로 지정된 남사당놀이의 두 번째 종목으로서 일종의 요술인 ‘얼른’과 함께 공연했을 것으로 보이지만,³¹⁾ 삼국시대의 산악백희나 고려와 조선의 백희, 가무백희, 잡희, 산대잡극, 산대희, 나례, 나희 등은 물론 전통 연희를 기술한 유득공의 《경도잡지(京都雜誌)》, 유만공의 《세시풍요(歲時風謠)》, 송만재의 「관우희(觀優戲)」등에도 기록이 나타나지 않아 유래를 정확히 상고할 수 없다. 다만, 도상자료인 《은영연도(恩榮宴圖)》(1580년)³²⁾나 《봉사도(奉使圖)》(1725년)³³⁾

30) 이기원, 한국 버니의 역사와 연행양상, 고려대학교 석사학위논문, 2007, 1~4면.

31) 안성남사당놀이에서는 현재 ‘얼른’을 대폭 보강해 공연하고 있다.

32) “선조 18년 임금이 성균관을 방문하여 별시(別試)인 알성시(謁聖詩)를 행한 후 의정부에서 급제자들에게 배풀어준 은영연을 묘사한 그림이다. 현재는 일본의 양명문고(陽明文庫)에 소장되어 있다. 그림에서 중앙 하단에 땅재주를 부리는 광대들 위로 고개를 들어 허공을 바라보고, 양팔을 든 모습이 버나를 돌리는 듯한 자세이지만, 그림이 선명하지 않아 무슨 기술인지는 확실하지가 않다.” 전경욱, 앞의 책, 268~269면.

33) “중국 사신 영접 행사의 연희 장면을 전해주는 도상 자료이다. 아구돈은 1717년에서

를 통해 예전의 모습과 역사를 기증할 수 있을 뿐이다. 따라서 기록에는 없지만 《봉사도》를 통해 버나 혹은 대접돌리기가 나례나 백희에 포함된 공연이 아니었을까하는 유추는 해볼 수 있다. 조선 후기에 이르면, 유랑 예인 집단 가운데 굿중패와 솟대쟁이패, 걸립패 등에서도 대접돌리기를 공연했던 것으로 보아³⁴⁾ 주로 서민층이 즐겼던 놀이로 간주된다.

버니는 “켓바퀴³⁵⁾·대접·대야·메꾸리³⁶⁾ 등을 길이 40센티미터 가량의 앵두나무 막대기·담뱃대·칼·자새³⁷⁾ 등을 가지고 돌리는 재주놀이인데, 공연 시간은 30~40분 남짓 걸린다.”³⁸⁾ 또한 “버니는 돌리는 대상에 따라 켓바퀴 돌리기·가죽접시 돌리기·대접 돌리기·무반(舞盤)·전반(轉盤)·농반(弄盤)·완주기(腕株伎)·잡선(雜旋) 등 여러 명칭”을 갖고 있다.³⁹⁾

반주 음악은 “덩덕궁이와 자진가락 등 3분박의 다소 빠른 장단이 주로 사용됨을 알 수 있다. 소리(가창)로는 매화타령⁴⁰⁾과 산염불⁴¹⁾을 주로 부르

1725년 사이에 네 차례나 조선에 사신으로 왔는데, 영조 1년(1725년)에 조선에 관한 풍물과 자신에 대한 영접 행사를 묘사한 스무 쪽짜리 화첩을 완성했다. 이 중 제7쪽에 그려진 모화관 마당에서의 공연을 보면, 객사 바로 앞에서 한 광대가 대접돌리기를 하고 있다.” 그리고, “(중국 사신 영접 행사에) 나례와 백희를 배풀었다는 것은 나례에서 연행되고 백희에 해당되는 연희 종목들을 공연했음을 의미하는데, 바로 《봉사도》 제7쪽과 11쪽의 그림에 묘사된 줄타기·땅재주·대접돌리기·솟대타기 등을 포함하는 각종 연희를 가리키는 것이다.” 전경욱, 앞의 책, 258~260면.

34) ① 전경욱, 앞의 책, 574면.

② 박용태, 『박첨지가 전하는 남사당놀이』, 엠에드, 2008, 128면.

③ 이기원, 앞의 논문, 27~29면. 48면.

35) 켓의 몸이 되는 부분. 얇은 나무나 널빤지를 둥글게 휘어 만든 테로, 이 테에 켓볼을 메워 체를 만든다. 국립국어원 표준국어대사전.

36) ‘떡동구미’의 방언. 짚으로 둥글고 율이 깊게 결어 만든 그릇. 주로 곡식이나 채소 따위를 담는 데에 쓰인다. 국립국어원 표준국어대사전.

37) 연을 띄울 때 실을 감는 데 쓰는 열레.

38) 심우성은 남형우와 양도일의 구술에 의하면 버니는 “황해도 안악 오명선 남사당패 행중의 김지석이 오랜 선배라고 한다. 그 후로 경기도의 박치삼·장용병·전삼준의 순서로 내려와 남형우·양도일·김재원·이수영 등에게 전해졌다.”고 한다. 심우성, 앞의 책(1994), 71~72면.

39) 전경욱, 앞의 책, 87면.

40) 서울 지방 12잡가 중 “달거리(1년 12달을 각각 한 절로 하여 보통 12개가 분절로 이루어지는 잡가이며, 장단은 주로 세마치·도드리·굿거리 등으로 구성된다. 대표적

는데, 흥에 따라서는 그 밖의 다른 노래의 출입도 있었을 것으로 보인다. 반주 악기는 팽과리·징·북·장고·날라리 등이 쓰인다.”⁴²⁾ 공연 순서와 양상은 다음과 같이 묶어 봤다.

<표 1>⁴³⁾

순서	놀이 내용	놀이 도구	놀이 양상
1	서곡(序曲)	악기(팽과리·징·북·장고·날라리)	덩덕궁이 장단, 매화 타령, 재담
2	던질 사위	버나, 막대기	재주, 재담
3	때릴 사위	버나, 막대기	재주, 재담
4	다리 사위	버나, 막대기	재주, 재담
5	무지개 사위	버나, 막대기	재주, 재담
6	자세 버나	버나, 자새, 담뱃대	재주, 재담
7	칼 버나	버나, 칼, 막대기	재주, 재담
8	바늘 버나	버나, 바늘, ⁴⁴⁾ 막대기	재주, 재담
9	도깨비 대동강 건너가기	버나, 막대기	재주, 재담
10	정봉산성	버나, 담뱃대, 막대기	재주, 재담
11	단발령 넘는 사위 ⁴⁵⁾	버나, 막대기	재주, 재담
12	삼동	버나, 담뱃대 2개, 막대기	재주, 재담
13	산염불	대야, 막대기	버나잡이와 어릿광대의 율창.
14	돌릴 사위	대접, 막대기	재주, 재담
15	때릴 사위	대접, 막대기	재주, 재담
16	던질 사위	대접, 막대기	재주, 재담
17	낙화 사위	대접, 막대기	재주, 재담
18	꼬바리 사위	대접, 대꼬바리 ⁴⁶⁾	재주, 재담
19	물쭈리 사위	대접, 물쭈리 ⁴⁷⁾	재주, 재담

작품으로는 ‘농가월령가’·‘동동’·‘관동가’·‘사친가’ 등이 있다) 후반부를 따로 떼어서 부르는 노래. 가사 가운데 “종구나 매화로다.”가 자주 나오는 데서 붙여진 이름이다. 굿거리장단으로 부르는데, 다른 긴 잡가의 형식과는 달리 원사 한 마디에 후렴 한 마디씩 붙는 것이 특징이다.” 변미혜 외, 『국악용어사전』, 민속원, 2012, 280면, 292면.

41) “황해도 지방의 대표적인 민요 사설이나 음악적 특징은 불교음악과 크게 관련이 없다. 후렴구의 내용은 평양식과 개성식이 서로 다르다.” 변미혜 외, 앞의 책, 316면.

42) 전경옥, 앞의 책, 73면.

43) <표 1>은 ① 심우성의 『남사당패연구』에 채록된 버나잡이 남형우, 매호씨 양도일의 구술본과 ② 박용태의 『박침지가 전하는 남사당놀이』에 채록된 구술본 ③ 2005년 12월 28일 무형문화재전수회관에서 치러진 남사당놀이 정기 발표 공연의 비디오 녹화본(최락용)을 따랐다.

44) 철사처럼 얇고 짧은 쇠나 막대기.

버나는 서곡에서 악사들의 덩덕궁이 장단이 나오면서 버나잡이와 매호씨가 매화타령을 함께 부른 다음, “먹을 것도 없으니 대접이나 돌려보자.”라는 재담과 함께 던질 사위를 하면서 시작된다. 산염불 중간에는 버나잡이가 대야돌리기를 멈추고, 구경꾼 앞을 돌며 돌리던 대야에 돈을 받는다. 버나는 기예가 출중할 경우, 여러 명칭에서 보이듯 꽃과 나비처럼 굉장히 아름답다. 우리나라 버나의 특징은 버나잡이들과 어릿광대(매호씨) 사이에 재담과 소리를 주고받는 기예놀음으로 연극성이 짙은 공연이라는 점이다. 이것은 서커스의 한 종목으로 곡예(acrobat)가 중심인 다른 나라 접시돌리기와는 다른 특징이다.

현재의 버나는 예전의 풍부한 재담과 노래를 되살리지 못하고 있는데, 공연을 할 때 마다 공연 순서와 재담의 내용이 조금씩 달라지며, 공연 장소와 상황에 따라 즉흥성이 강하다. 실제로 심우성의 채록본과 박용태의 재담, 안성남사당놀이의 공연 재담이 제각각 조금씩은 다르다. 다만 주로 사용하는 놀이 도구에 대한 설명이나 다음에 진행할 사위의 내용을 소개하는 익살스러운 입담으로 구성된다는 점은 모두 같다.

2-2. 살판의 구성과 ‘어릿광대’

살판은 “우리말로 땅재주, 혹은 곤두놀이, 곤두박질, 근두박질이라고도 하는데, 한자어 근두박질(筋斗撲踏)에서 왔다.”고 한다.⁴⁸⁾ 다른 한자로는 지예(地藝), 장기(場技), 도립(倒立) 등으로 불리는데, 『문종실록』에는 ‘근두(筋斗)’, 『역어유해(譯語類解)』⁴⁹⁾에는 ‘跟陡 근두질하다.’, 『재물보(才物譜)』⁵⁰⁾에는 ‘근두박질’, 『한청문감(漢淸文鑑)』⁵¹⁾에는 ‘打筋斗 근두질하다’, 『

45) 안성남사당놀이에서는 무지개 사위와 단발령 넘는 사위 사이에 ‘양좌우치기’를 넣는다.

46) 담뱃대.

47) 물부리. 담배를 끼워서 입에 물고 빠는 물건. 연취(煙嘴).

48) 김광연, 앞의 책(2004), 57면.

49) 조선 숙종 8년(1682) 사역원(司譯院)에서 신이행(愼以行) 등이 만든 중국어 어휘사전.

筋斗 근두질 한다, 『경도잡지(京都雜誌)』에도 ‘근두(筋斗)’라고 나와 있다.

중국 사신으로 왔던 “동월도 1490년에 낸 『조선부(朝鮮賦)』에서 근두 재주가 상국(相國)의 꿈은 셀 것도 없는 것이라 적었고, 송만재의 「관우회」에도 근두를 읊조린 시(36수~42수)가 있다. 그는 이 시편들에서 근두 쇄와 어릿광대가 재담을 나누는 대목을 묘사하거나, 재주를 부리는 모양새를 ‘꽃잎’, ‘송어뿔’, ‘용틀임’, ‘물차는 제비’, ‘봄 풀’, ‘가랑잎’, ‘해당화 탐하는 나비’ 등등의 말을 동원해, 광대들의 날래고 아름다운 모습을 그렸다. 또한 칼날이나 서 있는 사람 머리 위를 재빨리 넘는 모습, 술잔을 들고 넘어서도 술 한 방울 흘리지 않는 재주, 이글거리는 불을 담은 화로를 이고 넘어도 재 한 톨 날리지 않는 묘기 등도 묘사해 천하에 드문 재주라고 그는 찬탄⁵²⁾한다.

또한 홍신유(洪愼猷)는 문집 『백화자집초(白華子集抄)』의 「달문가(達文歌)⁵³⁾에서 영조대의 광대 달문⁵⁴⁾의 땅재주가 변화무쌍함을 읊었고, 예용해(芮鏞海)는 땅재주 광대 김봉업(金奉業)의 구술을 인용해 “동방예의지국의 놀음이라 한여름에도 살 한 점 보이는 법이 없다. 두루마기만 벗을 뿐 갖을 쓴 채 행진(行巾)은 쳐도 안 쳐도 좋다. 마련할 것이라고는 명석 5, 6 닢을 마당에 깔면 되고, 장단도 삼현육각이나 장고만으로 당악가락 한 장 단이면 그만이다.”⁵⁵⁾며 땅재주 묘기의 전문성과 공연적 현장성을 전했다.

50) 조선 정조 22년(1798) 이만영(李晩永)이 편찬한 백과전서류의 책. 8권 4책.

51) 조선 정조 3년(1779)에 이담(李澗)과 김진해(金振夏) 등이 펴낸 만주어 겸 한어(漢語) 사전.

52) 김광연, 앞의 책(2004), 57~59면.

53) 「달문가(達文歌)」 가운데 땅재주로 짐작되는 팔풍무(八風舞) 대목을 보면, “달문은 팔풍무를 잘 추는데/ 물고기 용이 꿈틀거리며 노는 듯/ 몸을 뒤로 젖히면 머리가 발에 닿고/ 배꼽이 불쭉 하늘을 쳐다보네./ 온몸이 유연하게 빼가 없는 듯/ 삼시간에 몸을 돌려 뒤집더니/ 어느새 획 하고 바꾸어/ 꽃잎이 섰다가 갑자기 넘어진다./ 바로 보지 않고 눈을 흘기더니/ 비뚤어진 입에 나오는 대로 떠드누나.” 안대회, 「18세기 대중스타 광대 달문」, 『한겨레 21』 제757호, 2009.4.24.

54) 달문 혹은 광문에 대해서는 조수삼 지음, 허경희 옮김, 『추재기이(秋齋紀異)』, 서해문집, 2008, 84~91면 참조.

55) 심우성, 앞의 책(1994), 84~86면.

보통 관에서 벌이는 이런 몸 재주를 줄광대 계열의 땅재주와 남사당패의 살판으로 두 계통으로 나눈다. 전자에서는 간혹 어릿광대를 “배우 씨⁵⁶⁾ 혹은 “광대씨⁵⁷⁾라고도 부르며, 후자에서는 매호씨라고 부른다. 땅재주는 인도와 서아시아·중앙아시아·중국을 거쳐 삼국시대에 산악백희의 한 종목으로 공연되어 현재에 이르고 있다. 땅재주 역시 산악백희의 일종으로 주로 줄타기·숫대타기 등과 함께 공연된 것⁵⁸⁾으로 보이는데, 그 이유는 “땅재주의 기본 동작인 물구나무서거나 재주넘기 등이 줄타기와 숫대타기, 나아가 마상재의 기본 동작이기도 하기 때문”⁵⁹⁾이다. 땅재주는 특별한 장치가 필요 없고, 이동하면서 놀기에도 좋아 단독으로도 공연이 행해졌을 가능성도 없지 않다. 그러나 현재는 남사당패 공연의 한 종목으로 공연되고 있을 뿐, 줄타기와 같은 재인 광대(대령 광대) 계통의 단독 공연은 현재 전승되지 않고 있다.

생각해보면, 산악(散樂)과 백희(百戲)는 고대에 음악·무용·연극·체육·무술(武術) 등이 세분화되지 않은 채 연행되던 총체예술이기도 했지만, 적을 상대하는 전투 기술이자 진을 펼치는 작전인 전쟁 기술이기도 했다. 중국 측 기록인 《국어(國語)》 〈진어 제구(晉語 第九)〉에 “소실주(少室周)⁶⁰⁾가 조간자(趙簡子)⁶¹⁾의 거우(車右)⁶²⁾가 되자, 조간자의 가신인

56) 심우성, 『줄타기』, 화산문화, 2000, 129~174면 참조.

57) 이보형, 『줄타기』, 앞의 책(1994), 66면.

58) 심우성은 마지막 숫대쟁이패였던 송순갑(宋淳甲)옹의 증언을 따라 “숫대쟁이패의 연희 종목으로 풍물·얼른(마술)·버나·살판·새미놀이(줄타기)·병신굿(탈놀이)·쌍줄백이(숫대타기) 등이 있는데, 경남 진양의 ‘이우문 행중(行衆)’이 유일했으며, 살판 쇄가 숫대쟁이패에서 인정을 받게 되면, 남사당패로 불려가기 마련이었다.”고 말한다. 심우성, 앞의 책(1994), 71면과 85면.

59) 서지은, 조선 후기 연희자의 교섭 양상-땅재주 연희자를 중심으로, 『실천민속학연구』 제11호, 실천민속학회, 2008, 282면.

60) 춘추전국시대 조나라 양왕의 역사(力士).

61) 춘추전국시대 진(晉)나라의 정권을 쥐고 있던 대신(大臣).

62) 고대인들은 수레를 탈 때 좌측을 승상하여 우측은 좌측에 탔고 어자(御者)는 가운데에 탔으며 또 다른 한 사람은 우측에 배승(陪乘)하였다. 배승은 참승(驂乘) 또는 거우(車右)라고도 하였다. 거우는 모두 힘센 장사들로서 임무는 칼과 창을 잡고 적을

우담(牛談)이 힘이 장사라는 말을 듣고, 그와 힘을 겨루어(戲) 보겠다고 청했다.”라는 구절의 옛 주석과 청대 유월(俞樾)의 《아점록(兒苦錄)》에 희(戲)자의 본의는 힘을 겨루는 것(角力)⁶³⁾ 이라고 나오는 대목을 종합해 보면 충분히 알 수 있다. 물론 병사들을 위무하고, 사기를 돋우는 역할도 함께 했을 것이다. 옛날부터 “희(戲)와 기(伎)의 구분이 모호했던 것”⁶⁴⁾이다. 또한 《사기(史記)》 <공자 세가(孔子 世家)>편에서 “배우와 난쟁이 광대들이 잡기를 펼치며 앞으로 나왔다.(優倡侏儒爲戲而前)”라는 구절에도 보이듯 희는 가무와 잡예 등을 가리킨다고 봐야할 것⁶⁵⁾이다. 이러한 잡기와 예술이 “선진시대에는 각저, 현대에는 백희라고 했고, 당대에는 북제의 영향을 받아 산악백희라고 했다.”⁶⁶⁾ 산악백희의 종목은 크게 ① 곡예와 묘기 ② 환술(幻術) ③ 각종 동물로 분장한 가면희 ④ 동물 재주 부리기 ⑤ 괴뢰희(傀儡戲) ⑥ 골계희(滑稽戲) ⑦ 가무희(歌舞戲) ⑧ 악기 연주 등으로 나눌 수 있다.⁶⁷⁾

살판은 놀이의 명칭이기도 하지만, 기본 기술 하나 하나를 일컫는 것이기도 하며, 공연 관 전체(무대와 청관중)를 모두 아우르는 이름이기도

방어하거나 혹은 수레가 나아가지 않을 때에는 내려서 수레를 미는 일을 하였다. 《손자병법》 <작전편(作戰篇)>에는 “치거(馳車)는 말 네 마리가 끄는 가볍고 빠른 전투용 수레(戰車)인데 거어(車御)라고 불리는 사람은 고삐를 잡고, 왼쪽의 거좌(車左)는 활을 들며, 오른쪽의 거우(車右)는 창을 든다.”고 한다. 손무(孫武) 지음, 황병국 옮김, 『손자병법』, 범우사, 2008, 23~29면 등 참조.

- 63) 삼국시대부터 조선에 이르기까지 병영의 훈련 및 오락은 물론이거니와 지금의 군대에서 행해지는 의장대·군악대·사열·행진·특공 및 유격 등에도 버나·살판·줄타기에 해당되는 훈련이 포함되어 있다. 특히 풍물놀이(농악)에서 진을 형성하는 것도 마찬가지로 일터이다.
- 64) 류인휘(劉蔭柏) 지음·이상천 외 옮김, 『중국 고대의 잡기』, UUP(울산대학교출판부), 2010, 200면.
- 65) 류인휘(劉蔭柏) 지음·이상천 외 옮김, 앞의 책, 17~18면.
- 66) 류인휘(劉蔭柏) 지음·이상천 외 옮김, 앞의 책, 91면.
- 67) 안상복은 “산악백희가 시대에 따라 잡기와 동일한 맥락으로, 혹은 구별되어 분류되었다.”고 밝힌 뒤, 4가지 부류로 나누는데, “① 육체적 능력을 바탕으로 볼거리를 제공하는 다양한 기예 ② 여러 가지 도구나 손재주를 써서 사람을 속이는 환술 ③ 훈련된 동물들이 펼치는 재주 ④ 골계 연기 등이 그것”이다. 안상복, 『중국의 전통 잡기』, 서울대학교출판부, 2006, 86~87면.

하다. “송순갑은 솟대쟁이패와 남사당패에서 공연된 살판의 놀이 종류는 모두 12가지인데, 여러 가지 응용동작과 변형 형태로 다양하게 재주를 늘릴 수 있으며, 줄광대꾼 김봉업의 땅재주는 같이나 대접, 화로 등을 사용하는 고난도의 묘기가 추가되어 적어도 24가지 이상의 기예를 선보인다.”⁶⁸⁾고 한다.

“놀이판은 중앙에 장대를 세우고, 꼭대기 오리목 지른 곳에서 쌍줄을 내려 땅바닥에 고정시킨 뒤, 솟대목 주위의 명석 5~6닐 가량이 살판쇠와 매호씨의 주 무대가 된다. 경우에 따라서는 여러 명의 재주꾼 혹은 어릿광대들이 대사 없이 추임새를 거들며 함께 공연하기도 한다. 째이들은 적당한 한 옆이나, 청관중석에 섞여 앉아 있기도 하는데, 쟁과리·징·북·장고·날라리 등으로 칠채가락·덩덕궁이·자진가락 등을 반주한다.”⁶⁹⁾ 놀이의 진행은 몸 재주와 재담이 주를 이루며, 살판쇠와 어릿광대가 앞으로 펼칠 묘기를 먼저 재담으로 소개한 뒤, 재주를 부리는 형식으로 전개된다. 살판 역시 중국과 여러 다른 나라들의 기예 중심의 묘기 부리기와는 다르게 후대 우희의 영향으로 재담이 삽입되어 “살판쇠와 어릿광대 및 청관중이 상호 간에 대화를 주고받는 연극적 형식으로 발전했다.”⁷⁰⁾ 살판의 진행 과정을 다음 <표 2>와 같이 정리해보았다.

<표 2>⁷¹⁾

순서	놀이 내용	놀이 도구	놀이 양상
1	서곡	악기(쟁과리·징·북·장고·날라리)	칠채가락, 재담
2	앞곤두	재주, 악기	덩덕궁이, 재담
3	뒷곤두	재주, 악기	덩덕궁이, 재담
4	번개곤두	재주, 악기, 매호씨 곱베팍이 병신짓	자진가락, 재담
5	차반뒤지기	재주, 악기, 매호씨 팔걸음하러다 넘어진다.	덩덕궁이, 재담

- 68) 심우성, 앞의 책(1994), 88~100면.
- 69) 심우성, 앞의 책(1994), 86~88면.
- 70) 서지은, 『땅재주의 역사적 전개와 연희양상』, 『민속학연구』 제18호, 국립민속박물관, 2006, 218면.

6	팔걸음	재주, 악기	덩턱궁이, 재담
7	외팔걸음	재주, 악기	자진가락, 재담
8	외팔곤두	재주, 악기, 매호씨 외팔곤두할 듯 뛰다가 넘어진다.	덩턱궁이, 재담
9	앞은뺨이 팔걸음	재주, 악기,	덩턱궁이, 재담
10	쭈세미트리(팔랑갸이 목치기)	재주, 악기	덩턱궁이, 재담
11	앞은뺨이 모말되기	재주, 악기, 매호씨 절름발이 반편 흉내 내기	자진가락, 재담
12	승어뵈	재주, 악기, 매호씨 살판쇠와 주위를 돌다 제풀에 쓰러진다.	덩턱궁이, 자진가락, 재담
13	살판	재주, 악기	자진가락, 재담
14	앞곤두·뒷곤두·쭈세미트리 등을 순서 없이 놀다가 일동 퇴장.	재주, 악기	칠채가락, 재담

2-3. 어름의 구성과 ‘어릿광대’

중요무형문화재 제58호 줄타기와 중요무형문화재 제3호 남사당놀이의 여섯 종목 가운데 넷째 놀이인 어름은 모두 광대가 줄을 타는 놀이지만, 놀이판과 시간, 그리고 노는 방법이 서로 다르다. 본고는 전자를 광대줄, 후자를 어름줄 혹은 어름이라 부르기로 하겠다. “전자는 귀족층을 위한 것이라면, 후자는 서민층이 즐긴 놀이”⁷¹⁾다. 광대줄 줄판은 궁궐이나 관아의 뜰 양반집 마당에 낮에 차리며, 4~5시간 펼친다.⁷²⁾ 어름 줄판은 마을의 너른 마당에서 한 시간 반 쯤 벌인다. 광대줄에는 삼현육각이 따르

71) <표 2>는 ① 심우성의 『남사당패연구』에 채록된 살판쇠 송순갑, 매호씨 양도일의 구술본과 ② 박용태의 『박침지가 전하는 남사당놀이』에 채록된 구술본 ③ 2005년 12월 28일 무형문화재전승회관에서 치러진 남사당놀이 정기 발표 공연의 비디오 녹화본(최락용)을 따랐다.

72) 서연호, 『한국 전승 연희의 원리와 방법』, 집문당, 1997, 192면 참조.

73) “줄광대들은 나레도감이나 재인청에 소속되어, 외국 사신 접대나 궁궐 및 관아 행사, 부잣집 잔치판에서 공연을 벌였다.”(김광언, 앞의 책(2004), 306면) 그러나, 이동안에 의하면, “관아의 뜰이나 사가(私家)의 마당, 마을의 대동굿판, 단오놀이 난장판, 파일놀이, 절 마당에서 줄을 탄 것으로 보인다.”(이보형, 앞의 책, 62~65면)

지만, 어름에는 팽과리·징·복·장고·날라리를 반주 악기로 삼는다. 광대줄에서 재주를 부리는 이를 줄광대, 어름은 어름산이로 부른다.

줄광대와 어름산이는 둘 다 어릿광대와 재담을 주고받는데, “주로 파계승 및 타락한 양반을 풍자한다. 재주와 재담이 버나와 살판보다는 훨씬 더 풍부하며, 어릿광대의 역할도 아주 다양하고 적극적이다. 이러한 능수능란한 재주와 곡진한 재담이 서로 어우러진 줄타기의 공연방식과 놀이 구성을 판줄이라고 하는데, 현재는 어릿광대 없이 광대 혼자서 소리나 춤도 없이 간단한 재담과 잔놀음을 중심으로 노는 도막줄이 주로 공연”⁷⁴⁾ 되고 있다.

우리나라의 줄타기는 서역에서 중국을 거쳐 전래되었다. 삼국시대 이후 현대까지 줄곧 공연된 “줄타기는 줄얼음타기(최남선)라고도 불리는데, 얼음을 지치는 것처럼 날렵하고도 아슬아슬하게 줄을 탄다는 뜻”⁷⁵⁾이다. 이익(李瀾)은 『허백당집(虛白堂集)』에 “줄 타고 공 놀리는 공교로운 재주 넘친다.”하고(권 4 「관퇴자잡희(觀偏子雜戲)」), “줄타기는 오히려 나는 제비보다 날렵하구나.”고 읊조렸으며(권 7 「관나(觀鷺)」), 『성호사설(星湖僊說)』에는 북사(北史)가 “천하무유(天下無有)”⁷⁶⁾한 것이라고 감탄할 만큼 우리나라의 줄타기는 굉장히 뛰어났던 것으로 보인다.

송만재(宋晩載)는 1843년에 낸 「관우희(觀優戲) 가운데 26~35수에 줄타기 광경을 읊조렸는데, “밤 깊어 술 떨어져도 구경꾼의 웃음은 그치지 않고(28수)”, “마치 집 안에서 움직이듯 한 치의 오차도 없으며(29수)”, 줄타기

74) 이보형, 앞의 책, 62~65면.

75) “철쭉 때 판소리 명창 이남치(李捺致)가 본디 줄타기 명인이었고, 줄을 하도 잘 탔기 때문에 ‘날치와 같이 잘 탄다.’라는 전설이 있지만, 이남치를 판소리 명창으로 꼽지 줄타기 명인으로 꼽지 않는다고 한다.” 김홍우, 「줄타기(踏索戲)」, 『한맥문학』, 제17권 12호, 한맥문학사, 2005, 43면.

76) ① 전경옥, 앞의 책, 34면.

② 심우성, 앞의 책(1994), 103~104면.

③ 김광언, 앞의 책(2004), 360면.

④ 이보형, 앞의 책, 63면.

중에서 가장 위험한 “살판을 넘고 나서, 두 다리를 줄에 걸고 거꾸로 달리거나 줄 위에서 물구나무를 서며, 눈 깜박하는 사이에 벌이는 동작이 잠자리처럼 날렵하고, 거미처럼 가볍다.(30수)”고 했다. 나아가 그는 “줄 위의 동작이 무예보다 더 뛰어나고, 공중에서 걷는 재주는 신선보다 더 놀랍다.(35수)”⁷⁷⁾는 표현으로 넋을 놓는다. 고도의 극진한 기예는 예술성⁷⁸⁾을 띤다. 따라서 우리나라의 줄타기는 예술성과 연극성이 혼연일체가 된, 뛰어난 공연 예술인 것이다.

우리나라의 줄타기는 20세기 초까지 두줄타기가 유행했으나 세기가 바뀌는 동안 사라지고, 현재는 ‘외줄타기 · 도막줄’로 남게 되었다. 두줄타기의 증거는 1730년부터 1907년 사이에 그려진 감로탱 21점에서 확인할 수 있다. 줄타기 장면을 그린 감로탱과 제작연도는 다음과 같다.

- “1)운흥사(雲興寺, 1730) 2)선암사(仙巖寺, 1736) 3)자수박물관(18세기 중엽) 4)봉서암(鳳瑞巖, 1759) 5)통도사 I(通度寺, 1786) 6)용주사(龍珠寺, 1790) 7)백천사(白泉寺) 운대암(雲臺巖, 1801) 8)수국사(守國寺, 1832) 9)흥국사(興國寺, 1868) 10)경국사(景國寺, 1887) 11)개인 소장(19세기 후반) 12)불암사(佛巖寺, 1890) 13)봉은사(奉恩寺, 1892) 14)보광사(普光寺, 1898) 15)청룡사(靑龍寺, 1898) 16)백련사(白蓮寺, 1899) 17)통도사 II(1900) 18)신록사(神勒寺, 1900) 19)대흥사(大興寺, 1901) 20)원통암(圓通巖, 1907) 21)통도사 사명암(四溟巖, 1920)”⁷⁹⁾

“운흥사와 선암사, 봉서암 감로탱에는 두 줄을 타고 앉은 줄꾼이 젖대를 붙고 있으며, 그 옆의 솟대 위에서 솟대장이가 물구나무를 섰다. 자수박물관 소장품도 전체적인 구도는 앞의 것을 닮았지만, 줄꾼이 두 줄 가

77) 김광연, 앞의 책(2004), 363~366면.
 78) 이것이 바로 아리스토텔레스적 의미의 “쾌감(불쾌감이 아닌)”이다. 이러한 열광적인 감정은 사람들에게 즐거움 · 기쁨 · 감동뿐만 아니라 치유를 준다. ① 아리스토텔레스, 천병희 역, 『시학』, 문예출판사, 1989, 35~36면 참조. ② 이상섭, 『아리스토텔레스의 『시학』 연구』, 문학과 지성사, 2002, 19면 참조.
 79) 김광연, 앞의 책(2004), 360~362면.

운데에서 한 줄을 쥐고 물구나무를 선 채, 탈을 쓰고 부채를 쥔 어릿광대와 재담을 나눈다. 용주사 감로탱에는 자리를 꺾어 두 줄에 걸고 거꾸로 매달려 젖대를 부는 모습이 보이며, 백천사 운대암 감로탱은 다른 감로탱과는 다르게 외줄 위에 갓 쓰고 도포 입은 줄꾼이 서있다. 수국사 감로탱에는 두 줄을 두 손에 나누어 잡고 다리를 꼬아 줄에 건 채, 앞으로 기어가는 배밀이를 묘사했다. 이외의 감로탱에는 두 줄에 물구나무를 선 줄꾼들이 그려졌다.”⁸⁰⁾ 물론 이 감로탱들이 모두 남사당패의 놀이는 아닐 것이며, 줄타기 광대들과 솟대쟁이패를 비롯한 여타의 유랑 광대패들의 공연도 있을 것이다. 다만 지난 시절 두줄타기와 판줄이 줄타기의 대세였음을 알 수 있으며, 그것이 사라진 채 외줄타기⁸¹⁾의 도막줄만 전승된 현실이 안타깝다.

줄은 놀이마당 중앙에 높이3미터, 길이 5~6미터(열다섯 발)의 녹밭줄(삼을 삶아 말려 꼬아 만든 손목 두께의 동아줄)을 설치한다. 어름산이는 두루마기에 갓(혹은 공작 갓을 꿰은 패랭이)를 쓰고 손에 부채와 손수건을 든다. 어릿광대의 차림 역시 같은데, 간혹 부채 대신등채만한 막대기를 들기도 한다. “광대줄은 대부분 남성들이 줄꾼들이었던 것에 비해, 어름에서는 주로 여자들이 어름산이었다.”⁸²⁾ 놀이의 내용과 양상은 다음과 같다.

<표 3>⁸³⁾

순서	놀이 내용	놀이 도구	놀이 양상
1	줄 고사(告祀)반	악기(쟁과리 · 징 · 북 · 장고 · 날라리)	고사창. 어름산이와 매호씨, 짝이가 배례하고 술을 즐리등과 줄, 줄판 한 복판 등에 조금씩 밋는다.
2	줄 오르기	악기	염불장단, 재담
3	중 놀이	악기	중타령, 재담
4	앞으로 가기	재주, 악기	염불장단, 재담

80) Loc. cit.
 81) 독일 함부르크 인류학 박물관에 소장된 김준근의 『기산풍속회첩』의 『줄광대』 그림에는 옛된 줄광대가 장삼에 고깔을 쓴 채 외줄을 타고 있다. 19세기 말에서 20세기 초에 그려졌다.
 82) 박용태 · 양근수, 앞의 책, 62면.

5	장단 줄	재주, 악기	타령장단, 재담
6	거미줄 늘이기	재주, 악기	타령장단, 재담
7	뒤로 훑기	재주, 악기	타령장단, 재담
8	콩 심기	재주, 악기	타령장단, 재담
9	화장 사위	재주, 악기	타령장단, 재담
10	참봉대 판아들	재주, 악기	굿거리장단, 재담
11	역석 에미 화장 사위	재주, 악기	타령장단, 재담
12	오봉산 타령 (쳐녀 총각 소리)	악기	타령장단, 재담
13	풍년가 (쳐녀 총각 소리)	악기	타령장단, 재담
14	외호모 거리	재주, 악기	타령장단, 재담
15	허궁쟁이	재주, 악기	타령장단, 재담
16	가새트림	재주, 악기	타령장단, 재담
17	외허궁쟁이	재주, 악기	타령장단, 재담
18	쌍허궁쟁이	재주, 악기	타령장단, 재담
19	양반 병신 걸음	재주, 악기	타령장단, 재담
20	양반 밤나무 지키기	재주, 악기	타령장단, 재담
21	길군악(녹두장군 혹은 최영장군 혹은 임경업장군 행차)	악기	앉았던 쟁이들이 일어나 줄 밑을 돌 며 길군악을 울리면, 어릿광대 역시 신명진 춤을 춘다. 어름산이의 걸음 걸이가 도도하다.

3. 공연 구조를 통해 본 남사당패 어릿광대들의 역할과 특징

3-1. 공연자와의 상호 작용

3-1-1. 등장인물로서의 현전(現前)

남사당패의 어릿광대들은 앞서 서론에서도 언급했듯 사전적 의미로는

㉠ 곡예나 연극 따위에서, 얼렁광대의 재주가 시작되기 전이나 막간에

83) <표 3>은 ① 심우성의 『남사당패연구』에 채록된 어름산이 조송자, 매호씨 양도일의
구술본과 ② 2005년 12월 28일 무형문화재전수회관에서 치러진 남사당놀이 정기 발
표 공연의 비디오 녹화본(최락용)을 따랐다.

나와 우습고 재미있는 말이나 행동으로 판을 어울리게 하는 사람, ㉡ 무
슨 일에 앞잡이로 나서서 그 일을 시작하기 좋게 만들어 주는 사람을 비
유적으로 이르는 말이다. 그러나 남사당패의 어릿광대들의 역할을 면밀
히 살펴보면, 이러한 정의가 너무 협소하다. 왜냐하면, 남사당패의 어릿광
대들은 주역인 광대들 못지않게 등장인물로서의 주요한 역할을 차지하
고 있기 때문이다. 즉 어릿광대도 배우로서 “현전”⁸⁴⁾한다.

배우는 자아를 타인에게 대여(lending)하는 작업이며, 로제 까이와의 표
현대로 “위임(委任, proclation)과 전이(轉移, report) 행위”이다.⁸⁵⁾ 니체의 표
현으로는 “자신이 다른 사람의 몸과 다른 사람의 성격 속으로 실제로 옮
겨진 것처럼 행동하는 것”, “다른 존재 속으로의 몰입에 의한 개체의 포
기”⁸⁶⁾를 의미한다. 호이징하는 “연기자는 일상생활로부터 빠져나와서 자
신이 다른 자아로 변신했음을 느끼는데, 연기자는 그러한 다른 자아를
묘사한다기보다는, 그것의 화신(化身)이 되고, 그것을 현실화하는 것이
다.”⁸⁷⁾라고 말한다.

남사당패의 버나와 살판, 어름의 주역이랄 수 있는 버나잡이와 살판쇠,
어름산이는 ㉢ 등장인물로서의 주인공, ㉣ 오랜 시간 각고의 수련이 분
명해 보이는 고도의 기예를 펼치는 직능인, ㉤ 재담과 흥내 내기를 통해
풍자와 해학을 능숙하게 다루는 배우, ㉥ 공연 도구를 청관중에게 설명
해주고, 자신이 선보일 묘기와 연기를 앞서 소개하는 해설자, ㉦ 공연 전

84) 앙리 구이에(Henry Gouhier)는 “현대 공연 예술에서 가장 중요한 원리로 삼는 ‘현전성’
을 ‘지금·이곳’에서 구체적인 육체적인 형상으로 존재하는 성질로 정의한다. ‘지금
·이곳’은 존재(existence)와 시간(현전 혹은 현재)에 관한 이중 관계로 현대 연극의 본
질이 된다. 모든 존재는 실제로 존재하며, 모든 사실적 현전(présence réelle)은 현재 있
는 실체이다. 연극에서 배우는 단순히 현전하는 것만이 아니다. 배우는 청관중의 눈
앞에 있는 것이다. 따라서 재현(再現)하는 것은 현전에 의해서 현재 있게끔 하는 것
이며, 그런 까닭으로 재현을 공연 예술(art de représentation)이라고 부르는 것.”이고 말한
다. 구이에, 앙리, 박미리 옮김, 『연극의 본질』, 집문당, 1996, 20~29, 133면.

85) 로제 까이와, 이상률 옮김, 『놀이와 인간』, 문예출판사, 2003, 180~181면.

86) 프리드리히 니체, 김대경 옮김, 『비극의 탄생』, 청하, 2002, 68면.

87) 요한 호이징하, 김윤수 옮김, 『호모 루덴스』, 까치, 1993, 221면.

체의 흐름과 각 장면의 템포를 조절하고, 음악을 동원시키며, 청관중의 반응을 살피면서 유도하는 연출자 등의 다양한 면모를 보인다. ㉞과 ㉟의 경우는 다음과 같다.

㉞ 버나

버나잡이 : 여보게

매 호 씨 : 어~이!

버나잡이 : 이것이 무엇인고 하니, 버나라는 것인데, 요것이 무엇으로 만들었는가 하면?

매 호 씨 : 무엇으로 만들었는데?

버나잡이 : 저 시골에서 막걸리 술을 걸러먹는 챗바퀴를 톱으로 잘라서 알맞게 테를 돌려서 이렇게 만든 것이 바로 버나라는 것인데.

매 호 씨 : 그래서?

……(중략)……

버나잡이 : 그렇지. 그래서 이걸로 무엇을 하느냐 하면, 버나를 한번 돌려 보겠다. 자, 때려라.

악 사 : 악사들은 자진모리, 덩덕궁이로 반주를 한다.(악기를 친다.)

버나잡이 : 여보게. 이번에는 무엇을 하는가 하니, 공중으로 던질사위 에다가 재주를 한번 돌려보겠다.

매 호 씨 : 그렇지!88)

㉟ 살판

살판쇠 : (다시 휘파람을 불며) 안암팍이 분명하니 앞곤두부터 넘어가는데. 획. 획.(휘파람 소리) (앞곤두를 넘는다.)

매호씨 : 진국이 또 나왔다! 썩 물러서!(당장 뛰어 넘을 듯 대중없이 뛰다가 싱겁게 웃고 비킨다.)

살판쇠 : 뒷곤두를 들어가는데 뒷통수에 눈깔 박구 하는 재주였다. 획.

획.(자진가락에 번개곤두를 넘는다.)

매호씨 : 너. 이놈. 미중알이 빠졌겠다. 배룩이 밥을 먹었나 튀기는 튀는 구나. 진국이 나간다(번개곤두를 할 듯이 뛰다가 곱배팔이 병신짓 [풍징] 으로 변하며 절룩대고 비킨다.89)

땅재주꾼 : 앞, 뒷곤두에 번개곤두를 연결해 재주를 넘는다.

매 호 씨 : 정말로 잘 넘어간다.

어릿광대 : 여보게. 이번에는 이 놀터에 구경 오신 분들이 약주술은 있는 모양인데, 아마 안주가 없어서 못 잡숫는 것 같아서 생선구이 흥내를 내는데, 어떻게 하느냐 하면 바로 이렇게 굽는데, 양쪽으로 뒤집고, 이 쪽 저 쪽으로 뒤집어서 노릇노릇하게 잘 굽는다.

악 사 석 : 장단을 반주한다.

땅재주꾼 : 진짜로 기교를 부리면서 자반뒤집기 묘기를 보여준다.

어릿광대 : 이번에는 양팔걸음과 외팔걸음을 고루고루 한 번 넘어간다.

악 사 석 : 장단을 연주한다.90)

㊱ 어름

어름산이 : 이번엔 뭐냐 하면 가세트림으로 나가는데. 정기정기 정적쿵. (가세트림) (타령장단).

어름산이 : 이번엔 장히 위험시런 외허궁 잽이로 가는데, 이것도 역시 어렵겠다.

매 호 씨 : 아니. 네가 그것도 한단 말이나?

어름산이 : 암. 여부가 있다.

매 호 씨 : 이놈야. 네가 하긴 뭘 해.

어름산이 : 그림. 네가 해봐라.

매 호 씨 : 한다! 한다! (땅 위에서 흥내를 낸다.) 이만하면 됐지!91)

88) 박용태·양근수, 앞의 책, 129~130면.

89) 심우성, 앞의 책(1994), 98~99쪽.

90) 박용태·양근수, 앞의 책, 60~61쪽.

위에 인용한 부분들을 보면 재주꾼(버나잡이·살판쇠·어름산이)이 공연의 중심 역할을 하는 것은 분명하다. 그렇지만 매호씨의 역할 또한 중요하다라는 것을 알 수 있다. 버나잡이와 살판의 경우, 어릿광대는 재주꾼들과 묘기 대결을 펼치는 양상마저 보이고 있다. 따라서 재담과 노래 주고받기뿐만 아니라, 재주부리기의 기예 능력도 어릿광대에게는 중요했다는 것을 알 수 있다.

매호씨가 등장하지 않으면, 이 놀이들은 재담을 주고받는 연극성을 띤 공연이 아닌, 곡예부리기에 지나지 않는 서커스가 되고 만다. 즉 판굿을 형성하지 못한다. 재주를 부리는 곡예사와 악사들만이 청관중을 상대하는 일방통행적인 보여주기식 쇼에 그치고 만다. 즉 소통과 피드백이 존재하지 않게 된다.

더욱이 버나와 살판의 경우는 주공연자인 재주꾼(잡이·쇠·산이) 못지않게 매호씨도 상당한 기예를 부리는 직능자이다. 버나의 경우 버나를 버나잡이와 매호씨가 함께 나란히 버나를 이용한 재주를 진행하거나, 서로 던져 주고받는 등의 묘기를 부리기도 한다. 살판의 경우도 살판쇠가 먼저 재주를 부리면, 매호씨가 그것을 따라 하는데, 때론 그대로 흉내를 내어 능숙하게 해내기도 하지만, 일부러 실수를 연발해 우스꽝스런 모습을 연기한다. 이러한 어리숙하고 익살스런 모습이 청관중에게 웃음을 유발시킨다. 따라서 규칙이 있는 놀이도 우습고 해학적인 놀이(優戯)인 셈인데, 이것이 바로 우리나라 기예놀이의 특성인 연극적 희극성이다. 흉내 내기는 매호씨뿐만 아니라 살판쇠와 어름산이의 재주에서 더 다양하게 살펴 볼 수 있다.

다른 사람이나 동물의 행위를 모방(mimesis)하는 것은 재현(representation) 행위이다. 아리스토텔레스는 모방(imitation)을 인간의 본성으로 봤다. “인간은 모방을 통해 지식을 습득하고, 불쾌감을 주는 대상이라 하더라도 극히 정확한 모방을 한다면 쾌감(pleasure)을 느낀다고 말한다. 저속한 모방은

91) 심우성, 앞의 책(1994), 113쪽.

사람들의 흥미를 끌지 못하고 배척받는다.”⁹²⁾는 것인데, 곧 쾌감이 아닌 불쾌감을 유발시킨다는 의미일 것이다.

희극⁹³⁾이 단순히 우스꽝스럽고, 비속하고, 조롱, 경멸, 탐욕에만 매달린다면, 희극의 핵심은 결여되고 짓궂은 조소의 대상만 남게 된다. 희극이 아주 중요하고 심오한 것 안에 일상적인 관습이나 관념에 어긋나는 면이 드러나도 웃음거리가 될 수 있지만, 자유로운 쾌활성으로 주체가 자신의 몰락을 초월할 수 있어야 더 희극적이라는 것이다. 악덕과 덕의 현란한 대조는 풍자가 된다.⁹⁴⁾

아울러 인간은 모방을 통해 쾌감을 느낄 뿐만 아니라 타인에 의하여 모방된 것에 대해서도 쾌감을 느낀다고 아리스토텔레스는 덧붙여 말한다. 쾌감은 즐거움을 낳고, 즐거움은 치유의 기능을 지녔다. 모방을 통한 즐거움은 자신과 타자, 나아가서는 공동체를 치유하는 효과를 갖는다. 곧 흉내 내기는 일종의 의사소통의 도구가 된다. “웃음은 공동생활의 어떤 요구에 대응하고 있는 것이며, 어떤 사회적 의미⁹⁵⁾를 지닌다.”고 베르그송은 말한다.⁹⁶⁾ 어쩌면 인류가 맨 처음 고안해낸 우습고 해학적인 놀이가 모방, 즉 흉내 내기였을지도 모른다.

살판의 박용태 채록본은 살판쇠와 매호씨 외에도 여러 재주꾼들이 어

92) 아리스토텔레스, 천병희 역, 앞의 책, 146~147쪽.

93) 서양적 의미의 희극성(골계, comic)의 양상으로는 “기지(wit), 풍자(satire), 아이러니(irony), 해학(humor), 패러디(parody) 등이 있다. 이러한 골계(滑稽)의 양상들은 때로는 변화무쌍하게 전환(transition)을 시도해 그 희극성을 더욱 높이기도 한다.” 앙리 베르그송, 이희영 옮김, 앞의 책, 72~73면.

94) 헤겔은 “예를 들어 아리스토파네스도 아테네 시민들의 삶에서 진정 윤리적인 것, 참된 철학, 진실된 신앙, 진실한 예술을 웃음거리로 삼지는 않았다. 그가 자신의 희극 속에서 우리 눈앞에 드러내 보여준 옛 신앙과 윤리가 사라져 버린 민주주의의 폐해, 궤변, 흐느끼는 듯한 한탄조의 비극, 내용이 빠져버린 수다스러움, 호전적인 것 등, 참된 국가와 종교, 예술의 실현에 반대되는 것들이 스스로 어리석음에 의해 해체되고 마는 광경이었다.”라고 지적한다. 빌헬름 헤겔, 두행숙 옮김, 『헤겔미학』Ⅲ, 나남출판, 2001, 690면.

95) “우리의 웃음은 늘 집단의 웃음”이다. 류종영, 『웃음의 미학』, 유로서적, 2007, 207면.

96) 앙리 베르그송, 이희영 옮김, 앞의 책, 16면.

릿광대로 등장하기도 한다. 그런데 이 채록본과 공연을 보면 오히려 어릿광대가 주역이고, 살판쇠와 매호씨가 들러리 역할을 하는 것처럼 보인다. 이것은 전수 상황에서 비롯된 것으로 보이는데, 연로한 살판쇠를 대신해서 어릿광대로 등장하는 젊은 전수자가 기예의 많은 부분을 전담하다보니, 정상적이지 않은 역할의 증대로 나타난 것으로 보인다는 게 필자의 필드워킹을 통한 생각이다.

특히 어름의 매호씨의 역할은 결코 소홀히 취급될 수 없는 특별한 존재인데, 왜냐하면 어름판에 매호씨가 없거나 역할의 미미해지면, 그 공연은 판줄이 아닌 도막줄이 되어 반토막 공연으로 전락해버리기 때문이다. 버나와 살판, 어름의 매호씨가 공연의 주역인 버나잡이와 살판쇠, 어름산이의 상대역으로서 재주와 재담, 노래는 물론, 상대역 이상의 뛰어넘는 재주와 재담으로 주요 등장인물의 역할을 담당했다. 이것이 남사당 어릿광대의 가장 중요한 공연적 특성이다.

3-1-2. 부분적 연출자

앞서 버나잡이·살판쇠·어름산이가 공연 전체의 흐름과 각 장면의 템포를 조절하고, 음악을 동원시키며, 청관중의 반응을 살피면서 유도하는 연출자의 역할도 한다고 지적한 바 있다. 이런 역할은 어릿광대 매호씨도 함께 한다.

먼저, 매호씨는 기예의 중심인 재주꾼들의 신체적·감정적 상태를 살펴 판의 분위기와 진행의 완급을 조절한다. 몸과 도구를 사용하는 묘기는 잘 하면 살판이고 못하면 죽을 판이기에 고도의 완성도와 집중력 및 긴장이 필요하므로 신체 에너지의 소비가 아주 크다. 따라서 매호씨는 주역들의 상태를 매 순간 확인한 뒤, 긴장을 이완시키고, 약간의 숨고르기를 할 수 있는 빈 곳(空所)을 마련해, 자신의 재주와 재담으로 그 빈틈을 메워 다음 묘기의 진행을 유도한다. 그런 장면은 다음과 같다.

㉞ 버나

버나잡이 : 여보게! 이번에는 무엇을 하는 가 하니, 여든여덟 살 먹은 할머니가 휘양 단발령 꼬부랑 고개를 넘어가는 흥내를 한번 내어 보는데, 바로 이렇게 넘어가겠다. 자, 때려라.

매 호 씨 : 여보시오! 버나는 없어졌는데, 왜 혼자서 야단이오!

버나잡이 : 나는 지금 담뱃대 꼭대기에서 돌아가는 줄만 알고 그랬지. 그러나 고개는 넘어가야지!

매 호 씨 : 예잇. 싱거운 양반 같으니라고!⁹⁷⁾

㉟ 살판

살판쇠 : 매호씨! 이번에는 땅개비(메뚜기)가 나왔는데, 이 발바닥엔 용수철이 달린 것도 아니었고, 뛰기는 뛰는데, 어려운 재주였다. (명석 위를 빙빙 돌며 모지와 증지의 끝을 붙여 입에 넣고는 휘파람을 분다.)

매호씨 : 이 놈! 진국은 난데, 웬 놈이냐. 한번 넘어가는데 아주 어려운 재주였다. (이리저리 뛰는 시늉을 한다.) (칠채가락이 덩덕궁이로 바뀐다.)

살판쇠 : (다시 휘파람을 불며) 안암팍이 분명하니 앞곤두부터 넘어가는데. 획. 획. (휘파람 소리) (앞곤두를 넘는다.)

매호씨 : 진국이 또 나왔다! 썩 물러서! (당장 뛰어 넘을 듯 대중없이 뛰다가 싱겁게 웃고 비킨다.)⁹⁸⁾

㊱ 어름

어름산이 : 그렇지 이번에 한번 하는 판에는 똑똑히 볼 거렸다.

매 호 씨 : 오냐. (염불장단이 울린다.)

어름산이 : 내 한번 건너가는데, 잘 건너가면 재주가 용코, 못 건너가면 재주가 메주되는 판이렸다.

97) 박용태·양근수, 앞의 책, 131면.

98) 심우성, 앞의 책(1994), 98~99면.

매 호 씨 : 오냐. (염불장단) (앞으로 가기)

어름산이 : 거 한번 갔다 오기가 힘이 드는 구나. 여기서 보기에는 얼마 안 되기에 맘 폭 놓고 건너갔다 죽을 똥을 쌀 뻔 했네. 그러나 갔다 오긴 갔다 왔으나 또 건너 가기 난감하군. 가심이 두근 반 서 근 반하고 다리가 별별 떨리고 정신이 앓짤! 그러나 또 여길 건너가 보는데 장히 어렵겠다. 매호씨! 이번엔 타령을 한 번 울리고 장단줄로 건너가는데. (장단줄) (타령장단)

매 호 씨 : 허 그놈 낙동강 오리알 떨어지듯 똑 떨어질 줄 알았더니 메주가 재주로구나.

위에서 보듯이, 묘기의 진행 절차를 대략적으로 묶어 보면 다소 간의 순서 변경이 있겠지만, 다음과 같은 패턴이 드러난다. 첫째, 재주꾼들이 다음에 벌일 묘기를 설명하거나 예고한다. 둘째, 매호씨가 재담으로 대꾸한다. 셋째, 반주음악이 동원된다. 넷째, 재주꾼이 묘기를 부린다. 즉, 묘기를 부리기 전과 후에 재주꾼과 어릿광대의 재담이 오가고, 재주꾼의 명령과 함께 반주 음악이 시작되며, 매호씨의 재담으로 마감된다. 따라서 재담, 재주, 음악이 적절히 어울려 한 장면(scene)이 되어 일단락이 되면, 다음 재담과 재주, 음악으로 이어지는 셈이어서 한 개의 묘기가 각각의 장면을 이루게 된다. 재주꾼의 재담과 반주 음악으로 한 장면이 시작된다면, 어릿광대의 마무리 재담으로 그 장면이 끝이 나는 형식이다. 연극의 막과 같다.

따라서 재주꾼과 어릿광대 모두 연출자⁹⁹⁾의 역할을 일정 부분 나눠서

99) “현대 연극에서 배우의 연기력을 증가시키는 것이 가장 중요한 문제가 되면서, 동시에 배우의 표현을 관찰하고 거기에 충분한 의미와 의미소들을 첨가하거나 혹은 관객으로부터의 피드백에 효과적으로 답함으로써 무대와 객석이 주어진 하나의 공간에서 공존할 수 있는 기술과 방법을 갖춘 연출가들이 무척 중요한 지위를 차지하게 되었다. 연출이란 근본적으로 배우의 행동과 대사에 개입함으로써 그의 형식이 내용과 가장 잘 어울려 최대한의 효과를 발휘할 수 있도록 도와주는 역할을 한다.” 김근형, 연극에서 배우와 희곡의 관계에 대하여, 『드라마 논총』 제13호, 한국드라마학회, 1999, 8~9면.

맡고 있다. 재주꾼이 고난도의 묘기를 펼칠 경우, 숨 돌릴 틈을 마련하기 위해 어릿광대의 재담이 길어질 수 있고, 간혹 어릿광대가 청관중을 상대로 짧은 막간 공연을 하는 등 공연 전체의 흐름을 조절하고, 청관중의 몰입을 모아내는 일종의 바람잡이 역할을 하기도 한다. 어릿광대는 극 진행의 중요한 리듬을 만들어주는데, 어떤 속도로 극을 진행시키는데에 따라 극의 율동감이 달라지고 청관중의 지루함을 덜게 되며, 극의 압축미를 느끼게 해준다.

이러한 역할은 남사당패 공연의 다른 종목들에서도 나타나는데, 꼭두각시놀음의 산반이, 덧뵈기의 껍쇠·장쇠·떡쇠·명쇠·짹이·말뚝이·취발이 등이 그러하다. 뿐만 아니라 재인 광대 계열 발탈의 어릿광대(주인), 무당굿의 악사, 탈놀이의 악사·말뚝이·취발이·초랭이·꼭쇠·시시딱딱이·쇠뚝이, 판소리의 고수 등도 비슷한 역할을 한다. 따라서 어릿광대의 이러한 등장인물서의 재주꾼(혹은 기예인)과 재담꾼(혹은 배우) 역할과 연출자적인 면모는 한국 전통 연희의 공통적인 특성 가운데 하나라는 사실을 파악할 수 있다.

3-2. 청관중과의 상호 작용

3-2-1. 공연자와 청관중의 매개적 기능

남사당패 공연의 어릿광대는 등장인물서로서의 역할과 연출자적인 면모뿐만 아니라 공연자와 청관중을 매개하는 공통점이 있다. 매개(mediator)라는 용어를 레이먼드 윌리엄스는 “문화적 행위와 표현(presentation)”¹⁰⁰⁾을 뜻하며, 데리다는 “대상과 의미의 지향적 관계”¹⁰¹⁾로, 레비-스트로스는 “구성원들 간의 소통을 열어주는 것”¹⁰²⁾ 등으로 파악했다.

100) 레이먼드 윌리엄스, 이일환 역, 『이념과 문학』, 문학과 지성사, 1982, 194~200면.

101) 자끄 데리다, 김용권 옮김, 『그라마톨로지에 대하여』, 동문선, 2004, 280면.

이렇게 한국의 전통 공연 예술에서 청관중과의 사이에 중간적인 영역¹⁰³⁾을 마련하고 매개자 역할을 하는 상대역(어릿광대)을 둔 까닭은 청관중과의 거리감을 줄이고, 친밀감을 강화시키기 위해서이다. 청관중으로 하여금 공연 상황에 좀 더 집중(혹은 동일시)할 수 있도록 하기 위해 고안한 일종의 장치이다. 즉 공연 주체들이 청관중에게 적극적으로 다가서려는 공연 전략이자, 나아가서는 청관중을 보다 많이 확보하려는 흥행 전략이다.

이러한 흥행 전략은 재주꾼과 재담꾼이 대화하는 연극 형식, 또는 짐짓 청관중(마을 사람 혹은 민중)인 것처럼 행동(연기)하면서 극에 적극적으로 끼어들게 하는 참여적 공연 양식으로 형성되게끔 만들었다. 즉, 공연을 열린 구조의 무수한 빈틈을 만들어 놓고는 청관중의 한 사람인 것처럼 연기하는 어릿광대라는 등장인물을 내세워 그 틈을 메우게 해서 청관중으로 하여금 공연에 적극적으로 참여하도록 이끌고, 극에 보다 더 비판적으로 몰입¹⁰⁴⁾(감정이입)할 수 있도록 자연스러운 흐름을 유도하는 것이다. 거리감(생소화)¹⁰⁵⁾은 감정 대신 이성을, 감정이입¹⁰⁶⁾ 대신 비판을 촉구하는 개념인 양 자칫 오해하기 쉬운데, 실제로 브레히트는 이 두 개념을 비판(거리두기)과 감정이입의 유물변증법적 통합¹⁰⁷⁾이라고 했다. 브

102) 이상룡, 『‘또 다른 세계’를 비추는 거울-축제의 구성 원리와 그 변주』, 『축제와 문화』, 유럽문화정보센터, 연세대학교 출판부, 2009, 71면.

103) “중간적인 영역(liminality)은 문지방(혹은 문턱, threshold)이라고도 한다. 리미널리티는 공연자와 청관중이 하나의 흐름(flow)을 통해 어느 순간에서 다음 순간으로 일정한 흐름으로서 공통적으로 체험하는 탈경계적 상태를 가리킨다.” 빅터 터너, 이기우·김익두 역, 『제의에서 연극으로』, 현대미학사, 1996, 208~209면.

104) 몰입은 “삶이 고조되는 순간 몰 흐르듯 행동이 자연스럽게 이루어지는 느낌을 표현하는 말.”이라고 칙센트미하이는 말한다. 미하이 칙센트미하이, 이희재 옮김, 『몰입의 즐거움』, 해냄, 2003, 45~50면.

105) 러시아 형식주의자 쉬클로프스키의 ‘낯설게 하기(priem ostranjenia)’에서 따온 브레히트의 생소화효과 혹은 소격효과(疏隔效果, Verfremdungseffekt), 소외효과(疏外效果, distanciation 혹은 alienation effect) 등을 의미.

106) “비극에 대한 동일시, 그로 인한 연민과 두려움이라는 감정적 변화가 카타르시스라는 쾌감으로 해결된다.” 이상섭, 앞의 책, 193~203쪽 참조.

레히트의 서사극은 희극 본래의 속성인 비판이 주도하는 가운데 희극의 거리감과 감정이입을 종합한 연극이라고 볼 수 있다.

㉔ 살판

매호씨 : 진국이 또 나왔다! 썩 물러서! (당장 뛰어 넘을 듯 대중없이 뛰다가 싱겁게 웃고 비킨다.)

매호씨 : 너. 이놈. 미중알이 빠졌겠다. 베횄이 밥을 먹었나 튀기는 튀는 구나. 진국이 나간다! (번개곤두를 할 듯이 뛰다가 곰배팔이 병신짓으로 변하며 절룩대고 비킨다.)

매호씨 : 육갑이 잔치를 하는데. 획! 획! (휘파람 소리가 잘 안 난다.) 시장한 판에 요기할 건 없고, 거꾸로 한번 내려 보는데. (팔걸음을 하려다 머리를 박고 넘어진다.)

매호씨 : 땅개비 저리가라다 이번엔 용수철루 튀는데. (외팔곤두를 할 듯 뛰다가 뒤로 벌러덩 넘어지며) 아이쿠! 똥딱똥 똥딱똥 부러졌다. (울상으로 비킨다.)

매호씨 : 도지게 바리가 들어오는데 (병신 절름발이 반편 흉내를 내며 돈다.)¹⁰⁸⁾

㉕ 어름

어름산이 : ……(중략)……다음에는 띠를 띠 벗어두고, 이것은 뭘 했으면 적합할까. 찻아들 낳으면 돌띠감이 적합할세. 돌띠감 사가지오. (매호씨가 띠 사는 시늉을 하며 받아들이고 구경꾼 쪽으로 던진다.)

107) 임헌순, 서사극의 희극적 성향, 『브레히트의 서사극』, 서울대학교출판부, 1997, 200면.

108) 심우성, 앞의 책(2000), 111~112면.

매 호 씨 : 망했구나. 망했구나. 빈대 한 마리 안 남것구나. 그러나 저러나 저 놈의 근본을 이룰 것 같으면 살기로는 댓꿀 막바지 살고, 먹기로는 열여섯 먹었는데, 사내도 아닌 계집으로써 어름판엘 올라왔는데, 담덕하게 조그마한 놈이 웬 하겠다고 올라왔는지 한 번 내가 볼 것이오. 아. 이. 새끼중아. 네가 여길 올라올 적에는 여기서 재주를 부러볼려구 올라 왔겠지?

매 호 씨 : 그럼 네가 이 어름판을 건너갈 수 있단 말이여!

매 호 씨 : 허! 그 놈. 낙동강 오리알 떨어지듯 툭 떨어질 줄 알았더니 매주가 재주로구나.

매 호 씨 : 이놈! 큰명석에 얹으려져 마마떡(곰보)이나 처먹어라.

매 호 씨 : 이놈아! 지랄 초풍을 했구나. 별의별 잡동사니 띄국놈 죽 끓듯 하는구나.

매 호 씨 : 이년아! 목구멍에 풀질할 것도 없는 판구에 낫짝에다 떡칠을 해. 주리를 틀 년아!

매 호 씨 : 올랐구나. 이제 재주가 없겠구나. 내가 한 상 놀아볼 모양인데, 이 쪼그만 놈은 고만 내려 올 것이렷다.

매 호 씨 : 그렇다면 이놈 고약한 놈. 뉘 집 구석은 키가 커서 큰애비냐?

매 호 씨 : 한다! 한다! (땅 위에서 흥내를 낸다.) 이만하면 됐지!¹⁰⁹⁾

109) 심우성, 앞의 책(1994), 110~113면.

위의 ㉔ 살판에서 매호씨의 재담과 흥내 내기는 살판쇠의 앞곤두, 번개곤두, 자반뒤지기, 외팔곤두 등등의 묘기 뒤에 따라 하는 우스꽝스런 몸짓들이다. 걸쭉한 재담이 실수 연발의 성공하지 못하는 영성한 재주 흥내와 어우러져 청관중으로 하여금 웃음과 즐거움을 촉발시켜 공연에 대한 몰입을 유도한다. 재주를 어설피게 흥내를 낸 것도 일종의 공연 전략인 셈인데, 청관중 앞에 현란하게 펼쳐지는 살판쇠의 재주가 상당히 어렵다는 것을 넘기지 시전해 보이는 것이다. 곧 “잘하면 살판이요, 못하면 죽을 판”이니, 어설피게 흥내 냈다가는 병신 되기 십상이라는 말이다.¹¹⁰⁾ ㉕ 어름에서도 마찬가지로이다. 재주 흥내보다는 재담이 많은 것은 매호씨가 줄 위가 아닌 땅 바닥에 있기 때문일 것이다.

또한 어릿광대는 ‘어렵지’, ‘그럼 한번 해봐라’, ‘오냐’, ‘얼씨구’ 등등의 추임새를 넣어 판의 분위기를 돋운다. 어릿광대의 추임새는 여러 기능이 있는데, 첫째 재주꾼의 묘기가 시작될 것임을 예고해, 청관중을 기대와 긴장감으로 이끈다. 둘째, 청관중에게 재주꾼의 묘기가 다분히 수행하기 어려운 기예라는 것을 ‘은근하게 동의를 요구’하거나 혹은 ‘동의를 강요’한다. 셋째, 놀이판의 흥을 돋우며, 이렇듯 어릿광대의 농담·욕설·조롱·놀리기·흥내 내기는 한국 전통 공연 예술의 특성 가운데 하나이기도 한데, 바로 ‘민중성’이다. 민중인 청관중은 우리의 공연 예술을 통해 공동체적 상호작용으로 공동체적인 정체성을 확인한다.¹¹¹⁾ 아울러 “청관중은 공연이 상연되던 때부터 공연을 어떻게 이해해야 하는지, 공연에 어떻게 반응하고 개입해야하는 지를 관습적으로 전달받고 계승시키는 존재들로서, 모든 예술에서도 가장 중요하다.”¹¹²⁾

110) 심우성은 송순갑의 말을 빌려, “마지막 순서인 이른바 ‘살판’이 가장 위험한 것으로 당시의 구경꾼들에게는 비인간적으로 보였을 것 같다.”고 말한다. 심우성, 앞의 책(2000), 100면.

111) “서민들이 즐겼던 남사당패와 솟대쟁이패의 도약의 체기인 땅재주는 오랫동안 우리 민족의 유한 계층을 지배해온 신선사상에서 비롯된 도락적인 생활을 민중들이 비판적으로 극복하는데 크게 작용하였을 것이며, 나아가서는 생동적이고 능동적인 자기발전의 박차로서 구실했을 것으로 믿어진다.” 심우성, 앞의 책(2000), 103~104면.

위에서 볼 수 있듯 남사당패 놀이의 어릿광대는 근본적으로 공연자와 청관중을 매개하는, 연결고리라는, 통일적 요소의 기능을 적극적으로 주도한다. 따라서 집단 간의 의사소통 적극적으로 이끌어 공연장을 통과 의례¹¹³⁾로 장소로 전화시키는 역할을 지녔다. 연극적·공연적인 매개성은 공동체적 매개성을 동시에 띠고 있으며, 바로 그러한 매개성이 공동체적 의사소통행위 및 상호작용을 이끌고 있다.¹¹⁴⁾ 연극은 균형과 조화의 문제이다. 공연자와 청관중이 열린 구조로 서로 소통하며 혼연일체가 되는 감동의 예술작업인 것이다. 사람과 사물들은 그 중심인 나와 의 관계 속에 존재하고 있는 것이다. 한국의 전통 공연 예술이 공연 되는 장소에서 우리는 “나는 그에게 그 누구도 아니지만, 아무도 아닌 것도 아니다. 우리는 서로에 의해서 살고 있다.” 공연자와 청관중의 관계는 서로에게 다가서려는 상호작용관계로 끈이 닿아있는 것이다.

3-2-2. 비판적 청관중으로서의 대표성

버나에서 “먹을 것도 없으니 대접이나 돌려보지”는 말로, 먹을 것조차 없는 곤궁한 현실과 배고픔을 대접 돌리는 놀이로나마 잊어보자고 청관중에게 호소(appeal)한다. 청관중의 동의를 얻은 어릿광대는 그들의 처지와 표현을 대변하는 대표성을 지닌다. 버나잡이와 매호씨의 산업불 윤창에서 중이 “거드러거리며 염불한다.”며 조롱한다.¹¹⁵⁾

살판에서는 “이번에는 번개불썩인데, 생원님 무릎팍이 튕기는데”, “미

112) Williams, Raymond, *Drama in Performance*, Open university press, 1968, p. 164.

113) 벨기에의 인류학자인 판 헤네프가 ‘통과의례(rite of passage)’라고 불렀던 세 가지 단계의 두 번째 단계에 해당하는 것을 가리켜 사용하는 용어인데, 이 통과의례는 모든 문화에서 보인다고 한다(아르놀드 판 헤네프, 전경수 옮김, 『통과의례』, 을유문화사, 2000, 52~76면 참조). 터너와 세크너는 이 개념을 연극에 접목시켜 ‘일시적 변환’과 ‘영속적 변환’, ‘리미널리티’, ‘사회극’ 등의 용어를 창출해냈다.

114) 최락용, 앞의 책, 228~229면.

115) 이상의 버나 대사 인용은 심우성, 앞의 책(1994), 75~77면.

중알이 바졌겠다.”, “육갑이 잔치를 하는데, 시장한 판에 요기할 건 없고”, “노생원님 무릎팍이 굳어 똥뚜간 출입을 물구나무로 가는데”, “열에 열 가지 지랄 맞은 노생원님 비비틀어서 팔랑깍이 목치기 나가는데”, “벼룩이 깨죽을 먹었구나! 모가지 오백 개는 떨어졌겠다.”라며 곤핍한 세상살이와 양반을 풍자한다.¹¹⁶⁾

어름의 경우 중타령' 중의 거동과 행세 풍자에서 어름산이는 “죽장은 부지깽이 했으면 적합쿠냐.”하고 꺾는 시늉하며 아래로 버리고, 띠는 “첫 아들 돌띠감으로 사가시오”라고 던지고, 장삼은 마누라 치마감으로, 고깔은 콩시루·마누라 서답감으로 버리면, 매호씨가 구경꾼들 쪽으로 던지거나 주는 시늉을 한다.¹¹⁷⁾ 중은 중노릇 그만두고 인간 세계에서 남과 같이 살겠다고 말한다. 이어 “똥백골 참봉댁 맏아들 벼 백 석 나귀 싣고 과거에는 말미(뇌물)가 부족해 급살탕국을 먹고 오관수통 기생 꿰차고 머리 올린” 거동 풍자, “억석 에미 쭈구렁 할망구가 어존 밀돌 십년에 돈푼이나 있다구 모양을 제법 내는데, 밀가루를 큰 자배기에 쏟아부어 밀가루 반죽을 쳐대 막 때어다 왕토쟁이 체백 치듯 막 발라보이는” 매호씨가 “이년야! 목구멍에 풀질할 것도 없는 판국에 낮짜에다 떡칠을 해. 주리를 틀 년야!”하고, 육설과 조롱을 퍼붓는다. 풀질할 것도 없는 판에 “양반댁 망아지는 약과도 마다”하고, 어름산이는 매호씨에게 “네. 이놈. 망아지 똥똥이 채감도 못할 놈.”이라고 놀린다. 열여섯 조그마한 새끼중 계집인 어름산이¹¹⁸⁾가 여차저차한 그런 판에 나온 김에 처녀 총각 소리를 한번 하

116) 이상의 살판 대사 인용은 심우성, 앞의 책(1994), 98~100면; 박용태·양근수, 앞의 책, 60~61면.

117) 어릿광대는 고깔을 접어 서답 차는 시늉을 하거나 줄광대의 불기를 막대기로 치는 시늉을 하며 이리저리 쫓고 쫓기는 장면을 연기해 구경꾼들의 웃음을 사기도 하는데, 이런 즉흥적인 연기나 재담은 공연 전체를 통해 특정한 원칙 없이, 시도 때도 없이 행한다. 2005년 10월15일 오후 3시 전주 경기전 앞 줄타기 공연. 줄광대 김대균. 최락용 녹화.

118) 어름산이는 주로 여성이 했다고 한다. ① 심우성, 『민속극의 무대공간(놀이판): 줄타기』, 『공간 85』, 공간사, 1974, 63면. ② 김광연, 앞의 책(2004), 366면.

는데, 제법 꼴에 사내라고 저를 호리겠다고 “옆에서 어떤 놈이 부스스 일어나기에 보니, 몸뚱이는 집채만하고, 대갈통은 물레덩어리만하고, 눈갈은 사기 용강만한 놈이 두리번두리번하며 일어서는데, 코는 꼭 주리병만 한” 놈이 우습다. 먹고 살기도 어려운 판에 호리겠다고 나온 놈조차 괴물처럼 생겨 먹었다.¹¹⁹⁾

어름에서는 과계승과 양반의 말과 행동을 재주와 재담으로 풍자한다. 역석 에미(미알 할미)와 괴물 같은 형상의 남자가 등장하는데, 역석 에미는 탈놀이의 미알 할미, 꼭두각시놀음의 꼭두각시를 닮았고, 괴물 모습의 사내는 탈놀이의 말뚝이, 취발이, 초랭이, 꼭쇠, 시시딱딱이, 쇠뚝이 혹은 사람도 짐승도 아닌 괴물인 영노, 비비새, 비비 등과 유사하다. 그리고 발탈도 얼굴에 곰팡이가 심하게 슨 흥측하게 생긴 놈인데, 역시 비슷하다.

어릿광대는 재주꾼과 재담, 추임새 춤, 노래를 주고받으면서 비판적인 언행을 삼가지 않는다. 왜냐하면 극중 인물들에 대한 청관중의 비판적 대표성을 띠고 있기 때문이다. 그는 등장인물로서의 현전성을 지니면서 동시에 청관중으로서의 현전성을 띤다. 왜냐하면, 청관중을 대표해서 끊임 없이 공연에 개입하기 때문이다. 청관중의 입장을 대표해서 현실의 고단함을 드러내고, 극의 윤리적 틀을 설정해 주는데, 등장인물의 행동을 심판할 어떤 표준을 세워주는 등 청관중의 반응을 적절한 곳에서 보여준다. 이것 또한 청관중을 놀이판에 몰입시키려는 공연 전략 가운데 하나이다.

이와 같이 청관중을 대표해 극중에 적극적으로 개입¹²⁰⁾하는 모습은 한국 전통 공연 예술의 주요 상대역들에게 뚜렷한 특성이라 하겠다. 그리스 희·비극의 코러스에게서도 이와 같은 점이 분명히 드러나기에, 니체는 코러스가 이상적인 청관중이며, 민중을 대표해야만 한다고 지적했던 것이다. 아우구스또 보알은 다음과 같이 주장한다.

119) 이상 어름의 대사 인용은 심우성, 앞의 책(1994), 106~114면.

120) 아우구스또 보알, 이효원 옮김, 『아우구스또 보알의 연극 메소드-욕망의 무지개』, 현대미학사, 1998, 113면.

“역압받는 자들의 연극은 간섭과 개입을 제안한다. 전통적인 (서양인 용자) 연극은 명상을 위해 세계의 이미지를 제시하지만 역압받는 자들의 연극은 그 이미지들을 파괴하고 다른 이미지로 대치하기 위해 제시한다. 전자의 경우 극적행동은 가상이며 그것이 실제 행동을 대체한다. 후자의 경우는 무대에서 보여지는 행동안 하나의 가능성이자 대안이며, 부름에 응한 개입자-관객(적극적인 관찰자)들이 새로운 행동과 새로운 대안들을 창조한다. 그들의 행동은 실제 행동을 대체하는 것이 아니라 일종의 리허설, 실제 행동을 앞서는 예비 행동이라 할 수 있다. 행동의 리허설은 그 자체로 하나의 행동이며 그것은 또한 이후 실제 삶에서의 실천으로 이어질 것이다. (...) 역압 받는 자들의 연극에서는 누구라도 끼어 들 수 있다. 개입하지 않는 것도 이미 개입의 한 형태이다. (...) 그러므로 나는—그들처럼—새로운 종류의 관객-배우가 된다. 나는 보고 행동한다.”¹²¹⁾

한국 전통 공연 예술에서 일부를 제외하고는 무대와 객석이 분리되어 있지 않았다. 하나로 통합된 공간이었다. 공연자와 청관중이 공존한다는 점이 그 큰 특징이다. 쌍방향 의사소통의 상호 작용 관계를 형성하는 것이다. 간접적이며 감정적인 참여가 아니라 직접적인 참여를 서로가 요구하는 의사소통 관계이다. 적극적인 참여라는 행동을 통해서 공동체의 고민과 갈등에 대한 필요한 해결책을 찾으려 한다.

따라서 공연자는 청관중의 직·간접적 혹은 완전한 동참을 요구하기 위해 빈곳(空所)을 만든다. 빈곳은 발림, 너름새, 추임새, 노래와 반주의 여백 등등으로 만들어진다. 따라서 노는 사람과 보는 사람의 구별이 없는 것이다. 연극의 공간은 단지 보여주고 보는 공간이 아닌 ‘지금 여기에 (here and now)’ 함께 있는 사람들이 공동으로 만들어가는 ‘사건’이 되는 것이다.¹²²⁾

121) 프리드리히 니체, 김대경 옮김, 앞의 책, 60면.

122) 최락용, 앞의 책, 228면.

4. 결론

우리나라의 전통 공연 예술 가운데 어릿광대라고 불리는 공연자가 등장하는 것은 중요무형문화재 제3호 남사당패의 공연 종목인 버나(대접돌리기)와 살판(땅재주), 어름(줄타기)에 나오는 매호씨, 그리고 재인청 소속 대령(待令) 광대가 재주를 부리는 중요무형문화재 제58호 줄타기(줄얼음타기)에 나오는 광대씨(혹은 배우씨)와 아울러 재인 광대극인 중요무형문화재 제79호 발탈의 주인 등 모두 5종류의 공연에서 볼 수 있다.

어릿광대라는 명칭은 예전부터 사용되어 온 것으로 보이지만, 최근에는 주로 유랑연예패인 남사당패를 중심으로 많이 사용되고 있다. 이 공연들의 특징은 기예(재주)를 부리는 주공연자(버나잡이·살판쇠·어름산이)와 어릿광대(매호씨)·악공 등으로 구성되어, 재담과 소리(노래)를 주고받는다는 점이다. 서양의 곡예나 서커스 같은 단순한 기예의 나열이 아닌, 탁월한 기예를 통한 예술성과 더불어 웃음·해학(익살)·풍자를 담은 재담 및 음악이 유기적으로 결합된 연극성(theatricality)이 뛰어난 공연이다. 여기에 열린 구조로서 여러 가지 연극적인 빈 공간(틈)을 장치해 두어서 청관중의 적극적인 참여를 유도하는 공연 전략과 흥행 전략을 구사한다. 이것은 비단 이들 공연의 특징일 뿐만 아니라 무당굿, 탈놀이, 인형극, 판소리 등에서도 보이는 한국 전통 공연 예술의 고유한 특성이기도 하다.

매호씨라는 어릿광대의 명칭은 땅을 의미하는 것으로 봐야 한다. 따라서 매호씨는 땅에 있는 사람을 부르는 호칭쯤으로 해석될 수 있다. 삼국사기에 보면 고구려와 백제의 지명중엔 땅 혹은 성(城)을 뜻하는 ‘매’가 들어간 단어가 많고, 우리나라의 마을굿, 풍물굿 등에 벽사축원굿인 매굿, 매귀(埋鬼), 매구, 지신밟이 등이 있다는 것을 생각해볼 때 더욱 그 깊은 상관성을 엿볼 수 있다.

서양의 어릿광대들은 사실이든 가장해서든 미친 것이나 어리석은 것

을 해서 구경꾼들에게 즐거움을 주면서 가장 높은 신분의 후원자들까지도 조롱하고 욕할 수 있는 특권을 부여받았던 희극적인 인물이다. 특히 서양의 어릿광대(Clown)는 팬터마임이나 서커스에서의 익살꾼 역할을 하면서 특이한 분장과 옷차림, 바보스런 행동, 익살 등으로 폭소를 자아낸다. 서양의 전통극에 나오는 바보나 궁정의 어릿광대와는 달리 노골적이고 생생한 묘사, 엉뚱한 상황의 연출, 활기찬 행동이 특징인 일련의 작품을 연기한다. 영국 궁정의 어릿광대들은 음악과 저글링, 익살(downing), 수수께끼 등을 포함한 예능을 담당하는 예능인이나 전문적인 광대로 고용되었다.

어릿광대의 역사는 유구하다. 파라오가 통치하던 이집트 시대부터 18세기까지 전문 어릿광대들이 활발한 활동을 했다. 이들의 활동무대는 멕시코의 아스텍과 오스트레일리아는 물론 한국, 중국, 일본을 비롯한 동아시아, 인도, 페르시아, 터키, 중세 유럽의 궁정에 이르기까지 매우 다양한 형태로 존재해왔다. 대개 신체적으로는 불구이고 몸집은 왜소하며 혹은 절뚝거리기까지 하는 어릿광대들을 고용했던 데는 즐거움뿐만 아니라 행운을 얻기 위한 목적도 있었던 것으로 보인다. 당시에는 신체 불구자를 이용해 재난을 피할 수 있고 지독한 조롱을 받으면 나쁜 운명이 조롱을 받는 사람에게서 무례하게 조롱하는 사람한테로 옮겨간다는 믿음이 있었다. 그러나 유럽의 경우 18세기 접어들면 러시아와 스페인, 독일 등 몇 나라를 제외하고 어릿광대(jester)들은 사라진다.

물론 한국과 서양의 어릿광대 사이에는 공통점과 유사점도 많다. 예를 들자면, 서양의 어릿광대들은 익살꾼 역할을 하면서 특이한 분장과 옷차림, 바보스런 행동, 익살 등으로 폭소를 자아내며, 사실이든 가장해서든 미친 것이나 어리석은 것을 해서 즐거움을 주면서 가장 높은 신분의 후원자들까지도 조롱하고 욕할 수 있는 특권을 부여받았고, 노골적이며 생생한 묘사, 엉뚱한 상황의 연출, 활기찬 행동이 특징이다.

반면에 다른 점은 서양의 어릿광대들이 난잡한 행동을 하고, 온갖 잔재

주를 부리다가 조롱거리가 되거나 동료배우들을 골탕 먹이는 역할을 한다는 점이다. 할러퀸은 희극적인 협잡꾼 또는 알랑쇠로 시작했지만 막대기를 가지고 다니면서 상대방의 궁둥이를 세계 건너치는 등 법석을 떠는 희극적인 협잡꾼으로 발전하였다. 영국의 광대는 중세신비극에 나오며 때로는 악마까지 속이는 익살꾼과 장난꾸러기 악한(the Vice)에서 유래했다. 즉, 서양의 어릿광대들은 악당이라는 반사회적인 성격도 포함되어 있다.

반면에 한국의 어릿광대들은 해학과 골개, 익살, 말장난, 흉내 내기(Mimicry) 등의 재담과 몸짓 등을 비롯해, 스님과 양반 같은 지배계층에 대한 욕설과 조롱, 풍자로 청관중에게 즐거움을 주는 성격이 주를 이룬다. 서양의 어릿광대들은 쾌감이 아닌 일종의 불쾌감을 유발시키는, 프로이트적 의미의 '두려운 낯섦(uncanny)'을 주는 협잡꾼이나 악당(Villain)의 역할도 맡고 있다. 한국의 어릿광대들에겐 악당의 모습은 없고 청관중의 대표성을 띠어 정의롭고, 도덕적인 면모를 하고 있는 것과는 다소 다르다.

또한 주인공에 비해 상대적으로 비중이 빈약한 서양의 어릿광대와 비교해서도 한국의 어릿광대들의 역할은 훨씬 다양하고, 폭넓다. 놀이판 안에서의 주역인 재주꾼에 못지않는 상대역일 뿐만 아니라 경우에 따라서 주역의 역할마저 담당하는 경우조차 있기도 하다. 따라서 그의 존재는 아주 중요하며 필수불가결하다.

남사당패의 어릿광대들은 관중으로 하여금 극에 몰입할 수 있도록 이끌며, 공연자는 극에 몰입한 청관중에 의해 자신의 연기에 몰입할 수 있는 이른바 피드백(feed back) 효과를 거양할 수 있게 된다. 또한 그들은 민중 문화적 컨텍스트와 밀접한 관계성을 맺은 재담과 능수능란한 재주, 노래, 연기로 공연 전체를 이끌어가는 주요 등장인물이며, 놀이판의 흐름과 분위기를 조절하고, 공연 진행의 중요한 리듬을 만들어준다. 이렇게 극의 흐름과 분위기를 조절하는 역할은 연출자의 기능이다. 아울러 공연자와 청관중을 매개하고, 이상적인 청관중 혹은 비판적 청관중의 대표로서 기능을 한다. 이와 같이 청관중을 대표해 극중에 적극적으로 개입하

는 모습은 비단 남사당패 어릿광대들뿐만 아니라 한국 전통 공연 예술의 유사 상대역들의 뚜렷한 특성이라 하겠다.

남사당패의 여러 공연 종목들은 재현(representation)과 환상성(illusion)보다는 비환상성(the nonillusory)과 표현성(the presentative)이 강조되는 연극성(theatricality)이 강한 놀이들이다. 열린 의사소통구조를 통하여 청관중의 참여를 이끌어내고, 청관중 사이를 결속하는 일체감을 형성해 냈으며, 당대의 민중 문화적 컨텍스트와 밀접한 관계성을 맺으면서 전승되어 왔다. 그리하여 즐거움을 주고, 공연자와 청관중과의 공동체를 형성하고, 그 공동체의 정체성에 대하여 말하며, 민중적 해학성으로 사회적 치유의 효과를 거두는 등 다양한 공연적 기능을 했다.

예술은 우열을 논할 수 없는 결과물이며, 우리에게 즐거움을 주고, 어떤 점에서는 규준이자 결코 도달할 수 없는 모범으로 간주된다.¹²³⁾ 예술은 사회발전의 단계와는 상관없이 민중이 선택하고 즐긴 별과 같이 빛나는 존재로서, 우리는 순수한 마음과 자세로 예술을 즐기면 된다. 인간은 자기 자신의 역사를 만든다. 그러나 인간은 자신들이 바라는 꼭 그대로의 역사를 만드는 것은 아니다. 자신들이 선택한 환경에서가 아니라 직접적으로 현존해 있는, 주어지고 넘겨받는 환경 아래에서 역사를 만든다.¹²⁴⁾

한국의 어릿광대들은 역사의 변천 과정을 겪으며 공동체에 의한 선택(selection)과 변이(variation)를 거쳐 재창조를 거듭하며 연속성(continuity)을 통해 현재에 이르고 있다. 그들은 과거에도 현재에도 우리의 모습을 비취온 거울이며, 우리를 닮아 있다. 우리는 그를 통해 우리의 정체성을 확인한다. 미래에도 능히 그러할 수 있는 연속성은 전적으로 현재 우리의 환경에서 만들어가는 역사에 달려 있다.

123) 칼 마르크스·프리드리히 엥겔스, 김영기 옮김, 『마르크스 엥겔스 문학예술론』, 논장, 1989, 80~82면.

124) 칼 마르크스·프리드리히 엥겔스, 김영기 옮김, 위의 책, 77면.

참고문헌

1. 기본 자료

- 2005년 12월 28일. 남사당놀이 정기 발표 공연, 무형문화재전수회관, 비디오 녹화(최락용).
- 2011년 10월 2일. 남사당놀이 정기 공연, 인천시 계양구청 내 특설무대.
- 2012년 10월 3일. 남사당놀이 정기 공연, 인천시 계양구청 내 특설무대.
- 2005년 10월15일 오후 3시. 전주 경기전 앞 줄타기 공연, 비디오 녹화(최락용). 줄광대 김대균.

2. 단행본

- 김광연, 『동아시아의 놀이』, 민속원, 2004.
- _____, 『민속놀이』, 대원사, 2006.
- 김일출, 『조선 민속 탈놀이 연구』, 조선과학원출판사, 1958, 한국문화사 영인본, 1998.
- 레나토 로살도, 권숙인 옮김, 『문화와 진리』, 아카넷, 2000.
- 레이먼드 윌리엄스, 이일환 역, 『이념과 문학』, 문학과 지성사, 1982.
- 로제 까이와, 이상률 옮김, 『놀이와 인간』, 문예출판사, 2003.
- 류인뱀(劉蔭柏) 지음, 이상천 외 옮김, 『중국 고대의 잡기』, UUP(울산대학교출판부), 2010.
- 류중영, 『웃음의 미학』, 유로서적, 2007.
- 미하이 칩센트미하이, 이희재 옮김, 『몰입의 즐거움』, 해냄, 2003.
- 박용태, 『박첨지가 전하는 남사당놀이』, 엠에드, 2008.
- 변미혜 외, 『국악용어사전』, 민속원, 2012.
- 빅터 터너, 이기우·김익두 역, 『체의에서 연극으로』, 현대미학사, 1996.
- 빌헬름 헤겔, 두행숙 옮김, 『헤겔미학』 III, 나남출판, 2001.
- 서연호, 『한국 전승 연희의 원리와 방법』, 집문당, 1997.
- 손무(孫武) 지음, 황병국 옮김, 『손자병법』, 범우사, 2008.
- 송석하, 『광대란 무슨 뜻인가』, 『석남 송석하 한국 민속의 재음미』上, 국립민속박물관, 2004.
- 심우성, 『민속극의 무대공간(놀이판): 줄타기』, 『공간』85, 공간사, 1974.
- _____, 『마당굿 연희본』, 깊은샘, 1980.

- _____, 『남사당패연구』, 동문선, 1994.
- _____, 『남사당놀이』, 화산문화, 2000.
- _____, 『줄타기』, 화산문화, 2000.
- 아르놀트 판 헤네프, 전경수 옮김, 『통과의례』, 을유문화사, 2000.
- 아리스토텔레스, 천병희 역, 『시학』, 문예출판사, 1989.
- 아우구스토 보일, 이효원 옮김, 『아우구스토 보일의 연극 메소드-육망의 무지개』, 현대미학사, 1998.
- 안상복, 『중국의 전통 잡기』, 서울대학교출판부, 2006.
- 앙리 구이에, 박미리 옮김, 『연극의 본질』, 집문당, 1996.
- 앙리 베르그송, 이희영 옮김, 『웃음』, 동서문화사, 2008.
- 요한 호이징하, 김윤수 옮김, 『호모 루덴스』, 까치, 1993.
- 이보형, 『줄타기』, 『문예진흥』, 한국문화예술위원회 내외협력팀, 1994.
- 이상룡, 『"또 다른 세계"를 비추는 거울—축제의 구성 원리와 그 변주』, 『축제와 문화』, 유럽문화정보센터, 연세대학교 출판부, 2009.
- 이상섭, 『아리스토텔레스의 『시학』 연구』, 문학과 지성사, 2002.
- 임한순, 『서사극의 희극적 성향』, 『브레히트의 서사극』, 서울대학교출판부, 1997.
- 자끄 데리다, 김용권 옮김, 『그라마톨로지에 대하여』, 동문선, 2004.
- 전경옥, 『한국의 전통연희』, 학고재, 2004.
- 전호태, 『벽화여, 고구려를 말하라』, 사계절, 2004.
- 조수삼 지음, 허경희 옮김, 『추제기이(秋齋紀異)』, 서해문집, 2008.
- 최락용, 『한국 전통 인형극의 공연학적 연구』, 민속원, 2013.
- 칼 마르크스·프리드리히 엥겔스, 김영기 옮김, 『마르크스 엥겔스 문학예술론』, 논장, 1989.
- 프리드리히 니체, 김대경 옮김, 『비극의 탄생』, 창하, 2002.
- Bauman, Richard, *Verbal art as performance*, Waveland Press, Inc., 1977
- Blumenthal, Eileen, *Puppetry and Puppets*, London: Thames and Hudson, 2005.
- Williams, Raymond, *Drama in Performance*, Open university press, 1968.

3. 논문 및 평론

- 김군형, 『연극에서 배우와 희극의 관계에 대하여』, 『드라마 논총』 제13호, 한국

- 드라마학회, 1999.
- 김홍우, 「줄타기(踏索戲)」, 『한맥문학』 제17권 제12호, 한맥문학사, 2005.
- 서지은, 「땅재주의 역사적 전개와 연희양상」, 『민속학연구』 제18호, 국립민속박물관, 2006.
- _____, 「조선 후기 연희자의 교섭 양상-땅재주 연희자를 중심으로」, 『실천민속학연구』 제11호, 실천민속학회, 2008.
- 심우성, 「광대줄타기 연희본: 이동안 구술본을 중심으로」, 『창작과 비평』 제33호, 창작과 비평사, 1974.
- 안대회, 「18세기 대중 스타 광대 달문」, 『한겨레 21』 제757호, 2009.4.24.
- 안상복, 「소학지희의 개념과 역사적 전개」, 『고전희곡연구』 제1집, 한국고전희곡학회, 2000.
- _____, 「한중 우희의 비교」, 『고전희곡연구』 제3집, 한국고전희곡학회, 2001.
- 안장환, 「한국가면극 어릿광대 연기의 미학적 연구-코메디아 델알테 어릿광대 연기와의 비교를 통해서」, 중앙대학교 석사학위논문, 2006.
- 옥재은, 「연극적 장치로서의 어릿광대 연구-탈춤을 중심으로」, 상명대학교 석사학위논문, 2003.
- 이기원, 「한국 버나의 역사와 연행양상」, 고려대학교 석사학위논문, 2007.
- 최락용, 「야담 문학에 나타난 조선 배우의 삶」, 『공연문화연구』 제23집, 한국공연문화학회, 2011.

Abstract

A Study on Eoritgwangdaes of Nasadangpae

Choi, Rag-yong

The aim of this study is to examine *Eoritgwangdaes* of *Namsadangpae* in Korean traditional performance art. *Namsadangpae* is the only one of Korean traditional traveling theater troupe that survived in the history. The performances of this company are consisted of six kinds. Those are ① *Pungmul*(instrumental folk music), ② *Beona*(spinning plates on a stick), ③ *Salpan*(a somersault), ④ *Eorum*(a tightrope feat), ⑤ *Deotboegi*(a mask drama), and ⑥ *Deolmi*(a puppetry). Among them, *Eoritgwangdaes* make an stage appearance on *Beona*, *Salpan*, and *Eorum*. *Eoritgwangdae* is similar to Clown, Fool, Joker, Jokester, Wit-cracker, Prankster, Buffon, Trickster, Jester, and Villains in western.

And also they are called 'Maebossi' in *Namsadangpae*'s performance of *Beona*, *Salpan*, *Eorum*. The most important characteristics of *Eoritgwangdaes* are that they mediate and interact with performer and audience. At the sametime they are performer, acrobatic player, comic actor, partial director, and critical audience. So they are very significant being. Therefore I have been carried out fieldwork and research them.

Eoritgwangdaes' performance has meanings with the internalization of social conflicts. and they exist only as actions, interactions, and relationship. They entertain, and mark or change identity. After all they are healing people. *Eoritgwangdaes* make conversation with audience constantly. So I wish that their existence come to knowledge in the world.

Key words : Origtwangdae, Maehossi, Namsadangpae, Beona, Salpan, Eorum, presence, mediate, interrelationship.

접수일: 2014년 1월 30일

심사기간: 2014년 2월 7일~2월 21일

게재결정: 2014년 2월 25일