

북청사자놀이의 제의적 곡예적 연극적 성격과 그 의미

사 진 실*

목 차

1. 머리말	3.2. '구경거리'로서의 각종 춤
2. 제의적 성격과 그 의미	4. 연극적 성격과 그 의미
2.1. 模擬人身供儀	4.1. 신의 生死와 인간의 갈등
2.2. 인간의 기원과 신의 위용	4.2. 재담에 나타난 극적 양상
2.3. 민속제의의 결합	5. 의미의 상관관계 -마무리에 대신
3. 곡예적 성격과 그 의미	하여
3.1. 곡예적 성격의 전승	

1. 머리말

사자놀이는 독립된 놀이로 전승될 뿐 아니라 각종 탈춤에 삽입되어 전승되고 있다. 독립적인 사자놀이는 한반도 이북지방의 여러 지역에서 놀아진 것으로 알려져 있는데¹⁾ 1950년대 이후 남하한 연희자들에 의해 한반도 이남 지방에도 전수되었다. 그래서 본격적인 사자놀이라면 의례히 북청사자놀이를 떠올리게 되었는데 실제로도 춤

*서울대 강사

- 1) 김일출, 『조선민속탈놀이』(과학원출판사(평양), 1958), p.67. “사자놀이”장에서 사자놀이의 분포를 문제삼았는데 전국 각지에서 삼십 여 종이 전승된 것으로 나타난다. 본격 사자놀이와 탈놀이에 포함된 사자놀이를 구분하였는데 본격 사자놀이의 경우 이북지방에 현저히 많은 분포를 보이고 있다.

사위 등 여러 면에 있어서 뛰어난 놀이라고 한다.

북청사자놀이에 대한 연구는 별로 활발하지 않았다. 기존의 연구 논문²⁾에 있어서는, 사자놀이 전반을 다룬 경우든 북청사자놀이 하나만을 다룬 경우든, 개괄적인 고찰이나 현장론적인 연구를 중심으로 이루어졌고 연희양상의 심층적인 의미분석에는 나아가지 못하였다.

북청사자놀이의 형식과 내용을 상관적으로 파악하거나 그 의미를 추출하는 연구가 이루어지지 않은 것은, 북청사자놀이가 여느 탈춤에 비하여 연극성이 떨어져 보이기 때문이다. 대사가 빈약한데다 사람탈이 아닌 짐승탈이 중심이 되어 이끌어지므로 단순히 주술적인 놀이로서만 인식되었기 때문이다. 물론 북청사자놀이는 제의이며 놀이이다. 그러나 또한 연극이다. 연극의 안팎에는 단순한 놀이나 제의의 모습이 혼재되어 있으며 민속극을 연구대상으로 삼을 때는 더욱이 이러한 상황을 고려해야 하며 긍정적으로 수용해야 한다. 근대적인 연극에 있어서는 문학으로서의 희곡연구와 연행예술로서의 연극연구가 구분될 수 있으나 민속극의 경우 그러한 재단을 가하면 한 작품의 총체적인 모습을 파악하는 데 장애가 되기 때문이다.

본고의 논의는 북청사자놀이가 제의적 성격, 곡예(놀이)적 성격, 연극적 성격을 모두 갖추고 있다는 데서 출발한다. 먼저 이 세가지 측면을 통해 작품의 실상을 고찰하여 의미를 파악하고 다음으로 그 의미의 상관관계를 추출하고자 한다.

북청사자놀이의 대본은 전편이 완벽하게 채록된 것이 드물다. 한국문화재보호협회의 채록본은 그 가운데 비교적 완전한 연행과정과 대사를 보여주고 있다. 이 채록본을 주요 대상자료로 삼고 필요한 경우 이두현, 서연호, 전경욱, 김일출 등의 기록을 함께 인용하기로 한다.

2) 심우성, 「사자놀이」, 『공간』 통권 6호, 공간사, 1974.

이두현, 「북청사자놀음」, 『김재원박사 화갑논문집』, 1969.

박미라, 「사자춤에 관한 연구」, 중대 교육대학원 석사학위논문, 1982.

최임규, 「북청사자놀음」, 『강원민속학』 창간호, 강원도 민속학회, 1983.

강인숙, 「사자춤에 관한 연구」, 이대 대학원 석사학위논문, 1983.

전경욱, 「북청사자놀음의 연희양상」, 『한국민속학』 18, 민속학회, 1985 이 외에 각종 연극사에서 개괄적인 고찰이 이루어졌다.

2. 제의적 성격과 그 의미

2.1. 模擬人身供儀

북청사자놀이에는 강한 제의적 성격이 나타난다. 먼저, 마당에 등장하여 위용을 자랑하는 사자에게 양반이 토끼를 던져주어 먹게 하는 장면이 주목하여야 한다.

양반 : 과 — 연, 맹수의 웅장한 춤이로구나 — 얼 — 시구 좋다

꼭쇠 : (사자춤 중장이 끝날 무렵) — 양반 — 사자가 허기진 것 같소이다. 먹을 것, 주셔야 합니다 —

양반 : 오 — 나 — 주구말구 — (양반이 토끼를 들고 들어 와서) — 었다. (양반이 준 토끼를 꼭쇠가 두 사자의 한복판에 갖다 놓는다. 결국 한마리의 사자가 앞발로 교묘하게 으르다가 잡아먹는다)³⁾

양반이 사자에게 토끼를 준 행위는 단순한 야생짐승에게 먹이를 준 것 이상의 의미를 지닌다. 神格인 사자에게 제물을 바쳤다고 볼 수 있다. 사자는 호랑이같은 토착적인 동물은 아니지만 사자에 대한 관념 및 놀이의 전래와 더불어 숭배의 대상으로 여겨져 왔다. 더욱이 미지의 동물이 주는 신비감으로 인해 그 위력을 더하여 왔다고 하겠다.⁴⁾ 그러므로 앞의 장면은 사자신에게 희생물을 바치는 제의가 모의적으로 연행된 부분이라고 할 수 있다. 동해안 지방의 범탈굿에서도 호랑이에게 희생물인 닭을 던져주는 장면이 나타난다. 여기서의 호랑이는 나중에 포수에게 잡혀 가죽마저 벗겨지는 것으로 되어 있어 신격으로서의 위엄이 떨어지고 있다. 그러나 이 때 불려지는

3) 한국문화재보호협회, 탈춤대사집, p.99.

4) 三國史記 卷 第 44 列傳 異斯夫條, “至十二年壬辰 爲阿瑟羅州軍主 謀并于山國 謂其國人 愚悍 難以威降 可以計服 乃多造木偶獅子 分載戰船 抵其國海岸 詐告曰 汝若不服 則放此猛獸踏殺之 其人恐怖則降”을 통해서, 이른 시기부터 사자에 대한 외경심이 팽배해졌고 또한 용맹함의 상징으로서 이용되었다는 사실을 알 수 있다.

무당의 노래에 의하면 호랑이의 영민함과 힘에 대한 신앙적 기원이 내포되어 있어, 호랑이는 신격으로서 형상화되었음을 알 수 있다.⁵⁾

한편, 김일출, 이두현, 서연호의 기록에 의하면 토끼가 아니라 어린이나 여자를 바치는 모습이 나타난다.

사자는 날래고 재빠른 급한 동작으로 환희에 넘치는 검모리춤을 춘다. 여기서 아이 하나가 마당 가운데 나온다. 사자는 달려들어 아이를 잡아 삼킨다. 병영 뜰 앞에서 놀 때는 관사에서 기생을 내어 준다. 사자는 기생을 잡아 삼키는 동작을 한다. 희생을 받은 사자는 즐거워 날 뿔 사이도 없이 곧 체기(滯氣)로 말미암아 병들어 쓰러진다.(김일출)⁶⁾

양반 : ……獅子에게 토끼를 먹인다. (前에는 아이를 먹였으나 너무 잔인하다고 생각하여 토끼로 바꾸었다고 한다. 그러나 中國民俗獅子놀음의 예로 보아 원래 獅子에게 아이를 먹이면 壽命長壽한다고 생각한 俗信과 關聯이 있었다고 생각된다) (이두현)⁷⁾

사자는 여러가지 장단에 맞추어 춤을 춘다. 사자는 주위에 있는 아이들을 집어삼키는 시늉을 하면서 날뛰다가 滯氣에 걸려 바닥에 쓰러진다.(서연호)⁸⁾

이를 통해 볼 때 사자에게 토끼를 바치는 의식 이전에 사람을 바치는 의식이 존재했다는 것은 믿을 만한 사실이라 하겠다. 토끼를 던져주는 행위는 단순히 사자의 곡예적인 동작을 다양화하기 위한 장치로서가 아니라 사자신에게 제물을 바치는 제의라는 것이 확연히

5) 김태곤, 『한국무가집』 4 (집문당, 1980), pp.218-230.

서대석·최정여, 『동해안 무가』 (형설출판사, 1974), pp.36-38.

이두현, 「동해안 별신굿」, 『한국문화인류학』 3권, p.172.

서연호, 『서낭굿탈놀이』 (열화당, 1991), p.86. 참조.

6) 김일출, 앞의 책, p.77.

7) 이두현, 앞의 논문 「북청사자놀음」, p.514. 한국연극사에도 이러한 내용을 소개하고 있다.(이두현, 『한국연극사』, 학연사, 1987, p.196.)

8) 서연호, 앞의 책, p.85.

밝혀진다. 더구나 제물이 사람이라면, 이 제의는 인간에게 더욱 절박한 것으로서, 人身供儀의 模擬행위로 볼 수 있다. 설화나 민속극 등 구비문학 속에 이러한 제의의 형태가 녹아들어 있다는 것이 이미 논의된 바 있는데⁹⁾ 탈춤에서도 인신공희의 간접적인 모의행위가 나타난다고 할 수 있다.

2.2. 인간의 기원과 신의 위용

사자가 인신공희의 제의를 받는 신격이라는 해석의 연장선상에서 볼 때 북청사자놀이의 제의적 성격은 다른 장면에서도 나타난다.

이두현 채록본과 한국문화재보호협회 채록본에 의하면, 북청사자놀음은 애원성마당과 사자놀이마당으로 나뉜다. 애원성마당에는 보통 애원성춤, 사당춤, 무동춤, 꿈새춤, 칼춤 등이 속하는 것으로 되어 있다. 각종 춤의 한마당을 애원성마당이라 이름 붙인 것으로 보아 그 중에서 애원성춤이 가장 중요한 비중을 차지하고 있다는 것을 짐작할 수 있다. 또한 애원성 마당에 속한 여타의 춤과는 달리 애원성춤은 노래가사와 함께 약간의 서사성을 수반한다는 점에서 두드러진다. 강인숙은 연희자와의 개인면담을 통하여 애원성이 원래 노래로만 이루어져 있었는데 나중에 춤이 첨가되었다는 사실에 주목하고 있으며, 애원성노래가 “남편을 멀리 군방에 보내고 안타까운 마음으로 기다리는 여인의 심정을 읊은 노래”¹⁰⁾라고 하였다.

.....

에에 오만낙조에 의함한하니 / 진북명진에 何日회오

에에 춘하고국은 천구후에 / 하처강산에 비아수라(馬義洙唱)

.....

9) 박종성, 「사신설화의 형성과 변이」, 서울대 석사논문, 1991.

또한 1991년 박사과정 강의 〈전통극연구〉의 발표에서, 야류와 오광대의 영노나 노장에게서 蛇神의 정체를 엿볼 수 있으며 영노가 양반을 잡아 먹으려는 행위나 노장이 소무를 탐내는 행위 등이 사신의 식욕과 성욕에 관련된 인신공희를 모방하였다고 하였는데 이것을 간접적인 모의라고 할 수 있다.

10) 강인숙, 앞의 논문, p.10.

12 한국극예술연구 제3집

에에 추성이 낙목처에 / 안역은 추궁청초주라
에 누역불능 이지탕이요 / 심역불능 위지애라
에에 청산백수는 과부곡이요 / 목수호도에 호마출이라
리리리리 리리리리 리리리(董泰善唱)¹¹⁾

시대 거센 흐름에 밀려 전장에 나가거나 그로 인해 상처를 안고 남편을 기다리는 것은, 하층민이 당한 수난 중의 하나이다. 남편을 기다리며 노래부르는 것은 그의 무사함을 비는 것이며 파괴된 가정의 회복을 원하는 경건한 기도이다. 앞의 논의에서 사자는 신격의 의미를 지닌다고 하였는데, 그와 관련시켜 본다면 여인의 기도는 神인 사자를 향한 것이라고 볼 수 있다. 결국 애원성춤은 인간들이 獅子神에게 자신의 소원을 전달하는 제의절차에 해당한다고 하겠다.¹²⁾

한편, 애원성 마당이 끝나면 사자춤이 이어지는데 이 부분 역시 제의적 의미를 지닌다.

꼭쇠 : 자——풍류가 철철 흐르는——승무 덥시오——(승무가 들어와서 사자춤을 인도한다)

꼭쇠 : (사자춤 초장이 끝날 무렵) 자 중장도 좋을시다——얼——시구 좋다——(「사자춤가락」 중장을 분다)

양반 : 과——연, 맹수의 웅장한 춤이로구나——얼——시구 좋다

꼭쇠 : (사자춤 중장이 끝날 무렵) ——양반——사자가 허기진 것 같소이다, 먹을 것, 주셔야 합니다 ——¹³⁾

사자춤은 초장, 중장, 종장으로 이루어져 있으며 초장과 중장은 별다른 등장인물 없이 사자춤이 중심이 되며 승무가 곁들여진다. 이때 사자는 온갖 기량을 펼쳐 보이며 위용을 자랑한다. 애원성춤의 제의

11) 이두현, 앞의 논문, pp.511-512.

12) 애원성춤뿐 아니라 사당춤, 무동춤, 칼춤, 품추춤 등도 이와 관련하여 설명할 수 있으나 근거가 희박하다. 오히려 이들 춤은 북청사자놀이와 오락화하면서 나중에 끼여든 것으로 봄이 바람직할 것이다. 이에 대해서는 5장에서 거론될 것이다.

13) 한국문화재보호협회, 탈춤대사집, p.99.

적 의미와 관련시켜 볼 때, 이 부분은 사자가 신격으로서 자신의 모습을 드러내어 신통력을 과시하는 부분이라고 하겠다. 승무가 함께 등장하는 것은 사자가 불교적 색채를 띠고 있음을 말해준다. 민속이 불교적 요소를 끌어들이는 것은 제의적 위엄성을 강화시키기 위한 것으로 볼 수 있다. 그러므로 사자는 단순한 놀이꾼이 아니라 위엄 있는 神格으로서 그 성격이 강화되고 있다.

2.3. 민속제의의 결합

모의인신공희를 통하여 사자신을 추앙한 행위는 호별 방문의 민속으로 이어진다.

北靑獅子놀음은 舊正月 14日 달이 뜬 뒤(보통 밤8時-9時)부터 獅子놀음을 시작하면 15日 새벽까지 놀고 書堂 道廳廣場에서 酒食을 갖추어 놓고 논 뒤 解散하는데 16日 以後는 招請하는 有志家를 돌며 논다. (중략) 이 때 아이를 태워주면 壽命이 길다고 하여 태우기도 하고 사자털(布片)을 몰래 베어다 두면 壽命長壽한다는 俗信이 행하여지며 또 壽命長壽를 빌어 五色布片으로 된 털을 매어주기도 한다.¹⁴⁾

북청사자놀이가 무대에 올려져 더이상 실제의 민속으로 기능하지 못하게 되었을 때에도 이러한 민속제의의 표현은 계속된다.

양반 : 과——연, 흥겨운 놀이로구나——얼——시구 좋다——(사자춤 말장이 끝날 무렵, 한쪽에 농가 한집이 가설된다. 마지막으로 사자가 엎드렸다가 일어서는 장면까지 말장 춤사위가 끝나면 거사 2인과 승무는 물러나가고 징 신호에 따라 툽소 가락이 정지된다. 이때, 농가의 대문이 열리면서 영감,노친이 손자를 데리고 나간다.)

노장 : 일년 내——내——폐난하구 재수있게——우리집에 와서 놀아줍새——

14) 이두현, 앞의 논문, p.5.

꼭쇠 : 알겠음메 —— 걱정맘 —— 씨 —— 자 —— 길을 비켜라 —— 사자가 들어간다 ——

(영감, 노친, 손자 세사람이 열린 대문 옆에 비켜 선다. 꼭쇠가 앞장 서서 방안으로 뛰어 들어 가는데 사자가 쓴살같이 그 뒤를 따른다. 사자가 방을 거쳐 부엌까지 훑 훑 돌며……)¹⁵⁾

위의 장면은 실제 민속을 놀이로 재현한 것이다. 무대에 올려지면 서까지 민속적 제의의 형식을 떼어버리지 못하는 것 역시 북청사자놀이가 제의적 성격을 강하게 가지고 있음을 의미한다.

그런데 이러한 제의적 성격은 외래의 사자놀이가 우리 민속의 영향을 받아 이루어 낸 부분이라고 할 수 있다. 즉, 소놀이굿, 거북놀이 등 동물탈놀이를 하며 집집마다 돌면서 재수를 빌어주거나 잡귀를 몰아주고 그 댓가로 음식, 쌀 등을 받아내던 민속놀이의 방식과 결합했을 가능성이 있다. 특히 소놀이굿은 북청이 있는 함경도를 비롯하여 경기도, 황해도, 평안도에서 전승되는 민속제의이므로 그 가능성이 높다. 경기도 양주나 황해도 평산의 소놀이굿은 경사국의 일부로서 제석거리와 결합하여 놀아진다고 한다.¹⁶⁾ 이두현은 이러한 양상에 대하여, “독자의 형식을 갖춘 소놀이굿이라는 놀이가 慶事국의 帝釋巨里와 組曲되어 지금과 같은 演戲 形態를 갖추기에 이른 것 같다”¹⁷⁾고 하였다. 이러한 견해를 통하여 볼 때, 외래의 사자놀이가 소놀이굿 등의 영향을 받아 현전하는 형식을 갖추었으리라는 추정이 더욱 확실해진다.

한편, 模擬人身供儀의 모습이 나타나는 것도 이 지방의 지역적 특성 및 제의적 특성과 관련이 있다고 하겠다. 김일출은, 호랑이를 섬기는 산신제가 호랑이춤 또는 사자춤과 관련을 맺었을 가능성을 시사하고 있다.

15) 한국문화재보호협회, 탈춤대사집, pp.102-103.

16) 이두현, 「양주소놀이굿」, 『국어국문학』 39·40호, pp.169-182. 「황해도 평산소놀이굿」, 『이용백교수 정년퇴임논문집』 (1988), pp.565-594.

17) 이두현, 앞의 책, 『한국연극사』, p.115.

당시의 강원도 지방에 있는 예에서는 호랑이 승배가 제천 행사와 병행되었다. 제천행사에 밤낮으로 계속되는 춤과 노래가 동반되었다면 호랑이를 제사하는 행사에서도 가무가 있었던 것으로 보아야 할 것이다. ……이와 같은 류추가 허용된다고 하면 호랑이춤은 또한 원시인들의 승배의 대상이었던 호랑이의 동작을 흉내낸 춤이었을 것이다.¹⁸⁾

아울러 현전 사자탈의 모습 중에 호랑이 또는 고양이의 모습을 한 것이 있는 것을 지적하고, 전래의 호랑이춤과 외래의 사자춤이 습합했을 가능성을 암시하고 있다. 그렇다면 앞의 모의인신공희는 그 지방의 호랑이 산신제 또는 호랑이춤의 모습과 관련을 맺는다고 할 수 있다. 다시 말하면, 산신제나 호랑이춤에 들어 있었을 供犧의 의식이 호랑이춤과 사자춤의 습합에 의해 현전 북청사자놀이의 모의인신공희로 나타났다는 것이다. 산신제에 실제 공희의 의식이 있었다면 호랑이춤에는 모의공희의 의식이 있었을 것이다.

수영야류에 속한 사자놀이의 경우도 이와 같은 방식으로 제의적 성격을 해명할 수 있다. 송석하와 강용권에 의하여, 수영야류는 그 지역의 지형적 특성과 전설 등 俗信과 관련이 있음이 보고되었다.

水營의 獅子에 如下한 傳이 있으니 「自古로 水營 近處에 虎岩이라는 바위가 있는 故로 虎患이 甚한 모양이니 獅子假面을 쓰고 놀면 범의 侵入을 防禦하게 되리라고 하여 獅子를 創設하였다」한다. (송석하)¹⁹⁾

이 사자춤은 타지방의 그것과는 달리 수영의 지세에 연유하고 있다. 수영 동남쪽에 백산(白山)이 있는데 수영으로서는 앞산(前哨山)임에도 불구하고 그 형상이 마치 사자가 마을을 등지고 달아나는 모양으로 되어 있기 때문에 그 사자신(山神)을 위로하기 위하여 범(담보)을 제수(祭需)로 치제(致祭)하는 내용으로 꾸민 것이라 한다. (강용권)²⁰⁾

18) 김일출, 앞의 책, p.11.

19) 송석하, 「오광대 소고」, 『한국민속고』, p.218.

20) 강용권, 『오광대와 들놀이 연구』 (집문당, 1986), p.92.

전자의 경우 호랑이를 대상으로 하는 것으로 보아 북청사자놀이와 마찬가지로 호랑이에 대한 산신제와 관련이 있다고 추정할 수 있다. 그런데 다른 점은, 호랑이에 대한 무조건적인 숭배가 아니라 위협이 나타나 있다는 것인데 그것 역시 신에 대한 제의의 성격을 띤다. 주지하다시피, 신에 대한 위협은 일종의 주술로서 그 전통은 〈龜旨歌〉에 나타나 있다. 후자의 경우 사자신을 숭배하여 호랑이를 제물로 바치는 것으로 되어 있는데, 제물을 바친다는 점에서 북청사자놀이의 경우와 비슷하다. 사자의 비위를 맞추기 위해 호랑이를 제물로 바친다는 것은 호랑이신보다 사자신에게 더 큰 신격을 부여한 것이라 하겠다. 이는, 관념으로만 익혀온 미지의 동물에 대한 신비감과 외경심이 전통적인 동물의 위엄을 압도했기 때문이다.²¹⁾

3. 곡예적 성격과 그 의미

3.1. 곡예적 성격의 전승

북청사자놀이는 다른 사자놀이에 비해 곡예적 성격 역시 강하게 나타난다. 사자춤 마당에서, 사자는 등장하자마자 각종 춤과 동작을 보여 온갖 기교를 연출한다. 사자탈을 쓴 연희자들의 기술이 고도로 발휘되는 부분이다.²²⁾ 두사람의 연희자 중, 앞채는 사자의 머리를 잡고 조종하는 한편, 사자의 혀를 움직여야 한다. 뒷채는 허리를 굽히고 서서 한 손으로 앞채를 잡고 다른 손으로 사자꼬리를 움직여야 한다. 사자탈을 놀리는 것은 고도의 숙련된 기술을 필요로 하므로, 사자탈 속의 연희자가 서로 조화를 이루어 춤과 동작을 연출해내는 것 자체가 신기한 구경거리이며 곡예라고 할 수 있다.

21) 이러한 현상을 가지고 수영야류와 북청사자놀이가 직접 영향을 주고 받았다고 말할 수는 없다. 우선 지역적으로 차이가 있을 뿐더러, 동물을 신으로 섬기는 것은 영향관계가 아닌 자연발생으로 처리되는 것이 더욱 바람직하다고 하겠다.

22) 강인숙, 앞의 논문에서 무보를 채록하여 부록으로 실었다. 이 사자춤 부분은, 사자채기,입사기 등 15가지의 춤사위가 동원되는 것으로 되어 있다.

사자 발 띄는 법은 전진 후퇴할 때는 앞채와 뒷채가 좌우 발을 같이 뛰며 좌우로 움직일 때는 목어름이라 하여 두 사람이 동시에 춤가락에 맞추어 두발을 모듬뿔을 뛰어서 좌우로 움직인다.(중략)앞채가 뒷채의 어깨 위에 올라가 앉고 뒤채는 서서춤으로 해서 사자가 일어난 모습을 보기도 하고 앉아서 한쪽다리를 들어 몸을 굽는다든가 머리를 돌려 혀로 몸을 핥는다든가 하는 여러가지 몸짓을 하기도 한다.²³⁾

북청사자놀이를 포함하여 국내에 전승되는 사자놀이는 모두 이와 같은 곡예적 성격을 갖고 있는데, 이것은 이른 시기의 사자놀이가 지니고 있던 본래의 모습이라고 할 수 있다. 그런데, 傳起風의 〈中國雜技史〉에는 당나라와 영향을 주고 받을 당시 우리나라 사자춤의 모습이 나타나 있다.

“오방사자”는 唐代에서 동물탈놀이의 대표가 되며 기세가 웅장하고 아름다와 비범하다.……당시에는 사자춤은 龜자樂과 胡裝(오랑캐(서역)의 장식:역자 주)을 사용했는데 서역 使臣이 조정에 사자를 보내왔다는 사실을 알려준다. 그 춤은 전국에 보급되었고 각 지방의 연출 가운데에는 춤 사이에 馬隊(馬術을 전문으로 보여주는 무리:역자 주)가 들어가는데 진짜와 가짜가 섞여 있어 소리의 위세가 대단하다. “오방사자”외에 “불삼사자”가 있는데 로마의 사자춤이다. “新羅拍”은 조선의 사자춤으로 단 한명이 연기한다. 사자머리탈을 제외하고 양손과 양발에 각각 사자의 머리형상이 달려 있다. 〈樂府雜錄〉에 기록된 ‘머리 아홉 달린 사자’가 이 종류와 관계가 있다……²⁴⁾

23) 문화공보부 문화재관리국, 앞의 책, p.122.

24) 傳起風 외, 中國雜技史, 上海人民出版社, 1989, pp.156-157.

“五方獅子”爲唐代喬粧動物戲的代表,氣勢雄壯,絢麗非凡 …… 當時獅子舞用龜자樂和胡裝,反映了西域使者送獅來朝的風貌:其舞已普及全國,各州的演出中,常加入馬隊於其間,真假混雜,聲威更壯.除“五方獅子”外,尙有“拂三獅子”,爲羅馬的舞獅子形象:“新羅拍”則爲朝鮮半島的獅子舞,僅一人扮演,演員除頭至獅形外,雙手,雙足均各有獅頭,〈樂府雜錄〉中所記的九頭獅子當系此類:

……

唐代的 宮廷雜技를 다루면서 사자춤을 언급한 부분이다. ‘신라’라는 고유이름을 가진 사자춤이 당나라 궁정에서 연희되었을 정도라면, 우리나라의 사자놀이가 일방적으로 중국으로부터 전래했으리라는 견해에는 재고의 여지가 있다. 그러나 사자가 전통적인 동물이 아닌 이상, 사자춤이 자생적인 것이라고 할 수는 없으니, 결국 ‘신라박’은 서역으로부터 직접 들여와 신라에서 고유하게 발전시킨 사자춤이라고 보아야 할 것이다.²⁵⁾ 또한, 신라의 사자춤이 당나라의 사자춤 및 로마의 사자춤과, 같은 시대와 공간에서 연희되면서, 서로 영향을 주고 받았을 가능성이 있기 때문에 당나라 ‘오방사자무’ 및 기타 지역 사자춤과의 관련성도 부정할 수 없다.

그러므로 ‘오방사자무’와 ‘신라박’의 연희양상은 이른 시기의 사자춤을 살펴보는데 주요자료가 될 것이다. 舊唐書 卷 29, 樂志 2에 나타난 기록²⁶⁾을 통해 오방사자무의 공연방식을 추출하면 다음과 같다.

- 가) 사자의 수 : 다섯마리
- 나) 사자탈 : 털을 엮어 매어 제작, 오방색
- 다) 연희자의 수 : 두사람
- 라) 사자인도자 : 두사람, 검은색 복장
- 마) 동작표현 : 사자 - 머리를 숙이고 쳐들고 (사자인도자에게) 길들여져 친하게 구는 모양 / 인도자 - 줄을 잡아 흔들며 익숙하게 (사자를) 놀리는 모양
- 바) 백 사십인의 歌舞團 존재

다섯마리의 사자가 놀아진다는 것과 백 사십인의 가무단이 등장한

25) 사자춤이 직접 서역으로부터 들어왔다는 추정에 대하여 확실한 논증작업이 있어야 하겠으나, 본고는 사자춤의 기원을 따지는 데 목적이 있지 않으므로 보류한다.

26) 舊唐書 卷 29, 樂志 2.

“太平樂”亦謂之“五方師子舞”。師子驚獸，出于西南夷天竺，師子等國，綴毛爲之，人居其中，像其俯仰馴狎之容，二人持繩秉拂爲習弄之狀。五師子各放其方色，百四十人歌(太平樂)，舞以足，持繩者服飾作崑崙象。(傳起風の 책에서 재수록)

다는 것을 제외하면 북청사자놀이의 연희양상과 비슷하다. 탈 속의 연희자와 사자인도자가 행하는 여러가지 모습은 사자춤의 춤사위 혹은 놀이동작이라 하겠는데 이는 또한 북청사자놀이의 곡예적 성격과 통한다.

주 (24)의 인용문에서 추출할 수 있는 ‘신라박’의 공연방식은 다음과 같다.

가) 사자의 수 : 한마리

나) 사자탈 : 가리²⁷⁾처럼 만든 본래 사자머리와 함께 네 발에 각각 사자머리의 형상이 달림

다) 연희자의 수 : 한사람

사자탈의 모습이 기이한 것이 특색이다. ‘오방사자무’에 등장하는 다섯마리 사자의 변형으로서 머리가 다섯달린 사자의 모습이라고 할 수 있으므로 제의적 성격이 드러난다. 한편, ‘오방사자무’나 ‘신라박’ 등이 궁중의 잡기로서 놀아졌다는 사실을 염두에 둘 때, ‘신라박’은 사자신을 모시는 실제 제의는 아니라고 할 수 있다. 따라서 조형적으로 사자의 모습을 변개했다는 것은, ‘신기한 구경거리’를 제공한다는 측면에서도 효과가 있다고 하겠다.

연희자가 한사람이라는 것은, ‘오방사자무’와 비교할 때, 그 곡예적 성격이 다르게 발휘된다는 것을 뜻한다. 두사람이 사자의 한몸에 들어가 조화를 이루며 온갖 춤과 동작을 보이는 것은 그 자체가 곡예라 할 수 있다. 그런데 연희자의 손과 발이 사자의 네 발이 되었을 때는, 인간이 할 수 있는 어떠한 동작과 춤이라도 사자의 모습을 빌어 행할 수 있고 평범한 동작과 춤으로는 흥미를 끌 수 없다. 그러므로 ‘신라박’의 연희자는, 더욱 교묘한 묘기를 연출했다고 하겠다. ‘오방사자무’와 ‘신라박’이 雜技로서 연행된 이상, ‘신기한 구경거리’를 제공하는 데 목적이 있기 때문이다.

한편, 최치원(857-?)의 ‘鄉樂雜詠五首’에 나오는 ‘산예’ 역시 비교적 이른 시기의 사자놀이로서 주목된다.

27) 대나무를 엮어 만든 닭의 어리나 고기잡이 통발.

遠涉流沙萬里來	毛衣破盡着塵埃
搖頭掉尾馴仁德	雄氣寧同百獸才 ²⁸⁾

위 시에 나타나는 사자놀이의 공연방식은 다음과 같다.

- 가) 사자탈 : 털로 만든 몸체
- 나) 연희자의 수 : 두 사람 이상
- 다) 동작표현 : 머리를 흔들고 꼬리를 휘두르며 길들여진 모습, 웅장한 기상

“馴仁德”이라는 표현은 “어진 덕을 따른다”고 직역할 수 있다. 그런데 오방사자무의 공연방식과 현전하는 각종 사자놀이의 공연방식을 볼 때 이 구절은, 사자가 사자인도자를 따라 곡예를 연출하는 모습을 그렸다고 할 수 있다. “雄氣寧同百獸才(온갖 짐승 재주 좋다이와 같으라)”라고 평가한 것은, 사자탈 속의 연희자에 대한 감탄이며, ‘산예’가 곡예로서 받아들여지고 있음을 보여주는 대목이라 하겠다.

공연방식을 비교할 때 ‘산예’는 ‘신라박’과 ‘오방사자무’의 습합형이라고 추측할 수 있으며 현존하는 각종 사자놀이는 물론 북청사자놀이와의 연관성을 부정할 수 없을 것이다.²⁹⁾ 다시 말하면, 아주 이른 시기부터 사자놀이의 곡예적 성격은 굳어졌고 그것은 북청사자놀이의 곡예적 성격으로 전승되었다고 할 수 있다.

3.2. ‘구경거리’로서의 각종 춤

앞서 언급했듯이 북청사자놀이의 애원성마당은 각종 춤의 한마당으로 되어 있다. 애원성춤은 다른 춤과 달리 노래가사와 약간의 줄거리를 지니고 있어서 이를 제의적 의미로 파악할 수 있었다. 다른

28) 三國史記, 卷 32, 雜志 1, 樂條.

29) 상관관계의 정확한 계보는 여기서 단언할 수 없다. 사자놀이의 전파 및 영향관계에 대해서는 별도의 연구가 필요할 것이다.

춤들은 이와는 다른 의미를 지닌다고 하겠다. 채록본에 따라 춤의 종류가 일치하지 않는 경우가 있는데 이것은, 실제 연행될 때에 사정에 따라 임의로 레파토리가 달라졌다는 사실을 암시한다. 결국 이러한 각종 춤은, 여러가지 기교를 보여줌으로써 사자놀이의 흥을 돋구는 역할을 한다고 하겠다. 특히 무동춤이나 칼춤의 경우, 춤 이상의 곡예적인 성격이 두드러진다고 하겠다.

처음에는 칼을 땅에 놓고 손을 저어 얼르면서 춤을 춘 다음 허리를 굽혀 칼을 들고 일어서 춤을 추는데 양손에 칼을 들고 천천히 휘젓기도 하고 머리나 허리 양옆을 칼끝으로 찌르고 돌기도 한다.³⁰⁾

보통사람으로서는 할 수 없는 고도의 기술을 보여줌으로써 전체 놀이의 곡예적 성격을 강화하고 있다고 하겠다.

한편 양반과 꼭쇠는 이러한 각종 춤의 연행을 이끌어가는 공동사회자의 역할을 하고 있다.

양반 : 춤추는 사람은 없느냐?

꼭쇠 : 없을리 있습니까——이제부터 들어 옵니다——

양반 : 어서 보고싶구나——

꼭쇠 : 자——가슴을 도려내는——애원성춤——듭시오……

꼭쇠 : 자——간드러진——거사, 사당——듭시오……

꼭쇠 : 자——여름에도, 서릿발 서는——칼춤——듭시오……

꼭쇠 : 예——알겠습니다. 젊은이의 기상——사자가 들어 간다³¹⁾

마치 현대의 상업적 쇼(Show)에 등장하는 공동사회자의 역할과 같다. 이러한 면모를 통해, 각종 춤과 사자춤이 관객에게 곡예적 성격을 지닌 '구경거리'로서도 그 의미를 갖는다는 사실을 확인할 수 있다.

30) 문화공보부 문화재관리국, 앞의 책, p.123.

31) 한국문화재보호협회, 앞의 책, pp.98-99.

4. 연극적 성격과 그 의미

4.1. 신의 生死와 인간의 갈등

북청사자놀이의 연극적 성격은 거의 주목받지 못하였다. 그러나 연극적 성격 역시 제의적 성격이나 곡예적 성격 못지 않게 두드러진다고 하겠다. 전체 놀이중의 후반부에 해당하는 사자놀이마당은 다시 두 부분으로 나눌 수 있다. 앞서 고찰한 바, 곡예적 성격이 두드러지는 초장과 중장의 사자춤 부분을 하나로 본다면 다른 하나는 중장의 극적인 놀이부분이라고 하겠다. 놀이부분은, 사자가 던져진 토끼를 잡아 먹고 쓰러지는 부분으로부터 여러 사람들의 노력으로 소생하기까지의 극적 상황이다. 춤부분과 달리 놀이부분에서는 사자의 동작이 다양하지 못하며 몇가지 동작 역시 춤동작이라 하기보다는 사실적인 극적 행위라고 할 수 있다. 이 부분은 악기 연주가 수반되지 않으므로 동작은 장단에 구애받지 않는다.³²⁾ 이러한 면모를 통해 볼 때 이 부분은 춤보다는 동작이나 대사 등 사실적인 행위의 진행에 관심을 모으고 있다고 하겠다.

사자에게 희생물을 바치는 供犧의 의식에서 끝나지 않고 사자의 병으로 이어지는 장면은, 사자신의 죽음과 삶이 갈등하는 극적 사건을 마련한 것이라고 하겠다.

꼭쇠 : 일——시구 좋다——절——시구 좋다——(토끼를 먹고, 한참 신나게 춤추던 사자 한 마리가 비실비실 쓰러진다. 정지신호에 따라 통소 가락이 정지된다)

양반 : 꼭쇠야——

꼭쇠 : 예——

양반 : 큰 일 났구나——사자가 쓰러졌다——어쩌면 좋으냐?

춤추는 사람들 : (전원이 사자주위에 원을 이루어 땡 둘러서고, 사자 한마리는 쓰러진 사자 주위를 맴돌면서 엎드렸다 섰다 안절부절 못한다. 원 밖에 서 있는 악사들까지도 전원이 사자만을 주시한다)³³⁾

32) 강인숙, 앞의 논문, 부록 : 무보.

33) 한국문화재보호협회, 앞의 책, p.100.

이는 신중심이 아닌 인간중심의 사건이다. 앞에서 신으로 군림했던 사자가 쓰러졌고 그 죽음과 삶의 갈등을 해결하는 것이 인간의 몫으로 떨어졌기 때문이다. 신에게 희생물을 바치는 것은, 재앙으로부터 벗어나 생활의 안정을 찾기 위해서 이지만 희생을 요구하는 신 자체가 더 큰 재앙이라고 할 수 있다. 이러한 사실에 대한 자각으로서 사자가 쓰러지는 극적 사건이 나타난다. 이러한 극적 사건의 배후에는 인간의 내면적 갈등이 자리잡고 있었다고 하겠다. 첫째, 위협적인 사자신에게 보복하고 그를 징치함으로써 그 품안에서 벗어나려는 급진적이고 자주적인 인간의 면모이다. 둘째, 신의 위엄과 혜택 안에서 안정을 보장받으려는 보수적이고 수동적인 인간의 면모이다. 이러한 갈등의 상황에서 전자의 힘에 의해 사자가 쓰러지는 설정이 이루어진 것이다.

앞서 언급했듯이 동해안 지방의 범굿에서도, 인간인 포수가 神格인 호랑이를 징치하는 장면이 설정되어 있다. 그러나 이 경우 호랑이는 총을 맞아 죽는 것으로 끝나 버리고 더이상의 극적 발전이 이루어지지 않는다. 반면 북청사자놀이의 경우 사자의 재앙은 끝이 아니라 새로운 극적 발전의 시작이 되는 것이다.

이어지는 장면에서는 양반과 꼭쇠, 스님, 의원 등이 백방으로 힘써 사자를 살려내려는 모습이 표현되고 있다.

꼭쇠 : —양반—정말—정말, 큰일 났습니다—햇불 채에 맞아 죽게 생겼습니다

양반 : 이거—큰 험턱 쓰게 되었구나—축문이나 고해 보겠다 (양반이 사자 옆에 서서 두손을 마주 잡고, 하늘을 쳐다보면)……

춤추는 사람들 : (큰 소리로 합창하며, 양반 뒤를 따라, 두번씩 절한다.
꼭쇠는 원 밖에서 빙빙 돌며 앉았다 섰다 걱정스러운 표정을 한다)

스님 : 예—알겠습니다—염불해 올리겠습니다.……

춤추는 사람들 : (경을 외우기 시작하면 불교식으로 일제히 합창하고 말없이 천천히 함께 절한다)……

의원 : 예—그렇게 하지요, 사관을 트고, 중완침을 놔봅시다—

(의원이 거드름을 피우며 침을 놓는다. 사자는 아파서 다리질을 한다)

의원 : 예——먹어봅시다.(의원이 약을 먹이려고 사자 입을 벌린다)

양반 : 꼭쇠야——사자머리를 단단히 붙잡아라…….34)

이 부분에서 사자는 매우 소극적인 모습으로 나타난다. 신나게 춤추던 위용은 간데 없고 인간의 손놀림에 몸을 맡긴 채 고통에 다리를 떠는 동작만이 이루어질 뿐이다. 이에 반해 인간의 모습은 능동적이며 활동적으로 나타난다. 먼저 유교식으로 축문을 올리는 것으로 시작하여, 양반의 지시에 의해 꼭쇠는 바쁘게 스님과 의원을 데리러 다닌다. 스님과 의원 역시 분주하게 자신의 능력을 발휘하고자 한다. 자신에게 일어난 재앙조차 물리치지 못하는 나약하고 무능력한 신의 모습과 신에게 닥친 재앙을 해결하려고 시도하는 인간의 모습이 대립적으로 표출되고 있다고 하겠다. 이 대립은 사자와 인물들 사이에서 표면적으로 나타나 있지는 않다. 그러나 관객의 입장에서 바라보면 사자와 인간의 대립은 주요한 의미를 지닌다. 사자놀이의 서두에서 위협적인 신으로 군림하면서 인신공희까지 요구하던 신이 무능한 모습으로 쓰러져 있을 때, 이를 바라보는 관객은 앞서 언급했던 두가지의 내면적 갈등과 유사한 갈등을 곧바로 경험하게 된다. 첫째, 신의 재앙을 방지하여 신을 죽음에까지 이르게 하려는 마음의 일면이다. 둘째, 나약해진 신을 동정하고 그를 다시 살려 그의 보호안에서 안주하고자 하는 마음의 일면이다. 관객에게는 이러한 갈등을 제시하면서, 극적 사건은 후자의 편으로 진행된다. 결국 의원의 침술로써 사자는 희생되는 것이다.

꼭쇠 : 의원 아바이——맥이 났음메——잘 잡세(의원이 물러간다. 의원의 뒤를 따라 춤추는 사람들이 일렬종대로 물러 나간다)

양반 : (사자를 살펴본 다음, 양팔을 번쩍 쳐들고 식식거리며) 꼭쇠야 꼭쇠야——사자 입술에——생기가 좀 도는구나——……

양반 : 이젠 근심이 없어졌구나——한바탕 신나게 놀아보자꾸나

꼭쇠 : 예—— 좋습니다——자 말장이 올라간다——얼——시구 좋다——
(이때부터 「사자춤가락」말장을 불기 시작하며 승무가 다시 들어

34) 한국문화재보호협회, 앞의 책, pp.100-101.

온다)

거사 : 신나게 춤추는 사자와 승무를 한복판에 두고 거사 2인이 주위를 빙빙 돌며 소고춤을 춘다)³⁵⁾

갈등의 해결로서 사자가 살아나고 사자와 사람들의 춤이 어울어진 다. 이 해결방식은 화해와 공존을 추구한 것이며, 추락한 사자의 신 격을 다시 제자리에 되돌리는 것을 의미한다. 이로써 북청사자놀이의 연희자와 관객은 신을 인정하는 동시에 그 안에서 안녕을 보장받 고자 하는 관념쪽을 선택하게 된 것이다

4.2. 재담에 나타난 극적 양상

양반과 꼭쇠의 재담에 주목할 때 그 연극적 의미를 추출해 낼 수 있다. 꼭쇠는 양반의 하인으로서 시종일관 양반과 대사를 주고 받으면서 북청사자놀이를 이끌어간다. 이들의 관계는 각종 탈춤의 양반 과장에 등장하는 양반과 말뚝이의 관계와 연장선상에 있다. 말뚝이 형 인물은 탈춤에 따라 그 인물의 형상화에서 차이를 드러내는데 이 에 대해서는 김성룡이 논의한 바 있다.³⁶⁾ 그는 말뚝이형 인물의 형상 화 방식을 네가지로 나누어 방자형, 마부형, 노비형, 시정 잡배형 등 으로 보았다. 북청사자놀이의 경우 방자형에 속한다고 하면서, “꼭쇠 는 양반과 수작을 주고 받지만 언어 단위 속에서까지 갈등을 표현하 지는 못한다”고 하였다. 그러나 사실상, 꼭쇠는 양반과의 갈등의 양 상을 그의 언어와 행동을 통해 표출하고 있다.

가) 양반 : (양반이 부채를 흔들고 거드름을 피우며)——꼭쇠야

꼭쇠 : 예——

양반 : 양반을 정하게 모시려무나——어째서 삐뚤——삐뚤——갈 지 자 걸음을 하는고?

35) 한국문화재보호협회, 앞의 책, p.102.

36) 김성룡, 「말뚝이의 형상화 원리를 통해서 본 탈춤의 미학적 원리」, 1991년 박사과정 강의 (전통극 연구) 발표요지.

꼭쇠 : 예——이렇게 모시면 되겠음메? (꼭쇠가 등으로 밀쳐서 양반을 넘어뜨린다)

양반 : 이놈 버릇 없는 놈 같으니——어서 부축하지 못하겠느냐?

나) 꼭쇠 : (양반을 끌고가던 멍끈을 놓고, 동네 사람들을 둘러보며) 저쪽, 아바이 이쪽, 아망이 저기 서있는, 성님네들 이런, 쉐미르 본일이 있음메? (양반의 수염을 만지작거리며) 실루 좋습메 양반 네 쉐미하고 바꿨세.

양반 : 이놈 철딱상이가 없는 소릴 작작 해라.

꼭쇠 : 이놈 저놈 하지말세 사람 팔자 알 수 있음메? 양반이라고 꼭쇠 신세 되지말란 법 있음메?

다) 양반 : 꼭쇠야.

꼭쇠 : 예.

양반 : 웬 일인지, 몹시, 싱숭생숭하구나. 이 마을에도 사자놀이란 게 있느냐?

.....

꼭쇠 : 예 좋습니다. 보여드리지요. 헌데 쉐양반 사자놀이를 구경하려면 코를 이렇게 잡고 이렇게 뺨 돌아야만 사자가 나온답니다.(꼭쇠가 코를 잡고 뺨 돌며 시범한다)

양반 : 이놈 버릇없는 농담, 작작해라.

꼭쇠 : 예? 뭐라구요? 그럼, 그만 두시구려. (꼭쇠가 손을 저으며 밖으로 도망친다)

양반 : 꼭쇠야, 꼭쇠야 이리오너라. 네가 하란데로 할게 제발 부탁이다 그러면 코를 잡고 뺨돌라는 말이지?

꼭쇠 : 물론이지요.

양반 : 알겠다. (양반이 바른 손에 부채를 펴들고, 왼손으로 코를 잡고 천천히 선자리에서 한바퀴 뺨돈다)³⁷⁾

가)와 나)에서 꼭쇠는 상전인 양반을 밀치거나 수염을 잡아다니는

37) 한국문화재보호협회, 앞의 책, pp.96-97.

등의 행동을 보임으로써 양반의 위엄을 격하시키고 있다. 양반이 반발하는 것으로 보아 꼭쇠의 행위는 친근감의 표현이 아니라 적대감의 발로라고 하겠다. 또한 나)에서 양반의 위치와 자신의 신세를 대비하여 표현한 것은 신분의 격차에 대한 반발심을 나타낸 것이라고 볼 수 있다. 다)에서는 양반을 속여 우스꽝스런 행동을 하도록 유도하고 있다. 특히 양반이 꼭쇠의 놀림을 제대로 알아차리지 못하는 어리숙한 인물로 나타나고 있다. 이러한 특징들은 양주별산대나 봉산탈춤 등의 양반과장에서 말뚝이와 양반의 갈등을 이끌어가는 주요 표현방법이 된다. 특히 다)의 재담은 〈양반의 부름-꼭쇠의 대답-양반의 요구-꼭쇠의 놀림-양반의 반발-(꼭쇠의 변명)-양반의 수용〉으로 이어지는 골격을 지닌다고 하겠다. 〈꼭쇠의 변명〉부분이 미약하기는 하지만 이는 다른 탈춤에서 나타난 재담진행의 원리와 같다.

다시 말하면, 북청사자놀이에서 양반과 꼭쇠의 재담은 각종 탈춤의 양반과장에 등장하는 양반·말뚝이의 재담과 동일선상에 놓인다. 이 사실은 북청사자놀이가, 인물간의 갈등이라는 연극적 성격을 지향하고 있었음을 보여준다.

5. 의미의 상관관계 - 마무리에 대신하여

개별적으로 검토한 제의적·꼭예적·연극적 성격과 의미를 종합하여 그 상관관계를 파악하고자 한다. 우선, 북청사자놀이 전체를 몇 과정으로 정리하면 다음과 같다.

- 가) 애원성춤을 비롯, 각종 춤의 한마당이 벌어진다.
- 나) 사자춤을 통해 사자의 위용이 펼쳐진다.
- 다) 양반이 사자에게 토끼(또는 아이)를 준다.
- 라) 사자가 토끼(또는 아이)를 잡아 먹는다.
- 마) 사자가 탈이 나서 쓰러진다.
- 바) 양반이 축문을 고하여 고치려 한다.
- 사) 스님이 염불을 외어 고치려 한다.
- 아) 의원이 약으로 소생시킨다.

- 자) 한바탕 춤이 어울어진다.
 차) 호별방문의 민속제의가 벌어진다.

앞서의 논의에 의하면 가)와 나)는 제의적 성격과 곡예적 성격을 동시에 갖고 있다. 가)의 애원성 노래는 사자신에게 소원을 전달하는 제의절차이며 그 춤으로 인해 '보여주기'로서 관객의 흥미를 끄는 곡예적 성격도 지닌다고 하겠다. 각종춤은 애원성마당의 본령이 아니며 뒤늦게 첨가되었을 가능성이 크다. 이를 뒷받침해 주는 것이 애원성의 변모양상이다. 애원성은 원래 노래로만 불리워지다가 춤까지 추어졌다고 하니 이러한 변모와 더불어 각종춤이 끼어든 게 아닌가 생각된다. 그러나 각종 춤 역시 제의적 의미를 지니고 있다. 즉, 여러가지 재미거리를 베풀어 娛神하는 과정으로 볼 수 있다. 나)의 제의적 의미는 사자가 신격으로서 자신의 신통력을 과시하는 것이다. 이 부분은 사자춤 곡예의 본령이기도 하다. 다)와 라)는 가장 강력한 제의적 성격을 지닌다. 사자신에 대한 모의인신공희의 의미를 띠고 있기 때문이다. 그런데 가)에서 라)의 과정에서 북청사자놀이의 연극적 성격이 완전히 배제되는 것은 아니다. 이 과정에서 나타난 제의의 양상이 실제 제의가 아니라 模擬祭儀라는 점에 주목하여야 한다. 모방이란 예술적 형상화의 초보단계라 할 수 있으며 그 형상화는 연극적 면모를 띠고 있다 할 것이다. 그러나 이러한 면모는 부수적인 것이며 강한 제의적 성격에 밀려나 있다. 한편 양반과 꼭쇠의 갈등은 가)에서 시작하여 시종일관 계속되는 것으로서 북청사자놀이 전체에 연극적 의미를 주고 있다.

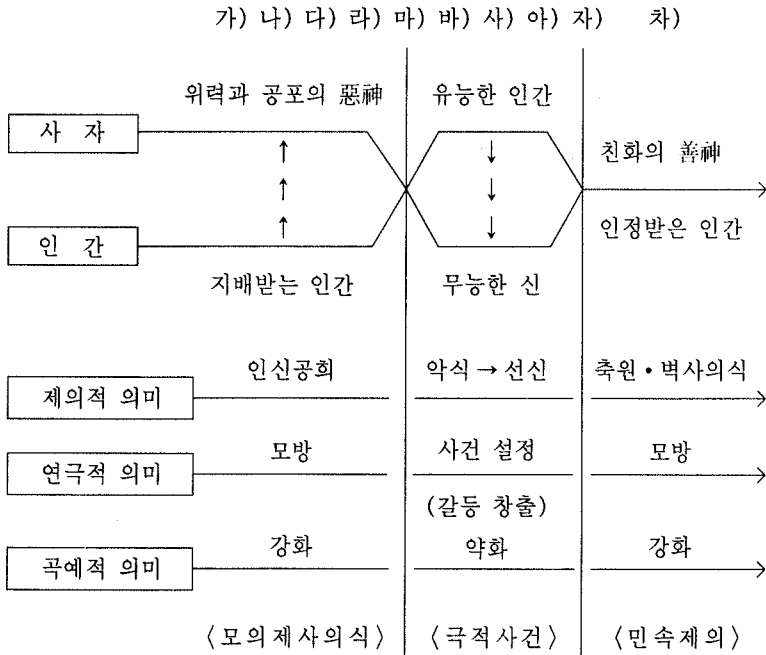
마)에서 아)의 과정은 연극적 성격이 두드러진다. 이 과정에서는 신과 인간의 갈등이 중심이 되어 있다. 즉, 신의 죽음과 삶을 둘러싼 인간의 내면적 갈등으로 표상되어 있다. 결국 인간은 신을 죽음에서 구해냄으로써, 신의 위력과 보호 아래 안주하고자 한다.

한편, 여기서 사자의 神性이 변모를 일으키고 있다. 위력과 공포의 대상이었으며 감히 범접하지 못할 존재였던 사자는, 인간과 친화한 신으로서 사람들 사이에 나서게 된다. 실제로 호별방문의 제의에서 사자는 福의 상징이 되며 어린아이를 등에 태우고 놀리는 친밀한 모습을 보여주는데, 처음 등장하여 어린이를 잡아 먹는 모습을 보였던

것과 대조를 보인다.³⁸⁾ 이러한 의미에서, 사자의 병과 그 치료로 이어지는 연극적인 부분은 제의적인 측면에서도 의의를 갖고 있다. 모의인 신공회의식에서 호별방문의 축원·벽사의 민속제의로 이어지는 전체적 맥락으로 볼 때, 그 중간과정으로서 필수적인 설정이라고 할 수 있다. 惡神을 섬기는 것보다는 善神을 섬기는 것이 인간에게는 유리한 것이며 바람직한 것이다. 그러므로 이 장면은 위력과 공포의 악신을 친화의 선신으로 변모시켜주는 필수적인 설정이었다고 하겠다.

자)를 기점으로 하여 인간은 신과의 화해와 공존을 선택하게 되며 사자의 신경은 회복된다. 차)에서는 사자가 인간에게 친밀한 선신으로서 기능하게 된다.

북청사자놀이가 지니는 제의적 곡예적 연극적 의미의 상관관계를 그림으로 표시하면 다음과 같다.



38) 주 14) 참조.

가)에서 차)에 이르는 전체 과정에서 주목을 요하는 부분은 마)와 자)이다. 두 단락을 분기점으로 삼아 가)에서 마)에 이르는 과정은 모의제사의식으로, 마)에서 자)에 이르는 과정은 극적 사건으로, 자)에서 차)로 이어지는 과정은 민속제의로 구분된다. 세 단계의 과정을 거치면서 북청사자놀이의 제의적 곡예적 연극적 성격과 그 의미는 변모를 일으키며 사자와 인간의 모습이 다르게 형상화된다.

〈모의제사의식〉의 단계는 사자신에 대한 인신공희가 중심을 이룬다. 이때 등장인물과 사자의 행위는 실제 제의가 아닌 그것의 모방이므로 연극적인 형상화의 초보상태를 보여준다. 그러나 제의적 의미는 매우 강력하여 연극적 의미를 누르고 있다. 곡예적 의미는 강하게 나타난다. 모의인신공희에 앞서 진행되는 인간의 기원과 신의 위용이 노래와 곡예적인 춤으로 나타나 있기 때문이다. 한편, 사자는 위력을 지닌 신으로서 인간을 구원해 주는 위치에 있다. 또한 그 댓가로 인신공희를 요구하는 공포의 신으로 드러난다. 반면 인간은 수난에 처하여 신에게 구원을 기원하는 존재이며 그것을 위해 다른 희생을 감수해야 한다. 신에게 지배받는 인간의 모습이다. 따라서 힘의 방향이 사자에게서 인간으로 향하고 있다.

〈극적 사건〉의 단계는 사자신이 뜻밖의 재앙을 맞이하면서 시작된다. 사자의 삶과 죽음을 놓고 인간의 내면적 갈등이 대립되고 있다. 제사의식이 아닌 새로운 사건을 설정했다는 점에서 그리고 갈등이 창출되었다는 점에서, 그 연극적 성격이 강화되어 있으며 그 의미가 주목된다. 이 극적 사건을 통하여 惡神이었던 사자가 善神으로 변모되는 것이다. 이는 제의적으로도 의미를 지녀 제의절차상의 필수적 장치로 나타난다. 극적 사건이 전개되는 동안 노래나 춤 등의 ‘구경거리’는 제공되지 않으며 따라서 곡예적 의미는 매우 약화되어 있다. 한편 악신에서 선신으로 변모하는 과정에서, 사자는 소극적이고 무능한 모습을 드러낸다. 위엄을 갖추지 못하고 있으며 그의 신격은 땅에 떨어져 있다. 이때 인간은 오히려 적극적이고 유능한 일면을 발휘하여 신보다 우월한 위치에서 있다. 이때는 힘의 방향이 인간에게서 사자에게로 향하고 있다. 앞의 단계와는 역전된 현상인 것이다. 그런데 이러한 상황은 인간들이 사자를 살려내어 다시 신격에 올려 놓는 것으로 이어진다. 이러한 화해와 공존의 선택은, 북청사자

놀이 전체가 연극성을 더욱 많이 확보할 수 있는 가능성을 좌절시켰다고 할 수 있다. 신의 생명까지 살려내는 경험을 통해 인간이 자신의 능력을 확인하고, 이미 무능해진 신을 버리는 장면으로 설정되었다더라면, 인간과 자연, 곧 신의 갈등을 주술적으로 해결하려는 곳에서, 인간과 인간의 갈등을 예술적으로 표현하려는 극³⁹⁾으로 전환될 수 있었을 것이다.

〈민속제의〉의 단계에서, 신격을 회복한 사자는 이제 인간에게 희생을 요구하지 않으며, 친밀한 모습으로 인간을 축원하게 된다. 인간 역시 더이상 지배받는 모습이 아니다. 신과 인간은 수평의 관계를 유지하며 함께 어울린다. 다시 제의로 돌아갔다는 점에서 제의적 성격이 강화된다. 한편 극적 사건이 끝나면서 연극적 의미는 약화되며 다시 모방의 차원으로 떨어진다. 민속제의에서는 다시 노래와 춤의 한마당이 벌어지고 이에 따라 곡예적 성격은 다시 강화된다.

북청사자놀이의 제의적 곡예적 연극적 성격은 처음부터 갖추어져 있었던 것은 아니라고 할 수 있다. 3장에서 언급했듯이 곡예적 성격은 이른 시기부터 굳어져 내려왔고 그것은 북청사자놀이에 그대로 이어져 왔다. 반면 제의적 성격의 경우, 우리나라의 민속제의의 영향을 받아 형성되었고 연극적 성격의 경우, 북청사자놀이가 고유하게 발전시킨 것이라 하겠다. 이는 사자놀이 전반의 역사적 변천 및 상호 영향관계를 고려할 때 밝혀질 수 있다. 이에 대해서는 또 다른 연구가 필요할 것이다.

39) 조동일, 「포수의 구실과 그 변모과정」, 『탈춤의 역사와 원리』, p.30.