

덧뵈기 합동무 복식의 불교적 성향연구

문진수*

I. 서론	IV. 복식에 내재된 미의식
II. 남사당의 역사와 덧뵈기의 구성	V. 결론
III. 남사당의 어원에 나타난 불교적 성향	참고문헌
	Abstract

I. 서론

남사당은 민중 지향적 공동체 삶을 영위하며 전통문화의 맥을 잘 유지해온 전문적인 유랑예인집단이다. 현재 남사당놀이는 풍물, 버나(접시돌리기), 살판(땅재주), 어름(줄타기), 덧뵈기(탈춤), 덜미(꼭두각시) 6종목으로 구성되어 있으며, 가(歌)·무(舞)·악(樂)·희(戲)·기예(技藝) 등이 두루 연계된 종합공연예술양식이라 할 수 있다. 그중에서 덧뵈기라 불리는 탈춤은 가면무극(假面舞劇)의 형태로 다양한 요소들이 결합된 융합적·총체적 공연양식이다. 이러한 가면무극은 춤적 요소, 극적 요소, 음악적 요소뿐 만 아니라, 외형적인 무복, 탈, 소도구 등이 유기적으로 결합되어 상징적 의미와 내용을 전달하는 메시지 기능을 지닌다. 특히 복식은 시대와 지역의 사회·문화적 특성을 그대로 반영하고 있으므로 복식을 통해 그 지역의 고유의 풍습, 종교관, 미의식, 기술 등을 읽어 낼 수 있을 뿐 아니라 상징과 의미, 사회적 관계의 구조로서 문화의 정신적 가치를 이해하기 위한 중요한

* 한양대학교 강사, nantamjs@hanmail.net

단서가 된다.¹⁾ 그러므로 복식의 이해는 외형적 요소뿐 만 아니라, 복식에 내재된 근원적 실체를 규명하고 미의식을 탐구하는 필수적인 과제가 된다. 따라서 문화 현상이나 공연양식 속에 나타난 복식의 연구는 인간과 밀접한 관계 속에 시대적 배경에 따라 형성된 역사적 사실을 밝히는 작업이라 할 수 있다. 이러한 덧뵈기는 등장인물, 대본, 내용 등이 양주 별산대놀이와 유사한 점으로 미루어 서울 경기지역의 본산대놀이의 영향을 받은 것으로 학계에서는 보고²⁾되고 있다. 그런데 특이한 점은 봉산탈춤, 강령탈춤과 같은 북방지역의 합동무에서는 한삼을 사용하지만, 중부지방의 양주별산대놀이나 송파산대놀이, 그리고 남부지방의 오광대나 야류, 하회별신굿탈놀이는 한삼을 사용하지 않는데, 덧뵈기에서는 한삼을 사용한다는 점이다. 물론 탈춤의 지역적 특성이 있어서 각각 전개하는 내용이나 춤사위, 방식 등이 서로 다를 수 있겠지만, 춤사위에 있어 한삼을 사용하는 것은 좀 더 활발하게 큰 동선을 효과적으로 표현하는데 사용된다. 그런데 덧뵈기의 합동무는 손끝으로 쳐올리는 춤사위와 무릎을 이용한 하체의 움직임만으로 이루어진 점으로 보아 한삼의 사용은 그 효율성이 떨어진다고 볼 수 있다. 또한 탈춤의 지역적 특성으로 살펴보거나, 춤사위의 특성상 손춤으로 합동무를 추어도 무방한데 굳이 한삼을 사용한 춤사위를 갖는 것은 매우 비효율적이며 특이한 점으로 볼 수 있다. 그리고 덧뵈기 합동무 복식의 외형적 형태와 쓰임은 승무의 장삼과 유사한 모양을 지니고 있다. 특히 옆트임의 활용은 춤적 요소와 음악적 요소에서 승무 복식의 쓰임과 유사한 점에서 종교 복식에서 유래했을 가능성이 있다. 이러한 특징은 한민족의 오랜 역사 속에 정신세계를 이끌어 온 불교의 영향이 복식에 내재되어 신앙적 행위로 상징적 의미를 전달하고 있음을 짐작할 수 있다. 이를 뒷받침 하듯이 남사당(男寺黨)은 그 명칭에서도 불교(사찰)와 밀접한 관계를 지니고 있으며, 남사당놀이를 구성하는 종목들 속에서도 나타나고 있다.³⁾ 이렇게 곳곳에 나타나는

1) 윤양노(2010), 베트남 농(Nung)족의 복식문화, 『역사민속학』 34, p. 171.

2) 전경옥(1998), 『한국가면극 그 역사와 원리』(서울: 열화당), p.101.

3) 남사당놀이에 나타난 불교적 성향은 풍물놀이에서는 무동놀이 중에 가장 꼭대기에 올라가는 어린 무동을 새미(사미)라고 하며 장삼에 고깔을 쓰고 승복 차림을 하거나, 줄타기에서는 줄고사를 지내고 염불장단에 맞춰 어름산이가 중놀이를 펼치는 중타령이 있고,

불교적 성향의 공연요소나 복식 등은 남사당놀이를 구성하는 중요한 요소로 작용하여, 남사당의 생활양식과 사고방식으로 형성되고 이러한 상관성을 통하여 그들만의 독특한 공연문화를 형성하고 있음을 알 수 있다. 이러한 점에서 덧뵈기의 합동무 복식은 외적형식보다는 내적의미가 담겨져 있을 가능성이 크다. 복식은 춤 자체를 설명하는 내·외적 주제를 전달하는 매개체임에도 그 목적에 미치는 영향이 내적 특성을 지닌 것이라면 그 사상적 의미를 밝히는 것은 매우 의미 있는 일이라 볼 수 있기 때문이다.

이러한 덧뵈기 복식에 관련된 선행연구⁴⁾는 대부분이 복식의 종류와 그 특징을 설명한 것으로 복식의 내용과 검토에 제안한 연구들로 아직까지 복식에 내재되어 있는 미학적 논의가 이루어지지 않고 있다. 이에 본 연구에서는 문헌고찰과 현장 조사를 통하여 상호 보완적인 연구 결과를 제시하고자 한다. 문헌고찰은 선행연구와 관련 자료를 중심으로 남사당 어원에 나타난 불교적 성향을 살펴보고, 단체에 적용된 내적의미를 통하여, 단체의 불교적 성향에 따른 승무와 덧뵈기 합동무의 복식이 동일한 형태임을 밝혀내고자 한다. 이를 위하여 승무와 덧뵈기 무복의 춤적 효율성 및 외형적 특징을 통하여 상징적의미를 찾아보고, 연행과정에서 나타난 덧뵈기 복식의 비효율성 문제를 통하여 복식이 외적요소가 아닌 내적요소에 있음을 밝혀내고자 한다. 현장조사는 덧뵈기 공연을 참관하여 공연에 착용했던 합동무 복식을 중심으로 연구되었다.

따라서 본 연구는 승무와 덧뵈기 합동무의 무복이 지니는 연관성을 통하여 연행주체들에게 수용·변화하는 과정 속에 생성된 특징을 살펴보고, 불교적 성향을 입증할 수 있는 근거를 제공할 뿐 만 아니라, 덧뵈기에 내재된 미의식 및 근원적

덧뵈기에서는 마당뺨이 과장에 고사소리(비나리)를 하거나, 뱃재마당은 먹중과장으로 먹중과 상중이 등장하며, 버나놀이에서는 입장할 때 산염불을 부르고, 털미에서는 둘째 마당 셋째거리에서 ‘절 짓고 허는 거리’ 등 곳곳에서 불교와 관계된 인물이나 내용들이 등장한다.

4) 덧뵈기 복식과 관련된 선행연구는 심우성(1974)의 ‘남사당패 연구’, 박용태·양근수(2008)의 ‘박침지가 전하는 남사당놀이’, 김세하·남상문·황동열(2011)의 ‘남사당놀이 구조와 덧뵈기 재담 해석’, 김세중(1972)의 ‘한국 가면극 춤사위의 연구-덧뵈기에 관한 고찰’, 한기숙(1989)의 ‘남사당 덧뵈기 춤에 관한 연구’를 참고하였다.

의지를 탐구할 수 있는 밑거름이 될 수 있을 것이다. 이는 복식에 내재된 미적 특성을 통하여 남사당패의 철학적 의미와 가치를 강조하고, 앞으로 논의될 후속연구를 위한 토대를 제공한다는 점에서 그 필요성과 의의를 지닌다.

II. 남사당의 역사와 덧뵈기의 구성

남사당패는 일정한 거소(居所)가 없는 독신남자로 구성된 남색사회(男色社會)로 맨 위에 꼭두쇠가 있고, 그 밑에 곰뱅이쇠, 뜯쇠, 가열, 빠리(初入者), 저승패, 등짐꾼 등 30~50명으로 한 패거리⁵⁾를 이룬 전문유랑예인집단이다.

남사당에 관한 정확한 연월이나 역사적 배경을 밝히기에 문헌적으로 크게 뒷받침 해 줄 만한 자료가 부족하다. 그러나 문헌에 의하면 『해동역사(海東歷史)』에 이미 신라에 인형놀음이 있었다는 기록이 있으며 「고려사(高麗史)」, 「폐행전(嬖倖傳)」, 「전영보전(全英甫傳)」과 「문헌통고(文獻通考)」, 「지봉유설(芝峰類說)」, 「허백당시집(虛白堂詩集)」 등에서 역시 괴뢰목우회(傀儡木偶戲)나 그것을 가지고 놀았을 광대⁶⁾에 관한 기록이 나타나 있다.⁷⁾ 그러나 이것은 남사당놀이의 털미(꼭두각시)에 한정된 것으로 단편적인 기록으로 보아야 하고, 시대를 거슬러 어떻게 수용되었는지는 명확한 근거를 제공할 수 없다는 한계를 지닌다. 단지 광대 집단에 의해 털미와 유사한 인형극이 존재했으며, 이를 연희한 집단이 있어 차후 남사당패와 같은 유랑예인집단으로 발전한 것으로 보는 것이 타당할 것이다. 이러한 점에서 남사당패의 역사는 한 민족의 이동 경로와 비길 수 있는 수렵, 유목, 농경의 과정을 거치는 동안 민중 취향의 떠돌이 놀이집단이 생겨나게 되었고, 이 집단은 부족의 이동을 따라 같이 유랑하던 과정에서, 하나의 예인집단으로 형성하게 되었으며, 각 부족들이 정주(定住)하게 된 후로도 그들 집단은 계속 각처를 떠돌며 전문적인 예인집단으로의 발전을 보면서 1990년대 중엽까지 명맥을 이어온 것으로

5) 박전열(1985), 『한국사회와 방랑예』(서울: 해방출판사), p. 59.

6) 이두현(1985), 『한국의 가면극』(서울: 동문선), p. 92.

7) 심우성(1985), 『민속문화와 민중의식』(서울: 동문선), p. 199.

보고 있다.⁸⁾

이렇게 오늘날까지 전해오는 남사당놀이에는 현재 풍물, 버나(접시돌리기), 살판(땅재주), 어름(줄타기), 덧뵈기(탈춤), 탈미(꼭두각시) 등 총 6종목으로 구성되어 있다. 그중에서 덧뵈기는 경기도 안성과 진위(津尾) 지방이 전국적 조직의 중심이 되어 충청도의 회덕·당진, 경상도의 진양, 그밖에 전국 각지에서 보이는 <사당골> 및 <불당골>이란 명칭의 마을들에 산재했던 사당 및 남사당들이 연희한 탈놀음으로,⁹⁾ 덧뵈기라 함은 “얼굴에 탈을 덧씌우고 세상을 바라본다” 또는 “탈을 쓰고 세상과 소통”한다는 민중취향의 사회구조를 꿰뚫어보는 안목을 뜻하는 것으로, 덧뵈기는 남사당의 6종목 중에서 다섯 번째로 연희되는 가면무극(假面舞劇)이다.

덧뵈기의 역사는 조선왕조(朝鮮王朝) 이후로 꼽을 수 있을 것 같다. 려조(麗朝) 이전(以前)까지만 해도 지배층이 주관하는 민중집회(民衆集會)일지라도 어느 일면 민중의 자발적인 참여가 가능했으나¹⁰⁾ 조선왕조에 와서는 중앙집권적 봉건적 지배체제가 강화됨에 따라 민중은 자기들 나름의 생존 및 생활수단을 따로 찾지 않을 수 없게 된다. 자생 발전적인 민중연희가 점차 지배계층의 지배기구 속에 종속성을 띠게 되었다가 역사의 지향성에 따라 민중예술로 승화하는 발전적 계기를 이곳에서 보게 된다.¹¹⁾

덧뵈기는 다른 탈춤에 비해 춤의 비중보다는 재담 및 대사가 많아 연기적인 면에 치중되어 있으며, 전체 과장은 4과장으로 구성되어 있다. 1과장은 마당씻이로 공연의 서곡에 해당하며 고사소리로 터를 닦는 과정이고, 2과장은 옴탈과장으로 무분별한 수입과 외세를 물리치는 조상들의 대외적인 면을 드러내고, 3과장은 샌님마당으로 말뚝이가 양반 내외를 조롱하는 것으로, 양반의 허세를 바라보는 천민들의 비판적 시각을 표현한 것이며, 4과장은 먹중과장으로 종교의 타락과 문란한 성도덕을 풍자하는 내용으로 구성되어 있다. 그리고 4과장을 마치면 끝으로

8) 심우성(1982), 『한국의 민속극』(서울: 창작과 비평사), p. 65.

9) 심우성(1980), 『남사당패 연구』(서울: 동화출판공사), p. 149.

10) 국립민속박물관, 『한국의 탈』(서울: 평화당), p. 108.

11) 심우성(1974), 『남사당패 연구』(서울: 동화예술선서), p. 46.

출연자 전원이 나와 합동무를 추고 뒤풀이로 이어진다. 이러한 특징으로 보아 덧뵈기는 각 과장과 과장사이의 내용이 전체적으로 이어지는 것이 아니라, 새로운 내용과 형식으로 구성된 민중놀이로 풍자와 재미를 더한다고 볼 수 있다.

그 격식이나 내용면에 있어서 중부지방의 산대놀이와 해서지방의 탈춤, 남부지방의 오광대 야류 등에 고루 원용습합(援用褶合)하고 있음을 본다. 그러나 그들의 본거지가 주로 중부지방이었기에 산대계¹²⁾의 성격을 많이 지니고 있음을 알 수 있다. 특히 옴탈잡이, 샌님잡이, 먹중잡이는 각각 양주별산대놀이의 옴중·먹중놀이·샌님놀이·노장춤과 같은 내용이다. 대본도 등장인물과 내용에서 양주별산대놀이와 유사한 점이 많은 점으로 미루어 볼 때 서울·경기 지역의 본산대놀이의 영향 아래 생겨난 것으로 보인다.¹³⁾

춤사위는 나비춤, 닭이똥사위, 피조리 춤 등으로 우리나라 중부지방의 춤사위의 성격이 두드러진다. 닭이똥사위는 몸을 감고 풀면서 백이는 것인데 그 율동이 양팔에서 크게 나타나는 것이다. 피조리춤은 하체는 움직이지 않고 양팔만 너울대는 것으로 지루한 듯하나, 우리 민속무용의 상체의 기본동작을 반복하고 있는 것으로,¹⁴⁾ 춤사위는 경기형 탈춤에서 나타나는 특징과 같이 상체의 움직임은 최대한 절제하고 무릎을 사용한 하체의 발놀음이 주가 되어 춤의 진행을 이끌어 간다.

Ⅲ. 남사당의 어원에 나타난 불교적 성향

남사당을 표기하는 한자는 다양하게 표기되고 있어 그 의미와 해석에 다소 차이를 보이고 있다. 남사당의 한자 표기는 이세책 저 《조선어사전》과 《우리말사전》에서는 〈男寺黨〉이라 적었고 이능화·송석하의 저서 및 논문에서는 〈男社堂〉으로 나오고, 일제치하 조선총독부 조사보고에서는 〈男寺堂〉으로 나오고 있다.¹⁵⁾

12) 서연호(1987), 『산대탈놀이』(서울: 열화당), p. 113.

13) 전경옥(1998), p. 101.

14) 심우성(1980), p. 154.

하지만 현재는 남사당(男寺黨)으로 통일되어 사용되고 있으며, 이러한 연원이나 역사적 형성과정은 좀 더 연구되어야 할 과제이다.

남사당의 근원적인 성격을 파악하기 위해서 그 단체의 명칭이 지니는 의미를 통하여 변모하는 과정을 살펴보고자 한다. 그러기 위하여 남사당과 유사한 성격의 연희집단인 사당패, 걸립패, 굿중패, 중매구패(僧建立牌) 등의 관계를 살펴보면 의미에 근접할 수 있을 것으로 사료된다.

사당패는 일정 사찰과 관계를 맺고 사찰에서 내준 부적을 가지고 다니며 파는데 그 수입의 일부를 사찰에 바쳐 불사(佛事)를 돕는다. 걸립패는 반드시 관계를 맺고 있는 사찰의 신표(문서)를 제시하고 집견이 할 것을 청하여 허락이 떨어지면 풍물놀이를 시작하여 몇 가지 기예를 보여주고 비나리를 통하여 받아놓은 곡식과 금품을 그들의 수입으로 하고 일정부분을 사찰에 바치며 동업관계를 맺고 있다.¹⁵⁾ 굿중패는 중매구패와 같이 승려들로 구성되어 있으며 법고와 징으로 고사와 범패로 명과 복을 빌어주거나 무동놀이와 살판 등의 연희를 하였다.¹⁷⁾ 이와 같이 남사당과 유사한 집단들은 모두 사찰과의 관계를 맺고 있는 것을 알 수 있다. 이러한 사실을 좀 더 자세히 살펴보면 다음과 같다.

〈인용 1〉사당패나 걸립패 중매구(慶南 南海郡 花芳寺 소속의 걸립패가 놀던 탈놀이의 이름인데 그들의 대표적 연희였던 때문인지 그들 패거리를 말할 때 그대로 중매구로 통한다) 등은 완전한 사찰을 배경으로 서로간의 계산된 이해에 의하여 사찰을 그들의 거점으로 하여 이루어진 것으로 그 구성원을 보더라도 승려나 보살이 직접 참여하고 있거나 뒤에서 조종하고 있고, 그들의 수입도 〈사중〉(阿彌陀를 생각하여 떼어두는 공양물)이란 명목으로 사찰에 바쳐졌던 것은 남아있는 많은 시주질(施主秩)들에서도 확인할 수 있는 것이다. 현존한 四패거리의 걸립패(자신들은 建立牌라 함)를 보더라도 사찰과 직접 간접으로 관계를 맺고 있지 않는 행중(行中, 패거리)은 없다. 1900년대 초 이후 남사당패는 점차 소멸의 길을 걸을 수밖에 없었으나 걸립패만은 그나마 명맥을 이을 수 있었음은 아마도 사찰과의 관계에서였을 것이다.¹⁸⁾

15) 심우성(1980), p. 31.

16) 심우성(1994), 『남사당패 연구』(서울: 동문선), pp. 27-28.

17) 노동은(1995), 『한국근대음악사 1』(서울: 한길사), p. 193.

18) 심우성(1994), pp. 32-33.

위의 <인용 1>은 남사당과 유사한 성격의 집단으로 인식되는 사당패, 걸립패, 굿중패, 중매구패(僧建立牌) 등 당시의 연희 집단들은 사찰과의 일정한 관계를 맺고 사찰을 근거로 활동하였음을 알 수 있다. 또한 승려나 보살이 직접 공연에 참여하였거나 연희집단에 소속되어 집단 활동에 관여했고 그들의 정신적 구심력 역할을 수행하였음을 알 수 있다. 따라서 단체의 성격이나 공연내용 등에 자연스럽게 불교적 성향이 나타나게 되었고 그들의 사상적 기반이 형성하게 되는 원인이 되었다고 볼 수 있다. 또한 남사당패가 사찰과 밀접한 관계를 맺고 있음을 뒷받침해주는 ‘사당’과 ‘거사’라는 용어가 있는데, 이능화의 『조선해어화사』와 백화랑의 「없어진 민속 社堂牌」를 살펴보면 다음과 같이 설명하고 있다.

<인용 2>우리나라에는 이른바 사당(社堂)이라는 것이 있다. 이공익 『연려실기술(練藜室記述)』평론에서 사당(社堂)으로 표현한 것이 이것이다. 그 말에 이르기를 ‘비구승(比丘僧)·비구니(比丘尼)·우파이(優婆夷)·우파새(優婆塞)를 사중(四衆)이라 일컫는데, 우리나라 풍속에서 우파새를 거사(居士)라 하고 우파이를 사당(社堂)이라고 한다’고 했다... 내가 『조선왕조실록(朝鮮王朝實錄)』을 보고 비로소 ‘사당(社堂)’의 기원을 알았다. ‘사당’은 그 처음에 ‘사장(社長)’이라고 일컬었으니 불교를 믿는 선남선녀(善男善女)의 단체로서 원각사(圓覺寺)의 모연(募緣)에서 비롯되었다. 대체로 백련사를 모방한 것이다. 남자를 ‘사장’이라고 하고 여자를 ‘사당’이라고 했다.¹⁹⁾

<인용 3>그 패라는 것은 우리 조선에서 한 단체를 일러 말하기를 패라 하였다. 그런데, 이 사당패에는 남사당패 女사당패 등 두 패가 있다. 남사당패라는 것은 남자들끼리만 모아서 패를 지은 것이요, 여사당패라는 것은 여자들끼리만 모아서 패를 지은 것을 일음이다. 그런데, 남사당패를 특별히 또한 별명을 지어 거사(居士)라 하고 그 두목을 모갑(某甲)이라 하니 그 칭호가 매우 이상하다 아니할 수 없을 것이다.²⁰⁾

위의 <인용 2>와 <인용 3>의 글에서 알 수 있듯이 ‘사당’과 ‘거사’라는 명칭이외에도 ‘비구승’, ‘비구니’, ‘우파새’, ‘우파이’는 불가의 사중(四衆)에 해당하는 것으

19) 이능화(1927), 『조선해어화사』(서울: 동문선), pp. 444-450.

20) 백화랑(1936), 「없어진 민속 社堂牌」 《朝光》2(8), pp.171-175(韓國藝能總集)音樂編 1(대한민국예술원, 1987)에 재수록.

장휘주(2006), 사당패의 집단성격과 공연문화에 대한 사적 고찰, 『공연문화연구』13, p. 380.

로, 비구(比丘), 비구니(比丘尼)는 범어로서 출가한 남자, 여자를 뜻하며, 부처님의 가르침에 대하여 예(禮)를 다하여 공손히 받듯이, 한 톨의 쌀이라도 깊이 감사하는 마음으로 얻어야 함을 의미하고, 우바새(優婆塞), 우바이(優婆夷)는 재가(在家)의 남자, 여자를 뜻하며, 어떠한 이해득실(利害得失)을 가지고 믿기보다는 부처님의 가르침에 의해 인간다운 인간이 될 수 있음을 더 기뻐하는 그러한 믿음이 깨끗한 믿음을 나타내는 것으로, 불교와 밀접한 관계를 지니고 있음을 알 수 있다. 특히 비구(比丘), 비구니(比丘尼)는 중국어는 걸사(乞士), 걸녀(乞女)로 풀이되는데, 여기서 연희집단의 걸립패(乞粒牌)와 같이 걸(乞)이 지니는 “빌어 얻는다”와 같이 동일한 의미를 지니고 있는 것을 알 수 있다. 이러한 배경으로 그들이 사용하는 명칭을 풀어보면 단순히 공연물을 통해 생계만을 유지하는 것이 아니라, 공연물을 통하여 관객을 예로 마주하고 깨끗한 믿음(불교)을 전파하는 예술집단으로 해석해 볼 수 있겠다. 그리고 비구, 우파새, 거사는 남자를 뜻하며, 비구니, 우파이, 사당은 여자를 뜻한 명칭임을 알 수 있다. 따라서 남사당이라 함은 사당패와 차별을 둔 불교와 관련된 남성들의 집단을 뜻한다 할 수 있겠다.

〈인용 3〉에서 장휘주(2006)²¹⁾는 사당(社堂)은 선조 40년(1607년)에 처음으로 용어가 등장했고, 불교와 관련된 조선조 ‘사당(社堂)’은 불사(佛事)를 위한 불우(佛宇)로서 절(寺)에 소속되어 있거나 아니면 ‘사장(社長)’들이 불사를 위해 만든 집인데, 이곳에 갈 곳이 없는 여자들이 많이 모였기 때문에 이 집단의 여자를 ‘社堂’이라 부른데서 연유하였다고 한다. 또한 그는 ‘거사패’→‘가리내패’→‘사당패’→‘남사당패’, ‘여사당패’로 史的 변천과정을 거치며 사용되었다고 보았고 이는 남사당패의 전신은 사당패와 같은 단체로 볼 수 있으며, 시대의 변모양상을 통하여 불교와 밀접한 관련 있는 전문 예능집단이 사찰과의 결속력이나 의존성이 변모하면서, 명칭도 그 차이에서 생긴 것으로 볼 수 있다.

위에서 살펴본 바와 같이 사당패의 구성원을 뜻하는 거사(居士)나 사장(社長) 등은 남녀를 뜻하는 집단으로 볼 수 있으며, 남사당 명칭이 〈男寺黨〉, 〈男社堂〉, 〈男寺堂〉처럼 다양하게 혼용되어 사용하고 있지만 실제 같은 의미(불교와 관계)

21) 장휘주(2006), pp. 367-383.

로 해석되며 사찰(불교)과 밀접한 관계를 지녔음을 알 수 있다.

이상과 같이 남사당패 뿐 만 아니라, 사당패, 걸립패, 중매구패, 굿중패와 같은 유랑예술집단들은 명칭에서도 알 수 있듯이, 사찰과 밀접한 관계를 지니며 불교적 요소와 예술적인 요소가 자연스럽게 결합되어 시너지효과(synergy effect)를 생산하는 공존공생의 관계임을 알 수 있다.

IV. 복식에 내재된 미의식

1. 승무와 덧뵈기 합동무 복식에 나타난 연관성

종교복식은 종교의례에서 그 정신세계의 상징성이 가시적으로 드러나는 것으로 매우 중요한 역할을 한다. 그 중에서도 장삼은 종교복식이라는 특수성을 가지고 사회문화적 요건에 따라 형태변화를 가져오면서도 불교의식이나 굿거리에서 불교적 의미를 상징하는 특수복식으로 오랜 세월동안 수용되어 전해지고 있다. 불교의식이나 굿거리에서 장삼이 종교적인 성격을 갖는 것은 신앙적 행위를 나타내는 상징적 의미를 전달하는 기능을 하기 때문이다.²²⁾

그런 의미에서 남사당의 어원에 나타난 불교적 성향은 놀이를 구성하는 종목에 포함되어있으며 그러한 사상적 의미는 복식과 함께 역사적 의미와 현상 속에 내재되어 있다. 이러한 연관성을 통하여 승무의 무복과 동일한 형태임을 밝혀보고, 덧뵈기 합동무 복식의 축적 효율성을 통하여 상징적의미를 찾아보고자 한다.

승무의 기원은 불교의식무를 통하여 점차 기방 예인들과 전문예인들에 의해 양식화되었으며, 그 변화과정을 살펴보면 “불교의식춤→탁발춤→사당춤→무동춤→창우춤²³⁾” 등으로 변화되었다고 보고 있다. 이러한 변화과정 속에 사당패에서 추었던 사당춤에 주목해보면, 덧뵈기 합동무 복식이 장삼이라는 사실에 마주

22) 김은정(2004), 『僧服과 巫服으로 착용되는 長衫에 관한 연구』, 『대한가정학회지』 42(2), p. 152.

23) 이병욱(2004), 『류파별승무의비교연구』(경기: 노리), pp. 5-15.

치게 된다. 조선조 배불정책으로 인한 사사혁파로 승려들은 환속하여 민간의 재인 광대와 어울리게 되고 승 광대가 되어 이른바 사당패가 성립된다. 그러니까 불교무용의 형성은 이들 승 광대들에 의해 창조되고 이것이 사찰의 재식에서 작법으로 추계 된 것이다. 이와 같이 신앙체험으로서의 고백이라기보다는 의식에 예술을 도입한 것은 당시 불교가 대중 불교로 전환함에 따라 어려운 불경보다는 예술적 분위기를 조성하는 것이 포교에 유익하기 때문이었다.²⁴⁾ 따라서 불교의식무에서 발생된 장삼이 그 의미와 내용을 통하여 사찰과 연대관계를 지닌 사당패나 걸립패 등에 의해 연희적 요소에 수용되었고, 승려들이 직접 연희회에 나서게 되면서 직·간접적으로 관여하여 수용된 것이다. 그러므로 승무의 장삼이나 덧뵈기의 합동무 복식은 불교적 의식 또는 불교적 성향에서 영향을 받아 시대의 수용 속에 현재의 모습으로 자리한다고 할 수 있다. 따라서 불교의식무에서 유래된 승무의 무복과 덧뵈기 합동무의 무복이 외형적으로 유사한 점은 당연한 논리인지도 모른다. 이러한 승무(僧舞)의 무복은 고깔, 장삼, 흥가사 등으로 이루어져 있으며, 장삼은 백색장삼과 흑색장삼의 유형으로 구분되어 2가지 색이 대립되어 사용되고 있다. 장삼의 길이는 개인의 신체적인 조건에 따라 다르나 대체적으로 팔을 펼쳤을 때 장삼의 끝자락이 땅에 닿는 길이를 기준으로 대략 네 자 정도의 길이로 만들어지고, 덧뵈기의 합동무 복식은 백색장삼과 장삼 끝에 빨간 소매(한삼), 빨간 띠로 구성되어 있으며, 장삼의 폭과 길이는 한삼이 부착될 있도록 소매와 단절되지 않게 같은 폭으로 이어 붙이고 붉은 색상(소매)으로 팔을 펼쳤을 때 땅에 닿을 듯 말 듯 한 길이로 만들어진다.

이와 같이 승무와 덧뵈기의 무복(舞服)에서 장삼과 흥가사(빨간띠)의 외형적인 요소에서 유사한 점을 발견할 수 있다. 장삼의 경우 길이와 폭의 차이만 있을 뿐 동일한 형태로 제작되어 사용하고 있으며, 승무는 장삼 위에 흥가사를 어깨에 걸치고 춤을 추지만 덧뵈기는 흥가사를 상징하는 빨간 띠를 허리에 두르고 춤을 춘다. 이는 승무의 흥가사(빨간 띠)와 덧뵈기의 빨간 띠가 같은 의미로 사용되고 있음을 알 수 있다. 그리고 복식의 허리를 묶는 방식에 있어서도 승무는 좌우로 나

24) 유동식(1975), 『한국무교의 역사와 구조』(서울: 연세대학교 출판부), p. 30.

늪은 끈을 사용하여 허리에서 매듭을 이어주고, 덧뵈기는 빨간 띠를 사용하여 허리에 나비 모양으로 묶어준다. 또한 덧뵈기의 복식에서 한삼을 상징하는 소매 부분을 빨간 천으로 이어 허리를 두르는 빨간 띠와 일치하도록 하여 그 의미와 상징을 더하고 있다. 장삼의 폭과 길이는 춤적 특성에 따라 승무는 채를 활용하여 춤을 추기 때문에 장삼의 폭은 좁고 길이는 길지만 덧뵈기는 팔과 손목을 활용해서 춤을 추기 때문에 장삼의 폭은 좁고 길이는 승무에 비해 짧은 특징을 보일 뿐, 외형적으로 거의 일치 한다. 이렇게 살펴볼 때 합동무의 복식은 불가의 승복이나 불교의식무 복식에서 착안하여 축소된 형태라는 것을 알 수 있다.

그리고 장삼의 외형적 요소 중에서 승무와 덧뵈기의 무복에서 길게 늘어진 장삼 사이로 옆트임이라는 것이 있다. 승무의 복식은 길게 늘어진 장삼 사이로 옆트임이 있어 그 틈에 채를 이용하여 춤을 효과적으로 표현하기 위하여 사용된다. 또한 춤을 추고 난 후, 복연주시에에는 장삼의 옆트임을 이용하여 채를 바꾸거나 채를 사용하여 북을 연주하게 된다. 이때 장삼의 옆트임은 다양한 용도로 춤을 추기 위해 채를 넣기도 하고, 북 연주 시에는 채를 빼거나 북 연주에 장삼이 걸리지 않도록 단정하게 여미어 안정적으로 북을 연주할수록 정리하는 역할까지 수행하게 된다.

덧뵈기의 합동무 복식에서도 옆트임이라는 것이 있는데, 춤을 출 때는 승무와 마찬가지로 복식(한삼)에 손을 넣어 사용하고, 악기를 연주할 때는 옆트림 안에서 손을 꺼내어 사용한다. 이를 활용한 쓰임은 마당씻이 과장에 잘 나타나있다. 마당씻이는 꺾쇠(쇠), 장쇠(장구), 명쇠(북), 떡쇠(징)가 등장하는 마당으로 탈을 쓰고 그 위에 상모를 덧대고 악기를 매고 재담과 연기, 소리(고사소리)를 이루는 과장이다. 이때 등장인물들은 악기를 연주하기 위하여 합동무 복식에서 장삼의 옆트임을 활용하여 팔을 꺼내고 악기를 연주한다. 이는 승무에서 북을 연주할 때 무복의 옆트임에서 채를 꺼내는 것과 마찬가지로 덧뵈기에서는 악기를 연주하기 위하여 탈복에서 팔을 꺼내어 각자의 악기를 연주하는 것이다. 또한 옴탈과장이나 합동무에 있어서 역할이나 배역에 따라 춤적 요소를 사용할 경우에는 탈복에 손을 넣어 사용하고 있다는 점이다. 따라서 승무와 덧뵈기의 옆트임 활용은 악기 연주



〈그림 1〉 승무²⁵⁾와 덧뵈기의 무복²⁶⁾

〈표 1〉 승무와 덧뵈기 합동무의 복식 비교표

내 용 \ 춤	승 무	덧뵈기(합동무)
무 복	고깔, 장삼, 홍가사(붉은 띠)	탈, 장삼, 붉은 띠
색 상	백장삼, 흑장삼	백색장삼(빨간 소매)
띠의 착용	어깨에 착용	허리에 착용
폭과 길이	좁고 길다	좁고 짧다(승무의 장삼에 비해)
매듭	허리묶음(나비매듭)	허리묶음(나비매듭)
옆트임	있음(채를 넣거나 뺄 때 사용)	있음(채를 넣거나 뺄 때 사용)
연주형태	법고 연주	사물악기(쇠, 징, 장구, 북)

와 채를 넣거나 빼는 용도로 같은 의미로 볼 수 있다. 그러므로 승무의 복식과 덧뵈기의 합동무 복식은 외형적 형태, 무복의 색상, 홍가사(빨간 띠), 복식의 활용, 악기 연주 형태 등 그 모습이나 용도에 있어 거의 동일하다고 볼 수 있으며, 나아가 불교적 취향과 신앙의 행위적 표현이 무복에 내재되어 있다고 할 수 있다.

25) 부산시립무용단 특별공연 우리춤산책, 〈<http://blog.naver.com/michuhasi?Redirect=Log&logNo=100127721339> 2011. 5. 11〉.

26) 사단법인 남사당 대전지회 사진제공, 〈<http://cafe.daum.net/namsadanglove>, 2013. 4. 1〉.

2. 덧보기 합동무의 상징적 의미

다음은 덧보기 합동무 복식의 비효율성 문제를 통하여 복식이 외적요소가 아닌 내적요소에 있음을 제기하고자 한다. 흔히 한삼춤은 궁중무용, 불교의식무용, 탈춤, 전통연희, 풍물의 잡색춤 등 예술장르에 전반적으로 나타나 있다. 가령 춤에서 사용되는 한삼이나 장삼의 특성은 오랜 시간 공중에 부유하기 위하여 가벼운 천을 소재로 사용하지만, 덧보기 합동무 복식은 일체형으로 사용되는 재질(현재 몰실크류)은 비교적 무거운 소재의 천을 사용하고 있다. 이는 탈춤의 큰 동선과 오금과 돋음을 활용한 강한 선을 호흡으로 사용하기 위함 일 것이다. 때문에 한삼을 가볍게 치게 되면, 춤을 추기에 힘들고 손끝에 한삼이 엉키게 되어 제대로 된 춤사위가 나오지 않게 되며, 양팔을 곧게 뻗어 올려쳐야지만 한삼을 활용한 춤사위가 제대로 완성되는 것이다. 그러나 덧보기의 춤사위에 나타난 특징은 경기형 산대극과 같이 상체(팔)의 움직임은 절제하고 무릎을 직각으로 들어 올려 방향을 트는 발놀음이 주가 되므로 한삼의 사용에 효율적인 사용에 문제가 된다. 그러기에 중부지방의 양주별산대놀이나 송파산대놀이, 남부지방의 오광대나 야류, 하회별신굿탈놀이와 같이 한삼을 사용하지 않고 손춤을 추는 것이 용이한데도 불구하고 춤적 특성이 잘 드러나지 않는 한삼을 무복으로 사용하고 있다는 점이다.

또한 복식과 관련하여 춤적 비효율성이 가장 두드러지게 나타나는 것은 전체 과장 중 1과장(마당씻이)이다. 앞서 지적한대로 마당씻이 과장은 악기연주와 상모돌리기, 연기와 재담, 소리(고사소리)까지 소화해 내는 과장이다. 특히 악기를 연주하기 위해서는 합동무 복식(장삼)의 사용은 비효율적이다. 길게 늘어트린 장삼사이로 악기 연주와 춤적 움직임을 해야 하므로 그 활용 면에서 장애 요소가 발생되기 때문이다. 이런 불편함을 없애기 위해서 옆트임 안으로 한삼을 말아 넣기도 하고 핀으로 고정하지만, 이는 복식의 효율성이나 시각적으로 불편함을 주기에 복식을 효율적으로 사용한다고 볼 수 없다. 춤에서의 복식은 시각적, 표현적, 효율성 등이 내포되어 춤적 움직임을 극대화 시켜주어야 함에도 불구하고, 덧보기의 복식은 춤의 특징에 있어 그 효율성이 떨어짐에도 굳이 한삼을 사용하는 이유는 외적인 요소가 아닌 내적 요소임이 분명하다고 보인다.

그러한 내적요소의 배경은 조선조 배불정책으로 인하여 불교가 서민 계층 중심의 대중 불교로 변모하면서 승려들의 포교 방법에 예술적 형식에 도입한 것으로, 당시 사당패를 중심으로 사찰과의 밀접한 관계 속에 수용된 것이다. 앞서 남사당패의 어원에서 살펴본듯이 불교와의 연관성은 민간의 재인 광대와 승 광대가 어울려 구성되고 밀접한 관계를 형성하고 있었다. 이와 같이 의식에 예술을 도입한 것은 당시의 불교가 대중 불교로 전환함에 따라 어려운 불경보다는 예술적 분위기를 조성하는 것이 포교에 유익하기 때문이었다.²⁷⁾ 또한 무복(舞服)의 사용에 있어 한삼과 승려의 복색을 벽사 진경의 의미를 지니고 있다는 공통적 견해를 보이는데²⁸⁾ 것과 한국 민속에서 ‘중’에는 떠돌이 신인(神人)으로서의 표상과 함께 산(山)이란 성역을 출처로 삼는 비범한 인간의 이미지를 겸하고 있어, ‘중’에는 이전에 있던 천신(天神)으로서의 부계적 이미지나 산신(山神)의 이미지 이외에도 산을 출처로 삼으면서 떠돌아다니다 여인들의 산신(産神)으로 좌정될 수 있는 비범한 인간의 이미지가 포함된다고 하였다.²⁹⁾

이러한 측면에서 덧뵈기의 합동무 복식은 외형적으로는 불교의 의식무나 승복과 연관성을 지니나, 그 효율성보다는 내적의미에서 민간신앙과 민속불교 속에 신격으로 재창조된 승려의 모습을 상징한다고 볼 수 있다. 또한 남사당패와 같이 떠돌이 유랑예인집단에 있어 정신적 구심점을 종교의 절대적 존재에 기대어 길흉화복(吉凶禍福)과 신앙, 운명을 무복(舞服)에 구현한 것으로, 덧뵈기 합동무 복식에 신인합일(神人合一)의 일체정신이 내재되어, 신과 밀접한 관계에서 갖는 제의적인 원리에 의해 전해 내려온 것으로 볼 수 있다. 이는 불교의 바탕을 이루는 객관적인 표현수단으로서 복식에 상징적 의미를 내포하며 상호 관련을 맺고 있다고 할 수 있다.

27) 홍윤식(1980), 『불교와 민속』(서울: 현대불교), p. 80.

28) 송영선(1998), 승무형성에 관한 연구, 이화여자대학교 석사학위논문, 미간행, p. 87.

29) 편무영(1994), ‘중’의 민속학적 일경향, 『한국민속학』 26, pp. 347-367.

V. 결론

본 연구는 남사당 덧뵈기의 합동무 복식과 불교적 색채가 강한 승무 복식이 유사한 점에 착안하여 남사당의 명칭과 연결시켜 불교적 성향을 살펴보고, 단체의 불교적 성향에 따른 덧뵈기 복식과 승무 무복이 동일한 형태임을 밝혀내고자 하였다. 본 연구의 사상적 배경이 되었던 한국의 불교는 이미 삼국시대부터 단조로웠던 의례를 벗어나 가무(歌舞)를 중심으로 한 다양한 무속의례를 수용하였고 한국민속 문화를 형성하는 데 있어서 중요한 역할을 하였다.³⁰⁾ 특히 한민족의 정서적인 근본에 불교문화의 역사적 가치를 상황과 조건에 적합한 형태로 수용하여 대중 속에 자리 잡고 내려왔기 때문에 불교적 성향의 남사당과 같은 단체에 정신적인 구심력이 될 뿐만 아니라 영향력을 끼쳐 왔다.

또한 불교가 남사당과 같은 연희단체를 수용할 수 있었던 것은 일찍부터 토속 신앙과 민속불교를 습합한 문화적 요소를 수용한 형태였고, 조선조 불교가 유교에 밀려 지배계층에 외면당하면서 예술을 도입한 대중 불교로 전환함에 따라 연희패나 걸립패 등에 직·간접적으로 참여하게 되면서 불교의식이나 형식 등이 그들의 단체의 명칭, 연희방식, 놀이, 복식 등에 영향을 미쳤고 사찰과 연희패와의 밀접한 관계 속에 불교적 요소와 예술적 요소가 서로 교호결합한 공존공생의 관계였기 때문이다. 이러한 측면에서 덧뵈기의 합동무 복식과 불교무용의 대표적인 승무의 무복은 불교와의 연관성을 통하여 민속의 유형과 습합하여 발전된 하나의 모형(舞服)이라 할 수 있다.

그 결과, 승무의 장삼과 덧뵈기 합동무의 무복은 외형적으로나 그 쓰임에 있어 거의 동일한 형태임을 알 수 있었다. 복식에 있어 장삼과 흥가사를 상징하는 빨간 띠, 악기 연주형태가 동일한 형태로 사용되었고, 특히 무복에 있어 춤적 요소와 악기연주 형태로 나누어 볼 수 있었다. 춤적 요소에서 장삼의 활용은 춤을 활성화하기 위하여 사용하였고, 악기 연주형태에서는 복식의 옆트임을 활용하여 각각

30) 김구산(1998), 「한국의 샤머니즘과 불교의례」, 『샤먼유산의 발견』 국제심포지엄 유네스코한국위원회, p. 107.

악기를 연주하는 데 사용하였다. 하지만 덧뵈기의 복식에 있어 춤적 활용도가 떨어짐에도 불구하고 장삼의 형태인 무복을 착용하는 것을 통하여 외적인 요소보다는 내적 요소인 불교를 통한 환희용약(歡喜踊躍)을 바탕으로 한 합일정신으로 볼 수 있었으며, 합동무의 복식에 불법승(佛法僧)을 상징하는 표현의 수단으로 상징적 의미를 내포하고 있음을 알 수 있었다.

이상과 같이 덧뵈기의 합동무 복식은 불교와 밀접한 관계 속에서 연행주체들에게 수용되고 변화된 형태로 정신적 구심점을 형성하였으며, 불교적 성향에 따른 행위적 표현의 상징성을 내재하여, 불교적 사상이나 관습 등을 수용하고 독특한 복식문화를 수용하였다고 할 수 있겠다. 또한 외형적 형식미뿐만 아니라 내적인 상징적 의미를 통하여 미학적 토대를 제공하고, 아울러 남사당놀이에 내재된 다양한 문화양식을 이해하는데 기여할 것으로 사료된다.

■참고문헌

- 국립민속박물관(1998). 『한국의 탈』. 서울: 평화당.
- 김구산(1998). 「한국의 사머니즘과 불교의례」, 『사면유산의 발견』. 국제심포지엄 유네스코한국위원회.
- 김세하, 남상문, 황동열(2011). 『남사당놀이 구조와 덧뵈기 재담해석』. 서울: 선인.
- 노동은(1995). 『한국근대음악사 1』. 서울: 한길사.
- 대한민국예술원(1987). 『한국예능총집』. 서울: 大韓民國藝術院.
- 박용태, 양근수(2008). 『박첨지가 전하는 남사당놀이』. 서울: 엠에드.
- 박전열(1985). 『한국사회와 방랑예』. 서울: 해방출판사.
- 백화량(1936). 『없어진 민속 社堂牌』. 조선일보사출판부.
- 서연호(1987). 『산대탈놀이』. 서울: 열화당.
- 심우성(1974). 『남사당패 연구』. 서울: 동화예술선서.
- _____ (1980). 『남사당패 연구』. 서울: 동화출판공사.
- _____ (1982). 『한국의 민속극』. 서울: 창작과 비평사.

- _____ (1985). 『민속문화와 민중의식』. 서울: 동문선.
- _____ (1994). 『남사당패 연구』. 서울: 동문선.
- 유동식(1975). 『한국무교의 역사와 구조』. 서울: 연세대학교 출판부.
- 이능화(1927). 『조선해어화사』. 서울: 동문선.
- 이두현(1985). 『한국의 가면극』. 서울: 동문선.
- 이병옥(2004). 『류파별승무의비교연구』. 경기: 노리.
- 전경옥(1998). 『한국가면극 그 역사와 원리』. 서울: 열화당.
- 홍윤식(1980). 『불교와 민속』. 서울: 현대불교.
- 김은정(2004). 僧服과 巫服으로 착용되는 長衫에 관한 연구. 『대한가정학회지』, 42(2): 151-160.
- 김세중(1972). 한국가면극 춤사위연구 -덧비기에 관한 고찰-. 중앙대학교 대학원 석사학위논문.
- 송영선(1998). 승무형성에 관한 연구. 이화여자대학교 대학원 석사학위논문.
- 윤양노(2010). 베트남 농(Nung)족의 복식문화. 『역사민속학』, 34: 169-195.
- 장휘주(2006). 사당패의 집단성격과 공연문화에 대한 사적 고찰. 『공연문화연구』, 13: 363-387.
- 편무영(1994). ‘중’의 민속학적 일경향. 『한국민속학』, 26: 347-367.
- 한기숙(1989). 남사당 덧비기 춤에 관한 연구. 중앙대학교 대학원 석사학위논문.
- <<http://cafe.daum.net/namsadangleve>, 2013. 4. 1>.
- <<http://blog.naver.com/michuhasi?Redirect=Log&logNo=100127721339>, 2011. 5. 11>.

논문투고일	2013년	4월	15일
심사일		4월	25일
심사완료일		5월	2일

Abstract

A Study on Buddhistic Tendency Shown from Deotboegi Hapdongmu Dress

Moon Jin-Su

Lecturer department of Dance Hanyang University

This study, paying an attention to the similarity between deotboegi hapdongmu dress, used by namsadang, and seungmu dress with strong Buddhistic indication, aims at looking into buddhistic tendency by linking with the name of namsadang and at finding out that deotboegi dress, according to group Buddhistic tendency, and seungmu dress have the same shape. Buddhism, an emotional basis of the Koreans, accepted historic value of Buddhistic culture with the shape appropriate to situations and conditions, and it put its root in the public. It is because Buddhism took a role as a mental pivot to and had an influence on Namsadang Band. In Chosun Dynasty, Buddhism, got behind by Confucianism, was ostracized by ruler classes, and it was changed into public Buddhism which introduced arts. Buddhism participated in Yeonhi Band or Geollip Band directly and indirectly. Buddhistic ceremony or style had an influence on groups' names, Yeonhi Band's method, plays, and dresses. In addition, in the close relation between temples and Yeonhi Band, the factors, buddhistic and artistic, had a co-existing relation exchanging each other. In this aspect, hapdongmu dress of deotboegi and representative seungmu dancing dress of Buddhistic dance were dancing dresses developed through the relation with Buddhism by mixture with folk style. As a result, jangsam of seungmu and dancing dress of deotboegi hapdongmu were seemingly almost the same in their shapes. In dresses, red belts, imaging jangsam and red gasa, and musical instrument style were very similar in use. Especially, dancing dress could be classified with dancing factor and musical style. As for dancing factor, the use of jangsam aimed at activating style, and side opening of dresses aimed at playing musical instrument. But, as for deotboegi dress, dancing dress, with jangsam style, was used in pursuit of unifying on the basis of

www.kci.go.kr

hwanhiyongyak through interior factor Buddhism, rather than exterior factor, though its use effectiveness was not so good for dancing. Dresses for hapdongmu include symbolic meaning as a way of expressing Buddha, law, and monks. As shown above, Hapdongmu dress of deotboegi was accepted by festival players in the close relation with Buddhism, formed a mental pivot by changed form, accepted Buddhistic thoughts and customs including behavioral symbol, according to Buddhistic tendency, and it also accepted peculiar culture.

keywords: Namsadang(남사당), Namsadang Band(남사당패), Deotboegi(덧뵈기), Mask dance(탈춤), Hapdongmu(합동무), Dress(복식)