

조선시대 산대놀이 복식의 변모과정과 의복상징에 관한 연구

이 일 지

국민대학교 의상디자인학과 강사

A Study on the Transfiguration Process and the Symbols of Theatrical Costume of Sandai Masque During the Chos n Dynasty

Ill-Jie Lee

Time-Lecturer Dept. of Fashion Design Kookmin University
(2003. 10. 10 투고)

ABSTRACT

The main purpose of this study is to describe the transfiguration process and the symbols of theatrical costume of *Sandai masque*(산대놀이) during the Choson Dynasty. *Sandai masque* as a popular play is a very important form in the history of the Korean theatre. Furthermore in order to analyze the mutual relationship and difference between in the early and later Choson Dynasty, *Narye*(難禮) has stressed deeply a national amusement event.

In the early years of Choson Dynasty, non-official culture such as outside of Seoul and Seoul were subject to the official culture of the Court. In the late years, actors become more and more liberal, separating themselves from the systemical restriction. The main reason for this is the growth of capitals in private sectors as well as the growth in demand for entertainment among private citizens.

On these backgrounds, the transfiguration process of *Sandai masque* have changed the treatrical costume. The treatrical costume carries symbolic meaning to the obserber. The value of symbol changes as the time passes, overtime thereby altering its meaning as well. The caracters and plots change inevitably over years but the basic theme remains.

The symbols of theatrical costume of *Sandai masque* are mainly focused on three subjects: first, the entrance of a dragon and tiger originated in the exorcism for good harvest; second, color symbolism expressed in the confrontation between red and black; and third, associate characteristics of dress forms related to regioinal classification of the mask dance.

Key words : *Sandai masque*(산대놀이), theatrical costume(연희복식),
transfiguration process(변모과정), symbols(상징)

I. 서론

산대놀이는 무당굿놀이·서낭제놀이와 같이 민간에 성행했던 전통극이다. 조선후기에 새롭게 재창출된 탈놀이인 산대놀이는 祭儀형식과는 달리 연행이 흥행을 목적으로 한다. 山臺 명칭에 대한 기록은 『高麗史』에서 팔관회와 연등회가 있을 때 <山臺雜劇>이라는 百戲雜技를 연희하는 사람들 山臺樂人으로서 불렀다는 기록이 보이고, 山臺色이라는 용어도 처음으로 언급되었다. <산대잡극>의 공연내용은 14세기 말 李穡의 『牧叢集』에서 보인다. 조선조 仁祖 12년(서기 1624년)에 궁정공연행사인 산대잡극이 公儀로써 폐지된 후 儺禮都監에 속해 있던 광대들이 관아의 부름을 받아 공연을 하러 다니게 되었다. 그러나 지방 관아에서 이들을 부르기가 힘들게 되자 지방 관노들이 배워 연희를 하면서 그 뿌리인 산대놀이를 本山臺라 하고 자신들을 別山臺라 칭하게 된 것이다.

산대놀이는 국문학·민속학계에 치우쳐 대본이나 공연상황 변천을 연구하는 상황이다. 그런 까닭으로 공연복식은 이들 학계 저술활동의 일부분이며, 앞으로 분장과 의상에 관련하여 보다 전문적인 복식학계의 연구가 필요하다.

지금까지 복식학계에서 진행된 조선시대 나례복식에 관한 연구는 제의 또는 각종 儀典행사와 관련된 樂服과 舞服¹⁾이 대부분이다. 민간복식에 관한 연구는 민간예술로 민중이 쉽게 접할 수 있는 무속복식연구²⁾가 다수를 차지하고 있다. 그러나 탈놀이복식³⁾에 관한 연구는 부진한 편이다.

이에 본 연구에서는 광범위한 조선시대 나례복식과는 달리 17세기 이후 재창출된 순수 놀이문화인 산대놀이 복식의 구조적인 상징성을 통해 시대에 따른 변모과정을 연구하고자 한다.

본산대 놀이는 1899년을 마지막으로 공연을 마쳤으며 별산대도 일제 강점시기를 거쳐 차차 소멸되었다. 현존하는 양주·송파 산대놀이는 해방 후 재현된 것이다. 그러므로 재현된 탈놀이 복식과 시대에 따라 변천되어 온 공연복식의 차이가 나타나므로 재현을 위한 탈놀이 공연복식의 시점에 대한 연구검토가 필요하다고 본다. 이에 따라 산대놀이 복식 전승

에 대한 논의를 위해 실제 17세기 후반부터 19세기까지의 대표적인 공연복식을 제작해보고자 한다.

연구자료 및 방법은 산대 명칭 및 기능에 관련하여 조선왕조실록에 나와 있는 자료를 근거로 하였다. 산대놀이 복식에 관한 자료는 『重菴稿』에 수록된 姜彝天, 1768~1801의 「南城觀戲子」(1778), 柳得恭의 『京都雜誌』, 朴趾源의 『廣文者傳』, 鄭顯奭 『教坊歌謠』, 李德懋의 『士小節』과 근대사회로의 이행기에 특징적으로 나타난 종교화, 풍속화, 민화를 살펴보았다. 일본 민속학자에 의해 기록된 산대놀이 관계자료인 아끼바(秋葉隆)의 「山臺戲」(1954), 다카하시(高橋亨)의 「산대잡극에 대하여」⁴⁾(1937)와 <皇城新聞> 보도자료, 해방 이후 처음 재구된 산대놀이 공연에 관한 증언내용, 당시 공연 사진자료(1951, 1962)를 참고하였다. 그리하여 조선후기 민중의 생활상과 문화감각이 그대로 반영된 산대놀이 복식형태의 상징성을 연구하고자 한다.

II. 산대의 기능과 명칭

산대잡극에는 특별한 가설물이 설치되었는데 주로 산대 또는 채붕이라 불리웠다. 『세종실록』⁵⁾, 『광해군일기』⁶⁾에는 山臺·綵棚으로 기록되어 있으며 『숙종실록』에는 山棚⁷⁾으로 기록되었는데 이들 명칭이 동일한 것인지 밝혀지지 않았다. 권택무⁸⁾, 김일출은 산대와 채붕을 구별하였는데 권택무는 <산대>란 무대를 말하며 채가 채색을 가했다는 뜻으로 붕은 가로지르는 시렁따위를 말한다는 추측을 통해 채붕을 무대장식으로 보았다.

<표 1> 산대 기능과 명칭에 관한 견해

(가) 송석하	산에 있는 지리적 구역에 설치한 모양
(나) 김재철	송석하의 견해 계승
(다) 아끼바(秋葉隆)	하층민 이었던 <山者>에서 유래된 것으로 사회적 현상에 주안점을 둔 견해: <산이>→ <산대>, <산디>
(라) 조원경, 양재연	산대=무대
(마) 사진실	본산대 놀이패를 지칭

김일출 또한 산대에 걸쳐장식을 한 것이 《채봉》이라 했다.⁹⁾ 양재연, 조원경¹⁰⁾은 산대와 채봉을 동일시하였다.

「水原陵幸圖」는 능행가는 행차로부터 환궁할 때 벌어지는 연회장면이 그려져 있다. 이때의 연회장면에는 기녀들이 문才하는 모습이 그려져 있는데 이를 통해 산대의 모습을 유추해 볼 수 있다. 양재연과 조원경은 사용된 이름을 가지고 산대의 구조를 복원해 내기도 하였다.¹¹⁾

아래의 자료 분석을 통해 산대의 기능과 명칭에 대한 추론은 몇 가지로 결론을 내릴 수 있다.

<표 1>에서 (가), (나), (라)는 궁정에서 행해진 《산대잡극》을 말한 것으로 산대, 채봉은 무대설비를 가리킨다. 이 견해를 논증할 수 있는 자료는 다음과 같은 것이 있다.

연극에는 산회와 야회가 있고 두 부류는 나례도감에 속한다. 산회는 채봉을 설치하고……¹²⁾

채봉산이는 고려의 유숙이다.……요즘에는 별도로 도감을 두어 중국의 사신이 올 때마다 좌우 채봉으로 나누어 신기를 경쟁한다.¹³⁾

(마)는 임진왜란 이후 나례도감을 폐지하게 되자 재인들은 궁정에서 나와 민간 공연 행사를 벌리게 되었고 그 후로 산봉은 산대와 마찬가지로 공연종목이나 놀이패를 지칭하는 의미를 갖게 되었다는 주장이다.

丁若鏞의 『牧民心書』에는 당시의 놀이패를 지칭하였다.

배우의 놀이, 괴뢰의 기예, 나악으로 시주를 청하는 일, 요망한 언사로 술수를 파는 자는 모두 금해야 한다. 남쪽지방의 아전과 군교들은 사치와 방종이 습속이 되어, 봄이나 여름 화창한 때가 되면 배우의 익살(우리말에 덕담이라 한다-原主)에窟備의 棚等の 놀이(우리말에 焦蘭尼 또는 山臺라고도 한다-原主)로 밤낮을 이어서 즐기고 있다.¹⁴⁾

정약용은 《棚竿之戲》를 이명으로 산대 또는 초라나라 부른다고 하였다. 여기서 산대는 나례의 무대

시설물을 지칭하는 것이 아니라 현전하는 탈춤 명칭인 산대놀이를 가리키는 것이다. 또한 정현석의 『교방가요』에서 “焦蘭 假面金目 山臺 土興僧美人皆假面”¹⁵⁾이라고 하였으므로 초라니와 산대는 모두 가면을 쓰고 벌이는 놀이임을 알 수 있다.¹⁶⁾

그러므로 산대놀이는 산대잡극에서 유래된 것이다. 궁정공연행사인 산대잡극(나례)은 16세기 말을 절정으로 1754년에 완전히 폐지 되었다. 왜인과 만주인의 침입으로 나라사정은 극도로 악화되었고 산대잡극에도 치명적인 타격을 안겨 주었다. 산대잡희에서 백희와 탈놀이는 분리된 공연종목으로 민간의 생활 속에 뿌리를 두게 된 것이다.

따라서 조선전기 때와는 달리 천시당한 하층민이던 놀이패를 지칭하는 말로 특정화되는 변모과정을 보여준다.

Ⅲ. 산대놀이의 형성과 전개

우리나라 상대의 제천의식에서 고대 종교의 원형을 확실히 단언하기는 어렵지만 일반적으로 고대의 제천의식¹⁷⁾을 종교의 범주로 넣고 무속을 고대 종교의 원형으로 한다. 고대 종교는 나례를 통해 인간과 신의 갈등을 해소하고 각종 연회를 개최하여 자연과 인간의 갈등을 해결하고자 했다.

고대 우리민족의 제천의식은 국내의 큰 행사로 모든 백성이 참여한 공동체 의식이며 인간에게는 악귀를 쫓아내는 기능과 함께 멋과 흥이 하나가 되는 장이기도 했다. 즉 신을 즐겁게 하는 가무백희는 인간 스스로 즐기는 현실적 체험인 것이다.

고구려고분 무용총 벽화에서 보이는 5명의 무용인이 그려져 있는데 복식이 단일하지 않다. 『舊唐書』 「音樂志」는 고려약에는 무용인이 4인으로 밝혀져 있다.¹⁸⁾ 대개 당대 10부악의 경우로써 보견대 무용의 기본인원이 2명으로 구성된 것은 扶南樂, 天竺樂 등 이른바 南蠻으로 통칭되는 남방계통의 무악과 백제악이 있을 뿐이며 서역계국인 龜茲, 疎勒, 康國, 安國 등의 무악은 모두가 네 명으로 구성되어 있다.¹⁹⁾ 무악의 기본 인원에서 보면 고구려는 서역의 영향을

받았으며 신라는 백제와 함께 당악의 갈래에 들어감을 알 수 있다.

따라서 『구당서』 음악지에 보인 고구려 舞人의 복식은 무용총 벽화의 무용인과 동일하나 『삼국사기』 악지에 보인 신라악 무인의 복식은 전혀 다르다. 고구려 무인은 조우삼식관모를 쓰고, 황색 細袴와 襦, 紫羅帶, 누른빛 大袖를 달았고, 신라 무인은 복두를 썼으며 公欄(公服) 위에 금속제 腰帶, 자색빛 大袖를 달았다. 고구려와 신라의 무복은 색과 형태에 있어서 다르다. 고구려 무용인의 복식인 袴과 襦, 띠를 매는 옷차림과 긴 大袖의 유형은 현존하는 산대놀이의 팔목중과 음중의 장삼춤에 면면히 이어져 내려오고 있으며 무용총 벽화에 보이듯이 긴소매자락으로 추는 춤사위는 처용무의 영향을 받은 것이라 본다.

삼국이 통일된 후 고려악은 신라의 속악과 결합되었다. 신라인에 의해 전승되어 온 처용무는 14세기 말 15세기 초 까지 성행한 탈놀이였다. 역신을 몰아내기 위한 붉은 가면은 산대놀이의 취발이와 같고 춤사위는 산대놀이 장삼춤에 이어져 내려오고 있다.

9세기말 10세기 초에 활동한 학자 최치원은 당시 놀음을 다섯가지로 분류하였는데 그 놀음에는 金丸, 月顛, 大面, 束毒, 狻猊이다. 속독에 대해 묘사하기를,

산발머리, 남색 얼굴 인간과 같지 않다. 대열 지어 뜰에 나와 봉황처럼 춤을 춘다. 북을 뚝뚝 울리고 바람은 휘휘 부는데 남으로 달리고 북으로 뛰면서 그칠 줄을 모른다..... 20)

대면은 황금빛 가면을 쓰고 귀신을 놀리는 동작으로, 탈놀이의 하나이다. 속독²¹⁾과 대면²²⁾은 산대놀이의 팔목춤에 그 자취를 남기고 있다.

신라의 대면은 황금빛 가면을 쓰고 귀신을 구축하는 동작이라는 점에서 중국 고대의 方相氏를 연상케 한다.²³⁾ 『周禮』의 기록을 보면 방상씨는 곰 껍질을 뒤집어쓰고 황금의 네 눈알이 달린 가면을 쓴다. 그것은 검은 옷을, 붉은 치마를 입으며 창과 방패를 들고 귀신을 쫓는 역할을 한다.²⁴⁾고 언급되어 있다.

따라서 역귀를 구축하는 행사를 기원전 6~5세기에 儺라고 부른 것을 알 수 있다.²⁵⁾

11세기 전반에 고려왕실에서 선달 그림에 연중 행

사의 하나로서 나례를 거행한 사실이 고려사에 기록되어 있어 그 연원이 오래되었음을 알 수 있다. 『고려사』에 기록된 나례의식은 조선의 계동나례로 계승되었는데 驅儺 또는 逐疫이라고 하며 그 의식은 다음과 같다. 창사는 악공 중에 한 명이 선발되고 붉은 옷에 가면을 쓴다라고 되어 있으며 고려에서는 창사가 갓을 입고 손에 몽둥이를 들었다. 방상씨는 신라의 대면과 같으나 방패 대신 지팡이를 든다. 指軍 5명은 붉은 옷에 가면을 쓰고 화립을 쓰고 判官 5명은 녹색 옷에 가면을 쓰고 화립을 쓴다. 조왕신 4명은 푸른 옷에 복두를 쓰고 녹색홍상을 입고 자루가 긴 당을 든다. 12지 12신을 상징하는 열두 동물 가면을 쓴다. 악공 십 여명이 복숭아가지 빗자루를 들고 따른다. 振子는 붉은 옷 붉은 수건에 가면을 쓴다. 이상의 인물들이 창덕궁, 창경궁에서 정을 울리고 주문을 읽으면서 귀신을 쫓는 동작을 한다.²⁶⁾

이 의식에 대해 김일출은 大儺라 했고 이두현과 조현경은 계동나례 또는 세말 궁중나례라 했다. 사진실은 계동나례를 구나 또는 축역이라 규정하였다. 『조선왕조실록』의 기록에 관련하여 여기서는 구나로 통칭하겠다.

구나는 궁중에서 벌어진 나례 의식으로 역신을 구축하는 과정을 의미하는 벽사 상징의 祭儀이다. 제의는 정해진 절차와 형식을 엄격히 준수해야 그 주술성이 유지된다. 구나는 관상감에서 주도하며²⁷⁾ 악공이 절차를 따라 의식을 거행한다. 『고려사』에 의하면 악공을 선발할 때 14~16세에 해당되는 어린 소년을 궁중에서 선발하여 엄숙한 의식에 의해 길러내는 것으로 한 치의 틀림이 없는 의례이므로 민간공연행사와 다르다.

그러나 여기서 몇 가지 주목할 점이 있다. 등장인물 중 지군, 판관, 조왕신은 산대놀이의 연잎 눈금적 이과 비슷하고 여자인 小梅는 산대놀이의 소무와 여원이 같다. 12지 12신을 상징하는 동물가면은 산대놀이 의상에 그려진 동물 문양에 그 유속이 남아있다. 복식이 매우 유사하고 복색에 있어 붉은 색과 녹색이 주류를 이루는 것은 또한 산대놀이의 팔목중의 복색에 잘 나타나 있다.

조선왕조실록에는 나례를 구나, 관나, 설나로 변별하여 그 양상을 기록하였으므로²⁸⁾ 11세기 이후 나례

가 연희의 구성으로 발전하면서 희극적 요소가 발전된 것이다. 역신을 구축해 내는 과정에 보다 연희적인 요소가 결합 계승되면서 볼거리 위주로 공연을 하게 된 것이다.

관나와 설나는 민간인 주도의 공연행사로 구나와 차별성을 갖는다. 『세종실록』에는 조선시대 공식문화로서의 나례는 임금의 거동과 매우 밀접한 관계가 있다. 종묘에 제사 의식을 거행하고 환궁하는 연도에서 나례 등을 공연하였다는 기록이 있는데 29) 이것은 『오례의』에 규정되어 있는 의례적인 절차와 같다. 이 행사는 칭송과 환영을 목적으로 하고 관람을 목적으로 하지 않기 때문에 설나에 해당된다. 설나는 무대공간이 길위 길가로 이동식으로 움직이면서 행해지거나 미리 설치해 놓은 무대에서 공연되기도 한다. 이때 고정무대를 대신대³⁰⁾라 칭하고 바퀴가 달려 끌고 가는 이동식 무대를 예산대³¹⁾라 하여 그 위에서 배우들이 잡희를 벌였다.

또한 사신 접대를 위한 행사로 설나가 베풀어 졌는데³²⁾ 양란 이후 재정이 어렵게 되면서 인조는 나례도감을 폐지하게 되었는데 그 이후 설나는 해체되었고 예능인들이 민간에 떠도는 연희패로 그 생계를 이어갔다.

관나와 설나는 모두 나례도감에서 주도하고 각처에서 발탁된 민간 예능인의 공연이면서도 그 차별성을 갖는다. 관나는 궁전 뜰이라는 단일 공간에서 관람이 공식적으로 규정된 나례이고³³⁾ 칭송과 환영이 목적인 설나³⁴⁾와 구별된다.

고려말 李穡의 「驅難行」은 관나가 독립적으로 분리되기 이전의 공연을 보여준 것으로 구나 의식, 처용무, 각종 잡희의 존재를 확인할 수 있다.³⁵⁾ 14세기 중엽에 공연된 나희는 가면을 쓰고 역신을 구축하는 의식인 나례에 각종 잡희와 탈놀이가 한데 어울어져 있다. 탈놀이에는 원시시대 이래의 동물 탈놀이, 신라의 처용무 및 고려시기에 첨가된 호인, 남극노인, 강남상인 등이 총동원되었는데 김일출은 여기에서 산대잡극이라 불리우는 탈놀이의 일부가 등장했음에 주의할 것을 지적하고 있다. 술에 취해 깨지 않은 듯한 붉은 가면을 쓴 처용은 산대놀이의 취발이를 연상케 한다.

사실상은 도시탈춤인 산대놀이가 구나보다는 관

나, 설나의 영향이 많은 것으로 지적했으나 예능인은 관나와 설나에 속했던 사람들이 대부분을 차지하더라도 대본양상은 역신을 구축하는 과정이 연희적으로 구성된 과장인 팔목과장이 중심이므로 산대놀이 대본 인물을 거의 갖춘 14세기 중엽의 기록을 통해 역귀를 쫓아내고 한 해의 복을 비는 민중의 사상과 생활감정이 산대놀이에 녹아 있는 것이다.

조선시대에 접어들면 유랑 예능인의 신분적 처지는 매우 비참해 진다. 중종실록에 “문才人, 백정 등은 본시 일정한 재산이 없는 사람들로서 오로지 배우의 잡희를 직업으로 각처로 돌아다닌다. 이것을 식량구걸이라 칭한다”라는 기록이 있듯이 그들은 오로지 가무 잡희로 생계를 유지했다는 것이다. 훗날 양주의 산대놀이 군들이 계방을 조직하여 춘추 두차례로 市井의 상인들에게서 전곡을 구걸하여 생계를 유지한 것은 관의 보호 바깥에서 생계를 도모해야 하는 재민 생활의 이러한 전통을 물려 받은 것이다.

조선시기에 들어와서는 結綵의 설비와 산대잡극의 공연에 필요한 일체의 비용을 시정의 상공업자 각 관아의 노비, 각 리의 향도 등에 부담시키는 것이 통례로 되어 있었다.³⁶⁾

연산군때 나례의 종목이 화려해 지고 분화를 거듭하였고 인조에 오면 재정 궁핍으로 나례도감을 폐지하게 되자 민간 예능인들은 각지로 흩어져 연희를 통해 생계를 유지해야 만 했다. 산대놀이는 상공업의 발달에 상응하는 흥행위주의 공연 형식으로 형성되었다.

산대놀이는 서울의 본산대 놀이와 경기도 일대의 별산대 놀이로 나눌 수 있다. 본산대 놀이는 나례도감 폐지 후 각처로 흩어져 별산대를 파생시켰다. 서울의 본산대 놀이는 17세기 말 시정을 중심으로 도시 유흥이 발달하고 상업적인 문화의 성격이 강화되는 가운데 그 모습을 드러내었다. 전국적인 상업유통망의 중심에 위치한 서울 시정은 어느 지역보다 많은 이익을 기대할 수 있는 지역이었다. 특히 17세기 이후 서울의 시정이 경강지역으로 확장되면서 애오개(아현), 노량진, 송파 등 중심 상업지역에 놀이패들의 활발한 활동이 이루어졌다고 유추할 수 있다. 애오개는 도성에서 경강지역의 중심지인 西江으로 가는 육상교통의 길목이었으며 노량진은 경강지역의

나루였다. 이들 지역을 중심으로 활동한 산대놀이패는 서울 경강지역을 중심으로 한 상업발달 및 도시적 오락의 유흥과 관련이 있다고 할 수 있다.³⁷⁾

17세기 말에 형성된 산대놀이는 19세기

회>가 열려 민간에 공개되었는데 이중 산대가면극이 연출되었다.⁴⁰⁾

이보라, 최상수를 선두로 하여 산대놀이 공연이 재현되었고 현존하는 양주 별산대, 송파 산대놀이는

<표 2> 산대도감 계통극 지역분포

	關西	京畿	嶺南
가면극의 명칭	탈놀이	山臺	野遊 五廣大
지역범위	황해도	서울근교	경남의 낙동강 以東 지방 경남의 낙동강 以西 지방
분포지역	황주·봉산·사리원·재령·해주·강령·은율	개성·녹번·애오개·노량진·사직골·퇴계원·양주·송파	동래(東萊)·수영(水營)·현재 영남지방의 김해군 가락면 진주·창원·고성·통영

말 20세기 초 까지 서울 상업지역에서 성황리에 공연하였다. 당시 신문기사를 보면 애오개, 용산 등지에서 연회장을 가설하고³⁸⁾ 노천 연회장에서 탈춤이 공연되었다는 사실을 알 수 있다.³⁹⁾

오늘날 산대극이라 불리는 양주 별산대와 송파 산대놀이와 같이 그 대본 내용을 산대도감 계통극으로 묶을 수 있는 것은 다음과 같다. 현존하는 산대도감 계통극은 <표 2>에서 살펴보듯이 넓은 지역 분포를 나타낸다.

1900년 초엽까지 공연되었던 산대놀이는 1899년을 기점으로 양주 공연을 마지막으로 하고 서울, 경기 지역에서 자취를 감추게 된다. 그로부터 30년이 지난 후 조종순이 구술하고 김지연이 필사한 <산대도감극>이 널리 알려져 왔다. 1930년 산대도감극에 명시되었는 바 서울과 양주에 소재한 연극이라 하였고 놀이패의 구성원이 남대문 큰 고개와 녹번 일대에 살았다고 하였으므로 본산대와 별산대의 극본이 연관이 있음을 알 수 있다.

산대도감극의 각본으로 이어진 탈춤 공연 행사는 자연스러운 전승이라 할 수 없다. 전승은 관객의 수요와 배우의 공급이 절대적으로 이루어 져야 하는데 이 공연은 학술적인 또는 기타의 목적으로 인위적으로 형성된 공간에서 공연되었다.

현재에도 관객동원과 배우의 체계적인 배양은 실제 1930년대와 그리 달라진 것이 없는 상황이다. 해방이후 주한 미군의 요청으로 이보라가 주축이 되어 1951년에 공연하였다. 1958년 광복절을 맞이하여 건국 10주년 기념행사의 하나로 <전국민속예술경연대

중요무형문화재로 지정되었다. 근래 관심있는 연구인들에 의해 애오개 본산대와 퇴계원 산대놀이를 재현하기 위한 노력을 아끼지 않고 있다.

IV. 복식의 변모과정과 상징

1. 동물문양의 舊態적 의미

산대놀이의 의상에는 흔히 조선시대의 민화나 불교의 산신탱화, 무당의 신상도 등에서 볼 수 있는 동물 문양을 의상의 등에 그리거나 수를 놓아 장식을 한다. 이것이 어디에서 유래하고 무엇을 의미하는지는 정확히 알려진 바가 없으나 산대놀이에 등장하는 호랑이, 용, 까치, 학을 통해서 고대로부터 상상의 수호신이 변천하여 현재까지 남아있는 민족 신앙의 축적임을 알 수 있다.

동물을 형상화하는 것은 고구려고분벽화의 사신도에서 그 유래를 찾을 수 있다. 각각 동서남북 네 방향의 수호신(청룡, 백호, 주작, 현무)을 네 가지 동물로 회화한 것이다. 동아시아 각처에서도 상상 속의 聖獸가 있는데 이것을 통해 민족신앙의 자취를 찾을 수 있다. 4세기 이후의 고구려고분에서는 인물화, 풍속화가 주종을 이루었으나 6세기 말 이후에는 고분벽화의 주제가 상상의 수호신인 사신도로 집중되어 나타난다. 이것은 중국의 통일 이후 수, 당의 침략을 계속적으로 받게되고 7세기 전반에 연개소문이 정권을 장악하자 종래의 불교대신 도교를 수용하게 된다.

그러면서 사신도는 도교를 수용하게 되고 신선도와 함께 주류를 이룬다. 즉 벽화가 사신도로 압축된 것은 그 당시 죽음의 세계에 대한 의식 변화, 도교의 유입과 관련된 것이다.

따라서 사신도의 유형은 시대를 거쳐 갖가지의 동물로 대체되어 인간의 삶에 유용되었다. 청룡은 용으로, 백호는 호랑이로, 주작은 봉황, 공작, 학, 까치, 꿩, 원앙 등으로, 현무는 거북, 자라 등으로 변모되어 온 것이다.

들뜸음이나 오편대에서는 ‘영노’, ‘비비’라는 다소 변형된 용으로 등장하고 꼭두각시에서는 이시미로 등장한다. 다소 변형된 용은 극에서 응징하는 자로서 역할을 한다. 사자도 또한 같은 역할을 한다. 이 때 용의 상징적 의미는 작품 속에서 용의 속성에 의해 규정되기 마련이다. 산대놀이에서는 동물의 형상이 직접 등장하지 않고 등장 인물과 일체가 되어 나타난다. 즉 등장인물의 역할과 성격을 작품 속에서 더욱 부각시키는 역할을 한다. <표 3>은 산대놀이 의상에 그려진 동물 그림을 살펴본 것이다. 양주별산대놀이에서 팔목춤은 봉산탈춤의 사상좌춤과 오편대의 오방신장무와 같이 굿의 형식을 갖고 있다. 역신을 쫓아내는 驅儺적 장면을 연출하므로 춤사위가 힘있고 박진감이 넘친다. 팔목춤은 용이 그려진 장삼을 입는데 용은 구나적 속성을 지니고 있다. 사실 탈춤의 연행 그 자체도 잡귀를 막고 역병을 물리치는 辟邪 기능을 담당하는 것이며 비가 내리지 않아서 흉년이 들면 사람들이 탈춤을 연행하였다는 이야기는

경상남도 密陽郡 武安에서는 정월 보름 경에 마을을 동부와 서부로 나누어 동부에서는 용의 목우상을 만들고 서부에서는 호랑이의 목우상을 만들어 싸운다. 용의 머리에는 호랑이가 탐낸다는 金羊 가면을 쓴 사람이 안고 호랑이의 머리에는 용이 탐낸다는 如意珠 가면을 쓴 사람이 앉아 있다. 줄다리기 할 때 사용하는 것과 같은 줄을 만들어 줄 위에 용과 호랑이를 올려놓고 농악대의 독려로 접근전을 벌이다가 금양 또는 여의주의 가면을 쓴 사람이 상대방의 깃발을 빼앗으면 이기게 된다. 이 놀이에는 五方神將의 가면을 쓴 사람들과 상좌, 노장, 문동이, 양반, 말뚝이, 영감, 할미, 작은마누라 등의 가면을 쓴 사람들이 따른다.⁴¹⁾

무안의 龍虎싸움형태의 굿은 농사가 잘되게 하기 위해서 거행되며 승패에 따라서 농사의 豊凶이 결정된다고 한다. 이러한 싸움형태의 굿은 注谷洞의 하후 굿에서도 다산과 풍요를 상징하는 여서낭이 이겨야 풍년이 든다. 무안의 경우 호랑이는 농사와 관계가 없지만 용이 풍농과 관계가 있으므로 용호의 싸움 역시 농사의 풍흉과 관련된 것임을 알 수 있다.

따라서 산대놀이에서 용호의 등장은 풍농굿에서 그 유래를 찾을 수 있다. 굿이라기 보다는 연극인 산대놀이는 용호의 등장이 싸움굿에서 극적인 재미로 옮겨 가게 되면서 공연 요소로 자리잡게 된 것이라는 추정이 가능해 진다.

2. 색의 祭儀性

자연의 풍요와 다산을 기원하는 龍虎의 싸움굿에서 동물 형상화의 유래와 의미를 살펴 보았다. 어느 쪽이 승리하느냐에 따라 농사의 풍흉을 결정하듯이 주곡동의 경우 여서낭의 서낭치마는 붉은 색이고 남서낭의 서낭치마는 검은 색으로 싸움에서 여서낭이 이겨야 한 해의 농사가 풍요롭다는 것이다. 이것은 남성과 여성의 싸움에서 자연의 풍요와 다산과 밀접히 연관되어 있는 여성이 승리를 해야 풍년이 든다는 것이다.

조동일은 검은 색과 붉은 색 서낭치마의 색깔은 각각 농사를 지을 수 없는 계절인 겨울과 농사를 지을 수 있는 계절인 여름을 상징하는 것이라고 보았

<표 3> 산대놀이 의상에 그려진 동물

등장인물 탈놀이	연잎	눈썹적이	움종 · 목중	노장	취발이
양주별산대	학	호랑이	용	호랑이	학
송파산대			호랑이 · 달		호랑이

널리 알려져 있는데 이것은 탈춤이 일종의 기우제 역할을 하였다는 것을 말한다. 따라서 용은 비를 내리는 성수에 해당된다. 용은 농사를 위해 절대적으로 필요한 비를 내려주는 존재로서 그 의미를 해석할 수 있다.

고 우리 민속에서 겨울과 여름의 싸움이 있다고 지적했다. 겨울과 여름의 싸움은 농사를 지을 수 없는 계절인 겨울을 물리치고 농사를 지을 수 있는 계절인 여름을 빨리 오게 하기 위해서 검은 색으로 분장하거나, 검은 색의 가면을 쓰고 겨울을 상징하는 사람들을 붉은 색으로 분장하거나 붉은 색의 가면을 쓰고 여름을 상징하는 사람들이 몰아내는 방식으로 진행되는 싸움형태의 굿이라 했다.⁴²⁾ 상징적인 색의 대결을 두고 농경사회에 나타나는 유감주술(類感呪術; Sympathetic magic)의 원리⁴³⁾라 하였는데 흔히 농경사회에서는 겨울과 여름이 싸움을 벌여서 겨울을 물리치면 농사를 지을 수 있는 계절이 빨리 온다는 것이다. 서구의 카니발에서도 농경 의례와 관련된 이러한 상징적 싸움 사례는 많다.

따라서 산대놀이가 풍농굿과 관련이 있다는 것은 극적 구성이 농경 의례의 상징적 싸움을 그 기원으로 한다는 것이다.

김재철⁴⁴⁾이 조사한 산대놀이 가면의 색은 노장과 취발이의 가면에서 볼 수 있는데 검은 색(흑갈색)의 노장 가면과 붉은 색의 취발이 가면의 대결을 통해 겨울을 상징하는 노장을 여름을 상징하는 취발이가 몰아내는 과정으로 구성되어 있다. 이러한 색의 대결을 통해 승리를 예시하는 극적인 요소는 산대도감 계통극인 해서, 경기, 영남지방에 공통으로 나타난다.

또한 옛부터 검은색은 귀신이 좋아하는 색이며 귀신을 몰아내기 위해 붉은색을 썼다. 『의례·사관례』에 제사를 지내기 위하여 齋戒할 때에 검정색을 쓰는 것은 귀신이 검고 어두운 것을 좋아하기 때문이라고 하였다.⁴⁵⁾

붉은색과 검은색의 대결은 처용회에서 그 유래를 찾을 수 있다. 처용은 「紅桃花 같이 붉어진 모야」를 하고 있다고 하고 「취한 뺨은 타오르듯 붉어 아직 깨어나지 않는다」고 한다.⁴⁶⁾ 처용은 붉은 색 얼굴을 하고 밖에 노니는 자인데 비해 역신은 밤에 처용의 아내와 은밀하게 간통하는 자로 묘사되어 있어 처용과 역신의 대결은 붉은 색과 검은 색의 대비로 볼 수 있다. 처용과 역신의 대결은 산대놀이에서 노장과 취발이의 대결과 비슷하다. 두 사람이 등장하는 처용무는 중국의 오행사상의 영향으로 오방처용이 되었고 이러한 대결구도는 변모하였다고 볼 수 있다. 이와 관

련된 것은 봉산탈춤의 사상좌춤과 오광대의 오방신장무에도 나타난다.

경기지방 산대놀이의 상좌는 사방에 절을 하며 무언극으로 진행하는데 이 마당은 상좌의 내면적 갈등과 장차의 변신을 암시해 주고 있다는 점에서 전체 과정의 서막에 해당된다. 상좌 복식이 판불임이라는 종교적 의미를 담고 있듯이 승무 복식을 입고 등장하고 청·홍의 복색은 앞으로 전개될 내용이 예상되지 않음을 암시한다. 아끼바나 김일출(1930)은 회색 장삼에 남·분홍·황 3색 쌍가사를 어긋메게로 띠고 청·홍의 고깔을 쓴다고 적고 있으나 현재는 청·홍의 고깔만을 사용한다. 해서 탈춤에서는 여승이 남치마에 홍가사를 띠고 등장한다. 통영오광대에서는 녹·홍으로 좌우가 다른 색을 대비한 장삼을 입고 등장한다. 그외 영남지방의 탈춤은 붉은 색을 입는다.

이처럼 농경의례에 나타나는 여름과 겨울의 싸움을 나타내는 붉은 색과 검은 색이 복색에서는 붉은 색과 푸른 색으로 나누어진다. 이것은 주곡동의 서낭치마의 경우처럼 붉은 색과 검은 색의 대결은 아니지만 검은 색은 푸른 색과 동일한 의미를 담고 있다는 유추가 가능하다.

또한 경기지방은 붉은 색과 푸른 색의 대결이 나타나고 영남지방은 붉은 색을 보여주는데 이것은 극적인 흥행위주의 상권지역과 굿의 성격이 짙은 상권에서 떨어진 지역의 차별성을 보여준다. 굿에서 붉은 색은 다산을 상징하는데 이러한 의미는 혼례에서 신부가 홍치마를 입는 것과 마찬가지로이다.

3. 복식형태의 지역적 특징

춤은 느린 사위로 긴 장삼 소매를 고개 너머로 휘두르는 동작의 춤을 추는데 이것은 장삼춤이라 하고 긴 한삼을 끼고 추는 춤은 한삼춤이라고 한다. 장삼과 한삼의 지역적 구분은 해서지방은 한삼춤을 추고 경기지방과 영남지방은 장삼춤을 춘다. 장삼·한삼춤의 기원은 고구려고분벽화에서 볼 수 있다.

고구려고분 무용총벽화에서 보이는 舞服의 긴 大袖는 해서지방의 한삼춤에, 산대놀이 장삼춤에 면면히 이어져 내려오고 있으며 무용총 벽화에 보이는 긴 소매자락으로 추는 춤사위는 처용회의 영향을 받



<그림 1> 최초의 가면극 포스터

은 것이라 본다.
 팔목중춤에서 산대놀이는 모두 半袖 장삼을 입고 춤을 추는 것이 동일하다. 봉산탈춤에서 팔목중은 모두 8 명이 등장하는데 저고리와 잠방위에 장삼과 더그레를 입는다. 그런데 장삼을 입지 않고 더그레를 입는 경우에 소매에는 한삼을 달고 춤을 춘다. 그러므로 해서와 경기탈춤의 차이는 장삼과 한삼으로 구별할 수 있다. 장삼과 한삼의 지역적 구분은 혼례복에서도 나타난다. 평양과 개성 지방의 혼

례복은 신랑과 신부 모두 한삼을 낀다. 중부 이남 지방에서는 한삼을 원삼에 달아 손을 가리웠다.⁴⁷⁾ 팔목중춤은 굿의 형식을 담고 있어 역신을 쫓아내려는 구나적 장면을 연출하므로 춤사위가 힘있고 박진감이 넘친다. 마치 처용이 역신을 몰아내는 것처럼 힘차다. 처용회에서 유래된 춤사위가 팔목춤, 오방신장무에서 재구성된 것이다. 아끼바(1930)도 短袖舞라 기록하였는데 이것은 半袖 장삼을 이르는 것이다 이 보라를 주축으로 한 1959년 공연에는 <그림 2>에서 보듯이 바지 저고리와 허리에는 안경집과 주머니를 달고 그 위에 첩배 장삼을 입었다. 그 연행 시점에 따라 다소 차이는 있어도 한삼을 달지 않았다. 현전하는 산대놀이의 복식형태는 <표 4>와 같이 장삼과 한삼으로 지역적 특징을 나타낸다.

<표 4> 탈춤의 장삼과 한삼춤의 구분

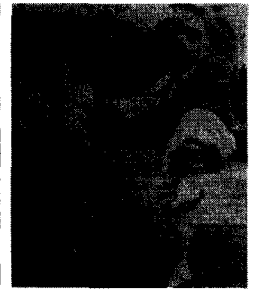
등장인물	지역	경기		영남
	해서 봉산·강령	양주	송파	오광대
상좌	장삼	장삼	한삼	장삼
팔목중	한삼	장삼	반장삼	장삼(노장)
취발이	한삼		한삼	

4. 산대놀이 복식 전승에 따른 논의

1958년 한국일보의 지면을 통해 李保羅와 崔常壽



<그림 2> 두 『팔목승』이 사설하는 장면



<그림 3> 『팔목승』과 『완보』의 대무

가 <<산대놀이의 몇가지 견해>>라는 논제로 배를 드러내놓는 춤사위에 대해 다른 입장을 제시한 일이 있다. 서로의 석연치 않은 논의 보도자료⁴⁸⁾를 통해서도 알 수 있듯이, 현전하는 양주·송파 산대놀이복식은 채록을 통해 재현된 것이므로 많은 문제점을 안고 있다. 그리하여 공연복식 전승의 체계적인 확립을 위해 어느 시점을 토대로 공연복식을 재현할 것인가에 대한 연구검토가 필요하다. 본 논의에서는 조선 말 순조 연간을 공연복식의 시점으로 정하였다. 따라서 공연복식의 체계적인 전승을 위해 천연염색으로 한 복식 3점을 비롯하여 나머지 복식 4점을 제작하였다.

1) 상좌마당

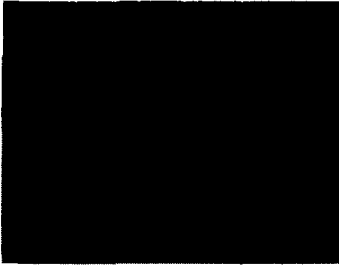
상좌의 복식은 현재 양주별산대에서 흰색바탕의 탈을 쓰고 흰색 고깔에 흰색 도포와 붉은 띠를 맨다. 송파산대에서는 한삼, 띠, 고깔은 청·홍으로 구별하여 입는다. 양주는 장삼이고 송파는 한삼을 착용한다.

아끼바와 김일출은 회색 장삼에 남·분홍·황의 삼색 쌍가사를 어긋메개로 띠고 청·홍의 고깔을 썼다고 채록하였다.

따라서 상좌 의상은 앞으로 전개될 내용이 예상롭지 않다는 암시로, 청·홍의 대결구도를 나타내는 청·홍의 고깔로 표현하고 흰색이나 회색 장삼에 삼색 띠를 어긋메개 하는 것이 적절하다고 본다.

2) 움중과 목중마당

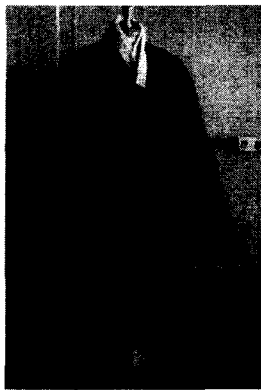
움중은 현전하는 양주별산대에서 등에 용 문양을 그린 먹장삼을 입고 먹행전에 움병거지(노병거지⁴⁹⁾)



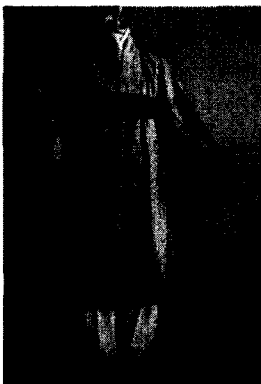
<그림 4> 『노승』과 『취발이』의 대무



<그림 5> 『사당』과 『미알할미』와의 대무



<그림 6> 연잎

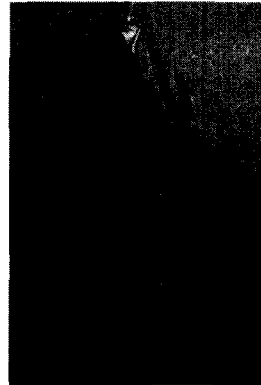


<그림 7> 눈끔적이



<그림 8> 노장

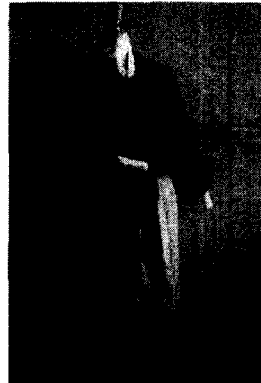
를 쓰며 새끼 띠를 매거나 붉은 띠를 맨다. 아끼바는 1930년 공연에서 花笠에 短袖舞를 입었다고 기록하였으며 김일출은 바지저고리 위에 소매가 짧은 마고자를 입고 머리에 화립을 썼다고 채록하였다. <그림 2>는 1959년 공연에서 움중이 바지저고리 위에 화립



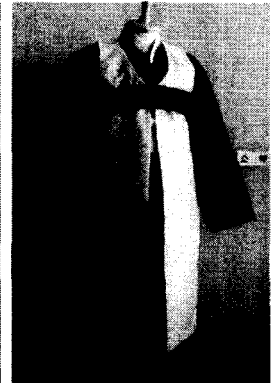
<그림 9> 취발이



<그림 10> 말뚝이



<그림 11> 원승이



<그림 12> 소무

을 쓰고 짚신을 신은 사진자료이다. 공연연대에 따라 다소 차이는 있으나 1959년 공연에서 장삼을 입지 않고 허리에 안경집을 찬 것은 공연 당시의 정치 경제적 요인에 의해 나타나는 변모과정으로 보아야 할 것이다. 해방이후 단수무나 짧은 마고자에 먹장삼을 입고 화립을 쓰게된 것은 1962년 산업박람회 공연에서 이루어졌다. 이러한 복식의 변화는 과제승인 움중의 극중 성격과 장삼자락을 휘두르는 힘찬 춤사위에서 연유한 것이다. 또한 움병거지는 대사에서 자신이 쓰는 병거지는 중국황제가 하사한 관의 일종이라고 주장하는 것과는 반대의 역설적 표현이 담겨있다. 대본에서 노병거지는 어송화라 하였는데 이는 화립과 같다. 송파에서는 시루밑 병거지50)라 하였고 등에 호랑이 문양이 그려진 칠패 장삼을 입었다.

목중은 먹승, 먹중이라 말한다. 양주에서는 목중

네 명이 나온다. 목중탈은 붉은 색, 갈색, 검은 색인데 붉은 색이 주역을 맡고 나머지는 팔목중(파계승)이라 한다. 송파산대는 갈색, 주황색 탈을 쓴 네 명의 목중이 등장한다.

김일출은 1930년대 먹장삼을 입었다고 기록하였으며 현전하는 양주별산대는 등에 용 문양을 그린 장삼에 붉은 띠를 하고 회색 행전을 한다. 송파산대는 녹색 半袖 장삼에 흰 고깔을 쓰고 붉은 띠를 매고 움종과 대무한다. 각각 녹·청·황·적의 색 띠를 매었다.

경기도지방은 모두 반수 장삼을 입고 춤을 춘다. 봉산탈춤에서 팔목중은 여덟 명이 등장하는데 저고리와 잠방이 위에 장삼과 더그레를 입는다. 장삼을 입지 않고 더그레를 입는 경우에는 소매에 한삼을 낀다. 장삼과 한삼을 끼는 것은 팔목중이 역신을 몰아내는 驅離적 성격을 담고 있어 춤사위가 힘있고 박진감 넘치는 것과 관련이 있다. 이것은 처용무에서 볼 수 있는 산해정령춤이 팔목중에서 재구성된 것이다.

아끼바는 (1930)단수무라 기록하였는데 반수장삼을 말하는 것이다. 1959년 공연(그림 2)에서는 바지저고리에 허리띠를 하고 안경집과 주머니를 달았다. 그 위에 칠패 장삼을 하고 짚신을 신었다.

따라서 움중은 노병거지, 먹장삼, 흰 바지저고리, 노끈으로 된 허리띠를 메고, 팔목중은 흰 바지저고리 위에 녹·청·황·적의 반수 장삼을 입고 색색의 띠를 메며 모두 고깔을 쓰는 것이 바람직하다고 본다.

3) 연잎·눈썹적이 마당

연잎과 눈썹적이는 하늘과 땅의 정기를 상징하는 배역이다. 연잎은 부채로 얼굴을 가리고 눈썹적이는 장삼소매로 얼굴을 가리고 등장한다. 연잎과 눈썹적이의 출현은 봉산탈춤의 사자 출현처럼 비속한 중들을 징벌하기 위한 구실을 한다. 또한 춤을 추어 신장(51)에 잡귀가 범하지 못하게 하는 주술적 의미를 담는다.

양주별산대의 연잎은 연잎머리모양을 한 붉은 탈을 쓰고 등에 학을 그린 청창의에 붉은 띠, 푸른 행전을 차고 등장한다. 송파산대에서는 흰 반수 장삼(도포)에 푸른 고깔을 쓰고 푸른 띠, 흰 행전을 차고 공작선을 들었다. 아끼바는 푸른 연잎모양의 관에 푸

른 승모, 푸른 승의를 입었다고 기록했고, 김일출은 붉은 얼굴바탕에 눈썹과 입술을 녹색으로 그린 금줄이 빛나는 가면을 쓰고 연잎 위에 녹색 고깔을 쓰고 그 꼭대기에는 금빛 구슬이 반짝인다고 했다. 복식은 푸른빛 장삼 또는 한삼을 늘어뜨린 푸른 두루마기를 입고 부채를 들었다고 채록했다. 따라서 연잎의 의상으로 <그림 6>과 같이 흰 바지저고리, 녹색 창의에 붉은 띠를 제안한다.

서울대에 보관되어 있는 눈썹적이의 탈은 본산대의 탈로 추정되며 탈 내부에 눈을 꿈적거리게 하는 개폐장치가 있다. 아끼바는 흰 승모에 엷은 먹승의라 하였고 김일출은 흑색 가면에 검은 등거리, 검은 띠라 하였다. 현전하는 양주별산대는 호랑이 문양이 그려진 장삼에 붉은 띠, 회색 행전을 착용한다. 호랑이 문양은 땅의 신을 상징하기 위해 그린 것이다. 송파산대는 백색 도포에 붉은 고깔과 띠, 부채를 들었다.

따라서 눈썹적이의 의상은 먹색 장삼이나 도포에 붉은 띠가 어울릴 것이다. <그림 7>과 같이 흰 바지저고리, 먹색 창의에 붉은 띠를 제안한다.

4) 팔목중 마당

봉산탈춤의 팔목중은 오광대의 오방신장무와 같으며 복색에는 오행사상이 반영되어 나타난 실례이다.

김일출은 완보의 의상에 대해 적색가면에 용 문양 먹장삼을 입고 붉은 띠를 매었다고 하였다. 1959년 공연상황인 <그림 2, 3>에서 볼 수 있다.

5) 칠패이 마당

돌팔이 한의사인 신주부는 적갈색 바탕 가면에 흰(옥)색 두루마기, 긴 담배대와 침주머니를 착용한다. 송파산대에서는 짚으로 만든 건을 쓰고 등장한다. 양주별산대에서는 갓이나 관을 쓰고 등장한다.

6) 애사당 복놀이 마당

애사당의 어머니로 등장하는 왜장녀는 엷은머리에 붉은 색 멩기를 하였고 옥색 저고리에 흰 단속곳을 입고 붉은 허리띠를 매었다. <그림 5>에서처럼 배를 내놓은 것은 윤락여성임을 강조한 것이다.

김재철은 당녀와 왜장녀의 가면을 각각 채록하였다. 당의를 입은 선녀같은 여인을 유득공이 ‘야희의’,

‘당녀’라고 하였는데 이는 왜장녀와 관련이 있다. 아까마도 당녀라 채록했다. 따라서 당녀와 왜장녀는 동일 인물이라는 추정을 가능케 한다.

애사당은 소무 1을 겸한다. 양주별산대는 <그림 5>에서 보듯이 흰 고깔에 색동저고리, 붉은 치마, 흰 장삼, 홍 띠를 맨다. 송파산대는 <그림 4>에서처럼 붉은 치마, 노랑 삼희장저고리, 남색 전복, 긴 땡기머리를 한다.

애사당의 범고춤은 불교의식무가 점차 세속화되면서 변모한 것이다. 남자 예능인에서 여자 예능인으로 교체되면서 기녀의 기방소무가 변천된 것이다. 따라서 애사당의 의상은 승무의상인 흰 고깔, 흰 장삼, 붉은 띠가 적절하겠으나 18세기 이후 감로탱화를 보면 여사당패들이 전복(패자)을 입고 있어 이것은 아마도 기방의 영향이라 짐작된다. 애사당의 의상으로 <그림 12>와 같이 치마저고리에 패자를 제안한다.

7) 노장 마당

각 지역의 탈놀이에 빠짐없이 등장하는 인물이다. 황진이와 지족선사의 전설에서 유래된 것으로 승무회에서 노장춤이 발전된 것으로 추정된다.

양주별산대의 의상은 송낙, 호랑이 문양이 그려진 먹장삼, 붉은 띠, 먹색 행전, 긴 염주, 지팡이다. 송파산대에서는 붉은 가사를 걸친다. 최상수는 등에 호랑이 문양을 그릴 것을 주장했다. 1959년 공연(그림 4)에서도 바지저고리, 조끼 위에 먹장삼을 걸치고 있다. 따라서 <그림 8>에서 제시한 노장의상을 제안한다.

<남성관희자>에서 노장이 소매(小妹)를 보고 파계하는 내용은 양주별산대 채록본(1930) 내용과 공통된다. 18세기 『경도잡지』에도 만석중과 소매의 등장이 보인다. 만석중은 노장이고 소매는 지금의 소무 각시이다. 소매 의상은 위에서 말한 <그림 12>와 같다. 1959년 공연에서 소무는 한삼을 끼지 않았다.

8) 신장수놀이 마당

신장수인 말뚝이는 양반 하인역과 도끼역을 겸한다. 신장수 의상은 연두색 창의, 붉은 띠, 패랭이 갓을 쓰고 손에 채찍을 들고 등장한다. 송파산대는 반수장삼, 붉은 띠, 패랭이를 쓴다. 말뚝이의 의상으로 <그림 10>과 같이 청색 바지, 흰 저고리, 흑색 등거

리를 제안한다.

원숭이는 붉은 탈을 쓰고 붉은 색 반 장삼, 바지, 붉은 행전을 한다. 김일출은 병거지를 썼다고 채록했다. <그림 11>는 원숭이의 의상으로 재구성한 것이다.

9) 취발이놀이 마당

취발이의 가면은 노총각을 표시하기 위해서 이마 위에 쇠꼬리로 만든 누른 털(상투)을 풀어서 드리운다. 취발이는 ‘발이 취했다’는 뜻으로 발에 불이 날 정도로 걸어다니는 당시의 상인층을 대변하는 인물임을 짐작할 수 있다. 이러한 예는 춘향이가 ‘향기 있는 여인’을 뜻하고 향단이는 ‘향기 있는 꽃의 받침’이라는 의미와 같다. 취발이의 극 중 역할이 크게 대두된 것은 17세기 말 산대놀이 성립에 주요한 세력이었던 상인층의 급부상에 있다.

취발이와 노장의 가면은 붉은 색과 검은 색의 대결구도를 갖는다. 붉은 색의 취발이가 검은 색의 노장을 몰아내는 결말이다.

양주별산대는 등에 학 문양을 그린 청창의에 붉은 띠를 매고 회색 행전을 차고 귀롱나무를 든다. 송파산대는 호랑이 문양을 그린 녹색 반수장삼에 녹색채를 든다. 김일출은 회색 등거리(터거리)를 입고 손에 새끼몽치를 든다고 했다. 1959년 공연(그림 4)에서는 회색 더그레에 한삼을 끼고 대무한다. 봉산탈춤에서는 붉은 길에 녹색 소매를 단 더그레와 한삼, 붉은 바지, 무릎에 방울을 달고 버들가지를 든다.

취발이의 의상은 <그림 9>에서 재구성한 것과 같이 춤사위를 위해 소매를 길게 늘어뜨린 청창의에 먹색 바지, 붉은 띠를 어긋메개로 제시하고자 한다.

10) 샌님마당

제 1경에 의막사령놀이와 제 2경의 포도부장 놀이로 구성되어 있다.

언칭이 양반탈을 쓰고 등장하는 샌님은 흰 도포에 유건이나 정자관을 쓰고 등장한다. 양반의 아들인 도령은 옥색 두루마기에 남색 전복, 복건을 쓴다. 언칭이 탈은 하인이 조롱하는 등장인물의 성격과 신분사회에 대한 의도적인 저항을 그대로 반영한 것이다.

이 마당에서 말뚝이는 풍자와 해학을 대표하는 인물형으로 양반을 조롱하는 하인역이다. ‘말뚝이’는

말뚝을 박는다라는 풀이로 한 양반에게 복종하는 하인으로 해석할 수 있다.

의상은 <그림 10>과 같으며 산대놀이에서는 패랭이나 병거지를 쓴다. 병거지는 전립의 하나로 짐승의 털을 다져서 일정한 틀에 넣어 만든 모자이다. 조선 시대 군노나 하인이 썼는데 흑의와 변용하거나 전령복으로 사용했다. 또한 농악의 잭이들이 머리에 쓰는 모자로 여기서는 꼭대기에 종이와 깃털로 길게 달아 여러 가지 놀음을 하였는데 이를 '상모'라 한다.

패랭이는 굵은 대오리로 성글게 엮은 것이다. 조선초기에 흑립이 양반층의 전유물로 되면서 역졸, 보부상, 천인계급이 사용하게 되었다.

포도부장은 선님의 첩인 소무와 놀아난다. <남성관희자>에서 유생과 武夫의 대결이 <산대도감극>에서 선님과 포도부장의 대결과 상통한다.⁵²⁾ 대본의 중심 인물이 무부에서 포도부장으로 설정된 것은 그의 업무가 시정의 생계활동과 직결되기 때문이다. 사실은 『조선 연극사』에서 시정의 공연활동을 위해서는 포도부장의 비호가 필수적이며 무사집단이나 무리배 집단이 스스로 배우집단의 고객이 되는 한편 공연활동을 매개한 중개자로서 큰 영향력을 행사했음을 알 수 있다고 하였다. 이러한 변모과정은 서구에서 18세기 중엽 시민계급이 자신들이 등장하는 시민극을 만들었다는 사실과 상통한다. 아놀드 하우저에 의하면 서구의 시민극은 궁정의 생활과 이상을 표현하는 고전 비극에 대한 의도적 반항에서 시작되었다고 하였으며 시민계급 스스로가 주역으로 나오는 고상한 연극이 존재한다는 그 자체로 귀족과 동등한 대우를 받아야겠다는 시민계급의 요구를 표출한 것이었다고 한다.⁵³⁾

포도부장의 의상은 흰(옥색)두루마기에 갓을 쓴다.

11) 신할아버지 미알할미

신할아버지는 흰 도포(양주)나 두루마기(송파)에 유건이나 갓을 쓰고 등장한다. 미알할미의 의상은 양주별산대에서는 흰 치마저고리, 황색 엷은머리, 지팡이이고 송파산대에서는 회색 치마저고리에 지팡이를 든다. 김일출은 미알할미를 서울 동소문 밖 미아리에 사는 못난 할미라고 부른다는 말도 있다고 채록했다.

V. 결 론

이상에서 산대놀이 복식의 상징성을 통해 시대에 따른 변모과정을 살펴본 결과는 다음과 같다.

1. 산대놀이의 복식에 그려진 동물 문양 중 龍虎는 오래 전부터 辟邪의 기능을 담당하였고, 용은 농사를 위해 절대적으로 필요한 비를 내려주는 존재로 그 의미를 해석할 수 있다. 용·호는 농사의 풍흉과 관련된 것으로 산대놀이에서 자연의 풍요와 다산을 상징하는 용호의 등장은 풍농굿에서 그 유래를 찾을 수 있고 굿에서 극으로 전환하면서 산대놀이가 공연요소로 자리잡게되었음을 알 수 있었다.

2. 용·호의 싸움은 농경의례의 상징적 싸움으로 성장을 뜻하는 여름과 수확의 기쁨을 누릴 수 없는 겨울의 싸움으로 정의할 수 있다. 이것은 산대놀이에서 가면과 의상에 나타나는 색의 대결구도로 나타난다. 붉은 색과 검은색의 대결은 복색에서 청·홍의 대결로 나타나는데 이것은 검은 색이 푸른 색과 같은 의미로 사용되었다는 것을 유추 할 수 있었다.

3. 산대도감 계통극은 넓은 지역분포를 나타내며 복식형태에 있어 해서와 경기 탈놀이 복식구성의 특색을 장삼과 한삼으로 구분할 수 있었다. 또한 장삼과 한삼의 춤은 그 유래를 처용무에서 찾을 수 있으며 고구려무용총벽화의 舞人을 통해서 확인 할 수 있다.

4. 공연복식 전승을 위한 논의에서는 조선 순조연간을 재현 시점으로 정하여 복식구성을 제안하고 실제 제작하였다.

상좌 의상은 청·홍의 대결구도를 청·홍의 고깔로 표현하고 흰색이나 회색 장삼에 삼색 띠 어긋나게 하였다. 음중과 팔목중은 저고리와 잠방이 위에 장삼과 더그레를 입었다. 장삼을 입지 않고 더그레를 입는 경우에는 소매에 한삼을 깐다. 이것은 처용무에서 볼 수 있는 산해정령춤이 팔목춤에서 재구성된 것이다. 연잎의 의상은 흰 바지저고리, 녹색 창의에 붉은 띠를 하고 눈썹적이는 흰 바지저고리, 먹색 창의에 붉은 띠를 재현하였다.

에사당의 범고춤은 불교의식무가 점차 세속화되

면서 변모한 것으로 남자 예능인에서 여자 예능인으로 교체되면서 기녀의 기방승부가 변천된 것이다. 따라서 애사당의 의상은 승무의상인 흰 고깔, 흰 장삼, 붉은 띠가 적절하나 18세기 이후 감로탱화를 보면 여사당패들이 전복(패자)을 입고 있어 장삼 대신 패자를 제시하는 것도 좋다고 생각된다. 말뚝이의 의상으로 청색 바지, 흰 저고리, 흑색 등거리를 재현하였다. 원숭이는 붉은 탈을 쓰고 붉은 반장삼, 바지, 붉은 행전을 하였다.

취발이의 의상은 춤사위를 위해 소매를 길게 늘어뜨린 학 문양을 그린 청창의에 먹색 바지, 붉은 띠를 어긋메게로 제현하였다. 노장은 먹장삼에 송낙과 긴 염주목걸이, 지팡이로 재구성하였다. 포도부장의 의상은 흰(옥색)두루마기에 갓을 쓴다. 신할아버지는 흰 도포(양주)나 두루마기(송파)에 유건이나 갓을 쓰고 등장한다. 미알할미의 의상은 양주별산대에서는 흰 치마저고리, 황색 엷은머리, 지팡이이고 송파산대에서는 회색 치마저고리에 지팡이를 든다.

산대놀이의 명칭, 형성, 전개를 연구하면서 산대놀이가 제의적 성격과는 달리 속중 이후부터 흥행용 목적으로 한 순수한 놀이문화로 변모하였다는 대체적인 윤곽이 파악되었다. 산대를 가리켜 나례의 무대 시설물을 지칭하는 것이었으나 17세기 중엽 이후에는 현전하는 탈춤 명칭인 산대놀이를 말하며 즉 본산대패를 가리킨다는 것도 알 수 있었다. 따라서 산대놀이의 변모과정을 통해 공연복식도 시대적인 변천을 거쳤다. 나례도감이 폐지된 후 민간예능인이 각지로 흩어지게 되면서 생계유지를 위해 연행한 민간예능인들은 상권이 자리잡고 있는 장시를 중심으로 공연행사를 벌였고, 이 과정에서 산대놀이의 공연복식은 정치 경제적 요인의 영향을 받으며 변모되었다.

이러한 상업적인 도시탈춤은 1899년을 기점으로 서울에서 자취를 감추게 되었다. 가장 큰 원인은 일본제국주의의 침략에 의한 정치, 경제적 토대가 약화되고 산대놀이의 실제 보급로인 상권이 크나큰 위협을 받게 된 것이 가장 크다고 할 수 있다. 또한 산대놀이의大本내용이 그 당시 민중들의 이해와 요구를 더 이상 따라 잡을 수 없었다는 것도 있다. 영화 산업 같은 공연문화의 새로운 이변도 그 이유일 수 있다. 그러나 문화란 끈질긴 생명력을 갖고 민족의 삶

과 어울어져 있기 때문에 그리 쉽게 없어지지 않는다는 가능성을 확인하는 것이 주요한 문제로 지적되며 현대인의 생활에 저절로 스며들 수 있는 민속극으로 구비전승 되어야 할 것이다.

참고문헌

- 1) 관련 논문은 다음과 같다.
고복남 (1973). 우리나라 민속무의 복식 구조에 관한 연구. 서울대.
장영수 (1983). 악학궤범에 나타난 악인복식의 근원적 연구. 한양대.
장사훈 (1985). 악복과 무복의 역사적 변천에 관한 연구. 서울대.
최선미 (1992). 조선조 궁중정재복식 연구. 이대.
박진아 (1996). 처용무 복식의 연구. 인하대 외 다수.
 - 2) 박영주 (1978). 한국무속복식 연구. 이대.
백영자, 유효순 (1986). 무당내력을 중심으로 한 한국복식연구.
박정애 (1990). 무속의 색과 문양에 관한 연구. 숙대.
유효순 (1994). 한국무속 의례복식연구. 숙대 외 다수.
 - 3) 정은자 (1975). 한국가면극 의상에 관한 연구. 흥대.
권광희 (1986). 하회별신굿 탈놀이의 복식. 성균관대.
이은주 (1998). 하회탈춤의 분장과 복식. 안동대 논문집.
 - 4) 서연호 (1987). 산대탈놀이. 열화당. pp. 113~126.
 - 5) 예조에서 태종의 신주를 종묘로 들어가는 의식절차에 대하여 올렸다. "..... 행차가 대궐로 돌아올 때에 의금부와 궁기감에서는 종묘의 길 어귀에서 나례의 잡희를 벌이며 성균관 생도들은 종루의 서쪽거리에서 가요를 올리고 교방에서는 혜정교가에서 가요를 부르는 동시에 정재를 하며 경복궁 문밖의 좌 우편으로 산대를 세운다....."
禮曹啓太宗祔廟儀.....遷宮時 義禁府軍器監 進儂禮雜戲於宗廟洞口 成均館生徒等進歌謠鍾樓西街 教坊進歌謠於惠政橋邊仍呈才 又於景福宮門外左右山臺殿下既遷宮(1권 27~28장)
- 궁전으로 돌아올 적에는 모든 관리들이 예복차림으로 걸어서 뒤따랐으며 채봉을 만들고 나례를 벌여 맞이하였다.....
遷宮百官朝服步從 結綵棚設儂禮.....(24권 28장)

- 6) 왕이 공성왕후의 관복을 종묘에 고하였으며 제사가 끝나자 행차가 나갔다. 큰길에 채봉과 향산을 설치하고 우

창의 여러가지 놀이를 성대하게 하였다.…… 사헌부에서 제의하기를 “오늘 채봉을 세우고 향산을 설치한 것은 큰 경사를 자랑하기 위한 것입니다. 그렇지만 큰 경사날의 기본은 오직 중묘에 고하고 축하하는 데 있는 만큼 채봉과 향산은 구경할 필요가 없습니다.……”

王以恭聖冠服告于太廟 齊畢駕出 感陳綵棚香山優倡百戲大路……司憲府啓曰 今日之建綵棚設香山所以侈大慶也然而大慶之本唯在告廟陳駕 則綵棚香山非所當觀也…… (119권 5장)

7) 숙종실록, 46권 20장.
 8) 권택무. 조선민간극. p. 39.
 9) 김일출 (1998). 조선민속탈놀이연구. 한국문화사, p. 84.
 10) 양재현. 산대희에 취하여. pp. 29~34.
 조원경. 의례와 가면무극. pp. 69~81.
 11) 양재현. 같은 글. p. 30; 조원경. 같은 글. pp. 77~78.
 12) 演戲有山戲野戲 兩部屬於儺禮都監 山戲結棚下帳…… (柳得恭, 『京都雜誌』聲伎)
 13) 綵棚山者 高麗遺俗也……今世別置都監 海上國使臣 爲左右棚 競鬪新奇.(李翼, 『星湖塞說』5권 下 技藝門, 綵棚條)
 14) 俳優之戲 傀儡之技 儺樂幕緣 妖言賣術者 并禁之 南方吏校 奢濫盛風 每春夏泰容 卽俳優 滑稽之演(方言云德談) 窟儺棚等之戲(方言焦蘭伊亦名山臺)窮盡達夜……(丁若鏞, 茶山研究會 譯註, 譯註(1979) 牧民心書, V, 창작과 비평사, pp. 113~114)
 15) 정현석. 교방가요. 38장.
 16) 사진실. 같은 책. pp. 313~315.
 17) 『삼국지』 「위지 동이전」에 기록된 고대 우리민족의 제천의식의 풍습은 각종 연회를 개최했다는 추정을 가능하게 한다. 부여의 제천행사는 영고라 했고 臘月에 연일 크게 모여서 마시고 먹으며 노래하고 춤을 추었다고 한다. 예에서는 해마다 10월이면 하늘에 제사를 지냈는데, 밤새도록 술을 마시며 노래 부르고 춤추니 이를 무천이라 하고 호랑이를 신으로 여겨 제사를 지낸다고 한다. 마한은 해마다 5월과 10월에 제사를 지냈는데 소도를 만들어 거기다가 큰 나무를 세우고서 방울과 북을 매달아 놓고 귀신을 섬긴다고 한다. 고구려는 10월에 지내며 나무로 만든 隧神을 동쪽 강 위에 모시고 기제사를 지내는데 이를 동맹이라 한다.
 18) 구당서, 卷29, 志第9, 音樂志 2.
 19) 전 항 참조
 20) 삼국사기, 卷第32, 雜志第1 樂條.
 21) 남빛 탈을 쓰고 군무를 추는 신라시대의 가무
 22) 신라 사람들이 놀던 탈놀이의 한 가지, 황금빛 탈을 쓰고 구슬채찍을 두르며 추는 군무
 23) 김일출. 조선탈놀이. p. 57.
 24) 『周禮』卷31, 夏官 司馬下, 方相氏 “掌夢熊皮 黃金四目 玄衣朱裳 執戈揚盾 師百隸而時儺 而索室敵疫

25) 『論語』 鄉黨篇, “鄉人儺 朝服而立於阼階”
 26) 응재총화 1권, 대동야승, pp. 22~24.
 27) 선조실록, 180권. 33장.
 28) 사진실은 구나, 관나, 설나로 나라의 변별 양상이 다르다고 하였는데 『조선왕조실록』에서 관련 자료를 확인해 본 결과 그 양상이 다음을 알 수 있었다.(『조선연극사』).
 29) 세종실록, 24권, 28장, _____, 1권, 27~28장, 광해군 일기, 119권, 5장.
 30) 貞熹王后祔廟時 山臺儺禮結綵等事 立命停之 臣等意祔廟重禮 祖宗朝皆用此禮大山臺雖不可 如曳山臺茶亭山臺結綵儺禮女妓呈才等事 依祖宗朝例行之 如何(성종실록, 174권, 23~24장).
 31) 王親祭宗廟恭聖室 告聖朝誥命 還宮時耆老儒生妓房獻軸 其妓房之頌雜以倡優 王停輦終日以觀之 令侍臣將士下馬還宮(광해군일기, 95권, 4장)
 上色才人帶次唱夫甘伊十二正……幹架山上人物所着 有文段 紅色黑檀 靑段 黃紗 各七尺 纈紅五尺 金縷五尺(儺禮聽膳錄, pp. 4~5)
 張衡의 「西京賦」에 묘사된 平樂觀의 놀이 광경에 ‘山車’가 나온다.
 32) 중종실록, 89권, 48장
 綵棚山者 高麗遺習也 …… 今世別置都監 海上國使臣 爲左右棚 競鬪新奇(이익, 星湖塞說, 5권 下, 技藝門, 綵棚條)
 33) 上以便服御仁陽殿檐下 兩大妃垂簾御殿傍小北 張帳幕 又其長廊垂簾 爲內外命婦觀羅之處 宗宰二品以上 入直 諸將承旨及注書史官等入侍(성종실록, 235권, 19장)
 34) 鼓三嚴 魯山具遠遊冠絳紗袍 乘輦以出 百官皆鞠射 輦過 平身 侍衛如常儀 前後鼓吹沓奏 曳山棚前導 雜戲具呈……輦至光化門外 左右綵棚百戲具作 女妓優人俱入 勤政殿庭 駐輦勤政門觀之(노산군일기, 11권, 38~40장)
 35) 李杜鉉 (1985). 韓國의 假面劇. 一志社.
 36) 世宗實錄, 卷42, 世宗 8년 4月條.
 37) 姜彝天, 『중암고』 「南城觀戲子」와 鄭顯爽의 『教坊歌謠』37~38장에 실린 내용은 산대놀이패가 상업적 도시적 유희과 관련이 있음을 입증하는 자료이다.
 38) 皇城신문. 1899. 4. 3.
 _____, 1900. 3. 3.
 39) 皇城신문. 1900. 8. 9.
 40) 韓國日報. 1958. 8. 12.
 41) 한국민속종합조사보고서(경상남도편) (1972). 서울: 문화공보부, 문화재관리국, pp. 799~803 요약.
 42) James Frazer (1964). The new golden bough, abridged by T. Gaster, New York, pp. 322~326에서 광범위한 사례를 찾을 수 있다.

- 43) 조동일. 가면극의 미학. 가면극과 민중의식의 성장. 서울대 출판부, p. 28.
- 44) 김재철 (1981). 조선연극사. 민속원.
- 45) 의례·사관례. 권 3-11.
- 46) 樂章歌詞. 處容歌에서.
- 47) 단국대학교 부속 석주선기념민속박물관 (1998). 북한 지방의 전통복식·개화이후-해방전후. 현암사.
- 48) 요약하면 공연시 배를 드러내놓고 춘 것은 인기몰이를 위한 것이 아니라 극중 성격을 공고히 하고 채록을 통한 배춤 이야기를 재현한 것이라는 이보라의 견해에 대해 최상수가 반론을 제기한 것이다.(한국일보, 1958년 8월 12일, 17일, 27일).
- 49) 노끈으로 꼬아 만든 병거지
- 50) 시루밑에 까는 것으로 새끼를 파서 만든 제기이다.
- 51) 놀이판
- 52) 윤광봉 (1994). 18세기 한양을 중심으로 한 산대놀이의 양상. 한국고전문학 연구회편. 한샘출판사, p. 144.
- 53) A. 하우저 (1990). 문학과 예술의 사회사. 근세편 下, 창작과 비평사, pp. 101~103.