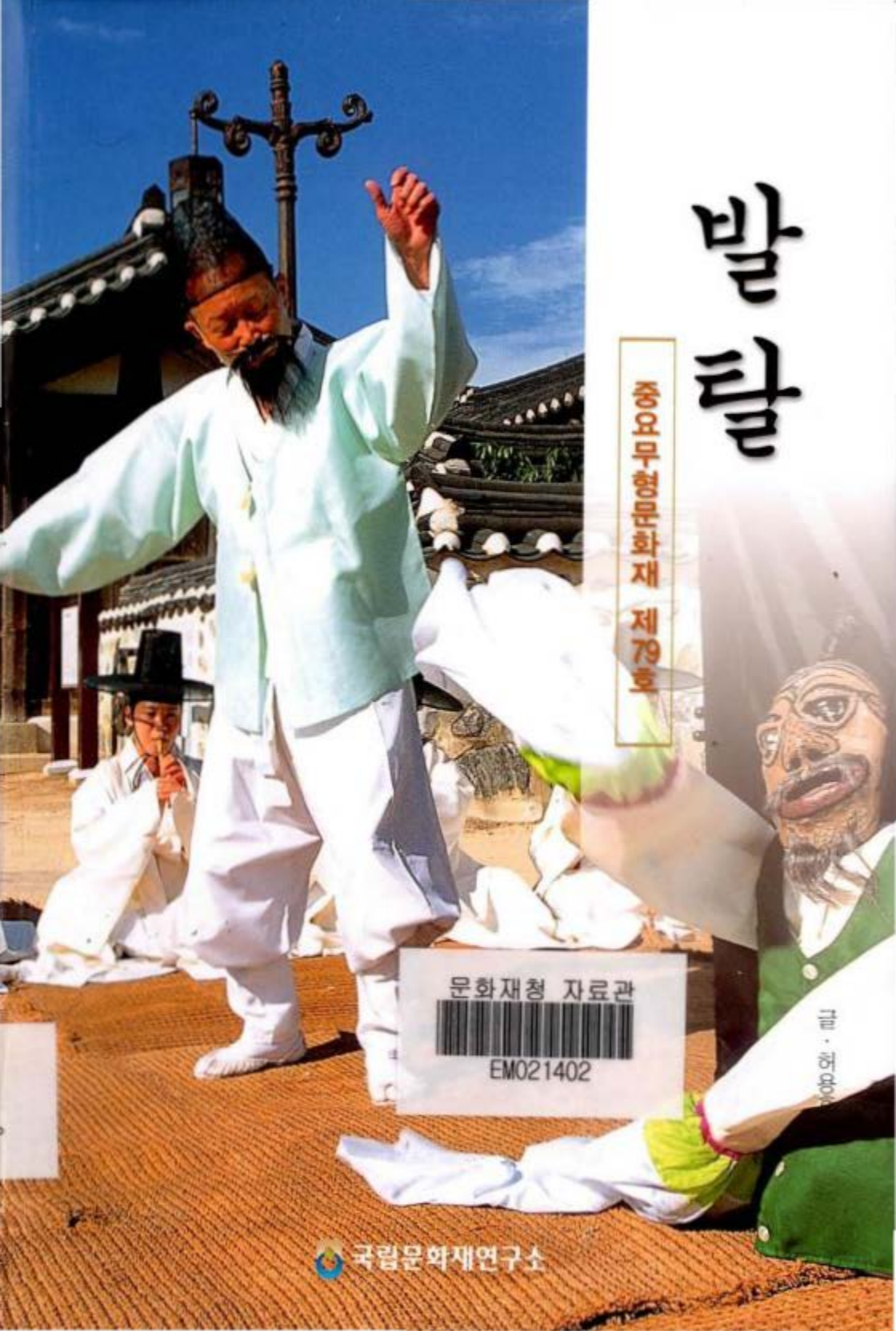


발탈

중요무형문화재 제79호

문화재청 자료관
EM021402

글 · 허용

국립문화재연구소

중요무형문화재 제79호

발탈

"중요무형문화재 기록도서"를 발간하며

이 책은 중요무형문화재의 원형을 보존하기 위하여 추진하고 있는 중요무형문화재 기록화 사업의 하나로 기획된 것입니다.

무형문화재는 그 대상의 형체가 없기 때문에 사람의 기능과 예능에 의해 전승됩니다. 그런 까닭에 유형의 문화재보다 쉽게 사회적·문화적 환경 변화에 노출되어 변형되거나 급격히 사라져 가고 있습니다. 이에 국립문화재연구소에서는 1995년도부터 중요무형문화재 개별 종목에 대한 실연 전과정과 역사적 전승양상 등을 사진 및 도면과 함께 수록하여, 지정당시 보고서의 한계를 뛰어 넘어 보다 학술적으로 보유자의 기·예능을 기록하였습니다.

이번에 발간하는 『발탈』에는 발탈 예능보유자 박춘재와 이동안, 박해일 등의 전승 계보와 형성과정 및 대·소도구의 복식, 연행방식 등 발탈 전반을 상세히 수록하고 있습니다.

모쪼록, "중요무형문화재 기록도서"가 전통문화유산을 지키고 유지하는 한편 중요무형문화재를 올바로 전승해 나가는 기초자료로 활용되어 전통문화의 보대로 자리 매김될 수 있기를 기대합니다.

2004. 7.

국립문화재연구소

발탈

Ⅰ. 발탈의 가치와 형성 과정 7

1. 발탈의 독특함과 가치 8

2. 발탈의 유래와 형성 과정 12

Ⅱ. 발탈의 전승자와 전승 계보 23

1. 발탈의 주요 전승자 24

2. 발탈 전승의 계보와 현 전승자들 41

Ⅲ. 발탈 연행의 대 · 소도구와 복식 47

1. 포장막 49

2. 발탈꾼의 대 · 소도구와 복식 52

3. 탈(유람객)의 대 · 소도구와 복식 55

4. 어릿광대(주인)의 대 · 소도구와 복식 58

5. 여자(아낙네)의 대 · 소도구와 복식 60

Ⅳ. 발탈의 연행 방식 63

1. 인형 배우의 연행 방식 65

2. 인간 배우의 연행 방식 82

3. 악사 구성과 장단 104

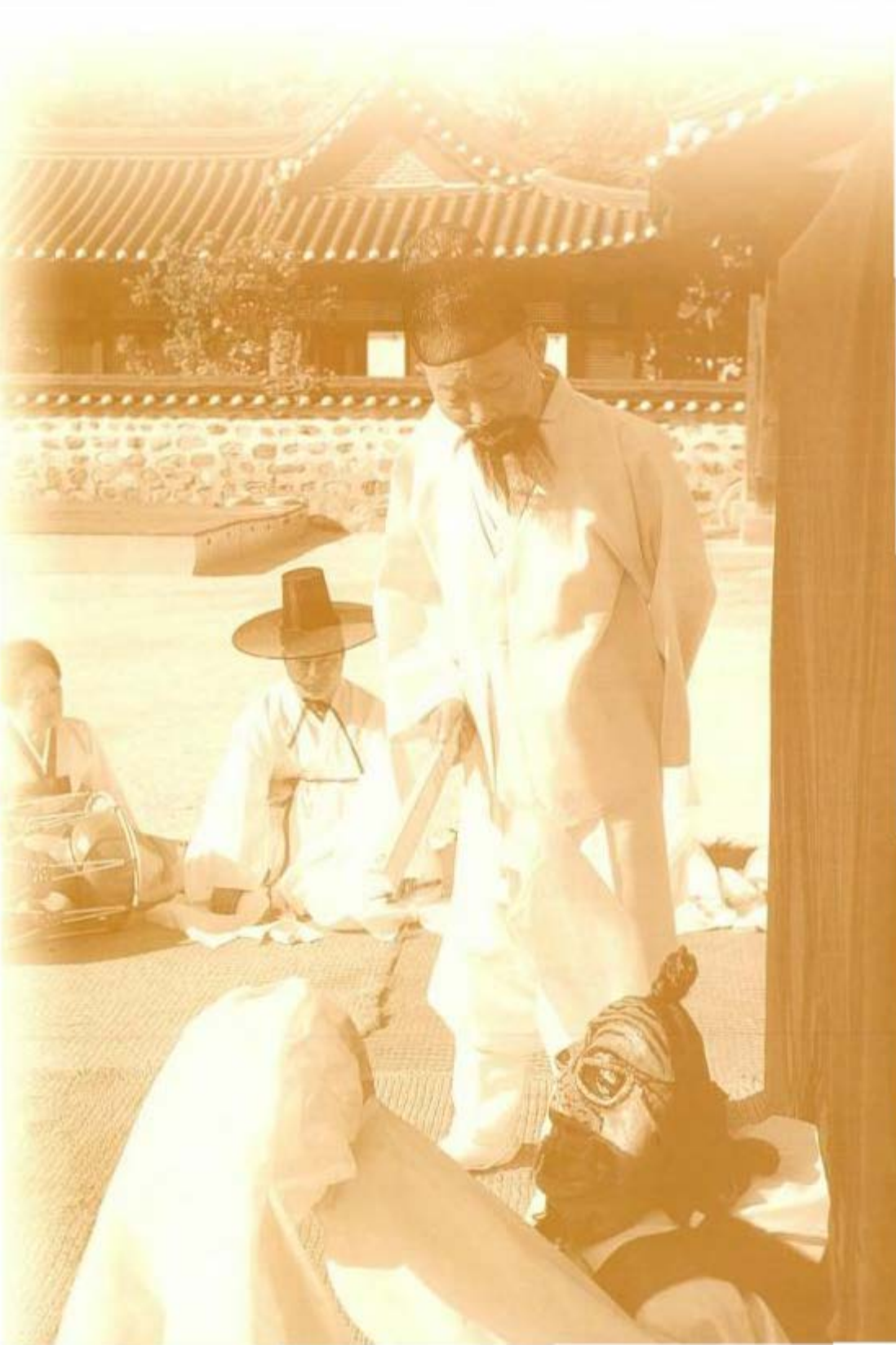
Ⅴ. 발탈의 연행 내용 107

Ⅵ. 발탈 채록본의 비교와 현 발탈 연행의 채록

1. 발탈 채록본의 비교 166

2. 2003년 9월 24일 발탈 연행 채록 186

참고문헌 221



Ⅰ 발탈의 가치와 형성 과정

1. 발탈의 독특함과 가치
2. 발탈의 유래와 형성 과정

Ⅰ. 발탈의 가치와 형성 과정

1. 발탈의 독특함과 가치

연행 마당에는 검은색 포장막을 배경으로 하여 몸통만 있는 마네킹이 자리하고 있다. 사지는 물론이고 목과 얼굴도 없는 몸통 마네킹이다. 이 마네킹에 저고리와 조끼가 입혀진다. 그리고 검은색 포장막 사이로 괴상망측하게 생긴 탈이 몸통 마네킹 목 부분에 자리한다. 양팔의 위치에도 어느새 대나무가 끼워져 있다. 이제 얼굴과 양팔을 갖춘 반등신(半等身) 형상의 인형이 만들어졌다. 이 반등신 인형은 발탈 연행 내내 말을 하고 춤을 추며 노래한다.

사진 1. 반등신 형상의 인형

사진 2. 발탈에서 이용되는 탈

사진 3. 발탈꾼

반등신 인형이 말을 하고 움직일 수 있는 것은 포장막 뒤에 있는 인간의 조종과 목소리 연행 때문이다. '발탈꾼'이라 불리는 이 인간이 반등신 인형을 조종하는 방식은 유별나다. 포장막 뒤에 앉아 포장막 사이로 내민 발에는 탈이 씌워져 있고, 손에는 반등신 인형의 팔로 기능하는 대나무가 쥐어져 있다. 발탈꾼의 발과 양손이 움직임으로써, 반등신 인형의 얼굴과 양팔이 움직이게 된다. 그야말로 온 몸을 이용하는 조종 방식이다. 발탈꾼의 이러한 조종 방식, 특히 발을 이용한 조종 방식은 다른 전통 연행 예술에서는 찾아볼 수 없는 독특한 조종 방식이다. 이 연희가 '발탈'이라 불리어지게 된 사연이 바로 여기에 있다. '발탈'을 위시하여 '발작난', '족가면', '족무용' 등의 다양한 명칭들은, 모두 발에다 탈을 씌우고 조종하는 독특한 연행 방식에서 나온 것이다.

발탈은 탈이 등장한다는 점에서 가면극의 일종으로 보이기도 한다. '발탈'이라는 연희 명칭 역시 탈을 강조하고 있어서 이러한 추정은 더욱 확실해 진다. 하지만 우리가 접하는 가면극과는 다른 점이 너무 많다. 탈을 이용하기는 하지만 다른 가면극에서처럼 얼굴에 쓰는 것이 아니라 발에다 쓰는 것이며, 등장하는 인형 배우의 머리 부분을 구성하는 한 요소로만 기능한다. 그렇다고 인형극이라 하기에도 조심스럽다. 남사당패의 꼭두각시놀음처럼 올곧게 인형 배우들만 등장하여 연행이 진행되는 것이 아니라, 인형 배우와 함께 인간 배우가 동시에 등장하여 연행을 전개시켜 나가고 있기 때문이다.

반등신의 인형 배우만 등장하는 것이 아니라, 스스로 말을 하고 움직일 수 있는 인간 배우가 등장한다는 점도 발탈이 갖는 독특함이다. 상반신만을 가진 기형적인 인형 배우와 정상적인 인간 배우가 함께 등장하여 함께 춤을 추기도 하고 한치의 양보도 없이 티격태격 다투기도 하는 연행의 전개 양상은 전통적인 재담 양상과 닮았다. 하지만 인간 배우들 간의 재담

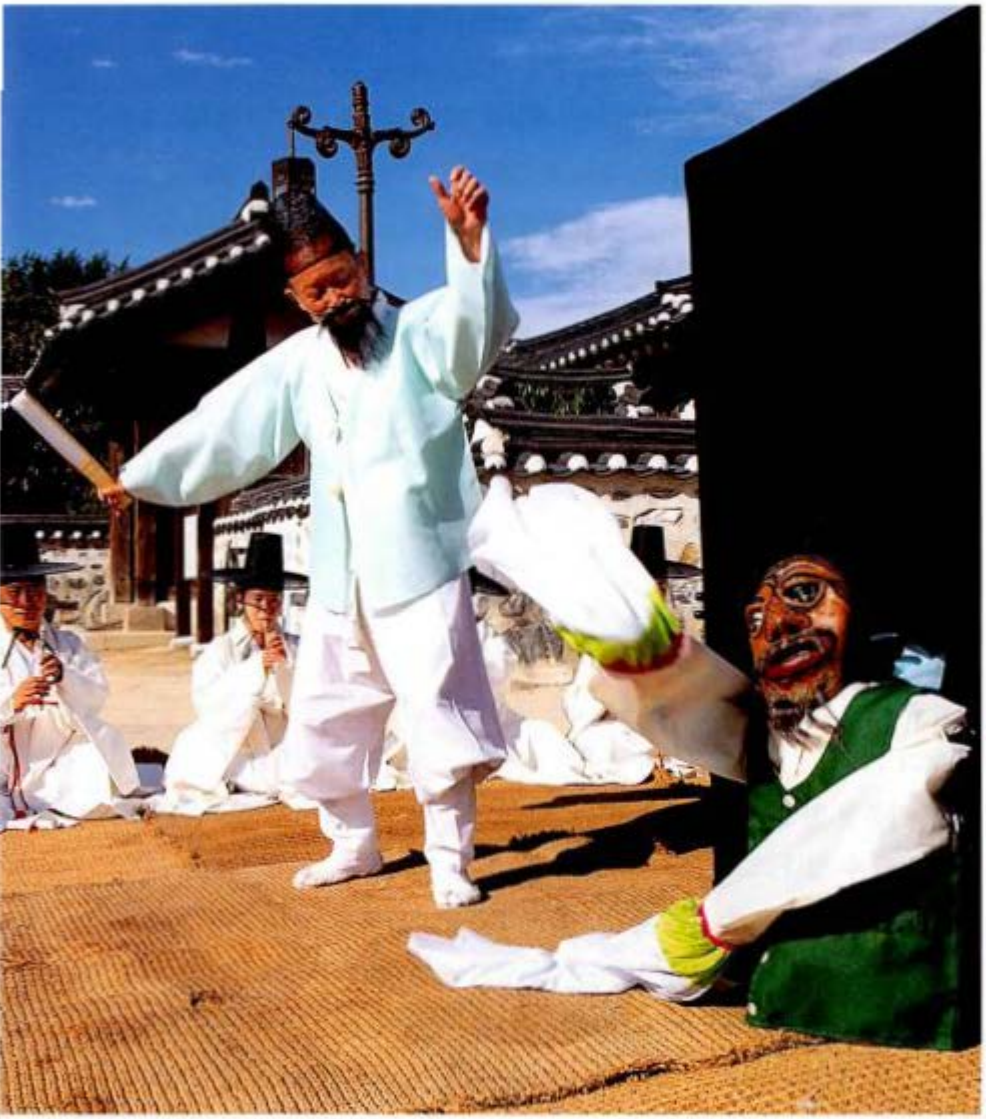


사진 4. 인형 배우와 인간 배우의 연행 모습

경연이 아닌 인간 배우와 인형 배우간의 재담 경연이라는 점에서 전통적인 재담 양상과도 변별된다.

발탈은 탈을 이용하면서도 가면극과 다르고, 인형 연행 방식을 이용하면서도 다른 인형극과는 변별되는 독특함을 가지고 있다. 그리고 두 명의 등장인물이 티격태격 다투는 전통적인 재담의 전개 방식을 이용하면서도, 인간 배우와 인형 배우의 대결이라는 특이함을 갖고 있기도 하다. 발과 손을 이용하여 조종되는 특이한 구조의 인형 배우와 스스로 움직이고 말하는 인간 배우가 공존하며 티격태격 다투는 독특한 양상의 전통 연행 예술이 바로 발탈이다. 이러한 독특함만으로도 발탈은 충분히 주목 할만 한 가치를 가지고 있다.

2. 발탈의 유래와 형성 과정

발탈의 유래와 형성에 대해서는 몇 가지 단편적인 구술 기록과 증언을 접할 수 있다. 이 구술 기록과 제보들은 대체로 '신라 진중(陣中)에서 놀던 것이 그 시초', '고려 나례잡희에서 기원한 것', '남사당패에 의해 비롯된 것', '박춘재 선생이 직접 창작해 낸 것이고 궁중에서부터 놀던 것' 등으로 정리할 수 있다.

'신라 진중놀이 유래설'은 남사당패 연희자였던 남형우(南亨祐)의 제보에서 비롯된다. 그에 의하면, 1920년 경 당시 스승이었던 오명선(吳明善)이 '발탈은 신라 때부터 있었던 것인데 특히 진중에서 놀던 놀이'라고 말하는 것을 들었다고 한다.[1] 이 같은 '신라 진중 놀이 유래설'은 현 발탈 예

1) 심우성, 「韓國 살롱 드라마의 한 形態」, 『空間』, 1975. 12, 66쪽.

능 보유자인 박해일에게서도 들을 수 있었는데,[2] 그 근거에 대해서는 "뚜렷한 근거가 있는 것은 아니고, 어른들이 그렇게 말하는 것을 들었다"[3] 고 한다.

'고려 나례잡희 기원설' 은 고려시대에 팔관회나 연말 궁중 나례에서 온갖 놀이가 행해졌는데, 여기서부터 발탈이 기원했을 것이라는 견해이다.[4] 이 견해 역시 '신라 진중놀이 유래설' 과 마찬가지로 막연한 추론에서 나온 것으로 뚜렷한 근거는 없다. 이는 이 기원설을 제기한 이 마저 "꼭 발탈과 같은 연희는 없었다 해도 그와 비슷한 종목이 있었을 가능성은 없지 않다"[5] 고 그 추론의 막연함을 피력하는 데에서도 입증이 된다.

'남사당패 기원설' 은 정병호에 의해 제기되었다. 그는 발탈에 관한 전통예술인들의 증언들을 바탕으로 해서, 발탈이 남사당패로 대표되는 유랑광대패에서 비롯되었을 것이라고 추론한다.[6] 그리고 그 전승 계보의 맨 윗자리에다 남사당패를 위치시키고 있다.[7] 남사당패가 발탈 혹은 발탈과 유사한 연행을 했었을 가능성은 충분하다. 이는 정병호가 제시한 구술 증언들 이외에, "옛 남사당패 중에는 '발탈' 을 할 줄 아는 사람이 으레히 한 두 사람 있었는데 비가 오거나 너무 날씨가 추워 마당놀이를 못할 때 방안에서 구경꺼리로 놀았다"[8]는 증언이나, 다음의 사례에서도 입증이 가능하다.

---

2) 박해일은 1998년 6월 20일과 8월 22일 필자와의 면담에서 신라 진중놀이 유래설을 피력했다. 이러한 견해는 그가 작성한 문건인 「박해일 국악재담: 발탈편」 에서도 그대로 피력이 되어, "신라시대 군인들의 진중에서 발에다 탈을 씌우고 해학적으로 재담을 하면서 놀이를 하여 부모처자의 그리움을 잊으려고 했다" 고 기술하고 있다.

3) 2003년 6월 25일 필자와의 면담.

4) 신찬균, 「자리판 놀음, 「발탈」을 찾아」, 『讀書生活』 15, 1977. 12, 15~16쪽 참조.

5) 신찬균, 위의 글, 15~16쪽.

6) 정병호 · 최헌, 「太平舞와 발탈」, 『無形文化財指定調査報告書』 第14輯, 文化財管理局, 1982, 315~317쪽.

7) 정병호 · 최헌, 위의 글, 317쪽.

8) 심우성, 앞의 글, 66쪽.

경기도 구리시 아천동 우미내 마을에서는 음력 정월 대보름 전날 밤에 마을 여자들끼리 모여 놀이를 한다. 이 놀이 종목 중에 발로 인형을 만들어 놀리는 것이 있다. 발에다 보자기를 씌우고 모자를 씌워 사람 머리 모양을 꾸미고, 두꺼운 종이로 사람 얼굴을 그려서 박첨지라 불리는 인형을 만든다. 인형 조종자는 다락 위에 앉아서 이리 저리 발을 흔들면서 노는데, 관객들은 방마닥에 앉아서 이를 쳐다보며 발 놀리는 구경을 한다. '박첨지가 나온다. 박첨지가 나온다. 때루와 때루와 박첨지, 때루와 때루와 박첨지'라고 노래를 부르며 발을 놀리면, 구경하던 사람들도 어깨를 들썩이며 춤을 춘다. 이 발로 인형을 만들어 놀리는 놀이는 남사당패가 마을에 와서 하던 것을 보고 마을 사람들끼리 흉내 낸 것이다.[9]

이상의 증언이나 사례로 보건대, 남사당패로 대표되는 유랑 광대패 연행 종목의 하나로 발탈 혹은 발탈과 유사한 연행이 존재했다는 것은 분명하다.[10] 하지만 이를 바탕으로 발탈이 남사당패로 대표되는 유랑 광대패에서 비롯되었다고 추론하는 것에 대해서는 조심스럽다. 이는 남사당패의 발탈 전승이 끊어졌다는 사실과 남사당패의 발탈과 현전 발탈과의 연관성이나 선후 관계가 그리 명확하지 못하다는 점에서 그러하다. 나아가 '남사당패 기원설'을 제기한 정병호 역시 "남사당 쪽의 여흥에서 나오지 않았을까 추정했지만 남사당이 이러한 놀이를 놀았다는 뚜렷한 증거가 없"[11]다는 견해를 내비치고 있다는 점에서도 더욱 조심스러워져야 할 듯싶다.

9) 2000년 8월 27일 경기도 구리시 아천동 우미내 마을 현지 조사 때, 김금순(여, 77세)이 필자에게 제보한 내용을 정리한 것이다.

10) 심우성은 발탈을 놀았던 유랑 광대 패거리로 "남사당패를 비롯하여 솟대쟁이패, 걸립패, 걸궁패, 중매구 등이 있고, 그 밖에도 사당패나 할랑굿패, 이야기 장사 등"을 꼽고 있다. 심우성, 앞의 글, 66쪽.

11) 손태도, 「경기 명창 박춘재論」, 『韓國音樂學』 7호, 韓國古音樂研究會, 1997, 179쪽.

정병호는 앞의 인용문에서 스스로 '남사당패 기원설'에 의문을 표시하면서 "박춘재가 처음했을 가능성도 있다"[12]는 견해를 피력한다. 이렇게 발탈과 박춘재를 연관시키는 증언이나 기록은 여러 군데에서 찾아볼 수 있다.

재담에는 이미 발표한 맹인 재담 외에 은퇴 중인 사계의 대가 박춘재(朴春載)씨가 특히 본사의 계획에 찬성하여 최후의 봉사로 특별 출연하고, 그의 장기인 〈발작난〉도 아울러 공개할 터로

〈조선일보, 1938. 4. 21.〉

1938년 조선일보가 주최한 '조선 특산품 전시회'의 부대 행사로 열리는 '향토 연예 대회'에서 박춘재가 참여하여 '발작난', 곧 발탈을 연행할 것임을 알리는 기사를 인용한 것이다. 인용된 기사는 발탈에 대한 유일한 신문 기사로, 박춘재와 발탈과의 연관성을 보여준다. 발탈과 박춘재와의 연관성은 다음의 여러 증언들을 통해서도 확인할 수 있다.

一九0四年 圓覺社 時節에 朴春載는 平壤 出身의 文永秀(一八六七－一九三0), 李正和(一八六五－一九二0)와 더부러 西道立唱은 勿論이고 各種才談과 '발탈' 같은 曲藝로 滿都의 人氣가 沸騰하였으나

〈이창배의 증언〉[13]

12) 손태도, 위의 글, 179쪽.
13) 이창배, 「인물 70년의 발자취를 찾아서」, 『월간 문화재』 통권 14호, 1973년 1월, 29쪽.

朴春載 선생님 그 이전의 발탈 공연은 잘 알 수 없지만 서울 光武臺와 그 밖의 地方劇場(滿洲까지도 포함하여)을 巡業(演)할 때에 아주 환영받은 놀이……

〈이동안의 증언〉[14]

다음으로 발탈춤이 있다. 연희자가 뒤로 누운 자세에서 발에다 탈을 씌우고 손으로는 악기를 가지고 가락을 연주하며 입으로는 소리를 하는 공연물이다. 소위 삼위일체라 하는 것인데 이것은 박춘재가 직접 고안해서 창작해낸 것이고 궁중에서부터 놀던 것이라고 했다. 주로 희극적 내용을 다뤄 동작도 무척 익살맞게 하였으며 공연시간은 10분 정도였다.

〈고설봉의 증언〉[15]

박춘재 선생의 발탈은 기존의 재담과는 다른 뭔가 독특한 면이 있었습니다. 내가 듣기로 발에 탈을 씌우고 재담과 소리로 관중을 웃기는 발탈은 처음 평양의 박풍이라는 사람이 창작한 걸 가지고 서울에 와서 공연하자 박춘재 선생이 보고 배워 새로운 면모로 꾸몄다고 합니다.

〈이은관의 증언〉[16]

그 중 발탈춤(연희자가 뒤로 누운 자세에서 발에다 탈을 씌우는 공연물)에서는 박춘재 선생의 창작으로 입으로는 노래를 하고 손으로는 장단을 맞추고 발끝에는 탈을

14) 심우성, 앞의 글, 67쪽.
15) 高雪峰 증언, 張源宰 정리, 『滄浪 演劇史』, 도서출판 웅대, 1990, 17쪽.
16) 반재식 면, 『만담백년사』, 만담보존회, 1997, 41쪽.

만들어 씌워 발끝으로 탈춤을 추었다. 소위 삼위일체라는 것인데 이것은 박춘재 선생이 직접 창작해 낸 것이고 궁중에서부터 놀던 것이다. 박춘재 선생이 장구를 치고 가락을 하고 노래를 할 때 가운데다가 까만 포장을 쳤기 때문에 소리는 나는데 얼굴은 보이지 않게 했다. 그래 발탈춤만 이렇게 추는 걸로 신기하게 했다.

〈고설봉의 증언〉[17]

경기도 태생인 박춘재 재담꾼은 …(중략)… 이분은 발에다 탈을 씌우고 소리를 하면서 3人이 주고받고하는 이야기가 해학적 대사로 관객들이 복통 박장대소를 일으키는 정도의 재담가로서 유명하여…… 〈박해일의 증언〉[18]

인용된 증언들에서 보듯이 발탈과 박춘재의 관계는 아주 밀접하다. 이 증언들을 바탕으로 한다면, 박춘재에 의해 발탈이 형성된 것으로 추론할 수 있다. 이은관의 증언에서 보이는 박춘재 이전에 발탈 연행을 했다는 박풍이라는 인물은 그 실체가 분명치가 않고 소문이 확대 과장된 것으로 보인다.[19]

박춘재가 구체적으로 언제부터 발탈 연행을 시작했는가 하는 점은 분명하지가 않다. 대략 1900년대에 박춘재에 의해 발탈이 형성된 것으로 추론할 수 있다. 다음의 신문 기사는 비록 발탈과 관련된 기록이 1938년에 처음 나오기는 하지만, 그 이전에도 발탈 연행을 했음을 추론할 수 있다.

17) 고설봉 구술,「고설봉 선생님의 우리 연극 증후史」,『다시보기』, 2000년 신년호, 8쪽.

18) 박해일, 앞의 문건, '우리나라 전통예술 재담의 의의' 대목.

19) 박풍이 처음 발탈 연행을 했다는 증언에 대하여 손태도는 신문 자료 조사와 증언자 이은관에 대한 재조사를 통하여, 소문이 확대 과장되어 전해진 것으로 추론하고 있다. 손태도, 앞의 글, 178-179쪽 참조.

> 경성 광무딕는 정월 초하루날부터 기연훈다지오 그러훈 딕 광고도 보앗지오만은 박츈지의 별 이샹훈 노름노리와 시로 올나온 남녀비우가 만하셔 아죠 볼만훈딕 요 초삼일낫부터는 씨름이 잇답딕다.(劇狂生)
>
> 〈매일신보, 1916. 2. 4.〉

위의 인용문에서 밑줄 친 '박츈지의 지별 이샹훈 노름노리'는 발탈을 말하고 있는 것으로 보인다. 손이 아닌 발을 이용하여 이루어지는 독특한 발탈 연행이기에 '별 이샹훈 노름노리'로 보였을 것이기 때문이다. 이러한 추론은 1904년 원각사 시절에 발탈 연행으로 유명했다는 앞의 이창배의 증언을 통해서도 방증이 된다. 이로 보아 대략 1900년을 전후해서 박춘재가 발탈을 형성해 낸 것으로 추론할 수 있다.

발탈이 궁중에서 비롯되었다는 설은 이러한 박춘재의 경력과 관련 지워서 나온 것으로 보인다. 1914년 매일신보에 소개된 박춘재의 경력을 보면 다음과 같다.

> 유치훈 시대브터 신문의 풍류랑을 좃츠단이며 노릭와 음률을 억기넘어로 비온 것이 일취월장 ᄒᆞ여 그 형셰를 막지능어로다. 십오세가 되던 히에 젼한국 정무시딕에 가무별감 즁에 일등으로 한참 호강을 ᄒᆞ얏을쁜 안이라
>
> 〈매일신보, 1914. 5. 17.〉

1914년 〈매일신보〉에서는 '예단일백인(藝壇一百人)'이라는 특집을 마련하여, 1월 28일부터 6월 11일까지 1백명의 예인을 한 사람씩 소개하였다. 위에서 인용한 것은 86번째로 소개된 박춘재의 기사 중 일부이다. 여기서

보면 박춘재가 15세에 가무별감을 지냈음을 말하고 있다. 가무별감은 조선시대 액정서(掖庭署)에 소속되어 있으면서 가무에 관한 일을 맡아보던 잡직(雜織)으로 화초별감(花草別監)이라고도 하였는데 임금의 좌우에서 임금을 위로하는 일을 하였다고 한다.[20]

이렇게 궁중에 출입하며 임금이나 왕족의 오락 유흥의 기능을 수행하는 '궁정 배우'[21]로서의 박춘재를 입증하는 증언들은 많다. 박춘재는 고종과 허물없이 대화를 나눌 정도로 총애를 받았으며,[22] 창덕궁 궁내인으로 있으면서 영친왕을 업어 키우다시피 하여, 영친왕이 칭얼거리고 울면 그를 자유자재로 어르기도 했다고 한다.[23] 그리고 박춘재의 손부(孫婦)인 박순자에 따르면, 궁중을 출입할 당시 살고 있던 서대문로의 집 규모는 대단했으며, 가마를 타고 궁중 출입을 했다고 한다.[24]

발탈의 궁중 기원설은 이러한 가무별감으로서의 박춘재 경력에서 비롯된 것이다. 이를 바탕으로 '궁중에서부터 놀던 것',[25] '가무별감의 그 시대에도 발탈 등 각종 재담 소리를 하였던 것'[26]이라는 견해가 피력된 것으로 보인다. 하지만 발탈이 실제 궁중에서 행해졌는지에 대해 필자는 조심스럽다. 이는 발을 이용하는 발탈의 독특한 연행 방식 때문이다. 아무리 오락 유흥의 목적을 위한 것이라고 하지만, 임금이나 왕족 앞에서 발을 내밀며 연행을 한다는 것이 허용되었을까 하는 의문이 생기는 것이다. 이러한

20) 장사훈, 『가무별감』, 『한국민속문화대백과사전』 1, 한국정신문화연구원, 1991, 74쪽.
21) '궁정배우'로서의 박춘재에 대한 세밀한 논의는 사진실, 『궁연문화의 전통』, 태학사, 2002, 484-537쪽 참조.
22) 녹음기와 대나무 그림에 얽힌 고종과의 일화가 변재식, 앞의 책, 43면에 나와 있다.
23) 이러한 인연으로 해서, 후에 박춘재가 일본에 음반 취입을 하러 갔을 때, 일본 육군 근위사단장(육군 소장)으로 있던 영친왕을 어렵지 않게 만나 오랫동안 쌓인 회포를 풀었다는 이야기도 전한다. 이에 대해서는 고설봉 증언 · 장원재 정리, 앞의 책, 17쪽 참조.
24) 손태도, 앞의 글, 139쪽 참조.
25) 고설봉 증언 · 장원재 정리, 앞의 책, 17쪽.
26) 손태도, 앞의 글, 139쪽.

조심스러움과 의문은 현 발탈 예능 보유자인 박해일에게서도 들을 수 있었다. 1998년 필자와의 면담에서 발탈이 "주로 궁중에서 연행되었다"[27]고 말했던 그는 2003년 6월 25일 면담에서는 "궁중에서 어떻게 발을 놀릴 수 있었겠는가?"라고 반문하였다. 이로 보아 발탈의 궁중 기원설 혹은 궁중 연행설은 박춘재의 경력을 바탕으로 한 단순한 추론인 것으로 보인다.[28]

이상의 논의를 바탕으로 발탈의 유래와 형성 과정에 대해 정리해 보면 다음과 같다. 발탈의 기원이나 유래는 명확하지 않다. 다만 1900년을 전후로 해서 현재 우리가 접할 수 있는 발탈과 유사한 것이 형성된 것으로 보인다. 발에다 탈을 씌우고 움직이며 노래하고 재담하는 연행 방식이 형성된 것이다. 그런데 발에다 탈을 씌우고 놀리는 방식은 그 이전에는 찾아볼 수 없는 아주 독특한 발탈만의 연행 방식으로, 현재로서는 그 기원이나 유래를 찾아볼 수가 없다. 하지만 주요 등장인물 2명이 서로 재담 경연을 하며 연행을 전개해 나가는 방식은 조선시대 우희(優戱)나 재담 연행 전통에서 그 유래를 찾을 수 있다. 이로 보아 발탈은 조선시대 우희나 재담 연행 전통을 이으면서, 동시에 발에다 탈을 씌우고 놀리는 등의 독특한 인형 조종 방식을 창안하여 형성된 것으로 보인다. 우희나 재담 연행 전통의 바탕 하에 발로 조종하는 인형 배우와 인간 배우의 재담 경연이라는 새로운 연행의 창출이 이루어진 것이다.

이 과정에서 주목해야 될 인물이 박춘재(朴春載)이다. 발탈이라는 새로운 연행 종목의 형성에는 박춘재라는 재능있는 전통 예술인의 역할이 돋보

27) 1998년 6월 20일, 8월 22일 필자와의 면담.

28) 하지만 궁정배우의 측면이나 발탈에 사용되는 재담의 측면을 통해서는 궁중 연행과의 관련성을 따져볼 수 있다. 이에 대해서는 뒤에서 자세하게 논하게 될 것이다.

인다. 적어도 박춘재는 현전하는 발탈 형성에 중요한 역할을 한 것으로 평가된다. 그런데 발로 탈을 놀리며 노래도 하고 재담도 하는 발탈은 한가지 계통으로만 존재하지는 않았다. 박춘재라는 개인은 물론이고 남사당패로 대표되는 여러 유랑 광대패에서 주요 연행 종목 중의 하나로 조금씩 다르게 연행되었던 것으로 보인다. 발에다 탈을 씌우고 움직이며 재담과 노래를 하는 기본적인 연행 방식은 동일하였지만, 세부적인 연행 방식은 조금씩 다른 여러 계열의 발탈이 존재했던 것이다. 박춘재와 남사당패로 대표되는 유랑 광대패들 사이의 선후 관계나 영향 관계는 명확하지 않지만, 당대의 반응이나 이후의 전승 양상으로 보아 대략 박춘재에 의해 형성된 발탈이 유랑 광대패들에게 영향을 끼쳤던 것이 아닌가 생각된다. 현재 우리가 접할 수 있는 발탈 역시 박춘재 계열의 발탈이며, 남사당패 계열의 발탈은 그 전승이 단절된 상태이다.

II 발탈의 전승자와 전승 계보

1. 발탈의 주요 전승자
2. 발탈 전승의 계보와 현 전승자들

Ⅱ. 발탈의 전승자와 전승 계보

1. 발탈의 주요 전승자

발탈은 하나의 계열과 형태로만 존재했던 것은 아닌 것으로 보인다. 1900년대 전반까지의 발탈 연행자로 거론되는 이들로는 앞에서 언급한 박춘재 이외에, 김덕순,[29] 조갑철,[30] 오명선,[31] 남형우,[32] 이동안[33] 등이 있다. 이 발탈 연행자들은 크게 남사당 계열과 박춘재 계열로 대별할 수 있다. 김덕순, 조갑철, 오명선 등은 모두 남사당패 계열의 연행자라는 공통점을 갖는다. 남형우 역시 오명선의 제자로 남사당패 계열이다. 반면에 박춘재와 이동안은 박춘재 계열이다. 이동안의 경우 다음과 같이 박춘재에게 발탈을 배웠음을 분명히 밝히고 있다.

> 내 일생에서 처음으로 발탈을 한 것은 24살 때인가 함경도 고무산(古茂山)에서였지. 유랑극단의 공연이 그곳 극장 개관기념으로 있었는데 스승인 朴春才씨[34]가 갑자

29) 정병호 · 최헌, 앞의 글, 315쪽 참조.
30) 정병호 · 최헌, 앞의 글, 316쪽 참조.
31) 심우성, 앞의 글, 66쪽 참조.
32) 정병호 · 최헌, 앞의 글, 316쪽 참조.
33) 신찬균, 앞의 글, 66쪽 참조.
34) 박춘재의 한자 이름은 '朴春載'이다. 그런데 여기서는 '朴春才'라고 나와 있다. 잘못된 것으로 보이기는 하지만, 그대로 인용한다.

기 배탈이 났던 거야, 그래 할 수 없이 내가 대신 했는데 구경꾼들이 배를 쥐고 웃는 거야. 자신이 생겼어요.[35]

크게 두 계열로 대별되어 존재했던 발탈 중에서 남사당패 계열은 현재 그 전승이 끊긴 상태이다. 1967년 남형우가 민속극회 남사당에서 발탈 연행을 했다는 기록[36]이 있기는 하지만, 그 이후 이어지지 못했다. 반면 박춘재 계열의 발탈은 이동안 · 박해일에서 박정임 · 조영숙 등으로 그 전승이 이어지고 있다. 현재 우리가 접할 수 있는 발탈은 바로 박춘재 계열의 발탈이다. 박춘재 계열 발탈 전승의 구체적인 양상을 위에서 언급한 주요 전승자들을 중심으로 살펴보기로 한다.

1) 박춘재

발탈을 처음 창작한 이로까지 일컬어지는[37] 박춘재(朴春載: 1883-1950)는 비단 발탈 전승사에서 뿐만 아니라 우리 전통 연행 예술사에 있어 주목할 만한 인물이다.[38] '전통극과 근대극을 잇는 교량적 역할'[39], '경기 명창으로서 중인 가객의 계통을 이은 인물'[40], '우희와 굿놀이에서 18 · 9세기 시정의 재담 연행으로 이어지는 전통과 1930년대 만담류의 재담극을 이어준 인물'[41], '이전 시기 궁정배우의 전통을 이은 인물'[42] 등의 평가는 박춘

35) 신찬균, 앞의 글, 66쪽.
36) 정병호 · 최헌, 앞의 글, 316쪽 참조.
37) 고설봉 구술, 앞의 글, 8쪽 참조.
38) 박춘재의 출신 내력과 연행 활동에 대한 논의는 손태도에 의해 본격적으로 이루어졌다. 필자의 박춘재 관련 기술의 많은 부분은 이러한 앞선 연구가 있었기에 가능했다. 박춘재와 관련한 보다 구체적인 논의는 손태도, 앞의 글을 참고.
39) 유민영, 『韓國近代演劇史』, 태학사, 1996.
40) 손태도, 앞의 글.
41) 허용호, 「〈발탈〉 연구」, 『西江語文』 제14집, 1998.
42) 사진실, 「배우의 전통과 재담의 전승」, 『공연문화의 전통』, 태학사, 2002.

재라는 인물의 위상을 말해준다.

1883년 지금의 서울 독립문 근처에서 태어난 박춘재는 '조선 제일류 가객'[43], '조선 명창'[44], '대명창'[45], '구파극의 중심'[46], '우리나라 만담의 시조'[47], '가무별감 중에 일등'[48] 등의 찬사를 받았다. 그런데 이러한 찬사가 괜한 말이 아니었음은 당시의 수많은 신문 기사와 전통 연행 예술계 원로들의 증언을 통해서 입증된다. 이 중 대표적인 것 두 가지를 인용해 본다.

> 금부후동(禁府后洞)에서 성장ᄒᆞ야, 유치ᄒᆞᆫ 시대브터, 신문의 풍류랑을 좃ᄎᆞ단이며, 노리와 음률을 억기넘어로 비온 것이 일취월장ᄒᆞ여, 그 형세를 막지능어로다, 십오 세가 되던 히에 전한국 정무시딕에, 가무별감 즁에 일등으로, 한참 호강을 ᄒᆞ얏을쓴 안이라, 상층이 지극하였스며, 위인이 또ᄒᆞᆫ 염결ᄒᆞ고 정직ᄒᆞ여, 음란ᄒᆞᆷ과 샤치ᄒᆞᆷ과, 탐욕ᄒᆞᄂᆞᆫ 마음이 업고, 다만 ᄌᆞ귀의 장기 한아를 일심으로 연구ᄒᆞᄂᆞᆫ 결과로, 지금에 이르러ᄂᆞᆫ, 죠션에 뎨일가ᄂᆞᆫ, 명창의 일홈을 듯고, 또 경향에 모르ᄂᆞᆫ 사ᄅᆞᆷ이 업스니, 그럼으로 인ᄒᆞ야, 류성귀에 죠션 악보를 누가 너엇ᄂᆞᆫ고, 모다가 명창 박츈기의 목청으로, 나온 소리이니, 죠션 가곡의 딕표쟈라 ᄒᆞ야도 가ᄒᆞ리로다, 죠션닉에 가곡이라 ᄒᆞᄂᆞᆫ 것은, 못ᄒᆞᄂᆞᆫ 것이 업ᄂᆞᆫ 고로, 이곳에 럴거ᄒᆞ기에ᄂᆞᆫ, 지면이 좁아 못ᄒᆞ겟스나,
> .....
>
> 〈매일신보 1914. 5. 17.〉

43) 1915년에 나온 『무쌍 신구 잡기』 뒷면에 박춘재의 단독 사진과 함께 적힌 문구이다. 손태도, 앞의 글, 132쪽 참조.
44) 1918년에 나온 『신구 현행 잡기』 뒷부분에 박춘재의 사진과 함께 쓰인 광고 문구이다. 손태도, 앞의 글, 132쪽 참조.
45) 이은관의 증언이다. 손태도, 앞의 글, 134쪽.
46) 연극계의 원로 고설봉의 증언이다. 고설봉 증언, 앞의 책, 17쪽 참조.
47) 장소팔의 증언이다. 반재식, 앞의 책, 42쪽 참조.
48) 『매일신보』 1914. 5. 17.

朴春載란 才談 잘하고 소리 잘하고 長鼓잘치던 재주꾼으로 韓末에는 宮中出入을 하던 사람으로 들기에는 景福宮 打令을 그가 지었다 하니 요새말로 하면 流行歌의 作詞, 作曲家요, 歌手요, '커미디언'이요, 演奏家요, 舞踊家인 일류 '쇼·맨'이었다.[48]

이러한 다재 다능한 연행 예술인으로서의 박춘재가 발탈 연행을 했음은 앞에서 살펴본 바와 같다. 대략 1900년을 전후해서 시작된 박춘재의 발탈은, 그 자신의 재능과 발을 이용하는 독특한 연행 방식으로 인해 많은 사람들의 기억 속에 각인된 듯 하다. 그 동안 이루어진 조사 연구와 연행 예술계 원로들의 증언을 바탕으로 한다면, 박춘재는 서울 극장 무대와 지방 순회공연 무대에서 발탈 연행을 했던 것으로 보인다. 협률사, 원각사, 광무대, 만리재 흑룡 극장, 마포 도화 극장, 왕십리 광무 극장, 신당동 신부좌 등의 서울 극장 무대는 물론이고, 멀리 만주 지역까지 포함한 지방 순회 공연을 하면서 아주 환영받은 연행 종목이 발탈이다. 연행 예술계 원로들의 기억과 신문 기사, 앞선 조사 연구 등을 바탕으로 박춘재가 행한 발탈 연행 연보를 대략 정리해 보면 다음과 같다.[49]

- 1902-6년 협률사와 1908-9년 원각사에서 경서도 입창, 재담 소리와 함께 발탈 연행
- 서울 광무대와 만주 지역까지 포괄한 지방 순회 공연 시 발탈 연행
- 조선 특산품 전람회에서의 향토 연예 대회에서 재담과 발탈 연행
- 1940년 전후 신당동의 신부좌라는 극장에서 주로 발탈과 장님타령을 연행

48) 박진, 「세세년년」, 경화출판사, 1966, 87-88쪽.

49) 이 연행 연보는 다음의 자료와 제보를 바탕으로 한다. 「조선일보」, 1938. 4. 21; 이창배, 앞의 글; 심우성, 앞의 글; 박황, 「판소리 200년사」, 1987; 신찬균, 앞의 글; 반재식, 앞의 책; 손태도, 앞의 글; 박해립 증언, 2003년 6월 18일; 전병희 증언, 2003년 6월 18일.

○ 신부좌 외 계림 극장이나 만리재 흑룡 극장, 마포 도화 극장, 왕십리 광무 극장 등에서도 발탈 연행

○ 경기도 안산의 수암 국민 학교 운동장에서 발탈 연행

○ 1942년 경에는 한성좌(한양좌)[51] 란 단체 이름으로 지방 공연 때 으레 발탈을 연행

○ 해방 후 부민관에서 발탈 연행

이렇게 박춘재는 1900년대 초반부터 1950년 즉기 이전까지 발탈 연행을 지속했다. 이 발탈 연행은 박춘재의 연행 종목 중에서 빠지지 않는 종목이었으며, 관객들에게 아주 환영받은 놀이였다.[52] 즉기 전까지도 발탈을 통해 계속 관객의 인기를 모아서 그를 기억하는 이들은 박춘재 하면 으레 발탈을 생각한다고 한다.[53]

박춘재가 연행했던 발탈은 '탈(유람객)'[54], '어릿광대(주인)'[55], '여자(아낙네)'[56] 등이 등장하며, 인형 조종자인 발탈꾼이 재담 사이사이에 많은 소리들을 하기 때문에 대부분의 제보자들이 그 연행 내용은 고정되지 않고

51) 손태도는 1940년 경 박춘재가 이끌었던 단체의 이름은 '한성좌'라고 하고 있는 반면, 반재식은 '한양좌'라고 적고 있다. 반재식, 앞의 책, 325쪽 참조. 손태도, 앞의 글, 180쪽 참조.

52) 심우성, 앞의 글, 67쪽.

53) 손태도, 앞의 글, 180쪽 참조.

54) 발탈에 등장하는 인형 배우를 부르는 호칭은 각 채록본과 연행자에 따라 다르다. 심우성 채록본에서는 '발탈'이라 되어 있고, 무형문화재 조사본과 박해일 정리본에서는 '탈'이라 되어 있다. 박해일은 '유람객'이라 불러야 한다고 주장하기도 한다. 필자가 판단하건대, 인형 배우를 '탈'이라고 부르는 것이 일반적이었던 것 같다. 동시에 극중 역할은 '유람객'임이 분명하다. 따라서 본고에서는 인형 배우를 호칭할 때, '탈(유람객)'이라 표기한다. 이 표기는 일반적으로 '탈'이라 불리며 연행 속에서는 '유람객' 역할을 한다는 의미를 갖고 있다.

55) 발탈에 등장하는 인간 배우를 부르는 호칭 역시 채록본과 연행자에 따라 다르다. 심우성 채록본과 무형문화재 조사본에서는 '어릿광대'라 되어 있다. 반면 박해일 정리본에서는 '주인'이라 되어 있다. 심우성 채록본과 무형문화재 조사본의 경우 관습적으로 부르던 호칭인 '어릿광대'를 사용했고, 박해일은 극중 역할에 의거하여 '주인'이라 표기한 것으로 보인다. 본고에서는 인간 배우를 호칭할 때, '어릿광대(주인)'이라 표기한다. 이 표기는 일반적으로 '어릿광대'라 불리며 연행 속에서는 '어물도가 주인' 역할을 한다는 의미를 갖고 있다.

56) 조기 참사 대목에서 등장하는 인간 배우에 대한 호칭을 본고에서는 '여자(아낙네)'로 하기로 한다. 이는 일반적으로 '여자'라 불리며, 연행 속에서는 '생선 장수 아낙네' 역할을 한다는 의미를 갖는다.

즉흥적이고 소리 기량이 있는 박춘재만이 할 수 있는 것이라 한다.[57] 발탈 연행에서 박춘재는 주로 탈을 조종하는 발탈꾼 역할을 맡은 것으로 보이는데, 발에다 탈 얼굴을 씌우고 손에는 직접 한삼을 끼고 춤을 추는 방식으로 연행했다.[58] 이러한 연행 방식은 현재의 방식과는 많이 다른 것이다.[59] 그런데 고설봉은 또 다른 박춘재의 발탈 연행 방식을 증언하고 있어 흥미롭다.

> 그 중 발탈춤(연희자가 뒤로 누운 자세에서 발에다 탈을 씌우는 공연물)에서는 박춘재 선생의 창작으로 입으로는 노래를 하고 손으로는 장단을 맞추고 발끝에는 탈을 만들어 씌워 발끝으로 탈춤을 추었다. 소위 삼위일체라는 것인데 이것은 박춘재 선생이 직접 창작해 낸 것이고 궁중에서부터 놀던 것이다. 박춘재 선생이 장구를 치고 가락을 하고 노래를 할 때 가운데다가 까만 포장을 쳤기 때문에 소리는 나는데 얼굴은 보이지 않게 했다. 그래 발탈춤만 이렇게 추는 걸로 신기하게 했다.[60]

인용한 대목을 바탕으로 할 때, 장단까지 발탈꾼이 맡아서 했다는 이야기가 된다. 그리고 등장인물도 3인이 아닌 1인일 가능성도 있다. 그야말로 혼자서 장구치고 노래하고 춤추는 1인 연행 종목이었을 가능성도 열어둘 수 있는 것이다.

발탈 전승 계보에 있어, 박춘재는 현전하는 발탈의 형성자로서 자리한다. 그는 박춘재 계열 발탈의 틀을 형성해 내고 실제 연행을 하면서, 당시에는 대단한 대중적 인기를 누렸던 것으로 생각된다. 현전 발탈의 형성 및 전성기로 박춘재 시대를 정리할 수 있는 것이다.

---

57) 손태도, 앞의 글, 180쪽 참조.
58) 정병호 · 최헌, 앞의 글, 316쪽 참조.
59) 발탈에 등장하는 탈(유람객)의 조종 방식에 대해서는 위의 '발탈의 연행 방식'에서 자세하게 다룬다.
60) 고설봉 구술, 앞의 글, 8쪽.

2) 이동안

이동안(李東安: 1906-1995)은 처음 발탈의 예능보유자로 지정된 인물이다. 하지만 비단 발탈뿐만 아니라 줄광대, 춤꾼으로 이름이 높은 전통 예술인이다. 그는 1906년 경기도 화성군 향남면 송곡리에서 화성 재인청의 세습 광대 집안에서 태어났다.[61] 할아버지 이하실(李下實)은 단가(短歌)와 피리의 명인이었고, 작은 할아버지 이창실(李昌實)은 줄을 탔다 한다.[62]

이미 전통 연행 예술인의 피가 흐르고 있던 이동안과 전통 예술과의 만남은 남사당패를 따라 가출을 하면서부터 시작되었다. 열두 살 경(1919년 전후)에 동네에 들어온 남사당패를 따라 가출하여 남사당패에서 땅재주와 줄타기를 익힌 것이다. 남사당패를 따라다니던 그는 황해도 황주의 놀음판에서 아버지에게 붙들려 집으로 끌려왔지만, 그 이후에도 당시 줄타기의 명인 김관보(金官寶)에게서 줄타기를 배웠다.

줄타기를 삼년 동안 익힌 이동안은 1922년경에 서울 황금정에 있던 광무대로 진출하여 줄타기로 그 명성을 드날렸다. 당시 광무대에는 대금, 피리, 해금의 명인 장오보(張吳寶), 전통 민속 무용과 장단의 대가 김인호(金仁鎬), 태평소의 방태진(方泰鎭), 남도 잡가의 조진영(趙鎭英), 재담의 명인 박춘재 등 당대 전통 예술의 대가들이 운집해 있었다. 이동안은 여기서 배울 수 있는 것은 모두 배웠다. 유명한 스승들에게서 전문적 수준의 예능을 체계적으로 전수받은 것이다. 춤과 소리, 기악과 줄타기, 발탈 등에 이르는 이동안의 다재 다능한 예능은 집안 내림의 재주에다가 이렇게 좋은 스승을 만났던 자연스러운 결과인 것이다.

---

61) 이동안의 이력은 정병호, 『民俗놀이』, 눈빛, 1992, 153-158쪽과 구희서, 『신발 대신무』, 열하당, 1992, 9-16쪽을 바탕으로 정리했다.

62) 이동안의 할아버지 이하실, 아버지 이재학(李在學), 그리고 이동안까지 화성 재인청의 도대방(都大房)을 지냈다는 견해도 있다. 하지만 이러한 견해에 대한 반론도 만만치 않다. 3대가 도대방을 지냈다는 견해는, 구희서, 앞의 책, 9쪽과 14쪽 참조. 이 견해에 대한 반론은, 허주섭, 『화성지방의 무속』, 『慶南 문화예술』, 경기문화재단, 1999년 겨울, 101-104쪽 참조.

이동안이 발탈을 접하게 된 것도 광무대 시절이다. 당시 재담과 발탈로 명성을 떨치던 박춘재를 만나 그에게서 발탈을 배운 것이다.

> 광무대에서 7년 동안 있었던 것은 참 다행한 일이었지. 낮에는 연극을 하지 않아 춤과 노래도 배우고 바로 발탈도 배웠어. 스승인 박춘재씨 집안은 모두 공연을 했어.[63]

이동안의 증언에 따르면 발탈을 처음 배운 때는 스물 두 살 전후이고[64], 공식적으로 첫 발탈 연행을 한 것은 스물 네 살 경에 함경도 고무산(古茂山) 극장에서였다. 이때의 상황에 대해 이동안은 다음과 같이 증언한다.

> 내 일생에서 처음으로 발탈을 한 것은 24살 때인가 함경도 고무산(古茂山)에서 였지. 유랑극단의 공연이 그곳 극장 개관기념으로 있었는데 스승인 박춘재씨가 갑자기 배탈이 났던 거야, 그래 할 수 없이 내가 대신 했는데 구경꾼들이 배를 쥐고 웃는 거야 자신이 생겼어요.[65]

대역으로 시작한 것이 계기가 되어 그 후로는 발탈 연행을 거의 도맡다시피 했다고 한다. 이렇게 되고 보니 그는 유랑 극단에서 다투어 부름을 받게 되었고 우리 나라뿐만 아니라 만주와 일본에까지 진출하여 발탈을 위시한 여러 연행 종목을 선보였다고 한다.[66]

이렇게 박춘재에서 이동안으로 이어진 발탈은 해방과 한국 전쟁의 혼란 속에서 이전과 같이 활발하게 연행되지 못한다. 1950년 박춘재가 죽고,

---

63) 신찬균, 앞의 글, 68쪽.
64) 신찬균, 앞의 글, 58쪽.
65) 신찬균, 앞의 글, 66쪽.
66) 심우성, 「발탈 演戱攷」, 『文化財』 제12호, 文化財管理局, 1979. 10., 106쪽.

유일한 발탈 전승자로 이동안이 남았지만, 그 누구도 발탈을 찾지 않은 상황이 1970년대까지 지속되었다. 1959년 전후에 화성여성연예단의 진주 공연에서 발탈 연행을 한 뒤, 공연이라기보다는 원하는 사람들에게 가끔 보여 주는 정도에 머물렀다.[67] 1970년에 부산 민속회관에서 발탈 공연[68]을 하기도 했지만 지속되지는 못했다. 이동안 역시 이 시기 동안 진쇠춤, 태평무, 신칼대신무, 살풀이 등의 다른 연행 종목에 힘썼지, 애써 발탈을 연행하려고 노력하지는 않았다. 그저 발탈은 연행을 봤던 어르신들의 아련한 기억 속에서나 존재하고 있었다.

이렇게 우리 눈앞에서 사라지고, 기억 속에서도 사라져 가던 발탈이 회생의 기미를 보인 것은 1970년대 초반이다. 자칫 인멸될 뻔한 발탈 전승의 역사에 있어서 획기적인 시기인 1972년에 마침내 발탈이 기록된 것이다. 거의 사라진 것으로 여겨졌던 발탈이 소개되고[69] 그 대본이 채록되기에 이른다.[70] 심우성이 마지막 남은 발탈꾼 이동안, 그리고 소문난 재담꾼 박해일과 함께 박춘재류 발탈을 복원하고 기록하는 일을 한다.

이러한 노력의 결과, 마지막 남은 발탈 연행자 이동안이 주목받게 된다. 아울러 한국문화예술진흥원과 공간사랑 등에서 발표 공연[71]도 이루어지면서 발탈 전승활동이 활성화된다. 이러한 발탈 복원을 위한 여러 노력은 주목을 받게 되고, 1982년에는 문화재관리국에서 무형문화재 지정을 위한

---

67) 신찬균, 앞의 글, 69쪽.

68) 구희서, 앞의 책, 15쪽.

69) 이때 발탈과 연행자 이동안을 소개한 글로는 다음과 같은 것이 있다. 심우성, 『韓國 살롱 드라마의 한 形態: 자리판놀음 「발탈」(足假面)』, 『空間』, 1975. 12. 66-67쪽; 신찬균, 『자리판 놀음 「발탈」을 찾아』, 『讀書生活』 15, 1977. 2. 13-22쪽; 심우성, 『발탈 演戲攷』, 『文化財』 12호, 文化財管理局, 1979. 10., 105-109쪽.

70) 이때 채록된 발탈 대본은 심우성, 『발탈 演戲攷』, 『文化財』 제12호, 文化財管理局, 1979, 107-109쪽에 소개되어 있다.

71) 1977년 3월 4일에 한국문화예술진흥원의 전통무용연구회가 주최하는 이동안의 한량춤 및 발탈 발표회가 열렸다. 1978년 4월과 1979년 9월 8일-16일, 그리고 1982년 6월에는 공간사랑에서 발탈 발표 공연이 열렸다. 이상은 구희서, 앞의 책, 16쪽과 박해일의 이력서를 바탕으로 한 것이다.

조사를 하게 된다.[72] 이 조사 결과를 바탕으로 1983년 6월 1일 발탈이 중요무형문화재 제79호로 지정 받게 되고, 발탈 최초의 예능 보유자로 이동안이 인정되기에 이른다.

발탈 전승사에서 이동안은 박춘재 계열 발탈의 복원자라는 호칭을 붙일 수 있다. 박춘재의 죽음과 관심 결여로 거의 사라질 뻔했던, 발탈을 복원해 내고 그 전승의 활성화를 위해 노력한 인물이 이동안이다. 이처럼 발탈 복원에 큰 공헌을 한 이동안은 발탈 전승에 나름의 노력을 다하여, 박정임과 조영숙 등의 제자를 키워내고 1995년 운명을 달리 한다.

3) 박해일

박해일(朴海一: 1923년 생)은 생존하고 있는 당대 최고의 재담가로 자부하고 있으며, 다른 사람들도 그렇게 인정한다.[73] 서울 이태원에서 태어난 그는 일제 강점기에 재담꾼으로 유명했던 조화소와 고준성에게서 재담과 타령을 배웠다. 두 스승이 끼친 영향에 대해 박해일은 다음과 같이 말한다.

> 지금도 잊을 수 없는 건 스승을 따라 전국을 다니다가도 뭔가 내면적인 부족감이 들 때는 조하소 선생을 찾아가고, 기능적인 점이 모자라면 고준성 선생을 찾아가 정리하는 동안 몸과 마음이 차츰 성숙돼 가는 느낌이 들 때였습니다. 그렇게 하면서 한 재담꾼으로 성장하게 된 것이지요. 고준성 선생은 경기도 광주분이었습니다. 제가 제자로 들어가 처음에는 잔심부름부터 했는데 박천복씨는 그때 곱추춤으로 일가를 이루고 고준성 선생과 가까이 지내고 있었습니다.[74]

---

72) 이때의 조사보고서가 장병호 · 최헌의 「太平舞와 발탈」, 「無形文化財指定調査報告書」 第140號, 文化財管理局, 1982, 313-358쪽이다.

73) 조동일, 「발탈 조사보고서」, 「카타르시스 라사 신명풀이」, 지식산업사, 1997, 294쪽.

74) 반재식, 앞의 책, 30쪽.

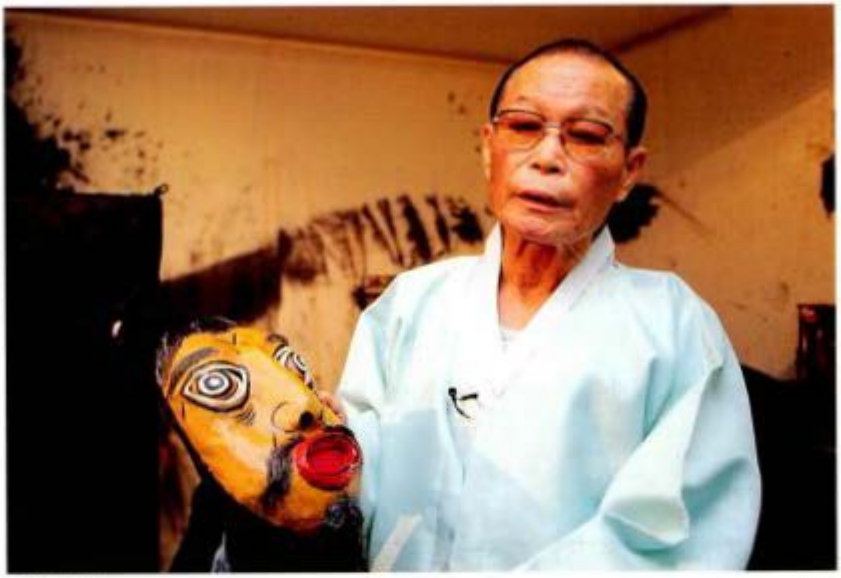


사진 5. 박해일

사진 6. 장남다영

이렇게 두 스승에게서 재담을 배운 박해일은 해방 이후 전국을 돌아다니며 재담 공연을 했다. 박해일은 자신이 했던 재담 중에서 '장님타령'을 특히 아끼고 자랑스럽게 내세운다. 그는 고준성에게서 여러 재담을 배웠지만 그 중에서도 특히 장님타령을 좋아했고 잘했다. 그래서 스승인 고준성이 지방 공연을 갈 때는 꼭 자신의 장님타령을 연행 종목에 포함시켜주었다고 한다.[75]

재담꾼으로서의 박해일이 발탈에 참여하게 된 것은 앞에서도 살폈듯이, 1972년 심우성, 이동안과 함께 발탈 복원에 참여하면서부터이다. 그렇다고 박해일이 1972년 이전에는 발탈에 대해 전혀 모르는 문외한이었다는 것은 아니다. 박해일의 스승이었던 고준성은 일제 강점기에 박춘재와 함께 단체를 조직하여 공연을 다녔기 때문에 곁에서 박춘재 발탈의 면모를 전부 파악하고 있었다.[76] 이러한 스승에게서 박해일은 재담을 배웠다.[77] 동시에 박해일이 배운 전통 재담과 발탈 재담 사이의 거리가 그리 먼 것이 아니라는 점에 비추어 보았을 때, 박해일이 발탈 복원에 참여하게 된 것은 자연스러운 일로 생각된다.[78]

이후 박해일은 이동안과 함께 발탈 연행을 지속하여, 1977년 3월 문예진흥원 강당, 1978년 4월 공간사랑, 1982년 6월 공간사랑 등에서 공연을 하며[79] 1983년 발탈이 중요무형문화재 제79호로 지정되는 데 일정한 역할

75) 반재식, 앞의 책, 30쪽.

76) 고준성이 발탈을 했는가에 대해서는 의문의 여지가 있다. 조동일은 '박해일은 고준성에게서 발탈을 전수받았'(조동일, 앞의 글, 273쪽)다고 했지만, 박해일은 그렇지 않다고 했다. 필자가 2003년 10월 21일 면담한 바에 따르면, 고준성은 박해일과 함께 공연을 다니기는 했지만 발탈을 공연하지는 않았고, 장님타령을 주로 연행했다고 한다.

77) 손태도, 앞의 글과 박해일 증언, 2003년 10월 21일.

78) 정병호 · 최헌의 무형문화재지정조사보고서에서는 박해일이 이동안의 제자로 나와 있다(앞의 책, 317쪽과 322쪽). 박해일이 이동안에게서 발탈을 전수받았다고 되어있는 것이다. 하지만 이는 잘못된 것이다. 엄밀히 말한다면, 박해일과 이동안의 관계는 사제지간이 아니라 동료 또는 선후배 라고 보는 것이 적절하다.

79) 박해일, 「중요무형문화재 전승자 기록카드」, 1997년 7월 14일 작성 첨조.

을 한다. 이동안의 탈(유람객) 조종 기능과 더불어 박해일의 재담 기능이 결합되어 중요무형문화재로 지정되게 된 것이다. 중요무형문화재로 지정된 이후 1986년까지 박해일은 이동안과 함께 공연을 하며, 발탈 전승에 참여한다. 하지만 발탈 전승과 원형에 대한 이견[80] 등으로 1986년 2월 국립극장에서의 공연을 마지막으로 박해일은 이동안과 결별한다.

박해일이 이동안과 결별했다고 해서 발탈과 완전히 인연을 끊은 것은 아니었다. 그는 박춘재식 발탈 재담 찾기 노력을 계속하여 1987년 9월 발탈 대본을 재정리한다.[81] '박해일 정리본'이라 불리는 이 대본은 민속 예술 전반에 대한 해박한 지식과 많은 공연 경험이 있던 김천흥과 해방 직전 박춘재가 만리재 흑룡극장에서 발탈 연행을 할 때, 여자 역을 맡았던 이경자[82]의 도움을 받아 완성한 것이다.

박해일이 다시 만들어낸 발탈 대본은 여러 모로 이전 대본과 다른데, 가장 두드러진 차이는 여자의 등장 대목이 첨가된다는 점이다.[83] '탈'과 '어릿광대'라는 두 등장인물이 나오던 이전 대본과는 달리, 박해일본에서는 '여자'가 등장하여 새로운 장면을 보여준다. 이렇게 박해일이 다시 만들어낸 3인 등장하는 발탈은 이전에 박춘재가 연행하던 발탈에 가까운 것이라는 평가를 받는다.[84] 적어도 박해일은 발탈 전승에 있어 박춘재식 발탈의 형태에 가깝게 대본을 재구해 낸 인물이라는 평가를 할 수 있는 것이다.

박해일이 발탈 전승과 보존의 중심에 다시 서게 된 것은 1996년부터이

80) 자세한 내용은, 조동일, 앞의 글, 272-273쪽 참조.

81) 박해일이 새롭게 만든 발탈 대본은 문건으로 만들어져 있다. '박해일 굿악채담 「발탈편」'이라는 제목 하에 전통 재담문들에 대한 소개, 발탈의 대략적 내용 소개, 발탈의 등장 인물, 역사, 무대 설명, 음악과 소리 순서 등이 기록되어 있고, 맨 마지막에 발탈 대본이 정리되어 있다. 표지를 포함하여 총 20쪽 분량이다.

82) 이경자는 송파산대놀이 예능보유자였던 이충선의 딸이다. 그녀는 승무를 추는 춤꾼이었는데, 박춘재와 함께 공연을 다니면서 발탈에도 등장하여 여자 역을 맡았다고 한다. 박해일 증언, 2003년 6월 18일, 10월 21일.

83) 발탈의 여러 이본과 박해일본과의 차이에 대해 자세한 논의는 뒤에서 이루어진다.

84) 조동일, 앞의 글, 273쪽과 반재식, 앞의 책, 44-45쪽 참조.

다. 발탈 예능보유자였던 이동안이 1995년 사망한 이후, 발탈 예능보유자 재지정 및 전승에 필요한 대책 강구를 위해 재조사가 1995년 8월에서 10월까지 이루어진다. 이때 1983년 무형문화재 제79호 발탈을 지정할 때 재담꾼 박해일을 예능보유자로 함께 지정하지 않은 것이 잘못이었으며 발탈 전승의 차질이 이에서 기인하는 것이라는 평가가 이루어진다.[85] 박해일의 발탈 재담 기능이 마침내 인정을 받게 된 것이다. 그 결과 박해일은 1996년 5월 1일 발탈 예능 보유자로 지정을 받게 되고, 현재에 이르고 있다.

사진 7. 박해일과 그의 제자들

85) 조동일, 「重要無形文化財 調査報告書 第215號 발탈」, 『重要無形文化財調査報告書』 第23號, 文化財管理局, 1985, 488쪽 참조.

박해일은 발탈 전승사에 있어 발탈 재담을 박춘재식 발탈에 가깝게 재구해 낸 인물로 평가할 수 있다. 자신이 갖고 있는 재담 기능을 잘 살리면서 나름의 발탈 전승을 모색한 박해일의 발탈 재담 예능은 현재 오서환, 이명신, 김진섭, 최원정 등의 제자에게로 이어지고 있다.

4) 박정임

박정임(朴貞任: 1939년 생)이 발탈 전승에 참여하게 된 것은 이동안을 만나면서이다.[86] 그리고 이동안을 만나게 된 것은 고등학교 시절에 국극을 본 감동 때문이었다. 열 일곱 살 즈음에 우연히 보게 된 국극 공연은 그녀에게 커다란 감동으로 다가왔고, 국극 공연단의 일원이 되겠다는 꿈을 갖게 했다. 그런데 국극단에서 활동하려면 춤, 소리, 장단 등을 능숙하게 할 줄 알아야 한다는 말을 듣고 김천흥, 주만향, 김금환 등에게서 승무와 북춤, 가야금과

사진 8. 박정임

86) 박정임의 이력과 경력은 2003년 10월 8일 이루어진 필자의 면담을 바탕으로 한다.

남도창 등을 배우던 중에 만난 이가 이동안이었다.

그녀는 이동안의 제자가 된 이후 '이동안 전통무용 연구소' 조교로서 1962년부터 줄곧 이동안의 곁을 지키며 춤과 장단을 배웠다. 이러한 그녀가 발탈 전승에 참여하게 된 것은 자연스러운 일이다. 그녀가 처음 발탈 연행에 참여한 것은 발탈이 중요무형문화재로 지정되고, 이동안이 예능보유자로 지정된 1983년이다. 스승 이동안 곁에서 춤과 장단을 익혀왔던 그녀는 아주 자연스럽게 스승 이동안이 연행하는 발탈의 장단을 맡으면서 연행에 참여한 것이다.

그런데 발탈꾼 이동안과 재담 박해일 체제에서 줄곧 장구 장단을 맡았던 박정임이 발탈꾼 역할을 맡게 되는 일이 생긴다. 앞서 살폈듯이, 이동안과 여러 문제로 이견을 보여왔던 박해일이 발탈 연행에서 급작스레 빠지게 되는 일이 벌어졌다. 공연을 취소할 수도 그렇다고 진행할 수도 없는 난감한 상황에서 박정임은 대역으로 발탈꾼 역할을 맡게 된다. 처음에 스승 이동안은 박해일이 맡아왔던 어릿광대 역을 맡으라고 했지만, 얼굴을 드러내놓고 재담을 하는 것이 쑥스러웠던 박정임은 포장막 안에서 탈을 조종하는 발탈꾼 역을 자청했고, 이것이 받아들여지게 된다. 스승인 이동안이 박춘재 대역으로 발탈 연행을 시작하게 된 것과 아주 유사한 상황이 벌어진 것이다. 이때가 1986년인데, 그 이후부터 박정임은 본격적으로 발탈을 배우게 되었고, 전수자, 이수자, 전수조교 등을 거쳐 2000년 12월 14일 예능보유자로 지정 받게 된다.

발탈 전승사에 있어 박정임의 위상은 이동안의 발탈꾼 기능을 온전하게 이어받았다는 데 있다. 박정임에게 와서 발탈이 여성화되고, 재담 기능이 약화되고 창 중심으로 변화되게 되었다는 평가[57]도 있기는 했지만, 발탈

전승에 있어 그녀의 역할을 과소 평가하는 것은 부당하다. 박정임은 발탈 복원에 핵심적 역할을 한 이동안에게서 발탈꾼 기능을 이어받았다. 이동안은 발탈 예능 이상으로 춤에 능한 인물이었다. 그래서 발탈 조종 방식에도 춤동작을 많이 이용했다. 발탈에서 인형 배우의 조종은 '발작난' 수준으로 그냥 막 하는 것이 아니라, '가락을 알고 춤동작을 알아야만'[88] 가능한 것이었다. 이러한 가락과 춤동작이 바탕이 된 인형 배우 조종 방식이 박정임에게 올곧게 전승된 것임은 물론이다.

사진 9. 박정임과 그제자들

87) 이는 이동안이 1995년 사망한 이후, 발탈 예능보유자 재지정 및 전승에 필요한 대책 강구를 위해 1995년 8월에서 10월까지 이루어진 조사에서 나온 것이다. 조동일, 「重要無形文化財 調査報告書 第215號 발탈」, 「重要無形文化財調査報告書」 第23號, 文化財管理局, 1995, 513-515쪽 참조.

88) 2003년 10월 8일 발탈 예능 보유자 박정임이 필자와 면담에서 한 말이다.

박춘재에서 이동안으로 이어진 발탈꾼 기능을 온전하게 이어받았고, 1986년에서 1996까지 이어진 발탈 전승의 침체기에 발탈을 지킨 몇 안 되는 사람 중에 하나가 박정임이다. 특히 박해일이 발탈 전승 체계에서 빠져나가고, 이동안마저 나이가 들어 거동하기 힘들었던 시기에 조영숙(현 전수교육 조교)과 함께 발탈을 올곧게 지켜온 것은 충분히 인정받아야 하고, 평가되어야 한다. 박정임은 발탈 전승사에 있어, 발탈 복원에 핵심적 역할을 한 이동안의 발탈꾼 기능을 온전하게 이어받은 인물로 평가된다. 이러한 박정임의 발탈꾼 기능은 현재 임홍덕, 문진수 등에게 이어져 오고 있다.

2. 발탈 전승의 계보와 현 전승자들

앞에서 살핀 주요 전승자에 대한 고찰을 바탕으로 한다면, 발탈 전승의 계보도는 다음과 같이 그려질 수 있다.

사진 10. 발탈 전승자들

이 전승 계보는 대체로 이수자 이상의 전승자들을 중심으로 그려진 것이다. 현재의 발탈 전승에는 이들 이외에도 여러 전승자들이 참여하고 있다. 2003년 조사 시점을 중심으로 발탈 전승자들을 정리해 보면 다음 표와 같다.

다음 표는 현 발탈 예능 보유자인 박해일과 박정임이 제공해 준 서류들과 제보를 바탕으로 한 것이다. 이 표를 보면 발탈 전승의 과거와 현재가 자연스럽게 드러난다.

성명	성별	생년	기예능(역할)	현 지위	주요 전승 경력
박해일	남	1923년	발탈 재담(주인)	예능 보유자	1996년 5월 1일 예능 보유자 지정
박정임	여	1939년	발탈 조종(유람객)	전수 교육 조교	2000년 12월 14일 예능 보유자 지정
조영숙	여	1934년	발탈 재담 (주인, 아낙네)	이수자	1985년부터 발탈 전수 시작 2000년 10월 18일 전수 교육조교 지정
오서환	남	1943년	발탈 재담(주인)	이수자	1996년 7월 1일부터 전수 시작 1998년 6월 30일 이수자 인정
이명신	여	1958년	발탈 재담(아낙네)	이수자	1998년 9월 1일 전수 장학생 인정 2002년 3월 11일 이수자 인정
김진섭	남	1960년	발탈 조종(유람객)	이수자	1998년 9월 1일 전수 장학생 인정 2002년 3월 11일 이수자 인정
최원정	여	1947년	발탈 재담(아낙네)	이수자	2002년 8월 5일 이수자 인정
임홍덕	남	1959년	발탈 조종(유람객)	이수자	1997년 3월부터 전수시작 2003년 11월 이수자 인정
문진수	남	1973년	발탈 조종(유람객)	전수 장학생	1997년부터 전수 시작
이수진	여	1969년	발탈 재담(아낙네)	전수생	2000년부터 전수 시작
김동남	남	1966년	발탈 재담(주인)	전수생	2000년 1월 1일 전수 교육 등록
최봉묵	남	1976년	발탈 기초	전수생	2000년 1월 1일 전수 교육 등록
연우흠	남	1975년	발탈 기초	전수생	2000년 1월 1일 전수 교육 등록
박명준	남	1968년	발탈 기초	전수생	2000년 1월 1일 전수 교육 등록
최영숙	여	1956년	발탈 재담(아낙네)	전수생	2002년 3월 12일 전수 교육 등록
백영춘	남	1946년	발탈 조종(유람객)	전수생	2002년 3월 12일 전수 교육 등록
김정례	여	1965년	발탈 조종	특별전수생	2002년 4월 29일 전수 교육 등록

우선, 위에서 기록된 대부분의 전승자들이 1990년대 후반부터 발탈 전승에 참여하고 있음을 알 수 있다. 이는 앞서 주요 전승자 고찰에서 언급되었듯이, 1986년 이동안과 박해일이 결별하면서 발탈 전승의 침체기가 십 여 년 정도 지속되었음을 보여주는 것이다. 이 시기 박해일의 재담 기능을 대신 맡아서 한 이는 현 전수 교육 조교 조영숙이다. 그는 박해일이 맡았던 어릿광대(주인) 역할을 하며 박정임과 함께 어려운 시기의 발탈을 지켜왔다.

발탈 전승 침체기의 잔상은 전승자들의 사승 관계를 통해서도 나타난다. 앞의 전승 계보와 위의 표를 겹쳐서 본다면, 대략 박해일을 스승으로 해서 배운 전승자들과 박정임을 스승으로 해서 배운 전승자들로 대별된다. 오서환, 이명신, 김진섭, 최원정, 김동남, 최봉묵, 연우흠, 박명준, 김정례, 최영숙, 백영춘 등이 박해일에게서 발탈 예능을 배운 전승자들이다. 반면에 임흥덕, 문진수, 이수진 등은 박정임에게서 발탈 예능을 배운 전승자들이다. 발탈의 특장점이 탈(유람객)과 어릿광대(주인)의 절묘한 호흡을 바탕으로 한 티격태격 식의 재담 경연에 있다할 때, 이렇게 이원화된 전승 체계는 하루 빨리 극복되어야 한다.

물론 그 극복의 징후는 여러 곳에서 보인다. 아니, 이미 극복되는 단계로 들어서고 있음을 위의 표는 보여준다. 발탈이 그 전승에 있어 침체기를 벗어나 이제 새로운 단계로 들어서고 있음을 보여주는 것이다. 이는 이원화가 체계화로 변모해 가는 것에서 찾을 수 있다. 위의 표를 보면, '발탈 조종' 곧, 탈(유람객)과 '발탈 재담' 곧, 어릿광대(주인)로 체계화된 전승 양상이 나타난다. 박정임의 탈(유람객) 역할과 박해일의 어릿광대(주인) 역할이 체계화되면서 전승자들에게 이어지고 있다. 이 역할이 폐쇄적인 특화가 아닌 상호 교류하는 개방적인 특화의 방향을 향하고 있음을 위의 표에서 확인할 수 있다. 덧붙여 박해일 정리본에서부터 본격적으로 등장한

여자(아낙네) 역할 역시 특화되어 전승자들에게 이어지고 있는 것도 발탈 전승의 체계화를 말해주는 예가 된다.

사진 11. 조영숙

현재 발탈 전승은 그 복원과 모색기에서 침체기를 거쳐 새로운 단계로 접어들고 있다. 한때 지적되었던, '여성화 현상', '재담 기능의 약화', '여자(아낙네) 역할의 부재' 등은 위의 전승자들의 면면을 보면 이미 극복되고 있음을 알 수 있다. 발탈의 미래를 전망함에 있어 가장 중요한 것은 젊은 전승자들의 발탈에 대한 애정과 전승 의지이다. 발탈이 갖는 전통 연행 예술사적 의의를 인식하고, 발탈에 대한 애정과 전승 의지가 있는 전승자들이 많다면 발탈의 미래는 밝다. 혹 있을지도 모를 전승상의 난관들은 발탈에 대한 무한한 애정과 적극적인 전승 의지를 가진 전승자들의 존재로 인해 충분히 극복될 수 있을 것이다.

Ⅲ 발탈 연행의 대·소도구와 복식

1. 포장막
2. 발탈꾼의 대·소도구와 복식
3. 탈(유람객)의 대·소도구와 복식
4. 어릿광대(주인)의 대·소도구와 복식
5. 여자(아낙네)의 대·소도구와 복식

Ⅲ. 발탈 연행의 대 · 소도구와 복식

발탈에는 탈(유람객)과 어릿광대(주인) 그리고 여자(아낙네)가 등장한다. 이 등장인물들은 연행 속에서 일정한 역할을 하는데, 그 역할에 걸맞게 분장을 하고 복식을 갖추어 입고 있다. 인물 형상화를 위한 소품 역시 이용하고 있다. 따라서 발탈 연행의 대 · 소도구와 복식은 각 등장인물 별로 이용되는 대 · 소도구와 복식 등을 기술하면 될 듯도 하다.

사진 12. 분장을 하고 복식을 갖춘 발탈 연행자들

그런데 어릿광대(주인)와 여자(아낙네)의 경우 인간이 역할을 맡고 있기 때문에 각각의 복식과 소품 등을 기술하는 것이 가능하지만, 탈(유람객)의 경우 인형과 이를 조종하고 대사를 맡아서 하는 인간이 공존하고 있기 때문에 동일하게 기술될 수는 없다. 우리 눈에 보이는 인형 배우와, 눈에 보이지 않게 포장막 안에서 인형 배우를 조종하고 목소리 연기를 하는 발탈꾼, 그리고 이러한 조종과 목소리 연기를 가능하게 하는 장치 등이 함께 기술되어야 한다. 따라서 본 절에서는 인형 배우의 조종과 목소리 연기를 가능하게 하는 장치인 '포장막', 연행을 할 때 눈에 보이는 인형 배우가 역할을 맡는 '탈(유람객)', 포장 막 뒤에서 인형 배우를 조종하고 대사를 맡아서 하는 '발탈꾼', 인간 배우가 역할을 맡는 '어릿광대(주인)'와 '여자(아낙네)' 등으로 나누어 살필 것이다.

1. 포장막

포장막은 발탈 연행을 위해서는 필수 불가결한 도구이다. 포장막은 인형 배우가 맡는 탈(유람객)이 스스로 움직이고 말을 하는 것처럼 보이게 하기 위해서, 인형 배우의 말과 움직임을 맡아서 하는 조종사인 발탈꾼을 가리는 기능을 한다. 발탈꾼이 이 포장막 속에서 가려진 채로 인형 배우를 조종하는 것이다. 2003년 9월 24일 연행에서 사용된 포장막은 검은색 천과 나무로 만들어 졌다. 예전에 극장 무대에서 발탈 연행을 할 때는 무대 막을 포장막 대신에 사용하기도 했으며,[89] 운동장이나 야외 마당에서 연행을 할 때에는 이불을 이용하여 포장막 대신으로 사용하기도 했다.[90]

89) 2003년 6월 25일 박해일 제보.

90) 2003년 6월 18일 천병희(1926년 생, 남, 안산 문화원 풍물 교사가 제보한 것이다. 천병희는 일제 강점기에 안산 수일 국민학교에서 벌어진 발탈 연행을 직접 보았다고 한다.

포장막은 단지 인형 배우를 조종하는 발탈꾼을 가리는 기능만을 하는 것이 아니다. 어릿광대(주인)와 탈(유람객)이 서로 만나서 티격태격 다툼을 벌이는 공간의 배경으로 기능하기도 한다. 일종의 무대 배경으로 기능하는 것이다. 2003년 9월 24일 연행에서는 다음과 같이 어릿광대(주인)가 생선을 파는 어물전 가게로 지칭되기도 했다.

어릿광대(주인) : (부채로 포장막을 가르키면서) 이 집으로 말하면 내 어물전 가게야.

탈 (유람객) : 그래서?

어릿광대(주인) : 아 근데 그 식전 아침부터 사람이 와서 떠들고, 가게 문 앞에서 떠드니까, 뭐 하러 뎅기는 사람인가 이런 말이야.

사진 13. 포장막을 배경으로 연행 하는 발탈 연행자들

사진 14. 포장막 앞으로 내민 발탈꾼의 발

사진 15. 포장막 뒷면

2003년 9월 24일 연행에서 사용된 포장막은, 나무로 가로 120cm, 세로 120cm, 높이 150cm 규격의 육각형을 만들고, 윗면과 뒷면 그리고 바닥을 제외하고 검은 색 천을 둘렀다. 이 속에서 발탈꾼이 인형 배우를 조종했다. 포장막 앞 부분의 중앙 부분은 十자 형태로 가위로 잘라 놓았는데, 이는 발탈꾼이 발을 포장 앞으로 내놓을 수 있게 하기 위한 것이다. 그리고 포장막 앞부분의 좌우 역시 세로로 잘려져 있는데, 이 부분은 인형 배우의 양 팔을 움직이게 하는 대나무를 내놓을 수 있게 하기 위한 것이다.

2. 발탈꾼의 대 · 소도구와 복식

발탈꾼은 포장막 안에서 인형 배우를 조종하는 사람이다. 그는 연행 내내 그 모습을 드러내지 않는다. 하지만 연행 속에서 발탈꾼의 움직임과 목소리는 인형 배우를 통해 우리에게 전달된다. 우리 눈앞에서 벌어지는 인형 배우의 행동과 말은 모두 발탈꾼에 의해 생성된 것이다. 이렇게 발탈 연행에서 보이지 않지만 중요한 역할을 하는 발탈꾼에게는 몇 가지 도구가 필요하다. 일정한 복식도 갖추어 입는다. 발탈꾼과 관련된 복식과 대 · 소도구를 항목별로 살펴보기로 한다.

사진 16. 발탈꾼의 대 · 소도구와 복식

1) 의자

발탈꾼의 인형 배우 조종 방식은 발과 손을 함께 사용하는 것이다. 연행 내내 발과 손을 사용하기 때문에 안정적으로 발탈꾼이 자리 할 기구가 필요한데, 의자가 이러한 역할을 한다. 그런데 의자가 본래부터 쓰인 것은 아니다. 이동안이 발탈꾼 역할을 할 때에는 의자를 사용하지 않고, 비스듬히 누워서 인형 배우를 조종할 수 있도록 하는 침대, 머리를 받쳐주는 베개, 등을 받쳐주는 등받침, 발목을 받쳐주는 발받침 등이 이용되었다.[91] 그런데 누운 상태로 발탈꾼이 노래를 하고 양손을 이용하여 조종하는 것이 힘이 들어서 의자에 앉아서 하는 방식으로 바뀌게 되었다. 오랫동안 발을 들고 움직여야 하기 때문에 몸통 마네킹의 높이와 비슷한 높이의 의자가 이용된다. 2003년 9월 24일 연행 때에도 발탈꾼은 의자에 앉아서 조종을 했는데, 의자 높이가 40cm 정도로 탈(유람객)의 몸통 보다 약간 낮은 높이의 의자가 이용되었다.

2) 대나무 조종대

발탈꾼이 인형 배우의 두 팔을 움직이게 하기 위하여 필요한 것이 대나무 조종대이다. 발탈꾼이 대나무 조종대 2개를 양 손에 각각 잡고 인형 배우의 팔 움직임을 만들어 낸다. 인형 배우가 연기하는 탈(유람객)의 모든 손 움직임은 이 대나무 조종대에 의해 만들어지는 것이다. '팔떼기'라 불리는 이 대나무 조종대를 이용하게 된 것은 이동안이 발탈을 복원하면서 부터이다. 박춘재의 경우, 직접 손을 이용하여 인형 배우의 팔 움직임을 만들어 냈다. 이동안 역시 직접 손을 이용하여 인형 배우의 팔 역할을 하기도 했지만, 놀이하기가 불편하여 대나무를 이용하기 시작했다.[92]

91) 정병호 · 최헌, 앞의 글, 318쪽과 326쪽 사진 참조.

92) 대략 이 시기는 중요무형문화재 지정을 위한 조사 연구가 이루어지던 1980년 초반으로 추정된다. 정병호 · 최헌, 앞의 글, 317쪽 참조.

사진 17. 대나무 조종대를 잡은 발탈꾼

2003년 9월 24일 연행에서 사용된 대나무 조종대는 이동안이 살아있을 때부터 이용하던 것이다. 2개 모두 중간 부분과 양 끝에 검정색 테입이 감겨져 있다. 대나무 조종대는 두 개 모두 약 80° 정도 각도가 기울어져 있으며, 구체적인 치수는 전체 길이 110cm, 포장막 안쪽 길이 58cm, 포장막 바깥쪽으로 나가 있는 길이 52cm이다.

3) 복식

발탈꾼은 관중의 눈에 보이지 않지만 일정한 복식을 갖춘다. 2003년 9월 24일 연행에서는 예능보유자 박정임이 발탈꾼을 맡았는데, 옥색 저고리와 바지에 파란색 조끼를 입었다. 다리에는 옥색 행전을 차고 발에는 흰 버선을 신었다. 박정임 이전 이동안이 발탈꾼을 할 때 역시 지금과 같은 복식을 갖추었는데, 머리에 상투를 틀고 망건을 쓴 것이 다르다. 현재는 상투와 망건 대신 머리 수건을 쓰는데, 이는 여자인 박정임이 발탈꾼을 맡게 되면서 상투를 하고 망건을 쓰는 것이 어색하기 때문이다.

3. 탈(유람객)의 대 · 소도구와 복식

탈(유람객)은 연행 속에서 인형 배우가 연기하며 형상화시키는 인물이다. 엄밀하게 말해서 탈(유람객)의 움직임과 말은 포장막 속에 있는 발탈꾼이 맡아서 하며, 인형 배우는 발탈꾼의 조종에 따라 그 외적인 모습만 연기할 뿐이다. 탈(유람객)은 연행에서만 존재한다는 특징을 갖는다. 평소에는 얼굴 부분에 이용되는 탈과 몸통 부분으로 쓰이는 마네킹, 그리고 조종대의 역할을 하기도 하는 팔 부분이 분리되어 있다가 연행에서만 결합되어 탈(유람객)이라는 등장인물의 외적인 모습을 만들어 내기 때문이다. 복식 역시 주로 연행을 앞두고서 몸통을 이루는 마네킹에 입혀진다. 탈(유람객)과 관련된 복식과 대소 · 도구를 항목별로 살펴보면 다음과 같다.

사진18. 탈(유람객)의 대 · 소도구와 복식

1) 탈

탈(유람객)의 얼굴 부분은 탈이다. 일제 강점기에 연행되던 발탈에서는 탈 형태가 아니라 종이에 대충 얼굴 부분을 그려서 쓰곤 했지만,[93] 발탈이 복원되면서부터 줄곧 탈을 만들어 탈(유람객)의 얼굴 부분에 쓰여 왔다. 현재 사용되는 되는 탈은 이동안이 살아 있을 때 만든 것을 지속적으로 사용하고 있다. 전체적으로 그 형태는 봉산탈춤이나 강령탈춤 등의 가면극에 쓰이는 탈과 유사하지만 눈알이 움직일 수 있게끔 탁구공을 단 것이 독특하다. 그 모양을 보면 상투, 주름진 이마, 커다란 눈과 움직일 수 있는 눈동자, 수많은 점이 찍혀있는 주먹코, 크게 벌려진 입, 콧수염과 턱수염 등 얼굴의 각 부분이 섬세하고 입체적으로 표현되어 있다. 얼굴색은 옅은 고동색이다. 현재 사용되는 탈의 구체적인 치수는 전체 길이 36cm, 상투 길이 8cm, 얼굴 가로 28cm, 얼굴 세로 24cm이다.

2) 몸통 마네킹

탈(유람객)이라는 등장인물의 몸통이 되는 것이다. 목과 사지가 없이 몸통만 있어, 탈(유람객)의 몸통으로 이용된다. 2003년 9월 24일 연행에서 사용된 몸통 마네킹은, 높이 48cm, 둘레 70cm 정도의 크기이다.

3) 팔떼기

탈(유람객)의 두 팔은 앞서 살펴본 대나무 조종대가 이용된다. 대나무 조종대에서 포장 막 밖으로 나온 부분이 탈(유람객)의 두 팔이 되는 것이다. 이런 이유 때문에 연행자들은 대나무 조종대를 '팔떼기'라고 부른다.

---

93) 장병호 · 최헌, 앞의 글, 327면 그림을 보면 초기 발탈 연행에 이용되던 종이탈이 그려져 있다. 박해일 역시 2003년 3월 28일과 6월 18일 필자와의 면담에서 일제 강점기나 해방 직후의 발탈 연행에서는 지금과 같이 탈을 만든 것이 아니라 간단하게 종이에 얼굴을 그려서 사용했다고 증언한다.

이번 연행에서 사용된 팔떼기의 길이는 110cm였는데, 포장막 밖으로 나온 길이는 52cm였다. 52cm 길이로 포장막 밖으로 나온 부분이 바로 탈(유람객)의 팔로 이용된다. 손목에 해당되는 대나무 끝 부분에는 검정색 테입이 뭉툭하게 붙여져 있다. 몸통 마네킹 위에 입혀 놓은 저고리의 양 소매 속으로 이 대나무를 각각 집어넣어 탈(유람객)의 팔로 기능 하도록 한다.

4) 복식

탈(유람객)이 완전한 모습을 갖추게 되는 것은 연행 속에서이다. 평소에는 얼굴 부분과 상반신, 그리고 두 팔이 분리되어 있다가 오직 연행 속에서만 결합되는 것이다. 이러한 탈(유람객)이 갖추어 입는 복식은 저고리와 조끼 그리고 양팔에 끼는 한삼이다. 상반신만 존재하기 때문에 하의는 따로 입지 않는다. 2003년 9월 24일 연행에서 탈(유람객)이 갖추어 입은 복식은 흰색 저고리에 초록색 조끼를 입었고, 두 팔에는 흰색 한삼을 꼈다.

사진 19. 탈(유람객)의 얼굴부분

4. 어릿광대(주인)의 대 · 소도구와 복식

어릿광대(주인)의 역할을 맡는 것은 인간 배우이다. 2003년 9월 24일 연행에서는 예능보유자 박해일이 어릿광대(주인) 역할을 했다. 박해일은 어릿광대(주인) 역할을 하기 위해서 수염, 부채 등의 소도구를 갖추고 바지 저고리, 마고자, 탕건 등의 복식을 차려 입었는데, 이를 항목별로 정리하면 다음과 같다.

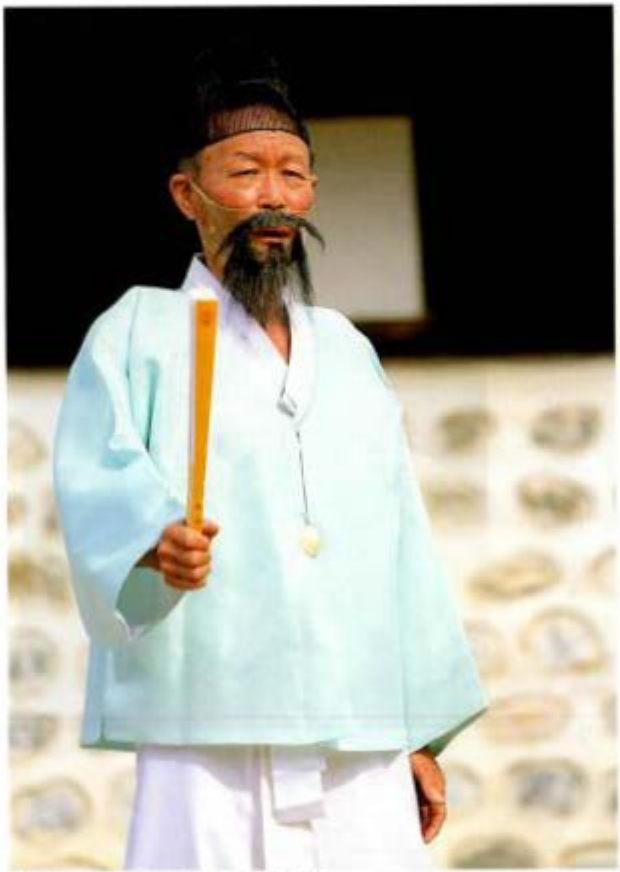


사진 20. 소도구와 복식을 갖춘 어릿광대(주인)

1) 소도구

어릿광대(주인) 역할을 하기 위해서 얼굴에 수염을 붙인다. 수염은 스타킹과 명주실을 재료로 해서 만든 것인데, 어릿광대(주인)는 코와 턱 밑에 난 수염을 표현해 낸다. 어릿광대(주인)는 부채를 소도구로 이용하기도 한다. 연행 속에서 재담을 하고 노래를 하는데 이 부채가 펼쳐지고 접히면서 적절하게 이용된다. 탈(유람객)과의 다툼에서 탈(유람객)을 때리는 도구로 부채가 이용되기도 한다.

2) 복식

옥색 저고리와 마고자에 흰색 바지를 입었다. 다리에는 흰색 행전을 차고 버선을 신었다. 머리에는 말총으로 만든 탕건을 썼는데, 40여 년 전부터 써 오던 것이라 한다.

사진 21. 부채를 이용하는 어릿광대(주인)

5. 여자(아낙네)의 대 · 소도구와 복식

발탈에서는 어릿광대(주인) 외에 또 한 명의 인간배우가 등장한다. 어릿광대(주인)와 탈(유람객)이 조기 장사를 하는 대목에서 등장하는 배우로 여자(아낙네)라 불린다. 2003년 9월 24일 연행에서는 발탈 전수 조교인 조영숙이 여자(아낙네) 역할을 맡았다. 이때 여자(아낙네)가 사용한 소도구와 복식을 정리해 보면 다음과 같다.

1) 소도구

여자(아낙네)가 이용하는 소도구로는 함지박과 또아리가 있다. 함지박은 조기를 사서 담는 시늉을 할 때 이용되는 것으로 여자(아낙네)가 처음 등

사진 22. 소도구와 복식을 갖춘 여자(아낙네)

장할 때 머리에 이고 나온다. 함지박은 나무로 만들어 진 것인데, 전체 지름이 41cm이고 안쪽에 둥글게 파여진 부분의 지름은 31 cm이다. 또아리는 이 함지박을 머리에 일 때 사용하는 것으로 짚으로 만들어졌다. 또아리 전체의 지름은 15.5cm이며 가운데 뚫린 구멍의 지름은 5.5cm이다.

사진 23. 여자(아낙네)의 소도구와 복식

2) 복식

여자(아낙네)가 갖추고 입는 복식은 머리수건, 저고리, 치마, 행주치마, 손수건 등이다. 머리에 흰색 수건을 쓰고, 흰 저고리와 치마, 그리고 흰색 행주치마를 두른다. 면으로 된 손수건은 탈(유람객)의 얼굴을 닦을 때 이용되는 것이다.

Ⅳ 발탈의 연행 방식

1. 인형 배우의 연행 방식
2. 인간 배우의 연행 방식
3. 악사 구성과 장단

Ⅳ. 발탈의 연행 방식

사진 24. 인형배우

1. 인형 배우의 연행 방식

발탈에는 탈이라 불리면서 극중에서는 유람객 역할을 하는 배우가 등장한다. 그런데 이 배우는 인간이 아닌 인형이다. 인형 배우는 스스로 말을 할 수도 움직일 수도 없다. 인형 배우가 말을 하고 움직이는 데에는 인형 배우를 조종하고 목소리 연기를 담당하는 인간이 있어야 한다. 발탈에서 인형 배우를 조종하고 목소리 연기를 담당하는 이를 발탈꾼이라 부른다. 그는 포장막 안에서 인형 배우의 움직임을 만들어 내고 목소리 연기를 해낸다.

사진 25. 발탈꾼의 조종 모습

발탈꾼은 그야말로 온몸으로 인형을 조종한다. 양손으로는 인형 배우의 두 팔을 조종하고, 발로는 인형 배우의 얼굴을 조종한다. 그런데 발탈 연행을 실제로 보았던 사람들의 증언에 의하면 발탈에 등장하는 인형 배우의 조종 방식이 하나의 형태로만 존재했던 것은 아닌 것으로 보인다. 발탈 연행을 실제로 보았던 사람들의 증언[94]을 바탕으로 하면, 대략 다음의 일곱 가지 조종 방식으로 정리할 수 있다.

순번	조정 방식	조정자	증언자
①	어깨에 끈을 연결하여 팔을 움직임	김덕순 (안성 남사당패 공연)	김숙자
②	팔꿈치와 어깨 두 곳에 끈을 연결하여 움직임	남사당패	김태룡
③	팔꿈치와 팔목 두 곳에 노끈을 연결하여 이중으로 움직임	조갑철 (평택장터에서 남사당패 공연)	이동안
④	조종자가 직접 손에 한삼을 끼고 논다	박춘재 (광무대 공연 시절)	박태경, 이창배 이동안
⑤	양팔 끝에 끈을 연결시키고 그 노끈을 위로 올려 대나무에 연결시킨 다음 양손으로 조종	남형우 (남사당패)	남형우
⑥	발에다 탈을 씌우고 손으로는 악기를 연주하고 입으로는 소리를 함	박춘재	고설봉
⑦	노끈에서 변화된 대나무를 팔에 연결시켜 조종	이동안 · 박정임 (현재의 조종 방식)	

94) 탈의 조종 방식에 대한 증언은, 정병호, 앞의 글, 315-317쪽; 申瑄均, 앞의 글, 11-12쪽; 高雪峰 증언 · 張源宰 정리, 앞의 책, 17쪽 등을 참조.

여기서 분류된 일곱 가지 방식은 인형 배우의 팔을 어떻게 조종하는가에 따라 서로 변별한 것이다. 발에다가 인형 배우의 머리, 곧 탈을 씌워 그 발의 움직임으로 인형 배우의 머리를 조종하는 방식은 모두가 동일하다. 다만 인형 배우의 팔을 어떻게 조종하는가에 따라 위의 일곱 가지 방식으로 분류가 가능한 것이다.

이러한 일곱 가지 방식은 현재 통용되는 인형 조종 방식에 따라, 다음과 같이 재정리 할 수 있다.

손 인형과 줄 인형적 조종 방식이 복합: ①, ②, ③, ⑤

손 인형적 조종 방식: ④, ⑥[95]

손 인형과 막대 인형적 조종 방식의 복합: ⑦

현재 전승되는 발탈 연행은 '손 인형적 조종 방식'과 '막대 인형적 조종 방식'이 결합이 된 것이다. 하나의 인형 배우를 조종하기 위해 이렇게 복합적인 방식이 이용되는 것은 발탈만이 갖는 독특함이다. 전통 인형극의 대명사인 남사당패의 꼭두각시놀음이나 서산박첨지놀이의 수많은 인형 배우들 중에서 이렇게 '손 인형적 조종 방식'과 '막대 인형적 조종 방식'이 결합된 경우는 찾아볼 수 없다.

95) 이 방식은 이른바 '삼위일체' 방식이다. 발탈꾼이 탈을 발에다 씌우고 움직이면서 손으로는 장구를 치고, 입으로는 소리를 하는 것이다. 이에 따르면 인형 배우의 양 팔의 움직임은 없다. 보다 정확하게 양팔은 존재하지 않는 것으로 보아야 한다. 이미 발탈꾼의 손은 장구를 치고 있기 때문에 따로 손으로 양팔을 조종할 수는 없는 것이다. 이러한 삼위일체 방식을 손 인형적 조종 방식의 하나로 분류한 것은 발에다 탈을 씌워 조종하는 방식이 손에다 인형을 씌워 조종하는 방식과 유사하기 때문이다. 보다 정확하게 말한다면 발 인형적 조종 방식이라 할 수 있는데, 이러한 명칭이 따로 없기 때문에 유사한 손 인형적 조종 방식의 특수한 형태로 분류하는 것이다

사진 26.
발과 손을 이용한 발탈꾼의 조종

포장막 뒤에 앉아 있는 발탈꾼 발의 움직임은 인형 배우의 머리 움직임이 되고, 양손의 움직임은 그대로 인형 배우 두 팔의 움직임이 된다. 상반신만 있는 인형 배우의 주요 움직임인 머리와 양팔 움직임은 이렇게 포장막 뒤에 있는 발탈꾼의 발과 양손의 움직임으로 생산되는 것이다. 포장막 뒤에 숨어있는 인간 연행자가 조종한다는 점에서 발탈은 전통 인형극인 꼭두각시놀음과 서산박첨지놀이와 동일하다. 인간 연행자의 조종을 통해서 움직이게 되는 인형 배우의 움직임 영역이 포장막 무대를 벗어나지 않는 점 역시 꼭두각시놀음이나 서산박첨지놀이와 유사한 점이다. 하지만 인형

배우를 조종하는 인간 연행자가 발과 손을 동시에 사용한다는 점은 꼭두각시놀음이나 서산박첨지놀이에서는 찾아볼 수 없는, 발탈만의 독특함이다.

발탈의 인형 배우 탈(유람객)의 머리 부분의 움직임은 발탈꾼이 발을 움직임으로써 이루어진다. 탈을 끼운 발을 움직임으로써 탈(유람객)의 머리가 움직이게 되는 것이다. 이러한 조종 방식은 인형의 몸체나 머리 부분에 손을 집어넣고 움직이는 손 인형적 조종 방식과 유사한 것이다. 비록 발을 사용하는 특수한 방식을 사용하기는 하지만 손 인형적 조종 방식과 유사하다. 하지만 손의 움직임에 의해 조종되는 인형이 매우 섬세하고 과장된 동작들이 가능한 데 비해, 발탈에서의 발을 이용한 조종 방식은 그렇지 못하다. 이는 상대적으로 손보다는 부자유스러운 발에 의해서 조종되기 때문이다.

사진 27. 발탈꾼 발에 끼워진 탈

발탈꾼의 발 움직임을 통해서 산출되는 인형 배우 탈(유람객)의 머리 움직임으로는 '앞으로 숙이기', '몸통에서 분리시켜 길게 빼내기', '몸통에서 잠깐 분리시켰다가 제자리로 돌아가기', '위아래로 끄덕이기', '좌우로 움직이기', '떨기', '앞뒤로 움직이기', '탁 치듯이 재빨리 움직임', '제자리에서 일정하게 흔들기', '떨기' 등이 있다. 이러한 움직임들은 주로 발목을 많이 사용한다. 박정임에 의하면 이동안에게 배울 때, 인형 배우 머리 움직임은 일상의 여러 상황 속에서 실제 사람 머리가 움직이는 것처럼 보이게 조종해야 한다고 배웠다고 한다.[96]

실제로 인형 배우의 머리 움직임은 비록 거칠고 투박하기는 하지만 일상의 여러 상황 속에서 사람이 실제 움직이는 방식과 많이 닮았다. 하지만 꼭 그런 것만은 아니다. '목놀이'라 불리는 '몸통에서 분리시켜 길게 빼내기'의 경우가 그 대표적인 예가 된다. 2003년 9월 24일 연행에서 '목놀이' 부분을 인용해 보면 다음과 같다.

어릿광대(주인) : 너 고만둬라. 니가 옥중가를 한마디 하랬더니 말이야, 어떻게 슬프게 하는지 저기 앉아 계신 분들이 전부 눈시울을, 눈을 비비고 앉아 있어.

탈 (유람객) : (목을 쭉 빼면서) 어떤 아저씨가 그래?

어릿광대(주인) : (쭉 뺀 목을 부채로 가볍게 치면서) 야 임마 야야야야 이 녀석 모가지가 지마음대로 왔다 갔다 하네

탈 (유람객) : (다시 목을 쭉 빼면서) 아이 어떤 아저씨가 그래?

어릿광대(주인) : (쭉 뺀 목을 부채로 들이밀면서) 야 임마 모가지 좀 가만히 있어.

탈 (유람객) : (목을 집어넣는다)

96) 2003년 10월 8일 필자와의 면담.

이 같은 '목놀이'는 인형 배우의 본성에서 기인하는 독특한 연행 방식이다. 인간 배우나 탈을 쓴 배우가 할 수 없는 인형 배우만의 독특한 연기[97] 중에 하나가 바로 발탈의 '목놀이'이다. 이런 의미에서 '목놀이'가 "발탈이 보여주는 최고의 재치 있는 표현"[98]이라는 평가는 적절한 것이다.

앞에서 살핀, 인형 배우 탈(유람객)의 머리 움직임들에는 각각 그 의미가 담겨있다. 일정한 상황에서 일정한

사진 28. 목놀이

97) 인형 배우가 등장하는 극에서는, 인간 배우만이 등장하는 극에서는 일반적으로 있을 수 없는 놀랍고 황당한 상황이 종종 나타난다. 이는 곧 인형 배우가 '인형의 본성에 충실한 연기 방식'을 추구하고 있음을 의미한다. 이는 설익게 인간의 모습을 흉내내거나 복제하는 것이 아니라, 인형만이 할 수 있는 인형 고유의 본성을 살린 연기이다. 필자는 「〈꼭두각시놀음〉의 연행기호학적 연구 시론」(『口碑文學硏究』 제6집, 박이정, 1998)과 「가면극 속의 인형들」(『韓國古典硏究』 第四輯, 보고사, 1998)에서 이러한 연기 방식의 설정 이유와 그 효과 및 의의에 대해서 자세하게 논했다.

98) 서연호, 『한국전승연희의 원리와 방법』, 집문당, 1997, 190쪽.

감정이나 동작을 표현할 때 특정한 움직임들이 나타나는 것이다. 머리 움직임의 양상과 그 의미를 정리해 보면 다음과 같다.[99]

머리 움직임 양상	의 미
앞으로 숙이기(양팔은 앞으로 모은다)	슬픔
몸통에서 분리시켜 길게 빼내기	흥미로움 · 관중들을 놀라게 함
몸통에서 잠깐 분리시켰다가 제자리로 돌아가기 (양팔은 잠깐 위로 올렸다가 원위치)	놀람
위아래로 끄덕이기	긍정
좌우로 움직이기	구경함 · 게걸스럽고 뻔뻔함
털기(양팔도 벌리고 함께 턴다)	기분이 좋음
앞뒤로 움직이기	걸어감
탁 치듯이 재빨리 움직임	화를 냄
제자리에서 일정하게 흔들기	말을 하고 있음
떨기(머리도 뗀다)	아주 즐거움 · 긍정

사진 29. 대나무를 입술에 잡아 물고 있는 발탈꾼

99) 이 움직임의 의미는 필자의 발탈 연행 참여 조사 경험과 2003년 10월 8일 발탈꾼 박창임과의 면담을 통해 정리한 것이다.

인형 배우 두 팔의 움직임은 발탈꾼이 팔과 연결된 대나무를 손에 잡아 움직임으로써 이루어진다. 이는 막대 인형적 조종 방식이다. 발로 움직임을 산출하는 얼굴 부분에 비해 상대적으로 그 움직임이 유연하고 자유롭다. 인형 배우 탈(유람객)의 감정 변화가 대나무를 통해 조종되는 팔의 움직임을 통해 표현될 만큼, 팔의 움직임은 인형 배우 탈(유람객)의 주요한 표현 요소가 된다.

발탈꾼의 발 움직임을 통해서 산출되는 인형 배우 탈(유람객)의 팔 움직임으로는 '양팔을 벌리고 털기', '양팔로 얼굴을 가리기', '한쪽 팔로 얼굴을 가리기', '한쪽 팔을 크게 밖으로 뿌리기', '양팔을 번갈아 앞뒤로 움직이기', '양팔을 힘없이 내려뜨리기', '양팔을 좌우로 흔들기', '한쪽 팔

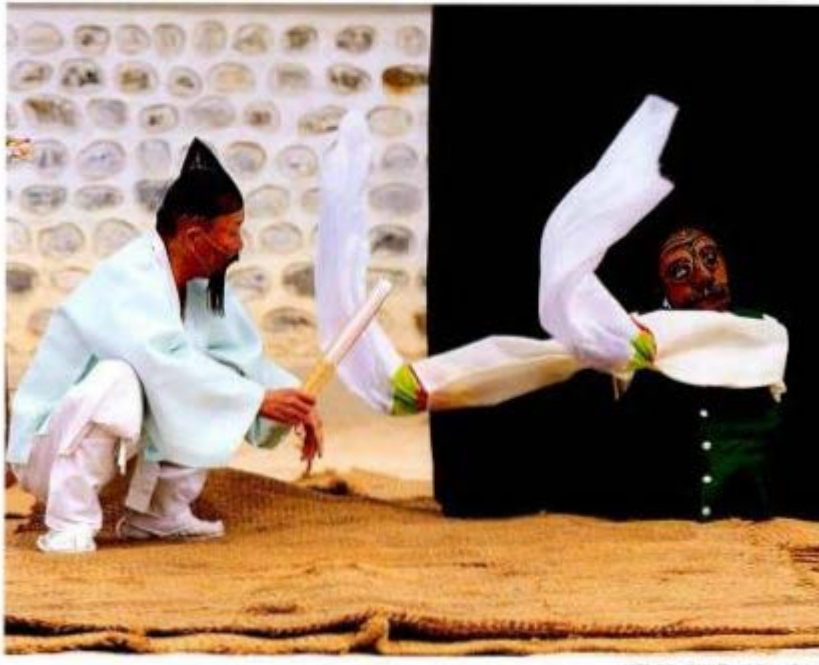


사진 30. 양팔을 좌우로 흔들기

은 세우고 다른 팔은 흔들기', '양팔을 크게 펼치기', '양팔을 X자로 모았다가 위로 크게 던지듯 펼치기', '양팔을 들어 떨기', '양팔을 모으기', '양팔을 잠깐 위로 올렸다가 원위치 시킴' 등이 있다. 이 움직임들은 인형 배우의 감정 변화와 춤을 출 때, 적절하게 나름의 의미를 갖고 표현된다. 필자의 발탈 연행 참여 조사 경험과 발탈꾼 박정임과의 면담[100]을 바탕으로 팔의 움직임과 그 의미 양상을 정리해 보면 다음과 같다.

팔 움직임 양상	의 미
양팔을 벌리고 털기(머리도 함께 턴다)	기분이 좋음
양팔로 얼굴을 가리기	부끄러움
한쪽 팔로 얼굴을 가리기	때리는 것을 막음
한쪽 팔을 크게 밖으로 뿌리기	반항
양팔을 번갈아 앞뒤로 움직이기	걸어감
양팔을 힘없이 내려뜨리기	슬픔
양팔을 좌우로 흔들기	신이 남 · 조기를 셈 · 춤을 춤
한쪽 팔은 세우고 다른 팔은 흔들기	춤을 춤
양팔을 크게 펼치기	춤을 춤
양팔을 X자로 모았다가 위로 크게 던지듯 펼치기	춤을 춤
양팔을 들어 떨기(머리도 함께 떤다)	기분이 좋음
양팔을 앞으로 모음(머리는 숙인다)	슬픔
양팔을 잠깐 위로 올렸다가 원위치 시킴 (머리는 잠깐 위로 올라갔다가 원위치 됨)	놀람

100) 2003년 10월 8일 필자와의 면담

사진 31. 한쪽 팔은 세우고 다른 팔은 흔들기

사진 32. 양팔을 크게 펼치기

위에서 정리된 것을 보면 발탈꾼이 단순하게 인형 배우의 팔을 움직이는 것이 아님을 확인할 수 있다. 특히 춤을 출 때의 양팔 움직임은 단지 양팔을 좌우로 반복적으로 움직이기만 하는 것이 아님을 분명하게 확인할 수 있다. 인형 배우의 양 손에 한삼이 끼워져 있다는 것부터 발탈 연행이 춤을 강조하고 있음을 알 수 있는데, 인형 배우의 춤은 위에서 정리된 '양팔을 좌우로 흔들기' '한쪽 팔은 세우고 다른 팔은 흔들기', '양팔을 크게 펼치기', '양팔을 X자로 모았다가 위로 크게 던지듯 펼치기' 등의 움직임이 결합되면서 이루어진다. 이 움직임들이 각 춤의 장단이나 상황에 따라 그 결합을 다르게 하며 춤 동작이 이루어지는 것이다.

발탈 복원에 핵심적인 역할을 했던 이동안은 발탈 예능 이상으로 춤에 능한 인물이다. 그래서 이동안은 발탈 연행에도 자신의 춤 동작을 많이 이용했는데, 그 예능이 현재의 박정임에게 그대로 전해졌다. 위에서 살핀 춤의 기본 동작들이 바로 그 예가 된다. 그리고 이 기본 동작들이 결합되는 '등장할 때 느린 길군악 장단에 맞추어 추는 춤', '실제 고사 소리를 할 때 하는 발림처럼 움직이는 고사 대목에서의 춤', '무당이 느리게 액맥이를 할 때와 유사한 움직임을 보이는 액맥이 대목에서의 춤' 등을 보면, 가락을 알고 춤동작을 알아야만 인형 배우 조종을 제대로 할 수 있다는 말[101]이 괜한 말이 아님을 실감할 수 있다.

발탈에서 인형 배우의 연행은 비단 그 움직임에만 한정되지 않는다. 그는 지금까지 살핀 다양한 움직임과 더불어 말과 소리까지 한다. 물론 이 인형 배우의 말과 소리 역시 포장막 뒤에서 숨어 있는 발탈꾼이 맡아서 하는 것이다. 발탈꾼의 목소리 연기를 통하여 인형 배우의 말과 소리가 산출되는 것이다. 발탈꾼은 포장막 뒤에 숨어서 자신의 존재를 드러내지 않음

101) 2003년 10월 8일 예능 보유자 박정임이 필자와의 면담에서 한 말이다.

으로써 인형 배우가 말과 소리를 하는 것처럼 보이게 한다. 동시에 발탈꾼이 목소리 연기를 할 때, 인형 배우의 머리 부분과 양팔을 움직여서 마치 인형 배우 스스로 말과 소리를 하는 것처럼 강조한다.

발탈 속에 등장하는 인형 배우의 말과 소리는 앞서 살핀 움직임에 비해 훨씬 다양하고 자유롭다. 인형 배우라는 특징에서 오는 움직임의 제한적 속성에 비해 말과 소리는 거의 무제한적으로 이루어지기 때문이다.[102] 일상적인 말투는 물론이고, 재담, 시조창, 잡가, 민요, 판소리 단가, 무가 등 다양한 양상의 목소리 연기가 이루어진다. 그동안 채록된 대본을 바탕으로 해서, 발탈꾼의 목소리 연기를 통하여 산출되는 인형 배우의 말과 소리를 갈래별로 정리해 보면 다음과 같다.

시조창

항 목	비 고
청산리 벽계수야	2003년 9월 24일 연행됨
파연곡	

재 담

항 목	비 고
팔도 유람 재담	
용모 관련 재담	2003년 9월 24일 연행됨
먹는 것 관련 재담	2003년 9월 24일 연행됨
약 관련 재담	2003년 9월 24일 연행됨
잡가 및 단가 패러디	2003년 9월 24일 연행됨
조기 장사 흉내	2003년 9월 24일 연행됨

102) 서연호는 "발탈은 구조적으로 움직임에 제한이 있으므로, 연희의 중요한 표현 수단은 재담이고, 재담에 따라서 탈인형과 재담자의 동작과 행위가 뒤따른다."고 하여 발탈 연행에서 발화의 중요한 역할에 대해 언급한다. 서연호, 『한국전승연희의 원리와 방법』, 집문당, 1997, 190쪽.

판소리 · 단가

항 목	비 고
만고강산	단가
운담풍경	단가
호남가	단가: 2003년 9월 24일 연행됨
쑥대머리	춘향전 한 대목: 2003년 9월 24일 연행됨

잡가 · 민요

항 목	비 고
개성난봉가(박연폭포)	서도 소리
신난봉가	서도 민요
몽금포타령,	황해도 민요
산염불소리	황해도 민요
추풍감별곡	서도 잡가
배따라기	서도 민요
봉죽타령(잦은 배따라기)	연평도 뱃노래
앙산도	경기 민요
흥타령	경기 민요: 2003년 9월 24일 연행됨
사발가	경기 민요: 2003년 9월 24일 연행됨
날리리아	경기 민요: 2003년 9월 24일 연행됨
자진방아타령	경기 민요: 2003년 9월 24일 연행됨
한오백년	강원도 민요
충청 잡가	충청도 잡가
함경도 잡가	함경도 잡가
전라도 육자백이	전라도 민요
진도아리랑	진도 민요: 2003년 9월 24일 연행됨
밀양아리랑	경상도 민요: 2003년 9월 24일 연행됨

사진 33. 호남가를 부르는 대목

사진 34. 북대마리를 부르는 대목

무가관련

항 목	비 고
성주풀이	
세간벌기	
도액막기	
고사소리	2003년 9월 24일 연행됨
국태민안	2003년 9월 24일 연행됨
액맥이	2003년 9월 24일 연행됨

사진 35. 액맥이 소리를 하는 대목

이상에서 정리된 것을 보면, 발탈꾼의 목소리 연기를 통해 표출되는 인형 배우의 말과 소리는 아주 다양한 양상으로 나타나고 있음을 알 수 있다. 목소리 연기를 통해 표출될 수 있는 전통 예술의 갈래가 다양하게 이용되고 있다. 2003년 9월 24일 연행에서는 위에서 정리된 바와 같이 발탈 목소리 연기의 다양한 항목 중 일부만이 연행되었다. 이러한 상황이 벌어진 것은, 발탈이 점차 변모하고 있음을 말해주는 것이기도 하다. 하지만 현 발탈 전승자들은 위에서 정리된 목소리 연기의 다양한 항목 대부분을 몸에 익혀 두고 있다. 이는 곧 위에서 정리된 것이 연행의 다양한 상황에서 이용할 수 있는 여러 가능성을 나열한 것임을 말한다. 다시 말해서 발탈은 연행이 벌어지는 지역이나 상황에 따라 해당 지역의 민요나 잡가 또는 관중의 호응을 불러일으키는 시조창이나 단가를 즉흥적이고 신축성 있게 연행하는 특성을 갖는다. 따라서 인형 배우의 목소리 연기를 담당하는 발탈꾼은 민요, 잡가, 시조창, 판소리 단가, 재담, 무가 등에 걸친 다양한 연행 방식을 몸에 익혀두어야 하는 것이다.

2. 인간 배우의 연행 방식

발탈에는 인형 배우와 더불어 인간 배우도 등장한다. 어릿광대라 불리며 주인 역할을 맡는 인간 배우는 발탈 연행 속에서 소리도 하고 춤을 추기도 한다. 인형 배우와는 달리 자신의 육체와 목소리로 소리를 하고 춤을 춘다. 그런데 인간 배우 연행의 본령은 소리와 춤보다는 재담이다. 인간 배우는 능숙한 재담 능력을 바탕으로 인형 배우를 소개하고, 극적 공간을 확장하며, 극중 현실 전개의 계기를 마련하며 발탈 연행의 흐름을 이끌어간다.

인간 배우의 연행과 관련해서 특히 주목 할만 한 것은 연행 내내 인형 배우와 티격태격 다투며 벌이는 재담 대결이다. 이 재담 대결은 전통 연행 예술 속에서 차지하는 발탈의 가치를 드러내 주는 주요한 대목이다. '재담 끊어 먹기', '말꼬리 잡기', '말따라 하기' 등의 재담을 주고받는 형식에 의해 진행되는 재담 대결은 발탈이 조선시대 우희 전통을 이어받고 있음을 드러내 주는 좋은 증거가 된다. 본 절에서는 이렇게 대략적으로 정리된 인간 배우의 연행 방식과 그 기능, 그리고 이것이 갖는 전통 연행 예술사적 의의에 대해 살펴보기로 한다.

발탈에서 어릿광대라 불리며 주인 역할을 하는 인간 배우는 그 연행을 통해 발탈의 연극적 공간을 확장하는 역할을 한다. 탈(유람객)의 역할을 맡는 인형 배우의 행동 반경은 포장막 앞으로만 한정된다. 포장막 뒤의 발탈꾼에 의해서만 인형 배우가 움직이고 대사를 할 수 있기에, 인형 배우가 활동할 수 있는 공간은 포장막 앞을 벗어나지 못하는 것이다. 따라서 극적 공간은 제한될 수밖에 없다. 그런데 이렇게 제한된 공간은 포장막 밖에 있으면서 인형 배우와 대화하는 인간 배우의 등장으로 인해 확장되고 입체화된다. 포장막 앞에만 한정되는 제한적이고 평면적인 극적 공간이 확장되는

사진 36. 춤을 추는 인간 배우

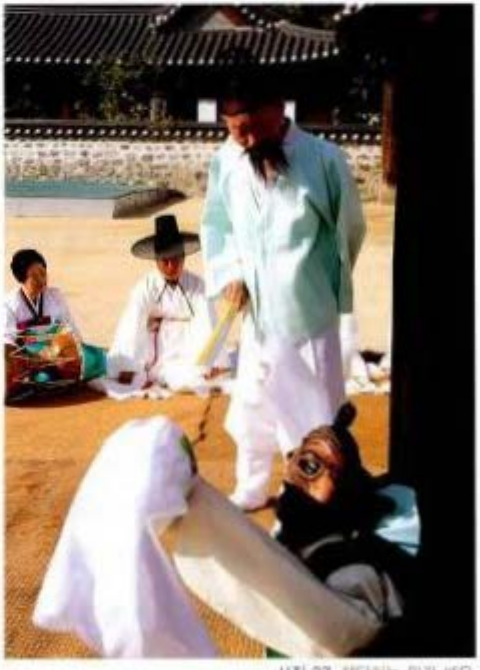


사진 37. 재담하는 인간 배우

것이다. 뿐만 아니라, 다음과 같이 인형 배우인 탈(유람객)과의 대화를 이끌면서 극적 공간이 연행판 전체를 포함하는 것으로 확장시키기까지 한다.

어릿광대(주인) : 근데 말이야. 여기 지금 가만히 보니까

탈 (유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : 아주 연세 많으신 손님도 지금 많이 와서 앉아 있네.

탈 (유람객) : 아 그랬어?

어릿광대(주인) : 근데 아 이 분들이 뭐 하러 뎅기나 그리고 물어봤지.

탈 (유람객) : 그래서?

어릿광대(주인) : 나는 우리 어물도가로다가 생선을 받으러 온 줄 알았어.

탈 (유람객) : 그런데?

어릿광대(주인) : 그랬더니 뭐래는 고 허니 별안간에 여기오니까 이상야릇하게 생긴 사람, 자네 같은 사람이 있길래

탈 (유람객) : 그래서?

어릿광대(주인) : 저게 뭔가 하고 구경을 좀 할려고 앉아 있데요.

탈 (유람객) : 아- 그래서?

어릿광대(주인) : 그러니 우리가 노소를 막론하고

탈 (유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 자네를 찾아왔으니

탈 (유람객) : 어잇!

어릿광대(주인) : 여러분께 인사나 한번 깍듯하게 드려보게.

탈 (유람객) : (시간차 없이 곧바로) 아 그럼 인사나 한번 드려야지. 만장하신 여러분 안녕하십니까 (장구 소리와 함께 두 손을 앞으로 모으고 고개를 숙이며 인한다).

이렇게 어릿광대(주인)는 탈(유람객)에게 발탈 연행을 보러 온 관중의 모습을 설명하면서, 관중까지 포함하는 연행판 전체를 연행 속 극중 상황과 연속된 동질적 현실로 설정한다. 이는 '공연 장소와 극중 장소의 일치'라고 일컬어지는 우리 민속극의 공통된 원리이다.[105]

극적 공간의 확장이라는 역할 이외에도, 어릿광대(주인)의 역할을 맡는 인간 배우는 극중 현실 전개의 계기를 부여한다. 이러한 역할 중에서, 우선 지적할 수 있는 것은 등장인물인 탈(유람객)의 정체가 드러날 수 있는 계기를 마련해 주는 역할이다.

탈 (유람객) : 쉬이- 쉬이(장단 소리 그치고) 쉬이 여보쇼, 여기 주인 업소, 주인장?

어릿광대(주인) : (포장막 왼쪽 뒤에서 등장하여) 에 에헴, 아 여보 아니 당신 도대체 웬 사 람인데 남의 집 가게문 앞에서 떠들고 야단이오?

탈 (유람객) : 아니 웬 사람이라니, 아 내가 이렇게 쪼그맣게 반 토막으로 생겼다고 사람이 아닌 줄 아시오? 나 사람이요.

어릿광대(주인) : 아 사람이나 마나

탈 (유람객) : 그래,

어릿광대(주인) : (부채로 포장막을 가리키면서) 이 집으로 말하면 내 어물전 가게야.

탈 (유람객) : 그래서

어릿광대(주인) : 아 근데 그 식전 아침부터 사람이 와서 떠들고, 가게 문 앞에서 떠드니까, 뭐 하러 뎅기는 사람인가 이런 말이야.

탈 (유람객) : 아 뭐를 하러 다니냐? 아 그렇지 그렇지, 나로 말할 것 같으면은 팔도강산을 내가 무른 메주 밟듯 하고 다니는 유람객이요. 하하하하.

---

105) 공연 장소와 극중 장소의 관계에 대한 자세한 논의는, 조동일, 『탈춤의 역사와 원리』, 삼영사, 1979, 131-142쪽 참조.

어릿광대(주인) : 하하하하 여보, 당신 그러니까 말하자면 우리나라 팔도강산을 무른 메주 밟듯 하고 다니는 유람객이다 이런 말이야?

탈 (유람객) : 그렇지, 그렇지.

사진 38. 애매한 말을 다시 묻고는 명료하게 해설하는 어릿광대(주인)

이처럼 어릿광대(주인)는 '웬 사람인데', '뭐하러 뎅기는 사람인가' 라고 물으면서 탈(유람객)이 하는 대답을 소화하고, 보다 명료한 발언을 계속하도록 유도한다. 이 과정을 통해 우리는 탈(유람객)이라는 극중 인물이 '팔도강산을 유람하며 떠돌아다니는 인물' 임을 파악하게 된다.

이것만으로 어릿광대(주인)의 역할이 끝나는 것은 아니다. 그는 연행 내내 탈(유람객)의 상대역으로서 말을 받아주고 다음과 같이 애매한 말을 다시 물어 명료하게 하기도 한다.

탈 (유람객) : 아 뭐를 하러 다니냐? 아 그렇지 그렇지. 나로 말할 것 같으면은 팔도강산 을 무른 메주 밟듯 하고 다니는 유람객이요. 하하하하.

어릿광대(주인) : 하하하하 여보. 당신 그러니까 말하자면 우리나라 팔도강산을 무른 메주 밟듯 하고 다니는 유람객이다 이런 말이야?

탈 (유람객) : 그렇지, 그렇지.

탈 (유람객) : 광주 목포를 가니 거 한량들이 진멋진 육자백이 가락하며 호남가하며 참기가 막히게 좋더라 이놈아.

어릿광대(주인) : 니가 말하자면 애향의 도시라 하는 광주에 갔다 왔단 이런 말이지.

탈 (유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : (탈에게) 애애애. 말귀를 똑똑히 알아들어.

탈 (유람객) : 그럼?

어릿광대(주인) : 마 깨졌다 그러면 아까 진작 죽은 걸로 알아들어야지, 뭘 붙여 붙이기는.

탈 (유람객) : 아 이놈아 깨졌으면 항아리도 붙여야 되는 거 아니여 이놈아!

어릿광대(주인) : 마 사람이 깨진 거는 고택골로 간다는 얘기야.

어릿광대(주인) : (포장막을 치며) 애애애. 내가 똑똑히 얘기 헐게 들어봐.

탈 (유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 샌전 거리 허면은 서울 장안에 사는 사람도 지금 샌전 거리가

어디인지 모른다.

탈 (유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 옛날 샌전 거리가 어딘가 하면은

탈 (유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : 요새로 치면 동아일보사 뒤 무교동

탈 (유람객) : 무교동.

어릿광대(주인) : 그래 그게 샌전 거리야.

무엇보다도 주목되는 인간 배우의 역할은, 발탈 연행의 흐름을 이끌어간다는 점이다. 발탈은 일관된 극적 논리를 따라서 전개되는 것이 아니고, 독립적인 여러 삽화들의 연쇄로 되어있다. 2003년 9월 24일 연행된 것을 대상으로 본다면 '신원 확인', '통성명', '말놀기', '인사', '용모', '시조창', '허튼타령 춤', '팔도 유람', '먹는 것', '조기 세는 흉내', '잡가', '빠른 굿거리 춤', '조기 장사', '약 장사', '먹는 이야기', '고사 소리' 등의 삽화 순서로 진행된다. 각각의 삽화는 논리적으로 연결되어 있지 않고 독립되어 있어서 어느 하나가 빠져도 상관이 없다. 그런데 주목되는 것은 한 삽화에서 다른 삽화로 넘어갈 때의 인간 배우의 연행 방식이다. 인간 배우는 어김없이 한 삽화를 마감하는 정리자이자, 다른 삽화로 들어가는 길잡이의 기능을 한다.

어릿광대(주인) : 그래 그럼 자네 시조 마디나 해보게.

탈 (유람객) : 당연하지. (시조창을 한다) 청산-리- 벽계-수-야-

악 사 : 잘한다.

탈 (유람객) : 잘하지.

어릿광대(주인) : 거 시조하는 거 보니까 곧잘 하는구만.

탈 (유람객) : 잘하지.

어릿광대(주인) : 거 시조하는 거, 곧잘 하는 거 보니까, 춤 마디께나 추겠구나.

어릿광대(주인) : 근데 말이야. 뭐 이렇게 호남가만 할 줄 알고 다른 소린 못허니?

탈 (유람객) : 남원에 가니까 그 춘향이 절개로 유명하드라 이놈아.

어릿광대(주인) : 춘향이 절개만 유명한 게 아니라

탈 (유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : 춘향이가 옥중에 갇혀서 한탄하는 옥중가라 허는 소리가 있지?

탈 (유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : 옥중가나 한번 해봐라.

탈 (유람객) : 엣따 이놈 여러 가지도 시킨다. 자 쑥대머리다.

이상에서 살펴본 인간 배우의 연행 방식은 인형극에서는 그리 낯선 것이 아니다. 세계 여러 나라의 인형극에서 발탈과 같이 인간이 인형과 함께 등장하는 경우를 볼 수 있다.[104] 인형극을 연구하는 이들은 이를 광범위한 현상으로 인식한다.[105] 이중 가장 대표적인 경우가 러시아 페트르슈카 인형

104) 인간 배우가 인형 배우와 함께 등장하여 상호 작용을 하는 예들은, Peter Bogatyrev, "The interconnection of two similar semiotic systems: The Puppet theater and theater of living actors," *Semiotica* 47-1/4, 1983, pp. 63-65와 Thomas A. Green & W. J. Pepicello, "Semiotic interrelationships in the puppet play," *Semiotica* 47-1/4, 1983, pp. 155-156에서 찾아볼 수 있다.

105) Thomas A. Green & W. J. Pepicello, ibid., p. 156.

극(Rucian Petruska plays)에서의 오르간 연주자(organ grinder)이다.[106] 우리의 전통 인형극에서도 이러한 경우를 살펴볼 수 있다.

꼭두각시놀음에서의 산받이가 바로 그 좋은 예이다.[107]이에 대해 심우성은 다음과 같은 시사적인 통찰을 보여주고 있다.[108]

> 1인극(獨演)의 높은 극술로 짜여진 발탈은 탈과의 대화자(또는 해설자이기도 함)인 어릿광대와의 대화를 통하여 재미를 더해주는 것이다. 앞서 설명한 바와 같이 발탈꾼의 몸은 포장에 가려 보이지 않게 하고 탈을 씌운 오른 발만 포장밖으로 내밀어 어릿광대와 어울려 재담을 주고 받는다. 어릿광대는 장고를 잡고 그 옆에 피리, 젓대, 해금 등이 반주를 맡게 된다.…(중략)… 이러한 극술 역시 꼭두각시놀음에서 보이는 대잡이(인형조종사)와 산받이(악사이자 인형과의 대화자)와의 관계와 똑같은 형식이다. 여기에서의 대화자는 바로 구경꾼들의 의중을 대변하는 '탈'과 '구경꾼'과의 사이에서 다리의 구실을 하고 있음도 주목되는 일이다.

106) 오브라즈초프(Sergei Obraztsov)는 러시아 페드루슈카 인형극에 대해, "페드루슈카의 목소리는 크고 말림이 있다. 그러나 그 말들은 이해할 수 있는 것이 아니다. 그래서 오르간 연주자(oragan grinder)는 항상 페드루슈카의 말을 교차-점검한다. 그가 한 말을 전체적으로 혹은 부분적으로 반복하는 것이다. … 그는 페드루슈카에게 어떤 위험에 대해 경고하고, 충고를 하며, 예의에 어긋나는 행위에 대해 꾸짖거나 그의 미래의 계획에 대해 질문을 한다. 오르간 연주자는 관객과 페드르슈카 사이에 살아있는 이음새이다. 왜냐하면 그는 양 측면의 대표자이기 때문이다. 즉 인간으로서 그는 스스로를 관객의 일부로 간주한다. 동시에 그는 배우로서 그는 전문적으로 페드루슈카와 동일한 층위에 있다."고 말한다. 보가티뇨프 역시 러시아 페드루슈카 인형극에 주목을 한다. 그에 의하면, 오르간 연주자는 두 가지 기능을 수행하는데, "페드루슈카와 대화를 수행하는 살아있는 배우이자, 관중과 인형 배우 페드루슈카를 연결시켜주는 기능을 한다. 오브라즈초프의 견해에 대해서는, *The Chinese Puppet Theatre*, Faber and Faber, 1961, p. 20; Thomas A. Green & W. J. Pepicello, "Semiotic interrelationships in the puppet play," *Semiotica* 47-1/4, 1983, p. 156에서 재인용 한 것을 참조. 그리고 보가티뇨프의 견해는, Peter Bogatyrev, "The interconnection of two similar semiotic systems: The Puppet theater and theater of living actors," *Semiotica* 47-1/4, 1983, pp. 64-65 참조.

107) '산받이'의 역할과 의의에 대해서는 김흥규, 「꼭두각시놀음의 연극적 공간과 산받이」, 임재해 편, 『한국의 민속예술』, 문학과지성사, 1988, 151-172쪽에서 자세하게 연구되었다.

108) 심우성, 『발탈 演戱攷』, 106쪽.

심우성에 의하면, 어릿광대(주인)는 곧 꼭두각시놀음의 산받이와 같은 역할을 하고 있는 것이 된다. 실제로 꼭두각시놀음의 산받이와 발탈의 어릿광대(주인)는 그 극중 역할에 있어 여러 면에서 일치한다. 앞서 살펴본, '연극적 공간의 확장', '극중 현실 전개의 계기 부여' 등이 모두 어릿광대(주인)와 산받이의 공통된 역할이자 기능인 것이다.

이러한 상황은 발탈과 꼭두각시놀음의 친연성을 말해주는 것이 된다. 이러한 친연성은 발탈 연행자들이 꼭두각시놀음의 연행자와 동일한 남사당패였거나 혹은 일정한 관계에 있었던 사람들이었다는 점에서 더욱 분명해진다. 하지만 발탈의 어릿광대(주인)가 전적으로 꼭두각시놀음의 산받이와 동일한 것은 아니다. 여러 면에서 산받이와는 다른 모습을 보여주고 있으며, 여기에 바로 발탈의 독특함이 있다.

우선 지적할 수 있는 다른 모습은 이른바 '양면적 소속'이 아니라는 점이다. 산받이는 "재담의 상대역 및 악사로서 놀이패에 의해 구성된 연극적 공간 속의 한 사람이면서, 또한 다른 구경꾼들과 마찬가지로 무대 공간의 밖에서 극중 현실을 바라보는 인물"[109]이다. 하지만 어릿광대(주인)는 극적 공간 속의 한 사람이다. 그가 구경꾼의 의사를 대변하기도 하고, 구경꾼과 탈(유람객) 사이의 이음새 역할을 수행하기도 하지만, 이는 가장을 한 배우, 곧 극중 인물로서 하는 것이다. 이러한 극중 인물로서의 역할은 꼭두각시놀음의 등장인물 박첨지와 유사하다고 할 수 있다.

이렇게 극중 인물화된 어릿광대(주인)는 명실상부한 탈(유람객)의 상대역이 된다. 탈(유람객)의 상대역으로서의 어릿광대(주인)는, 당연히 적극적·능동적으로 탈(유람객)에게 대응한다. 그리하여 다음과 같이 한 삽화를 주도적으로 이끌어가기도 한다.

---

109) 김흥규, 앞의 글, 153쪽.

어릿광대(주인) : 서울 장안이래는 데는 원래 드렁조야.

탈 (유람객) : 드렁조?

어릿광대(주인) : 그래.

탈 (유람객) : 니가 한번 해봐라.

어릿광대(주인) : 장사꾼은 원래 드렁조로 하는 법이다.

탈 (유람객) : 그래 너 한번 해봐라.

어릿광대(주인) : 생선 조기두리수 (노래조로)

탈 (유람객) : 얼씨구!

어릿광대(주인) : 여기 장사치의 소리야.

탈 (유람객) : 그래서.

어릿광대(주인) : 거 시는 거 또 한번 다시 해봐라. 뭐 하나 하나?

탈 (유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 마 누가 그렇게 시어?

탈 (유람객) : 니가 한번 세 봐라.

어릿광대(주인) : 조기도 드렁조로 시는 거야. (앉으면서) 내가 시는 거 가르쳐 줄 테니 봐라.

탈 (유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : (앉아서) 어떻게 시는 고 하니, 조기 양쪽 머리를 붙잡고 한번 탁 쳐(조기를 잡고 치는 시늉을 하면서) 그러면 생선이 볼품나게 생기거든

탈 (유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 그러면 시어나가는데

탈 (유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : 하날기라 댕하, 두기라 댕하, 셋이라 댕하, 넷이라 댕하 다섯이라 댕하 여섯이라 댕하, 일곱 여덟 아홉이라 댕하, 열이라 댕하

(아홉이라 댕하부터 탈도 같이 소리를 한다). 이게 한 묫이라 말야.

탈 (유람객) : 아따 그놈 참.

어릿광대(주인) : (앉아서 세다가 일어서서) 아 이렇게 세는 게 마포 생선 장사하던거야

탈 (유람객) : 그거 재미있다 이놈아 댕하 댕하 하는 거 재미있다.

어릿광대(주인) : 그러니까 뭐든지 사람이면 알고 해야하는 법이야.

탈 (유람객) : 그래 그래 니가 잘했다.

사진 39. 어릿광대(주인)가 주도적으로 이끄는 '조기 세는 흉내' 대목

이러한 상황은 어릿광대라 불리며 주인 역할을 하는 인간 배우가 단순한 대화 상대자로서의 보조적인 위치에 있는 것이 아니라, 인형 배우인 탈(유람객)과 거의 동등한 지위를 차지하고 있음을 의미한다. 이는 연행 곳곳에서 벌어지는 탈(유람객)과 어릿광대(주인)와의 티격태격 식의 재담 대결에서 더욱 확실하게 입증이 된다.

어릿광대(주인) : 에라 이 망할 자식 같으니라고 (탈의 얼굴을 부채로 치면서)

탈 (유람객) : (얼굴을 들썩이면서) 아이쿠 야 이놈아 얼굴 복판을

어릿광대(주인) : 그놈 말하는 거 아주 함부로 하네 그랴.

탈 (유람객) : 야 이놈아 얼굴을 때리고

어릿광대(주인) : 야 이놈아 니가 니 얼굴 잘났데니까

탈 (유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 내가 니 얼굴 한번 가르켜 주랴?

탈 (유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 이 녀석의 눈깔 좀 봐요.

탈 (유람객) : 왜?

어릿광대(주인) : 이 눈깔이 어떻게 생긴고 하니

탈 (유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 꼭 겨울에 말이다

탈 (유람객) : 어이

어릿광대(주인) : 얼음판에 자빠진 쇠눈깔같이 생겼어. 허연게 눈깔만 번뜩번뜩허고.

탈 (유람객) : 그래서.

어릿광대(주인) : (부채로 코를 툭툭 치면서)마 이게 코냐? 코야?

탈 (유람객) : 어 코지 그럼?

어릿광대(주인) : 마 이게 어디 코냐 이게, 즐병 메달아 논거지 (다시 한번 부채로 코를 툭 치면서)

탈 (유람객) : 야 이놈아 이런 게 코지.

어릿광대(주인) : 거기다 아가리 좀 보슈.

탈 (유람객) : 어잇.

어릿광대(주인) : 꼭 아가리는 메기 아가리같이 생겨 가지고

탈 (유람객) : 잘생겼지.

어릿광대(주인) : 이놈아 겉보리 서말은 들어가고도 남겠다.

탈 (유람객) : 이놈아 잘생겼어 이놈아. 그런 소리 말아 이놈아. 니 얼굴보다 낫다 이놈아!

이러한 탈(유람객)과 어릿광대(주인)의 팽팽한 재담 대결은 발탈을 인간 배우와 인형 배우간의 재담 대결의 장으로 볼 수 있게 한다. 동시에 어릿광대(주인)의 역할을 맡는 인간 배우는 인형극에 등장하는 단순한 인간 개입자로만 보아서는 안 된다는 점도 지적할 수 있게 된다. 발탈의 어릿광대(주인) 역을 하는 인간 배우는 단순한 개입자에서 한 발 나아가 하나의 독립적인 배우로서 당당하게 연기하고 있는 것이다.

지금까지의 논의를 통해 발탈에서는 언어적 요소인 재담이 큰 비중을 차지하고 있음을 확인했다. 특히 어릿광대(주인)의 역할을 맡는 인간 배우의 연행은 재담이 그 본령이라 할 수 있다. 발탈에서 재담이 두드러지는 이유는 한정된 등장인물과 한정된 표현 방식에서 기인한다. 상반신만을 가진 인형 배우와 그 상대역인 인간 배우만으로는 다른 다양한 표현 방식이나 극적인 전개를 수행할 수가 없다. 따라서 언어적 표현 방식인 재담의 비중이 커지게 된 것이다.

그런데 이러한 재담 위주의 연행 방식은 어느 날 갑자기 등장한 것이라고는 할 수 없다. 우리의 전통 재담 혹은 재담극 전통과 어떤 연관 속에서 발탈이 나오게 된 것으로 볼 수 있는 것이다. 이러한 추정은 충분히 주목할 만한 가치가 있다. 춤과 노래가 우세한 우리의 연행 예술 전통 속에서, 언어적 요소인 재담이 두드러지는 경우는 그리 흔치 않기 때문이다.

우리의 전통 연행 예술에서 언어적 요소인 재담이 큰 비중을 차지하는 것으로는, 우선 우희(優戱)를 꼽을 수 있다.[110] 18·19세기 시정(市井)에서 벌어졌던 재담꾼들의 연행 역시 재담극의 전통 속에 있는 것으로 파악할 수 있다.[111] 그리고 20세기 초반에 인기를 끌었던 만담류의 연극이 우리의 재담 전통을 잇고 있다고 할 수 있다.[112]

사실 재담은 우리의 민속극에 공통적으로 나타나고 있는 언어적 요소이다. 사전적 정의에 의하면, "일상생활에서나 구전하여 온 여러 가지 전승물(傳承物)에서 듣거나 실제로 하는 재치있는 말들"[113] 혹은 "재주 있게 하는 재미스러운 말"[114]이 곧 재담이다. 이러한 재담은 우리의 가면극이나 인형극, 그리고 남사당패의 버나, 어름, 살판 등에서 어렵지 않게 접할 수 있다. 그래서 이러한 연행들을 구경하러 갈 때, '재담 들으러 간다' 고까지 말한다.[115]

---

110) 우희에 관한 자세한 논의는, 안상복, 「韓中 優戱의 관련 양상에 대한 한 고찰」, 『구비문학연구』 제8집, 1999 외 안상복, 「소학지희의 개념과 역사적 전개」, 『고전희곡연구』 제1집, 2000을 참조.

111) 사진실, 「18·19세기 재담 공연의 전통과 연극사적 의의」, 『한국연극사 연구』, 태학사, 1997, 401~428쪽 참조.

112) 김재석은, 「1930년대 딸랑배극철의 촌극 연구」, 『한국극예술연구』 2, 태학사, 1992, 55~77쪽에서, 1930년대 유성기 음반에 수록된 만담류 자료를 분석하고, 이를 우희와 연관시키 전통극과 근대극의 단절 현상을 극복할 가능성이 있다고 주장한다. 그리고 김만수·최동현은 『일제강점기 유성기 음반 속의 대중희극』, 태학사, 1997에서, 일제강점기 유성기 음반 속에 수록된 만담류 자료를 대거 발굴하여, 재담과 같은 민속극적인 요소와 서구에서 이식된 연극 장르와의 접합 문제에 대한 귀중한 단서를 제공해 주고 있다.

113) 『한국민족문화대백과사전』 19, 한국정신문화연구원, 1991, 338쪽.

114) 『民衆 엣센스 國語辭典』, 民衆書林, 1985, 1628쪽.

115) 『한국민족문화대백과사전』 19, 338쪽 참조.

하지만 발탈에서 발견되는 재담은 이와는 좀 다르다. 다른 민속극에서와 같이 연행의 한 구성 요소로서 부분적으로 사용되는 것이 아니라, 재담에 큰 비중을 두고 재담 위주로 진행되는 것이 바로 발탈이다. 발탈에 등장하는 인간 배우의 연행 능력 평가는 이 재담을 얼마나 잘하는가에 달려있을 정도이다. 따라서 전면적인 재담 형식으로 이루어진 우리의 재담 전통과 발탈을 연관시켜 보는 작업은, 바로 재담 전통이 끊기지 않고 이어져 오고 있음 확인하는 일이 된다.

앞서 살폈듯이, 발탈에서는 탈(유람객)과 어릿광대(주인)의 양보 없는 티격태격 식의 재담 대결이 전개된다. 이는 발탈이 2인 재담의 형식을 취하고 있음을 말한다. 일부 장면에서 여자(아낙네)가 등장하기도 하지만, 발탈 연행의 전반적 진행은 탈(유람객)과 어릿광대(주인)의 양보 없는 티격태격 식의 재담 대결로 이어진다. 이러한 2인 재담의 형식은 조선시대 우희 혹은 창우희라 불리는 것에서 발견이 된다.[116] 그리고 1930년대 '대화 만담'이라 불리는 만담 형식에서도 발견이 된다.[117] 이를 토대로 우리는 조선시대 우희에서 찾아볼 수 있는 2인 재담의 형식이 발탈을 거쳐 대화 만담까지 이어졌다는 가설을 세울 수 있다. 이러한 가설은 대화 만담이 일본에서 건너온 형식이라는 일부의 견해[118]나, 일제 강점기에 시대의 변화에 따

116) 재담 위주의 연극이라 볼 수 있는 우희 자료에 의하면, 둘 이상의 배우가 등장하여 배역을 나누어 맡았음을 알 수 있다. 중종, 명종 때의 자료인, '진상놈이'에는 지방수령과 하리(下吏) 두 명이, '도목정사놈이'에는 이조판서와 병조판서 두 명이 등장한다. 이에 대한 자세한 논의는 사진실, 『한국연극사 연구』, 태학사, 1997, 41-121쪽을 참조.

117) '대화 만담'에 대한 자세한 내용은, 반재식, 앞의 책, 71-78과 117-123쪽 참조. 최동현·김만수는 1인 재담의 경우를 '만담(漫談)'이라 하고, 2인 주고받는 형식은 '넌센스', '스케치'로 변별한다. 본 고에서는 이러한 세밀한 구분을 따르지 않고, 단지 두 사람이 등장하여 재담을 주고받는 것을 '대화 만담'이라 칭하고자 한다. 최동현·김만수의 견해는, 『일제강점기 유성기 음반 속의 대중희극』, 태학사, 1997, 18-28쪽 참조.

118) 반재식은 『만담백년사』, 230-231쪽에서 "만담하면 대화 만담을 가리켰는데 흔히 그것이 일본에서 건너온 것으로 오해하고 있었다. …(중략)… 실제로 일본에서도 만담 하면 대화 만담을 말하는 것"이라는 일부의 견해를 소개하고 있다.

라 1인 재담의 형식에서 변화된 것이라는 견해[119]에 맞설 수 있는 것이다. 왜냐하면, 1930년대의 대화 만담 이전에 이미 우리에게는 우희와 발탈에서 그 형식을 찾아볼 수 있기 때문이다.

발탈을 통해 파악할 수 있는 2인 재담의 특징으로 우선, 두 등장인물간의 '티격태격 식의 다툼'을 꼽을 수 있다. 두 인물간의 재담 대결은 한치의 양보도 없이 자신의 주장을 굽히지 않으며, 요설과 궤변으로까지 발전하지만, 결코 어느 일방의 승리로 끝나지 않는다. 따라서 '티격태격 식의 다툼'이라 할 만하다. 앞에서 인용한 발탈에서의 '용모 시비'의 경우가 좋은 예가 된다. 그런데 이러한 특징이 1930년대 '대화 만담' 중의 하나인 〈꼴불견전집〉[120]과 〈紅白打令〉[121] 등에서도 살필 수가 있다.

티격태격 식의 다툼은 '재담 끊어 먹기', '말꼬리 잡기', '말 따라 하기' 등의 재담을 주고받는 형식에 의해 더욱 흥미진진해 진다. 이러한 형식들은 한 사람의 재담이 끝나기도 전에 혹은 한 사람의 재담이 진행되는 도중에 갑자기 또 다른 재담꾼이 끼어 들어 자신의 재담을 펼치거나, 한 사람의 재담의 꼬리를 잡아서 또 다른 재담꾼이 자신의 재담을 펼치는 기술을 말한다. 이러한 방법은 두 재담꾼이 오랫동안 호흡이 맞추어져야만 가능한 연행 방식인데, 1930년대 대화 만담[122]에서는 어렵지 않게 발견된다. 발탈에서도 이러한 연행 방식의 사용은 주목되었다.

---

119) 김재석은, 만담의 방식이 조선 후기의 이야기꾼(講談師)의 전통을 이어받은 것이라 하고, "새로운 공연조건 아래 적응하기 위해서 만담은 그 모습을 바꿀 필요가 있었는데, 독연이 아니라 배역에 따른 역할 분담이 가장 손쉬운 변화였을 것이다. 그 결과물이 넌센스와 스케취라고 생각된다."는 견해를 피력한다. 자세한 논의는, 김재석, 앞의 글, 60쪽 참조.

120) 자세한 내용은 최동현 · 김만수, 앞의 책, 73-77쪽 참조.

121) 자세한 내용은 최동현 · 김만수, 앞의 책, 134-136쪽 참조.

122) 김만수 · 최동현은 〈갯말열쇠통〉, 〈국수 한 사발〉, 〈거짓말〉, 〈소문만복래〉 등의 대화 만담에서 말 따라하기, 말꼬리 잡기 등의 기술에 의존하고 있는 것이 발견된다고 말한다. 이에 대해서는, 김만수 · 최동현, 앞의 책, 36쪽 참조.

告記文書를 외는 장면에서 발탈꾼이 '정월에 드는 액은…' 하면 다음 말을 잇기도 전에 어릿광대가 '이월로 막아내고' 하며 가로채고, 발탈꾼이 '너 참…' 하면 어릿광대는 '나…' 하며 말을 엇바꾸며 이어가는 것이다.[123]

발탈꾼과 어릿광대의 재담은 말을 하는 도중 가로채는 '재담 끊어 먹기'가 특이하다. 가령 탈꾼이 '소도 잡아먹고' 하면 어릿광대가 '닭도 잡아먹고' 하여 ……[124]

발탈과 1930년대 대화 만담과의 친연성은 그 내용에서도 찾아볼 수 있다. 앞에서 예를 든 발탈의 '용모 시비'의 경우, 1930년대 대화 만담에서 그 분명한 자취를 드러내고 있다. 곰보, 텁석부리, 대머리 등의 외모를 조롱하지만 조롱을 당한 자는 오히려 자신의 외모가 지닌 장점을 강변하는 내용으로 되어 있는 '난쟁이 行進曲'[125], '곰보 打令'[126], '읽살마진 대머리'[127], '텁석부리'[128] 등이 그 예가 된다. 뿐만 아니라, 발탈 재담의 대부분을 차지하는 '팔도 유람'이나 '각도 잡가' 부분에서의 팔도 유람을 하면서 그 지역의 고유한 민요를 부르는 전개 방식 역시, 대화 만담인 '아리랑 레뷰'[129], '팔도 풍경'[130] 등에서 그 모습을 분명히 드러내고 있다.

이상의 논의를 바탕으로, 발탈이 우리의 재담 전통에서 차지하는 위치를 가늠할 수 있다. 발탈은 조선시대 우희에서 18, 9세기 시정의 재담 연행으

123) 심우성, 『韓國 살풀 드라마의 한 原型』, 67쪽.
124) 신찬균, 앞의 글, 16쪽.
125) 자세한 내용은 최동현 · 김만수, 앞의 책, 118-121쪽 참조.
126) 자세한 내용은 최동현 · 김만수, 앞의 책, 238-240쪽 참조.
127) 자세한 내용은 최동현 · 김만수, 앞의 책, 374-376쪽 참조.
128) 자세한 내용은 최동현 · 김만수, 앞의 책, 195-197쪽 참조.
129) 자세한 내용은 최동현 · 김만수, 앞의 책, 325-327쪽 참조.
130) 자세한 내용은, 반재식, 앞의 책, 136-138쪽 참조.

로 이어지던 재담 전통을 이어받은 것이다. 동시에 발탈은 이러한 재담 전통을 1930년대 대화 만담에 연결시키는 가교의 역할을 한 것으로 평가되어야만 한다.

이러한 발탈의 전통 연행 예술사적 의의는 발탈 연행을 담당했던 연행자를 통해서도 방증이 될 수 있다. 현재 전해지는 발탈의 형식과 내용을 완성시킨 인물인 박춘재가 그 좋은 예가 된다. 앞서 살폈듯이 박춘재는 당대의 명창이자 재담꾼으로 인정을 받았다.[131] 특히 그의 재담은 1910년대에서 1920년대에 걸쳐 대중의 인기 연행물로 자리 잡았다. '장대장타령', '맹인소아희담', '병신재담' 등이 그 구체적인 연행 종목이었고,[132] 특히 '병신재담'은 그 등장인물의 설정이나 재담의 전개 방식이 발탈과 아주 흡사하여 주목된다.

-웬 양반이오?

조고마니까 토막을 낸 줄 아오.

-어디 사는 양반이오?

요모양 하늘에 살겠소 땅에 사오.

-땅에 산다지만 고향이 어디오?

고양이 쥐 양요리 잡숫는 데요.

-사는 본향 말이요.

본향은 광주요.

-좋은 곳 살오.

131) 중요무형문화재 (배뱅이굿)의 보유자인 이은관의 회고에 의하면, 당시에는 명창으로 널리 알려진 박춘재를 소리꾼이라기 보다 재담꾼으로 부르는 사람이 적지 않았다고 한다. 이은관의 회고담에 대해서는, 반재식, 앞의 책, 305-306쪽 참조.

132) 유민영, 『한국근대연극사』, 단국대학교출판부, 1996, 126-127쪽 참조.

언빨진 입소.

-광주면 몇리요?

한리요.

-한리라니?

리수를 모르니까 되는대로 한 말이오.

-며칠에 왔소?

사지가 성하면 보행을 해서 날짜를 알지마는 개명이 똥그래 말똥구리 새끼보러 때구르르 굴러왔소.

-잘 굴렀소.

못 굴렀겠소.

-무슨 댁이요?

홀애비댁이요.

...(중략)...

-그 노형 무슨 차행이요?

000으로 강산 유람을 났으니 일본 동경 000 00에 이상스런 구렁이가 나왔다기에 000 구경 차행이요.

-잔뜩 멋이 들었구료.

아 무던히 알아보오.

-그 어디 좀 들어봅시다.

조선이 13도로되 금강산이 조선의 명산이 아니라 만국의 공원이라고 할 수 있지.

-그렇지

개성에 경주로 말하면 박연폭포가 명승지지지요? 평안도 평북에 흑향산이 있고 해주가 소 강남이요. 해그러하되 평양감영을 금수강산이라 일렀던 게였다.

(박춘재 · 문영수, 〈병신지담〉, 콜럼비아 40010B.)

'조고마니까 토막을 낸 줄 아오'라는 대사에서 보듯 '병신지담'의 등장인물은 상반신만 존재하는 발탈의 탈(유람객)과 유사하다. 팔도를 유람하는 유람객으로 설정된 것 역시 발탈과 같다. 유람객으로 설정된 등장인물이 또 다른 등장인물을 상대로 유람다닌 곳을 소개하고, 말꼬리를 서로 붙잡고 티격태격 재담 싸움을 하는 것이 발탈 그대로이다. 그래서 '병신지담'이 발전하여 발탈이 형성되게 된 것이라는 견해[133]가 피력되기도 하는데, 이와는 달리 이 '병신지담'이 발탈일 가능성을 열어둘 수도 있다. 당대의 발탈 재담이 음반으로 녹음된 것으로 볼 수도 있는 것이다.

어쨌든 박춘재의 여러 재담과 함께 발탈 역시 이때 형성된 것으로 보인다. 박춘재의 재담들은 18, 9세기 시정의 재담꾼들의 연행이 개화기 극장 무대의 공연으로 이어진 것이다.[134] 이는 박춘재가 지금의 청진동이었던 금부후동에서 성장하였고, 어려서부터 시정의 소리패들과 풍류랑들에게서 많은 영향을 받았다는 점[135]에서 충분히 상상할 수 있는 일이다.

발탈을 위시한 박춘재의 재담들은 이후에 활약하는 만담 연행자들에게도 그 영향을 끼친다. 이는 다음과 같은 원로 재담꾼, 만담가들의 회고를 통해서도 입증이 된다.

> 윤백단이나 신불출 같은 초기 만담가들이 일본의 만담이 만자이(漫才)를 흉내내면서 만담을 정착시킨 것으로 알려지고 있으나 그렇지는 않습니다. 그들이 우선 텍스트로 삼았던 것은 다름아닌 우리의 전통 재담이었습니다. 특히 창의적인 연기로 가는 곳마다 관중을 사로잡았던 박춘재를 따르고 존경했죠.[136]

133) 서연실, 『배우의 전통과 재담의 전승』, 『공연문화의 전통』, 태학사, 2002, 513쪽 참조.
134) 서연실, 『18·19세기 재담 공연의 전통과 연극사적인 의의』, 『한국연극사연구』, 태학사, 1997, 428쪽 참조.
135) 민재식, 앞의 책, 43쪽 참조.
136) 현 발탈 연행의 인간 배우인 예능 보유자 박해일의 증언이다. 자세한 내용은, 민재식, 앞의 책, 41쪽 참조.

박춘재 선생이야말로 당연히 우리나라 만담의 시조라고 해야 합니다. 그분은 이를테면 전통적으로 잘 가꾸어져 온 웃음의 터밭에 새로운 씨를 심어준 분입니다. 그리고 그것이 외래의 것을 모방한 것이 아니라 창의적인 작업에서 나왔다는 데 큰 의의가 있습니다. 그 분을 따랐던 사람들이 훗날 내노라하는 만담가들이 되었다는 것은 그런 의미를 더욱 돋보이게 하지요. 제가 생각할 때 재담과 만담의 차이는 크게 다르지 않습니다. 재치있게 웃기고, 풍자적이어야 한다는데는 다른 점이 없습니다. 단지 재담은 토속적일 뿐이고, 만담은 현대적일 뿐이죠.[137]

일본에서 돌아와 보니 만담은 신불출 선생이 주류를 이루고 있었어요. 풍부한 지식과 교양에서 우러나오는 유려한 말 솜씨는 가히 일품이었습니다. 그리고 어떤 것은 박춘재 선생이 원본을 만들어 놓은 것이어서 의미심장하게 느껴졌습니다. 신불출 선생은 한때 박춘재 선생을 연구한 적이 있었습니다. 공연을 보고 감탄하기도 했죠. 그런데 그것이 세월이 지나면서 만담의 소재로 녹아 들어온 것입니다. 처음부터 관심을 가지고 유심히 보아왔던 나는 그런 변화를 금방 알 수 있었습니다. 그것은 만담이 한국식으로 자리잡아 간다는 것을 의미하는 것이었습니다.[138]

이렇게 연행자였던 박춘재를 중심으로 한 고찰을 통해서도, 발탈이 우리의 재담극 전통에 있어 중요한 위치를 차지하고 있음을 알 수 있다. 조선시대 우희에서 18, 9세기 시정의 재담 연행으로 이어진 우리의 재담 전통이 1910년대 재담 공연과 발탈에 그대로 스며들고, 이것이 다시 만담으로 연결되고 있음이 연행자들의 관계를 통해서도 입증이 되는 것이다.

이상의 논의를 바탕으로 할 때, 재담을 그 본령으로 하는 인간 배우의 연

137) 만담보존회 회장인 원로 만담가 장소팔의 증언이다. 자세한 내용은, 반재식, 앞의 책, 42쪽 참조.
138) 원로 만담가 장소팔 증언이다. 자세한 내용은, 반재식, 앞의 책, 325쪽 참조.

행 방식은 분명히 주목받아 마땅하다. 현재 전통 재담이 거의 그 전승력을 잃어가고 있는 상황에서 전통 재담의 형식과 내용을 갖고 있는 발탈의 가치는 더욱 돋보인다. 인형 배우를 연행하는 발탈꾼의 독특한 연행 방식과 더불어 재담꾼이라 할 수 있는 인간 배우의 연행 방식 역시 주목해야 하는 이유가 바로 여기에 있는 것이다.

3. 악사의 구성과 장단

인형 배우와 인형 배우를 조종하는 발탈꾼, 그리고 인간 배우인 어릿광대(주인)와 여자(아낙네) 등과 더불어 발탈에서 빼놓을 수 없는 연행자들이 바로 악사들이다. 이들은 포장막 왼쪽에 자리잡아 발탈 연행 내내 악기를 연주하며 발탈 연행에 참여한다.

발탈 연행에 참여하는 악사는 아주 단촐하게 장구를 치는 장구잽이만 등장하는 경우도 있지만, 격식을 차리고 연행할 때는 장구, 피리 2, 대금, 해금, 좌고 등 삼현육각을 모두 갖춘다. 때때로 꽹가리가 첨가되기도 한다. 2003년 9월 24일 연행에서는 장구, 피리 2, 대금, 해금, 좌고 등의 악사들이 참여했다.

악사들의 연주는 발탈 연행에서 주로 소리하고 춤을 추는 대목에서 이루어진다. 장구의 경우, 연행 사이 사이에 효과음을 담당하기도 하지만, 주로 인형 배우나 인간 배우가 소리를 하고 춤을 추는 대목에서 연주를 담당한다. 2003년 9월 24일 연행에서 악사들의 연주가 이루어진 대목과 장단을 정리해 보면 다음과 같다.[139]

139) 이 부분은 2003년 9월 24일 연행이 끝난 이후인 10월 8일에 예능 보유자 박청임과의 면담을 통해 확인한 것을 정리한 것이다.

대 목	장 단
탈 등장 대목	길군악
탈 인사 대목	장구 효과음
탈 시조창 대목	시조 장단
탈 허튼 타령 춤 대목	허튼타령 장단
탈 호남가 소리 대목	중머리 장단
탈 쑥대머리 소리 대목	중머리 장단
탈과 어릿광대의 먹는 것 시비 대목	장구 효과음
탈 집가 소리 대목	굿거리와 세마치 장단을 번갈아 연주
탈 흥겨운 춤 대목	자진모리 장단
여자(아낙네) 퇴장 대목	장구로만 휘모리 장단
탈 고사 소리 대목	자진모리 장단
어릿광대(주인) 국태민안 덕담 대목	빠른 자진모리 장단
탈 액맥이 소리 대목	굿거리 장단

사진 40. 악사

V 발탈의 연행 내용

V. 발탈의 연행 내용

발탈에는 한 명의 인형 배우와 두 명의 인간 배우가 등장한다. 한 명의 인형 배우는 '탈'이라 불리며 연행 속에서 '유람객' 역할을 한다. 두 명의 인간 배우 중 한 명은 '어릿광대'라 불리며 연행 속에서 '어물도가 주인' 역할을 하고, 다른 한 명은 '여자'라 불리며 연행 속에서 '생선장수 아낙네' 역할을 한다. 그런데 여자(아낙네)는 일부 대목에만 잠깐 등장할 뿐이고, 발탈 연행의 전반적인 진행은 탈(유람객)과 어릿광대(주인)를 중심으로 이루어진다.

발탈의 두 주요 인물인 탈(유람객)과 어릿광대(주인)는 재담, 소리, 춤을 동원하여 연행 내내 다툼을 벌인다. 얼굴 생김새, 시조창, 허튼타령 춤, 팔도 유람, 잡가, 먹는 것, 약, 조기 세는 흉내, 조기 장사 등의 삽화들을 중심으로 한치의 양보도 없이 대결을 벌이는 것이 발탈의 내용이다. 발탈 내용의 전개 과정을 2003년 9월 24일에 연행된 것을 중심으로 정리해 보면 다음과 같다.

1) 탈(유람객)과 어릿광대(주인)가 등장하여 서로 정체 확인을 하고 관중에게 인사를 한다.
2) 탈(유람객)의 얼굴 생김새를 가지고 서로 시비를 벌인다.
3) 탈(유람객)이 어릿광대(주인)와 시조를 가지고 시비를 벌인 후 시조창을 한다.
4) 탈(유람객)이 어릿광대와 춤을 가지고 시비를 벌인다.

5) 탈(유람객)이 팔도유람 이야기를 하다가 호남가를 부른다.

6) 탈(유람객)이 쑥대머리를 부른다.

7) 탈(유람객)과 어릿광대(주인)가 먹는 것을 가지고 시비를 벌인다.

8) 탈(유람객)과 어릿광대(주인)가 조기장사의 조기 세는 흉내를 낸다.

9) 탈(유람객)과 어릿광대(주인)가 잡가를 가지고 시비를 벌인다.

10) 탈(유람객)과 어릿광대(주인)가 흥겨운 춤을 추다가 시비를 벌인다.

11) 탈(유람객)과 어릿광대(주인)가 여자(아낙네)에게 조기를 팔며 시비를 벌인다.

12) 탈(유람객)과 어릿광대(주인)가 약을 가지고 시비를 벌인다.

13) 탈(유람객)이 어릿광대(주인)의 제안에 고사 소리를 한다.

14) 어릿광대(주인)이 탈(유람객)의 요구에 국태민안 덕담을 한다.

15) 탈(유람객)이 관중을 위해 액맥이 소리를 한다.

이렇게 15 대목으로 나눈 발탈 연행의 내용을 하나하나 살펴보기로 한다.

1) 탈(유람객)과 어릿광대(주인)의 등장

발탈 연행은 탈(유람객)이 먼저 나와 길군악 장단에 춤을 추는 것으로 시작된다. 그 다음 어릿광대(주인)가 등장하여 탈(유람객)의 정체를 확인하는 부분이 이어진다.

탈 (유람객) : (길군악 장단이 울리고 장단에 맞추어 춤을 추다가) 쉬이- 쉬이 (장단 소리그친다) 쉬이- 여보쇼. 여기 주인 없소. 주인장?

어릿광대(주인) : (포장막 뒤에서 왼쪽으로 등장한다) 에 에헴. 아 여보 아니 당신 도대체 웬사람인데 남의 집 가게문 앞에서 떠들고 야단이오?

탈 (유람객) : 아니 웬 사람이라니. 아 내가 이렇게 쪼그맣게 반 토막으로 생겼다고 사람이 아닌 줄 아시오? 나 사람이요.

어릿광대(주인) : 아 사람이나 마나

탈 (유람객) : 그래

어릿광대(주인) : (부채로 포장막을 가리키면서) 이 집으로 말하면 내 어물전 가게야.

탈 (유람객) : 그래서?

어릿광대(주인) : 아 근데 그 식전 아침부터 사람이 와서 떠들고, 가게 문 앞에서 떠드니까뭐 하러 댕기는 사람인가 이런 말이야.

탈 (유람객) : 아 뭐를 하러 다니냐? 아 그렇지, 그렇지. 나로 말할 것 같으며는 팔도강산을 내가 무른 메주 밟듯 하고 다니는 유람객이요. 하하 하 하-

어릿광대(주인) : 하 하 하 하, 여보. 당신 그러니까 말하자면 우리 나라 팔도강산을 무른 메주 밟듯 하고 다니는 유람객이다 이런 말이야?

탈 (유람객) : 그렇지, 그렇지.

이러한 정체 확인 부분은 우리 민속극에서는 낯익은 방식이다. 보통 가면극에서는 정말로 상대방의 정체를 몰라서 확인하는 것이 아니라, 상대방의 존재를 부각시키거나 또는 강조, 호기심의 자극, 흥미 유발, 긴장감 고조, 해학과 풍자 등 다양한 기능을 위해서 정체 확인 질문을 반복한다.[140] 발탈의 경우, 가면극의 정체 확인 대목처럼 일련의 반복을 통해 그 효과를 극대화하는 수준에까지는 이르지 못하지만, 시작 부분부터 관중의 흥미를 불러일으키는 효과를 낳고 있다.

어릿광대(주인) 자신의 대사와 이에 대한 탈(유람객)의 대답을 통해, 우리는 어릿광대(주인)는 '어물전 가게 주인'이며, 탈(유람객)은 '팔도 강산을 유람하는 유람객'임을 알 수 있게 된다. 이러한 두 인물의 정체는 다음의 통성명 부분에서 반복되고, 더욱 구체화된다.

140) 박진태, 「고전소설 · 판소리 · 가면극의 풍자와 수사」, 『한국가면극연구』, 세모사, 1985, 198쪽 참조. 전경욱, 「탈놀이 대사의 형성원리」, 『口碑文學硏究』 제3집, 한국구비문학회, 1996, 117~121쪽 참조.

어릿광대(주인) : 우리 초면에 만났으니까

탈 (유람객) : 어이

어릿광대(주인) : 우리 통성명이나 하고 지냅시다.

탈 (유람객) : 통성명?

어릿광대(주인) : 그래.

탈 (유람객) : 저 관광을 다니는 유람객 박 첨지요.

어릿광대(주인) : 아하! 당신이 유람객 박씨라-

탈 (유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 허허 똑같은 종씨 만났네.

탈 (유람객) : 그랬어?

어릿광대(주인) : 나로 말하면은 이 마포 강변에서 삼 대째 어물 도가를 하는, 이 어물도가주인 박 서방이요.

탈 (유람객) : 아 그렇군, 그렇군.

어릿광대(주인) : 아 종씨끼리 만나니까 반갑군 그래.

탈 (유람객) : 그렇지.

이 부분은 2003년 9월 24일 연행에서만 찾아볼 수 있었던 것이다. 보통 발탈 연행에서는 찾아보기 힘든 부분이다. 발탈 연행의 경우, 일정하게 고정된 대본만을 반복하는 것이 아니라, 상황에 따라 특정 부분이 확장되거나 축소 또는 빠져버리는 경우가 많다. 이 부분의 경우, 2003년 9월 24일 연행에서 현장적 즉흥성에 따라 첨가되었다. 여기서 탈(유람객)은 '유람객 박씨'로 자신을 소개한다. 이는 인형 배우 탈(유람객)의 움직임과 목소리를 담당하는 발탈꾼이 박정임인 데서 나온 것이다. 발탈꾼 박정임이 자신의 성을 그대로 따와 탈(유람객)의 성으로 갖다 붙인 것이다. 이러한 방식

은 인간 배우인 어릿광대(주인)에게도 그대로 응용되어, 어릿광대(주인)는 자신을 '어물도가 주인 박서방'이라 소개한다. 어릿광대(주인) 역할을 하는 인간 배우가 박해일인 데서 이러한 대사가 나온 것이다.

두 인물이 등장하여 정체 확인을 하고 통성명을 한 후, 서로 말을 놓자고 하는 말놓기 부분이 이어진다. 그런데 다음과 같은 부분을 보면, 이후 두 인물의 관계가 그리 평온하게 진행되지는 않을 것임을 암시해 준다.

어릿광대(주인) : 겸해서 말을 턱 놓고 허세 그랴.

탈 (유람객) : 아니 이 사람아 내가 언제 내가 말을 메고 다녔나? 말을 놓고 하고 말게!

어릿광대(주인) : 그렇게 내가 말, 망아지 새끼 가지고 한 얘기가 아냐!

탈 (유람객) : 그럼?

어릿광대(주인) : 말을 놓고 허자는 거는

탈 (유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : 서로 친구처럼

탈 (유람객) : 좋지.

어릿광대(주인) : 여보게 자네, 너 나 하고 지내자는 얘기야.

탈 (유람객) : 그렇지, 그렇지, 그래 좋다 좋다 좋다. 자 그럼 이제 너 나 한다.

어릿광대(주인) : 그래.

말을 놓자는 어릿광대(주인)의 제안을 탈(유람객)은 말꼬리를 잡고 왜곡시켜 시비를 건다. 사람들의 하는 말과 타고 다니는 말의 동음이의적 특징을 살려 시비를 거는 것이다. 이에 대해 어릿광대(주인)는 다시 올바른 설명을 하고, 탈은 대충 얼버무리며 넘어간다. '어릿광대(주인)의 제안' – '탈(유람객)의 왜곡' – '어릿광대(주인)의 반박' – '탈(유람객)의 얼버무

림과 고집'으로 정리할 수 있는 '시비의 서사 구조'가 시작 부분에서부터 나타나기 시작하는 것이다.

탈(유람객)과 어릿광대(주인)의 등장 대목은, 말놀기 부분에 이어 인사 부분으로 맺어지게 된다. 보통 발탈 연행에서는 두 인물이 등장하고 곧바로 인사 부분으로 맺어지게 되는데 비해,[141] 2003년 9월 24일 연행에서는 통성명, 말놀기 부분이 확장 · 첨가되었다. 등장 장면의 마지막 부분인 인사 부분은 '공연 장소와 극중 장소의 일치'[142]라는 우리 민속극의 기본 원리를 그대로 담고 있다.

어릿광대(주인) : 근데 말이야. 여기 지금 가만히 보니까

탈 (유람객) : 어이

어릿광대(주인) : 아주 연세 많으신 손님도 지금 많이 와서 앉아 있네.

탈 (유람객) : 아 그랬어?

어릿광대(주인) : 근데 아 이 분들이 뭐 하러 뎅기나 그리고 물어봤지.

탈 (유람객) : 그래서?

어릿광대(주인) : 나는 우리 어물도가로다가 생선을 받으러 온 줄 알았어.

탈 (유람객) : 그런데?

어릿광대(주인) : 그랬더니 뭐래는 고 허니 별안간에 여기오니까 이상야릇하게 생긴 사람, 자네 같은 사람이 있길래

탈 (유람객) : 그래서?

어릿광대(주인) : 저게 뭔가 하고 구경을 좀 할려고 앉아 있데요.

탈 (유람객) : 아- 그래서?

141) 박해일 정리본의 경우, 등장 대목 다음에 시조창과 허튼타령 춤을 추고 난 후, 인사를 하는 대목이 이어져, 또 다른 양상을 보인다.

142) 조동일, 『탈춤의 역사와 원리』, 일조각, 1979, 131-142쪽 참조.

어릿광대(주인) : 그러니 우리가 노소를 막론하고

탈 (유람객) : 그래

어릿광대(주인) : 자네를 찾아왔으니

탈 (유람객) : 어잇

어릿광대(주인) : 여러분께 인사나 한번 깍듯하게 드려보게

탈 (유람객) : (시간차 없이 곧바로) 아 그럼 인사나 한번 드려야지. 만장하신 여러분 안녕하십니까 (장구 소리와 함께 두 손을 앞으로 모으고 고개를 숙이며 인사한다).

이렇게 어릿광대(주인)는 탈(유람객)에게 발탈 연행을 보러 온 관중의 모습을 설명하면서, 관중까지 포함하는 연행판 전체를 연행 속 극중 상황과 연속된 동질적 현실로 설정한다. 그리고 탈(유람객)은 아무런 이의 제기 없이 그대로 무대 공간과 극중 공간의 일치를 받아들이며 인사하고 있다.

2) 얼굴 용모 시비

등장 대목의 통성명 부분에서 범상치 않은 인물임을 드러낸 탈(유람객)은 이어지는 얼굴 용모 시비 대목에서 그 성격을 분명하게 드러낸다.

어릿광대(주인) : 어허 이거 보게. 아니 말에 무신 장맛 보다 뚝배기 맛이 더 좋다더니[143]

탈 (유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 아주 뭐 생긴 것은 그래가지고 말은 곧잘 하네 그래.

탈 (유람객) : 잘 생겼지!

143) 이 부분은 본래 '뚝배기 보다 장맛이 좋다더니'가 맞다. 2003년 9월 24일 연행에서는 인용한 것과 같이 잘못 표현하였다.

어릿광대(주인) : 잘 생겼어!

탈 (유람객) : 아주 잘생겼지. 내 얼굴 잘 생긴 거 봐라 이놈아!

어릿광대(주인) : (관중에게) 거 얼굴 잘 생겼죠?

관 중 : 네-

어릿광대(주인) : 허허 정말 네 그러네.

탈 (유람객) : 내 얼굴 잘생긴 내력을 한번 들어봐라.

어릿광대(주인) : 그래.

탈 (유람객) : 아, 눈은 파란 소상강 물결 같고

어릿광대(주인) : 소상강 물결?

탈 (유람객) : 그렇지!

어릿광대(주인) : 그래.

탈 (유람객) : 아 코는 마늘쪽을 똑 떼어다 붙여 논 것 같고

어릿광대(주인) : 얼씨구!

탈 (유람객) : 아 입술은 빛난 당취 주홍필로 콕 찍어서 앵두 같고

어릿광대(주인) : 어허하-

탈 (유람객) : 아 양쪽 볼은 불그스레하니 정력이 철철 넘쳐서, 이놈아 니 할애비감이다! 하 하 하-

이렇게 탈(유람객)은 괴상망측하게 생긴 자신의 얼굴을 천하 일색으로 표현하고 있다. 어릿광대(주인)의 '아주 뭐 생긴 것은 그래가지고' 에 대한 탈(유람객)의 반응은 이렇게 현실과 동떨어지고, 과장이 심하다. 더구나 '아 양쪽 볼은 불그스레하니 정력이 철철 넘쳐서, 이놈아 니 할애비감이다' 라며 어릿광대(주인)에 대한 시비도 잊지 않는다. 그렇다고 가만히 있을 어릿광대(주인)가 아니다. 다음과 같이 어릿광대(주인)의 반박이 곧바로 이어진다.

어릿광대(주인) : 내가 니 얼굴 한번 가르켜주랴?

탈 (유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 이 녀석의 눈깔 좀 봐요.

탈 (유람객) : 왜?

어릿광대(주인) : 이 눈깔이 어떻게 생긴고 하니

탈 (유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 꼭 겨울에 말이다

탈 (유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : 얼음판에 자빠진 쇠눈깔 같이 생겼어. 허연게 눈깔만 번뜩 번뜩 허고.

탈 (유람객) : 그래서.

어릿광대(주인) : (부채로 코를 툭툭 치면서) 마 이게 코냐? 코야?

탈 (유람객) : 어 코지 그럼?

어릿광대(주인) : 마 이게 어디 코냐 이게? (다시 한번 부채로 코를 툭 치면서)
즐병 메달아논거지

탈 (유람객) : 야 이놈아! 이런 게 코지.

어릿광대(주인) : 거기다 아가리 좀 보슈.

탈 (유람객) : 어잇.

어릿광대(주인) : 꼭 아가리는 메기 아가리 같이 생겨 가지고

탈 (유람객) : 잘생겼지!

어릿광대(주인) : 이놈아 겉보리 서 말은 들어가고도 남겠다.

이렇게 어릿광대(주인) 역시 탈(유람객) 못지 않은 재담 솜씨를 드러내며 그 용모의 우스꽝스러움을 드러낸다. '어릿광대(주인)의 제안 또는 이야기' → '탈(유람객)의 기상천외하고 일탈적인 반응' 에 이어 '어릿광대(주인)의 반박' 이 이어지는 것이다. 그리고 이러한 두 인물간의 시비는 앞

서 통성명 부분에서도 확인했듯이, 어떤 결말로 맺어지지 않고 얼버무려지거나 흐지부지 되어 버린다. 얼굴 용모 시비의 경우 다음과 같이 각각의 고집을 꺾지 않고 그대로 유지하는 것으로 봉합된다.

탈(유람객) : 이놈아, 잘생겼어 이놈아! 그런 소리 말아 이놈아! 니 얼굴보다 낫다 이놈아!

3) 시조창 시비

얼굴 용모 시비에 이어지는 것은 시조창 시비 대목이다. 이 대목은 1972년 심우성에 의해 채록된 것이나, 1983년 무형문화재 지정을 위한 조사때 보고된 대본에서는 보이지 않는 것이다. 시조창 대목이 나타나는 것은 1987년 박해일이 정리한 대본부터이다. 박해일에 의하면 본래 발탈 시작 부분에서는 반드시 시조창을 했다고 하는데,[144] 일제 강점기 박춘재가 발탈 연행을 할 때에도 시조창을 했었을 개연성은 있다.[145]

어릿광대(주인) : 그러면 여러분들 모셔놓고 우리 듣기 좋게 시조장이나 한 마디 해보게.

탈 (유람객) : 야 이놈아! 누가 시조를 장이라고 그래 임마! 시조는 마디라고 하는 것이여!

어릿광대(주인) : 어-허-. 아, 또 시조는 장이라고 하는 게 아니라, 마디라고 헌다?

탈 (유람객) : 그렇지!

어릿광대(주인) : 그래, 그럼 자네 시조 마디나 해보게.

---

144) 조동일, 「발탈 조사보고서」, 『카타르시스 리사 신명풀이』, 지식산업사, 1997, 290쪽 참조.

145) 박춘재가 시조를 잘 불렀다는 증언이, 류세기에 의해 이루어졌다. 이 부분에 대한 자세한 내용은 다음을 참조. 장사훈, 『國樂論攷』, 서울대 출판부, 386쪽; 손태도, 앞의 글, 162쪽에서 재인용.

탈 (유람객) : 당연하지. (시조 장단이 나오고 시조를 한다) 청산-리- 벽계-수-야-

악　　사 : 잘한다.

탈 (유람객) : 잘하지.

어릿광대(주인) : 거 시조 하는 거 보니까 곧잘 하는 구만.

이렇게 시조창 시비 대목을 통해 탈(유람객)은 시조에 능한 인물임이 드러난다. 어릿광대(주인) 역시 탈(유람객)의 시조 지식과 시조창 능력을 '곧잘 하는 구만' 하고 평가하고 있다.

4) 허튼타령춤 시비

탈(유람객)은 시조에만 능한 것이 아니라, 장단에도 능한 인물임이 이어지는 대목에서 드러난다.

어릿광대(주인) : 거 시조 하는 거, 곧잘 하는 거 보니까, 춤 마디께나 추겠구나.

탈 (유람객) : 아 이런 병신같은 걸 봤나? 아 임마 누가 춤을 또 마디라고 그래?

어릿광대(주인) : 그럼?

탈 (유람객) : 한 가락, 두 가락, 가락이라고 하는 것이여 이놈아!

어릿광대(주인) : 아 시조는 마디라고 하는데, 춤은 마디가 아니라 가락이라고 한다?

탈 (유람객) : 그렇지.

앞의 시조창 시비 대목과 유사하게 전문 용어를 잘못 사용하는 어릿광대(주인)에게 한 수 가르쳐 주는 탈(유람객)의 모습이 나타나고 있다. 1983년 무형문화재 조사본과 박해일 정리본에서는 '만장단'과 '허튼타령'이 동일한 것임을 드러내는 대목이 있는데, 2003년 9월 24일 연행에서는 생략되었다.

사진 41. 허튼타령춤 대목(어릿광대가 탈을 때리는 장면)

이 대목에서 탈(유람객)은 어릿광대(주인)의 제안에 응하여 허튼타령 춤을 추지만, 그 괴팍한 성격을 여지없이 드러내면서 시비가 일어난다.

어릿광대(주인) : 그럼 너 춤가락 한번 춰봐라.

탈 (유람객) : 좋다! 장단 쳐라 허튼타령이다! (허튼타령 장단에 탈이 춤을 춘다. 주인도 '얼시구' 등의 추임새를 넣으며 함께 춤을 춘다)

탈 (유람객) : (춤을 추다 말고) 어 쉬이-

어릿광대(주인) : (춤을 추다가 멈추고) 왜 그래?

탈 (유람객) : 야 이놈아! 나 춤 안 출란다.

어릿광대(주인) : 왜?

탈 (유람객) : 야 이놈아! 굿 할래야 맏며느리 춤추는 꼴 보기 싫어 못한다더니, 야 이놈아 꾸정물통에 호박씨 떠다니듯이 궁둥이 쑥 내밀고 왔다 갔다 하는 꼴 뵈기 싫어서 나 춤 안 춰!

어릿광대(주인) : 야 이 녀석의 새끼가 가만히 보니까 내가 말을 참 안할려고 했는데, 가만히보니까 거 이놈 심통이 아주 고약한 놈이로구나! (부채로 얼굴을 때린다)

탈 (유람객) : (부채로 얼굴을 얻어맞고 얼굴을 들썩거리면서) 아이쿠! 이놈아 얼굴 복판 때리지 마라 이놈아! 코피 난다 이놈아!

어릿광대(주인) : 야 니 코에서 어디서 피가 날 때가 있어?

탈 (유람객) : 아휴- 아퍼 이놈아!

어릿광대(주인) : 지가 춤을 추길래, 내가 흥겨워서 같이 좀 어깨짓을 했더니, 그게 무슨 심통이 나는 모양이지?

탈 (유람객) : 나 안 춰, 나 안 춰!

어릿광대(주인) : 그럼 고만둬!

탈 (유람객) : 그래.

'어릿광대(주인)의 제안' → '탈(유람객)의 왜곡 혹은 일탈' → '어릿광대(주인)의 반박' → '탈(유람객)의 고집' 으로 이어지는 전형적인 '시비의 서사 구조' 가 여기서도 격렬하게 나타나고 있다.

5) 팔도유람 중 호남가 소리

격렬한 시비 후에 탈(유람객)과 어릿광대(주인)는 팔도유람 이야기로 화제를 돌린다.

어릿광대(주인) : 그럼 말이야, 도대체 어디 어디 갔다 왔어?

탈 (유람객) : 나?

어릿광대(주인) : 응.

탈 (유람객) : 다닌 데 많지. 저 강원도 금강산 일만일천봉을 구경하고

사진 42. 팔도유람한 이야기를 하는 장면

이렇게 탈(유람객)은 어릿광대(주인)에게 팔도유람한 이야기를 하는데, 그 이야기는 강원도에 이어 경상도, 충청도, 호남에까지 이른다. 이러한 팔도유람 대목은 채록본에 따라 들고남이 다양하다. 무형문화재 조사본의 경우 '만고강산'과 '쑥대머리'가, 박해일 정리본의 경우 '박연폭포', '몽금포타령', '산염불', '추풍감별곡', '배따라기 봉죽타령', '만고강산', '한오백년' 등이 일정 지역을 언급할 때마다 불리어 진다. 2003년 9월 24일 연행의 경우 '호남가'와 '쑥대머리'가 호남 지역을 언급할 때 불리어 졌는데, 우선 호남가를 부르게 되는 부분을 보면 다음과 같다.

탈 (유람객) : 광주 목포를 가니 거 한량들이 진멋진 육자백이 가락하며 호남가하며 참기가 막히게 좋더라 이놈아!

어릿광대(주인) : 니가 말하자면 애향의 도시라 하는 광주에 갔다 왔단 이런 말이지?

탈 (유람객) : 그렇지!

어릿광대(주인) : 니가 광주 가서 들었을 거 같으면 호남가 한번 할 줄 알겠냐?

탈 (유람객) : 호남가?

어릿광대(주인) : 어.

탈 (유람객) : 아, 그럼 한번 하지.

어릿광대(주인) : 그래 해봐라. 들어보자.

사진 43. 호남가를 부르는 장면

이렇게 어릿광대(주인)의 요청에 따라 탈(유람객)은 호남가를 부르는데, 이에 대해 어릿광대(주인)는 '아 이거 또 소리 한마디 곧잘 하네 그랴. 역시 유람객은 유람객이다.' 라며 칭찬을 한다. 탈(유람객)을 탐탁하지 않게 여기는 어릿광대(주인)의 입장에서도 소리 잘하는 유람객으로 탈(유람객)이 인정받고 있는 것이다.

6) 팔도유람 중 쑥대머리 소리

호남가에 이어 탈(유람객)은 쑥대머리를 부른다. 호남가와 쑥대머리 등 남도 소리가 팔도 유람 대목에서 불리는 까닭은 탈(유람객)의 목소리 연기를 담당하는 박정임이 목포 출신으로, 남도 소리에 능숙하기 때문이다. 이 부분은 목소리 연기를 담당하는 연행자의 능력에 따라 얼마든지 가변적으로 다양한 소리가 불리어질 수 있다. 호남가에 이어 쑥대머리를 부르게 되는 데는, 앞의 호남가 대목에서처럼 어릿광대(주인)의 요청이 선행한다.

어릿광대(주인) : 근데 말이야. 뭐 이렇게 호남가만 할 줄 알고 다른 소린 못 허니?

탈 (유람객) : 남원에 가니까 그 춘향이 절개로 유명하드라 이놈아!

어릿광대(주인) : 춘향이 절개만 유명한 게 아니라

탈 (유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : 춘향이가 옥중에 갇혀서 한탄하는 옥중가라 허는 소리가 있지?

탈 (유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : 옥중가나 한번 해봐라.

탈 (유람객) : 옛따 이놈, 여러 가지도 시킨다. 자 쑥대머리다!

어릿광대(주인) : 쑥대머리!

이렇게 어릿광대(주인)가 요청하고, 이에 따라 탈(유람객)이 소리를 하는 방식은 호남가 대목과 쑥대머리 대목이 일치한다. 하지만 그 마무리 부분은 호남가 대목과는 다른 방식으로 전개된다.

어릿광대(주인) : (일어서면서) 애, 애, 애, 애!

탈 (유람객) : 아이고 슬퍼라 이놈아!

어릿광대(주인) : 너 고만둬라. 니가 옥중가를 한마디 하랬더니 말이야, 어떻게 슬프게 하는지 저기 앉아 계신 분들이 전부 눈시울을, 눈을 비비고 앉아 있어.

탈 (유람객) : (고개를 쭉 빼면서) 어떤 아저씨가 그래?

사진 44. 쑥대머리 대목

어릿광대(주인) : (뚝 뺀 고개를 부채로 가볍게 치면서) 야 임마! 야, 야, 야, 야! 이 녀석 모가지가 지 마음대로 왔다 갔다 하네!

탈 (유람객) : (다시 고개를 쑥 빼면서) 아이, 어떤 아저씨가 그래?

어릿광대(주인) : (뚝 뺀 고개를 부채로 들이밀면서) 야 임마! 모가지 좀 가만히 있어!

탈 (유람객) : (뚝 뺐던 고개를 집어넣는다).

탈(유람객)의 쑥대머리 소리에 대한 어릿광대(주인)의 반응은 한마디로 '분위기를 망친다'는 뜻을 함축하고 있다. 앞의 호남가에 대한 반응과는 다르다. 사람들의 눈물을 자아내게 할 정도로 잘하기는 했지만, 분위기에는 어울리지 않는다는 것이 어릿광대(주인)의 반응이다. 그런데 이 부분에서는 흥미로운 발탈의 특징이 나오고 있어 주목된다. 탈(유람객)의 고개를 쑥 빼내며 호기심이 많음을 드러내는 부분에서, '목놀이' 연행술이 보여지고 있다. 인간 배우나 탈을 쓴 배우가 할 수 없는 인형 배우만의 독특한 연기이며, '발탈이 보여주는 최고의 재치 있는 표현'[146]인 목놀이가 이 부분에서 표현되고 있는 것이다.

7) 먹는 것 시비

팔도 유람 대목 다음에 이어지는 것은 먹는 것 시비 대목이다. 탈(유람객)의 일탈적이고 기상천외한 성격이 잘 드러나는 대목이다. 시비 대목답게 앞에서 살펴본 시비의 서사 구조가 그대로 드러나는 대목이기도 하다.

146) 서연호, 『한국 전승연희의 원리와 방법』, 집문당, 1997, 190쪽.

어릿광대(주인) : 사람이 유람을 댕기더라도 뭘 먹고 살아야 할게 아니여?

탈 (유람객) : 아이 그렇지, 먹고 살아야지!

어릿광대(주인) : 그럼 도대체 뭘 먹고 살았니?

탈 (유람객) : 아 이놈아 밥 먹고 살지, 뭘 먹고 살어 이놈아!

어릿광대(주인) : 마, 밥 먹고사는 거 누구나 다 마찬가지야.

탈 (유람객) : 그럼?

어릿광대(주인) : 무어를 해서 먹고 살았느냐 이런 말이야.

탈 (유람객) : 아, 저 뭐냐 김치 깍뚜기 다 이런 거 다해서 너 먹는 거 다 먹었다.

어릿광대(주인) : (탈의 이마를 부채로 치면서) 내가 이놈아 그걸 물어본 게 아니라고 그랬지!

탈 (유람객) : 그러면?

어릿광대(주인) : 무어를 해서 먹었느냐? 말하자면 직업이 뭐냐 이런 말이야!

탈 (유람객) : 아 이놈아 지갑은 돈 넣는 게 지갑이다 이놈아!

어릿광대(주인) : 어허 나 이렇게 답답한 놈이 있나? 돈 넣는 지갑을 물어 보는 게 아니라

탈 (유람객) : 알았다, 알았다!

어릿광대(주인) : 벌어먹고 사는 직업을 이야기한 거야!

이렇게 탈(유람객)은 어릿광대(주인)의 말을 제대로 받아들이는 법이 없다. 어떤 직업을 가지고 살았는가의 의미를 가진, '뭘 먹고 살았는가' 라는 물음에 대해 탈(유람객)은 문자 그대로 먹은 것만을 이야기하고 있다. 어릿광대(주인)의 반복적인 물음과 자세한 설명에도 불구하고 탈(유람객)은 줄곧 먹은 것 이야기만 하고, 직업과 지갑의 발음 유사성을 이용한 말장난에 치중한다. 어릿광대(주인)의 물음에 대한 탈(유람객)의 일탈적인 반응, 그리고 어릿광대의 반박과 이에 대한 탈(유람객)의 고집 부리기가 반복되

고 있는 것이다. 탈(유람객)의 고집 부리기는 위 인용문에 이어지는 다음 부분에서 절정에 이른다.

탈 (유람객) : 알았다, 알았다! 자, 내가 뭘 먹고 살았냐 하면은, 자 들물에 들잡아 먹고 날물에 날잡아 먹고 숭어 민어 준치 갈치 톡톡 쏘는 쏘가리에다가 장마에 우는 맹꽁이 산에 까투리 바다에 고래 초가 지붕에 굼벵이 그거 다 먹고 그것도 모자라 내가 니놈 부랄도 떼어 먹는다 이놈아! ('더덩' 하는 장구 소리와 함께 곁에 앉아 있던 주인 놀라 일어난다) 하, 하, 하, 하-

어릿광대(주인) : 어허, 이런 녀석 좀 봤나! 아니 도대체 니가 뭘로 생겼길래 있는 짐승이란 짐승은 다 잡아 먹어?

탈 (유람객) : 다 먹는다.

어릿광대(주인) : 예라! (부채로 얼굴을 때리며) 이 시러배 아들놈 같으니라구!

탈 (유람객) : 아이구, 이놈아! 얼굴 좀 때리지 마라 코피 난다 이놈아!

어릿광대(주인)의 자세한 설명에 '알았다, 알았다' 고 하면서도, 탈(유람객)은 여전히 먹은 이야기를 나열하고 마침내는 '니놈 부랄도 떼어 먹는다 이놈아!' 라는 일탈적이고 기상천외한 말로 맺고 있다. 이러한 탈(유람객)의 태도에 어릿광대(주인)의 손이 올라가고 폭력을 쓰게 되는 것은 어찌면 당연한 것으로도 보인다. 먹는 것 시비 역시 어떤 결론이 나는 것이 아니라, 어릿광대(주인)와 탈(유람객)의 티격태격 다툼으로 일관하고 있다.

8) 조기 세는 흉내

먹는 것 시비 대목에서 어릿광대(주인)이 말한 '뭘 먹고 살았는가'의 의미를 탈(유람객)이 못 알아들은 것이 아니라, 의도적으로 못 알아듣는 체한 것임은 조기 세는 흉내 대목의 다음 부분에서 알 수 있다. 그는 어릿광대(주인)의 물음의 의미를 이미 알고 있었던 것이다.

어릿광대(주인) : 그래 다 처먹었니?

탈 (유람객) : 그래 또 있다 이놈아.

어릿광대(주인) : 뭐가 또 있어?

탈 (유람객) : 조기장사를 해먹고 살았다 이놈아.

어릿광대(주인) : 니가?

탈 (유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 아하, 이놈 참 보게. 유람 댕기다 말고 언제 니가 조기장사를 했어?

탈 (유람객) : 아, 내가 조기 장사를 해서 벌어야지 먹고살지 이놈아.

이렇게 탈(유람객)이 조기 장사를 해서 먹고 살았음을 밝히면서, 연행은 자연스럽게 조기 세는 흉내 대목으로 이어지게 된다.

어릿광대(주인) : 아 조기장사를 했으며는

탈 (유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 조기장사를 하는 흉내 낼 줄 아니?

탈 (유람객) : 아, 낼 줄 알지.

어릿광대(주인) : 그래 한번 해봐라.

탈 (유람객) : 생선 조기 드렁 사려~! 아, 값싸고 물 좋고 싱싱한 조기사려! 아

주머니, 이리 오세요. 하나 하나, 둘 둘, 셋 넷

어릿광대(주인) : 애 애 애, 어 어 어, 지랄치고 자빠졌네!

하지만 탈(유람객)의 조기 세는 흉내는 그리 신통치 못한 것으로 평가된다. 심우성 채록본의 경우 탈의 조기 세는 흉내에 대해 잘했다고 평가되는 데 비해, 무형문화재 조사본에서는 '임마! 누가 조길 그렇게 시니' 라고 타박 당하고 있으며, 2003년 9월 24일 연행의 경우 '지랄치고 자빠졌네!' 라는 평가를 받는다. 그리하여 어릿광대(주인)가 직접 조기 세는 흉내를 내게 된다.

사진 45. 조기 세는 흉내 대목

어릿광대(주인) : 마 누가 그렇게 시어?

탈 (유람객) : 니가 한번 세 봐라.

어릿광대(주인) : 조기도 드렁조로 시는 거야. (앉으면서) 내가 시는 거 가르쳐 줄 테니, 봐라.

탈 (유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : (앉아서) 어떻게 시는 고 하니, 조기 앙쪽 머리를 붙잡고 한번 탁 쳐 (조기를 잡고 치는 시늉을 하면서) 그러면 생선이 볼품나게 생기거든

탈 (유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 그러면 시어나가는 데

탈 (유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : (조기 세는 동작을 취하면서) 하날기라 댕하, 두기라 댕하, 셋이라 댕하, 넷이라 댕하 다섯이라 댕하 여섯이라 댕하, 일곱 여덟 아홉이라 댕하, 열이라댕해(아홉이라 댕하부터는 탈도 같이 조기 세는 소리를 한다). 이게 한 뭇이라 말야.

탈 (유람객) : 아따 그놈 참.

어릿광대(주인) : (앉아서 세다가 일어서서) 아 이렇게 세는 게 마포 생선 장사하던 거야.

탈 (유람객) : 그거 재미있다 이놈아! 댕하 댕하 하는 거 재미있다.

어릿광대(주인) : 그러니까 뭐든지 사람이면 알고 해야하는 법이야.

탈 (유람객) : 그래 그래 니가 잘했다.

이렇게 조기 세는 흉내 대목은, 다른 대목과는 다르게 어릿광대(주인)가 중심이 되어 이루어지는 몇 안 되는 대목 중에 하나이다. 그리고 어릿광대(주인)의 조기 세는 흉내에 대한 탈(유람객)의 평가 역시 다른 대목과는 다르게 호의적이다.

그런데 어찌 보면 이질적이라 할 수 있는 이러한 특징이 나타나게 된 까닭이 있다. 박해일의 증언[147]에 의하면, 원래 발탈을 복원하던 시기에는 탈(유람객)이 조기 세는 흉내를 담당했고 한다. 이는 발탈을 처음 복원하던 시기에 채록된 심우성 채록본에서 명확하게 드러난다.

어릿광대 : 생선 장사면 뭐 하나?

발탈 : 조기 장사한다.

어릿광대 : 몇 뭇 세어 다오.

발탈 : 하나로구나 하나, 둘이로구나 둘, 셋이로구나 셋, 셋받아라. 넷이로구나 넷, 다섯,엿에 일곱이구나. 일곱, 여덟이로구나. 아홉, 열이로구나. 한 뭇이로구나. 한 뭇, 두뭇, 셋 뭇, 넷 뭇, 다섯, 여섯, 일곱 뭇이다. 갖다 먹어라.

어릿광대 : 아따 그놈, 잘 샌다.[148]

그런데 어릿광대(주인)의 역할을 맡았던 박해일이 드렁조로 조기를 세는 방식에 능해서 이 부분을 맡게 되었고, 이후 점차 확장되고 독립된 대목으로 발전되게 된 것이다. 이러한 양상은 어물도가 주인이라는 어릿광대(주인)의 정체성을 더욱 강화시키는 기능을 하고 있다.

147) 2003년 3월 28일, 6월 18일 필자와의 면담.

148) 沈雨晟, 『발탈 演戱攷』, 『文化財』 第十二號, 文化財管理局, 1979. 10, 108쪽.

9) 잡가 시비

조기 세는 흉내 대목에 이어서 잡가 시비 대목이 이어진다. 이 부분 역시 시비의 서사 구조가 그대로 드러난다. 평민들이 즐겨 부르던 잡가를 부르라는 어릿광대(주인)의 요청을 순순히 듣는 척하면서, 이 노래 저 노래를 잡스럽게 마구 섞어서 부르는 아주 엉뚱하고 이상한 방향으로 응대를 하고, 이에 대해 어릿광대(주인)가 반박을 하면, 탈(유람객)은 여전히 자신의 논리를 내세우는 전형적인 티격태격 식의 시비 구조이다.

사진 46. 탈(유람객)의 잡가 소리에 어이없어 하는 어릿광대(주인)

어릿광대(주인) : 너 잡가라는 소리 알지?

탈 (유람객) : 잡가?

어릿광대(주인) : 응.

탈 (유람객) : 얼씨구 별걸 다 시키네.

이렇게 탈(유람객)은 어릿광대(주인)의 요청에 '얼씨구 별걸 다 시키네'라고 하면서도 순순히 잡가를 부르는 것처럼 보인다. 하지만 탈(유람객)이 부르는 잡가는 어릿광대(주인)이 요청한 잡가가 아니다.

탈 (유람객) : 그래 장단 쳐라! (탈 여러 노래를 한 두 소절씩 재빠르게 전환하며 부른다)석탄 백탄 타는데 연기만 풀풀 나구요(굿거리 장단) 날 좀 보소 날 좀 보소날 잠깐 보소 동지섣달 꽃본 듯이 날 잠깐 보소(세마치 장단) 닐리리야 닐리리야 니나노 난실로 내가 돌아간다(굿거리) 얼씨구 절씨구 자진방아를 돌려라(자진모리) (이때 주인이 노래에 맞춰 춤을 추다가 탈을 못마땅한 듯쳐다본다) 천안 삼거리 흥흥 능수야(굿거리) 아리 아리랑(세마치)

어릿광대(주인) : (소리에 맞춰 춤을 추다가 자진방아 타령부터는 탈을 못마땅한 듯 쳐다 보다가 버럭 소리를 지른다) 야, 임마!

탈 (유람객) : 왜 그래 임마! 아이 깜짝이야!

어릿광대(주인) : 아 이거 소리 한번 하랬더니, 잡가를 하랬더니, 어디서 임마 개지랄을 하고 앉아 있네!

그래서 어릿광대(주인)는 화를 내고, 자신이 요청한 잡가의 의미를 다음과 같이 다시 설명한다.

어릿광대(주인) : (탈에게 가까이 가서 얼굴을 가볍게 치면서) 이놈아 잡가래는 거는 이렇게 여러 가지를 섞는다고 해서 잡가가 아냐.

탈 (유람객) : 그럼 뭐야?

어릿광대(주인) : 잡가를 할려면 제대로 한 마디라도 좀 민요제로 하라고 해서 내가 잡가를 하랬더니, 이건 소리를 하지 않고 어디서 지랄을 치고 있으니, 야 이놈아.

이렇게 어릿광대(주인)이 화를 내고, 자신이 원래 의도했던 의미를 설명한다고 순순히 그 입장을 철회할 탈(유람객)이 아니다. 탈(유람객)은 '야 이놈아, 니가 잡가를 하래니까 섞어서 막했다.' 라며 자신의 주장을 굽히지 않는다. '전통 소리 갈래의 하나인 잡가' 와 '이 노래 저 노래를 마구 섞어서 부른다는 의미의 잡가' 사이의 동일한 발음을 바탕으로 상황을 비틀어 버리는 탈(유람객)의 일탈적 성격이 잘 드러나는 대목이다.

10) 빠른 장단 춤 시비

탈(유람객)과 어릿광대(주인)의 시비는 이어지는 빠른 장단 춤 대목에서도 계속된다. 여전히 탈(유람객)은 어릿광대(주인)의 제안에 응하는 척 하다가 상황을 비틀어버리고 있다.

어릿광대(주인) : 이번엔 신바람 나게

탈 (유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : 아주 흥겨운 춤이나 한번 더 춰봐라!

탈 (유람객) : 줄다 빠른 장단을 쳐라 (덩더쿵 장단에 맞추어 춤을 춘다. 주인도 신이 나서 같이 추면서 포장막 오른쪽에서 왼쪽으로 옮겨가 한바탕 춤을 추다가)야! 그만, 그만! 쉬이-

어릿광대(주인) : 왜 그래?

탈 (유람객) : 나 안 춰!

어릿광대(주인) : 왜 또?

탈 (유람객) : 아 이놈아 내가 너 춤추는 꼴 보기 싫어 안 춘다고 그랬잖아 이 놈아!

어릿광대(주인) : 아니 이 녀석은 말야, 곧잘 하다말고 남이 좀 하면 지가 심통을 낸다 말야. 에라 이 빌어 쳐 먹을 자식 같으니라고 (탈 얼굴을 부채로 친다)

사진 47. 빠른 장단춤을 가지고 시비를 벌이는 장면

탈 (유람객) : 아, 이놈아 때리지 마라!

어릿광대(주인) : 관둬 임마!

탈 (유람객) : 야 이놈이 사람 잘 치네. 그렇게 사람을 잘 치면 니 마누라를 칠 것이지, 볼기짝을 치듯이 깡패 마냥 사람을 툭툭 치고, 아이고, 아이고 코야, 아이고 코야, 코야-

어릿광대(주인) : 아 이놈이 말을 하는 것이 입에다, (입을 부채로 가르키며) 이게 입이 아니고 수채 구녕인가?

상황을 전혀 예기치 않았던 방향으로 비틀어버리는 탈(유람객)에 대하여 어릿광대(주인)는 '곧잘 하다말고 남이 좀 하면 지가 심통을 낸다' 고 표현하고 있다. 정상적인 어릿광대(주인)의 눈으로 보면, 탈(유람객)의 일탈적이고 기상천외한 제 행위가 다 이상하게 보일 수밖에 없다. 탈(유람객)은 보편적인 지식이나 일상적 규칙과는 거리가 먼 일탈적이고 축제적인 인물이다.

11) 조기 장사 시비

얼굴 생김새, 시조창, 허튼타령 춤, 팔도 유람, 먹는 것, 조기 세는 흉내, 잡가, 빠른 장단 춤에 걸쳐 사사건건 시비를 벌이던 탈(유람객)과 어릿광대(주인)는 이번에는 조기 장사하는 것을 갖고 시비를 벌이게 된다. 이번에도 어김없이 어릿광대(주인)의 제안이 먼저 이루어진다.

어릿광대(주인) : 너 임마, 내가 너한테 타일러 줄게 잘 들어봐라.

탈 (유람객) : 그래라.

어릿광대(주인) : 사람이 유람댕긴답시고 길바닥에 돌아 댕기며는 먹고 살수 가 없는 거야.

탈 (유람객) : 그래서.

어릿광대(주인) : 일을 해서 벌어먹어야지.

탈 (유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 그러니, (포장막을 부채로 가르키며) 내가 이 가게를 지키는데

탈 (유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 혼자할려니까 바뻐서 못 허겠어.

탈 (유람객) : 그래서.

어릿광대(주인) : 너 이제 그만 댕기고

탈 (유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : 우리 집에 있으면서, 나하고 친구 삼아서, 벗삼아서, 우리 가게도 좀 지키고 물건도 팔아 줄겸해서 나하고 같이 지내는 게 어떻겠니?

탈 (유람객) : 어, 같이 지내?

어릿광대(주인) : 그래.

탈 (유람객) : 그래볼까?

어릿광대(주인) : 마 그러자 그래야지, 그래볼까야 또. (이때 무대 한쪽에서 여자가 한오백년 을 부르며 천천히 등장한다)

탈 (유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 애, 그럼 너 이제부터 있는 거다.

탈 (유람객) : 어 그럼, 그럼.

어릿광대(주인) : 너, 생선 잘 팔아야 해.

탈 (유람객) : 암 잘 팔지.

이렇게 탈(유람객)은 함께 생선장사를 하며 살자는 어릿광대(주인)의 제안을 받아들인다. 그리고 생선장사를 함께 하게 된 탈(유람객)과 어릿광대(주인)에게 조기를 사러 오는 여자(아낙네)가 등장하게 된다.

여자(아낙네) : (한오백년 노래를 부르며 등장하여 한숨을 쉬면서) 아이구 내 팔자야! (탈을 보고) 아고고고고! 이거 칠득이, 아고 이 아주버님 아니세요? (포장막 오른쪽에 자리잡는다)

탈 (유람객) : 뭣이여? 아니 이게 누구여?

여자(아낙네) : 나예요, 나. 칠득이 각시-!

탈 (유람객) : 아이고! 이거 칠득이 마누라 아니여?

여자(아낙네) : 네-, 여기서 또 만나네.

어릿광대(주인) : 아하, 나 이런 사람들 좀 보게. 칠득이 여편네가 나와 가지고 또 칠득이라고 그래, (탈을 부채로 가르키며) 이쪽을 보고. 거 똑같은 칠득이 아냐?

여자(아낙네) : 하하하하. 쌍칠득이, 쌍칠득이![149]

이렇게 여자(아낙네)가 등장함으로써, 지금까지 두 명의 등장인물에 의해서만 진행되던 발탈이 세 명의 등장인물에 의해 진행되게 된다. 그런데 이렇게 여자(아낙네)가 등장하게 되는 대목은 심우성 채록본에서는 보이지 않고, 무형문화재 조사본에서는 아주 간략하게 나타나고 있다. 여자(아낙네)가 본격적인 등장인물로 그 역할을 하기 시작한 것은 박해일 정리본에

149) 이 대목은 측흠적으로 변용된 부분이 많다. 여자(아낙네)의 남편 이름을 '칠득이'라고 칭하는 데서 그 변용이 시작되었다. 그리고 여자(아낙네) 역할을 맡은 연행자가 탈(유람객)을 순간적으로 '칠득이'라고 잘못 호칭하여, 어릿광대(주인)의 "칠득이 여편네가 나와가지고 또 칠득이라고 그래", "똑같은 칠득이 아냐?"라는 측흠적인 대사가 나오게 되었다. 그리고 이러한 순간적인 오류에 대해 여자(아낙네) 역할을 맡은 연행자는 "하하하하 쌍칠득이 쌍칠득이"라며 무마하고 있다.

사진 48. 여자(아니)의 등장

사진 49. 여자(아니)를 알아보는 탈유랑객

서부터이다. 여자(아낙네)는 일제 강점기 박춘재가 발탈 연행을 하던 시절부터 등장하고 있었던 것으로 보인다.[150]

그런데 여자(아낙네)가 등장하여 세 명의 등장인물에 의해 새롭게 진행되는 발탈의 세계는 정상적인 세계는 아닌 것으로 보인다. 시간의 순서가 역전되고 뒤섞이는 아주 이상한 세계이다.

탈 (유람객) : 칠득이, 우리 친구 잘 있어?

여자(아낙네) : 아이구, 말도 마세요. 깨졌어요.

탈 (유람객) : 깨졌어?

여자(아낙네) : 아주, 아주 못쓰게 팍 깨져 버렸다오.

탈 (유람객) : 아니 깨졌으면 붙여서 쓰면 되지.

여자(아낙네) : 아이, 붙여서 쓰지도 못하게, 가도 아주 왕창 깨졌단 말이예요.

탈 (유람객) : 뭐야 죽었단 말이야, 그러믄?

여자(아낙네) : 그럼요, 고택골로 벌써 갔죠.

어릿광대(주인) : (탈에게) 애애애. 말귀를 똑똑히 알아들어!

탈 (유람객) : 그럼?

어릿광대(주인) : 마 깨졌다 그러면, 아까 진작 죽은 걸로 알아들어야지, 뭘 붙여, 붙이기는.

탈 (유람객) : 아 이놈아 깨졌으면, 항아리도 붙여야 되는거 아니여 이놈아!

어릿광대(주인) : 마 사람이 깨진 거는 고택골로 간다는 얘기야!

여자(아낙네) : 그럼요, 갔어요.

탈 (유람객) : 그리고 아주머니 그래, 아이들하고 어찌 사슈, 그래?

---

150) 2003년 6월 18일과 10월 21일 필자와 면담에서 박해일은, 일제 강점기 박춘재의 발탈 연행에서 여자(아낙네)가 등장했으며 이경자가 그 역할을 맡았다고 했다.

사진 50. 여자(아낙네)가 남편의 죽음과 장례 일정에 대해 말하고 있다

여자(아낙네) : 아이 어찌 살기는요. 아이 그냥 죽기는 요. 그것이 그냥 어떻게 됐는고 하면

탈 (유람객) : 그래 언제 죽은 거여?

여자(아낙네) : 예?

탈 (유람객) : 언제 죽었어?

여자(아낙네) : 언제 죽었냐고요?

탈 (유람객) : 그래.

여자(아낙네) : 죽기는 내일 모레 죽고요

탈 (유람객) : 어?

여자(아낙네) : 장사는 오늘 지내고

탈 (유람객) : 어?

여자(아낙네) : 삼우제는 그냥 어저께 그저께 다 지내버렸어요.

탈 (유람객) : 그것이 어째 그렇게 된 것이고?

어릿광대(주인) : 그 자식 죽어도 또 더럽게 뒤졌네.

여자(아낙네) : (주인에게 항의하듯) 아 영감님!

어릿광대(주인) : (여자에게) 아 무슨 사람이 죽기는 뭐 그저께 죽고, 장사는 뭐 사흘 전에지내?

여자(아낙네) : 아 내일 모레 죽었단 말이예요. 죽기는 내일 모레 죽고

어릿광대(주인) : 앞으로 내일 모레 죽었어?

여자(아낙네) : 장사는 오늘 지내고, 삼오제는 엊그저께 지내고

어릿광대(주인) : 삼오제는 미리 지내고?

여자(아낙네)의 남편은 분명 죽었다고 했는데, '내일 모레 죽고', '장사는 오늘 지내고', '삼우제는 엊그저께 지냈다'는 언급이 이어진다. 지금 현재 죽어 있는 남편이 '내일 모레 죽었다'는 말이나, '내일 모레 죽고, 장사는 오늘 지내고, 삼우제는 엊그제 지냈다'는 말은 시간의 흐름상으로 있을 수 없는 것이다. 이러한 시간의 혼란 혹은 역전이 그대로 용인되는 세계가 펼쳐지고 있다.

여자(아낙네)가 나온 이유는 남편을 잃은 후 먹고살기 위해서 생선 장수라도 해볼까 해서이다. 좌판을 벌리고 생선을 좀 팔아볼까 하고 조기를 받으러 나온 것이다. 이러한 여자(아낙네)에게 탈(유람객)은 조기를 마구 퍼준다.

탈 (유람객) : 조기 크고 좋은 걸로 골라 가세요, 하나아—— 두우울——

여자(아낙네) : 아하하, 아이고 (좋아하면서) 이거 다섯 마린데 둘이면 어떻해

탈 (유람객) : 주인놈 오기 전에 빨리, 세에엣——

여자(아낙네) : 아이고 저거 크네, 저거 커!

사진 51. 여재아낙네에게 조기를 마구 퍼주는 탈(유랑객)

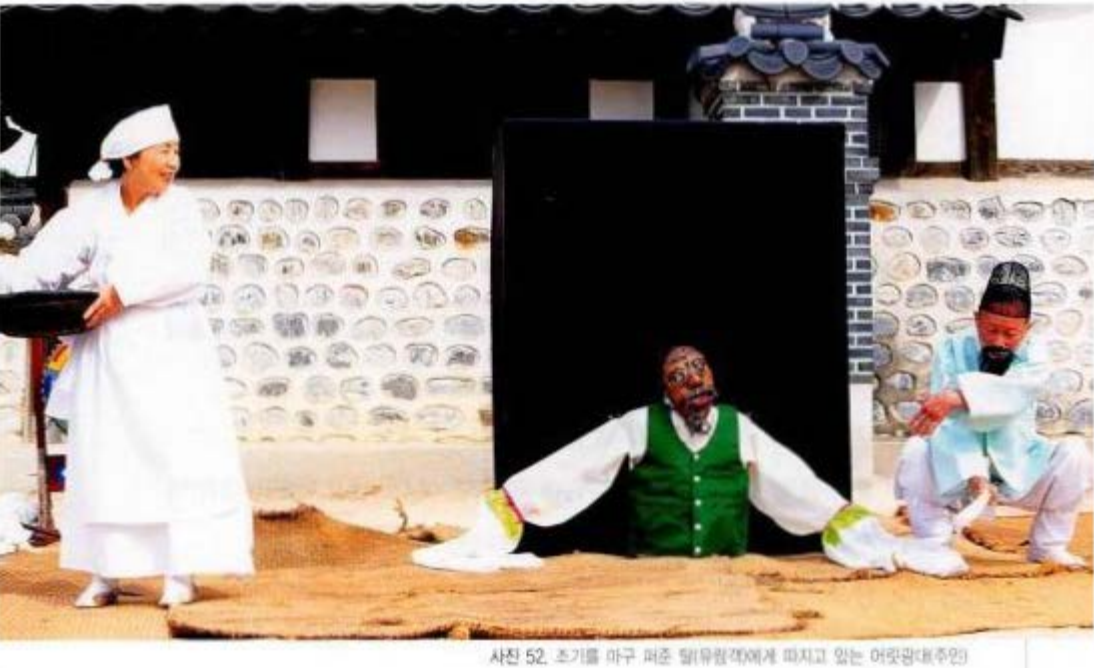


사진 52. 조기를 마구 퍼준 탈(유랑객)에게 따지고 있는 어릿광대(주인)

탈 (유람객) : 네에엣--- (주인 포장막 뒤에서 나와 이 광경을 가만히 지켜본다)

여자(아낙네) : 아하하하하

탈 (유람객) : 다아서엇---

여자(아낙네) : 아이고 고맙습니다요.

탈 (유람객) : 여섯마리이이---

여자(아낙네) : 예 예 예

어릿광대(주인) : (이 광경을 지켜보다가) 허허허 하하하하 (탈 얼굴을 부채로 때리면서) 애애 임마 날더러 들어가서 자라고 쉬라고? (여자는 주인이 등장한 것을 보고 함지박을 들고 탈 곁에서 떨어져 어릿광대와 등을 지고 서 있다)

탈 (유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 나 좀 편하게 쉴라고 하다가 니가 허는 행동이 궁금해서 내가 나와봤어. 아주 둘이 잘한다, 손발이 맞아 가지고.

탈 (유람객) : 왜 이놈아, 왜?

어릿광대(주인) : 아 이놈아 생선을 시면은 하나 하면은 하나가 가야지, 무슨 놈으 생선을 막퍼주면서 (포장막 왼쪽에서 생선을 퍼주는 동작을 하며) 하나아아앗 두우우울

여자(아낙네) : 그러게 말이예요.

어릿광대(주인) : (여자를 가리키며) 아 또 저쪽은 받아가면서 좋아서, (여자 흉내를 낸다) 하하하하 아이고 그걸을 줘요?

여자(아낙네) : 아 그거는 주니까 받았죠, 괜히.

탈 (유람객) : 아 이놈아 날도 뜨거운데 생선 상하는데, 인심 좋게 퍼줘야지 그러면?

어릿광대(주인) : 너 같은 놈을 내가 더 두었다가는

탈 (유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 우리 집구석 망하게 생겼어. 그러니까 안 되겠다 너 나가!

생선 장사를 함께 하자는 어릿광대(주인)의 제안을 받아들인 탈(유람객)의 정상을 벗어나는 생선 장사 방식이 그대로 나타나는 대목이다. 여기서 탈(유람객)은 이해에 얽히 있는 인간 관계의 고정된 틀을 깨고 있다. 탈(유람객)은 팔도를 유람하고 다니며 춤과 소리를 좋아하는 신명있는 자유인이기에 이윤만을 앞세우는 인간 관계의 틀을 깰 수가 있다. 앞에서 줄곧 보여준 일탈적이고 기상천외한 탈(유람객)의 대응 방식이 여기서도 그대로 나타나고 있다. 하지만 세속의 일상적인 이해 관계에 얽매어 있는 어릿광대(주인)에게 이러한 탈(유람객)의 행위는 '우리 집구석 망하게' 하는 것이며, 따라서 '너 나가!' 라며 내쫓는 것은 당연한 반응이다. 어릿광대(주인)의 '나가라' 는 호통에 탈(유람객)이 순순히 나갈 리는 물론 없다.

사진 53. 거간비를 요구하는 탈(유람객)의 얼굴을 부채로 치는 어릿광대(주인)

탈 (유람객) : 나가라고?

어릿광대(주인) : 그래 임마!

탈 (유람객) : 야 임마 거간비 줘라 내 나간다!

어릿광대(주인) : 뭘 줘?

탈 (유람객) : 거간비!

어릿광대(주인) : 거간비? (관중에게) 거관비가 원줄 아슈? 거간비는 요즘 같은면, 거 복덕방 이예요. 복덕방에서 집이나 땅 흥정을 해주면 주는 그걸 가지고 거간비라 하는데, 이놈이 물건 조금 팔았다고 거기다 거간비를 달라고 그러네. 아따 거간비는 잘 알았다 이놈아! (부채로 탈 얼굴을 친다)

탈 (유람객) : 아이구 아이구 아이구 아이구 아이구 아이구 아퍼 아이구 아퍼 아주머니!

어릿광대(주인) : 예끔 나가 이놈아! (포장막 뒤로 사라진다)

여자(아낙네)에게 조기를 마주 퍼주어 어릿광대(주인)에게 손해를 보게 했음에도 불구하고, 탈(유람객)은 당당하게 '거간비'를 요구하고 있다. 물론 이러한 요구가 받아들여질 리는 없다. 어릿광대(주인)는 폭력을 동원하고 '나가 이놈아!' 라며 둘 사이의 관계를 완전히 정리하려 한다.

어릿광대(주인)에게 얻어맞은 탈(유람객)을 위로해 주는 것은 이윤을 초월한 퍼주기를 통해 혜택을 받은 여자(아낙네)이다. 그런데 여자(아낙네)의 위로 역시 엉뚱하고 일탈적이기는 탈(유람객) 못지 않다.

사진 54. 탈(유람객)의 얼굴을 닦아주는 여자(아니네)

사진 55. 퇴장하는 여자(아니네)

탈 (유람객) : 내 얼굴을 두들겨 맞았어 아이구 아퍼!

여자(아낙네) : (손수건을 꺼내 탈의 얼굴을 닦아주며) 아이고 괜시리 나 때문에 그냥 이거 밥줄 끊어졌어.

탈 (유람객) : 저것이 사람을 톡톡 때려 치고

여자(아낙네) : (탈 얼굴을 닦아주면서) 가만히 좀 계세요. 눈꼽, 세수 좀 하고 사세요.

탈 (유람객) : 아이고 아이고 쓰라려 죽겠어.

여자(아낙네) : 아이 눈꼽 떨어지면 발뚝 깨지겠네.

탈 (유람객) : 아 그거 설거지하는 거여? 쓰라리고 아파 죽겠네!

여자(아낙네) : 설거지는 요. 이게 수건이요. (탈의 얼굴을 닦고 옷을 털고 수염을 닦는다)

탈 (유람객) : 아이고 아퍼!

여자(아낙네) : (수염을 닦아주며) 가만히 계세요. 수염이 이게 그냥 막 덕지덕지, 곰팡이가막 덕지덕지 앉아 가지고

탈 (유람객) : 아이고 고만해, 고만해!

여자(아낙네) : 아이고 (수건을 털면서 탈에게서 나온다) 아이고 더러워, 아이고 더러워, 아이고 더러워!

탈 (유람객) : 아주머니!

여자(아낙네) : 예.

탈 (유람객) : 가거든 이 다음에 나 죽었다고 소문 들거든 막걸리 잔이나 부어 넣어 주세요.

여자(아낙네) : 하이구 그러지 않아도요

탈 (유람객) : 예.

여자(아낙네) : 아주버님 돌아가시면 쓸려구요, 아주 진한 전내기 한 병 저 우리 집 웃목에다가 모셔놨습죠. 헤헤헤헤

탈 (유람객) : 사람을 죽이다니, 어서 돌아가요.

여자(아낙네) : 아이고 돌아가시면 쓸려고 놔뒀죠 헤헤헤헤.

탈 (유람객) : 어여 들어가요.

여자(아낙네) : (휘모리 장단에 퇴장하며) 갑니다.

이렇게 여자(아낙네)의 말은 위로라 하기에는 조심스러운 점이 많다. 과장된 어조로 탈(유람객)의 더러움을 강조하는가 하면, 퇴장하면서 '아주버님 돌아가시면 쓸려구요, 아주 진한 전내기 한 병 저 우리 집 웃목에다가 모셔놨습죠' 라며, 탈(유람객)이 죽기를 바라는 듯한 말까지 던지고 있다. 앞에서의 시간의 역전 또는 혼란과 더불어 도움을 준 사람에게 오히려 악담을 하는 이상한 세계가 발탈에서 펼쳐지고 있다.

이상에서 살핀, 조기 장사 시비 대목 역시 시비의 서사 구조가 드러난다. 다른 대목에 비해 긴 호흡으로 진행되고 있기는 하지만, '어릿광대(주인)의 제안' → '탈(유람객)의 일탈적 반응' 에 이어 '어릿광대(주인)의 반박' 이 이어지는 것이다. 그런데 흥미롭게도 시비의 서사 구조의 결말이 각각의 고집을 그대로 유지하는 것으로 봉합되지 않고, 화해로 맺어지고 있다. 어릿광대(주인)가 사과를 하고, 탈(유람객)은 이를 받아들여 함께 살자고 하는 특이한 결말이 조기 장사 시비 대목 끝에 덧붙여진다.

탈 (유람객) : 야 이놈아 나 갈란다. 조기장사 그만 두고, 아니 꼬아서 갈란다.

어릿광대(주인) : 하하 아까 내가 아까 그랬다고 너 듣기가 좀 거북했던 모양인데

탈 (유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 내말 잘 들어라.

탈 (유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 너 우리 집서 쫓겨 나가면은 역시 유람객으로 돌아댕길 수밖에

없어!

탈 (유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 그러니

탈 (유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : 내가 지금 들어가서 가만히 생각을 하니까, 우리 서로 사람이 살아가는데는 인정을 베풀면서 살아야 하는데

탈 (유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 자네가 그 어렵게 사는 자네 친구 부인이 왔다고 생선 몇 마리 더 준거를

탈 (유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : 내가 그거 이해를 못하고

탈 (유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 자네보고 나가라 한 것이 내가 잘못이야.

탈 (유람객) : 아 그렇지.

어릿광대(주인) : 그러니 나갈 거 없네.

탈 (유람객) : 아 그놈 반성 잘하네.

어릿광대(주인) : 거 여기서 말이야

탈 (유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : 나하고 같이 놀러서 그냥 사세 (포장막 오른쪽으로 서서히 옮긴다)

탈 (유람객) : 그러지.

어릿광대(주인)는 너무 세속적 이익에 급급했던 것을 반성한다. 탈(유람객) 역시 떠돌며 자유스럽고 신명나게 사는 유람객의 삶을 접을 것 같다. 어릿광대(주인)와 탈(유람객)이 한 걸음씩 양보를 하고 화해를 하는 모습이

여기서 벌어진다. 그런데 과연 어릿광대(주인)와 탈(유람객)이 자기들 고유의 정체성을 벗어 던질까? 두 인물의 성격 변화가 얼마나 지속될까? 과연 둘은 이제 티격태격 시비를 벌이지 않고 조화롭고 평화롭게 살아갈 수 있을까?

12) 약 시비

앞에서 던진 몇 가지 의문 사항에 대한 답이 약 시비 대목에서 그대로 다 풀린다. 조기장사 대목의 화해적 결말에 대한 다소 회의적인 의문들이 그대로 적중하고 있음이 약 시비 대목에서 분명하게 드러난다.

사진 56. 탈(유람객)의 약 장사 이야기에 귀를 기울이는 어릿광대(주인)

사진 57. 탈(유람객)의 약 장사 이야기에 귀를 기울이는 어릿광대(주인)

어릿광대(주인) : 자네 아까 먹던 얘기도 허고, 갔다 왔다는 얘기도 했는데

탈 (유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : 그게 단가?

탈 (유람객) : 또 있지.

어릿광대(주인) : 또 있어?

탈 (유람객) : 내가 약장사를 해 먹고 살았네.

어릿광대(주인) : 아아 인제 직업이 나오는 구나.

탈 (유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 그래 약을 어떻게 팔았는가?

탈 (유람객) : 저 굴레방 다리 밑에서 약장사를 해먹는데

어릿광대(주인) : 응.

탈 (유람객) : 이 약으로 말할 것 같으면은 아 저 노인네가 잡수면 불로장수를

하시고

어릿광대(주인) : (앉아서) 응.

탈 (유람객) : 젊은 아가씨들이 먹으면 불로 장생에 좋고

어릿광대(주인) : 응.

탈 (유람객) : 너 같은 놈, 시려배 아들놈이 먹으면 정력에 좋다더라 이놈아! 하하하하 내가 줄 테니까 한번 먹어봐라!

어릿광대(주인) : (앉은 상태에서 관심 있는 듯 가까이 가서) 얘 뭐에 좋다고 그랬니?

탈 (유람객) : 정력에 좋텐다 이놈아!

어릿광대(주인) : 헤헤헤, 그거 아주 좋겠구나 (부채로 때리면서) 하하하하.

탈 (유람객) : 아이쿠 좋으면 좋지, 남의 얼굴을 때리고 지랄이에! 자 약 좀 먹어봐라 내가 약 줄 테니까.

어릿광대(주인) : 그래.

탈 (유람객) : (자진모리 장단에 맞춰) 웅담풍경 곰의 쓸개 노루 사슴 백구영단 사향인데-아 불알이 두 쪽 인데 이놈아 너 하나 먹고 나 하나 먹고 나면 이제 궁금해서 내가 못살겠다 이놈아 해해해해-

어릿광대(주인) : 거 이놈은 내가 곱게 봐 줄려고 해도 가만히 봐 줄 수가 없어, 말하는 게!

탈 (유람객) : 때리지마, 때리지마, 때리지마 이놈아 아파!

이렇게 약 시비는 어릿광대(주인)의 물음에 탈(유람객)이 제대로 답을 하는 듯 하다가, 단가(短歌) '운담풍경(雲談風景)'을 패러디한 '웅담풍경'을 부르며 비틀고 있다. 그리고 어릿광대(주인)가 이에 대해 화를 내고 결국 다른 시비와 동일하게 다툼으로 그 결말이 맺어지고 있다. 어릿광대(주인)와 탈(유람객)의 화해는 1분을 넘지 못하고 있다.

사진 58. '몽당풍경' 소리를 하는 탈(유람객)

13) 고사 소리

약 시비에 이어지는 대목은 고사 소리이다. 여러 발탈 채록본에서 고사 소리 대목의 경우, 보통 직접 고사 소리 대목으로 넘어가지 않고, '소 잡아먹고 닭 잡아먹고 돼지 잡아먹고' 하는 먹는 이야기를 실마리로 삼아 넘어간다. 이는 고사를 할 때 돼지를 잡아 그 머리를 올려놓는다는 것을 염두에 둘 때, '돼지 잡아먹는 것'과 연결이 되기 때문인 것으로 보인다.

어릿광대(주인) : 그래 인제 그게 다냐?

탈 (유람객) : 또 있지.

어릿광대(주인) : 뭐냐?

탈 (유람객) : 내가 소도 잡아먹고 말도 잡아먹고 닭도 잡아먹고

어릿광대(주인) : 응.

탈 (유람객) : 개도 잡아먹고 내가 돼야지도 잡아먹고

어릿광대(주인) : 하여튼 처먹기는 잘 허거든

탈 (유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 그래 돼지도 잡아먹었어?

탈 (유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 돼지, 소, 개 뭐 다 잡아 가지고, 그냥 덮어놓고 날로 쳐 먹었니?

탈 (유람객) : 아니 왜 날로 먹어. 돼지는 잡아 가지고 모가지를 짤라 가지고

어릿광대(주인) : 돼지는?

탈 (유람객) : 잘 삶아 가지고 고사를 암전하게 한번 지내고 먹었다.

어릿광대(주인) : 아 돼지는 잡아 가지고 모가지를 사악 잘라서

탈 (유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 삶아 놓고

탈 (유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 고사를 지내고

탈 (유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 그리고 먹었단 말이지?

탈 (유람객) : 그렇지, 그렇지.

어릿광대(주인) : 아 그놈 사람다운 소리했네 그랴.

탈 (유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 그러면 고사를 지내는 거 아니?

탈 (유람객) : 고사지내지.

사진 59. 고사 소리를 하는 장면

이렇게 돼지 잡아먹는 것과 고사가 연결이 되어 고사 소리가 시작된다. 고사 소리는 탈(유람객)이 하는데, 발탈 연행이 끝나 가는 상황에서 관중을 위한 봉사적 성격이 짙다. 물론 탈(유람객)의 다양한 능력을 드러내는 기능도 한다.

어릿광대(주인) : 그래 고사 한번 지내볼련?

탈 (유람객) : 그래 고사다. (자진모리 장단에 맞추어 고사창을 한다) 고솔고솔 고솔고솔 섬겨드리라 고사로다. 천계 의자하고 지백이 여축하여 삼재 문재 이른 후에 천황씨 천하 마련 지황씨 지하마련 헌후씨는 베를 모아 강화를 통케 마련허고 염주 신농씨는 영산의 밭을 갈아 옥곡 백곡 씨를 던지어 밑으로 심은 뿌리 위로 클 가지라

걷곡으로 못먹사와 공산에 돋은 나무 옥부로 베어내서 금도치로 다듬어서 방아를 걸러 할제 어찌어찌 걸었나 나무로 공이 박고 대추나무 쌀개 걸어 인수인간 올라서서 덜컹 덜커덩 찧어 내니 허연이 곡식이라 메를 지으라할제 수일씨 물을 붓고 화덕씨 불을 때여 인황씨 자친밥을 금쟁반 받혀 나라에 진상한 연후에 먹고남은 곡식들은 억초창생 만인백성이먹고 살길 마련하고 일품이품 나다니신다.

하지만 고사 소리 대목에서 역시 탈(유람객)과 어릿광대(주인)의 티격태격식 싸움은 그치지 않는다.

탈 (유람객) : (고사창이 끝난 후 주인에게) 야, 이놈아!

어릿광대(주인) : 어.

탈 (유람객) : 나 힘들어 죽겠는데, 너 국태민안 한번 해봐라.

어릿광대(주인) : 하는 걸 보니까, 아까는 처음 자네를 만났을 때는 그렇게 안 봤드니, 하는 것마다 구염성 있게 곧잘 하는 게 여러 가지가 있어.

탈 (유람객) : 아 그럼 다행이네.

어릿광대(주인) : 아 근데 그 아가리 좀 고쳐야겠어 이놈아!

탈 (유람객) : 아 이놈아 넌 손버릇 좀 고쳐라 사람 때리지 말고!

어릿광대(주인) : 하 이거 되려 날 가지고 그러네 그랴.

탈 (유람객) : 그래.

이렇게 탈(유람객)과 어릿광대(주인)은 결코 화해하지 못할, 아니 서로 다투면서 공존하는 이상한 짝패인 것이다.

14) 국태민안 덕담

탈(유람객)의 고사 소리에 이어지는 대목은 국태민안 덕담이다. 이 부분은 어릿광대(주인)이 하는 것으로, 다른 채록본들에서는 보이지 않고, 박해일 정리본에서만 탈(유람객)이 말아하는 것으로 나와 있다. 탈(유람객)의 고사 소리처럼 발탈 연행이 끝나 가는 상황에서 어릿광대(주인)의 장기를 보여주고, 관중에게 봉사하는 의도가 담겨 있다.

어릿광대(주인) : 예헙 날더러 뭘 하라고 그랬니?

탈 (유람객) : 국태민안 해봐라.

어릿광대(주인) 날더러 덕담을 해라?

탈 (유람객) : 옳지.

어릿광대(주인) : 지가 했으니 나도 한번 허긴 해야겠는데, 늙어서 지금 목이 나올 렀는지 모르겠다만은

탈 (유람객) : 한번 해봐라.

어릿광대(주인) : (빠른 자진모리 장고 장단에 맞추어 국태민안을 한다) 국태민안 법련자 시화연풍 돌아든다. 이씨 한양 등극시에 삼각산이 귀복하여 봉황이 넘짓 생겼구나. 봉황놀러 대궐짓고 대궐 앞에 육조로다. 오역문위는 황학산 안 남산 바라보고 둥구재 만리재 백호로다. 관악산은 화산비쳐 동작강으로 쇠멸합제 앞강두 열두강 뒷강두 열두강 이십사강 돌아들제, 돌배를 잡아타니 돌배는가라앉고, 나무배를 잡아타니 나무배는 썩어지고 흙토선이를 잡아다니 흙토선은 물어지고, 종이배를 잡어타니 종이배는 미어지고, 여울목에 물결살, 들로가면 벼락살, 동구밖엔 객귀살, 대문 앞에는 행인살, 부엌으로 들어가면 부뚜막엔 조왕살, 안방으로 들어서면 횃대밑에 성마살, 모든 잡귈 몰아내어, 여기오신 여러분댁 안과태평 부귀공명 자손창성 장자거부 만복을 준비허세.

탈 (유람객) : 얼씨구. 그놈 고사 한번 잘 지낸다.

사진 60. 국태민안 덕담을 하는 장면

15) 액맥이 소리

탈(유람객)의 고사 소리와 어릿광대(주인)의 국태민안 덕담에 이어 탈(유람객) 주도의 액맥이 소리가 이어진다. 이 액맥이 소리 역시 관중을 위한 봉사적 의미가 강한 것으로, 다음과 같이 그 의도가 분명하게 드러난다.

어릿광대(주인) : 그래 나는 이렇게 국태민안을 했으면은 우리 돌아가면서 하자.

탈 (유람객) : 돌아가면서?

어릿광대(주인) : 그래.

탈 (유람객) : 그래 좋지.

어릿광대(주인) : 너는 이왕 아까 고사를 지낼라고 애썼으니, 일년 열두달 액맥이

나 한번 해봐라.

탈 (유람객) : 그럴까?

어릿광대(주인) : 그래.

탈 (유람객) : 아 여기 오신 손님들 일년 열두달 아무 무사고하게 지내시라고 내 액맥이 를 한번 해줄께.

어릿광대(주인) : 그래.

발탈 연행의 대단원을 장식하는 대목답게, 액맥이 소리 대목은 그 동안 줄곧 다루어 오던 두 등장 인물이 서로 조화를 이루어 연행을 한다. 탈이 주로 소리를 하고, 주인은 춤을 추며 관중의 복을 기원하는 것이다.

탈 (유람객) : (굿거리 장단에 맞추어 열두달 액맥이를 한다. 주인도 신이 나서 장단에 맞추어 춤을 춘다) 정월 이월에 드는 액은 삼월 삼짓으로 다 보내고, 삼사월 달에 드는 액은 유월 유두로 막아내고, 칠팔 구월에 드는 액은 시월 상달로다 보내고, 시월달에 드는 액은 동짓팥죽으로 막아내고, 동짓달에 드는 액은 섣달하고도 그믐날 밤에 이리맞고 저리맞은 흰떡가래로 덩기덩 덩덩쿵 막아 낸다. 일칠월 이팔월 삼구월 사시월 오동지 육섣달을 내내 돌아가더라도 (노래조에서 대사조로 바뀐다) 그저 오늘 이 자리에 오신 손님들은 그저 만 복을 받으시고 백수 천수 건강하시게 오래 사십시오.

이전 채록본들을 보면, 발탈의 마무리는 보통 파연곡으로 맺고 있다. 무형문화재 조사본의 경우 퇴장 대목이 따로 설정되어, 탈(유람객)의 목이 빠지고 이를 본 어릿광대(주인)가 놀라 포장막 뒤로 달아나는 흥미로운 양상을 보이기도 한다. 하지만 2003년 9월 24일 연행은 액맥이 소리를 끝으

사진 61. 어릿광대(주인)가 탈(유람객)에게 액맥이 소리를 해보라고 하는 장면

사진 62. 탈(유람객)의 액맥이 소리에 춤을 추는 어릿광대(주인)

로 맺어진다. 이전 발탈 연행의 마무리와 비교해 볼 때, 달라진 최근의 양상을 보여주는 대목이다.

이상에서 살펴본 발탈의 내용은 팔도를 유람하는 탈(유람객)과 어물도가 주인인 어릿광대(주인)가 인사, 용모, 시조창, 허튼타령 춤, 팔도 유람, 먹는 것, 조기 세는 흉내, 잡가, 빠른 장단 춤, 조기 장사, 약 등의 삽화를 중심으로 티격태격 싸우는 것을 주 내용으로 하고 있다. 연행의 끝 부분에 탈(유람객)과 어릿광대(주인)가 합심하여 고사 소리를 하기도 하지만, 이는 발탈 연행을 보러 온 관중을 위한 봉사 차원에서 한 것으로, 두 인물의 화해를 의미하는 것은 아니다. 두 인물간의 티격태격 식 싸움은 끝내 결판이 나지 않은 것으로 보아도 무방하다.

여러 삽화에 걸친 시비를 통해서 탈(유람객)은 팔도를 유람하는 유람객으로 춤과 소리에 능하며, 엉뚱하고 기상천외한 행동을 거침없이 하는 축제적 인물임이 드러난다. 연행이 시작되는 대목에서부터 탈(유람객)은 '팔도강산을 무른 메주 밟듯 하고 다니는 유람객'이라고 정체를 밝힌다. 탈(유람객)의 유람객으로서의 성격은 시조창, 춤, 팔도 민요와 잡가, 고사, 액맥이 등에서 다양한 능력을 드러내면서 그야말로 신명있는 자유인으로서의 모습으로 나타난다. 괴상하고 촌스럽게 생긴 얼굴에 기형적인 상반신만의 외양에서는 도저히 상상할 수 없는 성격이 연행을 통해서 드러난다. 탈(유람객)은 괴상하고 촌스럽게 생겼지만 팔도를 유람하고 다니며 신명을 펼치는 자유인으로 의미화되고 있는 것이다.

팔도를 유람하고 다니는 신명있는 자유인으로서의 탈(유람객)은 보편적인 지식이나 일상적 규칙과는 거리가 먼 일탈적이고 축제적인 인물로 나타난다. 그는 결코 일상의 어떤 정도나 규칙에 따르지 않는다. 그의 행동은 언제나 황당하고 일탈적인 방향으로 선회를 한다. 자신의 괴상망측한 외양을 끝까지 잘생겼다고 주장을 하고, 잡가를 부른다고 하고서는 여러 가지 소리를 섞어서 뒤범벅해서 부

른다. 또한 탈(유람객)은 '내가 니놈 부랄도 떼어 먹는다' 고 말하기도 하고, 한참 신명이 나는 춤판을 훼방놓는 심통을 부리기도 한다. 여자(아낙네)에게 마구 조기를 퍼주는 대목에서는 세속의 이윤 추구를 초월하는 자유인의 모습이 드러나기도 한다.

이러한 탈(유람객)의 성격과 비교해 볼 때, 어릿광대(주인)는 여러모로 대척되는 지점에 위치한 인물이다. 일정한 근거지에서 생선을 파는 어물도가 주인이라는 점에서 이미 팔도를 유람하고 다니는 탈(유람객)과 대조가 된다. 때때로 탈(유람객)의 신명나는 춤과 소리에 같이 춤도 추며 '생긴 것은 그래가지고 말은 곧잘 하네', '곧잘 하는구먼', '소리 한마디 곧잘 하네' 등의 반응을 보이기도 하지만, 대부분의 그의 반응은 부정적이다. 세속의 일상에서 정상적으로 살고 있는 어릿광대(주인)에게 탈(유람객)의 일탈적이고 축제적인 자유인으로서의 모습은 거슬릴 수밖에 없다. 탈(유람객)의 일탈적인 행위에 대해 어릿광대(주인)는 끊임없이 세속적 일상의 논리, 정상의 논리로 대응하지만, 이에 아랑곳하지 않는 탈(유람객)의 모습은 '시러배 아들놈', '지랄을 치고 있는 놈', '우리 집구석 망하게 할 놈' 등으로 비춰질 수밖에 없는 것이다.

이렇게 발탈 내용의 중심에는 탈(유람객)과 어릿광대(주인)의 대조적인 성격이 자리한다. 그리고 이 대조적인 성격의 이면에는 정착과 유랑, 정상과 비정상, 일상과 축제, 정규와 일탈 등의 양항 대립이 자리한다. 이러한 이면의 양항 대립에 인간 배우와 인형 배우의 대립까지 더해진다면, 발탈은 여러모로 흥미로운 대상임이 드러난다. 스스로는 말할 수도 움직일 수 없는 기형적인 인형 배우가 팔도를 유람하는 신명있고 축제적인 자유인인 반면에, 스스로 움직이며 말을 하는 인간 배우는 한 곳에 머물러 있으면서 일상의 규칙에 얽매여 있는 상황. 이 묘한 모순과 역설의 연행 예술이 발탈이다. 발탈은 우리에게 보여지는 것 이상의 범상치 않은 의미를 담고 있다.

VI 발탈 채록본의 비교와 현 발탈 연행의 채록

1. 발탈 채록본의 비교
2. 2003년 9월 24일 발탈 연행 채록

Ⅵ. 발탈 채록본의 비교와 현 발탈 연행의 채록

1. 발탈 채록본의 비교

2003년 9월 24일 연행된 발탈에 대한 필자의 채록본까지 포함한다면, 발탈 채록본은 다음의 4 종류가 있다.

명칭	채록시기	채록상황	채록본의 출처
심우성 채록본	1972년 9월 10일	심우성이 이동안의 구술을 바탕으로 채록	심우성, 「발탈 演戱攷」, 『文化財』 제12호, 文化財管理局, 1979.
무형문화재 조사본	1982년	정병호가 이동안의 구술을 바탕으로 채록	정병호 · 최헌, 「太平舞와 발탈」, 『無形文化財指定調査報告書』, 제149호, 文化財管理局, 1982.
박해일 정리본	1987년	박해일이 김천흥과 이경자의 고증을 받아 정리	박해일, 「박해일 국악재담: 발탈편」, 박해일 개인 문건, 1987.
현 연행본	2003년 9월 24일	허용호가 2003년 9월 24일 남산 한옥 마을에서 벌어진 연행 채록	본서에 수록

이렇게 '심우성 채록본', '무형문화재 조사본', '박해일 정리본', '현 연행본' 등으로 정리할 수 있는 발탈 채록본들 사이에는 공통적인 부분도 존재하지만, 무시할 수 없는 차이도 존재하고 있다. 본 절에서는 이러한 발탈 채록본들을 비교 · 대조하여, 각 채록본이 갖는 특성과 채록본들간의

차이를 살펴보기로 한다.

발탈 채록본들간의 비교 · 대조를 위해, 우선 각 채록본에서 나타나는 삽화들을 순서대로 정리해 보면 다음과 같다.

○심우성 채록본

등장 – 굿거리 춤 – 만고강산 소리 – 허튼타령 춤 – 개성난봉가 소리 – 먹는 것 시비 – 조기장사 조기세기 – 고사 – 진도아리랑 소리 – 덧배기 춤 – 파연곡(신난봉가)

○무형문화재 조사본

등장 – 용모 시비 – 허튼타령 춤 시비 – 팔도 유람 시비 – 만고강산 소리 – 쑥대머리 소리 – 자진모리 춤 – 잡가 –먹는 것 시비 – 조기 세는 흉내 – 조기 장사 – 약 시비 – 고사 소리 – 파연곡 – 퇴장

○박해일 정리본

등장 – 시조창 – 허튼타령 춤 – 인사 – 용모 시비 – 팔도 유람 시비 – 박연폭포 소리 – 몽금포 타령과 산염불 소리 – 추풍감별곡 소리과 배따라기 봉죽 타령 – 만고강산 소리 – 한오백년 소리 – 빠른 굿거리춤 – 잡가 – 먹는 것 시비 – 약 시비 – 고사 – 조기 장수 – 파연곡

○현 연행본

등장 – 용모 시비 – 시조창 시비 – 허튼타령 춤 시비 – 팔도유람 중 호남가 소리 – 팔도유람 중 쑥대머리 소리 – 먹는 것 시비 – 조기 세는 흉내 – 잡가 시비 – 빠른 장단 춤 – 조기 장사 시비 – 약장사 시비–고사 소리 – 국태민안 덕담 – 액맥이 소리

이렇게 정리된 4종류 채록본의 삽화들을 보면, 우선 그 삽화의 순서가 일정하지 않음을 알 수 있다. 삽화들 사이의 내적 연결 고리가 약해서 그 순서가 일정하지 않으며, 특정 삽화가 생략되기도 하고 새로운 삽화가 첨가되기도 하는 양상을 보인다. 이는 발탈 전승의 불안정성을 드러냄과 동시에, 연행 현장의 상황에 따라 신축적으로 대응하는 발탈의 특징을 보여주는 것이다.

그런데 채록본들의 삽화 전개 순서가 일정하지는 않지만, 나름의 규칙이 있음을 알 수 있다. 삽화 전개 순서가 고정적이지 않고 생략과 첨가가 있기는 하지만, 그 순서의 뒤바뀜이나 생략과 첨가가 삽화보다 큰 틀 내에서만 이루어지는 것이다. 그 큰 틀은 대략 '등장과 탈(유람객)의 소리와 춤 대목', '탈(유람객)의 팔도 유람과 관련된 대목', '탈(유람객)과 어릿광대(주인)의 시비 중심 대목', '관중을 위한 고사와 연행의 마무리 대목' 등으로 나눌 수 있다. 삽화들의 순서의 뒤바뀜이나 생략과 첨가 등이, 이 네 틀 속에서 대체로 이루어지고 있다. 이 네 틀은 발탈의 변하지 않은 기본 뼈대라 할 수 있는데, 이 네 가지 틀에 따라 위의 각 채록본의 삽화들을 정리해 보면 다음과 같다.

	심우성본	무형문화재 조사본	박해일 정리본	현 연행본
등장 · 탈의 소리와 춤	등장	등장	등장	등장
	굿거리춤	용모 시비	시조창 시비	용모 시비
		허튼타령춤 시비	허튼타령춤 시비	시조창 시비
			인사	허튼타령춤 시비
			얼굴 용모 시비	

	심우성본	무형문화재 조사본	박해일 정리본	현 연행본
팔도 유람	만고강산 소리	팔도 유람 시비	팔도 유람 시비	팔도유람 호남가 소리
	허튼타령춤 시비	만고강산 소리	박연폭포 소리	쑥대머리 소리
	개성난봉가 소리	쑥대머리 소리	몽금포타령과 산염불 소리	
			추풍감별곡과 배따라기 봉죽타령	
			만고강산소리	
			한오백년소리	
탈과 어릿광대 의 시비	먹는 것 시비	자진모리춤	빠른 굿거리 춤 시비	먹는 것 시비
	조기장사	잡가 시비	잡가 시비	조기 세는 흉내 시비
	조기 세기	먹는 것 시비	먹는 것 시비	잡가 시비
		조기 세는 흉내	악 시비	빠른 장단춤 시비
		조기 장사 시비		조기 장사 시비
		악 시비		악 시비
관중을 위한 고사와 마무리	고사	고사 소리	고사 덕담	고사 소리
	진도아리랑	파연곡 소리	조기 장사 시비	국태민안 덕담
	덧배기춤	퇴장	파연곡	액맥이 소리
	파연곡 또는 신난봉가			

이렇게 정리된 것을 바탕으로 심우성 채록본, 무형문화재 조사본, 박해일 정리본, 현 연행본의 순서대로 하나하나 그 특징을 살펴보기로 한다.

1) 심우성 채록본

심우성 채록본은 위에서 정리된 표에서도 알 수 있듯이 전체적으로 소략하다. 삽화 수도 적을 뿐만 아니라, 삽화 자체의 내용도 소략하다. 1972년에 채록된 심우성 채록본은 발탈 최초의 채록 대본이다. 심우성에 의하면 이 대본은 이동안의 구술을 바탕으로 한 것으로, '본전 재담'만 채록한 것이라 한다.[151] 연행 현장의 상황에 따라 신축성 있게 늘어나거나 줄어드는 제 양상을 채록한 것이 아니라, 꼭 필요한 핵심적인 것만을 채록했다는 의미이다. 이후 채록본들과 비교해 볼 때, 심우성 채록본은 여러 삽화들의 핵심만 드러날 뿐, 핵심에 이르기까지의 전개나 핵심 이후의 처리 양상이 세밀하게 채록되어 있지는 않다. 다음과 같이 각 삽화의 '본전'만 채록되어 있고, 삽화와 삽화 사이의 전환이 급격하다.

어릿광대 : 이놈, 한 번 놀려야겠다. 얘, 이놈아 손님이 많이 오시었으니 인사해라.

발 탈 : 안녕하십니까? 많이 오셨습니다.

어릿광대 : 어허, 그놈 인사 잘한다. 너를 보러 오신 손님이니 손님 대접을 하여라.

발 탈 : 무엇을 할까?

어릿광대 : 너 춤출 줄 아니? 춤 한상 추어라.

발 탈 : 그럼 장단을 쳐라. 굿거리를 추자.

〈심우성 채록본, 107쪽〉

151) 2003년 10월 5일 필자와 면담.

심우성 채록본의 또 다른 특징으로는 탈(유람객) 중심의 대본이라는 점이다. 어릿광대(주인)는 탈(유람객)을 소개하는 사회자 역할에 머문다. 연행의 중심에는 언제나 탈(유람객)이 자리하고 있고, 어릿광대(주인)는 탈(유람객) 주변에서 그를 주목받게 하는 보조적 역할에 그치고 있다. 어릿광대(주인)는 여러 삽화 중에서 한번도 중심적인 인물로 나서지 못하고 있다. 무형문화재 조사본이나 현 연행본에서 어릿광대(주인)이 담당하는 조기 세는 부분 역시, 심우성 채록본에서는 다음과 같이 탈(유람객)이 담당하고 있다.

어릿광대 : 몇 뭇 세어 다오.

발 탈 : 하나로구나 하나, 둘이로구나 둘, 셋이로구나 셋, 셋받아라, 넷이로구나 넷, 다섯, 엿에 일곱이로구나, 일곱, 여덟이로구나, 아홉, 열이로구나, 한 뭇이로구나, 한 뭇, 두 뭇, 세 뭇, 네 뭇, 다섯, 여섯, 일곱 뭇이다. 갖다 먹어라.

어릿광대 : 아따 그놈, 잘 센다.

〈심우성 채록본, 108쪽〉

발탈꾼 예능을 갖고 있었던 이동안의 구술을 바탕으로 했다는 점에서 이러한 특징의 이유는 충분히 예상할 수 있다.

위에서 인용한 조기 세는 대목과 관련해서 심우성 채록본이 갖는 특징이 또 하나 드러난다. 심우성 채록본의 경우 조기 장사 대목은 위에서 인용한 것이 전부이다. 이는 무형문화재 조사본, 박해일 정리본, 현 연행본 등에서 조기 세는 흉내 대목이 독립되고, 조기 장사 대목이 확장되어 나타나는

것과는 비교가 된다. 특히 심우성 채록본의 경우, 조기 장사 대목과 조기 세는 대목이 미분화되어 있고 그 전개 양상이 소략하여, 여자(아낙네)가 따로 등장하지 않는다. 심우성 채록본에서는 줄곧 어릿광대(주인)와 탈(유람객)만 등장한다. 이는 어릿광대(주인), 탈(유람객)과 더불어 여자(아낙네) 등 세 명의 등장인물이 나오는 다른 채록본과 변별되는 심우성 채록본만의 특성이 된다.

등장인물과 관련한 심우성 채록본의 또 하나의 특징은 두 등장인물이 '발탈'과 '어릿광대'로 채록되어 있다는 점이다. 이는 이후 다른 채록본들에서 '탈'과 '유람객', '주인' 등으로 불리는 것과는 변별되는 것이다.

심우성 채록본만의 독특함은 만고강산 소리 대목에서도 찾아볼 수 있다. 일반적으로 소리 장단은 악사들이 치는 데 비해 심우성 채록본의 만고강산 소리 대목은 다음과 같이 어릿광대가 북을 치며 장단을 맞추고 있다.

어릿광대 : 조선 팔도 좋은 산천을 유람해야 하니께 만고강산(萬古江山)을 해라.

발 탈 : 장단 쳐라. 만고강산이다.

(어릿광대가 발탈 옆에서 북 장단을 친다. 악사석의 악사들은 풍악을 울리지 않고 쉰다)

〈심우성 채록본, 107쪽〉

심우성 채록본의 특성은 고사 대목 이후에 벌어지는 마무리 부분에서도 나타난다. 이 부분을 인용해 보면 다음과 같다.

어릿광대 : 야 임마. 시간이 거진 다 됐으니 진도아리랑 한 번 해봐라.

(악사석에서 북 장단을 위시하여 피리, 젓대, 해금, 장고, 반주가 울리면 발탈이 진도아리랑을 부른다. 어릿광대는 뛰어 다니면서 추임새를 부른다.)

어릿광대 : 아따 그놈, 소리 잘 한다. 처먹는 것도 되게 많구. 야 임마. 다 먹구 먹을 것도 아무것도 없으니 덧배기 춤 한번 추고 인사해라.

(악사석에서 풍악 울리면 발탈이 덧배기 춤을 춘다. 한참 추다가 발에 낀 탈을 벗기고 일어선다. 탈을 손에 들고서 객석을 향해 인사한다.)

끝으로 파연곡 또는 신난봉가 등을 악사 반주에 맞춰 창을 하면 객석의 손님들은 자리를 떠난다.

〈심우성 채록본, 108쪽〉

이렇게 심우성 채록본은 고사 소리 이후에 탈(유람객)이 흥겹게 소리를 하고 춤을 춘다. 어릿광대(주인) 역시 곁에서 추임새를 넣고 함께 춤을 춘다. 이러한 방식은 흥겹게 뒷풀이 형식으로 발탈을 마무리하는 것으로 무대 위의 흥겨움을 관객에게까지 전달하려는 열린 마무리 방식이라 할 수 있다. 덧붙여 발탈꾼이 탈을 벗고 나와 객석에 인사한 후, 파연곡 또는 신난봉가를 부르는 방식 역시 독특하다.

2) 무형문화재 조사본

무형문화재 조사본은 1982년 정병호가 발탈의 무형문화재 지정 여부를 판단하기 위해 조사하여 기록한 것이다. 이동안의 구술을 중심으로 채록이 이루어졌는데, 심우성 채록본에 비해 삽화 수도 많고, 각 삽화의 전개 양상 역시 비교적 세밀하게 조사되었다. 심우성 채록본과 비교해 볼 때, '용모 시비', '허튼타령춤 시비', '팔도유람 시비', '잡가 시비', '조기 세는 흉내', '조기 장사 시비', '약 시비', '퇴장' 등의 대목이 첨가되거나 확장되어 나타나고 있다. 이 대목들은 이후, 박해일 정리본이나 현 연행본에서 거의 빠짐없이 나타나는 것들이다.

무형문화재 조사본의 특징적인 면은 잡가 시비 대목에서 부르는 풍부한 소리 항목들이다. 탈(유람객)이 부르는 잡가 항목으로는, '개성난봉가', '함경도잡가', '진도아리랑', '밀양아리랑', '경기잡가', '양산도', '전라도 육자백이', '충청도 잡가', '경기 흥타령' 등이 나열된다. 아마 잡가 시비 대목에서 부를 수 있는 최대한의 소리 종목들을 조사하여 나열한 것으로 보인다. 잡가 시비 대목에서 보이는 어릿광대(주인)의 병신춤 역시 다른 채록본들에서는 찾아볼 수 없는 무형문화재 조사본만의 특징이다.

무형문화재 조사본에서는 조기 세는 흉내 대목과 조기 장사 대목이 독립되어 나타난다. 이는 심우성 채록본에서 소략하게 조기 장사 대목만 존재하던 것과 비교가 된다. 더불어 조기 세는 흉내 대목에서는 어릿광대(주인)가 적극적으로 조기 세는 흉내를 낸다. 심우성 채록본에서 주변적 인물로만 머물렀던 어릿광대(주인)가 다음과 같이 중심적 인물로 나서기도 하는 것이다.

탈 : 드렁조 난 잘 못 시겄다. 네가 한번 시어 봐라.

어릿광대 : (빼기며) 으흠 그럼 너 한번 잘봐라. (부채를 펴 생선 나르며 동시에) 하날기라 댕하 두기라 댕하 세기라 댕하 네기라 댕하 다섯기라 댕하 여섯기라 댕하……

〈무형문화재 조사본, 348쪽〉

이러한 조기 세는 흉내 대목과 조기 장사 대목의 분화와 어릿광대의 조기 세는 흉내는 이후 박해일 정리본이나 현 연행본까지 그대로 이어진다.

무형문화재 조사본의 또 다른 특징은 '여자'라는 인물의 등장이다. '여자'는 심우성 채록본에서는 찾아볼 수 없었던 인물이다. '여자'라는 인물은 조기 장사 대목이 심우성 채록본에 비해 확장되면서 나타난 것인데, 다음과 같이 미약하나마 그 존재를 드러내고 있다.

탈 : 여자가 온다.

어릿광대 : (재빨리 흘기며) 이런 아 거 뱁새 눈깔로 볼건 다 보는구나 그래.

탈 : (두손으로 얼굴을 가린다)

어릿광대 : 얼씨구, 뭘 그렇게 부끄러워하니 됐어. (이때 행주치마를 두른 여자가 등장한다.)

여자 : 아 여보쇼, 아자씨!

탈 : 어흠 어흠 왜 그러오.

여자 : (치맛자락을 올리면서) 조기 한 뭇 주세요.

탈 : 조기 한 뭇을 줘요? 아 조기 한 뭇 사다가 뭘 할려구 그러우?

여자 : (자존심이 상해서) 아 돈이 없어서 그래요!

탈 : 애 얼굴이 잘 생겼는데… 아 이쁜데… 어, 이리오오. 이리와 자

받으오. 한 뭇드렁 하나 하나 하나 한 뭇드렁, 둘둘둘 두 뭇드렁, 세 뭇드렁 셋셋 셋 뭇, 네뭇 네뭇드렁, 다섯다섯, 다섯다섯 드렁 조기드렁

〈무형문화재 조사본, 350쪽〉

이렇게 '여자'는 '조기를 사러 온 모르는 여자'로 설정되어 조기 장사 대목에 등장하고 있다. 이후 '여자'는 박해일 정리본과 현 연행본에서도 등장하는데, 무형문화재 조사본과는 다소 다른 양상을 보이고 있다.

심우성 채록본과 비교해 볼 때, 등장인물과 관련한 무형문화재 조사본의 또 하나의 특징은 그 이름이 다소 달라졌다는 점이다. 심우성 채록본에서는 '발탈'이라고 표기된 탈(유람객)이 무형문화재 조사본에서는 '탈'이라 표기되어 나타난다. 어릿광대(주인)는 동일하게 '어릿광대'라 표기되고 있다.

무형문화재 조사본의 가장 독특한 특징은 퇴장 대목에 있다. 이 부분은 다른 채록본들에서는 찾아볼 수 없는 아주 독특한 것이어서 주목된다.

어릿광대 : 파연곡하사이다. (잡가조로 노래를 부른다) 북두칠성 앵도라졌소, 잡으실 님 잡으시고 가실 님은 가옵소서. 오늘은 시간이 다 되었으니 일로 끝을 맺습니다. 여기 오신 여러분은 부디 안녕히 가옵소서. (또는 만수무강 하옵소서로 할 수 있으며 이어서 공손히 인사를 한다)

탈과 어릿광대 : 간다 가노라, 내가 돌아 가노라, 떨떨거리고 내가 돌아가노라 – (발탈이 들어가고 목이 없는 상체만 보인다. 어릿광대 놀라서 뛰어 들어간다.)

〈무형문화재 조사본, 358쪽〉

관중을 위한 고사 소리를 하고 파연곡을 하고 난 뒤, 마지막으로 인간 배

관중을 위한 고사 소리를 하고 과연곡을 하고 난 뒤, 마지막으로 인간 배우는 할 수 없는 인형 배우만의 독특한 연행술을 보여주며 끝내는 방식은 다른 연행에서는 찾아볼 수 없는 것이어서 더욱 흥미롭다.

3) 박해일 정리본

박해일 정리본은 1987년 9월에 박해일이 이전에 발탈 연행을 많이 보았던 김천흥과 발탈 연행에서 여자(아낙네) 역할을 맡았던 이경자의 조언을 바탕으로 정리한 것이다. 현 발탈 재담 부분 예능 보유자인 박해일이 정리한 것답게, 재담 부분이 잘 정리되어 있고, 등장하는 인물들의 정체가 명확하게 규정되어 있다. 박해일 정리본이 다른 채록본들과 비교해서 두드러진 차이를 보이는 특징들을 정리해 보면 다음과 같다.

박해일 정리본에서 나타나는 첫 번째 특징은 등장하는 두 주요 인물의 정체가 명확하게 규정되어 있다는 점이다. 심우성 채록본이나 무형문화재 조사본에서 그 성격이 문면에 분명하게 밝혀져 있지 않던 두 주요 인물이 다음과 같이 분명하게 그 정체를 드러낸다.

> 주인: 당신은 도대체 누구냔 말이요.
>
> 탈: 나는 다른 사람이 아니라 팔도강산 유람차 다니는 사람이요. 우리 인사나 합시다.
>
> 주인: 그럼 당신 보아하니 멋께나 들었겠구려? 나는 이 마포 강변에 어물도가 주인이요.
>
> 〈박해일 정리본, 4쪽〉

이렇게 박해일 정리본에서는 '팔도강산 유람차 다니는 사람'과 '마포 강변 어물도가 주인'으로 두 주요 인물이 규정된다. 이러한 주요 인물의 정체 규정은 현 연행본에서도 정체 확인 부분으로 확장되어 그대로 이어진다.

주요 인물의 정체 규정과 관련해서 나타나는 박해일 정리본의 또 다른 특징은 어릿광대(주인)의 '주인'으로 표기되고 있다는 점이다. 심우성 채록본이나 무형문화재 조사본에서 '어릿광대'로 표기되던 것이 박해일 정리본에서는 '주인'으로 바뀐 것이다. 이는 앞에서 살핀 주요 인물의 명확한 정체 규정과 관련된 것이다.

박해일 정리본이 갖는 세 번째 특징은 시조창 대목의 첨가이다. 심우성 채록본이나 무형문화재 조사본에서는 찾아볼 수 없었던 시조창 대목이 나타나고 있다. 이러한 시조창 대목은 현 연행본에서도 그대로 이어진다.

시조창 대목의 첨가와 더불어 박해일 정리본은 팔도 유람 관련 대목이 확장되고 체계화되어 있다는 특징을 갖고 있다.

주인 : 예끼! 이놈아! 그래 어데로 갔다 왔니?

탈 : 제일먼저 동대문 밖을 나서 망우재를 너머 떡수에 가서 떡 사먹고 국수리에 가서 국수먹고 양수리에 가서 물맛고 양평서 개평 뛰고,

주인 : 뭐 개평? 넌 그럼 놀음도 줄아 하는 게로군아.

탈 : 옛끼, 이녀석 난 놀음은커녕 엿방맹이도 못한다.

주인 : 아니 그러면서 개평은 떼어?

탈 : 이 바보 같은 놈아! 양평에서 경기 개평으로 갔다 이런 말이야

주인 : 오라 양평에서 가평으로 뛰어 갔다 이말이지?

탈 : 앗다, 그놈 색임질 한번 잘한다. 거기서 다시 두 내외만 사는 동

네를 찾아 갔지.

주인 : 이번엔 양주로 갔단 말이지?

(박해일 정리본, 7쪽)

이처럼 박해일 정리본은 팔도유람 관련 대목을 2인 재담의 묘미를 잘 살리는 방향으로 정리되어 있다. 이러한 특징은 심우성 채록본이나 무형문화재 조사본에서는 소외되었거나 미약했던 어릿광대(주인)의 재담꾼으로서의 기능을 본격화시키는 효과를 낳는다.

팔도 유람 관련 대목에서는 재담의 묘미가 잘 드러남과 동시에 팔도 유람을 하면서 그 지역의 사투리나 고유 소리를 하는 방식이 이용된다. 개성에서 박연폭포 소리, 황해도에서 몽금포타령과 산염불 소리, 평양에서 사투리와 추풍감별곡 소리 및 봉죽타령 소리, 강원도에서 소를 모는 방식과 한오백년 소리 등으로 팔도 유람 대목이 이어지면서 이 대목이 확장되고 체계화되고 있다.

박해일 정리본의 다섯 번째 특징으로 '여자'의 등장과 등장인물로서의 위상 확보를 꼽을 수 있다. '여자'는 앞서 살펴본 무형문화재 조사본에서도 등장했었다. 하지만 무형문화재 조사본의 경우, 잠시 얼굴만 비치는 정도에 머문다. 하지만 박해일 정리본에서는 탈(유람객)과 어릿광대(주인)에 이은 제 3의 등장인물로 자리잡는다.

– 여자가 등장하여 탈 옆에 온다. 여자는 나와서 탈 옆에 가 앉는다.

탈 : 아이구 아니 이건 누구요? (깜짝 놀란다)

여자 : 저예요. 아주버니.

탈 : 그래, 요센 어떻게 사우?

여자: 고생이 말이 아니랍니다. 영감이 기어코 깨졌어요.

탈: 뭐- 깨져? 아 깨졌으면 그물하지.

여자: 그물은 커녕 백악이 무효랍니다.

탈: 어 - 험, 그거 안됐군. 그래 장사는 언제 지내고 죽기는 언제 죽었소?

여자: 죽기는 내일 죽고 장사는 모레 지내고 성복제는 어저께 지냈어요. 그래서 어린 자식들하고 먹고 살 수가 없어 터진 벽문에다

탈: 터진 벽문이라니?

여자: 샌전 벽문에다 생선가게를 내고,

탈: 아니 그럼 무교동 일력거방 옆 추녀 끝에다 생선 좌판을 차려 놨다 이런 말이요? 으 - 음, 거 - 참.

여자: 그래서 오늘 생선을 받으로 예까지 왔어요. 으 - 음

(한숨을 쉰다)

이렇게 '여자'는 남편을 잃고 생계를 위해 생선장사를 하게 된 아낙네로 설정이 되어 연행 속에서 자신의 역할을 다한다. 그리고 다른 등장인물과의 관계 역시, 무형문화재 조사본 처럼 모르는 사람이 아닌, 탈(유람객)과 사전에 알고 있었던 인물로 설정된다.

'여자'가 본격적인 등장인물로 자기 위상을 잡았다는 것은, 곧 여자가 등장하는 조기 장사 대목이 확장되었음을 의미한다. '여자'에게 탈(유람객)이 마구 조기를 퍼주는 정도의 진행에 그친 무형문화재 조사본에 비해, 박해일 정리본에서는 '여자'가 생선장사를 하게 된 사연 → '여자'에게 조기를 마구 퍼주는 탈(유람객) → 이에 대해 어릿광대(주인)이 화를 내고 탈(유람객)의 따귀를 때림 → '여자'가 탈(유람객)에게 위로 등의 순서로 확장되어 진행된다.

이렇게 확장된 조기 장사 대목은 연행되는 순서의 측면에서 또 박해일 정리본의 특징을 만들어낸다. 앞에서 정리된 표에서도 나타났듯이, 보통 조기 장사 대목은 '탈과 어릿광대의 시비 관련 틀'에 위치한다. 심우성 채록본, 무형문화재 조사본, 현 연행본 모두 조기 장사 대목은 '탈과 어릿광대의 시비 관련 틀' 속에 위치하고 있다. 하지만 박해일 정리본의 경우, '고사와 마무리 관련 틀' 속에 조기 장사 대목이 위치하고 있다. 고사 덕담이 이루어지고 난 다음에 조기 장사 대목이 이어지고 그 다음에 파연곡을 하고 연행이 끝나게 되는 것이다. 이렇게 마무리 부분에 조기 장사 대목이 자리하게 됨으로써 박해일 정리본은 다른 채록본들과는 다른 성격을 갖게 된다. 그 성격은 조기 장사 대목에서 '여자'가 퇴장하고 난 후 바로 이어지는 다음과 같은 대사들 속에서 분명하게 드러난다.

탈 : 에이, 이젠 여자가 가고나니 없던 이 빠진 거 같네. 여보 주인 (주인을 부른다)

주인 : (나오며) 왜 부르우?

탈 : 난 갈테니 어서 거관비나 심을 쳐서 주우 (중계료를 달랜다)

주인 : (물끄러미 쳐다보며) 여보가긴 어딜가우? 당신 생선 조기 세면서 가엾은 여자 동정하는 걸 보니 복 받을 사람이오. 떠나지 말고 나하고 여기서 같이 살고 여러분껜 우리파-연곡이나 불러 드립시다.

탈 : 당신도 정말 좋은 사람이로구라. 그렇게 합시다. 고맙소.

- 두 사람은 파연곡을 부르고 관객은 일어서 작별을 하게 된다.

(박해일 정리본, 17쪽)

탈(유람객)이 조기를 마구 퍼준 것은 여자(아낙네)에게 인정을 베푼 것이고, 이러한 탈(유람객)의 모습을 제대로 평가하고 어릿광대(주인)가 탈(유람객)에게 함께 살자며 다시 인정을 베풀며 화해하는 것으로 박해일 정리본은 맺어진다. 박해일 정리본은 이른바 '3인 인정극'[152]으로서의 지향을 분명히 하고 있다. 이러한 지향은 다른 채록본들에서 보이는 탈(유람객)과 어릿광대(주인)의 지속적인 티격태격 식의 다툼의 연속과는 분명히 그 방향을 달리 하고 있다.

사진 63. 2003년 9월 24일 연행 장면

152) 박해일은 필자와의 여러 차례 면담에서 기회가 있을 때마다 발탈은 '3인 인정극'이라는 주장을 되풀이했다. 그에 의하면 발탈은 '유랑생활을 하던 유랑객이 어물도가 주인을 만나 일꾼으로 지내다가 친구 부인의 딱한 사정을 듣고 조기를 막 퍼주는 동정을 베풀어 쫓겨나게 되었는데, 주인이 다시 인정을 베풀어 화목해진다는 서민들의 살림살이에서 나오는 희로애락이 추가 되는 3인 인정극'이라 한다.

4) 현 연행본

현 연행본은 2003년 9월 24일 서울 남산 한옥 마을에서 벌어진 연행을 필자가 채록한 것이다. 발탈의 현재적 전승 모습을 잘 파악할 수 있게, 연행자들의 오류는 물론이고 연행되는 현장의 가변성에 따른 변모 양상까지 세밀하게 채록하려 했다. 대체적으로 현 연행본은 무형문화재 조사본과 박해일 정리본이 혼합된 양상을 보이고 있다. 더불어 무형문화재 조사본이나 박해일 정리본에서는 보이지 않았던 새로운 대목이 첨가되기도 하고 일부 부분이 빠지기도 했다. 현 연행본의 특징에 대한 정리는 크게 이 세 축을 중심으로 이루어진다. 다시 말해서 무형문화재 조사본과의 비교, 박해일 정리본과의 비교, 그리고 현 연행본에서만 보이는 독특한 양상 등으로 나누어 정리하는 것이다.

무형문화재 조사본과 비교해 볼 때, 현 연행본은 조기 세는 흉내 대목과 조기 장사 대목의 독립, 여자(아낙네)의 등장 등에서 공통적인 성격을 갖는다. 다만 조기 세는 흉내 대목과 조기 장사 대목 각각의 독립성이 더 강화되었다는 점이 현 연행본의 특징으로 꼽을 수 있다. 무형문화재 조사본의 경우 조기 세는 흉내 대목과 조기 장사 시비 대목이 독립되어 있기는 하지만, 서로 연이어 자리하고 있어서 그 내적 연관성을 어느 정도 갖고 있었다. 하지만 현 연행본은 조기 세는 흉내 대목 다음에 잡가, 빠른 장단춤이 이어지고 난 후에 조기 장사 대목이 자리하고 있어, 둘 사이의 내적 연관성은 사실상 없어졌다.

박해일 정리본과 현 연행본은 시조창 대목의 존재, 두 주요 인물 정체의 확실성, 조기 장사 대목의 확장, 여자(아낙네)의 등장인물로서의 위상 확보 등에서 공통적이다. 하지만 팔도 유람 관련 대목의 확장과 체계화라는 박해일 정리본의 특징은 현 연행본에서는 찾아볼 수 없다. 팔도 유람 관련

대목은 오히려 무형문화재 조사본과 친연성을 갖는다. 무형문화재 조사본과 현 연행본의 친연성은 조기 장사 대목의 위치에서도 찾을 수 있다. 박해일 정리본의 경우, 마무리 부분에 위치하고 있는 데 비해, 무형문화재 조사본은 현 연행본과 마찬가지로 '탈과 어릿광대의 시비 틀' 속에 자리하고 있다. 이는 현 연행본이 박해일 정리본과 같이 '3인 인정극'이라는 지향점을 향하고 있지 않음을 말한다.

현 연행본이 갖는 독자적인 특징은 등장대목 확장, 어릿광대의 국태민안 덕담 대목 첨가와 탈(유람객)의 고사 소리 일부분의 탈락, 어릿광대(주인)의 적극적인 재담 연행 참여 등으로 정리할 수 있다.

발탈 채록본들을 보면, 보통 등장 대목에서는 인사를 하는 정도로 끝이 난다. 박해일 정리본에서는 정체 확인을 등장 대목에서 하고, 인사는 시조창 대목과 허튼타령 춤 대목 다음에 하기도 하지만, 이 경우 역시 등장 대목이 그리 길지는 않다. 하지만 현 연행본의 경우, 등장 대목이 정체 확인, 통성명, 말놓기, 인사 등으로 확장되어 있는 것이 특징적이다.

등장 대목의 확장과 더불어 현 연행본이 갖는 독특한 특징은 탈(유람객)의 고사 소리 일부분의 탈락과 국태민안 덕담의 첨가이다. 무형문화재 조사본의 경우 고사 소리는 탈(유람객)에 의해 고사, 성주풀이, 세간벌기, 도액막기 등이 길게 이어진다. 박해일 정리본의 경우 탈(유람객)이 국태민안과 액맥이를 연이어서 한다. 그런데 현 연행본의 경우, 탈(유람객)이 고사 소리를 하고, 이어서 어릿광대(주인)가 국태민안 덕담을 한 다음, 탈(유람객)의 액맥이가 이어진다. 정리해 보자면, 현 연행본의 경우 탈(유람객)의 고사 · 덕담 부분이 축소되고, 어릿광대(주인)의 국태민안 덕담이 생겨나게 된 것이다.

이러한 어릿광대(주인)의 국태민안 덕담의 첨가는 곧, 현 연행본이 어릿광대(주인)의 적극적인 참여가 두드러진 것임을 말한다. 심우성 채록본의 경우, 어릿광대(주인)는 주변적인 인물에 머물었다. 무형문화재 조사본의 경우에는 조기 세는 흉내 대목에서 어릿광대(주인)의 적극적인 참여가 보이기는 하지만 미약하다. 박해일 정리본에서는 어릿광대(주인)의 재담꾼으로서의 기능이 어느 정도 발휘된다. 그런데 현 연행본에 와서는 조기 세는 흉내 대목과 국태민안 덕담 부분에서 어릿광대(주인)의 창기가 적극적으로 발휘되는 동시에, 재담꾼으로서의 기능 역시 발휘된다. 덧붙여 연행 곳곳에서 다음과 같은 해설적인 발언으로 참여를 하고 있어 어릿광대(주인)의 발탈 연행 속의 위상은 더욱 강화되고 있다.

여자(아낙네) : 해서 먹고 살길도 없고 그래서 그냥 저 샌전거리에다가요, 샌전거리.

탈 (유람객) : 거 샌전거리는 지금 터진 벽문 옆에 무교동 거기 얘기여?

어릿광대(주인) : (포장막을 치며) 얘얘얘, 내가 똑똑히 얘기할 게 들어봐.

탈 (유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 샌전거리 허면은 서울 장안에 사는 사람도 지금 샌전거리가 어디인지 모른다.

탈 (유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 옛날 샌전거리가 어딘가 하면은

탈 (유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : 요새로 치면 동아일보사 뒤 무교동!

탈 (유람객) : 무교동!

어릿광대(주인) : 그래 그게 샌전거리야.

본래 이 부분은 탈(유람객)과 여자(아낙네)의 대사만으로 이루어진 부분이다. 그럼에도 불구하고 이렇게 어릿광대(주인)가 직접 끼어 들어 해설자 역할을 하고 있다. 이러한 어릿광대(주인)의 적극적인 참여와 해설자 역할은 현 연행본 곳곳에서 발견된다. 다른 채록본에서 보이는 탈(유람객)의 소리에 맞춰 추임새를 하거나 춤을 추는 등의 참여 방식이 현저히 사라지고, 이렇게 재담 혹은 해설을 통한 적극적인 개입이 두드러지는 것이 현 연행본이다.

2. 2003년 9월 24일 발탈 연행 채록

1) 연행 일시

2003년 9월 24일

2) 연행 장소

서울 남산 한옥 마을 마당

3) 연행자

어릿광대(주인) 역: 박해일

탈(유람객) 조종 및 목소리 연기: 박정임

여자(아낙네): 조영숙

4) 악사

장구: 신유경, 피리: 안병준, 대금: 장세철, 피리: 박현호, 해금: 고주희,

좌고: 심희경

5) 발탈 연행본

탈(유람객) : (길군악 장단이 울리고 장단에 맞추어 춤을 추다가) 쉬이- 쉬이 (장단 소리 그친다) 쉬이- 여보쇼, 여기 주인 없소, 주인장?

어릿광대(주인) : (포장막 뒤에서 왼쪽으로 등장한다) 에 에헴, 아 여보 아니 당신 도대체 웬 사람인데 남의 집 가게문 앞에서 떠들고 야단이오?

탈(유람객) : 아니 웬 사람이라니, 아 내가 이렇게 쪼그맣게 반 토막으로 생겼다고 사람이 아닌 줄 아시오? 나 사람이요.

어릿광대(주인) : 아 사람이나 마나

탈(유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : (부채로 포장막을 가리키면서) 이 집으로 말하면 내 어물전 가게야.

탈(유람객) : 그래서?

어릿광대(주인) : 아 근데 그 식전 아침부터 사람이 와서 떠들고, 가게 문 앞에서 떠드니까 뭐 하러 댕기는 사람인가 이런 말이야.

탈(유람객) : 아 뭐를 하러 다니냐? 아 그렇지, 그렇지, 나로 말할 것 같으며는 팔도강산을 내가 무른 메주 밟듯 하고 다니는 유람객이요. 하 하 하 하-

어릿광대(주인) : 하 하 하 하, 여보. 당신 그러니까 말하자면 우리 나라 팔도강산을 무른 메주 밟듯 하고 다니는 유람객이다 이런 말이야?

탈(유람객) : 그렇지, 그렇지.

어릿광대(주인) : 어허 그리구 보니까 아주 재미있는 친구가 어디서 왔네.

탈(유람객) : 아 재밌지.

어릿광대(주인) : 아 여보!

탈(유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : 우리 이럴 게 아니라

탈(유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 당신도 재미있는 사람인데

탈(유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 우리 초면에 만났으니까

탈(유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : 우리 통성명이나 하고 지냅시다.

탈(유람객) : 통성명?

어릿광대(주인) : 그래.

탈(유람객) : 저 관광을 다니는 유람객 박 첨지요.

어릿광대(주인) : 아하! 당신이 유람객 박씨라-

탈(유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 허허 똑같은 종씨 만났네.

탈(유람객) : 그랬어?

어릿광대(주인) : 나로 말하면은 이 마포 강변에서 삼 대째 어물 도가를 하는, 이

어물도가 주인 박 서방이요.

탈(유람객) : 아 그렇군, 그렇군.

어릿광대(주인) : 아 종씨끼리 만나니까 반갑군 그래.

탈(유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 유람을 댕겼을 것 같으면은 말이지

탈(유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 거 아주 재미있는 사람이니

탈(유람객) : 재밌지.

어릿광대(주인) : 거 우리 서로 만났는데

탈(유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : 서먹서먹하게 지낼 게 아니지.

탈(유람객) : 그렇지!

어릿광대(주인) : 우리 서로가 말이야 친구 겸

탈(유람객) : 친구

어릿광대(주인) : 겸해서 말을 턱 놓고 허세 그랴.

탈(유람객) : 아니 이 사람아 내가 언제 내가 말을 메고 다녔냐? 말을 놓고 하고 말게!

어릿광대(주인) : 그렇게 내가 말, 망아지 새끼 가지고 한 얘기가 아냐!

탈(유람객) : 그럼?

어릿광대(주인) : 말을 놓고 허자는 거는

탈(유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : 서로 친구처럼

탈(유람객) : 좋지.

어릿광대(주인) : 여보게 자네, 너 나 하고 지내자는 얘기야.

탈(유람객) : 그렇지, 그렇지, 그래 좋다 좋다 좋다. 자 그럼 이제 너 나 한다.

어릿광대(주인) : 그래.

탈(유람객) : 그래 좋다.

어릿광대(주인) : 좋지.

탈(유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 근데 말이야. 여기 지금 가만히 보니까

탈(유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : 아주 연세 많으신 손님도 지금 많이 와서 앉아 있네.

탈(유람객) : 아 그랬어?

어릿광대(주인) : 근데 아 이 분들이 뭐 하러 댕기나 그러고 물어봤지.

탈(유람객) : 그래서?

어릿광대(주인) : 나는 우리 어물도가로다가 생선을 받으러 온 줄 알았어.

탈(유람객) : 그런데?

어릿광대(주인) : 그랬더니 뭐래는 고 허니, 별안간에 여기오니까 이상야릇하게 생긴 사람, 자네 같은 사람이 있길래

탈(유람객) : 그래서?

어릿광대(주인) : 저게 뭔가 하고 구경을 좀 할려고 앉아 있데요.

탈(유람객) : 아- 그래서?

어릿광대(주인) : 그러니 우리가 노소를 막론하고

탈(유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 자네를 찾아 왔으니

탈(유람객) : 어잇.

어릿광대(주인) : 여러분께 인사나 한번 깍듯하게 드려보게.

탈(유람객) : (시간차 없이 곧바로) 아 그럼 인사나 한번 드려야지. 만장하신 여러분 안녕하십니까 (장구 소리와 함께 두 손을 앞으로 모으고 고개를 숙이며 인사를 한다).

어릿광대(주인) : 어허 이거 보게. 아니 말에 무신 장맛보다 똑배기맛이 더 좋다더니

탈(유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 아주 뭐 생긴 것은 그래가지고 말은 곧잘 하네 그래.

탈(유람객) : 잘 생겼지!

어릿광대(주인) : 잘 생겼어!

탈(유람객) : 아주 잘생겼지. 내 얼굴 잘 생긴 거 봐라 이놈아!

어릿광대(주인) : (관중에게) 거 얼굴 잘 생겼죠?

관중 : 네-

어릿광대(주인) : 허허 정말 네 그러네.

탈(유람객) : 내 얼굴 잘생긴 내력을 한번 들어봐라.

어릿광대(주인) : 그래.

탈(유람객) : 아 눈은 파란 소상강 물결 같고

어릿광대(주인) : 소상강 물결?

탈(유람객) : 그렇지!

어릿광대(주인) : 그래.

탈(유람객) : 아 코는 마늘쪽을 똑 떼어다 붙여 논 것 같고

어릿광대(주인) : 얼씨구!

탈(유람객) : 아 입술은 빛난 당취 주홍필로 콕 찍어서 앵두 같고

어릿광대(주인) : 어허허-

탈(유람객) : 아 양쪽 볼은 불그스레하니 정력이 철철 넘쳐서, 이놈아 니 할애 비감이다! 하 하 하-

어릿광대(주인) : 에라, (탈의 얼굴을 부채로 치면서) 이 망할 자식 같으니라고!

탈(유람객) : (얼굴을 들썩거리며) 아이쿠! 야, 이놈아! 얼굴 복판을

어릿광대(주인) : 그놈 말하는 거 아주 함부로 하네 그랴.

탈(유람객) : 야, 이놈아! 얼굴을 때리고

어릿광대(주인) : 야, 이놈아! 니가 니 얼굴 잘났데니까

탈(유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 내가 니 얼굴 한번 가르켜주랴?

탈(유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 이 녀석의 눈깔 좀 봐요.

탈(유람객) : 왜?

어릿광대(주인) : 이 눈깔이 어떻게 생긴고 하니

탈(유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 꼭 겨울에 말이다

탈(유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : 얼음판에 자빠진 쇠눈깔 같이 생겼어. 허연게 눈깔만 번뜩 번뜩 허고.

탈(유람객) : 그래서.

어릿광대(주인) : (부채로 코를 툭툭 치면서) 마 이게 코냐? 코야?

탈(유람객) : 어 코지 그럼?

어릿광대(주인) : 마 이게 어디 코냐 이게? (다시 한번 부채로 코를 툭 치면서) 즐병 메달아 논거지

탈(유람객) : 야 이놈아! 이런 게 코지.

어릿광대(주인) : 거기다 아가리 좀 보슈.

탈(유람객) : 어잇.

어릿광대(주인) : 꼭 아가리는 메기 아가리 같이 생겨 가지고

탈(유람객) : 잘생겼지!

어릿광대(주인) : 이놈아 겉보리 서 말은 들어가고도 남겠다.

탈(유람객) : 이놈아, 잘생겼어 이놈아! 그런 소리 말아 이놈아! 니 얼굴보다 낫다 이놈아!

어릿광대(주인) : 그래, 그래서 유람은 댕겼을 것 같으면

탈(유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 도대체 어디 어디를 갔다 왔는데? 본 것도 많고

탈(유람객) : 많지. 들은 것도 많고!

어릿광대(주인) : 들은 것도 많겠지.

탈(유람객) : 내가 뭐 시조도 잘하고 다 못하는 게 없다. 내가!

어릿광대(주인) : 자네가 시조도 해?

탈(유람객) : 그럼!

어릿광대(주인) : 그러면 여러분들 모셔놓고 우리 듣기 좋게 시조장이나 한 마디 해보게.

탈(유람객) : 야 이놈아! 누가 시조를 장이라고 그래 임마! 시조는 마디라고 하는 것이여!

어릿광대(주인) : 어-허-. 아, 또 시조는 장이라고 하는 게 아니라, 마디라고 헌다?

탈(유람객) : 그렇지!

어릿광대(주인) : 그래, 그럼 자네 시조 마디나 해보게.

탈(유람객) : 당연하지. (시조 장단이 나오고 시조를 한다) 청산-리- 벽계-수-야-

악사 : 잘한다.

탈(유람객) : 잘하지.

어릿광대(주인) : 거 시조 하는 거 보니까 곧잘 하는 구만.

탈(유람객) : 잘하지!

어릿광대(주인) : 거 시조 하는 거, 곧잘 하는 거 보니까, 춤 마디께나 추겠구나.

탈(유람객) : 아 이런 병신같은 걸 봤나? 야 임마 누가 춤을 또 마디라고 그래?

어릿광대(주인) : 그럼?

탈(유람객) : 한 가락, 두 가락, 가락이라고 하는 것이여 이놈아!

어릿광대(주인) : 아 시조는 마디라고 하는데, 춤은 마디가 아니라 가락이라고 한다?

탈(유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 그럼 너 춤가락 한번 춰봐라.

탈(유람객) : 좋다! 장단 쳐라 허튼타령이다! (허튼 타령 장단에 탈이 춤을 춘다. 주인도 '얼시구' 등의 추임새를 넣으며 함께 춤을 춘다)

탈(유람객) : (춤을 추다 말고) 어 쉬이-

어릿광대(주인) : (춤을 추다가 멈추고) 왜 그래?

탈(유람객) : 야 이놈아! 나 춤 안 출란다.

어릿광대(주인) : 왜?

탈(유람객) : 야 이놈아! 굿 할래야 맏며느리 춤추는 꼴 보기 싫어 못한다더

니, 야 이놈아 꾸정물통에 호박씨 떠다니듯이 궁둥이 쑥 내밀고 왔다 갔다 하는 꼴 뵈기 싫어서 나 춤 안 춰!

어릿광대(주인) : 야 이 녀석의 새끼가 가만히 보니까 내가 말을 참 안할려고 했는데, 가만히 보니까 거 이놈 심통이 아주 고약한 놈이로구나! (부채로 얼굴을 때린다)

탈(유람객) : (부채로 얼굴을 얻어맞고 얼굴을 들썩거리면서) 아이쿠! 이놈아 얼굴 복판 때리지 마라 이놈아! 코피 난다 이놈아!

어릿광대(주인) : 야 니 코에서 어디서 피가 날 때가 있어?

탈(유람객) : 아휴- 아퍼 이놈아!

어릿광대(주인) : 지가 춤을 추길래, 내가 흥겨워서 같이 좀 어깨짓을 했더니, 그게 무슨 심통이 나는 모양이지?

탈(유람객) : 나 안 춰, 나 안 춰!

어릿광대(주인) : 그럼 고만둬!

탈(유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 그럼 말이야, 도대체 어디 어디 갔다 왔어?

탈(유람객) : 나?

어릿광대(주인) : 응.

탈(유람객) : 다닌 데 많지. 저 강원도 금강산 일만일천봉을 구경하고

어릿광대(주인) : 어잇!

탈(유람객) : 저 태백준령을 넘어 경상도 땅을 구경하고

어릿광대(주인) : 태백준령을 넘어서

탈(유람객) : 그렇지!

어릿광대(주인) : 경상도 땅을 구경했다?

탈(유람객) : 그렇지! 하, 충청도 땅에 들어서니 속리산, 계룡산 거 단풍들이 잘 물들었드라 이놈아!

어릿광대(주인) : 아하!

탈(유람객) : 아 그리고 저 호남 땅에 들어서니 진개 만개 너른 들에 곡식들이 누렇게 익어 가지고 참 볼만하고

어릿광대(주인) : 어.

탈(유람객) : 광주 목포를 가니 거 한량들이 진멋진 육자백이 가락하며 호남가하며 참 기가 막히게 좋더라 이놈아!

어릿광대(주인) : 니가 말하자면 애향의 도시라 하는 광주에 갔다 왔단 이런 말이지?

탈(유람객): 그렇지!

어릿광대(주인) : 니가 광주 가서 들었을 거 같으면 호남가 한번 헐 줄 알겠냐?

탈(유람객) : 호남가?

어릿광대(주인) : 어.

탈(유람객) : 아, 그럼 한번 하지.

어릿광대(주인) : 그래 해봐라. 들어보자.

탈(유람객) : (중머리 12박에 맞추어 호남가를 한다. 이때 주인은 앉아서 부채로 장단을 맞춘다) 함평 천지 늙은 몸이/ 광주 고향을 보려 하고// 제주 어선 빌려 타고/ 해남으로 건너갈 때// 흥양에 돋은 해는/ 보성에 비춰 있고// 고산의 아침 안개/ 영암을 둘러있다// 태인하신 우리 성군/ 예악이 창흥허니// 삼태육경의 순천심이요/ 방백수령의 진안이라.

탈(유람객) : 이놈아, 이렇게 부른다 이놈아!

어릿광대(주인) : (앉았다가 일어서면서) 아 이거 또 소리 한마디 곧잘 하네 그랴.

역시 유람객은 유람객이다.

탈(유람객) : 그렇지!

어릿광대(주인) : 근데 말이야. 뭐 이렇게 호남가만 할 줄 알고 다른 소린 못 허니?

탈(유람객) : 남원에 가니까 그 춘향이 절개로 유명하드라 이놈아!

어릿광대(주인) : 춘향이 절개만 유명한 게 아니라

탈(유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : 춘향이가 옥중에 갇혀서 한탄하는 옥중가라 허는 소리가 있지?

탈(유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : 옥중가나 한번 해봐라.

탈(유람객) : 옛따 이놈, 여러 가지도 시킨다. 자 쑥대머리다!

어릿광대(주인) : 쑥대머리!

탈(유람객) : (중머리 12박에 맞추어 쑥대머리를 부른다. 이때 주인은 앉아서 부채로 땅을 치며 장단을 맞춘다) 쑥대머리 귀신형용 적막 옥방에 찬가리에 생각나는 것이 임뿐이라. 보고지고 보고지고 한양낭군 보고지고 오리정 정별 후로 일장서를 내가 못봤으니

어릿광대(주인) : (일어서면서) 애, 애, 애, 애!

탈(유람객) : 아이고 슬퍼라 이놈아!

어릿광대(주인) : 너 고만둬라. 니가 옥중가를 한마디 하랬더니 말이야, 어떻게 슬프게 하는지 저기 앉아 계신 분들이 전부 눈시울을, 눈을 비비고 앉아 있어.

탈(유람객) : (고개를 쭉 빼면서) 어떤 아저씨가 그래?

어릿광대(주인) : (쭉 뺀 고개를 부채로 가볍게 치면서) 야 임마! 야, 야, 야, 야!

이 녀석 모가지가 지 마음대로 왔다 갔다 하네!

탈(유람객) : (다시 고개를 쭉 빼면서) 아이, 어떤 아저씨가 그래?

어릿광대(주인) : (쭉 뺀 고개를 부채로 들이밀면서) 야 임마! 모가지 좀 가만히 있어!

탈(유람객) : (쭉 뺏던 고개를 집어넣는다)

어릿광대(주인) : 그래. 거 근데 말이야, 유람만 댕긴다고 할게 아니라

탈(유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : 사람이 유람을 댕기더라도 뭘 먹고살아야 할게 아니여?

탈(유람객) : 아이 그렇지, 먹고살아야지!

어릿광대(주인) : 그럼 도대체 뭘 먹고살았니?

탈(유람객) : 아 이놈아 밥 먹고살지, 뭘 먹고살어 이놈아!

어릿광대(주인) : 마, 밥 먹고사는 거 누구나 다 마찬가지야.

탈(유람객) : 그럼?

어릿광대(주인) : 무어를 해서 먹고살았느냐 이런 말이야.

탈(유람객) : 아, 저 뭐냐 김치 깍뚜기 다 이런 거 다해서 너 먹는 거 다 먹었다.

어릿광대(주인) : (탈의 이마를 부채로 치면서) 내가 이놈아 그걸 물어본 게 아니라고 그랬지!

탈(유람객) : 그러면?

어릿광대(주인) : 무어를 해서 먹었느냐? 말하자면 직업이 뭐냐 이런 말이야!

탈(유람객) : 야 이놈아 지갑은 돈 넣는 게 지갑이다 이놈아!

어릿광대(주인) : 어허 나 이렇게 답답한 놈이 있나? 돈 넣는 지갑을 물어 보는 게 아니라

탈(유람객) : 알았다, 알았다!

어릿광대(주인) : 벌어먹고 사는 직업을 이야기한 거야!

탈(유람객) : 알았다, 알았다! 자, 내가 뭘 먹고살았나 하면은, 자 들물에 들잡아 먹고 날물에 날잡아 먹고 숭어 민어 준치 갈치 톡톡 쏘는 쏘가리에다가 장마에 우는 맹꽁이 산에 까투리 바다에 고래 초가 지붕에 굼뱅이 그거 다 먹고 그것도 모자라 내가 니놈 부랄도 떼어 먹는다 이놈아! ('더덩' 하는 장구 소리와 함께 곁에 앉아 있던 주인 놀라 일어난다) 하, 하, 하, 하 –

어릿광대(주인) : 어허, 이런 녀석 좀 봤나! 아니 도대체 니가 뭘로 생겼길래 있는 짐승이란 짐승은 다 잡아 먹어?

탈(유람객) : 다 먹는다.

어릿광대(주인) : 에라! (부채로 얼굴을 때리며) 이 시러배 아들놈 같으니라구!

탈(유람객) : 아이구, 이놈아! 얼굴 좀 때리지 마라 코피 난다 이놈아!

어릿광대(주인) : 그래 다 처먹었니?

탈(유람객) : 그래 또 있다 이놈아.

어릿광대(주인) : 뭐가 또 있어?

탈(유람객) : 조기장사를 해먹고 살았다 이놈아.

어릿광대(주인) : 니가?

탈(유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 아하, 이놈 참 보게. 유람 댕기다 말고 언제 니가 조기장사를 했어?

탈(유람객) : 아, 내가 조기 장사를 해서 벌어야지 먹고살지 이놈아.

어릿광대(주인) : 그렇지, 벌어야지 먹고살지. 아 임마, 조기장사 헐 것 같으면 여기가 바로 마포야!

탈(유람객) : 마포.

어릿광대(주인) : 여기 들어오는 조기는 연평도에서 잡는, 연평도 조기 가져오는 덴데

탈(유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 니가 여기도 와봤니, 마포에도?

탈(유람객) : 다 가봤지.

어릿광대(주인) : 아 조기장사를 했으며는

탈(유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 조기장사를 하는 슝내 낼 줄 아니?

탈(유람객) : 아, 낼 줄 알지.

어릿광대(주인) : 그래 한번 해봐라.

탈(유람객) : 생선 조기 드렁 사려-! 아, 값싸고 물 좋고 싱싱한 조기사려! 아 주머니, 이리 오세요. 하나 하나, 둘 둘, 셋 넷

어릿광대(주인) : 애 애 애, 어 어 어, 자랄치고 자빠졌네!

탈(유람객) : 왜 그래, 왜?

어릿광대(주인) : 임마! 누가 생선을 그렇게 팔러 댕겨?

탈(유람객) : 그럼 어떻게 팔어?

어릿광대(주인) : 서울 장안 이래는 데는, 원래 드렁조야!

탈(유람객) : 드렁조?

어릿광대(주인) : 그래.

탈(유람객) : 니가 한번 해봐라.

어릿광대(주인) : 장사꾼은 원래 드렁조로 하는 법이다.

탈(유람객) : 그래 너 한번 해봐라.

어릿광대(주인) : (노래조로) 생선 조기 두리수

탈(유람객) : 얼씨구!

어릿광대(주인) : 여기 장사치의 소리야.

탈(유람객) : 그래서.

어릿광대(주인) : 거 시는 거 또 한번 다시 해봐라. 뭐 하나 하나?

탈(유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 마 누가 그렇게 시어?

탈(유람객) : 니가 한번 세 봐라.

어릿광대(주인) : 조기도 드렁조로 시는 거야. (앉으면서) 내가 시는 거 가르쳐 줄 테니, 봐라.

탈(유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : (앉아서) 어떻게 시는 고 하니, 조기 양쪽 머리를 붙잡고 한번 탁 쳐 (조기를 잡고 치는 시늉을 하면서) 그러면 생선이 볼품나게 생기거든

탈(유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 그러면 시어나가는 데

탈(유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : (조기 세는 동작을 취하면서) 하날기라 댕하, 두기라 댕하, 셋이라 댕하, 넷이라 댕하 다섯이라 댕하 여섯이라 댕하, 일곱 여덟 아홉이라 댕하, 열이라 댕하(아홉이라 댕하부터는 탈도 같이 조기 세는 소리를 한다). 이게 한 뭇이라 말야.

탈(유람객) : 아따 그놈 참.

어릿광대(주인) : (앉아서 세다가 일어서서) 아 이렇게 세는 게 마포 생선 장사하

던 거야.

탈(유람객) : 그거 재미있다 이놈아! 댕하 댕하 하는 거 재미있다.

어릿광대(주인) : 그러니까 뭐든지 사람이면 알고 해야하는 법이야.

탈(유람객) : 그래 그래 니가 잘했다.

어릿광대(주인) : 거 이 생선 장사는 그만 두고, 너 이왕 아까 소리를 해봤으니

탈(유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 재밌는 소리 한번 더할까.

탈(유람객) : 재밌는 소리? 재밌는 소리가 뭐냐?

어릿광대(주인) : 너 잡가라는 소리 알지?

탈(유람객) : 잡가?

어릿광대(주인) : 응.

탈(유람객) : 얼씨구 별걸 다 시키네.

어릿광대(주인) : 거 잡가 한번 해봐라!

탈(유람객) : 그래 장단 쳐라! (탈 여러 노래를 한 두 소절씩 재빠르게 전환하며 부른다) 석탄 백탄 타는데 연기만 풀풀 나구요(굿거리 장단) 날 좀 보소 날 좀 보소 날 잠깐 보소 동지섣달 꽃본 듯이 날 잠깐 보소(세마치 장단) 닐리리야 닐리리야 니나노 난실로 내가 돌아간다(굿거리) 얼씨구 절씨구 자진방아를 돌려라(자진모리) (이때 주인이 노래에 맞춰 춤을 추다가 탈을 못마땅한 듯 쳐다본다) 천안 삼거리 흥흥 능수야(굿거리) 아리 아리랑(세마치)

어릿광대(주인) : (소리에 맞춰 춤을 추다가 자진방아 타령부터는 탈을 못마땅한 듯 쳐다보다가 버럭 소리를 지른다) 야, 임마!

탈(유람객) : 왜 그래 임마! 아이 깜짝이야!

어릿광대(주인) : 아 이거 소리 한번 하랬더니, 잡가를 하랬더니, 어디서 임마 개지랄을 하고 앉아 있네!

탈(유람객) : 야 임마 니가 잡가하래서, 지금 막 섞어서 하는 게 이게 잡가 메들리다 이놈아!

어릿광대(주인) : (탈에게 가까이 가서 얼굴을 가볍게 치면서) 이놈아 잡가래는 거는 이렇게 여러 가지를 섞는 다고 해서 잡가가 아냐.

탈(유람객) : 그럼 뭐야?

어릿광대(주인) : 잡가를 할려면 제대로 한 마디라도 좀 민요제로 하라고 해서 내가 잡가를 하랬더니, 이건 소리를 하지 않고 어디서 지랄을 치고 있으니, 야 이놈아.

탈(유람객) : 야 이놈아, 니가 잡가를 하래니까 섞어서 막했다.

어릿광대(주인) : 거 그만두고

탈(유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 너 이왕 아까 솜씨를 뵈었으니

탈(유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 이번엔 신바람 나게

탈(유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : 아주 흥겨운 춤이나 한번 더 춰봐라!

탈(유람객) : 좋다 빠른 장단을 쳐라 (덩더쿵 장단에 맞추어 춤을 춘다. 주인도 신이 나서 같이 추면서 포장막 오른쪽에서 왼쪽으로 옮겨가 한바탕 춤을 추다가) 야! 그만, 그만! 쉬이-

어릿광대(주인) : 왜 그래?

탈(유람객) : 나 안 춰!

어릿광대(주인) : 왜 또?

탈(유람객) : 아 이놈아 내가 너 춤추는 꼴 보기 싫어 안 춘다고 그랬잖아 이 놈아!

어릿광대(주인) : 아니 이 녀석은 말야, 곧잘 하다말고 남이 좀 하면 지가 심통을 낸다 말야. 에라 이 빌어 쳐 먹을 자식 같으니라고 (탈 얼굴을 부채로 친다)

탈(유람객) : 아, 이놈아 때리지 마라!

어릿광대(주인) : 관둬 임마!

탈(유람객) : 야 이놈이 사람 잘 치네. 그렇게 사람을 잘 치면 니 마누라를 칠 것이지, 볼기짝을 치듯이 깡패 마냥 사람을 툭툭 치고, 아이고, 아이고 코야, 아이고 코야, 코야

어릿광대(주인) : 아 이놈이 말을 하는 것이 입에다, (입을 부채로 가르키며) 이게 입이 아니고 수채 구녕인가?

탈(유람객) : 아이구 아파라, 야 이놈아 그러나 저러나 우리 조기장사나 좀 해 보자, 누가 조기 사러 온다고.

어릿광대(주인) : 조기장사가 아니라

탈(유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 너 임마, 내가 너한테 타일러 줄게 잘 들어봐라.

탈(유람객) : 그래라.

어릿광대(주인) : 사람이 유람댕긴답시고 길바닥에 돌아 댕기며는 먹고 살수 가 없는 거야.

탈(유람객) : 그래서.

어릿광대(주인) : 일을 해서 벌어먹어야지.

탈(유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 그러니, (포장막을 부채로 가르키며) 내가 이 가게를 지키는데

탈(유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 혼자할려니까 바빠서 못 허겠어.

탈(유람객) : 그래서.

어릿광대(주인) : 너 이제 그만 댕기고

탈(유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : 우리 집에 있으면서, 나하고 친구 삼아서, 벗삼아서, 우리 가게도 좀 지키고 물건도 팔아 줄겸해서 나하고 같이 지내는 게 어떻겠니?

탈(유람객) : 어, 같이 지내?

어릿광대(주인) : 그래.

탈(유람객) : 그래볼까?

어릿광대(주인) : 마 그러자 그래야지, 그래볼까야 또. (이때 무대 한쪽에서 여자가 한오백년을 부르며 천천히 등장한다)

탈(유람객) : 그래

어릿광대(주인) : 애, 그럼 너 이제부터 있는 거다.

탈(유람객) : 어 그럼, 그럼.

어릿광대(주인) : 너, 생선 잘 팔아야 해.

탈(유람객) : 암 잘 팔지.

어릿광대(주인) : 내가 잘 일러 줬지. (등장하는 여자를 가르키며) 저기 누가 하나 온단 말이지

탈(유람객) : 어디, 어디?

어릿광대(주인) : 저기 사람이 하나 오는데

탈(유람객) : (고개를 이리저리 움직이며) 여자여?

어릿광대(주인) : 여자 같애, 여자.

탈(유람객) : 이쁜 여자여?

어릿광대(주인) : 마, 이쁜 것 또 왜 물어봐?.

탈(유람객) : 아이, 이쁘고 젊은 여자냐고?

어릿광대(주인) : 아따 임마, 그런 건 알지 말고 넌 물건만 팔면 되는 거여.

탈(유람객) : 아 여자가 이뻐야지.

어릿광대(주인) : 아따 응큼스럽게 여자도 이쁜 것만 찾아.

여자(아낙네) : (한오백년 노래를 부르며 등장하여 한숨을 쉬면서) 아이구 내 팔자야! (탈을 보고) 아고고고고! 이거 칠득이, 아고 이 아주버님 아니세요? (포장막 오른쪽에 자리잡는다)

탈(유람객) : 뭣이여? 아니 이게 누구여?

여자(아낙네) : 나예요, 나. 칠득이 각시-!

탈(유람객) : 아이고! 이거 칠득이 마누라 아니여?

여자(아낙네) : 네-, 여기서 또 만나네.

어릿광대(주인) : 아하, 나 이런 사람들 좀 보게. 칠득이 여편네가 나와 가지고 또 칠득이라고 그래, (탈을 부채로 가르키며) 이쪽을 보고. 거 똑같은 칠득이 아냐?

여자(아낙네) : 하하하하. 쌍칠득이, 쌍칠득이!

탈(유람객) : 칠득이, 우리 친구 잘 있어?

여자(아낙네) : 아이구, 말도 마세요. 깨졌어요.

탈(유람객) : 깨졌어?

여자(아낙네) : 아주, 아주 못쓰게 팍 깨져 버렸다오.

탈(유람객) : 아니 깨졌으면 붙여서 쓰면 되지.

여자(아낙네) : 아이, 붙여서 쓰지도 못하게, 가도 아주 왕창 깨졌단 말이예요.

탈(유람객) : 뭐야 죽었단 말이야, 그러믄?

여자(아낙네) : 그럼요, 고택골로 벌써 갔죠.

어릿광대(주인) : (탈에게) 애애애. 말귀를 똑똑히 알아들어!

탈(유람객) : 그럼?

어릿광대(주인) : 마 깨졌다 그러면, 아까 진작 죽은 걸로 알아들어야지, 뭘 붙여, 붙이기는.

탈(유람객) : 아 이놈아 깨졌으면, 항아리도 붙여야 되는거 아니여 이놈아!

어릿광대(주인) : 마 사람이 깨진 거는 고택골로 간다는 얘기야!

여자(아낙네) : 그럼요, 갔어요.

탈(유람객) : 그리고 아주머니 그래, 아이들하고 어찌 사슈, 그래?

여자(아낙네) : 아이 어찌 살기는요. 아이 그냥 죽기는 요, 그것이 그냥 어떻게 됐는고 하면

탈(유람객) : 그래 언제 죽은 거여?

여자(아낙네) : 예?

탈(유람객) : 언제 죽었어?

여자(아낙네) : 언제 죽었냐고요?

탈(유람객) : 그래.

여자(아낙네) : 죽기는 내일 모레 죽고요

탈(유람객) : 어?

여자(아낙네) : 장사는 오늘 지내고

탈(유람객) : 어?

여자(아낙네) : 삼우제는 그냥 어저께 그저께 다 지내버렸어요.

탈(유람객) : 그것이 어째 그렇게 된 것이고?

어릿광대(주인) : 그 자식 죽어도 또 더럽게 뒤졌네.

여자(아낙네) : (주인에게 항의하듯) 아 영감님!

어릿광대(주인) : (여자에게) 아 무슨 사람이 죽기는 뭐 그저께 죽고, 장사는 뭐 사흘 전에 지내?

여자(아낙네) : 아 내일 모레 죽었단 말이예요. 죽기는 내일 모레 죽고

어릿광대(주인) : 앞으로 내일 모레 죽었어?

여자(아낙네) : 장사는 오늘 지내고, 삼오제는 엇그저께 지내고

어릿광대(주인) : 삼오제는 미리 지내고?

탈(유람객) : 아 시끄러! 아 그러나 저러나

여자(아낙네) : 예?

탈(유람객) : 아주머니 뭐해먹고 살아?

여자(아낙네) : 아휴(한숨) 아이구 그래서요, 이놈의 영감쟁이가 그냥 밤낮 나만 귀찮게 굴더니만 자식 새끼만 우그루루 허니 나놓고, 그냥 황천길로 갔잖아요.

탈(유람객) : 그렇지, 그렇지.

여자(아낙네) : 해서 먹고 살길도 없고 그래서 그냥 저 샌전거리에다가요, 샌전거리.

탈(유람객) : 거 샌전거리는 지금 터진 벽문 옆에 무교동 거기 얘기여?

어릿광대(주인) : (포장막을 치며) 애애애, 내가 똑똑히 얘기헐 게 들어봐.

탈(유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 샌전거리 허면은 서울 장안에 사는 사람도 지금 샌전거리가 어디인지 모른다.

탈(유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 옛날 샌전거리가 어딘가 하면은

탈(유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : 요새로 치면 동아일보사 뒤 무교동!

탈(유람객) : 무교동!

어릿광대(주인) : 그래 그게 샌전거리야.

탈(유람객) : 그래 옛날에 기생 아씨들 댕기던, 인력거꾼들 푸욱 모여서 있던 거기 아냐.

여자(아낙네) : 거기 터진 벽문 옆에다가 이렇게 요만한 좌판을 하나 벌리고요, 이제 생선을 좀 팔아볼까 하고 그냥 이렇게 조기 좀 받으러 왔어요.

탈(유람객) : 잘왔어, 잘왔어. 여기가 생선 도가니까. 주인장!

어릿광대(주인) : 어.

탈(유람객) : 여기 조기 팔어!

어릿광대(주인) : 아 이 녀석 보게. 내가 널더러 금방 우리 가게 좀 지키고 물건 좀 팔고 그러 라고 그랬지.

탈(유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 근데 임마 날더러 물건을 팔라하고, 나를 시켜?

탈(유람객) : 아 이놈아 그러면 내가 팔면 되지 뭐 임마?

어릿광대(주인) : 그래 니가 좀 팔어!

탈(유람객) : 어서 들어가, 어서 들어가, 어서 들어가!

어릿광대(주인) : 왜 들어가?

탈(유람객) : 들어가 자!

여자(아낙네) : (어릿광대에게) 아이고 아직 안 들어갔어요?

어릿광대(주인) : 자? 그래 난 너만 믿고 들어가 잔다.

탈(유람객) : 어서 들어가 자! (주인은 포장막 뒤로 들어간다)

(여자 함지박을 들고 탈 가까이 간다. 탈은 조기를 함지박에 넣는 동작을 한다)

탈(유람객) : 조기 크고 좋은 걸로 골라 가세요, 하나아---- 두우울---

여자(아낙네) : 아하하, 아이고 (좋아하면서) 이거 다섯 마린데 둘이면 어떻해

탈(유람객) : 주인놈 오기 전에 빨리, 세에엣---

여자(아낙네) : 아이고 저거 크네, 저거 커!

탈(유람객) : 네에엣---

(주인 포장막 뒤에서 나와 이 광경을 가만히 지켜본다)

여자(아낙네) : 아하하하하

탈(유람객) : 다아서엇---

여자(아낙네) : 아이고 고맙습니다요.

탈(유람객) : 여섯마리이이---

여자(아낙네) : 예 예 예

어릿광대(주인) : (이 광경을 지켜보다가) 허허허 하하하하 (탈 얼굴을 부채로 때리면서) 애애 임마 날더러 들어가서 자라고 쉬라고? (여자는 주인이 등장한 것을 보고 함지박을 들고 탈 곁에서 떨어져 주인과 등을 지고 서 있는다)

탈(유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 나 좀 편하게 쉴라고 하다가 니가 허는 행동이 궁금해서 내가 나와봤어. 아주 둘이 잘한다, 손발이 맞아 가지고.

탈(유람객) : 왜 이놈아, 왜?

어릿광대(주인) : 아 이놈아 생선을 시면은 하나 하면은 하나가 가야지, 무슨 놈으 생선을 막 퍼주면서 (포장막 왼쪽에서 생선을 퍼주는 동작을 하며) 하나아아앗 두우우울

여자(아낙네) : 그러게 말이예요.

어릿광대(주인) : (여자를 가리키며) 아 또 저쪽은 받아가면서 좋아서, (여자 흉내를 낸다) 하하하하 아이고 그걸을 줘요?

여자(아낙네) : 아 그거는 주니까 받았죠, 괜히.

탈(유람객) : 아 이놈아 날도 뜨거운데 생선 상하는데, 인심 좋게 퍼줘야지 그러면?

어릿광대(주인) : 너 같은 놈을 내가 더 두었다가는

탈(유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 우리 집구석 망하게 생겼어. 그러니까 안되겠다 너 나가!

탈(유람객) : 나가라고?

어릿광대(주인) : 그래 임마!

탈(유람객) : 야 임마 거간비 줘라 내 나간다!

어릿광대(주인) : 뭘 줘?

탈(유람객) : 거간비!

어릿광대(주인) : 거간비? (관중에게) 거관비가 뭔줄 아슈? 거간비는 요즘 같은면, 거 복덕방이예요. 복덕방에서 집이나 땅 흥정을 해주면 주는 그걸 가지고 거간비라 하는데, 이놈이 물건 조금 팔았다고 거기다

거간비를 달라고 그러네. 아따 거간비는 잘 알았다 이놈아! (부채로 탈 얼굴을 친다)

탈(유람객) : 아이구 아이구 아이구 아이구 아이구 아이구 아퍼 아이구 아퍼 아주머니!

어릿광대(주인) : 에흠 나가 이놈아! (포장막 뒤로 사라진다)

탈(유람객) : 내 얼굴을 두둘겨 맞았어 아이구 아퍼!

여자(아낙네) : (손수건을 꺼내 탈의 얼굴을 닦아주며) 아이고 괜시리 나 때문에 그냥 이거 밥줄 끊어졌어.

탈(유람객) : 저것이 사람을 톡톡 때려 치고

여자(아낙네) : (탈 얼굴을 닦아주면서) 가만히 좀 계세요. 눈꼽, 세수 좀 하고 사세요.

탈(유람객) : 아이고 아이고 쓰라려 죽겠어.

여자(아낙네) : 아이 눈꼽 떨어지면 발뚝 깨지겠네.

탈(유람객) : 아 그거 설거지하는 거여? 쓰라리고 아파 죽겠네!

여자(아낙네) : 설거지는 요. 이게 수건이요. (탈의 얼굴을 닦고 옷을 털고 수염을 닦는다)

탈(유람객) : 아이고 아퍼!

여자(아낙네) : (수염을 닦아주며) 가만히 계세요. 수염이 이게 그냥 막 덕지덕지, 곰팡이가 막 덕지덕지 앉아 가지고

탈(유람객) : 아이고 고만해, 고만해!

여자(아낙네) : 아이고 (수건을 털면서 탈에게서 나온다) 아이고 더러워, 아이고 더러워, 아이고 더러워!

탈(유람객) : 아주머니!

여자(아낙네) : 예.

탈(유람객) : 가거든 이 다음에 나 죽었다고 소문 듣거든 막걸리 잔이나 부어 넣어 주세요.

여자(아낙네) : 하이구 그러지 않아도요

탈(유람객) : 예.

여자(아낙네) : 아주버님 돌아가시면 쓸려구요, 아주 진한 전내기 한 병 저 우리 집 웃목에다가 모셔놨습죠. 헤헤헤헤

탈(유람객) : 사람을 죽이다니, 어서 돌아가요.

여자(아낙네) : 아이고 돌아가시면 쓸려고 놔뒀죠 헤헤헤헤.

탈(유람객) : 어여 들어가요.

여자(아낙네) : (휘모리 장단에 퇴장하며) 갑니다.

탈(유람객) : 주인장.

어릿광대(주인) : (포장막 뒤에서 나오면서) 예흠 왜 자꾸 불러내?

탈(유람객) : 야 이놈아 나 갈란다. 조기장사 그만 두고, 아니 꼬아서 갈란다.

어릿광대(주인) : 하하 아까 내가 아까 그랬다고 너 듣기가 좀 거북했던 모양인데

탈(유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 내말 잘 들어라.

탈(유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 너 우리 집서 쫓겨 나가면은 역시 유람객으로 돌아댕길 수밖에 없어!

탈(유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 그러니

탈(유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : 내가 지금 들어가서 가만히 생각을 하니까, 우리 서로 사람이 살아가는데는 인정을 베풀면서 살아야 하는데

탈(유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 자네가 그 어렵게 사는 자네 친구 부인이 왔다고 생선 몇마리 더 준거를

탈(유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : 내가 그거 이해를 못하고

탈(유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 자네보고 나가라 한 것이 내가 잘못이야.

탈(유람객) : 아 그렇지.

어릿광대(주인) : 그러니 나갈 거 없네.

탈(유람객) : 아 그놈 반성 잘하네.

어릿광대(주인) : 거 여기서 말이야

탈(유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : 나하고 같이 눌러서 그냥 사세 (포장막 오른쪽으로 서서히 옮긴다)

탈(유람객) : 그러지.

어릿광대(주인) : (포장막 오른쪽에서) 그런데 말이야

탈(유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : 자네 아까 먹던 얘기도 허고, 갔다 왔다는 얘기도 했는데

탈(유람객) : 어이.

어릿광대(주인) : 그게 단가?

탈(유람객) : 또 있지.

어릿광대(주인) : 또 있어?

탈(유람객) : 내가 약장사를 해 먹고 살았네.

어릿광대(주인) : 아아 인제 직업이 나오는 구나

탈(유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 그래 약을 어떻게 팔았는가?

탈(유람객) : 저 굴레방 다리 밑에서 약장사를 해먹는데

어릿광대(주인) : 응.

탈(유람객) : 이 약으로 말할 것 같으면은 아 저 노인네가 잡수면 불로장수를 하시고

어릿광대(주인) : (앉아서) 응.

탈(유람객) : 젊은 아가씨들이 먹으면 불로 장생에 좋고

어릿광대(주인) : 응.

탈(유람객) : 너 같은 놈, 시러배 아들놈이 먹으면 정력에 좋다더라 이놈아! 하하하하 내가 줄 테니까 한번 먹어봐라!

어릿광대(주인) : (앉은 상태에서 관심 있는 듯 가까이 가서) 얘 뭐에 좋다고 그랬니?

탈(유람객) : 정력에 좋텐다 이놈아!

어릿광대(주인) : 헤헤헤, 그거 아주 좋겠구나 (부채로 때리면서) 하하하하.

탈(유람객) : 아이쿠 좋으면 좋지, 남의 얼굴을 때리고 지랄이여! 자 약 좀 먹어봐라 내가 약 줄 테니까.

어릿광대(주인) : 그래.

탈(유람객) : (자진모리 장단에 맞춰) 웅담풍경 곰의 쓸개 노루 사슴 백구영단 사향인데- 아 불알이 두 쪽 인데 이놈아 너 하나 먹고 나 하나 먹고 나면 이제 궁금해서 내가 못살겠다 이놈아 해해해해-

어릿광대(주인) : 거 이놈은 내가 곱게 봐 줄려고 해도 가만히 봐 줄 수가 없어, 말하는 게!

탈(유람객) : 때리지마, 때리지마, 때리지마 이놈아 아퍼!

어릿광대(주인) : 이번엔 안 때리마.

탈(유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 그래 인제 그게 다냐?

탈(유람객) : 또 있지.

어릿광대(주인) : 뭐냐?

탈(유람객) : 내가 소도 잡아먹고 말도 잡아먹고 닭도 잡아먹고

어릿광대(주인) : 응.

탈(유람객) : 개도 잡아먹고 내가 돼야지도 잡아먹고

어릿광대(주인) : 하여튼 처먹기는 잘 허거든

탈(유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 그래 돼지도 잡아먹었어?

탈(유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 돼지, 소, 개 뭐 다 잡아 가지고, 그냥 덮어놓고 날로 쳐 먹었니?

탈(유람객) : 아니 왜 날로 먹어. 돼지는 잡아 가지고 모가지를 짤라 가지고

어릿광대(주인) : 돼지는?

탈(유람객) : 잘 삶아 가지고 고사를 얌전하게 한번 지내고 먹었다.

어릿광대(주인) : 아 돼지는 잡아 가지고 모가지를 사악 잘라서

탈(유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 삶아 놓고

탈(유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 고사를 지내고

탈(유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 그리고 먹었단 말이지?

탈(유람객) : 그렇지, 그렇지.

어릿광대(주인) : 아 그놈 사람다운 소리했네 그랴.

탈(유람객) : 그렇지.

어릿광대(주인) : 그러면 고사를 지내는 거 아니?

탈(유람객) : 고사지내지.

어릿광대(주인) : 그래 고사 한번 지내볼련?

탈(유람객) : 그래 고사다. (자진모리 장단에 맞추어 고사창을 한다) 고솔고솔 고솔고솔 섬겨드리라 고사로다. 천계 의자하고 지백이 여축하여 삼재 문재 이른 후에 천황씨 천하 마련 지황씨 지하마련 헌후씨는 베를 모아 강화를 통케 마련허고 염주 신농씨는 영산의 밭을 갈아 옥곡 백곡 씨를 던지어 밑으로 심은 뿌리 위로 큰 가지라 걷곡으로 못먹사와 공산에 돋은 나무 옥부로 베어내서 금도치로 다듬어서 방아를 걸러 할제 어찌어찌 걸었나 나무로 공이 박고 대추나무 쌀개 걸어 인수인간 올라서서 덜컹 덜커덩 찧어 내니 허연이 곡식이라 메를 지으라할제 수일씨 물을 붓고 화덕씨 불을 때여 인황씨 자친밥을 금쟁반 받혀 나라에 진상한 연후에 먹고남은 곡식들은 억초창생 만인백성이 먹고 살길 마련하고 일품 이품 나다니신다.

탈(유람객) : (고사창이 끝난 후 주인에게) 야, 이놈아!

어릿광대(주인) : 어.

탈(유람객) : 나 힘들어 죽겠는데, 너 국태민안 한번 해봐라.

어릿광대(주인) : 하는 걸 보니까, 아까는 처음 자네를 만났을 때는 그렇게 안 봤드니, 허는 것마다 구염성 있게 곧잘 허는 게 여러 가지가 있어.

탈(유람객) : 아 그럼 다행이네.

어릿광대(주인) : 아 근데 그 아가리 좀 고쳐야겠어 이놈아!

탈(유람객) : 아 이놈아 넌 손버릇 좀 고쳐라 사람 때리지 말고!

어릿광대(주인) : 하 이거 되려 날 가지고 그러네 그랴.

탈(유람객) : 그래.

어릿광대(주인) : 에험 날더러 뭘 하라고 그랬니?

탈(유람객) : 국태민안 해봐라.

어릿광대(주인) : 날더러 덕담을 해라?

탈(유람객) : 옳지.

어릿광대(주인) : 지가 했으니 나도 한번 허긴 해야겠는데, 늙어서 지금 목이 나올 렀는지 모르겠다만은

탈(유람객) : 한번 해봐라.

어릿광대(주인) : (장고 장단에 맞추어 국태민안을 한다) 국태민안 법련자 시화연풍 돌아든다. 이씨 한양 등극시에 삼각산이 귀복하여 봉황이 넘짓 생겼구나. 봉황놀러 대궐짓고 대궐 앞에 육조로다. 오역문위는 황학산 안 남산 바라보고 둥구재 만리재 백호로다. 관악산은 화산비쳐 동작강으로 쇠멸할제 앞강두 열두강 뒷강두 열두강 이십사강 돌아들제, 돌배를 잡아타니 돌배는 가라앉고, 나무배를 잡아타니 나무배는 썩어지고 흙

토선이를 잡아다니 흙토선은 물어지고, 종이배를 잡어타니 종이배는 미어지고, 여울목에 물결살, 들로가면 벼락살, 동구밖엔 객귀살, 대문 앞에는 행인살, 부엌으로 들어가면 부뚜막엔 조왕살, 안방으로 들어서면 횃대밑에 성마살, 모든 잡귈 몰아내어, 여기오신 여러분댁 안과태평 부귀공명 자손창성 장자거부 만복을 준비허세.

탈(유람객) : 얼씨구. 그놈 고사 한번 잘 지낸다.

어릿광대(주인) : 그래 나는 이렇게 국태민안을 했으면은 우리 돌아가면서 하자.

탈(유람객) : 돌아가면서?

어릿광대(주인) : 그래.

탈(유람객) : 그래 좋지.

어릿광대(주인) : 너는 이왕 아까 고사를 지낼라고 애썼으니, 일년 열두달 액맥이나 한번 해봐라.

탈(유람객) : 그럴까?

어릿광대(주인) : 그래.

탈(유람객) : 아 여기 오신 손님들 일년 열두달 아무 무사고하게 지내시라고 내 액맥이를 한번 해줄께.

어릿광대(주인) : 그래.

탈(유람객) : (굿거리 장단에 맞추어 열두달 액맥이를 한다. 주인도 신이 나서 장단에 맞추어 춤을 춘다) 정월 이월에 드는 액은 삼월 삼짓으로 다 보내고, 삼사월달에 드는 액은 유월 유두로 막아내고, 칠팔구월에 드는 액은 시월 상달로 다 보내고, 시월달에 드는 액은 동짓팥죽으로 막아내고, 동짓달에 드는

액은 섣달하고도 그믐날 밤에 이리맞고 저리맞은 흰떡가래로 덩기덩 덩덩쿵 막아낸다. 일칠월 이팔월 삼구월 사시월 오동지 육섣달을 내내 돌아가더라도 (노래조에서 대사조로 바뀐다) 그저 오늘 이 자리에 오신 손님들은 그저 만복을 받으시고 백수 천수 건강하시게 오래 사십시오.

참고문헌

「매일신보」, 1914. 5. 17.

「조선일보」, 1938. 4. 21.

高雪峰 증언, 張源宰 정리, 「證言 演劇史」, 도서출판 晋陽, 1990.

고설봉 구술, 「고설봉 선생님의 우리 연극 百年史」, 「다시보기」, 2000년 신년호.

구희서, 「신칼 대신무」, 열화당, 1992.

김재석, 「1930년대 留聲機音盤의 촌극 연구」, 「한국극예술연구」 2, 태학사, 1992.

김홍규, 「꼭두각시놀음의 연극적 공간과 산받이」, 임재해 편, 「한국의 민속예술」, 문학과지성사, 1988.

박 진, 「세세년년」, 경화출판사, 1966.

박해일, 「박해일 국악재담: 발탈편」, 자체 작성 문건, 1987. 9.

박해일, 「중요무형문화재 전승자 기록카드」, 자체 작성 문건, 1997. 7. 14.

박 황, 「판소리 200년사」, 1987.

반재식 편, 「만담백년사」, 만담보존회, 1997.

사진실, 「한국연극사 연구」, 태학사, 1997.

사진실, 「공연문화의 전통」, 태학사, 2002.

서연호, 「한국전승연희의 원리와 방법」, 집문당, 1997.

손태도, 「경기 명창 박춘재論」, 「韓國音盤學」 7호, 韓國古音盤研究會, 1977.

신찬균, 「자리판 놀음, 「발탈」을 찾아」, 「讀書生活」 15, 1977. 12.

심우성, 「韓國 살롱 드라마의 한 形態」, 「空間」, 1975. 12.

심우성, 「발탈 演戲攷」, 「文化財」 제12호, 文化財管理局, 1979.

안상복, 「韓中 優戲의 관련 양상에 대한 한 고찰」, 「구비문학연구」 제8집, 1999.

안상복, 「소학지희의 개념과 역사적 전개」, 「고전희곡연구」 제1집, 2000.

유민영, 『韓國近代演劇史』, 태학사, 1996.

유민영, 『韓國近代演劇史』, 단국대학교 출판부, 1996.

이창배, 「민요 70년의 발자취를 찾아서」, 『월간 문화재』 통권 14호, 1973년 1월.

장사훈, 「가무별감」, 『한국민족문화대백과사전』 1, 한국정신문화연구원, 1991.

정병호, 『民俗紀行』, 눈빛, 1992.

정병호 · 최헌, 「太平舞와 발탈」, 『重要無形文化財調査報告書』 제149호, 文化財管理局, 1982.

조동일, 『탈춤의 역사와 원리』, 홍성사, 1979.

조동일, 「重要無形文化財 調査報告書 第215號 발탈」, 『重要無形文化財 調査報告書』 第23號, 文化財管理局, 1995.

조동일, 「발탈 조사보고서」, 『카타르시스 라사 신명풀이』, 지식산업사, 1997.

최동현 · 김만수, 『일제강점기 유성기 음반 속의 대중희극』, 태학사, 1997.

하주성, 「화성지방의 무속」, 『畿甸 문화예술』, 경기문화재단, 1999년 겨울.

한국정신문화연구원, 『한국민족문화대백과사전』 19, 한국정신문화연구원, 1991.

허용호, 「발탈 연구」, 『西江語文』 제14집, 1998.

허용호, 「꼭두각시놀음의 연행기호학적 연구 시론」, 『口碑文學硏究』 제6집, 박이정, 1998.

허용호, 「가면극 속의 인형들」, 『韓國古典硏究』 제4집, 보고사, 1998.

허용호, 『전통 연행 예술과 인형 오브제』, 민속원, 2003.

Bogatyrev, Peter, "The interconnection of two similar semiotic systems: The Puppet theater and theater of living actors," Semiotica 47-1/4, 1983.

Green, Thomas A. & W. J. Pepicello, "Semiotic interrelationships in the puppet play," Semiotica 47-1/4, 1983.

Important Intangible Cultural Properties 79

Baltal(purpete placed on and manipulated by the foot)

This recording book is the report, which is published in link of important intangible cultural properties original form of recording and preservation.

The Baltal (feet mask) play is a form of play in which a mask is put on one's foot. Although the exact origin of the play is unknown, it is believed to start at the end of the korea empire. The feet mask play, a combination of a puppet show controlled by string or pole and a mask show, was designated as an important intangible cultural asset with an aim to preserve the technologies since 1983.

This recording book records Baltal's origin and production process of Baltal and the holder's present situation etc. in detail.

기 획 박상국(예능민속연구실장)
집 필 허용호(고려대 연구교수)
사 진 정수미(사진작가)

발탈

중요무형문화재 제 79호

2004년 7월 24일 초판인쇄
2004년 7월 24일 초판발행

발간등록번호 11-1550011-000100-01
발 행 국립문화재연구소
제 작 대전충남인쇄정보산업협동조합

비매품

※ 이 책에 실린 내용은 무단으로 복사하거나 전재할 수 없습니다.