creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

[UCI]I804:24011-200000256901

2012년2월

교육학석사(무용교육)학위논문

조갑녀 민살풀이춤의 시대사적 정의

살풀이춤 형성과정에서 '조갑녀 민살풀이춤'의 시대사적 의미와 해석

조선대학교 교육대학원

무 용 교육전공

이 현 주

조갑녀 민살풀이춤의 시대사적 정의

살풀이춤 형성과정에서 ‘조갑녀 민살풀이춤’의 시대사적 의미와 해석

Historical period defines of 'Jo Gap Nyeo MinSalPulyiChum':'Jo Gap Nyeo's MinSalPulyiChumn' meaning and interpretation of historic era in the process of formation Salpulyichum

2012년 2월

조선대학교 교육대학원

무 용 교육전공

이 현 주

조갑녀 민살풀이춤의 시대사적 정의

지도교수 김 미 숙

이 논문을 교육학석사(무용교육)학위 청구논문으로 제출함.

2011년 10월

조선대학교 교육대학원

무 용 교육전공

이 현 주

이현주의 교육학 석사학위 논문을 인준함.

심사위원장	조선대학교 교수	박 준 희	인
심사위원	조선대학교 교수	김 미 숙	인
심사위원	조선대학교 교수	박 중 길	인

2011년 12월

조선대학교 교육대학원

목 차

ABSTRACT.....

Ⅰ.서론

1.연구의 배경.....1

2.연구의 목적.....2
3.연구의 제한점.....3

Ⅱ. 이론적 배경.....4

Ⅲ. ‘살풀이 춤’의 유래와 변화에 대한 다양한 추론
-공통점과 차이점.....7

Ⅳ. 춤과 굿, 그 관계의 변증법적 진화 16

Ⅴ. 조선 말, 일제 강점기 춤꾼들의 사회 제도적 환경.....28

Ⅵ. 19세기와 일제 강점기의 살풀이 춤 형성의 특징.....37

Ⅶ. 조갑녀 춤의 본질과 시대적 의미.....45

Ⅷ.‘살'과 ’풀이‘에 내재된 정신적 가치의 해석.....52

Ⅸ. 결론.....57

<참고문헌>.....59

ABSTRACT

Historical period defines of 'Jo Gap Nyeo Minsalpulyichum'

'Jo Gap Nyeo's Minsalpulyichumn' meaning and interpretation of historic era in the process of formation Salpulyichum

Lee Hyun-Joo
Advisor: Prof. Mi-Sook Kim
Major in Dance Education
Graduate School of Education,
Chosun University

Any one kind of dance goes through the changing times ' salpulyi dance since it was formed under the name ,including the study of dance motions , a variety of tangible and intangible immersed in dance interpretation was done by the efforts of many leading researchers .
But 'salpulyi dance had a name before the morphological appearance as art too many constraints and limitations of estimation followed.
Insufficient to solve the partial formation of the dance , historical meaning of dance, the spiritual world of dance , dance and history of the relationship , which is not to isolate the area that the people who studied dance as a common denominator must embrace is an important reason .
In addition, the foundation for more advanced dance study should be recognized as what is in the area of research should be preceded by.

In particular, the last time the JO GAP NYEO'S Salpulyichum People referred to

Min-Salpulyichum, salpulyichum fundamentally new approach to identify and engage in dance has become . The fact that access to Min-Salpulyichum consistent with a meaningful approach to analysis and understanding of the Salpulyichum because the means Salpulyichum that you can understand and analyze of Min-Salpulyichum.

In addition, the formation of salpulyichum reform process itself and the recoil of the history of the dancers who hear and accept the point that Japan was in progress through the age of imperialism, particularly through the terrible times was that was in progress.
At that point, " salpulyi dance made a stage show , for the large flow of MODERN DANCE , completed between tradition and modernization of the means of modern salpulyi dance and traditional dance salpulyi resulted in the veins as another form of dance Min-salpulyi would like to identify the historical definition .That definition is historical era for JO GAP NYEO'S Min-salpulichum more in-depth study on the instructions that you can broaden your horizons can be.
This polishing our dancing skills with this simple , rather than developing the spirit inherent in the dance when the area turns to the historical dimension to identify the true recognition that reality is required.
Analysis of motion through simple dance this dance with our research to cover the depth and meaning that is not contained in the dance, we need the spirit and historical analysis to the basic background of the study was.
Did not understand this sprit world of the hard work of amateur dance technique and soul into it I only repetltion of action .
Both learning and teaching degree in dance and have a key to take precedence for the humanities just dance to follow , considering that's why essential .
The researchers also danced the dance you came for an extended period of time, we always unanswered "question" has a spot deep in the mind. Repeat each of the dance motions, but rather find out the answer and a question mark on it was more deep thirst . Body movement and dancing,

with a threshold that is essentially impermeable to the world and every time you hit the space of the margin was unable to fill. "Today I'm dancing this dance 100 years , 200 years ago, could it in any form and meaning ?" "We have a history of crossing over 5000 years much about us that if the history of dance from ancient times until now the dance community through some changes today reached did?" "The social treatment of people who used to dance at the time did what about ?" Such questions as these dancers ... but basically would have to have for salpulyichum .

And to narrow the margin of the vacancy is a way of finding our identity and the right to know the context of traditional understanding of our culture is also a universal value.

Ⅰ. 서 론

1. 연구의 배경

우리 전통 춤의 어느 한 갈래가 시대의 변화를 거치면서 '살풀이 춤'이라는 이름으로 형성되어진 이후 춤 동작의 분석연구를 비롯해 춤에 담겨진 유형무형의 다양한 해석이 많은 선행 연구자들의 노력으로 이루어 졌다. 그러나 '살풀이 춤'이라는 이름을 갖기 이전 형태적 예술로서의 모습을 추정하기에는 많은 제약과 한계가 따랐다.

이 결핍된 요소를 풀어나가기 위해 춤의 형성과정, 춤의 시대적 의미, 춤의 정신세계, 춤과 역사와의 관계는 분리해서 구분하는 영역이 아닌 춤을 대상으로 연구하는 사람들이 공통분모로 받아 들여야 하는 중요한 이유이다. 또한 보다 진전된 춤 연구를 위한 기본바탕으로 인식해야 함과 더불어 무엇보다 선행되어야 할 연구의 영역이기도하다

특히 시기적으로 최근에 조갑녀의 살풀이춤이 다른 명칭인 민 살풀이춤으로 불리며 살풀이춤에 대한 새로운 접근과 춤의 근본적 규명이 절실해졌다는 인식에서 본 연구는 시작하였다. 민 살풀이춤에 접근한다는 사실은 살풀이춤을 접근하는 의미와 일맥상통하기 때문에 살풀이춤의 분석과 이해가 곧 민 살풀이춤을 이해하고 해석할 수 있다는 동시적 맥락이다.

또한 살풀이춤의 형성과정 자체가 변혁과 반동의 역사 그대로를 춤꾼들이 온몸으로 받아들여야 했던 소용돌이, 특히 일본 제국주의의 지배를 받는 참담한 시대를 거쳐 진행되었다는 점이었다.

바로 이 특정한 시대에 '살풀이 춤'은 무대공연으로 이어지고 신무용의 큰 흐름, 전통과 근대화의 틈바구니에서 완성된 근대적 의미의 살풀이춤과 전통의 맥이 그대로 전승된 살풀이춤의 또 다른 형태인 민 살풀이춤에 대한 시대적 정의를 규명하고자 하는 작업은 춤의 올바른 이해와 더불어 민 살풀이춤의 특징적 의미를 자리매김하는 것이다. 즉, 조갑녀의 민 살풀이춤에 대한 시대사적 정의는 살풀이춤에 대한 보다 심층적 연구의 지평을 넓힐 수 있는 디딤돌이 될 수 있다.

여기에는 우리 춤이 단순한 기량의 연마만으로 발전하는 것이 아니라 춤에 내재된 정신영역을 역사적 차원으로 승화시킬 때 그 진정한 실체를 파악할 수

있다는 인식이 필요하다. 즉. 단순한 춤동작의 분석을 통하여 우리 춤이 갖는 깊이와 의미를 다루려는 연구가 아닌 우리 춤에 담겨진 정신과 역사적 분석의 필요성을 연구의 기본적인 배경으로 하였다.

이러한 정신세계를 제대로 이해하지 못한 가운데 아무리 무대에서 열심히 춤을 춘들 혼이 빠져버린 기교와 동작의 반복일 뿐이다. 춤을 전공하고 배우고 가르치는 모두가 우선해야 할 핵심적 사항이 바로 춤에 대한 인문학적 고찰이 필수적으로 따라야 하는 이유이기도 하다.

본 연구자 역시 상당기간 동안 우리 춤을 추어오면서 항상 풀리지 않는 “물음”이 가슴 깊숙이 자리 잡아 왔다. 춤 동작 하나하나를 되풀이 하면서 그 해답을 찾아보려 했지만 오히려 그 물음표에 대한 갈증만 증폭되었다. 신체의 움직임과 춤이 갖는 본질적 세계와 융화되지 않는 한계점에 부딪힐 때마다 채울 수 없는 여백의 공간이었다. “오늘 내가 추고 있는 이 춤은 100년, 200년 전에는 어떤 형태와 의미로 추어졌을까?” “우리의 역사가 반만년이 훨씬 넘는데 우리 춤의 역사도 그 정도라면 고대 사회부터 지금까지 이 춤은 어떤 변화를 거쳐 오늘에 이르렀을까?” “이 춤을 추었던 당시 사람들의 사회적 대우는 어떠했을까?”

이러한 의문들은 춤꾼으로서 살풀이춤에 대한 기본적 의식의 바탕일 것이다. 그리고 이 여백의 빈자리를 좁힐 수 있는 방법을 찾는다는 것은 우리의 정체성과 전통의 맥락을 제대로 알고 우리 문화를 이해하는 보편적 가치이기도 하다.

2. 연구의 목적

본 연구는 살풀이춤이 시대의 변화를 거치며 오늘날 춤의 모습으로 형성되는 과정을 통해 또 다른 형태의 살풀이 춤인 민 살풀이춤의 세계를 파악하고자 한다. 시대적 맥락에서 춤의 원형을 찾아 추론할 수 있는 방법과 전통이라는 개념이 춤의 시대적 변천과정과 어떤 연계성을 갖는 것인가를 역사의 흐름과 문화의 흐름 속에서 찾아야 한다는 사실은 본 연구의 기본 설계일 것이다. 춤의 발생 시기, 춤을 담당했던 계층, 그 춤이 사람들과 추어지면서 소통하고자 했던 내용을 파악하는 작업은 뼈대와 골격을 이루어 갈 것이다 .

본 연구는 문헌과 자료를 인용하면서 동시에 선행 연구자들의 해석을 참고하였다.

1) 우리 춤의 변천과정과 시대적 변동의 상관관계 대해 파악한다.
2) 시대별 살풀이춤의 전래형태, 특히 수건의 사용과 사용하지 않는 차이에 대한 해석을 토 대로 민 살풀이춤을 규명한다.
3) 격변기와 함께 춤과 춤꾼들을 통해 우리 민족의 세계관과 사유체계를 탐색한다.
4) 춤을 매개로 우리 민족이 소통하고자 했던 의미를 파악함으로서 우리 춤의 과거 현재 미래를 가늠할 수 있다.

3.연구의 제한점

전통춤을 연구하는데 따르는 문헌적, 고증적 부족함은 역사적 추론의 방식을 따를 수밖에 없었다. 특히 민 살풀이춤은 춤에 대한 문헌이나 고증의 자료가 부족한 상태이고, 춤의 명맥을 이어온 탁월한 춤꾼인 조갑녀 명인은 워낙 고령이어서 면담이 불가능하였다. 다만 명인의 딸이자 수제자인 정경희의 논문과 면담, 언론에 보도된 자료, 춤 관련 문헌, 조갑녀 명인 본인의 구술 자료를 통해 기존 살풀이춤과의 연관 속에서 추론하는 방식을 취하였다. 그 추론은 역사적 사실과 배경 시기를 면밀히 파악한 결과로서의 추론임을 밝혀둔다. 다만 추론의 과정에서 연구자 개인의 주관적 역사 인식이 작용한 점이 있다.

II. 이론적 배경

우리는 '신나게 춤춘다.' 고 표현한다. 무슨 일을 할 때 '신나게'라는 언어표현을 사용해 왔다. 여기에서 말하는 신은 '神'의 표현으로서 신을 맞이하여 신으로부터 신명을 얻어 즐거움과 환희의 극치를 이끌어 낸다는 의미이다. '신바람'이란 말도 마찬가지다. 神으로 시작되는 우리의 언어적 관습에는 고대 제정일치 사회에서 신을 상대로 소통했던 무인舞人이자 무인巫人이었던 사람들이 신과의 소통과정에서 추었던 신명의 춤에 대한 의미가 그대로 언어 표현에 살아있는 것이다. 고대로부터 우리민족은 巫俗과 춤과 생활이 떨칠 수 없는 불가분의 관계였음을 나타내 주는 언어적 표현인 것이다.

춤을 추며 몰입하다 보면 신바람이 나고 자기의지가 아니라 자연에 내맡겨져 움직이는 대로 춤추게 된다. 이러한 춤을 神明의 춤이라 한다. 神明이라는 것은 "神이 오른다."와 같은 말이다. '오른다'의 의미는 神靈이 전이해 다니는 기운이라 말할 수 있다."신이 내린다"고 할 때의 降神은 신이 위에서 아래로 내리는 것을 말한다. '신명' '신바람'은 어느 경우나 신지핌, 신내림 등 이른바 接神 또는 변신에 의해 유발된다. 이와 함께 '신이 실렸다' '신이 올랐다' '신이 씌었다'는 말이 무속현상에서 접신을 기술하는 말로 사용되어 왔다.1)

이처럼 춤은 다른 예술장르와 달리 다이내믹한 즉흥성과 현장성을 그 속성으로 하기 때문에 인간에게 미치는 영향력은 다른 어떤 예술장르보다 두드러진다. 우리 역사 문헌에 그림이나 다른 예술 장르에 뛰어난 예인들은 기록되어 있다. 그러나 당시 춤에 대한 뛰어난 기량을 갖춘 예인이 분명 존재했음에도 우리는 어디에서도 그들의 실명을 찾을 수 없다. 이는 시대적 산물로서 춤이 갖는 예술성이나 미적 관점보다는 사람들의 마음을 쉽게 움직이고 규합하는 춤의 독특한 속성 즉, 민중의 삶 속에서 재충전과 단합의 에너지를 확대 재생산하는 신앙과 놀이와 축제의 촉매역할을 하였음을 나타낸다.

당시의 지배계층은 이러한 춤의 속성에 대해 경계의 시선을 늦추지 않았으며 춤과 관계가 깊은 굿에 대한 직접 간접적인 통제와, 때로는 적절한 타협을 하는 가운데 긴장관계를 유지하였다. 춤의 속성과 역할은 위축과 발전을 거듭하며 춤꾼들의 삶과 시대를 대변하는 상징적 체계로 이어져 왔다.

註 1)김열규, 『굿과 신명』 (서울: 열화당, 1984), p16.

따라서 시대의 급격한 변화와 굴곡진 시·공간적 배경에서 우리 춤의 변화 양상에 대한 파악은 쉽지 않다. 그렇기 때문에 춤과 역사를 대하는 인식의 재정립은 절대조건이자 춤과 역사가 공유하며 소통했던 숨겨진 메시지를 읽어내는 방법이었다. 그 방법의 일환인 하나의 지침을 이 시대의 최고 석학인 Edward Hallett Carr의 명언에서 찾을 수 있었다.

Edward Hallett Carr는 그의 유명한 저서 '역사란 무엇인가(What is history?)'에서 "역사란 역사가와 사실 사이의 부단한 상호 작용의 과정이며 현재와 과거 사이의 끊임없는 대화이다."라는 역사에 대해 가장 명쾌하고 간략한 세기적 정의를 내렸다.

"민 살풀이춤 시대사적 정의"라는 본 연구 주제를 놓고 20세기 최고의 석학인 E.H Carr의 명문이 가장 먼저 떠오른 까닭은 이 구절이 본 연구의 내용과 방향을 이끌어 갈 나침반과 같은 역할을 해 줄 수 있다는 믿음 때문이다. 다시 그 명언을 바꿔 표현하면 '우리 전통 춤을 이해하는데 중요한 논점은 춤꾼과 춤 사이의 부단한 상호작용의 과정으로 과거 춤의 세계와 현재 춤과의 부단한 대화다.' Carr의 명문을 이용한 이 설정은 연구를 진행하는데 적절한 지침을 제시한다.

자연을 존중하고 자연 앞에 자신을 낮추며 조상을 받들 줄 알았던 우리 민족의 심성이 우러난 춤에는 분명 우리의 혼과 정신, 삶이 녹여낸 철학적 사고의 뿌리가 내려져 있다. 이것은 우리 역사의 진실을 찾아가는 작업과 병행해야 하는 춤을 공부하고 추는 모든 춤꾼들이 함께 짊어지고 나갈 책임인 것이다.

이는 살풀이춤을 단순한 예술적 가치와 미적 관점에서만 조명해 왔던 안이함으로부터 우리는 보다 소중한 역사적 진실과 우리 조상들이 살아온 진솔함의 승화된 세계를 함께 엿볼 수 있는 출발점이어야 함을 의미하는 것이다.

여기에서 다시 Carr의 의미심장한 명문 한 구절을 보탠다.

"역사를 연구하기에 앞서서 우선 역사가를 연구하라. 역사가를 연구하기에 앞서서 우선 그의 역사적 사회적 환경을 연구하라. 역사가와 역사상의 사실은 서로가 필요한 것이다. 사실을 소유하지 못한 역사가는 뿌리도 없고 열매도 맺지 않는다. 역사가가 없는 사실은 생명도 없고 의미도 없다." 이 의미는 춤과 역사의 동시성을 인정할 수 있다는 전제하에 다음과 같은 재해석이 가능하다.

"춤을 연구하기에 앞서서 우선 춤꾼을 연구하라. 춤꾼을 연구하기에 앞서서 우선 그의 역사적 사회적 환경을 연구하라. 춤꾼과 춤은 서로가 필요한 것이다.

춤을 소유하지 못한 춤꾼은 뿌리도 없고 열매도 맺지 않는다. 춤꾼이 없는 춤은 생명도 없고 의미도 없다.”

춤과 춤꾼이 시대를 배경으로 소통하고자 했던 것들의 대상은 인간의 삶과 밀접한 모든 것들이었다. 영적인 신의 세계뿐만 아니라 그 시대를 아우르는 총체적 인간의 행위와 그로 인해 빚어지는 온갖 喜怒哀樂을 역사적 시점, 역사적 환경, 역사의식의 바탕으로 풀이 한다 해도 전혀 어긋남이 없다.

T.S Eliot(1888~1965)은 “전통은 첫째로 역사의식을 수반하는 것이다.-----그리고 그 역사적 의식이란 과거에 지나간 것만을 지각하는 것 뿐 만 아니라 과거가 현존하는 것을 지각하는 것도 수반한다.------이러한 역사적 의식은 시간적이면서 동시에 영구적인 것에 대한 의식이므로 이것이 작가로 하여금 시대 속에 있어서의 그의 지위와 현대성을 가장 절실히 의식케 하는 것이다“라고 하였다. 즉 전통은 역사적 개념인 동시에 문화적 개념이다. 그리고 문화는 복합 생성을 그 본질로 한다.2)

오랜 역사의 시간 속에 녹아 있는 한 민족의 정신체계나 가치관은 전통이라는 씨줄과 역사의식이라는 날줄이 엮어가는 대 서사시이다. 즉 우리의 정신과 몸 속에는 ‘전통’과 ‘역사의식’이라는 원형질이 핏줄과 뇌리 속에 깃들어 있는 것이다.

‘전통춤’이라는 현재의 모습만으로 과거를 포함한 모든 내용을 밝히고 설명하고 연구하기에는 한계가 있기 마련이다. 여기에는 현상에 대한 본질을 파악하는 철학적 고뇌와 다각적 사고의 필요성이 따른다.

즉, 연구자가 연구 과정에서 범할 수 있는 오류와 왜곡으로부터 벗어날 수 있는 처방이 내려져야 한다. 그것이 바로 ‘우리 춤’을 대하는 올바른 역사의식이다. 이는 민 살풀이춤의 시대사적 정의를 내릴 수 있는 연구의 실마리이자 우리 춤이 내포하고 있는 사상적, 철학적 깊이를 파악하고 우리 춤의 원류에 접근할 수 있는 이론적 바탕으로 삼아야 할 이유이다.

註 2)민족미학연구소 엮음, 『한국 무용문화와 전통』 (서울: 현대 미학사, 2001),

Ⅲ. '살풀이 춤'의 유래와 변화에 대한 다양한 추론 -공통점과 차이점

전통은 역사라는 인간의 삶의 발자취이자 흔적이기 때문에 우리의 삶 속에 남아 있는 전통춤의 발자취를 연구하고자 하는 작업은 곧 우리 역사의 올바른 인식이 앞서야 함을 전제로 함은 주지의 사실이다. 역사는 강물 흐르듯이 순탄하지 않다. 갈등과 대립, 제도의 변화, 전쟁, 혁명 등과 같은 굴곡의 고비를 수 없이 겪으며 오늘에 이르렀다.

이러한 역사적 변곡점 마다 우리 춤 또한 어떤 변화를 겪었으며 그 춤을 담당했던 춤꾼들의 상황을 어떻게 해석할 것인가는 살풀이 춤이라는 이름으로 정형화되어 가는 과정을 체계적으로 이해할 수 있고 더 나아가 우리 춤의 세계를 보다 지근거리에서 접할 수 있는 계기를 마련할 수 있다고 여긴다. 그러나 우리 전통 춤의 과거, 즉 원류를 찾는다는 사실은 지극히 제한적이다.

궁정무용인 경우 한자로 표기된 문헌(악학괘범)에 춤추는 기법이 수록되어 있어 어느 정도 옛 것의 재현이 가능하지만 아쉽게도 민속춤의 경우 원류를 알 수 있는 문헌이나 기록이 거의 없고 구전으로 전해온 춤사위나 아직도 생존해 있는 기성 예능인 등에 의해 보편화된 동작이 남아있을 따름이다 3)
여기에 덧붙여 춤이라는 속성상 기록이나 보존이 불가능했던 점을 지적하지 않을 수 없다.

춤은 일회성의 예술로서 시공간의 제약을 받는다는 점, 정확한 기록이 불가능하다는 점 등으로 인하여 그동안 학문적 발전이 느리게 진행되어 왔다.4)
이렇듯 우리 전통 춤의 원류나 유래를 찾는 사실은 역사적 맥락을 거슬러 올라가 당시 시대적 상황과 지금의 흔적을 참고로 추론할 수밖에 없는 한계점을 안고 있다. 우리 춤이 문헌에 나타난 흔적을 요약해 보면 다음과 같다.

우리 춤에 관한 최초의 기록은 '五經通義'에 '東夷之樂 恃矛舞 助時生也'라고 한 대목이 있다. 이 원시무용은 병기창을 들고 춘 것으로 당시의 神俗으로 농

註 3) 정병호, 『한국춤』 (서울: 열화당, 1985), p.17.

4) 성기숙, 『한국무용학 연구의 지평』 (서울: 현대미학사, 2001), p.51.

사와도 관련이 있는 戰鬪舞的 성격의 巫俗儀式舞踊이 아닌가 추측해 본다. 5)
우리 춤의 원류는 신들이 하늘에서 땅으로 내려오는 형상을 묘사한 고구려 고분 벽화의 대지애착적인 天地人 合一 춤에서 그 시동을 찾는 것이 타당하리라 본다. 그러므로 한국춤의 원류는 천지인이 교합하는 제천의식과 음양사상의 결합에 있다고 할 수 있다.6)

고대 농경사회에서 생존 수단인 농사일은 무엇보다 우선시 되었을 것이다. 토지와 노동력, 그리고 풍요로움으로 이끄는 자연의 혜택에 대해 감사와 축원을 때로는 가뭄이나 폭풍 홍수 등 자연 재해에 대한 예방과 보호를 위해 어떤 방식으로든 인간세계를 지배한다고 믿은 신의 영역에 표현하려고 하였다. 그러한 표현의 방법과 수단은 하나의 의식의 절차를 만들었고 그 절차에서에 춤은 중요한 기능과 역할을 담당하였던 것이다.

三國史記 樂志를 보면, 檀君이 3천 團部를 거느리고 神檀樹下에 降臨하여 백성의 生命. 穀食. 病. 刑. 善. 惡 등 무릇 360여 종류의 社會事를 대신한 祭天, 祀神, 祈穀, 療病과 賞罰 등을 관리하였다.

이 중에서 제천과 사신은 자연히 집단적인 가무를 동반하였을 것이다. 우리 민족의 고대 무용도 다른 민족의 고대무용과 마찬가지로 上古 農耕 생활을 영위하던 부족국가 시대의 종교적 제천의식에서 비롯되어 발달해 왔다. 이때에는 반드시 노래와 음악과 춤이 큰 구실을 하였을 것이다. 그리고 고대에 있어서는 음악과 詩歌와 무용이 전혀 구별되지 않고 종합예술로서 성립하였던 것이다. 음악과 시가와 무용은 이른바 삼위일체가 되어 이를 일컬어 樂이라 하였다. 7)

원시적 종합예술이라 할 수 있는 제천의식에서 의식을 주관하던 담당자는 무속을 겸비한 지배자(제사장)였으며 이러한 의식 절차와 가무의 형태는 제정일치 사회의 통치력의 수단으로도 활용되었다.

상고시대의 생활은 공동 협동단합으로 모든 것이 행해진 생활이었으므로 종교나 가무 등의 내용과 본질도 오로지 씨족적인 범주에 속하여 개인적 내용을 나타내지는 못하였다. 따라서 춤의 기능도 협동이라는 하나의 목적을 위해 감정

註 5) 정병호, op. cit., p.20. .

6) 정병호, 『한국무용의 미학』 (서울: 집문당. 2004), p.60.

7) 성경린,『한국의 무용』 (서울: 세종대왕 기념 사업회.2000),P. 25

과 행동을 유도하는 것이었으며, 어떠한 사상적 도달 목표로서의 수단이 되었던 것이다.8)

그러나 차츰 제사와 정치가 분리되기 시작하여 의식의 주관자가 정치적 지배자와 동등한 위치가 아닌 굿을 담당하는 巫俗人으로 대체되면서 정치에 종속된 경향을 띠게 된다. 이는 신과 인간과의 관계설정에 미묘한 마찰과 갈등요인이 작용했음을 엿볼 수 있는 대목이다.

인간의 한계를 신과 접촉함으로서 극복하고 해결하고자 했던 고대사회에서 차츰 지배세력이 확고한 지배체제를 갖추기 위해 이제까지 절대적 권위와 영향력을 행사하던 신의 영역으로부터 조금씩 벗어나기 시작하였다. 그만큼 신과 교량역할을 했던 무당들의 권위와 힘은 약화되었고 정치의 하위개념으로 탈바꿈하였다. 여기에는 피지배계층이 실질적 지배자인 왕권보다 신격에 더 복종하는 구도를 원치 않았던 지배계층의 통치력 강화의 수단이었다. 그럼에도 불구하고 제천의식의 중요성은 지배계층도 무시할 수 없는 절대 영역이었다. 즉 지배자는 통치력을 우선한 신과의 적절한 관계를 유지하며 고대 국가를 형성하였다.

이렇듯 古代社會의 춤은 제천의식의 과정에서 인간 세상의 喜 怒 哀 樂을 온몸으로 표현하며 인간과 인간, 인간과 사회, 인간과 자연, 인간과 우주의 사이를 연결하는 교량역할이자 메신저기능을 담당해 왔다. 역사의 긴 항로에서 몸과 정신에 응축된 고유의 표현방식으로 때로는 인간의 고통과 자유를, 때로는 빈곤과 전쟁과 질병을 향해 부단한 소통을 이룸으로서 우리를 깨어나게 했다.

한국 춤의 큰 줄기의 하나는 굿춤으로 대표되는 종교의식 춤을 들 수 있다. 여기에는 마을 굿에서 추는 춤과 개인의 비나리 춤, 궁중정재의 하나인 일무(佾舞), 불교의식 춤인 작법(作法), 궁중의 구나(驅儺)행사의 춤이 있으며, 조선후기 동학의 검결(劍訣), 영가무도(詠歌舞蹈) 등 민족 신흥종교의 예배 춤도 포함된다. 이들 굿춤의 대부분은 지방의 민속춤을 토대로 상층 유입되었다고 볼 수 있다. 예를 들면 처용무(處容舞)는 본래 울주군의 처용 굿에서 비롯되어 통일신라·고려·조선으로 넘어가면서 궁중 나례나 연례 춤으로 정착되었다. 신라 헌강왕이 추었다는 상염무(霜髥舞)도 지방의 굿춤에서 비롯된 것으로 보인다.9)

註 8) 정병호. 『한국무용의 미학』 (서울: 집문당. 2004), P.23.

9) http://blog.daum.net/kjt48/71에서 재인용.

즉, 마을이나 지역 단위의 춤이 그 특색과 성향에 따라 상층부로 유입되면서 정형화 되어가는 현상이 있는가 하면 자생적으로 서민 대중 속에 스며들어가는 양상을 볼 수 있다.

그밖에 고대문헌에 나오는 고구려의 지서무(芝栖舞), 백제의 가지산무, 신라 소년 능안의 가야지무(伽倻之舞), 우륵이 지었다는 악무(樂舞), 검기무의 토대가 된 황랑창무, 원효의 무애무(無舞) 등도 지역단위의 민속춤에 바탕을 두었을 것으로 추정된다. 한편 송나라에서 고려에 유입되어 조선 초기에 궁중연례 춤으로 정착된 당악정재(唐樂呈才)는 외래문물의 수용상을 알아볼 수 있는 좋은 본보기이다. 또한 수나라·당나라에서 9부기·10부기의 하나로 뽑힌 고려기(高麗伎)나 이백이 상찬한 광수무(廣袖舞)는 자국의 토대 위에 새롭게 창작되어 세계성을 획득한 춤이라 할 수 있다. 이러한 춤 전통은 오늘날 세시풍속으로 남아 전승되고 있다.10)

이처럼 춤은 각 지역의 특성에 맞게 그 지역의 굿판에서 어우러진 가운데 생성되면서 분화발전을 거듭해 왔다. 각각의 춤은 성격과 방향에 따라 민중의 애환과 정서를 담아 서민계층으로 파고들었는가 하면 지배층의 호감을 얻어 상층부로 유입되는 현상을 보여주고 있다.

그렇다면 살풀이춤의 명칭이 사용되기 전 즉, 살풀이춤의 유래로 볼 수 있는 내용은 무엇이며 전래되어 오던 춤은 어떤 모습의 춤이었을까?

살풀이춤이라는 명칭의 사용 시기, 생성 배경에 대한 학자들의 여러 추론이 상존하기 때문에 살풀이 춤의 유래와 형성과정에 대한 다양한 해석을 가능하게 한다. 우선 여러 선행 연구자들의 견해를 살펴봄으로서 본 연구의 기본 바탕에 접근 하도록 하겠다.

제의적 굿을 통해 살풀이를 하는 과정에서 비롯된 춤으로 시나위 음악을 사용하고 있다는 것이 남도 무속 '씻김굿'(망자의 넋을 달래 보내는 굿)과 연관이 깊다. 특히 씻김굿을 할 때는 망자의 넋을 달래기 위해 창호지를 갈래갈래 찢고 엮어서 만든 紙錢(종이돈)이 수건이 되어 쓰인다. 이것이 지금 살풀이춤에서 빼놓을 수 없는 상징적이고도 미적인 소품이 되었다.11)

이는 살풀이춤의 중요한 소품인 수건의 유래에 대해 주목하였으나 수건 외의 여러 소품들을 들고 추었던 춤들, 특히 동해안 별신굿에서 푸너리춤은 부채

註 10) http://blog.daum.net/kjt48/71에서 재인용

11) 김지원 , 『한국춤에 빠지다』, (서울: 동아일보사, 2009), pp.140-143.

와 수건을 들고 請神을 하였다. 또 남해안 별신굿에서는 무당이 쾌자 자락 끝을 양손으로 잡고 쾌자자락을 뿌리듯이 하는 동작으로 춤을 춘다. 제천의식에는 많은 주문(사설)을 낭독하고 큰 동작으로 몸짓을 하여 원하는 바를 전달하려고 했을 것이다.

즉 무당이 흰 쇠꼬리를 쥐고서 흔들면서 춤을 추었다. 우리 속담에 '쇠꼬리 쥔 놈이 임자'란 말이 있다. 이 말은 그 당시 쇠꼬리를 쥔 사람이 임금이라는 말이다. 또 이 말은 천제를 드릴 때 모우(旄牛)라는 흰 소를 잡았다는 말이다. 지금도 무당들이 굿을 할 때 부채 끝에 긴 천을 달아 그것을 쥐고서 춤을 춘다. 이러한 행위도 흰 쇠꼬리를 쥐고서 춤추던 그 때의 풍속이다. 또 풍물패들이 상모 춤에서 전립의 꼭대기에 흰 깃털을 달고 상모를 돌리는 것도, 그 당시 무당이 손에 쥐고서 춤을 추던 것을 지금은 모자 위에 올려서 돌리는 것이다.12)

바로 살풀이춤에서 (긴 혹은 짧은)수건을 들고 춤을 추는 유래를 시사하는 내용과 그 파급 영향까지도 엿볼 수 있는 대목이다. 이렇듯 살풀이춤에서 수건의 의미는 신과 접신을 위한 무당들이 사용했던 도구로 해석할 수 있다. 그 도구는 여러 가지 소품을 사용했을 것이며 지역과 굿의 성격에 따라 차이가 있었을 것으로 추정할 수 있다. 다만 확실한 사실은 손에 든 수건 등의 소품은 하늘과 땅을 향해 접신하려는 몸짓과 매개역할을 하였다는 것이다.

다음은 비슷한 견해를 갖고 있는 두 학자의 살풀이춤에 대한 정의를 살펴봄으로서 학계의 주류를 이루고 있는 흐름을 알 수 있다.

살풀이춤은 삼국시대 이전의 고대 무속이 그 후 시대의 변천에 따라 분화 발전되면서 특히 궁중무와는 별도로 기방인들에 의해 추어졌던 민속무가 한성준에 의해 20세기에 하나의 독특한 예술작품으로 승화된 것이다. "한말(韓末) 야제(野祭)의 춤이 난장판을 이루자 금지령이 내려졌다. 무당들은 민중생활의 이면에 깊숙히 숨어들어 무업(巫業)을 하거나, 예인(藝人)집단을 만들어 가무희를 하거나, 기방 생활을 하게 되었다. 특히 호남 지방의 소리 광대에 의해 기방예술로 승화 되었다. 오랜 세월을 두고 세련된 이 지역의 굿은 상당히 예술적이고 무당들의 기능 또한 뛰어나다. 천민으로 조선조 사회에서 천대와 수모를 겪었던 이들은 여자의 경우 기생으로, 남자는 소리광대나 재인이 될 수 있는 정도의 융통성이 있어 남도 민속예술을 발전시키는데 큰 공헌을 하였다. 이러한 변천 과정에서 기방인들에 의해 그 호칭이 '입춤' 산조' '즉흥무' '수건춤' 등

註 12) 조성제. 환타임스 (whantimes.com).기사입력: 2010/08/24

으로 불리고 춤사위가 형성되어 오늘에 이르렀다. 13)

거의 같은 견해를 나타내고 있는 정병호는 다음과 같이 정의하였다.

韓末 때는, 巫굿을 할 때 의식적인 춤 이외에도 모인 사람과 더불어 즐기는 野祭의 춤이 성행하여, 굿이 雜戱的 요소가 농후하게 노출되면서 난장을 이루자, 야제에 대한 금지령이 내려졌다.

따라서 무당들은 민중생활의 이면에 깊이 숨어들어 무업을 계속하거나, 아니면 표면적으로 무업을 버리고 특수 예인 집단을 만들거나 그 일원으로 가담하여 촌락을 다니면서 歌舞戱를 하기도 하고, 또 기녀가 되어 기방생활을 하게 되었다. 그리하여 이들에 의해 단순한 허튼 춤이 그 내용과 예술적 형식이 다듬어졌으며, 특히 호남지방의 소리광대 들에 의해 판소리와 병행한 기방예술로 승화되었다. 이러한 변천 과정에서 살풀이춤은 기방인들에 의해 그 호칭이 '입춤','散調' '卽興舞' '수건춤' 등 가지각색으로 불려 지면서 보편화된 춤사위가 형성되어 오늘에 이르렀다.14)

한국을 대표하는 춤 이론가이자 학자인 두 사람의 견해는 놀랍도록 닮아 있다. 이렇게 동일한 주제에 대해 학자들의 견해가 표현의 차이는 있을지라도 닮은꼴을 유지할 수 있었던 점은 춤을 바라보는 시각이 짜여진 구도의 틀에서 벗어나지 못하고 있음을 드러내 주고 있다. 이는 일본의 식민지 지배 당시부터 우리 춤에 대한 고정된 시각의 범주에서 벗어나지 못하고 있음을 동시에 의미한다. 여기에서 당시 춤과 춤꾼들이 처한 시대적 사회적 환경이나 배경을 고려하지 않은 단순한 서술로 일관한 학계의 일반적 흐름을 엿볼 수 있다. 즉, 춤과 인간, 춤과 사회, 춤과 역사의 유기적인 관계 속에서 춤의 존재양식, 역할, 시대적 의미보다는 형태적 분류와 구분으로 규정하였다.

'살풀이'는 굿판의 무당이 악가무樂歌舞를 동반하여 좋지 않은 살煞을 제거하는 '풀이' 행위를 구체화시키는 것이다. 여기에서 '풀이'란 언어, 문학, 음악, 연극, 무용 등이 총체적으로 표현되는 이른바 신앙의례이다. 그러므로 이때의 표현물은 언어적 행위, 문학적 줄거리, 음악적 가락, 연극적 놀이, 무용적 동작 등이 의례로서 연희화 되는 이른 바 '살풀이'로 명명된다. 이와 같은 신앙적인 공리성 목적의 상징행위로 일관되는 살풀이는 사람의 현세적 길복을 추구하기 위한 종교적 활동으로 간주되는데 오늘날에도 어김없이 굿판에서 이루어진다.

註 13) 황루시, 『한국인의 굿과 무당』, (서울: 문음사,1988), p.21.

14) 정병호. op. cit., P.23

애초의 살풀이는 예술적 가치를 중시하지 않았다. 무속의례를 통해 신앙적 행위로 지속되었던 상징적 의례 몸짓의 그것이었다. 그러고 여기에 미적 감각을 가미하고 기교적 춤사위를 넣음으로써 무대화된 기교적 무용 예술로 승화되었다.15) 조금 진보적인 시각에서 바라본 살풀이춤에 대한 정의지만 역시 외형적 변화의 춤 형태에 따른 분류 방식이자 해석이다. 춤이 갖는 심오한 내면적 세계의 분석이 빠진 겉모양에 대한 해석이다.

이송은 다음과 같이 살풀이춤을 접근하였다.

"살을 풀어내 새로운 세상을 향하는 음에서 양으로, 어둠에서 밝음으로 향하는 세계적 전환의 춤이다. 그래서 세계적 예술가의 사랑을 받고 있는 춤"이고 "플롯이 있는 춤"이라고 규정하였다. "살풀이의 특징은 서사시나 소설처럼 일정한 줄거리를 가지고 플롯사건의 전개 과정이 진행되는 서사적 춤이라는데 있다. 살풀이 춤 안에는 완결적인 내용이 담겨져 있다. 감정이입을 바탕으로 이루어지는 예술이 바로 살풀이 춤이다.

보링커(Wilhelm Worringer)는 이때의 감정이입을 자연과 인간이 행복한 범신론적 친화관계에 있을 때 일어나는 예술충동이라고 말했다. 16) 즉, 살풀이춤은 한의 승화된 경지, 슬픔과 고통을 넘어 새로운 세상을 접하는 미래지향적 이상 세계의 실현, 인간을 억압하는 구조적 모순과 굴레를 해방시키는 정화된 춤의 독특한 세계를 담고 있다.

“살풀이춤은 한국전통무용 중에서도 한민족의 정서(情緖)가 짙게 배어있으며 우리 춤의 네 가지 미적 요소인 한과 흥, 그리고 멋과 태(態)를 고루 갖추고 있고 예술성이 높아 전통 무용의 백미(白眉)로 평가 받고 있다. 또한 ‘한’을 중심으로 하는 한민족의 정서를 예술로 담아낸 것으로, 한국인의 미의식을 엿볼 수가 있을 뿐 아니라, 모든 인간 내면의 바탕을 이루고 있다고 할 수 있는 한의 감정을 정화시켜 차원 높은 미로 승화시킨 춤이다.”17)

이 의미는 恨을 비롯한 민족적 정서뿐만 아니라 인간에게 부딪히는 시대적 상황을 풀어나가고 모든 대상들과 소통을 통해 상생하는 세상을 염원하는 정신적 영역이자 이를 외형적 표현수단인 춤으로 표현하는 이중적 구조를 형성하고 있음을 나타낸다.

註 14) 정병호. op. cit., P.23

15) 양종승. 이병옥,김영란,『국무,우봉 이매방』,(서울: 금풍문화사, 2011), pp.159-163.

16) 이송, 『알고 보면 재미있는 우리 춤 이야기』, (서울: 도서출판 운선,2003), pp.33-35.

17) 황경숙,『움직임의 철학』,(한국체육철학회지, 2005), 제13권 제3호, p.6.

이처럼 살풀이춤을 바라보는 시각은 외형적 표현방식을 위주로 또는 정신적인 영역의 부분까지 그 해석과 이해의 폭은 다양하며 어느 특정 부분만을 내세워 접근하기는 쉽지 않다는 의미를 담고 있다. 이는 살풀이춤이 갖는 독특한 세계와 사유체계를 형성하고 있음을 반증하는 것이다.

종합해 보면 살풀이춤의 유래와 형성과정은 주술을 중시하던 굿판에서 추었던 춤의 다소 복합적인 요소들이 물리적 결합과 정신적 교감을 통해 시대적 변동의 굴곡을 거치며 다양한 형태로 자리 잡아 왔으며 이 춤은 어떤 형식이나 틀에 얽매이지 않고 추는 그야말로 춤꾼이 춤을 추는 장소, 시기, 분위기에 맞추어 얼마든지 춤사위의 변형과 흥과 멋을 부릴 수 있었다는 점을 알 수 있다.

선행연구자들의 다양한 견해 중에서 일치된 부분은 1936년 한성준에 의해 살풀이춤은 최초로 무대공연이 이루어지고 아울러 살풀이 춤이라는 명칭도 최초로 사용되었다는 점과 고대사회의 제례의식 즉 굿에서 살풀이춤의 기원을 찾고 있다는 점, 살풀이춤에 대한 다른 다양한 춤의 명칭이 함께 상존 했다는 점(황루시, 정병호, 양종승), 호남지방에서 판소리와 병행하여 발전했다는 점 (황루시, 정병호), 조선말 야제에서 난장이 문제가 되어 금지당한 점(황루시 정병호), 일제치하에서 탄압의 대상이 되었다는 점 등을 들 수 있다.

다른 점은 남도 무속에서 발생했다는 견해, 지전춤에서 유래, 음악의 특징으로 볼 때 창과 살풀이 곡, 구음 등의 관계에 따라 각기 달리 해석을 하고 있다.

살풀이춤 형성의 완결을 1936년으로 보고 그 이전 춤의 형태는 문헌의 기록이 없기 때문에 모든 선행 연구자들은 위에 제시한 대로 각자의 입장에서 견해를 추론할 수 있었다. 그렇다면 같은 이유에서 어떤 추론도 이제까지의 추론만큼 여전히 열려 있어야 한다. 그러한 또 다른 여러 추론의 제기가 기존의 추론을 반박하려는 수단이 아니라 살풀이춤이 갖는 보다 활발한 논의의 장場을 제공함으로서 춤에 대한 올바른 이해의 방향을 잡아가는 것이다. 이런 의미에서 살풀이춤의 다른 형태인 민 살풀이춤의 시대사적 정의는 살풀이춤의 형성과정과 맞물려 있다고 볼 수 있다.

그렇다면 민 살풀이춤은 많은 살풀이춤의 명칭 중 어떤 이름의 춤과 관계가 있다고 볼 수 있을까. 이에 대해 정경희의 의견을 들어보면

“어머니(조갑녀를 지칭)는 평생 스승인 이장선 선생 한분으로부터 배웠기 때문에 춤의 맥과 정신이 흐트러지지 않고 옛날 내려오던 살풀이 승무의 기본 구조를 가장 바르게 배우셨기 때문에 항상 하시는 말씀이 ”이녁 춤을 추고 이녁 소

리를 내고 이녁 장단이 나와야한다.“고 하셨습니다. 그 의미는 춤은 선생에게 배울 때와 내가 직접 출 때의 구분을 말씀하시는 것인데 어떤 춤도 똑같은 춤은 없으며 기본의 바탕에서 춤꾼의 정신과 혼이 들어가 저절로 추어지는 춤을 강조하셨습니다. 똑같은 판박이 춤이란 서양의 체조나 발레와 같은 동작위주의 춤들에서 강조하는 대목입니다. 우리 춤의 즉흥적 춤판이 왜 옛날에 성행했을까요. 바로 굿판 즉 춤이 추어지는 판은 항상 흥과 멋과 우리의 음악에 맞춘 각양각색의 춤과 어우러진 축제와 같은 것이었을 겁니다. 거기에서 추어진 춤들의 다양성의 핵심은 그 판과 어우러지는 즉흥적 춤동작이었겠죠. 어머니께서는 아마 그러한 우리 고유의 춤판, 추는 사람의 입장에서 춤을 주도해 나가는 그런 춤을 항상 추시고 배우신 것 같습니다”18)

추는 사람이 자기의 몸과 정신에서 우러나오는 흥과 춤사위, 한의 모든 응어리진 현실의 굴레와 사슬을 풀어 헤치며 스스로 해방된 영역을 확보한다. 그 최소한의 각자 공간이 집단적 굿판에서 어울림의 춤 형태로서 장단과 가락이 살풀이면 ‘살풀이춤’, 굿거리장단이면 굿거리춤으로 판을 이루어 나갔다. 일정한 형식과 짜여진 순서나 인위적 요소를 찾을 수 없는, 그러면서도 보이지 않는 질서와 스스로가 정화시키는 융합의 춤이었다. 바로 민 살풀이춤이 갖는 속성과 연장선에 춤의 흐름과 정신이 이어져 왔음을 이해할 수 있다.

안타까운 사실은 이제까지 선행연구의 상당 부분은 살풀이춤을 추었던 춤꾼의 시대적 역사적 환경, 즉 시대 배경의 특수성을 도외시한 문화담론적인 추론으로 일관되어 왔다는 점이다. 본 연구에서는 시대적 상황이 춤꾼 개인의 삶을 비롯 정치, 사회, 문화적으로 하나의 연결고리에 엮어져 있다는 전제하에 ‘춤’과 ‘시대’와 ‘춤꾼’의 유기적 관계를 파악하는 작업을 무엇 보다 중요시 하였다. 왜냐하면 춤을 비롯한 모든 인간의 행위는 역사적, 시대적 산물이기 때문이다.

註 18) 정경희 심층 면담, 2011년 10월. 전주.

Ⅳ. 춤과 굿, 그 관계의 변증법적 진화

상고시대 제정 일치시대부터 제의와 의식의 흔적이 잔존하는 대표적인 양식은 오늘날 우리에게 '굿'이라는 형태의 문화로 전해져 내려왔다. 마을 굿, 절기별로 행해지던 굿, 풍어와 무사를 빌던 바다에서 행해지던 굿, 망자들을 위로하여 저승으로 인도하는 굿 등 비록 종류와 장소에 다소 차이점은 있으나 거기에는 춤과 음악 혹은 구음을 겸비한 巫人이 하늘과 땅과 인간을 연결하는 매개체로 존재해 왔다. 때로는 경건함이 때로는 한의 절규가, 때로는 흥이 이어지며 춤은 어느 순간 하늘과 인간과 땅은 하나가 되는 天地人 合一의 표현양식으로 자리 잡아 왔다. 죽은 망자나 살아 있는 후손이거나 모두가 하늘과 땅 혹은 바다를 아우르는 생성과 소멸, 재탄생, 기원이 巫의 형태에서 춤을 매개수단으로 소통하였다. 여기에서는 속박, 차별, 전쟁, 증오, 갈등 등 인간을 억압하는 액의 맺힘을 풀어 해쳐나가 미래에 대한 긍정적 세계관을 제시하는 원시신앙의 모태역할을 하기도 하였다.

이처럼 초기 춤과 굿의 관계는 어느 한 부분이 종속되거나 분리된 상태가 아닌 상호 유기적 관계였다. 초기 굿판에서 추어진 춤의 시대에 따른 변천상, 춤의 분화양상, 춤이 갖는 정신적 세계를 제대로 인식하는 것은 본 연구의 중요한 요소로서 문헌과 자료를 토대로 기존의 논점을 우선 정리하고자 한다.

"춤은 인류 최고의 예술이다"라는 말은 춤의 발생이 오래 되었고 그만큼 인간의 삶과 불가분의 관계에 있음을 역설하는 표현이다. 춤은 단순한 신체의 움직임이 아니라 신체와 영혼이 결합하여 이루어진 예술로서 신과 인간을 매개하는 신성발현의 경우 단순히 즐기기 위한 몸짓이 아니었다. 주술 종교적인 기능을 가지고 보다 절실한 목적을 위해 생활 전체와 밀접하게 결합되어 있었다. 즉, 탄생, 성년, 연애, 결혼, 질병, 죽음 등 일상의례와 관련된 춤이 있고, 수렵, 파종, 기우, 전쟁, 등 생존과 관련된 의례에도 각기 다른 형태의 춤이 있었다. 따라서 무속의례에서의 춤은 각 지역의 삶이 당연히 지니게 되는 특수성을 두루 반영하는 동시에 인체라는 세계공동의 매체를 전제로 하기 때문에 인류 문화의 한 원형을 간직하고 있는 것이다.[19]

註 19) 최용수 외,『아시아의 무속과 춤 연구』,(서울: 민속원, 2005), p.8.

굿의 기원은 인간의 역사와 함께 제천의식에서 비롯되었다고 보아야 하기 때문에 남해왕보다 더 훨씬 위로 올라가서 살펴야 할 것이다. 그 이유는 巫歌에 나오는 많은 어원들이 환인시대부터 시작하기 때문이다. 한인천제, 환웅천왕, 단군왕검 세 분의 시대에 종교행사는 하늘을 살피고 교신을 하는 제천의식으로 압축할 수 있다. 20)

한 나라의 종교는 그 구성원들이 경험해 온 유구한 역사와 가치체계, 세계관, 인생관 등을 포괄하는 정신세계를 반영하는 것이다. 종교와 예술은 다 같이 민족의식의 심층부에 뿌리를 내리고 있음을 알 수 있다. 즉, 오랫동안 민족교유의 종교 자리를 지켜온 무교(巫敎)를 제외하고 한민족의 문화와 예술을 논 할 수 없기에 巫와 병행되어 온 춤은 논의의 중점에서 빼어 놓을 수 없는 것이다.

일반적으로 한국 본래의 宗敎는 巫敎이며 이것은 5세기경 왜래 종교인 불교가 들어오기 전까지 한민족을 지배하던 종교였다고 본다. 이 무교의 원형은 한국 고유의 신앙 속에서 찾을 수 있으며 수천 년을 두고 문화사 속을 흘러오는 동안 많은 문화와 혹은 다른 신앙과 혼합되어 왔음에도 불구하고 일정한 구조로 일치되게 유지되어 왔다. 그래서 오늘날 무속 형태로 존속하고 있는 것이다. 무속의 발전은 한민족 삶의 형태적 흐름을 가장 원초적으로 가름할 수 있는 예술적 의미로 보인다. 이러한 무의 형태에서 춤의 형태는 어떻게 자리매김하고 있는지 살펴보자.

굿을 할 때에는 반드시 모(旄)를 꽂고 춤을 추었다. 이 모를 꽂는 풍속이 지금도 남아 있다. 바로 떡시루에 서리화를 꽂는 것이다. 춤을 추었다는 것은 <고조선>의 무천(舞天)이 이를 말해 주고 있다. 또한 영고(迎鼓)는 북을 치며 마지를 한다는 의미로, 동맹(東盟)은 동쪽하늘에 뜨는 해와 달에게 제물을 올리는 행위이므로 동맹과 영고 그리고 무천을 합하면 해와 달이 뜨는 동쪽을 향하여 제물을 차리고 북을 두드려 장단에 맞춰 춤을 추면서 해와 달이 뜨는 것을 맞이했다는 것이 된다.※

註 20) 조성제.환타임스 (whantimes.com).기사입력: 2010/08/24

※이것이 오늘날 굿의 기원이며 지금도 행하고 있는 일월마지 굿이다. 그러다 부루단군 시대에 와서 하늘만 위하는 굿이 아닌 조상을 추모하는 의식인 조상을 모시는 굿과 팔가(八加)에서 단군왕검을 숭배하는 의식을 제각기 종족의 특징을 살려 만들어지면서 여러 형태의 굿거리가 생겨났다고 해석할 수 있다.

조선시대에 만들어진 <무당내력>이라는 책을 보면 굿을 할 때는 칠성제석거리를 비롯한 모든 거리에서 반드시 단군을 먼저 청배를 하였다고 기록되어 있는 것으로 봐서 부루단군 시절에 와서부터 우리가 하는 형태의 굿거리가 생긴 것으로 볼 수 있다.21)

춤과 굿의 역사가 인간의 역사와 같다는 보편적 견해는 원시사회로부터 의·식· 주 해결의 방편 외에 외적· 내적 갈등의 해소방편으로 자리 잡아 왔음에서 나타난다. 여기에 의식과 굿을 주관하던 절대자로 신격화시킨 선각자 곧, 무당의 역할은 중요한 위치를 차지하고 있었다. 무당은 신과 인간의 교량역할을 담당하며 인간을 위협하는 각종 액과 살을 풀어내 인간이 평안함을 영위하고자 하는 욕구를 해소시켜 주었다.

굿을 할 때에는 반드시 공수를 준다. 또한 많은 사람들이 굿을 할 때 주는 공수는 영험하다고 하여 서로 받으려고 한다. 그러면 언제부터 공수가 시작되었고 공수의 의미는 무엇일까? 공수는 한자로 공수(貢壽)와 공수(供授) 두 가지로 나타내고 있다. <태백일사/소도경전본훈>에 보면, 신시의 음악을 공수라 한다고 하였다. 공수를 다른 말로는 두열(頭列)이라고도 하기도 하였다. 무리는 둘러서서 줄지어 합창으로써 삼신으로 하여금 크게 기쁘시게 하고, 나라가 번영하여 민심이 윤택해질 것을 빌었다고 하였다. <백호통소의>란 책에서는 공수를 조리(朝離)라 했고, <통전악지>란 책에서는 주리(侏離)라 하였고, <삼국사기>는 도솔이라 했다고 기록되어 있다.22)

이런 공수를 주고받는 매개 역할 역시 무당이 주관하여 신격의 위엄과 영험을 전달하였다. 이 과정이 행해질 때 음악과 함께 무당이 신을 접하는 접신의 중요한 표현의 수단인 춤을 자연스럽게 추었음은 의례적인 현상이었다.

무속신앙은 삼국시대 초기를 지나면서 유교·도교·불교 등 여러 새로운 종교의 도입으로 적잖은 영향을 받지만 한국巫의 기본구조를 바꾸어놓을 만큼 강하지는 못했다. 오히려 새로운 종교와 혼합 형태를 띠면서 종교의 사상적 배경이 되어 민중들의 삶과 함께 면면히 자리잡아왔다. 오늘날 거의 모든 불교사찰 속에서 볼 수 있는 산신각(山神閣)·삼성각(三聖閣) 등에서 무당신을 불교 사원 속에 받아들임을 알 수 있다

註 21) 조성제.환타임스 (whantimes.com).기사입력: 2010/08/24.에서 재인용.

22) cafe.daum.net/anznguk(2011.2.7)

이 밖에도 신라 진흥왕 때 화랑제도·팔관회의 실시, 고려시대 팔관회·연등회의 실시, 도교·풍수지리·도참사상 등과 새로 도입된 종교 속에서도 토속·무속신앙이 맥을 이어옴을 알 수 있다. 신라시대의 팔관회와 같은 굿은 나라 굿으로, 규모도 전국적이었으며 이를 통해 공통적인 정서를 형성하였다..23)

고려시대에 오늘날과 비슷한 무속의 제의체제가 갖추어진 것을 짐작케 하는 문헌으로 이규보의〈동국이상 국집〉에 수록되어 있는 장시 〈노무편 老巫篇〉이 있다. 한편 조선시대에는 유교의 국교화로 불교와 무교가 탄압을 받지만 오히려 고려시대보다 훨씬 더 강하게 민중들에게 무(巫)의식을 갖게 했으며 그로 인해 이 시기에는 다른 나라에서 유입된 유교·불교·도교 등의 종교들이 전래의 무와 융합되었고, 무당의 기능이 더욱 분화되었다.

즉, 한국巫는 고려시대에 접어들면서 나라의 천신제나 시조제와 관련하여 계속 전통적 기능을 담당하였으나 그 기능이 불교·도교에 의해 분화되기 시작하였다. 통일신라 중기(8세기경)부터는 개인기복의 무격신앙이 형성되고 고려 말기에 이르러 더욱 발달하여 현재와 비슷한 굿의 형태를 갖추게 되었다. 이렇게 굿이 시대에 따라 다른 종교나 사상, 철학적 영향의 흡수와 융합을 거쳐 굿의 의식절차나 범위가 훨씬 다양해졌으며 특히 지역마다 굿의 특징이 뚜렷한 가운데 본래 굿의 맥과 정신은 보편성을 띠고 있었다. 그와 더불어 춤 역시 굿으로부터 독립된 새로운 예술적 형태로 분화된 양상을 띠면서 굿과 함께 유기적 관계에 놓여 있었다.24)

무속에 나타나는 춤을 올바로 이해하고 규명하는 작업은 그 지역에 뿌리내려 오고 있는 특정형태의 민간전승 춤의 근간을 설명할 수 있다. 나아가 인간의 안녕과 행복을 가로막는 갖가지 해로운 조건들을 풀어나감은 물론 그들을 둘러싼 사회문화와 자연환경에 관련한 인간의 정신세계를 조망하는 계기가 될 수 있다. 이처럼 춤이 갖는 특수성과 보편성은 무속의례에서 보여 지는 춤을 연구하는데 중요한 전제가 된다.

여기에서 토속적인 굿의 형태를 잘 보존 계승해 오고 있는 강릉 단오 굿을 통해 굿과 춤의 관계와 거기에서 분화된 새로운 문화 현상을 살펴보도록 하겠다.

단오 굿의 내용은 경우에 따라 여러 가지로 구성되는데 부정 굿, 청좌 굿, 하

註 23) cafe.daum.net/anznguk(2011.2.7)에서 재인용

24) cafe.daum.net/anznguk(2011.2.7)에서 재인용

회 동참 굿, 시준 굿, 성주 굿, 군웅 굿, 심청 굿, 칠성 굿, 지신 굿, 손님 굿, 제면 굿, 꽃노래 굿, 등 노래 굿, 탑등 굿, 용선굿 등을 포함한다. 단오 굿은 단오 굿 기능보유자, 전수조교, 전수자 등 여러 명이 행하기 때문에 굿을 맡는 무당에 따라 굿의 형태가 약간의 변화가 있다. 강릉 단오 굿은 위에 열거된 굿 뿐 아니라 굿을 하는 도중에 축원 굿을 하는데 축원 굿이 많아진 이유는 강릉 단오제가 관광화 되면서 단오 굿을 관람하는 대상이 강릉시민에서 관광객까지 확대되었기 때문이다. 25)

영신 행차에는 신목 뒤에 시민들이 등불을 들고 따르면서 축제 분위기를 만든다. 시민들은 남대천 가설 굿당에 도착하기 전에 남대천교에서 자신들의 염원을 담아 등불을 띄어 보낸다. 이 등불을 띄어 보내는 것은 원래 종교적인 의례에 포함된 것이 아닌 것으로 볼 때 ※포클로리즘(folklorism)의 일종임을 알 수 있었다. 이러한 포클로리즘은 '보여주기 위한축제'를 위해 의도적으로 만들어진 민속 문화의 닮은꼴인 것이라고 판단할 수 있다. 그 후 국사성황신의 위패와 신목을 모셔 놓은 뒤 무녀들이 환영의 춤을 추는 것으로 영신 행차는 끝이 난다. 26)

여기에서 본 연구자는 주술성격의 굿판에서 잡희와 난장 성격의 우리 춤이 굿의 뒷마당을 축제와 열린 공간의 또 다른 해방구로 만들어 즐겨 왔다는 점, 이는 굿이 갖는 본래의 틀과 형식에서 벗어나 자유분방한 춤으로서의 새로운 기능을 창출했던 포클로리즘으로 해석이 가능하다고 여긴다.

이 자유분방함은 신분의 속박, 제도의 굴레, 빈곤과 수탈의 구조로부터 벗어나 삶의 재충전을 의미하는 자유로움이자 해방감이었다. 이는 개인의 영역에서 사회와 역사를 대하는 변화된 의식의 발전으로 이어졌다. 즉, 포클로리즘의 영역이 새롭게 진전된 양상으로 확장되어 인식의 폭을 풍요롭게 하였다.

이처럼 우리는 고대 사회부터 굿판과 어우러진 춤의 기능이 분화 발전되면서

註. 25) 장정룡,『강릉단오제 현장론 탐구』,(서울: 국학자료원, 2007), p.21.

26) 남근우,'민속의 문화재화와 관광화 :'강릉단오제'의 포클로리즘(folklorism)을 중심으로'『韓國民俗學』제43집,(한국 민속학회, 2006), p.88

※1960년대 전반 독일민속학이 개념화한 포클로리즘(folklorismus)으로 '세컨드 핸드(second hand)에 의한 민속문화의 연출''어 떤 민속학적 문화요소가 본래 그것이 정착하고 있었던 장소 밖에서 새로운 기능을 가지거나 새로운 목적을 위해 행해지는 것', '어떤 전통과도 관계없이 의도적으로 민속을 닮은 요소를 발명, 창출하는 것' 따위로 정의된다.

서로가 밀접한 관계를 유지하며 역사와 민중의 삶속에 자리 잡아 왔다. 이는 단순히 굿에서 춤의 분화가 아니라 굿 고유의 판과 함께 춤이 진화 발전하며 시대적 의미를 내포하고 있음을 알 수 있다.

이러한 춤을 담당해 온 계층은 농민, 어민, 상인과 천민 등 소위 피지배 계층인 서민 대중이었으며 향유 방식은 감상하는 것보다는 직접 참여하여 춤을 추며 즐기는 것이었다. 춤의 구성과 편성은 집단 개념의 속성을 지녔다. 여기서 집단이란 다수라는 개념과 협동이라는 개념을 동시에 의미하며 독무 형식의 춤이라 할지라도 집단적 조직 속에서 한 사람이 추는 개념으로 받아 들였다. 춤의 표현 내용과 형식은 개인적 영역이 아닌 민족 전체가 오랫동안 추어오며 형성된 춤으로 춤의 주체는 개인이 아니라 다수이며 공동의 가치와 그들의 미의식이 가미되어 진화 발전된 춤이라 할 수 있다. 이렇듯 자연발생적으로 만들어졌기 때문에 소멸되지 않고 서민 대중에게 많은 공감을 갖게끔 하는 춤으로 발전된 것이다. 따라서 누구의 강요나 명령에 의해서 추는 춤이 아니라 스스로 참여하는 춤으로 전해져 왔다.

이는 조갑녀의 민살풀이 춤에서 더욱 뚜렷한 모습으로 남아있다. 돗자리 하나의 협소한 공간에서 자유자재의 춤동작으로 삶의 희로애락을 풀어내고, 신과 자연과 소통을 하였다. 가공된 형식이나 짜여진 틀이 없는 자유분방함의 전형이었다. 더구나 협소한 공간의 의미는 독무형태가 아닌 집단적으로 각자의 흥과 신명으로 추어졌기 때문에 공간의 활용을 최소화함으로서 서로를 배려하였던 흔적으로 볼 수 있다.

다시 조갑녀의 민 살풀이 춤 공연실황(2008년 서울 하이 페스티벌 초청 공연)을 녹화한 동영상을 보면서 조갑녀 춤의 세계에 좀 더 가까이 다가갈 수 있었다. 돗자리 하나의 협소한 넓이에서 추는 조갑녀의 춤은 언뜻 보기에 극장식 무대에서 출 수 있는 춤이 아니라는 생각과 상당한 거리를 유지한 객석의 뒷자리에서는 춤동작의 세밀함을 전혀 느낄 수 없다는 안타까움도 들었다. 분명한 사실은 바로 다듬어지지 않고 정제되지 않은 우리 춤의 맨살을 드러낸, 19세기를 거슬러 올라간 춤의 세계였다. 조명과 극장이라는 현대적 공연공간에서 추기에는 춤의 무게와 원래의 춤이 갖는 의미를 제대로 공유할 수 없는 아쉬움이 남았다. 그럼에도 불구하고 수건이란 기존의 살풀이춤의 소품과는 관계없이 드러난 그대로 춤은 꾸밈과 가식으로 가득한 세상에 던져주는 신선한 정화수 같은 것이었다. 바로 70여년 넘게 곰삭은 우리 춤을 실타래 풀어내듯 우리의

의식을 휘어 감으며, 거쳐 온 굴곡의 시대와 까마득한 옛날부터 우리가 전해들은 전설과 신화가 그녀의 손마디에서, 발 디딤에서 엮어져 나왔다. 이런 춤이 원래 우리가 추었던 춤이고 과거의 시간을 넘나들며 간직해야 할 소중한 가치를 이어주는 징검다리였을 것이다.27)

특히 농촌 공동체사회에서 춤은 공동노동·협업조직이자 공동연희·제사조직인 '두레'의 일·놀이·축원의례·편싸움·연예행위 등과 관련 되면서 우리 춤의 중심 갈래는 이로부터 비롯된 것으로서 일춤· 놀이춤· 마당굿춤· 싸움춤· 걸립춤 등으로 그 기능에 따라 나누어 졌다. 이처럼 제의와 굿에서 빠지지 않고 등장하는 춤의 기능과 역할은 고대사회에서는 어느 시대보다 강력한 영향력을 갖춘 형태였을 것이다. 다시 고려시대부터 그 이후에 이르는 제의와 굿의 존재 양상은 변화를 거듭하며 춤 또한 그 흐름에서 크고 작은 변화를 맞이하게 되었다 .

고려시대 토속 신에 관한 의식이 국가적인 규모로 행해져 이른바 나라 굿이라고 할 수 있는 '팔 관회'는 무속적인 성향이 강하게 드러났을 것으로 보인다. 무속은 유교를 통치이념으로 삼은 조선조에 이르러 현저하게 몰락한 양상을 보이면서 신라 때 부터 내려온 '팔관회'가 폐지되고 무당은 천민 으로 전락하기 시작한다. 무당들이 도성에서 쫓겨나는 등 탄압사례의 기록이 수없이 보이고, 제주에서는 목사가 堂을 부수고 무속신앙을 탄압한 구체적인 사례도 기록으로 남아 있다.

그러나 실질적인 면에서 무속은 종교로 인정을 받고 있었다. 오랫동안 전해져 내려왔던 민족고유의 정신체계나 다름없는 민간신앙을 하루아침에 뿌리 뽑기에는 무리가 따랐고 그에 합당한 명분으로는 무당들에게 세금(巫布)을 거둠으로서 합법화시키기에 이르렀던 것이다. 그리하여 무속은 지배이념과 상충되는 가운데 서민들의 절대적 지지를 받으며 유교와 공존해 오면서 무속신앙은 사람들의 삶에 중요한 요소로서 역사적으로 공동체를 형성하고 유지하는 역할을 해왔다.

성대하게 차려진 굿이 끝나고 굿판에 모여든 많은 사람들은 고단한 삶을 살았던 서민 대중들로서 그들이 공유할 수 있었던 恨, 속박, 슬픔 등을 풀어내는 시 공간적 배경이었다. 그들의 춤사위가 지금보다 격렬한 분노, 슬픔을 넘어선 저항적인 몸짓도 자연스럽게 분출되었을 것이다. 왜 조선시대 이러한 야제 성격의 굿판을 엄격히 금지하였을까?

註 27) 2008 서울 하이 페스티벌 동영상 중 조갑녀 살풀이춤 공연 현황

거창한 굿판이 제의적 성격이 강한 반면 굿 이 끝난 후에는 모두가 어울릴 수 있는 뒤풀이 성격의 축제의 마당이었다. 그러나 지배계층은 자칫 난장에 모인 백성들의 집단의식이 새로운 형태의 저항의식으로 발전되어 지배층에 대한 투쟁을 고취시키는 계기가 되지 않을까라는 우려와 위기의식에 직면했다. 당연히 굿과 춤은 규제의 대상이고 관계되는 인적 물적 요소들을 탄압하기 시작하였다.

이러한 굴곡진 역사적 과정을 겪으면서도 춤과 굿에 나타난 우리 민족의 정서는 지극히 자연 순화적이고 모두가 어울려 상생하는 세상을 꿈꾸었다.

우리민족은 하늘에 제사를 지내고 몇 날 몇 밤 동안을 함께 먹고 마시며 춤추고 노래하며 놀던 고대정신을 삼국시대와 고려 시대에는 물론이고 근엄함 엄숙함을 강조하는 유교 사회인 조선 사회에서도 판소리와 탈춤을 비롯한 춤 놀이로서 그 정신을 계승하였다. 이러한 정신은 서로 어울리고 짝지어 함께 즐기면서 공동으로 삶의 행복을 추구하고 자연적 재앙을 이겨 행복을 추구하려는 우리민족의 의식 표현 방식으로 굿에 내재된 정신과 상통하는 부분이다. 이러한 의식의 바탕에는 경쟁이나 내기성의 경합을 통하여 이기려는 투쟁과 정복, 착취를 일삼았던 서구적 정신보다는 함께 어울려 주어진 판을 즐기는 것이기 때문에 축제의식으로도 볼 수 있다.

축제라 함은 각 부족이나 민족이 각기 관습 전통에 따라 정례적으로 거행하여 집단의식, 연대의식을 높이는 데 크게 기여하는 것을 가리킨다. 사람들은 축제를 자발적으로 주관하고 참여함으로서 규범, 계층질서, 엄숙함 등에서 해방되어 자유롭고 평등한 시간을 즐기게 된다. 여기에서 발생하는 건강한 에너지를 바탕으로 개인과 공동체는 부정적으로 누적된 사회적 긴장을 해소하고 창조적인 일상을 살아가는 것이다. 따라서 축제는 무엇보다 소비자와 생산자, 놀이와 제의가 구분되지 않아야만 그 진정성을 인정받을 수 있다. 28)

여기에서 남원 춘향제의 형성배경에 조갑녀와 관계된 부분을 살펴봄으로서 조갑녀의 시대의식과 문화의식의 일면을 들여다보자.

“어머니는 공연에서 벌어들인 수입을 바탕으로 권번의 동료 기생들과 십시일반으로 기금을 조성하여 남원 춘향제를 발전시키는 역할을 하면서 적극적으로 참

註 28) 최용수 외,『아시아의 무속과 춤 연구』,(서울: 민속원, 2005), p.121.에서 재인용.

그러나 지금의 축제는 관공서에서 개인 이벤트사에 의뢰하여 주관하는 행사로, 전국 공통의 형태를 보이는 야시장이 들어서고 일반 지역민은 여기에 소비자로서 동원되는 형식이다. 또 하나의 시장이 형성되는 셈이다. 근대 자본주의에 귀속된 오늘날 우리 축제의 현주소이다

여하셨다고 합니다. 남원의 문화적 배경, 의기와 예기의 상징적 존재인 춘향의 가치를 부활시키는 축제의 의미는 어머니가 권번의 예기로서 삶에서 찾고자 했던 모델이었을 것 같아요. 특히 남원권번의 교육과정에서 일본어를 사용하지 않고 우리 고유의 법도와 예절을 가르치는 등 일제 식민지지배하에서 민족의 자존심을 지켜낸 예인들의 터전이었다고 그래요. 이런 교육덕분에 춘향제는 어머니의 의식세계와 밀접한 관계에 놓였음을 짐작할 수 있을 것 같아요.“29)

그러한 인연으로 남원 춘향제는 조갑녀 살풀이춤이 많은 사람들의 기억에 사라지지 않고 그녀를 불후의 명무로 자리잡게 하는 조갑녀 춤의 탯자리이자 산실이 되었다. 이제 75년을 훌쩍 넘긴 춘향제는 한국 축제문화를 주도하는 주축이 되었으며 조갑녀의 춤 인생이 그대로 스며있는 조갑녀의 축제이기도 하다.

다시 굿과 춤의 시대적 의미와 역할이 서민대중의 삶과 어떤 연관성을 갖고 있었는지, 소통의 수단이자 목적의 지향점은 무엇이었는지 살펴보도록 하겠다.

고대로부터 우리 민족은 마을마다 그 지역을 수호하는 당을 세워 당에 제의를 베풀어 왔다. 그 마을 굿에는 사제자인 무당이 의례를 집행하는 경우와 주민 가운데 대표를 뽑아 풍물을 치면서 진행하는 농악대 굿이 있다. 마을 굿은 종교적인 잔치의 성격을 띠어서 굿과 함께 줄다리기, 고싸움 등 집단적인 놀이가 뒤따랐고 흥겨운 판이 벌어지게 되었다. 이렇게 마을 굿을 통해 주민들은 단결이 되고 마을에 대한 긍지를 갖게 된다는 사회적인 기능을 가지고 있었다. 30)

이러한 '굿 문화'는 19세기 후반을 지나면서 서양종교의 도입과 일제강점기에 일본의 조선 문화와 민족정신 말살정책에 의해 다른 민속 문화보다도 극심한 탄압을 받았다. 일본은 민속학자들로 하여금 신앙을 비롯한 민속 문화 전반에 걸쳐 조사연구를 시켰는데 무속이 공동체 의식을 강화하는 절대적인 힘이 있다고 판단하고 주로 마을 굿을 탄압하였다.

한편 일본 제국주의는 산미증식계획에 따른 농업장려운동의 한 부분으로 두레굿만을 허용했고, 굿패들이 굿을 하는 데 있어 농악이라는 명칭을 사용해야만 허가를 받을 수 있었다. 일제의 이러한 탄압은 굿을 농업에 국한된 음악으로 전락시켰다. 이렇듯 그 형성·발전에 관한 역사적인 장애요소들로 인해 해방 이후에도 전통무의 관습이 제대로 전해 내려오지 못하고 있다. 특히 해방 후에는 교회의 급성장, 6.25 전쟁, 새마을 운동을 거치며 마을마다 으레 자리 잡고 있

註 29) 정경희 면담 내용 2011년 10월 16일 전주

30) 최용수 외, op. cit., p.89.

던 堂이 무너지고 당굿이 소멸되어 오늘에 이른 것이다.31)

이처럼 춤이 갖는 시대적 기능은 굿판에서 주술적 의미, 그리고 유희와 오락을 위주로 하는 雜戲的 성격도 갖지만 민중의 결집과 의지를 담아내어 분출하는 삶의 표현을 담아내기도 하는 다양성을 안고 있었다. 이러한 양상은 시대를 거치며 변증법적인 자기 진화로 거듭나게 되었다.

그렇다면 보다 진보적인 시각으로 굿과 춤과 그리고 '극'이라는 장르를 관통하는 시대적 핵심요소들이 어떤 변천과정을 거치며 우리의 삶과 밀착되어 왔는지 알아보도록 하겠다.

굿이 종교 주술적 사고에 입각한 주술적 형상물이라면(물론 굿에도 예술적 요소와 사회적 요소가 많이 내포되어 있다), 춤은 인문학적 인식에 입각한 예술적 형상이고(춤 역시 주술적 요소와 사회적 요소가 많이 내포되어 있다), 마당극(굿)은 사회과학적 인식에 입각한 변혁적 형상물로 해석이 가능하다. 이는 탈춤연구가인 조동일에 의해 한층 구체화된다. 그와 근접한 맥락의 견해를 살펴보도록 하겠다.

좀 더 나은 삶을 추구하는 목적의 지속과, 이를 인식하고 해결하는 양식의 변화가 변증법적으로 통합되어 있는 상태에서 현실 인식의 역량에 따라 변동하는 것이 장기지속의 전통이다. 결국 삶의 문제를 초월적인 신령이나 자연적 존재가 해결해준다고 믿던 주술적 전통에서, 삶의 문제는 인간들과 사회제도 사이에서 빚어지는 부조리한 현상이라는 사실을 확인 자각하던 예술적 전통으로 발전하고, 여기서 다시 삶의 문제를 해결하기 위해서는 구조적 모순을 극복하는 실천운동으로 나아가야 한다는 변혁적 전통으로 진전한 결과이다.32)

인간사회에서 의식의 발전은 다양하게 파생되어 때로는 인간을 지배하는 이데올로기로, 때로는 지배받는 인간들이 해방의 도구로 사용되는 원천이었다. 춤 또한 이러한 속성을 지닌 인간의 영역이다. 주술적 종교적 인식과 해결의 과정에서 처음 춤의 형태는 차츰 예술적 인문학적 표현이 강조되면서 단순한 구경거리가 아닌 인간사회의 곳곳으로 파고들었다. 춤사위의 동작들이 여러 형태로 분화 발전하면서 우리 춤의 규범과 모델이 갖추어졌다. 다시 사회 과학적인식과 변혁으로 민중의 폭발적인 힘의 원동력으로 현장 춤의 형태로 나아가기도 하였다(이애주를 비롯 여러 춤꾼들이 민주화 운동 현장에서 춘 춤)

여기서 조동일이 주장하는 하회 별신굿과 하회 탈춤의 생성과 상호관계, 그

註 31) 황루시, 『한국인의 굿과 무당』, (서울: 문음사,1988),p.12.에서 재인용.

32) 임재해,『한국 민속과 오늘의 문화』,(서울: 지식산업사,1994), p.35.

변화의 추이를 살펴보면 우리 민속 문화 저변에서 춤이 갖는 독특한 기능의 흐름을 파악할 수 있다.

상당히 이른 고대부터 생성 전승되던 공동체 단위의 주술적인 굿이(하회 별신굿), 대충 천여 년부터 예술적인 극을 생산 발전시켜 극적 전통을 형성하였는데(하회탈춤), 이러한 두 전통 중 초기에는 주술성이 우세한 굿이 지배적 양식으로 전승되다가 점차 예술성이 우세한 극적 양식으로 바뀌었으며, 마침내 온전히 극으로 볼 수 있는 독자적인 탈춤까지 나타나게 된 것이다.33)

즉, 굿은 인간과 자연, 또는 인간과 사회 사이의 갈등을 주술적으로 해결한 것이라면, 극은 인간과 자연 또는 인간과 신 사이의 갈등을 예술적으로 표현하는 것이다. 34)

많은 학생들이, 노동자들이 분신자살이란 극단의 선택에 생명을 담보로 강력한 저항운동을 펼쳤던 7.80 년대 열사들의 노제현장에서 추어진 굿과 살풀이춤은 공연 위주에 갇혀 있던 춤으로부터 벗어나 민중 춤으로 독특한 재구성을 시도했던 경우는 굿의 인간과 사회 정치적인 갈등을 주술적으로 해소하고 풀어내려는 내면적 구성의 의미도 있지만 보다 근원적인 경제적 사회적 정치적 제 모순의 구조를 타파하기 위한 강력한 메시지의 전달 통로였다. 7,80년대 각종 집회와 시위현장에서 추어졌던 춤의 형태와 그 반향은 민중의 폭발적인 응집력을 모으면서 민주화를 여는 기폭제로 작용하였다. 다시 거슬러 올라가 조선시대. 고려시대의 굿과 춤을 단순히 예술적, 미적 관점에서 뿐만 아니라 전통의 맥락에 접근함으로서 이해의 폭을 넓힐 수 있다.

이것은 원래의 전통이 유지되는 가운데 이 전통을 바탕으로 새로운 전통이 형성되고, 새로운 전통은 원래 전통과 함께 전승되는 이유에서이다. 그러므로 주술적 전통과 예술적 전통, 변혁의 전통은 역사적으로 생성 축적되면서 함께 존재한다. 이는 곧 인류 문화의 전통이 보여주는 장기지속의 양상을 통시적으로 설명하는 것이기도 하다.35)

그러나 문화와 전통의 개념이 다양한 논리의 전개 속에 어느 하나의 주장만으.로 단정 지을 수 없는 현실적 인식차이의 단면을 안고 있다 흔히 미래사회를 위한 근대화 논리는 정신적 측면에서 자기 정체성과의 대면을 피할 수 없으므로 과거와 현재의 관계는 늘 '전통'의 해석과 맞물린다. 고유문화나 전통이

註 33) 조동일, 『탈춤의 역사와 원리』, (서울: 홍성사,1979), pp.67-68.

34) 조동일, 『탈춤의 역사와 원리』, (서울: 홍성사,1979), p30.에서 재인용.

35) 임재해,『한국 민속과 오늘의 문화』,(서울: 지식산업사,1994), p.37에서 재인용

어느 특정한 시대이래 연속적으로 발전한 실체적 존재로 이해하는 문화 본질주의적 관점과 문화의 개념을 전승과 전파 즉, 문화변동을 함축하고 있는 개념으로 파악하는 관점이 전통 담론에 여전히 혼재하고 있다.36) 이 같은 혼재의 양상에서 주강현의 관점은 상당한 설득력을 갖는다.

인간은 역사발전의 문화적 동력이자 세 축인 '주술로서의 祈願', '예술로서의 形象', '운동으로서의 變革'이 단계별 진전과 확대 재생산됨에 따라 문화의 양상은 더 다채롭고 풍성하게 되며, 역사 발전의 속도도 가속화된다. 따라서 '역사와 민속을 연계 짓고, 변혁이라는 구체적 역사적 조건들을 함께 고찰하는 작업 없이는 민속의 합법칙적 발생 발전 경로를 파악해 내기 곤란할 것이다.37)

이러한 역사 발전 단계의 구분과 실증적 사실들은 다양하게 증명되었고 지금도 진행되고 있다. 그러나 우리에게는 그러한 단계를 뛰어 넘은 새로운 차원의 정신적 가치를 담고 있는 '살풀이 춤'이라는 춤과 굿의 융합된 독특한 세계를 갖고 있다. 그 춤의 내면세계에는 면면히 흘러온 우리 민족의 의식 속에 간직된 하나의 사상과 철학의 체계적 흐름과 일관된 세계관이 자라잡고 있었다.

그 바탕은 서구의 사람들이 인간관계 내지는 사물과의 관계를 만인의 만인에 대한 투쟁 즉, 자아(自我)와 비아(非我) 그리고Alter-Ego의 극복과 대립, 계층간의 갈등과 투쟁으로 보는 것과는 차별화되는 의식이다. 짝을 이루고 어울리는 정신은 일상생활과 습관, 속담에도 간직된 고유한 세계관이며 가치관이라 할 수 있다. 그러므로 한국인의 여유 속에는 남녀노소, 음양의 조화, 인간과 인간, 인간과 인공의 세계인 문화와의 조화 그리고 인간과 자연과의 조화를 추구하는 이론이 만들어 질 수 있었던 것이다.38)

우리 민족의 정신적 세계관은 누구에게도 배타적이지 않으며 서로가 어울려 상생과 협력을 우선하였다 그렇기 때문에 이질적 요소까지도 흡수 혹은 융합시키며 독자적인 문화와 예술의 세계를 형성할 수 있었다. 이러한 정신적 영역은 종교나 문화예술 할 것 없이 우리 민족의 삶을 관통하는 정서적 원형질이었다. 춤과 굿 또한 이런 정신적 세계관을 근간으로 상호 유기적 관계 속에서 진화해 왔다.

註 .36) 이송, 「신무용의 기점과 문화사적 의의」, 성기숙 엮음 .『한국 근대춤의 담론적 이해』, (서울: 민속원. 2007), p.123.

37) 한국 역사 민속학회 편, 『역사속의 민중과 민속』, (서울: 이론과 실천,1990), p.11.

38) 한혜리. 『예술정신을 근거로 한 한국무용의 양식연구』,(한국무용학회지.제14집 1호),p.125

Ⅴ.조선 말, 일제 강점기 춤꾼들의 사회제도적 환경

조선 후기 농업 및 상업과 수공업의 발달에 따른 상품 화폐 경제의 발전은 신분제의 변동과 민중 의식의 성장을 초래하고, 그것은 문화계에도 다양하게 반영되었다. 서민들은 창작 주체로서, 또 문화를 누리는 사람들로서 그 어느 시기보다 활발하였다. 이는 서민들의 경제적인 성장과 사회 신분의 변화 등 조선 후기에 있었던 사회 경제적인 변화로 인한 예술에 대한 인식의 변화와 관련이 있다. 경제적으로 여유가 생기고 신분 상승이 가능해진 서민들은 예술을 창작하고 감상할 수 있는 여유를 가지게 되었다.

이런 변화는 결과적으로 서민층이 성장한 것이라고 할 수 있다. 18세기 중엽 이후 봉건사회의 체제가 흔들리기 시작하고 새로이 민중의식이 각성되면서 사회문화 전반에 변화가 일기 시작했다. 광대·이속·상인·몰락양반층 등 새로운 문화 담당 층이 대두되었는데, 이는 당대의 문화예술이 사회구조의 변화와 좀 더 긴밀한 관계를 맺게 되었다는 뜻이기도 하다.

판소리·산조의 형성, 민속화·풍속화의 성행, 사설시조·평민가사·평민소설의 대두, 탈춤의 중흥 등 신흥 민중예술의 발흥과 함께 한국 춤도 크게 변화했다. 효명세자(孝明世子)와 김창하(金昌河)는 춘앵전(春鶯囀)을 비롯한 20여 종에 이르는 새로운 궁중정재를 창제했고 사자춤이 궁중정재에 도입되었으며 지방 교방청의 교습 춤이 다양하게 정착되었다. 신흥 민중예술의 새로운 동반층은 전문예인과 더불어 민중들의 예술전통과 공동체성을 바탕으로 하는 한편 이를 향유하는 상층의 세계관도 함께 반영했다.39)

즉, 조선후기 문화는 상층 양반문화와 기층인 민중문화가 서로 섞여 만든 시너지 효과 덕택에 문화의 꽃을 피울 수 있었다고 볼 수 있다. 문화의 폭은 양반에서 민중 계층까지 확대되었고, 문예 활동도 양반 중심에서 민중 중심으로 .점차 바뀌어가게 되었다. 일부 양반들의 문예 활동도 이러한 시대적 분위기에 맞추어 민중적 성격을 띄게 되었다. 또한 민중들도 지식이나 예술에 접할 수 있는 기회가 확대되었고, 이에 따라 민중 의식이 성장해 가고 새로운 민중 문

註 39) 오석민. 『 장터의 문화사, 그리고 난장』. 조선닷컴 인사이드 라이프. 2010

화의 성장을 초래하였다. 민중들은 봉건적 사회 체제가 해체되어 가는 새로운 변화 속에서, 공동의 노력을 통해 생산성 향상을 꾀하면서도 공동으로 즐기며 변혁을 기원하는 새로운 농 촌 민중 문화를 만들어 낸 것이다.
농촌에서는 두레를 중심으로 풍물(농악)을 즐겼고 지방에 따라 탈춤, 광대놀이, 꼭두각시놀음 등 각 지방의 고유의 오락이 발달하였다. 특히 민중들 사이에 널리 행해진 탈춤놀이는 풍자적이고, 해학적인 내용이 중심을 이루었다. 탈춤은 탈을 쓰고 양반을 야유하고 호령하는 내용이 많았는데 이것은 부패한 양반 사회의 변혁을 추구하는 민중 의식의 성장을 반영한 것이다. 이러한 민중의식의 성장은 함경도에서 홍경래를 중심으로 한 민중봉기를 필두로 전국각지에서 민중들의 봉기가 분화구처럼 분출되는 계기를 마련하여 마침내 1894년 동학 농민 혁명으로 그 정점을 이룬다.
 그로 인한 사회구조의 변동은 굿과 함께 巫人들의 해체로 춤꾼과 춤을 분리시키는 즉 원래의 자발적 춤의 집단무희 성격에서 차츰 유희적 대상으로 내몰리는 현상으로 일어났다. 야외에서 자유롭고 인간의 가장 내면적인 세계를 마음껏 분출할 수 있었던 원래의 모습은 위축되었고 춤꾼들 또한 생존의 수단으로 연회성격이 짙은 춤의 현장으로 내몰리는 상황에 이르게 되었다. '춤을 잃어버린 춤꾼', '춤꾼을 잃어버린 춤'의 시대였다.
 더욱이 춤을 담당했던 전문 춤꾼들은 사회적 제도적으로 가장 미천한 신분으로 전락하면서 각기 생존을 위한 수단으로 춤이 이어지며 새로운 변화를 맞게 된다.
 그럼에도 불구하고 지역과 마을을 중심으로 오랜 세월동안 전승되어 내려온 각종 놀이와 제의, 마을 굿 등의 판에서는 전문 춤꾼이 아닌 서민대중 계층들이 굿과 춤의 연결고리를 어느 정도 이어가는 역할과 구실을 담당하였다.
 산업혁명이란 세기적 전환기를 거치고 나서 강대국과 제국주의의 영역확대로 조선반도에 침략의 야욕을 드러낸 열강의 구도는 마침내 일본의 식민지지배로 이어지면서 근대화, 문명화란 서구화의 또 다른 이름으로 급격한 변화를 요구하였다. 근대화를 통해 신식교육과 지식인의 대열에 오른 자들이 도달하고자 했던 것은 서구식 이상향의 세계였다.
  19세기 말 우리 춤과 춤꾼들이 처한 비참한 상황은 신문명과 신무용이라는 외래 문물의 유입, 일제의 식민 지배정책과 함께 더욱 질곡의 현장으로 빠져들어 갔다.

우리는 근대화, 문명화라는 시기와 접하면서 인간을 지배하는 또는 인간과 밀접한 관계에 놓인 것들에 대해 과학적 근거와 합리적 사고로 무장한 기준으로 삶의 공간을 확장해 왔고, 거기에서 도출된 논리의 기준에 벗어나면 무엇이든 하찮은 것으로 예단해 버렸다. 이는 우리가 물질문명의 숭배자가 되는 과정이자 편협한 사고가 신념으로 둔갑하는 과정이었다.※1

일본의 문명화론이나 문화주의는 한국의 문화운동을 추동하였고, 안창호나 이광수 등 조선의 지식인들은 문명사회의 가치와 조선왕조 시대의 가치를 극단적으로 대립시켜 전통은 근대화 과정을 방해하는 요인으로 인식하였다. 이들의 실력 양성론이나 민족 개조론에서 주장하는 문화운동은 이른바 계몽주의 계열로 발전한다. 여기서 계몽주의는 본질상 일제의 문화주의의 다른 표현이다. 이러한 정황 속에서 일본식 신무용이 조선에 소개된다.40)

이들의 무용은 신무용이라 불렸으며, '서양 그릇에 담은 동양 정신'으로서 새로운 한국 춤의 가능성을 짚어본 실험정신은 높이 평가되었다.※2 그러나 이들의 춤은 일본을 거쳐 도입된 서양 춤으로서_민족적 미의식과는 일정한 거리가 있었다. 이들 춤은 외형적 아름다움에 치중한 나머지 당대의 민족현실과는 무관한 탈(脫)역사성을 지녔다는 비판이 있다. 같은 시대의 한성준(韓成俊) 역시 신무용에 자극받기는 했으나, 전통춤에 뿌리를 두고 여러 갈래의 민속춤을 정리·창작하여 한국춤 고유의 기맥을 무대 춤으로 발전시킨 데 크게 기여하였다

註 40)김예호,『「「전환기 한국 공연예술의 흐름과 근대화 지향성」」, 성기숙 엮음, 한국 근대춤의 담론적이해』문화』, (서울:민속원,2007),pp66-70.

박상환,『20c초 한국의 춤과몸에대한 예술철학적소고』,3(KRF-2005-042-A00042).2005.P.220

※1. 1910년대 서양식 무도회가 귀족사회에서부터 지방 중소도시의 시민·학생들에게까지 퍼지면서 슬라브 계통의 민속춤과 발레가 처음 소개되었다. 소수의 귀족관중을 상대했던 궁중 춤이나 기방 춤들이 무대공연물로서 일반대중에게 공개되었고, 율동이 신식교육의 교과로 채택되기까지 하는 등 변화의 물결이 이는 듯하였다. 그러나 일제의 문화정책이 노골화 되면서 창씨개명을 비롯한 민족문화의 말살과 함께 모든 정신적 가치들이 송두리 채 뽑혀나가기 시작했다.

※2 특히1926~27년 이시이 바쿠[石井漢] 일행의 내한 공연은 서양 춤의 충격을 몰고 와 최승희(崔承姬)·조택원(趙澤元) 등이 춤의 길로 들어서는 계기가 되었다. 배구자(裵龜子)는 1929년 9월 첫 무용발표회를 가졌으며, 최승희·조택원이 잇달아 신무용 공연을 가져 전통 춤 시대에서 근 대 춤으로 넘어가는 교량 역할을 했다. 이들은 주로 전래의 민속춤을 소재로 자신의 춤 세계를 구축하고 생활 놀이춤을 무대 예술춤으로 변화시켰다.

.

고 평가되고 있다.41)

1910년대 기생들에 의해 시도된 궁중 춤과 민속춤의 융합노력을 전통 춤의 창조과정으로 이해하고 20-30년대 서구화와 식민지배하의 문명화란 명분과 더불어 시작된 신무용을 서양춤의 한국적 수용(한국화)으로 해석하고자 한다.42)

여기에는 한성준이 최승희, 조택원 등의 신무용 춤꾼들에게 한국 전통 춤의 접목과 한국 춤을 소재로 한 창작 춤이라는 신무용의 방향과 우리 춤의 활로를 개척한 부분으로 인정되었다. 또한 문명화(즉 근대화)를 서구화로 인식하던 당시의 사회적 조건에서 최승희식 신무용은 폭발적 인기를 얻어 사회적 소통에 성공한 반면, 전통예인들의 전통을 창조하려는 노력은 실패하여 종국에는 기생화 되었다는 주장이 학계의 일반적 견해로 자리 잡았다. 즉 주체적 관점에서 접근하자면 신무용은 전통춤의 창조라고 할 수 있다는 논지이다.

특히 이 과정에서 노출된 전통과 문명의 관계는 첨예한 갈등을 초래하는데 전래 춤의 전수자들의 노력은 평가 절하되어 기생 화되고 서구 춤의 양식을 수용한 신무용은 고상한 예술로서 일반인들이 인식하고 있다고 여겼다. 같은 예술적 표현을 주도하는 춤꾼들이 기생과 예술가로 양분되는 이유는 무엇일까? 박상환은 그의 논문에서 다음과 같이 그 이유를 제시하고 있다.

전래의 춤이 매우 일찍 정형화되면서 춤의 창조자와 수용자 모두에게 미적 감흥을 위한 창작 정신과 자율적 개인의 공간을 충분히 개발하지 못하여 결국 세기말 격변의 시대에서 한국의 고유 춤이 자발적으로 근대화되는 내적 동력을 창조하지 못하였다는 판단이다.43)

그러나 이 견해는 당시의 시대적 상황과 맞물린 우리 춤을 담당했던 춤꾼들의 인간이하의 천시와 멸시, 수모를 감당했던 열악한 사회 제도적 환경을 전혀 감안하지 않은 수사학적 표현에 다름 아니다. 생각해 보라, 생존의 문제도 해결할 수 없는 대다수의 우리 춤꾼들에게 '자율적 개인의 공간', '창작 정신'을 개발할 여지가 있었을까. 그리고 민족정신을 고취시키는 일말의 여지도 가차없이 싹을 자르던 식민통치하에서 우리 전통 춤에 대한 일제의 간악한 문화정책의 칼끝이 당시 어디를 겨냥하고 있었겠는가. 다시 박상환은 춤꾼들과 춤의 몰락을 실패로 규정하고 신무용의 대두를 필연으로 수용하는데 그 성공요인으

註 41) http://blog.daum.net/kjt48/71에서 재인용

42)박상환,『20c초 한국의 춤과 몸에 대한 예술철학적 소고』,3(KRF-2005-042-A00042).2005. 에서 재인용

43) 박상환, op.cit. p.225

로 조선무용의 수용을 들고 있다.

20세기 초반 문명화 논리 속에서 전통과 근대는 첨예한 대립적 관계로 이해되어 조선무용을 중심으로 전통춤을 창조하려던 기생들의 노력은 실패하였으나 문명화된 서양춤에 방점을 둔 신무용가들은 조선무용의 수용에 성공하였다 한성준과 같은 맥락에서 기생공연도 신무용가들이 전통을 창조할 수 있도록 활동의 터전을 보전하는 역할을 하였다고 볼 수 있다 .신무용이 비록 문명화 논리에 내재한 일본식민지 지배전략에 자유롭지는 못하였으나 문화적 단절을 연결하려는 다시 말해 전통을 창조하려는 노력은 양자 모두에게 찾을 수 있겠다 즉 1910년대 극장에서 공연되던 기생춤과 1920-30년대 신무용은 전통춤 창조의 두 가지 길이라고 정리할 수 있다.44)

'전통을 창조하려는 노력'이란 해석이 살풀이춤을 추었던 당시의 춤꾼들에게도 적용이 가능한 수식어일까? 전통을 창조한 것이 아니라 전통을 죽이는 해석도 가능한 이유는 문화적 단절을 획책했던 주체가 누구였는가에 대한 답을 찾으면 간단하다. 평화와 상생을 중요한 가치로 삼고 살아온 춤꾼들에게 느닷없는 '문화적 단절의 연결'은 무엇을 의미하는 것일까. 일제와 그에 동조한 지식인들이 획책한 일을 춤꾼들에게 전가시키고 가증스럽게 책임추궁까지 하면서 실패로 규정하는 어처구니없는 아전인수식 해석이다.

1902년 이후 관기제도가 폐지되면서 궁중에서 나온 관기는 새로 만들어진 극장의 전속예인이 되거나 기생조합에 가입하게 된다. 사회적으로 지위가 낮은 관기들에 의해 궁중 안에서 공연되던 정재가 이제 공공적 장소에서 공연되면서 전래의 춤은 전통춤으로 창조되었고 1909년 관기제도가 폐지되자 이들은 기생조합을 만들어 민간에서 공적 예술 활동을 이어갔다. 그들은 기존의 呈才의 전통적 예술관을 넘어 전문적 무용가로서 자신들의 미학적 관점을 창출하였고 관객의 비평을 통해 전통춤의 근대화와 대중성 확보에 노력하여 1910년대에 일정정도 성공한다. 45)

그렇다고 춤꾼들의 삶이 크게 나아지거나 신분에 따른 차별이 없어진 것도 아니었다.

우리 고유의 정신과 혼이 빠진 기교와 관능적인 무대공연에 맛들인 계층들을 위해 구상했던 한국무용의 신무용과의 접목은 춤꾼들에게 생존을 위한 처절

註 44) 박상환, op. cit., p227.

45) 이문호「한국의 근대화와 한국 전통춤의 자생력 상실 배경」,『공연문화연구』15집. 한국 공연문화 학회, 2007.p.226, 박상환 op.cit.p.224.

한 몸부림이었고 신무용가들에게는 새로운 지평을 개척하는 독자적 발판을 확보할 수 있는 계기가 되었다. 우리의 오랜 역사만큼이나 간직해 왔던 그 생명력, 소통과 상생을 염원했던 간절함 등을 담은 정신세계는 애써 외면하고 전통춤의 신무용과의 접목이라는 굴레를 쓰고 무대 위에서 눈요기 감으로 전락된 우리 전통 춤의 세탁과정이자 일제가 의도한 식민지배 전략의 결과였다. 이를 간접적으로 시사하는 내용을 이병옥은 다음과 같이 밝히고 있다.

19세기 후반 전통예인인 기생의 전통 창조 작업은 사회적으로 폄하되어 저급문화 내지 유곽문화로 인식되고 다른 한편 신식교육으로 교양을 쌓은 신무용가의 전통창조 노력은 고급문화로 이해되면서 신분상승을 희구하던 대중의 문명화 과정으로 수용되었다. 당시 변화된 정황은 신문매체를 통해 확인할 수 있다 “신문에서 기방 춤에 대한 기사는 1910년대와 1920년대만 기록이 있을 뿐이며 석정막과 최승희와 조택원 등의 근대 무용가들이 대두된 이후는 신문 기사에서 사라졌다. 46)

다음은 이처럼 열악한 삶의 조건 속에서 춤꾼들이 벌인 독립운동의 일면을 통해 그들의 내면 세계에 나타난 시대적 모순을 어떻게 인식하고 있었는지 살펴보도록 하겠다.

일제 강점기 수원 지역에서 3·1운동을 벌인 기생 33명의 모습과 인적 사항이 담긴 자료가 처음으로 공개됐다. 공개된 자료는 1918년 7월 발행된 '조선미인보감(朝鮮美人寶鑑)'에 실린 것들이다.- 연합뉴스 2008년 11월 7일 보도 -

기생들이 만세운동에 나선 것은 분위기에 휩쓸린 탓이 아니었다. 그들은 유학생이나 지식인 손님을 통해 세상의 흐름을 예민하게 포착하고 있었다. 일제의 기생 단속령 등 식민 통제에 대한 저항의식에서 촉발되었다. 3월 21일에는 통영에서 기생 정막래(21)와 이소선(20)이 수천 군중과 함께 조선독립만세를 외치다 곧바로 검거돼 징역 6개월을 선고받았다. 4월 1일 황해도 해주에서는 기생 해중월, 옥채주 등이 손가락을 깨물어 나온 피로 그린 태극기를 나눠 들고 만세 삼창에 나섰다. 수원 기생이 1918년 33명, 1925년 18명, 1929년 14명으로 차츰 줄어든 것은 옥고를 치른 후 기생조합에 복귀하지 못했기 때문인 것으로 분석된다. 신현규 중앙대 교양학부 교수는 "잡혀간 기생 중에는 징역살이 후 세상에 눈을 뜨고 본격적으로 무장 독립투쟁까지 한 이들도 있다"면서 "출신 성분 논란이 두려워 기생 신분을 밝히는 경우가 드물어 역사에 기록된 경우

註 46) 이병옥,「근대춤에 나타난 전통계승의 현황과 문제」, 고승길·성기숙『아시아 춤의 근대화와 한국의 근대 춤』(서울: 민속원 2005), pp 178-179, 186. 박상환.op.cit.p.224.

는 많지 않다"고 말했다.47)

이러한 기생들의 잠재된 의식의 분출이 표면화된 행동으로 이어지는 현상이 어디 수원뿐이었을까? 조선 전국 각지에서 그들의 존재를 밝히지 않은 채 어떤 희생도 두려워하지 않았던 움직임들이 공식적으로 기록되지 않았을 뿐 비일비재 했을 것이라는 사실은 추론이 가능하다.

또한 앞서 밝힌 대로 조갑녀의 남원 권번교육과정에서 민족의 자존심을 지켜나가는 교육과정이나 자발적 우리 축제의 전형인 춘향제를 이끌어 가는 치열함은 이런 기생들의 의기와 시대적 연관성을 공유하고 있음을 내비친다고 볼 수 있다.

일제 식민지 지배의 시대 배경과 함께 1920년대 일제의 문화정치라는 시대적 조건 속에서 일본을 경유한 서구의무용이 신무용이란 이름으로 공적장소에서 절찬리에 공연될 때 전통춤의 명맥을 이어오던 기생 춤은 매우 사적인 공간에서 유흥과 연관되어 공연되었고 결과적으로 전통춤의 공연과 향유자는 본격적으로 쇠퇴하기 시작하였다.

1911년 다동조합은 기생조합의 시작이었고 1920년대 기생조합은 전국적으로 일본식 이름인 권번으로 바뀌었다. 이들은 궁중 춤과 기방 춤을 극장무대에서 함께 공연함으로서 일반인도 궁중 춤을 볼 수 있는 기회를 제공하여 춤의 대중화 역할에 기여하였다고 하나 기생의 사회적 천시와 함께 한국의 전통춤은 낡은 시대의 유물로 인식되었고 근대화를 표상하는 문화적 현상으로 신식의 서양춤을 중심으로 전래의 춤 형식이 수용되는 형식의 신무용이 발전되었다.

즉.1920년대에 이르러 사회적 신분이 미천한 기생들에 의한 전통춤 창조보다 서양 춤을 다소 체험한 '신식무용가'들의 전통춤 창시조가 근대성을 담지한 한국 춤으로 인정받기 시작하였다. '문화는 곧 근대성'이라는 사회적 통념이 그 시대부터 만들어 졌다.48)

단지 전통적인 삶의 양식을 고집한 채 신문명과 신문화, 그리고 서구화라는 근대화의 흐름에 외면한 춤꾼들의 시대적 환경은 소외되어 온 구차하고 가난한 삶의 궁핍함이었다. 근대화와 자본주의의 산물인 물질적 가치와 거리를 둔 삶의 방식은 물질적 기준으로 들여다보면 지극히 '비현실적이고 무지한' 자들

註 47) 일제의 기생 단속령에 반발 (chosun.com 2008.11)

48) 이문호「한국의 근대화와 한국 전통춤의 자생력 상실 배경」,『공연문화연구15집』 (한국 공연문화 학회, 2007). p.229에서 재인용, 박상환.op.cit.p.225.

이고 계몽의 대상이었다. 서구의 합리적 시각으로 보자면 더없이 이방인들의 삶이었다.

보다 적나라하게 밝혀진 우리 춤과 춤꾼에 대한 시대적 환경과 일제로부터 어느 정도 인정을 받은 신무용가들과의 비교 또한 많은 점을 시사하고 있다. 다음은 1930년대 최승희의 성공적 무대공연 후에 마해송이 언론을 통해 모집하여 예술인들을 분류한 기사의 일부분이다.

1939년 동경의 '모던일본사'(사장 마해송이 임시 대증간한『모던일본조선판』은 당시 조선문화를 대표하는 인물 100인을 현상 모집하였는데 수 만 명이 응모하였고 당시 식민지 조선을 대표하는 정계 학계 경제계 예술계의 유명인사 100인이 망라 되었다. 그 중 예술인 분류에서 우리는 흥미로운 사실을 발견한다. '무용가'로 한성준 최승희, 명창에 이동백, 여배우 문예봉 그리고 '기생'에 박녹주와 이화중선을 찾을 수 있다. 여성 춤꾼 박녹주나 이화중선은 '기생'에 분류되고 남성 춤꾼 한성준 그리고 여성 춤꾼이라도 최승희 등은'무용가'로 분류되고 있다.[49]

이처럼 한성준과 같은 춤꾼에 대한 긍정적 평가에도 불구하고 일본식민지 지배층과 조선의 상류계층들이 우리 춤을 대했던 시각은 단정적이었다. 천하고 우아하고 고상한 것으로 춤을 구분하는 이분법적 사고, 예술적 비평의 스포트라이트를 받으며 승승장구하는 신무용과 그에 비해 우리 춤꾼들의 궁핍한 조건들, 어떻게 대비한들 비교조차 되지 않는 양극화 현상이었다. 마지못해 끼워넣기식 우리 춤의 자리는 더없이 초라하고 궁색하기만 하였다. 이는 일제가 노리고 있던 문화 정책의 성공이자 신무용이라는 순풍을 타고 기생했던 신무용가들에게는 절호의 기회였다.

이 부분에서 주목해야 할 내용 중 하나는 1910년대부터 이미 궁중춤과 기방춤이 극장무대에서 공연 되었다는 사실이다. 기방춤으로 분류되었던 살풀이춤이 추어지지 않았을 리 없을 텐데, 그럼에도 불구하고 '살풀이춤'은 1936년 한성준에 의해 최초 무대공연, 최초 명칭사용이라는 명분을 앞세워 부민관에서 공연하게 된다. 살풀이춤의 시대구분의 경계선이 그어지는 순간이었다.

그럴 즈음. 조갑녀는 결혼과 함께 춤 생활의 모든 것을 접었다. 그 이유는 개인적 환경의 변화와 다른 각도로 볼 수 있지만 지금 딸 정경희를 통해 밝힌 내용은 자신이 춤을 추었던 기생출신이었다는 사실이 훗날 자식들에게 좋지 않은

註 49) 윤소영 외,『모던일본 창간10주년 기념 임시 대증간 조선판, 제0권 제2호 p.493(동경 모던일본사, 1939)』(번역 어문학사, 2007), 박상환. .op.cit.p.225.

영향을 줄 수 있다는 판단에서 비롯되었음을 고백하였다. 어쩌면 이 시대 기생의 신분으로 춤꾼의 활동을 해왔던 얼마 남지 않은 생존자인 그녀의 고백은 당시 춤꾼들이 겪어야 했던 사회적 천시와 차별, 그리고 우리 춤에 대한 열정과 신무용이라는 당시의 흐름에 굽히거나 흔들리지 않고 꿋꿋하게 지켜온 우리 땅의 진정한 춤꾼이 겪었을 춤에 대한 멸시가 어느 정도였는지 시사해 주는 실증적 증언이다. 50)

.

註 50) 정경희 방문 면담, 2011년 10월 전주.

Ⅵ.19세기와 일제 강점기의 살풀이 춤 형성의 특징

이제까지 살풀이춤이 독자적 형태를 갖추고 형성될 수 있는 여러 정황들을 선행연구자들의 자료와 문헌, 기록들을 토대로 살펴보았다. 본 연구자 역시 그들의 견해에 동의하고 이론의 여지가 없는 부분도 있다. 그러나 살풀이춤의 그러한 다양한 각양각색의 해석에도 불구하고 무언가 미진한 구석, 풀리지 않은 아쉬움은 여전히 남는다.

격변의 시대를 온몸으로 부딪히며 살아왔던 춤꾼의 입장이 아닌, 학자의 지식과 현학적 수사에 적당한 논리적 근거와 문화론적 입장에서 오고 간 담론은 미진할 수밖에 없다. 그 이유는 '살풀이' 춤이 형성된 시대적, 사회적 질곡의 상황이 결코 녹녹치 않다는 사실 때문이기도 하다. 더구나 모든 연구자들의 공통된 의견 중 하나는 어느 개인에 의해 순식간에 만들어져 무대에 올릴 수 있는 춤은 춤으로서 존재가치를 스스로 부정하는 양면성을 띠고 있다. 우리 고유의 전통춤은 역사만큼 그 고유의 특성을 갖고 있다는 점 때문이다. 수 천 년을 전해 내려온 춤의 갈래 중 하나를 특정화 시켜 별도의 명칭을 붙여 '전통과 신무용의 새로운 접목' 혹은 신무용의 전통 춤 수용'이라는 적당한 수식어로 포장된 춤은 고유의 가치와 맥이 없다는 사실에서 더더욱 그러할 것이다.

불확실하고 험난한 인간의 운명을 신과 인간이 만나는 영적인 힘으로 견디어 온 춤꾼들의 충만한 삶을 근대 학문의 논리에 길들여진 우리의 시각으로 재단할 수 있다는 발상은 오류를 범할 수 있는 단초인 셈이다. 그러한 오류로부터 벗어나 춤과 인간과 역사를 올바르게 인식하는 작업은 역사 이전부터 살아온 인간 삶의 원형을 찾아 인류 문화의 본질에 접근할 수 있는 통로일 수도 있다

이러한 현실인식을 바탕으로 '살풀이'의 사전적 의미와 고전적 의미로 해석된 틀의 한계를 넘어 '살풀이춤'이 탄생하게 된 시대적 배경과 그 시대가 안고 있는 제반의 '살煞'들을 '풀이'하려는 춤꾼들의 보이지 않는 의지의 집약적 표현은 어떠했을까? 이 질문에 답할 수 있는 열쇠는 깨어 있는 한 작가의 처절한 외침에 담겨 있었다.

'역사적 진실을 판별한 의무와 자격, 그것은 사학자들에게만 있는 것이 아니라 궁극적으로 우리 국민에게 있다고 본다. 역사학은 과거에 관한 학문이 아니라 바로 오늘의 우리를 참다운 우리이게 하는, 오직 현재의 학문이기 때문이다. 아직 '발견하지 못한' 사료를 적극적으로 찾아보고자 하는 실천적인 노력은

내버려둔 채 섣불리 '사라져 버렸다' '전해지지 않는다'라는 단정을 변명삼아 학설의 기득적 권위에 연연해하는 태도에서 활연히 깨어나지 않으면, 우리는 이제 언제까지나 '잠들어 있는 어제'가 된다. 잠들어 아직 깨어나지 못하고 있다면 오늘도 내일도 무의미한 일이다.'[51]

앞서 선행연구자들(정병호, 황루시, 양종승 등)도 언급 했듯이 살풀이춤의 또 다른 명칭이 여럿 존재하였다는 사실이다. '입춤', '산조', '즉흥무', '수건춤', '허튼 춤', '굿거리 춤' 등 많은 명칭이 존재하였음은 무엇을 의미하는 것일까?

하나의 춤에 이렇게 많은 명칭이 존재할 수 있었던 이유 중 첫 번째는, 춤이 갖는 복합적이며 장구한 역사적 특성이다. 오랜 세월을 거치며 굿판에서 굿과 상호 보완 기능으로부터 춤의 독자적 분화형태를 갖추기까지 많은 변화를 거치며 외형적인 춤 모습은 보는 이의 입장에 따라서 다양하게 해석되었다. 즉, 살풀이춤은 하나의 형태로 완성된 춤이라기보다는 살풀이장단과 음악으로 이루어진 다양한 춤을 총칭해서 일컫는 명칭으로 볼 수 있다. 이 의미는 살풀이장단에 맞춰 추는 춤은 모두 살풀이춤이 되는 것이다. 또한 어떤 형태의 춤도 살풀이 라는 독특한 굿춤의 속성으로 끌어안기도 하고 또는 분화되기도 하는 춤 현상에 대한 다양한 시각의 내비침이기도 하다. 즉 모든 춤을 포용하기도 하고 뱉어내기도 하는 살풀이춤의 독특함과 다양성, 거기에 내재된 혼과 정신의 소통이 춤의 생명력을 지탱하며 민중의 삶 속에서 희로애락을 함께해 왔던 것이다.

두 번째로, 춤의 주술적 성격이다. 굿이 쇠퇴하는 시기도 있었지만 우리민족의 삶과 불가분의 관계에 놓인 굿은 침체된 상황에서도 꾸준히 우리의 영혼을 지배해 온 중요한 의식이자 정신적 지주역할을 해왔다. 그 굿판에서 굿을 주관하는 巫人은 굿과 춤을 잘 다루는 뛰어난 예인의 기질을 겸비했다. 조선시대 이후 무당 신분이 어떤 사회적 대우를 받으며 천민으로 전락하였는지는 근 현대사에 잘 드러나 있다. 巫堂은 굿이 끝난 후 오늘날 뒤풀이 형식으로 그 굿의 성격에 맞추어 입춤 형태의 살풀이, 산조춤 형태의 살풀이, 즉흥무 형태의 살풀이, 수건 춤 형태의 살풀이, 허튼 춤 형태의 살풀이, 굿거리 춤 형태의 살풀이 등 다양한 형태의 살풀이춤으로 굿에 참여한 사람들과 어울렸다. 즉 어느 형식이나 틀에 메이지 않고 때와 장소에 맞추어 얼마든지 자유로운 춤사위로

註 51) 하용준,『유기 』(서울: 더프로젝트커뮤니케이션, 2004). 서문

민중의 애환과 설움, 고통 을 나누고 푸는, 굿이 존재하는 어디에서든 추어진 굿 춤이었다. ‘煞 풀이’라는 어의적 의미는 동작과 춤사위에서 발견할 수 없는 주술적 영역의 교집합이자 춤과 굿의 불가분의 관계에서 이루어진 각 시대별 소통의 방식으로 볼 수 있기 때문에 이러한 추론은 가능하다. 섣부르게 “주술적 형태는 전혀 찾아 볼 수 없는 예술적으로 승화된 춤”이라는 해석은 살풀이 춤에 대한 깊이와 역사를 외면한 단견이다.

세 번째로, 우리 춤을 분류하는 학자들과 일제 식민지 지배의 그늘이 여전히 상존하면서 빚어진 그릇된 인식의 결과이다. 살풀이춤을 기방 춤, 혹은 기생 춤으로 분류하고 연희와 오락위주의 춤으로 전락시켜 다른 명칭으로 빗대어 부르며 홀대했던 당시의 양반 지배계층의 우리 것에 대한 천시와 사대주의적 의식의 발로이다. 사람에게 엄연히 이름이 존재함에도 불구하고 별명이나 속어 은어를 사용해 그 사람의 인격에 모독을 주는 행위와 같다.

네 번째로, 한성준이라는 당시의 빼어난 춤꾼에 의해 1936년 부민관에서 최초로 무대공연이 이루어 졌다는 이제까지 거의 정설로 되어있는 학계와 무용계의 오류이다. 최소한 춤이 무대에 오르기까지 그 춤에 대한 디자인 즉 춤의 설계도라 할 수 있는 모든 자료(무보 악보 등)도 전해지거나 남겨져 있지 않다. 이미 살풀이 춤 중 어느 종류는 극장식 무대에 올려도 전혀 손색이 없을 만큼 독자적인 형태로 존재했다는 사실의 반증이다.

또한 최승희식 신무용이 무용계를 강타했던 그 시기에 무대에 올리려 했던 우리 춤에 대한 명칭은 대단히 상징적이고 가장 중요한 부분이었을 것이다. 고상하고 예술적 의미가 묻어난 명칭을 얼마든지 고안할 수 있음에도 불구하고 우리 냄새가 그것도 주술적 의미가 묻어나는“살풀이”춤 명칭을 그대로 명명하게 된 연유는 바로 이러한 근현대사의 시대적 배경에서 이루어졌다. 즉, 한성준의 살풀이 춤 부민관 공연이 한성준의 개인의 의지가 아닌 이미 살풀이춤으로 명명되어 오랫동안 전해 내려온 그 명칭을 고수할 수밖에 없었던 시대적 배경과 그를 교묘히 이용한 일제의 간교한 문화정책의 전략이었을 개연성도 짐작할 수 있다.

그러나 이러한 시대적 정황과 달리 한성준 개인의 행적과 평소 살아 왔던 삶은 긍정적으로 평가되고 있다.

그는 일제시대 창씨개명을 하지 않았고 만주 등을 돌며 조선인들을 격려했다. 당시 일제 식민지 정책에 의해 우리 것이 무참히 파괴되던 시기 한성준은 조선 정신을 춤에 담아 표현하려고 했다. 그의 이 같은 뜻은 스물 한 살 이라는

어린 나이에 동학에 참여했던 것으로도 알 수 있다. 동학입도는 춤을 민중의 것으로 되돌려 놓는 계기가 되었고 동학군과 만나면서 진보성을 담보한 춤으로 거듭 태어났다. 또한 당시 춤을 추는 일은 광대라 하여 사회의 질시와 천대를 받았으나 한성준은 이에 굴하지 않고 자신의 춤에 진보성을 가미하여 조선정신을 표출하였다. 52)

원래 한성준의 의도한 바와 달리 일제는 치밀하고 간교하게 한성준을 이용하여 살풀이춤의 형성과정을 축소 왜곡시켜 기록에 남겨 두었다. 이로서 한국 춤의 오랜 역사적 뿌리를 부정적 시각으로 바라 볼 수 있는 단서를 족쇄처럼 채워 놓은 결과를 초래하였다.

다섯 번째로 살풀이춤은 지금까지 논의된 것과는 다르게 훨씬 오래 전부터 광범위하게 민중의 삶 속에 혹은 지역적으로 그 명칭을 유지하면서 독자자적인 형태로 뿌리내려 왔음을 알 수 있다.

“조선미인보감해제”등 문헌에 기록되어 있다시피 이미 1918년 이전부터 ‘살풀이춤’이라는 명칭으로 춤이 추어져 왔다는 사실이다.53)

이러한 문헌의 기록보다 훨씬 이전부터 살풀이춤이라는 명칭의 춤은 이미 보편화 되었을 것이란 추론은 보다 확연해 진다. 문헌 기록은 항상 사실 전개 한참 이후의 단계이기 때문이다. 즉 1918년 문헌의 최초기록(지금까지 밝혀진 바에 의한) 이전에 (문헌기록을 위한 채집이나 고증 ,검증 기간을 감안하지 않더라도) 4.50년 이상 혹은 100년, 몇 백 년 훨씬 이전으로 춤의 형성 시기는 거슬러 올라 갈 수 있다. 기존의 정설인 1936년과는 엄청난 시차가 존재함을 확인할 수 있다. 이미 오래 전 부터 추어오던 춤을 문헌에 기록했을 뿐이다.

들판에 피어 있는 야생화 한 송이에 이름을 붙여 식물도감에 이름을 올려 등록한 사실과 같은 이치이다. 이 야생화는 어느 날 갑자기 피어난 꽃이 아니라 오래 전부터 자생적으로 번식하며 오랜 세월 동안 달리 명칭이 없이 사람들이 필요에 의해 적당한 여러 이름으로 불리어지다 마침내 공식적인 하나의 명칭으로 등록되었다. 즉, 살풀이춤의 형성과정은 춤 자체가 그렇듯 어느 형식이나 틀에 얽매임 없이 굿판과 함께 자연스레 형성되어진 우리 민족의 정서적 반영의 형태적 예술이자 정신적 세계를 담아내는 그릇이었다.

註 52) item.hanyang.ac.kr/0003/101/1_104.html

53) 조선연구회(편).송방송(색인).이진원(해제),『 조선미인보감해제』민속원.2007.
정경희,『명인조갑녀의 민살풀이춤 연구』조선대학교 박사학위논문,2009,p.21

특히 조갑녀 살풀이춤은 무대공연을 위해 꾸며지거나 여러 춤 동작의 화려한 부분만 섞어 수건을 들고 추는 기존의 살풀이춤과 확연히 다른 전통의 맥이 살아 있는 춤이다. 그럼에도 불구하고 전통적이라는 이유에서인지 아니면 적당히 섞어 재창조라는 작업을 거치지 않아서인지 비주류에 머물러 있다.

조갑녀의 춤 인생은 시작부터 비주류였다. 신무용의 흐름에 눈길 한번 주지 않고, 남원의 권번에서 우리 춤의 명맥을 고수하며 시대의 흐름과 타협하지 않고, 춤과 함께 식민지 치하에서 우리 말, 우리 예법, 우리의 가치를 꿋꿋하게 지켜온 곧은 춤꾼을 우리는 기억해야 한다. 조갑녀의 남원 권번에서 생활 중 일본어 교육을 거부하고 일본인들의 연회에는 참석하지 않는 원칙을 세워 지켜나간 점은 민족의식이 몸에 베어날 수 있도록 교육을 시켰던 남원 권번만의 독특한 여건이었다.54)

“ 남원은 지형적으로 문화의 중심으로 소리와 춤 그리고 많은 예인들을 배출한 수준 높은 예향이었다고 그래요. 더구나 춘향이라는 예기이자 의기의 상징성이 남원 권번의 예기들에게는 굉장한 자부심을 갖게 하였고 그런 연으로 춘향의 제사를 권번에서 지내는 등, 후일 춘향제를 일구어 내는 불씨가 이미 타오르고 있었다고 말씀하세요. 그래서 춘향제 행사 첫 회에는 너무 어려 참가를 못했지만 다음 해 부터는 선배들과 함께 춤을 추었다고 합니다. 그리고 그 이후부터는 거의 독무대로 시작할 때마다 맨 처음 승무를 추었답니다. 몇 년 후에는 살풀이를 추었고 일부 예기들이 서울로 올라가기도 하였지만 어머니는 끝까지 남원을 떠나지 않고 우리 춤과 더불어 보내시다 19세 때 결혼과 함께 춤 생활을 접었다고 해요”55)

요즘 K-POP을 위시해 한류라는 새로운 문화의 흐름이 전 세계를 휩쓸고 있다는 보도를 자주 접한다. 대단한 성과이자 국가적 위상과도 관련된 엄청난 일임은 누구나 인정하는 분위기다. 여기서 이러한 상황을 폄하하려는 의도는 전혀 없다. 다만 우리의 전통문화라는 알맹이가 빠져버린 한류라는 이름으로 드라마, 배우, 가수들이 이 나라 저 나라를 돌아다니며 한국이란 나라의 이미지를 심어가고 있다. 중요한 것은 생명력과 본질이다. 유행처럼 번지는 일시적 문화 현상은 확 타오르다 사그라지는 불꽃같은 속성을 지니고 있다. 단 몇 년을 지탱하지 못하고 사라져간 그런 유행과 같은 현상들이 어디 하나 둘 이었

註 54) 정경희 면담 내용, 2011년 10월 16일, 전주.
55) 정경희 면담 내용, 2011년 10월 16일, 전주.

던가. 기본과 기초가 튼튼하고 본질과 뿌리가 제대로 인식되지 않는 문화적 현상은 일시적일 수밖에 없다는 사실은 모두가 인정하고 받아들여야 하는 진리이다.

몇 천 년을 넘게 전해 내려온 우리 춤의 영원한 생명력과 그 숨결에서 의외로 외국인은 감탄을 넘어 놀라워한다. 무대의 화려한 조명과 현란한 동작과 함께 국적을 알 수 없는 괴성이 요란한 무대를 그들이 왜 모를까. 어쩌면 우리보다 훨씬 앞서 록음악, 헤비메탈음악, 무대 안무 등은 그들의 경험을 통해 이미 식상해 있는지 모른다. 그래서 우리의 독특한 문화의 본질을 알아챈 그들은 신비와 경이로움에 사로잡힌다. 어느 쪽이 더 생명력이 있는지는 각자가 판단할 몫이다.

진정한 가치가 담겨진 우리 것을 보존하고 전승하기보다는 무조건적인 재창조, 새로운 요소들의 접목, 이런 시도가 우리 전통 예술이나 춤 문화에 어떤 영향을 미치는지 춤과 관련된 사람들이 좀 더 신중한 사고의 접근이 필요하다. 이는 역사의 새벽 이전부터 굿판에서 시작된 우리 춤의 무한한 생명력을 계승 보존하는 작업이 곧 혼란한 시대에 우리의 정체성을 지키는 의미 있는 일이기 때문이다.

“우리가 당면하고 있는 우리 역사의 첫 번째 화두는 역사의 새벽이 열린 시점이다. 한편에서는 지금으로부터 오천년 전이라 하고 또 다른 쪽에서는 일만 년이 넘는다고 한다. 과연 어느 편의 말이 옳은가. 관점의 차이라는 말을 끌어다 놓고 언제까지나 엉거주춤 병존시킬 수 있는 견해인가. 아닐 것이다. 오천 년이라는 시차를 두고 병립할 수 있는 역사 사실은 없다. 그렇다면 우리가 주목해야 할 것은 어느 한 쪽은 틀림없이 중대한 관점의 오류를 범하고 있다는 점이다.“ 56)

이러한 관점의 오류는 바로 우리의 과거의 일이자 오늘 이야기이며 역사적 진실이 바로 잡혀지지 않는 이상 미래에도 꾸준히 반복해 풀어야 할 문제이다.

불과 100여년 안팎, 아니 30여년(1980년대) 전의 역사적 사실조차 문헌의 기록이나 고증의 근거가 없는 현실이다. 모든 선행 연구자들이 주류라는 학계의 기득권에 안주하여 외면하는 사실들에 대처할 수 있는 방법을 찾기란 어려운 현실이다. 그들이 주장하는 이론과 역사적 해석 역시 추론에 불과하다. 같은 시점에서 다른 상반된 추론 역시 동등하게 논의되고 인정 되어져야 한다.

註 56) 하용준,『유기 』(서울: 더프로젝트커뮤니케이션, 2004). 2권, 서문.

그렇다면 이러한 기록과 자료의 실존 상황이 이제까지 정설로 인정되어 왔던 배경은 무엇일까? 주지하다시피 일제의 식민지 정책, 그 중에서도 문화 정책은 훨씬 집요하고 치밀한 계획아래 진행되어 왔음을 여러 사례에서 확인할 수 있다. 무수한 명산名山과 혈지穴地에 쇠말뚝을 박아 우리 민족의 氣와 穴을 파괴하는 행위, 풍수지리학적으로 지구의 중심 穴자리로 알려진 태전太田을 대전大田으로, 백성들이 편안히 산다는 섬의 안민도安民島라는 이름을 잠자는 섬의 의미인 안면도安眠島로의 개칭改稱을 서슴치 않았고 우리의 음악을 농업행위에 국한된 음악으로 왜곡시켜 농악으로 부르게 하고, 광개토 대왕 비문의 훼손과 조작, 창씨개명 등은 드러난 단면에 불과하다. 하물며 오랜 역사만큼 우리 민족의 정서적 유산인 살풀이춤을 본래의 모습 그대로 두었겠는가.

살풀이춤이 오랜 역사와 더불어 민중과 함께 굿판에서 혹은 마을 축제에서 면면히 이어져 내려오는 현상에 대해 일제는 우리의 정신적 지주역할을 담당했던 굿판을 탄압하면서 함께 추었던 살풀이춤을 그냥 방치하지 않았다. 살풀이 춤 고유의 정신과 혼을 일거에 말살할 수 있는 방책은 이제까지의 물리적 방법보다는 원래 살풀이춤을 하찮은 기생들이 추었던 기방춤, 유곽춤으로 폄하시키고 이것을 '일본식 신무용에 접목시켜 새롭게 태어나게 했다'라는 해석을 덧붙였다. 그런 후 언론과 식자층을 동원하여 살풀이춤의 정통성과 역사성을 희석시키는 대중적 조작이 이루어졌다. 이렇게 '1936년 한성준의 최초 살풀이 춤 무대공연과 명칭의 최초사용'은 정설로 각종 문헌과 언론 보도에 기록되었다. 이러한 일제의 교묘한 수법으로 기록된 거짓이 정설로 둔갑되어 해방 이후에도 우리 학계와 무용계를 반세기 넘도록 지배해 왔다.

어느 시대에 문화 예술의 한 장르가 형성되기까지는 수많은 시간과 인간의 살아온 흔적들이 녹아 스며들어 있는 복합적 요소들을 품고 있다. 근대적 살풀이 춤, 즉, 일제시대 한성준에 의해 '신무용의 전통무용의 접목 내지 수용'이라는 꼬리표가 붙은 춤은 하나의 시대적 산물, 또는 시대적 현상으로 아무런 거부감 없이 우리 사회에 수용되어 졌고 이제는 춤의 주류로 자리 잡았다. 하지만 그러한 시대적 현상 뒷면에 보이지 않는 본질적 세계는 보다 복잡하고 우리가 간과하기 쉬운 여러 가지 배경들이 일정한 구조를 형성하고 있었다.

식민지 지배라는 특수한 배경 하에 일제의 문화정책은 우리민족의 정신과 혼을 말살하기 위한 치밀하고 집요한 지배전략의 핵심이었다. 지배전략의 덫은 우리의 민족혼이 조금이라도 꿈틀거리거나 싹이 돋을 기미를 보이는 어떤 것도 말살의 대상이자 포획물이었다. 그러한 시기에 태동한 한성준의 살풀이춤의

탄생은 일제의 묵시적 인정을 수반하는, 일제식민지 문화 정책에 동조하는 내용과 형식이 갖추어졌다는 의미와 우리 춤을 그러한 상황 속에서 명맥을 유지하려는 고육지책이었다는 이중적 구조와 양면성을 이루고 있다.

더욱 안타까운 사실은 전통 살풀이춤과의 단절이다. 춤의 주체를 상실한 기교와 미적인 요소들로 이루어진 춤, 바라보는 춤, 객석과 무대의 분리된 춤, 모두의 신명과 어울림이 사라진 감상의 이미지를 강조한 춤으로 변화되었다.

역사적 유적과 유물이 귀중한 자산임을 우리는 어떤 설명이 필요 없이 인정하는 이유는 거기에 그 시대적 가치를 판단하는 중요한 단서와 살아 숨 쉬는 시간의 지문들이 꿈틀거리기 때문이다.

과거와 단절은 현재의 바탕을 허약하게 만든다. 아울러 미래에 대한 비전과 전망이 밝을 수 없다. 즉 과거와 현재와 미래는 분리된 시점이 아니라 통시적으로 일관되게 관통하고 있는 정신적 물질적 가치체계의 유기적 결정체인 것이다. 춤 역시 마찬가지이다. 과거 춤의 자산이 실종된 현재 춤의 위태로움은 미래 춤의 전망을 어둡게 만든다.

이러한 살풀이춤이 갖는 본질적 세계를 제대로 파악하지 못한다면 춤의 내면의 세계를 이해할 수 없다. 춤의 정신적 영역이 빠진 춤은 혼이 없는 춤으로 남는다. 그래서 온갖 기교와 미적 구성요소에만 치중하게 된다. 오늘날 우리 춤의 현실이 이럴 수밖에 없는 근원이 바로 살풀이춤의 형성과정에 드러나 있다.

이런 춤의 현실에서 조갑녀의 살풀이춤이 시대사적 의미를 갖는 이유는 명료하다. 인위적이거나 가공하지 않은 전통의 맥을 이어왔기 때문이다. 꾸미거나 요란 떨지 않고 “ 춤이 앵기는 대로 추는 ” 그런 춤이기 때문이다. 특별한 기교나 형식이 필요치 않고 누구나 신명과 한이 어우러져 몸과 마음이 가는대로 추는 즉흥적인 춤으로 무형식의 형식, 무기교의 기교와 같은 동양철학과 사상이 깊숙이 배어 있는 우리 본래 춤의 한 갈래이기 때문이다.

Ⅶ. 조갑녀 춤의 본질과 시대적 의미

일제의 식민 지배를 벗어난 지 65년이 지난 지금, 하나의 역사적 사실에 대한 형성시기의 기록이 다르게 존재하고 있는 실상에 대한 학계의 반성이나 잘못을 인정하는 목소리는 아직 들리지 않는다. 시대가 바뀌고서도 대한민국의 문화와 예술의 밑바탕을 구성하고 있는 짙은 그림자는 당분간 사라지지 않을 우리들의 암울한 자화상이다. 우리 고유의 음악을 음악이라 부르지 못하고 국악이라 구분하여 홀대하는 경향과 다를 바 없이 전통춤도 서양 춤과 관능적인 댄스 위주인 춤의 주류로부터 벗어나 있다.

이런 현실은 식민지 지배의 망령들이 지금도 대한민국 학계, 언론, 종교, 교육, 문화계 곳곳에서 버젓이 활개치고 있는 현상의 일부분이다. 그 망령의 부활은 기득권을 유지하면서 끊임없이 재생산되었고 현 정권의 방송법을 비롯한 언론 악법의 실존 상황에서 여실히 엿볼 수 있다. 일제의 식민지 지배당시 문화정책의 수법과 그대로 닮은꼴이라는 이 시대의 아이러니이다. 그래서 역사는 반복되는 시행착오의 변증법적 자기진화를 필요로 한다.

특히 자의든 타의든 일제의 문화정책에 가담한 조선의 지식인들과 지배계층이 너도 나도 우리 것을 폄하하기 시작하면서 이들이 서구세계의 이성과 합리적 사고로 삶의 질서를 재편하는 동안 우리는 고유의 문화와 전통을 비롯해 무엇이든 서구의 것과 비교해 열등한 것으로, 또 버려야 할 낡은 유산으로 취급하였다.

서구화 곧 근대화로 내닫는 실상은 신의 영역이라 할 수 있는 자연을 개발과 착취의 대상이자 끊임없는 인간의 이기심과 욕망의 대상으로 삼기 시작했다. 우리네 삶의 공간은 무한질주의 경쟁이라는 살벌한 구도 하에 승자와 패자로 구분하면서 패자의 설 자리는 자본과 온갖 권력의 노예로 전락하기 시작하였다

이렇게 일방적으로 진행되어 온 근대화는 엄청난 부작용을 수반하였다. 이미 물질분명의 편리함과 안락함에 익숙해져 버린 인간에게 이러한 현실은 여전히 무관심과 남의 일처럼 실감하지 못한 가운데 소수의 관심을 기울인 사람들이 온전한 삶의 양식을 접하기 위해 찾아가야 하는 곳은 결국 버려야 할 유산으로 팽개쳐 버렸던 근대화 이전의 가치였다.

과거와 현재 사이에 이어지는 삶의 공간에서 근대의 잣대로 모든 것을 헤아리는 것은 불가능하다. 그러나 불가능을 뛰어 넘는 강력한 에너지를 근대화 이전

의 버려진 흔적에서 다시 찾을 수 있듯 전통 춤에서 오래되고 절제된 표현의 메시지를 춤꾼의 몸짓을 통해 읽을 수 있었다. 또, 거기에는 기존 춤의 요란한 기교와 현란한 동작이 아닌 친근함과 강한 생명력을 간직하고 있었다. 바로 조갑녀의 살풀이 춤이었다.

장단은 살풀이 춤 장단인데 수건을 들지 않고 추는 살풀이 춤, 소품이나 꾸밈이 없다는 의미로 '민'자를 앞에 붙여 민 살풀이로 불리어졌다. 옛 춤꾼들에게는 보통으로 추어졌던 춤이었지만 세월이 지나 모두 수건을 들고 추는 춤이 주류를 이루며 점차 기억에서 멀어진 춤이 되었다. 이를 두고 춤 연출가인 진옥섭은 "타임캡슐을 개봉한 것처럼 옛 모습 그대로 의 춤, 무늬 없는 '민'자 역시 다른 의미로의 장식이 되었다. 이시대가 잃어버렸던 무늬가 민 살풀이라는 춤의 얼룩 속에 보관되어 있었다." 라고 표현하였다.

수건을 들고 추는 살풀이춤이 치밀하게 새겨 넣은 청자라면 민 살풀이춤은 무심한 마음으로 담담하게 구워낸 백자였다. 잘 짜인 살풀이춤이 조각보의 화려함이라면 민 살풀이춤은 채색되지 않은 결 고운 한필 비단이다. 단지 '수건을 들지 않음'이 아닌, 한없이 흐르며 구사하는 즉흥의 미학이 우리 시대가 새롭게 다시 맞이해야 할 위대한 완성의 결정체이다.

살풀이춤의 음악은 리듬은 살풀이 장단이고 가락은 시나위 선율이다. 남도 무속 선율을 피리, 대금, 아쟁 등의 숙련자들끼리 즉흥으로 합주하는 음악이다. 곧 살풀이 음악은 변화하는 실체이고 그 위에 오르는 것이 살풀이춤이다.57)

즉흥은 흔히 이야기하는 임기웅변이 아니라고 해요. 존재한 모든 것을 버리고 순수하게 그 무대만의 무언가를 조성하는, 까마득한 옛날부터 전해 내려온 잊혀진 기법의 이름이 즉흥이지 않을까요. 특별히 크고 미적인 동작 없이, 손은 머리 위를 넘지 않으며 어깨 아래로 떨어지지 않게, 그 대신 걷지 않는 길을 걷는 낯섬과 긴장감 도는 고도의 몰입이 있어야겠지요. 그것은 오로지 펼쳐지는 선율에 적응하며 끊임없이 흐르는 것으로 볼 수 있을 것 같아요. 기록으로 전해 내려오거나 하지 않고, 그러나 보이지 않는 정신적 내면을 끊임없이 탐닉한다고나 할까요, 그것은 동작이 크지 않은 가운데 나올 수 있는 무한한무늬 결 같은 그런 걸 거예요. 그렇기 때문에 배울 때는 반듯하게 추지만 무대에 서면 여건에 따라 즉흥적인 춤, 즉 자기만의 춤을 출 수 있는 즉흥적인 흐름을 가져야 하는 것이라고 해요. 이것이 바로, 이 즉흥성이, 우리 춤의 모든 부분을 관통하는 철학과 삶의 질서를 대변하는 핵심이라고 봐요"58).

註 57) 진옥섭.『생각의나무』.http://blog.naver.com/u0i0/90029676952.2008

오늘날 주류를 이루는 살풀이춤은 수건을 통하여 곡선을 심화했고 전통적인 동작들을 골라 섞어 미적으로 완성하였다. 그리고 언제부터인지 판에 박아 '가르치는' 춤이 되어 버렸다. 극단적으로 말해 오늘날엔 춤판을 통해 추어지는 춤은 존재하지 않는다. 절실히 휘어잡는 감동의 흐름이 없는 것이다.

민 살풀이춤은 가르치기 위한 춤이 아닌 추기 위한 춤의 존재를 돋보이게 한다. 동작이 없으면서 춤이 될 수 있는 춤, 존재조차 모르는 춤의 존재가 바로 즉흥적 춤의 세계다. 의식적인 노력으로 무의식에 도달해 저절로 움직이는 순간을 조성한 것이다. 배우려면 배울게 없는 신기루 같은 춤, 그래서 도무지 옮겨 담을 도리가 없는 춤, 발견되자마자 부스러져가는 유물 같은 춤인 것이다. 아니 벌써 풍화되어 다 날려버리고 한줌밖에 없는 춤이다.59)

"남원권번의 춤이 좋은 이유는 당대 최고의 춤 선생님이었던 이장선 선생께서 궁에서 벼슬을 버리고 남원에 내려와 권번에서 춤 지도를 하게 된 인연은 어머니에게 춤의 새로운 세계를 접할 수 있는 춤 인생의 축복과 같은 의미였다고 여기신 것 같아요. 그리고 이장선 선생님 한분께서 줄곧 춤을 지도해 왔기 때문에 여러 춤 선생을 거치며 배우는 요즘과는 판이하게 틀렸다고 해요. 어머니께서는 춤을 여러 선생에게 배우는 것을 아주 싫어하시는데 ,그 이유는 춤의 맥과 정신이 지도하는 방식에 따라 틀려지고 그렇게 되면 배우는 사람은 기준과 정확한 춤맥을 알지 못한다고 하시더라구요. 어머니께서 사람들로부터 조갑녀 당신 춤이 좋다고 하는 이유는 '네가 훌륭한 스승 한분에게서만 춤을 배웠기 때문에, 춤이 뒤죽박죽되지 아니했기 때문에, 아마 남들 눈에 좋게 보였나 보다'라고 말씀하십니다."60)

이처럼 춤의 맥이란 것은 한국 춤에서는 무엇보다 중요한 핵심이다. 거기에는 춤의 동작뿐만 아니라 그 속에 내재된 정신적 영역의 가치들이 그대로 담겨있기 때문이다.

"사실 민 살풀이춤의 명칭은 2007년 10월 어머니의 무대공연에서 무대감독이 툭 던진 말 한마디로 탄생한 이름이라고 해요. 어머님 말씀이 별도로 민 살풀이춤으로 전해 내려온 춤은 실존하지 않는다고 합니다. 특히 1932년부터 남원 춘향제에서 승무 검무와 함께 어머니께서 추신 살풀이춤은 그냥 살풀이춤의 명

註 58) 정경희 면담 내용 2011년 10월 16일 전주

59) 진옥섭.『생각의나무』.http://blog.naver.com/u0i0/90029676952.2008 에서 재인용

60) 정경희 면담 내용 2011년 10월 16일 전주.

칭으로 추어졌고 본인 자신도 지금에 이르러 왜 민 살풀이 춤이라고 부르는지에 대한 불만 섞인 마음을 토로하셨어요."[61] 이 사실은 이미 한성준 부민관 공연에서 최초 살풀이 명칭 사용이 사실과 다름을 실증하는 대목이다. 어쩌면 주류를 이루고 있는 이매방 한영숙류의 살풀이 춤과 구분하기 위한, 더 나아가 살풀이춤의 여러 유형을 부정하고 주류를 이루고 있는 하나의 춤으로 인식하게 하고자 하는 의도로도 해석할 수 있다. 다만 이 의도적인 행위의 주체가 한영숙류파나 이매방류파의 춤과 관계된 사람들이 아니라 우리들 모두가 의식적이든 무의식적이든 암묵적 합의로 이루어진 결과로 봐야 할 것이다.

분명한 사실은 살풀이춤이 갖는 다양한 명칭에서 알 수 있듯이 살풀이장단과 음악에 맞춰 추는 춤은 모두 살풀이춤으로 불리어져 왔고 그 만큼 살풀이춤은 하나의 형태로 못 박을 수 없는 다양성의 함축된 의미를 반증하는 것으로 이해할 수 있다. 따라서 조갑녀 명인이 추워 왔던 춤은 살풀이춤의 여러 형태 중 한 갈래를 이 장선으로부터 춤의 기본을 전수받아 권번에서 그대로 전승된 전혀 꾸미거나 기교적 동작이 가미되지 않은 즉흥성과 자유분방함을, 그러면서도 고도의 절제된 함축성을 아울러 담고 있는 우리 고유 살풀이춤의 한 유형으로 볼 수 있다.

"어머니는 수건을 들고 추시질 안 해, 수건을 들고 추는 걸 어, 뭐에 의존해서 춘다고 생각을 하시더라고요. 그래서 내 정말 내 몸 갖고만 출 수 있는 춤을 춰야지, 뭐에 의지해서 , 수건에 의지해 갖고 표현하고, 컴푸라치가 되고, 이렇게 춤이 덮어지고, 그런 것은 아주 싫어하시더라고요"[62]

시대에 따라 어느 사회든지 문화 예술을 주도하는 주류와 그렇지 못한 비주류로 나눠지게 마련이다. 우리가 현재 살풀이라고 규정하는 춤은 1936년 한성준이 무대공연을 시작으로 우리 춤의 주류를 형성하였다. 얼마 후 이 매방은 어린 시절 중국의 유학과정(1935~1939)에서 접한 서양춤의 춤사위를 바탕으로 동작을 좀 더 역동적인 춤의 형태로 변화시키면서 살풀이춤의 독자성을 확보하면서 주류의 주축이 되었다.

보다 근원적인 측면에서 조갑녀의 살풀이춤이 전통의 맥과 근접해 있다는 점은 춤을 연구하는 학자나 춤꾼들 모두 부인할 수 없는 사실이다. 즉, 조갑녀의 살풀이춤은 신문화와 신무용의 수용을 받아들인 현재 주류를 이루고 있는 살풀이춤과 다르게 19세기 말 전후의 모습 그대로 전해져 온 살풀이춤의 한 유형

註 61) 정경희 면담 내용 2011년 10월 16일 전주

62) 『이야기로 듣는 남원 국악사』.(국립 민속국악원,2008), p.196.

이 그대로 보존되어 내려온 춤이고 그 전승자가 아직 생존해 있다는 사실에서 더욱 확연하다. 당대의 뛰어난 독보적 춤꾼에게 내미는 유혹의 손길도 허다했다.

“하지만 천생이 춤꾼인 어머니는 그 유혹을 뿌리치시고 우리 춤을 고집하셨어요. 욕망의 거미줄에 포착되는 순간, 영혼의 자유는 박탈된다는 것을 알고 있었다는 생각이 들어요.

춤을 접은 춤꾼이 바라보는 세상은 어떤 지향점이 없는 무의미한 삶 그 자체였을 거예요. 내부에서 꿈틀거리는 열정을 애써 숨기며 반평생 가까이 숨죽여야 했던 세월은 우리 춤이 처한 현실을 그대로 보여주는 단면인 것 같아 씁쓸해하시기도 하고요. 세월에 묻힌 춤꾼이 꿈꾸는 영토는 욕망의 진흙탕이 아니기에 그 동네를 기웃거릴 생각은 없으셨겠지요. 하지만 세상은 숨어계시는 어머니를 마냥 두지 않았어요. 첫 공연의 착륙 목표는 사람과 사람을 신명나게 하고 한데 묶어주는 춤, 그 아름다운 힘으로 온전해지는 영토를 염두에 두신 것 같아요.”[63]

“살풀이장단에 춤을 추면 살풀이춤이 되는 것이재, 굿거리장단에 수건 들었다고 살풀이춤이 되는 것은 아니제” 라는 조갑녀 명인의 구술 내용은 조갑녀가 추었다는 살풀이춤인 민 살풀이춤의 정의를 가장 집약해서 표현한 구절이다[64].

“수많은 사람들과 함께 건강한 춤을 추고 싶어서요. 우리가 원하는 세상, 삶의 주인은 바로 너와 나, 우리 자신인 세상, 평화와 행복이 넘치는 세상을 만들고 싶은 춤을 추고 싶었어요.”[65]

이처럼 살풀이춤 형성과정에는 우리의 근현대사의 모든 내용이 고스란히 압축되어 있다. 살풀이춤을 제대로 이해할 수 있다면 우리 근 현대사를 제대로 파악할 수 있다는 추론도 가능하다.

역으로 우리 근현대사를 제대로 파악 할 수 있다면 살풀이춤에 대한 올바른 인식이 가능해야 할 터인데 그렇지 못한 현실이다. 누구의 책임에 앞서 기존의 사학계가 식민사관의 잔재를 뿌리 뽑고 숨겨지고 감춰진 진실들을 밝은 햇빛아래로 챙겨 낼 때 가능한 일일 것이다. 그러나 우리의 현실은 진실을 끄집어내는 작업을 두려워하는 식민지시대 집단의식이 아직도 주류를 이루고 있다. 그러한 몇몇 단면을 아래에서 살펴봐야 할 필요성은 우리 춤을 비롯한 민족 문화

註 63) 정경희 면담 내용 2011년 10월 16일 전주

64) 『이야기로 듣는 남원 국악사』.(국립 민속국악원,2008), p.197.에서 재인용

65) 정경희 면담 내용 2011년 10월 16일 전주

전반이 얼마나 왜곡 되어 왔으며 그 여파가 지금까지 우리의 삶 깊숙이 스며들어 어떻게 우리 의식을 지배해 왔는지를 들여다 볼 수 있는 거울이기 때문이다.

우리의 건국이념으로 전해져 온 홍익인간이 어떻게 왜곡되어 지금까지 우리의 의식을 지배하는지를 살펴보면 보다 뚜렷해진다.

단군이 나라를 세우는 시기는 여러 정황으로 비추어 빙하기가 끝나가는 시기로 추정할 수 있다. 혹한의 추위를 피해 태양이 뜨는 곳을 향해 끊임없는 이동이 계속되었고 무엇보다 절실한 것은 씨족의 개념 혹은 부족의 개념으로 이루어진 고대 사회의 집단이동에서 종족유지와 번식은 물론 악조건을 해쳐나가는데 한사람의 힘이라도 아쉬운 형편이었을 것이다. 그 열악한 상황에 남에게 널리 이로움을 베푼다는 의미는 전혀 설득력이 없는 해석이다. 어떤 현실적인 진실을 포함하지 않는 신화는 없다. 한자의 품자론적 의미, 문헌의 문맥적 맥락, 당시 인류사적 정황 등을 살펴볼 때, 弘益人間은 '널리 인간을 이롭게 하다'라는 뜻이 아니라 '널리 무리를 더하다' '사람의 수를 점차 늘려가다'라고 풀이해야 하는 당위성이 명확해진다. 66)

마늘이 아직 한반도에 들어오지도 않은 시대에 곰과 호랑이는 마늘과 쑥을 먹으며 인간이 되기를 바라는 어처구니없는 조작된 신화, 반만년이 아닌 훨씬 오랜 우리의 역사를 축소하기 위해 조작과 왜곡은 누구에 의해 저질러졌을까. 일제의 광개토대왕 비문 훼손과 조선총독부가 자행했던 우리 상고사에 대한 무자비한 칼질은 무엇 때문이었을까? 그리고 우리 상고사에 관한 20만권이 넘는 서적과 자료를 훔쳐 일본 황실의 비밀 수장고에 보관하고 있는 이유는 무엇 때문일까? 잠들어 있는 역사를 깨우는 것은 진실을 찾고자 하는 사람들만의 몫일까?

결국 '1936년 한성준에 의해 살풀이춤의 최초 무대공연 최초 명칭 사용' 이라는 허구적 구성이 일제치하에서 이루어져 오늘날 주류를 이루고 있는 반면, 조갑녀의 살풀이춤은 가장 전통적 맥락이 살아 있음에도 비주류 대열에서 그 이름조차 바꿔진 현실은 춤을 연구하는 모두에게 냉정한 질문을 던지고 있다._진실의 왜곡과 우리 고유의 가치를 실종시킨 당사자는 누구인가? 그 질문의 답

註 66) 하용준,『유기 2권』(서울: 더프로젝트커뮤니케이션, 2004). , p.85.

※한자의 해석상 이익에 해당하는 '益'자가 이롭게 한다는 뜻 외에도 '더하다' '보태다'라는 의미로도 통용되었다.

은 위 역사적 진실을 묻는 질문에 답해야 하는 연장선상에 놓임으로서 더욱 확연해 진다.

“천성적으로 타고난 예능의 기질을 집안으로부터 부여받았고, 훌륭한 선생의 가르침 덕분에 예인의 세계를 일찌감치 누린 어머니께서는 남원권번이라는 당시에는 제도교육을 마치고 무자격 교사인 바람과 새소리, 햇빛과 계곡 물소리에게 가르침을 받듯이 춤을 놓으면서도 한편에 지울 수 없는 춤에 대한 열정, 그들은 가르치려하거나 강요하지 않았고, 그저 들리는 대로 듣고, 느껴지는 대로 느끼게 했던 그 춤의 세계에 항상 잠겨 살아오신 것이겠죠. 겉으로는 드러나지 않으면서요.... 그 내면의 세계가 존재했기 때문에 오랫동안 활동을 하지 않았어도 바로 어제 춤을 추워 왔던 춤꾼처럼 춤을 출 수 있었던 거 에요.”[67] 자연과 신, 그리고 인간의 모든 움직임을 영혼 속에 담으면서 자리매김한 구순나이의 살아있는 춤꾼은 우리의 본질을 잃어가는 모든 현대인들에게 선동하는 몸짓으로 우리 앞에 성큼 다가서고 있다.

쉽게 헐값으로 우리의 영혼을 팔아 넘긴지도 모른 채, 이 속도대로 달린다면 생명마저 무한경쟁의 바퀴에 깔려 압사할 줄 모르는, 이 어리석은 흐름을 누가 중단시킬 수 있을까. 물질문명이 지배하는 세상에서 조갑녀의 춤은 우리 춤이 잃어버린 마을로 귀향하자고 속삭인다. 우리의 고향과 의식을 우리 춤으로 되찾자고, 노래 부르고, 춤을 추며, 손뼉장단을 맞추다 보면 길 잃은 가족과 영혼들이 귀가할 것이라면서, 옛 향수가 되어버린 우리 춤, 농투사니들이나 추었던 천덕꾸러기로 치부되었던 우리 춤.

서구와 물질문명의 맥락이 아닌 우리 고유의 맥락에서 비켜서지 않았던 그녀의 삶과 춤을 바라봤다. 예닐곱을 출발해 구십으로 향하고 있지만 그녀는 항상성(恒常性)을 잘 유지하고 있다. 이대로 맑게 늙어서 흙으로 귀의한다면 토양이 참 고울 것 같다. 비굴한 타협과 혼돈의 굴곡을 피해 은둔의 생활을 선택했고, 여전히 자유로운 영혼으로 살면서 춤의 선경에 빠져 있는 그녀는 영원한 우리의 춤꾼이다.[68] 그래서 조갑녀의 ‘살풀이 춤’은 미적 예술의 표현이라기보다 우리 민족의 굴곡진 근현대사를 고스란히 담고 있는 정서적 유산이자 ‘우리’를 잃어가는 모두에게 쉽게 풀리지 않는 숙제의 해법을 안겨주는 영원한 화두인 셈이다.

註 67) 정경희 면담 내용 2011년 10월 16일 전주
68) 정경희 면담 내용 2011년 10월 16일 전주

Ⅷ.‘살’과 ‘풀이’에 내재된 정신적 가치의 해석

‘살煞’이라는 의미가 타고난 흉살로서 자신의 의지나 노력여하와는 상관없이 나타나게 되는 나쁜 의미의 운명적인 일, 또는 행복으로 나아가는 길을 방해하며, 원하지 않는 슬픔이나 불행의 원인으로써 작용하는 것들을 일컫는 의미가 일반적인 ‘살煞’의 개념으로 받아 들였다. 이는 살풀이춤이 형성되기 이전부터 받아들였던 보편적 개념으로 인간의 내적인 요인과의 관계 속에서 다루어진 반면 춤꾼들이 근현대사의 한 복판에서 시대적 상황과 결부된 보다 근원적인 인간의 억압구조와 관계된 외세의 침략과 파괴와 많은 죽음들을 겪으며 인식하게 된 외적 요소들을 또 다른 ‘살煞’로 규정하였다.

바로 이 부분이 ‘살풀이 춤’의 형성배경과 시기를 통해 추론해 낼 수 있는 중요한 점이다. 전자가 지극히 주술적 개념의 일반적인 의미라면 후자는 새로운 역사의식의 터득을 바탕으로 춤꾼들 스스로 세상을 바라보는 인식의 변화로 볼 수 있다.

19세기 초부터 홍경래를 필두로 분출되기 시작한 민중들의 지배층에 대한 항거는 전국을 뒤흔든 가운데 무수한 살육과 전쟁을 방불케 한 격변의 시기였다. 그리고 동학 농민혁명을 정점으로 피와 살육은 온 강토를 물들이며, 외세의 개입과 청일, 러일 전쟁 등의 와중에 무수한 민중들의 죽음과 고초는 최악이었다. 다시 외래의 문물과 기독교라는 종교가 유입되면서 춤꾼들의 모태적 자리터와 다름없었던 굿당이 파괴되고 십자가가 들어설 때 우리 춤꾼들은 무슨 생각을 하였을까? 뒤를 이어 일제의 간악한 통치술로 그나마 명맥을 유지했던 우리 춤들은 어떤 변화를 맞이하였던가는 춤꾼들의 근현대사를 통해 꾸려왔던 삶 속에 드러나 있다.

예로부터 우리 민족은 나라와 지역 혹은 개인에게 좋지 않은 일이 생겼을 때 정성들여 굿을 하였다. 그러나 마음대로 굿을 할 수 없었던 당시의 상황에서 춤꾼들이 할 수 있었던 유일한 최소한의 몸짓은 기방이든 재인청이든 양반 댁 잔치집이든 권번이든 심지어 몸을 팔아가면서까지 지키고자 했던 정신적 가치와 의식의 표출이었다. 마침내 그들은 춤에 모든 것을 응집시켜 하늘과 땅에 마음속으로 목 놓아 절규하며 고誥하였다. 소통의 단절과 죽임으로서 상대방을 억압하는 야만의 시대에 그들이 손짓과 발짓, 온 몸짓으로 벌일 수 있는 유일한 각자의 굿판이었다.

즉 살풀이춤의 내재된 속성인 '삭이고 푼다'는 우리가 갖는 현세주의 세계관에서 극복의 의지이자 적절한 실천적 윤리와 맥을 같이 한다. 또한 한은 어둡고 부정적인 속성에도 불구하고, 이를 통해 얻고자 원하는 바람의 긍정적인 속성은 결코 이원적인 것이 아니라 춤을 통해 하나의 일원적인 연속성을 갖는 일심의 세계와 일맥상통한다.69)

결론적으로 '살풀이춤'이라는 명칭의 상징적 의미는 숱한 천대와 멸시 조롱과 핍박의 개인적 사회적 삶 속에서 춤꾼들이 마지막으로 지켜온 그들만의 정신적 버팀목의 표현으로 볼 수 있다. 그리고 그들이 온 몸으로 부딪혀온 근현대사의 처절했던 시대적 상황을 그들은 나름대로 풀어 헤쳐 나갈 또 다른 '살(煞)'로 받아들였던 것이다.

일제에 의한 어쩔 수 없는 타협과, 명분도 실리도 없는 끼워 넣기식 예술인 분류는 춤꾼들에게 오히려 더욱 크나큰 상실감을 안겨주었다. 그럼에도 불구하고 우리 춤꾼들은 모든 것들을 자연의 순리와 이치에 잠깐 어긋나는 조화와 균형의 헝클어짐으로 받아들였다. 그들은 그들이 겪은 시대적 상황 즉 인간을 억압하는 구조적 모순과 자연의 질서와 이치를 파괴하는 모든 행위와 대상들을 '살'로 규정하였다. 이러한 '살'들, '헝클어짐'을 풀어가는 주술적 기원을 모색하는 집약된 표현이 바로 '풀이'라는 어의에 숨어 있었다.

한국 춤의 정신사적 연구의 시작은 고대사회가 될 것이다. 그리고 우리 고유의 춤은 어우러짐의 실천이며 맺힌 것을 풀어내는 행위이다. 그리고 실천 행위의 기저에는 감동을 주기 위해 몰입하면서도 규칙과 규약을 준수해야 하는 균형 잡힘(中)의 정신이 존재한다.70)

춤을 추는 춤꾼들은 그들에게 아무리 핍박을 가한 대상들이라 할지라도 적대적 관계나 죽여 없애야 할 대상으로 여기지 않았다. 그들은 춤을 통해 자연과 인간과 우주와 함께 소통하며 모든 것이 제자리를 지키며 상생하는 평화와 평등의 세상을 꿈꾼 사람들이었다. 이것은 바로 우리 춤이 담고 있는 관용과 포용 그리고 화해의 철학적 깊이를 관통하는 소통을 통한 상생의 정신이다. 또한 어떤 대상이라 할지라도 존재를 인정하며 소통의 부재와 단절로 인한 헝클어진 상황을 풀어 헤쳐 나가 서로가 존중하며 상생하기를 염원하는 주술적 표현인 것이다. 그것이 바로 '풀이' 속에 감춰진 우리의 철학적 사상적 정신세계이다. 우리 춤의 형식은 맺고 삭이고 다시 잇는 과정을 반복하며, 그 안에서 점점 원

註 69)김지원,『한국춤에빠지다』,(서울:동아일보사,2009),p.69.에서재인용

70)한혜리, 『예술정신을 근거로 한 한국무용의 양식연구』(한국무용학회지.제14집 1호4), p.130.

래의 자리로 돌아가기 위해 마음을 다스리고 승화하고자 노력한다. 세상의

본질은 비록 가늠할 수 없어도 몸짓을 통해 둘이 되었다가 셋이 되기도 한다. 그러나 둘의 형식을 빌릴 수밖에 없는 것은 둘의 사유를 통해 사물의 차이를 알 수 있기 때문이다. 즉, 맺고 이어가는 것은 너와 나, 생과 사를 의미하기도 하지만 그 과정에서 삭이며 아우르고 결국 풀어나가기 위한 방편은 셋이기에 하나로 돌아갈 수 있다.71)

이는 선행연구자들(임재해, 조동일 등)이 밝힌 주술적 기원에서 예술적 형태의 춤으로, 다시 변혁의 실천형태로의 단계를 뛰어 넘는 고차원적인 정신세계이다. 거기에는 인간의 과거와 현재 그리고 미래가 온전히 담겨져 있다. 과거 우리 민족이 겪었던 온갖 수난과 억압구조 그리고 현재도 진행되고 있는 갖가지 '살'들을 끊임없이 풀어 나가 새로운 세상을 이루고자 하는 미래지향적 희망과 평화의 사상적 메시지가 담겨져 있다.

여기에서 다시 Carr의 명문을 인용한 구절을 거듭 되새길 필요가 있다. 우리 춤꾼들이 처해 있었던 근현대사의 사회제도적 환경이 이렇듯 열악한 가운데 살풀이춤이 갖는 시대적 의미와 그러한 춤의 속성을 우리는 어떻게 제대로 파악하고 이해해야 하는 지에 대한 명쾌한 해법을 제시했기 때문이다. "춤을 연구하기에 앞서서 우선 춤꾼을 연구하라. 춤꾼을 연구하기에 앞서서 우선 그의 역사적 사회적 환경을 연구하라. 춤꾼과 춤은 서로가 필요한 것이다. 춤을 소유하지 못한 춤꾼은 뿌리도 없고 열매도 맺지 않는다. 춤꾼이 없는 춤은 생명도 없고 의미도 없다."

살풀이춤에 대한 다양한 견해를 살피는 가운데 근현대사를 꿰뚫으며 온몸으로 시대의 질곡을 껴안은 춤꾼들의 환경을 접해보았다. 그들을 지탱하고 시대의 살煞을 풀어가는 춤의 생명력인 정신세계를 지켜온 그들의 사회적 환경이 곧 우리 근 현대사의 자화상이었다. 거기에는 개인의 삶을 비롯한 시대적 질곡의 현장들이 고스란히 담겨져 있는 블랙박스가 자리 잡고 있다. 그 블랙박스를 열 수 있는 키워드는 다시 Carr의 명언에서 찾을 수 있다. "역사란 역사가와 사실 사이의 부단한 상호 작용의 과정이며 현재와 과거 사이의 끊임없는 대화이다."

힘의 논리와 단절이 부르는 인류의 극단적 사고 , 앞으로 닥칠 자본주의의 탐욕 등이 야기할 지구적 대 재앙의 위험에 대한 해법을 Carr는 하나의 단어로

註 71) 김지원 , op. cit. p.84.

제시하고 있다. 바로 “소통”이었다. 인간과 인간 사이, 제도와 제도 사이, 나라와 나라 사이, 인종과 인종 사이, 문화와 문화 사이, 종교와 종교 사이, 노동자와 자본가 사이, 인간과 자연사이, 이 모든 다양하고 복합적인 관계들의 헝클어지고 얽혀진 상황을 풀어가는 해법의 중요성을 강조하였다. 즉 ‘살’로 가득 얽혀 있는 세상을 ‘풀이’라는 “소통”의 방식으로 풀어 간다면 인간과 자연을 옥죄고 있는 모든 억압구조로부터 인간은 해방될 수 있다. 그 모든 해법의 집약어가 바로 ‘풀이’에 들어있는 “소통”인 것이다. 다시 이 연구의 나침반으로 작용했던 Carr의 명문에 우리 춤을 대입해 보면 그 의미는 보다 명료해 짐을 알 수 있다.

‘우리 전통 춤을 이해하는데 중요한 논점은 춤꾼과 춤 사이의 부단한 상호작용의 과정으로 과거 춤의 세계와 현재 춤과의 부단한 대화다.’ 춤이 담당해야 할 소통의 의미는 아무리 강조되어도 지나치지 않음을 가장 적절히 표현한 셈이다. 이는 살풀이춤 본연의 이름과 정신을 뿌리내리기 위한 시대적 당위성의 표현이기도 하다. 바로 “풀이”에 깃들어 있는 “소통”과 “상생”의 정신 때문이다.

아무리 예술화된 무대라도 살을 풀이한다는 엄숙함과 인간사에 대한 고단함을 표현하는 속성을 감출 수는 없을 것이다. 그렇다고 해도 우리네 풀이문화가 비극은 아니다. 비극을 해학으로 극복하고 화해와 공존을 모색한다. 우리 민족은 한을 승화시키려 했고 그래서 살풀이춤은 외려 희망의 메시지를 전한다.72)

그러나 그 뿌리는 아직 나약하고 모진 바람에도 휘청거린다. 이 시대 아픔의 해법을 찾기 위한 또 다른 呪文을 외우고 있는 현재 진행형이기 때문이다. 춤으로 몸은 그 시대의 아픔을 말하고, 인간의 억압된 고통을 표현하고, 그의 꿈과 이상을 전달하게 된다. 춤을 통해 신체는 그 무엇보다도 확실한 바로 현재의 삶을 표현할 수 있는 것이다. 춤을 통해 신체와 영혼을 묶어 자유의 목소리를 드높일 수 있는 것이다.73)

“소화는 ....지전을 두 손에 나눠들고 춤사위를 처음으로 펼쳐보였다. 두 팔을 수평으로 벌리고 손목의 움직임만으로 두 지전 묶음이 허공에서 휘돌고 맴돌게 하여 몸은 느리게 앞뒤로 또는 동그라미를 그리고 있었다. 소화의 휘몰이에 따라 두 개의 지전다발은 무수히 나부끼는 깃발이 되고, 앞으로 나아가듯 하다가 멈추듯 반회전하며 손목 꺾어 쳐올리면 지전다발은 활짝 피어나는 흰

註 72) 김지원 , op. cit., p.139.

73) 송종건,『무용교육의 인문학적 접근』,(조선일보 2001.7월 5일 27면

꽃송이였다. 지전다발을 놓고 소화의 춤은 새로운 고비를 넘고 있었다. 발을 빨리 움직이되 쿵덕 쿵덕 뛰는 법이 없었고, 버선발이 치마 밖으로 벗어나도록 발을 치켜드는 법도 없었다.”74)

뛰어난 작가 조정래가 소설 속에 묘사한 살풀이춤의 모습이다. 50년대 전후 이렇게 살풀이춤은 무대가 아닌 일상의 주변에서도 출 수 있는 우리의 한과 정신, 우리의 모든 원형질을 녹여내는 몸짓의 진솔한 표현이었다. 시대의 아픔과 천대, 핍박을 고스란히 껴안은 채 그 응어리들을 한없이 곰 삭이며 절제된 몸짓으로 살을 풀어가는 표현이었다.

언제나 그렇듯이 우리는 한을 넘어서 승화한다. 고운 정만 있는 것이 아니라 미운 정도 있을 만큼 유난히 정이 많은 민족이기에 더더욱 쉽지만은 않아도, 다시 만날 수 있다는 희망과 극복해야 한다는 심성이 곱디고운 춤으로 드러난다.75)

여기에는 어디에도 찾아 볼 수 없는 자유로움, 형식과 틀의 짜임새로부터 벗어난 미적 구성을 엿볼 수 있다. 그 자유분방함은 고대로부터 끊이지 않고 이어져온 우리 서민 대중의 정서적 공간이었다. 즉흥성이라든가 소박함, 투박함, 자연 친화성, 해학성, 무작위성, 비 균제성, 역동성, 여유 또는 여백 등은 우리민족 고유의 소통수단이자 정신 속에 내재된 신명의 근원이었다.

註 74) 조정래,『태백산맥 3부』, (믿음, 1998), p.142.
75) 김지원, op. cit., p.141

Ⅸ. 결 론

춤을 통해 바라본 역사와 역사를 통해 춤을 파악하는 맥락은 왜곡이나 변질 혹은 상반된 이론이 존재할 수 없는 동일한 연장선상에서 소통과 논의가 이루어져야 한다. 춤을 담아내는 그릇은 우리 역사에 내재된 문화라는 시간과 공간의 깊이와 크기에 비례한다면 춤과 역사의 상관관계에서 풀어나가야 할 해법을 찾는 것은 너무나 당연하다.

즉, 살풀이춤은 어느 특정시기에 못 박은 것처럼 일시에 형성된 춤이 아니라 굿이 존재하던 시대부터 다양한 형태로 추어진 오랜 우리 역사와 신화와 전설을 모두 담아내는 큰 그릇이자 정신과 혼이 고스란히 깃든 춤으로 굿과 함께 진화 발전된 민족의 정서적 유산인 것이다.

살풀이춤 본래의 이름을 잊어버린 조갑녀의 살풀이춤이 주류의 살풀이춤으로부터 민 살풀이 춤이란 명칭으로 춤의 변방에 머무르고 있는 현상은, 전통과 우리 고유의 가치들이 얼마나 소외되어 왔으며, 춤의 주류를 장악하고 있는 부류의 형성배경이 시대적 모순의 결과에서 비롯되었음을 밝혀내기 위한, 조갑녀 춤의 시대사적 정의를 필요로 하는 절실한 요구였다.

이것은 우리가 우리의 혼과 정신적 가치를 볼모로 삼아 지금까지 누려왔던 삶의 질서에 대해 지불해야 할 당연한 대가이기도 하다.

잘못된 문헌의 기록이나 춤의 외형적 분석, 춤 동작의 해석만을 가지고 섣부르게 논의된 기존 학자들의 담론은 장님 코끼리 만지기식일 수 있다. 그만큼 원래의 살풀이춤이 갖는 내면의 정신세계의 깊이와 폭은 제한된 일반적 사고의 영역을 훨씬 넘어서 있다.

우물 안 개구리라는 표현은 외부세계와 소통부재와 자신의 벽을 뛰어넘지 못하는 현실을 빗대는 말이다. 어쩌면 우리 춤이 우물 안 개구리가 되어 오랫동안 갇혀 있었는지 모른다.

우리 스스로가 우리 춤을 우물에 빠뜨리고 관망하고 있는 모습은 춤의 역사적 사실에 대한 진실과 허구의 이중구조를 유지하면서 반세기 넘도록 우리의 의식을 지배하도록 방치한 묵시적 동조자임을 드러내고 있다. 일시적 거짓은 변명과 반성을 통해 회복할 수 있는 기대를 가질 수 있지만, 거짓을 이용해 진실처럼 조작된 사실은 시대를 병들게 하고 인간의 의식을 개조한다.

춤과 시대의 소통이 어떻게 이뤄졌는지 제대로 전달되지 못한 과거와의 문화

적 단절을 극복하는 하나의 방법으로 근현대사를 바라보는 올바른 역사의식은 연구의 지렛대 역할을 하였다. 그리고 연구의 결론은 살풀이 춤의 전통적 맥을 간직한 조갑녀 살풀이춤의 올바른 자리매김이었다.

우리가 간과하기 쉬운 역사적 상황의 직접적 체험이 얼마나 크게 인간의 내면 외면의 세계를 지배하는지는 가까운 시기에 벌어진 80년 광주의 학살이 아직도 직접적이든 간접적이든 정신적 트라우마로 우리에게 씻을 수 없는 상처로 남아 있다는 사실에서 여실히 보여준다.

하물며 질곡의 근 현대사를 온몸으로 받아들인 당시의 춤꾼들이 살풀이춤이 형성되는 과정에서 그 춤에 담을 수 있었던 시대적 상황들, 즉 '살煞'로 표현된 모든 것들을 춤으로 풀어내려는 의지로 작용했다는 사실은 너무나 당연한 시대적 결론이다.

그 내면에는 어떤 대상일지라도 소통을 통해 상생과 평화를 이루어 나가자는 사상적 체계가 깃들어 있고 나를 해치려는 대상까지도 포용하여 관용과 화해로 함께 상생하는 도교사상, 불교의 지장사상을 비롯한 동양 철학의 진수를 보여주는 정신세계이다.

그 춤의 한 갈래인 조갑녀 명인의 춤 속에 세월의 넉넉한 폭과 드러내지 않음으로서 더욱 심오한 정신적 세계의 깊이를 이제 두레박으로 퍼 올려야 하는 춤꾼들의 몫으로 남아있다. 그것은 화려하거나 기교를 부리지 않지만 은은한 우리 고유의 숨겨진 속 살결 같은 유산이기 때문이다.

21세기에도 소통을 외면한 채 여전히 인간을 억압하는 구조적 모순들과 자연의 이치와 질서를 파괴하는 온갖 무리들, 유일신으로 대표되는 서양종교와 침략과 전쟁으로 문제를 해결하려는 서양의 극단주의자들이 저지른 이 시대의 '살煞'은 이제 인류 전체를 위협하는 지구적 대 재앙으로 다가오고 있다.

'풀이'라는 우리 고유의 철학적 사상적 정신영역을 백신으로 삼아 사람이 사람다운 삶을 살아갈 수 있는 세상을 꾸려 나가는 염원을 '살풀이 춤'으로 풀어나가는 것이 하나의 해법이 될 수는 없을까? 이 물음이 가능한 이유는 근현대사를 온몸으로 껴안으며 형성되었던 살풀이춤에서 우리 춤꾼들이 시대적 고뇌와 문제의식을 풀어가는 해법을 스스로 터득했기 때문이다.

<참고문헌>

-단행본-

1) 김예호, 「「전환기 한국 공연예술의 흐름과 근대화 지향성」」, 성기숙 엮음, 한국 근대춤의 담론적 이해.민속원, 2007
2) 김열규. 굿과 신명.열화당
3) 김지원 , 한국춤에 빠지다. 동아일보사.2009.
4) 김태원. 춤의 미학과 교육. 현대미학사.1989.
5) 민족미학연구소 엮음. 한국 무용문화와 전통. 현대 미학사.2001,
6) 성경린,'한국의 무용' 세종대왕 기념 사업회.2000
7) 성기숙, 한국무용학 연구의 지평. 현대미학사,2001.
8) 송종건. 무용교육의 인문학적 접근. 조선일보 2001.7월 5일 27면
9) 오석민. 장터의 문화사, 그리고 난장. 조선닷컴 인사이드 라이프. 2010
10) 이병옥,김영란, 국무,우봉 이매방, 금풍문화사. 20111
11) 이병옥「근대춤에 나타난 전통계승의 현황과 문제」, 고승길·성기숙『아시아 춤의 근대화와 한국의 근대 춤』.민속원. 2005
12) 이송, 알고 보면 재미있는 우리 춤이야기, 도서출판 운선
13) 임재해. 한국민속과 전통의 세계. 지식산업사.1991 ,
14) 임재해, 한국 민속과 오늘의 문화, 지식산업사,1994
15) 장정룡,『강릉단오제 현장론 탐구』, 국학자료원, 2007
16) 정병호, 한국춤. 열화당 1985
17) 정병호. 한국무용의 미학. 집문당.2004.
18) 조동일, 탈춤의 역사와 원리, 홍성사,19794.
19) 조정래, 태백산맥 3부 분단과 전쟁 5
20) 최용수 외. 아시아의 무속과 춤연구. 민속원.2005
21) 하용준,'유기' 더프로젝트커뮤니케이션,200
22) 한국 역사 민속학회 펴냄. 역사속의 민중과 민속, 이론과 실천,1990
23) 황루시, 한국인의 굿과 무당, 문음사,1988chosun.com.2008.11
24) 조선미인보감해제. 조선연구회(편).송방송(색인).이진원(해제).민속원.2007
25) 이야기로 듣는 남원 국악사. 국립 민속국악원.2008

-논문-

26) 남근우, 「민속의 문화재화와 관광화 :'강릉단오제'의 포클로리즘(folklorism)을 중심으로」,『韓國 民俗學』제43 집, 한국 민속학회 .2006
27)박상환. 20c초 한국의 춤과 몸에 대한 예술 철학적 소고(KRF-2005-042-A00042).2005.
28) 이문호「한국의 근대화와 한국 전통춤의 자생력 상실 배경」,『공연문화연구』15집 한국공연문화학회, 2007
29) 정경희,『명인 조갑녀의 민살풀이춤 연구』, 조선대학교 박사학위 청구논문, 2009
30) 한혜리. 예술정신을 근거로 한 한국무용의 양식 연구 .한국무용학회지.제14집 1호
31) 황경숙, 움직임의 철학 : ,한국체육철학회지, 2005. 12. 제13권 제3호

-blog, cafe, homepage-

32) 조성제. 환타임스 (whantimes.com).기사입력: 2010/08/24
33) 진옥섭. 생각의 나무.http://blog.naver.com/u0i0/90029676952.2008
34) cafe. daum. net/anznguk(2011. 2. 7
35) 무의 개념. http://blog.daum.net/kjt48/71
36) item.hanyang.ac.kr/0003/101/1_104.html

-면담 및 인터뷰-

37)조갑녀 명인의 둘째 딸인 정경희와 심층면담. 2011년 10월 16일 전주