



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](#)

2008년 2월

석사학위논문

한국춤의 정신세계에 대한 고찰
: 승무를 중심으로

조선대학교 대학원

무용학과

정 순 이

한국춤의 정신세계에 대한 고찰
: 승무를 중심으로

A study on the spirits of Korean dance
: centered on the Buddhist dance

2008년 2월 25일

조선대학교 대학원

무용학과

정 순 이

한국춤의 정신세계에 대한 고찰
: 승무를 중심으로

지도교수 김 미 숙

이 논문을 무용학 석사학위신청 논문으로 제출함

2007년 10월

조선대학교 대학원

무용학과

정 순 이

정순이의 석사학위논문을 인준함

위원장 조선대학교 교수 _____

위 원 조선대학교 교수 _____

위 원 조선대학교 교수 _____

2007년 11월

조선대학교 대학원

목 차

ABSTRACT	6
I. 서론	
1. 연구의 필요성 및 목적	8
2. 연구의 방법 및 제한점	9
II. 한국춤의 특성과 분류	
1. 한국춤의 특성	11
2. 한국춤의 분류	15
III. 승무의 유래와 특성 분석	
1. 승무의 유래	21
2. 승무의 분류와 특성	29
3. 승무의 정신세계	32
IV. 결론	36
참고문헌	38

ABSTRACT

A study on the spirits of Korean dance
: centered on the Buddhist dance

Jung, Suni
Department of Dance
Graduate School
Chosun University

If a culture is comprised of spiritual and bodily activities then the basis and original of it would be a dance. It may include the spirit of a race that gave rise to traditions. This paper will specifically inquire into Buddhist dance which distinctively represents the nature of a particular race by first considering their features and the way of thinking.

The articles and literature of Korean and Buddhist dance have been referred to such that this research could be conducted. The background and uniqueness of Korean dance have been searched for as well as Buddhist dance that has a hint of Korean spirit and aesthetics.

The world of Korean dance has been studied with priority given to Buddhist dance which is known to have the finest spirit and formal beauty. As the researcher was incapable of looking into the entire scope of Korean dance as it is broad in its form and spirit, this research only takes into account Buddhist dance as it embraces some of Korean styles.

Although the research was confine to the field of Buddhist dance, only the work of Young-Sook Han as well as Buddhist dance of Mae-bang Lee

has been used as a subject of research as there was a fear that it could progress even deeper.

There were spiritual factors such as the beauty of empty space, self-controlled restraint and moderation, meaning of Han and sublimation of the Right Path in Buddhist dance and all of which were exhibited both directly and indirectly.

It is certain that the Buddhist dance which implies such spiritual and emotional factors were derived from our racial characteristics and history. There is a saying that the arts that contain the most styles of Korean can be universal and I believe that the spirit inseeded in Buddhist dance is a valuable asset in developing and succession of Korean dance.

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

춤은 신체의 동작을 통해 인간 내면의 정서를 표출하는 근원적이며 원초적 표현수단이다.

무용은 인간의 내면적 사상과 감정을 리듬 있는 언어로 함축시켜 신체라는 움직임의 매개체를 통해 직접적으로 표현하는 예술의 한 형태이다. 한 시대를 살아가는 사람들의 사상, 정서, 풍습과 시대상이 무용이라는 예술형식 속에 스며있다고 할 수 있다. 많은 전통유산이 그러하듯 무용 속에도 유구한 역사적 전통과 민족성이 오늘의 모습으로 응결되어 전해지고 있음에는 재론의 여지가 없을 것이다.(김윤주, 2002, p.1)

그런 만큼 세계의 제 민족과 국가는 춤 또는 무용을 자신들의 정서와 문화적 전통을 표현하는 중요한 예술양식으로 계승보전하고 있다.

무용은 효과적인 감정 표출과 전달의 수단으로뿐만 아니라 각 문화속의 종합된 독특한 관습 및 규범들을 전달하는 매개체 역할을 수행해 왔으며 인간의 내적충동을 직접적으로 표현하여 인간의 미적 욕구를 만족시켜 주고 영혼과 육체가 하나로 결합된 전체의 바탕위에서 이루어지는 자기표현의 기회를 마련해 주기도 한다. 따라서 춤은 한 국가의 문화를 엿볼 수 있게 해주는 매개체로써 역사적 자산으로 뿐만 아니라 예술의 발전을 도모할 수 있는 귀중한 자료로서 활용된다는 점이다.

결국 춤은 단지 몸의 움직임뿐만 아니라 정신적인 것이 내포되어 있는 것으로 규정지을 수 있으며 특히 미를 통해서 독특한 아름다움 속에서 중요하게 인식된다고 볼 때, 춤을 예술로 파악하여 형이상학적 연구를 시도한다는 것은 값진 논의의 결과를 기대할 수 있을 것이다.(오경아, 2006, p.1)

춤 중에서 특히 민속춤은 민중의 삶 속에서 생성 발전되어 민족의 사상이나 감정을 내포한 삶의 몸짓이 내재되어 있다고 볼 때 민속춤의 하나인 승무 역시

우리 민족이 걸어온 삶과 의식을 내포하고 있다고 할 수 있다.(김은숙, 2003, p.4)

승무(僧舞)는 1969년에 중요무형문화재 제27호로 지정된 한국의 민속무용이다. 불교적인 색채가 강한 독무(獨舞)로, 한국무용 특유의 ‘정중동(靜中動)’, ‘동중정(動中靜)’의 정수가 잘 표현되어 민속무용 중 가장 예술성이 높다는 평가를 받으며, 복장은 대개 걷어 올린 남색 치마에 흰 저고리, 흰 장삼을 걸치고. 머리에 흰 고깔을, 어깨에는 붉은 가사를 입었으며 양손에는 북채를 들고 추는 춤이다.(최영순, 2003, p.4)

승무는 한국민속춤의 정수라 할 만큼 춤의 기교와 예술성이 뛰어나며 한국춤 특유의 정취가 가장 적절하게 배합되어 표현되어 있는 춤이라 할 수 있다.(김은숙, 2003, p.4)

인간의 모든 정신적 신체적 행위의 총합이 문화라 한다면 문화적 행위 중에서도 특별히 근원적이고 원초적인 정신 및 신체활동의 대표적 표현양식인 춤 속에는 분명히 의미심장한 인간의 원초적 정서와 더불어 문화적 전통에 기인한 민족적 정신이 함축되어 있을 것이다. 그 중에서도 민족적 정서의 농도가 짙은 민속춤의 대표주자격인 승무 속에 스며있는 민족적 정서와 정신세계를 문헌 고찰을 통해 탐구해보기로 한다.

2. 연구의 방법 및 제한점

본 연구는 먼저 선행되었던 논문들을 바탕으로 1차적 문헌자료의 검증과 한국춤과 승무에 대한 단행본 자료와 기사 자료 등을 참고하여 이루어졌다. 한국춤의 배경과 전반적인 특성을 정리해보고 한국춤 중에서 뛰어난 미적 형식미와 한국적 정서를 함축하는 승무의 유래와 유파의 특성과 승무의 정신세계의 특징을 찾아보았다.

한국춤의 형식적, 정서적 스펙트럼이 광범위하므로 모든 한국춤을 포괄하는 한국춤의 정신세계를 제한된 개념으로 요약 정리하는 데는 논리적 범주의 문제

와 연구자의 능력의 한계를 절감하게 되었으므로 본 연구는 한국춤 중 그 정신적 깊이와 형식미에서 백미(白眉)라 일컬어지는 승무를 중심으로 한국춤의 정신세계에 대한 고찰을 하기로 한다.

연구의 범위를 승무에 한정하더라도 시대별 유파별로 승무의 형식적 사상적 범위가 광범위해질 수 있으므로 현재 한국 승무의 양대 산맥인 한성준 계열의 한영숙의 승무와 이대조 계열의 이매방의 승무로 연구대상의 범위를 제한하였다.

II. 한국춤의 특성과 분류

1. 한국춤의 특성

한국춤의 특성에는 다음과 같은 요소들이 있다.

(1) 내재된 심성의 표출

한국의 춤은 한국 문화의 한 부분으로서 한국인에게 내재된 심상과 한국적 몸놀림의 표현이다. 그러기에 한국춤은 한국인의 정신과 정서가 배어있다. 개개의 춤들은 독자성을 초월하여 민족적 경향과 성격을 지니고 구성자체가 음양오행 등 동양철학사상에 기초하여 이루어졌다, 그래서 한국의 춤은 마음의 본능을 표현한 춤이다(정은영, 2003 p.20).

(2) 원과 나선적 선의 움직임

한국춤의 원초적인 상징선은 점과 각을 바탕으로 한 원(圓)과 나선적(螺線的) 선을 그리는 자연미의 결정체라 할 수 있다. 우리춤의 곡선적인 춤사위는 윤희적 성격의 곡선을 형성하거나 8자형의 곡선 뿐 만아니라 좌우 즉 음양의 개념을 가지고 있다.

한국춤은 몸의 움직임만으로 이루어지지 않고 내면의 깊은 철학적 사상과 감정이 있기 때문에 동작 하나하나에 우리 민족의 마음이 담겨있다고 할 수 있다(오성주, 2000, p.1).

(3) 절제된 표현과 움직임

전통무 중 궁중무에 속하는 정재(呈才)는 주제에 있어 개인의 감정이나 정서의 표현이 강조되지 않고 조종(祖宗)의 공덕을 칭송하고 군왕(郡王)의 송수(頌壽)와 국가의 안태(安泰)를 기원하는 내용으로 구성되어있다. 특히 무태(舞態)에 있어서는 정중하고 느리며 깊이 있게 구사하는 점이 특징이다. 다시 말해 감정의 직설적인 일차적 표현보다는 절제를 통한 감정표현을 추구하였다(성경린, 1979, p.13)

절제한다는 것은 모든 것을 한가운데로 모아서 응집하고 뭉쳐서 대부분의 것은 밑에 남겨놓고 빙산의 일각처럼 떠오르는 것은 조금인 것이고 밑에서 큰 저력이 숨어있는 어떤 함축성을 말한다(채희완, 2000, p.262).

(4) 상체 중심의 동작

서구춤이 선(線)을 구사함에 있어 인체를 주제로 하여 해부학적이고 기하학적인 측면에서 외향성(外向性)을 주로 강조하고 하체 기교의 발전을 요구했고, 강약의 표현에 있어서도 동적인 활발한 움직임으로 해결한 데 반하여 한국춤은 육체보다 영적(靈的)인 면을 강조하여 정신적, 종교적인 측면에서 기도하고 갈구하는 선(禪)의 자세로 내향적(內向的) 발전을 추구하는 전신 동작 중심이다.

영적인 표현은 완만한 곡선 위에 유동적인 동작들이 억제된 움직임인 정중동(靜中動)으로 나타난다. 특히 의상에 있어서도 무복(舞服)의 폭이 넓고 길이가 긴 치마를 입으므로 치마 속에 감추어진 하체의 움직임은 상체 움직임의 안정을 도와주어 발끝에서 머리끝까지 움직이는 것이고, 서구의 무용처럼 하체의 동적 기능의 발휘를 요구하지 않는다.

또한, 무대의 위치 면에서도 한국의 뜰이나 마당 같은 평면 공간은 관객과 수평 위치에서 연희자의 감정이 관중의 감정으로 이어지고 연희자의 내면적 감정이 외면적 감정을 흡수하는 표현이 더 중요하게 강조되었다고 볼 수 있으나 서구의 무대는 상향성으로 관객의 위쪽에 위치하여 있기 때문에 자연 상체보다는 관객의 시각과 등거리인 하체의 표현이 발달했다(성경린, 1979, p.14).

(5) 무기교(無技巧)의 내적 발산

한국춤은 기교적인 무대(舞態)를 예술 형식으로 따르지 않는 무기교(無技巧)의 기교(技巧), 정중동(靜中動)의 미(美)를 추구하는 에너지의 내적(內的) 발산(發散)이라 하겠다. 에너지의 내적 발산이란, 서양의 춤이 회전과 도약을 중심으로 하는 에너지의 외적 발산인데 반해, 한국춤은 응축된 에너지가 안에서부터 터져, 밖으로 표출되는 에너지의 내적 발산을 이룬다. 에너지의 내적 발산과 함께 한국춤은 최소한의 움직임으로 최대한의 효과를 가져오는데, 이는 응축된 에너지의 내적 발산을 가져오는 발단이 되기도 한다.(백재화, 2004, p.20)

(6) 풍자성과 해학성

서양의 민속무용은 대개 단순하고 경쾌하며 사교성이 강한데 비해 한국의 민속무용은 은근한 신비 속에 계몽적이고 풍자적이며 해학적이다. 그 대표적인 예로는 가면무(假面舞)를 들 수 있는데, 가면무는 내용에 있어 사회의 부도덕을 고발하고 양반계층을 야유하며 승려들의 과거를 비난하고 축첩관계를 도덕적으로 풍자하는 등 민중의 불만을 표현하는 수단으로 이용했고, 인간사회의 잡다한 사상을 해학적 풍자적으로 다루어 사람을 울리고 웃기는 내용이 주제로 된 것이 대부분이다.(백재화, 2004, p.21)

(7) 춤의 이중적 구조

한국춤은 어떻게 보면 은은함 속에 솟구치는 힘이 보이는가 하면 어떤 때는 가냘픈 맛이, 어떤 때는 의젓하고 당당하며, 잔잔하다가도 날카로움을 느끼게 한다. 또한 어떻게 보면 슬픔이 보이고 즐거움과 건강미가 있으며 구수하고 시원스러우며 아기자기하기도 하는 등 미적 관점이 비단 우아한 것 뿐 만 아니라 혼란한 것, 코믹한 것, 그리고 흥과 신명 등 다양한 표정을 가지고 있는데 이는 한국춤이 가진 미의식과 슬픔, 정, 환희, 등이 복합된 한의 미의식에서 나왔기 때문이라 생각된다. 그러나 춤을 출 때 너무 꾸미지 않고 자연스럽게 추며 또한, 자유롭게 표현한 것으로 보아 한국춤은 인간적인 춤이라 할 수 있을 것이

다.

따라서 이러한 춤은 우리 민족이 선천적으로 낙천적 기질을 가지고 있다는 것을 상징하는 것이며 또한, 자연순응의 미의식이 강하게 작용한 것으로 보여진다(정병호, 민족예술, 1985).

2. 한국춤의 분류

한국춤을 분류하면 대개 4종류의 춤으로 분류할 수 있다. 궁중무, 민속무, 의식무, 마지막으로 신무용이라 칭하는 창작무가 있다.

(1) 궁중무(宮中舞)

한국의 전통춤은 크게 궁중무와 민속무로 나눌 수 있는데, 궁중무는 일명 정재(呈才)라고 한다. 정재라는 어휘는 재조(才操)를 올린다는 뜻으로 해석될 수 있다.

궁중무는 궁중에 예속되어서 장구한 세월 동안 성장 발달된 춤으로 나라의 경사, 궁중의 향연, 외국 국빈을 위한 연회와 왕후장상들의 완상 목적으로 추어졌으며 지방관아까지 전파되었지만 민간 대중과는 별로 관계없이 근년까지 전해진 춤으로 그 역사가 가장 오래된 것으로는 신라시대의 것이 있고 연대가 짧은 것은 조선 말기에 창제된 것이 있다(성경린, 1979, p.52).

궁중의 여러 행사 시 군왕 앞에서 왕을 송수, 축수하기 위하여 추어졌던 춤을 흔히 정재라고 부른다. 그러나 정재는 본래 중국에서 전해진 용어로 왕실을 위해 봉공한다는 의미와 관련하여 여러 가지 뜻으로 사용된 듯 하며, 우리나라에서는 조선 태조 2년에 오양선 정재(五羊仙 呈才), 포구락 정재(抛毬樂 呈才), 아박 정재(牙拍 呈才) 등으로 정재라는 용어를 사용하기 시작했다. 즉, 정재라는 용어는 조선시대에 정착되어 통용된 용어라고 보여지며, 그 말의 뜻은 군왕에게 헌기(獻技)한다는 의미를 지닌다. 시대의 변천과 함께 궁중 제의(祭儀) 때 연무, 연주된 가무를 지칭하는 궁중 무악의 대명사로 고정되었다(김희숙, 1982, p.1).

정재의 종류

전해지는 무보에 따르면 궁중에서 연행되던 춤을 당악 또는 향악으로 나누어 정재라고 부르고 있는데 고려사 악지에는 정재라는 말을 쓰지 않고 중국계의

곡조, 악기, 춤을 모두 당악이라고 하고 우리나라의 곡조, 악기, 춤을 속악이라 했다.

당악 정재와 속악 정재의 특징과 종류를 살펴보면 다음과 같다.

① 당악 정재

당악 정재는 춤을 인도하는 죽간자가 있으며 개장(開場)과 수장(收場)에서 격식을 갖추는 구호와 치어가 반드시 수반되며 당악 반주에 맞추어 한문으로 된 창사를 죽간자와 무원이 부른다. 당악 정재에서의 죽간자란 춤의 인도적 구실을 하는 일종의 의장이라고 할 수 있다. 이는 또한, 반드시 두 사람으로 한 쌍을 이루는데 독무에는 없고 복수 이상의 군무에 있으며 언제나 좌우 끝 사람의 앞에 자리하고 원무와는 늘 거리를 두고 진퇴한다(남후선, 1995, p.6)라고 했는데 잘못된 인식이다.

당악 정재와 향악 정재는 의물로 구분해서는 안 되고 중국, 서역에서 전래된 것은 당악 정재이고 우리 조정에서 창작된 것은 향악으로 구분해야 한다. 정재 홀기를 보면 향악 정재에도 죽간자를 거의 들게 되어있고 또한 악학궤범에 당악으로 분류되어 있는 몽금척, 수보록은 태조의 조선조 창업을 축하하는 춤으로 정조 때 창제된 정재인데도 당악 정재로 잘못 분류되어 있으며 창사도 죽간자가 있으면 구호가 있고 치어는 중무가 있으면 치어를 노래하게 되어있다. 그러므로 당악 정재와 향악 정재의 분류는 다시 수정되어야 한다. 창사 또한, 향악 정재도 용비어천가를 부르는 봉래의를 제외하고는 모두 한시로 되어있다.

중국에서 들여온 당악 정재는 그 당시 우리나라의 시대적 배경에 알맞게 재구성되어 춤추어 졌으며(정은혜, 1993, p.47), 대표적인 춤으로는 헌선도(獻仙桃), 수연장(壽延長), 오양선(五羊仙), 포구락(拋毬樂), 연화대(蓮花臺) 등이 있으며, 이는 모두 송의 대곡에 드는 것이고, 그 내용 또한, 왕의 축수를 바라는 것이다(장사훈, 1977, p.46).

② 향악 정재

향악은 당악과 구분하기 위하여 고대로부터 전래하는 한국의 고유음악을 향악이라고 하게 되었다. 향악이란 용어는 신라 때부터 사용되었는데 고려에 이르러 속악이라고도 하였으며, 악학궤범의 편찬 때에 향악 정재라 불리워지게 된 것 같다. 향악 정재의 특징은 격식을 갖추지 않고 음악이 시작되면 나와서 옆드려 절을 하고 다시 일어나 춤을 추다가 창사로 노래를 부르고 또 다시 춤을 춘다. 그러다가 끝에 다시 옆드려 절을 한 후 퇴장하는데, 이는 중국인들이 논리적이고 형식적인 것을 찾는데 비해, 비교적 자유로운 형식을 취한다.

향악 정재는 고려시대의 무고(舞鼓), 동동(動動), 무애(無導)가 있고, 조선시대에는 금척(金尺), 수보록(受寶籙), 수명명(受明命), 하황은(荷皇恩), 성택(聖澤), 봉래의(鳳來儀), 향발무(響鉢舞), 학무(鶴舞), 처용무(處容舞) 등이 있다. 여기서 한 가지 중요한 사실은 금척, 수보록, 수명명, 하황은, 성택은 악학궤범에 당악으로 분류되었으나 몽금척, 수보록, 수명명은 태조의 창업을 기리기 위한 것이며, 하황은은 중국의 황은(皇恩)을 입었다고 하여 창제된 춤이다. 그런데도 악학궤범에는 당악 정재로 분류되어있다.(백재화, 2004, p.24)

(2) 민속무(民俗舞)

민속무용은 원시 민간신앙인 천신(天神), 지신(地神), 일월신(一月神), 부락제 등 각종 제사와 행사 또는 서민 대중의 세시풍속 중에서 자연발생적으로 싹트기 시작하여 이들과 호흡을 같이 하고, 민간 대중의 생활환경 속에 깊이 뿌리 내리고 오랫동안 성장 발달해온 춤을 말한다.

민속무의 종류는 다시 세분화 해보면 주로 관기(官妓)에 의하여 이루어진 궁중 정재계통을 이끌어온 것과 순수 민속무로 민중 속에서 발생되어 전승한 승무(僧舞), 살풀이 등 고도로 세련된 것, 그 밖에 각 지방의 토속성(土俗性)을 바탕으로 한 소박하고 향토색 짙은 강강술래 같은 향토 무용과 각 지방에 분포되어 있는 가면무(假面舞) 등으로 나눌 수 있다.

승무(僧舞), 살풀이, 한량무(閑良舞), 남무(男舞), 강강술래, 승전무(勝戰舞), 농악(農樂), 진주검무(晋州劍舞) 등이 민속무의 종류에 속한다(성경린, 1979, p.90).

(3) 의식무(儀式舞)

의식무를 대표하는 것은 불교의 재의식(齋儀式)과 문묘(文廟)와 종묘(宗廟)의 제사에서 춤과 굿의 종류에 쓰이는 무무(巫舞) 등을 들 수 있다.

① 일무(佾舞)

일무의 제도는 중국 주(周) 시대로부터 전하는 것으로 아악에 있어 대표적인 춤이라 하겠다. 팔일무란 천자(天子)는 64괘에 맞추어 추어지는 8열(列) 8행(行)으로 64인의 일무를 말하며, 제후(諸侯)는 36괘에 맞추어 추어지는 육일무는 6열 6행 36인, 사일무는 대부(大夫)는 16괘에 맞추어 4열 4행 16인, 이일무는 사(士)는 4괘에 맞추어 2열 2행 4인의 무원(舞員)이 추는 춤이다. 또한, 팔일무는 천자에 쓰이고 육일무는 제후에, 사일무는 대부, 그리고 이일무는 선비에 각각 쓰이던 고대 춤의 제도이다.

일무에는 문무(文舞)와 무무(武舞)의 두 가지가 있어 제례 절차에 따라 손에 들고 추는 무구와 춤사위가 다르고 문무는 약과 적을, 무무는 창과 방패를 또는 목칼을 든다.(백재화, 2004, p.25)

② 작법(作法)

불교 의식의 골자인 재(齋)는 주로 음악과 춤으로 이루어진다.

이 불교 의식에 사용되는 음악을 범패(梵唄)라 하고 춤을 작법이라고 하는데, 재를 올리는 순서는 음악과 춤을 적당히 섞어서 하는 것이 원칙이다.

이 불교의 작법은 가장 규모가 크고 의식이 호화로운 영산재(靈山齋) 가운데 식당작법(食堂作法)에 그 대부분이 포함되어 있다. 그러나 그 밖에도 상주권공재(常主勸公齋), 수륙재(水陸齋), 시왕각배재(十王各拜齋), 생전예수재(生前豫修齋)의 재의식 속에 요잡이라 하여 그 의식 사이사이에 삽입되어 있다(성경린, 1979, p.112). 작법의 종류에는 바라춤, 나비춤, 법고춤, 타주춤 등이 있다.

③ 무무(巫舞)

무당춤은 현대에 남아있는 우리의 의식무 중 가장 원시적인 요소가 짙은 춤이다. 즉, 강신(降神)이나 신을 즐겁게 하기 위한 것으로, 무당 자신의 기량을 자랑하기 위한 의도에서 춤추게 되기 때문이다. 이 무속무(巫俗舞)는 주된 의식인 굿에서 비롯되며, 굿은 세 종류가 있다. 그 하나는 오구굿 또는 셋김굿이라는 것이고, 또 하나는 재수굿 즉 안택(安宅)굿으로 집안의 행운을 비는 것이고, 마지막 하나는 한 마을의 행운을 위한 별신(別神)굿인 서낭(城隍)굿이 그것이다.

오구굿이란 죽은 사람의 넋을 위로하고 좋은 곳으로 가라는 굿인데, 서울 지방에서는 지노귀굿이라 하고, 강원도 경상도 지방에서는 오구굿이라 한다.

㉠ 오구굿

굿의 절차는 때와 장소 또 무당에 따라 혹은 목돈인가 별비(別備)인가에 따라서 달라지는데, 서울의 지노귀굿의 절차는 대개 다음과 같다.

재수굿의 부정거리에서 창부타령까지의 거리를 끝낸 다음 대왕(大王), 중디청배(請拜)-중디가락, 머리말명, 사제삼성, 말미-바리공주, 넋 청(請), 뒷 영신, 넋 보냄, 뒷전-지노귀 뒷전 등의 순서로 이어진다.

㉡ 재수굿

일년 내내 집안의 무사태평과 행운을 비는 굿인데, 굿의 절차는 역시 일정치 않다. 서울 지방에서 행하는 재수굿의 절차는 부정거리, 가망거리, 상산(上山)거리, 창부(倡夫)거리, 뒷전거리의 순이다.

㉢ 별신굿

별신굿에는 이름도 많아 5월 단오(端午)를 기한 굿으로 단오제, 단오굿이 있

고, 주로 10월 상달에 드리는 부락제는 도당제(都堂祭), 동제(洞祭), 서낭제(城隍祭) 그리고 풍어(豐漁)를 빌고 용신(龍神)을 달래는 곳은 각각 풍어제, 용신제 등으로 한 마을의 행운을 비는 것이다. 무당이 굿에서 추는 무무(巫舞)는 궁중 정재나 또는 민속무와는 아주 다른 무태(舞態)로 되어있는데, 주로 오른손에는 방울을 들고 왼손에는 삼불선(三佛扇)을 들고 위로 치솟는 도무(跳舞)가 특징이며, 특히 바람을 날리는 회신무(廻身舞)가 볼 만 하다(성경린, 1979, p.115).

(4) 신무용

1900년대에 이르러 원각사(圓覺寺)라는 서구식 무대를 갖춘 극장이 생기면서 이에 맞게 춤도 점차 무대화하기에 이르렀다. 그러나 가악무(歌樂舞) 일체에서 벗어나 과감하게 독립하지 못한 형태였다.

1920년 처음으로 우리나라에도 슬라브 계통의 춤이 들어왔고, 이어 외국의 무용단이 속속 들어와 공연을 갖게 되었다.

따라서 우리나라의 신무용의 개척자라고 할 수 있는 배구자(裴龜子)와 조택원(趙擇元) 등의 활약이 현저하게 나타났다. 또한, 한국 민속무용의 대가인 한성준에 의한 고전 민속무 가락의 정리 및 무대화 등 의의 있는 시도에 의해 신무용은 본궤도에 오르게 되었다(성경린, 1979, p.115).

한국춤의 신무용의 역사는 이때부터 활기를 띄며 오늘날까지 이어져오고 있다. 지금은 모든 예술 장르의 구분선이 붕괴되면서, 한국춤의 신무용, 즉 창작무 역시 큰 변혁과 발전을 거치고 있다. 춤의 소재 및 내용과 테크닉이 한국 전통춤과 대조적인 성향을 지니며 뚜렷하게 구별되고 폭넓게 발전하고 있다. (백재화, 2004, p.27)

III. 승무의 유래와 특성 분석

1. 승무의 유래

승무의 기원과 관련한 설은 불교의식무용에서의 기원설, 그리고 민속무용기원설과 기방예술기원설이 존재한다.

먼저 불교의식무용 기원설이다. 불교의식무용은 범패(梵唄)의 작법(作法)이 있다. 작법은 나비춤, 범고춤, 바라춤으로 구성되어 있다. 이러한 현재의 범패에 남아있는 의식무용과 승무의 직접적인 연관을 찾기는 힘든 면이 있기는 하지만, 승무(僧舞)라는 명칭 자체가 불교와의 관련을 생각지 않을 수 없으며, 또 장삼에 고깔 등 무복과 무구에 불교적인 색채가 강하다는 측면에서 점검해야할 내용으로 생각된다.

불교의식무용 기원설은 법화경(法華經)에 의한 설로 세존께서 영취산에서 묘법연화경(妙法蓮華經)을 설할 때 천사색의 채화(菜花)를 내리니 가섭(迦葉)이 이를 알아차리고 방긋이 웃으며 춤을 추었다고 하여 후세 승려들이 이를 모방하였다는 데에서 기인한다.

현재 승무의 춤사위 기법이 불교의식무용 중 범고춤과 같으며, 대중의 흥미를 끌기 위한 속화과정으로 불교의식무용에서 승무가 기원했을 것이라는 점, 승무의 합장, 팔 들어올리기, 옆고 제치며 어깨 메는 사위 등은 불교의식무용의 나비춤에서 많이 사용되며, 반주음악이 염불로 시작된다는 점에서 불교의식무용에서의 기원을 찾는 설이 있다.(최영순, 2003, p.31)

이와 같이 불교의식무속에서 승무의 원류를 밝히고 유사성을 밝히려는 일련의 작업들이 있었지만, 사실 불교의식무에서 현재의 승무의 모습을 발견한다는 것은 사실 무리가 있으며 심지어는 불교에서 시행되었던 승무는 현재의 승무가 아닌 중이 추는 춤으로 보는 시각도 있다. 그 같은 이유는 현재의 승무가 시대적인 변천과정 속에서 많은 부분 불교적인 색채는 사라지고, 의식무용이 아닌 하나의 춤으로써 예술적 위상과 가치를 확보했기 때문이다. 과거의 불교의식무

와 현재의 승무가 많은 점에서 차이를 보이고 있지만, 복식에서 승려의 차림을 하고 있다는 점과 작법(作法)에서 나타나는 춤의 구성이 포함되어 있다는 점을 감안할 때, 현재의 승무가 최소한 복식과 작법에서만은 일부 불교의식무용에 기대고 있는 것은 부인할 수 없는 사실이라고 생각된다.(박지윤, 2003, p.13)

둘째로 민속무용기원설이다. 민속무용에서 기원했다는 설은 첫째, 지족선사를 파계시킨 황진이 무용에서 유래했다는 설과 파계승이 번뇌를 잊으려고 북을 두드리기 시작한 춤이 승무의 기원이라는 설, 셋째로 가면극에서 나오는 한 장면인 노장춤이 승무의 기원이라는 설, 넷째로 상좌중이 스승이 나간 틈을 타서 평상시 스승이 하는 기거범절과 독경설법의 모습을 흉내 내는 동작에서 유래했다는 동자무설, 다섯째로 구운몽을 그 내용으로 육관대사의 제자 성진이 길을 가던 중 팔선녀가 노니는 광경을 보고 인간으로서의 괴로운 연정을 광대무변한 불법에 귀의함으로써 범열을 느낄 수 있다는 내용을 춤으로 표현하였다는 성진무설이 있다.

황진이 무용 유래설은 황진이가 세모시 장삼을 입고, 고깔에 다홍가사를 멘 완전 승복 차림으로 춤을 추어 지족대사를 파계시켰다는 내용인데 타당한 근거를 찾기는 힘들다.(최영순, 2003, p.32) 황진이 무용 유래설에 대한 반론으로 한성준이 승무를 처음 무대에 올린 것은 1935년 부민관 공연에서 였는데, 이 때 관객 유치를 위한 홍보를 위해 “승무는 조선왕조 때 명기 황진이가 지족선사를 파계시키기 위해서 유혹하는 춤을 춘 데서 시작하였다”는 설을 유포시킨 이후 이 설이 승무의 기원의 하나로 거론되고 있다고 한다.(박수현, 2005, p.24)

파계승 유래설은 해방 후 추어진 창작춤의 일종으로 보이며, 동자무설과 성진무설도 역시 그 근거가 뚜렷하지 않으며, 이는 불교와 관련 있는 소설이나 인물들과 무리하게 연결시켜 기원을 찾으려 한 결과가 아닌가 생각된다.(최영순, 2003, p.32) 이중 노장춤은 파계승의 타락상과 서민들이 갖는 특수계층에 대한 소외감을 풍자적으로 표현한 가면극인데, 승무가 이 노장춤에서 유래되었다는 설이 다른 민속무용 기원설 중에서는 가장 유력하게 받아들여지고 있다.(백재화, 2004, p.22)

다음은 기방예술기원설이다. 승무의 연주자가 주로 채인이나 기방예인들이었고 뚜렷한 목적의식이 없는 흥미본위의 춤이며, 춤사위가 완벽한 형태를 가지

고 있다는 점에서 승무가 기방이나 권번에서 창작되어 일정 형식을 가지고 내려온 것으로 보고 있다.(최영순, 2003, p.32)

이에 대해 정병호는 “승무의 유래에 대하여는 불교의 교리적인 입장에서 본 불교설과 민속무용의 입장에서 본 황진이 무용설, 파계승의 번뇌에서 기원한다는 설, 그리고 가면극의 노장과장에서 유래한다는 설 등 그 기원설이 구구하나 어느 것이 확실하다고 단정할 수 없다. 다만 현존하는 승무를 검토하여 보면 지난 시대의 승무전수자가 특수한 경우를 제외하고는 거의 광대나 기녀들에 의해 그 춤이 이어져 왔고 또한 주된 춤사위가 남도살풀이춤와 동질성을 가지고 있으며 춤의 형태가 의식성이나 종교성, 생산성, 극성(劇性), 놀이성이 전혀 담겨있지 않고 완벽한 홀춤(獨舞)이라는 점을 감안할 때, 승무는 한말(韓末)을 전후하여 광대 등과 기방예술인들이 이미 그 이전에 행하여졌던 사찰에서의 승려무용과 남도살풀이춤 또는 궁중무와 탈춤의 한삼춤에 영향을 받아 기방예술로 창조한 것이 아닌가 생각한다(정병호, 1985, p.6).”

그리고 각 지역의 교방이나 권번 또는 춤을 가르치던 각종 교육기관에서 다른 형태로 승무가 교습되었다는 것이 여러 사람들에 의해 밝혀지고 있으며 지방의 작은 권번에서도 승무가 교습과목에 들어가 있었다는 것이 밝혀지고 있다.

이상을 종합해 볼 때 기방예술기원설 쪽에 무게가 실리고 있다. 이는 특히 이때방 승무의 경우 기방예술적인 특성이 강하게 표출되고 있는데, 무복이나 무고, 그리고 춤사위에 있어서 불교의식무용과의 관련성도 참고 되어야 할 것이다. 즉, 불교무용의 갈래로 승무가 일정한 형식을 가지고 내려오다가 권번에서 재창작되어 오늘에 전해 내려오는 것으로 보는 것이 타당할 것이다.(최영순, 2003, p.33)

다음 글은 승무의 복식 선택의 이유를 밝히고 초기 형태의 승무에 대한 접근의 시도를 알 수 있게 해주는 부분이다.

“승무의 명칭에 대하여는 승복을 입고 춤추므로 승무라 하겠지만 문제는 왜 기방연예인들이 승복을 선택하게 되었는가 하는 것이 초기 형태의 승무를 밑받침 해줄 근거가 될 것이다. 그러므로 이러한 원인을 알기 위하여 발생 초기의 사회적 상황을 분석할 필요가 있을 것이다.

조선조 중엽부터 불교가 유교에 밀려 사대부 등 지식계층에는 외면된 채 부녀들만의 종교로 전락하자 승려들은 견성성불의 포교방법으로 염불을 유행시키고 작법을 내세움으로써 불교의식무용이 성행하였던 자취를 발견하게 된다. 그러므로 당대의 예술가들은 이에 적지 않은 영향을 받았던 것이 사실이고 또한 그 당시의 사회적 질서는 혼란하여 양반들의 횡포가 심하였으므로 서민들 간에서는 이러한 상황을 비판하고 희롱하는 풍자적인 내면이 민속연극에 담겨지게 되었으리라 믿는다.”

윗글에서는 기방에서 추어진 승무를 민속춤의 한 영역으로 보고 민속무용에서 승복을 받아들인 이유를 기방에서 승복을 택한 이유와 동일하다고 보는 것 같다. 위의 글은 기방에서 승복을 택한 이유라기보다 민속무용에서 승복을 택한 이유로 적합하게 보인다. 민속무용에서의 승복과 기방무용에서의 승복은 다른 선택의 문제라 보며 기방에서 승복을 택한 이유로 세 가지 가설을 세워보았다.

첫째, 향유층의 변화, 관객층의 변화이다. 민속무에서 노장과장이 성행했을 당시 관람계층은 대부분 서민층이었다. 이들은 이미 승무를 하나의 오락적 춤으로 소비하던 계층이다. 이 계층이 차후 경제적인 부를 쌓으면서 기방에 출입하게 되고 여악의 폐지로 기방으로 흐르게 된 기녀들도 기방의 흥행을 위해 소비자의 기호에 맞는 춤을 개발하고 발전시켰을 것이라 판단된다. 노장과장의 승무는 시연 때부터 무리 중에서 가장 기능적으로 탁월한 자가 추었을 만큼 그 춤사위는 여느 민속무용보다 우월하였고 인기 또한 많았을 것이며 기방춤의 레퍼토리로서 전혀 손색이 없는 춤이었다고 생각된다. 그러므로 민속무의 승무가 기방으로 흐르면서 그 공간의 특성에 맞게 하나의 완벽한 홀춤으로 발전되어가며 그 내면에 담겨있는 불교와 민속 문화의 색채가 사라진 것도 당연한 과정으로 판단된다.

둘째, 시연자의 변화이다. 궁내에 협율사라는 조직이 생기면서 1902년 월각사에서 공연을 하기에 이르는데 협율사의 구성원이 관기뿐만 아니라 재인과 창우 무동 등이 포함된다. 공연 레퍼토리도 궁중무와 민속무가 섞여있는 것이 눈에 띈다. 이 같은 이유로는 재인의 참여에서 유추해 볼 수 있는데 임지왜란 이후 등장한 재인은 20세 이상의 무가출신의 남녀로 노래, 춤, 줄타기, 연희, 음악 등

한 가지 또는 두 가지 기예를 가진 사람이었으며 이들은 신청에서 각자의 기예를 연마하며 후진 양성도 했다고 한다. 따라서 신청은 민속예술의 온상지이기도 했다. 여기서 알 수 있듯이 재인들이 민속예술에 능했다는 점에서 이들에 의해 승무가 교방기녀들에게 전수되었을지도 모른다는 추측이다.

많은 논문에서 협율사의 원각사 공연을 기녀들의 첫 승무공연으로 보는 경우가 많은데 이는 좀더 조사와 연구가 필요할 것으로 보인다. 왜냐하면 협율사라는 조직이 관기로만 구성된 것이 아니며 궁중무용은 관기가 민속무용은 재인이 시연했을 가능성이 크기 때문이다. 혹은 재인에 의해 민속무용인 승무가 관기에게 전수되었고 그것이 다시 무대 예술로 재정비되었을 수도 있기 때문이다.

셋째, 조선 후기에는 유교가 붕괴되어 그 동안 금기시 되었던 성(性)에 대한 욕구들이 여러 방향으로 쏟아지게 된다. 민속무의 시연자가 남자였다면 기방의 시연자는 여자였다는 점에서 추측컨대 승복에 어떤 성적인 뉘앙스가 있지 않았을까 생각한다. 이는 황진이가 지족선사를 파계시켰다는 설에 비추어 봤을 때 여승에 대한 성적인 페티시즘이 작용한 것이 아니냐는 추측도 가능할 것이다. 조지훈의 시 '승무'에서 승복을 입은 비구니의 아름다움을 강조하고 있다는 점에서 승무가 기방에 유입되는 과정에서 성적인 흥행요소가 더해진 것은 아니냐 추측해 본다. 실제로 기생들은 관객들의 성정에 감흥을 불러일으키기 위해 승무, 한량무 등의 민속춤을 추었다고 한다.

기방예술 지원설을 통해 승무가 전대와는 다른 춤사위와 방법으로 발전된 것을 알 수 있다. 그리고 기방예술로 승화된 승무가 현재 시연되고 있는 승무의 모습임을 이매방의 호남승무와 한성준의 손녀 한영숙의 경기승무를 통해 확인할 수 있다.(박지윤, 2003, p.39~41)

조선왕조의 몰락으로 교방청은 폐지되고 관기들은 서울을 비롯하여 여러 지방으로 흩어지고 권번이나 기생조합을 조직하여 요정이나 부자들의 생일잔치나 회갑연에 불려가 가무함으로써 주연에서 추어진 예술적인 사랑춤이 된 것으로 보여 진다. 사랑춤은 좁은 공간에서 추기 때문에 춤의 형식이나 동작표현에 있어서 몇 가지 혁신이 일어난다.

첫째, 춤의 내용이 종교적 의미나 의식적인 의미보다는 음악적인 의미나 예술적인 내용으로 변화 되었다.

둘째, 집단적인 춤에서 개인적인 춤으로 바뀌었다.
셋째, 동적(動的)인 춤에서 정적(靜的)인 춤으로 되었다.
넷째, 거칠고 해학적인 춤에서 우아하고 표현적인 춤이 되었다.
다섯째, 민중적인 춤에서 선비취향의 멋을 부리는 춤이 되었다.
여섯째, 생산적이고 삶을 위한 춤에서 감상무용적 성격으로 변모했다.
일곱째, 무속악이나 농악연주의 춤에서 선율악기가 섞인 삼현육각 반주의 춤이 되었다.

여덟째, 밟음의 춤과 푸는 춤에서 정중동적 형식의 근거리 예술로 변화했다.

또한 기생들의 무대는 놀음장 뿐만 아니라 극장무대와 각종 여흥의 자리로 확대되었다. 주요한 관객은 일부 특권층이 아닌 일반 민중으로 바뀌어 갔다. 관객과 무대가 바뀌었다는 것은 단순히 대상과 공간이 바뀐 것만이 아니라 춤의 개념과 형태도 수정될 수밖에 없었다.

기방승무는 무대라는 공간에서 시연되는 정제된 승무이다. 과거 민속승무와는 달리 즉흥성이나 신면보다는 잘 정제되고 다듬어져 우아하고 아름다운 예술 춤으로 거듭나게 되었다.

기방승무의 특징은 다음과 같다.

가. 승무는 한(恨)의 예술이다. 승무가 한의 예술이라는 점은 춤추는 사람이 천민이었다는 것을 바탕에 깔고 있기도 하지만 무복이나 복놀이 그리고 춤사위 얼굴을 감추고 밑을 보는 자세 등에서도 알 수 있다. 허공에 장삼을 훌쩍렸다가 다시 걸어 들임으로 맺고 푸는 방식의 한의 춤사위는 한국인의 대표적으로 한을 승화하는 방법이며 전통춤의 정수라 할 수 있다.

나. 기방에 나타나는 춤옷은 기녀들의 미감에 의해 창조된 것으로 흑색장삼과 흰색치마(바지)와 저고리, 흰색 고깔과 버선, 그리고 홍가사 등 3원색으로 조화를 이루고 있고 또 하나는 흰색 장삼과 흰색 치마(바지), 흰색 고깔과 버선, 그리고 홍가사 등 2원색의 대립을 시키고 있다.

다. 악기의 편성은 피리, 대금, 해금, 북, 장구 등 삼현육각으로 편성되어 있고 반주음악은 처음에는 염불로 시작하여 도드리, 타령, 자진타령, 굿거리 순으로 하다가 북놀이를 하고 다시 굿거리를 하며 끝을 맺는다.

라. 승무의 춤사위는 개성이 강할 뿐만 아니라 미적 요소가 강하다. 첫째, 고깔

로 얼굴 위 대부분을 가린 채 고개를 좌우로 조심스럽게 움직이는 고개춤이 있는데, 이는 때로는 고깔 속에 보인 기녀의 가련하고 아리따운 모습으로 보이는 뜻이 담겨있다. 둘째, 장삼을 휘젓는 동작은 한의 비탈을 넘어서 환희와 자유를 회구하는 몸부림으로 보인다. 셋째, 온몸이 정지상태에서 어느 한쪽의 장삼 끝 자락만 손목으로 살짝 튀기는 것은 아기자기하고 섬세함과 여백미를 나타내는 것이다. 넷째, 무거운 발디딤은 감정을 모으는 동작으로서 절도가 있는 무거움과 박진감을 주는 것이 특징이다. 다섯째, 다양한 뿌림사위는 원과 나선과 같은 곡선을 무수히 나타냄으로써 그 동작선이 아름다울 뿐만 아니라 우아하고 화려하기 짝이 없다. 특히 뿌림의 동작은 고여서 맺힌 감정을 자유로이 풀어버리는 동작이라 할 수 있다. 여섯째, 북놀음은 변죽과 구레(궁편과 각)노 강약 조절을 하면서 많은 가락을 만들어 신나고 진취적인 자기표현을 하게 되는데 이는 한을 풀어 환희와 자유를 획득하려는 행위라 할 수 있다.

승무의 미는 고깔, 버선, 흥가사의 선까지 고려하여 창조한 무복의 아름다움, 장삼동작의 다양한 선의 아름다움, 모든 고통에서 해탈하려는 환희의 북치기 등 3요소로 구성되는 데 이러한 승무를 정신적인 면에서 보면 인간적인 한의 기원적인 것이 바탕이 되어 그것이 자유와 환희의 세계로 승화되는 것이라 할 수 있고 동작원리적인 면에서 볼 때 맺고 얼렸다 푸는 감정표현과 정중동(靜中動)의 차원 높은 조화를 이룩한 춤이라 할 수 있다.(박지윤, 2003, p.47~48)

일제강점기 때 여악의 폐지는 승무의 전환점을 낳게 되었다. 여악에 있던 관기들은 그 당시에 어떤 예능인보다도 전문적으로 교육을 받고 잘 훈련된 예술인이었다. 물론 그들이 지배계층의 종속물로서 천민의 생활을 했지만 고위계층이 향유했던 문화를 주도하고 계승 발전시킨 인물들이었음을 간과해서는 안 될 것이다. 이들의 이중적인 신분구조가 결국 이들에 의해 재창조된 승무에 한이라는 정서를 내포시키게 되었을 것이다.(박지윤, 2003, p.51)

기방춤은 흐트러짐이 없이 정확한 정재무보다는 그 춤사위가 다양함과 엇박의 묘미가 살아있고, 구경하는 양반들을 위해 추는 것 같아 보이지만 그 춤사위의 사상적 근원인 우리 서민들의 애환을 위무함으로서, 그 정신적인 면에서 볼 때 기방춤은 끈질기고 애뜻한 춤임에 틀림이 없다. 즉 소탈하면서도 순박한 서민들의 사상과 감정들이 매순간 느껴지는 평범하면서도, 생생하게 살아있는

일상에서 일어나는 감흥을 솔직하게 표현하고, 점잖은 지배층의 사람들을 조심스럽게 풍자한 점을 주의 깊게 보아야 할 것이다.(김윤주, 2002, p.16)

2. 승무의 분류와 특성

승무는 지역마다 약간씩 특징이 다르게 전승되어 왔는데 중요무형문화제로 지정된 것은 한성준에 의하여 발전된 경기(京畿) 충청(忠淸) 승무와 이대조에 의해 발전된 호남(湖南)지방의 승무이다. 한성준의 춤은 한영숙에게, 이대조의 춤은 이매방에게 전승되었는데, 한영숙은 이미 작고했다. 한성준에서 한영숙으로 이어진 승무가 경기지역 장단과 춤의 특성을 갖고 있는 것에 비해, 이매방의 승무는 호남의 장단과 춤의 특성을 갖고 있다.

승무의 창시자로 신방초를 들고 있으며, 신방초, 박귀주, 이연선, 김금옥, 박영구로 계승되었다고 한다. 신방초의 제자인 김금옥에게 경기승무의 시조인 한성준과 호남승무의 시조인 이대조가 승무를 배웠다고 한다. 즉, 경기승무와 호남승무의 뿌리가 같다는 것을 나타내며, 이후 한성준은 무대공연에 맞는 형태로 승무를 발전시켜 무대화했고, 이대조는 목포에서 김금옥이 전수한 승무의 전통을 잇고 있었다고 한다. 즉 경기 승무는 무대공연용으로 이어졌고, 호남승무는 지방문화의 형태를 지닌 승무로 전승되게 되었다.

현재 전승되는 승무의 무대 공연화에 큰 기여를 한 인물로 한성준을 들 수 있다. 한성준은 충청남도 홍성에서 출생하여 일제강점기 명고수와 명무로 이름 높았다. 만년에 민속무용에 전념하여 흠어져 있던 무용의 체계를 세워 승무, 학춤, 태평무 등의 여러 무용을 무대화하였는데, 한성준의 손녀이자 제자인 한영숙은 “승무는 한성준이 창작한 무용이며, 범고무란 불교의식을 따라 지은 춤”이라 증언한다. 이처럼 한성준은 불교의 의식춤과 놀이판을 토대로 전해지던 승무를 합하여 오늘날 전해지는 경기승무를 재창작하였다.(최영순, 2003, p.42)

한국무용사에 새로운 장을 연 인물인 한성준은 기존에 전해내려 오던 전통춤을 그대로 계승하지 않고 자신이 전국유랑을 통해 섭렵한 다양한 민속적 색채와 권번의 지방예술적 요소, 궁중정재의 엄격한 형식미, 그리고 판소리 소리꾼들과의 활동을 통한 판소리 연행방식의 독특한 속성 등을 두루 가미해 새로운 형태의 작품을 창작하고 이를 다시 극장무대를 통해 전통춤의 새로운 전통을 창출해 놓았다. 따라서 한국전통무용은 하나의 예술적인 차원으로 승화되고, 개별적 창작무용에로의 길로 접어들게 된다.

이처럼 한성준은 우리춤을 서구무용 못지않은 무대예술로 승화시켜야 한다는 자각으로 전국에 흩어진 우리춤을 집대성하여 한 무대에 올렸고 우리춤에 대한 인식을 한 단계 높임으로서 우리춤이 예술적인 무대무용으로 자리매김하는 데 큰 기여를 했음은 자명한 일이다.(김혜진, 2004, p.28) 다만, 한성준의 작품들은 무에서 유를 창조한 것이 아니라, 전통의 개량을 통해 안무된 것들이라고 할 수 있다.(박수현, 2005, p.45)

한성준의 승무를 계승한 한영숙의 승무와 이대조의 승무를 계승한 이매방의 승무의 특징을 비교해보자면, 한영숙의 승무는 몸 방향이 객석 측으로의 방향이 많으며 시선의 방향이나 높이도 대체로 상향 지향적이다. 공간의 고도도 중간 이상이 많고 정적이며 수평적이다. 공간구성도 좌우대비의 형식을 이루며 우측과 좌측을 균형 있게 구성하였고 공간 역시 넓게 사용하여 객석을 중심으로 구성이 이루어지는 기하학적 형태를 보이며 세련되고 무대화된 춤으로 하체 동작이 많이 발전되어있고 인간의 감정이 섬세하게 표현되고 있다. 춤사위로써는 뿌리는 사위가 많고 그 외 옆고 제치는 사위가 많다.

한영숙의 승무는 그 미에 있어 소박하고 절제미를 보여주며 철학적인 면과 정신적인 면을 강조하며 무상의 춤 미학이 느껴지기도 한다. 또한 장삼 속에 보여지는 몸의 곡선, 버선발의 모양 등 한국춤만이 간직한 단아한 멋을 보여준다. 승무의 춤사위는 한국 전통춤의 백미라 할 만큼 질량의 확대가 크며, 공간의 구성미가 아름다운 인간 내면철학의 경지로 승화된 춤이다.

이매방의 승무는 몸 방향이 우측과 좌측 등 방향이 고루 분포되어 있고 시선의 방향이 대체로 하향 지향적이다. 공간의 고도는 중과 저가 많으며 전후좌우의 구성이 뚜렷하지 않고 원형으로서의 공간구성을 보여준다. 무대안쪽에서의 동작이 산발적으로 퍼져있고 공간의 영역이 좁다. 즉 마당이나 좁은 마루공간에서 추어지는 무대구성을 알 수 있다.

따라서 이매방의 승무는 어느 방향에서도 그 자태를 충분히 느끼게 해주는 사방춤에 가까운 춤으로 기방예술로써의 예술적인 기교를 강조하여 교태미를 느낄 수 있으며 남도 예술의 미가 돋보이는 춤이라 하겠다.

한영숙의 춤에 비해 상체가 발전된 춤으로 몸통비틀기, 몸돌리기, 활개펴기 등의 뿌림 사위의 다양함을 볼 수 있고, 같은 동작을 되풀이하는 겹사위가 특

정이며, 매우 기교적이고 자유분방하며 살풀이 동작이 그대로 전용되어 있다. 연풍대도 엮어서 하지 않고 제쳐서 한다. 비정비팔, 완자걸이, 비디딤, 잉어걸이 등의 발사위를 사용한다. 한 장단 안에서 보여 지는 춤사위가 한영숙의 승무에 비해 많은 동작을 구사하여 같은 염불 장단이라도 한영숙의 승무는 32장단에 79개의 동작의 수를 보였으며, 이매방의 승무에서는 18장단에 62개의 동작을 구사하여 한영숙 승무에서는 한 장단에 평균 2동작을 나타냈고, 이매방의 승무는 평균 3동작 이상을 보여줄 수 있었다.(김은숙, 2003, p.79)

3. 승무의 정신세계

승무는 민속무용으로서 발전하고 성장하였고 이제는 무대예술로 완성된 우리의 춤이다. 한국인의 미적 감각과 멋과 흥이 있고, 선과 움직임으로 최고의 경지를 음미할 수 있는 세계를 보여준다.(김은숙, 2003, p.79)

(1) 여백(餘白)의 미(美)

절제와 자유스러움의 조화인 곡선을 이루는 기의 흐름은 여백의미를 나타내주는 것으로 춤출 때 몸 주위에 생기는 여백과 무대 공간에 생기는 여백은 기로써 가득 채워져 기와 여백이 공존함에 미적 가치가 부여된다. 이렇게 여백에는 채우고 비우는 것의 함으로써 음양사상과 연관되어 지는 바 한국 전통춤은 꼬리에 꼬리를 무는 사상과 미의 결합체인 것이다.(오경아, 2006, p.8)

즉 승무를 추게 만드는 것은 마음의 움직임이다. 마음에서 비롯된 춤은 마음이 뜻하는 대로 마음의 움직임과 함께 가며 수많은 승무의 춤사위를 창조한다.(오경아, 2006, p.60)

승무의 아름다움은 정면을 등지고 양팔을 서서히 무겁게 올릴 때 생기는 유연함, 능선 및 긴장감을 열기설기하여 공간으로 뿌려 치는 춤사위, 하늘을 향하여 길게 솟구치는 장삼자락, 그리고 미끄러지듯 비스듬히 내딛는 걸음걸이, 주술적인 힘을 발하여 관객을 무아지경으로 이끄는 자진모리와 휘모리장단의 북가락, 또한 감았다 뿌리듯 허공에 그어지는 화려한 장삼놀음의 선은 다시금 낮게 내려앉아 인간의 자유의지를 상천에서부터 마음으로 끌어 모은 듯 안으로 승화시키고 있다. 또한 상큼하고 단아하면서도 굳건하게 땅을 딛고 무게 있게 내딛는 발디딤의 조화에서 신비감을 느낄 수 있다. 그리고 다시 긴장감을 허공에 뿌리며 연풍대로 돌아 합장으로 회귀하는 한에 어린 인간 삶을 표현하는 비움이 엿보인다.

승무에서 비움은 정신적인 것이며 근본적인 것이다. 마음도 감정도 모든 것이 비워진 상태에서 춤이 시작된다.(오경아, 2006, p.62)

(2) 절제와 중용(中庸)의 정신

옛 선조들의 한국춤이 행해졌던 장소와 대상을 구분지어 살펴보면 일반 민중과의 차별과 구별이 뚜렷한 제한된 공간에서 특정인들의 향유물이었던 궁중정재는 절제미로 한국춤을 풀이하고 전승해 나간 것을 볼 수 있다. 개인적 감정, 정서의 표현이나 일차적 감정이입의 춤이 아니라 절제를 통한 감정과 정서의 표출을 보여준다.

민중에 의해 주어지고 민중에 의 전승된 민속무는 자연과의 친화를 대주제로 하여 자연과의 어우러짐을 표현 하는데, 여기서 한국춤의 멋과 흥을 볼 수 있다. 한국춤은 한국인의 정신세계에서 빚어진 춤으로 외적 억압을 내적으로 유입, 승화, 극복하여 차원 높게 승화시키는 도약하는 정신세계와 한편으로는 넘치지 않는 절제와 중용의 자세도 취하였다(채희완, 2000, p.237).

“절제미.. 최고의 미는 절제하는 거 예요. 자기 마음대로 표현해버리면 그게 춤이라하겠어요. 그러면 그건 농악판에서 벌떼춤을 추는 거죠.

절제하는 것. 절제, 또 절제... 계속 절제.. 너무 강해도 안 되고 너무 약해도 안 되고... 절제를 가장 주목해서 이야기하는 부분이에요.”(이매방 / 백재화, 2004, p.83)

“춤에서 안에서 나온다는 것은 몇 가지를 이야기해야 해요. 안에서 나온다는 이야기는 춤이 안에서 나온다는 이야기는 아니에요.

춤은 대삼소삼 장단이 있기 때문에 거기에 따라 발산도 하고 삭히기도 하고 그러는데 안에서 나온다는 이야기는 정신적 세계가 옛날 쓰개치마 쓰고 다니면서 남자를 보았을 때의 시대와 지금의 시대는 사뭇 다르죠.

여자의 목소리가 담장을 넘어가면 안 된다는 17, 18세기의 사고를 가지고 보면 요염기라는 게 객석에다가 확 드러내는 그런 요염기가 아니라 그 속에서 자연스럽게 농축되어 나오는 무언가 부끄러워하면서도 무언가 애절하고 애잔하게 하라는 그런 내면적인 것이지.”(이매방 / 백재화, 2004, p.86)

불교무용의 형식을 빌리고 궁중무인 정재의 영향과 민속춤인 남도살풀이의 영향을 받은 승무는 정재와 불교무용의 절제미와 민속무의 자유로움 사이의 중용의 무태와 정신세계를 겸비하고 있다고 할 수 있다.

(3) 한(恨)의 의미

한국적 문화현상에서 예술이나 미의 성격을 지칭하는 언어로서 한의 의미는 그 외성적 개념인 원한이나 한탄, 회한뿐만 아니라 한국의 전통적 정서를 표징하는 내면적 의미를 함축하고 있다. 승무 또한 예외 없이 한이 바탕이 된 예술이라고 할 수 있는 데 그 한을 외부적으로 표출하지 않고 내면 속에서 경화하여 한 차원 높은 미로 승화시키고 있다.

승무가 한의 예술이라는 점은 그 무복이나 북놀이 그리고 춤사위에서도 잘 나타나고 있으며, 조지훈의 시 “승무(僧舞)”에서도 잘 표현되고 있다. 이 시에서 우리는 승무에 어두운 면과 밝은 면이 복합되어 있음을 알 수 있고 고뇌는 고뇌로 그치는 것이 아니라 희망을 가득히 안고 앞날을 기원하며 한의 비탈을 넘어서 장삼이 가지는 비상하는 기개로써 자유와 영원을 회원하는 춤임을 깨닫게 된다.(오경아, 2006, p.12)

(4) 자유의지(自由意志)의 승화(昇華)

승무의 형식은 무복과 장삼의 울동과 북놀이로 되어있는데, 승무에서의 무복인 승복은 불가의 것과 달리 기방예인들의 미감(美感)에 의해 창조된 것으로 두 가지 유형이 있다. 하나는 흑색 장삼과 백색의 바지, 저고리, 행진, 고깔과 버선, 그리고 홍가사 등의 조화로 되어있고 또 하나는 백색 장삼과 바지, 저고리, 행진, 고깔과 버선 그리고 홍가사 등 이원색의 물량적 대립을 시킨 것이 있다.

장단은 처음에 염불로 시작하여 그것이 도드리, 타령, 굿거리로 점차 빨라지고, 북놀이로 들어가 흥을 일으키는 형식으로 되어있다.

승무의 춤사위는 무복과 장단에 영향을 받아 뿌림사위를 통하여 모았던 정성

과 분망스러운 인간의 의지를 상천(上天)으로 승화시키고 있는 것을 느낄 수 있다.

따라서 승무는 인간 본연의 애정과 낭만의 표현인 동시에 인간의 비희(悲喜)를 높은 차원에서 극복하고 승화시킨 이지적인 춤이라 할 수 있다(정병호, 1985, p.42) 즉, 인간의 희비를 높은 차원에서 극복하고 분망스러운 인간의 자유의지를 우주공간에 승화시킨 이지적인 춤인 승무는 무자의 심성에서 나온 정신미를 잘 표현한 춤이다.(오경아, 2006, p.61)

IV. 결론

춤이란 춤꾼의 정서와 관념 그리고 상황의 표현을 적절한 율동과 구성에 따라 자기중심적 표현을 통해 관객에게 전달하고, 의미전달을 통해 관객과의 공감대를 형성하는 행위이다(정은영, 2003, p.14).

인류의 전 역사를 통틀어서 춤은 현재까지 가장 오랜 역사를 지닌 예술로서 인간의 움직임의 본질로 하고 있다. 태초의 종교적인 의식에서부터 태동하여 현대의 여러 예술 형태로 분류되면서 춤은 기본적으로 인간에게 표현의 매체로 즐겨 사용되어 왔었다. 그런 까닭으로 춤은 민족성을 떠나 보편성이 우선적으로 존재한다. 이 보편성은 다시 문화와 종교, 역사의 모든 이질성을 떠나, 인류가 춤을 통한 일정한 공감대를 형성하는 원인과 타당성을 제공한다.

‘표현’은 예술을 설명하는 중요한 용어라 할 수 있다. 춤에 있어서 표현은 구체적 형태를 나타내게 하는 표상성을 지니고 있는데, 춤 속에서 표현되어 있는 것은 하나의 관념으로 내면적인 본질을 밖으로 보이는 것이며 주관적 실재의 객관적 표출이라 할 수 있다.

또한 춤은 타 예술처럼 인간감정의 본질을 표현하고 지각할 수 있는 형식이기도 하다. 전통적 표현예술의 입장에서 볼 때, 춤은 내적 표현수단으로써 그 역할을 훌륭히 수행한다. 이런 춤의 내적 표출이 초래하는 궁극적 측면은 보는 이가 가지고 있는 예술적 신명을 충분히 촉발하는 것이며, 동시에 그 대리인으로서의 춤꾼의 역할을 수행하기도 한다. 내면적 심성이나 사상, 의식 등의 외적 표출은 동서양(東西洋)을 막론하고 춤의 본질적인 역할인 것이다.

한국춤에서 이러한 표현적 역할은 다양한 한국춤의 공통적인 특성으로서 전체적으로 동일한 구조를 지니고 있다. 한국의 전통춤은 기원과 춤을 추는 주체에 따라 궁중무와 민속무로 나누어지고, 두 춤의 주제나 춤의 대상은 사뭇 다르지만 두 춤이 추구하는 것은 결국 몇 가지 민족 정서를 통해 한 줄기로 수렴된다. 바로 정신세계의 도약과 넘치지 않는 절제미, 그리고 모든 것을 수용하는 중용의 자세를 보이는 것이다.

전통은 일정한 집단이나 공동체의 역사적 발전 속에서 형성되는 정신적 유형 혹은 성격이며, 사상, 행동, 관습, 기술 등이 수많은 시대를 통하여 전승되고 하나의 규범적인 힘이 되는 것이며, 이것은 한 민족을 역사적 존재답게 만들며, 후세의 문화 창조를 근본적으로 규정하는 것이다(竹內敏雄, 안영길 외역, 1993).

한국춤의 태동은 우리 민족사의 구체적 의미이며 자연발생적인 움직임의 생성이었다(오승지, 2003, p.12). 한국춤을 설명하거나 표현하는 단어들의 사용에서 쉽게 어두움과 한(恨)을 만나게 되는데, 이는 우리 민족의 기층(基層)문화권에 있던 것이 어떻게 보면 어두움이고 그늘이지만 표층문화에 있던 것은 빛이고 질서(채희완, 2000, p.48)인데, 중요한 표층문화를 간과하고 기층문화권에 편중되어진 시각에서 기인된 것이다. 그래서 한국춤은 한 면만 존재하는 반쪽 감정이나 반쪽 정신이 아니라 태극의 원리처럼 모든 것을 수용하고 표출하며 또 절제하며 궁극에서는 정신세계의 차원 높은 도약과 승화를 이루어 낸다. 즉 한국춤에는 열정적인 생명력 속에 이상적인 합리성이 존재하는 것이다.(백재화, 2004, p.3)

그동안 선행된 연구 논문들과 간행된 단행본 자료와 기사자료 등을 참고하여 한국의 대표작인 민속춤인 승무 속에 내포되어 있는 한국적인 정서와 정신세계를 탐색해 보았다.

승무의 춤사위 속에는 여백(餘白)의 미(美), 절제와 중용(中庸)의 정신, 한(恨)의 의미, 자유의지(自由意志)의 승화(昇華) 등의 정신적 요소들이 간접적(間接的)으로 표상되고 직접적(直接的)으로 표현되고 있음을 알 수 있었다.

승무 속에 함축된 이러한 정신적 정서적 요소들은 우리 민족 고유의 민족성과 유구한 역사를 통해 형성된 것임에 틀림이 없을 것이다. 예술에 있어서 가장 한국적인 것이 가장 세계적일 수 있다는 금언이 있는 바, 승무 속에 녹아있는 정신세계는 우리춤의 계승과 발전을 위한 소중한 자산이 될 것임을 믿어 의심치 않는다.

참고 문헌

김윤주, 근대 교방춤에서 공연무용으로의 전개양상 연구, 석사학위논문, 중앙대 교육대학원, 2002년.

김은숙, 한영숙 승무와 이매방 승무 춤사위의 비교 분석: 염불과장을 중심으로, 석사학위논문, 숙명여대 전통문화예술대학원, 2003년.

김학식, 「승무」의 형식론적 접근, 석사학위논문, 연세대 교육대학원, 2003년.

김혜진, 한국의 신무용과 한국현대무용의 발생과 발전방향에 관한 고찰, 석사학위논문, 공주대 교육대학원, 2004년.

김희숙, 당악 정재 헌선도의 역사적 변천에 대한 고찰, 석사학위논문, 상명대학교 대학원, 1982년.

남후선, 한국 궁중무용 복식에 관한 연구, 박사학위논문, 영남대학교 대학원, 1995년.

박수진, 승무 변천사 연구: 사적 자료를 중심으로, 석사학위논문, 신라대 대학원, 2001년.

박수현, 한성준 춤의 무대화 과정을 통한 현대적 계승에 관한 연구, 석사학위논문, 용인대 대학원, 2006년.

박정선, 셋김굿과 살풀이춤의 연관성 고찰: 한성준류 살풀이춤을 중심으로, 석사학위논문, 숙명여대 전통문화예술대학원, 2003년.

박지윤, 승무 발생기원설에 따른 형성과정의 사적 가치 고찰, 석사학위논문, 이화여대 대학원, 2003년

백재화, 한국춤에 대한 예능보유자들의 형이상학적 인식, 박사학위논문, 국민대 대학원, 2005년.

손영미, 승무 춤사위에 내재된 공간 구성미에 관한 연구: 정재만류 승무를 중심으로, 석사학위논문, 숙명여대 전통문화예술대학원, 2004년.

서성원, 정재만류 승무 춤사위 연구 분석: 굿거리과장을 중심으로, 석사학위논문, 숙명여대 전통문화예술대학원, 2006년.

서현옥, 승무 춤사위에 내재된 선의 이미지 형상화에 관한 연구, 석사학위논문, 숙명여대 전통문화예술대학원, 2003년.

성경린, 한국전통무용, 일지사, 1979년.

안라연, 한국 전통무용의 현황과 활성화 방안, 석사학위논문, 경희대 대학원, 2003년

오경아, 한국 전통춤의 미학에 관한 연구: 이매방류 승무 엮불과장을 중심으로, 석사학위논문, 숙명여대 전통문화예술대학원, 2006년.

오성주, 한국춤의 원사상과 형식에 대한 연구, 석사학위논문, 숙명여자대학교 전통음악예술대학원, 2000년.

오승지, 한국춤의 실체, 도인, 2003년.

옥영실, 승무의 춤사위에 관한 연구: 심화영류를 중심으로, 석사학위논문, 공주대 교육대학원, 2005년.

이화진, 살풀이춤에 내재된 음양오행 사상에 관한 연구: 한영숙류 살풀이를 중심으로, 석사학위논문, 숙명여대 전통문화예술대학원, 2006년.

장사훈, 최신국악통론, 세광음악출판사, 1991년.

정병호, 민속예술, 교문사, 1985년.

정은영, 숨어있는 춤을 찾아서, 푸른미디어, 2003년.

정은혜, 정재 연구, 대광문화사, 1993년.

竹内敏雄, 안영길 외역, 미학 예술학 사전, 미진사, 1993년.

채희완, 한국춤의 정신은 무엇인가?, 명경, 2000년.

최영순, 전통춤의 형성과 발달과정 연구: 이매방류 승무를 중심으로, 석사학위논문, 중앙대 대학원, 2004년.

홍경아, 한영숙·이매방류 승무의 춤사위 비교 연구: 타령과장을 중심으로, 석사학위논문, 숙명여대 전통문화예술대학원, 2003년.

황정숙, 한성준의 예술정신에 나타난 민족적 성향에 관한 연구, 석사학위논문, 이화여대 대학원, 2000년.

황주희, 전통무용 원형보존에 의한 문제점과 제도적 수용방안 연구: 살풀이, 승무, 태평무를 중심으로, 석사학위논문, 세종대 대학원, 2004년.

저작물 이용 허락서

학 과	무용	학 번	20067143	과 정	석사
성 명	한글 : 정 순 이 한문 : 鄭 順 伊 영문 : Jung, Suni				
주 소	서울시 양천구 목5동 현대월드타워 2406호				
연락처	E-MAIL : hansakds@hanmail.net				
논문제목	한글 : 한국춤의 정신세계에 대한 고찰 영어 : A study on the spirits of Korean dance : centered on the Buddhist dance				

본인이 저작한 위의 저작물에 대하여 다음과 같은 조건아래 조선대학교가 저작물을 이용할 수 있도록 허락하고 동의합니다.

- 다 음 -

1. 저작물의 DB구축 및 인터넷을 포함한 정보통신망에의 공개를 위한 저작물의 복제, 기억장치에의 저장, 전송 등을 허락함
2. 위의 목적을 위하여 필요한 범위 내에서의 편집·형식상의 변경을 허락함. 다만, 저작물의 내용변경은 금지함.
3. 배포·전송된 저작물의 영리적 목적을 위한 복제, 저장, 전송 등은 금지함.
4. 저작물에 대한 이용기간은 5년으로 하고, 기간종료 3개월 이내에 별도의 의사 표시가 없을 경우에는 저작물의 이용기간을 계속 연장함.
5. 해당 저작물의 저작권을 타인에게 양도하거나 또는 출판을 허락을 하였을 경우에는 1개월 이내에 대학에 이를 통보함.
6. 조선대학교는 저작물의 이용허락 이후 해당 저작물로 인하여 발생하는 타인에 의한 권리 침해에 대하여 일체의 법적 책임을 지지 않음
7. 소속대학의 협정기관에 저작물의 제공 및 인터넷 등 정보통신망을 이용한 저작물의 전송·출력을 허락함.

동의여부 : 동의(●) 반대()

2008 년 2 월 일

저작자: 정 순 이 (서명 또는 인)

조선대학교 총장 귀하