

한국 민속 예술 사전

무용

민화

한국민속 예술사전

Encyclopedia of Korean Folk Arts

무용
Folk Dance

민화
Folk Painting

발행일

2016년 12월 9일

발행

국립민속박물관
서울시 종로구 삼청로 37
전화 02. 3704. 3221

발행인

천진기

총괄

이관호

기획

강경표

편수원

백민영, 은현정, 변혜민, 이사빈, 김혜영

윤문·교열

도서출판 평사리

디자인·제작

(주)디자인인트로 / www.gointro.com

발간등록번호

11-1371036-000240-01

ISBN

978-89-289-0152-4 94080 : 비매품
978-89-92128-58-2 (세트)



이 도서의 국립중앙도서관 출판시도서목록(CIP)은
서지정보유통지원시스템 홈페이지(<http://seoji.nl.go.kr>)와
국가자료공동목록시스템(<http://www.nl.go.kr/kolisnet>)에서 이용하실 수 있습니다.
(CIP제어번호: CIP2016031543)

한국 민속 예술 사전

무용

민화

발간사

국립민속박물관에서는 한국민속학의 정체성 확립과 학술연구의 기초 자료 제공, 민속문화에 대한 대국민적 관심환기와 저변확대를 위하여 한국민속대백과사전을 편찬해오고 있습니다.

올해는 그 다섯 번째 주제인 <한국민속예술사전>의 ‘음악·농악·무용·민화 편’ 사전을 발간하게 되었습니다. 본 사전에서는 우리 민족의 생활 속에서 발생하여 전승되어 내려온 민속예술에 대해서 체계적이고 종합적으로 정리, 해설하였습니다.

그동안 국립민속박물관은 2002년부터 시작된 사전편찬 사업을 통해 이미 <한국 세시풍속사전>, <한국민속신앙사전>, <한국민속문학사전>, <한국일생의례사전>, <한국민속예술사전> 민속극·민속놀이 편을 발간함으로써 명실공히 한국의 민속을 집대성한 《한국민속대백과사전》으로서의 면모를 갖추어 나가고 있습니다.

아울러 앞으로 발간될 <한국의식주생활사전>, <한국생업기술사전> 그리고 <한국민속사회사전>까지 이 모두가 지금까지의 한국 민속학 연구 성과를 집대성하는 계기일 뿐 아니라, 새로운 관심과 연구를 촉진하는 또 다른 창조의 장이 될 것으로 생각합니다.

끝으로 바쁘신 와중에도 본 사전의 발간을 위해 애써주신 집필자, 자문위원, 감수위원 선생님들께 감사의 말씀을 드립니다. 또한 자료를 제공해 주신 관계 기관과 사전이 나오기까지 많은 노력을 기울인 사전편찬팀, 그리고 관심을 갖고 도움을 주신 우리 관 직원들께 고마운 마음을 전합니다.

2016년 12월 9일

국립민속박물관장

천진기

발간개요

국립민속박물관의 《한국민속대백과사전》은 민속을 크게 8개의 주제로 나누어 연차적으로 진행하고 있다. 제1주제인 〈한국세시풍속사전〉전5권을 2002년부터 2007년에 걸쳐 발간하였고, 2009년부터 제2주제인 〈한국민속신앙사전〉편찬사업을 시작하였다. 2009년에 ‘무속신앙편’(1·2권), 2010년에 ‘마을신앙편’(1·2권), 2011년에 ‘가정신앙편’(1·2권)을 발간하였다. 2012년에 제3주제인 〈한국민속문학사전〉 편찬사업을 시작하여 같은 해 ‘설화편’(1·2권), 2013년에 ‘민요편’과 ‘관소리편’을 발간하였다. 2014년에는 제4주제인 〈한국일생의례사전〉(1·2권)을 발간하였고, 2015년에는 제5주제인 〈한국민속예술사전〉편찬사업을 시작하여 ‘민속극편’과 ‘민속놀이편’을 발간하였다. 올해는 제5주제를 완성 짓는 〈한국민속예술사전〉 ‘음악·농악·무용·민화편’을 발간하게 되었다.

이번에 발간한 〈한국민속예술사전〉 ‘무용·민화편’의 무용분야는 표제어 71항목, 원고 1,300여 매, 사진 100여 장, 민화분야는 표제어 50항목, 원고 1,200여 매, 사진 320여 장으로 구성하였다. 사진자료는 집필자로부터 이용권을 구입한 사진과 국립민속박물관 소장사진, 타 기관에서 제공한 사진을 적절히 활용하였다.

이 사전은 관내·관외의 민속무용·민화 분야 전문가들로 구성된 자문위원단으로부터 사전편찬팀에서 선정한 표제어의 적합성을 검증 받았고, 여기에서 빠진 중요한 표제어를 추천 받는 등의 도움을 받았다. 또한 민속무용 분야를 전공한 29명의 연구자와 민화분야를 전공한 16명의 연구자가 원고를 집필하였다.

수합한 원고는 사전편찬팀의 검수를 받은 후 전문가의 교정·교열·윤문을 거쳤다. 최종 원고는 각 분야에서 출중한 연구업적을 쌓은 외부 학자의 감수를 거쳤으며 감수위원단이 문제점을 제기한 원고는 수정·보완하여 사전의 신뢰성과 권위를 높이기 위해 노력했다.

이 사전은 민속무용을 크게 농악춤, 탈춤, 소리춤, 허튼춤, 모방춤, 교방춤, 의식무용, 신무용으로 구분하였고, 민화를 화조화, 인물화, 문자화, 산수화, 문방도로 구분하였다.

사전은 발간사와 발간개요, 일러두기와 목차, 그리고 본문과 색인으로 구성하였다. 표제어 배열은 가나다순으로 하였으며, 집필자란을 마련하여 필자별 표제어를 찾을 수 있도록 하였다.

사전의 전체 구성

〈한국민속예술사전〉은 음악·농악, 무용·민화 편으로 구성되어 있다.

표제어 선정 및 범주

1. 표제어는 〈한국민속예술사전〉에 독립항목으로 배열되는 단어를 말한다.
2. 표제어는 관내외 자문회의를 통해 그 방향과 범위를 설정하여 선정하였다.
3. 민속무용 표제어는 농악춤, 탈춤, 소리춤, 허튼춤, 모방춤, 교방춤, 의식무용, 신무용의 범주로 나누어 선정하였다.
4. 민화 표제어는 화조화, 인물화, 문자화, 산수화, 문방도의 범주로 나누어 선정하였다.
5. 이 사전에서 사용되는 표제어는 학계에서 일반적으로 통용되는 명칭을 따랐다.

표제어 배열 및 목차

1. 본문에서의 표제어 배열은 가나다순으로 하였다.
2. 분야별로 중복되는 성격이 있는 것은 하나의 대표 표제어로 통합 서술하였다.

가표제어

주표제어와 거의 대등하게 불리는 이칭을 가표제어로 선정하였다. 가표제어도 목차에 같이 제시하였다. 가표제어와 관련된 표제어 쪽수를 제시하여 사전 이용자의 검색 접근성을 향상 시켰다.

표기방법

맞춤법과 표기법은 기본적으로 현행교육과학기술부 규정 ‘한글맞춤법통일안(1989년 3월 1일부터 시행)’과 국립국어원에서 발간한 ‘표준국어대사전(1990년 10월 발간)’을 따랐다.

사진과 자료

사진, 도표, 삽화 등 내용을 설명하는 데 도움이 되는 자료는 본문의 해당부분에 첨부하고 그 출처 또는 소장처(제공처)등을 밝혔다.

사진제공

가회민화박물관, 강릉시오죽현시립박물관, 간송미술관, 국립고궁박물관, 국립중앙극장, 국립중앙박물관, 국립진주박물관, 건국대학교박물관, 경기도박물관, 계명대학교행소박물관, 덕성여자대학교박물관, 문화재청, 매현춤보존회, 삼성미술관리움, 서울미술관, 서울역사박물관, 선문대학교박물관, 안동민속박물관, 영남대학교박물관, 온양민속박물관, 한국국학진흥원 유교문화박물관, 호림박물관, 홍익대학교박물관, 우봉이매춤보존회, 광명농악보존회

색인

표제어 및 표제어에 준하는 용어들을 가나다순으로 배열하고 해당 쪽수를 기재하여 본문에서 찾아보기 쉽게 하였다.

필자

필자의 성명과 소속 그리고 집필한 표제어와 해당 쪽을 기재하여 필자란을 통해서도 표제어를 찾을 수 있도록 하였다.

분야별 표제어 일람표

표제어의 영역과 연관 색인어를 쉽게 파악하기 위해 분야별 표제어 일람표를 제시하였다.

기타

사전 지면 관계상, 민화 분야의 일부 병풍 도판 이미지는 부분 컷만 수록하였다. 민화의 경우 작가와 제작시기가 분명하지 않아 이를 명기하지 않았다.

자문위원과 감사위원

1. 관내 자문위원은 김윤정, 위철, 정연학이 맡았다.
2. 관외 자문위원은 강등학(강릉원주대), 강인숙(경상대), 김현선(경기대), 김혜정(경인교대), 윤진영(한국학중앙연구원), 이영배(안동대), 이용식(전남대), 정병모(경주대), 정형호(전북대), 최공호(한국전통문화대) 교수가 맡았다.
3. 감사위원은 권오성(동북아음악연구소), 김익두(전북대), 양종승(샤머니즘박물관), 윤열수(가회민화박물관), 이병욱(용인대), 허용호(고려대), 홍선표(이화여대) 교수가 맡았다.

가나다순

차례

한국민속
예술사전

무용

기역



각시춤	16
강강술래춤	17
거드름춤	20
검무	21
경기도도당굿	26
깨끔춤	28

나은



나비춤	29
날뫼복춤	30
남사당뎃퇴기춤	32
노장춤	34

디글



덜머리집춤	37
뎃배기춤	38
도살풀이춤	40
동래고무	41
동래학춤	43
동물모방춤	45

미음



말뚝이춤	46
무당춤	49
무동춤	52
문동복춤(문동이춤)	54
문동이춤	54
민살풀이춤	55
민속무용	56
민속춤(민속무용)	56
밀양복춤	59

비음



바라춤	61
범부춤	62
범고춤	64
병신춤	65
부정놀이춤	66
부채춤	68
비비춤(영노춤)	112

시옷



사당춤	69
사자춤	71
산대놀이춤	73
살풀이춤	76
상모춤	80
서낭굿탈놀이춤	83
설복춤	86
설장구춤	87
소고춤	89
소리춤	92
소무춤	95
승무	97
승전무	100

이음



안성향당무	101
야류춤	103
양반춤	106
양산사찰학춤	109

영감춤

110

영노춤

112

오광대춤

114

오방신장무

118

오복춤(밀양복춤)

59

올림채춤

119

입춤

120

지읒



작법무

122

잡색춤

123

장고춤

124

장구춤(장고춤)

124

재인칭춤

126

제석춤

128

진도복춤

129

진쇠춤

132

진주교방거리춤

132

진주한량무

134

치읓



착복무(나비춤)

29

춤사위

135

티을



타주춤

137

탈춤

138

태평무

142

터벌림춤

143

히읇



한량무

145

할미춤

146

해서탈춤

149

허벅춤

154

허튼춤

155

가나다순

차례

한국민속
예술사전

민화

지역



감계화	162
감모여재도	163
경직도	166
고사인물화	168
고산구곡도	171
곽분양행락도	173
관동팔경도	176
구운몽도	178
금강산도	180
기린도	182
길상화	184
까치호랑이	186

디귤



도화서	189
-----	-----

미음



모란도	190
무이구곡도	192
문방도	194
문배	197
문자화	198
민화	202

비음



백수백복도	205
백자도	206
봉황도	209
비백서	211

시웃



산수화	212
삼국지연의도	216
세화	220
소과도	221

소상팔경도

223

신선도

226

십장생도

229

이음



어변성룡도

232

어해도

235

연화도

238

영모도

240

요지연도

244

운룡도

247

인물화

248

치웃



책거리

252

초충도

254

춘화

255

피음



평생도

257

풍속화

260

허음



행실도

263

혁필화

266

호렵도

267

호작도 (까치호랑이)

186

화원

269

화조화

271

화훼도

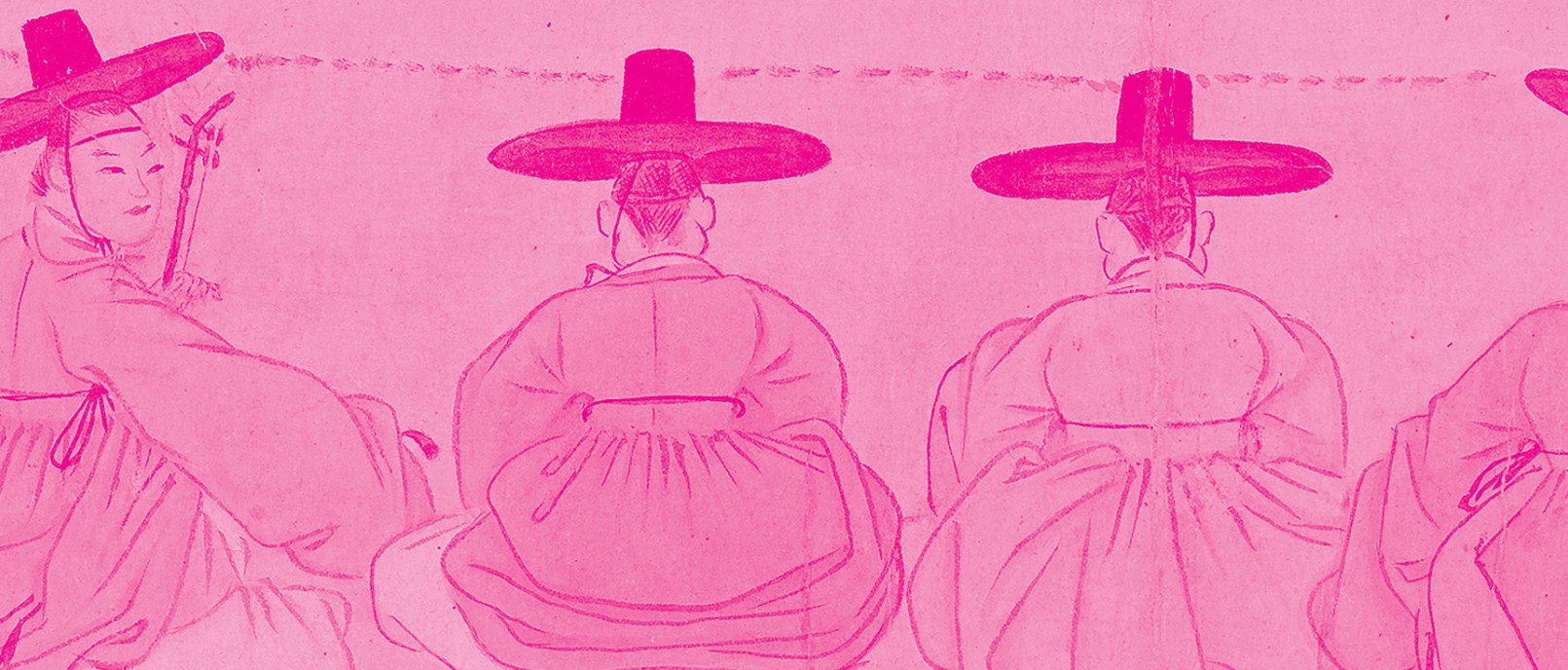
276

효자도

280

효제문자도

282



한국 민속 예술 사전

무용





기
역
각시춤
강강술래춤
거드름춤
검무
경기도도당굿
깨끗춤

니
은
나비춤
날외복춤
남사당덧뵈기춤
노장춤

디
큰
덜머리집춤
덧배기춤
도살풀이춤
동래고무
동래학춤
동물모방춤

미
음
말뚝이춤
무당춤
무동춤
문둥이춤
민살풀이춤
민속무용
밀양복춤

비
음
바라춤
범부춤
범고춤
병신춤
부정놀이춤
부채춤

시
웃
사당춤
사자춤
산대놀이춤
살풀이춤
상모춤
서낭굿탈놀이춤
설복춤
설장구춤
소고춤
소리춤
소무춤
승무
승전무

이
음
안성향당무
아류춤
양반춤
양산사찰학춤
영감춤
영노춤
오광대춤
오방신장무
올림채춤
입춤

지
웃
작법무
잡색춤
장고춤
재인청춤
제석춤
진도복춤
진쇠춤
진주교방굿거리춤
진주한량무

치
웃
춤사위

티
음
타주춤
탈춤
태평무
터벌림춤

히
음
한량무
할미춤
해서탈춤
허벅춤
허튼춤



각시춤

정의 야류와 오광대의 영감·할미 과장에서 제대각시가 추는 춤.

내용 각시춤은 영남 지역 민속가면극인 야류와 오광대의 영감·할미 과장에 등장하는 제대각시가 추는 춤을 지칭한다. 각시는 부인, 그중에서도 대개 결혼한 지 얼마 지나지 않은 새색시를 가리킨다. 그러나 야류와 오광대에 등장하는 제대각시는 영감과 할미 부부 사이에 끼어들어 갈등을 일으키는 인물로서 새색시보다는 첩의 의미가 더 강하다. 수영야류와 동래야류에서는 제대각시, 통영오광대에서는 제자각시, 고성오광대에서는 제밀주, 마산오광대에서는 제물집, 김해가락오광대에서는 작은이, 가산오광대에서는 서울애기 등으로 다양하게 불린다. 호칭은 조금씩 다르지만 영감이 집을 나가 전국을 돌아다니다가 제물포(인천)에서 데리고 온 첩이라는 내용은 공통된다. 제대각시라는 말에는 유통업이 일찍 발달하여 사람의 왕래가 많았던 지역에 대한 사회현상이 반영된 것으로 보인다.

제대각시는 대개 둥근 형태에 연지끈지를 찍고 입술을 붉은색으로 칠한 가면을 쓴다. 남색이나 붉은색 치마를 입고 노란색이나 녹색 저고리를 입는다. 제대각시춤은 영남 지역 민속가면극의 대표적 춤인 덧배기춤과는 대조적으로 부드럽고 유연한 동작으로 구성되었다. 고름을 입에 대고 새침하게 고개를 돌리거나 치마

를 잡고 양팔 부리듯 몸을 돌리는 등의 동작에서 조강지처와 다른 행동을 하며 교태를 부린다.

춤사위는 무릎 굴신을 많이 하면서 양팔은 유연하게 놀리며 겨드랑사위를 주로 행한다. 각시춤사위는 대략 일자걸음새·활개접음새·자진활개접음새·겨드랑사위·돌림새·울음새·손잡고얼르기를 기본으로 하고, 이 춤사위를 평사위·돌림사위·좌우어름사위·뒷걸음사위·겨드랑사위 등으로 부르기도 한다.

일자걸음새는 양팔을 일자처럼 벌리고 발의 디딤은 여자 춤 특유의 시뻘시뻘하고 가벼운 걸음걸이의 형태로 춘다. 활개접음새는 한 손은 치마를 살짝 잡고 다른 손은 들어서 어깨 위로 접는 동작으로 아주 흔한 춤 동작이다. 자진활개접음새는 활개접음새와 유사한 동작으로 한 장단에 양쪽 팔을 번갈아 가면서 각각 한 번씩 어깨 위로 접는다. 겨드랑사위는 양팔을 동시에 움직이는데 한쪽 팔은 어깨 위로 접어 올리고 다른 쪽 팔은 겨드랑이 쪽으로 접는다. 돌림사위는 춤을 추면서 한 바퀴 도는데 제자리에 서서 몸을 굴신하면서 도는 경우가 있고 발을 옮기면서 도는 경우가 있다. 손잡고 얼르기는 영감 각시의 대무 형태로써 어깨동무를 하면서 앞으로 나오다가 제자리에서 두 손을 잡고 다리를 굴신하면서 어르는 동작이다. 이때는 앞의 영감 할미의 대무에서보다도 더 부드럽고 고운 형태로 춘다. 울음새는 한쪽 손은 치마를 살짝 잡고 다른 손으로 웃고름을 잡아 눈물을 닦는 동작이다. 시샘하기는 영감과 각시가 마주 본 상태에서 할미가 뛰어들어 두 사람을 떼어 놓는 과정의 동작이다.

각시춤 중에는 영감과 대무하는 사위도 있다. 영감과 각시의 대무는 무진무퇴하는 동작, 마주 보며 서로 어르는 동작, 어깨 걸치고 도는 동작, 부채 펴고 도는 동작 등으로 분류한다. 수영야류의 경우 영감과 할미가 대무하는 사위도 있는데 영감과 각시 대무 중 어깨 걸치고 도는 사위는 영감과 할미의 대무와 비슷하다. 무진무퇴는 서로 마주 보고 서서 양팔을 옆으로 펴 들고 영감은 앞으로 한 발 내어 딛고 각시는 뒤로 한 발 물러서는 동작이다. 어깨메고도는사위는 영감과 각시가 서로 어깨를 걸치고 나란히 좌우로 도는 동작이다. 부채 펴고도는사위는 어깨를 걸치고 도는 사위와 같은데, 영감이 부채를 펴서 각시에게 부채질하면서 도는 춤사위



각시춤(하회별신굿탈놀이) | 국립민속박물관

강강술래춤



각시춤(은울탈춤) | 국립민속박물관

다. 어르는사위는 영감과 각시가 제자리에 서서 양팔을 벌리고 서로 마주 보며 어르는 동작이다.

특징 및 의의 각시가 영감과 대무하는 동작에서는 감추어졌던 인간 본성을 드러내는 심리적 리얼리즘의 모습도 나타난다. 각시는 봉건제와 가부장제에서 발생했던 가정비극을 보여 주는 기능을 하는 한편 다산과 풍요를 기원하는 인간 내면 심리를 보여 주는 데도 기여한다.

각시춤에는 욕망과 질투가 함축되어 있다. 본처와 대결해 승리하려는 강한 의지를 바탕으로 자식을 낳으려는 욕망과 새 삶을 살려는 욕망을 춤으로 드러낸다. 그러나 실제 연희과정에서 각시는 여자보다 몸의 유연함이 떨어지는 남자가 춤을 추는 경우가 많다. 남자라도 각시춤의 원래 의미를 잘 살려서 추어야 하는데 무성의하게 추는 경우가 많다. 한편에서는 이를 각시를 남성이 투박하게 표현해 각시의 행동을 역설적으로 보여주는 춤으로 해석하는 경우도 있다.

참고문헌 고성오광대(심상교, 화산문화기획, 2002), 아류·오광대탈놀이(서연호, 열화당, 1989), 오광대와 들놀이 연구(정상박, 집문당, 1986), 한국민속극연구(박진태, 새문사, 1989).

필자 심상교(沈相敎)

정의 호남 지역을 중심으로 전승된 민속놀이로서, 보름달이 뜬 명절날 밤에 여성들이 모여 손에 손을 잡고 노래를 부르면서 추던 집단무용.

내용 거의 모든 민속무용이나 놀이가 그렇듯이 정확한 기원이나 역사를 알기 어렵다. 다만 여러 기록이나 구전을 통해서 그 형성과 전승의 일말을 살필 수 있을 뿐이다. 강강술래의 기원에 대해 크게 두 가지 설이 있는데, 하나는 마한시대의 세시풍속에서 기원했다는 설이고, 다른 하나는 이순신 장군이 명량해전의 승리를 위해서 창안했다는 설이다.

마한시대에는 농사가 시작되는 5월과 농사를 마친 10월에 귀신에게 제사를 모시면서 수많은 사람들이 모여 술을 마시고 밤낮을 가리지 않고 춤과 노래를 즐겼다고 한다. 이때 여러 사람이 서로 따르면서 손발을 맞춰 땅을 높고 낮게 밟으면서 춤을 추었는데 중국의 탁무(踏舞)와 비슷하다고 하였다. 중국의 탁무가 악기를 가지고 노는 춤이라는 점에서 우리나라 농악의 기원을 탁무에서 찾기도 하지만, 여러 사람이 함께 추었던 군무라는 점과 또 풍년을 기원하던 마한시대의 세시풍속을 강강술래의 고대적 형태로 보기도 한다. 또 여기에 고대에 남자가 서로 사랑을 나눌 수 있는 축제로서 부가적 성격을 가졌을 것이라고 추측하기도 한다.

다른 하나는 잘 알려져 있는 것처럼, 명량해전을 앞두고 이순신 장군이 우리의 군사가 많고 또 사기가 충천해 있다는 것을 왜군에게 과시하기 위해서 사람들을 동원해서 전라남도 진도를 비롯해서 목포, 해남, 강진 바닷가에서 집단적으로 강강술래를 추도록 했다는 전설이 전하고 있다. 여기에 착안하여 강강수월래(强光水越來, 즉 강한 오랑캐가 물을 건너온다는 후렴이 생겼다는 주장도 함께 한다. 그러나 이순신 장군은 강강술래 외에도 노적봉, 쌀뜨물, 쇠사슬 등을 화소(話素)로 하는 전쟁 전설에 등장하는 주인공이다. 이들은 모두 전설의 역사를 통해서 민중이 전쟁영웅의 이미지를 서사적으로 형상화하는 전형적 방법으로 꼽힌다. 전해 오는 전설이나 풍속을 특정한 인물에 부회하는 방식이다.



강강술래 | 국립민속박물관



남생이 놀아라 | 국립민속박물관

강강술래는 1966년 2월 15일 국가무형문화재(지정 당시의 명칭은 중요무형문화재) 제8호로 지정되었으며, 2009년도에는 유네스코UNESCO 인류무형유산으로 등재되었다. 현재는 진도와 해남에 각각 보존회가 있으며, 활발한 전승활동을 하고 있다. 그러나 과거의 전승 지역은 거의 호남 전역이었으며, 부분적이기는 하지만 호남 인근의 경상남도과 충청남도 일원에서도 즐겼던 춤이었다.

강강술래를 즐기는 때는 주로 추석날 밤이었다. 그러나 특정되지는 않았으며, 적극적으로 즐거움이 많은 마을에서는 대보름, 유두, 백중과 같이 보름달이 뜨는 명절날 밤에도 여성들이 모여 강강술래를 즐겼다고 한다. 즉, 보름달이 뜬 밤, 밝은 달빛 아래에서 젊은 여성들이 즐기던 세시풍속의 하나였다. 예전에 여성들의 놀이가 많지 않았고, 또 평소에 젊은 여성들의 외부 출입이 자유롭지 못했던 사회적 상황에서 강강술래판은 일종의 해방 공간과 같았다. 노인들의 기억을 더듬어 보면 강강술래를 즐기고 나면 다음날 문지방을 넘기 어려울 정도로 다리가 붓고 목이 쉬어 말을 할 수 없을 정도였다고 한다. 1960년대 후반 이농 현상이 가속화되면서 강강술래도 농촌에서 급속히 사라지기 시작했다.

강강술래는 마을 공터나 넓은 마당이 있는 집에서 놀았다. 대개 30대 이후의 연령대는 참가하지도 않았고, 또 참가하지도 못할 정도로 힘이 들었다 한다. 거의 새벽까지 지속되던 춤이었다. 놀이판이 길게 지속되기 때문에 기본적인 강강술래 외에도 여러 가지 부대놀이가 함께 섞여 들기도 했다. 현재 행해지고 있는 강강술래는 춤의 형태로 보면 크게 두 유형으로 나뉜다. 하나

는 집단윤무集團輪舞 형태로 원을 그리며 추는 강강술래가 있고, 다른 하나는 여러 가지 평소에 즐기던 놀이나 노동을 강강술래판에 끌어들이어 춤의 형태로 만들어 노는 부대놀이이다. 부대놀이는 따로 강강술래라고 하지 않고, 술래놀이라고 불러 구별하기도 한다.

강강술래는 다시 빠르기에 따라 긴강강술래, 중강강술래, 잦은강강술래로 나뉜다. 강강술래는 악기반주 없이 순전히 여성들의 노래와 함께 춘다. 한 사람이 앞소리를 하면 나머지 사람들은 뒷소리를 따라 한다. 춤은 노래에 의해서 이끌려지는데 노래의 빠르기가 곧 춤의 빠르기를 결정하게 된다. 긴강강술래는 처음 시작할 때 가장 느리게 부르는 소리에 따라 서서히 그리고 아주 작은 원을 그리면서 손을 맞추는 과정이다. 거의 어깨가 맞닿을 정도로 서로 손을 잡고 느린 소리에 맞춰 한 발 한 발 내딛는다. 대개 동쪽에 달이 떠오를 때 시작하기 때문에 가사도 달을 부르는 소리가 많다.

달 떠온다 달 떠온다 강강술래
 동에 동천 달 떠온다 강강술래
 저야 달이 뉘 달인가 강강술래

어느 정도 손발과 호흡이 맞았다 싶으면 중강강술래가 이어지다가 흥이 고조되면 잦은강강술래로 넘어가 춤도 빨라지고, 그리는 원도 커지고, 노랫소리도 한껏 높아간다. 중천에 뜬 흰한 보름달을 모방하여 둥글게 원을 그리며 춤이 지상에서 한밤중까지 펼쳐진다.

달아 달아 막내달아 강강술래

밥만 먹고 굵게 커라 강강술래
오동나무 밀장농에 강강술래
갖은 장석을 걸어 주마 강강술래

소리를 잘하는 한 사람이 앞소리를 하면 나머지 사람들은 강강술래라는 뒷소리를 받아서 2음보 지속형의 노래가 춤과 어우러져 계속된다. 강강술래와 함께 즐기는 부대놀이는 다양하다. 지역에 따라 여러 종류의 놀이들이 놀아졌지만, 현재 전해지고 있는 것은 국가무형문화재로 지정되면서 함께 정리되었던 춤들이며, 여기에서 몇 가지 더해지기도 하고 빠지기도 한다. 오늘날 추는 부대놀이로서 개구리타령, 남생이놀이, 대문열기, 발치기손치기, 수건돌리기, 술래잡기, 기와밟기, 고사리꺾기, 청어놀이, 덕석놀이, 바늘귀뛰기, 진쥐따기놀이, 따비질놀이 등이 있다.

그러나 이들 놀이도 크게 두 유형으로 다시 나눌 수 있다. 하나는 일반적인 여성들 또는 아이들의 놀이에서 가져온 것이고, 다른 하나는 노동의 형태나 동작을 춤으로 바꾸어 추었던 놀이들을 강강술래판에서 노는 것들이다. 예를 들면 개구리타령, 남생이놀이, 대문열기, 발치기손치기, 수건돌리기, 술래잡기, 기와밟기 등은 평소에도 아이들이나 여성들이 즐기는 놀이였다. 그러나 고사리꺾기, 청어뛰기, 덕석놀이, 바늘귀뛰기, 진쥐따기놀이, 따비질놀이 등은 노동이나 작업 등 실제 생활과 관련이 되어 있다.

봄에 산에 올라가 고사리를 꺾고, 예전에 가장 흔한 고기로 알려진 청어를 어부들이 잡아오면 엮어서 건조하는 것은 대개 여성들의 몫이었다. 바느질은 물론이요, 곡식을 말릴 때 사용하는 짚을 엮어 만든 건조용구

인 덕석을 이용하는 일 역시 여성들이 주로 하는 노동이었다. 그러나 여성의 노동으로 특정할 수는 없지만, 진쥐따기놀이는 농작물에 해를 입히는 쥐를 잡는 일과 관련되고, 따비질놀이는 따비라는 농기구를 사용해서 논밭을 일구는 형상을 본떠 춤으로 만들었다.

이들 부대놀이의 공통점은 혼자서 할 수 없는 집단으로 어우러지는 춤으로서 맷힘과 풀림을 기본으로 곡선과 원을 만들면서 논다는 특징이 있다. 강강술래는 춤이 중심이지만, 춤을 추기 위해 반드시 필요한 것이 노래이다. 따라서 전체 판을 이끌기 위해서는 소리를 잘하는 사람이 필요하고, 또 사설도 많으면 많을수록 좋다. 그래서 강강술래소리를 잘하는 사람들은 평소에도 마을에서 인기가 많았으며, 또 다른 마을에서 갓 시집을 온 새각시에게 기대했던 것도 새로운 가사였다고 한다.

특징 및 의의 강강술래는 여성적 특성이 잘 드러나는 집단적인 민속무용이다. 신체에서 기원한 것이겠지만 여성의 기하학적 특징은 원형으로 표현된다. 남성의 성상징이 직선으로 표현되는 것과 대조적이다. 뿐만 아니라 낮-해-남성에 대립되는 밤-달-여성의 이원적 체계로 보더라도 강강술래는 여성적 특성과 일치한다. 현재는 국가무형문화재로 지정되어 전승되고 있지만, 본래 강강술래는 세시풍속으로 호남 지역을 중심으로 하여 활발하게 즐기던 놀이였다. 보름달이 뜨는 명절날 밤에 마을의 부녀자들이 누구의 지시도 없이 한곳에 모여 놀았던 것이 강강술래였다. 특히 젊은 여성들은 평소에 사회적으로 강요받던 여러 가지 얽매임에서 해방되는 순간이기도 했다. 억압의 강도만큼 분출 강도도 높을



기와밟기 | 2004 | 국립중앙극장



청어뛰기 | 2007 | 국립중앙극장

수밖에 없었던 세속 일탈의 현상이기도 했다. 이런 강강술래는 춤과 노래가 어우러지는 가무일체형의 집단 놀이이면서도 다른 한편에서는 세시풍속으로서의 주술적 기능이 깔려 있던 놀이였다.

우리나라에 대표적인 두 종류의 집단적인 세시놀이가 있다. 줄다리기와 강강술래가 그것이다. 줄다리기는 음양의 원리에 따라 이루어지는 경희(競戲)의 일종이다. 암줄과 수줄을 만들어 시합을 하는 것이다. 그러나 강강술래는 여성들만 즐긴다. 또 줄다리기가 대보름의 대표적인 놀이인데 반해서, 강강술래는 추석의 대표적인 놀이이다. 줄다리거나 강강술래에 대해 농경사회에서 생산, 특히 풍요다산을 기원하던 일종의 주술적 의미를 가지고 놀았던 것으로 볼 수 있다. 농사가 시작되는 대보름에 줄다리를 했던 것은 음양상통 또는 부부생활과 같다. 그러나 출산은 여성만 가능하다. 자식을 낳는 출산이 여성의 몫이듯이, 역시 생산의 결실인 추수도 여성 원리를 따른다. 더구나 줄다리를 할 때 여성편이 이겨야 그해 풍년이 든다는 속설도 믿어졌다. 자식을 낳는데 남자는 하등 쓸모가 없듯이, 추수에 있어 여성성의 생산 특권이 강강술래로 형상화되었던 것이다.

강강술래를 즐겨했던 곳은 과거 추석에 송편을 해 먹었던 지역과도 일치한다. 송편이란 나락을 닮은 떡이다. 송편만큼 크게 나락이 열린다면 대풍이다. 여성들이 추는 강강술래 역시 둥근 원을 그리는데, 이 역시 추수를 앞둔 추석의 의미와 연관된다. 일 년 중 가장 크게 보인다는 추석의 달처럼 모든 오평백과가 영근다면 역시 대풍은 말할 것도 없다. 긴강강술래에서 중강강술래로, 중강강술래에서 잣은강강술래로 갈수록 여성들이 그리는 춤의 동심원적 확장은 확연하다. 마치 임신부의 배가 시간이 흐를수록 커가는 것과 같다.

강강술래는 이렇듯이 벼농사를 위주로 했던 지역, 저 멀리로는 마한으로까지 이어지는 지정학적 배경을 가지고 전승되어 왔던 여성들 고유의 민속무용이다. 강렬한 춤을 통해서 풍요다산을 구가하고자 했던 전형적인 원시종합예술적 형태의 집단가무요, 또한 기능적으로는 풍요다산을 위한 주술종교적 세시풍속이었다.

참고문헌 강강술래놀이(지춘상, 한국의 민속예술, 한국문화예술진흥원, 1978), 광주·전남의 민속연구(나경수, 민속원, 2015), 호남가단연구(정익섭, 민문고, 1989).

필자 나경수(羅景洙)

거드름춤

정의 중부 지역의 가면극인 산대놀이 계열에서 염불장단에 맞추어 추는 느린 춤.

내용 거드름춤은 깨끼춤과 쌍벽을 이루는 산대놀이 계열의 대표적인 춤이다. 하나의 춤동작을 의미하는 것이 아니라, 염불장단에서 추는 모든 춤동작을 총칭한다. 그래서 중부 지역 산대놀이에서는 느린 염불장단에 추는 춤을 거드름춤, 빠른 타령장단에 추는 춤을 깨끼춤이라 부른다. 양주별산대에서는 거드름춤을 ‘그드름춤’이라고도 하는데, 여기서 ‘그’는 ‘한도 끝도 없이 느리게’라는 의미를 지니고 있다. 따라서 거드름춤은 ‘거드름 피운다’는 의미가 아니라 ‘느리고 길게, 그러면서 늘어지게 박자를 먹으면서 춤을 춘다’는 의미로 해석된다.

거드름춤은 느린 6박의 춤으로 긴 호흡에 따라 몸 전체를 움직이는 매우 절제되고 형식화된 춤이다. 양주별산대의 거드름춤은 약 14종의 춤동작이 있는데, 주로 승려 배역인 상좌·옴중·연잎·눈끔쩍이·노장 등이 무대에 등장해서 처음 추는 춤이다. 일반적으로 거드름춤이 끝난 다음에는 반드시 4박의 타령장단인 깨끼춤으로 마무리한다. 그러나 눈끔쩍이만은 느린장단의 거드름춤만 추고 빠른 장단의 깨끼춤은 추지 않는다.

거드름춤의 춤사위는 상좌·옴중·노장의 사방치기를 비롯하여 팔뚝잡이(삼진삼퇴)·활개펴기·활개격기·너울질·합장재배가 있으며, 옴중의 용트림·끝덕이, 노장이 엎드려서 추는 복무(伏舞), 연잎의 부채놀이, 눈끔쩍이의 돌단춤 등이 있다. 그러나 송파산대놀이에서는 연잎의 부채놀이와 눈끔쩍이의 돌단춤의 전승이 단절되어 추지 않는다. 상좌의 거드름춤은 사방신(四方神)에게 배례하는 의식무로서 장삼자락을 사용한 춤이다. 이 춤사위는 재배를 상징적으로 표현한 단순하고 절제된 양식의 동작이다. 특히 상좌가 사방(四方)을 향해 장삼자락을 머리 위로 젖히고 고개를 숙이는 동작은 서울·경기 무속의 제석거리에서 무녀가 제사상을 향해 재배하는 동작과 같다. 이는 민속춤에서 신에게 재배하는 상징적 표현임을 알 수 있다. 옴중의 용트림은 장삼자락을 이

용하여 용이 사방으로 꿈틀거리는 동작으로 세상을 두루 살펴보는 모습을 표현한다. 연잎과 눈금찍이의 거드름춤은 잡귀를 물리치는 벽사무辟邪舞이며, 이를 연잎은 부채로 가린 눈빛으로, 눈금찍이는 장삼자락과 강한 발디딤을 통해 표출하고 있다. 노장의 거드름춤은 극적 성격을 지닌 마임mime 동작으로 주로 소무를 유혹하기 위한 동작들이다. 이와 같이 산대놀이 엄불장단의 거드름춤은 탈판의 잡귀를 물리치고 좋은 일을 맞이하고자 하는 벽사진경辟邪進慶과 관객이 탈춤을 관람하고 무사히 돌아가기를 축원하는 종교적 의미를 지닌 의식무이다.

특징 및 의의 거드름춤은 중부 지역 산대놀이의 대표적인 느린 춤으로서, 엄불장단에 맞추어 도무跳舞 없이 주로 장삼자락을 이용하여 사방을 향해 추는 춤이다. 거드름춤은 호흡을 길게 하면서 천천히 사방을 향해 움직이는 춤으로 하단전에서 끌어 올린 호흡을 손끝까지 전달하고, 굴신된 상태에서 단전에 기를 모아 춘다. 그래서 기예능이 뛰어난 춤꾼이 아니면 춤의 자태를 제대로 표출할 수 없는 고난이도의 춤이다. 거드름춤은 한국 전통춤의 전형적 특성인 삼진삼퇴三進三退의 춤 틀 안에서 벽사진경의 종교적 색채도 드러낸다. 거드름춤은 주로 엄불장단에 맞추어 장삼자락을 사용하여 추기 때문에 엄불춤 혹은 장삼춤이라고 해도 과언이 아니다. 거드름춤은 그 자체로 끝나지 않고 반드시 타령장단의 깨끼춤을 수반하여 흥을 돋운다.

참고문헌 양주별산대놀이(정병호, 화산문화, 2000), 한국 민속극 춤사위 연구(김세중, 동아민속예술원, 1972), 한국민족문화대백과(한국정신문화연구원, 1991).

필자 강인숙(康仁淑)



정의 검劔을 들고 추는 춤으로 상고시대부터 오늘날까지 다양한 형태로 연행되어 온 춤.

내용 검무劔舞는 이 땅의 역사만큼이나 오랜 연원을 지

니고 있는 춤이다. 상고시대의 수렵무용狩獵舞踊이나 의례무용儀禮舞踊 혹은 전투무용戰鬪舞踊에서 그 유래를 찾을 수 있는 검무는 삼국시대, 고려시대, 조선시대를 거쳐 현재에 이르기까지 그 맥脈을 이어 오고 있는 한국의 대표적 전통춤이다.

공연 형태를 갖춘 검무의 출현은 삼국시대 신라의 황창랑黃昌郎 설화에 기인한 황창검무黃昌劔舞로, 가면을 쓴 동자童子가 추는 동자가면무童子假面舞의 양식이다. 황창검무는 고려시대에도 전승되어 조선시대 초까지 처용무와 함께 연희되었다. 황창검무와 다른 양식의 검무가 출현한 것은 조선시대 숙종 이후로 가면을 벗고 여기女妓가 추는 여기검무女妓劔舞의 형태가 나타난다.

여기검무는 정조 때 궁중정재로 정착되면서 궁중연향宮中宴享의 성격에 맞도록 연행 규모가 커지고 의상도 화려해졌으며, 참여한 여기의 숫자도 많아지는 변화를 보였다. 즉, 궁중무용으로 채용되면서 여러 가지 격식이 갖추어졌고 공연형식도 더욱 예술적으로 발전하였다. 궁중정재의 하나로 조선 후기 각종 연향의 공연종목으로 자리매김하면서 예술적으로 한층 다듬어지고 세련되어진 여기검무는, 궁중연향에 참가하기 위해 궁중으로 선상選上된 각 지방 교방의 기녀들에 의해 전국적으로 전파되면서 각 지방의 독특한 특색을 담은 현재의 향제鄕制 교방검무 양식을 파생시켰다. 현재 각 지역에서 전승되는 진주검무, 통영검무, 호남검무, 경기검무, 궁중검무, 해주검무, 평양검무 등은 이러한 역사적 배경을 지니고 있다.

검무가 문헌상 구체적으로 나타난 것은 신라시대의 것으로 『동경잡기東京雜記』 「풍속조風俗條」, 『삼국사기三國史記』, 『증보문헌비고增補文獻備考』를 통해 신라시대 검무의 모습을 찾아볼 수 있다.

『동경잡기』 권1 「풍속조」에는 다음과 같이 기록되어 있다.

舞劔之戲：黃倡郎新羅人也。諺傳，年七歲入百濟，市中舞劔，觀者如堵，濟王聞之，召觀，命升堂舞劔，倡郎因刺王，國人殺之，羅人哀之，像其容，爲假面，作舞劔之狀，至今傳之。

무검지희: 황창랑은 신라 사람이다. 민간에 전하기를, “나이 칠 세에 백제로 들어가 칼춤을 추니 구경꾼이 담

처럼 모였다. 백제왕이 이 소문을 듣고 불러들여 보고는 당으로 올라와 칼춤을 추라고 명령했다. 황창랑은 그리하여 칼춤을 추다가 백제왕을 찔러 죽였다. 이에 백제 사람들이 황창랑을 죽였다. 신라 사람들이 그를 가엾게 여겨 그의 형상을 본떠서 가면을 만들어 쓰고 칼춤을 추었다.”라고 한다. 지금까지 그 칼춤이 전해 내려온다.

또한 『증보문헌비고』 「황창랑무조黃昌郎舞條」의 기록을 통해 신라시대의 검무는 황창랑의 설화를 바탕으로 한 황창검무이며, 전투무용이나 묘기를 보이는 검무가 아닌 가면을 착용하는, 희극성을 띤 가면동자무假面童子舞의 형태로 정착되었음을 알 수 있다. 이러한 형태의 황창검무는 고려를 거쳐 조선 중기까지 지속적으로 민간에 전승되었다.

諺傳，八歲童子爲新羅王，謀釋憾於百濟，往百濟市，以劍舞，市人觀者如堵牆，百濟王聞之，召入宮令舞，昌郎於座，搃王殺之。後世作假面以像之，與處容舞並陳。

민간에 전하기를, “8세의 동자가 신라왕을 위하여 백제에 대한 원한을 풀고자 백제 거리에 들어가 검무를 추니 거리의 구경꾼이 담과 같이 모여 들었다. 백제왕이 그것을 듣고 관에 불러 들여 춤추게 하였다. 창랑은 자리에서 왕을 찔러 죽였다. 후세에 그 상을 본떠서 가면을 만들었고, 처용무와 더불어 연희하였다.”고 한다.

고려시대의 검무는 신라의 검무를 계승하여 황창무로 불리는 가면假面戲가 성행하였고, 처용무와 함께 추어졌으며 무무武舞의 씩씩한 기상을 나타냈다. 앞서 살펴

본 바와 같이 『증보문헌비고』에서 “후세작가면이상지, 여처용무병진後世作假面以像之，與處容舞並陳”， 즉 “후세에 가면을 만들어 쓰고 처용무와 함께 연희하였다.”라고 한 것을 보면, 황창무가 처용무와 함께 춤추어졌다는 것을 알 수 있다. 또한 이학규李學達가 지은 『영남악부嶺南樂府』의 「황창랑黃昌郎」에서 인용한 『경주부지慶州府志』에 의하면, 이첨李詹, 1345~1405이 1385년 겨울에 계림 부윤鷄林府尹이 배편 향연에서 가면동자검무를 보았다는 다음과 같은 기록이 있다.

又按李詹黃倡郎辨，曰，乙丑冬，客于鷄林，府尹裴公設鄉樂以勞之，有假面童子，舞劍于庭。問之，云，羅代有黃昌者，年可十五六歲，善舞劍。

또 이첨의 「황창랑변黃昌郎辨」을 살펴보니, 그곳에서 이르기, “을축년 겨울에 계림에 객으로 갔을 때 부윤 배공이 향악을 베풀어 위로하였는데, 가면을 쓴 동자가 뜰에서 검을 들고 춤을 추기에 물었더니 ‘신라에 황창이라는 자가 있었는데 나이가 열대여섯 살 정도이나 춤을 잘 추었다.’고 하였다.”라고 하였다.

을축년은 1385년(고려 우왕 11)에 해당되므로, 이 기록으로 본다면 고려 말까지 신라시대의 검무가 확실히 전승되고 있었음을 알 수 있다. 『동경잡기』, 『증보문헌비고』 및 『경주부지』의 기록을 통해 당시의 검무가 신라의 가면무의 양식을 계승한 것임을 확인할 수 있다.

고려의 검무가 조선시대에 들어서도 계속 전승되고 있었다는 것은 점필재佔畢齋 김종직金宗直, 1431~1492의 『동도악부東都樂府』로써 증명된다. 이것은 김종직이 동도東都, 즉 경주에서 황창검무를 보고 감회를 피력



검무 | 국립민속박물관





진주검무 | 문화재청

한 것이다. 또한 광해군 때의 휴옹(休翁) 심광세(沈光世, 1577~1624)의 『해동악부(海東樂府)』에도 황창검무의 내용이 묘사되어 있다. 하지만 조선 중기(숙종 이후)의 검무는 이전 시기의 형태와는 다른 모습을 보여 주고 있다. 숙종 때의 서포(西浦) 김만중(金萬重, 1637~1692)이 지은 『서포집(西浦集)』의 〈관황창무(觀黃昌舞)〉라는 칠언고시 중 ‘취미여아(翠眉女兒黃昌舞)’라는 시구는 이때부터 여기(女妓)에 의한 검무가 있었던 것을 짐작케 한다. 그리고 같은 시대인 1712년(숙종 38) 연경사행(燕京使行)의 수행원이었던 김창업(金昌業)의 왕래견문록(往來見聞錄)인 『노가재연행록(老稼齋燕行錄)』의 기록을 통해 가면을 쓰지 않은 여기 2인의 검무 모습을 살필 수 있어 여기검무가 숙종 초부터 출연하여 여기가 있는 여러 고을에서 여악(女樂)의 출연물이 되었음을 확인할 수 있다.

숙종 이후 여러 문인들의 관무시(觀舞詩)에도 기녀가 검무를 추는 모습이 상세히 묘사되어 있다. 노가재(老稼齋) 김창업(金昌業, 1658~1721)의 〈화백씨간검무(和伯氏看劍舞)〉는 자신의 맏형 김창집(金昌集)이 평안북도 선천에서 검무를 보고 노래한 것에 화운하여 노래한 것이다. 석북(石北) 신광수(申光洙, 1712~1775)가 1749년에 지은 〈전주한벽당십이곡(全州寒碧堂十二曲)〉에서는 호남검무의 일면을 엿볼 수 있다. 또한 신광수가 평양 연광정(練光亭)에서 검

무를 추는 기생 추강월(秋江月)에게 지어 준 시도 남아 있다. 다산(茶山) 정약용(丁若鏞, 1762~1836)이 1780년(정조 4)에 지은 〈무검편증미인(舞劍篇贈美人)〉에는 진주검무의 모습이 상세히 묘사되어 있다. 조선 후기 실학자인 초정(楚亭) 박제가(朴齊家, 1737~1805)의 문집인 『정유각집(貞莸閣集)』에는 명기 운심(雲心)의 밀양검무에 관한 내용이 나온다. 이 외에 많은 여기검무시가 남겨진 것은 여기검무가 그 당시 연회의 춤 종목으로 여러 지역에서 활발히 추어졌기 때문이다. 또한 조선 말 1872년(고종 9)에 정현석(鄭顯錫)이 진주목사로 부임할 당시 간행한 『교방가요(教坊歌謠)』에는 진주의 교방에서 연회되는 진주검무에 관한 내용이 상세히 기록되어 있다. 이들 문헌의 기록을 통해 여기검무의 특징은 무武적인 성향의 황창검무와는 달리 여기(女妓)의 예藝적 성향의 검무로 변화되었음을 알 수 있다.

조선시대 여기검무의 형태를 살펴볼 수 있는 도상학적 자료는 연회의 모습을 그린 풍속화이다. 18세기 후반인 1745년(영조 21) 작인 김홍도의 〈평양감사환영도(平壤監司歡迎圖)〉나 1758년(영조 34) 작인 신윤복의 〈쌍검대무(雙劍對舞)〉그림에서 당시 여기검무의 모습을 살펴볼 수 있다. 19세기 말 풍속화가 김준근의 〈쌍검무(雙劍舞)〉에서는 18세기 여기검무와는 다른 모습을 보여 주고 있다. 신윤복의 〈쌍검대무〉에 나오는 칼은 길고 곧은 직선적인 형태의 모습인 반면, 김준근의 〈쌍검무〉의 칼은 길이가 짧고 끝이 약간 굽은 부드러운 느낌을 주는 형태로 그려져 있다. 그러므로 여기검무는 전승되어 오는 동안 무구의 형태가 변화되었음을 알 수 있다. 또한 1872년(고종 9) 정현석의 『교방가요(教坊歌謠)』에는 동기(童妓) 두 명과 소기(少妓) 두 명 등 모두 네 명의 기녀가 목이 구부러지지 않은 칼을 들고 검무를 추는 모습이 그려져 있다.

한편 궁중의 기록에 검무가 등장하는 것은 1795년(정조 19)에 정조가 생모인 혜경궁 홍씨를 모시고 수원에 행차한 일과 그것에 수반된 여러 왕실 행사의 기록을 정리한 『원행을묘정리의궤(園行乙卯整理儀軌)』이다. 1475년(성종 6)에 창제된 『악학궤범(樂學軌範)』에 보면 처용무에 관해서는 상세하게 언급이 되어 있으나 검무에 관한 기록이 없는 것으로 보아 처용무와 함께 추어지던 검무가 민간에서 널리 유행하다 정조 때 궁중정재로 정착

이 된 듯하다. 이후 순조를 거쳐 고종 대에 이르는 『진찬 의궤』, 『진연의궤』의 기록에 정재종목으로 빠짐없이 언급되고 있다. 또한 궁중연향 때 연희되었던 춤의 형태와 종류를 기록한 『정재무도홀기』(正才舞圖笏記)에 검무의 무보(舞譜)와 음악에 관한 내용이 수록되어 있어 궁중검무의 연행 양상을 살필 수 있다. 궁중정재의 하나로 조선 후기 각종 연향의 공연 종목으로 자리매김하면서 예술적으로 한층 다듬어지고 세련되어진 여기검무는 궁중연향에 참가하기 위해 선출된 각 지방 교방의 기녀들에 의해 전국적으로 전파되면서 각 지방의 독특한 특색을 담은 현재의 향제(鄕制) 교방검무 양식을 파생시켰다.

조선시대 교방은 서울과 지방관아 사이에서 상호 유대성을 가지고 왕래하였으며 조선 후기는 궁중연향에 참가한 각 지방 교방청(敎坊廳) 소속의 기녀들 간의 상호 접촉과 기예의 교류가 활발했기 때문에, 교방청의 여기들에 의해 각 지역에서 활발하게 추어지고 정착되어 전승되고 있는 교방검무는 예술적 형식(복식구성, 장

단구성, 춤의 진행방식)에 있어 공통점을 지니고 있다. 하지만 무구(舞具)인 칼의 모습과 반주음악, 춤사위 등은 각 지역의 특성을 반영한 향제의 서로 다른 모습을 나타낸다. 교방검무의 지역적 특성은 다음과 같다.

첫째, 각 지역 교방검무의 무복(舞服)은 의궤에 나타난 궁중검무의 복식인 치마·저고리·쾌자·전대·전립을 착용한다. 하지만 색상은 각 지역의 특색을 담아 다채롭게 나타난다. 의궤에 나타나지 않는 한삼은 한삼춤이 존재하는 남부 지역의 검무(진주검무·통영검무·호남검무)에서 사용된다.

둘째, 각 지역 교방검무의 무구인 칼은 다음과 같이 나타난다. 의궤에 나타난 검무의 칼은 칼 목이 꺾이지 않는 칼을 사용하였으나 1900년대 이후부터 칼 목이 꺾여 자유롭게 돌릴 수 있는 형태로 변화되었다. 진주검무·궁중검무 역시 칼 목이 꺾여 돌아가는 칼을 사용하였으나 현재에는 원형을 복원시켜 칼 목이 꺾이지 않는 칼을 사용한다. 나머지 지역의 교방검무는 1900년



쌍검대무 | 신윤복 | 18세기 | 간송미술관



장검무 | 국립민속박물관

대 이후에 나타난 칼 목이 꺾여 돌아가는 칼을 사용한다. 하지만 각 지역에 따라 칼의 재질을 백동재질·철제재질·놋쇠재질·나무재질로 달리하여 사용한다.

셋째, 각 지역 교방검무에 사용하는 반주음악은 다음과 같이 나타난다. 교방검무의 장단은 크게 두 가지 유형으로 분류한다. 한삼춤이 존재하는 진주검무, 통영검무, 호남검무는 엽불장단·타령장단·자진타령장단을 중심으로 구성되어있고, 그 외에 한삼춤이 없이 손춤으로 시작되는 여기검무는 타령장단·자진타령장단 중심으로 구성되어 있다. 장단구성이 비슷하더라도 선율은 각 지역의 독특한 음악어법을 담은 향세삼현육각을 사용하고 있다.

넷째, 각 지역 교방검무의 춤사위는 다음과 같이 두 가지 유형으로 구성되어 있다. 진주검무, 통영검무, 호남검무는 한삼춤-선 손춤-앉은 손춤-앉은 칼춤-선 칼춤-연풍대-제행이무로 구성한다. 경기검무, 궁중검무, 해주검무, 평양검무는 선 손춤-앉은 손춤-앉은 칼춤-선 칼춤-연풍대-제행이무로 구성되어 있다. 지역적으로 볼 때 남쪽의 검무(진주검무, 통영검무, 호남검무)는 한삼춤으로 시작되고, 북쪽의 검무(경기검무, 궁중검무, 해주검무, 평양검무)는 한삼춤을 추지 않고 손춤으로 시작된다.

다섯째, 각 지역 교방검무의 춤사위에 나타난 지역적 특징은 다음과 같다. 춤사위 유형 중 한삼춤은 남부 지역의 여기검무인 진주검무, 통영검무, 호남검무에서 나타난다. 진주검무의 한삼춤은 궁중정재의 한삼춤과 유사하며, 통영검무의 한삼춤은 경상남도 통영 지역 민속무용의 특징인 겨드랑 사위를 많이 사용하고, 호남검

무의 한삼춤은 민속무용인 승무의 춤사위들이 나타난다. 춤사위 유형 중 선 손춤에서는 각 지역의 민속춤인 입춤, 승무, 살풀이, 탈춤 등의 춤사위가 나타난다. 앉은 손춤에서는 칼을 어르는 농검(弄劍)에 해당하는 춤사위들로 살풀이춤(혹은 입춤)의 앉은사위(앉아서 수건을 어르는 동작)와 유사하다. 춤사위의 유형 중 칼춤사위는 권역별(남부, 중부, 북부)로 다음과 같은 특징이 나타난다. 남부 지역의 여기검무 중 진주검무의 칼춤사위는 진주검무에 사용되는 칼의 목이 꺾이지 않음으로 인해 손목의 사용을 많이 하고 동작들이 절도가 있고 삼진삼퇴 동작을 하며 발을 굴러 위로 도약하는 동작이 많아 무무(武舞)적인 성격이 강하다.

통영검무의 칼춤사위는 겨드랑사위를 많이 사용함으로, 진주검무에 비해 내향성이 강하고 아기자기한 춤사위로 구성이 되어 있다. 호남검무의 칼춤사위는 손목을 빠르게 돌리는 돌림사위, 칼을 돌리다가 꺾는 면사위, 꽃봉오리 등 기교적인 측면이 강하다. 한편 세 지역의 칼춤사위 중 공통적인 춤사위는 머리위에서 칼을 뿌리며 돌리는 윗사위(진주검무), 돌림사위(통영검무), 머릿사위(호남검무)이다.

중부 지역의 여기검무 중 경기검무의 칼춤사위에 나타나는 특징이 있다. 바로 양팔을 수평으로 펴서 칼을 돌리는 옆돌림사위가 많고 상대방과 만나 힘을 겨루는 듯한 동작이 궁중검무에 비해 다양하다. 음·양머리 윗사위는 경기검무만의 독특한 칼춤사위이다. 궁중검무는 서울 권번의 춤과 진주검무를 바탕으로 하여 궁중의 문헌을 토대로 재정리한 춤이기에 민속적인 성격보다 궁중 정재의 성격이 강하고 진주검무의 춤사위와 유사한 동작들이 나타난다. 중부 지역의 특징적인 춤사위로는 하·상사위와 던지고 당길사위 등이 있다.

북부 지역의 여기검무 중 해주검무의 칼춤사위는 돌림사위를 위주로 하고 있으며, 위로 뿌리는 동작이 비교적 적고 칼을 가지고 추는 다양한 춤사위가 발달되어 있다. 그리고 전립체에 한손을 대고 한손으로 칼춤을 추는 특징적인 동작이 있다. 평양검무는 돌림사위와 기본동작(모듬사위)을 위주로 하고 있으며, 번개사위와 위로 칼 뽑는 사위 등 위로 뿌리는 동작이 해주검무에 비해 많아 역동적이다. 또한 칼 돌려 머리쓸기와 같은 특징적인 춤사위가 존재한다. 두 지역 춤사위의 공

통점은 돌림사위와 모듬사위(모듬뺨사위)로 다른 지역의 돌림사위가 팔을 스쳐서 칼을 돌리는 반면, 북부 지역의 돌림사위는 팔 위에 칼을 얹지 않고(팔을 많이 구부리지 않고) 손목을 돌려 칼을 움직이게 하는 특징을 가지고 있다. 또한 양손을 가슴 앞에 모아서 칼을 돌리는 칼춤사위인 모듬사위는 북부 지역 교방검무만의 특징이다.

춤사위의 유형 중 연풍대사위는 권역별(남부, 중부, 북부)로 다음과 같은 특징이 나타난다. 남부 지역의 교방검무 중 진주검무와 통영검무의 연풍대사위는 연풍대사위를 하고 나서 원의 대형에서 이열중대형으로 대형 변화가 일어난다. 진주검무는 이열중대로 밀고 당기는 삼진삼퇴와 제자리에서 기본 칼사위를 한 후 다시 원의 대형을 만들어 다음 연풍대사위를 진행한다. 통영검무 역시 연풍대사위를 하고 나서 이열중대형으로 대형 변화를 일으켜 기본 칼사위를 한 후 다시 원의 대형을 만들어 다음 연풍대사위를 진행한다. 호남검무는 이러한 대형의 변화 없이 연속적으로 원의 대형으로 오른발을 놓으며 상체를 앞으로 숙이고 앉는다. 진주·통영검무는 앉지는 않고 상체를 숙이기만 한다. 세 지역의 연풍대사위는 공통적으로 상체를 앞으로 많이 숙이고 뒤로 많이 젖혀서 상체의 회전각도를 크게 하여 표현한다.

중부 지역 교방검무의 연풍대사위는 진주·통영검무와 같이 대형 변화를 일으키지 않고, 원의 대형으로 계속 진행이 된다. 호남검무와 같이 상체를 앞으로 숙이고 오른발을 놓으며 앉고, 상체를 뒤로 젖혀서 왼발을 들어서 놓는다. 경기검무의 연풍대사위가 모두 상체를 숙이고 오른발을 놓으며 앉고, 상체를 뒤로 젖혀서 왼발을 들어 놓는 반면, 궁중검무는 상체를 숙이는 동작, 앉는 동작, 서서 회전하는 동작 등 다양하게 나타난다. 북부 지역 교방검무의 연풍대사위는 다른 지역의 연풍대사위와 달리 상체를 숙이고 젖힘이 없이 상체를 세워서 회전을 하며 진행된다. 또한 칼로 땅을 찍는 동작들은 다른 지역에서 볼 수 없는 북부 지역 교방검무만의 특징이다.

특징 및 의의 조선시대 여러 문인들의 검무시와 풍속도를 통해 세밀히 묘사된 교방검무가 궁중 및 민간의 연회 宴會에서 널리 추어 왔고 지금까지 각 지역에서 전승되는

이유는 예술성이 뛰어나기 때문이다. 교방검무는 춤의 흐름에 있어 전반부에는 음성(내향성, 정적인 요소)을 표현하고, 칼을 들고 추는 후반부에서는 양성(외향성, 동적인 요소)을 표출하는 이중적인 요소가 조화롭게 결합이 되어 표현되는 춤이다. 공간 사용에 있어 대지지방성과 위로 도약하는 역동성을 동시에 지니며 대형의 다양한 변화를 통해 공간을 적극적으로 활용하며 춘다.

또한 교방검무는 다양한 유형의 춤사위(한삼춤, 선손춤, 앉은 손춤, 앉은 칼춤, 선 칼춤, 연풍대)로 구성되어 있으며 궁중정재의 요소뿐만 아니라 각 지역의 민속 무용인 승무, 살풀이, 입춤, 탈춤의 춤사위가 담겨져 있다. 교방검무는 군무群舞로 전승된 춤이기에 흘춤에 비해 변형이 되지 않아 한국 전통춤의 원형적 춤사위를 간직한 중요성을 띤 춤이다. 또한 현재 공연되고 있는 각 지역 교방검무의 반주음악은 그 지역의 독특한 음악어법인 향제 삼현육각의 실체를 파악할 수 있는 귀중한 자료가 된다. 향제 삼현육각은 지역마다 전승되는 과정에서 지역적 특색을 갖게 되어 음악적 특징, 악곡구성 등이 각기 다르게 되어 있다.

참고문헌 교방가요(성무경, 보고서, 2002), 무형문화재 음악조사보고서4-삼현육각(이보형, 문화공보부 문화재관리국, 1984), 정재무도출기(한국정신문화연구원, 1994), 조선시대 연회도(서인화·윤진영, 민속원, 2001), 조선조 기녀검무의 문학적 형상화에 대한 고찰(조혁상, 검무의 역사와 미의식, 김영희 춤연구소 심포지엄, 2015), 한국무용사(이병욱, 노리, 1996), 한국의 교방검무(임수정, 민속원, 2011), 한국의 전통춤(정병호, 집문당, 1999).

필자 임수정(林守正)

경기도도당굿

정의 경기도의 여러 마을에서 공동체의 안녕을 기원하며 지내던 마을굿.

내용 일종의 마을 대동굿으로서, 마을의 안녕과 풍요를 기원하거나 마을 주민들의 소원성취를 위해 도당에 모여 축제를 벌이는 민간신앙의례이다.

경기도도당굿의 역사는 『오주연문장전산고五洲衍文長箋散稿』, 『조선무속고朝鮮巫俗考』, 『해동죽지海東竹枝』 등의 문헌사료에 전한다.

먼저, 이규경李圭景, 1788~1856의 『오주연문장전산고』에 보면, “우리나라 시골 풍습으로는 호랑이와 표범의 재난이 많아 밤이면 나다니지 않으며, 또 어리석은 백성들은 돈을 거두어 제물과 술을 마련하고 마을 진산에 있는 산신에게 제사한다. 이때 무격은 어지럽게 북을 두드리고 춤을 추면서 신을 위로한다고 하는데, 이름을 도당제라 한다.”라고 전한다. 이를 통해 당시 도당제는 호환虎患을 벗어나고자 마을의 산신에게 지낸 곳으로서, 남무와 여무의 가무를 동반한 마을굿이었다는 점을 알 수 있다.

이능화의 『조선무속고朝鮮巫俗考』에는 “우리 조선의 풍속에 산신에 대한 제사를 ‘도당굿都堂祭’이라 하는데, 이 역시 무녀를 써서 신을 모시는 것으로, 이것은 고려시대의 금성신당에서 유래하는 것이다.”라고 풀이한 것으로 보아, 도당제가 고려시대로부터 유래되고 있음을 짐작할 수 있다.

최영년崔永年, 1856~1935의 『해동죽지海東竹枝』 「속악유희俗樂遊戯」에서는 “옛 풍속에 매년 시월이면 큰 동네로부터 농지에 대한 조세를 받아서 큰 굿을 행하여 풍년의 은혜를 갚는다. 이것을 ‘도당굿’이라고 한다.”라고 밝혀 추수감사제의 성격을 띠고 거행됐음을 밝힌 것으로 보인다.

경기도도당굿의 내용은 굿의 거행 시기, 굿의 담당자, 굿의 경비나 준비사항, 굿의 기본 순서로 구분할 수 있다. 거행 시기는 매년이나 격년, 또는 3년에 한 번씩 정월 초나 봄·가을에 정기적으로 행해졌다. 담당자는 당주와 마을주민, 당주무와 악사 등으로 나눌 수 있다. 당주는 그해에 생기복덕을 가려 뽑는데, 상당주·중당주·하당주 세 명을 뽑거나 안당주·밖당주 두 명을 뽑



무당굿춤 | 2012 | 흥태한



부정놀이춤 | 2013 | 목진호

기도 한다. 이들은 굿당 주변에 황토를 뿌리거나 금기, 목욕재계 등 마을에서 정한 재계를 지켜야 한다. 굿의 경비는 마을에서 공동 추렴으로 쌀이나 돈을 걷어서 마련한다. 마을 주민들은 날짜나 굿의 규모, 소요 인원 등 요구사항이나 예산을 당주무당과 의논해서 결정하게 된다.

1980년대 경기 남부 도당굿의 기본 순서는 16거리로 이루어진다. 1. 상당주 집에서 드리는 개인 재수굿인 ‘당주굿’, 2. 굿당까지 가는 동안 풍악과 부정을 물리는 ‘거리부정’, 3. 당에 도착해서 부정 없이 탈 없게 도와달라고 비송하는 ‘안반고수레’, 4. 창세부터 오늘에 이르기까지 부정을 소멸하는 ‘부정굿’, 5. 도당신을 굿당으로 좌정시키기 위한 ‘도당 모셔오기’, 6. 마을 장승과 공동우물, 또는 각 가정을 돌면서 축원과 덕담하는 ‘돌돌이’, 7. 무부의 잡기를 보여 주는 ‘장문잡기’, 8. 무부의 시루청배와 무녀의 시루말로 칠성신께 축원하는 ‘시루말’, 9. 당금애기신화를 노래하는 ‘제석굿’, 10. 홍철릭을 입고 굿을 하는 ‘본양굿’, 11. 굿터를 벌려 놓는 ‘터벌림’, 12. 천연두신인 손님의 노정을 노래하는 ‘손굿’, 13. 무녀와 굿꾼이 쌍군용춤을 추는 ‘군용굿’, 14. 도당신을 당가리에 모시는 ‘도당 모셔다 드리기’, 15. 굿꾼이 고깔과 장삼을 입고 가무하는 ‘중굿’, 16. 잡귀를 풀어먹이는 ‘뒛전’ 등이다.

특징 및 의의 경기 남부 도당굿의 특징은 무엇보다도 화랭이·남무·산이라고 불리는 무부巫夫들이 굿거리를 가진다는 점에 있다. 이들 무부는 경기 시나위로 반주음악을 하는 악사일 뿐만 아니라, 부정청배·시루청배·제

석청배·조상청배·군웅청배 등의 앉은 청배와 손님노정기·군웅노정기·뒷전과 같은 독립적인 거리에서 소리꾼으로서의 역할을 담당했는데, 가창문화의 창부로서 판소리 형성에 관련되어 있다.

경기도도당굿의 음악적 특징은 장단과 선율, 또는 연주양식에서 찾을 수 있다. 경기도도당굿의 선율에는 미음계와 솔음계, 레음계 등이 출현하고, 장단에는 도살পুর이, 살পুর이, 살পুর이모리, 발빠드래, 올림채, 올림채모리, 겹마치(또는 결마치), 진쇠, 부정놀이 등 다채로운 장단들이 활용된다. 경기 시나위 양식은 피리, 대금, 해금, 장고, 징 등의 악기구성에 따라 무부나 무녀의 무가에 맞춰 반주하는 즉흥적인 연주를 말한다.

경기도도당굿의 무무巫舞에도 주목할 필요가 있다. 무부들의 터벌림·진쇠춤 등과 무녀들의 부정굿·제석굿·군웅굿의 춤사위 등은 승무·태평무·도살풀이춤 등 전통춤의 모태가 되었다.

특히 도살풀이춤은 김숙자金淑子, 1927~1991에 의해 전승되었다. 김숙자는 판소리 명인 김덕순金德順과 세습 무 정귀성鄭貴星의 슬하에서 태어나 도당굿의 장단과 춤을 학습했고, 수원의 조진영趙鎭英에게 소리도 배웠다. 김숙자 생전에 각고의 노력으로 인정받아 국가무형문화재 제97호로 지정된 살풀이춤(도살풀이춤)은 진쇠춤, 터벌림춤, 제석춤, 부정놀이춤, 깨끔춤, 올림채춤 등의 경기 시나위 춤과 함께 경기도도당굿의 장단과 춤사위에 기초한 전통춤의 재창조 작업을 통해 얻어 낸 귀중한 결과라고 볼 수 있다.

경기도도당굿의 의의는 크게 세 가지로 요약할 수 있다. 첫째, 도당굿은 오랜 세월을 따라 형성되어 온 역사적 측면을 지닌다. 둘째, 전통예술에 지대한 영향을 미쳤다는 예술적 측면을 가진다. 셋째, 종교사회적 측면으로서, 마을 공동체의 안녕을 위한 종교적 기능과 마을을 통합하는 사회적 기능에서 찾을 수 있다.

참고문헌 五洲衍文長箋散稿, 경기 도당굿의 화랑이 연구(목진호, 중앙대학교 박사학위논문, 2013), 경기 북부지역의 신당과 제당(김두진, 국민대학교 한국학연구소, 2002), 경기도 도당굿(황루시·이보형, 열화당, 1983), 구리시 갈매동 도당굿(김종대 외, 민속원, 2010), 중요무형문화재조사보고서121-안성무속 경기시나위춤(심우성·이보형, 문화공보부 문화재관리국, 1976), 속악유희(최영년, 황순구 옮김, 정음문고, 1986), 조선무속고(이능화, 서영대 옮김, 창비, 1986), 한국무속과 연희(이두현, 서울대학교출판부, 1996).

필자 목진호(睦鎭浩)

깨끔춤

정의 역신을 몰아내기 위하여 추는 춤.

내용 깨끔춤은 '손님굿춤'이라고도 한다. 경기도도당굿에서 손님이라 함은 질병을 두려워하는 데서 유래한 말로 질병을 몰리치기 위해서는 역신을 잘 대접하고 달래서 돌려보내야 한다는 생각에서 이 같은 굿과 춤이 생겨났다. 즉, 이 춤이 추어지는 굿거리 대상신인 손님을 쫓아내지 않고 오히려 신격화하여 그 손님을 위하여 춤을 춘다. 그러나 신칼을 휘두르는 동작이나 발로 내치는 동작 등으로 미루어 볼 때, 손님굿춤이 손님을 잘 대접하려는 소극적인 의식만은 아니며 궁극적으로 악귀를 쫓기 위한, 곧 손님(역신)을 몰리치기 위한 춤으로 적극적이고도 도전적인 의미가 담겨져 있음을 알 수 있다.

깨끔춤 의상은(보통 2인이 추는데) 한 사람은 바지저고리에 버선을 신고, 동달이를 입는다. 동달이의 소매 끝단은 황색, 청색, 연두색을 이어 덧댄다. 오방색 가슴 띠를 매고, 머리에는 상투에 갓을 쓴다. 무구로는 팽과리와 삼색팽과리채를 든다. 또 한 사람은 바지저고리에 버선을 신고, 두루마기를 입는다. 머리에는 갓을 쓰고, 무구로는 신칼지전을 든다.

팽과리를 들고 춤을 추는 춤사위는 터벌림춤의 춤사위와 같다. 신칼지전을 들고 추는 춤사위는 신칼지전을 젓혀 뿌리기, 얹어 뿌리기, 꼬아 뿌리기 등과 같은 신칼지전으로 손님을 쫓는 듯한 춤사위가 대부분이며, 어



깨끔춤 | 2011 | 매향춤보존회



깨메기, 수평사위 등과 같은 정적인 춤사위도 엿보인다.

깨끔춤은 터벌림장단으로 시작해서 터벌림몰이, 넘김채, 곱마치기, 자근긋거리, 반염불 순으로 직접 뿔과리로 장단을 쳐 가며 춤을 춘다. 이것은 연희와 반주가 분화되기 전의 굿의 특성을 발견하게 하는 흥미 있는 부분이다.

특징 및 의의 김숙자^{1926~1991} 춤의 특징적 요소는 경기도 지방에 전승되어 온 경기도도당굿에서 추던 무속춤이 재창조를 통한 전승과정에서 무대화되고 예능화된 것이다. 특히 경기시나위춤으로 구분되는 무속춤들은 모두 경기도도당굿에서 파생되어 무대양식화된 것으로 춤사위나 음악적 구성, 기타 복식 등에 이르기까지 경기도의 전통적 굿 양식을 바탕으로 하고 있다. 음악적 구성에 있어 경기도도당굿에서 등장하는 섭채, 반설음장단, 오니긋거리, 진쇠장단, 올림채, 곱마치, 가래조, 발빠드레, 부정놀이장단 등 전문가도 이해하기 힘들 정도로 난해하고 복잡 다양한 음악적 구조를 가진다.

이러한 김숙자의 춤 밑바탕에는 무속인이었던 어머니 정귀성과 화성재인청 출신의 아버지 김덕순 그리고 종교제 명창이었던 할아버지 김석창이 있어 오늘날 경기도를 대표할만한 김숙자춤의 탁월한 춤미학이 생성된 것이다.

김숙자는 부친에게 무속에 담겨 있는 가무악을 배웠고, 당시 기녀들에 의해 추어지던 교방춤을 익혀 김숙자춤의 독특한 기법인 목젓놀이(목젓을 이용하여 춤의 맥을 주는 기법), 덩거덩춤(춤을 맺은 후 갑자기 기운을 빼내 밑으로 툭 떨어지는 듯한 느낌을 주는 춤) 등을 통해 예술적으로 표현하였다. 무당이 추던 춤을 자신의 독특한 기법으로 공연예술적 성격의 춤으로 승화시킨 것이다. 그뿐만 아니라 경기 무속에서 추어지는 의식무를 무대예술로 승화시키기 위해 경기도도당굿의 음악과 복식은 원형 그대로 유지하면서 무의식巫儀式을 진행하는 데 부수적 역할을 하던 춤을 더욱 예술적으로 다듬어 하나의 독립된 공연예술의 형태를 구성하였다.

참고문헌 경기시나위춤 무보집(이희병, 민속원, 2012), 김숙자류 터벌림춤의 가치론적 연구(한수문, 한양대학교 박사학위논문, 2012), 음악대사전(세광음악출판사편집부, 세광음악출판사, 1996), 한국민속신앙사전-무속신앙(국립민속박물관, 2010), 한국의 무속장단(임수정, 민속원, 1999).

필자 이희병(李熙秉)

정의 불교의식에서 긴 소매의 장삼에 육수가사와 고깔을 갖춘 승려가 양손에 꽃을 들고 추는 춤.

내용 불교 의식무용인 작법무作法舞의 하나로, 불법을 찬양하고 불보살에게 몸짓으로 올리는 공양의 의미를 지닌다. 역사는 뚜렷하지 않지만 신라시대에 진감선사眞鑑禪師가 당나라에서 범패를 들어올 때 악기와 작법도 함께 유입되었고, 작법무가 발달하면서 분화되는 과정에 나비춤이 성립된 것으로 보인다. 특히 16세기 이후 근세에 이르기까지 감로도甘露圖에는 바라·북·광쇠 등을 들고 작법무를 추는 승려들이 등장하는데, 나비춤의 복장을 갖춘 승려가 광쇠를 치는 모습으로 일관되게 등장한다. 그러다가 1930년대에 광쇠 대신 양손에 꽃을 든 모습으로 바뀌어, 감로도에서는 광쇠춤이 나비춤으로 변모된 양상을 지닌다.

나비춤을 착복무라고도 부르는데 이는 의상과 춤의 특성에서 비롯되었다. 소매가 땅에 닿을 듯 긴 장삼에 앞뒤로 여러 색깔의 대령을 드리운 가사와 화려한 고깔을 갖추어 '착복무'라 하였고, 얇은 가사에 조용하고 완만한 여성적 춤동작을 지녀 마치 고운 나비의 날갯짓과 같다는 뜻에서 '나비춤'이라 하였다. 따라서 나비춤의 복식에는 여러 상징성이 담겨 있다.

육수가사의 '육수'에는 두 가지 뜻이 전한다. 하나는 여섯 가닥으로 드리운 '육수六垂'의 가사라는 의미이다. 가사 앞뒤로 각각 두 가닥씩 황색·청색·녹색 등의 비단으로 대령을 드리워, 적색 계통의 가사 앞뒷면을 합하여 여섯 가닥으로 보는 것이다. 따라서 이를 육바라밀을 나타낸 것으로 해석하며, 복색은 흰색의 장삼과 함께 오방색을 담은 것으로 여긴다. 또 하나는 '육수六繡'로 새기는 것인데, 이는 『석문의법』 「수계편」에 나오는 표현으로 장수천인長壽天人이 착용하는 매우 가벼운 옷을 뜻한다.

머리에 쓰는 삼각형 모양의 고깔은 고래로부터 전승되는 삼신사상을 담고 있을 뿐만 아니라 불탑을 상징하는 것으로 보기도 한다. 아울러 양손에 드는 연꽃은



나비춤 | 서울 마포구 봉원사 | 2012 | 구미래

처염상정(處染常淨)의 불성을 나타내며, 모란이나 작약을 들기도 한다.

나비춤의 종류는 도랑계(道場偈)·다계(茶偈)·사방요신(四方搖身)·정례(頂禮)·향화계(香花偈)·운심계(運心偈)·지옥고(地獄苦)·자귀의불(自歸依佛)·삼남태(三喃太)·기경(起經)·삼귀의(三歸依)·모란찬(牡丹讚)·구원집중(久遠劫中)·오공양(五供養) 작법 등이 있으며 타주무(打柱舞)를 나비춤에 포함시키기도 한다. 이는 춤 사위에 따른 분류가 아니라 의식의 중요한 절차를 춤사위로 나타낸 것이어서 실제 동작은 대동소이하다. 인원에 따라 혼자 추는 향나비, 2인이 엇돌며 추는 쌍나비, 5인이 추는 오행나비 등이 있으며 규모에 따라 인원을 늘리기도 한다. 오행나비의 경우 중앙의 1인은 자리를 지키며 춤을 추고 사방에 선 4인이 서로 교차하며 추게 된다.

대표적인 춤사위를 향화계작법과 사방요신작법에 따라 살펴보면 손 모으기, 팔 벌리기, 팔 벌리고 발 내리기, 연꽃 치기, 손 모아 상하로 어르기, 손목 돌리기, 앉으면서 어르기, 앉아서 연꽃 치기, 앉아서 손 흔들기, 앉아서 팔 벌리기 등이 있다. 춤동작은 움직임이듯 멈추는 듯 조용하고 완만하며 어깨와 고개를 거의 움직이지 않은 채 시선은 코끝을 향한다. 특히 양팔을 펴들고 하늘 거리면서 앉았다 일어서는 반신요배(半身搖拜)를 중요하게 여기며, 돌 때는 양 발을 고무래 정(丁)자 형태로 들고 무릎을 굽힐 때는 왼쪽 무릎 위에 오른쪽 무릎을 받쳐 주는 식으로 굽히게 된다.

나비춤을 배울 때는 도랑계작법으로 시작하는 것이 일반적이다. 도랑계(道場偈)는 의식장소를 정화하는 계송으로 이때 추는 나비춤에 춤사위가 가장 많아, 도랑계작법을 배우고 나면 나머지는 그 순서만 익혀서 쉽게

출 수 있기 때문이다. 반주로 범패(梵唄)를 비롯해 주로 목탁·범고·대징·요령 등에 맞추어 춤을 추며, 재의 규모에 따라 삼현육각 등이 따르기도 한다.

특징 및 의의 작법무는 바라춤과 나비춤을 대표적으로 꼽는데, 이때 바라춤을 남성적인 춤, 나비춤을 여성적인 춤으로 비교하는 경우가 많다. 빠른 동작이 거의 없을 뿐더러 대개 한 발짝이 넘지 않는 극히 좁은 공간에 운신의 폭을 두면서 느린 한배로 추어 정중한 미적 특성을 지닌 춤이다.

참고문헌 釋門儀範, 범패와 작법무(홍윤식, 민속원, 2009), 영산재(심상현, 국립문화재연구소, 2003), 영산재 연구(법현, 운주사, 1997), 영산재 성립과 작법역례에 관한 연구(심상현, 위덕대학교 박사학위논문, 2011).

필자 구미래(具美來)

날외복춤

정의 대구광역시 비산동(飛山洞) 날외마을에 전승되어 온 복춤.

내용 날외복춤은 비산농악과 함께 행하여 내려온 대구 지역의 토속춤이다. 비산동의 옛 이름인 날외라는 지명에는 다음과 같은 전설이 전한다. 그 옛날 금호강(琴湖江) 냇가에서 빨래를 하고 있던 한 여인이 서쪽 하늘에서 요란한 풍악소리가 나서 하늘을 바라보니 산 모양의 구름이 날아오고 있었다. 이를 본 여인이 깜짝 놀라 “동산이 떠 온다.”라고 비명을 지르자 날아오던 구름 산이 땅에 떨어져 동산이 되었다고 한다. 그 후 사람들은 이 지역을 ‘날아온 산’이라 하여 ‘날외’라 부르게 되었다고 전하고 있다. 이 날외의 ‘원고개’는 달성과 달내(達內)(지금의 금호강) 사이의 넓은 들판을 가로지르는 ‘서울 나들길’로서 대구의 관도였다. 옛날 원님이 이 고을에 부임해 올 때에는 날외의 원고개에서 행차가 쉬어 갔는데, 이 부임 행차 때마다 마을 백성들이 풍악을 울리고 춤을 추면서 원님을 맞이하였다고 한다. 날외복춤이 이때부터 형성되었다고 하는 기원설이 있다. 이와 더불어 복춤을 추는 내용은 날아온 산을 의미한다고 한다.

이와는 다른 유래도 전한다. 주민들의 추앙을 받던 목민관(牧民官)이 정사를 돌보다 순직하여 이곳에 무덤을 쓰고 춘추로 제향하였다. 이후 이 고을 백성들이 원님의 외로운 혼을 위로하기 위하여 제향 때마다 북을 울리면서 북춤을 추었는데, 이것이 오늘날까지 이어지게 되었다고 한다.

날피북춤의 구성은 비산농악과 유사하며 모의 군사굿의 특징이 두드러지게 나타난다. 쇠가락은 마당마다 다양한 변화를 구사하며 춤의 유형은 경상도 특유의 덧배기춤이다. 이에 북을 메고 여럿이 함께 힘차게 추는 모습은 화합과 단결 그리고 협동심을 느끼게 한다.

날피북춤을 구성하고 있는 춤사위는 정적궁이·자반득이(반직굿)·엎어빼기·다드래기·허허굿·모듬굿·살풀이굿·덧배기 등으로 짜여 있다. 각 춤사위를 정리해 보면 다음과 같다.

1. 정적궁이: 상쇠가 치는 단마치에 연희자들이 자신의 보폭으로 쇠가락에 맞추어 허리춤, 어깨춤을 추면서 원형으로 돌다가 상쇠가 2채, 7채의 가락으로 정적궁을 치면 전원이 허리춤과 어깨춤으로 돌면서 넘어간다. 2. 자반득이: 상쇠의 다양한 쇠가락에 맞추어 군무의 묘를 살리면서 덩실거리는 덧배기춤으로 마당굿이라고도 한다. 2채, 3채, 4채, 8채, 12채 순으로 단체 무악을 이루며 마지막에는 덧배기가락으로 전원이 돌면서 허리춤과 어깨춤을 흥겹게 춘다. 3. 엎어빼기: 상쇠가 2채로 시작하여 4채로 넘어가고 설북이 2채와 3채를 치면 전 연희자가 동시에 한 바퀴 돌면서 세 번, 네 번 엎어 빼고 돌아가면서 춤을 춘다. 4. 다드래기: 처음 3채로 시작하여 단모리 7

채가락으로 넘어가며 이때 전 연희자는 몸을 뒤집어 엎어 빼고 빠른 사위로 돌면서 춤을 추는데, 전 단원이 일사불란하게 한 줄로 몰아치면서 춤을 춘다. 5. 허허굿: 설북이 2채에서 4채로 넘어가면서 갈지자로도 무하며 이끌어 가면 이에 따라 뛰놀다가 호호딱딱하는 춤이다. 6. 모듬굿: 설북이 단마치로 1채, 2채, 3채를 치면서 원을 그리며 모였다 흩어지는 형태를 세 번 거듭하고 나서 설북의 장단에 맞추어 4채, 8채, 12채로 친 다음 대북을 높이 뒤집으면서 추는 춤이다. 7. 살풀이굿: 한 해 동안의 농사 과정을 상징하는 춤으로 풍년을 기원하는 흥겨운 장단과 우렁찬 북소리에 맞추어 전 연희자가 어깨춤을 추면서 돌아가는 춤이다. 8. 덧배기: 덧배기 들놀이가락으로 대북이 3채, 6채를 몰아치면서 12채까지 흥겨운 굿거리장단으로 한데 모여 추는 춤이다.

복식은 흰 바지저고리에 색 조끼를 입고 머리에 흰 띠를 두른다. 날피북춤은 1983년 제24회 전국민속예술경연대회에 출전하여 첫선을 보인 이후 세상에 알려지게 되었다. 1984년에 대구광역시무형문화재 제2호로 지정되었으며, 김수배(金壽培, 1927~2006)가 예능보유자로 인정되었다. 이후, 윤종근(尹鍾坤)이 예능보유자로 인정되어 날피북춤보존회에서 전승하고 있다.

특징 및 의의 날피북춤은 비산동마을 조상들의 생활 습속과 깨끗한 성격의 지역 정서를 잘 반영한 경상북도 지역의 토속춤이다. 이러한 북춤은 전국적으로 분포되어 있는데, 진도북놀이, 밀양백중놀이의 밀양오북춤, 부산농악에서 행해지는 북놀이, 동래지신밧기에서 행해지는 북놀음 등이 알려져 있다. 이러한 북춤은 모두 지역의 특성을 살려 다양한 형태의 북춤사위를 구사하고 있다. 그런데 북춤은 농사와 관계가 있는 농악 및 걸립, 그리고 지신밧기 형태의 풍물놀이의 차원에서 형성된 춤이 대부분인데, 날피북춤은 신비한 전설 속에서 형성된 춤이라는 것이 그 특징이라 할 수 있다. '날피'라는 마을의 기원설에서 우리나라 상고시대의 신모신앙을 바탕으로 형성된 전설적인 상징성과, 춘추제향의 유교 형식으로 변천된 조선시대의 충효사상이 날피북춤의 형성 배경이라 할 수 있다.



날피북춤 | 문화재청

날피북춤은 꾸준히 군무로 추어지고 있고, 날피마을 사람들의 순수한 몸짓으로 이루어져 있어서 마치 연마되지 않은 양질의 원석과 같다고 할 수 있다. 그러므로 날피북춤은 더욱 원초적인 한국춤의 원류를 찾는 데 크게 일조할 수 있다.

참고문헌 한국의 민속예술 50년사(김현선, 문화체육관광부, 2009), 대구 날피북춤(제24회 전국민속예술경연대회 팸플릿, 안동공설운동장, 1984. 10. 21~23).

필자 김은경(金恩慶)



남사당뎛뵁기춤

정의 남사당패의 여섯 가지 연희 종목 중 다섯 번째 순서로 놀았던 뎛뵁기(가면극)에서 추는 춤.

역사 뎛뵁기의 유래에 관해서는 옛 문헌과 관련 연구가 미진하여 잘 알려지지 않았다. 그러다 보니 단편적인 자료들을 통해 조선 후기쯤 놀이가 있었다는 사실만 유추할 수 있다. 뎛뵁기는 남사당패의 은어로 가면극을 일컫는 말인데, 기예능인들에 의해 재담이 입으로 계승되어 왔다. 뎛뵁기는 조선 후기 여러 형태로 존재했던 유랑예인집단 가운데 남성으로 구성된 연희집단인 남사당패가 각 지방을 유랑하며 공연하던 가면극을 말한다.

1959년 무렵 생존하고 있던 여러 남사당패 연희자들에 의하면 1900년대 초 원각사에서 뎛뵁기를 공연한 바 있다고 한다. 여기서 뎛뵁기는 당시의 이름난 탈꾼인 이운선(李雲仙)으로부터 나온 것이라고 하였다. 이운선은 진위패(振威牌) 남사당의 곰뱅이쇠였는데, 이경화(振威牌) (뎛뵁기쇠)가 이운선에게서 가면극을 배웠다고 한다. 이후 이경화는 당시 조정까지 출입하던 사당 바우덕이(金岩德)의 힘을 입어 경기도 안성 서운면 청룡리 청룡사를 거점으로 삼아, 안성 개다리패들에게 뎛뵁기를 가르쳤다고 한다.

남사당놀이는 20세기 들어 점차 쇠퇴의 길을 걷게 되었고 사람들의 기억에서 점차 멀어지게 되었다. 그

러다가, 광복 이후 남사당의 뜯쇠들이인 송순갑, 양도일, 송복산, 남형우가 남사당 재건 공연을 시작했다. 이후 최은창, 이돌천, 조송자 등이 합류하였다. 1964년에 이르러 남사당패 놀이 여섯 종목 중 뎛뵁(꼭두각시놀음)가 국가무형문화재 제3호로 지정되었다. 한편, 뎛뵁기에 관해서는 심우성이 1968년 조사·발굴하였다. 심우성은 1900~1950년경의 생존한 연희자들을 중심으로 그들의 증언을 채록했고, 역사적인 부분을 정리하였다. 이후 1970년대 이래 남사당놀이가 여섯 마당을 집대성하여 발표회를 갖게 되었다. 1988년에 이르러 모든 종목이 국가무형문화재에 포함되어 오늘날까지 전승되고 있다.

내용 남사당놀이는 뎛뵁기(가면극), 줄타기, 꼭두각시놀음, 풍물놀이, 버나(물체를 돌리면서 재주를 부리는 것), 살판(땅재주) 등 여섯 가지로 구성된 종합 예술이다. 뎛뵁기는 이 여섯 가지 연희 종목 중 다섯 번째 순서로 놀았던 것이다. 뎛뵁기는 다른 연희 종목과 같이 특정 지역이 아닌 각처의 민중을 상대로 놀았기 때문에 그 격식이나 내용 면에서 중부 지방의 산대놀이와 서해 지방의 탈춤, 남부 지방의 오광대·야류 등을 고루 원용하거나 자신들의 연희에 잘 녹여 내고 있다. 그러나 그들의 본거지가 주로 중부 지방이었기 때문에 대체로 서울·경기 지역의 본산대놀이의 영향을 받아 그 성격이 나타나고 있다. 특히 대본의 등장인물과 내용 면에서 양주별산대놀이의 움중·먹중놀이, 샌님놀이, 노장춤과 같은 과장이 보인다는 점에서 유사한 지점이 많다. 그러나 남사당패는 유랑예인집단으로서 일정한 지역성과 관계없이 전국을 돌아다니며 각처의 민중을 대상으로 놀이판을 펼쳤기 때문에 여러 특성이 반영되었다고 보아야 한다. 따라서 뎛뵁기춤도 특정 지역이 아닌 각 지역 민중들의 흥취를 모아 합치고 수용함으로써 새롭게 구성된 것이라 할 수 있다.

뎛뵁기의 놀이 구성은 제1과장에서 제5과장으로 이루어져 있다. 제1과장은 '마당씻이'인데, 탈판을 시작하기 전에 마당을 눌러서 정화시키는 성격을 띠고 꺾쇠·장쇠·먹쇠가 등장하여 덩덕궁이장단에 맞추어 지신밟기춤을 춘다. 제2과장은 '움탈잡이'로서, 움중



남사당뎛뵁기춤 | 국립민속박물관

과 꺾쇠가 갖은 익살로 서로 재담하면서 굿거리와 덩덕궁이에 맞추어 대무를 춘다. 제3과장은 ‘샌님잡이’인데, 영감과 노친네가 등장하여 재담을 나누다가 하인 말뚝이를 불러 수작을 한 뒤 서로 어울려 굿거리장단에 춤을 춘다. 이때 말뚝이는 양반을 희롱하며 해학적인 춤을 추다가 노친네를 띄어 퇴장하고, 샌님은 수줍고 얌전한 행동으로 춤을 추는데, 피조리들이 등장하여 무동춤(피조리춤)을 춘다. 제4과장은 ‘먹중잡이’로서, 먹중이 타령장단으로 피조리를 데리고 춤을 추는데 취발이가 등장하여 수작한 뒤 서로 대무한다. 취발이는 먹중을 몰아내고 굿거리장단에 맞추어 피조리를 유혹하며 거칠고 활달한 춤을 추는데, 피조리 둘은 같이 어울리며 요염한 춤을 추며 대무를 한 뒤 퇴장한다. 제5과장은 ‘뒤풀이’인데, 모든 잡이와 탈꾼들이 순서 없이 나와 어울려 덩덕궁이장단에 맞추어 기본 춤사위가 이루어진다. 이때 탈꾼들은 합동춤으로 난장춤을 춘다.

남사당패의 뎛뵁기는 다른 탈춤에 비해 춤의 비중이 낮고 연기적인 대사와 재담에 치중되어 있다. 춤사위는 경기형 탈춤에서 나타나는 특징과 같이 상체의 움직임은 절제되고 하체의 발놀음 중심으로 움직이며 춤을 춘다. 나비춤, 닭이똥사위, 피조리춤 등을 추는데, 우리나라 중부 지방의 춤사위의 성격이 두드러져 나타난다. 나비춤은 나비가 날갯짓하는 모양을 흉내 낸 춤사위이다. 닭이똥사위는 몸을 감고 풀면서 펼치는 춤사위인데, 양팔을 크게 움직여 우아하면서 역동적인 율동을 하는 춤의 형태이다. 이는 남사당 뎛뵁기의 합동춤에서 여러 배역이 추는 춤이다. 양다리 는 제자리

에서 있으면서 오른팔을 오른쪽 어깨에 메고 양쪽으로 함께 어른다. 올렸던 오른팔을 어르면서 앞으로 내리고, 내린 양팔을 가슴 앞으로 모으는 동작이다. 양손으로 휘휘 맴을 돌리듯 또는 닭이 똥을 싸는 것처럼 원을 그리는, 성희(性戲)를 상징하는 춤사위이다. 피조리춤은 하체는 움직이지 않고 상체의 기본동작만 반복하며 양팔만 너울대는 것이다. 뎛뵁기춤을 출 때 등장과 퇴장하는 방식은 특별히 정해진 규칙이 없다. 연희자들과 흥에 겨운 구경꾼들이 놀이판의 분위기가 무르익으면 자연스럽게 함께 어우러지면서 한바탕 춤을 추고 들어간다.

특징 및 의의 뎛뵁기는 놀이판의 현장 분위기와 상황에 맞도록 구경꾼의 취향과 흥미를 제대로 쫓아간다. 그렇기 때문에 놀이의 현장성이 지역에서 전승되는 여느 탈놀이보다 우수하다. 또한 다른 지역의 탈춤과 비교해서 전체적으로 즉흥성과 오락성이 강하고 성기고 거센 편이다. 놀이의 짜임새에서도 인물의 성격을 치밀하게 추구하기보다는 놀이판의 분위기에 따른 가변성이 두드러져 판놀이 또는 촌극적 성향이 강하다. 남사당패가 전국을 무대로 공연을 펼치다 보니 뎛뵁기춤에서도 특정한 지방색을 띠지 않고 여러 지방의 특징적 춤사위가 두루 혼용되어 표현된다. 따라서 가장 재미있고 화려한 요소로 구성됨으로써 보는 사람들이 만족스러워하고 유쾌해한다. 뎛뵁기에는 다른 탈춤의 벽사의식무 성격과 비슷한 마당씻이가 있는데, 다른 탈춤에서는 발견되지 않는 특징적인 요소로서 비나리(고사소리)가 등장한다. 또한 다양한 표정의 탈과 상모를 쓴 채 악기를 연주함으로써 극의 분위기가 다채롭다. 그리고 반주악인 풍물 가락에 따른 힘찬 춤사위와 재빠르게 진행되는 극의 흐름이 돋보인다. 결국 뎛뵁기는 춤보다는 재담과 연기의 비중이 우세한 풍자극이라 할 수 있다.

참고문헌 남사당패연구(심우성, 동화출판공사, 1980), 무용철학-세계무형문화유산 남사당의 뎛뵁기미학(문진수, 한국체육철학회, 한국체육철학회지 21, 2013), 중요무형문화재조사보고서6(심우성, 문화공보부 문화재관리국, 1968), 한국의 민속춤(정병호, 삼성출판사, 1995).

필자 남성진(南聖辰)



노장춤

정의 황해도와 경기·서울 지역의 가면극 노장과장에 등장하는 노장이 추는 춤.

내용 노장이란 나이도 많고 학식과 불력이 높아 존경받는 고승을 말한다. 하지만 가면극 속 노장은 팔목중의 유혹에 넘어가 과거를 한다. 노장은 황해도 지역 가면극인 봉산탈춤·강령탈춤·은율탈춤과 양주별산대놀이·송파산대놀이·퇴계원산대놀이의 노장과장에 등장한다. 존경받는 고승이었지만 순간의 유혹을 견디지 못하여 불교가 비판당하는 빌미를 제공한다.

노장의 대사는 없다. 노장은 마임적 행동과 춤으로만 내용을 표현한다. 산사에서 불도를 수행·정진하던 노장은 목중들과 함께 속가에 내려와 일탈된 행동을 한다. 소무와 함께 환락을 즐기는 것이다. 노장이 소무를 유혹하는 과정에서 노장은 자신이 가진 것 전부를 내놓는다. 노장의 주요 소유물은 염주이다. 자신이 스님이고 불도에 정진하는 고승이라는 위상을 고려하면 염주는 자신의 목숨과도 바꿀 수 없는 소중한 것일 텐데 소무를 유혹하는 데 아무 거리낌 없이 내놓는다. 불가의 가르침에서 일탈하는 선연적 행동인 셈이다.

노장은 눈과 입이 크게 파인 검은색의 큰 탈에 송낙을 쓰고 먹장삼을 입는다. 먹장삼 위에 붉은색 가사(袈裟)를 걸치고 굵은 염주를 목에 건다. 그리고 한 손에 신신네 명이 그려진 부채를 들고 다른 손에는 고리가 여섯 개 달린 지팡이, 육환장을 짚는다.

대사 없이 마임적 행동으로 스토리를 전달하기 때문에 노장의 움직임 모두가 춤이라고 할 수 있다. 그래서 노장의 움직임 모두가 춤사위가 되고 의미가 된다. 노장은 나이가 많은 탓에 활력 넘치는 동적 춤사위는 없다. 그래서 노장의 춤사위는 의미 단위로 나뉘며, 춤사위 명칭은 스토리의 요약이 된다. 춤사위 설명은 스토리를 설명하는 것과 일치한다.

노장춤은 염불장단, 우측어깨춤, 좌측어깨춤, 노장의 복무, 넘어지기, 우측보기, 좌측보기, 주위살피기, 지팡이채기, 108번돌기, 탑돌이돌기, 육환장어깨메기, 우

측발 뒤로 사선가기, 좌측발 뒤로 사선가기, 좌·우반장단 뒤로 가기, 뒷걸음질, 소무와 등 맞대고 돌아오기, 부채로 장단청하기, 걸음걸기, 소무어르기, 좌측·우측보기, 구경하기, 육환장내던지기, 타령장단 노장불림, 우측·좌측경계하기, 염주어르기, 소무 주위 신나게 돌기, 소무 애타게 바라보기, 염주냄새맡기, 몸단장하기(세수하기·눈곱떼기·얼굴닦기·거울보기), 염주걸어주기, 마주치기·이끌기·각인하기·어깨잡기·약속하며 걷기, 노장과 소무의 맞춤 등으로 구성된다.

염불장단은 노장이 자신의 존재를 알리는 춤이다. 왼손에 육환장, 오른손에 부채를 들고 엎드린 상태에서 얼굴을 가린 채 부채를 떤다. 우측어깨춤, 좌측어깨춤은 노장이 엎드린 채 서서히 등장할 때 추는 춤이다. 노장의 복무는 엎드린 채 소무를 발견하고 깜짝 놀라는 심리를 표현한다. 노장은 고개를 들어 올려다본 후 부채로 얼굴을 가리면서 다시 엎드린다. 넘어지기는 넘어지고 일어나기로 구성된다. 소무에게 가려고 일어나다가 힘이 없어 넘어졌다가 다시 일어나 소무를 보며 부채질한다. 육환장을 짚고 일어나기는 참선으로 다리에 힘이 없음을 의미하기도 하지만 소무를 본 이후의 충격도 표현한다. 육환장을 짚으면서 다리를 떨다 넘어졌다가 겨우 다시 일어난다.

우측 보기, 좌측 보기는 소무에게 다가가는 시작을 보여 준다. 가면을 부채로 가린 채 좌우를 보는 것은 타자의 시선을 의식한 행동이면서 자신의 행동에 대한 고민이기도 하다. 지팡이채기는 지팡이가 떨어지지 않아 지팡이를 흔들며 잡아채는 것이다. 육환장이 땅에서 잘 떨어지지 않는 것은 자신의 행동에 대한 고민의 반영이다.

108번돌기는 지팡이가 떨어져 나가 달라고 108번을 부채질하며 도는 것인데 실제 공연에서는 한 번만 돈다. 탑돌이돌기는 탑돌이 동작 후 오른손 부채로 육환장을 한 번 천천히 치고 세 번 빨리 친 후 두 손으로 어깨에 멘다.

우측발 뒤로 사선가기, 좌측발 뒤로 사선가기, 좌·우반장단 뒤로 가기는 지팡이를 어깨에 메고 소무를 향해 서서히 뒷걸음질 치는 동작이다. 뒷걸음질은 육환장이 잘 떨어지지 않았던 상황과 비슷하게 노장의 자기 고민이 반영된 춤이면서 새로운 세계로 가는 조심스런 심



하회별신굿탈놀이

노장춤 | 국립민속박물관



은울탈춤



강령탈춤

리가 반영된 춤이다. 고승으로 파계에 다가가는 자신의 행동에 내적 갈등이 일어나는 상황과 함께 파계지만 미지의 신세계로 다가가는 기대의 마음도 표현하였다.

뒷걸음질은 오른쪽 다리를 들면서 오른쪽 뒤로 반바퀴 돌고, 다리를 놓은 다음 상체를 소무 쪽으로 끌면서 소무를 쳐다본다. 이 뒷걸음질은 결국 소무와 만나게 해 준다. 염불 한 장단에 한 발자국씩 오른발과 왼발이 교대로 두 번 나가고 이어 점차 빨라져 결국 소무와 엉덩이를 부딪친다.

소무와 등 맞대고 돌아오기는 소무의 등 뒤에 접근한 노장이 소무의 등에 부딪치고는 놀란 다음 육환장을 어깨에서 내리면서 제자리로 돌아오는 춤이다. 뒤로 가서 감상하기는 소무를 좌우에서 살펴보는 행동이다.

노장이 좌우에서 감상할 때 소무는 노장의 시선을 피하면서 교태를 부린다. 바라볼 때 오른손과 오른발을 동시에 올리면서 부채를 피고 이어 오른발을 내리면서 소무를 바라본다. 소무의 교태 어린 반응에 노장은 부

채질을 하며 애간장이 녹는 듯 좌우로 여러 번 부채질을 하며 답답함을 표현한다. 부채로 장단청하기는 부채로 굿거리장단을 요청하는 동작이다.

걸음걸기는 성큼성큼 소무한테 접근하는 동작이다. 소무 가까이 가기는 노장이 소무에 접근하여 신이 난 상황을 표현한다. 부채를 어깨에 메고 흥과 멋이 담긴 어깨춤을 추면서 소무 주위를 한 바퀴 돈 후 소무와 등을 맞대고 선다.

소무어르기는 소무와 등을 마주 한 채로 노장이 부채로 얼굴을 가리고 소무의 얼굴을 보려고 오른쪽과 왼쪽으로 한 번씩 본다. 이후 오른쪽 어깨에 부채를 접어서 메고 오른쪽 왼쪽을 번갈아 본다. 좌측·우측보기는 소무 뒤에서 소무 우편과 좌편을 감상한다. 어깨너머로 소무얼굴보기는 노장이 소무의 얼굴을 보려고 애쓰는 동작을 표현한다. 구경하기는 부채를 펴 소무를 만족스럽게 바라보는 동작이다. 소무 애타게 바라보기는 노장이 소무에게 매몰되어 가는 과정을 보여 준다. 구석으

로 뛰어가서 부채를 펴 들고 오른발을 올렸다 내리면서 소무를 바라본다.

육환장내던지기는 새 세상을 맞이한 노장의 기쁨을 보여 준다. 금도를 넘어 과거를 향해 가지만 후회하지 않을 결연한 행동이 가능한 것은 새 세상을 맞이한 기쁨 때문이다. 육환장을 집어 던진 노장은 소무 곁으로 다가가 소무를 보려고 하지만 소무는 이를 교태를 부리며 거절한다.

타령장단 노장의 불림은 장단을 바꿔 달라는 불림이다. 흥이 돋은 노장의 심리가 드러난 춤이다. 타령 곡에 맞추어서 목에서 염주를 꺼내 두 손으로 염주를 받쳐 들고 오른쪽 앞으로 두 번 어른다. 과거의 선언이지만 노장 개인에게는 새로운 삶이 시작되는 것이기도 하다. 노장은 오른손에 염주를 벗어 들고 어깨춤을 추며 오른발부터 소무의 등 뒤로 다가간다. 이때 노장은 좌우를 살핀다. 자신의 행동에 대한 내적 갈등이 행동인 것이다.

염주어르기는 소무 등 뒤에서 소무 목에 염주를 걸었다 뺐다 한다. 목걸어주기는 노장이 염주를 소무의 목에 걸어 주는 춤이다. 염주를 소무의 목에 건 다음 노장은 기뻐한다. 소무 주위 신나게 돌기는 노장의 기쁨 상태를 표현한다. 소무를 중심으로 한 바퀴 돈 뒤에 양팔놀음을 하며 또 돈다. 그러나 소무는 이 염주를 벗어 던진다. 부채 펴고 염주 확인하기는 소매가 벗어 던진 염주를 발견하고 놀라는 춤이다. 왼발을 앞으로 내밀고 몸을 뒤로 젖힌 채 부채를 펴 들고 소무의 반응

을 살피는 춤이다. 노장은 소무의 부정적 반응에 놀라지만 부채로 놀란 심정을 가라앉힌 후 다시 시도한다. 이어지는 춤사위가 소무 애타게 바라보기이다. 소무 애타게 바라보기는 노장이 속을 꿰뚫어 소무에게 사랑 접근을 시도하지만 수용되지 않는 상황을 보여 준다. 염주냄새맡기는 소무가 던진 염주 있는 곳으로 걸어가 앉은 다음 염주를 코에 대고 염주에 묻어 있는 소무의 냄새를 맡는 춤이다. 노장은 고개를 끄덕이며 기뻐한다.

이어서 몸단장하기가 이어진다. 몸단장하기는 세수하기·눈곱떼기·얼굴닦기·거울보기로 구성된다. 노장이 단정한 모습으로 소매의 환심을 사기 위해 치장하는 춤이다. 노장은 세수한 후 도포로 얼굴을 닦고 거울을 꺼내어 얼굴과 송낙을 단정히 만진 후 흡족해서 고개를 끄덕이며 일어난다. 단장이 끝나면 소무 목에 염주 걸기를 다시 시도한다. 목에 염주 걸어 주기는 다시 소무 뒤로 가서 염주를 두 손으로 받쳐 들고 좌우로 두 번씩 어른 다음 소무 목에 염주를 걸고, 제자리로 돌아간다. 부채로 감상하기는 소무 목에 걸린 염주를 바라보는 동작이다. 웅비하기는 소무가 염주를 다시 던지지 않는 행동을 보고 기뻐서 위로 크게 뛰면서 두 발은 발바닥을 서로 맞붙이고 두 팔은 크게 위로 쳐 올린다.

노장과 소무 서로 다가가는 노장과 소무가 서로 다가 등을 맞대고 한 바퀴 도는 춤이다. 이 과정은 마주치기·이끌기·각인하기·어깨잡기·약속하며 걷기로 구성된다. 이어 노장과 소무의 맞춤이 이어진다. 노장과 소무의 맞춤은 노장이 소무를 끌면 소무가 이에 따르는 춤으로 구성된다. 어깨를 비견하기도 하고 노장의 팔을 소무 어깨에 올리기도 하며 소무는 이에 응하며 따른다.

특징 및 의의 노장춤은 스토리 전개를 보여 주는 춤으로 구성된다. 이는 춤사위 이름에서도 나타난다. 노장은 대사를 하지 않는다. 노장 관련 내용 전부를 마임적 춤으로 보여 준다. 노장은 상좌인 목중들의 유혹에 빠져 과거를 한다. 목중들은 팔목중과장에서 이미 과거를 경험한 것으로 표현된다. 이에 목중들의 연합으로 노장이 과거를 하게 된다. 조선시대에 불교는 많은 토지



고성오광대 | 국립민속박물관

를 소유하고 있었고 신발 공급 독점권을 갖는 등 재정적으로 상당한 수준에 이르렀기에 타락을 자초하는 경우가 있었다. 이에 불교의 각성을 촉구하는 비판적 내용을 노장과장에서 보여 주는데 이 과정을 노장춤을 통해 나타낸다.

노장춤의 성격은 해학적이다. 웃음을 통해 웃음의 대상이 되는 존재를 비판하는 특성을 보여 준 것이다. 또한 노장춤은 대중적이고 설명적이다. 전달하려는 내용을 대사 없이 춤으로만 나타내는데 무슨 내용을 전달하려는지 쉽게 파악할 수 있다.

노장춤에서 오른팔을 올려놓고 고개를 좌우로 흔들며 어르는 동작을 하며 등을 맞대고 춤을 추기도 하는데 노장춤에서 등을 맞대는 일은 유혹의 구체적 표현이거나 성행위를 표현하는 것으로 해석하기도 한다. 그리고 노장춤은 고도의 상징과 암시를 담고 있는 춤이다. 느린 듯, 서툰 듯, 우둔한 듯한 춤사위를 통해 의외의 상황과 맞닥뜨리게 한다. 현실을 비판적으로 바라보게 하는 리얼리즘과 본능에 충실한 심리적 리얼리즘 모두를 표현하는 예술적 성취를 이루었다. 고도의 상징과 암시를 담은 춤인 것이다.

참고문헌 국제아세아민속학2(심상교 외, 국제아세아민속학회, 1998), 민속극(전경옥, 고려대학교 민족문화연구소, 1993), 한국탈춤의 몸짓말 갈래사건(김열규 외, 한국연구재단, 2009).

필자 심상교(沈相敎)



덜머리집춤

정의 봉산탈춤 등에 나오는 첩인 덜머리집이 자신의 젊음과 요염함을 과장하면서 추는 춤사위.

내용 일반적으로 봉산탈춤 7과장 ‘미얄춤’에 나오는 첩 덜머리집이 추는 춤이 ‘덜머리집춤’이다. 하지만 각 지역의 탈춤 혹은 가면극에 등장하는 처첩 간 갈등을 일으키는 역할들이 추는 춤을 모두 가리킨다. 따라서 첩의 명칭도 지역에 따라 용산삼개덜머리집(봉산탈춤), 용산삼개집(강령탈춤), 똥판지집(은울탈춤),

제대각시(수영야류, 동래야류), 제자각시(통영오광대), 제밀지(고성오광대), 서울애기(가산오광대), 작은마누라(진주오광대), 후처(자인팔광대) 등으로 다양하다.

상대역은 영감과 본처이며, 처첩 사이에 갈등이 나타나기 때문에, 첩인 덜머리집이 혼자 독무로 추는 경우는 없다. 영감이 본처인 할미와의 재회에서 대무를 추고, 이어 영감과 본처 사이에 삼각관계에 의한 갈등을 춤으로 형상화한다.

덜머리집을 포함한 첩의 춤사위는 여성의 교태를 표현하는 춤이지만, 지역에 따라 약간 차이가 있다. 대체로 미모와 교태를 부각시키기 위해 무언이며, 재담이 있어도 극히 단순하다. 즉, 젊은 여자로서 외모의 아름다움과 요염함을 부각시키는 데에 초점이 맞추어져 있다. 상대에 대해 고갯짓과 몸짓을 통해 소극적인 반응을 나타낸다.

강령탈춤의 용산삼개집은 수건을 들고 추는데, 짓는사위·뿌림사위·돌림사위·펴는사위 등의 춤사위로 진행한다. 영감, 할미 등과 등장해서 처첩간의 갈등을 일으키는데, 주로 펴고-뿌리고-감고-돌고-채는 사위를 사용한다. 특히 삼개집의 춤은 할미의 현란한 엉덩이춤과 대조를 이루며 상대적으로 젊은 여성의 요염한 춤사위로 이루어진다.

봉산탈춤의 용산삼개덜머리집은 미얄과 영감이 재회한 다음 삼각관계에 의한 갈등이 일어난다. 춤은 여성의 교태를 나타내는 춤으로, 영감과 애정의 춤은 한쪽 어깨를 마주대고 돌면서 무릎을 살짝 굴신하며 추고, 이어 영감과 양팔을 마주잡으며 좌우 어깨를 흔들며 애정을 표현한다. 미얄할미와는 대립적인 존재로 서로 양손을 잡으며 상대와 힘겨루기 식의 몸짓을 한다.

수영야류의 제대각시도 영감, 할미와 삼각관계에 의한 춤이 이루어진다. 제대각시의 춤은 역시 여성스런 유연하고 암전한 춤으로, 주로 상체 위주로 춤이다. 할미의 골계스런 춤과 대조적으로 가늘고 매끈한 선을 이용한 자유롭고 활달한 움직임과 우아한 멋을 보인다. 대체로 평사위(양팔을 옆으로 펴두고 앞으로 걸어나가는 동작)-돌림사위(춤추다가 한 번씩 좌우 연거푸, 또는 한쪽으로 도는 춤사위)-좌우어름사위(평사위를 한

채 제자리에 서서 좌우로 한 번씩 움직이는 동작)-뒷걸음사위(치마를 살짝 잡으며 박자마다 한 발씩 뒤로 나가며 몸을 움직이는 여성 특유의 교태스런 동작)-겨드랑사위(평사위 상태에서 양팔을 좌우로 여미는 동작)의 춤사위로 이루어진다.

고성오광대의 제밀주과장의 작은어미 춤사위 역시 전형적인 여성의 춤으로 무릎을 가볍게 들었다 놓으며 앞으로 나가는 동작이다. 제밀주의 나비춤사위는 양팔을 옆으로 벌린 채 나비처럼 너울거리는 고운 춤사위이다. 본처인 큰어미와 함께 여장 남자의 춤으로 이루어진다. 통영오광대의 제자각시의 춤사위도 전형적인 우아한 여자춤으로 무릎을 가볍게 굽실거리면서 양쪽 팔을 나비처럼 너울거리는 형태이다.

특징 및 의의 처첩 간 갈등을 일으키는 역할이기 때문에 독무보다는 영감과 본처가 있을 때 대무 형태로 등장하는 덜머리집은 중부 지역의 산대놀이와 일부 굿탈놀이를 제외한 모든 가면극에 등장한다. 주요 상대역인 본처가 허리 노출, 엉덩이춤, 방뇨, 성적 일탈행위, 죽음 등의 비일상적인 여성의 모습을 보이는 데에 비해, 대조적으로 첩은 여성스러움을 부각시키는 춤사위를 지닌다.

이 유형의 공통점은, 할미와 영감의 해후-첩의 등장으로 인한 할미와 영감의 갈등-갈등의 고조로 인한 할미(또는 영감)의 죽음-영감에 의한 소생 시도와 진혼극의 순서로 진행된다. 여기에서 일반적인 결말 부분을 보면, 가정 내 갈등의 노출로 할미가 죽거나, 가출(강령탈춤)한다. 본처인 할미에 대한 직접적 가해자는 영감이 일반적이지만, 은율탈춤·통영오광대·고성오광대 등은 첩이 가해자로 등장한다.

참고문헌 강령탈춤 춤형식 및 춤사위 연구(양종승, 한국고전희곡학회 학술발표회, 대구대학교, 2002), 고성오광대(심상교, 화산문화, 2000), 수영전통예능(수영고적민속보존회, 1993), 한국가면극의 유형과 전승원리 연구(정형호, 중앙대학교 박사학위논문, 2005), 한국민속무용연구(김운경, 형설출판사, 1984), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1979), 한국전통연희의 전승과 미의식(정형호, 민속원, 2008).

필자 정형호(鄭亨鎬)

덧배기춤

정의 영남 지역의 토속춤으로 덧, 즉 역귀를 베어 내어 신명으로 다스리고 양기(陽氣)를 생성시킨다는 의미를 담은 다양한 형태의 춤.

내용 덧배기춤은 개별화된 춤(동래학춤, 동래한량춤, 범부춤 등)의 명칭이 아니라 춤의 유형을 의미하는 포괄적인 개념으로, 영남 지역의 다양한 춤 형태를 일컫는다. 경상도 지역에서는 마당춤의 대명사를 덧배기춤이라 하며, 춤의 형태가 고정화되어 있지 않다.

이 덧배기춤에 대한 ‘덧’의 어원에 대한 이론적 배경을 살펴보면, 최남선은 “덧배기의 ‘덧’은 덧내다, 덧나다 하여 잘못 건드려서 병이나 노여움이 더해지거나 흠, 또는 상처를 내다.”라는 뜻이라고 하였다. 이는 어떤 상태가 갑자기 악화되었을 때를 일컫는 말이다. 여기에서 덧은 탈이라는 말과 같은 의미를 갖기도 하는데, 갑자기 배가 아팠을 때도 배탈이 났다고 하며, 정상적인 상태에서 이탈했을 때도 탈이 생겼다고 말하고 있다. 이렇게 ‘탈났다’, ‘덧났다’라는 말의 뜻으로부터, 악귀신으로 인하여 생기는 병 또는 고장난 상태를 ‘탈’이라 한다. 이 탈을 물리치고 덧을 베어 버리기 위하여 신명을 다하여 추는 춤을 덧배기춤이라 한다. 한편 최상수는 “덧배기춤을 어원적으로 보면 ‘덧보기-덧뵈기-덧백이’로 이어졌고 덧은 곧 가면(탈)이라고 하며 가면을 쓰고 보여준다는 뜻”이라고 하였다.

이렇듯 덧이란 곧 탈이며, 이 탈은 악귀신으로 인하여 갑자기 고장이 났을 때 이 사귀를 물리치기 위해 사용하였던 비상한 인격의 면, 즉 하나를 덧붙여서 사용하였던 것(덧, 탈, 가면)을 총칭한 의미를 내포한다. 이러한 구나희(驅難戲)가 점차 오락적 연희놀음으로 변화되어 덧배기춤이 형성된 것으로 그 어원을 보고 있다.

경상도 지역의 모든 가면극(야류·오광대)은 주로 이 덧배기춤을 바탕으로 구성되어 있다. 물론 가면극 이외에서도 덧배기춤을 찾아낼 수 있다. 밀양백중놀이

(양반춤, 오복춤, 범부춤 등), 동래학춤, 날피복춤, 동래한량춤, 양산학춤, 동래와 수영의 지신밟기, 고분도리걸립 등이 그 예이다. 그리고 경상도 특유의 장끼춤으로 보릿대춤, 병캐춤, 도굿대춤, 병신춤 등도 이 덧배기춤의 대표적인 사례로 볼 수 있다. 이러한 사례로 보아 덧배기춤이 탈놀음에만 국한되어 있는 춤이라고 생각할 수 있으나, 오히려 덧배기춤의 형태가 탈놀음에 이입되었다고 볼 수도 있다.

덧배기춤의 형태는 춤 폭이 크고 무릎 굴신이 많은 편이며, 땅을 내려찍듯이 디딤 하면서 무릎으로부터 멧을 끌어 올려 어깨 위로 물결치듯 출렁이며 우쭐거리면서 풀어내는 형태로 춤을 춘다. 그리고 춤을 추어 나가다가 땅을 강하게 내리박으며 한 번씩 크게 배김사위를 행하면서, 춤을 맺었다 풀었다 하며 춤을 춘다. 이러한 춤의 구조는 민속춤 특유의 즉흥성과 개인적 흥취가 매우 강조되어 있다. 또한 덧배기춤은 엇박자를 쓰지 않고 정박에 디딤을 옮기며, 섬세한 춤사위보다 대범하고 상하 움직임이 많이 취하고 있다. 춤이 강한 듯 보이나 춤 폭이 크고 완만하여 낙천적이고 넉넉함이 돋보이는 춤이라 할 수 있다. 이 덧배기춤에서 배김사위는 독특한 춤의 형식을 갖는데, 크게 뛰어 땅으로 착지하면서 땅을 힘차게 눌러 주는 춤사위는 마치 사귀를 움켜쥐어 땅으로 묻어 버리고 신명나는 기운을 생성시키는 주술적 의미가 상징적으로 담겨 있다.

장단은 굿거리장단과 자진모리장단을 위주로 사용하는데, 덧배기춤에 맞추는 장단이라 하여 덧배기장단이라는 명칭을 사용하는 경우가 있다. 이 덧배기장단은 굿거리장단의 유형으로, 느린굿거리장단을 느린덧배기장단, 자진모리장단을 자진덧배기장단으로 지칭하는 경우가 있다. 그런데 덧배기장단의 명칭은 덧배기춤에만 사용할 수 있으나, 독립된 장단의 명칭으로 사용되지는 않는다. 공인화되어 있는 장단과 춤의 명칭은 ‘굿거리장단에 덧배기춤’으로, 굿거리는 장단의 명칭이며 덧배기는 춤의 명칭이다. 악기는 사물악기 및 각 지역에 따라 향채 삼현육각을 사용하기도 하는데, 단장고에다 구움만으로 담백하게 춤을 추기도 한다.

동래 지역의 덧배기춤과 ‘웅박캐깅’ 장단의 리듬은 특이한 구조를 갖는데, 사물악기(팽과리, 징, 장구, 북)



덧배기춤 | 1983 | 국립중앙극장

를 칠 때 4박을 1장단으로 하여 셋째 박에 다른 악기는 잠시 멈추고 징 소리만 ‘웅’ 하고 크게 울린다. 이때 모든 춤꾼들이 힘차게 뛰어 넷째 박에 다시 합주로 맺음 장단을 치게 될 때, 춤꾼은 땅으로 힘차게 착지하면서 배김사위를 행하게 된다. 이 독특한 장단을 동래 지역에서는 ‘웅박캐깅’ 장단이라고 한다. 웅박캐깅의 ‘웅’은 징소리, ‘박’은 장구와 북, ‘캐깅’은 팽과리 소리를 의미한다.

특징 및 의의 덧배기춤의 특징을 정리해 보면 다음과 같다. 첫째, 잔가락과 섬세한 춤사위를 선호하지 않고 춤 폭이 크면서 담대하고, 정박에 디딤 하면서 활달한 남성적 기질이 강조되어 있다. 둘째, 외형적 춤사위보다 내향적 흥이 더 강조되고 잔걸음 또는 엇박의 묘미를 구사하지 않고 정박자의 담백한 정서로써 인간적이고 개인적 성향의 멋이 돋보인다. 셋째, 발디딤이 강하여 땅으로 내리찍듯이 딛고 상하 움직임이 강조되며, 춤사위가 모나지 않고 둥글면서 춤 폭이 크다. 넷째, 덧배기춤은 일명 배김새춤이라고도 하는데, 춤을 추다가 반드시 한 번씩 배김사위를 행한다. 다섯째, 덧배기춤과 탈춤의 구별이 따로 없고, 탈을 쓰고 추면 탈춤이 되고 탈을 쓰지 않고 그냥 추면 평상적인 덧배기춤이 된다. 여섯째, 홀춤, 즉 혼자 추는 개인무보다 군무가 더 돋보이는데, 개인적인 각각의 멋을 강조하면서도 군무와 조화를 이루며, 일체감이 있다. 일곱째, 전문 예인 춤에서보다 일반 대중들이 더 선호하는 춤이다. 그리고 덧배기춤은 전문

예인들이 추는 보여 주기 위한 춤이라기보다 개인적 신명을 더 중하게 여기는 풍류꾼들이 스스로 즐기는 춤에 더 가깝다고 할 수 있다. 이렇게 덧배기춤은 일반적인 굿거리춤에 비하여 그 춤사위가 크고 활달하여 사귀를 물리치는 구나무의 내용이 상징적으로 내재되어 있다.

참고문헌 경남 덧배기춤 고(김은경 외, 한국무용연구2, 한국무용연구학회, 1983), 경남 향토무용총론(김은경, 한국평론, 1999), 중요무형문화재조사보고서15(최상수, 문화공보부 문화재관리국, 1965), 오광대와 들놀이 연구(정상박, 집문당, 1986), 조선상식문답(최남선, 동명사, 1947).

필자 김은경(金恩慶)

◆ 도살풀이춤

정의 살(煞)을 푸는 민속무용의 일종으로 경기도도당굿의 영향을 받은 살풀이춤을 가리키는데 주로 김숙자(金淑子)류의 살풀이춤을 지칭.

내용 경기도도당굿에서는 각 거리마다 연주되는 도살풀이장단에 맞추어 무녀가 소리를 하며 부채와 방울 등 무구(巫具)를 들고 어정거리며 춤을 춘다. 특히 경기도도당굿 12거리의 마지막 의식에서도 춤을 추는데 이 춤을 도살풀이춤이라 부른다. 그러나 경기도도당굿에서 추는 도살풀이춤은 의식적(儀式的)인 성격이 강해 단순한 춤사위를 반복적으로 수행하는 것이어서 이를 무용으로 양식화했다고 볼 수 없다.

이에 반해 김숙자류의 도살풀이춤은 경기도도당굿의 무속적 특성들이 전통무용의 내외적(內外的) 형식미로 양식화되어 있어 전통무용의 범주에서는 이를 '도살풀이춤'으로 인식하고 있다.

도살풀이춤의 반주음악과 복식 및 춤사위는 경기도도당굿의 것을 차용하거나 재구성하여 무속적인 색채가 강하다. 반주음악은 무(巫)의식에서 사용하는 시나위 선율에 매 박마다 징을 울리는 4분의 6박자의 도살풀이장단을 결합하여 사용하고 있고, 복식은 한강 이남 세습무가의 무복(巫服)인 흰 치마저고리를 입고 흰 끈으로 허리를 질끈 묶어 입는다. 이 소박한 옷매무새와 어

울리는 3m 길이의 명주수건은 춤꾼의 손을 거쳐 한과 슬픔을 풀어내는 상징이 된다.

어정거리며 무게감 있게 걷는 경기도도당굿 춤사위는 도살풀이춤의 중요한 특징으로 녹아 있다. 도살풀이춤에는 신을 섬기는 사제자인 무당의 위엄과 접신(接神)의 몰입이 춤사위의 바탕이 되어 있다. 강하게 응시하는 몰입된 시선은 맺고 풀고 어르는 춤사위들과 결합되어 무심한 듯 귀기어린 무당의 분위기를 자아내고 있다. 또한 춤의 내적 구조를 이루는 '살', 혹은 '한' 등은 수건과 결합된 춤사위의 양태로 미루어 짐작할 수 있다. 어깨에 걸쳐 늘어진 긴 수건의 중압감은 번뇌하듯 허공으로 던져진 살풀이 수건의 파동으로 풀어지며 능동적인 몸짓으로 발전된다. 수건을 감고 풀며, 혹은 엮고 제치는 음양이 조화로운 춤사위로 '한'을 풀어낸다. 도살풀이춤은 늘어진 양손에 수건을 거머쥐고 시작하여 수건을 어깨에 걸치거나 몸에 품고, 때로는 외면하지만 결국 수용하고 신명으로 이를 다스린다. 그리고 결말부에서 춤꾼은 어깨에서 지면으로 늘어진 수건을 이끌고 담담하고 가벼운 걸음으로 어정거리며 걸어 나간다.

특징 및 의의 도살풀이춤은 경기도도당굿에 대한 김숙자의 탁월한 해석력을 바탕으로 새롭게 양식화된 무속계통의 전통무용이다. 김숙자는 자신만의 개성 있는 춤기법을 정리하여 무속계통의 전통무용 유파를 형성하였다. 도살풀이춤에서도 김숙자류 무속무용 기법이 명확하게 보인다. 도살풀이춤은 수족상응(手足相應)의 원칙에서 한국춤의 보편적 흐름인 좌우교차형(左右交叉形) 협응의 방식을 깨고 좌우동형(左右同形)의 협응을 개성 있게 보여 준다. 한국 무용의 보편적 특성이 오른발과 왼손, 왼발과 오른손으로 교차하며 협응(協應)을 보이는 것인데 반해 도살풀이춤은 같은 발과 같은 손을 사용하여 춤을 춘다. 도살풀이춤의 도입부에서도 왼발과 왼손을 동시에 사용하는 춤사위를 발견할 수 있다. 이 움직임은 경기도 재인 계열의 무속춤에서 보여 주는 보편성이다. 이처럼 좌우동형 움직임의 흐름을 유지하는 데 중요한 역할을 하는 것은 자연의 원리에 순응하는 것이다. 춤사위는 중력에 순응하는 신체의 긴장과 이완이 상호 보완적으로 작용되어 춤의 흐름을 유지한다.



도살풀이춤 | 1979 | 김운선

보법步法의 경우 턱턱 내딛는 디딤발에 다른 한발의 중심이 실리면 이윽고 지면반력地面反力을 수용하며 연동적連動的으로 움직여 생동감이 넘친다. 그리고 상체의 흐름은 이를 바탕으로 능동적인 움직임으로 춤의 강약을 조절한다.

춤의 흐름에 있어서도 맺고 풀고 어르는 기법이 결합되어 하나의 동작구를 이룰 때, 혹은 동작구와 동작구의 전환이 이루어질 때 도살풀이춤은 양의 기운인 들숨과 음의 기운인 날숨의 호흡기전이 완만하게 지속적인 변화를 하기보다는 맺는 호흡형의 대립적이고 우발적인 호흡기전을 사용한다. 즉, 음양이 서로 대립하거나 음양이 서로 뿌리가 되어 반력으로 활용 되는 기법이 주를 이룬다. 도살풀이춤의 동작에서는 깊이 구부리는 것과 바로 서는 것이나 움직이거나 멈추는 등 극명한 대립적 개념 이외에도 목젓놀이나 덩거덩춤 같이 반력을 활용한 무릎과 척추 반동의 기법들이 특징적이라고 할 수 있다.

수건이 그리는 선의 유동에서도 다른 살풀이춤과는 다른 공간감을 갖는다. 확장된 공간의 수직면에 그려진 심원은 천지를 소통하는 무속적 염원이 담겨 있다. 이 신체에 대한 고도의 집중과 능동적인 몰입을 통해 3m 수건으로써 자신과 타인의 경계를 넘어 신명체험을 통해 느끼게 되는 해방감, 혹은 자유의지의 카타르시스를 경험하게 된다.

참고문헌 3인의 살풀이춤 탐구(김문애, 도서출판 흥경, 1996), 경기도도당구의 굿춤(이애주, 제8회 동양음악학국제학술대회, 2004), 경남 향토무용연구(김미숙, 한국무용연구2, 한국무용연구학회, 1983), 김숙자 도살풀이춤의 무대화

전이고정에 관한 연구(곽은경, 이화여자대학교 석사학위논문, 2004), 도살풀이장단(한국민족문화대백과, 한국정신문화연구원, 1991), 도살풀이춤(이애주, 한국민속신앙사전-무속신앙, 2010), 한국의 전통춤(정병호, 집문당, 1999).

필자 김기화(金起和)


동래고무
 東萊鼓舞

정의 동래교방에서 전승되었던 교방정재로 향토색이 두드러진 북춤.

내용 고려시대 속악정재俗樂呈才인 무고舞鼓에서 동래고무의 연원을 찾아 볼 수 있다. 『고려사高麗史』 「악지樂志」에 의하면, 무고의 유래는 “충렬왕 때 시중 이혼李混이 영해寧海로 유배를 갈 때 바다에 떠 있는 뗏목을 주어 북을 만들었는데, 그 북소리가 굉장하여 사람들이 북을 치며 춤을 추었다.”라고 한 데서 시작되었다. 이때 무고는 “한 쌍의 나비가 꽃을 감아 도는 것 같고, 두 마리 용이 용맹스럽게 여의주를 다투는 것 같다.”라고 묘사하고 있다. 무고는 고려에서 조선을 거쳐 일제강점기의 이왕직아악부에 전승되었고, 현재 국립국악원 무용단에 의해 연행되고 있다. 대부분의 궁중정재가 일제강점기에 단절되었으나, 무고는 지속적으로 연행되었다. 그만큼 무고는 우리 민족적 정서가 담긴 춤으로 우리 민족이 향유한 대표적인 춤 중의 하나이다. 동래고무는 조선시대 선상기에 의해 동래관아의 교방에 전해진 춤이다. 무고를 ‘고무鼓舞’라고 부른 것은 조선시대 궁중의 무고가 지방관아로 전파되면서 궁중과의 차별성을 갖기 위해 바꾸어 부른 것이 아닌지 추정한다. 동래고무는 관아의 연회나 의례 때 주로 연행되었다. 동래교방에 전승된 고무는 1901년 교방이 해체되면서 동래기생조합에 전승되었고, 1912년 동래기생조합이 동래예기조합(명륜동), 그리고 동래권번(동래구청 아래 구 중앙병원)으로 명칭이 바뀌면서 그 안에서 명맥을 유지하였다. 동래권번의 마지막 기녀인 김해월金海月, 1914년 생·석국향昔菊香, 1920년 생에 의하면, 고무와 검무 그리고 승무는 일명 범춤 혹은 범무法舞라고 하였으며, 특별한 행사 때에만 추었는데 그 연습과정

이 엄격하여 명기名妓가 아니고서는 춤을 출 수 없었다고 한다. 초기 고무는 4인무였으나, 1903년대 무원의 수가 8명으로 늘면서 원무 4인과 지화자를 가창하는 협무 4인을 포함하여 팔기무八妓舞로 확장되었다. 동래 고무는 광복 직후까지 연행되었다가 권번의 폐지와 함께 중단되었다. 이후 김은경金恩慶이 1986년 동래권번의 마지막 기녀였던 김해월, 석음전과 김동민, 문장원 등의 고증을 얻어 복원 작업을 시작하였고, 1987년 1월 18일 부산민속예술회관에서 발굴 시연회를 가졌다. 그 결과 동래고무는 1993년 12월 28일 부산광역시 무형문화재 제10호로 지정되었으며, 예능보유자에는 김은경, 보유자 후보에는 박순희·전정숙, 전수교육조교에는 김정애·김순애·문인섭·윤여숙·박선홍이 인정받았다. 현재 동래고무는 부산민속예술보존협회에서 동래야류·동래학춤·동래한량무·동래지신밟기와 함께 부산을 대표하는 무형문화재로 활발히 전승되고 있다.

동래고무는 팔기무로 원무元舞 4인과 협무挾舞 4인으로 구성한다. 이 춤은 모두 6장으로 진행되는데, 춤의 구성 및 내용은 장단의 변화에 따라 진행된다. 먼저, 무원 1인이 큰북을 중앙에 놓고 무원이 북채를 들고 나와 북 앞에 한 쌍씩 시옷(ㅅ) 자 모양으로 네 곳에 나란히 놓고 나가면 곧이어 춤이 시작된다. 춤사위는 다음과 같다.

장단	춤 내용	춤사위
제1장 잔영산 (세령산)	네 사람의 원무가 천천히 걸어 나와 북채가 놓인 곳에 각각 나란히 앉아 절을 하고 일어나 서로 마주 보고 혹은 등을 지고 춤을 춘다.	등장태-인사태-상대무-상배무-평사위-어깨맞이(좌우)
제2장 염불	북채를 한삼 속에 넣고, 북 주위를 천천히 돌아 북 사방에 서서 춤을 추면서 앞으로 나아가기도 하고 뒤로 물러나기도 한다.	머리사위-(좌우)뿌림사위-북채잡는사위-평걸음사위-팔수사위-홀뿌림사위
제3장 도드리	북소리를 내지 않고 북을 치는 시늬만 하는데, 좌우로 몸을 돌려 한삼자락으로 북을 치기도 하고, 전진·후퇴하면서 춤을 춘다. 이때 협무가 등장한다. 협무는 원무를 도와주는 보조 역할을 한다.	북치는사위-무진무퇴

장단	춤 내용	춤사위
제4장 가창 (歌/춤/지화자)	원무와 협무가 함께 팔고무(八鼓舞)를 이루며 춤과 노래가 함께 연행되는 과정으로, 원무는 북을 치면서 북 주위를 돌고, 협무는 지화자를 노래하면서 원무 주위를 맴돌았다. 이 장은 동래고무의 가장 중심이 되는 장으로 동래고무의 클라이맥스로서 춤의 절정에 이르는 대목이다.	북춤사위-팔자사위-좌우머리사위-북춤사위(협무는 좌우머리사위-허리감는사위-좌우도는사위-좌우겨드랑사위-앉음겨드랑사위)
제5장 자진타령	원무는 속도를 빨리하여 북을 치는데, 한 자리에 서서 앉았다. 협무는 원무의 주위를 돌면서 춤을 춘다.	무진무퇴-북치는사위-앉음겨드랑사위-북치는사위(협무는 회선무)
제6장 타령	「동래고무」의 말미로 원무가 협무와 함께 춤을 춘다. 이 부분은 가장 화사하고 아리따운 무태로서 마치 나비가 꽃을 감도는 듯이 춤을 춘다. 이때 반주음악이 군악으로 넘어가면 바로 절하고 맺는다.	타령평사위-좌우머리사위-엇바꿈사위-연풍대사위-외팔사위-맞춤사위-좌우뿌림사위-옆걸음사위-꽃나비사위-옆실이-겹디딤사위-인사태

악기 편성은 삼현육각으로 대금1, 향피리2, 해금1, 좌고1, 장구1로 구성되며, 장단은 잔영산(세령산)-염불-도드리-지화자(가창)-자진타령-타령-군악으로 진행된다. 대표적 춤사위는 머리사위·뿌림사위·맞춤사위·옆실이·팔수사위·북춤사위·팔자사위 등이 있다. 복식服食을 살펴보면, 원무복식은 홍치마·연두저고리·연두색 원삼·붉은색 띠(紅帶)·화관花冠·오색한삼五色汗衫, 협무복식은 홍치마·연두저고리·오색한삼을 끼고 춤을 춘다. 무구舞具는 큰북(직경 80cm) 네 개, 북틀, 북채(길이 약 40cm 정도)가 있다. 동래고무는 느린 춤동작에서 빠른 춤동작으로 진행되는 상승구조를 나타내는 춤이다. 동래고무의 춤 길은 북을 중앙에 두고 원무가 사방에서 추는 오행작대를 기본패턴으로 주로 좌선左旋으로 이동하면서 원무와 협무가 서로 교차하는 복합선을 나타낸다. 또한 동래고무의 절정부에서는 원무의 북치는 소리와 협무의 ‘지화자’ 소리가 어우러져 화려한 클라이맥스를 형성한다.

특징 및 의의 전문 예인집단인 기녀에 의해 연행된 예술성이 뛰어난 춤이다. 동래고무는 궁중정재의 특성과 동래 향토적 특성을 나타내고 있다. 궁중정재의 특성으로

엄격한 규칙 준수에 의한 절제미를 통해 우아한 품격을 지닌 춤이면서도 동래의 천연온천과 색향色鄕이라는 특색에 어울리게 흥을 바탕으로 한 춤이다. 이와 같이 이 춤은 궁중정재의 특성과 지방 향토적 특성이 어우러진 교방정재이다. 이런 궁중과 동래 향토적 색채는 반주음악과 복식에서 여실히 드러난다. 반주장단은 궁중음악인 향당교주와 민속음악인 삼현육각, 가장인 지화자가 적절히 조화를 이루며, 복식은 원무는 궁중복식, 협무는 민간의 평복을 착용하고 있다. 춤의 구성은 세련되고 원무의 상대相對·상배相背, 원무와 협무의 적절한 춤사위의 조화를 통해 궁중정재의 기본 사상인 음양오행을 표상화하고 있으며, 춤사위는 장중하고 섬세하며 단아한 아름다움을 지닌 흥겨운 춤이다. 또한 동래고무는 원무와 협무의 상반된 이중구조(원무는 중앙의 북을 중심에서 정지 상태에서 춤을 추고, 협무는 좌선으로 빠르게 이동)를 통해 정적인 궁중정재의 특성을 벗어나 동래고무만의 특성을 나타내고 있다.

참고문헌 동래고무에 관한 연구(윤여숙, 이화여자대학교 석사학위논문, 1988), 한국민족문화대백과(한국정신문화연구원, 웅진출판사, 1991), 한국음악문화연구1(오진호, 한국음악문화학회, 2010), 부산민속예술보존협회(pusanminsok.or.kr).

필자 강인숙(康仁淑)

동래학춤

정의 부산광역시 동래에서 전승되는 토속 춤으로, 흰 도포자락을 너울거려 학의 모습을 형상화한 학춤.

내용 동래학춤의 형성 배경으로 동래마을의 지형과 관련된 이야기가 있다. 동래마을은 예부터 지형이 학의 형상과 같다 하여 학에 관련한 지명들이 많이 있었다. 학의 동체는 마안령馬鞍嶺, 왼쪽 날개는 동장대東將臺, 오른쪽 날개는 서장대西將臺, 칠산동 일대를 학소대鶴巢臺, 연산4동을 학암마을(황새바위)이라 부르고, 현 거제동(교육대학 앞)을 학란(황새알)마을이라 불렀다. 이 황새바위 일대는 작은 저수지들이 많이 있어 수많은 학이 떼를 지어 서식하였다. 이로 인하여 옛날부터 동래 지

역 사람들은 학의 모습과 동태를 많이 볼 수 있었으므로, 동래 특유의 덧배기춤이 청초하고 우아하게 학춤답게 자생적으로 형성될 수 있는 요건은 충분히 있었다고 볼 수 있다.

또한 동래 지역은 천연온천이 유명하여 이로 인해 자연히 놀이를 좋아하는 풍류객들이 많이 모여들었고, 색향으로도 널리 알려져 놀이문화가 풍성한 곳이었다. 그러므로 동래 사람들은 가무를 좋아하면서 풍류를 즐기는 놀이에 능숙하였다. 그래서 춤꾼들이 놀이판 또는 사랑방에서 동래 기녀들과 더불어 흥을 고조시켰으며, 춤의 고장으로도 알려지게 되었다. 그중 대표적인 놀이로서 동래지신밧기, 동래줄다리기, 동래야류 등을 들 수 있다. 특히 동래야류는 길놀이 행렬이 어느 지역보다 그 규모나 화려함이 굉장하였는데, 이 길놀이가 끝나면 연희 마당에서 춤의 명수들이 한바탕 질탕하게 춤을 추었다고 한다. 여기서 학춤, 곱추춤, 요동춤, 두꺼비춤 등의 갖가지 장끼춤들의 춤판이 벌어졌으며, 또한 동서 양편의 줄다리기가 끝나면 명무수들이 학춤을 추어서 이긴 편을 승리를 축하하였다고 한다.

동래에는 동래 유지들의 모임인 기영회와 망순계가 있었다. 기영회는 춘추 2회의 총회가 있었다. 이때 회원의 자제들이 효성을 기리는 ‘밥상놀음’을 하였는데, 그곳에 초청된 기녀들의 춤인 검무, 고무 및 초빙된 광대들의 기예가 푸짐하였다. 이때 동래의 명무들이 학춤을 추었으며, 명무수로 이주서李周瑞가 있었다고 하였다. 한편 망순계는 매년 4월 모임에는 불상초놀음을 했으며 10월에는 단풍놀이를 했었는데, 거기서 기녀들의 가무로 푸짐하게 하루를 즐기면서 반드시 이 학춤을 추었다고 한다.

동래학춤은 1900년 초 당시 김귀조金貴祚, 1886~1956, 김문수1898~1955, 김필상金弼相, 이주서 등이 추었다고 한다. 1950년 초 학춤의 명수 김귀조의 아들 김희영金熙英, 1923~1972이 동래학춤의 유일한 전승자였다. 이후 김희영의 생질녀 이현경李賢卿이 전수받아 맥을 잇기도 하였는데, 개인 사정으로 중단하였다. 그 후 1972년 동래학춤이 부산시무형문화재 제3호로 지정되었으며, 1985년 김문수의 아들 김동원金東源, 1926~2001이 예능보유자 인정을 받아 동래학춤 보유자 1세대가 되었다. 2016년 현재는 이성훈李惺薰이 동래학춤 2세대 예능보



동래학춤 | 문화재청



동래학춤 | 2000 | 문화재청

유자로 인정되어 동래학춤보존회에서 전승하고 있다.

이 춤은 흘춤으로도 출 수 있으나 1972년 직후 동래의 지형을 상징하여 5인무로 구성되어 춤을 추기도 하였고, 1980년 이후부터 군무로 행하여지고 있다. 춤의 구성은 4번의 배김사위와 등장과 퇴장을 합하여 6장으로 나누어져 있다. 이를 정리해 보면 다음과 같다.

1장에서는 악사들이 자진모리장단을 치면서 마당을 한 바퀴 돌아 한곳에 정지한 후 느린굿거리장단을 치면 구음이 시작된다. 이때 무수들이 날음새(활갯짓뿔사위)로 춤판을 날아 들어와 춤판을 돈 후, 다섯 장단에 즉흥춤(뒃배기춤)을 춘다. 2장에서 모이어름사위와 앓음모이어름사위를 행하고 똑바로 선 자세에서 외발서기를 행한 후 좌측과 우측으로 옆걸음사위를 행한다. 다섯 장단 즉흥춤을 춘 다음 1차 배김사위를 행한다. 이때 모두 중앙을 향하여 배김사위를 한 후 반드시 풀이사위를 행한다. 3장에서는 다섯 장단 즉흥춤을 춘 후 소쿠리춤사위를 하는데 일제히 시계 반대 방향으로 4장단 행한 후 다시 즉흥춤을 춘 다음 2차 배김사위를 행한다. 이때 배김사위는 왼쪽배김사위를 취하는데 원심 바깥쪽으로 배긴다. 4장에서는 즉흥춤을 춘 후에 모두가 시계 방향으로 4장단 소쿠리춤사위를 행한 다음 즉흥춤을 추다가 3차 배김사위를 행한다. (즉흥춤은 다섯 장단을 기본으로 한다.) 이때 배김사위는 2~3인의 무수가 서로 마주보면서 추는 쌍배김사위를 행한다. 이 3차 배김사위에서 뒃배김사위, 소매걸음사위 등을 춘다. 5장에서는 즉흥춤을 춘 후 일제히 활갯짓뿔사위로 춤판을 한 바퀴 돈다. 다시 즉흥춤을 춘 후 모이줍는사위를 좌우로 행한 후 모듬뿔기를 하면서 한 바퀴 자전환

다. 다시 즉흥춤을 춘 후 끝배김사위를 행하는데, 각자 자유로운 방향을 취하며 행한다. 6장에서는 즉흥춤을 춘 후 좌우배김사위를 행하고 다시 즉흥춤을 춘 후 날음사위로 일제히 춤판을 돌아 퇴장한다.

동래학춤의 중요한 춤사위는 활갯짓뿔사위(날음새), 일자사위, 모이어름사위, 외발서기, 옆걸음사위, 좌우활개사위, 배김사위(겹배김새, 뒃배김새, 좌우배김새), 좌우풀이사위, 소쿠리춤사위, 소매걸음사위, 모이줍는사위, 모듬뿔기사위 등이다. 복식은 흰 바지저고리에 소매 폭이 유난히 긴 흰 도포를 입고 가슴에 흰 술띠를 맨다. 머리에는 검정 갓을 쓰며, 미투리(짚신)를 신는다. 장단은 느린굿거리장단을 사용하며, 악사가 등퇴장을 할 때는 자진모리장단을 친다. 그리고 동래 지역 특유의 구음으로 흥을 고조시킨다. 악기는 사물악기로 쟁과리, 징, 장구, 북을 사용하는데, 악사의 수는 때에 따라 가감되기도 한다. 그리고 여자 소리꾼의 구음이 강조되어 있다.

특징 및 의의 동래학춤의 특징을 정리해 보면 다음과 같다. 첫째, 동래학춤은 상민들이 추었던 춤이 아닌 동래 관아의 관속들이나 기방의 한량들이 추었던 춤이기 때문에 춤이 격조가 있으며 소박하면서도 우아한 멋을 지니고 있다. 둘째, 한국의 민속춤은 주술적 또는 종교적 의식을 바탕으로 하여 해학과 풍자가 강조되며 서민의 애환을 풀어내는 내용이 많은데 비하여 동래학춤은 소박한 양반의 자태로써 오로지 춤 자체만이 목적이라 할 수 있다. 셋째, 동래학춤은 고도의 상징성을 내포하고 있다. 얼핏 이 춤이 학의 모의무로 인식될 수도 있으나 결코 학을 사실적으로 묘사하는 춤이 아니라 오로지 동

래 덧배기춤 자체에서 표현되는 이미지에서 학의 모습을 상징적으로 나타내고 있다. 넷째, 동래학춤은 즉흥적인 춤사위의 짜임새를 갖고 있으면서, 원칙적인 형식과 체계를 바탕으로 하고 있다. 그리고 춤꾼의 감성에 따라 순간적으로 춤사위를 구사하면서 자유분방한 춤의 형식을 취하고 있다. 다섯째, 춤을 추다가 중간에 반드시 한 번씩 배김사위를 행하는데, 발 디딤의 자세가 뒷발을 뒤로 길게 뻗어 무릎이 땅에 닿을 듯 한 자세로서 너울거리는 춤사위가 다른 덧배기춤에 비하여 동래학춤만의 특징이라 할 수 있다. 여섯째, 동래학춤은 잘 추기는 어렵지만 일반 사람들이 취미로 배워서 추기에도 크게 무리가 없어 대중들에게 접근성이 높다. 동래학춤은 어느 정도 전문성을 내포하면서 예술적으로 발전된 덧배기춤이라 할 수 있으며, 지역의 민속춤이면서 대중들이 접근하기 쉽다는 장점이 있다.

이상으로 동래학춤은 덧배기춤이 예술적으로 발전된 상태로서, 기본적 구성을 바탕으로 하면서도 순간적 즉흥성이 주된 형식이며 자연미와 예술미의 조화로써 그 가치를 평가할 수 있다. 그뿐만 아니라 춤의 예술성이 모방과 사실성보다는 기본형식을 바탕으로 하면서 창조성과 즉흥성, 그리고 상징성이 있다고 할 수 있다. 그러므로 동래학춤은 동래 지역 토속춤의 범주를 넘어 예술적 차원의 춤이라 할 수 있다.

참고문헌 동래들놀이(부산민속예술보존협회·동래아류보존회, 1989), 동래학춤에 관한 연구(김은경, 한국무용연구5, 한국무용연구학회, 1987), 동래학춤조사보고서(강용권·서국영, 부산직할시, 1972), 부산의 문화재(강용권, 부산시, 1977).

필자 김은경(金晶慶)

동물모방춤

정의 어떤 동물의 성격, 움직임 등을 모방하여 추는 춤.

배움 춤은 인류의 보편적 특징 중 하나로 인류의 역사와 함께 발달해 왔다. 원시·상고시대의 춤은 제의가 혼합된 원시종합예술의 형태로 주술적 성격이 강했다. 이는 단편적이지만 바위그림이나 동굴벽화 또는 고분벽



부산탈춤



은율탈춤

원송이춤 | 김수남 | 국립민속박물관

화를 통해 유추해 볼 수 있다. 또한 수렵생활을 했던 고대인들은 특정 동물이나 식물을 신성시하고 집단의 상징으로 삼았는데 이러한 신념을 바탕으로 생긴 의례, 즉 토테미즘적인 춤(동물모방춤)을 인류 최초의 춤으로 보는 견해도 있다.

춤은 이렇게 사람들의 의식세계와 생활상을 반영하는 표현의 수단으로 원초적인 움직임에서부터 현재의 예술적인 춤까지 이어져 왔다. 그리고 모든 시대와 모든 문화에 존재하는 것이기도 하지만 시대와 문화에 따라 다양한 모습으로 나타난다.

한국사회에서 추는 동물모방춤은 민속놀이에서 찾아볼 수 있다. 여기서 말하는 놀이는 단순히 재미를 위

한 놀이가 아닌 제의를 포함한 광의의 개념으로 보아야 한다. 일반적으로 알고 있는 춤이 민속학에서 ‘놀이’라고 불리기 때문에 놀이의 범주에 포함될 것인지도 모르지만 놀이의 성격을 지닌 동물모방춤은 농악(농악놀이), 굿(굿놀이), 탈춤(탈놀이) 등에서 확인할 수 있다.

농악은 지역별로 각기 다른 특색을 갖고 있지만 보통 쟁과리·징·장고·북 등의 사물을 중심으로 행해지는 공통점이 있다. 반면 동물의 모습으로 등장하는 가장꾼들의 가장놀이를 중심으로 한 농악의 편성도 찾아볼 수 있다. 예를 들어 전라남도 여수 백초농악에는 말·곰·사자·호랑이·소 등의 다양한 동물들이 등장하는데, 가죽옷이나 털옷을 입는 등 특정 동물과 흡사하게 꾸며 입고 동물의 특징적인 모습을 흉내 낸다. 암수가 같이 등장하는 춤은 수컷이 접근하면 암컷이 피한다거나 교미를 하고 사이가 좋다가도 싸우기도 하는 형용이다. 경기도 이천에는 이색적으로 ‘거북놀이’라는 잡색놀이를 중심으로 풍물을 치기도 한다.

탈춤에서 등장하는 동물은 사자·원숭이·학 등과 가상의 동물인 영노가 있는데 북청사자놀이의 사자춤 형태가 가장 활발하고 다양하게 발달되어 있다고 할 수 있다. 사자춤은 전신을 가리고 가면을 쓰는데 모습이 매우 사실적이다. 학춤의 경우, 동래야류의 학춤은 도포자락을 너울거리며 날갯짓을 한다거나 한 다리로서 있다가 사뿐사뿐 걸어 다니는 등 춤사위가 학의 습성과 많이 닮아 있다. 학무鶴舞라고도 불리는 향악정재 鄉樂正才의 하나인 학춤은 연못을 상징하는 지당관 위에 연꽃과 연통 등을 놓고서 춤추기에 다소 자유롭지 못한 복색이지만 다리를 제외한 전신에 학의 형상을 한 탈을 쓰고 춤을 추는데, 학의 생태가 잘 드러나 있는 춤 동작이 많다.

굿에서도 양주소놀이굿·쇠머리대기·용신제·용왕굿·호탈굿 등의 명칭으로 소·용·호랑이 등의 동물이 등장한다. 주변에서 흔히 볼 수 있는 소의 모습은 사실적으로 표현되었고, 상상의 동물인 용은 짙으로 용을 만들거나 천으로 용의 형상을 상징화하는 등 추상적으로 활용되었다.

특징 및 의의 동물모방춤은 모방춤 중에서도 가장 오래된 춤이라고 할 수 있으며 농악, 탈춤, 굿 외에도 불교의

식무인 나비춤 또는 개구리춤 등 목적과 기능은 다르지만 다양한 모방춤이 전해진다. 이러한 동물모방춤은 동물에 대한 공포심과 경외심이라는 이중적인 감정과 신비감으로부터 비롯되었으며 신앙과 결부되어 전승되었다. 사회가 변하면서 동물모방춤은 점차 놀이 형태로 행해졌고 인간의 생활과 밀접하게 연관되어 오늘날까지 이르렀다.

인류는 동물의 모습을 사실적으로 모방하기도 하고 추상적으로 표현하여 상징화하기도 하면서 하나의 춤 장르로서 동물모방춤을 발전시켜 왔다. 모방의 대상이 되는 동물은 사람들의 세계관에 따라 다르게 의미 부여가 되며 표현되는 춤 또한 달라진다. 이렇듯 동물모방춤은 그 상징하는 바에 대해 공통적으로 해석되는 부분도 있지만 문화에 따라 다양하게 나타난다고 할 수 있다.

참고문헌 한국 띠동물의 상징체계 연구(천진기, 중앙대학교 박사학위논문, 2011), 한국동물모방춤에 관한 연구(양진례, 이화여자대학교 석사학위논문, 1993), 한국동물민속론(천진기, 민속원, 2003).

필자 이사빈(李賜彬)

말뚝이춤

정의 우리나라 대부분의 가면극에서 말을 부리는 양반의 하인인 말뚝이가 등장하여 풍자적·해학적으로 추는 다양한 형태의 춤.

내용 말뚝이춤은 작품에 따라 ‘말뚝이 놀이’, ‘말뚝이 어름새’, ‘말뚝이칠’ 등 다양하게 불리기도 한다. 말뚝이는 가면극마다 가면, 의상, 춤사위, 연희 내용에 다소 차이를 보이지만, 일반적으로 적극적인 풍자를 일삼는 인물이다. 양반의 하인으로 등장하여 오히려 자신의 상전인 양반을 조롱하는데, 풍자와 신랄한 독설로 중세 신분사회의 어두운 단면을 폭로하고, 양반계급의 무능과 부패, 허세 등을 야유한다. 다만 북청사자놀음의 꼭쇠와 하회별신굿탈놀이의 초랭이는 나머지 탈놀이에 등장하는 말뚝이와 구별된다. 즉, 다른 지역의 말뚝이처럼 양반의 권위에 정면으로 도전하거나 신분 해방에 적극적이지 않다. 꼭쇠나 초랭이는 피가 많고 경망스런



말뚝이춤(고성오광대) | 국립민속박물관

하인상이라면, 말뚝이는 상대적으로 강골형(強骨型)이면서 반골형(反骨型)의 하인상이다.

말뚝이가 등장하는 작품은 현존하는 동래야류·수영야류·통영오광대·고성오광대·봉산탈춤 외에도 전승이 끊긴 곳(의령오광대·산청오광대·도동(道洞)오광대 등)을 포함하면 매우 다양하다.

가면극마다 등장하는 말뚝이의 수나 풍자의 정도, 형식 등은 주로 북부·중부·남부 지역 등 지역별로 차이가 크게 나타난다. 예컨대 중부 지역의 가면극에서는 쇠뚝이가 말뚝이와 함께 등장한다. 한편 지리적으로 가까운 지역에서도 종목별로 차이를 보인다. 말뚝이춤을 중심으로 볼 때 낙동강 유역의 탈놀이들은 다시 세 가지 계통으로 세분될 수 있다. 즉, 수영과 동래야류는 단락의 구성 양상, 의미 단락이 구성된 사건의 줄거리, 동일 유형의 구비 관용구 구성, 어절 등의 여러 요소로 보아 같은 종류의 탈놀이인 것이 확인된다. 그리고 통영오광대와 고성오광대는 마지막 부분이 상당히 다르지만, 단락 및 의미 단락의 구성과 동일 유형의 구비 관용 구성 어절로 보아서 동일한 계통임을 알 수 있다. 그런데 가산오광대는 단락 간 및 의미단락 간의 구성 상태를 보면, 야류와 유사성이 보인다. 그러나 또 구비 관용구 구성 어절을 보면, 다른 두 오광대와도 같지 않을 뿐 아니라 야류와도 같지 않다. 그 변이형태가 발견될 뿐이다.

야류와 오광대에서 경기 지역의 산대탈놀이나 황해도 지역의 탈놀이와 가장 유사한 요소는 중(中)놀이, 말뚝이놀이, 영감·할미놀이 장면이라 하겠다. 그런데 산대탈놀이에서는 말뚝이춤의 비중이 아주 약하게 나타

난다. 양주별산대놀이나 송파산대놀이에서 양반의 상대역으로 말뚝이와 쇠뚝이가 등장하는데, 실제로 말뚝이는 쇠뚝이의 보조적인 역할에 지나지 않는다.

경기 지역 산대놀이와 황해도 탈놀이의 공통 모티브인 말뚝이춤은 놀이 전체에서 상대적으로 많은 비중을 차지하며 말뚝이와 양반의 극적 갈등이 다양하게 발달되어 있다. 즉, 극 전체가 ‘말뚝이춤’으로 인식될 정도로 절대적인 비중을 차지한다. 황해도 탈놀이에서 말뚝이의 역할은 산대탈놀이보다 강화되어 있으나, 야류·오광대의 경우만큼 비중이 크지 않다. 말뚝이는 양반들에게 시중을 들고 복종하는 체하면서, 실제로는 양반의 약점을 폭로하고 양반의 위선을 풍자한다.

양주별산대놀이에서 말뚝이춤은 염불장단의 거드름춤과 멋을 풀어내는 타령장단의 깨기춤으로 구분되어 몸짓 또는 동작이 유연한 형식미가 있다. 규격화된 춤으로 몸짓의 연극적 약속이 정형화되어 있고, 춤사위는 종류가 다양하며, 각 춤사위는 저마다의 의미를 지니고 있다. 송파산대놀이에서 말뚝이춤은 검은 색 패랭이를 쓰고 대나무로 만든 채찍을 들고 굿거리장단에 맞춰 등장하여 마당 중앙에서 깡충걸음춤을 춘다. 그러다 자진타령에 맞춰 춤을 추면서 쇠뚝이를 부르고 돼지우리를 상전의 사처로 정하여 채찍으로 돼지를 몰 듯 상전을 몰아붙이며 타령장단에 맞춰 춤을 추면서 퇴장한다. 강령탈춤에서 말뚝이춤은 대사 없이 두 명의 말뚝이가 등장하여 곤장을 들고 추는 곤장춤과 채찍을 이용한 채찍춤, 한삼을 이용한 한삼춤을 염불도드리장단·타령장단·자진굿거리장단에 맞추어 춘다. 역동적인 춤사위를 선보이며 양반과의 대립구조 속에 상대적 우위와 강한 힘을 상징적으로 표



말뚝이춤(강령탈춤) | 국립민속박물관



말뚝이춤(은울탈춤) | 국립민속박물관

현한다. 은울탈춤에서 말뚝이춤은 양반춤과장에서 양손으로 머리 위에 채찍을 들어 올리고 등장하여, 타령장단과 뚝부리장단에 맞춰 춤을 추고, 세 명의 양반을 상대한다.

수영야류에서 말뚝이춤은 채찍을 휘두르면서 두 다리를 경충경충 뛰며 땅을 내리찍는 듯한 형식의 춤으로 매우 활달한 도약무라고 할 수 있다. 특히 춤 폭이 크고, 남성적이어서 놀이판을 휘어잡는 당당한 멋이 있다. 춤사위 또한 독자적인 형식을 갖추고 있어 수영야류에서 가장 돋보이는 춤이다. 한발뛰기사위, 모뚝뛰기사위, 합사위, 앞음뿔사위, 허리돌림사위, 배김사위 등으로 분류할 수 있다. 동래야류의 말뚝이춤은 본래 거만하여 양반 넷이 어깨를 차고서 합창으로 불러야 겨우 나타나며, 또 말뚝이가 채찍을 휘두르면 양반들은 겁을 먹고 물러선다. 춤사위는 휘두름사위, 깨끔질사위, 울러맨사위, 겨드랑사위, 배김사위, 풀이사위 등이 주류를 이루며 즉흥적인 춤사위로 놀이판을 휘어잡는 저력을 가지고 있다.

통영오광대에서 말뚝이춤은 양반에 대한 반감과 모욕을 나타내므로 격렬하다. 과장의 끝 부분에서 말뚝이가 굿거리장단에 맞추어 “청노새 청노새” 하며 춤

을 춘다. 가산오광대에서 말뚝이춤은 가장 적극적이고 직접적인 풍자의 주체로 나타난다. 검은색 쾌자를 입고 말채찍을 휘두르며 경충경충 뛰어들어 양반들이 춤추는 곳에서 한참 어울려 함께 춤추면서 양반들을 희롱한다. 양반의 얼굴을 채찍으로 후려갈기기도 하고, 오른손에 채찍을 들고 크게 머리 위로 휘두르면서 탈판 중앙으로 왔다 갔다 하는 동작을 펼친다. 또한 양반들이 춤추는 동안 검은색 쾌자를 입고 말채찍을 휘두르며 경충경충 뛰는 춤사위를 보여 준다. 남사당덧뵈기의 말뚝이는 자신을 찾는 샌님의 소리를 듣고 등장하여 굿거리장단에 맞춰 한바탕 춤판을 벌인다.

봉산탈춤에서 말뚝이춤은 북방계의 영향을 받아, 힘찬 도약무로 무뚝이 커서 마치 귀신을 쫓아내는 듯한 전투무용적 성격을 띠고 있으며, 두어춤이 대표적이고 그 외 깨끼춤, 어깨춤, 물이춤, 울짱을 박는 춤, 양반 흉내춤 등이 있다.

특징 및 의의 북부·중부 지역의 가면극이 남부 지역과 내용 및 형식에서 유사성을 보이는 것은 매우 중요한 의미가 있다. 자신이 돌아다니던 지명들을 열거하는 말뚝이의 노정기路程記가 산대놀이 계통의 가면극에서 공통으로 진행되는 것도 중요한 특징이다.

남부 지역의 야류와 오광대는 해서탈춤이나 산대놀이와는 다른 유형의 독자성과 고풍스러운 향토성을 질게 보여 주는 것이 특징이다. 그리고 가면극 전체가 말뚝이 놀이로 인식될 정도로 말뚝이의 비중이 크게 나타난다. 야류와 오광대의 가면은 선이 굵고 투박하기 때문에, 가면의 모습이 단순하면서도 풍자성이 강한 것이 특징이다. 유난히 큰 말뚝이 가면은 기존체제에 대한 불만과 저항을 표현한 것이다. 이는 상대역인 양반과의 극적 갈등이 중시되는 한편, 연극적으로 발전되어 있음을 웅변해 준다.

북부·중부·남부 세 지역 말뚝이춤의 공통점은 어깨춤 정도이고 전형적인 건무형태로 다리를 많이 들고 도약이 많아, 말뚝이의 대담성을 나타낸다. 상체와 하체의 균형을 유지시키는 과학적인 춤의 형식을 가지고 있다. 그리고 풍자적·해학적 동작 요소가 많으며, 방어적 동작과 성행위 및 농사행위 모방동작이 두드러지게 나타난다. 차이점은 지역성을 강하게 나타내며, 그 대

표적인 춤사위로서는 남부형인 동래야류의 배김사위, 중부형인 양주별산대놀이의 깨끼리, 북부형인 봉산탈춤의 두어춤을 들 수 있다.

경기도 양주 지역의 춤은 차분하고 분명한 경기인의 기질이 잘 나타나는데, 세련되고 기교적인 면은 수도권에 갖는 문화적 혜택과 궁중무의 영향을 받은 듯하다. 추운 지역이고 대륙과 연결되어 있는 북부형 봉산탈춤은 활달하고 장엄하면서 남부적인 강한 힘을 보인다. 동래야류의 말뚝이의 역할은 다른 두 곳보다 우세한데, 그것은 수도권에서 멀리 떨어진 지방이기 때문에 관리와 양반의 횡포가 심했을 수도 있고, 아울러 서민층의 집단 의식이 보다 더 강하게 표면화되었을 수 있다.

동래 지역 말뚝이의 복식은 화려하며, 반농반예인이 춤을 추었던 양주 지역의 복식은 소박하고, 관속 출신의 놀이꾼이 춤을 추었던 봉산 지역의 복식은 세련되면서도 엄격한 관복의 모습을 엿볼 수 있다.

참고문헌 아유·오광대탈놀이(서연호, 열화당, 1989), 탈춤의 춤사위 비교 연구(김연화, 부산대학교 석사학위논문, 1990), 한국민속대사전(한국민속대사전편찬위원회, 민중서관, 1991), 한국전통연희사전(전경옥 편저, 민속원, 2014).

필자 이승수(李承洙)

무당춤

정의 무당이 굿을 할 때 추던 춤을 가리키지만 그것을 기반으로 무대 예술적으로 양식화한 전통무용.

내용 한국춤은 19세기 후반으로 들어서면서 외부로부터 들어온 외래문화의 영향으로 변모되기 시작하였다. 20세기 초~중엽에 이르러서는 무용계에 '신무용 운동'이라는 슬로건이 등장하여 시대적인 새로운 무용 형식을 수용하려는 무용인들의 갈망을 부추겼다. 이 시기에 우리나라 무용은 예술적 발전과 정진을 도모한다는 명분하에 시대성을 반영한 새로운 형식과 기법을 도입하였고 기능과 역할에 있어서도 새로운 패러다임을 구축하게 되었다. 이때는 여러가지 춤들이 만들어져 무대에 오르고 각색되는, 말하자면 문화적 변환기였다. 따

라서 신앙의례로 행해졌던 무당들이 추던 춤도 이러한 시대적 환경과 상황 속에서 무용예술로 승화된 무당춤으로 안착하게 된 것이다.

무대 공연으로서 무당춤은 종교적으로 추는 춤이 아니라 전문 무용가의 미학세계가 극대화된 무용예술로서의 춤이다. 그러나 여기에는 굿판의 정서와 신앙의례적 요소가 강하게 수용되어 있다. 주지하다시피, 무당의 춤은 본디 종교적 신앙 의례의 일환으로 추었던 것이고 그 목적은 초월적 존재와 소통을 도모하여 원하는 바를 달성키 위한 공리적인 것이었다. 그래서 그 역사는 고대에서부터 이어져 온 것이다. 영적 믿음이 절대적이었던 고대사회에서 삶은 신비적 존재와 교섭할 수 있는 매개자에 의해 좌우되었기 때문에 신과 교신 가능한 영매자로서의 무당은 목적 달성을 위해 끊임없이 의례의 춤을 베풀어 왔던 것이다. 무당의 강신(降神)적 도무(跳舞)가 고대 제천의식에서부터 지금까지 지속되어 온 것도 이 같은 원리이다.

무속신앙 의례 요소를 모체삼아 무대 예술로 창안된 무당춤은 창안자 및 전승계보에 따라 다양한 명칭을 달고 한국 무용 범주에서 주요한 레퍼토리 중 하나로 자리매김하였다. 무당춤 유형은 크게 세 형태로 나뉜다. 첫째, 독무로서 무당춤이다. 둘째, 군무로서 무당춤이다. 셋째, 무용극 형식을 띤 집단적 무당춤이다. 그런데 이 세 유형의 무당춤 모두가 여성을 주인공으로 삼고 있으며, 남자가 등장한다 할지라도 여성 복색을 입는 경우가 많다. 그리고 무대나 연희 상황에 따라 춤이 가감될 수 있도록 되어 있다. 이는 무당춤이 안무되어 짜인 틀 위에서 추는 이른바 정형화되어 있는 춤이지만 공식적 상황에 반응하여 즉흥성을 수반하고 있음을 시사한다.

독무의 무당춤은 한 사람의 무용가가 무대를 누빈다. 전체적인 춤새 구성 원리는 의례에서와 같이 지신밟기 형식으로 땅을 짓는 지숫기, 승천하는 돌음질, 음양조화를 도모하는 양우선으로 되어 있다. 그리고 무당춤의 진행과정을 네 단계로 나눠 열림춤, 모심춤, 놀림춤, 닫음춤 구도로 전개한다. 문을 연 후, 신을 봉안하고, 신을 기쁘게 놀리며, 마무리하는 끝맺음 등을 논리적으로 표출하는 것이다. 이러한 구도에서 표출되는 춤사위들은 시종일관 긴장과 이완 그리고 강약의 조화를

찾기 위해 음양적 원리를 도입하여 대소사에 따른 강약, 좌우거리로 교차되는 발디딤과 몸놀림 등 다양한 춤 기법을 응용하여서 예술적 표현을 극대화하려 한다.

군무 형태의 무당춤은 여러 명의 춤꾼이 차례에 의해 또는 동시에 등장하여 추는 춤이다. 이들은 모두 동일한 춤새를 집단적으로 표현하는 경우가 대부분이다. 이때는 주로 짝수로 짝을 지어 대무하는 경우가 많다. 집단적 군무의 경우에는 주연자가 중심에서 여타의 공연자를 리드하는 형식으로 춤을 이끌어 간다. 여기서 주목되는 것은 여러 명의 공연자들이 앞뒤좌우의 정렬된 줄에 맞춰 똑같은 춤을 구사하는 것이다. 그렇기 때문에 일치된 호흡에 의한 동일한 감정과 동작 표현이 공연예술로서 가치를 기증하게 하는 또 하나의 기준이 된다. 이른바 짜인 춤사위로 공동체적 협동심을 발휘하는 것이어서 일체감과 군중적 강렬함을 느끼게 하는 장엄함을 갖는다. 뛰는 동작, 좌우 이동 동작, 연쇄적 연풍대 등을 통해 단결을 표출하고 대동적인 상징성을 드러내어 웅장함을 연출한다.

스토리를 전개해 나가는 무용극 형식의 집단적 무당춤은 공연자마다 배역이 정해져 있다. 주역 역할을 하는 왕무당을 비롯한 중무당, 소무당 등 여타의 명칭을 갖고 각자의 역할을 전개하면서 전체가 합심과 협동으로 춤을 이끌어 나간다. 주역 역할의 왕무당은 여타의 춤꾼들을 이끌면서 독창적인 독무의 춤새를 펼친다. 여타의 춤꾼들 또한 왕무당을 중심으로 스토리를 풀어 나가는데 핵심적 의미를 부여하는 춤새를 표출한다. 이와 같이 집단적 형식의 무당춤에서는 독무, 군무, 대무 등 시시각각으로 변화무쌍한 무대 연출이 흥미 있게 전개된다.

예술로서 무당춤은 무속의례에서 사용되는 음악과 복색 그리고 도구를 활용함으로써 강한 무속적 성격을 드러낸다. 춤음악은 주로 서울 지역과 경기 지역의 굿 음악을 비롯한 호남 시나위를 사용하는데, 경우에 따라서는 무당이 신앙의례에서 신을 청할 때 부르는 청배소리나 굿소리를 가미하여 춤의 무속적 사상과 내용을 강하게 담기도 한다. 그러면서 강렬한 쇳소리의 진한 울림을 통해 굿 음악의 효과를 차용한다. 이렇듯 굿 음악에 지속적으로 흔들여 내는 방울소리가 혼합되게 만들어 영험함과 신비함의 음악을 창출한다. 또한 중간 중간에 민요곡을 삽입함으로써 종교 음악과 예술 음악의 조화 내지는 혼합을 통해 신앙성을 가미한 신비적 예술성을 극대화한다. 장단은 주로 굿거리 장단과 자진모리장단으로 이루어지는데 처음에는 늦은장단에 시작하여 차츰 빠른장단으로 이어지고 결국은 아주 빠른장단으로 종장을 맞는다. 그리하여 춤을 마무리하기 위해 아주 빠른장단으로 절정기를 만들어서 춤새와 음악 그리고 분위기를 한곳으로 몰아쳐 끝맺음을 장식한다.

무당춤 복색은 여성 복색으로 되어 있다. 안웃으로 치마저고리를 입고, 그 위에 께자를 입는다. 겹웃으로 기다란 장삼을 입고 이마에는 머리띠를 두르고 깃이 달린 홍색의 모자를 쓴다. 이러한 복색은 강렬함을 나타내는 원색의 빨강·노랑·파랑·하양·초록 등의 오색으로 되어 있다. 이는 무속신앙에서 신비한 영적 존재를 색으로 표현하는 다섯 가지의 색이다. 이렇듯 복색 자체만으로도 경외함과 신비스러운 측면을 강하게 강조한다. 무당춤 복색의 형식은 황해도 무속에서 쓰이는 신복이나 서울 또는 경기 무속의 신복에 기반 두고 있



서해안배연신굿 | 국립민속박물관



대감놀이 | 2014 | 우봉이매방춤보존회

오되 예술성을 가미해 더 화려하고 찬란하게 꾸미는데, 금은보석 장식을 부착하여 더 한층 세련되고 낭랑한 무용예술복이 되게 한다.

무당춤에서 사용되는 춤 도구는 방울, 부채, 지전, 시왕천 등이다. 방울과 부채는 무속신앙의 대표적 상징물로 쓰이는 신구(神具)들이다. 오른손에 무당부채를 들고 왼손에는 방울이나 지전을 들고서 강렬하게 흔든다. 마치 신내림 현상을 방불케 하는 것이다. 또한 부채를 쳐 올리며 폼다 접었다 하여 부채놀림으로 무당춤의 극치를 표현하기도 한다. 꺾춤 꺾춤 뛰기와 좌우 돌기 등에서는 신비감과 주술감을 만연케 하여 생기발랄한 무당춤을 더욱 강렬하게 드높인다. 이와 같이 각종 춤 도구를 응용하여 강성함과 심오함을 표출한다. 결국 도구와 걸맞은 춤 동작을 묘사함으로써 더욱 신비스러운 무속적 형태를 드러낸다. 무대 예술로서의 무당춤은 결국 초월적 존재의 영을 위시하여 그것과 소통하려는 의례적 무속행위, 그리고 그 신앙성을 갖는 무당 등 삼위일체 성격을 갖는다는 것을 깨닫게 한다.

특징 및 의의 예술적 무당춤에서 방울이나 부채 등의 소도구 사용은 춤예술을 극적으로 표현하고 이를 논리적으로 전개하기 위한 중요한 매개체로 활용된다. 이러한 춤 도구 사용은 춤을 신비하게 표출하거나 울동감 내지는 생동감 있는 예술적 춤으로 표현하는 데에도 크게 한 몫한다. 또한 춤의 의미 전달은 물론이고 춤의 이해력을 높이는 데에도 큰 도움을 주고 있음은 두말할 여지가 없다. 그뿐만 아니라 춤새와 춤새를 자연스럽게 연결하고 강약과 고저를 조절하는 데도 큰 역할을 한다.

예술로서 무당춤이 표출하고자 하는 궁극적 목표는 신과 인간과의 소통을 통한 화합의 장을 모색하는 데 있다. 그리하여 좋은 기운과 이로운 서슬을 끌어들이 삶에 보탬이 될 수 있는 이로운 에너지를 창출하는 데 있다. 그래서 무당춤은 무대 예술이지만 상징성을 동반하여 나쁜 액을 쫓고 해로운 기운을 제거하며 좋지 못한 부정적 잡귀와 잡신을 몰아내려는 의미를 갖는다. 부채를 펴서 바람을 일으키며 방울을 흔들어서 신령을 즐겁게 하는 벽사의식적 부분에서 이와 같은 신앙적 의미가 크게 부각되고 있다.

예술로서 무당춤은 신앙의례로서의 신춤에서 그렇듯이 지숫기, 승천하는 돋음질, 음양 조화를 도모하는 양우선의 기본적 움직임은 활용한다. 땅을 달래고 다스리는 지숫기와 하늘을 향해 뛰어 오르는 듯한 돋음질은 마치 신들린 무당이 신격과의 소통을 위해 하늘로 치솟아 날려는 것과 같은 구도의 춤이다. 둘이 하나가 되고 하나가 둘이 되는 음양화합적 섞임춤을 통해 표출되는 모든 춤새들은 무속적인 신춤의 형식을 기반으로 하고 있다. 그러면서 조이고 푸는 동작의 춤새를 통해 삶의 슬픔과 환희의 양면적 구조를 반영하기도 한다. 꼬여짐과 빼뺏어짐의 과오를 없애고 원과 한을 풀어내는 이른바 ‘풀이춤’의 한 면을 그린 것이다. 그리하여 궁극적으로는 미래의 긍정적 기틀을 세우는 건설적 춤으로 승화시키려는 데 큰 목적이 있다. 한편, 무당춤은 공포, 슬픔, 투쟁, 위엄 등 삶의 부정적 측면들도 표출하고 있다. 이는 무당춤의 미적 측면을 강조하는 데 주요한 역할을 하고 있는 요소들이다. 그래서 이 역시도 무당춤을 예술적으로 표현하는 데 나름대로 의미 있는 춤 구성의 한 면인 것이다.

무당춤은 애초부터 무대 미학적 감각에 준하여 예술성을 바탕으로 무대화되었기 때문에 다양한 춤사위를 구사하며, 섬세한 고도의 기교적 춤을 바탕으로 이루어진다. 무당춤에서 활용되는 방울과 부채는 동시적(同時的)과 이시적(異時的)으로 또한 대위적(對位的)과 교차적(交叉的)으로 기능한다. 그래서 이러한 춤 도구들은 흔들렸다 퍼졌다 접혔다 하는 대목마다 무당춤의 진미를 표현해 내는 데 긴요한 역할을 한다. 게다가 무당춤에 사용되는 빠른 음악 속에서 생동감 넘치는 경쾌하고 활달한 움직임들은 마치 무당이 신이 들려 무아경의 몸짓을 표현하는 것처럼 신비스러운 분위기를 표출하기도 한다.

무당춤은 겉으로 보기엔 활달함을 표방하는 무방비 상태의 동적인 춤으로 일관되는 것 같지만 내면으로는 무거운 짐을 지고 있는 것 마냥 움직일 수 없을 만큼 활동 폭이 한정되어 있는 극히 정적인 춤이다. 그러므로 무당춤을 추는 춤꾼은 숙달된 억제력과 절제력이 있어야 제 맛을 낼 수 있다. 고도화된 억제와 절제의 기법과 기술들은 춤꾼으로 하여금 신비스러운 춤을 만들어 내는 데 크게 이바지한다. 또한 강약의 원칙과 정중동(靜重動)의 상황변화 속에서 표출될 수 있는 정적이고 동적

인미를 극대화시킨다.

무당춤은 신명의 춤 그 자체이다. 그래서 무용예술이지만 이 춤은 영적 세계에서 추는 춤이라고 표현하기도 한다. 여기서의 영적 세계란 종교 신앙적 무속의례에서 영적인 것만이 아니라 신명풀이로 일관되는 자기도취적 영적 세계를 포함하여 말하는 것이다. 그런데 춤에서의 신명은 개인마다 달리 경험하는 독창적이면서 무형무색적인 것이어서 대단히 자기중심적 속성으로 이루어진다. 그렇지만 무용예술에서는 이것에 대한 실체를 춤예술 속에서의 감정 맺기와 풀기의 순환으로 설명하게 된다. 즉, 춤을 추어 맺힌 것을 풀어내고 새로운 세계로의 진입에 도달하였을 때에 그 의미를 갖는 것을 뜻하는 것이다. 그렇기 때문에 신명은 예술적으로 설명되는 논리성을 갖는다. 이러한 본질과 논리로 추어지는 무당춤은 결국 신명풀이 그것으로서 춤꾼의 감정을 맺고 푸는 예술적 의미를 갖는다.

무당춤은 춤 음악을 알고 추어야 맛을 제대로 낼 수 있다. 춤이 음악에 물려 있고 음악이 춤에 맞닿아 있으므로, 양자 간에는 지남철과 같은 원리를 갖고 있어서 밀어주고 끌어당기는 상호 협력, 협동, 협심, 협조의 상생관계에 놓여 있다. 그러면서 서로를 통해 서로를 위한 공생적 힘이 탄생되는 것이다. 그러므로 무당춤은 춤 자체로 표출하고 보이는 것이지만 그 내면에는 지극히 음악성이 강조되어 있다.

무당춤은 오늘날 국내외 무용 공연에서 자주 무대에 오르는 무용 작품이기도 하고 국제무대에서도 한국 춤의 대명사 노릇을 한 지 오래다. 그런데 이 춤이 속해야 할 분류체계는 물론이고 이에 대한 무용예술적 개념조차 정립되지 못하고 있는 처지이다. 무당춤을 포함한 신무용 시대에 창안된 여타의 춤들도 같은 사정인 경우가 많다. 전통과 현대 내지는 전래된 것과 유입된 것 상호 간 대립 및 갈등 또는 공존 시점에서 시대적 아픔을 딛고 탄생된 근대적 우리 춤들이 분류 체계에서조차 여기저기에 끼지 못하고 있다는 것은 사뭇 뼈아픈 일이 아닐 수 없다. 무당춤에 붙어 있는 '신무용'의 꼬리표가 안고 있는 불확실한 개념은 분명 우리 무용계가 안고 있는 커다란 허점의 일면이다.

참고문헌 민속예술의 정서와 미학(양종승 외, 월인, 1999), 우리무용 100년(김경애·김채현·이종호, 현암사, 2002), 우리춤 담론(양종승, 민속원, 2014), 춤과 삶의 문화(김채현, 민음사, 1989), 한국 무용의 미학(정병호, 집문당, 2004), 한국근대춤연구3(한국근대춤연구회, 한국근대사연구소, 2006), 한국무용민속학(이병욱, 노리, 2009), 일제강점기 초반 기생의 창작춤에 대한 연구(김영희, 한국음악사학보33, 한국음악사학회, 2004), 한국전통춤 연구(성기숙, 현대미술사, 1999).

필자 양종승(梁鍾承)

무동춤

정의 농악이나 남사당패 연희 등에서 어린아이가 놀이꾼 어깨 위에 올라서서 추는 춤.

내용 무동춤은 풍물춤에 일반적으로 많이 나타나지만, 가면극에도 하회별신굿탈놀이와 예천청단놀음, 북청사자놀음에 부분적으로 나타난다. 이것은 농악의 무동춤과 마찬가지로, 양 손을 좌우 및 앞뒤로 들고 어깨춤을 추거나 팔을 굽혀가면서 추는 춤사위 형태이다.

하회별신굿탈놀이에서는 각시광대가 무동춤을 추는데, 마을 동신인 무진생 여서낭신을 상징한다. 주로 앞부분인 길놀이, 대내림의 강신마당에 등장해서 무동춤을 춘다. 무동꾼의 어깨 위에 올라서서 각시탈을 쓰고 명주수건을 휘날리며 손춤을 추는 동작이다. 흰 장삼을 손에 끼고 팔을 앞으로 쪽 뻗은 상태에서 팔꿈치로 굴신을 하며 손을 위아래로 흔드는 손춤 중심의 단순한 춤을 춘다. 각시광대는 신성한 존재이기 때문에 시선은 항상 앞을 바라보며 말이 없는 무언의 인물이다.



무동춤(평택농악) | 국립민속박물관



무동춤(평택농악) | 국립민속박물관

한편 무등을 탄 상태로 다른 광대가 갖다 준 썰과리와 채를 들고 구경꾼 앞을 돌면서 걸립을 한다. 이때 각 시광대가 구경꾼 앞에서 돈을 받을 때는 무동받이가 무릎을 약간 굽힌다. 과거 이렇게 걸립한 전곡은 모두 별신굿 행사에 사용되었다. 각시광대는 신성성을 부각시키기 위해 땅을 밟지 않고 무등을 탄 상태로 춤을 추고, 다른 광대들이 각시광대를 우러러보게 한다.

예천청단놀음은 전체가 무언극으로 진행되는 굿탈놀이의 성격을 지니는데, 여기에도 무동춤이 등장한다. 다섯 명의 어린 남녀 무동들이 흰색 장삼을 끼고, 무동꾼의 어깨에 각각 올라 탈을 쓰지 않은 상태로, 좌우로 팔을 움직이며 자유롭게 춤을 춘다. 무동꾼은 횡대, 종대, 원형으로 다양하게 움직인다. 예천청단놀음은 광대판놀음, 행의놀음, 주지놀음, 지연광대놀음, 얼레방아놀음, 무동놀음의 전체 여섯 마당으로 진행되며, 의식무적 성격이 강하다. 무동춤은 마지막 부분으로 풍물굿의 무동춤과 같다.

이 놀이는 지역 동신인 검단부인에 대한 마을 제의에서 출발하며, 원혼에 대한 진혼의식의 성격을 지니기 때문에 신성성을 유지하고 있다. 놀이의 기원과 관련된

당신화가 있고 당신화 여신이 배경으로 등장한다는 점에서 하회별신굿탈놀이와 유사하며, 하회별신굿탈놀이와 마찬가지로 전체적으로 굿에서 극으로 나아가는 초기 단계의 가면극이라 할 수 있다. 그래서 의식무의 성격이 강하며, 서낭굿탈놀이의 성격에서 크게 벗어나지 않는다.

배역은 양반과 사대부, 쪽박광대, 중광대, 지연광대, 주지광대, 북광대 등이 등장한다. 구성상 보면, 광대판놀음, 주지놀음, 지연광대놀음은 축귀 의식무적 성격을 지니고, 행의놀음은 양반과 사대부가 등장하여 쪽박광대를 놓고 다툼을 벌이며, 얼레방아놀음은 중과 쪽박광대, 방자형 인물인 얼레방아의 사랑놀음을 나타낸 것이다.

무동놀음은 표면적으로 오방을 상징하는 축귀의 식무적 성격이 있지만, 하회와 마찬가지로 수호신인 검단부인의 현신으로 인식할 수도 있다. 현재는 마지막 장면에 판의 흥을 돋우기 위한 신명이 놀이판으로 변화되었다.

북청사자놀음은 제5과장 무동춤과장에 남녀 2인의 무동패가 등장한다. 밑의 무동꾼은 십자형으로 움직이고, 위에 남녀 2인의 어린 무동이 춤을 춘다. 이

춤은 팔꿈치를 굴신하면서 일정한 춤사위 없이 자유롭게 춤을 춘다.

특징 및 의의 무동춤은 농악춤에 일반적으로 많이 나타나는데, 농악의 다양한 무동춤(상무동, 중무동, 삼무동, 칠무동)에 비해 가면극의 무동춤은 한 쌍이 추는 상무동에 그친다. 다만 하회별신굿탈놀이는 한 쌍, 북청사자놀음은 두 쌍, 예천청단놀음은 다섯 쌍이 등장한다. 다른 가면극에는 나타나지 않고 굿에서 탈춤으로 전이되어 가는 중간 단계인 굿탈놀이 형태에만 나타나는 것이 특징이다.

참고문헌 북청사자놀이연구(전경옥, 태학사, 1997), 예천청단놀음(한양명, 민속원, 2004), 하회별신탈놀이(성병희, 한국민속학12, 한국민속학회, 1980), 하회별신굿탈놀이보존회 연회본(하회별신굿탈놀이보존회, 한빛, 2007), 한국민속무용연구(김은경, 형설출판사, 1984.), 한국의 전통춤(정병호, 집문당, 2002).

필자 정형호(鄭亨鎬)



문둥이춤

정의 경상남도·부산 지역의 야류野遊와 오광대 문둥이과장에서 추는 춤으로, 사실적 표현과 즉흥성이 강조된 독특한 춤.

내용 문둥이춤은 낙동강을 가운데 두고 동쪽인 부산 일원의 동래야류東萊野遊와 서쪽 경남 일원의 통영오광대, 고성오광대, 진주오광대, 가산오광대 등에서 살펴볼 수 있다.

지역적 기후 특성으로 나병癩病이 많이 발생한 바, 문둥이춤이 연희되면서 다른 가면무극에서 볼 수 없는 특이한 춤으로 정착하게 되었으며 야류나 오광대 가면무극에서만 연희되었다.

특히 문둥이과장은 다른 가면무에 비해 극적 요소가 거의 없으며 시종일관 춤으로 시작하여 춤으로 끝나는 형식을 지닌다. 일반적으로 손발을 떨고 비틀거리면서 등장하여 손을 오므리고 코를 푸는 모습, 무릎을 비비는 등 문둥이를 상징화하는 특이한 춤사위와 함께 소고를 들고 과감하게 뛰면서 활달하게 춤을 이

어가는 모습은 주목할 만하다.

동래 지역의 문둥이춤은 다른 지역에 비해 세련된 기교와 멋을 지니고 있다. 두 문둥이가 소고를 들고 비틀거리며 등장하는데 흰 바지저고리와 푸른 조끼를 입고 맨발에 짚신을 신었다. 동래야류의 덧배기춤을 바탕으로 하여 배김사위가 일품이며 앞배김과 뒷배김, 겨드랑배김 등 형태도 다양한데, 비틀사위, 텅굴사위, 근질사위, 소고춤사위 등을 대표적인 춤사위로 꼽는다. 이 춤은 1937년에 중단되었다가 1962년 동래야류가 다시 연희되면서 가끔 추어지고, 1973년 김은경에 의해 복원, 현재까지 전승되고 있다.

통영 지역의 문둥이춤은 양반 신분으로 특유의 동작과 개성 있는 춤이 일품이다. 문둥이 한사람이 거거리장단에 비틀거리며 등장하는데 이때 버꾸와 채를 머리 놀이판에 놓아둔다. 우둔한 듯 텅텅한 멋과 꿩과리 특유의 거거리장단에 맞추어 뛰면서 전진해 손을 오므린 채 팔을 어깨에 둘러메고 배기는 배김사위와 팔을 비틀며 양팔을 차례로 겨드랑을 스쳐서 옆으로 벌려 주는 겨드랑사위 등이 대표적인 춤사위다. 특히 통영오광대 문둥이춤에는 신세타령의 재담이 있어 비통함을 강조한다. 이 춤은 1936년경에 중단되었다가 장재봉 1896~1966에 의해 1958년 ‘건국10주년기념민속제전’에서 통영오광대가 재연된 이후 현재 김홍중에 의해 전승되고 있다.

고성 지역의 문둥복춤은 그 복색이 다른 지역보다 특이하다. 병거지를 머리에 쓰고 검은 더그레를 입고 등에는 바가지와 짚신을 달아 걸인 인상을 풍기며 소고를 하나 들고 홀로 등장한다. 춤사위는 비틀사위 외에 문둥이 특유의 몸짓이 거의 없으며 역동적인 배김사위 대신 소박한 거거리춤의 멋을 지니고 있다. 사실적 표현보다는 상징적이고 추상적인 춤사위가 고성오광대 문둥복춤의 특징으로 한바탕 복춤을 추고 퇴장한다. 이후 문둥복춤은 조용배1929~1991에 의해 전승되었다.

그 외에 진주오광대와 가산오광대의 문둥이춤은 다섯 문둥이가 등장하며 각설이타령(장타령), 재담 등 혼성 연희에 의한 극적 요소가 많은 것이 특이하다.

특징 및 의의 문둥이춤은 불구의 몸짓으로 이끌어 가지만 독특한 춤사위와 감성표출은 강한 인상을 주며, 그

민살풀이춤



동래야류, 국립민속박물관



통영 문동이춤, 1978, 윤여숙

문동이춤

어느 가면무에서도 볼 수 없는 인간 본능의 희로애락을 노골적이면서도 세련되게 엮고 있다.

이와 같이 문동탈춤의 특징과 의의를 종합해 보면 다음과 같다. 첫째, 문동탈춤은 타악기를 위주로 한 농악풍의 굿거리장단으로 이루어져 있다. 둘째, 춤사위로 비틀사위, 텅굴사위, 근질사위, 코풀사위 등 사실적 표현과 함께 인간의 기쁨과 슬픔의 숙명적 과정을 상징적으로 표출하고 있다. 셋째, 춤판의 내용은 비교적 격식을 갖추기보다는 즉흥적이면서 대동적 성격을 띠어, 보다 인간적인 맛이 두드러진다. 넷째, 비극적 상황을 극복하고 해학으로 풀어내는 것을 기본형식으로 하는 문동이춤은 우리 민족의 고단한 삶을 낙천적으로 풀어내는 민족적 정서가 잘 나타난 춤이다.

참고문헌 경남 가면무의 미적 연구(김은경, 이화여자대학교 석사학위논문, 1977), 부산·경남 향토무용 총론(김은경, 한국평론, 1991), 야류·오광대 가면극의 연구(최상수, 성문각, 1984), 오광대와 들놀이 연구(정상박, 집문당, 1986).

필자 윤여숙(尹汝淑)

정의 수건을 들지 않은 맨손으로 살풀이장단에 맞추어 추는 즉흥성이 강한 춤.

내용 민살풀이춤은 살풀이춤에 ‘민’이라는 접두어가 붙은 단어로 수건을 들지 않은 맨손, 즉 민손으로 추는 살풀이춤이란 뜻으로 즉흥성이 매우 강한 춤이다. 입춤, 수건춤, 산조 등 즉흥성이 발휘되는 여러 춤들이 있지만 민살풀이춤은 살풀이장단에 맞춰 추는 춤이라는 특색을 지니고 있다. 민살풀이춤 역시 살풀이춤처럼 느린 장단에서 빠른 장단으로 전이되는 특성을 가지고 있지만, 살풀이춤이 다소 ‘한恨’과 ‘신명’이라는 이원적 구도의 전환을 극명히 강조하는 것에 반해 민살풀이춤은 반주음악에서 느껴지는 슬픔과 흥의 내적 감정 표현을 자유롭게 구사하는 것에 중점을 두고 있다. 현재 민살풀이춤은 예기 출신 장금도와 조갑녀에 의해 전승되고 있다.

장금도는 군산 소화권번에서 도금선에게 이 춤을 배웠다. 군산 일대를 주름잡던 춤꾼 도금선(都錦仙, 1907~1979)은 전주권번과 군산 소화권번에서 춤 교사로 활동하였으며 한때 최승희에게 ‘기러기춤’을 가르쳤다는 일화가 전해진다. 민살풀이춤의 가장 큰 특징은 음악에 맞추어 즉흥적인 춤을 춘다는 것이다. 장금도에게 민살풀이춤을 가르친 도금선은 짜인 순서에 따라 춤을 가르치기보다는, 정해진 순서 없이 즉석에서 추는 춤동작을 통해 자세를 잡아주는 방식으로 지도를 하였다고 한다. 춤추는 자세는 바로 잡고 개인의 장점은 살려주는 것인데, 이와 같은 교육 방식은 즉흥적인 가락에 맞추어 매순간 춤사위를 구현하는 민살풀이춤이 무대 위에서 즉흥성을 발휘하는 데 효과가 컸다. 장금도의 민살풀이춤은 살풀이장단-자진모리장단-동살풀이장단-살풀이장단의 구성으로 전개된다. 특히 동살풀이장단은 다른 유파의 살풀이춤에서는 나타나지 않는 대목으로서 장금도의 민살풀이춤을 ‘동살풀이춤’으로 부르기도 한다. 자진모리장단이 끝나면 한층 고조된 분위기 속에서 동살풀이장단이 이어져 한



민살풀이춤 | 1983 | 국립중앙극장

춤 흥을 고조시키며 여성적이고 섬세한 감성을 표출한다.

한편 남원권번 출신 예기 조갑녀(1923~2015)는 구한말 명무가(名舞家) 이장산에게 민살풀이춤을 배웠다. 이장산은 고종 때 가무 기예로 참봉직을 받은 예인이다. 조갑녀는 이장산의 마지막 춤 제자다. 살풀이장단에 시나위 선율을 엮은 반주가 동반되는 조갑녀의 민살풀이춤은 중앙에 돛자리를 깔아놓고 그 공간을 벗어나지 않고 춤을 춘다. 양손의 손목춤을 많이 사용하고 반복된 동작을 빈번히 구사하며 어긋하게 딛는 비정비팔(非正非八)의 발사위와 함께 정지된 듯 무겁게 기다리는 호흡과 절제된 몸짓을 보여 준다. 조갑녀는 춤추는 사람이 다르기 때문에 엄연히 똑같은 살풀이춤은 존재할 수 없다고 주장한다. 이는 마음이 가는 대로 춤을 추어야 한다는 스승 이장산의 가르침이 전수된 것으로, 조갑녀는 '스승에게 춤의 법도를 배우고 나면 자신의 속멋과 한으로 춤을 추어야 한다'라는 춤 이론을 정립하였다.

특징 및 의의 수건을 들고 추는 살풀이춤에 비해 맨손으로 추는 민살풀이춤은 오직 춤에만 주안점을 두기 때문에 맨손 사위가 다양하다. 특히 즉흥적인 표현을 중시하기 때문에 정형화된 동작을 만들어내기보다는 그때그때 음악에서 느껴지는 감정을 몸에 실어 표출하는 것에 큰 의미를 둔다. 민살풀이춤은 지방을 중심으로 연행되었기 때문에 협소한 방안의 공간을 의식하면서도 사방에서 감상할 수 있는 형태로 발달하였다. 따라서 수건을 들고 추는 살풀이춤처럼 무대화된 긴 동선이 나타나지 않을 뿐만 아니라 상체를 비틀지 않고 반듯

한 자세를 보이며 세심한 속춤의 흐름을 보여 준다. 또한 제자리에서 장단을 먹으면서 어르는 어깨놀음 사위가 많이 쓰인다. 민살풀이춤은 즉흥적으로 합주하는 시나위 선율에 즉흥적인 몸짓을 실어 표현하기 때문에 기본적인 틀은 있으나 가락이나 장단에 따라 몸짓과 춤의 흐름이 달라지는 특성을 지닌다. 또한 즉흥적인 몸짓은 장단이 몸에 무르익어야만 구사할 수 있는 기술로, 음악에 대한 충분한 이해와 강도 높은 훈련이 필요한 고난도의 춤이라 할 수 있다.

참고문헌 명인 조갑녀의 민살풀이춤에 관한 연구(정경희, 조선대학교 박사학위논문, 2009), 민살풀이춤 명인 장금도의 춤에 대한 고찰(한효림, 한국체육철학회지14, 한국체육철학회, 2006), 장금도 민살풀이 춤사위 분석(서정숙, 한국예술종합학교, 예술전문사논문, 2008), 장금도 선생님과 좌담(허영일 외, 민족무용5, 세계민족무용연구소, 2004), 장금도와 조갑녀의 호남 민살풀이춤 비교연구(송미숙, 한국무용연구31, 한국무용연구회, 2013).

필자 허영일(許榮一)



정의 특정 지역의 공동체 안에서 자연발생적으로 생성하여 특유의 향토적 특색을 바탕으로 민요·가락이나 민속악기 연주에 맞춰 추는 춤.

내용 민속무용(民俗舞踊, Folk Dance)은 한 나라나 지방에서 자연적으로 생겨나 세월의 흐름에 따라 독특한 형태로 발전한 춤으로 지역 사람들의 생활에 깊이 뿌리 박혀 전해 오는 특성이 있다. 이는 개인만의 것이 아니고 집단에 의하여 통일된 공동체 의식과 기원에서 발달된 점이 공통된 성격이라고 말할 수 있다. 그리고 때로는 그 발전 과정에서 직업화하고 전문화된 경우도 있지만 일반적으로 민간, 특히 농경·어로·유목민족 사이에서 발생하여 전승되는 것이 특징이다. 한국은 일찍부터 농경민족으로 출발하여 예로부터 많은 종류의 민속무용이 전래되었다. 이들을 크게 나누면 주로 농업·어업 등 생업에 관련되어 그 풍요를 기원하는 놀이로 발달한 춤, 무속(巫俗)과 기타 민간신앙에서 비롯된 춤, 각 고장의 전설과 어느 특정 사실에서 비롯된 춤, 단순히 오락적인 춤 등을 들 수 있다.

민속무용은 신분상 왕궁에서 왕과 왕족과 사신들을 위해 추던 궁중무용Court Dance과는 대비되는 개념을 지니며, 오늘날 개인 예술가에 의해 창작된 예술무용Art Dance과도 구분되는 춤이다. 그렇지만 민속무용과 유사하거나 공유되는 개념으로 사용되는 여러 명칭의 무용과 개념과 범주의 구별이 필요하다.

민속무용과 대비되는 궁중무용은 왕명과 행사를 위해 국내에서 창작된 향악정재^{鄕樂正才}, 중국 전래의 당악정재^{唐樂正才}와 왕과 왕권수호를 위한 의례무용이 있다. 왕의 삶의 공간인 전정춤판에서 추는 관계로 개성적인 표현이 억제되고, 현란한 색채와 세련된 고급의상과 격식을 갖춘 질서정연한 군무다. 통일되고 엄숙한 무용으로 의례무용, 향연무용으로 의례, 율기 등에 기록되어 있다. 유연하고 절제된 신비로운 한삼춤사위와 줄을 맞춰 걷거나 제자리걸음의 조용한 발동작, 삼현육각과 관현악합주, 영산회상, 도토리 등 담담하고 느리고 유장한 장단에 처음과 끝이나 중간에 내용 소개를 하는 창사를 하고, 집박악사의 박소리에 시작하고 끝맺는 특성이 있다.

이에 비해 민속무용은 민간의 노동과 축제를 위한 삶의 춤으로 삶의 공간인 일터와 마당춤판에서 추며, 공동체가 대대로 전승하며 양식화된 춤이다. 자유로운 감정 표현과 즉흥성이 있으며, 일상적 민복이나 춤 특성을 갖춘 옷으로 신명나는 개인이나 집단동작, 흥과 신명을 푸는 개성적인 춤이다. 노동춤, 오락춤, 단합춤, 대물림의 전승춤으로 어깨를 으쓱거리며 추는 손팔춤사위와 무릎굴신과 도약과 뛰기와 걷기 등 다양하고 활기찬 발동작으로 춤사위를 선보인다. 또한 농악이나 삼현육각, 굿거리, 자진모리 등 신바람을 일으키는 흥겨운 장단이 주를 이루어 민요를 부르거나 민속악기를 연주하며 춤추는 특성을 지닌다.

한편 민속무용과 개념이 공유되어 유사해 보이는 민족무용National Dance, Ethnic Dance은 민족성에 초점을 맞춘 무용으로 특정민족의 특성을 지니면서 전승되고 있는 모든 무용을 말한다. 구체적으로는 무용동작의 양식구조, 정서감정, 표현내용 등이 특정 민족의 역사, 문화, 생활, 습관 등의 특수성에 바탕을 두고 공연되는 무용의 총칭이다. 다시 말하면 민족무용은 민속무용과 전통무용과 향토무용과 고전무용과 창작전통무용까지 망라

한 민족 전반적 문화를 반영한 광의의 개념으로 민족학 Ethnology의 연구 대상이 되는 춤이다. 그렇지만 민속무용과 민족무용은 공통되는 개념과 범위가 많아 그 차이를 구별하기 어려운 점도 있다. 즉, 민속무용은 민족문화의 중핵을 이루고 있는 민중들의 문화로서 민속춤을 말하므로 궁중무용이나 창작무용은 제외되는 반면, 민족무용은 궁중무용이건 창작한국무용이건 민족성을 반영하면서 민족문화를 대표할 수 있는 포괄적 춤을 모두 말한다. 그래서 민속무용은 협의의 개념이며 민족무용의 일부분으로 볼 수 있다. 일례로 스페인의 플라멩코, 헝가리의 차르다시, 인도의 카타칼리, 폴란드의 마주르카, 한국의 농악춤 등은 민속무용이면서 국가와 민족문화를 대변하는 민족무용의 일부분이다. 즉, 향토무용 또는 민속무용은 하위 개념의 지역무용이거나 민족 무용 문화의 기초를 이루고 있는 기층무용이며, 민족무용은 국가나 민족 전체를 대표할 수 있는 상위 개념의 무용이다.

또한 향토무용Local Dance이란 지역성이 강한 무용으로 일정 지역 특유의 생활문화와 지역 풍토를 배경으로 그 고장 향토민들이 즐기면서 전승되어 온 지역화, 특정화, 세분화, 자기화된 춤이다. 예를 들면 소리춤에서 진도강강술래, 안동눗다리밟기와 영덕월월이청청 등은 지역성이 강한 향토무용이다. 물론 향토무용은 민속무용보다 하위 개념이거나 범주 안에 들기 때문에 확대하면 민속무용이라고도 하게 된다. 예를 들어 진도의 강강술래나 영덕의 월월이청청은 지역적으로는 지방의 향토무용이며 한국의 민속무용이고 우리 민족의 민족무용이라고하는 공유 범위를 점차 확대해 볼 수 있는 것이다.

그리고 전통무용Traditional Dance이란 집단적 공동체 즉 국가, 민족, 지역사회 등에서 시대적 역사적 배경을 지니고 일련의 계통과 계보를 밟아 무기^{舞技}, 무태^{舞態}, 무법^{舞法} 등이 유지 보존되면서 통시적^{通時的}으로 전승되어 온 역사성을 중시한 무용을 말한다.

또한 토속무용Local Customs Dance은 향토문화 중에서도 때 묻지 않고 소박한 정취를 지니고 있는 마을춤을 말한다. 그래서 토속무용은 향토무용과 유사한 개념이지만 향토무용은 지방과 지역성이 강한 무용을 뜻하나, 토속무용은 마을 단위로 좁혀지거나 기층성과 소박성이 짙은 무용이다. 토속무용의 예는 농어민들이 추

위로서, 힘의 집중력이 있고 개성적 표현성이 있다. 열째, 한국 춤가락의 기본적인 틀은 3박자의 호흡춤과 엇박춤이 많다. 3박자는 느리게 호흡춤을 추는 농경민족의 원초적 노동동작에서 나타난다.

민속무용은 전통무용의 대분류에서 궁중무용과 대별되는 춤이며, 민속무용을 분류하면 민간무용, 예인무용, 종교의식무용을 함유하고 있다. 그러나 종교의식무용을 제외하고 민간무용과 예인무용을 일반적으로 민속무용으로 생각하고 있다. 이 중에서 민간무용은 말그대로 민간인, 즉 농어민들이 추는 춤이다. 그들은 직업이 춤꾼이 아니다. 생업활동과 관련하여 주어지는 춤들이기 때문에 대부분이 일춤이거나 축제춤, 세시풍속춤인 것이다. 따라서 같은 민속무용일지라도 민간무용과 예인무용을 구별하여야 한다.

민간무용의 양식적 특징을 살펴보면 1. 대를 이어 농촌·어촌·산촌에서 살아 온 민간인춤, 2. 농업과 어업으로 춤이 직업이 아닌 비직업춤, 3. 예술성보다는 함께 즐기는 오락춤, 4. 마을 주민들에 의해 세대로 계승된 전승춤, 5. 지역문화와 정서를 담아 정착성이 강한 향토정착춤, 6. 주민들이 함께 춤추고 즐기는 공동체 동참춤, 7. 삶의 현장에서 생존의 방편으로 추는 노동생활춤, 8. 절기별 세시풍속일이나 노동관련 일에 행하는 세시풍속춤, 9. 주로 일터나 놀이터에서 추는 야외마당춤, 10. 구경꾼이 춤꾼과 같은 주민인 민중향유춤, 11. 민복을 입고 추는 민복춤, 12. 민요를 부르거나 풍물악기로 반주하는 민속음악춤, 13. 상체춤보다는 다양한 걸음걸이와 도약이 많은 하체춤, 14. 활달하여 땀뻘 마음을 풀어주는 신명발산춤, 15. 인적 규모와 표현은 출연집단이 짜임새 있게 추는 집단구성춤, 16. 목적은 마을 사람들이 합심단결하여 축제를 벌이는 단합축제춤, 17. 춤 수준은 동작이 간결하고 쉬운 반복적인 허튼춤, 18. 춤 유형이 지역 단위로 구별되고 분류되는 향토단위춤 등이 있다.

예인무용의 양식적 특징을 살펴보면 1. 기녀·재인(창우)·광대·신청인 등 특수예인들이 추는 예인춤, 2. 춤을 생계의 수단으로 삼은 직업춤, 3. 예능성이 높은 예능춤, 4. 스승과 제자로 전승되는 사제전승춤, 5. 지역 연고가 약하고 넓은 범지역적 광역춤, 6. 기예능성이 높아 보고 즐기는 관람춤, 7. 주로 양반들이 연회하며 즐기는 향락춤, 8. 춤추는 시기는 요청이 있을 때마다 연

행하는 수시춤, 9. 마당보다는 안방, 사랑방, 정자 등에서 추는 실내방안춤, 10. 봉건시대 양반들이 향유하던 양반향유춤, 11. 춤 종목별 전문의상과 소품을 사용하는 전문복색춤, 12. 반주악기는 삼현육각과 현악기의 관현악춤, 13. 좁은 공간으로 걸음걸이보다 손과 팔로 추는 상체춤, 14. 양반 풍류정신에 입각한 풍류춤, 15. 인적 규모와 표현은 개별적인 기량을 중시하는 개별춤, 16. 양반 간의 친교와 여흥을 목적으로 연행되는 친교춤, 17. 춤 수준은 난이도가 높은 전문춤, 18. 신분과 계층에 따라 춤 유형이 분류되고 구분되는 신분춤 등이 있다. 이상과 같이 같은 민속무용이라 할지라도 민간무용과 예인무용은 성격과 성향이 다름을 알 수 있다.

참고문헌 공연문화연구27(이병옥외, 공연문화학회, 2013), 한국무용민속학개론(이병옥, 노리, 2000), 한국의 전통춤(정병호, 집문당, 1999).

필자 이병옥(李炳玉)

밀양복춤

정의 경상남도 밀양 지역에 전해지는 밀양백중놀이에서 연행되는 복춤.

내용 복춤이란 주로 복을 몸에 걸치고 복을 치면서 춤을 추는 것을 말한다. 대표적인 춤으로 밀양복춤과 진도복춤이 있으며, 각 지역을 대표하여 명인 명무들이 명작무로 추는 복춤 등도 있다. 밀양복춤이 끈을 어깨에 걸어 손으로 복을 잡고 한 손으로 복을 치며 추는 춤이라면 진도복춤은 어깨와 몸에 복을 고정시켜 두 손으로 복채를 들고 추는 춤이다.

밀양백중놀이는 옛날부터 밀양에서 전래되어 오는 갖가지 민속춤인 양반춤, 병신춤, 범부춤, 오복춤 등을 줄거리로 한 머슴놀이의 일종이다. 이는 농촌에서 힘겨운 세 벌 논매기를 끝내고 칠월 백중날을 전후하여 용날(辰日)을 택해 머슴들이 풍년을 비는 뜻으로 농신(農神)에 대한 고사를 지낸 다음 호미씻이를 할 때 여흥으로 여러 가지 놀이판을 벌여 온 데서 비롯된 놀이이다. 따라서 밀양복춤은 다섯 사람의 춤꾼이 복을 울러 메고



오북춤 | 경남 밀양 | 1979 | 윤여숙



밀양북춤 | 2000 | 국립중앙극장

나와 북춤을 추는 오북춤을 말한다. 이 중 수북(설북, 우두머리 북꾼)이 뛰어난 솜씨를 발휘하여 독립적으로 보여 주는 외북놀이(외북춤)가 있어 오늘날 홀춤으로서 밀양북춤을 연행하기도 한다.

오북춤은 굿거리장단에 맞추어 북을 치면서 나와 다섯 사람이 중앙으로 모여 원이 되고 다시 원 선상으로 돌아가면서 북을 친다. 또 북잡이들은 원의 중심부로 들어가 제자리에서 힘차게 북을 한 번 친 다음 빠른 장단으로 다섯 번 북바퀴를 치고 이어서 북 가죽을 다섯 번 치는 등 힘차고 멋있는 북가락이 이어진다. 이렇게 하여 북잡이들은 회무(回舞)하면서 원 밖으로 돌아오고 여기서 모든 잡이가 장단을 멈춘 가운데 북잡이들만 자진가락으로 흥을 일으킨다. 이것을 북울림이라 하는데 처음에는 북울림을 쳐서 흥을 돋우기도 한다. 북울림을 한 다음 둥글게 돌아가며 북을 힘차게 치고 나서 굿거리장단으로 너울거리며 춤을 추고 까치걸음, 걸어 나가기 등 갖가지 허튼춤을 춘다. 다시 자진모리장단에 둥글게 돌아가며 원 안으로 향하여 힘차게 가락을 치며, 북울림을 한 다음 뒤풀이로 어울림가락을 치며 신명을 돋우고 덧배기로 돌다가 북울림을 하고 퇴장하는 순으로 진행된다.

따라서 이 춤의 대표적인 춤사위는 황산학사위, 도듬새, 오른팔 날개펴기, 두루거리 변형, 자진걸음, 까치걸음, 덧배기사위, 북배김 등이 있으며, 동작 구성은 다음과 같은 형태로 정리해 볼 수 있다.

1. 첫 박에 북을 크게 치고 북채 든 팔을 옆으로 들어 올리면서 매 박자마다 걸어 나가는 춤사위.

2. 첫 박에 북을 치고 오른발을 들어 주면서 제자리에 정지한 채 오른팔을 머리 위로 돌려 주는 춤사위.

3. 매 박자마다 북을 치며 제자리에서 한 바퀴 도는 춤사위.

4. 북채로 북통을 치면서 토끼 뛰듯이 잔발뛰기를 하는 춤사위.

5. 다섯 사람이 각기 북을 마주 붙이고 북을 매 박자에 5번 치고서 다시 북바퀴를 5번 친 후 자진가락으로 맺는 춤사위.

6. 맺음 다음에 풀어 주는 형태로써, 오른발을 들고 뒤로 물러나오며 북채를 머리 위로 올려 매 박자마다 한 번씩 돌리는 춤사위.

북식은 흰 바지저고리를 입는데, 바지를 무릎까지 건어붙이고 머리에 수건을 매며 맨발로 춘다. 장단은 휘모리-자진모리-굿거리-자진모리-휘모리 순으로 다양한 장단을 사용하여 신명을 돋운다. 사용 악기는 주로 타악기들로 쟁과리, 징, 장고, 북, 물장고, 사장고, 나발 등이다. 이 가운데 물장고와 사장고는 이 지역에서 만 볼 수 있는 특징적인 악기이다. 물장고는 입구가 넓은 독에 물을 담고 그 위에 바가지를 얹어 놓고 두 손으로 바가지를 두드려 장단을 맞추는 것이다. 사장고는 장독 뚜껑 두 개를 각각 장고 가죽으로 씌우고 가운데를 나무로 틀을 짜서 간격을 맞춘 것이다. 나발은 농촌에서만 볼 수 있는 것으로 긴 대롱의 끝에 소라고동 같은 쇠판을 벌여 놓은 모양을 한 악기이다.

밀양북춤의 대가인 하보경은 1980년에 밀양백중놀이가 국가무형문화재 제68호로 지정되면서 보유자 인

정을 받았으며 오복춤에서는 수복으로 활동하였다. 현재 하보경의 대를 이어 손자인 하용부와 제자인 김상용, 박동영 등이 전승하고 있다.

특징 및 의의 오복춤은 밀양에서만 볼 수 있는 독특한 춤으로, 토속적이고 민속적인 놀이의 성격이 강하게 나타나는데 농악에서 추는 대북놀이에 비해 한결 즉흥적이고 어깨놀림이 유연하며 북잡이들이 원형을 이루어 춤을 추되 큰 보폭과 대담한 동작으로 남성적인 춤을 선보이면서, 간간히 북을 어르는 무대는 매우 힘이 있고 멋들어진, 독특한 멋을 자아낸다. 마치 징을 칠 때 큰소리를 내면서 파동으로 여음을 남기듯 북춤도 첫 박에 힘을 모아 텅기듯이 그 힘이 파동을 그리면서 풀어 나가는 형태라 할 수 있다.

오복춤의 의미는 오행(五行)과 오기(五氣)가 순조롭고, 오체(五體)가 경건하며 오곡(五穀)이 풍성해 오복(五福)을 누릴 수 있도록 기원하는 내용을 담고 있다. 오행은 음양학에서 말하는 다섯 가지 원기(元氣)를 뜻하는 것으로 목(木), 화(火), 토(土), 금(金), 수(水)를 의미한다. 오기는 다섯 가지 하늘의 기운을 뜻하는 것으로 비오고, 별 나고, 춥고, 덥고, 바람이 부는 것을 의미한다. 오체는 사람의 온몸을 의미하며 오곡은 다섯 가지 곡식으로 쌀, 보리, 조, 콩, 기장을 의미한다. 오복은 다섯 가지 복을 뜻하는 것으로 수(壽), 부(富), 강녕(康寧), 유호덕(攸好德)(어진 덕을 닦는 것), 고종명(考終命)(천명을 다 살고 죽는 것)을 의미한다. 이와 같이 오복춤에서 오(五)의 의미는 전통적인 민간사상에서 비롯된 것으로, 어원의 본질적인 원형은 풍작을 기원하는 신앙적 제의성에서 비롯되었다고 볼 수 있다.

오복춤은 휘모리장단, 굿거리장단, 자진모리장단 등 세 가지 장단으로 구성되는데 춤은 엷박이 없이 칠저하게 장단박자에 일치한다. 모든 춤동작이 다 크다는 점과 오른손과 오른발, 왼손과 왼발이 같이 움직이는 경우가 많다는 점이 특이하다. 어느 지점으로 한 발을 던져 동작을 맺고 제자리에서 양손으로 어깨춤을 추며 어르다가 그것을 풀어 가는 배김사위 형태가 주된 춤사위라 할 수 있다.

이와 같이 밀양북춤은, 양반들에 대한 서민들의 애환을 풍자와 익살을 부려 시름을 달래고 갖가지 개성

있는 춤으로 밀양백중놀이에서 행하는 거칠고 투박하지만 즉흥성과 신명이 가장 잘 어우러진 춤이다.

참고문헌 무형문화재지정조사보고서 제138호 밀양백중놀이(정병호·박진주, 중요무형문화재조사보고서16, 문화공보부 문화재관리국, 1980), 밀양백중놀이의 춤사위(강혜숙, 한국민속학16, 한국민속학회, 1983), 부산·경남 향토무용총론(김은경, 한국평론, 1991), 한국민속무용연구(김은경, 형설출판사, 1996).

필자 윤여숙(尹汝淑)

바라춤

정의 불교의식에서 승려가 양손에 바라를 들고 추는 춤.

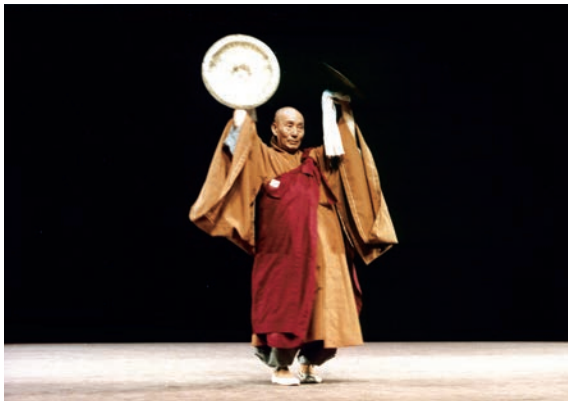
내용 불교 의식무용인 작법무(作法舞)의 하나로 불법을 찬양하는 의미와 함께, 나쁜 기운을 물리쳐 도량을 청정하게 수호하고 의식에 참여한 이들의 내면을 정화하는 뜻을 지닌다. 바라는 본래 서역의 악기라 전하며, 초기에는 구리로 만든 발우(鉢盂) 모양이었으나 점차 지름이 커지고 납작한 모습으로 변화되었다.

중국 선종의 규율을 적은 당나라 『백장청규』에는 불전에 향을 올리거나 설법할 때, 다비식, 주지 진산식 등에 바라를 올려 시작을 알리도록 하였다. 따라서 통일신라시대에 선불교가 들어오면서 불교의식에 바라는 사용하게 된 것으로 보인다. 『고려도경』에는 “보제사(普濟寺) 승당에서 거행한 의식에서 바라를 사용했는데 생김새가 작고 소리가 시름겹다.”라는 기록이 있어, 고려시대에 이르면 불교의식에서 바라 사용이 어느 정도 보편화되었음을 알 수 있다. 16세기 이후 근세에 이르기까지 시대별로 작품이 전하는 감로도(甘露圖)를 보면, 바라·북·광쇠 등을 들고 작법무를 추는 승려들이 지속적으로 등장하여 바라춤을 비롯한 작법무가 활성화되었음을 말해 준다.

바라춤의 복식은 장삼에 가사를 갖춘 일반 범복을 입게 되며, 바라 중앙에 매단 흰 천을 양 손목에 감아챤 채 춤을 춘다. 춤사위는 바라를 크게 치고 전진·후퇴·회전하면서 활달하게 추는 동적인 면과, 움직임이나 소리가 없는 정적인 면이 함께 하여 의식에 리듬과 활기



바라춤 | 충북 단양 구인사 | 2014 | 구미래



바라춤 | 1983 | 국립중앙극장

를 부여하는 동시에 경건한 분위기를 유지하고 있다. 범패에 맞추어 춤을 추며, 반주는 태징을 중심으로 목탁·범고·요령 등이 따르고 재의 규모에 따라 삼현육각 등이 함께 하기도 한다.

대표적인 춤사위로 발을 정丁자 형으로 딛는 정자 딛기, 두 발의 뒤꿈치를 마주 대는 광반廣半, 두 발의 앞을 마주 대는 협반狹半, 무릎을 구부리는 반신半伸, 무릎을 펴는 전신全伸, 좌우 회전 등이 있다. 이러한 기본 자세를 바탕으로 태징의 박자에 맞추어 바라를 든 양손을 머리 위로 올리거나 내리고, 양손을 교차시켜 바라를 돌리기도 한다. 몸의 자세는 꼳꼳이 세우고 시선은 코 끝에 두며, 안정된 자세와 마음을 유지하기 위해 단전에 기를 모은 채 행하여 바라를 단전 아래로 내리지 않는 것이 원칙이다.

인원에 따라 혼자 추는 외바라·평바라, 2인이 추는 겹바라, 3인이 추는 쌍바라가 있으며, 규모에 따라 더 많은 인원이 참여하기도 한다. 바라춤의 종류는 여덟 가지 주제에 따라 명바라鳴鉦鑼·천수바라千手鉦鑼·사다

라니바라四陀羅尼鉦鑼·내림계바라來臨偈鉦鑼·관욕쇠바라灌浴金鉦鑼·화의재진언바라化衣財眞言鉦鑼·요잡바라繞匝鉦鑼·회향계바라 등이 있다.

명바라는 법요의 시작을 알리는 춤으로 2인 또는 4인이 서로 비껴 오가는 독특한 춤사위를 지닌다. 천수바라는 도량의 정확을 위한 결계結界의 목적으로 대비주大悲呪를 염송할 때 추며, 사다라니바라는 변식진언·시감로수진언·일자수륜관진언·유해진언을 염송할 때 추는 춤이다. 내림계바라는 성중聖衆을 찬탄하며 그 강림을 바라는 마음으로 춘다.

관욕쇠바라는 영가의 업을 씻어 주는 관욕灌浴을 행할 때 관욕단 앞에서 추어 영가의 환희심을 일으키는 춤이다. 이때 태징의 망치소리를 듣고 육도의 문을 열게 되며 십바라밀 범문을 설해 중생 제도를 완성한다는 뜻이 담겨 있다고 한다. 화의재진언바라도 관욕 때 절차에 따라 추는 춤이다. 요잡바라는 번개바라·막바라라고도 하며, 의식의 한 단원이 원만히 성취되었을 때 범열의 환희로움을 표현하는 뜻을 담고 있다.

특징 및 의의 바라춤은 작법무를 대표하는 춤으로 주로 진언과 긴염불에 맞추어 추므로 작법무 가운데 가장 많은 시간이 소요된다. 따라서 화려하고 역동적인 춤사위와 장중한 몸짓, 바라소리 등으로 완급을 조절하고 환희심을 불러일으켜 분위기를 환기시키는 효과를 준다. 나비춤이 여성적인 춤이라면, 바라춤은 기개 있는 활달한 동작과 바라를 치는 소리 등에서 남성적인 춤으로 대비된다.

참고문헌 高麗圖經 百丈清規, 범패와 작법무(홍윤식, 민속원, 2009), 영산재(심상현, 국립문화재연구소, 2003), 영산재 성립과 작법의례에 관한 연구(심상현, 위덕대학교 박사학위논문, 2011), 영산재 연구(범현, 운주사, 1997).

필자 구미래(具美來)



범부춤

정의 경상남도 밀양 지역에서 추는 토속춤.

내용 백중날을 전후하여 머슴들이 논매기를 마치고 고



범부춤 | 경남 밀양 | 1979 | 윤여숙



범부춤 | 2000 | 국립중앙극장

된 노역을 풀기 위해 하루를 즐기는 이른바 호미씻이에서 여러 가지 놀이와 함께 추는 춤이다. 범부는 원래 상민(常民)을 뜻하지만 엄밀하게는 양반과 상놈의 중간신분인 중인(中人) 혹은 토호(土豪)를 일컫는 말이다. 백중놀이를 할 때 먼저 느리고 점잔을 빼는 양반춤을 추고 나서 다음 순서로 범부춤을 추는데, 마치 비관이나 하듯이 힘차고 절도 있는 활달한 춤을 춘다.

놀이판으로 원을 그리듯 힘차게 뛰어다니며 활개춤을 추다가 장구잽이를 향하여 약간의 으뜸새를 취한 다음 활달하게 뛰어 들어가 온 몸을 앞으로 던지는 형태로 힘차게 박이는 배김사위를 한다. 그리고 그 자리에서 고개놀림과 어깨춤을 춘 다음 일어나 활개춤을 추면서 제자리로 돌아오는 것으로 전개된다. 엃박을 타는 경우가 거의 없이 장단의 매듭이 춤동작에서도 맺음으로 나타나며 맺고 어르고 푸는, 동작이 뚜렷한 배김새가 있다. 장단은 세마치장단이고, 복식은 상투머리에 망건을 쓰고 흰 바지저고리를 입으며 왼쪽 바짓가랑이에 옷대님을 매고 있는 것이 색다르다.

범부춤은 밀양 지역에서만 볼 수 있는 독특한 춤사위를 지니고 있는 춤이며, 자기 표현성과 즉흥성 그리고 자율성이 내재된 역동적이고 남성적인 춤이다. 따라서 특징적인 춤사위의 내용을 살펴보면 다음과 같다.

1. 황산학사위: 양팔을 어깨높이만큼 옆으로 펼치고 양발을 번갈아 들어 무릎에 붙이는 춤사위로 학의 모습을 모방한 춤사위. 2. 배김사위: 배김은 '박이다'의 축약된 말로 수직으로 도무하여 콧 배긴 후 시선을 한 지점에 투사하는 춤사위. 3. 팔자(∞)사위: 손을 밀고 당기며 손의 움직임이 팔자를 그려 내는 춤사위. 4. 장

구꽃이사위: 몸통을 방아 찧듯이 앞뒤로 흔들며 전진해 오른팔을 머리 위로 쭉 뻗어 장구잽이 쪽으로 향하여 배김사위를 하는 춤사위. 5. 무릎치기사위: 장구잽이에 게 한 장단에 뛰어 들어가서 배김사위를 한 후 동시다발적으로 무릎을 치는데, 오른쪽 넓적다리 부분을 치고 왼쪽 다리를 치는 춤사위.

범부춤은 현재 밀양백중놀이에서 볼 수 있는데 1980년에 밀양백중놀이가 국가무형문화재 제68호로 지정되면서 하보경이 보유자 인정을 받았으며, 그 후 2002년 2월 1일에 밀양백중놀이의 범부춤, 밀양북춤 예능보유자로서 하보경의 손자 하용부가 보유자 인정을 받았다.

특징 및 의의 농경생활에서 비롯된 우리 문화의 자연적 소산인 범부춤은 농한기를 이용하여 넓은 들판을 휘돌아 놀면서 발생된 춤이다. 일정한 형식 없이 자기 멋대로 추는 즉흥성이 강한 춤이지만 멋과 흥을 중시하였으며 넓은 놀이판이 좁은 듯 큰 원을 그리면서 돌아다니는 마당춤을 쳤고, 어느 지점에서 온몸을 힘차게 던져 정지하는 특징적인 춤사위를 지녔다.

이 춤은 사회적, 역사적, 자연적 조건에 영향을 받아 생성되었고 감상 목적이 아닌 직접 추어서 느끼고 즐기는 향유성, 집단적인 보편성, 시대적 흐름에 따른 유행성 그리고 자연적 전승으로 생활에 밀착된 춤이다. 또한 범부춤은 양반과 서민의 대립적 갈등의 해소와 사회통합의 기능을 하며 그리고 봉건사회와 신분질서에 억압된 욕망을 표출함과 동시에 생산과 풍요를 기원하는 춤이다.

참고문헌 무형문화재지정조사보고서16(정병호·박진주, 문화공보부 문화재관리국, 1980), 부산·경남 향토무용 총론(김은경, 한국평론, 1991), 경남 향토무용 연구-밀양백중놀이 중 양반춤과 범부춤을 중심으로(김미숙, 한국무용연구2, 한국무용연구회, 1983), 한국민속무용연구(김은경, 형설출판사, 1984), 한국춤(정병호, 열화당, 1985).

필자 윤여숙(尹汝淑)



범고춤

정의 불교의식에서 승려가 범고를 두드리며 추는 춤.

내용 불교 의식무용인 작법무(作法舞)의 하나로 불법을 찬양하고 환희로움을 나타내는 춤이다. 『불본행집경(佛本行集經)』에 싯다르타 태자의 탄생을 알리기 위해 북을 울렸는데 그 북의 명칭을 환희고(歡喜鼓)라 기록하였듯이, 의식에서 추는 범고무의 주된 의미는 환희로움을 드러내는 데 있다.

범고는 범종·목어·운판과 함께 사찰의 일상의식에 사용되는 불전사물(佛殿四物)로, 그 가운데 유일하게 춤사위를 곁들여 작법을 행하는 범악기이다. 불전사물은 제각기 소리의 기능이 있어 범종은 지옥중생, 목어는 수중중생, 범고는 육지중생, 운판은 허공중생의 제도(濟度)를 위해 친다고 한다. 따라서 식당작법을 행할 때 당상(堂象)을 맡은 승려가 범고 3통(三統)을 치면서 육지와 허공과 수중의 삼계(三界) 중생을 청하는 것으로 보아 범고

는 사물을 대표하였음을 알 수 있다. 16세기 이후부터 감로도(甘露圖)에 바라·북·광쇠 등을 들고 작법무를 추는 승려들이 지속적으로 등장하여 범고춤을 비롯한 작법무가 활성화되었음을 말해준다.

주로 영산재나 영산작법에서 시련의식의 마지막 즈음, 상단권공의 도량계와 다계를 마친 뒤, 식당작법 등에서 행한다. 따라서 의식절차와 관련해서는 의식의 한 단원이 원만히 성취되었을 때 범열의 환희로움을 표현하는 뜻을 담고 있다. 작법에 따르는 특별한 염불가사는 없고, 태정에 맞추어 북을 울리며 사물·호적과 삼현육각 등을 연주하기도 한다.

범고춤은 일반 범복인 장삼과 가사를 갖추고 양손에 북채를 든 채 북을 어르거나 치게 된다. 한 명의 승려가 행하는 독무이지만, 북의 뒤편에서 또 다른 승려가 북을 치며 반주를 맞추므로 2인 1조를 이룬다. 북 하나에 2인이 짝을 이룬다고 하여 이를 외고 2인무라 하며, 의식에 따라서는 세 개의 북을 놓고 각각 추는 삼고무(三鼓舞)로 행하기도 한다.

대표적인 춤사위로는 양손으로 북을 두드리는 면치기·옆치기·북 돌려치기·무릎 굽혀 펴기·양 손발 사이로 마주치기·북 어르기·어르면서 회전하기·뒷북치기·팔 벌리고 돌기·북 망치 치기·합장 등이 있다.

전체적으로 북소리와 박자의 흐름은 고요하고 느리게 시작하여, 점차 커지고 빨라지다가 다시 고요하고 느리게 마무리된다. 먼저 북을 향해 합장 반배로 시작하여 북채로 북의 가장자리인 변죽을 세 차례 훑어 내린다. 이어 변죽을 좌우 북채로 쳐서 번뇌를 끊도록 하고, 중앙을 쳐서 불법을 바르게 듣도록 하는 등 각각의 춤사위에 섬세한 의미가 담겨 있다. 점차 춤사위가 활달해지며 북을 치는 소리도 빠르고 커지게 되는데, 이는 구도에 박차를 가하는 뜻을 지닌다. 격렬한 춤사위를 정점으로 다시 평온해지기 시작하여 원하는 경지에 이르렀음을 나타낸다.

춤사위의 특성은 들어가고 나올 때 발디딤이나 동작이 정중하며, 상체의 움직임은 가볍고 부드럽되 몸을 숙였다가 솟아오를 때나 회전할 때는 강한 순발력을 보인다. 팔을 휘젓거나 허리를 활처럼 휘는 허리재기 등에서 몸의 유연성이 강조되는 한편, 역동적인 동작을 표현하고 강한 북소리를 내야 하므로 집중력과 지구력



범고춤 | 서울 마포구 봉원사 | 2014 | 구미래

등 고도의 기량을 필요로 한다. 따라서 약 7~8분이 소요되는 법고춤은 한 편의 드라마처럼 대중을 집중하게 하는 힘을 지니고 있다.

특징 및 의의 법고춤은 장중하고 활달한 멋을 지녀 대중들에게 많은 사랑을 받고 있다. 다양한 형태의 춤사위로 구성되어 있고 특유의 신명을 지녀, 한국 춤의 특성을 공유하고 있는 춤이다. 춤사위와 북소리가 빨라지고 커져 구도에 박차를 가하는 단계에 이르면, 우리 춤의 주요 요소인 신명이 법열(法悅)의 양상으로 드러나게 된다. 승무(僧舞)·구고무(九鼓舞) 등의 민속무용에 영향을 주었으며, 민간에서 속화하여 도드리·굿거리와 같은 반주 음악을 쓰면서 무대에 곧잘 오르기도 한다.

참고문헌 佛本行集經, 범패와 작법무(홍운식, 민속원, 2009), 불교의식 법고무의 춤과 가락에 관한 연구(주지현, 숙명여자대학교 석사학위논문, 2003), 영산재(심상현, 국립문화재연구소, 2003), 영산재 성립과 작법의례에 관한 연구(심상현, 위덕대학교 박사학위논문, 2011), 영산재 연구(법현, 운주사, 1997).

필자 구미래(具美來)

병신춤

정의 사람의 신체 부자유로 인한 움직임의 특징을 흉내 내는 춤.

배경 병신춤이 많이 추어진 시기는 조선 중엽 임진왜란 이후로, 민중의식이 높아지면서 양반을 풍자하며 발달한 것으로 보인다. 이 시기는 양반과 천민과의 차별이 심했지만 탈춤, 농악 등 민중예술이 발달하면서 서민들의 놀이판에서 풍물을 치고 가무하는 가운데 양반을 풍자한 병신춤을 추었다. 탈춤판에서는 양반 풍자와 승려 조롱 등의 주제로 하는 사회풍자가 탈춤 내용의 주류를 이루었다. 한편으로는 무당이 벌인 마을굿판에서도 무당은 물론 구경꾼들도 병신춤을 여흥으로 추었다. 또한 마을의 회갑 잔치, 세시풍습 등의 놀이판에서도 병신춤을 추었으며 오늘날까지 잔존하였다.

병신춤은 탈춤, 농악을 비롯하여 여러 세시풍습의

대동놀이와 회갑 및 혼례 등의 잔치판에서 뒤풀이춤으로 흥행하였다. 또한 유랑예인들의 광대놀이에서도 잔칫집 등에 초대되어 흥을 돋우기 위해 장기춤의 하나로 병신춤을 추어 양반들을 희롱하기도 하고 자신들의 한을 풀기도 하였다.

세시풍습인 밀양백중놀이에서 두레들에 의해 추던 병신춤과 각설이패들이 각설이타령으로 추는 병신춤이 있었다. 광대나 기방예인들도 양반들을 희롱하기도 하고, 또 자신의 한을 풀기도 하면서 전승되어 왔다. 또한 각설이패들이 추는 병신춤은 바가지나 깡통을 손에 들고 막대기로 장단을 치면서 고사소리로 즉원하거나 <각설이타령>을 부르면서 춤을 춘다. 결국 병신춤은 재인, 광대, 권번의 기녀나 창극인과 여러 민중들까지 다양한 신분 층위에서 보편적으로 행하던 춤이었다.

병신춤의 종류로는 빠다구춤·난쟁이춤·중풍쟁이춤·배불뚝이춤·꼬부랑할미춤·떨떨이춤·문둥이춤·곱사춤·히줄대기춤·봉사춤·절름발이춤·해골병신춤·얼굴병신춤·곰배팔이춤·오리발춤·뺨정다리춤·안짱다리춤·엉치춤(엉덩이춤) 등 다양한 표현이 있으나 표현 방식에서는 한 가지 또는 복합적으로 활용하여 장내에 폭소를 자아내는 해학과 풍자의 춤판으로 웃음의 공감대를 형성하였다.

오늘날 병신춤을 널리 알린 사람은 일인창무극을 창안한 공옥진(孔玉振, 1931~2012)이다. 공옥진은 일인창무극인 <심청전>에서 독특한 봉사춤을 보여 주었고, 특히 익살스런 표현의 곱사춤과 동물모방춤으로 유명하였다. 그녀의 병신춤은 홀로 웃고 떠들면서 관객의 넋을 빼놓았고, 해외 공연을 통해서도 한국예술의 서민적인 면모를 보여 주었다는 찬사가 이어졌지만 장애인을 모독한다는 역풍으로 병신춤을 중지하고 동물모방춤으로 명맥을 이었다.

병신춤은 전통시대에 전국적으로 크고 작은 놀이판, 춤판에서 행해졌지만, 특히 경상남도 밀양 지역에서 전승되고 있는 병신춤을 보면 백중날 머슴들이 농신제를 지내고 장원 머슴을 뽑아 작두말타기를 하는 등 춤판을 벌였는데 양반들을 흉내 내는 양반춤과 병신춤, 북춤 등을 즐겼다. 이 지역 병신춤의 특징은 다른 지역의 춤에 비하여 양반들의 추태와 위선을 풍자와 모



1980년대 | 이병옥

욕 등으로 익살스럽고 노골적으로 표현함으로써 그간에 쌓인 분노와 한숨을 발산하는 서민들의 심성을 강하게 표출하고 있다. 주로 정월대보름이나 단오·추석 등에 양반과 마주칠 염려가 없는 다리 밑이나 야외 마당 또는 숲속에서 즐겼다. 신체 장애인이나 병자를 흉내 낸 병신춤이 많은 것은 밀양에서 계급차가 심하였기 때문에 하층 농민들의 슬픔이 춤으로 표현되었다고 볼 수 있다. 여기에는 히줄대기·떨떨이·절름발이·배불뚝이·꼬부랑할미·쫓추·난쟁이·병어리·봉사·중풍쟁이·문둥이 등이 나오는데 덧배기가락에 맞추어 혼자 또는 짝짓거나 무리지어 한바탕 난장을 벌였다.

한편 영남 지방 고성, 동래, 통영 등의 탈춤판에서 문둥복춤과 병신양반춤은 극중 인물로서 유형화된 성격을 강하게 부각시키고 있다. 특히 통영오광대에 나오는 병신양반들은 극적인 성격에 따라 나누어져 비틀양반·곰보양반·검정양반 등 다양하게 묘사되고 있다. 서울·경기 지역 송파와 양주의 산대놀이 가운데 움중춤과 언청선님춤, 취발이춤에서도 병신춤을 춘다. 또한 황해도 봉산·강령·은률탈춤에는 쟁보양반들과 입비뚝이 도령춤 등이 있고, 함경도 북청사자놀음에 나오는 굽사춤도 손꼽힌다.

재인청 출신인 이동안은 어린 시절부터 줄타기는 물론이고 수많은 재인청춤을 전승하면서 특별히 얼굴 병신춤에 능했다. 양반도포와 정자관을 쓰고 실타래로 하얀 수염을 달고는 사팔뜨기, 외눈깔, 입삐뚤이, 고개 삐뚤이, 볼록볼과 흘쪽볼, 토끼입 등과 굽사춤, 배불뚝춤 등을 잘 추었다.

특징 및 의의 병신춤은 모방춤(흉내춤, 시농춤)의 한 갈래이다. 모방춤은 사람모방춤과 동물모방춤이 있는데,

사람모방춤에서 신체 부자유로 인한 움직임의 특징을 흉내 내는 춤이 병신춤이다. 이에 비해 동물모방춤은 동물들의 정상적인 움직임의 특징을 실증적인 춤동작으로 표현하는 데 주안점을 둔다. 하지만 병신춤은 장애 동작을 흉내 내는 자체가 장애인을 모독하는 일이기 때문에 오해의 소지가 많다. 그러나 비록 부자유스런 장애인의 흉내지만 대체로 양반의 병신 흉내를 주로 하였기 때문에 서민들의 입장에서는 그들을 괴롭혀 온 양반풍자라는 공감대가 형성되었고, 구경꾼들의 웃음을 자아내는 소극적인 춤으로서 효과가 컸다.

병신춤은 외국에서나 현대 한국사회에서는 비도덕과 인권문제로 바람직하게 여겨지지 않고 있어 소멸되고 있는 춤이다. 그러나 비록 겉으로는 병신 흉내를 내고 있지만 내면적으로는 양반들의 행동을 풍자적으로 나타내는 춤이기에 지배계층에 대한 저항적 해학이라 할 수 있고, 서민들의 욕구불만을 해소시키는 기능을 가지고 있는 것이다. 그리고 장애인을 단순히 흉내 내어 모멸하기 위해서 추는 춤이 아니라 불구일지라도 정상인 못지않게 살아갈 수 있다는 의지의 춤이다. 당시 계급사회의 불합리를 폭로하고 평등사회를 염원하는 춤이란 점에서 의의가 있다.

참고문헌 공옥진 1인 창무극에서 무의 한국적 정서와 예술적 가치 분석(김지원, 공연문화연구20, 한국공연문화학회, 2010), 한국무용민속학개론(이병옥, 노리, 2000), 한국의 전통춤(정병호, 집문당, 1999).

필자 이병옥(李炳玉)

부정놀이춤

정의 경기도도당굿의 군웅거리에서 양식화된 춤으로 부정한 것을 물리쳐 신을 즐겁게 하는 춤.

내용 부정놀이춤은 ‘부정’과 ‘놀이’가 합성된 용어로 부정을 풀어내어 신을 즐겁게 하는 춤이라는 의미가 추가된다. 이 춤은 국가무형문화재 제97호 살풀이춤의 예능보유자 김숙자가 창안한 춤으로 1976년 세상에 알려지게 되었다. 김숙자는 자신이 평생 공부했던 무속예술을 정리하여 전통무용으로 양식화하였다. 처음으로

올린 무속무용발표회에는 ‘올림채춤’, ‘터벌림춤’, ‘진쇠춤’, ‘제석춤’, ‘군웅춤’, ‘부정놀이춤’이 전통무용작품으로 창안되었다. 이 춤들은 모두가 경기도도당굿에 근간을 둔 것으로 아버지 김덕순의 영향을 받은 것이다. 김숙자는 6세부터 경기재인칭의 선생이었던 아버지 김덕순에게 경기도도당굿 일체를 사사하였다. 따라서 경기도도당굿의 미학은 오롯이 김숙자 무용예술의 바탕이 되었다.

부정놀이춤도 경기도도당굿의 군웅거리에서 창안하여 양식화된 춤이다. 군웅이란 옛날 이름을 날렸던 장수나 영웅 혹은 무신(武神)으로 집단의 수호신을 말한다. 따라서 경기도도당굿에서는 군웅신이 억울하게 죽은 잡귀에게 떡을 췌 화살을 쏘아 물리쳐 줌으로써 마을을 지켜주는 신령으로 추앙받는다. 군웅의 축원과 덕담으로 마을을 평안하게 유지하기 위해 군웅거리를 한다. 형식적인 측면에서도 군웅거리는 경기도도당굿에서 가장 화려하고 다채롭다. 특히 군웅거리에는 부채방울춤을 비롯하여 장삼춤·진물놀림춤·징춤·활춤·쌍군웅춤·부채춤·쇠춤·맨손춤 등 춤과 의식의 변화가 많아 공연예술에서 많이 활용되어 왔다. 부정놀이춤은 군웅거리의 부채·방울춤과 장삼춤을 중심으로 양식화되었다.

부정놀이춤은 내외적 구조 모두에서 군웅거리의 특징을 발견할 수 있다. 무의식(巫儀式)인 군웅거리의 춤을 재창조한 것이기 때문에 부정놀이의 내적 구조는 청신(淸神), 영신(迎神) 혹은 접신(接神), 오신(娛神), 송신(送神)의 형식이 유지된다. 따라서 외적 구조에서도 이 내적 의미를 표현하기 위해 의상, 음악, 춤사위 등이 무속 이미지 창조를 위해 구성되어 있다. 의상은 무당을 표현하는 군웅거리의 홍철릭(紅天翼)을 입는다. 홍철릭은 군웅신의 신격을 상징하는 의상으로 기본 의상인 남 끝동에 빨간 깃과 고름을 단 흰 저고리와 남색치마를 입고 그 위에 흰색 장삼(長衫)이 달린 홍철릭을 입고서 남색술띠로 철릭을 고정시키며 머리에 홍갓(朱笠)을 쓴다. 음악도 경기도도당굿의 악기편성과 장단을 그대로 차용하여 무속현장의 의식과 분위기를 그대로 표현하고 있다. 음악은 부정놀이장단에서부터 도살풀이장단, 부정놀이장단, 올림채장단, 조임채장단, 넘김채장단, 터벌림장단, 터벌림조임채장단, 겹마치기장단, 자진굿거리

장단, 당악장단이 연주된다. 주로 징·팽과리·장구·바라 등의 타악(打樂)으로 반주 장단을 연주하지만 도살풀이장단과 자진굿거리, 당악 장단에서는 피리·젓대·해금의 선율악기로 시나위 음악을 연주하여 무속적 분위기를 고조시킨다.

춤에서도 무격의 위엄을 보여 준다. 춤은 두 개의 단락으로 구성되어 있다. 춤의 전반부는 무구(巫具)를 들고 추는 춤이고, 후반부는 무복(巫服)을 잡고 추는 춤이다. 전반부의 춤은 제석삼불선이 채색된 부채를 왼손에 들고 주석으로 만든 방울(요령)을 오른손에 들고 춤을 춘다. 부채와 방울은 귀물(鬼物)로써 신령을 모시고 놀리고 보내고 할 때 사용되는 의물이다. 따라서 전반부의 부채방울춤은 신을 청하는 청신의 상징으로 춤의 의미를 생성한다. 방울을 튕겨 울리는 청정한 소리가 부채의 엄숙함과 어우러져 무게감 있는 무당의 위엄을 표현한다. 춤은 손과 발의 좌우동형 협응방식으로 인체 빠르고 명확한 회전이 많고 한 동작구가 끝날 때마다 춤을 몰아 회전하여 단락을 마무리한다. 또한 지면의 반력으로 솟구치는 발디딤과 어우러진 하늘 지향적인 방울의 울림으로 사방의 부정을 물린 후 부채방울을 지면에 내려놓아 춤을 맺는다.

후반부의 춤은 무복인 홍철릭의 장삼을 잡고 추는 춤이다. 붉은 소매 끝에 달린 흰 장삼을 잡고 추며 접신과 오신, 송신을 상징하는 춤사위를 보여 준다. 올림채장단으로 시작되는 장삼춤은 주변을 정화하는 의식적 행위의 춤사위를 3~4개 동작으로 하나의 동작구를 형성하며 반복하고 장삼을 열어 신을 거둬 청한다. 장삼춤은 장단의 성격에 따라 빠른 발디딤으로 몰아가기도 하고 명확한 발디딤으로 땅의 기운을 누르며 부정한 것



부정놀이춤 | 1986 | 김운선

을 물리기도 하며, 장삼을 감고 푸는 태극사위로 맺힌 것을 풀기도 한다. 그리고 뒤이어 흥철릭의 흰 장삼을 이용하여 도무跳舞(위로 댄다)와 회무回舞(연이어 돈다)로 신을 놀리어 접신의 경지에 다다르면 신명나는 춤사위로 춤을 절정으로 이끈다. 접신이 되면 신탁인 평안과 안위를 관객들에게 나누어 주어 소통하고 신을 돌려보내고 나면 춤을 맺는다.

특징 및 의의 부정놀이춤은 경기도도당굿의 춤을 예술적인 전통무용으로 양식화했다는 데 의의가 있다. 무속에서 춤은 예술적 질서를 갖기보다는 의식적 질서에 의해 사설, 혹은 가창의 보조수단으로 추거나 의식의 일부분으로 추기 때문에 춤사위의 구조가 단순하고 반복적인 경우가 많다. 김숙자는 군웅거리의 춤을 정리하여 새로운 미적 질서가 있는 부정놀이춤을 창안하였다. 부정놀이춤은 군웅거리의 춤사위가 정리되어 명확한 춤사위의 기교로 구축되어 있고 단순한 춤사위들이 구성을 통해 다양한 동작구로 변화된다. 반복과 점층적 흐름을 생성하여 무속에서 압도적으로 느끼게 되는 무당의 권위와 청신, 접신, 오신, 송신의 의식을 기승전결의 전통무용 형식으로 양식화하였다.

참고문헌 경기도도당굿 군웅춤과 김숙자류 부정놀이춤의 비교연구(김기화, 한국무용연구24, 2006), 김숙자의 부정놀이춤 연구(임수정, 중앙대학교 석사학위논문, 2000), 동막도당굿의 무용학적 고찰(변진섭, 한국무속학 28, 2014), 한국민족문화대백과사전(한국학중앙연구원, 한국무용연구학회, 1991), 한국의 전통춤(정병호, 집문당, 1999).

필자 김기화(金起和)



부채춤

정의 양손에 접부채(摺扇)를 들고 추는 춤으로 1954년 11월 김백봉에 의해 창작된 춤.

내용 무당춤, 탈춤, 줄타기, 판소리 등 부채는 한국 연희사에서 소리를 하거나 춤을 추는 데 귀중하고 주요한 도구로 쓰였다. 부채를 양손에 들어 접고 펴고 감고 여는 등의 부채사위를 중심으로 춤추는 부채춤은 한국무용사의 근·현대 과정에서 서양식 무대로 옮겨지는 변



부채춤 | 1954 | 안병헌

모과정을 거쳐 예술적으로 새롭게 창출되어 발전한 작품이다. 1954년 11월 26일부터 28일까지 서울 시공관에서 '김백봉무용발표회'를 연 것이 공식적인 초연(初演)이다. 당시는 독무(獨舞)로 추었으며 삼불선(三佛扇)이 그려진 접부채와 붉은 띠로 허리를 잘록하게 맨 고구려 풍의 몽두리(蒙頭里)를 변형한 복식을 하였다. 초연 후 문화영화로 제작되어 무려 20만 회를 웃도는 상영기록을 세웠으며, 국내는 물론 정부기관이나 공공단체에서 계획하는 해외무대에서 주종으로 올려지면서 한국을 대표하는 춤의 하나로 그 이름과 존재성이 알려지게 되었다.

부채춤 하면 으레 당의(唐衣) 풍의 복식을 입어야 한다고 생각하게 된 것은 1964년 제12회 도쿄올림픽 문화축전과 베트남, 캄보디아, 홍콩 등지의 문화사절단 순회공연 때부터다. 자수화가 곁들여진 옅은 황금색 당의와 홍색 계열의 통치마는 볼륨감과 약동성을 간직하면서 서도 곱고 고고한 느낌을 강조하는 부채춤의 정서와 조화를 이룬다.

독무의 부채춤이 군무로 재구성되어 발전하게 된 것은 1968년 멕시코올림픽 때이다. 스포츠제전과 병행하여 개최된 세계우수예술제전과 세계민속제전에 파

견할 한국민속예술단의 작품을 마련한 것이 계기가 되었다. 특히 올림픽 정신에 호응하는 집단 형태의 무용과 힘의 응결이 표상^{表象}될 수 있는 대형의 구상으로 창출된 꽃모양의 도형은 부채춤의 또 하나의 상징이 되었다. 이 구도의 목적은 단순한 꽃의 형상이 아니며 국화인 무궁화가 만개하고 확산되는 표현 형식을 통해 민족에 대한 번영 및 자부심과 같은 강한 민족애를 표현한다. 군무 복식에 나타난 상징적 의미도 분홍색 당의와 보라치마, 옥색 당의와 주홍색 치마가 움직임과 함께 무궁화의 이미지를 이끌어 낸다. 이 시기에 부채 그림도 삼불에서 목단꽃 그림으로 바꾸어 부채와 무복이 조화롭게 어울리도록 조형하였다.

부채춤의 반주음악은 서울·경기소리 지역의 대표적인 민요인 <창부타령>이며 굿거리장단과 빠른 자진모리장단으로 변박하여 복합적으로 바꾸어 사용한다. 선율의 길이도 자유자재로 변화시켜 2배수 또는 3배수까지 늘려 잡기도 한다.

부채춤은 우주 만물이 끊임없이 회생하는 삼라만상의 진실, 그리고 일상적 흐름의 윤회를 주제로 한다. 부채춤에서는 태양과 공기 그리고 하늘, 땅, 바다 등과 같은 자연의 소재가 작품 전반에 걸쳐 아름답게 묘사되는 자연친화 사상을 엿볼 수 있다. 또한 일터로 나가서 얻은 수확의 기쁨, 그 후에 찾아오는 나른한 휴식에 대한 감사 등 평범한 인간의 일상에 대한 표현에서는 서민적이고 소박한 심상을 엿볼 수 있다. 따라서 조형하는 일체의 춤사위는 철저하게 목적을 가지고 표현된 것으로서 부채춤 전체에서 보여 주는 것은 이 세상에 살아 있는 모든 것들, 즉 생명력의 표현이다.

김백봉 부채춤은 1992년 사단법인 한국무용협회에서 명작무로 지정되었으며, 2014년 10월 15일 평안남도 무형문화재 제3호로 지정 등록되었다.

특징 및 의의 부채는 단순한 춤의 소도구나 장식품이 아닌 춤의 주제이고 모든 춤사위를 유도해 내는 기동인^{起動因}이다. 부채춤 동작은 크게 보편화된 전래의 한국춤사위인 무태사위와 주제성에 입각하여 표현 내용을 담은 상징사위로 나뉜다. 양손의 부채로 대칭과 비대칭의 조화를 이루며 펴고 접고, 감고 펴 올리는 다양한 형태의 춤사위를 구사할 때는 직선이나 직각 대신 태극선



부채춤 | 2009 | 국립중앙극장

형태의 완곡선형을 지향하고 매 순간 정교함과 치밀함으로 완성된다. 신체는 고고하면서도 반듯한 자태가 중요한 기법이자 원리로 적용되며 모든 춤사위는 무대라는 연희 공간과 관객이라는 대상을 철저하게 전체로 하기에 부채와 신체의 조화로운 움직임은 전면에서 보았을 때 가장 이상적인미를 표출할 수 있도록 조형된다.

부채춤이 표현하고 추구하는 미의식은 우리 춤의 전통적 깊이와 현대적 미의 오묘한 조화, 정재무용적인 것과 민속무용적인 것의 조화이며 형태적 특징은 중후함, 유연함, 탄력성을 들 수 있다.

부채춤은 한국 전통연희와 의례에서 활용되는 부채 이미지를 재해석하고 신체적 기법과 무용예술적 미에 부합되도록 승화시켰다. 이것은 한국 20세기 근대 무대 형식의 무대예술 정착과 무용예술의 본보기적 역할을 하는 것으로 한국무용의 폭넓은 수용과 창안 그리고 전통의 계승과 맞물려 있다는 데 의의가 있다.

참고문헌 김백봉 부채춤의 구성원리 및 미적 특성(안병주, 한국여성체육학회지18, 한국여성체육학회, 2004), 신무용의 르네상스를 이루다(신연호, 월인, 2014), 지칠줄 모르는 생명력(안병현, 이안예, 2009), 한국신무용사(안제승, 승리문화사, 1984).

필자 안병현(安秉憲)

사당춤

정의 유랑예인인 사당패의 연희^{演戲}가 탈놀음에 전과 된 것으로, 노래를 부르며 추는 단막극 형식의 춤.

내용 사당패는 광대와 같은 종류의 예인(藝人)으로 다양한 장르에 이르는 기능과 예능을 전승해 왔으며, 전통적인 농악의 춤동작과 소고를 가지고 추는 법고놀이도 공연해 왔다. 거사가 먼저 소고를 치면서 장단에 맞춰 줄지어 늘어선, 사당들이 노래를 부르면서 등장했다. 먼저 수거사가 소리를 메기면 거사와 사당들이 받아 부르기도 하고, 두 패가 주고받으면서 부르기도 하는데, 모두 춤을 추면서 흥겹게 불렀다. 대열이 앞으로 나갔다 뒤로 물러났다 하며 원을 그리면서 돌아가기도 하고, 노래와 춤의 흥취를 한층 돋우기 위해 소고를 짚혔다가 엎었다가 돌렸다 하면서 장단에 맞추어 매듭지어 쳤다. 이들의 연행(演行) 활동은 풍속화첩 또는 탕화 등을 통해서도 확인되는 바, 여기에 사당은 춤을 추거나 노래를 하는 장면이 많이 그려져 있다. 예를 들어 김홍도의 <사계풍속도병>에서 사당패의 연행 모습을 확인할 수 있다. 그리고 신재효본 <홍보가>에서 놀부 박타는 장면의 사당 등장 대목에서도 언급이 된다. 또한 강이천(姜彝天)이 지은 한시 <남성관희자(南城觀戲子)>(1789)에서도 “사당은 남루한 치마 걸치고, 소매 걸치고 춤을 춘다”는 기록이 있다. 사당패들에 의해 개척된 이러한 연행방식은 19세기 후반 이후 산타령패, 선소리패에 의해 계승되었고, 현재는 봉산탈춤과 북청사자놀음에서만 연행된다.

봉산탈춤에서 사당춤은 길놀이에서 시작된다. 거적을 둘러멘 흠아비거사가 등장하여 무동춤을 제멋대로 추고 있다가 거사 6명이 사당을 태우거나 등에 업고 등장한다. 사당은 거사들과 어울려 <놀량>·<알산타령> 등 서도잡가를 부르며 흥겹게 노는 장면을 연행하고

함참한다. 의상은 흰 저고리와 푸른 치마를 입고 화관(花冠)을 쓰고, 흰 바탕에 붉은색 입술을 그린 탈을 쓴다. 연희 형태가 사당거사패의 연행 양식과 유사하다. 연희자들이 탈판에서 연행할 때 탈을 쓴 상태가 아닌 탈을 머리 위로 젖히고 얼굴을 드러낸 상태로 춤을 보여 주고 노래를 들려주기 때문이다. 또 다른 연행 양상인 사당의 발림에서 양손에 아무 것도 들고 있지 않아 두 손이 자유롭다. 그러나 노래의 시작부터 끝까지 특별한 동작 없이 노래의 중간에 오른손을 들어 쭉 펴준다거나 양팔을 어깨 높이만큼 들어 올려 좌우새를 하는 등의 가벼운 몸짓을 보여 준다. 사당춤은 <놀량>을 부르며 사당 역할에 충실하기 때문에 단조로운 발림으로 구성되어 있다. 또한 사당춤은 처음부터 끝까지 소고 없이 노래를 부르며 맨손으로 발림을 선보이는데 이러한 연행 양상은 사당패의 연행 모습에서 발견할 수 있다.

북청사자놀음에서 사당춤은 둘째마당 사자놀이의 첫째거리 마당놀이인 애원성춤이 끝난 후 양반이 사당과 거사를 불러들이라고 하면서 시작된다. 소고를 든 거사 2인이 등장하여 마주보고 춤을 추다가 양쪽으로 벌어질 때, 사당 2인이 등장하여 4인이 십자형으로 오가며 춤춘다. 의상은 반호장 저고리와 전복에 검은 남바위를 쓰며 깃신을 신고 탈은 쓰지 않는다.

특징 및 의의 원래 사당패의 연희 내용 중 일부였던 사당춤은 다른 종목에 편입되어 전승되다가, 후대에 이르러 탈놀음의 일부로 성립되었다. 따라서 사당춤은 사당패들 연희 내용의 잔존임을 알 수 있다. 사당춤의 특징과 의의를 종합해 보면 다음과 같다. 첫째, 사당춤의 전



애사당과 왜장녀(송파산대놀이) | 국립민속박물관



사당춤(봉산탈춤) | 국립민속박물관

후과정에서 개연성과 연관성이 강조된다면, 이에 비해 정해진 틀에 구속되지 않고 자유로운 구성으로 이루어져 있다는 점이다. 둘째, 극의 전개상 일상 대화의 언어보다 동적이고 원기 왕성하며 거침이 없는 것이 특징이다. 양반의 어법을 흉내 내기도 하며, 익살과 과장, 나열과 대조, 뜻을 뒤집는 반어 등을 자유로이 구사하는 풍자성도 띠고 있어서 이를 양반에 대한 희롱과 모욕의 수단으로 사용하고 있다.

참고문헌 한국민속대사전(한국민속사전 편찬위원회, 민족문화사, 1998), 한국의 전통연희(전경옥, 학고재, 2004), 한국전통연희사전(전경옥 편저, 민속원, 2014).

필자 이승수(李承洙)

사자춤

정의 연희자들이 사자탈을 쓰고 등장하여 사람이나 다른 동물을 잡아먹는 등 사자 동작을 흉내 내며 추는 춤.

내용 김일출은 1954년에서 1956년 사이에 자신이 직접 함경도와 황해도를 현지 조사한 결과와 조선총독부 조사 자료 제47집 『조선의 향토오락』을 참고하여 사자놀이 분포도를 작성하였다. 이에 따르면, 함경도의 경원·종성·회령·무산·경성·어대진·명천·풍산·북청·신창·퇴조·함흥·장진·함주·정평·영흥·고원, 평안도의 벽동·용천·순천, 강원도의 고성·양양·횡성·원주, 경기도의 광주·용인, 충청도의 아산, 경북의 울진, 경남의 통영 등에 사자놀이가 있었던 것으로 나타난다. 그리고 함경도의 흥원, 황해도의 황주·봉산·은율·송화·재령·기린·강령, 경남의 함안·동래·마산 등에서는 가면극에 사자춤이 포함되어 있었던 것으로 나타난다.

현전하는 가면극 가운데 사자춤은 봉산탈춤, 강령탈춤, 은율탈춤, 수영야류, 통영오광대, 북청사자놀음, 하회별신굿탈놀이 등에서 발견된다. 이 가운데 북청사자놀음의 사자춤이 가장 춤사위와 연희가 풍부하고, 한국의 사자춤을 대표한다. 북청사자놀음은 연극적인 요소가 풍부할 뿐만 아니라, 나례의 매귀(귀신쫓기) 행사와 동일한 모습도 보인다. 사자놀이패는 정월 4일

부터 14일까지 마을의 가가호호를 방문하면서 나례의 '매귀', 즉 지신(地神)밟기와 유사한 의식을 거행했다.

사자춤은 초장·중장·말장으로 구성되어 있다. 북청의 사자춤은 커다랗게 튀기는 듯 탄력적이고 힘차며 역동적인 율동이 특징이다. 원래 북청 현지에서의 사자춤은 한 마리의 사자가 나와서 온갖 재간을 부리며 자유자재로 멋진 사자춤을 구사하였다. 그러나 현재는 두 마리의 사자가 나와서 정해진 틀에 따라 동작을 맞추어 춤을 추기 때문에, 사자가 재간을 부릴 수 있는 폭이 좁아졌다.

원래는 사자춤 중장에서 사자에게 줄 먹이로 대여섯 살 난 아이를 내놓았지만, 현재는 토끼 인형을 사용한다. 아이는 놀이판 한가운데에 쪼그리고 앉는다. 그러면 사자가 아이에게 슬금슬금 접근한다. 아이가 놀라는 척하면서 “아이고 엄마!” 하고 소리를 지르면, 사자는 놀라서 몸을 옆으로 틀어 모걸음(옆걸음)으로 뒷걸음을 치면서 물러나오며 재롱을 떤다. 그리고 다시 아이를 잡아먹으려고 접근한다. 아이가 다시 소리를 지르면 사자는 다시 놀라는 시늉을 하며 모걸음으로 뒤로 물러난다. 이것을 대여섯 차례 반복한다. 그러다가 마침내 사자가 아이를 잡아먹는다. 아이는 앞채 사람의 가랑이 사이로 사자가면 속에 들어가, 앞채 사람과 뒤채 사람 사이에 숨어 있다가, 사자가 놀이판 주위를 돌 때 구경꾼 속으로 몰래 빠져 나간다. 그러면 사자가 먹이를 먹고 체한 시늉을 하며 쓰러진다. 사자가 쓰러진 후, 먼저 종이 나와 염불을 한다. 그것이 효험이 없자 의원을 불러서 약과 침으로 사자를 살려 낸다. 다시 살았던 사자는 중장의 마지막 부분에서 입사자(立獅子)춤을 춘다. 입사자는 사자탈 속에 들어간 앞채 사람이 뒤채 사람의 어깨 위에 올라타서, 마치 사자가 똑바로 일어선 것 같은 모습을 연출하는 것이다.

북청사자춤의 춤사위는 모래기치기와 모재비가 있다. 모래기치기는 사자가 머리를 좌·우·하·상 또는 하·상·좌·우로 힘차게 흔드는 춤으로서, 서서모래기치기와 앉아서모래기치기가 있다. 모재비는 사자춤 춤사위로 선모재비, 앉은모재비, 앉은잔걸음모재비가 있다. 선모재비는 앞채 사람이 사자 머리를 들거나 낮춘 상태로 허리를 구부리고, 사자 머리를 상하 또는 좌우로 음악에 맞춰 가볍게 흔들며 옆으로 경중경중 뛰거나



은울탈춤



봉산탈춤



북청 사자놀이

사자춤 | 국립민속박물관

살짝살짝 걷는 춤사위를 말한다. 뒤채 사람은 왼팔을 쪽 뺨어 앞채의 등이나 허리에 왼손을 얹고, 팔 위나 아래로 머리가 올라가거나 내려오지 않도록 조심한다. 오른손은 꼬리를 잡고 음악에 맞춰 흔들면서, 앞채와 같이 옆으로 경중경중 뛰거나 살짝살짝 걷는다.

봉산탈춤의 제5과장 사자춤과장에서는 먹중 한 명이 마부가 되어 사자와 함께 등장한다. 사자는 문수보살이 타고 다니는 동물인데, 부처님이 타락한 먹중들을 징벌하기 위해 보낸 것으로 되어 있다. 그래서 봉산탈춤의 사자는 털이 흰색인 백사자(白獅子)이다.

봉산탈춤에는 원래 사자춤이 없었는데, 1910~1920년경부터 사자춤을 늘게 되었다고 한다. 사자춤의 동작은 깨끗하게 높이 솟기도 하고, 앉아서 좌우로 몸을 돌려 이 잡는 시늉을 하기도 하거나 꼬리를 흔들면서 몸을 굽기도 한다. 타령이나 굿거리장단에 맞추어 덩실덩실 춤을 추기도 한다. 봉산탈춤에서는 마부가 채찍으로 사자를 때리면 사자는 성이 나서 날뛰기 시작한다. 마부가 겁이 나서 이리저리 쫓겨 다닌다. 그러나 마부가 사자에게 과계에 대한 용서를 빌면 함께 춤을 추기도 한다.

황해도도의 강령탈춤·은울탈춤·서흥탈놀이는 봉산탈춤과 과장 구성이 비슷한데, 이들도 사자춤이 나온다. 강령탈춤과 은울탈춤에서는 흰 사자가 나와 춤만 추고 들어간다. 서흥탈놀이에서는 봉산탈춤과 마찬가지로 마부가 사자에게 정체를 확인하는 형식으로 극이 전개된다.

수영야류의 제4과장도 사자춤인데, 갈색의 사자가 담비(범)와 서로 싸우다가 담비를 잡아먹는 형식으로 진행된다.

통영오광대의 제5과장도 사자춤인데, 이는 수영야류의 사자춤과 내용이 유사하다. 우선 두 사람이 앞채와 뒤채에 들어간 갈색의 사자가 담비와 싸우다 담비를 잡아먹는다. 그러면 포수가 총으로 사자를 쏘서 죽인다.

하회별신굿탈놀이의 제1과장 주지춤은 바로 사자춤으로서, 가면극을 시작하면서 놀이판을 정화하는 벽사적辟邪的 의식무이다. 암수 한 쌍의 주지가 삼베 포대기를 뒤집어쓰고 등장하여 서로 마주보며 춤추고 싸우거나, 모의 성행위를 하기도 한다. 암수 주지가 서로 어

울려 격렬한 춤을 추는 것은 잡귀와 사악한 것을 쫓아 내어 탈판을 정화하기 위한 것이다. 또한 암수의 싸움에서 암컷이 이기는 것으로 끝이 나는데, 이는 다산과 풍농을 기원하는 의미를 담고 있다. 가산오광대에서는 상상의 동물인 영노가 사자가면을 쓰고 나온다.

특징 및 의의 사자춤은 동아시아 공연문화의 교류를 잘 보여 주는 대표적인 사례이다. 동아시아의 사자춤은 불교의 전래와 함께 서역으로부터 유래했는데, 벽사진경의 상징적 연희로서 지신밟기, 풍농 기원, 다양한 속신(俗信) 등 보편적인 성격을 갖고 있다. 중국과 일본에서는 현재도 전국적으로 수많은 사자춤이 전승되고 있다. 일본에서는 민속예술의 70%가 사자춤이라고 할 정도이다. 한국에도 많은 사자춤이 있었으나 개화기 이후 대부분 사라졌고, 일부 가면극에서 그 명맥을 유지하고 있다.

한국에서 사자춤은 신라시대부터 현재에 이르기까지 나례, 궁중정재, 세시풍속 등에서 연행되었으며, 전문적인 연희로서 또는 민간의 민속놀이로서 지속적으로 전승되면서 악귀를 물리치고 경사를 가져오는 벽사진경의 기능을 수행해 왔다. 특히 북청의 사자춤은 커다랗게 튀기는 듯 탄력적이고 힘차며 역동적인 율동이 특징이다.

참고문헌 북청사자놀이(전경욱, 화산문화, 2001), 조선민간극(권택무, 조선문화예술동맹출판부, 1966), 조선민속탈놀이연구(김일출, 과학원출판사, 1958), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1979).

필자 전경욱(田耕旭)

◆ 산대놀이춤

정의 서울 및 경기지역에서 전승되던 산대놀이에서 추는 춤.

내용 산대놀이는 고려 예종 때부터 연극의 성격을 띠게 된 산대잡극(山臺雜劇)과 조선 전기에 나례도감(儺禮都監)이나 산대도감(山臺都監)에서 유래된 민속 탈춤이다. 이처럼 고려와 조선시대에 가무백희(歌舞百戲)·잡희(雜戲)·산대잡극(山臺雜劇)·산대희(山臺戲)라고 불리던 연희들은 바로

동아시아 국가들이 보편적으로 공유하고 있었던 산악(散樂)·백희(百戲)를 가리킨다. 중국에서는 산악을 담당했던 사람들이 이 연희들을 발전시켜 ‘나희(儺戲)’라는 가면극을 성립시켰고, 일본에서는 사루가쿠(猿樂), 즉 산악을 담당했던 사람들이 ‘노(能)’라는 가면극을 성립시킨 것처럼, 한국에서도 중국 사신을 맞이 할 때 나례도감(儺禮都監)이나 산대도감(山臺都監)에 동원되어 연희를 펼치던 반인(洋人)들이 18세기 전반기에 산악·백희 계통의 연희와 기존의 가면희들을 바탕으로 재창조해 낸 것이 ‘산대놀이’이다.

조선시대 서울에서는 나례에 동원되던 전문 연희자들이 살았다. 이들은 나례가 있을 때 지방의 재인청에서 동원되던 재인들과 달리 조선 전기의 여러 기록에 의하면 서울의 사대문 안에 살았던 경중우인(京中優人), 경중남녀재인(京中男女才人)들이 있었고 그중의 일부로 주목되는 존재가 있었다. 이들은 성균관에 속한 노비였던 반인들이다. 1634년(인조 12)에 산대도감이 폐지되면서 연희자들이 서울 근교 민간에서 공연하면서 산대놀이를 성립시켰다. 특히 애오개(아현동)·녹번·구파발·사직골의 본산대패는 지방 순회공연을 자주 다녔는데, 이것이 각 지방의 가면극 형성에 영향을 끼쳤으나 현재는 이 지역의 본산대놀이는 전승이 단절되었다. 대신에 사직골 또는 구파발산대놀이를 배워 왔다고 하는 양주별산대놀이(국가무형문화재 제2호)와 구파발 또는 노량진산대놀이 등에서 배워 왔다는 송파산대놀이(국가무형문화재 제49호)가 현재 전승되고 있으며, 최근에는 퇴계원산대놀이(경기무형문화재 52호)도 복원되었다.

산대놀이춤은 조선시대 궁중나례와 국가적 경사와 연희, 중국 사신 환영행사 등을 주관하던 산대도감에서 설치했던 ‘산대(山臺)’라는 산처럼 큰 가설무대 구조물 앞에서 놀았던 연희에서 추던 탈춤을 말한다. 오늘날의 산대놀이춤은 서울·경기 지역에서 전승하는 산대놀이에서 추던 탈춤으로, 현재 양주별산대놀이, 송파산대놀이로 지정되어 산대놀이춤을 전승하고 있다.

산대놀이는 탈놀이판을 정화하고 탈춤을 시작하는 벽사(辟邪)의식춤, 양반춤, 파계승춤, 영감·할미춤을 공통적으로 갖고 있다. 산대놀이춤은 타지방의 탈춤보다 부드럽고 우아하며 섬세한 중부 지방의 무용적 전통을 그

대로 계승하고 있는데, 전아한 형식미를 갖추고 있으며 춤사위가 매우 분화되어 종류도 다양하다. 이는 산대놀이가 궁중의 산대도감과 서울·경기 지역 민속춤의 영향에서 기인된 것으로 보인다.

산대놀이의 춤사위 특징은 도약춤跳躍舞보다는 답지춤踏地舞이 발달되었으며 여유 있고 우아한 중장년의 중후한 멋을 느낄 수 있다는 점이다. 산대놀이춤은 장단의 유형별로 나누어 볼 때, 일반적으로 엮불장단의 춤은 ‘거드름춤’, 타령장단의 춤은 ‘깨끼춤’, 굿거리장단의 춤은 ‘건드령춤’이라고 부른다.

엮불장단의 거드름춤은 삼진삼퇴三進三退의 전아典雅한 의식춤이며, 느린 엮불장단에 맞추어 주로 팔을 벌리고 갈지자걸음으로 활개펴기와 꺾기, 사방에 합장을 하는 팔뚝잡이가 특색이다. 또한 거드름춤을 춘 후에는 반드시 굿거리장단춤이나 느린타령춤을 추고 이어서 자진타령의 깨끼춤을 동반한다. 거드름춤이 무게 있고 느리고 의식적인 성격이 강한 춤이기에 이어서 일반 속도의 멋진 건드령춤을 추고 다시 빠른 타령장단의 깨끼춤으로 신명을 풀면서 마무리 짓는다.

거드름춤은 장삼이나 한삼·도포자락을 거머쥐고 유장하게 추기 때문에 ‘거드럭거린다’, ‘거드름 피운다’라는 의미를 지니고 있다. 몸의 마디마디의 흥과 멋을 풀어 감듯이 꿈틀거리며 긴엮불장단에 따라 노장·옴중·연잎·눈곱작이·상좌上佐와 같은 승려 신분의 배역들에 의해 전형적인 의식춤으로 연출된다. 엮불 거드름춤 중에서 첫상좌의 ‘합장배춤’은 천신계 고하는 의식춤이며, ‘관불임’이라고 부르는 탈놀음판의 시작을 고하는 인사이기도 하다. 이어서 삼진씩 동서남북 사방을 차례로 걸어가 ‘사방재배(사방치기)춤’과 ‘팔뚝잡이춤’을 추는데 이는 사방 제신계 축원하며 잡신을 쫓는 구나의식춤이다. 옴중 거드름춤은 먼저 큰소리로 엮불장단을 청하면서 ‘불림춤’을 추고 나서 ‘삼진삼퇴춤’으로 전진후진을 하고 ‘용트림춤’을 추는데, 이는 용이 세상에 나와 여기저기 세상 물정을 돌아보며 온몸을 꿈틀거리면서 불을 품듯이 포효咆哮하는 동작의 춤이다. ‘활개춤(활개펴기, 활개치기)’은 용이 세상사를 둘러보고 승천하려는 요동의 춤이다. 노장 거드름춤은 엮드려 추는 ‘복무伏舞’와 삼진삼퇴의 ‘갈지자걸음춤’ 등이 있다. 이 상과 같이 엮불장단의 거드름춤은 몸의 마디마디에서

풀어져 나오는 내면적인 춤과 무게 있게 움직이는 걸음걸이, 그리고 바로 노출시키지 않고 깊은 곳으로부터 하나하나 풀어내는 흥과 멋이 담겨 있다.

그리고 타령장단의 ‘깨끼춤’은 산대놀이의 기본이 되며 흥과 신을 풀어내는 춤이다. 집단적이며 대중성을 띤 민중 순수한 감정의 발로에서 자연발생적으로 생긴 춤이기 때문에 주로 팔뚝중, 취발이, 말뚝이와 같은 민중성을 띤 인물들이 추는 춤이다.

이상에서 볼 때, 산대놀이춤에서 엮불 거드름춤이 특수 배역의 종교적인 의식춤이라면, 타령깨끼춤은 일반 민중 배역의 대중춤이라 할 수 있으며, 굿거리장단의 건드령춤은 엮불에서 타령으로 넘어가는 징검다리춤이며 멋을 내는 허튼춤이다.

송파와 애오개와 같은 상업 지역은 사람이 많이 몰렸던 곳이기에 상인들은 영업을 위해 연희패를 불러서 공연시켰던 것으로 생각된다. 특히 송파장에서 행해지던 송파산대놀이는 한강 송파나무를 본거지로 강원도에서 뗏목으로 임산물을 실어 날랐고, 삼남 지방의 마행상과 보부상들이 송파장으로 몰렸다. 백중 후 농한기에 일주일씩 탈춤판을 벌렸는데, 낮에는 풍물판, 줄타기판, 씨름판, 소리판을 벌이고 저녁이 되면 불을 밝히고 산대놀이춤판을 벌였다.

송파산대놀이춤에는 엮불장단의 거드름춤으로 첫상좌의 합장재배춤·사방재배춤·팔뚝잡이춤이 있고, 옴중의 용트림춤, 삼진삼퇴춤, 활개춤 등이 있으며, 노장의 복무·갈지자춤·삼진삼퇴춤·활개춤이 있다.

송파산대놀이 타령장단 깨끼춤 춤사위로서는 화장무·반화장·잦은 화장·곱사위·여단이·여단이 어르기·긴여단이·배치기·여단이 배치기·화장 배치기·어깨치기·깨끼리·연풍대(염풍대)·돌단이·거울보기·팔뚝잡이·명석말이·덜미잡이·자라춤·장단먹기·궁둥치기·배춤·갈지자춤·양반까치걸음·취발이까치걸음·빛사위·갈지자걸음·뒷짐걸음·원숭이 재롱춤·활개걸음·건드령·깁충걸음 등이 있다.

타령장단에는 느린타령과 자진타령이 있는데, 느린타령은 엮불장단춤에 느린타령춤을 거쳐 자진타령춤으로 이어서 춘다. 상좌춤과 옴중춤, 노장춤에 나타나며 노장은 느린타령춤을 굿거리장단으로 바꿔 추기도 한다. 느린타령은 굿거리장단과 속도가 유사하며 느

린 염불장단춤에서 빠른 타령장단으로 넘어가는 중간 속도의 춤으로 멋스럽게 춘다. 굿거리장단의 건드림춤은 등퇴장이나 길놀이할 때 주로 걷는 춤으로 추며, 춤판에서는 즉흥적으로 멋지게 추는 허튼춤으로도 춘다.

송파산대놀이의 화장무와 자진화장이 깨끼춤의 성격을 대표하는 기본춤사위이다. 여다지는 풍농과 인간 승리를 구가하는 환희적인 춤사위로 깨끼춤에서 가장 활발한 춤사위이다. 굵사위는 어원으로 보서는 ‘굵새’, ‘굵추춤’ 또는 ‘두 굵’, ‘두 배’로 춘다고 하나 농경행위에서 도리깨질, 팽이질과 흡사한 춤으로 손을 앞으로 찍어 모았다가 뒤로 잡아 짓히는 힘찬 농경동작을 연상케 하는 춤이다. 멍석말이는 말 그대로 농사일에 쓰이는 짚자리를 말듯이 팔을 머리 뒤에서 앞으로 감아 내리는 춤사위인데, 해서탈춤과 같이 한삼을 끼고 하는 사위춤이 되면 ‘외사위’의 뿌리는 춤이 된다. 건드림은 어깨춤이 주가 되어 몸속에서 흥을 풀어내는 춤사위이다. 깨끼리는 한 발을 기억자로 들고 한 발로만 딛고 서서(깨끼발) 깨끼춤사위의 팔동작들만 모아서 추는데, 손동작은 건드림·여다지·무릎치기·팔뚝잡이를 하는 손목놀림이 아기자기한 손춤사위로 대무對舞할 때 상대방과 수화를 하듯 어울리는 화합의 춤이다.

양주별산대놀이도 본산대놀이인 사직골 딱박이패와 구과발 등지에서 연희자들을 초청하여 산대춤판을 벌였다. 본산대놀이들이 소멸하자 양주에서 직접 탈을 만들어 놀기 시작하면서 산대놀이가 전승하게 되었다. 양주별산대놀이의 염불장단 거드름춤은 상좌의 합장재배춤과 사방치기가 있는데, 사방치기는 상좌·옴중·노장이 추는 춤으로 동서남북 네 방위로 방향을 바꾸며 뒷발을 한껏 벌린 채 몸을 낮춰 팔뚝잡이춤 모양으로 추는 춤이다. 팔뚝잡이는 상좌·옴중의 춤인데 왼손으로 오른 팔꿈치를 받치고 고개를 끄덕이면서 사방신에게 벽사진경을 아뢰는 의식춤이다.

고개끄덕이는 옴중이 불립을 끝내고 뒤로 세 발씩 물러나면서 근경을 살피듯이 끄덕거리는 춤이다. 용트림은 옴중이 긴 떡장삼 끝을 휘어잡고 등에 그려진 용이 세상 밖에 나와 꿈틀거리듯 근육질의 몸부림으로 사방치기 하는 춤이다. 너울질은 옴중·노장의 춤으로 용이 날아보려고 활개 치듯 앞뒤 걸음으로 요동치는 춤이며, 활개뛰기는 상좌·옴중·노장의 춤으로 날아가듯 양

팔을 펴들고 삼진삼퇴하는 춤이고, 활개뛰기는 학이 날개를 펴고 날아가듯 펼쳐진 일직선의 양팔을 한쪽씩 접어 올렸다 내렸다 하는 동작이다.

부채놀이춤은 연잎의 춤으로 눈살이 비치면 사람이 죽기 때문에 부채로 가리고 사방을 돌며 탈판의 잡귀 침범을 막는 춤이고, 돌단춤은 눈끔적이의 춤으로 몸을 낮춰 연풍대처럼 사방을 돌며 잡귀 침범을 막는 춤이다. 복무는 노장이 엎드렸다 일어나 삼진삼퇴하는 춤이다.

양주별산대놀이의 타령장단 깨끼춤 가운데 ‘제자리깨끼’는 제자리에서 추는 깨끼춤이며, ‘엇새기깨끼’는 발을 이쪽저쪽으로 엇놓으면서 앞으로 가는 깨끼춤이고, ‘곧은치기깨끼’는 발 사이의 거리를 좁혀가며 앞으로 직진하는 깨끼춤이며, ‘노장깨끼’는 엇새기깨끼로 나가되 장삼을 휘두르며 굵실굵실 걷는 깨끼춤이다. 그리고 타령 깨끼춤에는 다양한 춤사위들이 있는데, 허리잡이·목잡이·멍석말이·너울질·고개잡이·여단이(여다지)·굵사위·깨끼리·자라춤·어깨춤·팔뚝잡이·까치걸음·목잡이·취발이까치걸음·양반까치걸음·빛사위걸음·갈지자걸음·짐거리걸음·원승이걸음·두루치기걸음 등이 있으며, 대무나 삼진삼퇴에도 깨끼춤을 춘다.

송파와 양주 지역 산대놀이춤의 지역적 차이는 양주별산대놀이가 염불장단의 거드름춤이 발달하였고, 송파산대놀이는 타령장단의 깨끼춤이 발달했다는 점이다. 특히 양주는 연잎과 눈끔적이의 염불 거드름춤이 전승되고 있고 송파는 연잎과 눈끔적이의 거드름춤이 현재 전승이 단절되었으나, 송파는 원래의 12박 염불장단을 지키고 있는 데 비해 양주는 근대에 변화된 6박 염불장단을 전승하고 있다는 점이다. 또한 타령장단의 깨끼춤사위에서도 조금씩 차이가 있다. 깨끼춤의 가장 기본춤을 양주는 ‘깨끼(배기는 춤)’라고 하고 송파는 ‘화장무(자진화장)’라고 말한다는 것이다. 이들은 명칭이 다르나 같은 계통의 기본 춤사위이며, 각기 분화된 춤사위를 가지고 있다.

또한 공통적인 춤사위는 위의 기본춤을 제외하면 상좌의 팔뚝잡이, 두루치기(한삼치기), 소무의 자라춤, 옴중의 장삼치기, 양반의 까치걸음 등 개성적인 배역에서 공통점을 보이고 있다.

특징 및 의의 우리나라 전국에 분포된 탈춤 중에서 중부 지방의 산대놀이춤은 타지방의 탈춤보다 비교적 전아한 맛이 있고 형식미를 갖추고 있다. 이는 궁중의 산대도감춤의 직접적인 영향을 받았고, 아마 경기인들의 기질과 삼현육각의 악기구성과 반주음악이 궁중의 영향을 받았기 때문인 것으로 보인다.

그리고 춤사위 형식적인 면에서 해서탈춤(봉산, 강령, 은율)과 비교하여 산대놀이의 춤사위 특징을 살펴보면 1. 섬세하고 다양한 춤사위, 2. 동적인 춤사위보다 정중동의 춤사위가 발달, 3. 해서탈춤보다 염불장단의 춤이 발달, 4. 팔사위에서 뿌리는 '한삼춤'보다 감치고 조이는 '손춤'사위가 발달, 5. '도약춤'보다 '답지춤'이 발달하였다.

이와 같이 산대놀이 춤사위를 해서 지방의 탈춤과 비교하면, 해서탈춤은 활달한 남성적 청년의 춤이라면, 산대놀이 춤사위는 우아한 여성적 중장년의 춤이라고 비유할 수 있다. 이는 몸 마디마디에서 풀어져 나오는 내면적인 춤과, 무게 있게 움직이는 걸음걸이춤에서 기인한 표현이라 할 것이다.

산대놀이 춤사위의 상징적인 의미는 마을의 수호와 병마퇴치의 구니(驅離)행위와 풍년을 염원하는 농경행위 모방과 성행위의 모방으로 풍년을 염원하고 생산을 협동하는 풍요사상에 기인한다. 이는 민중의 애환과 갈등, 빈곤과 박해받는 서러움을 교감함을 전제로 하는 평등사상의 발로에서 시작된 것이라 본다.

염불장단의 거드름춤의 특징은 느린 장단의 특성 상 몸의 마디마디의 흥과 멋을 풀었다 감는 춤으로 일종의 종교적인 염원의 가락에 맞추어 추는 것이며, 그 형태는 인욕(忍慾)적인 몸짓춤이며, 학대받는 민중의 꿈틀대는 몸부림으로 볼 수 있다. 이 춤의 특징은 삼진삼퇴의 전형적인 의식춤이며, 도무가 없이 주로 팔을 벌리고 느린 염불장단에 맞추어서 사방에 축원하는 팔뚝잡이가 특색이다. 또한 노장의 염불춤은 완전한 마임(mime)으로 연극적인 동작을 그대로 행하면서 단조롭고 완만한 형태로 움직이는 느린 동작의 춤이다. 이렇게 염불장단의 거드름춤은 종교적인 색채가 짙은 춤으로 주로 벽사진경의 의식춤에 속하는 것들이다. 대체로 양주나 송파의 거드름춤은 첫상좌의 합장재배, 움중의 용트림, 노장의 복무와 같이 그 배역만의 독특한 춤사위

에서는 거의 같은 유형으로 나타난다.

깨기춤의 '깨끼'는 '깨긴다', '깎는다', '깎아 내린다', '깎아 없앤다'라는 의미로 여러 가지 손춤을 하며 건너나 제자리춤이다. 동작은 절도가 있고, 무술적인 동작과 농경적인 동작 등 손짓이 많고 매듭이 확실하고 섬세하며, 무뎡이 작은 것이 특징이다.

참고문헌 민속극(전경옥, 고려대학교 민족문화연구소, 1993), 산대탈놀이(서연호, 열화당, 1987), 송파산대놀이 연구(이병옥, 집문당, 1981), 양주별산대놀이(정형호, 화산문화, 2000), 한국전통연희사전(전경옥 편저, 민속원, 2014).

필자 이병옥(李炳玉)

◆ 살풀이춤

정의 살풀이라는 무악(巫樂) 장단에 맞추어 수건을 들고 추는 남도(南道) 무속 계열의 민속춤.

내용 살풀이춤은 살(煞) 또는 액(厄)을 예방하거나 풀기 위한 무속에서 나온 제의적 성격의 춤에서 유래한다. 그러나 한말 신분제의 폐지로 무인(巫人)들이 무업(巫業)을 버리고 그중 일부가 기방(妓房)에 모여들면서 감상을 위한 예술춤으로 정착된 것으로 보인다. 따라서 살풀이춤은 무속춤으로 출발해 재인이나 기생 등 예인에 의해 기방 예술로 자리 잡았으며, 근대 이후에 무대화를 거치며 장르화되었다고 하겠다. 살풀이춤에 내재된 심성은 깊은 한(恨)이지만, 단순히 슬픔에 머무는 것이 아니라 환희와 신명의 세계로 승화시키는 이중 구조의 인간적 감정



살풀이 | 1983 | 국립중앙극장



살풀이 | 2009 | 이병욱



살풀이 | 2016 | 백경우

을 표현한다. 따라서 한의 감정은 정체되어 있는 것이 아니라 풀어내는 과정을 통해 승화의 길로 접어드는데, 맺고, 삭히고, 움켜 안는 등의 소극적인 정서와 포용하고, 풀어내고, 펼쳐내는 적극적 정서가 서로 교차하며 발전해 간다.

살풀이는 무속에서 파생된 용어로 살을 푼다는 뜻이다. 따라서 살풀이춤은 ‘살을 푸는 춤’으로 해석할 수 있다. 그러나 오늘날 전승되는 살풀이춤은 살을 푸는 제의적 모습은 찾을 수 없고 고도로 예술화된 기예적 양상이 나타난다. 이렇게 볼 때 현행 살풀이춤은 ‘살(絲)+풀이+춤’의 연결이 아니라 ‘살풀이+춤’, 즉 ‘살풀이(음악)’에 맞추어 추는 ‘춤’이라는 해석에 더욱 근접해진다. 살풀이춤을 ‘남도 무속 계열의 춤’이라 말하는 이유는 결국 남도(전라도) 무악(巫樂)인 남도 시나위 음악에 맞추어 추는 춤이라는 뜻이다. ‘시나위’는 무의식(巫儀式)에서 사용될 때 살풀이·도살풀이·동살풀이·불림·진양·안진반·덩덕궁이·신임(대탁놀이)장단 등이 쓰이고 춤 반주로는 살풀이·덩덕궁이장단이 주로 쓰이지만, 현재 감상용으로 정착된 살풀이춤의 음악은 일반적으로 살풀이장단이나 굿거리장단으로 시작해 자진모리장단(자진살풀이, 자진굿거리)으로 넘어가는 구조를 띤다.

남도 시나위는 상당히 짙은 색깔과 화려한 가락에 애조 먼 계면조의 선율적 특성을 가지고 있다. 이 때문에 남도 시나위가락을 ‘살풀이’와 같이 느린 장단에 맞추면 구슬픈 느낌을 주게 되며 ‘자진모리’와 같은 경쾌한 장단에 얹으면 화려한 음색이 돋보이면서 밝은 느낌을 주는 것이다. 살풀이춤이 ‘한(恨)에서 신명으로 승화’

되는 특성을 가지고 있다는 것은 이러한 음악적 구조와 관계가 깊다.

‘살풀이춤’의 기록은 20세기 초부터 보이기 시작한다. 1918년 전국의 기생 605명의 가무(歌舞) 기예를 수록한 『조선미인보감』에 대정권변 기생 김옥래와 리명화의 특기 종목으로 “남중속무(살푸리춤)”가 기재되어 있다. 1938년 한성준의 조선음악무용연구회에서 개최한 고무용대회(古舞踊大會)에 ‘살푸리춤’이라는 작품이 공연 연목(演目)으로 소개되고 있다. 이렇듯 살풀이춤은 무속에서 발생하였으나 20세기 초 권변과 극장무대를 통한 다양한 연행 과정을 거쳤으며, 해방 이후에는 국가무형문화재로 지정되어 전승·보존되고 있다. 현재 살풀이춤은 한성준 계열의 한영숙(1920~1989)류와 국가무형문화재 제97호로 지정된 이대조 계열의 이매방(1927~2015)류 및 김덕순의 계보를 잇는 김숙자(1927~1991)류의 살풀이춤이 있다. 그리고 시도무형문화재에는 경기도 무형문화재 제8호인 이동안류, 대구광역시 무형문화재 제9호 권명화류, 대구광역시 무형문화재 제18호 정소산류, 전라북도 무형문화재 제15호 최선류, 대전광역시 무형문화재 제20호 김란류가 있다. 2015년 1월에는 한영숙류 살풀이춤이 서울특별시 무형문화재 제46호로 지정(예능보유자 이은주)되었다. 이들 중 작고한 보유자의 경우 이매방류는 정명숙·김정녀·김정수(예명 김명자)가, 김숙자류는 김운선·양길순이, 이동안(1906~1995)류는 김복련이, 정소산류는 백년옥이 전승하고 있다.

살풀이춤은 이렇듯 일종의 형식을 갖추어 특정한

형태로 전승되고 있지만, 본래는 개인의 멋이 담긴 춤인 까닭에 즉흥성이 강한 한국춤의 묘미를 잘 나타내는 춤이다. 따라서 살풀이춤은 일정한 틀 안에서 완전히 숙련됨과 동시에 틀을 벗어난 개인의 개성과 창조성이 발휘되어야 하는 고도의 기량이 요구된다. 이에 원로 예인들은 살풀이춤을 ‘승무와 검무를 모두 배운 뒤에 출 수 있는 춤’, 내지는 ‘춤이 곧삭아야’ 또는 ‘출 게 있어야’ 추는 춤으로 표현하였다.

1985년에 한국일보사에서 출간한 전통춤 화보집인 『한국의 명무』에는 ‘살풀이(춤)’ 명무가로 부산의 강창범, 광주의 공대일, 마산의 김계화, 해남의 김록주, 그리고 판소리 명창 김소희와 김유앵, 군산의 두한수, 성운선, 장금도, 전주의 장녹운, 진주의 정금선, 남원의 조갑례(조갑녀) 등이 수록되어 있어 과거에는 개인적인 살풀이춤이 매우 다양하게 존재했음을 알 수 있다. 특히 이들 중에는 살풀이 수건을 들지 않은 맨손으로 추는 경우가 많이 나타나며 소고를 들고 추는 경우도 발견된다.

특징 및 의의 오늘날의 살풀이춤은 다양한 전승 유파가 존재한다. 유파의 형태(특징)를 구분하는 요소는 지역성과 사사(師事) 계보의 차이에서 오는데, 지역을 기준으로 크게 중부류와 호남류 및 영남류로 나뉜다.

궁중과 인접한 경기·충청 지방의 중부류 춤은 품격이 높고 멋이 있으며 절제미가 돋보인다. 현재 중부류의 살풀이춤은 모두 재인(才人) 계통이 전승되고 있는데 대표적으로 한영숙류와 김숙자류가 있다. 20세기 이후 근대 극장을 주요 활동 무대로 삼은 한영숙류 살풀이춤은 재인 출신인 조부 한성준의 영향으로 남성적인 담백함과 고고한 자태미를 지니고 있으며, 극장 무대를 주요 연행공간으로 활동함으로써 일면(一面)의 감상 공간을 의식한 춤사위를 지니고 있다. 따라서 너른 무대 공간의 여백을 채우는 사선과 직선의 춤사위가 발달해 있고, 잔 호흡의 사위보다는 절제되고 지나치지 않으면서도 단아한 균형미를 보여 주는 동작과 동선이 발달해 있다. 한영숙의 살풀이춤은 중부류의 품격 있는 스타일로서 어둡거나 심각하지 않고 귀족적인 멋을 지녔다 할 수 있다.

한편 전통적 공간인 굿판에서 전승된 김숙자류 살풀이춤은 마을의 안녕과 풍년을 기원하는 경기도도당

곳에서 유래된 춤으로서 도당굿의 여덟 마당을 모두 마치고 난 뒤 마지막 뒤풀이의 성격으로 추어지는 춤이다. 의상은 치마를 말아 허리에 돌려 매며, 무속의 도살풀이에서 쓰이는 2m 가량의 긴 명주 수건을 사용한다. 이 춤은 무기(巫氣)가 서린 듯한 기운을 자아 내어 굿판의 공간에서 유통되었음을 짐작할 수 있으나, 한편으로는 춤 진행 중간에 고개를 끄덕거리는 목젓놀음의 기교를 보이거나 허리를 깊게 굽히고 호흡을 푹 떨어뜨리어 움직임을 멈춘 채 장단을 먹는 사위 등이 보여 전문 예인인 창우(倡優)들이 전승한 토속적이고 예술성이 강한 춤임을 증명하고 있다. 대대로 무업(巫業) 집안 출신이자 재인청 출신인 김숙자의 살풀이춤은 조부인 창우 김석창(판소리 중고제 명창)과 부친 김덕순(판소리 명창)의 계보를 잇는 재인청류에 속하기도 한다.

호남류에 해당하는 살풀이춤으로는 이매방류와 최선류가 있다. 판소리와 시나위, 산조, 육자배기, 무악(巫樂), 농악 등 다방면의 예악문화가 꽃을 피운 호남 지역의 살풀이춤은 다채로우면서도 깊은 춤사위의 맛을 지니고 있다. 호남류는 대부분 권변에서 전승된 사실이 확인되는데, 어려서부터 권변에서 춤을 배운 이매방은 여성적인 기방계 살풀이춤의 교태미가 담긴 춤사위를 표출한다. 이매방류 살풀이춤은 고도로 다듬어진 뛰어난 기교의 전형적인 기방 예술 춤이다. 권변 기생들의 춤 연행은 주로 좁은 방안의 공간에서 이루어졌기 때문에 아기자기하고 섬세한 춤사위를 보여주며 사방에서 감상할 수 있는 원형적인 춤 형태를 지니고 있다. 그러나 재인 출신인 이대조에게 사사한 이매방류는 호탕한 남성미와 활달하고 힘 있는 춤사위 또한 내포하고 있다. 여성의 교묘하고 화려한 매력과 남성의 민첩하고 역동적인 이중적 멋으로 관객을 사로잡는 것이 이매방류의 특징이라 하겠다.

한편 호남류에는 동초수건춤이라 불리는 호남살풀이춤도 있다. 최선(본명 최정철)이 전주 전동권변에서 추월이라는 기녀에게 배운 이 춤은 여성적인 곡선과 섬세한 면이 많으며 깊이 가라앉은 호흡으로 한풀이를 하듯 추는 것이 특색이다. 어깨에 바위를 들쳐 메듯이 무거우면서도 엇가락으로 어깨춤을 멋있게 얼러 주는 춤사위가 특징이다. 외형미보다는 이야기를 담아내는 듯 고도의 내면세계를 한의 정서와 신명으로 풀

어내는데 시원스러운 동작과 변화의 폭이 큰 춤동작, 사위 등이 나타난다. 이매방과 최선의 두 호남류 살풀이춤은 권번에서 배웠다는 공통점을 지니고 있지만, 이매방의 살풀이춤이 교태가 있는 화려하고 성숙한 여성미를 표출한 것이라면 최선의 호남살풀이춤은 이야기를 담아내는 듯한 내면적인 정서를 섬세하고 활달한 표현으로 구사한다는 데 차이가 있다.

영남은 지리적으로 웅장한 산세의 영향을 받아 춤역시 폭이 넓고 동적이며 굽은 선과 넘치는 힘을 보여 준다. 다른 지역에 비해 춤의 종류가 많고 흥겹고 멋스러우며 투박한 춤사위가 특징이나, 동시에 고풍스럽고 우아한 미도 표출된다. 권명화의 춤사위는 발 디딤새와 손놀림에서 강직하고 투박한 경상도 춤의 특유한 미를 보여 준다. 허리를 꼴뚜기 세우고 무릎을 많이 굽히면서 직선적인 동작들과 시원스런 팔 동작에 큼직한 발 디딤새를 연출한다.

권명화의 살풀이춤은 전라도 나주 출신이자 판소리 명창인 박지홍의 남도 춤가락과 영남 지역의 무무巫舞에 삽입된 고풍이 형식이 가미되어 있다. ‘고’는 무속에서 사용하는 기다란 천이나 줄을 둥글게 매듭지은 것을 말한다. 이는 망자가 이승에서 풀지 못한 원한을 상징화한 것으로 ‘고풀이’는 곧 원한을 푸는 행위를 가리킨다. 권명화의 살풀이춤에는 이처럼 고를 매었다가 푸는 고풍이 동작이 삽입되어 살을 풀어내는 장면을 상징적으로 묘사하고 있다. 권명화류 살풀이춤은 느린 굿거리에서 박지홍류로 시작하다가 자진굿거리로 넘어갈 때 고풍이와 연풍대 동작을 보이고, 다시 늦은 굿거리로 마무리하며 끝을 맺는다.

영남 지역의 또 다른 살풀이춤으로 정소산^{1904~1978}류의 수건춤이 있다. 대구광역시 무형문화재 제18호로 지정된 정소산류 수건춤은 전승자에 따라 입춤, 살풀이춤, 입살풀이춤 등의 이름으로 불리기도 했다. 이 수건춤은 즉흥무와 흥춤으로도 불렸는데 바로 감정의 즉흥성을 중요시했기 때문이다. 정소산은 5세 때 대구 기생조합의 김수희 조합장에게 춤을 배우다가 17세에 서울 대정권번과 그 후신인 조선권번으로 옮겨 그곳에서 하규일^{河圭一, 1867~1937}(조선정악전승소 학감과 아악부원 양성소의 사범을 지냄)에게 궁중춤을 사사했다.

정소산류 수건춤은 살풀이춤과 비슷하기도 하지

만 궁중춤과 민속춤이 결합된 독특한 특성을 지니고 있다. 정소산은 평소에 팔과 다리를 크게 움직이되 동작은 조용히 무겁게 하며, 돌 때도 한 바퀴 이상을 돌지 않고 허리를 꼴뚜기 세우고 굽히거나 꼬는 동작을 거의 사용하지 않아야 한다고 지도하였다. 이렇듯 고고하고 기품 있는 형태를 강조하는 이유는 하규일에게 전수받은 궁중춤의 영향이라 할 수 있다. 그러나 정소산의 춤에는 궁중춤의 요소와 더불어 영남 지역 민속춤의 가락이 융해되어 있다. 이는 정소산이 조선권번에서 나와 대구권번의 춤 선생으로 자리를 옮길 때 자신이 배운 바탕인 궁중춤에 대구 지역의 토속적 기예를 결합시켰기 때문이다. 정소산의 춤에는 덧배기장단을 반주로 하는 다양한 수건사위와 수건을 입으로 물어 올리는 사위, 자반뒤집기 사위 등 민속적 기예의 개입이 확인된다. 인간 삶의 희로애락을 정중동의 신명 나면서도 애뜻한 가락으로 엮어 나가는 점이 정소산류 수건춤의 특징이라 할 수 있다.

한편 살풀이춤의 유파는 기방류와 재인류로 구분하기도 한다. 이 구분은 춤이 가지고 있는 전체적인 특성이 기방류의 형태나 재인류의 형태나에 따라 나눈 것이다. 재인에게 사사했어도 기방춤의 특성을 다분히 내포한 이매방의 경우는 기방류에 속한다. 그러나 재인류는 한 가지의 형태로 특정지어지는 것이 아니라 여러 형태로 나타나는데, 전승공간이 굿판이나 극장무대나 재인청이나에 따라 그 특성을 달리한다. 재인류의 계보 중에는 굿판에서의 형태를 모델로 하여 귀기^{鬼氣} 어린 분위기를 자아내는 김숙자류가 있고, 한성준의 조선음악무용연구회에서 근대적 공연 활동을 함으로써 무대화된 춤사위를 표출하는 한영숙류가 있으며, 재인청의 춤사위를 근간으로 삼아 민속적 원형을 간직한 이동안류의 살풀이춤이 존재한다.

이렇듯 살풀이춤은 춤이 연행된 공간(전승 및 공연 공간)과 사사 대상의 차이에 따라 여러 형태의 유형을 생산한 춤이라 할 수 있으며, 이는 다르게 말하면 과거에는 이런 다양함이 존재할 수 있는 공간과 전승 방식이 존재했었기에 가능했던 것이라 할 수 있다. 그러나 현재는 무형문화재 제도로 인해 스승의 유형을 그대로 답습하는 풍토가 정착됨에 따라 가변성과 즉흥성의 생동감 넘치는 생명력이 점차 사라져 가고 있다.

참고문헌 권명화 살풀이춤에 관한 고찰(김순주, 계명대학교 석사학위논문, 2000), 남성 살풀이춤의 미적 특성 연구-호남지방을 중심으로(최지원, 학술대회2, 한국예술교육학회, 2004), 류파별 살풀이춤을 통해 본 한국춤의 미(송미숙, 한국무용사학12, 한국무용사학회, 2011), 대구지역 수건춤의 유형적 특성과 전승 가치(오레지나, 한국무용교육학25 한국무용교육학회, 2014), 살풀이춤(이병욱·서승우, 국립문화재연구소, 1998), 전통춤평론집 춤풍경(김영희, 보고서, 2016).

필자 허영일(許榮一)

상모춤

정의 머리 위에 상모를 쓰고 채상을 돌리며 추는 춤.

내용 상모춤은 채상모(彩象毛)를 돌리면서 춤을 추기 때문에 지역에 따라서 채상소고춤, 채상모놀이, 채상벽구 놀이라고도 한다. 채상소고춤은 농악의 군악적 특성과 직업적인 예인들의 예술적 기량이 반영되어 창출된 기예의 한 가지라 할 수 있다.

군사 용품인 전립을 머리 위에 쓰고 채상을 돌리며 다양한 형태의 소고 동작을 펼쳐 보인다. 따라서 전통 무예나 고난도의 곡예와 같은 빠른 몸놀림을 통하여 상무적 기풍을 견지하고 있다는 점이 큰 특징이다. 이러한 특징은 무예를 중시, 숭상하는 농군(農軍)들의 공통적인 기질 또는 경향을 말하는 것으로 농악의 군악 관련 설에 근거하고 있다. 조선시대 농민들은 병농일치(兵農一致)의 징병제도 아래서 평상시에는 생업에 종사하다가 유사시 동원되어 군사 훈련을 받았다.

이러한 사정을 염두에 두고 보면 농군악 및 채상소고춤은 방위 구역의 지리적 여건과 군사적 환경에서 창출된 놀이로 추정해 볼 수 있다. 특히 해안 지역이나 전쟁이 잦았던 격전지 근처에서 외세의 침입에 대비한 군사 훈련의 과정으로 수행했던 다양한 동작들이 농군의 생활 놀이로 전환되면서 상무놀이 형태로 전용된 것이라 할 수 있다.

한편, 채상소고춤에는 태극의 형용으로 노는 경우가 많은데, 여기서 전통적인 민간신앙의 속성을 들여다 볼 수 있다. 주역(周易)에는 천지만물과 우주현상의 근원을 오행의 원리에 입각하여 풀이하고, 오행의 근원이 음양이며 또 음양의 근원이 태극이라는 사실을 밝히고 있다. 태극은 한국의 토속적 민간신앙과 깊은 연관을 맺으

면서 음양의 조화, 만물 생성의 근원을 의미하게 되었다. 채상소고춤을 비롯한 농악놀이를 할 때면 몸놀림의 기교나 진풀이 대형에서 태극 형상이 많이 표현되며, 음양의 조화를 이루어 낸다.

이러한 측면에서 보면 민간신앙에 녹아 있는 음양 오행의 속성이 상모춤에서도 갖가지 놀이로 발현된 것으로 여겨진다. 이후 농악의 후대적 양상으로써 채상소고춤은 주로 직업적인 걸립패 농악단체에 의해 갖가지 모습의 예술적인 형용이나 춤사위로 개발되면서 발달하였던 것으로 보인다.

채상소고춤은 주로 채상모 끝에 달린 희고 긴 띠를 돌리면서 춤을 추기 때문에 상모춤이라고도 한다. 호남좌도농악, 경기·충청도 농악, 경상도 농악에서 볼 수 있는데, 세 지역은 놀이의 형태나 내용이 약간 다르다. 그러나 현재는 서로 교류와 왕래를 하면서 견주다보니 거의 비슷한 형태의 춤사위를 구사한다. 채상소고춤은 의사·양사·꼭지사와 같은 기본 동작과 나비상·차고 앉는상·지계북·물푸기·솥웃벽구·자반뛰기·뒤집기 등의 지역적 특성을 지닌 동작들이 있다. 채상소고춤은 주로 상모 웃놀음으로 표현되는데, 허공을 휘저으며 돌아가는 채상의 멋과 화려함이 사람들의 관심과 흥을 크게 이끌어 낸다. 이때 긴 천이나 가느다란 종이 생피지가 돌아가는 모양새로 인하여 놀이판은 시각적으로 풍성해지고 강한 역동성이 느껴진다.

상모꾼이 손에 쥐고 노는 작은 북을 벽구(벼꾸) 또는 소고(小鼓)라 한다. 소고의 손잡이 끝은 일자형의 쪽뺨은 모양새지만 예전에는 나무막대에 삼각형 모형의 끈을 엮거나, 고리를 만들어 손목에 걸어서 치기도 하였다. 채상소고춤에서 갖고 노는 소고는 작고 가볍



열두발상모춤 | 1938 | 국립민속박물관



열두발상모춤 | 국립민속박물관

열두발상모춤 | 2008 | 국립중앙극장

기 때문에 춤을 추기에 적당하며 놀기에도 자유롭다.

상모꾼은 손에 움켜쥐기 편하고 연주하기 쉬운 소고를 자유롭게 놀리며 자신의 의지대로 갖가지 동작을 취한다. 상모꾼들이 추는 상모춤은 농악판의 분위기를 활기차게 하고 역동적이고 입체적인 모습을 연출함으로써 신명을 조성하여 놀이의 진행에 가속도를 붙인다. 이러한 까닭으로 상모춤의 화려한 채상 율음은 농악 놀이의 꽃으로 표상된다. 채상소고춤의 연행방식은 채상놀림, 소고놀림, 몸놀림 등 세 가지로 구분하여 살필 수 있다.

1. 채상놀림

1) 외사: 오른쪽이나 왼쪽의 한 방향으로 채상모를 돌리는 사위를 가리키는 말로 다드래기, 덧뵈기 등 모든 장단에 두루 쓰이는 놀림 형태이다. 이 형태는 전국적으로 보편화되어 있다.

2) 양사(양상모): 한 장단에 한 바퀴 반씩 오른쪽과 왼쪽을 번갈아 교대로 보며 채상 선을 돌리는 방식이다. 양사는 일반적인 평걸음에서도 하지만 대체로 까치걸음으로 뛰면서 행한다. 이 형태는 전국적으로 보편화되어 있다.

3) 꼭지사: 오른쪽이나 왼쪽으로 채상모를 한 바퀴씩 돌린 후 고개를 위쪽으로 꺾어 채상 끝을 꼭지로 향해 잡는 방법이다. 이 형태 역시 전국적으로 행하는 방식이다.

4) 짝음상(앞뒤로 젖히는 사위): 채상의 선 끝을 꼭지로 향하여 세운 채 앞뒤로 젖히며 노는 방식이다. 이것도 전국적으로 보편화되어 있는 동작인데, 평택농악에서는 ‘ 짝음상’, 강릉농악에서는 ‘꼭두상모’, 부산농악에서는 ‘꽃

이상모’, 진주삼천포농악에서는 ‘꼭지치기’라고 부른다.

5) 사사: 채상의 선이 오른쪽과 왼쪽 방향에서 두 번씩 빠르게 감아 돌리는 방식이다. 한 바퀴 안에 두 방향을 번갈아 놀기 때문에 빠른 형태의 채상놀음이다. 양사는 오른쪽과 왼쪽 한 번씩 번갈아 가며 채상을 돌리는 것이라면 사사는 좌·우로 두 번씩 채상을 번갈아 돌리는 동작으로써 속도감에 있어서도 차이가 난다.

6) 일사: 좌·우로 빠르게 고개를 회전시켜 채상모를 한 바퀴씩 돌린다. 경상도에서는 이것을 번개상이라고도 한다.

7) 앉아서 일사치기: 앉은 채로 채상모를 좌·우로 빠르게 한 바퀴씩 돌린다. 이러한 동작도 전국적으로 보편화되어 있다.

2. 소고놀림

1) 사모잡이: 소고의 앞뒷면을 번갈아 치는 것을 말한다. 이것은 전국적으로 보편적인 소고치기 방식이라 할 수 있다.

2) 사채(역진굿놀이): 소고를 한 번 치고 얼굴 앞에서 세워 돌며 제자리에서 어깨춤을 추는 동작이다. 이 동작은 전라북도 지역의 좌도농악에서 볼 수 있다.

3) 지계북: 오른발 왼발 순으로 소고를 발로 치면서 회전하는 동작이다. 전북 우도농악과 영남농악에서 보인다.

4) 소고차고돌기(차고앉는상): 채상모놀이를 하면서 소고를 오른발로 차고 한 바퀴 돌아앉았다 일어서는 동작이다. 이 동작은 영남농악에서 볼 수가 있다.

5) 소고를 사선으로 올리기: 가볍게 앞으로 뛰면서 상체를 오른쪽 왼쪽으로 틀어 양손으로 소고를 잡고 왼쪽 밑에서 오른쪽 머리 위로 올렸다 내리는 동작을 한다. 이러한 동작은 경기, 영동, 영남 지방의 농악에서 볼 수가 있다.

6) 소고 잡고 발 옆으로 올리기: 소고채를 소고에 대고 좌우사선으로 올렸다 내리는 동작을 하면서 오른발, 왼발을 교대로 벌려 올리는데, 이러한 동작을 반복하며 논다. 이 춤은 영산농악을 비롯한 경상북도 일대와 강원도에서 볼 수가 있다.

3. 몸놀림

1) 연풍대(두루걸이): 연풍대는 상모꾼들이 뒤집기(자

반뒤집기)나 앉을사위를 하기 전에 제자리를 한 번씩 거꾸 돌며 전진하는 동작으로서, 왼발과 오른발을 교차 하며 계속 왼쪽으로 몸을 돌려 돈다. 지구의 공전과 마찬가지로 약사들이 큰 원을 돌며 진행되는 동시에 그 방향에 맞춰 자기 자신이 작은 원으로 계속 돌면서 나아가는 방식이다. 진주삼천포농악에서는 전체 대형의 진행 방향과 같이 가는 경우와 반대로 돌아가면서 연풍대를 하는 경우가 있는데, 뒤의 경우를 외돌이 또는 도드리라 지칭한다. 연풍대는 상모를 돌리며 원주상을 회전하는 동작으로써 전국적으로 보편화되어 있다.

2) 뒤집기(뒤집벽구): 연풍대의 한 방식인 두루걸이를 해서 일순간 몸을 뒤집는 경상도 특유의 벽구 동작이다. 뒤집기는 양발바닥을 땅에 붙이고 비벼 돌면서 땅바닥에 반쯤 누워 구르듯이 돌아치는 기술이다. 뒤집기는 허리를 깨끗하게 펴서 배와 등짝이 한 바퀴 완전히 뒤집어질 수 있도록 도는 것이며, 속도가 빠르고 균형감을 잃지 않으면서 거꾸 회전하는 기술이라 할 수 있다. 이 동작을 경상도에서는 바닥을 뒹굴며 돈다고 하여 '뒤집는 벽구'라 하기도 한다. 제자리에서 돌다가 점차 속도가 빨라지면서 땅바닥에 누운 듯이 뒤집어 돌아가는 동작은 상모춤 동작 가운데 가장 고난도의 기예이다.

3) 앉을사위(짚는벽구): 상모꾼이 쇠가락을 따라서 한순간 몸을 낮춰 왼쪽으로 돌아 땅을 짚고 다시 일어나 오른쪽으로 돌아앉는 몸놀림이다. 앉을사위는 제자리에서 펠쩍 뛰며 좌우로 한 번씩 돌아앉았다가 일어서는 방식과 상모꾼이 몸을 한참 뒤집고 넘어가다가 꺾고 맺는 장단에 맞춰 바닥으로 엎어 짚는 기예 등 두 가지가 있다. 이것을 앉은사위벽구라고도 부른다. 상모로 꼭지상을 한 번 친 뒤에 왼쪽으로 쪼그려 앉아 땅을 짚고 다시 반대로 돌아앉아 짚는 몸놀림은 격렬하고 빠르게 몸을 돌려 움직이면서 채상으로 몸을 휘감게 됨으로써 무예적 특성이 드러나는 몸짓이다. 이때 몸짓과 채상을 이용하여 좌우 태극 모양을 만들어 내는데, 이는 덧배기춤의 배김사위와 푸는 동작에 해당된다.

4) 솟을벽구: 상모꾼이 바닥에 앉았다가 솟아오르면서 행하는 동작이다. 땅에 몸을 내려 박고 난 뒤 다시 일어날 때 위로 몸을 솟구쳐 뛰어 오르는 방식이다.

5) 낙엽상(낙엽사위): 소고를 발로 차고 나서 앞으로 빠르게 연풍대로 전진하며 돌다가 순간 나아가는 것

을 멈추고 몸을 느리게 한 번 완전히 뒤집어 돌리는 동작이다. 제자리에서 동작을 느리게 취함으로써 하늘을 향해 뒤집힌 몸이 잠시 멈췄다가 아래로 떨어지는 것이 특징이다. 이는 낙엽이 바람을 타고 느리게 나풀거리면서 뒤집어 떨어지는 모양을 형용한 것이라 하여 낙엽사위라고도 한다.

6) 나비상: 나비 모양으로 춤을 추면서 도는 동작으로 전국 각 지역에서 한다. 진주삼천포농악에서는 등맞이 곳을 할 때 행하는 동작으로 상모꾼들이 왼손에 노란색, 오른손에 초록색 삼색띠를 하나씩 잡고 양팔을 벌렸다 오므리며 소고를 치고 나비 모양의 춤을 춘다.

7) 차고도는상: 채상모를 돌리면서 오른발을 올려 소고를 차고 나서 연풍대로 이어지는 동작이다. 호남과 영남농악에서 보인다.

8) 자반뛰기(삼단뛰기): 앞으로 나아가면서 오른발과 왼발을 공중으로 띄워 올려 원주상을 회전해 가는 동작이다. 이 동작은 주로 호남과 충남, 경기도 농악에서도 볼 수 있다.

9) 옆걸음치기: 외상모를 돌리면서 원 중심을 보고 옆걸음으로 뛰거나 앉아서 옆걸음을 치는 동작이다. 이러한 동작은 전국의 전 지역에서 하는 춤사위이다.

10) 까치걸음: 양사를 하면서 좌·우 양 방향을 번갈아가며 한 장단 안에서 두 동작의 발디딤을 하는 동작이다. 이 동작은 전 지역에서 하는 춤사위이다.

특징 및 의의 집단적인 상모춤은 농악판을 화려하게 만들며 전체의 생기를 북돋우고 신명을 끌어내는 구실을 한다. 상모춤은 가락의 흐름과 같이 가기도 하지만 때로는 어긋나게 표현되기도 한다. 장단에 맞춰서 앉았다가 일어나거나 빠르게 돌아치기도 하지만 한 박 어긋나게 하여 멈추거나 뒷걸음질로 되돌아가면서 악곡의 연주 속도를 배반하기도 한다. 이는 대열의 속도감을 높이고 줄이는 효과를 낸다. 상모꾼들은 나비처럼 너울거리며 판을 휘젓기도 하며 역동적인 동작으로 놀이판에 긴장과 이완을 적절히 조화시켜 낸다. 상모춤의 채상놀림은 대체로 발끝으로부터 시작된다. 땅을 밟고 옮기는 발 디딤새의 기교가 곧 채상소고춤의 신명과 예술성을 드높이는 구실을 한다. 소고놀림은 채상과 조화를 이루어 내며 몸놀림에 따라 소고의 위치에 변화를 가짐으로

써 전체적인 균형을 유지한다.

상모춤의 잔사위놀음은 가락의 흐름에 따라 자연스럽게 연결되고 발 디딤새와 오금질, 뽀뽀기 동작에서 어깨로 이어지는 몸놀림의 변화를 두드러지게 한다. 느슨한 가락은 발끝에서 시작하고 자진가락은 손끝에서 시작되어 전체의 흐름이 한데 뭉쳐 채상 위에까지 전달된다. 상모춤은 획일적인 것과 다양하고 자유로운 두 가지 요소를 지니고 있다. 여럿이 집단적으로 출 때는 역동적인 단결성과 일사분란하고 획일적인 군악적 통일성이 드러난다. 개인적인 춤사위를 구사할 때는 자유롭고 다양한 춤사위를 통해 여흥적이며 자신의 기량을 뽐내는 춤사위를 선보인다. 상모춤은 지역적 특징과 춤추는 사람의 기량에 따라 다양한 미의식이 드러나고 자유로운 춤사위가 구사된다.

참고문헌 농악(정병호, 열화당, 1986), 농악12차 벽구놀이의 표현양상과 지역적 특성(남성진, 비교민속학57, 비교민속학회, 2015), 전립과 농악의 상모(이보형, 한국민속학29, 한국민속학회, 1997), 한국의 민속춤(정병호, 삼성출판사, 1995).

필자 남성진(南聖辰)



서낭굿탈놀이춤

정의 마을서낭굿에서 연희되는 의식무 중심의 탈춤 형태로, 허튼춤이나 덧배기춤 위주의 단순한 춤사위.

배출 서낭굿탈놀이는 마을굿에서 의식무 형태로 연희되는 단순한 형태의 탈놀이로 하회별신굿탈놀이, 예천청단놀음, 강릉관노가면극, 북청사자놀음, 자인팔광대놀이 등이 이에 해당된다. 대부분 마을이나 지역 수호신과 연관이 있으며, 무언의 몸짓이나 세시적 의식무의 성격을 지니고 있다.

하회별신굿탈놀이는 강신마당, 무동마당, 주지마당, 백정마당, 할미마당, 파계승마당, 양반선비마당, 혼례·신방마당으로 구성되어 있다. 마당별 주요 진행과 춤사위는 다음과 같다.

강신마당은 모든 배역이 참여하는데, 하회마을 뒤의 화산 중턱 서낭당에 가서 마을 서낭신에게 고하는

과정이다. 길군악(길매구), 굿거리, 자진모리장단에 따라 덧배기춤과 각자 배역에 맞는 춤을 춘다. 무동마당은 서낭당 앞에서 서낭신에게 제사를 지낸 후에 자진모리장단에 맞추어 각시는 무동꾼 어깨 위에 올라가 각시춤을 추고, 다른 배역들은 각자 덧배기춤을 추며, 행렬을 따라 하산을 한다.

주지마당은 암수 주지 한 쌍이 등장해서 자진모리장단에 맞추어 성적인 춤, 정화와 풍요의 주지춤을 추며, 초랭이는 옆에서 방정맞은 초랭이춤을 춘다. 백정마당은 백정이 왼손에 망태기(섬)를 들고, 오른손에 도끼를 어깨에 걸치고 등장해서 소를 타살하는 장면이다. 혼련마치(자진굿거리), 굿거리, 자진모리에 의해 백정이 몽두리춤과 덧배기춤을 추고, 백정걸음으로 움직인다.

할미마당은 할미가 혼자 등장해서 혼련마치(자진굿거리), 자진모리에 맞추어 덧배기춤, 엉덩이춤을 춘다. 이어 배틀을 돌리며 신세한탄을 하고, 쪽박을 들고 걸립을 하면, 각시광대도 같이 걸립을 한다. 파계승마당은 부네, 중, 초랭이, 이매가 등장하며, 부네의 방뇨를 훔쳐보던 중이 성적 흥분을 느끼고, 부네에게 접근하는 내용이다. 굿거리, 자진모리장단에 맞추어 각자 오금춤·몽두리춤·덧배기춤·맷시 있는 부네걸음·능청맞은 중의 걸음·비틀거리는 이매 걸음 등이 나타난다.

양반·선비마당은 양반, 선비, 부네, 초랭이, 할미, 백정, 별채가 등장한다. 양반과 선비가 지체와 학식을 자랑하며, 허세를 부리고 옆에서 초랭이가 두 사람을 오가며 희롱하는 양상이다. 굿거리와 자진모리장단에 맞추어 오금춤·몽두리춤·덧배기춤을 추고, 양반은 여덟팔자 양반걸음, 선비는 황새걸음으로 이동한다. 혼례·신방마당은 모든 탈놀이가 끝나고 일동이 돌아간 다음에, 각시광대가 신부 역, 청광대가 신랑 역을 하며, 양반광대의 활기에 맞추어 혼례를 치르고 어둠 속에서 신방마당이 비의로 이루어진다.

하회의 기본춤은 덧배기춤, 몽두리춤으로 영남 지역에 널리 분포된 춤이다. 덧배기춤은 영남배김새춤이라고도 하는데, 겹쳐 백이는 춤 동작을 말한다. 이 춤의 바탕이 되는 춤사위가 배김사위인데, 크게 뛰어 땅을 내려밟으며 지신을 위하는 춤사위로 강한 긴장감과 박

진감이 있다. 몽두리춤은 투박한 춤으로, 오른팔과 오른팔, 왼팔과 왼팔을 동시에 들어 올린 후 내려찍으며 추는 춤사위이다. 오금춤은 오금 비비기라고도 하는데, 오른 손으로 치마꼬리를 훑치고 왼손으로 웃고름을 잡은 채 다리의 오금을 맞대며 비비듯이 조심스럽게 움직이는 여성 춤이다.

한편 배역에 따라 다양한 춤사위가 나타나는데, 각시는 성황신의 현신으로 무동꾼 어깨 위에서 긴 명주수건을 휘달리며 손춤과 오금춤을 춘다. 주지는 전신을 휘감는 포가면을 쓰고 마당을 여덟팔자를 그리며 휘감아 돈 후 암수가 자진모리장단에 맞추어 성애의 춤, 정화와 풍요의 춤을 춘다. 백정은 몽두리춤과 덧배기춤을 추는데, 어깨를 들썩거리고 팔과 다리를 높이 쳐들며 다소 위협적이고 호방한 춤을 춘다. 할미춤은 허리를 노출한 할미가 엉덩이춤과 덧배기춤을 춘다. 부네는 양반의 첩으로 오금춤, 몽두리춤, 덧배기춤을 추며, 요염한 자세로 치마말기를 하고 오금춤을 춘다. 중은 능청맞은 춤, 부네는 맵시 있는 춤을 춘다. 이매는 바보역으로 옷을 풀어헤치고 다리를 절룩거리며 반신불수의 우스꽝스런 춤을 춘다. 상대역인 초랭이는 출랑거리며 돌이 대무를 한다. 양반은 여덟팔자걸음으로 헛기침을 하며 거드름춤을 추고, 선비는 곱방대를 손에 들고 꼬장꼬장한 인상으로 황새걸음으로 춤을 춘다. 특히 부네는 치마말기를 살포시 잡고 양반에게 다가 요염한 춤을 춘다.

강릉관노가면극은 의식무적 성격의 춤과 무언의 몸짓으로 구성되어 있다. 무언극으로 전승되는 이유는 단오제가 굿 중심의 의식으로, 신에 대한 굿탈놀이적 성격이 강하기 때문이다.

첫 번째 과장은 장자마리 등장으로, 포가면을 쓴 두 장자마리가 등장해서 불룩한 배를 내밀면서 마당을 빙빙 돌며 축원과 정화의 마당딱이와 돌담춤을 춘다. 마당딱이춤은 주위를 돌면서 도리깨 쳐내듯 사방신에게 축원과 축귀의 의미의 사방치기의 춤이다. 그리고 돌담춤은 놀이마당 주위를 연풍대처럼 빙글빙글 도는 춤이다.

두 번째 과장은 양반광대·소매각시과장의 사랑 장면으로, 양반광대가 소매각시에게 접근해서 구애의 춤을 추고, 서로 어깨를 맞대고 장내를 돌며 춤을 춘다. 마

주 서서, 또한 돌아가면서 어깨춤을 추기도 한다. 양반광대는 점잖게 양팔을 직선으로 올려 소매를 너울거리며 추는 직선사위춤이다. 소매각시는 얌전하게 손을 뒤집으며 상대방과 맞춤과 어깨춤을 춘다.

세 번째 과장은 시시딱딱이의 휘방 장면으로, 시시딱딱이 둘이 험악한 형상에 칼춤을 추며 등장한다. 이어 양반광대와 소매각시 사이에 끼어 밀고 잡아당기며 사랑을 휘방한다. 이들은 양반광대와 소매각시에게 접근해 너울질춤으로 상대를 희롱한다. 이 춤은 팔을 이리저리 휘두르며 날아갈 듯이 요동을 치는 춤이다.

네 번째 과장은 소매각시의 자살 장면으로, 시시딱딱이는 소매각시를 유혹하고, 양반광대는 시시딱딱이로부터 소매각시를 보호하는 춤을 춘다. 양반광대의 오해에 의해 소매각시가 자살을 시도한다.

다섯 번째 과장은 양반광대와 소매각시의 화해 장면으로, 양반광대가 소매각시를 용서하고, 소생하자 일동이 화해의 춤을 춘다.

연희적 맥락 속에 등장인물의 성격을 보면, 장자마리는 해신이 추상화되어 벽사적 기능을 수행하며, 시시딱딱이는 역신이 사람의 몸을 빌려 양반광대와 소매각시를 휘방하는 부정적 존재로 등장한다. 전체적으로 승고미가 부각되며, 갈등보다는 화해와 조화를 지향한다. 이 탈놀이는 원초적 굿탈놀이에 머물며, 신성성을 높이기 위해 무언을 유지하고 있다.

예천청단놀음은 경북 예천 지역의 마을제의에서 연희되는 무언의 굿탈놀이이다. 정월대보름 터서리당의 마을 수호신인 검덕부인을 위한 제의에서 이루어진 탈놀이 형태이다. 무언이란 점에서 강릉관노가면극과 상통한다. 이 탈놀이는 양반과 사대부, 쪽박광대, 중광대, 지연광대, 주지광대, 북광대 등의 인물이 등장해서, 모두 여섯 마당으로 진행한다. 인물들은 무언으로 등장하며, 이 탈춤은 원혼에 대한 진혼의식의 성격이 강하기 때문에 신성성을 유지하고 있다.

첫 번째 광대판놀음은 놀이판의 문을 여는 의식무이다. 두 번째 행의놀음은 젊은 쪽박광대를 사이에 두고 양반층간의 갈등 양상을 보이는 점에서 기존 양반관련 마당과 유사하다. 양반과 사대부가 등장해서 지체다툼을 하면서 쪽박광대를 두고 다툼을 벌인다.

세 번째 주지놀음은 두 명의 주지가 주지판을 들고

추는 벽사진경의 춤이다. 주지는 꿩 털로 장식한 주지판을 들고 춤을 추는데, 영험한 존재로 사악한 기운을 물리치는 벽사의 존재이다.

네 번째 지연광대놀음은 네 명의 지연광대들이 키탈을 들고 등장해서 여러 대형을 그리며 활발한 벽사적 의식무를 춘다. 동서남북과 사계절을 상징하듯, 사방과 전후좌우를 오가면서 군무를 춘다.

다섯 번째 열레방아놀음은 중 관련 마당으로, 탁발승이 쪽박광대의 유혹에 넘어가 과계하고, 열레방아가 중을 공격해서 쪽박광대를 차지한다. 그런 점에서 열레방아는 취발이와 유사하다. 쪽박광대는 튀는 몸짓과 춤, 경박한 표정으로 놀이판을 휘젓고 다닌다.

여섯 번째 무동놀음은 풍물굿의 무동춤과 같다. 다섯 조의 무동이 등장해 횡대형, 종대형, 원형의 다양한 대형을 이루며 무동춤을 춘다.

전체적으로 여섯 마당 중에서 네 개 마당이 벽사의 식무이고, 행의놀음은 양반마당, 열레방아놀음은 중마당과 관련이 있다. 대체로 의식무의 성격이 강하며, 서남굿탈놀이의 성격에서 크게 벗어나지 않는다.

북청사자놀음은 원래 함경남도 북청 지역 주민들이 정월대보름 밤에 사자 형상을 만들어 집집마다 다니며 놀던 세시놀이 형태이다. 북청 지역에서 월남한 예인들을 중심으로 재구성되어 국가무형문화재로 지정되었다.

첫 번째 길놀이과장은 마당돌이로, 길잡이가 막대를 휘두르며 놀이판을 정리한다. 두 번째 격쇠·양반과장은 격쇠가 양반과 등장하여, 사자놀이를 소개하며 재담을 주고받는다. 세 번째 애원성춤과장은 느린 굿거리 장단에 맞추어, 애원성 노래에 맞추어 춤을 춘다. 원래 북청 현지에 없던 춤으로, 〈애원성〉·〈돈돌날이〉·〈어랑타령〉 등의 민요를 불렀을 뿐인데, 월남한 후에 〈애원성〉 노래에 맞추어 춤사위를 만들어 삽입했다.

네 번째 거사·사당춤과장은 소고를 든 거사 2인이 마주보고 춤추는 사이로, 사당 2인이 등장하여 전체 4인이 십자형으로 움직이며 춤을 춘다. 다섯 번째 무동춤과장은 남녀 2인 무동꾼 위의 무동춤이다. 일정한 춤사위가 없이 어린 아이의 즉흥적인 귀여운 춤사위로 이루어졌으며, 무동꾼은 십자형으로 움직인다.

여섯 번째 꼬추춤과장은 꼬새춤이라고도 하며, 빠

른 장단에 맞추어 꼬추가 비정상적 춤을 춘다. 가슴과 등에 형겼을 넣어 꼬추의 형상을 하고, 몸을 뒤뚱거리며 손발이 뒤틀린 상태의 춤을 추는데, 관중에게 매우 인기가 있다.

일곱 번째 칼춤과장은 두 남성이 양쪽에서 등장해 중앙에 있는 칼을 집어 춤을 추고 서로 대무를 한다. 원래 사자놀이보다는 토성리의 관원놀이에서 추던 것을 삽입한 것이다. 여덟 번째 너두리춤과장은 활발하고 절도가 있는 춤사위로, 북청 여성들이 한식 다음날 남대천가에 모여 돈돌날이춤을 끌어와 삽입한 것이다. 곧 여성들이 양팔을 옆으로 들고 움직이거나 머리를 숙인 채 좌우로 가볍게 흔들며 춤추는 즉흥적인 춤이다.

아홉 번째 사자춤과장은 모두 세 부분으로 구성된다. 초장은 사자가 몸을 푸는 과장으로 좌우하상의 순서로 머리를 힘차게 돌리며 절도 있게 ‘모래치기’를 한다. 전에는 여러 기교를 부리고, 사자 몸에 방울을 달아 달랑거리게도 했으나, 지금은 특별한 기교를 부리지 않고 삼진삼퇴의 움직임만 한다. 중장은 사자 두 마리가 옆드리고, 기고, 뛰고, 입 맞추고, 몸을 털고, 머리를 좌우로 돌려 이를 잡고, 꼬리를 흔들며 몸을 굽기도 하는 등 여러 기교를 부린다. 텅기듯이 탄력 있고 힘 있는 춤을 춘다. 이때 승무가 시작되는데 사자를 중심으로 장삼을 공중에 뿌리며 춤을 춘다. 한편 사자는 양반이 준 토끼를 먹고 쓰러지게 되며, 주민들이 소생을 기원하고, 대사의 염불이 이어진다. 나중에 의원의 침과 감로수로 사자를 소생시킨다. 말장은 사자가 소생하여 일어나 춤을 추고, 승무춤, 거사 2인의 소고춤이 이어진다. 원래 북청 현지에서 한 마리가 나와서 춤을 추었지만 지금은 사자 두 마리가 등장한다. 이 놀이는 정월대보름의 사자춤 중심의 단순한 세시놀이에 애원성춤·사당춤·거사춤·무동춤·너두리춤·꼬추춤·칼춤이 여흥으로 덧붙여져 재구성되었다.

자인팔광대는 경남 자인 지역의 단오제에서 한장군을 추모하는 의식에 여흥으로 첨가된 탈놀이 형태이다. 전체 세 개 마당 중에 두 개의 탈마당과 하나의 놀이마당으로 이루어져 있다.

첫 번째 ‘양반과 말뚝이마당’은 양반과 말뚝이의 갈등과 화해의 구조로 이루어져 있다. 말뚝이가 양반과

극단적으로 대립하다가 쉽게 굴복하고 순종한다는 점에서 변형된 양반주도형으로 볼 수 있다.

두 번째 ‘양반과 본처·후처마당’은 양반, 본처, 후처 간에 결합-갈등-화해의 구조로 이루어져 있다. 영감이 본처와 다투다가 죽게 되며, 곳에 의해 희생하고 일동이 화합한다. 셋의 관계가 갈등 이후에 화해의 형태로 나타나는 것은 동해안별신굿의 ‘탈굿’과 유사하다.

세 번째 ‘줄광대와 곱사마당’은 자인단오제에서 전문예인들의 공중 줄타기 장면이 후대에 지상화되어 삽입된 것으로 보인다. 땅줄타기는 지상에서 몇 가지 줄타는 흥내를 내고 노래를 부른다.

자인팔광대에는 제씨(양반), 꼴씨(하인), 유씨(본처), 뽕씨(후처), 김씨(참봉), 줄광대, 곱사, 무당 등 여덟 명의 인물이 등장한다. 등장인물의 분포로 보아, 한국 탈놀이 인물형과 유사하지만, 인물의 성격을 보면 다소 이례적인 모습을 나타낸다.

제씨인 양반은 말뚝이나 팔뚝처럼 팔도유람하는 한량외의 모습을 보이기도 하고, 후처에 대한 애정 표현을 노골적 재담으로 드러낸다. 심지어 놀이판을 주도하는 진행자의 역할도 한다. 한편 죽었다가 희생한 후에 가해자인 본처에게 사과하고 화해의 노래를 권유한다는 점도 이례적이다.

꼴씨(하인)는 상전인 제씨(양반)에게 거친 욕설을 하다가 갑자기 굴복하고 순종하는 모습을 보인다. 그리고 자식이 없는 양반에게 여자를 소개해 후처로 맞아들이게 한 다음, 본처인 유씨에게 고자질하는 이중적인 모습도 보인다.

유씨(본처)는 뽕씨(후처)와 처첩 갈등 과정에 남편인 제씨에 대한 가해자로 등장한다. 그러나 유씨는 남편인 제씨를 죽게 했다가 나중에 다시 소생하자 남편이나 후처와 쉽게 화해하는 인물이다.

특징 및 의의 서낭굿탈놀이는 모두 마을 수호신과 연관이 있다. 하회별신굿탈놀이는 17세 여서낭신, 예천청단놀음은 비운의 여인인 검단부인, 강릉관노가면극은 대관령 국사성황신과 대관령 산신, 자인팔광대놀이는 왜적을 물리친 한장군이라는 주신을 모시고 있다. 북청사자놀음은 정월대보름에 사자의 형상을 하고 마을의 안녕을 비는 세시놀이에서 유래한다. 그리고 강릉관

노가면극과 예천청단놀음은 완전한 무언극이고, 하회별신굿탈놀이는 무언에 가깝다는 점도 특징적이다. 하회별신굿탈놀이와 북청사자놀음은 정월대보름의 탈놀이, 강릉관노가면극, 자인팔광대놀이는 단오굿에서 노는 탈놀이란 특징을 지닌다.

참고문헌 강릉관노가면극연구(장정룡, 집문당, 1989), 북청사자놀이연구(전경옥, 태학사, 1997), 예천청단놀음(한양명, 민속원, 2004), 하회별신탈놀이(성병희, 한국민속학12, 한국민속학회, 1980), 하회별신굿탈놀이보존회 연회본(하회별신굿탈놀이보존회, 한빛, 2007), 하회탈, 하회탈춤(임재해, 지식산업사, 1999), 한국가면극의 유형과 전승원리 연구(정형호, 중앙대학교 박사학위논문, 2005), 한국농경세시의 연구(김택규, 영남대학교출판부, 1991), 한국민속무용연구(김은경, 형설출판사, 1984), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1979), 한국의 전통춤(정형호, 집문당, 2002), 한국전통연희의 전승과 미의식(정형호, 민속원, 2008).

필자 정형호(鄭亨鎬)

설복춤

정의 농악 판굿에서 설복수가 설복을 들고 추는 춤.

내용 농악 판굿에서 북잡이가 추는 춤으로, 북채를 양손에 들고 북의 양쪽 편을 모두 연주하면서 추는 양복춤과 북채 하나를 들고 북을 치면서 추는 외복춤이 있다. 전국 각지에 전승되는 농악 판굿마다 즉흥적인 북춤이 연행되는데, 이때 북잡이들은 힘찬 가락과 춤으로 개인의 기량을 선보인다. 지역별로 특징과 양상을 각각히 살펴볼 수 있다.

날피복춤은 대구광역시 비산동 일대에서 전승된 북춤으로 정월대보름에 행하던 천왕^天매기굿에서 파생된 북춤이다. 덩더꿍이, 자반득(반직굿), 얹어빼기, 다드래기, 허허굿, 모듬굿, 살풀이굿, 덧배기 순으로 연행되며, 특히 덧배기가락과 춤이 특징적이다. 1986년에 대구광역시 무형문화재 제2호로 지정되었다.

밀양복춤은 국가무형문화재 제68호로 지정된 밀양백중놀이에서 추는 설복춤이다. 장정 다섯 명이 춘다 해서, 밀양오복춤이라고도 한다. 밀양백중놀이 과장은 크게 앞놀음인 잡귀막이굿, 모정자소리, 농신제와 작두말타기와 양반춤, 병신춤, 범주춤, 그리고 오복춤으로 구성된다. 장단은 크게 휘모리, 잣은덧배기, 늦은덧배



설복춤 | 국립민속박물관



복춤 | 2004 | 국립중앙극장

기 세 장단으로 구성되며, 늦은덧배기 춤은 크게 원을 그려서 돌고, 잦은덧배기에서 원 진안으로 들어가서 춤을 춘다. 원을 좁혀가면서 북 태를 친다.

전남 지역 광양버꾸놀이에는 북쟁이들의 개인놀이에서 비롯된 외복놀음이다. 가락이 다채롭고 허리를 굽혀 낮은 자세로 연주하면서 북 태두리를 치는 타법이 독특하다. 크게 느린버꾸가락과 자진버꾸가락, 된버꾸가락으로 구성되며 군무나 독무로 춘다.

밀양오북춤과 광양북춤 둘 다 어깨에 메는 일반적인 형태가 아니다. 밀양북춤은 어깨보다 조금 아래인 팔뚝에 감아서 지탱하며, 광양북춤은 손등에 감아 거머쥐는 형태로 마치 북을 손으로 잡고 있는 듯한 모양을 취한다. 밀양오북춤은 몸을 쪽 펴서 아랫배 위에서 북을 친다면, 광양북춤은 몸을 굽혀서 친다. 밀양오북춤과 날피북춤이 외복춤이라면, 광양북춤이나 진도북춤은 양복춤이다. 경상도의 빗내농악이나 무을농악에서는 대북을 연주하면서 양복춤을 춘다.

북춤으로 유명한 밀양 지방의 외복채의 북춤과 쌍북

채로 추는 진도북춤을 예로 북춤의 춤사위를 알아보면 다음과 같다. 외복채로 추는 북춤은 삼진삼퇴三進三退, 1박에 두 발 들기·제자리 회전·연풍대·까치걸음·발 벌리고 북치기·한 발에 북을 받치고 춤추기·두루걸음, 덧보기춤 등이·쌍북채로 추는 북춤은 어깨춤·빠른 걸음으로 회전·제자리 뛰기·연풍대·자반뛰기·옆으로 다리 들기·북치고 양손 옆으로 들기·갈지자 뛰기 등이 있다.

특징 및 의의 외복채로 북을 치는 경우 북을 몸 앞에 받치고 치는 것과 북 끈을 손에 말아서 얼굴 앞으로 올려서 치는 것이 있으며, 쌍북채로 치는 경우 북을 몸 앞에 받치고 양손으로 친다. 경상도 지역 농악 판굿에서 쓰이는 북은 대체로 큰 편이다. 북수들은 원박에 맞추어 힘차게 치면서 춤을 추며, 고깔을 쓰거나 머리에 띠를 두르고 춤을 추거나, 북을 치면서 상모를 쓰고 돌리기도 한다. 전라도 지역 농악 판굿에서 북쟁이는 자진가락으로 장단과 장단 사이에 엇박으로 북을 치면서 멋을 낸다. 북춤은 북의 북판과 북 굴레인 궁편을 원박에 치거나 장단 사이에 번갈아 치고, 춤을 추며 장단을 먹거나, 엇박으로 북가락을 변주하며 춘다.

참고문헌 광양풍물굿연구(양향진, 우석대학교 석사학위논문, 2003), 밀양오북춤과 광양북춤의 음악적 비교 연구(서정매, 남도민속연구13, 남도민속학회, 2006), 예술문화2(정유경, 계명대학교 예술문화연구소, 1986).

필자 박혜영(朴惠英)

설장구춤

정의 판굿에서 우두머리 장구쟁이가 나와 다채로운 가락과 춤으로 솜씨를 보이며 하는 연행.

내용 농악판에서 장구춤의 다른 이름은 설장구춤이며, 설장구놀이라는 명칭이 더 일반적이다. 판굿에서 장구쟁이가 나와서 설놀음을 펼치는데 이를 개인놀이라고 부르기도 한다. 오늘날 전승되는 설장구춤은 호남우도농악에서 비롯되었다 한다.

장구쟁이들끼리 미지기, 제자리 뛰기, 바꿈질, 삼진삼퇴, 옆걸음치기, 연풍대, 굿거리, 덩덕궁이, 세산조



설장구춤 | 1976 | 국립중앙극장

시 등 여러 가락을 치던 것을 김홍집이 혼자 나와 발림을 하며 구정놀이, 굿거리, 덩덕궁이, 세산조시, 동살풀이, 후두둑가락 등 장구쟁이가 펼칠 수 있는 모든 기교를 구사하게끔 구성했다. 설장구의 매도지라는 맺이 가락은 정읍의 이봉문 설장구에 의해 다듬어졌다고 한다. 호남 지역 설장구춤 중에서 김병섭류 설장구는 다스름, 휘모리, 동살풀이, 굿거리, 삼채, 연풍대로 구성되며 주된 춤사위를 소개하면 다음과 같다.

1. 숙바더듬: 오른손을 놀리는 동작이다.
2. 고깔더듬: 궁채로 고깔을 더듬는 동작이다.
3. 통돌림: 궁편을 치고 채를 가지고 돌리는 동작이다. 이 동작은 보통 오른발을 앞이나 옆으로 벌려 무릎을 굽히고 왼발은 펴는 자세로 하는 것이 통례로 되어 있다.
4. 채바꿈치기: 두 손을 뒤로 돌리는 동작이다.
5. 사채: 궁채는 장구를 치고, 채는 손을 옆으로 벌려 어깨춤을 춘다.
6. 궁채 던지기: 궁치를 위로 던졌다 받는 동작이다.
7. 접시돌리기: 궁채를 손가락 사이로 돌리는 동작이다.
8. 발림: 한 장단 치고 춤추는 것, 이 춤은 느린 장단을 연주하는 경우 한 장단 치고 나머지 장단을 먹으면서 어깨춤이나 좌우치기를 하는 것이다.
10. 까치걸음: 한 장단에 두발 걸음으로 걸어가는 발짓이다. 이 춤은 까치처럼 걸어간다 하여 이름 붙여진 것으로, 보통 좌우 사선, 갈지자로 걷는다.
11. 엇붙임걸음: 엇붙임장단 사이에 가볍게 뛰는 것을 말한다. 이 동작은 엇붙임장단을 치고 오른손을 앞으로 내밀고 뛰는 동작이다.

12. 멍석말이: 가볍게 뛰면서 앞뒤로 걸음질하면서 원을 그리는 동작이다. 이러한 동작을 할 때는 장구를 치면서 가볍게 뛰어야 하고, 돌 때는 도는 쪽으로 동체를 사선으로 굽혀야 자연스럽게 회전이 된다.

13. 학걸음: 옆으로 스쳐 걷고 한 발 올리는 동작을 하여 학처럼 보이게 한다.

14. 삼진삼퇴: 장구를 치면서 앞으로 삼보, 뒤로 삼보 등을 앞뒤로 반복하는 춤이다.

15. 좌우치기: 장구를 위로 올려 좌우로 흔들며 춤춘다. 강릉농악에서 주로 하고 있다.

16. 미지기굿: 두 패로 나누어 대면하고 전진과 후퇴를 반복한다. 이 춤은 주로 혼마농악에서 하고 있으나, 지금은 경상남도과 충청남도 일부 지역에서도 하고 있다.

17. 바꿈질굿: 까치걸음(갓은걸음)으로 위치를 바꾼다. 호남농악에서 주로 하고 있다.

18. 연풍대: 장구를 치면서 원진을 이루며 돌사위를 한다.

이 외에도 경기·충청 지역에서 설장구춤으로 이름을 날린 명인은 양도일이 있다. 양도일류 설장구춤의 특징은 팔잔뚝체나 여름체, 숙바더듬이체처럼 동작이 작고, 장구 내에서 팔이 움직이는 아기자기한 춤사위가 있는 점이 특징이다. 발동작 역시 기교가 많고 다양하다. 또한 활체·팔사체·홀팔팔체·팔위팔체·기러기체·고깔더듬이체·채마두침체와 같이 장구가락을 치지 않는 상태에서 동작을 매우 크게 하는 춤사위가 있다. 가락을 치지 않기 때문에, 우아하면서도 정적인 분위기를 연출한다.

특징 및 의의 설장구춤은 상쇠와 둘이서 놀이판 가운데 나와 서로의 가락을 주고받으며 놀던 것이었으나, 전라북도 정읍의 유명한 장구쟁이인 이봉문과 김홍집에 의하여 오늘날과 같은 형태가 되었다는 설이 있다. 또 최화집이 호남우도농악의 군영놀이에서 공연되던 장구의 설놀음을 다시 짜서 완성한 것이 최화집의 제자들에 의해 전국으로 퍼졌다고도 한다. 가락과 춤은 지역마다, 또 연행자마다 각자 개성 있게 구성할 수 있다.

이봉문은 정읍 내장면 부전리 출신 장구쟁이이

다. 전하는 바에 의하면 이봉문의 장구 실력은 김홍집보다는 좀 못했으나, 혈통이 양인인 관계로 치배 서열상으로는 김홍집보다 항상 앞에 서서 수장구를 담당했다고 한다. 이봉문은 회전 묘기에 뛰어나 공연 중에 회전하면서 궁채를 가랑이 사이로 던져 받고 다음 장단을 정확히 맞히는 묘기를 보였다고 한다. 이봉문은 1948년 대한민국 정부수립 기념 경축 제1회 전국농악경연대회에 설장구로 참가하여 최고상을 받았다. 김홍집은 전북 정읍시 입암면 신면리 출신으로, 쇠의 명인인 김홍술의 친동생이다. 무계 출신으로 당대에 장구귀신이란 별명을 얻을 정도로 기예가 특출났다.

전씨 무계 출신으로 장구 명인으로 손꼽히는 전사섭은 25세 때부터 김홍집에게 장구를 배웠으며, 신기남 역시 김홍집의 제자로 9살 때부터 장구를 배웠다. 김병섭은 정읍 칠보면 늦점 출신으로, 김학순과 이정범에게 장구를 배웠다. 김형순은 부안 주산면 신기리 출신



설장고춤(강릉농악) | 국립민속박물관

으로, 20살 때부터 고창 출신 이동원에게 장구를 사사하였으며, 이리농악단을 이끌고 있다.

양도일은 충남 대덕 구즉면 문지리 출신으로 남사당패에서 활동했던 인물이다. 대전웃다리 농악의 명인 송순갑은 양도일이 호남좌도농악의 장구를 배웠다고 하며, 양도일의 설장구춤은 호남과 경기·충청 농악의 가락과 춤이 혼용된 것으로 볼 수 있다.

참고문헌 농악(정병호, 열화당, 1986), 양도일류 설장구에 나타난 경기 충청제 춤사위 연구(박은하, 용인대학교 박사학위논문, 2002), 전통적인 짜임새 부족한 사물놀이와 재즈(이보형, 전통문화, 1985), 정음국악사(황미연, 정음시청, 2004), 한국음악27(이보형, 국립국악원, 1992), 호남우도 정음농악(김익두, 정읍시·전북대학교 인문학연구소, 2006).

필자 박혜영(朴惠英)

◇ 소고춤

무용

人

소고춤

정의 농악의 소고치배들, 교방(기방)예인, 선소리꾼이 소고를 들고 추는 춤.

내용 소고춤은 계통별로 농악계 소고춤, 기방계 소고춤, 선소리계 소고춤 등 세 가지가 있다. 유형별로는 고깔소고춤, 채상소고춤, 소고입춤 또는 예기소고춤, 발림소고춤 등이 전승되고 있다. 최근에는 소고춤을 종합적으로 재구성한 창작소고춤도 무대에 많이 오르고 있다.

농악에서 추는 소고춤은 고깔소고춤과 채상소고춤으로 나뉜다. 채상소고춤은 군악으로서의 기능을 가졌던 시기에 전립을 쓰고 상모를 돌리면서 추는 형식에서 유래되었고, 고깔소고춤은 두레들의 노작농악과 사찰일을 하던 걸립패들에 의해 창조된 춤으로 전해진다.

채상소고춤은 채상모(彩象毛) 끝에 달린 길고 흰 띠를 돌리면서 춘다 하여 '상모춤'이라고도 한다. 그래서 채상모 위주의 윗놀음으로 이루어지는데, 긴 천이나 종이 가 돌아가는 모양새 때문에 주로 힘차고 강한 느낌으로 표현한다. 호남좌도농악, 경기충청농악, 경상농악에서 볼 수 있다. 세 지역의 채상소고춤이 약간 달랐으나, 현재는 거의 같은 춤사위를 구사한다. 또한 열두발상모춤도 채상소고춤에서 발전된 형태이다.

채상소고춤은 목놀이로 상모를 놀리는 것에 따라 외사, 양사, 퍼넘기기가 기본으로 되어 있다. 춤사위는 소고 앞뒷면치기, 물푸기, 벌려겹치기, 사사, 앞뒤로 젖히는 사위, 사채(역진굿놀이), 맺는상, 얹은상, 지계북, 연풍대, 마상개, 나비상, 차고얹은상, 자반뛰기(두루거리), 쌍방아찡기, 기러기춤, 얹어베기, 말뚝고, 삼채뚝고, 칠채뚝고, 몸틀기, 꽃봉오리, 소고 올렸다 내리기, 옆걸음치기, 까치걸음, 소고돌리기, 앉아서 상모돌리기, 소고 차고 돌기, 소고 사선으로 올리기, 소고 잡고 발 옆으로 올리기, 발림, 거북이채, 차고얹는상, 솟을뚝구, 자반뒤집기 등이 있다.

대표적인 채상소고춤의 춤사위를 소개하면 1. 나비상(상모를 돌리면서 앉는 동작으로 나비가 꽃에 앉는 것을 형용하는 것), 2. 기러기춤(채상모를 돌리면서 양손을 옆으로 편 채로 한 발을 들고 돌아 기러기를 상징), 3. 외상모, 양상모, 앞뒤로 젖히는 사위(상모를 한 쪽이나 양쪽으로 돌리거나 앞뒤로 젖히는 동작에 대하여 옛날에는 군사적인 신호로 쓰인 것이 재현된 것이라는 설이 있음), 4. 연풍대와 자반뛰기(연풍대는 격렬하게 돌아가는 것이고, 자반뛰기는 높이 뛰어 도는 동작인데 이러한 움직임은 웅맹스러운 군마의 움직임과 무술적인 동작이 융동화된 것이라는 구전이 있으며, 자반뒤집기는 땅에 45도 정도로 누운 폼으로 팽이 돌듯이 쌍쌍 돌기), 5. 열두발상목놀이(열두 발이나 되는 상모를 돌리면서 몸을 땅에 뉘어서 동체를 옆었다 뒤집는 동작을 반복하는데 이는 성회를 모의한 동작), 6. 수박치기(전라북도 임실필봉농악과 경상북도 금릉빛내농악에서 추고 있는 무술적 놀이) 등이 있다.

전라우도농악은 고깔을 쓴 소고놀이가 풍성하고 다양했으며, 오색(지역에 따라 삼색, 일색) 종이꽃의 화려함과 발놀음(아랫놀음) 위주의 은근하고 흐드러진 춤으로 풍물판의 꽃을 이룬다.

고깔소고춤은 소고가 약간 크며, 손잡이가 달린 소고도 있고 끈이 달린 소고도 있다. 소고를 놀리면서 추는데 발림(춤, 몸짓)이 좋아야 한다. 기본 구성은 이채 덩더쿵, 굿거리, 반굿거리, 뒸굿거리장단에 맞게 진행되며, 소고를 돌리는 기본동작인 꾸리북과 좌우치기, 물푸기, 연풍대, 밤술까기, 지계북, 가쟁이소고, 엇박배기, 소고 앞뒷면치기, 벌려겹치기, 앉아서 소고치기, 팔

걸이, 사모잡이, 제기뚝고, 좌우로 올리기, 연풍대, 굿거리춤, 자반뒤집기, 팔벌리기, 땅치기, 가량이 밑으로 소고치기 등이 있고 그 밖에도 물푸기(소고나 소고채를 가지고 마치 물을 푸는 형용을 하는 춤사위), 농사풀이(영동 및 영남농악에서 볼 수 있는 춤사위로서 여러 가지 농사짓는 행동을 상징) 등도 있다. 또한 각 장단별 매도지(하나의 단위 장단을 맺거나 맺고 다른 장단으로 넘어 갈 때 사용하는 특수한 장단형)에서 춤사위가 특징적이다.

교방(기방)예인계통의 소고춤은 현재는 무용가들에게 여러 전승계보가 있지만 조선시대에서는 교방소고춤이 존재하지 않았다. 기본적으로 교방(기방)춤과 농악춤의 전승자들은 신분이 전혀 다른 계통이며, 마당춤에서 신명나게 뛰면서 추는 소고춤은 방안춤에서는 불가능한 춤이기 때문이다. 이렇게 다른 신분과 춤판에서 기방소고춤이 어떻게 생성되었는가는 대해 기방춤 전승자들의 증언으로 알 수 있다. 기방에서 입춤을 출 때 수건춤을 추다가 떨어뜨리고 앞드려 입으로 물고 일어나 수건을 허리춤에 묶고 술잔 접시를 들고 가볍게 접시춤을 추거나 젓가락으로 소고나 쟁과리처럼 두들기며 추었다고 한다. 근대에 이르러 서구식 무대춤판이 도입되면서 무대구조에 맞추어 접시춤을 소고춤으로 전환하여 정착하게 되었다는 것이다.

오늘날 전승되는 기방입춤 속의 소고춤의 유형은 1. 입춤-수건춤-소고춤 형태(최희선의 달구벌입춤), 2. 입춤-소고춤 형태(김수악의 진주교방굿거리춤, 김숙자의 입춤), 3. 수건춤-소고춤-병신춤(안채봉의 소고춤), 4. 입춤 없는 소고춤 형태(앞의 입춤을 생략하고 소고춤만 추는 형태, 권명화 소고춤, 김숙자-김란 소고춤) 등으로 구성되었으나 기본 형태는 입춤(맨손춤 또는 수건춤)을 춘 다음 소고춤을 추는 형태이다. 최근에는 농악계 소고춤과 기방계 소고춤의 장점만을 종합하여 산조형식을 빌려 창조된 창작소고춤(최종실류)이 무대에 많이 오르고 있어 시대 변천에 따른 변모 양상을 보이고 있다.

그 밖에도 사당패·선소리패·두레패들은 ‘판소고’라 하여 소고를 치며 판놀음을 벌이기도 하였다. 경기도 선소리패들은 판소고로 ‘덤부리산장단’을 치며 발림을 하면서 선소리를 하는데 모갑이는 장구를 치며 소



소고춤(평택농악) | 국립민속박물관



소고춤(광명농악) | 광명농악보존회

리를 이끈다. 사당패는 거사(거사들이 소고를 들고 치면서 소리를 주고받으며 발림소고춤을 추고, 초군두레패(풀베기두레패)나 소동두레패(소동패)들도 소고를 치며 소리를 부른다. 이때 사당패·선소리패·농악대들이 치는 작은 북은 ‘매구북’이라고도 하며 소고는 좀 큰 편이고, 농악대의 소고는 지방에 따라 일정하지 않다.

강릉·삼척 등지의 영동농악(嶺東農樂)에서는 소고와 벽구가 구별되어 소고는 크고 벽구는 작게 되었고, 소고잡이는 고깔을 쓰고 벽구잡이는 짧은 굵은 띠의 채상모가 달린 병거지를 쓰나, 다른 고장에서는 벽구와 소고의 구별이 없이 서로 혼칭(混稱)되어 쓰고 있다.

국가무형문화재로 지정된 여섯 가지의 농악(임실필봉농악, 이리농악, 강릉농악, 진주삼천포농악, 평택농악, 구례잔수농악)과 시도무형문화재로 지정된 농악 중 소고치배의 채상소고춤과 고깔소고춤의 전승 지역도 전국적으로 다양하고 같은 유형의 소고춤이라도 지역에 따라 독자적인 차이를 보이고 있다. 농악의 광역분류로는 호남우도농악, 호남좌도농악, 영남농악, 경기충청농악, 영동농악 등으로 분류한다. 따라서 소고춤도 대체로 이 분류에 따른 공통적 특징이 나타난다. 특히 영남농악은 확실한 채상소고춤을 보여 주며, 호남우도농악은 확실한 고깔소고춤을 보여 준다. 하지만 양쪽의 중간에 위치한 호남좌도농악은 채상소고춤이 대부분이지만 지역에 따라서는 고깔소고춤도 함께 전승되는 특징이 있다. 양면을 다 갖춘 대표적인 지역이 임실필봉농악이다.

임실필봉농악은 호남좌도농악의 마을굿 형태를 잘 보존하고 계승하고 있고 판굿에서 소고잡이들의 개인

적인 역량을 찾아 볼 수 있다. 그런데 채상소고춤과 고깔소고춤이 동시에 전승하고 있다는 것이 특징이다. 소고잡이는 머리에 채상모를 쓰고 소고를 치며 여러 종류의 윗놀음과 밑놀음, 진법이 발달했다. 마당판굿을 칠 때는 1~2명 정도의 소고잡이들로 구성된다. 연예굿을 칠 때는 4~6명 정도의 인원이 구성된다. 채상소고춤을 이끌어 가는 수장을 수소고라고 하며, 그 다음부터는 부소고, 삼소고, 사소고 등으로 부르며 제일 끝에 있는 소고잡이를 끝소고라고 부른다. 이는 고깔소고춤의 소고잡이도 마찬가지이다. 고깔소고춤의 소고잡이는 머리에 고깔을 쓰고 소고를 치며 윗놀음과 밑놀음, 진법놀음이 발달하였고 고깔소고잡이들은 보통 북잡이 뒤에 서서 행진을 한다. 마당판굿을 칠 때는 4~6명 정도의 소고잡이들로 구성되며, 연예굿을 칠 때는 많게는 12명 정도의 인원으로 구성되기도 한다.

진주삼천포농악은 치배(악기잡이)들은 모두 흰 바지저고리에 삼색띠만 매며, 전립모자(쇠잡이와 징수는 부포상모, 북·장고·뽕고잡이는 채상모)를 쓰기 때문에 고깔을 쓴 치배가 없고 채상놀음이 뛰어나며, 가락이 빠르고 남성적이다. 연풍대, 자반뒤집기 같은 묘기는 진주삼천포농악의 특기이다.

평택농악은 마을농악의 지신밟기와 두레굿, 전문연희패의 난장굿, 촌걸립, 절걸립 등을 연행하나 전문적 예인집단인 남사당패의 연희를 받아들여 복합적으로 구성한 농악이다. 평택농악의 판굿은 빠르고 힘 있는 가락에 맞추어 생동감이 넘치는 화려한 진풀이가 특징적인데 채상소고춤의 자반뒤집기와 열두발상모놀이가 일품이다.

고깔소고춤은 호남 우도지역 평야 지대 농악의 특징이다. 이리농악에서 '치배' 또는 '군춤'이라고도 하는 농악수들은 그 역할에 따라 복색이 다르다. 보통은 흰색 중의적삼에 색동이 달린 반소매의 검은색 쇠웃이나 조끼를 입고 양쪽 어깨와 허리에 삼색띠를 두르며 머리에는 상모와 큰 종이꽃을 단 고깔을 쓴다. 다른 지역 농악과 다른 점은 상쇠의 부포놀이와 고깔소고춤의 기법, 진풀이가 매우 다양하고 가락과 춤이 발달되어 있다는 것이다.

구례전수농악은 소고라고 하지 않고 '벽구'라고 하며, 소고수는 남색 가선을 두른 흰색 바지저고리를 착용하고 어깨와 허리 부분에는 홍색, 남색, 황색의 삼색띠를 두르며 고깔 중앙에 황색의 종이꽃 한 개, 사면에 흰색 꽃을 달고서 고깔소고춤을 춘다.

고창농악(전라북도 무형문화재 제7-6호)은 호남에서 고깔소고춤의 대표적인 전승 지역으로 정기환 보유자와 황재기 명인 등이 고깔소고춤으로 잘 알려져 있다. 고깔소고춤은 고창농악의 가장 대표적인 종목으로 화려하지만 요란하지 않고, 소박하지만 단순하지 않은 품새가 특징이다. 다소 투박하지만 담백하고 흥겨운 벽구놀이로서 소고춤의 원형을 잘 보존되고 있어 기본춤사위로 발림, 4박치기, 꾸리북, 밤송이까기, 지계북, 가랭이치기, 물푸기(퍼넘기), 발바치, 덩더쿵, 맏이 등으로 구성되어 있다. 특히 황재기 소고춤은 가볍게 뛰며 발을 들어 추는 '앉을상', 빠른 회전이 있는 '매도지' 등으로 넘어가면 저절로 추임새가 나오게 한다.

경기도고깔소고춤(경기도 무형문화재 제56호 보유자 정인삼)은 기본적으로 소고춤을 출 때는 타악기인 팽과리, 징, 장구, 북과 태평소 반주에 맞추어 춤을 춘다. 소고춤에 쓰이는 장단은 삼채(자진모리), 굿거리, 삼채(자진모리), 동살풀이, 이채(휘모리)장단 순으로 진행된다. 소고춤의 기본 춤사위는 맞치기·엮치기·물품기·뿌리기·판치기·엇북·꾸리북·외꾸리·나비북·색정보기·제기북 등이 있다.

영동 지역의 대표적인 강릉농악은 농사짓는 과정과 내용을 흉내 내어 재현하는 형태의 '농사풀이'가 판굿의 주축을 이루며, 다른 지방에서는 소고와 범고의 구분이 없지만 강릉에서는 두 악기의 크기가 다르므로 구별하여 사용한다. 소고는 철판 다섯 장을 겹쳐 꿰어 때

달고 소고채는 손잡이 끝에 명주로 40cm 정도의 수실을 단다. 수건을 머리에 쓰며 꺾을 단 범거지를 쓰고 춤을 춘다. 또한 범고는 소고보다 작고 흔히 '미지기'라 부르며 한복에 삼색띠를 매고 긴 상모지가 달린 범거지를 쓰고 춤추는데 여타 지방의 소고춤만큼 춤이 발달하지 못했지만 다양한 농사풀이춤을 모의동작으로 표현한다.

그 밖에 전북 임실 강진면의 소고잡이가 추는 범고놀이, 김제의 소고잡이가 추는 채상모춤, 전라남도 여수 소라면의 소고잡이가 추는 범고놀이, 경북 김천(옛 금릉군) 개녕면의 소고잡이가 추는 수박치기와 기러기춤, 경기도 평택시의 소고잡이가 추는 팔범고춤 등도 유명하다.

특징 및 의의 농악의 소고춤은 춤의 요소가 많고 기하학적 동작과 대형 변화로 농악의 백미를 보여 준다. 소고는 반주와 별로 관계없는 소품 역할을 하며 소고를 '일범고'라고 하듯이 일할 때는 일장단으로, 노래할 때는 노래장단으로 사용하여 발림춤을 춘다. 교방춤에서는 자진모리로 넘어가면 수건을 허리에 묶고 준비해 둔 소고를 들고 소고춤을 추는데, 기본동작 외에 장단과 어우러져 바닥을 치거나 몸을 치면서 추는 동작들이 소고춤의 멋을 보여 준다.

현대의 소고춤은 농악계 소고춤과 교방계 소고춤 등 여러 계보의 춤을 복원하여 무대공연을 하거나, 농악계와 교방계의 장점을 모아 재구성한 작품도 성행하는 추세이다.

참고문헌 고창농악고깔소고춤(김영희, 작품, 2004), 공연집단의 성격과 지향에 따른 좌, 우도 농악의 변별성-좌도 필봉농악과 우도 정음농악을 중심으로(양진성, 공연문화연구16, 공연문화학회, 2008), 정인삼류소고춤(양한, 대전대학교 석사학위논문, 2009), 한국의 전통춤(정병호, 집문당, 1999), 한국 무용민속학개론(이병욱, 노리, 2000), 호남좌도 임실필봉농악 소고춤에 관한 특징 연구(이주현, 중앙대학교 석사학위논문, 2015).

필자 이병욱(李炳玉)



소리춤

정의 민요에 맞추어 일을 하거나 놀이를 하면서 추는 춤.

내용 소리춤을 의미하는 최초의 문헌 기록으로 『삼국지三國志』 「위지魏志 동이전東夷傳」에서 밝힌 남녀군취가 무男女群聚歌舞에서 집단춤 형식임을 알 수 있고, 소리춤인 강강술래의 원형자료로는 『조선의 향토오락』(조선총독부, 1936) 등에서도 확인할 수 있다. 강강술래는 원래부터 여성춤이 아니라 원초적으로 남녀 간의 짝짓기춤, 놀이춤 등에서 비롯되었지만 조선시대를 거치면서 남녀유별사상이 영향을 미치고, 임진왜란 같은 역사성이 덧붙여져 여성춤으로 자리 잡았다. 하지만 여타의 지역에서는 남녀가 함께 추는 원형적 요소들이 잔존하고 있다.

소리춤은 말 그대로 소리(민요)와 춤(무용)을 복합적으로 연행하는 것을 기본 개념으로, 소리(민요)는 다 함께 부르거나 선창자가 메기는 소리를 하면 춤꾼들이 다 같이 후렴구 소리로 받으며 춤추는 연행구조를 이루고 있다. 또한 홀로 노래 부르고 춤을 추는 개인기의 춤이 아니라 다 같이 소리하고 춤을 추는 집단성을 지니고 있으며, 향토민요를 부르면서 춤을 추기 때문에 지역적 토리 특성이 잘 드러난다.

소리춤의 범주와 유형을 분류하면 놀소리춤(遊戯謠舞)과 일소리춤(勞動謠舞)이 있다. 놀소리춤에는 강강술래류, 월월이청청류, 놋다리밟기류, 돈돌나리류, 갯가소리춤류, 지게목발춤류, 초동草童소리춤류 등이 있으며 일소리춤은 농경소리춤류와 장례소리춤류로 나뉜다.

소리춤에서 성별의 주류는 여성소리춤이지만 남성소리춤도 있고 남녀소리춤도 있다. 여성소리춤은 일과 직접적인 관계가 없는 넓은 공터에서 달밤에 놀면서 추는 것과 대낮에 갯가에서 추는 춤, 일을 하며 추는 소리춤 등 다양하지만, 남성소리춤은 놀면서 추는 소리춤보다는 일과 관련이 있는 장소(논, 산, 논둑)에서 추는 것이 특징적이다. 소리춤의 대형은 원형, 나선무형, 단선무형(일자형), 교차형(십자형), 대립형(대향무), 기타 자유형 등으로 나타났으며, 기원설은 고대농경의례설, 유희설, 군사목적설, 짝짓기설 등 다양하지만 시대 흐름에 따라 복합적 양상을 띠고 있다.

여성소리춤은 주로 정월대보름과 추석날 밤에 추며 남성소리춤은 생활과 결부되어 일하면서 수시로 추었다. 여성소리춤으로는 전라도 남부 해안지방에서 진



신안 비금도 강강술래 | 2006 | 이병욱

승되고 있는 강강술래와 부수적으로 추는 담넙기, 덕석물이, 바늘귀끼기, 남생아 놀아라, 경상북도 영덕의 월월이청청이 있으며 남성춤으로는 전라북도 익산의 지게목발춤과 강원도 명주의 고사리꺾기 등이 있다.

춤 대형은 주로 원, 나선螺旋, 일렬중대, 대향무로 구성되어 있다. 원圓이란 신이 강신하는 성역의 상징이며, 공동체와 생명의 근원인 여체를 뜻하는 것이라고 한다. 나선은 현세와 내세의 길을 왕래하는 것을 의미하며, 놀이의 연속과 공동체를 상징한다고 보았다. 그리고 일렬중대는 벽사진경의례로서 집돌이와 영신과 송신을 뜻하며, 대향무對向舞는 전투적 모의와 선신과 악신의 대립을 상징한 것으로 정의하기도 한다.

춤의 성격은 종교나 농경의례적인 춤, 전투적인 춤, 놀이적인 춤, 오락적인 춤으로 분류하고, 춤은 흥을 바탕으로 한 대동놀이의 성격을 가지고 있으며, 노동의 능률을 높이기 위해서 공동체 생활과 불가분의 관계를 가지고 있다. 또한 춤의 외형으로는 생활 주변에 있는 것들의 모방이나 모의模擬가 많으며(모방춤), 또한 행렬무이고 원무 형식이다. 춤의 내면에는 원초적으로 종교 의식이나 농경의례적 성격이 있다.

서해안 일대는 공통적으로 동당기타령이나 배치기소리에 맞추어 춤을 추며 반주 악기는 물장구나 활을 튕기면서 하는 것이 특징이다. 평야나 산악 지대의 춤에는 초동草童들이 추는 고사리꺾기나 지게목발춤이 많았고, 농경이 발달한 지역에서는 김매기춤이라든가 논둑밟기춤이 분포되어 있다. 소리춤의 핵심은 정월대보름에 행한 예축禮祝의례가 주축이 되는데, 여기에는



공주 선학리 지게놀이 | 민속원

경상도의 뚝다리밟기, 월월이청청, 전라도의 강강술래 등이 있다. 정월대보름에 하는 밟기와 춤, 놀이는 벽사의례(축귀)로 모든 생물인 성장의례에서 나온 것이라 할 수 있으며, 여성들이 달밤에 노는 놀이는 여성의 생식을 상징한 것으로 풍요한 풍년을 예측하는 의례라 할 수 있다.

일반적인 민속춤은 민요나 기악반주 악사가 별도로 있어 춤만을 추는 이원적 양상이지만, 소리춤은 춤꾼들이 노래도 부르고 춤을 추는 일원적 양상이다. 물론 최근 소리꾼을 분리하여 춤만 추는 연출 효과를 살린 강강술래를 볼 수 있지만 원래 함께 노래하며 춤을 추거나 선도자가 선창으로 메기는 소리를 하면 후창으로 춤꾼들이 함께 받는 소리를 하며 춤을 추는 단일 양식이었다.

연행시기는 여성소리춤은 주로 정월대보름과 추석날 밤에 추며, 남성소리춤은 일정한 시기가 있지 않고 생활과 결부하여 수시로 춤추는데 특히 일을 하면서 추는 것이 특징이다.

소리춤은 대부분 유희요(遊藝謠)에 맞추어 추나 답가(踏歌)에 맞추어 추기도 한다. 여성들의 소리춤인 강강술래의 경우 달에 관한 노래를 비롯하여 성적인 노래, 시집살이에 관한 노래, 부덕을 읊는 노래, 부부, 사랑 등 구애적인 노래, 봄을 찬미한 노래, 농사나 바다일, 안살림 등 일에 관한 노래, 과부와 이별의 노래 등 평소에 부르던 노래를 가락에 맞추어 즉흥적으로 부른다.

여성들의 소리춤은 주로 전라도와 경상도에 집중되어 있다. 전라도의 노래는 앞소리꾼이 노래를 선창하

면서 즉흥적으로 사설을 읊기 때문에 사설의 구조가 개방적이고 자유로울 뿐 아니라 서정적인 예술성을 가지고 있다.

전국 각지에 산재하고 있는 소리춤의 전승지역을 조사한 정병호에 의하면, 남성소리춤은 경기도 김포 통진면의 김매기춤, 강원도 명주 구정면의 고사리뛰기, 전라북도 익산 삼기면의 지게목발춤, 전라남도 진도 지산면의 밟치기춤, 경상북도 안동 임하면의 논둑밟기, 경상남도 밀양 부구면의 지게목발춤 등이 있다. 그리고 여성소리춤으로는 인천광역시와 나나니타령과 배치기, 전남 해남읍의 강강술래·고사리뛰기·청어엮자·바늘귀뛰기·지와밟기, 진도 군내면의 강강술래·청어엮자·남생아 놀아라·지와밟기, 진도 의신면의 남원선선 도재기야·덕석몰이·담넘기, 전남 신안 흑산도의 등당기타령, 경북 안동의 뚝다리밟기·등등데미·실감기, 안동 임하면의 얼얼이청청·담넘기·실감기·뚝다리밟기, 영덕의 월월이청청·달람세·재바재바·절구세, 함경남도 북청의 돈돌날이춤, 함경북도의 애원성 등이 있다.

여성소리춤인 전라도의 강강술래와 여기에 수반되는 몇 가지의 소리춤들, 경상도의 월월이청청, 뚝다리밟기 등은 정월대보름과 추석날 밤에 집 마당이나 거리에서 행해지며 전남 신안 흑산도의 등당기타령, 인천 지역의 나나니타령 등은 해변가에서 정월대보름에 행해진다.

남성소리춤의 경우 경기도 김포의 김매기춤은 여름철에 김매기할 때 추는 일소리춤이며, 경북 안동 임하면의 논둑밟기는 6월 중순 복날 농신제를 지내고는 자신을 밟아 진혼시킴으로써 재난을 막고 풍농을 축원하는 뜻에서 추는 일소리춤이다. 또한 전북 익산이나 경남 밀양에서는 지게꾼들이 노동의 현장에서 소리춤을 추었고, 강원도 명주에서는 초등들이 산에 있는 묘판 주변에서 고사리뛰기 춤을 추었고, 전남 진도에서는 나무꾼들이 산에서 막대기를 가지고 추는 밟치기춤 등을 추었다.

특징 및 의의 소리춤의 나선무(螺旋舞)는 서민대중의 유희관의 상징이라 할 수 있다. 나선무의 좌회(左回)는 죽음의 방향이나 신의 세계 또는 혼돈(混沌, chaos)을 상징하고, 우회



는 탄생의 방향이나 인간세계, 질서秩序, cosmos라고 해석할 수 있다. 따라서 나선춤은 생생과 사死, 신과 인간, 혼돈과 질서 등이 합일된 하나의 선으로 생명의 무한성을 나타내는 것이라 하겠다.

소리춤의 원무圓舞도 원초적으로 주술과 종교의 상징행위에서 나온 것이라 할 수 있다. 그러나 다른 한편으로는 원무란 공동체로서 춤꾼이 하나가 되게 하는 기능을 가지고 있다.

소리춤에서 노래와 내용은 공통적으로 남녀 간의 사랑문제가 가장 많이 담겨 있으며, 다음으로 남녀관계의 성적 충동을 주는 관능적 쾌감과 단순한 상봉과 기쁨에 대한 것도 있고, 이와는 반대로 이별이 주는 슬픔에 대한 것도 있다.

소리춤의 특징은 첫째, 여성이 중심인 소리춤은 달과 깊은 관련이 있다. 팍 찬 보름달은 밤, 여성, 대지, 뱀(용)과 연관되면서 풍요와 재생을 상징한다. 그래서 생산(생식)의 능력이 왕성한 젊은 여성들이 보름달 아래서 공동체의 풍요와 다산을 축원하려는 주술종교적 의도가 있다.

둘째, 소리춤에서 도약은 땅을 밟기 위한 답지춤이다. 농경민족들은 유목민족의 도약춤과 달리 대지신을 중시하여 밟는 형태의 답지춤을 춘다.

셋째, 원무나 나선무는 공격보다는 방어적인 성격의 춤이다. 농경민족의 춤에서 원무에서 나선무로 진행은 '방어적인 요소'의 강화를 나타낸다. 수렵민족이나 유목민족(유럽)의 춤과 농경민족(아시아)의 춤에서 원무의 성향을 살펴보면, 수렵과 유목민(유럽)들은 포위대형 개념과 공격적인 원무를 추는 양상을 보이고 농경민족(아시아)들은 방어적인 원무를 추는 특성을 보인다.

넷째, 공동집단군무로써 공동체적 특성이 살아 있는 공동체춤이며, 춤을 이끌어 가는 선도자가 있는 선도춤이다.

참고문헌 소리춤의 범주와 형식적 특성 연구(이병옥, 한국민요학45, 한국민요학회, 2015), 한국무용민속학개론(이병옥, 노리, 2000), 한국의 전통춤(정병호, 집문당, 1999).

필자 이병옥(李炳玉)

정의 젊은 여자가 추는 춤으로, 주로 한삼을 이용한 자리춤 형태의 손춤과 뿌리고 펴는 사위 중심의 교태스러운 춤.

내용 소무는 주로 중과 결합하는 젊은 여자 역으로, 중부 지방의 가면극에 주로 등장한다. 대체로 중, 취발이와 상대하며, 3인 사이에 삼각관계가 형성된다. 대체로 소무는 1인이 등장하지만, 산대놀이에는 2인이 등장해서 중과 취발이 사이에 1인씩 차지하는 타협이 이루어진다.

명칭 상 양주별산대놀이, 송파산대놀이, 봉산탈춤, 강령탈춤에는 모두 소무로 등장하고, 은율탈춤에는 새 맥시로 등장한다. 그리고 소무가 아닌 중의 상대역으로는 고성오광대는 제대각시, 진주오광대는 팔선녀, 하회별신굿탈놀이는 부네가 등장한다.

소무의 춤사위는 산대놀이에는 한삼을 이용해 손바닥을 짚었다 펴는 손춤 형태의 자리춤이며, 황해도(해서)탈춤에는 한삼을 이용한 뿌릴 사위, 펴는 사위, 돌리는 사위 중심의 춤이다. 소무는 말이 없는 무언의 역이며 교태의 춤, 성적인 춤을 추며, 몸짓으로는 거부와 수용의 몸짓, 교태의 몸짓, 출산 동작 등이 나타난다. 송파산대놀이 소무춤은 자리춤(일명 줍춤)으로 남성을 유혹하는 춤사위이다. 이것은 제자리에 서거나 걸으면서 양손을 번갈아 이마 앞에 올려서 손바닥을 짚었다가 뒤집으며 추는 손짓춤이다. 제7과장 노장춤에는 소무 두 명이 노장 양옆에 나와 염불장단으로 맞추어 자리춤을 춘다. 노장이 소무에게 끌려 접근하지만, 거절당하고 재차 접근한다. 결국 성공하여 노장이 서로 염주를 걸고 기쁨의 춤을 춘다. 제8과장 신장수춤에는 노장이 신장수와 소무에게 선물할 신을 흥정하는데, 소무의 춤은 두드러지지 않는다. 제9과장 취발이춤에는 소무가 힘으로 노장을 쫓아낸 취발이를 선택해 대무를 한다. 취발이는 소무가 해산 기미를 보이자 해산어멈을 불러 출산을 돕는다.

양주별산대놀이의 소무춤도 송파와 마찬가지로

자라춤이 중심이다. 제6과장 노장과장의 제1경 과제 승놀이에는 후반부에 2인의 소무가 등장하여 자라춤을 춘다. 노장이 거드름춤, 갈지자걸음으로 두 명의 소무에게 접근하면서 밀고 당기기가 시작된다. 노장은 장삼을 벗어던지고 노름을 하면서 적극적으로 소무에게 접근한다. 장삼띠를 끌어서 소무 하나를 동여매며 접근하고 염주로 소무의 목에 걸며 접근한다. 이때 두 소무는 마주서서 자라춤을 춘다. 제2경 신장수 놀이에는 노장과 신장수 사이에 소무의 신 값을 흥정하는 대목이 있다. 제3경 취발이놀이에는 소무 2인을 사이에 두고 노장과 취발이 사이의 대립이 첨예화된다. 노장이 힘에 밀려 소무 다리 사이로 들어가 저항하지만, 결국 힘에 밀려 소무 1인만 데리고 퇴장한다. 그리고 취발이와 소무의 대무와 소무의 출산이 이어진다.

강령탈춤의 소무춤은 한삼을 이용해 짓는 사위, 뿌림 사위, 돌릴 사위, 펴는 사위 로 이루어졌다. 제6

과장 노승·취발이춤의 제2경 노승춤에는 소무가 말뚝이와 마부가 멘 가마를 타고 등장한다. 노승은 부채로 얼굴을 가린 채로 좌우를 살피다가 소무를 보고 미색에 반해 접근하는데, 염주로 유혹하다가 거부당하자 실망하지만 다시 얼굴을 가다듬고 접근해서 소무에게 염주를 걸어 주는 데 성공한다. 이어 가사마저 걸어주며 기쁨의 대무를 한다. 제3경 취발이춤에는 취발이가 타령춤을 추며 노승과 소무에게 접근하면서, 노승과 대립 관계가 형성된다. 노승은 부채로 취발이를 후려치며 저항하다가, 점차 힘에 밀리자 소무의 치마 속으로 들어가 부채로 얼굴을 가리고 저항한다. 취발이는 노승의 정체를 확인한 후 버드나무 가지로 후려쳐 쫓아내고 소무에게 질책과 훈계를 한다. 이어 상투 틀기를 하고, 타령에 맞춰 소무와 대무를 한다. 잠시 후 소무는 허리를 꾸부리며 아이 낳는 시늉을 하고 인형을 남겨 놓고 퇴장한다.

봉산탈춤은 강령탈춤과 비슷한 진행이다. 소무는 붉은 치마에 색동저고리를 입고 청색 쾌자를 착용하고 있다. 머리에는 족두리와 비녀를 꽂고, 손에는 흰 장삼을 끼고 있다. 소무는 펴는 사위, 뿌림 사위, 돌리는 사위 등의 맵시 있는 춤을 춘다. 제4과장 노장춤의 제1경 노장춤에는 소무가 화려하게 치장하고 부채로 얼굴을 가린 채로 목중들이 멘 남여 위에 타고 등장한다. 이어 도도리곡에 맞추어 춤을 추며, 재담 없이 춤과 몸짓으로만 표현한다. 이어 노장의 1차 접근, 소무의 외면, 노장의 재접근에 의한 염주 걸기 시도, 소무의 거절이 이어진다. 이어 노장의 재차 접근, 소무의 염주 수용, 두 사람의 대무로 진행된다.

은울탈춤에는 새매시가 소무의 역할을 대신한다. 제5과장에 노승은 술을 먹고 취한 상태로 등장해 춤을 춘다. 이때 말뚝이와 최괄이가 등장해 새매시를 이용해 노승을 희롱하자고 작당을 한다. 노승은 새매시의 유혹에 반응을 보이지 않다가 나중에 그녀의 교태에 빠지게 된다. 이어 염주를 벗어 새매시의 목에 걸어 주고 둘이 대무를 한다. 이때 말뚝이와 최괄이는 대꼬타령, 병신난봉가 등을 부르며 여자와 놀아나는 노승을 희롱한다. 이어 최괄이가 노승을 공격하는데, 처음에 수세에 몰리지만 힘으로 노승을 몰아내고 새매시와 어울린다. 기본적으로 삼각 대립구도는 다른 지역



하회별신굿탈놀이



송파산대놀이



강령탈춤

소무춤 국립민속박물관



봉산탈춤



승무 僧舞

정의 승복을 입고 추는 불교적 색채가 강한 민속춤.

내용 승무는 우주가 열리면서 생명이 태어나 자라고 성숙하고 열매 맺은 다음 다시 제자리로 회귀하는 생명 본성의 근본을 형상화한 춤이다. 승무에서 춤 이름에 나타난 ‘승’의 의미는 소승(小乘)을 넘어선 대승(大乘)의 세계를 의미하는 것으로, 나 자신을 포함한 온 중생, 우리 모든 사람들을 뜻하여 인간의 춤, 우리들의 춤이라는 큰 의미의 보편성을 갖고 있으며 춤에 불교의 고깔과 가사·장삼이 차용되어 승무라는 이름으로 정립되었다.

춤은 사람들이 살면서 움직여지던 몸짓이 토대가 되어 나왔듯이 승무 또한 우리가 대대로 살아왔던 삶의 몸짓에서 그 골격이 세워졌다고 할 수 있다. 고대 부족 국가시대부터 하늘을 숭배하고 제의를 지내던 몸짓, 수렵과 사냥의 몸짓, 농사의 몸짓 등이 그것이다. 예를 들면 지신을 밟고 씨를 뿌리는 모습, 김매고 추수하는 움직임에서 승무의 가고 오는 발놀림이라든지 장삼을 뿌리고 앉는 사위 등이 서로 일맥상통하고, 울러 메고 타작하는 모습 등이 승무에서는 어깨에 메고 흘뿌리는 춤사위로 나타난다.

이러한 점에서 승무가 종교적인 차원 이전에 고대 사회로 올라가 원시 부족국가시대부터 움직여지던 민족 몸짓이 토대가 되었다고 할 수 있다. 『삼국지 위지(三國志魏志)』 「동이전(東夷傳)」에 나오는 마한(馬韓)의 ‘답지저양(踏地低昂)’이라는 기록은 승무에서 가장 기본이 되는 동작인 무릎을 굽히고 펴며 땅을 밟는 발놀림과 같고, 예(濼)의 ‘무천(舞天)’ 의식에서 하늘을 향해 너울거리는 몸짓도 승무의 춤사위로 그대로 나타난다. 특히 부여(夫餘)의 ‘영고(迎鼓)는 하늘을 맞이하는 맞이곳으로 불가분의 관계가 있다 하겠다.

이렇게 원시사상을 토대로 하여 토속적 무속신앙과 선(仙)·불(佛)·유(儒) 등 모든 믿음의 형태가 융합되며 마지막에 불교의 색채를 짙게 띤 승무로 정립이 된 것이

과 유사하나, 이를 말뚝이와 최팔이가 조장한다는 것이 다르다.

강릉관노가면극 제4과장에는 소매각시가 등장하는데, 상대역은 중이 아니고 양반광대와 시시딱딱이라는 인물이다. 소매각시는 젊은 여자로 양반광대의 애첩이지만 시시딱딱이의 유혹에 오해를 받고 양반광대 앞에서 결백을 증명하기 위해 자살을 했다가 소생하는 무언의 인물이다.

고성오광대에는 제4과장 승무에서 중의 상대역으로 제대각시가 등장한다. 그리고 가산오광대에는 제5과장 중과장에는 소무가 서울애기를 데리고 등장하는 단순한 역할을 한다.

특징 및 의의 일반적으로 소무는 젊은 여자로서, 주로 중과 취발이를 상대한다. 일부 지역에는 소무(小巫)라 표기하여 무당 신분으로도 등장한다. 정조 시대의 기록인 유득공의 『경도잡지(京都雜誌)』에는 소매를 미녀의 명칭으로 [小梅亦古之美女名] 보고 있다. 따라서 소무는 원래 소매에서 유래하며, 아름다운 젊은 여자의 통칭이란 점에서 소매로 바꾸어야 한다는 주장이 제기되고 있다.

참고문헌 京都雜誌, 강령탈춤 춤형식 및 춤사위 연구(양종승, 한국고전학회국학회 학술발표회, 대구대학교, 2002), 고성오광대(심상교, 화산문화, 2000), 송파산대놀이(이병욱, 피아, 2006), 양주별산대놀이(정형호, 화산문화, 2001), 국가무형문화재 탈춤대사집(한국문화재보호협회, 1981), 한국 가면극의 유형과 전승원리 연구(정형호, 중앙대학교 박사학위논문, 1995), 한국 전통연희의 전승과 미의식(정형호, 민속원, 2008), 한국의 가면극(이두현, 1979), 한국의 전통춤(정병호, 집문당, 2002).

필자 정형호(鄭亨鎬)

다. 굿에서 제석거리 및 제석굿, 탈춤의 상좌춤·노장춤·만석중놀이·한량무에서 중춤, 그리고 불교작법의 나비춤·바라춤·법고의 기본동작이 승무의 춤사위와 일맥상통하고 있는 사실이 이를 뒷받침한다. 즉, 승무는 조선 말에 위의 모든 의식, 놀이, 춤 등을 수용·습합하면서 총체적으로 아우른 민속춤으로 정립된 것이다.

지금의 승무는 역사가 흘러오며 조선 말엽 한성준(韓成俊, 1874~1941)에 의해 정립되어 자연스럽게 한성준의 손녀 한영숙(韓英淑, 1920~1989)에게 이어진 춤이다. 무형문화재 보존 사업이 시작된 이후 1969년에 춤으로는 최초로 국가무형문화재에 지정되어 한영숙이 1대 보유자가 되었고 2대 보유자로 1996년에 이애주(李愛珠)가 지정되어 현재에 이르고 있다. 호남 지역의 갈래로 1987년 이매방(李梅芳, 1927~2015)이 보유자가 되었다.

승무는 염불, 타령, 굿거리, 법고의 틀로 구성되어 있고 마지막에 굿거리로 풀어 전체를 마감한다. 또한 각각의 과장은 몇 개의 마루로 구성되어 있다. 춤에서 마루란 춤이 시작되어 한 번 열러 가지고 맺어서 푸는 데까지의 한 덩이 단락을 말하는 것으로 승무에서 어르면서 앞으로 간 다음 맺었다가 뒤로 뿌리며 푸는 데까지의 단락을 한 마루라 할 수 있다. 그러한 단락이 여러 개 모여 각 과장을 이루고 그러한 각 과장이 모여 춤 한 판을 이룬다.

승무의 구성을 각 과장별로 정리해 보면 다음과 같다. 첫 과장인 염불과장은 태초에 우주가 생성되는 모습을 형상화한 과장이다. 태극에서 음양, 즉 하늘과 땅이 만나 생명이 태어나는 과정을 천지인(天地人) 삼재(三才)

를 상징하는 절 드리는 춤사위로 시작한다. 염불과장은 모든 춤 중에서 제일 느린 춤으로 제일 느린 장단에 맞추어 춘다. 여기에서 느리다는 의미는 속도의 개념을 뛰어넘어 춤으로 보면 늘린다는 의미로 서서히 기운을 쭉 펼치면서 늘리듯이 기운을 확장하는 움직임으로 볼 수 있다. 춤사위 구성은 천지인 절드림·좌우틀기·합장·삼진삼퇴(三進三退)·지수기(어깨춤)·봉숫음·엮고 제쳐 틀기·북어르기(жат은염불) 등이다. 염불과장에서는 천지인으로 우주가 형성되고 타령과장에서 본격적인 일의 몸짓이 시작된다. 타령과장은 일(노동)의 동작이 시작되는 과정이다. 사방에 방위가 형성되고 장단 또한 네 기둥을 세우듯이 '덩 딱 덩따 쿵'의 네 박으로 영글게 박아 친다. 타령의 춤사위 구성은 뿌려 앉기·가새치기·장삼 허리감기·북어르기(жат은타령) 등이다.

굿거리과장은 개개인의 삶이 펼쳐지며 인생에서 일어나는 생로병사, 희로애락의 갖가지 형태와 감정이 춤으로 형상화된다. 굿거리 춤사위 구성은 모셔들이기·궁글리기·가새치기·좌우치기·까치발·저정거리기, 북어르기(жат은굿거리) 등이다.

법고과장에서는 북을 치며 신명을 내면서 최고조에 달해 맺음을 하고 이어서 당악춤을 춘다. 당악춤은 북을 치면서 춤을 추는 것으로 바람을 맞으며 꽃잎이 흩뿌려지고 맺은 열매까지도 후다닥 떨어지듯이 모든 것을 비우게 된다. 마침내 땅과 하나 되어 잠장(潛藏)하면서 본래 무(無)의 상태로 되돌아간다. 법고의 춤사위 구성은 늦은 자진모리·자진모리·휘모리이고, 당악은 북어르기·갈지(之)자 삼진삼퇴·앉아 뛰기·



승무 | 1998 | 이애주



돌아 들어가기·변죽치며 허리돌리기·팔휘둘러 복치기 등이다.

마지막 굿거리과장은 승무 전체를 마무리하며 본래의 상태로 되돌아가는 과정이다. 연풍대(燕風臺) 춤사위를 하며 제비가 바람을 일으켜 날아돌듯이 큰 원으로 돌아 지금까지의 한판을 정리하고 제자리로 회귀하며 대단원을 마무리진다. 굿거리 춤사위 구성은 삼진삼퇴, 연풍대, 절드림 등이다.

지금까지의 과정을 정리하면 염불과장은 무극(無極)에서 태극(太極)으로 우주 탄생과 함께 하늘·땅·사람이 하나 되는 천지인삼재의 철학을 담고 있다. 타령과장은 동서남북 사방의 범위가 생기고 일의 몸짓이 시작된다. 굿거리과장은 계속적으로 성장하여 꽃이 만개하는 아름다운 삶의 과정을 형상화한다. 법고과장은 북을 두드리며 단단한 열매가 옹골차게 맺고, 당악춤에서는 세찬 바람이 일고 장삼이 휘날리며 열매가 후드득 떨어지면서 무(無)의 세계로 돌아간다. 마지막 굿거리에서는 자연 그대로 되돌아가는 회귀와 복원의 의미를 갖는다.

승무를 구성하고 있는 모든 춤사위에 바탕이 되는 기본 춤사위가 있다. 어떤 춤사위를 하던 그 기본 춤사위를 토대로 하여 다양각색의 춤사위가 이루어진다. 승무의 토대가 되는 바탕 춤사위는 답지저앙(踏地低昂), 어깨춤, 장삼놀림을 들 수 있다. 답지저앙은 한 걸음을 짚어서 다른 발을 떼기까지 무릎을 굽혔다 펴며 오금질하는 것을 말한다. 이와 같이 답지저앙에 의해 온 몸이 놀려지며 몸을 궁굴린다. 구체적으로 보면 무릎을 굽혀 오금질을 하면서 온 몸이 하단전을 중심으로 태극으로 돌리며 좌우로 무게중심이 움직인다. 어깨춤 추는 것을 ‘저정거린다’라고도 말하는데, 흥이 일어나면서 무릎을 굽히고 펴며 몸의 중심에서 기운을 어깨로 전달하여 좌우로 번갈아 가며 원심적으로 사지에 확장시키는 것을 말한다. 이 움직임은 외형적으로는 어깨만을 움직이는 것 같이 보이나 실은 보이지 않는 몸의 하단에서부터 출발하여 몸 전체가 움직여지는 몸짓이다. 어떤 춤사위를 하던 간에 모든 춤사위에 기본이 되는 필수적인 몸짓이 된다. 승무에서는 춤을 추려면 장삼놀림(장삼뿌리기와 장삼치기)을 하게 되는데 긴 장삼을 어떤 형태로든 뿌려서 놀리게 된다. 예를 들어 위로·밑으로·앞

으로·옆으로 다양하게 뿌리면서 엇고 제치게 된다. 또한 역동적인 팔사위를 할 때는 장삼 옆 자락을 자연스럽게 치게 된다.

특징 및 의의 승무는 춤의 처음과 마지막에 절드림을 한다. 처음 시작할 때는 엇드려 천지인 절드림이고, 마지막에는 서서 합장 절드림이다. 염불 중간부분에도 오체투지 절드림이 있다. 이와 같이 처음, 중간, 마지막에 자신을 숙이며 낮춤으로써 결국은 상대방을 모셔 올리는 비움의 철학이 승무 전체에 깔려 있다.

승무는 항상 몸을 굽혀 웅크리며 한 마루를 시작한다. 그 움직임과 자연스럽게 연이어서 한 마루가 끝날 때는 본래의 자리로 돌아오게 되며 팔을 위로 뿌려 그 단락 전체를 정리한다. 즉, 뿌려서 뒤로 오는 의미는 맺어진 것을 풀고 비우면서 끝맺음을 하는 것인데 그것은 또 다른 시작으로 종즉유시(終則有始)의 의미를 동시에 갖는다.

승무의 전체 구조로는 손놀림, 발놀림이 합쳐지고 조화되어 몸놀림 전체의 수족상응(手足相應)이 일어난다. 예를 들어 ‘굽히고 펴기’, ‘맺고 풀기’, ‘감고 풀기’, ‘대삼소삼’의 원리가 만들어지는데, 그 내면에는 불변의 음양오행 법도가 내재되어 있다.

승무는 생명의 관점으로는 생장수장(生長收藏), 일 년 사시의 관점으로는 춘하추동(春夏秋冬), 인간사의 관점으로는 희로애락, 생사의 관점으로는 생로병사, 사람 덕성의 관점으로는 인의예지(仁義禮智), 철학적 관점으로는 원형이정(元亨利貞) 등의 자연적이며 우주적인 생명철학을 내포하고 있다.

이와 같이 자연의 창조적 진리를 본성으로 하고 있는 승무는 이 시대에 어떤 의미를 지니고 있을까라는 반문을 하게 된다. 여기에서 승무를 형식적, 과거지향적인 고정된 틀로 인식할 것이 아니라 살아 있는 오늘의 틀로, 더 나아가 오늘을 끌고 가는 미래의 창조적 관점으로 보아야 할 것이다.

참고문헌 三國志, 승무의 구조와 춤사위 연구(이애주, 한국민속학27, 한국민속학회, 1995).

필자 이애주(李愛珠)



정의 통영 교방청 기녀들이 북춤과 검무를 구성해 군졸들의 사기를 진작하고 전승을 축하하는 춤.

내용 승전무(勝戰舞)는 1593년(선조 26) 경상남도 통영(統營)에 삼도수군(三道水軍) 통제영(統制營)이 설치된 이후 구한말 1896년까지 영문(營門)에 예속되어 있던 교방청(教坊廳)의 기녀들에 의해 연희된 춤으로, 궁중무용형의 성격과 품위를 지니고 있다.

승전무라는 명칭은 춤추며 부르는 창사(唱詞)의 내용이 충무공의 충의(忠義)와 덕망을 추앙하며 전승을 축하하고 군졸들의 사기를 북돋운다는 데서 유래한 것이다. 승전무는 일제의 박해로 통제영이 폐쇄된 후 중단되었다가 1968년 보존의 중요성을 인정받아 국가무형문화재 제21호로 지정되었다. 보고서를 통해 살펴본 지정 사유는 다음과 같다.

첫째, 조선시대 통영에 삼도수군 통제영이 설치된 이후 구한말의 영문에 예속되어 있던 교방청의 기녀가 추던 춤으로 지금까지 전승된 경로와 계보가 비교적 정확을 기할 수 있는 궁중무용형의 성격과 품위를 지닌 춤이다. 둘째, 전아(典雅) 고결한 무태(舞態)와 우미수려(優美秀麗)한 춤사위며, 구성 면에서도 정돈되어 무리가 없이 짜임새가 조화되었고 고전예술적인 가치와 전통성을 간직하고 있는 춤이다. 셋째, 현행 고전형(古典刑)의 북춤을 찾아보면 궁정(宮廷)을 배경으로 전해진 국립국악원의 무고(舞鼓)가 있을 뿐 다른 지방에서는 찾아 볼 수 없고 통영에서만 보존되어 있는데 궁중무고와 다른 특징을 지닌 희귀한 춤이다. 넷째, 이 춤의 전승계보를 살펴보면 교방청에 적을 두었던 김해근(金海根)의 직계 제자인 이국화(李菊花)에게 현 실기 보유자인 정순남(鄭順南 1906~1983)이 전수하여 50여 년 간을 보존 지속해 왔기 때문에 춤의 형태나 가락이 변모되지 않고 원형대로 존속된 순수한 춤이다. 다섯째, 충무공 이순신의 유서 깊은 사적과 결부되어 장구한 기간을 면면히 전승된 춤으로 군대가 혁파된 1896년에 단절되었다가 70여 년 후에 다시 전승된 것으로서, 무형문화재로 지정하여 이를 보존함이 당연하다.

위의 사유로 국가지정 국가무형문화재 제21호로 지정된 후 승전무를 연희할 때 먼저 검무를 추고 이어서 북춤을 추었다는 기·예능보유자인 정순남의 증언을 토대로 1987년 검무를 추가로 지정함으로써 현행 승전무는 통영북춤과 통영검무를 일컫는 용어로 사용된다. 앞에서 살펴본 바와 같이 승전무는 고려·조선을 거쳐 장구한 세월 동안 전승되어 온 교방계통(教坊系統)의 성격을 지닌 전통춤이라 할 수 있다. 또한 승전무의 음악은 향재 삼현육각인 통영삼현육각의 실체를 파악할 수 있는 귀중한 자료이다. 현재 승전무는 기·예능보유자인 엄옥자(嚴玉子)·한정자(韓正子) 등에 의해 전승활동이 활발히 이루어지고 있다.

북춤의 복식 및 무구를 살펴보면 원무(元舞) 4인이 동·서·남·북을 상징하는 청(靑)·백(白)·홍(紅)·흑(黑)의 몽두리를 입고 머리에 족두리를 쓰고 양팔에 한삼을 끼고 2개의 북채를 든다. 원무를 둘러싼 협무는 붉은 치마와 흰 저고리에 몽두리를 입고 족두리를 쓰고 한삼을 끼는 궁중무의 복식을 착용한다. 춤의 장단구성은 느린 도드리장단, 타령장단, 굿거리장단이고 춤사위는 입춤·앉은춤·북춤·창사춤·굿거리춤으로 구성되어 있다. 주요춤사위는 걸음발·인사태·평사위·손춤동작·북어름사위·어깨울러멘사위·머리위돌림사위·올려치는사위·삼진삼퇴·돌려치는사위 등이다.

특히 창사춤은 북춤의 특징적인 부분으로 “달아 높이 고이 돌을사/어기야 어기 어기여차/우리 우리 충무장군 덕택이요/낙지(樂之者) 오날이야”라는 사설을 느린 속도로 부르면서 춤을 춘다. ‘지화자’ 창사에 맞추어 머리위돌림사위, 올려치는사위를 하며 자리를 진행 방향으로 이동하고, 속도를 몰아서 “지화 지화 지화자(겹지화자 창사)”를 부르면서 머리위돌림사위, 삼진삼퇴, 올려치는사위, 돌려치는사위를 하며 진행 방향으로 원무가 자리 이동을 하고서 승전의 기쁨을 역동적으로 표현한다.

검무의 복식 및 무구를 살펴보면 의궤에 나타나는 궁중검무의 복식과 같이 치마·저고리·패자·전대·전립을 착용하고 한삼을 낀다. 무구인 칼은 칼 목이 꺾여 돌아가는 백동 재질의 칼을 사용한다. 춤의 장단구성은 느린 도드리장단, 자진타령장단, 타령장단, 자진타령장단으로 되어 있고 춤사위는 입춤·한삼춤·앉은춤·칼춤(외칼춤, 쌍칼춤)으로 구성되어 있다.

주요 춤사위는 걸음발·인사태·쌍오리·매김사위·
 잣은사위·잣은겨드랑사위·모듬겨드랑사위·돌림사
 위·모듬사위·엇사위·머릿사위·죄우돌림사위·손
 춤·배김사위·어깨어름사위·칼어름사위·외칼사위·
 돌림사위·진격태·잣은사위연풍대·엇사위연풍대·
 머릿사위연풍대·자반뒤집기연풍대 등이다. 교방검무
 중 진주검무의 춤사위가 외향적外向的이고 대범성을 나
 타내는 반면 통영검무의 춤사위는 내향적內向的이며 잣
 은사위와 겨드랑사위를 주로 사용하여 대비적인 느낌
 을 나타낸다.

승전무의 반주음악은 영남의 음악어법으로 이루어
 진 향제삼현육각으로, 영남에서 유일하게 통영지방의
 춤을 통해 그 맥이 전승되고 있다. 북춤에는 엽불곡, 타
 령곡, 궁거리곡이 사용되고 검무에는 엽불곡, 타령곡,
 자진타령곡이 사용된다.

특징 및 의의 통영은 303년간 삼도수군 통제영이 있었기
 에 조선시대의 유교와 군영軍營의 제도문화가 꽃을 피
 웠던 곳이다. 1687년의 기록에는 64대 유중기柳重起 통
 제사가 취고수청吹鼓手廳에 악사 100명을 관합官合으로
 양성했고, 1697년에는 73대 정홍좌鄭弘佐 통제사가 교
 방청을 세워 연예가구演藝家口 26가구를 양성했다고 적
 혀 있다.

조선시대의 군영에는 오늘날의 군악대와 같은 취
 고수吹鼓手와 세악수細樂手들이 존재했다. 이들은 통제사
 가 행진할 때마다 취타나 대취타를 연주했고 각종 행사
 때 삼현육각 편성을 대동하여 교방청의 관기官妓들에
 의해 연희되는 춤의 반주음악을 연주하였다.

국가지정 국무형문화재 제21호인 승전무는 임진
 왜란 당시 충무공이 싸움터 또는 병선兵船 위에서 장졸
 將卒의 사기를 돕고 망중환忙中閑의 여가에 추게 한 것이
 다. 또한 전승 후에도 이를 축하하며 추었고 삼도수군
 통제사의 영문營門인 지금의 세병관洗兵館에서 하례시賀
 禮時와 군점軍點 행사에서 추었으며 충무공의 춘추향사
 春秋享祀와 탄신제에는 사당에서 헌무獻舞하여 온 교방청
 의 대표적인 춤 중의 하나다. 궁중무용의 형식에 지역
 의 특징적인 춤사위와 선율을 사용하며 그 명맥을 현재
 까지 이어오며 예전의 모습을 그대로 간직하고 있다는
 점에 의의가 있다.

참고문헌 중요무형문화재보고서-삼현육각(이보형, 문화공보부 문화재관
 리국, 1984), 중요무형문화재보고서-승전무(김천홍, 문교부 문화재관리국,
 1967), 승전무(엄옥자, 국립문화재연구소, 2004), 중요무형문화재보고서-
 통영검무(이보형·정병호, 문화공보부 문화재관리국, 1985), 한국무용개론
 (장사훈, 대광출판사, 1984), 한국의 교방검무(임수정, 민속원, 2011), 한국
 의 전통무용(성경린, 일지사, 1979), 한국의 전통춤(정병호, 집문당, 1999).

필자 임수정(林守正)



정의 경기도 안성 지역에서 향당鄉黨이라 불리던 가무
 歌舞樂 교습소에서 시작된 전통춤.

내용 고려 공민왕 때 홍건적의 난을 평정한 기념으로
 지은 극적루에 연류된 관기 버들애기의 후예들이 그
 녀를 기리기 위해 춤을 추어 비롯되었다는 설이 지배
 적이며, 마을굿과 동제, 유랑집단의 사당패놀이, 안성
 의 관기와 사기들에 의해 전승되다가 조선 말기 재인
 청 시절 군재인청과 향당, 도당굿과 신청춤 등에서 전
 승된 것이다.

안성향당무는 나라의 안녕을 기원하거나 서민의
 정서를 수건과 깃발 등 여러 가지 무구舞具를 사용하여
 표현하는 40여 종의 춤이다. 무구를 중심으로 향당기
 본무, 백단수건白丹手巾춤, 도산무령무都山武領舞, 도산승
 무都山僧舞, 민춤, 고명鼓鳴춤, 지전무紙錢舞, 향촌계
 香村系 춤 등 8가지로 나뉘고, 작게는 47가지로 나눌 수 있다.

안성향당무의 종류

구분	상세	
향당 기본무	시본무 (始本舞)	향당의 재인과 기녀가 되면 배우는 기본춤
	초비춤 (華燭洞房舞)	의식을 준비하는 과정을 형상화한 엄숙한 분위기의 춤
	다림춤	입(立)춤의 일종으로 첩약(貼藥)을 다리듯 한다는 뜻의 춤
백단 수건춤	화랑무 (花郎舞)	7자홍천 8자백천을 들고 화랑정신을 표현한 춤
	경천배례무 (敬天拜禮舞)	승려들이 시화연풍을 비는 천고제때 추는 춤
	태극진쇠무 (太極鎗世舞)	적, 백수건을 나눠잡고 수확하는 기쁨을 표현한 춤

구분	상세
백단 수건춤	홍애(紅哀) 수건춤 적색, 흰색 김수건을 가지고 여인의 고달픈 일상을 표현한 춤
	진혼(鎮魂) 수건춤 버들애기 전설에 관련, 흰색의 김수건을 두 개 들고 추는 춤
도산 무령무	궁무사(弓武士)춤 궁척, 사냥, 활터모습을 표현한 춤
	기수무(旗手舞) 장수가 군 지휘모습을 상징적으로 표현한 춤
	고단검무(弄劍舞) 칼자루가 흔들거린다고 고단이 칼춤이라고 함.
도산 승무	장검무(長劍舞) 망궤레나 상마연, 하마연에서 옹맹스런 무예연마모습을 표현한 춤
	장삼무(長衫舞) 승무의 장삼춤만을 칭하며, 법고무나 바라춤을 이어 춘다
	법고무(法鼓舞) 단청복을 양손에 복채를 들고 치는 일반적 승무복춤
	승기지무(僧祈支舞) 기방계 춤으로 여승의 심정을 붉은 가사로 표현한 춤
	평고무(平鼓舞) 승기지무에서 가사춤이 끝나면 순접하여 추는 승무 복춤
	도산(都山) 바라춤 큰바라춤과 막바라춤으로 구분하며 진풀이를 하는 바라춤
민춤	학(鶴)춤 선비가 낙향하여 자연속에 동화되어 삶의 기쁨을 찾는 내용의 학춤
	한량무(閑良舞) 선님·마님·돌중·애사당·한량·말뚝이가 벌이는 양반놀이 춤극
	명부희락(命婦喜樂) 봉작을 받은 명부(命婦)의 기쁨을 풍자적으로 표현한 춤
	화조무(花鳥舞) 봉황의 백성인 잡새들의 생활상을 서정적으로 표현한 춤
	무어산(舞漁散) 양녕대군을 그리던 기생의 자태를 물고기에 비하여 만든 춤
	채선향(彩扇香) 채색부채의 향기라는 뜻의 봉황선을 들고 추는 춤
	산유회(傘遊喜) 우산을 가지고 경기민요에 맞추어 추는 춤으로 재담꾼이 진행
	선화만수무(仙花萬壽舞) 꽃을 든 선녀가 왕손의 만수무강을 기원하는 춤
	꽃향발무(響絃舞) 패각(조개껍질)으로 박장을 치던 춤에서 유래된 정적인 향발무
	현화무(獻花舞) 선녀가 만수무강을 기원하는 꽃을 바치는 격조있는 축원무
	오운선(五雲仙) 석공 돌중과 짐양부인 뽕녀에 얽힌 전설을 극화한 4인 춤
고명춤	봉황금란무(鳳凰金卵舞) 봉황신앙에 기인하여 만민세 가창을 하며 추는 복춤
	백의승천무(白衣昇天舞) 팔선녀가 산바라지를 하고 승천하는 활기찬 복춤

구분	상세
고명춤	여장(女將)춤 여장도원무(女將跳圓舞) 바우덕이 춤이기에 도원무라고 함
	여장(女將)설장고춤 여사당복을 입고 장고를 메고 추는 춤
	여장(女將)복춤 여사당복에 복을 허리에 매고 추는 춤
	대공춤(대공金樂춤) 대금(大金)춤 소금(小金)춤 징을 들고 추는 춤
여장향발무(女裝響絃舞) 여사당복을 입고 향발을 들고 추는 춤	여장향발무(女裝響絃舞) 여사당복을 입고 향발을 들고 추는 춤
	지전무 사자봉(獅子棒)춤 종이 지전술을 2개 만들어 앞뒤에 묶어 흔들며 추는 춤
쌍사자(雙獅子)춤 신을 맞이하는 의미의 사자춤	쌍사자(雙獅子)춤 사자봉을 들고 추는 짝춤
	영신사자(迎神獅子)춤 영신사자(迎神獅子)춤
	여래신검무(如來神劍舞) 약사여래에게 무병장수(無病長壽)를 기원하는 춤
	명부지전(名簿紙錢)춤 지전을 들고 낙성연과 용선제에 복을 비는 춤
향촌계춤 두 물맞이 아기의 수명장수와 횡액 예방하기 위해 추는 춤	향촌계춤 불아(鳳兒) 돌이춤 두 물맞이 아기의 수명장수와 횡액 예방하기 위해 추는 춤
	잡색(雜色)춤 누두령 한량춤이라고 함. 칠방, 돌중, 애사당 등이 등장하는 극 춤
	행주치마춤 부녀자들의 일상을 표현한 춤으로 행주치마를 펼쳐거리며 추는 춤
	외뿔도깨비탈춤 붉은 곰보탈에 외는, 외뿔을 달고 검은 보자기를 쓰고 추는 춤
봉주춤 노인들이 까치옷을 입고, 벼슬모자와 꽃패랭이를 쓰고 추는 희극적인 춤	봉주춤 노인들이 까치옷을 입고, 벼슬모자와 꽃패랭이를 쓰고 추는 희극적인 춤
	사당민풍류 손에 아무것도 들지 않고 빈손으로 추는 맨손 춤

특징 및 의의 안성향당무는 궁중음악, 민속음악, 산조, 군악 등 반주음악을 분류해서 사용하며, 춤사위가 다양하고 담백하며, 난이도가 높고, 굴곡이 심하여 다소 거칠다. 무구를 사용하는 춤이 많고, 시간과 공간의 제약이 없다. 다양각색의 사람들이 전승한 춤이기에 신분에 따라 춤의 내용과 예능이 조화를 이룬다.

안성향당무는 무속신앙과 유교·불교·도교가 융합하여 형성한 민족신앙에 근간을 두고 안성의 비봉산과 보개산을 중심으로 발생했다. 재인과 기생, 민초들이 주류를 이루었지만 한자로 된 춤사위 용어와 지명을 비



홍애수건춤 | 2001 | 송미숙

유하는 용어 등을 볼 때 재인집단뿐만 아니라 식자층과도 함께 했다. 또한 생활 속에서 우러나온 춤사위와 전설이 용해되어 있고, 춤동작으로 표출된 토속적이며, 향토성이 짙은 독창적인 춤사위를 보이고 있다.

참고문헌 교방계열의 안성향당무에 관한연구(허성재, 경기대학교 박사학위논문, 2008), 안성교방풍류 가무악극(안성향당무보존회, 2008), 안성향당무(송미숙, 도서출판 푸른미디어, 2004), 안성향당무 자료집(유청자, 안성향당무 학예부, 2001), 안성향당무에 관한 연구1(허순선, 안성문화원, 2001).

필자 송미숙(宋美淑)

아류춤

정의 부산의 수영·동래·부산진 등지에서 전승되어 온 ‘들놀음’ 때 추는 춤.

내용 아류춤은 아류의 기원이나 춤 자체의 연원으로 보아서 옛 제의(祭儀)에서 유래한 것임을 알 수 있다. 따라

서 아류는 ‘들놀음’라는 이름이 암시하듯이 들농사를 위한 농경의례 때 추는 춤이다. 아류춤의 기본 동작은 덧배기인데, 경상도 지방의 민중들이 신이 나면 추던 허튼춤을 가리킨다. 그 근원은 힘차게 위협적으로 땅에 배기는 춤사위가 암시하듯이 악귀를 쫓던 벽사(辟邪) 성격의 제의적인 춤이었다.

덧배기춤의 제의성은 반주음악과 춤의 형태와 어원에도 나타난다. ‘제의’의 우리말인 ‘굿’과 재료를 뜻하는 ‘거리’가 합쳐진 ‘굿거리장단’에 따라 덧배기가 추어지는 것은 그 춤이 제의와 깊은 관계가 있음을 말하는 것이다. 비스듬히 뛰었다가 힘차게 땅을 딛는 배김사위는 악귀를쫓는 모습에서 나온 것이다. 한편, 최남선은 ‘덧보기’에 대해 어원적으로 ‘덧’을 ‘겹’, ‘거듭’의 뜻으로 보고 ‘보기’를 시각적인 뜻을 지닌 말에서 유래하였다고 분석하여 “덧보기라 함은 우리 고유어의 나희(儺戲)를 이르는 말이니 본래 역신을 즐겁게 한다는 말로부터 뒤에는 역신을 물리친다는 의미로 둘러싸운 말이다.”라고 그 의미를 설명하였다. 이것은 춤을 설명한 것이 아니라 남사당패가 연행하는 가면극 ‘덧보기’를 두고 말한 것이지만 비슷한 발음인 덧배기춤도 같은 어원으로 보고 구나(驅難)의 춤으로 해석하기도 한다.

또한 ‘덧배기’의 ‘덧’을 ‘덧나다’처럼 ‘잘못 건드려 병이나 노여움이 더해지다’ 혹은 ‘흠이나 상처를 내다’라는 뜻으로 분석하여 ‘탈이 났다’의 ‘탈’이라는 뜻의 말과 같은 것으로 보고, ‘배기’는 칼로서 끊거나 자르는 뜻의 ‘베다’의 명사형 ‘베기’가 합하여 복합어가 되었다고 보아 ‘탈이나 재앙을 베어 버리듯이 제거하는 춤’이었다고 하면서, 이 춤은 근원적으로 역신으로 인해 생겨난 탈을 베어 버린다는 주술적 의미에서 다양하게 추던 것이라 했다.

아류에서 주로 추는 덧배기춤은 경상도의 보편적인 향토춤이다. 일반인들은 놀이할 때에 별다른 의식 없이 어깨를 벌리고 활갯짓을 크게 하면서 무릎을 약간 굽혔다 폈다 하면서 우쭐거리면서 춤을 춘다. 덧배기는 남녀노소 누구든지 추는 자유로운 비정형의 춤이었으나 남성 연희인 아류에서 추게 되면서 남성적인 힘찬 춤으로 틀이 잡혔다.

아류 연희자들은 이 춤의 제의성을 의식하지 않고, 그저 ‘자꾸 배기는 춤’, ‘세게 배기는 춤’이라고 생각하면서

힘찬 남성무로 춤을 추고 있다. 이런 인식이나 춤의 양상으로 보아서는 덧배기의 ‘덧’은 ‘겹·거듭’의 뜻을 지닌 접사로 보고 ‘배기’는 위에서 ‘아래로 처박다’는 뜻의 경상도 방언 ‘배기다’의 어간 ‘배기’가 어근으로 된 것으로 분석한다. 따라서 이 두 가지가 합한 파생어 ‘덧배기’의 어원적 풀이를 ‘거듭 힘차게 배기는 춤’이라 하는 것이 춤꾼의 인식과 춤의 양상 자체에 부합하는 해석이 될 것이다.

야류춤에서는 팽과리, 장구, 북, 징 등으로 편성된 풍물악기로 장단을 친다. 태평소는 원래 넣지 않았으나 근래에 넣는 경우가 많아졌다. 진주와 통영 등 큰 관아가 있던 지역의 가면극에서는 반주 음악이 항제 삼현육각으로 변하였지만, 마찬가지로 큰 관아가 있던 수영과 동래의 야류는 변하지 않고 풍물악기를 사용하는 것은 아직 야류에 농경의례적인 성격이 많이 남아 있기 때문이다. 야류에서 주로 쓰는 굿거리장단은 살풀이장단처럼 잔가락을 많이 넣지 않고 주로 왼박만 친다. 잔가락이나 엇박을 잘 치지 않는 굿거리장단은 그 자체가 무게감과 박진감이 있고, 이것에 맞추어 추는 덧배기춤도 묵직하고 힘차면서 흥취를 자아낸다. ‘덤덕쿵’ 장단이라고 하는 굿거리장단을 동래에서는 ‘웅박캉캉’ 장단이라고 일컫기도 한다. 야류에서는 원래 장단 이름을 굿거리장단이라고만 하면서 장단 속도의 변화에 따라 ‘굿거리’, ‘늦은굿거리’, ‘빠른굿거리(잣은굿거리)’로 불렀는데, 근년에는 이를 대신하여 ‘덧배기장단’, ‘자진모리장단’ 등의 명칭을 쓰기도 한다.

오광대에서도 덧배기춤을 추지만 야류에는 오광대에 없는 덧배기의 난장판이 벌어진다. 두세 시간 걸리는 화려한 길놀이 행렬(假裝行列)이 탈놀음 놀이마당에 도착하면 길놀이패와 탈패는 물론 고을 청장년이면 누구나 놀이마당에 모여서 제멋에 겨워 자유롭게 덧배기춤을 춘다. ‘덧배기춤놀이[集團亂舞]’가 벌어지는 것이다. 수영에서는 ‘한마당춤놀이’라고도 한다. 날이 어두워지면 놀이마당의 한가운데에 장대를 세우기 위하여 사방 팔방으로 버틴 줄에 용등, 봉등 등 큰 등은 물론 작은 등을 수없이 달아서 밝게 조명을 하였다. 놀이마당 둘레와 가운데 적당한 곳에 장작불을 피워 조명을 도왔다. 각자가 제 마음대로, 제 개성대로, 제 몸짓대로 추는 ‘집단난무’는 시간이 갈수록 열기가 고조되어 자정께까지 네댓 시간 이어진다.

수영에서는 다른 지역의 청장년도 촛농이 떨어져 옷에 묻는 것을 막아 주는 종이고깔을 주춧 측에서 구입하면 덧배기춤판에 참여하는 것이 허용되었다. 전통 사회에서 보기 드문 뜨거운 춤판이다. 일상의 속박에서 벗어나고자 하는 몸부림이다. 이 춤꾼들은 흥분의 도가니에서 다함께 느끼는 일체감에서 동질성을 확인한다. 덧배기춤은 굿거리장단에 맞추어 같은 춤을 추어도 각기 다른 몸짓이 나타나는 허튼춤이다. 이런 제각각의 자족적(自足的)인 허튼춤을 많은 군중이 ‘덧배기춤놀이’판에서 한 장단에 맞추어 추면서 남의 춤과 제 춤을 견주어 보기도 하고 남 앞에서 더 멋지게 추려고 뽐내기도 하면서 자기 수련의 기회를 가지게 되어 야류의 덧배기춤이 더 멋진 춤사위를 갖게 되었다. ‘덧배기춤놀이’판은 덧배기 연마의 장이요, 덧배기의 진수가 나타나는 공간이다. 한두 시간 허튼춤을 추다가 쉴 때에 장기 자랑을 하기도 하는데, 이때에 학춤, 한량춤, 거북춤, 요동춤 등 각종 춤을 추었다.

길놀이와 덧배기춤놀이를 연행할 수 없는 요즘의 공연은 탈패들이 놀이마당을 일렬로 두어 바퀴 돌고, 한바탕 덧배기춤 집단난무를 흥겹게 추는 것으로 이 과정을 대신한다. 수영야류는 길놀이에 기생들을 불러와 동행하였고, 양반이 팔선녀와 질탕하게 놀았다는 대사가 있는 것을 근거로 근년에 ‘팔선녀’를 행렬에 새로 등장시켰다가 집단난무 뒤에 화려한 ‘팔선녀춤’을 추게 하면서 양반과장을 시작한다. 활옷을 입고 족두리를 쓰고 성장한 여덟 명의 팔선녀는 굿거리장단에 맞추어 동작이 작고 우아한 기방춤 요소가 가미된 춤을 춘다. 야류에서 모두 남성무를 추는 데 비해, 이색적으로 여성무가 현대에 첨가된 것이다.

즉흥적이고 자유로운 덧배기춤이 야류의 탈춤이 되면서 어르고 배기고 푸는 과정이 뚜렷한 구조로 정착된다. 두 팔을 벌려 좌우로 흔들면서 활갯짓을 하고 앞으로 나아가며 어르는 대목, 그리고 비스듬히 혹은 바로 뒀 뒤에 장단에 맞추어 힘차게 땅에 박듯이 디디면 한 다리 혹은 두 다리의 무릎이 굽혀져서 잠시 멈추어 배기는 대목, 그 뒤에 조금씩 오금을 폼다가 굽혔다가 하면서 제자리에서 고갯짓이나 어갯짓을 하는 동시에 팔을 들어 흔들면서 푸는 대목으로 마무리한다. 동작의 폭이 크고 몸짓이 우직하고 발디딤이 억세고 활갯짓이

활달하고 배김사위가 힘차서 남성무적 특징이 잘 나타난다. 춤이 유장한 흐름을 타다가도 가끔 두 팔을 든 채 우쭐거리는 대목이 끼어들기도 한다. 들어날 듯 말 듯 하는 이 대목에서 어깨를 한번 움찔하여도 춤이 되고 만다. 덧배기가 역세고 활달하기만 한 것이 아니라 이런 멋을 부리는 여유와 배기었다가 잠시 정지하는 동중정動中靜의 절제에서 덧배기의 묘미가 나타난다.

야류는 등장인물character의 몸짓과 춤과 대사와 노래로 연행하는 종합적 예술이지만, 그중에서 춤이 가장 두드러진 기능을 하므로 ‘탈춤’이라고 일컫는다. 탈춤은 등장인물의 성격에 따라 각기 다른 춤을 추기 때문에 양반춤, 말뚝이춤, 할미춤, 각시춤, 사자춤 등으로 나뉜다. 양반과장에는 수양반 혹은 원양반이라는 으뜸이 되는 양반이 사모관대를 하고 근엄한 자세로 묵직한 동작을 하며 귀태가 나게 춤을 춘다. 이 양반춤은 동작이 모나지 않고 유장하게 이어지면서 사대부의 품모와 행태를 표현한다. 이 외의 양반들은 경망하거나 바보스러운 행동을 하며 춤도 이와 궤를 같이하여 해학성이 강하게 나타난다. 특히 모양반毛兩班은 가면에 털을 많이 붙여 ‘개 같이 부도덕한 짓을 한 양반’을 상징한다. ‘개 잘랑(개털방석)’, ‘두루다리(개털모자)’ 등으로 불리는 이 양반은 개처럼 뒹굴고 경망하게 까불면서 풍자적인 춤을 춘다.

양반과장의 가장 두드러진 춤은 주동인물인 말뚝이의 춤이다. 백면서생인 작은 양반탈보다 엄청 큰 벽사색群邪色 탈을 쓴 말뚝이는 춤을 추면서 채찍을 휘둘러 양반들을 위협하기도 하고 힘차게 배기면서 땅을 친다. 말뚝이춤은 덧배기춤의 민중적 특질을 극대화한 춤으로, 남성무의 호연지기浩然之氣를 풍긴다. 영노과장의 양반은 시골 양반으로, 양반과장의 일반적인 양반들과 비슷하게 어리석고 우스꽝스러운 짓을 하여 스스로 바보가 되며 그 춤 또한 크게 다르지 않다.

춤으로 특색이 있는 것은 상상의 괴물인 영노의 춤이다. 영노는 검은 보자기를 둘러쓰고 장단에 맞추어 두 팔을 올려 흔들면서 뛰어 나와 양반을 계속 협박하며 춤을 춘다. 요란스럽게 이리저리 뛰어다니면서 두 팔을 어깨 위에 올려서 흔들면서 위협하듯 추는 이 춤은 살벌한 느낌을 주는 ‘번쾌춤’이라 할 수 있다. 영감·할미과장의 영감춤은 일반적인 양반춤과 비슷하고 할

미춤과 각시춤이 특이하다. 할미가 허리를 완전히 드러낸 채 치마를 엉덩이 위에 걸치고 늙어 기진하여 구부려 죽장을 짊고 낮은곳거리장단에 맞추어 엉덩이를 흔들며 등장하여 주로 디딤새를 주축으로 하체 중심의 춤을 춘다. 갈지자(之字) 걸음을 걷다가 주저앉기, 오춤 누기, 요분질 등으로 웃음을 자아낸다.

첩의 교태를 부리는 각시춤은 젊은 여인의 춤답게 선이 가늘고 고운 자세로 우아미를 나타낸다. 할미춤과 각시춤이 여성 등장인물의 춤이지만 남자 연희자가 할미춤을 일부러 어색하게 추거나, 각시춤을 도리어 곱게 추는 모습이 더 인기를 끌기도 한다.

수영에만 있는 사자춤과장에서는 벽사진경僻邪進慶의 사자춤을 춘다. 대나무 소쿠리에 한지를 발라 사자얼굴을 만들고, 거기에 마포 포대 모양의 몸뚱이를 달고서 그 안에 3인이 들어가 연행을 한다. 곳거리장단에 맞추어 머리를 흔들며 갈기를 너풀거리고 앞발을 땅에 힘차게 내려찍듯이 디디면서 춤을 춘다. 귀찮게 구는 담비를 잡아먹는 맹수성이 있지만 다른 지역 사자춤보다 의젓하고 후덕하게 춤을 추어 「향악잡영오수 鄉樂雜詠 五首」 「산예 狻猊」의 “몸에 뺨 착한 덕 즐겁게 노니”라고 한 구절과 무관하지 않다고 한다.

동래야류는 최상수가 1935년에 1차 채록하고 1951년에 정리하였다는 채록본에 문둥이과장, 양반과장, 영노과장, 할미·영감과장이 기록되어 있으나 1965년 재연 당시 고노들과 연희자들이 양반과장과 할미·영감과장만 기억하고 있어 두 과장만 재연되었는데, 그대로 1967년에 국가무형문화재로 지정되었다. 그 뒤 나머지 두 과장은 최상수 채록본을 기저로 복원을 하였다. 문둥이과장은 통영오광대의 문둥춤 명인이었던 장재봉張在奉에게 배웠다는 여성 무용가가 복원하여 재연하고 있다. 2인의 문둥이가 소고를 들고 문둥이의 생태를 해학적으로 표현하는 춤을 추는데, 다른 과장의 남성무인 덧배기춤과 판이하게 가냘픈 여성무를 추어서 동래야류춤의 전통을 계승하였다고 하기 어렵다. 영노춤의 복원은 부지중에 수영의 영향을 받은 것으로 보인다.

이상의 개인춤이 극의 서사적 전개에 중요한 기능을 한다면 등장인물 일동이 추는 집단적인 군무群舞는 흥취를 고조시키어 야류를 탈춤놀이답게 하는 중요한

기능을 한다. 극의 전체 시작과 마지막은 물론 과장의 시작과 끝에 군무를 추어 극을 흥겹게 한다. 군무는 과장과 과장, 대목과 대목을 서사적으로는 분할하면서 극적으로는 연결하는 기능을 한다. 같은 장단에 맞추어 여러 사람이 추는 춤의 열기의 집합으로 환호작약(歡呼雀躍)하는 기운이 고조되고 함께 배기는 동작에서 일체감을 공감하고 함께 풀어내는 동작에서 속박에서의 일탈을 느낀다. 각자가 추는 춤의 흥과 멋이 집단적 조화를 이루어 장관이 되고, 춤꾼은 물론 구경꾼도 흥취의 도가니에 빨려 들어가 동화하게 된다.

수영야류의 춤은 농경의례에서 추었던 농민의 춤이 발달한 것으로 아직 질박한 점이 많이 남아 있고, 동래야류의 춤은 기방춤 영향을 받은 한량춤의 세련되고 우아함이 가미되어 예술적으로 발달하였고 할 수 있다.

특징 및 의의 원래 야류춤에는 중부지방의 가면극과 다르게 춤사위의 명칭이 세세히 분화되지 않았다. 보편적인 허튼춤인 덧배기가 야류에서 추어지면서 세련미 있게 정리되면서 춤으로서 완성도가 높아졌지만, 춤사위 명칭은 많이 생겨나지 않았다. 야류춤의 특징은 첫째, 수영야류춤의 질박함으로부터 동래야류춤의 세련됨까지 그 진폭이 넓다는 점을 들 수 있다. 둘째, 산대놀이와 해서탈춤의 도무(跳舞)가 위로 치솟아 천신(天神) 지향의 북방계 춤이 가진 특질을 나타낸다면, 야류춤의 도무는 비스듬히 옆으로 뛰면서 땅에 힘차게 배기어 지신(地神) 지향의 남방계 춤이 가진 특질을 나타낸다. 셋째, 원양반춤은 유연함과 멋스러움이 한량춤의 수준까지 이르고, 말뚝이춤은 억세고 힘차서 민중의 건무 특징이 가장 잘 구현된 덧배기의 백미라고 할 수 있다. 넷째, 야류의 등장인물은 희극적 인물이므로 그 춤에도 코믹한 몸짓이 가미되어 웃음을 유발한다. 다섯째, 야류의 군무는 일체히 배기는 동작에서 일체감으로 인한 동질성은 물론 민중의 억센 힘이 느껴지고 서서히 푸는 과정에서 굴레나 얽매임을 깨뜨리고 벗어나는 파격과 해방감을 느끼면서 다중의 흥취가 고조되어 대동의 결속력을 실감한다. 마지막으로 야류가 먼저 재연되고 무형문화재로 지정된 뒤에 다른 종목이 재연되어서 야류춤이 학춤, 한량춤, 농칭놀이춤, 좌수영어방놀이춤 등의 기저가 되었다는 점도 특징으로 들 수 있을 것이다.

참고문헌 동래들놀음의 몇 가지 문제(정상박, 한국문화인류학2, 한국문화인류학회, 1969), 동래야류(김경남, 화산문화, 2000), 수영야류(정상박, 화산문화, 2001), 한국가면극(이두현, 문화재청, 1969), 한국가면극 그 역사와 원리(전경욱, 열화당, 1998), 향토무용 총론(김은경, 한국평론, 1991).

필자 정상박(鄭尙朴)

양반춤

정의 양반들의 신분적 권위를 과시하기 위해 느린 장단에 맞추어 거들먹거리거나, 허세를 부리면서 추던 춤.

내용 가면극의 양반은 등장인물이 다양하다. 1~2인의 양반이 등장하는 경우도 있지만 대체로 첫째양반(원양반, 수양반, 증가양반, 샌님), 둘째양반(차양반, 서방님, 모양반), 셋째양반, 넷째양반으로 이어지며, 막내도령으로 바보인 증가도령도 등장한다. 따라서 가면극에 등장하는 인물 유형으로는 중과 함께 가장 많은 배역이 있다.

양반은 주로 하인인 말뚝이(초랭이, 꺾쇠)와 함께 등장해 신분적 우위와 학식을 과시하지만, 말뚝이에 의해 희롱을 당하고 신체적 공격도 당한다. 그리고 스스로 비속한 재담을 통해 자기 비하를 시키기도 한다. 그런 점에서 양반 등장 부분은 재담이 많고, 다양한 인물과의 관계에 의한 서사적 구조를 이루고 있다. 양반은 집안의 위계에 따라 1~2인인 경우도 있지만, 대체로 3~5인의 양반이 등장하며, 특히 막내격인 증가도령은 비정상적 외모에 경박하고 바보 같은 행동을 통해 자기 비하를 하기도 한다.

수영야류에는 수양반, 차양반, 셋째양반, 넷째양반, 증가도령 등 다섯 양반들이 재담과 창을 하면서 굿거리 장단에 맞추어 군무를 보여준다. 양반춤은 의젓하고 느릿한 어름새, 배김새, 풀음새 등의 덧배기춤이 말뚝이의 힘차고 활달한 덧배기춤과 대조를 이룬다. 대체로 배김사위를 위주로 한 양반춤과 말뚝이춤이 두드러진다.

수양반은 다섯 양반 중 가장 나이가 많고 향렬이 높은 양반으로 점잖고 무게 있는 한량춤을 추며 주도한다. 복식은 청색 단령의 당상관 복식에 사모관대를



하회별신굿탈놀이

양반춤 | 국립민속박물관



고성오광대



강릉관노기면극

하고 손에 얼굴을 가리는 청색 사선(紗扇)을 들고 있다.

수양반의 춤사위는 1. 배김사위(준비동작 없이 그냥 완만하게 평사위 및 돌림사위를 하다가 한 번씩 맺어 주는 동작) 2. 좌우감는 사위(양팔을 옆으로 퍼들면서 몸을 팔이 돌아가는 방향으로 함께 돌리면서 양팔로 감아 주는 동작) 3. 평사위(덧배기 기본 춤사위로, 양팔을 옆으로 퍼들고 앞으로 나아가거나 우쭐거리는 동작) 4. 돌림사위(춤을 추면서 한 번씩 좌우로 돌아 주는 즉흥성이 강한 동작) 5. 어름사위(배김사위 직전에 제자리에서 장단을 먹으며 정지 상태에서 우쭐거리는 동작) 등으로 진행된다.

차양반은 비교적 동작이 느린 노인춤에 가까우며, 셋째와 넷째양반은 비교적 젊은 양반이라 청년다운 씩씩한 춤사위를 보여 준다. 중가도령은 종갓집 막내처럼 철부지의 경박함을 보여 주는 춤이다.

동래야류의 양반춤은 원양반, 차양반, 모양반, 넷째양반, 종갓집도령이 하인 말뚝이를 데리고 굿거리장단에 맞추어 덧배기춤을 추면서 등장한다. 수영야류와 전체적으로 유사하지만 덧배기춤의 배김사위에 약간 차이가 있다.

양반들은 각자 개성 있는 춤의 대무(對舞)와 혼무(混舞)를 보여 준다. 그중 셋째양반인 모양반의 춤사위가 특징적인데, 개잘량이라 해서 붉은 개가죽관을 쓰고 등장한다. 그리고 중가도령을 태우고 개처럼 바닥에 기는 행위로 양반에 어울리지 않는 행위를 한다. 종갓집도령

은 바보스런 행위를 하며, 실수를 저지를 때마다 양반들에게 꾸중을 듣는다.

영남 지역 오광대놀이에서 양반의 춤사위는 점잖은 일자 사위 위주이다. 이것은 팔을 벌리거나 무릎을 들며 천천히 돌면서, 활개춤과 배김사위를 하는 춤 동작으로 맺고 풀어낸다.

고성오광대의 양반춤은 오방을 상징하는 다섯 양반들과 홍백양반, 비비양반 등이 중가도령과 등장하는데, 역시 하인인 말뚝이가 등장해 양반과 대무를 한다. 양반춤은 원양반이 춤과 동작을 주도한다. 특징적 춤은 배김새의 반복이다. 양반들과 말뚝이가 함께 어우러지는 배김새는 힘차면서도 조화롭다. 고개사위하면서 가운데를 향해 안쪽보기 사위를 하기도 하고, 바깥을 향해 앉아베기기를 취하기도 하는데, 이 과정에서 정적이면서 동적인 춤을 보여 준다. 또 양반 다섯과 홍백가, 중가도령 등 일곱 명의 양반 등물들이 말뚝이와 함께 추는 군무에는 까치걸음과 칼 뽑기 춤사위가 있다.

통영오광대의 양반은 원양반, 둘째양반, 홍백가양반(홍백탈), 검정양반(먹탈), 곰보양반(손님탈), 비틀양반(비뚜르미) 등 다양하게 등장한다. 원양반이 극의 전개를 주도하는 것은 고성오광대와 유사하며, 그 이외의 양반들은 부수적 역할을 한다. 춤은 모두 굿거리에 맞추어 허튼춤을 추며, 내용은 주로 풍자적인 재담으로 전개된다.

강령탈춤에는 양반이 만양반, 둘째양반, 재물대감,

도령 등 4인이 등장한다. 양반은 대체로 유연하고 힘이 없는 허튼춤을 춘다. 말뚝이는 활달한 사위춤을 추며, 무능하고 허세에 찬 양반들을 희롱하고 풍자한다. 강령의 양반춤은 대체로 고개사위로 입장하여 전진걸사와 곱사위, 양사위로 채는 장삼춤을 특징으로 간결하게 표현한다. 한편 도령은 외발사위춤이 특징이고, 같이 등장하는 말뚝이는 주로 한삼춤으로 이루어졌다.

강령의 양반춤을 배역별 춤형식과 춤사위로 구분해서 살펴보면, 만양반춤은 춤형식이 부채춤·지팡이춤·장삼춤이고, 춤사위는 고개사위·겹사위·고개잡이·돌며양사위·엇사위·앉아뛰기·인사사위·외사위로 이루어졌다. 둘째양반춤은 춤형식이 부채춤·지팡이춤·장삼춤이고, 춤사위는 고개사위·겹사위·고개잡이·돌며양사위·엇사위·앉아뛰기·인사사위·외사위로 이루어졌다. 재물대감춤은 가장 독특한데, 춤형식이 부채춤·병신춤·무당춤이며, 춤사위로는 고개사위·고개잡이·겹사위·돌며양사위·엇사위·앉아뛰기·인사사위·외사위·양사위·연풍대·장타령사위이다. 그리고 도령춤은 춤형식이 부채춤·병신춤이고, 춤사위는 외발사위·뿔질사위·장타령춤으로 이루어져 있다. 특히 재물대감은 양반에 어울리지 않게 무당춤과 병신춤을 추며 자기 비하를 보여 준다.

봉산탈춤의 양반춤은 말뚝이가 양반 삼형제를 인도하면, 말뚝이를 뒤따라 굿거리장단에 맞추어 점잔을 피우며 어색하게 춤을 추며 등장한다. 양반 삼형제 중에 맏이는 샌님(생원), 둘째는 서방님(서방), 셋째는 도련님(도령)이다. 샌님과 서방님은 언청이며, 부채와 장죽을 가지고, 도련님은 부채를 들었지만 입이 비뚤어졌다. 도련님은 대사가 없으며, 양반들의 얼굴을 부채로 때리며 신분에 맞지 않게 방정맞은 몸짓을 보여 준다.

송파산대놀이의 양반은 제10마당 샌님·말뚝이, 제11마당 샌님·미얄·포도부장에 등장한다. 샌님·말뚝이마당을 보면, 말뚝이가 굿거리장단에 맞춰 팔소매 있는 검정 등거리를 입고 채찍을 들고 앞장서서 뒷걸음으로 나오고, 그 뒤에 정자관을 쓴 언청이 샌님, 갓을 쓴 서방님, 복건을 쓴 도련님 순으로 양반들이 까치걸음으로 등장한다. 이어 말뚝이를 부르며 양반 셋과 함께 대무를 한다. 샌님·미얄·포도부장마당을 보면, 샌님이 작은 마누라(소무)와 함께 어깨를 걸고 춤추며 등장해서 미얄,

포도부장과 갈등을 빚는다. 샌님이 소무와 춤추면서 소무 뒤에서 좌우 어깨너머로 넘겨보며 춤을 춘다. 이어 앞으로 나와 소무의 양손을 맞잡고 놀다가 손을 놓고 까치걸음으로 춤을 추며 마당을 돈다. 이때 포도부장이 소무를 낚아채서 춤을 추면서 샌님과 대립하게 된다.

샌님, 서방님, 도련님은 앞뒤로 몸과 부채를 흔들면서 제자리 걸거나 삼진삼퇴의 춤을 춘다. 세 사람이 부채를 들고 한쪽 발로만 걷는 병신춤도 춘다. 샌님들은 병신까치걸음을 걷는데, 다소 바보스럽게 보여서, 지배층에 대한 풍자적 춤이라 할 수 있다. 샌님의 병신춤은 본인은 똑바로 걸어보려고 애를 쓰는 우스꽝스러운 춤 형태이다.

양주별산대놀이 샌님은 양반으로서, 권위와 체통을 내세우는 인물이나, 사실은 말뚝이나 쇠뚝이로부터 희롱을 당하는 무기력한 인물이다. 그는 포도부장에게 첩인 젊은 소무를 빼앗기는 힘없는 존재이다. 그렇지만, 양반으로서 실추된 권위를 억지로 회복하려고 시도하는 무능한 인물이다. 샌님의 춤사위는 까치걸음, 여달이 등이 주를 이룬다.

특징 및 의의 가면극의 양반은 복청사자놀음, 강릉관노 가면극, 하회별신굿탈놀이와 같은 굿탈놀이 계통은 1~2인이 등장하지만, 대부분 다른 지역은 3~8인에 걸쳐 다양하게 등장한다. 말뚝이가 등장해서 재담과 몸짓으로 양반을 공격하고 희롱하지만, 양반 스스로 자기비하를 하거나 신체적 불구를 통해 비정상적 존재로 비하된다. 그리고 영남 지역에는 비비나 영노가 등장해 양반을 공격하기도 한다. 대체로 가면극에 등장하는 양반의 춤은 굿거리장단에 의해 걸음으로 학식과 지체를 나타내는 점잖은 춤으로 나타나지만, 말뚝이의 역동적 춤사위와 대조를 이룬다.

참고문헌 강령탈춤 춤형식 및 춤사위 연구(양종승, 한국고전희곡학회 학술 발표회, 대구대학교, 2002), 고성오광대(심상교, 화산문화, 2000), 동래야류(김경남, 화산문화, 2000), 송파산대놀이(이병욱, 피아, 2006), 수영전통예능(수영고적민속보존회, 1993), 수영야류(정상박, 화산문화, 2001), 양주별산대놀이(정형호, 화산문화, 2001), 통영오광대(박진태, 화산문화, 2001), 한국가면극의 유형과 전승원리 연구(정형호, 중앙대학교 박사학위논문, 2005), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1979), 한국의 전통춤(정병호, 집문당, 2002), 한국전통연희의 전승과 미의식(정형호, 민속원, 2008).

필자 정형호(鄭亨鎬)



양산사찰학춤

정의 경상남도 양산 지역의 김덕명 명인에 의해 추어진 학을 상징화한 춤.

배움 양산학춤 또는 양산사찰학춤 등의 두 명칭으로 불리고 있는 이 춤은 1976년 5월 중요무형문화재조사보고서 제122호를 참조하면 다음과 같다.

“통도사 대대행사 중무총회 시에 의례행사로서 승무와 학춤을 추었다고 하는데, 조선조 말 고종시대인 1880년대부터는 이월호李月浩(당시 어산 종장), 1890년대부터는 김설암金雪岩, 그리고 1920년대 이후에는 명무 승려인 신경수辛景壽, 1893~1965, 그다음 양대응梁大應, 1897~1972 승려로 이어졌다고 한다. 이 증언으로써 보광중학교 교장 및 통도사 주지를 역임한 김말복金末福(양산 하북면 신평리 거주)의 증언을 얻었다.”고 양산학춤 전승자 김덕명金德明, 1924~2015이 피력하였다.

특히 사찰학춤이 있었다고 입증한 김말복은 신경수, 양대응의 학춤을 직접 목격하였다고 하며, 신경수는 사찰 아래 마을인 신평리에 나와서 남소석南少錫, 1904~1960의 뺑쇠 장단에 맞추어 학춤을 추었다고 하였다.

한편 위의 전승계보와는 무관하게 이미 양산 동면 내송리에 학춤이 계승되어 왔다고 한다. 양산의 민속춤에 관심이 있었던 안화주安化周의 증언에 의하면 “내송리에 거주하는 김두식金斗植, 1843~1930은 당시 통도사에 곡수 운반을 전담한 관계로 통도사에 출입을 한 사람으로, 춤에 자질이 있어 사찰 경내에서 여흥이 펼쳐질 때 학춤을 추는 것을 보고 학춤을 곧잘 추었으며, 이 춤을 이웃 사송마을의 황중렬黃鐘烈, 1897~1957이 전수 받았고 이어 김덕명(김두식의 손자)에게 전승된 것”이라 하였다.

이렇게 양산 동면 내송리에서 전해온 김덕명의 학춤은 통도사 승려와는 직접 관련이 없는 춤으로 나타났다. 이 춤은 정월대보름 또는 추석은 물론 그 외에도 부락의 경사가 있을 때마다 볼 수 있었는데, 통도사에는 이 학춤의 자취가 없어지고 내송리의 민간계 학춤만이 겨우 명맥을 이어온 것이라고 기록하고 있다.

춤의 구성에 대한 기록은 1974년 7월 20일 김덕명 명인이 제공한 원고에서 발췌하면 다음과 같다.

1. 양팔을 벌리고 우쭈러거리며 덧배기장단에 맞추어 춤판을 한 바퀴 돌아 나와서 무대 후면 중앙에서 8박을 춤을 추다가 인사하고 일어선다. 2. 8박을 두루 살피며 양팔을 위로 올리고 다리를 바로 당겨 올리는 걸음걸이로 좌우로 돌아 처음에는 4박으로 2번, 다음 2박으로 4번 관중을 향해 앞으로 나가 두세 번 배긴다. 3. 다시 덧배기춤을 추면서 좌우로 고갯짓을 하며 4박 2박으로 돌아가 앉아 잠시 머물다가 다시 일어나 양 다리를 좌우로 퍼서 기지개 서는 춤을 추고 일어나서 한 바퀴 돈다.
4. 덧배기춤을 추면서 무대 중앙으로 와서 관중을 향해 한두 번 배긴 후 일어나 다시 인사하고 퇴장한다.

춤사위의 명칭은 다음과 같다. 나는 사위[飛躍態]·땅에 내려앉는 사위·살피는사위·먹이 찾아 도는 사위·먹이 찾아 걷는 사위·좋아 으쓱이는 사위·먹이 집는 사위(1차)·먹이 고르기·걸어가면서 먹이 찾는 사위·헛별 쪼이는 사위·오른발 기지개 쓰기·왼발 기지개 쓰기· 짝 어르는 사위·앞서서 이끄는 사위·먹이 집는 사위(2차)·먹이 먹이는 사위·쉬어 노니는 사위·방향 찾아 도는 사위·날 준비·나는 사위.

이상의 춤사위는 1976년 중요무형문화재조사보고서 제122호에서 발췌한 내용이나 그 후 많은 변화가 있었고, 다양한 춤사위가 삽입되었다.

복식은 흰 바지저고리에 흰 도포를 입고 옥색 술띠를 맨다. 바지에는 행전을 착용하며 검정 갓에 미투리를 신는다. 반주음악은 굿거리장단을 사용하며, 사물(뺑과리, 징, 장구, 북)악기를 주로 사용한다. 하지만 삼현육각을 사용하기도 하여 반주음악은 크게 고정되어 있지 않고 비교적 자유분방한 즉흥성이 있다.

특징 및 의의 양산학춤은 경상도 덧배기춤의 유형이나, 동작이 강렬하고 개인적 춤 형식을 취하고 있다. 또한 상하 움직임과 좌우 움직임이 강조되면서 특히 몸을 앞으로 움직이며 호흡을 하면서 지석거리는 동작이 특징이라 할 수 있다. 그리고 상징적인 춤사위가 아닌 학의 동태에 대한 사실적인 표현이 강조되며, 개인적 특성과



인위적인 춤사위가 많은 점이 특이하다.

민속춤은 지역민들에 의해 자연발생적으로 형성되기도 하고, 한 명무名舞에 의하여 명작무가 탄생되기도 한다. 그러나 어떤 춤이라도 대를 이어 전승되면 그 춤은 전승력을 갖게 되고, 전통춤의 성립이 가능하다. 하지만 당대에 성행하였다가 사라진 춤은 전승력이 끊어져 생명력이 상실된다. 그리고 춤에 대한 전승계보는 주관적인 관점이 아니라 객관성 있는 자료가 있어야 인정을 받게 된다. 양산학춤은 모든 자료가 주관적 관점에서 접근하였기에 그 전승계보는 명분이 약하다. 그러나 김덕명(1970~2015) 명인은 생존 시 약 40여 년간 활발하게 양산학춤 활동을 하여 왔다.

경남 양산 출신의 김덕명 명인이 수십여 년 동안 공연된 무대에서 추어 온 이 춤은 '김덕명의 양산학춤'으로 불리기도 한다. 또한 스스로 명무에 반열에 올라 명작무를 탄생시킨 것은 다른 명인명무들과 마찬가지로 한국춤의 내용을 더욱 풍성하게 만든 공을 인정받고 있다.

참고문헌 경남 향토무용총론(김은경, 한국평론, 1991), 양산 사찰학춤(김천홍·서국영, 중요무형문화재조사보고서122, 문화공보부 문화재관리국, 1976), 양산사찰학춤(김은경, 향토문화지, 경상남도, 1987).

필자 김은경(金晶慶)



영감춤(봉산탈춤) | 2008 | 국립중앙극장

영감은 할미와 첩이 주요 상대역이며, 처첩간의 갈등을 유발해 할미가 죽는 원인을 제공한다. 처음에 영감이 할미와 헤어졌다가 재회하며, 만남의 기쁨도 잠시 머물며, 첩이 등장해 할미와 첩 사이에 갈등이 일어난다. 영감의 춤은 삼각관계에 의한 갈등의 양상을 서사적 몸짓과 노인 춤동작으로 표현하는 매우 극적인 장면이다.

수영야류의 영감은 할미와 반갑게 재회한 후에 소설인 제대각시로 인해 갈등을 빚는다. 영감춤의 특이한 특징은 장단에 따라 춤을 추다가 4박 때에 다리를 높이 들며 우쭐거리며 다음 동작으로 넘어가는 것이다. 이 부분의 춤사위는 영감의 독무, 영감과 할미의 대무, 영감과 각시의 대무, 영감·할미·각시의 삼각무 등으로 구분할 수 있다.

우선 영감의 독무에 의한 춤사위는 평사위(양팔을 옆으로 펴들고 앞으로 걸어 나가는 동작)-어깨접음사위(양팔을 한 번씩 어깨 위에 차례로 걸쳐 주면서 움직이는 춤사위로 여성무의 거드랑사위와 비슷한 동작)-좌우돌림사위(좌우로 한 바퀴씩 돌면서 한쪽 팔



영감춤

정의 대개 굿거리장단이나 타령장단에 맞춰 추는 노인 춤으로, 영남 지방은 덧배기춤, 중부지방은 각종 사위와 고개잡이로 추는 춤사위.

내용 영감은 할미의 남편에 해당되는 노인 역이며, 지역에 따라 영감, 신할아버, 미알영감 등의 명칭으로 등장한다. '영감'이란 명칭은 봉산탈춤 미알춤과장, 수영야류·동래야류·가산오광대·진주오광대의 할미영감과장·통영오광대 농창탈과장·고성오광대 제밀주과장, '신할아버'는 양주별산대놀이 신할아버 미알할미과장·송파산대놀이의 신할아버 신할미과장, '미알영감'이란 명칭은 강령탈춤 미알영감 할미춤과장과 은울탈춤 미알할미 영감춤과장에 나온다.

을 차례로 어깨 위로 집어 주는 동작)-어름사위(양팔을 차례로 올렸다 내렸다 하면서 어르는 동작)로 이루어진다.

이어 영감과 할미의 대무가 이루어지는데, 무진무퇴(마주 서서 차례로 앞으로 나갔다 뒤로 물러나면서 추는 동작)-어르는 사위(마주 서서 양팔을 벌리고 제 자리에서 한쪽으로 움직이는 동작)-좌우 도는 사위(마주 서서 왼발을 앞으로 내어 디디며 동시에 양팔을 옆으로 벌리고 오른쪽으로 도는 동작)-밀치는 사위(영감이 할미를 밀쳐서 할미가 땅바닥에 쓰러졌다 다시 일어나는 동작)로 이루어진다.

영감과 각시의 대무를 보면, 무진무퇴(영감과 각시가 마주 서서 앞으로 나갔다 뒤로 물러나면서 어르는 동작)-어깨 메고 도는 사위(영감과 각시가 서로 양팔을 벌리고 왼쪽으로 어깨를 걸치고 나란히 돌거나, 어깨동무를 한 상태에서 완전히 도는 동작)-부채 펴고 도는 사위(영감과 각시가 어깨를 걸치고 영감은 부채를 펴서 부쳐 주면서 왼쪽으로 나란히 도는 동작) 등이다.

영감, 할미, 각시의 3인의 삼각관계 춤사위는 서로

한데 어우러져서 밀치고 당기는 동작으로 이루어졌다. 우선 영감과 각시가 서로 대무하는데 할미가 뛰어들며, 할미가 영감과 각시를 떼어 놓는 동작이 나온다. 이어 할미가 영감의 팔을 잡아당기면, 영감이 할미를 밀쳐 버리는 동작이다.

강령탈춤의 미알영감춤은 굿거리장단에 맞추어 허튼춤으로 등장해서 미알할미, 용산삼개집 사이에 삼각관계를 형성한다. 영감춤은 할미춤과 더불어 장삼에 의해 펴고, 뿌리고, 감고, 돌고, 채는 사위를 보여 준다.

미알영감의 춤형식은 부채춤·지팡이춤·장삼춤으로 구성되어 있고, 춤사위는 겹사위(곱사위라고도 하며, 한쪽 팔을 겹이 되게 감았다가 풀어내는 동작)·감는사위(손을 머리 위로 들어 뒤에서 앞쪽으로 돌려서 옆으로 채는 춤사위)·고개잡이(팔을 얹어서 어깨에 매는 동작인 옆메기에서 몸을 오른쪽으로 돌리면서 목 뒷부분의 고개를 놀리는 동작)·인사사위(왼발을 약 90도 정도로 들었다가 앞으로 내디디면서 오른발을 끌어당겨 고개를 숙여 인사를 하는 동작)·옆메기(팔을 얹어



은울탈춤

영감춤 | 국립민속박물관



송파산대놀이



고성오광대

서 어깨에 매는 동작)·여단이(열고 닫는 동작으로 양 팔을 머리 위로 치켜든 상태에서 원을 그리듯 뿌렸다가 내리는 동작)·외사위(한 팔을 앞으로 감아 제쳐 옆으로 펼치는 동작)로 이루어져 있다.

봉산탈춤의 영감춤은 강령탈춤과 유사하다. 영감이 이상한 판을 쓰고 회색빛 장삼을 입고 한 손에 부채, 다른 손엔 지팡이를 들고 등장한다. 이어 할멈 찾는 재담과 모색을 묘사하고, 재회 후에 할미는 영감에게 매달리고, 서로 어르는 성적인 춤을 춘다. 영감이 땅에 넘어지면 미얍은 영감의 머리 위로 춤을 추며 통과하는 노골적 성애의 춤을 춘다. 이후 자식 문제로 갈등을 빚다가 용산삼개털머리집이 등장하면서 3인 간에 서로 때리며 대립한다. 살림 나누기에서 미얍이 부당하다고 거부하며, 영감은 분을 참지 못하고 굶거리 장단에 맞추어 짓모는 춤을 추다가 쓰러져 죽는다. 이후 다시 일어나 미얍을 때려서 죽게 하며, 이어 영감은 털머리집과 어울리다가, 할미에 대한 진혼굿으로 마무리된다.

양주별산대 신할아버지와 미얍할미과장을 보면 신할아버지가 등장해 산대놀이를 구경 나온 미얍할미를 구박한다. 그리고 악담을 하며, 이별을 제안하며 악담을 하자 미얍이 홧김에 가솔해 죽게 된다. 신할아버지는 상황을 모르고 마누라를 찾다가 죽은 부인을 보고, 성질 급하다며 통곡을 하며 뉘두리를 한다. 이어 집을 나간 아들 도끼를 찾아 모친의 죽음을 알리고, 시집가서 3년째 소식 없는 도끼누이를 불러 할미에 대한 진혼굿을 한다. 이때 딸인 도끼누이가 무당이 되어 지노귀굿을 하면서 미얍의 뉘을 풀어 준다.

신할아버지의 춤은 여단이가 중심인데, 이것은 양손을 다리에 모았다가 다시 앞쪽으로 내피는데, 다리는 오른쪽 왼쪽으로 왔다 갔다 하면서 전진하는 동작이다. 한편 신할아버지는 미얍할미와 함께 팔뚝잡이춤을 추는데, 이것은 오른손을 내뻗으면서 오른쪽 다리를 한 자 가량 내밀고, 허리를 조금 구부리며 삼현장단에 맞추어 고개를 끄덕이는 동작의 춤사위이다.

송파산대놀이의 영감춤은 신할아버, 신할미과장에 나온다. 굶거리장단에 맞추어 신할아버가 지팡이를 짚고 등장하여 마당을 한 바퀴 돌고 반대편에서 서서 춤을 춘다. 이때, 신할미가 지팡이를 짚고 출구로 나와 춤을

추다가 뒷걸음질치며 물러 나오다가 중앙에서 엉덩이를 부딪친다. 그리고 서로 엮어지려다 일어나 뒤돌아보고 서로 얼굴을 확인하며 재회를 한다. 이후 재회와 자식 문제로 갈등이 일어나는 것은 양주별산대놀이와 유사하다.

고성오광대의 제밀주과장은 매우 극적이다. 시골 영감과 큰어미의 재회, 첩인 작은어미 등장으로 노부부간의 갈등이 유발된다. 이어 작은어미의 산통, 황봉사의 순산 기원이 이어진다. 어린 아이를 두고 큰어미와 작은어미 사이에 갈등을 빚다가 큰어미가 아이를 떨어뜨려 죽게 하자 갈등은 극에 달한다. 결국 큰어미가 죽게 되며, 상여 나가는 것으로 마무리된다.

특징 및 의의 영감이 등장하는 부분의 내용은 대체로 할미와 영감의 해후-첩의 등장으로 인한 할미와 영감의 갈등-갈등의 고조로 인한 할미(또는 영감)의 죽음-영감에 의한 소생 시도-진혼굿, 또는 상여 나가기의 순서로 진행된다. 할미 죽음의 직접적인 가해자는 영감이었지만, 은율탈춤·통영오광대·고성오광대 등은 첩이 가해자로 등장한다.

참고문헌 강령탈춤(정형호, 화산문화, 2002), 강령탈춤 춤형식 및 춤사위 연구(양종승, 한국고전희곡학회 학술발표회, 대구대학교, 2002), 고성오광대(심상교, 화산문화, 2000), 국가무형문화재 탈춤대사집(한국문화재보호협회, 1981), 송파산대놀이(이병욱, 피아, 2006), 수영전통예능(수영고적민속보존회, 1993), 양주별산대놀이(정형호, 화산문화, 2001), 한국가면극의 유형과 전승원리 연구(정형호, 중앙대학교 박사학위논문, 1995), 한국민속무용연구(김은경, 형설출판사, 1984), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1979), 한국전통연희의 전승과 미의식(정형호, 민속원, 2008).

필자 정형호(鄭亨鎬)

영노춤

정의 뛰어난 능력을 가지고 하늘에서 내려왔다는 영노라는 상상의 동물이 양반을 위협하면서 추는 춤.

내용 탈놀이판에 영노나 비비가 등장한 시기는 확실하지 않다. 그러나 우리나라에서 삼국시대부터 동물을 가장한 놀이가 전승되어 왔다는 점을 고려해 보면 그 원초적 유형을 대충 유추할 수 있을 것이다. 동물을 가장

한 놀이는 제의나 주술적인 목적으로 숭배되거나 벽사와 두려움의 대상으로 상징되어 나타난다. 동물가장놀이는 각종 동물들이 갖고 있는 특징을 잘 드러내거나, 상상의 동물을 만들어 내어 놀이의 내용을 풍부하게 하고 다채롭게 표현한다. 영노나 비비도 벽사의 기능을 가진 것으로 보면 그와 유사한 형태의 상상의 동물이 오래전에 있었을 것으로 짐작된다.

영노과장을 포함하는 오광대나 들놀음(야류)이 언제 어떻게 시작되었는지 알 수 없지만 역사적 상황과 연희자의 구술, 놀이 등을 통해 짐작할 수 있다. 우리나라 탈놀이가 집중적으로 분포되어 있는 지역은 황해도·서울·경기도·경상도 등이다. 이곳들은 통일신라시대 이후 경주, 개성, 서울 등 중앙집권적인 도읍지가 있었던 곳이다. 이러한 지역권 중심으로 탈놀이가 형성되었다는 역사적 사실과 함께 낙동강 영역을 배경으로 발달한 신라에는 탈과 관련된 놀이의 흔적이 발견된다. 경주 호우총의 목심칠면(木心漆面, 『삼국사기』 악지의 사자기(獅子伎, 최치원의 『향악잡영오수(鄕樂雜詠五首)』의 대면(大面 등 역사와 문학적 기록을 통해서 그 사실을 알 수 있다. 이로써 고대 낙동강을 중심으로 형성된 신라권과 역사지리적 계통을 같이 하는 경상도를 살펴볼 때 훗날 낙동강 서쪽의 경상우도에는 오광대가, 동쪽의 경상좌도에는 들놀음(야류)이 각각 생성되어 전승되어 내려오고 있다.

현존하는 오광대와 들놀음의 생성 시기를 유추해 볼 때 현재와 같은 모습으로 정착된 시기는 대략 19세기 후반이라고 한다. 그러나 오광대가 마을제의와 함께 간단한 가무잡희의 형태로 전승되기는 그 이전으로 볼 수 있는데, 현재와 같은 형태는 17~18세기부터 형성되어 19세기에 이르러 발전하고 전승되었다고 할 수 있다. 이로써 영노와 같은 상상의 동물이 등장하여 민중을 괴롭히는 양반을 징치하는 내용도 이 무렵에 창출되었을 것으로 추정할 수 있다.

영노는 양반을 상대로 지혜와 재치를 겨루고, 무엇이든 잡아먹고 누구에게나 이길 수 있는 뛰어난 능력을 가진 초인적인 존재이다. 연희자의 구술에서도 영노는 하늘에 산다고 하는 상상의 동물로 이 세상에 있는 모든 것을 다 잡아먹을 수 있는 능력을 가지고 있다 하였다. 입 안에 대쪽을 집어넣어 “비~비~”



통영오광대



가산오광대

영노춤 | 국립민속박물관

하고 소리를 내기 때문에 일명 ‘비비새’라고도 한다. 원래 영노는 탈이 없이 얼룩덜룩한 보자기 같은 것을 쓰고 나왔는데 그 후 차츰 몇몇 지방에서 임의로 탈을 만들어 사용하였다고 한다. 상상의 동물인 영노와 비비는 오광대와 야류에만 등장하는 동물이다. 통영오광대의 영노탈과장, 가산오광대의 영노과장, 고성오광대의 비비과장, 수영야류의 영노과장, 동래야류의 영노과장에 보인다. 영노의 생김새를 보면 새와 같은 부리를 가졌고, 몸에는 용의 비늘과 같은 무늬가 그려져 있다. 가산오광대에서는 사자탈로 영노를 대신하기도 한다.

오광대와 야류에서 영노는 반드시 양반과장 뒤에 등장하여 양반을 징치한다. 동래야류에서 머리에 개털관을 쓰고, 흰 두루마기를 입고, 손에는 부채를 쥔 비비양반이 굿거리장단에 맞추어 등장하여 춤을 추며 돌아다닌다. 뒤이어 머리에 검은 보자기를 뒤집어 쓴 영노가 나타나 양반의 뒤를 따라다닌다. 영노가 양반 아흔아홉을 잡아먹고 양반 하나만 더 잡아먹으면 등천한다고 하자, 겁을 먹은 비비양반이 자기는 양반이 아니라

고 한다. 양반은 자기를 똥·개·돼지·소·꿀꺽기·구렁이 등으로 돌리댄다. 영노가 그것들을 더 잘 먹는다고 하자, 겁에 질린 양반이 부채를 떨어뜨린다. 양반이 부채를 주우려고 하면 영노가 차 버려 결국 손가락과 발가락을 다친다. 비비양반이 간신히 부채를 잡고 나서 영노와 함께 굿거리장단에 맞춰 덧배기춤을 한바탕 추다가 퇴장한다.

통영오광대의 영노탈과장은 비비양반이 영노에 의해 철저히 응징을 당하는 내용을 담고 있다. 영노탈의 춤사위는 영노와 비비양반이 맞서 싸우는 광경에서 두드러지게 보인다. 두 인물은 서로 마주한 채 밀고 밀리며 두 발을 엇갈리게 내지르면서 품밟기를 한다. 비비양반의 춤사위는 오른발을 앞으로 뻗어 차며 양손에 든 지팡이로 영노의 왼쪽 어깨를 내리 치는 시늉을 하고, 다시 반대로 왼발을 차며 영노의 오른쪽을 내리치는 춤사위를 춘다. 그리고는 오른발을 축으로 하여 일회전한 뒤 앞의 동작과 반대로 한다.

영노의 춤사위는 비비양반과 맞대응하며 오른발과 왼발을 교대로 들어 올리고 장단에 맞춰 전진하거나 후퇴하면서 펼친다. 오른발과 왼발을 서로 맞대어 올리며 주고받는 동작은 격투기나 격렬한 난타전을 연상케 한다. 작대기를 이용해 영노의 오른쪽과 왼쪽 어깨를 번갈아 때리는 양반의 비굴함은 춤사위와 어울려 풍자의 의미를 더해 준다. 두 발을 번갈아 지근거리면서 밟는 오금질과 양발차기 춤사위는 일정한 리듬감을 갖게 하고, 현실적인 모습의 싸움국은 전투적 신명을 부추긴다.

결국 양반은 우위적 요소에도 영노에게 밀려서 자빠지게 되고, 바닥을 구르면서 보여 주는 우스꽝스러운 춤사위와 비굴한 몸짓은 풍자와 해학을 돋보이게 한다. 영노는 양반을 혼내는 인물로서 잠재된 민중의 능력을 실체화시켜 보여 주는 상징성을 지닌 동물이다. 따라서 영노춤 마당은 영노를 통해 민중을 못살게 구는 사회적 살을 풀어내고 새로운 세상에 대한 민중적 전망을 현실화하는 사회적 신명풀이라 할 수 있다.

특징 및 의의 영노춤에서는 조선 후기의 사회 지배층인 양반의 위선과 허세를 의인화된 동물을 통해 노출시키며 풍자하고 있다. 영노는 양반에 대한 심판자로서 등

장하여 상대를 잡아먹겠다는 행위를 보이며 공격성을 드러내고 또한 응징자로서 극단적인 싸움을 건다. 따라서 춤은 대개 대결무로서 뿌리치고 때리고 당기는 싸움의 춤을 춘다. 하지만 주거나 받는 채담과 춤을 통하여 극단적 대립을 완화하고 일시적인 화해를 시도하며 놀이성을 부각시킨다. 영노의 덧배기춤은 일정한 형식에 구애되지 않고 자기 멋대로 즉흥적으로 추는 흥풀이 춤이다. 춤사위는 맏고, 어르고, 푸는 방식으로 전개되는데, 경상도 지방에서 발생된 신명의 특징을 잘 드러내고 있다. 영노춤은 내용이나 형식에 있어서도 즉흥성이 많이 가미되어 연희자의 신명에 의해 자유롭게 변화한다. 따라서 춤에 의해 탈놀이의 놀이성이 강조된다. 대부분의 탈놀이에서 영노는 잡아먹겠다는 행위만을 노출하지, 실제로 잡아먹지는 않는다. 결국 민중집단은 춤을 통하여 놀이성을 드러냄으로써 그들 스스로 기존 지배계층의 허위의식을 확인하는 선에서만 그친다.

참고문헌 가면극의 전개원리(정형호, 한국민속학25, 한국민속학회, 1993), 경남인의 삶과 문화(정상박·남성진, 경상남도·국립민속박물관·경남발전연구원, 2013), 아유·오광대 가면극의 연구(최상수, 성문각, 1984), 한국예술교육학회 학술발표논문집2(이동숙, 한국예술교육학회, 2004), 한국의 가면극(이두현, 일지사, 1979), 한국전통연희사전(전경옥 편저, 민속원, 2014).

필자 남성진(南聖辰)

오광대춤

정의 경상남도 고성에서 전승되는 가면극 고성오광대놀이의 제2과장 오광대놀이과장에서 연행하는 연희와 춤.

내용 오광대를 경남 지역에서 전승되는 민속가면극 전체를 지칭하는 용어로 생각할 수도 있다. 하지만 현장에서는 오광대춤을 오광대 전체를 통칭하는 용어로 사용하지 않는다. 경상남도의 오광대에 오방신장이나 오방을 연상시키는 양반들이 등장하지만 이들의 연희전반을 오광대춤이라고 지칭하지 않는 것이다. 다만, 고성오광대 제2과장이 오광대놀이과장이고 이 과장에서 주어지는 춤 일체와 연희전반을 오광대춤이라고 지

칭할 뿐이다. 오광대과장에는 말뚝이도 등장하지만 말뚝이춤은 양반들의 춤 성격이나 춤사위에서 다소 차이가 나기 때문에 말뚝이춤을 따로 분리하여 설명하기도 한다. 즉, 오광대춤은 경남 지역의 오광대놀이 전반을 지칭하는 것이 아니라 고성오광대의 제2과장에서 추는 춤과 연희 전반을 지칭하는 용어인 것이다. 오광대춤은 민속가면극인 고성오광대의 제2과장 오광대놀이에서 진행되는 춤과 그 과장의 연희 전반을 지칭한다.

고성오광대는 다른 가면극처럼 악가무희(樂歌舞戲)가 일체된 연희다. 가면을 쓴 연희자, 음악 연주를 하는 반주자 그리고 관객이 혼연일체를 이루어 연행을 한다. 오광대춤이 진행되는 제2과장 오광대놀이에는 중앙황제양반(中央黃帝兩班·동방청제양반(東方靑帝兩班·서방백제양반(西方白帝兩班·남방적제양반(南方赤帝兩班·북방흑제양반(北方黑帝兩班·홍백가·종가도령 등 7명의 양반과 1명의 말뚝이가 등장한다. 이러한 등장인물들이 추는 춤과 연희 내용 전반이 오광대춤인 것이다.

오광대라는 명칭은 음양오행에서 연원된 것으로 본다. 동양의 전통사상에 따르면 음과 양은 토·목·금·화·수의 오행을 생성하고 오행에는 오색과 다섯 방위가 동반한다. 오색은 황·청·백·적·흑이고 오방은 중앙과 동서남북이다. 이 오방과 오색 관념에 광대의 연희가 합쳐져 오광대춤이 되었다. 그런데 오방은 동서남북, 즉 세상을 의미하고 오색은 오방 위에 얹어진 삶을 의미한다고 볼 수 있다. 그런 맥락에서 오광대는 세상 속에서 삶을 놀이하는 연희자로 볼 수 있고 오광대춤은 삶이 구체화된 형상으로 볼 수 있다.

경남에 분포한 가면극에는 오방신장·다섯 양반·다섯 문둥이가 주요 배역으로 등장한다. 밤마리오광대·가산오광대·진주오광대·마산오광대에는 오방신장이 등장하고 진주오광대에는 다섯 문둥이가 등장한다. 통영오광대·고성오광대·가산오광대·마산오광대·김해가락오광대에는 오방색과 다섯을 연상시키는 양반이 등장한다. 그런데 양반의 숫자가 반드시 다섯 명은 아니다. 고성오광대에는 양반이 일곱 명, 다른 지역 오광대에는 세 네 명이 등장한다. 양반 등장인물이 다섯 명은 아니지만 양반의 복색이 오방색과 관련되기 때문에 통상 오광대의 다섯 광대는 양반을 지칭한다.

한편, 고성오광대의 오광대놀이 과장에는 말뚝이



고성오광대 | 국립민속박물관

도 등장하기 때문에 오광대가 반드시 양반만을 지칭한다고 보기 어렵다. 다른 지역의 오광대에서는 오방신장이나 다섯 문둥이가 말뚝이와 연관되지 않으나 양반들은 말뚝이와 관련된다. 그리고 오광대의 의미가 세상 속에서 삶을 놀이하는 연희자라는 의미라는 점을 생각해 보면 오광대가 반드시 양반만을 의미해야 것도 아니다. 인간 삶을 보여 주는 모든 등장인물을 포괄할 수 있는 것이다. 따라서 오광대춤은 양반만이 아닌 오광대과장에서 이뤄지는 모든 춤과 연희를 지칭한다고 볼 수 있다. 그러나 현재 대부분의 연희자나 연구자들은 오광대를 양반 중심으로 해석한다.

고성오광대는 가면을 쓴 연희자가 춤을 추고 동작을 하면서 대화를 주고받는 형식이다. 고성오광대에서 춤은 굿거리장단 연주에 맞춰 덧배기춤을 주로 춘다. 덧배기춤은 영남지방의 대표적인 전통춤으로 일자(一字)사위와 활개춤이 주류를 이루며 중간 중간 힘차게 한번씩 배기는 허튼춤이다. 고성오광대에서 춤은 대체로 몸짓의 폭이 크다. 연희공간이 마당인 경우 대체로 관객이 원형을 이루고 있어 춤을 출 때는 둥근 형태를 그리면서 둥근 사방의 모든 관객이 춤을 보도록 하지만 최근 고성오광대 공연의 대부분은 마당이 아닌 극장식 일반 무대에서 공연한다. 때문에 객석에 위치한 관객이 잘 보이도록 춤을 춘다.

고성오광대는 제1과장 문둥광대, 제2과장 오광대놀이, 제3과장 비비, 제4과장 승무, 제5과장 저밀주과장으로 구성되었다. 오광대춤을 추는 제2과장 오광대놀이과장은 양반의 횡포와 양반의 어리석은 면을 조롱하는 내용이 근간이지만 양반과 말뚝이의 조화된 오광

대춤을 통해서서 화해로운 인간 세상을 지향한다.

오광대춤을 추는 다섯 양반과 흥백양반의 의상은 오방색 도포를 입고 관이나 탕건, 갓을 쓰며 부채, 지팡이를 든다. 종가도령은 쾌자를 입고 복건을 쓰며 술띠를 두른다. 오광대춤에 포함시키기는 어렵지만 양반들의 오광대춤과 조응하는 말뚝이는 머리에 패랭이를 쓰고 큰 걸옷인 더그레를 입고 손에는 말채찍을 든다. 양반의 가면은 목제와 종이로 만든다. 황제, 적제, 흑제 가면은 목제이고 청제, 백제, 흥백, 종가도령 가면은 종이 재질이다. 종가도령은 푸른빛을 띠며 흥백은 얼굴 우측은 붉은색이고 좌측은 흰색이다.

오광대놀이에서 오광대춤의 대표적인 춤사위는 점잖은 일자사위이다. 일자사위를 팔을 벌리거나 무릎을 들며 천천히 돈다. 그리고 활개춤과 배김사위가 중간 중간에 끼어들어 춤동작과 춤 분위기를 맺고 풀다. 오광대춤은 전체적으로 조화롭다. 양반의 오방색의 의상이 연못에 은어 떼 몰리듯 자기 위치를 찾아 움직이며 종가도령이 그 사이를 통통 튀듯 휘젓고 다닌다. 오광대춤은 말뚝이에 의해 춤이 적당히 맺고 끊어지면서 조응한다. 일곱 명의 양반은 서고 앉고 돌아앉으며 팔을 뻗어 한 바퀴를 돈다. 게다가 양반과 대결해야 할 말뚝이는 대결보다 춤의 조화를 더 우선하는 것처럼 보인다. 말뚝이는 오광대춤의 긴장이 풀리는 상황이 되면 말채를 들고 양반들 사이로 들어가 말고빠 당기듯 오광대춤에 긴장을 불어넣는다. 그만큼 양반과 말뚝이 사이에서 갈등은 약화되고 조화로운 측면이 확대되고 있음을 볼 수 있다.

오광대춤은 맺고 푸는 동작의 연속이 근간을 이룬다. 그 때문에 춤사위가 끊어질 듯 이어지는 끈끈한 느낌과 힘 있게 맺고 푸는 흥을 더한다. 그리고 앞으로 나아가면서 뿔 때는 전진보다는 위로 높이 편다. 오광대춤은 굿거리 배김새를 중심으로 율동한다. 활개뛰기, 큰걸음, 작은걸음, 까치뛰기, 옆가르기, 도포사위, 찌르기, 고개사위, 서서배기기, 걸음찍기, 칼뽑기, 앉아서리기 등의 춤사위로 세분화된다.

배김새는 두 팔을 펴고 고개를 양옆으로 끄덕끄덕 돌리면서 세 걸음 나아가자 물러서는 활개뛰기부터 시작된다. 이때 청노새라는 불림을 한다. 활개뛰기를 하다가 넷에 작은 활개뛰기를 하며 앉는다. 다섯에 일어

서며 팔을 편다. 여섯에 손등을 뒤집은 채 오른손을 어깨 높이에서 선을 그려 내린다. 이후 앞으로 큰 걸음, 작은 걸음을 옮기며 작은 걸음 때 두 팔을 어깨높이로 편다. 이후 뒤로 큰걸음, 작은걸음을 옮기는데 학이 날개 퍼듯이 두 팔을 편 채 뒤로 건다가 작은걸음 때는 발을 살짝살짝 밀어내듯 뒤로 걷는다. 이어 제자리에 서서 양팔을 좌우로 뿌리며 왼손을 오른쪽 팔꿈치 밑을 돌아 오게 한 다음 앞으로 까치뛰기 하였다가 왼발을 들었다가 놓으면서 개 오줌 싸듯 오른다리를 드는 옆가르기를 한 후 앉았다가 일어선다. 이어 두 팔을 옆으로 펴며 오른손은 앞쪽, 왼손은 뒤쪽으로 감았다가 다시 기본자세를 취한다. 이어 뛰고 옆으로 펼쳐 메긴다. 이어 앞뒤로 손을 흔들고 뒤돌며 서서 메기고 풀다. 다시 앞으로 뛰었다가 옆으로 펼쳤다가 엉거주춤 앉아 메긴다. 이어 앞뒤로 까치뛰기를 하며 풀고 메긴다. 뛰며 길게 메길 때는 두 팔을 사선으로 길게, 허리도 사선이 되는 것과 같이 자연스럽게 따라 움직인다. 이때 두 손은 머리 위의 커다란 공을 받드는 것 같은 형태를 취한다.

무릎 치며 배길 때는 양손을 크게 원을 그려서 오른손은 오른 허벅지를 치고 왼손은 왼 허벅지를 치고 오른 다리를 굽히고 왼 다리는 곧게 편다. 이어 긴 도포자락 훑어 내는 듯 도포사위를 한다. 다시 기본자세를 취한 뒤 앞쪽으로 상체가 기운 상태로 까치뛰기를 한다. 이어 비행기 나르는 듯 약간 기운 채로 오른손은 반원을 크게 그리며 왼손과는 사선이 되는 동작을 한 채 작은 걸음으로 한 바퀴 돈다. 사선 형태로 기본자세를 취한 다음 찌르기를 한다.

찌르기는 하나에 사선 오른팔 위에 왼팔을 아래에, 셋에 왼발 들기를 준비를 하고 다섯에 두 팔 찌름을 하는데 한 발은 나아가면서 두 팔은 평행이 되게 한다. 이때 끊어진 듯 멈춘 상태 같지만 크게 움직임이 없는 것과 동시에 그 힘이 모아져 한 발 전진할 때마다 쪽 하고 솟아오르듯이 표현한다. 뛰기를 한 후 왼쪽 다리는 뒤로 쪽 펴고 오른쪽 다리는 구부려 앉는 베기기를 한다. 이때 절도 있게 숙였다 들었다 하는 고개사위를 동반한다. 반대쪽으로 베기기를 한 번 더한 후 칼뽑기를 한다. 앞 동작에서 감졌던 손을 들어 왼손은 옆으로 향하고 오른손은 뒤에 놓였던 상태에서 그대로 들어 올려 옆을 가로질러 머리 위에서 작게 한 바퀴 돌리고 왼쪽으로

가로지른 후 제자리로 돌아온다.

정리 자세에서 두 손을 앞으로 올렸다가 천천히 두 손을 양옆으로 내린다. 달맞이하듯 평온하게 숨을 쉰다. 오른손으로 크게 반원을 그린 후 큰 걸음을 옮기며 두 팔을 양쪽으로 편 후 다시 손을 반 접었다 펴는 작은 걸음 동작을 한다. 한 바퀴 돌아 기본 동작을 취한 후 오른손은 앞으로, 왼손은 뒤로 앞는다. 물을 먹으려는 새의 모양이다. 다시 일어섰다가 뛰며 배긴다. 그 후 일어서 채 고개를 내리는 고개사위와 함께 서서배기기를 한다. 도포사위를 하며 오른쪽과 왼쪽을 돌며, 왼손과 오른손을 뒤쪽에서부터 크게 앞쪽으로 반원을 그리며 돌린다. 이어 일어서서 풀고 큰 걸음찍기를 한다. 두 팔을 벌리고 오른발을 들고 다시 디디며 오금을 주고 왼발을 움직인다. 반대로 한 후 작은 걸음 찍기를 하고 왼안으로 뛰어 들어 온다. 이어 앉아서 배기고 일어나며 칼뿔기를 한다. 원 밖으로 걸어 나가며 처음 방향으로 서서 돌며 기본 사위로 춤을 맺는다.

오광대춤 중, 여러 번 배기는 동작을 하게 되는데 덧배기는 크게 네 동작으로 나뉜다. 1. 칼뿔기. 2. 두팔을 평행으로 만들기. 3. 앉아서르기. 4. 앉아서르다가 돌며 칼뿔기 등이다. 덧배기 춤을 추는 데 있어 하나, 둘에 굴신하는 오금을 준다. 셋, 넷에는 바로 다음 동작으로 한 발 나아가기에 오금을 주어도 보이는 오금 동작보다는, 바로 뛰는 큰 동작이 보이게 된다. 뿔 때에는 앞으로 뛰기보다 위로 더 높이 뿔다.

특징 및 의의 오광대춤은 1970년대 이후 정형화되었다. 1960년대의 오광대춤은 즉흥적 요소가 매우 강했다. 그리고 오광대춤은 한 등장인물의 개성보다 집단의 춤이 중시되었다. 일곱 명의 양반이 같은 동작 또는 즉흥적인 춤사위를 보이며 군무하듯 한다. 이런 춤 형태는 대사에도 반영되어 나타난다. 예를 들어 황제양반인 원양반이 “이놈 말~뚝아.” 하고 부르면 다른 등장인물들이 함께 “이놈 말~뚝아”를 합창하는 것이다. 원양반의 움직임에 따라 다른 양반들이 공동의 역을 위주로 한 채 자신의 역을 담당하고 있는 것이다.

원양반이 춤과 동작선을 주도한다. 특징적인 춤으로는 배김새의 반복이라고 할 수 있다. 양반들과 말뚝이가 함께 어우러지는 배김새는 힘차면서도 조화롭다.

고개사위를 하면서 가운데를 향해 안쪽보기사위를 취하기도 하고 바깥을 향해 앉아배기기를 취하기도 하는데 이 과정에서 정적이면서 동적인 한국춤의 정수를 보여 준다. 일곱 명의 양반과 말뚝이가 함께 추는 군무, 그 중에서도 까치걸음과 칼뿔기 춤사위는 우주의 기운을 모아들이는 신비로움을 나타내면서 군무의 조화로움까지 드러낸다.

오광대춤이 진행되는 동안 양반들이 원을 그린 상태로 둘러 서 있을 때 말뚝이가 원 가운데에 서서 춤을 추기도 한다. 원양반이 가운데에 서기도 하는데 원양반과 말뚝이가 양반들의 가운데에 서는 시간 길이를 비교하면 원양반의 시간이 더 길다. 원양반과 말뚝이가 원 가운데서 독무할 때 다른 양반들은 둘러서서 가벼운 손놀림의 허튼 춤사위만 보여준다. 원양반이 독무할 때 말뚝이는 말채를 어깨에 둘러메고 덩실덩실 뛰거나 왔다 갔다 하는데 동작이 크지 않다. 말뚝이의 역할이 두드러진 다른 지역의 탈놀이의 양반과장과는 달리 고성 오광대의 양반과장은 말뚝이와 양반의 오광대춤이 상호 조화적이라는 인상을 준다.

말뚝이는 양반이 타고 다니는 말을 다루는 인물이다. 말뚝이춤은 땅바닥을 치는 동작부터 시작한다. 땅바닥을 치는 춤사위는 말을 다룰 때 하는 동작을 응용한 것인데 말뚝이가 땅을 치는 춤사위는 양반을 그렇게 다루겠다는 의지의 표현이며 말뚝이에게서 힘을 느끼도록 하는 의도이다. 말뚝이춤에서는 말채를 든 오른쪽 팔을 주목해야 한다. 오른쪽팔은 자신의 존재를 강화하는데 기능하기 때문이다. 말뚝이가 대사를 할 때는 말채를 흔든다. 또, 오른쪽팔을 높이 쳐드는가 하면 내리치기도 하며 이리저리 흔들기도 한다. 말채를 흔들며 높이 뛰어 오르기도 한다. 말뚝이가 말채를 어깨에 메고 무릎을 직각으로 구부리며 덩실덩실 뛰어다니는 장면이 여러 번 나오는데 이는 말이 달리는 듯한 동작으로 말뚝이의 강한 에너지를 표현하는 것이다.

말뚝이와 양반이 함께 어우러져 춤을 추는 장면은 양반과 말뚝이라는 등장인물이 대립적 위치에 있기보다는 호혜적 위치에서 서로 만나고 있음을 보여 준다. 양반과장에서 양반과 말뚝이가 함께 추는 덧배기춤은 한국탈놀이 중 군무의 백미를 이룬다. 이때 일곱 명의 양반이 추는 오광대춤과 말뚝이춤의 조화는 춤사위만

의 조화가 아니라 그들의 내면세계의 조화도 함께 보여주는 것이다.

말뚝이춤은 오광대춤보다 보폭이 크고 고개사위도 크다. 그래서 삶의 힘이 넘치는 존재로 그려진다. 이에 비해 양반들의 오광대춤 춤사위는 부드럽고 유장하다. 부드럽고 유장한 춤사위가 군무를 이루는 가운데 오광대들의 복색까지 조화를 이룬다. 말뚝이춤의 남성적 느낌과 오광대춤의 여성적 느낌이 조화를 이루는 점을 읽을 수 있다. 고성오광대 1969년 공연 당시의 영상과 현재의 공연을 비교하면 과거 공연보다 현재의 공연이 좀 더 형식화되고 정제된 점을 확인할 수 있다. 이런 과정에 고성오광대 보존회원들, 특히 허종복 명인이 기여한 바가 크다. 그는 “고성오광대의 춤은 항상 위로 가기도 항상 아래로 가기도 않으며, 올리기 위해 내려야 하며 내리기 위해 올려야 한다.”고 강조했다. 이는 오광대춤의 미학적 측면을 드러내는 설명이기도 하다.

참고문헌 고성오광대(심상교, 화산문화, 2002), 민속극(전경옥, 고려대학교 민족문화연구소, 1993), 아류·오광대탈놀이(서연호, 열화당, 1989), 오광대와 탈놀이(정상박, 집문당, 1986), 한국민속극연구(박진태, 새문사, 1989).

필자 심상교(沈相敎)

오방신장무

정의 가산오광대와 진주오광대의 첫째 과장에서 위엄을 갖춘 오방의 신장들이 등장하여 추는 춤.

내용 가산오광대와 진주오광대에서는 첫 마당으로 오방신장이 등장하여 오방신장무(五方神將舞)를 춘다. 다섯 방위를 지키며 악귀를 쫓고 복을 기원하면서 춤을 추는데 이것은 오행설과 직접 관련이 있다. 오행설은 원래 도교에서 유래한 것인데, 오행은 동서남북과 중앙의 방위를 뜻하고 그 방위를 지키는 신장이 있다고 믿었다. 이것이 우리나라에 들어와 민간에서 지역을 수호하는 넓은 기능을 가지게 되었다. 오방신장은 원래 중국 고대 오방오제설(五方五帝說)에 따른 도교계의 신인데, 우리 무속에 수용되어 가장 뚜렷하고 강력한 방

위신으로 섬겨졌다.

무속에서 오방신은 중요한 신격이며 굿의 대상으로서 잡신과 잡귀를 물리치고 횡액과 모든 부정을 정화하는 벽사의 기능을 가지고 있다. 즉, 이 신은 방위의 진호, 벽사진경, 정화 등의 기능을 지니며 무당의 신방에 모셔지기도 하고, 무가 속에서 불러 축원하기도 하고, 굿에서는 독립된 거리로 오방신장거리를 행하기도 한다. 따라서 민간도교 신앙이 무속에 수용되어 잡귀를 쫓고 무사태평을 비는 의식무로 행해지다가 오광대의 한 과장으로 자리 잡았던 것으로 판단한다.

토박이 오광대의 오방신장은 호랑이 수염을 꼴을 깎아 쓰는데 이는 무당의 그것과 유사하다. 또한 오방신장무는 종교적인 의식무로 한 과장을 이루고 있는데 이것 또한 무당굿의 한 장면을 연상케 한다. 이런 점에서 이 과장은 무당굿의 한 거리가 오광대 탈놀음의 한 과장으로 변환되었을 것이라 여겨진다. 결국 오광대의 명칭도 오방신장에서 유래되었다고 할 만큼 오방신장무는 오광대의 성격을 규정하며 놀이에서도 매우 중요한 의미를 갖는다.

오방신장놀음은 한국의 어느 탈놀음에도 없는 토박이 오광대 특유의 과장이다. 그러나 통영과 고성오광대에는 없고 가산과 진주오광대에만 전승되는 춤 과장이며 첫째 과장에서 놀이된다. 통영과 고성오광대의 오방신장무과장이 탈락된 것은 탈놀이가 연극적으로 변모될 때 제의성이 강한 과장이 먼저 탈락하는 현상과 같은 맥락에서 이해할 수 있다.

진주오광대에서는 첫째 마당으로 오방신장놀음이 시작된다. 먼저 악사들의 삼현육각 염불장단에 맞춰 신의 형상을 한 황제장군이 천천히 춤추며 등장하여 자리를 정하고, 이어서 각 방위의 신장들이 차례로 춤을 추면서 들어와 황제장군에게 인사하면 황제장군은 신장들을 각각의 위치에 인도하여 세운다. 이후 장단 가락이 굿거리로 넘어가면서 오방신장들은 각자의 방위에서 재담 없이 무언으로 진춤을 춘다. 사방의 사제장군은 오른쪽 방향으로 자리를 옮겨 가며 춤추고 중앙의 황제장군은 제자리에서 방향을 따라 돌면서 춤춘다. 그런 다음 마지막으로 한 바퀴 돌고 등장한 차례를 거꾸로 하여 흑제장군부터 천천히 사라진다.

오광대에서 다섯 방위를 상징하는 색깔의 옷을 입



고성오광대



가산오광대

오방신장무 | 국립민속박물관

은 신장들이 나와서 오방신장무를 추는 것은 마치 마을에 악귀가 들어오지 못하게 동서남북과 중앙에 장승을 세우는 것과 같은 기능을 하는 것이다. 따라서 진주 오광대의 오방신장무는 의식무로서의 기능을 하는 것을 알 수 있다. 오방신장무는 우주 전체와 영원을 다스리는 다섯 신장들이 내려와 춤을 추면서 땅위의 모든 잡귀와 잡신을 누르고 몰아내어 평화와 안녕만 가득한 세상을 만드는 의식이다. 동시에 이 마당은 탈놀이판을 정화하는 기능을 가지고 있다.

오방신장무는 신장들의 춤답게 조용하고 점잖으면서도 힘차고 장중하며 세련된 멋이 있다. 따라서 전형적인 남성 위주의 매력이 넘치는 춤으로서 소박하고 선이 굵은 덧배기춤이다. 덧배기춤은 우람하고 우직한 듯 하면서 남성적 박력과 관대함 그리고 너그러운마져 깃들어 있어 여유 있는 흥취를 느끼게 한다.

현재 추고 있는 오방신장무의 덧배기사위는 크게 준비 동작, 본동작, 마무리 동작의 세 부분으로 구성된다. 중앙 황제장군과 나머지 신장들이 굿거리장단

에 맞추어 대무를 하고 난 다음, 덧배기춤이 시작된다. 신장들은 배김사위장단에 맞추어 일자 사위를 하면서 중앙을 향하여 나아간다. 이때의 춤사위는 주로 배김사위로서 춤을 추다가 한 번씩 배기고, 배긴 다음에는 반드시 풀어주는 형태로 구성되어 있다. 춤의 형태는 활개를 펴고 제자리에서 우쭐거리거나 앞으로 나오며 추는 일자사위, 양팔을 벌려서 차례로 어깨에 올렸다 내렸다 하는 동작의 좌우활개사위, 배긴 후에 몸을 서서히 풀어주는 형태인 풀이사위, 한 바퀴 돌면서 추는 형태인 돌림사위, 한 쪽 발로 뛰는 깨끔뛰기 형태와 양발을 동시에 뛰는 모듬뛰기 형태의 땀사위 등이 있다.

이후 굿거리 기본 장단에 맞추어 마무리 동작이 시작되면 첫째 장단에 좌우활개사위를 하면서 어깨춤으로 신명을 풀어내면서 원래 자리로 돌아온 후, 둘째 장단에 제자리에서 일자사위를 하며 한 바퀴 돈다.

특징 및 의의 오방신장무는 황제장군을 중심으로 등장하여 각 신장들이 질서 정연히 자리 잡음으로써 오행설의 관념적 질서를 어기지 않고 지켜 가면서 춤을 춘다. 오방신장무는 동·서·남·북·중앙의 다섯 방위를 맡은 다섯 신장이 각 방위의 색깔을 나타내는 청·백·흑·적·황의 탈과 의상을 착용하고 나와서 추는 덧배기춤으로서, 사방의 잡귀를 쫓고 놀이판을 정화하는 종교적 기원과 함께 놀이를 시작하는 의식무의 성격을 띠고 있다. 따라서 조용하고도 점잖으면서 힘차고 장중한 춤사위가 천신의 지상강림을 표현하는 과장의 분위기를 고조하는 데 기여하고 있다.

참고문헌 아유·오광대 가면극의 연구(최상수, 성문각, 1984), 오광대와 탈놀이 연구(정상박, 집문당, 1986), 오광대의 재조명(정상박·남성진, 경남인의 삶과 문화, 경상남도·국립민속박물관·경남발전연구원, 2013), 진주오광대탈놀이(정병훈, 지식산업사, 2007).

필자 남성진(南聖辰)



올림채춤

정의 군웅을 모시기 위한 것으로 화살을 사방에 쏘아

잡귀를 몰아내는 형식의 전투성이 짙은 춤.

내용 올림채춤은 느린 올림채장단에 맞추어 묵직한 무게로 진중하면서도 단아하게 춤을 시작한다. 사방으로 터를 밟아 주고 빨라지면서 조임채로 가고 마지막에 사방치기를 한다.

올림채춤의 무복은 남색 치마에 흰 저고리(홍색 깃고름, 소매는 청색)를 입고 버선을 신는다. 그 위에 군복(軍服)의 일종인 홍색 철륙을 입는다. 청색의 치마허리 띠를 매고, 철륙 위에 가슴띠(청색 바탕에 끝단은 녹색)를 맨다. 머리는 쪽에 비녀를 꽂고, 흥갓을 쓴다. 소품으로는 활과 화살을 들고 춤을 춘다.

올림채춤은 매우 까다로운 올림채장단으로 시작을 하는데 8분의 10박으로 이루어졌다. 올림채장단은 경기 남부의 무속에서 사용하는 장단으로 말 그대로 쳐올리는 장단이라는 뜻이며, 쳐올린다 함은 신을 놀려 좌정시킨다는 뜻이다. 이후 넘김채장단, 겹마치기장단, 자진굿거리장단, 당악장단, 반염불장단 순으로 진행된다. 자진굿거리장단에 맞추어 화살을 이용한 춤을 춘 후 화살을 쏘아 버리고 마지막에 추는 사방치기는 역동적으로 빠르게 몰아가며 사방의 악귀를 모두 쳐내어 모든 부정을 떨쳐내는 것이다.

올림채춤의 춤사위는 저정거리는 사위·젓혔다 뿌리는 사위·귀신 모시는 사위·사방치기·활사위(사방으로 활을 놀리며 활을 쏜다) 등이 있다.

특징 및 의의 올림채춤은 동·서·남·북에 있는 나쁜 살을 활을 쏘아 없애는 춤으로 매우 의식적이다. 무신(武神)을 위하는 무무(武舞)의 영향을 받아 활을 이용한 활달하고 세찬 동작이 많고, 특히 일반적인 무무(巫舞)의 특징인 도무동작(跳舞動作)이 강하게 나타난다.

올림채춤은 김숙자(1926~1991)가 경기도도당굿에서 추어지던 무속춤을 재창조한 것이 전승과정에서 무대화되고 예능화된 것이다. 특히 경기시나위춤으로 구분되는 올림채춤은 경기도도당굿에서 파생되어 무대양식화된 것으로 춤사위나 음악적 구성, 기타 복식 등에 이르기까지 경기도의 전통적 굿 양식을 바탕으로 하고 있다.

참고문헌 경기시나위춤 무보집(이희병, 민속원, 2012), 굿(정병호, 열화당, 1983), 음악대사전(세광음악출판사편집부, 세광음악출판사, 1996), 한국민속신앙사전-무속신앙(국립민속박물관, 2010), 한국의 무속장단(임수정, 민속원, 1999).

필자 이희병(李熙秉)



입춤

정의 비정형화된 춤으로 호흡 흐름에 따라 자연스럽게 감정을 표출하여 서서 추는 즉흥춤.

내용 입춤은 즉흥무·허튼춤·굿거리춤·수건춤·교방춤·살풀이 등으로 다양하게 불린다. 현재 입춤의 명칭이나 개념은 정확히 정립되지 못한 상황에서 광의적 개념으로 정의하고 있다.

입춤에 대한 기록은 1866년(고종 3) 홍순학(洪淳學)의 기행가사인 <연행가(燕行歌)>와 작가·연대 미상의 규방가사인 <월성가(月城歌)>에서 나타난다. <연행가>는 홍순학이 가례책봉주청사(嘉禮冊封奏請使)의 서장관으로 북경에 다녀온 사행 기록이다. 여기서 홍순학은 선천 의정검에서 배편 연향에서 춤을 감상한 후 감회를 간략히



올림채춤 | 2011 | 매한춤보존회



입춤 | 1983 | 국립중앙극장

서술하였는데, “맵시 있는 입춤, 시원하다 북춤이요, 공교하다 포구락, 처량하다 배따라기, 한가하다 헌반도요, 우습도다 승무로다”로 입춤을 표현하고 있다.

〈월성가〉는 총 190구로 구성된 두루마리 형식의 가사이다. 이는 월성에 사는 정승이 여러 재상과 자손, 친척을 모시고 만수무강을 기원하는 생일잔치에서 오방춤·입춤·기무·쟁강춤·북춤·포구락·배따라기 등의 춤, 놀이, 풍류를 즐기는 모습을 기록하고 있다. 이와 같이 입춤은 조선후기 지방을 중심으로 연행됨을 알 수 있다. 일제강점기에 입춤은 무대공연 형태로 나타나는데, 1908년 원각사 개관공연에서 승무·농악·살풀이춤 등과 함께 연행되었다. 1907년 6월부터 광무대에서는 민담과 무용을 영화와 함께 공연하였고, 광무대에서 1908년에 각종 민속무용을 공연하였다는 기록으로 보아, 입춤도 함께 공연되었음을 추정할 수 있다. 또한 1918년에 간행된 『조선미인보감朝鮮美人寶鑑』에 의하면, 입춤은 당시 각 지역의 권번에서 추었던 춤 종목이며, 권번의 교습 종목의 하나로 기록되어 있다. 그리고 1920~1930년 무렵에 전통무용을 배웠던 원로 무용인의 구술에 의하면, 이동안은 1920년대 초에 광무대에서 김인호로부터 태평무·승무·살풀이춤·진쇠춤·신칼춤·대신무·승진무·입춤 등을 배웠고, 강선영은 1930년대 한성준에게 입춤을 사사했는데, 당시에 한성준은 입춤을 즉흥무와 같다고 하면서 살풀이장단에 맞추어 추면 살풀이춤이라 불렀다고 한다. 1930년부터 1940년경 목포권번에서 이대조에 춤을 익혔던 이매방과 양학에 의하면, 권번에서는 굿거리춤-기본춤-승무-검무의 순서로 학습하였고, 광주권번·정읍권번·진

주권번·동래권번·대동권번 등 대부분의 권번에서는 입춤의 성격을 지닌 굿거리춤·수건춤·즉흥무·입춤·입춤살풀이춤 등을 주요 학습 내용으로 교습하였다고 한다. 국립문화재연구소에서는 1992년에서 1995년까지 전국에 분포한 입춤의 유형과 계보를 조사하였는데, 그 내용은 다음과 같다.

지역	계보	명칭
서울·경기도	한성준 계열 강선영	즉흥무
	김순덕 계열 김숙자	입춤
	김호인 계열 이동안	수건춤, 기본춤
충청도	방래영 계열 심화영	굿거리춤
전라도	이대조계열 이매방	입춤
		양학
	박영구 계열 안채봉	소고춤과 굿거리춤
	정자선 계열 정형인	입춤
	전주 지역 권번 기녀들	입춤
	도금선 계열 장금도	입춤
경상도	정소산 계열 박금술	입춤, 살풀이춤
	박지흥 계열 권명화	입춤
		최희선
	최완자 계열 김수악	굿거리춤
	동래권번 계열	굿거리춤
	강태홍류 김은경	입춤

입춤의 형식은 크게 세부분으로 구분되는데, 하나는 굿거리장단에 맨손으로 춤을 추다가 소매에서 수건을 꺼내 수건춤을 춘 후 수건을 허리에 묶고, 자진모리장단에 경쾌한 소고춤을 추는 형식이다. 다음은 굿거리장단에 맞추어 수건춤을 추다가 수건을 땅에 떨어뜨린 후에 엎드려서 수건을 입으로 물어 올려 손에 들고 춤을 추다가 자진모리장단에 수건을 허리에 묶고 소고춤을 추는 형식이다. 마지막으로 굿거리·자진모리장단 모두 맨손으로 춤을 추는 형식이다. 입춤의 반주 장단은 대부분 굿거리·자진모리로 구성되며, 드물지만 산조장단인 중모리·중중모리·휘모리장단이나 살풀이장단을 사용하기도 한다. 그리고 상황에 따라 반주악기로 태평소가 첨가되기도 한다. 입춤 의상은 기본적으로 치마

저고리를 입는데, 치마저고리의 색상은 지역과 연행자에 따라 큰 차이가 있다. 특히 색상의 차이는 치마저고리의 색상이나 배색, 혹은 저고리의 고름이나 끝동에서 나타난다.

특징 및 의의 입춤은 춤의 일가를 세운 명무名舞들이 처음 춤을 접하는 초보자들을 교육하기 위해 만든 춤이다. 입춤은 명무들이 추구하는 예술세계를 근거로 구성하였기에 각기 다른 다양한 양식으로 표출되고 있다. 이와 같이 입춤은 춤의 입문하는 과정에서 학습하는 기본 춤이다. 입춤은 한자어에 따라 두 가지 의미를 지니고 있는데, 입춤^[立舞]은 춤을 바로 세운다, 입춤^[入舞]은 처음 춤의 길로 들어선다는 의미로 해석된다. 입춤은 춤의 토대를 만드는 중요한 춤이다. 즉, 궁중정재에서 춘앵전을 잘 추면 다른 정재도 잘 출수 있는 것과 같은 원리이다. 입춤은 장단·의상·춤의 순서가 체계적으로 정형화되어 있지 않은 상태에서 자연스러운 호흡의 흐름에 따라 자유롭게 감정을 표출한다. 입춤은 장단에 따라 맺고 푸는데, 이때 매 박자마다 악센트가 들어가는 강약과 함께 그 안에서 엇박의 리듬을 만들어 엇박춤을 추는 것이 독특하다.

참고문헌 19세기 연행록에 표현된 연행활동(최성애, 한국무용사학11, 한국무용사학회, 2010), 입춤의 양식적 특성을 통해 본 미적 성격에 관한 고찰(이미영, 한국무용사학1, 한국무용사학회, 2003), 중요무형문화재조사보고서 19-입춤·한량무·검무(국립문화재연구소, 1996).

필자 강인숙(康仁淑)

작법무 作法舞

정의 불교의식에서 불법을 찬탄하며 불전에 올리는 공양의 의미를 담아 추는 춤.

내용 세간의 춤과는 달리 절제된 동작에 종교적 의미가 담겨 있어 수행의 일환으로 행한다. 범음梵音이 음성이나 악기로 이러한 의미를 드러낸다면, 범무梵舞는 몸짓으로 표현하는 것이다. 작법무作法舞는 불법을 드

러내는 체계화된 몸짓이기에 절·합장 등 몸으로 행하는 작법 가운데 가장 입체적으로 발전된 형태라 할 수 있다.

중국·한국·일본 등 삼국의 사찰에서는 이른 시기부터 범종·목어·법고·운판과 바라 등의 범구法具를 일상적으로 사용하였다. 초기에는 주로 대중에게 무언가를 알리는 용도였으나 점차 염불의 박자를 맞추거나 악기소리로써 불법을 전하게 되었고, 악기를 다루는 가운데 일정한 몸짓으로 종교적 의미를 표현하면서 점차 춤으로 발달된 것으로 보인다.

우리나라에는 9세기에 신라의 진감선사眞鑑禪師가 당나라에서 범패를 들여올 때 악기와 작법도 함께 유입된 것으로 짐작된다. 특히 16세기 작품부터 전하는 일련의 감로도甘露圖에는 바라·북·광쇠 등을 들고 작법무를 추는 승려들이 등장하여 조선시대에 작법무가 성행하였음을 알 수 있다.

일제강점기에는 조선총독부에 의해 「사찰령」 등이 반포되어 ‘화청和請·고무鼓舞·나무羅舞·작법무 등은 일체 폐지’토록 하였다. 여기서 고무는 법고춤, 나무는 바라춤, 작법무는 나비춤을 뜻한다. 또한 1950년대에 시작된 불교정화 이후 한국불교계가 의례에 대해 부정적 관점을 취하면서, 작법무를 중심으로 한 전통 불교 의례는 대내외 물결에 휩쓸려 암울한 근현대기를 보냈다. 그러나 조선시대 이후 불교가 제도적으로 배척당하면서도 재齋가 있는 한 범패와 작법은 꾸준히 맥을 이어왔으며, 20세기 후반에 들어와 전통의례에 대한 재평가가가 이루어지면서 현재는 종파와 무관하게 작법무가 활발하게 선행되고 있다.

작법무의 종류는 크게 바라춤, 법고춤, 나비춤, 타주춤으로 구분한다. 불법을 찬탄하며 올리는 공양이라는 점에서는 동일한 의미를 지니지만, 각각의 상징성은 조금씩 차이가 있다.

양손에 바라를 들고 추는 바라춤은 샅된 기운을 물리치고 의례공간과 동참자의 내면을 정화시키는 뜻을 지녔다. 소매가 긴 장삼에 육수가사와 고깔을 쓰고 손에 꽃을 든 채 추는 나비춤(착복무)은 불법을 찬양하는 뜻을 지닌다. 따라서 나비춤이 불법을 상징하는 춤이라면, 바라춤은 불법을 수호하는 춤이라 할 수 있다. 특히 바라춤은 화려하고 역동적인 몸짓과 바라 소리로 남성

적인 춤으로 여기며, 나비춤은 조용하고 단아한 정중미를 지녀 여성적인 춤으로 바라춤에 대비된다.

복채를 들고 큰 북과 마주하여 북을 어르거나 치면서 추는 법고춤은 법열의 환희로움을 표현하는 환희용악(歡喜踊樂)의 뜻을 지녔으며, 아울러 소리로서 중생을 제도하는 사상을 내포하고 있다. 어느 춤보다 동작이 크고 활기가 있어 고도의 기량과 특유의 신명으로 대중을 집중하게 하는 힘이 있다. 두 명의 승려가 팔정도를 상징하는 나무기둥 백추를 가운데 두고 추는 타주춤은 깨달음의 과정을 단계적으로 표현하는 춤이다. 정중하고 상징적인 몸짓으로 구도의 과정을 드러내는 독특한 종교의식무의 특성을 지닌다.

작법무는 영산재(靈山齋)·수륙재(水陸齋)·생전예수재(生前預修齋) 등 주로 대규모 의례를 행할 때 세부절차의 의미를 드러내고 불법의 환희로움을 표현하기 위해 사이 사이에 행한다. 요령·목탁·태징·소고 등 소사물(小四物)과 바라·경쇠·호적 등으로 반주를 하고, 때로 삼현육각(三絃六角)이 따르기도 하는데, 이는 불보살의 위대함과 불법의 환희로움을 표현하고 의례의 장엄함을 더하기 위한 것이라 하겠다.

특징 및 의의 작법무는 그 자체가 수행이자 예법의 성격을 지녔으며 절제된 몸짓에 종교적 의미가 담겨 있어 장중하고 조화로운 미적 특성을 지닌다. 『장아함경』에 범음성의 다섯 요소로 든 정직(正直), 화아(和雅), 청철(淸識), 심만(沈滿), 주편원문(周偏遠聞)은 작법무에도 그대로 적용된다. 정직은 몸을 바르고 곧게 하는 것이고, 화아는 조화롭고 우아한 몸짓을 뜻하며, 청철은 맑고 굳더더기 없는 춤사위, 심만은 깊게 가득 차는 춤사위, 주편원문은 두루 미치는 춤사위로 새긴다. 작법무는 불교의례의 꽃으로서 대중의 환희심을 고취시키는 독특한 한국 불교 예술의 정점이라 할 수 있다.

참고문헌 영산재(심상현, 국립문화재연구소, 2003), 영산재 성립과 작법의례에 관한 연구(심상현, 위덕대학교 박사학위논문, 2011), 한국불교의식에 있어 작법의 의미(홍윤식, 문화재23, 문화공보부 문화재관리국, 1987).

필자 구미래(具美來)

잡색춤

정의 농악대 잡색들이 각 인물의 성격을 표현하는 동작을 선보이며 추는 춤.

내용 양반은 손에 부채나 담뱃대, 살보, 지휘봉, 샷갓 등을 들고 다니면서 거드름을 피우고, 도포자락을 휘날리며 춤을 춘다. 포수들은 총을 어깨 위로 올려 양손으로 잡고 어깨춤을 추거나, 춤을 추는 사이에 총을 위로 올렸다 내린다든지, 총을 어깨 위로 올려 양손으로 잡고 좌우치기를 한다. 포수는 목총을 들고 춤을 추며 총 쏘는 시늉을 하거나 관중들을 웃기는 여러 가지 행동을 한다. 창부는 화려한 색깔의 복색을 입고, 대포수를 보좌하며 어울려 춤을 춘다. 색띠를 쥐고 춤을 추기도 하고, 탈을 쓰고 코를 잡고 좌우로 돌면서 농악대에게 입동 신호를 주는 동작을 취하거나, 양팔을 벌리고 활개를 퍼듯 춤을 춘다. 첩자처럼, 낫가에 손을 대고 염탐하는 시늉을 하거나, 망을 보면서 어기적거린다.

중광대는 얼굴에 탈을 쓰거나 한삼을 휘두르고 가사장삼을 펠럭이면서 춤을 춘다. 조리중은 머리에 송낙이나 샷갓을 쓰고 쓰개에 달린 장신구를 돌리거나 탈에 달린 방울이나 옷에 달고 다니는 조롱박 등을 흔들며 장난스러운 춤을 춘다. 할미가 손에 지팡이와 수건을 들고 춤을 추기도 한다. 부지깽이나 지팡이를 짚고 다니기도 하는데, 엉덩이춤을 추면서 구부정하게 다닌다. 고사상을 차릴 때 일손을 거들기도 한다. 망구는 대개 양반과 내외지간으로 등장하지만, 구경꾼이나 다른 잡색들과 거침없이 어울린다. 배불뚝이처럼 춤을 추거나 아들을 낳는 시늉을 하거나, 오줌을 싸는 흉내를 내는 등 우스갯짓을 한다. 각시는 남자가 여장을 하여 우스갯짓을 하는 경우도 있으며, 애교를 부리면서 교태 어린 동작을 한다. 치맛자락을 들고 춤을 추거나, 손에 지전을 들거나 웃고름을 붙잡고 춤을 추기도 한다.

무동춤은 춤보다는 무동타기가 주축을 이룬다. 무동의 복색은 지역마다 다르다. 머리에 고깔을 쓰고 몸에 패자를 걸친다. 경기 지역에서는 앉아서 모심는 행동을 하는 짝금놀이와, 나비가 꽃에 앉는 것처럼 곱게 앉는 춤



잡색놀이(삼천포농악) | 국립민속박물관

을 춘다. 호남 지역에서 무동은 손춤을 춘다. 치배가 어린 무동을 어깨 위에 올려 세우고, 무동의 발에 장식한 띠 끈을 양손으로 잡는다. 그런 다음 상체를 좌우로 흔들며 흥을 돋운다. 그러면 무동은 손을 번갈아 앞으로 내미는 동작을 반복한다. 띠 끈을 잡지 않고 양손으로 어린 무동의 발을 잡고서 무동으로 하여금 춤을 추게 하는 경우도 있다. 또 치배 위에 올라간 어린 무동이 팔꿈치를 굽혀 좌우로 어깨춤을 추며 좌우치기를 하기도 한다.

특징 및 의의 잡색들의 춤은 무언극과 같은 동작들이 나타난다. 포수는 땅에 엎드리거나 서서 춤을 쏘는 흥내를 내면서 연극적인 춤을 춘다. 사대부, 양반, 창부, 중, 할미 등 모든 잡색들이 제각기 배역의 성격을 춤으로 표현한다. 잡색들이 대무를 추는 경우도 있다. 중과 창부, 양반 사이의 삼각관계 갈등을 보여 주는 대무, 양반과 할미 그리고 창부나 포수 사이의 애정의 삼각관계 갈등을 보여 주는 대무가 있다.

참고문헌 잡색의 연행과 전승이 지닌 풍물사적 의미(박혜영, 안동대학교 박사학위논문, 2014), 한국의 민속춤(정병호, 삼성출판사, 1995), 호남우도 정음농악(김익두, 정음시·전북대학교 인문학연구소, 2006).

필자 박혜영(朴惠英)

장고춤

정의 장고를 몸에 매고 장고의 양쪽 북편을 번갈아 치며 추는 춤.

내용 장고춤은 춤 위주로 장단이 조금 들어가는 기방 형태의 장고춤과 장단 기교를 중심으로 이루어진 풍물굿의 설장구춤 등 두 가지 형태로 구분되며 연주 소리와 춤이 결합된 흥과 멋, 신명, 교태미 등이 돋보이는 대표적인 한국 민속무용 중 하나이다.

악기인 장고의 한국 유입에 대한 역사적 기원은 정확하지 않으나 삼국시대에 서역에서 동북아시아로 전래된 세요고, 요고(腰鼓)가 그 원형이다. 6세기경의 고구려 고분인 집안현 오호분 4호묘와 5호묘의 벽화인 <비천상>에 요고를 치는 연주자가 발견된 것을 통해 악기 연주에 사용된 장고의 기원을 발견할 수 있다. 최고(最古)의 문헌 기록으로는 1076년(고려 문종 30)에 장고업사라는 직업적 연주자가 존재하였음을 찾아볼 수 있고 장고춤으로 완전히 발전된 것은 '둔마리 고분벽화'를 통해 확인된다.

장고춤은 장고무 혹은 장구춤이라고도 불린다. 고문헌에 의하면 악기인 장고는 한자로 지팡이 장(杖)과 북 고(鼓), 혹은 긴 장(杖)을 써서 장고(長鼓)라고도 쓰며 발음은 장구와 혼용되어 사용되고 있다. 장고는 국악기 중 혁부(革部)에 해당하는 악기로 그 연주법에 따르면 타악기에 속하며 관현 합주, 노래 반주, 무악 등 여러 음악 분야에 널리 쓰인다. 장고는 궁통과 채통, 조롱목으로 구성된 울림통과 가죽으로 만든 궁편, 채편, 조임줄(홍진사, 축승, 숯바), 쇠고리(가막쇠), 조이개(축수, 부전) 등으로 구성되어 있다. 낮은 소리를 내는 궁편은 왼손에 궁글채를 들고 치며, 오른손은 열채로 가늘고 높은 소리를 내는 채편을 두드리도록 되어 있다.

악기로 사용되던 장고가 언제부터 춤과 결합되어 추어졌는지는 미상이다. 고려시대 짧은 기록에 따르면 궁중춤인 향악정재에 무고라는 기록만이 존재할 뿐 구체적인 장고춤에 대한 기록은 없다. 장고에 끈을 달아 비스듬히 어깨에 메고 장고를 두드리며 추는 장고춤은 주로 조선시대 민간 예인들에 의해 많이 추어졌다.

특징 및 의의 일반적인 장고춤은 농악이나 풍물굿의 설장구놀이, 설장구춤과는 그 유형과 양식이 다르다. 이 같은 장고춤은 기방에서 전승된 여성무 중심의 장고춤을 일컫는다. 조선시대 양반 계층의 풍류 향유를 위한 기녀들의 기방 문화를 통해 장고 반주에서 악기인 장고

를 매고 추는 형식의 춤으로 발전되었다. 이렇게 발전된 장고춤은 무대화 과정을 겪은 근대화 시기를 거쳐 신무용 형태로 거듭 발전하게 되고 현재까지 계승되어 온 것으로 보인다.

무대화된 장고춤은 1942년 최승희가 일본 동경제국극장에 올린 공연에서 처음 선보였다. 최승희는 공연의 프로그램을 소개하면서 이 춤에 대해 흥겨운 리듬을 타고 밧을 부리며 노는 기생의 모습을 나타낸 것이라고 하었다고 한다. 여성 장고춤은 빠르지 않고 우아하면서 교대미적인 권번의 춤을 정립시킨 것이 특징이다. 신무용으로 발전한 장고춤은 무대 공간의 적극적인 활용, 끈을 풀고 매는 장고의 자유로운 놀림, 동작마다의 정확한 시선 처리 등이 특징적이다.

현재 전승되고 있는 장고춤 중 교방계열 장고춤은 전통 장고춤으로 정립되어 내려오고 있다. 이 춤은 김취휴류 십이체 동작이 주동작이고 비연체, 어미동체, 하늘받침체, 풍엽체, 새부리체, 돋음체, 휘감는체, 뿌림체, 끌체, 절체, 새싹체 등으로 구성되어 있다. 춤 위주라 장단은 중모리, 굿거리, 자진모리, 휘모리 등으로 비교적 단순하다. 신무용 계열의 최승희류 장고춤과 이 정범류 장고춤에 무대화가 접목된 형태의 장고춤은 민요, 굿거리, 자진모리, 휘모리 가락, 그리고 농악의 설장구 가락, 다스름 등 다양한 형태의 춤과 장단이 합쳐진 형태로 전승되고 있다. 복식은 여성미를 강조한 치마와 저고리를 입는데 움직임이 간편하도록 치마를 몸에 붙게 감쳐 두르고 머리 모양은 쪽머리에 비녀를 꽂는 것이 일반적이다.

장고춤의 또 다른 형태는 공동체적인 농경사회의 주술적이고 제의적인 기원에서 유래된 형태이다. 이는



장고춤 | 2009 | 국립중앙극장

농악으로부터 발달한 남성 장고춤으로 주로 풍물굿이나 농악의 설장구놀이에서 보인다. 설장구 혹은 수장고라고 불리는 이 춤은 다채로운 가락의 변화와 발림을 구사하는 활달하고 기예적인 예술성이 특징이며 흥과 신명이 표출되는 풍물굿의 춤사위로 정립되었다. 복식은 흰색 바지와 저고리를 입고 색갈 입힌 조끼를 덧입기도 한다. 머리에는 두건을 두르고 고깔 혹은 상모를 쓰며 빨강, 노랑, 파랑 등의 삼색띠를 어깨나 허리에 맨다. 장고를 매는 방법은 빠른 가락 연주와 동적인 춤사위에도 장고가 흔들리지 않게, 궁편이 채편보다 비스듬히 기울어진 모양으로 어깨와 허리를 지나가도록 두 개의 끈을 사용하여 단단하게 잡아맨다.

설장구춤이 발달한 농악은 지역적으로 다양하게 분포되어 전해 왔다. 대표적인 호남우도농악은 정읍, 이리, 임실필봉, 부안, 고창 등 전라북도의 평야 지역을 중심으로 전승되어 내려오고 있고 진주 삼천포농악, 평택농악, 강릉농악 등은 각 지역별 문화재로도 지정되어 있다. 우도농악의 대표격인 이리농악의 장고 춤사위는 미지기굿, 명석말이, 가새치기, 연풍대, 태돌림, 제자리뛰기, 까치걸음 학걸음, 발림, 제자리 발짓하기, 숙박더듬, 고깔더듬, 통돌림, 사채, 연봉오리 등이 있고, 이 외 설장구 놀이의 특징적인 춤사위는 궁글채 던지기, 접시돌리기 등이 있다.

장단은 이채(두마치 휘모리), 오방진, 삼채, 굿거리 등으로 구성되며 풍류굿과 삼채굿에서는 악절마다 맺고 푸는 기법을 사용하는 등 기교가 뛰어나게 발달한 것이 특징이다. 가락의 구조가 빠르고 느린 혼합적 형태를 이루는 흥겨운 구조이고 움직임의 공간 구성도 앞뒤 좌우로 비교적 넓게 쓰는 것 또한 특징적이다. 마을 단위의 농악과는 다르게 연중 지속적으로 공연하는 남사당패 위주의 풍물굿은 직업적 농악으로 이 안에서 발달한 설장구놀이 역시 현재의 민속무용 발달에 영향을 주었다.

참고문헌 장고무의 구조적 분석을 통한 미적 가치 연구(전은자, 경희대학교 박사학위논문, 2002), 장고춤의 특성과 효용 가치에 관한 연구(한혜경, 세종대학교 박사학위논문, 2007), 한국 장고춤의 무용사적 변모양상(고경희·백현순, 한국무용연구32, 한국무용연구학회, 2014).

필자 남수정(南秀晶)



재인칭춤

정의 재인칭(才人廳), 특히 화성재인칭과 일정한 연관이 있는 예인들에 의해 다듬어지고 전승된 춤.

내용 재인칭은 재인(才人)·무부(巫夫)·광대(廣大) 등으로 구성된 자율적 조직이다. 이 조직에는 세습무당 당골, 무악을 연주하는 화랭이(花郎), 줄타기와 물구나무서기 등의 곡예를 하면서 동시에 무악 연주자이기도 한 재인, 가무 예능인이면서 무악을 연주하는 광대 등이 소속되어 있었다. 전국에 존재했던 재인칭은 지역에 따라 그 이름이 달랐는데, 신칭(神廳)·악사칭(樂師廳)·광대칭(廣大廳)·화랑칭(花郎廳) 등으로 불렸다.

재인칭춤은 앞서 열거한 예인들이 추었거나 다듬어 발전시킨 춤을 일컫는다. 특히 경기도 화성재인칭 출신의 예인들에 의해 다듬어진 춤을 특정하기도 한다. 달리 '화성재인칭춤' 또는 '화성재인칭류춤'이라 부르기도 한다. 화성재인칭과 연관이 있는 예인들은 민간에서 행하던 다양한 춤을 수용하여 춤을 다듬었다. 특히 화성재인칭의 춤 선생으로 알려진 김인호(金仁鎬, 김인호의 맥을 이은 이동안(李東安, 1905~1995), 전통춤 집대성한 한성준(韓成俊, 1875~1941), 그리고 경기도도당국의 맥을 잇는 도살풀이의 명인인 김숙자(金淑子, 1927~1991) 등의 활동이 두드러진다. 이 인물들 중에서도 특히 이동안의 활동이 주목할 만하다. 이동안은 김인호에게서 춤과 장단을 이어받은 인물이다. 이동안의 춤은 조선 후기에서 근대를 거쳐 오면서, 다른 전통춤들과는 대별되는 하나의 뚜렷한 유파를 형성했다. 이동안의 제자들 역시 화성재인칭춤 혹은 재인칭춤이라는 독자적 유파를 내세우며 춤 전승에 힘쓰고 있다.

김인호에서 이동안으로 이어지는 재인칭춤의 종류는 다양하다. 이동안이 김인호에게 배운 춤 종류만 해도 30여 종에 이른다. 기본무·살풀이춤·승무·태평무·신칼대신무·한량무·서인무·화랑무·도살풀이·검무·남방무·선인무·팔박무·진쇠무·승전무·장고무·노장무·소고무·회극무·아전무·바라무·나비춤·장검무·신노심불로·입춤·신선무·오봉산무·학무·하인무·춘

앵무·화선무·포구락무·연화대무 등이 그것이다. 이러한 재인칭춤은 민속춤은 물론이고, 무속춤과 궁중춤까지 아우르고 있다. 민속춤 계열의 춤으로는 승무·태평무·진쇠춤·한량무·신노심불로 등이 있다. 무속춤 계열로는 살풀이춤·신칼대신무 등이 있으며, 진쇠춤 역시 무속춤과 그 뿌리가 잇닿아 있다. 궁중춤 계열로는 춘앵무·포구락·연화대·승전무 등이 있다. 이러한 춤 가운데 이동안이 노년에 이르기까지 주로 추었고, 비교적 활발하게 전승되는 것으로 기본무·태평무·진쇠춤·신칼대신무·승무·살풀이춤 등이 있다.

기본무는 기본으로 추는 춤을 일컫는다. 이동안이 스승 김인호에게 배울 당시에는 '입춤'으로 불렸다고 한다. 기본무는 한국 전통춤이 뚜렷한 기본이 없었던 시기에 춤 수련을 위해 옛 재인칭의 예인들이 만들었던 춤이다. 이 춤을 통해 당시 전통춤의 기본 춤사위 형태뿐만 아니라 춤 훈련 과정을 엿볼 수 있다. 타령과 거거리로 구성된 기본무는 자연스러운 호흡의 흐름을 중시하는데, 바로 선 자세에서 발을 떼고 모으는 동작과 손을 들고 내리며 엮고 제치는 단순 동작의 반복으로 이루어진다. 여자들은 치마저고리를 입고, 남자들은 바지저고리에 도포와 갓을 쓴 옛 선비 차림으로 춤을 춘다.

태평무는 한 해의 풍년과 나라의 태평성대를 기원하는 내용을 담은 춤이다. 화성재인칭 예인들이 경기도도당곳에서 추던 터벌림춤 장단을 춤 장단으로 하고, 궁중춤 요소를 가미시켜 무대화시킨 춤으로 추정하고 있다. 현재 우리가 접할 수 있는 태평무는 크게 세 가지 유형으로 구분할 수 있다. 경기도도당굿류, 한성준류, 화성재인칭류가 그것이다. 김인호에게서 이동안으로 이어진 화성재인칭 계통의 태평무는 역동성이 강한 남성춤이라는 특징을 가지고 있다. 이 춤은 근엄한 얼굴 표정을 하고 내딛는 사뿐한 발 디딤, 신명을 내며 뛰는 발동작, 긴 한삼 자락을 휘날리며 뿌리고 엮고 제치고 던지며 태극을 그리는 한삼놀음 등이 주를 이룬다. 복식은 흥배를 한 남색 조복(朝服)에 사모관대(紗帽冠帶)를 하고 목화(木靴)를 신고 한삼을 깎는다. 반주는 삼현육각에 평과리와 징이 더해지며, 장단은 길군악, 부정놀이, 반서림 엇중모리, 울림채, 돌림채, 터벌림, 자진굿거리 등으로 이어진다.

진쇠춤은 경기도도당곳의 터벌림춤이 재인칭 예인

들에 의해 무대화된 것으로 추정할 수 있다. 진쇠춤은 궁중춤과 민속춤의 요소가 혼합되어 있는 특징이 있다. 진쇠춤은 왼손에 썰과리, 오른손에는 썰과리채를 들고 장단을 치면서 춘다. 진쇠춤에서는 점잖고 위엄을 갖춘 절제미와 썰과리 소리가 지니는 신명나는 가락이 어우러져 특이한 분위기가 만들어진다. 춤사위로는 박자를 타는 원박 걸음, 썰과리 채를 뿌리며 추는 사위, 한 발씩 들고 뛰는 깨금발뛰기, 양팔을 들고 어르는 양반사위, 원을 그리며 추는 공글리는 사위, 휘둘러 걸치고 있는 사위 박자에 맞추어 추는 머금사위, 팔은 원을 그리고 발은 원박으로 전진하는 원치기사위, 원과 곡선을 이용해서 추는 이중돌기사위, 장단을 타고 추는 모으기사위, 팔을 공글려 감고 뿌려서 빼는 감는 사위, 한 발씩 들고 나가면서 어르는 동작인 모음사위, 한 발로 반대편 팔을 감고 던지는 동작인 뿌리는 사위, 한 팔을 원을 그려서 감아 빼고 다른 한 팔을 위아래로 곡선을 그리는 동작, 팔을 좌우로 감고 던지는 삼각돌리기 등이 있다. 진쇠춤의 복식은 원님이 입었던 구군복(舊軍服)을 입고 전립을 쓴다. 허리에 두르는 전대 위에는 끝이 둥근 모양으로 되어 있는 옥색 병부를 두른다.

신칼대신무는 경기도 무속춤에서 파생된 춤이다. 옛중모리장단에 맞추어 추기 때문에 옛중모리 신칼대신무라고도 부른다. 신칼대신무에서 중요하게 사용하는 도구는 신칼이다. 신칼은 흰 창호지를 잘라 만든 지전을 긴 막대 양쪽 끝에 묶은 것이다. 신칼대신무에서 사용하는 신칼은 곳에서 사용하는 신칼을 응용하여 만든 것이다. 춤은 양손에 든 신칼을 공중에서 천천히 움직인다. 흥이 오르면 몸을 움직이고 발 디딤을 하며 신명나게 움직이는 양상으로 나타난다. 이때 신칼은 화려한 포물선과 태극선을 그려낸다. 신칼대신무에서는 삼현육각의 반주에 구음이 따르며, 장단은 중모리, 옛중모리, 살풀이, 살풀이모리, 터벌림, 결마치기, 경상도 굿거리가락 등으로 이어진다. 춤사위는 주로 신칼을 머리 위로 휘두르거나 앞에서 원을 그리며 번갈아 돌리는 사위가 중심이 된다. 또한 신칼을 서로 엇갈리는 모양을 만들기도 하고, 양어깨 뒤로 메고 힘찬 발 디딤으로 내어 디디며 추는 대목도 있다. 복식은 남성의 경우 흰 두루마기에 남색 쾌자를 입고 갓을 쓰며, 여성은 흰 한복에 허리를 맨다.



신칼대신무 | 1983 | 국립중앙극장

재인청춤 계통의 승무는 분명한 춤의 줄거리가 있다는 점에서 다른 계통의 승무들과는 구별된다. 이동안이 전하는 승무의 유래는 다음과 같다. 병이 든 노승을 위해 백일기도를 올리던 상좌가, 꿈에 나타난 도승의 권유에 따라 승무를 추게 되었고, 이에 노승의 병이 나아갔다. 그 후 그 상좌는 도승의 말에 따라 절을 떠났고, 다른 상좌들이 이를 기려 승무를 추었다. 이 승무가 전파되어 오늘날까지 이어지게 되었다. 실제로 재인청춤 계통의 승무는 이러한 유래담과 그 내용이 일치한다. 일반적으로 승무는 장삼놀음에서 북놀음으로 마무리된다. 하지만 재인청춤 계통의 승무는 입고 있던 장삼과 고깔을 벗어 북에 걸쳐 놓고, 북을 향해 합장하며 절을 하고 길을 떠나는 것으로 마무리된다. 스승의 병환을 구하려고 승무를 추고, 스승의 병이 낫게 되자 절을 떠나는 배경 설화 속 상좌의 행로와 일치하는 것이다. 승무의 장단은 삼현육각 반주에 느린 엽불, 도드리, 타령, 굿거리, 자진모리, 당악, 살풀이 등으로 이어진다. 춤사위는 투박하며 간결한 특징이 있다. 춤사위로는 양손을 머리 위에서 교차하며 감는 사위와 뿌리고 제치고 있는 사위가 반복적으로 쓰인다. 복식은 흰색 장삼에 흰색 고깔을 쓰거나 흑색 장삼에 흰색 고깔을 쓴다.

살풀이춤은 배경 설화를 가지고 있다는 점과 두 개의 수건을 사용한다는 점이 독특하다. 재인청춤 계통의 살풀이춤에는 '전쟁으로 남편을 잃은 슬픔을 그리는 춤'이라는 배경 설화와 '부모를 위한 효심의 춤'이라는 배경 설화가 있다. 재인청춤 계통의 살풀이춤에서는 춤을 시작하기 전에 살풀이 수건 하나를 무대 뒤쪽에 놓아둔다. 그리고 다른 수건 하나를 들고 춤을 시작하여

중반까지 들고 추다가, 후반부에 접어들면서 뒤쪽에 놓아두었던 수건을 집어 들어 각각 양손에 들고 위 아래로 흔들거나 양팔을 태극 모양으로 앞에서 엇갈리며 휘두르는 춤사위를 보인다. 춤은 느린 굿거리장단의 유장한 표현에서 점점 빠른 굿거리와 자진모리로 이어진다. 빠른 굿거리 대목에서 들고 추던 수건을 떨어뜨리고 그 주위를 어르며 한 바퀴 돌아앉은 다음, 자진모리장단에 수건을 집어 들고 일어난다. 화성재인청류 살풀이춤은 힘차고 활기찬 수건 놀림과 한스러움이 과장된 동작으로 표현된다. 이 춤은 경기도도당곳의 도살풀이춤과 유사하다. 수건을 양손으로 경건하게 받드는 대목이나, 활개 치듯 크게 휘 젓는 모습, 고갯짓으로 장단을 맞추며 흥을 내는 목젓놀음사위 등이 김숙자류의 도살풀이춤과 유사한 것이다. 복식은 흰 치마저고리를 입고, 허리에 끈을 동여맨다.

ㅈ

제석춤

특징 및 의의 재인청 특히 화성재인청과 일정한 연관이 있는 예인들은 민간춤의 기본적인 틀을 구축하고, 궁중과의 교류를 통해 궁중춤을 대중화시켰으며, 궁중춤과 민간춤의 상호 접목을 통해 다양한 전통춤을 무대화하여 새로운 춤 형식을 만들었다. 재인청이 더 이상 존속되지 않는 가운데, 일제 강점기와 한국 전쟁이라는 근현대 시기의 혼란 속에서도 재인청과 연관된 예인들은 한국춤의 전통을 이으며 독자적인 춤을 발전시켰다. 여기서 특히 주목되는 것은 김인호와 이동안으로 이어지는 화성재인청 계열 예인들의 역할이다. 이들은 재인청춤 또는 화성재인청춤이라는 하나의 전통춤 유형을 형성했다. 이 춤이 갖는 특징은 다음의 네 가지로 정리할 수 있다.

첫째, 화성재인청 계통의 예인들에 의한 재인청춤은 민속적인 특징을 그대로 춤에 담아내고 있다. 재인청춤은 체계 없이 각 지역에 산재해 있던 민간춤을 무대 양식화하여 한국 전통춤의 기틀을 잡는 데 기여했다. 그러면서도 순박하고 자연스러우며 투박한 속성을 그대로 가지고 있다. 춤에 있어서도 장단과 가락의 변화가 매우 섬세하며, 춤사위나 무대장치가 단순하고 다듬어지지 않은 민속 그대로의 속성을 춤에 담아내고 있다.

둘째, 경기도의 지역적 특성이 잘 반영되어 있어 경기도 전통춤의 전통을 잇고 있다. 재인청춤은 대체로 경기도도당곳에 뿌리를 두고 다듬어진 것이다. 역동적인

남성춤의 특성을 유지하고 있는 태평무, 진쇠를 들고 추는 진쇠춤, 커다란 신칼을 들고 추는 신칼대신무 등은 모두 경기도도당곳에서 유래한 춤으로 경기 지역의 특성이 잘 반영되어 있다. 이에 따른 자연스러운 결과이지만, 이 춤들은 경기 지역에서만 전승된다는 점도 화성재인청류 춤의 지역적 특성을 잘 보여 주는 사례이다.

셋째, 춤의 구성과 내용에 있어 일정한 줄거리를 갖고 있다. 승무와 살풀이춤이 그 예가 된다. 이 춤들은 그 내용과 구성이 배경 설화와 긴밀한 연관을 가지고 있다. 이는 즉흥성과 흥을 중심으로 표현하는 대부분의 민속춤과 다른 점이다. 이야기를 춤으로 만들었던, 춤에 이야기를 담아내었던 상관없이, 줄거리가 있는 춤이라는 특징을 재인청춤은 가지고 있다. 일시적인 즉흥과 흥에 기대기보다는 일정한 줄거리가 있는 춤을 지향한 것이 재인청춤인 것이다.

넷째, 화성재인청류의 춤은 엄격한 격식과 품위를 드러내는 남성춤이라는 특징이 있다. 진쇠춤이나 태평무 등이 이에 해당한다. 우리의 전통춤은 대부분이 여성춤이다. 이에 비해 진쇠춤이나 태평무에서 확인되듯이, 재인청춤은 남성춤의 전통을 잇고 있다. 대부분의 전통춤이 여성춤이거나 여성화되어 온 상황에서, 이러한 남성춤의 전통을 가지고 있는 재인청춤은 주목할 만한 가치가 있다.

참고문헌 경기도의 문화와 예술(경기도사편찬위원회, 경기도, 1997), 재인청춤(임학선, 경기민속지3-세시풍속·놀이·예술, 경기도박물관, 2000), 한국전통연희사전(전경욱 편저, 민속원, 2014), 화성재인청류의 춤 특성 연구(임학선, 한국무용연구19, 한국무용연구학회, 2001), 화성재인청류 춤의 전승양상 및 무용사적 가치 연구(임학선, 대한무용학회논문집31, 대한무용학회, 2001).

필자 허용호(許龍鎬)

제석춤

정의 서울굿 불사거리에서 굿거리 연행을 맡은 무당이 장삼을 입고 가사를 걸친 후 고깔을 쓰고 추는 춤.

내용 서울굿 불사거리는 칠성, 천왕, 중상, 제석신 등을 청하여(청신), 놀린 후(오신), 공수를 들고 보내는 구성

으로 되어 있다. 이때 제석신을 청하여 놀리는 과정에서 굿거리장단과 당악장단에 맞춰 춤을 추는데 이를 일러 제석춤이라 한다. 넓은 의미로는 불사거리에 사용하는 모든 춤을 제석춤이라고도 한다. 따라서 서울굿판에서 사용하는 제석춤은 단순하게 제석신이 들어왔을 때 추는 춤이 아니라, 불사거리에 사용하는 모든 춤을 가리킨다.

제석춤은 먼저 굿거리장단에 맞춰 들이숙배 나숙배 동작으로 시작한다. 춤길은 굿상의 오른쪽에서 왼쪽으로 사선 형태로 진행되며 좌우로 방향을 바꾸면서 앞으로 오간다. 발동작은 대개 4동작으로 이루어지는데 첫 동작은 왼쪽으로 발을 딛고, 둘째 동작은 잠시 멈추고, 셋째 동작은 방향을 전환하고, 넷째 동작은 다시 정지를 한다. 이러한 형태로 계속 이동하면서 반복하는 동작이 들이숙배 나숙배 동작이다. 손동작은 형태가 매우 다양하다. 양손을 거드랑이에서 뿔아 옆으로 펼치거나, 왼손을 어깨에 걸치고 오른손은 옆으로 펴는 형태, 오른손을 오른쪽 어깨에 걸치고 왼손을 옆으로 펴는 형태, 소맷자락을 양팔에 걸치는 형태, 왼손을 오른팔에 걸치는 형태, 오른손을 왼팔에 걸치는 형태 등이다. 무녀는 이러한 여러 형태의 동작을 다양하게 섞어 춤을 춘다. 들이숙배나숙배 동작을 하다가 양손을 머리 위로 올려 합장하는 식으로 모아 빌다가 굿상을 향해 엎드려 인사를 하는데 이를 일러 '제석 재배'라 한다. 장단이 당악장단으로 바뀌면 제자리에서 오른발 왼발 순서로 발뒤꿈치를 들었다 놓았다가 하면서 뛰는 춤으로 이어진다. 그러면서 왼쪽으로 도는데 이때는 신이 가장 흥이 올랐음을 보여주는 것이다. 손동작은 양손으로 장삼자락을 잡고 위에서 아래로 원을 그리는 형태를 취하거나, 좌우를 치는 형태, 왼쪽 장삼자락을 오른팔에 걸치고 오른쪽 장삼을 찢히는 형태 등을 취한다. 다음으로 장삼자락을 양손에 잡고 앞으로 흔들면서 공수를 내린다.

이러한 일련의 제석춤 동작은 연이어 진행된다. 굿경력이 오래된 무당은 자연스럽게 동작이 이어져서 제석이 들어와 신명을 내고 공수를 주는 위엄 있는 태도를 잘 드러낸다. 하지만 경력이 짧은 무당은 들이숙배 나숙배 동작이 어색하여 발동작과 손동작이 맞지 않기 일쑤이고, 뛰는 동작도 부자연스러워 너무 높게 뛰어 균형이 깨어지기도 한다. 따라서 제석춤을 추는 과정을

보면 무당의 경력을 대략 짐작할 수 있다.

특징 및 의의 제석춤은 서울굿춤의 가장 전형이다. 굿거리장단과 당악장단에 맞춰 들이숙배 나숙배 동작과 뛰는 동작을 연이어 하는 것은 서울굿춤이 강신무권에 속하여 단조로운 동작이 이어짐을 나타낸다. 대부분의 서울굿에서 불사거리는 선굿 중 가장 먼저 연행되는 거리여서, 대개 굿을 맡은 당주무당이 이 거리를 담당한다. 따라서 굿을 청한 신도들의 입장에서는 가장 먼저 접하는 굿춤인 셈이어서 불사거리를 맡은 무당은 최선을 다해 굿을 연행한다. 제석춤을 통해 당주무당의 권능을 확보하고, 이날 연행될 모든 굿거리의 지표가 된다는 것도 의미가 있다.

제석신이 등장하는 굿거리는 한국의 모든 지역 구에 있다. 황해도굿의 칠성거리, 호남굿의 칠성거리, 경기도굿의 칠성굿 등이 그 예이다. 지역에 상관없이 무복은 흡사하여 고깔을 쓰고 장삼을 입고 가사를 걸친 모습이다. 춤사위는 지역별로 다소 차이가 있지만, 강신무권인 서울굿과 황해도굿춤은 비교적 단조로운 반면 세습무권인 경기도굿의 제석춤은 동작이 활발하고 다채롭고, 호남굿은 제석춤이 대단히 정적이다. 하지만 이러한 차이는 지역별 제석춤의 차이라기보다는 지역별 무속의 차이로 보는 것이 타당하다.

참고문헌 불사거리춤(강인숙 외, 경기도 구리 안안뚝굿, 민속원, 2016), 서울굿(홍태한 외, 한국의 굿, 민속원, 2002).

필자 홍태한(洪泰漢)

진도복춤

정의 전라남도 진도 지역에서 양손에 채를 쥐고 몸에 밀착된 북을 치며 추는 춤.

내용 진도복춤은 전남 진도 지역에서 양손에 채를 쥐고 추는 춤으로, '진도북놀이'라고도 일컫는다. 북은 몸에 밀착시켜 어깨끈을 메고, 허리끈으로 조여 묶는다. 양손에 채를 쥐고 양쪽 모두 연주한다는 뜻에서 양북이

라고도 하고, 채를 쌍으로 들고 춘다고 해서 쌍북이라고도 한다.

진도북은 통나무로 된 오동나무나 미루나무의 중앙 부분을 파서 여기에 소가죽, 말가죽 등을 대고 소가죽 줄을 X자로 매서 가죽을 고정시킨다. 1980~1990년대의 양태옥이나 박관용의 경우, 소리북을 메고 북춤을 추기도 했다. 북춤을 출 때 고깔을 쓰는 것이 일반적이었지만 이후 북춤이 변화를 겪으면서, 특히 박병천 등에 의해 상투머리를 하기도 했다.

조선 말기와 일제강점기에는 김행원(金行元, 1878~1935 (진도 출신, 김득수의 아버지)이 북춤이 뛰어나 호남 일대에서 명성을 크게 떨쳤다고 전해진다. 이외에 김기수(金基洙, 김성남(金成南, 임장수, 박태주 등이 명성을 날렸다. 지산면 소포리의 박태주는 북을 잘 쳤다는 의미에서 흔히 '북태주'라고 불렸다. 진도에서 최초로 고법 예능보유자로 지정되었던 김득수(金得洙)도 아버지 김행원의 예술적 기질을 타고 태어나 명인의 반열에 올라섰다.

또한 북을 전문으로 다루는 사람들이 점차 생겨났는데, 양태옥(梁太玉, 1919~2003(군내면 정자리 출신), 장성천(張成天, 1923~1993(임회면 석교리 출신), 박관용(朴寬用(진도읍 출신), 곽덕환(郭德煥(임회면 상만리 출신), 박병천(朴秉千(지산면 인지리 출신) 등이 선조들의 기예를 계승했다. 양태옥은 “북을 치려면 양태옥 만큼 쳐라.”라는 말로 유명하며, 곽덕환은 “다듬이질 사위가 일품이다.”라는 말로 유명하다. 박관용 또한 춤사위가 유명했던 것으로 알려져 있다. 뒤이어 이름을 날린 북고수들은 대개 본명보다 조도 꼴기미의 최우물, 포산의 돌무채, 해남 옥동의 꼭지바 등의 속명으로 알려졌다. 삼당리의 김길선은 장성천의 뒤를 이어 북놀이 문화재 예능보유자로 지정되었고, 소포리의 김내식은 일명 '북태주'의 북춤을 계승한 인물로 명성이 자자하다.

1983년 정병호(鄭炳皓)가 진도 의신면 청룡리에서 진도북춤을 보고 적극 홍보하면서 진도북춤이 널리 알려지게 되었다. 1984년 2월 16일에는 진도북놀이보존회가 창립되었다. 1987년 전라남도 지정무형문화재 제18호로 지정되면서 전형적인 진도북춤의 양식이 고정되기 시작했다. 또한 장성천, 양태옥, 박관용이 예능보유자로 지정되면서 유파를 형성하기에 이른다. 양태옥은



진도북춤 | 1997 | 국립중앙극장

14세 때부터 김행원에게 북춤을 이어받았고, 박관용과 장성천은 소포리의 박태주에게서 북춤을 전승받았다고 한다. 박관용은 유년시절을 소포리에서 보냈으므로 직간접적으로 박태주의 영향을 받았다고 볼 수 있다.

초창기 진도북놀이보존회는 장성천을 중심으로 활동하였으며, 1984년 10월 25일 국립중앙극장에 초청되어 공연을 하는 등 전국적인 공연행사에 주도적으로 참여하였다. 1985년 제7회 명무전에는 진도북춤이라는 이름으로 박관용과 한순자(韓順子)가 출연하였다. 1985년에 양태옥이 전국 국악기악 부문 경연대회인 제3회 신라문화제에서 수상하였다. 이어 1987년 9월에 진도북놀이가 전라남도 지정 무형문화재로 지정되었다. 예능보유자로는 장성천·양태옥·박관용이 지정되었고, 만가 예능보유자로는 설재복·김항규가 선정되었다.

박관용의 북춤은 박태주의 대를 이었다고 알려져 있다. 이후 지산면 인지리의 조태홍의 춤가락을 곁들였다고 한다. 박관용의 북춤은 느린 살풀이, 중모리, 당악, 휘몰이까지 정연한 가락으로 구성되어 있다.

양태옥류 북춤은 신청농악에서 비롯되었다고 한다. 비무계로서 신청에 가입했던 경력이 있고, 소방대 농악을 이끌며 북춤을 계승해 왔기 때문이다. 이는 진

도의 농악을 '신청농악'이라고 한 데서도 드러난다. 신청농악에 소고놀이, 방고(반고)놀이, 북놀이, 장고놀이, 상쇠의 부포놀이 등의 개인놀음이 있었던 것으로 보아, 진도북춤의 연마에도 심혈을 기울였던 것으로 보인다. 한편 양태옥류의 북춤은 흔히 걸북춤이라는 이름으로 알려져 있다. 양태옥류 걸북춤의은 2장으로 구성되어 있으며, 1장 1절은 머리춤, 2절은 살신무(殺神舞)인 살풀이 가락춤으로 되어 있다. 2장 1절은 오신무(娛神舞)인 삼채 가락춤, 2절은 풍악무(風樂舞)인 당악가락춤, 오방진가락춤, 병어리삼채가락춤, 영산다드레기가락춤, 3절은 송신무(送神舞)인 이채가락춤, 휘모리가락춤, 4절은 뒷풀이춤인 굿거리가락춤으로 되어 있다.

장성천은 임회면 십일시에 전수관을 열어 북춤뿐만 아니라 판소리, 가야금 등을 후학들에게 가르치기도 하였다. 특히 진도북놀이보존회를 이끌면서 조직화에 힘썼다. 타계 후에는 1997년 6월 24일자로 김길선이 예능보유자로 승계되었다.

진도북춤 예인들은 각종 대회에서 입상하여 기예능을 인정받았고, 발표회를 통해 진도북춤을 무대화하였으며, 후학을 양성하는 데도 심혈을 기울였다. 박관용은 1987년 진도 의신면 진설리에 북춤연구원을 열었다. 또한 박관용은 1984년 8월 호남농악경연대회에 출전하여 최우수상을 받았다. 1984년 광주에서 열린 전국예술제 무용부문에서 장려상을 받았고, 서울예술제에서 북춤을 발표했으며, 국립중앙극장의 명무전에 출연하였다. 1985년 제14회 남도문화제 북춤 개인 연기상을 수상하였으며, 국립중앙극장에서 북춤 발표회도 가졌다. 1987년 5월 전주대사습에서 북춤으로 입선을 하였다.

양태옥은 1988년 3월 1일, 광주에 전수학원을 차렸다. 이곳에서는 진도북춤뿐만 아니라 타악, 법고, 판악, 현악 등의 다양한 악기를 학습시켰는데, 특히 사물놀이, 북가락, 대금, 태평소, 가야금, 아쟁 등에 주력하였다. 박병천은 양태옥에게 사사했다고 한다. 진도북춤은 다양한 가락과 춤사위를 결들인 놀이이자 춤으로 연행되어 왔다. 박병천은 북춤 예능보유자로 지정되지는 않았지만, 서울의 집(코리아하우스) 악장 시절에 진도의 기교적 춤사위를 결들인 진도북춤의 수준을 한 단계 끌어올렸다고 인정받았다. 박병천은 서울의 집 때부터 안

무하고 재창조한 북춤을 한국예술종합학교와 대불대학교에서 가르친 바 있다.

특징 및 의의 진도북춤의 특징은 양손을 사용하면서 발생하는 다듬이질가락과 엇박가락의 활용에 있다. 또 진도씻김굿의 지진살풀이춤에서 보이는 바람막이 춤사위와 외바람막이 춤사위, 가세치기 춤사위 등이 활용된다.

양태옥류 북춤은 흔히 걸북춤이라는 이름으로 알려져 있다. 어깨에 메고 친다는 뜻에서 붙여진 이름이다. 양태옥 북춤의 특징은 왼박을 치면서 오른쪽 팔과 다리를 올렸다가 내리치는 춤사위에 있다. 박관용류의 북춤은 여성적인 성격이 강하다. 그의 진도북춤은 박태주의 영향을 받았다고 알려져 있으며, 이후 지산면 인지리 조태홍의 춤가락이 곁들여졌다고 한다. 특히 박관용 북춤의 가락은 더더구 가락이라고 부르기도 하는데, 이 가락을 일반적으로 많이 사용한다. 첫 박은 길고 강하게 두드리지만 다음 가락부터는 유연하게 넘기는 것이 보통이다. 손목을 먼저 들어 올려 누르듯 북을 두드리 북의 울림을 부드럽게 조절한다. 양태옥류 북춤에 비해 다듬이질가락을 많이 사용한다.

장성천의 북춤은 굿거리, 자진모리, 당악, 구정놀음 등으로 구성된다. 여기서 구정놀음은 버꾸놀음으로 대치될 수도 있다. 장성천류의 북춤은 꼭덕환을 중심으로 전승된 임회면의 진도북춤이라고 할 수 있다. 박병천류의 북춤이 모리가락에서 왼손의 손등을 저면으로 보이면서 사뿐히 넘기는 것에 비해, 장성천류의 북춤은 왼손 바닥이 전면을 보일 수 있게 뒤집어서 넘기는 가락을 특징으로 한다. 이때 허리를 곧게 세우거나 아예 뒤로 젖히기도 한다. 특히 첫 박을 강하게 치는 경우와 첫 박부터 아예 엇박으로 치는 경우가 혼용된다. 다른 유파들이 엇박을 주로 2박자 이후의 박에서 운용하는 것과는 사뭇 대조적이다.

참고문헌 걸북춤(허순선, 도서출판 금광, 1997), 구술진도음악사(이윤선, 이소복, 2003), 민속놀이 진도신청농악(양태옥, 운제전통기악연수원, 1993), 장성천·김길선의 진도북놀이(진도북놀이 연구회, 동심원, 2012), 진도 마당 놀이에 관한 연구(반혜성, 서울대학교 석사학위논문, 1988), 진도군의 발전 방향의 모색과 전망(김해정, 전남대학교 사회교육원, 1999), 진도북춤에 관한 고찰(김은희, 조선대학교 석사학위논문, 1994), 진도의 농악과 북놀이(국립남도국악원 총서11, 국립남도국악원, 2009).

필자 박혜영(朴惠英)

진쇠춤

정의 화성재인청 이동안에 의해 전승된 팽과리를 들고 추는 춤.

내용 재인청은 조선 시대인 1784년에 설치되어 1920년 구한말까지 130여 년을 존속한 예인 양성기관이다. 1908년 도산주(都山主)였던 이종만의 증언에 의하면 당시 재인청을 광대청, 또는 화랑청이라고도 불렀으며 경기·충청·전라 삼도에 존속했었다고 한다. 각도마다 도청이 있었고, 그 장을 대방(大房)이라 하며, 대방 밑에는 도산주가 두 사람이 있고 일도를 좌우로 나누어 좌도 도산주, 우도 도산주로 분리 관할하였다. 재인청의 중심기관인 화성재인청(華城才人廳)이 가장 규모가 방대하고 전국의 예인들을 총괄하였던 것으로 보아 어느 정도였는지 짐작할 수 있다. 과거급제나 나라의 경사에 으레 등장하는 연희가 벌어지면 이 화성재인청에서 모든 재인을 심사하여 궁궐을 비롯해 필요한 곳곳에 보냈다.



진쇠춤 | 1990 | 윤미라

이동안(李東安)은 광무대에서 화성재인청 출신의 박춘재(朴春才)로부터는 발탈을, 김인호(金仁浩)로부터는 태평무·승무·진쇠무·검무·살풀이·엇중모리 신칼대신무·한량무·승전무·성진무·학무·화랑무·신로심불로·희극무·장고춤·기본무 등의 전통무용과 장단을 익혔고 창극단과도 관계했으며, 직접 국악단·농악단을 조직하고 권번의 선생도 했다.

재인청 계열의 전통무용 중에 대표적인 춤인 진쇠춤은 구전에 의하면 나라의 경사가 있을 때나 궁궐에서 만조백관들이 모여 향연이 베풀어질 때 왕이 각 고을의 원님들을 불러 춤을 추게 하였는데, 이때 원님들이 쇠를 들고 춤을 춘 데서 유래되었다고 한다. 진쇠춤은 경기무악 장단을 근간으로 하고 있지만 보다 다양한 장단으로 부정놀이 반서림 엇중모리 올림채 진쇠장단 경상도 엇굿거리 넘김채 터벌림 자진굿거리 매듭으로 이루어져 있다. 무관복 차림에 팽과리를 들고 추며 병거지에 늘인색술과 팽과리에 늘인 오색끈이 화려함을 더해 주는 복색으로 외발뛰기와 팽과리를 휘두르는 춤사위 등이 특이한 춤이다.

특징 및 의의 현재 진쇠를 들고 추는 춤으로는 경기도도 당굿의 터벌림 춤과 후대에 창작된 춤들이 있으며 경기도도당굿의 김숙자의 진쇠춤은 진쇠장단에 맞춰 철릭소매를 팔의 움직임에 따라 뿌리며 추는 춤으로 진쇠를 들고 추지는 않는다.

화성재인청 이동안 진쇠춤의 복식은 구군복(具軍服)차림의 남자 춤이 있고 철릭차림과 진복차림의 여성 춤이 있다.

참고문헌 경기도도당굿(국립문화재연구소, 1999), 굿-경기도도당굿(황루시·이보형·김수남, 열화당, 1983), 한국무속과 연희(이두현, 서울대학교출판부, 1996), 한국춤(정병호, 열화당, 1985).

필자 윤미라(尹美羅)

진주교방굿거리춤

정의 진주교방이나 권번에서 굿거리장단에 맞추어 추는 춤.

내용 1997년 경남무형문화재 제21호로 지정받은 춤으로 진주검무, 진주포구락, 진주 한량무와 함께 교방의 고유한 레퍼토리이다. 진주교방굿거리춤은 '입춤'으로 기본춤의 성격이 강하며 다양한 이름으로 명명된다. 즉, 교방에서 굿거리장단에 맞추어 추는 굿거리춤, 수건을 들고 추는 수건춤, 자신의 감정에 따라 거침없이 추는 즉흥무·허튼춤, 그리고 맨손으로 추는 손춤 등이 있다.

진주는 조선시대부터 여기女妓들의 춤과 노래, 그리고 음악이 풍부했던 예향이다. 진주교방굿거리춤은 진주남강의 풍광과 권번에서 마지막 예인으로 지냈던 춘당春堂 김수악金壽岳, 1926~2009에 의해 전승되었다. 김수악은 국가무형문화재 제12호 진주검무와 경상남도 무형문화재 제21호 진주교방굿거리춤 예능보유자이다. 김수악은 8세 때 권번으로 들어가 진주권번 선생인 김옥민으로부터 처음으로 춤을 사사하고, 서울에서는 한성준, 김해에서는 김녹주에게서 소고춤과 살풀이를 배웠다. 김수악의 춤에 가장 많은 영향을 준 것은 12세에 권번에서 만난 최완자의 입춤, 기본굿거리, 진주검무 등이다.

김수악은 춤뿐 아니라 소리도 배워 명인으로서 악가부에 능했다. 당대 최고의 명창인 유성준·정정렬로부터 판소리를, 전라도의 김두영으로부터는 구음을, 박세근·여순근·김종기로부터는 기악을 배웠다. 결혼 후 김수악은 잠시 춤을 그만두었으나 1946년 논개 비석 건립 기금을 마련하기 위한 모금 공연 '대춘향전'의 출연으로 다시 무대에 복귀했다. 1946년에 우리나라 최초의 종합예술제인 '개천예술제'에서 춤과 소리로 대중의 이목을 집중시켰다.

진주검무 예능보유자가 되면서 김수악은 1969년 목포 유달국악원, 1971년 광주호남국악원에서 춤을 가르쳤고, 1973년 진주전통민속예술원을 설립했다. 1980년대 후반부터는 서울에서 '교방굿거리춤'을 추면서 그 유명세를 더했고, 1997년 경남무형문화재 제21호로 '진주교방굿거리춤'이 지정되면서 예능보유자가 되었다. 이후 김수악은 사단법인 한국국악협회 진주시지부장, 전통민속예술연구보존회장 등을 역임하고 진주시민문화상, 정천문화상을 수상하는 등 진주 지역의 전통춤을 알리는 명인으로서 대가의 반열에 올랐다.

진주교방굿거리춤은 최완자에게 사사받은 기방굿



교방 굿거리 | 1983 | 국립중앙극장

거리에 김녹주로부터 배운 소고가락이 더해져 한바탕이 이루어진 춤이다. 굿거리는 민속음악과 민속춤의 기본이자 대표적 장단이며 춤으로서는 살풀이의 원판으로 인식되고 있는데 본래는 굿거리 8마루로만 이루어진 춤이었으나 경남 덧배기의 소고춤이 첨가되면서 흥과 맛이 한층 가미되었다.

진주교방굿거리춤은 한국전통춤의 일반적 구조를 따르고 있다. 즉, 느리게 시작하여 빠르게 춤의 절정을 맺고 다시 느리게 풀어내는 3단 구조로 진행된다. 굿거리장단에 맞추어 맨손춤이 시작되며 자진모리장단으로 넘어가면서 소고춤이 흥을 더하고 다시 굿거리로 끝을 맺고 있다.

진주교방굿거리춤은 춤의 입문을 위한 것으로 정형화되지 않은 민살풀이 형태가 그 본래 모습이었다. 표정도 희로애락도 가미되지 않는 무념무상의 경지에서 일정한 형식이나 순서 없이 자유로운 방식으로 이루어진 즉흥적인 춤이다. 바람과 같이 자유분방하고 거침없는 풍류의 전형으로 춤사위에는 일자사위, 낙엽사위, 엇붙임, 잉어걸이, 완자걸이 등이 있다.

특징 및 의의 진주교방굿거리춤은 모든 춤사위가 자신의 내면에서 나오는 흐름을 따라 자연스럽게 표출하는 것이 특징이다. 굿거리춤의 '일자사위'에서 볼 수 있는 긴장과 이완의 음양구조, 손목사위와 춤길에서 나타나는 태극선, 그리고 몸통의 수직적 자세에서 보이는 기의 순환은 하늘을 인간의 내재적 생명의 근원으로 파악하여 자연과 함께 호흡하고 자연이 환기하는 생명의 리듬을 체감하면서 자기 내부의 생명을 자연의 리듬에 일치시키는 것, 즉 무심, 무아의 상태를 드러내고 있다.

조선시대 상류층의 고급 취향을 대상으로 했던 교방춤은 유교적 이념이 절대적인 예술적 미관으로 자리 잡으면서 희로애락에 좌우되지 않는, 최소한의 것으로 최대한의 효과를 자아내는 절제성, 차고 넘치지 않는 균제의 미감을 풍류의 이상으로 나타내고 있다. 진주교방굿거리춤은 여기서 더 나아가 소고춤의 과감한 파격을 통해 기울어진 일상으로부터의 일탈로 풍류의 멋을 한층 더 발산한 춤이다.

참고문헌 진주 포구락과 교방 굿거리춤에 나타난 풍류정신 연구(유미희, 한국무용교육학회지11, 한국무용교육학회, 2000), 진주라 천리길-발품의 휘영청(윤지현, 무형문화재 스토리텔링전-춤 전시도록, 2014), 진주전통춤의 전승 및 발전방향(강인숙, 무용예술학연구6, 한국무용예술학회, 2000), 춘당 김수악의 논개살풀이(춘당 김수악 기념사업회, 2015).

필자 유미희(柳美姬)



진주한량무

晋州閑良舞

정의 진주교방에서 유래되어 전승되고 있는 것으로 한량, 각시, 승려 간의 삼각관계를 묘사한 무용극.

내용 진주한량무는 1979년 경상남도 무형문화재 제3호로 지정받은 춤이다. '한량閑良'이란 본래는 과거에 급제하지 못한 무반을 의미하지만 일반적으로는 직업 없이 놀고먹는 양반계층을 말한다. 한량무는 4~7인이 등장하는 무용극 형식의 춤으로 『교방가요教坊歌謠』와 『동사일기東槎日記』에 의하면 '승무'로 기록되어 있다. '승무'는 한량, 각시, 승려 간의 남녀 삼각관계를 익살스럽게 묘사한 춤으로 1900년대 전후 무대화되면서 한량이

그 중심인물로 부각되어 한량무로 개명된 것이다.

일제강점기 때 한량무는 진주권번의 춤 선생인 최완자에 의해 후배들에게 전수되었고, 1970년부터는 진주권번의 '강귀례'에 의해 진주검무 회원들에게 전수되었다. 한량무에는 극적 구성을 띠는 문화재 춤과 20세기 후반에 만들어져 남성 혼자 추는 홀춤이 있다.

무용극 형식의 한량무는 서울·경기 지역과 경상도 지역으로 나누어 문화재 춤 형태로 전승되고 있다. 서울 경기 지역의 한량무는 김인호 계열의 이동안 한량무, 한성준 계열의 강선영 한량무, 그리고 김덕순 계열의 김숙자 한량무가 있으며, 경상도 지역의 한량무는 진주권번 계열과 양산권번 계열의 한량무가 있다. 서울·경기 지역의 한량무는 등장인물이 한량, 색시, 떡중, 주모로 네 명 혹은 이에 사령이 추가되어 다섯 명으로 극이 이루어지고, 경상도 지역의 한량무는 진주권번 계열이 네 명, 양산권번 계열이 일곱 명의 구성으로 극이 이루어진다.

한량무는 우리나라 최초의 무용극 형식의 춤으로 춤과 연기가 결합되어 매우 풍자적이고 해학적인 것이 특징이다. 서울·경기 지역의 한량무가 무대화를 위해 춤적 요소를 강조한 반면, 진주 지역의 한량무는 탈춤의 극적 요소를 가미하여 마당극 형태로 공연된다. 진주한량무는 1969년 진주 권번출신 강귀례에 의해 재연되어 그 기초가 마련되었다.

강귀례는 해주권번, 서울 종로권번을 거쳐 진주권번에 정착한 기생 출신의 춤 선생이며, 승무, 한량무, 굿거리춤에 능했고 한량, 각시, 승려, 상좌 4인을 등장인물로 하여 주로 2인이 대무하는 형태로 한량무를 만들었다. 현재 경상남도 문화재로 지정된 진주한량무는 강귀례가 재연한 인물에 주모, 마당쇠, 별감이 추가되어 7인으로 구성된 무용극이며, 이는 강귀례 사망이후 진주한량무의 보존과 전승을 위해 추대된 김덕명^{1924~2015}이 재구성한 것이다.

김덕명은 한량무와 양산학춤의 보유자로 8세에 통도사에서 승려 양대웅과 신경수로부터 영등바라춤·지성승무·사찰학춤 등을 전수받았고, 양산권번에서 한량무·교방양반춤·교방타령춤·신라장검무·태극무 등 28가지의 춤을 익혔다. 나무에서 학이 날 듯 학춤을 잘 춘다는 의미에서 '학산鶴山'이라는 호를 갖게 된 김덕명은 1973년부터 부산대학교 전통예술연구회 전통무용

지도위원으로 활약하였고, 이후 진주민속예술보존회 이사장 박새제의 초청으로 진주에서 1981년까지 6년간 예술활동을 펼쳤다. 진주에서 진주민속예술보존회, 진주시립국악원 전통무용강사로 활약했고 진주검무 전수생을 중심으로 한량무를 지도하여 1979년 경상남도 지정 무형문화재 제3호로 한량무가 지정되면서 여덟 명의 한량무 예능보유자를 탄생시켰다. 그러나 이후 김덕명은 자신을 초청한 박새제의 타계로 진주에서의 활동이 어려워져 부산으로 돌아가 대학 강단에서 학생들을 가르쳤고, 이후 김해시립전통무용단 단장과 학산 전통예술단장 등을 역임했다.

진주한량무는 양반과 탐관오리에 대한 풍자, 과거승에 대한 비판 등 현실풍자와 사회비판적인 내용을 주제로 하여 아홉 마당으로 구성되며 마당쇠와 주모의 역할을 통해 극의 해학성을 더하고 있다. 각 배역에 따라 다채로운 춤사위가 전개되며 소박함과 토속적인 미가 넘치는 춤으로 구성되어 있는 것이 특징이다. 한량의 춤은 선비의 고고함을 박진감 넘치는 춤사위로 묘사하는가 하면 색시와 사랑을 나눌 때에는 한없이 부드러운 춤사위로 남성춤의 묘미를 보여 주고 있다. 한편 색시는 한량과 춤을 출 때는 수줍은 여인의 모습으로 갖은 기교를 보이는가 하면 승려와 사랑을 나눌 때에는 멋진 장삼놀음을 연출하고 있다. 장삼을 허공에 멋들어지게 날리면서 추는 승려의 춤사위는 한국 전통춤의 멋을 드러내고 있고, 마당에서 한바탕 노는 마당쇠의 막춤, 주모의 꿩춤 등은 진주한량무의 극적인 해학성을 한층 더 부가시킨다. 춤장단은 굿거리장단, 타령장단, 굿거리장단 순으로 진행된다.

의상은 조선시대의 복식을 차용한다. 한량은 흰 바지저고리와 흰 도포를 입고 검정 갓을 쓰며 왼손에는 담뱃대, 오른손에는 부채를 든다. 색시는 홍치마에 노랑저고리를 입고 원삼과 장삼을 걸치고 머리에는 족두리를 쓰고 꽃신을 신는다. 승려는 회색 바지저고리와 검정 긴 장삼에 홍가사를 두르고 긴 지팡이와 염주를 들고 있으며 주모는 검정 치마와 흰 저고리를 입고 주모머리를 쓴다. 마당쇠는 흰 바지저고리에 검정조끼를 걸치고 마당비를 들고 있으며, 별감은 흰 바지저고리에 사령복과 사령모자를 걸치며 손에 목칼과 지휘봉을 들고 있다. 상좌는 회색바지저고리에 회색 배낭을 메고

목탁과 염주를 들고 있다.

특징 및 의의 진주한량무는 조선시대 각 계층의 복식과 무구의 사용으로 당시의 생활상을 반영하는 예술로서 그 역사적 가치를 엿볼 수 있다. 무엇보다도 한국 전통춤의 묘미를 해학과 익살이라는 극적 요소를 활용하여 다양한 모습으로 연출함으로써 전통춤의 지역적 특색을 드러내고 있다는 데 그 예술적 가치를 발견할 수 있다.

진주한량무의 전승은 1977년 양산의 김덕명이 성계옥(승려), 서정남(별감), 최금순(상좌), 정필순(마당쇠), 김정애(장고), 정행금(색시), 김연이(주모)에게 전수시켜 1979년 문화재로 지정되었고, 당시 보유자는 8명이다. 1997년에는 기능보유자가 6명, 전수자가 23명이며 이 중 춤으로 지정된 전수생(경력전수생)은 김행자(별감), 박철자(색시), 김태연(승려), 조순애(마당쇠), 박만필(주모), 정영숙(상좌) 총 6인이 있다. 이후 진주한량무는 문화재로 지정받은 지 30여 년간 보유자 개인들 중심으로 전승이 파행 운영되어 긴 갈등의 시간을 보냈으나 2015년 한량무 전승의 정상화를 위해 정행금 보유자를 중심으로 전승할 것을 경상남도가 제안하면서 현재 진주시 전통예술회관에서 그 교육과 전승이 이루어지고 있다.

참고문헌 지역별 한량무의 파생과 전승에 관한 고찰(이희병·한수문, 한국엔터테인먼트산업학회 논문지5, 한국엔터테인먼트산업학회, 2011), 진주전통춤의 전승 및 발전방향(강인숙, 무용예술학연구6, 한국무용예술학회, 2000), 진주한량무와 카타칼리의 비교분석(반숙희, 창원대학교 석사학위논문, 2015).

필자 유미희(柳美姬)

춤사위

정의 춤을 구성하는 기본단위로 손·발사위가 어우러진 낱낱의 일정한 몸짓.

내용 춤사위는 다른 말로 춤동작이라고도 하는데, 이는 민속 예술인들에 의해 구전으로 내려온 말이다. 이 보형에 의하면, 전통춤에서 춤사위라는 용어는 원래부터 있었던 것이 아니라 춤의 학문적 정착과정에서 구전

으로 전해진 것으로, 여러 가지를 총칭한 신조어이다. 이는 주로 춤동작의 특징을 말할 때 사용하는 포괄적 용어이다. 춤사위란 춤+사위의 합성어이다. 여기서 춤은 몸을 표현매체로 사상·감정·감각·정서 등을 율동적으로 표출하는 행위이고, 사위는 사방의 둘레를 뜻으로 짜임새, 걸음새, 박음새 등 춤의 모양이나 맵시, 동작 등을 표현할 때 사용된다. 그러므로 춤사위는 무용예술의 표현적·율동적인 신체의 움직임으로 춤의 모양새, 몸짓, 형상, 동작 등을 의미한다. 말이나 글의 어휘가 조화되어 이루어지듯이, 춤도 다양한 춤사위가 조화·균형·통일을 거쳐 춤 틀을 형성한다. 이때 춤사위는 춤을 구성하는 최소 단위의 몸짓이다.

춤사위의 명칭은 보통 궁중정재처럼 기록으로 남겨진 것, 구전으로 전해진 것, 춤 연구자들에 의해 붙여진 것이 있다. 보통 춤사위 명칭은 연풍대 같이 전체적인 동작을 보고 연상되는 것이나 완자걸이나 평사위 같이 신체의 일부분을 바탕으로 지칭하기도 하고 연행 주체자, 반주음악, 지역, 춤의 목적에 따라 불리기도 한다. 그래서 같은 춤사위이지만 춤 명칭이 다르기도 하고, 같은 춤 명칭이지만 춤사위나 춤의 의미가 서로 다른 것도 있다.

춤사위를 라반의 동작분석이론에서는 단어word로 파악한다. 우리나라에도 춤을 언어와 연관하여 분석한 연구로 채희완의 『한국 전통연희의 몸짓말 갈래사전』이 있다. 여기서 채희완은 인간의 의사소통을 크게 발성언어와 비발성언어로 구분하고, 몸짓 말을 시각언어, 청각언어, 영상언어 등과 더불어 비발성언어의 한 부분으로서 몸의 움직임뿐만 아니라 표정의 변화까지 포함하는 비문자언어적 의사소통 수단으로 지칭하였다. 넓은 뜻의 몸짓 말(동작언어) 속에는 좁은 뜻의 몸짓 말, 즉 너름새·발림·춤동작·춤사위 등을 포함하고 있다. 채희완은 동작언어학을 바탕으로 춤의 구조를 동작소(음소)-동작형태소(형태소)-동작(단어)-동작군(구)-동작구(절)-동작월(문장) 등 6항목으로 구분하였으며, 여기서 춤사위는 동작에 해당된다.

반면 정병호는 춤사위를 단일동작소와 복합동작소, 유단소동작과 무단소동작으로 구분하였다. 단일동작소는 하나의 동작을 반복하는 속성을 지닌 것으로 양손을 옆으로 피고 가볍게 어깨를 움직이는 춤사위이다.

복합동작소는 한 춤사위에 여러 개의 동작형태소가 있는 것으로 연풍대와 같이 맺고-풀고-달아 가는 동작소가 함께 공존하는 춤사위이다. 유단소동작소는 시작과 끝이 분명히 드러나 맺고 푸는 것이 나타나는 춤사위로서 덧배기춤, 이수고저, 염수와 같은 춤사위이다. 무단소동작은 맺고 푸는 것이 분명하지 않은 춤사위로서 살풀이춤과 같이 손과 발 혹은 호흡으로 지속적으로 움직이는 춤사위를 말한다.

춤사위는 호흡에서 시작된다. 춤사위는 하단전에 모아진 기가 들숨과 날숨의 자연스러운 호흡에 의해 신체 밖으로 표출되는 몸짓이다. 춤사위에서 호흡에 의해 표현되는 현상은 맺고-풀고-어르는 형식으로 나타난다. 이런 춤사위는 왜곡되지 않고 자연스럽게 표출되어야 한다. 즉, 넘치지도 덜하지도 않는 중용을 지향했던 전통사회에서 물 흐르듯이 자연스럽게 진행되었다. 또한 춤사위는 주변의 자연환경을 바탕으로 생성되었기 때문에 향토색이 강한 특성을 지니게 되었다.

과거 전통춤사위는 향유계층에 따라 춤사위가 매우 다르다. 지배층이 향유한 궁중정재의 춤사위는 절제되고 규칙을 준수하는 양식화된 몸짓인 반면, 민속춤사위는 자유스러우면서도 개성이 뚜렷한 비형식화된 몸짓이다. 민속춤사위의 발전과정을 살펴보면, 초기에는 사물의 모방과 노동행위, 그리고 종교적 기능으로 추어진 춤이기에 춤사위는 모방적인 것과 노동동작, 그리고 주술적 상징동작이 생성되었고, 다음에는 춤이 한층 의식적인 형식을 갖춘 종교의식무용이 되어 춤사위도 정형화되었음을 알 수 있다. 한편으로는 춤의 오락적 기능이 강해지면서 생활권에 바탕을 둔 춤과 허튼춤이 민중들의 생활 속에 뿌리 내리게 된 것이다. 마지막에는 춤은 오락적 기능 외에도 예술적 기능을 가지면서 춤사위가 종교적, 오락적 상징동작에서 미적 형식으로 발전되었다.

특징 및 의의 우리 춤사위는 민중의 삶 속에서 응축된 몸짓으로 다양성과 개성이 뛰어난 춤으로 춤사위의 기저에는 전통적인 자연관에 의한 자연스러움을 지향하고 있다. 이 자연스러움은 민중의 생동적인 힘을 지닌 자연스러움이다. 또한 우리 춤사위는 흥과 힘, 멋 등의 미의식과 슬픔, 정愴, 기쁨 등이 결합되어 억압된 마음을

풀어 가는 인간적인 미의식에서 나온 춤사위를 구현하고 있다. 이런 우리 춤사위의 특성은 꾸미지도 왜곡하지도 않고 있는 그대로 표출하는 자연스러운 멋, 흥이 발효된 농축미, 맺고 푸는 반복의 묘미, 점과 선의 조화와 균형에 의한 여백미, 투박스러운 단순미, 독특한 곡선미 등이 있다. 우리 춤사위는 근원적으로 자연미를 갖추고 있을 뿐만 아니라 생동적인 힘을 지니고 있다.

참고문헌 관어문연구1(이애주, 서울대학교 국어국문학과, 1976), 한국 전통연희의 몸짓말 갈래사전을 위하여2-탈춤, 굿, 판소리를 중심으로(채희완 외, 민족미학8, 민족미학회, 2009), 한국 전통춤 연구의 새로운 방법론(송성아, 부산대학교출판부, 2016), 한국무용의 미학(정병호, 집문당, 2004), 한국민족문화대백과(한국정신문화연구원, 1991).

필자 강인숙(康仁淑)

타주춤

정의 불교의식에서 두 명의 승려가 깨달음을 이루어 가는 과정을 표현하는 춤.

내용 불교 의식무용인 작법무(作法舞)의 하나로, 타주체를 든 두 사람이 팔정도(八正道)를 표시한 팔각의 나무기둥을 가운데 세워두고 작법을 펼쳐 나간다. 백추 또는 백퇴(白髓)라 부르는 팔각의 나무기둥에는 각 면마다 팔정도의 여덟 가지 수행법을 새기고, 상단에는 일심(一心)이라 써놓는다. 춤을 출 때 백추를 치게 되므로 기둥(柱)을 친다(打)는 뜻에서 타주춤이라 하며, 타주춤을 추는 이도 타주라 부른다.

타주춤은 주로 식당작법(食堂作法)에서 행한다. 식당작법은 영산재 등에서 승려들의 발우공양을 의식화한 것으로, 기본적인 절차와 의미는 일반 발우공양과 다르지 않으나, 범패와 작법무가 따르면서 장엄하고 복잡한 양상으로 전개된다. 따라서 타주춤은 공양이 진행되는 동안 정해진 대목에서 행하며 그 내용은 점차 성불을 향해 나아가는 점층적 구조를 이루고 있다. 타주의 복식은 나비춤과 동일하고 꽃 대신 타주체를 드는 점만 다르며, 타주춤을 나비춤에 포함시키기도 한다.

타주춤의 핵심은 두 명의 타주가 백추를 중심으로 한 몇 가지 작법으로써 구도의 과정을 나타내는 데 있

다. 타주가 백추를 등지고 앉는 것은 불법의 이치를 알지 못함을 뜻하며, 백추를 마주보며 앉을 때는 불법의 이치를 알게 되었다는 표시이다. 또 백추를 가운데 두고 오른쪽으로 도는 우요잡(右繞匝)을 하거나 백추를 두드리면서 작법을 하는데 그 의미는 상황에 따라 다르다. 이러한 행위를 여러 차례 반복하는 가운데 불법의 이치를 모르는 상태에서 점차 터득해 가는 단계를 상징적으로 나타내는 것이다. 타주가 백추를 두드리는 시점과 횟수는 당좌(堂座)가 소리를 하며 광쇠를 울릴 때이다.

작법이 시작되면 두 명의 타주가 백추를 등진 채 앉아 있게 된다. 결계의식(結界儀式)에서 백추를 우요잡하며 타주춤을 춘 다음 다시 백추를 등지고 앉는다. 반야심경을 행할 때 서로 마주보고, 이어서 다시 백추를 우요잡하며 타주춤을 추는데 이는 반야심경의 핵심인 공(空)의 이치를 비로소 깨닫기 시작했음을 뜻한다. 타주춤을 출 때는 타주채로 백추의 윗부분인 심(心)자를 두드리며 불법의 이치를 조금씩 깨달아 감을 나타낸다.

다시 백추를 등지고 앉는데, 이는 반야(般若)의 도리인 일체개공(諸法皆空)(일체만물이 모두 공하다)을 알았지만, 법화(法華)의 도리인 제법실상(諸法實相)(일체만물이 있는 그대로 참모습이다)을 알지 못했다는 뜻이다. 다음 단계에서 백추를 한 번 친 다음 마주보고 앉음으로써 법화의 도리인 제법실상까지 짐작했음을 나타낸다. 이러한 깨우침의 환희로움을 나타내는 듯 삼현육각의 주악이 울려 퍼진다. 두 단계의 상승이 이루어진 셈이다.

세 번째 우요잡과 타주춤이 이어지고, 권반(勸飯)을 마치면 다시 백추를 등지고 앉는다. 이는 제법실상의 도리는 알았으나 아직 체득의 단계에 이르지 못했음을 뜻한



타주춤 | 구미래

다. 회향단계에 이르면 타주들이 나비춤을 추기 시작하다가 홀연히 백추를 발로 차서 쓰러뜨려 버린다. 이는 강을 건넌으면 뗏목을 버리듯 교법에 따른 수행단계를 넘어어서서 바른 이치를 깨달았음을 뜻한다. 나비춤에 이어 고깔을 벗어 놓고 바라춤을 추는데 이러한 작법은 정각正覺을 성취함에 따른 희열을 몸짓으로 나타낸 것이다.

특징 및 의미 타주춤의 춤사위는 춤이라 할 수 없을 정도로 단조로우나, 정중하고 상징적인 동작으로 깨달음을 향해 나아가는 독특한 종교의식무의 특성을 지니고 있다. 팔정도를 상징하는 백추를 중심에 두고 타주의 몸 동작과 춤사위로써 깨달음을 향해 나아가는 단계를 형상화하여 수행에 대한 경책과 성찰, 불법의 환희로움을 드러내고 있다.

참고문헌 발우공양, 불교정신을 담다(구미래, 서울특별시 역사문화재과, 2014), 영산재(심상현, 국립문화재연구소, 2003), 영산재 성립과 작법의례에 관한 연구(심상현, 위덕대학교 박사학위논문, 2011).

필자 구미래(具美來)



탈춤

정의 연희자가 탈을 쓰고 재담과 춤으로 극적인 장면을 연출하는 전통예술.

내용 탈과 탈춤의 기원은 원시 수렵과 어로생활에서 동물탈을 쓰고 위장하여 사냥의 성과를 올리는 한편, 사냥 성공을 기원하며 탈춤을 추거나 암각화에 새김으로써 그 염원을 표현한 데서 비롯되었다. 이러한 증거가 되는 유물과 유적으로, 부산 영도의 동삼동 패총에서 발견된 가리비탈이나 울산 반구대 암각화와 천전리 암각화를 비롯하여 세계 여러 나라의 암각화나 동굴벽화에서 수렵어로생활의 단면과 탈춤을 증명하고 있다.

삼국시대 백제의 기악은 미마지(味摩之)가 612년 일본에 전한 탈춤이며 230여 종의 탈이 전하고 있다. 또한 신라의 황창랑(黃倡郎)의 검무(劍舞)와 무애무(無導舞) 및 신라 오기(五伎人) 월전(月顛)·속독(束毒)·산예(狻猊)·대면(大面) 등과 처용무(處容舞) 등도 탈춤의 일종이다.

고려의 팔관회와 연등회는 신라 이래 연희되었던 가무백희로 그 내용은 『목은집』, 『산대잡극』과 『구나행』에서 살필 수가 있다. 조선조의 백희는 성현의 <관나시>, 송만재의 <관우희>, 동월의 <조선부> 등에서 그 구체적인 내용을 알 수가 있다.

그러나 현재 한국 탈춤의 주류를 이루고 있는 본산대놀이 계통 탈춤은 고려시대와 조선시대에 가무백희·잡희·산대잡극·산대희 등으로 불리던 연희들인데, 중국 사신을 영접할 때 산대도감에 동원되어 연희를 펼치던 반인(班人)들이 18세기 전반기에 산악·백희 계통의 연희와 기존의 가면희들을 바탕으로 재창조한 것이 본산대놀이이다. 그러나 1634년(인조 12) 산대희를 공식행사에 동원하는 일이 폐지되자, 산대도감(山臺都監)에 소속되었던 연희자들이 흩어져 생계를 유지하기 위해 민간에서 공연하면서 민중오락으로서의 오늘날 산대놀이 탈춤이 성립되었다. 현전하는 탈춤은 크게 마을굿놀이 계통 탈춤, 본산대놀이 계통 탈춤, 기타 계통 탈춤으로 나누어 볼 수 있다.

마을굿놀이 계통 탈춤은 토착적·자생적 탈춤들을 가리키는데, 고을굿인 강릉단오제나 마을굿인 하회별신굿은 무당들과 마을 주민들이 함께 마을굿을 거행했다. 하회별신굿은 무당들이 주도했지만, 하회별신굿탈놀이는 마을 주민인 농민들이 담당했다. 강릉단오제도 무당들이 주도했지만, 관노탈춤은 관노들이 놀았다.

본산대놀이 계통 탈춤으로 서울 근교의 가면극은 애오개(아현), 사직골, 노량진, 구과발 등에 있었다. 본산대놀이의 영향 아래 서울과 경기도의 송파산대놀이와 양주별산대놀이·퇴계원산대놀이, 황해도의 봉산탈춤·강령탈춤·은율탈춤, 경남의 수영야류·동래야류·통영오광대·고성오광대·가산오광대·진주오광대, 남사당패의 덧뵈기 등이 생겨났다. 현재 애오개 등의 본산대놀이는 전하지 않지만 송파산대놀이와 양주별산대놀이는 서울 본산대놀이의 영향 아래 성립된 탈춤들이다. 그리하여 본산대놀이 계통 탈춤인 해서탈춤, 별산대놀이, 야류와 오광대 등은 각 과장의 구성과 연희 내용, 등장인물, 대사의 형식, 연극적 형식, 가면의 유형 등을 살펴볼 때, 유사성이 많은 동일 계통임이 드러난다.

기타 계통의 탈춤에는 북청사자놀이와 궁중 정재로 전승하고 있는 학무와 처용무 등이 있다. 그중 북청사자

놀이는 원래 함경남도 북청군北靑郡에서 전승되어 온 탈춤으로 각 마을에서 음력 정월 14일 밤 세시풍속의 하나로 행해졌다. 궁중탈춤으로 전승되고 있는 처용무는 통일신라시대부터 최소 1100년이 넘는 역사를 가지고 있다. 고려시대에는 처용무를 나례·중국 사신을 위한 연회·궁중연회·개인적 연회 등 다양한 행사에서 연행하였다. 조선시대에는 오방처용무로 확대되었으며, 현재 국가무형문화재 제39호로 지정되어 있다. 학무鶴舞도 궁중 정제의 하나로 조선시대 임금의 환궁행사 때 베풀어진 연회나 궁중의 잔치, 선농제와 같은 의례에서 학탈을 쓰고 연행되었으며, 현재는 국가무형문화재 제40호로 지정되어 한 쌍의 학무로 전승되고 있다.

탈춤의 춤사위는 다른 민속춤에 비해 정형화된 춤사위가 많고 또한 춤사위 속에 극적인 요소와 몸짓 표현이 많아 춤사위가 상징하는 의미를 파악할 수 있는 동작이 많다. 탈춤은 제의적 것과 연관된 집신 절차로서 제례적 범도의 춤을 비롯하여, 사악한 귀신을 쫓아내는 축귀적인 몸짓으로부터 공격적이고 진취적이며 투쟁적인 동작으로 발전하고 있다. 또한 제의와는 관계없는 놀이적인 요소의 춤이 있는가 하면 연극형의 춤도 있다.

탈춤의 춤사위를 지역별로 볼 때 황해도 지방의 해서탈춤은 한삼을 손목에 끼고 춤을 추는 ‘한삼사위춤’과 춤사위의 형식이 일정한 ‘정형춤사위’와 높이 뛰면서 추는 ‘도약춤’이 특색이다. 이러한 해서탈춤의 배역별 정형춤사위로는 취발이춤·첫목중춤·팔목중춤·말뚝이춤 등이 있다. 취발이춤(봉산탈춤)에는 트립사위·건기·근경·돌림사위·허리재기·발뛰기·너울질 등의 춤사위가 있다. 첫목중춤(봉산탈춤)에는 다리풀기·허리풀기·다리들기 등의 춤사위가 있다. 팔목중춤(봉산탈춤)에는 불림·고개잡이·다리들기·제자리걸음·외사위·겹(곱)사위·양사위·앉아뛰기·외사위·앉아뛰기·겹사위·연풍대·까치걸음 등의 춤사위가 있다. 말뚝이춤(강령탈춤)에는 우방진右方進·좌방진左方進·회우방진回右方進·회좌방진回左方進·곱사위·끈장차기·와병뛰기·어르기·코차기·고개잡이·세워뛰기·싸움사위·채찍놀림·이마치기·앉아뛰기·외돌사위 등이 대표적인 춤사위이다.

이에 비해 경기 지역의 산대탈춤은 해서탈춤의 한삼사위춤과 달리 주로 손으로 추는 ‘손사위춤’이 발달

했으며 도약춤과도 달리 뛰지 않고 뒤꿈치만 들었다던 ‘답지춤’이 특징이지만, 해서탈춤과 같이 형식이 일정한 ‘정형춤사위’도 발달했다.

경기산대탈춤의 배역별 정형춤사위로는 팔먹중춤, 첫상좌춤, 움중춤, 노장춤 등이 있다. 팔목중춤(송파산대놀이)에는 건드령·화장무·반화장무·여다지·긴여다지·곱사위·명석말이·배치기·팔뚝잡이·수장잡이·깨끼리1·깨끼리2·깨끼리3 등의 춤사위가 있다. 첫상좌춤(송파산대놀이)에는 합장재배·사방재배·팔뚝잡이·몰아치기·덜이잡이·거울보기 등의 춤사위가 있다. 움중춤(양주별산대놀이)에는 팔뚝잡이·사방치기·용트림·꺼뜩이·활개펴기·장단같이(명석말이)·짐거리·너울질·빗사위·고개잡이·깨끼·명석말이·곱사위 등의 춤사위가 있다. 노장춤(송파산대놀이)에는 복무伏舞·갈지자걸음, 건드령춤, 활개춤 등의 춤사위가 있다.

영남오광대와 야류춤은 정형화된 기본춤사위는 별로 없고 즉흥적으로 추는 ‘허튼춤’과 ‘배김새’라는 기본 동작이 있을 뿐이며 모두가 덧배기장단에 자유롭게 사뿐사뿐 뛰어다니는 ‘도약답지춤’을 추는 것이 특징이다. 영남 지방의 탈춤은 원양반元兩班배김새(동래야류), 말뚝이배김새(동래야류), 말뚝이배김새(고성오광대), 양반배김새(통영오광대) 등 정형화된 춤사위는 별로 없지만 반대로 ‘허튼춤’이 많다.

탈춤에 나타난 주제를 보면 벽사의 의식무, 과거승에 대한 풍자, 양반계급에 대한 모욕, 일부一夫 대 처첩의 삼각관계, 서민생활의 곤궁함을 주로 표현하고 있다. 그리하여 가면극의 첫 과장에서는 으레 상좌춤이나 오방신장무와 같은 벽사의식무가 거행되며, 마지막 과장은 상여와 유교식 제의와 무당굿으로 벽사진경을 기원하는 종교적 모습을 보여 준다. 또한 노장, 양반, 영감 등 지배계층 인물이 등장하여 풍자하고 조롱하는 극으로 진행된다. 그리고 팔먹중 놀이 등에서 서민생활의 어려움과 애환을 표현하게 된다.

특히 양반의 신분적 특권, 노장의 관념적 허위, 영감의 남성적 횡포 등 봉건사회의 부정적 유물은 청산되어야 한다고 주장하며, 아울러 긍정적 인물인 취발이·포도부장·말뚝이·할미를 통하여 기존질서를 거부하고 새로운 가치관을 요구하는 민중의식을 강렬하게 표출하여 많은 공감대를 형성하고 있다.

탈춤을 지역과 유형별로 나누어 보면 1. 황해도의 '탈춤'(봉산, 강령, 은율, 해주, 사리원, 황주, 웅진 등), 2. 서울·경기 지방의 '산대놀이' [송파, 양주, 애오개(아현), 노들, 녹번, 사직골, 구파발, 퇴계원(경기 등)], 3. 경상도 낙동강 동편의 '야유'(들놀이: 동래, 수영), 4. 경상도 낙동강 서편의 '오광대'(고성, 통영, 가산, 초계, 진주, 김해), 5. 함경도의 '사자놀이'(북청, 명천, 영흥, 회령, 거산, 신흥, 양화), 6. 경상북도의 '하회별신굿탈놀이', 7. 강원도의 '강릉관노가면극', 8. 유랑예인집단 '남사당덧뵈기', 9. 궁중무용의 '처용무'와 '학춤' 등이 있었으나 몇몇 탈춤만이 무형문화재로 지정되어 전승되고 있다.

해서탈춤, 즉 황해도 지역 탈춤으로 현재 남한에서 전승되는 봉산, 강령, 은율탈춤은 대체로 팔먹중들의 한삼사위춤이 주축을 이루고 있으며, 대부분이 타령장단으로 북방계의 영향을 받아 원박춤으로 활발한 한삼뿌림과 장삼 휘두름을 통한 힘찬 곡선미를 보여 주는 도무跳舞로 짜여 있다. 또한 어느 지방의 춤보다 무폭舞幅이 큰데, 마치 악귀를 쫓아내는 듯한 춤집(무폭)이 크고 남성적이어서 전투무용적이고 축귀적인 성격을 띠고 있다. 또한 춤사위의 동작구조는 유단소舞斷素로서 꺾임과 무단소無斷素로서 뿌림사위가 지배적이다. 특히 팔먹중의 사위춤은 농경행위나 성행위 또는 구나적이거나 무술적인 동작 등을 상징적으로 표현한 춤사위들이다.

여기에 비해 경기도 산대탈춤은 비교적 춤사위가 다양하고 잘 정리되어 있으며, 엮불장단의 거드름춤과 굿거리장단의 건드령춤과 타령장단의 깨끼춤으로 나누어진다. 거드름춤은 느린 엮불장단에 맞춰 몸 마디마디의 멋을 풀어내고 감기는 듯 다져 가는 주술적인 몸짓으로 몸부림과 생명의 꿈틀거림으로 표현된다. 장삼으로 얼굴을 가리거나 고개잡이로 고개를 끄덕이는 동작으로 느리게 움직이는 것이 거드름춤의 특징이다. 깨끼춤은 산대탈춤의 기본 춤사위로 몸짓의 양식화가 잘 되어 있고, 주로 감치고 조이고 젓히는 손짓춤사위가 주축을 이루고 있어 섬세한 맛과 코믹한 맛이 풍긴다. 또한 대부분의 춤사위가 도약춤보다 답지춤으로 되어 있다. 그러나 굿거리장단의 건드령춤은 특정한 춤사위가 없이 멋대로 추는 허튼춤이다. 그렇지만 매듭이 확실한 타령장단의 깨끼춤사위와 동작구조는 유단소의

꺾임새가 대다수이고 무단소춤은 거의 없는 점이 해서탈춤과 유사하다.

영남 지방의 오광대나 야유탈춤은 '배김새춤'이라 하여 배김사위를 제외하고는 무단소의 허튼춤이 많은데, 이는 예능인들의 춤보다 더 민중적인 춤이 성행한 증거라 할 수 있으며, 농악반주에 덧배기장단에 추는 '덧배기춤'은 소박하지만 한층 흥이 나고 구수한 멋이 있다.

마을굿놀이 계통 탈춤인 강릉관노가면극이나 하회별신굿탈놀이에서는 무당들이 마을 주민들과 함께 마을굿을 거행했다. 하회별신굿탈놀이는 제1과장 주지춤, 제2과장 백정놀이, 제3과장 할미놀이, 제4과장 파계승놀이, 제5과장 양반·선비놀이를 구성하고 있다. 하회별신굿에서는 성황당에서 신이 내린 후에 하산한다. 하산 과정에서 성황신인 각시의 가면을 쓴 자가 행하는 무동춤은 신성현시神聖顯示를 연출하는 본보기이다. 특히 첫 과장인 주지춤은 사자춤으로서, 사자 한 쌍이 춤을 추어 잡귀와 사악한 것을 쫓아내고 놀이판을 정화하는 벽사의 의식무이다.

마을굿놀이 계통 탈춤인 강릉관노가면극은 제1과장 장자마리춤, 제2과장 양반광대·소매각시춤, 제3과장 시시딱딱이춤, 제4과장 소매각시의 자살과 소생으로 구성되어 있다. 강릉관노가면극은 한국의 탈춤 가운데 유일한 무연탈춤이다. 또한 다른 지방의 가면극은 각 과장의 내용이 서로 독립적인 모습을 보이는 데 반해, 강릉관노가면극은 각 과장이 서로 긴밀하게 짜여 있다. 즉, 양반과 소매각시를 중심으로 한 서사적인 내용의 연회가 진행되며 시시딱딱이춤은 벽사적 축귀춤이다.

북청사자놀음은 사자춤 외에 애원성춤, 사당과 거사춤, 무동춤, 뽕추춤, 칼춤, 승무 등을 추고 중, 의원, 양반, 꼭쇠(양반의 하인) 등이 나온다. 그런데 등장인물 모두가 탈을 쓰는 것은 아니며 길잡이, 양반, 꼭쇠, 뽕추, 사자만이 탈을 쓰고 등장한다.

특징 및 의의 탈춤의 탈이 신앙적이고 자연 모방적인 탈에서 사회적이고 예술적인 성격의 탈로 변모되어 왔듯이, 탈춤도 처음에는 자연의 모방과 농경 행위, 성행위 또는 귀신을 격퇴시키는 신앙과 결부된 행위였으나, 점차 풍자적인 춤 등 민중들의 의지가 담긴 상징동작과

민중적 미감으로 발전한 예술적 표현으로까지 변모·발달하여 왔다.

탈춤은 재담과 노래 그리고 몸짓을 포함한 춤 등 가무극적 총체성을 띠고 있다. 그러나 춤은 재담이나 노래에 비하여 거의 절반을 차지하고 있어 탈춤은 춤을 위주로 한다 해도 과언은 아닐 것이다. 그러나 탈춤은 분명 다른 민속춤에 비해 독특한 특징을 지니고 있다.

1. 활달한 '남성춤'의 특징을 지니고 있다. 승무·살풀이·강강술래 등이 여성춤이라면 탈춤·농악무는 남성춤이다. 그래서 탈춤의 춤사위는 남성다운 씩씩함과 활달함과 활기 넘치는 패기의 남성춤 성향을 잘 나타내고 있다.

2. 탈춤사위는 장단마다 춤사위가 시작과 끝맺음이 명확한 '매듭춤有斷素'이어서 구분 동작이 확실하다. 한 장단씩 동작이 매듭지어 끝나고 계속 반복하거나 다른 춤사위로 넘어간다. 화장무·깨끼리·거울보기·곱사위·여다지·외사위·양사위 등 수많은 탈춤사위가 확실한 매듭동작으로 구분되어 있다.

3. 탈춤사위에는 익살스럽고 연극적인 표현인 '몸짓춤mimic dance'이 잘 나타나 있다. 깨끼리춤은 손짓 발짓으로 상대방에게 대화를 하는 듯한 인상을 주는 극적인 요소가 담긴 짝춤이다. 그 밖에도 배치기, 배김새 모두 상대방에게 고갯짓과 표정으로 대화를 하는 몸짓춤이다. 몸짓춤을 분석해 보면, 방어적인 동작과 악귀를 격퇴시키는 무술적이고 체조적인 동작, 풍년을 기원하는 축원무와 농경 행위의 모방동작, 성행위를 상징하거나 모방한 동작, 여러 가지 동물과 사람의 흉내를 통한 풍자적인 묘사 등이 있다.

4. 탈춤은 다양한 신분과 당시 사회 인물들의 성격을 잘 나타내는 '배역춤'의 특징을 잘 나타내고 있다. 탈춤의 배역을 분석해 보면 크게 보아 할미계·영감계·무당계·승려계·양반계·천민계·관원계·신장계·무동계·동물계·괴물계 등 다양한 배역들이지만 지역마다 명칭은 다르게 불리기도 한다. 첫 상좌의 사방재배춤, 왜장녀, 해산어멈의 배춤과 엉덩이춤, 원숭이의 깡충걸음과 재롱춤, 소무의 자라춤, 노장의 복무와 거드름춤, 움중의 용트름춤 등 배역의 성격과 극적 구성에 따라 독특하고 재미있는 배역춤이 연출되고 있다.

5. 탈춤 춤사위는 손과 발이 같은 쪽이 함께 움직

이는 '수족상응手足相應춤'의 특징을 지니고 있다. 일반적으로 걸을 때는 수족대응手足對應으로 손발이 어긋나게 걷는다. 그런데 탈춤은 일반적으로 깨끼걸음hopping step이 주종을 이루는데 이때 오른발 들 때 오른손을 들고 왼발 들 때 왼손을 든다. 이와 같이 추는 수족상응춤은 화장무, 자진화장, 명석말이, 곱사위, 외사위, 겹사위 등 많은 깨끼춤에서 춘다.

6. 탈춤의 손춤사위는 광역별로 독특한 사위법을 보여 준다. 북부 지방은 한삼을 뿌려 추는 '한삼사위춤'이 발달하였고, 중부 지방은 아기자기한 '손짓사위춤'이 발달하였으며, 영남 지방은 '허튼춤'과 '배김새춤'이 발달하였다.

7. 탈춤의 기본걸음은 일반 민속춤과는 달리 2박 1 걸음인 깨끼걸음hopping step이 주된 걸음걸이이다. 깨끼걸음이 중심이 된 깨끼춤류(외사위, 명석말이, 자진화장, 여다지 등)가 대표적인 춤사위이다. 그 밖에 걸음걸이는 1박1걸음인 건들걸음과 4박1걸음인 활개걸음을 갈지자之字로 춘다.

8. 걸음걸이는 북부 지방은 높이 뛰는 '도약跳躍춤', 영남 지방은 '도약답지춤', 서울·경기 지방은 뒷꿈치만 들어 주는 돋음새 중심의 '답지踏地춤'으로 이루어져 있다. 이는 지역별로 기후환경적 풍토에서 비롯한 것으로 보인다.

9. 탈춤에는 민속춤 중에서 유일하게 '고개짓춤'이 있다. 중부 산대탈춤은 고개잡이, 고개끄덕이, 해서탈춤은 쳇머리흔들기 등으로 탈춤꾼이 상대방에게 무언無言으로 의사표현하는 것과 탈을 쓴 얼굴 표정을 부각시키거나 표정 변화를 보여 주는 수단으로 고개짓춤을 춘다.

10. 탈춤사위의 구조적 특징은 형식을 갖춘 '정형춤'과 무형식의 '허튼춤'으로 구분되는데, 중부와 북부 지역은 정형춤이 많고 허튼춤이 적으나 남부 지역은 허튼춤이 많고 정형춤이 적은 특성을 보여 준다. 정형춤은 대부분이 매듭춤, 유단소춤으로 산대도감계통이 강한 전승지역과 전문탈꾼패의 성향이 큰 도시형 탈춤 지역에서 나타나는 특성이며, 허튼춤은 대부분이 연결춤, 무단소춤으로 마을굿계통의 농민적 성향이 큰 향촌형 탈춤 지역에서 나타나는 특성이다.

11. 탈춤사위에는 벽사적인 '축귀춤'이나 제의적인

‘의례춤’이 많아 탈춤의 본성적 특성을 여전히 지니고 있다. 산대놀이의 ‘사방치기’는 동서남북 사방의 잡신을 쫓고 탈춤판을 정화시킨다는 구나적인 의미를 지닌 춤사위이며, ‘합장재배’는 천신께 고하는 인사의 춤으로 합장하고 절을 하는데 관객들에게는 판불임을 한다는 뜻으로 첫인사를 드리는 춤사위다. ‘부채놀이’는 탈춤판에 잡귀가 범하지 못하도록 부채로 쫓는 행위의 춤사위다. 해서탈춤이나 산대탈춤의 상좌춤마당에서 벽사적인 신맛이 의례가 나온다. 영남탈춤의 ‘배김사위’는 역신 또는 사신을 배어 버린다는 상징성을 가지고 있으며 땅을 힘차게 밟아 몰아낸다는 뜻을 가진 춤사위이다. 예천청단놀음의 주지놀이마당에서는 큰 부채로 잡귀와 액운을 쫓는다. 가산오광대의 오방신장무마당은 축귀의례이다.

참고문헌 송파산대놀이(이병욱, 피아, 2006), 한국 민속극 춤사위의 연구(김세중, 동아민속예술원, 1972), 한국무용민속학개론(이병욱, 노리, 2000), 한국의 전통춤(정병호, 집문당, 1999), 한국전통연희사전(전경옥 편저, 민속원, 2014).

필자 이병욱(李炳玉)



정의 나라의 태평성대에 질탕한 음악에 맞추어 흥겨운 춤을 추어 평화를 노래하는 춤.

내용 <태평무>는 크게 한성준(韓成俊, 1875~1941, 이동안(李東安, 1906~1995, 김숙자(金淑子, 1927~1991)류의 세 유파가 있다.

한성준의 <태평무>는 1938년 5월 2일 ‘전조선향토연예대회’에서 초연되었다. 조선시대 전통 춤동작 및 사위를 기반으로 창작되어서 초연 이래 1941년 한성준의 사망까지 약 4년 동안 조선 전 지역은 물론 만주와 일본에서까지 공연되었던 한성준의 중요 종목 중 하나였다. 당시 이강선(李降仙과 장홍심(張紅心, 1914~1994)이 왕과 왕비의 역할을 맡아서 2인무로 공연했다. 이후 1940년에는 강선영(姜善泳, 1925~2016)과 한영숙(韓英淑, 1920~1989)이 공연하였고, 이를 계승한 강선영의 <태평무>가 1988년 12월 1일 국가무형문화재 제92호로 지정되었다. 강선

영 보유의 개인종목으로 단독 지정되면서 강선영류와 한영숙류의 왕비 역의 춤만 오늘날 전승되었다. 강선영에 의하면, “본래 한영숙은 왕을, 강선영은 왕비를 맡아서 특별립을 느리게 추는 데까지는 함께 춤추고, 왕의 의자에 앉으면 왕비는 활옷을 벗고 왕 앞에서 춤을 추는 역할이었다.”고 한다.

<태평무>는 다른 춤에 비해 장단 구성이 복잡하고 까다롭다. 왕십리 당굿(경기도 무속) 장단인 낙궁, 반서름, 올림채, 도살풀이, 특별립 등의 음악을 사용한다. 장단의 변화와 함께 겹걸음, 잔걸음, 무릎 들어 걷기, 뒤꿈치 찍어 들기 등 디딤새의 기교가 현란하면서도 조급하지 않은 절제미를 보여 주며, 발짓춤을 빠르게 연행하는 특징이 있다.

한성준의 초기 <태평무> 화보는 「조선일보」 기사에서 두 가지 모습을 볼 수 있다. 1938년 6월 19일의 화보는 이강선과 장홍심이 왕과 왕비로 분한 모습이다. ‘어깨에다 일, 월을 붙이고, 색색으로 만든 색동다리 소매가 있는 활옷을 입고’있으며, 머리에는 백제의 왕관을 연상하게 하는 관을 착용하고 있다. 반면 1939년 11월 8일자 화보는 한성준 자신이 직접 조선시대 고관의 조복(朝服)과 유사한 복식을 착용한 모습이다. 이로 볼 때, 국가무형문화재 제92호 <태평무>의 당의와 남·홍치마, 활옷, 큰머리, 뒷댕기(도투락댕기) 등은 무형문화재 지정 당시에 전통성을 근거로 착용한 복식이라 할 수 있다. 한영숙류의 <태평무>는 활옷을 착용하지 않고, 당의차림으로 바로 춤을 전개하는 특징이 있다.

한성준의 <태평무>가 한영숙과 강선영에 의해 여성의 춤으로 전승된 반면, 이동안은 남성의 춤 <태평무>를 후세에 남겼다. 이동안은 경기도 화성재인청 3대 대방을 지낸 인물로, 춤은 물론 각종 광대놀음에도 뛰어난 재주꾼이었다. 이동안의 <태평무>를 설명한 『중요무형문화재지정조사보고서』에 의하면, “당초 원님들이 관복(官服)을 입고 그 해의 풍년(豐年)을 축복하는 뜻에서 관가(官家)나 궁궐에서 추어 온 것이라 하나 구전(口傳)으로 전하기 때문에 그 유래는 확실하지 않다.”고 하였다. 이동안의 <태평무>는 “바지저고리에 버선을 신고 행전에 대님을 때며 그 위에다 파란색의 관복(官服)을 착용하고 머리에는 관모(官帽)를 쓰고 목화(新)를 신으며 팔에는



태평무 | 1999 | 국립중앙극장

한삼을 끼고 그것을 휘둘리면서 춤을 춘다.”고 하였다. 이동안의 <태평무>는 길군악(낙궁)으로 시작하여 부정놀이채, 반서름, 엇중모리, 올림채, 돌림채, 터벌림채, 자진굿거리로 진행하는데, 넘김채와 자진굿거리로 가면 무당의 도무와 같은 형태로 춤을 추기도 한다. 춤의 한삼 사위가 매우 다양하게 연행되는데, 대체로 이 춤은 음악적 즉흥성을 따라서 개성적이며 자유로운 동작으로 춤춘다.

이 밖에 안성 무계 출신 김숙자의 <태평무>가 있다고 정병호의 『무형문화재지정조사보고서 제149호-태평무와 발탈』에서 밝히고 있으나, 그 진승의 맥락은 불투명한 상태이다.

특징 및 의의 <태평무>는 경기도굿의 춤과 가락, 그리고 궁중 춤의 영향을 받으면서 재인들이 예술적으로 무대화한 춤이다. 강선영류의 <태평무>는 장중하면서도 섬세하고 요염하며 우아한 미를 표현하는 데 비해, 한영숙류의 <태평무>는 엄격하고 섬세하며, 세련된 함축미를 표현한다. 간혹 한영숙의 제자인 정재만(鄭在晩, 1948~2014

이 왕의 복식을 착용하고 한영숙류의 <태평무>를 남녀 이인무로 공연하기도 하지만, 이는 재안무된 정재만류의 <태평무>라 할 수 있다. 이동안의 <태평무>는 남성적 활달함과 박력이 그 특징이며, 그 춤사위가 무수한 곡선을 형성하는 예술성이 있었다고 한다.

참고문헌 무형문화재지정조사보고서181-태평무(정병호, 문화공보부 문화재관리국, 1988), 무형문화재지정조사보고서149-태평무와 발탈(정병호·최현, 문화재관리국, 1982), 우리가 정말 알아야 할 우리 전통 예인 백사람(이규원, 현암사, 1995), 전통춤 평론집 춤풍경(김영희, 보고서, 2016), 한국의 전통춤(정병호, 집문당, 1999), 한국춤통사(김영희·김채원·김채현·이종숙·조경아, 보고서, 2014), 고전무용대회(조선일보, 1938년 6월 19일, 조선일보 기사).

필자 이종숙(李鍾淑)

터벌림춤

정의 발차는 사위가 매우 특징적인 연행으로 잡귀를 발로 차서 쫓아내는 춤.

내용 터벌림춤은 터벌림장단으로 시작한다. 터벌림장단은 반설음 또는 반서름이라고도 한다. 경기무악장단의 하나로 주로 한강 이남에서 충청도 일부까지의 남도 지역에서 쓰인다. 타악만으로 이루어지며 보통 바른 8분의 15박자로 이루어져 있다.

터벌림춤의 발로 차는 동작은 마치 잡귀·역신들의 난동을 토지신에게 알려서 터뒸기나 마당밧기를 하는 듯 의식적인 춤으로 방향에 따라 움직이는 동작선이 매우 엄격하고 다양하다. 특히 썰과리를 치면서 뛰어가는 동작은 농악의 동작과도 같고, 그 진법 또한 농악을 연상케 하여 굿과 농악의 밀접한 관련성을 제시한다. 반설음 장단에 의한 발차는 사위는 매우 힘차며, 조임체에 가서는 더욱 힘차게 몰아준다.

기본 춤사위는 썰과리를 치면서 제자리에서 왼발을 왼쪽으로 발꿈치를 꺾어 올려 던고 두 발을 모아 비껴 오른쪽을 보고 무릎을 약간 굽히고, 오른발을 오른쪽으로 발꿈치를 꺾어 올려 던고 두 발을 모아 비껴 왼쪽을 보고 무릎을 약간 굽힌다. 다음은 앞으로 4보 걸고 마지막에는 제자리에서 오른손의 썰과리를 왼쪽 밖으로 틀면서 머리 위에서 왼쪽으로 원을 그리고 왼쪽으로



터벌림춤(경기도도당굿) | 2004 | 목진호



터벌림춤 | 2011 | 매한춤보존회

회전한다. 이러한 동작을 처음부터 네 번 반복하면서 사방을 도는 춤이다.

터벌림춤의 의상은 바지저고리와 동달이를 입고, 버선을 신는다. 동달이를 입는다. 동달이의 소매 끝단은 황색, 청색, 연두색으로 이어 덧댄다. 오방색 가슴띠를 매고, 머리에는 상투에 갓을 쓴다. 무구로는 팽과리와 삼색팽과리채를 든다.

터벌림춤은 터벌림장단으로 시작해서 터벌림몰이, 념김채, 곱마치기, 자عن긋거리, 반염불 순으로 직접 팽과리로 장단을 쳐가며 춤을 추는데 이것은 연희와 반주가 분화되기 전의 굿의 특성을 발견하게 하는 흥미 있는 부분이다.

특징 및 의의 경기도도당굿에서 볼 만한 큰 굿거리는 손굿과 군웅(軍雄)굿인데 이러한 큰 굿거리를 할 때 굿터를 벌려놓기 위하여 추는 춤이 터벌림춤이다. 터벌림은 도당굿 중 잠문잠기와 같이 다른 거리들과는 성격이 다르다.

이 춤의 목적에는 두 가지 설이 있다. 터벌림의 의미가 '터를 밟는다', '터를 벌린다'는 의미를 지니고 있는 것처럼 굿터를 청정하게 하기 위한 것이라는 설과, 구경꾼이 몰려 굿터가 좁아졌기 때문에 굿터를 넓힐 겸 무당들의 춤 솜씨(또는 연기)를 여흥으로 보여 주기 위한 것이라는 설이 그것이다. 춤을 추어 터를 깨끗이 닦거나 넓히는 방법은 정방형으로 사방을 돌아다니는 것이다.

터벌림춤은 무녀들이 추는 것, 남자가 추는 것, 또는

남녀무당들이 혼합하여 추는 것 등이 있다. 형식은 보통 두 사람의 대무(對舞), 또는 네 사람이 춘다.

터벌림춤은 굿의 전반부 절차가 끝나고 본격적인 중반부로 들어가기 전에 굿판을 재정비하고 주위를 환기시키기 위해 연행된다. 경기도의 세습악사인 화랭이가 팽과리, 장구, 징, 북 등 사물로 터벌림·진쇠 등 장단을 연주한다. 화랭이는 경기도굿에서 단순히 무당의 무가와 춤을 반주하는 악사만이 아니라 무당에게 예능을 가르치고 굿판의 분위기를 이끌어 가는 주도적인 역할을 한다. 터벌림춤은 화랭이의 타악 연주와 춤이 돋보이는 대표적인 굿거리에서 추어지는 춤으로, 이를 통해 화랭이의 예술성과 굿에서의 역할을 확인할 수 있다.

터벌림춤은 김숙자(1926~1991)가 경기도도당굿에서 추어지던 무속춤을 재창조한 것이 전승과정에서 무대화되고 예능화된 것이다. 특히 경기시나위춤으로 구분되는 터벌림춤은 경기도도당굿에서 파생되어 무대양식화된 것으로 춤사위나 음악적 구성, 기타 복식 등에 이르기까지 경기도의 전통적 굿 양식을 바탕으로 하고 있다.

참고문헌 굿(정병호, 열화당, 1983), 경기시나위춤 무보집(이희병, 민속원, 2012), 김숙자류 터벌림춤의 가치론적 연구(한수문, 한양대학교 박사학위논문, 2012), 음악대사전(세광음악출판사편집부, 세광음악출판사, 1996), 한국민속신앙사전-무속신앙(국립민속박물관, 2010), 한국의 무속장단(임수정, 민속원, 1999).

필자 이희병(李熙秉)

한량무

정의 풍류를 즐기는 한량이 선비의 멋·흥·해학을 몸짓으로 표현한 허튼춤 계열의 남성 홀춤.

배움 한량은 고려 말·조선시대 과거에 급제하지 못한 무빈(武班)을 뜻하는 말로서, 일정한 직사(職事) 없이 놀고먹는 양반계층을 의미한다. 신분제도가 없어진 근대 이후에는 돈을 잘 쓰고 잘 노는 사람을 가리킨다. 한량무는 이런 한량들의 특성을 시각적으로 형상화한 몸짓이다. 한량무에 대한 기록은 조선시대 사행사(使行使)의 『연행록(燕行錄)』인 임수간(任守幹, 1665~1721)의 『동사일기(東倭日記)』, 이우준(李遇駿, 1801~1867)의 『몽유연행록(夢遊燕行錄)』, 홍순학(洪淳學, 1842~1892)의 『연행가(燕行歌)』와 정현석(鄭顯奭, 1817~1899)의 『교방가요(教坊歌謠)』에서 자세히 전한다. 이런 문헌으로 보아 한량무는 조선 후기 지방 교방에서 활발히 성행되었음을 알 수 있다. 근대 들어서 한량무는 아현무동연회장(1899년 설립), 용산무동연회장(1900년 설립), 협률사, 광무대 등에서 연행되었으며, 1940년 일본 도쿄 하비야 공회당에서 열린 ‘한성준의 조선춤 발표’ 때에도 공연하였다. 현재 한량무는 허튼춤 계열의 남성 홀춤과 4인~7인으로 구성된 무용극 형식으로 구분된다. 대부분 전승되는 한량무는 무용극 형식의 한량무이고, 남성 홀춤의 한량무는 무용극의 한량무를 바탕으로 재해석한 춤이다. 현재 전승되는 홀춤 한량무는 전북 지역 이리·정읍·전주권번 계열의 김조균한량춤, 부산 지역 동래권번 계열의 동래한량춤이 있다.

홀춤인 한량무는 무용극 형식의 한량무를 바탕으로 시대적·환경적 조건에 따라 자연발생적으로 생성된 춤이다. 이 춤은 1970년대 공연예술로 자연스럽게 생성되었고, 남성 춤이 부재한 한국 무용계에서 대표적인 남성 춤으로 자리매김을 하였다. 1970년대와 1980년대를 거쳐 다양한 형태의 홀춤인 한량무가 등장하였다. 이는 남성 춤꾼들이 자신의 스타일로 변모된 다양한 색깔의 한량무를 무대화하였기 때문이다. 한량무는 대부분 선비의 고고한 정신을 몸짓으로 풀어내고 있

다. 춤의 진행은 굿거리-자진모리-굿거리로 구성되었으며, 복식은 흰 바지저고리·흰 도포를 입고 검은 갓을 쓰고 부채를 든다. 현재 무형문화재로 지정된 한량무는 서울특별시 무형문화재 제45호 한량무(조흥동), 부산광역시 무형문화재 제14호 동래한량춤(김진홍), 전라북도 무형문화재 제44호 한량춤(김무철), 경상남도 무형문화재 제3호 한량무(정행금)가 있다. 여기서 서울과 경남 무형문화재로 지정된 한량무는 무용극 형식의 한량무이고, 동래와 전북의 무형문화재로 지정된 한량무는 홀춤의 한량무이다. 이외에도 임이조·국수호·이매방 등 남성무용수들에 의한 개성 있는 몸짓의 한량무가 있다.

특징 및 의의 홀춤 한량무는 민속춤의 영향을 받은 춤이다. 홀춤 한량무는 일정한 춤의 형식이나 규칙이 존재하지 않고 춤 현장에 맞게 추는 자율성과 즉흥성이 뛰어난 남성 춤이다. 이 춤은 선비의 우아한 기품을 기반으로 남성의 역동성을 표출하는데, 특히 선비를 상징하는 학의 모습을 몸짓으로 형상화하고 있다. 특히 동래



한량무 | 국립중앙극장 | 국립민속박물관

한량무는 경상도 춤의 특색인 덧배기, 배김새사위를 바탕으로 고고하면서도 기백이 넘치는 선비의 양면성을 강하게 표현하고 있다. 기품과 경망, 진지함과 익살 등이 중구조를 통해 춤의 양면성을 대조적으로 표출하여 한량무의 흥취와 정감을 고조시킨다.

참고문헌 **출춤 한량무의 형성과 그 변용 양상**(김호연, 한국학연구54, 고려대학교 한국학연구소, 2015), **한국향토문화전자대전**(grandculture.net).

필자 강인숙(康仁淑)

❖ 할미춤

정의 가면극에서 일부처첩(一夫妻妾)간의 갈등을 표현한 본처(本妻)의 해학적인 몸짓.

내용 할미는 가면극에서 양반, 노승, 먹중, 취발이 등과 함께 등장하는 주요 배역이다. 일반적으로 가면극의 주제는 벽사진경의 의식무, 과거승에 대한 풍자, 양반에 대한 해학, 가부장사회에서 처첩 관계에 의한 가정 비극이다. 여기서 할미는 가부장사회의 문제를 제기하는 주체인물로서 전통사회에서 천대받은 조강지처이다. 할미의 모습은 늙고 초라하고 염치를 모르는 모습으로 표출된다. 첩은 젊고, 곱고, 예쁘며, 붉은색의 화려한 의상을 입고 있다. 이런 처첩의 상반된 모습을 통해 처첩간의 갈등구조를 부각하고, 가부장(家長) 제도 아래 할미의 억울함을 드러내고 있다. 할미춤은 이런 의미를 상징적으로 표출한 몸짓이다. 할미는 대부분 가면극에서 주요 주제로 표출되고 있다. 이는 당시 사회의 중요한 비판적 이슈로서 당대 여인들의 삶의 모습을 대변하고 있다.

지역에 따라 할미춤은 미얄할미춤, 신할미춤, 큰어미춤, 서울애기춤 등으로 지칭된다. 할미춤은 가부장사회에서 남편과 첩의 삼각관계에서 갈등을 극적으로 표현한 몸짓이거나 남편과의 갈등을 표출하는 몸짓이다. 할미의 표현방식은 춤을 바탕으로 재담과 노래가 적절히 어우러진다. 여기서 춤은 말로 표현할 수 없는 할미의 심정을 비언어수단인 춤을 통해 관객에게 강하게 어필하는 역할을 한다. 그래서 할미춤은 무극적(舞劇的) 특

성인 지닌다. 가면극에 따라 할미춤의 극적 줄거리, 배역 구성, 과장 순서, 춤동작에는 차이가 있다. 지역별 가면극에서 할미춤은 오른쪽 표와 같다.

할미과장의 진행은 지역마다 근소한 차이는 있으나, 극의 도입부에 연행되는 하회별신굿탈놀이를 제외하고는 대부분의 가면극이 후반부인 절정부에서 연행된다. 이는 할미과장의 주제가 당시의 사회상인 남존여비(男尊女卑) 사상을 극명하게 드러내어 당시 응어리진 관객과의 소통이 이루어졌기 때문이다. 할미과장의 내용을 살펴보면, 해서탈춤에서는 할미·영감·첩이 만남-갈등-화해, 양주별산대놀이와 퇴계원산대놀이에서는 할미·영감의 만남-갈등, 송파산대놀이는 할미·영감·첩의 만남-갈등, 야류와 오광대에서는 할미·영감·첩의 만남-갈등-화해의 과정으로 진행된다. 즉, 같은 내용이 갈등으로 끝나기도 하고, 갈등에서 해원(海原)이나 할미의 소생을 통해 화해의 구조로 발전하기도 한다. 또한 등장인물을 살펴보면, 해서탈춤에서 주요 인물은 할미·영감·첩, 보조인물은 남강노인·무당, 산대놀이에서 주요인물은 영감·할미, 보조인물은 도끼·도끼누이·무당, 야류와 오광대에서 주요인물은 할미·영감·첩, 보조인물은 의원·봉사·마당쇠·상두꾼 등이 등장한다.

등장인물에 나타나는 것처럼 해서탈춤은 할미·영감·첩의 삼각관계 속에서 갈등구조를 부각하고, 산대놀이에서는 영감·할미의 갈등구조보다 할미가 죽은 이후 해원(海原)을 통한 화해를 강조하며, 야류와 오광대는 할미·영감·첩의 삼각관계에 의한 갈등과 더불어 다양한 보조인물을 통해 드라마틱한 극적 성격을 나타내고 있다.

할미 의상은 검은색·회색·흰색의 무채색으로 매우 초라하고, 볼품이 없다. 특히, 산대놀이의 할미를 제외하고 대부분 가면극의 할미는 치마를 허리춤에 걸쳐 몸통이 그대로 드러난 모습이다. 할미가 사용하는 무구를 살펴보면, 해서탈춤에서는 부채·방울지팡이, 산대놀이에서는 지팡이, 야류와 오광대에서는 담뱃대·지팡이·요강·물레가 공통적으로 사용된다. 반주음악은 해서탈춤과 산대놀이에서는 삼현육각(피리2, 대금, 해금, 장고, 북), 야류와 오광대에서는 타악기(쟁과리, 장고, 북, 징, 태평소)로 구성된다.

지역별 할미과정 내용

지역	기관명	할미출연과정	할미과정의 등장인물	할미과정의 줄거리	할미춤의 진행구조와 반주장단	할미 복식	
황해도	봉산탈춤	7과장 미알할미· 영감춤	미알·미알영감· 덜머리집· 남강노인·무당	미알할미 등장·영감 찾음- 영감 등장·할미찾음- 할미가 영감 만남-미알할미와 영감의 대무(對舞)·모사 성행위- 미알할미와 덜머리집 만남·싸움- 화가 난 영감 쓰러짐- 할미와 영감 싸움-할미죽음- 영감과 덜머리집 퇴장- 남강노인 등장하여 무당을 불러 억울하게 죽은 할미 혼을 위로하는 것을 함	춤(자진굿거리)- 재담(약사)·마임- 노랫가락-노랫가락- 재담·마임- 춤(자진타령)- 재담·마임	검은 치마, 흰 저고리, 부채와 방울대, 고나리붓짐, 이마에 붉은 수건	
	강령탈춤	7과장 미알영감· 할미마당	미알할미· 미알영감· 옹산삼개집· 남강노인·만신	난리에 집 나간 영감이 옹산삼개집을 만남- 미알할미와 영감이 서로를 찾음·만남- 미알할미와 영감의 대무(對舞)·모사 성행위- 미알할미와 옹산삼개집 만남·싸움- 영감의 팔사-미알할미 내뿜음	춤(자진굿거리)- 노랫가락- 춤(타령)- 재담·마임-노랫가락	흰 치마저고리, 부채와 방울대, 고나리붓짐, 질신·왕방울· 오색실을 단 허리 끈	
	은율탈춤	6과장 미알할미· 미알영감마당	영감·미알할미· 똥단지·무당· 최발이·말뚝이	영감과 미알할미 만남-미알할미 영감에게 헤어진 동안 일에 대해 하소연-미알할미와 똥단지의 만남·영감 놓고 실랑이-최발이 말뚝이 중재- 미알할미와 똥단지 싸움-똥단지가 쓰러뜨려 미알할미 죽음-무당 불러 고향	춤(자진타령)-노랫가락- 재담·마임- 물아기는 장단	검은 치마, 흰 치마저고리, 허리에 질신, 흰수건	
서울· 경기	양주별산대 놀이	8과장 신할아버지와 미알할미놀이	신할아버·미알할미· 도끼·도끼누나· 원막중·가력중	신할아버와 미알할미 만남- 신할아버 미알할미 구박-미알할미 죽음- 도끼가 미알할미 죽음을 확인- 도끼누나가 미알할미의 넋을 위한 지노귀굿	마임	회색치마, 흰 저고리, 붉은색 허리띠, 지팡이	
	승파산대놀이	11과장 샌님·미알· 포도부장마당	샌님·미알할미· 작은집·포도부장	샌님과 작은집 즐겁게 놀·미알할미 등장- 샌님과 미알할미 만남-미알할미와 작은집 만남·싸움-영감은 미알할미를 내뿜음- 포도부장 등장-샌님 작은집 포도부장에게 빼앗김	춤(굿거리)- 재담·마임-춤(굿거리)	회색 치마, 흰 치마저고리, 지팡이	
	퇴계원산대 놀이	12과장 신할아버와 미알할미놀이	신할아버·미알할미· 도끼·누이·무당	신할아버와 미알할미 만남-신할아버 미알할미 구박- 미알할미 죽음-도끼가 미알할미 죽음을 확인- 도끼누나가 미알할미의 넋을 위한 지노귀굿	마임	검은 치마, 흰 저고리, 지팡이	
	아류	동래 아류	4과장 할미·영감마당	영감·할미· 제대각시·의원· 봉사·상여꾼	할미 등장-영감 등장-할미가 영감 찾음·만남-영감과 제대각시 만남-출감-할미가 영감 찾음- 영감과 제대각시모교 사생-할미와 제대각시 싸움- 영감이 할미 발길로 차서 쓰러트림- 의원의 친 봉사의 독강-할미 죽어서 출상	춤(굿거리)- 재담·마임	흰 치마저고리, 허리에 검은 주머니, 지팡이
경상도	수영 아류	3과장 할미·영감마당	영감·할미·제대각시	영감이 할미 발길로 차서 쓰러트림- 의원의 친 봉사의 독강-할미 죽어서 출상	춤(굿거리)- 재담·마임	흰 치마저고리, 허리에 검은 주머니, 지팡이	
	오광대	통영 오광대	4과장 농창탈마당	할미양반·할미·제대각시·몽 돌이·봉사·상좌·상여꾼·동 네사람들(약사)	할미가 춤을 추며 등장하여 영감을 찾음- 침과 실랑이를 차린 영감이 할미를 만남- 침이 아기를 낳음(봉사가 독경)- 할미와 침은 아기를 두고 실랑이를 벌이다가, 아가가 떨어져 죽음-할미와 침이 싸움- 침이 할미를 밀쳐서 할미 죽음-할미의 출상	춤(굿거리)- 재담·마임- 노랫가락-재담·마임	흰 치마저고리, 부채, 물레, 요강, 징
	고성 오광대	5과장 제주탈마당	시골영감·큰어미·작은어미· 미단쇠·황봉사·상주	할미가 영감을 찾아다님-할미와 영감 만남- 침을 보고 영감과 할미 싸움- 영감의 발길짐에 할미 쓰러짐- 봉사(독경), 의원(침), 무당(굿)이 진행-할미 소생	춤(굿거리)- 노랫가락-재담·마임	흰 치마저고리, 고나리붓짐에 질신을 담, 요강, 담뱃대, 물레	
	가산 오광대	6과장 할미영감과장	영감·할미·서울애기· 미단쇠·옹생원·의원· 박봉사·대잡이·오무당	할미와 미단쇠 등장-할미 담배 피기·오줌 누기·물레 돌리가 영감이 서울애기와 함께 집에 올- 침으로 인한 영감과 할미 갈등-화가 난 영감 쓰러짐- 봉사(독경), 의원(침), 무당(굿)이 진행	춤(굿거리)- 재담·마임- 노랫가락-재담·마임	흰 치마저고리, 허리에 검은 주머니, 지팡이, 담뱃대 요강, 물레	
	진주 오광대	5과장 할미놀음	할미·무시르미·생원·영양공 주·난양공주·옹생원·의원· 말뚝이·무당	할미가 영감을 찾아다님-할미와 영감 만남- 침을 보고 영감과 할미 싸움- 영감의 발길짐에 할미 쓰러짐- 봉사(독경), 의원(침), 무당(굿)이 진행-할미 소생	춤(똥배기)- 재담·마임- 춤(굿거리)-재담·마임	흰 치마저고리, 허리에 검은 주머니, 지팡이, 요강, 담뱃대	
	김해 오광대	5과장 할미영감마당	큰어미·영감·작은이· 의원·봉사·무당· 향도꾼·상두꾼	큰어미가 등장·영감을 찾음- 영감과 작은이 즐겁게 즐김- 작은이 사생한 큰어미와 영감 갈등-영감 쓰러짐- 봉사(독경)-무당 불러 굿-영감 출상	춤(굿거리)- 노랫가락-재담·마임	흰 치마저고리, 허리에 붉은 복주머니, 담뱃대, 지팡이	
	자인 팔괄대	2과장 분처-후처마당	양반·분처·후처· 말뚝이·참봉(봉사)· 박수무당	양반이 자식이 없음을 한탄-말뚝이 후처를 소개·양반 후처와 출감-분처 영감 찾음- 분처는 거짓 임신한 채로 영감에게 매달림- 임신을 믿지 않은 양반 분처를 때림- 양반과 분처 실랑이를 하다가 양반 쓰러짐- 봉사, 박수무당이 양반 치료- 양반 일어나 분처를 갈사한 죄를 뉘우침	재담·마임	흰 치마저고리, 담뱃대	
	하회별신굿 탈놀이	5과장 할미마당	할미	베를기를 부르며 베 짜기-영감과 청어 다름하기	춤(굿거리)- 노랫가락-재담	회색치마, 흰 저고리, 흰머리수건	



하회별신굿탈놀이



하회별신굿탈놀이



봉산탈춤

한미춤 | 국립민속박물관



고성오광대

할미춤의 춤동작은 정형화된 동작과 비정형화된 동작으로 구분된다. 정형화된 동작은 주로 봉산탈춤과 강령탈춤에서 보이는데, 미얄이 자진긋거리장단에 맞추어 황소걸음인 지^지자로 엉덩이를 흔들면서 등장하는 엉덩이춤, 미얄할미와 미얄영감의 대무동작(제자리에서 회전한 다음 양손을 위로 뻗는 동작) 등이다. 비정형화된 동작은 주로 극적 내용에 맞게 움직이는 몸짓으로서 지역의 일정한 춤 틀 속에서 자율성을 지닌 몸짓이다. 이는 연행 현장과 상황에 따라 변화하는 즉흥성이 강조된다. 비정형화된 춤동작은 주로 상징적 의미를 지닌 마임동작이다. 마임동작은 극 내용을 쉽게 이해할 수 있게 함축적 의미를 지닌 몸짓이다. 할미춤은 춤과 더불어 재담을 하는데, 이때 재담만 하는 것이 아니라 재담의 의미를 지닌 몸짓을 함께 연행함으로써 관객의 이해도를 높이며, 나아가 관객의 흥미를 유발하는 계기가 된다. 그래서 가면극에서 할미춤은 주로 극적 성격을 지닌 마임동작으로 구성되어 있다. 할미춤의 마임에는 이 잡기·오줌 누기·물레 돌리기·싸우기·모사성행위·얼굴 가다듬기·몸 씻기·방치우기·출산·탄식하기 등이 있다. 이런 마임동작은 우리의 일상생활에서 드러나는 몸짓들이다. 이 마임동작은 이북 지방인 해서탈춤에서보다 남부 지방인 야류와 영광대에서 많이 표출되고 있다.

할미춤의 대표적인 춤동작은 할미가 등장할 때 추는 엉덩이춤이다. 엉덩이춤은 할미춤의 기본 춤동작이며, 각 지역의 가면극에서 공통적으로 나타나는 춤동작이다. 엉덩이춤은 주로 할미가 이동할 때 추는 춤동작이다. 엉덩이춤은 지그재그로 딛는 발동작이 강한 허리의 움직임을 통해 엉덩이의 움직임을 과장되게 표출한다. 엉덩이춤은 지역에 따라 차이가 있다. 해서탈춤의 엉덩이춤은 몸통을 똑바로 선 상태에서 황소걸음을 하면서 허리를 좌우로 움직여 엉덩이를 과장되게 흔든다. 이 춤동작은 자진긋거리장단에 맞추어 추기 때문에 매우 활발하고 약동적인 분위기를 조성하며, 조급한 할미의 성격을 표출하기도 한다. 특히 해서탈춤에서 엉덩이춤은 이동할 때뿐만 아니라, 제자리에서 무릎의 굴신과 함께 발을 앞뒤로 교차하는 곤두발동작을 통해 변형된 엉덩이춤의 형태가 보인다. 또한 엉덩이춤을 출 때 오른손의 부채는 위, 아래로 8자를 그려 시각적으로 춤의 공간

적 확장을 가져오며, 왼손의 방울지팡이는 위아래로 방울을 흔들어서 강한 방울소리를 통해 청각의 시각화를 표출하고 있다. 이런 엉덩이춤은 비록 외모는 초라하고 왜소하지만, 삶에 적극적인 의지를 지니고 있으며 성격이 매우 조급함을 표현하여 할미의 이중성을 드러낸다.

반면, 산대놀이의 할미는 굿거리장단에 힘들게 지팡이를 짚으면서 등장한다. 이때 할미의 엉덩이춤은 부드럽고 소극적인 약한 몸짓이다. 이 춤을 통해 산대놀이의 할미는 해서탈춤의 미얄할미와 달리 힘이 없고, 초라하고, 가부장제도에 순응적인 모습을 표현한다. 반면, 야류와 영광대의 할미춤은 느린긋거리장단에 몸통을 앞으로 굽힌 상태에서 지팡이를 짚으면서 허리를 좌우로 움직여서 엉덩이 움직임을 과장되게 표현한다. 야류와 영광대의 할미 엉덩이춤은 가련한 할미의 모습을 해학적으로 표현한 춤동작으로 춤동작이기보다 실제 할머니의 몸짓을 익살스러움을 표출한 몸짓이다. 야류와 영광대의 할미춤은 주로 발디딤 위주의 동작으로 사실적인 몸짓을 묘사한 마임동작으로 연행 장소와 상황에 따라 연행자들이 자유롭게 즉흥적으로 표출하는 특성을 지니고 있다.

특징 및 의의 할미춤은 춤동작, 마임동작, 재담, 노래로 구성된다. 할미춤은 상체인 손동작보다는 하체 중심의 발동작 위주의 춤이다. 할미춤은 젊고 예쁜 첩과 대조되어 초라하고 왜소한 외모를 지녔지만, 엉덩이춤·성모의행위·오줌 누기 등의 사실적인 몸짓을 과장되게 표출하여 관객의 웃음을 자아내는 해학적인 춤이다.

참고문헌 김해가락오광대(김해민속예술보존회, 박이정, 2004), 퇴계원산대놀이(보존회, 월인, 1999), 국립무형유산원아카이브(aha.go.kr), 부산민속예술보존협회(pusanminsok.or.kr).

필자 강인숙(康仁淑)

해서탈춤

정의 해서 지방海西地方에서 전승되어 온 탈춤.

내용 해서 지방은 우리나라 중서부에 위치해 있는 황

해도黃海道를 일컫는 지역명이다. 황주黃州와 해주海州 첫 글자를 따 붙여진 황해도는 지리적으로 평안도와 더불어 우리나라 서북 지역에 있다. 그런데 서울에서 이곳을 왕래하기 위해서는 예성강 하류에 있는 벽란도碧瀾渡 나루, 즉 서쪽으로 뺀 바다를 건너야 했으므로 이 지역을 해서海西라고 했다.

해서 지방, 즉 황해도 일대에서 전승되어 온 가면극을 총칭하여 ‘해서탈춤’이라 부르는데, 20세기 초까지만 하더라도 봉산, 기린, 서흥, 평산, 신계, 금천, 수안, 황주, 안악, 은율, 재령, 신천, 송화, 해주, 강령, 웅진, 연백 등 곳곳에서 활기찬 전승이 이루어졌었다. 그런데 1910년 일제강점기가 시작되면서 위축되기 시작하더니 1930년대 이르러서는 이루 말할 수 없이 쇠퇴하고 말았다. 1939년 제2차 세계대전이 발발하면서부터는 아예 계승이 중단되기에 이르렀다. 그러다가 1945년 광복을 맞이하면서 부활되어 연희되었지만 곧이어 6·25전쟁이 일어남으로써 전승의 맥은 완전히 끊기고 말았다.

남북 분단 후, 남한에서 6·25전쟁을 전후하여 월남한 연희자들에 의해 해서탈춤 복원 운동이 전개되었다. 이 무렵, 정부가 펼친 전통문화재건운동도 본격화되어져 각지의 탈춤들이 복원되기 시작하였다. 이때에 봉산, 강령, 은율의 해서탈춤이 복원되었다.

황해도 본토에서는 탈춤 발전에 지역 유지와 학식 있는 지방관청 소속의 이속吏屬들 역할이 컸다. 봉산鳳山탈춤을 발전시키는 데 한몫했던 안초목도 이속 출신 인물 중 한 사람이다. 한편, 봉산탈춤은 19세기 말부터 경술국치 이전까지 전성기를 이루었다. 일제강점기에서도 나름대로의 흥행 분위기를 타고 1930년대까지 이어졌다. 주로 단오놀이를 이루어졌는데 황해도 봉산군 동선면 길양리의 경수대에서 전승되었던 것이 1915년경 무렵 경의선 철도가 개통되고 행정관청 이전과 도시화에 따른 환경 변화에 힘입어 사리원 경암산 아래로 옮겨 돌아왔다. 일제강점기 중후반에 들어서면서는 일제의 민족 연희 탄압으로 위축되었고, 광복 후에는 사회 혼란과 민속행사 제지로 파탄의 길을 걷게 되었다.

6·25전쟁을 전후하여 황해도 사리원에서 월남한 김진옥金辰玉과 민천식閔千植 등에 의해 서울에서 복원이

이루어졌고, 1967년 국가무형문화재 제17호로 지정되기에 이르렀다. 이 무렵 남한 출신의 젊은 계승자들을 참여하게 되면서 전승의 활기를 되찾게 된 것이다.

봉산탈춤은 먼저 길놀이, 서막고사, 무동춤 등 전마당을 연 후, 이어서 전 과장을 연희하는 본마당이 열린다. 길놀이에서는 악공을 선두로 사자, 말뚝이, 취발이 순서로 출연자 전원이 열을 지어 읍내를 일주한다. 전 과장의 본마당 탈춤이 모두 끝나면 소제燒祭를 치르면서 탈을 태우고 풍년과 마을의 무사를 기원한다. 이어서 연희자와 관객이 함께 어울려서 밤새 뒤풀이를 벌인다.

봉산탈춤은 총 일곱 과장으로 나누어진다. 제1과장 상좌춤은 사방신四方神에 대한 벽사辟邪 의식무이다. 상좌 네 명이 동일하게 백장삼과 흰 고깔을 쓰고 사방의 신들을 향한 춤을 구사한다. 제2과장 팔목중춤은 제1경 목중춤과 제2경 법고놀이를 나뉜다. 여덟 목중이 차례로 등장하여 사설을 한 다음 모두 함께 못동춤을 춘 후 퇴장한다. 법고놀이에서는 두 명의 목중이 법고를 갖고서 재담을 한다. 제3과장 사당춤은 일곱 명의 거사들이 사당을 엮고 등장하여 소리를 하고 춤추며 논다. 홀아비 거사가 사당을 희롱하다 쫓겨난다. 제4과장 노장춤에서는 제1경 노장춤과 제2경 신장수춤 그리고 제3경 취발이춤으로 나뉜다.

노장춤에서는 생불生佛이라 칭송받던 노장이 소무에게 유혹되어 파계한다. 신장수춤은 노장이 소무의 신을 외상으로 구입하자 신발값을 받으려는 신장수가 원숭이를 대신 보냈다가 장작전으로 오라는 내용의 노장 편지에 받고 놀라 도주한다. 취발이춤은 노장을 물리친 취발이가 소무와 사랑을 나눈 뒤 아이를 얻어 글을 가르치고 신세타령을 한다. 제5과장 사자춤은 부처가 보낸 사자가 파계한 승려를 잡아먹으려 하자 회개하겠다는 다짐을 받고 용서한다. 제6과장 양반춤은 말뚝이와 양반 삼형제가 재담을 섞어 가며 풍자적 춤을 춘다. 제7과장 미알춤은 난리 중 헤어졌던 영감이 칩을 데리고 들어와 갈등을 초래한다. 할멈이 영감한테 맞아 죽자 남강노인이 등장하여 무당을 불러 진오귀굿을 펼친다.

봉산탈춤 음악은 삼현육각 관현악에 맞추어 염불, 굿거리, 타령 등을 연주한다. 주요 춤사위로는 고개잡

이, 황소걸음, 외사위, 겹사위, 양사위, 연풍대, 까치걸음, 물걸사위, 계걸음, 가제걸음, 활개뛰기, 개구리뛰기, 물레방아돌기, 도리깨질사위, 만사위, 상우리 등이 있다.

강령(康寧)탈춤은 황해도 강령지방에서 마을 주민들에 의해 전승되었던 지역 탈놀이였다. 1939년 10월 13일부터 14일까지 이틀 동안 서울 부민관으로 초청될 정도로 번성하기도 하였다. 강령탈춤은 마을의 학식 있는 토박이 원로들이 이끌었고 연회는 마을 남자들이 맡아 했다. 그리고 강령 인근에 있었던 재인마을 구암리 갈모동 재인들이 악사로 참여하였다. 강령탈춤은 이북 지역의 큰 명절인 단오날 주로 놀았으며, 단오가 지난 후 10일 만에 뒤풀이라 하여 다시 한번 놀고는 사용하였던 모든 탈을 탈판의 모닥불에 태워 액을 물리쳤다.

강령탈춤은 1950년 6월 20일에서 21일까지 이틀간 강령 본토에서 마지막으로 공연된 후, 6·25전쟁과 남북 분단으로 인해 전승의 맥이 단절되었다. 6·25전쟁을 전후하여 월남한 오인관(강령 태생, 말뚝이 역), 양소운(해주 태생, 미알 역), 박동신(해주 태생, 피리악사), 지관용(연백 태생, 피리악사), 김지옥(강령 출신, 재물대감 역)등에 의해 재건되어 1970년 국가무형문화재 제34호로 지정되었다. 한편, 강령출신 김응규(당시 양정중학교 재학)가 1943년에 그의 스승인 민속학자 임석재 선생을 안내하여 강령 현지에서 탈꾼 최준봉과 최승원의 제보로 강령탈춤 대사를 채록케 하였다. 1981년에는 서울에서 김응규를 비롯한 송순희(강령 출신, 전 과장에 능했음), 조규홍(강령 출신, 대역), 조순환(강령 출신, 취발이 역) 등이 1970년 국가무형문화재 지정 과정에서 누락된 대사와 춤 그리고 과정 등을 복구하는 역할을 하였다.

강령탈춤은 앞놀이로 길놀이와 서막고사가 있으며 본 놀이로 총 7과장의 탈놀이가 있다. 그리고 뒷놀이로 뒤풀이를 한다. 길놀이는 강령 팔경대에서 서부마을과 동부마을을 돌아 탈판까지 온다. 탈꾼들이 탈판에 모여 탈을 모아 두고 서막고사를 지낸다. 제1과장 사자춤은 두 명의 마부가 각각 사자를 데리고 나와 벽사(辟邪)의 춤을 추며 탈판을 정화시킨다. 이때 원숭이가 타령 굿거리장단에 맞추어 함께 춤춘다. 제2과장 말뚝이춤은 첫 목춤이라고도 하는데 두 명의 말뚝이가 무대 좌우에서

각각 달음질하여 중앙으로 나와 서로 놀란 채하고 달아나서 다시 만나서 대무한다.

제3과장 목중춤은 목중이 춤을 추다가 사설을 하면 또 다른 한 명의 목중이 나와 그를 후려쳐 내쫓는다. 그리고 노래와 사설 그리고 염불을 한 후 춤춘다. 제4과장 상좌춤은 두 명의 상좌가 나와 대무한다. 제5과장 양반말뚝이춤은 만양반, 들재양반, 재물대감, 도령이 차례로 등장하여 양반 근본을 논한다. 이때 하인 말뚝이가 이들을 조롱하면서 양반의 무능과 허세를 드러낸다.

제6과장 노승춤은 제1경 팔목중춤, 제2경 노승춤, 제3경 취발이춤으로 나뉘어 진행된다. 여덟 명의 목중이 나와 못동춤을 추다가 노승과 소무를 데려다 놓는다. 노승이 소무를 얼리 파계 한 후 함께 놀고 있으면 취발이 등장하여 노승을 내쫓고 소무를 차지한 후 아기를 낳는다. 제7과장 영감·할미춤은 전쟁으로 헤어졌던 영감이 용산삼개집을 데리고 나타나 할미와 만난다. 영감과 할미 그리고 첩 용산삼개집의 삼각관계에서 할미가 죽는다. 남강노인이 등장하여 할미를 위해 진오기굿을 펼친다.

강령탈춤은 삼현육각 편성으로 염불도드리, 타령, 잣은굿거리 등의 장단을 연주하는데 특이한 것은 쌍피리 연주이다. 춤사위로는 감사위, 거드령사위, 겨누기, 겹사위, 고개잡이, 곱사위, 까치걸음, 돌릴사위, 맞사위, 뿌림사위, 앉아뛰기, 양발뛰기, 양사위, 어르는사위, 엇사위, 옆메기, 옆발짚기, 여단이, 연풍대, 외발뛰기, 우방진(右方進), 인사사위, 좌방진(左方進), 좌우치기, 짓는사위, 채는사위, 코차기, 펴는사위, 푸는사위, 학걸음, 허튼사위, 후방진(後方進) 등이 있다. 이와 같은 강령탈춤의 춤사위를 표출하는 독특한 춤 형식으로는 장삼을 머리 위로 장엄하게 휘두르는 장삼춤과 양사방으로 활달하게 뿌리는 한삼춤이 있다.

황해도 구월산 아래에 있는 은율읍은 쌀과 면화 등이 많이 생산되어 수시로 물산 객주들이 드나들던 경제 활동지였다. 그래서 탈춤이 성행하는 데 좋은 환경을 갖고 있었다. 이곳은 19세기 초반쯤부터 농민들과 한량들이 주체가 되는 '놀탈'이 센 곳으로 유명했는데, 놀탈은 모내기가 시작되기 직전인 5월 단오에 경작과 풍년을 기원하기 위해 놀아졌다. 낮에는 씨름과 그네뛰기가 벌어지고 놀탈은 밤에 모닥불을 피우고 밤새

행해졌다. 은율탈춤에 드는 비용은 마을 유지들이 찬조하고 주민들의 걸립 동참으로 충당하였다. 은율탈춤은 탈고사를 시작으로 길놀이로 이어진다. 본 탈판은 초저녁부터 늦은 밤까지 이어진다. 끝마무리는 뒤풀이로 한다. 광복 후, 인천에서 장용수, 장봉헌 등에 의해 복원되어 1978년 국가무형문화재 제61호로 지정되었다.

은율탈춤은 총 여섯 개 과장으로 짜여 있다. 제1과장 사자춤은 축귀의식무이다. 제2과장 상좌춤은 독무로 추는데 흰 장삼에 고깔을 쓰고 벽사 의식적 사방무를 춘다. 제3과장 목중춤은 여덟 명의 먹중이 차례로 등장하여 자기를 소개한 후 흥겨운 한삼춤을 추어 불교 세속화를 보여 준다. 제4과장 양반춤은 하인이 양반 얼굴을 채찍으로 후려치고 엉덩이를 들이 대어 방귀를 끼며 비하한다. 제5과장 노승춤은 중과 소무 그리고 최팔이의 삼각관계에서 중과 소무가 결합하자 최팔이가 등장하여 소무를 쟁취한다. 제6과장 영감·할미광대춤은 헤어졌던 할미와 영감이 재회하고 영감 첩인 똥판지가 등장하여 처첩 간 갈등이 일어난다. 할미가 죽자 무당이 진혼굿을 한다.

은율탈춤은 삼현육각 반주에 타령장단, 염불장단, 잣은뚝부리장단, 돌장단이 연주된다. 주요 춤사위는 떡메사위, 올림사위, 제끼는사위, 도는사위, 엮는사위, 몸찍는사위, 굽사위, 찌는사위, 걷는사위, 젖는사위, 뛰는사위, 팔돌릴사위, 나비건기, 까치걸음 등이다.

해서탈춤 중 전승 자료가 뚜렷이 남아 있는데도 복원되지 못한 것이 해주(海州)탈춤이다. 지리적으로 가까운 강령탈춤과 상호 긴밀하게 영향을 주고받으면서 전승 발전되었던 해주탈춤은 황해도 남부 해주만 연안의 정치·경제·문화 중심지에서 전승되었던 도시 탈춤이었다. 해주탈춤 대사본 중에는 민속학자 최상수가 1940~1943년까지 4년 동안 매년 8월 해주 현지에서 김경찬(당시 49세)과 오희주(당시 52세) 두 연희자의 구술을 토대로 채록한 것이 있다. 그리고 1954년 황해도 현지에서 김일출이 조사한 자료가 전한다. 대사의 전반적 내용은 최상수가 쓴 『해서가면극연구』(1967년)에 실려 있는 것이 구체적이다. 당시 해주탈춤 명인으로 이름난 탈꾼으로는 해주예악연구소를 창설하고 그곳에서 무용 사범을 지낸 장량선(張良善)을 비롯한 오순

옥(말뚝이 역), 이시연(취발이 역), 강오순(노장 역), 이치우(대양반 역) 등이 있었다. 장량선에게서 해주탈춤을 배워 6·25전쟁을 전후해 월남한 연희자로는 양소운(봉산탈춤 예능보유자)과 박동신(강령탈춤 예능보유자, 피리악사)이 있으며, 이들에 의해 구체적인 내용이 확인되었다.

해주탈춤 짜임새는 제1과장 말뚝이과장, 제2과장 먹중과장, 제3과장 양반과장, 제4과장 상좌춤과장, 제5과장 노장춤과장(제1경 먹중놀이, 제2경 소무놀이, 제3경 원승이놀이, 제4경 취발이놀이), 제6과장 미알할미·영감과장 등으로 짜여 있다. 해주탈춤에 쓰이는 장단은 영산(염불), 도드리, 타령, 굿거리 등이고 삼현육각 편성의 음악이 연주된다. 해주탈춤 형식은 강령탈춤과 마찬가지로 활달한 한삼의 사위춤과 장엄한 장삼춤이다. 춤사위로는 채는사위, 거드령사위, 겹사위, 인사사위, 맞사위, 겨누기, 양발돋움, 외발돋움, 한삼사위, 코차기, 양사위, 엮매기, 여단이, 엮사위, 학사위 연풍대, 까치걸음 등이 있다.

특징 및 의의 해서탈춤의 주제는 첫째, 모든 나쁜 액을 쫓아내는 벽사의식, 둘째 과계승에 대한 조롱, 셋째 양반들에 대한 모독과 풍자, 넷째 처첩 사이의 삼각관계로 인한 슬픔과 서민생활의 애환 등이다. 특이한 것은 북쪽 지방색을 나타내는 활달한 한삼춤과 장엄한 장삼춤이다. 한삼춤은 소매 끝에 달린 하얀 한삼을 활기차게 뿌리면서 활달한 돋음질을 곁들여 추는 형식이고, 장삼춤은 역시 활달한 돋음질과 함께 묵직한 칩베의 장삼을 머리 위로 감고 뿌리면서 장엄하게 추는 장삼놀림의 춤이다.

장삼춤 형식은 봉산이나 은율에는 보이지 않지만 강령이나 해주에서는 보편화되어 있는 것이어서 해서탈춤에도 지역 갈래에 따라 다양한 토속적 춤 형식이 존재함을 알 수 있다. 한편, 해서탈춤에서는 한삼춤의 독창적이고 구체적인 내용을 목중춤과 말뚝이춤 등을 통해 보여 주고 있기도 하다. 이를 테면 봉산탈춤이나 은율탈춤에서는 한 명의 말뚝이만 등장하는 것과는 달리 강령이나 해주에서는 두 명의 쌍말뚝이가 등장하여 곤장을 휘두르며 다양한 춤사위로 펼치면서 대무한다.

해서탈춤의 춤 형식에 영향을 미치는 것은 장단, 복색 그리고 채찍, 곤장, 부채, 지팡이, 방울지팡이, 육환장, 염주, 손수건, 나뭇가지, 취발이새끼, 서낭기, 세왕필, 신칼 등의 춤 도구이다. 장단은 춤의 강약과 대소삼 그리고 형태를 형성하는데 중요한 역할을 하게 된다. 복색의 한 부분인 한삼과 장삼은 더그레나 장삼 소매 끝 부분에 부착되어 있어서 손놀림을 하게 되면 다양한 춤사위를 구사하게 만든다. 한삼뿌림과 장삼놀림은 율동감과 생동감을 갖게 하고 춤의 표현력을 한층 고조시키는 데 큰 역할을 한다. 한삼의 경우에는 가벼운 천으로 기다랗게 제작되어 쉽게 나풀거릴 수 있도록 되어 있어서 더욱 재빠른 춤사위를 구사하기 쉽게 활용된다. 하지만 장삼의 경우에는 두꺼운 칩베로 길고 넓게 만들어져 무겁고 더욱 느린 춤사위를 구사하게 만든다.

춤 도구 또한 장단이나 복색 못지않게 춤에 미치는 영향이 크다. 주로 소품으로 취급되는 부채, 대지팡이, 곤장 등의 활용은 율동감과 생동감뿐만 아니라 춤이 갖는 의미 전달에도 큰 도움을 끼친다. 춤사위와 춤사위를 자연스럽게 연결할 뿐만 아니라 고저를 조절하는 데도 한몫한다. 특히 이야기 중심의 극적인 춤의 이해력을 넓히고 의미 전달을 돕는다.

해서탈춤에서 춤이 갖는 의미와 기능은 삶의 의식성을 비롯한 신앙성, 불교성, 놀이성, 예술성, 연희의 공간성과 시간성 및 교육성, 생산성 등으로 나타나고 있다. 삶의 민중의식과 관련된 것으로서는 억눌린 자의 활기찬 기상을 춤으로 보여 줌으로써 지배층을 모독하고 동시에 민중의 억울함을 폭로하여 개혁을 시도하려는 의도를 갖는다. 이러한 것은 양반의 가냘팜과 어리석음을 표출하는 반면, 민중 대변자로서 말뚝이와 취발이는 활기찬 진보적 성격을 나타낸다. 억눌린 자의 한을 풀어낼 뿐만 아니라 해방의 의지를 통해 솟구치는 환희의 심정을 미적인 감각으로 살려 냄으로써 지배층과 피지배층의 대립적 선상을 민중 해방춤으로 표현하기도 한다. 또한 탈춤을 통해 지배층과 피지배층과의 화합 및 화해를 도모하고 미래 삶에 대한 긍정적 효과를 기대할 뿐만 아니라 지역민의 대동단결과 발전을 도모한다. 영감과 활력의 재회는 헤어짐과 만남을 통해 삶의 슬픔과 환희라는 양면적 구조를 반영하고 있기도 하다. 싸움에서는 승자와 패자가 나뉘짐으로써 갈등은

해소되지만 원과 한을 낳게 하는 인간사의 본질을 드러내기도 한다. 결국 꼬여짐의 원풀이 내지는 한풀이를 통해 산 자의 미래를 위한 한국인의 본질적 무속신앙 행위의 굿춤이 표현된다.

해서탈춤의 춤 형식이 신앙성과 관련되어 있다는 것은 나쁜 액을 쫓고 동시에 해로운 기운을 제거하며 잡귀와 잡신을 몰아냄으로써 탈판을 정화하는 벽사의식의 춤이 크게 부각되는 데서 알 수 있다. 불교와 관련하여서는 노승이나 목중 등 불교 승려들이 의례 관련 춤을 통해 불교와 연관된 의미와 기능을 갖도록 하고 있다. 수도승의 고행과 수도 형태를 담은 불교적 또는 불교 지향적 춤은 불교의 단면을 보여 주는 대목이다. 이는 불교의 민중화 또는 교육화 내용을 춤으로 표현하고자 하였다. 이와는 달리, 경륜을 갖고 있는 승려가 어여쁜 소무에 동하여 불법을 파계함으로써 불교의 부도덕한 면을 나타내고 있다. 또한 민간과 승려의 동시 출연으로 인한 민중놀이의 불교화 또는 불교의식의 민중화를 직간접적으로 표출한다. 이는 탈춤이 불교의식과 민중놀이가 서로 섞여 있음을 보여 주는 것이라 할 것이다.

놀이성은 관객을 동원하기 위한 길놀이의 춤이라든가 뒤풀이의 못동춤이나 허튼춤 또는 신평이춤 등에서 그 진정성을 잘 보여 준다. 이러한 흥판과 난장판은 결국 연희자와 관객들이 함께 어울리는 놀이적 행위의 한 면을 보여 주는 것이라 할 것이다. 길놀이춤을 통해 관객들의 참여를 유도하여 흥을 고조시킴으로써 놀이적 연희로 이끌어 가는 것도 같은 목적이다. 또한 탈놀이 진행 과정에서 추임새뿐 아니라 자유로운 자기만의 흥춤을 추어 축제적 놀이 성격을 갖게 하는 것도 같은 의미이다.

오늘날 해서탈춤 전승은 정형화된 춤사위로 연희를 이끌어 간다. 하지만 탈춤은 원래 즉흥적 춤으로 이루어졌었다. 즉흥성이 있다는 것은 춤사위의 자유로움을 의미하는 것이며 이는 춤의 변화를 요하는 중요한 발판이 된다. 그런데, 조선시대에 유교적인 윤리 도덕의 영향으로 지배층 양반들이 피지배층 사이에서 연희되었던 탈춤이나 판소리 등 민중예술을 무시하고 폄하하였던 까닭에 사회적으로 공인된 무대가 발달하지 못했다. 그러므로 탈춤은 공간이 터진 마당이나 야외에서

놀이였고 이로써 오히려 연희자와 관객이 즉흥성을 갖게 되고 또한 참여자들이 일체감을 가질 수 있는 연희로 발달하게 된 것이다. 그러므로 탈춤은 자연스럽게 관객이 연희에 끼어들어 대사뿐만 아니라 춤에서도 한 몫하게 된 것이다.

해서탈춤은 다분히 예술성을 담고 있다. 다양한 춤 형식과 복잡하고 섬세한 춤사위는 예술적 기교와 기술을 바탕으로 한다. 비록 탈춤이 마을의 청장년들로 구성된 비전문적인 춤꾼들에 의해 민중놀이로서 이루어졌다고 하지만 짜인 춤 형식과 춤사위 기법으로 보아 예술적 끼를 갖지 않은 춤꾼이 소화하기란 쉽지 않다. 이에 탈춤에 관여하였던 춤꾼들은 분명 예능적 끼를 가진 자들로 구성되었을 것이다. 그리고 그들은 수많은 관람객이 참여하는 공연장에서 흥행을 하기 위해서는 기법을 연마하고 예술적 미를 다듬었을 것이다.

해서탈춤에서의 교육성은 나쁜 짓을 한 사람을 위협하여 교화시키려는 사자춤이나, 사자를 인간사회에 순화시키는 내용의 춤으로 표출되고 있는 윤리적 측면에서 찾을 수 있다. 그뿐만 아니라 취발이 새끼를 춤으로 교육하고 성장시킴으로써 가면극에서 춤이 갖는 교육성의 한 면을 엿볼 수가 있다. 한편, 탈춤에서 생산성은 대단히 중요하다. 영감이 첩과 결합하는 교합의 춤은 생산적 능력을 나타낸다. 소무가 취발이와의 교태스러운 관계에서 새끼를 출산하는 대목 또한 삶과 인간의 생산성을 표출하고 있는 것이다. 이러한 현상은 미알할 면이나 노승의 비생산적인 춤을 통해 이루어지는 결과로서, 될 수 있는 것과 될 수 없는 것의 이중성을 춤으로 표현하고 있음을 알 수 있다.

해서탈춤에서 춤은 대사와 대사를 연결하는 기능을 한다. 예컨대, 양반·말뚝이과정에서 양반과 말뚝이 사이의 대립적 대사를 주고받는 장면에서 극 진행이 다음으로 이어지지 않을 것 같아 보이지만 양반춤과 말뚝이춤의 대무를 통해 자연스럽게 대사를 연결하고 극의 진행을 도모하고 있음을 알 수 있다. 춤은 또한 움직임 통해 대사로 표현하지 못한 지배층에 대한 억울함을 발산, 사회적 모순의 폭로 등을 표출한다. 대사 이면에 담겨진 응어리를 춤으로 자유로이 표현하고 있는 것이다. 애환과 한이 내재된 민중들의 심정을 묘사하기 위해 춤을 추는 탈꾼들은 현실 사회의 일원이지만 탈판

을 통해 신분과 지위를 초월한 민중의 대변자로 탈바꿈된다. 어두운 저녁 탈판 중앙에 피어진 장작불을 뛰어넘는 춤을 추었다는 것은 곧 응어리진 한을 풀어내려는 극히 도약적인 의도임을 알 수 있다.

해서탈춤에서 춤 역할은 또한 사회적 구조 및 인간 심리적 모순과 갈등을 풍자와 해학으로 표현하고 있다. 이는 춤 자체가 익살스럽고 상징적이며 표현방식이 강렬한 데서 알 수 있다. 손놀림이나 발디딤이 강한 데서는 이러한 본질을 포착할 수 있는 것이다. 이러한 것을 소화해 낼 수 있다는 것은 탈춤이 상정된 특정 인물의 탈을 쓰고 추는 가면의 춤이며 여러 가지 동작을 통해 다양한 표현을 할 수 있는 이점이 있기 때문이다. 탈춤에서 춤 역할은 무엇보다도 추악한 사회의 모순을 폭로하고 억울한 민중의 감정을 발산하는 데 집약되어 있다고 해도 과언이 아니다. 이러한 면모는 춤이 전투적이고 과격한 춤사위들로 이루어지고 있는 데서 확인된다. 그리하여 탈춤이 민중적이면서 동시에 현실을 초월한 개혁 의지를 강하게 나타내는 연희임을 짐작케 한다.

이러한 사례를 강령탈춤 코차기를 통해 알 수 있다. 이는 땅에서 하늘로 솟았다가 다시 땅으로 돌아오는 의미를 갖는 것으로서 초월의 세계로 갔다가 다시 현실로 되돌아옴을 보여 주는 대목이다. 이러한 것은 탈춤이 현실적인 것과 탈속적인 것을 동시에 감싸고 있음을 시사하고 있는 것이다.

참고문헌 강령탈춤 자료집(양종승외, 민속원, 2004), 공연문화연구(양종승, 한국공연문화학회, 2002), 은울탈춤의 춤사위 분석 및 미의식 연구(나지경, 이화여자대학교 석사학위논문, 2003), 탈놀이의 기원과 구조(박진태, 새문사, 1990), 한국가면극(이두현, 문화공보부 문화재관리국, 1969), 한국가면극(전경욱, 열화당, 1998), 한국 가면극의 유형과 전승원리 연구(정형호, 중앙대학교 박사학위논문, 2005), 해주탈춤(양종승, 민속소식지, 국립민속박물관, 2005), 황해도탈놀이(서연호, 열화당, 1988).

필자 양종승(梁鍾承)



정의 물을 길어 나르던 항아리의 일종인 '허벅'을 이용해 추던 제주 지역의 민속무용.



허벅춤 | 국립민속박물관

내용 상수도 시설이 없던 시절엔 팔도 어디서나 우물이나 샘에서 물을 길어다 식수와 생활용수로 썼다. 제주도도 마찬가지여서 식수원인 우물이나 샘에서 많은 양의 물을 흘러내리지 않는 용기에 담아 둘러매고 운반해야 했다. 이때 제주도에서 사용한 도구를 허벅이라 부른다. 허벅은 부리는 좁고 배는 불룩하게 만든 용기 제품으로, 등에 지고 다녀도 쉽게 물이 흘러넘치지 않았다. 허벅을 바구니로 된 ‘물구덕’에 넣어 ‘물배’라 부르는 끈으로 등에 저서 식수를 날랐다. 성인 여성이 물을 길어 나르는 허벅을 ‘물허벅’, 어린 여성이 쓰던 허벅은 ‘대바지’라고 불렀다.

허벅을 지고 물을 길러 오가는 과정에서 제주 여인들은 허벅을 치며 흥을 돋우기도 했다. 다양한 소리를 내는 악기로 허벅을 사용한 것이다. 이를 ‘허벅장단’이라고 하는데, 생활의 고단함을 이야기하는 사실이나 춤과 어우러져 제주 고유의 민속을 형성했다. 허벅춤은 이러한 허벅을 중심으로 한 일상에서의 민속을 바탕으로 만든 춤이다. 1960년대에 제주도 무용가인 송근우(宋根宇, 1930~1980)가 구성한 것으로 ‘물허벅춤’이라고도 부른다. 물을 길어 나르는 처녀들이 일을 하다가 쉬면서 물허벅으로 장단을 치고 춤을 추며 힘든 노동을 이겨 내는 생활 속의 민속을 재현한 것이 허벅춤이다.

허벅춤에서는 허벅이 중요하게 활용된다. 악기가 되어 소리를 내기도 하고, 춤을 추는 소재가 되기도 한다. 허벅춤을 출 때 보통 흰 저고리에 검은 치마를 의상

으로 입으며, 머리는 길게 땅아서 소녀의 모습을 표현한다. 해녀들이 허벅춤을 추기도 하는데, 이때의 의상은 해녀의 옛 잠수복인 하얀 물 적삼과 물 소중이이다. 허벅춤의 내용은 주로 여성들이 물을 끄는 모습이 중심이 된다. 우물을 오가던 제주 여인들이 허벅을 치며 흥을 돋우고, 등에 허벅을 메고 춤을 추며, 물을 길고 허벅에 물을 담아 집에 가는 모습 등이 춤을 통해 표현되는 것이다. 허벅춤의 장단은 굿거리와 비슷하고 춤사위는 두 팔을 들어서 같이 모았다가 뿌리는 사위가 중심이 된다. 제주특별자치도 서귀포시 향토문화유산 제주민속무 제4호 좀너춤·물허벅춤에서 구분한 허벅춤의 춤사위는, ‘물허벅 지고 올레길 나가는 춤사위’, ‘생수궤물 걷기’, ‘장단 치며 놀기’, ‘해질 무렵 집으로 향하여 큰 향아리에 물 붓기 춤사위’ 등이다.

특징 및 의의 춤에서 허벅이 중요한 매개이자 도구로 사용되는 경우는 우리나라에서 허벅춤이 유일하다. 화산섬이기 때문에 식수가 부족한 제주의 자연 환경 속에서 만들어진 문화가 허벅을 이용한 물 걷기였다. 이러한 제주도 사람들의 일상이 표현되는 허벅춤은 그래서 독특하다. 제주도의 독특한 자연 환경과 그 속에서 만들어진 특별한 문화 전통이 허벅춤을 통해 표현된다. 허벅춤 속에 제주 여성의 강인하고 부지런한 생활, 제주의 전통 문화가 담겨 있다고 하는 이유가 여기에 있다.

그런데 허벅춤은 전통 시대에서부터 이어져 온 것

이 아니라 근대에 만들어진 춤이다. 1960년대에 제주 지역의 무용가 송근우에 의해 창작된 춤인 것이다. 허벅을 중심으로 한 제주도 사람들의 일상생활이나 민속을 하나의 춤으로 구성한 것이 허벅춤이다. 이렇게 근대에 새롭게 창작된 춤은 제주도의 문화 전통과 제주도 사람들의 정체성을 잘 드러낸다고 평가받아 왔고, '해녀춤'과 더불어 제주도의 대표적인 민속춤으로 인식되고 있다. 동시에 끊임없이 여러 공연에서 다양한 방식으로 활용 또는 재창조되고 있기도 하다.

참고문헌 감산리의 민구(고광민, 제주대학교박물관, 1999), 제주춤 무보집-해녀춤·물허벅춤(양성욱, 제주도문화진흥원, 2005), 제주 향토춤의 예술적 의미와 문화콘텐츠 활용가치 연구(박민화, 단국대학교 석사학위논문, 2016), 제주 해녀춤에 관한 연구(고춘식, 중앙대학교 석사학위논문, 2008).

필자 허용호(許龍鎬)

허튼춤

정의 형식에 얽매이지 않고 자유롭게 추는 흐트러진 춤.

내용 허튼춤은 굿판을 위시하여 농악판이나 탈판 그리고 소리판, 잔치판, 노동의 현장에서 여흥으로 추던 즉흥적인 개인춤이다. 일반 대중들의 허튼춤은 일 년 농사 절기와 연관된 풍물판이나 놀이판에서 추었고, 집안이나 마을의 잔치에서도 추었다. 전문적인 멋이나 기교보다는 놀이판이나 춤판에서 형식 없이 거리낌 없이 홀로 혹은 집단으로 추었다.

지역에 따라 보릿대춤, 막대기춤, 절굿대춤, 황새춤, 덧배기춤, 어깨춤, 몽둥이춤, 거드름춤, 번개춤, 소쿠리춤, 활개춤, 깨끔춤, 엉덩이춤, 두레춤, 몽두리춤, 범부춤, 손춤 등 다양한 춤사위가 있다.

허튼춤은 위아래로 오금을 굽혔다 폈다 하거나, 팔을 위아래, 좌우로 흔드는 등 동작이 간단하지만 공통적으로는 신명나게 '어깨춤'을 추면서 팔을 좌우로 흔드는 '좌우치기'라는 춤사위가 가장 보편적이다.

음악은 삼현육각을 갖추기도 하고 장구와 구음만으로 출 수도 있으며, 기본 장단은 굿거리와 자진모리

이다. 즉흥적인 춤이지만 현재 추어지는 허튼춤은 기본적인 짜임새가 있으면서 그때그때 즉흥적으로 추어지고 있다.

우리나라 많은 춤들이 어떠한 의식을 통하여 그 동작이 생성되었으나 허튼춤은 개인의 생활과 개성을 반영하면서 형성된 춤이므로 소박하지만 가장 인간적인 춤이라 할 수 있다. 말하자면 허튼춤은 자기 생명의 실상을 완성하여 그것을 생활 속에서 자유자재로 미화시키는 춤이므로 개인적 의지가 강하게 투사되는 발산적이고 창의적인 자유춤인 것이다.

이러한 여흥의 춤은 오락적 의미를 가지고 있지만 그것은 단순히 오락적인 것만은 아니고 내면적으로는 한을 풀거나 살을 풀기 위해서 추기도 하는 것이다. 따라서 허튼춤은 흥을 일으켜 춤에 몰입하게 하는 신명춤이라 할 수 있다.

또한 허튼춤의 춤판에는 으레 '추임새'가 따른다. '얼씨구', '좋다', '좋지', '얼썬' 등 이러한 응원의 소리에 춤꾼들은 한결 흥을 돋운다. 때에 따라서는 슬프게 추는 사람, 희극적으로 추는 사람, 술 취해 추는 사람, 유연하게 추는 사람, 눈으로만 추는 사람이 있다. 노인들은 노인대로 작대기를 들고 추고, 노부老夫들은 한풀이로 춤을 추는데 이들의 춤에는 소박한 정이 흐른다.

부산·동래 지역의 '덧배기춤'은 풍물 덧배기장단에 맞추어 일정한 형식에 매이지 아니하고 자유로이 추는 흐트러진 즉흥춤이다. 여기에는 자유로운 흥춤과 각종 재주를 부리는 장끼춤(잡기춤)도 있다. 병신춤, 두꺼비춤, 요동춤, 번쾌춤, 도굿대춤, 보릿대춤 등이 장끼춤에 속한다. 요동춤은 와무(臥舞)와 복무(伏舞)의 형태로 누운 채 배와 엉덩이를 치켜 올린 상태에서 많이 흔들며, 노골적으로 성행위를 표현하는 춤이다. 번쾌춤은 요란스럽게 번개처럼 이리저리 뛰어 돌아다니면서 양팔을 주로 어깨 위에서 많이 움직여 마치 칼을 휘두르는 듯한 느낌이 들기도 한다. 도굿대춤은 절구통에 곡식을 찼은 형태를 모방하는 활발한 춤이다. 수직 지향적인 활동성이 강하게 분출하는 춤이다. 서울·경기 지방에서는 허튼춤을 '깨끼춤'이라 하여 산대놀이 탈춤사위 같은 춤사위를 탈을 쓰지 않고 일반적인 춤판에서 추기도 한다. 전라도 지방에서는 '보릿대춤'이라 하여 보릿대처럼 꼳꼳한 자세로 팔다리를

직선으로 놀리면서 상하좌우로 우쭐거리는 춤이다.

특징 및 의의 허튼춤은 ‘홀춤(개인춤)’이기는 하나, ‘맞춤(대부)’, ‘무리춤(집단춤)’도 자연스럽게 인적 형식을 취하고 있으며, 조화와 규율보다 각자가 흥과 멋에 겨워 추는 즉흥적인 춤으로 자유성, 즉흥성, 표현성, 해방성의 성격을 내포하고 있다.

전통시대에 허튼춤은 전문춤꾼도 추었고, 일반 대중들도 추었다. 전문춤꾼인 기생이나 재인들이 의례적이고 공적인 연희의 자리가 아닌 사적이고 자유분방한 놀음에서 허튼춤을 추었다. 그러나 엄밀하게 말하면 전문예인들의 춤과 민간인들의 춤은 많은 차이가 있기 때문에 현대에는 전통춤의 범주와 분류에서 기생과 재인과 같은 전문춤꾼들의 춤을 허튼춤이라 하지 않는다. 즉, 전문예인들과 민간인들은 아주 다른 춤 양상과 춤 개념으로 춤을 추기 때문이다.

전문예인들의 춤과 민간인들의 춤의 차이를 정리해 보면 다음과 같다. 첫째, 노는 춤판이 서로 다르다. 예인들이 추는 사랑방 춤은 섬세하고 걸음춤보다는 손춤중심으로 춘다. 하지만 민간들이 추는 마당춤에서는 활발하게 발로 뛰어다니는 걸음춤이 주가 되며 손춤은 부수적인 ‘막춤’이다.

둘째, 신분과 직업이 달라 춤의 질도 다르다. 예인들은 춤 전문가로 아름답게 예능춤으로 추지만, 민간인들은 비전문춤꾼인 농어민들이라 막춤으로 춘다.

셋째, 춤의 목적과 기법이 다르다. 직업적인 춤꾼들의 춤은 어떠한 목적에 의해 틀에 박힌 동작을 고도의 재주를 부려 타인에게 보여 주는 관람춤이며 고난도의 어려운 기법춤이지만, 민간인들의 춤은 남녀노소 누구나 출 수 있는 쉬운 ‘허드레춤’이며 보여 주는 춤이라기보다 스스로 즐거워 추는 ‘흥춤’이다.

넷째, 춤의 용어나 명칭도 서로 다르게 표현한다. 전문예인들의 춤을 ‘입춤’, ‘산조춤’이라고 하며, 일반인들이 말하는 ‘막춤’, ‘허튼춤’, ‘즉흥춤’, ‘흥춤’이라면 격이 떨어진다고 여긴다. ‘산조춤’의 뜻은 허튼춤이라는 뜻이 있다. 산조음악이 고도의 연주기량을 자유롭게 구사하지만 실재는 최고의 기량을 발휘하는 연주이듯이, 춤 역시 ‘입춤’, ‘산조춤’은 자유롭게 추는 것 같지만 실제로는 최고의 춤기량을 선보이는 예능춤이다.

따라서 허튼춤은 일정한 틀과 순서가 없이 추는 ‘막춤’, ‘허드레춤’이고, 마음먹은 대로 표현하는 ‘자유춤’, ‘즉흥춤’이며, ‘평민춤(민중춤)’이자 생존을 위한 ‘생활춤’인 동시에 시들어 가는 생명에 새로운 활력을 넣어 주는 ‘신명춤’의 기능을 가진 춤이라 할 수 있다.

참고문헌 부산·경남 향토무용총론(김은경, 한국평론, 1991), 창포리 해녀집단의 허튼춤 연행양상과 의미(전성희, 안동대학교 석사학위논문, 2005), 춤의 본질(Roderyk Lange, 최동현 역, 신아, 1998), 한국무용민속학개론(이병욱, 도서출판 노리, 2000), 한국의 민속춤(정병호, 삼성출판사, 1991).

필자 이병욱(李炳玉)