

무용총 벽화에 나타난 고구려 춤의 의미 읽기

이 정 민

이화여자대학교 무용과 석사과정 졸업, 한국학중앙연구원 한국학정보센터 연구원

I. 서론	IV. 의미 해석에 따른 고구려 춤 논의
II. 고구려 춤의 발생과 전개과정	IV. 결 론
III. 무용총 벽화에 나타난 춤 도상 분석	참고문헌
	Abstract

1. 서론

춤추는 민족의 나라, 고구려. 고구려인에게 춤은 어떤 존재였는가. 고구려(B.C 37-A.D 668)는 고대 국가 중 가장 문화와 예술이 발달한 나라였으며 무엇보다 춤과 음악이 발전하여 인접 국가인 중국의 고서에는 고구려인들이 춤과 노래를 즐기는 민족이었고 중국 내에서 고구려 춤이 기꺼이 추어졌다는 기록이 빈번하게 등장한다. 또한 고구려인의 전우주적 세계관을 담고 있는 소중한 문화유산이자 학문적 보고(寶庫)인 고구려 고분벽화에는 생활 속에서 즐겨 추었던 다양한 춤판의 장면이 생생하게 표현되어 있어 당시 춤의 형상과 의미를 연구하는 데에 중요한 단서를 제공하고 있다. 현재까지 106기 이상이 발견된 고분 중 춤 장면을 그려낸 벽화를 담고 있는 것은 안악3호분, 통구12호분, 마선구1호분, 장천1호분, 고산동10호분, 수산리 고분, 팔청리고분, 오희분4호묘 등이며, 춤 무덤으로 통하는 무용총 벽화에는 가장 일반적인 고구려 춤의 유형으로 꼽히는 소매 춤이 묘사되어 있다.

고분벽화를 통한 고구려 춤의 연구는 종래의 춤 연구의 주된 방식이었던 문헌 연구의 단편성을 극복하고 춤의 구체적 형상과 특질을 도출할 수 있다는 데서 그 연구

의 필요성과 가치를 찾을 수 있다. 그러나 고분벽화의 재제 특성상 시간이 흐름에 따라 표면이 부식되어 점차 연구 대상으로서의 분석이 어려워지고 있다. 고분벽화에 나타난 춤은 우리 민족의 몸짓이 최초로 형상화된 매우 실증적인 자료이며, 고분벽화에 나타난 고구려 춤에 관한 연구는 곧 ‘춤의 몸짓을 통해 우리 민족의 본질을 찾아 들어가고 뿌리를 캐는 근원적 작업’¹⁾이기에 이렇게 사라질 위기에 처한 고분벽화를 통한 고구려 춤 연구는 무엇보다 시급하다고 할 수 있다.

따라서 본 논문에서는 다수의 고분벽화 중 무용총 벽화에 나타난 고구려 춤의 도상을 분석함으로써 그 춤에 담긴 의미를 해석해내고자 한다. 무용총에 그려진 소매 춤은 고구려 춤을 연구하는데 있어 매년 등장해왔던 대표적 자료였으나, 그에 대한 논의는 춤 장면을 그대로 묘사하거나 기존의 분석 사례를 인용하는데 그치고 있다. 이에 본 연구자는 고분벽화에 나타난 춤의 형상을 보다 심도 있게 조명할 필요가 있다고 판단하였고, 도상의 해석학적 연구를 통해 무용총 벽화에 나타난 춤 장면 너머에 담겨진 의미를 해석해보고자 하였다. 고구려 춤의 시각 자료인 벽화를 춤의 입장에서 연구한다는 것은, 미술사학자나 역사학자들이 벽화에 나타난 주제 유형의 하나로만 인식하는 춤 행위를 벽화를 매개로 ‘춤’을 읽고자하는 무용학의 관점에서 끌어안는 것이기에 큰 의미를 지니며 무용을 전공하는 연구자가 반드시 해야 할 작업 중 하나라고 사료된다.

본 연구는 고서와 기존연구의 문헌자료, 무용총 벽화와 영상물의 시각 자료를 중심으로 이루어졌다. 연구절차로는 첫째, 고구려 춤의 발생과 전개 과정을 문헌을 중심으로 고찰하였다. 둘째, 무용총의 공간적 구조와 특징을 살펴보고 벽화에 등장하는 춤 장면을 각 도상별로 분석하였다. 분석 요소는 춤의 상체동작, 하체동작, 시선, 몸의 진행방향, 대형, 의복, 성별, 역할, 도상간의 구도 배열의 9가지이다. 마지막으로 분석의 내용을 토대로 춤의 주제와 의도를 파악하고 춤에 내재된 의미를 도출하였다.

고분벽화란 장의예술의 성격을 지닌 것으로 그 주제에 있어서 생전의 삶과 사후의 삶을 동시에 다룬다. 본 연구의 시각 자료인 고구려 고분벽화를 고구려 특유의 장례 문화와 의식을 담고 있는 기록으로 볼 경우, 그 벽화에 나타난 춤 또한 어떤 다른 것의 징후로 바라보게 되고 춤에 나타난 특성들은 ‘그 어떤 다른 것’의 좀 더 구

1) 이애주(1999). 고구려 춤의 상징체계, 서울대학교 대학원 박사학위 청구논문, p. 8.

체적인 증거물로 해석하게 된다. 다시 말해, 벽화에 등장한 춤의 형상은 그러한 작품이 제작된 당시의 고구려 사회·문화와 고구려인의 의식이 담겨 있는 도상이기 때문에, 벽화에 등장한 춤 문화의 모습이 현실 세계의 것을 그대로 표현한 것인지, 사후의 삶에서 바라는 것을 이상화시킨 것인지를 정확하게 분석해야 할 것이다. 또한 벽화에 나타난 춤은 장의예술의 특성상 주술성과 심미성을 동시에 지니고 있어 춤이 장례의식 자체이거나 혹은 삶에서 즐거이 취했거나 사후의 삶에서 취하고 싶은 아름다움 그 자체일 수도 있다. 즉, 춤이 예술의 관점에서, 혹은 주술의 관점에서 철저하게 상징화되어 벽화에 그려진 것이라는 인식이 요구된다. 이러한 자료의 성격을 고려하고 연구를 진행할 때, 춤에 담긴 당대인의 인식과 표현, 혹은 춤으로 승화된 고구려인의 현실과 이상의 정신을 논할 수 있다고 사료된다.

본 연구는 고분벽화에 나타난 고구려 춤의 의미를 해석함에 있어 무용총 벽화만을 분석 대상으로 선별하였기에 춤의 장면을 그려낸 모든 고분벽화를 포괄하지 않으며, 논의의 결과가 고구려 춤의 보편적 의미로 적용되지 않는다. 이러한 연구는 단순히 시각적으로 드러난 표면상의 기술 자료로만 활용되었던 고분벽화의 춤 형상을 고구려인의 혼과 정신을 내포한 의미체로 바라보는 새로운 논의를 구축하고자 함에 가치 있는 작업이라 할 수 있을 것이다.

II. 고구려 춤의 발생과 전개과정

문헌에 따르면, 고구려인은 춤을 즐겼을 뿐만 아니라, 그들의 특성이 용맹하고 대범하여 문화예술 또한 그러한 성격을 지녔다고 한다. 시대를 아울러 다채롭게 발전했던 고구려의 악가무(樂歌舞)는 『삼국지』 「동이전」과 같이 대부분 중국 고서를 통해 전해지는데, 이는 동맹(東盟)과 같은 제천의식이나 일상생활의 놀이문화 속에 나타난 고구려인의 춤추는 모습에 대한 것이다.²⁾ 10월 상달에 거행되었던 동맹은 천지신에게 올리는 거국적 제천의례였고, 의식에서 행해졌던 춤과 노래, 음악은 오

2) 立大屋祭鬼神 又祀星社稷 以十月祭天大會 名曰東盟 其民喜歌舞 國中邑落 暮夜男女群祭 相就歌舞 - 『三國志』 魏書 30 「東夷傳」 第30 高句麗傳.

날날 풍물놀이, 대동굿이나 별신굿 등에 그 유습이 이어진다.³⁾

고구려가 존속한 705년 동안 중국은 서한 말기부터 신, 동한, 위·촉·오, 서진, 동진, 5족의 16국, 남북조의 9국, 수, 당 초엽까지 총 35개의 나라가 발전과 패망을 반복하며 고구려와 다양한 문화 교류를 맺었다. 이때 고구려는 중국을 통해 외래의 춤을 수용하였고, 고구려의 발전된 춤과 음악을 중국에 전파해 국가의 궁중연희 형성에 영향을 끼치기도 하였다. 이 시기의 ‘악(樂)’이란 음악, 무용, 시가가 포함된 종합적 예술 형태를 의미하는 개념이었다.

고구려는 1세기 초 주변 국가와 교류를 시도하였고, 한대 한무제 128년에 본격적으로 중국과 관계를 맺으면서 서역과의 교통이 열리고 문물이 수입되었다. 『후한서』에는 고조선이 멸망하면서 고구려와 한(漢)이 춤과 음악을 주고받았다는 기록이 나타난다.⁴⁾

위진 남북조대(213-588) 진(晉)의 고서에 따르면, 삼국과 ‘한예진악(韓濊進樂)’을 통해 문화 교류를 했다고 전한다. 여기서 한(韓)은 신라와 백제이며 예(濊)는 고구려이다. 16국 시대에 풍발청이 건립한 북연(北燕, 409-436)에도 고구려의 음악이 전해졌다. 또한 실크로드의 개척 이후로 북주대(北周, 557-580)에 이르러 서역계의 무악이 고구려에 전래되어 비파와 공후, 호악과 호무가 전해졌고⁵⁾ 고구려의 악무가 외부로 뿔어나갔다. 북주의 왕포(王褒)라는 시인은 「고구려」라는 시를 지어 고구려인들이 넓은 소맷자락을 펴리며 날아갈듯이 춤추는 모습을 생생하게 표현했는데, ‘이것은 고구려 춤을 노래한 이백의 시보다 무려 200년 앞선 것’⁶⁾이기에 당시 중국에서 고구려 춤이 지닌 영향력을 감지할 수 있다.

6세기 이후 고구려는 수·당과 전쟁과 화평의 관계를 반복하면서 교류를 맺었고 고구려 악무는 지속적으로 중국에 영향을 미쳤다. 수(隋) 개황 초년(581)에 연향용으로 제정된 칠부악(七部樂) 중 고구려악(高句麗樂)이 세 번째로 들어있었고, 당대(唐代) 고조가 즉위(618)하면서 체계화한 구부악(九部樂)에도 고구려 악무가 포함되

3) ‘고대시대의 제천의식’, 디지털 한국학(www.koreandb.net/KMusic/kmhistory.htm).

4) ‘高句麗 武帝滅朝鮮 以高句麗爲縣 使屬玄菟 賜鼓吹伎人’ -『後漢書』卷85『東夷列傳』第75.

5) 이병욱(1996). 『한국무용사 연구 - 고대편』 (도서출판 노리), pp. 100-102.

6) 박승준. 고구려 춤과 6자 회담, 『조선일보』 (2004년 2월 6일 칼럼) 참조.

어 있었다.⁷⁾ 또한 측천무후(684-704)때 제정된 십부악(十部樂) 중 고려악에 25수의 곡목이 있었다고 한다. 당시 궁정에서 연희된 고구려 악무는 「지서무(芝栖舞)」, 「호선무(胡旋舞)」, 「고려무(高麗舞)」가 대표적이다. 고려무의 형상과 악인의 복장은 다음과 같이 전해진다.

『통전(通典)』에 따르면 악공은 새털로 장식한 자줏빛 비단 모자를 쓰고, 넓은 황색의 소매와, 비단으로 만든 허리 대를 차고, 가랑이가 넓은 바지를 입고, 오색 비단 끈으로 묶은 붉은 가죽신을 신었다. 춤을 추는 네 사람은 뒷머리를 땅아 상투를 올린 후 붉은 빗갈의 수건으로 머리를 동이고, 끝을 내려 금으로 만든 구슬을 매달았다. 그 중 두 사람은 황색치마저고리와 적황색의 바지를 입었고 나머지 두 사람은 적황색의 치마저고리와 바지를 입는데, 소매는 몸치 길고, 검은 가죽신(오피화)을 신었다. 이들은 짝을 지어 쌍쌍으로 함께 서서 춤춘다.⁸⁾

고구려 춤은 당나라 문인과 환관들 사이에서도 인기를 누렸고, 당대 초년 궁정의 악공 외에 고관대작들이 모두 고구려 춤과 음악을 독단적으로 장악하고 있었다. 그러 한 사실은 『구당서』 ‘양재사전(楊再思傳)’에 나타난 아래의 기록을 통해 알 수 있다.

양재사는 어사대부로 있었는데, 어느 날 사례시(司禮寺)에서 주연이 절정에 올랐을 때 사례소경(司禮少卿)인 동휴(同休)가 그의 얼굴이 고구려 사람을 닮았다고 희롱했다. 그러자 양재사는 흔쾌히 일어나 전지(剪紙, 깎을 붙인 화살모양의 종이)를 달라 하여 건(巾, 머리쓰개)에 달고 자줏빛 도포를 뒤집어 입은 다음 고구려 춤을 한바탕 추었는데, 머리에 띠를 묶고 두 손을 펼치는 동작이 음악과 잘 어울려서, 그 자리에 모인 사람들이 크게 웃었다고 한다. 당시 어사대부가 고구려 춤을 흉내 내서 출 수 있을 정도였다면 고구려 연희가 고관대작들 사이에서 무척이나 관심을 끌었다는 이야기가 된다.⁹⁾

또한 성당(盛唐) 시대의 시인 이백(李白, 701-762)은 고구려 춤의 역동적인 맛을 시로 창작하였다. 즉 ‘절풍모에 금화를 꽂고 백마가 느리게 회전하듯 천천히 도네. 넓은 소매 휘날리며 훨훨 춤을 추니 마치 동쪽 바다에서 날아오는 흰 새와 같다.’¹⁰⁾

7) 성경린(2000). 『한국의 무용』. (세종대왕기념사업회), p. 40.

8) ‘高句麗樂 通典云 樂工人紫羅帽 飾以鳥羽 黃大袖 紫羅帶 大口袴 赤皮鞵 五色縹繩 舞者四人 椎髻於後 以絳抹額 飾以金璫 二人黃裙襦 赤黃袴 二人赤黃裙襦袴 極長其袖 烏皮鞵 雙雙併立而舞’ -『三國史記』卷32 雜志 第1.

9) 고구려연구회(2004). 『벽화에 나타난 高句麗의 사회와 문화』. (학연문화사), pp. 151-154, 전경옥(2004). 『한국의 전통연희』. (학고재), p. 114.

10) ‘金花折風帽 白馬少遲回 翩翩舞廣袖 似鳥海東來’ -『海東釋史』高句麗.

고 하여 1명의 남자 무용수가 느린 음악에 맞춰 넓은 소매를 휘날리면서 춤추는 모습이 마치 대붕(大鵬)이 하늘을 나는 듯 하다고 표현하였다. 고구려인이 날아갈 듯이 춤추는 모습을 생생하게 표현한 이 시는 고구려의 소매 춤을 노래하고 있는데, 이는 무용총 벽화에 나타난 춤과 흡사하다. 선말(鮮末)에 연희(演戲)되던 궁중 정재를 수록한 『정재무도홀기(呈才舞蹈笏記)』 가운데 보이는 「고구려무」는 고구려의 춤사위가 전해지지 않아 조선 후기 순조시대 효명세자에 의해 새로이 창제된 것으로 현재까지 궁중정재의 하나로 남아있다. 그 내용은 무동(舞童) 6명이 3대(隊)로 나뉘어 상대(相對)하고, 또는 등지고, 혹은 마주 대하며 크게 돌며 춤춘다고 되어 있다. 한 때는 ‘무용수들이 이백의 시를 노래하면서 춤을 추었다’¹¹⁾고 한다.

그 밖에 「호선무(胡旋舞)」는 본래 강국(康國), 즉 사마르칸 지방의 무악이고, 「지서무(芝栖舞)」도 안국악(安國樂)에 가지서(歌芝栖)와 무지서(舞芝栖)가 있는 점으로 미루어 서역 계통의 가무로 추정하고 있어 두 양식 모두 서역에서 발달하여 중국을 거쳐 고구려까지 전래된 춤으로 여겨진다.¹²⁾ 「호선무」의 명칭은 선회하는 춤사위에서 기원하였다. 이렇게 ‘회오리바람처럼 회전하는’ 무용은 당시에 매우 유행하였고, 고구려 무인을 통해 공연된 춤의 기예가 서역의 호선녀를 뛰어넘을 정도로 높았다고 전해지는데, 당(唐)대의 시인인 백낙천(白樂天, 772-846)의 시 「호선무(胡旋舞)」¹³⁾를 통해 그 형상을 파악할 수 있다. 『악부잡록』의 기록에는 「호선무」가 무용수가 공위에 올라서서 바람처럼 빙빙 굴리는 춤이라고 묘사되었지만 이후 송대 『태평어람』에서는 「호선무」를 공이 아니라 하나의 작은 원형 용단에서 추는 춤이라 고쳐 전하고 있다.

『수서(隋書)』와 『구당서(舊唐書)』의 ‘고려기(高麗伎)’에 대한 기록에 따르면, 고구려 음악의 연주에 탄쟁(彈箏), 와공후(臥箏篴), 비파(琵琶), 오현금(五絃琴), 피리

11) 성경린, 『한국의 예술 - 한국의 무용』, 동방미디어(<http://www.koreaa2z.com>).

12) 고구려연구회(2004), pp. 151-154.

13) ‘호선녀 호선녀 마음의 가락으로 손은 북을 대하네. 줄을 튕기는 한 소리에 두 손을 번쩍 들어 바람에 나부끼는 구름처럼 쭉대 구르듯 춤을 추네. 현고(懸鼓)의 소리에 맞춰 두 팔을 올리고 궁중에서 휘날리는 눈(雪)인 양 미친 듯이 선회하며 춤추네. 왼쪽으로 돌고 오른쪽으로 돌아도 지칠 줄을 모르고 천 번 돌고 만 번 돌아도 그칠 때가 없네. 인간(人間) 물류(物類) 중에 가히 비할 데 없으니 급히 달아나는 수레바퀴가 이보다 늦고 회오리바람이 오히려 더디네. 재주를 끝내고 천자께 절하니 천자가 빙긋이 웃으시네.’ (성경린, 『한국의 예술 - 한국의 무용』, 동방미디어(<http://www.koreaa2z.com>)의 번역 참조)

(笛), 생(笙), 횡취(橫吹), 소(簫), 고(鼓), 패(貝) 등 14종류의 악기가 사용되었는데, 고구려 고분벽화에서 그 악기의 모습을 찾아볼 수 있다. 이는 중국 북서부 지역의 악기와 비슷한 것이어서, 당시 고구려가 중앙아시아와 활발한 문화교류를 하였음을 확인시켜준다. 『고려사』악지에는 고구려 때의 속악으로 ‘내원성(來遠城)’, ‘연양(延陽)’, ‘명주(溟州)’ 등의 음악이 있었다는 기록이 남아 있는데, 이 곡들은 고구려의 향토음악이었을 것으로 보인다.

『일본서기(日本書紀)』는 고구려의 음악과 전쟁무기가 일본에 전래되었음을 전해 주는 귀중한 기록을 담고 있다. 기록에 따르면 고구려의 춤과 더불어 악기인 공후(箜篌), 횡적(橫笛), 막목(莫目) 등이 일본에 전해졌는데, 공후는 거문고, 막목은 관악기의 일종으로 추측된다.¹⁴⁾ 고구려 춤의 경우 고려무(高麗舞)라는 속칭으로 전해졌는데, 그 내용은 독무 양식의 ‘기도쿠’, 4인무 양식의 ‘신토리소’와 ‘시키테’, 6인무 양식의 ‘고토리소’ 등으로 현재까지 보존되어 고구려 춤의 전형을 전하고 있다.¹⁵⁾

고구려의 춤은 궁중 연회뿐만 아니라 민간 생활 속에서도 이루어졌다. 『수서(隋書)』에는 고구려에서는 장례를 치를 때 북을 치고 춤을 추면서 의식을 치렀다는 기록이 나타나 당시의 장례 춤에 대한 문화를 파악할 수 있다. 장례를 후하게 치르는 것은 죽음이 끝이 아닌 새로운 탄생이고 시작이라는 의식이 반영된 고구려인의 생활 풍속이었다. 이에 장사를 치를 때에도 춤을 추고 음악을 연주하고 영혼이 가는 길을 즐겁게 축복했으며, 장사를 치르고 나면 북을 치고 춤을 추면서 고구려인의 보편적 인간상이었던 樂人의 풍류적인 삶이 내세에도 이어지기를 바라는 기원을 담아내었다.

고구려가 멸망한 이후 춤의 흔적을 찾아보니 ‘송대(宋代) 966년 중국 진주(鎭州) 지방의 영관(伶官) 28인이 여전히 고려부악(高麗部樂)을 능히 연주할 수 있어 정부의 장례를 받았다’¹⁶⁾는 기록을 발견할 수 있었다. 그리고 고구려 춤이 당대를 거쳐 송나라 초기까지 「고려무」라는 명칭으로 전승되었다는 것을 진양의 『악서(樂書)』¹⁷⁾

14) ‘고대시대의 제천의식’, 디지털 한국학(www.koreandb.net/KMusic/kmhstory.htm)

15) 서병국(2004). 『펼쳐라 고구려』 (서해문집), p. 262.

16) 周一良(1954). 『중조인민적우의관계어문화교류(中朝人民的友誼關係與文化交流)』, 中國青年出版社, p. 34, 김한규(1995). 고대한국문화의 중국전입과 그 영향, 『진단학보』 제80권, 진단학회, p. 258에서 재인용.

17) 진양(1981). 고려무, 『樂書』 (국립국악원) 券 174, pp. 165-169.

를 통해 확인할 수 있어 뛰어난 기량과 예술성을 갖추었던 고구려 춤이 문물 교류가 잦아지면서 나라 밖으로 전파되었다는 것을 알 수 있었다.

지금까지 시대의 흐름에 따라 발달하고 변천해온 고구려 춤의 양식과 특성을 문헌을 중심으로 고찰해 보았다. 상고 시대의 제천의식(祭天儀式)에서 연행된 고대 춤의 문화는 고구려에 그대로 이어졌고, 나라가 강대해지면서 중국과 서역의 악무(樂舞)를 수용하며 발전한 고구려 춤은 그 독자적인 예술성을 풍부하게 갖추어 나갔다. 훗날 고려·조선시대에 이르기까지 전래된 고구려 춤은 끊임없이 외래의 것을 받아들이고 발전해가는 가운데 개방적 보편문화로서의 춤을 창출해내었다. 이와 같이 한국 전통춤 문화를 성립시킬 수 있었던 뿌리는 고구려의 동맹(東盟)과 같은 제천의식의 가무 전통으로부터 이어지는 자생적·토착적 춤 문화였고, 발전된 고구려 악무를 다시 중국과 일본에 전달함으로써 진정한 의미의 춤 문화 교류를 이룰 수 있었다.

III. 무용총 벽화에 나타난 춤 도상 분석

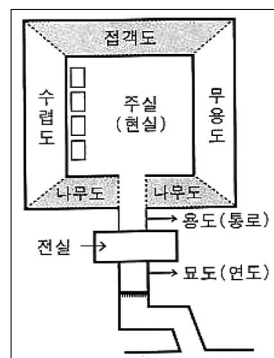
1. 무용총의 구조와 특징

중국 길림성 집안현 여산 남쪽 구릉지대에 밀집되어 있는 우산하 고분군의 뒤쪽에 위치하고 있는 무용총은 약 5세기 전반에 제작되었는데 각저총과 이웃하고 있고 그 구조나 벽화의 내용에 있어 비슷한 점이 많아 두 무덤의 주인공이 아마도 형제일 것이라고 짐작한다.¹⁸⁾ 무용총(舞踊塚)이라는 이름은 1935년 첫 발굴 작업 당시 여인들이 줄지어 서서 춤추는 장면을 그린 벽화가 너무 인상적이었기 때문에 붙여진 것이다. 길이가 17m, 높이가 4m인 무용총은 ‘춤 무덤’이라고도 불리며 전실과 주실로 이루어진 두칸무덤이다. 천장 구조를 살펴보면 전실은 아치형, 주실은 3단의 평행고임 위에 5단의 변형 삼각고임을 얹은 평행 팔각고임식으로 이웃해 있는 각저총과 그 구조가 동일하다. 돌을 쌓은 후 벽에 백회를 바르고 그 위에 벽화를 그렸는데, 그 유형은 생활 풍속계와 사신계의 혼합형이고 천장에는 별자리를 그려 놓아 당

18) 김용만, ‘민족의 혼, 고구려 여행’, 『소년 한국일보』 (2005년 4월 28일 칼럼) 참조.

시 내세적 우주관을 담고 있다.¹⁹⁾

고분의 구조는 실측도에 자세히 나타나 있다. 우선 무용총 입구의 ‘묘도’라고 써 있는 곳을 시작으로 1m 정도의 널길을 지나면, 동서 양쪽으로 전실(前室)이 이어진다. 전실에서 1.5m 정도의 이음길(甬道)을 지나면 길이 3.3m에 높이가 3.5m인 주실(主室)이 나타난다.²⁰⁾ 현재 이음길 양쪽 벽의 그림은 손상이 심해 나무 이외의 벽화가 거의 남아있지 않으나, 전실과 주실 네 귀퉁이에 그려진 기중과 공포(栱包, 지붕을 받치고 장식하기 위해 만든 말뚝 혹은 구조물), 공포에 받힌 도리의 형상을 한 부재(部材)는 그 모습이 남아 있는데, 벽을 길게 가로지른 다음 귀퉁이에 이어진다. 부재를 경계로 아래 벽면은 현실세계이고 위는 이상세계를 표현하였고, 위로 화염 무늬를 좌우에 장식하였다.²¹⁾ 주실 안을 보면 북벽에는 접객도, 동벽에 가무배송도, 서벽에 수렵도, 남벽에 신수(神樹, 하늘과 땅을 연결시키는 교량자)도가 그려져 있다. 천정은 동쪽으로부터 제 1단에는 평상에 앉은 귀인도와 청룡도, 북쪽에 수박도, 서쪽에 백호도와 나무 사이에 마주보면서 하는 연주도, 그리고 남쪽에 주작으로 수탉 도상이 표현되어 있다. 제 2단에는 선인, 천마, 기린, 인도작신, 학, 성좌 등이 등장하고 있어 고구려인의 다양한 내세관을 반영하고 있다.²²⁾



〈그림 1〉 무용총의 실측도

19) 이영훈·신광섭(2005). 『고분미술 I』 (솔출판사), pp. 40-41.

20) 앞의 글, p. 113.

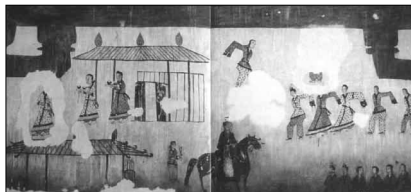
21) 신영훈(2004). 『기마민족의 삶과 문화, 고구려』 (조선일보사), pp. 40-44.

22) 신형식(2003). 『고구려사』 (이화여자대학교 출판부), pp. 369-370.

주실 동벽을 전체적으로 둘러보면, 좌측에는 상하로 두 채의 건물이 보이는데, 위로 반빗간에서 문을 열고 쟁반을 들고 줄지어 나오는 여인네의 모습이 보인다. 그 밑으로 주인으로 여겨지는 말 탄 사내를 중심으로 뒤로 시종이 따르고, 앞으로 강아지가 자리 잡고 있으며 주인과 함께 우측을 바라보고 있다. 동벽 우측 전체를 차지하는 가무배송도 상단에 악인과 무용수가, 중앙에는 5인의 무용수가, 마당 아래로는 일렬로 나란히 서있는 7명의 인물이 등장한다. 벽 상단에는 부재가 길게 늘어져 하늘을 받치고 있는 형상이다. 여기서 주목할 것은 주인의 시선을 사로잡고 있는 춤의 도상이기 때문에, 동벽의 춤 장면만을 분석할 것이다.

2. 춤 도상 분석

기둥 아래에서 춤추며 등장하는 무용수 5인의 도상을 보면 떼를 지어 걸어 나오면서 몸을 수그리는, 예의와 존경의 분위기를 감지할 수 있다. 그런데 도상을 개체별로 따로 분리하여 관찰해보면, 그 몸짓에서 풍기는 이미지가 각기 다를 수 있다. 이에 무용수를 등장하는 순서에 따라 도상 1에서 6까지 나누었다. 분석 요소는 춤의 상체동작, 하체동작, 시선, 몸의 진행방향, 대형, 의복, 성별, 역할, 도상간의 구도 배열의 9가지이다.



〈그림 2〉 무용총 주실 동벽의 춤 장면²³⁾



〈그림 2-1〉 복원된 가무배송도

23) 발굴 당시의 가무배송도 원본은 池内宏 梅原末治(1938). 『通溝：滿洲國通化省輯安縣高句麗壁畫墳』, (1940). 『通溝 下卷』(日滿文化協會)에서 확인할 수 있다.

가. 도상 1

도상 1로 지칭된 무용수는 군무를 이끄는 자로 머리에 쓴 절풍(折風)에 새 깃을 꽂고 있는 유일한 인물이다. 『통전』에 의하면 「고려무(高麗舞)」는 선두에 선 악공과 뒤를 따르는 네 사람의 무자로 이루어진다고 하는데, 이때 ‘악공’이라 일컬어지는 인물과 무용총 벽화 춤 장면에 등장하는 선두 인물, 즉 도상 1을 동일시하는 견해가 일반적이다. 절풍은 고구려인이 가장 즐겨 쓰던 모자이고, 신분계층의 표현에 장식적 기능이 더해진 것으로, 고서에 ‘그 모양이 고깔과 같다.’라고 표현된 모자가 바로 절풍이다. 무용수의 머리 장식과 같이 절풍에 새 깃을 꽂아 장식한 모자를 조우관(鳥羽冠)이라고 불렀다. 깃털의 개수는 신분이나 지위의 높낮이에 따라 달라졌고, 주로 귀족의 모자에, 때로는 일반인들도 절풍에 새 깃을 꽂았다. 이러한 풍습은 내륙 아시아 여러 민족들에게서 일반적으로 발견되는 것으로 새를 신의 사자(使者), 즉 죽은 자의 인도자로 여기는 신앙에서 유래한 경우가 대부분이다. 삼한 중 마한에는 사람이 죽으면 큰 새의 깃을 관 위에 꽂아 두었고, 백제에서는 조배(朝拜)나 제사 때 조우관을 착용했다고 한다. 고구려인의 조우관도 그러한 신앙 풍습에 따른 것으로 이것이 보편적 문화로 자리 잡으면서 풍습이 신분의 계층을 나타내는 기준으로 까지 발전하게 되었다. 따라서 무용수의 조우관은 춤이 특별한 상징성을 지녔음을



〈그림 3〉 도상 1

의미하고 특히 선두를 위시한 무용수의 신분이 특수함을 암시하여 준다.

외형의 경우, 머리는 고구려 남자의 머리 형태인 맨머리에 조우관을 썼기 때문에 도상 1이 남자 악인/무용수임을 알 수 있다. 의복은 점무늬가 새겨진 황색 저고리와 적색 바지를 입고 허리띠를 땀으며, 황색 가죽신 안에 검은 버선을 신었다. 진중한 얼굴의 표정에서 신성한 의식을 치르듯이 춤에 임하고 있는 진지한 자세를 감지할 수 있다.

동작의 경우, 양손은 등 뒤로 뻗어 소매를 축 늘어뜨린 채 힘을 풀고 있고 상체는 다소곳이 앞으로 숙여져 있다. 이렇게 긴 소매를 늘어뜨린 춤의 표현에 있어 다소 부담스럽게 팔을 접어놓았는데 상체와 팔의 각이 왜곡되어있는 것을 알 수 있다. 여기에 화폭의 평면적 특성상 보이기 어려운 반대 측면까지 표현하여 두 팔의 형태를 전부 드러내고자 한 화가의 작위적 의도가 담겨 있다고 사료된다. 오른 발은 코를 세우고 뒤꿈치를 디디면서 앞으로 이동하고 있어 현재 진행형의 형세를 유추할 수 있다. 이러한 동작은 무언의 의미를 내포한 의식화된 몸짓으로 사료되며 춤의 전개가 주인을 향해 하향하는 양상을 띤다. 시선은 저편 멀리 아래쪽을 응시하고 있는데, 좌측 밑에 자리 잡은 주인과 시선을 맞추고 있는 것으로 볼 수 있겠다.

나. 도상 2와 3

도상 2와 도상 3으로 지칭한 두 명의 무용수는 도상 1의 뒤를 따르고 있으며 여



〈그림 4〉 도상 2, 3

러 모로 앞의 도상과 차이를 보인다.

의복을 보면, 저고리와 바지를 입고, 그 위에 주름치마를 덧입었으며, 점무늬 두루마기를 걸치고 허리띠를 매었다. 이러한 의상은 당시 여자 복식의 기본형이었다. 검은 허리띠는 몸을 매주는 단추 대용의 기능이었고, 두루마기와 저고리의 소매 끝과 깃, 도련과 치마의 단에 칠한 검은 선(襷)은 실용성과 장식성이 통합된 효과가 있어 고구려 등 삼국시대 복식에 반드시 따라 붙는 유행의 일종이었다. 옷섶은 주로 내륙 아시아 유목계(游牧系) 민족 복식의 특징적 요소 가운데 하나인 원섶이다.

점무늬가 박힌 통 넓은 복식은 무용수와 같은 특정한 직업의 종사자가 필요에 의해 착용하는 경우가 아니면, 귀족이나 생활에 여유가 있는 사람이 입었다. 특히 무용수들이 입은 의상과 같이 부드러운 천에 염색을 하여 바탕색이 뚜렷하고 화려하고 정교한 점무늬가 들어간 옷은 평민이 입기 힘들었다. 또한 저고리와 바지 위에 두루마기를 덧입기도 했는데, 두루마기는 본래 북방계 지리상 온도가 낮아 추위를 막기 위해 개발되었으나, 후에 의례용으로 쓰임새가 바뀌었고 귀족층이 즐겨 입는 덧옷으로 자리 잡았다.²⁴⁾ 또한 앞뒤의 무용수끼리 두루마기를 적색과 황색으로 다르게 입은 것은 색의 조화를 이루기 위한 의도로 파악할 수 있다. 그런데 맨 앞의 무용수가 목이 없는 황색 가죽신을 신고 있는 것과 달리 목이 높고 바닥에서 목까지 하나로 이어진 신을 신고 있는데 이것은 말요(襪紬, 버선)²⁵⁾로 사료된다. 머리의 경우, 앞의 무용수는 뒤로 모아 아래로 늘어뜨린 내린머리를, 뒤의 무용수는 머리 위로 올려 묶은 엮은머리를 하고 있는데 이는 고구려 여인의 보편적 머리 형태 중 하나이다.

동작의 경우, 뒤를 향해 펼친 팔의 매무새도 상향적으로 들었다기보다는 다소 직선적이고 상체도 하향이 아닌 직선적으로 세워진 형태다. 발놀림이 앞으로 디딘다기보다는 중심을 뒤로 잡고 있는 듯하다. 그들의 발놀림은 앞선 사람과 차이점을 보이는데, 발의 앞코가 살아있는 반면에 뒤꿈치의 디딤새가 보이지 않는다. 또한 높낮이의 굴신이 적다. 특히 두루마기에 감긴 허리띠의 매임이 들려있는 것을 통해 몸이 들려있는 동작임을 짐작할 수 있어 이들이 수그림과 들림이 반복되는 사위를 진행

24) 전호태(1999). 『고분벽화로 본 고구려 이야기』 (서울: 도서출판 풀빛), p. 162.

25) 말요에 관해서는 박선희(2003). 벽화(壁畵)를 통해서 본 고구려의 옷차림 문화, 『고구려 연구』17, pp. 24-25를 참조할 것.

하며 앞으로 나아가고 있다는 가정이 가능하다. 다음 동작의 전개를 연상할 수 있는 까닭은 우리 춤이 흐름의 미학을 지니고 있고, 이는 인위적으로 만들어내지 않아도, 자연스럽게 신체의 부분과 부분이 만나 호흡의 기운 운용에 따라 흘러가는 형상으로써 춤사위를 만들어 내기 때문이다. 흐르는 대로의 자연스러움이 창조의 기본이자 마음의 흥이 발현될 수 있는 기본전제이니, 이렇게 춤을 표현한 것에서 오늘날 춤의 모습을 그대로 보게 되고, 본질적이고 원형적인 우리 춤의 호흡과 몸놀림을 발견하게 된다. 그런데 이들은 다른 무용수보다 간격이 가깝게 붙어있다. 평면적 표현 기법을 고려한다면, 이들은 겹쳐진 병렬 대형으로 앞의 무용수와 삼각형을 이루었을 거라 사료된다. 그들의 얼굴은 앞을 향해 수그림이 없이 들려 있다. 시선은 주인을 향하지 않고 앞의 특정 공간을 바라보고 있다. 혹은 상체의 들린 형태를 볼 때 시선도 들려있는 모양이라고도 파악할 수 있다.

다. 도상 4와 5

다음으로 앞의 두 여인과 간격을 조금 벌리고 군무 대형을 마무리하는 두 명의 무용수는 각기 도상 4와 도상 5로 지칭하였다.

외형의 경우, 두 무용수 모두 내린머리를 하고 있다. 의복은 점무늬가 들어간 저고리와 바지를 입었으며, 색의 배열에 있어 앞의 무용수는 적색의 저고리와 황색의 바지, 뒤 무용수는 황색의 저고리와 적색의 바지를 입어 조화를 꾀했다. 신발은 동일하게 황색 가죽신을 신었고, 검은 버선을 안에 신었다. 고구려 고분벽화에 등장하는 신은 형태상 화(靴)와 리(履)로 구분되는데, 화(靴)는 목이 높은 신으로 현대의 장화와 유사하다. 화의 재료는 황색, 흑색, 적색의 가죽이며, 형태는 앞부리가 뽕족하고 목이 길어 종아리나 무릎 밑까지 오는 것도 있었다. 리(履)는 목이 없는 신으로 고무신과 유사한 형태이며²⁶⁾ 두 무용수가 신고 있는 황색 가죽신을 그것으로 볼 수 있다. 고구려의 귀족들은 황색의 가죽신을 즐겨 신었고 검은 가죽신은 보통 신분의 남자들이 일반적으로 신었다. 성별은 두 사람 모두 선두자와 같은 남자이다.

동작을 보면, 앞과 뒤 인물의 발은 앞으로 디디고 있는 모양이고 팔은 상체 뒤편

26) 화와 리에 관해서는 조진숙(2003). 벽화에 나타난 고구려 장신구에 대한 연구, 『고구려연구』17, p. 55를 참조할 것.

으로 펼쳐 소매 밑의 호흡을 떨어뜨린 형태이며 군무의 처음에 등장하는 조우관을 쓴 남자 무용수와 유사한 춤사위를 펼쳤음을 알 수 있다. 그런데 땅을 밟는 발걸음의 기운이 상체로 갈수록 달라지고 있었다. 앞의 무용수는 하체의 중심이 왼발에서 오른발로 옮겨가는 진행형인 반면 상체는 퍼져 있다. 그러나 허리에 맨 띠나 저고리의 형상으로 보아 앞으로 이동하는 매무새는 맞는 듯하다. 그런데 상체와 얼굴 시선이 들려있다. 반면 마지막에 위치한 무용수는 앞으로 디딤에 있어 상체가 동시에 상응하여 다소곳한 자세를 취한다. 이는 맨 앞에서 군무를 이끄는 남자 무용수와 동일한 기운의 흐름을 보여준다. 또한 두 무용수의 왼쪽 다리를 자세히 관찰해보면 앞의 무용수는 들린 상체와 함께 무릎이 퍼져 있으나 뒤의 무용수는 수그러진 상체와 함께 원다리의 무릎도 굴신한 형상으로 뒤의 무용수가 앞의 무용수보다 더 낮은 사위를 펼치고 있음을 파악하게 된다. 따라서 전자는 수평적으로 이동하는 전개 양상이, 후자는 하향적으로 이동하는 전개 양상이 감지된다. 이러한 대조적 표현에서 무용수의 춤 동작의 흐름이 다름을 짐작할 수 있고, 같은 동작이지만 호흡과 공간진행의 의도에 따라 그 기운의 운용과 선의 흐름이 달라짐을 볼 수 있다. 그러므로 두 무용수가 거리가 계속 벌어지는 대형구도로 갈 것임을 짐작할 수 있다. 시선의 경우, 초점이 집중적이며 정확하다. 앞의 무용수는 여인의 관점과 동일하며, 뒤의 무용수는 도상 1의 관점과 동일하다.



〈그림 5〉 도상 4, 5

라. 도상 6

마지막으로 도상 6으로 지칭한 무용수는 벽화 좌측 상단에 홀로 떨어져 있다. 맞은편에서 연주되는 음악에 맞추어 걸음을 옮기는 형상이다. 무용수의 의복은 적색 저고리와 황색 바지를 입었고, 머리는 채머리 형태로 뒤로 내린머리라고도 불리며, 시집을 가지 않은 처녀들의 일반적 머리 형식이다. 즉 무용수가 여자임을 짐작할 수 있고, 발목아래 매임에 검은 색이 보이질 않는 것을 볼 수 있어 그녀 또한 말요(襪褙, 버선)를 신고 있다고 사료된다.

동작은 팔이 뒤로 들리는 사위로 앞에서 살펴본 무용수의 것과 동일하다. 그런데 그 발 모양은 벽화에서 지워져 보이지 않으나, 하체의 벌어진 다리 사이 간격이 앞에서 살펴본 5인의 무용수보다 넓다는 것을 파악할 수 있다. 즉 내딛은 발이 크다는 이야기이며, 앞으로의 진행 폭이 크고 역동적이라는 것을 짐작할 수 있다. 즉 움직임의 진행 방향이 5인의 군무진 쪽으로 이동하고 있는 형상으로 하향적인 전개 양상을 띠며, 앞으로 내딛는 기운에서 아래로 걸어 내려와 금방이라도 대형에 합류할 것 같은 움직임의 잔영을 느낄 수 있다. 홀로 떨어져 있는 것이 의문시 되었으나 동작이 진행되고 있다고 가정할 때 군무 대형 자체가 벌어졌다 모이지 않았을까 추정해 본다.

벽화 우측 상부에 발의 도상만 남아있는 인물은 일반적으로 비파 모양의 완함(阮咸) 연주자로 기록된다. 완함은 조선시대 월금과 아주 흡사한 악기로 감신총 벽화에

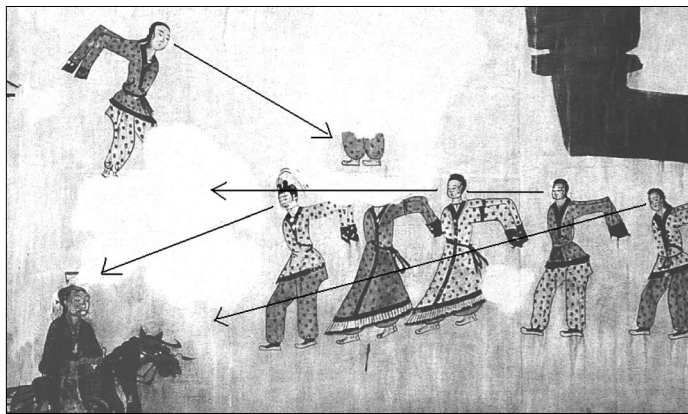


〈그림 6〉 도상 6

완함 연주자 모습이 남아 있어 그것을 근거로 원래의 모습을 추정할 수 있다. 또한 발에 말요를 착용하고 있어 연주자의 성별을 여인으로 볼 수 있다.

마. 도상간의 구도 배열

위에서 살펴본 바와 같이, 춤 장면에서 등장하는 무용수는 총 여섯 명이고 그들의 시선은 <그림 7>과 같은 구도로 나타난다. 소매를 길게 늘어뜨리고 뒤의 에너지를 안은 이러한 무용수들의 동작은 벽화를 통해 볼 수 있는 유일한 춤 동작이며 강렬하게 반복되는 기운 생동적 이미지를 전달한다. 소매는 의복의 구조에서 가장 동적(動的)인 부분이며 춤사위의 의도를 효과적으로 전달하고 있다. 팔과 손은 얼굴 표정과 함께 사람의 감정을 잘 표현하는 중요한 신체부분으로 복식의 기능성과 심미성이 내포되어 있다. 군무진의 복식은 모두 소매의 폭이 넓고 긴 장수(長袖), 혹은 광수(廣袖) 소매이다. 여기서 6인의 무용수 모두 긴 소매사위를 펼치고 있으나, 그 느낌이 개별적으로 차이가 있다는 것을 인식할 수 있었다. 또한 이러한 도상의 형상적 이미지에 따라 6인의 군무진이 정지하거나 일률적인 동작을 펼치는 것이 아니라 나아갈 방향과 에너지 흐름의 의도적인 개별성에 따라 춤의 대형이 위에서 아래로 내려오는 곡선적 구도를 띠며, 동작 또한 앞으로 디디는 단순화된 패턴이 아니라 앞으로 호흡을 주었으면 뒤로 재기면서 가슴을 위로 펼치고, 또 굴신을 하면 펴고 왼쪽으로 어르면 다시 오른쪽으로 어르는 오늘날의 춤과 유사한 춤사위가 벌어지고 있음을 연상할 수 있다.



〈그림 7〉 무용수 6인의 시선 구도

이렇듯 각 도상을 세밀하게 분석하다 보니, 동작에서 새의 형상을 떠올리게 된다. 현세를 떠나 자유롭게 날아가기를 바라는 마음인가, 죽은 낮이 훨훨 자유롭기를 바라는 마음인가, 단순한 연희의 춤이 아니라 특정한 목적과 의도를 담은 의식 춤이라고 볼 수 있겠다. 위의 분석 결과를 제시하면 다음의 표와 같다.

〈표 1〉 춤 도상 분석 결과

요소별	도상 1	도상 2	도상 3	도상 4	도상 5	도상 6	기타
상체	다소곳이 수그린 자세	수직적으로 세워진 자세	수직적으로 세워진 자세	수직적으로 세워진 자세	다소곳이 수그린 자세	수그린 자세	
하체	오른발 뒤꿈치로 내려밟은 자세	앞디딤으로 지지하는 자세	앞디딤으로 지지하는 자세	오른발을 내딛으려는 자세	오른발을 내딛은 자세	큼직하게 내딛는 자세	
시선	멀리 아래쪽 주인방향 응시	멀리 앞의 직선적 응시			멀리 아래쪽 주인방향 응시	멀리 아래쪽 군무진 응시	
진행 방향	하향 곡선적 이동	하향 직선적 이동	하향 직선적 이동	직선상의 수평적 이동	하향 곡선적 이동	5인의 군무진 쪽을 향해 하향 사선적 이동	
대형	선두	겹쳐진 평행 병렬 대형으로 앞의 무용수와 삼각형		두 무용수의 거리가 계속 벌어지는 구도		퍼진 군무대형의 꼬리	
의복	조우관, 황색저고리, 적색바지, 허리띠, 황색가죽신, 검은 버선	내린머리, 저고리, 바지, 치마, 적색두루마기, 허리띠, 하얀 버선	엷은머리, 저고리, 바지, 치마, 황색두루마기, 허리띠, 하얀 버선	내린머리, 적색저고리, 황색바지, 황색가죽신, 검은 버선	내린머리, 황색저고리, 적색바지, 황색가죽신, 검은 버선	내린머리, 적색저고리, 황색바지, 하얀 버선	하얀 버선
성별	남자	여자	여자	남자	남자	여자	여자
역할	무용수/악인	무용수	무용수	무용수	무용수	무용수	완함 연주자
공통 전개 요소	1. 떼를 지어 걸어 나오면서 몸을 수그려 예의와 존경을 표현 2. 팔을 뒤로 뻗고 소매를 늘어뜨려 새가 날개를 편 듯한 상체 동작 3. 발코를 세워 앞으로 디디며 진행하는 하체 동작 4. 춤사위는 특정 목적의도를 담은 의식화된 몸짓						

3. 주변 도상 분석

춤 장면에 등장하는 주변 도상으로 하단에 일렬로 서있는 7인의 인물과 좌측에 말을 타고 있는 주인, 그 앞과 뒤를 채우는 개와 시종의 모습이 보인다.

먼저 7인의 도상을 살펴보면, 그들이 모두 점무늬의 두루마기를 걸치고 있어 낮은 신분이 아님을 알 수 있다. 절풍을 쓴 성인 남자 2인과 서로 마주보며 답소를 나누는 듯한 소년 2인, 얹은머리를 한 여인과 얼굴형이 넓적한 2인의 인물이 자리를 매우고 있는데 춤을 바라보거나 무언가를 기다리는 느낌을 준다. 특히 마지막 인물은 앞의 6인이 고구려 고유의 얼굴형인 둥그랗고 가름한 형태를 지닌 것과 달리 코가 크고 얼굴형이 넓적하여 고구려고분벽화에 다수 등장하는 외국인의 풍채와 유사한 형상을 지니고 있다. 고분벽화에 서역인으로 추정되는 인물의 등장은 빈번한 일이므로 그들이 타지인일 가능성이 높다고 볼 수 있다. 7인의 집단은 노래하는 가수, 혹은 춤의 차례를 기다리는 악인으로 여겨지나, 이를 증명할 수 있는 구체적 도상이나 이미지는 발견되지 않는다. 본 연구자는 무용총이 ‘남자 혼자 묻힌 무덤’²⁷⁾인 것으로 추정되는 것을 근거로 하여 7인의 모습에서 무덤의 주인과 특정 관계를 맺고 있는 의식 참관자의 이미지를 연상하였다. 즉 죽음은 내세에서의 새로운 탄생을 의미하므로 이들을 가수나 대기조로 보기보다는 의식에 참여한 참관인이라는 가정을 제시할 수 있다. 특히 타지의 인물부터 절풍을 쓴 사람들까지 모두 두루마기를 입고 등장했다는 것은 당시 두루마기가 의례용으로 쓰이고 귀족층이 즐겨 입는 덧옷이었다는 점에서 그들의 신분을 짐작할 수 있다. 이때 말을 탄 주인은 하늘로 올라가기 전 참관자들의 모습을 바라보는, 하늘로 돌아가기 전 자신의 장례의식을 지켜보는 모습이라고 하겠다.



〈그림 8〉 일렬로 늘어선 7인의 도상

27) 김용만, ‘민족의 혼, 고구려 여행’, 『소년 한국일보』 (2005년 4월 28일 칼럼) 참조.

장례의식이라는 측면을 증명해주는 또 다른 도상은 바로 말과 개이다. 북아시아의 여러 민족에게 새와 개, 말은 특별한 의미를 지닌 신성한 동물이다. 주술적 관점에서 하늘을 나는 새는 신과 사람의 의사소통을 가능하게 하는 전령이며, 개와 말은 죽은 자의 영혼을 조상신의 세계로 인도하는 사자로 추앙되는 존재였다. 실례로 3세기 이래 요하 유역에서 고구려와 접촉이 잦았던 오환인은 사람이 죽으면 개가 그의 영혼을 조상신이 머무는 적산으로 데려간다고 믿었으며, 고구려에도 이와 유사한 신앙이 있었음을 고분벽화에 자주 등장하는 말과 개, 새의 도상이 말해준다.²⁸⁾ 이러한 신앙관에 의거하여 벽화를 바라보면, 말은 주인의 영혼은 하늘로 태우고 올라가는 의미를, 개는 죽은 영혼을 저승에 도착할 때까지 지켜주는 의미를 상징한다고 볼 수 있다. 즉 이러한 춤을 추는 시공간 장면이 암시하는 것은 즐거운 삶이 내세에서 이어지기길, 그것이 실현되기를 바라는 주인의 마음이고, 동시에 주인의 님이 죽어서도 잘 살기를 기원하는 산 자들의 마음을 담고 있다고 해석할 수 있다. 또한 고분벽화 중의 씨름과 수박희 장면은 장례의식의 일부로 이해되고 있어 춤의 장면 또한 장의예술로 고려할 수 있다고 사료된다.



〈그림 9〉 말을 탄 주인과 개의 도상

28) 전호태(1999), p. 48.

IV. 의미 해석에 따른 고구려 춤 논의

그림의 도상은 개별성에 따른 표현 의미를 가지며 전체적인 상징 의미를 암시하고 있다. 따라서 ‘표현된 도상의 이미지는 일종의 언어’²⁹⁾로서 이해해야 한다. 그런데 이러한 언어체계인 도상은 특정한 패러다임이나 사고방식, 세계관 등과 같은 이데올로기적 가치를 지닌 것으로 간주되기에, 이미지 또한 세계에 대한 투명한 창을 제공한다기보다는 사실을 왜곡하는 자의적 표상 구조로서 파악할 수 있다. 즉 벽화에 나타난 춤을 소매 춤이라고 볼 때 소매의 의상을 갖춘 무용수의 이미지에서, 또 저고리의 소매를 이용하여 팔 사위를 펼치는 춤의 이미지에서, 일종의 언어체계를 읽어낼 수 있다는 것이다. 따라서 도상이 말하고자 한 바를 읽어내기 위해 우선 소매라는 복식의 성격과 춤의 연관성을 파악하는 것이 필요하다고 본다. 이러한 복식은 고구려인들이 일상생활에서 주로 입던 옷으로 신분여하를 막론하고 보편적으로 착용했던 옷의 유형이기에, 당시 춤과 일상생활이 밀접하였음을 짐작할 수 있다. 또한 도상 분석을 통해 벽화에 나타난 춤이 특정한 목적의식에 따른 주술적, 종교적 의미를 내포하고 있다고 보았기에, 이를 토대로 춤의 기능과 소매사위의 상관관계, 도상의 배열구도에 따른 상징성에 대해 규명해보고자 한다.

1. 소매와 춤의 결합관계에 따른 의미 해석

고대의 제례의식이나 생활관습은 상징적 체계로 해석될 수 있는 대표적 사례로 꼽힌다. 시대에서 시대로 사람의 행위에 의해 전달되는 의식은 삶에 세례, 결혼, 장례 등의 특정 의미를 부여하고, 식사, 목욕, 성행위 등의 일상사와 결부된다. 의식은 그 의미가 개인적인 인식의 차원을 넘어 집단 무의식 속에 닳을 내리는 하나의 전언이며 한 사회에 다른 사회 집단과 구별되는 동질성을 부여해주고, 그 집단 고유의 관념을 유지하게 해준다. 또한 ‘의식은 각 민족의 문화와 역사 속에 면면히 살아 숨

29) M. J. T. Mitchell(1986). *Iconology, Image, Text, Ideology*. The University of Chicago Press, 시마오 아라타, 선승혜(역) (2005). 日月의 圖像學, 『미술사논단』 9, 한 국미술연구소, p. 115에서 재인용.

쉬며 그 민족의 독자성을 보증하고 기억하게 해주는 것'³⁰⁾이기 때문에 실제의 기능을 배제한 순수의식 자체는 상징이 된다. 따라서 도상으로 그려진 무용춤의 장의예술적 성격의 춤은 선사 시대부터 이어진 제례 의식과 생활 관심의 춤이 몸짓에서 몸짓으로 이어져 내려온 것이라 파악할 수 있다. 클로드 레비스트로스는 『구조인류학 I』에서 '파라과이 국경지대에서 만날 수 있는 토착민처럼 마오리족도 거의 종교적인 분위기 속에서 얼굴과 몸에 치장을 한다. 문신은 단순한 장식이 아니다. 문신은 가문을 상징하는 그림이고 귀족의 표시이며, 사회계급에서 서열의 표시일 뿐만 아니라 정신적인 의미가 깃들여 있는 전언이며 계율이기도 하다. 마오리족의 문신은 단지 살갗에만 새겨지는 것이 아니라 또한 정신 속에 종족의 모든 전통과 사상을 심어놓은 것이다.'³¹⁾라고 했다. 여기서 고대의 의식 춤 혹은 종교 춤을 상징체로 해석할 수 있게 하는 전 인류적 보편성을 파악할 수 있다.

특히 고대로 거슬러 갈수록, 인간은 말보다는 몸동작으로 그들의 생각을 표현했고 부족이나 마을단위의 사람끼리 이러한 몸동작은 특정한 의미를 지니는 관습으로 이해되는 것이었기에 어떤 경우에는 말보다 몸짓, 혹은 춤이 더욱 효율적인 소통 매체로 인식되기도 하였다. 즉 고구려인이 춤을 즐기고 춤과 더불어 살았던 이유를 춤추는 신체의 부위 하나하나를 통해 무언의 말을 전달하였기 때문이라고 볼 수 있다.

고분벽화에는 글이 아닌 그림이 그려져 있고, 움직이는 형상이 그 벽을 온통 채우고 있다. 춤추는 도상에서 발견할 수 있는 우리 고유의 몸짓 언어에서 우리는 어떤 의미를 도출할 수 있을까. 몸짓이 전하는 의미는 각 문화의 특수한 상황에 맞는 규범적 의미이기에 시대, 지역마다 그 뜻과 동작이 다를 수는 있지만, 신체로 표현하고 의사소통을 꾀한 것은 보편적인 현상이다. 그런데 신체 부위 중에 손은 잠재적 상징 기호의 보고(寶庫)라서 손동작만으로 또는 신체의 다른 부위와 손동작을 결합시켜서 기호를 만들 수 있는데 가장 쉬운 예로 방향을 가리키는 단순한 의미를 꼽을 수 있다. 즉 손의 움직임을 통해 가장 직접적인 신체 코드를 창조해낼 수 있었다. 이로써 신체언어는 문명 속에서 특정한 의미를 나타내며, 어떤 미학적 지향점을 추구하기도 한다. 신체 언어의 일종인 춤의 경우, '발리와 자바, 인도 반도의 전통 춤을

30) 조르주 장. 『기호의 언어』, 김형진(역, 1997). (서울: 시공사), pp. 106-115.

31) 클로드 레비스트로스. 『구조인류학 I』, 앞의 글, pp. 114-115에서 재인용.

보면 무용수는 신체 부위 중 주로 손을 이용한 표현을 많이 하는데, 그에 대한 규칙을 종합해 놓은 무드라스(mudras, 카타칼리의 규칙체계)는 매우 엄격하고 상징적이라 책으로 읽어야 할 정도³²⁾라고 한다.

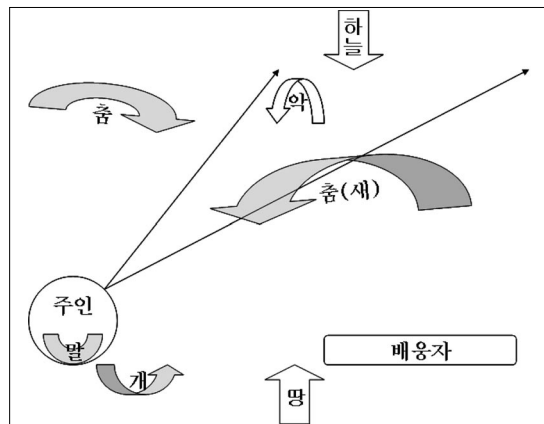
그런데 무용총벽화에 나타난 춤의 주된 소매사위에서는 손의 놀림을 볼 수 없다. 즉 손이 소매 속에 감추어져 있어 손이 전하는 이야기를 읽을 수 없다. 그렇다면 반대로, 손을 숨기고 상체에서 뻗어 나온 팔의 라인을 하나의 선으로 연결해 놓은 의도에서 어떤 특정한 의미를 찾아야 할 것이다. 손을 내세우지 않는다는 것은 손으로 표현할 수 있는 광범위한 이야기의 카테고리를 배제한다는 새로운 의미를 창출한다. 즉 주관적 감정의 표현 언어를 배제한다는 것이다. 이것은 역으로 내면적 소통을 꾀한다는 의도로 해석할 수 있기 때문에 장의예술로서의 소매 춤이 절제와 인내를, 외형적 가식보다는 내실을, 현세의 삶보다는 눈에 보이지 않는 내세의 영혼의 삶을, 내가 아닌 우리의 삶을 추구했던 고구려인의 공동체적이고 자연친화적인 성향을 의미하고 있다는 논의를 가능하게 한다. 이러한 의미 해석을 통해, 고구려인들에게 춤추는 행위가 단순한 놀이나 오락이 아닌 사유적 가치를 지닌다는 것을 고찰할 수 있다.

2. 도상의 배열 구도에 따른 의미 해석

무용총 벽화에 담긴 춤 장면의 도상은 <그림 10>과 같은 배열 구도를 지니고 있다. 이러한 구도가 상징적인 의미를 지니고 있음을 알 수 있다. 즉, 새의 날개짓으로 땅으로 내려와 주인을 하늘로 인도하는 무용수의 몸짓은 하늘에서 땅으로 내려온 인간을 다시 하늘로 돌려보내는 선신 사상적인 의도를 내포하고 있다. 여기서 소매는 새의 양상을 구현하기 위한 상징적 도구이자, 역동적이고 활달한 춤사위를 펼치기 위한 심미적 도구의 기능을 지니고 있다고 사료된다. 이때 춤이 지니는 특정한 의미는 정신의 작용만이 아니라 정신과 신체가 하나로 합쳐져서 의식에 동참하는 것이다.

32) 조르주 장, pp. 36-37.

신체를 사용하여 취하는 다양한 종교적 자세는 약정된 의미를 지닌다. 그 예로 선 채로 명상하는 자세는 부동성이 주는 신체적인 불편함 때문에 복종, 열정, 신에 대한 공경과 헌신이라는 의미가 담겨 있고 시선과 상체를 앞으로 수그렸다는 것은 나를 낮추는 겸손함을 의미했다.³³⁾ 그러므로 무용총 벽화에 나타난 호흡을 내려 땅을 지향하는 수그린 상체 자세와 소매사위를 결합해보면, 상체의 수그림은 나를 낮추고 주위 공간을 존중함을 의미하여, 소매를 몸 뒤로 뺐다는 것은 개인적 감정이나 생각의 표현을 배제하고 나 개인을 이야기하기보다 상대의 이야기를 듣고, 주위 공간의 소리를 경청함을 의미한다. 즉 죽은 낮을 위한 자리이기에 오로지 그 주인공을 배려하고 그가 서있는 공간과 이제 옮겨갈 공간인 하늘 길을 터줌으로써 안위를 기원하는 무자의 주술적 의도의 표현이라 할 수 있다. 이는 예를 갖추어서 신성한 의미를 표현하고 만물을 존중하고 배려하는 고구려 정신의 발현이며 동시에 정신과 신체가 하나로 통합된 일체적 사고의 발현이기도 하다. 이것이 본 연구자가 해석한 무용총 벽화의 고구려 춤이 내포하고 있는 상징적인 의미이며, 고구려인이 바라보았던 춤의 의미이자 그들이 지냈던 삶의 정도(正道)로 사료된다.



〈그림 10〉 무용총 춤 벽화의 상징 구조

33) 프랑수아즈 코스톨라니(1976), 『제스처를 통해 타인 알기』, p. 159에서 재인용.

V. 결 론

고분벽화에 나타난 춤은 우리 민족의 몸짓이 최초로 형상화된 매우 실증적인 자료로서 그 가치와 중요성은 더 이상 말할 필요가 없을 것이다. 그럼에도 불구하고 자료의 연구방법은 체계화 되어있지 않은 실정이며 분석 또한 구체적이지 않다. 따라서 본 연구에서는 ‘고구려 춤의 의미해석’이라는 논의를 통해 무용총 벽화를 대상으로 고분벽화에 그려진 춤의 의미를 도상해석학적 관점으로 접근하여 규명해보았다. 본 연구의 결과는 다음과 같이 요약할 수 있다.

첫째, 벽화에 등장한 무용수들은 몸을 수그려 의식의 대상과 의식 행위 자체에 대한 예의와 존경을 표현하였고, 팔을 뒤로 뻗고 소매를 늘어뜨려 새가 날개를 편 듯한 상체 동작과 발코를 세워 앞으로 디디며 진행하는 하체 동작을 구사했다.

둘째, 벽화 속에 등장한 동물 도상은 고구려의 주술신앙의 소산으로서 말은 주인의 영혼은 하늘로 태우고 올라가는 의미를, 개는 죽은 영혼을 저승에 도착할 때까지 지켜주는 의미를 상징한다.

셋째, 무용총 벽화의 춤은 특정한 목적과 의도를 담은 의식화된 몸짓을 보여주고 있으며 장례 의식에서 이뤄지는 장의예술적 성격의 춤이라 사료된다. 즉 이러한 춤은 현실과 내세를 이어주는 신성한 의미를 지니며 춤의 장면이 암시하는 것은 즐거운 삶이 내세에서 이어지기길, 그것이 실현되기를 바라는 주인의 마음이자, 동시에 주인의 님이 죽어서도 잘 살기를 기원하는 산 자들의 마음이라고 해석할 수 있다.

결론적으로 무용총 벽화에 그려진 장의예술로서의 소매 춤은 고구려인에게 춤추는 행위가 단순한 놀이나 오락이 아닌 사유적 가치를 지닌다는 것을 파악할 수 있게 하는 중요한 자료라 할 수 있다. 이러한 춤은 정신과 신체가 하나로 만나는 일체적 순간을 표현하며 절제와 인내를, 외형적 가식보다는 내실을, 현세의 삶보다는 눈에 보이지 않는 내세의 영혼의 삶을, 내가 아닌 우리의 삶을 추구했던 고구려인의 공동체적이고 자연친화적인 성향을 의미하고 있다.

본 논문은 고구려 춤에 대한 연구자의 관심이 고분벽화에 그려진 춤의 도상으로 옮겨가면서, 고분 벽화의 잔상에 담긴 춤의 의미를 규명하고자 한 의도로 이루어졌다. 이러한 연구는 미술 작품에 드러난 도상을 춤의 관점에서 바라봄으로써 무용학

의 거점을 넓힐 수 있는, 춤 문화의 해석을 위한 새로운 방법 체계를 구축하고자한 시도였다는 점에서 그 의의를 찾을 수 있다고 사료된다. 이에 앞으로 무용총 외에 춤 장면을 담고 있는 다수의 고분 벽화 또한 의미 해석의 과정을 거친 연구가 필요함을 제언하는 바이다.

■참고문헌

『三國志』

『後漢書』

『三國史記』

『海東繹史』

고구려연구회(2004). 『벽화에 나타난 高句麗의 사회와 문화』, 학연문화사.

서병국(2004). 『펼쳐라 고구려』, 서해문집.

성정린(2000). 『한국의 무용』, 세종대왕기념사업회.

신영훈(2004). 『기마민족의 삶과 문화, 고구려』, 조선일보사.

신형식(2003). 『고구려사』, 이화여자대학교 출판부.

이병옥(1996). 『한국무용사 연구 - 고대편』, 도서출판 노리.

이영훈 · 신광섭(2005). 『고분미술 I』, 솔출판사.

전경옥(2004). 『한국의 전통연희』, 학고재.

전호태(1999). 『고분벽화로 본 고구려 이야기』, 도서출판 풀빛.

조르주 장. 『기호의 언어』, (김형진 역 1997). 시공사.

진양(1981). 『樂書』, 국립국악원.

池内宏 梅原末治(1940). 『通溝 下卷』, 日滿文化協會.

김한규(1995). 고대한국문화의 중국 전입과 그 영향, 『진단학보』 80, 진단학회.

박선희(2003). 壁畵를 통해서 본 고구려의 옷차림문화, 『고구려연구』 17, 고구려연구재단.

시마오아라타(선승혜 역, 2005). 日月의 圖像學, 『미술사논단』 9, 한국미술연구소.

이애주(1999). 고구려 춤의 상징체계, 서울대학교 대학원 박사학위 청구논문.

조진숙(2003). 벽화에 나타난 고구려장신구에 대한 연구, 『고구려연구』 17, 고구려연구재단.

김용만. 민족의 혼, 고구려 여행, 『소년 한국일보』 2005년 4월 28일 칼럼.

박승준. 고구려 춤과 6자 회담, 『조선일보』 2004년 2월 6일 칼럼.

성경린. 한국의 예술, 동방미디어(<http://www.koreaa2z.com>).

고대시대의 제천의식, 디지털 한국학(www.koreandb.net/KMusic/kmhistory.htm).

논문투고일	2006년	6월	30일
심사일		7월	5일
심사완료일		7월	20일

Abstract**The Study on the Meaning of Koguryo Dance Depicted in
Muyongchong Mural Painting**

Jung Min Lee

*Researcher**Cultural Contents Compilation Division**The Academy of Korean Studies*

In the period of Koguryo (B.C 37-A.D 668), people were highly fond of artistic activities such as painting, music and dance. They handed down various dance scenes by drawing them in ancient tomb murals. These are valuable as physical evidence representing the earliest manifestation of the dance movements of the ancient Korean. However, there have been lack of previous systematic analysis and interpretation of those murals from the perspective of dance. Therefore, this study signifies by means of establishing the semantic approach in order to examine Muyongchong mural depiction of Koguryo dance and identifying the external forms and symbolic meaning in it.

Results of the study are as follows.

First, the dance of Muyongchong mural painting is 'sleeve dance'. Movement of the upper body is observed as sleeve motion similar to the movement of a bird moving its wings, and that of the lower body is observed as earth-directed steps using tiptoes and knees reactions.

Second, the animals appearing in dance scene of Muyongchong mural painting symbolize the indigenous faith of shamanism connecting the earth and heaven and guiding the human spirit to life after death.

Third, Koguryo dance of Muyongchong mural painting is recognized as a sacred spiritual performance. It was performed for funeral ceremony, and it is interpreted that the dance represents wish of everlasting life after death.

In conclusion, Koguryo dance of Muyongchong mural painting shows what people of Koguryo think about dance and why they love to enjoy it. In this manner, it is very precious cultural heritage worth studying on a point of view of dance. It symbolized unification, harmony, and integration of body and mind, birth and death,

heaven and earth, as well as human and nature. Hence, Koguryo dance expressed philosophical values harmonized with the community-oriented and nature-friendly thoughts of the Koguryo people.

keywords: Koguryo Dance(고구려 춤), Muyoungchong Mural Painting(무용총 벽화), Ancient Dance History(고대무용사), Analysis and Interpretation(분석과 해석), Symbolic Meaning of Icon(도상의 상징적 의미)