

장자(莊子)의 ‘덕(德)’ 개념을 통한 「동래학춤」 연구*

주 미**

I. 서론	V. 결론
II. 장자(莊子)의 ‘덕(德)’ 개념 이해	참고문헌
III. 「동래학춤」의 생성배경 및 특성이해	Abstract
IV. 적용 및 분석	

I. 서론

본 연구의 목적은 「동래학춤」의 미학적 논의에 ‘장자(莊子)’의 덕(德) 개념을 수용²⁾하여 춤 안에서 주체가 되는 무용수의 내면정신과 외적으로 드러나는 춤사위, 복식, 반주음악, 무대구성을 분석하고, 기존의 「동래학춤」과 관련한 미학적 연구들에서 자주 거론되지 않은 장자의 사상을 도입함으로써 연구의 새로운 시각을 제시하는 데 있다.

* 이 연구는 2010년 주미의 석사학위논문 중 일부를 수정·보완한 것임을 밝힙니다.

** 이화여자대학교 석사졸업, jume486@naver.com

- 1) 『莊子』는 장주(莊周)와 그의 학도들이 전국시대부터 한나라 초기까지 약 150년 동안 저술한 무려 10여만자에 이르는 방대한 논문집이다. 지금까지 남아있는 것은 광상본 뿐으로 이는 「내편」 7편, 「외편」 15편, 「잡편」 11편으로 나누어져 있다. 현재까지는 「내편」은 장주가 저술한 것이고 「외편」과 「잡편」은 후학들의 총집으로 알려져 있다.
- 2) 장자의 ‘덕(德)’ 개념의 예술적인 사유와 해석에 관련해서는 임태규(2010)의 ‘덕을 통해 본 장자의 미학사상 연구-예술창작 주체의 관점을 중심으로’의 박사학위논문을 참고하였다.

이에 본 연구의 구성은 다음과 같다. 먼저 예술 논의에서 장자 철학이 갖는 의의 및 현대적 관점에서 ‘개별 존재의 고유한 미적 가치’, ‘내적인 생명력’ 등으로 해석되어지는 장자의 ‘덕’ 개념이 「동래학춤」과 어떻게 상호 연결될 수 있는지에 대한 적용 가능성³⁾을 논의하고, 한국 민속무용의 고유한 특성들이 훼손되지 않고 현재까지 연구·연행되어지고 있는 「동래학춤」에 대한 기본적인 이해를 중심으로 2장과 3장을 구성하였다. 「동래학춤」은 각 지역 사람들에 의해 자연적으로 생성되었고, 춤의 형태와 특성이 자연의 조화를 본받고자 하는 경향이 짙으며 춤 안에서 무용수의 기질과 표현이 중시되는 점 그리고 초기 무대양식이 극장식 무대가 아닌 ‘마당’으로, 형식이 자유롭고 춤꾼과 관객의 경계가 허물어지는 열린 소통성을 갖는다는 점에서 본 연구에 적합하다고 판단되어 선정하였다.

이후에 이루어지는 적용 및 분석의 과정에서는 연구의 객관성을 확보하고 구체적으로 논의하기 위해 춤 속의 핵심매체인 무용수와 관련된 복식, 반주음악, 춤사위, 무대구성을 ‘자연 지향적 특성’, ‘개체의 고유성 발현’ 그리고 ‘열린 소통의 가능성’이라는 세 가지 틀 안에서 분리·적용하였다. 연구자가 임의로 선정한 세 가지 특성은 장자의 ‘덕’ 개념과 「동래학춤」에서 보여지는 고유한 특성들 중에서 상호 연관되는 공통된 특성을 취합한 것이며, 춤의 구성요소들은 이러한 특성들을 더욱 구체화할 수 있도록 각각의 틀에 적합한 요소들을 분리·적용하는 방식으로 전개하였다.

장자철학에서의 ‘덕’ 개념은 선천적이든 후천적이든 ‘개인에게 얻어진 내재적 역량’을 의미한다는 점에서 유가(儒家)와 도가(道家)의 관점은 크게 다르지 않다. 그러나 유가에서는 ‘학습에 의한 덕의 배양’, ‘내면의 성찰에 의한 덕의 함양’을 중시하지만, 도가에서는 유가적 관점인 후천적인 사회화 과정으로 수용되거나 주입되는 측면으로 쓰이지 않고, ‘자연적으로 갖게 된 측면’으로 쓰이고 있다는 점에서

3) 장자(莊子)의 사유체계에서 도(道)와 덕(德) 그리고 기(氣)의 작용력은 중국 예술의 자연관을 구성하는 주요한 개념으로서 후대의 동양 예술의 특성을 정립시키는 데 지대한 영향을 끼쳤다. 더불어 다양한 예술장르와 예술가들의 작품을 통해서 밀도있게 거론되고 있으므로 이로부터 장자에 의해 논의되지 않았던 무용예술로의 적용이 가능하다고 판단되어 본 연구를 구성하였다.

차별성을 지닌다. 이는 「동래학춤」의 두드러진 특성인 ‘즉흥성’, ‘내적 기질의 자연스러운 발현’ 등과 같은 추상적이고 비(非)가시적인 현상을 논의의 대상으로 삼을 수 있는 주요한 개념으로서의 확대해석을 가능하게 한다.

이러한 학문적인 가치에도 불구하고 장자 사상과 관련된 한국춤을 연구한 자료는 미흡한 실정이며, 논의과정에서 연구자의 주관적인 서술로 치우치는 문제점⁴⁾을 낳았다. 그 이유는 『장자(莊子)』 텍스트의 경우 다른 고전들과 달리 ‘우언(寓言), 치언(柝言), 중언(重言)⁵⁾의 형식으로 되어있어 해석이 난해하고 진위(眞僞)를 살피기가 어렵다는 점에서 찾을 수 있다. 그러므로 춤에서 언어로 환원되기 어려운 현상을 장자 텍스트로 비교·논의하는 과정은 충분한 이해와 분석을 요구한다.

따라서 본 연구에서는 문헌자료와 영상자료를 중심으로 하되 현장체험 및 공연 관람도 함께 진행하였다. 문헌자료가 주축이 되는 장자사상과 관련해서는 『장자』 텍스트 중 「내편(內篇)」을 중점적으로 살펴보고 주석서 및 장자의 예술정신과 관련된 단행본을 바탕으로 장자 우화 속에 담긴 문학적이면서도 비판적인 서술로부터 객관적인 의미를 도출하고자 하였다. 더불어 기존 연구들에서 주요 미학 범주

-
- 4) ‘한국전통무용의 연구현황과 과제’라는 박수경(1999)의 연구논문에서는 궁중무용과 민속무용 연구와 관련한 석·박사 학위 논문에서 주로 다루어지고 있는 연구주제 및 문제점에 대해 서술하고 있다. 여기서 주목할 것은 민속무용의 사회적 영향과 미학에 관한 연구에서 공통적으로 전문적인 연구가 아닌 연구자들의 느낌을 주로 서술하고 있기에 연구 분야와 관련한 전문화의 필요성을 언급하는 점이다. 따라서 본 연구는 이제까지 이루어진 한국무용의 미학적 논의들의 한계점을 보완하기 위해 장자(莊子)의 철학을 수용하였다.
- 5) • 우언(寓言): 전달하고자 하는 뜻을 직접 표현하지 않고 여러가지 비유법, 상징법 등 간접적인 방법을 써서 상대방으로 하여금 그 언어매개를 넘어서있는 화자(話者)의 진의(眞意)를 알아차리도록 하는 화술방식이다.
- 치언(柝言): 상황과 받아들이는 사람에 따라 그에 맞는 주장을 펼침으로, 자신의 입장을 고집하지 않고 그럴 수도 있지 않겠느냐는 식으로 대화를 진행하는 방식이다. 이는 듣는 사람들이 저항감을 덜 갖게 됨으로써 지지자 뿐 아니라 비판자까지도 끌어안을 수 있는 방법이다. 장자 내편 중 〈소요유〉편은 거의 대부분 치언의 방식으로 구성되어 있다.
- 중언(重言): 권위있는 사람을 빌려 뜻을 전달하는 방식으로, 가장 많이 인용되는 인물은 공자(孔子)와 노자(老子) 또는 그 제자들이다. 즉 장자는 자신의 사상을 공자나 그의 제자인 안희나 자로 또는 노자와 공자의 대화를 통해 말하고 있다.

로 여기지 않았던 ‘덕’ 개념에 초점을 맞추어 미시적 관점에서 살펴보았다. 「동래학춤」과 관련해서도 장자사상 연구 방법과 동일하게 단행본과 선행 연구들을 근간으로 하면서, 흥과 신명(神命)⁶⁾ 등의 미적 경험을 통해 체득이 가능해지는 내적 감정의 발현 현상과 관련해서는 부산민속예술보존협회에서 매주 열리는 「동래학춤」에 관한 전수자 교육에 참여하여 보완하고자 하였다. 이를 통해 IV장 적용 및 분석에서는 영상과 연구자의 현장 경험을 중점적으로 활용하여 춤사위를 연구하였고, 복식, 무대공간, 반주음악과 관련해서는 단행본을 중심으로 살펴보면서 장자의 ‘덕’ 개념을 적용하여 논의하는 방식으로 진행하였다.

앞서 언급한 바와 같이 본 연구는 민속무용의 움직임 및 미적 특성 연구와 관련하여 선행연구들에서 나타나는 주관적 서술로 진행되어온 한계점을 보완하고자 장자의 ‘덕’ 개념에서 그 근거를 마련하여 연구의 객관성을 확보하고자 하였다. 그러나 불가피하게도 장자의 ‘덕’ 개념의 특성을 명확히 논의하기 위해 특정한 작품을 선정하여 집중적으로 논의함으로써 민속무용 전체를 포괄할 수 없다는 제한점을 지닌다. 또한 「장자」의 텍스트 전체를 다루지 않고, 그 중 순수한 장주(莊周)의 저작으로 추정되는 「내편」을 중점적으로 살펴보고, ‘덕’ 개념을 중심으로 고찰함으로써 장자의 사상 전체를 대변할 수 없다는 점에서 한계점을 수반한다.

하지만 이러한 일련의 작업들은 민속무용이 지닌 예술적 성질들을 모두가 공감할 수 있는 논의의 대상으로 객관화하기 위한 시도이기 때문에 무용이 본래 비언어적 예술로서, 신체를 통해 의미를 표현하고 전달하는 방식에서 추상적이고 모호하다는 기존의 정태(靜態)된 통념으로부터 탈피하기 위해서는 철학적 사유로부터 춤의 고유한 특성과 의미를 추론해내는 방식의 연구가 꾸준히 실행되어야 한

6) 신명(神明): 한국춤을 설명할 때 흔히 ‘신명의 춤’이라고들 한다. ‘신명’은 춤에서 뿐 아니라 한국 문화와 한국인을 이해하는 중요한 개념으로서 한자어를 풀이하면 ‘밝게 깨어있는 마음가짐’이다. 이는 종교적 제의로서 굿판에서 무당이 춤에 몰입해 엑스터시 상태에 이르면 접신을 해신의 힘을 얻게 되는 경우에도 동일하게 쓰인다. 이렇듯 춤을 통한 신명 경험은 생명 에너지가 그득히 충전된 상태나 논리적으로 따질 수 없는 저력 등 매우 강렬한 정서이며, 집단적이고 제의적이며 즉흥적이고 축제적 형식의 한국 춤 문화에서는 이러한 성격이 기본 인자가 된다.

김말복(2011), 『무용예술코드』(경기도: 한길아트), pp. 457-460. 참고.

다고 생각한다. 그러므로 본고에서 장자의 ‘덕’ 개념을 수용하여 민속무용의 논의를 실제 무용 작품에서 예증함으로써 민속무용의 미학적 논의의 새로운 가능성을 제시하였다는 점에서는 소기의 목적을 달성했다고 할 수 있다. 이를 토대로 후속 연구자들의 연구와 관심을 기대해본다.

II. 장자(莊子)의 ‘덕(德)’ 개념 이해

본 장에서는 도가(道家) 철학의 기념비적 사상인 장자사상이 현대 예술의 형성 및 논의과정에 어떠한 영향을 주었는가 하는 점에 초점을 맞추어 전개하고자 한다. 예술 논의와 관련해서는 그동안 『장자(莊子)』 텍스트 안에서 예술과 관련하여 가장 많이 거론되어 온 개념인 ‘도(道)’와 ‘기(氣)’, ‘신(神)’에 대해 살펴봄으로써 이들 개념들이 ‘덕(德)’ 개념을 이해함에 있어 서로 유기적으로 관련하고 있음을 밝히고자 하였다. 이후 본 연구의 주요 개념인 ‘덕’이 예술 주체의 관점을 중심으로 고찰할 때, 장자미학 사상의 실질적 토대를 이루는 개념이라는 점에 주목하고, 이것이 어떻게 「동래학춤」의 미학적 논의에 적용가능한지 고찰함으로써 장자의 ‘덕’ 개념을 재조명하고자 하였다.

1. 예술 논의에서 장자사상 의의

장자사상은 유기체적인 사유 구조를 가지고 있기 때문에 철학은 미학, 정치학, 윤리학 등과 별개의 의미를 갖지 않는다. 즉 장자의 미학은 그 특성상 철학과 혼연일체(渾然一體)를 이루고 있으므로 철학이 미학이요, 미학이 곧 철학이다. 따라서 단순히 장자 안에서 미(美)나 예술(藝術)에 직접 관계되는 문구를 찾는 것은 장자 미학에 대한 올바른 연구방법이 아니다. 그러므로 예술 논의에 접근하기 위해서는 장자 철학 전반을 살펴보는 것이 선행되어야 한다.

장자의 철학은 약육강식의 논리가 지배하는 전국(戰國)시대에 인간이 어떻게 하면 부자유한 현실에 구속되지 않고 자유로운 자기를 가질 수 있는가에 대한 끊임

임없는 연구였으며, 무위자연(無爲自然)의 대도(大道)와 일체가 되어 무한한 절대 자유의 정신세계에서 소요유(逍遙遊)하는 것을 인생의 궁극적인 목표로 하고 이를 현실에서 구현하고자 끊임없이 연구한 방법론이다.

장자는 '무위자연'에서 '소요유'하기 위한 방법으로 정신상에 있어서 '도'와 일체 되어야 한다는 이른바 '체도(體度)'를 강조한다. 여기에서 '도'란 도가 철학과 도가 미학의 핵심 개념으로 천지만물의 근원·우주의 진리·궁극의 존재 등으로 해석될 수 있다. 장자는 '도'를 우주를 창조해내는 기본 동력으로 여겼고 인간은 '도(道)'에 의해 창조된 것이기 때문에 '도'는 인간의 근원적 본질을 이루는 것이라고 하였다.

또한 장자는 '생(生)은 덕의 빛남이며, 성(性)은 생의 바탕이다'⁷⁾라고 하였다. 즉, 인간 자체에 대해서 말할 때, '도'에 의해 창조된 인간은 '덕'을 통해 개개인의 생명력을 얻고 '성'은 '덕'에 의해 형성된다는 것이다. 이러한 이론적인 구조와 내용만 본다면 '도'와 '덕'은 예술과 전혀 관계가 없는 것으로 이해할 수 있다. 하지만 그들의 사변적이고 형이상학적인 방법을 따라 살펴보지 않고 그들이 수양의 노력을 통해 도달한 인생경계로부터 살펴본다면, 그들의 노력은 한 위대한 예술가의 정신 경지 또는 기교, 숙련 등과 관련하여 연관성이 깊다는 점을 파악할 수 있다. 따라서 '도'와 '덕'을 예술적 관점에서 이해하면 천지만물을 창생하는 생의(生意), 생명력 또는 예술가가 추구해야만 하는 최고의 정신 경지 등의 의미를 갖는다.⁸⁾ 이러한 장자의 논지는 『장자(莊子)』 텍스트 안에서 다양한 우화를 통해 끊임없이 다른 문구로 거듭되고 있다. 이를 통해 알 수 있는 것은 장자가 추구했던 '도'는 한 위대한 예술가가 표현해내는 최고의 예술정신과 본질적으로 동일하다는 점이다. 구체적으로 다른 점이 있다면 예술가가 성취해낸 것은 예술작품이고 장자가 성취해낸 것은 예술적인 인생이라는 점 뿐이다.

장자의 '기(氣)' 개념은 같은 카테고리에 속하는 노자(老子)와도 확연하게 구별

7) 『莊子』, 「庚桑楚」, 「生者, 德之光也, 性者, 生之質也.」

조민환(2006), 『중국철학과 예술정신』(서울: 예문선원), p. 140.

8) 조민환(1996), 『유학자들이 보는 노장철학』(서울: 예문선원), p. 128.

되는 특징일 뿐 아니라 유가에 속하는 사상가들에 비해서도 가장 심층적으로 사유되었다고 평가되어지므로 후대 예술 형성의 근원에 대한 이해를 위해서는 필히 살펴보아야 할 개념이다. ‘기’는 ‘만물을 생성하는 근원의 에너지’라는 사전적 의미를 지닌다. 이는 만물의 생명을 이루고 만물의 변화를 부추기이기 때문에 사람의 정신을 감동시켜 움직임으로 예술을 낳게 하는 근원이 된다. 중국에서는 예로부터 만물을 생성하는 힘인 ‘기’의 속성이 작품의 형식과 내용의 양 방면에서 모두 표현되어야 하며 더불어 인간의 내면세계에 깃들어 있는 정신의 기질, 격조, 기운도 화폭에 담겨야 명화(名畵)로 인정받을 수 있었다. 이와 관련하여 남제(南齊) 시기에 사혁(謝赫)은 ‘고화품록(古畵品錄)’에서 회화에 관한 육법(繪畵六法)을 설명하면서 ‘기운생동(氣韻生動)⁹⁾을 제일 위로 놓아 화가는 ‘내재된 생명력과 울동을 일정한 필묵 형식을 통하여 생동적으로 화면상에 표현해야 한다’¹⁰⁾고 했다. 즉, 내면에 함축된 ‘기(氣)’와 바깥으로 드러나는 ‘운(韻)’의 과정에 ‘생동감’이 있어야 수준 높은 예술작품으로 인정될 수 있는 것이다.

이외에도 『장자(莊子)』에서 사용되는 ‘신’ 개념¹¹⁾은 마음이나 정신을 의미하는 용례를 비롯해 진기함·신묘함·영묘함 등의 의미로 사용된다. 또한 다른 글자와 결합하여 신인(神人)·신기(神氣)·신성(神聖)·신명(神明)·신욕(神慾) 등으로 사용되기도 하며, ‘대체로 정신의 복합적인 능력을 나타내는 용어로 사용되거나 일상적인 현상과 보통 사물에서 느껴지는 감정과는 다르게 생소한 사물이나 현상에 대한 신비감으로 느껴지는 정신적 충격을 동반하는 감동을 표현하는 것으로 사

9) ‘기운생동(氣韻生動)’이란 그림에서 인간의 내면세계에 깃들어 있는 정신기질, 격조, 풍모를 생생하게 묘사할 것을 요구하는 것이다. 기운생동의 ‘기’는 구체적 물상에 표현될 뿐만 아니라 물상 밖의 허공에도 표현된다. 허공이 없으면 기운생동을 논할 수 없고 결국 예술작품은 생명을 잃어버리게 된다. (조민환(2006), 『중국철학과 예술정신』(서울: 예문선원), p. 153.)

10) 앞의 책, p. 155.

11) 『장자(莊子)』에서 신기함이나 신묘함으로 해석되는 ‘신’의 용례들은 실제로 ‘마음의 작용’이라는 측면에서 정신으로 해석되는 ‘신’과 크게 다르지 않다. 일반적으로 ‘신기함’이나 ‘신묘함’이라는 표현은 자연 현상을 관조하거나 미적 대상인 예술 작품을 감상하면서 감각 기관으로서의 오감이나 정신의 작용을 통해 느껴지는 감동의 동아시아적인 표현이다.

용된다.¹²⁾ 장자에 의하면 사물이나 자연 현상 등을 비롯한 높은 정신 경지에 도달한 인물을 ‘신묘하다’라고 묘사하는데, 이러한 성인이나 지인이 느끼는 지락(至樂)의 경지는 인위와 작위를 제거한 정신의 자연스런 작용에 따라 사물을 대할 때 도달할 수 있다. 장자는 이를 ‘신욕(神欲)’이라고 하며, 『양생주』에서 포정이 소를 대할 때 눈의 감각 작용을 멈추게 하고 자연스러운 정신의 작용에 의지해 소를 해체하고 나서 도달할 수 있는 정신 경지와 유사한 것이다. 이처럼 『장자(莊子)』에서 사용되는 ‘신’ 개념은 포괄적으로 정신성의 맥락으로 파악할 수 있으며, 이러한 정신성은 곧 자연성으로서의 ‘덕’으로 귀결된다. 왜냐하면 자연적 본성으로서의 ‘덕’을 유지할 때 신묘한 자연의 작용을 체득할 수 있으며, 예술 창작에서는 신기하고 신묘한 정신적 감동을 전해줄 수 있기 때문이다.

이상의 논의를 종합해보면, 장자의 사유체계에서 ‘도’, ‘덕’, ‘기’ 그리고 ‘신’의 작용력은 중국 예술의 자연관을 구성하는 주요한 개념으로서 주된 내용은 ‘자연풍경의 내심세계로의 전화(轉化)’라는 것이다. 다시 말해, 자연 풍경을 있는 그대로 대하는 것이 아니라 인간의 정신세계를 자연풍경에 덧씌운다는 것이다. 즉 자연은 일종의 상징으로서 인간의 정신이 회귀하는 곳이다. 이러한 예술적 이해는 예술 창작을 위한 특유의 인식 각도와 심미적 시야를 제공하는 것으로서 장자의 철학이 중국 예술 정신에 심원(深苑)한 영향을 주었다고 평가되는 이유이기도 하다.

2. ‘덕(德)’ 개념의 특성 및 「동래학춤」의 미학적 논의에 적용 가능성

고대 중국의 ‘덕’ 개념은 대체로 정치와 관련한 종교적·의례적 실천의 의미에 집중되어 사회 질서를 유지하는 실질적인 원리로 중시되었으며, ‘덕’의 구체적인 의미가 이론적으로 정의되기 시작한 용례는 ‘주나라 이후 춘추전국(春秋戰國) 시대에 이르러서이다.’¹³⁾ 선진 사상사에서는 ‘덕은 득(得)이다.’¹⁴⁾라는 설이 가장 일반

12) 임태규(2010), 덕을 통해 본 장자의 미학사상에 관한연구 -예술창작 주체의 관점을 중심으로, 성균관대학교 철학과 박사학위 논문, p. 85.

13) 앞의 글, p.26.

14) ‘덕’ 개념은 갑골문, 금문 등을 통한 사라 알란(Sarah Allan)의 언어학적 분석에 따르면 식물의 성장과 마음 간의 긴밀한 연관성을 내포한다. 이를 통해 사라 알란은 ‘덕’이

적인데, ‘덕’은 각 학파 모두에게 중요한 사유 개념으로 등장하였으며, 왕이나 귀족들의 정치적 재능을 의미하는 천명(天命)사상과 조상신에 대한 제사의 예(禮)와 관련된 위(威儀), 그리고 인격체가 갖추어야 할 도덕성을 의미하는 개념으로 사용되었던 것으로 파악된다. 이러한 용례에서도 알 수 있듯이 춘추전국시대의 수많은 사상가들은 이상적인 사회를 구성하는 통일적 원리로 ‘덕’을 중시하였고, 역사적 맥락에서도 ‘덕’이 중요하게 논의되었음을 알 수 있다.

장자의 ‘덕’은 ‘도’와 함께 장자 사유 방식의 주요 토대가 되는 개념으로,¹⁵⁾ 질곡의 역사적 상황에 대한 비판과 회의를 담고 있으면서도 현실의 문제를 벗어난 사유 개념이 아니라, 인간 이해의 문제와 긴밀하게 결부되어 있다. 이러한 측면에서 보면, 앞서 살펴본 선진시대 사상사에서의 ‘덕’의 용례들의 의미와 유사한 관점으로 파악되기도 한다. 그러나 장자의 관점에서 ‘덕’은 앞 절에서도 살펴보았듯 그의 사상을 이루는 주요 개념인 ‘도(道)’를 비롯한 ‘기(氣)’나 ‘신(神)’과의 유기적인 관계성을 통해 그만의 독특한 가치관과 심미관을 반영한다. 다음에서는 이러한 이해를 바탕으로 ‘덕’ 개념의 특성을 살펴보도록 하겠다.

『장자』에 나타나는 ‘덕’ 개념의 첫 번째 특성은 ‘자연적 본성’으로 해석되는 것이다. 장자의 ‘덕’이 자연적 본성으로 풀이되는 측면은 기본적으로 노자의 ‘덕’과 맞닿아 있다. 『도덕경』에서의 ‘현덕(玄德)’은 의도적인 인위와 작위가 생겨나기 이전의 소박한 원초적 상태를 의미한다.¹⁶⁾ 이것은 노자가 자연성을 가장 이상적인 경

일종의 선의 싹이 되는 관계를 말하려고 한다. 『禮記』「鄉飲酒儀」에서는 ‘덕이란 몸에서 얻은 것’이라고 하고 있다. 장자 역시 『天地』편에서 ‘태초에는 무가 있었다. 여기서 -이 생겼는데, -은 있어도 형체가 없 었다. 만물은 이 -을 얻음(得)으로써 생겨났는데 그것을 덕이라고 한다.’라고 설명하고 있다. 이를 간단히 도식화하면 無→(-)→德→性(多)→德→(-)→無 가 된다. 즉 ‘德’은 -에서 多, 즉 다양성과 복잡성으로 가는 창조성과 多에서 다시 -, 즉 통합성으로 복귀하는 조화의 역할을 함께 수행한다. 이성희(2008), 『빈 중심의 아름다움-장자의 심미적 실재관』(서울: 한국학술정보[주]), pp. 190-191.

- 15) 사마담(司馬談)이 도가를 ‘도덕가(道德家)’라고 일컫는 데서도 짐작할 수 있듯이, 도가에서의 근본 개념은 ‘도’와 ‘덕’이며 노장은 그것을 자신들의 근본 개념으로 삼았다. (馮友蘭(1961), 『中國哲學史』上, 商務印書館, 제8장, p. 150.)
- 16) 『老子』10장, “載營魄抱一, 能無離乎, 專氣致柔, 能嬰兒乎. 滌除玄覽, 能無疵乎…… 生之畜之, 生而不有, 爲而不恃, 長而不宰, 是謂玄德.”

지로 인식한다는 점에서 장자의 ‘덕’과 관련되어 있는 것이다. 이와 유사한 예로 장자는 <천지(天地)>에서 만물의 생성 원리를 서술하면서 “형체는 신묘한 작용을 지녀 각기 고유한 법칙이 있게 된다. 그것을 본성이라고 한다.”라고 하였다. 여기서 말하는 본성은 자연적 본성으로서의 ‘덕’을 지닌 본성을 말하며, ‘신묘한 작용’이란 자연으로부터 형체를 부여받은 모든 존재에 내재하는 생명의 근원적 작용을 의미한다. 또한 고유한 법칙이라는 것은 신묘한 작용을 지닌 개별 존재의 각기 다른 가능성을 의미하는 것으로 파악된다. 개별 존재의 고유한 법칙은 바로 ‘도’이며, ‘덕’은 개별 존재에게 현현(泫泫)되어진 ‘도’의 모습이다. 그러므로 개별 존재마다 천부적으로 타고난 ‘덕’은 다르며, 그 ‘덕’은 ‘개별자의 존재 가능성’을 의미한다. 따라서 장자의 ‘덕’은 개별 존재의 원리를 설명할 수 있는 실질적인 개념이다.¹⁷⁾

「叔山無趾」의 이야기에서도 마찬가지로의 평등성을 살펴볼 수 있다. 추한 용모의 애태타는 그의 추함이 온 세상을 놀라게 할 정도인데도 모든 이들은 그를 사모하여 그의 곁을 떠나고자 하지 않는다. 그는 지위가 높은 것도 아니고 지식이 많은 것도 아니나 사람들이 곁에 끊이지 않는다. 이처럼 장자가 특별한 기이한 외모를 지닌 사람들을 등장시키는 것은 사회적 효용성의 무의미함을 비판하기 위해서라고 할 수 있다. 즉, 개체의 개별성과 다양성을 긍정하고 평등성을 추구하며 자기 중심적 앎을 비판하는 것이다.

두 번째 특성은 ‘생명의 근원으로서의 덕’이다. 이는 ‘덕’ 개념의 첫 번째 특성인 ‘자연적 본성으로서의 덕’과 연관선상에서 이해될 수 있다. 장자는 <천지(天地)>에서 ‘도’와 ‘덕’ 개념을 갖고 만물의 생성과정을 설명하는데, 여기에서 ‘덕’은 우주 만물이 생명을 지니게 되는 근원적 작용의 개념으로 사용되고 있다. 더 나아가 장자는 사람의 형체를 비롯한 정신 작용의 본질로써 ‘덕’ 개념을 제시한다.

17) 장자는 「德充符」에서 여러 신체가 특이한 사람들의 예를 들면서 ‘덕’의 관점에서는 모두가 평등하다는 점을 강조한다. 절름발이 신도가는 자신과 신분이 다를 수 구분하려 드는 정나라 재상 자 산에게 올바른 ‘덕’과 ‘도’를 얘기하며 겉모습과 지위에 집착하는 자산을 꾸짖는다. 이 이야기를 통해 ‘도’가 차별 없이 어디에나 있듯이 장자의 ‘덕’도 세속의 인위적 기준을 초월한 평등성을 지님을 알 수 있다.

도를 확고하게 잡으면 덕이 온전하게 갖추어지고, 덕이 온전하게 갖추어지면 육체가 온전히 갖추어지며, 육체가 온전히 갖추어지면 정신이 온전히 갖추어 지니, 정신이 온전히 갖추어지는 것이야말로 성인의 도이다.¹⁸⁾

사람의 육체와 정신이 온전하게 갖추어지는 전제 조건은 ‘덕’을 온전하게 하는 것이다. 육체와 정신이 온전할 때 순수한 생명 작용은 무한히 발휘될 수 있다는 관점에서 보면 개별자의 ‘덕’이 온전한 것은 순수한 생명력의 필수 요인이라는 것이다. 그러므로 장자는 “생은 덕의 빛남이며, 성은 생의 바탕이다”라고 하였고, “형체가 있는 것은 도가 아니면 생성되지 못하고 생성된 사물은 덕이 아니면 드러나지 못한다”라고 하였다. 이것은 모든 사물의 생명 작용을 발휘하게 하는 근원적 실체가 ‘덕’이라는 장자의 관점을 단적으로 확인할 수 있는 대목이다.

세 번째 특성은 사람의 이상적인 정신의 경지를 설명하는 데에 필수적인 개념으로서의 ‘덕’이다. 장자는 이상적인 인간형을 지인(至人)·진인(眞人)·성인(聖人)으로 이름 하는데, 이러한 사람은 외물에 구속받지 않는 자유로운 정신 경지에 도달한 인물이다. 장자는 세상이 혼란하게 된 원인이 명예나 지식의 추구로 인해 각기 고유한 법칙으로서의 ‘덕’을 잃어버렸기 때문이라고 생각한다. 여기서 외물(外物)로서의 명예와 지식이 ‘덕’을 훼손하는 외재적 요소라면 ‘덕’은 개별 존재마다 천부적으로 타고난 내적 요소이다. 즉, ‘덕’이 내재적 요소라는 것은 언제든지 그 작용이 겉으로 드러날 수 있는 가능태라는 것을 의미한다. 따라서 장자는 외물에 속박되면 오히려 순수한 육체와 정신을 훼손시키게 되고, 개별자마다 천부적으로 지니고 있는 본성이 흩어져서 ‘덕’을 잃어버리게 된다고 하였다. 그러므로 장자가 지향하는 순수한 육체와 정신의 지극한 즐거움은 바로 자연적 본성으로서의 ‘덕’을 잃지 않은 지인·진인·성인이 도달한 이상적인 경지를 의미한다.

마지막으로 『장자(莊子)』에서 나타나는 ‘덕’의 특성은 ‘조화와 원만함을 통한 열린 소통의 가능성’이다. 이는 상대주의적 관점을 초월하는 장자의 인식론의 특징을 드러내는 개념으로 개체의 고유성을 의미하는 ‘덕’ 개념을 통한 전체와 부분, 주체와 객체의 ‘화해’가 가능해짐을 의미하는 것이다. 장자는 「제물론(齊物論)」에

18) 임태규(2010), p. 61. 인용.

서 “도의 입장에서는 하나가 된다”라고 하였다.¹⁹⁾ 즉, 장자에서 ‘전체’라는 것은 ‘도’의 입장에서 보면 ‘하나’라는 것이며, 부분은 전체를 구성하는 개별자를 말한다. 따라서 주체와 객체라는 상대적인 인식은 객체 중의 또 다른 개별자의 입장에서 보면 주체는 언제나 보편적인 객체가 될 수밖에 없음을 의미하는 것이다. 이러한 장자식의 논리로 이해하면 전체와 부분, 주체와 객체의 상대적 인식은 무의미해져 버린다. 그러므로 장자의 ‘덕’ 개념은 인간과 인간(타자) · 인간과 자연의 관계성을 이해하는 단서이며 궁극적으로는 상대적 가치관을 초월하여 자유로운 소통을 가능하게 하는 개념인 것이다.

종합해보면 장자의 ‘덕’ 개념의 특성은 결국 ‘자연성’으로 귀결된다. 자연으로부터 부여된 본성을 의미하는 장자의 ‘덕’ 개념은 개개 사물의 고유한 미적 특성으로 드러나며 세속의 부자유에서 벗어나 무한한 자유의 정신 경지에서 노닐 수 있게 하는 근본적인 개념이다. 그러므로 『장자』에서 제시되는 잠재적 능력으로서의 ‘덕’의 보존은 개별 존재의 고유한 가치를 실현하는 근거이며, 개체의 특성을 발휘할 수 있는 천부적 재능이라고 할 수 있다. 이러한 장자의 ‘덕’ 개념을 민속무용의 주체와 결부시켜보면 ‘덕’은 무용수가 추구해야 할 정신경지이기도 하고, 춤 현상에서 자연과 인간을 이해하는 단서이기도 하며 무용수가 지니고 있는 감정 표현의 개별적 특성을 지시하는 근거이기도 하다. 즉 민속무용의 주체이자 객체인 춤꾼들은 현장 분위기에 따라 익살스럽거나 해학적인 표현을 만들어내기도 하고, 한국인 특유의 정서인 한(恨)²⁰⁾을 담아 표현하기도 하며, 개개인이 살아온 삶의 흔적들이 춤 안에서 여과없이 드러낸다. 이는 장자의 관점에서 해석하면 개인이 가진 고유한 본성으로서의 ‘덕’의 발현이며, 어디에도 구애받지 않는 자유로운 춤추기를 통해 ‘도’의 경지를 깨닫는 경험이 가능해질 수 있음을 의미한다.

19) 김석환 역주(2010), 『莊子』(서울: 학영사), p. 39.

20) ‘한’은 보통 ‘쌍인다’, ‘맺힌다’, ‘서린다’, ‘깊다’와 같은 서술어와 함께 쓰인다. 이 같은 표현에서도 드러나듯 ‘한’은 감정이 분출되지 않고 안으로 응고된 상태와 밀접한 관련이 있음을 알 수 있다.(이종숙(1997), 한국 전통 춤과 한의 관계 연구, 『한국체육철학회지』 5(2), p. 272.)

또한 한국춤의 생성과정에서도 ‘덕’과 ‘기’의 개념은 중요하다고 할 수 있다. 김말복(2010)은 ‘한국 전통 춤에서 무용수가 춤을 출 때 중요시 하는 점은 몸짓이 만들어내는 동작의 ‘형(形)’이 아닌 몸에 흐르는 생명력인 ‘기(氣)’이라고 설명한다. 즉, 사람의 몸 전체에 흐르는 ‘기’²¹⁾는 힘인 동시에 생명을 유지시켜주는 숨으로서 무용수의 몸과 마음은 ‘기’로 통하고 춤과 춤추는 이도 ‘기’로 통한다고 말한다. 그러므로 이들 간에 ‘기’의 흐름이 중단 없이 이어지고 ‘기’의 흐름이 작품 속에 살아 있으면 ‘기운생동’이라 하여 수준 높은 춤이라고 설명한다.²²⁾ 이처럼 한국 전통 춤에서 무용수가 만들어내는 몸짓은 한마디로 정의하면 ‘기의 드러남’이라고 할 수 있는데, 궁중무용의 경우는 이러한 ‘기’의 속성을 잘 다스려 온전한 상태를 유지하는 반면, 민속무용은 ‘기’의 불완전한 속성도 여과없이 드러내므로 춤에서 역동성과 활기를 느낄 수 있다. 더불어 민속무용에서 나타나는 ‘기’의 속성이 무용수 각각이 지닌 천연 본성인 ‘덕’과 조화를 이룸으로써 자연의 본성에 합치되어 민속무용의 고유한 특성인 자연지향적인 특성을 이루게 된다.

마지막으로 ‘신’ 개념 역시 ‘덕’과 유기적 관련을 맺고 있으며 민속무용에서의 ‘물아일체(物我一體)’의 경지와 맞닿아 있다. 「양생주(養生主)」에서 나타나는 포정의 절정에 이른 기교는 한국무용에서도 이상경지로서 명인(名人)을 결정짓는 주요한 기준이 된다. 김말복(2010)은 한국 전통 춤의 특성을 설명하면서 ‘몸과 마음을 하나의 연관선상에서 보는데, 무용수의 의식과 몸 그리고 동작 사이에 분명한 경계가 없이 넘나들 때 그것을 이상적인 것으로 생각하며, 이러한 이상적인 상태는 무용수가 동작을 무용수의 일부로 온전히 받아들여 일체감을 이루고자 할 때 가능하다고 설명한다.’²³⁾ 즉, 몸과 마음의 수련을 통한 숙련된 기예가 전제가 될 때 몸과 마음의 경계가 사라지는 상태가 가능해진다는 것이다. 이는 장자식으로

21) 장자에 의하면 ‘기’는 ‘도’로부터 생겨나며, ‘도’는 ‘기’의 본(本)이 된다. 그러므로 ‘기’는 모든 만물과 생명현상 그리고 정신 활동 모두와 밀접하게 연관되어 있다. 따라서 인간의 형체 역시 ‘기’로부터 비롯되어 생겨난 것이며, 생명으로부터 형체가 드러난 것이라 할 수 있다.

22) 김말복(2010), p. 79.

23) 앞의 책, p. 78.

표현하면 ‘저절로 그러한 자연성’²⁴⁾을 이루게 되는 것이며, 이와 같은 특성은 민속 무용의 경우에도 동일하게 적용된다. 예를 들어 ‘김백봉은 “춤이 내가 되고 내가 춤이 되는 때가 있어. 그때 온 우주가 다 내 것이야”라고 이상적인 춤의 순간을 토로하는데, 명인일수록 춤과 하나되는 경지에 도달할 수 있고, 관객은 춤꾼의 현실로부터 자유로워진 몸짓과 만날 수 있게 되는 것이다.’²⁵⁾ 그러므로 장자의 ‘신’ 개념은 민속무용에서 춤과 무용수가 하나 되는 ‘혼연일치(渾然一致)의 경지’를 설명할 때 상통하는 개념이라고 할 수 있다.

이제까지 살펴본 장자의 ‘덕’ 개념의 특성 및 핵심개념들과의 관계를 종합해보면 장자의 사유 체계는 주요 개념들 간의 긴밀한 관계 속에서 총체적으로 구성되어 있고, 특히 예술 논의와 관련하여 장자 사상의 실체가 되는 주요 범주로 적용이 가능해짐을 알 수 있었다. 더불어 한국춤의 한 분과를 차지하는 민속무용의 미학적 논의에서도 이를 뒷받침해줄 수 있는 객관적 근거로서의 타당성을 확보할 수 있었다. 따라서 본 연구에서 논의하고자 하는 「동래학춤」에 나타나는 움직임 및 무용수와 관련한 미적 논의에 장자의 ‘덕’ 개념을 적용 및 분석하는 과정은 추상적이고 모호한 춤 현상의 언어화를 가능하게 해줄 것으로 판단된다.

24) 기예의 절정은 기능적 작용을 망각할 수 있는 익숙한 상태에서 창작 주체가 지락(至樂)의 정신경 지를 체험 할 수 있다는 것인데, 『장자』에는 기예의 익숙함에 이르는 속달 과정이 구체적으로 서술되어 있다. 간단히 정리하면, 주체의 마음이 외물에 구속되어 있는 상태 즉, 좌치(坐馳)에 머물러 있으면 어느 하나에 온전히 집중하고 익숙해질 수 없다. 그러나 공허한 마음의 상태를 유지하는 가운데 발휘되는 기예는 익숙함으로 완성될 수 있다. 예를 들어 무용의 경우 동작 하나하나에 집착하고 의미를 부여하다보면 춤추는 사람도 온전히 춤에 몰입 될 수 없고 보는 사람도 어딘지 부자연스러운 느낌을 받게 되어 집중할 수 없게 된다. 그러나 마음을 비우고 꾸준한 훈련을 통해 움직임을 연마하면 어느 순간 본인도 모르는 사이에 저절로 움직이는 자신을 발견하게 될 수 있다. 이것이 바로 명인의 경지라고 할 수 있다.

25) 앞의 책, p. 78.

Ⅲ. 「동래학춤」의 생성배경 및 특성 이해

1. 학춤의 유래 및 「동래학춤」의 생성배경

한국 민속무용에는 학, 기러기, 사자, 두꺼비 등의 동물을 모방한 춤들이 있는데, 그 중에서도 학은 고상함과 청렴함의 상징으로 조선시대 문인들에 의해 숭상의 대상이 된 만큼 우리 민족에게는 고귀한 조류로 인식되어져 왔다. 학의 움직임에서 모티브를 착안한 학춤은 지역적으로 학이 서식하기에 알맞은 기후나 풍토를 지닌 곳에서 주로 발생되었고, 학의 동태를 쉽게 관찰할 수 있었던 지역 사람들에게 의해 자연발생적으로 학의 움직임을 모방하여 율동적으로 표현한 데서 그 유래를 찾아볼 수 있다.

「동래학춤」에 관해 기록되어 전승되는 문헌은 아직 발견되지 않았기 때문에 발생시기와 유래에 관한 연구는 상당한 난점을 안고 있다. 그러므로 「동래학춤」의 유래에 관해서는 추론만이 가능한데, 대부분 동래 지방의 자연적 배경에 근거하는 동기설이 「동래학춤」을 연구하는 많은 논문에 비판 없이 받아들여질 만큼 영향력이 크다. 이점을 수용하여 본 연구에서는 동래 지역에 거주하는 고로(古老)들의 증언 및 지리적 특성을 중심으로 「동래학춤」의 유래를 살펴보고자 한다.²⁶⁾ ‘동래야

26) 처음으로 학춤을 공연한 사람은 ‘이추수’라는 사람으로 1907년에서 1920년대까지 춤을 추었고, 그 후 명산계라는 다른 그룹이 서민계춤, 하급계춤을 중심으로 조직해 종교적인 의식을 행했는데 이 의식을 통해 1915년에서 1940년까지 학춤이 행해졌다고 한다. 그 때 김귀조, 김필상, 조선 백이 동래야유 연희자로 참석하였고, 이 중 김귀조(金貴祚)는 학춤의 기능 보유자로서 그의 아들 김희영(金英: 1923-1972)에게 1956년 이 춤을 전수시켰다. 1970년 당시 김희영이 학춤의 기능보유자로서 동래학춤에 대한 보고서를 서국영에 의해 문화재 관리국에 접수하였으나 1972년 김희영이 타계하였기 때문에 그 보고서는 접수가 보류되어 현재까지 문화재 관리국에 보존되어 있다. 그 후 그의 생질녀(甥姪女)인 이현경(李賢卿)이 전수 받아 동래학춤의 명맥을 이어 오다가 중단되었고, 현재에는 김귀조의 동서인 김문수의 아들 김동원이 유일한 예능보유자로 지정되었고, 이 후 1985년에 「동래학춤」이 부산지방 무형문화재 제 3호로 지정되었다. 현재에는 (사)부산민속예술보존협회에서 보존 및 전수에 힘쓰고 있으며 전수 학교로 부산전자공업고등학교와 서부산공업고등학교, 부산여자대학교 무용과가 지정되어 「동래학춤」을 전수받고 있다.

류'의 기능보유자였던 고(故) 신우언과 동래 기영회 이사장이었던 고(故) 김인호를 비롯하여 '동래야류' 기능보유자인 문장원 등 여러 고로들의 말을 종합해보면 동래학춤은 동래지방의 야류와 줄다리기 그리고 큰 계모임이었던 '기영회(耆英會)²⁷⁾와 '망순계(望旬契)²⁸⁾와 밀착되어 있음을 알 수 있다.²⁹⁾

이처럼 「동래학춤」의 발생기원에 관해서는 다양한 관점에서 유추해 볼 수 있는데, 지리적으로 바다와 인접해 있는 동래는 어류와 그 밖의 해산물이 풍족하였을 뿐 아니라 '조선왕조 말기 대외무역의 전초기지(前哨基地)로서 왜상들의 왕래가 잦았으므로 외화(外貨)의 유입이 활발했고, 천연온천을 끼고 있어 자연스럽게 놀이를 좋아하는 풍류객들이 모여들게 되면서 춤 문화가 발전되었다고 보는 견해³⁰⁾가 있다. 또한 색향(色鄕)으로도 널리 알려진 동래는 놀이를 즐기는 춤꾼들이 놀이판 또는 사랑방에서 그들의 춤판을 벌이며 동래 기녀들과 더불어 한량들의 흥취가 고조되면서 춤사위가 점점 세련되어져 들놀이춤의 거친 형태에서 부드럽게

27) 기영회: 춘추 2회의 총회가 있었다고 한다. 당시에는 계원의 자제들이 어른들에게 칠첩반상과 술을 올려 효를 익히는 밥상놀음 및 검무, 고무 또는 초대된 광대들의 기예 등 악무(樂舞)가 다양했으며, 무형문화재 보고서에 의하면 '밥상놀음'에서 학무가 추어졌다고 한다. 또한 「동래학춤」은 음력 정월 탈판의 앞 놀음인 군무 판에서 추기도 하였고, 동서 줄다리기 끝에 뒤풀이가 벌어졌을 때 추었다고도 하는데, 김인호(기영회 전 회장)의 증언에 의하면 이 자리에서 이름난 양반들이 학춤 추는 것을 자주 보았고, 명무(名舞)로 이주서(李周瑞)라는 이가 있었다고 한다.

28) 망순계: 매년 정월과 7월에 정기 총회를 열었고, 4월과 10월에는 임시 총회를 열었다고 한다. 4월 모임에는 '불상초놀음'을 했고 10월 모임에는 '단풍놀이'를 했는데, 이 때 기녀들의 악무로 푸짐하게 하루를 즐기면서 의례히 학춤을 추었다고 고(故) 신우언이 증언했다. 그의 또 다른 증언에 의하면 학춤이라는 것은 어떤 명무수가 당시 출입복이었던 도포를 입고 갓을 쓰고 너울너울 덧배기춤을 추니까 누군가가 "마치 학이 춤추는 것 같다"고 한데서 학춤이라 불리어졌고 계속 추다보니 좀 더 학답게 학의 동태를 가미하여 발전된 것이 현재의 동래학춤이 되었다고 한다. 한편 동래의 서남편(연산리)에는 광대한 무당기밭(비교적 물이 많이 고인 소택)과 그 안에 큰 대조암이 있어 많은 황새가 떼를 지어 서식하였는데, 동래 주민들은 이곳에 모여든 황새의 관찰을 통하여 학의 몸짓을 연상하였다는 설도 있다.

29) 「동래학춤」의 유래와 특성에 관해서는 부산민속예술보존협회(2001)에서 출간한 『동래들놀이』이란 단행본을 참고하였다.

30) 김온경(1991), p. 63.

다듬어진 형태로 하나의 독립된 춤인 「동래학춤」이 형성되었다고 보는 관점도 있다. 그러므로 전통적으로 ‘춤’하면 경상도요 그 중에서도 ‘동래’를 으뜸으로 꼽게 된 것은 결코 우연한 일이 아니며 동래의 지역성과 생활상으로 인한 윤택함이 여유 있는 멋으로 승화되어 비록 민속무용이라 할지라도 품격 면에서는 어떤 춤보다도 격조 높은 형태로 형성되었음을 짐작할 수 있다.

2. 「동래학춤」의 특성 이해

「동래학춤」은 주무용수 1인과 조무용수 4인의 구성을 원칙으로 하나 그 이상의 군무로 추어지는 경우도 있다. 춤사위는 동래 지방의 고유한 춤사위인 ‘덧배기 동작’을 기본으로 하고, 비약태, 정태, 어름태, 좌태, 역동태 등으로 춤추며, 발과 팔의 움직임은 즉흥성이 강하기 때문에 발디딤새에 따라 팔 동작이 자연스럽게 수반되어 움직이는 특성을 지닌다. 또한 춤사위의 짜임새와 장단의 수가 일정하게 정해져 있지 않고, 원칙적인 형식은 기본으로 하지만 정해진 시간과 무용수의 숫자에 따라 변화가 잦으며, 감정의 기복에 맞춰 순간적으로 춤사위를 만들어내어 추는 자유분방한 즉흥 춤의 형식을 취하는 점도 특징이라고 할 수 있다.

춤판에는 춤을 위한 장식이나 소도구가 없고, 개방된 공간을 활용하여 자유롭게 변화가 다양한 춤사위로 추어진다. 반주음악은 굿거리장단을 사용하며, 팽과 리, 징, 북, 장고 등의 악기와 ‘구음’을 곁들인다. 「동래학춤」은 궁중 학무처럼 학의 모습을 인위적으로 모방하는 것이 아니라 춤의 형태가 자연적으로 학의 모습을 상징하며, 검정 갓은 학의 머리, 흰 도포는 학의 몸과 날개를 나타낸다. 또한 ‘정해진 형식을 토대로 개방적이고 융통성 있게 추어지며 움직임 자체가 소박하고 우아하며 자유롭게 추어지는 점³¹⁾ 등을 특징으로 갖는다.

기존의 「동래학춤」은 명무수에 의해서만 추어졌고, 민속무용의 기본적인 속성이 그러하듯 즉흥적으로 춤사위를 만들면서 추었다고 한다. 또한 명무수였던 고(故) 김희영에 의하면, 흥겨울 때에는 얼마든지 멋진 춤사위가 나오기도 하며 평

31) 신상미(1999), 궁중학무와 민속학춤의 구조 비교연구, 『대한무용학회』 25, p. 149.

소에 생각하지 못했던 것이 튀어나오기도 하였다고 한다. 이상에서 살펴본 「동래학춤」의 유래와 관련된 역사적 사실들을 종합해보면, 「동래학춤」은 장소와 분위기의 영향을 강하게 받는 춤으로 장단수가 일정하게 짜여져 있지 않고 개인의 흥에 따라 기교가 다르며, 강도에 따라 느낌이 다른 춤임을 알 수 있다. 즉, 순간적인 충동에 의해 추어지는 자유분방한 춤으로 춤사위가 단조로우며 가볍고, 소박한 멋을 지니는 점이 특징이라 할 수 있다. 이러한 특성들을 종합해볼 때 멋과 풍류를 좋아했던 선비와 한량들이 학의 모습을 흉내 내면서 점점 무아지경으로 빠져드는 놀이의 형식을 취하고 있었음을 짐작할 수 있다.

IV. 적용 및 분석

본 장에서는 앞서 살펴본 장자의 ‘덕’ 개념을 통한 「동래학춤」의 미학적 논의 가능성 연구를 기반으로 실제 적용 및 분석해보고자 한다. 장자의 ‘덕’ 개념은 자연적 본성으로 이해되며, 예술에서의 미적 특성을 구성하는 주된 개념으로 ‘자연풍경의 내심세계로의 전화(轉化)’를 가능하게 해주는 개념이다. 다시 말해 자연 풍경을 있는 그대로 대하는 것이 아니라 인간의 정신세계를 자연풍경에 덧씌운다는 측면에서 「동래학춤」과 상호 연관된다. 왜냐하면 「동래학춤」에서 보여지는 동작들은 자연을 모방하고는 있지만 무용수의 신체와 감성을 통해 자연이 만들어낸 천연(天然)의 아름다움을 재구성하기 때문이다. 따라서 본 장에서는 「동래학춤」에서 나타나는 고유한 미적 특성으로 ‘자연 지향적 특성’, ‘개체의 고유성 발현’, ‘열린 소통의 가능성’을 제시하며, 장자의 ‘덕’ 개념을 적용하여 논의해보고자 한다.

연구 방법은 영상과 현장연구를 중심으로 전개하며, 춤의 시간적 흐름에 맞추어 순차적으로 분석하는 것이 아닌 분석의 세 가지 측면에 부합되는 구성요소들을 분리하여 적용하고자 한다. 이러한 이유는 본 연구에서는 단순히 춤사위만을 살펴보는 것이 아닌 춤을 이루는 전반적인 구성요소들을 모두 살펴보기 때문이며 더불어 각각의 특성들을 보다 더 명료히 논의하기 위함이다. 이때에 세 가지 관점

에서 살피지는 분석 요소는 춤사위, 복식, 반주음악 그리고 무대공간이다.

1. 자연(自然) 지향적 특성

가. 춤사위

우리 민족은 예부터 하늘을 나는 짐승이나 돌, 나무 등 온갖 산천의 대자연에 비쳐지는 모든 만물들을 자연의 원리에서 나온 신비로운 조화물로 보고 '자연'을 영원불멸한 최고의 예술 작품이라고 생각하는 자연관이 생겨났다. 이러한 자연관은 장자의 경우 '천지는 만물을 생성하는 큰 공이 있으면서도 말로 그것을 자랑하지 않는다(天地有大美而不言)'라고 하면서 천지에는 '대미(大美)'가 있다는 것, 즉 '대미'라고 불리는 자연미가 천지 대자연에 존재한다고 설명³²⁾하는 것과 일맥상통한다. 따라서 한국 춤 논의에 장자의 '덕' 개념이 논의 타당함을 알 수 있다. 즉, 민속무용에서도 자연의 조화를 본받고 자연과 합일(合一) 되는 경지를 지향하는 특성을 보이는데, 「동래학춤」을 살펴보면 동작을 보다 더 아름답게 꾸미기 위해 인위적으로 기교를 만들어내지 않고, 학의 동태를 자연스럽게 몸에 담아 표현함으로써 자연과의 조화를 추구하고자 하는 무용수들의 정신경지를 살펴볼 수 있다.

「동래학춤」에서 표현되는 모방은 학의 움직임을 얼마나 정밀하게 묘사하는가가 중요한 것이 아니다. 자연에서 노니는 학의 움직임을 모방함으로써 자연의 '도(道)'와 일체된 학의 '이천합천(以天合天)'의 경지를 닮고자 하는 것이며, 이러한 정신경지를 모방함으로써 무용수들도 자연과 정신적인 합일(合一)을 추구하는 것이다. 따라서 단순히 지역적 특성상 학이 많이 서식했기 때문에 자연스럽게 학의 움직임을 모방하게 되었다는 식으로 해석될 수도 있지만 다른 시각으로 보면 장자의 논지처럼 모든 만물은 '도'에 의해 창조되고 '덕'을 통해 생명을 얻어 각기 다른 모습으로 나타날 뿐 상대적 관점의 우열을 가릴 수 없으므로 학의 생존 운동으로부터 자연의 신비와 최고의 미감(美感)을 획득하고자 모방한 것으로 해석할 수 있다.

「동래학춤」의 춤사위를 살펴보면 두 가지로 나누어진다. 첫째는 「동래야류」에서

32) 조민환(2006), p. 137.

파생된 춤사위이고, 둘째는 학의 형상을 모방한 춤사위이다. 이 중에서 학의 움직임 묘사한 춤사위로는 모이어롭사위,³³⁾ 앓음모이어롭사위, 모이쭈는사위,³⁴⁾ 날음새 등이 있으며³⁵⁾ 이 동작들에서 자연 지향적 특성을 살펴 볼 수 있다. ‘모이어롭사위’와 ‘모이쭈는사위’에서 나타나는 학의 동태를 모방한 형태는 고개를 숙이고 좌우로 돌리면서 바닥을 살피는 모습이나 양팔을 허리 뒷면에 붙이고 있는 모습 등이다. 그런데 이는 단순히 학의 움직임을 따라하는 것에 그치는 것이 아니라 장자의 관점으로 보면, 무위자연(無爲自然)의 대도(大道)의 정신 경지에 자신들을 일치시키기 위해 학의 동작을 사실적으로 묘사하는 것으로 해석할 수 있다.

「동래학춤」에 나타나는 학의 움직임을 묘사한 춤 안에는 자연의 ‘스스로 그러함’의 본성이 내재되어 있다. 자연은 우주이며 천지이기 때문에 온 존재의 생성적 토대이며, 예술적 무대이다. 자연의 천지만물을 생성해내는 큰 기교와 예술성을 최고의 예술경지로 이해하는 장자는 ‘순(順)’자연 사상을 설명하는데, 여기서 “‘순자연’이란 자연과 아(我)가 어우러지는 조화를 이룬 상태를 의미한다.”³⁶⁾ 즉, 학은 자

33) 모이어롭사위: 양팔을 허리 뒷면에 붙이고 상체를 45도 정도 숙여 고개를 함께 좌우로 돌리면서 바닥을 살피는 동작이다. 이 동작은 마치 학이 모이를 찾거나 어르는 모습을 연상시키기 때문에 학의 움직임이 사실적으로 묘사되고 있음을 알 수 있다. 동작 구성에 있어서 몸을 앞으로 기울여 땅을 살피는 모습은 학이 모이를 찾고 있음을 표현하는 것이고, 양팔을 허리 뒷면에 붙이고 있는 모습은 학이 날개를 접고 있는 모습을 사실적으로 묘사하는 것이다.

34) 모이쭈는사위: 양팔을 뒷집 지듯 허리 뒤에 붙이고 뒷배기 형식의 내리찍듯 크게 배긴 후 다리를 꼬고 굴신하면서 상체를 앞으로 숙여서 시선을 아래로 고정시키는 것이다. 이 동작에서도 학의 동태가 사실적으로 묘사되고 있음을 알 수 있는데, 동작 구성에 있어서 고개를 깊이 숙이고 양팔을 허리 뒷면에 붙이고 있는 모습은 마치 학이 날개를 접고 바닥에 떨어진 모이를 쭈는 듯한 장면을 연상시킨다. 또한 다리를 꼬고 깊게 굴신하면서 상체를 트위스트하여 좌우새를 가미한 것에서 학의 자태를 보다 더 자세히 묘사하고 있음을 알 수 있다.

35) 「동래학춤」 춤사위 명칭들 가운데 배김사위와 소쿠리춤사위를 제외하고는 예전부터 전래되는 명칭은 따로 없으며 단지 학춤 전수의 편의상 춤의 형태에 맞추어 전수되어 왔다. 또한 일반 민속춤과 같이 일정한 순서로 짜여져 있지 않아 동래학춤 춤사위는 도식화되어 행해졌다. (강기화(2006), 동래학춤 전승과정 활성화 방안 연구, 숙명여자대학교 무용과 석사학위논문, p.20.)

36) 탁양현(2008), 장자의 예술정신-유(遊)를 중심으로, 전남대학교 철학과 석사학위논문, p.19.

연의 일부이기 때문에 학의 자연스러운 움직임을 모방하는 것은 결국 자연을 모방하는 것이며 학춤은 자연과 무용수가 합치될 수 있는 매개 역할을 하는 것이다. 따라서 무용수가 학춤을 통해 자신이 타고난 자연적 본성으로서의 ‘덕’을 회복하고 자연이 창출하는 대미(大美)를 춤 안에 담으면 세상의 사사로움이 사라진 허무자연(虛無自然)의 정신 경지인 ‘무하유지향’에서 노닐 수 있고 ‘유(遊)’의 예술정신도 실현할 수 있게 된다.

장자사상에서의 ‘유’의 예술정신은 개인의 사사로움 이기심을 버리고 자연의 흐름에 자신을 맡기는 ‘순물자연(順物自然)’할 수 있는 마음상태인 ‘유심(遊心)’³⁷⁾을 지닐 때 가능하다. 따라서 「동래학춤」을 추는 무용수가 학의 움직임을 모방한 춤사위들을 춤으로써 순수한 육체와 정신을 회복하여 지극한 즐거움의 상태인 ‘유심’을 지니게 되면 자연적 본성으로서의 ‘덕’을 회복하여 자연과의 정신적인 합일(合一)을 이루게 된다. 이러한 상태는 장자가 설명하는 자연의 모습을 이해하고 통달한 이상적인 인간상인 ‘지인(至人) · 진인(真人) · 성인(成人)’의 경지와 동일하다. 이를 춤사위에서 논의해 보면, ‘좌우활개사위’³⁸⁾나 ‘날음새’³⁹⁾ 동작의 자유로운

37) 장자가 말하는 ‘유’는 단순히 ‘논다’는 의미를 지니지 않는다. 장자가 궁극적으로 추구하는 ‘유’의 상태는 〈산목〉에서 “만물을 만들어 내는 조물주와 같은 경지에서 두루 돌아다니며 논다”라고 하였듯이 마음이 만물의 근원 즉 ‘도’에서 노니는 것이다. 따라서 이러한 ‘유’는 방종이 아니며, 철저하게 천지자연의 이법, 필연을 따르는 것이다. 『莊子』〈山木〉, “浮遊乎萬物之祖.”

왕보(1996), 『장자를 읽다』, 김갑수(역)(서울: 바다출판사, 2007), p. 58.

38) 좌우활개사위: 양팔을 벌려서 상하로 올렸다 내렸다 하는 춤사위로서, 때에 따라 발을 땅에 붙여 놓고 추는 경우도 있고 발을 매 박자마다 뒤로 옮겨놓으면서 행하는 경우도 있다. 주로 배김사위 직전에 전희(前戲) 동작으로 행하며 정해진 형식이 없기 때문에 자유로운 것이 특징이다. 이 춤사위는 학이 날갯짓을 하는 모습을 형상화한 것으로 왼 안쪽을 향해 서로 마주보고 활갯짓을 하면 서 안으로 모여들었다가 다시 밖으로 퍼져나가면서 서로의 흥을 돋운다.

39) 날음새: 입 · 퇴장 시에 주로 추어지며, 왼팔과 오른팔을 교대로 너풀거리면서 뛰어 나와 춤판을 도는 동작이다. 왼발로 딛고 뛸 때는 왼팔을 어깨 위로 더 올려주고 오른발로 딛고 뛸 때는 오른팔을 더 올려 주면서 한 바퀴를 돈다. 이때에 어느 발을 먼저 뛰던 관계없이 각자 편한 쪽부터 즉 흥적으로 움직인다. 이 춤사위는 팔을 상 · 하로 저으면서 동시에 하늘을 향해 뛰어오르기 때문에 역동성을 느낄 수 있고 이때에 도포의 긴 자락이 너풀거리는 모습에서 학이 날갯짓 하는 모습을 연상할 수 있다.

날갯짓과 지상으로의 도약은 정신적인 자유로움을 가능하게 해주고, 세속의 사사로움에서 벗어나 자연적으로 타고난 본성인 ‘덕’을 회복하게 해준다. 이로써 자연의 흐름에 자신을 맡기는 ‘유’의 예술 경지에 도달하게 되는데, 무용수는 이러한 춤사위들을 통해 천지자연의 대도(大道)와 일체되고, 무하유지향에서 노니는 ‘지인·진인·성인’의 경지로 나아가게 된다.

다시 말해 ‘좌우활개사위’나 ‘날음새’ 동작에서 팔의 높이나 형태에 있어 정해진 형식이 없고, 자유롭게 자신의 감정을 춤에 담아 표현하는 행위는 장자가 추구한 이상적인 정신경지인 ‘유’의 예술정신을 춤으로 표현한 것이라고 할 수 있다. 왜냐하면 장자가 말하고자 하는 ‘유’의 핵심은 세속을 떠나서가 아닌 세속과 함께 하는 가운데 세속적인 것이나 인위적인 것에 지배당하지 않고 자신의 자유를 추구하는 것을 의미하기 때문이다. 이것은 바로 어느 것에도 구속됨이 없는 마음으로 유유자적하며 자유롭게 노니는 것을 의미한다. 즉, 어떤 것에도 구애받지 않고 사물과 합일(合一)되는 자유로운 정신을 말하는 것이기 때문에 이러한 인생관의 측면이 미학적인 측면에서 보면 심미적인 태도이고, 「동래학춤」의 측면에서는 무용수가 신체 움직임을 통해 구현하는 자유로움인 것이다.

나. 복식

다음으로 「동래학춤」의 복식에서 자연 지향적 특성을 살펴볼 수 있다. 복식은 무대에서 행해지는 작품의 주제와 행위자 간의 관계 그리고 춤의 상징성을 구체화하는 역할을 담당하기 때문에 복식의 형태를 통해 춤의 고유한 특성을 발견할 수 있다. 따라서 「동래학춤」의 복식에서 나타나는 ‘곡선의 태(態)’는 「동래학춤」의 자연 지향적 특성을 부각시키는 요소가 된다.

「동래학춤」은 주로 한량인 남성들에 의해 추어졌기 때문에 조선시대 한량들이 주로 입었던 흰 도포와 흰 바지저고리의 밑자락과 버선코, 기와지붕의 처마와 같은 둥근 선에서 자연으로부터 얻어진 곡선의 형태가 반영된 것임을 알 수 있다. 이중 춤을 추는 과정에서 곡선의 형태를 가장 잘 드러내는 ‘도포’를 살펴보면 소재가 주로 ‘갑사’로 이루어지는데,⁴⁰⁾ ‘갑사’는 가볍기 때문에 무용수가 신체를 이용해 만

들어내는 곡선의 방향성을 잘 탈 수 있다. 따라서 무용수가 도포자락을 쓸어내리거나 뒤로 낚아 챌 경우 유동적인 선의 연속적인 흐름을 만들어낸다. 이러한 「동래학춤」 복식에 나타나는 곡선적인 형태에서 무용수들의 자연과의 조화를 중시하는 특성을 발견할 수 있다. 이와 같은 복식에서 드러나는 곡선의 형태는 무용수의 신체와 닿았을 때 더욱 부각되므로, 다음에서는 「동래학춤」의 ‘춤사위’를 통해 곡선의 형태를 살펴봄으로써 자연 지향적 특성의 논의를 구체화 해보도록 하겠다.

‘옆걸음 사위’는 도포자락이 어깨 위로 들어 올린 오른 손 아래로 가볍게 떨어지면서 부드러운 곡선의 형태를 만든다. 또한 우측과 좌측을 번갈아 옆으로 걸을 때 마다 다리 굴신과 함께 호흡을 들이마시고 내쉬는데 신체적으로 울동감을 형성하며 양팔도 가볍게 너울거리게 된다. 이때에 도포자락이 신체의 움직임을 따라 함께 너울거리면서 자유롭고 연속적인 리듬감을 보여준다. 이는 자연이 만들어내는 곡선이 주는 리듬감과 생명력을 보여주는 예이다.

‘모듬뛰기 사위’는 양팔을 어깨 위로 둥글게 올려 소쿠리춤 사위처럼 넓은 U자형의 팔의 형태를 만들고 두 발을 동시에 위로 뛰면서 한 바퀴를 도는 동작이다. 팔의 형태를 둥글게 만들 때 도포자락도 따라 올라가면서 곡선을 만드는데, 특히 위로 뛰어 오를 때 둥근 선의 형태는 더욱 두드러진다. 왜냐하면 뛰어오를 때 호흡을 들이마셨다가 바닥으로 착지하면서 호흡을 내쉴 때 팔을 상하로 둥글게 올렸다가 내리기 때문이다. 이때에 뛰어 오르면서 만들어내는 하늘거리는 도포의 실루엣은 학의 움직임을 보다 더 사실적으로 묘사하는 수단이 되며 보는 이로 하여금 곡선이 주는 인상인 유연하고 경쾌하며 리드미컬한 인상을 경험하게 한다. ‘옆걸음사위’와 ‘모듬뛰기 사위’ 외에도 「동래학춤」의 구성 전체에서 복식과 상·하체의 신체 움직임을 통한 곡선적인 형태가 드러나는데, 이러한 특성을 통해 춤 안에 담긴 생동감과 울동감 그리고 자연의 조화를 본받고자 하는 무용수들의 정신을 살펴볼 수 있다.

40) 김지원(2009), 이매방류 민속춤에 표현된 복식의 조형성, 성균관대학교 공연예술 협동과정 석사학위논문, p. 22.

다. 무대공간

‘무대 공간의 구도’에서도 자연지향적인 특성을 살펴볼 수 있다. 「동래학춤」은 민속놀이의 일부로 발생되어 마을 사람들 간의 단합과 공동체 의식을 마련하기 위해 사용되었다. 즉, 지신밟기, 줄다리기, 동래야류 등의 민속놀이 안에서 학춤이 추어졌는데, 여러 마을에서 동원된 팽과리, 북, 장고, 징 등의 풍물의 음률에 맞춰 수천의 궁중이 연희자 뒤를 따르는 길놀이가 끝나면 학춤, 곱추춤, 요동춤, 두꺼비춤 등 춤판이 벌어졌고, 동·서편의 줄다리기가 끝나면 학춤을 추어 승리를 축하했다고 한다. 그래서인지 「동래학춤」에는 정해진 무용수의 인원이 없이 모두가 참여할 수 있는 원형의 공간 구도를 지닌다.

무용수들의 동선을 통해 춤이 추어지는 공간의 구도를 살펴보면 주(主) 무용수를 중심으로 ‘나선 행진’을 하며 안으로 말아서 들어왔다가 바깥쪽의 무용수부터 차례로 풀어서 나가는 형태를 보인다. 이러한 나선형의 구도는 무용수들에 의해 만들어지는 자연스러운 대형으로 많은 수의 인원이 참여할 수 있도록 하기 위한 의미도 지니지만, ‘사악한 것이 마을에 못 들어오게 한다는 종교적인 행위이기도 하고 한편으로는 적을 방어한다는 뜻을 가지고 있다. 또한 태양신인 지신과 합일하여 생명을 탄생시킨다는 종교적인 뜻도 지닌다.’⁴¹⁾ 따라서 농경 중심의 생활 안에서 자연 발생적으로 형성된 「동래학춤」의 나선형의 무대 구도는 무용수들 간의 관계 안에서 자연적으로 생성된 것으로서 축제적이고 화합적인 성격을 지님과 동시에 종교적인 성격을 지닌다.

「동래학춤」의 무대 공간에서 보이는 곡선은 자연이 만들어낸 선이기 때문에 무한한 운동과 무한한 방향성 그리고 무한한 자유성을 지닌다. 즉, ‘곡선으로 된 원의 성격은 직선보다 더욱 끈질긴 속성을 가진다. 이는 곡선으로 된 원은 무한대의 힘과 무한대의 흐름이 있고 무한대로 조여 뭉 수도 있고 무한대로 풀기도 하는 등 무한대의 힘이 작용하기 때문이다.’⁴²⁾ 따라서 원을 중심으로 안과 밖을 바라보면서 추어지는 공간 사용은 참여자들을 춤 안으로 집중시키며 참여의식을 고취시키

41) 정병호(2004), p. 315.

42) 앞의 책, p. 333.

고 흥을 돋우는 역할을 한다.

자연지향성과 관련한 이제까지의 논의를 종합해보면, 「동래학춤」에서의 학의 움직임은 모방한 춤사위들 그리고 복식과 무대공간의 구도에서 보여지는 곡선의 형태는 장자식의 관점으로 해석하면 자연에 순응하고 자연이 창출해낸 천연기교를 본받고자 하는 무용수들의 미의식이 반영된 것으로 설명할 수 있다. 즉, 「동래학춤」에서 보여지는 주요 동작들은 학의 움직임을 모방한 것들이 많은데 여기서 학은 곧 자연을 의미하므로 학의 움직임을 통해 자연과의 정신적인 합일(以天合天)을 이루고자 하는 무용수들의 미의식을 살펴볼 수 있다. 또한 곡선은 ‘자연’에 의해 창출된 선이기 때문에 복식과 공간구도에서 나타나는 ‘곡선의 태’는 자연의 조화를 본받고 이에 순응하며 살고자 하는 무용수들의 사상이 반영된 것으로 해석할 수 있다.

2. 개체(個體)의 고유성 발현

가. 춤사위

「동래학춤」안에는 학의 움직임을 묘사한 춤사위 외에도 동래야류에서 파생된 동작들이 있다. 앞서 학의 동태를 모방한 춤사위에서 자연 지향적 특성을 살펴볼 수 있다면, 동래야류에서 파생된 춤사위에서는 무용수의 고유한 특성 즉 기질(器質)을 유추해낼 수 있다. 왜냐하면 무용수 개개인의 미적 특성이 여과 없이 드러나는 ‘자유무’가 춤 안에서 빈번하게 추어지기 때문에 춤의 형태도 다양하고 상징적으로 묘사하는 학의 형상도 각각 다르게 표현되기 때문이다.

동래야류에서 파생된 동작으로는 ‘소쿠리춤사위와 소매걸음사위’⁴³⁾가 있는데,

43) ‘소쿠리춤사위’와 ‘소매걸음사위’에서 나타나는 ‘멋’의 특성은 서로를 마주보며 유유자적하게 걷는 소쿠리춤 움직임과 살짝 시선을 내려서 점잖게 소매를 걷는 모습에서 드러난다. 이러한 ‘멋은 외형의 형식에서 드러나는 인위적인 기교나 움직임에서 느껴지는 것이 아닌 인간적 성숙의 품격을 갖춘 아름다움을 전제로 하되 내면적 내용으로 채워져 있는 질적 아름다움이 수반될 때 느껴지는 것이다. 즉, 기계적이고 인공적인 완벽한 기교의 연속은 멋이 될 수 없고 그것을 뛰어넘어 자신도 모르게 이탈하는 형태에서 멋의 쾌감을 불러일으킨다는 것이다. 이는 사물의 깊은 맛을 아는 사람 만이 느낄 수 있는 고차원의 멋, ‘속멋’이다. 이들 춤사위는 단순히 외형의 아름다움을 위해 추어 지는

이들 춤사위에서 살피지는 특성은 한국인의 정서가 담겨있는 미학적 용어인 ‘멋’이다.⁴⁴⁾ 멋있는 것은 아름답지만 아름다운 것이 반드시 멋있는 것은 아니다. 예를 들어 장고춤이나 부채춤이 만들어내는 여성의 신체 움직임과 화려한 소도구들은 아름답다고는 표현되지만 그것을 멋있다고 표현하지는 않는다. 그러나 양손을 머리 위로 올리고 무용수들 간에 마주보면서 마치 학이 걷듯이 우아하면서도 유유히 걸어가는 ‘소쿠리춤사위’와 소박하고 단조로운 동작이지만 무용수의 감성과 결부되어 기품과 격조가 드러나는 ‘소매걸음사위’에서는 한량미의 멋스러움 뿐 아니라 ‘자연의 지극한 아름다움(大美)’도 동시에 느낄 수 있다.

이들의 춤사위를 멋스럽다고 표현하는 이유는 단조롭고 소박한 움직임이지만 정형화되어있지 않고 표현에 있어서 자유롭기 때문이다. 따라서 이들의 동작에서는 춤사위의 조형적인 비례나 균형을 보는 것이 아니라 춤추는 사람을 보며 춤사위에서 드러나는 인격을 보는 것이다. 이를 장자의 관점으로 해석하면 내면에 지닌 ‘덕’의 드러남을 보는 것인데, 세속의 사사로움에서 벗어나 학의 동작을 모방함으로써 자연과의 합일된 상태에서 표현하는 춤사위는 무용수가 ‘덕’의 본성을 회복하고 자연의 대미(大美)를 춤으로 표현해내는 것이기에 진정한 ‘멋’을 발견할 수 있다.

개체의 고유성이 가장 잘 드러나는 춤사위는 ‘자유무’이다. 작품 중간 중간에 개입되며 개인의 창작력과 현장 분위기에 맞추어 즉흥적으로 만들어지는 춤이다. 여기서 주로 추어지는 춤사위는 어깨춤을 추면서 좌우로 끄덕이는 ‘허튼춤’이다. 이는 한국 민속무용의 전형적인 춤사위라고 할 수 있는데, 춤판 구성원의 개별적인 호흡과 주위의 호흡도에 의해 춤의 템포와 신명의 정도가 결정되는 점이 특징이다. 연희 중간에는 연행자가 스스로 ‘추임새’를 넣기도 하는데, 이는 춤의 리듬에 역동성을 가하고 춤판의 흥을 돋우는 역할을 한다. 즉 리듬이 자연스럽게 춤을 수반하게 되면서 개인이 느낀 흥의 정도와 취향에 따라 자유롭게 춤사위를 만들어내므로 정

동작이 아닌 자신의 내면의 사리사욕(私利私慾)을 비운 상태에서 자연을 닮아가기 위해 추어지는 것이다.

44) ‘멋’이라는 용어에 관해 조지훈은 미적인 것의 특수한 형상으로서 한국 민족의 예술적 생활의 목 표와 이념, 또는 미적 가치의 한 표준을 의미한다고 설명한다.(조지훈(1996), 『한국학 연구 8』(서울: 나남출판사), p. 32.)

형화된 학의 이미지 뿐 아니라 무용수의 기질 및 특성에 따라 무용수들의 고유한 '덕'의 본성이 드러나는 다양한 학의 형상이 무용수의 신체를 통해 드러난다. 따라서 '자유무'야말로 무용수의 '속멋'이 가장 잘 드러나는 춤사위라고 할 수 있다.

현재까지 남아있는 전통춤 가운데 즉흥적인 동작이 춤 안에 빈번하게 개입되는 것은 「동래학춤」이 유일무이한데, '자유무'를 통해 무용수 각각이 지닌 고유한 특성이 뚜렷이 드러나게 된다. 즉, 무용수들 각자가 자유롭게 기(技)를 사용하면서도 기의 교(巧)를 벗어나기 때문에 보는 이로 하여금 멋의 쾌감을 불러일으키며 무용수들이 지닌 '속멋'을 관찰할 수 있다. 여기서 기의 교의 매임으로부터 탈피한다는 것은 무용수 내면이 텅 빈 상태 즉, '허심(虛心)의 경지'에서 가능하다. '허심'은 유(遊)의 예술경지로 이행되는 과정에서 필수적이며 '모두 잊음(坐忘)'으로써 가능해진다. 즉 몸의 감각작용을 잊고 모든 존재나 앎마저도 비워버리는 것이 '허심'이며 이로써 기의 교로부터 벗어날 수 있고 춤에 온전히 몰입할 수 있다. 다시말해 '내가 춤이 되고 춤이 내가 되는 경지(物我一體)'에서 자신의 신체가 움직이고 있다는 사실 자체도 잊어버리고 절로 흥에 겨워 움직이게 되는 것은 '허심'의 상태에서 가능하며, 이러한 '허심'의 경지를 「동래학춤」에서는 '자유무'를 통해 체득할 수 있다. 장자는 '허심'의 경지를 '심재(心材)'와 '좌망(坐忘)'이라는 실천적 정신 수양을 거쳐야만 도달할 수 있다고 설명하고 있지만, 「동래학춤」에서는 '자유무'와 같은 춤의 형식을 통해 가능해질 수 있다는 점에서 춤이 정신 수양의 실천 단계와 동일하게 해석되고, 춤을 통해 드러나는 무용수는 장자가 말하는 이상적인 인간의 경지에 도달한 '지인, 진인, 신인'과 동일선상에서 논의될 수 있다.

「동래학춤」은 '보여지기 위한 춤'이 아닌 '참여적인 춤'이기 때문에 인위적으로 표정을 만들거나 기교를 만들어내야 할 필요가 없다. 따라서 무용수에게서 나타나는 '미소'는 춤을 출 때에 내면에서 우러나오는 흥에 의한 것이며, 장자의 관점으로 설명하면 무용수 내면의 불안정한 상태의 '기'를 다스려 '덕'에 합치시킨 상태에서 보여지는 지극히 자연스러운 웃음이다. 즉 '멋'의 쾌감이 일어날 때 절로 온화한 표정을 지을 수 있는데, 이러한 '속멋'을 드러내는 춤꾼의 경지는 쉽게 도달할 수 있는 것이 아니며 오랜 시간 자신을 비워내고 내면에 가득한 분별심과 이기심의 욕

구를 떨어내는 수양의 과정을 통해 이룩할 수 있는 경지이기 때문에 이러한 특성을 통해서도 장자가 말하는 ‘지인, 진인, 신인’의 경지와 동일하게 해석할 수 있다.

나. 복식 및 소도구

「동래학춤」은 한량들의 놀이에서 비롯된 춤이기 때문에 평상시 입고 다니던 출입복이 춤의 복식이 되었다. 따라서 복식은 검정 갓, 흰 도포, 흰 바지저고리, 미투리로 구성되어 있으며, 가슴에는 흰 술띠를 맨다. 이때 검정 갓은 학의 머리 부분을 상징하고 흰 도포는 학의 날개와 몸을 상징한다. 이처럼 단조로운 복식과 기타 소도구 없이 오로지 무용수의 몸을 이용하여 춤의 전체를 구성한다는 점에서 무용수들의 소박한 본성을 살펴볼 수 있다. 이는 장자가 설명하는 ‘소박(素朴)⁴⁵⁾과 의미가 동일하다. 따라서 「동래학춤」의 복식에서 드러나는 인공적이거나 인위적인 것에 반대하며 소박하게 차려입고 춤을 추는 것은 장자가 말하는 자연의 본성 즉 신묘한 아름다움에 도달하기 위함이며, 결국 자연적 본성으로서의 ‘덕’을 회복하여 ‘지인(至人)’의 경지로 나아가는 것을 의미한다.

이를 보다 구체적으로 살펴보면 ‘소박미’는 한국의 전통적이고 대표적인 미의식 중의 하나로서, 한국미의 ‘정제, 세련미’를 상층의 문화로 볼 경우 ‘소박미’는 기층의 문화로 이해할 수 있다. 「궁중학무」와 「동래학춤」의 차이를 비교해보면 이해가 용이한데, 「궁중학무」는 학의 형상을 묘사한 탈, 지당관 등의 소도구를 사용하여 사실적인 학의 모습을 묘사함으로써 화려하고 세련된 특성을 보인다. 또한 무용수 개개인을 살펴보기 보다는 전체적인 춤의 구성을 보고 형형색색의 빛의 향연을 관객의 입장에서 ‘관람’하는 형식을 취하기 때문에 상층의 문화를 상징하는 것으로 해석할 수 있다. 반면에 「동래학춤」은 복식의 경우 일상에서 사용되는 복식을 그대로 사용하며, 흰 도포와 검은 갓을 통해 학의 모습을 상징적으로 표현하기 때문에 서민적이고 소박한 특성을 살펴볼 수 있다. 또한 열린 마당에서 추어지르

45) ‘소박미’와 관련하여 장자의 관점을 살펴보면, 그는 ‘도’와 관련된 ‘무위자연(無爲自然)’의 ‘소박’을 숭상하고 인공적이거나 조작, 첨가의 차원인 ‘조탁(彫琢)’은 반대한다. 따라서 ‘소박(素朴)’은 인공을 가하지 않은 자연 본성의 상태를 의미하며 무용(無用)과 동일한 경지를 의미하는데, 이는 개체의 고유한 본성으로서의 ‘덕’의 특성과 동일하다.

로 무대 세트나 소도구가 없어서 무용수 자체에 집중할 수 있고, 흥에 따라 관람자도 '참여'할 수 있으므로 소박하고 자유로운 형식에서 기층문화를 상징하고 있음을 이해할 수 있다.

「궁중학무」에서 보여 지는 탈이나 무대 세트 등은 모두 인위적으로 만들어진 산물들이다. 여기에는 장자가 말하는 인간의 욕망이 담기게 되고 도구를 만듦으로써 자연이 훼손된다. 반면에 「동래학춤」처럼 인간의 신체와 기본적인 의상 이외의 군더더기 없는 소박한 구성은 세속으로부터 자유로워질 뿐 만 아니라 자연의 '무위(無爲)'하면서도 '무불위(無不爲)'한 경지 즉, 자연의 본성인 아무것도 하지 않는 듯 보여도 만물을 창조해 내는 것처럼 하지 않음이 없는 성격을 닮아있다. 예를 들어 머리에 쓴 갓을 땅에 숙여서 바닥을 살피는 동작이나 팔을 허리 뒤로 뒷집 지는 동작 또는 상하로 팔을 너울거리는 동작 등은 소도구 없이 특별한 기교를 부리지 않고도 학의 형상을 묘사하는 것으로 앞서 '자유무'의 특성에서도 언급했듯이 이는 '무기교의 기교'이자 자연의 '무위무불위(無爲無不爲)'한 특성을 닮아 있다.

「동래학춤」에서 사용되는 복식과 소도구들은 무용수들의 도가(道家)에 가까운 삶의 전형을 보여준다. '도가적 삶'이란 지속적으로 자연을 관조하거나 직접 체험하면서 정신과 육체의 정화를 필요로 하는 것이며 더 나아가 자연의 이치와 하나 되는 합일(合一)의 경지를 체득하고자 하는 삶이다. 따라서 자연으로부터 부여받은 자신의 신체를 이용하여 자연과 합일의 상태에서 노니는 학의 모습을 관조하고 직접 체험함으로써 학의 형상을 모방하고 그로부터 자연과의 합일된 정신 경지를 체득하고자 하는 것은 장자가 말하는 '도가적 삶'과 닮아 있으며 이는 결국 소박함을 몸소 체현하는 삶을 의미한다.

장자는 소박함을 지키는 상태를 '허정(虛靜)·'염담(恬惔)·'적막(寂漠)'으로 묘사한다. 이것은 모두 텅 빈 마음인 '허정심'을 의미하는 것으로 '무위'로써 도달할 수 있는 정신 경지이며, 내재적으로 자연의 '덕'을 간직하고 '순기(純氣)'를 유지한 상태를 의미한다. 즉, 이러한 정신 경지는 예술 창작 주체가 유지해야 할 이상적인 경지를 의미하는 것이기도 하다. 그러므로 「동래학춤」을 추는 무용수가 자신의 신체를 통해 춤을 구성해가는 과정에서 자신의 욕망이나 인위를 벗어나 자연의 순

리를 따르는 과정은 결국 장자가 말하는 순수·소박을 체득해가는 경지를 의미하며, 이에 도달한 사람은 타고난 ‘덕’의 본성을 회복한 ‘지인(至人)’이 된다.

3. 열린 소통(疏通)의 가능성

가. 춤사위

「동래학춤」의 열린 소통이 가능한 특성은 ‘배김사위’ 동작에서 살펴볼 수 있다. 춤의 전반에서 반복적으로 ‘배김사위’⁴⁶⁾가 들어가는데, 4번의 동시(同時) 배김사위가 있고 배김사위를 기준으로 춤의 마디를 구분하기도 한다. 특이한 점은 군무일 경우에 각자가 자기 멋대로 즉흥적으로 추다가 춤이 고조될 때 모든 춤꾼들이 동시에 똑같이 배기는 것이다. 이 때 팽과리는 배김사위를 위해 그 리듬을 잔가락으로 몰아치게 되며 가락에 맞추어 역동적으로 좌우할개사위를 2장단 행하다가 상쇠의 배김 장단에 일제히 힘차게 배긴다.

이 동작은 안쪽을 보고 하기도 하고 바깥쪽을 보고 하기도 한다. 즉, 사방을 두루 보면서 추기 때문에 극장식 무대에서의 고정된 정면을 바라보는 무용수처럼 일방적인 소통을 이루는 것이 아닌 관객과 무용수간의 자유로운 소통이 가능해진다. 또한 주(主) 무용수나 악사, 관객 누구나 상관없이 배김사위 시 ‘어이’와 같은 추임새를 하는데, 이는 미리 약속을 정해놓고 하는 것이 아니라 자신도 모르게 흥에 도취되어 표출되는 비언어적 표현이기 때문에 언어의 한계를 지적하는 장자의 관점에서 보면 진정한 의미의 소통이 이루어진다고 할 수 있다. 이 외에도 배김사위는

46) 배김사위: 배김사위는 마치 일을 하다가 매듭을 짓는 작업과도 같은 원리라고 볼 수 있다. 양팔을 동시에 허벅지를 치는 듯 뒤로 내보내고 몸을 튀는 듯하게 뛰어 올라 오른 발을 상체쪽으로 끌어올린다. 이후에 올렸던 오른 발을 위에서 아래로 내려 짚듯이 앞으로 내어 바닥을 짚고 왼 발은 뒤로 길게 뻗어 다리의 폭을 최대한 넓힌다. 이때 고개는 앞으로 숙여 전체적으로 몸이 오른 발 중심으로 향하게 한다. 이 동작은 동래야류에서 파생된 것으로서, 춤추는 사람의 심신(心身)의 집중과 더불어 관람자의 흥을 돌워서 무용수와의 일체감을 형성하게 하며, 배겨 뛰었을 때 호흡을 멈춘 듯한 긴장감과 멈추었다가 풀어주는 모미에서 전신의 전율을 느끼게 하는 힘이 춤사위 안에 흐른다. 또한 인간에게 해를 끼치는 악신을 없앤다는 뜻을 지니므로 춤이 공격적이며 능동적이고 춤 폭이 커서 박력과 위엄과 멋을 두루 갖춘 남성적 기질을 그대로 드러내는 동작이라 할 수 있다.

장단 리듬에 맞춰 반복적으로 이루어지는데, 고정된 형식이 있는 것이 아니라 즉흥적으로 현장분위기에 따라 변화되므로 악사와 무용수 그리고 관객간의 호응과 소통이 중요하며, 흥에 따라 관객은 춤을 바라보는 것을 넘어서서 직접 참여할 수 있기 때문에 무용수와 관객의 열린 소통이 가능해진다.

나. '반주음악'⁴⁷⁾

여기에는 풍물장단과 구음(口音)이 쓰이는데, 풍물 장단으로는 팽과리, 징, 장고, 북이 사용되며 상황에 따라 악기의 수가 달라지기도 한다. 장단은 자진모리장단과 굿거리장단으로 이루어지는데, 자진모리장단은 풍물패의 입·퇴장 시에만 쓰이고 학춤은 굿거리장단에 맞추어 행해진다. 장단은 시간의 구애를 받지 않기 때문에 현장 분위기의 영향을 가장 직접적으로 받는다고 평가된다. 이는 한국춤의 특성인 즉흥성⁴⁸⁾과 관련이 있다. 주로 전시용의 목적으로 공연된 서양의 춤들은 시간적 융통성이 없는데 반해 한국의 민속무용은 시간이 고정되어 있지 않고 춤출 때마다 유동적으로 시간의 길이가 변화한다. 즉 악사들과 무용수는 서로 호흡을 맞추면서 현장의 분위기를 고조시키고 관객들은 바라만 보는 것이 아니라 흥이 나면 앉은 자리에서 일어나 무용수들과 함께 어울려 춤을 춘다. 이러한 즉흥적 특성 때문에 무용수와 관객 그리고 악사들 간에 열린 소통이 가능해진다.

반주음악과 관련하여 굿거리장단 시에는 '구음(口音)⁴⁹⁾이 나오는데, 이는 악기

47) 자연계의 소리를 '성(聲)'이라 하고, 이 자연적 소리에 일정한 음계가 있는 것은 '음(音)'이라 하며, 이 음에 가사가 붙어 있는 것을 '시(詩)'라하고 이 시에 무용이 곁들여지면 '악(樂)'이 된다. 이처럼 모든 춤에는 음악이 동반되는데 춤과 음악의 관계는 서로 조화되고 영향을 주고받는 관계일 뿐 아니라 음악이 있고 나서 그 음악에 춤이 곁들어지는 경우도 있으므로 춤에 대한 연구는 반드시 반주음악에 대한 연구가 선행되어야 한다.

48) '즉흥'이란 어느 자극에 대해서 복잡한 사고의 과정을 거치지 않고 즉각적으로 반사적으로 신체운동을 통한 표현이며, 순간적인 창작으로써 표현 형식은 불완전해도 새로운 것, 창조의 바탕이 된다. 민속무용에서의 즉흥은 인간의 감정을 정화시키고 표출하는 동안 현실에서 느낄 수 없는 자유를 느끼게 한다. (손주연(2001), 입춤 내재된 즉흥에 관한 연구. 숙명여자대학교 무용과 석사학위논문, p. 24.)

49) '구음(口音)'은 악기의 소리를 본떠서 계명이나 음명 대신 쓴 부호라 할 수 있으며 관악기나 현악기의 음조를 악보화하기 위한 수단으로 각 악기의 특유의 음향을 본떠서

가 아닌 사람의 입으로 소리를 내서 가락을 이끌어가는 것을 말한다. 일명 ‘입타령’ 이라고도 하며, 춤추는 사람의 흥을 북돋아주어 즉흥적 표현을 가능하게 하는 촉매역할을 함으로써 좋은 춤, 멋진 춤이 나오도록 유도하는 특성을 지닌다. 그러므로 「동래학춤」에서 ‘구음’은 춤추는 사람에게는 흥에 도취되어 황홀경과 무아지경에 이르는 경지를 체험하게 하고 관람자들에게는 마치 자신들이 춤을 추는 것처럼 춤추는 사람에 자신의 감정을 이입시켜 절로 흥이 나는 상호 어우러짐을 가능하게 한다. 이러한 구음과 반주음악의 흥겨운 장단을 통해 신명의 춤판, 형식으로부터 자유로워지는 열린 소통의 가능성이 실현되는 것이다.

다. 무대공간

「동래학춤」은 부산 동래 지역 사람들에 의해 생활예술로서 추어진 춤이다. 즉, 춤에 의한 자기표현을 통해 일상에서 쌓인 피로를 풀고 활력을 얻고자 ‘기영회’와 ‘망순계’ 등의 계모임에서 이루어졌다. 이때에 공연무대는 자연 그대로를 활용한 ‘마당’이었다. 근대로 올수록 자연환경을 이용하여 인공적으로 만든 공연장이나 가설무대에서 연희가 벌어지기도 하지만, 전통적으로 춤이 이루어진 공간은 드넓은 마당이였다.

마당은 마을 사람들의 모든 생활이 이루어지는 공간으로, 전문적인 예능인에 의해 시작된 것이 아니라 서민이나 한량들에 의해 자연발생적으로 생성된 「동래학춤」은 무대의 형식 또한 관객과 무용수의 경계선이 없고 개방적이다. 즉, 「동래학춤」은 주(主)무대를 마당으로 하고 원형의 공간 구도를 사용하는데, 이는 관객과 공연자의 입장을 평등하게 해주며 관객들이 서로 바라볼 수 있는 위치에 자리잡게 되므로 공동의 차원에서 공동의 문제를 놓고 공동으로 공연을 이끌어 갈 수 있는 개방성, 집단성, 참여성의 특성을 갖도록 한다. 이러한 원형의 공간은 관중

실제 소리에 가까운 음을 육성으로 옮겨놓은 것이다. 초기의 구음은 악보를 받아 적기 위한 매우 단순한 형태를 띠었으나 이러한 전수 형태가 계속되면서 단순한 기보(記譜)를 위한 구음이 아니라 즉흥적으로 끌어 오르는 감정을 아, 나, 어 등으로 흥얼거리는 구음으로까지 발전했다. 즉, 악기를 연주하기 위한 도구로서의 구음에서 당당한 하나의 가장 형태로서의 구음으로 발전하게 된 것이다.

들의 참여나 호응이 절대적으로 요구되며 현장분위기에 따라 춤의 형식이 변화되는 가변적 성격을 갖으며, 도중에 공연자들은 악사나 관중에게 개입하고 악사나 관중은 공연에 개입한다. 따라서 공연자들은 그때그때 관객의 반응과 호응도에 따라 춤을 추가하고 변형시키는 즉흥성을 낳는다.

무대 구성이 원형을 이루기 때문에 1인무일 때는 마당판 중심에서 혼자 즉흥적으로 춤을 추고, 5인무일 때는 주(主)무용수를 마당판 중심에 두고 조(助)무용수 4명은 동, 서, 남, 북 4방에 서서 자유롭게 방향을 이동시키면서 주(主)무용수의 춤을 받쳐주는 역할을 한다.⁵⁰⁾ 그밖에 더 많은 숫자의 인원이 참여하기도 하는데, 그럴 경우에는 주(主)무용수를 기점으로 밖에서부터 원을 만들면서 점점 안으로 들어가는 나선 형태를 구성하여 모든 인원이 참여할 수 있도록 공간을 형성한다. 이러한 마당놀이로서의 「동래학춤」은 구심점을 중심으로 사방을 두루 돌면서 자연스럽게 춤가락을 연결시키는 즉흥적인 춤사위의 형식을 주로 구성하기 때문에 관객과 무용수들이 서로 마주보면서 춤을 출 수 있어 쉽게 소통할 수 있고 서로 간의 흥을 돋우기에 용이하다. 또한 열린 마당을 통한 원형 구도와 고정된 정면이 없어 산점투시가 가능한 특성도 자연히 열린 소통을 가능하게 하는 매개적 요소가 된다.

이제까지 살펴본 춤사위와 반주음악 그리고 마당의 공간형태에서 자(自)와 타(他)의 분별로부터 자유로워지는 열린 소통의 가능성을 살펴볼 수 있었다. 이는 장자의 관점으로 이해할 때 모든 자연물에 내재된 생명력으로서의 '덕'이 개별 사물들에 평등하게 내재되어 있기 때문에 시비(是非), 분별(分別)로부터 자유로워지게 되고, 이는 마치 자신이 조우(朝雨)한 어떤 것이든지 투명하게 비추는 거울처럼 타자를 있는 그대로 비추어 받아들이도록 해 줌으로 열린 소통의 가능성을 갖는 것과 동일하다.

50) 박선영(2002), 민속 학춤에 관한 연구: 경남지역을 중심으로. 한양대학교 무용과 석사학위논문, p. 25.

V. 결론

한국의 전통무용은 정신문화를 앞세우고 있기 때문에 춤의 형태가 구체적으로 드러나지 않더라도 내면의 정신이나 심성을 표현하고 있다면 그 자체를 정신미(精神美)로 파악하여 예술미(藝術美)로 인정한다. 따라서 춤에서 나타나는 정신미를 어떻게 글로 설명해내는가는 한국 전통무용의 미학적 논의에서 다루어져야 할 가장 근본적인 주제라고 할 수 있다. 그러나 무용수의 정신경지와 관련해 객관적으로 입증해 낸다는 것은 복잡다단한 작업이기에 현재까지 이루어진 한국무용의 미학적 논의들은 불가피하게도 전문적인 연구가 아닌 연구자들의 느낌을 위주로 서술하고 있다는 한계점을 수반한다. 이러한 근본적인 한계점을 보완하고 본 연구의 타당성과 객관성을 확보하기 위해 연구자는 장자(莊子)의 철학사상 중 ‘덕(德)’ 개념을 수용하여 고찰하였다.

본 연구의 구성은 예술 논의에서 장자 철학이 갖는 의의 및 장자의 ‘덕’ 개념이 민속무용과 어떻게 상호 연결 될 수 있는지에 대한 사적 고찰을 시작으로 한국 민속무용의 고유한 특성들이 훼손되지 않고 보존·전승되고 있는 「동래학춤」의 생성 배경 및 특성들을 살펴보았다. 이후 적용 및 분석의 과정에서는 「동래학춤」에서 보여지는 무용수의 신체움직임과 정신경지와 관련해 장자의 ‘덕’ 개념을 도입해 예증하였고, 구체적인 논의를 위해 춤과 사상 간의 상호 공통된 특성을 3가지로 구분하여 자연 지향적 특성, 개체의 고유성 발현, 열린 소통의 가능성으로 제시하였다. 또한 이들의 하위개념에 해당하는 분석 요소들은 춤사위, 복식, 반주음악, 무대공간이며, 논의의 틀에 맞게 분리·적용하여 살펴봄으로써 장자의 ‘덕’ 개념의 특성을 통한 논의의 타당성을 구체화하고자 하였다.

그 결과 ‘자연성으로의 복귀’라는 범주 아래 구체적으로 논증할 수 있었다. 즉, 자연에 순응하고 조화를 본받아 자연의 대도(大道)와 합일을 이루고자 하는 무용수의 정신경지 및 각각의 무용수 안에 내재된 ‘덕’이 춤을 통해 발현되면서 다양한 학의 형상을 표현해내고 있음을 발견할 수 있었다. 또한 모든 만물에 내재된 ‘덕’을 통해 시비와 차별의 대립관계에서 벗어나 무용수, 관객, 악사간의 열린 소통이

가능해 질 수 있음을 파악할 수 있었다.

이와 같은 본고에서의 연구방식은 기존의 「동래학춤」 연구와 관련하여 역사적 사실을 중심으로 다루어진 것과는 차별점을 지닌다. 즉, 학을 모방하는 춤사위를 지역적 특성과 관련지어 학이 동래지역에 많이 서식했기 때문으로 해석하는 것이 아니라, 이러한 사실은 기반으로 하되 자연의 조화 안에서 자유롭게 노니는 학의 모습을 모방함으로써 무용수 자신이 마치 학이 된 듯 물화(物化)의 경지로 이행(移行)하여 자연과 하나되는 무소부재(無所不在)의 정신경지를 체득하고자 한 것으로 이해하는 것이 그 예이다. 그러나 불가피하게도 본고에서는 「동래학춤」만을 살펴보았기 때문에 민속무용 전체를 포괄할 수 없다는 점과 장자의 「내편」을 중점적으로 살펴봄에 ‘덕’ 개념에 초점을 맞추어 연구함으로써 장자 사상 전체를 대변할 수 없다는 점에서 한계점을 지닌다.

한국춤은 외부로 표현되는 형(形)과 선(線)보다는 무용수의 정신을 더욱 중요하고 가치있게 여긴다. 한국 민속무용에 나타나는 ‘즉흥춤’과 ‘허튼춤’을 서양춤의 관점에서보면 자칫 ‘미완성의 춤’으로 해석될 수도 있다. 그러나 장자의 ‘덕’ 개념을 통해 논의함으로써 기교의 매임으로부터 벗어나 무용수의 타고난 본성인 ‘덕’을 회복하여 자연의 천연기교를 표현하고 있음으로 다른 시각에서 설명할 수 있었으며, 이러한 논의과정을 통해 장자가 말하는 이상적인 인간상인 ‘지인’, ‘진인’, ‘신인’의 경지와 동일선상에서 무용수를 바라볼 수 있었다. 그러므로 본 연구를 통한 논의가 「동래학춤」의 미학적 연구과정 내에서 무용수에 대한 새로운 이해를 도모하고, 춤의 가치를 재조명하는 데에 일조하였기를 바라며, 후속 연구들을 통해 장자 사상을 통한 한국 춤과 관련한 미학적 논의들이 꾸준히 전개되어질 수 있기를 기대해본다.

■참고문헌

김말복(2011). 『무용예술코드』. 경기도: 한길아트.

김석환 역주(2010). 『莊子』. 서울: 학영사.

김은경(1991). 『(부산·경남)향토 무용 총론』. 부산: 한국평론.

- 왕 보(1996). 『장자를 읽다』. 김갑수(역, 2007). 서울: 바다출판사.
- 조민환(1996). 『유학자들이 보는 노장철학』. 서울: 예문선원.
- 조민환(2006). 『중국철학과 예술정신』. 서울: 예문선원.
- 조지훈(1996). 『한국학 연구 8』. 서울: 나남출판사.
- 부산민속예술보존협회(2001). 『동래들놀이』. 부산: 부산민속예술보존협회.
- 신상미(1999). 궁중학무와 민속 학춤의 구조 비교연구. 『대한무용학회』, 25: 143-164.
- 박은혜(2006). 한국전통춤의 궁중·민간춤 양분법 비판. 『한국무용사학회지』, 7: 153-186.
- 이종숙(1997). 한국 전통 춤과 한의 관계 연구. 『한국체육철학회지』, 5(2): 271-300.
- 강기화(2006). 동래학춤 전승과정 활성화 방안 연구. 숙명여자대학교 대학원 석사학위논문.
- 김지원(2009). 이매방류 민속춤에 표현된 복식의 조형성. 성균관대학교 대학원 석사학위논문.
- 박선영(2002). 민속 학춤에 관한 연구: 경남지역을 중심으로. 한양대학교 대학원 석사학위논문.
- 손주연(2001). 입춤에 내재된 즉흥에 관한 연구. 숙명여자대학교 대학원 석사학위논문.
- 이명미(1989). 전승학춤의 비교무용학적 접근. 이화여자대학교 대학원 석사학논문.
- 임태규(2010). 덕을 통해 본 장자의 미학사상에 관한 연구-예술창작 주체의 관점을 중심으로. 성균관대학교 대학원 박사학위논문.
- 탁양현(2008). 장자의 예술정신-유(遊)를 중심으로. 전남대학교 대학원 석사학위논문.

논문투고일	2013년	6월	15일
심사일		6월	27일
심사완료일		7월	5일

Abstract

A Study on Dongrae Crane Dance through Chuang-tzu's Concept of 'Virtue(德)'

Mi Joo

*Graduate School of Dance
Ewha Womans University*

This study aims to investigate various meanings related to dancers, who are the main subject of 「Dongrae Crane Dance」, by accepting Chuang-tzu's concept of 'Virtue(德)' with the aesthetic discussion about 「Dongrae Crane Dance」. Korean traditional dances value moral culture. Therefore, if a dance is not concretely exposed in form, but expresses inner spirit or mind, either of them is regarded as a spiritual beauty, further being recognized as beauty of art. Accordingly, how the spiritual beauty appearing in dance is explained in written words can be one of the most fundamental themes to deal with in aesthetic discussions about Korean traditional dances. Thus, out of all the folk dances, which are a branch of Korean traditional dances, this study selected 「Dongrae Crane Dance」 that has been researched and handed down without any of its distinctive characteristics damaged so far. Particularly, this study divided dancers' dancing movements and spiritual planes, expressed through the body and sensitivity, into 'nature-oriented characters', 'individual uniqueness expression' and 'probability of open communication' and concretely analyzed them through Chuang-tzu's concept of 'Virtue'.

As for the research composition, by investigating the organic correlation between the status of Chuang-tzu's philosophy and his concepts of 'Virtue', 'Way', 'Spirit' and 'Belief' in the discussion about art most of all, this study looked into the unique characteristics of 'Virtue'. Besides, by exploring how Chuang-tzu's concept of 'Virtue' and 「Dongrae Crane Dance」 are mutually connected to each other, this study verified how they are introduced as main concepts composing a substantial basis in the discussion about 「Dongrae Crane Dance」. In this way, this study attempted to conduct a pre-consideration into 「Dongrae Crane Dance」 and

Chuang-tzu's idea and understand his concept of 'Virtue', and unlike previous Korean folk dance researches mainly conducted on the concept of 'Way' in regard to dancers' spiritual planes, this study can be differentiated, in that it analyzed the concept of 'Virtue' concretely and precisely from a discussable point of view, which was not considered as a main aesthetic domain.

As for the research process of application and analysis, in order to concretely investigate characteristics suggested to analyze 「Dongrae Crane Dance」, 'nature-oriented characters', 'individual uniqueness expression' and 'probability of open communication', this study divided dance movements, costumes, accompaniment music and stage space by characteristics, not in a consecutive way, and applied them fit for the flow of dance. As a result, it was found that inherent in dancers' spiritual planes where they try to get united with Great Way of nature by adapting themselves to nature and modeling themselves on its harmony, 'Virtue' is expressed through dance, further expressing a variety of crane forms. Moreover, through 'Virtue' from a Chuang-tzu's point of view, inherent in all things in the universe, this study comprehended it is possible to make open communications among dancers, audience and musicians, breaking away from the existing antagonistic relation of right and wrong or discrimination.

This study proposed a new possibility of aesthetic discussion about Korean folk dances by accepting Chuang-tzu's concept of 'Virtue' and illustrating the discussion about Korean folk dances through an actual dance work. Besides, this study can be meaningful, in that it has suggested a new view on dancers of 「Dongrae Crane Dance」. Not many researches have not been actively conducted on Korean traditional dances through Chuang-tzu's philosophy so far, but it is expected that the results of this study will be used to suggest a new point of view regarding the aesthetic research on Korean folk dances, by making meaningful implications to further studies.

keywords: Dongrae Crane Dance(동래학춤), virtuevirtue(德)(덕), nature-oriented characters(자연지향성), individual uniqueness expression(개체의고유성 발현), probability of open communication(열린 소통의 가능성)