

한순서 승무의 춤사위와 장단과의 관계성 연구*

이주희* · 양효순**

I. 서론	V. 결론
II. 한순서의 춤 세계	참고문헌
III. 장단 전개에 따른 춤사위의 양상	Abstract
IV. 한순서 승무 춤동작의 특성	

I. 서론

승무는 한국 춤의 정수라 일컬을 만큼 춤사위의 멋과 춤가락의 흥을 고루 갖춘 춤이다. 승무의 기원이 나 유래에 대하여는 불교의 교리적 입장에서 본 불교의식무용설과 민속춤의 입장에서 본 황진이 기원설·동자무설·파계승의 번뇌에서 기원했다는 설·가면극의 노장춤에서 기원하였다는 설·기방예술 기원설 등¹⁾ 다양하다. 이러한 승무는 변천과정을 거쳐 오는 동안 일정한 춤의 형식 없이 즉흥성이 짙은 민속춤으로 전승되었기 때문에 여러 춤꾼들이 범통대로, 또는 자신의 개성에 맞추어 승무를 추어왔다. 해방 후 6.25 전쟁기를 거치면서 각 지역의 예인들이 특정지역으로 편중되는 현상이 나타나게 되었고, 이에 승무 역시 지방색의 경계가 모호해지는 경향이 보이게 된 것이다. 이러한 현상은 각 지역의 산조가 지방에 따라서가 아니라 전승계보에 따라 류파를 나누게 되는 경우와 같은 예라고 할 수 있다.

근대 시기에 승무를 추었던 예인들은 저마다의 춤의 류파를 고수하며 추었다. 승무는 여타 다른 민속춤과 마찬가지로 지역마다 조금씩 특징을 달리하며 전승되었으나 오늘날 한성준, 한영숙으로 전해진 한영숙류 승무와 이대조, 이매방으로 이어진 이매방류 승무가 중요무형문화재로 지정되어 보존되고 있다. 현재 두 류파의 승무가 무용계에서 주류를 형성하고 있으나 이 외에도 심화영류, 장흥심류, 박은하류, 강태홍류의 승무도 그 예술적 맥을 이어오며 우리 춤의 다양화에 크게 공헌하고 있다.

전통 승무의 하나의 맥이자 자주 추어졌던 ‘승려의 속세에 대한 번뇌’라는 극적 구조를 갖춘 형태는 현재 거의 사라졌다. 이 춤은 위 예인들 중 강태홍이 보유하고 있었고, 이는 한순서에게로 전수되었다. 한순서가 보유하고 있는 강태홍류 승무가 이러한 극적 내용을 갖춘 형태여서 희소가치와 그 역사성이

* 본 연구는 2014년도 중앙대학교 학술연구비 지원에 의해 수행 되었음.

** 주저자, 중앙대학교 예술대학 공연영상창작학부 무용전공 교수

*** 교신저자, 중앙대학교 철학과 박사과정, d3648@nate.com

1) 송수남(2008), 『한국무용사』(서울: 금광미디어), pp.247-250.

크다고 할 수 있으며 한국 춤의 대표라고 할 수 있는 승무 연구에 있어서 매우 중요한 가치를 지닌다고 볼 수 있다. 한순서는 현재까지도 강태홍의 ‘승무’ 동작을 거의 대부분 기억하여 재현해내고 있는데, 이 승무는 다양한 춤가락을 기본으로 흥취가 가득하고 사실적인 동작이 특징이다. 또한 현재의 한영숙·이매방류 승무와는 달리, 종이 속세가 그리워 승복을 벗고 복을 두드리며 가지고 있던 울분을 다 토해낸 후 종교적 깨달음을 얻어 다시 승복을 안고 절로 들어가는 내용을 표현하고 있어 그 내용적인 면에서도 희귀성과 독창성을 지니고 있다.

그러나 승무에 대한 연구는 대부분 한영숙·이매방류 승무의 춤사위 분석으로 치중되어 있다. 그나마 허순선(2010)의 「박은하의 민승무 중 법고무 연구」와 김선희(1994)의 「심화영 승무의 춤사위 분석을 통한 미적 특성 고찰」, 손상욱(2011)의 「장흥심류 바라승무의 춤사위 분석과 특징」 등의 논문이 비주류 승무에 대한 연구이며, 강태홍류 승무에 대한 연구 및 승무와 장단과의 연구는 미비한 실정이다. 이렇듯 승무에 관한 연구의 편중화 현상이 심각한 것으로 나타나고 있는 가운데 본 연구는 한순서의 춤사위를 통해 강태홍류 승무를 분석하고 춤과 장단과의 관계성을 고찰하고자 하는 점에서 타 연구와의 차별성이 대두된다.

본 연구는 강태홍에 의해 한순서로 전수된 승무에 대해 장단에 따른 춤과의 관계성 및 특징을 분석/도출하고, 승무의 특성에 대해 고찰하고자 하는 목적을 지닌다. 연구를 진행하기 위한 방법으로는 2014년 6월 서울시 종로구 와룡동에 위치한 한순서 무용연구소에 실시한 한순서와의 인터뷰, 잡지 및 관련 도서와 논문 등을 포함한 문헌자료 연구, 영상 자료 분석 등이다.

II. 한순서의 춤 세계²⁾

1. 한순서의 춤 입문 및 학습 배경

한순서는 자신의 스승을 강태홍이라고 밝혔다. 강태홍은(1893~1957)은 가야금 산조의 명인으로 잘 알려진 인물이다. 그의 집은 대대로 이어온 세습무 집안으로 아버지 강용환은 고종황제시절 어전광대였으며, 큰아버지 강중환은 소리와 해금, 피리를 잘한 명인으로 알려져 있다. 이러한 집안의 내력으로 일찍이 가무악을 수련할 수 있었던 그는 1934년 5월 발족한 조선음악연구회의 발기인으로 참여하였고, 그 해 6월 조선음악연구회 첫 번째 작품인 연쇄창극 ‘유충렬전’에서 ‘정한담’역을 맡아 출연하기도 하였다. 강태홍은 대구, 경주, 밀양 등 한강 이남 여러지방을 두루 섭렵하면서 자신만의 독특한 예술세계를 구축하다, 1945년 이후 본격적으로 부산에 정착하여 권번의 기생이 아닌 일반인을 대상으로 춤과 가야금을 교육하였다. 강태홍류 가야금 산조는 1989년 부산무형문화재 제8호로 지정되었다.³⁾ 한순서는 6.25전쟁 때 피난지 부산에서 강태홍에게 춤을 사사받은 것이다.

한순서는 평양 신리 출생으로 어렸을 때부터 춤추는 아이로 동네에서 유명했다. 그녀는 주제를 정해 또래 친구들에게 유희를 가르치고 창(唱)을 창작하거나, 동네 아주머니들을 모셔놓고 연극을 하기도 했

2) 본 장은 「공연과 리뷰」 제 66(2009)호에 실린 김영희와 한순서의 인터뷰 및 2014년 6월 16~17일 서울시 종로구 와룡동에 위치한 한순서 무용연구소에서 한순서와 연구자들의 인터뷰 내용을 재정리 한 것임.

3) 윤여숙(2007), 명인, 강태홍의 춤 연구, 『무용예술학연구』 22, pp.65-93.

다. 그러던 그녀는 평양에서 최승희의 ‘사슴놀이춤’을 처음 보고 무용에 뜻을 두게 되었다. ‘사슴놀이춤’은 최승희가 사슴에게 공부를 가르치면서 담뱃대를 들고 좌우로 뒤통거리며 추는 춤이었다. 사슴이 공부를 끝나치고 최승희를 등에 업고 가는데, 사슴의 등에서도 최승희가 춤을 추었다고 한다. 한순서는 이 춤을 6.25전쟁이 나기 전에 보았다고 회상하며 당시 사람들이 최승희의 유연성에 감탄하여 식초를 먹으면 되는 줄 알고 모두 식초를 먹었다는 일화도 전했다. 한순서는 ‘사슴놀이춤’이외에도 최승희의 ‘초립동’과 ‘장고춤’등을 보았다고 하였는데, 당시에 본 최승희의 춤은 요즘 흔히 북한춤이라고 소개되는 춤과는 달리 오히려 현재 우리가 추고 있는 춤과 비슷했다고 회고했다.

한순서의 춤은 6.25전쟁으로 인해 부산으로 피난을 오면서 새로운 전기를 맞이했다. 언니의 소개로 부산시 서구 토성동에 위치한 김동민 민속무용연구소에 입소한 그녀는 김동민에게 다양한 춤을, 강태홍에게 가야금과 ‘검무’, 그리고 ‘승무’ 등을 배웠다. 특히 부산 영도의 ‘동방극장’에서 열렸던 김동민 무용연구소 발표회에서 김동민에게 배운 ‘초립동’을 솔로로 추어 크게 호평 받았다. 한순서는 당시의 김동민의 춤사위가 참 멋있고 굉장히 부드러웠지만 강태홍의 춤사위가 더 멋있었다고 회고했다.

김동민의 연구소에서 강태홍에게 약 2년동안 춤을 배우던 그녀는 이후 부산시 서면으로 자리를 옮긴 강태홍을 따라 강태홍 연구소에서 그에게 ‘승무’와 ‘살풀이’를 심도있게 학습하였다. 당시 강태홍은 ‘승무’와 북을 매우 정성스럽게 가르쳐주었다고 한다. 그녀는 강태홍의 ‘승무’는 염불, 도드리, 타령, 자진모리, 북가락의 순서로 구성되어 있었으며 중이 속세가 그리워 승복을 벗고⁴⁾ 북을 두드리며 가지고 있던 울분을 다 토해낸 후 종교적 깨달음을 얻어 다시 승복을 안고 절로 들어가는 내용을 담고 있었다고 증언했다. 또한 그녀는 또한 부산에 내려와 있던 장홍심에게 검무 등을 학습하기도 하였다.

그 후 권명화가 운영하던 연구소에서 이매방과 만난 한순서는 이매방과 서로 북을 배우고 가르치며 강태홍의 북가락을 바탕으로 ‘오북’을 만들었다. 이는 현행되는 ‘오고무’의 초기 형태였을 것이라 사료된다. 또한 광주국악원에서 이매방의 춤을 본격적으로 학습하였으며 같은 무대에 올라 ‘검무’, ‘장고춤’, ‘바라무’, ‘승무’, ‘살풀이 춤’ 등을 공연했다. 이매방은 ‘중국검무’를 추었고, ‘승무’는 한순서가 주로 맡았다고 한다.

한순서는 17세 때 부산에서 무용연구소를 개소하고 강태홍의 ‘기본춤’을 비롯한 ‘검무’, ‘화관무’, ‘원앙무’, ‘승무’, ‘살풀이’ ‘초립동’, ‘알쏭달쏭’, 남녀 2인무인 ‘봄타령’ 등의 작품을 교육하였다고 한다. 그녀는 연구소를 개소한 이듬해 ‘춘향전’, ‘입춤’, ‘초립동’, ‘살풀이’, ‘장고춤’, ‘장검무’ 등으로 구성된 첫 발표회를 열었다. ‘춘향전’은 남녀 2인무로 이매방이 이도령역을 한순서가 성춘향역을 맡았고 ‘장고춤’과 ‘장검무’는 이매방이 ‘살풀이’는 한순서가 추었다고 한다.

서울로 상경한 후 여성국극단을 창단한 임춘앵과 같이 활동을 하였으며, 이때에는 춤 뿐만 아니라 다양한 장르를 접하면서 무대를 배우게 되었다. 국극단에서의 활동이 춤에 미친 영향은 한순서의 춤에 극적(劇的)인 내면을 추구하게 만들어, 서사적인 춤 구성을 가지게 한 것이다. 이러한 극적 구성은 전통춤에서 더러 보이는데, 이러한 요소가 지금은 많이 없어졌으나, 한순서의 춤에서 아직까지 살아있으며, 이

4) 춤의 주된 내용은 다르지만 장삼을 벗는 장면은 한성준의 승무에서도 볼 수 있다. 한성준이 승무라는 춤을 처음 무대에 올릴 때 관객 유치에 위한 홍보에서 “승무는 이조 때 명기 황진이가 지족선사를 파계시키기 위해 유혹하는 춤을 춘데서 시작되었다”는 설을 유포시켰고, 한성준은 장삼에 고깔을 착용하고 심오한 불교의 세계를 표현하다가 춤이 절정에 달하자 장삼과 고깔을 벗어버리고 원초적인 삶의 세계를 표현하였다. 손상욱(2011), 장홍심류 바라승무의 춤사위 분석과 특징, 『한국무용학회지』 11, p.14.

것은 한순서의 특징이라고 할 수 있다. 농악의 전사섭 선생에게 설장고를 배워 농악의 장단과 가락을 춤에 적용시키고 농악만의 동작으로 춤 형태를 잡아 무대에 반영시키기도 하였다. 따라서 한순서 춤의 맥은 가장 많은 영향을 준 강태홍을 비롯하여 김동민, 이매방, 장홍심, 임춘앵, 전사섭 등 근대 춤과 음악의 명인들에 의해 형성되었다.

2. 한순서의 주요 작품 - 강태홍에게 사사한 작품을 중심으로

한순서는 가야금뿐만 아니라 병창과 춤은 물론 대금, 피리, 양금, 해금, 단소 등 국악 전반에 걸쳐 기예를 지닌 당대의 명인 강태홍에게 춤을 배워 현재까지도 강태홍의 춤사위를 바탕으로 한 ‘검무’, ‘수건춤’, ‘초립동’, ‘승무’ 등 다양한 작품을 보유하고 있다. 이 절에서는 그중 가장 대표 작품이라 할 수 있는 검무와 수건춤에 대해 살펴보고 다음 장에서 승무에 대해 자세히 논하고자 한다.

강태홍에게 배워 광주국악원에서도 공연한 ‘검무’는 이매방이 광주국악원에 있을 때 칼 모양이나 넓이, 길이 등을 함께 논의했다고 한다. 아직까지도 강태홍의 ‘검무’ 사위를 기억하고 있는 한순서는 당시 강태홍이 ‘검무’의 주요 동작 중 하나인 ‘악대’(양쪽 손목을 꺾어 손목을 맞대는 동작)동작을 매우 중요시 여기고 학생들에게 엄격하게 악대동작을 교육하였다고 한다. 지금도 한순서의 ‘검무’에서 악대동작이 수차례 등장하며 춤의 미적 완성도를 높이고 있다.

한순서는 ‘살풀이 춤’을 ‘수건춤’이라고 부른다. 이 춤에는 다른 명인들의 ‘살풀이 춤’에 비해 연기적인 요소가 많은데 이 또한 스승인 강태홍의 영향이라고 했다. 강태홍은 한순서에게 ‘수건춤’의 내용을 어느 여인이 달밤에 대청마루에 앉아 있으려니, 너무 외로워서 적적한 마음을 달랠 길이 없어 손끝에 수건으로 눈물을 닦고 있는데 어디선가 음악이 흘러나와 자연스럽게 춤을 추는 것이라고 일러 주었다고 한다. 이를 이어받아 한순서의 수건춤도 은은한 달밤에 어디선가 흘러나오는 음악에 흘러 한 여인이 저도 모르게 춤을 추는 내용을 담고 있다.

강태홍은 춤 교육을 할 때 항상 감정을 가지고 춤을 출 것을 이야기 하였는데 특히 ‘수건춤’에서는 수건을 등 뒤로 던지고 그것을 다시 거두는 장면에서 풍부한 감정 표현을 하도록 지도했다고 한다. 또한 강태홍의 ‘수건춤’은 춤을 시작할 때 무용수는 바닥에 앉아있고 음악은 중모리 장단을 사용하였으나, 한순서는 이를 변형하여 중모리 부분은 제외시켰다.

III. 장단의 전개에 따른 춤사위의 양상

한순서가 계승하고 있는 춤 작품 중에서 강태홍의 춤가락을 바탕으로 하는 승무는 한순서의 춤을 대표하는 작품으로 현재까지 공연에서 가장 많이 추고 있다. 이 장에서는 한순서 승무의 춤사위를 각 장단별로 분석하여 춤과 장단의 관계 및 특성에 대해 논하고자 한다. 춤을 연구함에 있어서 빠뜨릴 수 없는 요소가 바로 음악이다. 우리민족은 예로부터 樂, 歌, 舞를 분화하지 않고 한데 어우러져서 종합적으로 연출⁵⁾하였다. 승무에서 사용되고 있는 음악인 대풍류는 원래 경기지방을 중심으로 무용반주 등에 연주

5) 정병호(2004). 『한국무용의 미학』(서울: 집문당). p.167.

되던 음악을 기악곡으로 독립시켜 연주하면서부터 ‘대풍류’라는 악곡명으로 굳어진 것이다. 궁중정재와 민속무용의 반주 음악으로 사용⁶⁾ 되고 있는 대풍류는 염불-도드리-허튼타령-자진타령-굿거리-자진 굿거리 등으로 이루어지는데, 현행되고 있는 승무가 위와 같은 장단 구성을 사용하고 있는 것에 비해 한순서 승무는 허튼타령에서 바로 굿거리로 이어지고 있어 차이점을 나타낸다.

춤과 음악은 표리일체(表裏一體)의 관계를 가지고 있다. 춤은 음악을 배경으로 하여 그 속에서 추어지는 예술이다. 특히 우리 음악은 강박으로 시작하면서도 뜬을 들이듯이 점차 긴장시켜 “딱”하고 맺어주고 그 다음 짧게 푼다. 이러한 흐름의 긴장과 이완의 원리가 바로 한국 음악의 미적 특색이다.⁷⁾ 승무에 사용되는 대풍류가 바로 이러한 우리 음악의 미적 특색을 잘 보유하고 있다고 할 수 있다. 특히 강태홍류 한순서 승무는 이러한 음악의 긴장과 이완을 춤사위로 잘 표현하고 있는데, 이는 한평생 다양한 장르의 예술활동을 통해 습득한 한순서만의 고유한 특성이라 할 수 있다.

장단과 춤과의 관계에서 가장 중시되는 요소는 장단에 따른 춤사위의 표현성/반응이다. 따라서 춤동작은 장단의 정박⁸⁾에 처리된다는 사실을 보편적인 기준으로 두고, 엇박의 처리도 주시하였다. 아래 분석 기호 중 X는 엇박, o는 장삼뿌림사위, V는 디딤사위, △는 굴신, …는 잔걸음을 의미한다.

1. 염불

염불은 6박 장단으로 승무의 첫 반주음악으로 사용된다. 1마루가 6장단으로 구성되어 있는데 한순서가 추는 염불은 총 2마루 즉, 12장단이다. 염불 장단의 강세는 첫 박과 넷째 박에 붙여지며 이 장단에서의 중요한 포인트는 맺음과 뚫음으로 해석된다는 점이다. 다시 말하면, 염불은 첫째, 둘째, 셋째박은 맺음으로 넷째, 다섯째, 여섯째박은 푸는 구조를 갖고 있는 것이다. 따라서 전체적인 춤의 흐름도 장단 짜임새에 따라서 앞의 세 박에서는 맺고 뒤의 세 박에서는 푸는 구조로 나타나는데, 맺고 푸는 전체 구조 안에서 다시 각각 맺고 푸는 것을 반복하고 있었다.

각 장단 별 주요 특징은 다음과 같다. 첫째 대체적으로 장단의 첫 박에 강세가 오는 것과 같이, 한순서 승무 춤사위 역시 첫 박에 힘찬 뿌림사위가 동반되었다. 첫 박에 뿌림사위가 나타나지 않는 곳은 첫 번째 장단과 아홉 번째 장단인데, 첫 번째 장단에서는 앞드려서 춤이 시작되는 부분이기 때문이며, 아홉 번째 장단은 여덟 번째부터 열 번째 장단까지 한 동작으로 연결되는 부분이기 때문이다. 그 외의 동작에서는 모두 첫 장단에 뿌림사위가 동반되고 있다. 한편 두 번째 장단을 치는 장구 타법은 ‘쿵’으로 처리되지만 춤사위는 첫째박의 뿌림사위가 계속 진행되며 한 호흡으로 진행되는 형태이다. 셋째박도 주로 첫째박 뿌림사위의 연속으로 이어지는 동작으로 분석된다.

넷째박은 두 번째박에 쓰여졌던 장구의 타법처럼 ‘쿵’으로 처리되지만 강세의 세기 정도는 첫째박과 같다. 넷째박에는 대체적으로 뿌림 사위가 동반되고 있는데, 장단에 강세가 붙는으면서 나타나는 춤사위의 변화로 볼 수 있다. 그러나 넷째박에서의 뿌림사위는 첫째박에서의 뿌림사위와는 달리 춤사위의 폭이 크지 않다. 다섯째박은 장구 채편을 울리는 ‘더러러러’ 타법이 쓰여지고 춤사위는 넷째박 동작이 지속적으로 연결되어진다. 여섯째박은 염불 한 장단의 마지막 박으로서 풀어주는 역할을 하는데, 장고의

6) 김태훈(2007). 대풍류의 음악적 분석, 중앙대학교 대학원 석사학위 논문. p.10.

7) 정병호(2004), pp.167-168.

8) 박마다 첫머리에 오는 박자

타법 역시 채편을 장고채로 건드리는 정도로 그 소리가 미세하여 소리가 소멸되어가는 것과 같은 느낌을 준다. 그러나 이에 반하여 춤사위는 여러 개의 뿌림사위로 나타나고 있다. 결국 여섯째박은 엽불 장단을 풀어주는 마지막 박이지만 춤은 장단과 다르게 표현되고 있는데, 한 박 안에서 여러 개의 뿌림사위가 조합된 춤사위는 풀어주는 것이 아닌 오히려 맺어 주는 것과 같이 보이고 있으며, 이 맺음들은 그 다음 장단의 첫째박에서 풀어주어 극대화된 효과가 나타나고 있다. 장단의 근간을 이루고 있는 맺고 푸는 원리는 전통춤에 있어서 대부분 춤사위와 동일한 전개 구조를 나타내지만, 약화되는 장단의 흐름을 여러 뿌림사위로 표현한 대목은 단조로움을 깨뜨리고 적극적인 연결 구조를 취한 한순서 승무에서 보여지는 독특한 특성이다. 엽불장단에서는 첫째박과 넷째박에서의 힘 있는 뿌림사위가 주를 이루며 이후 이 호흡을 연결하는 동작이 다수 등장하였다. 이 같은 뿌림사위와 동시에 호흡으로 연결되는 춤사위로는 한 손 장삼자락 치기 사위, 나선형으로 상체 비트는 사위, 장삼을 위아래로 엇갈려 어르는 사위 등이 있다. 또한 뿌림사위중에는 엇박 뿌림사위가 자주 추어진다. 엽불의 춤사위와 장단과의 관계는 아래 <표 1>과 같다.

<표 1> 엽불 장단

	장단	↓			↓ ↓			手				
		ㄱ	ㄴ	ㄷ	ㄹ	ㅁ	ㅂ	ㅅ	ㅇ	ㅈ		
1	손동작											
	발동작											
	춤의 음가(音價)	ㄱ	ㄴ	ㄷ	ㄹ	ㅁ	ㅂ	ㅅ	ㅇ	ㅈ		
2		o				o	o	o			o	
		↓	ㄱ	↓ ↓	↓	ㅅ ↓	ㅅ ↓					
3		o				xo		xo	oo	xo	o	
		↓	ㄱ	ㅅ ↓	ㅅ ↓	ㅅ ↓	↓					
4			o		o		o xo	o				o xo
		ㅅ ↓	↓	ㅅ ↓	ㅅ ↓	ㅅ ↓	ㅅ ↓	ㅅ ↓				
5		o					o			o		xo
		↓	ㄱ	ㅅ ↓	ㅅ ↓	↓	ㅅ ↓					
6		o						o				ㅅ o o o
		↓	ㄱ	ㅅ ↓	↓	ㅅ ↓	ㅅ ↓					
7				o				o				xo
		ㅅ ↓	ㄱ	ㅅ ↓	↓	ㅅ ↓	ㅅ ↓					

8		o							o					xo	
		↓	↗	↗	↓	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗
9															
		↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗
10		o								xo	oo	oo	o	o	
		↓	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗
11		o						o		o			o	o	xo
		↓	↗	↗	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
12		o											o		
		↓	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↓	↓	↓

2. 도드리

도드리는 6박 장단이며 한순서의 승무에서는 1마루 즉 총 6장단으로 구성되어 있다. 대체적으로 각 박마다 정박에 뿌림사위가 추어져 도드리장단의 강하고 힘찬 성격에 그 맛을 더해 준다. 엇박 뿌림사위는 도드리장단에서도 볼 수 있다. 도드리장단의 춤사위와 장단과의 관계는 아래 <표 2>와 같다.

한순서에 의하면 강태홍은 도드리장단 뒤에 오는 타령장단은 굿거리로 추기도 하였다고 한다. 현존하는 승무는 타령장단 뒤에 잣은타령 장단이 오기도 하지만, 한순서 승무에서는 잣은타령은 쓰이지 않고 있으며, 연풍대를 시작으로 하여 굿거리장단으로 변화된다.

<표 2> 도드리 장단

	장단	↓	춤		춤	↓	춤		춤	ㅍ	춤	↓	춤
		↗	음가	↗	음가	↗	음가	↗	음가		음가	↗	음가
1	손동작	o	↓	o	↓	xo	↗	o	↓		↗	xo	↗
2		o	↓		↗	o	↓	o	↓		↗	o	↓
3		o	↓	o	↓	o	↓	o	↓	o	↓	o	↓
4		o	↓	o	↓	o	↓	o	↓	o	↓	o	↓
5		o	↓	o	↓		↗	o	↓	o	↓		↗
6		o	↓	o	↓		↗	o	↓		↗	o	↓

3. 타령

타령 장단은 3분박(♩)4박 장단 (12/♩박)으로 첫째 박과 셋째 박에 강세를 둔다. 타령장단 또한 맺고 푸는 구조로 되어있고 총 17장단으로 구성된다. 타령장단은 맺고 푸는 구조로 되어 있지만, 뿌림사위는 각 박마다 나타나며 첫 박에 강세가 오는 만큼 뿌림사위도 17장단 중에 12번이나 출현한다. 둘째박에서

는 장단에 맞추어 발디딤으로 다양한 동선을 그리며 움직이고 있으나 뿌림사위의 비중은 첫박보다 낮은 편이다.

한편 뿌림사위 다음으로 가장 많은 빈도수를 나타내는 동작은 정지된 사위로, 타령장단 전체에 골고루 분포되어있다. 엇박 뿌림사위는 주로 둘째박과 셋째박에서만 적게 나타난다. 타령에서는 뿌림사위, 즉 상체의 움직임보다는 발디딤으로 장단에 맞추어 춤을 추는 현상이 나타나고 있다. 특히 타령장단 후반부에 두드러지게 나타난다. 타령장단의 춤사위와 장단과의 관계는 아래 <표 3>과 같다.

<표 3> 타령장단

	장단	♩		춤의 음가	♩ ♩		춤의 음가	♩		춤의 음가	♩		춤의 음가
		○	▽		○	▽		○	▽		○	▽	
1	손동작	○		♩			♩ ♩	○		♩ ♩		○	♩ ♩
	발동작	▽		♩			♩ ♩		○	♩ ♩			♩ ♩
2		▽		♩	▽		♩	▽		♩	▽		♩
				♩ ♩	▽	▽	♩ ♩	▽	▽	♩ ♩	▽	▽	♩ ♩
4		○		♩		○	♩ ♩			♩ ♩			♩ ♩
		▽		♩			♩ ♩	▽	△	♩ ♩	▽	△	♩ ♩
5		○		♩	○		♩		○	♩ ♩			♩ ♩
		▽	△	♩ ♩	▽	△	♩ ♩			♩ ♩	
6				♩ ♩	○		♩		○	♩ ♩			♩ ♩
									△	♩ ♩
7				♩ ♩			♩ ♩		○	♩ ♩			♩ ♩
				♩ ♩			♩ ♩			♩ ♩			♩ ♩
8		○		♩			♩ ♩			♩ ♩			♩ ♩
		▽	△	♩ ♩			♩ ♩			♩ ♩			♩ ♩
9		○		♩			♩ ♩			♩ ♩		○	♩ ♩
		▽	△	♩ ♩			♩ ♩			♩ ♩		△	♩ ♩
10		○		♩		○	♩ ♩		○	♩ ♩		○	♩ ♩
		▽	△	♩ ♩	▽		♩	▽	△	♩ ♩	▽		♩
11		○		♩	○		♩			♩ ♩	○		♩
		▽		♩	▽		♩			♩ ♩	▽		♩
12		○		♩			♩ ♩			♩ ♩	○		♩
		▽		♩		△	♩ ♩			♩ ♩			♩
13		○		♩	○		♩	○		♩	○		♩
		▽		♩	▽	▽	♩ ♩	▽		♩ ♩	▽	▽	♩ ♩
14				♩ ♩	○		♩			♩ ♩	○		♩
		▽	▽	♩ ♩	▽		♩	▽	▽	♩ ♩	▽		♩
15		○		♩	○		♩	○		♩	○		♩
		▽	△	♩ ♩	▽	△	♩ ♩	▽	△	♩ ♩	▽	△	♩ ♩
16		○		♩	○		♩	○		♩	○		♩
		▽	△	♩ ♩	▽	△	♩ ♩	▽	△	♩ ♩	▽	△	♩ ♩
17		○		♩			♩ ♩	○		♩	○		♩
		▽		♩	△		♩ ♩			♩ ♩			♩ ♩

셋째 박의 강세에 나타나는 뿌림사위는 6번째와 10번째 장단에서만 보인다. 이 뿌림사위는 엇박으로 나타난다. 그 외에 3, 4, 10, 14, 15, 16번째 장단에서는 발디딤으로 셋째 박의 강세에 반응하여 추는데, 그 중에는 굴신으로 대신하는 경우도 보인다. 따라서 타령장단에 붙는 강세에 대한 춤의 반응은 뿌림사위보다는 대체적으로 발디딤, 또는 굴신으로 나타나는 것을 알 수 있다. 강세는 9박 외에도 1박에 기본적으로 강세가 오는데, 이때는 손과 발이 동시에 강하게 움직인다. 이는 어느 장단에서든지 가장 큰 강세를 나타내고 있는 1박 장단의 특성이기도 한데, 발디딤과 뿌림사위가 동시에 이루어져서 장단의 세기에 부응하여 춤과 장단의 관계성을 부각시켜주는 대목으로 이해할 수 있다. 타령장단의 뒷부분으로 갈수록 발디딤과 뿌림 사위가 동시에 이루어지는 현상이 빈번히 나타나고 있다.

셋째박의 강세에 나타나는 뿌림 사위는 6번째와 10번째 장단에서만 보인다. 이 뿌림 사위는 엇박으로 나타난다. 장단은 엇박이 아니지만 그 외에 3, 4, 10, 14, 15, 16번째 장단에서는 발디딤으로 셋째박의 강세에 반응하여 추는데 그 중에는 굴신으로 대신하는 경우도 보인다. 따라서 타령 장단에 붙는 강세에 대한 춤의 반응은 뿌림사위보다는 대체적으로 발 디딤 또는 굴신으로 나타나는 것을 알 수 있다. 강세는 9박 외에도 첫째박에 기본적으로 강세가 오는데, 이때는 손과 발이 동시에 강하게 움직인다. 이는 어느 장단에서든지 가장 큰 강세를 나타내고 있는 첫째박 장단의 특성이기도 한데, 발디딤과 뿌림 사위가 동시에 이루어져서 장단의 세기에 부응하여 춤과 장단의 관계성을 부각시켜주는 대목으로 이해할 수 있다. 타령 장단의 뒷부분으로 갈수록 발디딤과 뿌림 사위가 동시에 이루어지는게 빈번히 나타나고 있다.

4. 굿거리 장단

굿거리 장단은 3분박 4박 형태이며 한순서 승무의 굿거리장단은 총 19장단으로 되어있다. 굿거리장단에는 한순서 승무 중 가장 핵심 대목인 ‘장삼을 벗는’ 대목이 들어 있다. 춤은 전체적으로 타령장단에 이어서 굿거리장단으로 연결되는데, 연풍대 춤사위를 그 기점으로 두 장단이 변화가 나타난다. 연풍대 사위로 시작되는 굿거리 부분은 고깔과 장삼을 벗어 던지기 직전인 12장단까지 춤으로 연결된다. 본 연구에서도 12장단까지 분석하고자 한다.

굿거리 한 장단에 나타나는 강세의 위치는 1박과 3박에 있지만, 1박이 ‘센박’이고 3박이 ‘여린박’으로 그 강세의 정도에 차이가 있다. 그러나 맺고 푸는 구조로 장단을 해석할 경우에는 첫째박을 ‘맺는’ 장단으로 셋째박은 ‘풀어주는’ 장단으로도 본다. 춤사위 역시 장단의 강세가 가장 강한 첫째박에 뿌림사위가 빈번히 출현하고 있는 것으로 분석되었다. 둘째박에서는 장삼 사위보다는 발디딤으로 장단을 맞추는데, 이는 둘째박이 약하게 처리되는 장단적 특성에 따른 동작의 표현이라고 할 수 있다. 셋째박에서는 다른 박에 비해서 손동작과 발동작이 동시에 정지하는 즉, ‘장단 먹는 대목’이 많이 나타나고 있다. 이는 셋째 박이 굿거리장단 내에서 ‘풀어주는’ 대목에 해당하기 때문인 것으로 사료된다. 넷째박에서 또한 전체적으로 장단을 풀어주는 구조로 되어있어 장단이 강하게 처리되지는 않지만 뿌림사위는 셋째박에 비해 많이 나타내는데, 정박 뿌림사위보다는 ‘엇박 뿌림사위’의 출현빈도수가 높게 나타나고 있었다.

전체적인 뿌림사위와 발디딤의 음가(音價)를 파악하면, 굿거리 장단 총 12장단 중에 ‘뿌림사위’가 28회, ‘뿌림 정지 사위’가 19회로 출현하며, ‘손동작과 발디딤이 동시에 정지(장단을 먹는 대목)하는 동작’은 52회로 분석된다. 결과적으로 굿거리장단이 뿌림사위로 주어지기 보다는 ‘장단을 먹는 대목’이 많은

빈도수를 나타내는 것을 알 수 있으며, 주로 둘째박과 셋째박이 여기에 해당된다. 굿거리장단의 춤사위와 장단과의 관계는 아래 <표 4>와 같다.

<표 4> 굿거리 장단

	장단	♩		춤의 음가	♩		춤의 음가	♩		춤의 음가			춤의 음가	
		○	↓		○	↓		○	↓		○	↓		
1	손동작	○		↓	○		↓	○	○	♩		○	○	♩
	발동작			↓			↓			↓				↓
2		○		↓	○		↓	○	○	♩		○		♩
				↓			↓			↓				↓
3		○		↓	○		↓	○	○	♩		○		♩
				↓			↓			↓				↓
4		○		↓	○		↓	○		↓	○			↓
				↓			↓			↓				↓
5		○		↓			↓	○		↓	○			↓
		∨		↓	△		↓			↓				↓
6		○		↓			↓	○		↓		○		♩
		∨		↓	△		↓	∨	∨	♩				↓
7				↓	○		↓			↓	○			↓
				↓			↓			↓				↓
8		○		♩		○	♩			↓		○		♩
				↓			↓			↓				↓
9				↓			↓			↓				↓
		∨		↓	△		↓	∨		↓	△			↓
10				↓			↓			↓		○		↓
		∨		↓	∨		↓			↓	돌기		돌기	↓
11				↓			↓			↓				↓
				↓			↓			↓				↓
12		○		↓			↓	○		↓				↓
		∨	∨	♩	∨	∨	♩	∨		↓	∨	∨		

5. 굿거리 장단(장삼 짚는 대목)

북이 연주된 후 장삼을 짚는 대목이 가장 연극성이 진한 부분이며 파계 후의 번뇌를 잘 묘사한 부분이기도하다. 한순서의 증언에 의하면 현재는 굿거리장단으로 추어지고 있으나, 원래는 중이 자기의 한이나 속세에 대한 번뇌를 모두 털어놓고 다시 불교로 회귀하는 심정을 살풀이 장단을 사용하여 춤의 끝을 맺었다고 한다. 이러한 변화는 전승되어 오면서 자연스럽게 변화된 것으로 추정된다.

IV. 한순서 승무 춤동작의 특성

한순서 승무 중 엮벌 장단은 총 12장단으로 여기에서는 장삼의 뿌림사위가 많이 나타나고 있는데 정

박뿌림과 엇박뿌림을 혼합하여 사용하고 있는 것으로 분석되었으며, 특히 엇박뿌림은 엽불 장단에서 많이 나타나고 있다. 이는 한순서 승무만이 지니고 있는 특색 있는 춤사위이라고 할 수 있는데, 한국춤에서 먹는 대목이 여기에 해당한다고 하겠다. 엽불 장단에서 보여지는 엇박뿌림 춤사위는 짧고 순간적으로 나타나며, 정박에 추가되는 춤사위보다는 춤사위의 폭이 크게 느껴져 춤의 호방하고 역동적인 성격을 드러내고 있다. 또한 한순서 승무는 엽불 장단 첫박에서 강하게 장삼을 뿌린 후 그 호흡을 셋째3박까지 이어가고 넷째박에 다시 한 번 뿌림사위를 펼친 후 다섯째박과 여섯째박에서 확실히 맺어주는 사위를 펼치고 있다. 이는 장단의 맺음이 정확하게 드러나지 않는 부분에도 춤사위의 맺음 명확하여 음악의 미진한 부분을 춤사위가 메꾸어 주는 듯 느껴진다.

도드리장단은 총 6장단으로 장단 특유의 강하고 힘 있는 성격을 뿌림 사위를 통해 잘 나타내 주고 있다.

타령 장단은 총 17장단으로 한순서 승무 중 가장 길게 연주되고 있다. 그만큼 ‘한 장단에 뿌림사위 세 번 반복 사위’, ‘고개 젓는 사위’ 등 다양한 춤사위가 보여지는 장면이기도 하다. 이 장단에서는 ‘엇박 뿌림 사위’가 많이 나타나고 있지는 않지만, 엇박의 리듬 활용과 발디딤의 정확성, 그리고 맺고 풀의 순차적인 짜임을 탈피한 춤사위의 구조 등을 통해 여전히 역동성이 발휘되는 모습을 확인할 수 있다.

굿거리장단은 총 19장단으로 13번째 장단부터 한순서 승무의 가장 큰 특징인 ‘장삼 벗는 대목’이 등장한다. 따라서 ‘고깔 벗는 사위’, ‘가사 벗는 사위’, ‘장삼 벗는 사위’, ‘장삼 떨어뜨려놓는 사위’, ‘장삼 어르는 사위’, ‘복을 향해 장삼 뿌리는 사위’ 등 한순서 승무 구조의 기반을 이루는 ‘승려의 속세에 대한 번뇌’ 설에 대한 극적(劇的)인 동작이 다수 연출된다. 한편 이러한 극적 내용 속에서 연출되고 있는 굿거리장단 속에서의 ‘엇박 뿌림사위’는 춤사위를 더욱 긴장시키는 효과로 드러나고 있다. 굿거리장단 넷째박에 나타나는 엇박 뿌림사위는 그 다음 장단이 시작되는 첫째박과 장단 연주시간의 간격을 좁혀주는 역할을 한다. 즉 엇박을 사용함으로써 인해 춤사위를 긴장시키고 몰아서 그 다음 박과 연결시킴으로서 그 다음 장단 첫째박에서의 뿌림 사위의 강도를 더욱 증폭시키는 효과를 주는 것이다. 또한 넷째박과 첫째박의 뿌림 사위가 이중으로 겹치어 장단을 풀어주고 다음 장단으로 맺어 가는 가교 역할을 한다고 볼 수 있다.

강태홍의 승무는 “비교적 그 춤사위가 섬세한 가락과 장삼자락을 감아 올려 머물러 풀어내는 동작이 많았다”⁹⁾고 한다. 이는 강태홍과 함께 한순서에게 국악과 춤을 전수한 김동민의 외손녀 김은경의 회고다. 그러나 그녀는 강태홍이 작고한 후 다른 유형의 승무를 배우기 시작하면서 다른 승무의 춤사위와 뒤섞였고, 결국 강태홍의 승무 몇몇 가락과 춤을 기억하고 있을 뿐¹⁰⁾이라고 했다. 즉 한순서와 김은경등 강태홍의 춤사위를 전수 받은 무용가더라도 대부분 다른 유형의 승무와 혼합하거나 본인의 춤가락화시켜 재창조한 경우가 다수이다. 한순서가 바로 후자에 속한다. 따라서 이상의 연구를 종합하여 한순서 승무의 특성을 총합 정리하면 다음의 세 가지로 요약할 수 있다.

첫째, 승무에서 가장 중요한 장삼 사위의 구성이 춤의 역동성과 극적인 효과를 부각시켜주고 있다는 점이다. 한순서 승무는 시원하고 힘 있는 뿌림사위가 많이 발달되어 있다. 승무가 장삼 소매와 옷자락을 활용해 추는 춤인 만큼 장삼놀음에 따라 춤의 특성이 결정된다고 할 수 있다. 이런 점에서 한순서 승무는 장삼뿌림의 시원하고 힘 있는 표현성에서 일차적으로 춤의 역동성을 엿볼 수 있다. 또한 한순서 승무의 장삼 뿌림은 ‘정박뿌림’과 ‘엇박뿌림’이 한 장단 안에 혼합되어 나타나는 것이 특징이다. 정박과 엇박

9) 윤여숙(2007), p.79.

10) 앞의 글.

의 혼합사용은 춤을 단조롭지 않게 하고 역동적인 표현을 가능하게 한다. 물론 한순서의 스승이 남성이기 때문에 그녀의 춤이 남성적이고 호방한 면을 나타낼 수도 있겠으나, 엃박의 사용으로 인해 춤의 성격이 더욱 역동적으로 표출되고 있다. 이러한 춤 표현이 가능할 수 있는 기반은 다름 아닌 장단을 타는 기술이 몸에 자연스럽게 녹아춤동작으로 구현이 가능해졌기 때문이다.

둘째, 다른 승무에서는 볼 수 없는 그녀만의 독특한 춤사위가 있다. ‘한 손 장삼자락 치기 사위’, ‘나선형으로 상체 비트는 사위’, ‘장삼을 위아래로 엇갈려 어르는 사위’, ‘고개 젓는 사위’ 등이 그것인데 이는 한순서 승무의 멋스러움이 표출되는 부분이기도 하지만 또한 한순서 승무만의 역동성과 극적(劇的) 표현성을 나타내주는 대목이라 할 수 있다. 한순서는 한 장단 안에서 춤의 이동 방향이나 이동 공간을 다양하게 사용함으로써 역동적인 분위기를 연출한다. 이는 두 가지 형태로 나타나는데 하나는 전진하기 직전에 뒤로 장삼을 뿌리거나 맺어주는 동작을 함으로써 곧이어 진행되는 동작이 더욱 강하게 표현되는 효과를 주는 것이며, 다른 하나는 하나의 장단 안에서 전진과 후퇴를 혼합하여 사용하여 보는 이로 하여금 춤의 다양한 변화를 느끼게 해주는 것이다.

마지막으로 한순서 승무의 가장 큰 특징이라고 할 수 있는데, 전체적인 승무의 구성이 ‘승려의 번뇌와 불교로의 회귀’라는 극적인 내러티브의 구조를 지니고 있다는 점이다. 한순서 승무에서 사용되는 ‘복’은 여타 승무에서와는 다른 역할로 작용하고 있다. 다른 승무에 비해 한순서 승무에서 ‘복’은 속세에 대한 번뇌를 나타내는 승려의 내면을 보다 극적으로 드러내는 도구이다. 승무를 추는 사람은 ‘승려’이고 복은 번뇌하는 승려에게 깨달음을 주어 회귀하게 하는 도구로 작용하여 복이 승무의 전체 구조에서 가장 중심에 있는 중요한 역할을 차지하는 것이다. 따라서 다른 승무에서는 춤추는 과장이 주가 되고 복장단은 하나의 부수적인 부분이거나 특수한 연출에 속한다면, 한순서 승무에서는 복을 중심에 두고 전체 작품의 스토리가 전개된다. 때문에 엽불장단에서의 춤사위가 다른 승무에 비해 짧고 도드리장단부터 본격적으로 복을 통한 극적 스토리가 진행되어 가는 특징을 지닌다.

V. 결 론

본 연구는 강태홍에 의해 한순서로 전수된 승무의 춤사위를 각 장단별로 분석하여 춤과 장단의 관계에 대해 논하고, 한순서 승무의 미적 특성에 대해 고찰하고자 하는 목적을 지닌다. 한순서는 강태홍에게서 전수받아 현재 거의 전승 단절 위기에 처한 ‘승려의 속세에 대한 번뇌’라는 극적 구조를 가진 승무를 보유하고 있다. 본 연구자는 강태홍-한순서로 이어지는 승무에 대한 가치와 연구의 중요성을 통감하고 승무의 예술적/미적 특성을 조명하기 위해, 춤에서 가장 중요한 장단을 기반으로 하여 춤사위에 대한 분석 작업을 수행하였고 그 특성과 의미를 도출하였다.

한순서 승무는 전통춤에서 보기 힘든 이야기 구조를 가지고 근대부터 현재까지 이어온 전통 승무의 한 맥으로 그 가치와 희소성이 크다고 할 수 있다. 그러나 이러한 예술적 특성에도 불구하고 춤의 저변 확대가 미비한 실정이다. 따라서 한순서 승무의 원형을 보존하고 전통춤의 다양화를 실현하기 위해 무보의 체계적인 정리와 춤사위 분석과 같은 연구와 뿐만 아니라 춤이 가지는 가치에 대한 이론적 탐구가 지속적으로 이어져야 할 것이다.

■ 참고문헌

- 송수남(2008). 『한국무용사』. 서울: 금광미디어.
- 정병호(2004). 『한국무용의 미학』. 서울: 집문당.
- 김태훈(2007). 대풍류의 음악적 분석, 중앙대학교 대학원 석사학위 논문.
- 손상욱(2011). 장흥심류 바라승무의 춤사위 분석과 특징. 『한국무용학회지』, 11(1): 11-22.
- 윤여숙(2007). 명인, 강태홍의 춤 연구. 『무용예술학연구』, 22: 65-93.
- 김영희(2009). 한순서 VS 김영희. 『공연과 리뷰』 66.
- 이주희·양효순(2014.6.16~17). 한순서와 인터뷰.

논문투고일 2014. 08. 15
심 사 일 2014. 08. 19
심사완료일 2014. 08. 27

A Study of relationship between Soon Seo Han's the Buddhist Dance and Rhythm

Lee, Ju-hee* · Yang, Hyo-soon**

Professor, Chung-ang University* · Ph.D Student, Chung-ang University**

This study analyzes each rhythm of the Buddhist Dance, which was passed on from Tae Heung Kang to Soon Seo Han, and discusses the relationship between the rhythm and the dance move for the purpose of identifying the aesthetic characteristics of Soon Seo Han's the Buddhist Dance.

There are three main findings in this study. First, the dynamic and dramatic effects are emphasized through a type of Korean traditional dance move. Second, there are some unique dance moves that cannot be observed in the other versions of the Buddhist Dance. Third, Soon Seo Han's version of the Buddhist Dance follows a dramatic narrative format based on the theme of 'a Buddhist monk's anguish and return to his religion' and this format is the most distinguishing feature of her dance. Soon Seo Han's version of the Buddhist Dance possesses scarcity and value as it employs the dramatic format, a rare feature in Korean traditional dance, while continuing the legacy of the Nun's Dance.

Keywords: Soon Seo Han(한순서), Tae Heung Kang(강태홍), the Buddhist Dance(승무), Soon Seo Han's the Nun's Dance(한순서 승무), rhythm(장단)