V. 살풀이춤의 미적 특징

- 1. 흰옷의 상징미
- 1) 흰옷의 민족성

우리 민족을 흔히 '백의민족'이라 일컫게 되는데 이는 흰옷을 입고 흰색을 숭상한 것이 오랜 전통과 역사성을 지니고 있기 때문이다. 19세기에 한국을 다녀간 많은 외국인들은 한국인이 남녀를 막론하고 다 흰옷을 입고 있다는데 강한 인상을 받았다. 오페르트(Oppert, E. J)는 그의 『조선기행』에서 "옷감 빛깔은 남자나 여자나 다 희다"고말하고 있으며, 라게리(Laguerie, V. de)도 "천천히 그리고 육중하게 걸어가는 모든 사람들이 하얀 옷을 입고 있다"고 말하고 있다. 1895년 전국에 변복령(變服令)과 단발령이내리자 이에 항의하는 의병전쟁이 일어난 사실은 너무도 유명하다. 백의를 숭상하는 한국인의 집착이 남달리 강했던 증거라 할 수 있다. 그 뒤 일제하인 1920년대에도 백의의습속은 여전하여 사람들이 운집하는 시장은 마치 솜밭같이 희다고 외국인들은 기록하고 있다.

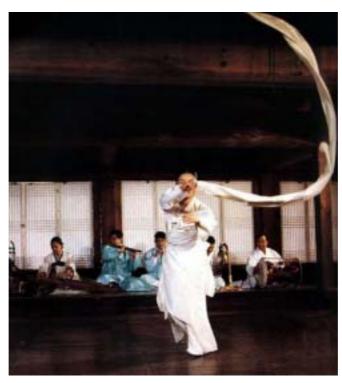
최남선은 『조선상식문답』에서 "조선 민족이 백의를 숭상함은 아득한 옛날로부터 그러한 것으로서 수천 년 전의 부여 사람과 그 뒤 신라와 고려 그리고 조선의 역대 왕조에서도 한결같이 흰옷을 입었다"고 그 유래의 오래됨을 강조하였다.



P170 사진

백의를 숭상하는 습속에 대해서는 3세기에 편찬된 중국 사서『삼국지』위지 동이전에 기록되어 있다. 즉 부여의 "재국의상백(在國衣尚白)" 이라든지, 변진(弁辰)의 "의복정결(衣服淨潔)" 이라든지, 고구려의 "기인결청(其人潔淸)" 따위의 기록이 바로 그것이다. 이로써 백의는 삼한과 삼국시대 이래의 오랜 유습임을 알 수 있고, 고려와 조선시대에 이르러서도 변하지 않은 것을 여러 차례 반포된 백의금지령을 통해서 알 수 있다. 13세기 후반 고려 충렬왕 때 백의금지령이 내렸으나 잘 시행되지 않았고, 조선조에 이르러서도 여러 차례 거듭 백의금지령이

이 내렸으나 똑같은 결과를 낳을 뿐이었다. 이같이 여러 차례 금지령이 내렸으나 시행되지 않았다는 사실은 곧 백의의 습속이 끈질기게 우리의 의생활을 지배하였다는 사실을 말해주는 것이다. 더욱이 갓난아이에게 흰옷을 입히고, 죽을 때 또한 흰옷을 입히니한국인은 요람에서부터 입관에 이르기까지 백의로 일생을 마쳤다고 할 수 있다. 또 우리 민족의 의생활은 거듭되는 외래 의상의 유입에도 불구하고 민족 고유의상인 흰색의바지와 치마, 그리고 저고리라는 기본형을 끝내 고수하여 온 사실을 알 수 있다. 백색은하늘과 땅을 의미하는 구극(究極)의 색이요, 불멸의 색이라고 일컬어지고 있다. 그러므로 백의의 습속은 단순히 옷감(모시와 삼베) 때문에 우연히 선택된 색감이라기보다도하늘과 땅을 숭배하는 민족고유의 신앙에 뿌리를 두고 있다고 보는 것이 옳을 것이다.제사 때 흰옷을 입고 흰떡흰밥을 쓴다는 관습이 하늘에 제사 드리는 천제(天祭)의식에서 유래했듯이 백의 역시 천제에서 유래했다고 보아야 한다. 그렇게 볼 때 상복까지도천제서 유래한 것임을 쉽게 알 수 있다. 삼한과 삼국시대에 일본열도로 건너간 한국인들이 백의의 습속을 저들 신사(神社)의 신관 복장으로 남겨 오늘에 볼 수 있다는 사실도 아울러 부연해 두어야 할 것이다. 2)



P172 사진



P173 사진

한편 색에는 문화권에 따라 제각기 다른 상징적인 뜻이 부여되어 왔다. 동양에 있어 색깔의 상징적 의미는 청색은 그 방위상 동쪽을 상징하고 청룡에 의해 대표되며, 백색은 방위상 서쪽을 가리킬 뿐 아니라 성공과 승리를 상징하고 백호에 의해 대표되며,

적색은 방위상 남쪽을 가리키고 주작에 의해 대표되었다. 그리고 흑색은 방위상 북을 가리키고 현무로 대표되었다. 이 중 청색과 적색은 '양'을, 백색과 흑색은 '음'을 상징하는 것으로 여겨져 왔다(이규대, 1991), 이에 따라 임금이나 고관의 의복은 붉은색이나 푸른색으로 만들었으며, 서민의 의복은 백색이나 흑색으로 만들었다.

또 우리 선조들은 이 세상의 모든 불행이나 재액병액 등을 음귀(陰鬼)의 소치로 간주하였기 때문에 이 음귀나 죽음을 흑색이나 백색과 같은 색의 상징을 통해 표현하여 왔고, 이 음귀의 힘을 억제하거나 극복하는 상징적인 빛깔로는 청색과 적색을 생각해왔 던 것이다.

우리 민속에 동짓날 팥죽을 쑤어 사방 벽에 뿌렸던 것도 이와 같은 색 상징과 관련을 지니고 있는 것이다. 특정한 색이 가지고 있는 상징적 의미에는 지역이나 민족 또는 문화에 따라 차이가 있기는 하지만, 흰색은 일반적으로 순결함이나 깨끗함 등을 상징한다고 여겨져 왔다. 종교적인 복장이나 천사의 상징 그리고 혼례 때의 신부복 등과같이 성스럽고 순결한 이미지를 대표하는 것이 흰색이다.

이러한 백색의 속성에 대해 김양곤은 백기평화의 상징청결감순수감섬세신(神) 등을 표현하고 있으며, 일반적으로는 신성청결위엄소박순진신앙 등의 색으로 이용³⁾되고 있다고 하였다. 김동욱은 백색의 특성을 ① 반항성비타협성거부성 ② 포용성 ③ 고귀성 ④ 비애성 ⑤ 고담성으로 풀이한 바 있다⁴⁾

실학자 이익(李瀷)은 고대 은나라 사람들이 흰옷, 흰말을 숭상했다는 『예기』를 인용하면서 우리 민족이 흰옷을 즐겨 입는 것은 은나라의 유풍이 기자에 의해 옮겨져왔기 때문이라는 해석을 하고 있다(『성호사설』권 21). 저고리에 다는 하얀 동정의 뿌리를 기자(箕子)가 동래(東來)했을 때 가져온 옷이라 하여, '동정'이라 부른다고 한 학자도 있었다(『입제집(立薺集)』권 10, 성산잡록). 한편 근대의 육당 최남선은 태양숭배나 경천사상의 신성한 색으로서 '밝'-곧 '백(白)'을 들고, 백의의 뿌리를 여기에서 찾고 있다.

이들 해석들은 우리 민족이 흰옷을 즐겨 입어 온 이유를 각기 다양한 측면에서 설명한 것들 가운데 하나로, 우리 민족으로 하여금 흰옷을 즐겨 입게끔 한 요인일 수는 있으나, 그 근원적인 이유는 성과 속의 관념에 바탕을 둔 한국인의 색 감각에 있지 않나 싶다(이규태, 1991). 종교학에서는 이 세상을 성과 속의 이분체계로 나누어 본다. 신의 뜻을 받들어 백성을 다스리는 왕과 왕의 통치권을 받들어 정사를 베푸는 관은 '성'의 세계에 속한다. 또 신령을 매개하는 무당같은 제사자도 '성'의 세계에 속한다. '성'의 세계에 속하는 사람이 사는 집(왕궁, 관가, 신당 등)이나 그들이 입는 옷(용포, 관복, 무당옷)은 울긋불긋한 인공색으로 구별하여 공경하거나 경원하거나 두려워했다. 천명사상이 지배하던 중세에는 일식이나 월식이 일어나면, 임금이나 문무백관이 빛깔 있는 옷을 벗고 하얀 소복 차림을 했는데, 이는 성계(聖界)에 대한 속계(俗界)의 공경이나 두려움을 나타내기 위한 방편으로써의 백의(白衣)의 개연성을 보여주는 것이다. 그렇지 않은 '속'의 공간이나, '속'의 시간에서는 '성'과 구별하기 위한 채색을 배제한 자연색을 취했다.



P175 사진



P176 사진

이규태(1991)는 흰옷을 의도적으로 굳이 입으려해서 백의민족이 되었다기보다 의료(衣料)의 자연색이 하얗기에 백의민족이 됐고 하얀 옷을 입어야만 그 속계(俗界)의 보편성에 안정할 수 있었기에 하얀 옷을 추구하게 됐음직하다고 했다(이규태, 1991).

구미래는 우리 민족이 흰색을 숭상하고 선호하였던 이유를 다음과 같은 몇 가지 측면에서 고찰하였다.

첫째, '밝' 사상에 근거하였다는 것이다. 고대인의 특성 중 하나인 태양숭배와 경 천사상에 따라, 우리 민족은 고유의 '밝' 사상을 형성하였다. 부여라는 말은 밝음을 뜻 하며, 예맥족은 본래부터 동쪽과 밝음의 부족으로 자칭하였다. 이는 하늘의 태양으로 인하여 밝음과 광명이 생겨나며, 그 태양은 우리 나라가 위치한 동쪽에서 떠오르므로 '동(東)-명(明)', 즉 동방의 밝은 곳이라 한 것이다. 이러한 '밝'은 곧 백(白)을 뜻하여, 흰색을 신성한 색으로 관념하게 되었던 것이다.

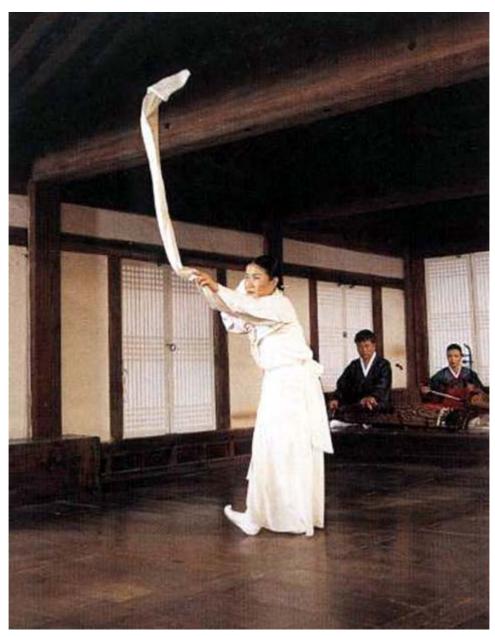
둘째, 우리 민족의 기질심성과 관련하여 흰색을 숭상하였다는 것이다. 우리 나라 사람들은 옛날부터 가장 이상적인 인간상으로 청렴결백한 선비상을 꼽아 왔다. 권력이 나 물질에 대한 집착 없이, 맑고 곧은 마음으로 자신을 닦고 수련하는 선비상, 이들의 이미지는 흰색과 청색이다. 흔히 선비는 학(鶴)에 비유되며, 그들이 입은 도포를 학창의 (鶴창衣)라 하였다. 또한 선비들의 지조와 기개를 상징하는 것으로 푸른 소나무와 대나 무가 등장하고 있다. 여기에서의 백과 청은 현실적이고 세속적인 것이 아니라, 이상적이 고 의미 지향적인 성격을 내포하고 있다. 즉, 탈감각으로써 높은 인격에 이른다는 한국 인 특유의 가치관을 엿볼 수 있는 것이다. 이처럼 감각이나 감정을 멀리하고 인격과 규 범 등을 중요시하였기 때문에, 색은 욕망과 동일한 것으로 취급하였다. 이는 감정 표현 을 겉으로 잘 드러내지 않는 우리 민족의 기질과도 일맥상통하는 것이다. 백자와 청자 에 나타나고 있는 우아함과 신비로움도 이러한 오랜 민족의 정신과 맥이 없이는 불가능 했을 것이다. 이러한 금욕적인 인격 완성의 의미 외에 흰색은 자연에 동화하고 자연에 귀의하는 심성과도 깊이 관련되어 있다. 흰색은 물감을 들인 색이 아니라 있는 그대로 의 원색이라는 점에서 흰색은 곧 무색이며, 있는 그대로의 의미를 간직한 색이다. 따라 서 흰색은 곧 자연 그 자체와 통한다. 자연을 거스르지 않고 자연에 동화하며 순리대로 사는 것을 올바른 삶이라 믿었던 우리 민족의 심성을 반영하고 있는 것이 곧 흰색이라 는 것이다(구미래, 1992). 구미 문화권에서는 흰색을 미개하고 미숙한 것으로 비가치화 하는 경우가 많으나(예컨대 하얀 거짓말을 뜻하는 'white lie'와 같이), 우리는 오히려 흰 것을 오염시키는 빛깔(새빨간 거짓말)을 악덕시하고 비가치화했던 것이다. 이와 같이 우리 민족의 기질과 심성을 그대로 투영하여 담고 있는 색이 바로 흰색이라 할 수 있을 것이다.

셋째, 상복의 영향으로 백의(白衣)를 숭상한 것이라고 보았다. 상복이 반드시 흰색이어야 하는 것은 상주로서의 예를 갖추기 위함이다. 상주가 색채 있는 옷을 입는 것은 도리가 아니기 때문에, 슬픈 마음과 속죄하는 마음의 표현으로 사자(死者)에 대한 예를 갖추기 위한 것이다. 사자와 친분이 깊을수록 거친 천에 바느질이 험하고 투박한 옷을 입게 되는 것이다. 또한 밝은 색인 흰색으로 사자의 저승길을 밝히기 위해 상복으로 흰색 옷을 입었다고 한다. 즉, 상주가 흰색의 상복을 입음으로써 사자의 영혼이 좋은 세계에서 영생하기를 기원하는 주술적인 믿음이 담겨져 있었던 것이다. 상복의 흰색에는 상중(喪中)에 채색된 옷을 입지 않는다는 예의 의미가 선행된 다음, 저승길을 밝혀 좋은 영생을 얻게 하기 위한 기원이 함께 하고 있는 것이다.

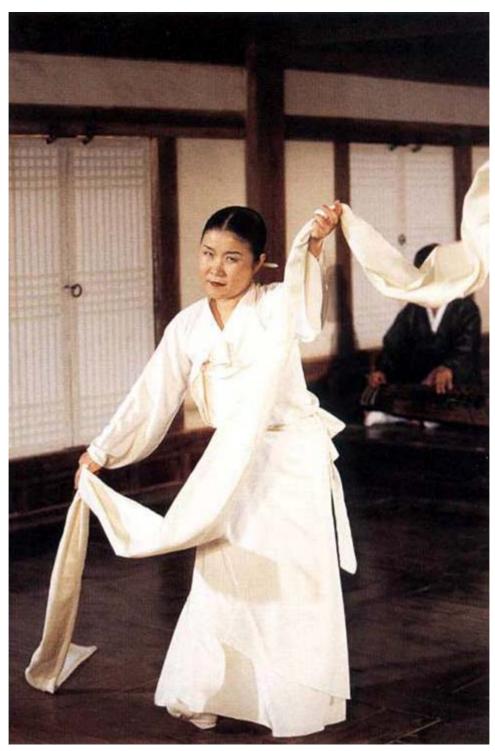
이와 같이 흰색이 가지고 있는 상징성은 '하늘과 밝음'이라는 의미에 바탕을 둔 '밝' 사상과 연결되어 있다. 거리에는 우리 민족의 기질과 심성이 담겨져 있을 뿐만 아니라, 오랜 전통 속에서 살아있는 사람과 죽은 사람과의 관계까지도 담아냈던 것이다. 살풀이춤이 근간을 무속에 두고 굿판에서 추어지는 살풀이춤이 이승의 한을 불어 신명에 도달한다고 할 때, 그 복색은 무채색 중에서도 흰색이어야만 할 것이다. 살풀이 의상도 살풀이 수건도 모두 질감의 천연색 그 자체의 흰색일 때 청아하고 명쾌하다. 흰색 그 자체로서도 살풀이의 춤과 내용에 대한 충분한 설명이 될 수 있음을 표출하고 있다.5)



P179 사진



P180 사진



P181 사진



P182 사진

2) 흰옷의 주술성과 예술성

대체로 살풀이춤의 복장이 백색으로 나타나는 것은 주술적 측면과 예술적 측면으

로 나누어서 생각해 볼 수 있다. 먼저 주술적 측면에서 백색 의상은 살을 예방하기 위한 굿과 관련되는 것 같다. 그것은 육체적 정신적인 질병을 치유한다는 상징적 의미를 띤다. 정신적 질병을 한(恨)이라 부를 수 있다면 백색 의상은 이 한과 은밀히 조용되는 색이라고 할 수 있다. 한이란 욕망의 실현이 아니라 욕망이 억압된 때 나타나는 독특한 심리체계이다. 욕망이 억압된다는 것과 현실에 적극적으로 투쟁하기보다는 현실의 아픔을 소극적으로 수용한다는 것은 백색이 암시하는 포용성과 비애성에 어느 정도 일치한다. 살풀이춤의 백색의상은 한의 멋과 슬기를 표상하지만 여기에는 또한 본래의 백색이지나는 취약적인 면, 곧 무의욕성무저항성체념성비생활성이 당연히 처리되어 소박하고시민적인 저력이 스며있는 독특한 한의 색깔이 담기게 된다.6)

그러나 예술적 형식으로서의 백색 의상이 단순히 소박한 의미에서의 한의 양상만을 나타낸다고 볼 수는 없다. 예술형식으로서의 백색의상은 어디까지나 예술공간을 형성하는 다른 요소들과 관련지어 해석되지 않으면 안되기 때문이다. 그때 그것은 독특한하나의 이미지로 제시된다. 백색 의상이 하나의 이미지로 제시될 때, 특히 무용의 경우에는 역동적 이미지(dynamic image)로 제시되면서 의미를 나타내는 것으로 이해된다. 단적으로 말해서 백색 의상의 이미지는 하나의 구조적 체계 속에서 해석된다고 할 수있다. 백색은 흑색과 대비되는 색이다. 따라서 백색 의상의 이미지는 구조적으로는 흑색의 이미지와 대비하여 고찰할 필요가 있다. 일반적으로 흑색과 백색은 긍정과 부정이라는 상징적 의미를 나타낸다. 곧 흑색이 긍정을 표상함에 비하여, 백색은 부정을 표상한다. 따라서 예술형식으로서의 살풀이춤의 백색의상은 삶에 대한 부정적 태도를 표상한다고 할 수 있다. 삶에 대한 부정적 태도를 중심으로 할 때 백색은 죽음의 세계를 상징한다.



P184 사진

결국 흑색과 백색의 구조적 대립은 궁정과 부정, 삶과 죽음, 빛과 암흑, 나타남과 소멸의 끊임없는 교체가 삶의 양식임을 알려준다. 살풀이춤에서 흑색이 아니라 백색 의 상이 강조된다는 것은 이러한 삶의 순환 혹은 삶의 과정에 대해 부정적 양상을 강조한 다는 의미를 띠는 것 같다. 그것은 삶이나 세계에 대해 궁정보다는 부정, 삶보다는 죽음, 시기성보다는 무시간성, 고뇌보다는 황홀의 세계를 강조하는 것이다.



P185 사진

2. 수건의 표상미

1) 수건의 상징성

다음으로 살풀이춤에 쓰이는 수건의 상징적 의미에 대하여 살펴보기로 하자. 수건은 '넋'을 상징한다고 하였다(시립무용단, 1982). 이 수건(천)은 남도굿에서의 '돈전 [지전(紙錢)]'이 기방에서 무용화됨에 따라 명주 수건으로 대신하게 된 것으로 알려지고 있으나, 수건의 길이와 소재는 때와 장소, 즉 춤이 추어지는 공간과 의미에 따라서 많은 변천을 거쳤을 것으로 추정된다. 무속에서의 살을 푸는 춤, 이승과 저승의 갈림길에서의 씻김굿, 기방에서 기녀의 춤 등 전통무용에 등장하는 수건은 각기 다른 인습을 보이고 있고, 그에 따라 수건의 길이와 의미에 대한 상징적 의미는 마땅히 달리 분석되고 규정지어져야 할 것이다. 그러나 본질적인 의미만을 해석한다면, 넋을 '풀고''맺고''승화'하는 과정에서의 표현 수단이 흰 수건이었다고 할 수 있으며, 이 점은 매우 중요하게 짚어가야 할 대목이다.

첫째, 수건은 넋을 표현하기에 매우 적절한 소재라는 점이다. 삶의 주변에는 많은 사물들이 산재해 있다. 그 중에서 천이라는 소재는 우리의 정서에서 멀리할 수 없는 대상이다. 인간이 태어나서 제일 먼저 강보에 쌓이게 되고, 최초의 생리적 현상을 받아내며, 죽음과도 함께 하는 것이 바로 천이다. 천이 수건이 되어 넋이 되고 인간의 희로애락을 표현하는 수단으로서 한국인에 의해 선택되었다면 그것은 곧 한국인의 설명할 수없는 심성과 기질이라고 보아야 할 것이다.

둘째, 수건의 성격을 보면 다분히 곡선적이다. 직선이 아니다. 수건을 하늘로 던지는 행위를 우리는 '나른다''뿌린다''푼다'는 개념으로 규정한다. 이 때 만들어지는 공간에서의 형상은 비인위적이다. 극히 자연적이다. 무엇인가 설명할 수 없는 한국인의 정서가 무엇인가 의도되지 않은 순수한 형상으로 공간에 존재하는 것이다. 이성적이기보다는 감성적이고 정적인 민족적 정서는 이 논리적이지도 계산적이지도 않은 무의도적이고 무계획적인 형상에 자신의 한을 실었던 것이다. 수건의 무게에 실린 한은 이승의 세계에서 내세(공간)에로의 상승전이를 가능하게 하는 유일한 수단이다. 그래서 살풀이춤을 보면 무엇인가 설명할 수는 없지만 공감대를 형성할 수 있고, 그 안에서 향유할 수 있는 능력을 한국인이면 누구나 갖고 있음일 것이다. 그래서 살풀이춤은 크게 움직일 필요가 없다. 수건에 '한'을 실어 '공중'에 '뿌림' 그 자체만으로 살을 풀었다고 보아도 과언이 아닐 것이다.

백색수건이 넋을 상징한다면 그 넋이 무용 과정 속에서 어떤 의미를 나타낼 수 있겠는가?

살풀이춤의 서무에서는 짐짓 느긋이 거닐고 이따금 수건을 오른팔 왼팔로 옮기고 때로는 앉고 서기도 하며, 들었던 수건을 자리에 떨어뜨리고 몸을 굽혀 공손히 들어올리기도 한다. 들었던 수건을 떨어뜨릴 때는 이별의 아픔이나 불운의 삶을 의미하고, 다시 주워 올릴 때에는 행운과 재회의 기쁨의 세계가 된다. 그것은 상승과 하강의 이미지이다. 상승의 기쁨과 하강의 고뇌를 암시한다. 수건이란 손동작의 상징적 의미가 된다. 일반적으로 손이 올라가는 것은 소리와 노래를 상징하고, 머리에 놓이는 손은 사려 깊

은 태도를 상징하고, 목에 놓이는 손은 희망을 상징하고, 두 손의 결합은 신비로운 결합을 상징하고, 눈을 가리는 손은 죽음의 순간에 대한 투시를 상징한다. 대체로 오른손은 합리성의식성논리성강력성을 암시하고, 왼손은 비합리성무의식성감성나약성을 암시한다 (최창덕, 1995).

따라서 살풀이춤의 백색 수건은 첫째로 수건이 넋을 상징한다면 그 넋을 합리적인 삶의 세계와 비합리적인 삶의 세계로 오가게 한다는 의미 곧, 세계나 삶의 밝은 부분과 어두운 부분을 왕래하게 한다는 의미, 둘째로 행복의 세계와 불운의 세계로의 왕래, 셋째로 넋과의 이별, 끝으로 헤어졌던 넋과의 새로운 만남 따위를 암시한다.⁹⁾



P187 사진



P188 사진

3) 수건춤의 제살성(除煞性)

살풀이의 명주 수건이 언제부터 등장하게 되었는지 그 기원에 대해서는 아직까지

고증된 자료가 없다. 다만 1936년 '한성준 무용발표회'에서 수건을 들고 추어진 것이 계기가 되었다고 기록되고 있을 뿐이다.¹⁰⁾

3m 가량 되는 수건을 들고 추는 도살풀이도 오늘날처럼 명주 수건을 들고 추어 진 것이 아니고 길쌈 자루나 전대를 들고 추었으며 명주가 굿청에 바쳐지면 그것을 들 고 추었다고도 전해진다.¹¹⁾

동해안의 무격 김석출도 "수건을 들고 추는 것은 아주 옛날의 격식이 아니다"라고 말하고 있으며, 진도 씻김굿 보유자 박병천은 지전이라는 종이 장식을 양손에 들고추고 있다.

호남 우도농악의 전경환은 "살풀이란 씻김굿 굿거리 중「탈」을 양손에 들고 추는 것이다"라고 말한다.¹²⁾

또한 황해도 무속에서도 명주 수건을 들고 추었던 흔적은 발견되지 않고 있다.



P191 사진



P192 사진

엄밀히 말해 살풀이란 '재액을 푼다'라는 의미로서 무속에서 비롯되었으므로 수 건의 유래 역시 무속에서 찾음이 당연하다. 경기지방에서는 '굿한다'는 말은 '살풀이한 다'라는 말로 쓰이는 것을 보아도 알 수 있다. 13)

황해도 지방의 굿에서는 입무 과정을 마친 강신무가 주가 되므로 신의 성격을 나타내는 '청룡도', '삼지창' '신도' 등의 무구가 사용되고 있으며, 이는 분포상 중북부에 해당되는 한양굿 역시 마찬가지 양상을 띠고 있다. 반면 입무 과정이 필요치 않은 세습적 무격인 호남지방에서는 지전이라는 특이한 무구가 사용되나 동시에 집에서 쓰여지는 식칼 등도 쓰이고 있음을 알 수 있다.¹⁴⁾

이렇듯 무속에서 쓰여지는 전투적 성격의 무구들이 1800년대 말 무사의 금지령에 의해 무격이 사당과 관기로 분화되면서¹⁵⁾

춤의 소품도 귀족적 취향으로 바뀌게 되었다. 일례로 진주검무의 형태는 양손에 작은 칼을 들고 추는 것을 볼 수 있는 것이다. 이렇게 분화 변천되면서 춤의 전투적 요소가 상당히 퇴화되고 왜곡되었으나 그 큰 이유 중의 하나가 바로 살에 대한 구체적 대상이 없다는데 있다.

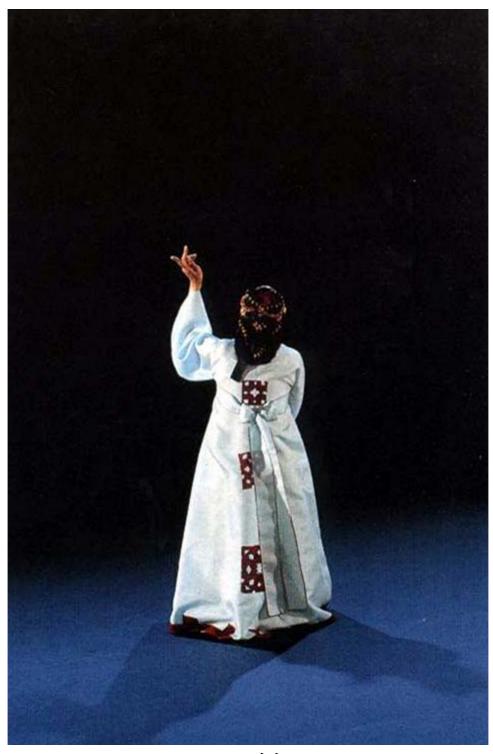
민속춤의 제살성(除煞性)이 가장 극명하게 드러나는 춤이라면 단연 한영숙류 승무 중의 당악을 꼽을 수 있다. 장단이 이미 말해 주듯이 경기 지방의 무속 장단인 빠른 휘몰이 가락에 퇴화된 전투적 도구인 북가락으로 북을 어르고 때리고 심지어는 찢고 부수는 사위가 연출되는 것이다. 이런 직접적 제살성(除煞性)이 가능한 것은 물질적 숭화 대상인 북이 있기 때문이다.

그러나 오늘날의 살풀이에는 물질적 이념 대상은 간데 없고 다만 상징적 도구로서의 명주 수건이 있을 뿐이다. 여기에서 굳이 '변화'라는 표현을 빌린 것은 수건의 유래는 '칼'이었을 가능성이 농후하기 때문이다. 즉 한 손으로 휘두르고 막고 베고 자르는 사위의 일면으로 그것을 어렵지 않게 파악해 낼 수 있는 것이다. 물론 '칼'에서 '수건'으로 전이는 논리의 비약으로 생각할 수도 있다. 그러나 살풀이 수건은 제액(除厄)과 제살(除煞)의 의미는 살풀이춤의 명칭에서도 나타나고 있으며, 긴 천에 매듭 [고(苦)]을 지었다가 풀어 가는 무속의식의 '고풀이'에서 살풀이춤의 수건은 제액(除厄)과 제살(除煞)의 기능과 의미를 지니고 있기 때문이라고 본다.

그러면 이제 살풀이 춤사위에 나타난 제살성을 예를 들어보기로 한다. 먼저 '뒤로물러나며 수건을 펼치는 사위'는 한영숙류 살풀이 중 살풀이 장단에서 두 번 이루어진다. 한영숙은 춤에 있어서 한 번 감아 푸는 과정을 춤에 있어서 한「마루」라고 표현하고 있다.¹⁶⁾

마루의 개념은 하나의 삶에 대해 어르고 놀리고 대접하고, 때로는 강하게 협박해서 완전히 풀었을 때에 드디어 그 의미가 성립된다. 또한「마루」와 비슷한 개념으로서「동작군」이라는 용어도 쓰이며 한영숙 선생의 '살풀이' 속에는 5~6개의 동작군이 내재하고 있다는 견해가 있다.¹⁷⁾

이렇듯 뒤로 오며 펼치는 사위는 5~6개의 동작군 중 2개의 동작군을 정리하는 사위이다.



P195 사진

하나는 수건을 왼쪽오른쪽왼쪽으로 펼치다가 공중으로 펼치는 사위이며, 또 하나는 오른쪽왼쪽오른쪽으로 펼치며 뒤로 오다 왼쪽으로 몸을 낮춰 던지는 사위이다. 이사위는 태권도의 기본동작인 '상단막기'와 흡사하나 보다 부드러우면서 방어적이지만은

않은 날카로운 '살수'를 느끼게 한다. 또한 '택견'과 '수벽치기'에는 양손을 얼굴 위로 좌우로 휘둘러 방어와 함께 상대를 교란하는 동작이 있다. 이것은 보통 '품밟기'라는 하체 운동과 함께 이루어진다. 한영숙 '살풀이' 중 뒤로 오며 좌우로 뿌리는 이 사위는 '택견'과 '수벽치기'의 몸짓과 매우 흡사하다.

또 하얀 살풀이 수건은 음악에서의 휴지(休止)라고도 할 수 있는 무음(無音)처럼 내적인 파장을 만들어 낸다. 흰색은 죽은 것이 아닌, 어떤 가능성을 가득 안고 있는 침묵이다.¹⁸⁾

그러므로 살풀이 수건은 어떤 때는 환희에 가득찬 꽃송이로, 또 어떤 때는 날카로운 검(劍)으로도 느낄 수 있는 것이다.

즉, 바이올린을 연주하는 사람이 바이올린의 활을 잡고 연주하는 것은 소리의 검 (劍)이며 붓을 잡고 붓글씨를 쓰는 것은 글씨의 검(劍)이며¹⁹⁾

살풀이 수건을 들고 추는 '살풀이춤'은 곧 '춤의 검(劍)'인 것이다.

북부중부남부지방에서 행해지는 전반적인 '굿' 형태에서도 검이 등장하는데 거기에서는 보다 실제적인 삼지창대신칼 등이 등장한다. 씻김굿의 경우에는 지전 등으로 대치되기도 하나 이는 곧 신이 달라붙지 못하게 하거나 겁을 주는 행위로 꽃봉오리가세치기²⁰⁾

등의 춤사위 등으로 미루어 보아 검(劍)의 대용물임을 알 수 있다.



P197 사진



P198 사진

이렇게 살풀이 수건의 의미를 파악한다면 '뒤로 오며 좌우로 뿌리다가 위로 펼치는 사위'는 살에 대한 일종의 정화와 숭리이다. '뒤로 오며 좌우로 뿌리다가 던지는 사위'는 방어와 동시에 다시 나아간다는 공격적 의미가 강하게 내포되어 있는 춤사위로

풀이될 수 있다. 전자가 꽃을 휘날리는 승리 혹은 '살'에 대한 하나의 풀이의 의미라면, 후자는 날아오는 살에 대한 방어와 동시에 '놀음'의 의미인 것이다.²¹⁾

또한 '수건을 목에 걸고 손을 들어 엎고 젖히며 나아가는 사위'는 '뒤로 오며 좌우로 펼치다 던지는 사위'가 끝나면 다시 하나의 마루를 시작하는 사위로서 이는 살에 대한 전투적 의미를 지니고 있다. 먼저 한 발을 내놓고 두 손을 허리에서 어르다 결국두 손을 머리 위로 올려 어르며 앞으로 전진할수록 빠르게 휘젓는 사위이다.

이 사위의 특징은 첫째, 수건을 손에 쥐고 있지 않는 사위이고, 둘째, 앞으로 나아 가며 두 손으로 막고 제치는 전형적인 전투적 춤사위라는 점이다. 수건을 손에 쥐지 않는 것은 한영숙류 춤동작에 있어서 두 번 나타나는데 이 사위가 그 중 하나에 해당한다. 이 사위에서는 장단이 잦은 살풀이로 넘어갈 때와는 달리 수건이 목에 걸려 있다. 즉, 무기가 춤꾼에게 남아있다는 뜻이다.

'수건을 쥐지 않는 사위'의 또 하나는 살풀이 장단에서 잦은 살풀이로 넘어가는 동작에서 나온다. 전자가 살풀이 수건을 몸에 지니고(목에 걸려있는 채) 춤을 춘다면 후자는 살풀이 수건을 '아예 놓고' 춤을 춘다. '놓는다'는 행위는 한영숙류 살풀이에 있어서 가장 강한 긴장감을 유발한다. '전쟁에서 총을 갖고 있지 않은 군인'처럼 살을 풀어내야 하는 판에서 전투의 수단인 '수건의 상실'을 문학적인 개념으로 '극적 절정'인 것이다. 이때 유의해야 할 부분 '놓는다'는 행위와 아울러 춤꾼은 등을 보이고 있다는 점이다. 등은 곧 패배나 항복을 의미하지만 동시에 선택의 여지를 남겨 준다. 다시 나아가싸우느냐 아니면 그대로 물러서는가 하는 선택의 긴장감이다.

등을 보이고 있는 시간은 아주 잠깐이다. 춤꾼은 이어 서서히 몸을 돌려 수건 쪽으로 나아간다. 그것은 어떠한 역경에도 굴하지 않겠다는 강한 의지의 표현이며, 본의아니게 놓친 무기를 제대로 집어낼 수 있을까 하는 긴장감을 간접적으로 나타내는 행위이다. 이때 잦은 살풀이 장단으로 반주 음악이 바뀌는데 곧 결연한 투쟁 의지를 가다듬어 생과 사의 갈림길에서 마지막 싸움을 시작한다는 의미이다.

잦은 살풀이 장단의 춤에는 어르고 달래기보다는 풀고 치고 베는 춤사위가 주를 이룬다. 이에 반해 전자는 수건을 춤꾼이 가지고 손으로 수건을 대신하는 유일한 사위인데, 곧 맨손으로 살을 풀어내는 행위이다. 이렇듯 맨손으로 엎고 젖히는 사위는 봉산탈춤의 외사위 춤사위와 흡사하다. 봉산탈춤의 외사위겹사위양사위는 몸에 박힌 화살을 풀어낸다는 의미로 일종의 제살성(除煞性)을 내포하고 있다.

'화살'은 살풀이에서 '살'의 의미와 상통하는 바가 크다. '살이 박히다' 혹은 '살에 맞다'라는 등의 용어는 내뻗치는 기운을 일컫는데, 여기에서는 단순히 화살의 살을 의미하는 것이 아니라 독한 기운으로서의 '살'로 풀이될 수 있다.

따라서 봉산탈춤의 '외사위'가 물리적 화살이라는 뜻으로 '살'을 뽑아내는 사위라면 살풀이의 사위는 날아오는 살을 막으며 살이 오는 근원으로 역공을 시도하며 나아가는 사위이다. 이 사위의 진행이 엎고 제치는 손동작에서 점차 잡아채는 사위로 연결되는 모습에서 볼 수 있다.



P201 사진

3. 춤길의 공간구조미

1) 춤길의 시공간성

춤길 [무적(舞跡)] 은 춤을 추는데 있어서 선과 방향을 동반하며 이를 수행하기 위하여서는 시간을 필수요건으로 한다. 시간과 공간 자체를 무적으로 본다하여도 지나침이 없을 만큼 서로 상관적이다.²²⁾

춤길이란 춤을 추면서 수평면으로 움직인 궤적(軌跡)을 말하며, 동작소(動作素)를 암시해 주고, 동작의 곡선을 이어나가는 것은 춤길 자체가 갖는 무적소(舞跡素)를 상징할 수 있다(정병호, 1979).

살풀이춤에 있어서 상부구조의 춤사위의 선이 있는 반면, 하부구조의 공간개념에 서의 무적의 선은 춤 전체의 내용을 좌우한다. 4방과 8방으로 향한 몸의 방향을 제시하 고 상하의 움직임까지 모두 작품에 있어서 중요한 의미를 부여한다. 무적을 통한 선의 성격을 살펴보면 S자형의 선은 흥미의 다양성과 우아 또는 움직임의 미를 느끼게 한다. Z자형의 선은 흥미의 자극성급격한 전환시간의 계속 등을 느끼게 한다. 삼각형의 선은 흥미의 통합과 안정 또는 절정을 나타낸다. 원형의 선은 흥미의 연속성과 계속적인 움직임을 나타내고 등글고 평온하고 안정감과 리듬감을 가지게 한다. 사선은 힘화동움직임의 변화를 나타내고 극적인 자극을 갖고 사람을 끌어들여 주의를 집중시키는 힘이 있다. 곡선은 매력우아동적여성적 등의 미와 우아한 움직임이 느껴지고, 직선에 비해서 각의 모난 점이 없어지고 순종과 인내력을 갖춘 힘이 느껴진다. 직선은 무한한 긴장감을 숨긴 간결한 선이다. 수직선은 정신적 고양원망신성 등을 나타내고 매력적인 요소를 지난다. 수평선은 휴식안정냉정차가움을 준다(이승구, 1981).



P203 사진



P204 사진

시간은 시(時)의 간(間)이다. 시간은 간을 도외시한 시의 무한으로만 규정할 수 없다. 시간은 시의 간, 즉 모든 시점의 관계의 연계로서 발현되는 총체적인 그 무엇이다. 시의 간의 인식은 생(生)과 멸(滅), 시(始)와 종(終), 지속과 단절, 부정의 계기들, 즉 변화로써 나타난다. 모든 간(間)은 크게 보아 세 가지로 구분된다. 그것을 삼간(三間)이라 하기도 하고, 삼재(三才)라 하기도 한다. 삼재는 천지인을 일컬음인데, 천재(天才)는 시간이요, 지재(地才)는 공간이요, 인재(人才)는 인간이다. 그래서 시간공간인간을 합쳐서 삼간(三間)이라고 한다.

살풀이춤에 있어서의 시간은 한이 승화되는, 맺힘이 풀리는, 이승에서 저승에로의 절대절명의 순간이다. 이 순간은 인간에 의해 지적으로 구성되고 형태와 필연성이 부여 된 허구의 시간이 아니다. 과거의 부활순간의 포착미래에의 투영을 가능하게 한다. 이 시간은 사실이 아닌 '있음직한 사실'이며 동시에 실제 시간의 구조들로부터 벗어난다. 시간에 대한 살풀이춤의 내용은 무엇보다도 신화가 지니고 있는 상징 기능, 즉 다른 시 간의 실재를 느끼게 되고, 그 다른 시간을 지금의 속의 시간과는 이질적인 성의 시간으 로 체험한다. 이는 영원한 현재 혹은 역사적 시간 너머에서 이루어지는 제식으로의 귀 의이며, 그런 의미에서 비시간적이라고 할 수 있다. 그러므로 시간의 기본적인 이행 단 계는 균형→균형 상실→균형 회복이 출생→번식→사망→재생의 단계를 찰나의 순간에 집약시켜 표현함이 곧 살풀이춤의 시간이다. 이러한 살풀이춤에 있어서의 시간은 공간 에서만 그 표현이 가능하다. 공간은 공(空)의 간(間)이다. 다시 말해서 공간을 간을 도 외시한 공의 무한성으로만 규정할 수 없다는 것이다. 공간은 공의 관계의 연계로서 발 현될 수밖에 없다. 공의 간의 인식은 허와 실로서 나타난다. 공의 간, 즉 기(氣)의 관계 는 전통적으로 다섯 가지 양태를 지니고 있으며, 이것은 동일하게 시간에도 적용된다 (김용옥, 1992). 동방인이 즐겨 쓰는 어휘 중에 "기지유행(機之流行)"이라는 말이 있다. "유행(popular 하다는 뜻으로까지)" 이라는 말은 본래 우주론적 기의 시간성과 공간성 을 나타내는 말로써 "기지유(機之流)"가 곧 시간이요, 기지행(機之行)이 곧 공간이다. 기 (基)는 기(氣) 자체로서 운동성을 지닌다. 모든 춤은 춤을 가능케 하는 공간을 필요로 한다. 춤이 추어지는 공간은 동서남북과 중앙 그리고 오방위의 수평적 개념으로서의 ' 나' 또는 '우리'를 중심으로 둘러싸고 있다는 인식이다. 따라서 중앙을 지켜줄 수 있으 며, 사방은 '전체'로서의 의미로 파악된다. '나''인간'을 중심으로 사방의 기둥에 서로 균형과 조화를 이루는 네 가지 요소를 배열함으로써 비로소 중심이 온전해질 수 있다. 이는 '나'를 구성하고 있는 네 개의 뿌리이며, '나'를 중심으로 사방에 더 있어 운명을 좌우한다는 의미가 담겨져 있다.

춤의 공간이 중심을 둘러싸고 있는 사방의 '전체'로서의 의미로 파악될 때의 공간의 속성은 '지금-여기'로 규정할 수 있다면 그것은 '예전-다른 곳'이라는 공간을 전제로 해야만 할 것이다. 전자를 무대 공간이라고 한다면 후자는 춤 속 - 담화 속에서만 존재하는 공간이다. 그러므로 춤의 깊이가 형성된다. 즉, 시각적청각적 기호들의 깊이가 어우러짐으로써 산출되는 의미 효과의 가능성들이 잠재해 있다. 그러나 살풀이춤의 공간은 이러한 무대 공간에 대한 개념을 초월하여 존재한다. 살풀이춤의 공간에는 어떠한 설명적 요소도 필요로 하지 않는다. 시대적 배경이나 춤을 보조하는 여타의 도구도 배제 당한다.

시간이 곧 공간이고 공간이 곧 시간이기 때문이다. 춤이 이루어지는 그 순간들의 연속이 '진공' 상태에서만 가능하기 때문이다(김용옥, 1992). 시각적으로 보여지는 무대 공간 속에서의 살풀이춤이 추어지는 것이 아니라 살풀이춤이 추어지는 그 순간에 공간 이 존재하기 때문이다. 이것은 살풀이춤만이 갖는 공간의 세계이다. ²³⁾



P206 사진

2) 춤길의 제살성(除煞性)

한영숙류 살풀이에 있어서 춤길의 특징은 한마디로 '발산과 수렴'이라고 할 수 있을 것이다. 더 자세히 말하자면 발산이란 한 동작군의 시작과 진행을 의미하며, 수렴 이란 한 동작군에 있어서의 끝맺음을 일컫는다.



P208 사진

춤동작에 나타난 제살성(除煞性)에서의 "한 손을 앞으로 내밀며 180회전하는 사위"는 장단을 12장단이나 소모하며 운신의 폭을 넓히는 시작과 정화의 의미가 있다고하였다. 바로 이 춤사위가 시작되는 곳이 모든 발산과 수렴(마루의 개념)의 근원이 되는 곳이요, 춤길의 중심이 되는 곳이다.

또한 굿의 형식에 있어서도 이런 '발산과 수렴' 또는 현실에 대한 투쟁으로도 극명하게 나타난다. 당굿의 형식을 살펴보면 당굿 ?? 가가순방 ?? 당굿으로 이어지는²⁴⁾ 발산과 수렴이라는 순환적 절차를 지니고 있다. 설령 당굿으로 이어지지 않더라도 서 낭기용기덕석기 등으로 불리는 농기와 신대는 수호신의 역할을 하므로²⁵⁾

, 곧 한 마을의 중심이 되는 수호신의 밑에서 모든 굿이 행해진다고 볼 수 있다. 이렇게 춤이 시작된 곳을 발산과 수렴의 근원으로 보게 되면 여기서부터 이루어지는 발산과 수 렴의 형태는 한국춤의 미적 특징인 정중동이 담겨져 있다는 것이다.

정적인 움직임이란 근원적으로 어떠한 사상이나 감정을 몸 안으로 흡수시키는 동작이므로, 겉으로는 동작이 거의 없는 듯 하면서도 그 춤에 잠겨 흐르는 미묘한 움직임은 바로 수많은 움직임을 하나의 움직임으로 집중하는 여백미를 가지고 있다. 움직임이 정지 상태이면서도 움직임의 가능성을 함축하고 있으며, 수많은 움직임이 하나로 집중되어 있는 상태가 정적인 상태이다.²⁶⁾

이런 정적 상태는 하나의 마루에 대한 정리와 시작의 의미를 지닌다. 앞서 분석한 '살 풀이'의 첫 사이가 바로 이러한 정적 움직임의 분위기를 잘 나타내 주고 있다.



P210 사진

중적인 동작은 정도 아니고 동도 아니지만 정과 동을 요동시키거나 융합시키기도 하고 또는 대립시키기도 하는 등 어느 쪽에도 편들지 않는 움직임이라 할 수 있다. 비관과 낙관, 소극성과 적극성, 정과 동 등 애매한 형상이 있으나, 그 대신 모든 양극을 중화하여 실현시키는 근본적 동작이다.²⁷⁾

한영숙류 살풀이에서 중(中)이 갖는 의미는 앞으로 나아간다는 뜻으로 보통 그 끝에 동적인 동작으로 연결되어 있는 특징이 있는데 손동작보다는 발동작에 치중되어 있다.

동적인 동작은 한과 고통을 시원스럽게 풀어 어떠한 갈등에서 해방되기 위한 행위이다. 한이 깊을수록 정감 있게 풀고, 아름다운 감정을 가졌으면 곱게 푼다. 또한 몸에서 잡귀를 몰아내거나 병마를 몰아낼 때는 거칠고 전투적인 몸짓으로 푼다.²⁸⁾

처음의 정(靜)이 시작과 점화의 살에 대한 전투적 의지의 내포라면 중(中)은 살에 대한 방어와 살이 날아오는 근원으로의 전진을 의미하며, 두 번째 나타난 정(靜)은 이렇게 놀리고 이른 살에 대해 그 원인을 풀고 위엄을 확인하는 것이며, 동(動)은 그 살에 대한 완전한 풀이의 의미인 것이다.

또 이렇듯 발산되는 과정과 수렴의 과정을 시간과 장단수로 살펴보면 특이한 점이 어렵지 않게 발견된다. 정-중-정-동을 반복하며 수렴과 발산이 뚜렷하다. 이는 발산에서 급히 근원으로 돌아오려는 회귀에 대한 염원의 표출이라 보여진다.

한영숙류 살풀이의 장단은 살풀이장단-잦은 살풀이장단-살풀이장단의 순서를 갖는다. 처음의 살풀이장단의 춤이 살에 대한 소극적 방어를 나타내고, 잦은 살풀이장단의 춤이 현실에 대한 보다 적극적 싸움을 나타낸다면, 마지막 살풀이장단의 춤길은 현실적 상황에 대한 투쟁의 결과로서 비로소 살의 해소를 나타낸다고 할 수 있다.

살풀이장단이나 잦은 살풀이장단의 각각의 마루가 살풀이가 시작된 지점에서 발 산-수렴되는데 반해 마지막 살풀이장단에서는 시작은 처음의 그 지점에서 이루어지고 있으나 완전한 마무리는 막쪽으로 나와서 이루어진다.



P212 사진



P213 사진

장소적으로 볼 때 이 상황은 유일하게 같은 방향으로 수렴을 하지 않은 상태로서 모든 것으로부터 개방되어 있는, 다시 말해 자기를 보호해 줄 수 있는 곳에서 벗어나 있으므로 해방의 의미로 볼 수 있다. 이는 곧 모든 살과 위협적 억압 상태로부터의 완 전한 해소로 해석될 수 있으며 아울러 투쟁에서의 승리를 확인시켜 주는 증표라 할 수 있다.

살풀이 장단에서의 춤이 발산과 수렴으로 살에 대해 어르는 소극적 의미가 많았다면 잦은 살풀이장단의 춤은 살에 대한 완전한 승리를 위한 능동적 의미가 강하게 된다.

살풀이장단에서의 춤이 하나의 살에 대한 방어적 '풀이'가 이루어졌다면 잦은 살 풀이장단의 춤은 그렇게 어르고 놀린 모든 억압적 살에 대한 해소를 위한 본격적 풀이 가 시작되었다고 볼 수 있다.

살풀이 수건을 손에 쥐었을 때의 위치는 처음 시작할 때 비해 보다 무대 앞으로 나와 있게 된다. 그러다가 무기로써의 수건을 쥐었을 때는 곧 일어나 처음의 살풀이 시 작의 위치로 돌아가 어르기 시작한다(이때 수건을 어깨에 얹고 한 장단에 한 발씩 두 장단 앞으로 전진한다). 한발 한발 앞으로 내딛는 사위는 흡사 잘 훈련된 말이 전속력으 로 질주하기 전 앞발을 들어 크게 포효하는 것과 같다.

이런 식으로 유연하게 무대를 역삼각형으로 회전한다. 살풀이장단의 춤 중에도 약간은 옆으로 이동하는 사위가 있으나 대체로 직선적 발산과 수렴을 한다. 그러나 이 잦은 살풀이에서는 확실하게 역삼각형을 그린다. 이것은 역삼각형을 그린다는 것보다는 차라리 휘젓는다는 표현이 더 옳을 것이다. 그것은 다시 말해 신명이 극에 달해 모두억압을 풀어버리는 것을 말한다.

곧 싸움의 절정이며 해방의 절정이다. 그러므로 잦은 살풀이춤의 춤길을 모든 힘을 한데 모아 그 모은 힘으로 휘몰아쳐 모든 살과 억압에 대한 해방과 해소를 나타내는 것이다.



P215 사진

- 4. 춤사위의 조형미
- 1) 춤사위의 민족성

춤은 몸의 기(氣)의 시간과 공간의 처리 방식에 관한 예술이며, 춤사위는 완벽을 지향하는 미학의 원리를 가지고 있다. 춤사위는 팔동작과 발동작 그리고 여기에 방향이함께 조화를 이루었을 때, 하나의 완벽한 춤사위가 이루어진다.

발짓은 분명 조선 민족의 문화 유형적 특성이라고 말할 수 있다. 그네널뛰기제기 씨름 등의 전통적인 민속놀이는 발을 중심으로 연행되는 것이다. 손짓은 시공의 운용이 기민하고 협애(狹隘)하다. 반면 발짓은 사고의 운동이 느리고 광활하다. 그러나 그 세기에 있어서 손은 발을 당해낼 수 없다.

사람의 몸에 있어서 "반자도지동(反者道之動)"의 가장 원형(prototype)을 이루는 운동 형태는 걸음(walking)이다. 몸의 움직임에는 여러 형태가 있지만, 걸음이야말로 몸의 움직임이 가장 평상적으로 이루어지는 전형이며 또 몸통(trunk)과 사지(limbs)가모두 작동하는 가장 정교하고도 전체적인(holistic) 그리고 정합적(整合的)인 운동 형태다.

인간의 모든 움직임은 그것이 춤의 변양이건 무술의 변양(變樣)이건 그 어떤 것을 막론하고 모두 걸음을 그 심층 구조(deep structure)로 하고 있는 것이다. 걸음이야 말로 '반(反)'의 정교한 메커니즘의 원형을 보존하는 공시적(synchronic)인 것이며, 또 인간이라는 종(種)의 몸의 생물학적 조건에 보편적인 것이다. 걸음의 형태는 제각기 모든 생물학적 종의 운동의 심층 구조를 결정하는 것이다. 사실 알고 보면 춤의 제양식이란 모두 이 걸음 원리의 변양(變樣)인 것이다. 걸음의 구조를 잘 살펴보면 그 상하좌우의 관계에서 춤의 원리나 몸의 시공의 처리 방식에 관한 모든 심층 구조를 발견할 수있는 것이다(김용옥, 1991)



P217 사진

일찍이 야나기 무네요시는『한민족과 그 예술』에서 '중국이 형(形)의 예술이라면

조선은 선(線)의 예술이요, 일본은 색(色)의 예술'이라고 지적했다. 한 나라와 민족의 마음의 표현을 무엇으로 어떻게 강조해 나타내느냐에 따라 나눈 것이다. 그는 조선의 예술이 애상(哀傷)의 예술이며, 눈물과 슬픔의 예술이라고 평가했다. 그는 우리 민족이 신에게 슬픔을 의지하려는 속성 때문에 가장 아름다운 예술을 지상에 남겼다고 극찬하였다.

우리 민족은 건축에서나 음악에서나 공예에서나 어디에서든 곡선의 아름다움을 담아왔다. 한옥 지붕의 처마선, 거문고와 가야금의 슬픈 가락, 첨성대의 허리와 에밀레종의 비천도 등 어느 것 하나 곡선의 아름다움이 녹아 내리지 않은 곳이 없다. 스페인의 건축가 가우디는 평생 동안 곡선을 찬미하며, '직선이 악마의 선이라면 곡선은 신(神)의 선(線)'이라는 말을 남겼다.

이와는 대조적으로 르코르 뷰제는 『건축과 도시계획』에서 직선이야말로 기계적합리주의에 가장 걸맞은 것이라며, 직선을 통해 기하학적 질서를 추구했다. 그러나 직선이 이해 타산적이며 살벌하고 각박한 기계의 선이라면 곡선은 조화와 타협의 선이요, 눈물과 슬픔의 선으로, 포근하고 아늑한 마음의 선이라고 했다. 우리 민족은 이 땅에 곡선의 예술을 창출해 오면서 그 예술혼으로 마음의 평화를 사랑하고 상대를 감싸 어루만지는 측은지심을 간직해왔다(유응교, 1997).

움직임의 특성 내지는 춤사위에 있어서의 살풀이춤의 미적 특성은 우선 유연성을 표출하는 동시에 자유롭고 즉흥적 요소가 풍부한 파상적 곡선 운동이 주류를 이룬다. 살풀이춤이 유연성과 곡선미가 농후하다고 하는 것은 바로 춤이 우아하다는 말이지만 결코 어떤 대상에 대한 내적 모순이나 갈등이 없는 온화하고 원만한 그리고 경쾌한 세계를 보여주고 있는 것만은 아니다. 왜냐하면 살풀이춤은 어떤 몸짓으로 정중동에서의 동적 지향의 춤사위를 표출하기 때문이다. 이것은 손동작의 상징적 의미와 관련된다. 일반적으로 손이 올라가는 것은 소리나 노래를 상징하고, 허리에 놓이는 것은 사려 깊은 태도를 상징하며, 목에 놓이는 것은 희생을 상징하고, 두 손의 결합은 신비로운 결합을 상징하며, 또한 눈을 가리는 것은 죽음의 순간에 대한 투시를 상징한다(김경주, 1984).



P219 사진

또한 오른손의 수건을 모아서 왼손의 손등으로 얹어 만드는 사선의 곡선은 인간과 우주와의 대화를 상징하며, 양손을 모아서 앞으로 펼침은 융숭한 대접과 내적 심양의 폭을 의미한다. 양손 중 오른손에 수건을 들고 춘다는 것은 우존좌비(右奪左卑)의 사고 방식에서 비롯된 습속으로 볼 때 깃을 좌로 돌린다거나, 옷의 개폐부분을 왼쪽에다 둔다는 것이다. 인류학에서 육체의 개폐부분을 그렇지 않은 부분에, 비천한 부분으로 인식하는 것은 세계 공통의 사고방식으로 지적되고 있다. 그러나 한국인에게 있어 오른쪽은 항상 왼쪽보다 서열이 높고 귀하고 바르고 현명하며, 해가 돋는 동쪽을 뜻하기도 했다. 정향(正向)인 동녘을 향해 서면 오른손 쪽이 동쪽이 되기 때문이다(이규태, 1991)

2) 춤사위의 담백성

한영숙 선생의 춤에 대한 여러 가지 평들이 있다. 이 말들에 내재된 공통된 요소들을 종합하여 각 요소에 따라 형태미를 분석해 보는 것은 의미 있는 일일 것이다. 이중 정제미에 대한 대표적인 평으로 국립국악원 원장이었던 이승렬은 "한영숙 선생의 춤은 군더더기와 불필요한 동작이 없이 극히 정제된 담백한 멋이 있다"라고 말했다.²⁹⁾

그렇다면 이 담백함은 어떤 기교에서 나오는 것인가? '군더더기가 없고 정제된'이란 말은 한영숙의 살풀이춤은 춤사위가 적다는 뜻으로 받아들이기 쉽다. 그러나 이것은 잘못된 생각이다. 한영숙의 춤 도입부에도 춤사위는 얼마든지 많이 있다. 다만 시간적으로 보아 한 장단에 여러 동작을 구사하지 않고 한 사위를 하는데 몇 장단을 끌고당기고 먹음으로 깨끗한 정제미를 나타낸다.



P221 사진



P222 사진

한영숙 살풀이춤의 첫 장단에 굽히거나 꺾어 내리는 특징이 보이는데 장단을 엇

으로 먹는다거나 음악을 모른다고 생각하면 큰 잘못이다. 때로는 2장단과 3장단을 한마디로 잡아 춤을 추기 때문에 그녀의 춤은 무겁고 깨끗하고 담백함이 보인다. 그리고 첫장단과 둘째 장단을 하나로 볼 때 둘째 장단 첫 박을 크게 두 번째 박이나 네 번째 박으로 잡아 오금을 굽혀주기 때문에 다음 장단을 대상으로 춤을 구사하는 것이다. 바로이 특징이 한영숙의 춤을 담백한 정제미로 보이게 하는 것이다.

그렇기 때문에 한영숙의 초기 춤은 발랄하고 생기가 있고 멋이 있다고 할 수 있다. 이때에는 정제되고 절제되기보다는 꺾음과 돋음세를 중점적으로 해서 춤을 추었으며, 장단의 맥을 제3박에 짚었다. 또한 다음 장단이 첫박에 돋음세로 연결하여 처리함으로써 돋보이는 춤태를 구사했다. 그리고 말기 때와는 다소 몸체가 직선으로 서서 춤추었음을 알 수 있다.

고 감독수 선생은 "한영숙의 춤에 신맛이 들어서 예전과 다르다. 그러나 춤을 잘 추는 여자지"라고 말한 적이 있다. 앞서 말한 대로 한영숙 초기의 춤이 한성준의 영향을 받아 토속적 또는 향토적이라고 표현했듯이 몸체가 굽어지고 엉덩이가 빠진 형태이던 신무용의 주자인 송범과의 교류와 해외 공연에서의 연희 등과 한영숙으로의 춤의 변화 과정에서 세인들이 "왜 한국 고전무용은 엉덩이가 빠지고 고꾸라질 듯이 굽혀야 되느냐? 는 등의 물음에서 연유한 한영숙의 춤태의 변화를 뜻하기도 한다. 이에 든 돋음세가 가미된 한영숙 춤은 돋보이고 승화되어 무용계에 신화와 같은 한국 춤의 대모가되기에 이른다.

이은주는 "살풀이춤은 용솟음치는 힘과 감정의 억제와 이성의 냉혹함이 한데 어울려져야 제맛이 난다"고 했다.³⁰⁾

한영숙의 춤은 정중동의 극치요 쌀쌀함이 엿보인다고 했듯이 이 정중동이란 움직이는 듯 마는 듯함 속에 움직임과 머물음이 공존한다는 뜻이다.

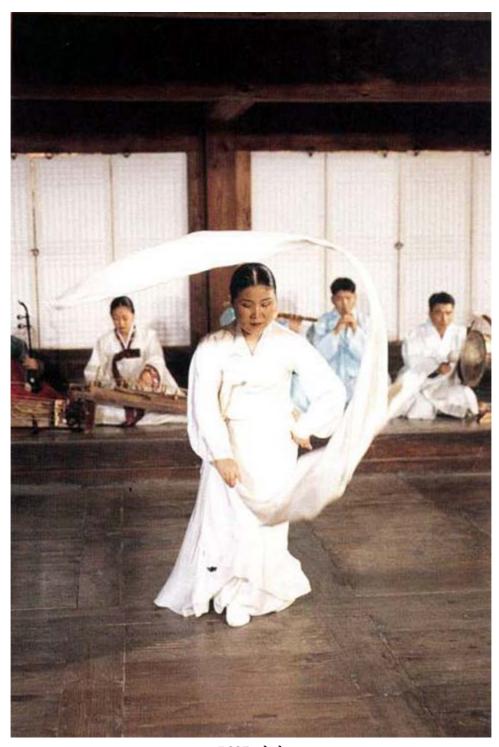
순간의 정지는 끊어진 정지가 아니고 머물음으로 인하여 다음 동작에 주는 의미를 내포한다. 한영숙 중기의 춤에서 볼 수 있듯이 내면적인 내재율이 성숙된 춤에서는 한 장단 또는 두 장단 그 이상의 장단을 머물음으로 해서 내재율로 표현하는 것이 마치정지됨같이 보여 정중동이나 동중정이니 하는 형태미로 나타나게 한다.

또한 감정의 억제로 인해 춤사위의 남발과 가벼움흔들림경박함을 막아주는 것은 때 장단의 박자마다 춤동작을 싣는 것이 아니라 적당히 적절함을 얹혀 줌으로써 정제된 담백함 또는 절제미의 극치를 이루는 것이다.

한영숙의 영국 공연에서 어떤 의학박사가 "당신의 춤은 우리를 숨도 못 쉬게 해놓고 때로는 기쁘게, 때로는 아프게 한다"라고 했다.³¹⁾

한영숙 춤의 표현기법 중에 제일 중요한 것을 호흡이다. 단전으로 호흡하는 방식을 한영숙 선생은 "배가 고픈 듯이 배를 둥가죽에 붙이고, 배꼽 밑으로 조절을 하고 맥을 놓아서는 안된다"라고 하였다. 이것은 춤의 호흡을 말함이요, 단전으로부터 기를 발생시켜 표현하라는 말이다.

출꾼 자신이 호흡의 맥을 놓거나 끊음으로 해서 춤이 끊어지고 또 그렇게 함으로 써 보는 사람이 쉽게 우롱 당하는 천격의 춤이 된다는 것이다. 이처럼 춤의 호흡은 단 전으로 출발하여 기를 부림으로 도도함과 위엄스러움을 표현해 낼 수 있다는 것이다.



P225 사진

3) 춤사위의 제살성(除煞性)

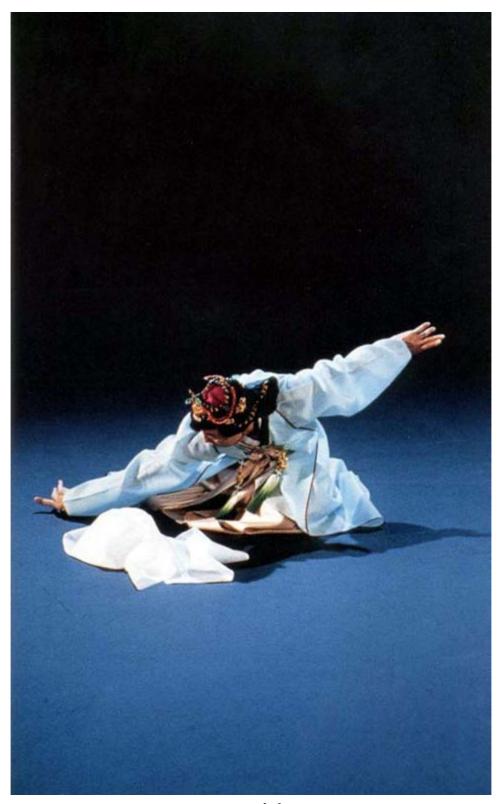
살풀이춤의 과정은 유독 춤뿐이 아닌 일상생활 속이나 생활에서 생긴 여러 가지 구체적 사건에 대한 '풀이'를 하는 '굿' 속에서도 뚜렷이 나타난다. 우리가 누군가와 의 전의 차이나 사소한 일로 다툼이 있을 때 우리는 멋쩍게 웃으며 "살풀이춤이라도 해야 겠다"라고 말한다. 이것은 어떤 의견에 있어 상대에게 동조하거나 자신이 한 걸음 물러 선다고 생각할 수 있으나, 사실은 보다 전투적인 요소가 들어있다. 이렇듯 현실 의식과 현실 투쟁에서 '살풀이춤'은 더욱 구체적으로 다가올 수 있는 것이다.

그러므로 우리는 총체적 문화로써 춤을 통해 굿(무속)의 본질을 볼 수 있을 것이다. 이런 '제살굿'이 조선시대 말과 일제 강점을 통해 분화 발전하여 살풀이춤이란 춤이발생하였다. 여기에서 바로 '살풀이춤'의 성격을 더욱 확실히 발견할 수 있을 것이다. 즉 '살풀이춤'의 형성은 현실 상황을 토대로 하여 그에 대한 의식이 발전하여 투쟁 의식으로 자연스레 생성되었다는 것이다.

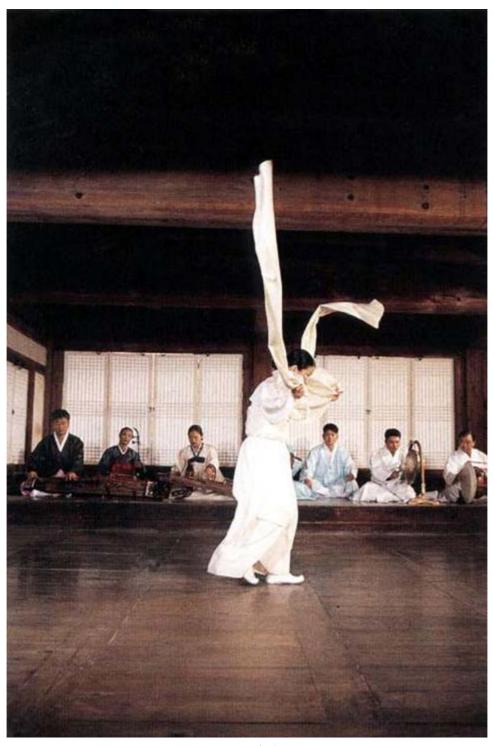
가령 '굿'이 단순히 개인적 차원에서 머무르는 것이 아니라 집단적 성격으로까지 발전되는 바와 같이 '살풀이춤' 역시 개인적 차원에서 공통의 쟁점으로 나아갈 수도 있 는 것이다. 다시 말해 '살풀이춤'란 열악한 현실 상황을 강한 투쟁 의식으로 맞서 부딪 침으로써 해소해 버린다는 의미이기도 하다.

이애주는 살풀이춤에 대해 '살을 맞는다는 수동적 의미와 그 맞은 살을 적극적으로 풀어낸다는 능동적 의미의 양면성을 지니고 있다'고 말한다.³²⁾

즉, '살풀이춤'에서는 어떤 현실적 상황에 대해 안일하게 방관하는 자세가 아니라 투쟁의식으로서 적극적으로 부딪쳐 내는 강한 전투성을 발견해 낼 수 있는 것이다.



P227 사진



P228 사진

운동을 비롯한 전반적인 예술 행위에 있어서 그 자체가 추상적인 양상을 띨수록 그에 대한 효과의 폭은 더 크기 마련이다. 즉, 구체적이지 않음으로 인해 보다 무한한 상상력을 유도할 수 있으며 동시에 그 행위 자체에 차원 높은 상징성을 부여할 수 있는 것이다.³³⁾

살풀이에 있어서도 이러한 원리는 그대로 적용된다. 여기에서는 살풀이의 구체적 인 사위들을 예를 들어 그 행위들이 지니고 있는 상징성을 살펴보기로 한다.

① 한손을 앞으로 내밀며 180회전하여 다시 한손을 내밀고 왔던 길로 회전하여 되돌아가는 사위.

이때 주동작은 오른손을 내미는 동작과 다시 왼손을 내미는 동작에 있다. 일반적으로 일상 생활에 있어 왼손을 내밀 때는 오른발이, 오른손을 내밀 때는 왼발이 따라오기 마련이다. 그것은 안정적인 것을 희구하는 사람들의 본능적인 행위이다.

그 러나 살풀이에 있어서는 바로 이러한 자연성에 위배되는 동작이 나타난다. ~같은 발, ~같은 손이라는 것은 곧 언바란스(unbalance)를 말하며 이는 곧 평형과 균형이무너졌기 때문에 강한 긴장을 유발한다.³⁴⁾

모든 것이 시작되기 전의 상태를 흔히 극이라고도, 카오스(혼돈)라고도 한다. '태극이 변하여 양과 음으로, 양과 음은 다시 변해 팔괘를 이룬다'고 주역은 설명한다. ³⁵⁾ 신화 속의 태초는 암흑이다. 암흑은 곧 혼돈과 무질서를 상징하여 이 가운데에서 빛과질서가 생겨난다. 때문에 빛과 질서는 혼돈이라는 과정을 거쳐야만 비로소 탄생된다는 결론이 얻어진다. 다시 말해 혼돈은 빛과 질서의 근원이 된다. ³⁶⁾



P230 사진



P231 사진

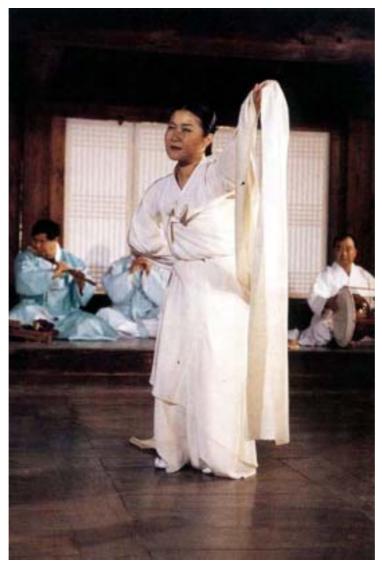
무대 위에서의 살풀이는 이렇듯 검은 어둠에서 시작된다. 가능성이 없는 무지는 해를 쫓아가는 죽은 무(無), 미래와 희망이 없는 암울한 침묵과 같은 것이 바로 검은 색의 의미이다.³⁷⁾

그러한 어둠과 침묵 속에서 한 줄기 빛을 찾는 듯 장엄하게 내딛는 언발란스한 한 걸음은 삶에 대해 억압해 오는 죽음의 그림자와 가능성이 없는 침묵에 대한 항거의 칼을 뽑는 것이며, 이는 긴장된 어떤 특수성을 상징한다. 또한 이런 언발란스(Unbalance)는 한영숙류 살풀이 전체에서 오직 이 시작 부분에서만 나타난다는 특징이 있다.

같은 쪽 손과 발을 내밀어 드는 것은 현실에 대한 들어올림이며, 곧 숨막히는 긴장과 어둠에 대한 최초의 투쟁을 의미한다. 그러므로 살풀이의 첫 사위는 빛과 질서를 탄생시키기 위한 혼돈에서 시작된다. 이렇게 시작된 동작은 다시 왼손을 들어 왼편으로 180가량 회전한다. 어둠에 대한 풀이가 시작되었으므로 어린이가 처음 걷기 시작했을 때처럼 위태하고 조심스럽게 그러면서도 끈기 있게 운신의 폭을 넓혀간다.



P232 사진



P233 사진

이렇듯 어렵게 시작된 풀이가 부정되지나 않을까 걱정하듯 세심하고 신중하게 그러므로 정결하게 하는 의미가 들어있는 것이다. 이러한 사위는 무려 12장단이나 계속되며 그 후에야 비로소 발걸음이 시작된다.

- ② 무대 정면에서 어깨짓하는 사위
- 이 사위는 한영숙류 살풀이 시작의 동작과 같이 정적인 움직임에 해당하나 그 의미는 판이하게 다르게 나타난다. 첫 사위가 정화의 시작을 의미한다면 이 '어깨짓 하는 사위'는 버티어 서서 날아오는 살을 막아내고 그 살의 독기를 없앤다는 전투적 속성을 지니고 있다.

동작군(마루)의 의미로 볼 때 네 번째 마루의 발산 끝 부분에 해당되는 이 동작의 위치는 관객과 가장 가까운 위치에 서게 된다. 앞쪽은 공간 사용에 있어서 매우 강한 액센트를 나타내는 지역이다. 매우 강하기 때문에 춤꾼 스스로 웬만한 자신감이 없이는 사용할 수 없는 지점이다.³⁸⁾

다만 깊게 앉은 자세에서 어깨짓만 두 장단 하는 것에 불과한 이 동작을 위해 그러한 중요한 지점에서 춤을 추는 것은 그 자체로 어떤 특수성을 지닌다. 즉, 이런 작은움직임 속에 강한 의지의 내면적 정서가 담겨져 있는 것이다.³⁹⁾

한영숙류 살풀이에는 유독 네 번째 마루에서만 어깨춤만의 춤사위가 등장하는데 어깨는 곧 힘을 나타내며 싸울 수 있는 기력이 담긴 곳이다. 곧 날아오는 살에 대한 대 항과 항거의 몸짓이며 항복 받기 위한 위엄의 몸짓인 것이다.



P235 사진

4) 춤 내면의 양면성

근자에 이르러 살풀이춤의 특성은 기방무용으로서의 정교한 춤사위로 표출되고, 내면적으로 끌어안는 다소곳한 특성을 지니며 한과 신명의 이중성을 지닌 춤으로 정의된다. 특히 한과 신명은 서로 이율배반적인 관계가 아니라 살풀이에 있어서는 처절하게한스럽기 때문에 그만큼 신(神)이 절실하게 느껴지고, 그 신명을 획득하기 위해서 몸부림치는 과정이 살풀이춤을 추는 과정이기도 하다. 그 둘은 바로 역설적인 관계에 있다고 설명할 수 있다. 한이 바로 신명이 되고 신명이 바로 한이 되는 세계, 즉 극도의 슬픔이 체험된 뒤에는 오히려 신명나는 순간이 도래하기 때문이다. 이 춤에서 한(恨)이란극도의 '정(靜)'이요, 신명이란 극도의 엑스타시한 '동(動)'이기 때문에 움직이지 않는 것 같으면서도 움직이는 것이요, 움직이는 것 같으면서도 움직이지 않는 세계가 바로살풀이춤의 세계이다(최창덕, 1995). 살풀이춤의 세계는 감각적 자질이 변별적 차이를통해 선택되고, 분절된 면의 '표현면'과 변별적 차이를통해 의미 작용이 발생하는 '내용면'의 결합으로 생성된다. 표현면에서는 감각적인 재료가 내용면에서는 관념적인 재료가 분절되어의미 작용을한다. 형식만이 변별적 차이를 산출하고, 이 변별적 차이가없으면의미가 존재할 수 없으므로 본 장의 목표는 두 형식 사이에 존재라는 상호전제관계를 연구하는 데 있다.

살풀이춤에 있어서 살과 풀이는 죄와 구원으로 대립되어, 기호 - 설화 구조의 계층에 위치하는 집단적인 가치체계의 범주, 즉 인간과 신의 범주로 환원할 수 있다. 이는 서로 강한 대조를 보이며 대립하고 있다.

살풀이춤의 반주 음악은 엄숙하고 근엄하며, 기를 안으로 모으는 음(陰)이요, 이때 연주되는 자진 시나위는 죽음의 준비 내지는 현세의 이별에서 저편으로 뛰어넘어 또하나의 삶의 과정으로 환희와 기쁨 [양(陽)]의 경험 현상을 나타낸다. 살풀이 음악(시나위)의 구성 형태는 이를 뒷받침하고 있다. 시나위에서 자진 시나위로, 다시 자진 시나위에서 시나위로 맺음 하는 A→B→A의 형식을 취한다. 이는 현세에서 내세로의 전이체계가 혼합의 체계로 승화(선(仙): 중용(中庸))됨으로써 새로운 세계를 창조해낸다. 40)

한 : 신명

살 : 풀이

손 : 수건왼손 : 오른손

음 : 양

죽음 : 영생

이승 : 저승

원죄 : 구원

<표 1> 살풀이춤의 양면성



P237 사진



P239 사진

- 1) 태조 7년, 태종 원년, 세종 7년, 연산군 11년과 12년, 인조 26년, 현종 11년, 12년, 17년, 숙종 2년과 17년, 영조 때에 백의 금지령이 내려졌다(조선왕조실록).
- 2) 『조선왕조실록』,『지봉유설』(이수광), 『조선기행』(에른스트 오페르트 저/韓劤 역, 일조각, 1974), 『조선의 복식』(村山智順, 1927), 『조선복식고』(李如星, 백양당, 1947), 『단군기행』(박성수, 교문사, 1988).
- 3) 金洋坤, 『무용의 탐구』, 韓國廣報開發院, 1981, p.62.
- 4) 김동욱, 「한국문학의 특성」『대학국어』, 연세대학교 출판부, 1983.
- 5) 이은주, 「살풀이춤의 구조분석」, 세종대학교 대학원 박사학위논문, 1997, pp. 32~37.
- 6) 이규동, 「한을 의석 표백하려는 정신력」 『동서문화』, 1978년 8월, p. 50.
- 7) 서희영, 「살풀이춤의 상징적 의미와 예술적 가치에 관한 연구」, 명지대 대학원 석사학 위논문, 1991, pp. 33~34.
- 8) 이은주, 「살풀이춤의 구조분석」, 세종대학교 대학원 박사학위논문, 1997, p. 38.
- 9) 서희영, 「살풀이춤의 상징적 의미와 예술적 가치에 관한 연구」 명지대 대학원 석사학 위논문, 1991, p. 35.
- 10) 김천흥, 「살풀이와 중국의 수건」 『무용한국』, 서울 무용한국사, 1976, p. 59.
- 11) 심우성, 김숙자 1주년 추모공연 전단, 1992. 12.
- 12) 전경환 대담, 1992. 10.
- 13) 구회서, 『한국의 명무』, 한국일보사, p. 60.
- 14) 무녀 이학금, 영광씻김굿, 1993. 2. 2(양), 서울 은평구 아현동
- 15) 윤영옥, 「살풀이춤의 춤사위에 관한 연구」, 중앙대학교 석사학위논문, 1988, p. 10.
- 16) 최대현, 『민족예술의 이해』, 민족문화사, 1990, p.158.
- 17) (정병호, 「한영숙 선생의 춤을 통해 본 고전무용의 형식」(한영숙 선생 서거 2주기 추모모임 발표논문), 1991). "한영숙 선생의 춤은 살풀이나 승무에서 5~6개의 동작군이 내재하고 있으며, 그런 것이 모아져서 하나의 춤이 튀어나온다. 동작이 유연히 흐르다가 끝맺음이 분명하나 그것은 분명히 의미있는 동작임을 알 수 있다."
- 18) 칸딘스키, 전게서, p. 83.
- 19) 육태안, 『우리 무예 이야기』, 학민사, 1990. 11, p. 173.
- 20) 정애연, 「호남 무무(巫舞)에 관한 고찰」, 석사논문, p. 123.
- 21) 문무병은 '놀음'보기 대해 "굿의 형식들은 '본원풀이''맞이해석''대접하거나', '놀이를 통하여' 신을 달래고 해원시키는 것으로 '풀이''막이'나 '놀이'는 모두 한 갈래에서 나온 놀음의 의미이다"라고 말한다(문무병, 『민족예술의 이해』, 민족문화사, p. 47).
- 22) 이은주, 「살풀이춤의 구조분석」, 세종대학교 대학원 박사학위논문, 1997, p. 49.
- 23) 이은주, 「살풀이춤의 구조분석」, 세종대학교 대학원 박사학위논문, 1997, pp. 45~47.
- 24) 이보형, 『노동과 굿』, 학민사, 1989, p. 110.
- 25) 이보형, 전게서, p. 111.1
- 26) 정병호, 『한국의 민속춤』, 삼성출판사, 1991, p. 207.
- 27) 정병호, 전게서.

- 28) 정병호, 전게서, p.207.
- 29) 이은주, 『한영숙 살풀이 춤』, 은하출판사, 1992, p. 8.
- 30) 이은주, 『한영숙 살풀이 춤』, 은하출판사, 1992, p. 9.
- 31) 정재만, 「전통무용기법 분석에 관한 연구」『숙명여대 연구 논문집』, 1993, p. 438.
- 32) 이애주, 공연 팜플렛, 1990. 3.
- 33) 칸딘스키, 『예술에 있어서 정신적인 것에 관하여』, 열화당, 1979, p. 106.
- 34) 방정희, 『무용창작과 연출』, 학문사, 1987, p. 131.
- 35) 『주역』, 학예사, p. 627.
- 36) 백선영, 『한국의 미』, 1993 4월호, p. 134.
- 37) 칸딘스키, 전게서, p. 83
- 38) 육완순, 『안무』, 이대출판부, 1984, p. 76.
- 39) 정병호, 『한국의 민속춤』, 삼성출판사, 1991, p. 207.
- 40) 이은주, 「살풀이춤의 구조분석」, 새종대학교 대학원 박사학위논문, 1997, pp. 39~42.