

# 음양陰陽·강유剛柔 속성으로 본 태평무에 내재된 미학적 고찰 -형신론形神論을 中心으로-\*

\* 이 나 희

목차	Abstract
	I. 서론
	II. 음양오행陰陽五行사상 및 형신론의 개념
	III. 태평무에 발현된 형신론의 미적 특징
	IV. 결론
	참고문헌

---

\* 본 고에서 필자는 '한영속류 태평무'에 대해 논의하고자 한다.

\*\* 숙명여자대학교 일반대학원 박사수료

논문투고일 : 2022.11.14

논문심사일 : 2022.11.17

게재확정일 : 2022.12.13

## A study on sense of beauty underlying in taepyeongmu based on Yin-Yang and hardness-softness -focusing on Hyungshin-ism-

Lee, Na-hee · Sookmyung Women's University

---

This paper conducted a theoretical and aesthetic analysis on the artistic shape and spirit found in the traditional Korean dance based on oriental theory of arts by focusing on Han Youngsuk's Taepyeongmu (Dance of Peace). Taepyeongmu by Han Youngsuk is a dance of the queen wishing for a great peace for the country, and this traditional Korean dance involves both shape and spirit by revealing the aesthetics underlying in the practitioner. The aesthetic characteristics of the taepyeongmu related to the hyungshin-ism are as follows.

First, the Taepyeongmu practitioner controls and adjusts the moves with the practitioner's emotional lines, and the spirit controls the shape to show the beauty of moderation for reaching the state of exquisiteness with shifting thoughts.

Secondly, the Taepyeongmu shows the beauty of dynamics as the power and tempo of the dance are controlled by the practitioner's will expressed by the shape as well as the power that expresses the shape for feeling and appreciating the rhythmic vitality.

Third, the Taepyeongmu shows the beauty of harmony as the dance moves that compose each rhythm, shape, and spirit discord but accommodate each other at the same time for achieving central harmony.

This study examined the rhythm, moves, and spatial structure of the Taepyeongmu based on yin and yang to categorize the types of the Taepyeongmu moves into property of yang, property of yin, and property of mixed yin and yang. According to the examination on the aesthetic characteristics underlying in Taepyeongmu based on theory of yin-yang and five elements, Taepyeongmu have an aesthetic relationship with the hyungshin-ism.

<key words> yin-yang and five-elements theory, hyungshin-ism(Form and spirit theory), Taepyeongmu, Han Youngsuk style, beauty of yang and hardness, beauty of yin and softness, beauty of moderation for reaching the state of exquisiteness with shifting thoughts, beauty of dynamics as the power and tempo, beauty of harmony for achieving central harmony.

<주요어> 음양오행, 형신론, 태평무, 한영숙류, 양강의 미, 음유의 미, 천상묘득의 절제미, 기운생동의 역동미, 중화의 조화미.

본 연구는 동양예술사상에 의거한 형신론을 바탕으로 한국춤에 나타나는 예술적 형태와 정신을 한영숙류 태평무의 심미구조를 통해 철학·미학적으로 논의하고자 한다. 다시 말해, 한국춤은 몸짓과 정신이 조화롭게 연결된 예술적 경지로서 태평무 춤사위에 발현된 미적 특징을 형신론적 관점에 적용함으로써 그 미적가치를 살펴보고자 하는 것이다.

중국 미학의 창작이론 중 하나인 형신론은 형과 신의 두 개념이 결합된 것으로 形形은 보여지는 것이자 드러나는 실체 및 형태를 말하며, 신은 비가시적인 형태인 정신적 작용으로 내면화된 생명력으로 볼 수 있다. 즉, 형신은 눈으로 보여지는 형태와 그 형태에 깃들어 있는 심미적 요소가 함축된 정신의 결합물이다.

이러한 맥락에서 볼 때, 한국춤에서의 형신은 형과 신을 따로 분리할 수 없는 불변의 진리이자 결합체이므로 한국춤의 예술적 기조에서 유사성을 찾아볼 수 있다. 예컨대, “한국춤 자체는 자연과 인간, 외적인 것과 내적인 것, 외적인 예술적 형상과 내면의 정신, 무無와 유有 등 이분법적인 상반상성相反相成의 관계 속에서 긴밀하게 하나의 통일체를 이룬다”(이용희, 2019:83). 또한 “한국춤의 형상구조는 ‘외적 표현구조와 내적 감정구조’로 나뉘며 이것을 형신관계로 미루어 본다면 음형陰形은 움직임의 표현성이자 몸체를 의미하고, 양기陽氣는 내면의 적극적 표현인 정신을 나타낸다”(김용복, 2017:1). 표면적으로 나타나는 춤의 형태에는 춤의 근본이 되는 정신이자 혼魂을 담은 상象이 중요한 역할을 하며, 이러한 기운의 움직임은 춤에서의 생명성을 느끼게 한다. 상술한 논의와 같이 한국춤은 춤을 추더라도 외적 움직임만으로 감상자들에게 미적 감흥을 전달하기는 어려움이 있으므로 춤의 외적 형상과 무자舞者의 내적 이면裏面에 깊이 흐르는 예술적 정신세계로서 나타나는 춤사위가 일치되어야 진정한 춤으로 발현되는 것이다.

주돈이의 태극도설太極圖說 사상의 관점을 살펴보면, 태극은 만물의 근원으로 음과 양의 순환과정을 통하여 만물이 탄생하고, 그로 인해 음양이 오행으로 분화하면 오행은 다시 만물로 되돌아가며 우주의 변화와 연속성으로 화합을 이룬다. 다시 말해, “신神은 태극太極이요, 형形은 음양오행陰陽五行이다”(김경인, 2014:12). 이처럼 보이지 않는 형태의 태극은 신으로, 음과 양이 뒤섞여 오행으로 분화하여 계절을 만들고 만물을 형성하는 것은 형으로 형과 신의 얽힘은 인간이 살아가는 삶과 예술에도 적용되며 특히, 한국춤에 두드러지게 나타나게 된다. 이처럼 “한국춤의 춤사

위 원리는 음은 양을 부정할 수 없고 양은 음을 부정할 수 없듯이, 상대에 대한 부정은 자기의 존재에 대한 부정이기 때문에 서로의 존재 조건을 지을 수 있는 상호의 존적 관계를 지니고 있다”(이용희, 2019:83)고 볼 수 있다.

특히, 한성준에 의해 창안된 태평무는 나라의 태평성대를 축원하는 춤으로 조선 시대 왕과 왕비가 춤을 추는 2인무의 형태로써 “음의 정태靜態와 양의 동태動態가 결합한 우주의 원리를 나타내며 태극의 원과 춤사위의 곡선 등이 오행五行을 표상”(양성옥, 2014:154)하는 음양오행 사상을 바탕으로 두고 있다. 태평무의 춤사위 안에 흐르는 음양의 조화는 『주역 계사전周易繫辭傳』에 ‘일음일양지위도一陰一陽之謂道’의 한번 음陰하면 반드시 한번 양하는 것이 도(세상의 이치)라는 구절과 흡사한 개념으로 적용된다. 태평무 춤의 형태는 ‘터벌림 장단’과 ‘발빠드레 장단’에서 유독 화려한 상,하체 사위가 나타나는데 이는 강하고 부드러운 힘의 완급을 조절하여 대립되는 기운인 강유의 속성으로 기운생동’의 절제미를 드러낸다. 이어 동적인 움직임이 끝나면 ‘도살풀이 장단’에서의 정적인 움직임으로 변화하여 극으로 오르던 기운을 다시 고요하게 누르게 되는데, 태극에서처럼 음양의 꼬리인양 눌러진 음의 기운은 다시 ‘자진긋거리 장단’에서 양의 기운으로 상승하게 된다. 이렇게 상승된 기운은 하늘 높이 들어 올린 손짓 사위로 “회무回舞하며 천인합일天人合一의 중화미中和美”(양희수, 2012:93)를 발현으로 마무리된다. 이처럼 하늘을 드높이고 땅을 단단하게 다지는 상,하체 동작의 형태와 천신天神에게 기원을 드리는 정신은, 태평무에 내재된 형신이 나라의 풍요와 풍작을 바라는 정신적 의미 및 춤의 정신이 형상과 결합되는 조화미를 엿볼 수 있다.

이처럼 태평무는 정형화된 춤사위 그 형상 너머의 춤예술의 기교가 아닌 무자의 보이지 않는 내면세계가 발현되어 마침내 예술정신이 무형의 상(無形之象)으로서 체현體現되는 미적인 감흥으로 나타나는 춤이다.

이렇듯, 음양오행 사상이 내재된 한국춤의 태평무는 형태와 정신을 추구하는 동양예술의 미학범주의 형식론과 그 맥락이 맞닿아있다. 이로 볼 때, 동아시아 철학 사상과 미적 전통에 의거해 한국춤 중에서도 태평무에 발현된 음양오행 사상에 대해 고찰할 필요가 있을 뿐만 아니라, 그 상징성과 심미성 등을 제고할 필요가 있다.

이를 토대로 형식론적 관점으로 본 한영숙류 태평무에 내재된 미의식 고찰을 위해 연구성과를 검토해 본 결과, 김용복(2017)은 한국춤의 형상구조에서 형신形神관계를 분석함으로써 철학적·미학적으로 접근하여 심미형상의 풍격을 논의하였다. 또한 윤세희(2018)는 태평무의 무도 공간을 분석하여 동양적 미의식을 연구하였고, 양성옥(2014)은 태평무의 미의식에 관하여 텔파이 기법에 따라 1, 2, 3차 영역에 범주화를 통해 미의식 요인을 도출하였다. 나진주(2014)는 태극사상과 음양오행 사상

을 바탕으로 태평무의 터벌림과장 춤사위를 분석하여 연구하였고, 양희수(2012)는 태평무의 음양오행적 원리체계를 기반으로 춤사위와 공간구성의 원리분석을 통해 음양오행 사상을 규명하는 연구결과를 도출하였다.

이와 같이 태평무에 대한 시각적 측면에 무게를 둔 미의식 연구들이 시도되고 있긴 하지만 음양오행 사상의 관점으로 본 태평무의 형신론에 대한 연구는 여전히 미흡한 실정이다. 그렇기 때문에 음양오행 사상의 관점으로 태평무에 발현된 심미성 개념을 관련시켜 미적 고찰을 시도하는 것은 의미 있는 일일 것이다. 그러므로 본 연구는 형신론적 관점으로 본 한영숙류 태평무에 내재된 미의식을 고찰하기 위해 음양오행 사상을 적용함으로써 미적특징을 살펴보고자 한다.

## II 음양오행사상 및 형신론의 개념

### 1. 음양오행사상

태극은 우주의 본체이자 무극無極이다. 무극은 곧 태극이며, 음양과 오행은 모두 태극에서 분화되었다. 『주역 계사전』에 의하면 “역易에 태극太極이 있으니 이것이 양의兩儀를 낳고 양의兩儀가 사상을 낳고 사상이 팔괘를 낳는다.”<sup>1)</sup> 라는 구절이 있는데 이는 태역太易 이후에 태극이 생겨나고 태극이후에 음양그리고 오행으로 나누어지는 개념이 아니라 “역易은 태극太極, 음양陰陽, 오행五行이 서로 의존하는 관계를 이루며, 어떠한 선후의 구분도 없는”(梁啓超, 馮友蘭, 1969, 김홍경 역, 1993:598) 동시성同時性을 나타낸다. 주돈이의 『태극도설』의 내용을 살펴보면 다음과 같다.

무극無極이면서 태극太極이다. 태극太極이 움직여 양陽을 낳으며 움직임이 극에 달하면 고요하게 되고, 고요함은 음陰을 낳으며 고요함이 극에 달하면 다시 움직인다. 한번 움직이고 한번 고요해짐이 서로 그 근본이 되고, 음陰으로 나뉘고 양陽으로 나뉘어 양의兩儀가 확립된다. 양陽이 변하고 음陰이 합해져서 수水·화火·목木·금金·토土를 낳고 이 다섯 가지 기운이 순조롭게 퍼져 사시四時가 운행된다. 오행五行은 하나의 음양陰陽이며 음양陰陽은 하나의 태극太極이며, 태극太極은 본래 무극無極이다. 오행五行이 생겨남에 각각 그 성을 하나로 한다. 무극無極의 참됨과 음양陰陽·오

1) 『周易 繫辭傳』, “是故易有太極 是生兩儀 兩儀生四象 四象生八卦”

행五行의 정기精氣가 오묘하게 합치고 응집하여 건도乾道는 남성男性이 되고 곤도坤道는 여성女性이 되니, 두 기가 서로 감응하여 만물을 변화생성하고, 만물이 낳고 낳아 변화가 끝이 없다.<sup>2)</sup>

태극은 ○(무극)으로 원 안에 공간은 비어있어 보이거나 이는 기氣로 이루어져 있다. 이 원을 반으로 나누면 음기陰氣(땅)와 양기陽氣(하늘)로 갈라지고 점차적으로 운행되면 을乙자의 모습으로 변화되어 태극의 형태를 만들어 낸다. 이러한 형태에서 양의 움직임이 극으로 달할수록 음陰의 움직임이 상대적으로 약해지다가 뺏겨 나간 양의 기운이 점차 사그러들때 정적으로 가라앉았던 음陰의 움직임은 점진적으로 오르게 된다. 태극의 기동작용의 반복으로 발생하는 음양은 음안에 양이 있고, 양안에 음이 있으며 음양이 곧 오행이자, 오행은 태극으로서 사계절이 운행되고 만물은 끊이지 않고 변화한다. 음과 양은 절대적으로 분리된 존재가 아닌 상대성을 가진 존재로 의존하는 관계이며, 인간이 살고 있는 세상 속의 이치는 모두 음양과 관계된 이분법적 사유를 근간으로 한다. 대립되는 두 양상의 힘을 예로 들면 낮과 밤, 남성과 여성, 열과 냉함, 높고 낮음, 동적과 정적, 단단함과 부드러움, 찢는 것과 움추러듦, 움직임과 고요, 강건함과 온순함 등의 양의 범주와 음의 범주로 나뉘어지는데, 상반되는 성질을 가지고 있으나 그 속에서 상성을 이루며 우주의 질서가 만들어지고 순환하게 된다.

음양은 고정불변이 아니다. 끊임없이 돌고 돌며 되풀이 된다. 우리가 매년 경험하는 사계절과 같이 때가 되면 봄이 찾아와서 싹을 틔우고, 여름에는 대지를 초록의 색으로 물들이며, 가을은 곡식을 거둬들이고, 겨울엔 봄을 맞이하기 위해 움츠러듯이 이러한 사시四時의 운행에 따라 천지의 균형을 이루게 된다. 이렇게 균형을 이루는 과정에서도 “음陰과 양陽은 서로를 견제하면서 또 서로를 돕기도 하는데 견제의 정도 문제에 따라서 나타나는 비율의 차이점을 알기 쉽게 표시한 것이 크게 다섯가지로 분류하는 오행五行이다”(박주현, 1997:146).

오행은 “목木, 화火, 토土, 금金, 수水”(장동순, 1999:34)로 구성된다. 목木은 양기 안에 음기가 속하고, 화火는 양의 기운이 극에 달한 것이며, 토土는 양과 음의 기운이 중심을 이룰 때를 말한다. 금金은 음속에 양이 포함되었고, 수水는 음의 기운이 극에 달한 모양을 말한다. 이에 따르면 오행의 중심에서 목화금수木火金水를 조율하는 역할을 하는 행이 토土임을 알 수 있는데, 토土의 성격은 오행의 중심에서 서서 사행四行을 어느 한 곳으로 치우치지 않도록 균형을 잡는 중요한 역할을 수행해내

2) 『太極圖說』, “無極而太極, 太極動而生陽, 動極而靜, 靜而生陰, 靜極復動, 一動一靜互爲其根, 分陰分陽, 兩儀立焉. 陽變陰合 而生水火木金土, 五氣順布 四時行焉. 五行一陰陽也, 陰陽一太極也, 太極本無極也, 五行之生也, 各一其性, 無極之眞, 二五之精, 妙合而應, 乾道成男, 坤道成女, 二氣交感, 化生萬物, 萬物生生而變化無窮焉.”

고 있음을 알 수 있다.

아래〈표 1〉의“오행五行과 자연의 구조를 살펴보면 우주의 본체는 질質과 형形의 색色”(김지희, 2004:33참조)으로 존재하며, 각각으로 독립된 인격체를 지니고 있다.

표 1. 오행五行과 자연의 구조

오행五行 분류	木	火	土	金	水
오시 五時	봄(春)	여름(夏)	사계(季夏)	가을(秋)	겨울(冬)
기본형 基本形	나무(木)	불(火)	흙(土)	바위, 쇠(金)	물(水)
오행성 五行性	곡직(曲直)	염상(炎上)	가색(稼穡)	중혁(從革)	윤하(潤下)
오방 五方	동(東)	남(南)	중(中央)	서(西)	북(北)
상생 相生	목생화 木生火	화생토 火生土	토생금 土生金	금생수 金生水	수생목 水生木
오색 五色	청(靑)	적(赤)	황(黃)	백(白)	흑(黑)

첫째, 목木은 일년 중 봄을 상징하며 생동하는 자연의 성격에 따라 뻗어나가는 나무의 기운을 가진다. 또한 “곡선과 직선의 곡직(曲直)이라 사방으로 퍼트리는 성질을 담고 있으며 한 곳으로 집중하여 목표를 향해 가는 추진력”(박주현, 1997:163)이 대표적인 목木의 성격이라 볼 수 있다. 이렇듯 목木은 아침에 해가 떠오르는 방위와 같이 五方오방 중 동(東)쪽을 향하고, 나무를 태워 불을 생하게 하는 목생화(木生火)의 관계를 가지며 오색(五色) 중 청(靑)을 상징한다.

둘째, 화火는 뜨거운 계절인 여름에 속하고, 불의 기운에 정점인 극양(極陽)에 해당한다. 빛이 어둠을 밝히는 것과 불이 타오르는 것을 뜻하여 염상(炎上)의 성격을 나타내며 방위로는 동서남북 중 온화한 날씨의 남(南)쪽을 가리킨다. 대지를 불태워 곡식을 기를 수 있도록 비옥한 땅을 만드는 화생토(火生土)로서 토土를 생하여 주며 오색 중 적(赤)색을 띤다.

셋째, 토土는 사계절을 나타내는 계하(季夏)를 표상하고, 사행들의 기동작용을 지켜보며 순환이 가능하도록 도와주는 땅(土)의 역할을 한다. 곡식농사를 뜻하는 가색(稼穡)의 의미를 가지며 오행의 중심축에서 사행의 순환을 돕고 다스린다. 토土의 성격은 금(金)을 생하게 하는 토생금(土生金)의 특성을 나타내고, 색색은 고귀함의 상징으로 표현되기도 하는 황(黃)색에 속한다.

넷째, 금(金)은 활발히 성장하는 여름의 생명력을 거둬들이는 시기로 사계절 중 가을을 말한다. 강인함을 지닌 행(行)으로서 바위나 쇠를 뜻하며, 규칙적이지 않은 울

퉁퉁한 모습일지라도 힘차게 나아간다고 하여 중혁從革의 의미를 담고 있다. 오방은 해가 기울어지는 방위인 서쪽을 향하고, 금금의 성질은 물(水)을 깨끗이 한다고 하여 금금이 물(水)을 생하는 금생수金生水를 나타낸다. 색은 백색白色을 띤다.

다섯째, 수水는 만물이 숨죽이는 어둠의 시기에 걸맞게 계절은 겨울과 관계된다. 또한 장점이자 특징은 어떠한 “틀에 물을 채워도 각각각색 맞아떨어지는 유연함을 꼽을 수 있으며, 위에서 아래로 흘러내리는 물의 흐름으로 율하濶下의 자유로움을 가지고 있다”(박주현, 1997:197). 오방 중 북北을 향하고, 물(水)은 씨앗이나 나무를 성장시키는 힘이 있어 수생목水生木이라 한다. 색은 극음으로서 짙은 어둠을 상징하여 오색 중 검은 흑색黑色을 나타낸다.

이렇듯 태극과 음양오행은 우주의 삼라만상의 이치에 맞게 분화되고 순환되어 영속성을 나타내고 그로 인해 동물과 식물들이 더불어 살아가는 자연의 진화가 이어지게 된다. 인간은 자연에서 태어나 자연으로 돌아간다. 이것이 순환이다. 따라서 우주의 신비함은 태극과 음양오행의 상생相生에 의해 만들어지는 보이지 않는 신묘한 법칙이라 할 수 있다.

## 2. 형신론의 개념

상고시대 중국의 철학사상에는 인간을 구성하는 기본적인 개념요소로 형신을 거론하였다. “중국 고대 문헌에서 형形은 거푸집이나 모델 혹은 틀을 뜻하는 것으로, 눈으로 보여지는 가시적인 형태를 내포하는 의미로 혼용되었으며 가시적인 육체, 표정, 동작의 생명활동이 밖으로부터 전개되는 행동들을 일컬을 수 있다”(Schwartz, B., 1996:444-445). 한편 신은 형과 반대되는 개념으로 인간의 정신, 영혼, 기운으로 정의할 수 있는데 이러한 신은 형에 비해 한층 더 다원적인 측면으로 논의되어 왔다. 이러한 형신의 논의를 아래의 인용문에서 구체적으로 다루었다.

훈기는 하늘로 돌아가고 형백은 대지로 돌아간다.

훈기귀우천 형백귀우지

魂氣歸于天 形魄歸于地

『禮記』, 「교특생」 (이상옥 역, 2003:736)

인간은 죽으면 무거운 신체 혹은 육신은 대지에 묻히고 가벼운 혼魂과 기는 하늘로 올라가는데 “훈기魂氣는 또한 지기知氣라고도 하여 혼魂을 사람 생명의 본질이 갖든 것으로 간주”(李炳海, 1993, 신정근 역, 2021:371).하였다. 이러한 생명의 본질 즉, 정신은 심오한 감각체계와 연관되며, “형태를 초월한 존재로써 이것의 인지를 위해



서는 수양이 요구된다고 볼 수 있다”(강교회, 2017:9).

이러한 맥락으로 볼 때, 동양예술의 화가인 고개지는 화론에서 “인물의 정신과 기운을 표현하기 위해 전신사조傳神寫照를 강조한 이후 ‘신神’은 철학 개념에서 미학개념으로 전환”(강민영, 2011:205)되었다. 이는 사물의 표현에 있어서 겉모습보다는 사상이나 존재의 의미를 부여하며 외면에 치중하는 것이 아니라 본질(정신)적인 심미성에 중점을 두는 형태라는 것을 알 수 있다. “고개지 화론의 요체는 전신에 있고, 전신의 발현을 당시 인문화의 최종목적”(지순임, 2005:137)으로 두어 形形을 신神으로서 표출시키는 것에 중요성을 드러내는 고도의 미학정신을 나타냈다.

또한 “동한東漢, 왕충王充은 사람의 형체가 썩으면 기氣가 소멸해서 양초가 다 타면 불은 없어지듯, 육체가 없이 정신만은 있을 수 없다는 환담의 신멸神滅사상”(김용학, 2015:77-78)과의 뜻을 같이 하였다. 덧붙여 『회남자』에서의 형신은 이것과 더해 형신의 매개역할을 하는 기氣의 역할의 중요성도 입증하였다. 그것은 “형기신形氣神의 조화와 균형을 강조하였고, 이로 볼 때 형체가 온전하지 못하다는 것은 곧 생명의 전체적 조화가 깨어짐을 의미”(이석명, 2004:124)하므로 상호보완적 관계임을 명시하였다. 정신은 눈으로 볼 수 없는 기운으로 느껴지기에 신체라는 도구가 없이는 표현자체가 불가능하다. 이로써 “형形은 생물이 사는 집이요, 신神은 생을 주재하는 것”(최영진, 곽신환, 1990:25)이라는 명제는 양자가 서로 떨어질 수 없는 형신론의 관점과 부합한다고 볼 수 있다.

이와 같은 맥락에서 볼 때, 형과 신은 따로 떼어놓고 해석할 수 없는 불가분한 관계이듯 태극과 음양오행의 우주론적 원리와 형신은 무한한 관계성을 가지며 한국춤인 태평무와도 밀접한 관련이 있다고 볼 수 있다.

### III 태평무에 발현된 형신론의 미적 특징

한국춤에는 음양의 변화가 존재한다. 그 춤사위를 이루는 굽히고 펴고, 감고 돌고, 가고 오는 등의 몸짓은 모두 음양의 관계가 가지는 원리와 다르지 않다. 이러한 음양의 변화가 가지는 원리의 속성들은 한국춤의 고저高低, 장단長短, 강약強弱으로 드러남으로 태평무에 작용되는 음양의 원리 역시 상대성을 가지는 대립관계에 있어 태평무는 하나가 둘이 되어 대립과 의존하며 형성되는 일물양체一物兩體의 법칙을 가진다고 볼 수 있다. 이 장에서는 음양의 관점으로 태평무 장단 및 춤사위, 공간의 구조를 살펴봄으로써 무자舞者의 내면에 형성된 형이상적이면서도 감성적 형상에 의거해, 양의 속성, 음의 속성, 그리고 혼합된 음양의 속성으로, 태평무의 움직임 형태를 구별하고자 한다.

예컨대, 태평무에 내재된 음양의 원리를 살펴보면 한껏 놀리어진 무릎과 손끝이 최대한 하늘(고高) 위로 향함과 동시에 다시 천천히 느린 박자를 타며 땅(저低) 아래로 내려오는 고저의 움직임이 나타난다. 이러한 고저의 움직임 속에 장단의 속도가 빨라짐으로서 발 디딤은 짧게(단短) 쪼개어지다 점차 발 보폭이 커지면서(장長) 느린 움직임으로 다양하게 변화한다. 또한 왼손은 허리춤에, 오른팔은 펴진 상태로 뒷 사선 하늘로 크게(강強) 들어 올리고, 다시 무릎을 굴신함과 동시에 펼치진 오른손을 귀쪽 목덜미 방향으로 여미듯이(약弱) 끌어당겨 수축시키는 강약의 춤선도 드러나게 된다. 이처럼 태평무의 춤사위와 움직임은 상대相對하고 때로는 상보相補하는 동작으로 드러나기 때문에 상반相反되면서도 상성相性하는 변증적 관계를 이루게 된다. 본고에서는 음양과 관련해 음양의 조화와 중정中正에 맞도록 동작을 구성한 조선시대 춤사위 예술서인 『시용무보』를 참조하여 태평무 춤사위 용어를 제시하고자 한다. 또한 오행과 관련한 공간의 구성분석은 무자舞者의 미의식과 그에 담긴 태평무의 공간구성으로 드러내는 미적 원리를 분석할 수 있는 하나의 방법이 될 수 있다. 이에 무대를 우측상, 우측중, 우측하, 중상, 중앙, 중하, 좌측상, 좌측중, 좌측하의 9구역으로 나누어 제시하고자 한다.

한영숙류 태평무의 장단은 도입부와 전개부, 결말부로 크게 세 부분으로 구성된다. 첫째, 도입부는 푸살(15박), 터벌림(10박), 봉등채(5박)로 구성된다. 둘째, 전개부는 터벌림(10박), 올림채(10박), 올림채몰이(10박), 넘김채(4박), 천등채(4박), 겹마치기(4박), 발빠드레(4박)로 구성된다. 셋째, 결말부는 도살풀이(6박), 도살풀이몰이(4박), 발빠드

레(4박), 자진굿거리(4박)의 장단으로 진행된다. 하지만 본 연구에서는 도입부는 푸살, 전개부는 터벌림, 발빠드레, 결말부에서는 도살풀이, 자진굿거리 장단만 분석하여 진행하고자 한다. 이러한 장단들은 한영속류 태평무에서 대표적으로 연구<sup>3)</sup> 되고 있으며, 현재 한영속류 태평무 보존회에서 전수자, 이수자들의 공연으로 활발히 연주되고 있는 주요 장단이라고 할 수 있다. 따라서 본 연구의 태평무 장단 분석은 특징적인 움직임 형태를 선별하여 장단의 음양구조와 춤사위 원리 및 공간구성을 나누어 살펴보면 다음과 같다.

표 2. 푸살

장단(도입부)		박자
1. 푸살		15박/ J
		
① 양수하 兩手下 디딤사위(陰)	② 양수하 兩手下 사위(陰)	③ 양수상 兩手上 사위(陽)
		공간구성
상체사위	① 전방을 향하여 양손은 아래(양수하兩手下)로 치마 위에 올려진 상태이다. ② 양손을 하측下側으로 묵직하게八字로 눌러준다(양수하兩手下). ③ 양손을 측상側上的 위로 들어올린다(양수상兩手上).	
하체사위	① 수목水木 사이에서 토토를 지나 화火的의 자리에 디딤사위로 걸어온다. ② 날숨(出) 내쉬고 무릎이 땅에 뿌리를 내리듯 굴신한다. ③ 호흡을 들고(入) 위로 올라서 잔걸음으로 춤추며 이동한다.	

사진 출처: 2020.07.08, Hanfilm한필름(김정환)

3) 김태형, 「이동안·한영속류 태평무 장단 변화형에 관한 비교 분석 연구」, 윤승혜, 「한국 전통춤의 류과별 실기능력 평가지표 개발을 위한 특성요소 추출」, 한소정, 윤수미, 「한영속류 태평무 전승에 따른 춤사위 비교분석」, 박소현, 「전통춤과 장단의 실체 분석을 통한 반주장단 특성과 적용방안 연구」, 류수민, 「한성준계 태평무의 계승·발전에 관한 연구 : 한영속류를 중심으로」, 유병욱, 「한영속류·강선영류 태평무 장단 비교 분석 연구 : 장구 장단을 중심으로」, 박성민, 「한영속류 태평무 음악의 장단 분석 연구 : 지영희와 김덕수 구성을 중심으로」, 정소율, 「한영속류와 강선영류 <태평무> 비교 연구」, 조은옥, 「태평무의 움직임 분석」, 김미나, 「정재만류 태평무를 통한 한국전통무용 계승발전의 가치성 연구」, 양희숙, 「태평무의 음양오행적 구성 원리 분석」, 송영미, 「한성준류 태평무의 춤사위 유형분석 : 한삼춤을 중심으로」, 정경화, 「한성준류 태평무 터벌림 과정의 호흡유형과 특성 연구」, 박희숙, 「한영속류 태평무 중 도살풀이 춤사위 형태분석 : 『時用舞譜』 술어의 질신법 중심으로」, 임수정, 「태평무(太平無)의 반주음악 연구 : 한영속 流를 중심으로」, 임진하, 「태평무」춤사위 분석에 관한 연구 : 한영속류 무보 중심」.

도입부의 푸살은 새성주 곳에서 사용하는 경기도의 굿 중 하나이다. 태평무의 첫 시작을 여는 장단으로 가야금의 선율과 장구가락이 합해져 총 10장단으로 이끌어간다. “푸살은 한 장단 속에 기경결해起經結解의 ‘장단을 밀어주고, 달아주고, 맺어주고, 풀어주는’ 형태의 흐름으로 진행되는데”(유병옥, 2017:22) 이렇게 한 장단 안에서 상반과 상성하여 어우러지는 장단의 호흡은 음양이 조화를 이룬다고 볼 수 있다. 이러한 “푸살 장단은 원래 벼슬길에 나가거나 마을에 경사가 있을 때 벌이던 굿에서 주로 사용하는 장단으로 평화롭고 아름다운 봄을 느끼게 해주는 선율이다”(류수민, 2017:40).

푸살 장단의 춤사위의 첫 등장은 마치 천지가 고요하여 움직이지 않는 것 같아도 기의 작용은 잠시도 쉬거나 머무름이 없다고 보듯 선다. 춤사위는 정적인 가운데 내면의 절제된 움직임의 디딤사위로 들어선다. 이러한 푸살의 춤사위는 왕비의 고고하고 우아한 자태가 드러나는 구간이라고 볼 수 있으며 호흡은 강하고 기세가 힘찬 양의 속성과 달리 움직임이 부드럽고, 잠시 멎는 듯 은은한 춤사위로 우아한 여성미를 보여주어 음의 부드러운 속성인 ‘음유의 미’를 보인다고 할 수 있다.

푸살 장단의 공간구성을 살펴보면 맨처음 우측상에서 일어나와 중앙을 지나 중하의 자리에 위치한다. 우측상은 중상과 우측중 사이에 위치하는데 오행적으로 중상의 공간은 수를, 우측중의 공간은 목을 나타낸다. 두 오행의 사이에서 정적인 걸음사위로 중앙인 토를 지나 객석과 가까운 중하의 화의 공간까지 이동하는 것으로 푸살 장단의 첫 시작을 열어준다. 이러한 공간의 이동은 극음極陰의 겨울(수水)에서 점차 기동하는 양의 영향을 받아 봄(목木)으로 생동하게 된다. 이어 땅(토土) 위의 음양의 질서를 잡아 밝은 빛(화火)으로 거듭나기 위한 극음에서 극양極陽으로의 변화는 자연의 시작 및 생동과 생명력을 의미함을 알 수 있다.

표 3. 터벌림

장단 (전개부)		박자												
2. 터벌림		10박/口												
<table border="1"> <tr> <td>좌측상</td> <td>중상 (수水)</td> <td>우측상</td> </tr> <tr> <td>좌측중 (금金)</td> <td>중앙 (토土)</td> <td>우측중 (목木)</td> </tr> <tr> <td>좌측하</td> <td>중하 (화火)</td> <td>우측하</td> </tr> <tr> <td colspan="3">객석</td> </tr> </table>			좌측상	중상 (수水)	우측상	좌측중 (금金)	중앙 (토土)	우측중 (목木)	좌측하	중하 (화火)	우측하	객석		
좌측상	중상 (수水)	우측상												
좌측중 (금金)	중앙 (토土)	우측중 (목木)												
좌측하	중하 (화火)	우측하												
객석														
①편양수偏兩手 사위(陽)	②단수하單手下 사위(陰)	③단수거單手擧 사위(陽)												
공간구성														

상체사위	①양손을 우측右側의 한쪽 방향(편양수偏兩手)으로 올린다. ②오른손은 다시 치마를 잡고, 왼손은 하측下側으로 눌러주면서 치마를 스치듯 아래로 여민다(단수하單手下). 이때 오른손은 치마를 잡고 왼손은 올라가며 연결한다 ③왼쪽 측상側上의 뒷사선 방향으로 한 손을 크게 들어 올려준다(단수거單手擧).
하체사위	①토土의 중앙에서 들숨(入)을 들이쉬고 무릎을 편 상승상태이다. ②날숨(出)으로 내쉬며 두 무릎을 굴신하여 아래로 내려간다. ③들숨(入)으로 들이쉬며 몸방향을 사선 왼쪽의 뒷 방향으로 무게감 있게 다리를 들어 올린다.

사진출처 : 2020.07.08, Hanfilm한필름(김정환)

전개부의 “터벌림은 타악기만으로만 연주되고 터를 벌린다는 의미를 지니고 있으며, 느린 속도로 시작해서 점차 몰아가며 흥과 신명을 돋우는 장단이다”(유병욱, 2017:24). 장단의 “빠르기는 같은 음악이라도 빠른 템포로 연주할수록 양陽해지고 느리게 연주할수록 음陰해지는 것이다”(최원민, 2020:22). 이처럼 장단의 속도와 완급緩急조절을 통하여 음양관계를 알 수 있으며, 이를 적용한 한영숙류 태평무의 터벌림 장단은 느린 장단의 음으로 시작하여 점차 빠르게 몰아 양으로 넘어가는 음양의 장단의 흐름을 띄고 있음을 알 수 있다.

터벌림 장단의 춤사위는 왕비의 장엄함과 내면의 절제미가 어우러져 태평무의 풍격風格을 한층 올려주는 것이 특징이라 볼 수 있다. 다시 말해, 양팔과 몸의 기운을 하늘로 들어올려 호흡을 머금고 두 손끝에 응축된 기운을 발산하듯 터트리는데 이는 크고 높고 센 기운의 속성인 양의 기운을 표출한다. 터트린 손끝을 정리하듯 손목을 누르며 한 손은 치마를 잡고 다른 한 손은 치마를 스치듯 땅으로 내려와 작고, 낮고, 약한 음의 기운으로 들어선다. 이어서 다시 눌러진 무릎과 한 팔을 사선으로 동시에 들어 올리며 굳세고 강건한 양의 기운으로 연결되는 이러한 춤사위는 양, 음, 양의 조화로운 ‘양강의 미’를 드러낸다. 이렇듯 터벌림 장단의 춤사위는 기운이 발산되고 응축되는 작용으로 크고 작고(大小), 높고 낮음(高低)의 상반상성相反相成하듯 상응되는 음양의 구분이 드러나는 것이 특징이다.

터벌림 장단의 공간구성은 오행의 중앙인 토의 자리에 위치하여 움직임을 구사한다. 토의 행은 다른 사행들과 달리 양 속에 음이, 음 속에 양이 조금도 섞이지 않은 음양중화陰陽中和의 성격을 띤다. 이 공간에서의 무자는 머무른 듯 하나 그 속에 움직임이 있고, 움직이는 듯 하나 그 속에 머무름이 있어, 공허하면서도 기운이 차있는 무극無極을 연상시킨다. 큰 이동 없이도 움직임의 높고 낮음으로 반복되는 춤사위로 이루어지며, 토의 공간은 지신地神의 기운을 승화시켜 하늘에 닿으려는 무자의 바램이자 만물의 공존과 합일合一됨을 의미한다.

표 4. 발빠드레

장단 (전개부)			박자												
3. 발빠드레			4박/口												
			<table border="1"> <tr> <td>좌측상</td> <td>중상 (수)</td> <td>우측상</td> </tr> <tr> <td>좌측중 (금)</td> <td>중양 (토)</td> <td>우측중 (목)</td> </tr> <tr> <td>좌측하</td> <td>중하 (화)</td> <td>우측하</td> </tr> <tr> <td colspan="3" style="text-align: center;">객식</td> </tr> </table>	좌측상	중상 (수)	우측상	좌측중 (금)	중양 (토)	우측중 (목)	좌측하	중하 (화)	우측하	객식		
좌측상	중상 (수)	우측상													
좌측중 (금)	중양 (토)	우측중 (목)													
좌측하	중하 (화)	우측하													
객식															
①우우굽디딤 사위(陽)	②좌좌굽디딤 사위(陽)	③소급小急굽디딤 사위(陽)	공간구성												
상체사위	①양손으로 치마를 잡고 오른쪽 상체를 비스듬히 우측右側 빗겨 사선 방향으로 밀어낸다(우右). ②다시 좌측左側 빗겨 사선 방향으로 밀어낸다(좌左). ③상체의 움직임이 더욱 작고 섬세하고 유려해지며 속도가 점차 빨라진다(소급小急). 상체와 시선은 관객들에서 약15° 정도 떨어트리며 단전의 압력을 가하고 오금을 수축시킨다.														
하체사위	①화火의 공간에 위치하며 오른쪽으로 성큼 한발 이동한 뒤 굽디딤한다. ②왼쪽으로 성큼 한발 이동하여 굽디딤한다. ③작고 빠른 속도의 굽디딤을 진행하는데 상체사위와 마찬가지로 더 세밀한 발디딤의 움직임을 요한다.														

사진출처 : 2020.07.08. Hanfilm한필름(김정환)

전개부의 발빠드레는 “따그랏따 따그랏따”하는 소리가 발을 뺨으라 쪽 빼드라’의 소리처럼 들린다고 해서 불려진 장단 이름이다”(신찬선, 2013:10). 경기도당굿의 특징적인 타범으로 볼 수 있으며, 열채가락으로 짧은 타범을 구사하며 달아오르듯 장단을 치는 기교가 소리의 긴장감을 고조시킨다. “음정이 높을수록 양陽하고 낮을수록 아래로 가라앉는 것은 음陰하며, 음의 길이에 따라 짧게 여러번 출현하는 것은 양陽이고, 음의 길이가 오래 지속되면 음陰하게 들린다”(최원민, 2020:22). 이에 대한 장단의 음양관계는 고저와 장단으로 볼 수 있으며, 발빠드레 장단에 적용하면 궁편 보다 높은 음정의 채편에서 열채의 기교가 극대화됨과 동시에 음의 길이 또한 매우 짧게 이어져 음양 중 양의 속성에 속하는 것을 알 수 있다.

발빠드레 장단의 춤사위는 굽디딤의 섬세함과 발동작의 빠른 속도로 세련된 기교가 극에 달한다. 디딤을 할 때는 “살짝 발끝을 올린 상태에서 발바닥이 바닥을 쓸듯이 밀착시키면서 연결되는데, 무릎의 굴신과 단전의 호흡, 발동작에 이르기까지 무자의 심미적 감정(心)의 완급조절이 필요한 움직임이라 할 수 있다”(이용희, 2017:146). 음양의 관계상 빠른 속도와 짧은 기교의 동적 움직임이 강한 것으로 보아 극양의 성

격을 띄며, 발산과 방출의 ‘양강의 미’를 나타낸다.

발빠드레 장단의 공간구성은 오행 중 중하의 자리인 화의 공간에 위치한다. 화는 여름의 기운을 띄고 빛, 열, 성장, 타오름을 상징하며, 음양 중 극양을 나타낸다. 음양적으로 극양은 밝고, 맑음의 가벼운 기운으로 무대 공간 중에서도 화의 공간은 흥과 신명을 일으키는 역동적인 무대공간이라 할 수 있다. 마치 대지大地를 한발 한발 다듬어 풍작을 염원하는 무자의 내면 의식을 담아내듯, 점차적으로 빨라지는 속도와 극에 달하는 기교의 발동작은 양의 기운을 극으로 팽창시키며 정열과 빛의 타오름을 연상시킨다. 이는 화火的의 공간적 성격과 일치함을 알 수 있다.

표 5. 도살풀이

장단 (결말부)		박자												
4. 도살풀이		6박 / J												
		<table border="1"> <tr> <td>좌측상 (수)</td> <td>중상 (수)</td> <td>우측상 (목)</td> </tr> <tr> <td>좌측중 (금)</td> <td>중영 (토)</td> <td>우측중 (목)</td> </tr> <tr> <td>좌측하</td> <td>중하 (화)</td> <td>우측하</td> </tr> <tr> <td colspan="3" style="text-align: center;">객석</td> </tr> </table>	좌측상 (수)	중상 (수)	우측상 (목)	좌측중 (금)	중영 (토)	우측중 (목)	좌측하	중하 (화)	우측하	객석		
좌측상 (수)	중상 (수)	우측상 (목)												
좌측중 (금)	중영 (토)	우측중 (목)												
좌측하	중하 (화)	우측하												
객석														
①양수합兩水合 사위(陰)	②양수거兩手擧 사위(陽)	공간구성												
③양수하兩手下 사위(陰)	④양수상兩手上 사위(陽)	⑤양수상兩手上 사위(陽)												
상체사위	①양손을 함하여 모아 올린다(양수합兩水合). ②양손을 정면으로 어깨높이까지 들어 올려 펼쳐지면서, 앞으로 살며시 기울어진다(양수거兩手擧). ③양손과 함께 느린 속도로 하측下側으로 내려간다(양수하兩手下). ④⑤놀려진 양손을 상측上側으로 들어 올리고(양수상兩手上) 오른쪽과 왼쪽을 번갈아 가며 좌우세한다.													
하체사위	①토土의 중앙에 위치하고 날숨(出)을 내쉬며 굴신한다. ②들숨(入)과 동시에 굴신한 무릎이 퍼지면서 위로 올라선다. ③발 끝에 중심의 무게를 두고 천천히 굴신으로 내려간다. ④⑤무릎을 피면서 상승하며 우측과 좌측으로 좌우세한다.													

사진출처 : 2020.07.08. Hanfilm한필름(김정환)



결말부의 “도살풀이는 6박으로 빠른 진양조와 같고 조금 더 몰면 살풀이가 되는 데”(박성민, 2017:45) 살풀이가 더 몰아지면 ‘발빠드레’ 장단이 된다. 도살풀이의 장단의 음표를 살펴보면, “타점의 여백이 크면 클수록 음陰에 속하고 여백이 작을수록 양陽에 속하는데”(최원민, 2020:23), 음표 사이에 여백이 ‘발빠드레’ 장단에 비해 넓고 빠르기의 완급 조절도 느리므로 도살풀이 장단의 음양관계는 음의 속성을 띄는 것을 알 수 있다.

도살풀이 장단의 춤사위에서는 무자의 움직임이 담백하고 정적으로 발현되기 때문에 마치 “태극 [太一]의 원상(原象)이 나누어져 음양陰陽이 되고, 음양이 밑에서 위로, 위에서 밑으로 자리를 바꾸며”<sup>4)</sup> 이어지듯 태평무의 움직임을 구성하게 된다. 또한 양팔을 들어올리며, 내리는 곡선적인 움직임들은 태평무의 대표적인 아름다운 곡선미라 볼 수 있다. 이렇듯 한 사위의 끝 동작이 다음 사위의 시작과 연속적으로 이어지며 도출하는 곡선 형상들은 태극이 분화된 형상, 즉 음양의 속성이 형상화된 것과 유사하다고 할 수 있다. 이러한 연속적이면서도 정적인 움직임이 흐트러짐 없이 끊어지지 않고 이어지는 호흡의 연결성은 무자의 ‘음유의 미’를 나타냄을 알 수 있다.

도살풀이 장단의 공간구성은 오행 중 중앙의 자리인 토의 공간에 위치한다. 이러한 토의 공간은 땅을 의미한다. 우리 민족은 농경문화를 거쳐옴으로써 곡식이 인간의 생명과 연결되는 것을 인식하듯 무한한 생명의 땅이자 공간임을 나타낸다. 이에 무자는 토의 자리에 서서 땅의 터를 닦듯 아래로는 지신地神에게 풍요를 기원하고 위로는 천신天神에게 경배하듯, 천지인天地人事상이 내재되어 있음을 알 수 있다. 이처럼 도살풀이의 춤사위는 정靜의 기운으로 호흡을 들이마시고, 서서히 몸의 형태가 위(陽)에서 아래(陰)로 땅에 뿌리를 내리듯 진행되므로 토의 공간구성을 위치하고 있음을 알 수 있다.

표 6. 자진굿거리

장단 (결말부)			박자												
5. 자진 굿거리			4박/□												
			<table border="1"> <tr> <td>좌측상</td> <td>오상 (수화)</td> <td>우측상</td> </tr> <tr> <td>좌측 (금화)</td> <td>중앙 (토화)</td> <td>우측 (기화)</td> </tr> <tr> <td>좌측하</td> <td>중하 (화화)</td> <td>우측하</td> </tr> <tr> <td colspan="3" style="text-align: center;">객석</td> </tr> </table>	좌측상	오상 (수화)	우측상	좌측 (금화)	중앙 (토화)	우측 (기화)	좌측하	중하 (화화)	우측하	객석		
좌측상	오상 (수화)	우측상													
좌측 (금화)	중앙 (토화)	우측 (기화)													
좌측하	중하 (화화)	우측하													
객석															
①어르는 사위(陰陽)	②태극太極 사위(陰陽)	③회무回舞 사위(陰陽)	공간구성												

4) 『周易傳義大全』, 五贊, 太一肇判, 陰降陽升.



상체사위	①자진굿거리 반 장단에 왼손은 치마를 들어올리고 오른손은 밀고 당기고 누르는 호흡과 올라가는 호흡이 바로 이어지는 사위이다(어르기). 들숨(入)상태에서 날숨(出)을 내쉬며 어깨높이의 팔과 손끝을 밀며 이동한다. ②어깨높이로 왼손을 밀어서 반바퀴 돌고 오른손 앞으로(밀어진 왼손은 치마 안으로 손 위치), 어깨높이로 오른손 밀어서 반바퀴 돌고 왼손 앞으로(밀어진 오른손은 치마 안으로 손 위치),(태극太極) ③두 손 눌러 상측上側으로 손끝을 터트린다(회무回舞).
하체사위	①동선은 목화木火의 사이에서 시작하여 금수목토솔水木土로 원의 곡선을 그리는 동선이다. 왼발 중심인 상태에서 굴신 한 뒤 오른발 뒷꿈치를 땅에 지긋이 누르며 자진굿거리의 박자를 단다. 박자를 탈 때는 오른발 뒷꿈치를 지긋이 밟은 다음, 누르고/누르고/깊게 누르고/들고 이후 땅에서 발을 띄면서 여섯번째 걸친 겹디딤으로 이동한다. ②(왼쪽 반바퀴 회전하며)왼발, 오른발 한번씩 짚고 겹디딤, (오른쪽으로 반바퀴 회전하며)오른발 왼발 한번씩 짚고 겹디딤으로 이동한다. ③회무回舞로 회전한다.

사진출처 : 2020.07.08. Hanfilm한필름(김정환)

결말부의 “자진굿거리는 자진모리처럼 연주하되 강세를 넣지 않고 심심한 듯 무난하게 연주하는 것이 특징이며, 변형장단이 많지 않고 기본장단 위주로 연주된다”(유병욱, 2017:30). 장단 및 춤사위의 음양관계를 살펴보면, 강세의 역동성이 크지 않고, 속도 또한 급하거나 느리지 않으며, 타점의 여백도 일정하게 유지되어, 강약, 완급, 대소의 음양관계로 보았을 때 양기가 조화를 이룬다고 볼 수 있다.

자진굿거리 장단의 춤사위는 “음양의 동정, 굴신 및 진퇴 등 상호작용의 속성”(張立文, 1990, 김교빈 외 역, 1992:58)이 잘 드러나며, 겹디딤과 잔걸음의 발기교, 회무回舞의 돌기까지 긴장감이 최고조로 오르게 된다. 밀고, 당기고, 누르고, 들어올리는 손목과 팔선의 움직임은 단전에 호흡을 머금은 상태에서 하체의 굴신과 조화를 이루며 앞으로 나아갈 준비를 한다. 예컨대 겹디딤으로 무대공간의 반원 동선을 그리고 나머지의 반원 동선은 태극 사위로 돌아간다. 이렇게 반바퀴를 돌아 겹디딤으로 진행되는 하체사위와 곡선과 직선을 그리며 진행되는 태극의 상체사위는 음악의 기운이 모두 합쳐진 ‘양강의 미’와 ‘음유의 미’가 혼합된 흥과 멋으로서의 심미성을 느끼게 하는 사위이다.

자진굿거리 장단의 오행으로 보는 공간구성은 우측하에서 시작하여 중하, 좌측중, 중상, 우측중, 중앙으로 이어지는 동선이 다른 장단에 비해 큰 원형의 곡선과, 넓은 폭의 이동선을 사용하는 것을 알 수 있다. 자진굿거리는 목과 화 사이에서 시작하여 금수목토까지 모든 오행을 아우르게 되는데, 상체는 왼손이 허리춤에, 오른손은 어깨높이로 들어올려 이동방향을 가리킨다. 하체의 오른발부터 움직이며 여섯 번의 이동 겹디딤으로 화, 금, 수, 목에 이르는 큰 원형 곡선을 그리는데, 이때 겹으로 밟는 발동작은 빠른장단에 따라 점차 속도감을 갖는다. 이는 목의 생동과 화의 열정으로 흥과 신명이 오른 후, 금의 강인함과 수수의 자유로움, 그리고 목의 추진력을 거

치게 된다. 또한 태극사위는 태극을 그리며 반바퀴 돌아서 겹디딤으로 이어지는 사위로써 상·하체사위의 시원한 보폭과 넓은 이동선을 사용하여, 토의 공간으로 승화되기까지, 무자의 회로애락을 아우르는 과정이며, 심미적으로 발현됨을 알 수 있다. 특히, 춤의 기운이 고점에 이르렀을 때 마침내 중앙인 토의 자리에서 회무로 빠르게 돌아가며 극양의 기운을 표출하는데 극양에서 끝나는 것이 아니라 음의 모습이 보이듯 다시 처음과 같은 고요함으로 느리게 돌아오는 것으로 전환된다. 토의 공간에서 춤사위의 마무리를 맺는 회무의 원형사위는 음양의 기운이 어느 한 기운으로 넘치거나 모자르지 않게 조화를 이루며, 고정불변이 아닌 시간의 연속성을 가지고, 만물이 생성과 소멸의 원상태로 돌아가는 회귀상태를 의미하며 평정심으로 되돌아간다.

이와 같은 맥락에서 태평무의 춤사위는 ‘기’의 운동변화로 생겨나는 것이며, ‘기’가 없다면 생동적인 움직임의 표현이 발현될 수 없으므로 예술작품의 표현에 있어서 ‘생동’은 빠져서는 안되는 것이다. 그러므로 태평무의 “예술미는 생명성 내지는 생명적 형식으로서의 역동적이면서도 유기적인 형식을 갖는 것으로 볼 수 있으며, 예술작품에 나타난 ‘기氣’의 생동적인 표현과 상통하게 되는 것이다”(김인환, 2000:90). 그러므로 태평무는 만물이 생성되고 사라지며 순환되는 우주의 기운과 같이 춤의 자연성과 소통성으로 춤사위와 장단, 공간에서 음양의 조화가 이루어짐을 알 수 있다.

지금까지 음양의 관점으로 태평무에 장단 및 춤사위, 공간구성을 살펴봄으로써 무자의 내면에 형성된 형이상적이면서도 감성적 형상에 의거해, 상·하체의 움직임이 충만하고 강하며 역동적으로 형상화한 양의 속성, 절제하면서 응축시키고 무겁지만 은은하게 형상화한 음의 속성, 그리고 이들 양자가 일치 혼합된 음양의 속성으로, 태평무의 움직임 형태를 구별하고자 하였다. 특히, ‘양강의 미’는 형이하학적 ‘형形’의 형태를 띠며, 동적인 아름다움으로서 굳건한 정신적 심력心力과 기운氣韻이 크고 왕성한 표현을 보여주며, 강하고 유쾌하고 즐거우며 밝은 속성을 가진다. “양강의 심미적 특징은 웅혼雄渾, 호방豪放, 현顯 등으로, 강하고 곧으며 자유롭고 활기차게 솟구치는 춤사위로 표현되는 것이 특징이다. 반면 ‘음유의 미’는 형이상학적 ‘신神’의 형태를 띠며, 정적인 아름다움으로서 정신적 심력心力이 맑고 고우며 표현이 작고 부드러운 담백하고 차분하게 가라앉은 맛을 느끼게 하는 속성을 지닌다. 음유의 심미적 특징은 온유溫柔·완곡婉曲·은근慇懃·우아優雅 등으로 부드럽고 응축적이면서 모나지 않고, 은은한 여운과 깊고 그윽한 아름다움을 나타낸다”(이용희, 2015:196-198).

이에 태평무에 나타나는 음양·강유의 속성을 토대로 음양오행 관점에서 본 한영숙류 태평무에 발현된 미적특징을 ‘형신론’ 중심으로 살펴보면 아래와 같다.

첫째, 천상묘득遷想妙得의 절제미節制美가 있다. 천상묘득이란 “형形과 신神이 겹

비된 전신사조傳神寫照로써, 인물의 내면세계 및 작품에 대하여 깊이 궁구窮究 함으로써, 숙련된 기교를 통해 내면의 감정을 표출해내는 것이다”(지순임, 2005:156참조). 특히, 도살풀이 장단의 ‘양수합兩手습 사위’는 ‘형’의 형태를 나타내면서도 ‘신’의 혼합 형태를 띠며, 무자의 심중에 응어리진 감정을 풀어내는 듯한 움직임 보여준다. ‘형’을 이루는 하체사위는 하늘과 땅을 나누어 태극의 원상과 같이 위아래로 반복되는 움직임인 상승과 하강을 수행하고, 상체사위는 팔과 손목의 움직임이 일체를 이루어 표현되듯 원과 나선에 의한 곡선미가 다양하게 보여진다. 이러한 상승과 하강, 좌우횡축의 움직임 형태는 천지만물의 인간이 느끼는 모든 감정인 희로애락의 절제된 분출, 생명의 힘과 기운이 소멸되어 비어있는 상태, 극양에서 음으로 돌아가는 원초적이고 순수한 회귀로의 본연적 정신을 나타낸다고 할 수 있다. 이렇듯 감정의 억제 너머 자유가 존재하듯 무자의 내면에서 감정선을 가지지 않고서는 춤사위가 아무리 완만한 곡선 위에 유동적이라고 하더라도, 감상자에게 미감을 전달할 수 없다. 따라서 태평무 춤사위의 형신론적인 상체사위와 하체사위의 동작원리에는 천상묘득의 절제미가 내재되어 있고, 이 천상묘득의 절제미는 무자의 형신론에 의한 심미경계와 관계하고 있다.

둘째, 기운생동의 역동미가 있다. 기운생동이란 “만물생성의 근원력, 신체의 활동력, 힘, 정신으로 축약되며, 기氣는 생명의 힘이자 정신의 표현이라 볼 수 있다”(권석환, 1997:295). 특히, 춤사위의 생동감이 드러나는 빠른 장단의 하체사위는 몸체동작과 손·팔 동작과는 다르게 다양한 변화가 많이 나타난다. 그 중에서 ‘발빠드레 장단’은 투박하면서도 힘이 넘치며 감상자에게 역동적인 생동감을 느끼게 함으로써 흥을 고조시킨다. 주로 ‘형’의 형태를 나타내는 동작의 하체사위는 첫 박에 발바닥 전체를 디디며, 힘이 들어간 상태에서 시작하여 점차 힘의 강도를 풀어내면서 동작을 작고 부드럽게 운용하다가 다시 강하게 힘을 들이며 맺는 구조를 지닌다. 그렇기 때문에 ‘신’에 의해 발현되는 무자의 의지가 반영된 힘[力]의 운용과 완급조절, 방향성 등은 하체사위의 기력을 발산하는 데에 필요한 동력이 되는 것이다. 이러한 힘의 조절은 곧 기운생동의 역동미를 발산하게 된다.

셋째, 중화의 조화미가 있다. 중화란 “예술의 내용과 형식이 어느 한쪽에 치우침 없이 균형 잡힌 조화를 이룬 상태를 말하는 것으로, 중中 상태의 내재적 형상이 화和로서 어우러질 때 예술로서 가장 이상적인 표현이자 창조로서의 가치와 의미가 있게 됨을 말한다”(김지현, 2015:26). 예컨대, 태평무는 “무대에 맞게 화려한 가락과 세련된 춤사위로 춤을 구성함으로써 개인의 기량과 정교함이 결여된 춤이다. 또한 태평무의 심미적 정서는 장단 가락의 조화를 중시하므로 미적 영역 안에서 그 발현의 의미를 가질 수 있다”(이용희, 2015:226). 이처럼 태평무는 각각의 장단과 형신론의 춤

사위에 의해 개성과 자율성의 철학을 담아내고 있으며, 종적인 화음의 관점에서 볼 때는 각 장단과 형신론을 이루는 춤사위가 불화不和를 이루면서도 서로 간의 수용으로 인해 조화를 이루어가는 것을 알 수 있다. 그러므로 태평무의 특징적인 창조적 미감은 음과 양이라는 양면성이 동시에 유발되는 형신론 안에서 균형잡힌 조화로 어우러지는 중화의 조화미에 있다고 볼 수 있다.

## IV 결론

본고는 동양예술사상에 의거한 형신론을 바탕으로 한국춤에 나타나는 예술적 형태와 정신을 한영숙류 태평무에 심미구조를 통해 철학 미학적으로 논의하고자 하였다. 한영숙류 태평무는 나라의 태평성대를 기원하는 왕비의 춤으로, 풍작과 풍요를 바라는 정신(神)과, 하늘을 드높이는 손짓과 땅을 단단히 다지는 발짓으로 수행되는 몸(形)이 일치되며 조화를 이루는 춤이라 볼 수 있다. 형태만으로 추어지는 춤이 아닌 무자의 내재된 정신의 심미성이 드러나는 초월적 의지를 나타내는 것이 태평무가 추구하는 정신인 것이다. 이에 음양오행사상에 관점과 관련지어 태평무에 발현된 형신론의 미적 특징을 살펴본 결과 음양은 양의 움직임이 극에 오르면 고요함으로, 음의 움직임이 극에 오르면 다시 양이 움직이는 상반상성의 속성인 고저, 강유, 동정이 존재함을 알 수 있었다. 특히 태평무는 이러한 음양의 기운이 교차하며 강하고 역동적이면서 굳건한 심력을 띠는 ‘양강의 미’와 은은하고 담백한 맑은 정신의 심력을 띠는 ‘음유의 미’가 발현됨을 알 수 있었다. 이와 같이 형신론과 관계하는 태평무의 춤사위에 내재된 미적 특징을 살펴보면 다음과 같다.

첫째, 태평무는 무자의 감정에 의한 자유와 억제가 존재하는 천상묘득의 절제미가 있다. 무자의 내면에서 감정선을 가지고 춤사위의 억제와 실행을 조절하며 감상자에게 미감을 전달하는 이러한 절제미의 형태는 형신론에 의한 심미경계와 관계함을 알 수 있었다.

둘째, 태평무는 형의 형태를 나타내는 힘의 운용과 신에 의해 발현되는 무자의 의지로 인한 완급조절로 다양한 변화를 보여주는 기운생동의 역동미가 있다. 이러한 역동미는 투박하면서도 힘이 넘치며 감상자에게 생동감을 느끼게 하여 흥을 고조시키는 것을 알 수 있다.

셋째, 태평무는 무자의 심미적 정서와 장단 가락이 균형잡힌 조화로 어우러지는

중화의 조화미가 있다. 각각의 장단과 형신론의 춤사위에 의해 개성과 자율성의 철학을 담아내고 있으며, 종적인 화음의 관점에서 볼 때 각 장단과 형신론을 이루는 춤사위가 불화不和를 이루면서도 서로 간의 수용으로 인해 조화를 이루어가는 것을 알 수 있다.

동양예술사상에 의거한 형신론을 바탕으로 한국춤에 나타나는 예술적 형태와 정신을 한영숙류 태평무의 미적 특징과 관계하여 살펴보았다. 태평무는 철학적, 미학적으로 연구의 가치가 있는 전통춤으로, 예술성을 인정받는 우리나라 제92호의 무형문화재 문화예술이다. 고고하고 우아한 태평무만의 예술적 특징을 잘 보존하고 습득시킬 수 있도록 춤의 연구는 계속되어야 한다. 전 세계적으로 우리나라의 문화예술이 뻗어나가는 이 시점에 전통예술의 끊임없는 연구와 변화, 발전은 후대의 역사적으로도 의미 있는 일이 될 것이다.

## 참고문헌

- 강교회(2017), “고개지 전신론과 소식 전신론의 비교 고찰”, 한국동양예술학회, **동양예술 35**, 5-26.
- 강민영(2011), “동양회화 미학으로서 ‘형신’의 관계성 및 구현사례 연구”, 한국동양예술학회, **동양예술 16**, 201-239.
- 권석환(1997), “기운생동(氣韻生動)과 그 예술정신에 대한 고찰”, 한국중문학회, **중국문학연구 15(1)**, 287-324.
- 김경인(2014), “유가의 이기론과 도가의 형신론으로 본 무용예술의 관점”, 대한무용학회, **대한무용학회논문집 72(1)**, 1-17.
- 김미나(2013), “정재만류 태평무를 통한 한국전통무용 계승발전의 가치성 연구”, 미간행, 석사학위논문, 숙명여자대학교 대학원.
- 김용복(2017), “한국춤의 형신론을 통한 풍격 연구”, 한국무용연구학회, **한국무용연구 35(2)**, 1-24.
- 김응학(2015), “동양서화 ‘불사지사’의 형신론적 고찰”, 한국동양예술학회, **동양예술 27**, 74-97.
- 김인환(2000), “동양예술의 역동성과 생동의 미학”, 한국동양예술학회, **동양예술 2**, 87-114.

- 김지현(2015), “中和美의 繪畫의 表現研究”, 동서미술문화학회, **미술문화연구 7(7)**, 25-53.
- 김지희(2004), **음양오행에 따른 전통춤사위 지도체계**, 도서출판 흥경.
- 김태형(2022), “이동안·한영숙류 태평무 장단 변화형에 관한 비교 분석 연구”, 미간행, 석사학위논문, 중앙대학교 대학원.
- 나진주(2014), “태평무의 동양철학적 의미탐구”, 미간행, 석사학위논문, 전남대학교 대학원.
- 류수민(2017), “한성준계 태평무의 계승·발전에 관한 연구 : 한영숙류를 중심으로”, 미간행, 석사학위논문, 청주대학교 대학원.
- 박성민(2017), “한영숙류 태평무 음악의 장단 분석 연구: 지영희와 김덕수 구성을 중심으로”, 미간행, 석사학위논문, 영남대학교 대학원.
- 박소현(2019), “전통춤 장단의 실제 분석을 통한 반주장단 특성과 적용방안 연구”, 미간행, 박사학위논문, 세종대학교 대학원.
- 박주현(1997), **알기쉬운 음양오행**, 동학사.
- 박희숙(2004), “한영숙류 태평무 중 도살푸리 춤사위 형태분석: 『時用舞譜』술어의 절신법 중심으로”, 미간행, 석사학위논문, 숙명여자대학교 대학원.
- 송영미(2006), “한성준류 태평무의 춤사위 유형분석 : 한삼춤을 중심으로”, 미간행, 석사학위논문, 성균관대학교 대학원.
- 신찬선(2013), “경기도 도당굿 장고장단의 분석적 고찰”, 미간행, 석사학위논문, 동국대학교 대학원.
- 양성옥(2014), “태평무의 미의식에 관한 연구”, 대한무용학회, **대한무용학회논문집 72(6)**, 153-172.
- 양희수(2012), “태평무의 음양오행적 구성 원리 분석”, 미간행, 석사학위논문, 숙명여자대학교 대학원.
- 유병욱(2017), “한영숙류·강선영류 태평무 장단 비교 분석 연구: 장구 장단을 중심으로”, 미간행, 석사학위논문, 중앙대학교 대학원.
- 윤세희(2018), “태평무의 무도 공간 분석을 통한 동양적 미의식 연구”, 미간행, 박사학위논문, 상명대학교 대학원.
- 윤승혜(2021), “한국 전통춤의 류파별 실기능력 평가지표 개발을 위한 특성요소 추출”, 한국스포츠학회, **한국스포츠학회지 19(1)**, 153-164.
- 이상옥(2003), **禮記(中)**.
- 이석명(2004), **회남자 한대 지식의 집대성**, 사계절.
- 이용희(2015), “진도북춤 춤사위 구조의 심미성 연구”, 미간행, 박사학위논문, 성균관대학교 대학원.
- \_\_\_\_\_(2017), “장자의 ‘수양론修養論’으로 본 승무의 심미성 연구”, 한국무용교육학회, **한국무용교육학회지 28(2)**, 137-154.
- \_\_\_\_\_(2019), “한국 전통춤의 동양미학적 고찰”, 한국무용교육학회, **한국무용교육학회지 30(1)**, 81-101.
- 임수정(2002), “태평무(太平無)의 반주음악 연구 : 한영숙 流를 중심으로”, 한국음악사학회, **한국음악사학보 29**, 635-656.
- 임진하(1993), “태평무 춤사위 분석에 관한 연구 : 한영숙류 무보 중심”, 미간행, 석사학위논문, 숙명여자대학교 대학원.

- 장동순(1999), “五行 이론의 科學性”, 한국정신과학학회, **한국정신과학회 학술대회 논문집 11**, 30-42.
- 정경화(2007), “한성준류 태평무 터벌림 과장의 호흡유형과 특성 연구”, 한국무용연구학회, **한국무용연구 25(2)**, 187-213.
- 정소율(2016), “한영숙류와 강선영류 태평무 비교 연구”, 미간행, 석사학위논문, 고려대학교 대학원.
- 정진배(2009), **周易 繫辭傳**.
- 조은옥(2014), “태평무의 움직임 분석”, 미간행, 박사학위논문, 인천대학교 대학원.
- 지순임(2005), **중국화론으로 본 회화미학**, 미술문화.
- 최영진, 곽신환(1990), “정신과 물질에 관한 易學的 理解”, 한국철학회, **철학 35**, 1-30.
- 최원민(2020), “삼도설장고가락 음악연구: 김동원의 음양론에 입각한 장단분석법 중심으로”, 미간행, 석사학위논문, 중앙대학교 대학원.
- 한소정, 윤수미(2021), “한영숙류 태평무 전승에 따른 춤사위 비교분석”, 한국무용연구학회, **한국무용연구 38(3)**, 139-165.
- Schwartz, B.(1985), *The World of Thought in Ancient China*, 나성(역,1996), **중국고대사상의 세계**, 살림.
- 梁啓超, 馮友蘭(1969), 陰陽五行及其有關文獻研究, 김홍경(역,1993), **음양오행설의 연구**, 신지서원.
- 李炳海(1993), 周代文藝思想概觀, 신정근(역,2010), **동아시아 미학**, 동아시아.
- 張立文(1990), 氣, 김교빈 외(역,1992), **氣의 철학(하)**, 예문지.  
「周易傳義大全」  
「太極圖說」

#### 사진자료

이나희 개인공연, 2020.07.08., M극장, Hanfilm한필름(김정환)