

한국 근대춤의 문화표현적 특성에 관한 연구*

- 교방굿거리춤과 최승희춤 움직임 분석을 중심으로 -

유 미 희**

Abstract

A Comparison of Traditional Dance and Shinmuyong

Yoo, Mi-hee (Korea National University of Arts)

The purpose of this study is to analyze characteristics of movement in traditional Korean dance and *Shinmuyong*, creative Korean dance, from socio-cultural perspectives. In this research, I focus on "Gyobang gutkeori-chum(a Folk Cultural Treasure in Gyeongsang-namdo area)," which is the origin of *Salpuri-chum* and "Se-gaji jeontong rideum(Three Traditional Rhythms:choreographed by Choe Seung-heui)," that includes authentic movement style of Choe Seung-heui.

In this research, I notate parts of these two dances in order to examine gestures of arms and the body by using Labanotation. In addition, I establish choreometrics, in order to analyze movement of upper and lower body. Furthermore, I discuss the characteristics of movement based on Space harmony theory that is used to understand spatial structures and Effort-Shape elements.

According to this research, *Gyobang gutkeori-chum* contains liberal, active and flexible movement characteristics and Choe Seung-heui's dance presents light and vigorous mood. Therefore, these two dances represent idealistic image of modern Korean culture which also relate to self-awareness of Korean woman. Traditional Korean dance emphasizes fertility and inner strength of female body which was the ideal image of womanhood in traditional Korean society. On the other hand, Choe's dance represents sensibility and enchanting feminine appearance. However, distinctive quality of Korean traditional dance could be observed in Choe's dance which contains traditional movement vocabulary, repeated movement sequence, and dynamic and improvisational movement.

* 이 논문은 2000년 한국학술진흥재단의 연구비에 의하여 연구되었음(KRF-2000-0000).

** 한국예술종합학교 부용원, 국민대학교, 동아대학교 강사

I. 서론

1. 연구의 목적 및 필요성

지금 현재는 세계가 미국이라는 초강대국을 중심으로 세계화되어 가고 있다. ‘글로벌라이제이션’이라는 말은 우리가 세계로 진출한다는 뜻이라기 보다는 미국을 중심으로 한 중심문화가 세계 모든 지역에 무차별하게 적용된다는 뜻이다. 경제적인 세계화는 문화적인 세계화로 연결되며 우리나라와 같이 작은, 구심점이 약한 나라들은 이런 세계화의 진행 속에서 그 존재가 위협 받을 가능성에 놓여있다.

문화란 우리가 지키려고 하는 삶의 방식의 내용이면서 동시에 우리를 지켜주는 울타리 혹은 구심점이 된다. 우리가 창조한 고유한 문화적 가치는 우리 행복의 조건이자 세계문화의 중심이 될 수 있게 하는 구심력의 핵이다. 세계화 시대에 살고있는 현재 세계화란 그 중심방향의 틀을 ‘지역화를 통한 세계화’일 때 긍정적 측면을 발휘할 수 있는 것이며 민족예술의 향방은 이러한 시대적 당위성을 어떻게 발휘하느냐에 따라 좌우된다고 할 수 있다. ‘민족적인 것이 세계적인 것’이라는 언표 속에는 ‘범 지구적 보편성위에 지역적 특수성으로 개체 삶의 창조력을 계발한다’는 의미가 있다. 이는 또한 우리의 문화가 지니고 있는 새롭고 독특한 세계적 보편성을 가지고 세계에 진출한다는 것을 말한다. 민족문화가 지닌 한국적 독창성이 세계적 보편성의 새로운 측면으로도 해석될 때 진정한 세계화의 몫이 되며 국제적 응전의 토대가 될 수 있다. 이는 곧 전통 속에서 현대성을 발굴한다는 뜻도 될 수 있고 그 반대로 오늘날 살고 있는 현대의 삶 속에서 숨겨져 있는 전통적인 것을 발굴한다는 의미도 될 수 있다.

춤은 다양한 문화표현의 한 코드로서 타 문화유형과 유사한 기능을 수행하기도 하나, 명백히 구별되는 특징을 갖는가 하면 때로는 문화권 내에서 특별한 방식으로 기능해오기도 했다. 특히 춤은 일반적으로 사용되는 움직임과는 달리 근본적으로 미적 가치를 추구하기 위해 창조된 인간행위를 통해 표현되는데 여기서 춤의 핵심은 인간 행위의 특수한 움직임에 있다. 따라서 인간의 움직임에 대한 분석은 무용학 연구의 필수적 과제로 등장하는데, 움직임에 대한 분석체계는 안무가이며 무용가인 라반(Rudolf Von Lavan)의 분석기법이 인간의 움직임을 해석하는 가장 강력한 도구로서 세계적으로 인정받고 있다.

라반은 춤의 본질적인 요소인 움직임의 모든 유형을 심도있게 분석하여 그 움직임의 구조와 근원에 대한 포괄적인 기록법과 분석체계를 고안하였다. 그의 분석체계는 인체 움직임의 역동적·질적 요소 및 움직임이 일어나는 범위의 공간과 인체 공간 안에서의 방법 등

을 나타내고 있다. 그의 이론은 특히 움직임의 동적 요소와 공간적 범위 및 인체 개발의 원리와 조정일치에 초점을 두어 3가지 이론체계에 따라 전개되는데 객관적인 춤 언어로서 구조적 분석을 실행할 수 있는 라바노테이션(Labanotation), 질적 분석을 창출할 수 있는 Effort-Shape, 그리고 공간의 형태를 판단할 수 있는 공간조화이론이 바로 그것이다. 많은 학자들은(Bartenieff, Lomax, Paulay, Hanna) 이러한 그의 춤 움직임 분석이론을 응용하여 구조적, 질적인 춤의 특징적 움직임을 발견하고 부호전표를 이용한 검증을 통해 춤 자체의 객관적인 스타일 특성을 유형화하고 있다.

그러나 한국적 상황 속에서 춤에 대한 이러한 분석은 전무한 실정이며 한국춤 움직임에 대한 분석에 있어서도 개인의 주관적 평가기준이나 서구의 미적 개념에 따라 춤의 특성을 이끌어내는 등 현상학적인 연구에 치중하고 있을 뿐이다.

이와 같은 맥락에서 한국춤 움직임을 분석함에 있어서 라반의 움직임 이론 체계의 적용은 무용학적 연구체계를 형성하는데 커다란 전기를 마련해 줄 수 있다. 특히 전통 속의 현대, 현대 속의 전통을 아우르고 문화표현의 한 양태로서 한국춤은 우리삶의 역사적 소산이며 경험의 결정체로서 문화인프라스트럭처의 비전을 담고 있다.

따라서 본 연구는 앞으로 다가올 문화산업시대를 전망해볼 때 문화적 구심력으로서의 한국춤의 새로운 가치인식과 더불어 세계화의 거대한 물결 속에서 문화적 흡인력을 발휘할 수 있는 한국춤예술의 정립을 마련하기 위해 전통춤과 근대춤의 문화표현적 특성을 비교하고자 한다. 전통춤은 전통사회를 살아온 우리민족의 삶의 양식이나 행동원리의 총체적 표현으로서 공연예술로서 그 연행방식이 대두된 것은 근대에 와서이다. 현재 전승되고 있는 전통춤은 근대를 품어왔던 춤의 또다른 장르로 우리민족문화의 정수로 상징되고 있다. 한편, 근대춤, 특히 '신무용'은 20세기의 주도적인 춤의 양식으로서 사회적 격변기의 생존방식을 대표하는 문화적 표현태라 할 수 있다. 그중 최승희의 무용예술은 신무용의 일차적 기류를 형성하고 있는데, 한국 근대춤의 선구자로서 '신무용의 대모(大母)'라 할 수 있는 최승희는 월북예술가로서 그동안 제대로 평가가 이루어지지 못했다. 한국 근대 여성의식이 대두되고 이에 따라 여성해방적 담론이 출몰하는 시기에 최승희의 출현은 근대한국사회에 커다란 이슈로 등장했으며, 역사의 질곡 속에서의 그녀의 생애와 예술적 성과는 동양의 이 사도라 던컨이라 불리울 만큼 한국춤의 세계화에 핵심적 역할을 한 인물이다.

최승희, 조택원 등에 의한 신무용은 우리춤의 모태로써 오늘날까지 이어지면서 우리나라 무용예술 발전에 큰 밑거름이 되어 오고 있으나 그 예술적 양식에 대한 논의는 찬반을 거듭하면서 뚜렷한 합의점을 찾지 못하고 있는 실정이다. 이러한 시대적 과제하에 최승희 춤움직임에 대한 연구는 근대한국춤의 양식을 정립함으로써 무용사학연구에 의의가 있을

뿐만 아니라 이는 세계화시대를 향한 문화상품으로서의 한국춤의 예술창작적 단서를 마련하는데 커다란 시사점을 준다고 할 수 있다. 특히 전통춤과의 비교고찰을 통해 한국인의 문화표현의 한 코드로서 춤의 변화양상을 밝히는 것은 세세기의 초입에 들어선 시점에서 20세기의 사회문화적 특성을 규명하는데 새로운 시각을 제시해줄 수 있는가 하면 근대한국 무용의 역사연구에 커다란 발판을 마련해줄 수 있다.

2. 연구의 내용과 방법

1) 연구내용

본 연구는 다음과 같은 내용으로 전개된다.

제2장에서는 근대 한국사회의 흐름 속에서 인접예술장르, 즉, 문학, 음악, 미술, 연극과 영화 속에 나타나는 신문화의 양상을 살펴봄으로써 근대문학, 근대극, 근대음악, 근대미술 등 근대예술의 전반적인 표현특성을 고찰한다. 제3장에서는 전통춤과 최승희 춤움직임의 특성을 구체적으로 분석하기 위해 라바노테이션에 의한 구조분석, 안무측정표, 그리고 Effort-Shape과 공간조화를 통한 질적인 분석을 통해 거시적인 분석과 미시적인 분석방법을 동원하여 전통춤 움직임과 최승희춤 움직임에 대한 총체적, 객관적인 특성을 도출해낸다. 제4장에서는 결과적으로 제시된 전통춤과 최승희 춤 움직임 특성의 공통점과 차이점을 비교하고, 제5장에서는 근대춤 여명기로서의 신무용의 표현특성과 전통춤의 표현특성을 통해 20세기 한국춤의 표현양태를 살펴본다. 마지막 6장에서는 근대 한국춤의 표현특성이 근대사회의 성격과 어떠한 관련이 있는가를 고찰함으로써 춤에 나타난 사회문화적 성격을 살펴본다.

2) 연구방법

본 연구는 교방굿거리춤과 세가지 전통리듬을 연구대상으로 선정하였다. “교방굿거리춤”은 경남지방의 대표적인 문화재춤의 하나로서 진주권번의 최완자를 통해 김수악에게 전승된 춤이다. 경남지방의 춤은 진주교방에서 후에 권번으로 이양되면서 오늘날의 춤으로까지 그 전승양상을 잘 살펴볼 수 있는 중요한 자료가 되며 특히 전통춤의 기본으로서, 살풀이춤의 원형으로서 그 입춤적 성격을 담고 있는 바 본 연구의 대상으로 선정하였다.

한편 “세가지 전통리듬”은 최승희의 춤 중에 한국적 정서를 표현한 대표작중 하나이며 그 성격상 최승희 춤의 기본이 될 수 있는 특성을 지니고 있는바 본 연구의 대상으로 선

정하였다.

연구의 방법으로는 문헌연구와 비디오 분석, 관련된 전문가 5인의 설문응답과 본 연구자의 분석을 통해 주관적, 객관적 분석을 병행하고자 한다. 라반이 창안한 라바노테이션의 보표와 인류학자인 Lomax와 움직임 분석가인 Bartenieff(1968)가 창안한 안무측정표, 그리고 본 연구자가 제시한 몇가지 설문문항을 객관적 분석도구로 하여 전문적인 무용훈련을 받은 무용전문가 5인의 관찰을 통해 실시한다.

II . 근대한국사회와 예술의 신문화운동

20세기 초입의 한국은 서구의 근대화의 입김을 경험한 시기였다. 근대화 초기단계인 개항부터 1910년 한일합방시기는 차츰 일본의 지배전략에 종속되어가는 정치 사회적으로 혼란한 시기였다. 만 35년 동안 지속된 일본의 한반도에 대한 식민통치는 지배문화의 점진적인 침투, 피지배문화의 내적인 붕괴와 부패라는 형태를 띠고 있었고 그런 테두리 안의 삶에 작용한 두드러진 특징의 하나는 일제의 필요에 의한 서양적인 의미의 근대화라는 점이 었다.

일반적으로 근대화라 함은 동양의 전근대적인 전통사회에서 서구의 근대시민사회로의 이행을 의미하는 것이다. 그러나 한국의 근대화과정은 서구와는 매우 다른 역사적인 조건을 지니고 있는 것으로서 전통사회의 내연적인 필연성에 기인한 것이 아닌 식민지화에 잇따른 서양화가 강제된 것이기에 한국의 근대는 식민화과정 속에서 문화적 이식을 강요받으면서 전통과의 줄다리기에 속해 있었다. 전통적인 사회로부터 근대적인 사회로의 이행은 ‘구(舊)’식의 패러다임에서 ‘신(新)’, ‘양(洋)’식의 패러다임으로의 전환을 의미했고 여기서 ‘서양적’인 것은 모두 ‘옳은 것’, ‘찬양할 것’, ‘따라야 할 것’으로 절대화되었다. 새로움과 전통(민족, 주체), 서구와 동양이라는 대립적인 사고는 근대화라는 과정 속에서 ‘전통을 대신한 현대’, ‘동양을 대체하는 서구’라는 개념을 이상화시켰다. 따라서 개항 무렵에 낡은 것을 버리고 새로운 것을 받아들인다는 의미의 ‘신(新)’이 유행어처럼 번져 신학문, 신여성, 신문물의 등장이 이루어졌고 일제 강점기 초기에 이루어졌던 신문화운동은 근대문학, 음악, 미술, 연극과 영화 등 다방면에 걸쳐 나타났다.

먼저 문학을 보면 서양의 외래문물에 대응하여 여러가지 자보적인 문학장르가 선을 보이기 시작했는데 시가중에서는 애국가, 독립가와 민요개작 및 신체시가 발전되었고 서사장

르로는 신소설과 역사, 전기소설이 발전되었다. 특히 신소설에서는 “국가와 민족 수호와 개화라는 개화기의 중차대한 시대적 과제에 대하여 미미하거나 제한된 대응”밖에 할 수 없었지만 팔목할만한 성과를 이루어 내었으며 역사, 전기소설에서는 국가적 위기를 구하기 위해 영웅전을 써서 애국심을 고취시키고 있었다(국사편찬위원회, 2000:9).

음악은 서구문화를 수용하는데 있어서 가장 적극적인 분야였다. 한국음악사에 있어서 근대는 인간화 실현에 바탕을 둔 음악사회가 기획되고 서양과 일본제국주의에 대응하면서 서양음악을 자주적으로 수용하였다. 민중들의 노래(민요)나 동학가사, 각종 계몽가와 애국가 등을 비롯하여 수천, 수백년간 역사적인 민족형식을 새롭게 발전시켜 산조시대와 창극시대를 열어가는 한편 국내외의 민족적 혼란 속에서 최한기의 민족의 음악기학문을 체계화하였고 서양의 노래와 음악들을 자주적으로 수용하여 발전시켜나갔다.

18세기 이후 서구미술에 관한 지식은 거의 중국을 통한 것이었다. 투시도법이나 명암법과 같은 서구적 기법들이 미술창작에 영향을 주었으나 본격적으로 서구미술이 수입된 것은 1920년대에 이르러서이다. 1900년을 전후로 하여 서양인들에 의해 유화가 이식되었고 이는 주로 일본 유학파를 통해 이루어지면서 20세기에 들어서서는 서양화가를 탄생시켰다. 서화미술회(1910), 서화협회(1918) 등은 근대적 성격의 화단의 결성을 보여주는 예이다.

개화기의 연극의 특성은 극장중심의 공연예술로 정착되면서 종합적인 연행물이 번성되었다는 점과 신파극의 발전을 들 수 있다. 야외공연물이 연극의 중심이었던 한국에 극장이라고 하는 공연무대의 탄생은 전통극의 존립에 큰 위기를 초래했다. 험물사(1902), 단성사(1907), 연흥사(1907), 장안사(1908), 광무대(1908) 등이 설립되면서 전통극은 공연환경의 변화로 인해 그 힘을 잃게 되고 전통적 연희의 주도권을 주고 있던 서민층이 개화 정국의 문화재편 과정에서 고립되는 현상이 일게 되었다. 가면극을 위시하여 탈춤, 꼭두각시극 등 전통적 연희물은 관객들의 참여를 기반으로 하여 극적인 효과를 높일 수 있는 공간구조를 갖는데 비해 개화기의 공연예술은 무대와 객석이 분리된 프로시니엄 무대를 특성으로 함으로써 전통극과는 전혀 다른 구조적 성격을 지니게 되었다. 이로 인해 그 연극적 기반을 상실한 전통극은 연극의 공백기를 가져왔고 이에 대한 대책으로 창자들이 노래하고 기생들이 춤을 추고 광대패들이 재담과 기예를 선보이는 식의 ‘종합적 연예물’이 극장을 메우기 시작했다. 종합적 연행물은 유흥적 성격이 강해 인기가 있었으나 비판도 많았다. 이에 대한 폐해를 방지하기 위한 일환으로 전개된 한국의 신파극은 뚜렷한 대안을 찾지 못했던 당시의 정황 속에서 새로운 연극을 모색하는 노선이라기 보다는 선진 외국, 즉 일본의 신파극을 차용하여 연극을 개량하기 시작했던 것이다.

한국에서 영화가 최초로 상영된 것은 1900년을 전후해서 이다. 1900년은 서구 열강의 물

결이 밀려들어오던 제국주의 시대이며 서구 근대주의의 표상인 서구 근대문화, 합리화, 과학화가 만연했던 시기였다. 우리나라는 일본제국주의에 의해 식민시대를 경험하면서 영화를 본격적으로 수입하게 되었고 이 여파로 판소리, 전통연희 등은 그 자리를 잃게 되었다. 1900~1910년대에는 조선인에 의한 본격적인 영화제작은 전무했고 주로 일본인, 미국인, 프랑스인, 독일인에 의해 수입된 외국의 영화만이 상영되었다. 1900년대 초기 설립된 극장을 중심으로 무대공연과 함께 영화상영이 급속히 늘어났으며 이에 따라 영화흥행은 많은 자본의 축적을 가져왔다. 그러나 일본 식민정책의 폐해, 민족자본의 취약, 외래사상을 숭배하는 경향, 그리고 기계 및 기술전반의 해외의존도 등으로 초창기 한국영화는 자체적인 발전을 할 수 없었고 따라서 영화는 근대적 주제를 형성하는 사회비판의 도구가 되지 못하고 오락의 기능에만 그침으로써 협소한 예술로서만 인식되는 폐해를 낳기도 했다.

이와 같이 예술에 있어서 신문화운동은 사회적 여세를 타고 개화기를 기점으로 일기 시작하였으나 1920, 30년대에 이르면 근대적 자각과 주체적 자아탐구의 시기로 전환되면서 민족의식의 각성을 느끼게 된다. 힘에 의한 독립이 불가능함을 자각한 지식인들에 의해 소극적 독립운동의 일환으로 우리문화에 대한 자긍심을 새롭게 가지기 시작한 것이다. 특히 한민족의 거족적인 완강한 저항운동인 3·1운동후 교육흥국운동과 함께 매일신보, 조선일보, 동아일보 등의 신문이 민중의 권익을 옹호하기 위한 언론투쟁에 나서게 되자 수많은 문화예술인들이 민족문화와 예술운동에 앞장서면서 국사학연구, 문학, 연극, 영화, 음악, 미술 등이 활발히 전개되었다. 조선어연구의 박은식, 신채호에 의한 민족사 연구, 토월회의 신극운동이 바로 그것이고 영화에서의 나운규, 음악의 홍난파, 이흥렬, 윤극영, 문학의 이광수 등이 주도적인 대열에 서면서 식민시대의 문화예술을 이끌어나간 인물들이다.

III. 교방굿거리춤과 최승희춤 움직임 분석

춤움직임 분석은 라반이 개발한 라바노테이션, 안무측정표, 그리고 Effort-Shape과 공간조화이론을 중심으로 이루어졌다. 본 연구는 각 춤에서 중요시되고 있는 일련의 동작을 프레이즈(phrase)로 설정하였고 그외 움직임의 특성을 파악할 수 있는 주요 춤사위들을 무보화하였다. 교방굿거리춤의 무보화과정은 비디오분석뿐 아니라 춤의 수련과정에서 연구자가 습득한 지식을 종합하였다. 무보분석은 몸통의 사용과 팔의 제스처에 초점을 두고 있는데 한국춤에 있어서 팔과 더불어 상체의 움직임은 춤 움직임의 대부분을 구성하고 있으

므로 한국춤움직임의 기본 특성을 규명하는데 아주 중요하다. 무보화에 있어서 음악의 표기는 12/8박자의 굿거리 리듬을 기록의 편의상 4/4박자로 표기하였다.

한편, 안무측정표분석은 여러 가지 설문항목을 통해 상체와 하체의 움직임을 다각적으로 살펴보고 있으며, Effort-Shape과 공간조화이론은 본 연구자의 주관적 분석에 입각하여 움직임의 특질을 파악하고 있다.

1. 라바노테이션에 의한 춤의 구조분석

라바노테이션은 움직임을 상징기호로 기록하는 체계이다. 보표위에 위치한 하나의 상징기호는 방향, 높이, 시간 그리고 어떤 신체 부위가 움직이는가 등 네가지 기본 요소들을 효과적으로 제시해 준다. 공간상의 방향은 기호의 모양으로 나타내며 높낮이는 기호안을 채색해서 표시한다. 지속시간은 기호의 길이를 통해 표기되며 어떤 신체부위가 움직이는가는 수직보표의 특정 세로칸에 기호를 배치해서 나타낸다. 수직보표는 아래에서 위로 읽는다. 중앙수직선은 신체의 중앙선을 나타내어 중앙수직선 오른쪽에 기록된 기호들은 일반적으로 오른쪽 신체 부위의 움직임을 나타내고, 중앙 수직선 왼쪽에 기록된 기호들은 왼쪽 신체부위의 움직임을 나타낸다. 지속시간은 기본 단위 또는 음악적 박자를 나타내기 위해 중앙선에 짧은 가로선을 그려서 표기한다. 세 개의 수직선을 가로지르는 수평선들은 시간적 구성이나 음악적 마디를 나타낸다(뮤리얼 토파즈·오데뜨 블럼 저, 신상미·최해리 역, 2000:9-19).

1) 교방굿거리춤

본 연구의 분석대상이 되는 교방굿거리춤은 김수악류로서 김정란에 의해 약 11분간 공연된 독무이다. 김수악은 8세때 권번으로 들어가 최순이, 김녹주, 김옥민, 한성준 등에게 춤과 소리를 배웠는데 최순이에게 사사받은 기방굿거리에 김해의 김녹주로부터 받은 소고가락이 덧붙여져 한바탕이 이루어진 춤이 교방굿거리춤이다. 굿거리는 민속음악과 민속춤의 기본이자 대표적 장단이며 춤으로서 살풀이의 원판으로 인식되고 있는데 원래는 굿거리 8마루로만 이루어진 춤이었으나 후에 공연화되면서 흥을 돋구는 경남 덧배기의 소고춤이 첨가된 것이다. 춤의 구성은 세부분으로 구성되어 있다. 굿거리, 자진모리 그리고 굿거리 장단에 따라 춤이 진행된다. 복식은 원래 남색치마에 노랑저고리를 입으며 저고리에는 남색 끝동과 자주고름을 하는 것이 일반적이거나 본 공연물은 흰색 치마저고리를 의상으로 하고 있다.

(1) 팔의 움직임

팔은 크게 세부위로 나눌 수 있다. 어깨에서 팔꿈치에 이르는 윗팔, 팔꿈치에서 손목에 이르는 아랫팔, 그리고 어깨에서 손목까지 이르는 팔 전체로 분류될 수 있다. 본 연구는 팔의 회전동작에 집중해서 움직임을 살펴보았는데 팔의 모든 회전동작은 아래팔에서 시작해서 손으로 연결됨을 볼 수 있다. <그림 1>은 굿거리춤의 기본프레이즈이다. 기본자세는 몸통을 똑바로 한 채 가슴은 약간 수구리고 선채로 양팔을 어깨높이로 펼쳐 드는 것이다. 이때 가슴은 수축을 한다기보다는 편안하게 이완됨으로써 약간 앞으로 숙여진 상태라고 할 수 있다. 첫째 마디에서 무용수는 오른발을 사선 앞으로 내딛으면서 오른팔은 오른쪽 사선을 거쳐 옆으로 펼쳐든다. 이때 오른팔은 반쯤 외전하여 손바닥이 하늘로 향하게 되며 왼팔은 왼쪽 옆으로 서서히 위로 움직인다. 3박과 4박에서 오른팔은 내전과 외전을 하며 왼쪽 아래팔은 이때 외전을 한다. 이 모든 제스처어는 호흡과 함께 이루어지며 몸통, 특히 가슴은 왼쪽, 오른쪽으로 약간씩 회전을 거듭함으로써 어깨의 파동을 형성한다. 이런 프레이즈는 이춤에서 계속적으로 반복되는 기본 패턴이라 할 수 있다.

<그림 2>에서 팔의 회전은 손목에서 시작된다. 손목의 회전은 이춤의 가장 대표적인 제스처어인데 양팔을 어깨높이로 펼쳐서 드는 동작을 시작으로 하여 첫째마디에서는 날숨과 더불어 양 아래팔이 외전을 한다. 둘째 마디를 보면 오른팔은 아래팔을 내전하면서 수직으로 들고 이때 3박과 4박에서 손목은 외전과 내전을 거듭한 후 팔을 뒤로 길게 펴는 동작을 이끌어간다. 이러한 동작들은 세 번째 마디에서 빠르게 반복되는 ‘홀목사위’를 통해 머리 위에서 만곡선을 그리면서 공간상으로는 나선형을 창조하고 있다.

(2) 몸통의 움직임

몸통은 약간의 트위스트와 기울기를 행하고 있다. <그림 3>에 의하면 트위스트를 볼 수 있는데 이 트위스트는 몸의 가슴이나 어깨와 같은 신체의 일부가 분리됨으로써 사용된다. 가슴은 대개 팔과 같은 방향을 취하고 있다. 둘째마디를 보면 양다리가 기본자세를 유지하고 있으며 가슴은 약간씩 오른쪽, 왼쪽으로 회전함과 동시에 몸통은 위아래로 올라갔다가 내려가는데 이때 중력의 중심이 위아래로 함께 변화되고 있음을 볼 수 있다. 여섯째 마디에서 몸통은 특히 뒤로 제치고 있는데 이는 왼팔이 골반의 앞부분을 스쳐지나가면서 함께 일어난다. 일곱째 마디에서 몸통은 중력의 중심이 이동함에 따라 약간 올라간다. 양옆에 높이 뻗어있는 양팔이 신체중심을 향해 서서히 내려가는 동안에 몸통은 한단위체로 앞으로 기울어지면서 수축을 하고 있다. 이때 가슴은 양팔이 밑으로 움직임에 따라 왼쪽, 오른쪽으

로 반복적인 회전을 하고 있다. 여덟째, 아홉째 마디에서 몸통은 상승과 하강을 하고 있으며 호흡과 더불어 약간의 트위스가 일어남을 볼 수 있다.

여덟째 마디의 4박에서도 양팔이 양옆으로 펼쳐질 때 몸통은 날숨과 더불어 가라앉고 있으며 아홉째마디에서도 몸통은 들숨과 더불어 올라가고 있다. 이때 역시 가슴은 왼쪽, 오른쪽으로 반복적으로 빠르게 회전하고 있으며 양팔은 일자를 유지하면서 오른쪽, 왼쪽으로 움직이고 있다.

2) 세가지전통리듬

세가지 전통리듬은 독무이다. 본 연구의 분석대상은 김백봉에 의해 재구성되고 양성옥에 의해 약 5분간 공연된 춤이다. 이 춤은 리듬의 순서에 따라 세 부분으로 나뉘어져있다. 즉, 진양조의 아주 느린 장단, 굿거리 그리고 빠른 장단의 자진모리를 반주음악으로 하여 춤이 진행된다.

무대막이 열리면 여성무용수가 무대 한가운데 앉아있다. 무용수는 반짝거리는 장식이 달린 노랑저고리, 진홍색 치마, 그리고 버선을 신고 머리에는 족두리를 쓰고 있다. 조각과 같은 자세로 옆모습을 취하고 있는 무용수는 매혹적인 미소로 관중을 향해 있으며 느린 음악에 따라 서서히 몸을 앞으로 뒤로 기울이면서 양팔 역시 위아래로 움직이고 있다. 앉은 자세에서 일어나면서 첫부분이 끝나고 둘째 부분에서는 리듬이 조금 빨라짐에 따라 움직임도 속도의 변화를 주게 된다. 양팔을 약간씩 오른쪽, 왼쪽으로 스윙하면서 움직이는데 몸통은 기본적으로 똑바로 편채로 사선앞으로 기울이지만 시선은 여전히 청중을 향해 있다. 무용수는 무대를 곡선으로 이동할 때마다 빠른 걸음으로 이동하는데 이런 제스처어로 인해 이 춤은 전체적으로 속도감있는 움직임으로 역동성을 자아내고 있다.

마지막 부분에서 무용수의 움직임은 음악의 변화에 따라 더 재빠르게 진행된다. 예를 들면 무대를 돌아가는 회전의 양이 많아지고 체자리에서 혼자 빙글빙글 도는 자전의 양도 훨씬 더 많아진다. 팔의 동작은 굽히기와 펴기로 이루어지며 이런 동작은 상체주위에서 일어난다. 마지막 자세는 고름을 오른손으로 잡고 왼팔은 고름끝을 살포시 잡아서 팔을 늘어뜨리는 동작으로 끝나며 이춤의 대부분의 제스처어는 아주 직선적이고 무대를 사방으로 이동하는데 초점을 두고 있다.

(1) 팔의 움직임

팔의 회전은 아래팔에서 시작된다. <그림 4>에 의하면 기본 팔의 움직임은 양팔을 함께

벌렀다가 모으는 동작이다. 첫째마디에서 양팔은 45도로 벌렸다가 오른손은 왼쪽 허리를 왼손은 오른쪽 허리를 감싸고 있다. 이때 왼팔은 오른쪽으로 약간 회전하고 오른팔은 왼쪽으로 회전하고 있다. 또 한 예로 <그림 5>의 일곱째 마디를 들 수 있는데 왼팔이 왼쪽 옆 낮은 위치에서 앞으로 어깨선 높이로 이동할 때 왼팔은 오른쪽으로 회전하면서 약간 굽혀짐을 볼 수 있다. 이런 움직임은 주로 팔 전체를 중심으로 이루어지는 경우가 대부분이라 할 수 있다. 그 외에도 팔의 자세에서는 주로 굽히기와 펴기를 볼 수 있는데 <그림 4>의 다섯째 마디를 보면 오른손은 밑에서 몸통 뒤로 굽혀져 있고 왼손은 머리 위로 올렸다가 윗팔은 사선 밑으로 아래팔은 사선위를 향해 굽혀졌다가 다시 반대로 같은 동작이 반복되고 있다. 이러한 동작들은 매우 직선적인 형태를 공간상에 그려내고 있다.

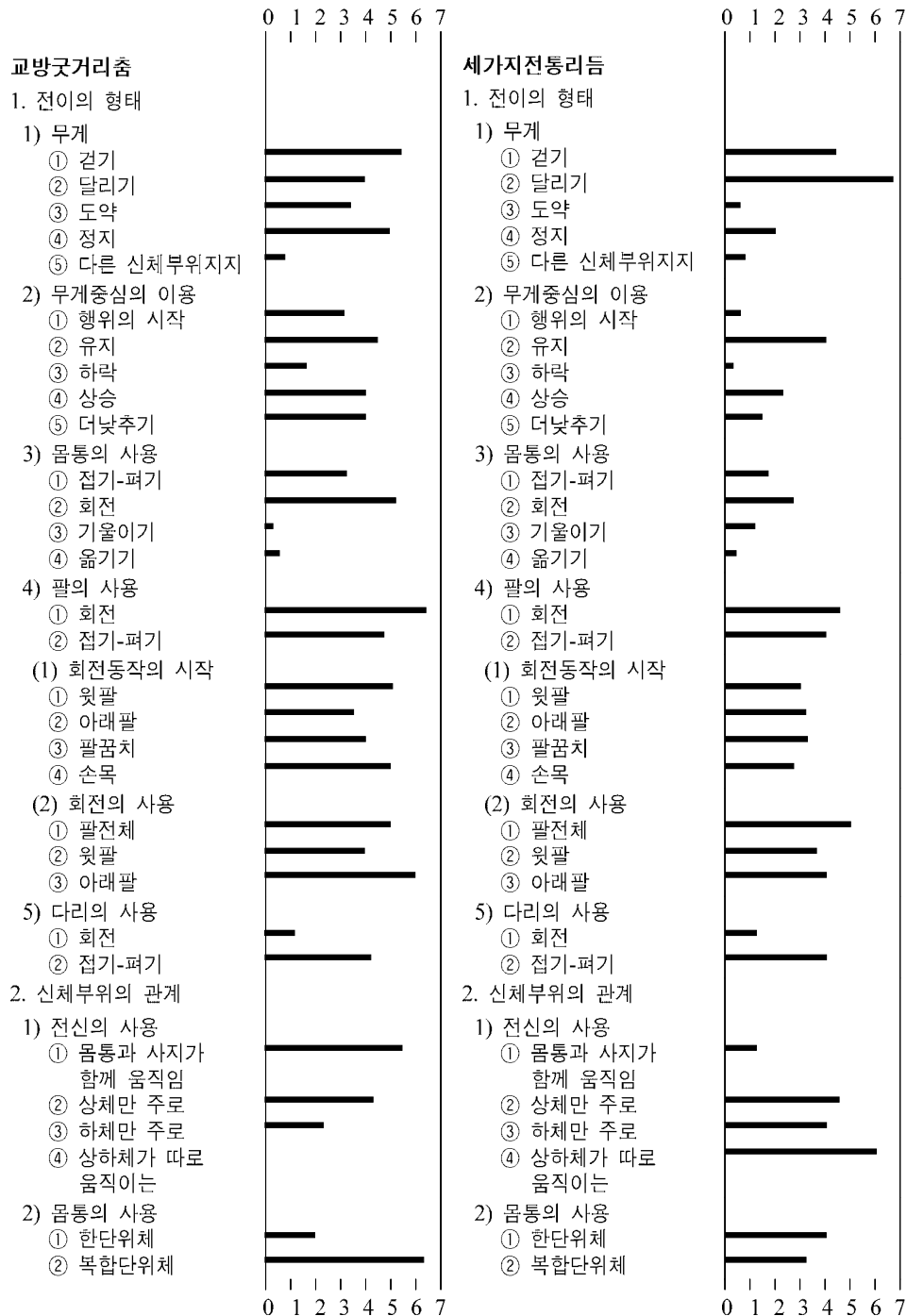
(2) 몸통의 움직임

몸통의 움직임은 기울기와 트위스트로 이루어진다. 이 춤이 시작되는 첫부분을 보면 몸통이 앞으로 기울어져 있다. <그림 6>의 첫째마디에서부터 넷째마디까지 몸통은 대개 앞으로 높게 그리고 뒤로 높게 기울어져 있다. 이런 제스처에서 트위스트가 수반되는데 둘째마디의 5박과 6박을 보면 가슴에서 허리까지 왼쪽방향으로 1/8정도 회전이 일어난다. 이런 트위스트는 <그림 5>의 일곱째 마디에서부터 열한번째 마디까지에서도 볼 수 있다. 몸통의 트위스트가 오른쪽 왼쪽 방향으로 반복되면서 나타난다. 열 한번째 마디에서 몸통은 오른쪽으로 1/4, 왼쪽으로 1/4씩 가슴에서 골반에 이르기까지 한단위체로 움직이고 있다. 다리는 몸통의 회전과 같은 방향으로 즉, 1박에서 왼쪽다리는 몸통과 더불어 왼쪽으로 회전하면서 앞으로 직각으로 들고 있으며 3박에서는 오른쪽 다리를 앞으로 직각으로 들면서 몸통과 같은 방향인 오른쪽으로 회전하고 있다. 따라서 이런 모든 제스처는 머리에서 발끝까지 한단위체로 움직이는 것같은 인상을 주며 이때 시선은 계속 관중을 향함으로써 머리와 몸통사이에도 트위스트가 일어난다.

2. 안무측정표에 의한 분석

안무측정표는 무용분석훈련을 받은 전문가 5인을 대상으로 실시하였다. 측정표는 신체형상(body attitude)과 신체의 사용을 파악할 수 있는 항목으로 구성되었는데 신체형상이란 신체, 공간과 에포트의 기본선을 의미한다. 끊임없이 반복적으로 일어나는 자세의 특성, 공간적인 긴장이나 에포트의 내용이 자아내는 일반적인고 구체적인 인상을 말한다.

표 1. 안무측정표에 의한 움직임 분석결과



신체의 사용은 무게의 전이유형, 무게중심, 몸통, 팔, 그리고 다리의 사용으로 나누어 신체동작을 살펴보고 신체부위들간의 관계는 전신의 사용과 몸통(trunk)의 형태가 어떻게 사용되었는가를 모두 7점 척도로 하여 항목별 빈도 및 평균치로 산출하였으며 그 결과는 <표 1>과 같다.

3. Effort-Shape과 공간조화를 통한 움직임 특징분석

Effort-Shape은 움직임의 특징을 묘사하는데 효과적인 분석체계이다. Effort의 요소로서 무게, 시간, 공간, 흐름을, Shape에 있어서는 Shape의 흐름, 방향, 그리고 공간적 전이의 형태를 살펴볼 수 있다.

교방굿거리춤은 자유분방한 손목 사위와 춤길에서 역동적인 특징을 느낄 수 있다. 굿거리가락에 따라 이루어지는 춤사위중 가장 대표적이고 특징적인 것으로 ‘일자사위’를 들 수 있다. 진주검무의 ‘팔일자 펴기’와 같은 형태의 일자사위는 살풀이춤에서는 ‘평사위’로 지칭되는 것으로서 가장 기본이 되는 춤사위이다. 두팔을 어깨 높이의 양 옆으로 펴서 드는 이 움직임은 일무에서의 ‘거견(擧肩)’과 ‘견과(肩把)’와 같은 유형의 춤사위라 할 수 있다. 거견(擧肩)은 문무의 춤사위로서 외거(外擧)에서 팔을 들어 뒤로 젖히되 어깨와 수평이 되도록 하는 동작을 말한다. 견과 역시 문무의 춤사위로서 두손을 얼굴 앞쪽으로 모아 팔이 곡선이 되게 하면서 팔꿈치를 드는 동작인데 일자사위는 이 두가지 동작이 함께 일어나는 특징적인 움직임이라 할 수 있다. 아래 하단전에서 끌어올린 기를 중단전으로 모아 양손이 명치앞에서 손목을 중심으로 뒤짚어지면서 내부에 있던 몸의 기는 바깥으로 나오게 되고 손목관절을 중심으로 하늘을 향했던 양손은 다시 땅을 향해 엮어지면서 양팔을 일자로 폼다가 마지막 부분에 발끝으로 땅을 탁 찍으면서 손목을 떨어뜨리는데 이러한 일자사위는 강하면서도 무거운 느낌으로 순간적으로 공간적 긴장을 자아내고 있다. 에너지의 흐름은 갑작스러운 변화없이 일정하게 꾸준히 진행되면서 다시 이완을 거듭하고 있는데 특히 앞서 언급된 홀목사위(낙엽사위)는 경기도 도살풀이의 춤사위에서도 보이는 동작으로 손바닥을 머리위에서 감고 뒤집으며 힘을 빼고 이루어지는 동작이다. 낙엽이 떨어지듯 손에 힘을 빼채로 오른손, 왼손으로 번갈아가면서 행해지는 이 동작은 나선형의 공간형태를 창조하면서 점점 가속되어 진행되고 있다. 나선형은 원형의 변화형태로서 리듬, 속도, 변화 속에서 무한히 선회하는 역동감을 표현할 수 있는 것이다. 이러한 나선형은 먼저 왼쪽부터 좌우로 태극의 연속된 문양을 그리는 춤길, 특히 8자형에서도 나타나는데 곡선형, 원형, 나선형과

손동작, 팔동작을 통해 나타나는 선은 자연현상의 운동성을 암시하고 있다. 따라서 교방굿거리춤은 전체적으로 자유로운 흐름으로 진행되며 흐름의 속성은 갑작스러운 변화없이 일정하게 꾸준히 진행되고 있다고 할 수 있다.

이와 같이 교방굿거리춤은 호흡을 근간으로 하여 몸전체가 확장과 축소를 반복하면서 곡선적인 경로를 거쳐서 나선형의 공간을 많이 취하고 있으며 공간상의 전이형태도 3차원적인 형태를 취하고 있다.

한편 세가지전통리듬은 전체적으로 무게는 가벼운 느낌을 주며 시간은 가속적으로 행해지고 있다. 춤의 구성에서 두 번째 굿거리장단에서 행해지는 춤을 보면 주로 잔걸음이 많이 사용됨으로써 동작의 진행도 상당히 속도감을 갖는 특징을 보여주는데 앞서 언급된 안무측정표의 설문문항에서 달리기가 대표적인 전이유형으로 결론지어진 이유도 여기에 있다고 할 수 있다. 굿거리장단과 자진모리장단에서 일관된 스텝은 잔걸음이었고 이는 움직임 자체에 중점을 둔다기보다는 무대의 이동(locomotion)에 주력했음을 보여주는 것이다.

움직임은 주로 직선과 곡선적인 움직임을 사용하고 있는데 장단이 바뀔 때마다 제자리를 빙글빙글 돌아가는 회전동작과 그 춤길의 사용 그리고 한 동작에서 다른 동작으로의 전이과정에서 보이는 곡선적인 형태는 에너지의 흐름이 비교적 자유로운 가운데 이루어지고 있다. 흐름의 속성은 지속적이라기보다는 순간순간 가볍게 액센트를 주는 동작을 통해 급작스러운 변화를 추구한다고 할 수 있다. 예를 들면 굿거리장단의 첫 부분에 나오는 춤사위인 ‘양어깨올리기’와 같은 동작은 최승희의 「조선민족무용기본」의 입춤 춤사위에도 보이는 바와 같이 이전에 천천히 두박자씩 양쪽으로 진행되던 허리감기동작에서 음악의 장단에 맞추어 한 박자에 한번씩 양어깨를 올렸다 내렸다 하면서 다리를 약간씩 굴신하는 동작을 함으로써 동작의 시간적 변화로 생동감을 자아내고 있다. 이러한 에너지의 흐름은 세가지전통리듬 전체에서 흐르는 움직임의 특질이라 할 수 있다. 부드럽고 흥이 있는 가운데 몸은 자연히 좌우로 움직임으로써 에너지의 흐름에 변화를 주면서도 막힘없이 자유롭게 흐르는 특성을 나타내는 것이다.

공간적인 형태를 보면 몸통, 팔, 그리고 전신의 제스처가 주로 직선과 사선을, 그리고 동작의 전이시에는 곡선을 사용하고 있음을 볼 수 있다. 호흡에 중점을 둔다기보다는 사지의 제스처에 주력함으로써 중력의 중심(center of gravity)의 이동이 거의 없고 주로 몸통전체를 한 단위체로 직립하여 사용하고 있는데 무대의 이동없이 제자리에 머물러서 행해지는 동작, 즉, <그림 5>의 다섯째와 여섯째 마디에서 보여지는바와 같이 오른손은 머리 오른쪽 옆에 팔꿈치를 구부리면서 접고 있고 왼손은 허리뒤로 감은채 취하고 있는 자세는 머리끝에서부터 엉치에 이르기까지의 몸통의 자세가 사선을 이루면서 진행되고 팔 역시

오른 손끝에서 왼 손끝까지 사선을 동시에 이루면서 펼쳐지는 가운데 시선은 무대객석을 응시하고 있어서 상당히 강한 이미지를 연출하고 있다. 이러한 공간의 사용은 춤길에 있어서도 볼 수 있는바 음악이 바뀔 때마다 시계반대방향으로 돌아가는 것 외에는 대각선과 직선의 경로를 사용하고 있다. 따라서 공간상 전이형태는 주로 각이 지거나 등근선을 따르는 곡선적인 형태로서 2차원적인 공간유형을 창조하고 있다고 할 수 있다.

IV. 전통춤과 신무용적 표현의 공통점과 차이점

이제까지의 연구결과를 종합해보면 교방굿거리춤과 세가지전통리듬은 다음과 같은 춤의 구조와 특질을 통해 전통춤과 신무용의 특성을 대변한다고 할 수 있다.

표 2. 교방굿거리춤과 세가지 전통리듬의 특성비교

	교방굿거리춤	세가지전통리듬
A. 춤의 구조적 특성		
1. 리듬	12/8 박의 굿거리, 자진모리	진양, 굿거리, 자진모리
2. 춤길	앞사선, 곡선, 원형, 나선형	직선, 사선, 곡선
3. 신체의 사용		
1) 무개이동의 유형	걷기→정지→달리기→뛰기	달리기→걷기→정지→뛰기
2) 무개중심의 사용	유지→상승(끌어올리기)과 하강(떨어뜨리기)→동작의 시작	유지→상승→낮추기→동작의 시작→하강
3) 몸통의 제스처	회전→굴신(굽히기와 펴기)→기울기	회전→굴신→기울기
4) 팔의 사용		
(1) 회전동작의 시작	윗팔과 손목→팔꿈치→아랫팔	팔꿈치→아랫팔→윗팔
(2) 회전의 이용	아랫팔→팔전체→윗팔	팔전체→아랫팔→윗팔
5) 다리의 사용	굴신→회전	굴신→회전
6) 전신의 사용	몸통과 사지가 함께 움직임→상체만→하체만 움직임	몸통과 사지가 분리됨→상체만→하체만→몸통과 사지가 함께 움직임
7) 몸통의 사용체계	복합단위	한단위

	교방굿거리춤	세가지전통리듬
B. 질적인 특성		
1) 신체형상	직립, 가슴이 앞으로 오목한 자세	직립
2) 에포트의 요소		
(1) 무게	강하면서 무거움	가벼움
(2) 시간	지속적	가속적
(3) 흐름	자유스러운	자유스러운, 돌발적 변화
(4) 공간	곡선, 만곡선	직선, 사선, 곡선
3) gesture와 posture	수직, 수평 그리고 사선의 복합성으로 무게중심을 가지고 부피와 깊이, 폭을 강조하는 포스츄어	무게중심과 관계없이 팔다리의 평면적인 선을 강조하는 제스츄어
4) 공간형태	궁형과 원형의 3차원적 공간형태	각이지고 곡선적인 2차원적 공간형태
5) 프레이즈간의 전이	부드럽게	급작스럽게

* 화살표 →는 빈도가 가장 높은 곳에서 낮은 곳으로의 순서를 나타냄.

춤의 구조적 특성은 시각적요소인 리듬, 춤길, 신체의 사용을 통해, 그리고 춤의 질적인 특성은 신체형상(body attitude), 에포트, 제스츄어와 포스츄어(posture), 공간형태(spatial form), 프레이즈(phrase)간의 전이를 통해 다음과 같이 나타났다.

교방굿거리춤은 춤길에 있어서 주로 앞사선, 원형, 나선형을 사용하는데 비해 세가지전통리듬은 직선, 사선, 곡선적인 춤길을 사용하였다. 신체의 사용에 있어서는 무게를 보면 굿거리춤이 걷기를 통해 이동하는 경우가 압도적인데 비해 세가지 전통리듬은 주로 달리기를 통해 이루어지는 것으로 나타났다.

특히 무게중심을 사용하는데 있어서 양춤이 모두 이전의 동작을 유지하거나 몸전체를 위로 끌어올리는데 주력하여 공통점을 보이고 있으나 교방굿거리춤이 신체의 상승뿐 아니라 하강에도 무게중심이 이용된데 비해 세가지전통리듬은 신체를 더 낮은 수준으로 낮추는데 사용되는 비중이 강함으로써 들숨과 날숨에 집중된 호흡에 따른 신체의 변화를 추구한다기 보다는 몸통자체의 신장과 수축을 주로 강조함을 볼 수 있다. 즉 바닥에 앉는 것과 같은 자세의 수준을 변화시키는데서 무게중심의 변화를 더 많이 볼 수 있다는 것이다. 몸통을 통해 사용되는 제스츄어는 모두가 회전, 굴신 그리고 기울기의 순으로 나타났으며 팔에 있어서도 회전과 굴신이 일반적인 제스츄어로 나타났다. 팔에 있어서 회전동작은 교방

굿거리춤이 윗팔과 손목에서 사용되는 것이 대부분이고 그다음으로 팔꿈치, 아래팔 순으로 시작되는데 비해 세가지전통리듬은 팔꿈치와 아래팔에서 시작되는 예가 많았다. 팔의 회전도 교방굿거리춤에서는 아래팔의 회전이 많은데 비해 세가지전통리듬은 팔전체의 회전이 많이 보인다. 그 외에 다리의 재스추어는 양쪽이 모두 굴신과 회전을 많이 이용함으로써 공통점을 보이고 있다. 머리에서 발끝에 이르기까지의 전신의 사용은 전자가 몸통과 사지를 함께 움직이는데 비해 후자는 몸통과 사지가 분리돼서 움직이는 경우가 많았다.

본 연구결과 중 특이할만한 사항으로는 몸통을 사용하는 체계에 있다. 교방굿거리춤은 복합단위체로 사용됨이 압도적으로 많았고 세가지 전통리듬은 한단위체로서 사용되는 결과가 나타났다. 이제까지 한국춤에 대한 선행연구결과는 몸통을 한단위체로 쓴다는 것이 일반적 견해였다. 즉, 동아시아의 대부분의 춤이 가슴을 견고한 상자처럼 고정시켜놓고 허리의 움직임이 거의 없음으로 인해 어깨에서 엉치까지 딱딱한 인상을 주는 한단위체의 특성을 띠는 반면에 아프리카춤이나 인도춤은 몸통의 많은 부위가 분절적으로 움직이며 이런 움직임들이 동시에 혹은 연속적으로 각기 반대 방향을 취함으로써 유동적인 선의 흐름을 보여 복합단위체의 특성을 갖고 있다. 본 연구결과가 이와는 상이한 결과가 도출된 데에는 선행연구결과와는 상반된 결론이기보다는 외국인에 의해 관찰된 객관적 시각이라는 점을 고려해볼 때 세가지 전통리듬은 상체의 움직임이 어깨에서 골반까지, 혹은 어깨에서 허리까지의 기울기나 트위스트를 통해 한단위체로 움직이는 재스추어가 대부분인데 비해 교방굿거리춤은 기본적으로 몸통이 한단위체로 움직이기는 하나 가슴의 미세한 트위스트, 몸통의 수축과 이완, 그리고 특히 일자사위에서 좌우로 열러주는 어깨짓과 같은 동작은 몸통의 사용을 보다 분절적으로 보여줄 수 있다는 데에 기인한다고 할 수 있다. 이러한 동작의 변화는 호흡에 더 많은 영향을 받음으로써 몸전체의 수축과 이완을 가중시키고 있다. 즉, ‘중력의 중심(center of gravity)’, 다시 말하자면 ‘단전(丹田)’의 수준을 위, 아래로 이동시켜 동작에 역동감을 더해주고 있으며 이로써 전통춤이 신무용보다 몸통을 더욱더 적극적으로 사용하고 있다고 할 수 있다.

한편, 춤의 질적인 특성을 보면 먼저 신체형상은 두가지가 모두 편안하게 양다리를 조금 벌린채 좁은 지지대(stance)를 지니고 있으며 대체로 몸통은 곧게 펴는 직립적인 자세를 유지하고 있다. 그러나 교방굿거리춤이 더욱더 앞면이 오목한 형상을 띠고 있다. 에포트의 요소를 보면 교방굿거리춤이 강하면서도 무게감을 지니고 있으며 지속적으로 자유스러운 흐름 속에서 곡선과 만곡선을 그리며 움직임을 표현하는데에 비해 세가지전통리듬은 가볍고 가속적이며 자유스럽지만 때로는 돌발적인 흐름의 변화 속에서 주로 직선, 사선, 그리고 곡선의 형태로 동작을 창조하고 있음을 볼 수 있다. 따라서 전자가 공간상의 수직면

(vertical plane), 수평면(horizontal plane), 그리고 시상면(sagittal plane)의 복합성으로 무게, 높이, 폭, 그리고 깊이를 지니는 움직임의 변화로 포스추어적인 형태를 많이 갖는다고 한다면 후자는 한 지점에서 정지시 포즈와 같이 팔 다리의 평면적인 선을 강조하는 제스처의 형태를 더 많이 지녔다고 할 수 있다. 프레임즈간의 전이도 앞서 언급된 에포트에 따라 전자가 부드럽게 이루어지는 반면 후자는 급작스럽게 이루어짐을 알 수 있다.

V. 한국 근대춤의 표현양태

근대사회의 전통춤과 신무용은 무대화된 표현양식으로 지금까지 전해져 내려오면서 20세기 한국춤의 커다란 맥을 형성해왔다. 서구문화의 이식과정에서 문화의 정체성 모색이라는 근대예술의 시대적 명제하에 신무용은 전통춤이 가진 표현상의 특성을 함께 하면서 근대의 춤문화를 형성하고 있는데 반복성, 자유로운 역동성과 즉흥성이 바로 그것이다.

1. 반복성

반복성이란 춤의 구조상 반복적인 순환구조를 갖는 것으로서 교방굿거리춤이 지니고 있는 동작과 프레임즈의 반복을 말한다. 즉 특히 춤사위에 있어서 허리감기사위와 같은 팔 제스처에 있어서 양팔을 벌렸다 감는 여는 동작과 닫는 동작, 그림 1의 프레임즈에서와 같은 무대보법상의 전진과 후퇴, 무게중심의 이동과 정지, 그리고 느린 속도의 움직임에서 빠른 속도로의 전환, 이 모든 것은 세가지 전통리듬에서도 보이는 춤의 구조라 할 수 있다. 이러한 반복성은 대삼소삼, 상승과 하강의 공간조화를 보이는 살풀이춤에서도 나타나는 전통춤의 특성인바 차이가 있다면 교방굿거리춤은 단전을 중심으로 하는 호흡의 중요성에 역점을 두어 전신의 동작이 연속적인 구조를 갖음으로써 상승과 하강이 뚜렷하게 보이는데 반해 최승희춤은 자세의 수준을 변화시키는 것 외에는 몸통 자체의 신전에 초점을 두고 있다는 것이다.

2. 자유로운 역동성과 즉흥성

움직임의 질적인 측면에서 교방굿거리춤과 최승희춤은 자유로운 역동성을 모두 지녔다고 할 수 있다. 교방굿거리춤이 원기완성하고 확장되는 듯한 춤사위를 통해 활달하고 대범

한 자유로움을 추구했다면 최승희춤은 가볍고 발랄한 자유로움을 특질로 한다고 할 수 있다. ‘굿거리’의 명칭상 ‘굿’이 ‘신(神)이 지피는 곳’이며, ‘거리’가 ‘장(場)’을 의미하는 어의적 전통에 의해서도 교방굿거리춤의 성격을 알 수 있는 바 특히 춤사위에 있어 일자사위와 홀목사위는 이러한 특질을 가장 잘 반영한다 할 수 있다. 일자사위는 춤의 전반부에서 느린 속도로 진행되면서 움직임의 폭도 작고 동작의 변화가 적은 단순한 춤의 형태이기는 하나 태극의 형태를 바탕으로 몸내부에서 일어나는 기(氣)의 흐름을 바깥으로 외형화하여 몸의 자연적인 순환체계를 자유분방한 홀목사위로 나타낸 것이다. 손바닥을 위, 아래로 제치고 엮고 뿌리면서 이루어지는 손목의 움직임은 하단전에서 비롯된 움직임이 무릎에서 발로, 팔에서 손으로 퍼져나가면서 음양의 원리와 함께 감고 푸는 형태로 나타난 것이다. 이런 춤사위는 반복되면서 똑같은 동작을 규칙적으로 반복하는 것이 아니라 때로는 두장단 머물기를 통해 중간중간에 즉흥적으로 추임새를 넣음으로써 변화를 줄 수 있다. 이러한 추임새는 보는 사람으로 하여금 흥을 자아낸다. 어깨춤 역시 또다른 예인데 가슴의 트위스트를 통해 이루어지는 어깨춤은 일정한 횟수에 따라 확일적으로 이루어지는 것이 아닌 때로는 박자의 변화를 주면서 추는 사람의 흥에 따라 자유롭게 추어지는 것이다. 어깨의 들쭉거림은 ‘신(神)이 나오는 신호’로서 우리춤이 탈일상을 추구하는 춤의 성격임을 감안해볼 때 교방굿거리춤은 근본적으로 밝음을 추구하는 춤이라 할 수 있다. 자진모리장단으로 넘어가면서 이루어지는 소고춤, 즉, 소고앞뒤치기, 소고차고돌기, 소고놀이를 하면서 동글게 돌아가는 연풍대는 신성한 생명을 상징하는 원형으로 형태화되어 민중들의 삶 속에서 보다 나은 세계, 희망찬 세계로 진입하고자 하는 의지를 극대화하고 있는 것이다.

최승희의 춤 역시 교방굿거리춤이 안고 있는 자유로운 역동성과 즉흥적 표현을 담고 있다고 할 수 있다. 밝고 화사한 표정과 더불어 이루어지는 양쪽어깨 들어올리기와 같은 어깨춤을 통해 한국적인 흥겨움을 표현하고 있는 것이다. 전통적인 어깨춤이 호흡을 통해 몸을 오른쪽, 왼쪽으로 회전하면서 8자형으로 파상곡선을 형성하고 이를 통해 에너지가 온몸으로 퍼져 우주적인 확장을 꾀하는 것과는 달리 최승희의 어깨춤은 어깨를 살짝 들어올렸다가 떨어뜨리는 외형상의 제스처에 집중해 있는 것이 차이로 할 수 있다. 그 외에도 음악의 전환시 이루어지는 제자리에서 빙글빙글 도는 동작, 동작의 액센트로 순간순간 갑작스러운 힘과 흐름에 변화를 주면서 무대공간을 이리저리 돌아다니는 모습은 한국춤이 갖고 있는 멋과 흥을 가볍게 무대적 양식으로 처리한 것이라 할 수 있다. 가볍고 돌발적인 움직임의 순간은 “밝은”, “시원한”, “활발한”등의 말로 표현될 수 있는데(V. 프레스턴 던롭 저, 김주자의 역(1994:37)) 잔걸음을 주된 보법으로 하여 무대공간을 이리저리 돌아다니면서 팔을 휘저으며 이루어지는 생기발랄한 동작은 신무용적 역동성의 표출이라고 할 수 있

다. 이러한 역동성은 화사한 족두리와 더불어 이루어지는 무대의상, 즉 치마의 실루엣을 통해서 더욱 더 가중된다고 할 수 있다.

Ⅵ. 문화이상(理想)으로서의 춤

문화의 정체성이란 환경과 역사 속에서 축적된 생활양식의 총체로서의 문화적 전통을 의미한다고 볼 때 역사를 지닌 모든 문화는 문화적 전통을 지니며, 전통은 그 문화에 정체성을 부여하는 것이다. 전통문화가 과거 전통사회의 문화를 의미한다고 할 때 문화전통은 과거로부터 현대까지 축적되어진 문화양식으로서 현재의 사회환경 속에서도 유지되고 있는 문화를 의미하는 것이다. 이런 의미에서 볼 때 전통춤과 신무용은 자생적 문화를 부르는 근대예술의 시대적 명제에 부응하면서 그 표현상의 어법에 공통점과 차이점을 도출시키게 되었다.

춤이 일상의 움직임 패턴을 아주 고도로 과다하게 농축시킨 결정체라 할 때 춤은 그 사회가 담고 있는 여러가지 가치, 이상, 그리고 감정과 자아에 대한 다양한 문화이론에 대한 결정체이기도 하다. 대표적인 여성독무로 이루어진 전통춤과 신무용이 특성상의 차이점을 드러낸 것은 한국여성의 자아에 대한 견해가 춤의 미학으로 상징화됨으로서 나타난 것이라 할 수 있다. 한국인이 이상으로 삼았던 여인상이란 끊임없는 생명력을 지닌 풍요의 화신으로서 생명, 영혼, 정신 혹은 무의식화된 내적 개성을 지닌 여성상이었기에(김열규, 1997:62-64) 부드러우면서도 역동성이 강한 탄력적인 형질이 전통춤의 표현양태로 체화된 것이라 할 수 있다. 반면에 최승희 춤이 안고있는 가볍고 자유로운 움직임의 특질은 부드러운 움직임의 흐름 속에서도 때로는 순간적 긴장을 유발하면서 관객의 응시를 통해 매혹적인 분위기를 연출하고 있는데 이는 유혹적인 여성으로 전형화되었던 기존의 여성상을 감각적이고 서정적인 방식으로 표출했던 것이다.

참고문헌

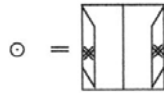
- 강만길(1994), 고쳐 쓴 한국현대사, 창작과 비평.
강이문(1991), “한국신무용고”, 무용저널, 6(1991년 12월).

- 국사편찬위원회(2000), 한국사, 45.
- 김열규(1997), 한국의 문화코드 열다섯가지, 금호문화.
- 김온경(1983), “경남향토무용연구”, 한국무용연구, 제2집, 한국무용연구회.
- V. 프레스턴 던롭 저, 움직임 교육의 원리, 김주자·김경신·김미자·배소심·이숙재(역, 1994), 현대미학사.
- 김재원(1990), “구주에서의 최승희”, 한국예술총집연극편 1, 한국예술원.
- 김정녀(1989), “진주권번의 춤”, 한국무용연구, 제7집, 한국무용연구회.
- (1992), “신무용의 역사와 현주소”, '92 '춤의 해' 기념 한국무용사 자료 세계로 향한 우리 춤 뿌리찾기, 서울 '92 '춤의 해' 학술분과, 1993.
- 김혜숙(1993), “조선시대의 권력과 성”, 한국여성학, 9, 서울: 여성학회.
- 류리엘 토파즈·오데뜨 블럼 저, 신상미·최혜리(역, 2001), 라바노테이션; 움직임 기록법의 실제 1, 대한 미디어.
- 박석분·박은봉 공저(1994), 인물 여성사, 도서출판 새날.
- 박선옥(1992), “한국근대무용에 있어 춤 움직임 특질연구”, 미간행, 석사학위논문, 이화여자대학교 대학원.
- 박순자(1992), “한국무용사를 통한 여성 무용가의 위치”, 아세아 여성연구, 31, 숙명여자대학교 아세아 여성연구소.
- 박용구·조동화·하종화·유덕성, “신무용 50년의 반성과 기대”, 춤(1976년 3월호).
- 송혜영(1990), “최승희와 신무용의 고찰”, 미간행, 석사학위논문, 이화여자대학교 대학원.
- 신상미(2000), “한국춤 공간에 나타나는 음양오행적 표현특성”, 대한무용학회지 제28호, pp. 23-94.
- 이상연(1997), “춤 창작 경향에 비추어 본 근대 한국춤의 역사적 의미”, 미간행, 석사학위논문, 중앙대학교 대학원.
- 이 송(1993), “신무용의 역사적 의의”, 미간행, 석사학위논문, 숙명여자대학교 대학원.
- 이영희(1985), “한국근대무용사조에 관한 일 고찰”, 미간행, 석사학위논문, 중앙대학교 대학원.
- 오화진(1992), 인물로 본 한국무용사, 서울: 예문사.
- 이애순, “최승희 무용 특징에 대한 고찰 1, 2”, 예술세계(1993년 7월), 서울: 한국예술문화단체 총연합회.
- 이화여대 한국여성연구소, 한민족 전통문화의 계승과 변형 속의 여성, 1994. 7, 12-13.
- 정병호(1995), 춤추는 최승희, 서울: 뿌리깊은 나무.
- 정승희(1995), “근대무용의 기점과 최승희의 작품세계”, 대한무용학회 논문집, 17.
- (1997), “근대한국무용사 연구”, 미간행, 박사학위논문, 단국대학교 대학원.
- 최승희(1993), 조선민족무용기본, 서울: 동문선.
- 춤·지성(2000), 춤·지성 창간호, 서울: 명경출판사.
- Alice Rossi(1973), *The Feminist Papers*, New York: Bantam Books
- Ann Daly(1995), *Done into Dance: Isadora Duncan in America*, Indiana: Dance American Studies.
- Ann Hutchinson(1991), *Labanotation*, NY: Routledge/Theatre Art Books.
- Bakin, D.(1966), *The Duality of Human Existence*, Boston: Beacon Press.

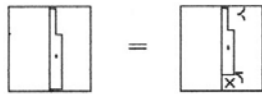
- Baetienieff, Davis, Paulay(1970), *Four Adaptation of Effort Theory in Research and Teaching*. New York: Dance Notation Bureau Inc.
- Cohen, Lynn Renee(1978), "Introduction to Labananalysis Effort/Shape", *CORD Dance Research Annual IX*, 53-58.
- Elizabeth Kagan(1978), "Towards the analysis of a score", *Dance Research Annual IX*, 75-92.
- Hutchinson, Ann(1977), *Labanotation: The system of Analyzing and Recording Movement*, Third ed, New York: Theatre Arts Book.
- Janet Adshead-Lansdale & June Layson, ed(1983). *Dance History: A Methodology for Study*, Routledge.
- _____ (1994). *Dance History: An Introduction*, Routledge.
- Kurus, R(1969), *History of Dance in Art and Education*, New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- Laban, R(1963), *The Modern Educational Dance*, London: Macdonald & Evans Ltd.
- _____ (1971), *The Mastery of Movement*, Boston: Plays, Inc. Publishers.
- _____ (1974), *The Language of Movement: A Guidebook to Choreutics*, Boston : Plays, Inc., Publishers.
- Laban, R & Lawrence, F. C (1974), *Effort*, London: Macdonald & Evans Ltd.
- Loken-Kim, C(1983). Moving in the Korean way: Movement characteristics of the Korean people as expressed in their dance, *Korean Dance, Theater and Cinema*, Seoul: Si-sa yong-o-sa Publishers, 72-80.
- Lomax, A(1968), *Folk Song Style and Culture*, New Brunswick, N. J.: Transaction Books.
- Lomax, A., Bartenieff, I. & Paulay, F(1972), Choreometrics: A method for the study of cross-cultural pattern in film. *New Dimensions in Dance Research Anthropology and Dance: The American Indians. CORD*, 193-212.
- Merriam, A(1972), Anthropology and the dance. *New Dimensions in Dance Research Anthropology and Dance: The American Indian. CORD*, 9-27.
- Pforsich, J(1978), *Labananalysis and dance style research, An Historical Survey and Report of the 1976 Ohio State Univ Research Workshop, CORD Dance Research Annual IX*. 59-75.
- Schwartz, P(1995), Laban Movement Analysis: Theory and Application. *JOPERD*, Feb. 25-26.
- Si-Hyun Yoo(1995), *Young-sook Han's salpuri chum: Labanotation and stylistic Analysis of A Traditional Korean Dance*, The Ohio State University.
- Susan Leigh Foster(1986), *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Univ of California Press.
- Van Zile, J(1985), What is Dance? Implication for dance notation. *Dance Research Journal*, 17(2), 18(1), 41-47.
- _____ (1996), Tools for movement analysis: A Korean application, 대한 무용학회 국제학술심포지움 11월, 대한무용학회, 1-9.
- _____ (2001), *Perspectives on Korean Dance*, Wesleyan Univ Press.
- 서울예술단 공연, 최승희 춤 어제와 오늘, 국립국악당, 1996년 12월 7일.
- 김수악 · 김정란, 교방굿거리춤, 국립극장, 1998년.

부 록

1.



2.



3.



기 호 설 명

1. 다리의 자세

다리의 기본자세는 양발을 모아서 무릎은 약간 굽힌 채 편안하게 서있는 자세이다.

2. 발의 보법

첫 번째 기호는 발을 앞으로 옮길때의 제스처를 표기한 것이다. 무게중심 이동시에 다리는 무릎을 약간 구부린 상태에서 뒷꿈치에서부터 앞으로 이동하면서 발바닥 전체를 딛고 있다. 두 번째 기호는 발을 뒤로 옮길 때의 모습이다. 무게중심은 발의 앞쪽(볼)부분에서 발바닥 전체로 옮겨가면서 이동한다. 이런 일련의 움직임들은 순식간에 일어난다.

3. 팔과 손바닥의 방향

한국춤의 기본적인 손바닥의 방향은 팔의 위치에 따라 바닥을 향하는 것이 일반적이다.

첫째 기호는 오른팔을 앞으로 들었을 때 손바닥은 마루를 향해 있고, 두 번째 기호는 왼팔을 옆으로 중간높이(어깨높이)로 들었을 때 손바닥 역시 마루바닥을 향해 있음을 나타낸다.

세 번째 기호 역시 오른팔을 앞으로 높게 들었을 때 손바닥 역시 마루바닥을 향해 있으며 네 번째 기호는 왼팔을 옆으로 낮게 들었을 때 손바닥의 방향이 오른쪽 옆의 낮은 위치를 향해 있음을 보여주고 있다.

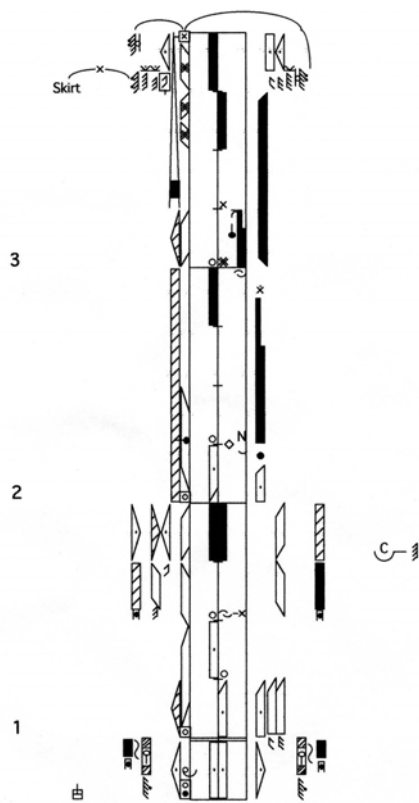


그림 1. 교방굿거리춤의 기본 프레이즈

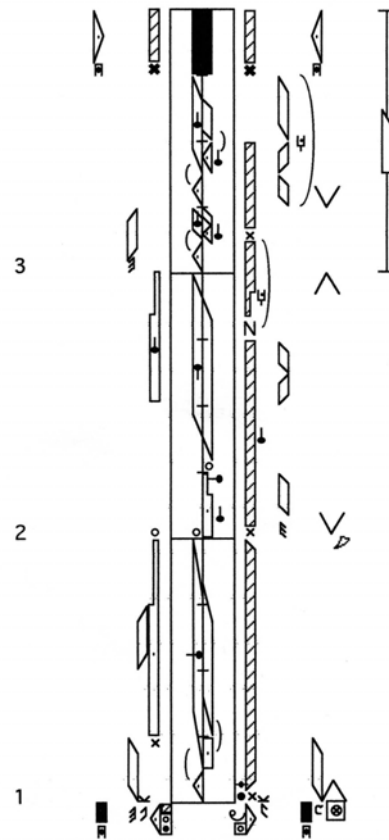


그림 2. 손목의 회전(홀목사위)

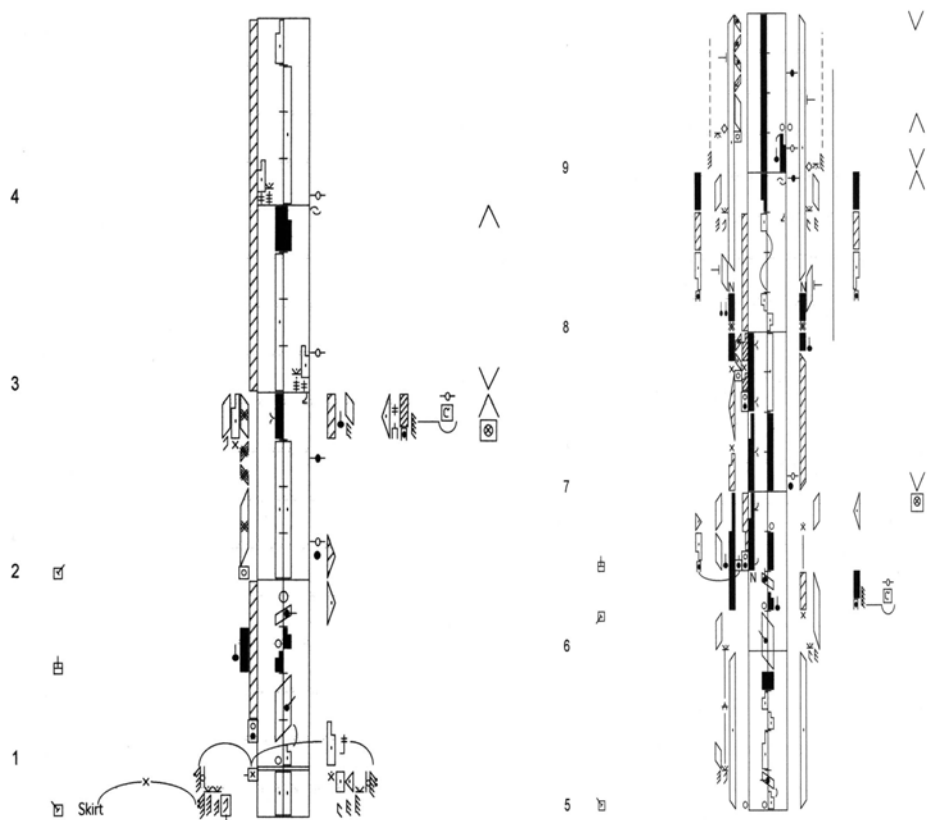


그림 3. 몸통의 기울기와 트위스트

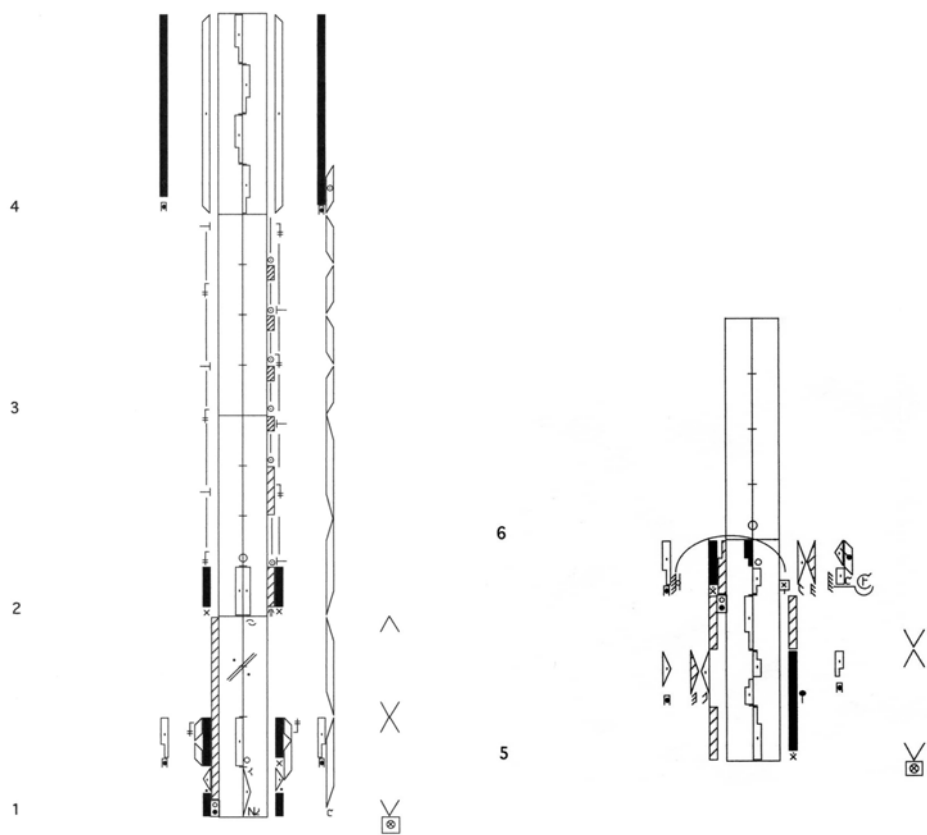


그림 4. 세가지 전통리듬; 굿거리장단춤에서의 기본 프레임즈

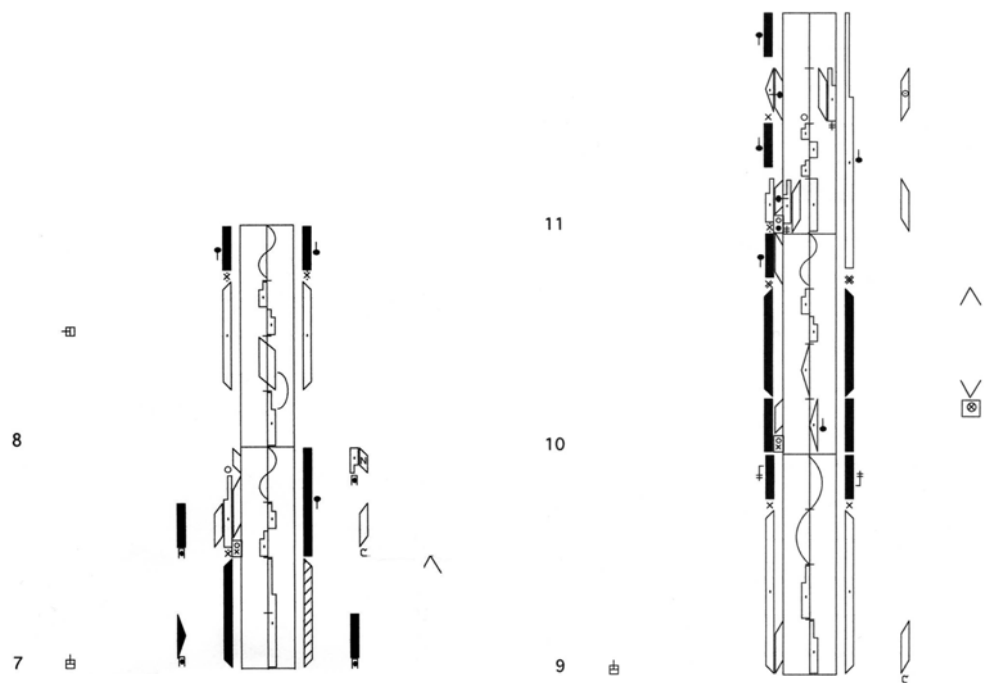


그림 5. 굿거리장단춤에서의 몸통의 트위스트

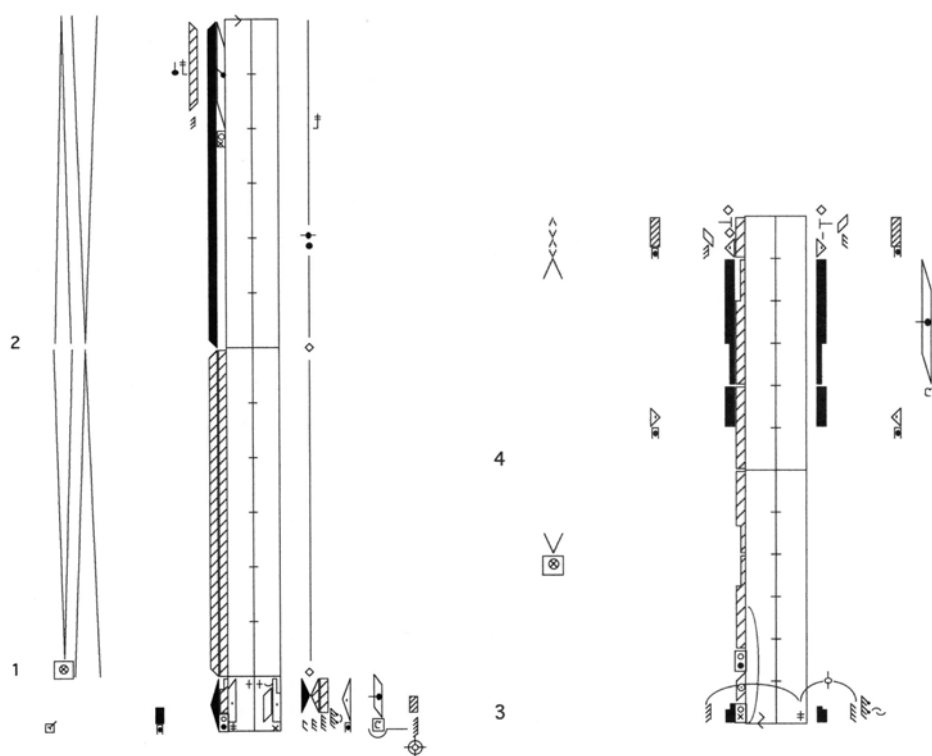


그림 6. 진양조의 춤에 나타난 몸통의 기울기와 회전