

# 진주 포구락과 교방 굿거리춤에 나타난 풍류정신 연구

유 미 희\*

## Abstract

### A Study of Pung Ruy Spirit Appeared in Jinju Pokurak and Kyobang Gutguri Dances

Yoo, Mi-hee (Ewha Womans University)

This study is to see what relevancy the elegant pursuits of Korean ancestors which have become a spiritual and cultural background of this country has to its dance culture, and to investigate some aspects of the Korean peoples elegant pursuits through Jinju pokurak and Kyobang gut-guri dances. For this purpose, structures and characteristics of those to dances such as dance movement, dance floor pattern, and the movement quality are phenomenologically analyzed.

In Jinjupoku-rak, the circular and S-shaped formation and the dance evolvment into all directions symbolize the cycle of nature and the natural laws in all things. Nature doesn't exclude human being. On the contrary, it embraces us with its power of giving life and has deep relation to the interactions between Yin and Yang. Meanwhile, in the Gutguri dance, the Yin and Yang structure of tension and relaxation which can be seen in the "il" shaped formation, the taegeuk patterns in the wrist gestures and dance floor pattern, and the circulation of vital energy in the vertical body posture represent the peculiar Korean idea understanding the heaven as a fountain of the inherent human vitality and will to accomplish a state of self-renunciation, absence of the worldly desires by feeling the rhythm of life that nature invokes, harmonizing the rhythm of life inside man with that inside nature, and wholly entrusting our self to the dispensation of nature.

The Confucianistic ideal that we can have a fortunate and happy age by controlling certain human dispositions: free and extravagant playfulness coming from realistic mimic movements, getting vitality by breaking away from daily routine through bold and active small drum dance, all of these indicate the Korean Pung Ruy taste that allows the flexible basic attributes and changes of nature as they are and bold deviation from everyday life for stepping in a new world.

---

\* 이화여대, 원광대, 명지대 강사

## I. 한국의 정신문화

문화란 지식, 신앙, 예술, 법률, 도덕, 관습 그리고 사회의 한 성원으로서 인간에 얻어진 다른 능력이나 학습들을 포함하는 복합총체이다(차현주, 1986 : 14). 한 민족과 국가에 있어서 문화는 특히 타문화와의 혼합 또는 접촉을 통해서 발생되어 진화, 발전해가는 현상으로서 넓은 의미에서 보면 한 사회 성원들의 집단경험에서 우리나라의 행위와 관념 및 그 결과로 나타난 기술과 인공물을 포함하는 생활양식 또는 행동원리 일체를 말한다.

한국의 정신문화란 곧 한국인의 생활양식과 사고방식을 의미하는 것으로서 우리 민족정신의 공통된 맥을 형성하고 있는 민족의 사상이라 할 수 있다.

우리 민족사상은 크게 세가지로 나누어 볼 수 있다. 샤머니즘, 풍류사상, 그리고 생극(生劇)사상이다. 원시적 샤머니즘이라고 하는 단군신선사상은 고구려에서는 조의선인(朱依仙人), 신라에서는 화랑(花郎)들에게 전수되었으며, 팔관회(八關會)의 행사를 통해 고려시대로 계승되었다. 후에는 중국에서 전래되어온 도교와 융합하여 무격신앙으로 남아서 조선시대를 거쳐 근래까지 한민족의 생활에 중요한 부분으로 이어져 왔다. 생극사상은 조선조 후기, 봉건사회의 해체기로서 사회경제구조가 봉건에서 근대에 넘어가는 격변기인 17~19세기를 풍미했던 사상이다. 문화적으로는 신흥예술이 부상하고 실학이 득세하는 시대에 실학의 마지막 주자인 최한기가 기론(氣論)을 발표하면서 생극사상이 대두되었다. 한편, 풍류사상은 고조선 단군사상과 더불어 오랫동안 우리민족에게 전해져 온 정신적 줄기로서 한국춤과 매우 밀접한 연관성을 지니고 있다. 흔히 한국춤의 멋과 아름다움은 풍류로 표현되고 있으며 한국춤의 특성을 포괄하는 의미로서 사용되고 있음을 볼 수 있다.

이에 본 연구는 한국의 정신문화적 배경이 되고 있는 풍류사상이 한국춤 문화와 어떠한 관련성이 있는지를 살펴보기 위해 우선 이론적 배경으로서의 풍류의 의미와 변천양상을 고찰하고 있다. 연구대상으로서는 현재 경남문화재로 지정되고 있는 진주 포구락과 교방 굿거리춤을 통해 풍류의 양상을 살펴보고 있다. 경남지방의 춤은 진주교방에서 후에 권번으로 이양되면서 오늘날의 춤으로까지 그 전승양상을 잘 살펴볼 수 있는 중요한 자료가 되며 특히 교방 굿거리춤은 모든 춤의 기본으로서의 입춤적 성격을 담고 있는바 연구대상으로 선정하였다. 연구방법으로는 문헌연구와 비디오분석을 사용하였다. 춤사위와 춤길에 나타난 춤의 구조, 그리고 신체사용부위, 자세를 통한 춤의 특질을 현상학적으로 분석하고 있다.

본 연구의 의의는 한국춤 문화의 사상적 배경이 되고 있는 풍류정신을 규명함으로써 한국춤미학의 정립에 중요한 발판을 마련하는데에 있다.

## II. 풍류의 개념과 변천

우리나라 문헌에서 풍류에 관한 가장 오래된 기록은 9세기 신라의 석학 최치원의 『난랑비 서문(鸞郎碑 序文)』이다. 그는 한국적 풍류의 원 모습과 사상적 근원을 제시해주고 있다.

“나라에 玄妙한 道가 있으니 풍류라 하는데 이 教를 창설한 근원은 仙史에 상세히 실려 있거니와 근본적으로 삼교의 사상을 이미 자체내에서 지니어 모든 생명을 가까이 하면 저절로 감화한다. 이를 테면 집에 들어가면 부모에게 효도하고 밖에 나가면 나라에 충성하니 이는 노사구(魯司寇)의 가르침이다. 무위한 일에 치하여 불언의 교를 행하였으니 주주사(周柱史)의 가르침이요 모든 일에 착한 것을 받들어 행하고 나쁜 것을 하지 않으니 축견대자의 가르침이다”(『國史記 卷四 眞興王 37年條』).

윗글은 풍류도와 유(儒)·불(佛)·선(仙) 삼교의 관계, 풍류와 화랑의 관계를 밝혀주고 있다. 풍류란 신라 당시에는 ‘현묘한 도’를 일컫는 말로서 유불선 삼교를 아우르는, 동양종교의 진리를 모두 포괄하고 있다. 유불선 이전부터 있어온 한민족의 고유신앙으로서 풍류도의 본래적 모습은 원시유교가 지향하는 인간의 본성인 예(禮)로 돌아가는 것과, 불교에서 일체 아집을 버리고 본성으로 돌아가는 것, 노장(老莊)사상이 인간의 거짓된 유위(有爲)의 세계에서 자연의 대법도를 찾아가는, 무위자연으로 다가가는 것을 지향하는 것이다.

최남선은 『국민조선역사』에서 풍월이나 풍류는 한민족의 고유사상인 ‘부루’의 한자표기라 하면서 ‘부루’의 도는 곧 ‘신도(神道)’라 하였다(현상윤, 1973 : 16). 이때 부루란 불·밝·환·하늘을 가리키는 말로 광명이세(光明理世)하는 하느님 신앙에서 나온 개념이다. 풍월(風月)의 해석에서 풍(風)역시 바람·밝·해를 가리키는 것으로서 백(白)·양(陽)을 뜻하고, 월(月)은 음(陰)을 뜻함으로써 밝은 해의 길과 땅을 아우르고 있는 것을 볼때 풍류도는 하느님을 섬기는 천신도(天神道)요, 그 핵심은 하느님과 인간이 하나로 융합되는 샤머니즘적 이상을 모태로 하고 있음을 볼 수 있다. 결국 하느님과 하나가 되는 풍류도는 삼교의 본질을 모두 포함하고 있는 것이다. 상고시대의 우리조상들은 봄과 가을에 노래와 춤으로 하느님에게 제사를 드렸고 그 가운데서 하느님과 융합되는 강신체험을 가졌다(손인수, 1996 : 336). 원시적 공동선으로서의 천인합일의 길을 풍류의 길로 삼아 하나의 세계로부터 이웃이나 사회 그리고 우주까지도 경험적인 환경으로 받아들이는 본연(本然)의 길에 접어드는 것이(고은, 1997 : 86) 풍류의 고유한 개념이자 사상이었던 것이며 그것의 구체적인 모습은 현도(玄道)의 원리에 보다 상세히 드러나 있다.

“ㄷ은 자연의 이치이고, 만물이 발생하는 궁극의 원리이다. ㄷ은 형체가 있는 만물에 의하여 有가 되고, 몸을 정적에 담을 때는 無가 된다. 그 굳셈에는 쇠나 돌로 비교할 수 없고, 그 부드러움에는 풀 끝의 이슬로도 미칠 수가 없다. 와도 보이지 않고, 가면 그 뒤를 쫓을 수 없다. 하늘은 그 ㄷ에 의해서 높고 땅은 그 ㄷ에 의해서 낮다. 구름은 이 ㄷ에 의해서 날고 비는 이 ㄷ에 의해서 내린다. ㄷ은 唯一實在을 자신의 내부에 잉태하고, 이것이 陰陽의 두 범주로 전개한다. 아무리 더하여도 넘치는 일이 없고, 아무리 떼내어도 없어지지 않는다. … ㄷ道를 얻은 사람은 위인이다. … 흐르는 광선을 타고 나는 별에 채 찍질하여 허공을 마음대로 날고, 대지를 뚫고, 끝없는 높이에 오르고 끝없는 깊이에 도달한다. 광활한 문을 지나 아득한 별관에서 논다. 황홀한 세계를 소요하고, 혼돈의 세계 밖을 서성거린다. … 이것이 ㄷ道를 얻는 사람이 할 수 있는 일이다.”(안창범, 1989 : 75)

윗글에서 현도는 우주만물의 발생원리 또는 인간의 초인적 능력 및 선경(仙境)을 의미하는 것으로서 현묘지도를 터득한 사람은 배고프지도, 불에 타지도, 물에 빠지지도 않으며, 세월이 흘러도 늙지 않아 불노장생(不老長生)하며 시공(時空)을 초월하여 무차원의 세계에서 마음대로 신변자재하며 다닌다는 도가적 원리를 무엇보다 강하게 내포하고 있다. 도가는 생명주의적인 입장에서 인간생명의 궁극적 근원을 천지자연을 낳게 한 도(道)라 보고, 도와 합일하면 만물과 일체가 된 절대적 자아의 체득을 달성할 수 있다고 보고있다(손인수, 1996 : 334). 이런 도가적 내용을 가진 풍류도는 누가 만들었다기 보다는 화려 강산의 계절적 풍토에 연유하는 자연적 생활에서 자연발생한 것으로 보인다. 즉, 인위적인 것은 부정하고 비인위적인 것을 긍정하여 무엇보다 자연 그대로 있는 것에 가치를 두고 있다. 이는 “무위(無爲)”와 “무욕(無慾)”이 어떤 면에서 보면 소극적이고 부정적인 것 같지만 인간이 그 스스로의 근본적 근원으로 돌아가는 것을 의미하는 것으로, 어떤 대상을 지향하는 의욕을 가진다면 필연적으로 대립과 모순에 빠지지만 무위와 무욕의 상태가 되면 모든 것에 참된 주체로서의 행동이 가능하며 모든 행동을 가능하게 해주는 본래적 생명력을 얻게 된다는 것을(최민홍, 1984 : 104) 의미한다. 우리 고대민족은 자연을 숭배하고 무위, 무욕의 전통을 간직해 왔음을 중국고대 문헌의 기록을 통해 잘 알 수 있다.

“東夷天性 柔順 異於 三方六外, 孔子 悼 道不行 設桴於海” <漢書地理志>

동이족은 천성이 유순해서 다른 세 지방과는 달랐다. 그런 때문에 공자가 중국에 올라온 도(道)가 행해지지 못하는 것을 슬퍼하여 바다 건너로 가려 했다(강양금, 1987 : 37).

수신기에 동이족(東夷族)은 세속보다 자연을 숭배했다는 기록이 있으며 신채호(1981 : 96-97)는 후한서(後漢書)의 “예(猓)가 산천을 소중히 여겨 산천마다 부계(部契)가 있었다”라는 기록을 통해 종교적 신앙이 심산유곡이나 울창한 숲과 긴밀한 관계가 있음을 시사함

으로써 무위자연의 민족성이 이미 내재되어 있었음을 말하고 있다. 이러한 도가적 전통은 특히 화랑을 선인(仙人), 선랑(仙郎), 선풍(仙風), 국선(國仙) 등 신선(神仙)이라 부르고 신라의 사선(四仙)인 영랑(永郎), 술랑(述郎), 남랑(南郎), 안랑(安郎)을 화랑이라 하여 화랑의 생태(안창범, 1989 : 76)를 신선에 비유하는 것에서 풍류고유의 본래적 성격과 함께 그 현실적, 실천적 모습을 살펴볼 수 있다.

신라 화랑도(花郎道)의 본래 명칭은 『삼국유사』권3 미륵선화조(彌勒仙花條)에 의하면 '풍류도(風流道)', 또는 '풍월도(風月道)'였다. 문헌상 '화랑도(花郎道)'라는 말은 전혀 발견되지 않으며 이는 후세에 만들어낸 조어(造語)에 불과한 것이다. '풍류도(風流道)'를 '화랑도(花郎道)'라 개칭하게 된 유래는 화랑이 바로 '풍류도(風流道)'의 '수련도(修練徒)', 즉 풍류도(風流徒)임과 동시에 국가목적달성의 주역이라는 점에서 화랑의 존재의의와 가치를 고정화시킨 말이다. 화랑도는 초기에는 삼한에서 청소년의 교육을 위하여 자생적으로 발전하였으나 신라 진흥왕대에 와서는 국가적 규모의 청소년 훈련단체로 제정비되었고 국가에서 필요로 하는 인재를 양성하였다.

화랑의 활동상은 '상마도의(相磨道義)', '상열가악(相悅歌樂)', '유오산수(遊娛山水)'로 요약된다(신은경, 1999 : 42). '상마도의'는 화랑의 지적, 사상적, 도덕적 수련을 의미하는 것이며 진리나 도의 연마, 국가적 제의행사에의 참여, 삼국통일을 위한 무사(武士)로서의 역할만 이들에게 강조된 것은 아니었다. 가악(歌樂)으로 서로 즐기면서 심성적인 수련에도 게을리 하지 않았다. 동아시아에서는 고래로부터 '가악'은 '치심(治心)' 즉 정서순화의 중요한 방도로 여겨져 왔으며, 가(歌)와 악(樂)으로 대표되는 예술적 소양을 함양하는 것도 화랑의 중요한 수련과정 중의 하나였다. 이들의 수련은 한 군데 머물러 행하는 것이 아니라 바람처럼 명산대천을 무리를 지어 찾아다니며 산수를 노닐면서 행해졌는데 여기서 풍류의 놀이적 성격을 찾아볼 수 있다.

『삼국유사(三國遺事)』나 필사본 『화랑세기(花郎世紀)』에 의하면 화랑은 향가(鄉歌)작가로서도 중요한 비중을 차지하고 있어 무사인 동시에 제사(祭祀)집단이며, 시인(詩人)임과 동시에 음악가(音樂家)적인 특성을 지니고 있음을 볼 수 있다. 화랑의 집단에는 신앙과 교육을 담당하고 노래짓는 것을 임무로 하는 정통 승려와 구별되는 승려가 있었는데 용천사, 월명사, 충당사가 바로 이들이다. 충당사는 남산 삼화령의 미륵불에게 차공양을 한, 경덕왕을 위해 안민가를 지은 인물이다. 일찍이 찬기파랑가를 지었듯이 화랑의 무리 중에서 가악을 담당했으며 용천사 역시 혜성가를 지어 변피를 다스렸고 월명사도 도솔가라는 향가를 지어 변피를 해결했다(허남춘, 1999 : 36). 이들은 국가적 안위와 부조화의 해결이라는 화랑집단이 지향해야 할 가치관을 향가를 통해 구체화하는데 결정적인 구실을 하였던 것이다.

또한 화량은 나라안에 ‘미남자(美男子)’가운데 선발되어 ‘아름답게 단장’하였는데 이는 신라인들이 신체미 자체를 높이 평가하는 신체미 존중사상을 지니고 있었음을 보여주고 있다. 영혼과 육체의 모순과 대립을 생각하지 않고 아름답고 깨끗한 신체가 곧 아름답고 깨끗한 정신이라는 영혼과 육체의 일체감을 추구한 것이었다. 여기서 ‘풍류’라는 말에는 놀이성 이외에도 ‘예술성’ 혹은 ‘심미성’의 개념을 내포하고 있었던 것이다.

따라서 신라시대의 풍류는 수행적인 삶을 통해 자연과 예술과 인생이 혼연일체가 된 이상경을 의미한 것이라 할 수 있다. 좋은 산천경계에서 가무를 통해 심신을 닦음으로써 그들이 연마한 도의는 인생이며, 그들이 찾아다닌 산수는 자연이요, 그들이 즐긴 노래와 춤은 예술로서 화랑들이 터득한 정신은 인간이 경험하지 못한 세계, 우주라는 형이상학적 세계로까지의 확산을 추구하는, 상고시대의 고신도(古神道)가 더 현묘한 사상, 신앙으로 발전된 형태였다고 할 수 있다.

고려시대에 오면 풍류는 종교적 의미에 바탕을 둔 신라적 의미의 풍류개념과는 달리 예술적 의미가 한층 부가되어 중국 진대의(晉代的) ‘연락(宴樂)’의 의미를 갖고 있다.

이규보(李圭報)의 시 <풍류진(風流陣)>은 풍류가 놀이나 연락의 의미에서 사용되고 있음을 나타내고 있다(신은경, 1999 : 46).

“禁夜延深闌闌場 깊숙한 後庭에서 대결을 벌이니  
 錦衾霞被散濃香 錦株와 霞被가 짙은 향내 풍기네  
 明皇謾有風流陣 명황은 부질없이 풍류진만 가졌을 뿐  
 未禦胡雛犯上陽 上陽宮 침범하는 胡雛-안녹산을 막지는 못했다네”

‘풍류진’은 당 현종과 양귀비가 궁녀를 거느리고 두 패로 나누어 겨루며 놀았던 유희를 말하는 것으로 위의 시는 그 고사를 소재로 한 것이다. 화려하고 사치스러운 놀이의 대명사라고 할 풍류진을 소재로 시를 지었다는 것은 고려시대에 이미 중국적 풍류의 개념이 일반화되었음을 보여주고 있다. 이러한 양상은 속악(俗樂)가사에서도 그 예를 찾아볼 수 있다. 속악 『자하동(紫霞洞)』을 보면 다음과 같은 구절이 있다(신은경, 1999 : 49).

“三韓元老 開宴中和堂 白髮戴花 手挹金觴相勸酒 雖道風流勝神仙 亦何傷  
 삼한의 원로들이 중화당에서 잔치를 열어 흰머리에 꽃을 꽂고 손에는 금술잔을 들고 술을 권하나니, 풍류가 신선보다 더 낫다고 말해도 잘못된 것이 없을 것이로다”

이글은 연회의 장면을 묘사하고 있는데 이글 앞부분에는 경치좋은 중화당의 모습을, 그리고 뒷부분에는 술마시며 가야금을 연주하며 즐겁게 노는 장면을 읊고 있어 고려조 귀족

문화의 전형적인 연회석상을 떠올리게 한다. 이때의 풍류는 술을 포함하여 가무와 호색, 용모의 수려함까지 갖춘 총체적인 놀이로서 표현되기도 하는데 당악조의 <전화지(轉花枝)>의 송사(宋詞)는 이를 잘 보여주고 있다(신은경, 1999 : 48).

“平生自負 風流才調 口兒裏 道得些知張鄭趙 唱新詞 改難令 慙知顛倒 解刷扮 能儂嗽 表裏都俏 每遇着飲席歌筵 人人盡道 可惜許老子  
평생을 두고 자부하기는 풍류와 재주였나니, 입으로는 張·鄭·趙 등을 안다고 말할 수 있고 신작의 詞 노래하고 어려운 가곡 고쳐내고 아무튼 몸짓할 줄 알고 몸차림하여 분장할 줄 알고, 얼굴 표정을 지어낼 수 있는데 안팎이 다 흡사하게 해낸다. 술자리와 가무를 하는 좌석을 만나게 될 때마다 사람들은 모두 애석하게도 늙어 버렸구나 하고 말한다”

당악정제는 가무희(歌舞戲)의 형태로 이루어지는 종합적 놀이라 할 수 있는데 화려한 귀족문화로서 일반 상층사회에서 두루 보편화된 이러한 풍류의 개념은 또한 기녀들과 관계되어 그들의 아름답고 요염한 자태를 일컫는 의미도 담고 있었다.

“고운 얼굴 요염한 자태는 백화를 무색케 하노라  
당대 제일가는 풍류라 자랑도 크네  
웃으며 시인을 응대하는 그 정 가장 친밀하여  
나처럼 거칠고 광포한 사람과도 함께 어울린다네”

이글은 교방기(敎坊妓) 화차(花差)에게 준 향렴시(香窠詩: 기생에게 주는 시)로서 이규보가 지은 <증교방기화차(贈敎坊妓花差)>라는 시이다. 이 시에서 풍류는 가무와 용모에 모두 뛰어난 기생을 “제일풍류(第一風流)”라 칭하고 있는 것을 보아 풍류는 기녀, 주연(酒宴)과 밀접한 관련성이 있음을 나타내고 있다.

조선조에 오면 풍류는 신라적 의미의 풍류 개념도 사용되고 있으나 그 종교성이나 선풍(仙風)적 의미는 상실한 채 오락적(宴樂的) 풍류개념으로 일반화된다.

“한가하면 붓 들어 창호지에 시를 쓰고  
흥겨우면 뉘싯대 들고 뉘시배에 오르네  
날마다 술마시고는 취해서 거꾸러지니  
천고의 풍류를 元結에게 말해 주리라”(신은경, 1999 : 55)

윗글은 이행(李荇)의 <침류당삼수(枕流堂三首)>이다. 술을 마시며 시문을 짓고 노는 것이 당시의 보편적인 풍류상이지만 기생, 가무, 뺨놀이를 포함하는 일반적인 풍류의 모습이

드러난다. 이 중에서 특히 술은 인간이 누리는 상상의 세계를 한없이 확대시켜주는 흥취의 매개체로서 한없는 자유를 누리게 하는데 풍류를 즐긴다는 것은 인간의 현실차원을 능가한 이상향적 쾌락의 행위이기도 했던 것이다. 이외에 서화(書畵), 더 나아가서는 사냥, 낚시, 활쏘기와 같은 잡기적 취미까지 풍류요건에 포함되기도 했다. 그러나 좋은 경치와 시문, 술과 가악은 조선조 풍류의 기본적인 요소였다.

조선조 풍류개념은 이외에도 ‘예술’이나 ‘예술적 소양’을 지칭하는 특별한 의미로도 사용되었다. 사냥, 뱃놀이와 같은 비예술적인 것은 제외하고 ‘시문(詩文)’, ‘가악(歌樂)’과 같은 풍류의 한 요소가 풍류를 가리키는 전체적 의미로 확산됨을 볼 수 있다.

“그 하는 바를 살펴보니 아가씨가 남쪽 난간에 기대어 달을 보며 시를 읊는데 풍류의 태도가 엄연하게 질서가 있었다.” 『금오신화』중 <취유부벽정기>

“뒤이어 재촉하여 순배를 도널고 기생으로 하여금 풍류를 알외거날” <구운몽> 중

“峰下에 工人을 숨겨 앉히고 풍류를 늘어지게 치게 하고” <동명일기> 중(신은경, 1999 : 55-56)

첫째 글은 ‘시’를 짓는 행위자체를 의미하는 것으로서 문화적 재질이나 소양까지도 풍류의 의미로 포함되며, 둘째, 셋째 글은 ‘가악’을 가리키는 말이다. 이중 세 번째 글귀는 악기를 풍류라는 말로 사용하고 있다. 음악에서의 풍류의 사용을 보면 음악자체를 지정하는 의미를 담고 있다. 오늘날에서도 국악에서 그 사용되는 예를 볼 수 있는데 관현합주를 ‘대풍류’, 현악합주를 ‘줄풍류’라고 하는 것, 호남지방 향재풍류의 맨 끝에 연주되는 굿거리장단인 ‘풍류굿거리’, 정악을 연주할 때 사용하는 ‘풍류가야금’, 그리고 호남지방 줄풍류에서 본곡의 시작 전에 연주되는 악곡인 ‘풍류다스름’은 음악을 지칭하는 낱말로 풍류가 사용되는 예이다.

이와 같이 풍류는 놀이성을 포함하면서도 예술성을 모두 담고 있는 ‘예술적으로 노는 것’, ‘미(美)적인 것을 표방하면서 노는 의미’를 담고 있었다. 여기서 음악은 풍류의 장이 펼쳐지는 곳에 있어야 할 필수적인 요소였으며 이는 음악을 통해 궁극인 도와 합일하는 경지에 이를수 있다는 동양예술의 미학에 연유한 것이다. 동양예술미학은 유가의 미학과 도가의 미학으로 크게 양분될수 있다. 유가의 미학은 5음과 12율의 질서정연한 짜임새를 통해서 천지 자연의 도를 드러내는 것이다. 한편 도가의 미학은 인위적이지 않으면서 자연 그대로 천지자연의 도에 합하는 성(聲)을 획득하는 것이다(우실하, 1998 : 256-258). 이렇듯 한자문화권에서의 전통적 미의식은 황금비례에 바탕을 둔 서양의 미개념과는 다르게 외면



적 아름다움보다는 내면의 진실성을 역점으로 하여 유가미학이나 도가미학 모두가 ‘모든 현상의 최고의 경지에 이른 것’, ‘우주의 본체, 삼라만상의 본질에 접한다’는 보다 형이상학적 의미에 초점을 두고 있다.

그외에도 풍류는 사람의 인품이나, 교양, 태도의 뛰어난을 나타내거나 미적 상태를 묘사하는 말로 사용되기도 했다. 여성의 경우 ‘풍류스럽다’는 ‘품위가 있고 우아하다’는 의미로 남성의 경우에는 ‘호기있고 도량이 넓다’라는 의미로 사용되었다. 특히 남녀모두에게 사용될 때는 ‘멋이 있는, 재주가 뛰어난 사람’을 지칭하는 말의 의미를 담고 있다.

조선 후기에 가면 풍류는 속화된 개념으로 ‘풍류방(風流房)’, ‘풍류정(風流亭)’, ‘풍류처(風流處)’와 같이 ‘기생방(妓生房)’이나 ‘한량들이 모여 노는 곳’과 같은 개념으로 쓰이면서 상업적 의미가 가미되어 ‘돈을 받고 사고파는 것’으로 확산되기도 한다.

『청구야담(靑丘野談)』권1에 의하면 영조때 가객들의 패턴이었던 심용이 금객(琴客), 가기(歌妓)들을 인솔하여 평양의 회갑연에 참가해 천금을 받았으며 이것이 풍류의 유명한 일화가 되었다는 내용이 나온다. 심용은 그당시 유명한 풍류객으로 풍류객들이 많은 사례금을 받았다는 것은 이미 전문예능인이 돈을 받고 연행을 제공하는 세태를 반영한 것이라 할 수 있다(신은경, 1999 : 631).

이렇듯 풍류는 유불선 이전부터 한반도 및 북방대륙을 망라해온 한민족의 고유신앙과 밀접한 연관을 지니면서 “화랑도(花郎徒)=풍류도(風流徒)=선인(仙人)”의 개념으로 본원으로서의 회귀를 지향하는, 모든 사람들로 하여금 사람다운 삶을 살게 하는 현묘지도의 종교적 의미에서부터 가악(歌樂)과 춤이 포함된 놀이로, 그리고 예술개념이 부각되면서 잡기적 취미까지 포괄하는 개념으로 세분화되었고 조선후기로 오면서 상업적 의미로까지 속화된 것을 볼 수 있다. 오늘날 풍류가 한가한 유한계급의 놀이풍조로 인식되는 것은 풍류의 본래적 의미가 왜곡, 변형된 결과라 할 수 있다.

### Ⅲ. 춤에 나타난 풍류의 양상

#### 1. 진주 포구락(抛毬樂)

##### 가. 유래

포구락에는 궁중포구락과 진주포구락이 있다. 먼저 궁중포구락의 유래를 보면 포구락은 송대(宋代) 대무(隊舞)의 하나로 궁정과 민간에서 추어진 놀이형식의 하나이다. 포구락의

기원은 심괄(沈括)의 『몽계필담(夢溪筆談)』에 수록되어 있다. 중국해주의 선비 이신언(李愼言)이 꿈에 어느 곳에 가보니 그곳에 한 수전(水殿)이 있었는데 거기서 궁녀들이 공놀이 하는 것을 보았다고 전하고 있다. 또한 송대에 실제로 연회속에 상연된 포구락은 동경 몽혁록(夢革錄)에 기록되어 있고 심괄의 기록에 의하면 이 포구(공던지기)놀이는 민간에서 주로 행해진 것으로 전해진다. 포구락은 송대에는 궁정에서 사대부들에 의해 주로 추어졌고 민간에서는 직업무용단에 의해 공연되었으며 여성뿐 아니라 남성에 의해 추어지기도 했다(수석구, 1984 : 4-8). 당악정제에 속하는 포구락이 우리나라에 전해진 것은 고려 문종 27년(1073)이며 교방 여제자 초영(楚英) 등에 의해 구장기별기(九張機別伎)와 함께 연무된 춤이다. 1073년 선보인 답사행가무(踏沙行歌舞), 포구락, 구장기별기와 1077년에 연무된 왕모대가무(王母隊歌舞) 중에서 오직 포구락만이 조선초기까지 전승되고 있고 그 내용은 모두 군왕을 축수하는 내용으로 팔관회에서도 연회되었다가 세종조에 와서는 잡기(雜伎)의 하나로 사용되기도 했다. 이와 같이 포구락은 조선조에 들어와서도 중요한 정제의 하나였으며 현재까지 전승되고 있는 귀중한 놀이춤 중의 하나이다.

진주포구락은 궁중포구락이 진주관아로 유입되면서 당시 진주 권변에서 민속화된 춤이다. 이 진주포구락의 문헌적 근거는 고종 9년 당시 진주목사였던 정현석의 『교방가요』가 그 사실을 입증하고 있다. 양대(兩隊)가 6명씩 종(從)으로 등장하여 12명의 무원으로 구성되어 있는 군무로서 진주포구락은 세령산, 타령, 자진타령의 순으로 장단이 이어진다. 흰색 치마에 검붉은 저고리를 입고 손목에는 노리개 장식이 달린 색동한삼에 큰 머리를 하며 버선을 신고 진행되는 이 춤은 포구문(拋毬門)과 채구(彩球)라는 의물이 동원되는 것이 특징이다.

현행 진주포구락은 1991년에 경상남도 지방무형문화재 제12호로 지정된 춤으로서 진주민속예술보존회를 통해 전승되고 있다.

#### 나. 춤의 구조와 특징

진주포구락에서는 고려시대때 일반화된 풍류의 전형을 볼 수가 있다. 진주민속예술보존회에서 전승되고 있는 현행 진주포구락을 보면 춤이 시작되기 전에 개장창사를 부르고 춤이 끝나면 퇴장하기 전에 수장창사가 행해지는데 수장창사에 풍류의 쓰임이 잘 나타나고 있으며 이는 모의적인 동작을 통해 풍류의 유희성이 한층 강하게 드러난다.

“손에는 붉은 공을 들어 풍류안을 향하고  
 몇번씩 견주어 던지기에 또한 느리다

마침내 풍류안을 뚫고 명중하면  
 기뻐하며 꽃을 머리에 꽂을 수 있고  
 먹물로 얼굴에 통방을 칠하는 것을 면한다.”(鄭顯頌의 『教坊歌謠』)

포구락은 제기처럼 수술이 달린 채구를 포구문의 풍류안에 던져 넣는 놀이를 춤과 악, 노래로 형상화한 궁중정제이다. 여러기녀들이 동헌 마당에 포구문을 설치하고 나란히 절을 한다음 음악이 흐르면 양대에서 한명씩 회수무와 팔수무를 하면서 S자 곡선을 그리며 포구문을 향해 들어간다. 동서로 나누어진 기녀들이 용알(공)을 집어서 앉았다가 공을 놀리고 어르면서 공을 잡고 춤을 추는데 왼손은 머리에 대고 오른손은 높이 들고 풍류안 구멍으로 던지기에 앞서 여러번 어르는 동작이 일어난다. 던지는 척하고 또 던지는 척하다가 그만 두는 동작을 되풀이하다가 던져서 잘 넘기는 기녀에게는 꽃을 상으로 머리에 꽂아주고 넘기지 못하는 기녀에게는 얼굴에 먹물점을 크게 찍어 보는 이로 하여금 유머를 자아내는 놀이적 특성을 보이고 있다. 이러한 절화무와 농구무는 꽃을 꺾는 시늉을 한다던지 공을 던지는 장면이 춤속에 사실적으로 표현되는 모의무로서 생동감을 주며 관중들에게 예기치 않았던 웃음을 자아낸다. 따라서 춤판은 점차 호기심과 기대에 차게되고, 놀이가 끝날 때마다 새로운 연기장면이 연출되어 자유로운 생활감정이 표현되는데 이러한 동작은 포구락에서만 추어지는 특이한 동작이기도 하다. 포구락의 유희성은 전원이 포구문 주위를 돌면서 지화자를 부르고 이수고저를 하며 자리로 돌아가 선비가 시작되면 무원들이 춤을 추면서 노래의 후렴을 받는 곳에서 절정에 달한다. 이때 행해지는 춤사위는 입춤사위, 회수무, 대수무 등으로 이루어지며 이 부분은 포구회를 끝내고 한바탕 어울리는 뒷풀이의 성격을 갖는다.

이와 같이 포구문을 중심으로 일어나는 포구락의 놀이적 성격은 양편으로 갈라선 이열횡대와 포구문을 가운데 두고 대칭 S자형의 선으로 포구문을 향해 들어오는 춤길에서 그리고 전원 포구회가 끝나면 뒷풀이 형식으로 큰 원을 만들거나 즉흥적인 동작선을 이으면서 동, 서, 남, 북 사방으로 흩어져 자연스럽게 어울리는 형태를 띠고 있다. 무대구성에서 대부분을 차지하는 이열횡대는 어느 한곳에 무원의 위치가 편중되지 않는 안정성을 나타냄과 동시에 사방을 향해 이루어지는 춤의 유형은 정제적 특성의 전형으로써 궁중무의 표현원리를 담고 있다. 악(樂)이란 사람의 감정을 나타내는 것이고 악에서의 감정표현이 소리, 음, 악, 춤으로 나타난다는 예악론에 입각할 때 춤이란 팔풍(八風)을 행하여 그 절주를 이루는 것이다. 팔풍은 팔음(八音) 즉, 금(金), 석(石), 사(絲), 죽(竹), 포(匏), 토(土), 혁(革), 목(木)의 8가지 재료에 의하여 만들어진 아악기를 팔괘(八卦)와 팔풍(八風)에 배합한 것이

다. 팔풍은 청개풍(閭凱風:서풍), 불주풍(不周風:서북풍), 경풍(景風:남풍), 명서풍(明庶風:동풍), 융풍(融風:동북풍), 양풍(涼風:서남풍), 광막풍(廣莫風:북풍)을 말하며, 팔풍을 행한다는 말은 8가지 악기를 연주한다는 뜻이면서도, 8가지 방향의 바람에 따라 바람을 맞는다, 혹은 8가지 방향의 바람에 얹혀서 바람처럼 움직인다고 해석될 수 있다(김영희, 1996 : 47-48). 따라서 춤이란 악음에 따라 각 방향으로 바람처럼, 바람에 얹혀서 추는 것이라 할 수 있으며 궁중무의 춤사위가 사방을 향해 이루어지는 것도 이러한 표현원리에 따르는 것이기 때문이다.

이와 같이 진주포구락은 그 명칭이 지칭하는 바의 놀이적 성격을 포괄하고 있는 가무회로서 종합적 의미의 풍류적 요소를 담고 있다고 할 수 있다. 한자문화권에서 “놀이(遊)”의 개념은 자연의 묘법을 즐기는 것으로 외형적인 즐거움, 감각적인 쾌락, 겉으로 드러나는 현상만이 아니라 주연(酒宴)이건, 가무(歌舞)이건, 산수간에 노니는 것이건 간에 그것이 사물, 현상의 본질에 접근하는 정신적인 영역이 강조되는 것이다. S자형과 원형, 사방을 향해 자유롭게 이루어지는 춤길의 사용을 통해 바람결에 따라 일어나는 정제적 성격과 사실적 모의 동작, 뒷풀이라는 민속적 성격은 오랫동안 자연과의 혈연적 관계에서 얻은 풍류의 놀이 문화적 성격을 대변한 것이며 풍류의 귀족적 취미를 반영한 것이라 할 수 있다.

## 2. 교방 굿거리춤

### 가. 유래

교방굿거리춤은 진주에서 지방문화재로 지정되어 있는 춤으로서 진주검무, 진주포구락, 진주 한량무와 함께 교방의 고유한 레파토리였다. 진주는 조선시대부터 여기(女妓)들의 춤과 노래, 그리고 음악이 풍부했던 예향이며, 논개라고 하는 의기(義妓)가 있었던 곳으로 유명하다.

고종 4년(1867년) 정현석이 진주목사로 부임하면서 관아에 교방청이 재설치되고 여악에 대한 그의 개인적 관심으로 이루어진 저작 『교방가요(敎坊歌謠)』(김은경, 1995 : 362)는 당시 진주 교방의 관기들이 추었던 춤에 관한 기록을 많이 남기고 있다. 교방청의 춤 교육내용을 보면 주로 육화대, 연화대, 학무, 헌선도, 포구락, 검무, 선락(선유락), 향장무, 의암별제가무, 아박무, 향발무, 황창무, 처용랑, 승무 등 궁중에서 연행되던 당악, 향악정제가 대부분이고 민속춤으로는 승무와 의암가무(義岩歌舞)가 있다.

진주권번은 조선말까지 존재했던 교방이 한일합방이후 관기와 여악제도의 폐지에 따라

해체되면서 진주교방이 권번이라고 하는 민간중심의 형태로 전환되어 6·25전까지 지속되었다. 진주권번의 창설은 당시 진주경찰서에 근무하던 최치환에 의해 이루어졌고 1938년에는 일종의 주식회사 형태로 권번이 이양되면서 진주예기권번으로 새롭게 출발하였다. 이 당시 권번의 여가의 수는 약100명에 이르렀고 견습 기생만도 50~60명에 달할 정도로 상당히 호황을 누리고 있었다. 일제시대 권번에서 행해지던 춤은 헌선도, 포구락, 고무, 선유락, 검무, 승무, 굿거리, 의암가무 등이었고 8·15이후에는 포구락, 검무, 굿거리, 살풀이, 승무, 의암가무, 팔선녀무, 바둑춤, 장기춤 등이 있었다.

진주권번의 춤교육은 최순이(일명 完子 : 1884-1969)가 제일 유명하다. 최순이는 한말 진주교방에서 자색을 겸비한 재원으로 14살 동기(童妓)시절 당시 중앙 도감청에서 지방관아의 재원발굴을 통해 선발되어 중앙의 장악원의 교육을 마친 후 고종황제때 궁중무희로 종사하다가 한일합방이 되자 낙향하여 진주권번에 적을 두고 후배를 양성해왔다.

현행 교방굿거리춤은 김수악을 통해 전승된 춤이다. 김수악은 8세때 권번으로 들어가 최순이, 김녹주, 김옥민, 한성준 등에게 춤과 소리를 배웠는데 최순이에게 사사받은 기방굿거리 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. 복식은 남색치마에 노랑저고리를 입으며 저고리에는 남색 끝동과 자주고름을 하고 있다. 이춤은 현재 경남 문화재중의 하나로 보존, 전승되고 있다.

#### 나. 춤의 구조와 특징

김수악류의 굿거리춤은 크게 세부분으로 구성되어 있다. 1998년에 김수악의 양딸인 김운선에 의해 연행된 춤을 보면 굿거리장단에서의 맨손춤에서 자진모리장단으로 넘어가면서 소고춤이 이루어지고 다시 굿거리로 끝을 맺는다. 현재 굿거리 장단은 4박으로 움직이고 있으나 실제로는 12박으로 성립된 것이다. 12박을 4분하여 3박을 1박으로 삼아 4박으로 통용되고 있는 것이다. 음악학에서 3박자는 등근 박자이고 2박, 4박자는 모난 박자이다. 3분박이란 개념은 한국의 독특한 리듬구조로서 차분한 유연함과 흥청거림을 동시에 자아내는데 춤에서도 이러한 특성은 춤사위와 신체사용부위, 그리고 춤길을 통해 풍류의 다양한 면모로 나타나고 있다.

굿거리춤의 춤사위는 체계적인 정리가 이루어지지 않은 채 그대로 전승되고 있으나 몸

의 자세, 자유분방한 손목 사위는 풍류의 특징을 가장 잘 나타내 보이고 있다. 굽거리가락에 따라 이루어지는 춤사위중 가장 대표적인 것은 '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 퍼지게 되고 손목관절을 중심으로 하늘을 향했던 양손은 다시 땅을 향해 엎어지면서 양팔을 일자로 폼다가 마지막 부분에 발끝으로 땅을 탁 찍으면서 손목을 떨어뜨리는데 이러한 일자사위는 정제에서 볼수 있는 정적(靜的)인 미감을 엿볼 수 있다. 보통 정제는 민속춤과 대비되는 궁중무용으로서 그 특징은 답답하고 유유한 장단의 흐름과 함께 춤가락이 우아하고 선이 고와 현실을 초연한 것처럼 신비스러운 멋을 준다는 것에 있다. 동양화에서 보는 것과 같은 여백의 미가 있는데 이는 보는 이로 하여금 사고력과 유현미를 감지시키는, 감정이나 개성적인 표현이 절제된다는 점이다. 일자사위는 느린 속도로 진행되면서 움직임의 폭도 작고 동작의 변화가 적은 단순한 춤의 형태이기도 하나 태극의 형태를 바탕으로 몸내부에서 일어나는 기(氣)의 흐름을 바깥으로 외형화하여 몸의 자연적인 순환체계를 자유분방한 손목사위로 나타낸 것이다. 손바닥을 위, 아래로 제치고 엎고 뿌리면서 이루어지는 손목의 움직임은 하단전에서 비롯된 움직임이 무릎에서 발로, 팔에서 손으로 퍼져나가면서 음양의 원리와 함께 감고 푸는 형태로 나타난 것이다. 이러한 원리는 특히 중단전을 중심으로 활개치듯 가슴이 펴지는 춤의 자세에서도 나타난다. 굽거리춤에서 몸을 쓰는 방식을 살펴보면 신체부위들이 하나의 통일체로 사용되고 있다는 것이다. 가슴의 명치에 중심을 두고 똑바른 수직선의 자세를 이루면서 몸통은 좌로도 우로도 치우치지 않고 있는데 이때의 자세는 외형상으로 보기에는 수직적인 운동만 일어난 듯 보이나 사실상 인체 내부에는 공전과 자전을 하고있는 '기'의 흐름을 볼 수 있다. '기'는 흔히 '단전(丹田)'이라는 말로 사용되는데 단전이란 사람의 중심 기관인 마음이 최초로 외형화된 실체이다. 사람의 기는 여느 태양계와 같이 자전과 공전이라는 운동을 한다. 동양에서는 이러한 기의 순환에 입각하여 인체를 세부분으로 나누어 상단전(上丹田:머리), 중단전(中丹田:가슴), 하단전(下丹田:배)으로 나누었는데 중단전의 자전 모습은 구(球)운동을 하는 배와는 다르게 등(脛)과 잣대라고 불리는 가슴뼈 사이에서 태극

의 회오리처럼 운동을 일으키고 있다. 이러한 기의 흐름은 유가적 중화의 원리 속에서는 감정의 절제를 강조하고 있기 때문에 민속춤에서는 볼 수 없는 정재의 표현원리를 담고 있는 것이다. 즉, 중(中)은 ‘어느 한쪽에 치우침없이 딱 들어맞는 것’, ‘그 정도가 적당한 것’, ‘법도에 맞는 것’(신은경, 1994: 136)을 의미한다고 할 때 인간의 성정(性情)을 다스리는 치도(治道)의 하나로 이념화되었던 예악론이 일자사위라는 수평선의 안정된 모습으로, 그리고 흐트러지지 않는 몸통의 수직적 자세는 하늘을 향한 열망과 초탈을 형태화한 것이다. 음악의 조화를 통해 균형과 질서라는 유가적 미의식이 우아하고 기품있는 풍류의 모습으로 나타난 것이다.

궁중무의 표현방식은 또한 구체적인 사물이나 상황을 모방함(김영희, 1996: 79)으로써 이루어지며 따라서 태평성대라고 하는 구체적인 춤의 주제는 자연에 대한 유감(有感)을 통해 풍류로 나타나기도 한다. <헌천화(獻天花)>에서 ‘천화’를 바치는 것, <만수무(萬壽舞)>에서 선도반을 받드는 것, <경풍도(慶豊圖)>에서 풍년이 들어 경풍도를 받는 것, <무산향(舞山香)>에서 춘광(春光)에 임금의 웃음소리가 들리는 것, <박접무(撲蝶舞)>에서 나비가 쌍쌍이 날아든 것, 그리고 <춘앵전(春鶯囀)>에서 찌꼬리가 지지귀었다고 하는 것은 각 상황이 상징하는 바 고귀함, 장수, 태평성대의 표현을 그대로 자연물에 비유한 것이다. 굿거리 춤에서의 풍류 역시 자연현상을 매개로 해서 이루어지는데 춤길을 통해 마루공간상에 나타나는 ‘선(線)’은 사물의 형태적 특성과 성격을 가장 단순하게 표현한 것이다. 그 예로 왼쪽으로 돌아가면서 이루어지는 ‘낙엽사위’는 경기도 도살풀이의 춤사위에서도 보이는 동작으로 손바닥을 머리위에서 감고 밑으로 뒤집으며 힘을 빼고 이루어진다. 낙엽이 떨어지듯 힘을 빼채로 오른손, 왼손으로 번갈아가면서 행해지는 이 동작은 나선형을 그리며 점점 몰아가면서 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 춤길에서도 나타나는데 곡선형, 원형, 나선형과 손동작, 팔동작을 통해 나타나는 선은 자연현상의 운동성을 암시하고 있다. 흐르는 물줄기는 여러모양의 소용돌이와 동심원의 형태를 띠고 있으며 바람을 따라 바람에 얽혀서 추어지는 궁중무의 표현원리는 산수자연(山水自然)을 진리의 구현체로 삼아 무아(無我)의 초인격적인 기품을 추구하고자 하는 풍류의 양상을 드러낸 것이라 할 수 있다.

굿거리춤에서는 이외에도 자유분방한 무교적(巫敎的)개념의 풍류도 살펴볼 수 있다.

자진굿거리로 넘어가면서 이루어지는 소고춤의 춤사위는 보는 이로 하여금 흥청거림을 일게한다. 화랑(花郎), 국선(國仙), 풍월도(風月徒), 풍류도(風流徒) 등으로 불리는 청소년들의 수양단체, 교육기관, 청년 전사단이었던 화랑도 또는 풍류도는 토착의 무교문화와 불교

문화가 습합되면서 형성된 신라의 독특한 제도로 그 기반은 무교에 있었다(우실하, 1998 : 300). 유동식(1983 : 91)은 화랑도가 가무로써 제액초복하는 고래의 무교적 전통을 이어받고 있음이 분명하며 화랑도를 풍류도라 한 것은 이런 무교적 가무를 그 중심으로 하고 있는데 기인한 것으로 보고 있다.

노래와 춤으로써 즐기는 것이 풍류라 한다면 가무는 신비체험이나 강신체험의 가장 핵심적인 요소로서 흥겨움이라든가 신바람을 가장 직접적이고 강렬하게 표현하는 방식이기도 하다. 기방무의 한량춤이 우이한 풍류적 특성과 더불어 덧배기 춤에서 볼 수 있는 신명적 풍류를 보이는 바와 같이 흥청거리는 풍류의 양상은 굿거리춤에서도 나타나고 있다. 특히 덧배기장단이 그 대표적인 예인데, 농악장단의 하나로써 덧배기 장단은 덩덕궁이(옹박캉캉)이라고도 한다. ‘덧배기’는 ‘가면무’를 총칭하는 ‘덧뵈기’의 경상도 발음과 ‘악귀’, ‘탈’이란 의미의 ‘덧’을 ‘배다’에서 유래된 말로서 덧배기춤의 배김새 사위를 통해 꼭 배겨서 풀어주는 뗏, 여기서 덧뵈기춤의 묘미를 찾고 있다. 덧배기춤은 야류, 오광대 뿐 아니라 지신밟기나 기방춤, 무속춤 등에서도 두루 나타나고 있는 부산, 경남지방의 대표적인 향토무용이다(김은경, 1983 : 72).

소고춤은 이 덧배기 가락의 특유한 신명적 특성을 보이는데 소고앞뒤치기, 소고차고돌기, 소고놀이를 하면서 둥글게 돌아가는 연풍대는 신성함, 생명을 상징하는 원형으로 형태화되면서 민중들의 삶 속에서 보다 나은 세계로의 진입을 향한 공동체적 의식의 확보로서 이루어지는 대동적 풍류였다고 할 수 있다. 풍류가 보다 큰 본래의 의의에 회귀를 지향하는 것처럼 공적인 사회적 공공성을 발휘하는 것이라 한다면 이는 왕가나 양반계급보다는 서민층에서 두드러지게 볼 수 있다. 농경사회의 나만의 세계가 아닌 두레의식이나 공동체적 협동정신은 놀이문화에도 잘 반영되어 남도의 강강술래와 같이 지극히 아름다운 달밤의 원무를 통해 ‘나’로부터 ‘우리’로 전환되는 대동적인 풍류였던 것이다. 따라서 서민들의 노동과 놀이야 말로 언제나 집단적 자아를 형성할 수 있었고 거기에서 공평과 무사의 자연스러운 취락세계를 이루어 온 것이다(고은, 1997 : 92-93). 북이 축소된 악기로서 북의 무게감 때문에 농군들이 일상생활에서 편리하게 사용하기 위해 가볍게 개조함으로써 사용된 소고는 두레생활, 특히 소동패(小童牌)생활을 할때 각종의 신호로 사용되거나 노동요의 반주로 사용되기도 했다. 이때 물론 흥겨운 가락을 연주하면서 그 흥에 겨워 저절로 춤이 이루어졌고 여기서 굿거리춤의 소고놀이는 농악의 흥겨움을 통해 더불어 살기의 공공성에 초점을 둔 민중 속에서 계승되는 자기중심적 가치의 극복에 기여함으로써 풍류의 본래적 모습에 다가가고 있는 것이다.



### Ⅲ. 한국춤 풍류의 무위(無爲) · 자연성(自然性)

고조선의 단군사상과 더불어 이전부터 존재해왔던 풍류는 유불선이 총합된 사상으로서 한국의 독특한 정신적 맥락을 형성하고 있다. 풍류, 풍류도, 풍류정신이란 고신도의 자연숭배적인 무교에 그 수련과 향수에 바탕을 둔 것으로서 하늘에의 귀의를 가장 정점으로 삼고 있다.

한자문화권에서의 자연이란 단순히 인간을 둘러싸고 있는 물질적 현상계를 의미하는 것으로 그치지 않았다. 때로는 인격화된 존재, 신적인 존재로 숭상되기도 하고 도(道)나 진리의 구현체로 인식되기도 했다. 이같은 풍조는 유가, 불가, 도가를 막론하고 동아시아의 사교의 핵심을 이루는 부분이기도 하다.

진주포구락을 통해 나타난 원형과 S자 대형, 사방을 중심으로 전개되는 춤길은 자연의 순환, 만물의 이치를 표현한 것이다. 음양이라고 하는 사물의 존재양상을 태극(太極)과 오행(五行)의 순환을 근간으로, 음양은 상반되는 두 개 성질인 기(氣)라는 말로 표현되고 오행은 금, 목, 수, 화, 토의 다섯가지가 만물을 조성하는 우주의 원리로써 만물을 지배한다는 것이다. 동양에게 있어서 자연의 의미는 글자 그대로 '스스로 그러함(自然)'을 뜻하는 보다 포괄적인 의미로 사용되어 왔다. 즉 사물의 생성, 존재, 사멸의 원인을 자연 밖에서 찾지 않으며, 인간을 포함한 모든 만물의 존재원리와 상호작용이 각기 스스로 존재하며 변화해 가는 과정 전체의 모습으로 자연을 인식한다는 뜻이다. 결국 자연이란 인간을 배제하지 않고, 오히려 인간을 포괄하는 개념으로 삼고 있으며 이러한 동양적 자연관은 노자 철학사상의 중요한 기반이 되고 있다. 노자 철학을 자연철학이라고도 하는 이유는 바로 여기에 있다.

노자는 사람은 땅을 본받고, 땅은 하늘을 본받고, 하늘은 도(道)를 본받고, 도는 자연을 본받는다고 하였다. 노자는 즉 자연이 물성(物性)의 본연(本然)으로 구체적 존재가 아닌 스스로 그러한 일종의 상태를 가리키는 개념으로 보았던 것이다. 노자의 천(天)에 관한 해석에는 자연의 의미가 더 잘 드러나고 있다. 천이란 저 스스로 그러한 것으로 인간을 지배하거나 간섭하지 않는다. 천지간에 만물은 다만 자연법칙에 따라 운행될 뿐이다. 왕충(王充) 역시 하늘의 운행은 만물을 생성시키고자 한 것이 아니며 만물은 스스로 생성하는 것이라 설명하면서 이를 또한 '자연'이라 정의했다(양인모, 1990 : 29). 그는 만물이 스스로 자신의 생을 영위함을 '무위(無爲)'라 칭하며 하늘의 기(氣)가 담박(澹泊)하여 아무런 욕망이 없으며, 작위도 없고, 고의적 사건도 일으키지 않는다는 뜻으로 하늘을 '자연무위(自然無爲)'라 했다. 따라서 하늘과 땅은 기의 교합을 통해 기의 자발성에 의해 탄생된 것이며 인간을 포함한 모든 만물은 유기체적 전체인 자연에 속하게 되는 것이다. 자연은 생명의 흐름을 그

자체로 드러내며 만물을 내재적 가치로서 실현시키는 무한한 영역으로 인식되었기 때문에 모든 것은 저절로 그리고 자체적으로 발생하는 생명의 과정에 참여하게 된다. 자연의 내재적 생명개념은 기의 음양의 이론으로 규명되며 모든 생명현상은 음양의 감응과 깊이 관련을 갖게 된다. 굿거리 춤의 '일자사위'에서 볼수 있는 긴장과 이완의 음양구조, 손목사위와 춤길에서 나타나는 태극선, 그리고 몸통의 수직적 자세에서 보이는 기의 순환은 하늘을 인간의 내재적 생명의 근원으로 파악하여 자연과 함께 호흡하고 자연이 환기하는 생명의 리듬을 몸으로 체감하면서 자기 내부에 있는 생명의 리듬을 자연의 리듬에 일치시키는 것, 자연의 모습에 의탁하여 주체의 무심, 무아의 상태를 드러내는 것이다. 교방굿거리춤에 나타난 절제미는 미를 선(善)과 동일시했던 유교시대의 이상, 즉, 중(中)을 인간의 본성의 상태로 인식하여 이 만물의 근원으로 회귀하고자 하는 인간심성을 드러낸 것이다. 중은 균형을 이룬 상태로서 단순한 정지 상태가 아니라 모든 사건을 발생시킬 수 있는 생동하는 상태를 의미한다. 중의 평형력은 균형과 조화를 꾀하며 이 평형력을 가지고 현상계의 모든 제반사를 처리했을 때 절도에 맞고 조화를 이룰 수 있다. 따라서 유교는 미발(未發)의 중(中)과 이발(已發)의 화(和)를 '중화'라 하여 천지가 질서를 이루고 만물이 각기 생장의 의지를 실현시킬 수 있는 길은 오직 중화를 통해서라고 본 것이다(정권주, 1991 : 16). 조선시대 상류층의 고급취향을 대상으로 했던 교방춤은 이러한 유교적 이념이 절대적인 예술적 미관으로 자리잡으면서 희노애락에 좌우되지 않는, 최소한의 것으로 최대한의 효과를 자아내는 절제성, 차고 넘치지도 않는 균제의 미감을 풍류의 이상으로 삼았던 것이다. 인간의 성정을 다스림으로써 군왕과 백성의 일치를 통해 태평성대를 기원하는 유가적 이상이나 사실적 모의 동작을 통한 자유분방한 유희성, 그리고 소고춤의 과감한 과격을 통해 기울어진 일상으로부터 일탈함으로써 생기를 얻는 것, 이 모든 것은 바람이 그물에 걸리지 않고 자유자재로 흐르는 유동성과 변화라는 자연의 기본 속성을, 새로운 세계로의 진입을 위해 과감한 일탈으로써 허용한 풍류의 멋을 보여준 것이라 할 수 있다.

이와 같이 풍류는 주객분리에 따른 일방적인 접근이 아니라 사물이나 현상을 살아 있는 것으로 보고 대상자체의 자기 생성활동과 인식주체의 생성활동을 일치시켜 동시적인 상호관계 속에서 우주적 에너지와 교감하는 생명활동이었던 것이다. 여기서 춤은 자연에서 배우고 자연을 표현하는 개성의 정도가 심도있게 표현된 것이며 한국의 춤은 따라서 한국의 산천경계를 모태로 하고 있었던 것이다. 현묘가 어떤 사물, 존재의 근원이 깊은 모양, 자연의 순리나 도(道)가 자연물을 통해 현현되는 모습을 형상한 것이라면 자연을 포함한 모든 삼라만상을 향해 깨어 있고 열려있는 마음, 그리하여 인간의 모태라 할 수 있는 자연으로 회귀해 가고자 하는 몸짓은 바로 한국춤의 풍류정신인 것이다.

---

## 참고문헌

- 강양금(1987), “민족고유사상으로서의 풍류도”, 미간행, 석사학위논문, 경상대학교 교육대학원.
- 고 은(1993), “풍류정신으로서의 멋”, 멋과 한국인의 삶, 서울 : 나남.
- 권선향(1988), “고려시대 舞·戯에 관한 연구”, 미간행, 석사학위논문, 경희대학교 대학원.
- 김수정(1992), “무용표현에 있어서 선에 관한 고찰”, 미간행, 석사학위논문, 이화여자대학교 대학원.
- 김영희(1996), “궁중무의 춤 개념과 표현방식에 관한 연구”, 미간행, 석사학위논문, 중앙대학교 대학원.
- 김은경(1983), “경남향토무용연구”, 한국무용연구 제2집, 한국무용연구회.
- \_\_\_\_\_ (1995), “정현석의 교방가요 연구”, 부산여대논문집 제40호.
- 김종권(역 1982), 삼국사기, 서울 : 서문당.
- 손인수(1996), 신라화랑도의 공간, 서울 : 문음사.
- 송문숙(1988), “포구락에 대한 고찰”, 미간행, 석사학위논문, 이화여자대학교 대학원.
- 수석구(1984), 중국무도사, 북경 : 문화예술출판사.
- 신은경(1999), 풍류, 서울 : 보고서.
- 신체호(1981), 조선상고사 上下, 삼성문화문고.
- 안창범(1989), “천지인 삼재와 신선도의 사상”, 한국철학연구 제18집, 해동철학회.
- 양인모(1990), “왕충의 자연인식과 인간의 문제”, 미간행, 석사학위논문, 서울대학교 대학원.
- 우실하(1998), 전통문화의 구성원리, 조합공동체 소나무.
- \_\_\_\_\_ (1998), “한국전통미학의 구성을 위한 시론”, 한국음악사학보 제20집, 한국음악사학회.
- 유동식(1983), 한국무교의 역사와 구조, 연세대학교 출판부.
- 정권주(1991), “중용의 천인합일사상연구”, 미간행, 석사학위논문, 원광대학교 대학원.
- 정병호(1999), 한국의 전통춤, 서울 : 집문당.
- 정진욱(1990), “진주포구락 연구”, 미간행, 석사학위논문, 이화여자대학교 교육대학원.
- 차현주(1986), “한국의 상징에 관한 연구”, 미간행, 석사학위논문, 이화여자대학교 대학원.
- 최민홍(1984), “한철학과 외래사상”, 한국철학연구, 한국철학회.
- 현상윤(1973), 조선사상사, 한국사상연구소.