

이봉애流 검무의 전승 계보

안양검무 무보

저자 민향숙 · 김호석



안양문화원
Anyang Cultural Center

이봉애流 검무의 전승 계보

안양검무 무보



안양문화원
Anyang Cultural Center

안양검무 무보

발행인

김용곤 안양문화원장

발행처

안양문화원 경기도 안양시 만안구 현충로 53

편집

안양문화원

저자

한결 민향숙 안양검무보존회 대표

김호석 경기대학교 교수

학술고증

양종승 전)문화재청 문화재위원, 사머니즘박물관 관장

학술자문

이지균 민속학자

양성옥 전)한국예술종합학교 전통예술원 무용과 교수, 국가무형문화재 제92호 태평무 예능보유자

디자인·인쇄

김영운 디자인 SaemAD

© 안양문화원·민향숙2021

이 책은 안양문화원의 향토문화유산의 보존·계승을 위한 안양시 향토문화재의 지정 추진 사업의 일환으로 안양검무의 기록 및 교육 교재로서 제작되었습니다.

* 이 책의 전부 또는 일부 내용을 재사용하려면 사전에 안양문화원과 저자 민향숙의 동의를 받아야 합니다.

목차

- 006 발간사
김용근 제15대 안양문화원장
- 007 격려사
전풍식 제14대 안양문화원장
- 008 축사
최대호 안양시장
- 009 안양검무 무보집 발간에 즈음하여
- 012 한국연희예술사에서의 처용무와 검무의 위상
- 044 안양검무의 유래와 음악적 특징
- 056 안양검무 무보
- 068 안양검무 음악
- 077 부록
송죽 이봉애의 안양에서의 활동을 기록하다
송죽 이봉애의 춤을 기억하다
안양시 향토문화재 지정 추진을 위한 전문가 자문 검토서

발간사



안양문화원은 그동안 주목하지 못했던 우리 지역의 무형문화 유산을 재조명, 새롭게 발굴하여 안양검무 등을 향후 안양의 향토 문화유산으로 보존·계승하기 위해 안양시 향토문화재로의 지정 추진 사업을 진행하고 있습니다.

『안양검무 무보집』 발간은 본 사업의 일환으로 안양검무의 역사와 가치를 밝히고 안양검무를 이루는 춤과 장단을 기록하여 우리 지역의 향토문화의 전승과 보존에 기여하고 향후 전수 교육을 위한 교재로 활용하기 위해 제작하였습니다.

검무는 칼을 가지고 추는 춤으로 삼국시대부터 현재까지 맥을 이어오고 있는 한국의 대표적 전통춤입니다. 故 松竹 이봉애 선생에 의해 안양에 뿌리내린 '이봉애류 검무'는 지역문화와 결합하여 전통춤인 안양검무로 재구성되어 안양의 향토문화유산의 한 줄기가 되었습니다. 안양검무가 우리 지역의 향토문화유산으로 아름다운 꽃을 피울 수 있도록 많은 관심과 응원 부탁드립니다.

끝으로 『안양검무 무보집』 발간을 위해 애써주신 안양검무보존회 한결 민향숙 대표를 비롯하여 참여하여 주신 모든 분들의 노고에 감사드립니다. 그리고 안양검무의 계승을 위해 힘쓰고 계신 안양검무보존회 여러분께 감사와 격려를 드립니다.

감사합니다.

2021년 12월
제15대 안양문화원장 **김용곤**

격려사



『안양검무 무보집』의 발간을 진심으로 축하드리며, 발간을 위해 애써주신 안양검무보존회 민향숙 대표와 김호석 교수님께 깊은 감사를 드립니다.

검무와 아무런 연고가 없는 우리 안양에 검무라는 문화유산이 자리 잡은 데에는 故 이봉애 선생의 큰 공로가 있었습니다. 이봉애 선생은 평양 출신으로 본인이 고향에서 배운 검무를 안양에 정착한 후 복원, 전승하였고, 제2의 고향인 안양에서 일생을 보내며 예술혼을 펼친 끝에 평양검무와 안양검무라는 문화유산을 남겨 주셨습니다.

그중 안양검무는 이봉애 선생의 춤을 바탕으로 안양에서 연을 맺은 김호석 교수님, 김창진 약사님 등과의 교류를 통해 지역문화와 결합되어 민향숙 대표를 비롯한 안양시민에 의하여 전승, 발전된 것입니다.

본 책자가 안양검무를 이해하고 전승되는 데에 큰 역할을 하기를 바라며, 앞으로도 안양시민 이봉애 선생이 남겨주신 이 무형문화유산이 우리 지역의 향토문화유산으로 올바르게 이어지고 시민들과 함께 어울릴 수 있도록 안양검무보존회 여러분께 부탁과 격려의 말씀을 드립니다.

안양문화원 또한 앞으로도 안양 문화의 요람으로 지역문화의 계발·보존·전승 및 선양에 힘써주시기를 바랍니다.

끝으로 모든 분들의 가정에 건강과 행복을 기원 드리며, 앞으로도 안양문화원과 안양검무에 많은 관심과 응원을 부탁드립니다.

감사합니다.

2021년 12월
제14대 안양문화원장 **전풍식**

축사



우리 안양의 무형문화유산인 안양검무의 역사와 특징을 기록한 첫 책자인 『안양검무 무보집』을 발간하게 된 것을 진심으로 축하드립니다.

먼저 책자 발간을 위해 애써주신 안양문화원 전풍식 원장님 그리고 김용곤 원장님을 비롯하여 관계자 여러분들의 노고에 감사의 말씀을 드립니다.

안양검무는 안양시민인 故 송죽 이봉애 선생이 본인의 고향인 평양에서 배운 우리 전통춤 검무를 우리 지역에서 복원하여 그 가치를 인정받은 평양검무(평안남도 무형문화재 제1호)를 기반으로 우리 지역의 정서와 문화를 담아 재구성한 전통춤입니다. 본 무보집을 통해 안양검무의 예술적·지역적 가치를 재조명하고 우리 지역의 향토문화유산이 미래 세대에게로 전승될 수 있는 기반이 되기를 기대합니다.

우리 시에서는 2020년에 이어 올해에도 안양시민축제 <우선뎌'춤>을 개최하여 '춤의 도시 안양'을 열어나가고 있습니다. 안양검무 또한 우리지역의 '춤'으로 시민들이 함께 어울리고 즐길 수 있는 대표 향토무형문화유산으로 거듭나길 소망합니다.

향토문화유산의 발굴, 계승에 앞선 안양문화원과 안양검무를 계승·발전시켜온 안양검무 보존회 민향숙 대표님과 관계자 여러분의 열정과 노고에 감사드리며 앞으로도 무궁한 발전이 있기를 기원합니다.

끝으로 함께해주시는 시민 여러분의 가정에도 건강과 행복을 기원합니다.
감사합니다.

2021년 12월
안양시장 **최대호**

안양검무 무보집 발간에 즈음하여

우리 전통춤 사군자를 상징하는 매난국죽^{梅蘭菊竹}에 비유하여 그 아름다움을 표현하기도 합니다. 검무는 그중에서 죽, 즉 대나무에 비유되는 춤입니다. 그리고 보면 안양에서 검무의 뿌리를 내린 인간문화재이신 송죽^{松竹} 이봉애 선생님의 춤꾼으로서의 삶이 대나무와도 같다는 생각이 듭니다.

대나무는 오직 하늘을 향해 한 개의 기둥을 세워 자라되 많은 가지를 뺌지 않습니다. 그렇듯이 선생님은 오직 검무의 아름다움만을 추구하며 평생을 살아오셨습니다.

대나무는 속을 비우고 마디를 맺으며 자라기에 아무리 강풍이 불어도 꺾이거나 쓰러지지 않는다고 합니다. 송죽 이봉애 선생님은 갖가지 고통을 오히려 더 아름다운 춤꾼이 되기 위한 발판이요, 삶의 마디로 삼고 살아오셨습니다. 그리고 마음을 텅 비움으로써 세간의 박수나 헛된 명리를 탐하지 않았습니다.

대나무는 사철 푸른빛을 잃지 않고 여름의 폭염과 겨울의 눈바람을 견디며 바람이 불고 가면 오히려 푸른 바람을 일으킵니다. 그 대숲에 이는 푸른 바람이 검무의 선율이요, 고매한 아름다움일 것입니다.

또한 대나무는 옆으로 기울거나 구부러지지 않고 위로만 자라되, 자신의 온몸이 잘리고 묵여 그 머리를 땅에 대고 막힌 골목을 뚫어 줍니다. 그리고 어지러운 마당을 깨끗이 쓸어 줍니다. 그렇듯 송죽 이봉애 선생님은 몸을 낮추고 자신을 희생하며 깊고 넓은이나 높고 낮은을 가리지 않고 춤을 추셨습니다. 그리하여 보는 이의 마음을 밝히고 각박한 세상의 길을 서로 이어주셨습니다.

오랫동안 안양에서 예술의 혼을 불태우며 안양시에 안양검무라는 향토문화유산의 뿌리를 남겨주신 故 송죽 이봉애 선생님과 가족 신명숙님, 직계제자 정순임 인간문화재 선생님, 양종승 박사님, 김창진 약장님, 많은 이수자, 전수자, 안양검무 보존회 선생님들께 감사를 드립니다.

아울러 본 책자의 발간을 위해 많은 도움을 주신 김용곤 원장님과 최대호 시장님, 전풍식 원장님, 김지석 교수님 그리고 안양문화원 관계자 모든 분들의 관심과 격려에 안양검무 무보 집을 펴내며 진심으로 깊은 감사를 드립니다.

2021년 12월

안양검무보존회 대표·문학박사 한결 **민향숙**

안양검무 무보집 발간에 즈음하여

검무와 필자의 첫 인연은 1988년 전주에서 개최된 제29회 전국민속예술경연대회에서 스승인 강령탈춤 예능보유자 故 박동신 옹과 함께 양소운이 복원한 해주검무의 반주음악을 쌍피리로 연주한 것이었다.

10여 년이 지난 1990년대 초, 필자가 국방부 국악대장으로 근무하던 서울 동작동 현충원 내의 군악대에서 후일 평양검무 예능보유자로 지정된 故 이봉애 선생과의 만남이 이루어졌으니, 이 만남은 황해도 피리가락이 평양검무의 반주음악으로 정착되는 시작점이 되었다.

세월이 흘러 2019년 12월 이봉애 선생을 떠나보내는 자리에서 민향숙 선생을 처음 만나게 되었으며, 그 후 이봉애검무를 모태로 구성한 안양검무를 안양의 향토문화재로 등재하기 위해 고군분투하는 민향숙 선생의 열정을 지켜보면서 안양검무의 음악 구성에 필자가 관여하게 되었다.

안양검무의 음악은 타지역의 검무가 <염불~타령~자진타령>, <느린타령~타령~자진타령> 등의 음악으로 연주되는 것과 다르게 안양농악의 '찍찍이장단'을 검무에 녹여내었으며, 특히 구음으로 훌춤을 시작하는 <구음염불~자진염불~느린타령~찍찍이장단~타령~자진타령~굿거리> 등으로 연주가 진행되고, 중간에 장구로 브릿지(bridge)를 연주함으로써 전체적으로 기·승·전·결의 구성으로 안양검무만의 특징을 살려내었다.

이제 안양검무가 서울과 인천에서 전승되어 오던 '해주가락' 및 '재령가락'과의 만남을 통해 안양의 향토문화재로 자리매김하길 기원하며, 특히 안양 향토문화의 한 획을 긋는 안양무보집 발간에 있어 필자가 47년간 전승해온 피리가락이 기록을 통해 일조하게 됨을 기쁘게 생각한다.

2021년 12월

경기대학교 교수·음악학박사 김호석

한국연희예술사에서의 처용무와 검무의 위상¹⁾

윤 광 봉

시간여행을 떠나며

1. 연희와 춤

인간사회의 원형적 행위에는 처음부터 전부 놀이가 스며들어 있다. 연희^{演戲}란 우리말 놀이의 한자어 표기이다. 놀이라 하면 우선 구속적 느낌보다는 자유스런 느낌을 받는다. 젓먹이 아이가 도리도리를 하고, 짹짹을 하며 노는 가장 자연스런 놀이처럼 그저 순간적으로 뇌에서 작용하는 활동의 자유, 지나치지 않고 나름대로 이익됨이 있는 자유라는 관념을 떠올리게 한다. 그러나 연희라고 했을 때 거기엔 자유스러움보다는 보이지 않는 통제를 느끼고, 무언가 꾸미지 않으면 안되는 인위적인 요소가 깃드는 느낌도 무시할 수가 없다.

프랑스어 <jeu>는 놀이·놀이·도박·경기·연기·연주·활동·일 외 기계 따위의 움직이는 상황의 뜻이 있다. 여기서 기계의 움직임이란 각 부품이 제대로 제기능을 발휘할 때 효과적이다. 만약에 부품 중 하나가 고장이 났다면 그 움직임은 중단이 될 수밖에 없다. 이로 볼 때 부품이 저마다 움직이면서 제멋대로인 것 같아도 거기엔 보이지 않는 질서가 있다. 아이들이 소꿉장난을 해도 그들 사이엔 보이지 않는 규약을 정해 장난감을 다룬다. 이처럼 놀이엔 보이지 않는 질서가 그 가운데 스며있다. 영어의 <play>는 이보다 그 쓰임이 훨씬 넓어 놀이의 일반적인 말로 쓰인다. 무대예술은 이러한 놀이의미의 총합이다.²⁾

호이징하는 사회에 질서를 잡아주는 제도들이나 그것들의 영광에 공헌하는 학문들의 대부분의 근원을 놀이정신(l'esprit de jeu)에서 찾는다.³⁾ 단순한 놀이에서 더 구체적으로 제약적인

1) 본 글은 필자가 그동안 써왔던 『한국연희시연구(1985)』 『한국의 연희(1992)』 『조선후기의 연희(1998)』 『한국연희예술사(2016)』에서 <처용무>와 <검무> 부분을 다시 정리하며 보충한 것이다.

2) 이에 대해선 요한 호이징하(Johan Huizinga) 『Homo Ludens』를 참조하면 좋을 것이다. 이외 로제 카이와 『놀이와 인간』과 스투어드 컬린의 『Korea game한국의 놀이』를 참조할 것.

3) Johan Huizinga는 『Homo Ludens』에서 철학, 종교학, 심리학, 인류학, 언어학 등을 구체적으로 구사하여 인간의 존재와 행위 양식의 본질을 규명했다.

규칙을 더해 높아지는 희(戲)에 연(演)을 앞에 붙였을 때는, 희(戲)의 다양한 의미를 좀더 부연시켜 여러 사람에게 자극을 준다. 연희(演戲)의 ‘연(演)’은 먼 곳으로 흘러간다는 흐름, 알기 쉽게 설명하는 부연, 물이 흘러 윤택하게 하는 것, 추측하고 헤아린다는 뜻이 있다. 또한 희(戲)는 극(劇)과도 통한다. 극(劇) 자체는 심하고 번거롭고 힘들다는 의미가 있다. 극(劇)을 파헤치면 호(虓)와 시(矢)가 칼(刎)을 들고 서로 다투는 형상이다. 호(虓)는 범(虎)의 의미로 범과 아직 나타나지 않은 모양의 의미도 있다. 싸움은 곧 갈등이다. 따라서 연희의 희(戲)도 극과 똑같은 모양으로 호(虎)와 시(矢) 그리고 창(戈)을 들고 싸우는 형상이다. 창(戈)엔 싸움, 전쟁의 의미가 있다. 그래서 중국의 경우 연극을 희극(戲劇)으로 표현하기도 한다. 이로 보아 결국 연희(演戲)는 놀이에 나타나는 갈등의식을 보다 윤택하게 표현하는 예술적인 의미가 된다. 이렇듯 ‘희(戲)’는 무술을 겨루는데서 시작하여 쾌락을 추구하며 멋대로 놀다가, 차츰 잡기와 가무에까지 이르는 광범한 놀이와 연예를 뜻하는 것으로 발전했다. 따라서 이에 따른 장르도 넓어질 수밖에 없다. 특히 놀이(戲)라 하면 민속과 연계된 극적인 요소가 주를 이루다보니, 전통이라는 말이 붙게 되고 그래서 전통연희라는 말이 쓰이게 되었다.

어쨌든 전언한 바와 같이 연희란 놀이성과 연계된다. 춤 또한 이러한 놀이의 일부다. 흥이 나면 누구나 어깨가 들썩이고 손발이 절로 움직인다. 이러한 몸짓이 댄 농악이나 민속춤을 우리는 전통연희라 한다. 그런데 처음엔 이 말이 그저 단순히 놀고먹는 유치한 용어로 치부되다보니, 개화기에 이른바 ‘개화지상주의자’들이 전통을 미개한 원시문화로 간주하며, 청산해야 할 대상으로까지 바라보던 적이 있었다. 전통을 의미하는 ‘tradition’은 라틴어인 ‘traditio’가 바로 보통명사화한 것으로 처음엔 지금과 같은 전통의 의미는 아니었다. 이 말은 근대사회가 본격적으로 열리는 19세기에 들어서 처음 쓰여졌다. 영국과 프랑스가 세계의 패권을 쥐게 된 것이 19세기다. 이 시기는 특히 아편전쟁으로 인한 청나라가 반식민지화 되고, 영국이 설립한 동인도 회사가 인도를 완전히 식민지화한 때이다. 우리 인류의 긴 역사 속에 중세에서 근대로 이행했던 시기보다 급격한 변화가 있던 때는 없었다. 프랑스 혁명의 구호였던 자유·평등·우애는 획기적인 전환의 모토였다. 이른바 국민국가와 자본주의 경제에 의해 경제·군사·과학기술·교육·문화라고 하는 넓은 분야에, 전근대에선 볼 수 없는 확장과 발전으로 과거에 존재했던 여러 가지 문화·정신·관습 등이 급속히 사라지는 시대가 바로 19세기 근대사회다. 이때 많은 사람들은 없어진 것에 대해 무언가 의미를 부여해야겠는데, 그렇지 않으면 과거와 단절될 수밖에 없는 강박관념이 있었다. 이때 시대를 넘어 계승된다는 의미를 넣어 ‘tradition’ 이라고 하는 단어가 탄생했다. 그리하여 전통의 개념은 거의 모든 근대의 개념과 표리관계를 이루는 것 같이 해석되었다. 그런데 이

‘tradition’이 동양에선 한자어인 ‘전통(傳統)’으로 쓰여졌다. 이것은 중국 한자가 아닌 일본식 한자이다. 이는 연극, 연희, 무용이라는 용어도 마찬가지이다. 중국에서는 ‘무용(舞踊)’ 대신 ‘무도(舞蹈)’라는 표현을 쓴다. 그런데 이 무도를 일본에선 또 ‘무담(舞踏)’이라고도 쓴다. 어떻게 하든 자국식으로 바꾸려는 그들의 고집이 엿보인다.

또한 연희라는 용어가 식어지면서 서구식 연극으로 정진했던 시기가 일제 강점기이다. 무용의 ‘무(舞)’는 원칙적으로 선회운동과 관련이 있다. 이에 반해 ‘용(踊)’은 위로 뛰어오른다는 의미가 있다. 무(舞)가 고대적 성격이라면 용(踊)은 근세적 성격이 있다.⁴⁾ 무용이라는 말이 우리에게 심어진 것은 이시이(石井莫)의 신무용이 서울에서 공연을 가졌던 1926년이다. 여러 단순한 놀이들을 잘 융합하여 이른바 예술이란 이름을 붙이게 된 것은 그 뒤의 일이다. 그런데 어떤 이들은 이 예술을 또 굳이 편을 갈라 대중성과 예술성을 부여해 대중예술이니 고급예술이니 차별화한다. 세상에 고급예술은 뭐고 대중예술은 무엇인가. 고급예술을 즐기는 그 사람은 대중 속의 한 사람이 아니라 말인가. 예술은 심기일체(心技一體)다. 마음과 그 마음에 의한 기술(技術)이 서로 어긋나지 않을 때 춤이고 소리가 제대로 이뤄진다. 무용의 경우, 마치 기술이 최고인 것처럼 무용기법만을 연마하는 오늘의 세태를 보면 측은해진다. 마음이 결여된 무용은 생동감이 없다.

전통은 순간적으로 변하는 본능이 있다. 그런데 이 순간적이라는 표현을 주의해야 한다. 여기서 순간적이란 심기(心技)의 변화를 말한다. 그래서 현재화란 말은 온갖 기교가 판을 흔드는 것이 아닌 심기가 조화된 변형을 말한다. 바로 이러한 변형을 심기(心技)로 새롭게 조화시키며 열광하는 것이 이른바 각 나라에서 별리는 축제다. 축제는 곧 설화가 곁들인 춤의 향연이다. 이제부터 거론되는 처용무와 검무 또한 그 중의 하나임은 물론이다.

2. 설화와 연희

설화는 일정한 구조를 지니며 전승되는 꾸며낸 이야기다. 바로 이를 바탕으로 문학적 복잡성을 가미하면 소설이 되고, 또한 이를 중심 테마로 놀이판을 짜서 사람들에게 의한 역할분담이 이뤄지게 되면 이것은 연희가 된다. 한편의 노래마다 배경설화가 서려있는 신라의 향가처럼 처용무와 검무에도 그 지역 사람들의 공감성을 지닌 이야기가 서려 있다. 비록 그것이 단순히

4) 戸板康二·郡司正勝, 『歌舞伎』, 日本放送出版協會, 1965, 9-10쪽.

흥미유발을 위한 짙막한 이야기라 할지라도 그것은 개인 또는 그 지역 사람들의 관심도에 따라 전파 양상도 달라지게 마련이다. 또한 배경을 지닌 설화의 연행 과정도 그 이야기의 어느 부분이 특히 강조되고 되풀이되느냐에 따라 그 지역 사람들의 공감대를 형성하는 요인이 달라질 수가 있다.⁵⁾ 본 글의 주제인 처용무와 검무도 예외일 수가 없다.

처용무는 우리나라에만 전하는 전통춤으로서 신라 이래 지금까지 이어져 오고 있는 대표적인 한국전통무이다. 비슷한 시기 당에서는 역귀를 몰아내는 종규鐘植설화가 등장한다. 이와 비슷하게 신라에서는 처용설화가 등장한다. 이들의 역할은 모두 역귀를 몰아내는 인간 수호신이다. 이 둘은 이야기를 좋아하는 이야기꾼들에 의해 꾸며지고, 이를 바탕으로 사람들 앞에 등장해 춤을 추며, 굿기야는 각기 자기나라에서 종규춤· 처용춤으로 무대예술화 했다. 종규는 다시 일본으로 건너가 그들의 굿인 가구라加久良神樂에 등장하여, 단조로운 춤과 노래로 관객들을 위로해 준다.

신라 이전부터 전승되어온 벽사가면과 산신제무山神祭舞, 용신제무龍神祭舞 등의 복합에서 출발한 처용가무는 점차 대륙계의 가면무와 융합되어 나라가 위급할 때나 제를 올릴 때면 여러 변신을 거듭해 발전해 왔다. 오기五伎의 대면大面도 그중의 하나임을 감지하게 된다.

한편 검무는 고대 각 민족 사이에 전승 축하, 또는 사기의 양양을 위한 자연발생적인 악무로 시작되었다. 당나라의 <검기무>와 <항장무>도 바로 일정한 구조를 지니며 전승되어 온 잡극의 변이 양상 중의 하나이다. 우리의 경우 검무의 등장은 고구려 벽화무덤과 황창랑黃昌郎과 연계되어, 뒤늦게 서술된 <황창랑무>이다. 인류의 역사는 어느 나라고 싸움의 연속이었다. 수많은 영웅들의 칼싸움을 감안할 때, 검무는 어찌면 당연한 결과물이라 할 수 있다. 이러한 칼싸움이 중국의 경우 무대예술화된 것이 공손대랑公孫大娘의 <무검기舞劍器>이다. 당시 당나라 사람들이 즐긴 악무 중에 건무健舞.연무軟舞.자무字舞.화무花舞.마무馬舞 등이 있었다. 이 중에 건무는 능대稜大.하련河連.척지拓伎.검기劍器.호선胡旋.호등胡騰이 포함되어 있다. 검기는 건무의 일종으로서, 전투복장에다 칼을 잡고 전투 자세를 빙자한 위정자들의 방침을 이해시키려는 선무宣撫를 목적으로 한 춤이다. 말하자면 선무무宣撫舞다.

5) 윤광봉, 『朝鮮後期の演戲』, 박이정, 1998, 365쪽.

먼저 검기무하면 전언한 바 당나라 때 유명한 공손대랑^{公孫大娘}의 칼춤이다. 시성^{詩聖} 두보^{杜甫} 보의 붓을 들게 한 공손씨라는 여인은 아름다운 기품으로 한바탕 칼춤을 추면 사방이 감동했었다. 구경꾼이 산처럼 밀어닥쳐 아래위로 낮았다 높았다 추는 그 모습에 전부 넋을 잃고 보았던 것이다. 이러한 검기무를 시성 두보가 <관공손대랑제자무검기행^{觀公孫大娘弟子舞劍器行}>이라는 긴 시로 엮었다. 여기엔 이원제자인 공손대랑의 춤을 관람하는 모습이 그대로 담겨있다. 당시 현종을 모시던 기녀가 8천 명이었는데, 공손대랑의 칼춤이 으뜸이었다.⁶⁾

바로 이러한 춤의 모습과 재미있는 설화가 우리 검무에도 그대로 서려 있다. <황창무>가 그것이다. 좋은 설화는 그냥 이야기로만 머무르지 않고 다른 곳으로 전파되는 전이양상과도 상통된다. 그래서 신라 이전부터 전승되어온 벽사가면과 산신제무, 용신제무 등의 복합에서 출발한 처용가무는 점차 대륙계의 가면무와 융합되어 나라가 위급할 때나 제를 올릴 때면 여러 변신을 거듭해 오늘에 이르렀고, <검기무> 또한 <황창무>를 기점으로 중국에서 유입된 향장무를 아우르며 변신을 거듭했다. 오늘의 이 글은 이러한 변신을 거듭했던 흔적을 찾아보는 시간여행이다. 자, 그러면 신라 때 연행된 것으로 보는 검무와 함께 같은 무대에서 추어지던 <처용무>의 흐름을 먼저 따라가 보자.

3. 처용무의 흐름

벽사진경의 나희로서 처용무는 전언한 바와 같이 축귀의식^{儺禮}과 연계된 유일한 가면무다. 불과 여덟줄에 불과한 처용가를 조명하기 위해 처용무와 아울러 논의한 글이 그동안 수백 편에 이른다. 이는 그만큼 <처용설화>가 말도 많고 탈도 많다는 얘기이다. 그러나 그토록 많은 관심을 가졌음에도 우리는 처용무의 흐름 양상이 중요하다라는 것을 간과했다. 처용무와 같은 시기에 추었던 상염무^{霜髯舞}는 얼굴의 형상이 서릿발 같은 하얀 수염을 기른 처용의 변용이다. 그래서 고려로 가면 처용은 신라의 늙은이^{羅翁}로 표현된다. 「처용랑·망해사」조에도 처용은 해신이면서 산신으로 나타난다. 그래서 어무산신^{御舞山神}이라고도 한다. 이렇듯 왕만이 보았던

6) “先帝侍女八千人 公孫劍器初第一”，“昔有佳人孔孫氏 一舞劍器動四方 觀者如山色沮喪 天地爲之久低昂。” 이에 대한 서술은 윤광봉, 「杜詩에 나타난 劍器舞考-觀公孫大娘弟子舞劍器行을 중심으로-」, 『東岳語文論集』 제16집, 동아어문학회(1982) 참조.

신의 모습이 자꾸 변하고, 그 모습이 보는 이에 따라 달라지게 되니, 왕은 후세 사람에게 보여 그 모양을 잘 살피라^{象審}고 했다. 그중의 한 모습이 상염무^{霜髯舞}이다.

어느 나라고 왕권국가라면 이원론적인 사회구도를 확인할 수 있다. 거기엔 다른 부족과 문화를 담당하는 두 개의 인간집단의 조합이 원칙으로 존재한다. 귀족과 농민의 대립적인 습속이 그것이다. 중국궁정에서 불렀던 시경의 <風>과 <頌>은 그 시의 주제가 대체로 촌락에서 제의가 거행될 때, 젊은 남녀들이 그 의식을 시행했던 장소인 제터에 모여 합창을 하던 노래가사다. 제터는 신성한 장소로 자연계와 마찬가지로 인간계의 질서도 조정한다. 그래서 제터에 보유한 위엄의 모습이야말로 권위를 보여주는 것이다. 이러한 제터는 여러 형태의 권력지배와 어울리는 가치를 갖고 그 지배가 계속되는 한 존속하게 마련이다.⁷⁾

처용이 등장하는 현강왕(875-886) 때는 신라 말기에 해당된다.⁸⁾ 50년 뒤 나라가 망하기까지 신라에선 여러 기이한 현상이 일어난다. 879년(『古記』엔 즉위년이라 함) 3월, 왕이 국동지방을 순회하고 잠시 쉬고 있는데, 별안간 운무(雲霧)가 가려 길이 어두어졌다. 일관에게 물으니 이것은 동해용왕의 변괴이니 좋은 일을 행하시라고 아뢴다. 그래서 용왕을 위해 절을 지으라고 명을 내린다. 이 명이 떨어지자 동해용왕이 일곱 아들을 거느리고 나타나, 어가^{御駕} 앞에서 임금의 덕을 칭송하며, 춤을 추고, 풍악을 연주한다. 칭송·춤·풍악, 이는 곧 의식 속에 행해진 바다용을 가장한 의식무(굿)로 가·무·악을 결들인 거리축제이다. 이것은 현강왕 때 풍악과 노랫소리가 끊임없이 거리를 울렸다는 처용 기사에서도 확인된다. 그만큼 거리에서 의식무 축제가 자주 열렸다는 의미다. 이로 볼 때 여기서 용왕은 주무이고, 나머지 일곱 아들은 새끼무로서 용의 모습을 가장하고 가·무·악을 벌려 임금을 위로했던 것으로 여겨진다.

주지하다시피 신라는 왕의 이름이 처음부터 무^巫와 관련이 있다. 시조인 혁거세^{赫居世}의 이름도 붉은 알로 태어나 몸을 씻긴 다음 몸에서 광채가 나고, 새와 짐승이 따라 춤추며, 천지가 진동하고 해와 달이 청명해짐으로 붙여진 이름이다. 혁거세는 <거서간^{居西干}>이라고도 하는데, 이때 ‘간’은 무^巫의 뜻이다. 말하자면 이때 춤은 해룡칠무^{海龍七舞}라 할 수 있다. 어쨌든 개운포에서 해프닝이 벌어진 뒤, 일곱 아들 중 하나가 남겠다고 해, 왕은 그와 함께 서울로 돌

7) marcel Granet·明神洋 譯, 『中國古代の舞蹈と傳説』, ひかり書房, 1997. 이 책은 무도와 전설 관계를 중심으로 고대 중국사회에 대한 이야기가 다양하게 서술되어 있다.

8) 『三國遺事』, 「處容郎·望海寺」條

아와 17관등 가운데 아홉째 등급인 급간^{及干}이라는 높은 벼슬을 주고, 여인까지 구해주어 짝을 채워준다. 이로 볼 때 처용은 젊은이였음을 알 수 있다. 그러던 어느 날 밤늦게 돌아와 보니 두 사람이 누워있어 흠칫 놀라 밖으로 나온다. 그리고 마음을 다지며 마침 달이 밝은 가운데 춤을 추며 짧게 노래까지 곁들였다. 이른바 <처용가>가 그것이다. 아내의 불륜에 노여움보다는 여유있게 풍자를 하며 춤까지 곁들이니, 역신^{疫神}이 형체를 드러내며^{現形}, 금후로는 맹세코 공의 형용을 그린 것만 봐도 들어가지 않겠다고 하며 물러난다.

위 설화는 바다용의 아들이 사람으로 현신하여 결혼을 하고, 인간들을 위해 봉사하게 된다는 현신^{現身} 모티프다. 이를 불가^{佛家}에선 응신^{應身}이라 한다. 임금을 위해 정사를 돕고 급간이라는 벼슬을 받았다는 서술에서 처용은 결코 사람이 아닌 신의 변신인 인신^{人神}이다. 변신은 주술형식을 망각한 민간신앙의 구비전승과 문학형식 속에서 이차적으로 가능한 형태이다. 짐승모습을 띤 초자연적인 권능과 신성한 짐승 모습을 닮거나, 초자연적 존재, 즉 신성한 사람 모습 닮기의 바탕이 되는 것은 옛사람들의 영혼관에서 비롯된 것이다. 이 설화에서도 그런 면이 감지된다. 특히 미륵사상이 팽배했던 당시 신라인들의 영혼사상은 이것 외에도 여러 곳에서 산견된다. 이로 볼 때 처용은 부처의 화신^{化身}이라는 가정도 가능하다.

어쨌든 처용 얘기는 더 진전돼 신의 힘을 과시하기 위한 방편으로 신과 신의 대결을 설정한다. 처용과 역신의 대결 양상이 그것이다. 처용가의 내용은 처용의 아내를 역신이 범하게 함으로써 처용을 분노케 한다. 그러나 그는 그 분노를 처절한 보복보다는 아리따운 춤과 노래로 역신을 감동시킨다. 그래서 이때 추었던 춤을 후대 사람들이 처용무라 했다. 역신^{疫神}의 감동은 일상적 세계와 성스러운 세계가 대립되다가 극적으로 보여주는 제의의 특성이기도 하다.

그런데 이러한 일이 있던 뒤 비슷한 현상이 왕이 행차하는 곳에서 벌어진다. 그중의 하나가 포석정에 행차했을 때 등장한 남산신이요, 또 하나가 금강령에 행차했을 때 춤을 추어 보인 북악신이다. 모두가 혼자 추는 독무^{獨舞}다. 이러한 사이에 절이 완성되었고, 그 절 이름을 망해사^{望海寺} 또는 신방사^{新房寺}라 했다. 위 얘기에서 주인공은 물론 처용이지만, 처용의 얘기는 사실 <처용랑·망해사> 라는 연기설화의 큰 덩어리의 일부분에 지나지 않는다. 따라서 지금까지 전하는 처용무의 내용도 알고 보면, 이 부분만 확대한 것으로 그 이상도 그 이하도 아니다. 하

9) 荒川纈, 『龍の起源』, 紀伊國書店, 1996, 36-38쪽.

지만 이야기의 진전을 위해서 우리는 이 얘기에서 처용 말고 그 외적인 것에 유의할 필요가 있다. 처용은 분명 사람이 아니고 바다신인 용의 화신이다. 절을 짓는다는 것은 바로 용을 위로하기 위한 것이었다. 그렇다면 왜 용을 위해 절을 짓는가. 용은 불법을 수호하는 수호신이기 때문이다.

용은 농경과 관계가 있다. 농경에서 가장 필요한 것은 물이요, 물을 주관할 수 있는 것은 비바람을 주관하는 용의 임무이다. 용은 오행과 관련이 있어 오색을 띤 용으로 나타나기도 한다. 따라서 오방과 연결된 용은 각기 방위에 따라 청룡·적룡·황룡·백룡·흑룡으로 등장하여 오방을 지키며, 각기 사계절에 따라 자신의 역할을 수행하며 비바람을 조절한다.⁹⁾ 망해사는 바로 이러한 역할을 위한 용의 안식처이다. 그래서 이름조차 바다를 바라다보는 절이 되었다. 그런데 또 다른 이름이 '신방사^{新房寺}'다. 여기서 신방은 글자 그대로 새로운 방이긴 하지만, 신방은 제주도어인 무당의 뜻인 '심방'과 연계하여 풀어보기도 한다. 제주도에선 무당을 '심방'이라 하기 때문이다. 그런데 똑같은 처용설화라도 다음의 얘기가 훨씬 인간적이다.

신라 헌강왕이 순회할 때, 홀연히 한 사람이 기이한 형상과 괴상한 복장으로 임금 앞에 나아가, 노래 부르고 춤추며 임금의 덕을 찬미하였다. 그리고 임금을 따라 서울에 들어와서 스스로 처용이라 하고, 밤마다 시가에서 노래하고 춤추었다. 그러다가 그는 어느 날 자취를 감추었다. 그래서 사람들은 그를 귀신이라 여기고, 그가 노래하고 춤춘 곳을 달 밝은 거리^{月明巷}라 했다. 이로 인해 그 뒤 처용가와 처용무를 만들어 가면을 쓰고 연출하였다.¹⁰⁾

이것은 <월명항>의 연기설화다. 위 설화는 앞에서 본 바다용이 등장하는 것보다 주인공을 인간으로 등장시켜 훨씬 인간적이고 설득력이 있는 얘기로 꾸몄다. 여기서는 주인공이 베풀하는 처용이 아니라, 밤마다 시가에서 노래하는 평범한 거리 예인으로 등장한다. 이것은 뒤에 볼 검무의 주인공인 황창랑의 얘기와의 맥락이 같다. 황창은 거리^{市街}에서 칼춤을 잘 추는 예인이었다. 그러다가 그 소문이 백제왕에게까지 들려 초청을 받아 궁중에서 춤을 추다가 왕

10) 『新增東國輿地勝覽』, 「月明巷」條

을 살해한다. 그렇다면 처용무는 처용가가 나오기 훨씬 이전부터 다른 이름으로 신라에서 유행했던 가무였음을 감지하게 된다.

『삼국유사』에 등장하는 용은 결국 당대^{唐代}에 성행했던 벽사진경의 상징인 오방사자무의 사자 역할과 다름이 없다. 따라서 처용이 추는 춤은 곧 용춤 그 자체라고 할 수 있다. 중국의 용춤과는 달리 한국에는 용춤이 따로 없다. 그렇다면 우리의 용춤은 이 처용무에서 찾아야 할 것이다. 본 얘기에 등장하는 용의 변신과정을 보면 용-처용-역신-남산신-북악신-절로 이어진다. 이들 모두는 용의 화신이라 할 수 있다. 용의 화신의 첫 출현은 현강왕 나들이에서 나타난다. 안개를 자욱히 뿌리며 길을 환상에 젖게 하는 존재로 자신을 확인시키는 과정에서 결국 왕은 바다용임을 알게 되고, 그의 요구대로 절을 짓게 되는 것이다. 이러한 현상은 곧 처음에 등장한 용의 화신이 계속 이어져 처용무의 설화 구조를 잇고 있는 것에서도 확인할 수 있다.

그럼에도 그 뒤 신라시절에 유행했었다는 이 처용무에 대한 설화는 더이상 보이지 않는다. 설화상에 나타난 주인공 처용은 왕과 직접 연분이 있는 만큼 보통 사람보다는 아무래도 궁중을 중심으로 한 특수층들과의 연관성이 컸을 것이다. 또한 신라 후기에 성행했던 팔관회를 염두에 둘 때, 이 처용무는 불교 행사와 더불어 임금은 물론 나라의 안녕을 빌기 위한 방편으로 연행이 되었을 터이다.

그러다가 고려 예종 15년(1120) 12월에 행해진 팔관회에서 김돈중이 나^儺를 베풀었는데, 이때 신승겸과 김락에 대한 추모제인 꼭두놀음과 함께 행해졌을 문신희^{門神戲}, 즉 처용희의 연행 가능성이 있다. 왜냐하면 그 뒤 100여 년 뒤인 고종 23년(1236) 내전에서 베푼 연회에서 북야 송경인이 추었다는 처용무가 갑자기 생겼을 리가 없고, 그사이 면면히 이어져 온 것이 이때 비로소 기록이 된 것일 뿐이기 때문이다. 여기서 주목되는 것은 처용무가 정재 아닌 ‘궁중’이라는 특정 공간에서 ‘왕실’과 그 종친들이 관람하던 연회라는 점이다.

이를 위해 다시 시대를 거꾸로 돌려 신라 시대의 가면무인 <대면^{大面}>을 상기하지 않을 수가 없다. 신라 말기에 생긴 처용무는 이미 궁중으로 들어가 <정아부^{呈雅舞}>로 변해 있다. 그래서 그 추는 모습이 귀신을 쫓는 형상으로 이미 이웃나라에서 유행한 나례의 유입과 더불어 벽사의 의미를 담고 궁중은 물론 민간에서 유행되었던 것이다. 그러니까 처음에는 설화에 나타난 것처럼 혼자서 추다가, 점점 형태가 필요한 사람들의 구미에 맞게 변형을 이루게 된 것이다.

그러다 고려 중기인 1236년 2월 연등회 때 봉은사에 행차하여 주연을 베풀고, 다시 내전으로 돌아와 잔치를 베풀고 처용무를 추게 된 것이다. 그렇다면 이때 춤은 여러 정재 중의 하나로 연행된 처용무인지 아니면 처용무만 특별히 추었다는 것인지 알 수 없으나, 내전에서 추어진 춤임은 분명하다. 게다가 조선조로 넘어가 궁중정재가 개인의 가택에서 개인을 위하여 연행됐다는 점에서도 확인된다. 이러한 상황 속에 고려 말의 처용무는 산대잡희와 나례에서 정식 종목으로 연행된다. 이에 대해선 뒤에 보여 줄 연희시 「산대잡희山臺雜劇」와 「구나행驅儺行」에서 확인된다. 그런데 이 처용무는 <처용가> 설화에서 보듯이 달밤에 처용이 혼자 추는 1인무였다가 과도기로 넘어가 고려에 이르면 2인무로 변하고 있음을 감지하게 된다. 이곡李穀(1298-1351)의 <개운포>에서 이를 확인할 수 있다.

地勝仙遊密	지세가 하도 좋아 신선놀음 은근하고
雲開世路通	구름 걷히자 환하게 세상길 트이네
倚稀羅代兩仙翁	희미하나마 신라의 두 처용 늙은인
會見畫圖中	그림 속에서 만나보았더랬다.
舞月婆娑白	달밤에 춤추는데 세상 흰해
簪花爛漫紅	비녀 같은 꽃송이 붉게 빛나
欲尋遺跡杳難躬	흔적을 찾고자 하나 아득해 찾기 어려워
須喚半帆風	모름지기 돛에 스치는 바람 부른다 ¹¹⁾

위 시는 설화에 나오는 헌강왕이 순회했던 곳開雲浦의 연출 장면이다. 먼저 1,2구에서 ‘지세가 하도 좋아 신선놀음하고 나니, 구름이 걷혀 세상길이 훤히 트였다’고 한다. 여기서 신선놀음仙遊은 용왕을 중심으로 일곱 아들이 벌린 용춤이다. 그런데 3,4구로 가면 ‘그림 속에서 본 두 늙은이가 희미하나마 기억된다’고 던지시 너스레를 펴며, 처용은 하나가 아니고 둘이었으며, 나이 또한 젊은이가 아닌 늙은이로 바뀌 연출했음을 시사한다. 말하자면 처용이 처음엔 1인이었다가 신라 말기에 2인으로 변했으며, 젊은 처용이 늙은이로 변했다는 암시이다. “倚稀羅代兩仙翁”이 그것이다. 세월이 그만큼 변했으니 춤의 모습도 변한 것이다. 말하자면 전통의

11) 『稼亭先生文集』 권20 「開雲浦」

현재화라 할 수 있다. 그런데 보다 주목되는 것은 신라 때 두 신선이 바로 일본으로 건너가, 고려악무高麗樂舞인 <나소리納蘇利>로 변했을 가능성이 있다. 채찍 대신 칼을 들고 있는 <나소리>는 현재 일본에서 2인무로 전해지는 가장 최고 걸작의 무악이다. 작곡作曲, 작무作舞 유래는 알 수 없으나, 암수의 용이 은색의 채찍을 들고 즐겁게 노는 춤이다. 이 악무는 헤이안 시대에 스모, 경마, 활쏘기 때 右方의 승자를 축하할 때 올렸던 악무이다. 이 춤의 답무인 번무番舞가 <릉왕陵王>이다. 위 시에서 양선옹兩仙翁이란 바로 두 용과 연계된다. 용은 전언한 바와 같이 불교와 관련이 있다. 그러다가 훨씬 뒤인 조선조 『문헌비고文獻備考』에 “作假面以像之 與處容舞並陣”이라는 글귀가 보인다. 가면을 쓰고 추는 검무와 함께 역시 가면을 쓰고 추는 처용무가 한 무대에서 연행되었다는 뜻이다. 5,6구에선 달밤에 달을 조명 삼아 서서히 춤을 추는데, 비녀 대신 꽃은 꽃이 난만하게 붉다. 이 시에서 보이듯이 1인춤에서 2인춤으로의 변신이다. 두 사람이라면 흑옹黑翁과 백옹白翁을 상정할 수 있다. 물론 이것은 어디까지나 필자의 가정이다. 한편 이재현李齊賢(1287-1347)의 「소악부」 중 제 6 <처용가>에서는 그 내력과 분장, 그리고 춤사위를 묘사했다.

新羅昔日處容翁 그 옛적 신라의 처용 늙은인
見說來從碧海中 바다에서 왔노라 말을 하면서
貝齒頰脣歌夜月 붉은 입술 하얀 이로 달밤을 노래하고
鳶肩紫袖舞春風 자주소매 솔개어깨춤으로 태평을 기렸지¹²⁾

이것은 14세기 처용무의 태평스런 모습이다. 春風이 이를 대변한다. 먼저 향가인 <처용가>의 작자가 처용이라 했지만, 위의 서술은 처용가가 후세 사람들이 지은 것으로 되어 있다는 점에 주의할 필요가 있다. ‘見說’이라는 표현을 주시할 일이다. 이로 볼 때 처용무는 신라 후기의 불안한 정세와 더불어 이를 극복하기 위한 방편으로 꾸며진 이를테면, 인공축제인 나례儺禮의 한 연희 종목이었을 것이다. 이 당시만 해도 민요로만 불리던 처용가가 점차 연희성을 띤 처용무로 변모하고, 다시 잡처용으로 불리고, 나중에는 궁중무희로까지 연결된 것이다. 그러

12) 『익재난고』 권4, 「소악부」

나 이러한 나례축제로 연행되었음에도 불구하고 결국 신라는 망하고 만다. 이어서 세워진 고려에서도 신라의 팔관회만은 국법으로 정해져 해마다 행사를 치르도록 했다. 그러다가 상기한 바처럼 송경인의 처용무가 궁중에서 선을 보인 것이다. 이로 볼 때 당시 내전에서 유행할 정도의 춤이라면 그 사이 얼마나 많이 추어졌는가를 상상할 수 있다. 그리고 보면, 이 춤은 처용의 탈 모습은 나소리의 탈처럼 무서운 모습으로 추어진 1인무로 유행되다가, 궁정의 큰 무대를 중심으로 무대예술화하면서 얼굴도 온화한 사람, 특히 늙은이翁의 모습으로 변하고, 춤도 오행사상에 맞는 정교한 춤으로 발전하고, 여기에 맞는 노래가 지어져 정식 연행종목으로 채택되었을 것이다. 『고려사』에 실린 「처용」이 그것이다. 위 시도 바로 이 처용 기록과 함께 인용이 되었다. 이때까지만 해도 「처용」은 속악에 속하는 잡극이었던 것이다. 그러다가 조선조로 들어오면서 긴 가사의 한글로 된 노래가 엮어진다. 그것이 바로 『악학궤범』에 실린 처용가다. 정재무의 유일한 가면무인 처용무는 청·홍·백·흑·황의 오색옷을 입고 큰 처용탈을 쓰고 우아하게 춤춘다. 이 춤은 황처용을 중심으로 춤이 계속되는 오행사상에 충실한 용신무(龍神舞)다. 이렇듯 오방사상을 충실하게 표현한 춤은 어느 나라에서도 보기 쉽지 않은 춤이다. 고려 말 삼은三隱 중의 하나인 이색(1328-1396)은 <산대잡극>이라는 제목에 여러 연희가 연출되는 잡극 속에 섞여있는 처용무를 다음과 같이 한 줄로 짧게 묘사했다. ‘處容衫袖逐風廻’가 그것이다. 처용의 소매는 바람따라 휘돈다는 의미이다.

또한 도은 이승인(1349-1392) 역시 비슷한 시기에 처용무를 보았던 것 같다. 고려 말 삼은 중의 하나로 이색과 함께 고려를 마지막까지 지키려다 정도전의 하수인에게 살해된 그는 이색과도 자주 자리를 했을 것이다. 그러한 자리에서 같이 처용무를 보지 않았을까 생각해 본다. 그가 엮은 처용시를 보면 당시 나라가 무너지는 심경을 처용무를 보며 달랠던 심정이 그대로 엿보인다. 신라가 망했던 당시를 떠올리며 읊은 충정이 그것이다.

夜久新羅曲	밤새도록 들려오는 신라의 노래
停盃共廳之	술잔을 멈추고 함께 듣는다
聲音傳舊譜	치량한 성조 옛 곡조 그대로라

氣像相當時 당시의 그 기상 생각케 하네
 落日城頭近 지는 해 성 머리에 가깝고
 悲風樹梢嘶 쓸쓸한 바람 가지에서 운다
 無端懷抱惡 덧없이 마음 속 사나우니
 功益亦何爲 부귀공명 더해서 무엇하리오 <陶隱集>

이 시를 보면 도은이 망국과 함께 자신의 죽음을 예견하는 듯한 느낌을 준다. 밤새도록 들려오는 신라의 노래 처용가를 들으며, 그 소리가 옛적 무보^{舞譜} 그대로 전한다며, 새삼 덧없는 삶을 되뇌이며 부귀공명이 다 뭐 필요한 것인가라는 자조 어린 한탄을 하고 있는 것이다. 이것은 이제현^{李齊賢}이 보았던 처용무가 100년 뒤 그대로 옛 무보^{舞譜}대로 전수되고 있음을 보이는 것이다. 그런데 이러한 처용무가 아예 나례 행사때 연행되었음을 이색이 「구나행^{驅儺行}」에서 보여주었다.

新羅處容帶七寶 신라의 처용은 칠보를 두르고
 花枝壓頭香露零 꽃가지 머리에 꽃고 향기도 풍기네
 低回長袖舞太平 긴 소매 낮게 휘두르며 태평무를 추니
 醉臉爛赤猶未醒 취한 뺨 더욱 빨개져 술이 덜 깬 듯(23-26구)

28구 196자로 이루어진 장편시로 이 시는 당시 유행했던 연희가 많이 연출되었다. 그 가운데 <처용무>는 후반부에 연행되어 소개되고 있다. 위 장면의 출현으로 처용무가 나례 현장에서 추어졌던 춤임을 다시 확인하게 된다. 26구의 ‘취검난적^{醉臉爛赤}’은 <처용가> 본문의 ‘우글어신 귀에 흥도 티 붉거신 모양해’ 표현 그대로이다.

어쨌든 이러한 호사가들의 시 기록상으로만 볼 때, 앞에서 지적한 바와 같이 신라가요만으로 불리던 처용가는 점차 연희성을 띤 <처용무>로 변모하고, 다시 <잡처용>으로 나중에는 <궁중무>로까지 연결된 것이다. 이는 고려인들 자신이 신라의 <처용가>를 바탕으로 변용을 할 줄 아는 기교가 있었다는 예증이다.¹³⁾

13) 위 11) 12)와 함께 이 부분은 『한국연희예술사』 197-202쪽에서 자세히 논술함.

또한 비슷한 고려말에 지은 것으로 여겨지는 이첨^{李詹}(1345-1405)의 <처용시>를 음미한다.

滿天明月夜悠悠 휘영청 밝은 달 밤은 깊은데
東海袖人下市樓 동쪽 바다 신인이 시정에 내려왔네
路闊可容長袖舞 길은 넓어 긴소매 춤 출만 하고
世平直挂百錢遊 세상은 태평해 돈 걸고 놀만해
高蹤縹緲歸仙府 고고한 발자국 아득히 선부로 돌아가고
遺曲流傳在慶州 남긴 노래 흘러 흘러 경주에 남아 있어
巷口春風時一起 거리에 봄바람 이따금 일어나니
依然吹動插花頭. 언제나 그렇듯 삽화두에 불어 움직이게 하네.¹⁴⁾

고려가 망한 해가 1392년인데, 이첨이 생존하던 연대를 보면, 1345년에서 1405년 사이이다. 그렇다면 이 시가 지어진 것은 고려에서 조선조로 넘어가는 과도기가 되며, 고려시대의 처용시로서는 마지막 작품이 된다. 이 시는 아마도 이첨이 경주에 갔을 때 그곳에서 연행된 처용무를 보고 그 느낌을 적은 것 같다. 이첨은 다음 장에서 보게 될 <검무>에서 다시 등장하게 된다. 이 무렵 검무를 보았다는 증언을 한 장본인이기 때문이다.

먼저 1,2구에서 휘영청 달 밝은 밤과 동쪽 바다 신인이 시정에 내려오는 장면은 처용설화에 나오는 역귀를 물리치는 대목과, 개운포에서 처음으로 그 모습을 드러내는 처용의 내력을 묘사했다. 3,4구에서는 처용무의 연행 장소가 결코 일정하게 정해져 있는 것이 아니고, 장소가 정해지면 어디서나 축귀를 위해 가면을 쓰고 긴 소매로 춤을 출 수 있다는 것을 보여 준다. 이것은 곧 춤의 보편화로 연결될 수 있는데, 세상은 태평해 돈 걸고 놀 만하다는 대목은 바로 이러한 생각을 연계시켜 준다. 이로 보아 장소는 고관 개인집이었을 것이며, 구체적으로 1385년 경주에 갔을 때 부윤 배천경이 베푼 향악 중에 <황창무>와 함께 연출된 것이 아니었을까 유추해 본다. 5,6구에서는, 처용이 이렇듯 고고한 발자국을 남기고 아득히 선부^{仙府}로 돌아가서, 그때 전해진 노래만이 지금껏 흘러 흘러 경주에 남아 있다고 읊었다. 이 대목에서 ‘유곡^{遺曲}’이란 무엇일까. 이는 역시 신라 향가인 <처용가>와 뒤에 길게 엮어진 고려 <처용가>가 아닐까.

14) 『東京雜記』卷2, 「古蹟」

그러면서 작자는 계속 마지막 구절에서 꽃을 꺾고 춤을 추는 처용의 모습을 다시 한 번 상기시켰다.

그런데 이러한 춤이 다시 조선조로 넘어가 5인춤^{五人舞}으로 변한다. 다음을 보자.

『악학궤범』 편찬(1493)에 관여한 성현(1439-1504)은 서울 성안에 사는 사람들 얘기를 서술한 끝에, <처용희>, <연화대회>, <동동>, <신방곡>에 대한 얘기를 진솔하게 소개했다. <신방곡>은 처용설화에 등장하는 신방사와 연계되어 또 다른 변이를 감지하게 된다. 이 기록은 이 곡의 <개운포>로부터 약 200여 년 뒤의 일이다. 성현은 ‘처용희가 처음에 한 사람으로 하여금 검은 베옷에 사모를 쓰고 춤추게 하였는데, 그 뒤에 오방처용이 있게 되었다’고 했다. 이는 처용무가 1인무에서 5인무로 변이되었음을 시사하는 것이다. 그런데 세종이 그 곡절을 참작하여 가사를 개찬하여 <봉황음>이라 했으며, 묘정^{廟廷}의 정악^{正樂}으로 삼았다고 한다. 이것은 처용가무의 또 다른 변신이다. 최근에 이르러 한국의 전통적인 음악과 춤사위가 원형과 점점 멀어져 가는 아쉬움 속에서 다시 한 번 <처용무>와 연계된 <연화대> 놀이를 살펴본다.

처음에 승도들의 불공 모습을 따 기생들이 영산회상불보살을 제창하고, 외정에서 돌아들어오면 영인들이 각기 악기를 잡고 쌍학인, 오처용의 가면 10명이 모두 따라가면서 느리게 세 번 노래하고, 자리에 들어가 소리를 점점 돌구다가 큰 북을 두드리고 영인과 기생이 한참 동안 몸을 흔들며 발을 움직이다가 멈추면 이 때에 연화대 놀이를 한다.

먼저 향산^{香山}과 지당^{池塘}을 마련하고 주위에 한길이 넘는 높이의 채화^{彩花}를 꽂는다. 좌우에 그림을 그린 등롱^{燈籠}이 있는데, 그 사이에서 유소^{流蘇}가 어른거리며, 연못 앞 동쪽과 서쪽에 큰 연꽃 받침을 놓는데 소기^{小妓}가 그 속에 들어 있다. 보허자를 연주하면 쌍학이 곡조에 따라 너울너울 춤추면서 연꽃 받침을 쪼면 두 소기가 헤치고 나와 서로 마주 보기도 하고 서로 등지기도 하며 뛰면서 춤을 추는데 이를 <동동^{動動}>이라 한다.

<동동>이 끝나고 쌍학이 물러가고 처용이 들어온다. 처음에 만기^{慢機}를 연주하면 처용이 열을 지어 서서 때때로 소매를 당기어 춤을 추고, 다음에 중기^{中機}를 연주하면 처용 다섯 사람이 각각 오방으로 나누어 서서 소매를 떨치고 춤을 추며, 그 다음에 촉기^{促機}를 연주하는데, 신방곡^{神房曲}에 따라 너울너울 어지러이 춤을 추고, 끝으로 북전^{北殿}을 연주하

15) 『慵齋叢話』 제 1권

면 처용이 물러가 자리에 열 지어 선다. 이때에 기생 한 사람이 나무아미타불을 창하면, 여러 사람이 따라서 화창하고, 또 관음찬을 세 번 창하면서 빙 돌아나간다.¹⁵⁾

<연화대회>는 제목 그대로 연꽃무대 위의 놀이다. 연꽃은 불교의 상징이다. 기생들의 영산 회상불보살 제창, 쌍학 등 처용무는 불교를 떠나 생각할 수 없다. 만기 연주에 처용무용수들이 열을 지어 서서 추고, 이어서 중기를 연주하면 오방춤이 연행된다. 이어서 조금 빠른 곡과 신방곡에 따라 어지럽게 춤을 추고 나면, 끝으로 <북전곡>에 맞추어 처용이 물러가 자리에 열 지어 서는 모습이다. 오늘날 무대에서 볼 수 있는 그 풍경이다. 그런데 『악학궤범』에는 다른 기록에 보이는 검무와 처용무가 함께 연출되는 풍경은 볼 수가 없다. 다만 『악학궤범』에 실린 향악정재인 <처용무>를 살펴보면,

12월 그믐 하루 전날 오경 초에 악사, 여기, 악공 등이 대궐에 나아간다. 이날 나례 때에 악사가 여기, 악공을 거느리고 음악을 연주한다. 구나 뒤에 내정에 지당구를 설치하고 악사가 두 동녀를 거느리고 들어가 연화 가운데 앉히고 내정에서 나와 절차를 기다린다. 무릇 구나 뒤에 처용무를 두 번 춘다.

전도에는 학鶴, 연화대蓮花臺, 회무回舞 등이 없다. 악사가 동발銅鉢을 잡고 청·홍·황·흑·백의 오방처용 및 여기女妓·집박악사·향악공鄉樂工을 인도한다. 처용 만기慢機를 연주하면, 여기는 <처용가>를 부르며 차례로 들어가 초입 배열도처럼 벌여 선다. ----

위에 실린 <처용가>는 향가로서 짧게 전해지고 있는 처용가보다 매우 길게 조선조에 새로 만든 한글로 적고 있다. 내용은 처음엔 <찬덕贊德> 그리고 <헌폐獻幣> 이어서 <술의述意> 끝으로 <발원發願>의 4단으로 구성되어 있다. 이로 볼 때 『삼국유사』의 <처용가>는 <술의> 한 장만을 초록한 것임을 알 수 있다. 위 인용문을 보면, 선달 그믐날 전날에 행하는 구나驅儺 의식이 있고, 이 나례 행사 때에 악사가 여기와 악공을 거느리고 음악을 연주하는 모습, 그리고 나례 끝에 내정內庭에 지당池塘기구를 설치함으로써, 처용무가 구나驅儺와 관계가 있는 축귀의식무임을 다시 확인시켜 준다.

이 외에도 인조 원년(1623)에 이원익李元翼(1547-1634)에게 하사된 <궐장하사연几杖下賜宴>의

장면을 그린 <사귀장연賜几杖宴> 겸 <기로회도耆老會圖>에는 <오방처용무>가 그려져 있다. 물론 귀장 하사를 기념하여 그린 것이므로, 국왕이 하사한 일등악^{一等樂}이라는 점에서 당연히 궁중정재이다. 여기서 주목해야 하는 것은, ‘궁중’이라는 특정 공간에서 ‘왕실’과 그 종친들이 관람하던 궁중정재가 개인의 가택에서 개인을 위하여 연행됐다는 점이다. 이렇듯 처용무는 인간에게 도움을 주는 춤으로 개인집에까지 퍼져 연행되었다. 다음은 검무의 흐름을 살핀다.

4. 황창무黃昌舞 · 항장무項莊舞 · 검기무劔器舞

한편 칼춤은 전연한 바와 같이 원래 고대 각 민족 간에 전승 축하, 또는 사기의 양양을 위한 자연발생적인 악무이다. 우리의 칼춤은 고구려 무덤벽화 외는 고려 때까지 기록상으로 전혀 나타나지 않다가, 5세기에 이르러 김종직(1431-1492)이 「동도악부」에서 <황창랑>이라는 제목으로 신라 검무가 전해졌음을 일러준다. 따라서 신라 검무가 곧 황창무임을 알 수 있다. 그럼에도 현재 연행되고 있는 검무라는 명칭은 근거도 없이 칼을 들고 춤을 추었다면 모두 검무로 매김한다. 위로 평양검무로부터 아래로 진주검무까지 보면 그 춤사위도 큰 틀에서 보면 크게 다르게 보이지 않는다. 일찍이 필자는 우리 검무를 가면동자무假面童子舞, 항장무項莊舞, 여기검무女妓劔舞로 나눈 바 있다.¹⁶⁾ 위 세 종류는 모두 칼이 무구舞具로 되어 있다. 그래서인가 우리는 칼을 들고 춤을 추었다 하면 모두 검무로 매김한다. 그래서 현재 연행되고 있는 검무를 볼 때마다 각 지방의 검무가 과연 제대로 전수된 무보로 이루어진 것인지 고개가 갸우뚱해진다. 그렇다면 오히려 계보가 확실한 황창무는 왜 연행이 안되는지 궁금해서다. 일단 필자는 여기에서 <황창무>는 글자 그대로 황창의 설화를 그대로 옮긴 춤이고, <검기무>는 황창무가 변이된 여기女妓춤이며, 또 하나는 중국 검기무를 그대로 옮긴 것이 <항장무>임을 재확인하고 싶다. 이 셋은 조선조 후기까지 각 도의 교방춤에서도 <황창무>·<검무>·<항장무>로 구분되어 전수되었는데, 이때 검무는 검기무다. 주지하다시피 우리가 현재 무대화하고 있는 각 지방의 검무는

16) 윤광봉, 『朝鮮後期の演戲』, 박이정, 1998, 139쪽.

글자 그대로 칼춤이지 그 출처가 확실치 않다. 그러다보니 검무니 검기무니 칼춤이니 혼동되어 부르고 있는 것이다. 따라서 본 글에서는 검무의 명칭을 <황창무>·<검기무>·<항장무>로 부르고자 한다. 그러면 우리 검무의 내력을 살피기 위해 먼저 근거가 확실한 <황창무>부터 살펴본다.

4-1 황창무黃昌舞

조선조 초기 김종직(1431-1492)은 <황창무>에 대해 다음과 같이 기술했다.

황창랑은 어느 때 사람인지 모른다. 다만 전해지기를 8세 동자로 신라왕을 위해 모의를 해 백제로 건너가, 시중에서 검무를 추었는데 보는 사람이 많았다. 백제왕이 이를 듣고 궁중으로 초청하여 왕 앞에서 춤을 추게 했다. 이때 그는 춤을 추다가 왕을 찔러 죽였다. 후세 사람들이 가면을 만들어 처용무와 함께 나란히 진을 이뤘다.¹⁷⁾

위 기술은 필자 나름으로 요약한 것인데, 무엇보다도 “황창을 기리기 위해 후세인들이 가면을 만들어 추었던 황창랑무가 처용무와 함께 연행되었다”고 하는 새로운 사실이 돋보인다. 또한 “당시의 검무를 이제 보니, 두루 돌고 이리저리 돌아보며 언뜻언뜻 변전^{變轉}하는 것이 지금도 늠름해 보여 마치 생기가 도는 듯하다”고 했다. 그러면서 “거기엔 리듬^{節奏}은 있으나 가사^詞가 없다”고 아쉬워했다. 이 기록은 황창이라는 인물고사를 그대로 계승하면서, 하나의 인물전설로 이어져, 같은 무대에서 검무와 처용무가 함께 무대예술화되었음을 시사해 준다. 톰슨의 얘기처럼 “이야기란 떠돌며 새로운 환경에 적응하기 마련이다. 본래의 것이 새것에 맞지 않으면 현대적인 것으로 바뀌게 되고, 덜 중요한 부분이 망각되다보면 다른 내용이 첨가되게” 마련이다. 그 뒤 1530년에 나타난 경주부^{慶州府}의 <무검지희^{舞劍之戲}>를 보면,

황창은 신라사람인데 전하기를 나이 7살에 백제시중으로 들어가 칼춤을 추었는데 그 모습이 너무 훌륭해 구경꾼이 넘쳤다. 백제왕이 이를 듣고 그를 불러 보기로 간청했다. 그

17) 金宗直, 『東都樂府』 권3, 시「黃昌舞」

리하여 궁중의 당에 올라 춤추는 것을 허락하니 어린 창이 가까이 있는 왕을 찔러 죽였다. 이에 놀란 백제인이 그를 죽이니 신라사람들이 애도하여 그 얼굴을 가면으로 만들어 쓰고 검무를 추었으니 지금도 전한다.¹⁸⁾

위 기록을 보면, 가면동자무(황창무)가 1530년까지 전해지고 있음을 알 수 있다. 또한 칼춤 명칭도 ‘검무(劍舞)’가 아닌 ‘무검희(舞劍戲)’로 되어 있다. ‘희(戲)’는 곧 연희라는 뜻이다. 그리고 황창의 나이가 8살에서 7살로 줄어 있다. 그리고 나서 130여 년이 지난 뒤인 1669년에 경주부사 민주면(閔周冕)이 이채(李埰) 등과 같이 중수한 『동경잡기』에서 이침(李瞻, 1345-1405)이 들려준 얘기를 전한다. 그것은 고려 때 만들어진 작자와 연대를 알 수 없는 『동경지』를 바탕으로 한 것이다. 이에 의하면 1385년 겨울 이침이 계림(경주)에 갔을 때, 부윤 배천경이 향악을 베풀어 위로했는데, 이 때 가면 쓴 동자가 뜰에서 칼춤을 추기에 물었더니 이런 얘기를 들려주더라는 것이다.

신라 때 황창(黃昌)이라는 아이가 15,6세쯤 되었는데 칼춤을 잘 추었다. 어린 아이가 왕을 뵈고 이르기를 “신이 원하옵건데 임금님을 위해 백제왕을 쳐 임금님의 원수를 갚겠습니다” 했다. 왕이 허락하니 곧 백제로 가서 시가에서 춤을 추니, 백제사람들의 구경꾼이 담처럼 둘러쌌다. 백제왕이 소문을 듣고, 궁중에 불러들여 춤을 추게 하고 구경하니, 황창이 그 자리에서 왕을 쳐 살해했다. 그리고 창도 좌우 신하들에게 살해되니, 그의 어머니 이를 듣고 실명하였다. 그래서 그 어머니의 광명을 찾게 하려고, 피를 내어 사람을 시켜 뜰에서 칼춤을 추게 하고 속여서 말하기를, “황창이 와서 춤을 추는구나! 전에 듣던 이야기가 거짓이었구나! 하니, 그의 어머니 기뻐서 눈물을 흘리자, 도로 눈이 밝아졌다.¹⁹⁾

이 얘기에선 황창의 나이가 15,6세로 꺾충 뛰었다. 그런데 이 얘기를 인용한 민주면은 “이렇게 가당한 일인데 신라나 백제의 역사책에 기록이 안되었다는 것은 이상한 일”이라 했다. “오직 「열전」에 관창의 일만 적혀 있고, 지금 춤추고 있는 것은 반드시 관창의 일일 것인데, 이것

18) 『新增東國輿地勝覽』 제21권, 경주부(慶州府)

19) 閔周冕, 『東京雜記』, 「人物編, 官昌」

은 전하는 내용이 잘못된 것이 아닌가” 하고 폄하했다. 적에게 변란을 도모하는 사람이 가장 하고 속이려는 일은 성공하지 못하는 것이 대부분이다. 그럼에도 어린 창이 공공연하게 병기를 들고 백제의 변화한 거리에서 춤을 추면, 당장 심문하여 잡혔을 것인데, 그게 가능하냐는 의문이다. 따라서 어쨌든 “의에 죽어 인을 이룬 것은 관창과 중국의 왕기 뿐인데, 이야기가 잘못 전해지고 있으니 사리를 분명히 해야 할 것”이라 지적했다.

『삼국사기』 「열전」에 보이는 관창은 품일장군의 아들로서 어려서 화랑이 된 사람이다. 사람들과 잘 어울리고 나이 16세엔 말타기(騎馬)와 활쏘기(彎)가 능했다. 그래서 대감 모씨가 태종에게 추천해 싸움에 임하게 되었다가 죽임을 당한 인물이다.

어쨌든 위 기록에서 이야기를 전한 이침의 생애를 고려할 때, 위 모습은 고려 말의 풍경이라는 것이다. 따라서 무엇보다 주목되는 것은 역시 1385년에 동자가 탈을 쓰고 칼춤을 추었다는 사실이다. 동녀(童女)가 아닌 동자(童子)의 춤으로 말이다. 이는 곧 고려가 망하기 7년 전까지 이미 경주에서 <황창무>가 유행되었다는 예증이다. 이로 볼 때 황창은 실제 인물이 아니라 지어낸 가상 인물이며, 이 춤은 결국 사기양양을 위한 목적으로 화랑 관창의 공적을 본삼아 지어낸 이야기였음을 알 수 있다. 죽은 아들 소식에 울부짖다가 눈먼 어미를 위해 칼춤을 보여 주어 위로했다는 그 얘기에 이 춤을 보는 이들은 더욱 나라사랑을 다짐했을 것이다. 그리고 위 설화에 등장한 황창은 밑줄의 주인공처럼 이미 칼춤에 능한 예인으로 가상 인물임을 감지하게 된다. 따라서 전해온 <황창무>는 바로 이 춤꾼의 춤이 기본이 되었을 것이다. 이는 곧 설화의 연희화다. 혹시 이를 바탕으로 무용극으로 꾸민다면 바로 주인공 창(창)의 캐릭터를 잘 살피야 할 것이다. 특히 실제 인물인 관창의 나이와 황창의 나이를 감안하면서 말이다.

이런 기록이 있는 후 다시 황창무에 대한 기록이 뜸해다가 본격적으로 드러나는 것이 18세기 이후이다. 기방(妓房)을 중심으로 새로이 만들어진 검무가 유행되면서, <검무>는 호사가들의 붓방아의 표적이 된다. 이러한 가운데 1770년에 홍봉한(1713-1778)이 엮은 『동국문헌비고』²⁰⁾에 <황창무>를 다시 기록했는데, 그 내용이 기존 기록과 거의 비슷한 것으로 보아 『동국잡기』를 거의 그대로 참작한 듯하다. 여기에서도 마지막에 “그를 기리기 위해 그의 모습을 닮은 가

20) 『東國文獻備考』 권 106, 「樂考」 17

면을 만들어 추었는데, 처용무와 함께 연행되었다”고 하며 “황창은 신라의 관창의 와전임”을 덧붙였다.

끝으로 <신라십무>에 황창무가 있는데, 그 설명을 보면,

기녀 한 명이 황창의 탈을 쓰고, 전립과 군복을 입고, 처음에는 단검으로 춤추다가 나중에는 쌍검으로 춤을 추는데, 다른 기녀 한명이 이를 상대로 하여 춤을 추면서, 몸의 억양·굴신을 거듭하고 칼을 휘두르면서 돌아간다. 현란하여 보노라면 더욱 서늘하다고 하며, 이 춤은 본래 신라에서 만들어져 천년을 전해 온 것으로 사람들은 이를 우리나라 제일가는 춤이라 한다.²¹⁾

위 인용을 보면 여지껏 1인무로 등장했던 황창무가 2인무로 변신하고 있음을 알 수 있다. 쌍검으로 춤을 추는데, 몸의 억양과 굴신을 거듭하며 칼을 휘두르면서 돌아가는 모습이 현란하고 서늘한 기분을 느끼게 한다고 했다. 이와 같은 모습은 독무 아닌 쌍무를 빼고는 뒤에 불다산의 「무검편증미인(舞劍篇贈美人)」의 분위기와 매우 흡사하다.

어쨌든 18세기 들어 각 지방에서 검무가 인기를 끌자, 드디어 이 춤은 궁중으로 유입되어, 18세기 말(1795)에 처음으로 화성의 봉수당에서 혜경궁 홍씨의 회갑잔치에 선을 보이게 된다. 이때 이를 위해 경기京妓와 화성의 향기鄉妓가 담당하였다. 경기는 의녀와 침선비, 향기는 화성의 기녀였다. 이때 검무는 2명이 추었다(圓行乙卯整理儀軌). 그러나 이것은 정황으로 보아 <황창무>가 아닌 당시 인기 칼춤으로 변조된 <검무>로 사료된다. 문제는 <황창무> 자체가 어떤 이야기 구조를 갖고 연행된 것인지 실제로 보지 않은 필자로서 조금 난감하다. 황창무의 경우 출연자는 지금까지 보아 왔듯이 처음부터 독무였다. 이러한 사실은 다음 장의 연희시에서 확인한다.

어쨌든 이 황창무는 19세기까지 굉장한 인기를 끌은 듯 진주에서 연행된 황창무가 절정을 이룬다. 이것이 다시 정리된 것이 정형석의 <교방가요>에 실린 <황창무>다. 그 내용은 8세 아

21) 「신라십무」의 국역은 박종의 「<신라십무>에 나타난 18세기 중엽 경주교방의 정재」, 『조선 후기 공연문화와 음악』, 민속원, 201-210쪽; 김영희 외, 『한국춤 통사』, 보고사, 258-259쪽에서 재인용

이로 황창을 등장시켜 전언한 내용과 똑같은 일들이 벌어진다.²²⁾ 왜 똑같은 황창량의 춤인데 이렇듯 나이가 들쭉날쭉하는지 이에 관심있는 이는 생각해 볼 일이다. ‘倡’은 여광대의 명칭이다. 그렇다면 <황창무>는 처음부터 여성이 추었다는 얘기다. ‘倡’은 아름다운 남자의 뜻으로 원래 주인공인 관창의 이름이니, 관창의 훌륭한 공적을 기리기 위해 이를 화극화^{話劇化}시켜, 형편에 따라 때로는 7,8세, 때로는 15,6세의 나이로 무대화시켰던 것이다. 이러한 황창무와 함께 꾸준히 연행된 것이 <항장무>다.

4-2 항장무項莊舞

항장무는 중국의 고사를 중심으로 엮어진 잡극으로 이미 중국에서 인기 종목으로 연행된 연희이다. 그런데 이것이 19세기에 우리나라에 들어와 지방에서 추게 되었다. 결국 평안남도 선천지방의 잡극인 <항장무>가 인기를 끌면서, 비슷한 시기인 1873년에 처음으로 궁중에서 연행된다. 연행 내용이 1866년 홍순학이 연행사^{燕行使}로서 선천에 머물렀을 때 보았던 <항장무>와 같은 맥을 이룬다. 홍순학의 장편기행가사인 <연행가>를 보면,

팔년풍진 초한시에/홍문연을 의방하여/초패왕 한패공은/동서로 마주 앉아/범증의 세
번 옥결/눈 위에 번듯 들어/항장의 처음 검무/패공에게 뜻이 있어/긴소매를 번득이며/
검광이 섬섬터니/항백이 대무하여/계교를 이뤘구나/장자백의 획책으로/번패가 뛰어 들
어/장검을 두르면서/항우를 보는 모양/그 아니 장관이나/우습고 볼만하다

라고 읊어, 초패왕·한패공·항장·항백·장자백·번패 등의 인물군을 등장시켰다. 항장무는 일명 <홍문연^{鴻門宴}>이라고도 하는데, 항우와 유방의 끝없는 암투 속에서 드디어 항우 쪽에서 유방을 죽이고자 모의한 것이 홍문연 잔치 사건이다. 이 춤은 항우의 편인 항장이 칼춤을 추며 유비에게 다가서자, 항백이 옷소매로 막으며 ‘공이여 그러시면 안됩니다’ 하고 말했다고 해서, 일명 <공막무^{公莫舞}>라고도 한다.²³⁾

22) “八歲兒爲新羅王謨 往百濟市劍舞 百濟王召入令 舞黃昌僭王 或官昌”

23) 윤광봉, 『朝鮮後期の 演戲』, 박이정, 1997, 139쪽; 홍순학 저, 이석래 교주, 『기행가사집 -연행가-』, 신구문화사, 1976, 32-33쪽.

<향장무>의 연행은 전언한 바와 같이 선천宣川에서 성행했던 무극으로, 중국사신을 위한 위로극이라 할 수 있다. 그 내용이 홍문연鴻門之會을 그대로 연출했는데, 이는 송나라 때 극화되었던 <검기곡파>의 조선식 결정판이라 할 수 있다. 등장인물을 보면, 향왕·패공·범증·장랑·향장·향백·번쾌·우미인·집사執事 2명·청기수淸旗手 2명·홍기수紅旗手 1명·세악수細樂手 6명·취고수吹鼓手 8명이다. 이 춤의 절차는 신축辛丑 『여령각정재무도홀기女伶各呈才舞圖笏記』에 전한다.²⁴⁾ 이 <향장무>는 1979년 인남순에 의해 세종문화회관에서 재현되었다. 그런데 이렇듯 <황창무>와 <향장무>가 함께 인기를 끌었던 것이 <검무>라는 애매한 명칭의 등장이다.

4-3. 검기무劍器舞

검무란 검을 들고 추는 춤은 다 검무라 할 수 있다. 따라서 확실한 구분을 위해 지금까지 불렀던 <검무>를 <검기무>로 고쳐 부르려고 한다. 그런데 이러한 검기무가 17세기 이후로 지방에서 유행이 되었으니 주로 교방을 통해 전수되었다. 이 춤은 남자裵가 아닌 여기들들의 춤이었다. 평안도, 황해도, 강원도, 전라도, 경상도 교방이 그것이다. 이 중에서도 많은 교방춤을 지니고 있는 곳이 평안도다. 평안도 특히 평양과 선천은 주지하다시피 중국으로 오가는 사신들의 왕래 통로이기 때문에 그들을 위한 잔치가 빈번할 수밖에 없었다. 평안도 지역에는 여러 가지 <사찬읍지私撰邑誌>에 교방춤이 전해지는데, 시기적으로 가장 이른 것이 1590년도 『평양지』이다. 그런데 여기엔 검무가 없고, 『성천지』(1603, 12종목)와 『속성천지』(11종목)에 검무가 수록되어 있다. 1795년에 평양감사로 활동한 김재찬의 『제여악도題女樂圖』에는 <향발>·<아박>·<무동>·<헌선도>·<포구락>·<무수>·<발선>·<처용>·<검무>·<학무>·<사자무> 등이 실렸는데, 여기엔 <황창무>와 <향장무>가 빠져 있다. 이 중 <검무>는 물론 검기무다. 발제시를 보면, 짧은 겹옷에 가벼운 치마를 걸치고 추는 모습을 묘사했다.²⁵⁾ 이것은 검무가 아닌 검기무劍器舞다.

24) 장사훈, 『한국전통무용연구』 일지사, 1977, 332-343쪽.

25) 김영희 외, 앞의 책, 250-251쪽.

한편 김홍도(1745-1806?)의 <부벽루연회도>에는 평양 감영의 관기들이 벌이는 <포구락>·<헌선도>·<무고> 외 여기 2인의 칼춤과 5인의 처용무가 보인다. <쌍검무>를 제외하면 모두 궁중에서 연행했던 정재들이다. 또한 <연광정야연>엔 중앙 오른쪽에 사자무와 함께 검무를 추는 2명의 기녀가 보인다. 특히 이 두 곳에서 연행된 종목이 여럿이었음에도, 유독 이 검무만은 꼭 그려 넣었다는 것은 당시 검무의 인기도가 어느 정도인지 가늠할 수 있다.

한편 <평양감사향연도> 제3폭의 선화당 소연과, 4폭인 연광정 야연에서 기녀 2명이 검무를 추고 있다. 선화당은 관찰사가 사무를 보는 대청²⁶⁾이다.

강원도 교방에서도 8종목 중 처용무와 검무가 원주목에서 연행되었고, 전라도 교방에서는 처용무가 없고 검무가 연행이 되었으며, 진주교방의 기록인 경상도 교방춤은 정현석(1817-1899)이 편찬한 『교방가요』(1872)에 전한다. 수록된 14종목의 춤 중 <검무>·<항장무>·<황창무>·<처용무>가 들어가 있다. 이처럼 19세기 후반에 들어서 지방의 교방에서 <검무>·<황창무>·<황창무>가 확실히 구분되어 전수되고 있음을 확인시켜준다. 그럼에도 필자에겐 아직도 검무의 속성이 혼동된다. 그래서 다시 한 번 1966년 8월 김천홍·박헌봉·유기룡에 의해 조사된 『중요무형문화재조사보고서 18-진주검무』를 읽어 보았다. 그야말로 4쪽도 안 되는 첩필로 쓴 보고서는 빈약하기 짝이 없었다. 그럼에도 이 검무는 1976년 1월 16일 중요무형문화재 제 12호로 지정되었다. 보고서에 의하면, <진주검무>는 70여 년 전 구한말 고종황제 재위 시 <진주검무>가 초청되어 어전에서 실연한 바 있는 궁중의 검무가 모델이 되었다. 이것은 진주검무가 가장 인기있는 검무였다는 예증이다. 마침 초청 당시 진주교방 제자였던 최순이씨가 생존해 있었고, 그의 직계제자들이 1967년 지정 당시까지 생존해 있어 원형을 재현할 수가 있었다고 한다. 1970년 필름을 보니 이미 나이가 든 분들이라 그 춤사위가 제대로 구현되지 못한 듯하다. 어쨌든 모든 것이 빈약한 시대이다 보니 궁중에서 연행했던 <검기무>를 진주교방에서 재습득한 결과가 되었다. 그 자체가 아이러니다. <검기무>는 궁중검무보다는 역시 각 교방과 시정에서 연출되는 칼춤이 진수다. 그럼에도 이에 대한 언급 하나 없이 몇 글자 없어 보고서라고 남겨 놓은 것을 보면 안타깝기 그지없다. 보고서에 의하면, 무용사적으로 진주검무가

26) 송혜진, 「피바디에섹스박물관소장 <평양감사향연도>도상의 재해석」, 한국국악학회, 70쪽; 김영희 외, 앞의 책 재인용. 정양모 외, 『단원 김홍도』, 중앙일보사, 1985, 148쪽.

가장 역사적으로 가장 오래된 것이며, 예술적인 면에서도 높이 평가할 만하다고 했다. 사실 현재 재현되고 있는 진주검무만 봐도 눈에 띄는 것이 <진주검무>다. 하지만 평가대로 과연 진주검무가 역사적으로 가장 오래된 것일까. 또한 문화적 가치가 높다면 연출형식에 있어 춤가락 칼 쓰는 법과 모든 기법이 과거 궁중에서 연희하는 검무의 원형을 그대로 보유하고 있다고 했는데, 이때 문화적 가치의 표준이 무엇인지도 궁금하다. 이대로라면 이 검무는 <궁중검기무>지 <진주검무>는 아니기 때문이다. 궁중에서 연희하는 검무의 원형을 그대로 보유하고 있다면, 구체적으로 어떤 원형인지 보고서엔 제대로 된 제시가 없다. 조사 당시 보유자 최순희도 그렇고, 연출형식에 춤가락 칼 쓰는 법 모든 기법이 과거 궁중에서 연희하는 검무의 원형을 그대로 지니고 있다고 하는 그 진술이 너무 형식적이다. 어쨌든 역사적으로 유래가 있고 실제 검무 기능을 가진 보유자들이 생존해 있고, 타 검무와의 차이점으로 춤의 가락이 여타 검무의 시작 장단이 타령장단임에 반해, 진주검무는 도라지 장단으로 시작하는 것, 현행 검무 중에 없는 가락이 진주검무에 있다는 것이다. 그 외 숙은사위·입춤가락·안진사위·방석도리·연풍대가락에 허리 뒤로 재는 것 등도 특징으로 제시했다. 이런 식으로 여타 검무도 혹시 계속 지정을 받지 않았을까 하는 생각이 든다.²⁷⁾ 어쨌든 뒤에 고종 50세 경축 연향에서 연행된 검무는 <검기무>라고 분명히 명기했음을 상기할 일이다.

한편 진주와 달리 경주교방춤은 1767년 경주 객사에서 본 교방춤을 신라의 10가지 춤이라는 제목으로 열거했는데, <초무>·<아박>·<향발>·<무동>·<처용>·<정자>·<반도>·<주무>·<포구락>·<황창무>·<학무(연화대)>가 실려있다. 여기엔 <향장무>와 <검무>가 빠져있다.²⁸⁾ 경주 쪽에서는 역시 그 지역에서 발생한 <황창무>가 중요했던 듯, 다른 교방에서 볼 수 있는 <검무>나 <향장무>가 빠져 있다. 이상 간단히 검무를 살피고, 연희시에 나타난 각종 검무를 엿본다.

27) 『무형문화재조사보고서』 제4집 문화재관리국, 175-178쪽. 그렇다고 해서 현재 연행되고 있는 진주검무를 폄하하는 것은 아니니 오해 없기를 바란다. 이것은 1960년대 상황이기 때문이다.

28) 이 부분은 혹 <황창무>를 재현시킬 때 고려해야할 것이다.

5. 연희시演戲詩에 실린 검무 양상

모든 시는 놀이에서 태어난다고 일찍이 호이징하가 지적했다. 놀이 그 자체엔 성숙을 넘나드는 오묘한 철학이 깃들여 있다. 시는 단순히 파적을 때꾸려는 일상의 놀이와는 달리 한 차원 달라지는 놀이의 연장으로, 직업적 놀이로의 변신이다. 이를 위해 자연스레 악기가 동원되고, 노래와 무용이 따르게 마련이다. 이것이 점차 세련되어 예술화된 것이 악가무인 연희이다. 이러한 사실은 칼춤에 감동된 호사가들이 남겨놓은 시에서 살필 수 있다. 검무의 경우 특히 조선조 후기 두보가 남겨놓은 「관공손대랑제자무검기행觀公孫大娘弟子舞劍器行」이 우리 문인들에게 많은 영향을 끼쳤는데, 홍석기의 「관대랑검무觀大娘劍舞」를 비롯한 여러 검기무시에서 이를 엿볼 수 있다. 이는 연희사적 측면에서 <황창무>와 이른바 다변화된 기교적 춤인 <검무>가 보다 대중적인 인기를 얻고 있었다는 예증이다. 따라서 영·정조시대로 내려오면, 이 검무희가 더욱 성행했음을 알 수 있는데, 18세기 후반(1780)에 지었다는 다산 정약용의 「무검편증미인舞劍篇贈美人」은 결정판이라 할 수 있다.²⁹⁾

이 춤은 1780년 진주 축석루에서 본 황창무다. 그림에도 제목엔 '무검편'이라 했다. 이 시는 진주교방춤과 연계되어 흥미를 돋군다. 축성의 여아가 남장을 하고, 장단에 맞춰 열 손가락을 뒤쳐보는 사뭇한 춤의 모습이 눈에 보는 듯 선하다. 전언한 바와 같이 이 시에 나타난 춤사위는 특히 경상도권의 경주 10무중 <황창무>를 많이 연상케한다. 32구 중 뒷부분만 본다.

斯羅女樂冠東上 서라벌 여악女樂은 우리나라에서 제일인데
黃昌舞譜傳自古 황창이 추던 무보舞譜가 지금까지 전하누나.
百人學劍僅一成 칼춤 배워 성공하기 백에 하나 어려운 법
風肌厚頰多鈍魯 살찐 몸매 처진 볼에 노둔한 자 많았거늘.

汝今青年技絕妙 네 이제 젊은 나이 그 기예 절묘하니
古稱女俠今乃覩 옛말에 일컫는 여협객 이제야 보는구나.

29) 이에 대한 해석과 서술은 위 『韓國演戲詩研究』 73-74쪽, 같은 책 235-237쪽, 「杜詩에 나타난 劍器舞者-觀公孫大娘弟子舞劍器行을 중심으로-」 참조 73쪽에서 정조4년을 1740년이라 했는데 1780년으로 바로 잡는다.

幾人由汝枉斷腸 얼마나 많은 사람 네 생각에 애태웠겠니

己道狂風吹幕府 때때로 거친 바람 장막 안에 불어든다. (25구-32구)³⁰⁾

이 춤은 1780년 진주 축석루에서 본 황창무다. 그림에도 제목엔 ‘무검편’이라 했다. ‘무검’이 두보가 읊은 「관공손대랑제자무검행觀孔孫大娘弟子舞劍行」의 ‘무검’과 같은 제목이다. 이 시는 진주교방춤과 연계되어 흥미를 돋군다. 축성의 여아가 용복戎服에 자사괘자紫紗褂子, 청전모靑氈帽를 눌러쓴 남장을 하고, 장단에 맞춰 열 손가락을 뒤쳐보는 사뿐한 춤의 모습이 눈에 보는 듯 선하다. 남장의 모습은 현재도 볼 수 있는 전립氈笠.전복戰服.홍색紅色 몸매에 색한삼色汗衫 차림과 유사하다. 이 시에 나타난 춤사위는 특히 경상도권의 경주 10무 중 <황창무>를 많이 연상케 한다. <황창무>의 춤사위를 가장 선명하게 드러낸 작품이기에 눈여겨 볼 필요가 있다. ‘여아女兒’ ‘청년靑年’이라는 표현을 보면, 설화의 주인공인 황창처럼 무희의 나이가 15,6세쯤 될 것이다. 본 시에서 다산은 은은한 필치로 처음 풍악이 울리자 조용해지는 관중의 장면에서부터, 무희가 관중에게 인사를 하는 장면, 그리고 이내 발꿈치를 돌려 황창무를 추기 시작하는 율동미 등을 섬세한 감각으로 잘 그려내고 있다.

모두 32구로 되어 있는 이 시는 네 줄씩 구분하면 여덟 개의 장면이 세세하게 묘사되어 있음을 감지하게 된다. 위 시에 보듯이, 다산은 춤의 마지막을 마무리하면서, 황창무가 서라벌 여악이었음을 분명히 하고, 황창黃倡이라는 여인이 추던 무보舞譜가 다산이 살던 그때까지 전해졌음을 분명히 하고 있다. 이로 볼 때 황창무는 완전히 무대화되면서 여성춤으로 바뀌었음을 알 수 있다. 그래서 다산은 황창무란 칼춤이 얼마나 어려운 것인지 백의 하나 정도가 성공할 수 있다는 메시지를 던지며, 노둔한 몸매의 여인들은 이 춤을 출 수가 없다고 충고를 준다. “예처럼 허리 가늘기가 한 줍일세”, “한 칼은 땅에 놓고, 또 한칼로 춤추어, 푸른 뱀이 백번이나 몸통을 휘감는 듯, 이리저리 휘둘러도 칼끝 서로 닿지 않고, 치고 찌르고 뛰고 굴러 소름 끼치네” 라는 표현에서 <황창무>의 진수를 느낄 수 있기 때문이다. 힘과 기교가 없으면 추기가 어려운 것이 바로 검무라는 조언이 실감난다. 어쨌든 위 시를 보면 춤 동작인 손놀림·발디딤·몸굴림 삼합이 잘 어울리는 무희의 선과 율동을 잘 드러내고 있어 읽고만 있어도 현장감

30) 丁若鏞 『與猶堂全書』 第1集卷一

이 느껴진다. 또한 비슷한 시기 이광사(1705-1777)의 『동국악부東國樂府』에 실린 <황창무>에도 황창이 15,6세로 검무를 잘 추었다고 기술했다.

한편 이보다 5,60년 뒤 송만재가 아들 과거 합격 축하를 위해 지어준 <관우희觀優戲>(1843년) 중 <황창무>가 보인다. 그 역시 황창무가 대단히 인기 종목이었음을 암시해주고 있다.

鷄林之世有黃昌 신라 때 황창이란 재주꾼 있어
丸劍煙飛舞一場 칼 들고 한바탕 춤을 추었지
餘工千年遺俗在 그 기교 천년 넘은 지금도 남아
妙才高選屬名倡 기묘한 재주로 황창을 대신³¹⁾

위 풍경은 19세기 중반의 <황창무>의 모습이다. 먼저 신라 때 있었던 황창의 이름을 보면 남자라는 뜻의 창昌이다. 그러다가 결국에 ‘명창名倡’이라고 표현한 것에 유의할 필요가 있다. 이는 앞서 보았던 설화의 주인공인 황창黃昌이 처음엔 남자였지만, 나중엔 여광대로 바뀌었다는 송만재의 혜안이다. ‘昌’은 남광대요, ‘倡’은 여광대의 뜻이기 때문이다. 앞에서 본 바와 같이 이침이 고려 말에 경주에서 보았다는 황창무도 춤추는 이는 동자童子, 즉 열대여섯 살의 남자아이였다. 이로 볼 때 이 춤도 이를 바탕으로 시정에서 추었다는 춤사위를 개발하고 개조해, 기교 있는 교방춤으로 새로 태어난 것이 아닐까 생각해 본다.

그러다가 황창무가 아닌 현재화된 검기무가 뒤늦게 궁중으로 유입되어 처음으로 18세기 말(1795)에 화성의 봉수당에서 혜경궁 홍씨의 회갑잔치에서 시연을 보인다. 이를 위해 당시 서울 기녀京妓와 화성華城의 향기鄉妓가 담당하였다. 경기는 의녀와 침선비, 향기는 화성의 기녀였다. 이때 검무는 2명이 추었다(『園行乙卯整理儀軌 참조』). 이 검기무는 화성 봉수당에 처음으로 연행된 것인데, 아마도 정조를 돕던 다산은 이곳에서도 분명히 보았을 것이다.

그 뒤 순조 기축년(1829) 진찬(女妓 4인), 헌종 무신년(1848) 진찬, 고종 무진년(1868) 진찬, 계유년 진찬(1873), 고종 정축년(1877) 진찬, 또한 한참 뒤 1892년의 진찬, 그리고 1901년에 베풀어진 진면과 그 이듬해인 1902년의 진연에서 검기무가 다른 정재와 함께 추어졌음을 제시

31) 윤광봉, 『韓國演戲詩研究』, 二友出版社, 1985, 174쪽.

해 주고 있다. 이 중에 1901년 고종 50세 경축 연향을 위한 <함녕전내진면의威寧殿內進宴儀>에 <검기무劍器舞> 장면을 옮겨본다.

박을 치면 춤 동작으로 서로 마주 보며 춤추며 나왔다 물러나며, 자리를 바꾸어서 서서 혹은 등지고 혹은 낮을 대하여 춤춘다. 서로 마주 보고 꿇어 앉아서 춤추며 칼을 어르다가 칼을 집어든다. 회오리 바람을 일으키듯 소매를 돌리며 칼춤을 추다가 모두 일어서서 춤동작을 한다. 춤추며 앞으로 나왔다 춤추며 뒤로 물러나면 음악이 그친다.³²⁾

이 장면은 끝 무렵에 고종이 어좌에서 내려올 때 여집사가 부복하였다가 휘를 들면, 「무령지곡」을 연주하고 「검기무(원무곡)」를 올리는 모습이다. 이 춤이 끝나면 상궁이 폐하를 인도하여 안으로 들게 한다. 주렴이 내리면 음악이 그친다.

이처럼 진연에서는 <검기무>가 제일 끝에 올려졌다. 특히 정재 연행에서 검무를 춘 무희가 현물로 가장 많은 포상을 받은 것으로 보아, 궁중에서 검무의 위상이 범사가 아니었음을 시사해준다.

검기무는 황창무와 별도로 민간연희로서 이어진 궁중정재이다. 검기무는 조선조 후기로 오면서 황창무와 별도로 민간연희로 지방 연석에서 여기에 의해 연행이 되었는데, 특히 평안도 교방과 전라도 전주에 있는 한벽당에서 신광수申光洙가 1749년에 지은 <한벽당 12곡>은 당시의 풍속과 질탕한 향락성을 잘 노래했다. 그중에서 <검무> 장면을 보면,

全州兒女學男裝 전주 색시들은 남장을 잘하지
寒碧堂中劍舞長 한벽당에서 검무 한창이네.
轉到溜滴看不見 유리빛 푸른 물에 그림자 떠돌아
滿堂回首氣如霜 머리 돌려 추는 춤 서릿발 같네.³³⁾

32) 인남순·김종수 공역, 『여령정재출기』, 민속원, 2001, 255쪽.

33) 申光洙, 『石北文集』卷 1

위를 보면 제목이 <검무>라 혼동이 오긴 하지만, 분위기로 보아 위 검무는 여기가 남장을 하고, 서릿발 같은 기운을 느끼게 칼춤을 엿볼 수 있는 검기무임을 감지하게 된다. 위 검무의 모습에서 가무의 고장 전주의 또 다른 흥취가 느껴진다. “머리 돌려 추는 춤이 서릿발 같다”는 표현에서 더욱 그렇다. 이외 한참 뒤인 순조 때에 남공철이 지은 「한벽당 관검무」를 읊었다. 여기서도 ‘검무’라는 명칭이 보인다.

紅粧輕快舞回旋 화장한 무희^{舞姬} 사뿐히 돌며 추는데
 箭笠風吹胸玉鈿 전립에 바람 불고 가슴엔 옥비녀
 來去春蛾送彩燭 이리저리 수놓은 채촉을 보내고
 浮沈秋燕掠華筵 앉았다 일어나는 춤사위 화려한 잔치 잇게 하네
 遲回下手晴潛電 천천히 돌아 손 내리니 불이 번쩍
 倏忽回腰霧罷天 문득 허리 돌리니 구름이 파하는 듯
 共說公孫傳劍器 모두들 대랑의 칼춤 솜씨 그대로 전한다고 하니
 尙思張旭學書年 장옥의 글씨 이를 본받단 말 생각나네³⁴⁾

이 시에 나타난 표현으로 보면 한벽당의 칼춤이 검무가 아닌 <무검^{舞劍}>임을 알 수 있다. 전체 흐름으로 보아 본 장면은 쌍검무가 아닌 독무이다. 모두가 공손대랑의 칼춤 솜씨를 그대로 본받았다는 것으로 보아 이 춤은 황창무와 공손대랑무가 융합된 새로운 춤인 것 같다. 하지만 오늘날 무용수들은 은연중 배었을 이러한 상황을 전혀 느낄 수 없을 것이다. 위 검무의 경우, 춤의 모습이 간결하게 잘 표현되어 있지만, 그 속엔 어김없이 두보의 영향이 은연중 배어 있음을 감안해야 할 것이다. 시에 등장하는 공손대랑^{公孫大娘}과 장옥^{張旭}의 이름이 보이고 있기 때문이다. 실제로 전체적인 분위기도 두보의 「관공손대랑제자무검기행」의 첫 단락과 매우 상통하는 바가 있다. 어쨌든 시대적으로 차이가 있겠지만, 여기서는 구체적으로 화장한 모습과 의상의 화려함, 그리고 춤의 모습을 찬탄했고, 그래서 보는 사람들이 이구동성으로 공손대랑의 검기무가 그대로 전하는 듯하고, 장옥의 글씨가 이를 본받았다는 것을 생각나게 한다

34) 『金陵集』卷 2

고 표현한 것이다. 이로 미루어 볼 때, 순조 때까지만 해도 검기무는 당^唐·송^宋의 춤 분위기에 서 크게 벗어나지 않은 것 같다.

어쨌든 <검기무>는 일제강점기에도 승무·살풀이춤·소고춤과 함께 꾸준히 인기를 끌며 자리를 잡았다. 이 둘은 권번의 법무^{法舞}로서 기생이 반드시 익혀야 했던 춤이었다. 1938년 설립된 <조선음악무용연구회>의 주요 공연 종목에도 검무는 반드시 무대화되었다. 광복 이후도 우리민족예술대제전(1946)과 전국향토무용대회(1947)에서도 <승무>·<검무>·<산조>·<봉산탈춤>·<산대놀이>·<농악> 등이 함께 추어졌다. 이러한 작업은 지금도 국악원은 물론 전국 각 곳에서 다양한 형태로 이어지고 있음은 주지의 사실이다.

6. 종착점에 이르며

이상 우리의 전통춤인 <처용무>와 <검무>의 흐름을 연대적으로 살피며 시간여행도 거의 끝나가는 것 같다. 천여 년을 묵묵히 전해오며 우리의 심금을 울려주는 <처용무>와 <검무>는 가장 오래된 우리 전통연희의 보고라 할 수 있다. 그중에서도 <처용무>는 신라 이래 지금까지 이어오고 있는 한국 전통연희의 상징이며, 황처용을 중심으로 춤이 계속되는 오행사상에 충실한 용신무이다. 이렇듯 오방사상을 충실하게 표현한 춤은 세계 어디에서도 보기 쉽지 않은 우리만의 춤이다.

또한 검무는 전언한 바와 같이 고대 각 민족 사이에 전승 축하 또는 사기 양양을 위한 자연 발생적인 악무이다. 그런데 이러한 검무가 그동안 호칭 문제로 혼란을 가져옴은 유감이다. 수많은 영웅들의 칼싸움을 감안할 때, 검무의 발생도 다르기 때문에 이 글에서는 <황창무>·<검기무>·<항장무>로 달리 해보았다. 우리의 고유춤인 <황창무>는 그 어느 나라 검무보다 값지다. 위기에 처한 나라를 구하기 위해 어린 나이의 동자가 적장을 무찌르는 충정은 오늘을 사는 우리에게도 귀감이 된다. 우리와 항상 이웃하고 있는 중국의 영향을 감안해도, 우리 나름의 <황창무>의 위상은 결코 떨어지지 않는다. 오랜 세월을 지내며 중국의 <공막무>나 <검무>가 우리에게 간접적인 영향이 미치다 보니 우리 검무에도 변화가 온 것은 사실이다. 그러나 우

리는 우리 나름대로의 검무가 존재해 왔음을 위 긴 여행에서 확인할 수 있었다. 비록 조선조 후기 공손대랑의 검무가 간접적인 영향을 미쳤다고 해도, 이미 우리나라로 와서는 상당히 변이된 형태의 검무이었음은 시공을 넘은 천이^{遷移}와 전통문화와의 교합으로 인한 변용이 아닐 수가 없다.

특히 고려조 이후 끊임없이 이어온 <황창무>는 시대를 거둬하며 무희들의 연마에 의해 발전을 거듭했다. 바로 이러한 바탕으로 교방을 중심으로 새로운 춤을 연마해 발전시킨 것이 기녀춤인 이른바 <검기무>가 아닌가 한다. 따라서 <처용무>와 더불어 <황창무>·<검기무>는 우리 한국연희예술사에서 한국 가무희의 초석으로 다시 한 번 그 위상을 기리지 않을 수 없다. 특히 <황창무>와 <처용무>가 한 무대에서 어울리면 새로운 검무의 변신을 볼 수 있을 것 같다. 하루 빨리 복원되어 보다 가멸차고 예술적인 춤사위로 변신했으면 하는 바램이다. 끝으로 오늘날 무형문화재로 각광을 받고 무대예술화한 각 지방의 <검무>가 과연 이대로 괜찮은 것인지 관심있는 이들의 시간여행도 권유해 본다.

글 윤광봉

서울 출생, 동국대 국문학과 졸업, 동국대대학원 국문학과 석사, 박사 과정을 수료,

『韓國演戲詩研究』로 박사학위(1985)를 받았다.

제주대학교(조교수), 대전대학교(교수),

그리고 일본 국립 히로시마대학(広島大学大学院総合科学研究科) 교수로 정년을 했다.

히로시마 한국학연구회 회장, 비교민속학회 회장, (사)한국공연예술원 원장을 역임했으며,

현재 히로시마대학 명예교수, 문화예술분야 명예교수로 구성된 <문화예술멘토원로회의> 일원으로

전문지식과 교육 경험을 사회에 환원하고 있다.

저서로 『韓國演戲詩研究(1985, 이우출판사)』, 『韓國의 演戲(1992, 반도출판사)』,

『유랑예인과 꼭두각시놀음(1994, 밀알)』, 『改訂韓國演戲詩研究(1997, 박이정)』,

『朝鮮 後期の 演戲(1998, 박이정)』, 『일본 신도神道와 가구라神樂(2009, 태학사)』,

『韓國演戲藝術史(2016, 민속원)』가 있으며,

역서로, 스텐턴 컬린 『한국의 놀이(2003, 悅話堂)』,

공저로 『한국민속학 새로 읽기(2001, 민속원)』, 『궁중의례(2018, 열화당)』

그리고 <広島韓國學研究会>가 주최가 되어 펴낸 『草の根の日韓21世紀共同体 (2006, 溪水社)』,

『韓國學への招待(2007, 丸善)』가 있다.

안양검무의 유래와 음악적 특징

민향숙 · 김호석

1. 들어가며

안양검무의 원류는 故 이봉애 선생이 안양에 정착한 이후 복원, 전승한 이봉애류 검무이다. 이봉애 선생은 1923년 평양에서 태어나 자랐으며, 학창시절 기성권번 출신 김학선으로부터 검무를 사사 받았다. 한국전쟁 전에 월남하여 안양에 정착한 선생은 1970년대부터 자신이 배운 검무를 복원하기 시작하였고, 1980년대에 안양시 석수동 새마을금고 2층 사무실에 학원을 차려 주부들을 대상으로 전통춤을 가르치며 본인이 복원한 검무를 평양검무로 전수하기 시작하였다.

이를 기반으로 1992년 안양시 문예회관에서 첫 정기공연을 개최하였으며, 그해에구미에서 개최한 제33회 전국민속예술경연대회에 참가하여 공로상을 수상하였다. 이후에도 안양에서 매년 정기공연과 전국민속예술경연대회에 꾸준히 출전하여 수상을 하면서 검무의 저변을 확대하였고, 그 공로를 인정받아 선생의 검무는 평안남도 무형문화재 제1호로 지정을 받아 그 가치를 인정받았다. 그러는 한편 이봉애 선생은 안양을 기반으로 검무를 복원, 전수하면서 지역 예술가 및 관계자들을 만나면서 안양지역의 향토문화와 융합한 안양검무의 싹을 키우고 있었다.

본고에서는 안양검무의 유래와 지역적 연관성을 알아보기 위해 이봉애 선생의 안양에서의 활동에 대해 살펴보고 두 이봉애류 검무의 차이점을 통해 안양검무의 음악적 특징을 도출하고자 한다.

2. 이봉애 선생과 안양

이봉애 선생은 앞서 서술한 바와 같이 한국전쟁 전에 안양에 정착한다. 가정주부로 살았던 그는 1970년대 전업 예술가의 길을 걷게 되는데, 이때 본인이 평양에서 기성권번 출신 김학선으로부터 배운 검무를 복원하게 된다.

그 첫발은 1980년대 안양시 석수동 새마을금고 2층 사무실에서 시작한 학원에서부터이다. 당시 주부들을 대상으로 전통춤 가르치기 시작하였는데, 그 전통춤 중 하나가 바로 본인이 복원한 평양에서 배운 검무였다. 검무와 아무런 연고가 없는 안양에 검무를 전파하였고, 그곳에서 애제자인 정순임을 만나 검무를 전수하게 된다.

이후 이봉애 선생과 검무를 사사한 주부들은 1992년 6월 20일 안양문예회관에서 ‘제1회 평양검무 정기공연’을 개최한다. 이때 김창진(1958년생, 현 안양만안담교놀이 전수교수)을 만나는데, 김창진은 1980년대 안양에 정착하여 안양농악의 예능보유자였던 장석봉 선생을 비롯하여 김원재 선생 등과 교류한 인물이다. 김창진의 증언에 따르면 이봉애 선생을 만난 것은 첫 평양검무 발표회이며, 이후 1990년대 초·중반부터 이봉애류 검무 발표회마다 사물놀이로 찬조 출연을 하였다고 한다. 이후 검무 악사로 활동하였고, 부인 정수연 또한 이봉애 선생의 검무 제자로 검무 계승자로 인정 받으며 이봉애 선생을 보필하였다고 한다. 이때 이봉애 선생은 안양지역의 농악장단과 춤사위에 관심을 보이며 이봉애류 검무와 농악장단 및 춤사위의 접목을 고민하였다고 하는데, 이는 이봉애류 검무의 지역 연계와 안양검무의 초기 구상 활동을 살필 수 있게 한다.

이와 관련하여 또 다른 증언으로 당시 안양시청 학예사로 근무하던 김지석(1959년생, 현 성결대학교 객원 교수)의 증언이다. 1990년대 중반 김지석 선생은 이봉애 선생을 만나 이봉애류 검무의 문화재 지정 등을 논의하는 과정에서 이봉애 선생의 춤을 사진으로 기록하였는데, 이는 현재 이봉애 선생의 춤과 관련한 사진 중 이봉애류 검무의 전 과정을 기록한 유일한 사진으로 가치를 지니고 있다. 김지석 선생은 당시 이봉애 선생과 함께 경기도 무형문화재를 신청하는 과정에서 이봉애 선생이 안양에서 활동하며 지역문화와 연관된 검무를 “평양검무라고 해야 하는지 또는 안양검무라고 불러야 하는지”를 고민하였다고 한다. 이는

당시의 지역문화가 접목된 춤으로서의 검무와 활동 지역에 따른 검무의 명칭 문제로 해석된다고 하겠다. 따라서 이 시기는 안양검무라고 하는 구체적 명칭보다는 지역문화와의 접목에 따른 또 다른 안양검무의 시작을 알리는 정도라 하겠으며, 1세대와 2세대 간의 전승을 통한 안양검무의 출발점이라 하겠다. 이후 2000년 초부터 본격화된 연구가 오늘날 안양검무로 계승되어 정착하게 된 것이다.

3. 이봉애류 검무의 분류

이봉애류 검무는 2가지로 나뉘어진다.

첫째, 이봉애 선생이 태어나고 자란 평양에서 기성권번 출신 김학선으로부터 사사 받아 안양에서 복원, 전승한 평양검무이다.

둘째, 이봉애 선생이 안양에서 활동하면서 지역민들과의 교류를 통해 기존의 검무를 재구성하여 제자들에 의해 정리·전승되고 있는 안양검무이다.

먼저, 안양검무와 평양검무를 비교해보면 다음의 표와 같다.

(1) 전승 계보

구분	안양검무	평양검무
전승 계보	김학선 이봉애 민향숙	김학선 이봉애 정순임
보존회 대표	민향숙	정순임

(2) 춤사위

안양검무	평양검무
10분	15분 20초 얕은 춤사위 7분 40초 선 춤사위 7분 20초
얕은 춤사위 없음	얕은 춤사위, 선춤사위 연행
반복 춤사위 없음	반복적 춤사위 기본 4회 반복
횡대 및 종대 춤사위로 구성	전체 종대 대무로 구성

1. 거일수(舉一袖)

: 한 손을 들어 올리는 동작

2. 거이수(舉二袖)

: 두 손을 들어 올리는 동작

3. 일거일휴(一舉一休)

: 한 손은 들어 올리고, 한 손은 내리는 동작

4. 쌍쌍대무(雙雙對舞)

: 서로 마주하며 춤을 추는 동작

5. 기이무(起而舞)

: 일어나는 동작

6. 진퇴여수(進退如數)

: 나아가고 물러나는 동작

7. 연풍대(宴豐臺)

: 칼을 휘두르고 몸을 돌리면서 원을 그리는
동작

협검일회(狹劍一回)

: 칼을 겨드랑이에 끼고 도는 동작

휘일검일회(揮一劍一回)

: 칼 하나를 휘두르며 도는 동작

휘쌍검일회(揮雙劍一回)

: 양 칼을 휘두르며 도는 동작

자검일회(刺劍一回)

: 칼을 찌르며 도는 동작

1. 판석소리

2. 얕은 춤

3. 선 춤

4. 허리춤

5. 연풍대

6. 쌍칼사위

7. 까치걸음

8. 번개사위

9. 머리쓸기

(이봉애류 검무 기준)

나각소리-절하기-절구땡이-가새벌림-
 까치선사위-찍찍이-돋음사위-찍음사위-
 반원사위-뿌림사위-교차사위-
 휘감기사위-수평사위-회전사위(연풍)-
 양좌우치기-앉은자세-절하기

기본동작-반동작-칼뽑기-앞뒤사선-
 건곤사선-반돌아기본-연풍-까치걸음-
 번개사위-머리쓸기-칼옆끼고도는사위-
 앞기본 칼돌리기-기본빨리돌기-양팔
 벌려 빨리돌기-유진유퇴-연풍-양팔벌려
 칼 돌리기-머리쓸고 까치걸음-칼로
 땅치기-돌아서 기본동작-절하기
 (2011년 정순임보유자 춤사위 보완)

(3) 음악

안양검무

1. 구음염불 12장단 : 구음+장구
2. 자진염불 6장단 : 해서삼현육각
3. 느린타령 11장단 : 해서삼현육각
(첫 한 장단은 브릿지)
4. 찍찍이장단 7장단 : 장구
5. 느린타령 5장단 : 해서삼현육각
6. 타령 30장단 : 해서삼현육각
7. 자진타령 32장단 : 해서삼현육각
8. 굿거리 10장단 : 해서삼현육각
(첫 두 장단은 브릿지)

평양검무

1. 염 불 : 해서삼현육각
2. 타 령 : 해서삼현육각
3. 자진타령 : 해서삼현육각

염불·타령·굿거리 : 해주가락 / 타령시나위 : 재령가락 / 찍찍이·굿거리 : 경기·안양농악가락

(4) 복식

안양검무



평양검무



(5) 무구



4. 안양검무의 음악적 특징

안양검무는 평안남도 무형문화재 제1호 평양검무로 지정된 이봉애류 검무에서 안양지역의 향토문화와 융화되고 재구성되는 과정을 거쳐 전승계보, 춤사위, 음악, 복식, 무구 등에서 평양검무와의 뚜렷한 차별성을 갖는다. 특히, 안양검무는 음악에 있어서 안양과 경기지역의 특성을 띠고 있는데, 이에 대해 살펴보면 다음과 같다.

기본적으로 평양검무와 안양검무의 음악은 해서삼현육각을 근간으로 하고 있다. 해서삼현육각은 서해를 좌측 경계로 하고 있는 평안도·황해도·경기도 등지에서 연주되던 음악으로, 정기화 → 이호윤 → 박동신 → 김호석으로 전승되었으며, 황해도지역의 탈춤으로 문화재청으로부터 국가무형문화재로 지정된 봉산탈춤·강령탈춤·은율탈춤의 반주음악과 평안남도 무형문화재인 평양검무 및 아직 미지정 종목인 해주검무의 반주음악으로 연주되어오고 있다.

해서삼현육각은 피리선율이 중심이 되는 가락으로 피리가 연주를 시작하면 대금과 해금이 피리선율을 동시에 연주하는 것이 일반적이며, 특히 피리연주에 있어서 굽고 깊게 떨어주는 요성음과 고음에서 길게 뻗어주다가 미끄러지듯이 하행하는 퇴성음이 특징이라 할 수 있다.

해서삼현육각의 구성음은 Bb Key로 ‘솔-라-도-레-미’의 5음이지만, 곡의 중간에 5음에서 이탈되는 음을 굽은 요성기법으로 표현하여 곡의 매력을 더하고 있다. 특히 ‘솔→레’의 상행5도 진행과 ‘레-미’의 2도 진행의 빈도수가 다른 음 진행에 비해 높아, ‘솔-레-미’의 3음을 주요 음으로 볼 수 있다.

연주에 편성되는 악기에는 피리·대금·해금·장구·북 등 5가지가 있으며, 보통 피리가 쌍피리

를 연주하여 6명이 연주에 참가한다. 그러나 공연실정에 따라 일반적으로 북이 생략되고, 피리를 한 명이 연주하여 피리·대금·해금·장구 등 4명으로 편성된다. 예전에는 대금과 해금 연주자를 찾기 어려워 쌍피리와 장구만으로 공연하기도 하였다.

해서탈춤과 검무의 반주음악으로 연주되는 해서삼현육각은 서울 삼성동의 국가무형문화재 전수교육관과 한국예술종합학교 전통예술원에서 전승교육이 이루어져 서울과 경기지역에서 널리 연주되고 있는 가락이다.

평양검무는 해서삼현육각 중 엽불·타령·자진타령의 연결로 구성되어, 검무의 시작부터 마칠 때까지 쉬지 않고 연주를 진행하는 단순한 구조로 되어 있다. 그에 반해 안양검무는 서울지역을 중심으로 연주되고 있는 해서삼현육각의 엽불가락 12장단을 구음으로 시작하여 자진엽불 6장단을 삼현육각으로 연주하며, 느린타령 한 장단을 장구가 브릿지로 연주한 후 타령시나위 10장단을 연주한다. 이어서 안양농악가락 중 짹짹이 7장단을 장구가 연주한 후, 타령시나위 5장단·타령 30장단·자진타령 32장단을 삼현육각으로 연주한다. 끝으로 굿거리 두 장단을 장구가 브릿지로 연주한 후, 삼현육각으로 굿거리 10장단을 연주하며 춤을 마무리한다.

이와 같이 안양검무는 음악구성에 있어서 엽불구음에서 굿거리까지의 사이에 느린타령장단·짹짹이장단·굿거리장단 등의 브릿지를 장구 솔로(Solo)로 연주함으로써 기(起)·승(承)·전(轉)·결(結)의 짜임새 있는 음악구성을 갖춤으로써, 평양검무는 물론 타지역의 검무와도 확연한 차이를 갖고 있다.

한편 안양농악에서 유래된 짹짹이가락은 안양검무의 지역성을 보여주는 한 예가 된다. 이 가락은 경기·충청 지방을 중심으로 전승되는 윗다리농악에서 쓰이는 장단으로, 같은 농악이라도 지역마다 미묘하게 리듬이 다르고 구성도 차이가 있다. 안양검무에서 쓰이는 짹짹이가락은 안양농악의 예인 故 장석봉, 故 김원재 선생에 의해 전승·보존된 것으로 김창진에 의해 계승되어 왔다. 짹짹이 가락을 안양검무에 적용하고 만장단을 춤의 중간에 2회 적용함으로써 춤의 긴장과 이완, 그리고 안양시의 상징인 독수리의 기상을 춤의 역동성에 활용한 것은 안양검무만의 특성이라 할 것이다.

이러한 음악적 특성, 즉, 해서삼현육각을 기반으로 기존의 해주가락인 엽불과 타령에 재령가락인 타령시나위와 안양지역의 활기차고 경쾌한 짹짹이가락이 가미되면서 춤사위에서도 타

지역의 검무와 차별성을 보인다.

또한 안양검무의 춤은 활기차고 경쾌한 춤사위를 특징으로 한다. 평양검무의 춤사위가 정제되고 기다림의 미학이라면, 안양검무의 춤사위는 발산하고 앞서 나가는 역동성의 미학으로 구분된다. 춤사위에서 보이는 평양검무는 북방민족의 호연기지와 호방함이 반영되었다면, 안양검무의 활기참과 경쾌함은 변화와 발전을 거듭하는 안양지역의 역동적인 생활상이 반영된 결과라고 하겠다.

다음으로 춤사위의 다양한 구성이다. 춤사위는 장단으로부터 큰 영향을 받는다. 평양검무는 염불·타령·자진타령의 연결로 구성되어 종대대형으로 4번의 춤사위가 반복적으로 연행된다. 그에 반해 안양검무는 한삼놀음의 절제미의 춤과 종대, 횡대로 대형을 구성하며 반복 춤사위가 없이 빠르고 화려하게 연행된다.

이상과 같이 안양검무의 음악과 춤사위는 평양검무와 다르게 한삼춤사위의 절제미, 칼춤사위의 활기찬 경쾌함으로 서사적이며 장중하다. 즉, 안양검무는 안양지역에서 연행되는 안양농악의 가락을 접목하여 안양의 흥과 신명을 검무를 통해 발산함으로써 안양시민들이 단결하고 화합하는 사회적 기능은 물론, 안양시민들에게 즐거움과 행복을 전하는 오락적 기능도 갖고 있다.

5. 나가며

전통춤과 연고가 없는 안양에 검무라는 전통춤이 뿌리내리고 발전된 데에는 이봉애 선생을 빼놓을 수 없다. 이봉애 선생은 본인이 태어나고 자란 평양에서 사사한 검무를 복원하여 안양에 뿌리를 내렸으며, 안양지역의 주부들과 함께 검무의 저변을 확대하여 평안남도 무형문화재 제1호로 지정받기에 이른다.

또한, 안양을 기반으로 뿌리내린 이봉애류 검무는 제2의 고향이라고 칭한 안양의 문화발전에 대한 이봉애 선생의 염원을 계승한 제1기 이수자 민향숙을 비롯하여 첫 정기공연 때부터 함께한 김창진, 김호석 등과 함께 서울지역을 중심으로 전승되고 있는 해서삼현육각을 바탕으로

로 안양의 향토 가락이 어우러져 재구성된 전통춤으로 발전되었다.

이와같이 북한의 문화유산이 남한지역의 향토문화유산으로 정착되고 발전된 예는 드물지 않다. 대표적으로 북청사자놀이는 속초에 정착한 함경도 북청의 실향민들에 의해 전승되어 속초사자놀음으로 계승, 발전함으로써 강원도 무형문화재로 지정받은 사례가 있다.

현재 평양검무는 평양에서 전승이 끊긴 상황이다. 오히려 이봉애 선생으로 인하여 안양에서 평양검무가 복원되었고, 이봉애 선생의 유지를 받는 전승자들이 주체가 되어 지역문화를 바탕으로 한 안양검무라는 또 하나의 갈래를 만들어 내었다. 이제는 이 2개의 검무를 안양에서 적극 관심을 가지고 계승, 발전시켜 문화예술도시 안양의 큰 자양분으로 삼아야 할 것이다.

참고문헌 (가나다 순으로 정리함)

국립문화재연구소, 『무보집: 입춤·한량무·검무』, 1995.

김호석, 탈춤음악본총서1 『봉산탈춤음악본』, 민속원, 2006.

민향숙, 「이봉애류 검무 이론, 전승 행로」, 2016

양종승, 「검무에 대하여」, 『민속소식』 9호, 1996.

이상의 참고문헌은 조사자에 따라 약간의 차이를 보인다. 이것은 이봉애류 검무 춤사위 자체가 2001년 이후 조금씩 다르게 추가됐기 때문이다. 현재 전수되고 있는 이봉애류 검무 춤사위는 2011년 직계 제자이자 제2대 예능보유자인 정순임 선생에 의해 보완된 춤과 음악으로 전승되고 있으며, 이수자, 전수조교, 보유자 조사 시에도 이를 기준으로 하고 있다. 그러므로, 춤사위의 차이를 보이는 것은 당연한 것이다. 참고문헌 중 국립문화재연구소에서 발간한 무보집에서의 김정녀, 양종승의 춤사위 인터뷰와 이봉애 선생으로부터 검무를 위임받은 민향숙의 자료는 상당한 부분 일치한다.

신명숙(이봉애 딸), 정순임, 김창진, 김윤분, 김영애, 정수연, 신영자 등의 제보를 종합한 것이다. 이에, 안양검무, 평양검무의 차이점에 있어서 이상의 여러 자료를 참고하였으며, 안양검무의 전통성과 특징을 밝히는 중요한 자료가 되었다.

특히, 안양검무보존회는 안양검무의 학술 준비과정 중에서 춤사위, 음악, 복식, 소품 등의 구성은 이봉애 선생 생전의 관련 자료와 함께 기록화되어 있으므로, 안양검무를 정리시키는 데에 많은 도움이 되었다.

이봉애流 검무의 전승 계보

안양검무 무보



안양검무 무보

시연 : 민 향 숙 안양검무보존회 대 표
 박 세 미 안양검무보존회 연구위원
 유 건 옥 안양검무보존회 회 원

춤사위



춤사위 설명

- ① (나각소리) 준비 장단
 무대중앙에서 정면을 향해, 오른 무릎을 세우고 양손을 옆에 두며 시선은 정면을 응시한다.
- ② 엮불 장단에 맞춰서 오른손을 앞에 두고 왼손 치마를 잡고 앉아서 일어난다.
- ③ 오른쪽 캐지를 잡고 양팔을 수평으로 펼친다.
- ④ 오른팔, 오른발을 들고 사선으로 캐지를 떨어트린다.

춤사위



춤사위 설명

- ① 앉아서 양팔을 펼친다.
- ② 앞으로 양팔을 펼치며, 칼을 잡는 동작을 한다.
- ③ 양팔을 앞으로 펼쳐 칼을 아래로 떨어트린다.
- ④ 칼을 양팔에 얹어 일어선다.

춤사위



춤사위 설명

- ① 무대 중앙에서 정면을 보고 절한다.
- ② 서로 마주보며 절을 한다.
- ③ 오른팔을 사선 위로 칼을 펼쳐든다.
- ④ 자리 이동하며, 일렬로 교차한다.

춤사위



춤사위 설명

- ① 자리 이동 후, 양팔 펼친다. 왼팔을 사선 위로 칼을 펼쳐든다.
- ② 자리 이동하며 교차한다.
- ③ 일렬로 교차한다.

춤사위



춤사위 설명

- ① 자리 이동 후 제자리로 돌아온다
- ② 칼을 양팔에 얹어, 정면을 향한다.
- ③ 양팔을 수평으로 펼쳐 칼을 돌리며, 앞으로 전진한다.
- ④ 사선 앞으로, 오른쪽 왼쪽 칼을 돌리며 전진한다.

춤사위



춤사위 설명

- ① 양팔을 들고, 사선 앞으로 칼을 내린다.
- ② 양팔을 내려, 사선 뒤로 오른쪽 왼쪽 칼을 돌리며 제자리로 돌아온다.
- ③ 오른쪽팔을 사선 위로 펼쳐서 든다.
- ④ 왼쪽으로 반복 동작을 한다.

춤사위



춤사위 설명

- ① 왼팔을 사선 위로 펼쳐서 든다.
- ② 칼을 양팔에 얹어, 정면을 향한다.
- ③ 절구팽이 동작
오른팔을 사선 위로 펼쳐, 칼을 돌린다.
- ④ 정면을 향해 양팔을 들고 칼을 앞으로 나란히 펼친다.

춤사위



춤사위 설명

- ① 절구팽이 동작
왼팔을 사선 위로 펼쳐, 칼을 돌린다.
- ② 정면을 향해 양팔을 들고 칼을 앞으로 나란히 펼친다
- ③ 마주 보며, 칼을 교차해서 든다.
- ④ 왼쪽 어깨에 칼을 올려 놓고 왼손은 뒤로 사선으로 칼을 잡는다.

춤사위



춤사위 설명

- ① 오른쪽 어깨에 칼을 올려 놓고 오른손은 뒤에 사선으로 칼을 잡는다.
- ② 왼팔을 사선 위로 칼을 들고 오른손은 칼을 아래 방향으로 떨어트린다.
- ③ 오른팔을 사선 위로 칼을 들고 왼손은 칼을 아래 방향으로 떨어트린다.
- ④ 짝짝이 가락에 맞춰 양팔을 수평으로 빗겨 사선으로 펼친다.

춤사위



춤사위 설명

- ① 오른팔을 사선으로 들고 칼을 떨어트리며 가볍게 어르는 동작을 한다.
- ② 마주보며 양팔을 45도 펼쳐서 칼을 아래로 떨어트린다.
- ③ 왼손을 앞, 오른손을 뒤로 감는다.
- ④ 앉아서 바깥쪽을 보며 칼을 겨드랑이에 끼고 반돌기 동작하며 앉는다.

춤사위



춤사위 설명

- ① 반돌기 동작하며 서서 칼을 돌린다.
- ② 안쪽으로 일렬로 나란히 칼을 겨드랑이에 끼고 앉는다.
- ③ 일어나서 안쪽으로 나란히 서서 칼을 돌린다.
- ④ 칼을 겨드랑이에 끼고 안쪽으로 앉는다.

춤사위



춤사위 설명

- ① 일어나서 안쪽으로 향하며 칼을 돌린다.
- ② 바깥쪽을 향해 칼을 돌린다.
- ③ 양팔을 사선 위로 빗겨 칼을 돌린다.
- ④ 교차하며 안쪽으로 사선 위로 칼을 돌린다.

춤사위



춤사위 설명

- ① 밖을 보며 양팔을 사선 위로 펼쳐든다.
- ② 오른팔을 위로 펼쳐 반원을 그리며 왼손은 허리에 얹어 돌기 동작을 한다.
- ③ 오른팔을 사선 앞으로 들고 칼을 돌린다.
- ④ 등을 대며 양팔을 펼쳐 칼을 돌린다.

춤사위



춤사위 설명

- ① 등을 대며 양팔을 앞으로 가져와서 칼을 돌린다.
- ② 양팔을 들고 빗겨 사선으로 교차하며 까치걸음으로 이동한다.
- ③ 안팎으로 칼을 돌리며 나란히 교차한다.
- ④ 밖을 보며 칼을 돌린다.

춤사위



춤사위 설명

- ① 안팎으로 칼을 돌리며 나란히 교차한다.
- ② 연풍대 동작을 하며 안으로 칼을 돌린다.
- ③ 밖으로 칼을 사선 위로 펼쳐 칼을 돌린다.
- ④ 왼쪽팔을 들고 안으로 들어가며 칼을 돌린다.

춤사위



춤사위 설명

- ① 팔을 앞으로 내려 칼을 돌린다.
- ② 오른팔로 안쪽을 향해 칼로 땅을 짚는다.
- ③ 밖을 향해 왼팔을 들어올려 감아서 내린다.
- ④ 양팔을 위로 펼쳐 칼을 돌린다.

춤사위



춤사위 설명

- ① 양팔을 가슴 앞으로 내려서 칼을 돌린다.
- ② 정면을 향해 오른팔을 위로 올려 머리 위에서 칼을 돌린다.
- ③ 왼팔을 위로 올려 머리 위에서 칼을 돌린다.
- ④ 정면을 향해 오른팔을 사선 앞으로 내려 칼을 떨어트리고 오른발 앞꿈치를 짚는다.

춤사위



춤사위 설명

- ① 왼팔을 사선 앞으로 칼을 떨어트리고 왼발 앞꿈치를 짚는다.
- ② 오른발, 오른손을 사선으로 칼을 안으로 감는다.
- ③ 왼팔을 사선으로 펼치며 칼을 돌린다.
- ④ 빗겨사선으로 양팔을 들어 칼을 안으로 감는다.

춤사위



춤사위 설명

- ① 오른팔을 사선 위로 펼치며 칼을 돌린다.
- ② 양손의 칼을 나란히 들고 원을 그리며 왼쪽 방향으로 돌린다.
- ③ 양손에 칼을 나란히 들고 원을 그리며 오른쪽 방향으로 돌린다.
- ④ 오른팔을 펼치며 돌면서 칼을 안팎으로 돌린다.

춤사위



춤사위 설명

- ① 정면을 향해 왼팔을 들고 오른발을 든다.
- ② 정면을 향해 오른발을 들고 양팔에 칼을 얹는다.
- ③ 정면을 향해 양팔을 위로 올려 칼을 돌린다.
- ④ 양팔을 나란히 사선 앞으로 내린다.

춤사위



춤사위 설명

- ① 앉아서 칼을 나란히 짚고 고개를 숙인다.
- ② 일어나서 칼을 앞으로 모으고 절을 한다.

이봉애流 검무의 전승 계보

안양검무 음악



구음서도염불

김호석

7 나 노 니 네 헤 에 니레 노 오 레니 니 레 노

13 오 니 레 헤 에 니레 노 니 레 니 레 노 니레 헤 에니

19 니 레 헤 에 니레 - - - 로 니레노 레니 레 니

25 라 노 - 라 노 레니 레 니 라 노 - 라 노 - 라 노

니레 헤 에니 니 레 노 - 오 니레 헤 에 니레 노 레 니 -

서도자진염불

김호석

7

13

19

25

31

타령시나위

김호석



찍찍이가락

안양농악

Musical score for '찍찍이가락' (Jik-jik-ga-rak). The score is written in treble clef, 12/8 time signature, and B-flat major. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 12/8 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and C5, then a quarter note Bb4, and a quarter note A4. The second staff begins with a '4' above the first measure, indicating a four-measure rest. The melody continues with quarter notes G4, A4, Bb4, and C5, followed by quarter notes Bb4 and A4. The piece concludes with a quarter note G4.

서도타령

김호석

Musical score for '서도타령' (Seodo-taryeong). The score is written in treble clef, 12/8 time signature, and B-flat major. It consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 12/8 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5, then a quarter note Bb4, and a quarter note A4. The second staff begins with a '10' above the first measure. The melody continues with quarter notes G4, A4, Bb4, and C5, followed by quarter notes Bb4 and A4. The piece concludes with a quarter note G4.

서도자진타령

김호석



서도곶거리

김환섭

3

5

7

9

이봉애流 검무의 전승 계보

부록



松竹 이봉애의 안양에서의 활동을 기록하다

촬영 및 기증	김지석(前 안양시 학예연구사, 現 성결대학교 객원 교수·안양문화원 부설 향토문화연구소 부소장)
참 여	이봉애, 정순임
촬영 연 도	1989년
촬영 장 소	안양시 만안구 석수동 이봉애 선생 집 옆 공터



가운데 이봉애 · 오른쪽 정순임 · 왼쪽 뒤 김지석





송죽 이봉애의 안양에서의 활동을 기록하다

촬영 및 기증 김지석(前 안양시 학예연구사, 現성결대 객원교수·안양문화원 부설 향토문화연구소 부소장)
검 무 시 연 이봉애
촬영 연 도 1989년
촬영 장 소 안양사











故 송죽이봉애(1923~2019)

안양검무 꿈길! 춤길!

시 한결 민향숙

꿈이 춤이요 춤이 꿈이라서
천리 외길 걸어가네
버선 고쳐 신고 옷깃 여미고
가시밭길 헤쳐 가네 둥기둥

동산에 달 뜨면 가슴에 품어 안고
맺힌 살 풀어 주고 달힌 맘 열어 주며
두둥실 어둠 밝히고 가네
바람 불면 덩기덩 바람을 등에 업고
파도 치면 더덩실 파도를 타고 가네

긴소매 휘저어 잠든 별을 깨우며
길 없는 길 열어가네
지나온 길 흠먼지 자욱한데
백의민족 푸른 혼 내일로 이어가며
전통춤 맑은 선율 향기롭게 꽃 피우네

안양검무
하늘 향해 국태민안
땅을 향해 인류평화
손 모아 빌며 엮드려 절하네

징이 울리면 치맛자락 여미고
북채 고쳐 잡고 두드리네 하늘문 두드리네
꿈이 춤이요 춤이 꿈이라서

안양시 향토문화재 지정 추진을 위한 전문가 자문 검토서

종 목	안양검무
검토기간	2021년 9월 1일~ 10월 29일
자문위원	양성욱(前 한국예술종합학교 전통예술원 무용과 교수, 국가무형문화재 제92호 태평무 예능보유자) 김호석(경기대학교 교수, 국가무형문화재 제17호 봉산탈춤 전수교육 조교)

1. 안양검무의 대표성

안양지역의 향토문화를 지켜가고 전승한다는 것은 현시대에 노력과 지역의 협력이 없다면 힘든 일입니다. 현재 안양의 향토무형문화재는 전통의 발굴과 계승을 통한 다양성의 확보가 필요합니다.

이런 관점에서 보면, 안양검무보존회의 민향숙 대표가 계승하여 보존하고 있는 <안양검무>는 안양향토무형유산의 다양성 확보라는 측면은 물론이고 안양검무가 지닌 신명과 역동성, 흡인력을 통한 안양향토문화의 확산에도 기여하며 전통성, 예술성을 통해 정책적 자리를 지니고서 안정적으로 전승될 수 있는 환경이 절실히 필요하다고 봅니다.

한국연희예술사 저자인 윤광봉 교수가 서술하였듯이 검무는 한국 연희의 다양한 장르가 녹아 있는 종목입니다. 이봉애류 검무에 기반을 두고 계승된 안양검무는 안양 지역의 고유의 굿, 농악과 융합되어 안양의 고유한 향토무형문화로 정착되어 그 대표성을 더하고 있습니다.

이봉애(1923~2019) 선생은 1923년 북한 평양에서 태어나 평양에서 스승 김학선으로부터 검무를 배워 한국 동란 전에 월남하여 경기 안양지역을 중심으로 소리, 검무를 주부들에게 보급하는 전승활동을 시작하였습니다. 이봉애 선생은 1985년 안양시 만안구 석수동 새마을 금고 2층에 <이봉애 서도소리연구소>를 설립하여 평양에서 배운 검무를 복원하여 그 춤을 체계적으로 교육하기 시작하였습니다. <안양검무>는 이봉애 선생이 복원한 평양검무에 기반을 두고 안양의 토착 고유문화와 결합, 융합되어 현재까지 전승되고 있는 전통춤입니다. 그러므로 <안양검무>는 그 향토사적 가치와 예술적 가치가 높다고 할 것입니다.

2. 안양검무의 전승 환경

(1) 사회 문화적 가치

이봉애류 검무는 원형이 잘 보존되어 있는 춤입니다.

이봉애 선생으로부터 2002년 직접 검무를 사사받아 계승 활동을 위임받고 2004년 1기 이수자로 인정을 받은 민향숙 대표는 이봉애류 검무의 두줄기 계보인 <평양검무>와 <안양검무>의 무보를 정리하여 발간했습니다.

이봉애류 검무가 안양 지역에서 지속되어 온 전승활동은 <안양검무>로 정착되어 안양 향토문화의 귀중한 보고寶庫가 되었습니다. <안양검무>는 안양 지역에서 초등교육, 무용전공자와 일반인을 위한 교육 및 연수회를 이어오고 있습니다. 또한 공연을 통해 안양 주민이 직접 참여하며 <안양검무>를 경험하도록 교육함으로써 지역 문화 발전에 기여하고 있습니다.

구체적으로 살펴보면, 첫째, 1985년 이봉애 선생은 <이봉애 서도소리연구소>에서의 교육을 시작으로 <안양검무>의 춤이 본격적으로 전승되면서 2002년 민향숙 대표가 다양한 전승 활동을 펼침, 2인무, 4인무, 8인무 등 다양한 형태로 체계화하였습니다. 특히 남, 녀 춤꾼의 복식과 음악의 구성에도 기여하였습니다. 이러한 노력으로 인해 <안양검무>가 전통춤의 분야로 성장할 수 있었으며, 이봉애류검무에 대한 학술적 연구를 통해 안양의 향토무형문화를 정착하는데 기여할 수 있었습니다.

둘째, <안양검무>는 안양농악의 장단과 결합하여 집단적인 신명을 창출하고 이로써 안양 시민의 화합을 이끌어낼 수 있습니다. 이처럼 <안양검무>가 안양지역 토착문화와 결합되어 전승되고 있으며, 안양지역에서 전승이 단절되었던 안양농악 가락을 복원하여 안양검무 장단에 흡수함으로써 특유한 신명과 연희적 성격을 담고 있습니다. 그러므로 <안양검무>는 안양의 향토문화로 충분한 역사성을 가지고 있습니다.

이봉애류검무의 기본춤사위로 그에 따른 연구범위의 확장과 창의적 작업이 더해져서 <안양검무>는 전통적 가치를 기반으로 안양지역의 향토무형문화로 정착된 충분한 근거가 있다고 평가됩니다.

(2) 지속가능성

현재 <안양검무보존회>는 2016년에 창립하였고, 안양시 만안구 새마을금고 5층에 전수관을 개관하였습니다. 보존회 구성원은 고문 2명, 대표회장 1명, 부회장 3명, 연구위원 2명, 기획위원 1명, 대외협력위원 1명, 총무 1명 그리고 100명의 회원으로 구성되어 있으며, 공연, 강의, 연수, 학술연구 등 활발한 활동을 이어오고 있습니다.

또한, <안양검무보존회>는 <안양검무>에 대한 접근과 교육의 기회를 보다 폭넓게 전승하기 위해 경북 대구, 경남 밀양, 강원도 홍성에 지부를 두어 활동하며 지속 가능성을 보여주고 있습니다.

<안양검무보존회>는 안양검무의 역사 및 춤사위에 대한 교육과 보급뿐만 아니라 안양향토 문화적 가치를 함께 전승하고 있습니다. 안양검무가 안양지역 토착문화와 결합되어 전승되어 온 시점으로 본다면 한국 동란 전에 월남한 이후 현재까지 전승되고 있는 이봉애류 검무의 역사와 기원을 공유하고 있다고 할 수 있습니다.

또한 2019년 이봉애 선생 타계 후에도 안양의 향토문화로 <안양검무보존회>에 의해 전승되고 있습니다. <안양검무>는 예능적 요소가 많아 기·승·전·결의 구성으로 춤사위가 다채롭고 장단의 변화가 뚜렷하며 역동적입니다. 전통춤이 담고 있는 절제미를 바탕으로 칼놀음이 활기차며 춤사위가 섬세하고 우아하여 관객과 춤꾼이 공감하고 즐길 수 있는 대중성도 충분합니다.

* 참고자료

사 진 : 이봉애 홀춤(1990년대)

영상자료 : DVD

관련도서 : 안양검무학술자료집, 안양검무무보집