碩 士 學 位 論 文
指導敎授 蔡 熙 完

한국창작춤에 반영된 생명론적 미의식

-창무회의 작품을 중심으로-

The Korean Traditional Aesthetic 'Life Theory' Reflected in the Creative Korean Dance Genre *Changjakchum*

2002年 12月 日

漢城大學校 藝術大學院

舞踊學科

理論專攻

金 智 英

碩 士 學 位 論 文
指導敎授 蔡 熙 完

한국창작춤에 반영된 생명론적 미의식

-창무회의 작품을 중심으로-

The Korean Traditional Aesthetic 'Life Theory' Reflected in the Creative Korean Dance Genre *Changjakchum*

위 論文을 舞踊學 碩士學位論文으로 提出함

2002年 12月 日

漢城大學校 藝術大學院

舞 踊 學 科

理 論 專 攻

金 智 英

金 智 英 의 舞踊學 碩士學位論文을 認定함

2002年 12月 日

審査委員長 (印)

審 査 委 員 (印)

審 査 委 員 (印)

목 차

국문초록

I. 서론 ····· 1

1. 연구목적 ····· 1
2. 연구방법 ····· 2

II. 한국창작춤의 개념에 대한 기존 논의 검토 ····· 5

1. 넓은 의미의 한국창작춤 ····· 5
2. 좁은 의미의 한국창작춤 ····· 6

III. 한국예술의 생명론적 미의식 논의 ····· 11

1. 민족종교사상 속의 생명사상 ····· 11
2. 김지하의 생명사상 ····· 15
3. 채희완의 생명론적 미론 ····· 23

IV. 생명론적 미의식을 통해본 한국창작춤 ····· 32

1. 1970년대: 김매자의 <비단길> ····· 32
2. 1980년대: 공동 안무 <춤, 그 신명> ····· 36
3. 1990년대: 강미리의 <류(柳)-생명의 나무> ····· 41
4. 2000년대: 최지연, 김지영의 <유리조각> ····· 46

V. 결론 ····· 56

참고문헌 61

영문초록 66

국문초록

본 연구는 현재 공연되고 있는 한국창작춤의 실제적 분석과 이론적 고찰을 통해 그 속에 내재된 전통적인 미의식(美意識)의 성격을 발견해 내고, 앞으로의 한국예술에 있어 전통성의 구현과 한국춤이 나아갈 지향에 대한 명제를 모색해 보고자 한다. 이를 위해서 몇 가지 한국창작춤의 장르적 논의와 불분명한 개념들을 정립시키고자 시도하였다.

또한 채희완의 '생명사상' 연구가 한국창작춤이 지닌 중심적인 미의식을 설명하는 데 있어서 가장 근접하고 있음을 발견하였으며, 이 연구를 바탕으로 지금까지 창무회의 레퍼토리로 공연된 한국창작춤 네 편을 실제적으로 분석하여 한국창작춤이 지니고 있는 핵심적인 미의식의 발견과 전망적 과제를 제시하고자 했다.

이를 위하여 우선 부분적으로나마 현재 논의되고 있는 바 한국창작춤의 개념을 세울 수 있는 근거를 살펴본다.

한국창작춤이 대두되는 1970년대는 한편 경제성장을 통한 자신감과 아울러 부의 편중에 대한 비판과 도덕적 평등의식, 그리고 대학가의 공동체적 민족문화운동 등 급격한 민중의식의 전환이 일어났던 시기이며, 이러한 변화들은 결과적으로 한국인의 정체성을 밝히기 위한 한국학(韓國學)의 붐, 민족문화를 찾아내는 활동으로 활발하게 펼쳐진다. 이러한 사회전반의 의식전환 속에서 이전의 형식과 기교를 중시하던 한국춤은 공동체적 의식과 사회문제들을 의식적으로 받아들이면서 새로운 이념지향의 창작활동을 펼쳐냈다. 이것은 예술사조에 있어서 한국창작춤의 시기를 신무용기와 구분해야 하는 내용적, 형식적 근거가 될 수 있다고 하겠다.

제3장에서는 구체적으로 한국창작춤이 지닌 전통적 미의식의 중심사상으로 채희완의 '생명사상'을 심층적으로 연구한다. 채희완의 생명사상논의는 초기 공동체의식 속에서부터 출발하고 있으며 나아가 전통적인 놀이문화 전반에 걸쳐 있음을 확인해 볼 수 있으며, 이는 그 원류로 거슬러 올라가 김지하의 생명사상, 그리고 한국의 전통사상인 동학사상, 해월사상에까지 닿아 있다.

이러한 생명사상이 한국의 예술장르 속에 어떻게 두루 나타나고 있는지 그 근거를 제시하고, 우리 춤 전반, 나아가 한국창작춤 속에 어떤 형태로 이어져 내려오고 있는지 밝혀본다.

제4장에서는 1980년대 이후 한국창작춤을 이끌어 내는 데 주도적 역할을 한 창무회의 몇몇 레퍼토리 공연작품을 통해 시대적 창작흐름 속에 생명사상이 어떻게 형상화되어 있는지를 실제적으로 분석, 연구를 하였다.

이처럼 한국창작춤이 지닌 전통적 미의식과 현대적 사회의식의 복합체인, 곧 '생명사상'에 관한 논의를 통해 일종의 일본의 현대춤인 부토나 피나 바우쉬의 탄츠 떼아뜨르처럼 한국창작춤이 앞으로 세계의 어느 무대에서도 관객들이 보편적으로 공감할 수 있는 한국성을 가진 현대적 춤장르로 자리 매김 할 수 있을 것임을 확인해 볼 수 있다고 판단되는 것이다.

I. 서 론

1. 연구 목적

한국춤사(史)에 있어서 1980년대는 한국춤의 창작활동이 활발하게 진행되었던 시기였고, 양적 증가는 물론 질적 향상으로 춤인구의 절대적 증가와 춤공연 공간의 증가, 춤문화를 소개하는 전달매체의 증가, 그리고 춤문화에 대한 활발한 지원 등으로 춤의 사회적 위상이 높아진 시기이다. 그럼에도 불구하고 무용학(舞踊學) 이론분야에서는 그에 대한 깊은 연구가 수반되지 않았기 때문에 지금까지 그 시기의 양식들에 대한 정리가 완전치 못하다.

한국창작춤은 1970년대를 기점으로 사회의식이나 교육, 문화, 예술 등 전반으로 나타나는 공동체적 민족문화운동과 그 사상 및 정신의 뿌리를 갖는 독특한 성격으로써 형식적 교태미(嬌態美)를 중시한 신무용(新舞踊)기와는 구분되어야 할 것이다. 이러한 1970년대에 의식있는 한국창작춤을 이끌어 냈던 '창무회(創舞會)'는 기존의 전통적인 미의식을 바탕으로 현재 지닌 문제점들을 주제로 형상화하였으며, 끊임없는 파격(破格)과 실험을 통해 현대적 양식으로 무대예술화 하는 작업을 지금까지 이어내려 오고 있다. 이런 전반의 창무회의 창작활동의 중심에는 우리 고유의 전통 예술에 내재된 어떤 독특한 미의식이 관통하고 있다는 것을 볼 수 있었으며, 이것은 기존 채희완의 우리 춤 연구의 결과물로 이론 체계화된 '생명사상(生命思想)'으로 포괄하여 설명할 수 있음을 발견했다.

생명사상은 세상의 모든 물질이 생명이 있는 요소들로 이루어져 있다는 신과학운동의 전반적 흐름과 그 맥(脈)을 같이한다. '생명사상'의 근본 원류(原流)라고 할 수 있는 '동학'사상은 세상의 모든 것에 신이 깃들여 있다는 '범재신론(凡在神論)'을 주장하고 있으며, 이러한 물질들은 생명의 활동력(活動力)으로 인해 진화(進化)하고 발전(發展)한다고 말하고 있다. 또한, 인간(人間)은 이러한 자연을 섬기는 존재이며, '사람'안에는 자연(自然)과 우주(宇宙)가 통일(統一)되어 있으며, 자연의 역동적인 '생명'의 활동과 인간 속의

'생명'도 교류하고 있는 것이다. 이것을 '인내천(人乃天)'사상이라고 한다.

한국창작춤에 내재된 한국적 미의식과 정서를 규명하는 일은 오늘날 한국창작춤을 세계속의 컨템포러리 댄스(contemporary dance)로써의 '창무춤' - 일본의 '부토'나 독일의 '탄츠 떼아트르'- 이 되도록 양식화하는 일이며, 창조적 근원 즉 당대에 깃들였던 우리 민족의 전통 미의식이나 감정, 정서를 연구함으로써 현재 추어지는 한국창작춤의 창조적 발전방향을 제시하는 작업이 될 수 있을 것이다.

2. 연구 방법

본 논문은 한국창작춤의 기조가 되는 초기 공동체의식을 채희완의 이론체계에서 찾아보고 이를 기반으로 우리 심성과 일, 놀이, 문화 전반에 나타나는 '생명사상'을 통해 창무회 태동과 이후 창작활동에 나타나는 전통적 미의식을 찾아내는 작업으로 이어 졌다. 또한 채희완의 '생명사상'의 원류라 할 수 있는 김지하, 그리고 동학사상과 해월 최시형의 사상 등을 살펴보고 한국적 미의식이 이루어진 과정을 유추해 보는 시도를 하였다.

채희완의 생명사상의 핵심이라고 할 수 있으며 한국춤의 미적 특질로 흔히 거론되는 '신명론'에 대한 논의는 기존 한국춤 미학에 대한 학설로도 여러번 다루어진 적이 있다. 하지만, 석사논문수준의 논의들은 이 논의를 논리적인 이론으로 정립시키지 못하고 추상적인 '흥(興)'을 설명해 내는 수준으로 밖에 미치지 못하였다.

그중 밀도 있는 논의로는 1997년 조동일의 『카타르시스·라사·신명풀이』에서 밝힌 한국 전통탈춤을 전통미학 중 '신명'으로 풀이해 내는 저서가 있다.

이렇듯 전통문학이나 연극미학에 있어서 '신명'에 대한 논의가 일어나고 있는 가운데, '신명'이 가장 잘 드러나게 되는 몸을 매개체로 하는 춤장르에 있어서 채희완은 '생명사상'이라는 미의식으로 한국춤의 '한(恨)'과 '흥(興)', '신명(神明)'의 미학들을 담아내고 있는 것이다. 춤이란 것이 몸을 매개로 하

는 특성상 우리 민족이 생활 속에서 가장 쉽고 가깝게 신명을 풀어내던 것이었음에도 불구하고, 이러한 특수한 미의식에 대한 연구는 아직 미약하다고 하겠다.

본 논문은 미약하나마 채희완의 생명사상을 토대로 한국춤의 미학과 나아가 그것이 한국창작춤 속에 어떻게 이어져 내려가고 있는지에 대한 논의를 진행시키고, 한국창작춤의 나아갈 방향에 대한 고민의 깊이를 더하는 이론작업이 되도록 할 것이다. 또한 한국창작춤의 대표주자인 창무회의 작품을 실제적으로 분석하고 그 속을 꿰뚫는 '생명사상'을 역으로 추적하여 가시화시키는 작업을 통해서 전통의 올바른 계승과 현대적 재창조로 끊임없는 시도와 실험을 해 왔던 창무회 창작작업의 의의를 밝혀내면서, 아울러 창무회가 나아갈 올바른 창작작업의 방향을 제시하는 평가와 비판의 토대가 되도록 할 것이다.

춤공연은 모든 시간예술이 그러하듯이 그 현장을 가시적인 형태에 수록 할 수 없다는 한계를 가진다. 따라서 본 논문에서는 공연 프로그램과 전문가들의 평문을 검토하는 문헌연구의 방법을 주로 사용했으며, 안무가들과의 인터뷰 내용을 보조 자료로 삼았다. 특히 본 연구에서는 1990년부터 창무회 회원으로서 창작작업에 참여한 본인의 현장에서의 실제적 경험이 도움이 되었다.

전체적인 작품의 내용과 구성방식, 전달하고자 하는 메시지와 특징적 이미지를 제시하고, 주제와 구성, 움직임에 있어서 한국의 미의식을 독창적으로 풀어내는 지점을 '생명론'에 입각하여 분석하였다. 비디오 분석의 사례는 논문자료로 충분치 않기 때문에 기존방식에 의존하지 않고 채희완의 생명사상에 입각한 시각으로 풀어 설명하는 형식이 될 것이며, 각각의 작품들의 개별적 성향에 따라 때로는 작품의 주제 면이, 때로는 작품의 구성면이, 때로는 움직임의 표현방식이 각각 다른 비중을 가지고 부각될 수 있다.

분석의 대상은 창무회의 레퍼토리 가운데서 시대별로 생명사상이 잘 드러나는 한 작품씩을 선정하였다. 1970년대 <비단길>(김매자 안무)은 구태의연한 주제와 획일적인 안무방식이 점철하던 신무용기의 잔재 속에서 한국문화

의 모태를 이미지화하는 뚜렷한 주제의식을 부각시키고 있으며, 또한 개별 그룹에 개성과 생명력을 주는 창작방식을 도입해서 주목 받았던 작품이다. 1980년대 <춤, 그 신명>(공동안무)은 한국인의 대표적 심성으로 표현되는 한(恨)과 흥(興)을 농악과 탈춤과 같은 전통춤의 구성방식을 도입 및 변용해서 풀어내는 독특한 안무방식을 창출했던 작품이다. 1990년대 <류-생명의 나무>(강미리 안무)는 서정주의에 입각한 제의적 분위기를 배가시켜 한국창작춤의 새로운 유형을 제시했던 작품이다. 그리고 2000년대 <유리조각>(최지연, 김지영 안무)은 주제나 이미지, 의상, 그리고 소재에서 현대적인 양식을 드러내고 있음에도 불구하고, 창작방식과 움직임의 기본적 체계가 개인의 호흡을 이용한 전통적인 '공동체 삶', '일·놀이' 그리고 '개인 신명'의 특징에 집중한 작품이다.

II. 한국창작춤의 개념에 대한 기존 논의 검토

1. 넓은 의미의 한국창작춤

'한국창작춤'이란 용어가 무용계에 자리잡게 된 것은 1980년대 중반에 이르러서이다. 본 논문에서는 '한국창작춤'을 연구의 범주로 택한 바 그 개념과 범위를 확실히 정의 내려야 할 필요가 있다. 현재 '한국창작춤'의 개념은 아직까지 논의의 선상에 서 있기 때문에 명확한 정의를 내리기란 쉽지 않은 일이다. 그러나, 기존의 여러 가지 학설들을 근거로 객관적인 개념정의에 접근해 보고자 한다.

먼저 한국창작춤의 개념을 하나로 정의하기에 앞서 넓은 의미와 좁은 의미로 나누어 살펴볼 수가 있다.

채희완은 넓은 의미의 한국창작춤을 "한국무용이라 함은 흔히 고전무용, 궁중무, 민속무 하듯이 서양무용과 대립되는 개념으로서의 한국의 전통무용을 말하는 것이 아니다. 오늘날 이 땅에서 벌어지고 있는 제반 무용활동과 그 현황을 일컫는 말이 된다. 그러므로 이 땅에서 행하여지고 있는 온갖 무용문화의 한국적 현상을 총칭하는 말이고 일반적으로는 한국의 현대예술이라는 큰 테두리 속에 포함되어 있는 이른바 한국의 현대무용을 의미한다"[1] 고 포괄적으로 말하고 있다. 또한 김채현은 "한국 창작무용춤이란 용어로 한국무용, 발레, 현대무용을 포함하여, 한국이라는 국가적 단위 공간 안에서 행해지고 있는 창작 계열의 모든 춤과 한국 땅에서 한국인이 펼치는 모든 현상을 아우르는 개념으로서 한국춤"[2]으로 설명하기도 한다. 즉 넓은 의미의 한국창작춤이란 한국의 전통춤을 오늘의 예술 현상에 맞게 적용하여 나

---

1) 채희완, 『공동체의 춤 신명의 춤』, 한길사, 1985, p.14.
2) 김채현, 『춤과, 삶의 문화』, 민음사, 1989, p.73 p.100.

름의 독특한 언어를 창출하는 한국적 창작무용과 현대무용적 한국의 창작춤, 발레무용적 한국의 창작춤 모두를 총괄하여 총칭하는 것이다.[3]

2. 좁은 의미의 한국창작춤

좁은 의미로 보면 한국창작춤은 한국무용, 현대무용, 발레의 삼분법(이를테면 한 무용학과의 전공분류법)체제 속의 한국춤이라는 장르에 있어서 창작계열의 활동을 지칭한다. 즉 이 말은 전통에 기반을 두고 그것을 재조명하되 그 주제에 있어서는 현대적인 삶의 문제들을 반영하고, 표현방법은 현대적인 서구의 극장주의적 제요소들을 포괄하면서 새롭게 만들어지는 무용을 의미한다.[4]

김태원은 '한국창작춤'을 이렇게 정의하고 있다.[5]

> 현재의 춤 공연에서 창작춤이란 좀 특수하게 쓰인다. 물론 모든 춤예술은 창작되어지는 것이지만, 고유명사로 창작춤이라 했을 때에는 한국 전통춤에 기반을 두면서 새롭게 만들어진 춤을 뜻한다. 따라서 이것은 어찌 보면, 한국 전통춤(승무나 탈춤)에 대한 반발의 개념 같아 보인다. 역사적으로 창작춤이라는 용어가 유효성을 갖게 된 것은 70년대로 추정된다. 그 이전에는 이른바 신무용이라 해서 우리의 전통춤을 현대화시켜 변형시키되, 극장적 민속춤의 형태나 기방무적 교태미가 심한 춤이었다. 이것은 해방전 주로 활약했던 한성준, 배구자와 같이 우리의 전통적 춤 형태를 크게 존중한 입장이 있는가 하면, 최승희(崔承喜)나 조택원(趙澤元)과 같이 서구의 현대춤을 배워 현대춤의 형식이나 표현미를 우리의 전통춤과 접합시켜, 춤에 속도감, 스릴감, 외적 표현성을 증가시키려고

3) 윤덕경, " 한국창작무용의 표현에 관한 동작적 연구" , 건국대학교 박사학위논문, 1995, p.39.
4) 김원경, " 한국 창작 무용 생성과정 연구" , 청주대학교 석사학위논문, 1990, p.7.
5) 김태원, 이 글은 1990년 건국대학에서 간행된 시사정보사전에 첫 수록하였고, 이후 그 의 두 번째 평론집 『문화와 춤의 전망』 (1990,현대미학사)에서도 수록했다.

했다.

그러나 70년대 이후의 창작춤은 사뭇 다른 것이다. 춤의 창작이라는 입장 하에 전통춤의 어법은 크게 변형되거나 파괴되기도 한다. 때론 그것은 현대춤과 별 다름없이 보일 때가 있다. 이 계열의 춤은 이화여대(梨花女大)를 중심으로 한 창무회, 문일지(文一枝)와 한국 무용아카데미, 배정혜(裵丁慧)와 그 무용단 및 서울시립무용단, 김현자(金賢慈) 춤아카데미, 그리고 일부 국립무용단의 춤꾼들이 시도하고 있다.

김태원은 나아가 한국창작춤과 앞서의 신무용과의 구별에 대해서 두 가지 춤의 스타일로 분류하고 있다. 김태원의 분류에 따르면 신무용은 1930년대부터 60년대 말에서 70년대까지 있어왔던 것으로 남녀간의 애정이나 낭만적 정서, 그리고 전통의 미와 풍속을 미화시키는 것을 춤의 소재로 하였으며, 그 주제는 대부분 애정의 덧없음과 회고적인 정서를 야기 시키는 내용이라고 할 수 있다. 또한 신무용의 춤의 구조는 3~5분 가량의 짧은 내용이거나 낭만적인 무용극의 형식을 지니며, 움직임에 있어서는 조탁된 완만한 곡선미와 개인의 춤기교를 강조한다고 하고 있다. 그에 반해 한국창작춤은 1970년 중반 이후에 등장하여, 제의적 무속이나 전통과 현대와의 갈등, 집단 혹은 개인의 심리, 그리고 전통미와 정서의 확대를 춤의 소재로 취하고 있다. 또한 춤의 주제 면에 있어서는 개인 혹은 집단간의 문명의 갈등이나 개인의 심적 고통, 특수한 미(美)의 강조를 그 주제로 하며 20~40분의 길이를 가지며 제의적 형식의 변형양상을 띠는 경향이 있다. 내용에 있어서 사회 비판적 내지는 문명 비판적인 내용과 주제를 전달하기 위해 상황적 무용극 내지는 극무용의 형식을 가지기도 한다. 움직임은 신무용에 비해서 거친 표현적인 움직임이 많고, 집단무의 역동성이 두드러지며, 신무용과 굳이 구별하자면 신무용은 형식적으로 발레에 가까운데 비해, 한국창작춤은 현대무용의 형식에 가까운 양상을 띤다고 보았다.[6]

이렇게 전통춤을 현대화시키는 과정에 있어 신무용과 한국 창작춤을 서로 다른 장르로 분류한 견해를 살펴보면 김태원의 견해 외에도 최해리의 견해를 들 수가 있다. 최해리는 신무용을 1930년대 최승희, 조택원을 비롯한 이시이 바쿠의 현대무용에 영향을 받은 무용가들에 의해 시작된 무용이라 규정하고, 한국창작춤은 1970년대 민족문화운동이라는 사회분위기 속에서 등장한 새로운 무용양식이라는 견해를 내놓았다.[7]

1960년대 '새마을운동' 및 '경제개발 5개년 계획' 등으로 상징되는 급격한 공업화 혹은 산업화가 전개된 이후, 1970년대의 한국사회는 민족문화와 삶의 방식에 커다란 변화를 맞이하게 되는데, 이러한 변화에 대한 반발로써 전통문화에 깊은 관심을 갖고 있던 지식인과 대학생들에 의해 '전통의 재발견'이라는 문화운동이 전개되기 시작한다. 이 과정에서 탈춤은 한국문화의 대표적인 존재로써, 무속은 한국문화의 뿌리로 대두되었으며, 이러한 변화는 창무회를 비롯한 많은 젊은 춤꾼들에게 변화의 시발점이 되어 주었다. 그들은 탈춤과 굿에서 보이는 춤구조와 움직임을 자신들의 안무에 적극 수용하기 시작하였으며, 궁중무용, 민속춤, 불교 및 유교의 의식춤에서 보이는 움직임, 춤구조, 공간 사용법 등을 자신들의 안무를 위한 근원적 소재로 새롭게 인식하기 시작했다. 전통춤을 현대화시킨다는 맥락에서는 한국창작춤이 신무용의 변화된 형태로 보여지기 쉽지만, 춤의 미학, 주제, 안무과정을 비교해 볼 때 이 과정은 '개혁(revolution)'이라고 보아야 한다는 주장이다. 신무용에서의 미학은 주로 무용수들이 움직임을 아름답게 제시하거나 동일한 움직임을 구도화된 군무형태로 표현하는 데 비해, 한국창작춤은 전통춤을 재창조하더라도 독창성과 개인성을 발휘하는 데서 그 미학을 찾고 있다.[8]

---

6) 김태원, "한국창작춤의 장르 정착과 스타일 분류" , 『창무회, 25년간의 여정』, 무용예술사, 2002 p.202.

7) 최해리, "한국춤의 개념과 특성에 대한 논의", 『창무회, 25년간의 여정』, 무용예술사, 2002, p.212.

8) 최해리, 앞 글, p.212.

본 고에서는 한국창작춤의 움직임적 측면과 아울러 안무 방식에까지 전통적 특성을 발견하여 정리해 낸 최해리의 한국 창작춤 개념을 수용하고, 최해리의 신무용과 대비한 한국창작춤의 특성을 제시한다.

최해리는 한국 창작춤의 특성을 신무용과 비교하여 5가지 항목으로 나누어 설명하였는데, ①춤의 주체자에 대한 배경 ②춤의 주제와 내용 ③안무방식 ④춤의 공연요소 ⑤전통적인 움직임의 측면을 각각 분석하였다.[9]

첫째로 춤의 주체자에 있어서 초기 신무용가들(최승희, 조택원)은 일차적으로 서구 현대무용의 훈련을 기본으로 학원에서 교육을 받았다면, 한국창작춤 무용가들은 전통춤 살풀이나 승무를 전수 받음으로서 전통적 호흡과 수련방식으로 훈련을 받았으며 대개가 대학에서 무용을 배운 무용가들로 이루어져 있다. 둘째로 춤의 주제와 내용에 있어서의 신무용은 특정한 주제가 없이 구태의연한 주제에 머물러 있었던 데 비해 한국창작춤은 인간의 무의식, 특정한 정치, 역사적 갈등과 고뇌, 문학적 이미지, 신화적 혹은 제의적 세계관에 기인한 개인 혹은 공동체의 정신적 뿌리를 표현하는 것이 주제가 된다. 셋째로 안무방식에 있어서 신무용은 기존작품에서 벗어나지 못하고 비슷한 전개방식과 군무 대형, 반주음악들을 나열하고 있는데 비해, 한국창작춤은 창작에 있어 전통춤을 작품에 맞게 변용 시키고 전통의 정신적 틀까지 수용하는 면모를 보인다. 군무에 있어서도 개별 무용수보다는 군집단 혹은 통일성을 강조하는 신무용과는 달리 공동안무를 통해 무용수의 개성이 인정되고 존중받는 양상을 보인다. 넷째로 춤의 공연 요소에 있어서 한국창작춤은 기존에 소품형식이었던 전통춤이나 신무용과 달리 공연시간이 길어지고 무용자체로서의 내용성과 예술성을 갖게 되었으며, 신무용 공연의 필수적 요소였던 버선을 벗어 던지고, 자유로운 표현이 가능한 의상으로 새롭게 변화되었다. 또한 작품에서의 상징적 묘사 혹은 춤의 전체적인 분위기나

9) 최해리, 앞 글, pp.215~221.

아이디어를 위해 실험적인 조명, 기발한 도구, 과감한 무대장치 등이 급속도로 발전하였으며, 음악가와의 공동작업을 시도했다. 마지막으로 전통적인 움직임에 있어서 한국창작춤 무용가들은 비록 전통적인 동작 자체를 그대로 답습하지는 않지만 '전통적'인 움직임을 사용한다고 하였다. 이를테면, 호흡과 팔의 움직임, 상체의 자세, 무릎의 굴신, 발걸음 등에서 한국적 움직임을 찾아볼 수가 있다는 것이다. 또한 한국춤의 미학적 특성인 정중동의 미, 멋과 흥, 신명 그리고 기(氣)의 운용 등이 한국창작춤에 있어서 바탕에 깔려있다는 것이 특징이라고 할 수 있다는 것이다.

한편 '창작한국춤'은 한국춤의 의미를 좁은 의미로 볼 때 즉 3분법(이를테면 한 무용학과의 전공분류법)에 의한 '한국창작춤' 속에 포함된 의미라 할 수 있다. 채희완은 '한국춤'에는 신무용이래 전통춤이 아닌 새로이 창작된 한국춤 계열의 것 '창작한국춤'과 이른바 전통춤인 '전통한국춤'이 있으며 한국춤, 한국창작춤, 창작한국춤에 대한 논의는 그 범위규정에 따라 유사한 의미로 다양하게 사용되고 있다. 이에 본 연구는 한국 창작춤의 개념을 1930년대 이후의 신무용과 1970년대 이후로 등장한 '한국창작춤'의 차별화 논의, 즉, 한국춤 안에서 세분화된 장르적 의미로서의 한국창작춤의 개념에 근거하여 시대에 따른 그 양상을 살펴보고자 한다.

III. 한국예술의 생명론적 미의식 논의

채희완이 한국춤의 미의식으로 체계화시킨 생명사상은 신과학과 동학의 세계관을 이론적 토대로 한 김지하의 생명사상을 근거로 하고 있다. 따라서 이 장에서는 민족 종교사상 속의 생명사상, 김지하의 생명사상을 살펴보고 그러한 생명사상이 채희완의 춤미학에서 어떻게 접목되었는가를 고찰한다.

1. 민족종교사상 속의 생명사상

신과학 운동은 근대성에 대한 반성적인 사유에서 비롯되어 새로운 세계관으로 등장하였다. 이는 근대성이라는 이름 하에 인간이 자연과 우주를 파괴하는 존재가 아니라 우주와 더불어 하나의 유기체라는 사고방식의 변화와 함께 인간이 사회적 존재라는 사유의 틀을 벗어나 전 우주적 존재라는 사실을 일깨워 주고 있다. 이러한 신과학 운동은 근대성의 장점과 업적을 수용하되 과학과 철학의 한계에 대해 새로운 방향을 제시해 주고 있다. 이 새로운 세계관은 '전일적·유기체적·생태계적 세계관'이라고 불리며 근대 이후 300년간 서구 세계를 지배해 온 데카르트·뉴턴의 '기계론적 세계관'을 대신한다. 이렇게 형성된 새로운 패러다임 형태는 '상호연관성·물질 세계의 의식·의존성·상보성' 등의 개념이 기초를 이룬다.

신과학 이론들로서 물리학계에서는 상대성 원리, 양자역학, 상보성 원리, 불확정성의 원리 등이 있고, 생물학, 생태학, 진화론, 의학, 경제학 등의 영역과 관련해서 신과학적 핵심 모델인 '체계이론'이 있다.[10]

근대에 들어서 서구과학에서 대두되어 새로운 과학적 패러다임으로 자리잡

10) 박붕수, "김지하의 생명사상에 대한 그리스도교적 관점에서의 비판", 광주 카톨릭 대학교 석사논문, 1999, p.5.

고 있는 신과학 운동은 이와 같이 우주적인 세계관으로의 전환이라는 맥락에서 동양적 세계관과 맥을 같이한다. 일찍이 세계를 극복과 개조의 대상이 아닌 우주와 조화를 이루는 유기체로서의 인간으로 인식하여 왔던 동양적 세계관인 동학사상은 김지하에 와서 새롭게 조합되고 체계화되어 새로운 생명사상을 이루게 된 것이다.

민족종교의 한 예로 동학은 1860년 4월 5일 수운 최제우 선생이 상제(上帝), 즉 하느님으로부터 내림(계시)를 받음으로써 시작됐다. 첫 번째 계시는 '오심즉여심(吾心卽汝心)' 즉, '내 마음이 곧 네 마음이라'라는 것으로 여기서 '나'는 하느님, 우주, 텅 빈 신령한 생성, 우주 전체의 생명, 생성이라는 것이며, 그 마음이 바로 인간 내면에 있다는 것이다. 이것은 우주 만물의 마음과 사람의 마음이 하나이며, 모든 만물을 살아 계신 한울님으로 모셔야 한다는 주객합일의 생명일체사상인 시천주(侍天主)사상으로 연결되고, 시천주(侍天主)사상은 다시 모든 만물 속에 깃들어 있는 지기(至氣)를 키워 자라게 해야 한다는 자각적인 사회 실천력으로서 양천개념으로 이어진다. 그러므로 오심즉여심(吾心卽汝心)은 인간(人間)·사회(社會)·자연(自然), 즉 동식물·흙·바람·티끌과 같은 지구 생태계와 지구를 둘러싼 태양계의 질서, 이 세 개의 범주가 통일적 차원에서 하나로 꿰뚫어지는 원리라고 할 수 있다.

수운이 받은 두 번째 계시는 '지천지무지귀신(知天地無知鬼神) 귀신자(鬼神者) 오야(吾也)'라는 것으로 '세상 사람이 천지는 안다하되 귀신은 알지 못하였나니 귀신이라[11] 함'을 뜻한다. 여기서 천(天)은 허공 또는 신명계, 이치, 법칙을 의미하고, 지(地)는 땅 또는 질료, 물질, 현상을, 그리고 귀신(鬼神)은 기(氣), 즉 생명을 말한다. 이것은 민간에 퍼진 무속신앙의 한계를 비판한 것임과 동시에 당시 지배적인 질서인 주역적 질서의 한계를 비판한 것

11) 천도교중앙총부, 「천도교경전」, pp.30~31, 김지하, 「율려란 무엇인가」, 한문화, 1999, p.52.

이다. 즉 눈에 보이는 천지우주의 물질계만 인식하고 그 가운데 보이지 않는 질서로서의 생명, 창조력을 가진 영적 생명으로서의 기(氣)에 대한 인식은 부족하다는 것이다.

수운의 세 번째 깨달음은 '오유영부(吾有靈符) 기형태극(基形太極) 우형궁궁(又形弓弓)'이다. 즉 '나에게 영험한 부적이 있으니, 그 형상이 태극이요 또 형상은 궁궁이다'는 의미이다. 수운은 19세기의 삶과 세계를 모두 병든 것으로 진단했으며 이에 대한 처방으로 동학원리의 가장 핵심을 담고 있는 부적과 두 가지 주문으로 중생을 구제하고자 하였다. 여기에서 영(靈)은 인간 몸속의 천(天)으로서 숨겨진 질서이고, 부(符)는 생명의 드러난 질서이다. 그리고 그 모양은 태극(太極)과 궁궁(弓弓)으로 나타나는데, 먼저 태극은 선천(先天) 2800년의 중국 주역(周易)의 코스모스 우주론의 상징으로서 안정·균형·질서·남성·정착·제왕·중국민족·군자 중심의 2수(數), 즉 음양(陰陽)·사상(四象)·팔괘(八卦)의 안정수, 그리고 균형수를 의미한다. 반면, 궁궁(弓弓)은 1, 3, 5, 7, 9로 분화하는 3수(數), 즉 천지인(天地人)의 삼극(三極)이자 카오스의 표상으로서 역동·변화·생성·분산·확산하는 것을 의미하며, 지기일원(至氣一元), 즉 극단에 이른 태초의 혼돈한 기운을 말하는 것이다. 궁궁(弓弓)으로서의 태극(太極)은 음양의 이중성·상보성으로 끊임없이 순환하며 불연속적 연속으로 복잡화하고 천변만화(千變萬化)하면서 끊임없이 차원의 변화를 통하여 무궁하게 사방 팔방으로 질적으로 확산하고 진화하는 '기화신령(氣化神靈)'의 세계관이라 할 수 있다. 이 부적으로 병든 삶과 세계를 치유하여 구하고자 하였다.

수운에 의하면 기(氣)는 우주의 본체인 동시에 삼라만상 개체의 현상으로 삼라만상의 생멸·동정·변화가 모두 기의 활동이다. 자연은 고정된 정물이 아니라 끊임없이 창조적 생성 작용을 하는 살아 있는 생명 자체로 그것을 가능하게 하는 것이 바로 기(氣)이다. 이 기(氣)는 신령한 능력으로서 만물

과 인간 속에 내재할 뿐만 아니라 밖으로 충만하게 기화(氣化)하므로 인간은 이 기의 현존적 임재에서 도피할 수가 없다.[12]

이와 같이 동학의 사상은 자연을 인생과 불가분의 밀접한 관련성을 가진 것으로 인식하였다. 물질, 동식물, 인간, 정신, 영물 등은 모두 범재신의 생성 과정에서 나타난 창조의 결과이며, 이것들은 모두 생성적 기화신인 조물주의 생명 안에서 하나이다. 그것을 자각한 것은 인간의 정신 현상이며, 그러므로 인간은 최고의 신령한 존재이며 신성의 표현이다.[13] 시천주(侍天主)로서의 인간과 마찬가지로 신을 안에 모신 시천주(侍天主)로서의 자연을 인간은 또한 공경한다. 한울님의 조화는 자연의 작은 먼지에도 거하고 있으므로 자연은 관찰의 대상이 아닌 인간의 삶에 개입하여 들어오는 주체이며, 또한 하느님의 자취, 시천주의 생명인 것이다.[14]

해월 최시형 역시 동학의 이러한 자연관을 이어받아 자연을 정복해야 할 대상이 아닌 통일적 생명체로 공경하는 대상으로 삼는다. 천도교중앙총부의 『神師聖師法設』 포덕 127장을 보면 자연은 수동적으로 인간에게 반응하는 대상이 아니라 인간의 삶에 개입하고 인간의 삶을 좌지우지하는 주체적 존재이며, 인간이 공경해야 할 '님'으로 바라보고 있다.[15]

> 천지는 만물의 아버지요 어머니라, 그러므로 경에 이르기를 '님이란 것은 존칭하여 부모와 같이 섬기는 것이라' 하시고, 또 말씀하시기를 '예와 이제를 살펴보면 사람의 당연히 할 바니라'하셨으니, '존칭하여 부모와 같이 섬긴다'는 것은 옛 성인이 밝히지 못한 일이요, '수운(水雲) 대선생님'께서 비로소 창명하신 큰 도이니라.

---

12) 김경재, "최수운의 신 개념", 「동학사상과 동학혁명」, 청아출판사, 1984 , p.134.
13) 앞 글, p.137.
14) 정경일, "동학 생명사상에 대한 신학적 접근", 한신대학교 석사논문, 1995, p.60.
15) 박붕수, "김지하의 생명사상에 대한 그리스도교적 관점에서의 비판", 광주카톨릭대 석사논문, 1999, p.20. 재인용

동학의 자연관은 이러한 자연의 역동적 상호 과정을 그 바탕에 두고 있다. 수운은 그의 신관에서 살펴본 대로 지기일원론(至氣一元論)적 입장에서 기화(氣化)의 생성 그 자체를 신으로 보았으며 이를 자연관의 측면에서 이해하자면 지기(至氣)의 개념은 정신과 물질을 포괄하는 '활동성' 그 자체이다. 수운 이전의 유학자들에게도 기(氣)는 천지 자연의 생성 능력이며, 뭇 생명의 근원적인 힘이었다. 수운에게 있어서도 마찬가지로 기(氣)는 우주의 본체인 동시에 삼라만상 개체의 현상이다. 지기(至氣)는 지극한 기운, 즉 한울님의 기운이며 그 기운이 우주에 가득 차 있는 것이 바로 생명이다. 이 생명은 어느 선상에서 머물러 완성되는 존재가 아니라, 끊임없이 넘어서는 생성이요 과정인 것이다.[16] 이렇듯 한울님의 기운을 받아 생명으로 이어진 자연과 인간은 모두가 시천주(侍天主)의 존재이며, 서로 섬기고 공동체로서 하나되어야 할 존재인 것이다.

수운이 살아가던 시대는 '각자위심(各自爲心)'의 인간 실존이 팽배하고 있을 때였고, 이에 따라 인심도 흉흉해지고 아름다운 공동체적 삶의 기운이 죽어가던 시기였다. 그러한 때 수운이 제시하는 이러한 인간상은 우리의 본래적인 공동체성을 복원시키고, 모두가 하나로 돌아가는 '동귀일체(同歸一體)'의 희망이었던 것이다.[17] 김지하는 인간과 자연소외의 요인을 인간중심주의적인 자연과 인간의 이원론적 분리에서 찾고, 이러한 자각을 통해 수운의 사상을 토대로 한 생명사상 개념을 정립시켰다.

2. 김지하의 생명사상

김지하는 근대철학의 비판으로 발생한 신과학운동을 중심으로 '접화군생'의 현대적 의미로 생태학적 접근을 시도하며 우리의 민족종교인 동학주문의 재

16) 박붕수, 앞 글, p.22.
17) 박붕수, 앞 글, p.34.

해석으로 '생명사상'을 완성한다.

김지하의 생명사상은 수운의 동학사상외에도 우리 민족 최초의 경전인「천부경」[18]이 담고 있는 사상 속에서도, 「삼국사기」에서 나타난 최치원의 풍류기사[19]속에서도 그 맥락을 찾아낼 수 있다.

---

18) 「천부경」(天符經)은 한민족 최고(最古)의 나라인 환국(桓國)에서 입으로 전해지다 환웅(桓雄)이 하늘에서 내려온 뒤, 신지(神誌) 혁덕(赫德)에게 명하여 녹도(鹿圖)의 글자로 기록하게 하였다. 이것이 바위에 전각된 것을 신라의 고운(孤雲) 최치원이 보고 다시 첩(帖)으로 만들어 세상에 전했다. 그 후 조선시대 중종(中宗)무렵 이맥(耳麥)이 태백일사(太白逸史)를 편집하여 은밀하게 전하여 오다가 1898년 계연수(桂延壽)가 단군세기(檀君世紀)와 태백일사(太白逸史)를 합쳐서 환단고기(桓檀古記)를 편찬하여 오늘에 이르게 되었다. 천부는 여러 기록에서 환웅(桓雄)시대부터 세상을 다스릴 때 사용한 것으로, '천부인(天符印)', '천경(天經)', '천부(天符)를 새긴 거울' 등으로 나오는데, 주로 경전으로 신고(神誥)와 함께 민중에게 설명하여 깨닫게끔 하고 있다, 구환(九桓)을 통일한 단군왕검이 지도자들을 불러 약속하기를, "앞으로 백성들 뜻을 물어 공법을 만들고 이를 천부(天符)라 할지니, 그 천부란 만세(萬世)의 강전(綱典)이며 이를 지극히 존중하여 아무도 이를 어길 수 없는 것이다."라고 하였다. 오늘날 전해지는 「천부경」은 가로, 세로 각각 9자씩으로 한자가 정렬되어 전체적인 모양이 정사각형을 이룬다. 전해지는 기록에서는 이 천부경이 처음에 녹도문(鹿圖文)으로 기록되었고, 토판(土版)에 전문(篆文)을 새겨 패용(佩用)하였으나, 아직 녹도문이 어떠한 모양의 글씨었는지 모른다. 그러나 평안북도 영변군 묘향산에서 발견된 신지전각(神誌篆刻)이 천부경이라는 주장이 제기되고 있다. (임승국 역주, 『한단고기』, 정신세계사, 1986; 김동춘, 『천부경과 단군사화』, 기린원, 1986; 송종필, "동도동기론적 해석학과 율려 신학", 감리교신학대학 석사논문, 2000 p.45.)

19) 풍류에 대한 가장 오래된 기록은 BC2세기 한(漢)나라초 『회남자(淮南子)』에 보이며, 그것은 풍속의 퇴폐를 뜻하였다. 당시 청담(淸談)에 빠진 유학의 전통을 고수하는 사상가·정치가들을 배척하며 불렀던 말이다. 그러나 3~4세기 위(魏)·진(晉)나라 때는 사람들로부터 추앙받는 풍격·인격을 가리키게 되었다. 즉 경멸받았으나 인습에 얽매이지 않는 풍류인들의 자유정신에 대하여 사람들이 경의를 나타내게 된 것이다. 5세기에는 단정하지 못한 흐트러진 모습을 풍류라고 한 예가 있으며, 방탄풍류(放誕風流)라고 알려졌듯이 풍류와 방종의 구분이 어려워지기 시작하여, 6세기 남조(南朝) 제(齊)·양(梁)나라 때부터는 『옥대신영집(玉臺新詠集)』에 기록되어 있듯이 관능적인 미나 요염함을 뜻하게 되었다. 이같이 풍류의 뜻은 여러 가지로 변하여 왔으나, 중국 문장어(文章語)에서는 당(唐)나라 이후 근대까지 좋은 뜻으로 사용된 예가 많았다. 최치원의 난랑비에서 풍류라는 말이 『삼국사기(三國史記)』 「진흥왕조(條)」 화랑제도 설치에 관한 기사에 나오는데, 나라에 현묘(玄妙)한 도(道)가 있으니 이를 풍류라 한다 하여 유(儒)·불(佛)·선(仙) 3교를 포함한 현묘지도(玄妙之道)를 풍류라 하였다. 또 이러한 풍류를 지닌 사람을 화랑이라 하였다.

「천부경」의 '일적십거 무궤화삼(一積十鉅 無櫃化三)'라는 부분에서 우주의 근원에 대한 설명이 나오는데, 우주는 우주의 혼돈 활동 속에서 율려에 의해 코스모스와 카오스가 서로 조화롭게 관계지어 지고 있으며, 텅 빈 무(無)속에서 천(天), 지(地), 인(人)의 세 차원이 스스로 열리며 생성하여 개방해 나오도록 하는 것, 바로 이것을 율려로 규정하고 있다. 김지하에 의하면, 율려[20]는 '무(無)'의 활동으로 '자유롭게 하는 활동'이고, 그 '활동하는 무(無)'속에서 천·지·인의 세 차원, 우주·사회·인간 또는 정(精)·명(命)·성(性)이나 정(精)·기(氣)·신(神)과 같은 복합적인 생명이 스스로 열리고 생성한다는 것이다.[21]

「천부경」의 핵심사상은 '인중천지일(人中天地一)'이다. 즉 사람 안에 천지가 통일되어 있다는 것인데, 자연과 신적인 우주뿐만 아니라 물질적이면서 정신적이면서 영적인 방식으로 통합되어 있다는 것을 의미한다. 이와 같이 천부경의 천지인(天地人)은 삼극(無極, 太極, 皇極) 질서를 지칭하면서 동시에 인간 안에 자연과 신적인 우주가 통일되어 있다는 점을 강조한다. 신체는 텅 빈 중(中)이며, 비인격적 자연주체까지도 신체에 들어와서 생성하며 소통하여 진화한다고 하고 있다.[22] 하늘과 우주의 만물을 인간 속에 모셨다는 것은 김지하의 생명사상을 이루는 가장 근본적인 깨달음이 되었다.

---

20) 율려는 기초적으로 서양의 12음계와 대비되는 동양적 음악 구조를 말한다. 따듯한 계절 6개월에 대응하는 양(陽)의 '6율(律)'과 차가운 계절 6개월에 대응하는 음(陰)의 '6려(呂)', 그리고 여기에 5행(五行)의 오음(五音) 궁상각치우(宮商角緻羽)가 합쳐져서 음악의 질서를 구성하는데, 율려는 이러한 음악의 질서이면서도 우주의 질서를 뜻한다. 이와 같이 율려는 우주와 인간의 관계를 짚어서 '음(音)'으로 표현하고 그것을 조직해서 '악(樂)'으로 표현하는 것인데, 이것이 사회적으로 전개될 때 사회적 예(禮), 즉 문화·도덕 등이 나타나게 된다. 그러한 예·질서·도덕에 기초해서 당대 사회의 불합리한 행정, 법률, 정치나 경제, 사회제도들을 혁파하고 정치를 바로 세우는 것이 동양 정치사상의 전통이었고 문학사상, 예술사상의 기본구조였다. (김지하, 「율려란 무엇인가」, 한문화, 1999.)

21) 송종필, 앞 글, p.47. 재인용

22) 송종필, 앞 글, p.47. 재인용

또한 최치원이 『삼국사기』에서 풍류(風流)를 설명한 '접화군생(接和羣生)' 한다고 한 의미가 김지하의 생명사상에 있어 또 하나의 근본원류가 되었다. 이 접화군생은 김지하의 생명사상의 가장 핵심적인 설명이며 미적 패러다임을 이룬다. '접화군생'이란 인간뿐만 아니라 동식물·무기물·우주만물·흙·물·바람·공기까지도 다 가까이 사귀어 감동·감화시키고 진화시켜서 완성·해방시키는 것을 의미한다. 비록 잠들어 있거나 희미한 발아단계의 낮은 상태지만 무기물에도 마음이 있다고 보고 그 마음과 인간의 마음이 소통하여 동식물·무기물까지도 감화시키고 변화시켜 완성하는 것이다.

김지하에게 동학의 영향을 미치기 시작한 것은 증조부(曾祖父) 김영배(金永培)로 일찍이 갑오혁명(甲午革命)에 김제(金堤) 김덕명(金德明) 포(包)의 소두목(小頭目)으로 참가한 바 있으며, 그 내림은 김지하의 조모(祖母)인 김군산(金群山)에게로 내려온다. 또한 김지하는 대학시절 김정록(金正祿)에게 중국사상 일반과 중국미학, 주역과 노장학, 중국예술사를 배우고 익힘으로서 동양학에 대한 안목을 넓혔다.[23]

김지하는 동학의 인간관을 수용하면서 '사람이 곧 한울이다' 라고 말한다. 이 말속에는 인간 안에 하나님을 모시고-시천(侍天), 더불어 함께 살며-양천(養天), 개인적·사회적인 행함-체천(體天)이라는 행위와 실천이 이루어진다는 의미이다.[24]

또한 김지하는 인간 존재를 정신과 육체의 종합으로 보고 인간의 삶도 정신과 육체의 순환구조 속에서 이룩된다고 보았다. 자기실현의 길은 자기 안에 신령하고 무궁한 우주생명을 인식하고 그 우주생명을 공경하여 거기에 일치하게 되는 것이다. 또한 자기 안에 우주 생명이 살아 있다면 이웃 안에도 살아 있음을 인정할 수 있고 공경함으로써 새로운 공동체를 창조할 수

---

23) 노겸 김영일, 「옛 가야(伽倻)에서 띄우는 겨울 편지」, 두레, 2000, pp.58~59.

24) 박붕수, "김지하의 생명사상에 대한 그리스도교적 관점에서의 비판", 광주카톨릭 대학교 석사논문, 1999, p.49. 재인용

있다. 나아가 동식물과 무기물 안에도, 기계에까지도 우주 생명이 살아 있음을 인정하고 공경함으로써 새로운 공동체를 창조할 수 있는 것이다.[25] 또한 이러한 우주 자연과의 완전한 교감과 일치, 일체를 통한 자기 실현이 모든 자연 생명 내부에 살아 있는, 그러나 아직 꽃피우지 못한 영성적인 자유를 꽃피우기 위해, 앞으로 인간이 창조해야 할 생명 문화와 세련된 도덕적 과학으로 그것을 도와줌으로써 참다운 후천개벽을 성취시켜야 할 전 우주적인 윤리적 책임을 가지고 있다는 것이다.[26]

김지하는 '후천개벽(後川開闢)'에 있어서 가장 중요한 것은 '밥'[27]이라 하며 밥은 우주생명의 창조적 활동을 뜻하는 것이며, 동시에 그 생명의 결실을 생명 자신이 즉 생명활동의 주체인 생명 자신이 먹는다는 것을 뜻한다.[28] 또한 밥이란 생산활동과 또한 그 결과를 수렴하는 활동 전체의 기본 특징이며 그것은 눈에 보이는 가시적 형태로 되어 있으며, 동시에 그것은 볼 수 없는 불가시적인, 계속해서 운동하는 거대한 힘 곧 '에네르기'원이다.[29] 라고 한다.

김지하는 그 에네르기원인 '생명'을 끝없이 변화한다는 것으로 보았고, 이 '변화한다'는 것은 결코 변할 수 없는 기본원칙임을 정의 내렸다. 또한 눈에 보이지 않는 '숨겨진 질서'로서의 생명은 반드시 눈에 보이고, 고정되고, 접촉되고, 들리는 '드러난 질서'로, 갖가지 생활 형식으로 물질화 하되, 그 물질화 된 형식 안에 한순간도 그대로 머물지 않고 변화한다는 것을 밝혔

---

25) 박붕수, 앞 글, p.57. 재인용
26) 김지하, 『생명과 자치1』, 솔출판사, 1996, p.110.
27) 해월 최시형은 수운 선생 득도일을 기념하여 '향아설위(向我設位)'를의 법설을 발표한다. 향아설위란 제사 지낼 때 그 핵심은 신성(神性), 즉 위패(位牌)에 있고 그 앞에 놓인 멧밥, 즉 밥그릇에 있다. 그것은 나를 향하여 위패를 진설한다는 뜻이고 곧 신령한 우주인 나에게로 돌아가는 길은 참된 나를 발견하고 완성하는 길이자 동시에 내 밖의 우주 만물을 신령하게 드높이고 또 그렇게 드높이도록 세상을 바꾸는 길이다.
28) 김지하, 『김지하전집』, 제1권, 실천문학사, 2002, pp.377~378.
29) 김지하, 앞 글, p.382.

다.[30] 김지하의 생명사상을 연구했던 박인성은 생명사상을 다음과 같이 요약했다.[31]

> 세계의 모든 존재의 근원을 '생명'이라고 보며, 세계의 모든 과정을 '생명'의 운동 과정으로 이해한다. 존재는 그것이 물이든 불이든, 짐승이든 인간이든 모두 자기 안에 근원적인 생명을 지니고 있으며, 이러한 생명은 처음도 끝도 없이 하나로 이어져서 끊임없이 움직이고 있다. 그의 '생명'의 우선적인 특징은 이처럼 운동성과 무한성에 있다.

김지하는 '생명'은 사실상 '기(氣)'와 같다고 말하고 있다.[32] 즉 '기(氣)'는 생명의 동양적 표현이라는 것이다. 그러면서 그는 '기(氣)'란 생명이며 정신이나 영성이기도 하며, 유기적 생명 현상에서 가장 두드러지게 활동하는 일종의 생명 에너지라고 말하고 있다. 서구의 신과학 운동에서 말하는 인간과 전 지구 생태계와 우주를 하나로 관통하는 총체적이면서 또한 개별적인, 보이는 차원과 보이지 않는 차원을 연속시키는 이른바 무질서의 질서를 인식하고 실천할 새로운 생성적 기초원리가 바로 김지하의 생명이며, 동양적 맥락에서는 '기(氣)'라고 할 수 있는 것이다. '기(氣)'는 물질을 구성하는 극도로 작은 요소로 가변적이고 친화력이 풍부하며 흘러 넘쳐 끊임없이 요동하면서 만물 만사를 생성 생기 시키는 거대한 우주의 사슬인 것이다. 기의 세계는 노자의 허(虛)나 기학(氣學)의 태허(太虛), 불교의 공(空)의 세계이다. 김지하는 이것을 뒤집어 우주생명, 곧 기(氣) 또는 '활동하는 무(無)'라고 설명하고 있다. 하지만 김지하는 모든 물질과 자연, 인간 속에 영성(靈性)이 있다고 보고, 그 영성이 살아 움직이는 것은 기(氣)라는 표현보다는 생명이

---

30) 김지하, 「생명과 자치 I」, 솔출판사, 1996, p.41.
31) 박붕수, "생명사상에 대한 그리스도 관점에서의 비판", 광주 카톨릭 대학교 석사논문, 1999, p.40. 재인용
32) 김지하, 「생명과 자치 I」, 솔출판사, 1996, p.63.

란 표현이 더 적합하고 말하고 있다.[33] 김지하는 또한 누구나 갖고 있는 생명이고, 누구나 알 수 있는 생명이지만, 누구에게 있어서나 매일 파괴되고 있는 것이 또한 생명이기 때문에 이 같은 문제에 대한 대중적 자각을 유도하는 말로서 또한 생명이라는 표현을 적극적으로 적용시켰다.

인간의 귀한 가치는 자기 자신과의 관계, 인간과 인간사이의 관계, 인간과 자연사이의 관계, 인간과 가치 창조의 관계가 친화적이고 서로 통합 할 때 발생되는 생명가치라 하겠다.

이러한 김지하의 생명사상은 그 개념 자체보다는 실천문제가 더욱 중요하게 여겨진다. 실천방안으로는 '자치'가 있는데 생명 과정이 소생될 수 있는 지역적 삶, 곧 지역 자치·자치 정부가 강화될 때 지역주민들의 직접민주주의·풀뿌리 정치가 강화될 것이다. 자치단체가 강화 될 때 지역적 삶이 확충될 수 있고 지역적 삶 안에서 생명가치가 보장 될 수 있다. 또한 지역 정착적이며 친환경적이며 노동 소외를 줄이고 공동체성을 살릴 수 있는가의 가능성 등 여러 가지 문제를 해결해 나갈 수 있는 기초가 마련 될 것이다. 그리고 지역 토착문화의 보존과 그것의 창조적 재해석 및 현대화는 또한 중차대한 지역자치의 문제가 된다.[34]

김지하는 '자치'에 이어 또 다른 실천방안인 개인과 사회의 역동적인 관계, 그리고 그러한 관계에 있어 조화를 이루어 내는 핵심원리로 '율려'를 내세웠다. 율려는 우주의 질서, 우주와 인간의 관계를 짚어서 음(音)으로 표현하고 그것을 조직해서 악(樂)으로 표현하는 것인데, 이것에 따라 음악과 예술이 되고, 이것이 사회적으로 전개될 때 사회적 예(禮), 즉 문화·도덕 등이 나타난다고 하였다. 그러한 예·질서·도덕에 기초해서 당대 사회의 정치·경제·행정·법률 등 사회제도들을 혁파하여 정치를 바로 세우는 것이 동양 정치사상의 전통이었고 문학과 예술의 사상이었다. 음악이 썩으면 시가 음

33) 김지하, 앞 글, p.72.
34) 김지하, 『김지하전집』, 제2권, 실천문학사, 2002, pp.390~395.

탕해지고 시가 음탕해지면 무용이 음탕하고 거칠고 천박해지며, 사회질서와 예가 허물어지고 사회이론과 철학이 전부 망가지고 잇따라 정치도 망가진다는 원칙 하에 옛 성인(聖人)들은 썩은 정치를 쇄신하기 이전에 먼저 음악을 고쳤다. 즉 우주와 인간의 관계를 다시 살펴 거기에 따라 음악을 짜고 음악에 따라서 예를 정했다. 김지하는 그러한 점에서 사회의 질병을 고치는 사회의학이 곧 율려라고 말하고 있다.[35] 김지하는 중국의 중심음이 동양 음악·예술·문화에서는 12음 가운데 황종(黃鐘)으로 보고 양(陽)을 중심으로 보았지만, 우리 나라의 율려에서는 중심 음이 음음(陰音)인 협종(夾鐘)으로 하고 있다는 데 주목하였다. 황종률은 양(陽)인데, 주역으로 보며 건괘(乾卦)로서 하늘에 해당한다. 이것은 동양의 가부장적인 가치체계인 남존여비(男尊女卑), 천존지비(天尊地卑), 하늘은 귀하고 땅은 비천하다, 억음존양(抑吟尊陽), 즉 음을 누르고 양을 높인다는 세계관에 입각한 것이다. 우리 나라에서는 1999년에 율려학회 제5차 세미나를 통해 우리 나라 풍류에는 황종(黃鐘)자리에 음음(陰音)인 협종(夾鐘)이 들어가 있다는 것을 알게 되었다. 협종은 주역에서 보면 곤괘(坤卦)로, 음(陰) 중의 음(陰), 여자·땅·변두리 나라들·민중·소인·어린이·노약자를 가리킨다. 이것이 황종의 자리에 들어가 있다는 것은 황종의 우주질서를 도리어 협종의 질서로 변화시킴으로써 기이한 '불균형적인 균형', 또는 '무질서의 질서'를 이루어 낸다는 것을 뜻한다. 신라이래 우리의 <수제천(壽齊天)>이나 <동동(動動)>, <영산회상(靈山會相)>과 같은 정악 연주의 기본 중심 음은 황종이 아니었으며 협종을 중심으로 연주했다고 나이든 노인 연주자들은 말하고 있다. 김지하는 중국의 율려가 태극과 황종(黃鐘) 중심으로 세계질서를 보고 영웅·군자·남성·중국민족·제왕·로고스와 코스모스를 중심으로 세계를 보았는데 비해, 우리 민족은 협종(夾鐘) 중심의 황종, 즉 카오스적인 그 나름의 독특한 코스모스

35) 노겸 김영일(김지하), 『옛 가야에서 띄우는 겨울편』, 두레, 2000. p.227.

우주론을 가지고 있었다는 것을 밝혀내고 새시대의 한국에 맞는 새로운 율려운동을 펼쳐 내고 있다.[36]

이와 같이 김지하는 미적 교육, 상상력이 삶과 예술에 대한 근원적 이해에 도움을 주고, 그 이해를 기초로 해서 삶과 예술에 대한 근본적 변혁, 근본적 치유, 그리고 병든 인간과 사회·생태계에 대한 치유의 단계에까지 나아갈 수 있어야 한다고 말하고 있으며, 그런 의미에서 이제부터의 세계 인류의 과제, 우리 민족의 과제는 일종의 미적 교육과 상상력에 힘입은 문화대혁명이어야 한다고 피력하고 있다. 대변혁에 의해서 인간의 마음과 몸의 치유를 단행하지 않는다면 생태계 오염이라든가 인류의 혼란, 인간 내면의 황폐로부터 빠져나가기 힘들다. 아울러서 정보화가 생산 양식의 가장 중요한 전면으로 튀어나오고 있는 것 때문에도 문학, 예술, 미, 상상력의 정치, 경제, 사회 등의 모든 담론에 앞서서 새롭게 중심으로 등장하고 있는 추세며 이 추세에 대응해서 정말로 인간답게 살 수 있고 생명을 보존할 수 있는 새로운 정치, 경제, 사회에 대한 전망까지도 문화와 예술, 상상력, 미적 의식이 내포할 수 있는가 하는 것까지 과제로 제시한다.[37]

3. 채희완의 생명론적 미론

채희완은 전통 속의 현대, 현대 속의 전통을 아우르는 핵심사상은 과연 무엇인가라는 논거에 대해 이를 한국의 전통춤 속에서 감지해 보려는 것과 이러한 전통문화의 핵심사상을 '생명사상'이라고 예측하고, 이를 오늘날 전통의 미학으로 체계화시켜낼 수 있는가에 접근하였다.

채희완은 초창기 '마당'이라는 열린 공간으로써의 인식과 삶의 현장성으로서

---

36) 박붕수, 앞 글, pp.228~229.

37) 김지하, 채희완 (대담), "민족미학, 어떻게 볼 것인가", 「민족의 길, 예술의 길」, 창작과 비평사, 2001, pp.45~46.

널린 판으로 마당의 중요성을 논하기 시작하였으며 나아가 그 판에 모인 우리가 '공동체의식'의 공유화로 새로운 생명을 기약하려 함과 삶의 축제성을 회복시켜주는 마당, 곧 연희공간으로서의 마당은 마당극을 비롯하여 마당굿, 마당놀이, 마당춤판이라는 독특한 양태가 나타나며 연희의 중심개념을 이루고 있는 '마당'에 대한 새로운 의미를 부여하게 된다.[38] 이런 마당으로부터 '유희정신'을 찾게되는데 '일·놀이', '놀이·일'이 바로 그것이며 내용은 다음과 같다.[39]

> 놀이는 일과 상충되는 것이어서 언제나 생산적일 수는 없으며 향락적인 속성이 어느 정도는 있다고 하더라도 때로는 막힌 숨길을 틔우고 닫힌 것을 열어젖히는 구실을 하여 살맛을 느끼게 하며 창조적 생명력을 과시하게도 하는 것이다. 놀이의 기능을 일컬어 이성과 감성의 조화라든가 인간의 자족적 문화 심성의 창출, 사회와의 조정과 적응, 노동과의 화해 등이라고 하는 거나한 놀이이론을 앞세우지 않더라도 놀이가 인간의 역사나 문화의 창조에 깊이 연관되어 있음을 넉넉히 짐작해 볼 수 있다.

채희완은 '풍류'에서 드러난 바와 같이 "개체적 삶과 전체적인 삶의 협화적이고 평화로운 관계를 맺게 하는 '접화군생'의 해석을 통해 인간과 사회가 함께 질적으로 변화해 나가는 방법을 제시하였다"라고 한다. 이러한 '접화군생'의 생명사상이 실현된 구체적인 사회적 장치로서 채희완은 전통 사회의 한 예로 '두레'조직을 들고 있다. 농업협동조직인 두레 조직은 계급적 이해를 달리하면서도 두레 공론을 통해 자신의 의사를 개진하는 개방적 의사소통의 합의체 구조를 가지고 있다. 이러한 합의는 공동으로 일하는 가운데 실천적으로 재확인되는 한편 수렴과 동시에 확산이 이루어진다. 이처럼 두레조직에서는 사회적 이상성과 개인의 창의력의 발휘가 통합되고 있음을 볼

38) 채희완, 「공동체의 춤 신명의 춤」, 한길사, 1985, p.108.
39) 채희완, 앞 글, p.118.

수 있는데, 바로 이러한 두레 조직이 지닌 생명공동체성을 현실 산업 사회에 적용시키는 일이야말로 개인적이고도 사회적 이상을 동시에 펼칠 수 있는 새로운 조직운동의 한 대안이 될 수 있을 것이라고 설명하고 있다.

또한 두레조직 속의 공동 일은 일인 동시에 굿놀이 하는 것이고 또한 함께 어울려 노는 것조차 일하는 것이 되는 '일·놀이', '놀이·일'의 복합체라는 설명을 통해 친교의 공동체가 이루어지며 이것이 곧 '기화신령(氣化神靈)'의 세상이며 '신명'나는 세상이 되는 것이다.

또한 접화군생을 사람 사이의 문제로 좁혀 보면 한 사람의 개체적 삶이 사회에서 살아 나가는데 여러 가지로 겪게 되는 개인적인 것과 집단적인 것 사이의 연관성 문제가 된다. 말하자면 한사람의 개체적인 삶과 사회적인 삶을 통합적으로 보는 시각의 문제이다. 이는 개인이 지닌 무한한 창조적 개성이 계발되고 확산되는 것과 함께 인간해방, 노동해방, 사회평등이라는 사회적 가치가 동시에 실현되는 것으로 요약해 볼 수 있는 이상, 개인과 집단이 유기적이고 교호적 상호관계를 맺으며 이를 협동적으로 진전시킨다는 것인데, 이점이 바로 생명사상의 사회적 기초 여건이라고 할 수 있다. 이러한 풍류사상은 '포함삼교(包含三敎)'라 하여 유불선(儒佛仙)의 사상을 포함하고 있다.[40]

일하면서 노는 것, 이 대립되는 두 항이 얽히면서 교류되고 있는 지점, 그 '성긴 틈'이야말로 한국예술이 탄생한 지점이자 생명사상의 논거점이기도 하다. 그러기에 생명사상이 실현되는 두레의 현대적 실현이야말로 지구의 종말론에 치닫고 있는 현대 사상의 착종(錯綜) 현상을 극복하고 또 산업사회의 구조적인 모순(矛盾)과 질곡(桎梏)을 벗어날 수 있게 해주는 하나의 사상적 실천대안으로 상정되고 있으며 우리의 전통예술이 어떤 식으로 생성됐는지에 대한 해답을 내리고 있다. 이것을 받아들여 채희완의 미학에서는 '생명

40) 노겸 김영일, 『옛 가야(伽倻)에서 띄우는 겨울편지』, 두레, 2000, p.240.

론적 미의식'으로 설정하고 있다.[41]

김지하에서 채희완에 이르는 생명사상이 오늘날 춤에 어떻게 귀착되는가는 채희완의 전통춤의 생명사상에서 살펴볼 수 있다. 먼저 "살아 있기에 춤춘다"라는 말에서 "살아 있음"이란 세 가지 뜻을 두루 포함하고 있다.[42]

첫째, 살아있음은 먹고사는 데 필요한 최소한의 물적 토대를 기초로 한 존재의 일차적 규정으로서, '생존(生存)'을 뜻한다. 개체보존과 종족 보존이라는 생체적 본능 조건을 충족시키기 위하여 인간은 춤추어 왔다.

둘째, 살아있음은 존재의 활동규정으로서 존재의 역동적 활성화, 활력, 활기인 '생활(生活)'을 뜻한다. 여기에서 인간은 자연 본능적 존재를 넘어서 노동가치를 성취해 내고 이를 통해 역사와 문화의 질을 얻게 된다. 인간의 춤은 이 모든 것을 위해 행해졌던 것이다.

마지막으로 살아있음은 '생명(生命)'이다. 생명은 존재의 가치활동을 본원적으로 가능케 하는 에너지원으로서 생존, 생활 등 살아있음의 여러 의미를 관통하고 있다. 말하자면 생명이란 인간을 포함하여 삼라만상 모두가 세계사적 존재로서 공생, 협동하는 유기적 생체에너지의 전일체(全一體)라고 하겠다. 이러한 세 가지의 매 단계마다 춤은 깊이 관여하고 있다.

그런 만큼 춤이란 삶과 직결되어 있으면서 단순한 생존적 차원만이 아니라 삶의 길이 마침내 도달할 수 있는 궁극적인 단계로의 무한한 도정인 것이다. 그리고 인간적 삶이 궁극에 도달하고자 했을 때에야 거기서 비로소 열리는 무극대도(無極大道)의 시원(始原)이다. 그러기에 춤은 '활동하는 무(無)'이고, '움직이는 도(道)'인 것이다.[43] 채희완은 이를 "처음과 마지막이 끝내

---

41) 채희완, 앞 글, p.114.

42) 채희완, "전통춤의 생명사상", 무용저널, 1996, pp.111~112.

43) 이것은 김지하의 표현으로 "민중문학의 형식문제", 『남녘땅 뱃노래』, 두레출판사, 1985에서 처음 언급되었고 이들 용어는 '텅빈 자유' 또는 '초월적인 것이 창조적으로 활동하는 자유'라고도 일컫는다. 이 때 무(無)나 도(道)는 '늘 시원이 되는 그 곳'으로서 자유해탈이라 할 수 있다. 이러한 '활동하는 무'가 창조적 진화를 추진하며 또한, 서양식의 '비스듬한 가로지르기'와 조동일의 '부정적 계승'과도 맞닿아 있다.

물고 물리며 돌아가는 궁궁을을(弓弓乙乙)의 무궁한 시간 속에서 춤은 보이지 않는 질서의 드러남"이라고 설명하고 있다.

이와 같이 춤은 원초 생명의 자기확인이라고 할 수 있다. 이러한 생명의 자기확인이란, 하나의 존재라는 것이 개체적인 존재자일 뿐 아니라 다른 무엇과 유기적인 연관관계를 맺고 있는 협동적인 존재자임을 스스로 확인한다는 것이다. 그리고 그것은 돌덩이 하나에도 그 자체 영성적인 마음이 있어 유동하는 한 생명체로서 인간과 서로 교류하면서 우주진화에 함께 참여하고 있다는 '가이거 가설'이란 네오 휴머니즘과 연관되며, 앞에서 살핀 대로 풍류도의 접화군생의 현대적 해석과 그대로 통한다.

또한 춤은 생명력이 흘러 넘치는 살아 생동하는 것이어서 언제나 죽음이나 죽임의 상황에 대결하는 측면이 있다. 그만큼 적극적이고 쟁투적인 삶이다. 춤은 온갖 반(反)생명에 대해 대항해왔다. 그렇기에 춤출 수 없게끔 만드는 죽음, 죽임의 세력에 대항하는 춤이야말로 춤의 가장 강력한 주제가 될 것이다. 반생명을 척결하고 살아있음에 겨워 신령스러움의 생성활동인 엑스타시를 체험하는 여기에서 우리의 독특한 신명론이 제기될 수 있다고 하겠다. 죽임인 살을 풀어 헤쳐 물리치는 '살풀이' 과정에서의 극점이 바로 '신명'이다.[44]

채희완은 이러한 죽임과 죽음에 대결하여 죽어 가는 것을 되살리는 생명회복의 춤이 한국 전통춤에서 어떻게 발견되고 있는지 구체적으로 분석하였다.[45] 이러한 생명회복의 한국 전통춤으로 첫째로 굿의 '길놀이 고사'를 비롯하여 전통 마당극 속에 벌어지고 있는 '맞이굿춤', '터벌림춤' 등의 '벽사(辟邪)의식의 춤'을 들고 있다. 굿과 놀이판이 벌어지기 이전에는 놀이판을 정갈히 하여 부정탄 것을 씻어내는 '판씻음' 절차를 먼저 행하는데, 이러한 과정은 본 행사의 내용과 무관하게 의식으로서 항상 행해지는 도입부의 역

44) 채희완, 앞 글, p.113.
45) 채희완, 앞 글, p.112.

할을 하고 있다. 채희완은 한국의 놀이판에 있어 이 도입부를 우리가 살고 있는 삶의 터인 '마당'을 매개로 하여 거기에 인간의 문제뿐만 아니라 자연의 문제, 신의 문제, 우주의 문제 등 온갖 문명사적 문제가 동시에 초청되는 첫 대면의 장으로 인식하고 있다. 이 자리는 인간의 삶의 자리를 토대로 해서 마을과 자연과 신과 우주와 역사와 사회가 동시에 초청, 결합되는 친지 신명의 놀이판으로 공생하는 에너지를 교류하고 교감하는 통과 의례로 본 것이다. 이것은 단순한 주술적인 차원이 아니라 우주의 생명과 교통하는 첫 머리이며 인간과 인간, 인간과 사회, 인간과 자연의 관계가 한국인들의 의식 속에 항상 깊이 자리 매김하고 있었음을 알 수가 있다.

둘째로, 채희완은 원효가 거리의 광대에게서 배워 추었다는 '무애무(無碍舞)'를 들고 있는데 '무애무'는 호리병을 들고 추는 병신춤 또는 거지춤의 일종이었을 것으로 추정하며 관념적인 불교 교리를 민중의 일상적인 삶을 위한 것으로 뒤바꾸어 전파하기 위해 춘 것이라고 한다. 말 저 너머의 것을 살아가는 몸짓 자체로 이야기하면서 원효는 무애무라는 병신춤, 거지춤을 일반 민중과 더블어 춤으로써 불교의 민중화를 꾀하였고 진속일여(眞俗一如)의 경지에 도달한다.

셋째로는 한국 민속춤 가운데 민간에서 흔하게 볼 수 있는 '병신춤'에 주목하였는데, 이 '병신춤'은 신체장애자를 흉내내어 모멸하기 위해 추는 춤이 아니라, 춤출 수 없는 몸을 가지고 춤출 수 있는 데로 나아가는 춤이기에 육체해방의 의미로 볼 수 있다. 바로 이런 육체해방의 춤을 통해 보는 사람으로 하여금 스스로 육체해방의 감흥을 감염시켜 숨어 있던 잠재화된 신명을 스스로 돋구어 내게 하는 것이다. 그것은 또한 불구자가 불구임을 스스로 드러내는 자기폭로의 춤으로 나아가 사회의 비정상임을 허물 잡는 자기비판, 사회비판의 춤이라고도 할 수 있다. 불구화 된 것을 불구로써 척결하는 방식의 인간해방, 사회해방의 역동적인 신명의 춤인 것이다. 또한 이 춤

은 그늘진 삶을 살아온 사람들의 원한 맺힌 어둠의 춤이며, 그늘진 곳에서 밝은 곳으로 옮겨가는 신명의 춤이다. 어디에 풀 길이 없이 맺힌 원한과 절절한 비통함의 속 그늘을 능청스럽게, 또 청승맞게, 구성지고 푸지게 웃겨주는 해학의 춤인 것이다. 바로 이러한 그늘진 속에서의 신명이야말로 그늘을 밝음으로 전화시키는 역동적이고 역설적인 신명이며 집단 공유의 민중적 신명이라고 할 수 있다.

넷째로, 수운 최제우가 추었다고 하는 '검결(劍訣)'이다. 1860년 4월5일 경주 용담정에서 수운신사가 득도한 후, 불온사상포지자로 몰려 이듬해 겨울 남원 교룡산성에서 피신 생활을 하게된다. 그곳에서 피신과 변혁의 우울한 심사 속에 달빛을 받아 칼노래 칼춤을 스스로 짓고 이를 수련하게 되었고 검결은 나중 동학교도가 자기 심신수련의 한 방편으로 추었다고 한다. 매월 초하루와 보름이 되면 비산비야(非山非野)의 낮은 구릉에 올라 상차림을 하고서는 주문을 외고 약물을 먹고 심신이 그윽해 지면 이윽고 목검을 잡고 칼춤을 추는 것이다. 한번 뛰어 오르면 한참 후에야 지상에 내려 왔으며 동학농민 전쟁 때에는 농민군 훈련방식이나 모의 전투의 한 방식으로 활용되기도 했고 이 칼춤은 동학사상이 가장 잘 나타난 춤이기도 하다.

다섯째로, 죽임인 살을 되죽이면서 획득하는 되살림의 춤으로 '살풀이춤'을 들고 있다. 본래의 '살풀이춤'은 삶을 옭죄고 못살게 구는 '살'을 짚어낸 후 거기에 대결하고 쟁투하면서 그것을 퇴치시키는 내용으로 구성되어 있다. 그런 만큼 살풀이의 신명은 부당한 현실조건에 대한 싸움의 정신의 산물이며, 싸움의 정신이 투철할수록 신명은 고조되고, 살이 끼면 낄수록 응어리가 깊으면 깊을수록 신명은 자기화 되는 것이다.

또한 힘겨운 노동의 고역스러움을 덜어내고 노동의 가치를 드높이는 일과 놀이와 춤의 무분별한 일치를 보여주는 일춤은 신명의 공동체성과 영험성, 일상의 사회적 성화(成化)를 보여주는 춤이라 할 수 있다. 그밖에도 민중의

어쩌지 못할 신명을 보여주는 '보릿대춤'이나 '도굿대춤' 등의 마구잡이 춤들, 자칫하면 생명을 잃을 수도 있는 줄타기 춤, 작두타기의 목숨을 내건 전문예인의 신명의 춤도 있다. 굿 속에서 나타나는 춤과 노래는 샤머니즘의 전통 속에서 보여지는 인간 속에 신이 나고 들고 오르고 내리는 접신체험의 춤이다. 마찬가지로 전통예인들은 일반인의 은폐된 신명을 불러일으키는 신명의 대행자이며, 각자마다 내재된 신명을 은폐시키도록 몰고 간 삶의 액을 제거하는 사제의 역할을 맡아하는 것이다. 한국의 춤 속에서 나타나는 신명은 일과 놀이, 그리고 창작과 향수의 전일적 통일체로서 모든 생명을 포태하는 출산적 적취가 고조된 민중적 미의식의 모체이다.

한국 전통춤의 형식원리이자 유형적 특징인 '맺고 풂', '어르고 닮', '덩실덩실'과 '너훌너훌', 발디딤새로서의 '비정비팔(比丁比八)', 춤동작선으로서 '3진3퇴', '3전3복', '사방치기', '연풍대' 그리고 춤 리듬의 내재원리로서의 '3분박(分拍)', '대삼소삼(大三小三)' 등은 그것이 바로 우주 생명기운의 운행원리이자 영성적인 것이 빚어내는 역동적 균형으로서 끝없이 돌아가는 무궁한 시공간성이다.[46] 한국춤의 '덩실덩실'은 회음혈과 하단전(下丹田)을 움직임의 기점으로 한 무릎굴신의 오금과 도듬새로서 상하, 고저의 수직 동작을 일컫는 의태어이며, '너훌너훌'은 중단전 또는 중공(中空)을 기점으로 한 팔, 어깨의 상체 운동으로 전후, 좌우의 수평 동작을 일컫는다. 앞의 것이 본능적이고 민중적인 육체에너지와 연관된다면 뒤의 것은 영성적이고 고답적인 정신의 표현과 연관된다고 할 수 있다. 또한 '비정비팔'이라는 것은 원래 국궁(國弓)의 발 또는 하체의 자세를 일컫는데, 말뜻대로 정자 모양도 팔자 모양도 아니거나 또는 정자 모양이면서 또 팔자 모양으로 가지런한 자세이다. 90도 각도의 날카로움과 120도 각도의 부드러움, 벌림과 오므림, 수렴과 확산의 얽힘의 자세라고 풀이할 수 있다. 국궁이라는 무술동작의 엄정한 자세

46 채희완, "한국 전통춤의 생명사상", 『동양무용과 무용정신』, 제 3회 동양음악학국제학술회의 자료집, 1998, p.65.

가 그대로 춤동작의 자세가 된다. 사방치기는 같은 동작을 동서남북으로 뿌려주는 동작으로 이는 그 자체로 사방신에게 제례를 드리는 춤사위의 형식이기도 하다. 이러한 반복적인 동작을 통해 동작의 의미는 강화, 심화, 적층된다. 그리고 둘러앉은 관중에게는 공동의 시각, 공유의 의식을 유도, 유발케 하는 효능을 지닌다. 반복적인 동작은 사실의 세계에서 초월적인 세계로 진입하는 유효한 통과의례의 과정이다. 한국 전통춤의 종결부분에 앉아 맴을 돌면서 춤사위를 뿌리며 회전하는 '연풍대' 동작이 이어지는 것은 좁게는 자전하면서 넓게는 공전하는 얽힘의 통합으로 수렴과 확산의 이중 교호적인 얽힘을 보여준다고 할 수 있다. 이를 통해 그 앞의 직선과 곡선의 동작들은 마지막 연풍대로 인해 큰 틀 속에 자유로운 안정감을 얻는다. 특히 풍물소고(小鼓)춤의 '자반뒤집기'같은 춤 대목이 연풍대의 특성을 또한 보여준다. 또한 춤 리듬의 내재적 원리로 3분박을 가진다는 것은 8려4율(八呂四律)의 '기우뚱한 균형'과도 일맥상통하며, 한국음악의 '장단(長短)'을 형성한다.[47]

이와 같이 채희완은 새로운 두레 운동은 민초의 직접민주주의 방식으로 자기가 살고 있는 지역 단위의 작은 삶의 소공동체운동으로 또 민초의 생활문화운동으로 도농(都農)연계의 '한살림운동'으로, 지역자치운동으로, 환경생태회복운동으로, 그리고 정치적 화백(和白), 경제적 신시(神市), 문화적 풍류(風流)등 포괄적인 율려(律呂) 사회문화예술운동으로 여러 가지 실천의 물줄기를 잡고 있다.[48]

또한 생명력의 발현으로 전통춤의 '신명론'이 제기되며, 살이 끼면 길수록 응어리가 깊으면 깊을수록 신명은 고조되고 어둠의 세계에서 빛의 세계로 눈물에서 웃음으로 나아가는 바로 그 지점에서 예술충동은 극점에 오른다. 이때의 예술충동이 바로 '신명'이 되는 것이고 이것이 곧, 채희완이 말하는 '생명론적 미의식'이라 하겠다.

---

47) 채희완, 앞 글, p.66.
48) 채희완, "전통춤의 생명사상", 무용저널, 1996, pp.110~111.

Ⅳ. 생명론적 미의식을 통해본 한국창작춤

1. 1970년대: 김매자의 <비단길>

<비단길>은 창무회의 가장 오래된 레퍼토리로써 1977년 국립극장 대극장에서 행해진 '김매자 무용발표회'에서 초연된 작품이다. 이 작품은 안무에 김매자, 음악에 창작국악의 대표적인 음악가 황병기, 그리고 의상에는 정선의 참여로 이루어진 것으로서 무대 위의 거대한 치마폭과 그 큰 치마 위에 우뚝 서 있는 무용수의 장중함이 옛 궁중무용에서 발견되는 장중함을 연상시켰으며 민속춤에서 전해지는 춤사위들을 적극 수용하여 수정과 변형을 통해 구태의연한 주제와 획일적인 안무방식이 점철하던 신무용기의 잔재 속에서 한국문화의 모태를 이미지화하여 그 주제의식을 뚜렷하게 부각시킨 수작이다. 또한 군무에 개성과 생명력을 주는 창작방식의 도입으로 당시 상당히 주목받았던 작품으로서 창무회 레퍼토리를 설명하는 해설집에는 <비단길>의 내용을 다음과 같이 설명하고 있다.[49]

> 오랜 세월의 아픔과 인고 속에서 은은히 흘러온 우리의 문화 한줄기 빛과 같이 은근과 끈기로써 우리의 핏줄 속에 스며져 이어가네. 겸손하고도 고귀한 고동이 뛰고 있는 한 곱게 펴져 우리들 가슴에 영원한 비단길이 되어 흘러가리라.

위의 글에서 아픔과 인고는 참고 견뎌내는 끈기의 지독한 생명력을 읽을 수 있는 단초가 되며 한줄기 빛은 우리 고유의 전통적 미의식인 한과 빛의 '한붉'사상을 내포한다고 볼 수 있다. 이에 대한 보다 구체적인 설명은 1981년도 <비단길>이 공연되었던 창무회의 미국 순회공연에 동반했던 채희완 비평문을 통해서 앞서 언급된 사상이 춤에서 어떻게 구현되고 있는지 찾아

49) 창무회, 『창무회, 소련 4개 도시 순회 귀국공연』(공연 프로그램), 1991.

볼 수 있다.[50]

> 비단결같이 부드럽고 아프도록 고운 이러한 '여심(女心)'이 동서양 문화의 교차로였던 실크로드(비단길)에까지 소급되어 연유하고 있음인지 작품 <비단길>(황병기 작곡 연주)은 사뭇 문화사적이다. 언제나 여성적인 것은 생산력의 원천, 광활한 치마폭 속에서 꼬물거리며 태어나는 작은 생명체들은 마치 그들이 한의 씨앗인 양하고 그것이 바로 한국문화의 모태인 양하다. 단을 세워 올려 넓혀진 무대 중앙의 뒷편 끝 정점에서부터 피라밋 구조와 같이 무대의 좌우 앞을 온통 뒤덮은 무대형상으로서의 하나의 체제는 '오랜 세월의 아픔과 인고 속에서' 우리의 문화가 '은근과 끈기로써' 이어져온 것임을 상징한다. 그러나 한편 이러한 삼각구도 지배자의 시선으로 보면 완강한 통치체제 구축된 형상이다 작품 비단길은 그것의 배경음악인 가야금곡이 들려주듯이 동방과 서양의 교차로에서 새로이 피어난 통문화적인 포용력과 함께 고대와 현대를 잇는 심원한 동방문화사적 상상력을 아스라한 고대 동방의 풍물이 경쾌한 현대감각 속에 아취있게 보여진다. 그러나 작품 곳곳에 언뜻 내비치듯이 안무자에게 배여있는 오래된 신무용적 체취를 말끔하게 걷어내기에는 조금 더 여과기간이 소요될 듯 싶다.

<비단길>은 총3장으로 구성되어 있는데, 1, 2장은 신무용적 움직임과 분위기에서 탈피하지 못하고 있는데 반해 3장은 새로운 시도와 주제성을 부각시키고 있다. 3장은 거대한 치마가 천장으로 걷히면서 시작되는데 치마 속에 들어있던 무용수들은 호흡을 점점 빨리 하면서 서서히 일어나고 음악의 빠른 속도에 맞추어 이루어진 발동작과 함께 대칭을 이루던 군무의 형태를 교차시키면서 원으로 통합해서 중심점을 향해 휘몰아간다. 군무진은 세 부분으로 무대에 배치되어 움직임과 구도에서 상중하의 깊이와 넓이로 포진하며 연속적인 파동을 만들어간다. 신무용의 구성방식이라면 세 그룹의 동작들이

50) 채희완, "새로운 한국무용시대는 시작되었다", 「예술평론」, 한국문화예술진흥원간, 1981.

단순하며 획일적으로 이루어져야하나 <비단길>에서는 이와 같은 단순 군무 방식에서 탈피하여 각 그룹의 동작들이 개별적으로 이루어지면서 또한 시간차를 두는 순환적 움직임으로 이루어진다.

여기서 치마 속에서 나오는 무용수들과 그들의 호흡 동작은 태어난 작은 생명체들의 자기 확인을 통한 생동감의 상징으로 파악할 수 있다. 이는 채희완의 평문에서도 언급된 여성성의 생명력의 원천, 그 생명체들로서 한국문화의 모태가 되는 것이다. 또한 대칭의 형태에서 원무로 만들어 가는 구성방식에서는 작지만 속다지는 큰 파동으로 나아가 공동체와 화합하는 신명의 과정을 발견할 수 있다. 그리고 군무의 소그룹들이 순차적으로 보여주는 동작들과 그룹간의 관계성은 생명사상의 '화이부동성(和而不同性)'[51]을 보여주고 있다.

이러한 생명사상은 한국창작춤의 한 맥을 짚은 예술가 김매자의 예술세계에서도 볼 수 있다.

김매자의 예술세계는 전통과 현대가 양립되고 있으면서 일면 총합되고 있다. 즉 전통적인 것 가운데에 당대 사람들의 문화심리가 스며들어 있고 현대적인 가운데에 전통에 대한 인식을 고수하며 끊임없이 변화하는 가운데 동양의 정신을 내포하고 있다. 김매자는 "나는 새로움의 창조를 강조한다. 그리고 전통은 단지 소재일 뿐이고 현대의 기교 역시 단지 외재하는 형식에 불과하고 남의 것을 모방하게 되면 보잘것없는 것보다도 더 심하게 형식의 틀에 빠져 버리게 된다."[52]라고 하였다. 또한 그는 "제자들에게 수출용 작품을 만들라고 이야기하지요. 무대의 형식이나 춤사위의 중점을 전통에서 끄집어내어 가져가야만 나만의 방법론 중심으로 작품을 만드는 것이고 그러한 것이 가능하다고 생각합니다. 그래서 서양인이 보았을 때도 뭔가 다르지만 같은 인간으로서 공감할 수 있는 감정들을 거기서 느낄 수 있는 것이다."[53]

---

51) '화이부동성'은 주로 전통 음악에서 많이 사용하며, 이것은 한국음악은 서로 화합하되 같지않다는 뜻이다. 이성천, 『한국·한국인·한국음악-한국전통음악에 내재한 의식』,풍남출판사, 1997.

52) 린 워이,"이성과 개성 그리고 문화적 잠재력", 『몸』,1999년 2월호, p.22.

라고 하였다.

창무회 초창기의 몸짓언어들이 지금의 한국창작춤의 고전으로 이어짐은 김매자의 끊임없이 탐구해온 한국춤 움직임의 그 원형성에 대한 분석과 해체작업을 중심으로 함에 연유한다. 그녀의 불교의식무용으로부터 시작된 창작의식 속에는 3년 동안 절에서 기거하며 이곳저곳 돌아다니며 민요를 수집하고 교류와 협력의 방법들을 통해 끊임없이 탐구하려던 예술가의 혼을 엿볼 수 있다.

다음과 같은 글은 김매자의 예술정신을 더 잘 반영해 주고 있다.

> 김매자의 춤에는 여타의 다른 춤꾼들이 따라가기 힘든 춤결의 두꺼움이 있다. 이 두꺼움은 짓이나 태와 다르다. 그 결은 형태가 아니라 신체가 공간을 접하고 가르고 휘젓고 감싸는 신체의 에너지와 절제된 가운데 뿜어 나오는 인간적 온기의 결합 같은 것이다 거기에는 춤의 탄력성 혹은 움직임의 농현(弄絃)이 첨가된다. 더블어 김매자의 춤에는 쉽게 자신의 감정과 속을 드러내 보이지 않는 달리 말해 평소 솔직하고 친화적이지만 바깥으로 표출된 것만큼 역시 안으로도 많은 것을 지니고 있는 속 깊음이 배어있다 그녀 특유의 몸짓 즉 어깨를 약간 타원형의 활같이 하며 가슴을 오그리는 자세는 속 깊게 무엇인가 지니고 있음을 춤의 자세로 상징해 준다. 또한 그녀의 춤에는 우리의 민속무와 일부 신무용에서 받아들인 춤을 스스로 느끼고 즐기는 자족의 흥겨움이 있다. 이때 흥겨움은 누구를 위한 것이 아니라 춤 자체에서 오는 것으로서 춤을 직접 추어보지 않은 이로서는 좀처럼 느껴보기 힘든 어떤 감정이다 춤 속에 자신이 있고 그것을 춤추는 매 순간에 느끼고 있으며 지각하고 있다는 무언의 엑스타시와 행위성. 김매자의 춤 세계는 사실상 그녀의 이름만큼 또 그녀가 리드한 창무회 만큼 알려져 있지는 않다 그녀의 예술적 활동은 홍신자 만큼 언제나 논란(긍정적이든 부정적이든)을 만들어서 사실상 그것 속에 가려져 있다고 봐야 한다.[54]

김매자는 <비단길>이후 <땅의 사람>, <꽃신>, <춤본Ⅰ>, <춤본Ⅱ>,

53) 주디 반자 일, 김매자(대담), "밖에서 본 한국춤", 「몸」, 1999년 4월호, p.34.
54) 김태원, "우리춤의 두께, 속내 그리고 흥취", 「몸」, 2001년 9월호, p.16.

<무천>, <하늘의 눈>이라는 창작춤을 발표하였으며 최근의 작품으로 <심청>, <얼음강>을 들 수 있다. 이들 작품을 종합해보면 <비단길>은, 화이부동(和而不同)의 전통적 미의식을 통해 생명사상을 잉태하고 있으며 존재에 대한 김매자만의 뾰족하고 날카로운 춤태로 한국춤의 미학적 요소들을 흡수하고 있다. 굿에서 신들린 무당의 신기를 <춤본Ⅱ>의 절제미로, 탈춤의 신명풀이와 역동성은 <꽃신>, <무천>을 통해 그 미적 체험을 가능케 하고 있다. '작법'과도 같은 긴 호흡법과 또한 오랜 궁중무용의 연구로 '춘앵전'을 재해석한 <땅의 사람>, 그리고 이를 토대로 하여 승무와 살풀이춤에서 정제된 몸짓을 가미한 <춤본Ⅰ>이라는 역작을 남기기도 한다. 이런 다양한 작품들 속에서 점차 한국인의 미의식에 살아 생동하는 것으로 <하늘의 눈>이 탄생되었으며 그 이후 이어지는 <심청>은 우리의 심성이 녹아 있는 전래동화이자 설화인 극요소를 전통예술의 극치인 판소리와 결합하여 만들어진 작품이다. <심청>에서의 김매자는 극적인 구성을 탈피한 춤이 지닌 서정성과 추상성을 중심으로 그 자체가 작품이 되는 새로운 시각을 보여주고 있다. 또한 마지막을 심봉사의 눈뜸을 통해 세상의 모든 밝음을 강조함으로써 밝음에 대한 확인과 생명의 재 잉태를 의미하고 있다. 이러한 일련의 작업들은 한국 창작춤의 태동기를 형성할 만큼 역사적으로 중요한 평가를 받고 있으며 순환적 의미의 생명에 대한 재확인이 요구되는 생명사상의 단초로 볼 수 있으며 이는 김매자 작품세계의 사상적 토대를 이루고 있다고 할 수 있다.

2. 1980년대: 공동안무(한국무용연구회) <춤, 그 신명>

<춤, 그 신명> 1982년 4월 국립극장 실험무대에서 초연된 작품으로 한국무용 연구회가 공동안무로 기획한 작품이다. 한국무용연구회는 1980년초 창

작의 활성화를 위해 발족된 단체로 무용 예술을 이해하는 저명 실업인들을 고문으로 초빙하였고 김매자, 김영동, 문일지, 손진책, 이상봉, 정승희, 정재만, 채희완 등을 창립준비위원으로 하여 활동에 필요한 재원을 확보하는가 하면 매년 1회 이상의 학술연구모임과 정기공연활동을 펼쳐 나갔다.[55]
<춤, 그 신명>의 작품내용은 다음과 같다.

1982. 4 < 춤, 그 신명>
공연시간: 20분
안무: 한국무용 연구회 공동안무(김매자, 정재만, 김정녀, 임학선)
음악연주: 김덕수 사물놀이
장소: 국립극장 실험무대
작품 내용: 이 작품은 우리 고유의 예술정서인 '신명'이라는 것이 어디서 어떻게 시작되었는지를 보여주며 '신명'이라는 현상을 춤으로 표현하고자 한다. 무엇보다도 춤 속에 표현된 예술적 체험을 소생시키는 힘. 얼핏보기엔 단순하지만 다양한 동작으로 구체화된 긴장과 해방의 자력이 부드럽고 유연한 힘으로 터져 나온다. 이 힘은 한국인들의 역사적 과정에서 겪어온 고통과 좌절의 축적인 민중의 한과도 일맥상통하는 것이다. 그리고 이 것은 신명이란 역동적 가스펠을 통해 삶의 비극적인 요소들을 희극적으로 바꾸고 미적 감각의 복잡성을 창출한다. 따라서 이 춤은 한의 슬픔으로부터 벗어나려 몸부림치는 신명의 역동적 힘의 표출이라 할 수 있으며 여기서 다시 신명이 잉태한다.

('95 창무회우수레파토리지정순회공연, 95, 12, 8 공연 프로그램)

<춤, 그 신명>의 탄생은 한국무용연구회의 초대 이사장으로 김매자가 선임되면서 창무회의 활동이 적극 개입됨으로써 이루어졌다. 이 작품은 수차례의 공연을 통해 명실상부 창무회의 대표적인 레파토리로 자리잡는데 한국

55) 최해리, 「창무회, 25년간의 여정」, 창무회자료실, p.225~6

창작춤의 보편화, 대중화, 나아가 세계화를 지향하고자 하는 의도에서 만들어 진 레파토리 제도는 질적인 향상을 통해 얻게되는 경제적 이점 외에 완성도 있는 작품의 질적 향상을 통한 문화의 리메이크화로서 이 시대의 당면한 과제를 실현하고 있는 것이다.

창무회의 레파토리로 정착된 <춤, 그 신명>은 초연당시 마당극형식의 놀이문화를 반영한 부분들과 실험무대에서의 가변적 자유로운 무대형식들이 프로시니엄 무대로 전환되면서 조금 더 개인적, 놀이적 움직임들이 줄어들고 집단화되는 안무법에 맞추어지는 형태로 변화되는 경향이 있다. 이는 초창기의 다양한 놀이적 특성들이 그리고 탈춤에서의 비판의식들이 사라져 감으로써 우리의 독특한 양식의 마당놀이식 연희성이 퇴색되어 가는 우려를 낳고 있기도 한다. 그러나 <춤, 그 신명>은 남녀노소 누구나 즐길 수 있는 작품으로 관객이나 춤추는 행위자가 신명에 의해 합일됨을 느낄 수 있고 우리의 민속춤이 가지는 특질들이 녹아있는 움직임 속에 맺고 풀고 달고 하는 멋과 흥, 그리고 한을 풀어 어우러짐이 함께 녹아져 공동체적 삶을 영위하는 우리의 생명사상을 그대로 전달하고 있다. 특히 한국무용연구회의 공동기획(김매자, 김영동, 문일지, 손진책, 이상봉, 정승희, 정재만, 채희완 등) 그리고 작품제목에서도 채희완의 중심사상인 신명론을 엿볼 수 있다. 즉, 춤은 반(反) 생명에 대해 저항하고 있고 반생명을 척결하고 살아 있음에 겨워 엑스터시를 체험하는 데에 우리의 독특한 신명론이 자리잡게 됨을 여실히 보여주고 있는 것이다. 엑스터시 곧 접신체험을 통해 신이 나고 들고, 오르고 내리고 지펴 신바람 나는 자신이 한울림의 담지자임을 스스로 깨닫는 신명의 주체자이므로 신명은 연행 예술가에게만, 농촌의 정서를 체험한 자에게만 다가오는 것이 아니라 만인 보편의 것으로 다가온다. 여기서 생명미학의 핵심과제인 신명론을 표방하고 있는 것이다.[56] 여기서 신명을 한층 더 배가

56) 채희완, "전통춤의 생명사상", <무용저널> 11호, p.115.

시키는 것은 현장감 있는 라이브 사물놀이의 소리에 예기치 않은 관객석에서의 길놀이로 무대와 객석이 허물어지고 관객과 춤꾼의 입장이 없어지는 현상 곧 채희완의 초기사상인 '마당'이 되며 열린 공간으로서의 공동체 또한 생명의 본성이라 할 수 있는 관계성이 나타난다. 즉, 무대 위에서의 연주자와 무용수, 대무로 이어지는 무용수와 무용수의 소통의 관계는 이러한 관계성을 잘 대변하고 있으며 이는 채희완의 전통춤의 생명사상과 그 맥을 같이 한다고 할 수 있다. 즉 맞이굿, 터벌림, 탈춤이나 풍물 등 각종 민속놀이에서의 길놀이 등 마당판을 매개로 해서 마을과 자연과 우주와 신이 사람 사는 땅위에 동시에 초청되는 춤으로, 유동하는 공생에너지를 교감하는 통과의례로서의 춤과 같다.[57] 이러한 춤은 또한 끊어질 듯 이어지는 생명력의 합일, 시작이 끝이요 끝은 또 다른 시작임을 확인하는 생명의 본성인 순환성과 맞닿아 있다. 순환성은 안무적 패턴으로 원, 타원, 둥근선, 그리고 태극선으로 나타나며 호흡으로는 밀고 당기고 죄고 풀고의 음양구조와 3분박의 개념으로 2수의 안정감과 분화하는 3수의 카오스로 새로운 생성기운을 만들고 있다. 또한 탈춤에서 보여지는 양상처럼 다양한 개인의 춤적 테크닉과 독특한 표현력이 보이는데 개인놀음은 생명의 본성인 다양성을 대변하며 '일·놀이'의 춤으로 화한 채희완의 전통춤의 미학[58]을 보여주고 있는 것이다.

사물놀이의 반주에서 이광수 창작의 구음으로 바뀌며 김지하의 시「소리내력」의 한대목인 '비조' 역시 신명을 잘 표현하고 있는데 내면 속에서 끓어오르는 비통함을 통렬하게 자아냄으로써 그리고 몸통으로 두터운 질감의 움직임을 주로 사용하여 이를 더 강조하고 있다. 죽음에 이른 비통함의 생명체들은 하나 둘씩 움틀 꿈쩍 거리며 생명력을 불어넣듯이 회음혈을 움직여

57) 채희완, "전통춤의 생명사상", <무용저널> 11호, p.112
58) 여기서 일춤은 힘겨운 노동의 고역스러움을 덜어내고 노동의 효율성과 노동가치를 드높이는 육체적 사고의 춤이다.

주면서 동살풀이 가락에 맞추어 반생명에 반기를 들 듯, 살풀이의 액맥이춤을 연상시키듯 샘솟아 무아지경에 이름으로써 신명으로 줄달음침을 핵심으로 하고 있는 것이다.

다음은 <춤, 그 신명>의 리뷰는 한국 창작춤에 대한 객관적 입장을 보여주고 있다

> 이 작품은 한국의 여러 민속무용을 다듬고 정리하여 하나로 녹여낸 것으로 놀랄만한 한국춤의 재해석을 보여준다. 춤동작은 세련되었으며, 펴고 거두어들이는 동작이 경지에 이르렀으며, 부드러운 가운데 힘이 있는, 강함과 부드러움이 함께 조화를 이루는 작품이었다. 내용이 차츰차츰 전개될수록 모든 과정은 마치 강물이 대양으로 흘러들어 갈 때 잔잔히 흐르는 물이 용솟음치듯 유창하고 순조롭게 단번에 이루어진다. 특히 결말 부분에서는 동작이 하나하나 반복되기가 마치 댓구의 문장과 같으며, 매번의 중복은 모두가 강렬하여 이로써 가슴의 울분이 남김없이 감정으로 표출되게 한다. 춤에 동반된 음악은 감정이 최고조에 달했을 때 소리가 멈춘다. 이른바 "아름다움의 극치가 수수함으로 향한다"라는 말처럼 이는 관중들에게 아무런 소리도 없는 가운데 오랜 여운을 남긴다. 그러한 진한 감동은 어느 때 음미하더라고 가슴 두근거리는 감정을 누를 수 없게 한다.[59]
>
> <"이성과 개성 그리고 문화적 잠재력". 린 워이.「몸」1999년 2월>

> <춤, 그 신명>은 네 명의 연주자들이 무대로 올라와 연주하는 것을 보여주었고, 그 음악은 흥겨운 한국 민속 음악으로부터 나온 듯하다. 관객들이 무대로 올라와 무용수들과 함께하는 장면은 보기에도 흥겨운 장면이었다.[60]
>
> <"창무회의 시드니 공연". 질 사익스.「몸」 1997년 11월>

이와 같이 <춤, 그 신명>은 세계성에 도전할 만한 가능성과 보편타당성으로서 우리 문화에 대한 자신감이 또 민족문화의 미학 연구 곧 생명사상의

---

59) 린 워이(인민일보 기자), "이성과 개성 그리고 문화적 잠재력", 『몸』, 1999년 2월호, p.22.

60) 질 사익스, "창무회 시드니 공연", 『몸』, 1997년 11월호, p.37.

특성인 관계성, 순환성, 다양성이 보여주고 있다.

3. 1990년대: 강미리의 <柳-生命의 나무>

<류-생명나무>는 1996년11월 제 18회 서울 국제무용제에서 대상을 수상한 작품으로 오랜 강미리 군단으로의 연출부와 스텝들의 활약이 돋보인 작품이다. 여기서 한 작품을 위해 많은 사람이 고심하고 함께 땀흘리는 상호간의 협조와 호혜, 평등을 통해 공동체적 삶 곧, 농업 협동조합인 '두레'의 형태를 볼 수 있다. 두레는 계급적 이해를 달리하면서도 두레공론(公論)을 통해 자신의 의사를 개진하는 개방적 의사 소통의 합의체 구조를 가지며 구체적으로 사회적 이상성과 개인의 참여가 통합된 모습이라고 할 수 있으며, 이런 두레의 현대적 현실화가 산업사회의 모습과 질곡 그리고 종말을 극복하는 적극적인 대안으로 떠오를 수 있다고 보는 채희완의 생명론적 미학이 여실히 반영된 한 형태로 보여진다. 여기서 두레공론이라 함은 작품의 주제를 향한 많은 부분의 전공 분야의 사람들이 서로 협화적으로 자유롭게 소통하며 새로움의 창조를 위한 공론이라 하겠다.

강미리는 춤의 방법론을 찾는 하나의 길로서 '천부경(天符經)' 사상에 의존한다. 강미리 춤의 근간을 이루는 '천부경'은 단군의 개국이념인 홍익인간(弘益人間), 이화세계(理化世界)의 바탕을 이루는 것으로 천지인(天地人)과 삼재사상(三才思想)을 담고 있다. 이 천부경의 근본사상은 한(一)에서 비롯된 사상이라고 한다. 우리 것을 지칭하는 '흔'이라는 정신적 맥락에서 이를 한얼이라고 하고, 그것을 체계화시킨 것을 혼사상 또는 혼철학이라고 한다. 이러한 강미리의 끈질긴 천부경 사상의 풀이는 자신의 작품들 속에서 점차 생명의 나무처럼 버팀목이 되어가고 있으며 연작의 형태로 <활(闊)>, <근(根)>, <묘(妙)>, <본(本)> 그리고 집대성된 <류(柳)>로 이어진다.

1996. 11 <柳-生命의 나무>

안무: 강미리

대본: 박희준

연출: 심규만

조연출: 양동주

의상/무대미술: 이나경

음악: J.S.BACH

특수분장: 최경아

사진: 유상수

작품 줄거리: 작품(류(流)-생명의 나무)은 우리 민족의 민속과 신화 속에 자리한 버드나무의 생명 이미지를 한국 춤으로 형상화하는 춤이다.

가장 먼저 푸르렀다가 가장 나중까지 푸르른 버드나무, 온 몸을 풀어서 거친 자연 환경 속에서도 뿌리를 내리고 녹음을 드리우는 버드나무, 버드나무가 발아-개화-녹음- 낙엽-동면 그리고 다시 봄을 맞이하여 프르러지는 버드나무 모습 속에서, 이 버드나무와 같이 5000년의 삶을 지켜 온 우리 민족의 여성사를 재현하고자 한다.

작품(류(柳)-생명의 나무)은 모두 4개의 장으로 이루어져 있는데, 이 작품은 잊혀진 우리 고대사 속에 등장하는 태초의 여인인 아만의 탄생 즉, 풍요와 번성, 생명을 잉태하는 산신(産神), 삼신할미의 탄생을 물가의 버드나무의 성장 속에 그리고, 그 아만의 자손이 번성하는 모습을 버드나무 꽃솜이 날리는 모습을 통하여 표현한다. 버드나무의 시련인 가뭄과 홍수 그리고 겨울나기를 우린 민족의 여성 수난사로 대치하여, 잎진 줄기와 가지로 겨울을 견디며 외세에 부대끼며 스스로를 담금질하는 지난 역사의 명암을 표현하고, 그리고 새봄의 나무로 재생하는 모습에서 거듭나는 우리 민족의 새로운 생명 사상을 각각 상징적으로 표현하고자 한다. 여기에 우리 민족의 전반에 깔려 있는 버드나무가 갖는 민족적 기능을 차용하여 버드나무가 가지고 있는 생명의 원초적 힘을 춤으로 표현하고자 한다.

안무의도: 작품 <류(柳)>는 자연과 인간의 역사를 하나로 보는 통시적 시각 속에서 자연의 움직임을 모의동작으로 표현하는 춤의 원형을 탐구하는 작업이기도 하다.

잘 휘어지지만 결코 잘 꺾어지 않는 강인한 생명력을 가지고 있으면서도 부드러

운 정서를 내포하고 있는 버드나무는 수직적 상승과 하강 강함과 유함. 그리고 재생의 이미지 등 다의적 상징체계를 가지고 있다.

이런 버드나무가 생장과정에서 보이는 선적인 이미지를 한국 춤의 대표적 정서로 주목되는 긴장과 이완으로 표현하며, 특히 무용수들의 호흡과 무용수들이 낼 수 있는 구음을 충분히 활용하여 무대와 객석이 하나되는 호흡을 이끌어 보도록 한다.

신화적 공간과 생존과 번성을 위한 치열한 삶의 현장을 하나의 조화된 주제로 통일시키고, 다양한 한국 전통 춤의 춤사위에 새로운 표정을 주어 잊혀진 역사의 재현이라는 무거운 주제가 가지고 있는 질량감을 춤으로 승화 시켜 보고자 한다.

(제18회 서울국제무용제,1996.11.15 공연 프로그램)

강미리는 이 작품을 민속적으로 접근하였는데, 삼신의 모습은 솟대에 앉아 있는 새가 버드나무 가지를 물고 있는 모습에 착안하여 삼족오(三足烏)의 모습인 노랑 저고리와 하얀 가면의 3명의 소무로 변용 시켰다. 하얀 가면을 쓴 삼족오의 춤사위는 우리 민속춤의 소무춤을 연상시키며, 발걸음은 궁중정재의 유연하면서도 장중하고 꺾임이 없는 물 흐르듯이 걷는 지상의 발걸음이 아닌 천상의 발걸음으로 상상하였다.[61]

무대는 세공간으로 나누어지지만 결국은 우주공간 안에 동시적으로 이루어지는 하나의 공간이다. 즉 원 안과 원 밖, 그리고 그 경계선이 중요한 의미를 갖는다. 원 안은 신화적 공간과 생존과 번성을 위한 치열한 삶의 현장으로 시간의 법칙이 존재하는 공간이며, 원 밖은 일상공간으로 이 또한 우주 속에 포함되어 있는 시간을 초월한 공간이다. 원 가장자리는 우주적 시간성으로 시공을 초월하여 끊임없이 질서의 순환구조를 흐르고 있는 영원한 시공간을 의미한다. 삼신인 삼족오와 하나를 상징하는 한 여인은 시, 공을 초월하는 존재자로 세 공간을 자유자재로 넘나든다. 항상 존재하는 본질 그

61) 강미리, " '천부경'의 한사상으로 시도 해 본 우리춤의 새로운 깊이와 넓이", 사단법인 한국무용연구회 제17호 논문집, 1999, p.55

자체로의 모습으로 자연의 변화를 관망하듯 우주질서의 주재자로 아니면 적극 참여자로 관망과 참여의 사이를 오가며 춤은 에너지의 집중과 확산을 통한 명상적인 동작과 동적인 동작의 적절한 대립적 관계를 축으로 삼족오와 한 여인의 춤은 구축된다. 한 여인의 춤이 하늘(天)의 춤이면, 삼족오의 춤은 땅의 모든 만물을 주관하는 땅(地)의 춤이고, 군무진들의 춤은 인(人)의 춤이다. 그렇게 춤구성도 삼분법적으로 나뉘어 진행이 되지만 모든 것이 자연의 시간 속에 같이 존재하는 하나의 춤이다.[62]

작품의 구조는 천부경 첫문장과 마지막 문장인 일시무일시, 일종무종일(一始無一始, 一終無終一)를 취하고 있다. 시작도 끝도 없는, 비롯함도 마침도 없는 춤 이것이 춤 속에 중요한 구조원리로 삼는다. 춤은 그 시작과 끝이 없이 항상 혼돈이라는 연결고리와 맞물려 시작되고 다음 춤의 세계로의 영원한 시간성으로의 여행을 떠나는 것으로 막은 내려온다. 이것은 항상 자연의 순환 질서와 윤회, 우주의 영원한 시간성이 자연에 순응하면서 살아가는 우리의 정신세계를 담고있다. 그리고 시작과 끝 사이에는 반드시 혼돈(카오스)이 있다. 이 혼돈은 긍정적인 의도로 춤과 춤 사이에 새로움을 예견하는 정화의 장으로 빛으로 가기 위한 어둠의 상태, 움직임으로 가기 위한 멈춤의 상태이다. 불순물을 여과하고 정수로 가는 통과의례의 장으로 작품의 시작과 끝 사이에 반드시 들어간다.[63]

이와 같이 강미리의 작품세계에 있어 근간이 되며 모티브를 이루는 '천부경'은 대종교의 핵심경전으로 동학사상의 뿌리가 되는 단군의 종교이다. 강미리의 <류-생명의 나무>는 그 원류인 한국의 전통 사상 '천부경'을 통해 천지인으로 합일되는 공생 에너지와 김지하의 '모심'으로서의 생명력의 발현으로 무용수들이 지닌 영성을 무대 어법으로 풀어내고 있다. 또한 생명사상으로 귀결되는 작품 전체의 내용과 이미지는 일관된 강미리의 작품 경향으

62) 강미리, 앞 글, p.56.
63) 강미리, 앞 글, p.57.

로 나타나며 그 대표적인 작품이라 할 수 있는 것이다.

다음의 글은 이를 잘 나타내주고 있다.

> 그는 20년 전부터 한국무용 창작의 앞길을 제시하며 미래지향적 작품들을 숱하게 실험 생산해온 창무회가 배출한 주요 안무가의 한 사람이다. 그는 특히 신화와 경전을 토대로 한 민족적 믿음의 핵심사상에 춤을 연결시켜 무대화하는 작업에 몰두하고 있다. 원(圓)으로 상징되는 생성과 진행, 소멸과 재생성의 순환과정을 나타내는데 관심이 깊으며, 살풀이를 비롯한 한국춤의 연행들에서 뽑아낸 동작의 정화(精華)로 이어가는 것이 그의 춤 만들기의 기본이다. 그것이 동시에 매우 현대적임 서양인들도 공감 가는 보편적 감수성을 획득하고 있다.
>
> 그가 최근 몇 년 동안 발표한 작품들에는 공통점이 있다. 우주를 이루는 근본적인 圓-方- 角(하늘-땅-사람)을 표현하는 장치와 인물들이 반드시 들어간다는 것이다. 사람은 물론 무용수들이고, 방(方)은 프로시니엄 무대가 대신해주며, 원은 실재로 둥근 바닥을 깔거나 한다. 무용수의 숫자도 1명, 3·8·9명하는 식으로 배치하기를 좋아하는데, 그것도 들여다보면 다 뜻이 있어서 삼재사상(三才思想)의 연장선상에서 해석되는 것이다. 이처럼 특정한 사상에 심취해 있는 것이 예술작품을 만드는데 방해가 되지 않기까지 그도 나름대로 어려운 과정을 겪었다. 사실 특정 종교나 사상에 너무 깊이 들어가게 되면 이상하게도 좋은 작품을 만들기가 어려워지는 것이 그 동안 우리 무용계에서 나타난 실례였다.[64]
>
> <이종호."서울국제무용제에서 대상을 받은 강미리",『공간』, 1996년 12월호>

강미리의 <류-생명의 나무>는 이와 같이 생명사상의 3대 특성 즉, 관계성, 순환성, 다양성을 보여 주고 있다. '관계성'이란 무용수의 1, 3, 9의 숫자적 의미를 넘어 무용수간의 유기적 호흡으로 만들어진다. 즉 자연의 이미지인 바람에는 유연한 상체의 흔들림으로 반응하면서 하체의 든든한 버팀이라는 상반된 표현을 통해 자연과 인간이 소통하는 것이다. 다음으로 '순환성'은 안무자의 시공간의 개념으로 시각화되는데 빨강색의 원형고무판은 이를 잘

64) 이종호, "서울국제무용제에서 대상을 받은 강미리",『공간』, 1996년 12월호, p.10.

설명해 주고 있다. 즉 시작도 끝도 없는 우리의 시·공간 개념 우주질서가 소통하는 장을 보여주고 있는 것이다. 한편, 다양성은 무용수의 숫자적인 배치에서 살펴 볼 수 있는데 1인의 무용수는 제의적 요소가 되는 샤머니즘적 신명에 다다름을 의미하며 3인의 무용수는 삼족오의 형상으로 우리의 전통 미의식인 천지인사상의 발현을 의미한다. 그리고 9인의 무용수는 군무진의 질량감 있는 움직임 속에는 다양하게 살아가고 있는 군상의 모습을 상징화 하고 있다. 이런 다양한 무용수들의 유기적 호흡의 움직임 속에서 화이부동의 안무형태가 생성되고 이는 생명의 특징인 '다양성'을 보여 주고 있다. 이로써 <류-생명나무>는 앞서 언급한 '영성'[65]과 더불어 김지하의 4대 생명사상의 특성을 골고루 잘 보여주는 한국창작춤의 대표적 작품이라 할 수 있다.

4. 2000년대: 최지연, 김지영의 <유리조각>

<유리조각>은 창무 25주년을 기념하기 위한 프로젝트 작품으로 창무회의 초창기적 공동안무의 쟁점들을 살리어 창무회의 독특한 안무방식인 시나위적 안무방식을 취하고 있다. 즉, 오랜 춤작업을 통해 자연스럽게 쌓여진 유기적 호흡과 교감으로 작품 전반에 걸쳐 자연스럽게 통일감을 유지하고 각 무용수들의 개성을 살려 화이부동(和而不同)한 미의식을 발현하는 안무 방식으로 창무회의 제3세대 무용가인 최지연의 드라마틱한 안무경향과 김지영의 전통미학수용의 안무경향이 만나 창무회의 25년의 여정과 함께 창무회의 창작춤이 향후 나아갈 방향을 제시하고 그 발전 가능성을 한층 더 구체적으로 실험하는 무대이다.

---

65) 생명의 3대 특성 중 다양성 안에 있고 따로 설정되기도 하는 영성은 물질의 핵이라는 영성이 발아 상태나 수면상태에서 세월이 흐른 뒤 발아해서 유기물이 되고 감각·의식이 생기고 정신이 되고 영이 되고 신이 되는 진화의 단계를 일컬른다.

2001. 11 <유리조각>

총구성: 최해리

기획: 공연예술기획 이일공

연출: 손병호

대본: 선욱현

의상: 김정은 <사랑굿> <다갈라> <몽연> <몸-신공무도하가> <유리조각>

분장: Happy Heart beauty Academy

사진: 이도희

인물사진: 최윤석

음악편집및작곡: 권호성

음악선곡에 도움주신분: 남궁연, 김혜나

작품내용: 조각 1 지랄 맞은 음악

또 다른 사랑을 했다. 해서는 안되는 사랑.
결코 헤푼 것이 아닌 나만의 감성적 허용으로...
오늘 난 흠씬 맞는다. 만신창이가 되고 피가 거꾸로 돌기 시작한다.
신난다. 그게 나에겐 음악이 되고 춤을 추게 한다.
진탕 맞고 난 뒤의 후련함, 모든 것이 해결된 듯한 시원함.
이제사 실컷 웃어볼 수도 있는 가슴의 허한 공기들...
난 또다시 이전 감성으로 돌아간다.
먹이찾는 하이에나처럼 여기저기 기웃거리며 또다른 사랑을 착기 시작한다.
나만이 상상할 수 있는 신기루의 사랑 춤.
지랄 용천 하는 것 마냥 하늘이 막 무너지기 시작한다,
다 무너져라. 그래야 웃을 수 있다.
그래 이제 실컷 웃어 보자...으하하하하

조각 2 분말의 유리

나는 변신한다.

새로운 모습들로 나를 탈바꿈 시킨다.
세상에서 제일 강한 모습으로... 무기를 골라 손에 들고... 전략을 세워가며.
-작은 불꽃처럼 짧게 타오르는
-하늘빛 봄 바람마냥 살랑대는
-두둥거리며 땅거미가 지는 그런 저녁녘에
-또 하나의 빛을 밝히며 다가오는 반딧불 그림자
태고적부터 운명처럼 잡히지 않는 유리알 유희, 그리고 가루들...
박제된 시간들과 지겹게 나의 발목을 잡고있는 묵묵한 그림자들을 한 칼에
베어버리고 나는 오늘 다시 태어난다.
하늘이 무너진 그 자리에...

조각 3 거울에 비친 사랑

몰랐다.
몰라도 너무도 몰랐다.
그의 커다란 등뒤로 이렇게 많은 조각들이 박혀있을 줄...
얼마나 아팠어요? 나의 손은 멈출 줄 모르고 그 조각들을 헤집는다.
왜 말하지 않았어요? 나뿐이라고... 나밖에 없다고...
당신의 토르소 안에 나는 혼자 춤을 췄네요.
지랄 용천하는 춤을.
나는 울지도 못하겠어요. 내 눈엔 붉게 물든 사랑밖엔 없으니까요.
"못에 비친 밝은 달
 빛이 쏘아 준 까닭
 빛이 쏘아 주지 않았다면
 물이 어찌 맑았을까?
 허나 못이 스스로 맑지 않았다면
 빛은 어찌 머물렀을까?

여성만이 갖는 감성적 허용.
그 허용으로 인해 모든 사랑은
훔치는 것이 아니라 받는 것이라 생각하는

아이러니.
그리고 자신만의 다양한 사랑의 희망과
대인들을 가지려는 상상.
그 상상과 아이러니로 인해
우리들의 사랑은
항상 깊은 수렁에 빠져있다.

이제 알면서도 이해하지 못했던
또 다른 사랑을 가슴에 안아야 한다.
너와 나, 여자와 남자, 그리고 자연과 인간
그들만의 곧추서있는 조각들을 맞추어
이제는 하나의 완성을 해야 할 때다.

(창무회 25주년기념공연,2001.11.17 공연 프로그램)

<유리조각>은 새로운 안무형식으로 가상현실의 세계를 무대 위에 설정하여 현실과 비현실의 시공간의 개념을 무너뜨리면서 프로시니엄무대가 곧 우주 개념의 화상이 되어 또 다른 자신의 모습과 시원으로부터의 자신과 오버랩 된다. 한 인물의 모습이 다각화되어 현실에서 갈등구조에 걸려있는 자신은 여럿의 자신 중에 하나이기에 해방될 수 있다는 논리가 1장(현실부분)에서 나타난다. 또한 <유리조각>은 내용과 형식에 있어 상당히 현대적인 면모를 보여준다. 한 여인의 아픔을 유리조각이라는 상징적인 언어를 사용하여 극적으로 표현한 <유리조각>은 극한에 처한 상처받은 여인의 모습 속에서 현실인식과 그것을 원죄의 여인의 시각화로 끊임없이 끈질기게 그 당면과제를 쟁투하여 풀어내어서 그 현실을 해소하는 채희완이 말하는 죽임인 살을 되죽이면서 획득하는 되살림의 춤으로서 '살풀이 춤'이라 할 수 있다. 또한 처음과 끝이 없는 우리 식의 시·공간의 개념 곧 태극(太極)원리인 순환구조로 나타나며 이는 우주(宇宙)합일의 시천주(侍天主)로서의 가장 신령한 자각적 우주생명이 곧 '나'가 되는 것이다. 곧 생명의 특징인 다양성중의

'영성'에 해당되는 것이다. 현실의 자신의 모습이 영부의 세계의 카오스적 우주의 질서와도 같은 세계임이 곧 김지하의 '모심'으로서의 미적인식인 생명사상으로 귀착 될 수 있다. 또 옴니버스식 구성요소는 조동일이 말하는 '부분의 독자성'이 되며 우리 문화예술, 특히 전통예술의 특징이 되고 있다.[66] 역시 창무회의 독특한 안무방법인 무용수들이 자유롭게 자기를 표현하는 공동안무의 방식을 취해 만들어졌다. 상처를 지닌 감춰진 모습이자 적극적으로 삶을 헤쳐나갈 수 있도록 희망을 주는 내면의 전사의 모습으로 그려지고 있는 무용수들은 서로 놀이를 하듯 일을 하듯 춤의 흐름을 만들어 나간다.

채희완의 '일·놀이춤'의 논지는 다음과 같다.

> 일춤은 힘겨운 노동의 고역스러움을 덜어내고 노동의 효율성과 노동가치를 드높이는 육체적 사고의 춤이다. 육체자체가 세계와 자아가 만나는 일차적 통로이므로 일춤의 육체적 사고란 무엇보다 직접적이고 생생한 사유 방식이 아닐 수 없다. 그리고 육체적인 것에 영성이 활동하고 있고, 몸과 마음이 따로 노는 것이 아니기에 육체의 일이란 그것이 꼭 춤이 아닐지라도 육체 안에 터져 확장되어 나오는 영험한 시간성을 내뿜고 있는 신령스러운 것이다. 우리는 신나게 일하는 사람을 보면 일한다고 보지 않고 놀고 있다고 보게된다. 춤추고 있다고 보게된다. 일과 놀이와 춤의 무분별한 일치, 이것이 일춤이며 이때 일의 생산성과 생명력은 자기의 것인 동시에 우주운행 에너지와 서로 교류하는 것이 된다. 특히 두레조직 속에 일춤의 신명은 공동체성과 영험성, 일상의 사회적 성화 등을 아울러 지니고 있다. 그러므로 일춤의 신명이란 일을 일답게 하고 사람의 사람됨을 부추기는 원초적인 생명이다. 그러기에 생산적 정취로서의 신명은 단순히 연행 장르만의 예술체험도 아니고 예술행위자의 것만도 아니다.[67]

물론 여기서 채희완이 말하는 "노동의 효율성과 노동가치를 드높이는 육체

66) 김지하, 『예감에 가득 찬 숲 그늘』, 실천문학사, 1999, pp.51~124.
67) 채희완, '한국 전통춤의 생명사상', "아시아 민족 예술의 과제와 전망", 무용저널, 1995.

적 사고의 춤이다"라는 요지로 <유리조각>은 '일·놀이춤'라 할 수 없을 것이다. 단지 '놀이춤'이고 '사랑놀이춤', '스트레스해소유흥춤'일 뿐 또한 품격도 없고 낡은 20세기말적 생명파괴, 분절, 단절, 절단, 파편의 형해화된 사상이라고 까지 비약 할 수 있을 것이다. 그러나 진부할 수 있는 남녀간의 사랑이야기를 신세대의 문화인 인터넷 게임의 케릭터를 활용하여 작품의 재미를 더하는 방식으로 사용 된 것뿐이다. 이는 한 작품 안에 이중적 가치를 동시에 담아 낸다는 건 쉬운 일이 아니므로 좀더 검증되어야 할 부분이기도 하지만 겉에 포장되어 있는 대중적 코드를 벗겨 낸다면 비교적 날카로운 사회적 시선이 나타나는데 이는 바로 바쁜 현대인들의 새로운 일과 새로운 놀이가 함께 하는 '일·놀이춤'이라 할 수 있는 것이다. 이와 같이 <유리조각>에서 보여지는 중첩되는 코드들에서 또 다른 생명론적 미의식의 방법론들이 발견되며 다음에서 보는 바와 같이 질적 전환의 새로운 시도로 보는 견해도 있다.

창무회 25주년 여정의 초창기 <도르래>에 대비되는 창무회 제3세대의 창작무용 <유리조각> (최지연/김지영 안무)을 보면 이제 또 다시 신무용이 창작무용을 넘어 새 경지를 넘어가고 있다는 예감을 갖게 한다. 그러고 보면 20여년이 지나면 하나의 경향이나 사조나 운동도 그 노선이 바뀌지 않을 수가 없는 것이다.

창무회 제3세대의 창작무용은 그들의 선배들이 저질러 놓았던 전통무용 형식파괴와 새로운 무용창작 접목을 한 걸음 더 철저히 진척시킨다. 그것은 극단적인 표현주의 주관주의, 내지는 주관적 감정의 극한적 표출이라는 의미에서 그래도 전통과의 제휴를 의도하며 전통무용의 제한된 표현기법을 확대해 나가려는 자유의지가 창작무용의 출발이었다면 <유리조각>은 이제 표현기법의 문제가 아니라 의식 세계와 운동사상의 질적 전환을 모색하는 젊은 세대의 나이트 메어 같은 전율을 드러낸다. 그러니깐 그들이 어떤 방향이나 사상을 확고하게 제시하는 것은 아니다. 그러나 그 악몽같은 예감을 통해 그들은 그들의 선배들이 창작무용으로 시험했던 인접 예술장르와의 교접에서 폭발시킬 수 없었던 엑스터시를 그들

나름대로 분출시키는 것이다. 유리 조각같은 투명한 대상이 산산이 깨어져 햇빛과 조명을 받으며 바닥에 누워있는 파괴의 광경을 연상시키는 아름다움은 한편에 처절하고, 처절한 가운데 그 반짝이는 유리조각들이 새로운 형체를 빚어내는지 모른다는 예감을 낳게 한다.[68]

여기서 이상일은 "전통무용 형식 파괴와 새로운 무용창작 접목을 한 걸음 더 철저히 진척시킨다"라고 보며 표현기법의 문제로 출발된 창작무용에서 의식 세계, 운동사상의 질적 전환을 모색함을 새로운 시도로 평가하고 있는데 이는 카오스적 순환구조의 태극 사상의 시간개념을 무용수의 영성과 작품 전체의 의식세계에 입력하며 생명론적 미의식을 담아내는 질적 변환을 말 할 수 있다.

또한 <유리조각>은 가장 현대적인 스타일 속에서도 여자의 내면에 상징적인 무(武)격을 형성하여 때로는 자신 스스로 상처를 주는 모습을, 그러면서도 스스로 감싸고 치료하는 모습을 무대 위에 형상화한다. 이것은 또 다른 제의식의 한 표상이다. 또 전체적인 조화를 추구하나 획일화된 군상이 아닌 개체로써의 개인의 특성을 살리는 안무방식이 바로 각자의 호흡의 개별성을 가장 중요시하는 한국창작춤의 하나의 특성을 만들어 낸다. 이러한 시나위적 안무론이 2장에서(가상현실부분) 여실히 보여지며, 개체적인 삶과 전체적인 삶 사이의 협화적이고 평화로운 관계를 맺는 화이부동(和而不同)의 공동체의식인 전통적 미의식이 새로운 한국창작춤의 어법으로 보여지게 된다.

지금 현재 <유리조각>이라는 작품은 어떤 것도 명시하는 것이 없다. 모든 것을 혼란스럽고 불가식적이며 포스트 모던한 우리 감정이 그대로 주관주의적으로 드러나 있을 뿐이다. 그러나 그 격렬한 태동이 분명히 생명을 잉태하고 탄생시키고 있음에서 우리는 창작무용 다음의 그 무엇을 예감할 수 있는 것이다. <유리조각>의 파트 구성 자체가 말이 되지 않는다. 전통무용의 창작무용화와 그 포스트

68) 이상일, "신무용, 창작무용, 그리고 그 다음의 예감", 『몸』, 2001년 12월호, pp.74~75.

모던한 방향 모색 자체가 논리적으로 체계화될 수 없을 뿐 아니라 논평될 수 없는 비논리적 언행으로 무대 위에 그려진다. 그것은 젊은 천재적 시인의 사상으로 예감되는 나이트 메어의 세계이다.

이 총제적 파편들은 제일 파트 '지랄맞는 음악'이라든지 제 2파트 '분말의 유리', 제 3파트 '거울에 비친 사랑' 등 서로 연계되지도 않고 단절된 채 각 파트들이 제마다 고유의 형상으로 자기 신념과 그림만 주장한다. 글자 그대로 전승기법이라거나 신무용, 창작무용의 표현방식마저 파기한 채 춤사위와 파격의 초현실적 기형으로 <유리조각>은 울부짖는다. 삶의 부조리한 부분들을 무용현상으로 조립하면서 현대의 주술로 부활시키는 새 세대들의 표현용구는 소리와 조명과 제마다의 춤사위로 조각난 유리파편처럼 흩어지며 무용수 개개인의 자유로운 혼란스럽고 포스트 모던한 다양성을 제시한다. 어쩌면 유리조각 같은 일상에서 볼 수 없는 이역·이국의 낯선 부조리를 극대화하고 야만적인 자유로운 혼란의 조성을 통해 주제라는 논리와 구성과 체계를 무시하는 원초적 주술이 오히려 현대적으로 매력적이다.

그 총제적 파편들의 집합, 아니면 유리조각들의 집체는 파격이 이 지경에 이르렀음을 말해준다. 한국무용의 파격이 몰락으로 가느냐 새 지평의 개척으로 나가느냐를 통해 창작무용이 제한된 전통무용의 기법과 품격, 그리고 사상을 현대적 보편성의 영역으로 끌어 낼 것이라는 예감은 나만의 것일까?[69]

위에서 그는 "어떤 것도 명시하지 않는 나이트 메어의 세계, 그것으로 창작춤이 아닌 새로운 그 무엇의, 창작춤이 가지는 제한된 전통춤의 기법과 품격, 그리고 사상을 현대적 보편성의 영역으로 끌어 낼 것"이라고 예감하고 있다. 이것은 한국창작춤이 가지는 비젼과 세계에 도전 할 만한 현대적 보편성 다시 말해 전통적 미의식이 가지는 타당성이 아닌 지금의 세기말적 생명파괴의 시대를 바로 인식하며 이는 다시금 생명성 회복의 위함을 언급하고 있는 것이다. 또한 그 예감은 이제는 상실한 춤의 원초적 기능들을 되살리는 시도들에 두고 있다. 그 한 예로 잘못된 인식-파편의 아니 분말가루

69) 이상일, 앞 글, p.75.

의 조각 맞추기에 불과 한 현실-을 극복하고 원초적 에너지의 생명에 대한 열정과 사랑으로 어루만지며 그 치유는 아픔을 극대화하여 극한 상황에서 다시 살아남으로 새로운 삶의 '생명'을 획득하는 것이다.

> <유리조각>은 혼란스럽고 어렵게 느껴지는 춤이다. 무당춤과 제의(祭儀) 춤이란 우리 춤의 전통을 계승하면서 한편으로 상투적 전통에서 벗어나고자 몸부림치는 신세대의 고민이 혼재하고 있기 때문일 것이다. 소속단체의 25주년 기념작으로 공연된다는 작품배경도 이러한 어려움을 가중시켰을 것이다. 그러나 물이 오를 대로 오른 당찬 30대 무용가가 관객을 아랑곳하지 않고 무대 위에서 마음껏 펼치는 도전적인 자유를 확인한 것은 이 작품이 보여준 값어치라고 할 수 있다.[70]
>
> <이근수(경희대 교수, 무용평론가) 몸. 2001년 12월>

이근수는 계승과 새로움에 대한 노력에 긍정적 평가를 하고 있다. 여기서 계승은 그대로의 모방이 아니라 섬기며 공경하며 닮아가는 생명의 기운에 동역하는 계승이 되는 것이다. 김지하에서 채희완에 이르는 생명사상에 입각한 '활동하는 무', '창조적 자유'. 곧 '사(事)'와 '동사(同事)'의 관계인 '기우뚱한 균형', 서양식의 '비스듬한 가로지르기' 곧 모방이면서 개입을 통한 변형, 서로 다른 것인데도 불구하고 한쪽에 중심을 두면서 비슷하게 균형을 잡는 것, 이것이 '비정비팔(比丁比八)', '민지풍우(民之風雨)'와도 맞닿는다. 이는 조동일의 '부정적 계승'과도 관련지을 수 있다.[71] 이런 미의식들은 전통 춤과도 그리고 지금의 창작춤 속에서도 녹아 내리고 있고 앞으로도 한국예술의 특징 즉 살아서 숨쉬는 생명사상으로 계승되고 있다.

---

70) 이근수, "삶에 대한, 사회에 대한, 전통에 대한 무용의 도전", 『몸』, 2001년 12월호, p.77.
71) 김지하, 채희완 대담, "민족미학, 어떻게 볼 것인가", 『민족의 길, 예술의 길』, 창작과비평사, 2001, pp.61~63.

그리고 <유리조각>은 그 발생동기가 창무 25주년 기념 공연인 만큼 활동하고 있는 창무단원들이 모두 합일된 모습으로 지금의 침체되어있는 창작춤의 열기에 불을 지피듯 역동적인 춤사위가 3장에서 드러난다. 우리의 민속춤인 탈춤의 '불림' 동작을 모티브로 역동적인 춤사위를 구사하고 있다. 또한 주로 풍류의 핵이 되는 떨림·흐름·울림을 중심으로 반복적인 동작이 나타나며 그것을 통해 한층 고조된 호흡을 '개인 신명'으로 풀어내는 특징이 있다. 곧 유리조각의 마지막은 상처받은 자와 치료받은 자 그리고 삶을 살게 하는 여러 자신의 모습들이 분화된 개체로 등장하여 함께 한 바탕의 신명풀이를 하는 모습으로 마무리짓는다.

이와 같이 한국창작춤은 한국예술의 특징인 살아 숨쉬는 생명사상을 계승하고 있으며 이는 다음과 같은 특징을 지니고 있음을 볼 수 있다.

첫째, 생명의 특성인 관계성은 주로 관객과 합일되는 소통의 관계로 유기적 호흡법인 기의 흐름으로, 시공간을 초월하여 우주와 합일되는 <천지인> 사상과 함께 나타나고 있다.

둘째, 소통의 관계는 시작이 곧 끝이고 끝이 또 다른 시작이 되는 순환의 구조로, 주로 둥근선, 타원, 태극선 등으로 나타나며 무한의 생명력이 역동, 변화, 생성, 분산 등의 확산 의미의 궁궁(弓弓)의 형상 곧 카오스적 질서로 나타나며 그것은 바로 신명으로 발현하는 것이다.

셋째, 다양함 속의 영성 또한 한국적 미의식으로 무용수 각자의 개성을 존중하는 접화군생의 전통적 미의식과 유기적호흡의 기로 화이부동한 새로운 안무경향으로 발전하고 있다는 것이다.

넷째, 이 모든 특징들이 통합적이고 유기적으로 소통하며 카오스적 우주질서에 저항하는 '풀이'로 하여 치유의 효과를 되살리며, 두레적 공동체성의 일·놀이의 춤으로 그 특징이 있다.

V. 결론

본 논문은 한국창작춤의 전반에 흐르는 생명론적 미의식의 실체를 이론적으로 밝혀내고, 구체적으로 어떻게 드러나는지에 대해 살펴보는 데 초점을 맞추었다. 기존의 한국춤 미학에 대한 논의를 토대로 한국춤의 전반에 나타나는 핵심적인 미의식을 채희완의 생명론적 미의식인 '신명론'에 두고 신명론의 이론적 근거로 민족종교에 사상인 생명사상 곧 동학과 생태학적 접근의 김지하의 생명사상을 제시하였으며, 이를 한국창작춤에 적용시켰다.

본 연구는 한국창작춤이라는 장르적 논의를 먼저 밝혀, 1980년대 본격적으로 대두된 한국창작춤이 단순히 신무용의 한 독특한 양식이 아니라, 신무용과는 또 다른 미의식을 가진 새로운 장르로서 인식되어야 함을 밝혔다. 기존 신무용의 한국적 형식에 치우치고 단순기교미를 중시하는 미의식에서 벗어나, 한국창작춤은 동작이나 형식의 틀에 얽매이는 것이 아니라 생명론적 미의식을 토대로 하여, 전통 호흡의 운용방식인 기의 흐름을 중심으로 전통춤을 현대적 내용과 주제로 무대예술에 걸맞게 재창조 한 새로운 춤의 양식을 이룩하였다.

1970년대 대학가의 민족문화운동과 맞물려 발생한 한국창작춤은 기존 신무용가들의 고급예술으로서의 한국춤에 대한 인식들에 대해 개혁을 가하고, 적극적으로 무속과 제의, 그리고 민중극을 수용하였다. 또한 신무용에서 중요시되었던 시각적이고 기교적이던 틀을 벗어나 과감히 버선과 한복 치마저고리를 벗어 던지고, 보다 중요한 유기적 호흡과 소통의 수단인 신명(神明)으로 실어 내었던 것이다. 내용에 있어서도 신무용의 서정적이고 관념적인 아름다운 무용에 대항하여, 현실문제에의 적극적인 참여양상을 보여준다. 현대인들이 고민하는 삶에 대한 주제를 적극적으로 다루고, 물질문명과 인간소외에 대한 문제제기, 페미니즘적인 소재들을 과감히 펼쳐 나갔다.

당시 신무용의 틀을 벗어난 새로운 한국창작춤의 문을 연 선구자는 이화여대를 중심으로 한 무용단체인 창무회이며 이는 동시대 무용인들의 비난과 환호 속에 새로운 실험들을 펼쳐 나갔다. 즉, 안무에 있어서 획일적으로 맞추어 오던 군무의 틀에서 벗어나 각자의 호흡을 중요시하고 개인의 특성을 살릴 수 있는 시나위적 공동안무로의 변화를 꾀하는 것을 기본으로 하여 한국춤의 미의식이 시각적인 아름다움의 전달이 아닌 '기(氣)에너지'와 생명의 체험인 '신명(神明)'의 발현임을 표현하고 있다. 또한 창무회는 이러한 독자적인 양식을 구축해 나가고 있는데 그 양식들은 당시의 충돌 속에서 더욱 그들의 미학으로 다듬어지고, 지금에 이르러서는 한국춤 중 창작춤의 전반을 차지하는 비중 있는 양식으로 자리 매김해 나가고 있다.

본 연구는 이러한 한국창작춤의 미학적 근거에 대한 핵심근거를 채희완의 전통춤 연구사상인 생명사상 '신명론'에 두고있다. 채희완의 '생명론적 미의식'은 동학의 인내천(人乃川)사상을 배경으로 풍부화 된 김지하의 생명사상을 그 원류로 하고 있다. 김지하는 최제우의 범재신론(凡在神論)에 영향을 받아 스스로의 고유한 예술사상을 완성시켰다. 김지하는 세계의 모든 존재의 근원을 '생명'이라고 보며, 이러한 '생명'은 처음도 끝도 없이 하나로 이어져서 끊임없이 움직이고 있다는 것이다. 김지하는 인간을 한마디로 가장 신령한 자각적 우주생명으로 정의한다.

이 생명사상은 채희완에 이르러 한국춤의 미학이론으로 다시금 새롭게 정립된다. 채희완은 사람이 춤을 추는 이유에 대해서 살아있음을 확인하기 위해서 춤을 춘다고 하였다. 채희완은 '생명'을 존재의 가치활동을 본원적으로 가능케 하는 에너지원으로 보고 인간을 포함하여 삼라만상 모두가 세계사적 존재로서 공생, 협동하는 유기적 생체에너지의 전일체(全一體)라고 설명했다. 춤은 원초 생명의 자기 확인이며, 이러한 생명의 자기확인이란, 하나의 존재라는 것이 개체적인 존재자일 뿐 아니라 다른 무엇과 유기적인 연관관

계를 맺고 있는 존재라는 것이 협동적인 존재자임을 스스로 확인한다는 것이다.

춤은 생명력이 흘러 넘치는 살아 생동하는 것이어서 언제나 죽음이나 죽임의 상황에 대결하는 측면이 있다. 이렇듯 반생명을 척결하고 살아있음에 겨워 신령스러움의 생성활동인 엑스터시를 체험하는 것에서 바로 '신명론'이 제기된다. 이렇게 죽임인 살을 풀어 물리치는 가운데서 '신명'으로 풀어내는 대표적인 춤이 바로 '살풀이'라고 말할 수 있는 것이다. 예술가는 일반인의 은폐된 '신명'을 불러일으키는 신명의 대행자이며, 각자마다 내재된 신명을 은폐시키도록 몰고 간 삶의 액을 제거하는 사제의 역할을 맡아하는 것이다.

이와 같이 채희완의 생명사상은 한국인의 의식 속에서 싹터온 존재의 확인과 접화군생(接化群生)의 공동체적인 의식, 그리고 생명력의 체험인 '신명'으로 집약될 수 있다. 채희완의 한국춤의 미의식은 인간이 자연과 어울려 살아가는 모습의 반영이기 때문에 자연스럽게 이루어진 것이고, 개인 생명의 개성적 표출이며, 공동체적 놀이 속에서 자발적으로 형성되는 예술인 것이다.

마지막으로 한국창작춤에 나타난 한국적 미의식을 살펴보기 위해 한국창작춤 장르의 선구적 작업의 하나라고 할 수 있는 창무회의 초기 작품에서부터 2001년 최근작에 이르기까지의 대표적인 작품들을 분석하였다. 창무회 초기작인 <비단길>은 신무용류의 시각적 아름다움의 틀에서 벗어나 전통적 호흡을 바탕으로 하여 한국적 선의 이미지를 형상화했으며, 신무용에서 안무자가 무용수들을 획일적인 집단무용에 동원하는 형식에서 진일보하여 소그룹의 개별적 동작들이 이루어지며 시간차등이 있는 순환적 속다지는 작은 파동의 움직임으로 공동체 안무로의 시도를 꾀하였다는 점에서 한국창작춤의 태동기적 발아로 볼 수 있다. 다음으로 <춤, 그 신명>은 초기 창무회가 한국무용연구회와 공동 기획한 공동 안무작으로 김덕수 사물놀이패와 함께

한국적 신명이 가장 잘 드러내 주는 작품이다. 이 작품은 처음 등장에서부터 한국고유의 마당판에서 벌어지는 길놀이의 형식을 춤으로 무대화하는 시도를 보여준다. 길놀이 후 벌어지는 춤판에서는 전반부에 한국인의 한(恨)을 보여주는 내용에서 점차 일과 놀이 그리고 엑스터시를 통한 신명의 표출로 나아가는 구성을 보여준다.

다음에 분석된 강미리의 <류(柳)-생명의 나무>는 강미리 작품의 모티브인 '천부경(天符經)'사상의 결과물이라 할 수 있다. 이 작품은 우리 민족의 민속과 신화 속에 자리한 버드나무의 생명 이미지를 한국 춤으로 형상화하는 춤이다. '천부경(天符經)'은 대종교의 핵심경전이며 대종교는 김지하가 그의 생명사상의 뿌리로 삼고 있는 동학사상과도 맥을 같이 한다. 또한 강미리의 <류(柳)>의 원초적인 생명성은 신명에 있으며 그렇기 때문에 무용수의 몸의 표현은 영성적이여야 하며, 무용수들의 유기적인 호흡의 주고받음에 의한 불예측의 창조적인 움직임의 하모니가 춤의 역동성과 생명성을 조율하는 원동력이 된다. 이러한 면에서는 유리조각도 그와 맥을 같이한다. 최지연-김지영의 <유리조각>은 내용과 형식에 있어 상당히 현대적인 면모를 보여준다. 한 여인의 아픔을 유리조각이라는 상징적인 언어를 사용하여 극적으로 표현한 이 작품은 최지연의 연극적인 성향도 다분히 보여준다. 이 작품은 역시 창무회의 독특한 안무방법인 무용수들이 적극적으로 자기를 표현하는 공동안무의 방식을 취해 만들어졌다. 상처를 지닌 감춰진 모습이자 적극적으로 삶을 헤쳐나갈 수 있도록 희망을 주는 내면의 전사의 모습으로 그려지고 있는 무용수들은 서로 놀이를 하듯 일을 하듯 춤의 흐름을 만들어 나간다. 이러한 안무방식이 바로 각자의 호흡의 개별성을 가장 중요시하는 한국창작춤의 하나의 특성을 만들어 낸다.

또한 <유리조각>은 가장 현대적인 스타일 속에서도 여자의 내면에 상징적인 무(武)격을 형성하여 때로는 자신 스스로 상처를 주는 모습을, 그러면서

도 스스로 감싸고 치료하는 모습을 무대 위에 형상화한다. 이것은 또 다른 제의식의 한 표상이다. 유리조각의 마지막은 상처받은 자와 치료받은 자, 그리고 삶을 살게 하는 여러 자신의 모습들이 분화된 개체로 등장하여 함께 한 바탕의 신명풀이를 하는 모습을 보인다. 이렇듯 한국창작춤은 얼핏 보기에 매우 현대적인 모습으로 발전되어 가고 있지만, 그 속에서 한국의 전통사상을 관통하는 미의식인 생명사상을 그 핵심으로 지켜가고 있다는 것을 알 수 있다.

이와 같이 한국의 미의식을 관통하는 사상으로 채희완의 생명론적 미의식을 제시하였으며 창무회를 한국창작춤의 핵심줄기로, 또한 생명사상을 중심으로 살펴보았다. 생명사상은 점차 부호화되어 개인과 사회의 관계 속에서 각박해져 가고 있는 인간의 상처를 치유하는 춤의 본래적 기능 회복에 많은 시사점을 제공하고 있다. 살풀이 과정을 통해 통과의례적 신명을 확보함으로써 되살림의 치유를 춤 속에서 기대 할 수 있으며 이는 전통적 어법인 '마당'의 열린 공간과 '기'의 흐름인 유기적 호흡으로 민중과 하나됨으로써 새로운 기운을 재생산 할 수 있는 것이다. 민족적 특성을 지닌 창작춤만이 세계화에 동참 할 수 있는 것이며 '부토'나 '탄츠 테아트르'와 같은 새로운 예술적 형식 역시 우리 안에서 가능 할 수 있는 것이다. 따라서 한국춤의 전통적 미의식에 대한 끊임없는 후속연구는 이러한 시대적 요구 속에서 이루어져야 할 것이다.

참고문헌

<단행본>

강용권, 『야류 · 오광대』, 형설출판사, 1977.

강이향, 『최승희 생명의 춤, 사랑의 춤』, 지양사, 1988.

김경애, 『동참과 방관』, 열음사, 1989.

김문환, 『미학의 이해』, 문예출판사, 1989.

김영태, 『아무것도 아니지만 우리는 '있다'』, 눈빛, 2002.

김윤수정년기념기획간행위원엮, 『민족의 길, 예술의길』, 창작과 비평사 2001

김원용, 『한국미술사』, 법문사, 1973.

_____, 『한국미의 탐구』, 열화당, 1978.

김정기, 『한국 미술의 미의식』, 한국정신문화연구원, 1984.

김지하, 『옛 가야에서 띄우는 겨울편지』, 두레, 2000.

_____, 『예감에 가득 찬 숲 그늘』, 실천문학사, 1999.

_____, 『김지하 전집』, 1,2,3권, 실천문학사, 2002.

김채현, 『춤과 삶의 문화』, 민음사, 1989.

백기수, 『예술의 사색』, 서울대학교 출판부, 1985.

백종기, 『한국근대사 연구』, 박영사, 1983.

Rodereky Lange, 최동현역, 『춤의 본질』, 도서출판 신아, 1988.

성기숙, 『한국무용학 연구의 지평』,현대미학사, 2001.

아놀드 하우저, 최성만, 이병진 공역, 『예술의 사회학』,한길사, 1983.

야나기무네요시, 『조선의 목공예』, 공예문화, 1935.

이두현, 『한국가면극』, 서울대학교출판부, 1994.

이상일, 『무용극의 무속적 접근』, 교문사, 1982.

이성천, 『한국 · 한국인 · 한국음악-한국전통음악에 내재한 의식』, 풍남출판사, 1997.
이혜구, 『한국사상대계1』, 성균관대학교대동문화연구소, 1973.
정병호, 『한국춤』, 열화당, 1985.
조동일, 『카타르시스 라사 신명풀이』, 지식산업사, 1997.
_____, 『한국문학사상사시론』, 지식산업사, 1998.
채희완, 『공동체의 춤 신명의 춤』, 한길사, 1985.
_____, 『한국춤의 정신은 무엇인가』, 명경, 2000 .
최병식, 『동양미술사학』, 예서원, 1993.
최준식, 『한국종교이야기』, 한울, 1995.
_____, 『한국미, 그 자유분방함의 미학』, 효형출판, 2000.
최해리편집, 『창무회 25년간의 여정』, 무용예술사, 2002.
쿠르트 작스, 김매자역, 『세계무용사』, 도서출판 풀빛, 1983.
한국문화예술진흥원, 『한국문화예술진흥원15년사』, 한국문화예술진흥원, 1988.
한국문화예술진흥원, 『통계로 본 우리문화』, 한국문화예술진흥원, 1990.

<논문>

강이문, "한국무용문화의 전통적 과제", 부산여자대학교논문집 제12집, 1982.
김정기, "한국의 건축과 미의식", 한국정신문화연구원, 1984.
김매자, "궁중무용에 나타난 한국인의 미의식", 한국정신문화원, 1985.
김은석, "김지하 문학 연구-생명사상을 중심으로-", 중앙대학교 석사논문, 1996.
김효분, "1980년대 한국창작무용연구", 이화여자대학교석사논문, 1989.
손정민, "한국창작무용의 시대별 변천과정에 관한 고찰", 건국대학교 석사논

문, 2000.

송혜영, "최승희와 신무용의 고찰", 이화여자대학교 석사학위논문, 1990.

유미희, "한국춤에 나타난 신명에 대한 연구", 이화여자대학교 석사학위논문, 1990.

윤덕경, "한국창작무용의 표현에 관한 동작적 연구, 건국대학교 박사학위논문, 1995.

이상온, "커뮤니케이숀 관점에서 본 '80년대 한국창작무용", 이화여자대학교 석사학위논문, 1990.

이상일, 김채현 대담, "전통을 오늘의 춤에 어떻게 수용해야 하는가", 춤,(1986/10).

_____, "광의의 춤개념과 협의적 무용에 관한 시비", 무용저널(1990/5호).

이진숙, "한국창작춤에 나타난 전통의 수용에 관한 연구", 이화여자대학교 석사논문, 1994.

임관규, "70년이후 한국무용계의 동향에 관한 연구", 중앙대학교 석사학위논문, 1984.

장승은, "한국창작무용의 안무경향에 관한 연구",한양대학교 석사학위논문,1995.

주남철, "한국 전통건축에 나타나는 미적 특징, 미의식, 미학사상" 고려대학교 <한국학연구>,제4집, 1992.

진수련, "한국창작무용의 총체예술적 성격과 그 지향", 이화여자대학교 석사학위논문, 1991.

채희완, "전통 연희의 창조적 계승문제", 「한국의 민속예술」, 문학과지성사, 1983.

_____, "한국 전통춤의 생명사상",「동양무용과 무용정신」, 제 3회 동양음악학 국제학술회의 자료집, 1998.

최경희, "한국에 있어 현대무용의 한국화 작업에 대한 고찰", 이화여자대학교 석사학위논문, 1992.

최병식, "한국미술에 있어서 무작위적 미감의 근원", 「한국미술의 자생」, 한길아트, 1999.

최종민, "굿음악 및 시나위에 나타난 한국인의 미의식", 한국정신문화연구원, 1985.

한소영, "포스트 모더니즘 수용에 관한 연구", 이화여자대학교 석사학위논문, 1993.

황선아, "한국창작무용에 나타난 패러다임 양상에 관한 연구", 중앙대학교 석사학위논문, 1998.

<정기간행물>

김봉렬, "집합이 건축이다", 『이상건축』, (1996/1).

김채현, "창작무용의 전환점과 보완점", "미학적 대상으로서의 춤", 『전통무용』, (1987/11), (1988/1).

김태원, "현대춤의 확장과 우리 춤의 과제", 『공간』, (1986/6).

_____, "동양적 춤미학관의 확립을 위해", "한국춤의 특성과 현대적 변모", 『무용저널』, (1996 /11호).

안제승, "신무용의 과제와 전통현대화의 관계", 『춤』, (1976/5).

조동화, "신무용 50년의 반성과 기대", 『춤』, (1976/3).

채희완, "집단연희의 예술체험으로서의 신명", 『예술평론』, (1985/봄).

_____, "한국 전통무용의 몇가지 성격", 『전통문화』, (1986/1).

_____, "한국 전통춤의 생명사상", 『시와 사상』, (1995/겨울).

황병기, "한국 전통음악의 미적 특색", 『공간』, (1975/7).

김태원, "우리 춤의 두께, 속내 그리고 흥취", 『몸』, (2001/9).

이근수, “삶에 대한, 사회에 대한, 전통에 대한 무용의 도전”,『몸』(2001/12).

이상일, “신무용, 창작무용, 그리고 그 다음의 예감”, 『몸』, (2001/12).

이종호, “서울국제무용제에서 대상을 받은 강미리”, 『공간』, (1996/12).

질 사익스, “창무회의 시드니공연”, 『몸』, (1997/11).

<공연 프로그램>

창무회, 소련4개도시순회귀국공연, (1991/3).

'95 창무회우수레파토리지정순회공연, (95/12).

제18회 서울국제무용제, (1996/10).

창무회 25주년기념공연, (2001/11).

ABSTRACT

The Korean Traditional Aesthetic 'Life Theory' Reflected in the Creative Korean Dance Genre *Changjakchum* - Centering Around Repertoires of ChangMu Dance Company -

Kim, Jee-Young
Department of Dance
Graduate School of Arts
Hansung University

This study examines the characteristic of the traditional aesthetic consciousness through analysis and theoretic contemplation of the currently performed *Changjakchum*, creative Korean dance genre, to realize the traditionalism in the Korean art, and to grope for a goal toward which the Korean dance heads. Furthermore, this paper clarifies several claims about *Changjakchum as a* genre, and ambiguous definitions.

This thesis also reveals that Chae Hee-wan's 'Life Theory' is the most appropriate idea to explain the core aesthetics of *Changjakchum*. Accordingly this paper presents the discovery of the core aesthetics and prospective tasks, practically analyzing four dance pieces choreographed by *Changmuhoe* (ChangMu Dance Company).

In Chapter 2, this paper analyzes current issues on concepts of *Changjakchum* and suggests theoretical foundation in order to define this creative Korean dance genre.

In the 1970s when *Changjakchum* appeared, in which a radical popularism arose such as self-confidence through rapid economic growth and communal culture movement, and consequently these changes were actively developed into the booms of the Korean studies for enlightening national identity and activities of seeking for Korean culture. In this

social change, the Korean dance formerly praising format and techniques began to do explosive creative activities, consciously accepting communal consciousness and social problems. This could be a factual and formal foundation for distinguishing the period of *Changjakchum* from that of New-dance genre in the Korean art trend, and this paper clarifies this through theoretical basis such as the changes in performance style and materials in that period.

In Chapter 3, Chae Hui-wan's 'Life Theory' is thoroughly examined as a central idea of traditional aesthetics in *Changjakchum*. Chae's theory constitutes the core of Korean traditional value, dissolves in people's mind and entertainment from the communal rituals, which is was originated from Kim Ji-ha's 'Life Theory', Korean traditional *Donghak*-thought, and Haewol thought.

This thesis provides the evidences of how Chae's theory is dissolved into a Korean art form, and examines how this ideology has flown down in the Korean dance in general, especially in *Changjakchum*.

In chapter 4, this paper does a practical study for how the 'Life Theory' takes a form in the trends of creative art forms, through the analyses of the repertories of *Changmuhoe*, which did a leading role in making Korean dance creation with the radical concept change in the 1970s.

In conclusion, through the study of the social consciousness and the Korean traditional esthetic consciousness which the Korean dance creation has, that is through the theoretical study of the 'Life Theory,' this paper tries to make a foundation for the Korean dance to identify itself as one modern dance genre, with which everybody could agree in any stage in the world, like Japanese *Buto* or Pina Baushi's *Tanz Tteatre*.