

# 처용무에 나타난 음양론적 의미

김말복

## 1. 들어가는 말

한국 문화의 저변 혹은 한국 사상의 근간을 이루는 것들로 흔히 유교, 도교, 불교 그리고 우리 고유의 무속 신앙을 이야기한다. 이들 사고방식들은 우리나라에서 서로가 서로에게 영향을 주고받으며 단순한 습합의 단계를 넘어 서로의 이론을 보충하고 완성해줄 정도로 매우 자유로운 관계를 지니며 발전해왔다. 우리의 전통 문화 혹은 민속 문화의 여러 특성들 중에는 그것이 유가, 도가 또는 불가나 무가의 영향이라고 분명하게 하나의 사상적 징후라 말하기 힘든 부분이 종종 있다. 본 연구의 주제가 되는 처용무도 바로 다양한 사상과 내용 그리고 기능을 시대에 따라 수용해가면서 아니면 변용해가면서 신라 시대부터 오늘날까지 우리나라에서 추어지고 있는 가장 역사가 오랜 춤으로서 바로 앞서 얘기한 관계적이고도 상호 보완적인 여러 사상의 영향 관계를 예증적으로 잘 보여주고 있는 현상이다. 원시 신앙의 주술적인 의식에서 국가적인 축제와 나례의 놀이로 그리고 국나의 핵심 레퍼토리를 거쳐 궁중 연회의 백미로 연회를 마무리 짓는 춤으로 그리고 조선조의 통치 이념과 세계관을 반영하는 춤의 형태로 13세

기가 넘는 오랜 기간 동안 그 어느 시대에서도 중요성을 잃지 않고 전승되어온 처용무는 가히 우리 민족의 모든 사상들을 담아내고 이들을 모두 수용해온 춤이라 할 수 있다. 그리고 동일한 춤의 형태가 시대에 따라 다른 의미체로 기능하였다는 것은 이 춤이 각 시대별 문화 구조 속에서 다양한 기호로 작용하였음을 증명하는 것이다.

본 연구에서는 시대별로 다양한 사상의 영향 아래 해석되어온 처용무의 변천을 살펴보고 난 뒤 현재 전승되고 있는 조선조의 오방 처용무(五方處容舞))를 통해 조선조의 지배 이념인 유교의 핵심 사상이 어떻게 조선 시대 궁중 무용의 창작 원리로 적용되고 있는지를 음양오행 사상을 중심으로 살펴보고자 한다. 음양은 동양 철학에서 우주와 자연의 작용을 설명하는 두 가지 요소이다. 그러나 이들을 서양의 이분법적 시각으로 바라보아 우월과 종속의 관계로 생각하는 것은 잘못이다. 음양론은 우주와 천지 만물이 변화하고 생성, 소멸하는 이치를 상호 작용으로 나타내는 이론인데 음과 양은 서로 대립되기도 하고 상호 의존하기도 하는 상반상성(相反相成) 관계를 지니는 기본 원소들로서 음과 양은 독자적으로 존재할 수 없는 통일체이다. 따라서 개념적으로 이들은 서로가 지니는 상대적인 의미 없이는 자체적인 존재의 의미나 가치가 완전해질 수 없는 의미화의 구조 혹은 굳이 표현하자면 기호 체계를 지녔다. 서구의 이분법과는 달리 음양의 이분법은 종속 관계가 아닌 상대적 대립 관계를 토대로 음양의 관계에서 한 항은 다른 항을 요구하고 상호 보완적인 관계 맺음을 통해 의미로서 혹은 기호로서 완전해진다. 서양의 개체적이고도 독립적인 기호화 과정과 달리 음과 양은 전체적이고도 상대적인 맥락 아래 서로에게 의존적인 의미화 과정을 거치게 된다. 음양의 이분법은 상호 부정이 아니라 화합과 조화를 목적으로 갖는다. 따라서 음과 양은 독립된 두 실체라기보다는 하나로 된 작용 원리로서 끊임없이 의미를 생성하는 의미화의 원리인 셈이다. 그리고 음양론적 구조를 통해 처용무에서 드러나는 의미화의 과정에서도 앞서 지적한 여러 사상들 간의 상호 보완적이고 관계적인 성격과 음양 간

의 의존적인 구조의 특성을 분명하게 보여주리라 생각한다.

본 논문은 처용무에 나타난 음양오행적 의미 그리고 나아가 조선조 예술 창작 정신을 살펴보기 위해 처용무의 대형 구성과 춤 동작을 유형별로 분류하여 중점적으로 분석하고자 하며 이를 통해 궁극적으로는 우리 문화가 지닌 하나의 기호 체계를 발견하게 되기를 희망한다.

## 2. 처용무의 시대적 변천

처용가나 처용 설화에 대한 연구는 이제까지 이 분야에 관하여 이루어진 백여 편이 넘는 논문의 수에서 알 수 있듯이 매우 활발하다. 그리고 이에 접근하는 시각이 문학·역사·민속·정치·연극·종교 등 다양한 관점을 보이고 있어 이 역시 처용이라는 주제가 많은 학자들의 호기심을 자극하는 요소를 지니고 있음을 증명해주고 있다. 그러나 그것들이 전수되는 모체는 바로 춤으로서의 처용무에 있음에도 불구하고 춤의 모습에 대한 구체적인 연구는 처용의 설화나 가사에 비해 적은 편이다. 따라서 본 장에서는 삼국 시대부터 오늘날에 이르기까지 각 시대에 따라 다양한 성격으로 변모해가면서 그 중요성을 잃지 않은 형태로 전수되고 있는 처용무의 변천 과정을 춤의 사회적 역할과 형태 변화의 측면에서 살펴보고자 한다.

### I. 나례로서의 처용무

처용 가무(處容歌舞)를 연구하는 많은 학자들은 처용무의 시원을 신라 헌강왕(憲康王) 시대로 보는 데 이견(異見)을 갖지 않는다. 그 이유는 처용무가 기록된 최초의 문헌인 『삼국유사(三國遺事)』 제2권에 수록된 「처용랑 망해사(處容郎望海寺)」편에서 “신라 제49대 헌강왕이 개운포에 나갔다가 돌아올 때……”라고 분명하게 시기가 제시되고 있기 때문이다. 이 설

화에서는 춤의 구체적인 내용이나 모습에 대한 기록은 발견되지 않지만 이 춤의 연희자 혹은 주제라 할 수 있는 '처용'의 연원을 밝힐 수 있는 중요한 단서가 제공되고 있다. 그러나 춤의 내용을 짐작하게 하는 이 설화를 해석해내는 것도 그리 간단한 일이 아니다. 『삼국유사』 「처용랑 망해사」의 기록은 매우 다양한 의미 요소를 포함하기 때문에 설화의 내용을 분석하는 관점에 따라 다양한 해석이 가능해왔다. 즉 개운포의 지명 유래 설화, 벽사신 처용의 설화, 망해사 연기 설화, 현강왕 대의 역사적 사실 등으로 복합적으로 관련을 맺어 설명되었다. 이들이 『삼국유사』의 설화를 어떻게 설명하든지 간에 이 모두가 처용무의 발생 과정을 따지는 데는 다소간의 차이를 보이고는 있지만, 현강왕 대의 처용 설화 이전에 벽사(辟邪) 신앙과 문첩(門帖)의 풍습이 존재했음을 전제로 한 논의들이다. 즉 현강왕 대의 설화 발생 이전에 이미 처용무의 원시적 형태에 해당하거나 그에 유사한 원시 신앙 형태의 활동이나 풍습이 있었을 것이라는 가정이다.

그러한 「처용랑 망해사」의 등장 이전과 이후에 걸쳐 처용무의 직접적인 시원이 되는 것은 나례(儺禮)라고 생각한다. 이민홍은 처용무가 우리 전통 사회의 역대 악무(歷代樂舞) 중에서 왕조의 국가 공식 악무로 채택되어 근세에까지 연희된 까닭을 처용무가 바로 우리 민족 정서에 기반한 민족 예악(民族禮樂)의 핵심과 접맥된 민족 악무이기 때문이라고 한다.<sup>1)</sup> 그는 우리 민족 예악의 근간이 되는 신앙을 '삼산오악(三山五岳)'으로 대표되는 '산천 신앙(山川信仰)'으로 보고 있다. 그리고 한반도가 동방의 고대에서 중세에 걸쳐 큰 영향력을 지녔던 나문화(儺文化)권에 속하기 때문에 처용가무의 원형과 성격을 나의(儺儀)와 나희(儺戲)에 있는 것으로 생각한다. '나(儺)'는 가면을 매체로 한 구귀축역(驅鬼逐疫)을 본령으로 하며 한반도의 평야 지대에서 연희되는 각종 가면무는 모두 나문화의 잔영이라고 한다. '나(儺)'는 신성한 가면을 나자(儺者)가 착용했을 때 신탁(神託)을 대

1) 이민홍(1997), 『한국 민족 악무와 예악 사상』, 집문당, p. 241.

행하는 것으로 되어 있다. 따라서 우리나라 궁중의 유일한 탈춤이며 고려 시대에 궁중 나례에서 주요 레퍼토리로 포함되는 처용무를 나례로 보는 것이 타당하다고 생각한다. 나례란 나의와 나희를 합유하는 개념으로 나의가 예악 사상과 연계되어 조정의 공식 행사에 연희된 것을 뜻한다. 그러므로 원시적 형태의 나의 의식이 신라 시대 이전부터 전승되고 있었고, 이 벽사진경의 원시 신앙과 결부된 민간 풍속의 하나였던 가면무가 신라 시대에 흡수되어 춤을 애호했던 현강왕 무렵에 와서 형식을 갖춘 춤으로 발생했음을 가정해볼 수 있다.

앞서 언급된 바 있는 『삼국유사』 처용 설화에 대한 다양한 해석과 그 춤이 고려와 조선을 거쳐 여러 가지 모습으로 전이되는 가운데 가장 핵심적인 요소는 무엇보다도 벽사진경 하는 악귀를 몰아내는 구나(驅難)로서의 기능과 역할이며 그 방법으로 가무를 택했다는 점이다. 그리고 신라 시대의 형성 과정에서부터 현행되는 처용무에 이르기까지 연행의 가장 큰 줄기를 이루는 것은 처용의 탈을 쓰고 추는 춤이라는 것과 처용 설화에서 유래된 처용가가 수반된다는 점이다. 이렇듯 처용무의 핵심은 가면에 있으며 여기서 악귀와 음기를 물리치는 신통력을 발휘하는 것은 앞서 언급된 바의 가면과 신에게 바치는 춤과 노래라고 볼 수 있다. 그리고 다른 가면무와는 달리 처용무는 연희자들이 모두 동일한 가면을 쓴다는 점이 매우 특이하다. 이는 춤의 구성이나 내용을 짐작해보는 데 매우 중요한 단서가 된다.

그러면 춤의 구성이나 형식의 측면을 살펴보자. 먼저 연희자의 수는 『삼국유사』와 『삼국사기』에 따라 각기 다르다. 『삼국유사』에는 용(龍)이 등장하고 처용을 위시한 그의 아들 7인이 나오므로 모두 8인인 셈이다. 이들은 “임금 앞에 나타나서 왕의 덕(德)을 찬양하며 춤을 바치고 악(樂)을 연주하였다”고 한다. 그러나 『삼국사기』에 따르면 산해정령(山海精靈)으로 알려진 괴기한 모습의 인물들이 나타나 “가무(歌舞)하였다”고 한다. 여기서 이들의 모습이 괴기하다는 것은 이들이 가면을 쓰고 춤을 추었다는 것을

뜻한다. 이들 가면 쓴 이들의 행동을 '찬덕(贊德)'과 '가무'라고 기록한 차이로부터 우리는 전자의 경우의 춤의 형태가 보다 의식적이고 형식적인 것이었고 후자의 경우가 보다 흥취를 지닌 볼거리가 많은 나희적인 것이었으리라 추론해볼 수도 있겠다. 물론 이를 뒷받침해줄 만한 구체적인 기록은 없지만 이들 춤의 모습을 통틀어 '찬덕'과 '가무'로 표현한 방식에서 끄집어낼 수 있는 가설이다. 그러면 처용무는 초기에 4명 또는 8명에 의해 연희되었다고 할 수 있다. 그러면 무용수의 수에서 짐작해볼 수 있는 춤의 구성은 주로 두 그룹 혹은 네 그룹으로 이루어진 대칭적 구조를 띤 대무(隊舞) 형식이라 볼 수 있겠다. 신라 시대 춤의 형태가 주로 대무 형식이었다는 사실은 우리가 현재 알고 있는 신라 시대의 춤의 기록에서 도출해낼 수 있다.

김일출은 『삼국사기』의 인용을 통해 신라 시대의 춤은 2명 혹은 4명이 추는 것이 특징이라는 의견을 제시한 바 있다.<sup>2)</sup> 신라 초 1세기 전반에 제작된 신열무(辛熱舞)로부터 6세기 전반에 제작된 미지무(美知舞)에 이르기까지 총 7편의 춤이 모두 2명 또는 4명의 무용수들로 이루어졌다는 점에서 그러한 추론을 이끌어내었다. 그러나 이로부터 처용무도 2명 내지는 4명이 추었다고 얘기하기는 곤란하고 단지 그러한 신라 시대의 춤의 사실로부터 신라 시대의 처용무를 비롯한 춤이 대부분 짝수의 무용수에 의해 추어지는 공통점을 지닌다고 얘기할 수 있겠다. 그리고 이들 짝수의 무용수들에 의해 추어지는 처용무가 대무 형식을 취했으리라는 사실은 오늘날까지 이어지는 우리나라 궁중 무용의 대표적인 특징이 바로 대칭적인 구성과 대무 형식에 있다는 것으로 뒷받침될 수 있다. 우리나라 궁중 무용의 대부분이 군무 형태인데 그럴 경우 춤의 형식은 중심에 대하여 대칭적 구성을 이루며 아울러 대열이 움직여 춤을 구성한다는 것과 움직임 자체에서도 전후좌우의 대칭을 맞추는 특성을 지닌다.

2) 김일출(1958), 『조선 민속 탈놀이 연구』, 한국문화사, p. 27.

춤의 내용에 대하여는 처용무가 처용에 대한 노래를 동반한다는 점에서 발생 초기에 이미 문학적 내용을 바탕으로 구성되었으리라는 견해가 있다. 이는 문학적 내용을 지닌 가면무가 설화에 따른 연극적 전개 방식을 지녔으리라는 견해이다. 연극적 성향을 내포한 처용무에 관한 논의는 1935년에 발표된 송석하의 글과 조동일의 글에서도 발견된다.<sup>3)</sup> 송석하는 설화에서 내포된 벽사진경의 사상과 설화의 배경이 되는 노래를 근거로 이를 주장하며, 조동일은 처용 설화에 등장하는 주인공인 처용과 상대 역인 역신의 대립 구조를 연극의 요소로 내세운다. 즉, 처용과 역신이라는 대립하는 관계 속에서 그 행동이 주로 춤과 노래로 나타났다고 보는 것이다. 고려 시대의 문헌에서 처용무가 2인이 추는 쌍무로 추어졌다는 기록이 발견되기에 이를 처용과 역신이라는 대립 구조로 추측한다면 조동일의 주장은 일단 설득력이 있어 보인다. 그러나 그 당시 무용수의 역할에 대해서는 전혀 밝혀진 바가 없으므로 그의 논리도 하나의 가설에 지나지 않는다.

그리고 이렇게 처용과 역신의 대립적인 이인무로 설명하기에는 처용무가 단일한 가면을 쓴다는 점, 그리고 현재 전승되고 있는 춤의 분위기가 극적인 갈등과는 거리가 먼 매우 평온한 춤사위와 표현으로 구성되어 있다는 점에서 매우 근거가 희박하다. 그러므로 필자는 처용무가 연극적인 구조를 지녀 처용과 역신, 처용 처와 같은 각 캐릭터가 설정되어 사실적인 내용을 재현하는 춤의 형태였다기보다는 벽사 의식으로서 역신을 물리치는 나신(儼神)의 형상과 행동을 묘사하는 추상적이고 상징적인 춤사위들로 이루어졌다고 생각한다. 이는 신라 시대의 처용 설화가 모두 처용의 출신 배경과 신성한 능력에 초점을 두고 기술되어 있다는 점에서 춤 역시 그의 정체와 능력을 묘사하는 데 주력하지 않았을까 하는 생각에서 추론해본 것이다. 그러므로 처용무는 근본적으로 나례로서의 제의적 성격을 지녔기 때문에 전체적으로는 의식적이고 신성한 분위기를 지녔을 것이며 춤

3) 김동욱·황구홍·김경수 편(1989), 『처용 연구 논총』, 울산문화원, p. 89 재인용.

사위에서는 악귀를 물리치는 활달하고 전투적인 몸짓과 나신을 상징하는 평온하고 신성을 느끼게 하는 신비로운 움직임을 동시에 지녔고 형식상으로는 의식적이고 대칭과 대무의 구조를 지닌 군무에서 오는 화려함과 시각적 불거리를 지닌 춤이었다고 생각된다.

이상에서 밝혀진 내용들을 근거로 하여 신라 시대 처용무의 춤 내용과 형식을 도표로 작성해보면 <표-1>과 같다.

<표-1> 신라 시대의 처용무

춤의 내용	찬덕, 나의 의식
춤의 목적	구귀축역의 나례
무용수	4명 또는 8명(남성)
음악	처용가
춤사위	추상적, 상징적(나신의 형상, 행동 묘사)

## II. 나희로서의 처용무

9세기 말 신라 헌강왕 대에 처음 등장한 처용 가무의 모습이 다시금 역사상 기록에 나타난 것은 13세기 고려 고종 23년(1236년)에 이르러서이다. 그 이후 고려의 역사서나 여러 문인들의 글에 나타나는 처용무는 모습에 있어서나 이를 바라보는 일반인들의 시각 등에 있어서 신라 시대의 처용무와 매우 달라졌음을 알 수 있다. 고려 궁중에서 씌어진 역사서인 『고려사』(권 23, 36, 115, 116)에서 발견되는 처용무에 대한 기록은 모두 시기적으로 고려 말에 해당하며 처용에 관한 내용이 모두 한결같이 ‘희(戲)’로 기록되어 있다는 점을 들 수 있다.<sup>4)</sup> 이들 기록으로부터 처용희가 추어지는 경우를 알 수 있는데 “왕이 기뻐하며 [……] 모두 춤추게 하고 처용희를

4) 김수경(1995), 「고려 처용가의 전승 과정 연구」, 이화여대 박사학위 청구논문, p. 20.



하였다”(『고려사』 권 36), “처용회를 하고 놀았다”(『고려사』 권 115), “처용가면을 쓰고 작회(作戲)하며 기뻐하였다”(『고려사』 권 116) 등의 표현에서 신라 시대 처용 설화와 관련된 신비로운 신성의 분위기와는 전혀 다른 일종의 오락적인 여흥을 즐기는 상황에서 이런 춤이 추어졌음을 짐작할 수 있다. 그외 이색(李穡), 이계현(李齊賢), 이숭인(李崇仁), 이곡(李穀) 등의 고려 시대 문인들이 처용무를 직접 보고 이를 소재로 쓴 시 작품에서는 처용무의 춤사위, 의상, 가면 등이 사실적으로 또는 상징적으로 묘사되고 있다. 아울러 이색의 「산대잡극(山臺雜劇)」이라는 시에서는 처용무가 현선도, 장대타기, 폭죽 등 다양한 놀이와 함께 산대잡극의 한 종목으로 연등회와 같은 국가적인 규모의 연회에서 베풀어졌다는 것을 말해준다.<sup>5)</sup> 그리고 그의 「구나행(驅難行)」이란 시에서는 처용무가 나례 때 연행되었다는 사실을 알려주고 있으며 이숭인의 『도은집(陶隱集)』에 실린 「처용가」에서는 처용무가 추어진 때가 11월 17일로 팔관회가 열린 시기라는 점 등을 알 수 있다.

따라서 위의 사실들에서 우리는 처용무가 궁중의 연회에서 활발하게 연회되었다는 점, 그리고 연등회와 팔관회, 나례 등 고려조의 국가적인 의식에서 연행되었다는 점을 알 수 있다. 처용무가 연등회나 팔관회에 유입된 시기는 고려가 중국의 나례를 받아들여 독자적인 궁정 구나 의식을 형성해가는 예종·의종 연간으로 고려 말로 본다.<sup>6)</sup> 이로부터 신라 시대의 처용 설화가 처용의 등장 배경과 그의 신성에 비길 수 있는 특수한 능력에 중점을 두고 기술되어 있는 것에 비해 고려 시대의 기록에서는 처용무가 훨씬 사람들의 생활 가까이 있다고 판단할 수 있겠다. 그리고 내용적으로는 처용무가 신라 시대의 경우처럼 역귀를 구축하는 의식에만 그치지 않고 다분히 관중을 즐겁게 하는 구경거리로 발전하여 나희로 변모되어가는 모습을 보이고 있다. 그러므로 신라 시대 이후부터 처용무의 나의적 성격이 점

5) 앞의 글.

6) 앞의 글, p. 40.

차 약화되어 고려조에 이르러 사람들을 즐겁게 하기 위한 공연적 요소가 강하게 부각되는 연희로 변화되었음을 알 수 있다. 여기서 나의가 나희로 이행되었다는 것은 이 춤이 일종의 예술화의 과정을 겪었다든가 다듬어졌음을 의미하는데 이민홍은 처용무가 나의에서 나희로 성격이 변화하면서 예술화되었을 뿐 아니라 '관중을 즐겁게 하는 연극 형태로 이행되었다'고 하며 고려대에 와서 나희의 면모를 갖춘 처용무에는 "등장인물들이 주고 받는 대사도 있게 마련"이라고 얘기함으로써 연극적 구성이 있었음을 암시하고 있다.

그러면 춤의 구성과 형식에 관한 논의에 앞서 가장 먼저 밝혀야 할 것은 바로 무용수의 인원이다. 고려 가요와 시에서 나타나는 처용무에 대한 기록에 따르면 무용수는 한 명 또는 두 명이었던 것 같다. 앞서 언급한 고려 문인들의 시중에서 이곡의 「개운포」라는 시에서만 "신라의 두 처용 늙은이"라고 두 명의 처용을 얘기하고 있고 그외의 시에서는 "신라의 처용" "신라의 처용 늙은이" "동쪽 바다 신인" 등으로 인원 수는 밝히고 있지 않지만 모두 일인칭임을 짐작하게 한다. 그러나 조선 성종 시대 사람 성현(成俔)이 쓴 『용재총화(慵齋叢話)』의 기록에 따르면 한 사람이 춤을 추면서 노래를 부르는 형태였으리라 짐작되기도 한다. 그러면 앞서 신라 초기 때 4명이나 8명의 군무로 추어지던 것이 언제부터 1명 내지 2명으로 바뀌었는지 하는 것이 문제이다. 처용무에 관한 기록이 나타난 9세기 말 신라 말기와 13세기 고려 말기 사이에 4백여 년의 공백이 있기 때문에 정확히 언제라고 지적할 순 없지만 신라가 멸망하고 고려가 신라의 악무(樂舞)를 접수하여 궁중에서 연희하는 과정에서 어느 정도 큰 변화나 수정이 가해졌으리라 생각한다. 따라서 고려 초에 그러한 인원상의 조정이 있지 않았을까 생각해본다. 그러나 앞서 『고려사』의 기록에서 "송경인이 평소에 처용회를 잘합니다 하니〔……〕경인이 취함을 타 작희하는 데 조금도 부끄러운 빛이 없었다"(권 23), "왕이 좌우에 명하여 모두 춤추게 하고 혹은 처용회를 하였다"(권 36) 등의 기록에서는 처용회가 아직 전문인에 의해 추

어지는 형태였다기보다는 일반 귀족 신하도 출 수 있는 것이었음을 알 수 있고 여흥이 무르익을 때 벌이는 춤판에서 함께 참여할 수도 있는 공연 환경이었음을 알게 한다. 그런 경우 처용무는 꼭 한 명만 추어야만 되는 것은 아니라는 점 그리고 경우에 따라서는 여럿이 출 수도 있었다고 짐작해 볼 수 있다. 즉 이 당시 고려조의 처용무는 왕립 음악 기관 소속의 무인(舞人)에 의해 엄격한 연회로서 추어진 정재의 형태로는 정립이 되지 못한 채 '백회'의 하나로 머물러 있었음을 말한다. 이렇게 연회자와 관람자 간의 엄격한 구분이 없는 공연 환경에서는 경우에 따라서는 무용수 인원의 변화가 있을 수도 있었으리라 생각된다. 여하튼 이들 무용수들은 처용가를 함께 부르며 춤을 추는 형태였음을 알게 한다.

그러면 춤의 인원이 한 명 혹은 두 명인 것으로 밝혀졌다면 이민흥이 지적인 바의 연극적 구성을 끌어가기에 매우 힘들다. 처용무의 행자가 두 명임을 밝힌 이곡의 시에 따라 한 명은 처용 그리고 다른 한 명은 역신 등으로 극적인 구조를 상정해볼 수도 있지만 이곡은 두 명이 모두 다 '처용'이라고 얘기하고 있다. 따라서 외형에서 이미 동일한 이들 간에 어떤 극적인 대화는 가정해보기 힘들다. 그러면 이것을 한 사람이 여러 명의 역할을 맡아 하는 일인극의 형태로 상상해보아도 이 역시 실현 불가능해 보인다. 처용무에 있어서 춤과 노래가 근본적인 구성 요소인데 여기서 여러 명의 인물을 구사하는 대사와 소리가 곁들여지는 형태는 상상해보건대 판소리적 요소가 가미된 형식이라고 볼 수 있다. 그러나 이는 현실적으로 매우 불가능하다. 거대한 처용의 가면을 쓴 이가 현실적으로 격렬한 움직임을 하기도 힘들거니와 유장한 리듬의 노래라면 몰라도 입 부분이 열리지 않는 처용 가면의 상태에서 정확한 대사가 전달되기를 희망하기도 어렵다. 그러므로 판소리와 같은 여러 인물의 대사를 노래로 소화하는 연회는 가면을 쓰고 하기가 실질적으로 가능치 않다. 물론 신라 시대부터 고려조까지 이어지는 처용무에 대한 기록에서 이들 연회자가 모두 남성인 것으로 짐작된다. 이들 기록의 문맥이나 상황에서 이들이 남성임을 미루어 짐작

하는 정도이지만 강인한 체력의 남성들도 처용과 같은 큰 가면을 쓰고 고개를 마음껏 돌리고 몸의 움직임을 자유자재로 움직인다는 것은 상상하기 힘들다. 그리고 이들이 늙은이임을 두 편의 시에서 적고 있다. 고대 서양의 르네상스기 발레극의 경우 팬터마임이스트가 제스처로 어떤 이야기를 서술하는 경우는 있었다. 하지만 처용무의 경우는 춤과 노래가 함께 가는 경우이므로 전달하고자 하는 이야기가 있다면 특히 가면을 쓴 상태에서는 이를 노래에 실어 표현하는 방식을 취하는 것이 훨씬 더 용이했으리라 생각한다.

그러면 여기서 처용무의 표현성에 대해 논의할 때 중요한 점은 바로 처용 가면에 있다. 가면에 대하여는 다음 장에서 상세히 다루어질 것이지만 처용춤의 표현성을 논의할 때 가면은 이 춤에서 실질적으로 많은 것을 이미 설정해놓고 있으며 또한 행동의 제약도 함께 주고 있다. 따라서 처용의 표현은 이미 그의 가면 형상이 많은 부분 결정해놓은 것이다. 그러므로 춤에서 할 수 있는 행동 패턴이나 움직임의 성격은 처용 가면이 상징하고 있는 바에 일치되는 방향으로 갈 수밖에 없다는 점이다. 이러한 근본적인 가면무의 성격으로 미루어 볼 때 처용무가 비록 고려조에 와서 백희와 같이 연행되는 연희로 전락하였다 하더라도 가면에서 드러나는 처용의 형상은 여전히 '신라 시대의 신인(神人)'임을 이 시들이 얘기하고 있다. 따라서 나희에서 추어진 처용의 춤도 역시 '늙은 신선'의 그것이었으리라는 것을 고려 가요에서 짐작해볼 수 있다.

그리고 처용무를 기록하고 있는 고려 한시들에서 발견되는 처용무의 움직임 역시 역동적이거나 격렬한 것과는 거리가 멀다. 이 시들이 두드러지게 강조하고 있는 춤사위는 긴 소매를 휘두르는 동작이다. "긴 소매 낮게 휘두르며 태평을 춤추니"(이색, 「구나행」), "술개 어깨 붉은 소매로 춘풍을 춤췄다"(이제현, 「처용가」), "길은 넓어 긴 소매 춤출 만하고〔……〕고고한 발자국 아득히 신선의 세계로 돌아가고〔……〕봄바람에〔……〕불현듯 꽃 꽃은 머리 불러 움직이는 듯"(이곡, 「고적」) 이들 표현에서 알 수 있

는 것은 소매가 길었고 그것의 휘두름이 조용하고 낮았으며 그러한 인상이 마치 춘풍과 태평을 춤추는 것 같았다는 점이다. 그리고 처용의 걸음걸이도 '고고한' 것이어서 마치 신선계로 걸어가는 것 같았고, 그의 어깨짓은 날아가는 술개의 것과 같았으며, 그의 고갯짓은 마치 봄바람에 날려 들리는 것 같았다고 한다. 이러한 춤사위의 특성은 전체적으로 신의 동작과 같은 품위 있는 몸짓으로 이루어진 구성임을 암시하고 있다. 이는 현재 전승되고 민속 탈춤에서의 역동적으로 뿌리는 소매자락이나 들췌거리는 격렬한 어깨춤, 아래위로 젖히는 고갯짓과는 매우 다르다.

그러나 이들 시에서 기록되고 있는 처용춤의 표현적 특질 외에 처용무가 궁중 나례에서 추어졌기 때문에 여전히 구나 의식적인 나의적 요소도 여전히 가지고 있었으리라는 것을 짐작해볼 수 있다. 그런 요소가 없이 이것이 나례에 포함되었을 리 만무한데, 사실 처용무는 나례에서 빠지지 않는 중요한 레퍼토리였다. 단지 당시 나례나 연등회, 팔관회를 즐길 때 이를 바라보는 일반인들의 시각이 바로 '회'에 있었으므로 그렇게 받아들여진 것이 아닌가 짐작해볼 따름이다. 이상의 논의를 근거로 고려 시대 처용무의 형식과 내용을 정리하면 <표-2>와 같다.

<표-2>

고려 시대의 처용무

춤의 목적	궁중 나례 및 연등회, 팔관회의 나례
춤의 내용	처용 설화, 태평성대를 상징
무용수	1명 또는 2명 (남성, 노인 <sup>7)</sup> )
춤사위	신의 동작과 같은 품위 있는 몸짓(소매의 휘두름, 어깨 들어올림)
음악	신라 시대의 노래, 처용가

7) 여기서 노인이라는 시의 표현은 이들 무용수들이 착용한 가면의 모습이 늙은이었다고 생각하는 편이 옳을 것이다.

### III. 정재로서의 처용무

조선 왕조 초기의 집권 유신들은 유교 윤리와 배치되는 불교나 도교 등을 통제하였고 따라서 우리의 민족 신앙에서 섬기는 천령(天靈), 오악(五嶽), 명산(名山), 대천(大川), 용신(龍神)을 섬기는 팔관회나 부처를 섬기는 연등회는 그 설자리를 잃게 되었다. 그러나 나례는 중국식으로 격식을 갖추게 되고 국가적인 나례 행사로 부흥하게 되어 중국 사신이 올 때 대대적으로 공연하게 되는데 이는 당시 중국을 지배했던 한(漢)민족이 나(讎)를 숭상했다는 사실과 관련 있다. 우리나라가 상고 시대부터 중국에서 행해진 악기와 역신을 구축하는 궁중의 나례 의식 절차를 그대로 수입한 것은 고려 예종 대이며 따라서 『고려사』 예지(禮志)나 『세종실록』에서 발견되는 나례 양식은 중국 당나라의 것과 대동소이하다. 그리고 우리의 민속 설화에서 유래한 민속나(民俗讎)인 처용무는 조선조 국나(國讎)인 궁중 나례에 포함된다. 고려조에도 나례와 나희의 구분은 있었다. 그러나 조선조에 오면 나례는 세말 궁중 나례와 산대 나례로 나뉘는데 이 중 12월 제야에 궁중에서 벽사의 목적으로 이루어지는 세말 궁중 나례가 나례의 본래적 의미를 유지하면서 엄격한 격식을 가진 것이었고 산대 나례는 일종의 종합적인 오락 연희물로서 백회라고 불리기도 하며 각종 행사가 있을 때마다 치러졌다고 한다. 처용무는 이 중 세말 나례에서만 공식적으로 추어졌으며 핵심적인 위치를 차지하였다. 민속나인 처용무를 국나의 핵심에 둬으로써 조선조는 사대국의 자존심을 살릴 수 있었다고 할 수 있으며 아니면 중국에서 수입된 의식에 처용무를 편입함으로써 나례 의식을 자국화(自國化)하였다고 생각할 수도 있겠다.

그리고 처용무는 세종 대에 처음으로 궁중 연향에서 추어지는 궁중 무용 즉 정재(呈才)로서 추어지게 되며 이때 그 규모도 확대된 것으로 짐작된다. 세종 7년 12월 처용무가 전악서에 의해 올려졌다는 것이 정재로서 추어진 처용무의 최초의 기록이다.<sup>8)</sup> 물론 이로부터 처용무가 그 이전부터

정재로서 연행되어왔을 것이라는 가능성도 배제할 수는 없다. 이 기록에서 연회자에 대한 언급에서 “여기, 악사, 관현맹인과 처용 연기자”라고 한 것으로 보아 처용무는 기녀(妓女)가 아닌 무공(舞工)에 의해 추어졌음을 알 수 있다. 따라서 이 당시까지 처용무는 신라, 고려의 전통을 이어 남무(男舞)로서 추어졌음을 알 수 있다. 이로써 고려 조선 초까지 백희의 하나였던 처용무가 정재로서 정비되어 하나의 춤으로서 왕립 음악 기관 소속의 무인에 의해 연행된 것은 세종 대로 추정된다. 그리고 세종 대는 정재의 레퍼토리가 다양해졌을 뿐만 아니라 여러 정재를 묶어서 하나로 이어 춤으로써 큰 규모의 악무로 만드는 합설의 양식이 처음 시작되었으며 또한 새롭게 창작하는 정재에 음양오행적 사상을 집어넣는 등 무용과 음악에 있어서 괄목할 만한 발전을 이루었다.

이 모두는 세종의 향악에 대한 남다른 관심과 음악 기관 및 악무의 정비 작업에 기인한다. 그는 음악 기관을 정리하는 과정에서 아악을 좌방에 당악과 향악을 우방에 함께 둠으로서 당악과 향악의 양식이 서로 영향을 주고받게 된다. 이는 조선조 정재들이 점차 당악 정재와 향악 정재의 구분이 모호해지는 원인이라고 생각한다. 세종이 「용비어천가」를 음악에 부처 부를 수 있도록 만들어진 「봉래의」는 당악과 향악 정재의 양식이 혼용되어 있고 ‘취화풍’ ‘취풍형’ 그리고 ‘여민락’이라는 서로 다른 정재들을 모아 한 자리에서 공연한 것이다. 그리고 세종 대에 새로이 창작된 「정대업」도 춤의 구성과 진행, 춤사위 그리고 무복의 색의 배열 등이 음양오행적 사상을 반영하고 있는데 그 방식이 정재 중에 음양오행 사상을 가장 특징적으로 나타내고 있는 ‘오방 처용무(五方處容舞)’의 표현과 상통하는 점이 많다. 오방 처용무란 처용무의 무원의 수가 5인으로 확대된 것을 지칭하는데 이는 성현의 『용재총화』(권 1)의 기록 “처용무가 처음에는 검은 배옷에 사모를 쓴 무용수 1명에 의해 추어지다가 그 후 오방 처용이 있게 되었다”에

8) 『세종실록』 권 30, 7년 12월 갑오.

서 알 수 있다. 현재까지 전승되고 있는 처용무의 형태는 바로 오방 처용무이다. 이상의 사실로부터 처용무의 인원이 5명으로 확대되고 음양오행적 사상이 그 구성에 반영된 시기를 세종조로 추론해본다. 그 이유로는 처용무가 춤으로 궁중 연향에 처음 올려지게 되면서 그 과정에 필연적으로 어떤 형태로든 재정비나 개작 작업을 전제해볼 수 있는 점 그리고 「정대업」과 ‘오방 처용무’의 표현 방식의 유사함 등을 들 수 있다. 그리고 처용무는 학무(鶴舞)와 연화대무(蓮花臺舞)와 합설이 이루어지며 규모가 확대되고 그 시기는 일반적으로 세조 대라고 알려져 있는데 앞서 살펴봤듯이 세종조부터 이미 그러한 합설 양식이 통용되고 있었기 때문에 세종조부터 합설이 이루어졌을 것이라는 가능성도 배제할 수는 없다. 학무와 연화대무는 “학이 부리로 연꽃을 쪼아 터뜨리면 그 안에서 두 동녀(童女)가 나온다”는 볼거리로서의 시각적 효과 때문에 함께 연행되는 경우가 많았고 다른 정재와 함께 합설이 되기도 하였다.

이러한 ‘학연화대처용무합설(鶴蓮花臺處容舞合設)’은 벽사를 주된 기능으로 하는 만큼 5명의 처용을 중심으로 한 처용가와 처용무가 핵심 요소가 되고 거기에 화려함과 재미를 더하기 위해 학무와 연화대무가 더해졌다. 그 간략한 구성은 먼저 처용무가 추어진 다음 학무와 연화대무가 연속적으로 이어지는데 학이 연못 속의 연꽃을 쪼아 그 속에 숨어 있던 두 동녀가 나와 연화대무를 추게 된다. 그리고 다시 처용무가 추어진다. 합설로 이루어진 가무극으로서 처용무를 설명하면서 김일출은 “그 무대부터가 화려하여 연못을 본뜬 무대 장치에 35명에 달하는 악공(樂工)과 청학(靑鶴)과 백학(白鶴), 오방 처용, 각종 의물을 든 무동(舞童)과 꽃무동, 가창대(歌唱隊), 여기 등 무려 70명에 달하는 남녀 연회자의 구성으로 매우 화려하고 복잡하였을 것”이라고 추측한다.<sup>9)</sup> 그러나 이 처용무 합설은 그 시각적 화려함뿐 아니라 벽사 의식과 음양오행적 내용과 재미를 위한 이야기

9) 김일출(1958), p. 45.



가 이어져 하나의 즐거리를 가진 종합 예술 공연 양식이라는 점에서 중요하다. 세종조를 15세기 초로 본다면 이는 유럽인들이 르네상스기 발레극의 전신이 되는 연회에서 그리스 로마 신들의 이야기를 춤으로 풀어내어 처음으로 종합 연회 양식으로 올린 것보다 1세기나 더 앞선다는 점에서 매우 의미있는 일이다.

합설로 인하여 장대하고 화려한 형식을 갖춘 종합 가무극으로서의 처용무는 처용무 자체가 지닌 역사적인 기능 외에 함께 불리는 노랫말에서 임금의 덕을 송축하는 송도의 기능이 들어오고 오방 구성과 형식에 기인하는 화려한 연회적 측면의 기능을 지니게 되어 이들 세 요소가 조화와 균형을 이루게 되었다. 이로써 처용무는 전통적으로 지녀왔던 제의로서의 기능과 연회성 그리고 조선조 지배 이념의 함축을 통한 왕실 및 궁중의 안녕과 임금의 복을 기원하는 송도적 측면을 모두 갖춘 궁중 정재의 중심으로 자리 잡았다.

화려하고 스펙터클한 규모로 연행되었던 합설 처용무는 성종 시대 편찬된 『악학궤범(樂學軌範)』(1493)에 정착될 당시에만 그와 같이 완벽한 구성을 갖추어 연행된 듯하고 중종 이후로는 급격히 쇠퇴하여 조선조 말기의 『정재무도홀기(呈才舞蹈笏記)』(1894)의 기록에는 합설 자체가 사라져 처용무만 남아 있고 춤의 구성과 음악, 노래의 종류가 대폭 축소되어 있음을 알 수 있다. 임병 양란 이전의 연산-중종대까지는 처용무가 합설의 형태를 유지하였다. 그러나 성종 이후로 가면 산대 나례뿐 아니라 세말 나례까지도 역사진경의 목적보다는 연회적인 목적으로 연회되고, 나례를 바라보는 당대인들의 인식도 '잡희(雜戲)'로 보는 쪽으로 변화해감에 따라 처용무 역시 놀이로 변모되는 양상이 나타난다. 연산군은 처용무를 각별히 애호하여 나례 의식 이외에도 여러 연회에서 자주 상연하게 하였고, 또 본인이 직접 이 춤을 추면서 춤의 명칭, 의상, 춤의 절차 등 여러 측면에서 많은 변화를 가하였던 것으로 전해진다. 특히 김일출은 연산군 시기의 처용무는 여기(女妓)에 의한 춤으로 변모하면서 나례에서 역귀를 쫓기 위한 활달

하고 전투적인 춤사위가 제거되고 여성이 추는 우아한 연악무(宴樂舞)적인 춤사위로 변질되었을 것이라고 주장한다.<sup>10)</sup>

임병 양란 이후로는 나례가 완전히 잡희화(雜戱化)됨에 따라 처용무도 벽사 기능을 잃게 되고 비용 문제까지 겹쳐 인조 때 나례가 단지 축역 행사 정도로 대폭 축소되어버린다. 이처럼 세말 나례는 인조조를 고비로 규모가 축소되어 한말까지 지속되었고 세말 나례의 중심적인 위치를 차지했던 처용무도 연회악으로 변모하여 현재까지 전해지고 있다. 인조 때 나례와 함께 폐지된 처용무가 실록에 다시 등장하는 것은 숙종 32년 8월에 열린 진연(進宴)에서 반드시 공연되었으며 특히 연회를 파하기 직전 제일 마지막으로 연행하는 파연무(罷宴舞)로 사용되었다. 그러나 이때의 처용무는 학무와 연화대무와 합설된 형태가 아닌 오방 처용무의 형태였고 춤의 양식도 간략해지고 처용가를 포함하여 합설에서 불렀던 대부분의 노래들도 제외된 상태였다.

그러므로 처용무는 숙종조에 연회악으로 채용된 이래 역대 진연에서 순조 때부터는 연회되는 경우가 적어지면서 고종 이후로는 연회된 기록이 없다. 개화기와 일제 강점기를 거치면서 처용무 역시 여타의 궁중무와 함께 단절의 위기를 맞이하였으나 1923년 순종 황제 탄신 50주년을 축하하는 공연에서 새로이 재현되었는데 이때 춤의 지도를 맡은 이는 이왕직 아악부의 김영제·함화진·이수경이었으며 처용 설화에 바탕을 두고 『악학궤범』(1493)과 숙종 때의 『무도홀기』를 참작하여 재구성하였다고 한다.<sup>11)</sup> 그러나 처용무가 재현된 연도에 대하여는 성경린 자신도 1930년이 아닐까 하는 의구심을 품고 있기 때문에 1926년 혹은 1930년으로 보는 견해들이 있다. 그러나 여기서 재현된 연도보다도 중요한 것은 재구성된 춤의 전체적인 구성과 형태가 『악학궤범』에 따라 복원되었기 때문인지는 몰라도 조

10) 앞의 글, p. 41.

11) 성경린(1980), 「현행 정재의 전통」, 『예술원 논문집』 제19집, pp. 104~06.

선 전기의 제의적 성향에 가까워 조선 후기의 연회적 성향의 춤 흔적을 많이 담아내지 못하고 있다는 점이다. 이후 이왕직 아악부에서 가르쳐지던 처용무는 김기수에 의해 정리되고 1956년 국립국악원 교재로 편찬되었고 1971년에 중요 무형 문화재 39호로 지정되어 오늘에 이르고 있다. 오늘날에 추가되는 처용무는 이왕직 아악부에서 처용무가 옛 문헌의 고증 연구를 통해 재현될 당시 이왕직 아악부의 학생이었고 조선 마지막 왕조의 무동(舞童)으로서 궁중 무용을 익혔던 김천홍이 그의 스승들이 남겨놓은 채록본에 근거하여 이를 원전(原典)인 『악학궤범』 권 5의 “시용향악정재도설” 중 “학연화대처용무합설”의 기록에 더욱 가깝게 연출하면서 오늘날에 이르고 있다.

이상에서 살펴보았듯이 조선조 처용무는 춤이 추가되는 경우와 춤의 성격, 기능, 구성과 형식 등이 극심한 변화를 겪었다. 그리고 처용무를 추는 무용수의 성별도 연산군 때 여기들에 의해 추가됐고 그 뒤 연산군의 폐정(廢政)을 정리해야 하는 입장에 있던 중종에 이르러 여악(女樂)에 대한 시비 문제와 맞물려 남성으로 바뀌게 되었으나 다시 광해군 때는 여기에 의해 추가됐다. 그리고 숙종 이후로는 무동(舞童)에 의해 추가됐다는 기록이다. 이 춤의 구성과 형식에 관한 논의는 다음 장에서 현재 전해지고 있는 처용무를 대상으로 상세히 다루고자 한다. 이상에서 살펴본 바를 토대로 처용무의 성격이 크게 변하는 연산군 대를 기점으로 하여 태조에서 성종까지를 초기로 연산군에서 고종까지를 후기로 나누어 정리해보면 <표-3>과 같다.

원시 신앙의 주술적인 의식에서 국가적인 축제와 나라의 놀이로 그리고 국가의 핵심 레퍼토리를 거쳐 궁중 연회의 백미로 연회를 마무리 짓는 춤으로 13세기가 넘는 오랜 기간 동안 그 어느 시대에서도 중요성을 잃지 않고 전승되어온 처용무는 감히 우리 민족의 모든 사상들을 담아내고 이들을 모두 수용해온 춤이라 할 수 있다. 따라서 우리의 대표적인 민족 악무라 할 수 있는 처용무의 끈질긴 생명력은 나라와 왕조가 바뀔에 따라 상이

〈표-3〉

## 조선 시대의 처용무

	초기	후기
춤의 목적	궁중 세말 나례에서의 주요 나례 절차, 궁중 정재	진연의 주요 연희무, 파연무(클라이맥스를 장식)
춤의 내용	구축 행위(나신의 형상, 행위 묘사) 스토리를 지닌 종합 예술 무용극	처용 설화, 화려한 불거리로서의 여흥
무용수	1(2)명에서 5명으로 확대(남무). 이후 합설로 인해 9명으로 늘(처용 5인, 연화대 2인, 학 2인)	5명(여기, 무동) 합설 형태가 아님
음악	봉황음(처용가), 정음, 영산회상, 미타찬, 관음찬	처용가를 부르지 않음, 정음, 영산회상, 미타찬, 관음찬
춤사위	활달하고 남성적, 의식적이고 격식을 지닌 구성	여성적이고 우아한 움직임

한 종교적 정치적 이념들을 수용할 수 있는 처용 가무의 개방적인 구조와 함께 노래와 춤이 어우러져 종합 예술적인 성격을 지녔던 것에서 기인한다. 조선조 말 숙종 대에 연희로 추어지면서 노랫말을 잃게 되고 가사가 탈락함으로써 처용무가 점차 쇠퇴의 길로 접어드는 것이 바로 이러한 처용무 구조의 핵이 어디에 있는가를 알게 한다. 처용무는 탄생부터 가무와 설화가 어우러진 종합 예술극의 요소를 모두 지니고 있었고 그러한 요소들이 시대를 거치면서 각각의 측면들이 부각되어가면서 오랫동안 연희될 수 있었다. 이어지는 글에서는 처용무의 구성과 춤사위를 분석하여 그 속에 녹아 있는 우리 민족의 사상과 창작 정신 그리고 파악 가능한 의미를 밝혀내고자 한다.

### 3. 처용무의 구성 및 동작 분석

#### I. 처용무의 구성 분석

앞 장에서 지적하였듯이 처용무는 궁중 무용 가운데 전통 음양오행 사상(陰陽五行思想)을 가장 특징적으로 표현하고 있는데 이러한 음양오행 사상이 처용무에 반영되고 규모도 확대되는 시기를 세종조라고 논의한 바 있다. 그러나 처용무가 지니는 이러한 음양오행 사상은 처용무만의 고유한 특성이라기보다는 조선조 초기에 만들어지거나 재편된 정재 대부분에 적용되는 원리였다. 이렇듯 조선조의 지배 이념인 유교의 핵심 사상이 조선 시대 궁중 무용의 창작 원리로 적용되게 된 원인은 조선조의 예악(禮樂) 중시 정책에 있다고 생각한다. 물론 조선 후기에 이르러서는 예만을 중시하는 쪽으로 치우치지만 전기에는 『악학궤범』의 출간에서 알 수 있는 것처럼 학자로 하여금 악무의 이념을 연구하도록 하였던 것이다. 이러한 결과는 궁중 연회에서 가장 잘 드러나게 되었다. 처용무의 간략한 흐름에서도 알 수 있었듯이 조선 시대는 궁중 연회 자체가 규모가 확대되고 성대하게 치러졌으며 처용무 역시 오방 처용무와 합설의 형태를 통해 화려하고 장대한 규모를 갖춘 종합 예술적 성격을 갖춘 공연 양식을 이루게 되었음을 확인할 수 있었다. 이렇듯 예와 악을 중시한 조선 시대는 여러 궁중 행사의 형식과 절차를 다듬었고 그러한 노력은 궁중 연회에서 결집되어 나타났다. 따라서 궁중의 춤과 당대의 지배적인 이념이 어떻게 결합되었는가를 처용무의 구성을 중심으로 구체적으로 살펴보기 전에 먼저 조선 시대 궁중 무용의 일반적인 특성과 구성 원리를 살펴보고자 한다.

##### 1) 조선 시대 궁중 무용의 특성과 창작 원리

조선 시대는 개국과 더불어 유교를 국가의 통치 이념으로 삼고 개국의 정당성과 왕권의 과시를 위하여 악무를 창작하는 일이 많았다. 그러한 과

정에 『악학궤범』의 출간에서 알 수 있듯이 악리(樂理)의 연구에 힘쓰고 이들 이론에 입각하여 악무를 창작하도록 하여 조선 시대 초기는 자신들의 통치 이념을 구현하는 예악(禮樂)의 완성을 이루었다고 할 수 있다. 따라서 무용의 측면에서도 이 시기는 신라와 고려 시대의 무용을 이어받아 발전시키고 새롭게 창작한 궁중 무용이 다채롭게 연행되어 궁중 무용의 전성기라고 할 정도로 궁중 무용이 크게 발전하게 된다. 이는 현재 전하고 있는 53종의 궁중 무용 가운데 36종이 조선 시대에 창작 또는 계승된 것<sup>12)</sup>으로 알려져 있어 이러한 사실을 뒷받침해주고 있다.

이렇듯 조선 시대 궁중 무용의 가장 두드러진 특징은 자신들의 통치 이념을 궁중 연회에서 연행되는 음악과 춤 속에 구현해놓은 것이다. 조선 시대 말에 궁중 무용의 무동으로 출발하여 국립국악원의 궁중 무용 복원에 이르기까지 궁중 무용의 마지막 전승자로 활동하고 있는 김천홍 선생은 궁중 무용의 특징을 “춤의 내용을 주로 노래로써 설명하며, 개인의 개성이나 표현은 억제되고 춤 동작이 우아하고 선이 고운 것이 특징이다. 또한 춤의 구성이나 복식 등은 음양오행 사상에 바탕을 두고 형성되는 것”이라고 설명한 바 있다. 음양오행설을 조선 시대 궁중 무용 구성의 기본으로 생각하는 데 성경린 역시 김천홍과 견해를 같이한다. 이들은 조선 시대 말 아악부의 학생으로 함께 들어가 오늘날 전통 음악과 무용을 재현해내는 데 크게 기여한 자들이다. 성경린은 궁중 무용의 특징을 이야기하는 가운데 “옷의 색깔과 춤 구성의 기본은 음양오행설 등 동양 사상에 기초를 두고 있다”<sup>13)</sup>고 하였다. 따라서 이들이 지적한 대로 궁중 무용은 정치적인 연회로 그 성격이 굳어지는 조선 시대에 이르러 왕조의 정치 사상인 유교를 사상적 배경으로 하였을 뿐 아니라 이를 창작 원리로 삼았다고 생각한다. 유교는 동양 철학의 음양오행 사상을 바탕으로 형성된 사상 체계였으므로 궁중 무용은 여러 측면에서 이 음양오행 사상의 기초 위에 춤이 구성

12) 성경린(1975), 『한국 전통 무용』, 일지사, p. 42.

13) 앞의 책, p. 18.

되고 연행되었음이 분명하다. 따라서 이러한 원리는 무용수의 대형(隊形) 구성과 춤사위뿐만 아니라 의물(儀物)이나 무구(舞具)의 사용이나 배치, 무복의 색상 등 궁중 무용의 모든 구성에 적용되어 이에 따라 창작되고 연행되었다고 추정해볼 수 있다.

그러면 유교 사상의 기초가 되는 음양오행론이 어떻게 궁중 무용에서 발견되는지를 처용무를 대상으로 자세히 살펴보기 전에 먼저 음양오행 사상은 과연 어떠한 것인지를 간략히 살펴볼 필요가 있다. 음양(陰陽)은 동양 철학에서 우주와 자연의 작용을 설명하는 두 가지 대립되는 요소이다. 유교의 최고 경전인 『주역(周易)』에 따르면 음양론은 우주와 천지 만물이 변화하고 생성, 소멸하는 이치를 상호 작용으로 나타내는 이론이다. 음과 양은 서로 대립하기도 하고 상호 의존하기도 하는 상반상성(相反相成) 관계를 지니는 기본 원소들이며, 독자적으로 존재할 수 없는 통일체이다. 이러한 음양은 현상의 본체 혹은 음양이 완전히 융합된 상태의 절대 경지를 의미하는 태극(太極)에서 생성된 개념이며 음양은 다시 오행으로 나누어 얘기할 수 있는 것이다. 『주역』에는 사물의 존재 양상을 “일음일양지위도(一陰一陽之謂道)”라 하여 한때에는 양의 다스림을 받고 또 다른 때에는 음의 다스림을 받는다고 하였다. 음과 양은 서로 의존 관계에 있으면서 대립하는데 모든 변화는 음양의 대립에서 생기며 대립이 없는 곳에는 변화가 없다고 한다. 따라서 모든 만물은 고립해서 존재하는 것이 아니라 반드시 대립되는 것이 있어 그와 대립함으로써 통일된 세계를 만드는 것이다.

음양의 성격을 살펴보면 음은 응결하고 모이는 성격이 있고 양은 발산하는 성격이 있다. 그러나 이 양자는 고정적이거나 절대적인 것이 아니라 항상 상호 전화(轉化)하는 성향을 갖는다. 즉 음이 양으로 변하고 양은 음으로 변화하는 것이다. 음양의 성격에 관한 구체적인 예시를 도표로 만들어 설명해보면 <표-4>와 같다.

〈표-4〉

음양의 성격

음(陰)	양(陽)
유(柔)	강(剛)
약(弱)	강(強)
저(低): 땅(坤)	고(高): 하늘(乾)
암(暗): 밤, 달	명(明): 낮, 해
수동적	능동적
여성적	남성적
악(惡)	선(善)
추움: 가을과 겨울	더움: 봄과 여름
2, 4, 6, 8	1, 3, 5, 7, 9

이러한 음양을 다시 음양의 강도에 따라 세분하면 사상(四象: 太陽, 太陰, 少陽, 少陰)이 되고 사상에다가 융합시키는 중심을 합한 것이 오행이 된다. 오행은 방위(方位)와 기후(氣候) 개념에서 비롯된 것으로서 우주 만물의 본질을 이루는 정신적 또는 물질적 모든 존재를 다섯의 요소인 목(木)·화(火)·수(水)·금(金)·토(土)로 보는 것이다. 그러나 이들은 단순히 나무나 불과 같은 물체만을 지적하는 것이 아니라 유형, 무형의 자연의 이치를 표현하기 위한 대표적인 의미이다. 이는 우리 문화의 기본을 이루는 감정, 감각, 신(神) 개념에서 시간, 방위, 소리 그리고 색 개념과도 관련된다. 이들 다섯 요소가 내포하는 몇 가지 의미의 예시를 도표로 만들어 설명하면 〈표-5〉와 같다.

오행설은 천지 만물이 변화하는 양상을 자세히 관찰하여 이를 다섯 요소들 간의 관계 혹은 그 관계로 인한 변화로 설명하는 관계론적 구조를 지닌 이론이다. 따라서 다섯 요소들 간의 관계나 배열에 따른 작용의 원리를 설명하는 것으로 상생(相生) 상극(相剋)의 원리가 있다. 이는 이어지는 절



〈표-5〉

오행의 성격

오행(五行)	목(木)	화(火)	토(土)	금(金)	수(水)
오방위(五方位)	동(東)	남(南)	중앙	서(西)	북(北)
오색(五色)	청(靑)	적(赤)	황(黃)	백(白)	흑(黑)
계절	춘(春)	하(夏)	사계	추(秋)	동(冬)
오음(五音)	각(角)	치(徵)	궁(宮)	상(商)	우(羽)

에서 처용무의 구성과 의미를 설명할 때 필요한 부분이기 때문에 간단히 소개할 필요가 있다. 오행은 서로 상생과 상극의 관계를 지니면서 서로 영향을 주고받으며 변화하는데 이때 변화의 양상은 하나가 다른 하나를 생하게 해주든가 아니면 한 요소가 다른 요소를 지배하여 극하는 방향이 된다. 오행 중에 상생 관계에 있는 것은 목생화(木生火), 화생토(火生土), 토생금(土生金), 금생수(金生水), 수생목(水生木)으로서 이들 간에는 서로를 생하게 하는 평화적·합법적·발전적·순리적인 질서를 유지하는 관계를 지닌다. 이는 나무가 불을 키우고 물이 나무를 키우는 것과 같은 자연의 이치에서 따온 원리이다. 그리고 상극이란 하나가 다른 요소 위에 지배하여 월권하는 약육강식의 법칙으로 상극 관계에 있는 것은 수극화(水剋火), 화극금(火剋金), 금극목(金剋木), 목극토(木剋土), 토극수(土剋水)이다. 이는 물이 불을 지배하고 불이 철을 녹이는 것과 같은 이치이다.

음양은 태극에서 분리된 음양이 발전해서 사물을 이루는 것이고 오행은 오행의 기(氣)가 활동해서 만물을 이룬다는 것으로 서로 공통점이 있다. 다만 음양은 대립적인 관점에서 출발했고 오행은 관계론적 관념에서 출발하였다는 점이 다르다. 따라서 우주의 삼라만상을 설명하는 데 오행은 그 내용이 되고 음양은 형식이 되어 발전하였다고 볼 수 있다. 오행설은 본래 중국에서 발생한 것으로 보고 있으며 제(齊)나라의 추연(鄒衍)에 의해 음양설과 합쳐지면서 하나의 완전한 음양오행 사상으로 성장하게 되었다

고 한다. 음양과 오행은 서로 조화되어 하나의 완전한 사상을 이루고 있으며 우주의 모든 삼라만상이 이에 지배를 받고 이 원리에 의해 설명될 수 있다고 보고 있다. 한국에 이 사상이 언제 유입되었는지는 정확히 알 수 없지만 대략 삼국 시대부터라고 추정하고 있다.

이렇듯 음양오행 사상은 조화와 통일을 강조하는 우리 민족의 전통적 세계관으로 한국 사상사에서 최고(最古)의 원리로 인식되어온 사상으로 자리 잡고 있다. 따라서 이는 우리 전통 문화 예술 전반에 함축된 원리로 보아도 과언이 아니다. 조선 시대에 연행되던 궁중 무용 역시도 유교 정치 사상의 영향 아래 창작되고 발전한 것으로 그 사상적 배경은 음양오행 사상에 있을 것으로 생각된다. 음양오행의 원리를 따른 궁중 무용의 구성 원리는 처용무의 구성과 동작 분석을 통해 좀더 구체적으로 드러날 것이지만 몇 가지 기본적인 사항을 우선 고려해보자면 공간 움직임에서의 오방(五方) 구성, 오행(五行)의 배열 순서를 따른 무용수의 대형 구성, 무구(舞具)의 배치나 사용에 있어서의 음양오행적 원리 추구, 무복(舞服) 제작에 있어서의 음양과 오행의 상생 원리에 따른 시각적 조화 등을 지적할 수 있겠다.

## 2) 처용무의 구성에서 발견되는 의미

처용무는 발생 당시와 변천 과정에서 1인무, 2인무, 4인무, 8인무 등의 구성을 보였지만 현재는 모두 5명의 무용수에 의해 추어지는 군무(群舞)로 정착되어 있다. 따라서 이 부분에서는 현재 전승되고 있는 오방 처용무의 구성을 통해 드러나는 음양오행 사상을 살펴보고자 한다. 처용무의 구성에서 가장 두드러지는 대형은 일자(一字) 배열을 이루는 것과 다섯 명의 무용수가 한 명을 가운데 두고 정방형을 이루는 형태 그리고 다이아몬드 모양을 이루는 것, 그리고 마지막으로 다섯 명이 모두 원형이 되어 도는 것 등이다. 이러한 형태는 처용무를 기록해놓은 『악학궤범』의 기록에는 각각 일렬 작대(一列作隊: 일자 배열), 사방 작대(四方作隊: 정방형), 오방

작대(五方作隊: 다이아몬드형), 그리고 회무(回舞: 원형) 등으로 표기되어 있다. 이들 다섯 명의 무용수가 각각 다섯 가지 방위 혹은 원소의 개념인 오행(五行)이라는 상징은 그들이 착용하고 있는 의상의 색에서 가져오고 있다. 따라서 논의를 전개하기 위한 기초로 무용수들의 모습을 간단히 소개하면, 이들 무용수는 모두 복숭아꽃과 큰 귀걸이로 장식된 처용의 형상을 닮은 붉은색이 도는 큰 탈을 쓰며, 양손에는 흰색의 한삼(汗衫)을 끼고서, 각기 동서남북과 중앙을 상징하는 청(靑: 東), 홍(紅: 南), 황(黃: 中央), 백(白: 西), 흑(黑: 北)색의 무복을 입고 있다.

먼저 일자 대형은 오방 대형과 함께 처용무의 가장 특징적인 대형이다. 무용수들은 열을 지어서 무대 오른쪽에서 왼쪽으로 들어와 일렬 횡대로 서는데 객석에서 볼 때 무대 뒤쪽에 일자 배열로 위치하며 모든 대형을 바꿀 때 항상 일자 형태로 돌아왔다가 다시금 다른 대형을 형성하고 있다. 이러한 일(一)이라는 숫자의 형태는 음양 이론에서 음(--)과 양(一)을 표기하는 기호 개념에서 양에 해당하며 『주역』의 숫자 개념에서도 일(一)은 양(陽)의 수에 해당한다. 음양론에 입각한 수 개념은 1, 3, 5, 7, 9와 같이 나누어지지 않는 홀수를 하늘을 나타내는 양수로 그리고 2, 4, 6, 8, 10 등의 둘로 나누어지는 짝수를 땅을 나타내는 음(陰)의 수로 생각한다. 이러한 음양론적 수 개념에서 볼 때 일자 대형의 처용무 구성은 바로 양으로써 음을 물리치고자 하는 의도가 내포되어 있는 것으로서 음기(陰氣)를 지닌 악귀를 물리치려는 처용무의 주술적인 의도를 표현하고 있는 것으로 해석해볼 수 있다.

그리고 이들 다섯 처용의 등장 순서가 『악학궤범』에 따르면 청(靑)·홍(紅)·황(黃)·흑(黑)·백(白)인데 이를 오행 사상에 대비해보면 각기 청색은 동쪽, 홍색은 남쪽, 황색은 중앙, 흑색은 북쪽, 백색은 서쪽으로 오행의 오방을 의미하고 있을 뿐만 아니라 이를 계절에 대비해보면 청은 봄, 홍은 여름, 황은 계절의 중간 또는 사계, 흑은 겨울, 백은 가을을 의미하고 있어 자연의 사계절을 나타내고 있는 듯하다. 그러나 이들의 순서에서 흑

색과 백색 처용의 순서가 바뀌었다는 지적이 있다. 즉 현재 추어지는 처용무에서 등장하는 처용의 무복에 따른 계절의 순서는 봄, 여름, 계절의 중간, 겨울, 가을이 되고 있어 자연의 사계절의 시간적 진행과 맞지 않는다는 점이 일반적으로 지적되고 있다. 따라서 흑과 백의 순서를 바꿔 백 다음에 흑이 오도록 하여 가을, 겨울로 가는 사계절의 자연적 흐름에 맞추자는 것이다. 이렇듯 일자 대형의 형태에서 오는 음양론적 의미 이외에 이들 처용들의 복색의 배열에서 사계절의 시간적 진행까지 읽어내고자 하는 것이 너무 작위적이라고 생각될 수도 있다. 하지만 현재의 처용들의 무복 배열은 오행이 작용하는 원리인 상생(相生) 상극(相剋)의 측면에서 보아도 흑과 백의 순서가 바뀌는 것이 오행이 서로 생(生)하는 관계를 지녀 순리적이고도 양이 성하는 기운을 이룰 수 있는 것이다. 현재처럼 흑색 다음 백색이 오는 배열인 경우는 가운데 황(土)과 흑(水)이 상극을 이루고 양끝의 청(木)과 백(金)이 상극을 이루어 태평을 이루는 순서나 관계가 되지 못하는 것이다. 그러나 흑을 백 다음에 오도록 하여 청-홍-황-백-흑의 순서를 이룰 경우 이들의 관계는 양 옆의 원소들과 일자 대형의 양 끝 간의 관계가 모두 상생을 이루어 대립이 풀리고 서로 도우는 발전적인 관계를 이루는 것이다.

그러나 춤을 구성하는 안무자의 측면에서 보면 현재대로 흑-백의 순서로 하는 것이 사망이나 오방 작대로 대형을 변형하는 데 한층 효율적인 구성이다. 즉 일자 대형에서 오방으로 대형을 바꿀 때 황의 양 옆의 홍과 흑이 각각 뒤와 앞으로 나아가면서 변형이 용이하며 이는 무대 구성에서 좌우의 균형과 대칭을 이루는 대형 변형 방식이므로 최소의 시간과 움직임으로 대형을 바꿀 수 있어 훨씬 보기에 매끄럽다. 그러나 음양 원리에 맞추기 위해 흑백의 순서를 바꿔놓았을 경우 줄의 맨 끝에 있는 흑이 중앙에 있는 황의 앞으로 오기 위해서는 먼 거리를 이동하여야 하기 때문에 다른 무용수들과 박자를 맞추기 힘들 뿐 아니라 보기에도 복잡해 보이고 무질서해 보이는 비대칭의 구조이다. 따라서 이러한 음양 이론에 위배되는 순

서가 좌우 대칭을 이루면서 질서를 지닌 매끄러운 무대 진행을 위해 그러한 일부의 모순을 감수한 것이 아닌가 생각한다.

그 다음으로 눈에 띄는 구성은 사방 작대무라고 하는 구성인데 이는 일자 대형에서 백과 청이 각기 앞으로 나와 중앙에 있는 황의 왼쪽과 오른쪽 앞에 서고 흑과 홍이 뒤로 물러가 각기 홍의 왼쪽 뒤와 오른쪽 뒤에 서는 것으로서 황을 가운데 두고 정방형을 이룬다. 그리하여 이들은 황이 정면을 바라보고 춤추고 있는 가운데 서로 백과 청, 흑과 홍이 무대 중심선을 향하여 서로 마주 보고서 춤춘다. 이때 앞에서 서로 마주 보는 청(木)과 백(金), 그리고 뒤에서 서로 마주 보는 홍(火)과 흑(水)은 서로 상극이다. 즉 물(水)은 불(火)을 없애버리는(克) 것으로서 상반되며 나무(木)와 쇠(金) 역시 상반되는 관계이다. 이러한 하나가 다른 하나를 지배하고 다스리는 상극 관계를 이루는 무용수 구성은 처용이 역신과 대치한 상황을 암시하고 있는 것으로 해석해볼 수 있다.

그 다음 황을 가운데 두고 정방형을 이루었던 네 명의 무용수가 왼쪽으로 원을 이루어 도는데 이를 좌선회무(左旋回舞)라 한다. 이때 황색 복식의 무용수 역시 가운데에서 왼쪽으로 돈다. 이렇게 왼쪽으로 먼저 돌아다니는 것이 여러 나라의 민속 무용이나 우리나라 궁중 무용의 전례에 비추어 볼 때 매우 특이한 일이다. 우리나라 궁중 무용이나 여러 나라 민속 무용의 경우 대부분 오른쪽으로 즉 시계 바늘 방향으로 먼저 도는 것이 상례이다. 우리나라 궁중 무용은 특히나 손을 들어올리거나 발을 내디딜 때 그리고 돌 때 항상 오른쪽이 먼저 이루어지고 그 다음 왼쪽이 따라와 좌우의 균형을 이루는 특징을 지니는데 처용무의 경우는 왼쪽으로 먼저 돌아 그러한 원칙에 어긋난다는 점이다. 따라서 여기서 이루어지는 좌선회무를 오행의 법칙 중 상극을 나타내는 것이라고 보는 견해<sup>14)</sup>가 있는데 이는 매우 참신한 시각이다. 그러나 이때 좌선회를 하는 무원들의 관계는 정확하게 상극은 되지 못하고 있다. 이들 선회하는 무용수들의 순서를 살펴보면 가운데 황의 오른쪽 앞에서부터 좌선회를 하는 시계 반대 방향으로

청-백-흑-홍의 순서인데 이 중 백(金)은 흑(水)을 생하게 하는 상생 관계에 놓이는 것이다. 하지만 그외의 무원들의 관계를 모두 상극이라 볼 수 있다.

정방형 구성에서의 원무를 상극의 좌선회무로 생각하여 이를 처용과 역신의 대결의 장으로 해석하는 것은 매우 매력적으로 보인다. 따라서 앞서 지적했듯이 한 군데 상생의 관계를 지니고 있지만 전체적으로 이를 상극의 좌선회무로 보아도 무방하다 생각된다. 그리고 여기서의 좌선회무는 이어지는 오방 대형에서 이루어지는 우선회무가 완벽한 상생의 관계를 지닌 것인 데 비추어 볼 때 더 강력하게 상극의 회무로 그 의미가 강조되어 드러난다. 따라서 사방의 좌선회무는 이어지는 오방 대형에서의 우선회무와 대조되는 관계로 관련 지을 때만이 완전한 의미를 지니게 된다. 그리고 이 사방 대형에서의 좌선회무만을 놓고 볼 때 우선 오른쪽이 아니라 왼쪽으로 먼저 돌았다는 파격만으로도 충분히 불안정과 갈등 상태를 잘 표상하고 있는 것으로 보인다. 이는 일반적으로 오른쪽이 연상시키는 보수, 안정과 왼쪽이 흔히 관련되는 급진, 파격의 개념적 연상을 떠올리지 않더라도 다분히 긴장감을 유발하는 정상적이지 않은 진행 형태인 것이다. 따라서 이는 상생의 법칙에 따라 자연 법칙에 따른 순행을 하지 않고서 반대로 왼쪽으로 먼저 돌으로써 의도적으로 자연의 질서에 역행함을 의미한다고 하겠다. 이것은 처용무가 벽사진경의 가면무로서 역신을 물리치기 위한 것임을 상기할 때 순행인 상생보다 오히려 지배하고 억누른다는 의미로서의 역행인 상극 법칙을 응용하여 형상화하고 그럼으로써 악귀를 물리치려 하는 의도를 보여준다고 할 수 있다. 이는 순리를 거슬러 질서를 무시하고 파괴하는 것으로 보일 수 있으나 인간 생활에 침투하여 화를 불러일으키고 생활을 혼란케 하여 질서를 깨뜨리려는 악귀를 지배하고 물리친다는 뜻을 나타내고자 한 것으로 보아야 할 것이다.

14) 이현정(1994), 「궁중 무용에 나타난 음양오행 사상에 관한 연구」, 이화여자대학교 석사학위 청구논문, p. 48.

그 다음으로 나타나는 대형은 이들 좌선회를 한 무원들이 일렬을 이루었다가 다시금 황 좌우의 흑과 홍이 각기 황의 앞과 뒤로 나아가면서 동·서·남·북과 가운데에 위치하는 다이아몬드 모양을 만들어 오방 작대를 이루는 것이다. 그리고 황이 각기 북쪽의 흑과 동쪽의 청 그리고 남쪽의 홍과 서쪽의 백과 차례대로 대무를 한다. 이때 북쪽부터 먼저 마주 춤추는 것은 이들 무원들이 근본적으로 북쪽을 향해 춤추고 있기 때문이다. 이는 임금이 북쪽에서 남쪽을 향하고 앉아 있기 때문인데 이 역시 연희가 일어나는 궁궐도 음양오행설에 입각해 지어져 남향이기 때문에 그러하다. 그런 다음 황이 백과 홍 사이로 들어가면서 모두 원을 이루며 우선회무(右旋回舞)를 한다. 즉 시계 바늘 방향으로 도는 것이다. 이때 오른쪽으로 도는 무원들의 관계는 완벽한 상생 관계이다. 이들의 순서는 청(木)-홍(火)-황(土)-백(金)-흑(水)으로 이는 목생수, 화생토, 토생금, 금생수, 수생목의 관계이다. 이는 앞서 대립과 상극의 좌선회무에서 보였던 갈등과 역행이 풀려 순행함을 보여주는 부분으로 전체 춤의 구성에서 클라이맥스를 이룬다. 여기서 5명의 무원은 서로를 지지해주어 만물이 서로 조화를 이루고 화합하는 형상을 이루는 것인데 이로써 역신의 존재가 처용에 의해 완전히 물리쳐졌음을 의미한다고 하겠다. 그 다음 다시 양의 형태인 일자 대형을 이루고 무대를 크게 일렬로 휘돌아 퇴장하는 것으로 끝을 맺는다.

이렇듯 처용무의 구성은 음양오행의 이론으로 살펴볼 때 처용과 역신의 대결을 상극의 구성으로 표현한 뒤 이를 다시금 상생의 대형으로 풀어내는 논리적인 구성을 지녀 역사적 기능을 담당하고 있는 춤의 내용을 분명하게 춤의 형식 속에 구현해놓고 있다. 따라서 이 춤의 구성은 의식무에 적합한 뚜렷한 음양오행론적 의미와 목적성을 지니고 있음을 알 수 있다. 또한 5인의 처용이 모두 동일한 가면을 쓰고 있다는 점이 이 춤의 제의성을 강조하고 있는데 그 중에서도 이들 5명의 무원들이 서로 방향을 바꾸어가면서 여러 가지 형태의 대형을 보여주고 있지만 다른 처용에 비해 중앙에 위치한 황 처용의 비중이 보다 무겁고 어찌 보면 황 처용의 독무에 다

른 처용들이 보조적인 역할을 담당하고 있는 듯한 모습이다. 이는 황색이 내포하고 있는 방위상의 중앙이나 사계의 중심이라는 개념과 함께 만물을 수용하는 근원으로서 흙(土)의 상징성을 지닌 황색 처용에게 필연적으로 중심적이고 따라서 영웅적인 성격을 부여한 결과라고 볼 수도 있다. 그러나 이는 처용무가 조선조에 들어 오방 처용무로 확대되었지만 결국 처용 1인의 벽사적·신적 기능을 강조하고 있기 때문이 아닌가 한다.

이제까지 살펴본 바에 의하면 처용무는 황색의 처용을 중심으로 오방과 오행의 상생 원리에 따라 춤이 진행되고 있어 만물의 조화와 화합을 상징적으로 보여준다. 이는 음양오행 사상이 추구하는 우주의 조화와 통일, 인간간의 화평과 화합을 통해 국가의 번영을 이루기를 바라는 의지를 형상화하여 예술로 승화한 것으로 해석할 수 있다.

## II. 처용무의 동작 분석

처용무는 우리나라에서 전승되고 있는 궁중 무용 중에 분명하게 두드러지는 매우 독특한 춤의 특질과 형태를 지녔다. 이러한 개성의 원인은 이 춤이 비록 조선조 말에 이르러 여기와 무동에 의해 추어지긴 하였지만 오랫동안 남성들이 추어온 남무(男舞)였다는 점과 우리 민족의 원시 신앙과 결부된 의식무로서 역대 왕조에서 나례와 나희의 벽사 의식으로서의 기능을 담당해온 이 춤의 오래된 전통적 배경에서 찾을 수 있겠다. 그러나 궁중 무용 중에서 가장 오랜 역사를 지닌 이 춤이 13세기를 거치는 동안에도 그 강력한 개성이 변질되지 않고 역대 왕조에서 애호되고 그 중요성을 평가받은 것은 바로 춤사위의 특질과 매력에 기인한다고 생각한다. 따라서 이 절에서는 처용무의 움직임의 남성무와 벽사 의식무로서의 특질과 형태를 중심으로 살펴보고자 한다.

### 1) 보법

우선 이 춤이 지니는 남성무적 특징은 바로 기본적인 스텝 방식과 신체



의 기본 자세 그리고 이를 유지하는 태도에서 우러나온다. 그리고 이 모두를 관통하는 가장 중요한 움직임의 구조는 바로 걸음걸이의 스타일에서 나온다. 먼저 처용무의 보법(步法) 즉 발을 내디디는 스텝 방식은 일반적인 궁중 무용과 다르며 오히려 무예(武藝)의 보법과 유사하다. 한무는 처용무의 보법의 기본과 특질이 우리의 전통 무예의 그것과 동일하다고 한다.<sup>15)</sup> 그 이유로 그는 전통 무예와 처용무의 보법이 '다리에서 허리를 통하여 머리로' 즉 단지 발의 내디딤으로 끝나는 다리만의 움직임이 아니라 몸통을 거쳐 머리까지 전 신체가 함께 참여하여 이루어지는 '즐거움 동작'이라는 점에서 동일하다고 한다. 그는 처용무의 스텝을 다음의 세 단계로 분석하였다.

- ① 무릎을 굽히면서 허리 힘을 밑으로 낮추었다가 힘을 등글게 굴러 올리며 그 올리는 힘을 받아서 발을 제기 차듯 들어올린다.
- ② 제기 차듯 들어올린 발을 뒤꿈치부터 발바닥 누르면서 안쪽으로 허리와 함께 비튼다.
- ③ 뒤에 치진 발을 틀어진 허리가 제자리로 돌아오는 힘에 붙여서 끌어당긴다.

그의 처용 스텝 분석은 전체적으로 정확하다. 단지 너무 무예적으로 힘이 강조되어 악센트가 많이 들어가 있다는 점을 제외한다면 그렇다. 두번째 단계에서 발을 뒤꿈치부터 디딘다는 데는 무용가들이 일반적으로 동의하지 않고 발바닥 전체로 내디딘다고 한다. 그러나 중요한 것은 다리가 나아갈 때의 신체 부분들과의 관계, 힘의 배분 등의 방법은 무예의 보법과 매우 유사하다는 점이다.

따라서 위의 분석에서 알 수 있는 것은 다리의 스텝이 상체와 몸 전체에

15) 한무, 「처용무의 보법에 관하여」, 문일지 편(1987), 『처용 연구』, pp. 67~72.

호르는 힘과 통일된 상태에서 이루어진다는 것이다. 따라서 처용무에서의 보법은 단지 다리만이 나아가는 것이 아니라 신체 전체와 무게의 중심이 함께 가는 것이다. 이는 신체의 무게가 발이 내디디질 때 바로 내려놓는 발에 실린다는 것을 의미하고 이는 결과적으로 첫 박에 악센트가 오게 되어 처용 동작의 결연하고 힘 있어 보이는 느낌이 생기도록 하는 것이다. 일반적으로 궁중 정재에서는 발을 내디딜 때 발바닥 전체로 내디디는데 이는 민속 춤에서 발뒤꿈치부터 내디디는 것이나 발레에서 발끝부터 내디디는 것과는 다른 방식이다. 그러나 같은 방식으로 스텝을 내디딜지라도 다른 정재에서는 무용수들이 사뿐히 유연하게 흘러가는 것처럼 보이는 것과 다른 처용무 보법의 특질은 바로 첫 박에 체중이 실리는 것에 있고 그러한 경향을 강화해주는 '비틀림'의 동작에 있다. 이는 발을 내디딘 다음 그 발을 허리와 이어 즉 몸통 전체가 가담하여 누르면서 안쪽으로 비트는 것이다. 이는 신체 자세의 방향의 변화를 주는 것인데 이러한 변화는 뒷발을 끌어오면서 이를 다시 비틀어진 허리가 바로 되는 몸통 움직임과 연결하여 처용의 자세의 변화를 분명하게 강조하는 역할을 한다. 그리고 이는 관객의 입장에서 볼 때 처용이 그가 향하는 방향을 응시하며 머무는 듯이 보임으로써 처용의 몸가짐이 분명한 방향감을 지닌 것처럼 보이게 하는 것이다. 따라서 처용의 움직임 그 자체가 분명한 방향성을 지니고 있지만 그렇지 않은 이동 과정에서도 그의 강력한 존재가 느껴지는 위풍당당함이나 풍채 그리고 그의 움직임이 절도가 있으며 '정대(正大)하다'고 얘기되는 원인이 바로 여기에 있다고 생각한다.

## 2) 상체 움직임

그리고 처용무에서는 스텝을 할 때와 마찬가지로 상체의 움직임 역시 몸통 혹은 힘의 중심의 작용과 이어지는 형태로 행해진다. 우리나라의 춤은 서양 춤의 경우처럼 다리를 억지로 높이 들어올리거나 차는 동작을 하지 않는데 이는 상, 하체의 조화를 유지하고 사지 동작을 몸 전체의 힘의

조화와 흐름 속에서 자연스럽게 파생되는 연속적인 것으로 구성하기 때문이다. 그러나 고려 한사에 기록되고 있는 처용무의 인상적인 춤사위는 바로 한삼의 휘두름이 되고 있다. 처용무에 있어 대표적인 상체 움직임은 손에 낀 한삼을 앞으로 그리고 옆으로 휘두르는 것이다. 궁중 춤에서는 맨손을 드러내는 법이 없기 때문에 대부분의 정재는 한삼을 낀 채 춤춘다. 그런데 유독 처용의 한삼 움직임이 강렬하게 보인 이유는 처용의 한삼 뿌리기가 그의 독특한 보법과 어울려 힘이 실려 있기 때문이라고 본다. 아까 살펴본 처용의 스텝에서 발을 내디딜 때 즉 '밟기'가 이루어질 때 체중이 실리고 이로부터 처용무의 강력한 힘의 인상이 나타난다고 했다. 따라서 처용의 상체 움직임에서 나오는 힘도 바로 이 스텝을 내디디면서 땅을 누를 때 나오는 반동의 힘을 이어받아 그 힘을 손끝까지 바로 이어가는 것이다. 거의 대부분의 처용무 손동작은 스텝을 내디딜 때의 힘을 손에 연결시키고 있다. 즉 이럴 때 다리의 힘이 몸통을 거쳐 손끝까지 이어짐으로써 몸 전체의 흐름에서 저절로 나오는 힘찬 줄기 동작처럼 보이는 것이다. 이러한 힘은 팔 동작이 신체 중심과 분리된 것이 아니라 몸 전체에 흐르는 힘의 중심이 실려 행해지기 때문인데 이러한 팔 동작은 손이나 팔을 신체 중심에서 벗어나 단지 장식적으로 수식하는 움직임과 비교해 볼 때 힘에 있어서나 느낌에서 상당히 다를 수밖에 없다. 이것이 처용의 한삼 움직임이 선이 굵고 묵직하며 유난히 장중해 보이는 이유이며 따라서 이로부터 악귀를 격퇴하는 것과 같은 힘찬 팔의 뻗침이란 인상을 주는 것이다.

그의 상체 움직임에서 얘기될 수 있는 것은 처용무의 경우 특히 호흡의 굴림이나 꺾임이 없이 몸통이 하나의 단위로 움직이는 것을 지적할 수 있다. 앞서 지적한 한삼의 움직임도 힘과 호흡의 흐름이 스텝과 함께 하나로 작용하는 것을 말한다. 한국 무용의 경우 대개 몸통의 움직임은 지극히 미약하다. 그러나 한국 무용에서도 순간의 정지 상태에서 호흡의 꺾임이나 굴림 즉 호흡의 조절에 의한 미미한 파동을 만들어낸다. 이는 대개 오금질 즉 무릎의 굴신 정도에 의해 강화되는 경향이 있는데 처용무의 경우는 무

림의 굴신마저도 급격하지 않고 매우 부드럽다. 따라서 처용무의 이러한 몸통의 자세는 느린 음악 박자와 함께 전체적인 신체에서 배어나는 이미지가 경건하고 정중한 느낌을 지니도록 만들어준다. 이러한 특질은 의식무로서 처용무의 제의적 특성 그리고 신성과 관련된 춤의 특성을 잘 대변해주는 특질이 된다.

따라서 처용무는 기본적인 보법에서부터 무예와 같은 구조를 지녀 힘 있고 절도 있으며 상체의 팔 동작 역시 꾸밈을 위한 장식적인 제스처가 아닌 몸 전체의 흐름과 연속되는 것이었기에 형태도 분명하고 결연해 보이는 특질을 지닌다고 할 수 있다. 이로 인해 처용무는 부드럽고 가늘며 연약한 선과 힘을 지닌 대부분의 궁중 무용과 대비되어 힘 있고 강력한 남성적 형태와 특질과 함께 강한 개성을 지닐 수 있었다고 판단된다.

### 3) 춤사위

의식무로서 처용 움직임 논의는 주로 움직임의 형태와 스타일 그리고 춤의 전개에서 드러나는 동작들 간의 관계에서 해석해내고자 한다. 현재 처용무의 춤사위에 대해 이루어진 대부분의 연구는 모두 처용 설화에 기인한 벽사무로서의 춤의 해석에 집중되어 있으며 이는 대개 춤의 형태에서 오는 인상에서 어떤 의미를 이끌어내는 방식을 취하고 있다. 국립국악원장을 역임하였던 이승열은 처용무의 벽사적 특징을 연구한 논문에서 처용무에서의 동작은 다른 탈춤이나 굿에서 나타난 벽사적인 성격의 동작과는 근본적으로 다르다고 하였다. 즉 굿에서는 무당들이 귀신을 달래고 위무(慰舞)하여 쫓는 데 반하여, 처용무에서는 귀신을 구체적·실존적·인격적 존재로 인정하고 있으며, 무용수들이 보여주는 춤 동작은 처음부터 권세, 힘, 어른스러움, 고압적인 압도감이 감돌아 귀신을 굴복시켜 쫓는 형상을 지니고 있다고 주장한다. 특히 이승열은 처용무에서의 평진(平進), 수염 쓸고 위로 뿌리기, 수양수무(垂楊手舞), 낙화유수(落花流水), 발바닥무를 벽사적인 특징을 드러내는 대표적인 동작이라고 보았다. 그의 해석

을 따라 처용무의 역사적인 의미를 좀더 자세히 살펴보면 다음과 같다.<sup>16)</sup>

① 평진(平進): 처용 5인이 무대에 처음 등장할 때 느린 음악에 맞추어 발을 높이 들어 옆으로 틀어 던고 뒷발을 끌어 붙이고, 몸을 한 번 비틀어서면서 양손을 허리에 붙이는 동작이다. 이러한 동작은 마치 역신에게 당당한 위엄과 힘을 과시하는 듯한 인상을 준다.

② 수염 쓸고 위로 뿌리기: 수염을 쓸어내리고는 위로 뿌리는 동작은 고압적인 자세로 아주 불쾌하거나 거부하는 듯한 모습이다.

③ 수양수무: 양손으로 한삼을 쥐는 듯하다가 앞으로 내지르는 듯한 동작은 탈춤에서의 말뚝이의 동작과도 같다. 이는 마치 귀신을 옥박지르거나 겨루는 듯한 인상을 준다.

④ 낙화유수: 무용수들이 무대를 한 바퀴 돌아 퇴장을 하면서 왼쪽 어깨에 양손을 모아 매었다가 오른쪽 앞으로 뿌리고 오른쪽 어깨에 매었다가 왼쪽 앞으로 뿌리는 동작으로 마치 '낙화유수'와 같아 보인다. 이것은 처용무의 가장 특징적인 춤사위로 귀신과의 접전에서 완전히 이겨 내쫓는 시늉으로 보이며 마지막 승리를 거두고 유유히 돌아가는 것을 표현하는 것 같다.

⑤ 발바딧무: 처용무의 발 동작 가운데 발을 높이 들고 옆으로 틀어내려 디디고, 뒷발을 끌어다 붙이는 동작으로 탈춤에서도 찾아볼 수 있는 것이다. 처용무가 남무임을 나타내듯 장부다운 기상을 보여준다.

이승열은 처용무의 특징적인 동작들에서 받는 인상을 중점적으로 논의하고 있다. 그러나 이 중 ①과 ⑤는 근본적으로 동일한 보법을 이야기하고 있어 앞서 살펴본 처용무에서의 독특한 보법이 전체적인 처용무의 강렬한 인상을 만들어내는 데 있어 얼마나 중요한 특질인가를 증명해주고 있다. 그외 ②, ③, ④의 동작은 모두 한삼의 놀림에서 오는 것으로 처용무에서

16) 이승열(1992), 「처용무의 역사적 전승과 역사의 특징」, 『국악원 논문집』 제4집, pp. 74~75.

대표적인 춤사위들이다.

그러나 이들 동작들은 그 자체의 형태만을 논의하기보다는 춤의 구성 속에서 그리고 다른 무용수들과의 관계의 맥락에서 볼 때 그 의미가 보다 더 분명해진다. 우선 춤사위의 분석에 있어서 가장 먼저 언급하여야 할 것은 처용이 등장하면서 하는 인사이다. 궁중 정재는 대개 무원들이 무대 위에 등장하면서 복향의 임금에게 공손히 인사하고 난 뒤 춤을 시작하고 춤을 끝낼 때도 마찬가지이다. 그러나 처용은 무대로 들어와서 양손을 허리 양 옆에 올려놓고 허리와 가슴을 완전히 벌린 채 처용가를 부른 다음 이어 상체를 앞으로 숙이면서 팔을 아래로 뿌리고 상체를 들어올림과 동시에 팔을 머리 위로 올렸다가 다시 허리 양 옆으로 가져가 하나의 춤의 동작으로 연결시킨다. 이는 인사인 듯하면서 춤사위로 넘어가는 형태여서 다른 정재에 비해 그리 공손한 인사 방식은 아닌 듯이 보인다. 그리고 이어서 이들 무용수들은 각기 좌우의 무용수와 오른쪽, 왼쪽으로 번갈아가며 서로 인사한다. 이때는 팔을 양 허리에 올려놓은 채 상체만을 구부리므로 앞서의 인사보다 훨씬 인사 같아 보인다.

우선 임금에 대한 인사 방식에서 처용이 임금 앞에서도 매우 당당해 보인다는 점이 주목할 만하다. 그리고 이어서 좌우의 무원들 간의 인사는 임금과 좌중에게 그들의 중요성을 인지시키는 듯하다. 궁중 정재에서 무용수들끼리 인사를 하는 경우는 처용무가 유일하다. 이는 처용무가 나례의 의식무로 오랫동안 추어졌기 때문에 용납되는 것이라 생각한다. 그리고 이는 이후 추어지는 춤의 구성에서 황 처용의 중심적인 위상이 드러나지만 근본적으로 이들이 모두 인격신인 처용을 상징하고 있다는 점에서 오방의 신으로서 서로 평등하고 존중되어야 할 상대임을 암시하는 듯하다. 그리고 임금에 대한 인사법에서 드러났듯이 처용무에서는 언제나 춤이 시작될 때는 허리를 구부리고 손을 들어올리고 있어 앞서 살펴본 상체의 팔 놀림처럼 허리를 통한 몸통 움직임과 연결된 팔의 움직임을 실시하고 있다는 증거이다.

처용무의 한삼 움직임에 있어서 가장 눈에 띄는 독특한 제스처는 한 손을 주먹 쥐고 오른쪽과 이어 왼쪽의 사선 위로 뽑아낼 때 다른 손으로 한삼 자락을 쥐고 있어 주먹을 내지르는 것같이 보이는 동작이다. 이는 다른 정재에서는 볼 수 없는 처용무만의 고유한 제스처인데 이는 5명의 처용이 사방을 이루어 서로 상극의 무원들이 처음 대무할 때와 오방 대형으로 다이아몬드 모양을 이루어 황 처용이 북과 동의 처용과 처음 대무할 때 행해진다. 이는 처용의 설화에서 처용과 역신의 대결을 형상화하는 구성에서 이루어지는 전투의 주제를 전달하는 모티프 동작이라고 생각한다. 그리고 이에 뒤따르는 프레이즈는 두 손을 바깥으로 뿌리며 허리 뒤로 가져오는 것이다. 그리고 이러한 한삼 움직임 프레이즈는 오방 대형에서 보다 구체적인 의미를 지니는 형태로 발전된다. 오방 대형에서 중앙의 황 처용이 먼저 각기 북쪽의 처용과 동쪽의 처용과 차례로 대무할 때 다른 방위의 처용들은 가만히 기다리고 있다. 먼저 황이 북쪽의 처용과 대무할 때 이들은 앞서 얘기한 주먹을 내지르는 동작으로 서로 다가서며 대무를 시작하고 팔을 바깥으로 뿌려 허리 뒤로 가져오면서 서로 물러나며 끝낸다. 동일하게 동쪽과도 춤춘 다음 황이 남쪽의 처용과 대무할 때는 더 이상 한삼 자락을 다른 손으로 잡지 않는다. 한삼 자락이 힘껏 뿌려져 오른쪽 사선 위 방향으로 끝까지 나아가도록 두고 그 다음 양손을 바깥으로 휘돌아 뿌리며 뒤로 물러난다. 그리고 이때 서쪽을 제외한 전원이 똑같이 같은 동작을 실시함으로써 이 부분에서 역동적으로 춤의 절정을 이룬다. 따라서 이는 북쪽(겨울)에서부터 시작된 대립과 전투가 남쪽(여름)에 이르면서 완전히 매듭이 풀리고 악기(惡氣)를 물리친다는 의미로 해석해볼 수 있다. 음양론에 따르면 남쪽은 불과 여름으로서 양의 기운이 가장 강렬한 곳이다. 이러한 사방 작대와 오방 작대에서 두드러지는 한삼 움직임의 프레이즈는 오른손 오른쪽 사선 위로 뿌리고 왼손 왼쪽 사선 위로 뿌린 다음 양손을 모아 오른쪽 사선 위 그 다음 왼쪽 사선 위로 평행 되게 뿌리는 것이다. 이는 모두 한삼 자락을 잡는 동작 다음에 일어남으로써 주먹질로 옥박질렀던

악귀를 멀리 쫓아내고 풀어버리는 의미로 받아들이는 것이 설득력을 지니게 된다.

다음으로 처용무에서 독특한 제스처는 한삼 자락을 가지고 땅을 어르는 듯 바닥을 쓰다듬는 동작이다. 많은 다른 궁중 정재에서 한삼 자락이 땅바닥에 접촉되는 경우는 없다. 따라서 처용무에서 의도적으로 분명히 한삼이 바닥에 닿도록 하는 동작은 제의적인 제스처로 보는 것이 정확하다 하겠다. 이러한 동작은 5명의 처용이 사방 작대를 이루어 서로 상극인 백과 홍, 흑과 홍이 마주 보고 춤출 때 처음 실시된다. 이때 황은 가운데에서 앞을 향한 채 같은 동작을 한다. 이 부분은 춤의 진행에 있어서 본격적인 춤이 시작되는 부분이다. 따라서 이는 오행의 주인이요 만물의 생장을 관할하는 지신(地神)에 대한 인사로 보이기도 하며 아니면 상극의 상대를 회유하여 땅속으로 쓸어버리고자 하는 염원이 담겨 있는 듯하기도 하다. 이를 땅에 대한 인사로 본다면 이 춤의 시작에서 처용이 임금에게 인사할 때 상체가 구부러짐과 동시에 한삼 자락이 바닥에 완전히 닿도록 하는 것도 같은 형태라 볼 수 있다. 하지만 여기서의 접촉은 처음보다 훨씬 신중하다. 따라서 후자의 상대를 회유하는 동작으로 보는 것이 나을 것 같다. 그리고 이 동작의 변형은 마지막에 우선회무가 끝난 뒤 이 춤의 피날레 부분에서 5명이 일자 대형으로 벌려 선 뒤 앞으로 뒤로 나왔다 물러나기를 반복할 때 양손을 한쪽 어깨에 모아 메었다가 반대쪽 아래로 뿌리면서 바닥을 쓸어내는 동작을 연속적으로 하는 데서 나타난다. 이는 '낙화유수'라 불리는 동작으로 귀신을 물리치고 이들을 쓸어내어 장소를 정화하고 나아가 이 세상의 악귀와 음기를 제거하는 듯한 시늉으로 보인다. 이어서 이 동작으로 무대를 한 바퀴 돌아 퇴장하는데 이는 마치 마지막 승리를 거두고 유유히 돌아가는 벽사신 처용의 모습을 표현하는 것 같다.

이 춤 전체에서 춤적으로 가장 화려하고 절정을 이루는 부분은 오방 작대에서 황이 서쪽을 바라보고 춤을 출 때와 우선회무의 부분이다. 오방 작



대의 구성에서 5명 전원이 각가지 방향을 향한 채 양손을 바깥으로 벌려 태극 형태로 휘둘러 뿌리는 동작은 시각적으로나 역동적으로나 최고조의 흥분에 휩싸이게 한다. 그런 다음 일렬로 이루기 위해 양손을 겨드랑이 뒤 쪽에서 앞으로 뿌리는 동작 역시 태극으로 휘둘러 뿌리는 동작과 함께 역신을 완전히 물리치는 의미를 가장 강렬하게 상징하고 있는 것으로 보인다. 이렇게 처용무에서의 각각의 두드러지는 제스처는 이들이 배열된 전후의 맥락에서 볼 때 하나의 문장과 같은 의미를 형성하고 있음을 알 수 있다. 아울러 처용 춤사위에서 지적할 수 있는 것은 그들의 디자인이 매우 간결하면서도 힘 있으며 반복적인 사용을 통해 구체적인 의미를 형성해가는 방식이다. 그러한 예는 주먹 내지르기와 같은 동작의 디자인에서 그리고 춤의 처음부터 소개되는 오른쪽, 왼쪽 사선 위로 한삼 뿌리는 동작의 발전적인 활용에서 알 수 있다. 이 한삼 뿌리기 동작은 점차 반복되다가 춤이 전개되면서 두 팔을 모아 뿌리는데 춤의 절정부인 우선회무 부분에서 5명 전원이 원의 중심과 바깥쪽을 향해 반복적으로 한삼을 뿌리면서 끌어올리는 역동성의 수준은 가히 놀라울 정도다. 그러한 효과를 위해 그들이 하는 움직임은 단지 같은 동작을 오른쪽 왼쪽으로 팔의 방향만을 바꾸는 정도이며 전혀 도약이나 걸음걸이의 속도 변화 없이 이끌어가고 있어 움직임의 효용이라는 측면에서도 매우 뛰어나다. 그리고 마지막으로 무대를 퇴장하면서 하는 '낙화유수' 동작도 근본적으로 두 손 모아 뿌리기 동작을 위에서 아래로 방향의 변화를 준 것이다. 그러면서 이들이 변화시키는 분위기의 반전 역시 주목할 만하다. 우선회무에서 이들이 원형을 이룬 채 한삼을 위로 뿌릴 때의 인상이 마치 도무하는 무당을 연상시킬 정도로 절정의 엑스터시 상태를 이루었다가 낙화유수 동작으로 한삼 자락으로 바닥을 쓸면서 일렬로 풀려날 때 무대는 급격하게 정화되고 정결해진다. 따라서 작품의 구조는 한순간에 종결부에 달한 것이다.

그러나 작품 전체에 걸친 이 한삼 뿌리기 동작의 변화를 그 의미의 측면에서 주목해보면 매우 흥미롭다. 우선 형태적으로 한삼 뿌리는 동작은 '주

먹 내지르기' 동작의 발전된 형태이다. 즉 한 손으로 위로 뽑아 올리는 다른 팔의 한삼 자락을 잡는 형태의 '주먹 내지르기' 동작에서 한삼 자락을 잡지 않고 끝까지 풀어버리는 것이 바로 한삼 뿌리기 동작인 것이다. 그런데 형태적으로 발전적 관계를 지닌 이들 두 동작은 의미상으로는 정반대의 내용을 지닌다. 작품 속에서 발견되는 한삼 뿌리는 동작의 의미는 대결과 대립이 풀리고 악귀를 떨쳐버리는 것이라고 생각해볼 수 있다. 그런데 '주먹 내지르기' 동작은 처용과 역신의 전투의 주제를 전하는 모티프 동작이라고 앞서 언급한 바 있다. 따라서 형태적으로 발전적인 관계에 있는 두 동작에다 정반대되는 의미를 함축하게 하는 이런 춤사위 창작법에서 우리는 음양이 전화하는 즉 음이 양이 되고 양이 음이 되는 음양론의 성질을 춤사위 창작에서 구현해내고 있는 선조들의 예술 창작 정신을 발견할 수 있다. 이러한 음양론적 예술 정신은 춤의 구성에서도 똑같이 발견되는데 음적인 것과 양적인 것으로 대변되는 상극과 상생 원리라는 정반대의 의미 구조를 지닌 좌선회무와 우선회무를 한 조로 묶어 처용과 역신의 대립을 푼다는 완전한 의미를 이루어내는 구성법에서도 역시 발견된다. 즉 여기서 음과 양, 좌선회무와 우선회무 그리고 나아가 역신과 처용은 서로가 지니는 상대적인 의미 없이는 자체적인 존재의 의미나 가치가 완전해질 수 없는 것이다. 따라서 처용무는 춤사위 창작이나 구성 방식에서 철저하게 음양론적 원리에 기초하고 있다고 할 수 있다.

이상에서 살펴본 바 처용무의 남성적 특질과 제의적 특질은 분명하게 분리된 것이 아니라 그 고유한 걸음걸이와 독특한 상체의 움직임 스타일 그리고 상징적 제스처들이 조합되어 활달하면서도 동시에 근엄하며 힘차고도 진지한, 서로 어울릴 것 같지 않은 상이한 특성들이 한데 어우러져 독특한 움직임의 특질을 만들어내고 있다. 이러한 처용무의 움직임 특질은 그 자체로도 매우 보기 드문 조화로써 강렬한 개성을 지닌 것이며 이는 선이 가늘며 부드럽고 유연한 특질의 여성적 궁중 정재 속에서 단연 돋보

일 수밖에 없었을 터이고 따라서 가장 인기 있는 궁중 연회의 레퍼토리가 될 수 있었다고 생각한다. 그리고 오방 처용무는 음양오행의 개념 하에 구성되었기 때문에 구성상 각 무용수들이 정확한 방위를 향해 설 수밖에 없는 이유를 알 수 있고 이들의 한삼 제스처가 함축하고 있는 의미가 춤의 구성에서 오는 오행 개념과 어우러져 벽사 의식적인 내용을 완전히 형상화하고 있음을 알 수 있다. 이는 사실적이거나 재현적인 형태의 춤사위나 대형은 아니지만 추상적이면서도 상징성이 풍부한 의미체로서 나름대로의 논리가 탄탄한 것임을 알게 한다.

#### 4. 맺음말

우리의 대표적인 민족 악무라 할 수 있는 처용무의 끈질긴 생명력은 나라와 왕조가 바뀔에 따라 상이한 종교적·정치적 이념들을 수용할 수 있는 처용 가무의 개방적인 구조와 함께 노래와 춤이 어우러져 종합 예술적인 성격을 지녔던 것에 기인한 것임을 알 수 있었다. 처용무는 탄생부터 가무와 설화가 어우러진 종합 예술극의 요소를 모두 지니고 있었고 그러한 요소들이 시대를 거치면서 각각의 측면들이 부각되어가면서 오랫동안 연회될 수 있었다.

처용무의 구성과 춤사위의 분석을 통해 우리 민족의 사상과 창작 정신 그리고 파악 가능한 의미를 밝혀내고자 한 시도는 음양오행의 원리가 조선조 궁정 무용의 구성 원리이자 의미의 근거라는 결과를 이끌어내었다. 음양오행 사상은 조화와 통일을 강조하는 우리 민족의 전통적 세계관으로 한국 사상사에서 최고(最古)의 원리로 인식되어온 사상이며 한국 전통 문화 예술 전반에 함축된 원리로 보아도 과언이 아니다. 본 연구는 조선 시대에 연행되던 궁중 무용 역시도 유교 정치 사상의 영향 아래 창작되고 발전한 것으로 그 사상적 배경은 음양오행 사상에 두고 있을 것이라는 전체

에서 출발하였다. 그 결과 처용무의 구성을 음양 이론으로 살펴볼 때 처용과 역신의 대결을 상극으로 표현한 뒤 이를 다시금 상생의 대형으로 풀어내는 논리적인 구성을 지녀 역사적 기능을 담당하고 있는 춤의 내용을 분명하게 춤의 형식 속에 구현해놓고 있음을 밝혀내었다. 따라서 처용무의 구성은 의식무에 적합한 뚜렷한 음양오행론적 의미와 목적성을 지니고 있었음을 알 수 있다. 그리고 황색의 처용을 중심으로 오방과 오행의 상생 원리에 따라 춤이 진행되고 있어 만물의 조화와 화합을 상징적으로 보여주고 있다. 이는 음양오행 사상이 추구하는 우주의 조화와 통일, 인간의 화평과 화합을 통해 국가의 번영을 이루기를 바라는 의지를 형상화하여 예술로 승화한 것으로 해석할 수 있겠다.

춤 동작의 의미화 과정에 대한 분석에서 발견한 바는 음양론적 의미화의 구조를 흥미롭게 보여주고 있었다. 작품 전체에 걸쳐 한삼 뿌리기 동작의 변화를 의미의 측면에서 살펴보았을 때 형태적으로 발전적인 관계에 있는 동작들이 내용적으로는 정반대의 의미체로 드러났다. 즉 형태적으로 한삼 뿌리기 동작은 '주먹 내지르기' 동작의 발전적 형태 아니면 연속 선상의 제스처다. 그런데 '주먹 내지르기' 동작은 처용과 역신의 전투를 상징하는 것으로 그리고 한삼 뿌리기 동작은 대결과 대립이 풀리고 악귀를 떨쳐버리는 의미로 하나의 의미의 틀 속에서 서로 분명해진다. 이렇듯 형태적으로 발전적인 관계에 있는 두 동작에다 정반대되는 의미를 함축시키고 있는 이런 춤사위 창작법에서 우리는 음양이 전화하는 즉 음이 양이 되고 양이 음이 되는 음양론의 성질을 춤사위 창작에서 구현해내고 있는 선조들의 예술 창작 정신을 발견할 수 있다. 이러한 음양론적 예술 정신은 음적인 것과 양적인 것으로 대변되는 상극과 상생 원리라는 정반대의 의미 구조를 지닌 좌선회무와 우선회무를 한 조로 묶어 처용과 역신의 대립을 푼다는 완전한 의미를 이루어내는 구성법에서도 역시 발견된다. 즉 여기서 음과 양, 좌선회무와 우선회무 그리고 나아가 역신과 처용은 서로가 지니는 상대적인 의미 없이는 자체적인 존재의 의미나 가치가 완전해질

수 없는 것이다.

그리고 움직임의 특질에서도 처용무의 남성적 특질과 제의적 특질은 분명하게 분리된 것이 아니라 고유한 걸음걸이와 독특한 상체의 움직임 스타일 그리고 상징적 제스처들이 조합되어 전체적으로 활달하면서도 동시에 근엄하며, 힘차고도 진지한, 서로 어울릴 것 같지 않은 심지어 상반되는 것 같은 특성들이 한데 어우러져 독특한 움직임 특질을 만들어내고 있다. 이러한 처용무의 움직임 특질은 그 자체로도 매우 보기 드문 조화로써 강렬한 개성을 지닌 것이기에 여기들에 의해 추가지는 궁중 정재들 중에 단연 돋보이는 인기 있는 레퍼토리가 될 수 있었던 것 같다.

처용무의 공연 구조적 성격과 대형 구성 그리고 동작과 움직임 특질 등에서 전체적으로 드러나는 것은 이들이 사실적이거나 재현적인 형태의 춤사위나 대형, 성격은 아니지만 추상적이면서도 상징성이 풍부한 의미체로서 나름대로의 논리가 탄탄한 것임을 알 수 있었다.

### 참고 문헌

- 김동구·황구홍·김경수 편(1989), 『處容研究論叢』, 울산문화원.  
김수경(1994), 「고려 처용가의 전승 과정 연구」, 이화여자대학교 박사학위 청구논문.  
김옥동(1994), 『탈춤의 미학』, 현암사.  
김의숙(1993), 『韓國民俗祭儀와 陰陽五行』, 집문당.  
김일출(1958), 『조선 민족 탈놀이 연구』(1998년 영인본), 한국문화사.  
김학주(1994), 『한·중 두 나라의 가무와 잡희』, 서울대학교 출판부.  
대동문화연구원(1972), 『處容說話의 綜合的 考察』, 대동문화연구원, 미간행물.  
리봉옥 편(1985), 『조선 고전 무용』(1998년 영인본), 한국문화사.  
문일지 편(1987), 『처용 연구』, 서울시립무용단, 미간행물.

- 송석하(1960), 『韓國民俗考』, 일신사.
- 성경린(1975), 『韓國傳統舞蹈』, 일지사.
- 윤광봉(1992), 『韓國의 演戲』, 반도출판사.
- (1997), 『韓國演戲詩研究』, 박이정.
- 이강열(1999), 『韓國演戲史』, 현대미학사.
- 이두현(1981), 『韓國의 탈춤』, 일지사.
- 이민홍(1997), 『韓國 民族樂舞와 禮樂思想』, 집문당.
- 이승열(1992), 「處容舞의 歷史的 傳承과 辟邪의 特徵」, 『國樂院論文集』 제4집, pp. 57~77.
- 이애주(1982), 「處容舞에 關한 研究」, 한국체육학회지 제20권 2호, pp. 47~81.
- 장사훈(1977), 『韓國傳統舞蹈研究』, 일지사.
- 전경옥(1998), 『한국 가면극 그 역사와 원리』, 열화당.
- 정은혜(1995), 「處容舞의 東洋思想的 分析을 통한 舞意 研究」, 경희대학교 박사학위 청구논문.
- 조동일(1988), 『탈춤의 역사와 원리』, 기린원.
- 한옥근(1996), 『한국 고전극 연구』, 국학자료원.
- 서울시스템(1995), 『조선 왕조 실록 CD롬』 1, 2, 3집, 서울시스템.

# The Meaning of Yin and Yang in the Cheoyong Dance

**Kim Malborg**

This study aims to systematically review the symbolisms evident in the Cheoyong Dance(traditional Korean Mask Dance), in which a wide spectrum of variations may be found in not only function but also form throughout history. The early form of Cheoyong Dance existed as a kind of primitive religion prior to the Cheoyong legends of Shilla Dynasty's King Hunkang. Thereafter, Cheoyong Dance underwent significant changes in form during the Coryo Dynasty and it became the national rite of exorcism performed in royal ceremonies, evolved into a spectacle. By the Chosun Dynasty, it had been elevated to a major court dance during King Sejong's reign. The notable characteristic in this period was that the element of Yin and Yang ideology was adapted as the principle of dance and music composition. And during this period, Cheoyong Dance was expanded to 5 dancers to reflect the five elements of the Yin and Yang.

The structure and designs of dancers and movements of Cheoyong Dance was analyzed using the Yin and Yang system of ideas. The 5

dancers, wearing different color costumes which symbolize the 5 elements of Yin and Yang, position themselves accordingly and represent the corresponding season and element of Yin and Yang ideas. The main formation of this dance had the meaning of Yang which Cheoyong himself represents it against the evil spirit that represents the Yin. Other major dance formations in the dance were interpreted in the context of the Yin and Yang theory. The designs of major gestures in Cheoyong Dance were also analyzed with the structure of Yin and Yang ideologies, and it was clear that each movement connotes specific ideas of the dance text.

열쇠어: 처용무, 음양론, 궁중 나례, 설화, 무복.