

이화여자대학교 대학원

2005학년도

박사학위 청구논문

제주도 칠머리당굿 춤의 삼재론적  
공간특성 연구

체 육 학 부

(체 육 학 전 공)

강 지 희

2006

# 제주도 칠머리당굿 춤의 삼재론적 공간특성 연구

이 논문을 박사학위 논문으로 제출함

2005 년 12 월

이화여자대학교 대학원  
체 육 학 부  
(체육학전공)  
강 지 희

## 강 지 회 의 박사학위 논문을 인준함

지도교수	신 상 미	
심사위원		

이 화 여 자 대 학 교    대 학 원

# 목 차

논문개요 .....	vii
I. 서론 .....	1
A. 연구의 필요성 및 목적 .....	1
B. 연구문제 .....	4
C. 연구의 제한점 .....	4
II. 이론적 배경 .....	6
A. 제주도 칠머리당굿의 역사와 구성체계 .....	6
1. 제주도 칠머리당굿의 역사와 현황 .....	6
2. 제주도 칠머리당굿의 의식절차 .....	9
3. 제주도 칠머리당굿의 구성요소 .....	14
B. 삼재론 구성체계 .....	20
1. 삼재론의 의미 .....	20
2. 삼재론의 형성과정 .....	22
3. 삼재론의 구성원리 .....	28
1) 천·지·인 사상 .....	28
2) 2수체계의 분화 .....	31
3) 3수체계 .....	36
4) 삼재론적 공간 .....	41
C. 공간 이론 .....	43
1. 공간의 개념 .....	43
2. 공간개념의 역사적 전개 .....	45

3. 공간분석이론 .....	49
<b>III. 연구방법</b> .....	62
A. 연구대상 .....	62
B. 분석도구 .....	63
C. 연구절차 .....	65
D. 자료처리 .....	67
<b>IV. 제주도 칠머리당굿 춤의 공간분석 결과 및 논의</b> .....	69
A. 의식공간분석 결과 .....	69
1. 비디오 분석 .....	69
1) 제단-무당의 관계 .....	69
2) 무당-신앙민의 관계 .....	71
3) 제단-신앙민의 관계 .....	71
2. 심층면담 분석 .....	72
B. 무당의 개인공간분석 결과 .....	75
1. 모티프 라이팅 분석 .....	75
2. 안무측정표 분석 .....	88
3. 심층면담 분석 .....	93
C. 무당의 일반공간분석 결과 .....	96
1. 모티프 라이팅 분석 .....	96
2. 심층면담 분석 .....	99
<b>V. 제주도 칠머리당굿 춤의 공간특성</b> .....	101
A. 음양 2수체계의 우주적 공간 .....	101

B. 3수체계의 수직 공간 .....	103
C. 천·지·인 합일 사상의 제의적 공간 .....	104
D. 4차원적 심리 공간 .....	106
 VI. 결론 및 제언 .....	 109
 참고문헌 .....	 112
부 록 I .....	123
부 록 II .....	124
부 록 III .....	127
부 록 VI .....	133
<b>Abstract</b> .....	135

## 표 목 차

표 1. 제주도 칠머리당굿의 진행절차 .....	11
표 2. 무복 .....	16
표 3. 음양론과 삼재론 .....	21
표 4. 삼재론과 음양론의 구성원리 .....	27
표 5. 삼재의 공간 역학적 특성 .....	42
표 6. CTP의 일반적 경향 .....	58
표 7. 분석 방법에 따른 자료처리 .....	68
표 8. 신체의 사용 .....	89
표 9. 전이의 성질과 주요 행위 .....	91

## 그 립 목 차

그림 1. 큰대도 .....	9
그림 2. 초감제상 진설도 .....	15
그림 3. 무악기 .....	18
그림 4. 무구 .....	19
그림 5. 중국의 삼재론 형성과정 .....	24
그림 6. 한국의 삼재론 형성과정 .....	26
그림 7. 무당부채 .....	39
그림 8. 수직적 공간구성 .....	42
그림 9. 무속적 공간구성 .....	42
그림 10. 태극적 공간구성 .....	42
그림 11. 개인공간 .....	50
그림 12. 3차원의 축 .....	55
그림 13. 3차원의 면 .....	55
그림 14. 입방체 .....	56
그림 15. 공간조화(Scale) 그림 .....	58
그림 16. 스케일 법칙 .....	59
그림 17. 일반공간 .....	61
그림 18. 연구절차 .....	66
그림 19. 도입부 .....	76
그림 20. 감상기 들고 움직이는 장면 .....	79
그림 21. 무구의 움직임 .....	81
그림 22. 점프와 활 쏘는 장면 .....	84
그림 23. 가락춤 .....	87



그림 24. 전이의 성질과 주요 행위 .....	92
그림 25. 도입부 춤길 .....	97
그림 26. 감상기 들고 움직이는 장면 춤길 .....	98
그림 27. 태극의 운동형태 .....	98
그림 28. 점프와 활 쏘는 장면 춤길 .....	99

## 사 진 목 차

사진 1. 칠머리당굿 공간의 의식공간 .....	70
----------------------------	----

## 논 문 개 요

본 연구는 제주도 칠머리당굿 춤의 공간 분석을 통해 한민족 문화의 사상적 근간을 이루는 삼재론적 특성을 탐색하고자 하였다.

이와 같은 연구의 목적을 이루기 위해 제주도 칠머리당굿, 삼재론, 공간이론을 바탕으로 현지조사시 비디오로 촬영한 칠머리당굿 춤의 신청케 과정을 분석하였다. 분석 방법은 모티프 라이팅 분석, 안무측정표 분석, 심층면담 분석이었으며, 칠머리당굿 춤의 의식공간과 무당의 개인공간 및 일반공간 등에서 보이는 특성을 파악하였다.

분석 결과, 의식공간은 제단을 향하여 무당과 신앙민이 앞·뒤로 위치하는 시상적 차원(Sagittal Dimension)을 보였다. 이러한 의식공간에서 보이는 고정된 제단과 무당의 공간관계는 가깝고 거리감이 없이 자유롭고 친밀하며 활발한 시상적 공간특성을 보였고, 제단과 신앙민의 공간관계는 무당을 중간자로 하는 다소 먼 거리의 시상적 공간특성을 보였다. 이러한 결과는 평면상으로 단순히 앞과 뒤의 관계로 파악되지만 의미론적으로는 천·지·인 삼재의 수직구조로 해석할 수 있다.

무당의 개인공간은 신을 향하여 동·서·남·북, 앞·뒤·좌·우의 정확한 방향성을 가지는 2차원의 시상면(Sagittal Plane)과 수직면(Vertical Plane)의 공간특성을 보였고, 횡단적 경로(Transverse Pathway)와 종단적 경로(Peripheral Pathway)를 사용하면서 중심적 긴장(Central Tension)이 보이는 공간특성이 나타났다. 특히 접신 상태에서의 도무(跳舞)와 회무를 수행하는 동안에 상·하 수직적인 움직임과 신체축을 유지하면서 좌·우 방향을 번갈아 회전하는 공간특성을 보였는데, 이는 신이 하강하여 무당의 몸으로 입신하는 의미를 갖는 것으로 해석할 수 있다.

무당의 일반공간은 일정한 규칙을 가진 회전과 변형적 태극의 춤길을 그리는데, 이는 무당의 움직임 전반을 통해서 나타나는 음양 2수체계의 태극 형태로서 무한히 변화하면서 역동성을 가지는 의미로 해석할 수 있다.

무당의 접신 상태에서는 시간과 공간을 초월하는 심리적 공간을 파악할 수 있었는데, 이는 무당이 움직일 때 보이는 긴장감에서 엿볼 수 있었다. 이러한 무당의 심리적 공간은 신과 무당과 신앙민이 함께 존재할 때 완성되는 신성한 공간으로서 칠머리당굿 춤에서는 매우 중요한 의미를 지니는 공간특성으로 해석할 수 있다.

종합적으로 볼 때, 제주도 칠머리당굿 춤의 공간특성은 음양 2수체계의 우주적 공간, 3수체계의 수직 공간, 삼재론적인 천·지·인 합일사상의 제의적 공간, 그리고 4차원의 심리공간을 보였다. 이러한 특성은 신과 무당 그리고 신앙민이 '굿'이라는 공간 안에서 역동적인 관계를 가지고 합일을 이루어내는 제의적 공간과 상·하, 좌·우 움직임 형태의 반복을 통한 이분적 우주 공간 그리고 천·지·인 3수의 수직 공간 및 4차원의 무한 공간으로 무당과 신 그리고 신앙민 간의 초월적 관계를 보여주는 것으로 평가할 수 있다.

결론적으로 제주도 칠머리당굿 춤의 공간은 삼재론의 천·지·인 사상을 기반으로 그 특징들이 파악되었다.

## I. 서 론

### A. 연구의 필요성 및 목적

근대화 이후 한국의 문화는 서구의 문화를 추종하고 여과 없이 수용하면서, 동양이나 제3세계의 고유하고 독자적인 문화가 점차 사라져가고 있는 것이 실정이다. 이런 현실에서 한국 문화가 세계 속에서 특수성을 지니고 있는지, 그리고 한국의 문화를 보존할 수 있는지 연구하는 것은 매우 중요한 사안이다.

무속은 정치적 목적에 의해 타격받고 소멸해도 다시 생겨났고 끈질기게 살아남아 전승되면서 민족의 심층 심리 세계에서 뿌리 깊게 작용하고 있다. 이러한 현상은 무속자체에 자립적이고 합리적인 요소가 있고 순박한 진리가 내재되어 있기 때문이다(김금자, 1997).

한국무속은 고대 신화의 시대로부터 현재까지 이어져오고 있으며, 유교, 불교, 도교의 전개 이전부터 단순 전승되어 오면서 우리나라의 각 지역에 고루 분포되어 있다. 또한 지역마다 각기 다른 형태와 각 지방의 무속적 특징을 가지고 한국민족이 이룩한 많은 분야에 깊은 영향을 미치고 있다. 실제 전통 문화와 예술에 있어서는 무속신앙체계를 상징적 행위로 인식하면서 음악, 춤, 미술, 문학 등의 문화적 표현을 위한 영감을 제공하는 원천이 되고 있다. 특히, 무당의 의식에 의해 주재되는 곳은 무속의 여러 가지 행위 가운데에 가장 중심에 있는 의식으로서 한국 민족의 오랜 생활사에서 형성된 종교의례인 동시에 우리민족의 전통적인 신앙체계와 사상을 가지고 있는 민족 문화를 논할 때 빼 놓을 수 없는 소중한 문화유산이다(현용준, 1980).

무속연구는 크게 세 가지로 구분할 수 있다. 첫째는 무당들 자신에 관한

연구, 둘째는 무당들이 하는 의례인 굿에 관한 연구, 셋째는 무속을 믿는 사람들에게 관한 연구이다. 그러나 이러한 굿에 관한 무용학적 연구는 각 지역의 굿을 중심으로 이루어진 것이 대부분이다. 굿춤에 관한 연구는 진오귀굿의 무당춤에 관한 고찰(임학선, 1975)을 시초로 하여, 굿춤의 종류가 다양하게 나오는 경기도 도당굿의 무무에 대한 고찰(김명숙, 1979), 풍어 기원제인 별신굿 춤 연구(김영희, 1981), 김금화 만신을 대상으로 한 황해도 철물이굿 춤 연구(이노연, 1982, 정병호, 1980), 불교적 색채가 강한 수망 오귀굿 춤 연구(황인주, 1982), 실제 내림굿 현장을 자세하게 조사하고 기록한 김금화 만신의 내림굿 춤사위 연구(임현선, 1983), 평안도 다리굿의 춤 연구(이애현, 1985), 병굿의 무용치료적 기능에 관한 연구: 두린굿을 중심으로(선미경, 1989), 불교 재의식과 무속 진오귀 의식춤 비교연구: 영산재, 씻김굿, 진오귀굿을 중심으로(신은진, 1992), 김유감 만신을 중심으로 한 서울 새암굿 춤 연구(김성옥, 1997), 김유감 만신을 중심으로 한 서울 진오귀굿 춤 연구(김숙, 2001), 서해안 배연신굿 춤 연구(김현아, 2004) 등이 있다.

위에서 제시한 선행연구들은 대부분 그 연구가 굿춤 자체의 춤사위 분석에 집중되어 있고, 춤에 관한 연구과정은 굿의 역사 및 진행과정, 무복, 그리고 무악에 관해 서술하고 있다. 그리고 춤사위에 관해서는 설명을 곁들인 그림을 제시해 주고, 발동작은 스텝의 이동경로를 장단에 맞추어 그림을 함께 제시한 다음 재차 그에 관한 설명을 해주는 등의 비슷한 형태를 보여주고 있다.

그러나 영장류들이 직립하면서부터 인간의 육체를 중심으로 가장 원시적이고 원초적인 종교본능으로 시작된 신성한 굿판에서 동·서·남·북, 상·하 등 장소에 대한 공간개념이 형성된 점으로 볼 때, 그리고 무대공연예술과 같이 예술적 특성을 강조하기보다는 신앙민들과 함께 호흡하면서 현장성과 자연성, 그리고 즉흥성과 관계되어 기능적 측면을 강조하는 점으로 볼 때, 굿판에 대한 공간개념을 연구하는 것은 특별히 고려되어야 할 사안이다.

특히 제주도 칠머리당굿은 섬이라는 지리적 환경으로 인해 삶을 위협하는 자연의 힘을 시시때때로 경험해야 하는 사람들의 불안한 심리를 종교적으로 승화시키고자 하는 사회심리가 강하게 작용하면서 이루어진 무속 중의 하나이다. 2000년 조사에 의하면, 제주도 총인구 54만 2천명의 지역에 348개의 당이 존재하는 것(조성윤, 이상철, 하순애, 2003)을 보면, 삶에서 차지하고 있는 무속의 필요성을 대변하는 좋은 실례라고 할 수 있다.

칠머리당굿은 제주도에서 열리는 곳으로서 중요무형문화재 제71호로 지정되어 있다. 이 곳은 굿판에 참여하는 개개인의 성격도 독특하지만 바다를 배경으로 이루어지는 환경적인 특수성을 지닌 곳이며, 제주도의 문화를 논하는데 있어서 핵심적인 역할을 하는 뿌리 깊은 무속 신앙으로서의 중요성을 가지고 있다. 그러나 이러한 의미를 가진 칠머리당굿의 춤에 관한 논문은, 제주도 칠머리당굿의 춤 연구(이창훈, 1991) 한 편에 지나지 않고 이 또한 춤사위에 그 연구가 국한되어 있다.

따라서 본 연구에서는 제주도 칠머리당굿 춤을 그 환경적 특수성에 비추어 공간특성에 대해 연구하고자 한다. 특히 굿 공간연구에 있어서 한민족의 문화적 표현의 원천인 삼재론과의 연관성을 살펴보고자 한다.

우리문화를 연구하는 학자들은 각자 우리 문화의 구성 원리에 대해 주역, 태극 원리, 삼재론적 원리, 음양오행론적 원리 등 다양한 시각을 가지고 있다. 이 가운데서 삼재론(三才論)은 샤머니즘의 특징을 가장 심도 있게 표현할 수 있는 문화적 구성원리라고 할 수 있다. 뿐만 아니라 삼재론은 실제 굿 공간에서 도식적으로 나타날 수 있는 특성이다.

굿의 현장성과 자연성은 서양예술이나 무대예술에서 가지고 있지 않은 고유한 특징이다. 그러므로 제주도 칠머리당굿 춤의 공간특성 연구가 굿에 대해서 지금까지와는 다른 접근방법을 통해 그 가치에 대한 새로운 조명이 가능하게 될 때, 한국문화를 구성하는 원리가 뿌리 깊게 작용하고 있다는 것을 증명

하여 민족문화로서의 자부심을 고취시킬 수 있을 것으로 본다. 뿐만 아니라 최근 무대예술에 있어서도 전통문화에 대한 관심이 높아지면서 굿을 주제로 하거나 문화적 전통 구성 원리를 창작의 모티브로 사용하는 작품들이 많아졌다. 따라서 한국전통문화의 진수를 포함하고 있는 것으로 판단되는 제주도 칠머리당굿 춤의 공간특성을 체계적으로 연구하는 것은 움직임을 창작하는 안무가들에게도 전통을 통한 다양한 공간 활용 방법을 제시해 줄 수 있으리라 사료 된다.

## B. 연구문제

본 연구는 제주도 칠머리당굿 춤의 공간 특성을 연구하는데 있어서 다음과 같은 연구문제를 설정하였다.

1. 칠머리당굿의 의식공간은 어떻게 나타나는가?
2. 칠머리당굿 춤에서 무당의 개인공간은 어떻게 나타나는가?
3. 칠머리당굿 춤에서 무당의 일반공간은 어떻게 나타나는가?
4. 칠머리당굿 춤의 삼재론적 공간 특성은 무엇인가?

## C. 연구의 제한점

본 연구는 다음과 같은 제한점을 갖는다.

1. 본 연구는 문헌자료와 2004년 3월 4일 실행된 제주 칠머리당굿의 비디

오 자료를 참고하였다.

2. 제주도 칠머리당굿은 2-3일에 걸쳐서 행해지는 것이 원칙이나 현재에는 문화재공연으로 하루로 축소되었다. 이 연구에서는 축소된 형태의 분석에 국한하였다. 따라서 제주도 칠머리당굿의 전체를 분석한 결과와는 다소 제한이 있을 수 있다.
3. 칠머리당굿 춤의 공간분석 대상은 큰 제사인 본향뚝에서의 신청례 절차로 제한하였다. 신청례는 신을 청하는 청신무의 과정이며, 제주도 굿춤의 특징적 요소가 드러나는 과정이다.
4. 무당의 개인공간과 일반공간을 분석하기 위해서 CMA가 작성한 모티프 라이팅을 연구자가 분석하였다.
5. 안무측정표 관찰자는 무용경력 10년 이상 전공자 6명이었다. 따라서 객관성에 대한 다소의 이의 제기가 가능하다. 그러나 이들은 10년 이상의 전문가로서 안무측정표 관찰자로서의 객관성이 충분히 유지되었다고 가정하였다.
6. 심층면담 분석 대상은 현재 중요무형문화재 제71호 제주도 칠머리당굿의 기능보유자인 김윤수 심방으로 제한하였다.
7. 심층면담지의 문항작성은 안무측정표 관찰자들과의 의견을 토대로 2회의 예비조사를 거친 문항들과 심층면담 대상자와의 면담시 자유로운 대화에서 도출된 의미 있는 내용들로 제한하였다.



## II. 이론적 배경

### A. 제주도 칠머리당굿의 역사와 구성체계

#### 1. 제주도 칠머리당굿의 역사와 현황

제주도에는 무신(巫神)이 1만 8천이나 된다고 예부터 전해져 내려온다. 현재 행해지고 있는 굿으로는 영등굿, 무혼굿, 심방굿이 있으며, 그 중 영등굿의 하나인 칠머리당굿은 제주도 제주시 건입동에 있는 칠머리당에서 매년 음력 2월 초에 당굿이 열리고 있다. 이 굿은 영등굿의 한가지로서 그 역사적 배경을 영등굿에서 살펴볼 수 있다. 칠머리당굿은 제주도에서 가장 중요하고 독특한 굿 의식 행사로 행해지고 있는데, 그 이유는 사면이 바다로 둘러싸인 제주도의 지역적 특성에 기인한다.

이 당굿의 기록은 「신증동국여지승람(新增東國輿地勝覽)」 권28 제주목 풍속조에 그 기록이 나타나며, 영등굿의 초기형태를 짐작할 수 있다(문화재연구회, 1999).

2월 1일에 귀덕(오늘의 한림읍에 위치), 김녕(오늘의 구좌읍에 위치) 등지에서 목간 12개를 세우고 신을 맞아 제사한다. 애월리 사람들은 폐배에 말머리 모양을 만들고 채색된 비단으로 꾸민 약마희(躍馬戲 : 이두식 표기로서 현대 표준말로 '폐몰이 놀이'라 하는 당시의 제주 말을 표기한 것으로 폐몰이 놀이란 뗏목을 빨리 몰아가는 경주의 일종이다)를 함으로써 신을 즐겁게 한다. 이 행사는 15일에야 끝나는데 이 달에는 승선을 금한다.

이러한 기록의 내용을 오늘날의 영등굿과 비교하여 보면 그 제사일이 2월

1일에서 15일까지로 이는 오늘날 2월 1일 행하는 영등환영제와 2월 15일에 구좌읍 우도 등지에서 행하는 영등송별제의 행사날짜와 일치하며 승선을 금하는 관습과 영등송별제가 끝날 때까지 어로에 나가지 않는 관습이 일치한다. 그리고 귀덕, 김녕, 애월 등 지금 영등굿이 분포하는 지역과 일치하는 것으로 보아 영등굿은 조선조 이전부터 제주 어촌 부락제로 성행했음을 알 수 있다(문화공보부 문화재관리국, 1985).

이상으로 미루어 보아 영등굿은 조선조 이전부터 어부와 해녀의 수호신적 성격을 가지며 어촌의 풍어부락제로서 성대히 행해왔고 그것이 농촌으로까지 세력을 뻗쳐 나갔다가 다시 원래의 모습대로 어촌의 풍어 부락제로 돌아온 것이라 할 수 있다. 영등굿의 하나인 칠머리당굿도 이와 같은 풍어 부락제의 잔존형태라 볼 수 있다(문화공보부 문화재관리국, 1985).

칠머리당굿은 제주시 건입동 마을 전체를 수호하는 당신(堂神)을 모신 본향당(本鄕堂)에서 이루어지는 곳이다. 이 당은 건입동의 동쪽, 제주항과 사라봉 사이의 바닷가 언덕 위에 위치해 있다. 이곳의 지명이 속칭 ‘칠머리’이므로 ‘칠머리당’이라 부르게 된 것이다.

칠머리당의 신(神)은 ‘도원수감찰지방관(都元帥監察地方官)’과 ‘용왕해신부인(龍王海神夫人)’이다. 이 두 신은 부부신으로서 남편인 도원수감찰지방관은 마을 전체의 토지, 주민의 생사, 호적 등 생활전반을 차지해 수호하고, 부인인 용왕해신부인은 어부와 해녀의 생업, 그리고 외국에 나간 주민들을 수호해 준다고 한다. 그러므로 칠머리당굿은 의당 본향당신을 위하는 곳이다. 다른 마을들에서는 그 마을의 본향당신에게 마을 전체의 안녕을 비는 ‘신과세제(新過歲祭)’ 등 당굿을 하는 것이 일반이었는데, 이 건입동에서는 예전부터 이런 곳이 없어 사정이 다르다. 이 칠머리당에서는 1년에 두 번 굿을 하는데, 그것은 영등신을 맞아들이는 영등환영제와 영등신을 치송하는 영등송별제이다. 이 두 가지 굿이 행해지는 지역이 칠머리당이기 때문에 제주어촌의 부락제인 영등굿

은 일명 칠머리당굿이 된 것이다(현용준, 1985).

칠머리당굿은 현재 중요무형문화재이며, 사면이 바다로 둘러싸여 있는 제주도에서 생업인 수산업과 가장 관련 깊은 굿인 만큼 제주도민의 삶과 가장 밀접한 관계를 가지고 있는 굿이다.

제주칠머리당굿은 1980년 11월 17일 중요무형문화재 제 71호로 지정되었고, 1986년 11월 1일 보존단체로 인정받아 제주칠머리당굿보존회가 결성되었다.

당굿날에는 건입동뿐 만 아니라, 제주시내의 선박운영자, 어부, 해녀, 그리고 여러 가정에서 제물을 차려오고, 보존회를 중심으로 당굿이 행해지고 있으며, 장소는 사라봉 산책로 입구로 옮겨왔다.

현재, 칠머리당굿 보존회는 보유자인 김윤수 심방(제주도에서 무당을 가리키는 호칭)을 비롯해서 2인의 조교와 이수자 5명, 전수생 5명 등 40명의 회원으로 구성되어 있다. 문화재 보존을 위한 전수자 대상 교육은 주 1회(연 52회), 일반전수회원 대상 교육은 주 2회 진행되고 있다.

칠머리당굿은 1981년부터 현재까지 매년 문화재 행사로서의 정기공연으로 본향당에서 이루어지고 있으며, 단 우기 시에는 부두에 위치한 어판장 등 실내에서 행해지기도 하며, 이 외에도 각종 문화재 행사를 중심으로 하여 제주도를 대표해서 참여하고 있다. 보존회 자료에 의하면 2002년 월드컵을 계기로 하여 관련 행사를 비롯한 기타 활동이 눈에 띄게 증가하였고, 국제적인 문화 관련 행사에도 적극적인 참여현황을 보였다.

## 2. 제주도 칠머리당굿의 의식절차

### 1) 의식공간구조

칠머리당굿의 영등환영제나 영등송별제는 모두 칠머리당에서 행해진다.

칠머리당은 제주항과 동쪽 사라봉과의 중간쯤, 바닷가의 평평한 언덕 위에 위치해 있다. 당의 형태는 58평 넓이의 정 방향 울타리를 돌담으로 쌓고, 북쪽 담벽엔 신위의 위패를 만들어 붙였으며 그 앞에 제단을 만들어 놓았고 출입구는 동쪽으로 내어 있다.

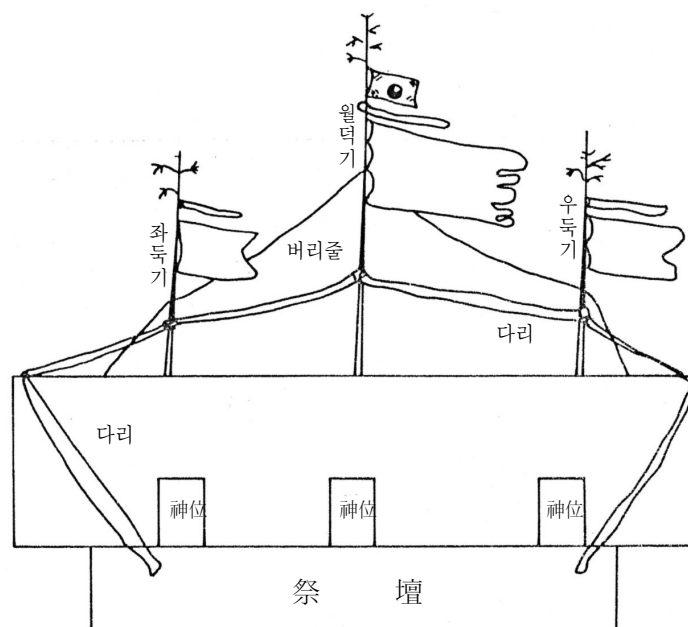


그림 1. 큰 대 도(문화공보부 문화재관리국, 1985)

제사일 아침이 되면 무당들과 선주집안 사람들이 일찍 나와 당의 북쪽 벽에 큰 대를 세우고, 제물을 진설한다. 큰 대는 <그림 1>과 같이 긴 대를 세워 기를 달아매고 '다리'라고 하여 긴 무명을 큰대에 묶어 제단에 연결시켜 놓는다(문화공보부 문화재관리국, 1985). 기에는 '옥황상제하감지위(玉皇上帝下鑑之位)', '토지관도원사하감지위(土地官都元師下鑑之位)', '용왕대신영등해신지위(龍王大神靈登海神之位)'의 문자를 써 놓는다. 또는 각 선박의 기를 달아 화려하게 하기도 하고, 오방기를 달아놓기도 한다.

## 2) 진행절차

칠머리당굿은 과거 문화재지정 이전보다 그 진행절차가 간소화되었다<표 1>. 이것은 문화재로 지정된 이후 공연으로서의 제한된 경비와 시간적 여유에 맞춘 것으로, 제주도 칠머리당굿의 현장에서 심방들의 대화하는 내용에 따르면 과거에는 2-3일은 꼬박 걸렸을 곳이 현재는 하루 만에 이루어진다고 한다.

표 1. 제주도 칠머리당굿의 진행 절차

큰 제차(祭次)	작은 제차(祭次)	내 용
1. 초감제		모든 신을 청하여 좌정시키고 기원하는 제차이다.
	베포도업침	굿하는 장소를 신에게 해설해 올리기 위해 천 지개벽까지 확대시켜 설명을 시작하는 것으로서, 자연현상의 발생을 노래하는 것을 ‘베포친다’고 하고, 인문현상의 발생을 노래하는 것을 ‘도업친다’고 한다.
	날과 국 섬김	베포도업침의 지리·역사적 해설을 점점 좁혀서 굿하는 날짜나 장소를 설명해 올리는 단락이다.
	연유 닦음	여러 신앙민들이 모여 이 당굿을 올리게 된 연유를 신들에게 고해 올린다.
	군문 열림	신들이 하강하기 위한 신궁(神宮)의 문을 여는 과정이다.
	분부사뵐	신칼점과 산판점을 하여 군문이 열렸는지의 여부를 판단 후, 그 신의(神意)를 신앙민들에게 전하는 대목이다.
	새드림	수심방 대신 소무(小巫)가 교대하여 나서서, 신이 오는 길을 노래로서 정화시키는 과정이다.
	정대우	수심방이 다시 나서서 모든 신들의 이름을 하나하나 부르며 청해 들인다.
	열명올림	굿에 참석한 사람들의 이름을 하나하나 열거하며 축원해 준다.
2. 본향뵐		본향당신을 청해 들여 축원하는 제차이다. 즉, 칠머리당의 신인 도원수감찰지방관과 용왕해신부인을 제장으로 청해 들여 좌정시키고 축원하는 제차이다.
	베포도업침	초감제와 동일하다.
	날과 국 섬김	초감제와 동일하다.
	연유 닦음	초감제와 동일하다.
	군문 열림	초감제 때와 거의 비슷하나 본향당신의 문만을 연다.
	분부사뵐	초감제의 분부사뵐과 동일하다.
	신청례	본향당신을 청해 들이는 제차이다.

표 1. 제주도 칠머리당굿의 진행 절차(계속)

큰 제차(祭次)	작은 제차(祭次)	내 용
2. 본향뎡	삼헌관 절 시킴	본향당신이 들어와 좌정하면 상선(上船)대표 1인, 중선대표 1인, 해녀대표 1인이 삼헌관이 되어 제단 앞에 꿇어 앉아 폐백상을 올리고 배례를 한다.
	자손들 소지	참석한 신앙민들이 10여 명씩 차례로 제단 앞으로 나가 꿇어앉아 소지를 태워 올린 후 절을 하며, 심방은 옆에서 축원을 해 준다.
	도산 받아 분부사림	마을전체의 일년 동안 운수를 신칼과 산판으로 점을 쳐 신의를 판단하고 신앙민들에게 그 신의를 전달한다.
	석살림	홍겨운 가락과 춤으로 신을 즐겁게 놀리고 기원하는 제차이다. 이 때 칠머리당 본향당신 도원수감찰지방관의 내력담인 본풀이도 이 때 노래 불러진다.
3. 용왕맞이		용왕과 영등신이 오는 길을 치워 닦아 맞아들이고 기원하는 제차이다.
	베포도업침	초감제와 동일하다.
	날과 국 섬김	초감제와 동일하다.
	연유 닦음	초감제와 비슷하나, 그 내용이 해녀와 선원들의 어려움과 소망을 전함으로 분위기는 더욱 숙연하다.
	군문 열림	초감제와 동일하다.
	용왕질침	용왕과 영등신이 오는 길을 치워 닦아 맞아들이는 제차인데, 심방의 노래 사설에 따르면 매우 험한 길로 표현됨으로서 노래와 춤으로 험한 길을 닦아 나간다.
	신청케	용왕과 영등신을 노래와 춤으로 청해 모신다.
	나까도전 침	큰 시루떡(나까시리)을 공중으로 던졌다 잡았다 하며 춤추다가 여러 신들에게 이것을 올리고 하위 잡신들도 대접하는 제차이다.
	방광 침	바다에서 생업을 하다가 죽은 영혼들에게 술을 대접해 위로하고, 바다를 차지한 용왕신에게 이 영혼들을 좋은 세계로 인도해 주도록 기원하는 제차이다.

표 1. 제주도 칠머리당굿의 진행 절차(계속)

큰 제차(祭次)	작은 제차(祭次)	내 용
3. 용왕맞이	용왕문 열림	용왕문이라 하여 꽂아 놓은 댓가지를 하나하나 뽑아나가는 과정이며, 전부 뽑아지면 용왕문이 모두 열린 것이라 하여 용왕문을 상징했던 댓가지와 용왕길을 상징했던 무명을 태워 버린다.
	지 아뢰	바다의 용왕신이나 바다에서 죽은 영혼들에게 제물을 백지에 싸 던져 대접하는 제차이다.
4. 마을도액막음		1년 동안 마을 전체의 액을 막는 제차이다.
5. 씨 드림		해녀 채취물인 미역, 전복, 소라 등의 씨를 뿌리고, 그 흥풍을 점치는 제차이다.
6. 영감놀이		심방이 영감을 청해 들인 후 대화를 나누며, 연극적 성격이 강하다.
7. 배방선		영등신을 배에 태워 본국으로 치송하는 제차이다.
8. 도진		모든 신을 돌려보내는 제차이다.

<표 1>에서 보는 바와 같이 칠머리당굿은 진행절차에 있어 8개의 큰 제차와 그 안에 작은 제차들로 구성되어있다. 문화공보부 문화재관리국에서 편찬한 「중요무형문화재해설-놀이의식편」에서는 본향뚬 제차 중 분부사뚬의 작은 제차는 군문열림에 흡수시켜서 따로 진행절차에 넣지 않았다. 그 이유가 본향뚬에서 청하는 신이 본향당 신에 국한되어 있어서 진행이 간단하게 이루어지기 때문인 것으로 보인다. 또한 영감놀이의 진행조차도 단지 배방선 이전에 이루어진다는 내용만 있을 뿐 굿의 진행절차에서 누락되어 있는 것을 본 연구자가 하나의 제차의 과정으로 정리하였다.



### 3. 제주도 칠머리당굿의 구성요소

#### 1) 진설도

도제상(都祭床)의 제물이나 폐백은 선주회장과 동장이 차리는 것이 관례로 되어있다. 도제상이란 마을 전체의 기원용으로 차려 올리는 제상을 말하는데, 이에는 초감제상, 영등호장상, 제석상, 용왕맞이상, 용왕차사상, 대령상, 공깃상 등이 있다. 초감제상은 초감제를 지낼 때, 곧 굿을 처음 시작할 때 차리는 상으로 각 위패 앞 제단에 <그림 2>와 같이 진설한다.

제단 앞에는 대령상과 공깃상이 놓이는데, 대령상에는 마랑(쌀 1그릇), 향로, 삼잔 바라 등이 올려지고, 공깃상에는 제물(떡을 말함), 과일, 쌀 각 1그릇, 삼잔, 멥두(신칼, 산판, 요령, 세 가지의 무구를 합쳐서 이르는 말) 등이 올려진다.

용왕맞이상은 용왕맞이를 할 때 다시 차리는 제상으로, 나까도전(큰 시루떡) 1접시, 제물(작은 시루떡과 돌래떡) 4접시, 과일 2접시, 계란 1접시, 채소 4접시, 삼잔, 쌀 2그릇, 펜포(명태) 1접시, 소지 3장 등이 올려진다.

용왕차사상과 영등호장상은 당의 입구 쪽에 놓이는데 용왕차사상에는 제물 3접시, 과일 1접시, 계란 3접시, 채소 3접시, 삼잔, 쌀 2그릇, 펜포 1접시, 지전 3장, 무명 3필(3자씩) 등이 올려지고, 영등호장상에는 시루떡 1접시, 돌래떡 3접시, 과일 3접시, 계란 3접시, 채소 3접시, 삼잔, 쌀 1그릇, 소지 3장, 지전 3장 등이 올려진다. 그리고 영등호장상 밑에는 전복, 소라 문어 각 3접시, 오곡씨(보리, 조, 쌀, 팥, 콩)를 바구니에 넣어 올린다.

초감제상은 초감제를 지낼 때, 곧 굿을 처음 시작할 때 차리는 상으로 각 위패 앞 제단에 진설한다.

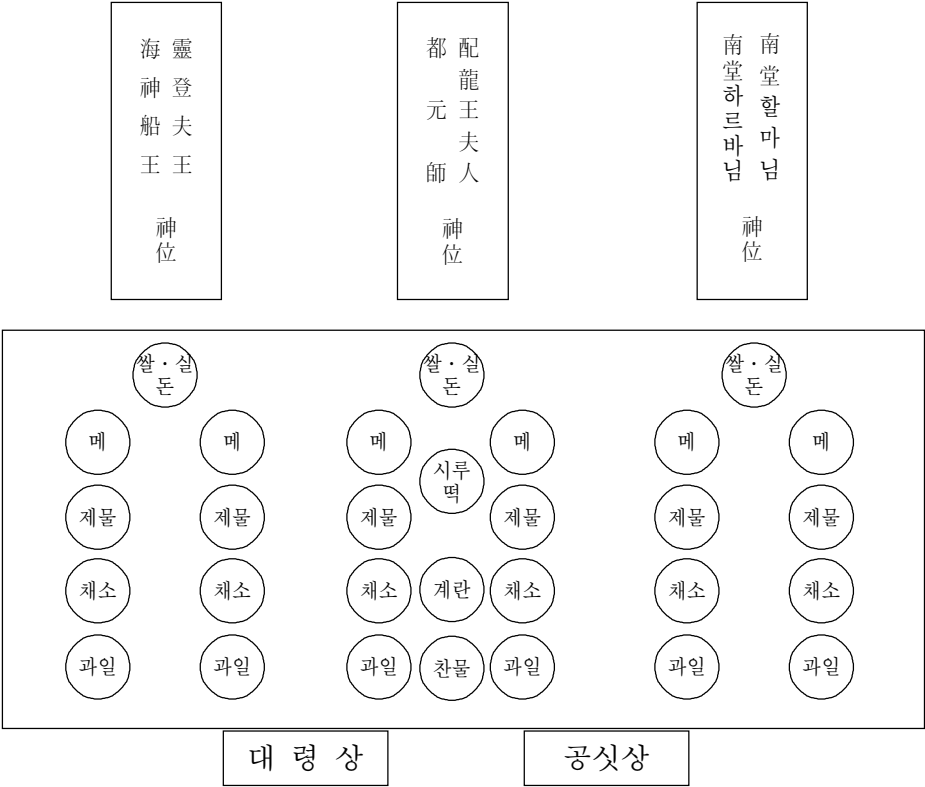


그림 2. 초감제상 진설도(문화공보부 문화재관리국, 1985)

도제상 외에 마을의 각 집안에서는 축원용 제물을 각각 차려오는데, 그 제물은 메 3그릇, 돌래떡 3접시, 계란 3접시, 채소 3접시, 과일 3접시, 술 1병, 쌀 3그릇, 소지 3장, 지전 3장 등이며, 선주의 집에서는 ‘선왕다리’라 하여 선박 이름과 가족 이름을 표기한 시령목 1필을 마련해 온다.

## 2) 무복, 연물, 무구

### ① 무복

굿을 주관하는 심방의 무복(巫服)은 관디차림(관복차림:심방의 정장차림), 군복차림, 평복차림으로 나누어지고 <표 2>, 이 외에 영감놀이를 할 때 가면을 쓰고 영감신으로 분장한 차림이 있는데, 갓양태만 붙은 파립(부서진 갓)을 쓰고 옷깃만 겨우 붙은 베도포를 입고, 총만 붙은 떨어진 미투리를 신고 한 뺨도 안 되는 곱방대를 물고 다니는 형상으로 분장한다(문화공보부 문화재관리국 문화재연구소, 1985).

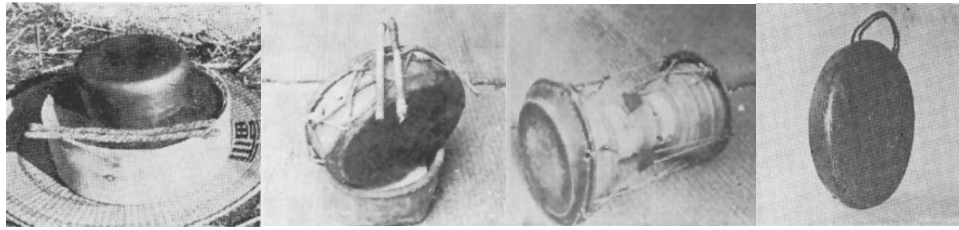
표 2. 무복

차림 성별	관디 차림(수심방)	군복 차림	평복 차림
男	머리 : 탕건, 갓 上 : 저고리, 두루마리, 쾌자(적색 또는 청색), 관디(분홍색 또는 남색), 전대(황색 띠) 下 : 바지, 행전(흰색), 버선, 짚신	머리 : 송락(창호지를 오려 만든 삼각형 모양) 上 : 저고리, 두루마리, 쾌자, 전대, 목거리 수건(목에 걸쳐 가슴부분에 띠를 묶어 앞에 늘어뜨림) 下 : 바지, 행전(흰색), 버선, 짚신	양복차림
女	머리 : 띠(붉은 색 또는 황색) 上 : 저고리, 조선조시대의 관복 下 : 치마, 버선, 짚신	머리 : 탕건, 갓 上 : 저고리, 두루마리, 쾌자, 전대, 목거리수건 下 : 치마, 버선, 짚신	上 : 저고리 下 : 치마

### ② 연물

제주도 굿에 사용되는 무악기(巫樂器)를 ‘연물’이라 하는데, 징, 북, 설쇠, 장구로 구성되어있다. 징은 둥근 놋으로 만든 대야 모양의 악기로서 대양이라

한다. 징은 천신을 감동시키는 기능이 있다. 북은 사설을 노래하는 수심방(큰 무당) 옆에 소무가 앉아 쳐 올리는데, 치는 방법은 대로 만든 채롱 위에 북을 세로로 세워 올려 고정시키고, 북채를 양손에 들어 오른쪽 북의 면만을 치는 것이다. 설쇠는 낫으로 만든 밥그릇 모양의 악기이며, 제주도 곳에서만 사용하는 악기이다. 설쇠는 채 위에 고면을 위로하여 얹어놓고 소무가 앉아서 양손에 채를 잡아 친다. 설쇠는 단독으로 연주되는 법은 없고 수심방이 춤을 출 때 징, 북과 같이 반주 악기로 병용한다. 장구는 고면의 직경이 30cm 내외, 통의 길이 45cm 내외의 것으로 일반 다른 지방에서 쓰이는 장구보다 크기가 작으며, 나무통은 중앙 부분에서 떼어내었다 붙였다 할 수 있게 되어 있다. 장구는 곳에서 단독으로 쓰이는 경우가 많다. 즉 징, 북, 설쇠, 장구는 심방이 춤을 출 때 반주악기로 사용된다. 제주도의 무악에서 리듬의 명칭은 제차의 명칭에다 ‘연물’이라는 어미를 붙인다. ‘연물’은 무악기를 가리키는 것인데 여기에서는 악기의 뜻으로서가 아니라 리듬의 명칭으로 쓰이고 있다. 그리고 춤의 장단은 ‘동-댕, 동-댕, 동-댕’하는 3분박 4박자로 처음에는 느리게 다음에는 보통 빠르게 나중에는 빠르게 친다. 느리게 치는 것을 ‘늦은 석’ 또는 ‘늦은 연물’이라 하고 보통 빠르기로 치는 것을 ‘중판’이라 하며, 빠르게 치는 것을 ‘잡은 석’ 또는 ‘잡은 연물’이라 부른다. 늦은 석, 중판, 잡은 석을 삼석치기라 부르기도 한다(장주근, 이보형, 1983). 무악의 연주는 연주만 담당하는 것이 아니라, 소무로서의 역할도 가능한 연주자들이 대부분이며, 한 곳의 진행 속에서 두 가지 역할을 수행하기도 한다.



설쇠

북

장구

징

그림 3. 무악기(강지희, 1995)

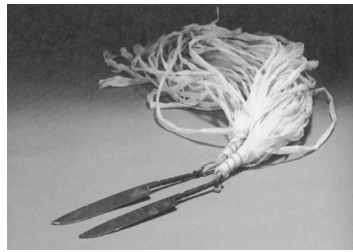
### ③ 무구

연물 이외에 굿에서 심방들이 굿의 진행과정에서 무구(巫具)로서 갖추어야 할 것이 요령, 바람(바라 또는 가지갱이), 신칼, 산판 등이다. 특히 제주도 굿에서 사용하는 무구는 다른 지역과 비교하여 그 종류가 다양하다. 요령은 손으로 들어 올리는 종과 같은 것이다. 직경 7cm내외의 크기로 놋으로 만들었고 밑 부분에는 1m정도의 오색 천 조각이 달려있다. 이 요령은 군문 열림 할 때 신문(神門)을 열어서 신을 청할 때 사용된다. 바람은 놋으로 만든 접시 모양의 것으로 중심부에는 끈이 붙어있다. 바람은 2개가 한 쌍이 되어 양손에 하나씩 들고 마주쳐 올리게 되어 있다. 석살림 할 때 사용된다. 신칼은 길이 25cm내외, 날의 길이 13cm내외, 자루의 길이 12cm내외의 것으로 자루에는 창호지를 길게 꿰은 다음 묶어 맨 끈이 달려있다. 이를 '신칼치마'라고 한다. 날의 옆면에는 S자 모양처럼 흔들흔들하게 가늘고 긴 점선이 새겨져 있는 것이 많고 또 자루는 일직선이 되지 않아서 조여져 있는 모양으로 되어 있다. 이 신칼로 신의를 알아보는 점을 친다(장주근, 1983). 산판은 점을 치는 도구로서 엽전 모양의 동그란 놋쇠판과 작은 놋쇠술잔으로 구성되어 있다(문화재관리국 문화재연구소, 1987).



산판

요령



신칼

그림 4. 무구(주강현, 1996)

## B. 삼재론 구성체계

### 1. 삼재론(三才論)의 의미

인류역사의 탄생은 인간이 우주 안에서 스스로의 존재에 대해 자각하고, 동시에 자신을 둘러싸고 있는 이 우주의 존재의미에 대해서 문제를 제기하는 데에서부터 출발한다. 인간은 살아가면서 생존과 관련하여 가장 강력하고도 절대적인 영향력을 행사하는 것을 하늘의 권능으로 파악하게 되었다. 하늘에서 내리는 비와 태양 빛은 그 자체로서도 인간의 생존을 위협할 뿐 만 아니라 인간이 먹고사는 모든 일에 대하여 불가항력적인 권위를 행사하기 때문에 집중적으로 하늘에 대한 관심을 보이게 되었고, 이는 곧 우주에 대한 인간의 1차적 관심을 신에 대한 관심사로 집약시킨 것이다.

주역에서는 이러한 인간의 우주적 위치를 천·지·인으로 설명하고 인간이 갖는 세 가지 관심사항을 삼재사상으로 표현하고 있다. 삼재사상이란 하늘과 땅과 사람을 뜻한다(한글학회, 1992). 따라서 주역에서의 삼재사상이란 인간을 중심으로 하늘(신)과 땅의 화합과 조화를 추구하는 사상이라고 할 수 있다.

삼재는 천재(天才), 지재(地才), 인재(人才)의 세 가지 재질을 이르며, 삼재의 지극한 작용을 삼극(三極: 天極, 地極, 人極)이라고 하며, 이 어휘는 또한 삼령(三靈), 삼원(三元)과도 일맥상통한 해석을 가진다. 관상학에서는 사람의 이마, 코, 턱을 가리키기도 한다.

주역에서 제시되는 역(易)의 사상은 64괘의 변화를 통해 설명하고 있고, 64괘의 변화는 8괘의 기초가 되고 있는데, 8괘는 음양이 서로 조합되어 형성되는 태양, 소양, 태음, 소음 등의 4상(四象)에 다시 음양을 조합하여 만들어진 건(乾), 태(兌), 이(離), 손(巽), 진(震), 감(坎), 간(艮), 곤(坤) 등을 이르는 것이며(정현우, 1991), 8괘가 2개 합쳐져서 64괘가 된다. 그리하여 64괘를 이루는 것

은 6개 겹쳐진 음양의 기호들이고 이것을 각각 ‘효(爻)’라고 부른다. 그리하여 64괘의 변화는 곧 육효의 움직임이 된다. 그런데 계사전(繫辭傳)에서는 ‘육효의 움직임은 삼극(三極)의 도(道)’라고 하였다. 그리고 설괘전(說卦傳)에서는 ‘삼재를 겹하여 두 번 한다. 그러므로 역이 육획으로 괘를 이루고, 음을 나누고 양을 나누며 유(柔)와 강(強)을 차례로 쓴다. 따라서 역이 여섯 자리로 드러난다’는 것은 육효는 팔괘를 두 개 겹친 것이며, 팔괘는 삼재의 길을 따라서 음양이 결합했다고 할 수 있다. 따라서 삼재란 음양의 변화를 나타나게 하기 위해서 서로 결합하는 틀로 볼 수 있다.

또한 역에는 태극이 있어, 태극의 두 가지 기운인 음양에 의해 생성된 천지가 만물(人으로 대표)을 생육하며, 이러한 삼재의 전개에 따라 상하가 합한 중(中), 일월이 합한 명(明), 부모가 합한 자(子)를 이룬다(신상미, 1996).

다음 <표 3>은 음양론과 삼재론의 상호 관계를 보여주고 있다.

표 3. 음양론과 삼재론

음양론	양(陽)		음(陰)
삼재론	天 삼재가운데 양(陽)	人 음양을 조화시키는 중성자	地 삼재가운데 음(陰)

삼재론은 또한 한민족의 가장 뿌리 깊은 사상인 북방샤머니즘과 태양숭배 사상과 연관된 것으로 수렵문화를 토대로 한 3수 분화를 특징으로 하고 있으며, 이러한 3수 중심의 삼재론은 무당을 중심으로 하여 하늘과, 인간과 땅의 관계를 결정짓는다(우실하, 1998).

삼재론의 의미는 숫자 3으로 집약될 수 있다. 수는 크게 ‘산술적 계산수’와 ‘철학적 상징수’로 구분된다. 산술적 계산수가 존재의 연장을 규정하는 물리적 개념의 수라면, 철학적 상징수는 존재진리의 인간 주체적 자각에 의한 내재화



과정을 통하여 체계화된 도서역학적(圖書易學的) 원리를 드러내는 이수(理數)이다(김만산, 1997).

이와 같이 숫자 3의 계산수와 상징수로서의 의미에 따라 삼재론의 구성원리를 상징수로서의 3과 관련된 천·지·인의 사상과 계산수로서의 3수체계로 구분할 수 있다.

우주는 음양의 교감에 의해 생성되고 인간은 그 사이에서 출생하여 ‘천·지·인’삼재를 구성한다는 점에서 단군신화의 세계관과 일치한다. 즉 단군신화와 마찬가지로 천지개벽신화에서 보이는 우주 생성의 논리와 세계 구성의 논리가 제각기 음양론과 삼재론의 이치에 입각해 있다는 점이 같다.

## 2. 삼재론의 형성과정

신석기 시대 이전의 만주와 시베리아 등에 분포되어있던 고아시아족과 고시베리아족은 대륙의 기온변화 등 생태환경의 변화에 따라 남과 북으로 이동해가면서 수렵을 기반으로 하여 생활하였다. 그들은 고된 이동생활을 통해 영적인 세계관과 자연숭배사상을 가지게 되었으며, 이것은 3수 분화의 세계관과 관련이 있다.

고아시아족과 고시베리아족의 이동의 영향으로 3수 분화의 세계관인 삼재론이 중국에 유입되었고 중국 남쪽 지방으로부터의 농경생활을 기반으로 한 2수 분화의 세계관과 융화되어 중국의 사상체계를 구성하게 되었다. 즉, 약 1만여년 전 중국의 화남지방으로부터 시작된 농경문화를 토대한 2수 분화의 세계관과 BC 5천 년경에 동북아시아의 삼재론이 만나게 된 것이다(우실하, 1998).

유동식(1983)은 중국의 무교(巫敎)가 은(殷)·상(商)나라에서 출발된 종교현상으로서 중국무교의 기원을 설명하고 있다. 즉 무교의 발생과 삼재론이 연관성을 가진 것으로 보는 견해이다.

중국의 경우 BC 5천년 경 기온상승기에 농경문화가 부상한 이후에도 여전히 삼재론의 세계관이 주류를 이루고 있었다. 동북방 수렵민족이 세운 상나라에 '동이족'이 남하하면서 3수 분화의 세계관이 두드러졌고, 상나라와 은나라에서 각종 삼족기(三足器)와 갑골점(甲骨占)이 나타났으며 무당이 중요한 역할을 담당하였다. 이를 통해 중국은 무(巫)의 전통이 강한 3수 분화 세계관을 지니고 있었다는 것을 알 수 있다.

그러나 3수 분화의 세계관은 주(周)나라에서 농경문화에 기반을 둔 2수 분화의 역(易)사상에 밀려났고 그 결과 2수 분화의 역사상이 중심 세계관으로 자리 잡기 시작하였다(우실하, 1998).

중국 고대문화의 황금기인 후주시대(後周時代, BC 500~221)에 공자는 중국 문화 정신의 근거를 마련하게 된다. 「주역」을 통한 음양론의 체계는 중국문화 전반에 걸쳐 중국적 생활의식의 모든 특징들을 결정짓는 중요한 중심사상으로서 자리 잡게 되었다(Fritjof Capra, 1976). 그리고 2수 분화의 음양론은 춘추·전국시대에 이르러 음양오행론으로 완성되었다.

음(陰)·양(陽)이라는 두 글자는 BC 541년에 「춘추좌씨전(春秋左氏傳)」에 처음 나타났다. 초기에는 음이 강하면 한병(寒病)이 생기고 양이 강하면 열병(熱病)이 생긴다는 정도의 단순한 체계였으나, BC 4세기경 음양가들이 음양이 원론의 체계를 세우고 여기에 오행설을 결합시켰다. 비로소 BC 2세기경 「여씨춘추(呂氏春秋)」라는 책을 통해 음양오행설로 확립되었다. 이 음양설은 「주역」에서 우주발생의 과정을 설명하는 데에 기본적 원리로 사용되었다. 이와 같이 고대 중국에서 삼재론의 3수 분화 체계는 주나라, 춘추·전국시대를 통해 2수 분화 체계인 음양론으로 대체되고, 음양론과 더불어 음양오행론은 원시적이분법의 차원을 넘어서서 윤리적·종교적 차원에서 뿐만 아니라 중국의 사회적 제도·풍속·신앙에 이르는 다양한 차원의 형성원리로써 작용하게 되었다.

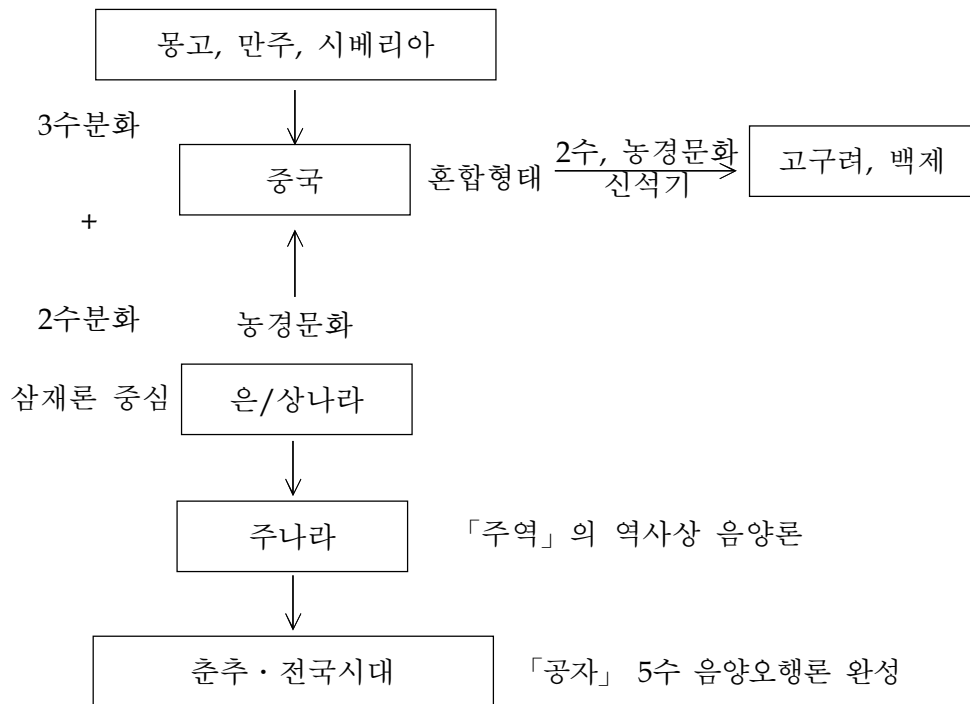


그림 5. 중국의 삼재론 형성과정

후기 구석기 시대인 2만 5천 년 전부터 신석기 시대에 이르기까지 시베리아 일대의 고아시아족·고시베리아족들은 집단적 이동을 하면서, 신석기 시대에 한반도에 그 민족의 상당수가 정착하게 되었다(김정학, 1992). 따라서 한반도 일대에 태양 숭배와 천신(天神) 숭배의 북방 샤머니즘의 삼재론적 세계관이 널리 퍼졌다. 고조선의 성립 시기인 BC 2333년은 이미 북방 샤머니즘이 한반도에 정착해 있을 시기로, 단군신화에 나타나는 단군은 이미 샤먼을 의미하고 있었다. ‘단군’은 샤먼을 의미하는 북방 시베리아 여러 민족의 텡그리(Tengri, Tangri, Tengere)의 음역으로 보고 ‘왕검’의 ‘검’은 신령을 뜻하는 ‘캄(Kam)’에서 유래한 것으로 보았다(유동식, 1975). 이것으로 보아 샤먼은 삼재론적 북방문화의 영향으로 볼 수 있다. 유동식(1975)은 단군신화를 첫째, 천신

강림신앙으로 둘째, 지모신(地母神)에 대한 신앙으로, 셋째는 창조신앙으로 보았다. 이러한 설명은 고조선이 북방문화와 남방문화가 서로 융화되어 있었다는 것을 의미한다. 하지만 고조선의 샤먼은 단군이었고, 단군신화에 등장하는 다양한 3수 분화의 개념은 삼재론적 북방수렵문화 유입의 강력한 특징이라고 할 수 있다.

고조선을 통해서 살펴본 북방수렵문화의 3수 분화의 세계관은 한반도 백두대간의 동·서를 중심으로 서로 다른 세계관을 형성하게 된다. 백두대간은 한국의 전통 지리관에 의해, 19세기 김정호의 「대동여지도」에 이르기까지도 백두산에서 출발하는 산세와 산줄기를 실제에 가깝게 그린 것이다. 한반도는 1대간(백두대간), 1정간(장백정간), 13정맥으로 형성되어 있고 한반도의 동해안 동남부지역과 서북부 압록강 지역, 서해안, 서남부 지역은 백두대간에 의해서 나누어진다. 따라서 백두대간은 백두산에서 금강산, 오대산, 태백산, 문경새재, 속리산, 추풍령, 영취산, 지리산까지 이어지고, 이 백두대간은 대부분 해발 1,000m 이상의 산들이 이어진 것으로 백두대간의 동쪽과 서쪽을 문화적으로 구별 짓는 경계이다(우실하, 1998). 반면 우리가 이미 잘 알고 있는 각종 ‘산맥’들은 실제의 산줄기를 그린 것이 아니라 일제가 자원 수탈을 위해서 만든 땅 밑의 지질도에 불과한 것으로, 우리의 전통 지리관에서 사용되던 대간, 정간, 정맥이라는 개념을 버리고 ‘산맥’이라는 개념을 사용한 인위적인 선이다.

고조선이 붕괴된 후, 고조선의 제후국이 독립국으로 변모되어 만주대륙과 한반도에는 여러 성읍국가들이 형성되었고, 성읍국가시대의 신앙은 조상숭배의 관념과 농경, 목축, 수공업 등의 생산경제를 좌우하게 되는 자연을 대상으로 여러가지 자연신이 발생하였다. 그러므로 이 시대의 신앙은 조상신과 천신 및 자연신숭배에 집중되었으며 제(祭)하는 방법은 부족전체의 공동체로서 행하였다(민속학회, 1989).

초기 철기시대인 BC 300년에서 기원 전후의 시기에, 한반도의 북쪽에는 부

여, 옥저, 예맥이, 남쪽에는 마한, 진한, 변한의 초보 형태의 국가가 생겨난다. 이 시기에 이미 음양오행론이 중국을 통해 한반도의 서북부 지역을 통해서 전파되었고, 비파형 청동검의 유입경로에 대한 고고학적 고증을 통해 백두대간 동·서 지역의 문화의 차이가 있음을 알 수 있다. 백두대간의 서쪽을 중심으로 중국으로부터 유입된 2수 문화의 세계관은 1—2세기의 시간차를 두고 백두대간 동쪽으로 유입되게 되는데, 이미 3수 문화의 세계관이 자리 잡고 있는 상황에서 들어온 2수 문화의 세계관은 백두대간 동쪽의 국가에는 커다란 영향을 미치지 못하였다. 이러한 시간적 유입의 차이는 삼국(고구려, 백제, 신라)이 형성되면서 더욱 심화되었고, 고구려나 백제는 2수 문화의 세계관이, 신라에서는 3수 문화의 세계관이 주축이 되었다. 후에 신라가 삼국을 통일하여 한반도에는 3수 문화체계를 주축으로 한 삼재론 중심 사상체계가 형성되었다.

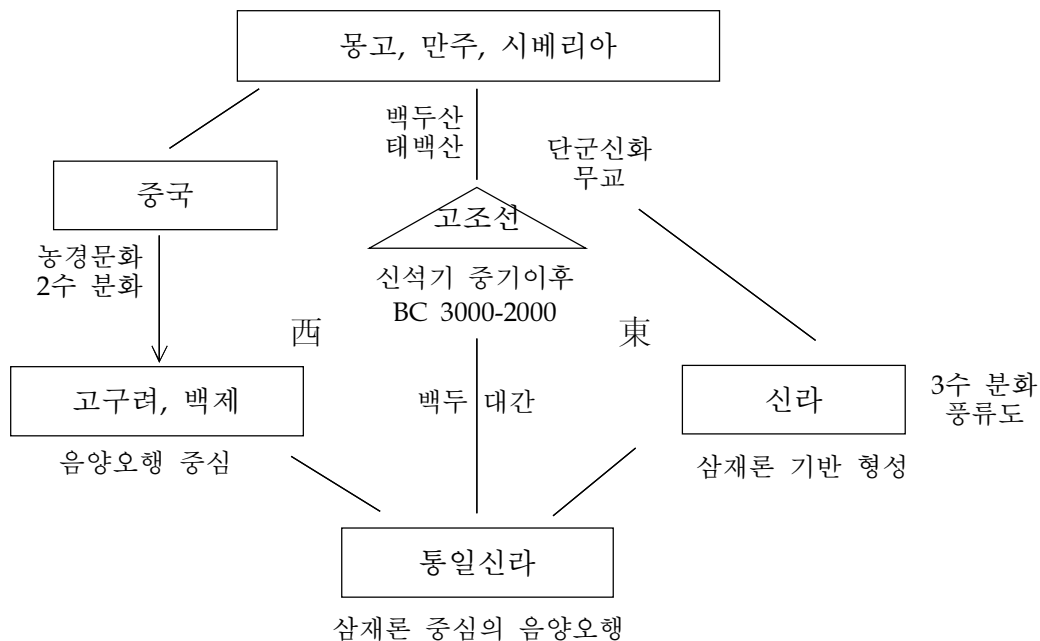


그림 6. 한국의 삼재론 형성과정

북아시아 민족의 이동에 의해 중국과 한반도에 유입된 삼재론이 중국의 전국시대에 이르러서는 음양오행설로, 한국의 통일신라시대에 이르러서는 삼재론 중심의 음양오행론으로 각각의 나라별로 사상체계를 이루는 배경이 되었다.

삼재론의 형성과정을 통해서 두 가지의 사상체계가 등장한다. 하나는 2수 분화의 음양론이고 나머지 하나는 3수 분화의 삼재론이다. 음양론과 삼재론의 구성 원리를 <표 4>와 같이 비교해 볼 수 있다

북방 샤머니즘의 3수 분화 세계관을 중심으로 한 삼재론과 2수 분화를 중심으로 나타나는 음양오행론의 체계는 동서고금을 막론하고 나타나는 인류보편의 문화현상이다. 하지만 중국의 문화는 음양론이나 음양오행론으로 대표되고, 한국의 문화는 음양오행과 더불어 삼재론 사상이 특징적으로 나타나는 것은 시대적 흐름에 따라 문화의 형태가 나라별로 그 특징적 구성 원리를 취사선택하여 나름대로의 독특한 사상체계를 발전시켜 나가고 있기 때문이다.

표 4. 삼재론과 음양론의 구성원리

구분	음양론	삼재론
생활상	농경문화	수렵문화
숫자관련	2수 분화	3수 분화
새	봉조·주작·봉황	삼족오 → 삼태극변형
숭배대상	인간중심, 조상숭배	태양신, 천신숭배
무속	시초(蓍草), 죽책(竹冊) 이용한 점술	엑스터시, 공수·골복(骨卜)
공간관	수평분할	수직분할

### 3. 삼재론의 구성원리

#### 1) 천·지·인(天·地·人) 사상

신화란 역사 이전부터 구전되어 오던 신의 이야기를 담은 것이다. 따라서 거기에는 다소 신비적이고 비합리적인 내용이 담겨 있게 마련이다. 그러나 여기에는 고대인의 삶과 사회적 경험이 녹아 있기도 한다. 따라서 이를 적절히 해석한다면, 이는 고대인의 사유방식과 세계관을 밝힐 수 있는 중요한 자료가 될 수 있다(한국철학사상연구회, 1995). 특히 삼재론을 거론할 때 단군신화는 항상 서두에서 논의되고 있을 정도로 가치가 크다는 것을 알 수 있다.

단군신화는 한국민족의 가장 오래된 신화이며, 그것은 한국신화 가운데 원형에 속한다. 따라서 한민족의 정신사에 있어 무엇보다도 중요한 의미를 지닌다.

단군신화를 기록하고 있는 가장 오래된 문헌인 「삼국유사」에는 다음과 같이 적고 있다.

위서(魏書)에 말하기를 지금으로부터 2천년 전에 단군왕검(檀君王儉)이 있었는데 그는 도읍을 아사달에 정하고 나라를 열되 이를 조선이라 부르니 그 때는 요(堯)임금과 같은 시대라 하였다. 옛글에 말하기를 옛날에 환인(桓因) 아들 환웅(桓雄)이 있었는데 항상 천하에 뜻을 두고 인간 세상을 탐내거늘 아버지가 아들의 뜻을 알고 세 높은 산중의 하나인 태백산을 내려다보니 인간을 널리 이롭게 할 만하였다. 이에 천부인(天符印) 세 개를 주고 가서 다스리게 하였다. 환웅이 무리 3천 명을 이끌고 태백산 꼭대기 신단수(神檀樹) 밑에 내려와서 거기를 신(神)의 고을이라 부르니 그가 곧 환웅천왕(桓雄天王)이었다. 그는 풍백(風伯), 우사(雨師), 운사(雲師)를 거느리고 곡식, 수명, 질환, 형벌, 선악 등 무릇 인간의 360여 가지 일을 맡아서 다스리고 교화하였다. 그 때에 한 곰과 한 호랑이가 같은 굴에서 살며 항

상 환웅에게 빌기를 “원컨대 사람으로 변화하게 해 주소서” 하였다. 한번은 신령님이 쭉 한 다발과 마늘 20개를 주며 말하기를 “너희들이 이것을 먹고 백날 동안 햇빛을 보지 아니하면 곧 사람이 되리라” 하였다. 곰과 범이 이것을 받아서 먹고 금기하기 삼칠일 만에 곰은 여자의 몸이 되고 범은 능히 참지 못하여 사람이 되지 못하였다. 웅녀(熊女)는 그와 혼인해 주는 이가 없으므로 항상 신단수 아래에서 아이 갖기를 빌었다. 환웅이 이에 잠깐 변하여 그와 결혼하고 아들을 낳으니 이를 불리 단군왕검(檀君王儉)이라 하였다. 단군은 요임금이 즉위한 지 50년인 경인(庚寅)년에 평양에 도읍하고 이를 조선(朝鮮)이라 불렀으며, 또 도읍을 백악산 아사달에 옮겼는데, 그것이 1500년이었다. 주나라의 호(虎)왕이 즉위하고 기묘년에 기자를 조선에 봉하니 단군은 장당경(藏唐京)으로 옮기었다가 후에 아사달에 돌아와 숨어서 산신이 되었다. 나이 1908세였다고 한다.

단군신화를 통한 삼재론의 구성 원리는 수직적 구조이다. 단군신화와 같은 천신강림(天神降臨)신앙은 동북아시아의 유목민 곧 부권적 천신 신앙민들 사이의 공통된 신앙형태이다(유동식, 1975). 즉 환인·환웅·단군으로 이어지는 부권의 3대 형태는 하늘에서부터 지상으로 내려오는 수직적 형태이다. 또한 삼신을 환웅·환인·군으로 보고, 이것을 인간의 조(祖)·부(父)·자(子)의 관계를 상징하므로 인간은 조상의 뿌리를 떠나서 존재할 수 없으며, 하늘과 땅과 사람이 별개가 아닌 하나임을 보여주고 있다(최재철, 1985). 천·지·인 삼신사상은 단군 이래 우리의 고유사상이며, 이는 우주론이 3원론이라는 것으로서 현실세계의 사실의 관찰에서 가장 합당한 우주론의 구조적 기능을 체계적, 논리적, 이성적으로 구축한 것이다. 그리고 환웅이 강림한 곳은 태백산 꼭대기에 있는 신단수 밑이라 했는데, 이것은 하늘높이 솟아 있어서 하늘과 땅을 연결함으로써 우주의 축을 상징한다. 우주의 축이란 세계의 축으로 신이 내려오는 길로써 수직적 형태를 하고 있다.

엘리아데(1949)는 나무에 대해 우주의 이미지, 우주적 신의 현현(顯現), 생



명, 무궁한 풍요, 절대적 현실의 상징으로서 대여신의 물의 상징과 관계를 가지며, 불멸의 근원과 동일시되는 것, 세계의 중심이며 우주의 버팀목으로 규정하였다(주강현, 1997)

현재 남아있는 신단수와 같은 역할을 하는 것이 '솟대'이다. 솟대란 나무나 돌로 만든 새를 장대나 돌기둥 위에 얹힌 것으로 음력 정월 대보름에 동제(洞祭)를 모실 때 마을의 안녕과 수호 그리고 풍농을 위하여 마을 입구에 세운다. 이러한 솟대의 기원은 청동기시대로 거슬러 올라갈 수 있으며 매우 오랜 역사성을 지니는 북아시아 샤머니즘 문화권의 신앙대상물이다. 기둥은 장대나 돛대 그리고 나무와 마찬가지로 세계축(the world axis)과 관련되어 있었으며 특히 북아시아의 샤머니즘의 기본 우주 관념이 상계·중계·하계라는 수직적 우주층으로 구성되어 있다. 따라서 세계축의 의미를 지닌 장대는 초자연적 존재가 지상으로 수직 하강하는 교통로가 된다(이필영, 1990).

이상에서 단군신화를 토대로 살펴본 삼재론의 구성 원리는 환인·환웅·단군의 구조와 신단수라는 매개체를 기점으로 한 하늘과 땅의 수직적 구조의 원리를 보여준다.

「중국의 고대신화」를 저술한 유안커에 의하면, 일반적으로 신화란 곧 자연현상을 의미하며, 그것은 자연에 대한 인류의 투쟁과 광범위한 사회생활을 객관적으로 반영한 것이라고 볼 수 있다. 다시 말해 신화의 발생은 인류의 현실생활에 기초를 두고 있는 만큼 결코 인간 두뇌의 공상에서 비롯된 것이 아니라는 것이다(황준연, 1992). 신화의 내용이 사실상 비합리적이고 초현실주의적이기는 하지만, 우리문화의 뿌리를 가진 결정적 단서라는 점은 부인하기 어렵다. 최근에 그리스 신화가 다양한 문화적 경쟁력을 지니고 있는 것은 신화에 관한 일반인들의 관심과 전문가들에 의한 다양한 분야의 연구에서 비롯된 것이다.

‘천·지·인’의 개념에서 ‘천’이라고 하면 영적인 존재를 다루는 것이고 인간

을 넘어선 세계이다. 서양에서 이야기하는 초월적 개념과는 다르며, ‘인’은 인간의 세계, ‘지’는 환경적 개념이다. 그리고 무당의 역할을 신의 매개라고만은 단정 지을 수 없다. 무당의 역할은 정확하게 서술하기 어려우며, 무당은 단지 그 과정에 함께 있는 것이다. 즉 무당은 몸으로 받아서 섬기고, 또 신이 들렸을 때는 그 몸이 신이 된다(조흥윤, 1997).

제주도 무가인 ‘초감제’에 의하면, “태초에는 천지가 혼돈되어 하늘과 땅의 구별이 없었다. 그러다가 하늘과 땅이 벌어지며 하늘이 열리고 땅에서는 산이 솟고 물이 생겼다. 하늘에는 암흑인 채 별들이 생기고 옥황상제가 해와 달을 내보내고 지상의 질서를 잡아 오늘과 같은 세상이 있게 되었다.” 이 내용은 신에 의해 혼돈(Chaos)에서 질서(Cosmos)로 우주가 생성되는 과정을 다루고 있으며, 우주가 천상·지상·지하세계로 수직 분화되는 것을 보여준다.

훈민정음의 제자원리(制字原理)에도 천·지·인 사상이 나타난다.

훈민정음은 조선 세종 때에 만들어진 독자적 언어체계이다. 훈민정음의 모음은 천·지·인 삼재를 상징하는 ·(천), ㅡ(지), ㅣ(인) 3개의 기본 모음의 하도(下圖)원리에 의해서 조합되어서 이루어졌다. 또한 한글의 낱글자가 초성(천), 중성(인), 종성(지)이 합쳐서 하나의 낱글자로 완성되는 것도 천·지·인 삼재론에 의한 것이다(우실하, 1998). 또한 훈민정음 모음의 조합에 대해서 둥근 모양(·), 평평한 모양(ㅡ), 선(ㅣ) 모양 등 글꼴에 대한 해설상의 하늘·땅·사람을 가리키기도 하며, ‘·’는 소리가 깊어서 천도(天道), ‘ㅡ’는 소리가 깊지도 않고 얕지도 않아서 지도(地道), ‘ㅣ’는 소리가 얕아서 인도(人道)등 각각 눈으로 볼 수 없는 형이상학적 이론에 근거하기도 한다(김석환, 1997).

## 2) 2수체계의 분화

2는 창조와 더불어 생겨난 수이다. 2가 나타내는 양극성이 없었다면, 생명

또한 가능하지 않았을 것이다. 전류가 양극과 음극을 필요로 하고, 생명이 들숨과 날숨에 의해 심장이 수축과 이완에 의해 지속되는 것처럼, 2는 모든 피조물의 현상들과 관계한다. 삶의 토대를 이루는 양극성에 대한 가장 포괄적인 이해는 ‘양(陽)’과 ‘음(陰)’이라는 상징을 발견한 중국의 종교에서 이루어진 것으로 보인다. 양과 음의 두 힘은 능동적인 것과 수동적인 것, 남성적인 것과 여성적인 것, 생식하는 것과 수태하는 것, 불과 물, 낮과 밤 등의 상보적인 관계를 상징한다. 가장 높은 천상의 신이나 황제가 양의 원리와 관계된다면, 달이나 물 그리고 황후는 음의 원리와 관계된다. 이 세상 어디에도 양과 음의 상보작용이 미치지 않는 곳은 없다. 그리고 「주역」에 나오는 두 종류의 괘(卦)들은 심리학적 요소가 삼투된 고도로 발전된 예언술을 보여준다(오석균, 1996).

음양론을 인간사회의 주된 원리로 간주하여 ‘인간의 길’을 밝힌 책은 바로 「주역」이다. 「주역」은 ‘하늘의 길’과 ‘사람의 길’을 조화시키려는 사상운동 속에서 탄생한 것으로 모든 중국사상의 근원이며 전형을 이루고 있다. 「주역」은 괘사, 효사로만 형성된 「역경」과 그에 대한 해설서 격인 「십익(십익)」으로 구성되어 있다. 서주 초·중기에 「역경」 점복서로서 처음으로 나타났고, 서주 말기에서 춘추시대를 거치면서 천리 등의 관념이 「역경」 속에 들어가게 되고, 전국후기 이후 음양범주를 끌어들여 그 해설서인 「십익」이 출범했다고 본다. 「주역」은 음양론이 가미됨으로써 비로소 점복서의 성격을 벗어나 철학, 자연과학, 사회과학서로서 체계를 잡게 된다.

「주역」의 기본원리 중 하나는 “음양이 서로 교체해서 순환 변화하게 하는 것이 도이다”라는 것으로 이는 「주역」에서 양효(-)와 음효(--), 강(強)과 유(柔)로 나누어져 서로의 조합을 통하여 64괘의 복점을 이루고, 이 괘는 만물의 생성과 변화의 이치를 나타낸다. 또 다른 원리는 “우러러 하늘의 상을 보고, 굽어 땅의 법을 본다. 가까이 있는 자신의 변화에서 취하고 멀리 있는 만물의 변화

에서 이치를 찾는다”는 것으로 이는 하늘의 원리가 땅에 통하고 인사를 관통하며, 역으로 인륜을 통하여 하늘의 원리가 드러나는 총체적 철학서의 성격을 드러내고 있다.

음양은 자연세계와 인간세계 전체에 걸쳐 이 세상의 모든 양극성을 나타낸다. 음양은 상호관계의 개념으로 독립적으로 존재하는 것이 아니라 상대가 있음으로써 존재한다.

음양은 존재의 개념이라기보다는 관계의 개념이다. 따라서 관계 안에서만 그 의미를 규정할 수 있다. 예를 들면 여자가 음으로 분류되지만 이것은 남자에 대해서만 의미를 갖는다.

「주역」에 의하면 음양은 태극(太極)에서 생성된 두 개의 대립개념이다(우현민, 1989). 태극이 운동하기 이전, 다시 말하면 태극이 작용하기 이전의 상태를 말하는 것으로서, 태극이 작용을 시작하면 벌써 태극이라는 형태에서 벗어나 음양(陰陽)이라는 두 가지 작용상태로 나타나게 되며, 양은 태극의 동적인 면을, 음은 정적인 면을 일컫는다.

주렴계(周濂溪)가 ‘무극(無極)-태극(太極)-음양-오행-만물’의 순으로 우주론을 체계화하고, 이것을 주자가 집대성하여 성리학이 성립되는 송대 이후에는 음양태극관이 주류를 이루게 되었다(우실하, 2004).

음양론은 음과 양의 상대적인 속성이 소장(消長)·변화(變化)하는 이치로서 자연을 인식하고 자연현상을 해석하며 자연법칙을 탐구하는 우주관이며 방법론이다. 음양은 동양철학의 범주로서, 오랜 기간 음과 양을 근거로 서로 대립되고 연관되는 사물의 속성을 분석하였는데, 일반적으로 동적인 것, 외향적인 것, 상승하는 것, 따뜻한 것, 밝은 것은 양에 속하고, 상대적으로 정적인 것, 내재적인 것, 하강하는 것, 차가운 것, 어두운 것은 음에 속한다. 즉 음양이란 대립되는 사물의 상대적인 특성을 가리키는 것이지, 고정되어 있는 구체적인 사물을 말하는 것은 아니다. 음양론은 중국을 중심으로 하여 생겨난 고대 철

학 사상으로 은주(殷周) 시대부터 음양학설이 생겨나기 시작해서 춘추전국 시대에 이르러 크게 발전되고 완전성을 띠게 되었다. 고대 사상가들은 음양의 개념으로 자연을 인식·해석·탐구하였다.

우주, 자연, 사회의 운동 원리로서 음양원리는 다음과 같은 특징을 가지고 있다.

첫째, 음양은 상호 대립하는 양극성의 힘이다.

음양은 위의 비교에서도 알 수 있듯이 상호 대립한다. 음양은 상호 대립함으로써 운동을 일으키고 결국 통일에 이르는 변증법에서 말하는 모순과 같은 존재들이다. 그렇지만 모순과는 달리 음양은 대립하여 제 3의 사물로 전환되지는 않으며 현상적 우열에 의하여 한 쪽이 극성으로 나타난다. 다른 한 편은 사라지지 않으며 안으로 잠복하며 한 쪽이 극에 달하면 그 모습이 드러나게 되어 교대로 순환한다. 음은 혼자 있을 수 없으며, 반드시 양이 있어야 한다. 양은 혼자 있을 수 없으며, 반드시 음이 있어야 한다. 음양은 양극성을 대표하지만, 둘은 다른 하나가 없으면 존재할 수 없으며, 음양은 기능적인 차이만 있지 둘 사이의 우열은 존재하지 않는다.

둘째, 음양은 끊임없이 운동한다.

「여씨춘추」에는 “만물이 발생하는 것은 모두 음과 양이라는 두 개의 세력이 작용한 결과”라고 하였다. 「주역」에서는 “한 번은 음이 되고 한번은 양이 되는 것을 ‘도(道)’라고 한다”고 하였다. 주희는 “음양은 하루라도 변하지 않음이 없으며 잠시라도 변하지 않음이 없다”고 했다. 중국의 사유에서는 있음이 아니라 생성을, 그리고 정지된 실체가 아니라 역동적 힘을 중시한다. 바로 이 음양은 상호 투쟁과 상호 전환, 상호 순환에 의하여 만물이 생성하고 자연을 순환시키고 사회적 흥망성쇠를 주관한다.

셋째, 음양은 조화를 목적으로 상호 전이, 상호 통일 된다.

음양운동의 목적이 있다면 그것은 조화이다. 이 조화는 정적인 조화가 아

나라 상호 투쟁의 팽팽한 균형 속의 동적인 조화이며, 음이 양으로, 다시 양이 음으로 전환되어가는 순환 속의 조화이다. “양이 극에 이르면 음이 생기고, 음이 극에 이르면 양이 생긴다.” 더위와 추위가 교대로 성하며, 사계절이 순환하듯이 끊임없는 순환 속에서 자연은 조화를 이루어간다. 중국의학의 기본적 원리 가운데 하나는 인체 내에서의 음양의 조화이다. 음 기운이 성해서 생긴 병에는 양 기운을 불어 넣어줌으로써 병을 치료한다. 이 음양의 운동은 끝이 없다. 조화를 이루었을 때에도 정지함이 없이 새로운 순환운동을 계속한다.

넷째, 음양은 그 속에 반대되는 성질을 품고 있다.

이것에 대하여 주희는 “양 중에 음이 있으며, 음 중에 양이 있어, 서로 그 근거를 포함하고 있다”고 했다. 주역의 64괘의 형성은 태극에서 음양이 갈라지고 각각의 음양에서 다시 음양이 갈라지는 형식으로 해서 64괘가 형성된다. 물론 여기서 멈추지 않으면 음양은 끝없이 갈라질 것이다. 겉으로는 양으로 보이는 것 속에 실상은 음양이 공존하고 있는 것이다. 이것이 분화 과정에서 다시 겉으로 드러난다. 자석을 끊임없이 자르면 (+)극과 (-)극이 계속 생성되면서 갈라지는 것이다. 그러므로 음이나 양이라고 할 수 있는 것은 일정 조건에서 나타난 현상적 모습이지 순수한 절대 음 또는 절대 양은 성립되지 않는다.

역(易) 사상은 ‘한 번 음하면 한 번 양하는 것’, 곧 우주의 변화 자체 등을 본체로 하는 사상체로서 농경문화에 있어서 계절의 이분법에 의한 2수 체계를 특징으로 하고 있다. 즉, 1(太極, 道, 一氣)·2(음양)·4(사상)·8(8괘)·64(64괘)의 계속되는 2수 분화로 얻어지는 수상(數像)을 통해서 세계를 해석하고 설명하고 있다. 이 2수 체계는 농작물의 파종, 성장기와 수확기라는 계절의 이분법에 입각한 세계관이 형성되며, 이는 초월성의 강조와 내재성을 강조하면서 또한 양자의 이원적인 분리 없이 하늘 성과 땅 성의 상보적 개념을 갖는다. 2수 분화의 세계관은 땅의 논리에 기반을 두고 있어 영의 세계에 대한 관심은 부차적인 것으로 계절의 이분법 논리와 점술의 이분법 논리가 결합되어 농경의 주된

대상인 땅을 4방, 8방 등 수평으로 나누어 곧 '공간을 수평 분할하여 이해하는 틀'을 특징으로 하고 있다(우실하, 1998). 이 공간은 사상과 팔괘에 배당하는 수평분할의 공간이해를 특징으로 하면서 동서남북의 4방에다 하늘과 땅 곧, 위와 아래를 합하여 수직으로 공간을 이해하는 6합의 개념이다. 그러나 2수 분화의 세계관에는 중앙의 개념이 의미가 없다(신상미, 1999).

### 3) 3수 체계

노자(노자 42장)는 '도(道)'에서 하나가 나오고 하나에서 둘이 나오고, 둘에서 셋, 셋에서 만물이 나왔다고 보았다. 여기에서 '도'는 절대적 실체이고, 하나는 '기(氣)'이며, 둘은 음과 양, 그리고 셋은 음과 양의 화합을 말한다. 또한 피타고라스학파는 절대적인 하나가 대립된 두 힘으로 분리되면서 세계가 창조되고, 두 힘이 셋으로 화합하면서 생명이 생겨났다고 주장했다. 그리고 단테는 3을 사랑의 원리로 이해했다. 여기에서 3은 곧 종교의 힘이며 단테는 3이 삼위일체에서 구체화된다고 보았다. 이와 같이 특히 종교사에서 3의 역할은 수많은 삼위일체 혹은 세 가지 형상으로 이어졌다(오석균 역, 1996).

「주역」에 의하면, 3은 천양(天陽)의 수로서 목(木)을 낳는 수로 보았고, 「반고신화」에서도 3은 만물을 시작하는 성수(聖數)이면서 신수(神數)의 의미를 지니고 있음을 알 수 있다(김용홍, 1979).

심리학자들은 흔히 숫자 2가 갈라놓은 것을 숫자 3이 복원시킨다고 하는데, 그 이유에 대해 루드비히 파네트(Ludwig Paneth)는 3은 그 앞에 일어난 분열을 부정하는 것이 아니라 극복하기 때문이라고 설명한다. 이것은 마치 아이가 아버지와 어머니를 결합시켜주는 제3의 존재인 것과 마찬가지로 이치이다(오석균, 1996).

이상과 같이 종교와 심리학에서 숫자3은 완성과 완결의 수이다.



3이라는 수가 갖는 또 다른 측면은 최초로 기하학 도형을 형성한다는 것이다. 세 점은 삼각형을 에워싸고, 세변은 기하학 도형인 삼각형의 형태를 만든다. 플라톤은 세계가 삼각형들로 구성되어 있다고 보았고, 피타고라스는 삼각형을 우주적 의미에서 생성의 시작이라고 풀이했는데, 그것은 삼각형에서 비로소 사각형이나 육각형 같은 기하학적 도형들이 생겨나기 때문이다. 그런 이유로 삼각형은 부적으로 쓰이기도 하고 마법의 효과를 위해 사람들은 삼각형 모양의 종이를 이용했다(오석균, 1996).

단군신화 곳곳에도 3수 분화의 체계가 나타난다. 천부인 3개, 무리 3천, 바람·비·구름을 주관하는 세 명의 신이 인간의 360가지 일을 맡아 다스린 점, 단군이 나라를 다스린 지 1500년에 도움을 옮기고, 산신이 된 나이가 1,908세였다는 등이 3이라는 숫자와 관련된 내용인데, 고대 북방목축문화의 전형적인 샤머니즘 상징체인 곰이 등장함으로서 삼재론을 중심으로 한 북방계열의 구성 원리를 따르고 있다(유동식, 1975). 특히, 이강식(1995)은 바람·비·구름을 주관하는 풍백(風伯)·우사(雨使)·운사(雲使)의 3백(伯)의 존재가 단군신화 뿐 만 아니라, 「환단고기」, 「규원사화」, 「단기고사」 등 여러 사서에 공통적으로 나타나고 있음을 제시하면서 이것을 각각 입법, 행정, 사법에 해당하는 행정조직의 이름으로 규정하였다. 삼재론의 형성과정에서 살펴본 바에 따르면 고조선의 샤먼은 단군이었고, 단군신화에 등장하는 3수 분화의 세계관은 북방수렵문화 유입의 특징이라고 할 수 있다. 또한 웅녀는 인간을 탄생시킴으로서 삼신(三神 = 産神), 즉 생산신의 원류로 볼 수 있으며 따라서 북방수렵문화의 유입이라고 보는 웅녀의 등장이 3수 분화의 체계와 더불어 단군신화가 삼재론의 구성 원리를 토대로 하여 기록되어져 있다고 할 수 있다.

굿은 목적과 내용에 따라 신을 청해 들이고, 신을 즐겁게 하고, 신의 위엄을 나타내주면서 잡귀를 쫓아내는 주술적 기능에 따라 이루어진다. 또한 굿춤은 굿의 구조와 동일한 절차에 의해 진행되는데, 신을 청해 들이는 청신무(請



神舞), 신을 즐겁게 하고 신과 인간의 관계를 돈독하게 해주는 오신무(娛神舞), 마지막으로 신을 보내는 송신무(送神舞)의 3단 구조로 되어 있다.

굿춤에서의 회무의 형태는 인간의 마음가짐과 동작 사이의 본질적 속박을 해체시키는 의미로서, 왼쪽으로 3회 이상의 빠른 회전형태의 춤은 무당이 신의 세계로 전이된 것을 의미하며 반대로 오른쪽으로 회전하면 인간세계로의 복귀를 뜻한다. 회무는 다양한 형태로 나타나는데 삼태극이 다양하게 분화된 형태를 지닌다.

이두현(1987)의 연구에 의하면, 과거에 소홀히 취급되어 왔던 구상적인 기물들, 즉 물질문화를 고찰의 대상으로 삼고, 현존 기본 무구인 명두(鏡), 검(劍), 방울(鈴)을 중심으로 시베리아의 동북아시아 및 동아시아의 샤머니즘의 무구들을 비교함으로써, 한국무속이 이들 샤머니즘과 맥락을 같이 함을 알 수 있다. 즉 한국의 무당들이 자주 사용하는 무구가 시베리아의 것과 관련이 있다는 주장이다. 뿐 만 아니라 제주도 시조 무당이 탄생하는 내력을 담은 「초공본풀이」 내용 중에 ‘삼명두 신화’가 나오는데, 제주도 무당의 조상신격이자 3대 무구(巫具)인 ‘천문, 신칼, 산판’에 관한 내용이다. 그리고 제주도 신화에서도 3의 중요성은 삼성신화(三姓神話)를 통해서 나타난다. 제주시에 위치한 삼성혈(三姓穴)에는 제주를 만들었다는 고(高)·양(良)·부(夫) 세 성씨가 나왔다는 ‘세 구멍’이 있다. 고을나, 양을나, 부을나 ‘세신인’이 한라산 북녘 기슭의 모흥혈(毛興穴)에서 솟아났다고 한다.

무구의 하나로 사용하는 부채는 그 종류가 다양하다. 부처나 해와 달, 제석신(帝釋神)을 그려서 각기 다른 의미를 부여하고 그것을 삼불무선(三佛巫扇), 일월무선(日月巫扇), 제석선(帝釋扇) 등으로 불렀다. 부채의 좌우에는 현세를 상징하는 해와 달이 그려져 있으며, 붉은 빛의 나무들이 현세를 가르고 있다. 이 무당부채에 그려진 그림은 생명 또는 탄생의 뜻을 지닌 3이란 숫자로 채워져서 주술의 의미가 깊다. 뿐 만 아니라 구도 자체가 셋으로 나뉘어져 있는

위에 그 뒤의 광배가 셋이고, 산이 셋이고 산을 묘사한 선도 셋이다. 색깔은 빨강, 보라, 파랑의 3색을 이용한 강렬한 느낌을 준다(최성자, 1993).

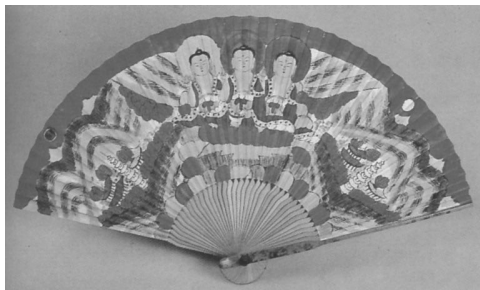


그림 7. 무당부채(최성자, 1993)

삼신신앙의 확대 과정에서 등장한 삼불제석(三佛帝釋)은 아기를 점지해 주고 병으로부터 지켜주는 수호신이다. 여기서 삼불의 ‘불’은 원래 근본을 뜻하는 순수한 우리말인 ‘부리’에서 나온 말이 후대에 불교와 결합하여 직접 불교계에 습합된 것으로 가장 원초적인 생명탄생과 관련이 있다.

최길성(1997)은 무속의 색관에 대하여 오방색을 사용하고 있으나, 홍색, 백색, 남색의 3가지 종류의 색에 대하여 논하고 있다. 그에 의하면 일반적으로 우리 민족은 피를 상징하는 붉은색에 대해서 부정적 의미를 가지는 것이 일반적인 경향이지만, 무속에서 붉은색을 상서로운 색으로 보는 것은 태양을 상징하는 농경민족적인 전통에서 기인한 것으로서 생명의 원천으로 간주함을 의미한다. 붉은색과 대비되는 남색은 생명의 색이며, 백색은 백의민족이라는 전통과 함께 의미가 있다고 하였다. 이상의 무속에서의 색관을 종합하면, 붉은색은 강하고 생명원천인 신의 모습으로, 남색은 생명이 완결된 신앙민으로, 마지막으로 백색은 깨끗하고 신성한 무당의 색으로 볼 수 있다.(주강현, 1995).

풍물의 복색에서 보이는 색 중에 삼색띠에서 가장 앞쪽으로 드러나는 황색은 천·지·인 삼재론에서 천지의 기운을 조화하는 사람의 중요성을 상징하는

것이며, 북에 그려지는 청(天)·적(地)·황(人) 3색의 삼태극 역시 삼재를 상징하는 것이다. 삼태극의 형태는 세 힘의 동등한 분할로 균형 잡힌 힘의 세력이 서로 대항하면서 순환하게 되는데 우주의 순환법칙과 자연의 힘을 의미하며 새로운 생명력의 생성과 소멸을 포함한다(김동춘, 1986).

삼죽오는 중국신화에 나타나는 태양 속에 살고 있다는 세발 가진 까마귀이거나 '태양'의 다른 이름(한글학회, 1992)이다. 이것은 북방 샤머니즘의 태양숭배사상과 연결되어 있는 것으로 샤먼의 조령(祖靈)으로 3수 체계로 볼 수 있다.

북부여의 시조(始祖), 해모수(解慕漱)는 나라를 세워 국호를 북부여라 칭하였다. 천제(天帝)의 아들로 하백(河伯)의 딸 유화와 사통하여 고구려의 시조 주몽을 낳았다는 전설상의 인물이다. 해모수의 '해'는 구음으로 부르는 '해'를 한자로 표기한 것으로 태양신 그 자체이다. 이런 해를 상징하는 삼죽오는 고대 사회의 태양신관을 상징하며, 삼죽오를 무덤에 그릴 정도로 까마귀를 숭배하였다. 이것은 조선시대에서는 서민들의 삼두일족응과 같은 맥락으로 숫자 3에 기초한 제의적 상징물이다(주강현, 1995).

시조는 초장, 중장, 종장의 3장과 6구(句) 12분절(分節)로 구성되어 있으며, 고려 중엽 이후 현재까지도 존속되어 내려오는 것으로 다른 나라에서는 볼 수 없는 한국 특유의 정형시이다. 예를 들어 중국의 정형시에 해당하는 '5언 절구(五言 絶句)'나 '7언 절구' 등은 모두 '기·승·전·결'의 4행으로 되어 있다(우실하, 1998). 시조의 초장과 중장은 등가 관계에 있으면서 대립적이고 이는 어느 한 장을 포용할 수 있는 일원적 원리를 지닌다. 종장은 초장과 중장을 종합하면서 어느 한쪽으로 변화시켜 정서를 자아화 하고 그 구체적인 결정을 종장 초구 3자에 압축시킨다. 이 3자는 다양한 상징성과 함께 완성의 의미를 지니는 것이다(이영자, 1985). 다음은 신라 '처용가'의 내용이다.

東京 불ㄱ드래 밤드리 노니다가  
 드리 내 자리를보니 가르리 네히로다  
 아으 둘흔 내해어니와 둘은 뉘해어니오

처용가 1장에서는 밤이 늦도록 달과 논 높은 세계를 이미지화 하고 있고, 2장에서는 그와는 정반대인 세계의 현실적 비참함이 드러나고 있으며 3장에서 신적 자세로 이를 초월하려는 자기완성을 나타내고 있다. 즉 1장과 2장은 대립의 관계를 보여주고, 3장에서는 모든 것을 극복하고 승화시키는 것으로서 완결의 숫자 3의 의미를 나타낸다.

한국 전통음악의 특징으로 ‘3분박(三分拍)’ 개념은, 1박을 3등분하는 것을 말한다. 이런 3분박 개념은 우리의 민간 음악에서는 보편적으로 나타나고, 음악 기보법의 하나인 정간보(井間譜)를 보면 잘 드러난다. 정간보는 세종대왕이 창안한 동양최초의 유량악보(有量樂譜)이며, 우물 정(井)자 모양으로 칸을 만들어서 그 속에다 율명(律名)을 적어 넣는 기보법이다(장사훈, 1994).

세계를 이해하는 하나의 틀로서 숫자에 대한 이해는 숫자 3을 통해서 만으로도 얼마나 뿌리 깊게 자리 잡고 있는지 알 수 있다.

삼재론이 3수 체계의 구성 원리를 반영하는 것처럼 신화, 종교 뿐 만 아니라 음악, 미술, 문학구조, 건축, 민속학에 이르기까지 삶과의 구체적인 관련성을 보여준다.

#### 4) 삼재론적 공간

삼재론적 공간은 삼재론의 구성원리를 통해 다음 <그림 8>, <그림 9>, <그림 10>과 같이 나타난다.

표 5. 삼재의 공간 역학적 특성(김만산, 1997)

삼 재	천	인	지
격(格)	신(神)	인(人)	물(物)
공간적위치	상	중	하
공간지향성	물화지향성 (物化志向性)	신물집약성 (神物集約性)	신화지향성 (神化志向性)

<표 5>의 삼재의 역학적 특성에서는 상중하에 위치하는 천·지·인은 공간에서 서로 조화로운 지향성을 보이며, 이것은 우주의 축을 중심으로 천·지·인의 합일을 나타낸다. <그림 8>은 <표 5>에서 나타내는 천·지·인 삼재의 수직적 공간을 설명하고 있으며, 천·지·인의 조화로운 공간은 굿을 통해서 <그림 9>와 같이 하나의 공간에서 조화롭게 나타난다. 또한 삼재론적 공간은 <그림 10>에서 역동성이 포함된 공간으로서의 태극 형태의 공간을 나타내기도 한다.

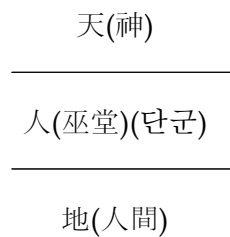


그림 8. 수직적 공간구성

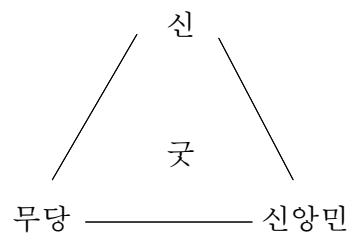


그림 9. 무속적 공간구성(조홍윤,1983)



그림 10. 태극적 공간구성

## C. 공간 이론

### 1. 공간의 개념

지적 영역의 폭이 좁았던 고대인들은 공간을 초인간적인 신의 섭리가 작용하는 신비한 것으로 받아들였다. 고대인의 공간개념에 관해 엘리아데(M. Eliade, 1957)는 성(聖)과 속(俗)의 개념으로 설명하였다. 그에 의하면, 신정(神政)시대의 세계는 중심으로서의 성스러운 공간과 그 주변으로서의 세속적인 공간으로 나누어져 있으며, 이러한 구분은 어디까지나 성스러운 것의 의식이나 체험을 통해서 가능하다는 것이다. 따라서 고대인들은 모든 도시와 주거를 세계의 중심에 두었으며, 그것을 건설하는 것은 속된 공간과 시간을 폐지하고, 성스러운 공간을 창시함으로써만 가능하다고 생각했다는 것이다. 즉 성스러운 공간과 장소에서 그들은 신과 소통할 수 있었던 것이다. 이와 같은 고대인들의 공간개념은 샤머니즘적 성격과 통하나 그 공간개념은 추상적인 사고로서 인간 사고의 영역에 속하는 것이라 할 수 있다(대한건축학회, 2003).

고대이래, 공간개념은 일반철학과 자연과학에 있어서 중요한 논의의 대상이 되어왔으나 사실상 19세기 후반 이전시대까지의 공간개념은 추상적인 사고로 남아있었으며 분명히 철학자나 과학자의 영역 속에 놓여 있었다(정진원, 고성룡, 1987). 건축적인 개념으로서의 공간개념은 1890년대 초기 맨 처음 나타났으며, 무용에서는 라반의 공간이론인 쿠레오틱스(Choreutics)를 통해 시작되었다. 이와 같이 공간은 근본적으로 인간과 관련된 학문들의 주제일 뿐만 아니라 현대사회의 과학과 예술의 주제라고 할 수 있다.

일반적으로 실생활에서의 활동공간이라는 것은 주로 3차원의 공간을 생각하게 된다. 즉 3차원의 공간이란 인간의 동작영역을 기준으로 좌우, 앞뒤, 그리고 상하의 깊이 개념을 두고 하는 말이다. 하지만 스페이스(space)가 '우주'

를 의미하듯이 이미 공간은 무한히 확장되어 있으며 아직도 우리가 알지 못하는 미지의 공간이 그 수를 알 수도 없는 것으로 생각된다.

공간의 다양한 의미가 어떻게 보이는지 살펴보면, 영어의 space라는 단어는 라틴어 spatium에서 유래되었고, 이 spatium은 불어로는 espace, 이탈리아어로는 spazio, 스페인어로는 espacio로 쓰였다. Oxford 영어사전에 의하면, 영어의 space는 1300년 경 이래, 시간적인 동시에 공간적인 의미를 지녔고, 그 사전은 처음으로 시간적인 의미를 포함시켜 기재되어 있다. 독일어의 raum은 Teuton(게르만족 언어)어 ruum에서 발전된 것으로 영어로는 room, 네덜란드어로는 ruimte인데 특히 raum이란 단어에는 추상적 space와는 달리 영어의 room, 프랑스어의 pièce를 의미하는 것이다. 의미상 raum은 room을 위해서 사용되고 있을 뿐만 아니라 과장된 의미와 보다 적극적인 방법에 대한 공간의 유용성을 포함하고 있다(Cornelis Van de Ven, 1981).

한자의 ‘공간(空間)’은 ‘공(空)’과 ‘간(間)’의 복합어로, ‘공(空)’이란 천(天)과 지(地) 사이와 같이 허공으로 어디까지나 퍼져 나가는 모습으로 이는 만질 수도 측정할 수도 없는 것이다. 이런 일반적인 의미에 형이상학적 개념의 ‘공(空)’이란, 우주 삼라만상은 모두 인연에 의해 생긴 것으로 실체자성(實體自性)을 갖지 않는다는 불교의 근본사상의 영향에서 나온 것으로 이것은 또한 모든 법(法)의 본체는 공(空)이라도 인연의 상속에 의해서 역연(歷然)하게 존재하며 그대로 유(有)이다. 이것은 즉 ‘공즉시색(空卽是色)’으로 나타난다. ‘간(間)’은 ‘문(門)’과 ‘일(日)’의 합쳐진 글자인데, 문(門)의 두 장의 문짝사이로 달빛이 새어 들어온다는 의미로서, 사이, 틈의 의미가 된다. 간(間)은 일반적으로 허공, 사이, 틈을 의미하는데, 즉, 공간의 거리 또는 시간을 의미한다(官川英二, 1982).

## 2. 공간개념의 역사적 전개

서양 철학사에서 살펴보면 고대에서 현대에 이르는 동안 공간의 문제는 대개 개별적 학문 영역에서 다루어졌다기 보다는 철학자 개개인의 학문적 체계, 다시 말하면 철학자가 우주와 자연과 인간을 어떻게 이해하고 설명하는가에 따라서 다루어졌다. 한 예로 피타고라스의 이원적인 이론은 공간을 영혼과 육체의 두 개의 영역으로, 또한 불교의 영향을 받아 영혼은 영원히 죽지 않고 윤회하는 원의 공간이론에 대해 주장하였다(김광숙, 1980).

공간의 성질에 대한 정의를 내린 사람은 그리스 철학자 플라톤(Platon)이었으나, 그 훨씬 이전부터 공간에 대한 사색은 그리스 철학자 간에 계속되어 왔다. 즉 아낙시만드로스(Anaximandros)의 무한(無限), 아낙시메네스(Anaximenes)의 공기(空氣) 등은 무한한 확장의 성질을 가진 것이었고, 제논(Zenon)도 공간의 존재성에 대해 사색하였다.

피타고라스학파의 공간에 대한 기하학상의 업적으로는 ‘피타고라스의 정리’를 비롯하여 정12면체와 정20면체를 발견했고, 아울러 정다면체가 고대 이집트에서 알려진 정4면체, 정6면체 그리고 정8면체를 합해서 모두 다섯 가지 뿐이라는 것도 증명했다(김용운, 김용국, 1973). 다섯 가지 정다면체의 연구와 함께 플라톤은 불, 흙, 공기, 물의 네 가지 원소를 정다면체 모양과 결부시켜 설명하고 있다.

중세 철학에서의 공간은 신학적으로 해석되었다. 공간은 신의 창조물이며, 따라서 예지적으로 형성된 공간은 실재의 공간에 선행하고 물질적 우주 밖의 영상으로서의 공간은 무한히 퍼져있다고 설명하였다. 중세의 우주론에서 우주는 근본적으로 지구의 공간과 천체의 공간으로 나뉘었다. 지구가 죽음과 변화의 세계라면, 천체는 불멸, 불변, 그리고 영혼의 세계라 믿어졌다. 이러한 우주론적 이원론은 형이상학적 이원론의 반영으로 이해되었다(박인찬, 1999).



근대의 공간개념의 특징은 주관적 해석에 있으며, 그 대표적인 것이 칸트(Kant)의 공간론이다. 칸트는 공간을 외적현상의 선천적 직관 형식이라고 규정하였다. 구체적으로 살펴보면, 첫째, 공간의 관념은 경험에서 생긴 것이 아니라 선천적인 필연에서 생긴 것이다. 둘째, 공간은 모든 종과 개체들이 포섭되는 일반개념이 아니라, 일체의 특수한 공간이 포섭되는 직관이다. 셋째, 공간은 무한 크기로 나타나는데, 기하학의 확실성과 공간차원의 선천적 과학은 공간이 외적지각의 형식에 불과하다는 이론에 의해서만 설명된다. 이러한 칸트의 기반은 과학기술의 발달에 근간을 두고 있다. 당시 과학기술의 발달은 16세기 말부터 새로운 사상을 창출하기 시작하여 17세기에는 계몽주의 시대를 열었고, 특히 18세기 중반부터 시작되는 약100년 간 유럽철학에서 철학이 가장 융성한 시기로 만들었다(대한건축학회, 2003).

19세기 말 아인슈타인(Einstein)은 물리학에 있어서 공간개념을 3개의 주요한 카테고리인 '장소'로서의 아리스토텔레스의 공간개념, 모든 물질적 대상의 '용기(容器)'로서의 공간개념, 4차원의 '장(場)'으로써의 공간개념으로 요약하였다. 아인슈타인의 세 가지 공간개념은 서양문화의 합리적이며 동시에 존재하는 양상이다(조창한, 2003).

이상과 같이 서양인들의 객관적이고 합리적인 공간탐색은 근대물리학과 과학에 지대한 공헌을 해왔다.

반면, 동양의 공간관은 주로 여러 종교, 그리고 몇 사람의 현인들을 주축으로 한 철학자들에 의해 파급되었다. 동양의 철학자들에게 우주란 영원히 움직이고 살아있는 유기적이며 정신적인 것인 동시에 물질적인 것과의 불가분의 존재로 보았다. 그러므로 이것을 직관적인 공간관, 생득적인 공간관이라 부를 수 있다. 여기에는 비합리적인 모순이 없지 않지만, 적어도 공간의 유익성을 탐닉하지 않고 순수직관, 상대적인 것과 절대적인 것을 구별 보완함으로써 초월적인 상태의 공간을 추구해 왔다(이일호, 1981).

공간개념에 대한 연구는 철학적 연구와 공간 예술에서의 연구 분야로 나눌 수 있다. 박문재(1989)는 석사학위 논문 “칸트의 공간개념에 관한 연구”에서 수학, 물리학, 철학의 공간개념에 대해 고찰하고, 형이상학의 근거인 선험성을 중심으로 칸트의 공간개념을 연구하였다. 이 논문은 현대의 공간의 문제가 물리학의 영향에 국한되는 경향에 대해 공간개념을 심도 있게 다룸으로서 공간의 문제가 경험체계를 설명하는 영역이나 인식론의 영역, 형이상학의 영역에 두루 나타나는 개념으로서 연구의 중요성을 강조하고 있다. 송병옥(1984)은 “공간직관의 선험성과 기하학”에서 칸트의 공간론을 중심으로 하여, 수학적 기하학의 객관적 타당성을 논하는데 있어서 칸트의 선험적 공간론과 유클리드의 기하학을 연관 지어 연구해야 할 필요성을 주장하고 있다. 이상의 두 편의 철학적 논문은 공간개념에서 칸트의 선험적 형이상학에 큰 의미를 부여하고 있으며, 타 학문에서의 공간개념과의 비교를 통해 공간개념의 근본 진리를 찾고자 하였다.

공간예술에 대한 연구는 건축과 조형예술에서 두드러지게 나타나고 있다. “노자 사상적 관점에서의 공간해석과 실험적 적용에 관한 연구”에서 유예상(1993)은 노자사상에서 도출되는 공간들을 실내 공간 디자인에 직접 적용함으로써 공간에서 실제로 느껴지는 디자인의 창출에 있어 공간의 우위를 전제로 하여 공간과 형태의 유기적 합일에 대해 연구하였다.

안영배(2003)는 음양으로 구성된 ‘태극도’가 내·외 공간의 융합을 통해 하나의 공간체계를 이루고 있는 것을 상징적으로 잘 표현하고 있는 것으로서 건축에 있어서 공간개념으로서의 음양론을 중요시 하였고, 이강훈(1989)의 박사학위 논문 “한국의 건축에 있어서 음양공간의 질서”, 김덕수(1993)의 논문 “음양의 기호학적 구조체계로 본 한국전통건축의 공간적 특성에 관한 연구” 등에서도 이미 그 중요성이 논의되었다. 또한 한영식(1992)의 석사학위 논문인 “상보적 이원구조로 본 현대 건축의 한국성 표현과 공간적 특성에 관한 연구”는 사상

적 배경을 기초로 한 공간개념을 건축에서 특징적 요소로 이끌어냈다.

Hermann Bauer(홍진경, 1998)는 그의 저서에서, “건축물이 여러 방식으로 공간과 공간을 연결시킬 수 있는 것은 단순히 체적의 차원이며, 그리스의 신전 건축에 있어서의 공간성 자체는 무시되었고 오히려 조각된 형상들이 건축의 특성들을 나타낸다. 그 조각상들은 어쨌든 공간을 점유하고 있는데, 이때 그 공간으로부터 하나의 내용이 생긴다. 조각품은 공간을 점유하고 공간을 상상할 수 있게도 한다. 2차원적인 회화는 비록 회화 본질인 2차원적 특징으로 인하여 공간의 한 벽에 걸리게 됨으로 곧 공간을 차지한다. 또 우리는 표현된 것을 보고 공간을 상상할 수도 있는데 이러한 사실을 볼 때, 회화 역시 공간개념을 필요로 한다. 공간을 차지하지 않거나 공간을 표현하지 않는 회화는 없다.”라고 하여 2차원의 회화작품이 공간을 점유하고 있는 사실 자체로서가 공간을 표현하고 있는 것이며, 공간이 가지는 중요성은 공간을 차지하고 있는 점유물에 달려 있는 것으로 생각하고 있다. 따라서 무형으로서의 공간개념의 중요성은 거론할 여지가 없는 것으로 보인다.

지금까지는 공간을 가지는 고정된 개념의 조형물에 관한 연구가 대부분이라면 이배화(1991)의 연구논문 “대립, 역동, 조화의 이론과 한국전통 건축에 있어서 공간 구성의 실체”에서는 고정화된 개념이 아닌 역동성의 개념으로 공간 개념을 확장시키고 있다.

공간에서의 역동성이란 공간에서의 운동 개념을 말하는데, 특히 신체의 움직임을 통해 다양한 공간을 체험할 수 있는 무용예술은 공간개념 연구의 필수 불가결한 연구대상이라고 할 수 있다. 따라서 무용에서의 공간연구 분야에 있어, Laban(1974)은 공간에 대한 인체의 잠재적 관계를 고려하여 공간 안에서 다른 유형의 움직임이 다양한 기하학적 형태를 통해 연구될 수 있다고 가정하고 공간조화 이론인 쿠레오틱스(Choreutics)를 창안했다. 라반의 공간조화는 3차원적 다면체 형태들의 균형과 대칭원리가 바탕으로 되어 있어서, 움직임을

관찰하고 분석하는데 매우 과학적인 체계이다(신상미, 2000). 라반의 이론을 토대로 한 무용공간에 대한 관심은 다양한 종류의 한국춤에 적용하면서 그 신뢰성과 중요성을 입증하고 있다. 신상미(2003)는 봉산탈춤 미알과장에 등장하는 인물들의 신체표현과 공간관계에 대한 연구를 통해 한국탈춤의 정체성을 보여주고, 탈춤이 문화적 유산으로 보존할 가치가 있음을 입증하였다. 강성범(2004)은 라반 움직임 분석을 통해 중요 무형문화재 제27호 이매방 승무를 연구하였고, 김재리(2004)는 처용무의 분석을 통해 공간의 특성을 연구하였다.

이상과 같이 공간개념은 다양한 학문영역에서 연구되어지고 있으며, 실제 그 적용이 광범위하게 이루어지고 있음을 알 수 있다.

### 3. 공간분석이론

#### 1) 환경분석이론

공간에 대한 환경분석이론은 움직이는 신체 주변을 둘러싸고 있는 물리적인 환경과 움직이는 신체와의 관계를 분석하는 것이다.

환경은 움직이는 주체가 가지는 주제와 목적에 따라 다양하게 나타나는데, 예를 들어 공연을 위한 일반적인 무대 또는 야외 공연장, 선거유세를 목적으로 하는 넓은 광장, 최근에 다양하게 열리는 축제의 장소, 대형마트, 신앙인들을 모아 놓고 설교 등을 하는 종교적인 장소 등 인간이 움직이는 모든 공간을 인간을 둘러싸고 있는 환경으로 규정지을 수 있다. 따라서 공간 혹은 공간상에서 관찰할 수 있는 움직임은 환경과의 관계 속에서 행해지는 것이다.

2차 세계대전 중 라반은 영국 산업을 위한 움직임의 효율성에 대해 탐구하게 된다. 노동현장에서의 노동자들의 움직임을 연구하는 것은 환경과 노동자들의 움직임에 대한 상호 관계를 연구하여 산업력을 증가시키기 위한 목적이

있는 것이다. 마찬가지로 무대공연에서의 환경분석은 훌륭한 공연을 위한 것이고, 야외 공연장에서는 실내 공연장과는 다르게 과장된 움직임 보여주거나 신체를 확대되어 보이게 하는 의상 등을 착용하거나 관객과의 가까운 거리를 고려한 새로운 이벤트의 적절한 활용, 광장에서의 선거유세에는 주민들에게 후보자의 의도를 제대로 전달하기 위해 주변 환경을 고려한 움직임을 보여주는 것, 대형마트에서는 많은 사람들을 특정 장소로 모일 수 있게 하기 위한 독특한 제스처, 신앙민들을 하나로 집중시킬 수 있는 사제자의 움직임 등이 고려해야 할 대상이다.

이 때 적절한 환경에 대한 인식은 목적에 맞는 의미를 전달하는데 기여하게 된다.

## 2) 개인공간 분석이론

라반의 공간 개념은 크게 두 가지로 나눌 수 있다. 첫째는 개인공간(Personal Space)으로서 신체의 무게이동 없이 이루어지는 공간을 말하고, 둘째는 일반공간(General Space)으로 신체의 무게이동이 이루어지는 공간을 의미한다.

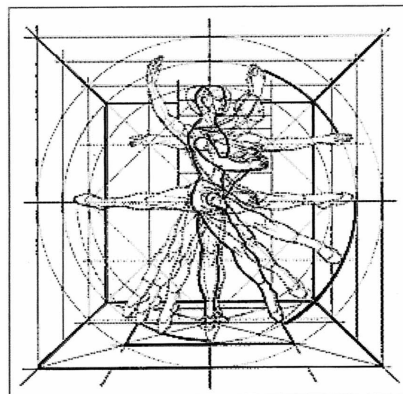


그림 11. 개인공간

무용학에서 움직임 공간에서의 공간적 형식들에 대한 연구를 ‘쿠레오틱스(Choreutics)’라고 하며, 여기에는 운동 공간 내의 공간적 조직화와 이 조직화에서 발견된 논리적 형식들이 무용수의 신체동작을 통하여 표현되는 방식을 포함한다. 쿠레오틱스는 루돌프 라반에 의해 도입되어 이론적 모델을 구성하였으며 이로 인해 운동공간의 분석이 가능하게 되었다(김주자, 김정신, 김미자, 배소심, 1994).

라반은 오스트리아-헝가리인으로 카톨릭 신자였으며, 슬로바키아(Slovakia)의 브라타슬라바(Bratislava)에서 자랐다. 어린 시절의 그는 리더십이 있고, 반항적이며 호기심이 많은 청년이었다. 그는 자연을 세상 밖에 존재하는 것이 아니라 세상과 함께하는 것처럼 여기며 사랑하고 경외심을 가졌다. 라반은 군인이었던 아버지와 함께 서유럽과 아시아, 북아프리카 등을 여행했으며, 승려들의 춤이 소용돌이치는 듯 움직이며 고통 없이 엑스터시 상태에 이르는 것을 목격했다. 이러한 라반의 어린 시절의 다양한 경험들은 종교와 인간행동의 가능성들에 대한 인식을 심어 주었다. 그는 인간 움직임의 힘 즉 춤을 통해 자연의 힘을 정복하는 것은 평범한 인간이 우주를 초월하는 가능성을 가지는 것이라고 생각했다. 청소년기의 라반은 무대미술, 디자인과 데코, 의상제작을 배우고 청소년 드라마 클럽을 시작하였다. 라반은 예술을 통해 아름다움을 추구하고 모든 예술조각 등을 통해 조화로움을 찾아냈다. 조화의 개념은 라반의 움직임 철학에 커다란 구성요소가 되었다. 선천적인 직관력을 지녔던 라반은 그의 관찰에 대한 뛰어난 기술로 인하여 사람들의 신체를 읽을 수 있었다. 그의 그림과 안무를 통해 풍자적인 인물화를 창조해냈으며, 공공장소에서 사람을 보고 스케치를 하거나 종종 그의 집 근처의 정신병원의 환자들을 관찰하였다. 라반은 ‘Marie Steinier Eurythmic’ 즉, 호흡과 리듬의 울림을 간단한 움직임 표현으로 사용하는 시스템에 흥미를 가졌으나 이 이론은 그가 원하는 신체 표현에는 기본적으로 부적절했다. 그는 움직임은 그 자체로 말이나 호흡보다

도 기본적으로 넓은 것으로 인식했다. 20대 중반인 라반은 기본적인 신체훈련 방법을 발전시켰다. 스윙잉 스케일(무용수들이 매일 워밍업 하는데 사용함)과 즉흥, 그룹 스터디와 개인적인 창조 작업이 계속하여 이루어졌지만 신체를 객관적으로 기록할 수 없는 것에 어려움을 느끼고 기호(記號)에 전념하였다. 라반은 파리의 미술학교에서 음악, 생리학, 해부학, 신체운동에 대해 배웠다. 스위스에서 라반은 취리히 다다(Dada)의 동료가 되고 영향력 있는 예술가가 된다. 제1차 세계대전 후 라반은 무용계의 지도자로서 1930년 베를린 오페라하우스의 예술 감독이 되었다. 이 시기에 라반은 산업계에 눈을 돌려 노동 작업의 움직임의 연구 하였다. 그는 또 정확한 무용기록법에 대한 연구를 시작하였고 그 결과 에포트 도표를 발명하고, '키네토그래피 라반' 또는 '라바노테이션'이라고 불리는 시스템을 개발했다. 이 기보법은 1935년 전문가를 배출한 이후 무용과 운동의 기보로서 세계 여러 나라에서 이용되고 있다. 라반의 다양한 활동은 예술분야와 산업분야로 양분할 수 있으며, 움직임 연구를 통해 무게, 시간, 공간, 흐름의 4가지 요소로 분석해내어 모든 움직임을 도식화 할 수 있다. 동작은 입체공간 속에서 시간을 소비 또는 생성해 가면서 실현되는 것이다. 다시 말해, 움직임이 시간을 동반하면서 입체공간을 창조하는 것이다.

20세기로 들어서면서 인간이 발견한 가장 위대한 것 중의 하나는 '공간은 하나만이 아니다'라는 사실이다. 비(非)유클리드 기하학이 고찰한 것은, 단적으로 말하면 시점의 증가이다. 주체의 위치에 따라 무한에 가까운 시점을 얻을 수 있고 시점의 수만큼의 공간이 존재하게 된 것이다. 그때까지 인간은 경험적인 공간을 단지 하나만 소유하는데 지나지 않았다. 세로, 가로, 높이의 3차원 공간을 하나의 카메라로 보고 먼 곳은 투시도법으로 점점 작아지는 것과 같은 묘사법으로 표현했다. 이 공간은 유일하고 절대적인 것으로 확신되고 있었다. 그러나 물리학의 발달에 따라 평행선은 교차하고, 두 점 사이의 최단거리는 직선이 아니며, 미개인의 공간과 문명사회의 공간은 다르다는 것을 알게



되었다. 무엇보다도 20세기 초 큐비스트(Cubist: 피카소를 비롯한 입체파 화가)들은 그림의 평면 속에 에펠탑을 그려 넣게 된다. 그들의 그림 속의 에펠탑은 위, 아래, 옆이 동시에 보이고, 하늘도 꺾여 구부러지게 그려진다. 무용가가 서 있는 장소는 실제세계에 있는 장소임과 동시에 어떤 한정도 없는 공간인데, 이를 ‘무기(無記)의 공간’이라고 한다. 라반은 무용공간을 그림 액자의 개념에 비유한다. 이제 공간은 ‘아무 표시가 없는 것이 아니라 신체의 운동에 의해서 조형되어 만들어지는 무용공간이 라반의 원(原)공간이다(국수호, 2000).

라반은 공간에 대한 인체의 잠재적인 관계를 고려하여 공간 안에서 다른 유형의 움직임이 다양한 기하학적 형태를 통해 연구될 수 있다고 가정하고 쿠레오틱스(Choreutics)라고 알려진 공간 조화이론을 창안했다. 쿠레오틱스라는 용어는 고대 피타고라스학파에 의해 생겨났으며, 원(circle)을 의미하는 Chored와 지식 또는 지혜를 의미하는 Sophias가 결합된 코레오소피(Choreosophy)에서 파생된 말이다. 이 ‘원에 대한 지식’은 피타고라스에 의해 BC 450년 경 발견된 것으로 삶에 있어서 중요한 역할을 하는 일반적인 원들(Circles)에 대한 믿음에 기초를 두고 있다(Laban, 1974).

라반의 공간 연구는 음악에서의 화성에 대한 연구와 비슷한 것으로 비교되어 왔다. 옥타브의 12개 음표는 20면체에 놓여있는 12개의 공간적 위치와 비교될 수 있기 때문에 많은 유사성을 지닌다고 할 수 있으며, 따라서 음악과 무용 사이에는 일종의 일치가 이루어진다. 쿠레오틱스는 ‘공간적 화성(Space Harmony)’의 연구로 불리는데 ‘화성’이란 말은 조화로운 동작이라는 개념으로 라반은 실제로도 안무의 형식에 있어서 조화라는 속성을 제시하였다. 또한 안무의 형식들은 언어에 있어서 구문론과 같은 의미를 지니는 공간적 구조이다. 동작의 구문과 문법은 공간을 조직하는 법칙들에 의해 지배된다. 결과적으로 이런 조직화는 논리적 형식들을 제공하게 된다. 이 용어는 언어학 연구(J. Lyon, 1968)에서 발음된 언어 자체와 이것의 논리적 구조를 구분하기 위하여



사용되었다. 운율학이 바로 이런 발성의 전달 방식에 붙여진 이름이다. 구어의 운율적 연구가 무용 연구와 유사하다는 것은 언어에서의 발성이 무용에서의 공간적 조직화와 유사하다는 것을 의미한다(김주자, 1994). 즉 라반은 음악이나 시각예술 문학 등 다양한 예술에서와 마찬가지로 움직임에서도 조화로운 형태들이 존재한다고 믿었고, 공간조화는 공간상에서의 에포트(Effort)나 웨입(Shape)의 형식적이고 의미 있는 관계들을 사용한 신체움직임에 의해 공간에서의 움직임이 지나간 흔적들의 형태(Trace Form)가 창조되며 이것은 원래 조화롭고 자연스러운 것이라고 생각했다. 이러한 공간에 남겨진 형태들은 자주 입체적 공간(Crystal Forms)의 자연스러운 대칭으로 반영된다. 공간 조화의 개념은 1차원, 2차원, 그리고 3차원적 움직임들의 다양한 가능성을 탐구하며, 움직이는 신체에 의해 수행되는 공간적 패턴들에 대한 연구로서 신체와 그 환경 사이 그리고 신체 안에서의 공간적 긴장의 선에 대한 분석의 틀을 제공한다(신상미, 2000).

라반의 공간 조화 체계는 신체에서 일어나는 움직임을 통해서 창조되는 공간형태의 분석으로 웨입 분석의 개념에서 연장된 것이다(Cohen, 1989)

공간에는 몸을 움직일 수 있는 무수한 방향이 있다. 1차원 공간에는 첫째, 상·하 차원인 수직축(Vertical Dimension)이 있다. 이 방향은 정확히 두 발 사이와 머리위에서 끝나는 척추선을 따라 신체를 통과한다. 두 번째, 좌·우 차원인 수평축(Horizontal Dimension)이 있다. 이 방향은 신체의 허리를 통과하며 좌우의 공간으로 뻗어나가므로 신체의 너비와 관련된다. 마지막으로 세 번째는 전·후 차원인 전후축(Sagittal Dimension)이 있다. 이 방향은 몸의 중심(中心)을 통과하며 공간의 앞과 뒤쪽으로 확장된다. 1차원의 공간에서의 축을 중심으로 하는 3개의 차원은 그림과 같이 6개의 방향으로 나타나며, 상·하, 좌·우, 전·후로 뻗어간다.

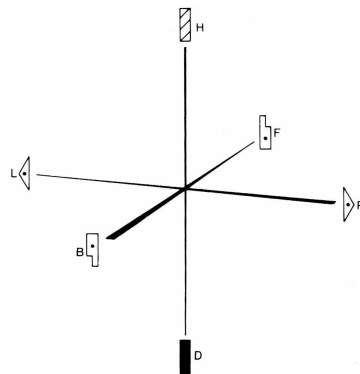


그림 12. 3차원의 축

2차원의 공간은 공간에서 당기는 두 개의 차원(Spatial Pull)을 통해서 수직면(Vertical Plane), 수평면(Horizontal Plane), 시상면(Sagittal Plane)이 만들어진다. 이러한 면들은 차원의 교차와 연관되어 있으므로 각각의 1차원적 선은 2차원적 면이 된다. 수직면은 수직축과 수평축의 조합으로 구성된 도아면(Door plane), 수평면은 수평축과 시상축의 조합으로 구성된 테이블면(Table plane), 시상면은 시상축과 수직축의 조합으로 구성된 바퀴면(Wheel plane)을 만들어내는 것이다.

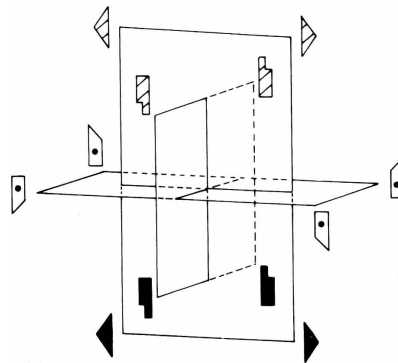


그림 13. 3차원의 면

3차원 다면체의 형태는 2차원의 다면체, 삼각형, 사각형, 오각형, 육각형, 팔각형 등으로부터 만들어졌고, 6면체, 8면체, 12면체, 20면체로 나타난다.

공간분석의 이론은 신체가 공간 안에서 어디로 움직이는지 또는 어떤 형태로 공간 안에서 존재하는가를 분석하는 것이다. 우선 개인공간(Personal Space)과 일반공간(General Space)에서의 움직임을 분석하고 그 안에서 움직임 경로(Pathway)나, 진행방향을 묘사한다. 또는 선을 중심으로 하는 1차원 공간(Dimension)과 면을 중심으로 하는 2차원 공간(Plane), 그리고 사선이 중심이 되는 3차원 공간(Diagonal) 등 공간의 윤곽이 나타나는 구, 입방체, 팔면체와 같은 다양한 기하학적 형태 안에서 인간의 서 있는 상태를 분석 묘사하며, 이러한 기하학적 모양의 꼭지점, 가장자리, 면들은 방향적 구조를 제공한다(강성범, 2004).

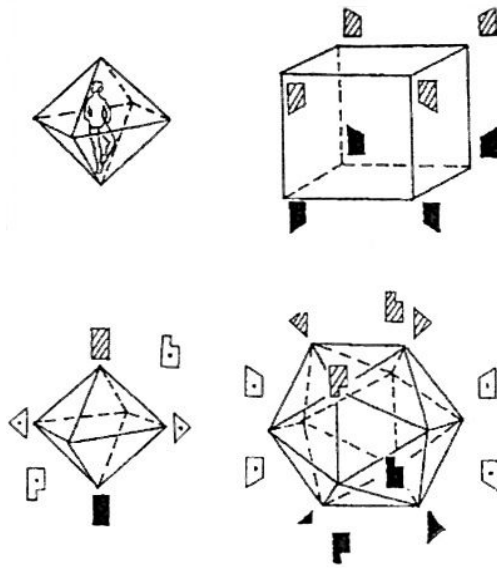


그림 14. 입방체(Longstaff, 1988)

공간상에서 경로(Spatial Pathway)는 중심적 경로(Central Pathway), 횡단적 경로(Transverse Pathway), 종단적 경로(Peripheral Pathway)로 구분할 수 있다. 이와같은 공간적 경로는 무용수의 내적 감정이 어떤 식으로 개인의 공간에 접근하는지에 대한 방법으로 신체를 둘러싼 공간에 대한 인식을 설명할 수 있고 공간적 긴장은 무용수의 내적상태에 따라 공간상에 달라지는 움직임의 질을 나타낸다(김재리, 2004). 이러한 공간의 긴장감(Spatial Tension)도 도착지점에 접근하는 방법(Approach to CTP)에 따라 중심적 긴장감, 횡단적 긴장감, 종단적 긴장감으로 나타난다. 각각의 움직임에서 비롯되는 경로와 긴장감은 운동 공간 내에서 무게의 중심과 경로와의 관계, 직립된 신체의 중심축인 수직선과의 관계, 그리고 경로의 방향적 전개에 따라 영향을 받는다. 중심적 경로는 신체의 중심을 통해 지나가며, 신체의 중심에서 원을 그리는 형태보다 각진 모양의 움직임 형태를 창조한다. 횡단적 경로는 중심과 주변사이의 공간을 가로지르거나 잘라 뺏어가는 경로이다. 종단적 경로는 운동공간을 만드는 원주 주변에 한 점에서 다른 점으로 크게 움직이는 것을 말하며, 절대 축을 가로지르지 않는다. 이러한 경로들은 제각각 중심적, 횡단적, 종단적으로 공간의 긴장감을 표현한다(신상미, 2005).

중심적 긴장은 자신의 운동영역이 의지에 의하여 신체의 중심으로 모아지는 것을 말하고, 중심으로부터 외부로 방사하는 움직임을 창조한다. 따라서 모든 움직임은 움직이는 사람의 중심에서 시작하고 외부의 공간보다는 내부의 중심에 초점이 맞춰져 있다. 횡단적 긴장은 자신의 운동영역이 중심과 주변사이의 공간을 통하는 것을 말한다. 즉 주변과 중심의 감각을 창조하면서 운동공간의 외적 한계를 따라 움직인다. 이러한 횡단적 공간긴장은 중심과 주변사이에 만들어지는 내부 공간 안에서 보이게 된다. 이때의 움직임은 사지의 중간관절에서 시작해서 운동공간을 가로지르는 공간적 긴장이다. 종단적 긴장의 운동공간은 움직이는 사람의 몸을 둘러싸고 있는 자기공간의 가장자리에 머물

면서 중심으로 돌아오는 것 없이 가능한 넓고 크게 신체의 주변을 향해 뻗어 가는 느낌이다. 즉, 움직이는 주변의 감각을 고수하는 범위를 유지한다(신상미, 2005).

표 6. CTP(Central, Transverse, Peripheral)의 일반적 경향

	중심적 (Central)	횡단적 (Transverse)	종단적 (Peripheral)
시작 (Initiation)	중심 말초	가로지르는 교차하는	종단적
경로 (Pathway)	중심적	횡단적	종단적
공간적 긴장 (Spatial Tension)	중심적	횡단적	종단적
입체도형 (Crystal Form)	정육면체 팔면체	정육면체 팔면체 이십면체	정육면체 팔면체
형태변화 (Shape Change)	방향적 Directional 차원적 Dimensional 사선적 Diagonal	쉐이핑 Shaping 평면상-도형 내부 중간 거리	궁형 방향 평면상-테두리 멀고-가까운 거리

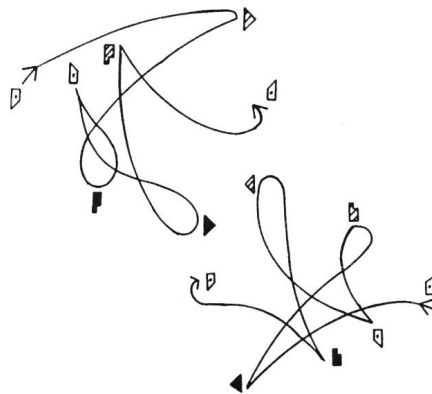


그림 15. 공간조화(Scale) 그림(Dell, Crow & Bartenieff, 1972)

라반은 움직임의 요소를 결합하고 조직화하는 과정에서 움직임의 연습방법을 통해 조화로운 공간의 움직임을 창안하게 되는데, 그 결과로 다양한 특성을 가진 공간상의 스케일(Scale)이 만들어진다.

스케일은 라반의 4가지 중심주제에 따라 3가지 법칙에 의해 만들어 졌다. 첫 번째는 수직적 차원으로의 움직임 뒤에는 시상적 차원의 움직임이 만들어 지고, 그 후에는 수평적 차원의 움직임이 만들어지는 순서에 의한다. 두 번째는 수직적 차원에서 시상적 차원으로의 움직임 경로는 경사가 심한 경로를 따르며, 시상적 차원에서 수평적 차원으로의 움직임 경로는 흐르는 듯 하고, 수평적 차원에서 수직적 차원으로의 움직임 경로는 완만한 경사의 정적인 흐름을 따른다. 마지막으로 세 번째는 한 면에서 다른 한 면으로 이동할 때 반드시 나머지 한 면을 지나가야 하는데, 스케일의 법칙을 도식화 하면 <그림 16> 과 같다.

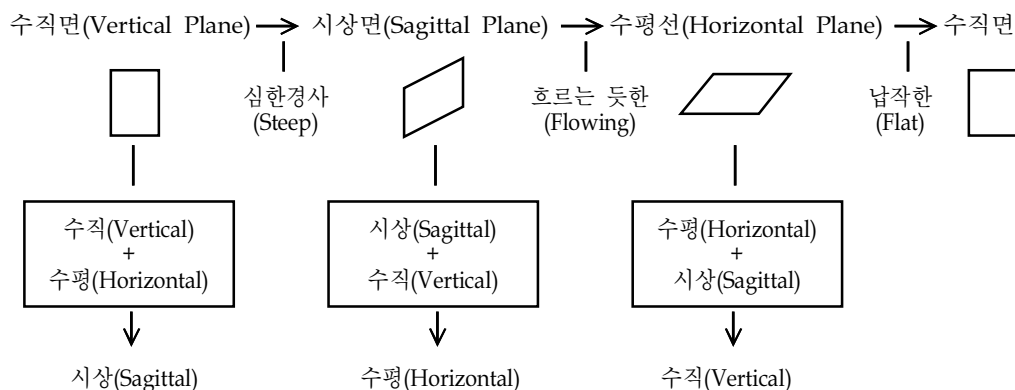


그림 16. 스케일 법칙

라반(1974)이 가지고 있는 공간에서의 기원과 일반적인 원칙들을 살펴보면 첫째, 사지는 특정 흔적들을 사용한다. 둘째, 그 흔적들의 결과로 나타나는 공간을 사용한다, 셋째, 한 동작을 할 때 나타나는 그림자의 형태는 다양하다. 넷째, 움직이는 사람은 그 중에서 자신이 원하는 느낌과 같은 형태를 찾아 낼 수 있다. 다섯째, 이것은 그림자 형태가 가지는 역동적 가치이다. 키네스피어(Kinesphere)에 도달하기 위해서는 반드시 동작을 필요로 하며, 공간에 나타나는 역동성은 자연스러운 연속들에 의해 일어난다. 키네스피어에 도달하기 위한 움직임 이전에 신체를 인식하는 것이 선행되어야 하는데, 즉 신체에 집중하고 신체를 이해하고 느낌 등을 가지는 것이 우선되어야 한다. 창작 작품을 안무하는 경우에 이러한 자연스러운 경향을 의도적으로 역행하려고 시도할 때에도 공간의 법칙을 인지하고 있어야 한다. 키네스피어에서의 스케일은 다양하여, 라반의 공간조화 이론의 법칙에 의해 만들어진 서로 다른 질과 형태를 포함하고 있다. 스케일은 라반이 추구하는 4개의 중심 주제인 안정성(Stability)-운동성(Mobility),기능성(Function)-표현성(Expression), 노력(Exertion)-회복(Recuperation), 내부(Inner)-외부(Outer)를 따른다. 마지막으로 우리 신체 구조의 자연스러운 움직임은 가상공간을 따른다.

### 3) 일반공간 분석이론

일반공간은 신체의 무게이동이 이루어지는 공간을 의미한다.

라반에 의하면, 개인공간에 나타나는 공간적 의도와 일반공간 안에서 사람과 사람간의 공간관계는 CTP의 가깝거나, 중간, 그리고 먼 거리 운동공간을 무의식으로 감지할 수 있다고 하였고, 모든 사람이 공통적으로 인지할 가능성이 있다고 하였다. 따라서 상호 관계는 언어로 완전하게 전달할 수 없는 메시지의 의미를 풍부하게 전달한다.

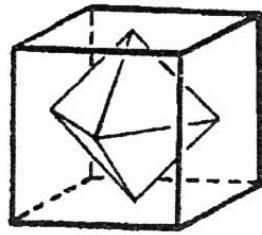


그림 17. 일반공간(Dell, Crow & Bartenieff, 1972)

공간상에서의 경로(Pathway)나 공간적 긴장(Spatial Tension)은 개인공간에서와 마찬가지로 일반공간에서도 관찰 할 수 있으며, 그것은 공간에서 움직임의 개인들의 상호 관계를 파악하기 위해 사용할 수 있다. 예를 들어, 개인들 간의 공간적 상호관계가 횡단적(Transverse)이면 밀접하거나 친밀한 관계로 파악할 수 있고, 시상적(Sagittal)이면 장애를 표현할 수 있고, 또는 수직적(Vertical)이면 상·하 종속적인 관계로 파악할 수 있다(신상미, 2003).

나의 개인공간은 다른 사람의 일반공간이 될 수 있고, 마찬가지로 다른 사람의 개인공간도 나에게서는 일반공간이 될 수 있다. 따라서 개인공간은 서로 겹쳐서 나타나기도 한다.

일반공간은 또한 2차원면을 통한 움직임의 흔적들이 보이는 춤길을 통해서도 알 수 있다. 춤길은 보표상 나타나는 무대의 평면 구성을 분석하는 것인데 춤길의 특성들은 공간상의 다양한 기하학적 형태를 끌어냄으로서 춤에서 의도한 바를 읽을 수 있다. 즉 반복, 간결, 긴장감, 대조, 누적, 일직선형, 원형, 집중형 등의 특성에 따라 공간에서 안정된 분위기를 나타내고, 대립적 조화의 형태로 나타난다. 직사각형과 일직선은 엄격하고 제한된 분위기를, 집중형 패턴은 의식적 분위기와 순종적 표현 분위기를 나타내며, 반복 및 누적형 패턴은 단조로움과 규칙적인 분위기 등을 나타낸다(신상미, 1998).



## Ⅲ. 연 구 방 법

### A. 연구대상

본 연구에서는 움직임 공간의 특성을 분석하기 위하여 2004년 3월에 실행된 중요무형문화재 제71호인 제주도 칠머리당굿 춤 중 본향뿔 제차의 신청례 과정을 연구 대상으로 선정하였으며, 공간 분석을 위한 대상은 다음과 같다.

#### 1. 의식공간 분석 대상

이 연구의 의식공간 분석 대상은 의식공간의 구조와 그 안에 나타나는 제단-무당, 무당-신앙민, 제단-신앙민의 공간관계이다.

#### 2. 움직임 공간분석의 대상

이 연구에서는 제주도 칠머리당굿 춤의 움직임 공간분석을 위해 2004년 3월 문화재 공연에서 실행된 것으로 25분가량의 신청례 과정에서 기능보유자인 김윤수의 움직임을 통해 관찰된 무당의 개인공간과 무당의 일반공간을 연구 대상으로 선정하였다.

#### 3. 안무측정표 관찰 대상자

안무측정표 관찰 대상은 제주도 칠머리당굿 춤의 신청례 과정에서 이루어지는 무당의 움직임이며, 이에 대한 관찰자는 무용전문가 6명으로 선정하였다.

무용학 연구에 있어서 객관적 연구에 참여하는 숫자는 일반적으로 연구 당사자 자신을 포함하여 3-5명 정도 이나 본 연구에서는 객관도와 신뢰도를 높이기 위해 학력, 경력, 사회활동 면과 함께 객관적 분석 시 제시된 문항들을 이해할 수 있는 전문가로 인정될 수 있는, 무용전공자들로서 각각 무용전공 10년 이상으로, CMA(라반움직임 분석 공인 전문가) 2명, 라바노테이션 자격증 소지자 2명, Pre LMA(라반움직임 분석 전문가 초기과정) 수료자 2명 등 총 6명을 선정하였다.

#### 4. 심층면담 대상자

심층면담 분석의 대상자는 1980년 중요무형문화재 제71호로 지정된 제주도 칠머리당굿의 기능보유자인 김윤수 심방을 선정하였다.

### B. 분석도구

#### 1. 모티프 라이팅

본 연구에 사용될 모티프 라이팅(Motif Writing)은 루돌프 라반(Rudolf Laban)의 제자인 발레리 프레스톤 던롭(Valerie Preston Dunlop)과 앤 허친슨 게스트(Ann Hutchinson Guest)가 라바노테이션에서 적절한 기호들을 도출해 내어 움직임의 모티프에 중점을 둔 무보법의 하나로 움직임의 가장 특징적인 부분을 분석하기에 용이한 도구이다. 모티프 라이팅 혹은 모티프 디스크립션(Motif Description)이라고도 하며, 움직임에 대한 동기(Motif) 또는 의도를 간

단한 몇 가지의 기호들을 사용하여 기록하는 무보법(Dance Notation)이다.

## 2. 안무측정표

안무측정표는 인류학자인 알랜 로맥스(Alan Lomax)와 움직임 분석가인 엄가드 바르테니에프(Irmgard Bartenieff, 1968)가 창안한 움직임분석 기록체계이다. 이 안무측정표(부록Ⅱ)는 움직임 분석을 통해 각 문화의 척도를 측정하도록 고안되었으며, 춤에서 핵심적인 움직임을 측정하는 부호 전표로서 라반의 에포트-쉐입(Effort-Shape)의 중심개념이 관련되어 있다. 에포트는 움직임의 질적인 측면으로 움직이는 이의 내적인 태도를 나타내는 방법으로 이러한 움직임의 질적인 묘사는 동작표현에 있어서 역동적 변화를 명확하게 하는 언어를 제공하고, 쉐입은 공간 안에서 형성되는 신체 모양 그 자체를 말한다(강성범, 2004).

안무측정표는 움직임의 상대적인 빈도나 중요성을 나타내는 움직임 특질을 점수로 기록한다. 신체의 사용 및 전이의 성질과 주요 움직임의 행위를 측정하는 두 범주의 항목으로 나누어 표시한다.

신체의 사용항목은 가장 활동적인 신체 부위들, 사용된 부위들의 수, 신체형상으로 구별된다. 전이의 성질과 주요 행위 항목에서는 전이의 형태, 주요 움직임의 형태, 전이의 에너지, 주요 움직임의 에너지, 변화의 정도 및 신체를 통하는 흐름의 확산으로 나누어 1점에서 7점 척도의 눈금에 점수를 표시한다. 본 연구에서는 공간의 특성을 분석할 수 있는 신체부위들, 사용된 부위들의 수, 신체형상, 전이와 주요행위의 형태, 신체를 통하는 흐름의 확산 등의 항목을 선택하였다.

안무측정표의 타당도 및 신뢰도는 바르테니에프와 로맥스에 의해 이미 입증되었고, 마사그레엄의 ‘마음의 동굴’에 나타나는 움직임 특질 비교분석(신상

미, 1996)에서도 80% 이상의 신뢰도를 검증받았다.

### 3. 심층면담지

움직임 당사자와의 심층면담을 위한 면담지는 움직임 공간 분석에 적절한 내용을 조사하기 위한 폐쇄형 면담지와 개방형 면담지를 병행하여 사용하였다. 이 면담지는 안무측정표를 작성한 무용전문가 6인의 질문내용 의견을 토대로 2회의 예비 조사를 통해 질문내용의 적합성과 적용 가능성을 검토한 후 필요한 부분을 수정, 보완 하였다. 또한 2005년 6월 20일 제주도칠머리당굿전 수관에서 무당과의 개인면담을 통해 도출된 의미 있는 내용들을 선택하였다.

첫 번째, 신체와 신체움직임에 관한 질문으로, “칠머리당굿의 신청례 과정에서 가장 활동적인 신체부위는 어디이며, 신체형상에 있어서 가장 큰 특징은 무엇인가?

두 번째, “전이의 형태와 주요 행위의 형태는 어떠한가?”

세 번째, “신체를 통하는 흐름은 어떠한가?”

네 번째, “굿의 공간에 대한 개인적인 생각은 어떠한가?”

마지막으로 “신청례 과정에서의 굿춤의 의미는 무엇인가?”

## C. 연구절차

제주도 칠머리당굿 춤의 삼재론적 공간 특성을 연구하기 위하여 본 연구에서는 제주도 칠머리당굿과 삼재론 구성체계, 공간이론에 관한 문헌고찰을 수행하였다.

그 다음에는 곳 춤에서의 공간 특성을 분석하기 위한 연구 대상과 분석자를 선정하여 의식공간, 무당의 개인공간, 무당의 일반공간을 분석하였다<그림 18>.

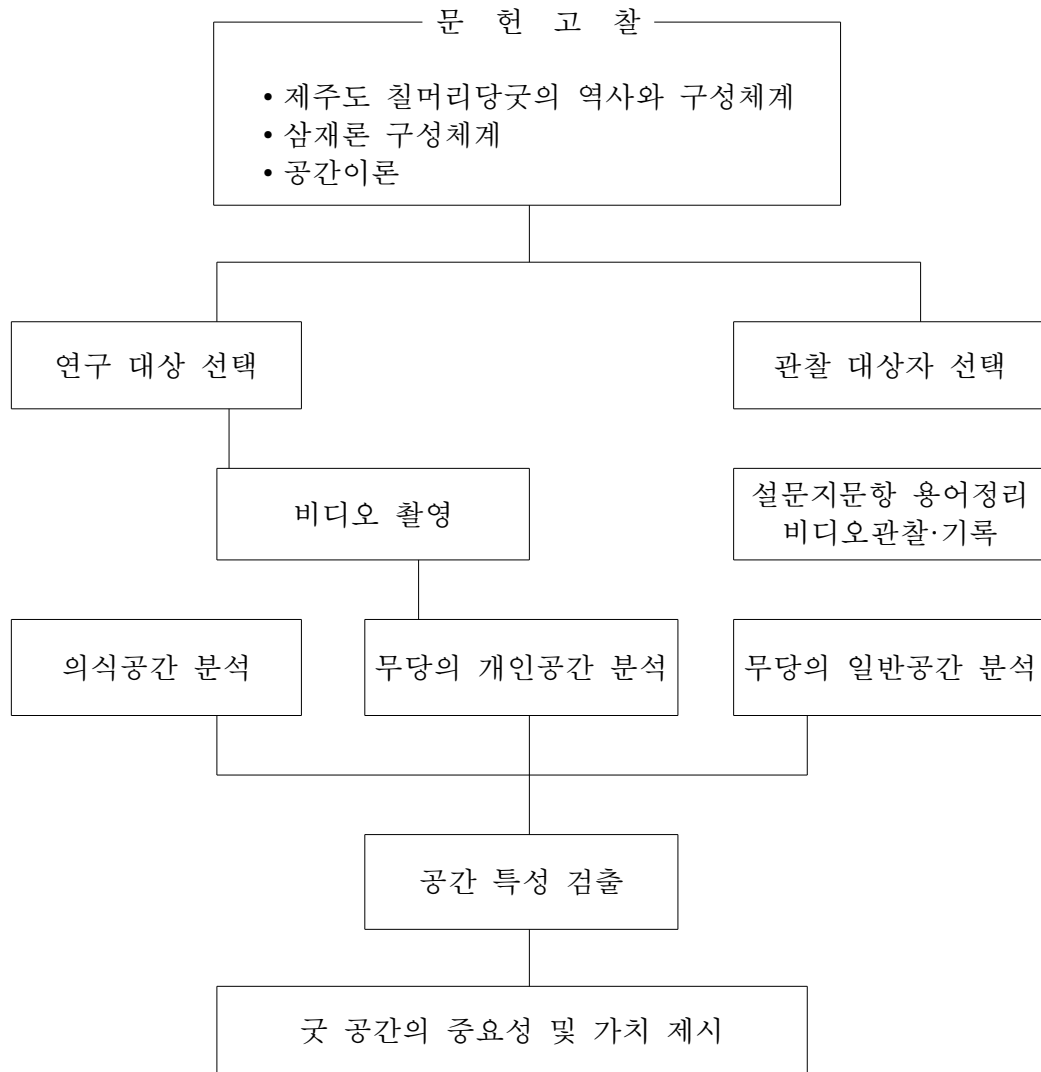


그림 18. 연구절차

## D. 자료처리

수집된 자료들은 각 분석 목적에 따라 처리된다.

### 1. 모티프 라이팅 분석

모티프 라이팅은 비디오 관찰을 통해 무대상의 춤길(Floor Pattern)과 공간 상에서의 특징적 움직임 형태를 분석하여 무당의 개인공간 분석과 무당의 일반공간 분석 결과를 도출하였다.

### 2. 안무측정표 분석

안무측정표를 통한 분석 자료는 항목별 빈도 및 평균치를 산출하였으며 그 처리 결과는 다시 신체적 측면과 전이의 형태, 주요행위의 형태, 신체를 통한 흐름의 측면으로 분류하여 무당의 개인공간의 특성을 도출하였다

### 3. 심층면담 분석

심층면담 분석 자료는 면담지에 기록된 내용과 녹음된 자료를 종합하였다. 자료의 신뢰성을 위해 심층면담을 통해 수집된 자료는 본 연구자와 심층면담 대상자가 공통된 인식으로 인정하는 상호교환의 검증절차를 수행한 후 해석하였고, 의미 있는 용어 및 항목을 산출하여 의식공간, 무당의 개인공간, 무당의 일반공간의 특성을 도출하였다.

이상의 3가지 과정을 통한 자료 처리 방법은 <표 7>과 같다.

표 7. 분석 방법에 따른 자료처리

분석내용	자료처리방법
모티프 분석	<ul style="list-style-type: none"> <li>· 특징적 움직임 형태 분석</li> <li>· 춤길 분석</li> </ul>
안무측정표 분석	<ul style="list-style-type: none"> <li>┌ 신체의 사용 : 항목별 빈도 및 최다 빈도항목 산출</li> <li>  전이의 형태 : 항목별 평균치 산출</li> <li>  주요행위의 형태 : 항목별 평균치 산출</li> <li>└ 신체를 통하는 흐름의 확산 : 항목별 평균치 산출</li> </ul>
심층면담지 분석	의미 있는 용어 및 항목 산출

## IV. 제주도 칠머리당굿 춤의 공간분석 결과 및 논의

### A. 의식공간분석 결과

의식공간은 굿이 이루어지는 굿판의 공간을 대상으로 하여 제단과 무당의 관계, 무당과 신앙민의 관계, 그리고 제단과 신앙민의 상호관계를 분석하였다. 이외의 심층면담 분석을 통해 제단의 주위 환경과의 관계도 분석하였다.

#### 1. 비디오 분석

칠머리당굿 의식의 공간은 바다가 보이는 북쪽으로 제단을 마련하였다. 이때 제단은 <사진 1>과 같이 ‘다리’라고 하는 긴 무명으로 제단 뒤에 있는 큰 대와 연결되어 있다.

##### 1) 제단 - 무당의 관계

<사진 1>에 나타난 바와 같이 굿이 이루어지는 공간은 제단이 위치하고 있는 공간, 무당이 중심이 되는 공간, 그리고 신앙민들의 공간으로 나눌 수 있다. 이 가운데 제단은 움직이지 않고 고정되어 있는 공간으로 신의 고유한 영역이라고 할 수 있다. 반면에 무당의 공간은 본격적으로 굿을 주재하는 자인 무당이 움직이는 공간을 말한다. 따라서 제단과 무당과의 관계는 고정되어 있는 제단을 향해서 무당이 공간상에서 어떻게 움직이는가에 따라 다르게 나타난다.

제단과 무당의 의식공간을 분석해 보면, <사진 1>과 같이 무당이 항상 제



단을 기준으로 하여 뒤쪽에 위치하고 있고, 시상적 차원(Sagittal Dimension)에서 가깝거나, 중간, 또는 먼 거리(Near-Middle-Far)를 자유롭게 유지하고 있다. 이러한 공간관계는 무당이 아무런 저항 없이 그리고 제한 없이 제단을 향해서 사설을 하거나 굿 당을 정화시키기 위한 목적으로 움직이는 것을 의미한다.



사진 1. 칠머리당굿의 의식공간(장주근, 이보형, 1983)

선행연구(주강현, 1997; 이필영, 1990)에 따르면 큰 나무는 세계의 중심이며 우주의 버팀목으로 규정하였다. 또는 기둥은 장대나 돛대 그리고 나무와 마찬가지로 세계축(the world axis)과 관련되어 있다. 이 세계축의 의미를 지닌 장대는 초자연적 존재가 지상으로 수직 하강하는 교통로의 의미를 가지고 있다. 따라서 제단은 큰 대로부터 무명천으로 연결되어 신이 수직 하강하는 통로로 인식되어 있다. 또한 제단은 하늘에서부터 굿판에 청해 들어온 신이 좌정하는

장소로서, 무당이 제단을 중심으로 신과 대화하는 공간이고, 제단으로부터 신을 불러내고 때로는 신과 접신하는 공간이기도 하다. 신청례 과정에서 이러한 다양한 행위는 무당이 제단으로 신을 모시기 위해 강한 몰입의 의지를 보이는 것으로 파악되며, 무당의 공간 영역의 사용이 매우 유동적이고 자유롭다고 할 수 있다. 그러나 제단과 무당의 공간은 제단과 연결되어 있는 큰 대로부터 이미 엄격하게 구분되어 있으며, 이것은 곧 하늘과 땅, 신과 인간을 수직관계로 이해할 수 있는 공간구조로 보인다.

## 2) 무당 - 신앙민의 관계

<사진 1>에서 보는 바와 같이 무당과 신앙민은 정면의 제단을 향해서 앞·뒤의 관계로 위치하고 있다.

제단과 무당의 관계와 마찬가지로 무당과 신앙민의 공간관계는 시상적(Sagittal)차원에서 가깝고, 중간거리를 유지한다. 주로 무당이 굿을 진행하는 동안에는 중간거리 관계를 유지하며, 신앙민들이 굿 당에 직접 들어와 함께 참여할 때에는 무당의 바로 뒤에서 무당과 가까운 거리를 나타낸다.

이러한 공간관계에서 의미하는 무당과 신앙민의 관계는 신앙민들이 무당을 통해서 자신들의 뜻을 신에게 전달하고 반대로 그 뜻을 전해 받는 관계로서 매우 가까운 것으로 파악할 수 있다.

## 3) 제단 - 신앙민의 관계

제단과 신앙민은 무당을 중심으로 제단은 앞쪽에, 신앙민은 뒤쪽에 위치하고 있다.

제단과 신앙민의 관계는 <사진 1>에서와 같이 항상 시상적(Sagittal) 차원

에서 먼 거리로 나타난다. 이것은 곳의 진행이 전적으로 무당의 주도적인 역할에 의해 이루어지고 신앙민이 무당을 건너서 제단 앞에 위치할 수 없기 때문으로 보인다. 특히 무당이 매개자가 되어 제단과 신앙민 사이의 거리를 두고 있기 때문에 제단과 신앙민의 관계는 소극적이며 자유롭지 못한 공간의 느낌을 주게 되는 것으로 보인다.

이상과 같이 제단-무당, 무당-신앙민, 제단-신앙민의 관계는 모두 앞·뒤의 시상적 차원으로 나타나고 있으며, 시상적 차원에서의 거리 차이에 따라 그 상호관계를 파악할 수 있다. 또한 제단은 무당과 신앙민에 대해서 가장 상위의 의미로, 신앙민은 제단과 무당에 대해서 가장 하위의 의미로 해석할 수 있으며, 따라서 제단-무당-신앙민은 상(上)·중(中)·하(下)로서 그 의미관계를 설명할 수 있다.

## 2. 심층면담 분석

심층면담분석을 통한 의식공간은 심층면담지의 질문 내용 중 다음의 두 가지 항목의 내용에서 그 특성을 도출할 수 있다. “곳 공간에 대한 개인적 생각은 어떠한가?”에 대한 다음과 같은 내용에서 그 특성을 도출할 수 있다.

네 번째, “곳 공간에 대한 개인적인 생각은 어떠한가?”의 질문에 따른 답변이다.

세 번째 질문에서도 답변한 것과 같이 곳은 어디에서 행하느냐에 따라 그 내용이 매우 다르다. 무대 위 공연장과 같은 장소에서 곳을 할 때는 사설도 정해진 사설들로서 주로 일반적인 내용만을 전하게 된다. 하지만 신성한 장소

에서 단골들과 함께 진행하는 곳에서는 사설도 저절로 나오게 된다. 이것은 신의 뜻을 전하는 것이다. 춤도 마찬가지이다. 그렇지만 잘 차려진 큰 규모의 무대에서 하는 곳에서 때로는 관객들도 함께 호응하는 모습을 보여주면서 스스로도 몰입하게 되는 경우도 있다. 작년 일본 후쿠오카에서의 공연이 그런 경우이다. 굿을 하는 공간은 신과 대화하는 곳이며, 또 신과 모든 것을 함께 하는 곳이기도 하다. 굿에서 사설에 내용이 다 나온다. 신을 청해서 “앉으십시오, 식사하십시오, 누우십시오, 세수하십시오, 수건 여기에 있습니다. 담배 태우십시오” 같은 내용들이 나온다. 그리고 제주도에는 1만 8천 신이 있다고 하니 그 만큼 다른 지역과 달리 신과 가깝다는 말이다.

위의 응답에 따르면, 굿은 일정한 절차에 따라 이루어져야 하고 신앙민의 정숙한 태도가 중요하며 또한 주변 환경이 매우 중요하다. 그래서 성공적인 굿을 진행하기 위해서는 일반장소와는 다른 신성한 장소로서 굿 공간이어야 함을 강조하고 있다. 또한 무당이 사설하는 내용도 신성한 공간에서 무당의 몰입정도에 따라 무당은 인간의 공간에서 벗어나 다른 차원의 세계에서 신과 교감하는 경우로 보인다. 이때 사설은 이미 무당의 의지가 아닌 것으로 해석할 수 있다. 또한 신을 청해 놓고 인간들 간의 일상적인 대화를 나누고 있다는 것은 신과 인간이 하나로 소통하고 있음을 알 수 있다. 즉 신성한 굿 공간은 신과 무당과 인간이 합일(合一)의 장소로 해석할 수 있다.

다섯번째 “신청례 과정에서의 굿춤의 의미는 무엇인가?”의 질문에 따른 답변이다. 이 질문에서는 연구자가 비디오 분석 시 나타난 의문점들도 자유롭게 질문하였다.

제주도 심방은 강신적 요소가 많다 굿춤에서 사용하는 신체적 공간은 무의

식에 의해 이루어진다. 일부러 의식해서 사용하는 것이 아니라 상황에 따라 다르다. 춤 출 때, 머리, 어깨, 몸이 움직이는 것은 의식적으로 하거나 정해진 것을 움직이는 것이 아니라 마음상태에 따라 움직이는 것이다. 따라서 춤추는 사람마다 다를 수 있고 문화재 전수자들도 똑같지는 않다, 예를 들어서 활을 쏘는 장면은 본향신이 무섭게 들어오는 모습을 보여주는 것이며, 무의식적으로 행하는 것이지만 어떤 사람은 가끔은 일부러 모양을 내서 움직이기도 한다. 이것은 신이 강하게 들어오지 않았을 때이다. 그리고 심방들의 능력에 따라 움직임도 각기 다르고, 굿의 강도도 달라진다.

(굿을 하는 장소에서는 동서남북이 있고 오른쪽과 왼쪽이 따로 있다. 따라서 사방에 고해 알릴 때에는 모두 6방향인 것이다. 칠머리당굿은 문화재로서 나름대로 전수교육이 행해지고 있지만, 심방들에 따라서 굿에서의 사설이나 춤의 형태가 다를 수 있다. 그리고 즉흥적인 것도 중요하다.)

위의 응답에 따르면 시베리아의 샤먼이나 만주의 샤먼들이 요란한 무악에 맞춘 가무에 의하여 무아지경에 이르는 것(현용준, 1986)과 마찬가지로 제주도 무당도 같은 방법에 의해 신이 드는 것으로 보아 강신무적 성격을 지니고 있는 것으로 보인다.

## B. 무당의 개인공간분석 결과

무당의 개인공간은 모티프 라이팅 분석, 안무측정표 분석, 그리고 심층면담 분석을 통해 이루어졌다.

### 1. 모티프 라이팅 분석

제주도 칠머리당굿 춤에서 무당의 움직임은 신청례 과정에서 청신무의 단계, 즉 신을 청해서 굿판으로 모시는 과정을 분석하였다.

굿춤의 세 가지 중요한 요소는 발디딤새, 손놀림새, 몸놀림새 이다(민속학회, 1999). 따라서 굿춤의 이 세 가지 요소를 포함하고 있는 움직임 가운데 가장 많이 반복되는 5개의 중요한 움직임을 절로 나누어 신청례의 도입부, 무구인 감상기를 양손에 들고 움직이는 장면, 앉아서 무구를 들고 움직이는 장면, 점프와 활쏘는 장면 그리고 손을 이용한 가락춤을 분석하였다.

#### 1) 도입부

<그림 19>는 신청례 과정에서 도입부의 모티프 기록이다. 이는 신을 청하는 단계에 들어서는 시작부분이다.

무당은 양손에 감상기, 신칼, 요령 등 3가지의 무구를 모두 들고(※U※) 움직인다. 단, 요령은 오른손에만 들고 있다. 무구를 들고 있는 왼손을 오른쪽 어깨에 대고(ㄱ)무당은 굿 공간을 크게 좌회전으로 걷다(ㄴ)가 오른발을 앞으로 짚고(ㄷ) 거의 제자리에서 왼쪽 방향으로 4분의 3을 회전(ㄹ)하는 동안 움직임을 강조하는 액센트 움직임 구(Accent Phrase)가 나타난다.

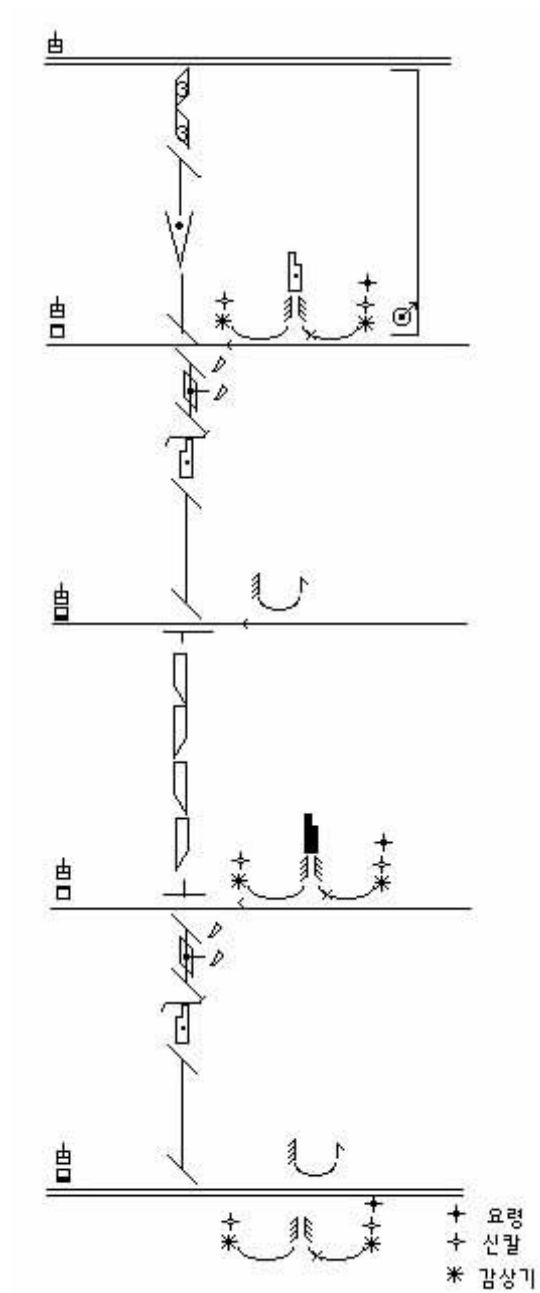


그림 19. 도입부(김재리, 2005)

그리고 제단을 향해 정면으로 본 상태에서 뒤로 움직인다. 이때 방향은 왼쪽 뒤, 오른쪽 뒤로 번갈아 살짝 비키듯이 걷고, 손은 앞 아래방향을 향한다. 그리고 처음 동작을 1회 반복하고 나서 무구를 앞 중간 높이로 들고 무대 중심을 향해 좌회전으로(左) 걸어가다가 무대 중앙에서 제자리에서 왼쪽방향으로 3번, 오른쪽 방향으로 3번(右) 회전한다. 이때 중심적 긴장(Central Tension)(中心緊張)을 나타낸다. 단, 무구를 든 오른손은 가끔씩 흔들어 준다.

도입부에서 무당의 개인공간은 손의 움직임을 통해 나타난다. 손의 움직임은 앞 아래 방향에서 앞 중간방향으로 시상면(Sagittal Plane)을 사용하고 있다. 이 때 손의 움직임이 2차원의 시상면 가운데 아래 방향을 향한다. 이 때 팔과 몸의 관계는 중심에서 외부로 표출되는 듯하면서 몸 안으로 끌어들이는 중심적 긴장(Central Tension)을 보인다.

신청례의 시작으로서의 도입부는 전체적으로 시상면을 사용하면서 마지막에 무당의 움직임에서 중심적 긴장감을 가지는 것으로 보아 무엇인가를 조심스럽게 열거나 시작의 의미를 가진 것으로 해석된다. 이것은 신체 중심에서부터 시작되는(Initiation) 움직임의 긴장감을 통하여 신에 대해 겸손한 마음을 가지고 움직이는 것으로 보인다.

## 2) 감상기 들고 움직이는 장면

감상기는 생 대나무 가지에 백지를 묶은 것으로 된 무구이며 신(神)대의 역할을 하는 것으로서 신과 무당을 연결해 주는 무구로서 지방마다 감상기에 해당하는 무구가 그 명칭을 다르게 하여 부르고 있다(문화재관리국 문화재연구소, 1987). 감상기는 신이 들어오는 문을 지키는 수문장이 들고 있는 것으로서 주위를 정화시키는 의미를 가진다. 또한 신을 불러들이기 위해서 들고 있는 무구이다.



<그림 20>은 감상기를 양손에 들고 회전과 사방을 중심으로 행하는 움직임의 모티프 기록이다. 이 모티프 기록에서 보면, 움직임의 공간은 굿이 행해지는 장소의 중앙을 기준으로 하며 그 주위를 큰 원을 그리면서 왼쪽으로 이동하다가 오른발을 앞으로 짚고(㉞) 오른쪽으로 액센트를 주면서 작은 원을 그리면서 회전하는 움직임이 반복된다. 이러한 동작이 반복되는 동안 신체정면은 공간의앞(㉞), 오른쪽(㉞), 왼쪽(㉞), 뒤(㉞), 오른쪽 앞 사선(㉞), 왼쪽 앞 사선(㉞), 그리고 앞 방향의 순서로 향하게 된다. 오른쪽 원을 그리며 회전할 때 양 손에 들고 있는 감상기는 앞 중간 높이(㉞)로 들고 있다가 앞 아래(㉞) 방향을 향한다. 마지막으로 감상기를 높이(㉞) 들고 중심적 긴장(Central Tension)을 가지고 신체축을 중심으로 제자리에서 왼쪽 방향으로 3회, 오른쪽 방향으로 3회 회전한다. 감상기 들고 움직이는 장면에서 무당의 개인공간은 감상기를 들고 있는 팔의 움직임은 몸의 중심으로부터, 중간거리(Middle-Reach Kinesphere)를 이용한다. 이때 감상기는 앞 중간 방향에서 앞 아래 방향으로 향하는 2차원적 시상면(Sagittal Plane)을 이용한다. 그리고 전반적으로 오른쪽으로 회전 할 때의 무당의 움직임은 한국무용에서 무릎을 구부리며 굴신(屈身)하는 듯 신체의 수직축을 이용하여 액센트를 주면서 위·아래로 움직인다. 무구가 아래 방향을 향하는 움직임과 왼쪽으로 회전 할 때 액센트의 움직임은 무당의 신체중심으로부터 시작되어 밖으로 뻗어가는 듯하면서 다시 안으로 끌어들이는 움직임으로 중심적 긴장(Central Tension)을 나타낸다. 이 움직임은 반복적으로 나타나는데, 이는 신체가 사방을 향해 신을 청하기 위해 절을 하는 동작이다.

무당이 행하는 이러한 동작들은 다양한 공간형상을 보여주고 있는데, 팔면체(Octahedron) 상의 주로 1차원의 수직 형상과 공간과 앞·뒤의 2차원적 시상면(Sagittal Plane)으로 움직이는 20면체(Icosahedron)상의 형상, 그리고 키네스피어의 중간거리(Middle-Reach Kinesphere)를 사용하는 형상을 보인다.

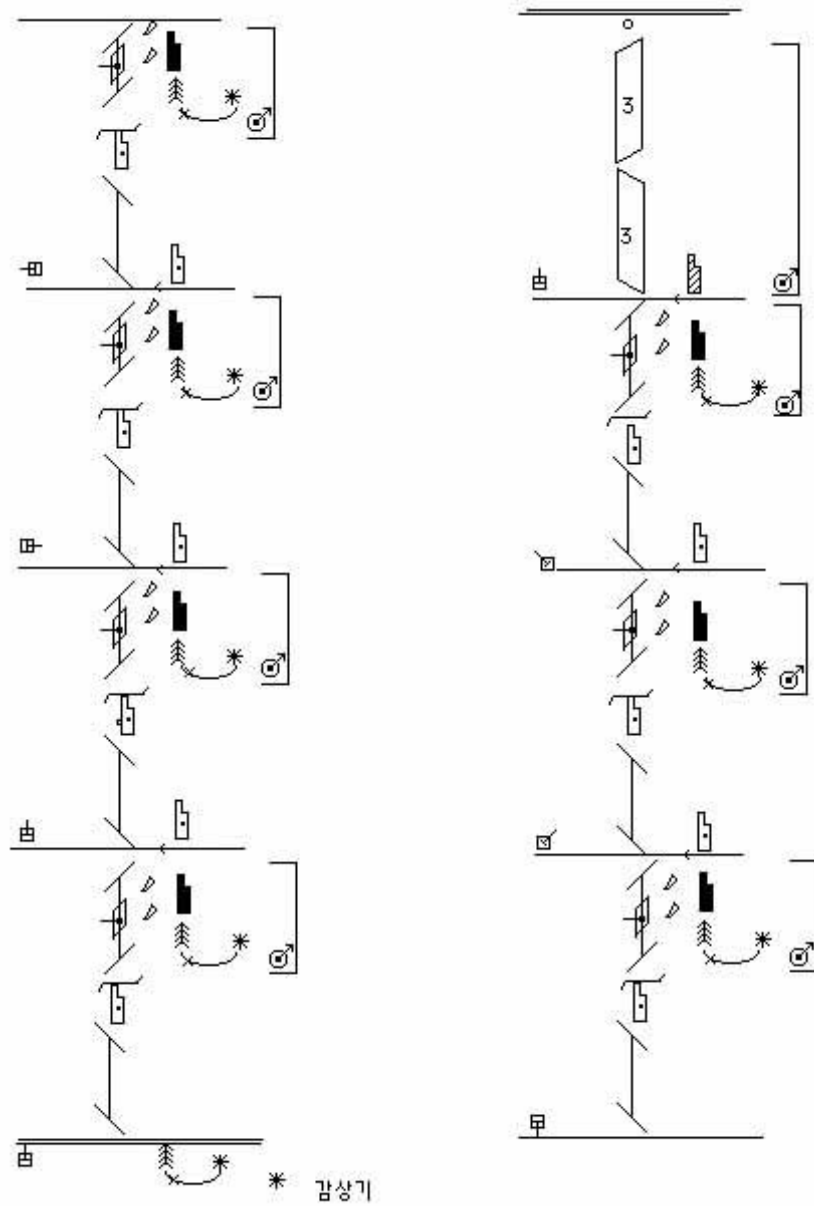
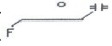











그림 20. 감상기 들고 움직이는 장면(김재리, 2005)

감상기를 사용할 때 아래 방향을 향하고, 회전 시 액센트에 의한 굴신을 사용하여 신체의 무게 중심이 아래로 향하는 것 등은 움직임의 의도가 신체의 중심에서 시작되어 밖으로 뻗는 듯하다가 다시 안으로 끌어들이는 것과 같은 중심적 긴장을 보여준다. 일반적으로 시상면의 사용은 공격적이고 대립적인 관계를 보여주지만(신상미, 2005) 감상기를 들고 움직이는 장면에서 무당이 고개 숙여 절하는 움직임은 신에게 매우 정중하고 공손한 의식(儀式)의 느낌을 준다.

### 3) 무구의 움직임

<그림 21>은 무구사용의 대표적인 움직임을 보여준다. 무당은 굿 공간의 바닥에 자리하고 앉는다() . 양손에 감상기와 신칼, 그리고 오른손에 요령을 들고 있다가 제자리에 놓고 먼저 감상기를 들고 움직이다가 다음에는 신칼을 들고 움직이고, 마지막으로 오른손에 요령을 들고 움직인다. 각각의 무구의 움직임이 거의 유사하므로, <그림 21>에서는 감상기의 움직임만을 모티프 라이팅으로 기록하였다.

먼저 오른손에 감상기를 들고() 오른쪽 위() , 왼쪽 위() , 오른쪽 앞 중간높이() , 뒤 방향 위() , 앞 방향 위() , 오른쪽 앞() , 왼쪽 앞() , 오른쪽 위, 왼쪽 위로 움직임 움직이고 나서 왼손에 감상기를 들고 오른쪽 위, 왼쪽 위, 제자리 위 방향() 으로 들고, 감상기를 든 오른손을 제자리 위 방향을 향해 들고, 마지막에 양손 모두 제자리 위 방향을 향해 무구를 하나로 모아 높이 들었다가 제자리 아래 방향으로 양손을 바닥에 내려놓는다. 단, 오른손 감상기를 들고 뒤 방향 위에서 앞 방향 위로 움직일 때, 뒤 방향은 오른쪽 앞 사선에서 앞 방향 위로 옮겨가기 위한 목적을 가지고 의도적으로 거쳐 가는 제스처로 아주 짧은 시간 안에서 이루어진다.

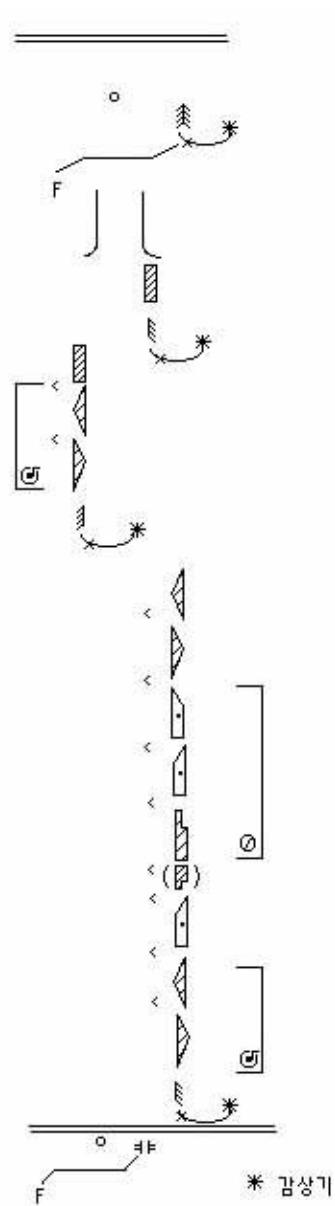


그림 21. 무구의 움직임(김재리, 2005)

움직임의 시작은 우선 오른쪽부터 시작되는데, 감상기를 들고 있는 손의 움직임 공간은 오른쪽에서 왼쪽으로의 2차원의 수직적 면(Vertical Plane)을 사용하고 있다. 이 움직임에서 종단적 경로(Peripheral Pathway)를 사용하고 오른쪽 앞 방향, 왼쪽 앞 방향으로의 움직임은 횡단적 긴장(Transverse Tension) (⑩)을 사용하여 아우르듯 하는 움직임을 나타낸다. 그리고 왼손의 움직임 또한 오른쪽 왼쪽으로 움직이면서 2차원의 수직적 면을 사용하고, 마지막으로 양손에 들고 있는 감상기를 위로 높이 들었다가 제자리 아래로 내리는 시상면(Sagittal Plane)을 사용한다. 무구의 움직임 공간은 신칼을 들고 움직일 때에도 거의 유사하게 보이며, 단지 요령을 들고 움직일 때는 소리를 내기 위해 계속 흔들면서 움직인다.

무구를 이용한 움직임에서 좌·우의 공간 사용은 종단적 경로(Peripheral Pathway)의 사용과 무구의 사용이 조합되어 키네스피어(Kinesphere)를 확장하는 듯한 모습이 보인다.

<그림 21>에서 나타나는 무구의 전반적인 움직임은 2차원상의 수직면, 시상면, 수평면을 모두 사용하고 있어, 마치 20면체(Icosahedron) 안에서 움직이는 면들의 조합인 것처럼 보여 진다.

#### 4) 점프와 활 쏘는 장면

점프와 활 쏘는 장면은 본향당신을 굿판에 등장시켜 신의 위엄을 보이는 격렬한 장면이다. 이때 무당은 감상기를 활로, 신칼을 화살로 잡고, 펄쩍 펄쩍 뛰다가 다시 무서운 눈으로 사냥감을 겨냥하며 사냥감을 잡는 시늉을 하는 것이다.

다른 지역에 비해 남무(男巫)가 많은 제주지역에서 주술성이 강하게 나타나는 장면으로 강신무(降神巫)가 추는 신(神)춤과 비슷한 인상을 받는다(문화재

관리국 문화재연구소, 1987)

<그림 22>에서 무당은 신칼은 왼손에 감상기는 오른손에 들고 왼쪽방향으로 뛰면서 굿판을 크게 회전한 후 공간의 오른쪽 옆(■)에서 신체 정면은 제단 앞을 향해(由) 있다가, 몸을 수축시키면서 수직점프(⬆\*) 2회를 하면서 무대 왼쪽 방향으로 이동한다. 그리고 왼쪽 발과 오른쪽 무릎을 바닥에 대고(⬆\*) 앉아서, 신칼은 오른손에 감상기는 왼손에 바꿔 들고 앞 아래방향에서 앞 중간 방향을 향해 활을 쏘는 움직임을 보인다. 이 때 신칼을 들고 있는 오른팔을 편다(↗). 그리고 그 상태 그대로 몸통을 조금 틀어 좌우 방향으로 어우른다(↗). 다음은 왼쪽 방향으로 반 바퀴 회전하고, 활 쏘는 움직임을 1회 반복한다. 활 쏘는 듯한 동작을 하면서 양손에 들고 있는 무구를 바꿔 드는 것은 감상기는 생 대나무 가지에 백지를 묶은 것으로 된 무구로서 활을 나타내고, 신칼은 날카로운 화살촉을 나타내고, 신칼 치마는 잡고 당기기에 적합하기 때문이다.

무당의 개인공간은 수직 점프에서는 수직축을 강조하고 있으며, 중심적 긴장감(Central Tension)을 나타낸다. 이때의 수직 점프는 강신무의 특징으로 보는 '도무'라고 하는 제자리에서의 수직 점프와는 다르지만 신체 중심 쪽으로 사지를 강하게 움츠리는 듯 상체의 형상에서 중심적 긴장감(Central Tension)이 나타난다. 그리고 이때 무당의 의지는 하늘에 있는 것이 아니라 아래 바닥을 향하고 있는 것으로 보였다. 그 이유는 무구를 들고 있는 손은 하늘을 향해 뻗기 보다는 땅을 치는 것에 중점을 두었다. 즉, 일반적으로 도무에서 나타나는 점프는 1차원의 수직축(Vertical Dimension)에서 나타나는 단순한 움직임이지만, 여기에서 나타나는 점프는 특이하게 몸을 수축시키듯 움츠리며 3차원의 공간을 아우르는 점프를 보이고 있다.

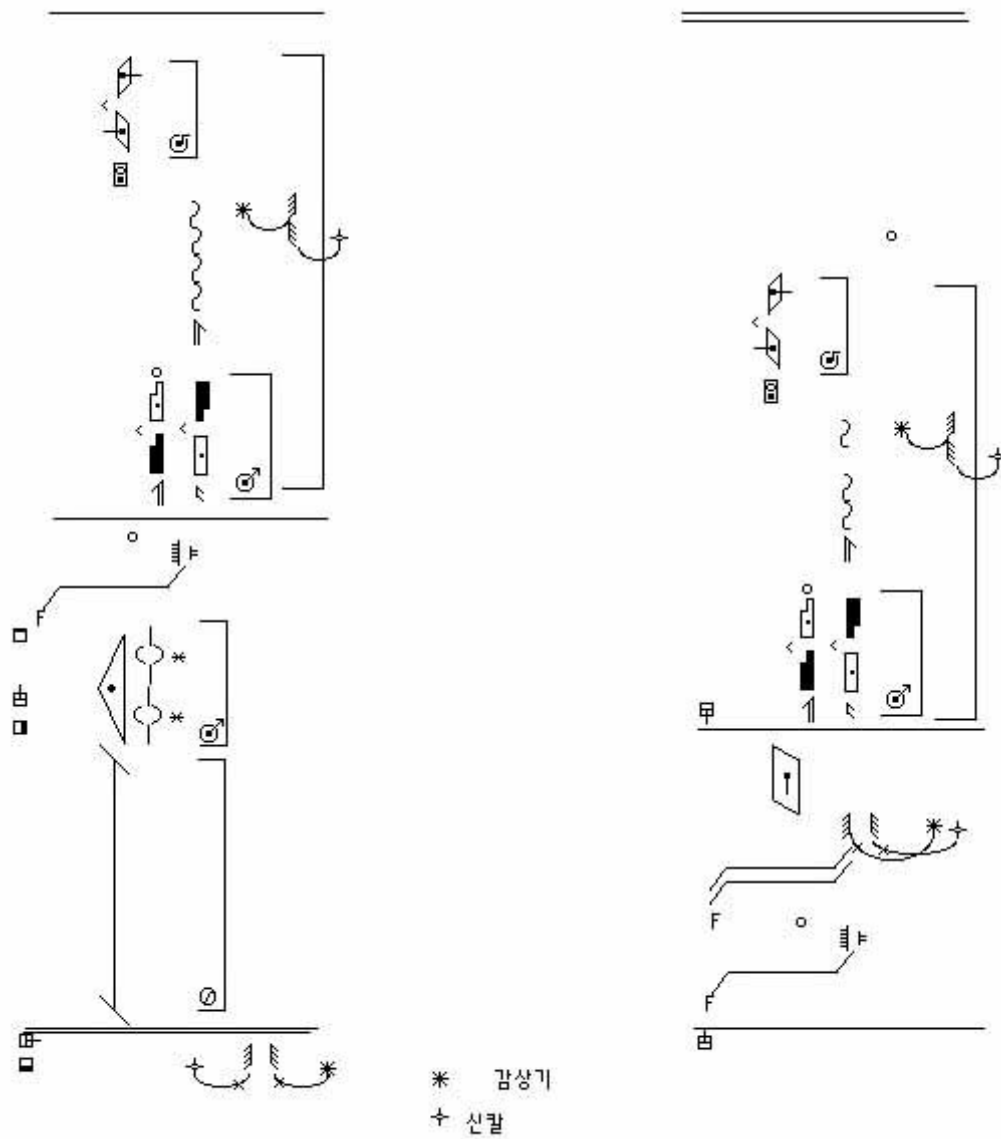


그림 22. 점프와 활 쏘는 장면(김재리, 2005)

무당이 앉아서 활을 쏘는 움직임에서는 오른쪽 팔꿈치를 중간높이에서 뒤 아래 방향(Sagittal Plane)으로 향하면서 중심적 경로(Central Pathway)의 중간 거리(Middle-Reach Kinesphere)를 사용하고 있고, 왼쪽 팔은 앞 아래 방향에서 앞 중간 방향으로 종단적 경로(Peripheral Pathway)의 먼 거리(Far-Reach Kinesphere)를 사용하고 있다. 그리고 감상기와 신칼은 하나로 연결하여 왼손에 들고 있는 감상기는 활시위를 의미하고 신칼은 화살촉을 의미하며, 앞을 향해서 좌·우로 방향을 번갈아 향하고 나서 몸을 왼쪽 방향으로 반 바퀴 회전하고, 좌·우 방향으로 반복해서 움직이며, 신칼을 들고 있는 오른손이 부르르 떨린다. 이 때 공간상에서의 움직임 경로와 관계없이 공간에서는 무당의 의도가 신체 중심에서부터 나오는 중심적 긴장감(Central Tension)이 나타난다. 그리고 움직임은 앞 아래로부터 앞 위 방향을 향하는 2차원의 시상면(Sagittal Plane)을 사용한다. 특히 한 동작 안에서 두 부분의 신체가 각기 중심적 경로와 종단적 경로로 서로 다르게 나타나고 있지만, 왼팔의 먼 거리(Far-Reach Kinesphere)의 종단적 경로(Peripheral Pathway)는 무당의 의지나 긴장없이 오른쪽 팔꿈치를 신체 중심에서 바깥쪽으로 당기면서 발생하는 수동적인 움직임으로 보이며, 이 때 오른팔의 움직임은 중심적 긴장감(Central Tension)이 사용되었다.

움직임의 경로와 긴장감의 관계는 <표 6>과 같이 일치하는 것이 일반적 경향이다. 그러나 <그림 22>에서는 CTP의 일반적 경향이 무시되는 결과를 나타낸다. 활을 쏘는 장면에서 움직임은 종단적 경로(Peripheral Pathway)를 나타내지만, 무당이 신체중심으로부터 바깥으로 무언가를 대상으로 활을 쏘는 듯한 중심적 긴장감(Central Tension)을 사용한 것이다. 이 결과 곳에서의 움직임 경로와 공간긴장감의 상호 불일치의 관계를 볼 수 있다.

<그림 22>에 나타나는 공간은 정육면체(Cube)와 팔면체(Octahedron) 상에서 1차원 수직축을 사용한 점프와 동시에 신체가 입체적으로 수축되며 3차원



상의 움직임을 만들어 낸다. 2차원의 시상면(Sagittal Plane), 중심적 경로(Central Pathway)와 중심적 긴장(Central Tension), 그리고 종단적 경로(Peripheral Pathway)가 나타난다.

무당춤은 남쪽으로 갈수록 부드럽고, 북쪽과 제주도 지방은 활달하여 주술성이 강하게 풍긴다고 하였다. 도무(跳舞)는 두발 돌음으로서 매우 활발하게 두발로 뛰는 것을 말하며, 감정을 고조시키는 동작의 일종으로 주술경(呪術境)에 도달하고자 하는 행위이며(정병호, 1985) 또는 몸 전체 또는 발 일부만이 바닥으로부터 떨어지도록 뛰게 하는 기법이다(비교민속학회, 2002). 한국의 강신무에서 중요한 요소라도 할 수 있는 도무는 몽고 샤먼에게도 중요하다. 샤먼을 도신(跳神)이라고 부른 것은 샤먼의 특징을 가장 잘 표현한 것이다(최길성, 1975).

## 5) 가락춤

가락춤은 신을 즐겁게 놀리는 것을 목적으로 하는 춤으로 즐거움을 표현한 움직임이다.

<그림 23>에서 무당은 무릎을 바닥에 대고 앉아서 신체의 말단 부분(distal)만을 이용하여 가벼운 제스처를 표현한다(distal-reach). 특히 이 춤에서는 손을 접었다가(ㄷ) 펴는(ㄹ) 동작을 액센트를 주면서 반복 하는 특징이 있으며, 오른손은 오른쪽으로 살짝 돌렸다가 손바닥을 앞으로 밀어주고(ㄱ), 왼손은 손바닥을 먼저 앞으로 밀어주고 나서 왼쪽으로 손을 돌리고 손등을 앞을 향하게 한다. 중간에 몸통만 살짝 움직이는 동작이 나오고 다시 손을 접었다가 펴주는 동작을 한 후 허리를 구부리고 머리를 앞으로 향하게 하여 절한다. 이때 상체(ㄱ)와 어깨는 처음부터 마지막에 상체를 앞으로 숙이는 동작 이전까지 계속해서 끊임없이 위 아래로 떨리는 듯(ㄴ) 움직인다.

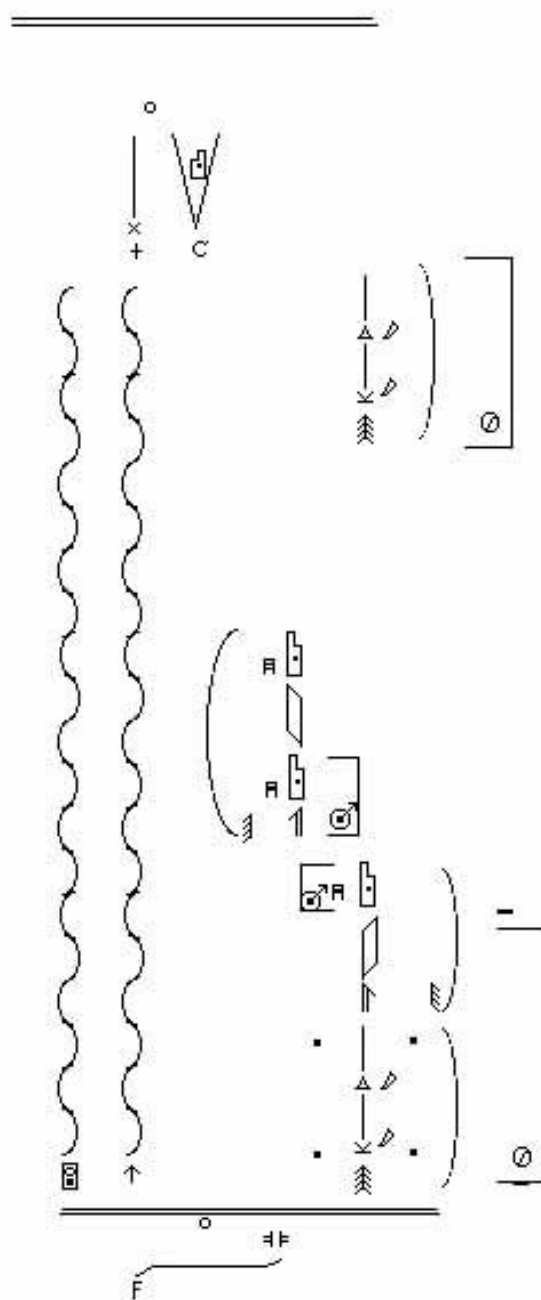


그림 23. 가락춤(김재리, 2005)

가락춤에 나타나는 무당의 개인공간은 몸통 부위가 수직적 차원(Vertical Dimension)에서 계속 위·아래로 움직이고, 손을 접었다가 펴는 움직임은 손을 가지고 노는 듯한 움직임으로 가벼운 액센트(♫)를 사용하여 나타낸다. 그리고 마지막에 몸을 앞으로 숙일 때는 시상면(Sagittal Plane)을 사용한다.

가락춤에서 손을 구부렸다가 펴는 제스처를 할 때 오른손과 왼손의 위치는 각각 오른쪽 앞, 왼쪽 앞 방향을 사용한다. 이 때 오른손 바닥과 왼손바닥의 앞, 뒤 방향이 다른 것은 특별한 의미가 없는 것으로 나타났다. 이것은 가락춤이 신을 즐겁게 하기위한 춤으로 무당이 춤을 추면서 흥이 오르는 모습으로 자연스러운 신체리듬을 따른 움직임으로 해석할 수 있다.

몸통의 단순한 펴는 움직임의 공간사용과 반복적 리듬의 사용으로 횡단적 긴장감이 강조되는 움직임인 손의 제스처를 상대적으로 강조하면서 손바닥을 앞으로 뻗는 움직임에서는 중심적 긴장(Central Tension)이 나타난다.

이때 무당이 사용한 공간 형상은 팔면체(Octahedron) 상에서 몸통을 위·아래로 움직이는 1차원적 수직축 사용(Vertical Dimension)을 나타낸다.

손을 접었다 펴는 움직임에서 나타나는 다양한 경로의 횡단적 긴장감(Transverse Tension)은 손바닥을 앞으로 미는 동작에서의 중심적 긴장(Central Tension)을 더욱 강조시킨다. 즉, 횡단적 긴장감을 사용하다가 중심적 긴장감으로 전이됨으로서 상대적으로 중심적 긴장감이 더욱 강조되었다.

## 2. 안무측정표 분석

제주도 칠머리당굿 춤에 나타나는 개인공간 특성을 분석하기 위해서 라반의 움직임 분석 이론에 근거하여 만들어진 ‘안무측정표’를 사용하였다.

‘안무측정표’의 분석은 제주 칠머리당굿 가운데 신청케 절차를 대상으로 하였고, 관찰자는 본 연구자를 포함하여 전문가 6명이다. 신청케의 진행시간은

약 25분가량 소요되었다. 그리고 ‘안무측정표’의 질문 가운데 신체의 사용에서는 활동적 신체부위, 사용된 신체의 수, 신체형상 등과 전이의 형태, 주요행위의 형태,

신체를 통한 흐름의 확산 등 제주도 칠머리당굿 춤의 공간 특성을 분석할 수 있는 사항을 그 대상으로 하였다.

### 1) 신체의 사용

‘안무측정표’에서 신체의 사용에 대한 항목은 가장 활동적인 신체부위, 사용된 신체부위들의 수, 신체 형상과 관련되어 있다. 칠머리당굿 춤에서 무당의 신체사용 결과는 <표 8>과 같다.

표 8. 신체의 사용

(단위 : 척도평균점수)

칠머리당굿 춤에서 무당의 신체사용 특성	
활동적 신체부위	팔 전체 6, 손 6, 아래팔 5, 발 3.7 다리전체 2.7, 어깨 2, 머리 1.8, 손가락 1.3 아랫다리 1.3
사용된 신체부위의 수	4.9
신체 형상	두 개의 복합단위 5, 신체 축 유지 5 상-하 트위스트 없음 4, 수직적 3.3, 전면-우-좌 2

신체사용에 대한 분석 결과 가장 활동적인 신체부위는 팔 전체(6), 손(6), 아래팔 부분(5)의 순으로 나타났다. 이러한 결과는 신청례 과정에서 나타나는 무당의 움직임에서 감상기, 요령, 신칼 등의 무구를 빈번하게 사용함으로써 그 다양한 움직임들이 관찰된 결과로 파악할 수 있다. 어깨와 머리의 움직임은 두드러지게 활동적인 신체부위는 아니지만, 신체의 흐름에 따른 자연스러운

움직임의 결과로 보인다. 즉 어깨와 머리가 개별적으로 움직이는 것이 아니라 다른 신체부위가 움직이는 것으로 인해서 저절로 생기는 움직임이라고 할 수 있다.

사용된 신체부위의 수는 4.9로 나타났다. 이러한 결과는 '안무측정표'에서 관찰대상의 신체부위를 총 18부위로 나누고 있는 것에 비해 매우 작은 수의 신체부위를 사용한 것이다. 이러한 결과로 볼 때, 단순한 움직임이 반복적으로 이루어졌음을 짐작할 수 있다.

신체의 형상에 있어서 두 개의 복합단위를 가지면서 신체축의 유지가 압도적인 것을 볼 수 있다. 이러한 결과는 무당의 움직임이 상·하 트위스트가 없고 수직적인 것으로 나타남을 의미하는 것이다.

이상과 같이 신체의 사용에서 나타나는 무당의 개인공간은 상·하 트위스트가 없는 1차원의 축을 사용하는 특징을 보인다.

## 2) 전이의 성질과 주요 행위

칠머리당굿 춤에 나타나는 무당의 개인공간의 특성을 도출하기위한 움직임 분석 결과 전이의 성질과 주요 행위의 특성은 <표 9>와 같다.

전이의 형태는 로테이션(5.94)이 압도적으로 관찰되었고, 곡선의 형태(4.5)와 단순한 대립(4.4), 그리고 애매한(3.94)의 순으로 나타났다. 이러한 결과는 발을 구심점으로 삼아 몸 전체를 회전시키는 회무의 형태가 반복하여 관찰된 것에서 알 수 있다.

곡선의 형태는 무구를 사용하는 무당의 움직임에서 무구가 공간에 그리는 곡선적인 움직임 흔적(Trace Form)이 자주 관찰된 결과에서 볼 수 있다. 단순한 대립의 전이 형태는 무당의 움직임이 2차원의 수직면을 사용하여 반복해서 좌·우로 행하는 움직임에서 관찰된 결과로 보인다.

표 9. 전이의 성질과 주요 행위

(단위 : 척도평균점수)

칠머리당곳의 움직임 특성	
전이의 형태	로테이션 5.94, 곡선 4.5, 단순한 대립 4.4 애매한 3.94, 회전하는 3.05, 만곡선 3.1 각진 2.94
주요 행위의 형태	방향적 5.7, 궁형 5.3, 3차원적 4.8 분명하지 않음 3.05, 원형 2.27
신체를 통하는 흐름의 확산	주변에 5.5, 두 체계 5.05, 말초부위 4.94 연속적 4.61, 동시적 4.5, 파동치기 4.38 중심충동 3.83, 결합하지 않는 3.55, 주변-중심 2.94 중심에 머무는 2.2

주요행위의 형태는 매우 방향적(5.7)이며, 궁형(5.3)과 3차원적(4.8)의 순으로 나타났다. 주요행위의 형태에서 방향적인 것이 압도적인 것은 무당이 제단과 사방을 포함하여 주변을 강하게 의식하고 있는 것에서 알 수 있다. 궁형의 형태는 공간상에서 무구의 사용을 종단적 경로로 행하는 움직임에서 관찰된 결과로 볼 수 있다.

신체를 통한 흐름의 확산은 주변에(5.5), 두 체계(5.05), 말초부위(4.94)의 순으로 나타났다. 주변에 머무는 특징이 가장 압도적으로 나타난 것은 칠머리당곳의 신청례 과정이 청신무에 속하는 과정으로 신을 청하기 위해 주변을 정화시키는 내용을 대부분 담고 있기 때문인 것으로 파악된다. 또한 말초부위를 통한 흐름의 확산은 가락춤에서 강렬한 동작의 형태로부터 특징적으로 나타나는데, 이는 손과 손가락 끝을 주도적으로 사용하는 흐름에서 두드러지게 찾아볼 수 있다.

이상에서 보면, 무당의 개인공간은 로테이션의 특징에서 나타나는 1차원의 수직적 공간, 빈번한 무구의 사용으로 나타나는 2차원적인 면의 공간특성이 보인다.

다음<그림 25>는 칠머리당굿 춤의 전이의 성질과 주요 행위를 그림으로 나타낸 것이다.



그림 24. 전이의 성질과 주요 행위

### 3. 심층면담 분석

제주도 칠머리당굿의 공간특성에 대한 심층면담은 1980년 중요무형문화재 제71호로 지정된 제주도 칠머리당굿의 기능보유자인 김운수 심방과 2005년 6월 20일 오전11시 제주도칠머리당굿 전수회관에서 면담을 통한 자료를 근거로 하였다. 면담지의 내용은 본 연구에서 안무측정표를 작성한 무용전문가 6인의 질문 내용을 토대로 하였다. 이 면담은 면담지의 내용을 토대로 하였으나 자유롭게 질문에 응답하는 형식으로 진행되었다. 또한 무당이 질문지의 항목을 쉽게 이해할 수 있게 설명을 추가 하였다.

무당의 개인공간과 관련한 질문지의 내용과 응답의 결과는 다음의 세 가지 항목의 내용에서 그 특성을 도출할 수 있다.

첫 번째, 신체와 신체움직임에 관한 질문으로, “칠머리당굿의 신청례에서 가장 활동적인 신체부위는 어디이며, 신체형상은 어떠한가?”(“칠머리당굿의 신청례 과정에서 가장 활발하게 사용하는 신체부위는 어디이며, 신체를 사용할 때, 신체의 중심을 유지하면서 움직이는지, 꼴꼴이 서서 주로 움직이는지, 신체의 정면과 좌우를 많이 사용하는지 또는 사선을 사용하는지, 그리고 신체를 크게 늘리면서 사용하는지, 몸통을 트는 움직임이 있는지?”)의 질문에 무당은 다음과 같이 답하고 있다.

신청례 과정에서 가장 활발하게 사용하는 신체는 손과 팔이다. 신청례 과정은 신을 청하고 또 일단 신이 들어오면 신을 즐겁게 놀리는 과정이다. 따라서 감상기나 신칼, 요령과 같은 무구를 자주 사용한다. 감상기는 신이 들어오는 길을 지키는 문지기가 가지고 있는 것으로 신이 들어오는 문을 열거나 주위를 깨끗이 정화시키는 것이고, 신칼은 신이 들어오는 것을 단골(신앙민)들에게 알리기 위해서 주로 점을 보는데 사용한다. 그리고 오른



손에는 요령을 들고 소리로서 신을 모신다.

신체형상에 대해서는 특별히 신경을 쓰는 것은 아니다. 특별하게 어떤 신체의 형상이 있는 것은 아니고, 굿 춤의 진행에 따른다.

심방의 응답에 따르면 신청례 과정은 청신(請神)에 해당하는 과정으로 신을 청하고 신을 즐겁게 하기 위해 무구를 활발하게 사용하기 때문에 손과 팔을 가장 많이 사용하고 있음을 알 수 있고, 움직임은 굿 진행에 따라 이루어지기 때문에 어떤 형상이 있다고 할 수는 없다는 의견이다.

두 번째, “전이의 형태와 주요 행위의 형태는 어떠한가?”(동작의 형태가 어떻게 만들어 지는지의 과정과 자주 사용하는 움직임의 모양에 관한 질문입니다. 즉, 동작형태가 만들어지는 과정이 오른쪽 왼쪽과 같은 방향으로 대립적으로 나타나는지, 회전하며 나타나는지, 각진 형태로 나타나는지, 부드러운 곡선의 형태로 나타나는지 또는 애매하게 나타나는지에 관한 것이고, 자주 사용하는 움직임이 어떤 일정한 방향을 향하는지, 앞뒤나 좌우 방향으로 둥글거나 반원의 형태를 그리면서 나타나는지 또는 형태에 관계없이 나타나는지에 관한 내용입니다.)의 질문에 대한 답변이다.

굿춤에서 어떤 동작을 할 때 무엇이 어떻게 이루어지는지에 대해 특별히 의식하지 않는다. 단지 자연스럽게 이루어지는 것에 따르는 것이다.

굿이 사설이나 진행절차 등이 정해져 있으나 사실 즉흥적인 요소가 많고 누가 굿을 진행하느냐에 따라서 같은 목적을 가지고 행하는 굿도 다를 수 있다. 단지 굿에서 제자리에서의 회전이 많고, 그 회전은 왼쪽으로 돌고 나면 오른쪽 방향으로 다시 돌아준다. 그리고 신청례에서는 신을 청하기 위해 여러 가지 내용들을 사방을 통해 알린다. 이때의 방향은 동·서·남·북·과 좌·우 방향을 따른다.

위의 응답내용에 따르면, 전이의 형태는 신체의 축을 기준으로 한 제자리에서의 회전이 주류를 이루는 것으로 파악되며, 곳에서 움직이는 방향은 주로 동·서·남·북 4방향과 좌·우의 방향을 가리키는 것으로 파악된다. 이러한 점은 모티프 분석 결과와 일치하는 것으로 굿춤에서 보이는 주요 특성임을 시사한다.

세 번째, “신체를 통하는 흐름은 어떠한가?”(“신체를 통해서 에너지가 어떻게 발산되는가와 관련한 내용으로, 에너지의 흐름이 계속 연결하여 나타나는지, 진동이나 떨림과 같은 흐름으로 나타나는지, 또는 가슴에서 나오거나 반대로 주변에서부터 자신의 중심으로 들어오는지, 그리고 에너지가 신체의 주변 부분에 머무는지 손이나 손끝, 발이나 발끝과 같은 부위에서 에너지의 흐름이 나타나는지 등에 관련된 내용입니다.”)의 질문에 따른 답변이다.

신체를 통하는 흐름이라는 것은 자연스러운 것이지 무엇을 따르거나 하지는 않는다. 굿을 진행하면서 집중이 잘 되어서 신이 강하게 들어오면 그 흐름을 강하게 볼 수도 있고, 예를 들어서 무대에서 행사의 일환으로 행하는 곳에서는 집중하기가 쉽지 않다.

위의 응답내용에 따르면, 신이 들어온다는 것은 신체의 내부로 흐름이 집중되는 것을 의미하는 것으로 해석되며, 신체의 흐름이 중심에 머물거나 중심 충동적일 때, 입신이 가능한 것으로 보는 것이다.

이상의 심층면담을 질문에 대한 응답결과를 종합해보면 ‘안무측정표’의 관찰자에 따른 분석결과와 다르게 무당의 응답은 주로 굿의 진행 그리고 의식상태와 관련된 내용이 중심을 이루었다. 즉 무당이 굿을 진행할 때에는 의식 상태와 무의식 상태를 넘나드는 상황이 반복된다는 내용을 강조한다. 이는 일반적으로 신을 향해 절을 하는 상태에서 방향성을 가질 때는 의식 상태에 있는 것으로 응답한 데에서 알 수 있고, 무당이 의식을 하지 못하는 입신의 경지에

서는 움직임이 어떻게 이루어지는지 관심을 두지 않는다는 내용에서 파악할 수 있다.

결과적으로 볼 때 굿이 어떻게 진행되는가는 전반적인 절차를 따르지만, 신체의 태도, 전이의 형태, 주요 행위의 형태, 신체를 통하는 흐름 등은 무당의 의식 상태에 따라 그 특성이 나타나고 있음을 알 수 있다.

## C. 무당의 일반공간분석 결과

무당의 일반공간은 모티프 라이팅을 통해 나타난 춤길과 심층면담 분석을 통해 이루어졌다.

### 1. 모티프 라이팅 분석

무당의 일반공간은 모티프 라이팅을 통해 나타난 춤길을 분석하였다.

#### 1) 도입부

<그림 25>에 나타나는 도입부의 춤길은 오른쪽, 왼쪽을 번갈아 나타나는 사선형과 공간의 중심을 향하는 나선형이다.

무당은 제단으로부터 뒤로 물러나올 때 직선이 아닌 좌·우 뒤 사선을 사용한다. 이 때 시선 또한 정면을 응시하지 않고 약간 사선 아래로 보는 듯이 한다. 그리고 뒤로 물러나면서 무엇인가에 집중하는 차분한 분위기를 보인다.

이 움직임에서 그려내는 춤길은 시계바늘 반대방향으로 바닥에 원을 그리

는 것과 또 하나는 궂 공간의 중심점을 향해 왼쪽 방향으로 나선형의 원 모양을 그리는 것으로 나타난다. 그리고 제단 앞에서부터 뒤로 향하는 스텝은 나선으로 비껴나는 춤 길로 나타난다.

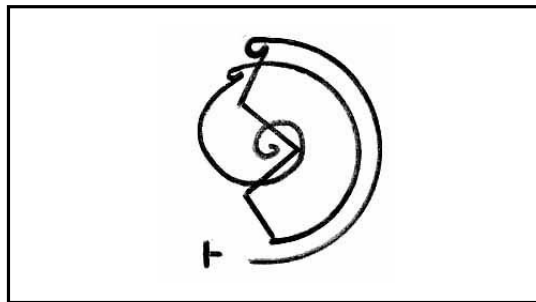


그림 25. 도입부 춤길

무대 중심 쪽으로 시계반대방향으로 원을 그리며 중심을 향해 나선형으로 점점 줄어드는 원은 무대 중심에서의 제자리 회전으로 마무리 되며, 이것은 의식 장소의 중심을 향해 집중하는 형태로 의식적 분위기를 강조하는 것으로 보인다.

## 2) 감상기 들고 움직이는 장면

전체적으로 <그림 26>에서 나타나는 무당의 일반공간은 사방을 두루 아우르며 왼쪽으로 한 바퀴 원을 그리며 회전 후 반드시 오른쪽으로 회전하는 것으로 나타난다.

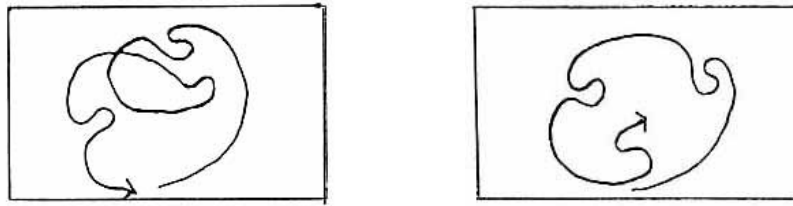


그림 26. 감상기 들고 움직이는 장면 춤길

<그림 26>에서 보이는 왼쪽과 오른쪽 방향으로 번갈아 나타나는 다양한 회전은 춤길에 있어서 변형적 형태의 태극 모양으로 나타난다. 이것은 태극의 형태가 여러번 반복되어 나타나는 춤길로 전체공간을 아우르는 듯한 횡단적 긴장감을 나타낸다. 이러한 변형적 태극의 형태는 다음 <그림 27>과 같이 나타낼 수 있다. 두 형태는 서로 자극하며 회전 운동을 유발시킨다. 일반적으로 태극의 원형 회전 운동은 중심으로 향하는 구심성과 밖으로 확장하려는 원심성의 의미로 볼 수 있고, 태극의 회전 형태는 규칙성을 갖는 것으로 나타난다.

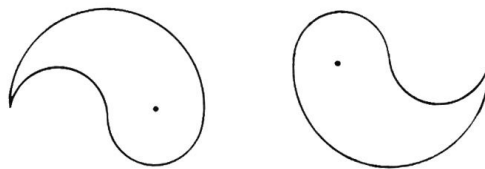


그림 27. 태극의 운동 형태

또한 춤길을 통해 나타나는 유연한 태극형태의 변형이나, 바닥에 그려지는 원의 모양으로 회전 하면서 맺고 풀리는 형태는 완전하게 닫혀있는 원의 형태를 갖추는 것이 아니라 역동성을 통해 융화의 가능성을 내포한 열려있는 원의 형태로 파악된다.

### 3) 점프와 활 쏘는 장면

<그림 28>에 나타나는 춤길에서는 회전과 왼쪽 방향으로의 이동을 볼 수 있다. 회전의 춤길은 굿판을 아우르는 의미로서 횡단적 긴장감을 가진 빠른 움직임에서 보이고, 왼쪽으로의 이동은 제단의 앞 중심으로 이동하는 것을 말하는데, 이는 무당이 굿을 진행하는 공간 상의 중심을 강조하여 신앙민으로 하여금 굿 의식에 좀 더 집중하도록 하는 것으로 파악된다.

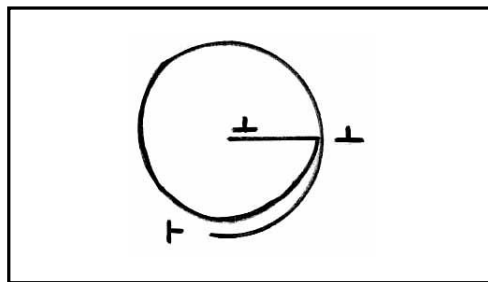


그림 28. 점프와 활 쏘는 장면 춤길

굿 공간의 오른쪽에서 왼쪽으로 이동하는 움직임을 보면, 무당은 주로 굿 공간의 주변에서 중앙으로 이동한다. 이것은 결과적으로 제단과 수직선 상의 위치에 도달하여 시상적 관계에 들어서고, 그럼으로써 무당이 중심적 긴장감을 보여주려는 의도를 나타내주는 것으로 파악된다..

## 2. 심층면담 분석

심층면담 분석을 통한 일반공간 분석은 심층면담지의 질문내용 중 “신청례 과정에서의 굿춤의 의미는 무엇인가?”에 대한 응답내용에서 그 특성을 도출할 수 있다.

다섯 번째 “신청례 과정에서의 굿춤의 의미는 무엇인가?”의 질문에 따른 답변이다. 이 질문에서는 연구자가 비디오 분석 시 나타난 의문점들도 자유롭게 질문하였다.

(제주도 심방은 강신적 요소가 많다 굿춤에서 사용하는 신체적 공간은 무의식에 의해 이루어진다. 일부러 의식해서 사용하는 것이 아니라 상황에 따라 다르다. 춤 출 때, 머리, 어깨, 몸이 움직이는 것은 의식적으로 하거나 정해진 것을 움직이는 것이 아니라 마음상태에 따라 움직이는 것이다. 따라서 춤추는 사람마다 다를 수 있고 문화재 전수자들도 똑같지는 않다, 예를 들어서 활을 쏘는 장면은 본향신이 무섭게 들어오는 모습을 보여주는 것이며, 무의식적으로 행하는 것이지만 어떤 사람은 가끔은 일부러 모양을 내서 움직이기도 한다. 이것은 신이 강하게 들어오지 않았을 때이다. 그리고 심방들의 능력에 따라 움직임도 각기 다르고, 굿의 강도도 달라진다).

굿을 하는 장소에서는 동서남북이 있고 오른쪽과 왼쪽이 따로 있다. 따라서 사방에 고해 알릴 때에는 모두 6방향이 되는 것이다. 칠머리당굿은 문화재로서 나름대로 전수교육이 행해지고 있지만, 심방들에 따라서 굿에서의 사설이나 춤의 형태가 다를 수 있다. 그리고 즉흥적인 것도 중요하다.

위의 응답 내용에 따르면 무당의 방위개념은 일반적으로 동·서·남·북의 4방위의 동·서 방향을 오른쪽·왼쪽으로, 남·북 방향을 뒤 앞으로 인식하고 있는 것과 다르게 4방위인 동·서·남·북의 방향과 함께 무당의 앞 왼쪽 방향은 왼쪽 방향으로, 무당의 앞 오른쪽 방향은 오른쪽 방향으로 인식하고 있어서 굿에서의 방향은 모두 6방향을 지향하는 것으로 나타났다. 즉 굿에서의 사방이란 동·서·남·북과 더불어 큰 대의 좌우에 있는 좌도기와 우도기를 향한 방향을 그 개념에 포함한 것이다. 따라서 사방이란 네 방향을 말하는 것이 아니라 무당을 중심으로 방사형으로 뻗어갈 수 있는 모든 공간을 뜻하는 것으로 해석할 수 있다.

## V. 제주도 칠머리당굿 춤의 공간특성

제주도 칠머리당굿 춤의 공간은 의식공간, 무당의 개인공간, 무당의 일반공간의 분석에 따라 그 결과를 도출하였으며, 음양 2수체계의 우주적 공간, 3수체계의 수직공간, 천·지·인 합일사상의 제의적 공간, 4차원의 심리공간 특성으로 요약할 수 있다.

### A. 음양 2수체계의 우주적 공간

음양 2수 체계는 농작물의 성장시기와 관련되어 있는 계절의 이분법에 입각한 세계관으로 음양 2수체계의 우주적 공간은 중심의 개념 없이 공간을 상·하, 좌·우, 앞·뒤로 분리하고 있는 개념이다. 이러한 개념에 근거해서 의식공간, 무당의 개인공간, 무당의 일반공간을 분석한 내용들을 해석해보면 다음과 같다.

의식공간에서 음양 2수체계의 우주적 공간을 설명할 수 있는 공간특성은 비디오 분석과 심층면담 분석결과에서 찾아볼 수 있다.

굿 공간상에서는 무당을 중심으로 하여 제단과 신앙민이 대부분 앞·뒤로 나누어지는 형상을 볼 수 있다. 이것은 굿이 이루어지는 공간에서 제단과 무당과 신앙민이 각각의 역할에 따라 거리감을 다르게 취하고 있지만 앞·뒤의 시상적(Sagittal) 차원을 지키며 의식을 행하고 있는 데에서 알 수 있다. 그리고 시상적 차원을 유지하는 상태에서 제단과 무당은 거리감 없이 자유롭고 친밀한 관계로, 제단과 신앙민은 무당을 중간자로 하는 다소 먼거리로, 그리고 무당과 신앙민은 서로 의사소통이 가능한 가까운 거리로 서로 간의 관계를 나타내고 있는 데에서 볼 수 있다.



이러한 제단과 무당 그리고 신앙민의 관계는 제단이 고정된 장소로서 큰 대를 통해 수직·강림하는 신이 머무는 곳을 의미하는 ‘천(天)’과 무당과 신앙민을 이르는 ‘지(地)’의 의미로 볼 때 위와 아래, 즉 상, 하의 체계를 말하는 음양 이수의 특성을 반영한 것으로 풀이할 수 있다. 또한 무당이 신과 직접적으로 소통 가능한 점에서 ‘천(天)’의 의미로, 그리고 신앙민은 그 뜻을 받드는 ‘지(地)’의 의미로 해석할 수 있다.

무당의 개인공간에서 음양 2수체계의 우주적 공간을 설명할 수 있는 공간 특성은 모티프 라이팅의 분석과 안무측정표 분석 및 심층면담 분석결과에서 찾아볼 수 있다.

무당의 개인공간 상에서의 움직임의 공간특성은 대부분 가깝거나 먼 거리가 아닌 중간적 거리(Middle-Reach Kinesphere)를 사용하면서 상·하 수직면(Vertical Plane)과 앞·뒤 시상면(Sagittal Plane)을 사용한다. 이것은 무당의 개인공간에서 나타나는 좌·우 번갈아 움직이는 회전에서 볼 수 있고, 2차원의 수직면을 궁형으로 올렸다 내리는 팔의 움직임에서도 볼 수 있다. 특히 무당의 개인공간 상에서 제자리 회전이 왼쪽 방향으로 회전하고 나면, 반드시 오른쪽으로 회전하는 일정한 규칙에서 볼 수 있다. 이러한 개인공간특성은 음양의 양쪽을 나타내는 의미와 음과 양이 상호 조화롭게 주고받는 음양의 이치를 공간상에서 보여주고 있는 것이라고 해석할 수 있다.

무당의 일반공간에서 음양 2수체계의 우주적 공간을 설명할 수 있는 공간 특성은 모티프라이팅 분석과 심층면담 분석결과에서 찾아볼 수 있다.

무당의 일반공간 상에서의 움직임의 공간특성은 대부분 시상면을 사용하는 앞·뒤의 움직임과 원을 그리는 춤길에서 볼 수 있다. 이것은 무당이 제단을 기준으로 뒤로 물러갔다 앞으로 걸어가며, 입신의 준비를 하는 과정이나 굿이 이루어지는 중간지점을 중심으로 하여 나선형으로 원을 그리며 왼쪽 방향으로 시작해서 크게 회전하다가 다시 오른쪽 방향으로 작은 회전을 하여 마무리하

는 움직임에서 나타난다. 이 때 바닥에 그려지는 앞과 뒤의 춤길과 나선형의 원그리기의 춤길은 맺고 푸는 형태로서 음양 2수체계의 대표적 형상인 태극의 변형적 형태로 해석할 수 있다.

## B. 3수체계의 수직 공간

3수체계의 수직공간은 단군신화의 환인·환웅·단군으로 이어지는 부권의 3대 형태를 수직적 구조로 설명하는 원리이다. 이는 단군신화와 같은 천신강림(天神降臨)신앙에서 나타나는, 하늘에서부터 지상으로 내려오는 수직적 형태를 설명하는 개념이다. 이러한 개념에 근거해서 의식공간과 무당의 개인공간을 분석한 내용들을 해석해보면 다음과 같다.

의식공간에서 3수체계의 수직 공간을 설명할 수 있는 공간특성은 비디오 분석 결과에서 찾아볼 수 있다.

긴 무명천으로부터 제단과 연결되어 있는 큰 대는 중앙에 월덕기, 좌측에 좌дук기, 우측에 우дук기를 가리키는데 <그림 1>, 이것은 신이 하강하는 경로로서, 단군신화에 나타나는 신단수나 엘리아데의 ‘우주축’으로서의 나무, 그리고 솟대가 상징하는 것과 같은 의미를 가지는 것이다. 따라서 현상학적으로는 제단과 무당과 신앙민의 상호관계를 2차원 상에서의 앞과 뒤 차원으로 설명할 수 있지만, 제단을 큰대와 연결시켜 동일한 의미를 부여한다면, 의미론적으로는 제단, 무당, 신앙민의 관계는 1차원 공간에서 천·지·인의 수직관계로 해석할 수 있다.

무당의 개인공간에서 3수체계의 수직 공간을 설명할 수 있는 공간특성은 모티프 라이팅 분석결과에서 찾아볼 수 있다.

무당의 개인공간은 신청케 과정 전반에 걸쳐 무당은 1차원의 수직축을 유

지하고 있는 것으로 볼 수 있다. 이것은 우주의 축의 의미로 무한대의 공간에 이르는 신의 영역을 이어주는 역할을 하는 것으로 해석할 수 있다.

천·지·인은 삼위일체이면서 그 생성은 하늘, 땅, 인간의 순서이며, 하늘을 1, 땅을 2, 인간을 완성의 수 3으로 보았다. 또한 하늘과 땅을 연결해주는 매개자로서의 무당은 중간에 위치하면서 수직축을 사용하고 있다. 이러한 수직축은 신이 하강하는 통로인 신단수의 역할을 하고 있는 것으로 해석할 수 있다.

또한 춤에서 도무의 의미도 또한 신이 하강하는 모습을 나타낸 것으로 수직적 의미를 가진 것이다. 〈그림 22〉에 나타나는 무당의 점프하는 움직임에서 살펴보면 공중에서 내려 올 때 무당은 무구로 바닥을 치는 듯한 움직임이 나타난다. 이러한 움직임은 하늘의 영의 세계와 땅의 지하세계를 무당을 매개로 잇는다는 의미로 해석할 수 있으며, ‘공간을 수직적으로 이어보는 이해의 틀’(우실하, 1998)을 지니는 3수체계의 수직적 공간특성을 표현한 것으로 해석할 수 있다.

### C. 천·지·인 합일사상의 제의적 공간

고대 그리스의 피타고라스학파는 절대적인 하나가 대립된 두 힘으로 분리되면서 세계가 창조되고, 두 힘이 셋으로 화합하면서 생명이 생겨났다고 주장했다. 또한 삼태극의 형태는 삼재론을 가장 잘 표현하고 있는 도형으로 세 힘의 동등한 분할에 의한 균형 잡힌 힘의 세력이 서로 대항하면서 순환하게 되는데 우주의 순환법칙과 자연의 힘을 의미하며 새로운 생명력의 생성과 소멸을 포함하는 것이다.(김동춘, 1986). 이러한 삼태극의 형태와 운동성을 가진 공간개념이 천·지·인 합일사상의 제의적 공간이다. 이러한 개념에 근거해서 의식공간, 무당의 일반공간을 분석한 내용들을 해석해보면 다음과 같다.

의식공간에서 천·지·인 합일사상의 제의적 공간을 설명할 수 있는 공간특성은 비디오 분석과 심층면담 분석결과에서 찾아볼 수 있다.

굿이 이루어지는 공간은 제단, 무당의 공간, 신앙민의 공간으로 나누어진다. 제단은 위폐를 모시고 제사를 차려 놓은 곳으로 가장 앞쪽에 위치하고 있고, 무당의 공간은 굿이 진행되고 사설과 춤이 이루어지는 공간으로 중간에 위치하고 있으며, 신앙민의 공간은 굿의 진행을 지켜보고 간접적 체험의 공간으로 대부분 뒤쪽에 위치한다. 따라서 제단을 하늘, 신앙민을 땅, 무당을 인간의 의미로 해석하면 굿이 이루어지는 전체 공간은 천·지·인이 합일되는 공간으로 볼 수 있다. 굿 공간이 신성한 공간, 종교적인 의식의 공간이라면, 신과 신앙민과 의식을 주관하는 사제가 함께 공존할 때 비로소 천·지·인 합일사상의 제의적 공간이 되는 것이다.

굿을 행하는 가장 큰 목적은 인간의 생활을 편하게 하는데 있다. 따라서 무당은 신의 뜻과 신앙민의 뜻을 전달하는데 최선을 다해야 하고, 이때 의식공간에서 가장 중요한 것이 굿이 이루어지는 주변 환경적 여건과 무당 자신이 굿에 집중하는 것이다. 이러한 모든 여건이 완벽하게 갖추어 졌을 때 비로소 굿 공간은 천·지·인 합일을 이루게 되어 완벽하게 굿을 수행할 수 있다.

심층 면담을 통해 무당은 스스로 굿에 몰입하고, 신과 하나가 되기 위한 장소로서의 굿 공간의 중요성에 대해 언급하였다. 또한 굿 공간에서의 신앙민들의 존재에 대해 관객과 공연자가 분리되어 있는 프로시니엄 무대공연에서의와 가장 큰 차이점으로 설명함으로서 이것은 신과 하나가 된다는 의미에서 천·지·인 합일에 가장 핵심적 부분이라고 할 수 있다.

무당의 일반공간에서 천·지·인 합일사상의 제의적 공간을 설명할 수 있는 공간특성은 모티프 라이팅의 춤길 분석 결과에서 찾아볼 수 있다.

무당의 일반공간 상에서의 움직임의 공간특성은 춤길에서 가장 활발하게 나타나는 곡선적 경로에서 볼 수 있다. 이 곡선적 경로는 회전의 각도에 따라

다양한 형태로 분석할 수 있다. 특히 회전의 형태들이 조합되면서 태극의 모양을 그리는 것으로 해석할 수 있다.

원은 하늘과 땅을 나누지 않는 체계로서 우주의 근원을 뜻한다. 무당의 움직임 공간을 통해서 가장 활발하게 나타나는 회무는 다양한 회전의 형태와 변형된 태극의 형태를 보임으로써 공간 시간을 초월한 끊임없는 역동성을 가지고 조화의 공간을 만들어 내는 천·지·인 합일사상의 제의적 공간으로 해석할 수 있다.

<그림 9>에서와 같이 신, 무당, 신앙민은 ‘굿’의 공간을 통해서 하나로 집결할 수 있으며, 그 공간은 가장 신성하면서도 화합할 수 있는 공간이다.

#### D. 4차원의 심리 공간

일상에서 시각적으로 볼 수 있는 인간 눈높이의 공간이 3차원이라면, 4차원이란 시간과 공간을 초월하여 이동가능한 차원이다.

라반의 공간이론에 의하면 개인공간은 신체의 무게 이동 없이 신체가 도달하는 최대한의 공간을 의미하고 있다. 하지만 또한 이 공간은 제한적인 공간이 아니라 일반공간을 포함할 수도 있고, 다른 사람의 개인공간을 포함한 일반공간 뿐 만 아니라 공간은 의지에 따라 차원적 상태를 초월하여 우주 공간의 무한대로 확장 시킬 수도 있다는 개념이다. 이러한 개념에 근거해서 의식공간, 무당의 개인공간을 분석한 내용들을 해석해보면 다음과 같다.

의식공간에서 4차원의 심리 공간을 설명할 수 있는 공간특성은 비디오 분석과 심층면담 분석결과에서 찾아볼 수 있다.

칠머리당굿 춤의 의식공간은 제단 뒤에 배경으로 펼쳐진 ‘바다’라는 공간까지 확대해석해 볼 수 있다. 칠머리당굿은 풍어부락제의 잔존형태로서 대부분

어업과 관련된 신앙민들이 참석하고 있으며, 신앙민들에게 바다의 존재는 두려움의 대상이면서 동시에 친숙한 대상이다. 따라서 의식공간의 가시적인 상호관계와는 다르게 바다로부터 들어오는 영등신은 무당에게나 신앙민들에게 있어서 심리상태를 통해 소통하는 대상이다. 또한 의식공간에서 무당의 자유롭고 활발한 공간의 이동은 무당 자신이 신과의 거리감이 거의 없이 신의 공간을 점유하고 있다고 볼 수 있다. 신의 존재를 초월자로 본다면 그 초월자의 공간을 사용하는 무당은 이미 4차원의 공간에서 신과 함께 존재하는 것으로 해석할 수 있다. 또한 심층면담에서 무당은 신을 청해 놓고 인간들 간의 일상적인 언어로 대화를 나눈다고 응답하였다. 이것으로 보아 신과 무당과 신앙민이 4차원의 심리공간에 함께 공존해 있는 것으로 해석할 수 있다.

무당의 개인공간에서 4차원의 심리 공간을 설명할 수 있는 공간특성은 모티프 라이팅 분석과 심층면담 분석결과에서 찾아볼 수 있다.

〈그림 22〉에 나타나는 활 쏘는 움직임은 종단적 경로를 사용하면서 중심적 긴장을 나타냈다. 즉 신체의 부위는 개인공간의 가장자리를 사용하면서도 신을 무당 자신의 내부로 깊이 받아들이는 듯한 중심적 긴장감이 나타난다. 이것은 심리상태와 관련되어 형상으로 나타나지는 않지만, 활을 쏘는 장면에서 신칼 치마가 부르르 떨리는 것은 바로 접신의 현상을 나타내는 것으로 볼 수 있다. 이때 무당은 인간으로서가 아니라 신 그 자체의 모습을 보여줌으로써 시간과 공간을 초월한 4차원의 심리 공간의 상태에 이르는 것으로 해석할 수 있다.

곳에서 무당은 신앙민의 뜻을 전하기 위해 강력한 매개자로서의 역할을 한다. 강력한 매개자의 절정은 신과의 접신, 즉 신과 하나가 되어 무당 스스로 입신하는 경지에 이르는 것이다.

심층면담을 통해서 무당이 곳을 할 때 신을 향한 의식과 무의식의 상태를 함께 가지고 있는 것으로 보인다. 의식적 상태는 일반적으로 신을 향해 절을

하는 형태에서 방향성을 가지고 있는 것으로 나타났고, 무의식의 상태는 임신의 상태로 나타났다. 임신은 곳을 행할 때 이러한 임신의 상태가 어떠한가에 따라 달라지는 것이다. 임신하게 되면 무당은 모든 것을 신에게 의지하고 신에게서부터 뜻을 받든다. 따라서 무당의 공간 안에서 뻗어가는 무한대의 느낌은 4차원 공간을 투시하는 무당의 내적 심리상태를 표현하는 것이라 할 수 있다.

## VI. 결론 및 제언

무속은 원시종교이고 자연종교이며, 민간신앙으로서 원시 역사적 과정을 거치면서 인간의 무한한 욕망에서 그 명맥을 이어오고 있는 전 세계적 종교현상이다.

무속에서 가장 중요한 역할을 하는 곳은 민간의 오래된 종교이면서 동시에 춤, 문학, 음악, 연극 등을 포함하는 총체적 종합예술이라고 할 수 있다. 그리고 끈질긴 전승력으로 한민족의 역사 속에 이어져 내려오고 있다. 무당이라는 종교적 직능자를 중심으로 인간과 신이 만나 사설, 음악, 춤을 통해 범우주적 제의인 ‘굿’이 행해진다. 오늘날 물질문명이 생활전반을 잠식하고 과학의 발전으로 인한 지적정보의 시대에서 ‘굿’의 존재가 미신이나, 비합리적인 종교행위로 비취질 수 있다. 하지만, 그 안에 감춰진 내면에는 한민족의 뿌리 깊은 의식의 형태로서 자리하고 있음을 부인할 수 없다.

특히 굿 공간은 의식의 장소이면서, 동시에 참여의 장소, 상호관계 유지의 장소, 놀이의 장소, 문제해결의 장소, 카타르시스의 장소이다. 이러한 굿 공간의 중요성은 바다를 배경으로 한 삶의 뿌리를 가진 제주도의 문화를 논하는 문제에 관한한 무엇보다도 그 근간에 무속신앙이 뿌리 깊이 깔려있음을 부인할 수 없다.

따라서 본 연구의 목적은 한민족의 사상적 근간을 이루는 삼재론을 통해서 제주도 칠머리당굿 춤에 나타나는 공간특성을 탐색하고자 하였다.

이와 같은 연구의 목적을 위해 제주도 칠머리당굿, 삼재론 구성체계, 공간이론을 근거 하여 공간적 특성을 살펴보고자 하였다. 이에 따라 제주도 칠머리당굿 춤의 현지조사 시 비디오로 촬영한 칠머리당굿 춤의 신청례 과정을 분석하였다. 분석 방법은 모티프 라이팅 분석, 안무측정표 분석, 심층면담 분석이었으며, 칠머리당굿 춤의 의식공간과 무당의 개인공간 및 일반공간으로 나



누어 분석하였다.

의식공간분석 결과 제단과 무당과 신앙민의 관계는 평면상에서의 앞·뒤의 시상적 차원(Sagittal Dimension)으로 정면의 제단을 향하여 무당과 신앙민이 위치하고 있으며, 이것은 또한 제단 앞에 위치한 바다 영등신과의 관계로 설명할 수 있다. 제단은 고정된 장소로서, 무당과는 시상적 차원에서 거리감 없이 자유롭고 친밀한 관계로 그리고 신앙민과는 반드시 무당을 중간자로 하는 다소 먼거리의 시상적 차원을 가지고 있다. 즉 각각의 역할에 따라 거리감에 차이가 있는 것으로 나타났다. 그리고 심층면담을 통해서 의식공간이 완성되기 위해서는 주변환경과 곳을 이끄는 무당의 개인 능력이 변수로서 작용할 수 있다고 파악하였다. 그러나 심층면담의 방법은 행위자의 직접적인 답변에 의한 질적 분석이기 때문에, 특히 곳의 분석을 위해서는 연구자가 직접 곳에서의 움직임을 경험해 보거나 다른 여러 가지의 분석방법들을 연구해야 할 것이다. 특히, 질문사항들에서 분석의 용어들이 익숙하지 않고, 따라서 면담지를 통해서 객관적인 결론을 이끌기에는 많은 부분 보완이 필요하다.

무당의 개인공간에서 앞·뒤의 움직임은 2차원의 시상면(Sagittal Plane)을 사용하였고, 좌·우의 움직임은 수직면(Vertical Plane)을 사용하였다. 그리고 3차원공간에서의 아우르는 듯한 움직임은 횡단적 경로(Transverse Pathway)를 사용하여 활발하게 나타났다. 움직임은 전반적으로 애매하게 이루어지고 있지만, 동·서·남·북 4방향과 무당을 중심으로 한 좌·우의 방향성을 가지는 것이 특징이다. 그리고 횡단적(Transverse)이거나 종단적인 경로(Peripheral Pathway)를 사용하면서도 중심적 긴장(Central Tension)이 나타나는 것이 특징이다. 또한 점진 상태에서 도무는 상·하 수직적(Vertical Dimension) 움직임으로 신이 하강하여 무당의 몸으로 들어오는 의미를 가지며, 회무는 신체축을 유지하며 반드시 좌·우 방향을 번갈아 행하며, 그 횟수도 3회 또는 그 이상 이루어진다.

무당의 일반공간은 일정한 규칙을 가진 회전의 형태와 변형적 태극의 춤길

로 나타났다. 특히 무당의 움직임 전반을 통해서 나타나는 태극의 형태는 원과 원의 변형된 형태를 통해 나타나는데, 이것은 음양 이수체계의 태극 형태로부터 변형된 것으로 역동성을 가진 분화된 형태라고 할 수 있다. 즉 태극 안에서 천·지·인이 합일 사상을 나타낸다. 또한 무당과의 심층면담을 통해서 의식공간은 무당의 의지에 의해 동·서·남·북·좌·우의 방향성을 정확하게 제시해주고 있다.

이상과 같은 분석의 결과 제주도 칠머리당굿의 공간은 음양 이수체계의 우주적 공간, 3수체계의 수직공간, 삼재론적인 천·지·인 합일사상의 제의적 공간, 4차원의 심리공간으로 나타났다. 결론적으로 제주도 칠머리당굿의 공간특성은 삼재론의 천·지·인 사상의 조화가 잘 나타나 있는 것으로 파악하였다.

본 연구는 지금까지 연구되지 않았던 굿의 공간에 대한 연구로서의 시작에 불과하다. 따라서 다음과 같은 연구과제들이 차후 이루어져야 할 것이다.

첫째, 굿은 지역적 특성을 반영하고 있으므로 각 지역을 통한 비교 연구가 이루어져야 한다.

둘째, 굿에 대한 무용학적 연구에 있어서 연구대상과 방법을 더욱 세분화하고 다양하게 적용해야 한다.

셋째, 굿의 자연성, 즉흥성, 현장성 등을 포함한 특징들은 실제로 창작무대 공연예술에 있어서도 다양한 시도에 도움을 줄 것으로 사료되므로 꾸준한 관심과 연구가 지속되어야 한다.

## 참 고 문 헌

- 강상희(2003). **한국 행위예술과 샤머니즘의 미적 조형성 연구**. 원광대학교 대학원 철학과 박사학위 청구논문.
- 강성범(2004). LMA를 통한 한국전통무용의 움직임 특성의 분석: 중요무형문화재 제27호 이매방류 승무를 중심으로. **한국무용기록학회지** 제6호.
- 강성위(1983). **서양철학사**. 이문출판사.
- 강재륜(1972). **철학**. 서울: 일신사.
- 강지희(1995). **제주도 심방의 입무의례를 중심으로**. 이화여자대학교 대학원 무용과 석사학위 청구논문.
- 강지희(2005). 노자와 피타고라스의 움직임 공간개념 연구. **한국무용기록학회지** 제8호.
- 고대민족문화연구소(1982). **천지인의 삼재신화에 나오는 수의식**. 한국민속대관 6.
- 고성룡, 정진원 역(1987). **건축공간론**. 기문당.
- 교육대사전편찬위원회(1972). **교육대사전**. 서울: 신진출판사.
- 국수호 역(2000). **20세기 무용사**. 서울: 현대미학사.
- 국립민속박물관(1998). **한국민속의 이해**. 국립민속박물관.
- 김동춘(1986). **천부경과 단군사화**. 가나출판사.
- 김만산(1997). 역학상 용어의 개념정의에 관한 연구. **동양철학연구회** 17집.
- 김명숙(1979). **도당굿의 무무에 관한 고찰**. 이화여자대학교 대학원 석사학위 청구 청구논문.
- 김금자(1997). 무속의 생명력. **한국민속학지** 권29. 민속학회.
- 김매자(1990). **한국의 춤**. 서울: 대원사.
- 김매자 역(1993). **춤의 인류학**. 서울: 미리내.

- 김매자, 김영희 공저(1995). **한국 무용사**. 서울: 미리내
- 김복영 역(1994). **미와 조형의 심리학**. 조형사.
- 김석환(1997). **훈민정음 연구**. 한신문화사.
- 김성배(1995). **한국의 민속**. 집문당.
- 김성옥(1997). **서울 새암 굿 춤 연구**. 이화여자대학교 대학원 석사학위 청구논문.
- 김 숙(2001). **서울 진오귀굿 춤 연구**. 이화여자대학교 대학원 석사학위 청구 논문.
- 김신용 편(1982). **한국무속의 종합적 고찰**. 서울: 고려대학교 민속학회.
- 김연정(1996). **승무와 살풀이에 나타난 움직임의 원리**. 서울대학교 대학원 석사학위 청구논문.
- 김열규(1977). **한국신화의 무속연구**. 서울: 일조각.
- 김영민(1993). **서양철학사의 구조와 과학**. 도서출판 은각.
- 김영식 역(1986). **중국전통문화와 과학**. 서울: 창작사.
- 김영희(1981). **별신 굿 춤 연구**. 이화여자대학교 대학원 석사학위 청구논문.
- 김은경(1984). **고대제의와 춤에 관한 연구**. 한국무용연구 제4집. 한국무용연구.
- 김용옥(1993). **노자철학 이것이다**. 서울: 통나무.
- 김용운(1986). **수학대사전**. 우성문화사.
- 김용운, 김용국(1979). **세계수학문화사**. 서울: 전파과학사.
- 김용운, 김용국(1993). **공간의 역사: 유클레이데스에서 토폴로지까지**. 서울: 전파과학사.
- 김용홍(1979). **단군, 반고신화의 비교연구**, 대구효성여대 인문사회논문집 제20집.
- 김인희(1982). **한국무속의 종합적 고찰**. 고려대학교 민족문화연구소.
- 김인희(1987). **한국 무속사상 연구**. 집문당.
- 김정녀(1982). **동해안 지방의 무속무용**. 한국무용연구 1집. 한국무용연구회.
- 김정녀(1984). **굿춤의 구조고**. 한국무용연구 3집.

- 김주자, 김정신, 김미자, 배소심 역(1994). **움직임 교육의 원리**. 서울: 현대미학사.
- 김창민(1990). 제주의 역사와 당제. **한국문화인류학회지** 권22.
- 김채현(1987). 제의란 무엇인가. **한국무용연구** 제6집. 한국무용연구회.
- 김채현(2000). 문명충돌 속의 한국 춤. **월간 에머지**. (주)에머지.
- 김현숙(1994). **불교의 영향을 받은 한국무용의 흐름**. 도서출판 삼신각.
- 김현아(2004). **서해안 배연신굿 춤 연구**. 이화여자대학교 대학원 석사학위 청구논문.
- 김태곤(1980). 한국 무속의 원형 연구. **민속학회지** 제 12권.
- 김태곤(1982). **한국무속연구**. 서울: 집문당.
- 문무병(1984). **제주도 굿의 연극성에 관한 연구**. 제주대학교 교육대학원 석사학위 청구논문.
- 문화공보부(1985). **중요문화재해설**. 문화공보부 문화재관리국 문화재연구소.
- 문화재관리국 문화재연구소(1987). **무무(巫舞)**. 문화재관리국 문화재연구소 문화재연구소.
- 문화재연구회(1999). **중요무형문화재3**. 대원사.
- 민속학회(1999). **민속예술의 정서와 미학**. 도서출판 월인
- 대한건축학회(2003). **건축공간론**. 기문당.
- 박경화(1986). **서양철학사**. 종로서적.
- 박문재(1989). **칸트의 공간개념에 관한 연구**. 건국대학교 대학원 철학과 석사학위 청구논문.
- 박미경(1986). **한국의 무속과 음악**. 세종출판사.
- 박인찬 역(2002). **공간의 역사**. 서울: 생각의 나무.
- 비교민속학회(2002). **민속과 예술**. 민속원.
- 선미경(1989). **병굿의 무용치료적 기능에 관한 연구: 두린굿을 중심으로**. 이화여자대학교 대학원 석사학위 청구논문.

- 송병옥(1984). 공간직관의 선형성과 기하학. **한국철학회논문집** 22집. 한국철학회.
- 송재국(1999). 주역의 삼재사상과 인간이해. **한국동서철학연구회 논문집** 17권.
- 신상미(1996). 마사그레이엄의 ‘마음의 동굴’ 움직임 특질 분석. **대한무용학회** 제19호
- 신상미(1997). 무용학 관점에서의 한국 춤 움직임 분석 및 방법론 탐색. 단국 대학원 박사학위 논문.
- 신상미(1998). 도리스 험프리의 “Shakers”에 나타난 움직임의 공간 특성에 관한 연구. **대한무용학회** 제22호.
- 신상미(1999). 한국춤의 자연성과 즉흥성에 나타난 표현 특성 연구. **대한무용학회** 제24호.
- 신상미(2001). 무용기록과 분석체계 및 그 활용사례 연구. **한국무용기록학회지** 창간호.
- 신상미(2003). 봉산탈춤 미알과장에 등장하는 인물들의 신체표현과 공간관계. **한국무용기록학회지** 제5호.
- 신상미(2005). 라반의 BESS 움직임이론과 상호 친화성 및 적용성 연구. **한국무용기록학회지** 제8호.
- 신상미 역(1993). **동작분석과 표현**. 서울: 금광.
- 신상미 역(1996). **무용분석의 이론과 실제**. 서울: 현대미학사.
- 신은진(1992). 불교 재의식과 무속 진오귀굿 춤 비교 연구: 영산재, 셋김굿, 진오귀굿을 중심으로. 이화여자대학교 대학원 석사학위 청구논문.
- 심우성 역(1990). **아시아 무용의 인류학**. 서울: 동문선.
- 양용오, 조윤동 역(2001). **수학의 역사**. 경문사.
- 오병남, 김현희 역(1996). **고대 예술과 제의**. 예전사.
- 오석균 역(1996). **수의 신비와 마법**. 고려원미디어.
- 우실하(1998). **전통문화의 구성원리**. 소나무.

- 우실하(2004). **전통음악의 구조와 원리**. 소나무.
- 우현민(1989). **주역신석(周易新釋)**. 박영사.
- 유교사전편찬위원회(1990). **유교대사전**. 박영사.
- 유동식(1973). The world of Kut and Korean Optimism. **Korea Journal**. Vol 13.
- 유동식(1978). **민속종교와 한국문화**. 서울: 현대사상사.
- 유동식(1992). **한국무교의 역사와 구조**. 연세대학교 출판부.
- 유예상(1993). **노자 사상적 관점에서의 공간해석과 실험적 적용에 관한 연구**. 이화여자대학교 산업미술대학원 석사학위 청구논문.
- 윤광봉, 이강렬 공저(1987). **굿과 무당**. 서울: 경서원.
- 윤익영(1998). **도상해석학과 조형분석**. 도서출판 재원.
- 원필녀(1991). **제주도 굿에 나타난 춤에 대한 연구**. 이화여자대학교 대학원 석사학위 청구논문.
- 이강식(1988). **한국고대 조직사**. 교문사
- 이강식(1995). **한국 고대조직사상사**. 아세아문화사.
- 이강훈(1989). **한국의 건축에 있어서의 음양공간의 질서**. 서울대학교 대학원 건축학과 박사학위 청구논문.
- 이노연(1982). **황해도 철물이굿 춤 연구**. 이화여자대학교 대학원 석사학위 청구논문.
- 이동하 역(1983). **성과 속**. 학민사.
- 이병옥(1996). **한국무용사 연구**. 도서출판 노리.
- 이영자(1985). 시조의 삼장논리와 그 상징성. **시조학논총**. 창간호.
- 이윤재(2005). **오픈하우징시스템의 친환경 이론에 관한 연구**. 이화여자대학교 과학기술대학원 석사학위 청구논문.
- 이애현(1990). 굿춤의 본질에 대하여. **한국 무용 연구** 제8집. 한국무용연구회.

- 이은봉(1983). **한국 고대 종교사상의 구조적 탐구**. 성균관대학교 박사학위 청구논문.
- 이은숙(1993). **태극의 순환성을 바탕으로 한 생명이미지 표현**. 이화여자대학교 대학원 석사학위청구논문.
- 이일호(1987). **공간과 매스, 그리고 이미지에 대하여**. 홍익대학교 대학원 석사학위논문.
- 이정호(1975). **훈민정음의 구조원리 그 역학적 연구**. 아세아문화사.
- 이종옥(1999). **한국 고대사의 새로운 체계**. 소나무.
- 이창훈(1991). **제주도 칠머리당굿의 춤 연구**. 제주대학교 교육대학원 석사학위 청구논문.
- 이필영(1988). **샤머니즘의 종교사상**. 한남대학교 출판부.
- 이필영(1990). **숫대**. 대원사.
- 이필영(1994). **마을신앙의 사회사**. 웅진출판.
- 임승원(1995). **위상공간으로 가는 길**. 전파과학사.
- 임재해(1997). **곳에 나타난 화해정신과 공생적 세계관**. **한국민속학지** 권29. 민속학회.
- 임학선(1975). **진오귀굿의 무당춤에 관한 연구**. 이화여자대학교 대학원 석사학위 청구논문.
- 임현선(1983). **내림굿 춤사위 연구**. 이화여자대학교 대학원 석사학위 청구논문.
- 장사훈(1977). **한국 전통무용 연구**. 서울: 일지사.
- 장사훈(1984). **국악대사전**. 서울: 세광음악출판사.
- 장사훈(1994). **최신 국악총론**. 서울: 세광음악출판사.
- 장주근(1964). **제주도 무속의 자연성에 관하여**. **제주학회** 15호.
- 장주근, 이보형(1983). **제주도 영등굿**. 열화당.
- 전미현(2001). **무용교육의 새로운 발전적 대안 : 모티프 라이팅(Motif Writing)**



**한국무용기록학회지 창간호.**

- 전미현(2002). Motif Wrting 워크숍 자료. **한국무용기록학회.**
- 전경수(1994). **인류학과의 만남.** 서울: 서울대학교 출판부.
- 정무웅, 정혁진 역(2001). **환경과 공간.** 태림출판사.
- 정병호(1981). **한국춤.** 서울: 열화당.
- 정병호(1990). **무와 민족문화.** 서울: 삼성출판사.
- 정병호(2004). **한국무용의 미학.** 집문당.
- 정신문화연구원(1988). **한국적 사고의 원형.** 고려원.
- 정진홍(1988). **한국인의 고향과 무당.** 서울: 문음사
- 정현우(1991). **한국의 풍수.** 서울: 명문당.
- 조만호(1985). **제주도 무당굿놀이의 민속학적 접근.** 제주대학교 교육대학원 석사학위 청구논문.
- 조성윤, 이상철, 하순애(2003). **제주지역 민간신앙의 구조와 변용.** 백산서당.
- 조흥윤(1983). **한국의 무.** 서울: 정음사
- 조흥윤(1984). **巫(샤머니즘)연구에 대하여.** **동방학지** 43집. 연세대학교 국학연구원.
- 조흥윤(2001). **한국문화론.** 동문선 현대신서.
- 주강현(1992). **굿의 사회학.** 웅진출판사.
- 주강현(1996). **우리문화의 수수께끼.** 한겨레신문사.
- 진성기(1993). **제주도무속논고.** 제주민속연구소.
- 천향순(1987). **동양권의 종교와 색채관계의 연구.** 동아대학교 대학원 석사학위논문.
- 최길성(1994). **한국무속의 이해.** 예전사.
- 최동현 역(1998). **춤의 본질.** 전주: 도서출판 신아.
- 최성자(1993). **한국의 美 - 선, 색, 형.** 지식산업사.

- 최준식(1997). **한국인에게 문화는 있는가**. 사계절 출판사
- 최재충(1985). **천부경 민족의 뿌리**. 한민족.
- 채희완(2000). **한국춤의 정신은 무엇인가**. 도서출판 명경.
- 한국철학사상연구회(1995). **한국철학**. 예문서원.
- 한글학회(1992). **우리말 큰사전 권2**. 어문각
- 한글학회(1994). **훈민정음**. 영인본. 서울한글학회.
- 한명희(1998). 한국전통음악의 특수성. **한국음악사학보** 제20집. 서울: 한국음악사학회.
- 황루시(1988). **한국인의 고향과 무당**. 서울: 문음사.
- 황준연(1999). **한국사상의 이해**. 박영사.
- 한영식(1992). **상보적 이원구조로 본 현대 건축의 한국성 표현과 공간특성에 관한 연구**. 홍익대학교 대학원 석사학위청구논문.
- 현용준, 이남덕(1989). **제주도 신굿**. 열화당.
- 현용준(1980). **제주도 무속자료사전**. 서울: 신구문화사.
- 현용준(1986). **제주도 무속 연구**. 집문당.
- 현용준(1992). **무속신화와 문헌신화**. 집문당.
- 현용준(2002). **제주도 무속과 주변**. 집문당.
- 황인주(1982). **수망오귀굿 춤 연구**. 이화여자대학교 대학원 석사학위 청구논문.
- Adshhead, J.(1981). *The Study of Dance*. Dance Books Ltd.
- Bartenieff, I.(1980). *Body Movement: Coping with the Environment*. Gordon And Breach Publishers.
- Collinson, D.(1989). *Fifty Major Philosophers*. London & New York. Routledge.
- Dell, C., Crow, A., & Bartenieff, I.(1977). *Space Harmony*. Dance Notation Bureau Press.

- Eliade, M.(1964). *Shamanism*. New York.
- Eliade, M.(1965). *A History of Religious Ideas*. Chicago Press.
- Frederick, M.(1971). *Intellectual Foundation of China*. New York: Knof.
- Gaston, V.(1972). *A History of Dancing*. Boston: Milford House INC.
- Hutchinson, A.(2000). *Your Move: A New Approach of the study of Movement and Dance*. London: Gordon and Breach.
- Kraus, R.(1969). *History of Dance in Art and Education*. New Jersey: Prince-Hall, Inc.
- Lomax, A., Bartenieff, I., & Paulay, P. (1968). *Folk Song Style And Culture*. Washington: American Association For The Advancement of Science.
- Laban, R.(1971). *The Mastery of Movement*. Boston: Plays Inc. Publishers.
- Laban, R.(1974). *The Language of Movement : A Guidebook to Choreutics*. Boston : Plays Inc. Publishers.
- Laban, R.(1976). *Choreutics*. London : McDonald & Evans Ltd.
- Lomax, A., Bartenieff, I., & Paulay, F.(1972). *Choreometrics : A method for the study of cross-cultural pattern in film*. New Dimensions in Dance Research Anthropology and Dance: The American Indian. CORD.
- Marriam, A.(1972). *Anthropology and the Dance*. New Dimension in Dance Research Anthropology and Dance : The American Indian. CORD.
- Wertheim, M.(1995). *Pythagoras's Trousers*. New York: W. W. Norton & Co.
- Williams, D.(2000). *Anthropology and Human Movement*. The Scarecrow Press. Inc.

## 부 록 I

### 심층면담지

안녕하십니까?

귀중한 시간을 할애해 주셔서 대단히 감사합니다. 이 면담은 중요 무형 문화재로서 선생님께서 춤추시는 제주도 칠머리당굿의 삼재론적 공간특성에 대한 연구입니다. 질문에는 정답이 따로 없으니, 귀하의 개인적인 견해를 있는 그대로 답변해 주시면 감사하겠습니다.

2005년 3월

이화여자대학교 대학원 체육학과 박사과정 강 지 희 드림

1. 제주도 칠머리당굿 춤에서 가장 많이 사용하는 신체부위는 어디인지 말씀해 주십시오.
2. 신체 형상(attitude)에 있어서 한 단위, 두 개의 복합단위, 신체 축 유지, 수직적 등의 항목들을 압도적, 중간, 드물지만 중요한 순으로 답해 주십시오.
3. 춤에 있어서 전이의 형태는 어떠한지 답해 주십시오.
4. 주요 행위의 형태는 어떠한지 답해 주십시오.
5. 신체를 통하는 흐름은 어떠한지 답해 주십시오.
6. 굿의 공간에 대한 개인적 의견은 어떠한지 답해 주십시오.
7. 신청례 과정에서 굿춤의 의미는 무엇인지 답해 주십시오.
8. 면담지 제시 항목 이외에 말씀하고 싶은 내용이 있으면 답해 주십시오.

## 부 록 II

## 안무 측정표(Choreometrics)

Shelf List # \_\_\_\_\_ 문화 \_\_\_\_\_ 단체 # \_\_\_\_\_ 분야 \_\_\_\_\_

P.T 5 \_\_\_\_\_ P.T 8 \_\_\_\_\_ 필름: \_\_\_\_\_ Source: \_\_\_\_\_

행위(Activity): \_\_\_\_\_

장면(Scene): \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ 틀: \_\_\_\_\_ (뒤에 계속됨)

## 신체의 사용

## (A) 가장 활동적인 신체의 부위들(필요한 만큼 표시)

1. _____ 0	6. 가슴 _____ 0	11. 팔 전체 _____ 0	16. 다리전체 _____ 0
2. 머리 _____ 0	7. 어깨 _____ 0	12. 팔윗부위 _____ 0	17. 다리윗부위 _____ 0
3. 얼굴 _____ 0	8. 가슴윗부위 _____ 0	13. 아래팔 _____ 0	18. 아랫다리 _____ 0
4. 입 _____ 0	9. 배 _____ 0	14. 손 _____ 0	19. 발 _____ 0
5. 눈 _____ 0	10. 엉덩이 _____ 0	15. 손가락 _____ 0	

## (B) 사용된 부위들의 수

\_\_\_\_\_ 1. 필름 안에서의 전체 수

(A)로부터 합산

\_\_\_\_\_ 2. 행위에 따른 수

(장면에 따른 평균 수 기입)

**(C) 신체 형상(정확한 유형만 기입, 남은 것은 빈칸으로 남김)**

	(압도적)	(중 간)	(드물지만 중요함)
1. 한 단위	0	0	0
2. 두 개의 복합단위	0	0	0
3. 신체 축 유지	0	0	0
4. 수직적	0	0	0
5. 전면-우-좌	0	0	0
6. 수직-사선 강조	0	0	0
7. 신체 축 확장	0	0	0
8. 상-하 트위스트 없음	0	0	0
9. 상-하 트위스트	0	0	0

**전이의 성질과 주요 행위(7점 척도)****(D) 전이의 형태**

	1	2	3	4	5	6	7
1. 애매한	·_____·	·_____·	·_____·	·_____·	·_____·	·_____·	·_____·
2. 단순한 대립	·_____·	·_____·	·_____·	·_____·	·_____·	·_____·	·_____·
3. 회전하는	·_____·	·_____·	·_____·	·_____·	·_____·	·_____·	·_____·
4. 각진	·_____·	·_____·	·_____·	·_____·	·_____·	·_____·	·_____·
5. 로테이션	·_____·	·_____·	·_____·	·_____·	·_____·	·_____·	·_____·
6. 곡선	·_____·	·_____·	·_____·	·_____·	·_____·	·_____·	·_____·
7. 만곡선	·_____·	·_____·	·_____·	·_____·	·_____·	·_____·	·_____·

**(E) 주요 행위의 형태**

	1	2	3	4	5	6	7
1. 분명하지 않은	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.
2. 방향적	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.
3. 면들의 사용-궁형	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.
4. 면들의 사용-원형	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.
5. 3차원적	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.

**(F) 신체를 통하는 흐름의 확산**

	1	2	3	4	5	6	7
1. 동시적	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.
2. 연속적	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.
3. 동시적-연속적	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.
4. 결합하지 않는	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.
5. 두 체계	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.
6. 파동치기	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.
7. 중심충동	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.
8. 주변-중심	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.
9. 중심에 머무는	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.
10. 주변에 머무는	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.
11. 말초부위	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.	_____.

## 부 록 III

### 안무측정표 설명 기록책(신상미, 1997)

관찰자는 전체 장면 혹은 행위가 보여주는 전반적이거나 압도적인 움직임 행위 스타일을 기록한다. 관찰자는 행위 혹은 장면을 나누어진 부분 혹은 적은 요소들로 나누거나 썸을 하지 말아야한다. 조심스런 판단으로 무엇이 강한지, 명백한 유형들은 관찰된 전체장면, 부분 혹은 필름 등을 특징짓는다.

#### (A) 가장 활동적인 신체부위

관찰자는 계속 그리고 정확하게 관찰된 행위에서 보이는 신체 부위들을 체크한다. 예를 들어, 가장 움직임의 변화가 많이 일어나는 신체 부위들, 손가락과 손바닥이 수정되는 방법으로 사용될 때 혹은 분명히 손목운동이 일어날 때 손에 표시를 하고, 손가락들 사이의 관계가 다르게 되면 손가락들에 표시한다.

#### (B) 신체 부위들의 수

- \_\_\_\_\_ 1. (A)에서 사용된 수. 활동적인 신체 부위들의 총수 . 그러므로 관찰자는 전체 필름 중에서 긴 세션 동안 사용된 신체 부위들의 수를 쓴다.
- \_\_\_\_\_ 2. 문화에 따라 어떤 한 행위에 일반적으로 보여지는 신체 부위들의 평균수. 여기서 관찰자는 한 문화에 있어서 행위당 보여지는 신체 부위들의 수를 적을 수 있다.

#### (C) 신체 형상

신체 형상은 일련의 기본자세로서 개개인이 그의 행위를 발전시키는 것에서 그리고 움직임의 모든 형태들이 펼쳐지는 것으로부터 만들어진다. 다른 방법으로 말하자면 신체 형상은 개인이 행위를 계발하고 에너지를 팽창하는 그의 활동적인 지지대(stance)로부터의 기본선이다. 그러나 이러한 변수(parameter)



는 해부학적 의미에서의 자세를 묘사하는 것이 아니라 한 개인의 부위 혹은 모든 자세들을 통해 흐르는 본질적인 역동성을 묘사하는 것이다. 결과는 한 장면에서, 어떤 한 문화에서 행위자들은 같은 혹은 아주 비슷한 부위를 사용한 신체 형상을 실행한다는 것이다.

‘압도적인(dominant)’의 제목 아래에는 장면에서 행위자가 시간 속에서 실행하는 신체형상에 대한 인상을 기록한다. ‘중간(secondary)’이라는 제목 아래에는 분명히 존재하지만, 중간정도의 수준을 말하는 신체형상이다. ‘드물지만 중요한’ 난에는 자주 일어나지는 않지만, 분명히 중요하고 연구하고 있는 그룹의 행위에 관련을 갖고 있는 신체형상의 존재여부를 기록한다. 다른 것을 표시하는 것은 생략한다. 그러나 첫째 줄 혹은 둘째 줄은 항상 적어도 각기 다르게 압도적인 신체형상으로 표시해야 한다.

- \_\_\_\_\_ 1. **한단위.** 여기서는 가슴은 견고한 딱딱한 상자처럼 사용된다. 허리에 움직임이 적거나 없음; 그것은 한-단위 체계로 가능하다. 그것은 어깨에서 엉치까지 흐르는 딱딱한 인상이 있다. 허리, 가슴과 엉치 사이에 트위스트가 없다.
- \_\_\_\_\_ 2. **두 개의 복합단위.** 이러한 신체 형상은 앞의 것과 날카롭게 대조된다. 그 트렁크는 한 단위로서 다루어지지 않는다; 둘 혹은 더 많은 트렁크의 부위들이 동시에 혹은 연속적으로 각기 반대로 움직인다. 허리선 혹은 유동적인 움직임에 트위스트하는 것은 배와 어깨 그리고 엉치 사이에서 흐를 수 있다.

#### 한-단위 체계들

- \_\_\_\_\_ 3. **신체 축 유지.** 트렁크는 높이 혹은 넓이에 분명히 강조가 없는 견고한 단위로 서 있다. 그리고 다리는 지지대의 좁은 기저를 제공한다. ‘좁은 기저’는 다리들이 5 혹은 6인치 이상 떨어지지 않음을 의미한다.
- \_\_\_\_\_ 4. **수직적.** 트렁크는 직립 혹은 높이를 분명히 강조하는 견고한 단위로 사용된다. 다리는 좁은 기저를 제공한다.
- \_\_\_\_\_ 5. **전면-우-좌.** 트렁크는 넓이를 강조하는 견고한 단위로 사용한다. 다

리는 지지대의 넓은 기저를 제공하는데 예를 들면, 발들이 5-6인치 이상 떨어져 있는 것을 유지한다. 여기서의 강조는 측면의 사용이 없는 것이며, 움직임은 등뼈를 따라 반으로 신체를 나눈 것으로 보인다: 오른팔, 오른다리 그리고 오른쪽은 함께 움직이고; 왼팔, 왼다리 그리고 왼쪽이 함께 움직임.

### 전이 체계들

(하나 그리고 두 단위 체계 사이)

- \_\_\_\_\_ 6. **수직-사선 강조.** 그 부위들은 반대측의 방법으로 사용된다. 예를 들어 오른쪽 어깨 부위는 왼쪽 엉치 부위에 의해 지지되고 반대된다. 직립과 높이가 분명히 강조된다. 다리들은 좁은 기저를 제공한다. 한 단위 신체 형상과 관계된다. 또한 번호 1에도 기록된다.
- \_\_\_\_\_ 7. **신체 축 확장.** 움직임은 파동 치는 방법으로 연속적으로 트렁크를 통해 퍼져나간다. 두-단위 체계와 관계되고 번호 2에 기록된다.

### 두단위 체계들

- \_\_\_\_\_ 8. **상-하 트위스트 없음.** 위 가슴은 아래 가슴 혹은 반대에 대항해서 떨어진 단위로 움직인다. 가슴의 양쪽 반들은 허리에 트위스트 하는 것이 포함되지 않는 다른 유형들로 동시에 움직일 수 있다.
- \_\_\_\_\_ 9. **상-하 트위스트.** 위 혹은 아래 가슴은 각기 반대로 하나로 혹은 동시에 트위스트 하는 것으로 움직인다. 허리에서의 트위스트가 강조된다.

### (D) 전이의 형태

D에서 E섹션은 주로 행위에서의 움직임 특질을 다룬다. 각 특질에 관계해서 중요한 것은 7점 척도로 등급을 매긴다. 각 척도에서 낮은 쪽은 연구되고 있는 장면 혹은 필름에서 아주 중요하지 않은 특질과 상황에 적용된다: '4'는 중간 정도이지만, 특성에 분명히 중요한 것이다. '5'와 '6'은 장면에서 현저한

특질일 경우가 된다. '7'은 압도적인 것을 위해 기록되며, 놀랄 정도로 자주 일어나는 것이다. 판단이 적용되지 않을 때는 빈칸으로 남겨놓는다. 만약 특질의 존재 혹은 부재에 대해 결정을 확실히 할 수 없을 때는 '9'를 기입한다.

전이의 순간은 일반적으로 곡선적인, 각진, 만곡선 등으로 특징지어질 수 있다. 이러한 판단을 하기 위해서 장면에서 행위자들에 의해 사용되는 가장 흔한 유형의 전이로 보여지는 관찰이 연구된다.

- \_\_\_\_\_ 1. **애매한.** 전이들이 가장 불분명하고 특징짓기 불가능할 때 '애매한'으로 표시한다.
- \_\_\_\_\_ 2. **단순한 대립.** 행위자의 신체 부위는 앞쪽 혹은 바깥쪽 경로를 정확하게 되풀이함으로써 시작점을 향해 돌아간다. 다시 말하면, 움직임은 간단히 반대 방향으로 계속된다. 이러한 유형의 전이는 파기, 스텝핑, 다지기, 그리고 탕탕 치기와 같은 유형이 가장 일반적이다. 이러한 것은 자구 안-밖, 뒤-앞, 위-아래와 같은 그런 유형을 포함한다.
- \_\_\_\_\_ 3. **회전하는.** 여기에서 움직이는 사람의 신체 부위는 회전하는 경로를 따르므로 시작점으로 되돌아간다. 움직임의 계속적인 연속성은 반복되는 행위의 사이클을 통해 성취된다. 이것은 간단하게 반복적인 행위에서 자주 일어나는 다른 형태이다. 계속 일어나는 것은 둥근 그리고 둥근의 반복이다(round and round).
- \_\_\_\_\_ 4. **각진.** 한 방향으로 진행하는 동작이다. 그리고 첫 번째에 각진 두 번째 경로를 취한다. 연결되는 점은 전이가 두 교차 선들의 접점과 비슷한 것이다. 각진은 다른 면으로 동작이 움직이거나, 단순히 모서리로 도는 것을 말한다.
- \_\_\_\_\_ 5. **로테이션.** 행위의 연속은 방향의 변화 혹은 둥글거나 구부러진 선을 따르는 면을 통해서 성취된다. 다르게 말하면, 팔꿈치 혹은 어깨 그리고 어떤 다른 관절에서의 트위스트는 관찰된 방향 변화와 관계된다.
- \_\_\_\_\_ 6. **곡선.** 행위의 연속은 방향의 변화 혹은 구부러진 선, 혹은 둥근선을 따르는 면을 통해 성취된다. 다시 말하면 두 측면 혹은 움직임 두 부분의 접점 사이의 연결이 각진 것보다 오히려 구부러진다. 이러한 구

부러진 선은 한 면 안에서 계속되어야 한다. 그렇지 않으면 '만곡선'으로 표시한다.

- \_\_\_\_ 7. **만곡선.** 공간의 둘 혹은 여러 면에서 일어나는 행위의 연속은 다차원 혹은 '만곡선'에 의해 함께 연결된다. 다시 말하면, 행위자는 '만곡선' 전이의 수단에 의해 3개의 다른 차원 모두를 연결한다.

### (E) 주요 행위의 형태

이 척도에서 관찰자는 움직임이 공간 안에서 발전하고 분명해지는 유형의 다양한 방법에 대한 인상을 기록한다. 1점은 애매한, 결정되지 않은 그리고 방향이 없는 접힘을 다룬다. 2-5점은 움직임이 점점 방향적이고 공간이 분명해져서, 5점은 3차원의 모양으로 정확하게 공중에서 나뉘는 움직임으로 정의한다.

- \_\_\_\_ 1. **분명하지 않은.** 공간에 분명한 강조가 없는 움직임; 애매한 혹은 신체의 어떤 부위의 펼쳐짐 혹은 접힘.
- \_\_\_\_ 2. **방향적.** 여기에서는 1차원 혹은 선 같은 움직임 등 특별한 방향을 분명히 강조하는 것을 기록.
- \_\_\_\_ 3. **면들의 사용-궁형.** 여기서는 한 부위가 부채 같은 패션으로 움직이는 움직임을 기록. 그러므로 공간 안에서 arc를 묘사함.
- \_\_\_\_ 4. **면들의 사용-원형.** 행위자들이 신체부위의 연속적인 접힘 혹은 열림에 의해 공간의 한 면 안에 둥근 형태를 창조하는 스타일 기록.
- \_\_\_\_ 5. **3차원적.** 4에 묘사된 유형의 행위나 신체부위 혹은 부위들이 3차원적으로 둥근 모양들로 공간을 그려내는 것은 제외된다.

### (F) 신체를 통하는 흐름의 확산

여기에서는 각 장면 혹은 한 문화의 연구에서 신체 영역 사이의 에너지 흐름을 다루는 특징적 방법을 기록하기 위해 7점 척도를 사용한다. 3점은 (1)흐름의 일시적 성격특성 (2)그것이 나오게 된 신체의 부위 (3)그 확산의 방향을 다룬다.

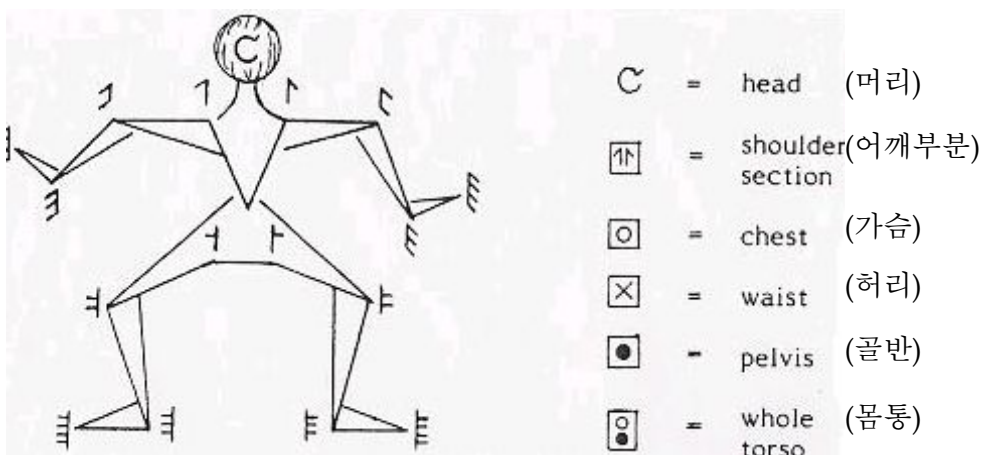
- \_\_\_\_\_ 1. **동시적.** 모든 신체 부위들이 분명한 연속으로 움직이는 행위에 포함되는 정도.
- \_\_\_\_\_ 2. **연속적.** 이웃하는 신체 부위들이 분명한 연속으로 움직임 안에 포함되는 정도.
- \_\_\_\_\_ 3. **동시적-연속적.** 이것은 동시적, 연속적이 대조되는 특질로써 다루어졌던 앞의 등급 문항 안에 이용된 척도이다. 이 척도는 기록될 필요가 없다. 왜냐하면 그 점수들은 '1'과 '2'에서 다루어졌기 때문이다.
- \_\_\_\_\_ 4. **결합하지 않는** 명확하게 두 개의 독립된 신체 부위들. 서로 전염되지 않는, 즉각적인 연속으로의 움직임, 다시 말하면, 둘 혹은 더 많이 나누어진 분리된 신체의 부위들이 하나 뒤에 하나씩 움직이는 것이다. 예를 들면, 머리는 끄덕이지만 발은 흔들기를 한다. 이렇게 서로 연결되지 않은 행위는 다시 반복될 수 있다.
- \_\_\_\_\_ 5. **두 체계.** 두 개 혹은 더 많은 신체 리듬이 한 동작 동안 같은 시간에 일어난다.
- \_\_\_\_\_ 6. **파동치기.** 인접하고 이웃하고 있는 신체 부위가 부드럽게 움직이는 연속적인 움직임이다; 움직임은 계속적으로 접히거나 열리는 형상으로 하나에서 다른 하나로 그 관절들을 통해 흘러가는 것으로 보인다.
- \_\_\_\_\_ 7. **중심충동.** 움직임의 에너지는 신체의 중심 부위에서 시작된다. 엉치뼈와 가슴뼈 사이 그리고 신체의 극단 부위로 퍼져나간다.
- \_\_\_\_\_ 8. **주변-중심.** 움직임은 극단부위에서 시작하여 점차 중심으로 이동한다.
- \_\_\_\_\_ 9. **중심에 머무는.** 모든 시간에서 움직임에 종사하는 가슴에 머무는 행위.
- \_\_\_\_\_ 10. **주변에 머무는.** 가슴은 극단의 움직임과 분명히 상반된 것으로 일어난다.
- \_\_\_\_\_ 11. **팔초부위.** 움직임 팔꿈치 아래, 손, 손가락들에 제한된다. 활동적인지 혹은 가슴의 참여 없이

## 부 록 IV

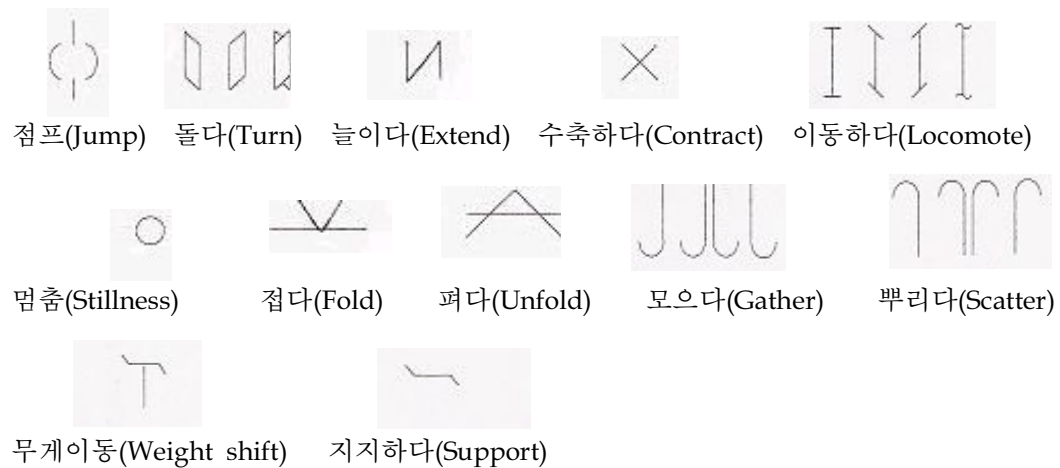
### 모티프 라이팅 기호(Hutchinson, A., 2000)

#### 1. 신체 (Body)

##### 1) 신체 부분(Body parts)

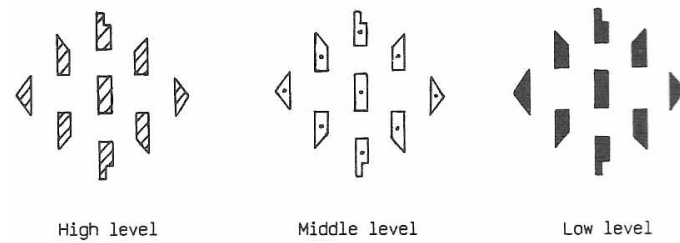


##### 2) 기본 동작(Basic body actions)



## 2. 공간(Space)

### 1) 방향(Direction)



### 2) 개인공간(Kinesphere)에 도달하는 방법

- ⌚ : 신체 중심적 긴장(Central tension)
- ⌚ : 횡단적 긴장(Transverse tension), Central 과 Peripheral의 중간 경로
- ⌚ : 원거리 긴장(Peripheral tension)

## ABSTRACT

### **Analysis of Spatial Characteristics of Jeju *Chilmeoridang Gut* *Chum* from the SamJae Theoretical Perspective**

Ji-Hee Kang

Major in Exercise and Sport Science

Graduate School

Ewha Womans University

This study intended to examine the characteristics of Chilmeoridang Gut, a kind of Korean exorcism, of Jeju Island in terms of Samjae theory, or the theory of heaven, earth, and man by analyzing space.

For this purpose, analyses were made in terms of three space categories : a Ceremonial space, a Personal space of shaman, and a General space of shaman according to each of its characteristics during a Sincheonggwe process of the exorcism in question. For this, the study analyzed video recordings, Motif Writings, Choreometrics, and in-depth interviews, which are based on theories such as Samjae theory, Jeju Chilmeoridang Gut, the theory of space, and the theory of space analysis.



The analysis of Ceremonial space was conducted through in-depth interviews and video recordings analysis. As a result, the relation between the altar, a shaman, and its followers turned out to be on sagittal dimension with two-dimensional sides, with a shaman and its followers located at the front toward the altar, which can be also explained in the relationship with the spirit of Yeongdeung of the sea in front of the altar. The altar is a fixed setting, allowing a shaman to have a free and intimate relation on sagittal dimension neither close nor apart, utilizing the space actively. Yet, the distance between followers and the altar was rather apart on sagittal dimension, requiring the mediation of the shaman. In other words, there is difference in distance according to each of its roles such as a shaman or followers. The relations between the altar, a shaman, and its followers is vertical relationship of heaven, earth and man when interpreted in terms of exorcism space, though it looks the back and the front the altar. That is, the altar is supposed to be above the head of a shaman because it is a sacred place to enshrine the spirit. It is, however, practically impossible that it is interpreted as vertical relationship.

This study also analyzed shamans' movement space through in-depth interviews, Choreometrics, and Motif Writing documents by CMA, an expert on the analysis of Laban's movement theory. The result is that personal space of a shaman used both two-dimensional Sagittal Plane and Vertical Plane for back and forth and right and left movements. There was full of combining movements of three dimensions. The movements were overall ambiguous, but an accurate direction is distinctive at the moment of the ritual. Central Tension is another characteristic of the exorcism

while both Traverse Pathway and Peripheral Pathway are used. In addition, Domu, a rampaging dance, being possessed by the spirit, is vertical movement, which signifies that the spirit is descending inside of the shaman. Hoemu is a dance spinning on the spot, and it must take the right and left turns one after the other more than three times.

General Space of a shaman assumes consistent twirling and modified movement of Taegeuk or yin yang. In particular, the Taegeuk movement appearing in the overall movements of the shaman takes the form of both circles and modified circles. This is a differentiated form of yin and yang, adding dynamics.

From in-depth interviews with the shaman, the state of possession is concluded as a mental state transcending time and space. This could become different according to individuals' ability, and the space for exorcism is completed when a shaman and followers attend together, being granted the significance as a sacred space.

It is concluded that the space for Jeju Chilmeoridang Gut is represented a Four-Dimensional psychological space, a vertical space of 3 system, a universal space of the 2 system of yin and yang and a ritual space for the ideology of heaven, earth, and man. The spirit, a shaman, and followers coexist dynamically in the space of Gut, exorcism. It is explained in the transcending relationship between infinite space, the spirit and the shaman, a space dividing universe through repetition of up, down, right and left, and vertical space of heaven, earth and man in the Domu and Ceremonial space, and a ritual space for unification.

As a conclusion, the characteristics of the space for Jeju Chilmeoridang

Gut was identified, which is based on the ideology of heaven, earth and man.