



저작자표시-비영리-동일조건변경허락 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

김 미 숙 교수지도

박사학위 청구논문

흥청무의 특성과 공연예술로서의 가치

2015

성신여자대학교 대학원

체육학과

최 윤 실

흥청무의 특성과 공연예술로서의 가치

김 미 숙 교수지도

이 논문을 박사학위 논문으로 제출함

2014년 10월

성신여자대학교 대학원

체육학과

최 윤 실

인 준 서

최윤실의 박사학위 논문으로 인준함.

심사위원장 김 승 일



심사위원 박 주 한



심사위원 김 현 경



심사위원 김 지 혁



심사위원 김 미 숙



성신여자대학교 대학원

논문개요

오늘날의 교방춤은 어느새 그 정통성을 잃고, 본래의 의미가 변질된 채 전문 기예인들에 의해 춤이 전수되어지기 시작하였다. 더구나 이러한 예인들에 의해 공연활동이 무분별하게 이루어지면서 춤 동작에 있어 대부분이 확실한 검증절차도 거치지 않은 채 국가 중요무형문화재로까지 지정받고 있는 것이 현실이다.

물론 이러한 현상은 전통춤의 맥을 이어 계승·발전시키고 전통과 역사를 바탕으로 산재해 있는 수많은 춤 유산을 발굴하려는 국가나 단체들의 의미 있는 움직임으로 볼 수 있지만, 자칫 문화재 지정 대상의 대열에 드는 것에 급급한 나머지 정통성을 잃는 과오를 저지를 수 있음을 간과해서는 안 될 것이다.

요컨대 전통과 역사를 바탕으로 전해 내려오는 춤들이 한 사람 개개인 연구자의 목적에 따라 진실이 왜곡될 수 있으며, 이러한 그릇된 문구는 기존 예인들의 공적에 혼란을 야기시킬 수 있다. 이에 우리는 역사 속에서 남겨져 지금 현 세대에 내려오는 진실에 대해 스스로의 진정성을 잃어버려서는 안 될 것이다.

따라서 이 연구는 우리나라의 전통춤, 교방춤의 하나인 ‘흥청무(興淸舞)’를 중심으로 흥청들의 일대기를 스토리화하여 구성하였으며, 흥청무에 대한 특성과 실체분석을 통해 공연예술로써의 가능성과 그 가치에 대해 논의하고자 하였다.

뿐만 아니라 이론적 배경이 되는 조선왕조실록, 교방가요, 연산군일기, 악학궤범 등과 조선시대 지방문화와 교방춤을 토대로 연구되어진 다수의 선행 연구물들과 故 ‘춘당’ 김수악, ‘춘정’ 강옥남, ‘예당’ 유영희, ‘은당’ 김태연, ‘우당’ 박설자의 구언, 그리고 진주권번에서 전해 내려오는 교방의 춤사위, 발 디딤새, 팔 사위 등과 동래 교방에서의 기본예절 등 연구자의 직접적인 체험을 바탕으로 그 특성을 연구·분석하였다.

하지만 흥청무에 대한 안무구성이 연구자의 체험을 바탕으로 하고 있기 때문에 연구자의 주관적 해석 또한 불가피함을 밝히고 본 연구의 결과가 객관성을

띄는데 이론적 한계가 있음을 시인한다. 그러나 지금의 ‘이론적 한계’라 함은 오늘날 객관성을 추구하는 학계의 기준에 의한 이론적 한계이지 결코 흥청무에 대한 이론적 한계가 아님을 밝히는 바이다.

따라서 이 연구는 교방춤의 학문적 체계화를 위한 방법적 시도의 일환으로써 한국 교방춤의 전통을 올바르게 계승·발전시키고자 하는데 목적을 두고 연구되었으며 공연예술로서의 가능성을 살펴본 결과 다음과 같은 결론을 얻었다.

첫째, 흥청무를 통한 공연예술의 실연성: 공연은 관객과 직접 의사소통 하는 것으로, 무용수는 스토리에 의해 안무되어진 춤동작으로 관중과 직접 만나 교류한다. 특히 흥청무 공연은 조선이라는 시대적 배경과 사건을 관객이 이해하고 공감할 수 있도록 실연하는 것이 매우 중요하며, 관중의 적극적인 참여를 전제로 하여 공연이 이루어지고 있다.

둘째, 흥청무를 통한 인간실체의 활용성: 흥청무 공연은 인간의 실체에 대한 인식을 바탕으로 무용수와 관람자가 같은 공간에서 서로의 감정을 교감하는 것을 추구한다. 그 장소는 이 순간뿐이며, 모든 공연은 ‘일회성’을 갖는 데에 중점을 두고 순간순간 공연에 생명력이 지속될 수 있도록 한다.

셋째, 흥청무를 통한 개인의 창작활동 및 집단적인 형식: 흥청무는 창작으로 이루어진 작품이지만 예술가 한사람의 구상과 노력으로 이루어지는 것이 아니라 작품이 무대에 오르기까지의 전 과정에는 무대감독, 조명, 음향, 의상, 분장, 세트 등을 담당하는 전문 인력이나 모든 것을 총괄하는 연출가 등의 총체적 종합 예술로 완성될 수 있게 한다.

넷째, 흥청무를 통한 감각적 경험제공: 공연예술은 살아있는 예술가와 관객이 동시에 같은 장소에 존재함으로써 강렬한 감각적 경험을 제공한다. 흥청무공연시 슬픔과 기쁨, 권위 등의 감각을 무용수는 관객이 동시에 경험할 수 있도록 한다.

다섯째, 흥청무 공연의 현장성: 흥청무 공연은 일단 막이 내리면 공연예술로서 온전한 모습은 사라진다. 다만 대본, 프로그램, 비평 및 관객들의 추억 속에서만 살아남는다. 공연예술의 특성상 공연 중 실수는 수정할 수 없으며, 실수는 그 시

간·공간에 참석한 관객의 기억에 남을 수밖에 없다. 그러므로 실수는 최대한 없도록 해야 한다는 것도 공연에 있어서 매우 중요하고 공연예술은 공연 현장에서 관객과의 만남을 통해 비로소 완성된다. 공연예술은 무대의 예술작품과 배우와 관객의 정신적인 교감과 심리적인 교류가 그 순간 즉각적으로 이루어지는 예술이다.

여섯째, 흥청무의 전통성과 정통성: 전통춤에 있어서 전통성을 빼고는 전통춤이라는 것 자체가 생성될 수 없었던 것처럼 전통춤이 현시대에 오기까지 현대성이 결합되지 않았더라면 전통춤은 지금까지 이어져 오지도, 발전된 형식의 전통춤을 찾아볼 수도 없었을 것이다. 연구자는 흥청무를 발굴·재현함에 있어 정통성을 잃지 않고 한국 전통 춤사위를 근본으로 하여 안무·구성되어야함을 절감하였다.

일곱째, 흥청무에 내재된 미적 가치: 흥청무에 내재된 즉흥미, 형식미, 중용미, 장단미, 의복미는 흥청무에 내재된 예술적 가치로써 공연예술로써 타당성을 입증하는데 하나의 근거가 될 수 있을 것이다.

마지막으로 우리나라의 전통춤을 발굴·재현함에 있어서 그 정통성을 잃지 않고 한국전통 춤사위의 기본 바탕을 살려 무대에서 공연을 시도해 본 결과 흥청무 공연은 관객들에게 심미적 정신적 욕구를 충족시키는 예술 활동이라는 점에 공감대를 얻을 수 있었으며, 안무가의 창작성과 무대, 조명, 장단, 음향, 영상 등 모두의 협동 작업을 통해 이루어지는 종합예술임을 알 수 있었다. 나아가 이러한 시도는 그 민족 문화의 주체적 개성을 말하는 것으로 오랜 역사의 흐름에 따라 전승, 전래되어 현대의 보존과 발전을 통해 미래적 가치로 지향되어질 수 있을 것이다. 이는 곧 어제의 것을 그대로 받아 재현하는 것이 아니라 원형을 그대로 보존하되 그 시대의 흐름에 맞추어 연구하고 발전시켜 나가야 함을 의미한다.

목 차

I. 서 론

1. 연구의 필요성 및 목적 1
2. 연구내용 및 제한점 3
3. 용어의 정의 4

II. 교방춤의 이해와 특징

1. 교방춤의 유래 6
2. 교방춤의 시대적 변화 8
3. 교방춤의 종류 및 특징 17

III. 흥청무의 구조와 특성

1. 채흥사무의 특성 및 실체영상 분석 35
2. 운평무의 특성 및 실체영상 분석 38
3. 지과흥청무의 특성 및 실체영상 분석 44
4. 천과흥청무의 특성 및 실체영상 분석 51
5. 노기녀 춤의 특성 및 실체영상 분석 57

IV. 흥청무, 공연예술로서의 가능성

1. 공연예술의 의미와 특성 62
2. 공연예술의 구성 요소 63

3. 공연예술로서 홍청무의 특징	72
4. 공연예술로서 홍청무의 미적가치	77
5. 공연예술로서 홍청무의 안무구성	80
6. 공연예술로서 홍청무의 국내·외 공연 연혁	86

V. 결론 및 제언

1. 결론	88
2. 제언	91

참고문헌	92
------------	----

ABSTRACT	96
----------------	----

부록	100
----------	-----

표 목 차

<표-1> 흥청무의 분류	5
<표-2> 1900년대 진주교방춤의 종류	17
<표-3> 채흥사무 움직임의 특성 분석	35
<표-4> 채흥사무의 빈도 분석	36
<표-5> 운평무의 움직임의 특성 분석	38
<표-6> 운평무의 빈도 분석	39
<표-7> 지과흥청무의 움직임의 특성 분석	44
<표-8> 지과흥청무의 빈도 분석	45
<표-9> 천과흥청무의 움직임의 특성 분석	51
<표-10> 천과흥청무의 빈도 분석	52
<표-11> 노기녀 춤의 움직임의 특성 분석	57
<표-12> 노기녀 춤의 빈도 분석	58
<표-13> 흥청무의 활동연혁	86

그림 목 차

<그림-1> 채홍사무 실체영상 분석	37
<그림-2> 운평무 실체영상 분석	40
<그림-3> 지과홍청무 실체영상 분석	46
<그림-4> 천과홍청무 실체영상 분석	53
<그림-5> 노기녀 춤의 실체영상 분석	59

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

역사적으로 우리나라의 관기제도(官妓制度)의 확립은 고려시대로 보고 있으나 고구려의 고분벽화 무용도를 통해 고구려, 발해, 신라시대에 이미 전문적인 춤꾼으로 기녀가 존재했음을 유추해 볼 수 있다. 고려시대에는 교방을 두어 본격적으로 기녀제도를 정비하였으며, 교방에 속한 교방 기녀들은 궁중가무를 담당하고 연등회와 팔관회 등에 출현하였다. 이후 조선시대에 들어오면서 고려교방의 전통을 그대로 받아들이고 예악을 설치하여 고려시대와 마찬가지로 궁중 향연이 자주 베풀어졌으며(성기숙, 1999), 기녀, 권변, 교방제도가 발달하여 그 활동이 왕성하게 이루어졌다.

요컨대 교방춤의 특징을 이해하기 위해서는 조선이라는 한 시대가 우리에게 주는 의미에 대해 살펴볼 필요가 있다. 일례로 조선조 연산군 10년(1504년)에 의한 쇄국정책과 조선 후기 영·정조의 문호 개방정책이 적절하게 발생한 역사적인 관점에서 왕권중심의 화려하고 탄탄했던 봉건 중심적인 문화는 해를 거듭할수록 민중들의 수많은 민란과 반란이 일어나 통제할 수가 없는 시대적 상황이 발생하였다(안미아, 2001). 그러나 이러한 상황에서도 서민문화 예술이 눈부시게 발전하였으며, 교방춤 또한 전성기를 맞게 되었다.

하지만 교방춤은 어느새 그 정통성을 잃고, 본래의 의미가 변질된 채 전문 기예인들에 의해 춤이 전수되어지기 시작하였으며, 이러한 예인들에 의해 공연활동까지 무분별하게 이루어지면서 춤의 대부분이 확실한 검증절차도 거치지 않은 채 국가 중요무형문화재로 지정받고 있는 것이 오늘날의 현실이다.

물론 이러한 현상은 전통춤의 맥을 이어 계승 발전시키고 전통과 역사를 바탕으로 산재해 있는 수많은 춤 유산을 발굴하려는 국가나 단체들의 의미 있는 움

직임으로 볼 수 있지만, 자칫 문화재 지정 대열에 드는 것에 급급한 나머지 정통성을 잃는 과오를 저지를 수 있음을 간과해서는 안 될 것이다(김혜은, 2005).

요컨대 우리나라 전통춤인 교방춤과 관련하여 그간의 선행연구들을 살펴보면, 2002년을 시작으로 학위논문 총 56편(박사 14편, 석사 42편), 국내학술지논문 총 40편으로 약 13년 동안 불과 100여 편의 연구물들이 전부이다. 특히 이 연구의 주제가 되는 ‘흥청무’와 관련한 논문은 연구자가 앞서 발표했던 국내학술지논문 2편(김미숙, 최윤실, 2014) 뿐 선행연구가 전무한 실정이다.

흥청무, 나아가 교방춤은 오랜 시간 우리 역사와 함께 해 온 귀한 전통문화이다. 절대 잊혀져서는 안 될 우리의 소중한 문화유산인 것이다.

하지만 전통과 역사를 바탕으로 전해 내려오는 춤들이 한 사람 개개인 연구자의 목적에 따라 진실이 왜곡될 수 있으며, 이러한 그릇된 문구는 기존 예인들의 공적에 혼란을 야기 시킬 수 있다. 따라서 우리는 역사 속에서 남겨져 지금 현 세대에 내려오는 진실에 대해 스스로의 진정성을 잃어버려서는 안 될 것이다.

거짓을 진실처럼 포장한 기존의 연구들이 제대로 된 검증절차를 거치지 않고 무의미하게 연구되어져 이 시대에 남겨진다면 훗날 거짓이 진실로, 진실이 거짓으로 전달되어 버릴 것이다.

따라서 이 연구는 우리나라의 전통, 교방춤의 하나인 ‘흥청무(興淸舞)’를 중심으로 흥청들의 일대기를 스토리화하여 구성하였으며, 흥청무에 대한 특성과 실체분석을 통해 공연예술로써의 가능성과 그 가치에 대해 논의하고자 하였다. 뿐만 아니라 흥청무의 실체분석과 특성을 토대로 우리의 전통춤을 이해하고, 이를 올바르게 계승·발전시키기 위한 학문적 토대를 제공하고자 하는데 연구 목적이 있다.

우리나라 문화예술은 조선시대 교방문화에서 출발하였고, 기녀들의 가(歌),무(舞), 악(樂)에서 비로소 예술문화가 꽃피게 되었다고 보아도 과언이 아닐 것이다. 이러한 문화예술을 더욱 계승·발전시키기 위해서는 끝없는 연구와 관심이 필요할 것이며, 예술인들의 헌신과 노력이 계속되어야 할 것이다.

2. 연구내용 및 제한점

본 연구는 조선시대의 이론적 배경이 되는 조선왕조실록, 교방가요, 연산군일기, 악학궤범, 등과 조선시대 기방문화와 교방춤을 토대로 연구되어진 다수의 선행 연구물들과 故 ‘춘당’ 김수악¹⁾, ‘춘정’ 강옥남²⁾, ‘예당’ 유영희³⁾, ‘은당’ 김태연⁴⁾, ‘우당’박설자⁵⁾의 구언, 그리고 진주권번⁶⁾에서 전해 내려오는 교방의 춤사위, 발 디딤새, 팔 사위 등과 동래 교방에서의 기본예절 등 연구자의 직접적인 체험을 바탕으로 그 특성을 연구·분석하였다.

이는 연구자가 진주교방굿거리 춤의 이수자로서 1975년경부터 김수악의 제자로 입문하여 흰 굿거리⁷⁾, 진주검무, 살풀이춤을 사사받고, 진주검무 보존회에서 이수자로 활동하면서 김수악의 구언으로 잊혀져간 진주권번의 전통 춤 기법을 되살리고자 하기 위함이다.

연구자는 흥청무의 춤 기법과 현재 공연예술로서의 가능성을 입증하기 위하여 국립국악원 예악당에서 다섯 차례에 걸쳐 정기공연을 실연(實演)한 바 있으며, 전국 10여 개의 지부를 두어 순회공연과 연수를 지속적으로 실시하고 있음을 밝힌다.

1) 고 ‘춘당’ (春堂) 김수악은 1926년 경남 함양 출생으로 호는 춘당(春堂), 본명은 순녀(順女)이다. 9세에 진주권번에 들어가 김옥민에게 춤을 배우기 시작하며 최완자에게 입춤, 굿거리, 검무를 배웠고 일제 장점기 후반의 진주권번의 교방예술을 배웠다. 또한 1967년 중요무형문화재 제12호 진주검무의 예능보유자가 되었으며 1997년 경남 도 무형문화재 제21호 진주교방굿거리 춤의 보유자이기도 하다.

2) ‘춘정’ 강옥남은 동래권번에서 춤 사범으로 교방춤과 예절을 가르쳤다.

3) ‘예당’ 유영희는 중요무형문화재 제12호 진주검무 예능보유자이다.

4) ‘은당’ 김태연은 중요무형문화재 제12호 진주검무 예능보유자이다.

5) ‘우당’ 박설자는 경남도 무형문화재 제12호 진주포구락무의 예능보유자이다.

6) 진주권번은 1915년 일제에 의해 진주 기생조합이 폐지된 후 설립. 진주권번창립.

7) 1970년대 진주시립 국악학교에서 전수시킬 당시 춤의 명칭이다. 지정과 동시에 진주교방굿거리 춤으로 명칭이 정해졌다.

하지만 흥청무에 대한 안무구성이 연구자의 체험을 바탕으로 하고 있기 때문에 연구자의 주관적 해석 또한 불가피함을 밝히고 본 연구의 결과가 객관성을 띄는데 이론적 한계가 있음을 시인한다. 그러나 지금의 ‘이론적 한계’라 함은 오늘날 객관성을 추구하는 학계의 기준에 의한 이론적 한계이지 결코 흥청무에 대한 이론적 한계가 아님을 밝히는 바이다.

3. 용어의 정의

흥청무는 시대의 흐름상 연산군시대를 대표하였던 교방춤으로써 크게 ‘지과흥청무’와 ‘천과흥청무’로 구분한다. 하지만 이 연구에서는 <표-1>과 같이 상황별로 ‘운평무’, ‘흥청무’, ‘노기녀 춤’으로 구분하고, 그 안에서 주제별로 채홍사무, 흥청선발무, 운평무로, 지과흥청무, 천과흥청무로 구분하였다.

이는 흥청무를 시연하는데 있어 위와 같은 춤들이 모두 공연의 소재가 되기 때문이다. 다시 말해 흥청무라 함은 본래 지과흥청무와 천과흥청무 두 가지로 구분되지만 흥청무 공연을 올바르게 이해하기 위해서는 채홍사무, 흥청선발무, 운평무, 지과흥청무, 천과흥청무, 노기녀 춤이 모두 포함되어야 한다는 것이다.

그 이유는 채홍사무, 흥청선발무, 운평무는 궁에 입궐하기 전의 흥청무를, 지과흥청무와 천과흥청무는 궁에 입궐한 후의 흥청무를, 노기녀 춤은 궁에서 나와 퇴기녀로서 흥청무를 추었던 내용을 표현하고 있기 때문이다.

따라서 이 연구에서는 아래의 <표-1>에서 제시한 바와 같이 여섯 가지의 춤을 모두 흥청무로 포함하여 그 구조와 특성을 살펴보았다. 하지만 흥청선발무는 실제로 채홍사무 안에서 함께 설명되고 있기 때문에 이 연구의 결과적 틀이 되는 <Ⅲ. 흥청무의 구조와 특성> 부분에서는 개별적으로 논의하지는 않았다.

<표-1> 흥청무의 분류

시대적 흐름	상황별	주제별
연산군시대	입궐 전	채흥사무
		흥청선발무
		운평무(運平舞)
	입궐 후	지과흥청무(地科興淸舞)
		천과흥청무(天科興淸舞)
	퇴기	노기녀(老妓女)의 춤

II. 교방춤의 이해와 특성

1. 교방춤의 유래

교방이란 고려시대 발생한 관기(官妓)들의 여악(女樂)을 맡아보던 관청이다. 관청에 예속되어 가무(歌舞), 탄금(彈琴), 따위를 하던 기생이 관기의 기원에 대하여 여러 설이 있으나 관적(貫籍)부역도 없이 수초(手草)를 찾아다니며 전립이나 하고 유기장 노릇을 하던 양수척(楊水尺)⁸⁾들을 고려가 원(元)에 복속된 후 읍적(邑籍)에 올려 남자는 노(奴)를 삼고 여자는 비(婢)로 삼았는데, 이것이 관(官)을 위한 관기(官妓)로 발전하였을 것으로 보고 있다(최윤실, 1997).

1010년 고려 현종은 근검을 보이기 위해 교방을 폐지하였으나 문종(1047~1083)때 교방 여 제자(교방에 소속되어 있으면서 춤을 추었던 여기)들을 불교행사인 연등회에 초대하여 유흥케 하였다. <고려사> 권 71권의 기록을 보면 1073년(문종 27) 2월 교방 여 제자 진경 등 13명이 연등회에서 답사행가무(踏沙行歌舞)⁹⁾를 연주하도록 왕으로부터 허락을 받았다고 기록되어있다. 또 같은 해 11월 팔관회에서 교방 여 제자 초영이 송(宋)으로부터 새로 전래된 교방악인 포구락(拋毬樂) 구강기별기를 연주한 바 있다(정진욱, 1990).

1077년(문종 31) 2월에는 왕이 연등회에 참석하여 악무를 관람 하였을 때 교방 여 제자 초영이 송으로부터 전래된 교방악인 왕모대가무(王母隊歌舞)를 중광전에서 연주하였다. 고려 말 충렬왕 때에는 각 군(郡)의 기녀들을 선발하여 교방을 이끌어 가도록 하였다. 조선 초기에서는 교방 여기들은 관습도감(慣習都監)에 속해 있으면서 음악과 무용을 담당 하였다. 관기 즉 교방 여기는 주로 어진연(御

8) 후삼국과 고려시대 일정한 거처 없이 떠돌아다니면서 천한 직업에 종사하는 무리.

9) 고려시대 중국 송나라에서 들어온 당악정재 중의 하나.

前宴), 내연(內宴), 중국의 사신의 위연(慰宴), 산대잡예(山臺雜禮)에서 노래와 춤을 추었는데, 악기에 소질이 있는 여기는 다른 기예를 겸하여 배울 수 있었고, 소질 없는 여기는 한 가지만 배우도록 했다(최윤실, 1997).

1443년(세종 25년) 9월 당시 관습도감의 교방 여기들은 노래와 춤 이외에 거문고, 가야금, 향비파, 장고, 아쟁, 해금, 피리, 젓대, 소금 등을 익혔고, 교방 여기의 공통 필수과목은 당비파에 맞추어 노래를 부르는 것이었다. 1900년(광무¹⁰) 4년)에는 궁내부에 교방사를 설치하여 속악(俗樂)을 맡아보게 하였고, 1905년(광무 9년) 소멸되었다. 진주감영에 설치되어 기녀들을 양성하였던 교방 청 역시 조선 말기까지 존속되었다가 1910년 한일합방으로 진주감영이 폐지되면서 해산되었다(한국민속대사전, 1991).

조선시대의 사회 구조는 신분의 소속이 어느 계층이냐에 따라 인생이 좌우된다. 즉, 신분은 사회적 대우와 일상생활에까지 큰 영향을 미치었으며, 크게 양반과 중인 그리고 상민과 천민 계급으로 구분되었다.

조선왕조의 몰락으로 궁기제도가 폐지됨으로써 궁중 여기들이 여기 조합을 결성하게 되었고 그곳에서 가(歌), 무(舞), 악(樂)으로 그들의 생업을 삼게 되었다. 한편 무축의 금지령에 의해 무당이 사찰과 관가로 분화되면서 무무(巫舞)가 교방으로 이입되었는데 교방무의 하나인 교방굿거리의 발단이 된 것이다. 고종말년에는 진연이 자주 베풀어졌다. 당시 각 지방에서 뽑혀온 기생 중에서 평양기생이 가장 많았고, 그 다음이 진주, 대구, 해주 순이었다.

진연에 여러 번 참가한 기녀에게는 2, 3품에 해당하는 봉급이 지급되었고, 도금옥권자와 휘황한 비녀를 하사품으로 내리기도 하였다. 진연에 출연한 기녀들은 행사를 마치고 귀향하여 궁중에서 새로 익힌 가무를 동료들에게 전습시켰는데, 이는 곧 궁중가무가 지방에 과급되는 효과를 가져왔다(최윤실, 1997).

그 예로 진주교방 출신 최순이(1884~1969)는 8세부터 가무를 배웠으며 13세

10) 대한제국의 연호. 1987년(고종34) 1907년 8월까지 사용하다가 순종황제의 즉위에 따라 융희로 연호가 바뀌었다.

때 중앙의 진연도감에 선발되어 장악원에서 가무를 학습한 후 고종 4년(1904~1910)에 궁중무희로 활동하였다. 이 후 한일합방으로 장악원의 관기제가 폐지되자 진주에 정착하여 권번을 조직하고 김자진, 강귀례, 최예분, 김순녀(수악) 등에게 진주검무와 포구락 등을 전수 시키는데 주력했다. 통영 승전무 발굴 당시 이 춤을 보유하고 있던 권번출신 정순남도 통영 교방출신으로 중앙의 진연에 참가한 경험이 있는 선배 김해근으로 부터 이 춤을 사사받았다. 당시 기녀는 궁중과 지방간의 춤 교류에 있어 중개자 역할을 맡았던 것으로 여겨진다(성기숙, 1999).

교방춤은 교방청에서 다듬어졌지만 예술적으로 발전한 것은 교방이 폐지된 후의 지방에서 판소리, 가야금산조, 삼현육각과 같은 개인적 멋과 기예능이 높은 수준에 있는 춤으로 발전한 것이다. 따라서 교방춤은 서민들의 심성과 양반들의 심성을 조화시켜 예술적으로 승화시킨 춤이라고 할 수 있다(안미아, 2001).

따라서 조선시대의 춤은 한마디로 말해서 유교풍이 내포된 궁중무용이 주를 이루었으며, 그것은 개국의 창업을 칭송하고 왕조의 권위를 과시하는 수단이 되었다. 즉 개인과 사회, 집단과 집단 사이의 유대를 강화하고 자 하는 당시의 가치관을 춤으로 표현한 것이라고 할 수 있다.

예로부터 진주는 유서 깊은 전통도시로서 사적이 풍부한 서부경남의 중심지이기도 하며 유·무형의 문화유산이 많이 존재하는 도시이다. 서부 경남의 휴식처였던 진주의 가무(歌舞)예술은 전국 어느 곳 보다 발달 성행하여 북쪽의 평양과 쌍벽을 이루어 예술문화도시라고 일컬어져 올 정도로 발달하였다. 진주를 중심으로 교방 문화가 발달하였다고 볼 수 있다.

2. 교방춤의 시대적 변화

한국무용을 분류하는 방법은 여러 가지가 있는데 그 중 한 방법은 궁중무용, 민속무용, 의식무용, 가면무용, 신무용 등으로 분류할 수 있다.

관청에 소속된 교방여기들에 의해 추어진 교방춤의 경우 크게 궁중무용의 범주에 들게 된다.

궁중무용은 일면 정재라고 하는데 재조(才藻)를 드린다는 뜻으로 해석할 수 있다. 궁중무용은 국가기관에 예속되어 장구한 세월 동안 성장 발달된 무용으로 나라의 경사, 궁중의 향연, 외국 국반을 위한 왕후장상 등의 완상(玩賞)으로 추어졌으며 지방 관아에까지 전파된 것으로 민간대중과는 거의 관계없이 전해진 춤이다. 그 역사가 가장 오래된 것으로는 신라 시대의 것이 있고 연대가 짧은 것에는 조선 말기에 창제된 것이 있다. 이러한 궁중무용은 다시 고려 이후로 중국 송에서 들어온 무용의 총칭인 당악정재(唐樂呈才)와 우리나라 고유의 무용에 중국 송의 무용양식을 도입하여 창작한 궁중무용인 향악정재(鄉樂呈才)로 나누어진다(성경린, 1995).

당악정재가 상연된 최초의 기록은 1073년(문종 27년)의 일로 <고려사> 권25에 기록되어 있는데, 이는 고려 문종27년에 송으로부터 포구락, 구장기별기, 왕모대와 같은 교방춤이 전해진 것과 연결시켜 볼 수 있다.

이 밖에도 <고려사>, 악지(樂志), 당악 조에는 헌선도, 수연장, 오양선, 포구락, 연화대와 같은 당악정재가 소개되어 있다. 헌선도의 경우 『고려사』 악지에 이춤의 절차가 전해지고 있다.

서궁(徐兢)이 고려에 사신으로 왔다가 돌아가서 지은 <선화봉사 고려도경>(宣和奉使 高麗圖經 ; 선화는 고려 예종 14년~인종3년 사이로 서기 1119~1125년) 권 40에 의하면 고려에 석지(柶枝), 포구(拋毬)의 기예가 있었다 하였고, 『고려사』 세가 권 18의 의종 21년(1167) 4월에는 하청절(河淸節)에 대악서(大樂署)와 관현방(管絃房)에서 다루어 헌선도, 포구락 등을 상연하였다고 한다. 이로 보면 헌선도는 이미 그 이전에 들어왔음을 알 수 있으며 그 시기는 대략 문종 때로 추정된다. 그 후 조선말까지 전승되었다(정사훈, 1996).

우리 역사 전체를 통해 본 15세기는 정치·경제·사회·문화 등에 있어서 전에 없이 안정되고 또 발달한 시기였으나, 그것은 중세적인 지배체제 및 문화체제를

위한 상황들이 변화하고, 또 무너져 갔던 세기이다. 바로 흥망과 성쇠가 공존했던 시기였다(안미아, 2001).

(1) 삼국시대

이 시대에는 국가 간에 실력배양은 물론 문화도 눈부시게 발전하였다. 우리나라의 관기제도의 확립은 고려시대로 보고 있으나 고구려·신라시대에도 이미 전문적인 춤꾼으로서의 기녀가 존재했음을 추측해볼 수 있다.

① 고구려

현존하는 무용총(舞踊塚) 벽화속의 남녀가 소매 긴 옷을 입고 춤추는 장면을 보면 고구려 시대에도 직업적인 광대와 유녀(遊女)가 있었다는 사실을 확인할 수 있다. 고구려의 악무제도에 관한 문화유산은 고문헌과 고분벽화를 통해 짐작할 수 있다. 또한 고분벽화에서 알 수 있듯이 4세기말부터 직업무용단이 이미 상당한 규모를 갖추고 있었다. 춤이 생활과 분리되어 일종의 통치자를 위한 공연 형태의 춤이 발달하면서 전문 무용수들이 생겨나게 된 것이다. 또한 춤의 유형 및 구성, 춤의 형상과 춤사위, 무복 등 상당 부분이 고분벽화의 무용도를 통해 알 수 있다. 또한 벽화에 고구려무인(舞人) 전부가 긴 옷소매를 흔들고 있다. 문헌에 의하면 당대에 이러한 것은 중국 중원 한족의 춤 복장과도 비슷한 점이 있다(고재현, 2006).

고구려 고분벽화 중 대부분이 독무와 쌍인무도상((雙人舞圖像)인데 이 두 무용은 선명한 개성의 표현을 요구하고 정선된 표현 기교를 알 수 있다. 가장 명확한 쌍인무도상은 5세기 중엽의 마천구(麻淺溝) 1호 묘 묘실 남벽 동단의 2인 남자 춤이다. 통구 제12호 고분 역시 5세기의 고구려 고분인데, 남북 2개의 묘실로 나뉘어있다. 이 남자 무용수의 전면에 벽화가 파손되어 분명하지는 않지만 희미하게 긴 치마를 입은 여자의 모습이 보인다. 이것으로 추정하여 보면 원래 묘사한 것은 남녀 합작의 쌍인무라 할 수 있다(류혜진, 2001).

고구려의 춤은 남자독무·남자 쌍인 무·남녀 쌍인 무와 남녀 군무 등 다양한 구성을 갖추고 있고, 대열의 통일과 변화 등 춤의 형식과 춤사위에 있어서 높은 수준을 보여주고 있다. 뿐만 아니라 무용복과 무용 반주까지 세분화되어 있고 얼굴에 분장을 한 여자무용수와 무구가 등장하고 있어 고구려시대 이미 직업적인 전문무용단과 무용수가 상당한 규모로 존재했음을 짐작 해 볼 수 있다(성기숙, 1999).

② 신라시대

신라의 관기제도에 대한 구체적인 기록으로 ‘동국여지승람(東國輿地勝覽)’과 ‘동경잡기(東京雜記)’에 실린 김유신과 천관녀(天官女)에 관한 설화를 통해 유추해 볼 수 있으며, 신라 진흥왕 때 설치된 전문음악교육기관인 음성서(音聲署)를 통해 엿볼 수 있다(고재현, 2006).

신라의 기녀 및 교방춤의 기원에 대하여는 이능화의 저서 『조선해어회사』를 통해 짐작해볼 수 있다. 이능화는 신라 초 조직되었다가 후에 화랑제도로 전환된 원화제도¹¹⁾에서 기녀 및 교방춤의 기원을 찾고 있다. 후에 삼국통일의 기반이 된 이 제도는 신라의 젊은이를 뽑아 상무적(尙武的)인 전투정신을 고양시키기 위해 기마(騎馬)훈련과 궁사(弓射)에 대한 기술 연마와 창검의 사용법, 축국과 도약 등의 무술을 익히도록 하는 한편, 가무를 배우게 하여 심신단련을 도모하도록 하였다. 이렇게 신라의 검무는 화랑의 수련과 밀접히 관련되어 있었고, 화랑들이 가무활동의 유풍은 고려에 전승되어 후대의 공연예술에까지 영향을 미치게 되었다(성기숙, 1999).

그리고 새로운 형태의 공연방식은 그 당시 귀족사회의 요구에 부응한 것이라 여겨진다. 우륵에게 왕명으로 악무(樂舞)를 가르치게 한 것은 당시 춤에 대한 수준이 뛰어났음을 짐작할 수 있고, 다른 나라의 춤과 노래 및 음악을 수용하였다

11) 신라의 원화 및 화랑은 당시 사회교육의 사료로 여량을 의미한다(이능화, 조선해어회사 p19)

는 것을 알 수 있다. 백제인 우륵은 춤, 노래, 악기 모두에 빼어난 솜씨를 갖추고 있었던 인물로 만능 예술인이라 볼 수 있다. 그리고 우륵에게서 춤과 음악을 전수받은 신라인 계고·법지·만덕 역시 전문 예인으로 육성되었으며 후일 기녀들에게 가·무·악을 지도하는 역할을 맡았을 것이고, 더구나 점차적으로 전문화가 되어서 가·무·악을 따로 분리해서 가르쳤을 가능성도 엿볼 수 있다. 즉 신라시대의 교방 무 전승은 국가의 제도적 장치로써 육성·전승되었다(고재현, 2006).

(2) 발해시대

역사상 교방(敎坊)이란 명칭은 문헌 기록에 확연히 드러나는 시기는 발해시대이다. 발해의 악무 및 교방에 관한 기록은 금사(金史)에 나타나 있는데, 여기에는 발해 멸망 이후 발해 악이 송(宋)·금(金)나라 궁중에 전승되었음을 밝혀주고 있다. 여기서 발해 교방이라는 명칭은 발해무를 전문적으로 추었던 무용수로 해석되며, 발해멸망이후 발해 무용수들의 후예들이 금나라의 궁중에서 발해무를 추었기 때문에 붙여진 이름으로 풀이된다(송방송, 1985).

발해에는 옛 고구려의 국속(國俗)과 마찬가지로 해마다 사람들이 모여 가무를 즐겼고, 이러한 가무의 주요 향수 층은 발해의 상류지배층을 형성하였던 고구려 유민들이었다. 이러한 점에서 발해의 악무는 대부분 고구려의 전통을 물려 받은 것으로 볼 수 있다. 아울러 발해 국속으로서 악가무가 성행하였다는 점과 전문적인 교방이 존속했다는 사실은 그 동안 문헌 사료의 결핍을 이유로 등한시 되어 왔던 발해무에 대하여 주목하여야함을 일깨워 주고 있다. 발해에는 신라의 음성서와 마찬가지로 국가의 악무를 전문적으로 관장하는 왕립음악기관인 태상사(太常寺)가 있었는데, 발해교방은 바로 태상사 소속으로 활약했던 발해무용수들로 추정된다(성기숙, 1999).

(3) 고려시대

고려시대 궁중가무를 담당한 것은 바로 교방 기였다. 고려 현종 대에 궁중 교

방공녀가 100여명에 이른다고 한 점에서 이미 그 이전에 궁중의 부속기관으로써 교방이 설치된 것으로 보인다. 교방 기는 대부분 미와 재예를 겸비한 과정의 기녀와 관비, 또는 무당 등 주로 하 천민에 속해 있었다. 이들은 여악의 담당기관이며 교습소였던 교방을 통하여 가무를 전문적으로 습득하였다. 바로 지방 기는 교방기와 마찬가지로 관기로서 지방관에 적을 둔 기녀를 말한다. 고려 초 지방관은 가족과 함께 동거할 수 없었으며, 성종 대에 이르러서야 12목(牧)에 한해서 먼 가족을 동반하고 부임할 수 있게 되었다. 이러한 여건에서 지방관들에게는 수발할 사람이 필요했으며, 당시 이를 담당한 것이 바로 지방 기였다. 지방 기는 조선시대에도 방기라는 이름으로 존재했다(성기숙, 1999).

고려시대의 교방 기는 궁중에 적을 두고 국가의 제례의식, 또는 조의와 연회에서 음악연주와 가무를 행하는 것인데, 여기에 참여할 수 있는 기녀는 대악서·관현방·아악서·정시서의 기녀들이다. 이들은 국가 음악기관에서 악무의 교육을 철저히 받았고, 궁중에 적을 둔 이유로 외국에서 들어오는 가·무·악이나 또는 외국 문화를 먼저 받아들이고 실행함으로써, 고위관리를 상대할 수 있을 정도의 예능인으로 전문가적 기반을 만들어 갔다(고재현, 2006).

문종은 고려 왕립음악기관 소속의 기녀와 악공들을 송나라에 유학 보내 교방 악을 학습하도록 조치하였다. 고려시대 대표적인 정재로 꼽히는 포구락(抛毬樂)·답사행가무(踏沙行歌舞)·구장기별기(九張機別伎)·왕모대가무(王母隊歌舞) 등은 송나라로부터 전래된 춤들이다. 이들 정재(呈才)는 송의 교방 악 계통의 공연예술의 하나로 고려에 전래되어 연등회, 팔관회 등에 자주 연출되었다. 이때 이 춤을 연행하는 것이 바로 교방기의 역할이자 의무였다. 이중 포구락만이 조선을 거쳐 현재까지 전승되어 있으며, 답사행가무·구장기별기·왕모대가무 등은 초연 이후 전승이 중단되었다. 전승이 중단된 정재의 경우 당시 귀족사회에서 환영 받지 못했거나 아니면 전승과정에서 구성상의 난해함과 복잡함으로 인하여 후대까지 계승되지 못한 것으로 보인다. 고려시대는 삼국시대보다 전문화된 기녀양성기관인 교방이 설치되었고 여기에 소속된 기녀들에 의해 한층 격식 있는 정재무가

창제, 연행되었다(성기숙, 1999).

고려시대 무용의 형태는 알 수 없으나 기록상에 나타난 무용의 종류는 상당히 많다. 송수남(1993)은 고려시대의 무용에 대해 아래와 같이 정립하였다.

① 일무 : 군무

문무

② 정재

㉠ 향악정재 : 검무, 무고, 고구려무, 아박무, 무애무, 학무, 선유락, 향발무,
처용무

㉡ 당악정재 : 수연장, 포구락, 연화대무, 왕모대무, 오양선, 헌선도

그러므로 고려시대는 기녀의 유형이 다양한 교방무가 잘 보존 육성되어 오늘날에 이르기까지 널리 알려지는 계기가 되었다.

(4) 조선시대

조선은 건국 초부터 왕실 가까이 기녀가 자리했으며 고려시대와 마찬가지로 기녀들에 의한 궁중연향이 자주 베풀어졌다. 고려시대 교방의 전통을 이어받은 조선의 여악은 태종6년(1406)에 설치된 의녀제도(醫女制度)에서 비롯되었다. 제생원(濟生院)에 의녀를 두어 침놓는 방법을 습득케 하고 내의원 또는 혜민서에 소속 시켰고 상의원(尙衣院)에서 침선비를 두었다가 후에 상방기생(尙房妓生)이라는 이름으로 전환되었다(성기숙, 1999).

조선전기에는 아악·당악·향악을 비롯해서 악기·악곡·악보에 이르기까지 총 정리하여 우리의 정재, 즉 궁중무용의 기초가 확립되었다. 이것은 점차 우아하고 유행미를 결들인 화려한 정재로 발전되었으며, 성종 대에 와서는 조선 전기 문화예술의 결실을 보게 된 것이다(이희병, 2005).

조선시대 기녀의 종류는 일패에서 삼패까지 구분한다. 일패는 글과 노래, 춤을

가르치고 행실을 배운 기생이며, 이패는 일패에서 타락한자이며 은밀히 매춘을 한다. 그리고 삼패는 가무서화(歌舞書畫)를 못하고 잡가정도만 부르며 유객을 한다(류혜진. 2001).

조선시대 여악의 존속 유무에 대한 찬반론은 한말까지 계속 제기되었다. 특히 세종 때에는 여악의 찬반론이 강하게 대두되었는데, 김종서, 남지 등은 여악은 정치의 근본이며, 정대한 아악 이외의 음악은 옳지 못하다는 점과 중국 사신들은 여악제도를 비례(非禮)로 여긴다는 점, 지방 관리들이 여악에 빠져 정사를 소홀히 한다는 점, 기녀로 말미암아 사립 간에 반목이 심회되었고 관기가 성하게 됨에 따라 유흥의 폐해가 적지 않다는 점 등을 들어 여악의 불필요성을 진언했으며, 반대로 여악을 계속 존속시키자는 허주, 윤수 등에 의해 제기되었다. 이유는 여악은 삼국시대부터 전하는 제도로 선왕 대에도 존재했으며, 북진 변방에 머무르고 있는 군사들을 위안하기 위해 필요하다는 점과 조정에 몸 바쳐 일하는 선비들에게 관기의 존재는 필수불가결하는 이유와 외국 사신의 행차 시 길목 주군(州郡)의 관기는 큰 위안이 된다는 점, 또한 갑자기 관기를 폐지하고 악공으로 대치할 경우 음률에 혼선이 생긴다는 전 등의 이유로 여악의 필요성을 주장하여 조선시대 여악이 계속 유지가 되었던 것이다(최소영. 2010).

조선시대 궁중기(宮中妓)의 교습은 각 전공에 따라 구분되어 있었으며 분야별로 정해진 담당교사가 있어 궁중정재를 비롯하여 음악, 악기 등 궁중연회에 필요한 모든 가·무·악(歌·舞·樂)을 맡아 지도하였다. 전공별 담당교사를 기생차비(妓生差備)라 불렀다(장사훈, 1970).

조선시대의 외연이나, 내연의 공연활동을 관장했던 왕립음악학교인 장악원(掌樂院)이 있었으나 조선후기 궁중잔치를 위한 행정적인 임무는 임시 관청으로 세워졌던 진연청(進宴廳)이나 진찬소(進饌所) 또는 풍정도감(豊呈都監)에서 담당하였다. 외연과 내연에서 거행된 공연활동 내용은 두 갈래로 나눌 수 있다. 첫째는 임금의 거동 등과 같은 의식 절차에 따라서 음악인들에 의해서 연주된 음악이고, 둘째는 잔치에서 반주음악에 맞추어 기녀들이 추는 춤이 정재(呈才)이다. 외

연의 의식 음악은 장악원 소속의 악공 또는 공인들에 의해서 연주되어졌고, 내연의 정재 반주 음악은 관현맹인(管絃盲人)들에 의해서 연주되었다. 정재의 무용수도 역시 내관과 외연에 따라서 달랐는데, 외연에서는 무동이 정재를 추었고 내연에서는 기녀들이 정재를 추었다(고재현, 2006).

조선시대 기녀의 수는 대략 세종 5년(1423)에는 103명이었던 것이 세종 29년(1447)에는 경기(京妓)가 125명으로 수가 늘어나 100명을 정원으로 삼고 25명을 줄였다는 기록이 보인다. 광해군 7년(1615)에는 70명, 인조 2년(1624)에는 80명으로 나타나 있다. 중종 때에는 150명을 80명으로 삭감하고 대신 가동(歌童)과 무동(舞童)을 80명으로 증원하였다. 이 시기 경기의 수는 80명 정도였는데, 진연에 연출되는 정재가 창제되고, 또 한사람이 중복하여 출연할 수 없기 때문에 절대부족수는 지방에서 뽑아 올린 기녀로 충당했다. 인조 52년(1676) 갑자의 진여(進宴)에는 52명 추가로 선상했다는 기록이 보인다(장사훈, 1976).

진연에 출연한 기녀들은 행사를 마치고 귀향(歸鄉)하여 궁중의 가무(歌舞)가 지방에 파급되는 효과를 가져왔다. 그 예로 진주교방 출신인 최순이(1884~1969)는 8세부터 가무를 배웠으며 13세 때 중앙의 진연도감에 선발되어 장악원에서 가무를 학습한 후 고종 4년(1904)부터 1910년까지 궁중무희로 지냈다 한다. 관기제도가 폐지되자 진주에 정착하여 권번을 조직하고 김좌진, 강귀례, 최예분, 김수악 등에게 진주검무와 포구락 등을 전수 시키는데 주력했다(문화재관리국, 1990).

조선시대에서 기녀들의 전성시대는 기녀가 사회적인 문제로 대두되었던 연산군 시대로 볼 수 있다. 연산군은 채홍준사를 관리로 임명하고 각 지방의 기녀들을 선발하도록 하여 각 지방의 기녀를 운평¹²⁾이라 칭하고 그 중 궁궐로 선발되어 입궐한 기녀를 흥청¹³⁾이라 하였다. 그 중 왕의 성은을 입은 기녀는 천과흥청,

12) ‘태평한 운수, 세상을 만났다’ 라는 뜻으로 연산군이 여러 고을에 널리 모아둔 기생을 운평이라 직접 이름을 지어주었다.

13) 사악하고 더러운 것을 깨끗이 맑은 기운을 일으키라는 뜻이다. 운평 기녀들 중에서 대궐로 뽑혀온 기녀들을 일컬어 말한다.

궁궐에 남겨진 기녀는 지과홍청으로 분류해서 품계를 달리하고 기녀들에게 봉족도 지급되었다. 때문에 조선이라는 한 시대가 우리에게 남긴 의미는 상당히 크다. 조선이라 하면 기생, 기녀 등의 용어가 많이 나오기 때문에 기녀, 아니 관기 제도가 가장 활성화된 나라라 할 수 있다.

3. 교방춤의 종류 및 특징

여러 교방춤들 중에서 대표적인 춤들을 간추려 그 특징을 살펴보면 다음과 같다. 특히 1900년 대 진주 지방에서 연희되었던 교방춤을 정리해보면 <표-2>과 같다.

<표-2> 1900년대 진주교방춤의 종류

시 대	교 방 춤 종 류
일제시대	포구락, 헌선도, 승무, 선유락, 고무, 검무, 굿거리, 아박무, 향발무, 황창무, 처용무, 육화대, 선악, 의암가무 등
8.15.	포구락, 검무, 굿거리, 승무, 의암가무, 한량무, 팔 선녀무, 바둑춤
현재	검무, 포구락, 승무, 살풀이춤, 굿거리, 한량무

자료출처: 김정녀(1989)

1) 포구락

조선말 고종 때에는 교방 문화가 희미해졌으나 진주지역의 의암별제(논개 의넋을 위로하는 행사)로 인해 교방무가 현존하고 있다.

서부경남의 휴식처이자 가무예술이 매우 발달되었던 진주지역의 경우 조선 왕

조 붕괴에 따른 관기제도 폐지에도 불구하고 구한말 많은 수의 교방인들이 거주하여 유일하게 교방춤의 맥을 이어오고 있는 것이다.

고려문종 27년(1073)에 중국 송나라로부터 전래한 여자대무(女子隊舞)로 교방의 여 제자 초량이란 여기가 13명의 무원을 구성하여 처음 연희한 당악정재에 속하는 춤이다. 고을 포구문 위에 뚫린 풍류안(風流眼) 즉, 포구를 위에 뚫린 구멍에 넣는 것을 거루는 재미있는 놀이의 형식이다.

포구락은 당대로부터 유행하는 놀이 춤이 송 대에 전래한 것이며 송의 교방악에서 유래된 당악정재는 고려시대 귀족사회의 요청에 의해서 궁중에서 연희되었고 마침내는 조선시대까지 전승되어 현재까지 전래되고, 약 900여년 오랜 전통을 지닌 문화재적인 춤으로 오늘날 국립국악원에서 재현 그 명맥을 유지하고 있으며 진주 포구락의 근거는 정현석¹⁴⁾의 교방가요의 기록으로 알 수 있다.

교방가요는 국립중앙도서관 소장의 1권 1책의 사본으로 진주 교방에서 『'박원' 정현석 초계인 관지 해백 고종시인 세거횡성군(世居橫城郡)』이라 하여, 고종 때 호는 박원으로 정현석이 편찬한 책이다.

이 책의 내용은 교방에서 쓰이는 우조(羽調), 계면(界面)등 노래와 여러 가지 춤에 관해 상세히 기술하고 있는데 교방가요 속에 기록되어 있는 포구락 원문 해제에 의하면, “여러 기녀들이 동헌(東軒) 마당에 구문(毬門)을 설치하고 관객들을 향하여 절을 하고 춤(포구락)을 시작 할 제, 쌍쌍이 마주보고 추며, 기녀 두 사람씩 구문의 동·서쪽에서 용 알(공)을 가지고 앉았다가 공을 어르면서 일어날 때, 다른 모든 기녀들은 일체 움직이지 않으며 공을 잡고 춤을 추는데 외손은 위로 올리고 오른손으로 풍류안(風流眼) 구멍으로 던지기에 앞서 여러 번 어르다가 던지는 척하고, 또 던지는 척하다가 마는 동작을 되풀이 하다가 던져서 잘 넘기는 기녀에게는 꽃을 머리에 꽂아주고 넘기지 못한 사람에게는 얼굴

14) 정현석은 교방가요의 저자이며 고종 4년(1867)에 진주 목사로 도입하여 1870에 전임되어 갔다. 재임 중에 많은 치적을 남긴 명관이기도 하였으나 문장명필을 겸비한 선비로서 국악 화음자(國樂和音者)인 동시에 이론가였다. 진주에서의 업적 ; 전일천 육십여량을 신연쇄가건감, 전일천 사백여량 각양보패, 논개사<의기사 중건>, 교방기구 재설치, 의암별제 신설

(불)에 먹으로 점을 크게 찍어 벌을 준다. 만약 공이 떨어지기 전에는 다시 잡아 던져도 가능하며 되풀이하여도 된다. 공이 풍류안에서 떨어지지도 넘어지지도 않을 때에는 상도 벌도 없으며 나머지 기녀들도 차례로 짝지어 놀이하되 모두가 다 같이 어울려 춤을 춘 뒤에 관중을 향하여 절하고 물러난다(정진욱, 1990).

진주 포구락의 구성과 절차, 의물, 의상이 지극히 간소화되고 창사도 우리말로 되어 민속화한 것으로 볼 때 궁중 포구락이 진주 관아에 정착하기까지 오랜 세월이 흘렀음을 짐작할 수 있다. 진주 포구락은 진주 교방 출신인 이윤례 증언에 의하면 진주 교방에서 자주 연희되었던 춤으로 고종 4년부터 4년 동안 당시 진주목사(牧使)였던 정현석의 기록이 그 사실을 뒷받침한다.

이윤례에 의하면 이 춤은 진주 감영의 연희는 물론, 매년 춘추에 축석루에서 개최되던 의암별제, 한시백일장, 향사례, 투호례 등에 추어졌으며 특히 향사례나 투호례에 출 때는 놀이가 끝나면 활 쏘는 남자들은 선비가를 불러 앞소리를 메기고 춤을 추던 여자들은 후렴을 받아 춤추며 흥겹게 한 마당이 이루어졌다고 한다. 그래서 포구놀이 승부가 끝나자 선비가를 부르게 된 것은 이것을 모방한 것이다.

진주 포구락의 발굴자인 성계옥씨는 1967년 진주검무 전수자로 입문 한 뒤 진주향토문화예술에 관심을 가지게 되었으며 검무보유자(김좌진, 강귀래, 이윤례)로부터 진주 포구락의 이야기를 듣고 그 내용 및 절차를 낱낱이 기록해 두고, 1976년 이윤례의 증언에 따라 포구락의 춤과 구성 및 동작 등 작품의 윤곽을 정리해 놓았다. 그러나 이를 받침 할 문헌이 없어 당시 진주 의암별제를 발굴하다 교방가요 속에서 진주 포구락을 발견하게 되었는데 그 내용과 그림이 이윤례의 기억과 일치됨으로 발굴 작업이 본격화되었다고 한다(정진욱, 1990).¹⁵⁾

그로부터 1991년 12월23일 경상남도 시도무형문화재 제12호로 지정되어 진주 민속예술 보존회에서 전승 및 전수에 힘쓰고 있다.

15) 진주민속예술보존회 (진주시진양호 내 전수관 수업시간 유행희, 박설자, 김태연의 구연)

진주 포구락에서의 복식은 흰색 치마에 검붉은 저고리를 입었으며 손목에는 노리개 장식이 달린 색동 한 삼을 끼우고 큰머리를 하며 버선을 신는다. 또 의물에는 포구문과 채구가 있으며 포구문의 길이는 235cm이고 넓이는 116cm로 포구문 윗부분에 공을 던져 넣는 구멍, 즉 풍류안이 뚫렸으며 채구란 풍류안으로 던져 넣을 때 쓰이는 나무 공을 뜻한다.

포구락무는 현재 연구된 문헌이 가장 많으며 역사성이 가장 깊고 오랫동안 보전된 춤이다. ‘우당’ 박설자가 현 보유자로 진주민속예술보존회에서 전승활동에 힘쓰고 있다.

2) 승무

승무의 기원설은 불교 의식무 기원설, 민속무용 기원설, 기방예술 기원설 사이에서 정확한 형식과정은 밝히지 못하고 있다.

현재 승무의 기원에 대한 이론들, 즉 승무의 발생설에 대한 여러 이론이 제시되어 있으나, 어느 것이 실제 승무의 기원에 대한 적실한 이론인지는 선불리 판단할 수 없다. 단지 승무라는 그 어원에서 불교적 성격을 띠고 있는 것으로 보아, 불교 의식무인 작법 중에서 나비춤과 범고춤이 세속화된 것을 미루어 짐작할 때, 승무가 불교 의식무용의 영향을 받은 것을 어느 정도 추측할 뿐이다(채향순, 2010).

불교의 의식무용에서 승무가 유래되었다고 보는 관점은 과거의 불교 의식무와 현재의 승무가 많은 점에서 차이를 보고 있지만, 복식에서 승려의 차림을 하고 있다는 점을 가만할 때, 현재의 승무가 과거의 불교의식무용에서 시발이 되었음은 부인할 수 없는 사실이다.

승무의 유래에 대해서는 불교의 교리적인 입장에서 본 불교설과 민속춤의 입장에서 본 황진이 무용 설, 파계승의 번뇌에서 기원한다는 설, 등 어느 것이 확실시 되는 설로 단정 지을 수 없다(김천여, 1968).

예술의 표현에 있어서 상징은 일반적으로 직접상징과 간접상징으로 구분할 수

있다. 직법상징이란 우리의 경험적 인식으로 쉽게 이해할 수 있는 경험적 표현 양식을 통하여 표현하는 것으로 형이하학적 상징이라고 할 수 있다. 그리고 간접 상징은 우리의 경험적 인식의 통로를 빌어서 표현하는 것으로 형이상학적 상징을 뜻한다. 다시 말해 직접 상징은 인간의 언어적 시공의 차원을 통하여 표현되는 일종의 수사적 기교를 말하는 것이고, 간접상징은 그러한 것으로는 도저히 납득될 수 없는 일종의 초월적이고 계시적인 진리들을 우리의 표현양식을 통하여 되도록 근사하게 나타내 보려는 노력을 말한다(채향순, 2010).

승무의 형식은 무복과 장삼의 율동 그리고 북 놀이로 되어 있는데, 승무에서의 무복인 승복은 불가의 것과는 달. 리 기방 예인들의 미감에 의해 창조된 것으로 두 가지 유형이 있다. 하나는 흑 장삼과 백색바지, 저고리, 행전, 고깔과 버선, 흥 가사(흥띠) 등 의 조화로 되어 있고, 또 하나는 백장삼과 바지, 저고리, 행전, 고깔과 버선, 흥 가사(흥띠) 등 이원 색의 물량적 대립을 시킨 것이다. 장단은 처음에 염불로 시작하여 도드리, 타령, 굿거리로 점차 빨라지고 북 놀이로 들어가 흥을 일으키는 형식으로 되어 있다(최윤실, 1997).

승무의 특징을 보면 이는 민속무용으로 널리 알려진 대표적인 춤으로서 흰 장삼에 붉은 가사를 둘러메고 고깔을 쓰는 의상에서 보는 바와 같이 자연스럽게 심오한 모습을 찾아볼 수 있다. 또한 양손에 북채를 들고 장삼을 늘어뜨린 채 북을 향하여 양팔을 무겁게 벌려 긴 장삼을 뿌리며 느린 가락으로 머뭇거리다가 장삼을 재끼고 뿌리는 무태는 다른 춤에 볼 수 없는 이 춤만의 특징이라 한다. 승무는 한의 예술이라는 점을 갖고 있는데 이는 무복이나 북 놀이, 춤사위 등의 조화 속에 잘 드러나 있다(조지훈, 1991).

현존하는 승무를 보면, 전수자가 특수한 경우를 제외하고는 거의 광대나 기녀들에 의해 그 춤이 이어져 왔고, 또한 주된 춤사위가 살풀이춤과 동질성을 가지고 있다. 또한 춤의 형태가 의식성이나 종교성, 생산성, 극성, 놀이성이 전혀 담겨 있지 않고 완벽한 홀 춤이라는 것을 감안할 때, 승무는 한 말을 전후하여 광대 등과 기방 예술인들이 이미 그 이전에 행하여졌던 사찰에서의 승려무용과 남

도 살풀이 춤 또는 궁중무와 탈춤의 한 삼 춤에 영향을 받아 기방예술로 창조된 것이다(정병호, 신찬균, 1980). 승무는 1969년 7월 4일 중요무형문화재 제27호로 ‘우봉, 이매방¹⁶⁾, 고 한영숙에 지정되어져 현재는 ‘우봉’ 이매방과 이에주¹⁷⁾로 활발히 전수활동이 이어지고 있다.

3) 살풀이춤

‘살풀이춤’이라는 명칭은 ‘살풀이’와 ‘춤’이라는 두 개의 단어가 결합되어 만들어진 복합어다(정재만, 1993).

살풀이춤은 액을 풀다는 보편적인 뜻과, 접신을 통한 영혼과 무당의 소통을 위한 방편으로 생성되어졌다. 그리고 예기에 의한 춤으로 발전하면서 주술적인 동작이 더 미적으로 변형되어 전통춤으로서의 예술적 가치를 이루게 되었다(나영옥, 1994).

살풀이춤은 무(巫)의식 과정을 통해 드러난 주술적 의미와 여인의 춤으로서의 연희적 표현미라는 의미에서 우리나라를 대표하는 전통춤의 표상이라 할 것이다. 살풀이춤은 현재 남자나 여성이 함께 공유하고 있지만 그 생성동기에 있어서는 무속의 주술적 의미를 내포하고 있으며, 기교발현의 진행에 있어서는 음악, 반주, 장단의 변화라는 연희적 특성을 띠고 있다. 특히 근대에 들어서면서 긴 수건의 확장된 공간 구성은 한민족 정신세계를 나타내는 원, 태극, 음양오행의 은유적 상징과 함께 정·중·동이라는 한국 전통의 표상을 대표하는 하나의 예술 작품으로 자리매김 하고 있다. 이는 살풀이춤이 한국 춤 기본 움직임의 토대와 전통성을 지니고 있는 전통문화의 하나임을 반증하는 것이라 하겠다(정지윤, 2013).

명칭은 기방 인들에 의해 본래 수건 춤 혹은 즉흥 춤, 입 춤이라고도 했다. 당대의 명기들도 판소리와 병행 연희하였으며, 춤사위의 이름도 음악의 창법이나

16) 중요무형문화재 제27호 승무, 제97호 살풀이 춤 예능 보유자.

17) 중요무형문화재 제27호 승무 예능보유자.

가락의 호칭과 혼합(예를 들면 대삼, 소삼, 잉어걸이, 완자걸이 등)하여 쓰게 되었다. 춤추는 장소도 마루나 사랑방으로 옮기는 가운데 기녀들의 심성과 미적 감각에 의해 정립된 것이다.

기녀들의 생활은 인간다운 대접을 받지 못하였으므로 한과 슬픔의 생활이었음은 당연하다. 그러므로 그들은 예술(특히 판소리와 춤)로 그 한과 슬픔을 극복할 수밖에 없었던 것이다. 이러한 면에서 살풀이 곡을 선택하게 된 것으로 짐작이 된다. 춤에 내재된 가장 두드러진 현상은 리듬 변화에 따른 신체의 반응이라 할 것이다. 살풀이춤 또한 원류적 근원이 춤이 아닌 무(巫)의식으로부터 기방무(살풀이춤)로 변이, 발전되는 과정 중에 춤을 추는 자의 즉흥적인 순간의 움직임이 인위적으로 정형화되고 주술적인 미와 흥·한·신명 등의 감성에 의한 무의식적인 움직임이 반복되어 완성을 이루었다 할 수 있다(정지윤, 2013). 그러나 살풀이춤은 단순한 슬픔의 춤은 아니다. 말하자면 슬픔이 바탕이 되어 있지만, 그것에 머무름이 아니라 그 비탈을 넘어서 정(情)과 가희(歌喜)의 세계로 승화 시키는, 이른바 인간 본연의 이중 구조적(二重構造的) 인간 감정을 표현하고 있는 것이다.

살풀이춤의 특징은 춤을 추는지 머물러 있는지 분간하기 어려울 정도로 고요히 움직이다가 갑자기 우쭐거리며 전후진되하고 회전하는 그 변화가 무겁고 끈기 있고 텅텅한데 있다(최윤실, 1997).

살풀이춤은 민속무용에 속하며 살을 푸는 종교적 의미는 없으며 단지 살풀이 장단에 맞추어 춘다는 것이다. 무구인 수건은 무용수의 신체 속에 융합되어지고 수건으로 인하여 움직임이 원을 바탕으로 하는 곡선으로 공간형성을 이루는 춤사위가 생성되었고 무복인 치마, 저고리의 영향으로 발의 움직임이 잘 표출되지 않아서 위 놀이인 팔 동작의 상체가 발달한 춤으로 보이나 밑 놀이인 발 디딤에 의해 팔 동작과 몸 전체가 추어지는 춤이다. 또한 이 춤은 춤사위가 체계 있게 정돈되어지고 한과 신명에 흐르는 구성적 요소가 우리들 속에 잠재해 있어서 심층적 상징성을 느끼게 하는 예술성이 짙고 신비함이 내재된 독특한 예술구조 형식을 이루고 있다(한혜경, 1991).

따라서 살풀이는 자연과 인간의 관계 속에서 원망(願望)을 기원하고자 하는 성격을 강하게 지니고 있으며, 이는 살풀이의 형식으로도 확인이 된다. 한국의 춤은 크게 무겁고 정적 지향의 춤과 동적 지향의 춤으로 나눌 수 있다. 춤사위 내용을 보더라도 주로 손발을 움직이는 동작, 어르는 동작, 도무(跳舞)와 회무(回舞), 휘젓기와 뿌림, 그리고 윤회무(輪回舞) 등으로 나타나는데 이 같은 동작의 형성 속에는 정지된 동작으로서의 정(靜)과 움직임으로서의 동(動)의 조화를 표현하고 있으며, 고대 무속 신앙 속에 내재되어 있던 사상이 춤의 동작 형식으로 표현된 것이라 볼 수 있다(이원정, 2003).

세가지류의 살풀이춤을 살펴보면 한영숙류, 이매방류, 김숙자류로서 각각의 춤의 분위기가 조금씩 다른 양상을 띄우게 된다.

첫째, 한영숙류를 살펴보면 모든 한과 신명을 내재한 채 절제의 극치를 보여 줌으로써 환상적이면서도 높은 품격을 느낄 수 있으나 신명(흥)의 측면에서는 부족하다고 보아진다.

둘째, 이매방류는 맺고 푸는 측면에서 본다면 푸는 쪽의 춤, 즉, 신명의 춤으로 이끌어 가면서 한국인들의 신명을 잘 대변해주는 춤이라고 할 수 있다.

셋째, 김숙자의 도살풀이춤은 주로 맺는 형(한)의 춤으로써 관객으로 하여금 가슴에 깊은 슬픔을 느끼게 하고 토속적이면서도 귀기 또한 느낄 수 있는 한을 대변해 주는 춤이라 보아진다(정지윤, 2013). 이러한 살풀이춤이 갖는 각류마다의 독특한 정서와 추임새는 한국의 대표적 살풀이춤이라 볼 수 있다.

따라서 살풀이춤은 무속의 줄기와 교방, 권번의 예기, 전문예인의 줄기로 전해 지는데, 굿판에서 굿의 일부를 지켜온 춤과 기방에서 가락장단을 가져다가 하나의 독립된 으로 전해진 것이고, 이 양자가 또 지역의 특색으로 퍼져 있기도 하다. 또한 살풀이라는 이름으로 추어진 것은 1936년 부민관에서 열렸던 한성준의 발표회였다. 따라서 살출이춤을 기방이나 민간에서 추어지며 이어져 내려온 민속무를 한성준이 하나의 무용으로 정리하여 최초의 무대에 올림으로서 성립된 춤이라 볼 수 있다(김윤주, 2002). 살풀이춤은 중요무형문화재 제97호로 1990년

10월10일 지정 ‘우봉’ 이매방에 의해 전수 활동이 활발히 이루어지고 있다.

살풀이춤은 살풀이 무속장단에 맞추어 춤을 춘다는 의미이지 무속 춤은 아니라고 본다. 그러므로 살풀이춤은 민속무용으로 분류된다.

4) 한량무

한량무나 탈놀이는 단순히 연희 집단에 의해서만 변화·발전되어 온 것이 아닌 민중적 생활 내부의 축제적 놀이의 한 형태로서 비전문적인석과 전문적인 단체에 의한 발달 과정으로 보인다. 민중의 위안을 얻기 위한 기회부여, 오락적이고 예술적인 기능으로 변천하면서 해학적으로 풀어나가려는 것이 내포되어 있다. 교방가요 속에 수록되어 있는 한량무 춤의 형태와 내용은 현대적 관점에서 복원 재현한다는 것은 불가능할지 모른다. 춤사위 재현에 필요한 무보가 없다는 것과 한량무에 대한 설명이 작품 해설의 측면에 치우쳐 있다는 것이다(홍웅기, 1991).

고려 때 이미 봉건제도가 심화되어 대부분의 서생들이 벼슬을 탐내었는데 이것을 풍자한 춤으로 한량무가 대표적이다. 이 춤은 남사당패들이 출연한 것으로 문헌에는 적혀 있으나 사실은 민속적인 창작 된 것이다. 춤의 내용은 풍류를 알고 있는 한량과 별감이 기생을 데리고 즐겁게 노는데 승려가 나타나 기생에게 반하여 멋진 춤으로 환심을 사서 기생은 마침내 한량과 별감을 버리고 승려에게로 간다는 애정관계를 그린 것이다(리봉옥, 1996).

조선 후기 때부터 구전으로 전해져 내려온 한량무는 조선조 말기인 고종 때에 이르러서 비로소 기록상으로 전수의 근거가 형성되어지게 된다.

그리고 이것이 직접적으로 무대 공연의 형태를 갖추어 연희되어진 것은 대체적으로 갑오경장 이후로 볼 수 있다. 한국에 최초로 실내극장이 설립된 1899년에 아현무도 연희장에서, 이어서 1900년에 설립된 용산무동 연희장에서 다른 민속춤과 함께 한량무도 연희되어졌다고 구전 상으로 전해오고 있다. 그 후 정부의 오락부서인 협률사라는 단체가 설립되었는데 여기에서 한량무가 연희되었다. 이는 이 단체의 구성원들이 주로 관기, 기녀, 창우, 무동들이었기 때문이다.

이 시대의 우리 전통 민속무용의 발전과정을 김청홍¹⁸⁾의 주장에 따르면 ‘1902~1907년간의 기녀들에 의해서 연희된 민속무용은 대체로 승무, 검무, 한량무 등으로 구성되어졌다고 증언한다(최윤실, 1997).

한량무는 전통적으로 내려오는 순수한 춤 중에서 극무용 형태를 지닌 춤으로는 한량무가 유일하게 남아 있으며, 춤사위 또는 희극적인 요소를 지닌 개성 있는 표현의 방법을 취하고 있다는 점을 알 수 있다. 또한 우리 일상생활에서 흔히 접할 수 있는 소박한 면이 돋보여 한층 친밀감을 주고 있음이 그 특징이라 할 수 있다(김윤주, 2002).

한량무는 구전으로 전해지는 한량무와 교방가요에서의 한량무의 춤사위 분석을 통해서 우리 민속무용은 같은 계층의 사람이 추고 느끼는 것이므로 스스로 없이 자신들의 감정이나 생활을 직선적으로 표출해 각자의 흥을 유발해내는 외향적인 춤의 성격으로 강한 동작을 가지면서도 아름답게 보여주기 위한 것으로 세련된 춤사위의 성격을 갖는다고 볼 수 있다(홍웅기, 1991).

한량무의 춤사위는 동작이 매우 강하고 적극적이고 무뎠이 커 우리 생활 움직임의 모방 동작이 많으며 구전이나 교방의 한량무도 춤의 성격은 거의 비슷하나 상황에 따라서 즉흥적인 춤사위를 띤다. 우리 교방춤의 유사한 점은 즉흥적인 면이 많다.

5) 진주교방굿거리 춤

고려·조선 두 왕조에 걸쳐 천민계급이자 소외 계층인 기녀에게서 오랫동안 다듬어진 교방춤은 우리 전통 춤으로 남아있다. 우리가 수용하고 있는 전통춤에는 승무, 살풀이춤, 검무, 한량무 등이다. 이런 전통 춤들이 교방춤을 토대로 우리의 소중한 춤 문화유산으로 남아있다.

권번에서 전승된 춤은 지역의 토착성을 지니고 있어 옛 문화의 정취와 향토적

18) 김청홍(1909~2007) 대한민구 해금, 아쟁, 양금의 연주자이며 궁중무용의 명인으로 조선의 마지막 무동이기도하다. 호는 ‘십소’ 이고, 1923년에 순종 황제51주년 무동이였다.

정서를 잘 나타내고 있다. 특히 진주권번은 다른 지역에 비해 교육이 엄격하였고, 철저한 규범과 관리로 현재 전수되고 있는 전통춤 원형을 잘 보존하고 있다(장미라, 2009).

권번은 정식교육기관은 아니지만 체계적인 학습 내용과 교육방법을 통하여 기녀들에게 기예를 교습하고, 엄격한 규율에 의하여 통제하고 지도하였다.

특히 진주권번은 다른 지역보다 더 엄격하였는데 교육할 때 미리 기예기생과 화초기생으로 나누어 필요한 기예를 세분화하여 학습하였다. 놀음을 나갈 때에도 권번장 이외 지휘 감독을 담당할 사람을 별도로 배정하여 기생들을 감시하도록 하였고, 놀음과정에서는 손님 음식상에는 절대로 손을 대서는 안됐다.

권번의 규정이나 법도를 어긴 경우에는 별도의 책임과 추궁이 뒤따르는 엄격함이 있었다. 진주권번은 일제 장 점 기를 거쳐 8·15 해방까지 조선교방의 맥을 이어 현선도, 포구락, 고무, 선유락, 검무, 승무, 굿거리 춤, 의암가무, 팔선녀 춤, 바둑 춤, 장기 춤 등을 존속해 오다가 6·25이후 화재로 폐지되었다(장미라, 2009).

조선시대 이후 무축 금지령에 의해 무당이 사찰과 관가로 분화, 무무(巫舞)가 교방(敎坊)으로 이입되었는데 교방춤에 이와 같은 무무 적(巫舞的) 요소가 가미되어 교방춤의 변형된 형태라 할 수 있는 교방굿거리 춤이 발생되었다.

이 춤은 진주 감영의 연회는 물론 축석루에서 개최되던 한시 백일장, 향사례, 투호 례, 향 옹 주례 등에 추었다고 한다.

진주권번 발생의 현대적 의미는 첫째, 권번과 기녀는 전통춤의 계승 측면에서 오늘날 우리 전통 예능 교육의 바탕이자, 전통예술의 생산, 유통이 되는 중요한 기반이 된다. 둘째, 기녀들은 선대 우리 춤의 주역으로 그들의 춤 속에는 당시 역사에 녹아 있는 정신이 투영되어있다. 셋째, 권번에서 전승된 교방춤은 여악의 해체 이후 일반 대중을 위한 무대무용으로 변화되었다. 관객과 공연 장소가 변화함에 따라 교방무가 오늘날의 한국무용으로 그 형식과 내용이 변화되었다. 넷째, 진주권번으로부터 전승된 춤은 토착성과 향토적 정서가 잘 반영되어 있어

진주지역의 춤사위 특성을 계승시키는 중요한 역할을 한다. 그리고 문화예술의 도시로 불리는 진주지역의 문화적 기반에 일조하고, 지역 문화의 자긍심을 높여 준다(장미라, 2009).

김수악의 구언에 따르면 굿거리 춤만이 권번에서 기본무로 행하여졌으며 소고 춤은 굿거리 춤을 신명나게 추다가 음식상 위에 놓인 접시나, 사발을 젓가락으로 두들기다가 소고춤가락이 들어가게 되었다고 한다.¹⁹⁾

이 춤은 아름다운 의상 (남색치마, 미색저고리, 자주색 깃 고름, 남색 끝동, 남색 허리띠)을 입고 보일 듯 보이지 않게 기교를 부리며 정적이면서도 동적인 조화가 어우러져 이 춤의 특징인 홀 목 놀음과 겨드랑사위, 휘영청 감아올리기, 끌어올리기, 사선학채와 발 디딤은 잉어걸음, 완자걸음, 동 선 이동에 바람돌이가 어우러져 다른 춤에는 없는 동작들과 함께 멋들어진 춤이다.

진주교방굿거리 춤은 1997년 1월 경남도무형문화재 제21호로 지정되어진 춤으로 2009년 보유자인 고 ‘춘당’ 김수악의 타계로 보유자후보였던 정예자가 개인의 불미스러운 일로 말미암아 박탈됨으로 현 보유자가 공석에 있다. 이로 인해서 논문에서도 연구자들의 사적임을 많이 제시하여 올바른 이론이 정립되지 않고 있다.

연구자는 1975년 김수악의 제자로 입문하였으며, 당시 연구자의 모친 역시 김수악의 문하생으로 진주시립국악원에서 모친은 진주검무와 흰 굿거리, 가야금, 가야금병창, 장고 등을 논자는 살풀이춤, 진주검무, 흰 굿거리를 배웠다. 이에 진주권번 전통춤사위의 계보를 이어가려 한다. 진주교방굿거리 춤은 봄, 여름, 가을, 겨울을 느린 굿거리장단에 자연스럽게 아름답게 사계절을 표현하였고 자진 모리장단 입춤(일명 자진입춤이라고도 함)과 소고가락을 연결 세 바탕의 춤으로 진주교방굿거리 춤이 다른 굿거리와 다른 점은 느린 굿거리로 춤을 추다가 잦은 장단인 자진굿거리장단에 들어서면서 허리를 남색 띠로 동여 메고 다양한 소고

19) 1995년 고 ‘춘당’ 김수악의 구언(사사발을 당시 진주시 평거동 주공아파트 댁에서)

춤을 구사한 것으로 원래 별개이던 소고를 함께 연결하고 있다. 진주교방굿거리 춤의 분류는 굿거리 춤, 자진입춤, 자진 소고춤으로 할 수 있다.

이 춤은 한국 전통춤의 네 가지 요소인 한(恨)·흥(興)·멋·태(態)의 성격을 고루 갖춘 춤이며 절제된 절제미, 여성스러운 춤사위인 여성미와 섬세미, 그리고 일제 시대를 거쳐 오며 겪었던 우리 시대의 아픔을 담은 한과 그 속에서 우리 전통춤의 즉흥성과 역동성을 띤 흥을 표현하는 춤으로서 정·중·동 의 매력을 지닌 춤이라고 평가받고 있다(권민정, 2013).

반주 장단의 순서는 김수악의 창법으로 악보가 이루어져 내려오고 있으며 교방의 여기들이 정적이며 여성적인 춤가락에 부합되는 느린 굿거리장단을 기본으로 하면서 동적인 무무 적 요소의 영향을 받아 자진굿거리장단을 병합하고 있다(이말애, 2006).

또한 이 춤의 중요한 특징은 무기교 속의 기교다. 절제됨 속에서 지나치지 않게 순간순간 짧게 표현하는 것을 말한다. 끊어지는듯하면서 끊김이 없이 앞뒤의 춤사위를 연결시켜 표현한다.

6) 진주검무

검무는 일명 검기무(劍器舞) 도는 칼춤이라고도 하는데, 진주 지방에서 전승되고 있는 검무가 국가 중요무형문화재 제12호로 1967년에 지정되었다.

검무의 역사는 매우 오래된 것으로 추정되고 있으며 문헌상으로도 명백하게 확인되는바 신라의 황창무는 신라시대의 검무로 고려 말까지 궁중의 연희 때 추어졌다.

진주검무는 궁중무용의 하나로 진주지방에서만 연희되고 있는 것으로 춤가락, 칼 사용 법 등 모든 기법이 과거 궁중에서 연희되는 검무의 원형을 그대로 보존하고 있다. 특히, 다른 검무에는 없는 숙은사위, 입춤사위, 앞은사위. 방석돌이, 연풍대 등 독특한 사위가 많다. 또한 다른 검무와 달리 한삼을 끼고 춤을 추다가 한삼을 빼고 맨손으로 다양한 무대를 보이다가 자락사위(쾌자자락을 잡고 춤

을 추다가 뒤로 돌려 묶는다. 다음 칼을 하나씩 따로 잡고 칼을 돌리며 춤을 춘다. 의상은 남색 치마에 쾌자는 바깥쪽은 남색 안쪽은 붉은색이며 붉은 전대를 띠고 검은색 전립을 쓰고 저고리는 옥색, 한삼은 9색 한삼(백, 홍, 청, 분홍, 남, 녹, 황, 연두, 자주)을 착용하고 8명의 무용수가 2줄로 마주보고서서 추는 춤이다. 처음에는 보유자(이윤례, 이음진, 김순녀, 김옥주, 김자진, 강귀례, 강순금, 최예분)로 8명이 춘다하여 진주 팔 검무라 했다가 현재는 진주검무라 칭한다.

8명의 보유자에서 고 성계옥을 거쳐 유영희, 김태연으로 예능보유자가 이어졌다. 진주검무의 장단은 원래 춤의 시작 부분에서 아주 느린 가락인 본영산(本靈山)이 있었다고 하나, 시대가 바뀔에 따라 춤이 조금씩 빨라짐으로써 느린 가락이 사라진 것으로 보인다.

① 장단

긴 엄불 장단 → 타령장단 → 빠른 타령(도드리)장단 → 타령장단 → 빠른 타령(연풍대 돌 때) 장단 → 자진 모리(연풍대 풀 때)장단 → 빠른 타령(대형을 풀어서 일렬로 설 때)장단

② 춤사위

㉠ 한삼사위

평사위 → 배맞추기 → 숙인사위 → 뿌릴 사위 → 쌓어리 → 결삼사위 → 낙삼사위

㉡ 맨손사위

각지 떼기(맨손입춤) → 방석돌이 → 삼진삼퇴 → 앓은사위(자락사위, 앓은 맨손 칼 사위, 앓은 칼 사위)

㉢ 칼 사위

위엄사위 → 삼진삼퇴 → 원형 대형 만들기 → 연풍대(겨드랑사위, 옆구리 사위, 쌍칼 사위, 외 칼 사위) → 원형대형풀기 → 일자형 대형 만들기(위 사위, 옆 사위, 칼 엇걸기) → 인사

③ 대형

- ㉠ 일자형 대형 마주보기
- ㉡ 이자형 대형 마주보기
- ㉢ 이자형 대형 만들기
- ㉣ 원형 대형 만들기
- ㉤ 대열풀기

진주검무는 타 검무와 비교하여 궁중정재의 검무가 진주지방에 정착하면서 전승된 춤이 진주검무다.²⁰⁾ 진주검무의 특징은 첫째, 궁중에서 연희하던 검무의 원형을 완전 보존하고 있어 우리나라 칼춤 형태에 중요한 자료가 된다. 둘째, 오랜 역사와 전통성을 지니고 있어 예술적인 가치가 풍부하며 무용사적인 면에서도 근거가 명확하다. 셋째, 춤사위가 다양하고 칼 쓰는 법이 독특하며 처음에 색한삼을 양손에 끼고 추는 것이 특징이다. 넷째, 진주검무가 보유한 춤의 순수성은 진주교방의 전통성을 이은 진주권번 출신의 노기들이 남아있어 이 춤을 전승했기 때문에 가능한 것이다. 다섯째, 진주검무가 궁중검무에서 나온 만큼 정재요소가 강해 정재무의 기본 형식을 갖추고 전승한다는 점에서 다른 민속무와 구분된다(성계옥, 차옥수, 2002). 따라서 진주 검무는 궁중검무의 원형을 그대로 보존하고 있으므로 예술로서 가치가 크다.

7) 승전무

승전무는 중요무형문화재 제21호로 1968년에 지정 통영 지방에서 전승되는 춤으로 통영북춤과 검무가 같이 성립된 춤이다.

승전무는 무용수와 관중이 공존함으로써 서로 공간을 공유하고 시·공간을 개

20) 진주전통예술회관 진주검무전수관은 진주시에 유영희, 김태연, 박설자의 구연.

방시켜 여지와 여백을 두며 신체적·정서적 상호 일체감을 갖게 해 준다. 이는 승전무가 야외 공간 즉 생활 속의 무대공간과 같은 마당 공간 속에서 이루어진 것으로 일정한 즉흥성·무정형성·상호교감의 성격을 가지고 있기 때문이다. 승전무의 춤사위들은 비움과 채움의 아름다움으로 다양하게 나타난다. 승전무는 우주를 떠받들면서 춤을 추는 것 같으나, 그 속에서 우주를 누르는 듯 강렬한 기운이 솟구친다. 힘을 주면 신체의 선은 곡선을 유지하며, 힘을 빼면 휘어진 직선 형태가 유지된다. 한국적인 미의 특징에서 나타나는 태극선묘, 즉 휘어진 직선, 부드러운 직선의 미적세계와 그 맥을 같이하는 것이다. 한삼을 끼고 공간에 뿌림새를 할 때나 칼춤을 출 때에도 부드러운 곡선과 역동성이 같은 공간에 같이 공유하면서 현실적인 선을 초월하여 상상 공간적 선을 만들어간다. 한정된 공간에서 춤을 추고, 작은 공간을 사용하면서도 먼 공간으로 뻗어가려는 큰 동작선의 움직임을 연출하고 있다(배계영, 2010). 이 춤은 춤을 출 때 부르는 노래의 가사가 충무공의 충의와 덕망을 추앙하면서 승전을 축하하고 군졸들의 사기를 북돋아주는 뜻이 들어 있기 때문이다.

먼저 승전무의 한 형태의 북춤은 고려시대부터 궁중정재로 추어졌던 것인데, 조선말까지 궁중이나 지방의 교방청 소속 기녀들을 중심으로 연희되었다. 통영 북춤은 통제영에 설치된 교방청에서 관급으로 양성된 무인(舞人)들에 의해 추어졌던 것인데, 일제 강점기에 중단되어 인별의 위기를 맞았다가, 교방 청 출신 김해근의 제자인 정순남에 의해 다시 복원되었다. 북춤의 형태와 격식은 궁중무고와 유사한 점이 많다.

통영북춤은 중앙에 설치된 북의 주위에서 원무(圓舞)하는 4인과 그 바깥쪽에 서 협무(挾舞)하는 12인으로 구성된다. 전자의 원무자는 청, 백, 홍, 흑색의 족두리를 쓰고, 색돌 한삼에 북채를 양손에 들며, 후자의 협무자는 녹의홍상에 옥색 몽두리를 입고 역시 족두리를 쓰고 팔에 색동 한삼을 낀다. 반주 악기는 피리, 해금, 장구, 북 등이며, 가락은 염불, 도드리, 타령, 굿거리 등이다. 이 북춤은 춤을 출 때 지화자타령을 부르며 한정자, 엄옥자가 승전무의 보유자로 지정되어

있다(김유미, 2004).

8) 태평무

태평무는 중요무형문화재 제92호로 1988년 지정되었으며 그 반주 음악이 경기도 무속 장단으로 되어 있으며 흥겨운 춤사위와 도무(蹈舞)가 있는 것으로 보아 경기도 도당 곳의 무당춤에 영향을 받았으며 궁중무용과 함께 재창조되어진 춤이라 할 수 있다.

태평무는 정교한 음악, 다양한 음악에 따른 발놀림의 기교, 우아한 팔 사위와 화려한 복식으로 표현되어지는 한국 민속무용 중 대표적 작품으로 손꼽히고 있다. 그러나 우리의 전통무용은 전반적으로 그에 대한 기록이 미비하고 전수의 방법이 개인의 경로를 통하여 전해지는 관계로, 비록 무보로 전해지는 궁중정재의 경우라고 하여도 사정은 비슷하여 대다수 춤에 대한 자료는 충분치 못한 실정이다. 태평무는 화려한 춤사위만큼이나 다양한 유래설이 주장되고 있다. 또한 장단이 매우 복잡하며 가락을 모르면 춤을 출 수가 없다 한다. 이 춤은 한성준이 경기도 도당 곳의 왕 거리에서 나온 춤을 공연 춤으로 재구성한 것이 태평무라 한다(김유미, 2004).

이에 태평무는 다양한 경로를 통해 다양한 형태로 전승되어 오다가 한성준 대에 이르러 한성준과 이동안 등에 의해 그들의 예술적 재능에 힘입어 재해석되고 재생산되어 지금까지 전승되어지고 있다고 보는 것이 타당할 것이다. 그러나 태평무의 한성준류가 이동안류의 태평무에 연속되었는지, 또 그 연속의 비중이 본래의 태평무 정체성을 담보할 수 있을 정도로 변화의 측면보다 우월할지의 여부에 관해서는 더 연구가 진행되어야 할 것이다(권오경, 2000).

춤의 내용은 왕과 왕비의 나라에 대한 축원과 태평성대를 기원한다는 뜻이 담겨있는데 무당들이 풍년을 기원하며 추었던 춤을 고려해서 춤의 이름을 태평무라 칭한 것 같다.

9) 흥청무

조선10대 연산 군 (본명 ; 용(隆), 1476~1506, 즉위 ; 1494, 폐위 ; 1506, 사망 ; 1506, 정부인 거창신씨 ; 1472~1573)은 즉위 10년 12월 22일에 『악명을 어서 하여 내리기를 “홍청, 운평, 광희하라”하고 이어 전교하기를 “소위 홍청이란 사 예를 깨끗이 씻으라는 뜻이요. 운평은 태평한 운수를 만났다는 뜻인데, 그 의미가 어떠한가?”하셨다. 승지들이 아뢰기를, “칭호가 매우 아름답습니다.” 하였다.』 21) 하셨다. 이때부터 임승재²²⁾ (임승재는 임사홍의 아들로 후일 임승재의 죄를 사하기 위하여 임사홍이 채홍사를 자칭한다)에게 경상도와 충청도를 이계동에겐 전라도 채홍준사²³⁾로 칭하여 좋은 말과 아름다운 여인을 간택해오게 하였다. 한다. 또 홍청과 운평의 화장과 의복 하나하나에도 신경 쓰며 간섭하였다. 기녀들의 명칭에도 태평성대와 연류 된 뜻을 지녔다. 악공은 광희로 널리 만민을 기쁘게 한다는 뜻을 지녔으며, 운평은 태평한 운수, 홍청은 사악하고 더러운 것을 깨끗이 씻어 맑은 기운을 일으키라는 뜻으로 백성과 나라의 정치에는 관심 없이 기녀들과의 즐김과 놀이에 젖어 있었다. 이는 모후인 폐비윤씨(제헌왕후)에 대한 보복으로 피비린내를 정화하고자하는 마음에서 춤으로 사악하고 더러운 것을 깨끗이 씻고 맑은 기운을 일으키라는 뜻으로 대궐 내 기녀들의 이름을 홍청으로 칭했으며, 궐내에서 악공들과 더불어 연회 등에 참석하여 춤을 추었다.

21) 연산군일기 8권 발행처 ; 민족문화문고 간행회 1972 p178

22) 조선왕조실록 500, 21권 금성출판사 1985 p268

23) 연산군일기 8권 발행처 ; 민족문화문고 간행회 1972 p325

Ⅲ. 흥청무의 구조와 특성

이 장에서는 채흥사무, 운평무, 지과흥청무, 천과흥청무, 노기녀 춤 등 각각의 움직임의 특성을 파악하고, 흥청무 공연의 실체영상 분석을 통해 움직임의 구조는 물론 동작, 진행방향, 해석, 박자를 분석함으로써 흥청무의 구조와 특성에 대해 살펴보고자 하였다.

1. 채흥사무의 특성 및 실체영상 분석

채흥사무는 흥청무의 전체적인 흐름을 표현하기 위한 군사적인 느낌의 획일화된 동작(명령을 수행하는)의 군무를 주제로 직선화된 구도를 사용하여 일자걸음, 잔걸음, 건너뛰기 등 강한 표현의 발동작으로 이루어지며 대수무, 회수무, 팔수무, 사선학채 등의 손동작으로 주로 이루어진 극무용 형태의 서막이라 볼 수 있다.

<표-3> 채흥사무 움직임의 특성 분석




구 분	내 용
무진법(진행방향)	정면, 앞뒤 사선돌기를 사용(동선의 움직임이 길게 나타남)
기감적 요소	굿거리장단 사용, 창작음악 느린 움직임의 움직임이 많아 정적인 움직임의 표현
상(팔, 사위)	팔 사위와 상체의 움직임 팔 사위는 아래보다는 위가 많고 상체는 앞뒤로 젖히는 동작이 많아 강하게 느끼는 움직임을 이용
하(발 디딤새)	발 디딤새와 하체의 움직임 종종걸음과 비정비팔, 디딤 방아 뛰기, 앉았다 일어서기를 반복하며 자반뒤집기와 무릎 굴신과 발 디딤이 다양한 움직임

채홍사무의 특성은 <표-3>과 같이 움직임의 진행방향이 길고, 정적이며 강한 느낌의 움직임이 많아 어수선하고 정신없는 마을의 분위기를 형상화한다. 창작 음악을 사용해 장단 표기는 생략하였다.

<표-4> 채홍사무의 빈도 분석

유형	동작	빈도
진행방향	정면	4
	우측면	6
	뒷면	2
	좌측면	6
	우측 비껴 앞	17
	우측 비껴 뒤	8
	좌측 비껴 앞	14
	좌측 비껴 뒤	6
	돌기	25
손 춤사위	평사위	6
	한 손 아래 사위	8
	휘영청 감아올리기	3
	대수무	11
	회수무	9
	팔수무	9
발 디딤 사위	비정비팔	6
	잉어걸음	2
	세 발 겹 디딤	8
	일자걸음	2
	잔걸음	19
	앉기	3
	디딤 방아 돌기	5
	찍기	9
	돌기	25
동적 요소	정	17
	중	23
	동	17
주요 움직임	동적인 면도 있으나 정적인 표현이 강함	

<그림-1> 채홍사무의 실체영상 분석

번호	동작	진행방향	해석 (박자)
1		<p style="text-align: center;">+ ↙ ○</p>	<p>무대상수 행진입장을 한다. 채홍사가 등장한다. 무사를 불러들인다. -솔로-</p>
2		<p style="text-align: center;">↻ + ↻</p>	<p>무대중앙 무사가 강한 동작 발 빠른 움직임으로 동선 의 변화가 다양하다. -듀엣-</p>
3		<p style="text-align: center;">○ ↗ + ↙ ○</p>	<p>무대상수 기녀들과 동네아낙과 처 녀들이 여기저기 기웃거 린다. -군무-</p>

2. 운평무의 특성 및 실체영상 분석

운평무는 어쩔 수 없는 시대적인 상황에서 기녀의 신분으로 변한 이들의 신고식 같은 느낌의 표현과 채홍사가 떠난 뒤 마을의 아름답고 평화로운 정경을 화려하지도, 초라하지도 않게 나타내며 남겨진 기녀들이 선발되지 못한 서글픔과 운평들의 애뜻함을 표현한다.

<표-5> 운평무의 움직임 특성 분석





구 분	내 용
공간적 요소	좌, 우 비껴 사선 앞과 원형 돌기를 사용
동적 요소	정, 중,동이 고르게 배합되었으나 그 중 중간 빠르기의 움직임이 많아 활동성이 많아 중적인 표현의 움직임
구성단위	*발 디딤과 하체움직임 잔걸음과 돌기를 주로 이용, 동 선을 길게 사용 *팔 사위와 상체움직임 대수무, 회수무, 팔수무를 이용, 머리 위에서 손목은 누운 S모양으로 회전 팔선과 상체의 움직임을 이용

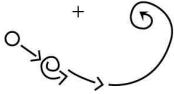




운평무는 <표-5>와 같이 종종걸음을 이용하여 돌기를 주로 이용하면서 중간 빠르기의 중적인 움직임으로 운평들의 힘겨운 수난을 겪지 않아도 되는 운평들의 편안하고 즐거움과 또한 억지 기생의 도도함과 현실에 순응하려는 다소곳하고 부드러운 느낌으로 구도가 절제되며 동작이 직선과 곡선을 모두 사용하여 평온함과 서럽고 불안한 두 가지의 마음을 형상화한다. 활동성이 많은 동작의 연풍대와 팔선의 움직임, 손동작 또한 부드럽고 자유롭다.


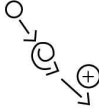






<표-6> 운평무의 빈도 분석

유형	빈도	
진행방향	정면	4
	우측면	6
	뒷면	2
	좌측면	6
	우측 비껴 앞	17
	우측 비껴 뒤	8
	좌측 비껴 앞	14
	좌측 비껴 뒤	6
	돌기	25
손 춤사위	평사위	6
	한 손 아래 사위	8
	휘영청 감아올리기	3
	대수무	11
	회수무	9
	팔수무	9
발 디딤 사위	비정비팔	6
	잉어걸음	2
	세 발 겹 디딤	8
	일자걸음	2
	잔걸음	19
	얹기	3
	디딤 방아 돌기	5
	찍기	9
	돌기	25
동적 요소	정	17
	중	23
	동	17
주요 움직임	동적인 표현이 강하지만 정적인 표현도 잘 나타나 있음	

<그림-2> 운평무의 실체영상 분석

번호	동작	진행방향	해석 (박자)				
1		⊕	무대중앙 왼 무릎을 세우고 앉아서 부채를 펴서 오른 팔을 사선으로 편다. -군무- <table border="1" data-bbox="1016 662 1313 754"> <tr> <td>○</td> <td>i ⊕</td> <td> </td> <td>⊕ </td> </tr> </table>	○	i ⊕		⊕
○	i ⊕		⊕				
2		↶⊕	무대중앙 하수 사선에서 한 장단에 왼쪽으로 한 바퀴 돌면서 일어나 하수 앞 사선을 향한다. -군무- <table border="1" data-bbox="1016 995 1313 1087"> <tr> <td>○</td> <td>i</td> <td>⊕</td> <td>i</td> </tr> </table>	○	i	⊕	i
○	i	⊕	i				
3		⊕ ○	무대하수 접은 부채를 오른쪽 허리 에 왼손은 치마를 잡는 다. 이때 첫 박에 오른발 을 든다. -군무- <table border="1" data-bbox="1016 1328 1313 1421"> <tr> <td>○</td> <td>i</td> <td>⊕</td> <td>i</td> </tr> </table>	○	i	⊕	i
○	i	⊕	i				
4		⊕ ↷	무대중앙 양손을 평사위 했다가 두 손을 위로 올려서 부채를 접는다. -군무- <table border="1" data-bbox="1016 1662 1313 1754"> <tr> <td>○</td> <td>i</td> <td>⊕</td> <td>i</td> </tr> </table>	○	i	⊕	i
○	i	⊕	i				

번호	동작	진행방향	해석 (박자)								
5			<p>무대하수-상수 양손을 아래서 위로 올리면서 한 바퀴 돌리면서 상수로 이동한다. 이때 두 번 반복한다. -군무-</p> <table border="1" data-bbox="1020 597 1313 684"> <tr> <td>○</td> <td>i</td> <td>Φ</td> <td>i</td> <td>○</td> <td>l</td> </tr> </table>	○	i	Φ	i	○	l		
○	i	Φ	i	○	l						
6			<p>무대중앙 왼쪽 사선으로 비정비팔 하면서 왼쪽 위 사선으로 부채를 접어 양손으로 잡는다. -군무-</p> <table border="1" data-bbox="1020 929 1313 1015"> <tr> <td>○</td> <td>i</td> <td>l</td> <td>Φ</td> <td>i</td> <td>Φ</td> <td>l</td> </tr> </table>	○	i	l	Φ	i	Φ	l	
○	i	l	Φ	i	Φ	l					
7			<p>무대상수 오른쪽으로 회전하면서 팔과 부채를 위로 사선해서 부채를 살짝 접는다. -군무-</p> <table border="1" data-bbox="1020 1262 1313 1348"> <tr> <td>○</td> <td>l</td> <td>Φ</td> <td>i</td> <td>Φ</td> <td>i</td> <td>Φ</td> <td>l</td> </tr> </table>	○	l	Φ	i	Φ	i	Φ	l
○	l	Φ	i	Φ	i	Φ	l				
8			<p>무대중앙 오른손은 치마를 잡고 왼손은 손바닥 손등으로 한 발씩 굴신하고 종종걸음으로 이동한다. -군무-</p> <table border="1" data-bbox="1020 1593 1313 1679"> <tr> <td>○</td> <td>i</td> <td>l</td> <td>○</td> <td>i</td> <td>l</td> </tr> </table>	○	i	l	○	i	l		
○	i	l	○	i	l						

번호	동작	진행방향	해석 (박자)								
9			<p>무대중앙 부채를 펴서 오른쪽으로 한 바퀴 돌면서 두 손을 내려서 치마를 잡는다. -군무-</p> <table border="1" data-bbox="1020 599 1313 684"> <tr> <td>○</td> <td> </td> <td>○ </td> <td>⊕ i</td> </tr> </table>	○		○	⊕ i				
○		○	⊕ i								
10			<p>무대중앙 정면으로 팔은 왼손을 앞으로 해서 세발 걸 디딤으로 밀고 나온다. -군무-</p> <table border="1" data-bbox="1020 936 1313 1025"> <tr> <td>○</td> <td>○</td> <td>○ </td> <td>⊕ </td> </tr> </table>	○	○	○	⊕				
○	○	○	⊕								
11			<p>무대중앙 원을 중심으로 한 장단에 오른손을 감고 왼손을 돌리면서 중앙으로 모인다. -군무-</p> <table border="1" data-bbox="1020 1270 1313 1354"> <tr> <td>○</td> <td> </td> <td>⊕ </td> <td>⊕ </td> </tr> <tr> <td>⊕</td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> </table>	○		⊕	⊕	⊕			
○		⊕	⊕								
⊕											
12			<p>무대중앙 오른 무릎세우고 앉아서 사선으로 부채를 밀고 왼손으로 사선 꼭지를 짚고 돌면서 일어난다. -군무-</p> <table border="1" data-bbox="1020 1593 1313 1679"> <tr> <td>○ </td> <td>⊕</td> <td>○ </td> <td>⊕</td> </tr> </table>	○	⊕	○	⊕				
○	⊕	○	⊕								

번호	동작	진행방향	해석 (박자)							
13			<p>무대하수 부채를 아래사위해서 돌고 다시 반대로 해서 반복하고 하수 쪽으로 긴 발로 세발 겹 디딤 한다. -군무-</p> <table border="1" data-bbox="1013 603 1323 693"> <tr> <td>○</td> <td>○</td> <td>○ </td> <td>⊙ </td> </tr> </table>				○	○	○	⊙
○	○	○	⊙							
14			<p>무대하수 양손을 모아 배꼽 아래서 꽃피우듯 위로 뿌리면서 종종걸음하면서 이동한다. -군무-</p> <table border="1" data-bbox="1013 936 1323 1021"> <tr> <td>○ </td> <td>⊙</td> <td>⊙ </td> <td>⊙ </td> </tr> </table>				○	⊙	⊙	⊙
○	⊙	⊙	⊙							
15			<p>무대하수-중앙 첫 박에 부채를 사선으로 펴고 종종걸음으로 중앙으로 이동해서 마무리 위치로 이동한다. -군무-</p> <table border="1" data-bbox="1013 1264 1323 1350"> <tr> <td>○ </td> <td>⊙ </td> <td>⊙ i</td> <td>⊙ </td> </tr> </table>				○	⊙	⊙ i	⊙
○	⊙	⊙ i	⊙							

3. 지과홍청무의 특성 및 실체영상 분석

지과홍청무는 왕의 성은을 받지 못한 홍청들의 이야기를 춤으로써, 꽃(홍청)을 상징하는 빨간 수건과 나비(임금)를 상징하는 노란 수건으로 사용한 몽환적인 춤사위가 특징이다. 성은을 받지 못한 기녀뿐 아니라 현실에 순응하려는 운평의 노련미가 서서히 기녀의 형태로 변해가며 교태와 잔 박의 동작이 화려하게 표현한다.

<표-7> 지과홍청무의 움직임 특성 분석

구 분	내 용
공간적 요소	정면, 좌측 앞 사선, 돌기를 주로 사용
동적 요소	돌기와 앞뒤 움직임이 강해 동적인 움직임 사용
구성단위	<ul style="list-style-type: none"> *발 디딤과 하체 움직임 세발 겹 디딤(투스텝), 잉어걸음, 잔걸음을 사용 공간 이동시 무릎 굴신 발 디딤 동작을 사용 *팔 사위와 상체 움직임 평사위, 한손 아래사위, 휘영청 감아올리기 사용 다양한 팔 동작 손목은 누운 S모양으로 사용 상체는 숙였다가 폈다가 반복 강함 보다는 부드러움 움직임




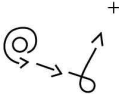


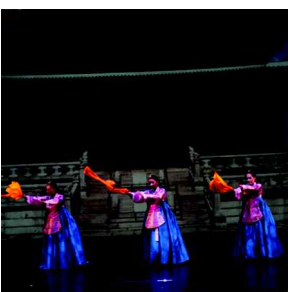
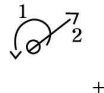
지과홍청무는 <표-7>과 같이 다양한 기감적요소가 들어가 부드러운 동작이 많이 나오고, 애교 섞인 동작으로 사랑 받고 싶어 하는 여인의 마음을 형상화한다. 건너뛰기의 발동작으로 마음속 깊이 받들어 존경함을 표현한다.









<표-8> 지과홍청무의 빈도 분석

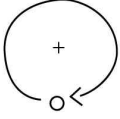
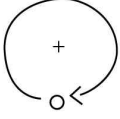

유형	빈도	
진행방향	정면	25
	우측면	4
	뒷면	6
	좌측면	10
	우측 비껴 앞	13
	우측 비껴 뒤	7
	좌측 비껴 앞	22
	좌측 비껴 뒤	7
	돌기	32
손 춤사위	평사위	13
	한 손 아래 사위	6
	휘영청 감아올리기	6
	대수무	4
	회수무	0
	팔수무	2
발 디딤 사위	비정비팔	4
	잉어걸음	9
	세 발 겹 디딤	21
	일자걸음	2
	잔걸음	13
	얕기	2
	디딤 방아 돌기	0
	찍기	0
	돌기	32
동적요소	정	15
	중	46
	동	69
주요 움직임	정적이면서 동적인 면이 강하게 나타나있음	





<그림-3> 지과흥청무의 실체영상 분석

번호	동작	진행방향	해석 (박자)				
1		⊕	무대중앙 중앙에 사선으로 앉고 무 릎에 오른손과 왼손을 얹 고 왼쪽 어깨 시선에서 오른 쪽 어깨너머로 돌아 온다. -군무- <table border="1" data-bbox="1020 668 1328 760"> <tr> <td>○</td> <td>i ⊕</td> <td>i ⊕</td> <td>i ○</td> </tr> </table>	○	i ⊕	i ⊕	i ○
○	i ⊕	i ⊕	i ○				
2		⊕ ↻	무대중앙 앉은 자세에서 돌면서 일 어나서 양손을 천천히 받 들어 올린다. -군무- <table border="1" data-bbox="1020 1001 1328 1093"> <tr> <td>○ i</td> <td>⊕ i</td> <td>⊕ i</td> <td>○</td> </tr> </table>	○ i	⊕ i	⊕ i	○
○ i	⊕ i	⊕ i	○				
3		↻ ⊕ +	무대중앙 오른 손을 휘영청 감아서 반 바퀴 회전하여 뒤 사 선으로 왼손은 하수방향 으로 사선 높이 든다. -군무- <table border="1" data-bbox="1020 1328 1328 1421"> <tr> <td>○</td> <td>i i</td> <td>⊕ i</td> <td>○ l</td> </tr> </table>	○	i i	⊕ i	○ l
○	i i	⊕ i	○ l				
4		↻ ⊕ +	무대하수 손바닥 손등을 밀면서 네 번 뒤 걸음한 후 돌면서 치마를 휘감는다. -군무- <table border="1" data-bbox="1020 1667 1328 1760"> <tr> <td>○</td> <td>○ i</td> <td>○ i</td> <td>○ l</td> </tr> </table>	○	○ i	○ i	○ l
○	○ i	○ i	○ l				

번호	동작	진행방향	해석 (박자)				
5			<p>무대상수 객석을 향해 반 바퀴 회전하며 왼손을 사선 형태로 펼쳐든다. -군무-</p> <table border="1" data-bbox="1025 599 1310 684"> <tr> <td>○</td> <td>Φ i</td> <td>Φ i</td> <td>Φ l</td> </tr> </table>	○	Φ i	Φ i	Φ l
○	Φ i	Φ i	Φ l				
6			<p>무대하수 사선형태의 수건을 오른팔을 한 장단 서서히 내려 굴신하며 휘영청 감은 후 한 장단 어른다. -군무-</p> <table border="1" data-bbox="1025 927 1310 1011"> <tr> <td>○</td> <td>Φ i</td> <td>Φ i</td> <td>Φ l</td> </tr> </table>	○	Φ i	Φ i	Φ l
○	Φ i	Φ i	Φ l				
7			<p>무대하수-중앙 오른손에 수건을 들고 사선으로 감아서 무대 상수를 향해 잉어걸음으로 이동한다. -군무-</p> <table border="1" data-bbox="1025 1262 1310 1346"> <tr> <td>○</td> <td>i l</td> <td>○ i</td> <td>○ l</td> </tr> </table>	○	i l	○ i	○ l
○	i l	○ i	○ l				
8			<p>무대중앙 무대하수 쪽 사선으로 수건을 살짝 들어 올렸다가 펼쳐 던지면서 뒤로 물러선다. -군무-</p> <table border="1" data-bbox="1025 1593 1310 1677"> <tr> <td>○</td> <td>i l</td> <td>i l</td> <td>i l</td> </tr> </table>	○	i l	i l	i l
○	i l	i l	i l				

번호	동작	진행방향	해석 (박자)							
9			<p>무대중앙 오른손 수건을 크게 던지는데 오른쪽, 왼쪽, 다시 왼쪽 손바닥으로 던지고 한 바퀴 회전한다. -군무-</p> <table border="1" data-bbox="1015 595 1323 684"> <tr> <td>○</td> <td>i ⊕</td> <td>i ⊕</td> <td>i ⊕</td> </tr> </table>				○	i ⊕	i ⊕	i ⊕
○	i ⊕	i ⊕	i ⊕							
10			<p>무대중앙 평사위에서 어른다음 끝 박에 제자리에서 살짝 휘영청 하면서 좌우로 어른다. -군무-</p> <table border="1" data-bbox="1015 931 1323 1023"> <tr> <td>○</td> <td>i ⊕</td> <td>i ⊕</td> <td>i ○</td> </tr> </table>				○	i ⊕	i ⊕	i ○
○	i ⊕	i ⊕	i ○							
11			<p>무대상수 바닥에 놓인 빨강수건 위에 노랑수건을 겹쳐 놓고 왼쪽 사선을 본 후 좌우로 살짝 어른다. -군무-</p> <table border="1" data-bbox="1015 1264 1323 1354"> <tr> <td>○</td> <td>○</td> <td>○ </td> <td>⊕ </td> </tr> </table>				○	○	○	⊕
○	○	○	⊕							
12			<p>무대중앙 양손으로 치마를 잡고 제자리 돌음새로 걸으면서 세 방향을 찍고 네 번째는 반 바퀴 돈다. -군무-</p> <table border="1" data-bbox="1015 1595 1323 1679"> <tr> <td>○ </td> <td>⊕</td> <td>○ </td> <td>⊕</td> </tr> </table>				○	⊕	○	⊕
○	⊕	○	⊕							

번호	동작	진행방향	해석 (박자)				
13			<p>무대중앙원 형태를 만들어 원안으로 빨강, 노랑 수건을 교대로 뿌리면서 두 바퀴 회전하면서 원 형태를 만든다. -군무-</p> <table border="1" data-bbox="1028 623 1308 707"> <tr> <td>○ </td> <td>Φ</td> <td>○ </td> <td>Φ</td> </tr> </table>	○	Φ	○	Φ
○	Φ	○	Φ				
14			<p>무대중앙-하수 정면을 본 뒤 수건을 S자로 크게 돌리며 원을 유지하면서 이동한다. -군무-</p> <table border="1" data-bbox="1028 956 1308 1040"> <tr> <td>○ </td> <td>Φ </td> <td>Φ </td> <td>Φ </td> </tr> </table>	○	Φ	Φ	Φ
○	Φ	Φ	Φ				
15			<p>무대중앙 수건을 양손에 잡고 밀고 당기면서 뒤 걸음으로 이동한다. -군무-</p> <table border="1" data-bbox="1028 1279 1308 1364"> <tr> <td>○ </td> <td>Φ </td> <td>○ </td> <td>Φ </td> </tr> </table>	○	Φ	○	Φ
○	Φ	○	Φ				
16			<p>무대중앙 제자리에서 한 바퀴 돈 후 반대 방향으로 돌면서 왼손은 위로 감아 풀고 양쪽을 반복한다. -군무-</p> <table border="1" data-bbox="1028 1618 1308 1703"> <tr> <td>○ </td> <td>Φ </td> <td>○ </td> <td>Φ </td> </tr> </table>	○	Φ	○	Φ
○	Φ	○	Φ				

번호	동작	진행방향	해석 (박자)
17			무대중앙 오른손을 휘영청 감아서 앞 사선으로 종종걸음으 로 밀고 나간다. -군무-
			○ ⊕ i i ⊕ l
18			무대중앙 서서히 앉으면서 인사하 듯 고개를 살짝 숙인다. -군무-
			○ ⊕ i i i l

4. 천과홍청무의 특성 및 실체영상 분석

천과홍청무는 성은의 주제와 황, 적의 띠를 형상화하는데 이는 우리 전래의 오방 구조 속에서 궁합이나 성의 느낌을 표현하려하며 이는 권세와 사랑받는 이의 간접 표현이다.

홍청으로서 삶을 선택한 것에 대한 복잡한 감정 변화를 춤으로 형상화 하여 표현, 팔선을 위로 사용하는 팔수무와 휘영청 감아올리기가 많음은 즐거움과 자신감 넘치는 도도함을 표현하기 위함이며, 잔걸음과 앉고 서고의 반복은 환희에 찬 마음을 표현하고 있다.

<표-9> 천과홍청무의 움직임 특성 분석


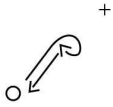

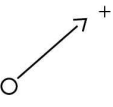




구 분	내 용
공간적 요소	정면, 좌우측 비껴 앞 사선과 원형 돌기를 사용
동적 요소	강한 움직임으로 동적임이 강하나 부드럽고 경쾌함으로 중적 움직임도 사용
구성단위	*발 디딤과 하체 움직임 잔걸음, 앉기를 사용 무릎 굴신을 이용 앉았다 섰다도 반복하체 상하 움직임 *팔 사위와 상체 움직임 한손 아래사위, 팔수무 사용 팔을 구부렸다 폈다기를 반복 손목은 누운 S모양으로 회전 부드러운 움직임



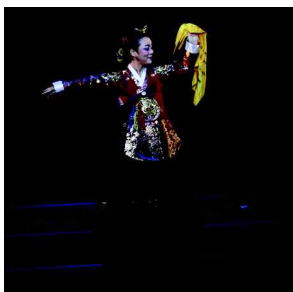

천과홍청무는 왕의 성은을 받은 홍청이 교지를 받기위해 무사와 상궁 앞에 무릎을 꿇고 앉은 모습으로 시작된다. <표-9>와 같이 교지를 받아든 홍청은 느린 곳거리장단과 곳거리장단에 맞추어 성은을 입은 즐거움과 도도함을 잘 나타내고 있다.



<표-10> 천과흥청무의 빈도 분석

유형	빈도	
진행방향 (무진법)	정면	3
	우측면	5
	뒷면	0
	좌측면	4
	우측 비껴 앞	6
	우측 비껴 뒤	2
	좌측 비껴 앞	5
	좌측 비껴 뒤	3
	돌기	21
손 춤사위	평사위	7
	한 손 아래 사위	7
	휘영청 감아올리기	8
	대수무	0
	회수무	0
	팔수무	0
발 디딤 사위	비정비팔	7
	잉어걸음	5
	세 발 겹 디딤	5
	일자걸음	2
	잔걸음	6
	앉기	4
	디딤 방아 돌기	0
	찍기	1
	돌기	21
동적 요소	정	4
	중	8
	동	10
주요 움직임	정적이면서도 동적인 요소가 많은 춤이다.	

<그림-4> 천과흥청무의 실제영상 분석

번호	동작	진행방향	해석 (박자)
1			무대하수 상구와 내관 앞에 무릎 꿇고 경건하게 앉아 교지를 받을 자세를 취한다. -군무-
			○ ⊕
2			무대하수 중앙으로 잔걸음 이동해서 치마를 휘감고 수줍은 듯 자태를 뽐낸다. -군무-
			○ ⊕ i ⊕
3			무대중앙 치마를 천천히 놓으면서 상수 앞 사선으로 양손을 펼치면서 잔걸음으로 이동한다. -군무-
			○ i ⊕ i ⊕ i ⊕
4			무대상수 펼치면서 이동한 양손을 앞 뒤 치마를 잡고 한 장 단 어른다. -군무-
			○ ⊕ i ⊕ i ⊕

번호	동작	진행방향	해석 (박자)
5		⊕ ↓	무대중앙 양손을 내리면서 살포시 앉아서 한 장단을 어른 다음 천천히 일어선다. -군무- ○ i ⊕ i ⊕ i ⊕
6		+ ⊕ ↻ ○	무대상수 노란 천을 뿌리면서 양방 향으로 돌면서 중앙으로 이동한다. -군무- ○ i ⊕ i ⊕ i ⊕ i
7		⊕ ↓ ↻ →	무대중앙 양손을 펼치면서 앞으로 나가 왼손을 살짝 감고 일자걸음과 잔걸음으로 상수로 이동한다. -군무- ○ i ⊕ i ⊕ i ⊕ i
8		+ ⊕ ↻ ○	무대상수 한 장단에 천천히 천을 내려놓고 뒤 걸음중앙으 로 이동한다. -군무- ○ i ⊕ i ⊕ i ⊕ i

번호	동작	진행방향	해석 (박자)				
9		<p style="text-align: center;">+</p> <p style="text-align: center;">○ ↓</p>	<p>무대중앙 일자걸음을 해서 양발을 비정비팔로 호흡을 한 번 에 모아서 엮하며 선다. -군무-</p> <table border="1" style="width: 100%; text-align: center;"> <tr> <td>○ i</td> <td>Φ i</td> <td>Φ i</td> <td>Φ</td> </tr> </table>	○ i	Φ i	Φ i	Φ
○ i	Φ i	Φ i	Φ				
10		<p style="text-align: center;">+</p> <p style="text-align: center;">← ○</p>	<p>무대상수 천을 양손으로 잡고 일자 걸음과 종종걸음으로 하 수 교지 앞으로 이동한다. -군무-</p> <table border="1" style="width: 100%; text-align: center;"> <tr> <td>○ i</td> <td>Φ i</td> <td>Φ i</td> <td>Φ l</td> </tr> </table>	○ i	Φ i	Φ i	Φ l
○ i	Φ i	Φ i	Φ l				
11		<p style="text-align: center;">+</p> <p style="text-align: center;">○</p>	<p>무대하수 천천히 교지 위에 노란 천을 얹어 놓는다. -군무-</p> <table border="1" style="width: 100%; text-align: center;"> <tr> <td>○</td> <td>Φ i</td> <td>Φ i</td> <td>Φ l</td> </tr> </table>	○	Φ i	Φ i	Φ l
○	Φ i	Φ i	Φ l				
12		<p style="text-align: center;">⊕</p>	<p>무대중앙 한 장단에아래 위의 양손 을 천천히 풀면서 왼쪽으 로 돈다. -군무-</p> <table border="1" style="width: 100%; text-align: center;"> <tr> <td>○</td> <td>Φ i</td> <td>Φ i</td> <td>Φ l</td> </tr> </table>	○	Φ i	Φ i	Φ l
○	Φ i	Φ i	Φ l				

번호	동작	진행방향	해석 (박자)							
13			<p>무대중앙 양팔을 감으면서 양 방향 을 번갈아가면서 같은 동 작을 반대로 반복한다. -군무-</p> <table border="1" data-bbox="1015 603 1323 693"> <tr> <td>○</td> <td>○</td> <td>○ </td> <td>⊙ </td> </tr> </table>	○	○	○	⊙			
○	○	○	⊙							
14			<p>무대중앙 양팔을 위로 둥글게 모았 다가 툇 뿌리면서 두 장 단을 어르면서 천천히 내 린다. -군무-</p> <table border="1" data-bbox="1015 936 1323 1021"> <tr> <td>○</td> <td> </td> <td>⊙</td> <td> </td> <td>⊙</td> <td> </td> <td>⊙</td> </tr> </table>	○		⊙		⊙		⊙
○		⊙		⊙		⊙				
15			<p>무대하수 교지 앞에서 양팔을 사선 으로 들고 호흡을 멈춰서 받들 듯 섰다가 천천히 교지를 들고 중앙으로 이 동한다. -군무-</p> <table border="1" data-bbox="1015 1289 1323 1372"> <tr> <td>○</td> <td>○</td> <td>○ </td> <td>⊙ </td> </tr> </table>	○	○	○	⊙			
○	○	○	⊙							

5. 노기녀 춤의 특성 및 실체영상 분석

조선시대에는 기생이 30살이 넘으면 한물가 되기로 취급받아 뒷전으로 물러나게 되어 노기(老妓)라 불리게 되었다.

노기녀 춤에서는 곱방대를 사용하여 다소 현실과 어긋나 헤어지지 못함을 재미있는 춤으로 기승스럽게 표현하였다. 노기녀가 갖는 특유의 뒤통스러움과 젊은 꿈, 그리고 현실의 궁핍함이 춤사위에 녹아 있으며 뒤탈의 부조화, 여성 특유의 부끄러움의 망각, 님에 대한 그리움 등이 녹아 있다.

<표-11> 노기녀 춤의 움직임 특성 분석









구 분	내 용
공간적 요소	우측, 우측 비껴 앞, 원형 돌기 사용
동적 요소	부드러움을 강한 터치로 동적인 움직임
구성단위	*발 디딤과 하체 움직임 비정비팔, 잔걸음 살짝 뛰기로 무릎 상하 움직임과 무릎을 구부렸다 폈다가를 반복 중간 박자로 뛰기 *팔 사위와 상체 움직임 휘영청 감아올리기, 한손 아래사위 사용 손목은 누운 S모양으로 회전하며 상체를 앞으로 숙이고 젖히는 움직임


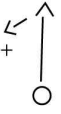






노기녀 춤은 <표-11>와 같이 다양한 기감적 요소를 사용하여 젊고 아름다웠던 젊은 시절을 회상하며 환상 속에서 춤을 추며 이때 노기들의 풍부한 경험과 몸에 베인 애교 섞인 춤사위를 해학적으로 표현했다. 창작음악을 사용해 장단 표기는 생략했다.




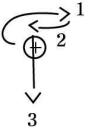



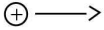
<표-12> 노기녀 춤의 빈도 분석

유형	빈도	
진행방향	정면	29
	우측면	4
	뒷면	6
	좌측면	1
	우측 비껴 앞	32
	우측 비껴 뒤	7
	좌측 비껴 앞	37
	좌측 비껴 뒤	18
	돌기	40
손 춤사위	평사위	16
	한 손 아래 사위	18
	휘영청 감아올리기	24
	대수무	17
	회수무	0
	팔수무	19
발 디딤 사위	비정비팔	16
	잉어걸음	7
	세발 겹 디딤	35
	일자걸음	22
	잔걸음	26
	얹기	10
	디딤 방아 돌기	4
	찍기	0
	돌기	40
동적 요소	정	13
	중	48
	동	75
주요 움직임	정, 중, 동의 조화가 자유롭지만 동적인면이 많이 표현됨	

<그림-5> 노기녀 춤의 실체영상 분석

번호	동작	진행방향	해석 (박자)
1			<p>무대중앙 행수가 곰방대를 휘두르 며 여기저기를 기웃거리 다가 뭔가를 가르치며 멈 춰선다. -독무-</p>
2		<p style="text-align: center;">+</p> 	<p>무대상수-하수 행수가 서서히 상수로 이 동 퇴장하고 상수에서 노 기녀들이 등장한다. -군무-</p>
3			<p>무대중앙 곰방대를 천천히 밀고 돌 면서 천천히 일어나 두 바퀴 돈다. -군무-</p>
4		<p style="text-align: center;">+</p> 	<p>무대중앙-상수 양손을 크게 활 목 감기 를 하고 한 바퀴 돌아서 상수로 이동한다. -군무-</p>

번호	동작	진행방향	해석 (박자)
5			<p>무대상수 천천히 일어나 뒤 걸음하 면서 왼발 중심으로 오른 사선으로 기대선다. -군무-</p>
6			<p>무대상수-중앙 양손에 곰방대를 잡고 배 꼽 아래서 좌우로 강하게 누르면서 중앙으로 이동 한다. -군무-</p>
7			<p>무대하수-중앙 앞으로 숙여서 아래사위 하고 뒤로 허리를 젖히고 팔을 위로해서 반복하면 서 강하게 움직인다. -군무-</p>
8			<p>무대하수-중앙 한발씩 번갈아 들고 반대 팔을 들면서 곰방대를 입 에 무는 듯 익살스럽게 움직인다. -군무-</p>

번호	동작	진행방향	해석 (박자)
9			<p>무대중앙 왼팔에 기대고 누운 듯 앉아서 곱방대를 앞뒤로 흔들고 바닥에 재 털 듯 두 번 두드린다. -군무-</p>
10			<p>무대중앙 일어나 양 방향으로 번갈 아 돌아서 왼손을 사선해 서 곱방대를 걸치고 일 자, 종종걸음을 한다. -군무-</p>
11			<p>무대하수-중앙 왼손을 위로해 곱방대로 일자걸음하면서 손목을 돌리면서 치마를 살짝 치 면서 돈다. -군무-</p>
12			<p>무대중앙 익살스럽고 해학적으로 신나게 움직임이다 자유롭 게 움직임이며 마무리한다. -군무-</p>

IV. 흥청무, 공연예술로서의 가능성

1. 공연예술의 의미와 특성

공연예술(performing art)²⁴⁾이란 무대 위에서 청중이나 관객을 위해 행해지는 예술행위, 즉 음악, 무용, 발레, 오페라, 연극 등을 총칭하는 말이다. 그래서 공연 예술을 일명 무대예술이라고 하기도 한다. 공연예술은 예술가가 그 대상인 청중과 관객들에게 오감(五感)의 일부나 전체를 통해 심미적·정신적 욕구를 충족(entertain)시키는 예술적 관람물이라 할 수 있는데(이인권, 2003), 이는 시간 예술과 시공간 예술 중에서 원작자와 감상자 사이에 예술작품을 일차적으로 해석해 전달하는 매개자의 개입이 필요한 예술장르로서(이재희, 이미혜, 1998), 연극에서부터 뮤지컬, 퍼포먼스, 인형극, 무용, 연주회, 감상회, 대중음악, 라이브 콘서트에 이르기까지 공연장이라는 현장에서 직접 보여주는 무대예술의 총칭이라 할 수 있다. 즉, 공연예술은 무대 위에서 관객과 직접 만나는 출연자 이외에도 무대제작, 조명, 음향, 영상, 특수효과, 의상, 분장 등가 같은 각 분야의 스태프들을 그리고 작가, 연출가, 안무자 등과의 협동 작업을 통해 이루어지는 종합예술이라고 할 수 있다(김은향, 2000).

피에르 라르토마(1989)는 공연예술을 “특정한 장소에서 특정한 시점에 하나의 예술형태를 발생시키는 동시에 소멸되는 예술”라고 정의하였다. 이처럼 공연이란, 행위자를 통해 어떤 감정이나 사상 등을 구체화시켜, 보는 이로 하여금 그

24) ‘공연’이란 단어는 용법에 있어 포괄적인 의미를 띠고 있기 때문에 보여 지는 내용에 따라 연극, 무용, 오페라, 뮤지컬, 마임, 콘서트 등 다양한 예술 형태와 제의나 결혼식 등 생활사 가운데 특별한 일들, 혹은 정치적 시위와 같은 비일상적 활동 등 다양하게 분류된다. 그러나 이들의 공통점, 즉 공연의 가장 큰 특징은 바로, 표현수단이 인간이고 인간의 삶 혹은 인간 의지를 예술적으로 형상화하거나 구체적인 행동을 통해서 보여준다는 것이다. 따라서 보고 보여 지는 관계가 어떤 제시와 수용의 수동적·소극적 의미를 띠기도 하고 적극적이고 참여적인 상호반응의 형태로 나타나기도 한다(양정현, 2006; 정재은, 2012).

목적에 맞는 반응을 유도하는 인간의 비일상적 활동이면서 동시에 일상 속에서 지나치게 쉬운 일들을 다시 보고, 느끼고 생각하게 해주며 대상을 새롭게 인식하게 해주는 예술적 기능을 한다. 이는 결국 행위자와 관객이라는 인간과 인간의 만남을 통해 이루어진다(양정현, 2006). 하지만 이러한 공연예술은 영화나 비디오와 달리 일회성을 특징으로 한다. 유사 종합 공연예술 행위를 필름에 담거나 테이프에 녹화하여 두었다가 언제라도 몇 번이고 똑같이 틀어서 볼 수 있는 영상 매체와는 다르다는 얘기다. 공연도 하루에 1회, 2회에 한하며 며칠씩 또한 한 달 이상, 특별한 경우 일 년 또는 몇 년씩 하기도 하나 매 회마다 참석하는 관객은 다르며 직접 행위가 벌어지고 참여하는 분위기도 각기 다르다. 또한 공연 중에 벌어지는 행위는 다시 똑같이 반복할 수도 없다. 영화촬영이나 비디오 녹화장소에서 실수를 다시 재차 촬영, 다시 녹화할 수 없을 뿐만 아니라 편집도 불가능하다. 공연의 완벽성은 일회로 끝나는 엄격성에서 비롯된다. 일회성을 갖는 공연예술의 특성상 공연 중 실수는 수정할 수 없다. 그 회에 참석한 관객의 기억에 남을 수밖에 없다. 그러므로 실수는 최대한 없도록 해야 한다.

2. 공연예술의 구성 요소²⁵⁾

구성요소(構成要素, component)란 어떠한 것의 본질을 구성하는 성분으로서, 각 부분이나 요소들이 모여서 일정한 전체를 이루거나 그 이론 결과를 나타낸다. 이처럼 실재(實在 reality)하는 모든 것에는 구성체 또는 공용체를 구성하는 여러 가지 요소들이 존재하는데, 공연예술도 역시 이를 구성하고 있는 요소들로

25) 공연예술의 구성요소(연기자, 관객, 무대)에 대한 내용은 교보문고에서 발행한 「무대예술전문인 자격검정위원회 표준교재」의 내용을 중심으로 요약·정리하였다. 이는 공연예술의 구성요소를 설명함에 있어 공연예술의 전반적인 내용을 가장 명확하게 제시하였다고 사료되었기 때문이다(정재은, 2012).

인하여 하나의 움직임(performance)으로 표현된다고 할 수 있다.

따라서 공연예술이 성립되기 위해서는 우선 그 행위의 주체가 되는 예술가 즉, '연기자'와 객체가 되는 '관객', 또 이 주체와 객체의 접점(interface)인 '무대'가 필요하다. 물론 이 세 가지는 모두 개별적인 요소들로 존재하지만 공연이라는 하나의 예술적 공간을 통해 만나게 된다. 따라서 공연예술이라 함은 연기와 관객, 그리고 무대를 하나로 통합하는 작업이라 할 수 있다(이인권, 2003).

1) 연기자

공연예술에서 가장 널리 알려져 있고 가장 주목받는 분야를 꼽으라고 한다면 단연 연기이다. 연습이 진행되는 동안에는 연출가가 지배적인 권한을 행사하지만 연습이 끝나고 공연에 들어가면 일반 관객으로부터 화호와 찬사를 한 몸에 받는, 그야말로 무대공연의 꽃은 배우라 해도 과언이 아니다. 이처럼 공연의 요소를 둘로 나눈다면 바로 관객과 연기자이다. 공연은 영화나 비디오와 달리 살아있는 연기가 관객 앞에서 공연할 때 비로소 실제의 살아있는 예술형태로 완성되는 것이다. 물론 제작의 다른 요소들은 공연을 보다 완벽하고 미학적으로 만족하게끔 완성하는데 필요하다. 하지만 경우에 따라 연출가가 없을 수도 있고 무대나 극장도 포기할 수 있다. 그러나 배우가 없다면 공연은 성립되지 못한다. 공연은 연기가 관객 앞에 발을 내딛는 순간 그 순간에만 존재하는 것이기 때문이다. 즉 연기와 관객의 결합이 바로 공연의 본질이다. 그렇다면, 연기는 어디에서 오는가? 연기는 무엇을 하는가? 왜 그들은 연기를 하는가? 이러한 해답을 찾기란 쉬운 일이 아니다. 하지만 우리 자신의 경험에 비추어 보면, 이렇게 대답할 수 있을 것이다. 모든 인간에게는 모방(mimesis)하려는 본능이 존재하고 이 본능이 강할 때 배우, 즉 연기가 등장한다. 즉 따라하고 흉내 내고 다른 누군가가 되려는 욕망은 모든 인간의 성향 속에서 깊이 내재되어 있다. 넓게 보면 이 모방에 의해 인간은 학습하고 지식을 전달한다. 어린이가 어른을 흉내 내는 것을 보면, 어린 그 아이가 배우는 과정에 있음을 알고 구체적인 작용

과 반작용의 형태를 마련해 준다. 하지만 유년시절에는 이러한 모방이 권장할 만한 일이지만 커서도 흉내를 내거나 따라하면 단순한 모방자로서 부정적인 반응을 얻기 마련이다. 공개적인 모방이나 흉내에 대한 욕구는 개인이 사회화되어 감에 따라 심층에 묻히게 된다. 그러나 만일 그 욕구가 강하거나 감정을 표현하고자 하는 충동이 크다면 모방본능은 계속 살아있게 되는데, 바로 배우에게서는 그런 본능이 사라지지 않는다. 또한 사회적 관습에 얽매이지도 않는다. 훈련받지 못하는 상황에서는 모방본능이 단순한 ‘따라하기’가 되겠지만 교육기관이나 이론을 통해 훈련받고 기술적으로 다듬어지면 그 때 비로소 ‘연기자’로 완성되는 것이다(양정현, 2006).

2) 관객

공연예술을 논함에 있어 우리가 놓치기 쉬운 부분이지만 관객은 매우 중요한 요소이다. 근본적으로 관객이 없으면 공연 자체가 성립되지 않기 때문이다. 즉 관객이 존재함으로써 연기는 존재이유를 얻게 되고 연기가 단순히 놀이 이상의 특별한 무엇이 되도록 할 수 있다. 때문에 공연예술에 참가하는 사람과 이를 지켜보는 관객의 관계는 일방적인 것이 아니라 서로 반응하는 상호적인 것이다. 따라서 끊임없이 연습하고 다듬어서 하나의 공연을 만들었다 해도 관객이 존재하지 않으면 완성된 공연으로서의 의미가 생기지 않게 된다. 또한 관객이 존재함으로써, 다시 말해 관객이 벌어지고 있는 일에 반응함으로써 공연은 연습 때와 사뭇 다른 모습을 띠는 것도 종종 목격하게 된다. 즉 살아있는 관객과 현장에서 만나기 때문에 공연은 즉각적이다. 공연자의 살아 있는 육체, 생생한 음성으로 인해 공연되는 내용이 아무리 현실과 동떨어져 있다해도 관객은 이를 직접적으로 받아들이고 즉각적으로 반응을 보이게 되는 것이다. 이처럼 공연예술은 공연 현장에서 관객과의 만남을 통해 비로소 완성된다. 공연예술에서 관객이 차지하는 공간을 객석이라고 하는데, 관객이 어디에 위치하느냐에 따라 공연의 분위기도 확연히 달라지기 때문에 관객이 공연을 구성하는 중요한 요소임을 인식

하면서 공연의 성격에 따라 객석을 어떻게 배치할 것인가도 중요하게 고려해야 한다(양정현, 2006).

3) 무대

일반적으로 무대는 객석과 구분되게 공연이 행해지는 공간으로서, 공연자가 거하는 공간을 가리킨다. 즉 공연물을 해보일 수 있는 조건을 갖춘 공간이 곧 무대이다. 따라서 무대는 이야기를 전달하는 연기자의 내면까지 관객에게 직접적으로 표현될 수 있도록 접근할 수 있어야 하며, 특히 관객이 많은 공연에서 배우가 관객에게 잘 보이려면 무대가 관객보다 높은 곳에 위치하거나 관객이 무대 위에서 벌어지는 움직임을 잘 볼 수 있도록 관객석이 무대보다 높은 곳에 위치해야 한다. 이처럼 관객과 공연자와의 살아있는 만남이라는 공연예술의 특성을 반영하면서 동시에 소속한 시대의 사회·문화적 환경을 반영하는 곳이 바로 무대이다.

(1) 무대장치

무대장치는 무대예술에 있어서 매우 중요한 부분으로 인식되고 있으며 공연에 이어서 무대조명, 무대음향과 함께 무대예술에서의 무대장치는 공연의 전반적인 배경이 되고 있어 매우 중요한 역할을 차지하고 있다.

미국의 유명한 무대 미술가 리 시몬스(Lee Simonson)은 무대 장치가 가리켜 ‘해석자의 이원’이라고 하였는데 이 말은 무대 장치가의 작업이 집단적인 작업의 일부로서 연출가나 다른 작업 분야의 디자이너와 마찬가지로 작품의 정확한 해석에 따른 시각적 이미지를 창조한다는 의미를 띤다. 다시 말해서 무대 장치는 연출가의 작품 의도에 맞고 등퇴장 등, 배우의 특수 요구에 부응하며 조명과 의상 디자이너의 아이디어와 조화를 이루는 물리적인 환경을 창조한다. 또 단순한 그림이나 경치를 그리는 회화적 기법만이 아닌 3차원의 입체적인 구조물의 제작 및 설치, 장식까지도 포함하는 작업으로서 시각언어를 사용하여 회화,

건축, 공예, 장식, 제도 등의 다채롭고 총체적인 미술작업을 의미한다(양정현, 2006).

무대장치는 대개 네 가지로 면에서 공연에 기여한다. 첫째로 극행위의 시공간적 사실과 환경, 인물의 성격, 인물간의 관계 등을 포함한 정보를 전달하는 것이다. 둘째, 드라마에서 성장 발전하는 감정에 대한 반응을 강화한다. 셋째, 표현의 특정 스타일을 극 행위의 관점으로 유도, 통일하게 한다. 넷째, 높낮이, 색상, 적절한 틀, 시각적 명확성 등을 통해 연기자를 부각시키고 역동성을 유발하기도 한다. 공연에서 의 무대기술은 전반적인 과정의 일부를 차지하는 요소이다(이정은, 2002).

무대장치는 표현하고자 할 때 추상적이든 사실적이든 가공적이든 실리적이든 간에 하나의 장치는 한 극적 줄거리가 펼쳐나가는 환경이요, 세계여야 한다는 뜻이다. 따라서 극적 사건과 장치는 하나의 귀납되어야 한다. 물론 장치가의 개성에 따라, 그리고 안무가와 협의에 따라 장치는 한 작품의 배경이 되는 현실성을 재현해 내야 한다는 것이다(김선영, 1994).

(2) 무대소품

대개의 경우 무대장치가 시각적 모티브를 지배적으로 형상화하지만 무대에서 사용되는 소품도 마찬가지로 무대미술에서 요구되는 디자인의 개념을 지닌다. 소품은 보통 장치를 이용하거나 그 안에 사는 사람들의 사회 경제적 지위와 성격을 암시하는 단서를 제공하는 구실을 한다. 공연이 원형극장이나 돌출 무대 등 배경장치의 설치가 극도로 제한된 공간에서 이루어질 경우 무대에서 사용되는 소품들이 차지하는 시각적 중요성은 상대적으로 높아진다. 이처럼 관객이 무대에 친밀하게 배치되는 공연장에서는 가구와 장식용 소품들이 종종 무대장치의 시각 요소로 역할하게 된다(양정현, 2006). 일반적으로 무대에서 사용되는 소품은 다음과 같이 분류한다.

① 장치용 소품: 배우들이 어떤 식으로든 사용하되 장치에 부착되어 있지 않은, 부피가 크고 이동이 가능한 소품으로서 가누나 스탠드, 양탄자, 난로 등을 가리킨다.

② 손 소품, 드는 소품 : 접시, 컵, 편지, 책, 부채, 전등, 신문, 잡지, 담배 등 배우가 다루거나 소지하는 작은 품목으로 배우가 무대 위에 올라갈 때 소품 담당자가 주고 내려올 때 회수하거나 배우가 개인적으로 관리한다.

③ 장식용 소품: 장식용 소품에는 배우가 접촉하지는 않지만 시각적으로 장치를 보장하는 것들이 포함된다. 예를 들어 창문 커튼, 그림, 식탁 등, 탁상용 깔개, 책장에 꽂힌 책 등이다.

④ 연습용 소품: 연습초기 단계에서 배우들이 실제 소품 사용에 익숙해지도록 요구되는 대체소품이다.

소품은 공연의 실제적인 느낌을 살리거나 시각적 요소로써 무대예술에서는 매우 중요하며, 그 배우가 무엇을 말하려 하거나, 어떠한 행위를 하려고 하는지 어떤 의미를 전달하고자 하는지 그 소품을 통해 쉽게 관객들에게 극적 특성을 쉽게 전달할 수 있다.

(3) 무대의상

지금까지 무대의상 디자인은 공연예술 안에서 큰 의미를 갖지 못했다. 독립된 분야로서 디자이너의 주도적인 ‘디자인’ 개념이 들어가기보다는 연출가나 배우의 주문에 의해 마련되는 종속적인 것이었다. 그러나 무대의상은 작품을 해석하고 인물을 표현하고 극의 스타일을 창조함으로써 무대예술로서 공연의 완성도에 기여하는 전문 분야이다. 무대 위에서 눈에 보이지 것은 배우가 아니라 그 배우가 창조해내는 인물이다. 이 인물을 배우의 몸을 빌어 만들어 내는 것, 배우의 연기 이전에 먼저 그 인물을 표현하는 것이 바로 무대의상이다(양정현, 2006).

무대의상은 무대에서 등장인물의 역할이나 성격을 정확하게 관객들에게 전달하기 위해 몸에 걸치는 모든 것을 말한다. 여기에는 관객에게 보이든 보이지 않

든 무대 위에서 착용되는 모든 의상, 신발, 머리장식, 액세서리 등이 포함되며, 그래서 무대의상을 ‘배우가 입는 배경이다(the scenery worn by the actor)’라 정의하기도 한다(Smith Milton, 1948).

따라서 무대의상은 일단 극이 시작되면서 배우의 second skin으로 작용하여, 연기와 단일한 무대 이미지를 형성하여 작품과 연출자가 창조하고자 하는 새로운 정신의 인물을 가시화시켜 준다(신경섭, 박혜원, 1998).

무대의상은 극의 역사적 배경이나 상황적 설명을 의상을 통해 관객에게 전달해준다. 의상을 통해 배우는 그 의상을 입음으로써, 그 배역에 몰입함으로써 관객들에게 생동감 있는 연기를 보여줄 수 있다.

(4) 무대분장

분장(make-up)은 어떠한 것을 꾸민다는 의미로, 화장, 의상, 모발 등에 공통적으로 광범위하게 적용될 수 있는 폭넓은 의미의 용어이나 일반적으로는 화장이나 분장에 국한되어 사용되고 있다. 일반적으로 여성들의 아름다움을 예쁘게 가꾸는 것이 화장이라면, 분장은 배우를 대본(극본)이 요구되는 개성 있는 인물(캐릭터)로 표현하는 것이다. 연극, 영화 및 TV 등에서의 배우(연기자)들은 대본(극본)이 요구하는 내용에 맞게 관객(시청자)에게 보여야 하고, 또한 상황에 맞게 자신(배역)을 표현해야 한다. 분장은 배우(연기자)를 대본(극본)이 요구하는 내용이나 상황에 맞게 가시적(visual)으로 표현함으로써, 관객들로 하여금 등장인물의 종족, 시대, 배경, 성격, 나이, 건강, 경제적 기반이나 환경 등을 더욱 쉽게 이해할 수 있도록 도와주는 외면적인 표현이다(김은선, 1991).

오늘날 분장은 몇 가지 중요한 극적 역할을 담당한다. 첫째, 분장은 관객에게 즉각적으로 배우가 맡은 인물의 나이, 건강 상태, 기본 성향 유전, 종족, 환경 등에 대한 정보를 제공하고 정확한 인상을 심어준다. 둘째, 분장은 무대 위에 집중되는 강한 조명으로 인한 표백효과를 중화시켜주는 역할을 한다. 셋째, 분장은 눈이나 입 등 표현적인 특질을 강조하여 배우의 얼굴에 입체감을 주고 무대에서

멀리 떨어진 관객에도 배우가 의도하고 표현하는 특정 정서를 전달한다(양정현, 2006).

(5) 무대조명

무대예술은 관객의 시각과 청각에 호소하여 성립되는 것이므로 빛의 존재는 필수적 조건이라고도 말할 수 있다. 빛과 전등의 도움을 입어 무대는 어떤 마술적인 힘을 갖고 인간의 심리를 움직이게 하는 기분이나 분위기를 상황에 따라 제공해 주기도 한다(김수경, 1986). 또한 무대조명은 빛을 연극이나 무용에 도움이 되게 하려는 예술이라는 것은 두말할 필요가 없다. 그러나 일반적으로는 전기공학 + 조명공학 + 빛의 효과 = 무대조명이라는 뜻으로 해석되는 경향이 있으나 어디까지나 무대조명은 무대에 있어서의 빛의 효과만을 가리키는 것으로 정의할 수 있다.

조명은 공연을 통해 배우가 어떠한 움직임을 연출할 때, 혹은 주제에 따라 빛에 비추어주면서 동시에 주제를 강화하고 분위기를 만들어 준다. 또한 빛을 통해 시각적으로 상상력을 느낄 수 있게 하며, 멀리 있는 관중석까지 배우의 움직임이나 표정연기까지 잘 표현해 줌으로 공연을 극대화시켜준다.

(6) 무대음향

오늘날 음향은 극장 규모에 따라 배우의 소리를 확대시키고, 효과음이나 다른 기계적인 음향을 자주 사용함에 따라 공연에서 없어서는 안 되는 요소로 빠른 속도로 자리를 잡아가고 있다. 종래에 장치나 의상, 조명에 주어지던 관심이 음향에도 똑같이 적용되고 있다. 아직까지 음향에 요구되는 규칙들이 현재는 존재하지 않고 있지만 지속적으로 그 규칙들이 정해지고 있는 중이다.

이처럼 음향에 대한 관심이 증대된 데에는 무엇보다도 장비의 향상을 들 수 있다. 그리고 관객과 공연 관계자들의 취향과 기대 수준이 높아진 것도 한 원인이다. 극장이나 공연 계통에서 일하는 사람뿐만 아니라 공연을 보러 다니는 사

람들 대다수가 대중매체를 통해 보고 듣는 것에 깊은 영향을 받아 왔다. 극장에서 사용되는 음향은 음악, 효과, 확성으로 크게 세 가지로 나뉜다. 첫째로 음악은 뮤지컬이 아닌 공연에서의 음악의 사용은 역사적으로 볼 때 공연 전, 공연 중 휴식시간, 그리고 공연 후 관객이 공연에서 요구되는 분위기에 젖어들도록 하기 위해 청각적인 환경을 만들어 내는 악기연주에 제한되어 있었다. 일반적으로 희극에서는 밝고 가벼운 음악이 배경으로 깔리고 셰익스피어의 비극이나 다소 무거운 주제를 다루는 극에서는 제대로 갖춰진 오케스트라가 음침하고 전조를 던지는 음악을 연주하는 경우가 보통이다. 극적 절정의 순간을 그 특별한 분위기와 주제에 적합한 음악이 함께하는 것이다. 배경음악이 기능적이고 효과적인 역할을 한다 해도 극장에서의 음악은 다양한 방법으로 사용될 수 있다. 특정 장면이나 인물을 위한 주제곡과 같은 일반적인 음악효과는 특별한 심리적 분위기나 정서를 창조하고 강화하는데 널리 사용된다. 또 공연이 시작하기 전에 틀어줄 음악을 선곡할 때에는 거의 모든 유형의 음악과 편곡된 곡에서 선택할 수 있다. 금기시되는 가사의 경우 제작팀이 사용 여부의 적합성을 논의해서 결정한다. 나아가 어떤 공연물에서는 영화처럼 대본에 나타난 특정 순간의 심리적 내용을 강화하기 위해 매 장면을 음악으로 구분하기도 한다. 둘째로 효과는 개짓는 소리, 전화벨, 초인종 소리, 기차소리 등 특수한 음향효과를 만들어 내는 것이 음향 디자이너의 주요 업무이다. 그러나 그것만이 유일한 업무는 아니다. 현대의 많은 공연에서는 작품의 분위기에 적합한 새로운 음향효과를 요구하는 경우가 많다. 이러한 소리들이 즉석에서 만들어지건 녹음된 상태로 사용되건 극장은 진동과 전력, 콘솔, 마이크, 앰프 등 소리에 관계된 장비가 잘 갖추어져 작품의 분위기를 해치지 않고 소리의 강약, 세기를 자유자재로 조절할 수 있어야 한다. 셋째로 확성은 객석의 음향 상태가 좋지 않거나 오케스트라의 연주 때문에 배우의 목소리가 잘 들리지 않는 뮤지컬과 같은 공연물에서 배우의 목소리를 크게 하기 위해서 사용된다. 얼마 전까지 배우들은 기계의 힘을 빌지 않고도 대극장에서 관객 모두가 그 소리를 들을 수 있도록 충분히 큰 소리를 냈다. 그러나

오늘날에는 배우의 목소리가 크다 해도 배경장치나 다른 효과음의 사용으로 그 소리를 확장 시킬 필요가 생긴 것이다. 관객은 균형 잡힌 소리를 듣고 싶어 한다. 확장된 소리는 반드시 균형이 맞춰져야 한다. 음향 디자인의 다양한 요소들이 그것 자체로서 관심의 대상이 되어서는 안 된다. 음악과 효과음의 소리가 배우의 목소리를 압도해서도 안 되고 너무 진동하거나 귀에 거슬려 관객의 주의를 산만하게 해서도 안 된다(양정현, 2006).

3. 공연예술로서 흥청무의 특징

본 장에서는 흥청무의 공연예술로써의 가능성을 입증하기 위하여 Oscar G. Brockett (1989)가 주장한 공연예술의 특징과 관련하여 논의하고자 한다.

1) 흥청무를 통한 공연예술의 실연성

공연예술이란 무대 위에서 청중이나 관객을 위해 행해지는 예술행위, 즉 음악, 무용, 오페라, 연극 등을 총칭하는 말이다. 공연예술은 공간적, 시간적으로 도는 제작상의 여러 가지 제약을 받기 때문에 정교하고 주도면밀한 기획과 표현기법이 요구된다. 특히 무대의 모든 요소, 즉 무대장치, 조명, 음향과 음악과 같이 다른 예술장르가 참여하는 연극은 종합예술이라고 할 수 있다. 전래적인 공연예술의 분야에서 시대가 첨단화되고 뉴미디어가 발달함에 따라 장르의 구분을 초월해 서로 융합되고 결합되는 새로운 양식의 무대예술이 생겨나기 시작했다(이인권, 2003). 관객과 직접 의사소통 하는 것, 즉 연기자, 대본과 함께 무대와 관객이 직접 만나 교류하므로 현장의 분위기가 어떠한에 따라 그 공연이 달라지며 흥청무 또한 조선이라는 시대적 배경과 사건을 관객이 이해하고 공감할 수 있도록 관중의 참여를 전제로 하여 그 현장성과 실연의 특징을 중심으로 안무하였다.

2) 흥청무를 통한 인간실체의 활용성

공연예술의 특성은 관객과의 커뮤니케이션을 위한 일차적 수단으로 살아 있는 인간의 실체를 활용한다는 것이다. 흥청무 공연은 인간의 실체에 대한 인식을 바탕으로 무용수와 관람자가 같은 공간에서 서로의 감정을 교감하는 것은 그 장소 그 순간뿐이며, 모든 공연은 ‘일회성’과 함께 ‘소멸성’을 갖는 데에 중점을 두고 순간순간 공연에 생명력이 지속될 수 있도록 한다.

3) 흥청무를 통한 개인의 창작활동 및 집단적인 형식

공연예술은 예술가 개인의 창작활동이면서 동시에 집단적인 형식을 취한다. 흥청무는 창작으로 이루어진 작품이지만 예술가 한사람의 구상과 노력으로 이루어지는 것이 아니라 작품이 무대에 오르기까지의 전 과정에는 무대감독, 조명, 음향, 의상, 분장, 세트 등을 담당하는 전문 인력이나 모든 것을 총괄하는 연출가 등의 총체적 종합예술로 완성될 수 있게 한다.

4) 흥청무를 통한 감각적 경험제공

공연예술은 살아있는 예술가와 관객이 동시에 같은 장소에 존재함으로써 강렬한 감각적 경험을 제공한다. 흥청무공연시 슬픔과 기쁨, 권위 등의 감각을 무용수는 관객이 동시에 경험할 수 있도록 한다.

5) 흥청무 공연의 현장성

공연예술은 일단 막이 내리면 공연예술로서 온전한 모습은 사라진다. 다만 대본, 프로그램, 비평 및 관객들의 추억 속에서만 살아남는다.

공연예술의 특성상 공연 중 실수는 수정할 수 없으며, 실수는 그 시간·공간에 참석한 관객의 기억에 남을 수밖에 없다. 그러므로 실수는 최대한 없도록 해야 한다는 것도 공연에 있어서 매우 중요하고 공연예술은 공연 현장에서 관객과의 만남을 통해 비로소 완성된다.

이렇듯 공연예술은 무대의 예술작품과 배우와 관객의 정신적인 교감과 심리적인 교류가 그 순간 즉각적으로 이루어지는 예술이다.

흥청무에서는 성은을 입고 춤을 추면서 흥겨움에서 심리적 특성을 즉흥으로 표현한다. 흥청들의 연기력, 일체감, 리듬감 등의 심리묘사가 돋보인다. 신체적인 움직임에서도 우아하고 단아하면서도 명쾌하고 끊어질듯하면서도 끝맺음에서 부드러운 연결의 발디딤과 홀목놀음이 자유롭다. 춤추는 사람의 그때그때의 심정에 따른 춤사위와 간 들어진 홀 목 놀음이 즉흥적인 춤사위를 통해 왕을 유혹하려는 흥청들의 심정이 표현한다.

6) 흥청무의 전통성과 정통성

전통춤에 있어서 전통성을 빼고는 전통춤이라는 것 자체가 생성될 수 없었던 것처럼 전통춤이 현시대에 오기까지 현대성이 결합되지 않았더라면 전통춤은 지금까지 이어져 오지도, 발전된 형식의 전통춤을 찾아볼 수도 없었을 것이다. 전통춤의 현대화된 양상들은 창작의 측면에서 볼 때 무대무용으로서의 전환을 통해서 비로소 완성되어진다고 할 수 있다(윤미라, 2011).

우리의 전통춤은 생성기반을 보아도 즉흥성과 현장성에 따라 많지는 않지만 잦은 변화가 있어왔다. 이는 우리 전통춤의 무한한 발전 가능성임과 동시에 한계성을 지니게 된다. 현 시대로 오기까지 한과 흥이 주된 요소로 자유스러웠던 우리 춤이 원각사 이후 극장이 생겨남에 따라 무대예술로 변모하면서 무대라는 곳에서 규격화된 움직임을 보여줘야 했기 때문에 제한되는 요소들이 많아짐에 따라 전통성에는 무대에 맞게 억제되는 부분들이 생기게 되었고 현대성에는 그 억제된 요소들을 제외시키고 무대화에 맞게 재구성하게 되는 상호작용이 필요하게 됨으로 인해 본연의 변형된 형태의 무대 공연이 이루어지게 된 것이다(권민정, 2013).

전통무용을 오늘의 시각으로 재해석하여 현대화하는 작업에서 에릭홈스보움이 주장하는 ‘만들어진 전통’, 또는 ‘전통의 발명’이라는 화두는 보다 적극적으로 작

동될 필요가 있다. 다만, 전통을 발명, 또는 재창조하기에 앞서 전통무용의 실체에 대한 보다 구체적이고 내밀한 접근이 우선되어야 한다. 전통을 재해석하고 현대화하려는 대상에 대한 발굴 및 고증을 통한 치밀하고 체계적인 조사와 연구 작업이 선행되어야 한다는 것이다(성기숙, 2005).

전통춤의 예술적 가치가 전통성과 현대성의 상호작용을 통해서 완성되어질 수 있기 때문에 향후 전통춤 진화를 지속적으로 유도하기 위해서는 전통성에 대한 깊이 있는 탐구, 현대인의 미적감수성에 대한 적극적인 이해, 무대예술의 특성에 대한 선 이해, 전수와 창작을 병행할 수 있는 전통춤 교육이 필요하다(윤미라, 2011).

이러한 전통성과 현대성의 상호작용 된 결과물을 통해서 우리는 전통춤의 예술적 가치를 판단해 볼 수 있다. 하지만 우리가 여기서 전통춤을 판단하고 진단하는 작업에 치중하고 발전 방향에 소홀 한다면 우리의 전통은 말 그대로 예전 것, 낡은 것이 될 수밖에 없다. 우리 춤을 어떻게 지속적으로 유지하고 어떻게 더욱 발전할 수 있는지 연구하려면 여러 가지의 노력이 필요하다(권민정, 2013).

전통춤에 있어서 전통성을 빼고는 전통춤이라는 것 자체가 생성될 수 없었던 것처럼 전통춤이 현시대에 오기까지 현대성이 결합되지 않았더라면 전통춤은 지금까지 이어져 오지도, 발전된 형식의 전통춤을 찾아볼 수도 없었을 것이다.(윤미라, 2011).

연구자는 어린 시절 김수악의 문하생으로 있을 당시 반듯한 자세에 팔선의 움직임 또한 시원하게 쭉 뻗은 동작으로 보폭은 작지만 동작들은 컸던 것으로 기억된다. 허리자세 또한 반듯 했다. 언젠가부터 김수악의 허리 부상으로 상체는 구부러져 휘칠하던 키도 줄어들고 어깨도 허리도 굽어 안타까움을 자아냈다. 그 보다 심각한 것은 김수악의 바른 체형의 모습으로 춤추던 젊은 시절 모습을 보지 못한 제자들은 어깨가 구부러진 모습을 마치 김수악의 춤으로 오인하여 잘못 전수되어지는 현실의 사태가 심각하다. 한편 그런 모습이 진주교방의 원형이라 주장하며 춤을 추는 자와 김수악의 타계

후 슬픔이 채 가시기도 전에 문하생이 아닌 자가 문하생이라 주장하는 예술계의 현실에 비통함을 느낀다. 그러나 진주민속예술보존회²⁶⁾에서 진주권번의 춤사위와 그 정통성을 이어가고자 노력으로 조선교방의 춤사위는 올바른 형태로 보존 계승될 것이라 여겨진다. 단편적인 예로 버선코로 장단을 헤아린다든지, 버선발을 눌러 밀어서 뒷발 굴신과 함께 호흡으로 허벅지를 들어 올려 버선발을 든다든지 다리를 들었을 때 버선바닥과 땅과의 차이는 계단 한 단계로 버선 바닥이 보이지 않도록 하는 것, 한발씩 들 때 호흡을 들어 올린다 등의 표현이 진주교방 특유의 춤동작인 것이다.²⁷⁾

이러한 춤사위들을 원형으로 곧고 바른 춤 부드러우면서도 품에 안기는 듯(착착 안기는 춤)이것이 진주권번의 특징인 무기교 속의 기교인 것이다.

이러한 기법과 정통성을 바탕으로 흥청무를 안무하였으며 분명한 역사성과 음과 양의 표현이 정확하고 유연하고 멋스러운 손목사위와 흥과 한을 돋우어 내고 있다. 발끝에서 기의 흐름을 끌어올려 가슴에서 내면의 힘으로 발산하여 움직여지는 춤, 또한 호흡 속에서 여인의 한과 멋을 살려 정·중·동의 조화로움을 나타내고 있다. 발뒤꿈치에서 발끝까지 전륜을 느끼면서 디딤새 한발 한발에 호흡으로 발을 누르면서 버선코를 밀어 올리고 상체의 팔 동작에 까지 호흡을 연결시킨다. 양팔은 누운 S자형을 많이 이용해서 팔선의 곡선을 많이 이용해서 부드럽고 아름다움을 더욱 강조했다. 이와 같이 흥청무를 발굴·재현함에 있어 정통성을 잃지 않고 한국 전통 춤사위를 근본으로 하여 안무·구성하였다.

26) 진주에서 전승되어 온 각종 무형문화재를 보존, 발굴 육성하는 단체.

27) 고 김수악, 유영희, 김태연, 박설자의 구연

4. 공연예술로서 흥청무의 미적가치

가치란 ([英] value, worth [獨] Wert [佛] valeur) 주관 또는 자기의 요구 특히 감정이나 의지의 요구를 만족시킬 수 있는 성질을 뜻한다. 따라서 가치는 대상에 관계하는 자기의 일정한 태도 즉 승인·거부·추구·회피 등의 평가 작용을 예상한다. 그러한 평가 작용의 주체인 자기의 성격에 따라 가치는 개인적·사회적·자연적·이상적·절대적 가치 등으로 구별 된다. 철학이 추구하는 것은 진·선·미 등 이상적·절대적 가치인데 이와 같은 보편타당성을 갖는 가치의 해명을 중심문제로 하는 것이 가치론이다(세계철학대사전, 1977).

다음에 논의되어지는 즉흥미, 형식미, 중용미, 장단미, 의복미는 흥청무에 내재된 예술적 가치로써 공연예술로써 타당성을 입증하는데 하나의 근거가 될 수 있을 것이다(최윤실, 김미숙, 2014).

1) 즉흥미

우리 한국의 춤은 과학의 영역을 넘어 영적인 신비를 지니면서 의식을 초월한 즉흥적인 멋이 우리 한국무용이라 할 수 있다. 성은을 입고 춤을 추면서 흥겨움에서 심리적 특성을 즉흥으로 표현한다. 흥청들의 연기력, 일체감, 리듬감 등의 심리묘사가 돋보인다. 신체적인 움직임에서도 우아하고 단아하면서도 명쾌하고 끊어질듯하면서도 끝맺음에서 부드러운 연결의 발 디딤과 홀 목 놀음이 자유롭다. 춤추는 사람의 그때그때의 심정에 따른 춤사위와 간 들어진 홀 목 놀음이 즉흥적인 춤사위를 통해 왕을 유혹하려는 흥청들의 심정이 엿보인다.

2) 구성미

전통춤은 신무용이나 창작 춤처럼 작품의 전체구조에 맞게 유기적으로 짜여진 춤이 아니다. 전통춤은 대개 장단 순서에 따라 구성되었으며, 공연 현장에 맞게 장단을 조절할 수 있는 현장성이 있다. 춤 또한 길게 짧게 혹은 다르게 출 수

있는 즉흥성이 있다. 또한 현재의 극장 무대를 중심으로 한 공연 관행이 전통춤의 무대화화를 가속화하고 있다. 마당이나 방안에서 추는 춤이 무대로 옮겨질 때는 많은 변수를 고려해야 한다. 관객과의 거리, 춤꾼과 관객의 시선의 높이와 각도, 무대의 모양과 크기, 그리고 음량과 조명, 이러한 변수들이 극장 무대에 맞는 전통춤을 추도록 하고 있는 것이다. 그리고 창작 무용가이면서 전통무용가이기도 한 한국춤꾼들의 창작경험과 무대경험이 전통춤의 재구성 혹은 재창작을 용이하게 하고 있다(김영희, 2008).

3) 형식미

홍청무는 작품의 제목과 그 뜻에 맞게 드라마틱하고 또한 예술적인 면을 강조하여 아름답게 승화시켰다. 작품 속에서 동선이나 팔선의 움직임 또한 한국 춤에 적용된 한복곡선의 아름다움이 표현되어 균형과 움직임이 더욱 조화롭다. 홍청무는 우리 전통춤의 정·중·동과 동·중·정이 어우러져 개인의 멋을 마음껏 표현할 수 있는 춤이다. 유교적인 사상이 짙은 조선 여인의 정적인 면과 반대인 동적인 면도 잘 살렸다. 또한 흥과 멋을 살려 화려함속에서의 한이 맺힌 슬픔을 나타내고 슬픔 속에서 호화스럽고 사치스러움을 내면속에서 품어내는 절제된 움직임의 형상을 표현하였다.

4) 중용미

홍청무는 발끝에서 기의 흐름을 끌어올려 가슴에서 내면의 힘으로 호흡을 발산하여 움직여지는 춤이 홍청무의 멋이다. 그 호흡 속에서 여인의 환과 멋을 살려 정중동의 조화로움을 나타냈다. 발뒤꿈치에서 발끝까지 전륜을 느끼면서 디딤새 한발 한발에 호흡으로 발을 누르면서 버선코를 밀어 늘면서 디딤새 상체의 팔 동작에 까지 호흡을 연결시킨다. 양팔을 누운 S자형을 많이 이용해서 부드럽고 아름다움을 더욱 강조했다(최윤실, 김미숙, 2014).

5) 장단미

홍청무에서 사용되어진 장단 즉 음악은 시대적 배경을 바탕으로 하나의 이야기를 전개하여 가야금, 북, 장고, 대금, 피리, 아쟁 등의 악기로 상황에 맞는 다양한 감정들을 표현할 수 있는 음악으로 작곡가 변규만이 작곡하여 구성되어졌다. 전반부에서는 교방여기들이 궁궐로 들어가면서 느끼는 부드럽고 아름답게 보이려는 과장된 모습을 휘모리장단으로 표현하고, 내면의 담겨진 무게 있고 정제된 느낌을 느린 굿거리장단으로 표현하며 시작된다. 중반부에 들어서면서 궁궐에서 느끼는 감정을 가상하며 성을 읊은 여기는 자진모리장단과 휘모리장단으로 화려함과 행복함을 표현하였고, 그러지 못한 여기의 비통함과 처절함을 느린 굿거리장단으로 대립적인 감정을 표현하며 전개되었다. 후반부에서는 왕이 바뀌면서 시대가 변화되어지고 태평성대를 기원하기 위한 백성의 염원이 담긴 한을 타령장단과 느린 굿거리장단으로 마무리한다. 홍청무는 대체적으로 정박을 지키려 노력하지만 우리 춤의 또 하나의 멋인 엇박을 사용하기도 한다. 이러한 정박 속 엇박의 조화로 홍청무는 여기들이 시대적 상황에 대한 감정 변화를 더욱 극대화 시켜 자연스러운 모습으로 감정을 표현할 수 있도록 하였다. 홍청무 공연시 반주는 라이브로 이루어지며 악기편성은 북, 장고, 대금, 피리, 아쟁 등으로 연주한다. 라이브로 연주되어야 제 맛이 나며 악사와 춤꾼이 같은 무대 위에서 반주하고 춤추며 악사의 적절한 추임새가 곁들어졌을 때 흥을 느끼게 된다. 이런 면에서 홍청무(교방춤)는 장단 속에서 나오는 구음과 추임새, 무기교속에서의 기교, 무거운 듯 가볍고 끊어지는 듯 연결되는 독특한 것이 교방춤의 매력을 발산할 수 있다.

6) 의복미

홍청무는 작품의 구성은 형태보다는 자연스러움 속에서 아름다움을 강조하였으며 의복은 지위나 품계에 맞춰 궁궐 안과 밖의 기녀에게 당의와 저고리로 구분 지었으며 머리도 큰 머리와 쪽머리로 지위나 품계를 표현하였다. 또한 작품의 제목

과 그 뜻에 맞게 드라마틱하고 예술적인 면을 아름답게 승화시켰다. 작품구성은 형태보다는 자연스러움 속에서 아름다움을 강조 했으며, 의복은 지위나 품계에 맞춰 궁궐안과 밖의 기녀에게 당의와 저고리로 구분 지었으며 치마 밑단에 금, 은박을 1단과 2단으로 정해졌으며 머리장식도 첩지의 높낮이로 구분 지었으며 머리도 큰머리와 쪽머리 크기로 지위나 품계를 표현하였다. 홍청무 의복의 기본 원칙이 항상 지켜지는 것이 아니며, 전개에 따라 혹은 품계에 따라 의복과 의물을 달리 하였다. 의상은 시대적인 배경에 걸맞게 운평은 치마저고리를 입혔으며 홍청은 궁궐에 들어온 기녀이기 때문에 사의는 당의로 우아하고 화려하며 또한 장엄해 보이도록 입혔으며, 하의는 치마로 품계에 따라 금·은박의 한단과 두 단으로 달리하였다. 머리 장식은 큰머리와 쪽머리의 크기로 품계를 달리 표현하였다. 그 외 채홍사는 청색 무관복을 입혔으며 노기녀는 기녀 머리 타래의 크기로 행수와 일반 노기를 구분 가능하게 했으며 장신구나 장식품으로 품계와 지위를 알아볼 수 있도록 하였다.

5. 공연예술로서 홍청무의 안무구성

‘홍청무’는 연산군일기 8권, 조선왕조실록 500년, 조선해어화사, 교방가요와 조선시대 춤에 대한 선행연구와 고 ‘춘당’ 김수악, ‘춘정’ 강옥남, ‘예당’ 유영희, ‘은당’ 김태연의 구연을 토대로 안무를 구성하였다.

홍청무는 채홍사무, 운평무, 홍청무, 노기녀 춤으로 분류하였으며 운평무는 각지의 예쁜 기생뿐만 아니라 처녀들을 대궐로 뽑아 올리기 위해 전국에 파견되었던 채홍사²⁸⁾와 운평(기생) 사이에 밀고 당기는 실랑이를 형상화하여 춤으로 재구성하다. 기생과 처녀들이 부모, 형제, 정혼 자 간의 생이별을 한탄하는 애틋한 심정과 왕에게 간택되어 출세와 부귀영화를 내심 기대하는 설레는 마음을 홍청

28) 연산군이 기생을 대궐로 모아들이기 위해 각 지방으로 파견한 벼슬아치.

선발무, 운평무로 구성하였고, 천과홍청무(天科興淸舞)는 홍청 중에 왕의 성은을 입은 천과 홍청의 즐거움과 환희에 찬 형상을 표현하고자 하였다(운평화접무:運平花蝶舞). 태평성대를 기원하며 꽃과 나비가 구름위에서 한가로이 흥겹게(왕의 성은을 입었음을 즐거움으로 표현) 노는 형상을 춤으로 재현하였다.

지과홍청무(地科興淸舞)는 왕의 총애를 받지 못한 여러 홍청들이 왕의 시선을 끌고자 교태 섞인(매혹적인)행위로 추는 춤을 여러 사람이 같이 추는 군무로 구성(노랑은 나비, 빨강색은 꽃을 의미하며 꽃과 나비가 어우러져 추는 형상을 꿈 꾸며, 홍청들이 성은을 받고픈 마음을 춤으로 표현, 운평화화무:運平花花舞)하였다. 나비와 벌들을 유혹하고자 즉 왕의 관심을 사고자 갖가지 아름다운 자태의 꽃과 잎들을 흩날리는 현상을 춤으로 재현하였다. 노기녀 춤은 기생이 30살이 넘으면 한물간 퇴기로 취급받아 뒷전으로 물러나 노동으로 보전하였다. 이 노기들의 풍부한 경험과 자연스레 몸에 배인 애교 섞인 춤사위를 해학적으로 재구성하였다. 각각의 홍청무에 대한 안무구성 방법은 아래와 같다.

1) 채홍사무

무대 배경은 한산한 시골 마을로 한다. 첫 등장은 무사들이 긴 칼을 휘두르며 무대 위로 전진하듯이 등장한다. 발 디딤은 6발을 세발 디딤새로 마무리 한다. 처음엔 칼을 두 개를 하나로 묶어서 시작하며 중간부분에서 칼을 갈라 두 개를 양손에 잡는다.

칼을 위, 아래로 휘두르거나 손목을 꺾어서 두 칼을 평행하게하기도 한다. 중간 도입부에서 칼끝은 왼손이 잡고 두 팔을 위로해서 돈다. 원을 돌면서 양손을 번갈아 가며 머리 위에서 크게 휘두르며 퇴장한다. 무대 배경은 시골 마을 평화로운 풍경의 막으로 바뀐다. 무대 한쪽에서 채홍사가 등장한다. 마을을 돌아다니며 궁궐로 데려갈 운평들을 찾고 있다. 그런 가운데서 기녀들이 화려하게 몸단장을 하고 좁은 어수선한 분위기로 등장해서 서로들 궁궐로 가고 싶어 꺾속말로 속삭인다. 채홍사를 발견하고 서로 앞 다뒀 절을 하고 간택을 기다린다. 또 다른

한쪽에서는 동네 처녀들과 아낙네들이 무슨 일이 생겼냐하며 뛰어 나오다 채홍사를 발견하고 서로를 피하기 위해 앞뒤 다툼한다.

선비들이 무대 뒤 쪽과 또 다른 쪽에선 도령이 이런 광경을 구경하며 혀를 차듯 한심스럽게 바라보고 있는데 허름하게 차려입은 처녀가 슬픈 표정으로 도망치듯 하고 처녀의 엄마가 그 뒤를 따른다. 두 모녀는 부둥켜안으며 슬프게 울고 무사는 처녀를 강제로 데려 가려한다. 채홍사는 기녀와 처녀들, 아낙들을 앉혀놓고 선발해서 궁궐로 데려간다.

그때 행수와, 처녀들의 엄마가 함께 등장해서 땅을 치고 통곡하며 슬픔을 참지 못한다. 마지막부분에서 무사 선발이 끝나고 궁궐로 떠남을 알리며 박력 넘치는 남성의 춤으로 마무리 한다. 채홍사무는 해학적으로 드라마틱하게 뜻을 전달하기 위함에 비중을 두어 흥청무 전체를 알리는 극무용 형태의 서막이다. 소품으로는 장검 한 쌍과 육모방망이를 사용했다.

2) 운평무

무대배경은 평화롭고 따뜻하고 행복해 보이는 시골마을을 풍경으로 한다. 채홍사가 운평을 선발해서 지나간 자리에서 감사하다는 표현으로 수줍게 절을 하고 일어서서 굽거리장단에 맞춰 오른손에 부채를 들고 발 디딤은 잉어걸이와 완자걸음, 세발 겹 디딤, 까치걸음, 일자걸음, 잔걸음 등을 사용했으며 팔 사위는 평사위와 한손 아래사위, 휘영청 감아 돌리기, 회수무(아래사위),끌어올리기, 사선 학채 등은 오른손에 부채를 들고 앉은 동작과 도는 동작 사선 태, 뒤 태 모두를 사용했다. 부채를 폈다가 접었다가를 반복하고 앉으면서 한 바퀴 도는 동작 겨드랑에서 양손을 끌어올려서 휘두르며 날아가는 현상의 동작, 살짝 앉아서 앞, 뒤로 돌면서 사선학채를 한 뒤 일어나는 동작, 살짝살짝 돌아가는 동작 등을 고르게 배합시켜 정·중·동의 묘미를 고루 섞어놓았다. 소품으로는 부채(접는 것)를 사용했다.

3) 지과흥청무(地科興淸舞)

무대 배경은 근정전으로 궁궐로 한다. 지과흥청무는 왕의 성은을 받지 못한 흥청들의 이야기를 춤으로 표현하면서 상상 속에서 꽃과 나비가 어우러져 사랑을 나누며 성은을 받기위해 애교 섞인 동작으로 춤 속에서 사랑을 받고 싶어 하는 여인의 마음을 춤으로 표현하였다.

빨강수건 노란수건을 들고 춤을 추며 빨간 천은 꽃을 의미하고 노란 천은 나비를 뜻한다. 춤은 아주 느린 굿거리장단으로 시작해서 굿거리장단으로 연결되었다가 자진모리와 휘 모리로 넘어가서 한바탕 신나게 춤을 추고 마무리는 다시 느린 굿거리장단으로 마무리하게 된다.

이 춤은 아주 지적이면서 동시에 교태미가 넘치며 우아함과 화려함을 동시에 갖는데 중점을 두었다. 첫 시작은 앉아서 동선은 사선 태를 많이 이용하며 발 디딤새는 잉어걸이와 눌러서 끌어올려 건너뛰며 누르는 디딤새, 비정비팔, 잔걸음, 등과 팔 동작은 휘영청(팔목을 누운 S형으로 돌린다) 동작과 평사위 아래 위 사위 등을 사용했으며 입금을 받든다는 표현으로 두 팔을 앞으로 평행사선 뻗치는 동작이 많으며 이때 손바닥은 하늘을 향한다.

동선은 사선 방향의 뒤태를 이용하여 기교를 뿌리는 등 치마를 살짝 잡고 새하얀 버선코의 움직임으로 발 디딤새를 단아하고 화려함으로 맞닿거나 엇갈리도록 교차를 이루게 한다. 사선으로 앉아 오른쪽 무릎을 세우고 오른손 위에 왼손을 얹어놓고 고개를 왼쪽 어깨너머로 살짝 숙여 준비동작을 만든다. 이때 노란수건은 가슴맡기 쪽으로 숨기고 빨간색 천을 들고 있다.

느린 굿거리장단에 맞추어 호흡을 먹으며 시선을 끌어서 호흡을 뿜어내면서 손을 본다. 천천히 호흡을 하며 왼손을 끌어 올리고 오른손은 천천히 따라 올린다. 머리에 족두리를 쓰고 있음을 상상하며 왼손을 머리위에 오른 손은 천천히 굿거리장단에 맞추어 끌어올려 왼손 바닥에 합친다. 천천히 양손을 펼치며 허리는 셋에 사선으로 펴고 양팔은 사선위로 해서 받든다. 양손을 받들어 둘레 호흡을 내뿜고 허리와 팔을 돌려서 왼쪽에서 마무리 한 다음 사선을 만들면서 팔과

허리를 휘두르고 한 바퀴 반을 돌면서 일어난다. 양손을 천천히 받들어 어깨선에 맞추어 호흡과 동시에 들어올린다. 호흡에 맞추어 까치걸음을 하고 양손은 머리위로 감쌌다가 풀어 올리면서 빨간 천을 떨어뜨리고 잔걸음으로 무대 중앙으로 이동한다. 여기까지는 흥청으로서의 사랑을 받지 못함과 성은을 받고 싶은 마음과 여자로서의 향기를 뽐내하고자하는 여인의 마음을 표현했다.

노란수건을 꺼내들고 위아래 뿌리면서 잉어걸이와 잔걸음으로 동선 이동하면서 수건을 양손에 잡고 팽이처럼 돌다가 가슴에서 뽐어내는 동작 등을 이용해 마치 나비가 꽃을 찾아 다니는 듯한 표현으로 노란 수건을 들고 뿌리면서 동선은 동·서·남·북 모두를 이용해서 이동하며 춤을 춘면서 빨간 수건을 향하여 까치걸음과 종종걸음으로 걸어간다. 노란수건을 받들며 한 장단에 앉으면서 빨간 수건위에 노란수건을 겹치듯 얹는다. 한손씩 움직이며 동작을 표하다가 오른손에 두 개의 천을 합해서 뿌리며 움직인다. 이 동작의 의미는 꽃과 나비가 서로를 찾아 헤매다 서로를 발견하고 애정 어린 사랑놀이를 한다는 표현이며 이 의미는 상상 속에서 이루어지는 광경을 뜻한다. 소품은 꽃과 나비를 표현하는 황금, 노랑, 빨간 천을 두개 들고 길이는 130cm로 하였다.

4) 천과흥청무(天科興淸舞)

무대 뒤 막은 근정전을 배경으로 하고 있으며 머리 장식은 화려하게 하여 품계를 알린다. 흥청이 교지를 받기위해 걸어가고 무대 한쪽에 돛자리를 깔고 무사 두 명과 상궁 한명이 교지를 들고 서 있다. 교지를 전한 상궁과 무사는 퇴장하고 천과 흥청의 교지를 받아든 흥청은 환희에 찬 모습으로 날아갈 듯 중앙으로 등장한다. 치마로 허리를 감싸며 위엄 있고 고풍스럽게 도도한 모습으로 호흡과 함께 오른발을 들어올린다. 오른손과 발 디딤새, 호흡을 동시에 움직이며 뒷모습, 옆모습을 보이면서 돌기도하고 앞, 뒤로 움직이며 양손을 뿌리고 자리이동을 한다. 앉았다 섰다를 반복하고 무릎을 굴신하며 잉어걸이를 이용해 이동한다. 저고리 왼손 배래에 노란수건을 꺼내든다. 이때 노란수건은 나비를 뜻하기

도 하며 교지의 의미를 두기도 한다. 성은 받았음을 과시하며 환희에 찬 모습으로 도도하면서도 겸손한 모습으로 춤을 춘다. 동선은 사선을 많이 이용하고 디딤새는 비정비팔과 까치걸음을 이용해서 굴신을 많이 사용하며 동선의 거리를 좁힌다. 노란 수건을 이용해서 춤을 추다가 교지위에 수건을 살포시 내려놓는다. 자진모리장단에 맞춰 길게 사선을 밀고 나가기도 하고 무대 앞 쪽으로 밀고 나와서 양손을 턱선 아래서 번갈아가며 8자 곡선형으로 움직이며 자신의 모습을 과시한다. 잔걸음으로 이동해서 무릎을 꿇고 교지를 번쩍 들고 자신의 품계를 알린다. 다음 천천히 교지를 펼친다. 교지에는 천과홍청이라는 글귀가 적혀 있다.

5) 노기녀 춤

무대 배경은 한적한 시골풍경을 한다. 먼저 행수가 등장한다. 곰방대를 들고 화려하게 차려 입고 기녀들을 찾아다닌다. 무대 우측에서 기녀들이 등장한다. 행수는 뒤를 따르다 홀로 먼발치에서 여운을 남기고 퇴장한다. 기녀들은 가슴맡기에서 곰방대를 꺼내들고 예전의 젊고 아리따웠던 때의 모습을 회상하며 환상 속으로 빠져들며 뽀내기라도 하듯 곰방대를 휘저으며 앓아도 보고 뛰었다가도 하면서 자신의 모습을 자랑스러워하면서 상상속의 춤을 추다가 마치 개인기를 하듯 해학적인 표현을 마무리로 줄지어 퇴장한다. 소품은 곰방대를 이용하였다.

6. 공연예술로서 흥청무의 국내·외 공연 연혁

<표-13> 흥청무의 활동연혁

일시	내용	장소
2008.08.04	(사)흥청무보존회설립	성신여대미디어정보관
2008.08.23	진주무대예술제 토요일상설 초청공연	진주남강수변무대
2008. 08. 24.	흥청무보존회 경남, 전남지부연수회	경남문화예술회관 연습실
2008. 10. 08	제1회 흥청무보존회 정기공연 “성신의 춤 향기”	국립국악원 예악당
2008. 10. 09	흥청무보존회 경남지부 순회공연	마산 315아트센터
2008. 10. 10	진주개천예술제 및 시민의 날 초청공연	진주남강수변무대
2008. 11. 09	흥청무보존회 전남지부 순회공연	순천문화예술회관
2008. 12. 09	중국 운남사범대학 초청공연 “흥청무 문화교류”	운남 사범대학학술회관
2009. 01. 01	구리시청 해맞이 공연	망우산 광장
2009. 03. 15	광양매화문화축제 초청공연	광양 다압면 매화축제현장
2009. 03. 29	진해군향제 “춤으로 여는 세상”	진해중원로터리 야외공연장
2009. 05. 09	일출봉의 흥과 멋의 향연 우정출연	성산 일출봉특설무대
2009. 07. 25	경남지방연수 및 전통춤공연	구북예술촌
2009. 09. 05	제주무용협회 흥청무 지부결성 및 연수회	탐동 야외공연장 연습실
2009. 09. 18	전남 무용협회 흥청무연수(전남지부)	순천문화예술회관연습실
2009. 11. 13	“제2회 흥청무보존회 정기공연”	국립국악원예악당
2009. 11. 21	“전남지부 순회공연”	순천문화예술회관
2009. 11. 27	“경남지부 순회공연”	김해 문화의 전당
2010. 06. 11	평남검무 준 보유자 정은진 춤 초청공연	국립국악원 우면당
2010. 10. 09	개천예술제 종야제 초청공연	진주남강수변무대
2010. 10. 17	“제3회 흥청무보존회 정기공연”	국립국악원예악당

2010. 11. 30	흥청무 경남지부 초청공연 및 연수	경남도립문예회관
2011. 06. 15	“흥청무보존회 및 성신예술단 정기공연	성신여자대학교 운정관
2011. 07. 03	경남무용제“중견무용가전” 초청공연	사천문화예술회관
2011. 10. 25	고 박정희 대통령, 육영수 여사 영산대제	청도야외공연장
2011. 10. 30	2011년 흥청무 순회공연 “거창”	거창스포츠파크 야외공연장
2011. 11. 06	“제4회 흥청무보존회 정기공연”	국립국악원예악당
2011. 11. 08	2011년 흥청무순회공연 “진주”	진주청소년수련관
2012. 05. 20	“ 낙동강 문화원 개관축하공연” 창조출연	낙동강 야외공연장
2012. 12. 09	“제5회 흥청무보존회 정기공연”	국립국악원예악당
2013. 02. 20	싱가포르 초청공연 “칭게이 페스티벌 프라이드 참여”	
2013. 06. 08	흥청무 “전통의 멋 그리고 흥과 태”	구북예술촌
2013. 08. 08	“진주 논개가락지제”초청공연	진주성지내 야외공연장
2013. 08. 18	“마산바다예술제”초청공연	구북예술촌
2013. 10. 04	제6회 흥청무보존회 정기공연 “흥청의 이야기”	진주축석루 누각 앞 공연장
2014. 07. 09	“2014 수요일음악회 흥청의 이야기”	진해중원로터리 야외공연장
2014. 10. 04	“몸짓으로 興淸亡淸”	마산시 구북예술촌
2014. 11. 07	제7회 흥청무보존회 정기공연 “역사 속 흥청의 이야기”	진주청소년수련관

V. 결론 및 제언

1. 결론

교방춤의 대표적 성격을 띠고 있는 진주교방굿거리의 1997년 1월 경남도무형 문화재 제21호로 지정되었다. 이는 고려·조선 두 왕조에 걸쳐 천민계급이자 소외 계층인 기녀들의 각고한 노력에 의한 것으로 사료된다. 특히 진주지방을 중심으로 토착성을 지니고 있으며 옛 문화의 정취와 향토적 정서를 잘 나타내고 있다. 이는 진주기녀(권번)들은 다른 지역에 비해 교육이 엄격하였고, 체계적인 학습 내용과 교육방법을 통하여 기예를 교습하고 철저한 규범과 관리 통제하고 지도 하였다. 교습방법은 미리 기예기생과 화초기생으로 나누어 필요한 기예를 세분화하여 학습하였다. 이러한 철저한 교습을 통해 우리 전통예능 우리 전통 예능 교육의 기초를 마련했으며, 전통예술의 생산, 유통이 되는 중요한 기반이 되도록 하였다. 또한 기녀들은 선대 우리 춤의 주역으로 그들의 춤 속에는 당시 역사에 녹아 있는 정신을 투영시키고자 하였으며, 이들에게 전승된 교방춤은 여악의 해체 이후 일반 대중을 위한 무대무용으로 변화되는 계기가 되었다. 관객과 공연 장소가 변화함에 따라 교방무가 오늘날의 한국무용으로 그 형식과 내용이 변화되게 하였으며, 진주권번으로부터 전승된 춤은 토착성과 향토적 정서가 잘 반영되어 있어 진주지역의 춤사위 특성을 계승시키는 중요한 역할을 한다. 그리고 문화예술의 도시로 불리는 진주지역의 문화적 기반에 일조하고, 지역 문화의 자긍심을 높여주는 역할을 하였다(장미라, 2009). 진주권번 중 최순이의 제자 김수악은 1997년 경남도 무형문화재 제21호 진주교방굿거리 춤의 보유자로 인정받게 된다. 김수악의 제자로 입문한 연구자는 홍청무 보존회를 결성하여 예약당에서 5차례의 공연과 30여 차례의 순회공연, 연수를 실시하고 있다. 본 연구 또한 교방춤의 체계화를 위한 일환으로 한국교방춤의 전통을 올바르게 계승·발전시키

고자 하는데 목적을 두고 시도되었으며 공연예술로서의 가능성을 위해 다음과 같은 결론을 얻었다.

첫째, 흥청무를 통한 공연예술의 실연성. 공연은 관객과 직접 의사소통 하는 것으로, 즉 무용수는 스토리에 의해 안무되어진 춤동작으로 관중과 직접 만나 교류하므로 현장의 분위기에 따라 공연이 달라질 수 있음을 염두에 두고, 조선이라는 시대적 배경과 사건을 관객이 이해하고 공감할 수 있도록 즉, 관중의 참여를 전제로 하여 공연이 이루어져야한다.

둘째, 흥청무를 통한 인간실체의 활용성. 공연예술의 특성은 관객과의 커뮤니케이션을 위한 일차적 수단으로 살아 있는 인간의 실체를 활용한다는 것이다. 흥청무 공연은 인간의 실체에 대한 인식을 바탕으로 무용수와 관람자가 같은 공간에서 서로의 감정을 교감하는 것은 그 장소 그 순간뿐이며, 모든 공연은 '일회성'을 갖는 데에 중점을 두고 순간순간 공연에 생명력이 지속될 수 있도록 한다.

셋째, 흥청무를 통한 개인의 창작활동 및 집단적인 형식. 공연예술은 예술가 개인의 창작활동이면서 동시에 집단적인 형식을 취한다. 흥청무는 창작으로 이루어진 작품이지만 예술가 한사람의 구상과 노력으로 이루어지는 것이 아니라 작품이 무대에 오르기까지의 전 과정에는 무대감독, 조명, 음향, 의상, 분장, 세트 등을 담당하는 전문 인력이나 모든 것을 총괄하는 연출가 등의 총체적 종합 예술로 완성될 수 있게 한다.

넷째, 흥청무를 통한 감각적 경험제공. 공연예술은 살아있는 예술가와 관객이 동시에 같은 장소에 존재함으로써 강렬한 감각적 경험을 제공한다. 흥청무공연 시 슬픔과 기쁨, 권위 등의 감각을 무용수는 관객이 동시에 경험할 수 있도록 한다.

다섯째, 흥청무 공연의 현장성. 공연예술은 일단 막이 내리면 공연예술로서 온전한 모습은 사라진다. 다만 대본, 프로그램, 비평 및 관객들의 추억 속에서만 살아남는다. 공연예술의 특성상 공연 중 실수는 수정할 수 없으며, 실수는 그 시간·공간에 참석한 관객의 기억에 남을 수밖에 없다. 그러므로 실수는 최대한 없

도록 해야 한다는 것도 공연에 있어서 매우 중요하고 공연예술은 공연 현장에서 관객과의 만남을 통해 비로소 완성된다. 공연예술은 무대의 예술작품과 배우와 관객의 정신적인 교감과 심리적인 교류가 그 순간 즉각적으로 이루어지는 예술이다.

흥청무에서는 성은을 입고 춤을 추면서 흥겨움에서 심리적 특성을 즉흥으로 표현한다. 흥청들의 연기력, 일체감, 리듬감 등의 심리묘사가 돋보인다. 신체적인 움직임에서도 우아하고 단아하면서도 명쾌하고 끊어질듯하면서도 끝맺음에서 부드러운 연결의 발 디딤과 홀 목 놀음이 자유롭다. 춤추는 사람의 그때그때의 심정에 따른 춤사위와 간 들어진 홀 목 놀음이 즉흥적인 춤사위를 통해 왕을 유혹하려는 흥청들의 심정이 표현한다.

여섯째, 흥청무의 전통성과 정통성. 전통춤에 있어서 전통성을 빼고는 전통춤이라는 것 자체가 생성될 수 없었던 것처럼 전통춤이 현시대에 오기까지 현대성이 결합되지 않았더라면 전통춤은 지금까지 이어져 오지도, 발전된 형식의 전통춤을 찾아볼 수도 없었을 것이다. 전통춤의 현대화된 양상들은 창작의 측면에서 볼 때 무대무용으로서의 전환을 통해서 비로소 완성되어진다고 할 수 있다(윤미라, 2011). 우리의 전통춤은 생성기반을 보아도 즉흥성과 현장성에 따라 많지는 않지만 잦은 변화가 있어왔다. 전통춤의 예술적 가치가 전통성과 현대성의 상호작용을 통해서 완성되어질 수 있기 때문에 향후 전통춤 진화를 지속적으로 유도하기 위해서는 전통성에 대한 깊이 있는 탐구, 현대인의 미적감수성에 대한 적극적인 이해, 무대예술의 특성에 대한 선 이해, 전수와 창작을 병행할 수 있는 전통춤 교육이 필요하다. 흥청무를 발굴 재현함에 있어 정통성을 잃지 않고 한국 전통 춤사위를 근본으로 하여 안무·구성되어야함을 절감하였다.

일곱째, 흥청무에 내재된 미적 가치. 흥청무에 내재된 즉흥미, 형식미, 중용미, 장단미, 의복미는 흥청무에 내재된 예술적 가치로써 공연예술로써 타당성을 입증하는데 하나의 근거가 될 수 있을 것이다. 흥청무를 발굴 재현함에 있어서도 정통성을 잃지 않고 한국전통 춤사위의 기본 바탕을 살려서 무대에서 공연을

시도해본 결과 관객들에게 심미적 정신적 욕구를 충족시키는 예술활동이라는 점에 공감대를 얻을 수 있었으며, 안무가의 창작성과 무대, 조명, 장단, 음향, 영상 등 모두의 협동 작업을 통해 이루어지는 종합예술임을 알 수 있었다. 나아가 이러한 시도는 그 민족 문화의 주체적 개성을 말하는 것으로 오랜 역사의 흐름에 따라 전승, 전래되어 현대의 보존과 발전을 통해 미래적 가치로 지향되어질 수 있을 것이다. 즉, 어제의 것을 그대로 받아 재현하는 것이 아니라 원형을 그대로 보존하되 그 시대의 흐름에 맞추어 연구하고 발전시켜 나가야 함을 의미한다.

2. 제언

연구자는 흥청무를 시연함에 있어 객관성과 타당성 측면에서 어느 정도 한계성을 지니고 있다. 이러한 한계성을 극복하기 위해서는 교방춤의 사회적 가치와 예술적 가치에 대한 인식의 변화가 필요하고 이러한 전통춤의 보존과 계승발전을 위해 정부의 적극적인 관심과 재정적 지원이 마련되어야 할 것이다.

우리 역사 속에서 발굴되지 못하고 사라져버린 우리의 문화예술과 발굴되었더라도 보존이 지속되지 않고 더 이상의 발전성 없이 묻혀버린 것이나 다름없는 모든 전통예술을 하나씩 되새겨 발전 가능성을 따져볼 필요성이 있다고 생각한다. 비난과 질타보다는 건전한 비판이 이루어져야 할 것이며, 지속적인 연구와 격려가 뒷받침되어야 할 것이다. 연구를 진행하는 과정 중에 선행자료들의 용어 분류가 각각이라 어려움이 따랐으며 굳이 전통 무용과 한국창작무용으로 분리시킨다면 그 또한 용어정리와 무용사적 분석이 시급하게 이루어져야 할 것이다.

참고문헌

[학위논문]

- 고재현(2006). 근대 제도개편에 따른 교방 및 기방무용의 변화양상과 특징고찰: 갑오경장 이후 해방까지(1894-1945). 석사학위논문. **용인대학교 대학원.**
- 권민정(2013). 한국 전통춤 진화현상이 예술적 가치에 관한 연구. 석사학위논문. **경희대학교 대학원.**
- 권오경(2000). 태평무 계승발전에 관한 연구: 한성준류를 중심으로. 석사학위논문. **숙명여자대학교 전통예술대학원.**
- 김유미(2004). 진주교방굿거리 춤의 생성기반과 특성에 관한 연구. 석사학위논문. **숙명여자대학교 전통문화예술대학원.**
- 김윤주(2002). 근대 교방춤에서 공연무용으로의 전개양상 연구. 석사학위논문. **중앙대학교 교육대학원.**
- 김은선(1991). 무용을 위한 무대분장 연구. 석사학위논문. **경희대학교 대학원.**
- 김은향(2000). 한국공연예술의 활성화에 관한 연구. 석사학위논문. **연세대학교 대학원.**
- 나영옥(1995). 한국무속과 전통무용의 구조에 관한 연구: 살풀이춤과 탈춤을 중심으로. 석사학위논문. **조선대학교 대학원.**
- 류혜진(2001). 기방무용의 변천과정 연구: 궁중정재 중심으로. 석사학위논문. **세종대학교 교육대학원.**
- 안미아(2001). 조선조 후기 교방춤 특징에 관한 연구. 석사학위논문. **중앙대학교 예술대학원.**
- 이말애(2006). 진주교방 굿거리 춤사위에 대한고찰. 석사학위논문. **명지대학교 사회교육대학원.**

- 이원정(2003). 근대 살풀이춤의 변천과정. 석사학위논문. 연세대학교 교육대학원.
- 이정은(2002). 무대장치의 특성적 분석. 석사학위논문. 숙명여자대학교 대학원.
- 이희병(2005). 朝鮮時代 呈才의 樂政에 관한 研究 : <朝鮮王朝實錄>을 中心으로. 박사학위논문. 용인대학교 대학원.
- 장미라(2009). 진주 교방 굿거리춤의 양상(樣相)연구 : 삼재론(三才論)을 중심으로. 석사학위논문. 부산대학교 대학원.
- 정재은(2012). 태권도의 공연예술과 구성원리 탐구. 박사학위논문. 한국체육대학교 대학원.
- 정지윤(2013). 살풀이춤에 내재된 민족정서와 실체비교를 통한 전승가치 인식에 관한 연구. 박사학위논문. 세종대학교 대학원.
- 정진욱(1991). 진주 포구락 연구. 석사학위논문. 이화여자대학교 교육대학원.
- 채향순(2010). 승무의 상징적 표현에 나타난 한국적 정서. 박사학위논문. 경희대학교 대학원.
- 최소영(2011). 개화기 이후 시대적 변화에 따른 권번춤 활동에 의한 무용사적 의의. 석사학위논문. 이화여자대학교 대학원.
- 최윤실(1997). 진주교방굿거리 춤의 특성 연구. 석사학위논문. 중앙대학교 교육대학원.
- 한혜경(1991). 살풀이 춤의 내면적 구조에 관한 관찰. 석사학위논문. 이화여자대학교 대학원.
- 홍용기(1991). 閑良舞에 관한 比較研究 : 教坊歌謠와 口傳을 중심으로. 석사학위논문. 세종대학교 대학원.

[학술지 논문]

- 김선영(2004). 공연 예술에 따른 무대조명 연구. **혜전대학 논문집**. 제23권.
- 김수경(1986). 무대조명에 관한 고찰. **건미**. 제19호.
- 김천여(1968). 승무. **무형문화재 사설보고서**. 9-17.

- 김혜은(2005). 진주교방굿거리 춤에 대한 연구. **대한무용학회논문집**, 43(1), 59-76.
- 송방송(1985). 新羅 中代 鄉樂器의 受容問題 : 考古學資料. **신라문화제 학술발표 논문집**, 6(1), 121-158.
- 신경섭, 박혜원(1998). 공연예술에서의 무대의상 역할에 관한 연구. **생활과학연구**. 1(2).
- 정재만(1994). 전통무용기법 분석에 관한 연구: 한영숙류 살풀이 춤사위 분석을 중심으로. **숙명여자대학교 논문집**, 34, 423-446.
- Yun sil C. Me Suk K.(2014). 『The composition and the conservation value of Heungchungmu(興淸舞). 22(1) **Korean Philosophy Society for Sport and Dance**.

[출판서]

- 강영선 외(1977). **세계철학대사전**. 서울: 성균서관.
- 김정녀(1989). **권번 춤에 대한 연구: 진주에서 연희된 춤**. 서울: 문화재관리국.
- 리봉옥(1996). **조선고전무용**. 서울: 한국문화사.
- 문화재관리국(1990). **무용편**. 중요무형문화재 해설.
- 민족문화추진회(1986). **연산군일기 8권**. 민족문화문고 간행회
- 성경린(1995). **한국전통무용**. 서울: 일지사.
- 성계옥, 차옥수(2002). **진주검무**. 화산문화.
- 성기숙(1999). **한국 전통춤 연구**. 서울: 현대미학사.
- 성무경 역(2002). **교방가요**. 서울: 보고사.
- 송수남(1993). **무용교육의 이론과 실제**. 서울: 동아출판.
- 신봉승(1991). **조선왕조실록 500**. 서울: 금성출판.
- 양정현(2006). **공연제작**. 서울: 교보문고.
- 이능화(1992). **조선해어화사**. 서울: 동문선.

- 이인권(2003). **공연예술의 무대기획**. 서울: 한솜.
- 이재희, 이미혜(1998). **예술과 경제**. 경성출판사.
- 장사훈(1976). **한국음악사**. 서울: 정음사.
- 장사훈(1977). **한국전통무용연구**. 서울: 일지사.
- 정병호, 신찬균(1980). **호남승무**. 대한민국 문화공보부 문화재관리국.
- 조지훈(1991). **승무**. 경기: 미래사.
- 한국민속대사전(1991). **한국민속사전**. 편찬위원회 민족문화사.
- Oscal G. Brockett(1989). 김윤철역. **연극개론**. 한신문화.

ABSTRACT

Characteristics and value of dance as a performing arts gyobang

Choi, Yun Sil

Department of Physical Education

Graduate School

Sungshin University

Today the meaning of Gyobangchum has lost its legitimacy and has been passed down with tarnished meaning. Moreover most of dance motions have been designated as Important Intangible Cultural Properties of Korea without proper verification.

Certainly such phenomenon can be understood as movement to excavate dance heritages based on history and tradition, but it should not be overlooked that being bent on becoming cultural property may lead to losing legitimacy.

In short, truth of history and tradition can be distorted varying on an individual's purpose of studies and this may cause confusion to existing artists. Thus, we must not lose our own authenticity on the truth that has been passed on to current generation.

This study is composed of Heungchung's lives focusig on Heungcheongmu, which is one of our traditional dance, Gyobangchum. It

is to discuss the possibility of Heungcheongmu as performance art and its value through analysis of characteristics and essence.

In addition, the study was conducted by analyzing the Annals of the Joseon Dynasty, Gyobang-gayo, Yeonsan gun Il-gee, Akhak gwebeom, and other precedent studies on gibang culture and gyobangchum; and based on kyeon of 'Choondang' Su-Ak Kim, 'Choonjung' Ok-Nam Kang, 'Yedang' Young-Hee You, 'Eundang' Tae-Yeon Kim, 'Woodang' Sul-Ja Park. Also, it has been studied through the writer's personal experience of Gyobang chumsawi, movements of toes and arms, which are passed down from Jinju-Gwonbun, and customs of Dongrae Gyobang.

However, I must concede that there is theoretical limit on drawing objective results as the study is deducted from personal experience on choreography of Heungchungmu. However, current 'theoretical limit' is displayed as a limit solely because it is reflecting today's academia seeking objectivity, thus it is not a theoretical limit upon studies of Heungchungmu.

Therefore, the purpose of this paper is a methodological attempt to correctly succeed and develop the Gyobangchum tradition through academic systemization of it. Looking at the feasibility of Gyobangchum as performance art, the following results were drawn.

First, feasibility of Heungchungmu as performance art: performance is to communicate directly with the audience, dancers interchange with audience through their choreography based on story. Especially for Heungchungmu performance, it is crucial to enable audience to understand and sympathize the historical background and events of Chosun, and also have them actively participate in the performance.

Second, utilization of human entity through Heungchungmu: Heungchungmu

performance art seeks interchange of emotions between dancers and viewers in a common space, on the premises of cognition of human entity. Performance should strive to continuing vitality of performance, focusing on the fact that the space is instant and every performance is an one-time event.

Third, an individual's creative activity and collective form through Heungchungmu: although Heungchungmu is an piece upon creation, it cannot be completed by an individual's composition and effort. It is completed as a synthetic art with overall efforts of director and other expertises in stage manager, lighting, sound, clothing, makeup, set and so on, before the piece is performed on stage.

Fourth, provision of sensible experience through Heungchungmu: performance art provides a strong sensible experience in a sense that artists and audience exist in the same space at the same time. When performing Heungchungmu, artists must let the audience feel emotions such as grief, happiness and authority.

Fifth, sense of realism of Heungchungmu performance: when curtain drops, the complete form of Heungchungmu performance vanishes. But, script, program, comments and audience's memory remains. On performance art characteristic, errors made during shows cannot be modified, and remains in the viewers' memory. Thus, it is important to minimize mistakes and performance art is completed at last, with contact with the audience. Performance art is an art that is achieved at the instant psychological and spiritual interchange between performers and viewers.

Sixth, tradition and legitimacy of Heungchungmu: it would not have been possible to find traditional dance that has been developed and passed on

without the convergence of tradition and modernity in contemporary society. I realized keenly that in excavating and reproducing Heungchungmu, legitimacy of traditional chumsawi should not be ignored.

Seventh, aesthetic value inherent in Heungchungmu: inherent aesthetic values in Heungchungmu are beauty of improvisation, formality, moderation, rhythm and clothing. This brings forward the validity of Heungchungmu as a performance art.

Lastly, as a result of performing Korean traditional chumsawi with legitimacy in terms of excavating and reproducing our traditional dance, it was possible to develop bond of sympathy in a sense that Heungchungmu performance satisfies aesthetic and spiritual desire of audience. Also, it was found that Heungchungmu is a synthetic art piece composed of combination of choreographer's creativity, stage, lighting, rhythm, sound and images. Moreover, such attempts can be futuristic value in maintaining and preserving an ethnicity's independent individuality. This implies that the past should be studied and developed reflecting the current trends and preserving the original, instead of reenacting it as it is.

OVERTURE

♩ = 92. 8va... tr.....

소금 

대금 

피리 

해금 

대평소 

대피리 

양금 

가야금 

거문고 

대아쟁 

장구 

북 

팽과리 

징, 공 

대고 

운평무

곳거리 속도로

Handwritten musical score for '운평무' (Unpyeongmu). The score is written in a staff format with Korean instrument names on the left and musical notation on the right. The instruments listed are:

- 1. 口 (Mouth)
- 2. 소금 (Small Gong)
- 3. 대금 (Large Gong)
- 4. 피리 (Piri)
- 5. 해금 (Haegum)
- 6. 태평소 (Taepyeongso)
- 7. 양금 (Yanggum)
- 8. 가야금 (Gajagum)
- 9. 거문고 (Geomungo)
- 10. 대아쟁 (Daerajong)
- 11. 장구 (Janggu)
- 12. 북 (Buk)
- 13. 뿃 (Punggi)
- 14. 장금 (Janggum)
- 15. 대고 (Daego)

곳거리 속도로 (평온하게) 지과홍청무

Handwritten musical score for '지과홍청무' (Jigwa Hongcheongmu) in 12/8 time. The score includes staves for various instruments: Gong (Gong), So-gum (So-gum), Daegum (Daegum), Piri (Piri), Haegum (Haegum), Taepyeongso (Taepyeongso), Yang-gum (Yang-gum), Gajagum (Gajagum), Geomungo (Geomungo), Daegajong (Daegajong), Janggu (Janggu), Buk (Buk), Pyeongari (Pyeongari), Jang-bara (Jang-bara), and Daego (Daego). The score is divided into two systems. The first system covers Gong through Daegajong. The second system covers Janggu through Daego. The Janggu part includes a 'Solo' section with a melodic line. The score is written in a traditional Korean style with handwritten notation.

천과홍청무

늦은 곳거리 속도로

Handwritten musical score for '천과홍청무'. The score is divided into two systems. The first system includes vocal parts (口音, 소금, 대금, 피리, 태평소) and string instruments (양금, 가야금, 거문고, 대아쟁). The second system includes percussion instruments (장구, 북, 팽과리, 징, 대고). The tempo is marked '늦은 곳거리 속도로' (Slowly, in a late, spacious style).

Handwritten musical score for a Korean ensemble. The score is organized into three systems of staves. The first system includes vocal parts and a string section. The second system includes a string section. The third system includes a string section.

System 1:

- 목소리 (Vocal): Includes lyrics "소", "대", "피", "해", "태".
- 양
- 가
- 거
- 아

System 2:

- 강
- 북
- 쟁
- 금
- 대

System 3:

- 강
- 북
- 쟁
- 금
- 대

The score uses a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *ppp*.

김수악 살풀이춤의 전승 계보

최순이 , 김녹주

김 수 악

김유미 , 최윤실



위 사진은 김수악의 살풀이 춤 전승계보를 증명하는 1978년 최윤실의 살풀이춤 콩-쿨 당시의 모습이다. 그 당시 연구자 최윤실은 김수악에게 살풀이춤, 흰 굿거리(현 진주교방굿거리 춤), 진주검무, 장구 등을 사사받았다.

1978년 김수악의 전승활동 초기



→ 가운데 연구자의 모친 정복순 모습.



→ 흰 곳거리 춤의 공연 장면이며, 연구자의 모친 정복순 모습.



→ 두 번째 줄 왼쪽에서 일곱 번째 김수악이며, 아랫줄 왼쪽에서 세 번째 연구자 최윤실의 모친 정복순이다.

진주시립국악원 및 무용단, 합창단 발표회 당시 모습이다. 그 당시 김수악은 시립국악단에서 제자들에게 흰 곳거리(현 진주교방곳거리 춤), 가야금 병창, 가야금, 진주검무, 장구 등을 가르쳤다.

<진주검무 지정 및 전승계보>

©지정: 1967년 1월 16일 중요무형문화제 제 12호로 지정

진주검무 전승 계보도

