

기방무용의 특성연구

- 이매방과 김수악 춤 중심으로 -

이 미 영
국민대 교수

I. 머리말	IV. 맺음말
II. 기방무용의 기원 및 유형	참고문헌
III. 기방무용의 특성	Abstract

1. 머리말

전통춤을 분류 할 때 주로 궁중무용, 민속무용, 의식무용, 향토무용, 기방무용 등으로 나눌 수 있으며, 거시적으로는 궁중무용과 민속무용으로 구분 짓기도 한다. 그 중에서 기방무용의 경우, 유래와 변천과정을 살펴볼 때 궁중무용, 민속무용이라는 큰 범주 중 한 곳에만 귀속되기는 애매하다. 또한 전통춤의 원류를 대체로 무속신앙에 근거한 굿과 기방에서의 활동으로 유의해서 보는 경향이 있다. 특히 개화기 이후 일제강점기 시대상황에 의한 기방무용의 형태가 오늘날 전통춤에 큰 영향을 미치고 있음을 볼 때 기방무용의 특성파악은 절대적으로 필요한 일이다.

여러 선행연구들¹⁾의 경우, 주로 기방무용의 유래와 변천과정에 많은 관심을 갖은

- 1) 고재현(2006). “근대 제도개편에 따른 교방 및 기방무용의 변화양상과 특징 고찰”, 용인대학교 대학원 석사학위 청구논문.
 김승일(1998). “기방무용의 역사적 변천과정에 관한 연구”, 중앙대학교 대학원 석사학위 청구논문.
 류혜진(2001). “기방무용의 변천과정 연구”, 세종대학교 교육대학원 석사학위 청구논문.
 성기숙(1993). “기녀 및 교방춤에 대한 사적 고찰”, 한국무용연구 제 11집.
 허연희(1997). “기방무용의 역사적 전개과정에 관한 연구”, 중앙대학교 대학원 석사학위

것으로 파악된다. 따라서 본 연구에서는 기방무용에 대한 포괄적 접근보다는 기방무용의 대표적 춤이 될 수 있는 전라도 지방을 대표하는 이매방의 광주검무, 살풀이춤, 입춤과 경상도 지방을 대표하는 김수악의 진주검무, 논개살풀이춤, 교방굿거리춤 등을 중심으로 좀 더 국소적이면서 심화된 내용으로 접근하고자 한다. 이들 작품들의 움직임에 비롯한 양식적 특징들을 주된 연구로 하면서, 문헌연구와 전수받은 경험, 인터뷰기법 등으로 연구방법을 채택하고자 한다. 물론 이매방의 경우 직접적으로 기생활동을 한 것은 아니지만 그 춤사위와 춤 특징이 기방무용의 특성을 충분히 지니고 있기 때문에 이매방의 대표적 춤들을 연구대상으로 한 점과, 여러 기방무용 중 김수악류와 이매방류의 몇 개의 작품만을 대상으로 한다는 점이 연구의 제한점이라 할 수 있겠다.

기방무용에 대한 인식이 올바로 되어있지 못해 '기방' 하면 '성' 과 연관지어 생각하는 것이 통례인데, 이것은 사실 기방의 뿌리는 국가적 차원에서 보호해주었던 신라의 기관에서부터 거슬러 올라갈 수 있고, 조선말기 관기폐지이후 일제강점기를 거치면서 그 역할과 기능이 혼란해지며 오늘날 잘못된 인식이 생겼다고 할 수 있다.

이렇게 기방무용은 과거로부터 명맥을 이어올 수 있는 기술적 자질과 예술혼이라는 춤의 본질을 잃지 않았으나, 역사적으로 어느 부분은 사회인식면에서 예술성이 평가 절하되었다고 본다. 21세기 급변하는 사회흐름 속에서 사회적으로 드러난 현상으로만 기방무용을 평가하기보다는 기방무용의 예술성과 기술성 등의 본질과 근원을 논의하는 것이 바람직하다고 생각된다.

따라서 본 연구는 전라도와 경상도의 두 큰 맥을 있고 있는 대표적 인물과 작품의 양식적 특성들을 살펴봄으로써 기방무용의 역사적 흐름과 그 시대의 사회적 배경을 통해 기방무용의 특성과 전승양상을 찾아내고 기방무용의 원형보전차원의 방향설정을 위한 그 성향을 구축한다는 점에 중요한 의의를 둔다.

청구논문.

홍송화(2001). "교방춤에서 무대무용으로의 전이과정 고찰", 조선대학교 교육대학원, 석사학위 청구논문.

II. 기방무용의 기원 및 유형

기생과 기녀가 거의 같은 뜻으로 쓰이지만, 기녀(妓女)가 한자어 권에서 통용되는 말이라면 기생은 거의 한국에서만 쓰는 말이다. 이밖에 기생²⁾은 여기(女妓), 창기(娼妓), 창녀(娼女) 등으로 표현되기도 하며, 미인(美人)이나 신선(神仙)의 이름으로 불리기도 한다. 그런데 기생을 칭하는 말에 많이 나오는 ‘기(妓)나 ‘창(娼)’의 어원은 음악, 예술 등 기예(技藝)와 연관되어 있다. 곧 기예는 기생·기녀의 필요조건이라 할 수 있다³⁾.

기녀의 기원을 삼국시대로부터 거슬러 보면, 삼국시대는 기녀가 무녀(巫女)나 노비(奴婢)로부터 발생했다는 설 두 가지로 분류할 수 있다. 고려시대 이후부터는 전쟁으로 인하여 생긴 노비(奴婢), 관비(官婢), 사비(私婢)가 된 여인들 가운데 재(才)와 색(色)을 겸비한 이들은 관기(官妓)나 성비(性婢)로 뽑혀 악가무(樂歌舞)를 담당하는 전문적인 기녀로서의 길을 걷게 되었다⁴⁾.

이러한 전문적 기예가 필수조건이었던 기녀는 역사적 변천과 사회적 환경 변화에 의해 그 개념과 역할이 다르게 인식되어오고 있다. 기방무용의 기원은 왕권정치의 기반이 형성된 삼국시대에 궁중에서 전문 무용인을 두어 국가적인 행사와 의식에서 행해지게 된 것부터라 할 수 있다. 이때 참여했던 전문 무용인을 ‘관기(官妓)’라 한다. 즉 기방무용의 역사적 전개는 신라 초에 조직되었다가 후에 화랑제도로 전환되어 삼국통일의 기반이 된 신라시대의 원화제도⁵⁾에서 그 원형을 보이기 시작하면서 통일신라시대의 왕립음악기관인 음성서를 거쳐 고려시대의 예인들 집단인 교방청(敎坊廳), 조선의 음악에 관한 사무를 관장하던 관청인 장악원(掌樂院)을 통해 전문화를 이루기 시작했다. 이처럼 조선시대까지 기녀들의 형성과정을 살펴보면,

2) 기생이란 주석(酒席)에 앉아서 술을 따르고 기예(技藝)를 업으로 하는 여성을 지칭하고, 창기란 불특정 다수인을 상대로 성교(性交)를 하고 그 댓가를 받는 직업을 가진 자를 지칭한다. 즉 기생은 기예를 선보이는 여성이고, 창기는 매춘(賣春)을 전업으로 하는 여성이다. 한효림(2006). “역사적 맥락에서 살펴본 기방무용”, 민족무용 제 9호, p.199.

3) 정병설(2007). 『나는 기생이다.』, 문학동네, p.365.

4) 성기숙(1999). 『한국전통춤연구』, 서울: 현대 미학사, p.67-68.

5) 원화제도에서는 두 명의 여성을 대표로 뽑아 화랑도와 같은 인재양성을 목적으로 하고 있다. 이능화의 『조선해어화사』에서도 원화제도가 기생의 분류라고 주장하고 있다.

주로 춤과 노래를 전문적인 교육기관에서 배웠으며, 궁중에서 연례용·경연용으로 활용할 목적으로 만들어졌음을 알 수 있다.

하지만 조선시대의 여악제도를 통해 전성기를 맞이했던 기방무용은 일제강점기에 들어서면서 존폐위기를 겪고 이후 전문적 예술집단인 기생조합을 창설하여 그 명맥을 유지하였다. 일제 강점기에 기생조합은 일본식 명칭인 권번으로 대체되면서 기생과 창기가 혼용되어 인식되었다가, 오늘날 권번은 다시 국립기관인 국악원의 형태로 발전을 이루었다⁶⁾.

좀 더 개화기와 일제강점기 기방무용에 영향을 준 사회 환경의 흐름을 살펴보면, 1905년 여악제도(女樂制度)가 폐지, 1908년 궁중여악을 담당했던 관기제도(官妓制度)의 폐지, 장악원의 후신(後身)인 교방사(教坊司)의 인원 감축, 1910년 일제의 강제 합병 이후 이왕직아악대(李王職雅樂隊)·아악부(雅樂府)⁷⁾로의 축소·변모 등 전통시대에서 근대화로 전이되는 단계에서 궁중정재의 연행도 자연히 그 맥이 어렵게 이어지게 되었음을 알 수 있다. 이에 따라 설립된 예기조합을 통해 기생들을 모아 춤을 가르쳤고 각종 춤이 연출되었다. 이후 예기조합을 통해 여러 종류의 연주가 기획되었고, 그 대표적으로 다동, 광고조합의 설립을 들 수 있다. 일제강점기 1914년에 조합이 권번으로 명칭이 바뀌면서 부터 궁중무용전반을 다시 상연할 수 있었고, 민속무용은 무대무용으로 정착할 수 있었다. 이는 소수계층만을 위한 공연에서 벗어나 일반 대중 모두를 위한 무대무용으로 변화된 것을 뜻한다⁸⁾. 일제말기에 이르러서는 권번들이 하나 둘 문을 닫기 시작하였고 8·15해방 이후 권번이라는 명칭은 완전히 자취를 감추게 된다. 특히 지방의 경우는 권번이 국악원이라는 이름으로 바뀌면서 전통춤과 국악을 주로 한 전통예인 양성의 기능만을 물려받게 되는데, 가령 광주권번은 광주국악

6) 한효림(2006). “역사적 맥락에서 살펴본 기방무용”, 민족무용 제 9호, p. 208.

7) 이왕직 아악부로의 변모된 근대계몽기 전통춤의 연행환경을 살펴보면, 조선조 전통음악과 춤의 제도화에 일익을 담당한 장악원은 1895년 예조(禮曹)에 소속되어 있던 장악원이 궁내부 장례원으로 이속된다. 장악원은 이후 1897년(光武 1) 관제개혁 때 교방사(教坊司)로 전환되었다가, 1907년(隆熙 1) 다시 장악과(掌樂課)로 바뀌었다. 이렇게 급격한 변화 속에서 조선조 장악원의 예맥은 1910년 이왕직아악부(李王職雅樂部)로 개칭되었다.

송방송(1984). 『한국음악통사』, 일조각, p. 525.

8) 홍송화(2001). “교방춤에서 무대무용으로의 전이과정 고찰”, 조선대학교 교육대학원, p. 29.

원으로 목포권변은 목포국악원으로 군산권변은 군산국악원으로 대구의 대성권변과 대동권변은 경북국악원으로, 수원 화성 권변은 대한 국악원으로 바꾸게 되었다⁹⁾.

일제강점기 1914년부터 1920년 이전까지 기생조합연주회의 공연은 대체로 춤과 노래, 악기연주, 연극 한 막으로 구성되어 있었던 것으로 보인다. 춤으로는 향장무, 선유락, 가인전목단, 장생보연지무, 포구락, 무고, 성진무, 승무, 사자무 등 전래해온 춤이 대부분이었지만, 문명축하무, 서양춤, 나뉘춤 등 새로운 춤도 등장하였다¹⁰⁾. 이후 정재에서 벗어나 점차 민속춤과 새로운 춤들이 창작되기 시작하였다.

이렇게 시대상황과 관객, 무대, 레파토리가 변화함에 따라 기방무용도 오늘날의 한국무용으로 그 형식과 내용이 변화하였다고 생각할 수 있다.

위와 같은 기방무용의 기원과 함께 기녀의 유형은 고려시대의 경우, 성별, 소속, 주거지, 기능별로 나눌 수 있다. 즉 성별(여기(女妓), 남기(男妓)), 소속(관기(官妓), 가기(家妓), 사기(私妓)), 주거지(경기(京妓), 지방기(地方妓), 향기(鄕妓)), 기능(예기(藝妓), 색기(色妓))에 의한 분류이다. 조선시대 초기와 중기는 고려의 기녀 유형을 그대로 답습했다. 조선후기 갑오개혁이후 관기(官妓)제도를 없애고, 궁의 잔치 때 각 지방에서 뽑은 대량의 기녀들이 갈 곳 없이 서울 거리로 내몰리자 기생사회에 큰 변혁이 일어났다. 그 기생출신 신분이나 지존, 예능 수준에 따라 일패(一牌: 글과 노래, 춤을 가르치고 행실을 배운 기생), 이패(二牌: 일패에서 타락한 자), 삼패(三牌: 잡가정도만 부르며 떠돌이 생활을 하는 자)로 나누어 졌다¹¹⁾. 가령 일제강점기에 일패, 이패의 기생의 교양은 평양, 진주여학교 등에 있었고, 그밖에는 기가(妓家)에 있어서 가무, 음곡(音曲), 독서, 습자, 기타 시, 그림까지도 배웠다¹²⁾. 한성기생조합소의 후신인 광고(廣橋)기생조합과 지방에서 경성으로 모여든 기생들의 조합인 다동(茶洞)기생조합이 인가가 난 것은 1912년 무렵이었다. 광고기생조합은 관기들이 중심이 되었기 때문에 유부기(有夫妓: 정해진 기동서방이 있는 기생)들이 많았고,

9) 송미정(1999), “현 전통무용에 내재된 기방무 성향에 관한 연구”, 세종대학교 대학원 석사학위 청구논문, p. 20.

10) 백현미(1997), 『한국창극사연구』, 서울: 태학사, p. 113.

11) 이규태(1999), 평양기생학교 이야기, 서울: 조선일보 9월 10일, 재인용, 류혜진(2001), 기방무용의 변천과정 연구, PP. 20-21

12) 김수현, 이수정(2008), 『한국근대음악기사자료집』 잡지편 권 8, 서울: 민속원, p. 277.

평양기생과 남도기생들 중심으로 결성된 다동기생조합은 무부기(無夫妓:정해진 기등서방이 없는 기생)들이 많았다. 그래서 광고기생조합을 유부기조합, 다동기생조합을 무부기조합이라고도 불렀다. 그러다 1918년 1월에는 광고조합이 한성(漢城)권번으로 신창조합이 경화(京和)권번으로, 다동조합이 대정(大正)권번으로, 경화(京華)조합이 대동(大同)권번으로 각각 이름을 고친다¹³⁾.

1919년 말에는 경성에 한성(漢城)권번, 한남(漢南)권번, 대정(大正)권번, 대동(大同)권번, 경화(京和)권번 등 다섯 권번이 있어, 서로 경쟁하고 있었다. 그러나 창기들의 조합이었던 신채(新彩)조합이 기생권번으로 허가가 나 경화권번이라는 이름을 내걸게 된 1916년 이래, 창기와 기생의 구별이 모호해졌으며 기예의 내용이나 수준도 평준화되어갔다¹⁴⁾.

앞서 언급했듯이 기생은 음악과 춤을 담당하며 전래적으로 궁중의 혜민서나 내의원의 의녀(醫女), 상의원의 침선비(針線婢), 또는 지방관청의 관기로서 존재하였으며, 궁중에 예속되어 있기는 했지만 한편으로는 엄연한 예술가였다. 이들은 지배층의 요구에 따라 각종 궁중연회나 지방관아의 연회에 참가하여 춤과 음악의 연행 주체로 활동하였다.

하지만 1905년 여악(女樂)의 폐지, 1908년 태의원 폐지와 1908년 7월 ‘향사이정조칙’, 1908년 9월 경시청에서 기생과 창기에 대한 위생 단속령을 실시, 1909년 관기제도 폐지 등으로 궁내부를 비롯한 전국의 관아에 예속되었던 관기들은 자유로운 신분이 되어 낙향하거나 거리로 쫓아져 나올 수밖에 없었다¹⁵⁾. 이렇게 자유의 신분이 되었지만 조선시대 왕궁문화의 꽃으로 궁중연회에서 정재를 담당한 관기들 중 일부는 창기로 전락하여 신분적 쇠락의 기로에 서게 되었다. 가령, 위생단속령의 경우를 보아도 기생과 창기에 대한 단속내용이 동일하다는 점에서 당시 기생과 창기를 동일한 존재로 인식했음을 알 수 있을 정도다. 따라서 전통춤의 핵심을 담당했던 기생은 그 후 예기조합 및 권번과 매개되어 ‘기생·창기 = 음악·춤 = 술·유곽(遊

13) 『매일신보』, 1915. 4.25, 1918. 1.27. 재인용, 백현미(1997). 『한국창극사연구』, 태학사, p. 111.

14) 백현미(1997). 『한국창극사연구』, 서울: 태학사, p. 152.

15) 성기숙(2004). “한국근대춤의 전개와 근대성에 관한 연구”, 성균관대학교 대학원 박사학위 청구논문, p. 206.

廓)이라는 등식을 사회적으로 공식화시켰으며, 춤에 대한 부정적 인식을 형성하는 기제로 작용하였다¹⁶⁾.

이와 같이 급변하는 역사적 상황 속에서 기방무용의 개념이 명확하게 정리되지 못한 채, 창녀와 기녀의 용어혼란에서부터 일제강점기 실제 문화 말살정책 하에 명칭마저 기생조합이 기생권변으로 바뀌면서 사회적 혼란까지 더욱 야기 시켰다.

하지만 역사적, 사회적 인식혼란에도 불구하고 전통춤의 명맥을 보존하는 차원에서 기방무용의 존재와 예술적 가치는 그 기교와 멋스러움과 함께 인정받아야 할 것이다.

III. 기방무용의 특성

본 연구는 진주권변과 목포권변의 영향을 받은 오늘날 전통무용가의 대표적 인물이며 문화재 보유자 두 종목을 갖고 있는 이매방과 김수악의 작품들을 중심으로 기방무용 특성 연구를 하고자 한다. 본 III장에서는 기방무용의 대표적 춤이 될 수 있는 전라도 지방을 대표하는 이매방의 작품 광주검무, 살풀이춤, 입춤과 경상도 지방을 대표하는 김수악의 작품 진주검무, 논개살풀이춤, 교방굿거리춤 등 그 특성을 살펴보고자 한다.

1. 기법의 체계화

기방무용의 기원에서 살펴보았듯이 권변에서 기방무용이 점점 체계를 이루는 과정에서 특히 많이 애용되는 레파토리인 검무나 입춤, 살풀이춤 등의 움직임 기법이 체계를 이루게 되었다.

전라도지방을 대표하는 이매방¹⁷⁾의 작품 광주검무, 살풀이춤, 입춤에 다 나타나

16) 노동은(1995). 『한국근대음악사』, 서울: 한길사, p. 557. 재인용, 성기숙(2004), “한국근대춤의 전개와 근대성에 관한 연구”, 성균관대학교 대학원 박사학위 청구논문, p. 207.

17) 이매방은 1927년 5월 전남 목포출신으로 본명이 이규태, 호는 우봉(宇峰)이다. 그의 집안은 할아버지 대까지 곳판이나 놀이판과 관계가 많은 예인집안이었고 그의 할아버지는 목

는 움직임 특징 첫 번째는 양우선사위이다. 양우선이라는 것은 마치 빗방울이 양쪽에서 곡선으로 떨어지는 것을 의미한다. 양팔좌우가 대칭이 아닌 비대칭으로 곡선의 움직임을 구사해야 하는데 여기서 중요한 것은 손목이나 팔 마디마디에서 그늘이 배어 나와야 한다는 것이다. 즉 신체 각 마디에 느낌이 배어 자연스럽게 움직임을 표현해야 한다. 한 팔이 정지하는가 싶으면 다른 한 팔이 움직이고, 어느 한부분도 완벽하게 좌우 수평으로 대칭을 이루고 있는 것이 없다.

두 번째는 중심이동인데, 오른쪽에서 왼쪽으로 또는 그 반대의 경우에도 온몸을 발끝부터 머리끝까지 스트레칭한 후 중심을 이동하는데, 이 때 자연스러운 호흡이 중요하다. 특히 공간을 이동하면서 추는 이매방의 까치걸음은 팔과 시선은 뒤로 넘긴 채 가슴은 약간 내밀면서 추어서 기방무용의 요염한 자태가 나타나고, 환상적 이미지를 표현한다. 까치걸음은 6개의 박을 하나로 보면(덩더덕-기덩더) 3번째(덕) 박에 강한 호흡을 준다. 큰 공간 이동이 아니라, 거의 제자리에서 하는 것 같은 작은 발걸음을 하면서 하얀 버선코가 살짝 살짝 보일 듯 말듯 디딤을 한다.

세 번째는 거의 바닥에 붙어있는 것 같은 발걸음에 연결된 고개 짓이다. 한발을 들거나 발걸음을 하며 이동할 때 동작의 완성도는 자연스러운 호흡에 의한 좌우새와 상호호흡에 따른 고개 짓에서 나온다고 할 수 있다. 고개 짓은 한숨을 쉬는 것처럼 호흡을 토해내면서 슬픔과 한을 나타내주며 어깨 짓과 함께 신명과 흥에 겨움을 표현한다. 특히 광주검무, 살풀이춤, 입춤에 다 나타나는 기본적인 좌우걸음하는 동작은, 오른발을 내딛으면 왼쪽으로 시선을 주고 그 반대의 경우도 마찬가지로 살짝 살짝 좌우로 고개 짓을 하는 동작을 통해 마지막으로 정중동의 미학을 표현한다.

반면, 경상도를 대표하는 김수악¹⁸⁾의 작품 진주검무, 논개살풀이춤, 교방굿거리

포 권번에서 승무와 판소리, 북을 가르쳤고, 그의 고모 이소희는 소리를 잘했다. 어려서부터 소리와 춤에 익숙했고 그러한 일에 재주를 보이자 함국향이라는 기생의 권유로 목포권번에 가서 춤을 배우게 되었다. 목포 북교 소학교를 다니면서 권번을 드나들었고 방학 때는 광주권번으로 공부하러 가는 동기들을 따라 광주권번에 왕래하였으며 이창조를 만나 검무를 배웠고 박영구에게 승무를 배웠다. 즉 이대조, 박영구, 신갑도 등 호남 권번의 명무자들을 스승으로 두었다.

- 18) 김수악은 1925년 경남 거창출신으로 아홉 살부터 진주 권번에서 본격적으로 춤, 소리, 악기를 배웠다. 판소리는 유성준, 정정렬, 이선유, 김준섭 등 당대 최고의 명인들에게 다섯 바탕을 사사했다. 구음은 전두영에게 배웠고, 강태홍, 김종기, 박상근 등에게 가야금과 아쟁도 배웠다. 춤은 김옥민을 시작으로 한성준의 “검무”, 최완자의 “굿거리춤”, “검무”,

춤에 나타나는 움직임 특징 첫 번째는 손목사용이다. 기생 춤에서 애용되었던 진주 검무의 경우, 한삼을 빼고 춤 출 때 양손바닥을 아래·위로 벌리면서 추는 손목사위와 칼을 잡기 전에 주먹을 쥐고 손목을 돌리며 추는 춤사위는 특징적 움직임이라 하겠다. 교방굿거리춤에서도 양 손목을 돌리며 돌며 추는 춤사위가 회전의 기교를 더욱 살려주며, 정지한 상태에서 또는 동작 간 연결동작으로 손목만 돌리는 춤사위는 멋스러움을 나타낸다.

두 번째는 좌우호흡이다. 바람에 흔들리듯 또는 가슴에 일렁임이 보이는 것 같이 움직임이 연약하면서도 강한 선을 좌우로 보여준다. 다른 전통춤에서 볼 수 없는 좌·우 열림이라 할 수 있다. 즉 좌우로 이동을 많이 하면서 하는 곡선의 좌·우 열림이 아니라, 수평적 일렁임이 주를 이루는 특징이 있다. 이 때 좌우호흡은 크게 한번 작게 두 번 정도를 느낌에 따라 그 폭의 크기가 다르게 움직여 준다. 바람에 흔들리면서 모진풍파에도 끄덕이지 않는 갈대와 같이 안쓰러움과 강한 이미지를 엮보게 한다.

세 번째 뒷꿈치가 살짝 살짝 들리면서 이동하는 동작은 마지막 박에 때로는 연결 동작에 간간히 활용되는 호흡으로 이매방의 이동 동작 중 하나인 까치걸음과 다소 차이가 있다. 유연하고 차분하게 나오면서 발을 뒷꿈치부터 디디면서 발끝으로 짚고, 정박으로 대다가 발을 엇갈림으로 대는 동작¹⁹⁾ 즉 박과 박을 먹으며 정지하면서 또는 제자리에서 중심만 이동하며, 또는 발동작을 하며 공간이동하면서 뒷꿈치를 살짝 들어주며 하는 호흡은 풍류와 여백의미를 느끼게 한다.

이와 같이 이매방은 비대칭의 곡선라인, 작은 발걸음의 중심이동, 한숨 쉬는 듯한 호흡과 함께 나타난 고개 짓 등의 동작 특징들로, 김수악은 멋스러운 손목사용, 강함과 약함이 함께 보이는 좌우호흡, 뒷꿈치를 들면서 이동하는 동작들과 함께 기방무용의 요염하고 풍류적 움직임 특성이 나타난다. 이에 따른 전통무용에 뿌리를 둔 기방무용에서만 나타날 수 있는 작은 발걸음과 기교화된 공간이동 동작과 호흡법, 고개짓, 손목사용과 같이 머리끝에서 발끝까지 나타나는 표현력, 세련되고 감각

¹⁹⁾ “입춤”을 물려받았다. 김수악은 가야금 병창 등 장구, 구름, 검무, 굿거리춤 등 다재다능했다. 유인화(2008). 『춤과 그늘』, 동아시아 출판사, p. 44.

19) 세계민족무용연구소(2004). 김수악 선생님과 좌담, 민족무용 제5호, p. 238.

적 움직임 기법이 체계화되었다고 할 수 있다.

하지만 한국 전통춤 특성이 그러하듯 기방춤은 발레처럼 동작 하나 하나를 분석하고 쪼개는 식의 동작을 분리·체계화하는 것이 아니다. 춤추는 사람의 개성과 함께 스타일이 만들어 지면서 체계화되는 것이다. 춤추는 사람의 몸과 맘, 동작전체가 하나 되는 사고방식이 우선 되어야만 기방춤의 기법과 매력을 찾을 수 있다. 즉 발레처럼 팔과 발동작 기교의 체계화가 아닌 오랫동안 기방무용 교육훈련과정과 공연체득을 통한 몸 움직임 기법에 의한 특성들의 체계화라 할 수 있다.

2. 공연환경의 변화

공연환경의 변화를 몇 가지로 요약해보면 첫째, 공연사회의 변화를 들 수 있다. 연희와 같은 공연형태가 1902년 '소춘대유희'의 공연을 계기로 하여 본격적으로 일반인을 대상으로 관객들이 관람료를 내고 공연을 함으로써 오락이 아닌 감상의 차원으로 승화시킬 수 있다는 것이다. 이 공연에서 궁중무용이 처음으로 궁중 밖에서 민속예술과 함께 한 무대에 올려졌다는 점 또한 주목할 만하다.

'소춘대유희' 공연 이후 협률사에서 추었던 기생들에 의한 춤 공연 역시 공연환경의 커다란 변화를 보여주고 있다. 즉 궁중을 벗어나 고정된 건축물을 갖추고 있는 근대 극장에서 정재가 공연되었다는 사실, 관객 또한 특정한 부류가 아닌 익명의 일반인을 대상으로 하였다라는 점, 흥행을 목적으로 한 유료상연을 기본원칙으로 삼고 극장의 좌석이 돈의 계량화에 따라 등급화, 계급화 되고 있다는 점, 정재가 궁중 밖으로 유출되는 기점이 되었다는 점과 정재와 민속춤이 한 무대에서 공연되었다는 점 등이다²⁰⁾.

두번째, 연행공간의 변화이다. 19세기 말 도시를 중심으로 한 무대공간의 등장에 따라 서울인 경우 1899년 초 사설극장으로 실내 무대 식 연희장이 아현 지역에 만들어졌고, 1900년에 용산 무도연희장을 비롯하여 관립극장인 협률사가 1902년에 설립되었고, 뒤이어 1907년에 연흥사를 비롯하여 광무대와 단성사가 만들어 졌으

20) 성기숙(2004). "한국근대춤의 전개와 근대성에 관한 연구", 성균관대학교 대학원 박사학위 청구논문, p. 194-195.

며, 이 밖에 여러 개의 프로시니엄 형태의 극장이 생겨났다²¹⁾. 즉 실외공간이나 안방과 같은 실내에서 이루어졌던 무대가 프로시니엄 극장형태로의 변화가 일어난 것이다. 솔로중심의 무대와 함께 무대구성이 있는 군무를 활용한 무대가 많이 생기게 된다. 가령, 이매방의 광주검무나 김수악의 진주검무의 경우도 혼자서 추는 춤보다는 여러 명의 무용수들이 일사균란하게 움직이는 모습이 볼거리를 더 제공해준다. 또한 소품인 칼을 들고 칼을 활용한 움직임을 통해서 관객들의 호응을 불러일으킬 수 있으며, 연행공간에 따른 소재개발 등을 볼 수 있다.

물론 일제 강점기 후기에 가서는 신문물에 의한 서양춤과 신무용의 수용까지도 해야 하는 무대의 큰 변화가 있었다. 하지만 서양춤과 창작무용 등 전통무용과 상반되는 개념의 신무용이라는 현대무용 양식이 만들어 지기 전에, 여러 극장이 생기던 개화기에는 기생들의 춤 공연이 무대를 고려한 정재와 민속춤 소재개발을 통한 약간의 변형정도에서 그쳤을 것이다.

이처럼 커다란 변화는 아니어도 특수층을 위한 무대가 아닌 일반관객을 의식한 무대로의 전환이 필요한 것이기 때문에, 관객들의 심미안이나 기호를 민감하게 받아들여야 했을 것이다. 즉 프로시니엄 무대를 고려한 무대구성이나 움직임, 시각적으로 볼거리 제공하기위한 화려한 의상이나 소도구 활용 등이 필요했던 것이다.

이렇게 개화기와 일제 강점기를 거치면서 외세의 경제, 정치, 군사, 문화예술의 각축장이 되어가는 현실에서 일반인들이 새로운 연희 예술적 탄생을 시대적 바람으로 요구하고 있었으며, 이에 따라 공연환경의 변화가 있었다는 것을 알 수 있다.

3. 미의식 확립

기방무용에 공통적으로 나타나는 미의식은 다양하게 있지만 본 연구에서는 교태미, 풍류미, 양식미로 규정해보고자 한다. 우선 교태미는 이매방 춤에 더욱 많이 깃들여 있다고 할 수 있다. 가령, 뺨과 무릎, 가슴 등 자신의 몸을 쓸어내리고 스치는 동작이 많다. 또한 허리를 숙이거나 가슴을 내밀며 제치고 비트는 등 상체의 유연성

21) 이명선(2002). "전통무용에 나타난 기방무용에 관한 연구", 세종대학교 교육대학원 석사 학위 청구논문, P. 24.

과 높낮이 활용이 많다. 여기에 전통춤 어디에서나 볼 수 있는 호흡이지만 이때방춤에 특히 깃들어 있는 대표적 호흡으로서, 호흡을 올리는 듯 내리며, 내리는 듯 올리는 상하, 좌우 연동호흡은 하체의 중요성을 대두시킨다. 하체의 힘에 의한 중심잡기와 단전에 의한 호흡 순환구조가 명확하게 몸에 배어있어야 동작의 완성도가 나타난다. 이러한 몸 체계를 통해 자신의 감정을 환상적 이미지로 표출하여 교태미를 더욱 자아나게 한다.

다음 풍류미는 이때방의 성주풀이에 맞춰 추는 작품 입춤과, 김수악의 구음에 의한 작품 교방굿거리춤 음악을 보면 알 수 있듯이 흥에 겨움과 멋스러움을 함축하고 있다. 춤 또한 음악에 맞춰 꽃잎이 흩날리듯 고개와 어깨짓이 함께 어울리며 흥청거리는 동작이 있다. 특히 김수악의 교방굿거리춤 굿거리 부분에는 김수악의 구음에 맞춰 좌우로 중심이동하면서 또는 제자리서 좌우로 열려주는 호흡을 하다가 허공을 가르는 듯 팔을 던지는 동작, 자진물이 부분에는 박을 머물다가 먼저 박을 앞서거나 뒤 따라 도는 동작, 소고를 들고 어르고 치는 동작들을 통해 진정한 흥쾌미와 풍류미를 맛볼 수 있다.

마지막으로 양식미는 이때방의 광주검무와 김수악의 진주검무에서 더더욱 볼 수 있다. 두 개의 검무 작품에 나타나는 동작, 의상, 음악, 소도구, 무대구성까지 한판의 틀로서 손색이 없을 정도로 양식적 특성을 갖추고 있다. 광주검무는 처음에 맨손으로 시작하다가 칼을 어른다음 칼을 들고 춤을 추는 과정을 갖고 있는 반면, 진주검무는 한삼을 끼고 추다가 한삼을 빼고 맨손으로 다양한 춤동작을 보인 후 칼을 들고 춘다. 특히 진주검무의 경우, 도드리장단으로 시작해서 타령 곡으로 혼용하다가 몹시 빠른 타령 곡으로 바뀌면서 춘다. 4명 또는 8명의 무용수들이 일렬로 나와 무대 중앙에 종대로 마주하고 서서 춤을 시작하며 입춤사위, 앉은 사위, 연풍대 등 춤 동작에 어울리는 음악, 검무 출 때 속에 입는 치마와 저고리, 모자인 전립, 검무쾌자인 전복, 가슴 떠인 전대등의 무대의상, 소도구 등과 무대구성까지의 일체감이 돋보이는 양식미를 갖추고 있다.

이와 같이 다양한 기방무용의 미의식을 교태미, 풍류미, 양식미 등으로 요약하였는데, 이외에 기방무용에 기본적으로 들어있는 미의식 중 가장 중요한 요소라 할 수 있는 즉흥미를 들 수 있다. 이 즉흥미는 이때방의 살풀이춤이나 김수악의 논개살풀

이춤에 깃든 기본요소이다. 살풀이춤을 다른 말로 즉흥춤이라 불리었을 정도로, 이들 춤은 장단과 춤추는 이의 마음, 정신, 공력, 멋과 혼에 의해 즉흥춤을 춘다.

4. 대중성 확보

위에서 언급했듯이 일부 특권층이 아닌 일반 대중으로의 관객 대상이 바뀌고 극장공간이 바뀌에 따라 춤의 개념과 형태도 바뀌어 질 수밖에 없었다.

극장공간에서 공연되었던 작품들 중 한성기생조합소시기와 기생조합시기에 추었던 춤들을 보면, 향악정재(검무, 가인전목단, 선유락, 무고, 사자무, 향장무, 향령무 등), 당악정재(장생보연지무, 포구락, 수연장, 오양선, 최화무, 육화대 등), 민속무(승무, 입춤, 쌍승무, 남무, 성진무, 북춤 등), 새로운 춤 (혜풍유, 여흥무, 앵정무, 철도축하무, 이화무, 지구무, 팔선무, 무동, 전기광무 등) 등 유형별로 각각 나누어 추어졌으며 이를 통해 점차 민속춤과 새로운 춤이 개발되기 시작했음을 알 수 있다.

우선 관객들의 기호에 맞추기 위해 입춤, 남무, 승무, 한량무라는 민속춤과 지구무(地球舞), 이화무(梨花舞), 성진무(性眞舞) 등의 궁중에서 추지 않는 새로운 창작춤을 선보이게 되었다. 이처럼 새로운 무대와 관객들을 위하여 기방무용이 변화하고 있다는 것을 알 수 있게 하는 것이다. 즉 새로운 변화는 느린 장단의 춤을 줄이거나 혹은 삭제하거나, 격식을 갖추어야 하는 형식적인 춤도 지양하고 대중들에게 익숙한 민속춤을 주로 추게 되었다²²⁾. 기존에 행해지던 즉흥적이고 다소 체계성이 떨어지는 민속적 소재를 모아 기방이나 무대에 맞는 예술적 양식으로 구축해 가기 시작했다.

극장무대가 등장함으로 해서 무대에 맞는 새로운 춤의 형식과 소재의 다양성이 요구되어졌고, 그러한 노력의 일환으로 상당수의 민속무가 창작되거나 변형되었다. 이때의 영향으로 인하여 이매방과 김수악류 춤 특성이 만들어 졌다고 볼 수 있다. 또한 정재의 군무위주의 작품보다는 민속춤의 영향을 받은 솔로중심의 작품과, 작품시간길어도 관객의 호흡과 소통을 위해 적절하게 안배하였다.

22) 홍송화(2001). “교방춤에서 무대무용으로의 전이과정 고찰”, 조선대학교 교육대학원 석사학위 청구논문, p. 21.

이처럼 기생들에 의해 추어졌던 여러 공연들의 변화를 통해서, 궁중에서만 향연되었던 정재를 일반인들에게도 선보이며 대중성 확보를 위한 정재이외의 민속무를 창작하거나 변형 등 새로운 춤 레파토리를 개발한 흔적을 역력하게 찾아볼 수 있다.

〈표 1〉 이매방과 김수악의 춤 특성

	기법의 체계화	공연 환경의 변화	미의식 확립	대중성 확보
이매방	광주검무 칼의 목이 돌아감 이에 따른 칼 돌리는 기법, 허리를 숙여 돌면서 추는 연풍대	2, 4, 6, 8, 등 군무가 칼을 활용한 무대효과	양식미	긴 칼을 활용한 장검무
	살풀이춤 까지걸음. 잉어걸이 등 고도의 테크닉 요구	사방무대 개념	교태미	긴 천을 활용한 승천무
	입춤 호흡 기본 동작으로서 필요한 동작 어휘의 체계	홀춤 또는 3, 5, 7명 등 인원수에 따라 대형 변화	풍류미, 교태미	부채를 들고 하는 사풍정감
	전반적 특징 비대칭의 곡선라인, 작은 발 걸음의 중심이동, 한숨 쉬는 듯한 호흡과 함께 고개 짓 등 기법의 체계화	공연사회와 연행공간의 변화	양식미, 교태미, 즉흥미, 풍류미	장검무, 승천무, 사풍정감 등 여러 레파토리 개발
김수악	진주검무 한삼끼고 추다가 빼고, 칼의 목이 돌아가지 않음 이에 따른 칼을 들고 추는 기법, 허리를 숙여 돌면서 추는 연풍대	2, 4, 6, 8, 등 군무가 한삼과 칼의 소도구를 활용한 무대구성	양식미	한삼춤과 칼춤의 접목
	논개살풀이춤 두 개의 수건을 들고, 제의성을 띤 회전문과 논개의 이미지를 표현함	가변적 무대개념(즉흥적)	즉흥미	수건을 두 개 들고 하면서 시각적 효과
	교방곳거리춤 소고를 활용한 움직임(動), 독특한 좌우호흡(精) 법	홀춤 또는 3, 5, 7명 등 인원수에 따라 대형 변화	풍류미, 교태미	기본춤, 소고춤, 구음의 환상적 어울림
	전반적 특징 멋스러운 손목사용, 강·약이 함께 보이는 좌우호흡, 뒷꿈치를 들며 이동하는 기법 풍류적 움직임 등 체계화	공연사회와 연행공간의 변화	양식미, 교태미, 즉흥미, 풍류미	작품소재와 소품개발로 대중 확보

IV. 맺음말

기방무용에 대한 바르지 못한 인식은 조선말기 관기폐지이후 일제강점기를 거치면서 그 역할과 기능이 혼란해지게 되면서부터이다. 관기제도 폐지 등으로 궁내부를 비롯한 전국의 관아에 예속되었던 관기들은 자유로운 신분이 되었지만, 조선시대 왕궁문화의 꽃으로 궁중연회에서 정재를 담당한 관기들 중 일부는 창기로 전락하여 신분적 쇠락의 기로에 서게 되었다. 전통춤의 핵심을 담당했던 기생은 개화기와 일제강점기 예기조합 및 권변과 매개되어 춤에 대한 부정적 인식을 형성하는 단초가 되었다.

급변하는 역사적 상황 속에서 기방무용의 개념이 명확하게 정리되지 못한 채, 창녀와 기생·기녀의 용어혼란에서부터 일제강점기 실제 문화 말살정책 하에 명칭마저 기생조합이 기생권변으로 바뀌면서 사회적 혼란까지 더욱 야기 시켰다.

이처럼 기방무용은 과거로부터 명맥을 이어온 기술적 자질과 예술혼이라는 춤의 본질을 잃지 않았으나, 역사적·사회인식면에서 어느 부분은 제대로 인정받지 못한 채 그 예술성이 평가 절하되었다고 본다.

이러한 기방무용의 기원 및 유형을 통해 사회적으로 기방무용에 대한 변화와 작품에 나타난 양식적 특성을 이매방과 김수악의 춤 중심으로 살펴보았다. 기방무용의 대표적 춤이라 할 수 있는 전라도 지방을 대표하는 이매방의 작품 광주검무, 살풀이춤, 입춤과 경상도 지방을 대표하는 김수악의 작품 진주검무, 논개살풀이춤, 교방굿거리춤 등 그 특성은 다음과 같다.

기방무용의 특성은 기법의 체계화, 공연환경의 변화, 미의식 확립, 대중성 확보 등으로 요약할 수 있다. 첫 번째, 기법의 체계화를 이매방과 김수악의 작품들을 통해 살펴보면, 이매방은 비대칭의 곡선라인, 작은 발걸음의 중심이동, 한숨 쉬는 듯한 호흡과 함께 나타난 고개 짓 등의 동작 특징들로, 김수악은 멋스러운 손목사용, 강함과 약함이 함께 보이는 좌우호흡, 뒷꿈치를 들면서 이동하는 동작들과 함께 기방무용의 요염하고 풍류적 움직임 특성이 나타난다. 이에 따른 전통무용에 뿌리를 둔 기방무용에서만 나타날 수 있는 작은 발걸음과 기교화된 공간이동 동작과 호흡법, 고개짓, 손목사용과 같이 머리끝에서 발끝까지 나타나는 표현력, 세련되고 감각

적 움직임 기법이 체계화되었다고 할 수 있다.

두 번째, 공연사회와 연행공간의 변화를 들 수 있다. 공연사회의 변화는 연희와 같은 공연형태가 1902년 '소춘대유회'의 공연을 계기로 하여 본격적으로 일반인을 대상으로 한 관객들이 관람료를 내고 공연을 함으로써 오락이 아닌 감상의 차원으로 승화시킬 수 있다는 것이다. 연행공간의 변화는 실외공간이나 안방과 같은 실내에서 이루어졌던 무대가 프로시니엄 극장형태로의 변화가 일어난 것이다. 솔로중심의 무대 뿐 아니라 무대구성이 있는 군무를 활용한 무대가 많이 생기게 된다. 즉 공연환경의 변화로 공간구성을 활용한 군무가 생겨났으며, 이에 따라 시각적 볼거리를 제공하기 위한 소품과 소품에 따른 동작 개발이 더욱 활발하게 이루어 졌다.

세 번째, 다양한 기방무용의 미의식을 교태미, 풍류미, 양식미, 즉흥미 등으로 요약하였다.

이때방의 성주풀이에 맞춰 추는 작품 입춤과, 김수악의 구음에 의한 작품 교방극 거리춤 음악을 보면 알 수 있듯이 흥에 겨움과 멋스러움을 함축하고 있다. 또한 신체부위를 부각하는 몸 체계를 통해 자신의 감정을 환타지의 이미지로 표출하여 교태미를 더욱 자아나게 한다.

양식미는 이때방의 광주검무와 김수악의 진주검무에서 더욱 볼 수 있다. 두 개의 검무 작품에 나타나는 동작, 의상, 음악, 소도구, 무대구성까지 한판의 틀로서 손색이 없을 정도로 양식적 특성을 갖추고 있다. 즉흥미는 이때방의 살풀이춤이나 김수악의 논개살풀이춤에 깃든 기본요소이다.

마지막으로 무용의 대중성 확보를 위한 새로운 레파토리의 개발이 이루어 졌고 이 요인으로 인해 이때방과 김수악 등의 기방춤이 더욱 체계화가 되어 대중에게 사랑받게 되었다. 이러한 대중성 확보는 극장무대가 등장함으로 해서 무대에 맞는 새로운 춤의 형식과 소재의 다양성이 요구되어졌고, 그러한 노력의 일환으로 상당수의 민속무가 창작되거나 변형되어 관객과의 소통을 하려는 시도가 보였다. 이처럼 기생들에 의해 추어졌던 여러 공연들의 변화를 통해서, 궁중에서만 향연되던 정재를 일반인들에게도 선보이며 대중성 확보를 위한 정재이외의 민속무를 창작하거나 변형하는 등 새로운 춤 레파토리를 개발한 흔적을 역력하게 찾아볼 수 있다.

이와 같은 기방무용의 특성들과 함께 기방무용의 예술성과 기술성 등이 우리 춤

에 미치는 영향을 다시 한 번 되새겨봐야 할 것이다. 또한 개화기와 일제강점기 급변하는 시대 상황 속에서 명맥을 유지하기 위한 수단으로서 존재했던 현상에만 기방무용을 폄하하기 보다는 기방무용의 뿌리와 줄기를 찾아보고 그 결실을 어떻게 맺어야 하는지 그 본질과 내용에 주목하는 것이 기방무용에 대한 올바른 인식과 전통춤의 원형 보존차원에서 중요한 일이라 생각한다. 전통춤의 원형보존을 있는 그대로의 박제된 가치관에서 바라보는 것이 아니라, 현재의 원형이 후세에 어떻게 형태 변형되든지 간에 그 본질이 사라지지 않도록 전통춤의 양식적 특성들을 올바르게 원형 보존하는 방향을 찾는 일이 시급하다. 이러한 시도 중 하나로서 전통춤의 시금석과 같은 기방무용의 특성과악은 연구의 본류에 있다 하겠다.

■참고문헌

- 고재현(2006). “근대 제도개편에 따른 교방 및 기방무용의 변화양상과 특징 고찰”, 용인대학교 대학원 석사학위 청구논문.
- 김수현, 이수정(2008). 『한국근대음악기사자료집』 잡지편 권 8, 서울: 민속원.
- 김승일(1998). “기방무용의 역사적 변천과정에 관한 연구”, 중앙대학교 대학원 석사학위 청구논문.
- 노동은(1995). 『한국근대음악사』, 서울: 한길사, p. 557. 재인용.
- 류혜진(2001). “기방무용의 변천과정 연구”, 세종대학교 교육대학원 석사학위 청구논문.
- 백현미(1997). 『한국창극사연구』, 서울: 태학사.
- 세계민족무용연구소(2004). 김수악 선생님과과의 좌담, 민족무용 제5호.
- 성기숙(1999). 『한국전통춤연구』, 서울: 현대 미학사.
- 성기숙(1993). “기녀 및 교방춤에 대한 사적 고찰”, 한국무용연구 제 11집.
- 성기숙(2004). “한국근대춤의 전개와 근대성에 관한 연구”, 성균관대학교 대학원 박사학위 청구논문.
- 송미정(1999). “현 전통무용에 내재된 기방무 성향에 관한 연구”, 세종대학교 대학원 석사학위 청구 논문.

- 송방송(1984). 『한국음악통사』, 서울: 일조각.
- 유인화(2008). 『춤과 그늘』, 서울: 동아시아 출판사.
- 이규태(1999). 평양기생학교 이야기, 서울: 조선일보 9월 10일, 재인용.
- 이명선(2002). “전통무용에 나타난 기방무용에 관한 연구”, 세종대학교 교육대학원 석사학위청구논문.
- 정병설(2007). 『나는 기생이다』, 서울: 문학동네.
- 한효림(2006). “역사적 맥락에서 살펴본 기방무용”, 민족무용 제 9호.
- 허연희(1997). “기방무용의 역사적 전개과정에 관한 연구”, 중앙대학교 대학원 석사 학위 청구논문.
- 홍송화(2001). “교방춤에서 무대무용으로의 전이과정 고찰”, 조선대학교 교육대학원 석사학위 청구논문.

논문투고일	2009년	2월	28일
심사일		3월	4일
심사완료일		3월	25일

Abstract**A Study on Characteristics of Gibang Dance**

Lee, Mi-Young

Professor of Dance Dept. Kookmin University

In this study, a localized and in-depth approach was applied rather than a comprehensive one for Gibang dance by focusing on the representative Gibang dances such as Lee Mae-Bang's Gwangju Geommu, Salpurichum representing the Jeonlla province and Kim Su-Ak's Jinju Geommu, Nongae Salpurichum representing the Gyeongsang province. The formal characteristics including the movements of the dances listed above were studied while document research, observation and interview were used as the study method. Of course, Lee Mae-Bang himself was not a Kisaeng but the movement and characteristics of his dance sufficiently retain the characteristics of Gibang dance. Therefore, his representative dances were selected as the study subjects while the limitation of the study is that it only deals with the dances of Lee Mae-Bang and Kim Su-Ak among many other Gibang dances.

Since people are not properly recognizing the Gibang dance, 'Gibang' is usually related with 'Sexuality'. However, Gibang was originated from the Silla period when the state protected Gibang as a nation but it has been recognized in a wrong way when it was discontinued during the late Joseon period through the period of occupation by Japan.

As describe above, Gibang dance did not lose the essential qualities as the dance which are the technical aspect and artistic spirit remaining in existence from the past. However, its artistic value has been underestimated by the recognition of the public. Rather than evaluating Gibang dance as what is shown in the rapidly changing 21st century, it is advisable to discuss the essential values and origin of Gibang dance such as its artistry, techniques and so on.

Therefore, this study also deals with the history and social background that brought wrong recognition of the public towards Gibang dance. By examining the representative figures from Jeonlla province and Gyeongsang province and the formal characteristics of their dances, the characteristics as well as how they have

been inherited can be identified. The significance of this study lies in the fact that it provides the direction for preserving the traditional dances and that it makes people properly recognize the Gibang dance.

keywords: Gibang dance(기방춤), Lee Mae-Bang(이매방), Kim Su-Ak(김수악),
Characteristics(특성),