


제25회 무용역사기록학회 국내학술심포지엄



# 시대를 담은 춤, 근대춤의 재조명

RETRO-MODERN KOREAN DANCE:  
RE-EXAMINING OF DANCE IN KOREA'S  
MODERN ERA






2023.9.16. SAT. 13:00~17:00

숙명여자대학교 제2창학캠퍼스 B107호(젬마홀)

 **zoom** ID : 880 3886 2266

 **YouTube**  무용역사기록학회



주최·주관  무용역사기록학회 후원  한국연구재단 문의  ds\_dh@daum.net  010-7397-5373  www.sddh.org

이 발표논문집은 2023년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 학술단체 지원사업의 지원을 받아 발간되었음(NRF-2023-S1A8A4A01090494)

제25회 무용역사기록학회 국내학술심포지엄

# 시대를 담은 춤, 근대춤의 재조명

RETRO-MODERN KOREAN DANCE:  
RE-EXAMINING OF DANCE IN KOREA'S  
MODERN ERA





# 목 차

## 일 정 표

개 회 사\_ 김선정(무용역사기록학회 회장)

축 사\_ 최응천(문화재청장)

격 려 사\_ 조남규((사)대한무용협회 이사장)

[기조발제] 근대춤, 무엇을 어떻게 바라볼 것인가? ..... 13  
- 김운미(무용역사기록학회 고문)

## session I 근대춤, 무엇을 어떻게 바라볼 것인가?

발제 1\_ 신무용 100년! 새로운 한 세기의 시작을 준비하며 ..... 19  
안나경((사)김백봉춤연구회 이사장)

토론 1\_ 이주영(고려대학교 외래교수) ..... 38  
2\_ 조정아(한국예술종합학교 학술연구교수) ..... 41

발제 2\_ 신무용의 개념적 전환과 한국무용의 기원 ..... 43  
최해리((사)한국춤문화자료원 이사장)

토론 1\_ 임수정(경상국립대학교 교수) ..... 70  
2\_ 양민아(중앙대학교 HK 연구교수) ..... 72

## session II 근대춤의 동시대성

발제 3\_ 주리의 <푸른 道袍(도포)>에 내재된 동시대성 연구 ..... 77  
김윤수(성균관대학교 초빙교수)

토론 1\_ 김순정(성신여자대학교 교수) ..... 92  
2\_ 박기현(강원대학교 교수) ..... 95

발제 4\_ 근대시대 예술춤의 재현 방법에 관한 비평적 접근 ..... 99  
심정민(한국춤평론가회 회장)

토론 1\_ 김수인(경희대학교 강사) ..... 120  
2\_ 차수정(숙명여자대학교 교수) ..... 122



1. 무용역사기록학회 소개 .....	127
2. 무용역사기록학회 학술심포지엄 개최 현황 .....	128
3. 무용역사기록학회 임원진 .....	131
4. 무용역사기록학회 연구윤리 규정 .....	137
5. 무용역사기록학회 입회원서 .....	144

본 자료집은 저작권 및 번역상의 문제로 원문의 내용과 형식에서 일부 차이가 있음을 알려드립니다.

제25회 무용역사기록학회 국내학술심포지엄

# 시대를 담은 춤, 근대춤의 재조명

## Retro-Modern Korean Dance: Re-Examining of Dance in Korea's Modern Era

2023년 9월 16일 (토) 13:00~17:00

숙명여자대학교 제2캠퍼스 B107호(젼마홀)

### 학술심포지엄 세부일정

시간	내용	
전체 사회자: 정승혜(경희대학교)		
개회	13:00~ 13:20	개회사 김선정(무용역사기록학회 회장)
		축사 최응천(문화재청장)
		격려사 조남규((사)대한무용협회 이사장)
	13:20~ 13:30	장내 정리 및 기념 촬영
13:30~ 13:40	기조발제 근대춤, 무엇을 어떻게 바라볼 것인가? - 김운미(무용역사기록학회 고문)	
1부	Session 1 - 근대춤, 무엇을 어떻게 바라볼 것인가?	
	좌장: 한경자(무용역사기록학회 고문)	
	13:40~ 14:00	- 발제 1: 신무용 100년! 새로운 한 세기의 시작을 준비하며 - 발표: 안나경((사)김백봉춤연구회 이사장)
14:00~ 14:20	- 발제 2: 신무용의 개념적 전환과 한국무용의 기원 - 발표: 최해리((사)한국춤문화자료원 이사장)	

시간	내 용		
	<b>Session 2 - 근대춤의 동시대성</b>		
	14:40~ 15:00	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 발제 3: 주리의 &lt;푸른 道袍(도포)&gt;에 내재된 동시대성 연구</li> <li>- 발 표: 김윤수(성균관대학교 초빙교수)</li> </ul>	
	15:00~ 15:20	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 발제 4: 근대시대 예술춤의 재현 방법에 관한 비평적 접근</li> <li>- 발 표: 심정민(한국춤평론가회 회장)</li> </ul>	
<b>2부</b>	<b>토 론</b>		
	15:30~ 16:00	<b>session 1</b>	이주영, 조경아, 임수정, 양민아
	16:00~ 16:30	<b>session 2</b>	김순정, 박기현, 김수인, 차수정
	16:30~ 17:00	<b>종합토론 및 질의응답</b>	
<b>폐막</b>	17:00~	<b>폐회사</b>	김선정(무용역사기록학회 회장)



## 개 회 사



무용역사기록학회 회장 김선정

무용역사기록학회 제25회 국내학술심포지엄 “시대를 담은 춤, 근대춤의 재조명”에 참석해 주신 여러분 반갑습니다. 무용역사기록학회 회장 김선정입니다.

오늘 바쁘신 일정에도 불구하고 축사를 흔쾌히 수락해주신 문화재청 최응천 청장님과 사단법인 대한무용협회 조남규 이사장님께 진심으로 감사드립니다.

역사를 올바르게 인식하고, 기록하는 것은 무용학계, 공연예술계의 미래를 위해 실천되어야 할 중요한 과제입니다. 무용역사기록학회는 무용인들에게 최대 규모의 학회로 인정받고 있습니다. 이러한 성과는 오늘 기초발제를 맡아주신 학회 초대회장님이신 김운미 고문님과 좌장을 맡아 종합토론을 이끌어 주실 한경자 고문님 그리고 발제를 맡아주신 최해리 명예회장을 비롯하여 그동안 역대 회장님들의 노고와 학회 임원분들의 열정이 만들어낸 풍요로운 결실이라 할 수 있습니다.

본 학회가 개최하는 “시대를 담은 춤, 근대춤의 재조명”의 주제 근대춤은 무대공연예술로 한국춤의 첫 출발로 평가되며, 역사속의 춤으로 시작되어 현재까지 이어지고 있는 춤입니다. 근대춤 백여 년이 지난 시점에서 새로웠던 춤이 이제는 역사가 축적된 춤이 되었습니다. 현 시점에서 한국춤의 미래를 위한 새로운 패러다임 구축을 위한 연속적 탐구가 필요한 시기라 생각합니다. 따라서 그동안 발굴하지 못한 춤에 대한 재인식과 더불어 잘 알려진 춤에 대한 재해석은 무용학계와 공연예술계의 재창조를 위한 살아있는 주제라 할 수 있습니다.

현재의 근대춤을 통해 무용예술의 의미와 가치를 진단함과 동시에 향후 미래 방향성 모색을 위한 학술심포지엄의 개최 목적이 있습니다.

학술심포지엄은 최근까지 전국무용제의 일환으로 사단법인 대한무용협회의 후원을 받아 전국 각지에서 개최되어 왔었습니다. 그러나 올해는 2023년 대한민국 교육부와 한국연구재단 지원사업에 선정되어 진행되는 뜻깊은 행사입니다.

오늘 학술심포지엄을 위해 네 분의 심도 있는 발제와 토론을 맡아주신 연구자님들께 감사드리며 끝으로 학술심포지엄이 개최되기까지 최현주 학술위원장님을 비롯하여 임성옥, 김연정, 정은주 위원장님들과 위원님들의 노고에 깊은 감사를 드립니다. 모든 연구자분의 적극적 참여로 다양한 의견이 발현되고 근대춤에 대한 가치와 춤의 정신에 대해 다시 한번 상기하며, 이론과 실기의 통합을 위한 미래 지향적인 담론으로 무용인들을 위한 혜안의 지혜가 모아지길 기대합니다.

감사합니다.

2023년 9월 16일  
무용역사기록학회 회장 김선정



## 축 사



문화재청장 최응천

안녕하십니까? 문화재청장 최응천입니다.

올 한해 기승을 부리던 무더위가 끝나가고, 곧 더 청명한 하늘을 보게 되는 9월의 가을 문턱입니다.

제25회 무용역사기록학회 국내학술심포지엄 “시대를 담은 춤, 근대춤의 재조명”의 개최를 진심으로 축하드립니다.

무용역사기록학회의 이번 학술심포지엄은 매우 소중하고 반가운 주제입니다.

역사적으로 근대는 우리에게는 매우 척박한 시대였으며, 사회적으로는 자아각성이 요구되고, 추구되었던 시대였습니다.

문화계에서의 근대예술, 특히 무용계에서의 근대춤의 가치를 다시 한번 살피면서 이에 대한 동시대적 담론을 펼쳐가는 이번 학술대회는 이런 의미에서 매우 뜻깊은 자리가 될 것이라 기대합니다.

근대춤은 역사성과 더불어 근대적 양식과 내용에서 근대정신이 담긴 작품의 탄생을 의미합니다. 극장이라는 공간에서 관객과 소통하는 문화구조를 생성하면서 현재의 다양한 컨템포러리 춤들을 양산하는 발전적 가치를 가지고 있었다고 생각합니다.

본 학술대회를 통해 앞선 세대의 큰 노력속에서 문화원형을 전승하며 한국춤의 정체성을 만들었다면, 이제는 이를 토대로 우리춤에서의 확장적 의미를 새롭게 만들고 그 춤의 정신과 근대춤의 가치에 많은 담론을 던져주시기를 바랍니다.



다시 한번 제25회 무용역사기록학회 국내학술심포지엄  
“시대를 담은 춤, 근대춤의 재조명”의 개최를 진심으로 축하드립니다.

감사합니다.

2023년 9월 16일  
문화재청장 **최응천**



## 격려사



(사)대한무용협회 이사장 조남규

격동기, 우리 근대 춤의 학술적 재조명이라는 뜻있는 작업에 감사드리며...

"시대를 담은 춤, 근대춤의 재조명"이라는 명제를 가진 제25회 무용역사기록학회 국내학술심포지엄의 개최를 진심으로 축하드립니다.

춤은 그 자체로 우리의 역사와 문화를 은유적으로 담아내며, 시대의 숨결을 느낄 수 있는 미적 표현의 보고입니다. 우리나라의 근대사는 과거와 현대를 잇는 시간적 개념을 떠나, 커다란 변혁기이자 깊은 상처로 지워지지 않는 아픔으로 대변되는 역사의 시기입니다. 시대적 아픔과 다양한 문물이 유입된 다변화의 근대기는 우리 무용 역사에 있어서 근대 춤이라는 빛나는 예술적 유산을 남겼다고 생각합니다.

이번 심포지엄은 과거와 현재를 소통하며 역사적, 예술적 교량 역할을 한 근대 춤을 새롭게 조명하며 현재가 요구하는 동시대적 담론을 다시 한번 탐구하는 깊은 의미가 있는 자리가 될 것입니다. 이는 앞선 세대의 큰 노력 속에서 문화 원형을 전승하며, 한국무용의 정체성을 만들었다면 이를 토대로 우리 춤이 어떠한 확장적 의미를 새롭게 만들 것인지 많은 미래지향적인 담론을 던져주는 기회가 필요하다고 생각합니다.

매년 수준 높은 국제, 그리고 국내학술 심포지엄의 개최로 우리나라 무용계의 학술적 연구에 큰 획을 긋고 계신 무용역사기록학회의 김선정 회장님을 비롯한 임원 여러분의 노고에 감사드리고, 무용계를 대표하여 근대 춤에 대해 혜안을 공유해주실 모든 발제자 및 토론자 여러분들께 깊은 감사를 드립니다. 특히 무용역사기록학회 고문이신 김운미 초대회장님과 한경자 고문님께서도 감사드립니다.

끝으로 모든 분의 적극적인 참여와 토론으로 실질적인 담론의 장이 되어 무용 학술연구 발전에 이바지하길 기대합니다.

감사합니다.

2023년 9월 16일  
(사)대한무용협회 이사장 **조남규**

## 기조발제

# 근대춤, 무엇을 어떻게 바라볼 것인가?

기조발제자

김운미

(무용역사기록학회 고문)



現) 무용역사기록학회 고문  
한양대학교 명예교수  
前) 무용역사기록학회 회장  
한양대학교 예술·체육대학 학장  
문화재청 문화재위원  
한국문화예술위원회 위원



## 근대춤, 무엇을 어떻게 바라볼 것인가?

김운미

(무용역사기록학회 고문)

무용역사기록학회는 2014년 4월 20일 미래사회가 요구하는 글로벌한 무용학문의 길을 모색하기 위하여 타학계에서도 보기 드문 학회간 통합으로 무용학 역사에 새로운 장을 연 국내 최대 규모의 무용학회입니다!

오늘, 제가 이렇게 영광스러운 자리에서 여러분들과 함께 할 수 있는 것도 통합에 기여했다는 역사적 사실을 여러분이 기억하기에 가능했습니다!

역사를 바로 기억하고, 기록하고, 그것을 본으로 삼는 것은 무용계 미래를 탄탄하게 개척할 수 있는 원동력을 확보하는 것입니다.

최근 들어 패션, 인테리어, 대중가요에서 확장되는 ‘레트로’ 열풍은 우리에게도 시사하는 바가 큼니다!

한 세기를 넘어 이제는 전통춤으로 자리매김 되는 ‘시대를 담은 춤’인 ‘근대춤’을 재조명하여 세계인과 함께 숨 쉴 수 있는 미래 춤의 방향성을 모색하는 것은 시의적절한 작업입니다!

한국 근대춤의 시점에 관하여는 다양한 견해가 있습니다.

저는 한국 근대춤의 태동을 한국 근대 춤교육과 연결하여 신분제가 폐지되고 근대학교에서 병식체조가 행해지는 1896년 갑오개혁 이후로 보았습니다.

그 이유는 이때부터 여자들도 근대학교라는 공간에서 신분 구별이 안 되는 교복을 입고 율동 유희체조 형태로 받은 춤교육을 각종 행사로 대중과 함께 함으로써 근대춤을 수용할 수 있는 사회적 분위기가 조성되었기 때문입니다.



일제 강점기라는 특수한 상황 하에서도 ‘새로움’에 대한 시대적 열망은 사회·문화 예술분야 전반에서 다양하게 분출되었습니다.

여러분도 아시다시피 1926년 이시이 바쿠(石井漢)의 한국공연 이후, 최승희, 조택원, 박영인 등 당시 최고 엘리트들이 그의 문하에서 수학한 뒤, 각자 개성을 지닌 한국 근대춤의 선구자로 활동했고, 각 분야 예술 엘리트들의 근대춤에 관한 지대한 관심과 지지가 종합예술로서 근대춤의 위치를 공고히 하는데 큰 역할을 했습니다!

그럼 ‘새로움’이란 무엇일까요?

2023년 본 학회 사이트에 제시된 목표에도 국내외 무용학의 새로운 담론과 의미 있는 쟁점 발굴, 다양성과 창의성에 기여할 수 있는 플랫폼 제공 등이 명시되어 있습니다! 최근에는 예술을 향유하는 태도도 다채로워져서 자신의 기호나 취향을 거리낌 없이 발휘하는 새로운 세대가 ‘새로움’의 방향기를 잡고 있는 것으로 보여집니다!

‘새로움’에 대한 인간의 끊임없는 욕망은 다양한 예술로 표출되어 왔습니다!

한국 근대춤은 ‘신분 철폐’라는 의식의 대변환이 건강, 교육, 나아가 사회적 이념까지도 함축한 춤사위로 구현되면서 ‘유례가 없는 새로움’의 형태로 대중과 호흡한 춤이었습니다.

우리는 지금도 근대춤의 연장선상에서 ‘추는 춤’, ‘보는 춤’, ‘다목적 춤’으로 새로움을 추구하고 있습니다.

오늘 학술대회가 ‘근대춤의 재조명’이란 의미 있는 논제로 이 분야 최고의 연구자들과 함께하는 만큼 좋은 성과가 있으리라고 확신합니다!

끝으로 지금까지 이렇게 최대 규모의 학회로 발돋움 하는데 기여하신 임원진들과 회원 여러분들께 감사드립니다.

특히 학술대회를 성공적으로 이끌기 위해서 열과 성을 다하신 김선정 회장님과 학술 기획위원장 최현주교수를 비롯한 김연정, 임성옥 등 각 분과 위원장님들과 행사관련자들의 노고에 다시 한 번 박수를 보냅니다!

감사합니다!

국내학술심포지엄

# 시대를 담은 춤, 근대춤의 재조명

1부

근대춤, 무엇을 어떻게 바라볼 것인가?



## 발표주제 1

# 신무용 100년! 새로운 한 세기의 시작을 준비하며 100 Years of Korean Newly Art Dance! Preparing for A New Century

발제자

안나경

((사)김백봉춤연구회 이사장)



안나경은 경희대학교에서 “무용문화정책의 변천에 관한 연구”로 박사학위를 취득하였다. 신한대학교에서 교수를 역임했으며 현재 사단법인 김백봉춤연구회의 이사장과 김백봉춤보존회 회장으로 무용가 김백봉의 예술세계와 작품 보존을 위한 활동을 하고 있다. 연구 관심사는 한국 신무용사와 김백봉 아카이브이며 특히 안제승김백봉 아카이브 구축에 전념하고 있다.

Ahn-Nakyung received her PhD from Kyung Hee University with a thesis on "A Study on the Changes in Dance Cultural Policy". She has served as a professor at Shinhan University and is currently the head director of the Kim-Paikbong's Dance Research Corporation and the President of the Kim-Paikbong's Dance Preservation Association, which works to preserve the artistic world and works of dancer Kim Paikbong. His research interests include Korean newly art dance and the Kim Paikbong archive, and particularly, she is dedicated to building the Ahn-Jeiseung & Kim Paikbong archives.



# 신무용 100년! 새로운 한 세기의 시작을 준비하며

## 100 Years of Korean Newly Art Dance!

### Preparing for A New Century

안나경

((사)김백봉춤연구회 이사장)

---

#### 개 요

---

신무용 100년을 돌이켜보고 앞으로의 100년을 헤아려 보았다. 한국무용사에 남긴 문화사적 의의를 도출하고 시대적 당위성을 논하였다. 또한 신무용 연구과제를 모색하고 논의 방향에 대해 제안하면서 특히 신무용 개념정위 과정에서 제기되는 근원적 문제에 대하여 논하였다. 나아가 원형보전과 재창조의 당위에 주목하면서 새로운 한 세기의 신무용을 전망하였다.

신무용 연구를 과거의 빛나는 사실 대한 사적 연구로 그칠 것이 아니라 현 한국무용계에 대한 반성과 보완의 본보기로 인지하여 연구방향을 다각화해야 한다. 아울러 오늘의 역사가 어제의 역사 없이 이루어질 수 없기에 신무용이 남긴 창조적 결실과 그것이 이룩된 과정에 대한 관심과 지원은 아무리 강조해도 지나침이 없을 것이다.

In this presentation, we looked back at 100 years of Newly Art Dance and looked forward to the next 100 years. In other words, we derived the cultural and historical significance of Korean dance history and discussed the relevance of the times. In addition, we discussed the fundamental issues raised in the process of conceptualizing Newly Art Dance while exploring research issues and suggesting discussion directions. Furthermore, the paper emphasized the importance of original preservation and reinvention, and predicted the new century of Newly Art Dance.

<주요어> 신무용, 근대성, 전통과 창작, 보전과 재창조

<Keywords> Korean Newly Arts Dance, modernity, tradition and creation, preservation and reinvention

---



## 신무용 100년! 새로운 한 세기의 시작을 준비하며

안나경

((사)김백봉춤연구회 이사장)

### 1. 서론

1926년 3월 21일부터 3일간의 이시이 바꾸(石井漢, 1887-1962)의 경성공연을 한국신무용의 출발점으로 보는 이유에 대해 안제승(1984)은 크게 두 가지 점을 들어 설명한다. 당시까지 인식해 왔던 춤과는 차원을 달리하는 문자 그대로 예술무용이었다는 점과 태반의 한국 신무용이 이를 계기로 형성된 인맥과 여기서 파생된 문하들에 의해 이어져 왔다는 점이다. 신무용 100년!, 감사하고 감격스럽다. 보수적이고 회의적이었던 조선 500년, 사회적으로 소외된 무용과 비교할 때 문화적 요소의 하나로 받아들여진 오늘의 무용은 정말 놀라운 발전을 이룩해 냈다. 왜곡된 가치관이 만연되어 있던 시대에 무용에 삶을 걸었던 신무용 선구세대가 고군분투했던 노력과 활동 덕분이다. 이제 한국 신무용은 새로운 한 세기를 준비하며 큰 발걸음을 뗄 준비를 해야 한다. 설레는 마음에 기대감도 크지만, 염려와 책임감에 첫걸음이 무겁다.

1975년 문화예술진흥원 주제로 마련된 무용용어제정 심의위원회에서 신무용을 개념 설정에 아무런 모순이 없다고 판별해 무용 용어로 받아들였지만, 여전히 이견과 논의가 많이 제시되고 있다. 그렇다고 신무용을 대신할 뚜렷한, 통일된 용어가 결정된 바도 없다. 또한, 한국 신무용의 보전과 문화사적 의의를 도출하기 위한 탐구를 계속해 나가면서 부정적인 편견들과 혼란스럽게 만드는 갖가지 모순들과 맞닿게 된다. 지난 2000년에는 새 세대를 맞이하면서 미래 그리고 현재를 영위해 나가는 데 우선 과거-특히 신무용-을 되돌아보자는 의미의 여러 자리의 논의가 마련되었었다. 한국 신무용사 연구를 통한 선각의 교훈과 유산은 결과에 나타난 가치성과는 별도로 그 성정은 미래지향적 이상의 산물이라는 것과 창조적 의의도 분명히 할 수 있었던 계기였지만 되돌아보자는 자리가 마치 들먹이는 자리로 전락한 듯한 논평도 있었다. ‘밀레니엄 시대를 향한 허상 지우기-천년의 망령’ (박선옥 2000, 22) ‘창작정신의 타락’ (박용구 2000,

20) 등에서 신무용이 남긴 작품 경향에서 보이는 전통 성향과 민족성을 두고 창의성, 나아가 예술성의 결여로 단정 지었다. 신무용의 평론이 예술적 비평을 넘어 역사조차도 자의적으로 재단하거나 왜곡, 부인되는 냉소적인 반응에 매우 안타까웠다. 신무용이 인간 심성에 미쳤을 매력들을 전해주는 증언과 자료들은 역사적 의의를 논할 가치가 없는 단순한 과거의 사실에 불과한가? 신무용을 예술적으로 계승하고 있기에 신비주의적 가치관으로 역사적 평가 밖에서 그 의의를 찾아선 안되겠지만, 수없이 확인했던 춤의 실체들, 감정과 직관, 이미지, 움직임의 확장과 성장의 실재한 순간순간들 그리고 무대에서 보이는 것과 무대 밖에서 이루어지는 일련의 노력과 과정들, 정신 현상들... 그 모두가 결코 창조적 사고와 에너지의 결과라 말할 수 없는 무의미한 헛된 망상이었던가?

역사는 인간의 바람과는 상관없이 무한대의 미래를 향해 흘러가지만, 그 역사를 만드는 주체는 인간이고 이루어진 역사는 긍정적 측면도 부정적 측면 모두 귀중한 교훈으로 남아 새로운 인간을 키우는 토양이 된다. 신무용사도 예외일 수 없다. 신무용 활동은 무용에 대한 사회적 가치관을 시정하는 데 결정적인 역할을 해냈고 설혹 그것이 완전무결한 것이 아니라 해도 최소한 천시될 수 없는 문화적 요소로 받아들여지게 했다. 따라서 신무용은 20세기 전반기 한국 근대사회에 조성된 신문화의 중추적 역할을 맡았던 춤이라는 것을 분명히 하면서 신무용활동이 한국무용사에 남긴 문화사적 의의를 추론하고 시대적 당위와 앞으로의 연구 방향을 제안하였다. 특히 신무용 개념정위 과정에서 제기되는 근원적 문제를 담론하면서 내적 성찰의 기회가 되길 바란다. 나아가 원형 보전과 재창조의 당위에 주목하면서 새로운 한 세기의 시작을 큰 걸음으로 굳건하게 내디딜 준비를 하려 한다.

## II. 본 론

### 1. 개념 정위로 본 신무용과 한국무용사에 남긴 문화사적 의의

서구 무대무용사의 약 400여 년의 긴 시간의 틀에서 벌어진 변화를 한국 근대무용사에서는 갑작스럽게 맞게 되었다. 신무용은 새것과 옛것의 구별 없이 외래무용을 총칭하는 대명사로 이해되기도 했고, 그 후 어느 형식을 기반으로 했든 신무용은 극장춤을 통틀어 창작무용을 대변하는 의미로 사용되다가 해방 후 한국무용·현대무용·발

레 삼분법의 장르구분이 심화되면서 그 개념과 영역은 한국무용장르의 창작무용으로 국한한 의미로 사용되었다. 1980년대 중반 이후, 실험적인 무대에서의 다양한 메소드와 춤의 다변화가 일면서 신무용을 정의함에 이견은 더욱 분분해지고 혼돈과 굴곡을 겪게 된다.

신무용을 어떻게 이해할 수 있는가? 일반적으로는 두 가지 측면에서 그 본질이 파악된다.

낡은 것과 새 것이라는 의미를 받아들여 새로운 체제로 형상되는 새로운 무용을 가리킨다고 보아 일반명사를 용해하는 것이 그 첫째이고 현대무용사상에 바탕을 두고 새로운 시대에 어울리는 새로운 한국무용의 창조를 지향하는 한국적 고유명사로 파악하는 경우가 둘째이다(안제승 1984, 6).

신무용의 ‘신(新)\_새로움에 대한 의미를 어디에 두는가?’ 하는 시각에 따라 다양한 개념 정위와 내용으로 이해되었다고 할 수 있다. 새로움에 대한 신무용 특성은 ‘근대성-모더니티(modernity)’에 대한 논의에서 출발한다. ‘모더니티는 시대사적 개념이라기보다는 일종의 문화사적 개념이고 사회 이론적이며, 사회철학적인 개념인 데다, 또 시대사적으로는 우리가 근대라고 불러야 할 시대에서 시작해서 현대까지 지속되고 있다고 보아야 할 것이기 때문에’(장은주 2009, 9) 신무용의 개념은 새로움에 대한 관점이 시대 흐름에서 변화를 거듭하면서 점진적으로 수정되는 양상을 보일 수밖에 없었다.

주체적으로 삶의 양식 전체에 대한 내부의 비판적 성숙이 아닌 타의적이고 서구적 담론에 의지한 굴곡된 근대화를 맞았던 한국 사회는 고유문화에 대한 열등의식을 심어 주었다. 이것이 근대무용하면 신무용으로 국한해서 생각하게 했던 이유 중의 하나이다. 여기서 근대무용이란 근대라는 역사적 시대 분류가 아니라 근대성에 대한 성격규정을 뜻한다. 창작의 지표가 서구화를 모델로 삼으면서 우리 고유의 것과 전통을 더 이상의 생산을 할 수 없는 고정화된 객체로 이해했고 신무용을 창작무용으로서 전통과 대비되는 근대의 상징으로 생각했다. 이와 같은 전통에 대한 굴절된 가치관은 고스란히 신무용의 잣대로 작용하면서 창작성 및 예술성 부재의 작품으로 평가하려는 경향이 나타났다. 1957년을 시작으로 1960- 70년대 이후에 전개된 민족주의 고양의 기류 그리고 문화예술의 국제교류와 중립국 외교의 필요성에 의한 정부 주관의 공연단 파견 등의 영향으로 신무용 작품들에서 민족성향과 전통성향이 두드러지면서다. 그 성과와는 별

도로 신무용의 예술성과 진로에 대한 회의가 심화하면서 관념과 실재가 유리되는 양상을 띠게 되었다. 서구적 근대를 전형으로 하는 무용 창출의 전개 운동은 고유한 것과 민족적인 것에 대한 굴절된 규정성을 지니게 하였고 그 결과 전통성과 근대성을 양가적인 성격의 대립적 관계로 봄으로써 신무용의 정체성과 예술성에 대한 혼돈을 보여줬다.

신무용의 근대성을 운위할 때 보편적 논거로 제시되는 것이 ‘춤 공간의 측면, 춤 생산의 측면, 춤 유통의 측면’의 요소들이다(김채현 1993, 114). 개화기를 맞으면서 가장 큰 변화는 연희공간의 전이이다. 이것은 단지 공연장소의 이동을 의미하는 것이 아니라 17세기 중엽 소위 제4의 벽을 통해 작품을 감상하는 서구에서 발생한 프로시니엄 무대 양식(proscenium arch stage)을 모델로 하는 것으로, 서구 무대 무용사에서 아마추어리즘(amateurism)에서 전문주의 예술로 전이하게 만든 새로운 기운의 움직임임을 뜻한다. 본격적인 보는 예술로 자리 잡게 되면서 관객과 예술가가 액자 양식의 무대를 매개로 만나는 공연문화를 만들어 갔다. 공연환경의 변화는 공연형태가 바뀌어야 했고 이것은 비단 공연자만의 문제가 아니라 무대 한쪽 면에 정중히 앉아 감상해야 하는 관객의 태도도 분명히 달라져야 했다.

당시로서는 일류 극장으로 알려진 경성공회당을 위시한 극장들에서 춤이 공연된 것은 기자재 설비의 구사나 이용상의 편리함을 부여하는 이상으로 그 이전에 오락이나 연예 정도로 쇠락해진 춤에 대한 관념을 시정하는 데 상당한 역할을 했음에 틀림없다. 이는 신무용이 예술무용으로서의 독자성을 유지하는 데 극장 공간이 상당히 거들었음을 의미한다(김채현 1993, 115).

춤 생산 측면의 무용 근대성 규정이란 춤은 개인의 창작행위에 의해서 만들어져야 한다는 것이다. ‘현대무용 사상에 바탕을 두고 새로운 시대에 어울리는 새로운 한국무용의 창조’라는 춤 제작의 이상은 20세기의 현대무용의 감상에 영향을 준 델사르트(Francois Delsarte, 1811-1871)식 표현주의와 관련이 있다. 예술의 본명이 창작이고 작품의 주제성은 표현의 핵이자 목적인 것으로 예술이 창작 욕구에서 출발하여, 동기의 포착, 주제의 설정을 거쳐 시·공 형성까지 일련의 과정이 무용을 창작하는 사람의 주체의식에 의해서 독자적으로 이루어져야 한다 하여 예술품은 자연의 물체로서 존재하는 것이 아니라 정신의 가치로서 존재하는 것(하숙경 1984, 184)이며 예술가가 작품이란 매체에 주입해 놓은 자기 정신의 핵이다. 작품을 마음의 거울이라 하고 예술을

이해하려면 그 작품을 가꾸어 낸 작가를 알아야 한다고 한 것은 그런 의미로 이해할 수 있다. 이러한 예술가의 자율성이 실질적으로 용인되지 않았던 신무용 이전의 무용은 비록 전문성향이 두드러지고 명연기가 요구되거나 실제로 그런 경지가 구현될 수 있어서 보편을 넘어섰다는 의미로서의 '예술적'이란 표현이 가능할 수 있으나 본질 면에서 일컬어지는 '예술' 또는 '예술행위'라고 용해하기에 의문이 제기될 수밖에 없다.

경성공연을 앞두고 경성신문 기자회견에서의 '조선에 온 기회에 이곳 여자를 제자로 받을 생각이다'(안제승 1984, 13)라는 이시이 바쿠의 희망은 새 시대를 예고한 것이었다. 두 스타 무용가 최승희와 조택원의 한국 무용사 등장 이 공연을 계기로 비롯되었다. 춤도 추고 직접 작품도 만드는 스타의 탄생은 관객을 극장으로 불러들이는 흥행성과 연결된다. 관람료가 무용가의 활동에 중요한 발판이 되는 공연문화로의 변화, 즉 춤의 유통구조 면에서 이전과는 분명한 차이가 생겼다. 또한 작품이 다시 공연되고 남을 수 있다는 것은 단지 흥행성을 바탕으로 한 자금 확보에만 기인하는 것은 아니다. 여기에는 작품 창작에 대한 소유 권리의 자각도 뒤따랐기 때문이다. 한국 신무용이 무용가 개인의 창작활동을 전면에 부각했다는 점은 무엇보다 획기적이며 또한 한국 신무용가들이 자신의 춤을 창작한다는 것과 창작한 자기 작품에 대한 권리의식을 가졌다는 것도 이전과는 분명히 구별되는 신무용의 특색이다.

신무용사 무엇을 남겼을까? 첫 번째로 꼽는다면 한국무용이 독립된 무대예술 영역으로 자리 잡도록 했다는 것이다. 즉 한국무용이 한국의 무용이라는 국적만을 밝히는 것이 아니라 독특한 예술형식 체제로 발전했다는 것으로, 그것은 신무용이 한국무용사에 남긴 중요한 업적 중의 하나이다. 그리고 신무용의 창작된 작품들이 오늘날에는 또 하나의 전통으로서 한국을 상징하는 대표들로 남아, 계승되고 있다는 점을 들 수 있다. 특히 1940년대-1950년대에 초연되어 현재까지도 국제행사 및 민속축제에 중요한 레퍼토리 작품인 「화관무」와 「부채춤」 등의 결실은 가장 의의 있는 성과라 할 수 있다.

무용학 연구 및 교육 분야로서의 위치를 확보했다는 점도 신무용이 한국무용사에 남긴 의의로 빼놓을 수가 없다. 교육권 밖에 소외되었던 무용이 예술 고등학교를 시작하여 대학교에 전공학과로 개설되었다는 점이 그것이다. 단 초등, 중등, 고등학교 과정에 필수과목으로 되지 못하고 있음은 오늘날 무용의 대중화 및 저변확대에 불리한 조건이 되고 있다. 2002년부터 무용교육혁신위원회가 무용 교사자격증과 무용 교과 개설을 위해 고군분투한 결과 2014년 9월 무용교사자격증이 신설되었다. 특히 교육제도 안에서 무용의 정체성을 확보하게 되었다는데 그 의미가 크다고 하겠다.

1960-1970년대 신무용의 성장은 오랜 역사에 빛나는 한국전통무용과 창작무용이 무대예술 분야로 결실을 거두었던 중요한 시기이다. 특히 성장기 활동에 국제교류를 위한 국가의 지원에 힘입어 잠재력 있는 안무가와 무용가가 자기 능력을 펼칠 수 있는 계기를 마련했을 뿐만 아니라 무용수들이 국제 감각과 국제적 무대의 경험을 쌓아준 계기가 됨으로써 오늘날 무용계를 이끈 인재를 양성하는데 크나큰 저력이 되어 주었다.

해방 이후 무용은 한국 사회에서 가치 소외라는 역사적 아픔을 극복하고 지속적인 성장을 해왔다. 무용인구와 무용단체 수가 증가하였고 무용공연이 가능한 공연장도 늘어나 공연의 수도 자연적으로 늘어났다. 각종 무용제와 결과가 주는 혜택과 명예는 무용단의 결성을 더욱 고무시켰고 인재 양성과 작품창작의 기회가 늘어났다. 정부지원의 무용수의 전문적인 인재양성의 효시인 민속예술단(한주연 2004, 87)은 국립무용단 창단과 발전의 기틀을 마련하였고 한국 신무용사에서 국제문화교류의 성공적 업적을 거두었다. 민속예술단은 주요 레파토리(repertory)들로 공연되었던 신무용 작품들을 개인의 창작 작품을 넘어서 한 시대, 한 국가를 대표하는 현시대가 창출한 문화유산임을 분명케 했다. 민족적 전통유산을 신무용가들 자신의 작품창작에 수용, 세계적 보편화에 성공한 한 예라고 평가할 수 있겠다. 한국전승무용이 간직하는 전통적 미를 살리면서도 무대예술무용으로서 더욱 표현적인 거동언어의 개발과 다양한 기법과 형식의 도입은 신무용의 중요한 과제였다. 국제문화교류를 위해 인간의 신체를 주제로 한 만국 공통어인 무용이 중요한 일선에 나서게 되면서 국제무대에서의 경쟁력을 높이기 위해서는 신무용의 이러한 과제들의 해결 없이는 불가능한 일이었다.

신무용의 활동이 이룩한 업적은 한 무용가의 독단적인 노력으로만 가능한 것이 아니다. 오랜 역사 속에 다져진 생활양식과 생활감정 등 민족적 공감대로서 전통무용이라는 문화유산의 의의도 되새겨야 하고 배고픔과 혼란의 사회 속에서도 춤을 보고자 했던 그 시대의 관객도 빼놓을 수 없을 것이다. 신무용의 예술활동과 작품 속에 드러나는 시대, 사회적 의미는 한국인에게 있어 창조의 의의를 분명히 하였고, 한국무용의 특색과 우수성을 강조하며 자랑스러운 유산으로서 민족적 자긍심으로 받아지도록 했다는 것이다.



## 2. 신무용 연구의 전제와 논의과제

2003년 9월 18일 세종문화회관에서 한국춤평론가회 주최, “한국의 춤 정책 이대로 좋은가?”라는 주제로 세미나가 개최되었다. 국제교류 정책 부분 토론자로 참가했던 평론가 김태원 교수는 한국 춤의 국제화 활동에 관하여 기록이 불충분함을 안타까워하던 중, 뉴욕 보고서에서 접하게 된 이야기를 했다. 보고서에는 60, 70년대, 한국 민속예술단 활동에 대하여 잘 정리된, 자세한 자료가 보유되어 있다고 한다. 비록 한국민속예술단이 ‘코리아 내셔널 발레 컴퍼니(Korean National Ballet Company)’라는 잘못된 영문 표기로 되어 있었지만, 서방 언론이 극찬한 내용을 보고 놀라지 않을 수 없었다고 증언했다. 정작 본국, 한국에서는 극찬의 해외평론과는 별도로 신무용계의 레파토리를 두고 “무국적”, “쇼”, “가벼운”, “경박한”(안제승 1984, 118-122)식으로 거부 반응을 일부에서 보이기도 했고 자랑스러운 결실을 간과해 버리려는 경향까지 보였다. 신무용 활동을 두고 새로운 민족 예술의 창출이라는 이상이 무용계를 풍미할 때는 근원으로서의 귀의를 마치 개척 정신의 결여라고 빈축을 사기도 했고 신무용의 기법 창출의 노력을 두고 서양 춤의 모방으로 비난했던 때도 있었다.

신무용의 정체성과 예술성에 대한 비판적 본질을 꿰뚫어 보기 위해서는 전통이 오늘의 창작 원천이라는 전통춤 고유의 원리를 저버린 것에 대한 비판과 반성이 먼저 제기되어야 한다. 한국 전통무용은 일찍부터 전문화될 수 있었고, 그러기에 예술화될 수 있는 다시 말해 표현무용으로 정착할 수 있는 여건을 간직했지만, 육체의 천시로부터 출발하여 심상의 직선적 표출을 경망 시 한 것으로 일관했던 조선시대의 경색된 가치관은 전문화 성향에도 불구하고 결과적으로 그것을 십분 이용하지 못했다(안병헌 1998, 50). 전통무용이 갖는 예술성에 대한 한계는 오랫동안 한국 근대무용사의 관심 밖에 있었고 그런 현상은 근대춤 하면 신무용만을 국한해서 생각되기도 했었다.

무대무용의 도입으로부터 한 세기를 지나 시대의 흐름도 가치판별의 기준도 많은 변화를 가져왔지만, 전통을 보는 눈은 어떻게 정위할 수 있고 전통의 창조적 수용이란 무엇이며, 어떻게 이루어져야 하는가? 일단 형성된 전통은 신성불가침이어야 하고 나아가 신무용이 한국무용의 영역 안에서 생각되려면 전통양식에서 한 발자국도 이탈해서는 안 되는 것일까? 박상익은 미국 뉴욕주립대학의 교수이며 사회학자인 임마누엘 월러스테인(Immanuel Wallerstein, 1930-)이 말한 ‘전통의 시제는 과거가 아니라 현재이다’라는 의견을 들며 다음과 같이 전통에 대한 잘못된 통념을 지적했다.

……전통을 박제된 과거의 것으로 바라보는 경직되고 편협한 시각에서 벗어나려면 이야기가 달라진다. 공길<sup>1)</sup>과의 관련성이 있건 없건 상관없이 당대에 창작된 것이라 할지라도 다수의 전문가에 의해 예술적 가치와 완성도가 인정된다면 새로운 전통으로 받아들이는 것이 사리에 맞다(박상익 2009, A39).

판소리와 같은 공인된 전통도 과거 한때 누군가에 의해 창작된 것이었다. 우리가 오늘날 이룩한 문화적 성취 가운데 영속적 가치가 있는 부분은 이미 새로운 전통의 반열에 진입한 것으로 봐야 한다. 곧 전통의 시제는 현재이다. 현세대의 우리는 과거에서 비롯된 새로운 전통을 후세에 물려줄 의무가 있다.

예술상의 여러 형식은 일단 확인되고 시험되고 전달되면서 보수적 성격을 띠게 되고 사람들은 계속 외경하며 낡은 형식에 집착하려는 경향을 보이게 된다. 하지만 전통이란 반드시 고정불변의 것은 아니다. 전통은 태동하던 원초의 모습으로 제시되는 것이 아니라, 수없는 변용과 변모를 거듭하면서 부피를 더해 가는 가치의 응결체다. 또한 변화의 흔적이 없더라도 그것이 불변의 증표일 수는 없다. 오히려 넓은 의미에서 변화를 말해 주는 슬기의 결정체다. 변화와 도전 속에서 살아남을 수 있었던 시공을 초월한 문화의 궤적이다. 하여 '전통은 항상 다음 세대에 의해서 도전을 받아야 한다. 그래야만 그 민족은 발전할 수 있다.'(이태영 1981)했듯이 계속 작용해야만 하는 것이다. 따라서 전통을 전승한다는 것은 그저 모든 유산을 고스란히 물려받은 그대로 묵수함을 의미하는 것은 아니다. 변하여 마지않는 주위의 정세가 그것을 허용할 리도 없다. 때로는 단절적인 비약이 도리어 전통에 있어서 침체된 근본정신을 일깨워 새로 살릴 수도 있다(박종홍 1958, 78).

전통의 개념을 단순히 역사적 계시성의 의미로만 수용해서는 안 될 것이다. 시대가 현대와 멀다거나 가깝다거나 해서 어느 것은 전통이고 어느 것은 아니라고 할 수는 없다. 원형의 생성은 아득한 옛날에 만들어졌다 하더라도 문화적 가치성은 현재에도 여전히 현대의 문화로 살아있을 수 있는 금일적 범주이어야 한다. 그러므로 전통문화의 존재는 그 가치를 인식하려는 오늘날의 우리이고, 현대인에 의해서 재발견되는 것이다. 어떤 의미에선 형상화된 구체적인 창조물보다도 그 문화를 창조한 정신이야말로 귀중한 전통문화의 유산일 수 있는 것이다.

어제의 역사 없이 오늘의 역사가 이루어질 수는 없었음을 상기해 본다면, 신무용 활

1) 조선왕족실록 연산군일기에 등장하는 악공.

등이 남긴 창조적 결실들이 이룩된 과정의 지속적인 관심과 지원은 아무리 강조해도 지나침이 없을 것이다. 후대에 이르러서 선대가 남긴 문화적 유산에 관심을 가지는 것은 단순한 윤리적 미덕만일 수는 없다. 그 계기가 어디에 있든 우리는 전통을 알고 그것을 소화하여 우리의 피와 살로 삼지 않는 것이라면 과거는 과거일 뿐이다. 현재를 의식하는 것은 필연적으로 과거를 의식하는 것이기도 하지만 그 과거의 실상은 과거 자체를 의식하는 것이 아니라 더 넓은 의미에서 현재를 의식하는 것이다. 따라서 신무용사 논의는 오늘날 한국무용계의 반성과 보완의 본보기로서 연구 방향을 다각화해야 할 것이다. 그리고 신무용을 과거 속에 존재했던 빛나는 작품과 같은 결과물의 가치로 한정하는 것이 아니라 주제적 문화 창조 정신의 가치로 논의하여야 하며, 현재까지도 지속되고 있는 전통문화의 창조적 연계 선상에서 파악되어야 한다. 신무용사 연구에 대한 필요성을 강조하면서 연구 방향과 신무용의 올바른 위상 정립을 위한 연구과제를 제언하고자 한다.

첫째, 신무용사 연구는 한국무용사의 연구 성과와 함께 그 열매를 맺으리라는 것이다. 신무용사를 연구하는 데 있어서 한국무용사의 거시적이고 상위적인 개념 정위를 통해 이루어져야 한다. 특정의 무용가나 작품만을 지목해서 또는 전승무용과의 역사적 맥락 없이 한국 신무용사를 결론짓는 것은 지양되어야 한다.

둘째, 후세에서 이루어졌던 어떠한 평가도 그 척도가 현재의 여건이나 관념이 아니라 반드시 당대의 여건이요 관념이어야 한다. 초기 성장기 신무용 활동을 연구하는 데 있어 가장 큰 걸림돌은 그 당시의 여건과 상황의 이해 없이 오늘날의 창작환경과 활동 개념의 잣대로 평가하려는 경향이다. 예로 한 무용가를 평가하는 데 현행 무용학원이거나 학교 또는 개인지도의 교육환경 내지 대학 입학을 위해 모여 단시간에 스승과 제자의 인연이 맺어지는 상황에 비추어 또는 단시일에 작품순서를 끝내면 제자라고 말할 수 있는 현실에 기준을 두어 한국 신무용사의 예맥을 잡아 연구하는 것은 반드시 재검토되어야 한다.

셋째, 반복적으로 강조했듯이 신무용에 대한 보다 적극적인 개념 정위와 역사적 위상을 분명히 해야 할 것이다. 개념 정의가 안 된 상태는 신무용사 연구의 발전에 부정적 영향을 줄 수밖에 없다. 연구가 진행될수록 기초가 허술한 사다리를 타고 오르는 것처럼 심하게 흔들리게 될 것이다.

넷째, 신무용이 남긴 한국 춤의 레파토리가 제대로 추어지고 보존되기 위해서 올바른 평가와 정책지원이 절실하다. 수준 높은 춤을 출 수 있는 한 사람의 무용가와 지도

자를 키우는데 물질·질적 지원과 오랜 시간적 투자가 필요하다. 무용은 의인 승계에 의한 보전이 가장 이상적임을 상기해 본다면, 그 책임을 무용가들이나 학부모에 전가하는 것은 언젠가 한계에 다다를 수밖에 없다. 그리고 대학입학, 문화재 이수가 최종목표인 현재의 교육 시스템의 확장이 필요하다. 최종 목표가 아니라 비로소 시작한다는 인식으로 바꾸어야 하고 그렇게 될 수 있는 시스템을 구축하여 지속적인 연구와 교육이 이루어져야 한다. 그리고 그 중심에 있는 지도자는 특혜의 명예가 아닌 특별한 책임자로서 더 관대하고 엄격하게 지켜가야 한다.

다섯째, 신무용대 무용가들의 결실과 업적에 관한 올바른 연구가 다양하고 심도 있게 이루어져야 한다. 우리는 관심의 척도와는 별개로 또 아직 생존의 이유로, 예산상의 이유로, 발등에 떨어진 현행문제를 해결해야 해서 여러 이유로 오래도록 인색해 왔다. 또한 최승희를 비롯한 월북한 요람기 신무용가들은 한국 전쟁 이후 완전히 격리된 채 활동해 왔는데, 그들이 북한에서 이루어진 성과와 한국 사회에서 해방 이후에 이루어 놓은 성과가 혼동되어 평가되어선 안 될 것이다. 해방 이후 무용은 한국 사회에서 가치 소외라는 역사적 아픔을 극복하고 지속적인 성장을 해왔다. 물론 이러한 발전이 가능했던 것에는 선구 세대 예술가의 노력으로부터 출발한 것이지만, 한국 근대와 현대에 이루는 한국무용가들의 업적을 접어놓고 선구 세대의 성과로만 집약하는 것 역시 시정되어야 할 것이다. 그리고 인물연구를 할 때, 동시대 무용가들의 활동이 경중의 차이는 있다 해도, 수평적 해석이 아닌 주종의 해석으로 평가해서도 안 될 것이다. 따라서 특정 인물에 의해서만 한국전승무용이 무대화할 수 있었다든가 누구로 인해서 한국 무용이 예술형식체계를 이루었다든가 하는 논리도 성립될 수 없으며 반대로 신무용가들의 전통무용연구와 관심을 두고 입문 내지 사사했다고 결론 짓거나 심지어 제자로까지 표현되는 것, 역시 비약임을 주장하고 싶다.

로마시대의 철학자이자 시인인 루크레티우스(Titus Lucretius Carus, B.C. 94?-55?)는 미래에 대한 사람들의 무관심을 과거에 대한 인간의 무관심에 비추어 '우리가 태어나기 이전 과거의 영원한 시간이 우리와 아무런 관계가 없다는 사실을 생각해 보라. 이것은 자연이 우리가 죽은 후의 미래에 대해 보여주는 거울인 것이다.'(E. H. Carr 1993, 168)라는 설명으로 역사 연구의 의미를 강조했다. 역사는 끊임없이 변화하면서 앞으로 나아가는 진보의 과정이다(이혜정 2008, 165). 한 세대에서 획득한 기량이 다음 세대로 전승되는 과정이 반복됨으로써 이루어지는 진보하는 과학이다. 신무용사 연구의 목적도 다른 분야의 역사 연구와 마찬가지로 사라졌을 많은 주변의 현

상들과 역사적 배경을 되찾는다는 것과 현재와 과거의 무용을 비교할 수 있는 풍부한 자료를 통해 현재의 무용을 보다 잘 이해하고 미래를 인식하고 전망하는 것이다. 우리가 조망하는 미래를 전망하면서 목적을 지닐 때 비로소 그 의미와 방향 감각을 찾을 수 있을 것이다. 신무용사를 연구할 때 자료 해석의 분별력이 요구될 것이며 그런 정신을 바탕으로 증거에 관해 판단함으로써 새로운 100년의 역사적 사실을 창출해 낼 수 있을 것이다.

### 3. 보전과 재창조의 당위

신무용사가 후대에 왜곡되어 전해질 수도 있다는 위기감은 2003년부터 아르코예술정보관이 한국 근현대예술사 구술채록 사업을 진행하게 된 배경에 잘 나타나 있다(홍상희 2008, 5-7).

'역사는 말보다 글을 더 믿지만 그 글도 실은 개인의 말에서 왔다. 역사의 진정한 주체들은 때론 목소리조차 남기지 않는다.....휘발성 높은 예술창작의 기억들을 담기 시작했다..... 기록도, 정보도 부족한 우리 근·현대 예술사의 송송 뚫린 구멍을 메우기 위하여 원로 예술가들의 이야기를 듣기로 한 것이다. .... 문헌 중심으로 이루어지는 예술사의 한계를 기억을 통해 복원한다는 야심 찬 기획으로 시작 .....역사 주체의 목소리를 통해서 왜곡된 역사를 바로 잡을 수 있다.'

예술 구술사 작업에 선두 역할을 해온 제프 프리드먼(Jeff Friedman)<sup>2)</sup>이 무용가에서 학자의 길로 진로를 바꾼 계기는 동료무용가의 죽음 때문이다(이혜정 2008). 1988년 미국 샌프란시스코 베이 지역(San Francisco Bay Area)의 무용가들이 에이즈에 걸려 대거 사망하자 이들이 보유하고 있는 고유의 무용, 창의적인 동작까지 송두리째 상실되었다. 프리드먼은 이들의 예술을 허망하게 흘려보내다가는 결국 샌프란시스코 무용공동체의 역사가 단절될지 모른다는 위기감이 들었고 그때부터 무용을 기록하기 시작했다. 특히 구술사를 통해 무용을 기록하겠다고 생각하게 된 것은 언어와 비언어적인 요소를 모두 포함하는 방법이기 때문이다. 이런 방법론은 안무 작업이 이루어지는 방식에서 착안하였다. 역사적으로 부당한 대우를 받은 비주류에 해당하는 사람들이 직접 역사형성에 참여할 수 있게 된다는 점이 무엇보다 중요하며 그동안 지적인 것에

2) Jeff Friedman, 러트거스대학교 무용과 교수 무용가, 안무가, 리버사이드 캘리포니아 주립대학교에서 박사학위 취득(1997, 무용구술사), 샌프란시스코 공연 및 디자인 박물관의 구술사 프로그램 자문위원.

초점이 맞추어져 있던 역사를 구술사는 신체적인 것까지 반영할 수 있다는 점을 강조했다.

공연이 끝나는 순간, 일체의 동적 자극은 사라진다. 보았던 사람들의 기억 속에 하나의 허상으로만 남아있을 뿐이다. ‘무용의 실체란 무엇인가?’ 실체란 일단 정말 있다고 할 수 있는 것, ‘존재한다’고 말할 수 있는 것을 뜻한다(이정우 2002, 219-220). 움직임들은 시각을 스쳐 가고 순간의 허상으로 전개되지만, 시각에 가해진 영향은 잠시 잔상(殘像, after image)으로 남게 된다. 이것은 생리적이고도 심리적인 감각 경험이다. 그래서 무용을 ‘다이나믹한 이미지’ 내지 ‘정서적 경험’(Margaret N. H'Doubler 1974, 130)이라 정의한다. 그래서 우리가 발견해야 하는 것은 예술창조의 실재, 곧 리얼리티(reality)이다. 온갖 형태로 구조화되어 있는 우리 몸이 감각적으로나 지성적으로, 그뿐만 아니라 감정적으로 그리고 실존적으로 맞이하는 세계(조기숙 2011, 15), 즉 현상학적인 입장론 그것은 생생하게 체험된 몸·지각 그리고 세계이다. 그렇다면 신무용 원형은 곧 예술창조의 실재를 규정하는 것으로, 있는 그대로 발현하고 체험할 때 그 의미를 제대로 찾을 수 있게 된다.

보존 이론에서 규정하는 원형이란 크게 두 가지로 볼 수 있다. 첫 번째는 작품을 완성한 순간을 원형으로 보고 보존하는 것, 두 번째는 기능의 변화, 개선 등 변형된 모습까지도 원형에 포함하여 규정하는 것이다. 따라서 원형이란 근원으로서 여러 가지 변화를 수반하는 기본적인 틀이고 본바탕이며 오랜 역사 속에서 겪은 경험이 전형화되어 계승된 결과물로서 재창조된다. 1999년 문화산업진흥기본법<sup>3)</sup>이 제정되고 디지털 문화, 문화콘텐츠 산업이 부상하면서 문화원형이란 용어가 널리 사용된다. 문화원형이라는 표현 속에도 문화가 다양하게 변한다는 것을 인식하고 있으며 동시에 그 본모습도 발견할 수 있다는 판단을 내포하고 있다. 무용에서 원형이란 말이 널리 사용되게 된 배경은 무형문화재 보호제도와 깊은 관련이 있다. 한국 근대 춤의 문화재는 역사성·학술성·예술성을 지정 요건으로 두고 있고 여기서 예술성이란 전통문화의 원형으로서 중요한 의의가 있음을 일컫는다. 원형은 실재를 복수화, 즉 수많은 실재와 그것들 각각의 맥락을 세심하게 밝혀 규정하여야 한다. 다양성을 인정하고 원형의 진정한 가치를 평가하는 데 있어서 보다 유동적인 기준을 적용한 보존의 원칙과 방향이 제시되어야 할 것이다. 예술창조는 내용-표출적 계기-와 형식-조형적 계기-라는 두 가지 형

3) 문화산업진흥법 제31조는 한국문화콘텐츠진흥원 설립의 근거 조항으로 제④항 제8호와 제10호에 문화 원형이라는 용어가 사용되고 있다.

성요인을 통해 파악할 수 있지만, 그것도 작품별로 달라서 한 마디로 규정할 수 없다. 온갖 형태로 구조화되어 있는 신무용의 작품세계에서 발견되는 예술창조의 원리와 창조적 개념이 잠재되고 작용되어 탄생하였고 끝없이 모형적 변형을 가져오면서 발전해 나갔다. 그런 이유로 작품마다 다양함이 드러나게 되었다. 그러나 어떻게 작위하여 구현해 내었는가 하는 형상의 원리는 몇 개의 구조로 구성하여 설명할 수 있다. 따라서 신무용에 있어서 원형은 작품의 전형성, 신무용의 범주의 특징을 잘 드러내는 정체성, 타 무용작품과 구별되는 고유성 등으로 규정되어 창출되는 다양함이라 할 수 있다. 원형에는 창조적 개념과 원리들이 잠재되어 있고, 원형보존의 당위는 현대사회에서 창조적 사고에 반영되어 방향성을 제시할 수 있다는 점에서 그 의의를 발견할 수 있다. 전통양식을 무대라는 연희공간으로 전이하는 경우에도 현대적인 수용을 모색하면서 운동량의 확대, 고유의 중량감과 유연성, 탄력성 및 심오성을 유지하기 위한 연구가 요구된다. 그것은 단순한 양적 증폭이 아닌 거동언어으로써 충분한 표현력을 갖출 수 있는 원리들을 연구하는 것이었고 창조적 변용은 현대적인 것과 고유적인 것에 대한 조화를 끌어낼 수 있는 오묘한 원리에서 찾을 수 있다. 이러한 창조적 사고와 목적적 작위들은 예술형식에 반영되어 신무용 체계 구축의 기반이 되었으며 실재성으로서 하나의 예품으로 상징되는 특성이며 신무용의 원형을 규정하는 기준이 된다.

그러므로 재창조의 이상이란 그러한 자기 경험을 어떻게 창조적 원리로 자기화하여 표현하는가에 있다. 원형은 하나의 이상이며 모범을 판정하기 위한 최고의 모범이고 아름다운 이상, 상상력의 이상이다. 원형보존의 이상은 원형을 마음속에 간직하고 있는 심상이고 때론 본능적이고 무의식적인 것처럼 움직임 속에 저절로 묻어나야 하는 보편적 상징이다. 그리고 창조적 변형으로 재창조된 대상이 범주에 속하는지를 결정하는 것은 대상의 실재 속성과 원형 간의 유사성이다.

무용이 창조적으로 거듭나기 위해선 춤의 컨버전스 네트워크(convergence network)를 방해하는 장벽부터 허물어야 한다. 그 장벽은 우리의 인식이다. 춤의 영역을 구분하고 어느 한 세계를 절대화해서 다른 세계를 폄하하고 편 가르는 습성 같은 잘못된 인식의 장벽을 무너뜨리고 우리춤의 다양한 원형의 가치에 대해 돌아볼 필요가 있다.

신무용을 어떻게 보존되어야 하는 문제를 의논하며 문화재로 국한되어 있는 전통 지원의 제도적 한계에 부딪히자, 문화재 지정이 가능한가? 그렇다! 아니다! 만을 따지며 세월을 보냈다. 창작 활성화 지원 영역에 초점을 맞출 수도 없다. 현존하는 지원 제도

의 틀에 맞추어 보느라 정작 지금까지 신무용사 연구에 바탕이 될 필요한 자료보존과 기록에는 소홀했다. 신무용이 예술작품으로 보급이 필요한가, 아니면 보존될 필요가 있는가 하는 공연활동의 관점에서 국가적 지원의 금·부를 가릴 시간도 없다. 문화재 제도를 도입할 때도 소 잃고 외양간 고칠 수밖에 없었던 우리의 과오를 또다시 반복하고 있음을 반성해야 한다. 신무용의 경우도 많은 것을 잃어버린 상태이고 살아 숨 쉬고 있는 신무용 레파토리조차도 변질이 심각한 상태이다. 신무용 작품들은 아직도 많이 추어지고 있어서 손실될 우려가 없고 따라서 보존 지원은 시기상조라고 판단하는 학자들도 있지만 오히려 무분별한 모방과 변형으로 왜곡되고 변질해 있다. 그 배경에는 공인되지 못했다는 것과 이해 부족에 원인을 둘 수 있지만, 무엇보다 무용인들의 윤리의식에 문제가 더 크다고 판단하고 싶다. 문화재 지정, 저작권이라는 강제적인 규범과 규제도 중요하지만, 그보다 그것을 어떻게 운영하고 어떤 자세로 바라보아야 하는가가 선제되어야 한다. 이에 대해 무용계는 진지하게 반성해야 한다. 원형보존을 위해서는 무용을 배워 첫발을 디딜 때부터 우선적으로 교육하고 각인시켜야 할 것이 어떻게 추는가와 함께 지적 재산에 대한 의식과 윤리규범도 배워야 한다.

하나의 예술 활동과 작품은 개인의 창조적 결실이긴 해도 당대의 시대성과 무관할 수 없으며, 한 시대와 사회의 변민과 욕구가 보이는 생생한 삶의 역사다. 즉 신무용 작품들도 한 개인의 대표적인 작품을 넘어 한 시대, 한 사회 나아가 한 국가를 대표하는, 현시대가 창출해 낸 문화유산으로서 보존되어야 마땅하다. 전통이란 것이 인위적인 계획에 의해서 조성되고 변형되고 폐기되는 것이 아니지만, 전통은 사회적 소산이며 따라서 전통의 유지, 육성, 변화, 폐기는 그 밑바탕이 되는 사회 자체에서 먼저 이루어져야 한다. 한 나라의 문화예술은 그 시대적 성향과 가치에 끊임없이 대립·창조·변화하여 발전해 나간다. 따라서 무용예술이 한 시대와 한 영역 안에서 그 가치를 평가 받거나 하나의 존재층으로서 위치를 굳혀 가는 데는 정치적, 사회적, 신앙적, 역사적, 민속적 등의 가치의식을 배경으로 규제되고 조성되면서 이루어지게 된다. 무용사를 통해 보더라도 무용의 위상과 자리매김이 무용의 발전과 보전에 어떻게 기여해 왔는지를 발견하기란 그리 어려운 일이 아니다. 따라서 탄력성 있는 전통무용의 개변과 문화재 법은 가능한 것이고 새것을 창출하는 데에도 적극적이었던 우리 무용사의 자랑스러운 전통이 있었듯이 오늘날 새 전통의 창출도 기대할 수 있다고 생각한다. 그렇게 함으로써 후손들에게 우리가 위대한 문화를 창조하여 그 전통을 남기었다고 자랑스럽게 이야기할 수 있도록 해야 할 것이다. 따라서 신무용이라는 예술이 더욱더 창조적으로 발전



하고 보존되기 위해서는 보다 체계적이고 전문화된 무용정책이 뒷받침되어야 하고 지속적인 실험과 창조적인 정신을 바탕으로 앞으로 무용예술의 위상 또한 높여야 할 것이다. 그리고 누군가에 의해서 여전히 제대로 추어지고 있다면 그보다 더 바랄 것이 없을 것이다.

### Ⅲ. 결 론

오늘의 시대, 오늘에 사는 인간의 요구와 필요에 따라서 과거의 무용이 오늘의 무용을 추구하는 것이라면 그 이상이나 염원은 그 방법상의 정밀하고 치밀함과는 관계없이 긍정되어야 마땅하다. 그리고 현대의 창작은 곧 미래를 향한 전통적 흐름 속에 여과해 들어가야만 한다. 따라서 신무용적 개념과 전통적 개념, 창조적 개념은 하나로 귀납될 수밖에 없다. 유산이 과거의 망령처럼 천덕꾸러기가 되어서도 안 되고 새것이란 이유로 선각을 거역하는 증표 인양 빈축 되어도 안 될 것이다. 새로이 창조된 개인의 활동이 특정의 형식과 체제를 이룩하고 보존되기를 바랄 때 그것을 의식한 전통의 개념이나 이것의 섭취, 수용을 위한 가치관은 달라져야만 한다. 새로운 한 세기를 준비하며 신무용의 창조정신에 주목한다. 한국적 미의식과 우리의 정체성에 작용하여 신무용의 방향을 제시했던 자생성, 즉 자기화할 수 있었던 주체적 문화 창조 정신에 대하여 우리는 진지하게 논의해야 한다. 그것은 현재까지도 지속 되고 있는 전통문화의 창조적 연계 선상에서 파악해야 한다. 신무용 문화원형도 창조적 보고로서 다양한 분야와 융합하여 경제적 가치를 창출해 낼 것이라 기대해 본다.

## 참고문헌

- 김재현, 1993, 『춤의 해 기념 한국무용사 자료집:신무용의 역사와 현주소』 92 춤의 해 학술분과 편찬.
- 박상익, 2009, 『아침을 열며:공옥진은 무형문화재가 아니다』한국일보 11.10일자A39면 오피니언.
- 박선옥, 2000, 『신무용의 허상 틀 뒤집기』 춤 지성.
- 박용구, 2000, 『21세기에서 바라본 신무용-신무용을 말한다』 춤 지성.
- 박종홍, 1958, 『문화의 전승.섭취.창조』 사상계 63, 10월호.
- 안병현, 2003, “신무용사 연구의 필요성과 논의 방향에 대한 소고” (사)한국무용협회 학술논문집 제10권
- 안병현, 2008, “신무용사 연구의 전제: 접근 태도의 논의” 대한민국예술원 논문집 제47집.
- 안병현, 2010, “한국 신무용 개념정위 과정에서의 논제” 무용예술학 연구 31.
- 안병현, 2016, 『한국 신무용 담론\_창조정신에 주목한다』 한국무용연구학회 국내학술대회.
- 안병현, 1998, “사적 고찰을 통한 한국 전승무용의 전문화 배경 연구”,체육학논문집, 경희대학교.
- 안제승, 1984, 『한국신무용사』 서울:승리문화사.
- 이정우, 2002, 『개념-뿌리들 01』 서울: 철학아카데미.
- 이태영, 1981, 『전통을 보는 눈』 조선일보, 6.17일자.
- 이혜정, 2008, 『예술구술사 인터뷰-문헌기록도 결국 사람의 말』 문화예술지 330, Autumn.
- 장윤주, 2009, “한국 근대성의 정당성 위기” 동양철학연구 제 57집 동양철학연구회.
- 조기숙, 2011, 『공연예술에 있어서 실기기반 연구 : 왜, 누가, 어떻게?』 한국무용기록학회 제5회 국제 학술심포지엄.
- 하숙경, 1984, “변용과 보전의 원리연구” 경희대학교 석사학위논문.
- 한주연, 2004, “60~70년대 민속예술단 활동이 한국무용사에 끼친 영향에 관한 연구” 경희대학교 석사논문.
- 홍상희, 2008, 『한국예술 구술사의 오늘』문화예술지 330, Autumn.
- E. H. Carr, 1993, 『역사란 무엇인가』곽보희 옮김 서울:청년사.

## 토론문 1

# 신무용 100년! 새로운 한 세기의 시작을 준비하며

이주영

(고려대학교 외래교수)

신무용, 과거에 남을 것인가? 미래로 전진할 것인가?라는 담론은 무용사에 중요한 위치를 차지합니다. 그런 면에서 발제자의 연구는 신무용을 넘어 한국무용, 무용사에서 유의미합니다. 신무용 활동이 한국무용사에 남긴 문화사적 의의를 추론하고, 시대적 당위성, 앞으로서의 연구 방향 단초를 목직하게 던져준 것은 시사하는 바가 큼니다.

‘신무용’에 대한 개념 정의는 핵심 중 핵심입니다. 근·현대라는 종단연구를 넘어서는 그 무엇인가가 존재함은 담론의 중심부에 있습니다. ‘신(新)’이라는 근대성은 현대적 관점에서만 볼 것이 아니라 당대적 가치, 전통과 창작이라는 예술성, 현재 국내 무용계 형식 논리에 함몰되지 않는 순도 있는 정위성을 도출하는 것이 관건이라 하겠습니다.

신무용의 족적(足跡)에 대해 발제자는 한국무용의 독립된 무대예술 영역 확보, 무용학 연구 및 교육 분야에서의 위치 확보, 창조적 의의 담보를 통한 문화유산으로서의 민족적 자긍심 고취 등으로 언급했습니다. 동의하는 지점입니다.

발제자는 신무용에 대한 올바른 위상 정립을 위해 다섯 가지를 제안했습니다. 첫째, 신무용사 연구는 한국무용사의 거시적, 상위적 개념 정위에서 출발해야 한다는 것입니다. 둘째, 당대의 여건과 관념에 기초한 신무용 접근입니다. 셋째, 신무용에 대한 적극적인 개념 정위와 역사적 위상 정립입니다. 넷째, 신무용에 대한 올바른 평가와 정책지원입니다. 마지막으로 신무용 시대 무용가들에 대한 올바른 연구입니다. 요컨대, ‘전통은 현재 시제(時制)’라는 관점에서 바라보고, 이를 위한 적극적 역할을 역설하고 있습니다.

또한 신무용이 왜곡되지 않고, 그 원형과 창조성을 유지하기 위해 작품의 전형성, 정체성, 고유성이 교집합이자 합집합된 다양성 체계의 중요성을 언급했습니다. 원형보존의 당위성이 기저에 위치하고 있음을 발견할 수 있습니다. 신무용이 문화유산으로서

굳건히 자리매김하기 위한 제도적, 정책적, 인식적 노력 등이 동시에 수반돼야 함을 강조했습니다. 끝으로 신무용의 한 세기를 준비하며, 신무용 방향 제시에 유효한 ‘자생성’을 통한 주체적 문화 창조 정신의 필요성과 실천적 노력을 동시에 주문했습니다. 발제에 대한 의견과 질문으로 토론을 이어가고자 합니다.

## 1. 의견

### 1) 신무용 개념의 정위성 유지와 연속성 담보

역사, 사회, 문화적 배경과 맞물린 신무용은 근대라는 시대성에서 배태됐습니다. 하지만 이를 일방향으로만 바라보는 시선은 과거에 함몰될 수 있는 여지를 남기게 됩니다. 특히 무용예술이 지닌 가치성과 내재성, 축적 형상을 종합적으로 바라보는 균형된 시각이 요구됩니다. 때문에 삼분법으로 된 무용, 무용교육적 상황속에서만 재단하는 것 또한 미래성을 영위하는 걸림돌이 될 것은 자명합니다. 앞서 언급한 것처럼 신무용의 당대적 가치, 전통과 창작이라는 예술성의 교차점 획득, 무용의 형식 논리에 함몰되지 않는 순도감 유지는 신무용의 정위성을 유지, 발전시키는데 동인이 되리라 봅니다.

### 2) 문화유산으로서의 신무용

문화유산은 제도적으로 무형문화재를 통해 보호를 받고 있습니다. 원형과 전형의 맥락속에서 논의되고, 충돌되는 지점도 발견되는 상황도 있는 것이 작금의 사실입니다. 신무용의 문화유산적 가치는 시대성과 공간성을 띠고 탄생됐지만 이것이 지닌 본질적 가치를 재고하게 되면 실마리가 풀리리라 봅니다. 문화콘텐츠는 역사성과 철학성이 담보되지 않으면 안 되듯, 콘텐츠로서의 무용작품인 레퍼토리 또한 이런 맥락과 결을 같이 하지 않으면 생명력의 단절을 가져오지 않을 수 없습니다. 이 때문에 발제자가 언급한 ‘자생성’이란 내재적 측면과 더불어 이를 보강, 보완할 수 있는 장치로서의 ‘규범속 자율’이 필요합니다. 즉 제도적, 정책적인 뒷받침이 실천적 노력으로 이루어져야 합니다. 전통과 창작에서 줄다리기를 하는 ‘역설적 구김살’을 깔끔하게 펴내는 노력이 수반돼야 하리라 봅니다.

## 2. 질문

첫째, 창작이 생명인 예술의 속성상 신무용이 위치하고 있는 창작의 근간은 무엇이며, 이를 뒷받침할 수 있는 요인과 환경은 어떤 게 있을지 고견을 듣고 싶습니다.

둘째, 신무용 방향제시에 중요한 축인 '자생성'을 강조했습니다. 전통과 창작이라는 양축에서 어떻게 바라보고, 풀어나가는 것이 좋을지 궁금합니다.

한 세기의 시작을 준비하며 신무용 100년이란 담론을 의미있게 제시한 발제에 충분히 공감하며, 문화유산의 축으로서 신무용의 개념 정위와 위상 강화, 창조적 변화와 수용이 이루어지길 기대합니다.

감사합니다.

## 토론문 2

# 신무용 100년! 새로운 한 세기의 시작을 준비하며

조경아

(한국예술종합학교 학술연구교수)

본 발표문은 한국춤역사의 한 부분인 ‘신무용’을 백여 년의 큰 틀에서 돌아보는 시론적 성격을 띠니다. 신무용은 과거 역사 속의 춤이지만, 오늘날까지 이어지는 현재의 춤이기도 하므로, 바람직한 미래상은 어떤 모습이어야 하는가를 고민해보는 의미있는 글입니다. 백여 년의 역사가 축적되었으니 이제는 신무용이라는 용어의 역사성, 한국춤역사에서 신무용이라는 장르의 자리매김, 신무용이 춤 역사에 끼친 공적과 한계 등을 차분하게 학술적으로 고민할 시점이 온 것 같습니다.

토론자로서 몇 가지 질문을 드리고 싶습니다.

첫째는 과거에 관한 것으로, “1926년 3월 21일부터 3일간의 이시이 바쿠(石井溟, 1887-1962)의 경성공연을 한국 신무용의 출발점”으로는 보는 것이 온당합니까? 라는 질문입니다. 발표자께서는 안제승의 논의를 받아들여 이시이 바쿠의 공연이 예술무용이었다는 점과 한국신무용의 인맥이 마련되었다는 두 가지 근거를 내세우셨습니다.

그러나 이때를 한국 신무용의 출발점으로 보기 어려운 이유는 이 공연의 주체가 이시이 바쿠였기 때문입니다. 이러한 의문은 1970년대부터 있었습니다.<sup>1)</sup> 한국춤역사를 만들어가는 주체는 한국의 무용가가 되어야 하지 않을까 합니다. 이시이 바쿠의 춤이 큰 영향력을 주었다 할지라도 그 영향을 받은 최승희, 조택원의 신무용 공연을 한국 신무용의 출발점으로 보아야 하지 않을까요? 신무용을 근대무용의 범주 안에서 본다면

1) 『동아일보』 1976.03.20. “신무용 50년의 발자취”에 따르면, 1926년 3월 21일의 이시이 바쿠의 공연을 과연 한국무용의 서막으로 보아 타당한가에는 약간의 이론(異論)이 있을 수 있다고 했다. 1927년 최승희가 이시이 바쿠 문하에서 돌아와서 한 「세레나데」 공연이나, 1934년 조택원의 개인발표회 등이 신무용의 효시로 거론될 여지가 있다는 이론의 제기가 있었다.

신무용 또한 근대적인 요소를 지녀야 할텐데, 근대성에서 중요한 요소가 ‘주체성’이나 ‘자율성’입니다. 외국 무용가의 국내 공연이 큰 영향을 끼쳤다 하더라도 그 공연을 자국 춤역사 장르의 출발점으로 보는 것은 ‘비주체성’이나 ‘타율성’을 스스로 인정하는 결과를 가져옵니다. 한국 근대춤역사에서 ‘타자’에 해당하는 이시이 바쿠의 춤 공연을 우리 신무용의 출발점으로 보는 것은 주체적인 역사인식이 아니라는 생각이 듭니다. 이에 관한 발표자의 의견을 듣고 싶습니다.

참고로, 신무용이 아닌 근대춤의 기점을 『한국춤통사』(김영희 외 2014, 283)에서는 기생이 춤을 춘 1902년 협률사의 소춘대유희(笑春臺遊戱)로 꼽습니다. 춤 무대가 한국 최초의 서양식 프로시니엄 극장이었고, 관객이 불특정 다수의 일반인이며, 자본주의적 유통방식으로 공연티켓을 판매했기 때문입니다.

둘째, 현재에 관한 것으로, ‘신무용’이란 용어 자체는 새로움을 지향하고 있으나 현재 신무용 레파토리의 존재는 과거의 낡은 춤으로 인식되어, 용어와 존재의 불일치가 일어나고 있습니다. 어떻게 이 불일치를 극복할 수 있을까요? 발표자께서는 대표적인 레파토리 작품으로 <화관무>와 <부채춤>을 언급하셨습니다. 이러한 신무용은 현재 새롭게 없습니다. 이러한 신무용을 추고자 한다면 이미 과거의 춤을 춘다는 의미로 변경되었습니다. 신무용이라는 용어와 존재는 과거의 역사에서만 일치했기 때문입니다.

셋째, 미래에 관한 것으로, ‘신무용’의 내적 특징인 창조정신을 발휘하기 위해서는 신무용의 형식을 버리고 새로운 방식을 모색해야 하는 것은 아닐까요? 어쩌면 신무용이라는 역사적 용어와 결별하고 새로움을 추구한다는 의미만을 수용하여 현재의 춤에 남기는 것이 바람직하지 않을까 싶습니다. 미래에는 신무용이라는 용어에 갇히지 말고 당대의 관객, 당대의 삶에 천착한, 새로운 방식의 춤을 만들어가야 하지 않을까 싶습니다. 신무용이라는 용어는 과거 역사에 유용한 가치로 두고, 역설적으로 ‘신무용’이라는 용어를 버려야 더 새로워질 수 있지 않을까 합니다.

1927년 김동환(金東煥)은 “조선무용진흥론”이라는 논설에서 ‘신무용운동’을 펼쳐야 한다고 했습니다.(『동아일보』 1927.08.17.) 신무용의 성질은 첫째 균중적일 것이라 했는데 공동적 이해에 움직이고 스스로 연무자(演舞者)가 되어 춤추자는 뜻이라고 해서 현재의 커뮤니티댄스를 떠올리게 합니다. 신무용의 성질은 둘째 야생적일 것이라 하면서 원시적 소박한 동작을 주장하기도 했습니다. 이미 1920년대에 새로운 춤의 방식과 형식을 고민하면서 이를 ‘신무용’이라 했던 흐름이 존재한 것입니다.

## 신무용의 개념적 전환과 한국무용의 기원

Conceptual Conversion from *Sinmuyong* (New Dance) to *Joseon Sinmuyong* (Korean New Dance) and the Starting Point of *Hangukmuyong* (Korean Dance)

발제자

최해리

((사)한국춤문화자료원 이사장)



최해리는 “무용표기법에 대한 연구”로 이화여대 무용과에서 첫 번째 석사학위를 받았고, 미국 하와이대에서 민족무용학(Dance Ethnology)을 전공하고 “A Contemporary Korean Dance Genre *Ch'angjak Ch'um*: Its History and Nature”라는 논문으로 두 번째 석사학위를 받았다. 이화여대 체육학부에서 박사학위논문을 취득하였으며, 학위논문은 “무용구술사를 통한 새로운 한국 근현대무용사 쓰기의 가능성 모색: 국립예술자료원의 2008-2009년도 무용구술채록문을 중심으로”이다. 최해리 박사는 인류학, 역사학, 구술사, 아카이브, 생태예술에 연구기반을 두고 있으며, 학문과 공연의 현장을 잇는 리서치 퍼포먼스 등 실천적 연구를 추구하고 있다.

Choi Haeree received the first master's degree in "A Study of Dance Notation" at Ewha Womans University. She studied Dance Ethnology at the University of Hawaii, and earned her second master's degree in "A Contemporary Korean Dance Genre *Ch'angjak Ch'um*: Its History and Nature." She received Ph.D. in "Exploring the Possibility of Writing a New History of Pre-Modern and Contemporary Korean Dance through Dance Oral History: Focusing on the 2008-2009 Oral History Scripts Produced by the Korea National Archive of Arts," at Ewha Womans University. Dr. Choi pursues practical dance research based on anthropology, history, oral history, archives, and ecological arts.





# 신무용의 개념적 전환과 한국무용의 기원

## Conceptual Conversion from *Sinmuyong* (New Dance) to *Joseon Sinmuyong* (Korean New Dance) and the Starting Point of *Hangukmuyong* (Korean Dance)

최해리

((사)한국춤문화자료원 이사장)

---

### 개 요

---

이 발제문은 개념사 연구 시각에서 신무용이라는 용어의 등장과 변용 과정을 추적해보고자 한다. 이를 위해 언론기사와 구술채록문 등 사료를 활용하여 주요 무용가들과 그들의 창작에서 민족성의 기표로 활용했던 전통춤의 수용방식을 중점적으로 탐색해보고자 한다. 특히 신무용을 고유명사로 간주해서 일본 신무용으로부터 조선 신무용으로 전환되는 과정, 나아가 분단 이후 한국무용으로 계승되는 과정을 국제주의 및 국가주의 관점에서 살펴보고자 한다.

This paper examines the emergence and transformation process of the term Sinmuyong (new dance) from the perspective of conceptual history research. For this purpose, I would like to focus on exploring utilization of traditional dance, which was used as a symbol of ethnicity in major Korean Sinmuyong dancers' works based on historical materials such as media articles and oral history records. In particular, I would like to analysis the process of converting Sinmuyong from Japanese new dance to Joseon new dance, and the process of inheriting Hangukmuyong (Korean dance) after division of the Korea peninsula from an internationalist and nationalist perspective.

<주요어> 신무용, 조선 신무용, 한국무용, 민족전통, 개념어 연구

<Keywords> Sinmuyong (New Dance), Joseon Sinmuyong (Korean New Dance), Hanguk muyong (Korean Dance), Ethnic tradition, Conceptual history

---

## 신무용의 개념적 전환과 한국무용의 기원

최해리

((사)한국춤문화자료원 이사장)

### 1. 들어가며

19세기 말에 정점을 달했던 제국주의는 아시아에 큰 그림자를 드리웠다. 일본을 비롯하여 미국, 스페인, 네덜란드 등 제국주의 국가들의 식민지로 전락한 아시아의 주변 국가들, 이를테면 필리핀, 인도네시아, 한국의 사회, 정치, 언어, 문화에는 일대 변혁이 일어났다. 무용분야도 예외는 아니었다. 지배 국가로부터 서구식 춤, 서구식 극장공간 및 공연의 유통체계, 서구식 근대교육 등이 유입되면서 아시아 식민지 국가들의 춤문화에는 많은 변화가 발생하였다. 특히 서구식 춤이 전통춤과 접변하면서 새로운 춤의 표현과 양식이 등장하였다. 한국의 춤문화 혹은 한국무용사에서 중요한 사조이자 양식으로 자리 잡은 ‘신무용’이 대표적인 춤이다.

신무용은 한국사의 사회, 정치, 문화적 격동기를 겪으며 연속해왔다. 또한, 우리 무용계에서 여전히 영향력을 발휘하는 용어이자 장르로 실재하고 있다. 그러나 신무용에 관한 연구는 다각적이거나 정치(精緻)하지 못했다. 대다수의 신무용 연구는 신무용을 근대무용과 구분하지 않고 근대무용의 하나로 간주하고선 그 기점 찾기에 몰두하고 있다.<sup>1)</sup> 또 다른 연구 부류는 접두어 ‘신(新)’의 영어 번역어인 ‘모던(modern)’ 또는 ‘뉴(new)’의 정의에 초점을 맞추지만, 근대라는 시기와 근대성이라는 성격을 구분하지 않고 논의한다.

발제자는 개념사 연구<sup>2)</sup> 시각에서 신무용이라는 용어의 등장과 변용 과정을 추적해 보고자 한다, 먼저 일제강점기에 일본에서 유입된 신무용이 조선 무용가들에 의해 어

1) 여기서 발제자는 신무용을 근대무용과 동일시하지 않으며 개별적인 용어이자 하나의 장르로 수용하고자 한다.

2) 독일 개념사 연구의 선구자 격인 코젤렉(R. Koselleck)은 개념이란 정의의 대상이 아니라 해석의 대상이며, 개념은 구체적인 역사적, 사회적 맥락 속에서 서로 다른 의미를 내뿜고 서로 다른 기능을 수행하는 유연하고 유동적인 언어적 구상물이라고 주장하였다. 따라서 개념사는 개념과 역사적 실제 사이의 상호영향을 전제하고, 이 둘이 어떻게 얽혀 있는지를 탐구하는 방법이다(나인호, 2011:12~40).

떻게 혼종 예술화<sup>3)</sup> 또는 향토 예술화된 ‘조선 신무용’으로 변모하는지를 살펴보고, 이어서 해방공간과 한국전쟁 속에서 명맥을 유지하다가 대한민국 재건 시기에 어떻게 ‘한국무용’으로 정착하는 과정을 살펴볼 것이다. 이를 위해 언론기사와 구술채록문 등 사료를 활용하여 주요 무용가들과 그들의 창작에서 민족성의 기표로 활용했던 전통춤의 수용방식을 중점적으로 탐색해보고자 한다. 특히 신무용을 고유명사로 간주해서 일본 신무용이 조선 신무용으로 전환되는 과정, 분단 이후 한국무용으로 계승되는 과정을 국제주의 및 국가주의 관점에서 검증해 보고자 한다.<sup>4)</sup>

## II. 신무용의 개념 전환

### 1. 일본 신무용의 유입

주지하다시피 ‘신무용’이라는 용어가 이 땅에 처음 소개된 것은 1926년이다. 1926년 3월 21일에 일본 현대무용가 이시이 바쿠가 경성공회당(京城公會堂)에서 내한 공연을 했는데, 그 공연의 후원 언론사였던 경성일보가 홍보를 위한 기사에서 ‘新舞踊’이라는 표기하였다. 민족문화대백과사전은 ‘신무용’ 항목에서, 언론에 이 용어가 등장한 이후에 신무용은 “전통춤이 아닌 새로운 형식의 예술 춤을 지시하는 용어”로서 일반화되고, “그러한 춤을 추구하는 무용가를 신무용가라 분류하였다”고 설명하였다. 일본에서 먼저 쓰인 용어이므로, ‘신무용’이 일본에서 어떻게 발생하였고, 이시이 바쿠의 ‘신무용’은 어떤 성격의 춤인지 살펴볼 필요가 있다. 민족문화대백과사전에서 이에 관한 내용을 발췌하면 다음과 같다.

“일본 전통춤을 무대에서 변형한 조류와 그와는 무관하게 이시이 바쿠처럼 서양의 현대무용을 일본 무대에서 형상화한 조류를 지칭하고, 후자를 별도로 신흥무용(新興舞踊)이라 불렀다. 원래 일본에서는 1904년 쓰보우치 쇼요(坪内逍遙)가 전통춤의 개혁을

3) 제국주의 지배하에서 피식민지 예술가들은 의식적으로든, 무의식적이든 종래 예술에 지배국으로부터 수용한 예술과 접목해 혼종 예술(hybrid arts)을 추구하게 된다.

4) 이 발제문은 2016년 세계미학자대회에서 발표한 “한국 안무에서 인터-내셔널리즘의 새김: 근대화 이후 한국무용가들의 민족성 표현 방식에 대한 추적”이 출발점이었다. 그 내용을 상당 부분 활용하면서 양식으로서의 ‘한국무용’을 처음 언급한 것은 2018년 민족미학연구소 주최로 열린 학술대회에서 발제한 “조국과 민족을 위한 춤”라는 발제문이었다. 그리고 영어권의 학자들을 위해 새로 쓴 원고를 “Dancing the Nation: How Nationalism Had Invented Traditional Dance of Korea”이라는 제목으로 2019년 미국 보스턴에서 열렸던 북미아시아학회 연례 학술대회(AAS)에서 발표하였다. .

주창하자 일본 전통춤을 바탕으로 한 근대적 창작춤을 지칭하는 신무용이 대두하였다. 또한 1910년대에 미국의 뉴 댄스(New Dance)나 독일의 노이에 탄츠(Neue Tanz) 운동에 자극을 받은 무용가들이 전통춤을 탈피하기 위해 구미에서 춤을 학습하고 일본에서 신흥무용 운동을 펼쳤다. 그래도 두 조류가 새로움을 담고 있는 점에서 일본에서는 모두 신무용이라 통칭한 것이 관례였다.”

배구자, 최승희, 조택원은 한국의 신무용의 선구자로 알려져 있다. 배구자는 친일매국녀이자 이토 히로부미의 양녀로 유명했던 배정자의 조카이며, 11세에 일본의 대중예술가 천승(天承)의 문하생으로 들어가 마술, 음악, 춤 등 대중예술을 익힌 인물이다. 숙명여학교 출신의 최승희와 휘문고등학교 출신의 조택원은 일본 신무용의 대표적인 무용가 이시이 바쿠의 제자들이다. 엘리트 계층에 속하던 이들은 일본으로 건너가 이시이 바쿠의 문하생이 되어 일본식 현대무용, 즉 신흥무용을 익혔다.

## 2. 조선 신무용으로의 전환

배구자, 최승희, 조택원이 무대에 데뷔한 이후부터 스승으로부터 독립하기 전까지 추었던 춤은 그들의 스승들이 구사하던 일본식 현대무용과 별반 다르지 않았다. 그러나 조선에 완전히 정착하고 독자적인 길을 걷고부터는 스승과는 차별화되고 당대 조선인들에게 어필할 수 있는 새로운 춤이 필요했다. 이에 전통춤만큼 유용하고 손쉬운 발판은 없었다. 이들은 전래의 춤을 자신의 스타일에 맞게 개량하며 새로운 신무용, 즉 ‘조선 신무용’을 개척해 갔으며, 결과적으로 대성공을 거두었다.

1930년대 말부터 서구무대로 진출했던 최승희와 조택원의 ‘조선 신무용’은 당대 서구를 풍미했던 오리엔탈리즘과 맞물리면서 ‘셀프 오리엔탈리즘(self orientalism)’<sup>5)</sup>이 가미된 전통춤의 수용과 확장으로 이어졌고, 이를 통해 ‘조선 신무용’이 완성되었다. 조선의 신무용가들이 일본과 조선을 오가며, 또 서구로 진출하며 전통춤을 활용했던 방식은 크게 (1) 민족성과 향토 재현의 조선춤 개량과 (2) 이국취향의 조선무용 만들기로 정리될 수 있다.

5) 사회학자 이진아(2021)는 저술서 『네이션과 무용: 최승희의 민족 표상과 젠더 수행』에서 이를 ‘자기민족지(autoethnography)’로 표현하였다. 이진아는 메리 루이스 프랫(Mary Louise Pratt)과 레이 초우(Rey Chow)의 논의를 차용하여 ‘자기민족지’를 (1) 외국의 관객에게 민족과 전통을 보여주고 전시하는 텍스트, (2) 식민지/제국을 연결하면서 예술장의 규칙을 생성하는 장소, (3) 원시적 열정이 투영된 시각 권력의 메커니즘이라는 세 가지 맥락에서 설명하였다. 이를 통해 이진아는 최승희의 춤추는 몸에는 순수성, 페티시즘, 이국적 취미, 오리엔탈리즘이라는 시선과 욕망이 복합적으로 투영되었다고 주장하였다.

### (1) 민족성과 향토 재현<sup>6)</sup>의 조선춤 개량

조선에 정착한 시기가 두 사람에 비해 빨랐던 이유도 있었지만, 세 명의 신무용가들 중에서 가장 먼저 ‘조선’과 ‘전통춤’(이하 ‘조선춤’)에 눈을 뜬 것은 배구자이다. 배구자는 어렸을 때 조선을 떠나 일본에서 표준 일본어와 일본식 예의범절로 자라났기 때문에 귀국했을 당시에 조선어로 소통조차 하지 못할 정도였다. ‘조선어’를 모르고 ‘조선’에 대해 알지 못한다는 생각은 배구자가 조선에 대해 일종의 노스텔지어를 갖게 했고, 이는 창작의 대상으로써 조선에 주목하게 했던 것으로 보인다. 언론과의 인터뷰에서 배구자는 자신이 조선춤에 관심을 갖게 된 이유를 다음과 같이 술회하였다(매일신보 1931년 1월 9일).<sup>7)</sup>

“나는 처음에 생각하기를 조선이라는 곳에는 전혀 무용이라는 것이 없는 줄로 알았어요. 그렇지만 실지로 발을 벗고 일을 하여보니까 무용이 없기는 고작이요, 우리의 조상들은 벌써 어느 나라에게 던지지를 앓을만한 무용을 추고 있었던 것으로 판명되었습니다. 그렇건만 우리의 무용은 왜 찬란하게 빛이 나지를 못합니까? 무엇 때문에 우리들은 우리의 훌륭한 춤을 가지고 있으면서 밤낮 남의 나라의 춤만 숭상을 하여 그것을 배우지 못하여 애를 씹니까? 그야말로 ‘다까리노 모찌구사레(보배를 썩히는지)’가 아니야요. 그래서 나는 생각했습니다. 세계적으로 유명한 ‘[이사도라] 던컨’이나 ‘안나 파브로바’ 여사의 춤이 아무리 가치가 있고 또 유명한 것이라 하더라도 결국 그것은 그들의 춤이요 결코 우리의 춤은 되지 못하니까 그것을 숭상할 필요도 없거니와 또 그것을 숭상한다 하더라도 우리의 짧은 컴퍼스 다리와 꼬부라진 관절을 가지고는 암만해도 그들을 따라갈 수는 없는 일이니까 쓸데없이 좋으나 그러나 남의 것만 맹목적으로 추종해갈 것이 아니라 우리는 어디까지 우리의 고유한 춤을 연구해서 조선에 확[고]한 무용도를 수립하는 길이 우선 급선무가 아닐까 라고요. 그래서 나는 금년부터는 특히 우리의 자랑인 조선민요를 자꾸 무용화하여 무대에 올리는 동시에 우리의 조상이 남겨준

6) 일제강점기 조선 예술인들은 창작에서 일본 제국과 식민지 모국 사이에서 민족성과 향토의 재현 문제를 두고 고민했다. 이는 ‘일본=내지(중심)’, ‘조선=지방(주변)’이라는 등식 속에서 조선과 민족은 일본의 한 지방을 구성하는 향토색이자 조성을 나타타내는 것으로 수용되었다. 그러므로 사회학자 이진아는 최승희를 비롯해 조선 신무용가들의 조선춤에 대한 접근은 일본과의 관계성에서 이해되어야 한다고 주장한다. 그들의 신무용은 “전통의 내재적인 발현이나 본래적인 세계를 표상하는 특정한 실체를 지니고 있는 것이 아니라 외재적인 모방과 착종을 통한 혼합으로 구성된, 관념적이고 초민족적인 세계의 문화번역적인 산물”로 보아야 한다는 것이다.(앞의 책).

7) 이하 일제강점기의 언론 기사는 김종욱의 편저 『1899~1950년 한국 근대춤자료사』(아라, 2014)에서 발췌하였다.

검무, 승무 같은 것을 이용하여 가무극 같은 데에 손을 대어볼까 합니다. 그러나 어찌 될런지요. 황무지와 같은 곳에서 예술의 꽃동산을 꾸며보겠다는 우리의 고충도 좀 살피주세요.”

이 인터뷰가 있기에 앞서 배우자는 1928년 4월 21일, 장곡천정공회당(경성공회당)에서 백장미회 주최로 독창독무회를 개최했는데, 이때 ‘조선민요를 무용화’한 〈아리랑〉을 창작하여 주목받았다. ‘妄言者’라는 가명으로 쓴 평문에는 배우자의 춤에 대한 인식이 그리 호의적이지 않았음을 읽을 수 있다.

“양의 얼굴은 언제라도 미소를 띄우고 있다. 표정이라는 것이 그 전부다. 이 미소 뿐이다. 이것으로는 현대인에게 너무 부족하다. 더욱이 우리는 좀 더 심각한 맛을 예술로 구한다. 다만 분홍빛 장막을 보듯 한 봉사꽃을 보듯 한 것만으로 너무도 부족하다. 양의 얼굴은 다 피어있는 한 송이의 꽃이다. 다만 그뿐이다. 그의 무도도 역시 이에 가깝다. 좀 더 복잡한 감정과 감정을 각각 보는 사람에게 주었으면 하는 생각은 결코 나쁜이 아닐 것이다”(중외일보 1928년 4월 23일).

그러나 〈아리랑〉에 대해서는 긍정적인 시선이 주어졌다. 그는 “민요곡 ‘아리랑’을 창작한 것은 그 동기로부터 우리는 감사하고 싶다. 순진한 시골 처녀로 분장하여 ‘아리랑’의 기분을 무용으로 나타냈었는데 그 얼마는 확실히 성공하였다.”라고 평했다. 이후로 배우자는 ‘조선민요의 무용화’를 창작의 중심에 두기 시작했다. 1931년 1월 23일부터 4일간 단성사에서 배우자예술무용연구소 혁신 제1회 공연을 가지면서 〈양산도〉, 〈오동나무〉, 〈도라지타령〉 등 20여종의 조선민요를 무용화하였고, 조선의 격투에 대한 유래에서 영감을 받은 〈복수기담〉, 조선승무의 유래를 묘사하는 〈파계〉라는 가무극을 창작하였다. 배우자는 공연에 앞서 가진 언론과의 인터뷰에서 자신의 가무극에 대해서 “순 조선정조를 표현하는 새 선물로 노래와 춤과 연극의 종합작품”이라고 설명했다. 그녀의 시도는 1일 연장 공연을 가질 정도로 관객들로 열렬한 호응을 받았다.

처음에 최승희의 조선춤을 개량의 대상으로 간주하였다. 이는 그녀가 기고했던 1928년 1월 1일자 매일신보의 글 ‘조선무도의 개량, 그것은 우리의 의무일시다’에서도 드러난다. 그러나 막상 “무도에 대한 기술이나 학식이” 없다고 실토하며, ‘조선무용의 개량’에 대한 구체적인 방향이나 내용을 내놓지 못했다. 그래서인지 이시이 바쿠로부터

독립하여 귀국한 후 장곡천정공회당에서 가졌던 첫 번째 발표회(1930년 2월 1일과 2일, 최승희무용연구소 창작무용 제1회 공연)에서 모든 춤을 자신의 창작으로 채웠다. 〈인도인의 비애〉, 〈모던풍경〉(재즈), 〈愛의 踊〉, 〈적막의 왈츠〉, 〈오리엔탈〉, 〈마즈루카〉, 〈해방을 구하는 사람〉 등은 이시이 바쿠의 스타일과 유사했고, 〈靈山舞〉 하나만 조선무용에 가까웠다. 아악 〈영산회상〉을 반주음악으로 한 〈영산무〉에 대해 언론은 ‘조선정조와 ‘조선의 향내’를 발산하는 춤으로 평했다. 그러나 춤 대부분이 스승의 춤과 유사하거나 스승의 영향권에 있는 춤으로 간주되었고, 최승희만의 독특한 표현이 없었다는 혹평도 있었다. 최승희는 10월에 제2회 공연을 개최하며, 조선무용풍의 창작을 포함시켜 흥미를 끌었다. 그러나 평은 다음과 같이 그리 우호적이지 않았다.

“외국에서 수입된 지 얼마 안 되는 서양식 음악, 미술, 문학 등에 있어서 외국의 그것과 비교하는 것이 무리인 것 같이 역시 초창 시대에 있는 무용에 대해서도 과도한 요구는 할 수 없을 것이다. (중략) 마지막으로 많은 곤란이 있을 터이나 그것을 무릅쓰고 끝까지 애쓰기를 승희와 연구생들에게 희망한다”(동아일보 1930년 10월 26일).

최승희는 사회주의계열의 문학가 안막과 결혼하고서부터 조선의 현실을 자각하고 조선무용의 창작을 본격화하였다. 그녀는 1931년에 제4회 신작발표회를 앞두고 다음과 같은 논설을 발표하며, 자신이 서양무용가에서 조선무용가로 변모하였음을 선언했다.

“나는 제3회 작품 중에서 ‘그들의 행진’이나 ‘흙을 그리워하는 무리’ 같은 것은 조선의 현실이 그러한 것을 낳게 만들었다고 생각합니다. 다시 말하면 내가 만든 것이 아니라 조선의 현실이 만들어내었다고 나는 생각하는 것입니다. 더구나 ‘흙을 그리워하는 무리’ 같은 것은 조선사람 아니고는 그 감정-그 느낌을 받지 못할 것이라고 봅니다. 또한 한 번 다시 말하면 서양사람입니다. 일본사람은 그것이 무엇을 의미하고 무엇을 표현하려고 의도한 것이라고 좀 생각하여 모를 것이라고 생각합니다. 옛날에 우리들의 생활이 즐거웠을 때에는 기뻐하여 기쁨의 노래도 부르고 기쁨의 춤도 추었습니다. 그리고 중간에 와서 소위 인간적 오뇌로 말미암아 ‘베토벤’ 같은 음악가가 생기었으며 춤도 그러한 종류의 춤이 있었습니다. 그러나 역사의 행진은 이러한 것을 파문어버리고 또 새로운 것을 요구합니다. 그러나 음악보다 춤이라는 것은 아시는 바와 같이 자신의 육체에도 ‘고난의 길’ - ‘인조인간’, ‘폭풍우’ 같은 것은 내 판은 한 거름 더 - 나아가라는 마음을 기울인 것입니다”(조선일보 1931년 8월 25일, 26일, 27일).



최승희는 1932년 4월 28일부터 3일간 단성사에서 제5회 신작무용발표회를 개최하며 무용극 2편과 레뷰 작품을 포함하고, 남성 엑스트라를 20명이나 출연시켰으나 관객으로부터 큰 호응은 얻지 못했다. 이런 현실에 한계를 느낀 최승희는 1932년에 스승 이시이 바쿠와 제휴를 맺고, 그의 무용연구소에 재입소하였다. 이후 일본에서 활동을 재개한 최승희는 조선정서를 적극적으로 무용화한 작품으로 비상한 인기를 끌기 시작했다.

이시이 바쿠의 문하에서 일본에서 활동을 재개한 최승희는 1932년과 1933년에 일본 신문사들이 주최하는 여류무용대회와 무용제에서 일본의 일류무용가와 어깨를 겨누었다. 1933년에는 이시이 바쿠의 무용연구소발표회에서 조선적 감성이 흐르는 〈희망을 안고서〉와 〈에헤라 노아라〉라는 신작을 내놓아 대중과 언론으로부터 열띤 지지를 받았다. 최승희는 1934년 1월 벽두부터 ‘일본무용계의 최고봉’으로 불리기 시작했는데, 당시 조선의 언론은 그녀의 행보에 대해 다음과 같이 전했다.

“여사는 단지 조선이 낳은 오직 한 사람의 무용가일뿐만 아니라 그의 육체는 실로 동양인으로서 드물게 보는 균형을 갖고 있고 그의 풍요한 재분과 부단의 정진을 말하는 놀라운 기교의 숙련과 예술적 기백의 향기에 있어서 일본의 어떠한 무용가이고 결코 그를 따를 수 없으리라고 한다. (중략) 문인 가와바다 야스나리(川端康成) 같은 이는 잡지 ‘모던 일본’ 지상의 좌담회에서 최승희씨를 가리켜 일본 제일의 무용가라고 격찬하였다. 이리하여 조선의 딸 최승희여사는 서름많은 조선의 춤을 추어 애수의 조선을 표현시킴으로 더욱이 그 명성을 높이고 있다. (하략)”(매일신보 1934년 1월 1일)

최승희는 1934년 9월부터 본격적인 안무가로서의 행보를 보여주었다. 동경 일본청년회관(히비야 공회당)에서 이시이 바쿠 무용연구소의 주최로 열린 최승희무용작품 제1회 발표회에서 〈영산무〉, 〈검무〉, 〈풍년무〉, 〈춘앵무〉, 〈승무〉 등 5개의 조선풍 작품을 선보였다. 이 공연은 “수천명의 관중을 압도하는 우아한 자태와 섬세한 구성”으로 우레와 같은 박수와 3차례의 커튼콜을 받았으며, 언론으로부터 대찬사를 받았다. 이때부터 최승희는 ‘동양이 낳은 천재적 무용가’로 소개되기 시작했다(조선중앙일보 1934년 9월 22일).

한편 7년간 일본에서 이시이 바쿠의 문하생으로 수학한 조택원은 1932년 봄에 경성으로 돌아와서 이시이의 후원으로 이시이 바쿠 무용연구소 조선지부를 설치하고,

1934년 1월에 제1회 무용발표회를 개최하였다. 최승희와 마찬가지로 조택원의 첫 번째 창작 시도는 이시이 바쿠의 스타일에서 크게 벗어나지 않았다. 이 발표회에서 특히 대중들의 주목을 받았던 것은 〈우울〉이라는 작품이다. 이 작품에서 조택원은 무용가로 성장한 자기 고백적 내용을 담았다. 조선에서 테니스선수와 코파댄스의 명수로 각광받던 조택원은 이시이 바쿠의 연구소에서 마루를 닦는 일부러 시작하였으나 이시이 바쿠의 부인으로부터 “무용에 천분이 없으니 연구소를 나가라”는 모진 소리를 듣고 우울한 나날을 견디었다고 한다. 〈우울〉에서 보여준 그의 고뇌에 찬 모습과 남성적 강렬한 선은 관객들의 심금을 울렸으며, 열띤 반응을 불러일으켰다. 그러나 박철민이 이에 대해 쓴 무용평은 우호적이지 않았다.

“무용예술의 진지한 예술적 확립을 기도하고자 하는 조택원군의 무용발표회는 우선 그 본의만으로서도 한 개의 의의가 있을 것이다. 그러나 의도의 壯大만으로서는 실로 유의의에 끝일 뿐으로서 결코 사회적 견지에서 그의 성과를 획득하였으며 그것의 여하한 前路를 계시하였는가? 문제의 요점과 핵심은 이에 존재할 것이다. (중략) 더욱이 ‘우울’은 항상 우울에서 우울로 유동되고 있었던 조군 자신의 沈寂一貫한 과거 7년간의 무용생활을 주제로 한 자기표현인 창작무용임에도 불구하고 오직 출연태도에 있어 일맥의 정열과 진실성을 수궁할 이외에 하등의 예술적 감흥을 야기치 못하는 것이었다. (중략) 예술로서의 창작은 여하한 부분의 예술작품임을 물론하고 내용과 형식의 交互的 연관성을 가지고 조성 발전되는 것이며 동시에 규정하는 이데올로기에 있어 사회적 현실성을 망각하여서는 벌써 예술로서의 자체적 존재성을 부인한 것으로 하등의 사회적 가치를 부여할 수 없는 것이다. 조군의 무용은 불행히도 여사한 예술창작에 있어 가장 긴요한 기본적 조건의 결여를 지적할 불가피한 존재인 것은 극히 유감되는 바이었다. (중략) 금일의 무용형식은 현하의 사회적 의식을 遺漏됨이 없이 묘사표현함에 있어 최대의 適宜한 것으로서 현실의 사회적 생산기술의 노동형태에서 추출될 것이다. 그러므로 결코 전통적인 또는 외국의 무용형태를 무비판적으로 답습할 수 없는 것이며 동시에 과거의 무용이나 외국의 무용을 근본적으로 부인함을 흡사히 생산기술의 사회적 전통을 부정함과 같은 과오인 것이다. (하략)”(조선일보 1934년 2월 4, 6, 7, 9, 10, 11, 13, 14, 15일)

조택원은 1935년 1월에 제2회 신작무용발표회를 개최하며, 조선춤 〈승무〉를 해석한 〈승무의 인상〉(김생려 작곡)을 발표하였다. 훗날 〈가사호집〉로 개명한 〈승무의 인상〉은

〈승무〉를 현대적으로 해석한 작품이다. 이 작품의 창작에 대해 조택원은 1936년에 '나와 무용과 사회'라는 글을 기고하며 “조선춤의 수법을 취재로 새로운 무브와 색채로써 새로운 무용조선을 건설하려면 이것은 무용가와 대중에 밀도가 가까워야” 된다고 주장한다. 그리고 “하루바빠 이것을 실현시키는 것이 우리들의 사명일까 한다”고 덧붙였다(조선중앙일보 1936년 1월 1일). 〈승무의 인상〉은 대성공을 거두었고, 이후 조택원은 영화 〈미몽〉(1936년)에 무용가로 출연하는 등 ‘조선의 유일한 남성무용가’로 주목받았다.

조택원과 최승희가 조선 신무용으로 창작무용가로서의 입지를 올리는 동안에 배구자는 1935년 11월 1일에 동양극장 개장하고 배구자무용가극단과 극단 청춘좌를 운영하며 레뷰, 동요, 촌극 등으로 센세이션을 일으켰다. 이후 배구자는 무용가라는 인식에서 멀어져 갔으며, 1937년에 비평가 오병년은 대중예술의 길을 걷고 있는 배구자에 대해 “결코 순수한 순수한 창작무용가(예술무용가)”가 아니며, “일반이 ‘댄스’라고 부르는 소위 ‘보드빌 댄서’에 속하는 사람”이라고 선을 그었다.

1936년부터 최승희와 조택원은 세계무대로의 진출을 목표로 작품을 정비하기 시작했다. 조택원은 유럽진출을 앞두고 조선 전통춤을 개작한 〈승무의 인상〉과 〈굿거리〉, 그리고 밀레의 그림 〈만종〉을 무용화한 〈만종〉으로 열광적인 인기를 얻었다. 최승희는 미국 및 유럽의 순회공연을 위해 조선춤을 위주로 30여종의 작품을 창작했는데, 〈봉산탈춤〉, 〈신라 궁녀의 춤〉, 〈옥적의 곡〉, 〈艷陽春〉, 〈고구려의 狩人〉과 금강산을 무용화한 〈금강산 雙曲〉 등이다. 언론에서는 최승희가 “일본 신무용의 지위를 세계에 인식시키는 동시에 독특한 조선반도의 색채를 소개”할 것으로 기대한다고 부추였고, 최승희 본인도 “금번 순회공연을 하여 미려이나마 일본의 예술을 소개하려고 합니다”라고 답하였다(매일신보 1936년 12월 11일).

그러면 조선 신무용가들의 창작춤에 대한 조선 평단의 반응은 어떠했는지를 살펴보자. 1937년 7월 25일자 동아일보에서 비평가 김관은 ‘최근 무용계 만평’라는 글을 통해 조택원과 최승희의 조선춤에 대해 논의하였다. 김관은 이들의 창작에 대해 “최씨의 ‘에헤라 노아라’라든지 ‘검무’를 민족무용이란 개념으로 조급히 인정할 것은 아니겠지만 그는 어쨌든 조선의 재래의 춤을 양무로 옮겨놓았다는 정도에서 나는 생각하기를 ‘아리랑’이나 ‘방아타령’을 양무에다가 ‘튜랜스폼’해놓은 것이나 같은 정도로 밖에 높이 평가할 수 없다”고 비판하였다. 이어 “동경서 ‘조선춤’이라고 해서 호평을 받았다고 조선서도 그 호평에 附和雷同하리만치 아직도 민중은 유치한 것이 있는 것이 사실이다. 그

러나 ‘주비나일’한 조선임에 인기에 기쁨을 퍼부은 비밀이 있는 것이다. 요약컨대 최씨의 조선춤이란 것에는 단지 아름다운 운동으로서 옮겨놓은 재래의 조선춤의 움직임이 있는 것일 뿐이고 정형된 내용이라든지 하는 정신적인 창조가 없는 것이다. 다시 말하면 재래의 조선춤의 움직임을 양식무용에다 옮겨놓고 조명과 의상으로서만 미화시킨다 했지 그것은 의미없는 노력”이라고 평가절하하였다.

비평가 오병년은 ‘서양무용에서 기교를 섭취한 芳醇均整한 최승희씨’라는 글을 통해 최승희의 조선춤이 일본에서 인기를 얻게 된 배경을 “최승희씨가 무엇보다도 시대의 행운인이었고 시대의 조류를 游泳하는데 있어서도 총명”했기 때문이라고 의미를 축소하였다(동아일보 1937년 9월 9일). 그 이유로 “그가 동경에서 ‘엑조티브’한 조선춤을 내세운 데는 바로 일본 내지에 있어서는 문예계 전반에 ‘르네상스’ 운동이 고조되는 시기”였고, “한번 지나간 ‘내어버린’ 고전을 한층 더 재심하자는 ‘르네상스’의 구극적 단결은 필연적으로 민족예술(민속예술)로 향하고” 있었기 때문이라고 주장했다. 즉, 최승희의 조선 신무용이 일본에서 각광을 받았던 것은 우연이 아니며 당시 일본문화예술계를 휩쓸던 ‘르네상스’라는 시대적 조류에 영합한 것에 불과하다는 것이다. 그렇다고 오병년이 최승희의 창작을 비하한 것은 아니다. “최승희씨의 조선무용은 전혀 그의 창작에 의하여 된 것이나마치 ‘최승희의 무용’이라고 하여도 아무 異存은 없을 것 같다”고 하며, “그는 조선고전무용의 기법을 사용하고 거기다가 양무의 기법을 병용함으로써 의상은 조선풍의 것은 채용하고 있지만 그 창작적 태도나 연출에는 서양적인 형태를 취한 것이다. 다시 말하면 조선고전무용 그대로가 아니고 소위 새로운 무용형식을 창안한 것”이라며 예술적 가치를 부여했다.

오병년은 조택원의 창작작품에 대해서 예술적 가치를 크게 부여하지 않았다. 그는 조택원이 제시한 “민족무용으로서의 조선무용에다가 雜物을 개입시키지 않고 순수하게 표현해야 된다는 의견”에 반대한다며, “조선무용을 그대로 순수하게 표현한다면 그것은 향토무용을 그대로 무대 위에서 연출하자는 의견”이라고 주장하였다. 이어서 “조씨는 민족무용이란 입장에서 본 이론으로서서는 정당하겠지만 훌륭한 무용적 태도로서는 동의될 것이 아니다”라고 하며, 실제 조택원의 조선무용은 “변함없는 세련되지 못한 기법과 ‘이지보양’한 태도와 따라 그 비속성을 揚棄하지 못하다”며 불만을 표시했다. 오병년은 최승희가 창작한 조선무용을 “단순한 기법을 구사하는 안무와 ‘프리미티브’한 양식(포름)에 담은 민족적인 정서의 ‘에트락[션]”이라고 평가하였다. 나아가 이러한 민족적인 ‘모드’에다가 최승희의 육체적 조건이 ‘다대한 매력’이 있어서 최승희의 조선 신무용은

신분, 교양, 연령을 넘어 어린아이에서부터 ‘인텔리겐차’까지 매료되게 만든다고 설명했다.

오병년은 흥행과 오락을 추구하는 배우자의 조선 신무용에 대해서는 더욱 혹독한 평가를 내렸다. 그는 “배구자씨가 말하는 ‘신무용’이란 대체 어떠한 의미로 씌어진 것인지 알 수 없으니 필자 생각건대 일본 내지에서 작금 일본무용을 현대적으로 정정해서 그것을 이룸하여 ‘신일본무용’이라 하듯이 조선의장을 하고 조선춤을 추나고 ‘신조선무용’이 되는 모양”이라며 비판하였다(동아일보 1937년 9월 11일). 그러나 배우자악극단의 일본공연의 무대를 조선사람들이 열심히 보는 것을 보고 눈물을 흘렸다는 어느 무용비평가의 말을 인용하며, “배씨의 공로는 판 의미로 서지만 큰 것이 있을 것이다”라며 배우자의 역할에 대해서는 긍정적인 시선을 거두지 않았다.

이처럼 조선인 무용가로서 최승희, 조택원, 배우자 등은 제국의 중심지 일본과 식민지 조선, 그리고 제국주의와 네이션(민족성) 사이를 오가야 했다. 또한, 이들의 창작과 공연활동의 구심점에는 소재로서의 조선춤, 조선춤에 기반을 둔 향토성이 존재했다. 특히, 이들이 민족적인 색채, 향토적인 맛으로 그린 조선적인 춤은 일본을 포함하여 세계 문화예술 소비 시장에서 가치있는 예술상품으로 주목받았다.

## (2) 이국취향의 조선무용 만들기

최승희의 세계순회공연을 담당한 첫 번째 기획자는 중국의 매란방을 서구사회에 소개했던 미국인 ‘바킨스’였다. 그의 계약 첫 조건이 “조선옷을 입고 세계일주를 하는 것”이라고 한다(동아일보 1937년 10월 27일). 1938년이 되자 최승희와 조택원은 성공적으로 해외무대에 진출하였고, 언론사들은 ‘무용조선’을 내세우며 이들을 자랑스러워했다.

미국의 뉴욕 데뷔공연을 성공시킨 최승희는 메트로폴리탄 뮤직 컴퍼니와 정식 계약을 맺고 뉴욕의 브로드웨이를 비롯하여 메트로폴리탄 오페라하우스와 뉴욕필드극장, 길드극장, 허리우드의 이베르극장에서 공연을 했으며, 뉴욕타임즈, 뉴욕선 등 유수의 언론기관들로부터 절찬을 받았다는 소식을 전했다(동아일보 1938년 2월 25일).

뉴욕선의 최승희 춤에 대한 평문에서 주목되는 부분은 당대를 풍미했던 이국취향의 오리엔탈리즘 시선을 비껴서 일정한 예술적 가치를 부여받았다는 점이다. 이 글은 “외국에 특별한 취미를 가진 이들은 작일 오후에 ‘길드’ 극장에 가서 재미를 많이 보았을 것이다. 그 극장은 그날에 외국 정담의 극장으로 화하였다”고 시작한다. 그리고 “조선

과 같이 먼 지방에서 온 손님을 대할 때 관중은 자연 동정과 관용의 태도를 취할 것으로 상상되는 터이나 최승희여사에 대하여는 그럴 필요가 전혀 없었다”고 하며 최승희의 춤에 특별한 가치를 부여하였다. “날씬하고 아릿따운 자태와 표정이 풍부한 어여쁜 얼굴은 관중을 취하게 한다”거나 “고아하고 화려한 의상은 춤마다 변하여 관중의 끝없는 환심을 샀다”와 같이 왜곡된 남성의 시선(gaze), 동양무용을 향한 오리엔탈리즘 시각에도 불구하고, 최승희의 춤은 “동양예술에 특유한 우아 섬세의 精味”가 특색이었다고 평했다(동아일보 1938년 4월 5일). 이때부터 조선의 언론들은 최승희를 ‘조선이 낳은 세계적 무용가’라고 지칭하기 시작했다.

한편 조택원도 파리 데뷔에 성공하였는데, 그는 기메박물관에서 당대의 저명한 유럽 문예인들 앞에서 조선무용인 <가사호접>(승무의 인상을 개칭), <아리랑>, <승무>, <검무>와 서양식 무용인 <포엠>, <나와 삼발>, <두레파라 솔> 등을 공연하여 호평을 받았다고 전해왔다(동아일보 1938년 4월 4일). 특히 파리의 최고 무용비평가로 손꼽히는 페로노아 디보아로부터 최초의 ‘라디오 평’을 받아 유럽의 화젯거리가 되었다.

디보아는 조택원의 공연에 대해 ‘조씨의 조선무용의 인상’이라는 제목으로 파리방송국에서 평을 내보냈는데, 그 내용은 당대 유럽지식인들에게 내면화된 오리엔탈리즘으로 채색되어있다. 우선 조택원에 대해서는 “이 예술가는 좋은 가정에서 자라난 사람으로 없어져가는 예술을 다시 살리려고 노력하고 있습니다. 그렇기 때문에 일반이 천하게 여김에도 불구하고 나이 많은 예술인을 찾아 옛날의 수법을 배웠습니다.”라고 높이 평가한다. 그리고 조선무용에 대해서 “일본춤은 일정하여 있지만 조선춤은 그렇지 않은 것 같습니다. 그 춤을 보고 나는 몽고를 생각하였습니다. 예를 들면 고요히 가만히 돌아가는 고요하고도 무거웁게 표현하는 곳은 마치 ‘티벳’ 승려들의 ‘세계의 별’의 춤을 상상하였습니다.”(동아일보 1938년 4월 4일)라며 자신의 오리엔탈리즘을 여실히 드러냈다.

또한, ‘일류스트라’지의 평문도 조택원의 춤을 오리엔탈리즘의 시각으로 읽었다는 것을 밝혀 준다. 이 평문은 조택원의 춤이 “극동의 (중략) 전통적 기원, 신화에 충만된 역사, 황량해진 풍경을 소생시키어 우리 눈앞에 재현해주었다”고 묘사했다. 그리고 “고래의 조선무용은 궁정에 독립되었던 것이 왕조의 몰락이래로 연멸할 뻔했었다. 조씨는 이를 재생시키어 다시 조선민요의 오리지널한 맛을 가미시켰다”며 왜곡된 정보까지 늘어놓았다. 뿐만 아니라 조택원을 일본무용가로 규정하고 “전통적 무용 이외에도 새로운 길을 개척하려는 일본 청년들처럼 그만의 독특한 방식을 창안했다. 즉 동양적인데

다가 서양식을 가미한 것이다”라고 썼다.

이렇게 서구의 언론과 평단은 최승희와 조택원을 ‘일본무용가’로 인식하고, 이들이 창작한 ‘조선무용’에서 이국적 취향과 오리엔탈리즘의 시선을 거두지 않았다. 따라서 최승희와 조택원은 세계무대에서의 성공을 위해 일본과 조선의 이중 국적을 오가며, 더욱 이국적으로 보이는 ‘조선무용 만들기’에 몰두해갔다는 것을 알 수 있다.

### Ⅲ. 한국무용의 기원

#### 1. 분단 시기 ‘대한민국’의 춤

민족문화대백과사전의 ‘신무용’ 항목에서는 일제강점기에 유입된 신무용이 대한민국 정국이 들어서고 분단시기를 거쳐 1970년 무렵까지 지속되는 것으로 설명하고 있다.

“1945년 일본으로부터 독립하자 무용인들은, 당시의 흥미한 정세에도 불구하고, 자주적(自主的)인 춤 예술을 강조하기 시작하였다. 최승희도 귀국 직후에 서양의 현대무용과는 다른 이른바 한국춤 스타일의 무용극으로 해석되는 조선 발레를 창작하려는 의지를 표명하였다. 이처럼 자주적인 춤 예술이 관심사로 떠오르는 상황에서 신무용은 현대무용과 거리를 두기 시작하는 동시에 주로 한국무용 분야의 무용인들이 추구하는 춤 장르로 인식되었다. 당시에 신무용이란 용어가 흔히 통용된 것은 아니었으나 신무용의 미적 특질은 춤 작품들에서 전반적으로 존속하였다. 광복 직후에 최승희의 월북과 조택원의 해외 활동으로 인해 신무용 분야는 세대가 교체되었다. 그러나 신무용이 예술 양식으로 정립되지 않은 상태였기 때문에 일제강점기 시기와는 달리 어느 무용가를 신무용가로 특정하지는 않았다. 1970년 무렵까지 신무용은 점차 현대적 양식으로 창작된 한국무용으로 통용되는 추세를 보였다. 그렇지만 신무용 초창기 때부터 한국 전통춤을 비롯하여 현대무용 및 외래무용을 취사 절충하며 확정된 양식을 갖지 않은 관행을 지속하면서 신무용은 한국무용 이외의 춤을 활용하는 작품까지 포괄하였다.”

그러나 발제자는 위의 설명을 일부 수용하지만 용어 사용에 있어서는 입장을 달리한다. 즉, ‘신무용’으로 이어지고 존재했지만, 동시에 분단 이후 ‘한국무용’이라는 용어에

포섭된 무용양식으로 새롭게 등장하기 때문이다. 이는 식민지 이후 한반도를 엄습한 냉전주의라는 국제정세와 연관되어 있다. 제국주의가 종말을 맞이한 20세기 중반 무렵에 식민지를 경험했던 아시아 주변 국가들은 민족문화의 재건이 시급한데도, 사상적 갈등으로 인해 동일 민족끼리 대립하거나 독재자의 출몰로 냉전시대를 맞이하였다. 이에 따라 제국주의 시대에서 발전한 ‘현대화된 민족무용’, 즉 ‘조선 신무용’은 해방공간과 한국전쟁기에서 부유하다가 분단 이후 냉전시대에 국가를 표상하는 예술적 장치로 떠올랐다. 대한민국 재건 시기<sup>8)</sup>의 ‘한국무용’이 그러하다.

표준국어대사전에는 ‘한국무용’을 “우리나라 사람들이 예로부터 하여 오던 고전무용”으로 정의하며, “서양무용에 비해 정적이다”라고 규정하고 있다. 분단 시기의 대한민국을 나타내는 접두어로서의 ‘한국’은 ‘한국무용예술단’, ‘한국무용예술협회’, ‘한국무용계’ 등으로 가끔 등장했지만, ‘한국무용’이라는 용어는 해방공간과 한국전쟁기의 언론 기사에서 찾아 볼 수 없었다. 일제강점기로부터 이어온 ‘조선 신무용’과 새로운 변모로 등장할 ‘한국무용’을 대체하는 용어는 표준대사전에서와 같은 ‘고전무용’ 또는 ‘민속무용’이었다.

‘한국무용’이란 용어가 언론에 가장 먼저 등장한 것은 무용평론가 조동화가 1955년에 송범의 신작발표회를 보고 쓴 비평문에서부터이다(조선일보 1955.09.21.).

“지난 사월 『코리아바레이단』을 이끌고 공연을 가진 송범씨는 이번 십칠, 팔 양일 다시 시공관에서 신작무용발표회를 가졌다. 송범씨의 한국무용의 위치에 대하여서는 여기에 새삼 말할 필요는 없겠지만 해방이후부터 육이오까지 소위 기성무용가들이 휘젓는 혼탁과 무질서 속에서 꾸준히 그 지향하는 「모더니즘」을 위해 기술을 습득하고 그 완벽성으로 사변과 피난 중의 무용공백기를 단신으로 지켜온 공로의 사람인 것이다. 그러나 이러한 객관적 우위한 처지며 또 현대무용이라는 간판을 혼자 독점하고 있었지만 그는 그것을 육성할 방법론을 발견하지 못하고 진통하고 있었다.”

위의 평문에서 조동화는 비평의 대상인 송범의 전공이 현대무용이라는 점을 강조하고 있다. 그러므로 평문 중의 ‘한국무용’은 ‘한국무용계’와 다름없는 의미로 수용된다. 1950년대의 무용계에서 양식으로서의 한국무용은 아직 등장하지 않은 셈이다.

위키백과에는 한국무용을 “우리나라 고유의 대한민국의 춤이다”라고 하며, 궁중무용,

8) 이 용어는 이하나의 『대한민국, 재건의 시대(1948~1968)』(푸른역사, 2013)을 참조하였다.



민속무용, 가면무용, 의식무용, 창작무용 등 “한국의 전통문화를 바탕으로 하여 만들어진 모든 종류의 무용”이라고 설명한다. 즉, 모든 한국춤을 아우르는 보통명사로 규정하는 것이다. 그러나 ‘한국무용’이라는 기표에는 보통명사 뿐만 아니라 고유명사의 두 가지 뜻이 있다. 사실 한국무용가들조차도 이를 엄밀하게 구분하지 않고 사용하였다.<sup>9)</sup> ‘한국무용’이 위상을 갖기 시작한 것은 대한민국이 본격적인 신생국가로 재건되던 1960년대 부터라 할 수 있다.

## 2. 재건 시기 ‘대한민국’의 표상

신생국가들의 무용가들에게 주어지는 지상과제는 새로운 국가에 적합한 춤을 개발하고, 국가의 시책과 이념을 표상하는 춤의 창작일 것이다. 남한을 선택한 무용가들에게는 ‘대한민국’이라는 신생국가에 대한 애국정신과 반공이념을 표현하는 것이 주요 과업이었을 것이다. 『‘대한민국’, 재건의 시대』의 저자 이하나는 한국인들은 대체로 충성심이 강하며, “충성을 표하는 대상은 항상 ‘우리’라는 공동체”라고 말한다(2013:15). 이 하나에 따르면, 대한민국의 재건시기에 ‘우리나라’는 ‘남한’이며 ‘대한민국’이었다. 냉전이 첨예하던 시기에 대한민국은 국민에게 ‘상상의 공동체’가 아니라 “북한과 대립되는 고정된 실체”로 존재했다(이하나 2013:15). ‘북한’이라는 국가의 적이 존재하였으므로 대한민국의 무용가들은 국가와 ‘동일한 시선’으로 북한을 바라보고, 국민들이 춤을 통해 정서적 동질감을 갖고 ‘반공’으로 연대할 수 있도록 독려해야 했다. 동시에 대한민국이라는 신생국가를 북한보다 우월하게 세계에 각인시키고 강대국들의 원조를 끌어낼 수 있는 춤을 창작하는 것도 필요했다. 남한에 정착한 최승희의 제자들인 김백봉과 송범이 북한의 스승을 능가하는 춤을 개발하는 것이 가능했을까. 결론은 가능했다. 이념의 대립과 미국의 지원으로 내면화된 애국주의는 이를 가능하게 만들었다.

최승희의 제자 장추화와 조택원에게서 훈련받았던 송범은 1960년까지만 해도 발레와 현대무용과 같은 신흥무용의 창작에 심취하여 고전무용에는 관심을 두지 않았다. 반면에 발레와 신흥무용에 일가견이 있었던 김백봉은 월남 이후에 고전무용에 집중하기 시작했다.

9) 예를 들어, 김백봉은 1990년의 논문 “한국무용 형개념의 원리분석”에서 ‘한국무용=한국춤’으로 등식화하고, 한국무용을 가부키 계열의 일본무용, 태국과 캄보디아의 Siam 계열의 춤과 대비되는 민족적인 춤으로 간주하고 논의하였다.

### (1) 문화외교의 최전선에서 탄생한 한국무용

김백봉이 대한민국의 민족무용 개발에 몰두하게 된 배경에는 미군의 지원과 문화 교류라는 정부의 외교정책이 있었다. 대한민국을 한시바삐 세계에 인식시키고 북한보다 많은 수교를 맺어야 했던 정부로서는 문화외교는 매력적인 통로였다. 이에 따라 많은 무용가가 문화사절단으로 동원되었다. 최승희의 수제자 출신으로 미모와 재주가 출중했던 김백봉은 문화사절단의 대표로 내세우기에 손색이 없었다. 무엇보다도 월북가 출신의 김백봉은 정착 초기에 경찰로부터 간첩으로 의심을 받고 있었던 상황이었으므로 자신의 애국심을 증명해 보여야 했다. 김백봉은 해외공연의 레퍼토리 개발을 위해 노력하며, 〈부채춤〉, 〈화관무〉, 〈장고춤〉, 〈승무〉, 〈살풀이〉 등 고전무용적 작품을 전면에 내세웠다.

한편, 1950년대 중반에 미국 정부의 홍보매체인 리버티뉴스는 자신들의 우방 국가이자 원조 국가인 한국의 문화를 세계에 홍보하기 위해 춤이 필요했다. 이때 젊고 미모를 갖추었으며 춤실력도 출중했던 김백봉이 적격자로 낙점받았고, 그녀가 출연한 리버티뉴스는 많은 나라에서 인기가 높았다. 이후 미군의 전폭적인 지원으로 김백봉은 대한민국에서 성공 가도를 달리게 되었다. 1950년대 말에는 캄보디아왕국으로부터 국민에 준하는 예술가로 초청받기도 했다.

리버티뉴스의 성공은 한국 정부가 춤을 활용한 문화외교에 관심을 두게 만들었다. 춤을 통한 문화외교는 1962년에 리틀엔젤스예술단을 창단했던 군인 출신의 외교관이자 통일교의 2인자 박보희의 증언에서도 잘 드러난다. 박보희는 2009년에 발표자와의 구술채록에서 자신이 어린이예술단을 창단했던 이유에 대해 다음과 같이 회고한 바 있다(박보희 구술, 최해리 채록 2009 구술채록문).

“전쟁 직후 한국을 설명하는 대명사는 전쟁, 기근, 고아, 구호물자였어요. 이것이 항상 섭섭했습니다. 한국은 이것만이 아니다. 역사, 전통, 문화가 있는 나라이다. 이런 나라의 정신, 전통을 자랑해야 하는데, 어떻게 한국의 참모습을 보여줄까? 이것이 당시 저의 고민이었습니다. 그때는 예술가도 아니었고 하지만 군인의 한 사람으로서 애국하는 마음으로서 한국을 어떻게 알리면 좋을까?를 고민했습니다. 그때 미국에서 외교관 생활하면서 생각한 것이 예술단입니다. 민속예술단입니다. 민속예술에는 역사가 반영됩니다. 한국의 이야기가 나옵니다. 한국을 알리는데 민속예술단만큼 좋은 수단이 없고, 한국을 알리는데 가장 좋은 예술의 형태는 춤입니다.”

대한민국이라는 신생국가를 세계에 인식시키고 북한보다 많은 수교를 끌어내야 했던 정부로서는 문화외교가 가장 쉽고 효과적인 방법이었을 것이다. 이에 따라 어린이무용단인 리틀엔젤스예술단이나 김백봉이 주축이었던 한국민속무용단은 한국정부의 민간문화사절단으로 줄곧 동원되었다. 리틀엔젤스예술단만 해도 창단 이후 40여년 동안 41차례 세계 50여개국을 순회하며 5,000여 차례의 공연을 펼쳤다. 정부의 의도대로 이들 무용단은 문화사절단으로서 문화외교의 첨병 역할을 하였다.

김백봉과 같이 창작력을 갖춘 무용가들은 해외공연을 위한 레퍼토리 개발에 박차를 가했고, 이 결과로 오랜 전통을 가진 듯 착각하게 만드는 〈부채춤〉, 〈화관무〉, 〈장고춤〉이 재창작되었다. 대개의 해외공연 레퍼토리는 독무 또는 듀엣으로 추어지던 춤이었다가 화려한 집단무로 발전된 것이었다. 특히 1968년은 한국무용사에 중요한 획을 그은 해이다. 그해에 개최된 멕시코올림픽게임에 한국문화 홍보를 위해 파견할 무용단이 필요했다. 당시에 국립무용단이 존재하지 않았으므로 정부는 김백봉과 송범을 위시하여 무용가 약30명을 규합하여 한국민속예술단을 임시로 조직하여 파견하였다. 한국민속예술단은 멕시코뿐만 아니라 세계 각국을 순회하며 민간문화사절단으로서 역할을 하였으며, 이때 군무 〈부채춤〉이 탄생하였다. 이에 대해 김백봉은 2008년에 있었던 자신의 생애사 구술채록에서 다음과 같이 증언하였다.

“우리 민속예술단이란 이름으로, 국가에서 본 차원에서, 그 국가차원의 지원이 있으니까 〈부채춤〉 군무가 나올 수 있는 거예요. 지금은 의상[을] 다 개인이 할 수 있지만 그때는 부채 하나 못 사니까 솔로 작품에서 그 거대한 군무 작품이 나오[고], 탄생할 수 있었던 것은 국가에서 부채도 해주고, 옷도 해주고, 무용수[에게] 먹을 것도 해주고, 비행기 샀도 해주니까. 그런 군무, 대대적인 작품, 그[러니]까 외국에서 더 알려졌죠. 우리나라의 작품으로.”

세계무대에서 호평을 받았던 한국민속예술단의 레퍼토리들은 이후 남한의 모든 무용가에게 공유되다시피 했는데, 세계인들이 ‘한국춤’하면 자동적으로 떠올리는 〈부채춤〉, 〈화관무〉, 〈장고춤〉이라는 3종 세트가 대표적이다. 한국민속예술단이 구사했던 춤은 실제로 세계 각국에 한국이라는 국가의 이미지에 대한 인식의 전환과 ‘한국무용’이라는 대한민국을 표상하는 춤을 정착시키는데 큰 역할을 하였다. 한국민속예술단의 성

공은 현대무용에 방점을 두고 활동했던 송범을 한국무용가로 선회하게 했다(김태원 편, 2002:18).

“(상략) ‘전환의 계기’가 된 것은 1968년 멕시코 올림픽 때였어요. 당시 박정희 정권 때, 국가는 막대한 예산을 집행하여 대학 무용과에서 훌륭한 무용수들을 약 20명 가량 뽑는 등 문화행사 참여에 적극성을 보였어요. 그 무용단 안무자로 선발된 것은 나를 비롯, 김백봉·전황씨였는데, (중략) 당시 올림픽 조직에 깊게 관여했던 장기영씨(한국일보 사장)가 멕시코에서 우리 무용단의 활동을 ‘금메달감이다’라고 신문에 대서특필하는 바람에 무용단이 보여주었던 춤, 의상들이 크게 클로즈업됐죠. 더불어 함께 갔던 리틀 엔젤스 무용단도 나름대로 주목을 끌면서, 한국문화는 이런 색채감을 갖고 있다는 것을 처음으로 외국에 인식시키게 되었던 거죠. 그래, 귀국공연을 가졌을 때, 정부도 보다 적극적으로 이젠 무용단을 육성시켜야겠다고 결심했고, 그중에서 한국무용에 더 가치를 두게 되었던 것입니다.”

송범은 한국민속예술단의 존재로 인해 ‘한국무용’이라는 용어이자 장르가 탄생하였다고 술회한 바 있다(김태원 편, 2002:19~20).

“김태원: 그렇다면 선생님의 첫 한국무용 안무작품은 무엇이라고 할 수 있습니까?

송범: 결국 1968년부터의 작업이니까. 『사랑가』, 『학과 선녀』, 『화관무』(기록상으로는 『연가』, 『선녀춤』, 『화관무』로 되어 있다) 이 셋이라 할 수 있을 것 같네요. 그 이후로는 ‘국립무용단은 한국무용하는 곳이다’란 나름대로의 방향이 정해졌으니까, 그 길로 매진할 수 밖에 없었죠. 그 이전에 대부분의 무용가들이 두 가지 이상의 춤을 했어요. 선배인 진수방씨도 여러 춤을 했고, 조용자씨도 한국무용 이외에 발레도 할 수 있었죠. (중략) 따라서 ‘한국무용’이란 장르개념이 분명히 생긴 것은 1968년 이후라 보면 될 것 같아요. 이것은 또 국립극장이 장충동에 생기면서 더 강화되어 갔다고 할 수 있죠.”

1968년 한국민속예술단의 멕시코올림픽 참가 이후에 ‘한국무용’이라는 용어가 무용가들에게 하나의 장르로 인식되기 시작했음은 김백봉의 구술채록문에서도 찾아볼 수 있다. 김백봉은 “한국민속예술단의 영문 명칭에 ‘Korean Folk Dance’가 포함되었는

데, 당시에 자신들의 춤이 엄연하게 무대예술이자 창작무용이었으므로 서양식 포크댄스와는 거리가 있으므로 ‘한국무용’이라는 용어를 선호하였던 것 같다고 증언하였다(김백봉 구술, 최해리 채록, 2008 구술채록문).

## (2) 내면화된 애국심의 발로

그런데 한국무용가들은 왜 해외 파견과 국가 이벤트에 헌신하였고, 자신들이 왜 한국적인 춤을 추어야 한다고 생각했을까? 이는 박정희 정권 시절에 행해진 강요된 애국심에서 찾을 수 있다.

박정희는 1960년대와 1970년대에 반공과 민족중흥을 내세워 온 국민에게 애국심을 강요했다. 이 시절에 모든 학교에서는 아침마다 ‘국기에 대한 경례’라는 의례를 행하였다. 이 의례를 행하는 동안에 학생들은 태극기를 향해 가슴에 손을 얹고서 “나는 자랑스러운 태극기 앞에 자유롭고 정의로운 대한민국의 무궁한 영광을 위하여 충성을 다할 것을 굳게 다짐합니다”라는 숭고한 멘트를 들어야 했다. 매일 오후에는 국기하강식이 있어서 모든 국민이 길을 가다가도 반드시 멈추고 서서 태극기를 향해 ‘국기에 대한 경례’라는 의례에 참여했다. 그리고 다수의 사람이 모이는 행사에는 반드시 ‘국기에 대한 경례’라는 의례를 거행하였다. 앞의 두 의례는 사라졌지만, 후자는 아직도 공공 행사에서 ‘국민의례’로 남아있다. 그리고 ‘박정희의 국민’으로서 행해야 하는 또 하나의 의례가 있었다. “우리는 민족중흥의 역사적 사명을 띠고 이 땅에 태어났다. 조상의 빛난 얼을 오늘에 되살려, 안으로 자주독립의 자세를 확립하고, 밖으로 인류공영에 이바지할 때다”로 시작하는 ‘국민교육헌장’의 393자를 전국의 모든 학교, 관공청, 국가행사에서는 의무적으로 낭독해야 했다.

이승만의 몰락과 군사쿠데타로 정권을 잡은 박정희는 ‘조국의 근대화’를 기조로 경제개발과 민족문화중흥을 집권 이데올로기로 앞세웠다. 가장 효율적인 실천방법은 교육을 통한 국민의 정신 개조였으며, 이를 목적으로 1967년에 ‘국민교육헌장’을 제정하였다. ‘국민교육헌장’은 민족의 주체성 확립과 전통과 진보의 조화를 통한 새로운 문화창조, 개인과 국가의 일체감을 통한 민주복지국가의 개화를 중심으로 하는 내용을 담고 있다. 박정희는 자신의 독재정치를 위해 ‘국민교육헌장’을 활용하였다. “나라의 융성이나 발전의 근본임을 깨달아, 자유와 권리에 따르는 책임과 의무를 다하며, 스스로 국가건설에 참여하고 봉사하는 국민정신을 드높인다”에서 읽히듯 국민을 국가의 발전에 봉사하는 존재로 간주하였다. 이후 ‘국민교육헌장’의 강령과 내용은 문예분야의 지침서

역할을 하였는데, 특히 민족문화창달이라는 정책에 따라 여러 분야에서 ‘한국성’이라는 민족주의 담론과 실천이 전개되었다.

1960, 70년대의 박정희 정권은 국민에게 ‘의례’를 강요했다. 그 효과는 매우 강렬하여, 매일 반복해서 국민의례를 행하다 보면 애국심은 내면화될 수밖에 없다. 따라서 이 시기를 거친 한국무용가들은 “대한민국의 무궁한 영광을 위하여 충성”을 다해 국위 선양에 나섰고, “민족중흥의 역사적 사명감”을 신념화할 수밖에 없었을 것이다.

이렇게 강요된 애국행위는 1990년대에 민주화가 이루어질 때까지 계속되었다. 지금도 국가를 향한 맹목적 충성심과 민족중흥이라는 사명감은 무용가들에게 후유증처럼 남아 있다. 1979년 10월 26일에 박정희가 시해됨으로써 독재정치는 종언을 고하였고, 국가주의적 가치 또한 쇠퇴하여갔다. 국민교육과 정신을 획일화하고 있다는 비판을 받았던 국민교육현장의 정신도 민주화의 진행과 함께 퇴색해져 갔다. 1980, 90년대 일었던 민주화운동은 문화계에 민중성(저항성), 토착성(생활성), 민주주의(주체성)라는 저항적 민족주의 담론을 심어주었다. 저항적 민중예술로 민주화운동에 참여했던 채희완, 김경란 등이 무용계로 이주해 오면서 한국무용계에 ‘지금, 여기의 한국춤’라는 창작정신을 심어주었다. 그러나 저항적 민족주의 담론은 무용계에 깊이 뿌리를 내리지 못하였다. 2018년 BTS의 퍼포먼스나 이매방류 〈삼고무〉의 저작권 사건을 통해 대다수 국민이, 심지어는 무용가들조차 새롭게 만들어진 한국무용을 전통춤으로 인식한다는 사실이 밝혀졌다. 돌이켜보면 일제강점기에 우리춤의 어법을 상실한 채 해방을 맞이하였고, 이후 한국무용가들은 국가재건과 민족중흥창달에 봉사하는 동안 춤의 주권은 상실된 상태였다. 그러면서 ‘민족’ 혹은 ‘한국성’이라는 추상적인 감성이나 거대 서사에 심취해서 한국무용의 어법을 세우는 것은 등한시하였다.

## IV. 나가며

분단과 독재를 내면화하고 애국적 표현을 강요당했던 한국의 무용가들에게 ‘민족’과 ‘국가’는 양가성을 가진 존재이다. 다른 분야에 비해 보수성, 배타성이 높은 한국무용계에서 ‘대한민국’이라는 국가는 “실체가 있는 존재”이다. 그러므로 한국의 무용가들은 대한민국을 대신한 ‘K-’에 크게 거부함을 갖지 않으며, 대한민국이라는 국적과 국가를 강조한 춤, 즉 ‘K-Dance’에 대해서도 크게 거부감이 없다. 그러나 ‘민족무용’에 있어서는 모호한 태도를 보인다. 냉전의 후유증으로 최승희를 비롯한 북한 무용가들이 발전시킨 ‘조선무용’과 ‘민족무용’은 여전히 금기의 대상처럼 여겨기 때문이다. ‘민족적 표현’에 대해서는 “시대착오적 요소”와 “지켜야 할 요소”라는 양가성을 오간다. 사실상 ‘민족적’이란 용어가 20세기에서 ‘한국문화 정체성’, 그리고 21세기에서 ‘K-’로 대체되었을 뿐인 데도 말이다. 이는 식민주의와 냉전시기가 종말을 맞은 지 오래전만 한국의 무용가들이 역사적으로나 예술형식적인 측면에서 이 시기들과 결별하지 못했고, 현시대를 제대로 인지하지 못하고 있다는 의미이기도 하다.

식민지, 한국전쟁, 냉전을 경험한 분단체제의 국가에 살면서 ‘제국주의’, ‘민족주의’, ‘국가주의’ 등 이데올로기와 무관하게 무용사를 연구하기는 쉽지 않다. 또한, ‘단일 민족의 단일 국가’라는 민족정체성은 전통과 민족성을 다루는데 송고함과 신성성을 강요한다. 따라서 ‘전통’이라는 개념이나 20세기 ‘한국무용’의 실체를 논의하면서 전통이 현대에서 상징적으로 구성될 수 있다는 홉스 범의 ‘만들어진 전통’과 같은 급진적 담론을 끌어들이는 것은 대단히 조심스럽다. 그러다 보니 안제승, 조동화, 강이문 등 신무용사의 현장을 목도했던 선학들이 50여년 전에 정리한 신무용사 및 신무용 논의만 되풀이 될 뿐, 큰 진전이 없는 것이다. 신무용 도입 100년을 앞두고 심도 있고 다각적인 연구로 이 땅에서 자생적으로 발전해간 조선 신무용과 한국무용의 실체를 파악하고, 20세기 한국무용사를 정립하는 작업이 시급하다. 무엇보다도 ‘지금, 여기’라는 현재적 시각에서 신무용의 본질과 맥락을 제도, 관습, 이념, 정서<sup>10)</sup>라는 측면에서 면밀하게 읽고 다시 쓰는 시도가 필요한 시점이다.

그러므로, 최근 무용역사기록학회가 일련의 국제심포지엄을 통해 ‘춤과 정치’에 주목하며 한국춤의 양상을 새롭게 바라보기 시작한 것은 대단히 고무적이다. 특히, 무용가

10) 임대근(2012:12)은 “문화·환경·기술: 의미작용과 지식생산의 재구성”에서 세계의 현상을 제도, 관습, 이념, 정서, 이 네 가지 요인들로 설명할 수 있다고 했다.

들이 근대무용, 신무용, 한국무용 등 자신이 수행하는 춤에 대해 근원적으로 성찰해보고 자신들이 역사의 주체라는 인식을 가질 수 있도록 독려하는 학회의 리서치 공연은 앞으로 더 주목받고 활성화될 필요가 있다.



## 참고문헌

- 김백봉. 1990. “韓國舞踊 型概念의 原理分析”. 『체육학논문집』제19집: 195-206.
- 김백봉(구술), 최해리(재록). 2008. 『구술생애사: 김백봉』. 한국문화예술위원회 아르코예술정보관.
- 김태원(편). 2002. 『나의 춤, 나의 길: 송범 춤예술 60년』. 서울: 현대미술사.
- 김종욱(편저). 2014. 『1899~1950년 한국 근대춤자료사』. 서울: 아라.
- 나인호. 2018. 『개념사란 무엇인가: 역사와 언어의 새로운 만남』. 서울: 역사비평사.
- 로저 L 자넬리, 임돈희. 1994. “전통의 새로운 개념: 전통의 구성”. 『비교민속학』제11호: 19-43.
- 박보희(구술), 최해리(재록). 2009. 『주제사: 해방이후 한국 근현대 무용교육과 무용창작의 정착과정에 대한 연구 2』. 한국문화예술위원회 아르코예술정보관.
- 백낙청. 2021. 『근대의 이중과제와 한반도식 나라만들기』. 서울: (주)창비.
- 신주희(편), 1992. 『송범, 그 인생과 예술』. 서울: 교양사.
- 안병현. 2010. “한국 신무용 개념 정위(定位) 과정에서의 논제”. 『무용예술학연구』제31집: 63-81.
- 안인기. 2011. “박정희 시대의 민족주의와 미술의 변화에 대한 연구”. 『예술교육연구』 제9권 제3호: 33-44.
- 안제승. 1984. 『한국신무용사』. 2022 개출간. 고양시: 이안에\_디프넷.
- . 1992. 『무용학개론』. 2022 개출간. 고양시: 이안에\_디프넷.
- 양일모. 2011. “한국 개념사 연구의 모색과 논점”. 『개념과 소통』. 제8호: 5-38.
- 역사문제연구소(편). 1996. 『한국의 ‘근대’와 ‘근대성’ 비판』. 서울: 역사비평사.
- 우정아. 2022. 『한국미술의 개념적 전환과 동시대성의 기원』. 서울: 소명출판사.
- 이병기. 2015. “‘국어’는 근대적 기본 개념어인가”. 『인문논총』제72권 제1호: 133-164.
- 이진아. 2016. “식민지조선의 신무용과 근대적 예술 개념의 수용”. 『사회와 역사』제112집: 199-240.
- . 2021. 『네이션과 무용: 최승희의 민족 표상과 젠더 수행』. 서울: 도서출판 선인.
- 이하나. 2015. 『‘대한민국’, 재건의 시대』. 서울: 푸른출판.
- 임대근. 2012. “문화·환경·기술: 의미작용과 지식생산의 재구성”. 『문화+콘텐츠』창간호: 1-15.
- 장세진. 2014. “개념사 연구는 무엇을 욕망하는가: 한국 근대문화/문화연구에의 실천적 개념 양상을 중심으로”. 『개념과 소통』제13호: 5-35.
- 전지영. 2005. 『근대성의 침략과 20세기 한국의 음악』. 서울: 북코리아.
- 최해리. 2016. “한국 안무에서 인터-내셔널리즘의 새감: 근대화 이후 한국무용가들의 민족성 표현 방식에 대한 추적”. 2016 세계미학자대회 라운드테이블(2016.07.28., 서울대학교).
- . 2018. “조국과 민족을 위한 춤”. 2016 민족미학연구소 연례 학술심포지엄(2018.05.24., 금정문화재단)
- 이시이 바쿠(石井漢). 1933. “한국현대무용자료사: 무용의 본질과 기본개념”. 2011. 김채원 역. 『공연과 리뷰』 No. 72: 127-133.

Choi Haeree. 2019. "Dancing the Nation: How Nationalism Had Invented Traditional Dance of Korea".  
2019 Association for Asian Studies (AAS) Annual Conference in Denver, Colorado (2019.03.22.,  
Sheraton Downtown Hotel).

〈인터넷 자료〉

네이버 국어사전

네이버 뉴스라이브러리

대한민국 신문아카이브

민족문화대백과사전

## 토론문 1

# 신무용의 개념적 전환과 한국무용의 기원

임수정  
(경상국립대학교 교수)

발제자는 학문과 공연의 현장을 잇는 리서치 퍼포먼스를 통해 실천적 연구를 추구하며 그동안 간과하기 쉬운 무용계의 여러 현상들에 대해 심도 깊게 다루는 일련의 작업을 해 오고 있습니다. 이번 논문 역시 그러한 연장선에서 신무용이라는 용어의 등장과 무용가들이 그들의 창작에서 전통춤을 수용하는 방식을 국제주의 및 국가주의 관점에서 살펴본 내용입니다.

논문을 읽으며 여러 용어들이 혼재되어 사용되고 있음을 확인할 수 있었습니다. 이에 모호한 내용에 대해 질문을 하고자 합니다.

첫째, 신무용과 근대무용을 동일시하지 않는다고 서술하고 있는데 그러한 이유에 대해 설명이 필요할 듯 합니다.

둘째, 서구식 춤이 전통춤과 접변하면서 새로운 춤의 표현과 양식이 등장하였고 한국무용사에서 중요한 사조이자 양식으로 자리잡은 '신무용'이 대표적 춤이라고 서술하고 있습니다.

그러면서 '조선 신무용', '조선춤', '조선무용', '조선고전무용' 등 다양한 용어가 사용되고 있어 용어 정의가 필요하다고 봅니다. 또한 '신무용'은 서술하셨듯 전통춤이 아닌 서구식 춤이 주된 춤의 어법이고 따라서 전통춤과는 다른 계열로 분류되어야 한다고 생각합니다.

셋째, '한국무용'이라는 기표에는 보통명사뿐만 아니라 고유명사의 두 가지 뜻이 있

고 고유명사인 ‘한국무용’에 대해 서술하면서 송범과 김백봉에 의한 구술채록만을 인용하여 정의를 하는 것은 주관적 해석일수 있다고 봅니다. 보다 많은 연구자료가 있어야 타당성을 부여받을 수 있다는 의견입니다.

넷째, 논문의 내용 중 최승희를 비롯한 북한 무용가들이 발전시킨 ‘조선무용’과 ‘민족무용’은 ‘신무용’과는 다른 개념으로 사용된 용어인 듯 합니다. ‘신무용’과 차별되는 점에 관해 설명을 바랍니다.

다섯째, 발제자가 생각하고 계시는 우리춤의 어법, 한국무용의 어법은 무엇인지 궁금합니다.

## 토론문 2

# 신무용의 개념적 전환과 한국무용의 기원

양민아

(중앙대학교 HK 연구교수)

최해리 이사장님의 발제문 잘 읽어보았습니다. 본 발제문에서는 일제강점기 신무용의 유입과 변모 양상 그리고 광복 이후, 분단국가로서 대한민국 무용의 형성과정을 대표적인 무용가들의 활동과 이에 대한 평론가들의 평 그리고 사회적 수용양상을 토대로 하여 다각도로 심도 깊게 다루어 주셨습니다. 일제강점기부터 현대에 이르기까지의 무용사를 아우르는 일이 고도의 집중력을 요하는 일이라 결코 쉬운 작업이 아니었을 것입니다. 그리고 역사 연구뿐만 아니라 모든 학술적 연구에서 가장 기본이 되는 것이 “개념 정립”이라고 생각합니다. 그런 측면에서 현재의 관점에서 신무용과 한국무용의 모습을 되돌아보는 무용사 새로 쓰기의 필요성을 피력하고 있는 본 발제문의 의미와 중요성을 강조하지 않을 수 없습니다. 일제강점기에 신무용의 변모 과정을 추적하여 신무용을 기존의 다른 연구자들과 차별화 되는 관점으로 분석하여 신무용의 개념적 전환을 시도한 것은 매우 의미 있는 일이라고 생각합니다. 무용사 연구가 진일보할 수 있도록 단초를 제공해주신 발제자님의 노고에 감사를 표하고 이 글을 먼저 읽고 토론을 할 수 있게 되어 영광으로 생각합니다. 짧은 시간에 심도 있는 토론을 이끌어내기에는 역부족이었기에 두 가지 질문을 드리면서 제 토론을 갈음하려고 합니다.

첫 번째 질문입니다. 반세기 가까운 시기의 무용의 변화를 통시적으로 바라본 글을 읽다보니 일제강점기의 우리사회와 신무용의 변화를 라틴 아메리카 문학연구자 매리 루이스 프랫(Mary Louise Pratt)이 제시한 접촉(Contact) 관점으로 생각해 볼 수 있을지에 대한 의견을 구합니다.

프랫은 1990년 9월 현대 언어학회 기초연설문 “접촉지대에서의 기법들(Arts of the contact zone)”에서 접촉지대(Contact zone)를 세계 여러 지역에서 살아가는 비대칭

적인 권력 관계(식민주의, 노예제도 등)의 맥락에서 문화가 서로 만나고 충돌하고, 씩씩하는 사회적 공간<sup>1)</sup>으로 정의하고 있습니다. 그녀는 저서 『제국의 시선』에서 그 아이디어를 발전시켜 접촉지대를 역사적·지리적으로 분리되어 있던 사람들이 함께 등장하는 시공간이며 서로 다른 주체들의 궤도가 교차하는 지점으로 보고 있습니다. 이어서 ‘접촉’의 관점을 주체들이 상호적인 관계에 의해서, 그리고 상호적인 관계 안에서 구성되는 방식을 강조하고, 근본적으로 비대칭적인 권력의 관계 안에서 함께 등장하고 서로 영향을 주고받으며 이해(理解)와 행위가 함께 맞물린 상태<sup>2)</sup>로 보고 있습니다. 이러한 관점으로 여행문화와 언어를 문화횡단성(Transculturality)의 측면에서 관찰하고 있습니다. 이러한 맥락에서 신무용을 보자면 일제강점기라는 비대칭적 문화적 권력관계 안에서 일본에서 유입된 신무용이 조선의 무용가들과 비평가 그리고 관객이라는 다양한 주체들과 상호소통하며 조선 신무용으로 전환되고, “민족성과 향토성 재현을 위한 조선춤의 개량”, “이국취향의 조선춤”으로 ‘코드화’되어 나타난 것으로 이해 할 수 있을 지 질문드리고 싶습니다.

두 번째 질문입니다. 역사적으로 예술이 이데올로기 수호를 위한 정치적 선전·선동의 도구로 활용된 사례는 비일비재합니다. 예술가들 또한 한 사회의 구성원으로 사회의 정치적 영향에 반하여 살기는 매우 어렵기에 발제자께서 언급하신대로 “이데올로기와 무관하게 무용사를 연구하는 것 또한 쉽지 않다”는 데에 의견을 같이 합니다.

대표적으로 소비에트 연방의 사례를 보자면 Oinas(1961)는 초기 소비에트 정권은 민속예술이 대중들의 의식을 선동할 수 있는 요소를 가지고 있었기에 사회주의와 공산주의를 현실화하는 수단으로 사용했다<sup>3)</sup>고 주장합니다. 대표적인 예가 우리에게도 잘 알려진 1937년 모스크바에서 창단된 모이세예프 민속발레단입니다. 모이세예프(Моисеев И.А., 1906-2007)는 엄격한 스텝과 민속 스텝 및 농촌 마을 무대를 결합한<sup>4)</sup> 마치 시골마을에서 민속춤 공연이 펼쳐지는 것 같은 민속발레작품들을 안무하고 이를 ‘모이세예프 스타일’로 장르화시키는데 성공합니다. 그의 작품에 대한 예술적인 평가는

1) Mary Louise Pratt, “Arts of the Contact Zone”, in *Negotiating Academic Literacies*, edited by Vivian Zamel, Ruth Spack (NY: Routledge, 1998). p. 34.

2) 메리 루이스 프랫, 『제국의 시선』, 김남혁 옮김 (서울: 현실문화, 2015), 35쪽.

3) Oinas F.T., “Folklore Activities in Russia”, *The Journal of American Folklore*, Vol. 74 No. 294(American Folklore Society, 1961), p. 366.

4) 리처드 스타이츠, 『러시아의 민중문화: 20세기 러시아의 연예와 사회』, 김남섭 옮김 (파주: 한울아카데미, 2008), 139쪽.

차치하고 그 역시 정치적으로 변형된 민속 즉, 민속주의(Folklorism)적으로 “만들어진 민속춤”이라는 차가운 시선에서는 자유롭지 못한 것이 사실입니다. 러시아 민속예술을 연구하는 Miller F.J.(1980)<sup>5)</sup>, Oinas F.T.(1961)<sup>6)</sup>, Olson L.J.(2004)<sup>7)</sup>들은 모이세예프를 포함한 초기 소비에트 시기의 민속예술은 다민족을 포용하려는 민족정책과 함께 소비에트 연방정권의 유지를 위한 정치적 도구로 이용된 인위적으로 만들어진 ‘허위 민속(fakelore)’ 또는 ‘관계화된 민속’임을 지적하고 있습니다.<sup>8)</sup> 그리고 1970-80년대 냉전시기에 외부적으로는 전 세계에 사회주의 체제의 우월성을 과시하고 문화강국임을 홍보하며, 내부적으로는 외화벌이를 위해 볼쇼이 발레단과 마린스키 발레단(구, 키로프 발레단)이 수많은 해외공연을 다니기도 했습니다. 연구자로서 소련시기에 무용의 모이세예프 민속발레단과 볼쇼이와 마린스키발레단의 일련의 활동은 어떠한 입장으로 바라보아야 할지 의견을 공유해 주시면 감사하겠습니다.

이상입니다.

감사합니다.

---

5) Miller F.J., “The Image of Stalin in Soviet Russian Folklore”, *The Russian Review*, Vol. 39 No. 1(Wiley Blackwell, 1980), pp. 50-67.

6) Oinas F.T., *Op. Cit.* pp. 362-370.

7) Olson L.J., *Performing Russia: Folk revival and Russian Identity* (NY: RoutledgeCurzon, 2004).

8) 양민아, 「초기 소비에트 연방의 민중문화로서의 춤 공연예술 현상연구」, 『무용역사기록학』, 제39호, 121쪽.

국내학술심포지엄

# 시대를 담은 춤, 근대춤의 재조명

2부

근대춤의 동시대성





주리의 <푸른 道袍(도포)>에 내재된 동시대성 연구  
Contemporary Characteristics Represented in  
Joori's "Blue Dopo"

발제자

김윤수

(성균관대학교 초빙교수)



김윤수는 성균관대학교 무용학과에서 학사, 석사, 박사학위를 취득하였다. 현재 성균관대학교 무용학과에서 초빙교수로 재직 중이며, 연구 관심사는 소매틱 발레, 발레사, 무용해부/기능학, 무용생리/기능학, 소셜 소매틱스이다. 주요 연구로는 “다이내믹 임바디먼트에 내재된 통합교육적 의미”, “일상의 움직임을 통한 내적 감각 깨우기” 그리고 “기능적 자각을 통한 바디풀니스” 등이 있다.

Kim Yoonsoo obtained a bachelor's degree, master's degree, and doctorate degree from Sungkyunkwan University's Department of Dance. She is now the Visiting Professor of Sungkyunkwan University's Department of Dance, and her research interests are Somatic Ballet®, Ballet history, Embodied Anatomy, Physiology/kinesiology in Dance, Socio-Somatic Research in Dance. Her main researches are “The Significance of Intergrated Education Inherent In Dynamic Embodiment® - Focused on Fluid Exercise”, “Awakening the Inner Sensation through Daily Movements”, “Bodyfulness through the Functional Awareness® - Focusing on Balance and Posture-” etc.



# 주리의 <푸른 道袍(도포)>에 내재된 동시대성 연구

## Contemporary Characteristics Represented in Joori's "Blue Dopo"

김윤수

(성균관대학교 초빙교수)

---

### 개 요

---

본 연구의 목적은 주리의 「푸른 도포」와 동시대의 안무가들 작품에서 공통으로 나타나는 한국적 특성을 사회 정치적 맥락에서 탐구하는 것이다. 본 연구는 문헌 연구로, 연구 결과는 다음과 같다. 첫째, 1955-70년은 한국전쟁과 군사정권의 영향으로 한국문화와 한국인의 주체성을 찾는 것이 안무자들에게 자연스럽게 스며든 것으로 보인다. 또한 국립무용단은 유일한 '국립'단체였기 때문에 안무가들이 정부의 문화개혁을 내면화하면서 한국적 특성을 작품에 투영했을 것이라 사료된다. 둘째, 주리가 스페인 설화 「삼각모자」를 각색하여 만든 「푸른 도포」의 핵심은 한국적 정서와 사상이 담긴 권선징악의 메시지를 전한다. 셋째, 그 시대의 안무가들이 알게 모르게 구축한 '한국적 발레'의 양식, 즉 한국적 정서와 서양 발레 형식의 결합에서 오늘날 한국 창작 발레의 세계화 가능성을 엿볼 수 있다. 주리가 국립무용단의 첫 여성 안무가이자 창단 단원으로서 서양의 주제에 한국적 특징을 가미한 것을 재조명하는 것은 현대 예술사적으로 의의가 있다.

The purpose of this study is to explore the characteristics of Korean ethnicity that are common in the works of contemporary choreographers with Joori's work「Blue Dopo」according to a socio-political context. This paper is the study on literature study, and the results of the study are as follows. First, from 1955 to 1970 by the influence of the Korean War and the military regime, it seems that the search for Korean culture and the subjectivity of Koreans naturally permeated the Choreographers. In addition, since the National Dance Company was the only "national" organization, it is believed that choreographers internalized the cultural reform of the government and projected Korean characteristics into their works. Second, the core theme of 「Blue Dopo」which was created by Joori adapting the Spanish folk tale "Triangle Hat" is encouraging the good and punishing the evil related to Korean emotions and thoughts. Third, we can get a glimpse of the possibility of globalization of Korean creative ballet today in the style of "Korean ballets" built by choreographers of that era, that is, in combination with Korean ethnic emotions and the western ballet style. It is meaningful in modern art history to re-examine Joori's addition of Korean ethnic characteristics to Western themes as the first female choreographer and founding member of the National Dance Company.

<주요어> 주리, 푸른 도포, 동시대성, 한국적 발레, 한국적 특성

<Keywords> Joori, Blue Dopo, Contemporary Characteristic, Korean Ballets, Korean ethnic characteristics.

\*\* Dopo(道袍): a gentlemen's robe

---

## 주리의 <푸른 道袍(도포)>에 내재된 동시대성 연구

김윤수

(성균관대학교 초빙교수)

### 1. 서론

‘스페인 춤’으로 알려진 주리(본명: 주애선 朱愛善, 1927-2019)는 국립무용단 최초 여성 안무가로 “한국에는 한국의 발레가 있어야 한다”(국립무용단 정기공연 프로그램, 1964)고 주장한 인물이다. 주리가 말하는 ‘한국의 발레’란 무엇이며, 동시대에 활동하던 안무가들의 발레 작품에 공통적으로 나타나는 ‘한국적 특성’을 사회정치적 맥락에서 탐구하고자 한다.

주리에 대한 연구는 김윤선(2009)의 “주리의 작품세계에 나타난 민족 정체성에 관한 연구”와 김지연(2009)의 “안무가로 본 한국 창작발레의 변천 과정”이 있다. 이 두 연구는 주리의 구술/채록을 통해 주리의 생애와 작품 세계관을 탐구한다. 한국적 소재의 발레 작품에 대한 연구는 정옥희(2005)의 “<심청>에 나타난 ‘한국적 발레’의 정체성에 대한 연구”와 김경희(2008)의 “국립발레단의 ‘한국적 발레’ 작품들에 나타난 한국적 특성에 관한 연구” 그리고 김지연, 제임스전(2014)의 “한국적 발레의 세계화 과정” 등이 있다. 이들의 연구에서는 ‘한국적인 것’과 민족 정체성의 의미 그리고 작품에 내재된 한국적인 특성을 고찰한다. 동시대성에 대한 연구는 고유미(2023)의 “임이조 전통춤에 나타난 전통적 가치의 동시대적 표현 양상”으로 전통작품에 나타난 전통의 재창조와 그 무대화 과정을 논의하며, 한혜리(2017)는 “동시대무용의 가치 전도와 가치 창출”에서 동시대 무용의 기능으로 무용의 개념을 탐색한다. 이외에 미술, 문학, 연극 등의 타 예술 분야에서 동시대성에 대한 연구가 활발히 이루어지고 있다

본 연구의 시기적 범위는 1955-70년대이고, 춤의 장르 중 한국 발레사의 흐름으로 제한한다. 이 시기는 주리가 1955년 11월 시공관에서 제 1회 주리 무용 발표회를 시작으로 1970년 스페인으로 유학을 떠나기 전까지의 국내 활동 기간이다. 뿐만 아니라 이 시기는 한국전쟁 이후 혼란한 사회 정치속에서 각 장르의 춤들이 전문성과 정체성

을 찾아가는 때로 이 당시 안무된 발레 작품에 한국적 소재를 내포한 작품들이 주를 이루기 때문이다.

따라서, 본 연구의 목적은 주리의 <푸른 도포>와 동시대 안무가들의 작품에서 공통적으로 나타나는 한국적 특성을 사회 정치적 맥락에서 탐구하고, 주리가 <푸른 도포>에서 투영하고자 한 한국적 특성과 현재 한국 창작 발레의 관계성을 찾고자 한다. 이를 위해 다음과 같은 문제들을 제기한다.

첫째, 그 당시의 안무가들은 왜 ‘한국적인 것’을 강조하였는가 둘째, 주리는 서양의 소재인 <푸른 도포> 작품에 ‘한국적인 것’을 어떻게 융합시켰는가 셋째, 현재 한국 창작 발레와 어떤 관계성이 있는가이다.

본 연구를 하기 위하여 관련된 서적들과 프로그램, 주리의 인터뷰 기사 자료 등을 중심으로 문헌 연구를 하였으며, 추가로 호세리와의 면담을 진행하였다. 호세리는 주리의 남편으로 7월 24일 11시-13시 호세리가 운영하는 아카데미에서 진행되었다. 그리고 주리의 <푸른 도포>에 관한 자료가 미비하여 관련된 자료들을 근거로 추측하고 정리하게 되었음을 밝히고자 한다. 본 연구가 무용 분야에서 동시대성을 연구하는데 기초자료를 제공하며, 이 연구를 토대로 동시대성의 다각적인 연구가 이루어지기를 기대한다.

## II. 동시대성 개념과 한국적 발레

### 1. 동시대성 개념

동시대성(同時代性, contemporaneity)의 사전적 의미는

주로 예술 작품을 평가할 때, 일정한 시기의 사회가 나타내는 특유한 성격이나 성질을 공유하는 특성 혹은 그 작품이 속한 장르의 작품들이 일정한 시기에 공통적으로 갖고있는 특성을 공유하는 성질을 이르는 말이다(고려대 한국어대사전).

동시대(contemporary)의 개념은 ‘근대’(modern)와 구분되며, 동시대라는 단어의 기원이 라틴어 ‘con(함께)’과 ‘tempus(시간)’의 의미로 존재와 시간 사이 관계의 다중성을 나타낸다(Smith, Terry 2009, 17). 이는 어떤 기준에 의하여 구분한 일정한 기간

으로 동일한 시간 속에서 ‘함께 살아가기, 존재하기 또는 출현하기’의 의미를 내포한다. 미술사학자이자 미술비평가인 테리 스미스(Terry Smith)는 동시대 용어의 세 가지 핵심 용어를 다름과 같이 제시한다. 즉각적인 것(the immediate), 동시대의 산물인 것(the contemporaneous) 그리고 동시에 존재하는 것(the contemporal)으로, 작품을 직접 접함과 동시에 선, 후대인들 사이에서 다른 시간 속의 존재 방식을 논의하며 지금 이순간까지도 영향을 미치거나 발생하는 현상을 말한다(Smith, Terry 2009, 16). 미국의 미술잡지 『옥토버(October)』가 미국과 유럽의 평론가, 큐레이터, 학자들에게 ‘동시대 미술(Contemporary art)이란 무엇인가’라는 질문을 하였다. 응답자들은 동시대 미술이 ‘우리 시대에 창조된 미술’이며, 이는 단순한 시간성을 성을 넘어, 오늘날의 복합적인 시간적, 공간적, 지역적 조건을 포괄하는 개념으로 이해할 수 있는 새로운 인식 방식이 필요하다고 의견을 모았다. 하지만 대부분의 응답자들은 각 분야의 전문가 들임에도 불구하고 질문에 대한 근거와 이유를 명확하게 답하지 못했다. 대신 동시대 미술은 모호성으로 인해 역사적 규정이나 개념적 정의, 비평적 기준이 불가능해 보이지만 핵심적인 가치임은 분명하다고 입을 모았다(노한솔 2020; 이양현 2020). 이는 단편적인 사례이기는 하지만 동시대성에 관한 여러 문헌들을 간추려 보면, 동시대성이라는 개념은 현시대 중요한 개념이긴 하나 ‘무엇이다’라고 명확한 정의를 내리기보다는 지금 이순간까지도 영향을 미치거나 발생할 수 있다. 따라서 무용사의 시대적 구분이나 담론의 문제보다는 당대의 본질적인 질문과 고민을 통해 현재의 가치를 깨닫게 한다고 정리할 수 있겠다.

## 2. 한국적 발레

본 연구에서는 동시대성의 시기를 주리의 <푸른 도포>가 안무되었던 1964년 전후, 1955-70년으로 정하고 그 시기에 활동하던 안무가들의 작품에서 공통적으로 나타나는 ‘한국적 특성’을 고찰하기 위해 당시 사회 정치적 맥락에서 살펴보면 다음과 같다.

1950년대 이후 우리나라는 한국전쟁 및 군사정부 등 사회 정치적 혼란 속에서 박정희 정부에 의해 근대화, 경제개발 5개년 계획 등이 시작되었고, 이는 학자들에 의해 한국문화, 한국인의 주체성 찾기가 제기되었다(김영희, 김채원, 김채현, 이종숙, 조정아 2014, 393). 국가의 문화정책은 좁은 의미에서 예술정책으로, 이 시기에 제정된 공연법(1961년), 문화재보호법(1962년)등의 문화예술관계 법률 중, 문화예술진흥법(1972

년)은 예술 분야에 국가가 적극적으로 개입하고 주도적 영향력을 행사하는 시점에서 제정되었다(오명석 1998, 131-133). 한국전쟁 이후 많은 무용인들이 월북 및 행방불명되는 등 혼돈의 시기였지만 남아있는 무용인들이 중심이 되어 자생적 노력으로 바쁘게 활동하기 시작했다(김호연 2016, 246). 전쟁 시에도 피난지인 부산에서 송범, 이인범, 주리가 주축이 되어 <왕자와 백조>를 발표하였다. 전쟁이 끝난 이후 부터 1954년 진수방의 한국발레예술 무용단, 1955년에는 이인범의 서울발레단, 1956년에 임성남의 임성남 발레단, 1959년에는 조광의 아카데미발레단이 만들어졌다. 그리고 1960년대에는 임성남, 송범, 주리의 한국발레단이 조직되어(김영희, 김채원, 김채현, 이종숙, 조경아 2014, 391) 활동하다 1962년 국립무용단이 창단되면서 이에 대부분 흡수되거나 해산되었다. 문화적 통합을 위하여 1962년 2월 6일 국립무용단이 창단되고, 소공동 중앙공보관에서 열린 결단식에서 초대단장으로 임성남 부단장으로 김백봉, 송범 단원으로 강선영, 김문숙, 이월영, 이인범, 정인방, 주리, 진수방 등의 총 13인으로 출범했다(김태훈 2000, 482). 하지만 1966년 12월에 개편된 국립무용단은 단장 임성남을 포함하여 단원 송범, 김진걸, 강선영, 김문숙, 주리 등 6명으로 감원되었다(김경희 2012, 35). 이후 1973년 국립무용단에서 국립발레단이 독립해나갔다.

국립무용단은 1970년까지 12회의 정기공연에서 매회 작품을 2-3개씩 발표하였고, 민족 형식에 대한 ‘코리언 발레’의 고민이 지속되었다(김영희, 김채원, 김채현, 이종숙, 조경아 2014, 397). 국립무용단에서 한국적인 정서를 표현하고자 창작된 ‘한국적 발레’는 1962년 송범이 <영(靈)은 살아있다>를 발표하면서 “민속 바레”라는 용어로 사용되기 시작하였다(김경희 2008, 7). 1964년 <푸른 도포>의 대본을 쓴 황휘와 안무를 맡은 주리는 “코리언 발레”라는 용어를 쓰고 있으며 “발레, 클래식 기교를 바탕으로 우리나라의 민속적인 소재에 의한 한국적인 발레”라고 소개하였다(국립무용단 정기공연 프로그램, 1964). <허도령>의 대본 작가 이두현과 안무를 맡은 임성남 역시 “한국무용과 발레의 융합에서 만들어지는 새로운 기교의 창조”라는 의미에서 “민족 발레”라는 용어를 사용하고 있다(국립무용단 정기공연 프로그램, 1964). 1965년 제6회 정기공연에서 발표된 송범의 <명든 山花>는 최창권 음악으로 산속 우물가 풍경에서 벌어지는 소박한 시골 남녀와 서울 양반, 그리고 그가 데리고 온 기생 사이에 얽히는 애정 문제를 주제로, 우리나라 정서가 가득한 코리언 발레를 수립하고자 하였다(김경희 2008, 11). 1966년 제7회 정기공연에서 발표된 <아! 1919>는 한국무용과 외국무용이 혼합된 작품이었다(김경희 1999, 18). 1967년 제9회 정기공연에서 임성남과 송범은 한국 창작



발레 작품인 <가치의 죽음>과 <종송(鍾誦)>을 각각 안무하였는데 “고유한 우리 전래의 고전적인 소재”를 주제로 “민족색 짙은 우리만의 한국적인 새 발레를 창조하고자”하였다(김경희 2008, 11). 임성남은 공연 프로그램을 통해서 민족 발레 대신 “한국적 창작 발레”라는 용어를 사용함으로써 “민족 발레”에서 “한국적 창작 발레”로 용어를 바꾸어 사용하였다(국립무용단 정기공연 프로그램, 1967). 정리해보면, ‘한국적 발레’란 용어는 “민속 바레”, “코리안 발레”, “민족 발레”, “한국적 창작 발레”로 다른 용어를 사용했지만, 이들 모두 ‘한국적 발레’를 구축하고자 했으며(김경희 2012, 32), 새로운 한 장르로서 정착되며 사회적 맥락 속에서 한국문화를 소개하려는 의식적인 노력의 결과물이었음을 알 수 있다. 다음 장에서는 주리의 <푸른 도포>에 나타나는 동시대성에 대해서 논의하고자 한다.

### Ⅲ. <푸른 도포>에 나타난 한국적 특성

#### 1. 주리의 예술활동

스페인 무용으로 알려진 주리의 본명은 주애선으로 스승인 진수방(陳壽芳, 1921-1995)이 지어준 예명이다. 진수방은 일본의 가와카미스스코, 스페인 무용의 권위자인 크리아스 노바에게 무용을 배웠기 때문에(김윤선 2008, 18; 진수인 1999) 주리에게 발레뿐만 아니라 스페인 춤도 가르쳤다. 하지만 발레에 빠져있던 주리는 스페인 춤 수업시간에 피아노 반주자 옆에서 악보를 넘겨주며 시간을 보냈다고 한다. 훗날 주리는 “선생님 걸 좀 잘 배워놀걸..” 이라 회고하였다(문애령 2007, 51). 이후 진수방은 미국으로 돌아가고 주리는 송범을 만나 오랜 시간 파트너로 활동을 하였다. 주리가 스페인으로 떠나기 전까지 대한극장옆에서 송범·주리무용 연구소를 운영하며 작품활동을 계속하였다. 송범·주리무용 연구소에서 발레는 주리, 송범은 한국무용을 가르쳤다(이찬주, 황희정 2017, 82).

송범은 공연 때마다 주리에게 스페인 무용을 꼭 하라고 제의하였고 주리는 피아노 악보를 넘기며 외웠던 작품들 중 <카르멘>을 재안무하여 공연하며 관객의 큰 호응을 받게 되었다. 1969년 12월 23일 명동 시공관에서 한국무용협회 주최로 열리는 공연에서 주리가 안무한 <아모르>라는 작품으로 공연하게 되는데, 이때 관람한 스페인 영사 부인의 권유로 스페인 유학의 제안을 받게 되었다(김윤선 2008, 23). 그리고 다음

해인 1970년 한국인 처음으로 스페인 마드리드 왕립무용학교에 정부 장학생으로 유학하게 되었다. 마드리드에서 주리는 ‘스페인 음악무용 아카데미’를 운영하며, 스페인 학생들을 지도하며 많은 공연을 하였다(호세리, 2009). 주리의 한국적 정체성이 담긴 춤에 대한 애정은 국내를 떠난 스페인에서도 나타났다.

주리는 스페인에서 공연할 때 스페인 무용을 그대로 수용하지 않고 우리나라의 정서에 알맞게 재구성하여 보급하였다. 주리의 남편인 호세리에 의하면 스페인에서 활동 당시 우리나라 아리랑 음악을 전주에 넣고 발레를 응용한 스페인 무용을 안무하여 공연하였다고 한다(호세리 면담 2023, 7월). 스페인에서 활동 당시 한국 정부로부터 초청을 받아 국내에서도 공연을 하였다. 마리아 로사 스페인 무용단과 함께 ‘88서울 올림픽개막식 공연’과 1991년 ‘스페인 음악 무용과 무용의 초대’에 초청되어 문예회관 대극장에서 발레 에스빠놀로 〈밤의 안드레시아〉 작품을 발표하였다. 또한 ‘92년 춤의 해’에 강수진, 미나유, 주리의 초청 공연과 1995년 ‘광복 50주년 기념’공연에 초청되어 공연을 하였다(문애령 2007, 52; 김윤선, 김경희 2011, 38). 주리는 여러 차례 국내공연에서 한국 관객들의 열정적인 반응을 느끼게 되어 30여 년간의 스페인 생활을 접고 1999년 귀국하여 압구정동에 ‘스페인 음악 무용 아카데미’를 창설하여 운영하였다.

주리의 스페인 유학 전 활동을 살펴보면, ‘최승희처럼 되어라’는 아버지의 권유에 혼자 일본으로 건너가 최승희 무용학원에 갔으나 그 당시 세계 공연 중이던 최승희를 못 만났다. 한국으로 돌아오기 전까지 한국인으로 알려진 마스다다카시의 발레 연구소에서 6개월 정도 발레를 배우고 한국으로 돌아왔다. 그 당시 한국에서는 한동인, 정지수가 개설한 발레 연구소 밖에 없었고, 주리는 일본의 마스다다카시 발레 연구소에서 정지수를 마주쳤었던 인연으로 정지수가 운영하는 발레 연구소를 찾아가 발레 수업을 계속 이어갔다(김윤선, 김경희 2011, 30-31). 그러던 중에 미국에서 발레를 배우고 한국으로 귀국한 진수방을 알게 되었고, 진수방의 첫 제자가 되었다. 그녀는 진수방 밑에서 조교를 하면서 클래식 발레를 배울 수 있었다. 이후 진수방은 도미하고, 1953년 ‘주리 발레 연구소’를 개설하여 후진 양성에 주력하였다.

주리는 1955년부터 1970년 스페인으로 유학가기 전까지 4회의 개인발표회를 비롯하여 총 14편의 한국적 소재를 담은 작품을 안무하였다. 주리가 한국적 소재로 창작 발레를 의도했던 이유는 “전통클래식 발레는 영원불변한 것으로 언제든지 할 수 있지만, 한국 창작 발레들은 그 당시 사회, 문화적인 것을 대변하기 때문에 꼭 필요한 것”이라고 생각했다(주리 인터뷰 재인용 김지연 2009, 42). 주리는 1963년까지 총 4회의

걸친 무용 발표회를 개최하면서 〈가야금과 민요를 위한 바리아송〉, 〈로맨틱 조곡〉 등 총 11편의 작품을 안무하였다. 제4회 무용 발표회에서 선보인 〈가야금과 민요를 위한 바리아송〉 작품은 한국적인 발레를 만들기 위해 노력한 주리의 대표작 중 하나이다. 가야금 변주곡을 바탕으로 클래식 발레의 테크닉과 한국적 움직임의 혼합하여 안무한 작품이다. 의상은 반팔 저고리와 클래식 튜튜를 입었으며, 토슈즈 끝부분을 위로 올라 가게 변형하여 코슈즈처럼 만든 슈즈를 신고 춤을 추었다(김윤선 2009, 37). 1960년 주리는 임성남, 송범 등과 함께 ‘한국 발레단’을 창단하였으나, 창단공연을 마지막으로 해산되었다. 그 후 주리는 1962년 2월 각 무용 분야에서 제각기 창작 활동을 해오던 무용가들과 함께 중앙 공보관에서 열린 ‘국립무용단’ 창단에 참여하였다(김지연 2006, 43). 국립무용단의 제1회 공연은 총 3부로 구성되어 있었으며, 이때, 주리는 송범의 안무 작품인 제2부 〈영은 살아있다〉에 출연하였다(김경희 1999, 53).

주리가 국립무용단에서 활동 당시 안무한 작품들을 살펴보면, 〈푸른 도포〉(1964), 〈무희 타이스〉(1965), 〈론도 · 카프리치오〉(1966) 그리고 〈스위트 에스판요라〉(1966)가 있다(이찬주, 황희정 2017, 82). 〈푸른 도포〉는 제4회 국립무용단 정기공연 작품이었고, 〈무희 타이스〉는 제6회 국립무용단 정기공연 작품으로 아나톨 프랑스의 원작 〈무희 타이스〉를 무용화했다(김경희 2012, 32). 제8회 국립무용단 정기공연 작품이었던 〈스위트 에스판요라〉에서 “정열적인 스페니쉬 선율에 클래식 발레의 기교를 갖추어미를 형성”하고자 했다(김경희 2012, 34; 김윤선 2008, 22). 주리는 움직임도 서양의 발레 테크닉에 우리춤의 전통 춤사위를 함께 적용했다. 예를 들어 손가락을 꺾어서 팔꿈치를 들어 올리는 동작과 저고리 고름을 잡는 손가락의 움직임, 발끝이 아닌 발뒤꿈치로 시작하는 동작, 그리고 발레의 테크닉 위에 절제되어 있으면서도 무거운 하체의 움직임 등과 같이 우리 전통춤에 나타나는 춤사위를 삽입시켰다(김윤선 2008, 42). 이처럼 주리는 서양의 발레테크닉 위에 우리의 전통 춤사위를 함께 접목하였다.

## 2. 〈푸른 도포〉에 나타난 한국적 특성

1964년 국립무용단 제4회 공연은 주리 안무의 〈푸른 도포〉와 임성남 안무의 〈허도령〉이 발표되었다. 〈푸른 도포〉는 황희의 대본과 최창권의 음악으로 주리가 안무하고, 박용구가 연출을 맡았다(제4회 정기공연 팜플렛, 1964). 〈푸른 도포〉는 〈허도령〉과 같

이 우리나라에서 발표된 무용 작품들 중 처음으로 연출이라는 역할이 주어졌던 작품이며, 주리는 우리나라 최초의 여성 발레 안무가였던 점에서 주목할만 하다(이찬주, 황희정 2017, 82-86). <푸른 도포>는 스페인의 설화 <삼각모자>에서 영감을 얻어 안무한 한국 창작 발레이다. <삼각모자>는 주리가 1960년 진수방 발레연구소에서 스페인 춤에 대한 자료를 수집하던 중 일본 서적에서 <삼각모자>를 발견하고, 황휘 선생에게 번역과 대본을 의뢰하여 안무를 하게 된 작품이다(고석림 1999). 주리는 <삼각모자>가 서양에서는 권위의 상징이지만 한국적 정서로 이해가 되지 않았기 때문에 당시 양반들의 권위를 상징하는 <푸른 도포>라는 제목으로 한국화를 시도하였다(주리 인터뷰 재인용 김지연 2008, 50; 고석림 1999). 이 당시 일반 평민들은 흰색 옷을 입고 양반들은 푸른색 도포를 입었기 때문에 시대상을 반영하여 제목을 정하지 않았나 싶다. 본 연구자는 처음 <푸른 도포>의 작품명을 접했을 때, 푸른 눈을 가진 서양인이 우리나라 전통 의상인 도포를 입은 모습을 묘사했을 것이고, 주리가 스페인의 <삼각모자>가 한글로는 '갓'으로 직역되는 어색함이 있어 이에 대해 고민했을 것이라 생각했다.

<푸른 도포>는 총 4막으로 구성되어 있으며 줄거리는 다음과 같다. 물레방아간 아내는 마을에서도 손꼽히는 미인으로 호색가인 원님은 아름다운 물레방아간 아내를 온갖 수단으로 농락할 기회와 구실만을 찾는다. 그러다가 물레 방앗간 주인에게 누명을 씌워서 하옥을 시키지만 아내는 번번이 구애를 거절한다. 원님은 아내를 강가로 유인하여 겁탈하려 하지만 아내가 원님을 뿌리치고 밀치다 강가에 빠뜨리고 만다. 봉변을 면한 아내는 집으로 도망쳐가고 원님은 물에 젖은 푸른 도포를 말리려고 나무 위에 걸쳐두고 잠이 들게 된다. 거의 같은 시간 물레방아간 주인은 옥에서 탈출하여 강을 건너 집으로 돌아오다 나뭇가지에 걸려있는 푸른 도포를 몰래 입고 마을로 돌아온다. 잠에서 깨어난 원님은 자신의 푸른 도포가 없어지고 그 옆에 버려진 옷 하나를 주워입고 마을로 돌아온다. 마을 사람들은 평민복을 입은 원님을 탈옥한 죄수로 여기어 옥으로 끌고간다. 물레방아간 주인과 아내는 다시 만나 평화로운 옛 모습으로 돌아간다(국립극장 1964: 고석림 1999). 주리는 팜플렛에서 “발레 기교를 바탕으로 우리나라 민속적인 소재에 의한 코리언 발레를 시도하고자”라고 밝히며, 이는 한국적 발레를 구축하고자 하는 안무 의도가 전해진다.

<푸른 도포>에 관련된 사진은 국립극장 공연자료실 내에서만 열람이 가능했으나 실상 <푸른 도포>가 아닌 <허도령>의 공연 사진으로 기록되어 있었다. 그러나 <푸른 도포>에 관한 기사와 연구논문을 토대로 <허도령>이 아닌 <푸른 도포>의 사진임을 확인

할 수 있었고 사진 속 의상을 묘사하면 다음과 같다.

마을 사람들로 출연한 남성 무용수들의 의상은 하의로 타이즈를 입히고 상의에는 반 소매 고름 저고리를 입었다. 여성 무용수들의 의상은 가벼운 천을 소재로 한 긴 치마와 고름같이 긴 리본이 달린 상의를 입고 있었는데, 이는 서양무용에서 한복의 무대 의상화를 이룬 노력이 보인다(고석림 1999). 특이한 점은 토슈즈가 아닌 버선 모양의 슈즈를 신고 있었다. 문헌을 확인해보니 여성 무용수들의 의상은 흰색 치마와 팔이 없는 흰색 저고리에 하얀 고름을 달아 한국적 느낌을 나게 하였고, 흰색 코슈즈와 검정색 코슈즈를 신어 흰색 고무신과 검정 고무신을 연상케 하였다(주리 인터뷰 재인용 김윤선 2009, 43).

〈푸른 도포〉의 무대 배경은 무대 뒤로 강이 흐르고 무대 왼쪽에는 초가집이 있으며, 무대 중앙에는 물레방아가 세워져 있다(김윤선 2009, 44). 이러한 무대 미술은 그 당시 우리 민족의 소탈한 생활, 삶을 그대로 표현해주고 있다. 음악은 최창권에게 작곡을 맡겼는데 주리는 최창권의 음악으로 인해 작품의 극적 감동을 더 해주었다는 증언을 했다(고석림 1999). 최창권은 1963년 국립무용단의 제3회 공연에서 민속무를 현대화시켜 양악과 국악의 조화를 살린 음악을 맡아하기도 했다(전민성, 한국영화데이터베이스)는 것으로 보아 다음 해인 1964년 제4회 공연 〈푸른 도포〉에서도 서양음악과 한국 음악을 접목하여 작곡하지 않았을까 사료된다.

〈푸른 도포〉는 서양 문화를 각색하여 한국적 소재와 분위기 연출이라는 당시로서는 획기적인 시도였으나 단 1회의 공연으로 단절된 것이 아쉽다. 고석림(1999)은 당시의 공연평이나 공연에 관한 반응이 없었기 때문에 이 작품을 논하는 것은 어렵다고 평한다. 주리의 〈푸른 도포〉에 나타나는 동시대의 ‘한국적인 것’, ‘한국적인 특성’을 종합해 보면, 한국의 설화, 시, 민화, 전설 등의 바탕이 되는 민속적인 소재와 한복과 발레 타이즈의 조합을 이룬 의상, 한국적인 주제에 따른 한국 음악과 서양 음악 사용 그리고 한국 춤과 서양의 움직임이 접목된 형태 즉, 한국과 서양의 문화가 서로 융합된 형태로 정리된다. 이는 한국적 정서와 서양 발레 형식의 결합에서 오늘날 한국 창작 발레의 세계화 가능성을 엿볼 수 있다.

## IV. 결론

본 연구는 동시대의 시기를 주리의 <푸른 도포>가 안무되어진 1964년 전후인 1955-70년까지로 제한하고, 그 시기에 활동하던 안무가들의 작품에서 공통적으로 나타나는 ‘한국적 특성’을 사회 정치적 맥락에서 탐구하였다. 또한, 주리가 <푸른 도포>에서 투영하려 한 ‘한국적 특성’과 현재 한국 창작 발레와의 관계성을 고찰하여 다음과 같은 결과를 도출하였다.

첫째, 1955-70년은 한국전쟁과 군사정권의 영향으로 사회 정치적 혼란 속에 한국문화와 한국인의 주체성 찾기가 안무자들에게 자연스럽게 스며든 것으로 보인다. 그렇기 때문에 소재, 의상, 움직임뿐 아니라 사상이나 감정에서 의도적으로 ‘한국적인 것’을 요소로 두고 안무했을 것이다. 또한 국립무용단은 정부의 지원을 받는 유일한 ‘국립’ 단체였기 때문에, 안무가들이 정부의 문화개혁을 내면화하면서 우리나라 전통에 대한 이미지를 각인한 것이 작품에 투영되었을 것이라 사료된다.

둘째, 주리가 스페인 설화 <삼각모자>를 각색하여 만든 <푸른 도포>의 핵심은 한국적 정서와 사상이 담긴 권선징악의 메시지를 전한다. 원작인 <삼각모자>를 직역하면 ‘갓’일 테지만 주리는 제목에서도 한국적 정서를 생각한 것이다. 의상과 움직임 역시 버선 모양의 슈즈 및 한복 모양의 상의와 뒤꿈치부터 내딛는 발디딤 등 한국적인 것을 투영하고자 하는 주리의 세심한 노력이 엿보인다. 이는 주리가 “발레 기교를 바탕으로 우리나라 민속적인 소재에 의한 코리언 발레를 시도하고자”한 의도가 잘 나타나 있다.

셋째, 그 시대의 안무가들이 알게 모르게 구축한 ‘한국적 발레’의 양식, 즉 한국적 정서와 서양 발레 형식의 결합에서 오늘날 한국 창작 발레의 세계화 가능성을 엿볼 수 있다. 한국적 발레의 전망에 대한 대부분의 연구들은 다양한 소재 발굴과 새로운 레퍼토리의 구축을 강조한다. 하지만 장르의 관습적인 규범을 고수할 필요는 없다. 한국적 소재를 한국의 전통에서만 찾지 않고, 현대의 다양한 사회 현상 등을 한국적 고유성으로 풀어내보는 것을 제언한다.

주리가 처음 <삼각모자>를 서적으로 접하고 이를 발레 작품화한 것이기 때문에, 외국 발레 작품의 단순한 재구성이 아닌 글에서 느낀 감정을 우리나라 정서에 맞게 풀어 나간 것이다. 주리가 <푸른 도포>를 안무하던 당시의 작품 제작은 안무와 연출을 동시에 겸하는 경우가 대부분이었으나, 주리는 대본, 음악, 연출을 전문가에게 의뢰하고 본인만 안무에만 집중하는 전문성도 볼 수 있다. 만약 송변, 임성남과 어깨를 나란히 하

던 주리가 스페인으로 유학을 가지 않았더라면 우리나라 무용 역사는 어떻게 기록되었을까? 주리가 국립무용단의 첫 여성 안무가이자 창단 단원으로서 서양의 주제에 한국적 특징을 가미한 것을 재조명하는 것은 현대 예술사적으로 의의가 있다. 특히 본 연구는 무용사의 시대 구분에 대한 표면적인 담론보다는 동시대에 대한 본질적인 질문과 고민을 통해 현재 구축된 무용사의 가치를 깨닫게 하는 중요한 자료가 될 것이다.

## 참고문헌

- 김경희. 1999. “21 세기를 향한 국립발레단의 어제와 오늘”. 『대한무용학회』 26:49-82.  
 -----, 2008. “국립발레단의 ‘한국적 발레’ 작품들에 나타난 한국적 특성에 관한 연구”. 『대한무용학회』 55:1-25.  
 -----, 2012. 『국립발레단 50년사』. 서울: 국립발레단.  
 김윤선. 2009. “주리의 작품세계에 나타난 민족 정체성에 관한 연구”. 성균관대학교 석사학위논문.  
 김윤선, 김경희. 2011. “주리의 작품세계에 나타난 민족 정체성에 관한 연구”. 『대한무용학회』. 66:23-56.  
 김영희, 김채원, 김채현, 이종숙, 조경아. 2014. 『한국춤통사』. 서울: 보고서.  
 김지연. 2008. “안무가로 본 한국창작발레(Korean Ballet) 변천 과정”. 한국체육대학교 박사학위논문.  
 김호연. 2016. 『한국 근대 무용사』. 서울: 민속원.  
 손인영. 2019. “근대 한국 창작춤 안무방법론 연구 : 최승희·송범을 중심으로”. 성균관대학교 박사학위논문.  
 오명석. 1998. “1960 - 70년대의 문화정책과 민족문화담론”. 『비교문화연구』. 12 (4): 121-152.  
 이찬주, 황희정. 2017. 『송범의 춤 예술, 그 새로운 발견』. 서울: 역락  
 Smith, Terry. 2019. 『컨템포러리 아트란 무엇인가』. 2013. 김경운역. 서울: 마로니에북스.

### <자료>

- 고석림. 1999. [화제작으로의 기행] 한국판 삼각모자, 『푸른도포』. 춤과 사람들: 통권 10호 68-69(1999년 12월)  
 국립무용단. 1964. 『국립무용단 제 4회 공연』. 서울: 국립극장. 1964. 6. 20-24.  
 노한슬. 2020. ‘비엔날레와 동시대성 - 비엔날레는 어떻게 동시대성을 드러내는가?’. 2020. 4. 28. [검색일: 2023. 8. 7.],  
 URL. <http://tigersprung.org/?p=2647>.  
 문애령. 2007. [답론] 한국 현대무용사의 인물들 - 주리 I. 창무예술원 몸 : 통권152호 51-53(2007년 7월).  
 손현민. 2016. 1960년대 ‘변화가 시작된 그때’. 『객석』. 2016. 4. 1. [검색일: 2023. 8. 6.], URL.  
<https://auditorium.kr/2016/04/1960%EB%85%84%EB%8C%80-%EB%B3%80%ED%99%94%EA%B0%80-%EC%8B%9C%EC%9E%91%EB%90%9C-%EA%B7%B8%EB%95%8C/>.  
 이양현. 2020. 2. 12. [문화마당] ‘동시대’의 미술 읽기. 『서울신문』. 2020. [검색일: 2023. 8. 10.], URL.  
<https://www.seoul.co.kr/news/newsView.php?id=20200213030003>.  
 진수인. 1999. ‘시대를 앞서 한국적 발레를 창작한 선생님 진수방’. 춤과 사람들 : 통권 4호 (1999년 6월). 34-35.  
 호세리. 2009. 국내에 플라멩코 춤을 뿌리내리다 ‘주리’. 춤과 사람들: 통권 250호 (2019년 12월). 68-69.  
 호세리. 2023. 저자면담. 서울. 2023. 7. 25.



## 토론문 1

## 주리의 &lt;푸른 道袍(도포)&gt;에 내재된 동시대성 연구

김순정  
(성신여자대학교 교수)

최근 한국 문화의 위상은 글로벌 중심에 있으면서 트렌드를 주도하고 있다 해도 과언이 아닙니다. 음악과 춤, 패션은 물론 미디어 콘텐츠와 언어까지 그 인기는 국제적으로 계속 상승하며 그와 동시에 세계적 인정도 받고 있는 실정입니다. 이러한 변화로 한국의 문화콘텐츠에 대한 관심과 함께 한국이 가지는 정체성과 전통에 대한 흥미로 이어져 가장 한국적인 것도 주목을 받고 있는 상황입니다. 한국의 춤 장르 역시 전통과 현대, 서양과 동양의 춤 스타일이 조화롭게 공존하고 있으며 다양성과 창의성을 통해 발전하고 있습니다. 이는 한국 문화와 예술의 풍부성을 대표하며 국제적으로도 많은 주목을 받고 있습니다. 이에 다양한 플랫폼과 정보들을 통하여 한국에 대한 소비와 생산의 트렌드는 변화하고 있기에 발레의 역사에 있어서 한국의 발레에 대한 새로운 관점과 지향성으로 동시대적 특징을 고찰하는 것이 필요한 때입니다. 동시대적 특징인 문화적 다양성을 증대하기 위해서는 한국적 무용 스타일에 대한 고찰은 중요하며, 한국적 발레에 대한 연구는 교육과 지식공유의 관점에서 다음 세대의 창작과 창의성 촉진을 위한 전달 자원으로서 중요한 자원입니다. 무용예술가들의 초창기 한국 발레의 현대적 창작에 대한 심층적인 이해를 바탕으로 새로운 한국적 발레로 발전시키는 기회를 제공하는 것입니다. 발표자는 이러한 한국의 1955~70년대 발레에서 무용가 주리의 작품 <푸른 도포>의 공연 당시 시대적 배경과 작품 분석을 통해 한국적 특성의 발레에 대한 동시대성을 제시해 주었습니다.

한국적 발레가 가지는 동시대적 반영의 방향성은 무용교육자로서 무용사 교육에 있어 발레라 하면 서양무용사가 중시되는 학습 위주에서 조금 다른 관점으로, 우리나라 발레의 시작과 발전을 당시 작품을 통해 살펴볼 수 있는 주요 방점이라 생각되며 또한, 무용가 주리가 국립무용단의 첫 여성 안무가이자 창단단원으로서 서양의 주제에

한국적 특징을 가미한 것을 재조명하여 작품을 창작하였다는 것에서 우리나라 현대 무용사적으로 매우 의미를 가지는 지점이기에 이 연구의 중요성을 깊이 공감합니다.

이 작품을 통해 당시의 무용가들도 전통과 현대의 접목이라는 명제에 있어 매우 고심했던 흔적을 볼 수 있습니다. 민속바레, 코리아발레, 한국창작발레라는 명칭들로 그 시도가 많았습니다. 작품에 있어 한국적 소재를 내포하는가의 문제는 발레 안무의 여러 요소들 즉, 스토리, 음악, 소재, 일상움직임 등에 있어 선택적 고민을 가지게 하는 부분입니다. <푸른 도포> 공연 이후 1964년 7월 4일 동아일보 5면에는 국립무용단공연에 대한 평가로 ‘한국발레의 창조라는 명제를 두고 가치있는 실험’이었음을 강조합니다. 당시 작성자 김경옥(평론가)은 무용계의 큰 두 가지 과제가 첫째, ‘전통무용을 어떻게 현대적인 극장예술로 미학화 할 수 있는가?’ 둘째, ‘수입된 발레를 어떻게 민족개성화 할 수 있는가?’ 라고 주장합니다. 즉 민족개성화의 가치있는 발레 창작 실험으로 <푸른 도포>를 이야기 합니다.

당시 기사내용을 보면 “지금까지의 주리의 무용에 있어서 가장 잘 다듬어지고 수준 높은 것이었다. 특히 연출에 있어서 무대구도가 명확했으며 코믹발레의 성격을 잘 연기한 이운철의 재능과 설명적이긴 했지만 무대호흡과 잘 측정된 최창전의 음악도 작품을 도왔다”로 성공적 연출이었음을 강조합니다. 반면에 춤을 꾸미는 ‘한국적 정서 조성 의식이 일관되어 있지 못하다’고 비평합니다. 예를 들어 극중 절(경례)을 하는 생활습성 장면을 서구적으로 안무하였다는 데서 한국적 표현이 아님을 말하였습니다. 이는 당시에도 서구적 기교를 들여온 발레에서 새로운 작품을 창작하는데 있어 한국적 소재를 어떻게 내포하는가의 문제에 대한 고민의 흔적이라고 볼 수 있습니다. 스페인 설화 <삼각모자>를 전통표현에 맞도록 <푸른 도포>로 변형한 것과 같이, 발레기교 움직임 속에 어떠한 민속적 전래소재를 채택하는지 또는 한국음악과 한국의 생활습성을 어떻게 접목하고 배치하는지가 아직까지도 한국 창작발레 안무 요소에 있어 중요한 지점이라 사료되어 발레 <푸른 도포>가 가지는 의미가 크며 이에 본 연구가 한국적 발레의 동시대성이라는 점에서 연구의 의의를 가집니다.

두 가지 질의를 드리며 토론을 마무리하려 합니다. 먼저 당시 50년대부터 우리나라 발레 작품과 인물에 대한 연구가 역사적 가치있음을 알고 있습니다. 그러나 자료가 미비하여 연구한계를 가지는 자료의 경우 후속연구를 위한 발표자만의 최대한의 자료 확보를 위한 연구방법이 있으실지 궁금합니다.

두 번째는 우리나라가 90년대 이후 모던댄스에서 컨템포러리댄스로 이행된 것처럼 발레가 가지는 창작의 요소들도 자연스럽게 변화를 가졌다 볼 수 있는데 컨템포러리 코리아 발레가 가지는 특징들이 무엇이냐 생각하는지 의견을 부탁드립니다

위 발표는 발전된 연구로 구체화될 수 있을 것으로 예상되며 근현대 한국의 춤 재조명에 기여되는 바 위 두 가지 질문에 대해 발표자의 의견을 부탁드립니다 토론을 마무리합니다. 감사합니다.

## 토론문 2

### 주리의 <푸른 道袍(도포)>에 내재된 동시대성 연구

박기현

(강원대학교 교수)

최근 들어 한국의 발레는 공연예술계에서 많은 주목을 받는 예술장르 중 하나로 떠오르고 있다. 한국인 무용수들이 전 세계 우수 발레단에서 수석무용수 및 솔리스트로 활동하고 있으며, 국립발레단이나 유니버설발레단, 광주시립발레단 같은 직업발레단과 함께 대학 동문 발레단 및 민간 중,소 발레단들이 활발히 활동 중이다. 이렇듯 100년이 채 되지 않은 짧은 역사를 가진 한국 발레는 괄목할만한 성장을 이룩했다.

한국에서 발레는 1931년 3월 서울YMCA강당에서 러시아 무용가 슈하로프의 공연으로 처음 소개되었으며, 1946년 한동인이 '서울발레단'을 창단하였지만 한국전쟁으로 인해 모두 흩어지고 말았다. 이후 1953년 일본에서 발레를 배워온 임성남을 주축으로 다시 발레가 시작되었다. 임성남은 1962년 '국립무용단'의 초대 단장을 맡아 활동하였고, 1972년 국립무용단에서 독립하여 '국립발레단'을 창단했다(김태희, 2004).

국립발레단은 한국을 대표하는 공공발레단의 위상에 맞추어 클래식 발레를 적절히 수용함과 동시에 한국 창작발레를 제작, 발굴하며 성장해왔다. 임성남 단장 재임시 발표된 창작 레퍼토리 <지귀의 꿈>, <처용>, <배비장>, <춘향의 사랑>, <왕자호동>, <고려애가>등이 있다(유장일, 2020). 2000년대 들어서에는 문화체육관광부의 지원 아래 2009년 문병남의 <왕자호동>이 다시 재탄생되었다(김민경, 2016). 또 2017년 강효형의 <허난설현 수월경화>, <호이랑>으로 한국적 창작 전막발레의 명맥을 이어가고 있다. 또한, '세계화'를 단체의 비전으로 내세우며 러시아, 폴란드, 이탈리아 등 해외 투어 공연 및 볼쇼이 발레단, 노보시브르스크 발레단과 합동공연을 진행하였다. 최근에는 클래식 전막 발레 작품 <돈키호테>, <해적>등을 우리만의 색깔을 입혀 재안무하여 K-문화예술을 역수출하고 있다. 이렇듯 현시점에서 한국의 발레는 무용수뿐만 아니라 작품까지 국내·외에서 긍정적인 평가를 받고 있다. 이런 성장의 연속성을 유지하고 발전을 촉진

하기 위해 꾸준한 관심과 지원을 아끼지 않아야 할 것이다.

안무가 양성의 좋은 예로 국립발레단의 <KNB 무브먼트 시리즈>를 들 수 있다. <KNB 무브먼트 시리즈>는 국립발레단 소속 무용수들의 잠재적인 안무 능력을 발굴하고, 작품 구상부터 공연이 올라가기까지의 모든 과정을 지원하는 프로젝트이다. 국립발레단의 안무가 육성 프로젝트 <KNB 무브먼트 시리즈>는 한국 창작 발레 레퍼토리 확장에 적지 않은 역할을 하고 있다. 이 프로젝트의 가장 큰 결과물은 강효형, 송정빈 두 명의 30대 안무가를 발굴한 것이다. 국립발레단은 이 두명의 젊은 안무가들의 실력을 <KNB 무브먼트 시리즈>로 검증하고, 이후 적극적인 지원을 통해 한국창작 발레 <허난설현 수월경화>, <호이랑>, 클래식 전막 발레 <해적>, <돈키호테>의 재안무 결과를 이룩하였다. 이처럼 한국을 대표하는 공공발레단인 국립발레단이 안무가를 발굴, 육성하며 레퍼토리를 확장해나가는 것은 한국발레의 세계화에 앞장서는 일이라 여겨진다.

오늘의 발표문 「주리의 <푸른 도포>에 내재된 동시대성 연구」에서는 동시대성에 대한 고민과 주리의 <푸른 도포> 작품 분석이 인상적이였다. 또한 이러한 연구는 한국 창작 발레가 시작된 시대성의 이해를 도움과 동시에 안무가들에게 한국적 발레 작품의 정신 및 정의, 세계화 고취에 큰 영향을 끼칠 뿐만 아니라 무용계의 중요한 역사적 자료로 사용할 수 있을 것이다.

다음에서 한국적 창작발레 개발을 위해 고려해 볼 수 있는 것으로 생각되는 점 세가지를 질의하고자 한다.

첫째, 발표문에서는 ‘한국적 발레’라는 말이 자주 등장한다. 연구자가 논문을 통해 정의할 수 있는 한국적 발레는 과연 무엇인가? 안무, 음악, 의상, 소재, 시대성 등으로 세분화하여 자세히 말씀해 주시길 바란다.

둘째, 협회나 학회 주최, 주관의 안무가 발굴 공연 사업에서 좋은 평가를 받은 작품은 지속적인 투자를 통해 하나의 브랜드를 만들수도 있고, 그 단체의 상징적인 작품이 될 수 있다. 이러한 연속성을 가질수 있는 체계적 도움은 무엇이 있는가?

셋째, 현재 우리나라 무용교육, 특히 발레교육에서는 안무가 중심이되는 학습과정이 미비하다. 앞으로의 발레 교육은 어떠한 방향으로 발전해야하는가?

끝으로 발표문을 통해 한국발레의 역사 및 발전에 대한 많은 공감, 또 미래 방향성에 대해 심도있게 생각할 수 있는 의미있는 시간을 준 연구자에게 감사의 마음을 전한다. 더불어 한국발레에 대한 더 많은 연구들이 이뤄져 한국발레 발전에 큰 역할을 하길 기대한다.

## 참고문헌

- 김태희(2004). 한국발레 개척자 임성남 연구.
- 유장일(2020). 한국적 창작 발레 작품 분석을 통한 창작발레 활성화 방안 연구: 국립발레단 작품을 중심으로
- 김민경(2016). 한국창작발레 해외 성공사례 분석을 통한 세계화 방안 연구: <심청>, <왕자호동>을 중심으로.



## 발표주제 4

- 근대시대 예술춤의 재현 방법에 관한 비평적 접근  
- 무용역사기록학회의 '리서치 기반 콘텐츠'를 중심으로  
A Critical Approach to the Reproduction of  
Artistic Dance in Modern Era  
- Focusing on the 'Research-based Content' of the  
Society for Dance Documentation & History

발제자

심정민

(한국춤평론가회 회장)



심정민은 무용평론가이자 비평사학자로서 현재 한국춤평론가회 회장을 역임하고 있다. 한국예술종합학교, 숙명여자대학교, 등에 출강하고 있으며 저서로는 “무용비평과 감상”, “우리시대를 빛낸 무용가들”, “뉴욕에서 무용가로 살아남기”, “춤을 빛낸 아름다운 남성무용가들”, “서양 무용비평의 역사” 외 다수가 있다.

Shim Jeongmin is a dance critic and critic historian and currently serves as the president of the Korean Dance Critics Association. Dr. Shim attends Korea National University of Arts, University, Sookmyung Women's University, and is an author of many books including "Dance Criticism and Appreciation," "Dancers who Shined Our Times," "Survived as Dancers in New York," "Beautiful Male Dancers Who Shined Dance," and "History of Western Dance Criticism."





근대시대 예술춤의 재현 방법에 관한 비평적 접근  
- 무용역사기록학회의 '리서치 기반 콘텐츠'를 중심으로  
A Critical Approach to the Reproduction of  
Artistic Dance in Modern Era  
- Focusing on the 'Research-based Content' of the  
Society for Dance Documentation & History

심정민

(한국춤평론가회 회장)

---

개 요

---

근대시대 예술춤에 대한 이 시대의 재현은 모음공연 형태로 펼쳐지는 경우가 많은 가운데, 근래 들어 리서치를 통해 그 춤의 역사적, 형태적, 예술적 의미와 가치를 탐구하여 무대에 올리는 공연들도 시도되고 있다. 본 연구에서는 전통춤과 신무용의 재현에 있어서 리서치를 통한 접근을 추구하는 무용역사기록학회의 '리서치 기반 콘텐츠' 시리즈를 비평적으로 접근하고자 한다. 전문가 인터뷰와 함께 평론가로서의 소견을 결합하여 긍정적인 측면과 고려해야 할 점을 도출하자면 다음과 같다. 먼저 긍정적인 측면이라면 첫째, 춤의 유파나 경계에서 벗어나서 확장성 있는 재구성 및 재창작이 가능하다. 둘째, 기록적인 면에서 과정과 결과의 명문화가 가능하다. 셋째, 춤과 이론, 춤과 타 분야와의 교류를 통해 포용력 있는 경험을 제공받는다. 넷째, 전통춤과 신무용을 편집 및 개작한 모음공연 형태에서 벗어난 새로운 공연 형태를 추구할 수 있다. 고려해야 할 점이라고 한다면 저작권 문제, 상호 이해관계, 리서치 적응, 시간 소요 등을 꼽을 수 있다.

While the reproduction of art dance in the modern era is often carried out in the form of a collective performance, performances that explore the historical, form, and artistic meaning and value of the dance through research have recently been attempted. In this study, we would like to critically approach the "Research-based Content" series of the Society for Dance Documentation & History, which pursues an approach through research in the reproduction of traditional dance and new dance. The following is a combination of expert interviews and opinions as critics to derive positive aspects and points to consider. As a positive aspect, it is possible to reconstruct and recreate extensively away from the waves or boundaries of dance. Second, it is possible to stipulate processes and results in terms of records. Third, an inclusive experience is provided through exchanges between dance and theory, dance and other fields. Fourth, it is possible to pursue a new form of performance that deviates from the form of collective performance that edits and modifies traditional dance and new dance. Copyright issues, mutual interests, research adaptation, and time-consuming are among the things to consider.

<주요어> 전통춤, 신무용, 렉처 퍼포먼스, 리서치 기반 콘텐츠, 무용역사기록학회

<Keywords> traditional dance, new dance, lecture performance, Research-based Content, the Society for Dance Documentation & History

---

## 근대시대 예술춤의 재현 방법에 관한 비평적 접근 - 무용역사기록학회의 ‘리서치 기반 콘텐츠’를 중심으로

심정민  
(한국춤평론가회 회장)

### I. 서론

한국사에서 근대라고 함은 일반적으로 1876년 강화도조약으로 개항하게 된 이후부터 1945년 광복 이전까지의 시기로 본다. 극장공연 형식으로 발표된 근대시대의 예술춤이라고 한다면, 예전부터 이어져 온 전통춤의 무대화 그리고 서양 예술춤의 영향을 받은 신무용을 꼽을 수 있다. 본 논고 「근대시대 예술춤의 재현 방법에 관한 비평적 접근」에서 ‘근대시대’를 강조한 이유는 근대 예술춤으로 일컬어지는 신무용만으로 한정되지 않고 근대시대에 펼쳐진 여러 예술춤에 관한 재현으로 논의를 확장하기 위해서다.

근대시대에 전개된 예술춤의 두 축 중 하나인 신무용은 1926년과 1927년에 이시이바쿠의 내한 공연에 고무된 최승희와 조택원 등이 춤의 길로 들어서면서부터 시작되었다. 이후 최승희, 조택원은 서양의 현대무용을 근간으로 하여 한국적 정신과 정서를 담은 독자적인 무용을 극장 무대 위에 올렸는데 이것이 바로 신무용인 것이다. 같은 시기에, 한성준은 전통춤에 뿌리를 두고 여러 갈래의 민속춤을 정리, 창작하여 한국무용 고유의 기맥을 무대 춤으로 승화시키는 데 크게 이바지하였다. 그의 노력으로 승무, 살풀이춤, 태평무, 학무 등이 전통춤에서 빼놓을 수 없는 주요한 유산으로 남겨졌다. 예로부터 이어져 온 전통춤은 근대의 무대화 과정에서 서양식 춤 예술의 영향을 받은 신무용의 무대 연출 등에 영향을 받은 것으로 여겨진다.

초입에 언급했듯, 근대시대에 ‘전개된’ 예술춤이라고 하면 예전부터 이어져 온 전통춤의 무대화 그리고 서양 예술춤의 영향을 받은 신무용으로 정리될 수 있다. 이러한 두 가지 춤 형태가 근래 들어 빈번하게 재현되고 있는데, 주로 한국춤에 특성화되거나 친화적인 단체나 기관 혹은 극장, 이를테면 국립국악원 무용단, 국립무용단, 서울시무

용단, 경기도무용단, 한국춤협회, 한국전통춤협회, 대한무용협회, 서울남산국악당, 한국문화의집KOUS 등에서 빈번하게 공연되고 있다. 또한 한국무용계 원로들이나 그 제자들의 활동에서도 이를 확인할 수 있다. 구체적으로 최근 공연만 살펴보더라도 「정재만 추모 9주기 공연」(2023년 7월 12일 국립국악원 예약당), 「배정혜 춤 80년」(2023년 6월 15-18일 세종M씨어터), 「국수호의 춤 우락(友樂)」(2022년 12월 13일 한국문화의집KOUS), 「제5회 전국 전통춤 축전」(2022년 11월 26일 대전시립연정국악원), 「국립부산국악원 무용단\_아류별곡」(2022년 10월 28-29일 국립국악원 예약당), 「전북도립국악원 무용단\_진경(進慶)」(2022년 10월 14-15일 한국소리문화의전당 연지홀), 「한국춤협회\_2022 춤&판」(2022년 9월 15-17일 서울남산국악당), 「제40회 서울무용제\_명작무극장」(2019년 11월 17일 아르코예술극장 대극장) 등이 있다.

근대시대 예술춤에 대한 이 시대의 재현은 발레의 갈라공연과 유사하게 모음공연 형태로 펼쳐지는 경우가 많은 가운데, 근래 들어 리서치를 통해 그 춤의 역사적, 형태적, 예술적 의미와 가치를 탐구하여 무대에 올리는 공연도 시도되고 있다. 본 연구에서는 근대시대의 전통춤과 신무용의 일반적인 재현 모음공연 형식에서 더 나아가 리서치를 통한 접근을 추구하는 무용역사기록학회의 ‘리서치 기반 콘텐츠’ 시리즈를 비평적으로 접근하고자 한다. 논의의 대상은 「코리아그래피」(2023년 1월 27-28일 서울남산국악당), 「Reconnect History, Here I am」(2022년 9월 29-30일 문화비축기지T1), 「근대의 춤유산 신민요춤의 재발견」(2020년 9월 13일 돈화문국악당)이다.

## II. 본 론

### 1. 근대시대 예술춤의 전개

한국사에서 근대라고 함은 일반적으로 1876년 강화도조약으로 개항하게 된 이후부터 1945년 광복 이전까지의 시기로 본다. 같은 맥락에서 근대의 무용은 ‘개화기부터 일제강점기까지의 춤을 지칭하는 용어’<sup>1)</sup>로 사용되고 있다. 극장공연 형식으로 발표된 근대시대의 예술춤이라고 한다면, 예전부터 이어져 온 전통춤의 무대화 그리고 서양 예술춤의 영향을 받은 신무용을 꼽을 수 있다.

1) 김경애·김채현·이종호, 『우리무용100년』, 서울: 현암사, 2001, 15쪽.

한반도에서 20세기 전환기는 소위 말하는 개혁시대, 즉 우리나라에 근대 문물이 유입되기 시작한 때다. 1876년에 문호가 개방되고 이후 1882년까지 일본, 미국 등을 비롯한 각 나라와 수호통상조약이 이루어지자 서양의 여러 문물이 들어오게 되었다. 서양의 예술형태들도 바로 이때 유입된 것으로 알려진다. 1910년 한일합방 이후 한국의 근대화는 더욱 가속화되었다. 이어 1920년대에는 일제의 문화정책으로 문화운동이 활발히 전개되면서 서양의 여러 예술분야가 빠르게 유입되었다. 하지만 이러한 현상은 한국민의 주체적이고 자발적인 정착이라기보다 일제의 정책에 의해 단기간 내에 형성되었기 때문에, 한국 문화와 예술의 주체성을 약화시켰으며 기형적으로 성장하게 만들었다.<sup>2)</sup>

무용에서도 의미 있는 변화가 일어났다. 1919년 3·1운동 이후 일제의 문화말살정책으로 전통춤은 상대적으로 위축되었던 반면, 서양의 무용은 의식적으로 받아들여졌으며 한국의 새로운 무용으로 창안되어 본격적으로 무대 위에 올려지려 하였다. 근대시대에 전개된 예술춤의 두 축 중 하나인 신무용은 1926년과 1927년에 이시이 바쿠의 내한 공연에 고무된 최승희와 조택원 등이 춤의 길로 들어서면서부터 시작되었다. 이후 최승희, 조택원은 서양의 현대무용을 근간으로 하여 한국적 정신과 정서를 담은 독자적인 무용을 극장 무대 위에 올렸는데 이것이 바로 신무용인 것이다. 뒤를 이어 김민자, 박외선, 조용자, 김미화, 진수방, 이채옥, 심미원, 박영인 등의 신무용가들도 등장하였다.

여기서 신무용은 서양에서 유입된 개념으로써 전문 무대(주로 프로시니엄 무대), 전문가에 의한 공연과 전수, 자본주의 유통 체제를 기본으로 하며 여기에 창작의 요소까지 덧붙일 수 있다.<sup>3)</sup> 이러한 신무용은 서구식 현대무용을 표방하는 스타일이 있으며, 또한 서양 무용의 체제 안에 한국적 소재를 담아냈다는 점에서 새로운 한국무용의 가능성을 짚어보기도 하였다. 이러한 실험정신은 높이 평가되고 있다. 하지만 신무용은 일본을 거쳐 도입된 서양 무용으로 민족적 미(美) 의식과는 일정한 거리가 있는 것이었고 서양 취향의 외형적 아름다움에 치중한 나머지 당대의 민족현실과는 무관한 탈(脫) 역사성을 지녔다는 비판도 동시에 있었다.

같은 시기에 한성준은 전통춤에 뿌리를 두고 여러 갈래의 민속춤을 정리, 창작하여 한국무용 고유의 기맥을 무대 춤으로 승화하는데 크게 이바지하였다. 그의 노력으로

2) 신동욱, 『현대문학비평사』, 서울: 시인사, 1988, 8쪽.

3) 김경애·김채현·이종호, 『우리무용100년』, 서울: 현암사, 2001, 15쪽.

승무, 살풀이춤, 태평무, 학무 등이 전통춤에서 빼놓을 수 없는 주요한 유산으로 남겨졌다. 예로부터 이어져 온 전통춤은 근대의 무대화 과정에서 서양식 춤 예술의 영향을 받은 신무용의 무대 연출 등에 영향을 받은 것으로 여겨진다.<sup>4)</sup>

이렇게 볼 때, 무용계에서 근대시대는 서양 무용의 충격과 더불어 전통춤에 한 획을 긋는 시기라고 할 수 있다.<sup>5)</sup>

## 2. 한국춤의 다양한 구분에 대한 정리의 필요성

무용계 현장에서 한국춤은 크게 전통춤과 창작춤으로 구분되어 공연되어왔다. 하지만 시간이 흐름에 따라, 정확히는 21세기도 20여 년이 흐르고 있는 현재에 이르러, 전통과 창작 모두에서 새로운 영역이 구축되는 상황이다. 전통의 경우 20세기에 재구성되고 재창작된 춤 중에서 시간이 흐름에 따라 전통의 영역으로 들어갈 수 있을 만한 춤들이 늘어가고 있으며, 창작에서도 1980-90년대의 한국창작춤과는 차별화된 동시대의 창작 경향을 함양한 새로운 춤이 자리 잡아가고 있다. 이에 따라 한국춤의 구분에 있어 여러 가지 의견이 동시다발적으로 생성되고 있다. 아래는 무용계 여러 인사와 기관이 언급한 구분을 정리해 놓은 것이다.

인사 및 기관 (가나다 순)	한국춤의 구분
김 선 정 <sup>6)</sup> 무용역사기록학회 회장	- 전통춤(예전에는 고전무용으로 불림) + 설문조사에서 신무용 포함 70% : 춤사위와 음악의 전형화 cf. 한영숙류 정재만제 살풀이 등은? - 명작무 - 한국창작춤
배 정 혜 <sup>7)</sup> 前국립무용단 예술감독	- 전통춤 : 무형문화재 - 신전통춤 : 한국 전통적 소재를 가지고 어느 시기든 재창조한 춤 - 모던춤=현대춤 : 이 시대의 창작춤
심 정 민 한국춤평론가회 회장	- 전통춤 : 무형문화재나 동등한 급 - 신전통춤 : 전통춤의 소재로 각 시대에 맞게 재구성, 재창조 - 한국창작춤 : 주로 1980-90년대 한국춤 창작 - 컨템포러리 한국춤 : 2010년대 이래 동시대적 경향을 내재한 창작
이 종 숙 <sup>8)</sup> 한국전통음악무연구소 소장	- 전통춤 - 전통재구성춤 - 전통재창작춤 - 창작춤

4) 심정민, 『무용비평과 감상』, 서울: 레인보우북스, 2020, 170-172쪽.

5) 『브리태니커 백과사전』, ‘근대춤’, ‘한국춤’ 항목, 서울: 한국 브리태니커, 1994; 임미영, 「한국 근대무용 비평에 관한 연구」, 이화여자대학교 석사학위논문, 1993, 10~14쪽.

인사 및 기관 (가나다 순)	한국춤의 구분
정신혜·윤미라 <sup>9)</sup> 학술논문	- 전통춤 - 신전통춤 - 창작춤
조 남 규 <sup>10)</sup> 대한무용협회 이사장	- 전통무용 : 1세기 혹은 3대 정도 걸쳐 내려온 전통의 춤 - 명작무 : 신무용을 포함한 전통춤을 기반으로 창작되어 고정되어가는 춤, 시간이 지남에 따라 전통춤으로 흡수될 만한 춤 - 창작무용
최 해 리 <sup>11)</sup> (사)한국춤문화자료원 이사장	- 전통춤 - 신무용 - 한국창작춤 - 컨템포러리댄스
한국전통춤협회 <sup>12)</sup> '춤대경연'	- 전통춤 - 신전통춤 - (타악춤) - 창작춤
한국춤협회 '한국춤경연대회' (윤수미 <sup>13)</sup> 이사장)	- 전통춤 - 신전통춤 - (타악민속춤) - 창작춤

이러한 의견을 종합하여 정리해보자면 주로 4개의 구분으로 나뉘질 수 있다.

**[구분1]**

- **전통춤**

: 국·시·도 무형문화재, 혹은 이와 동등한 급으로 전승되어온 춤

**[구분2]**

- **신전통춤 / 명작무**

: 전통에 근거하여 재구성하거나 재창작된 춤으로 앞으로 전통춤에 표현될 만한 것

- 신무용 : 신무용기(1926~70년) 무렵 창작되어 전승되어진 춤<sup>14)</sup>

- 전통재구성춤, 전통재창작춤

6) 김선정 비대면 인터뷰, 2023년 8월 14일.

7) 배정혜 비대면 인터뷰, 2023년 8월 11일.

8) 이종숙 비대면 인터뷰, 2023년 8월 16일.

9) 정신혜·윤미라, 「신전통춤 공연 현상에 근거한 개념 정립 및 체계화 필요성에 관한 연구」, 『대한무용학회 논문집』 77권 2호(2019).

10) 조남규 비대면 인터뷰, 2023년 8월 16일.

11) 최해리 비대면 인터뷰, 2023년 8월 15일.

12) 한국전통춤협회 홈페이지 <https://koreadance77.com/> (검색: 2023년 8월 10일)

13) 윤수미 비대면 인터뷰, 2023년 8월 16일.

---

**[구분3]**

- (한국)창작춤 / 모던춤=현대춤

: 한국 춤사위에 근간하여 다양한 주제와 의도를 비교적 자유로운 표현양식으로 창작한 춤

---

**[구분4]**

- 컨템포러리 한국춤 / 컨템포러리댄스

: 2010년대 이래로 동시대적인 창작 경향(컨템포러리댄스)을 함양하여 새로이 창작한 춤

---

서로 유사한 내용으로 명칭을 달리하거나 미세하게 다른 방향성을 보이는 사례가 있는 가운데, 한국춤의 구분에서 의미와 가치를 지닌 논의라는 점에서는 고무적이다. 여기서 [구분3]과 [구분4]는 통합적으로 창작춤으로 명칭하거나 시기와 스타일에 따라 두 가지로 세분화하는 것이므로 상대적으로 논쟁이 심하지는 않다. 한편 [구분2]에 대한 논의는 복잡하고 첨예하게 이루어지고 있다. 서양의 현대무용의 경우 한 세기 이상 전 개되면서 이사도라 던컨이나 마사 그레이엄 등의 춤을 ‘현대의 고전’ 혹은 ‘박물관 춤’으로 일컬으면서 일종의 고전으로 구분하고 있는 추세다. 마치 19세기 후반에 만들어진 마리우스 프티파의 레퍼토리가 20세기에 들어 발레의 고전으로 빠르게 자리매김했듯 말이다. 미국 현대무용 전성기인 1930-40년대와 비슷한 시기에 전개된 한국의 신무용이 근래 들어 무형문화재 심의 리스트에 올라오곤 하는 것도 자연스러운 현상으로 여겨질 수 있겠다.

현시점에 가장 시급한 논점은 이러한 한국춤의 구분에 대한 무용사회의 합의다. 한국춤의 구분에 대한 정리는 무용가들 사이에 다양한 춤 활동에 대한 상호 이해와 인정을 도모할 뿐 아니라, 관객들의 한국무용에 대한 이해와 관심을 촉진하는 한편 보다 여러 세대와 취향의 대중을 끌어들이 수 있을 것으로 여겨진다. 이론적 측면에서도 한국춤에 대한 여러 갈래의 연구가 좀 더 활발해질 수 있으리라 본다.<sup>15)</sup>

### 3. 근대시대 예술춤의 재현 방법

근대시대에 ‘전개된’ 예술춤이라고 하면 크게 두 가지로 정리할 수 있는데 예전부터

---

14) 한국전통춤협회 홈페이지 <https://koreadance77.com/> (검색: 2023년 8월 10일)

15) 김정민, 「현장적 관점에서 본 한국춤협회 40년의 의미와 과제」, 『한국무용연구』 39권 2호(2021), 161-188쪽.



이어져 온 전통춤의 무대화 그리고 서양 예술춤의 영향을 받은 신무용이 그것이다. 여기서 신무용은 내용적으로 서구식 현대무용을 모방하는 방식과 이후 한국 전통춤을 소재로 한 경향으로 나뉠 수 있는데 여기서는 한국춤에 보다 직접적인 영향을 미친 후자에 초점을 맞춘다.

근대시대에 전개된 예술춤의 두 가지 형태가 근래 들어 빈번하게 재현되고 있는데, 주로 한국춤에 특성화되거나 친화적인 단체나 기관 혹은 극장에서 빈번하게 공연되고 있다. 이를테면 국립국악원 무용단, 국립무용단, 서울시무용단, 경기도무용단, 한국춤협회, 한국전통춤협회, 대한무용협회, 서울남산국악당, 한국문화의집KOUS 등을 들 수 있다. 또한 한국무용계 원로들이나 그 제자들의 활동에서도 이를 확인할 수 있다. 구체적으로 최근 공연만 살펴보더라도 「정재만 추모 9주기 공연」(2023년 7월 12일 국립국악원 예약당), 「배정혜 춤 80년」(2023년 6월 15-18일 세종M씨어터), 「국수호의 춤 우락(友樂)」(2022년 12월 13일 한국문화의집KOUS), 「제5회 전국 전통춤 축전」(2022년 11월 26일 대전시립연정국악원), 「국립부산국악원 무용단\_야류별곡」(2022년 10월 28-29일 국립국악원 예약당), 「전북도립국악원 무용단\_진경(進慶)」(2022년 10월 14-15일 한국소리문화의전당 연지홀), 「한국춤협회\_2022 춤&판」(2022년 9월 15-17일 서울남산국악당), 「제40회 서울무용제\_명작무극장」(2019년 11월 17일 아르코예술극장 대극장) 등이 있다. 이러한 공연의 재현 형태를 간략하게 살펴보면 다음과 같다.

재현 형태	공연 명칭
전통 재현	제5회 전국 전통춤 축전 (2022. 11. 26. 대전시립연정국악원)
추모 성격의 전통 재현	정재만 추모 9주기 공연 (2023. 7. 12. 국립국악원 예약당)
전통 및 신전통 재현	한국춤협회_2022 춤&판 (2022. 9. 15-17. 서울남산국악당)
신전통 창작 및 재연	제34회 서울무용제_명작무극장 (2022. 11. 16. 아르코예술극장 대극장) 국수호의 춤 우락 (2022. 12. 13. 한국문화의집KOUS) 배정혜 춤 80년 (2023. 6. 15-18. 세종M씨어터)
전통의 재구성 및 재창작	국립무용단_산조 (2021. 6. 24-26. 국립극장 해오름극장) 경기도무용단_순수 더 클래식 (2022. 4. 15-17. 경기아트센터 대극장) 전북도립국악원 무용단_진경 (2022. 10. 14-15. 한국소리문화의전당 연지홀) 국립부산국악원 무용단_야류별곡 (2022. 10. 28-29. 국립국악원 예약당)

근대시대 예술춤에 대한 이 시대의 재현은 마치 발레의 갈라공연과 유사하게 모음공연 형태로 펼쳐지는 경우가 많은 가운데, 근래 들어 리서치를 통해 그 춤의 역사적,

형태적, 예술적 의미와 가치를 탐구하여 무대에 올리는 공연도 시도되고 있다. 본 연구에서는 근대시대의 전통춤과 신무용의 일반적인 재현 모음공연 형식에서 더 나아가 리서치를 통한 접근을 추구하는 무용역사기록학회의 ‘리서치 기반 콘텐츠’들을 비평적으로 접근하고자 한다. 논의의 대상은 「코리아그래피」(2023년 1월 27-28일 서울남산국악당), 「Reconnect History, Here I am」(2022년 9월 29-30일 문화비축기지T1), 「근대의 춤유산 신민요춤의 재발견」(2020년 9월 13일 돈화문국악당)이다.

#### 4. 근대시대 예술춤의 재현 방법으로 무용역사기록학회의 ‘리서치 기반 콘텐츠’

##### 1) 무용역사기록학회의 ‘리서치 기반 콘텐츠’

새로운 무용 경향으로서 컨템포러리댄스는 1990년대 중엽 이래로 국내 무용계에도 영향을 미쳤으며 2000년대 들어 본격적으로 수용되고 확산되었다. 컨템포러리댄스의 다양한 양상이 국내 무용가들에게도 직간접적으로 영향을 미쳐서 여러 갈래의 실험과 혁신을 단행하게 하였다. 2010년대에 이르러서는 새로운 것을 추구하는 다양한 방식의 하나로 렉처 퍼포먼스라는 것이 시도되기 시작하였다. 우리나라에서는 렉처 퍼포먼스라는 용어 자체가 생소했던 탓에 새로운 공연 양식으로 인식되기도 했지만 사실 그 시작은 꽤 오래전으로 거슬러 올라갈 수 있다.

원래 렉처 퍼포먼스는 1960년대부터 공연의 하위 장르로 존재해왔는데 근래 들어 다시 확산되는 조짐을 보이고 있다. 예술과 학계의 경계를 넘나들면서 균형을 잡고 있는 분야로써 강연에다가 공연과 교육적 측면을 융합하여 청중의 지적, 감성적, 정서적 참여를 이끄는 분야다. 기존의 정형화된 형식을 넘어서 확장된 형태의 융복합을 시도하기도 한다. 최근 춤의 하이브리드 특성에 대응하여 렉처 퍼포먼스 역시 스펙터클(퍼포먼스, 연극, 영화, 흥행물 등), 스토리텔링, 매스미디어(신문, TV, 라디오, 영화, 잡지 등), 인터넷, 광고, 슬로건 등 분야를 끌어들이기도 하는 것이다.<sup>16)</sup>

국내에서도 여러 형태의 렉처 퍼포먼스가 시도되어왔다. 렉처라고 하기엔 탐구가 부족하거나 제대로 된 예술성을 갖춘 퍼포먼스가 이루어지지 못한 경우도 적지 않았으나, 반면에 상당히 충실한 형태의 렉처 퍼포먼스가 펼쳐지기도 했다. 그러한 사례의 하

16) 심정민, 「제대로 탐구되고 실현된 렉처 퍼포먼스」, <댄스포스트코리아> 2022년 10월 6일자.

나로, 무용역사기록학에서는 렉처 퍼포먼스를 포함하여 여러 ‘리서치 기반 콘텐츠’를 충실하게 펼친 것은 주목할 만하다.

무용역사기록학회에서는 렉처 퍼포먼스 개념을 바탕으로 하여 다큐멘터리 퍼포먼스, 도큐먼트 퍼포먼스, 리서치 퍼포먼스 등과 같이 확장된 형태로 나아가고 있다. 그중에서도 근대시대에 극장예술화된 전통춤과 신무용의 일반적인 재현 모음공연 형식에서 더 나아가 리서치를 통한 접근을 추구하는 무용역사기록학회의 ‘리서치 기반 콘텐츠’<sup>17)</sup> 시리즈라고 한다면 「근대의 춤유산 신민요춤의 재발견」(2020년 9월 13일 돈화문국악당), 「Reconnect History, Here I am」(2022년 9월 29-30일 문화비축기지T1), 「코리아그래피」(2023년 1월 27-28일 서울남산국악당)를 들 수 있다.

명 칭	형 태	방 식
근대의 춤유산 신민요춤의 재발견	렉처 퍼포먼스	복원 연구를 통해 재현
Reconnect History, Here I am	도큐먼트 퍼포먼스	컨퍼런스, 렉처, 공연, 전시, 연구논문을 결합
코리아그래피	리서치 퍼포먼스	전통의 재창작을 위한 리서치 퍼포먼스

## 2) 「근대의 춤유산 신민요춤의 재발견」 (2020년 9월 13일 돈화문국악당)

무용역사기록학회의 「근대의 춤 유산, 신민요춤의 재발견」은 전통공연진흥재단의 ‘2020 전통예술 복원 및 재현사업’의 일환으로 2020년 9월 13일 돈화문국악당에서 선보인 렉처 퍼포먼스로서 예술감독 김경숙과 제작감독 최해리를 비롯하여 재현감독으로 강주미, 김선정, 남수정이 참여하였다. 이에 앞서 8월 8일 예술가의집에서는 같은 제목으로 신민요춤에 관한 자료 조사 및 재현을 위한 학술세미나를 전개한 바 있다. <댄스포스트코리아> 2022년 10월 6일자에 실린 리뷰를 살펴보면 다음과 같다.

신민요춤이란 일제강점기 음반시장의 형성으로 대중화된 신민요와 더불어 1960년대까지 일반 대중 사이에서 널리 유행했던 춤으로 1928년 배구자의 <이리랑>을 효시로 보고 있다. 이번 공연에서는 1930년대 최승희와 쌍벽을 이루었던 신무용가 배구자의 신민요 관련춤, 노래, 기사와 함께 1950~60년대 문화영화에 수록된 권려성(최승희의 제자)의 신민요춤을 연구하는 데 목적을 두고 있다. 그중 <천안삼거리>, <널리리아>, <처녀총각>을 복원 연구를 통해 재현하는 한편 작금의 감각으로 재구성하여 무대 위에 올렸다.

17) 무용역사기록학회의 ‘리서치 기반 콘텐츠’ 중에서 더 일찍이 2020년 10월 28일 오류아트홀에서 선보인 「몸의 이주」 또한 다큐멘터리 퍼포먼스 형태로 발표되었으나 근대시대 예술춤을 소재로 한 것이 아니므로 여기서는 거론하지 않았다.

우선 〈천안삼거리〉는 굿거리장단에 맞춰 흥겹게 부르는 노래로 그 흥겨움을 표현하는 ‘흥~’이란 가사로 인해 흥타령으로 불리기도 한다. 자료의 출처는 1936년 배우자가 배우자악극단과 소녀합창단과 함께 부른 신민요 레코드에다가 1957년 「내 강산 좋을시고」란 문화영화에 담긴 권려성무용단의 춤 장면이다. 해당 영상에는 뒷산에 꽃을 따러 나온 한 여인의 흥취가 정감있게 펼쳐지는데, 강주미 춤패바람 예술감독에 의해 재현 및 재구성이 이루어졌다.

〈널리리아〉는 굿거리장단의 노래로서 본래 무당들이 굿을 할 때 부르던 무가(巫歌)인 창부타령에서 유래한다. 원전 출처는 권려성무용단이 출연한 1960년 문화영화 「흘러간 옛노래」로서 경쾌한 음악에 맞춰 땀기머리를 한 소녀들이 노니듯이 밝고 가볍게 춤을 춘다. 김선정 단국대학교 교수의 지도로 4명의 여성무용수들이 재현작 및 재구성작을 전개하였다.

〈처녀총각〉은 1960년 문화영화 「흘러간 옛노래」에 삽입된 권려성무용단의 신민요 창작춤이다. 신민요의 전성기를 이끈 ‘양산도’라는 신민요를 반주로 하여, 2쌍의 남녀무용수들이 서양식 포크댄스 형식으로 만들어진 춤을 춘다. 남수정 용인대학교 교수가 4명의 무용수들을 데리고 재현 및 재구성을 진행하였다.

각각 〈천안삼거리〉, 〈널리리아〉, 〈처녀총각〉을 맡은 강주미, 김선정, 남수정은 간략한 연구발표를 통해 춤, 노래, 기사, 문화영화 등의 자료를 연구하여 당시의 모습을 가능한 충실하게 재현하였다고 한다. 물론 춤의 일부만 영상으로 확인할 수 있는 경우 나머지 부분에 대해서는 유추하여 보강하기도 하였다. 작곡에 이르러서는 무대 위에서의 실연을 거의 볼 수 없는 신민요춤을 재현하였다는 점에서 역사적, 이론적, 현장적 가치를 지닌다.

이어진 〈천안삼거리〉, 〈널리리아〉, 〈처녀총각〉의 재구성에서는 현재의 대중들에게 소통될 수 있을 만한 모습으로 발전시켜 놓았다. 강주미, 김선정, 남수정의 재구성작을 통해 한국 춤이 현재에 이르러서 얼마만큼 예술적 성장과 확장을 이루어냈는지를 확인할 수 있다. 구도적으로나 기교적으로 풍성하고 정돈되고 세련된 춤으로 재구성된 것이다. 신민요 역시 아코디언, 퍼커션 및 팽과리, 바이올린, 색소폰, 장고, 소리 등을 다루는 6명의 뮤지션들에 의해 현재의 감각으로 새로이 각색되었다.

세 가지 신민요춤의 재현과 재구성이 중심을 이루면서 신문, 방송, 영화 등에 기록된 신민요춤에 대한 영상 보기라든가 골동 축음기와 음반으로 일제강점기 신민요 원음 감상하기 같은 세부 프로그램이 더해져서 상당히 풍성한 렉처 퍼포먼스를 완성하였다. 별다른 탐구도 새로운 비전도 제시하지 못한 채 안무의 무게를 회피하려고만 하는 렉처 퍼포먼스가 적지 않은 현실에서, 무용역사기록학회의 「신민요춤의 재발견」은 렉처 퍼포먼스의 전문성이 어느 정도로까지 깊어질 수 있는지 보여주는 하나의 예시로 자리매김하리라 본다. 사실, 탐구의 깊이를 살펴보면 리서치 퍼포먼스란 용어가 좀 더 정확해 보일 수 있으나 리서치 퍼포먼스는 보통 연구실적이나 연구성과로 해석되는 경우 많기 때문에 렉처 퍼포먼스 중에서도 리서치를 강화한 형태라고 보는 것이 적합할 것이다.<sup>18)</sup>

18) 심정민, 「제대로 탐구되고 실연되 렉처 퍼포먼스」, 〈댄스포스트코리아〉 2022년 10월 6일자.

## 3) 「Reconnect History, Here I am」 (2022년 9월 29-30일 문화비축기지T1)

무용역사기록학회는 2022년 9월 29-30일 문화비축기지T1에서 「Reconnect History, Here I am」을 통해 컨퍼런스, 렉처, 공연, 전시 그리고 연구논문을 결합한 ‘도큐먼트 퍼포먼스’를 시도하였다. 기획 및 예술감독 최해리, 연출 김재리, 드라마트르그 정혜정과 더불어 안무가로 김선정, 김태훈, 태혜신, 김윤수, 김영미, 정은주, 김연정이 참여하였다. 100년의 근대 춤 역사의 시작을 알리는 1921년 해삼위 한인예술단 고국 공연을 즈음하여 비슷한 시기의 동서양 무용가들 7명을 선정하여 위의 안무가들이 한 명씩 조명하는 연구이자 공연인 셈이다. 여기서 전통춤과 신무용을 탐구하여 재현한 것은 앞의 3인에 의한 강선영의 태평무, 한성준의 장단, 최승희의 삶과 장고춤이다. 아래는 <댄스포럼> 2022년 11월호에 실린 리뷰의 일부다.

김선정은 직접 사사한 강선영의 태평무를 자기만의 동시대적인 감각으로 재구성한다. 국가무형문화재 제92호 태평무 이수자일 뿐 아니라 오랫동안 꾸준히 활동해온 무용가로서 실행적 역량을 발휘하여 강선영류 태평무의 의미를 되새기며 그것의 원리, 선형, 가락을 자신의 신체 움직임으로 재구성하였다.

김태훈은 국립국악원무용단 안무자이자 국가무형문화재 제39호 처용무와 서울시무형문화재 제45호 한량무의 이수자로서, 한성준 창작의 원동력이자 토대였던 장단에 대해 다각적으로 탐구한 결과물을 실행한다. 장단의 구조에 대한 세밀한 분석을 반영한 춤사위를 통해, 한성준에 의해 장황한 전통 장단이 우리 춤의 무대화 과정에서 어떻게 양식화되었는가를 직간접적으로 느낄 수 있도록 한다. 현장에서 잔뼈가 굵은 베테랑 무용가로서 맛깔스러운 춤 실행이 리서치의 가치를 한층 높이고 있다.

태혜신은 전설적인 무용가 최승희의 삶과 장고춤을 주제로 한 연구에 대한 토크와 그것의 퍼포먼스적 실행을 교차하면서 나아간다. 그 시대의 아이콘으로서 최승희의 존재감이 묵직하게 다가온다. 그동안 지적인 창작활동을 펼쳐온 무용가로서 춤 실행보다는 본질적 탐구에 집중한 인상이다. ( ... )

국내에 ‘렉처 퍼포먼스’가 시도되기 시작한 시기에는 렉처도 미흡하고 퍼포먼스도 미흡한 경우가 적지 않았으나 이러한 시행착오를 딛고 최근에는 보다 전문성과 다양성을 확립하고 있는 추세다. 특히 무용역사기록학회의 「Reconnect History, Here I am」은 ‘도큐먼트 퍼포먼스’라는 좀 더 복합적인 형태를 추구하고 있다는 점에서 주목할 만하다. 실제로 문화비축기지 T1에서 렉처와 퍼포먼스 그리고 리서치 과정을 담은 전시를 확인할 수 있었다.

현장과 이론 모두에서 역량을 갖춘 안무가들이 각기 다른 대상과 주제로 자기만의 접근 방법을 취했는데 전체로 놓고 볼 때 기대 이상의 성과를 거두었다고 할 수 있다. 각 안무가가 자신의 리

서치와 퍼포먼스를 충분히 어필하기에는 주어진 10분 이내라는 시간은 다소 짧을 수도 있겠지만 관객의 관점에서는 여러 리서치에 대한 응집된 성과들을 한 자리에 망라해서 볼 수 있다는 점에서 긍정적으로 받아들여진다.<sup>19)</sup>

#### 4) 「코리아그라피」 (2023년 1월 27-28일 서울남산국악당)

2023년 1월 27-18일 서울남산국악당에서 세 차례 걸쳐 공연된 무용역사기록학회의 「코리아그라피」는 서울특별시와 한국문화예술위원회의 후원과 서울남성국악당의 공동 주최로 제작된 것이다. 여기서 코리아그라피(Koreagraphy)는 한국을 뜻하는 Korea와 안무를 뜻하는 choreography를 합성하여 새로 만든 명칭이다. 기획 및 예술감독 최해리, 연출 정혜정, 협력연출 김흥기, 음악감독 유인상을 비롯하여 최준명, 김수현, 차수정, 성윤선·염현주, 유정숙, 남수정, 문진수, 서정숙, 이주희가 안무 및 출연을 맡았다. <더프리티뷰> 2023년 2월 6일자에 실린 리뷰를 발췌하면 아래와 같다.

한국춤, 특히 전통춤은 컨템퍼러리댄스가 강조하는 리서치나 개념적 접근과는 다소 거리가 있는 것으로 여겨진다. ( … ) 그러나 리서치가 컨템퍼러리댄스만의 전유물이 아니라는 가능성 또한 보여주었다. 「코리아그라피」는 소리와 음악을 창작의 근거로 놓는 전통적 춤문법을 심화 분석해서 우리 소리를 구름, 산조, 판소리, 신민요, 북으로 나눈 후 소리의 특성에 따라 구름심무, 겹겹산조, 춤춤발림, 음풍농짓, 박동이라는 다섯 항목을 제시하였다. 안무가들은 자신의 춤에 적합한 항목을 선택한 후 전통 음악과 춤이 합체될 수 있는 다양한 접근법과 방법론을 탐구하였다. 춤춤발림에 해당하는 김수현의 <박씨전, 추어지다>와 남수정의 <섬섬>은 판소리의 구성요소인 발림이라는 제스처를 춤으로 확장하고 판소리의 서사를 춤으로 구현하거나 해석하는 방식을 보여주었다. 겹겹산조에 해당하는 유정숙의 <그 너머의 봄>은 거문고산조의 구성을 해체하고 재배열하여 안무자가 발견하는 새로운 봄의 리듬을 표현하였다.

( … ) 「코리아그라피」는 한국다움을 전통예술에서 찾지만 근대 신민요춤으로까지 시야를 확장하여 공동체의 소속감과 연속성을 강조한다. 전통예술에 기반하였지만 그것을 박제하듯 보존하는 것이 아니라 오늘날의 창작을 꾀한다는 점에서 <코리아그라피>는 한국춤이 동시대성을 가질 수 있는 방법을 탐색한다. 겹겹산조에 해당하는 차수정의 <내 마음의 사유>는 김흥도의 그림을 영감의 출발점으로 삼아 전통에 기반했지만 그 속에는 없는 춤을 새롭게 채워 넣었다. 음풍농짓에 해당하는 최준명의 <춤의 향기가 만리를 넘다>는 전통과 현대 사이에 위치한 근대무용가 배구자와 황무봉을 소환하여 오늘날 대중과 소통할 수 있는 댄스드라마를 펼쳐 보였다. 박동에 해당하는 이주희의 <적벽화전>은 전통 판소리 <적벽대전>의 대목을 열세 개의 북으로 구현하는 가운데 현대

19) 심정민, 「렉처와 퍼포먼스 그리고 리서치 과정을 담은 전시를 어우른 '도큐먼트 퍼포먼스', <댄스포럼> 2022년 11월호,

의 치열한 삶과 공명하는, 힘 있는 울림을 전달하였다.

( ... ) 「코리아그래피」의 또 다른 주인공은 소리와 음악이었다. 무용가들이 실시간으로 음악가들과 교감하며 추어내는 춤은 현장감을 극대화하여, ‘지금. 여기. 살아있음’을 생생하게 느끼게 하였다. 장단이 만들어내는 시간의 다양한 형태를 빚어내는 가운데 춤은 유아독존하는 것이 아니라 음악과 함께 서로에게 기대어 그 불안정한 현재를 조명한다. 박동에 해당하는 성운선과 염현주의 〈지음, 지음, 지음〉은 서로 다른 북의 리듬이 어떻게 공존하며 대화할 수 있는지를 보여주었다. 구음심무에 해당하는 문진수의 〈음유재인〉과 서정숙의 〈흰 그늘〉은 춤을 자아내는 구음과 구음을 촉발하는 춤 사이의 교감을 통해 춤을 감상하는 새로운 리터러시, 즉 시간을 읽어내는 리터러시를 일깨워주었다.<sup>20)</sup>

## 5) ‘리서치 기반 콘텐츠’에 참여한 전문가 인터뷰

### ① 기획·연구자 A21) : 신민요, Reconnect History, 코리아그래피 참여

- 무용가가 스스로 리서치를 통해 전통춤을 자기만의 해석과 표현을 담아 재창작할 수 있도록 하는 것이 ‘리서치 기반 콘텐츠’ 기획의 핵심임. 우선, 무용가들이 리서치를 스스로 해야 한다는 것에 대해 자각 및 인지가 필요함. 또한, 전통춤은 주로 의인승계, 구전심수로 학습되어 전승 및 계승되는 방식을 보여왔는데, 최소한으로 편집되고 개작되어 모음공연 형태로 재연되어온 관행에서 더 나아가 발전적 리서치를 통해 전통춤의 자기만의 재창작을 유도하는 측면이 강함.
- 리서치 과정에 익숙해지고 적응하려면 시간이 필요함. 리서치를 통한 퍼포먼스는 주로 컨템포러리 현대춤에서 하는 경향이 있는데 한국무용계에서도 스스로 질문을 던지고 일련의 리서치를 통해 이론적 토대를 갖춘 전통춤의 재창작이라는 과정에 익숙해질 필요가 있다고 봄. 전대 유산, 기존 사례, 그 시대 창작 정신, 관련 이론, 이데올로기, 철학적 토대, 레퍼런스 찾기, 자신과 유사한 생각이나 태도를 가진 다른 분야와의 교류 등을 고려해야 하므로 어려울 수밖에 없음.
- 컨퍼런스 즉 집단회의의 과정에 익숙지 않은 무용가의 경우 혼란과 어려움을 느낄 수도 있을 것 같음. 같은 맥락에서 ‘리서치 기반 콘텐츠’라는 기획 컨셉의 틀에 대한 이해가 부족한 경우도 있었음. 이를 이해시키는 과정에서 비대면 줌

20) 김수인, 「코리아 ‘K’를 춤으로 그려내는 방법」, 〈더프리뷰〉 2023년 2월 6일자.

21) 기획·연구자 A 비대면 인터뷰, 2023년 8월 19, 22일.

회의를 이용할 경우 소통의 한계도 느껴짐.

- 단순 모음공연 형태에서 벗어나 과정과 결과에 대한 기록을 남기기 위해 팜플릿, 전시, 포럼 등을 통해 관련 리서치 개념을 정리하여 작성하기도 함.
- 일부 중견 무용가의 경우 구축된 스타일이 고정화되어 있다 보니 리서치 과정에서 여러 가지 가이드나 의견을 간섭으로 잘못 받아들이기도 함.
- ‘리서치 기반 콘텐츠’의 경우 기획·연구자와 안무·연구자가 함께 만들어가는 측면이 있기에 저작권을 공동으로 가져야 한다고 봄.

② 안무·연구자 B<sup>22)</sup> : 신민요, Reconnect History, 코리아그래피 참여

- 안무자는 성향에 따라 차이가 있긴 하나 보통 본능적인 감에 충실한 춤 만들기를 주로 한 데 비해, ‘리서치 기반 콘텐츠’를 통해서 리서치를 거쳐 충분한 근거를 확립한 춤을 만들 수 있었음. 안무가의 주관에 의존하기보다 좀 더 객관적인 형태로 작품을 완성할 수 있다는 장점이 있음.
- 현장에서 동작, 주제 등을 설명함으로써 관객의 이해도를 높일 수 있음. 레퍼런스를 제공함으로써 추상적 표현의 모호성에서 벗어나 좀 더 전달력을 높일 수 있으리라 봄.
- 전통춤 기반의 창작으로 새롭게 보이지 않을 수도 있음. 춤사위나 음악의 전형이 이미 확립되어 있기에 일반적인 전통춤 모음공연 형태와 차별성이 두드러지지 않을 수도 있음.
- 기획·연구자와 안무·연구자 사이에 인식이나 시각의 차이로 인해 양자 간 이해관계가 어긋날 위험도 존재함.

③ 안무·연구자 C<sup>23)</sup> : 코리아그래피 참여

- 춤 유포의 경계를 넘어 확장된 영역에서 자기만의 해석과 표현을 담은 춤 만들기가 가능함. 안무자가 동작 등 춤의 외관에 집중하는 경우가 많은 데 비해 주제, 모티프, 드라마트로그 등을 찾아 설정하고 발전하고 기록하는 과정을 거치는 점은 새로운 제작 경험임.
- 일회성 공연으로 끝나는 것이 아니라 작품의 과정과 결과가 기록될 수 있다는

22) 안무·연구자 B 비대면 인터뷰, 2023년 8월 19일.

23) 안무·연구자 C 비대면 인터뷰, 2023년 8월 19일.



점은 고무적임. 실제로 책자로 만드는 것도 가능함.

- 「Reconnect History, Here I am」 같이 이론과 춤이 함께 하는 경우, 이를테면 리서치, 영상, 결과물(퍼포먼스)이 함께 하는 경우 시너지 효과를 거둘 수 있음. 「코리아그래피」에서도 춤과 국악 분야의 예술가들 사이에 교류의 장을 통해 시너지 효과를 거둘 수 있었음.
- 리서치 과정에서 자료를 만들어내는 일이 무용가들에게는 익숙지 않아 어려움이 있었음. 선례가 없다 보니 매 단계를 진척하는데 시행착오를 거칠 수밖에 없음. 방향이 애매하다고 느껴질 때 더욱 그러했음. 특히 「코리아그래피」에서는 리서치, 음악, 춤 모두를 신경 써야 해서 어려움이 많았음.
- (여러 전문가가 참여하여 완성하는 작품인 만큼) 저작권 문제에 대해서는 신중하게 신경을 써야 할 여지가 있음. ‘리서치 기반 콘텐츠’ 제작에 있어서 저작권에 대한 명확한 기준 마련이 필요함.
- 새로운 시도에서 무용계 관계자를 포함한 관객들의 호불호가 있을 수 있음. 실제로 질타도 있었으며 호의적인 반응도 있었음. 가능성을 지켜봐야 할듯함. 시작 단계이므로 이와 같은 기획이 노하우를 확립하여 성장해갈 수 있는지 지켜봐야 함.

④ 안무·연구자 D<sup>24</sup>) : 신민요, 코리아그래피 참여

- 안무자들이 춤의 유파에 간혀 있는 경우가 많은데 거기서 벗어나 새로운 접근이 가능하다는 점이 좋은 경험을 제공함.
- 전통춤의 형식이나 양식을 가지고 재구성 및 재창작하는 기회는 새로운 시도이자 도전이라고 할 수 있음. 전통의 재구성이나 재창작 과정에서 여러 리서치멘트로 인해 스스로 생각하지 못한 부분을 다시 한번 생각하게 되고 이를 통해 완성도를 높여가는 절차가 마치 원석을 세공해가는 것과 같음.
- 한편으로 전통춤이라는 소재가 제한적일 수도 있음.
- 리서치 과정에서 컨셉을 찾아가는 과정이 복잡하고 많은 시간을 소요하게 됨.

24) 안무·연구자 D 비대면 인터뷰, 2023년 8월 19일.

## ⑤ 안무·연구자 E25) : 코리아그래피 참여

- 무용가가 미처 몰랐거나 계산하지 못했던 부분에 관한 리서치로 인해 좀 더 탄탄한 작품으로 완성될 수 있음. 예를 들면 「코리아그래피」의 경우 음악적인 부분에서 세분화하여 생각할 수 있는 여지가 많았음.
- 기획·연구자와 안무·연구자 사이에 소통이 적절하지 않을 경우, 제대로 작품이 나오기 힘든 구조임. 서로 면밀하게 소통하면서 합을 맞춰가는 과정이 있어야만 어느 정도 성과를 기대할 수 있음. 리서치에 많은 시간을 소요하므로 서로 바쁠 때도 이런 문제가 발생할 수 있음.
- 컨셉을 잘못 잡을 경우 혼동을 야기할 수 있는 위험이 있음. 무용 관계자로부터 전통춤을 왜 저렇게 해석해서 실현했을까 하는 지적을 받을 수도 있다고 봄.

### III. 결 론

오래도록 무용계 현장과 무용이론 분야는 무용이라는 하나의 스펙트럼에 놓여있음에도 불구하고 서로 다른 방향을 바라보고 나아갔던 측면이 있다. 그렇다 보니 무용계 현장에서는 실행적인 요소에 치중하고 무용이론 분야는 이론을 위한 이론에 머무른 측면이 없지 않았다. 상호보완적인 작용을 통해 시너지 효과를 거둘 수 있는 두 영역임에도 불구하고 서로 소통하지 않았다는 데 그 원인이 있다. 2010년대 들어, 예술계 현장에서는 타 분야와의 융복합 그리고 이론 분야에서는 학제 간 연구라는 새로운 흐름이 조성되면서 무용계 현장과 무용이론 분야 역시 양자 간 교류에 적극성을 보이기 시작하였다. 자연스럽게 무용가와 무용이론가 사이에 상호작용을 바탕으로 ‘연구를 통한 공연’이 시도되기 시작하였으며 이는 주로 ‘렉처 퍼포먼스’라는 용어로 발표되었다.<sup>26)</sup>

무용역사기록학회에서는 렉처 퍼포먼스 개념을 바탕으로 하여 다큐멘터리 퍼포먼스, 도큐먼트 퍼포먼스, 리서치 퍼포먼스 등으로 확장된 형태를 추구하고 있는데 이를 한데 아울러서 ‘리서치 기반 콘텐츠’로 명명하고 있다. 여기서 초점을 맞춘 논의는 근대 시대에 극장예술화된 전통춤과 신무용의 재현에 있어서 리서치를 통한 접근 방법을 추구하는 무용역사기록학회의 ‘리서치 기반 콘텐츠’ 시리즈를 비평적으로 다루는 것이다.

25) 안무·연구자 E 비대면 인터뷰, 2023년 8월 19일.

26) 심정민, 「렉처와 퍼포먼스 그리고 리서치 과정을 담은 전시를 어우른 ‘도큐먼트 퍼포먼스’」, 〈댄스포럼〉 2022년 11월호.

이에 따라 「근대의 춤유산 신민요춤의 재발견」(2020년 9월 13일 돈화문국악당), 「Reconnect History, Here I am」(2022년 9월 29-30일 문화비축기지T1), 「코리아 그래피」(2023년 1월 27-28일 서울남산국악당)에 초점을 맞춰 논의를 전개하였다.

‘리서치 기반 콘텐츠’에 참여한 전문가 인터뷰와 함께 세 공연을 모두 관람한 평론가로서의 소견을 결합하여 긍정적인 측면과 고려해야 할 점을 도출하자면 다음과 같다. 먼저 긍정적인 측면이라면 첫째, 춤의 유평파나 경계에서 벗어나서 확장성 있는 전통춤과 신무용의 재구성 및 재창작이 가능하다. 둘째, 기록적인 면에서 과정과 결과의 명문화가 가능하며 더 나아가 아카이빙까지 구축할 수 있다. 셋째, 춤과 이론, 춤과 타 분야와의 교류가 촉진되어 보다 포용력 있는 경험을 제공받을 수 있다. 넷째, 전통춤과 신무용을 간단하게 편집 및 개작한 모음공연 형태에서 벗어나 새로운 공연 형태를 추구할 수 있다. 한편, 고려해야 할 점이라고 한다면 저작권 문제, 상호 이해관계, 리서치 적응, 시간 소요 등을 꼽을 수 있다.

20세기 철학자 넬슨 굿맨(Nelson Goodman)은 예술을 자필적인(Autographic) 것과 대필적인(Allographic) 것으로 구분하여 논의한 바 있다. 무용은 재생가능하고 기록가능하다는 점에서 대필적인 예술로 정의되었다. 대상의 모든 미묘함과 복잡성을 표기할 필요는 없다는 전제 하에 무용의 전통은 시대의 흐름에 따라, 전승하는 무용가에 따라 어느 정도 자의적인 해석이 불가피함을 이해해야 한다. 현재 우리가 전통이라고 부르는 것 역시 처음 만들어졌을 당시에 모습 그대로라는 보증을 할 수 없는데, 이러한 특질조차 일정 부분 수용 가능한 분야가 무용과 같은 공연예술이라는 의미다.<sup>27)</sup> 물론 무용역사기록학회의 ‘리서치 기반 콘텐츠’는 수용 가능한 수준의 전통의 자의적 해석을 추구하지는 않으며, 전통춤과 신무용의 리서치를 통한 재구성과 재창작에 초점을 맞추고 있다는 점에서 차별화되어 있다. 이 또한 전통을 바라보는 이 시대의 새로운 탐구적 인식과 관점이라는 점에서 존중될 필요가 있다.

27) 심정민, 「전통춤사위를 사용한 시대의 춤으로서 신(新)전통」, 〈댄스포럼〉 2018년 8월호.

## 참고문헌

- 김경애·김채현·이종호, 『우리무용100년』, 서울: 현암사, 2001.
- 김수인, 「코리아 'K'를 춤으로 그려내는 방법」, <더프리뷰> 2023년 2월 6일자.
- 『브리태니커 백과사전』, '근대춤', '한국춤' 항목, 서울: 한국 브리태니커, 1994.
- 신동욱, 『현대문학비평사』, 서울: 시인사, 1988.
- 심정민, 「렉처와 퍼포먼스 그리고 리서치 과정을 담은 전시를 어우른 '도큐먼트 퍼포먼스」, <댄스포럼> 2022년 11월호.
- 심정민, 『무용비평과 감상』, 서울: 레인보우북스, 2020.
- 심정민, 「전통춤사위를 사용한 시대의 춤으로서 신(新)전통」, <댄스포럼> 2018년 8월호.
- 심정민, 「제대로 탐구되고 실현된 렉처 퍼포먼스」, <댄스포스트코리아> 2022년 10월 6일자.
- 심정민, 「현장적 관점에서 본 한국춤협회 40년의 의미와 과제」, 『한국무용연구』 39권 2호(2021).
- 임미영, 「한국 근대무용비평에 관한 연구」, 이화여자대학교 석사학위논문, 1993.
- 정신혜·윤미라, 「신전통춤 공연 현상에 근거한 개념 정립 및 체계화 필요성에 관한 연구」, 『대한무용학회논문집』 77권 2호(2019).
- 한국전통춤협회 홈페이지 <https://koreadance77.com/> (검색: 2023년 8월 10일).

## <인터뷰>

- 김선정 비대면 인터뷰, 2023년 8월 14일.
- 배정혜 비대면 인터뷰, 2023년 8월 11일.
- 윤수미 비대면 인터뷰, 2023년 8월 16일.
- 이종숙 비대면 인터뷰, 2023년 8월 16일.
- 조남규 비대면 인터뷰, 2023년 8월 16일.
- 최해리 비대면 인터뷰, 2023년 8월 15일.
- 기획·연구자 A 비대면 인터뷰, 2023년 8월 19, 22일.
- 안무·연구자 B 비대면 인터뷰, 2023년 8월 19일.
- 안무·연구자 C 비대면 인터뷰, 2023년 8월 19일.
- 안무·연구자 D 비대면 인터뷰, 2023년 8월 19일.
- 안무·연구자 E 비대면 인터뷰, 2023년 8월 19일.

## 토론문 1

## 근대시대 예술춤의 재현 방법에 관한 비평적 접근 - 무용역사기록학회의 '리서치 기반 콘텐츠'를 중심으로

김수인  
(경희대학교 강사)

최근에는 지난 시대의 춤을 원형 그대로 보존하려는 관점보다 끊임없이 재창조되는 살아있는 문화로써 바라보려는 관점이 힘을 얻고 있습니다. 역사 속의 춤이 오늘날에도 살아가는 방법 중에는 다양한 방식의 재현이 있습니다. 발제자께서는 먼저 한국춤으로 넓게 포괄될 수 있는 전통춤과 한국적 신무용, 한국창작춤이 오늘날 취하고 있는 여러 존재 방식들을 한국춤의 다양한 분류에 대한 정리를 통해 고찰하셨습니다. 그리고 일반적인 재현 모음공연 형식에서 더 나아가 리서치를 통해 새로운 접근을 제시한 무용역사기록학회의 '리서치 기반 콘텐츠'들을 또 다른 존재 방식으로 논의하셨습니다. 새로운 접근법은 신선한 통찰력과 가능성을 제시하기도 하지만, 낯섬에서 기인한 이해 불일치의 문제와 생각지 못했던 딜레마의 등장을 야기하기도 합니다. 발제자께서는 결론에서 '리서치 기반 콘텐츠'의 긍정적인 측면 4가지와 고려해야 할 점 4가지를 지적하셨는데, 이 부분에 대해 질의를 드리고자 합니다. 왜냐하면 장점들과 단점들이 별개의 것이 아니라 동전의 양면과 같기 때문입니다.

확장되고 새로운 공연 형태는 그저 시도한다고 성취되는 것이 아니라 그것을 제대로 해내기 위해서는 그만큼의 노력과 투자를 필요로 합니다. 때문에 안무에서 리서치라는 것이 어떤 과정인지에 대해 합의된 이해에 도달하는데 많은 시간이 소요되게 됩니다. 한편, 일반적인 재현공연 형식에서는 포함되지 않는 기록과 아카이빙의 과정 및 타 분야와의 교류는 필연적으로 새로운 인력의 추가를 동반하게 되며, 여러 사람이 협력하는 공연인 만큼 저작권 문제와 상호 이해관계의 문제가 거론될 수 있습니다. 이점에 있어서 발제자님의 의견을 여쭙고자 합니다.

먼저, 공연을 위한 리서치가 무엇인가에 대해 다양한 이해가 있고, 특히 춤 장르마다 이것이 다른데, 발제자께서는 서로 합의된 이해에 이르기 위해서 어떤 점에 유념하

여야 할 것으로 생각하십니까? 다음으로, 다수의 관계자가 협력하는 공연에서 저작권 문제가 불거질 때, 우선적으로 고려해야 할 요소들은 무엇이라고 생각하십니까? 이 두 가지 질문에 대해 답변해주신다면 감사하겠습니다.

## 토론문 2

### 근대시대 예술춤의 재현 방법에 관한 비평적 접근 - 무용역사기록학회의 '리서치 기반 콘텐츠'를 중심으로

차수정  
(숙명여자대학교 교수)

근대시대 예술춤의 재현 방법에 관한 비평적 접근의 연구로 최근 무용예술계 현장에서 공연되어진 '리서치 기반 콘텐츠'를 중심으로 비평적 접근을 통해 향후 무용공연 발전방향의 의미를 담고 있는 연구로 판단됩니다.

역사속의 근대춤은 근대무용가의 동시대적 감각에 의해 출발되어 오늘날의 춤으로 이어지고 있다고 생각합니다. 지금은 우리의 문화유산이 된 근대춤을 토대로 현재의 동시대적 감각으로 재구성, 재창작되어지고 있는 공연을 근거로한 연구자의 의견에 다소 동의하며 공감합니다.

한국 근대춤을 기반으로 하는 오늘의 춤이 된 공연을 비평적으로 접근하고 학문적 지평을 구체화하려는 심정민 선생님의 연구는 동시대적 춤에 대한 이해를 확장하는 담론이 될 수 있는 연구이며 현장성 있는 진솔한 의견이 반영된 연구로 현장에서 활동하는 많은 무용인에게 실질적인 연구라 생각하며 가치가 매우 높다 할 수 있겠습니다. 이러한 현장의 목소리를 담은 연구에 질의를 하게 되어 영광으로 생각합니다.

2023년 1월 27-28일, 서울남산국악당과 무용역사기록학회 공동 사업의 코리아그라피는 무용역사기록학회가 그간 추진해온 한국춤 연구의 실천적인 방향성을 제시하는 뜻 깊은 공연이라 판단 하였습니다 하지만 다소 무용공연 개최시기로써 환경적으로나 물리적으로 안무자나 무용수에게는 다른 어느 시기 보다도 어려운 시기라 쉽지 않은 참여였습니다. 그러나 작품에 대한 무용인들의 다양한 탐구적 열망으로 대다수의 무용인들에게 많은 관심을 주었던 공연이라 생각합니다.

무용역사기록학회 ‘코리아그래피-’ 안무자이자 무용수로 공연출연자로 함께 참가했던 실제의 경험을 바탕으로 본 연구내용과 동일한 연장선상이라 생각되어 이러한 의미에서 질의를 준비하고자 합니다. 아마도 제 질의 내용은 담론과 같은 이야기가 아닌가 합니다.

- 1) 이론과 실기의 통섭 실현!
- 2) 이론을 바탕으로한 무용작품!
- 3) 무대춤공연을 위한 리서치작업!
- 4) 작품주제를 춤으로 펼치기 위한 리서치! 등 많은 단어의 배열로 작품안무에 대한 과정을 명명해 보았습니다.

첫째는 준비 프로세스 즉, 리서치 과정이며 이와 동반되는 또 하나의 영역은 최종무대에서의 안무자에 의한 실현이자 무용수 움직임에 의한, 다시 말해 완전한 무대, 춤의 공간을 의미 합니다.

우선, 먼저 말씀드리고 싶은 것은 모든 안무가는 작품구상 즉 작품연구 시작단계에서 리서치가 기본입니다. 이는 무용예술가마다 개인적 시간의 차이가 있지만 모든 창작공연의 기본은 리서치가 시작임은 대동소이한 차이가 있겠지만 모두가 갖는 과정일 것입니다.

코리아그래피에서 추구하는 이론적 무대를 완성한다는 것은 물리적으로 작품을 이끌어내는 데에 절대적 시간이 부족했던 것은 사실입니다. 리서치 창작기획자와 안무자는 시간적으로 더 깊이 있게 연구와 소통이 진행되어야 했으며 예술관에 대한 이해가 좀 더 다각적이고 좀 더 분석적이고 현실적으로 실현 가능성에 대한 합일점에 대한 이해가 부족 했다고 생각되어 아쉬움으로 남습니다.

또한 많은 시간을 통해 다양한 분야 간 이론적 접근을 다각화해야 했습니다.

여러 과정의 아쉬움을 뒤로하고, 저는 이번 공연이 이러한 창작의 기본원리에 충실하게 입각한 것에 대한 중요성을 안무가에게 더 나아가 관객에게 더 확연하게 인식시킨 기회가 되었다는 것으로 그 가치가 있었다고 생각합니다.

종합적으로 평가된 (평론가의 비평, 공연에 대한 혹평, 10명의 안무자의 참여) 안무자로 춤꾼으로써 무대에 참여했던 공연에서는 이러한 과정이 관객에게 기대감과 그리



고 무대에서 펼쳐지는 작품에 대한 호기심을 더욱 자극했으리라 생각됩니다. 그럼에도 불구하고 무대에서 펼쳐진 작품들을 바라 볼 때엔 과연 리서치를 위한 공연인지, 공연을 위한 연구인지, 새로운 창작인지, 창작을 위한 재구성인지, 아니면 재창작인지, 그 모호함이 증폭되어 무엇인 문제인지 많은 아쉬움과 개선점이 느껴졌습니다.

이러한 토론자의 의견을 토대로 다음과 같은 질의를 드리고 싶습니다.

첫째, 이론가이자 무용 평론가의 견해에서 연구자께서는 현 시대에 가장 우선적으로 요구되는 창작 작업의 형태는 무엇이라 생각되는지에 대한 의견을 참고 하고 싶습니다.

예를 들어 작품으로 다가가기 위한 깊이 있는 사색과 탐구, 다양한 스텝들과의 합리적 조율, 각각의 뚜렷한 분야에서 활동하는 감독들과의 실험, 시도가 가능한지? 협업이 이뤄질 때 과연 무엇에 근본을 우선시 하여야 하는지? 그리고 이를 계속적으로 변화, 발전시킬 수 있는 기술진들과의 협업이 필요하다고 판단되었습니다. 이는 마치 한편의 다큐멘터리가 완성되어 갈 때에 수많은 촬영 분량이 삭제되듯이 수많은 과정과 고도의 정제과정이 수반되어 마지막 작품을 위한 상호간의 그러한 준비과정이 매우 중요한 것임을 생각하게 됩니다. 결과적으로 우리는 이러한 과정을 통해 동시대적 감각에 따른 새로움을 창출해 가고 있습니다. 질문드립니다. 어떤 점을 우리는 새로움으로 인정하며 가장 우선적으로 요구되는 창작 작업의 형태는 무엇인지 의문을 끊임없이 갖고 있습니다.

둘째, 무용역사기록학회가 실천연구로 기획하였던 공연은 무용예술계에 인상적인 공연이라 생각합니다. 이러한 의미 있는 공연이 무용예술계에 영향력이 있을 것으로 사료합니다. 이러한 기획공연이 지속 가능한 공연이 될 수 있는 기준이 있다면 어떠한 점이 거론 될 수 있을까요?

끝으로 우리의 근대춤은 매우 중요한 문화유산입니다. 세계적으로 나아갈 수 있는 동시대적 감각을 가진 공연들이 많이 기획될 수 있길 바랍니다. 감사합니다.

국내학술심포지엄

# 시대를 담은 춤, 큰대춤의 재조명

## 부록

- 무용역사기록학회 소개
- 무용역사기록학회 학술심포지엄 개최 현황
- 무용역사기록학회 임원진
- 무용역사기록학회 연구윤리 규정
- 무용역사기록학회 입회 원서



## 무용역사기록학회 소개

무용역사기록학회는 2014년 4월 20일 미래 사회가 요구하는 글로벌한 무용학문의 길을 모색하기 위하여 한국무용기록학회와 한국무용사학회가 통합해서 설립한 국내 최대 규모의 무용학회입니다. 본 학회는 국내외 무용학의 새로운 담론과 의미 있는 쟁점을 발굴하여 소개하고, 무용 연구자간의 정보교류와 학술적 역량 강화를 통해 무용 연구의 다양성과 창의성에 기여할 수 있는 플랫폼을 제공하는 것을 목표로 합니다. 특히 아시아 무용학의 정립과 발전을 위해 아시아 무용 연구의 트렌드를 소개하고 국제적 무용 문화와 소통하며 무용학의 저변 확대를 위해 기여합니다.

### 학술지 및 연구서적 발간

1. 본 학회의 학술지 『무용역사기록학』은 한국연구재단의 등재학술지로서 글로벌 시대에 부응하는 전문 무용학술지를 지향하며 연간 총 4회(3월 31일, 6월 30일, 9월 30일, 12월 31일) 발간합니다.

### 학술심포지엄 및 공연 개최

1. 본 학회는 국내외 무용학의 새로운 담론과 의미 있는 쟁점을 주제로 국내 학술심포지엄과 국제 학술심포지엄을 개최함으로써 국내외 학자들과의 교류를 활성화하고, 한국 무용학의 지평을 넓혀 나갈 것입니다.
2. 본 학회는 기록과 연구에 기반을 두는 재구성, 재현, 창작 등의 공연을 개최함으로써 무용문화의 저변을 확대해 나갈 것입니다.

### 연구 역량 강화를 위한 세미나

본 학회는 무용과 무용학에 대한 통합적 검토의 장을 마련하고자 인문, 문화, 예술 등 다양한 분야에서 부각되는 쟁점과 이슈를 중심으로 국내외 관련 전문가를 초빙하여 월 1회의 ‘무용역사기록학회 월례특강’을 개최합니다.

### 장학 및 학술 장려 사업

본 학회는 학문 후속 세대를 위해 편집 체험을 통한 장학금 지급, 연구 카운셀링 등 다양한 후견 사업을 실시합니다.

## 무용역사기록학회 학술심포지엄 개최 현황

No.	학술심포지엄명	주관기관	개최장소	개최일	구분
1	제24회 국제학술심포지엄 연결과 소외의 아시아 디지털 춤환경: 포스트아시아 시대의 디지털 춤권리장전 (Zooming & Zoning in Digital Dance Environment: Declaration of Digital Rights for Post-Asian Dance)	무용역사기록학회	목포시민문화체육회관	2022.09.27	국제
2	제23회 국내학술심포지엄 포스트 코로나시대 무용의 창작과 미래 담론: 뉴노멀 시대 무용인의 삶	무용역사기록학회	천안 과학산업진흥원	2021.10.02	국내
3	제22회 국제학술심포지엄 국경 너머의 무용사 (Dance History Over the Borders)	무용역사기록학회	청년문화공간 JU 동교동 바실리오홀	2020.09.12	국제
4	제21회 국내학술심포지엄 로컬리티와 커뮤니티의 차이와 융합: 지방무용 담론과 발전방향	무용역사기록학회	대구문화예술회관 비슬홀	2019.10.03	국내
5	제20회 국제학술심포지엄 몸의 정치학: 순응과 저항의 춤	무용역사기록학회	이화여대 ECC 이삼봉홀	2018.08.31	국제
6	제19회 국내학술심포지엄 조선무악의 전승 맥락과 심소 김천흥의 학예 정신	무용역사기록학회	서울 대학로 예술가의집	2017.08.25	국내
7	제18회 국제학술심포지엄 한국춤 세계화의 그리 오래지 않은 미래: 근대무용가 최승희 춤의 국제성	무용역사기록학회	한국문화예술위원회 예술가의 집	2016.10.05 2016.10.06	국제
8	제17회 국제학술심포지엄 아시아 춤의 기억술(記憶術)	무용역사기록학회	예술가의 집 다목적실	2015.09.11 2015.09.13	국제
9	제16회 국내학술심포지엄 공동체의 춤에서 생태예술이 춤으로: 한국 커뮤니티 댄스의 역사와 전망	무용역사기록학회	이화여대 국제교육관 LG컨벤션홀	2014.11.15	국내

No.	학술심포지엄명	주관기관	개최장소	개최일	구분
10	한국무용사학회 국내학술심포지엄 <융합적 담론으로 본 한국예술의 이해와 미래>	한국무용사학회	한양대학교 HIT국제회의실	2013.11.23	국내
11	제6회 국제학술심포지엄-몸, 철학, 그리고 춤-니체를 부른다	한국무용기록학회	이화여자대학교 SK텔레콤관 컨벤션홀	2012.10.26	국제
12	한국무용사학회 국내학술심포지엄 <예술적 담론으로 본 지역문화 재조명-전라도 편>	한국무용사학회	한양대 HIT 국제회의실	2012.11.24	국내
13	2012년도 제7회 학술심포지엄-무용 아카이브의 활용 방안	한국무용기록학회	이화여자대학교 ECC내 이삼봉홀	2012.10.26	국내
14	2011년도 제5회 국제학술심포지엄-The Practice Based Research	한국무용기록학회	이화여대 SK텔레콤관 컨벤션홀	2011.10.28	국제
15	2010 제6회 국내학술심포지엄 - 무용예술 그 핵심과 진실:몸, 움직임 그리고 소통	한국무용기록학회	이화여대 대학원관 증극장	2010.10.29	국내
16	2009년도 제5회 국내학술심포지엄	한국무용기록학회	이화여대 학생문화관 소극장	2009.03.28	국내
17	2008년도 제4회 국제학술심포지엄	한국무용기록학회	국회의사당 강당	2008.05.16	국제
18	2007년도 국내학술심포지엄	한국무용기록학회	이화여자대학교 SK 텔레콤관 컨벤션홀	2007.05.15	국내
19	2006년도 국제학술심포지엄	한국무용기록학회	이화여자대학교 SK텔레콤관	2006.03.25	국제
20	2005년도 국내학술심포지엄	한국무용기록학회	이화여자대학교 SK텔레콤관 컨벤션홀	2005.03.26	국내

No.	학술심포지엄명	주관기관	개최장소	개최일	구분
21	2004 국제학술심포지엄	한국무용 기록학회	이화여자대학교 sk텔레콤관 컨벤션홀	2004.07.22	국제
22	2003 학술대회-한국춤의 기록과 분석	한국무용 기록학회	이화여대 SK 텔레콤관	2003.03.28	국내
23	2002 세계 춤 표기법 심포지움	한국무용 기록학회	동덕여대 공연예술센터	2002.03.29	국제
24	2001 제1회 학술대회-무용기록의 역사와 전망	한국무용 기록학회	이화여대 학생문화관 강당	2001.11.17	국내

## 무용역사기록학회 임원진

### 회 장 단

명 예 회 장	최해리(한국춤문화자료원)		
회 장	김선정(단국대학교)		
부 회 장	김미숙(경상국립대학교)	김순정(성신여자대학교)	
	김영미(경희대학교)	김재리(성균관대학교)	
	남수정(용인대학교)	류영수(상명대학교)	
	박기현(강원대학교)	박숙자(공주교육대학교)	
	송정은(서울기독대학교)	유정숙(국립국악원무용단)	
	이미희(삼육대학교)	이주영(고려대학교)	
	이종숙(한국전통무악연구소)	이주희(중앙대학교)	
	이혜경(수리무용예술단)	임수정(경상국립대학교)	
	차수정(숙명여자대학교)	최경자(국립국악원무용단)	
	최현주(상명대학교)	현희정(국제교육무용연구소)	
고 문	김경숙(한양대학교)	김운미(한양대학교)	
	조기숙(이화여자대학교)	한경자(강원대학교)	

### 상임이사진

총 무 이 사	이효민(서울예술종합학교)
재 무 이 사	이에원(대한무용협회)

분과	위원장	위원	위원	위원
국제교류	정은주 (헤케이브소은 컴퍼니)	양민아 (중앙대학교)	정진미 (한양대학교)	김영진 (숙명여자대학교)
대외협력	임성옥 (경희대학교)	배강원 (세종대학교)	박근태 (부산대학교)	최혜선 (강원대학교)
출판교육	김연정 (한국예술종합학교)	강주미 (춤패바람)	이지현 (경희대학교)	성은미 (정재연구회)
학술기획	최현주 (상명대학교)	정승혜 (경희대학교)	김효은 (숙명여자대학교)	서지연 (숙명여자대학교)



## 이 사진

- |     |                     |                        |
|-----|---------------------|------------------------|
| 이 사 | 강기화(한국예술종합학교)       | 강민수(전주교육대학교)           |
|     | 강준영(예락)             | 고경희(한국체육대학교)           |
|     | 고유미(동덕여자대학교)        | 국은미(한국예술종합학교)          |
|     | 권병철(상명대학교)          | 권효진(한국예술종합학교)          |
|     | 권혜경(국립국악원)          | 김기화(한국체육대학교)           |
|     | 김경신(공주대학교)          | 김정은(미시시피주립대학교)         |
|     | 김경진(심소 김천홍 무악예술보존회) | 김경희(국립국악고등학교)          |
|     | 김도연(한국문화예술위원회)      | 김미영(모션엔이모션)            |
|     | 김미자(부산대학교)          | 김민정(성균관대학교)            |
|     | 김서명(수원대학교)          | 김수인(경희대학교)             |
|     | 김수현(김수현춤벗컬처)        | 김유미(미아트컴퍼니)            |
|     | 김윤수(성균관대학교)         | 김윤선(성균관대학교)            |
|     | 김정하(전북대학교)          | 김지안(상명대학교)             |
|     | 김지윤(서울대학교)          | 김진아(천안시립무용단)           |
|     | 김진희(효무공연예술원)        | 김태은(국립국악원무용단)          |
|     | 김태훈(국립국악원무용단)       | 김향(한국춤문화자료원)           |
|     | 김형민(한국예술종합학교)       | 김혜란(국민대학교)             |
|     | 김혜림(제주도립무용단)        | 김혜자(국립국악원무용단)          |
|     | 노정식(용인대학교)          | 문진수(한양대학교)             |
|     | 박난영(강원대학교)          | 박선옥(광주여자대학교)           |
|     | 박윤미(상명대학교)          | 박은화(부산대학교)             |
|     | 박정주(상명대학교)          | 박성아(성균관대학교)            |
|     | 박종임(동신대학교)          | 서고은(성균관대학교)            |
|     | 서연수(한양대학교)          | 서정숙(한국민족춤협회)           |
|     | 서영(조선대학교)           | 서현주(예비사회적기업 행복한상상)     |
|     | 성윤선(한국예술종합학교)       | 손상옥(관인춤누리무용아카데미)       |
|     | 손수미(투맨아트컴퍼니)        | 손선숙(송실대학교)             |
|     | 손영우(한울회계법인)         | 송경희(예비사회적기업 행복한상상)     |
|     | 송성아(부산대학교)          | 신경화(S'na dance school) |
|     | 신주영(고려대학교)          | 심숙경(중앙대학교)             |
|     | 심정민(한국춤평론가회)        | 안귀호(경희대학교)             |
|     | 안나경(김백봉춤연구회)        | 안영환(알티밋Altmeets)       |
|     | 안혜지(경희대학교)          | 양서정(덕원예술고등학교)          |
|     | 양순희(우석대학교)          | 양영은(성균관대학교)            |
|     | 염현주(세한대학교)          | 오덕자(부산대학교)             |

이 사	오정은(아르코예술기록원) 유사원(케이아츠크리에이티브) 윤영숙(국립국악중학교) 이미령(북경사범대학교) 이경희(명지대학교) 이선애(백석예술대학교) 이종희(계명대학교) 이혜인(단국대학교) 임윤희(대한무용협회 오산시지부) 장성은(캐나다공연아트마켓) 장수진(성균관대학교) 장지원(한국춤문화자료원) 정이와(이화여자대학교) 정석지(이화여자대학교) 조성민(성균관대학교) 주송현(아트투게더) 차지언(화관무보존회) 최연희(연세대학교) 태혜신(한국예술종합학교) 한지윤(정말콘텐츠킴) 한혜주(이화여자대학교) CedarBough T. Saeji(부산대학교)	유미희(경인교육대학교) 유형진(강원대학교) 윤숙향(국민대학교) 이미영(국민대학교) 이병준(부산대학교) 이정연(용인대학교) 이현미(리즈아트기획) 이호신(한성대학교) 위송이(한국예술종합학교) 장인숙(장인숙회원무용단) 장옥주(공감M아트센터) 전아람(피오네로) 정은파(세종대학교) 조경아(한국예술종합학교) 주선영(국립국장) 차명희(한국예술철학연구소) 최원선(본댄스컴퍼니) 최준명(댄스드라마단춤) 한동엽(인천대학교) 황지유(경상대학교) 홍혜전(서원대학교)
해외이사	김영화(연변무용가협회) 박경란(동경한국학교) 유시현(Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies) 이미령(북경사범대학교) 하상우(University of Malaya, Malaysia) 황혜원(University of Nebraska-Lincoln, USA) Fan Xing(수도사범대학교(CNU), China) Zhou Bei(중국상해희극학원 무용학원) Zhong Yixun(South China University of Technology) 쑤명(Shandong Youth University of Political Science, China) 까오양(Shandong Youth University of Political Science, China)	
감 사	손영우(한울회계법인) 최혜선(강원대학교)	

**자문위원단**

자문위원	김정명(명지대학교)	남정숙(성균관대학교)
	장석만(한국종교문화비평학회)	정승희(한국예술종합학교)
	정재서(이화여자대학교)	조경만(목포대학교)

해외자문위원 Anthony Shelton(캐나다 University of British Columbia)  
 Jennifer Jackson(영국 University of Surrey)  
 Linda J. Tomko(미국 UC Riverside)  
 Marion Kant(미국 University of Pennsylvania)  
 Patrice Pavis(영국 University of Kent)  
 Rachel Fensham(영국 University of Surrey)  
 Sucheta Chapekar(인도 University of Pune)  
 Thomas F. Defrantz(미국 DUKE University)  
 Valarie Williams(미국 The Ohio State University)

**사무국**

사무국장	김은수(단국대학교)
사무간사	이혜인(단국대학교)

**2023년 신규 평생회원**

평생회원	배강원(세종대학교)	손수미(투맨아트컴퍼니)
	신경화(S'na dance school)	유형진(강원대학교)
	정석지(이화여자대학교)	정승혜(경희대학교)
	안영환(알티밋Altimeets)	

## ■ 무용역사기록학 편집위원회

공동편집위원장	CedarBough T. Saeji(부산대학교) 김수인(경희대학교)	
부편집위원장	김윤수(성균관대학교) 이종희(계명대학교) 황혜원(University of Nebraska-Lincoln, USA)	
편집위원	김기화(한체대학교) 손선숙(숭실대학교) 이주영(고려대학교) 차수정(숙명여자대학교) 최현주(상명대학교) 홍혜전(서원대학교)	김영미(경희대학교) 이종숙(한국전통악무연구소) 정승혜(경희대학교) 최해리(한국춤문화자료원) 한경자(강원대학교)
해외편집위원	Alba Vieira (Federal University of Viçosa, Brazil) Ann R. David (University of Roehampton, UK) Emily Wilcox (University of Michigan, USA) Hateruma Nagako (Meiji University, Japan) Jiang Dong (Dance Research Institute of CNAA, China) Joseph Gonzales (The Hong Kong Academy for Performing Arts, Hong Kong) Katherine Mezur (University of California, Berkeley, USA) Michelle Potter (Australian National University, Australia) Monh Anis Md Nor (The Nusantara Performing Arts Research Center, Malaysia) Susan Kozel (Malmö University, Sweden) Sun Meng (Shandong Youth University of Political Science, China) Urmimala Sarkar Munsri (Jawaharlal Nehru University, India) Yatin Lin (Taipei National University of Arts, Taiwan) Gao Yang (Shandong Youth University of Political Science, China)	
서평 편집인	양민아(중앙대학교)	
편집간사	박수빈(단국대학교) 김윤서(단국대학교)	

## ■ 무용역사기록학 연구윤리위원회

윤리위원장          김선정(단국대학교)

윤리위원          김미숙(경상국립대학교)  
                      김재리(성균관대학교)  
                      송정은(서울기독대학교)  
                      최해리(한국춤문화자료원)

김수인(경희대학교)  
남수정(용인대학교)  
안나경((사)김백봉춤연구회)  
한경자(강원대학교)

## 무용역사기록학회 연구윤리 규정

### 제 1 장 목적 및 연구부정행위의 범위

#### 제1조 (목적)

1. 이 규정은 『무용역사기록학』에 논문을 투고하는 논문저자, 편집위원 및 심사위원의 연구윤리와 관련된 기본적인 원칙과 부정행위에 대한 조치 및 절차 등을 제정함을 목적으로 한다.

#### 제2조 (연구부정행위의 범위)

1. 연구부정행위는 연구와 관련하여 행하여진 위조, 변조, 표절, 부당한 논문저자 표시, 중복게재, 이중투고, 명예훼손 행위 등을 포함하며, 그 정의는 다음과 같다.
  - 1) “위조”는 존재하지 않는 연구 자료 또는 연구 결과 등을 허위로 만들어내는 행위를 말한다.
  - 2) “변조”는 연구자료, 연구과정을 임의로 가공 또는 조작하거나 변형, 삭제함으로써 연구의 내용 또는 결과를 왜곡하는 행위를 말한다.
  - 3) “표절”은 타인의 아이디어, 연구내용, 저작물을 정당한 승인이나 적절한 출처 없이 자신의 것처럼 부당하게 사용하여 타인의 저작권을 침해하는 행위를 말한다.
  - 4) “부당한 논문 저자 표시”는 연구내용 또는 결과에 대하여 학술적으로 공헌 또는 기여를 한 사람에게 정당한 이유 없이 논문 저자 자격을 부여하지 않거나, 학술적 공헌 또는 기여를 하지 않은 자에게 감사의 표시 또는 예우 등을 이유로 논문 저자로 기재하는 행위를 말한다.
  - 5) “중복게재”는 연구자가 자신이 과거에 출판한 논문이나 저작물을 중복하여 출판하기 위해 논문을 투고하거나 자신의 동일 또는 유사한 가설, 자료, 논의, 결론 등에서 상당 부분 겹치는 출판된 학술적 저작물을 적절한 출처표시 없이 게재하는 행위이다.
  - 6) “이중투고”는 동일한 논문을 다른 학술지에 동시에 투고하여 비슷한 시기에 심사를 받는 행위를 말한다. 다만, 먼저 투고한 학술지에서 ‘게재 불가’ 또는 ‘수정 후 재심사’의 심사결과를 통지받은 이후 다른 학술지에 투고하는 것은 이에 해당하지 않는 것으로 본다.
  - 7) “명예훼손”은 연구자가 정당한 이유 없이 타인의 명예를 훼손하는 표현을 사용하는 행위를 말한다.

## 제 2 장 연구자의 연구윤리

### 제3조 (연구윤리준수 확인) [개정 2019.12.12.]

1. 온라인 논문투고시스템에서 연구윤리준수 확인란에 동의한 투고자만 논문 게재가 가능하다.

### 제4조 (저자 표시) [개정 2019.12.12.]

1. 저자는 다음 네 개의 항목을 모두 만족하는 사람을 의미한다.
  - ① 연구 아이디어나 설계, 데이터의 획득, 분석 또는 해석에 상당한 기여를 한 자
  - ② 중요한 학술적 내용에 대해 초안 작업을 하거나 비판적으로 수정을 가한 자
  - ③ 편집 수정본에 최종적으로 승인을 한 자
  - ④ 연구의 정확성 또는 진실성과 관련된 문제에 책임지는 것에 동의하는 자
2. 공동저자의 순서는 신분과 지위와 관계없이 해당 연구에 직접 참여하고 그 기여한 정도가 높은 순으로 주저자, 교신저자, 공동저자 등으로 정확하게 표시해야 한다. 공동저자의 순서와 표시는 해당 연구에 참여한 모든 저자로부터 사전에 동의를 받아야 한다.
3. 연구를 직접 행하거나 실질적인 공헌을 하고 연구 내용 또는 결과에 대하여 전부 혹은 일부 책임을 지는 것에 동의한 사람만을 저자로 명기한다. 단순히 연구비 수주, 자료 수집, 연구 관리만을 담당한 사람은 저자로 올릴 수 없다.
4. 교신저자는 논문 게재의 전 과정을 책임지며, 논문 심사 후 수정까지 전담해야 한다. 편집국과의 일차적인 소통의 책임이 있으며 편집국에서 요청하는 추가 자료나 내용이 있을 때는 이에 협조해야 한다. 논문의 지도교수는 교신저자로 기재할 것을 권고한다.
5. 모든 저자는 소속과 직위를 반드시 작성한다. 저자가 초·중등학교 소속 학생의 경우 소속 학교와 '학생'임을 명시해야 한다. 소속이 없는 미성년자의 경우 최종소속, 직위, 재학년도를 명시해야 한다.
6. 연구나 출판에 공헌이 낮은 사람들은 기여자(Contributor) 혹은 사사표기(Acknowledgement)로 처리하며, 기여자는 이 사실을 알아야 한다.

### 제5조 (중복게재 및 이중투고 금지)

1. 연구자는 독창성을 갖는 미발표 논문을 투고해야 하며, 편집국에서 게재 여부가 결정될 때까지는 다른 학술지에 투고하거나 단행본에 발표하지 않아야 한다.
2. 투고한 논문이 학위논문의 축약본이거나 일부일 경우, 그리고 학술대회 발표 후 수정 게재할 때는 논문의 앞부분에 이 사실을 명기해야 한다.

### 제6조 (표절 금지)

1. 『무용역사기록학』에 논문을 투고하는 저자는 실제 연구하여 얻은 결과만을 논문에 제시해야 한다.

2. 논문에 인용한 선행연구의 결과는 반드시 그 출처를 밝혀야 한다.

#### 제7조 (인용 및 참고)

1. 기존에 발표된 문헌을 논문에 인용할 때는 반드시 그 출처를 정확하게 밝혀야 한다.
2. 선행 연구자의 글을 직접 혹은 간접적으로 인용할 때는 반드시 본문 또는 각주를 통해 인용 여부를 밝혀야 한다.

#### 제8조 (논문의 수정과 보완) [개정 2019.12.12.]

1. 연구자는 심사위원(들)의 심사서 내용과 편집국의 의견을 충실하게 반영하여 해당 수정사항을 이행해야 한다.
2. 심사서 내용에 이의를 신청할 때는 그 이유를 상세하게 기술하여 편집국에 발송한다.

#### 제9조 (오류 통보)

연구자는 게재 결정이 내려진 이후에도 자신의 연구 결과에서 심각한 오류를 발견하였을 경우에는 논문 내용의 수정 또는 논문 게재에 대해 철회를 요청하여야 하며, 게재된 이후에 오류를 발견하였을 때는 지체 없이 그 사실을 편집국에 알려야 한다.

#### 제10조 (기관윤리심의위원회 IRB 승인) [개정 2019.12.12.]

인간 대상의 연구논문을 투고할 때 해당 연구에 대하여 소속 기관윤리심의위원회 (Institutional Review Board, IRB)로부터 승인을 받고 승인번호를 편집국에 제출할 것을 권고한다. 인간 대상의 연구란 첫째, 사람을 대상으로 물리적으로 개입 (intervention)하여 수행하는 연구, 둘째, 의사소통이나 대인적 접촉 등의 상호작용 (intervention)을 통하여 수행하는 연구, 셋째, 개인 식별 정보(private intervention)를 이용하는 연구이다.

## 제 3 장 편집위원의 연구윤리

#### 제11조 (논문심사 의뢰 및 관리) [개정 2017.6.10.]

1. 편집국은 투고된 논문과 관련하여 전문적 지식과 공정한 판단 능력을 갖춘 3인의 심사위원을 선정하고 공정하게 평가가 이루어질 수 있도록 심사를 의뢰한다.
2. 편집위원장은 심사위원의 심사내용이 불충실하거나 평가가 적절하지 않다고 판단 될 경우에 편집위원회를 소집하여 조정하도록 한다.

#### 제12조 (저자와 논문 내용의 비공개)

1. 편집국은 투고된 논문의 게재와 관련하여 심사위원 이외의 사람에게 저자의 인적 사항과 논문의 내용을 공개해서는 안 된다.
2. 심사는 비밀심사를 원칙으로 하며 심사위원은 투고자를 알 수 없고 투고자 역시 심사위원을 알 수 없게 진행한다.



## 제 4 장 심사위원의 연구윤리

### 제13조 (심사 기간, 책임자)

1. 심사위원은 반드시 학회가 규정한 심사기간을 지켜야 한다.
2. 부득이한 사정으로 기간 내에 심사가 어려울 경우에는 편집위원장에게 이 사실을 즉시 알려야 한다.
3. 심사위원은 자신이 논문의 내용을 심사하기에 책임자가 아니라고 판단되는 경우에는 편집국에 지체 없이 그 사실을 알려야 한다.

### 제14조 (내용 적합성, 중복게재, 표절 확인)

1. 심사위원은 의뢰받는 논문의 내용이 『무용역사기록학』의 특성에 적합한지를 검토해야 한다.
2. 심사위원은 투고된 논문 전체 혹은 부분이 본 학술지와 다른 학술지에 게재되었는지 혹은 표절과 같이 중대한 문제를 발견하였을 때에는 편집위원회에 해당 사실을 알려야 한다.

### 제15조 (공정 심사, 비밀 보장, 인용 불가) [개정 2019.12.12.]

1. 심사위원은 개인의 학술적 신념이나 투고자와의 사적인 친분관계 혹은 투고자에 대한 편견을 배제하고 객관적 기준에 의해 공정하게 심사를 하여야 한다.
2. 심사위원은 본인의 관점이나 해석과 상충한다는 이유로 불공정하게 심사해서는 안된다. 혹은 심사대상 논문을 읽지 않은 채 심사를 해서는 더욱 안 되며 충분한 근거를 기초로 심사를 진행하여야 한다.
3. 편집위원장은 심사위원들의 심사서를 취합하여 심사결과의 편향성 및 불공정성 등을 검토 관리한다.
4. 편집위원장은 이해 상충이 있는 심사위원들을 심사에서 배제하거나 논문 검토를 중단시킬 수 있다. 이해 상충으로 문제가 발생했을 때는 편집위원회를 소집하고 조사를 진행하여야 한다.
5. 투고자가 심사결과에 대해 이의신청을 할 경우, 편집위원장은 편집위원회를 소집하여 이의 내용을 충분히 논의하고 반영한다.
6. 심사위원은 심사를 의뢰받은 논문에 대한 비밀을 보장하여야 한다. 논문에 대하여 특별한 조언을 받기 위해서가 아니라면 논문을 타인에게 보여주거나 그 내용에 대하여 다른 사람과 논의하지 않아야 한다.
7. 심사위원은 본인이 심사한 논문이 학술지에 게재되고 출판되기 전에는 투고자의 동의 없이 논문의 내용을 인용할 수 없다.

### 제16조 (심사서 작성)

1. 심사서에 논문에 대한 객관적인 판단의 근거를 밝히고, 수정이나 보완의 경우에

대해서는 그 이유를 상세히 밝혀야 한다. 특히 수정 후 재심이나 게재불가 판정의 경우에 그 이유를 구체적으로 설명해야 한다.

2. 심사위원은 전문 연구자로서의 투고자의 독립성과 인격을 존중하여 정중하고 부드러운 표현을 사용한다. 투고자를 비하하거나 모욕하는 표현은 하지 않아야 한다.

#### 제17조 (심사결과 통보)

1. 심사위원은 해당 논문을 공정하게 평가한 후 그 결과를 편집국에 통보한다.
2. 편집국은 판정결과를 투고자에게 통보한다.

## 제 5 장 연구윤리위원회의 구성, 운영 및 연구위반행위에 대한 조치

#### 제18조 (구성과 의무) [개정 2021.12.18.]

1. 연구윤리부정행위에 대한 심의와 의결을 위하여 연구윤리위원회를 둔다.
2. 연구윤리위원회는 연구윤리위원장을 포함하여 10인의 위원으로 구성한다.
3. 연구윤리위원장은 학회 회장이 겸임한다.
4. 연구윤리위원회 및 위원은 연구윤리위원회의 직무와 관련하여 알게 된 사항에 대하여 비밀을 유지하여야 한다.
5. 연구윤리위원회는 무용역사기록학회의 회원과 『무용역사기록학』 논문 투고자의 연구윤리의식을 고취시키기 위한 교육과 홍보 등을 지속적으로 시행하여야 한다.

#### 제19조 (심의와 의결)

1. 연구윤리위원장은 『무용역사기록학』에 투고 또는 게재된 논문에 대하여 연구윤리부정행위 심의요청이 있을 때는 연구윤리위원회를 소집하여야 한다.
2. 연구윤리위원회의 의결사항은 재적 위원 과반수의 찬성으로 결정한다.
3. 연구윤리위원이 연구윤리부정행위의 심의대상인 논문 저자라면 당해 심의와 의결에 관여할 수 없다.
4. 연구윤리위원회는 의결에 앞서 연구윤리부정행위 심의 대상자에게 소명의 기회를 부여하여야 한다.

#### 제20조 (인권 보호)

1. 연구윤리위원회는 심의 대상자(이하 대상자)의 인권 보호를 위해 최선을 다한다.
2. 부정행위 여부에 대한 검증이 완료될 때까지 대상자의 명예나 권리가 침해되지 않도록 주의하여야 한다.

#### 제21조 (이의 제기 및 소명 기회)

1. 대상자는 연구윤리위원회의 판정이 내려질 때까지 회원으로서 자격을 유지한다.
2. 연구윤리위원회는 대상자에게 의견진술, 이의제기 및 변론기회를 보장한다.

제22조 (결과보고서 작성 및 통보)

1. 연구윤리위원회는 조사 및 심의 후 이의제기 또는 변론 내용을 토대로 결과보고서를 작성한다. 여기에 포함되어야 하는 내용은 다음과 같다.
  - 1) 제소 내용
  - 2) 제소 대상자의 연구부정행위 의혹 및 관련 연구과제
  - 3) 심사절차 및 연구부정행위 의혹의 사실 여부
  - 4) 심사 결정의 근거와 관련 증거 및 증인의 진술
  - 5) 조사결과에 따른 제소자와 제소 대상자의 이의제기 또는 변론 내용과 그에 대한 처리결과

제23조 (연구윤리위반행위에 대한 조치) [개정 2019.12.12.]

1. 연구윤리위원회에서 제2조의 연구윤리부정행위에 해당하는 것으로 판정한 경우 해당 논문과 저자에 대해서는 다음 각호의 조치를 취한다.
  - 1) 투고된 논문이 연구부정행위에 해당한 것으로 판정된 경우 해당 논문의 저자(들)에게 게재불가 결정을 통보한다.
  - 2) 게재된 논문이 연구부정행위에 해당한 것으로 판정된 경우 해당 논문의 저자(들)에게 게재무효 결정을 통보하고, 이 사실을 『무용역사기록학』 및 무용역사기록학회 홈페이지에 공지한다.
  - 3) 무용역사기록학회 홈페이지 및 기타 디지털저작물에서 해당 논문을 삭제한다.
  - 4) 한국연구재단에 부정행위를 상세히 통보한다.
  - 5) 연구윤리부정행위자에 대해서는 판정일로부터 5년간 『무용역사기록학』에 논문 투고를 금지한다.
  - 6) 심각한 연구윤리부정행위자는 회원의 자격을 박탈한다.

제24조 (행정 및 기록) [개정 2019.12.12.]

1. 규정에 명시하지 않은 사항은 연구윤리위원회의 결정에 따라 시행한다.
2. 조사 종료 후 조사 및 심의에 관련된 기록은 5년간 보관한다.

## 제 6 장 연구윤리규정의 시행 및 개정

제25조 (시행)

1. 본 규정은 2009년 1월 1일부터 시행한다.
2. 본 규정 이전의 연구윤리에 관한 제반 규정은 본 규정(2009년 1월 1일 시행규정)에 준하여 시행한다.
3. 본 규정에서 정하지 아니한 사항은 연구윤리위원회의 결정에 따른다.

제26조 (개정)

1. 연구윤리규정은 이사회회의 의결에 의하여 개정할 수 있다.

## 부 칙

### 제1조 (시행일, 재시행)

이 규정은 한국무용기록학회와 한국무용사학회의 통합 이전인 2001년 10월 1일부터 효력을 발생해왔던 논문투고 규정을 대체하는 것이며, 무용역사기록학회로 통합 한 이후인 2014년 5월 1일부터 그 효력을 발생한다.

### 제2조 (개정) [개정 2017.6.10.]

이 규정의 제10조는 2017년 6월 10일 상임이사회 의결 및 승인을 통해 개정되었으며 2017년 6월 10일부터 그 효력을 발생한다.

### 제3조 (규정 개정) [개정 2019.12.12.]

이 규정은 2019년 12월 12일 편집위원회 의결 및 승인을 통해 전면 개정되었으며 2020년 1월 1일부터 그 효력을 발생한다.

### 제4조 (규정 개정) [개정 2021.12.18.]

이 규정은 2021년 12월 18일 편집국 및 회장 승인을 통해 전면 개정되었으며 2021년 12월 20일부터 그 효력을 발생한다.

**무용역사기록학회 입회 원서**  
The Society for Dance Documentation & History

\* 회원번호 및 학회 기재사항에는 기입하지 마십시오.

\*\* 필수 항목

신청일자*		2023년 월 일			
회원구분		평생회원( )	정회원( )	사진*	
		기관회원( )	준회원( )		
		일반회원( )	명예회원( )		
이름	한글*				생년월일*
	한자*				성별*
	영어*				
주소*					
연락처		전화		휴대전화*	
		이메일*			
소속*		직위*		전공분야	
학력 사항 *		학교명		대학(원)	전공
	학사				
	석사				
	박사				
학위 논문 *	석사				
	박사				

**회원 혜택** 회원은 논문투고의 자격이 주어지며, 학술지 『무용역사기록학』을 열람할 수 있습니다. 아울러 본 학회가 주최하는 학술심포지엄, 연구윤리포럼, 월례특강 등 각종 행사를 안내받고 참여할 수 있습니다.

**가입 방법** 입회 원서를 작성하여 학회의 메일로 보내시고 회비를 학회계좌로 송금한 후 사무국장에게 확인문자를 보내주시면 됩니다.

- ① 학회메일: ds\_dh@daum.net(사무국)
- ② 학회계좌: 신한 100-030-155768(예금자명: 무용역사기록학회)
- ③ 사무국장: 김은수 010-6814-5745

**회 비** ① 평생회원 30만원            ② 연회비(이사) 연 20만원  
③ 기관회원 연 10만원            ④ 일반회원 연 5만원

---

---

## 제25회 무용역사기록학회 학술심포지엄 조직위원회

### 조직위원장

김선정(무용역사기록학회 회장), 김운미(무용역사기록학회 고문), 조기숙(무용역사기록학회 고문),  
한경자(무용역사기록학회 고문), 김경숙(무용역사기록학회 고문), 최해리(무용역사기록학회 명예회장)

### 운영위원장

최현주(학술기획분과 위원장)

### 운영위원

김연정(출판교육분과 위원장), 정은주(국제교류분과 위원장), 임성옥(대외협력분과 위원장)

### 진행위원

강주미(출판교육분과 위원), 김영진(국제교류분과 위원), 김효은(학술기획분과 위원),  
박근태(대외협력분과 위원), 배강원(대외협력분과 위원), 서지연(학술기획분과 위원),  
성은미(출판교육분과 위원), 양민아(국제교류분과 위원), 이지현(출판교육분과 위원),  
정승혜(학술기획분과 위원), 정진미(국제교류분과 위원), 최혜선(대외협력분과 위원)

### 행사 진행스텝

김은수(사무국장), 이해인(사무간사), 박수빈(편집간사), 김윤서(편집간사),  
김연희((사)대한무용협회 대리), 최세아(숙명여자대학교 무용과 교육조교)

---

---



The Society for Dance  
Documentation & History

무용역사기록학회