

1. 무용의 현대화 과정에 나타난 표현 특성에 2. 관한 연구

- 일제강점기를 중심으로 -

가. 반 주 은

수원여자대학교 교수

I. 서론	V. 결론
II. 일제강점기의 문화적 현상	참고문헌
III. 전통의 현대화	Abstract
IV. 표현주의적 경향	

I. 서론

한국은 20세기 초 일제강점기 동안 현대화 또는 서구화가 본격적으로 시작되었다. 현대화의 시작이 우리민족의 자의적 요구가 아닌 강제에 의한 것이었으며, 그 과정에서 파생된 혼란과 충격은 이후 우리에게 많은 역사적 과제를 남기게 된다. 그러한 현상은 한국무용의 변화과정에서도 나타나게 된다.

서구 무용에서는 19세기 말부터 낭만주의 정신에 충실하였던 고전발레의 한계를 극복하려는 노력이 모더니즘이라는 새로운 예술정신 즉, 기존예술에 대한 격렬한 불만족으로 인한 전위적이고 실험적인 예술정신의 출현으로 인해 급변하기 시작한다. 그 결과 새로운 형태의 모던댄스(modern dance)가 탄생된다. 모던댄스의 발전은 서구뿐만이 아니라 전 세계로 확산되며, 새로운 장르로서의 예술무용의 장을 열었다.

서구 무용의 한국적 수용은 전통문화 중심의 한국사회에 큰 충격과 함께 수용되었다. 따라서 한국무용의 현대화는 서구 현대무용의 본질이라고 할 수 있는 ‘반전통적인 것’을 지향하며 새롭고 실험적인 것을 추구하는 특성을 그대로 반영하지 못하였고, 한국의 특수한 상황과 결합되면서 사회적 혼란과 혼재(混在)를 야기 시키며 확산된다. 이러한 시대적 상황 하에서도 이 시기가 무용사적으로 중요한 이유는 서구의 모던댄스가 한국에 처음 소개되었으며, 한국 전통무용을 새롭고 창의적인 무용 형식으로 발전시키려는 노력과 더불어 오늘날 한국적 현대무용의 모태가 되기 때문이다.

그러나 서구 무용예술이 도입된 후 현재까지, 한국의 무용은 양적, 질적 발전을 거듭함에도 불구하고 한국적 정체성과 독창성의 결여로 예술의 세계화를 추구하는 현 시대 무용의 변화·발전에 발맞추지 못하는 한계를 드러내었다. 따라서 현재 한국의 무용은 이러한 한계를 극복하기 위한 새로운 방향을 모색하고 있는 실정이다. 기존의 연구 - 박명숙(1993), 김복희(1993), 정승희(1995), 유미희(1996) - 들은 ‘근대무용’, ‘신무용’, ‘한국무용’ 그리고 ‘초기

현대무용'이라는 국한된 장르, 또는 영역 안에서 한국 현대무용의 수용과 발전과정을 고찰하였다. 각기 독립된 영역 안에서 이루어진 연구는 한국적 현대무용의 모태가 무엇인가에 대한 혼란을 야기했으며, 전통과 현대의 적용 범주에 대한 구분을 어렵게 하였다.

따라서 본 연구는 기존의 논문들이 독립된 영역 안에서 개별적으로 이해되고 고찰되었던 관점에서 벗어나 서구와 동양의 문화가 강하게 충돌하며 급변하던 일제강점기에 한국무용이 서구 현대무용의 특성과 어떻게 결합·수용되었는지 연구하고자 한다. 이와 같은 연구를 위한 접근 방법으로 1910년부터 1945년까지의 기간동안 서구무용의 직·간접 유입으로 인한 한국무용의 변화·발전과정을 동시적 방법으로 상호관련성과 상호작용을 유추하여 결과를 제시하고자 한다.

K C I

II. 일제 강점기의 문화적 현상

1. 문화적 배경

한국에서의 근대화는 서구 자본주의 국가의 근대화와 다른 개념을 가지고 있다. 일반적으로 서구의 근대사회는 봉건제 사회가 무너진 뒤에 나타난 것으로서 봉건 잔재를 청산하고 정치적으로는 민주주의를 경제적으로는 자본주의 체제를 건설하게 됨으로써 개인을 존중하고 자유, 평등, 박애를 실현하려는 사회를 말한다. 사상 경향으로는 프랑스 혁명 이후에 나타난 합리주의, 과학적 실증주의, 자유주의 사상 등을 특징으로 하고 있다.¹⁾ 그러나 한국의 근대화는 이질적인 근대 물질문명의 충격과 더불어 위기적인 상황 속에서 국권수호와 자율적인 근대화란 이중적인 민족적 과제를 감당하지 않으면 안 되었던 역사 과정이었다.²⁾

또, 한국의 근대화는 대체적으로 서구의 강제(強制)에서 시작되었다는 점을 간과하여서는 안 된다. 동양에 대한 서구의 강제는 서양의 승리와 동양의 패배로 귀결되고, 이로 인해 서구/동양, 서구적인 것/동양적인 것 사이에 우등과 열등의 관계가 성립되었다. 이 우열관계의 성립은 특히 일본으로 하여금 식민지 정책을 유지시켜줄 수 있는 명분으로서, 동양에는 없으나 서양에는 있는 그 무엇을 발굴하기 위해 서구의 현대화를 쫓아가게 만든 배경이었다.³⁾

1919년 3·1운동의 충격은 일본으로 하여금 새로운 식민지배 계획을 도모하는데 그것은 문화주의 정책이었다. 이들은 문화통치의 전제로 조선독립 불가능론을 주장했는데, 그것은 첫째, 조선의 민족성 자체가 독립할 능력이 없고, 둘째, 조선은 역사적으로도 독립한 적이 없으며 조선의 역사는 식민지 역사임을 강조하고, 셋째, 조선은 독립을 해도 그것을 유지할 실력이 없고, 넷째, 국제적 조건이 조선의 독립을 불가능하게 한다는 것이다. 이를 전제로 한 ‘실력양성’ ‘문화주의’ ‘문화운동’이라는 정치적 구호를 사용하게 되었던 것이다. 이러한 일본의 정책은 주로 지식인들에 의해 흡수되고, 특히 주권중심 사상이나 자강주의가 결여된 단순한 문화개념만을 흡수한 일본 유학의 지식인들은 일제의 강권을 부정할 수 있는 사상적 시각을 견지할 수 없게 되었다.⁴⁾ 이처럼 봉건사회를 탈피하고 문명의 개화된 사회를 열망했던 과도기의 조선은 새로운 사상에 대해 민감하게 움직였다. 1920년을 전후로 하여 퍼지기 시작한 사회 개조론과 문화주의 철학에 의해 개조, 개선, 개량, 개혁 등과 같은 말들이 나타나면서 문화생활이라는 말을 자주 사용하게 되었다. 당시의 조선 사회가 미개한 상태에 머물러 있었던 것에 대한 자괴감으로 누구나 할 것 없이 이를 탈피하기 위한 사회 개조와 문화의 발전을 주창하게 되었던 것이다.⁵⁾

1930년대 이후 일본이 침략전쟁시기로 접어들면서부터는 조선민족에게 전쟁협력을 강요하고 모든 지식인과 문화인의 친일과화를 강력히 추진했으며, 이 과정에서 많은 지식인과 문화인의 상당수가 친일본적 성향을 갖게 되었다.⁶⁾ 정치뿐만이 아니라 문화 예술계의 많은

1) 이상연(1997). 춤 창작 경향에 비추어 본 근대 한국 춤의 역사적 의미, 중앙대학교 대학원 석사학위논문, p. 7.

2) 김경태 외(1986). 『한국 문화사』, 이화여자대학교 출판부, pp. 19-20.

3) 이송(1993). 신무용의 역사적 의미, 숙명여자대학교 대학원 석사학위논문, p. 12.

4) M. 로빈슨(1990). 『일제하 문화적 민족주의』, 『나남』 p. 65.

5) 이송(1993). 신무용의 역사적 의미, 숙명여자대학교 대학원 석사학위논문, p. 14.

인물이 자의, 타의에 의해서 친일적 행각을 벌이며, 이후 그들의 다양한 예술적 업적에도 불구하고 역사적으로 인정받지 못하는 비극을 초래하게 된다.

이러한 역사적 과정 속에서 한국의 현대화는 ‘서구적이고 새로운 것은 좋은 것’이며 ‘전통적이고 봉건적인 것은 나쁜 것’이라는 개념에서부터 출발하였다. 즉, 신문명의 수용과정에서 서양의 산업화와 도시화적 특성은 발전과 훌륭한 것이라는 인식과 반대로 동양의 비산업화, 농촌성은 저개발과 나쁜 것이라는 표상체계가 존재하고 있다. 서구 문화에 대한 동경은 ‘낡은 주체’와 결별하기 위한 몸부림이었다.

또 한편으로 우리 역사에서 ‘현대’라는 개념은 수용 당시에 서구화라는 의미와 동의어로 받아 들여졌다. 그 당시 국제사회에서 산업화, 도시화, 자본주의화는 역사적 흐름이었지만 그 당시의 사회적 상황은 우리나라가 주체가 될 수 없었다. 한국의 서구화는 일제의 식민치하에서 이루어졌는데 일본이 그 당시에 서구문물을 받아들이는데 열성적이었고 개방정책을 사용했기 때문에 서구화의 주체는 우리나라가 아닌 통치 국가인 일본이 주체가 되어 이루어졌다고 볼 수 있다. 서구의 현대적인 것에 대한 막연한 동경이 있었으나 다른 한편으로 민족적이고 전통적인 것은 주체적이며 좋은 것인 반면에 서양적이고 현대적인 것은 비주체적이며 천박하고 나쁜 것이라는 인식도 존재하였다.⁷⁾ 즉 현대란 것이 새로움에 대한 충동과 서구화에 대한 지향을 의미하기도 하지만 다른 한편으로는 오래된 전통에 대한 집착과 민족에 대한 주체의식을 불러일으키기도 하였다.

현대라는 말이 우리나라에서 사용된 것은 1910년대로 거슬러 올라가며 그 의미는 우리가 지금 현대라는 말을 그렇게 사용하듯이 ‘동시대(contemporary)’란 뜻을 지니고 있었다. 초기에 현대라는 말보다 더 현대라는 상황을 정확하게 표현하는 언어는 개항을 즈음하여 많은 언어의 앞머리에 붙여졌던 ‘신(新)’이란 접두사였다. 신사고, 신문물, 신학문, 신여성, 신생활, 신문화 등의 ‘새롭다’라는 말속에는 이제까지 존재하지 않았고 우리가 알고 있지 못했던 그 무엇, 그래서 반드시 지향해야 할 무엇이라는 의미를 지니고 있었다. 따라서 ‘신’이라는 말속에는 이미 ‘낡은 것’을 버리고 ‘새로운 것’을 받아들여야 한다는 계몽적인 의도가 내포되어 있다.⁸⁾

이와 같은 사실들은 일제강점기 한국사회의 현대화 과정이 우리 전통에 대한 인식과 자부심이 결여된 상태에서 강압적 서구 문화의 유입으로 인한 이중적 구조(공정과 부정)와 이질적 정서(동경과 배타)를 내포한 채 변화과정을 겪었음을 짐작할 수 있다.

6) 이상연(1997). 춤 창작 경향에 비추어 본 근대 한국 춤의 역사적 의미, 중앙대학교 대학원 석사학위논문, p. 7.

7) 김진송(1999). 『현대성의 형성』, 현실문화연구, p. 13.

8) 앞 글. pp. 25-26.

2. 공연예술의 변화과정

일제 강점기의 공연 예술은 일본의 문화 동화 정책으로 인한 한국의 독자적인 예술의 표현 권리가 상실된 상태에서 변화·발전되었다. 예술은 그 사회의 정치적, 사회적 현실을 반영하는 경향을 지니고 있다. 따라서 이 시기의 한국 예술계의 창의적 표현이 자유롭고 독창적으로 이루어지지 못하였을 뿐만 아니라 일본의 의도적 계획안에서 제한적으로 이루어졌다. 왜냐하면 한국에 있어 현대화와 서구 예술을 접할 수 있는 유일한 통로는 일본을 통해서만이 가능했기 때문이다.

조선 왕조가 몰락하던 시기부터 아직 합병되지는 않았지만 이미 정치·군사적으로 일본의 영향 아래서, 한국 궁중무용은 단절되어 버렸다. 조선 왕실에 속해 있었던 전통 무용인과 음악인은 왕실의 지원을 더 이상 받지 못하게 되었다. 일제 침략기 동안 모든 종류의 전통 예술공연은 줄어들게 되었다. 따라서 대다수의 전통음악과 무용이 사라져 버렸다. 사실, 한국의 정통성을 지지하는 모든 활동이 위축되었고, 만일 일본경찰에 발견되면 처벌의 대상이 되었기 때문이다.⁹⁾

궁중무용이 일반에게 처음 공개된 것은 고종 황제의 어극(御極) 6년 칭경예식(稱慶禮式)을 위해 협률사에서 기생, 무동에 의해 각종 춤이 행해진 1902년 12월이었다.¹⁰⁾ 이때의 궁중무용은 왕실의 화려함과 장엄함이 점점 여흥을 위한 향락적인 요소로 변질되어 가던 시기이다. 민속무용도 일제의 민족문화 말살정책으로 기녀에 의해 명맥을 유지하고 있었을 뿐 점점 그 원형을 상실해 가고 있었다. 조선왕조 시대에 일종의 예인(藝人)으로 활동했던 기녀는, 그 뿌리가 신라시대(668-935)까지 거슬러 올라가는데, 사적인 여흥의 자리에서만 그 명맥이 유지되었다. 해방 직후에 와서야 그들은 다시 대중 앞에 모습을 드러내기 시작했으며, 심지어 예성사(藝成社)라는 일종의 기생 양성소를 조직하기도 하였다.

1903년 국립극장격인 협률사를 비롯하여 실내극장이 설립되자 본격적으로 기생에 의한 전통 춤의 무대화가 이루어지는데, 그 동안의 특수계층을 위한 향락적 무용으로서의 기방문화의 틀에서 벗어나는 계기가 되었다. 그리고 이들에 의한 우리의 전통 춤이 사회적으로 영역을 넓혀가게 되었다.

1910년대 한국의 연회형태의 특징은 무용이 독자적으로 공연되기도 하였지만, 일반적으로 음악회, 연주회 등에서도 의례히 무용을 삽입시켜 가무악 형태의 연출형식을 갖춘 것이었다. 이것은 당시의 특징적 연출형식으로서 우리나라에 고유하던 각종 연예를 동시에 공연하는 것이었다. 이러한 공연이 주류를 이루는 가운데, 그 당시로는 획기적인 기획공연이 공동으로 이루어지기도 했다. 이러한 기획공연에는 기생조합에 의한 공연이 앞다투어 이루어졌으며, 기생에 의해 우리의 궁중무와 민속무가 상당한 품격을 갖춘 채 극장에서 공연되기도 하였다. 그 동안 대궐의 뜰이나 연회석에서 춤추던 우리의 정재(呈才)나, 마당굿 형식으로 대중과 함께 즐기면서 연희된 민속무용이나 놀이, 더 나아가 기방무용까지 갑자기 서구식 무대조건을 갖춘 극장에서 공연하게 되면서 비로서 무용 예술형식도 변화하기 시작하였다.¹¹⁾

한국의 무용이 현대화되는 과정에서 가장 큰 변화를 끼치게 한 요인으로 프로시니엄(proscenium) 무대 양식의 도입을 꼽을 수 있다. 한국 근대 춤에서 이전의 원형이나 반원

9) 최상철(1997). 무용사 연구를 위한 접근방법, 『한국무용교육학회』 8집. p. 62.

10) 이두현(1994). 『한국연극사』, 학연사, pp. 198-200.

11) 정승희(1997). 근대한국무용사 연구, 단국대학교대학원 박사학위논문, pp. 76-80.

형의 개방적인 옥외 관람구도에서 폐쇄된 옥내 정면관람구도로의 전환은 단순한 공연장소의 변화만을 의미하는 것은 아니었다. 이것은 공간에 대한 개념을 바꾸어 놓았으며, 무대공간을 객석공간과 분리시킴으로써 무용의 일상적인 것과 차별화 시켰다. 즉 예술적 형식을 유지함으로써, 예술무용의 순수성을 보장하기 위한 공간으로 작용했던 것이다.¹²⁾ 새로운 형태의 무용은 아니지만 기존의 전통무용을 변형된 공간 안에서 춤 양식을 변화시키는 계기가 되었다.

프로시니엄 무대양식의 수용이 근대 한국 춤에서 중요한 변화 요인이자 특징이 될 수 있지만 전 세계의 무용사적 흐름에서 본다면 그것이 현대적 요건으로서 필요충분조건이 되지는 못한다는 시각이 있다. 이러한 견해는 무대양식이 공연자와 관람자를 분리함으로써 무용이 예술로서의 독자성을 확보하고 창작 개념이 수용되어졌다는 고무적인 측면도 있지만 무대예술 양식에 맞는 뚜렷한 양식적 고착화를 이루어내기에는 역부족이었던 것으로 간주하기 때문이다. 즉 당시 무용가가 무대양식에서 요구되는 공간 예술로서의 새로운 원리를 양식화시키지 못하였다는 것이다.

1926년 일본이 낳은 유일한 신무용가인 이시이 바쿠(石井漠) 일행의 내한 공연은 한국의 무용에 새로운 역사를 여는 계기를 만들어주었다. 서구적 예술양식을 기반으로 한 일본식 현대무용인 신무용은 우리에게 커다란 충격으로 다가왔으며, 이러한 충격은 한국무용의 현대화를 이끌어 갈 선구자들을 탄생시켰다.

III. 전통의 현대화

일제강점기 한국무용의 현대화 과정에서 나타난 가장 큰 특징은 한국의 전통을 현대화하고자 하는 노력이 당시 무용가들의 예술 활동에 강하게 나타나있다는 것이다. 물론 전통의 현대화라는 예술적 명분이 처음부터 무용가들의 의식 속에 자리하지는 못하였지만 신무용가들의 발전된 창작 작업을 통해 드러나게 된다. 대표적 신무용가로 평가되고 있는 최승희, 조택원의 단계별 예술 활동을 분석해보면 초기단계의 서구스타일 춤의 모방, 그리고 한국 전통춤에 대한 새로운 인식, 그 이후 한국의 독창적 춤에 대한 자각과 열망으로 연결되는 공통된 특징을 유추해 낼 수 있다. 이 시기 최승희, 조택원의 갈등과 고민이 오늘날 다시 중요한 요인으로 작용하는 이유는 21세기 지금도 우리는 한국적 독창성과 세계화 속에서 자리매김할 수 있는 우리의 춤을 염원하기 때문이다. 이러한 관점에서 신무용가의 무용활동에서 전통과 현대화라는 과정에 어떻게 수용·융합되었는지에 대한 규명은 필요하다고 사료된다.

20세기 예술은 서구 문화와 동양 문화의 충돌로 시작되었다고 하여도 과언이 아니다. 서양 문화는 실증적이고 분석적이며, 동양 문화는 직관적이며 종합적이다. 즉, 과학적이고 분석적인 서구의 문화는 한국 예술의 특성을 바꾸어 놓았다. 예를 들면, 한국의 음악은 ‘사람의 마음으로부터 나온다.’는 정의가 ‘물체의 진동으로부터 나온다.’는 실증적이고 물리적인 정의로 대체되었다.¹³⁾ 이것은 한국의 전통음악이 가지고 있는 미적 기준(인격·인성·사회적 기능 등)이 배제된 상태에서 소리만이 강조되는 적절하지 못한 정의인 것이다.

12) 김채현(1993). 초기 근대 한국춤의 역사적 성격에 대한 연구: 근대 한국 춤 성립 시기를 중심으로 『예술문화논총』 제1집 서원대 예술문화 연구소 p. 83.

13) 한명희(1999). 세기의 여울목에서 조망한 전통음악, 『전통과 현대』 가을호, p. 23.

오늘날 예술의 세계화를 지향하는 사회적 분위기 속에서 예술가가 자신의 작품에서 추구하고자 하는 궁극적 목적은 전통을 바탕으로 한 현대화와 이를 통한 가장 한국적인 무용을 만드는 것이다. 그러면 과연 ‘전통과 현대’의 정확한 의미와 객관적 범주는 무엇인가? 전통에 대한 해석은 예술의 종류와 예술가들의 관점에 따라 다르다. 예를 들면, 미술에서는 문인 정신이 전통이라고, 다른 한편에서는 실경산수(實景山水)가 전통이라고 주장한다. 무용에서도 마찬가지로 전통무용은 궁중정재(宮中呈才)만 해당된다는 측과 민속무용과 기방무용(妓房舞踊)도 포함된다는 주장이 함께 한다. 그러나 ‘무엇을’ 전통으로 삼아야 하느냐가 중요한 것이 아니라 더 중요한 것은 ‘어떻게’ 현대화시켜야 하는가에 있다. 조용진¹⁴⁾은 “현대에 대한 해석도 통일되어 있지 않고, 예술관도 통일되어 있지 않다. (중략) 기준이 없는 한 통일된 전통관, 현대관, 예술관을 마련할 수 없고, 통일된 관(觀)이 없으면 통일된 양식은 나올 수 없게 된다.”고 전통과 현대에 대한 객관적이고 정확한 해석을 강조하였다. 그가 강조한 의미는 정확한 해석이 선행되어야만 통일된 양식을 도출해 낼 수 있으며, 통일된 양식이 곧, 전통과 현대라는 이질적인 이중 구조를 해결할 수 있다는 것이다.

일제 강점기의 한국무용의 서구화에서 나타난 특성 중에 전통무용과 서구의 현대무용 양식이 서로 접목되는 현상이 두드러지게 된다. 김열규¹⁵⁾가 설명하고 있듯이 “이 땅 예술의 근대성은 반전통성과 전통성 사이의 갈등을 겪으면서 형성되어간 것이다.”라는 의미는, 20세기의 모더니즘은 ‘반전통’을 주장하였지만 한국에서의 모더니즘의 수용은 이중적 구조 안에서 특수한 현상으로 나타나게 된다. 무용사에서 살펴보면 서구의 현대무용은 전통에 대한 부정과 반발로부터 탄생하게 되었다. 전통예술의 미학적 기준에서 탈피하고자 하는 자유주의 이념은 서구 현대무용의 핵심이었다. 그러나 한국무용의 현대화 초기의 변화과정에서는 전통무용에 대한 대립 의식은 전혀 찾아볼 수 없었다.¹⁶⁾ 한국의 신무용을 창출해낸 최승희, 조택원 모두가 한국의 춤에 대해서 거의 무지한 상태에서 서구의 무용을 접하게 되었으며, 이후 본격적인 무용 활동을 통해 자신의 예술 스타일에 대한 인식과 우리 춤에 대한 관심이 자연스럽게 싹텄다고 할 수 있다. 따라서 한국의 무용이 적어도 1930년까지 한국 전통무용 자체에 대한 대립 의식에서 출발하였음을 입증하는 자료는 발견되지 않았다¹⁷⁾는 사실은 이와 같은 맥락에서 이해될 수 있다.

그 이후 한국무용의 현대화 과정은 우리의 전통적 요소를 서구적 표현양식과 융합하여 독창적 무용예술을 창출하고자 함으로써 20세기 초 서구 모더니즘 예술의 기본 정신인 ‘새로운 예술’을 지향하고자 하였다. 이런 의미에서 보면 이 시기의 한국의 무용에서 ‘창작’이라는 개념을 구성하는 요소와 그 본질성이 파악되어야 할 것이다. 왜냐하면 신무용 시대 이후 오늘날까지 전통과 그 현대적 수용의 양상에 대한 논란과 연구가 지속되어 오고 있으며, 오늘날 한국적 현대무용의 정체성을 전통무용의 유산을 모태로 하여 서구 무용을 접목시켜 탄생한 새로운 무용에서 찾아야 한다는 것이 일반적인 견해이기 때문이다.

전통의 현대화는 일제 강점기에 새로운 무용으로서의 ‘무용 창작’이라는 개념이 도입된

14) 조용진(1999). 한국화에 있어서의 전통과 현대, 『전통과 현대』 가을호, pp. 32-33.

15) 김열규(1984). “예술의 근대성”, 『한국 근대예술의 성립과 그 발전』, 성신여자대학교 인문과학연구소편, 성신여자대학교 출판부, p. 6-8.

16) 이상연(1997). 춤 창작 경향에 비추어 본 근대 한국 춤의 역사적 의미, 중앙대학교 대학원 석사학위논문, p. 75.

17) 박명숙(1993). 최승희 예술이 한국 현대무용에 끼친 영향, 한양대학교 대학원, 박사 학위논문. pp. 43-44.

이후 한국의 무용에 나타난 대표적 특성이다. 오늘날 관점에서 해석된 확대된 의미의 전통의 개념은 아니지만 이 시기의 무용의 현대화 과정에서 간과할 수 없는 중요한 의의를 가지고 있는 것이다.

박명숙¹⁸⁾은 “일반적으로 현대성(modernity)은 개인의 자율성을 의미하고 예술에서는 창작의 자율성을 의미한다. 간섭받지 않는 창작이 제대로 실현되려면 곧 창작 방법론이 마련되어야 한다.”라고 자신의 견해를 밝혔다. 이는 한국의 신무용기의 창의적 방법론은 서구 표현양식의 시각에서는 불완전한 형태였으며, 창작의 자율성은 일제 식민지라는 극단적 상황에서 자유롭지 못하였던 것이 역사적 사실이다. 그러나 이러한 환경적 악조건 하에서도 신무용가들은 동양의 전통을 서구적 양식에 의해 접합시켜 한국적인 새로운 무용을 시도하였던 것이다.

그러면 전통이란 과연 무엇인가. 정의숙¹⁹⁾은 “전통이라 함은 어떤 특정한 방식에 의하여 구별되어진 한 형태의 예술을 지칭하는 것이 아니라 인간은 태어나 자라온 역사적, 지리적 조건에 의하여 신체의 에너지 정도가 달라진다는 의미의 좀더 포괄적인 의미의 전통, 즉 그 민족의 뿌리가 되는 모든 근원을 일컫는 것이다.”라고 설명하고 있는데 이것은 내·외적 조건을 모두 지칭하는 것이라 할 수 있다.

예를 들면, 루스 세인트 데니스(Ruth St. Denis)는 동양의 전통을 서구적 표현 양식으로 재현함으로써 미국화시킨 무용가이며, 앨빈 에일리(Alvin Ailey)는 아프리카의 원시적인 전통 예술을 현대무용과 접합시키는데 성공한 전형적인 인물로 평가되고 있다.

일제 강점기의 서구 현대무용(modern dance)의 자극과 일본의 직·간접적 영향은 한국무용에 새로운 방향을 모색하기 위한 충분한 이유가 되었다. 이 시기의 창작무용은 ‘조선의 고전을 현대화’, ‘향토 무용의 현대화’²⁰⁾를 의미하는 것이었다. 한국무용의 현대화를 자신의 예술 활동의 궁극적 목표로 삼았던 최승희 춤의 가장 중요한 특징은 그녀의 의식 속에 자리 잡고 있었던 서구 현대무용적 기초였다. 다시 말하면 최승희의 무용은 이미 현대적 무용에서 비롯되었으며, 자신의 독창적 무용 양식에 대한 고민은 한국의 전통에 대한 관심과 더불어 동양 전통의 차용이라는 결과를 가져왔다. 이때부터 최승희는 ‘세계적인 무용가’로서 왕성한 활동과 예술가로서의 입지를 세우게 된다.

그러나 그 당시의 긍정적인 평가에도 불구하고 오늘날 한국무용이라는 관점에서 보면 최승희의 춤은 전통무용의 원형성을 찾아보기 어렵다고 평가할 수 있다. 박명숙²¹⁾은 “최승희의 춤이 우리의 전통 춤이 갖는 원형성과 고전성을 크게 훼손시켜 최승희가 만든 신무용류의 춤이 흡사 우리의 전통춤인양 오해의 소지를 불러일으켰다.”는 점을 지적하고 있다. 그 이유는 예술적 관점에서 진정한 창작품은 개인적 양식의 창출을 뜻하는 것이기 때문이다. 최승희의 무용이 전통을 자신의 창작적 관점에서 바라본 것은 진보적이었으나 전통을 이해함에 있어 그 내용과 형식에 대한 통일된 관점이 제대로 이루어지진 못하였다. 결국 전통 춤이 갖는 고유의 미적 본질이나 사상성이 배제된 채 전통 춤 움직임의 형식만을 받아들이는 한계를 낳게 하였다.

따라서 그녀의 한계는 작품 속에 한국 춤의 기교가 용해되지 못한 외형적 차용에 머물렀

18) 앞의 글. p. 46.

19) 정의숙(1992). 현대무용의 전통예술에 관한 소고, 『대한무용학회』 12호, p. 148.

20) 송수남(1992). 창작무용의 대두와 현주소, 92 춤의 해 학술편찬위원회 논문, p. 125.

21) 박명숙(1993). 최승희 예술이 한국 현대무용에 끼친 영향, 한양대학교 대학원, 박사 학위논문. p. 52.

다는 점이며, 전통의 현대화란 전통의 외적 차용이 아닌 내적 본질이 현대화되어야 한다는 점을 상기시켰다.

IV. 표현주의적 경향

본 장에서는 국가사회주의의 이데올로기에 처해있었던 독일과 일본의 제국주의적 식민주의 하에 있었던 한국의 동시대적 상황에서 당시 지배적 예술사조였던 독일 표현주의 특성이 어떻게 수용되어졌는지에 대한 비교·분석을 통해 당시 무용가들의 예술 활동에 미친 영향과 그 결과 유추된 한국무용에 나타난 표현적 특성에 관하여 고찰하고자 한다.



1. 20세기 초 독일 표현주의의 영향

20세기 초반의 세계적 정세는 문명의 과학화와 산업혁명으로 인해 삶의 변화 속도가 적응하기 어려울 정도로 빠르게 진행됨으로써 사회적 부적응 현상이 나타나게 되었고, 또 1차 세계대전은 온 인류를 불안과 공포로 몰아갔다. 유럽은 이러한 전쟁의 중심에 위치함으로써 현실적 위기감에 처해 있었으며, 당시 한국의 상황은 일본에 의한 식민지하라는 극단적 상황에 놓여 있었다. 비록 지역적으로 유럽과 동양이라는 상반된 위치에 있었으나, 현실적 삶의 위기는 공통된 고통이었다. 표현주의는 이러한 현실 도피 수단으로서 나타난 예술적 경향으로 독일을 중심으로 발전·확대되었으며, 일제 강점기 한국의 새로운 무용 스타일로 등장한 신무용에 직·간접적인 영향을 주게 된다.

예술에서의 표현주의는 복잡한 인간의 내면세계를 예술가들의 상상력과 창의력에 의해 표출하고자 하는 것이 기본 정신이었다. 예술 작품은 각 예술가의 독특한 개성에 의해 창조되기 때문에 형식과 내용에 있어서 각기 다른 특징을 가지고 있는 것이 당연한 것이다. 그러므로 작품이 예술적 가치로 발전하기 위해 갖추어야 하는 본질적 특성을 표현주의 정신은 적절히 대변하고 있었다.

표현주의가 발전하게 된 배경에는 모더니즘에 의한 미적 기준의 변화가 바탕이 되었다. 20세기의 모더니즘은 아름다움에 대한 새로운 정의를 내리고 있다. 19세기에는 단순한 아름다움(pleasantness)이라는 의미가 예술적인 미(beauty)의 개념과 같은 의미를 가지고 있었다. 이러한 기준에서 모든 예술작품들은 너무도 예술적이며, 아름다워야 했다. 그 중에서도 특히 무용은 행복과 기쁨 또는 낭만적인 슬픔을 표현하는 것이어야 했다. 그 이유는 낭만주의 시대는 현실 도피수단으로서 인간이 추구하였던 감상적이고 환상적인 감동을 절실하게 요구하였다. 그리고 내면적인 정서를 표출하려는 노력은 잘못된 시도로 여겨졌으며, 현실적이고 개인적인 정서를 주제로 삼는 것은 예술에 적합한 재료가 아니라고 여겨졌다.²²⁾ 19세기 엄격히 규제된 예술은 20세기의 급변하는 인간의 현실을 대변할 수 없었으며, 복잡하고 다양한 인간의 내면세계를 표현하고자 하는 의식의 전환이 이루어지게 된다. 이러한 현상은 전통적 예술에 대한 거부와 새로운 예술을 원하는 예술가들에 의해 실험적 노력이 시도되었다. 특히 20세기 초에 서구 사회를 휩쓸었던 냉소주의(cynicism)와 비관론(passimism)의 영향은 극단적으로 잔혹한 표현 양식을 만들어 내는데 이것이 독일을 중심으로 성행하게 된 표현주의이다.

그 밖에 표현주의 무용이 탄생하게 된 원인으로 인간의 육체에 대한 새로운 인식이 직접적인 영향을 주게 된다. 1차 대전 후의 새로운 삶의 방식을 찾는 젊은 남녀들은 전쟁을 앞당겼던 신로마 개혁 운동의 사상을 포용하였다. 20세기의 처음 10년 동안 이 급진적인 사상들은 기존의 사고와 인식에 변화를 유도하였다. 초기 가장 진보적인 세력 중의 하나인, 특히 독일의 청년들에게 매력적으로 보인 브뤼케(Brüke) 예술가들은 예술의 규격화에 대항하여 반란을 일으켰다. 이들은 자발성과 표현성을 위해 투쟁했고, 자연과 조화를 이루는 자유로운 인간의 육체를 찬양했다. 그들은 활동적이고 제한이 없는 육체에 대한 사상을 공유하고 이 사상이 현실화 될 수 있는 새로운 세상을 창조하려고 노력했다. 브뤼케 예술가들은 “어제의 방관자는 새로운 참여자가 되었다”²³⁾고 주장하면서 독일의 새로운 예술을 기대하였다.

22) 문애령(1995). 『서양무용사』, 눈빛, p. 125.

23) Walter Laqueur(1974). *Weiner A Cultural History*. 1918~1933, New York: G. P. Putnam's Sons p. 164.

육체의 움직임에 대한 이러한 열정은, 표현주의자와 초기 추상 미술가 모두에 의해서 표현되어진 예술적인 개념과 결합되었고, 유럽의 현대무용(European Modern Dance)의 출현을 예고하였다.²⁴⁾

이와 같이 독일 표현주의 무용의 기본 정신과 예술관을 만들어 준 일련의 많은 변화들은 독일이 처한 정치·사회적 상황과 결합되어진다. 독일의 정치적 상황은 1차 대전의 주도적인 나라로서 나치 정권 하에 있었다. 전후 유럽의 모든 세대들이 급진적인 변화를 추구했지만, 어디에서도 독일보다 더 역사적인 선두에서 강렬한 개혁의 의지가 확실하게 느껴지는²⁵⁾ 나라는 없었다.

아돌프 히틀러(Adolf Hitler)와 나치당은 2년 동안 이데올로기를 통해서 통치하였다. 여기에는 히틀러의 백인우월주의, 특히 게르만 민족의 극단적 우월주의 사상에 의한 독일식 민족주의 정신이 바탕이 되었다. 이것은 타민족에 대한 차별화와 특히 유대 민족에 대한 탄압이 표현주의가 발전하던 시기의 독일의 상황이었다. 이 시기의 히틀러라는 개인이 미치는 영향은 대단히 큰 것으로서 독일 표현주의 무용 또한 이러한 정치적 분위기에서 자유로울 수 없었다. 이것은 일제 강점기 한국의 예술가들이 극복할 수 없었던 예술적 자유로움과 권리가 독일에서도 비슷한 현상으로 나타났던 것이다.

나치를 통해 환멸을 느꼈던 마리 뷔그만(Mary Wigman)은 독일의 무용을 위해서 혼자 고독하게 싸웠다. 그 예로 뷔그만이 국제적인 평판을 얻고 난 후에 그들은 올림픽 게임에서 다시 한번 독일의 가장 위대한 무용가로서 그녀를 출연시켰다. 그러나 올림픽이 끝나자마자, 뷔그만은 나치에 의해서 더 이상 이용되지 않을 것을 결심하였다. 그들이 그녀에게 히틀러를 축하하는 무용을 독일 예술의 날에 하라고 제한하였을 때 이 사실은 입증되었다. 뷔그만은 승낙하지 않았는데, 그 이유는 앞으로도 계속 예술과 타협해야만 하는 것을 알았기 때문이다. 그러자 그녀의 학교에 대한 지원은 차단되었으며, 그녀의 무용은 '타락한 예술'로 전락하였다.²⁶⁾

그 예로 뷔그만의 작품 중 「묘비; Totenmal, Call of the Dead」는 뷔그만이 처한 역사적 현실을 저항하는 많은 정치적 의미를 내포하고 있는 작품이다. 무용 대회에서 공연된 주요 작품 중 하나였던 이 작품은 1차 대전 중 사망한 사람을 추모하기 위해 계획된 것이었다. 「묘비」에서 뷔그만은 아마추어 남성 무용수 집단을 블록과 같은 하나의 단위로 통합하는 과감함을 보여주었다. 뷔그만은 고대 그리스 군무단이 가졌던 기능 이상의 것을 요구했고, 1차 세계 대전 중 독일의 비극적 운명을 작품에서 표현하였다.²⁷⁾ 「묘비」는 예술적, 정치적 측면에서 논쟁을 촉발한 사건으로 전쟁으로 인해 희생된 생명에 대한 애도와 인간의 존엄성에 대한 메시지를 던졌다.

2. 일제 강점기에 나타난 저항정신

24) Isa Partsch-Bergsohn(1993). *Modern Dance in Germany and the United States*, Harwood Academic Publishers, p. 52.

25) Walter Laqueur(1974). *Weiner A Cultural History 1918-1933*, New York: G. P. Putnam's Sons, p. 182.

26) Isa Partsch-Bergsohn(1993). *Modern Dance in Germany and the United States*, Harwood Academic Publishers, p. 94.

27) 앞의 글. p. 60.

한국에서의 1910년부터 1945년까지의 기간은 일제 식민치하에서의 민족의식이 크게 각성된 시기이다. 일본의 강압적 통치가 3·1운동 이후부터는 문화주의 정책을 표방함으로써 외형상 부드러운 분위기를 조성하였으나, 일본의 민족 말살이라는 기본 정책에는 변함이 없었다. 단지 지배 논리의 방법상의 전환이었을 뿐이었다.

민족적 저항운동이었던 3·1운동의 좌절 후 일부 지식인들 사이에서 또 다른 독립운동의 일환으로 우리 문화에 대한 새로운 인식과 함께 일본의 문화주의 정책을 이용하기 시작하였다. 조선어연구회의 박은식, 신채호에 의한 민족사 연구, 토월회의 신극운동, 영화에서의 나운규, 음악의 흥남파, 윤극영, 문학의 이광수 등²⁸⁾이 여기에 동참하였다.

이러한 동향은 무용계에서도 다르지 않았는데, 1926년 신문화운동의 하나로 서양무용이 도입되면서 상대적으로 전통무용에 대한 자각이 일기 시작했고, 이에 따라 민족무용에 대한 옹호가 일어났다. 한 민족의 예술이란 그 시대의 현실적 요구에 의해 생성, 발전되는 것이니 만큼 개화의 열망과 함께 예술운동이 조선사회에 확산되면서 무용분야에서는 최승희, 조택원과 같은 선구자적 인물에 의해 새로운 무용을 받아들이게 되었다.²⁹⁾

한국은 무용의 현대화 초기에 이시이 바쿠에 의해 표현주의 무용의 영향을 간접적으로 받게 된다. 최승희, 조택원은 서구 무용에 대한 충분한 경험을 갖지 못한 상태에서 무용을 시작하게 되었으며, 이로 인해 초기 이들의 작품 경향은 서구의 현대무용을 모방하는 단계를 벗어나지 못하였다. 그러나 최승희, 조택원은 이들이 가장 활발하게 활동하던 시기에 자신들의 예술적 능력의 한계를 깨닫게 되었으며, 더욱이 외국 활동을 통해 현대적 예술을 직접적으로 인식하게 된다. 이때부터 이들의 '한국적인 것'과 자신만의 '독창성'에 대한 고민이 시작되었다. 이러한 고민의 배경에는 한국이 처해 있는 민족적 현실을 배제할 수 없었으며, 민족적 울분과 고통을 간접적이거나 표현할 수 있는 표현주의 무용은 절대적이었다.

최승희는 활동 초기에 약소민족의 비애와 한(恨)을 담은 저항적인 작품과 반체제 성향의 작품을 주로 창작하였다. 1930년대 초에 창작되어진 작품으로 「해방을 구하는 사람」, 「운명을 탄식하는 사람」, 「철창」, 「고난의 길」 등은 한국인의 저항 정신을 엿볼 수 있는 작품이다. 민중적 이데올로기를 표현하는 반체제 운동 성향을 지닌 작품으로는 「자유인의 춤」, 「광상곡」, 「생의 약동」이 있다.

이렇듯 최승희의 초기 무용은 저항적인 색채로 일관된다고 할 수 있다.³⁰⁾ 이러한 작품 내용의 공통점은 삶의 터전을 잃고 방랑하는 민족적 슬픔과 억압된 현실에서 고통 받는 우리 민족의 좌절과 분노가 표출된 저항정신이었다.

1930년대 중반부터 근 10년간 최승희는 민족적 정취가 심화된 작품을 창작하였다. 최승희는 처음에는 한국적인 것에 관심을 갖고 한국의 고대 상징적인 것을 표현하기 시작하다가 후에는 동양 고대 문화에 주력함으로써 자신의 민족적인 시야를 넓혀갔다.³¹⁾

조택원 역시 일제치하로부터 겪게 된 시대적 울분과 민족적 갈등을 서구적인 표현 양식으로 표출하였다.³²⁾ 비록 해방 후 그의 「부여 회상곡」과 같은 일본의 내선일체를 위해 창작된 작품으로 인해 친일 예술가로 비판을 받기도 하였으나 그의 작품도 민족적 저항의식을 자신

28) 유미희(1996). 여권주의 입장에서 본 최승희 무용예술연구, 이화여자대학교대학원 박사학위논문, p. 52.

29) 정승희(1995). 근대무용의 기점과 최승희의 작품세계, 대한무용학회논문집, p. 17.

30) 유미희(1996). p. 52.

31) 앞의 글. p. 53.

32) 배성환(1997). 조택원과 그의 「가사호집」 연구, 동국대학교 문화예술대학원 석사학위논문, p. 18.

의 낭만적인 성향에 의한 목가적(牧歌的)이고 회화적(戲畵的)인 스타일로 표현하였다.

조택원의 작품 중 「작열하는 사색」, 「흑인 소녀는 탄식한다」의 내용은 그의 의식 속에 내재되어 있는 탄압에 대한 울분, 즉 당시 일제에 대한 저항의식이 작품 속에 표현된 것이었다. 또 그의 대표적 작품 중의 하나인 「가사호접」과 조곡 형식으로 구성된 「포엠」은 비록 서양 예술에서 소재가 얻어졌다고는 하나 주제묘사나 접근방법은 민족적인 철학과 해석에서 표현되었다.³³⁾ 여기서 조택원의 민족적 저항의식을 유추해 보면, 그는 자신의 작품 속에 가장 한국적인 것을 수용함으로써 한국 고유의 문화와 정신을 무용을 통해 표현하고자 하였다.

V. 결론

일제 강점기는 봉건적 조선시대에서 근대 한국으로 이행하던 시기로서 문화적 근대화와 더불어 한국에 처음 서구의 현대 무용이 소개된 시기이다. 이 시기는 한국의 전통적 무용을 새롭게 창의적인 무용형식으로 발전시키려는 노력이 이루어졌다. 그 결과 한국 전통무용과 서구의 예술양식이 접목됨으로서 새로운 스타일의 무용이 등장하였으며, 그것은 예술무용의 시작이었다. 따라서 일제 강점기의 무용에 대한 규명은 무용사적으로 여러 측면에서 중요한 의미를 가진다고 볼 수 있다. 왜냐하면 현대성이란 그 개념상 항상 변화를 추구하는 것이므로 한국무용사에서 현대무용의 도입이라 할 수 있는 일제시대 한국의 무용에 대한 조망은 현재 무용계에 있는 학자나 전문가에게 앞으로의 방향을 설정하는 것을 도울 수 있기 때문이다. 이러한 관점에서 도출된 한국무용의 현대화 과정에서 나타난 특성을 살펴보면 다음과 같다.

첫째, 일제 강점기의 한국 전통무용의 현대화는 결국 전통의 미적 기준(요소)에 의한 새로운 창출이 아닌 동작의 형식화에 치중하였다. 이것은 이 시기의 창작의 한계를 극복하지 못하였다는 비난의 구체적인 이유가 되는 것이다. 최승희와 조택원이 우리의 전통무용을 자신의 무용에 도입하게 되는 이유와 방법이 앞에서 고찰한 것과 우리 것에 대한 충분한 이해와 연구, 그리고 깊이 있는 훈련 과정을 거치지 않고 이루어졌기 때문에 한국의 전통무용의 미적 요소와 가치에 대한 수용이 완전할 수 없었다.

완전한 형태의 독창적인 한국적 현대무용을 위해서는 한국의 정신이 무엇이며 한국무용의 원형이 무엇인지 철저한 원형에 대한 분석이 이루어져야 한다. 그 위에 현대성에 의한 그 시대의 예술적 개념과 척도가 함께 융해되는 현대적 해석이 작품 속에서 실현되는 것이다.

둘째, 20세기 초 지배적인 예술사조로 등장한 표현주의는 서양과 동양이라는 이질적 문화 안에 함께 융해되었다. 각 나라의 정치·문화적 특성을 바탕으로 이입된 표현주의적 경향은 독일에서는 나치즘에 의한 이데올로기의 저항정신으로 나타났으며, 일제 강점기 한국에서는 신무용가들에 의해 민족적 정향정신으로 표출되었다. 그러나 최승희와 조택원의 무용예술에 표현되어진 저항정신은 일관되고 진보적인 성향으로 발전하지는 못하였다. 앞서 언급하였듯이 친일파와 민족주의자라는 상반된 평가가 공존하고 있었으며, 이러한 측면에서 이들의 예술 활동을 극단적 긍정과 부정으로 평가되어지기도 한다. 당시 최승희와 조택원에게 예술 활동이란 순수한 의미의 예술적 욕구의 실현이었으며, 자신의 예술을 실현시키고자 하는 현실, 즉 역사적 상황이 이들의 예술적 발전과 변화에 영향을 주었다. 이들은 이러한 상황을 초월할 수

33) 앞의 글. pp. 24-25.

없었으며, 자신이 살고 있는 현실에서 도피할 수 없었다. 따라서 당시의 우리 민족이 처해 있는 일제 강점기라는 현실이 작품에서 표출되어질 수밖에 없었던 것이다. 그러나 이들에겐 언제나 ‘예술을 위한 예술’이 더 큰 의미였으며, 역사적 현실은 자신의 예술 다음에 존재하는 것이었다. 모더니즘 사조에서 발전된 아방가르드(avantgarde) 예술정신에서 시작되어 오늘날 예술의 중요한 기능으로 강조되는 사회적 전위성(前衛性)이 신무용가들의 예술개념에 충분히 인식되지 못하였기 때문이라고 사료된다.

K C I

■ 참고문헌

- 김경태외(1986). 한국 문화사, 이화여자대학교 출판부.
- 김열규(1984). 『예술의 근대성』, 『한국 근대예술의 성립과 그 발전』, 성신여자대학교 인문과학연구소편, 성신여자대학교 출판부.
- 김진송(1999). 『현대성의 형성』, 현실문화연구.
- 문애령(1995). 『서양무용사』, 눈빛.
- 이두현(1994). 『한국연극사』, 학연사.
- 조용진(1999). 한국화에 있어서의 전통과 현대, 『전통과 현대』 가을호.
- 한명희(1999). 세기의 여울목에서 조망한 전통음악, 『전통과 현대』 가을호.
- M.로빈슨(1990). 『일제하 문화적 민족주의』, 나남.
- Isa Partsch-Bergsohn(1993). *Modern Dance in Germany and the United States*, Harwood Academic Publishers.
- Louise Kloeppe(1990). Interview, by I. Bergsohn, Madison, Wisconsin, March.
- Walter Laqueur(1974). *Weiner A Cultural History 1918 ~ 1933*, New York: G. P. Putnam's Sons.
- 김채현(1993). 초기 근대 한국춤의 역사적 성격에 대한 연구: 근대 한국 춤 성립 시기를 중심으로, '예술문화논총' 제1집 서원대 예술문화 연구소.
- 박명숙(1993). 최승희예술이 한국 현대무용에 끼친 영향, 한양대학교 대학원, 석사학위논문.
- 박선옥(1993). 한국근대무용에 있어 춤 움직임 특질 연구, 석사학위논문 이화여자대학교.
- 배성한(1997). 조택원과 그의 「가사호접」 연구, 동국대학교 문화예술대학원 석사학위논문.
- 송수남(1992). 창작무용의 대두와 현주소, 92 춤의 해 학술편찬위원회 논문.
- 유미희(1996). 여권주의 입장에서 본 최승희 무용예술연구, 이화여자대학교박사학위논문.
- 이상연(1997). 춤 창작 경향에 비추어 본 근대 한국 춤의 역사적 의미, 중앙대학교대학원 석사학위논문
- 이 송(1993). 신무용의 역사적 의미, 숙명여자대학교 대학원 석사학위논문.
- 정승희(1995). 근대무용의 기점과 최승희의 작품세계, 대한무용학회논문집.
- 정승희(1997). 근대한국무용사 연구, 단국대학교대학원 박사학위논문.
- 정의숙(1992). 현대무용의 전통예술에 관한 소고, 대한무용학회 12호.
- 최상철(1997). 무용사 연구를 위한 접근방법, 한국무용교육학회 8집.

Abstract

The Research on the Characteristics of Expressions during the Period of Modernization of Korean Dance – with Concentration on the Japanese Colonial Period in Korea

✎ Ju-Eun Ban

Professor of Suwon Women's College

It was during the Japanese colonial period, from 1910 through 1945, when the western modern dance has been introduced into Korea. During that period the Korean modern dance has been started and they have made a lot of efforts to make the Korean traditional dance be changed into a modernized and creative dance. The Korean Neo-dance in line with modernization of Korea is the combination between Korean traditional dance and western dancing art. Therefore, the research on the characteristics of the dance during the Japanese colonial period seems important in view of Korean dance history.

The purpose of this paper is to try to figure out the future direction of Korean modern dance for the twenty first century through the demonstration of the expression style and characteristics of Korean dance during the period of Japanese colony.

Seunghee Choi and Taekwon Cho, the frontiers of Korean modern dance, tried to develop thier new style of dancing art with the limitation in progress under the colony. Initially, they simply copied the Japanese modern dance and later on, they started trying to create their own style of dance. By realizing "our own stuff", they try to adapt the new method of Korean dance, which eventually becomes the corner stone of the "Korean modern dance".

However, they are also exposed to the criticism that they have not overcome the limitation in originality because they could not successfully accomodating the artistic value of Korean traditional dance due to the lack in full understanding and study in Korean dance and complete training. For the complete originality of Krean dance, full analysis is necessary regarding Korean spiritual and original contents. On top of that, we need modern interpretation where the modern artistic concepts and measures are incorporated.

In this respect, the characteristics of expressions in Korean dance in the modernization process of Korean dance under colony are as follows :

Firstly, the modernization of Korean dance was based upon the tradition. they have introduced creativeness into Korean traditional dance even though it was not good enough to reach the perfect artistic modernism, It is certain, however, that they have enlarged the scope of Korean dance.

Secondly, It was shown that there was the spirit of resistance in light of expressionism. The characteristics of expressionism of modern dance seems to be well matched with the special situation in Korea under the colonial pressure. The racial spirit of resistance against the Japanese colony has conferred the new value on the social role of the dance in tems of avant-garde artistic tendency.

KCS I