

한국 신무용 개념 정위(定位) 과정에서의 논제

안 병 헌*

I. 서론

II. 근대성의 운위(云謂)

III. 전통과 창작의 맥락

IV. 보전과 재창조의 당위

V. 결론

참고문헌

Abstract

I. 서론

한 세기가 바뀌어도 신무용을 정의하는데 이견이 분분하다. ‘예술형식의 특정 장르나 그 결과인 작품으로 보는가!’, ‘새로운 의식을 바탕으로 이루어진 운동, 사상, 활동에 두는가!’, ‘단지 역사의 흐름에서 나타나는 특정 기간의 문화사적 특성을 이해하기 위한 학문적 분류에 불과한 것인가? 아니면 그 모두를 포함한 포괄적인 개념의 용어인가? 이것은 ‘새로움에 대한 의미를 어디에 두는가?’ 하는 연구자의 시각에 따라 달라지기 때문이다, 다양한 개념정위와 내용에도 일반적으로 신무용을 이해하는 데는 두 가지 측면에서 그 본질이 파악되고 있다.

낡은 것과 새 것이라는 의미를 받아들여 새로운 체제로 형성되어지는 새로운 무용을 가리킨다고 보아 일반명사로 용해하는 것이 그 첫째이고, 현대·무용사상에 바탕을 두고 새로운 시대에 어울리는 새로운 한국무용의 창조를 지향하는 한국적 고유명사로 파악하는 경우가 둘째이다.¹⁾

새로움에 대한 신무용 운동의 성격은 ‘근대성-modernity’에 대한 논의에서 출발한다. ‘모더니티는 시대사적 개념이라기보다는 일종의 문화사적 개념이고 사회

* 주저자 및 교신저자, 한북대학교 교수, abheon@hanmail.net.

1) 안계승(1984). 「한국 신무용사」. 승리문화사. p.6.

이론적이며, 사회철학적인 개념인데다, 또 시대사적으로는 우리가 근대라고 불러야 할 시대에서 시작해서 현대까지 지속되고 있다고 보아야 할 것이기 때문에²⁾, 새로운에 대한 관점이 시대적 흐름에서 변화를 거듭하면서 신무용의 개념도 점진적으로 수정되는 양상을 보일 수밖에 없다. 따라서 신무용의 개념과 성격은 역사적 맥락에서 논의되어야 할 문제라 하겠다.

‘역사는 끊임없이 변화하면서 앞으로 나아가는 진보의 과정이다.’³⁾ 즉 한 세대에서 획득한 기량이 다음 세대로 전승되는 과정이 반복됨으로써 이루어지는 진보하는 과학이다. 무용사 연구의 목적도 다른 분야의 역사 연구와 마찬가지로 사라졌을 많은 주변의 현상들과 역사적 배경을 되찾는다는 것이며 풍부한 자료를 통해 현재의 무용을 보다 잘 이해하고 미래를 인식하며 전망하는 것이다. 때문에 자료해석의 분별력이 요구될 것이며 분명한 사관(史觀)을 바탕으로 증거에 대해 판단함으로써 역사적 사실을 창출해 낼 수 있을 것이다. 역사적 사실이 순수하게 객관적인 것일 수는 없겠지만 역사의 객관성이란 사실의 객관성이 아니라 사실과 해석과의 관계, 과거와 현재 그리고 나아가 미래 관계의 객관성이다. 그리고 역사가 자신이 전망하는 미래를 전망함에 있어 목적을 지닐 때 비로소 그 의미와 방향 감각을 찾을 수 있는 것이다.

한국 신무용의 보전과 문화사적 의미를 도출하기 위한 탐구를 계속해 나가면서 혼란스럽게 만드는 갖가지 모순들을 접하게 된다. 그것은 ‘근대성과 서구화’ ‘전통과 창작’, ‘보존과 재창조’ 등. 평범한 듯하지만 만만치도 않은 갖가지 가치충돌에 대한 근원적인 질문들이다. 이것들은 결국 ‘새로움’에 대한 해석 및 규정에 대한 논제들로 신무용 개념 논의에 여전히 매울 수 없는 학술적 간극을 도출해 낸다. 인간과 관계되는 세상에 존재하는 사물에 대해 인간은 어떤 ‘새 것’을 바라고 그것을 위해 노력한다는 것은 ‘보다 좋은 것’에 대한 바람이라 할 수 있다. 예술의 경우에도 가치적 본명을 예술성이라 할 때 ‘새 것’이란 ‘진화’ 또는 ‘발전’의 계기를 통해 보다 수준 높은 예술성으로의 변화라고도 해석할 수 있다지만, 과연 ‘진화’와 ‘발전’이 언제나 상승 지향적 이었는가? 하는 의문과 그렇다면 ‘낮은 것’과 ‘높은 것’을 가름할 어떤 불변의 절대치가 정립될 수 있을까? 하는 의문을 갖게 된다. 신무용

2) 장은주(2009). 「한국 근대성의 정당성 위기」, 『동양철학연구』 제 57집, 동양철학연구회, p.9.

3) E. H. Carr(2003). 광복회 역, 「역사란 무엇인가」, 청년사, p.154.

활동을 두고 내려지는 부정적인 편견들 중에는 현재의 활동을 미화하고 새 것으로 또는 발전적인 것으로 평가하면서 신무용을 과거의 낡은 것 내지 후진적인 이방성(異方性)에 따라 평가하려는 경향에서 비롯되었다고 본다. 압축된 성장기간의 근대화과정, 서구적인 패러다임 추구의 열망과 그에 따른 자기비화와 상실, 그리고 심리적 열등의식에서 시작된 식민주의 근대화에서 나타나는 당연한 현상일 수도 있다. 하지만 당시의 여건과 상황의 이해 없이, 오늘날의 창작환경과 활동개념의 잣대로 보려는 시각과 장르별 이해성과 이기심에서 비롯된 무용학계 성향의 결과이기도 하다. 신무용의 예술적 맥을 계승하고 있기에 신비주의적 가치관으로 신무용을 역사적 평가 밖에서 그 의의를 찾고자 해서는 안 될 것이나, 아예 부인하려는 냉소주의적 반응은 절대적으로 배격해야 한다고 생각한다.

어떤 분야를 탐구하는데 있어서 개념은 그 세계를 이해하고 제대로 붙잡을 수 있게 하는 가장 중요한 요소이므로 신무용을 연구함에 있어서 우선적으로 개념 정위가 선제되어야 한다. 따라서 본 연구는 한국 신무용의 개념 정위 과정에서 부딪히는 근원적인 문제에 관해 논의함으로써 몰이해에 대한 진지한 내적성찰의 계기를 마련하고, 모순을 오히려 발전의 근본원리로 삼아 전통과 창작사이에서 혼란과 상실에 빠진 신무용의 보전과 재창조에 대한 의의를 도출하고자 한다.

II. 근대성의 운위(云謂)

인간과 세계에 대한 신학적 관점에서 탈피, 인간을 삶의 주체로서 주목하려는 패러다임은 근대사상의 아버지 데카르트⁴⁾의 ‘나는 생각한다. 고로 존재한다.’는 말에서 잘 나타난다. 즉, 근대성의 탐구는 지각과 판단의 주체인 인간의 이성에 대한 무한한 신뢰에서 비롯된다. 이성은 절대적인 것으로, 이성의 빛으로 비추게 하는 것이 근대 계몽(Enlightenment)사상이다. 이성을 무시하는 것을 죄악시하였고 이성이 아닌 ‘미개’는 단죄되어야 하는 것이었다. 이런 자신들의 철학에 근거한 서구인들의

4) 이민호(2005). 「서양문화사」, 도서출판 느티나무, p.233.

제국주의 논리는 동양을 착취하는 단죄의 역사를 펼친다.

서구사회의 근대는 데카르트에게서 물려받은 주체의 개념을 절대적 보편성의 지평에까지 확장해 나간 역사였다. 그렇기 때문에 근대적 주체성은 모든 인류에게 행방의 원리가 되어야 했겠지만 실제로 그것이 낳은 것은 제국적 침략이었다. 누군가에게는 해방의 원리였던 것이 다른 사람에게는 예속의 원리가 되기도 했던 것이다⁵⁾

제국주의 침략에 의해 한국 사회는 주체적으로 삶의 양식 전체에 대한 내부의 비판적 성숙이 아닌 타의적인 굴곡 된 근대화를 맞게 된다. 식민주의 근대화는 서구적 담론에 의지해 서구적 세계관에서 바라보게 함으로써 고유문화에 대한 열등의식을 심어주었다. 이것이 근대무용하면 신무용으로 국한해서 생각하게 했던 이유 중의 하나이다. 그것은 근대무용이란 근대라는 역사적 시대 분류가 아니라 근대성에 대한 성격규정을 뜻하기 때문이다. 따라서 한국 신무용의 특성의 논의는 근대성으로부터 출발한다.

신무용의 근대성을 운위할 때 보편적 논거로 제시되는 것이 '춤 공간의 측면, 춤 생산의 측면, 춤 유통의 측면'⁶⁾의 요소들이다.

개화기를 맞으면서 가장 큰 변화는 연희공간의 전이이다. 이것은 단지 공연장소의 이동을 의미하는 것이 아니라 17세기 중엽 소위 제 4의 벽⁷⁾을 통해 작품을 감상하는 서구에서 발생한 프로시니움 무대양식(proscenium arch stage)을 모델로 하는 것으로, 서구무대무용사에서 발레가 아마츄어리즘에서 전문주의 예술로 전이하게 만든 새로운 기운의 움직임일 뜻한다. 유년시절부터 음악과 무용에 남다른 재질과 흥미를 보였던 프랑스 절대주의의 상징 루이 14세(Louis XIV)는 관조자의 입장에서 보는 볼품없는 춤을 자신의 이상에 부합되는 완벽한 무용예술로 확립하기위해서 전문가 양성 필요성을 절감하고, 1661년 파리무용아카데미⁸⁾를 설립한다. 이로써 발레는 귀족

5) 김은영(2009). 「한국 '전통' 음악의 형성과 근대성 연구」, 동아대학교 대학원 박사논문, p.2.

6) 김재현(1993). 춤의 해 기년 한국무용사자료집: 신무용의 역사와 현주소, 92춤의 해 학술분과 편찬, p.114.

7) 무대 proscenium arch와 main curtain이 떨어지는 무대바닥 만나 생기는 사각의 가상의 공간.

8) Academie Royale de Danse 1661년 루이14세가 설립하여 10년 후인 1671년엔 음악분야까지 포함시켜 왕립 음악.무용학교로 발전시키니 이것이 오늘의 파리오페라(Theatre Nationale de l'Opera)의 전신이다.(참고: 안병주 안병헌(1998). 「무용감상을 위한 이해」, 신광문화사, p.105)

스스로의 유락욕구를 채우기 위해서 직접 즐기던 춤에서 점차 뜻과 의미를 갖는 전문주의 예술로 전이되는 계기를 마련한다. 본격적인 보는 예술로 자리 잡게 되면서 관객과 예술가가 액자양식의 무대를 매개로 만나는 공연문화를 만들어 간다. 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 이용 상의 편리함을 부여하는 이상으로 그 이전에 오락이나 연예정도로 쇠락해진 춤에 대한 관념을 시정하는 데 상당한 역할을 했음에 틀림없다. 이는 신무용이 예술무용으로서의 독자성을 유지하는 데 극장 공간이 상당히 거들었음을 의미한다.⁹⁾

1926년 3월21일부터 3일간 베풀어진 이시이바꾸¹⁰⁾의 경성공회당공연을 신무용의 기점으로 보는 견해는 이시이가 보여준 무대양식을 한국신무용 양식 개발의 기준으로 판단했기 때문이다.

이 공연 이전에도 이른바 서양춤을 무대에서 만날 수 있었으므로 극장무대에서 추어졌다는 이유만으로 이시이의 공연을 새로운 무용사의 시점으로 지목한 한 것은 아니다. 그보다 ‘이시이의 공연은 이제까지의 외래 춤과는 전혀 차원을 달리하는 문자 그대로의 예술무용이었다’¹¹⁾, 는데 문화사적 의미가 있다. 즉 무용의 근대성을 규정하는데 춤은 개인의 창작행위에 의해서 만들어져야 한다는 것이다. 앞서 언급한 ‘현대·무용사상에 바탕을 두고 새로운 시대에 어울리는 새로운 한국무용의 창조’라는 배경에서 알 수 있듯이 춤 제작의 이상은 20세기의 현대무용의 남상에 영향을 준 델사르트 식 표현주의¹²⁾와 관련이 있다. 오래 동안 조선시대 무용의 경색된 가치관과 예인들을 천시했던 전통사회가 여전히 남아있었던 배경에서 신무용이 무용가 개인의 창작활동을 전면에 부각했다는 점은 획기적인 것이었다.

9) 김채현(1993). 「춤의 해 기념 한국무용사자료집: 신무용의 역사와 현주소」, 92춤의 해 학술분과 편찬, p.115.

10) 石井漢(1887~1962). 일본 현대무용가

11) 안제승(1984). 「한국신무용사」, 승리문화사, p.13.

12) 프랑스와 델사르트(Francois Delsarte, 1811~1871)가 1839년 경부터 연구하여 얻어낸 표현의 법칙. 인간과 감성의 자유로운 해석으로서 인간의 내적세계를 동작으로 표현하는 기반이 되어 춤으로써 현대무용탄생에 영향을 주었다.

경성공연을 앞두고 경성신문기자회견에서의 ‘조선에 온 기회에 이곳 여자를 제자로 받을 생각이다.¹³⁾’ 라는 이시이의 희망은 새 시대를 예고한 것이었다. 두 스타 무용가 최승희와 조택원의 한국 무용사등장이 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. 서구 발레계가 귀족사회에서 독립하면서 가장 큰 고민은 공연자금의 자급자족이었다. 1830년대 서구 예술계 전반의 주축을 이룬 낭만주의는 발레리나를 불멸의 정점으로 끌어올리면서, 관객들이 - 대부분의 낭만주의자들 - 극장으로 몰려들었다. 물론 발레가 낭만주의를 표현하기에 적절한 수단이 되기도 했고 좋은 시나리오들의 덕도 있었지만 아무리 주제가 매혹적이라 해도 결국 성공은 공연자에게 달려있었다. 스타 탄생과 흥행의 결과다. 여기서 주목해야 할 것이 1830년대와 40년대 후반 융성했던 낭만주의 시대의 발레작품들이 오늘날 실재 공연으로 전승되고 있다는 것이다. 즉 발레 작품이 계승된 원초적 시기로서 서구 무대무용 역사에서 볼 때 가장 중요한 진보들 가운데의 하나로 꼽힌다. 작품이 다시 공연되어지고 남을 수 있다는 것은 단지 흥행성을 바탕으로 한 자금 확보에만 기인되는 것은 아니다. 여기에는 작품 창작에 대한 소유 권리의 자각도 뒤따랐기 때문이다.

한국 신무용가들이 자신의 춤을 창작한다는 것과 창작한 자신의 작품에 대한 권리의식을 가졌다는 것은 이전과는 분명히 구별되는 신무용의 특색이다. 즉 신무용은 20세기 전반기 한국근대사회에 조성된 신문화의 중추적 역할을 맡았던 춤이라는 분명한 점이다.

그러나 1600년대에서 1900년대까지 긴 시간의 틀에서 벌어진 서구무대무용사의 변화를 한국 근대무용사에서는 갑작스럽게 맞게 되면서 많은 혼돈과 굴곡을 겪어야 했다. 어느 형식을 기반으로 했던 신무용이 창작무용으로 대변되던 해방 전의 의미는 해방 후에는 그 개념과 영역이 축소되는 현상이 나타나는데 이는 한국무용·현대무용·발레로 무용 장르를 삼분법으로 구분하는 현상과 관계된다. 60년대 후반부터 대학에 무용과가 개설되면서 삼분법의 장르구분은 더욱 심화되고 신무용을 한국무용장르의 창작무용 의미로 국한 시킨다. 창작무용에 대한 열망이 집중되는

13) 안계승(1984). 「한국신무용사」, 승리문화사, p.15.

1980년대 중반에는 춤 창작 메소드의 다변화와 소극장과 대극장을 비롯하여 야외 공연까지, 극장문화양식도 다변화 된다.

한편 1920년대와 1960년 이후에 전개된 민족주의 고양의 기류 그리고 문화예술의 국제교류와 중립국외교의 필요성에 의한 정부주관의 공연단 파견 등, 하나의 예술 활동과 작품이 개인의 창조적 결실이면서도 당대의 시대성과 무관할 수 없듯이 신무용 작품들에서 민족성향과 전통성향이 두드러진다. 그러나 그 성과와는 별도로 신무용의 예술성과 진로에 대한 회의가 심화되면서 관념과 실재가 유리되는 양상을 보인다. 창작의 지표가 서구화를 모델로 삼으면서 우리 고유의 것과 전통은 더 이상의 생산을 할 수 없는 고정화된 객체로 이해했고 신무용이 창작무용으로 그리고 전통과 대비되는 근대의 상징이었다. 이런 전통에 대한 굴절된 가치관은 고스란히 신무용의 잣대로 작용하면서 창작성 및 예술성 부재의 작품으로 평가하려는 경향도 나타났다. 한편 무형문화재제도와 같은 관 주도의 전통문화 창출은 상상된 과거의 재현만이 민족의 독자성과 고유성으로 정당화함으로써 신무용을 비롯한 근대무용들은 문화유산 보존의 과제에서 제외시켰다.

신무용의 정체성과 예술성에 대한 비판적 본질을 꿰뚫어 보기 위해선 전통이 오늘의 창작 원천이라는 전통춤 고유의 원리를 저버린 것에 대한 비판과 반성이 먼저 제기되어야 한다. 지금까지 간과했던 것 중의 하나는 전통무용 안에서 일어난 근대성의 발현을 들 수 있다. 1902년에 설립된 최초의 옥내극장인 협률사를 비롯한 사설극장 광무대 등에서의 전통무용공연은 궁중무용과 민속무용이 한 무대에 올려지는 무용문화의 의식전환을 보여 준 것 또한 전통적 공연예술이 옥내무대로서 살아 남기 위해서 표현운동은 직선적인 의미범주를 벗어나 독자적이고 충분한 표현을 갖추기 위한 목적적이고 인위적인 질량기법을 모색해 나가는 작위인 데포르메(deformer) 계기를 마련한 것 등은 전통춤 내부에서 보여 준 근대성 발로의 대표적 예이다. 예술의 정립은 표현자와 관조자 그리고 그 양자를 결합시키는 중간매체인 무대에 의해서 이루어진다. 근대 이전의 전승무용도 추는 이와 보는 이가 있었고 그 나름대로 춤을 음미하고 즐기고 흥겨워하며 '잘춘다.', '못춘다.', '재미있다.', '재미없다.' 하는 비평도 했을 것이다. 그러나 그 속에는 본질적으로 갖추어야 할 무용적 주제와 표현계가 없었다. 이미 지배계급에 의해 춤의 목적과 동기가 조건 지워

지고 있는 정재는 말할 것도 없고 극적 줄거리를 쫓아 전개되는 산대희나 가면극의 경우에도 춤은 내용 부각에서 소외되고 있었다. 근대 액자 무대양식에서의 공연을 위해서 우리의 전통무용도 단순히 춤을 춘다는 단일목적성에서 탈피, 보고, 느끼는 춤 또는 표현하고 감상하는 무용이 되기 위해서는 표현적 무대예술로의 승화를 위한 갖가지 시도가 선행되어야 했다. 데포르메의 계기는 전통무용 안에서 일어나는 근대성의 발로양상의 하나이며 이 과정에서 일어나는 미화(美化)의 인위적, 의지 목적적 창익은 예술생성을 촉진시키는 계기가 되었다.

근대는 역사적, 시대사적 개념으로 근대성은 근대의 본질적 구조적 성격을 지칭하는 개념이다. 따라서 신무용의 근대성 논의를 근대사와 현대사의 구분과 같은 시대사적 개념으로 혼돈해선 안 된다. 그러므로 신무용은 한국적 미의식과 우리의 정체성에 작용하여 신무용의 방향을 제시했던 자생성, 즉 자기화 할 수 있는 주체적 문화 창조정신의 논의여야 하며 그것은 현재까지도 지속되고 있는 전통문화의 창조적 연계선상에서 파악해야 하는 문제다.

III. 전통과 창작의 맥락

예술의 본명이 창작이고, 작품의 주제성은 표현의 핵이자 목적이다. 주제는 한 작품이 표현코자 하는 의미의 구심점으로 예술가가 작품이란 매체에 주입시켜 놓은 자기 정신의 핵이다. 창작 욕구에서 출발하여, 동기의 포착, 주제의 설정을 거쳐 시·공 형성까지 일련의 과정은 예술가의 주체의식을 바탕으로 독자적으로 이루어져야 한다. 한국 전승무용은 일찍부터 전문화될 수 있었고, 그러기에 예술화될 수 있는 다시 말해 표현무용으로 정착할 수 있는 여건을 간직했지만 육체의 천시로부터 출발하여, 심상의 직선적 표출을 경망시 하는 것으로 일관했던 조선시대 유형들의 경색된 가치관은 전문화 성향에도 불구하고 결과적으로 그것을 심분 이용하지 못했던 것이다.¹⁴⁾ 비록 무기체제에서 전문성향과 이른바 보편을 넘어섰다는 의미로

14) 안병헌(1998). 「사적 고찰을 통한 한국 전승무용의 전문화 배경 연구」, 체육학논문집, 경희대학교, P.50.

서의 ‘예술적’이란 표현은 가능할 수 있다. 그러나 예술가의 자율성이 실질적으로 용인되지 않았던 한국전통무용 본질 면에서 일컬어지는 예술 또는 예술행위라고 용해하기에 의문이 제기될 수밖에 없었다. 전통무용이 갖는 예술성에 대한 한계는 오래 동안 한국근대무용사의 관심 밖에 있었고 그런 현상은 근대춤 하면 신무용만을 국한해서 생각되어지기도 했었다. 무대무용의 도입으로부터 한 세기를 지나 시대의 흐름도 가치판별의 기준도 많은 변화를 가져왔지만 ‘전통을 보는 눈은 어떻게 정위할 수 있는가?’, ‘보편성과 특수성과 관련하여 우리문화예술의 정체성은 무엇인가?’, 나아가 ‘전통의 창조적 수용이란 무엇이며, 어떻게 이루어져야 하는가?’ 등의 가치정립에 필요한 이념부재는 신무용의 개념정위에 혼돈을 가져왔다.

새로운 민족 예술의 창출이라는 이상이 무용계를 풍미할 때는 근원으로의 귀의를 마치 개척 정신의 결여인양 빈축하기도 했고 신무용의 기법창출의 노력을 두고 양춤의 모방인양 비난 했던 때도 있었다.

2003년 9월 18일 한국춤평론가회 주최로 세종문화회관에서 개최된 “한국의 춤 정책 이대로 좋은가”라는 주제의 세미나에서 국제교류정책부문에 대한 토론자로 참가했던 평론가 김태원교수는 ‘우리 춤의 국제화에 대한 활동에 대한 기록이 불충분함을 안타까워하던 중, 뉴욕 보고서에서 접하게 된 6, 70년대, 한국의 민속예술단의 활동을 두고 그들이 보유한 잘 정리된 자세한 자료와, - 비록 <한국민속예술단>이 “Korean National Ballet Company”라는 잘못된 영문표기로 되어있었지만, 서방 언론의 극찬의 내용을 보고 놀라지 않을 수 없었다’고 증언했다. 정작 장본인 나라에서는 외국의 극찬의 평론과는 별도로 신무용계의 레파토리를 두고 “무극적”, “쇼”, “가벼운”, “경박한” 식으로 거부반응을 일부에서 보이기도 했고 한국무용사가 거둔 또 하나의 자랑스러운 결실들을 간과해 버리려는 경향까지 보였었다. 결국 전통양식을 충실하게 원형대로 재현하지 않았음을 나무란 것이라 이해해 본다면, ‘전통이란 무엇이고 일단 형성된 전통은 신성불가침이어야 하는가?’와 “신무용이 한국무용의 영역 안에서 생각되려면 전통양식에서 한발자국도 이탈해서는 안 되는 것일까?’ 하는 의문을 갖게 한다.

박상익은 미국 예일대 교수인 사회학자 이매뉴얼 윌러스틴(Immanuel Wallerstein)이 말한 ‘전통의 시제는 과거가 아니라 현재다’라는 의견을 들어 다음

과 같이 전통에 대한 우리의 잘못된 통념을 지적했다.¹⁵⁾

……전통을 박제된 과거의 것으로 바라보는 경직되고 편협한 시각에서 벗어난다면 이야기가 달라진다. 공길¹⁶⁾과의 관련성이 있건 없건 상관없이 당대에 창작된 것이라 할지라도 다수의 전문가들에 의해 예술적 가치와 완성도가 인정된다면 새로운 전통으로 받아들이는 것이 사리에 맞다.

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. 전통의 시제는 현재이다, 지금 세대는 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 되지만, 전통이란 반드시 고정불변의 것은 아니다. 전통은 태동하던 원초의 모습으로 제시되는 것이 아니라 수없는 변용과 변모를 거듭하면서 부피를 더해 가는 가치의 응결체다. 변화의 흔적이 없다하더라도 그것이 불변의 증표일 수는 없고, 오히려 보다 넓은 의미에서의 변화를 말해 주는 슬기의 결정체로서, 변화와 도전 속에서 살아남을 수 있었던 시공을 초월한 문화의 궤적이다. 역사의 주인공이 변함에 따라서 창조해낸 문화도 변하고 전통문화도 성장, 발전해 나간다. 그것은 전통예술이 만들어지게 한 위대한 창조정신이 작용하기 때문이다. '전통은 항상 다음 세대에 의해서 도전을 받아야 한다. 그래야만 그 민족은 발전할 수 있다.'¹⁷⁾했듯이 계속 작용 해야만 하는 것이다. 따라서 '전통을 전승한다 함은 그저 모든 유산을 고스란히 물려받은 그대로 묵수함을 의미하는 것은 아니다. 변하여 마지않는 주위의 정세가 그것을 용허할 리도 없다. 그리하여 때로는 단절적인 비약이 도리어 전통에 있어서 침체된 근본정신을 일깨워 새로 살릴 수도 있다.'¹⁸⁾

그러므로 전통의 개념을 단순히 역사적 계시성만을 의미하는 것으로 수용해서는

15) 박상익(2009). 「아침을 열며:공옥진은 무형문화재가 아니다」, 한국일보, 11.10일자A39면 오피니언.

16) 조선왕족 실록 연산군 일기에 등장하는 악공.

17) 이태영(1981). 「전통을 보는 눈」, 조선일보, 6.17일자.

18) 박종홍(1958). 「문화의 전승.섭취.창조」, 사상계 63, 10월호, p.78.

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. 전통문화의 존재는 그 가치를 인식하려는 오늘날의 우리들이고, 현대인에 의해서 재발견되는 것이다. 어떤 의미에선 형상화된 구체적인 창조물보다도 그 문화를 창조한 정신이야말로 귀중한 전통문화의 유산일 수 있다.¹⁹⁾

신무용의 전통의 현대화에서 무대예술체제의 개발과 개혁을 해야 했고 한국적이야 한다는 대전제 아래서 전통적 형식은 어떻게 이해되고 수용되어야 하는가가 문제가 되었던 것이다. 한 가지 분명한 것은 기교나 형식이 그 자체로서 가치가 있는 것이 아니라 표현목적과 결부해서 그 당위와 가치가 가름된다는 점이다. 즉 전통을 오늘의 흐름에다 적응시키기 위해 그 현대화가 거론된다면 거기서 나타난 결과는 개선이든 개악이든 그 자체가 목적이고 성과이며 그 척도를 가름하는 기준을 끝내 원형인 전통양식인데 비해, 예술에 있어서는 기법의 개선이란 끝내 수단의 개선이지 목적의 변화는 아니며, 이 경우 그 교줄을 가름할 기준치는 원형이 아니라 관조자의 평가인 것이다.

스탕달(H. B. Stendhal:1783~1842)이 ‘위대한 고전은 그것이 만들어진 당대에 선 위대한 낭만’²⁰⁾라고 했듯이, 오늘날의 창작은 곧 미래를 향한 전통적 흐름 속에서 여과해 들어가야만 하고, 전통적 개념과 신무용적 개념은 하나로 귀납될 수밖에 없을 것이다. 유산이 과거의 망령처럼 천덕꾸러기가 되어서도 안 되고 새것이란 이유 때문에 선각을 거역하는 증표인양 빈축 되어도 안 될 것이다.

IV. 보전과 재창조 당위

‘예술창조의 두 가지 형성요인 즉 표출적 계기 - 내용과, 조형적 계기-형식을 두

19) 안병헌(2008). 「신무용사 연구의 전제: 접근태도의 논의」 예술논문집 제47집, pp.243-244.

20) 안계승(1994). 「예의 본명과 원형승계의 논리」, 대한민국예술원논문집, p.111.

고 제기되는 상층적 요인과 상승적 인 요인을 어떻게 작위 하여 이상적인 인과화(因果和)를 구현해 낼 것인가? 또한 내용이란 정신세계 형상과 관계해서는 규범적인 실상 - 전통의식과 초월적인 자아 - 미래 의식을 어떻게 조절하여 『현대』라는 통화된 정신 세계 안으로 이입·혼화할 것이며, 이와 대위하는 체험적 존재 - 실증적 가치의식과 선험적 충동 - 창조적 가치 의식을 어떠한 방법으로 절충해 가며, 조화 이상을 현현할 것인가? 하는 과제가 제기 되지만 사람이 살아가고 예술이 행해지는 곳이라면, 언제 어디서나 이와 같은 갈등은 내재하기 마련이라 전제 하면서…… 재창조의 의의는 본질 면에서 미래지향적(창조)이어야 하고 이념에선 민족정신의 Renaissance(再)여야 한다.”²¹⁾

예술의 본질을 창조에 두어야 함은 재언의 여지가 없다. 새로이 창조되는 무용이 바로 그 예술영역 안에 안주하기를 원하는 이상, 특정의 형식과 체제를 의식한 전통의 개념이나 이의 섭취·수용을 위한 가치관은 달라져야 한다. 지난 형식이 시대에 뒤진 낡은 체제라 보는데서 그러는 것이 아니라, 예술 활동이 필경은 개인의 활동영역이며, 이에 뒤따르는 창의 또한 개인의 소산이면서 선험적 가치창조에서, 체험적 기준가치가 얼마만한 작용력을 지니며 그 작용력은 또 절대적 또는 의무적 규제력을 지니게 되는 것인가를 규명해야 한다는 이유로 재검토되어야 한다.

오랜 세월 왕성하고 다양한 현상을 보여준 한국무용사에서도 오늘날 한국전승무용에 결정적 역할을 한 것은 조선시대이다. 조선시대 사상사에 핵심을 이루는 유학은 한 사회에서 기능하며 각 시기와 상응하는 역할을 해왔다. 춤을 추는 행위도, 춤형식의 조형에도 많은 영향력을 행사하여 우리 춤의 독특한 특성을 부여했다. 그러나 조선 500년의 무용관이란 보수적이고 회의적이었다. 춤을 추는 사람에 대한 멸시와 무용이 사회적으로 소외된 속에 있을 때를 비교해 본다면 오늘의 무용은 질적으로나 양적으로나 놀라운 발전을 이룩했다. 이러한 성과는 인간의 정신생활에서 유리시켜 단순한 육체생활상의 오락으로 취급, 일종의 필요악적 존재로 보았던 왜곡된 가치관이 아직도 뿌리 깊게 만연되어 있던 시대에 무용에 삶을 걸었던 신무용 1~2세대 무용가들의 끊임 없는 분투와 그들이 보여준 노력과 활동이 거둔, 신무용

21) 안계승(1981). 「재창조론고」, 미원 조영식박사 화갑기념논문집, 경희대학교, pp.399-418.

기의 업적이다. 그들은 무용에 대한 사회적 가치관을 시정하는데 결정적인 역할을 해냈고 설혹 그것이 완전무결한 것이 아니라 해도 최소한 천시될 수 없는 문화적 요소로 받아드리게 했다. 그러나 신무용가들에 대한 평가와 작품의 보존과 보급을 위한 제도적 지원은 절대적으로 미비한 상태다.

2007년 8월 연낙재²²⁾에서는 <근대춤화유산 어떻게 보존할 것인가>라는 주제로 학술세미나가 개최됐다. 춤문화유산연대 창립포럼이기도한 세미나에서 논의된 근대춤의 보존 방안²³⁾은 첫째로 근대춤이 무형문화재로 지정되는 것이고, 둘째는 근대문화유산으로 등록문화재가 되는 것이며 마지막은 제도의 개선 및 보완으로 요약됐다. 임장혁교수²⁴⁾는 오늘날 근대춤의 문화재 지정은 역사성·학술성·예술성의 문화재의 요건 중에 역사성의 부족으로 어렵고, 춤을 만드는 의도와 그 가치를 함께 알기 위해서는 적어도 3대는 지나봐야 제대로 알 수 있기에 신무용의 경우는 시기상조라는 의견을 내놓았다. 이에 대해 양종승박사²⁵⁾는 무형문화재 지정에 있어 역사성이라는 준거는 '고무줄 원칙이기 때문에 큰 의미가 없고 중요한 것은 무형문화재에 대한 명확한 개념과 정립이지 시간성은 무의미하며 문화재 지정을 위한 제도 개선의 시급함을 주장하면서 다음과 같은 의견을 피력했다.

“최근 근대문화에 대한 관심은 건축뿐만 아니라 일상 행위까지도 문화유산으로 인식, 지정되고 있는 추세다. 기본적으로 신무용도 근대문화유산으로 깊이 인식하고 제도화를 서둘러야 한다고 본다. 죽고 난 다음 원형이 훼손된 춤을 지정하는 것이 무슨 의미가 있는가! 원래 창시자는 모두 작고하고 제도적 혜택을 본 제자 세대만이 명예와 권력을 누리고 있지 않는가. 후에 원형보존 논란을 최소화하기 위해서도 춤 당사자가 생존해 있을 때 추진하는 것이 합리적이다.”

이번 포럼을 주관한 성기숙²⁶⁾은 ‘오늘날 80년의 역사를 가진 근대문화유산인 근대춤을 사회제도에 편입시켜 문화재가 대중화되고 공론화되어 공적 의미로 발전할

22) 문화유산인 춤자료를 발굴, 수집하고 보존하여 한국무용사가 숨쉬는 공간, 예술적 상상력이 분출하는 춤문화의 저장고 역할이 되고자 2006년 3월 21일 대학로에 개관한 춤자료관임.

23) 구민희(2008). 「춤과 담론 제 2호-학술세미나 지상중계」, 연낙재, p.219.

24) 중앙대학교 교수, 민속학.

25) 국립민속박물관, 민속학.

26) 종합예술학교 전통원 교수, 연낙재 대표.

수 있도록 해야 하며 그 중에서도 신무용을 무형문화재 지정 내지 근대문화유산으로 등록해야 한다'고 피력했다.

'신무용을 어떻게 보존할 것인가?' 하는 문제를 의논하면서 문화재로 국한되어 있는 전통 지원의 제도적 한계에 부딪히자 문화재 지정이 가능한가? 그렇다! 아니다! 만을 따지며 세월을 보내고 있다. 창작활성화 지원 영역에 초점을 맞출 수도 없다. 신무용이 예술작품으로 보급이 필요한가, 아니면 보존될 필요가 있는가 하는 공연활동의 관점에서 국가적 지원의 긍정과 부정을 가릴 시간도 없다. 신무용의 예술적, 사상적 측면을 계승하려는 무용가들의 지원과 보호가 필요하며 제대로 보존되기 위한 제도적 뒷받침은 절실하다. 반면에 전통을 변화할 수 없는 유산으로 개념화 해버린 현 전통문화정책이 오히려 신무용 고유의 예술성을 박제시킬 수 있다는 우려가 없는 건 아니지만, 현 제도 안에선 문화재 지정만이 절대적인 대안이라고도 생각한다. 그동안 현존하는 지원 제도의 틀에 맞추어보느라 정작 지금까지 신무용사 연구에 바탕이 될 필요한 자료보존과 기록에는 소홀했다. 현존하고 있다고 믿어지는 신무용 레파토리오조차도 변질이 심각한 상태이다.

'역사는 어떤 형태로든 기록되지 않는 과거는 역사가 아니라는 점에 유념하지 않으면 안 되는 것이다.'²⁷⁾했지만 그동안 역사의 기록이 지적인 것에 초점이 맞춰져 있어서 무용의 역사적 기록에서 신체적인 것은 부당한 대우를 받아온 면이 없지 않다.

최근 안무 작업이 이루어지는 방식에서 착안된 구술사는 영상 촬영이나 그림 작업도 아니고 문헌사도 아닌 구술의 기록을 통해 언어와 비언어적인 요소를 모두 포함할 수 있는 무용기록의 또 다른 방법론으로 제시되고 있다. 예술 구술사 작업에 선두자적 역할을 해온 제프프리드먼²⁸⁾은 2008년 5월 한국문화예술위원회와 한국무용기록학회가 공동 주최한 <예술구술사 국제워크숍>에서 동료무용가의 죽음을 보면서 느낀 무용역사 단절의 위기감이 무용가에서 학자의 길로 바꾼 계기가 되었다고 한다.

1988년 미국샌프란시스코 베이 지역의 무용가들이 전염성 AIDS에 걸려 대거 세상을 떠나게 되는 불행한 일이 벌어졌다. 이는 나아가 샌프란시스코

27) E. H. Car(1993)r, 「역사란 무엇인가」, 광보희 옮김, 청년사, p.15.

28) Jeff Friedman, 러트키스대학교 무용과 교수 무용가, 안무가, 리버사이드 캘리포니아 주립대학교에서 박사학 위 취득(1997, 무용구술사), 샌프란시스코 공연 및 디자인 박물관의 구술사 프로그램 자문위원.

무용계의 근간을 흔드는 심각한 사건이기도 했다. 이들이 떠남으로써 이들이 보유하고 있는 고유의 무용, 창의적인 동작까지 송두리째 상실됐기 때문이다. 무용은 특히나 몸에서 몸으로 전달되는 예술이자 춤의 예술이기에 그들의 몸이 사라진다는 것은 곧 그들의 예술이 영영 사라진다는 것과 다를 바 없었다. 프리드먼은 이들의 예술을 허망하게 흘려보내다가는 결국 샌프란시스코 무용공동체의 역사가 단절될지 모른다는 위기감이 들었다. 그때부터 그는 춤의 예술인 무용을 기록하는 데 정열을 쏟기 시작했다..²⁹⁾

신무용사가 후대에 왜곡되어 전해질 수도 있다는 위기감은 2003년부터 아르코예술정보관이 ‘한국 근현대예술사 구술채록 사업’을 진행하게 된 배경에도 잘 나타난다.³⁰⁾

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

물론 근현대무용가들의 구술채록에 대한 진실성 때문에 역사기록으로서의 한계와 위험성이 지적되기도 했다. 그것은 ‘대부분의 경우 인류의 과거사는 기억해 낼 수 없다’³¹⁾는 것 때문이지만 오히려 그런 이유로 채록의 필요성이 강조되기도 한다. 단 기록으로서의 역사가 불안정한 설명을 이끌어 낼 수 있는 요소이기에 여기서 역사가라는 존재의 중요성이 강조된다. 따라서 평가는 후대의 역사학자들의 몫이다. 현장예술이며, 순간예술인 무용의 경우 무용사학자는 무용의 외적인 기록자이며 발췌자이고 해석가로서, 매우 복잡한 인간의 활동을 밝혀내는데 주요 공헌이 있다³²⁾. 미국의 사회학자 톨콧 파슨즈(Talcott Parsons 1902-1979)은 과학을 가리켜 ‘실재에 대한 선택적 체계’³³⁾라 설명하며 역사란 다른 것보다 특히 그러하다고 했다. 그래서 역사가란 반드시 선택적이기에 과거의 수많은 사실에서 역사적 사실을 파악하

29) 이혜정(2008). 「예술구술사 인터뷰-문헌기록도 결국 사람의 말」, 『문화예술지』 330, Autumn, pp.28-37.

30) 홍상희(2008). 「한국예술 구술사의 오늘」, 문화예술지 330, Autumn, pp. 5-7.

31) Gottschalk(1956). 「Understanding History」, University of Chicago press, p.45.

32) 최상철(1999). 「무용사연구를 위한 접근방법」, 한국무용교육학회 10주년 기념 논문 모음집, p.1.

33) E. H. Carr(1993). 「역사란 무엇인가」, 광보희 역, 청년사, p.23.

는 일이 역사가의 일이고 그것이 역사가 존재의 중요성이다.

‘신무용사 무엇을 남겼을까?’. 역사의 줄기는 인간의 바람과는 상관없이 무한대의 미래를 향해 흘러간다. 그러나 그 역사를 만드는 주체는 다름 아닌 인간이요, 그렇게 해서 이루어진 역사는 새로운 인간을 배양해 내는 토양이 된다. 이 원 궤도의 궤적은 단순하긴 하지만 선명한 진리요 섭리이자 삶의 이치가 된다. 그래서 그 역사는 긍정적 측면도 부정적 측면도 다 함께 귀중한 교훈으로 남게 된다. 신무용사도 여기서 예외일 수가 없다. 순간예술인 무용이 가져올 수 있는 선물보따리는 예나 지금이나 활자화되어진 찬양과 함성의 흔적이다. 무엇보다 소망스러운 것은 누군가에게 의해서 현재까지, 제대로 추어지고 있다면 그보다 더 바랄 것이 없을 것이다.

어제의 역사 없이 오늘의 역사가 이루어질 수는 없었음을 상기해 본다면, 신무용 활동이 남긴 창조적 결실들이 이룩되어진 과정의 지속적인 관심과 지원은 아무리 강조해도 지나침이 없을 것이다. 후대에 이르러서 선대가 남긴 문화적 유산에 관심을 갖는 것은 단순한 윤리적 미덕만일 수는 없다. 그 계기가 어디에 있든 우리는 전통을 알고 그것을 소화하여 우리의 피와 살로 삼지 않는 것이라면 과거는 과거일 뿐이다. ‘경험은 가장 위대한 실험’이라고 했듯이 현재를 의식하는 것은 필연적으로 과거를 의식하는 것이기도 하지만 그 과거의 실상은 과거 자체를 의식하는 것이 아니라 보다 넓은 의미에서의 현재를 의식하는 것이기 때문이다.³⁴⁾

V. 결 론

본 연구는 한국 신무용 개념정위 과정에서 자주 제기되는 논제들, 즉 근대성, 전통, 창작에 관해 고찰함으로써 신무용의 성격과 본질의 특성을 밝히고 문화사적 의미를 도출하였다.

논의 결과를 통해 본 연구자는 다음과 같이 의견을 제시한다.

첫째, 서구적 근대를 전형으로 하는 무용창출의 전개운동은 고유한 것과 민족적

34) 안병헌(2003). 「신무용사 연구의 필요성과 논의 방향에 대한 소고」, 학술논문집 제10권, (사)한국무용협회, p.3.

인 것에 대한 굴절된 규정성을 지니게 하였고 그 결과 전통성과 근대성을 양가적인 성격의 대립적 관계로 봄으로써 신무용의 정체성과 예술성에 대한 혼돈을 보여주었다. 따라서 근대성과 관련하여 신무용은 근대시대에 얻어진 작품과 같은 자연물체로서의 결과물에 대한 가치로 한정되는 것이 아니라 주체적 문화 창조정신의 가치로 논의되어야 하며, 현재까지도 지속되고 있는 전통문화의 창조적 연계선상에서 파악되어야 한다.

둘째, 전통의 개념을 단순히 역사적 계시성만을 의미하는 것으로 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. 또한 전통문화를 어떻게 생각하는가 하는 문제는 우리의 현대문화를 어떻게 창조해 가야 하는가 하는 문제와 직결되는 중대한 문제임을 간과해서는 안 될 것이다.

셋째, 오늘의 시대, 오늘에 사는 인간의 요구와 필요에 따라서 과거의 무용이 오늘의 무용을 추구하는 것이라면 그 이상이나 염원은 그 방법상의 교치는 관계없이 긍정되어야 마땅하다. 하나의 예술 활동과 작품은 개인의 창조적 결실이긴 해도 당대의 시대성과 무관할 수 없으며, 한 시대와 사회의 변민과 욕구가 보여 지는 생생한 삶의 역사다. 즉 신무용 작품들은 한 개인의 대표적인 작품을 넘어 한 시대, 한 사회 나아가 한 국가를 대표하는 말하자면 현 시대가 창출해낸 문화유산으로서 보존되어야 마땅하다. 따라서 무용이라는 예술이 더욱 더 창조적으로 발전하고 보존되기 위해서는 보다 체계적이고 전문화된 무용정책이 뒷받침되어야 하고 지속적인 실험과 창조적인 정신을 바탕으로 앞으로 무용예술의 위상 또한 높여야 할 것이다.

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 하는 것이다. 따라서 탄력성 있는 전통무용의 개변과 문화재법은 가능한 것이고 새 것을 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 이야기 할 수 있도록 해야 할 것이다.

■참고문헌

- 구민희(2008). 「춤과 담론 제 2호-학술세미나 지상중계」, 연낙재.
- 김은영(2009). 「한국 '전통' 음악의 형성과 근대성 연구」 동아대학교 대학원 박사논문.
- 김채현(1993). 「춤의 해 기념 한국무용사자료집:신무용의 역사와 현주소」, 92춤의 해 학술분과 편찬.
- 박상익(2009). 「아침을 열며:공옥진은 무형문화재가 아니다」 한국일보11.10일자.
- 박종홍(1958). 「문화의 전승.섭취.창조」, 사상계 63, 10월호.
- 안병주 안병헌(1998). 「무용감상을 위한 이해」, 신광문화사.
- 안병헌(1998). 「사적 고찰을 통한 한국 전승무용의 전문화 배경 연구」, 체육학논문집, 경희대학교.
- 안병헌(2003). 「신무용사 연구의 필요성과 논의 방향에 대한 소고」, 학술논문집 제 10권, (사)한국무용협회.
- 안병헌(2008). 「신무용사 연구의 전제 : 접근태도의 논의」 예술논문집 제47집. 229-259
- 안제승(1981). 「재창조론고」, 미원 조영식박사 화갑기념논문집, 경희대학교. 399-418
- 안제승(1984). 「한국신무용사」, 승리문화사.
- 안제승(1994). 「예의 본명과 원형승계의 논리」, 대한민국예술원논문집. 100-132
- 이민호(2005). 「서양문화사」, 도서출판 느티나무.
- 이태영(1981). 「전통을 보는 눈」, 조선일보, 6.17일자.
- 이혜정(2008). 「예술구술사 인터뷰-문헌기록도 결국 사람의 말」, 문화예술지 330, Autumn.
- 장은주(2009). 「한국 근대성의 정당성 위기」, 동양철학연구 제 57집, 동양철학연구회. 7-45
- 최상철(1999). 「무용사연구를 위한 접근방법」, 한국무용교육학회 10주년 기념 논문 모음집.
- 홍상희(2008). 「한국예술 구술사의 오늘」, 문화예술지 330, Autumn.
- E. H. Carr(2003). 「역사란 무엇인가」, 광복회 역, 청년사.
- Gottschalk(1956). 「Understanding History」, University of Chicago press, 45.

논문투고일	2010년 10월 31일
심사일	11월 9일
심사완료일	11월 30일

Abstract

The Argument to Establish Definition of the Newly Arts Dance

Byung - Heon, Ahn

Professor

Department of Healthy Magement

Hunbuk University

This research is a Argument about 'modernity' and 'context creative & tradition of arts' There are elements what will be to encounter during the process to established definition of the Newly Arts Dance.

The aim of this research found the culture-historical meaning and necessary of preservation Newly Arts Dance in Korean dance history, as traditional cultural. As inquiring the modernity of Newly Arts Dance.

Analysis that tradition is thought of as opposite to each other creative unnoticed modernity in traditional dance. Therefore they tried to regard the tradition as something passive and stagnant. The research divided the Korean dancing into different types. This was done to discuss what the standard in separating the Newly Arts Dance and traditional Korean dancing, and based on this separation, comparing the two and understanding the relationship between them, it tried to confirm the spiritual values in Newly Arts Dance history research.

In art we inquired about, what is <evolution> or <development> is <progressive> or <unprogressive>, seeking for the periodic righteousness of the rise and the activities of the Newly Arts Dance and connecting with the theoretical inquiry in the creation of Art. Even if we don't think about the lessons and expectations of our forefathers through the studies of Korean Newly Arts Dance history, the character of it is more than a product of future directive ideal. It will provide an opportunity to clearly understand the true meaning of creation.

keywords: Newly Arts Dance(신무용), Modernity(근대성), Korean Traditional Dance(한국 전통무용), Creative Dance(창작무용), Intangible Cultural Assets(무형문화재)