

현대무용가 박영인의 초기 활동 연구

김 호 연*

- I. 서론
- II. 박영인의 무용 활동 궤적
- III. 언론 속에 나타난 일제강점기 박영인의 표상
- IV. 박영인의 초기 무용관
- V. 결론

I. 서론

현대무용가 박영인(朴永仁, 1908-2007)은 한국무용의 흐름에서 이질적이며 방외인으로 놓여있는 인물이다. 이는 울산 출신인 그가 세계 각국에서 다양한 창작무용과 저술 그리고 무용교육을 펼쳤음에도 그의 활동은 이 땅에서 한 번도 제대로 이루어지지 못하였기 때문이다. 게다가 여러 연유로 인해 한국 출신임을 긍정하지 않은 자세로 그의 활동은 일본무용사의 일부로 인식되는 형국이었다.

그럼에도 불구하고 그는 근대 한국 무용의 흐름에 한 축으로 평가받을 수 있으며 그에 대한 인식도 새롭게 다가갈 필요가 있다. 그는 먼저 일제강점기 현대무용을 대중에게 알린 첫 번째 인물로 의미가 있을 것이다. 서양의 고전 무용에 대한 인식이 제대로 이루어지지 못한 채 ‘신무용’이란 근대 무용의 혼용된 양식이 들어 온 상황에서 그의 활동 양상은 동시대적(contemporary)으로 현대무용에 대한 제대로 된 발신자(發信者, addresser) 역할을 담당하였다는 점에서 평가 받을 수 있다. 이는 일제강점기 그의 활동을 보도한 기사나 그에 대한 평론, 혹은 그가 쓴 글에서 나타나는 여러 담론 속에 찾을 수 있는 부분일 것이다.

또한 그는 일제강점기 최승희, 조택원 등과 더불어 해외 활동을 통해 대중에게 민족 자긍심을 주는 매개체로 작용하였던 점에서 의미를 둘 수 있다. 특히 그는 일본을 통한 서양무용 수용이 아닌 서양무용의 본고장인 유럽에 진출하여 현대무용을 익히고 공연하였다는 점에서 앞서 두 사람과는 변별성을 지닐 수 있다. 그런 의미에서 그는 현대무용을 통해 유럽에서 제대로 평가받은 첫 번째 한국태생의 무용인이라는 점에서도 평가받을 수 있다.

그렇지만 그동안 박영인에 대한 연구는 그리 활발하게 진행되지 못하였다. 앞서 이야기한대로 그의 창작 활동은 당대 한국에서 제대로 이루어지지 못하였고, 광복 이후에도 일본에서 활동하며 한국무용계와 거리를 두었기 때문이다. 그래서 그에 대한 연구는 심층적으로 이루어지지 못하였고, 근대 무용의

* 단국대학교 무용과 연구조교수, beneho@naver.com

흐름을 조망한 글에서 간략하게 언급되는 정도였다.¹⁾

조동화는 박영인을 최승희, 조택원처럼 신무용에서 좌절 전향하지 않고 끝까지 이것을 파고든 학구파 무용가로 언급하였다. 또한 도쿄제국대학을 나온 지성의 무용가란 점에서 그의 출현은 아카데미즘과 거리가 멀었던 무용에 유대선(紐帶線)을 연결시켰고, 춤의 사회적 위치를 높이는데 이바지한 인물로 평가하였다.²⁾ 또한 조원경은 박영인의 활동 양상을 문헌 중심으로 언급하면서 그의 학력과 경력을 도외시하더라도 그의 고도의 무용이론과 무용평론은 이를 초월하였으며 자신이 춤추는 창작무용가란 점에서 높이 평가하였다.³⁾

일본 근대 무용에서 그에 대한 평가도 영속적으로 나타나지 못하고 1930년대와 1950년대 활동을 중심으로 이색적인 무용가이며 안무가, 이론가로 전후 일본 현대무용을 이끈 대표적인 인물로 의미를 갖는다.⁴⁾ 이는 그의 일본 내 창작활동이 이 시기에만 집중되어 나타났고 무용교육이나 외국 활동의 기간이 훨씬 더 길게 나타난 것에서 비롯되었다.

이 연구에서는 이러한 선행 연구를 비판적으로 수용하며 일제강점기 문헌을 바탕으로 박영인의 초기 활동 양상을 고구(考究)해 보고자 한다. 특히 이 연구에서는 그가 이 땅의 대중에 어떠한 표상으로 나타나는지 그리고 그 스스로가 무용이론가로 어떻게 현대무용을 대중에게 전달하는지 근대 현대무용의 인식 과정을 중심으로 살펴보고자 한다.⁵⁾ 이를 위해 자료는 당시 언론에 비추어진 그에 대한 시각과 언론에 기고한 무용론 등을 중심으로 할 것이다. 물론 그에 대한 활동이나 그와 관련된 글 중 대부분이 일본에서 발표된 것들이지만 이 연구에서 이 부분은 논외로 하기로 한다.

또한 이 논문에서는 그의 이름을 쿠니 마사미가 아닌 박영인으로 지칭한다. 그가 박영인이란 이름으로 스스로 활동한 것은 동아일보에 연재한 「무용과 생활」이 유일하며 대부분 국내에서 쓴 글들도 방정미(邦正美 일본식 독음 쿠니 마사미)로 표기하고 있다. 그럼에도 이 연구에서는 일제강점기 한국에서 바라본 그의 모습이기에 박영인이란 이름으로 통칭하도록 한다. 이 시기 언론에서도 박영인으로 표기할 것도 이러한 지칭의 바탕에 놓인다. 그래서 이 연구는 근대 초기 현대무용의 선구자였던 박영인의 활동 양상을 일제강점기인 1945년까지를 중심으로 살펴보도록 한다.

II. 박영인의 무용 활동 궤적

박영인은 1908년 경상남도 울산에서 태어났다. 그동안 그의 출생에 대한 기록은 명확하지 않았다. 처음 그의 활동을 소개한 1933년 『동아일보』 기사에서는 부산 태생으로 알렸으며 이후 『매일신보』에서는

1) 박영인에 대해 간략하게 언급한 글은 김경애 외 2인(2001), 『우리무용100년』(서울: 현암사), 문예령(2003), 표현주의 현대무용의 한국 도입과정에 대한 고찰, 『대한무용학회논문집』 36, 그리고 몇 편의 석사학위 논문 등에 불과하며 과 문헌 탓이었지만 박영인을 표제로 한 논저는 쉽게 찾을 수 없었다.

2) 조동화(1975), 現代舞踊, 『韓國現代文化史大系』(서울: 고대민족문화연구소출판부), pp.621-622.

3) 趙元庚(1967), 『舞踊藝術』(서울: 海文社), p.191.

4) 町田孝子(1968), 『舞踊の歩み百年』(東京: 桜楓社), p.557; p.676.

5) 그동안 근대 한국 현대무용에 대한 연구는 넓게 이루어지지 못하였다. 김주희, 정의숙(2013), 한국 현대무용 토착화과정에서 박외선의 역할, 『무용예술학연구』 40(1)에서 박외선의 활동에 대한 연구 등이 부분적으로 이루어졌고, 근대성을 다룬 연구에서도 박선옥(1988), 해방이전 한국춤의 근대적 성격 연구, 『무용예술학연구』 2에서처럼 최승희, 조택원 등의 신무용에 집중되어 왔다.

울산출신으로 기록하는 등 이후에도 그의 태생이 어디인지 뚜렷하게 정리되지는 못하였다. 이러한 부분은 그의 행적을 기록한 취재 기사에서 많은 부분 해소되었다. 그의 동생인 박영철을 통해 그의 출생지가 울산시 중구 학산동 122번지로 언급되었기 때문이다.⁶⁾ 이는 1943년 7월 20일 『매일신보』에 「맹방총후에 활약 독일 잇는 반도동포들」에서 독일에서 활동하는 조선인의 명단을 나열하며 ‘朴永仁(蔚山) 舞踊家’라는 기록에서도 확인할 수 있는 부분이다.

박영인은 울산에서 어린 시절을 보낸 뒤 부산중학을 다니게 된다. 이는 동아일보 울산지국에서 개최한 재외울산유학생 초대회에 참여한 명단⁷⁾에서 그를 발견할 수 있는데 이를 통해 그가 울산 출신이었고 부산에서 중학을 다닌 성장 기록을 찾을 수 있다. 이후 그는 일본 마츠에(松江)고등학교⁸⁾를 거쳐 도쿄제국대학 문학부 미학과에 입학하는데 본격적인 무용 활동은 여기서 이루어진다. 그렇지만 그의 무용에 대한 관심과 바탕은 이미 이전부터 시작되어 나타났다.

박군은 조선 부산태생으로 부산중학시대부터 英人 선교사에게 무용의 기본을 배웠습니다. 그리고 일본 송강고등학교시대에는 무용에 대하여 독학연구를 하고 재작년에 동경제대에 입학한 후 그는 석정막 연구소에서 연구도 하였으며 미국인 흐들푸, 에플씨에게 다시 순정무용을 배우게 된 후부터는 소학교 같은데서 실험무대를 삼아 자기의 이론을 실시하여 보기도 하였답니다. 실시하여 이렇게 고심한 결과 무음악 순정무용론은 훌륭하게 무대위에 구체화되었다는데 이것을 일반 사회에 발표시키겠다는 후원자들의 열성 아래 18일 밤에는 일본청년회관에서 신작 발표회를 개최하게까지 되었답니다.⁹⁾

그가 첫 무용발표회를 갖기까지 대강의 이력이다. 그는 부산중학 시절 영국인 선교사에게 무용을 배우고 처음 무용에 관심을 가지게 되었다. 이후 그는 도쿄대학에서 이론적 예술 공부를 하면서 이시이바쿠 연구소에서 6개월여 춤을 배운다. 이 부분에 대해서 조택원은 자신이 무용을 가르쳤는데, 그 후에 박영인 스스로 이론 방면을 연구하며 실천하였지만 미숙한 점이 많았다고 평가하였다.¹⁰⁾ 그렇지만 그의 춤과 이시이바쿠 혹은 조택원과 영향 관계는 그리 커 보이지 않는다. 당시 조선에서는 이시이바쿠와 사제 관계가 한국 신무용으로 발전하는 관계로 인식되어 언론에서 서술되고 있지만 그의 일본 내 전체적인 활동으로 보았을 때 영향 관계는 미미하다 할 수 있다. 이는 조택원이 ‘그 사람은 어느 춤이나 자기 마음대로 형식을 창작하여 춤니다’¹¹⁾라는 언급에서 박영인이 추구한 무용과 이시이바쿠 혹은 조택원이 추구한 신무용 사이에서 괴리감이 있었음을 발견할 수 있다. 이는 박영인의 무용세계가 조금 더 모던 댄스에 경도되어 있었고, 이러한 모습이 현대 무용이론을 통한 실천 양상으로 나타났기 때문이다. 또한 이시이바쿠의 경우는 무용에서 음악의 비중이 컸던데 반해 그의 춤은 ‘무음악무용’이라는 새로운 춤을 실험하였기에 어찌 보면 이시이바쿠와 대칭적 관계에서 논의될 수 있을 것이다.

이후 그는 도쿄대학을 졸업하고, 쿠니 마사미 무용연구소를 만들었고, 무용극장 무용부 주임과 실험

6) 서대현(2006. 5. 24). 쿠니마사미 박영인의 예술과 인생 (3) 박영인은 울산사람이다. 『경상일보』.

7) 『동아일보』, 1925.8.31.

8) 松江고등학교는 지금의 시마네대학(島根大学) 전신(前身)이다. 또한 박영인은 이 시기 『문교의 조선(文教の朝鮮)』에 『國語教育と普通學校教員の發音問題』(1931.1)를 발표하기도 하였다.

9) 『동아일보』, 1933.1.18.

10) 『동아일보』, 1937.7.2.

11) 앞의 글.

극단연구소 강사를 거치며 일본에서 활발한 활동을 펼쳐나간다. 이 당시 그는 '무음악무용(無音樂舞踊)'처럼 일본에서도 좀처럼 드문 특이한 예술세계를 보여주며 크게 주목을 받기 시작하였다. 그의 초기 창작 활동을 보면 다음과 같다.

〈표 1〉 1933-1936년 박영인의 일본 내 공연 목록¹²⁾

공연 날짜	제 목	장 소	내 용
1933.01.08	쿠니 마사미(邦正美) 제1회 무음악(無音樂)무용발표회	일본청년관	
1933.11.28	쿠니 마사미(邦正美) 신작 무용 발표회	인수강당(仁壽講堂)	창세기(創世記), 방울을 훔치는 남자(鈴を盗む男), 안정장치(安定装置), 그림자 없는 여인들(影のない女達) 등
1934.05.10	쿠니 마사미(邦正美) 무용단공연	일본청년관	싸움(喧嘩), 인간의 시(人間の詩), 밤의 노래(夜の唄), 가솔린(ガソリン) 등
1934.11.14	쿠니 마사미(邦正美) 신작무용 발표회	비행관(飛行館)	가을의 비가(秋の悲歌), 점화(点火), 교차점(交叉点) 등
1936.01.17	쿠니 마사미(邦正美) 신작발표회 무용공연	군인회관	점화(点火), 탈주자(脱走者), 큐비즘(キュビズム) 등

제목 등에서 드러나듯 모더니즘에 바탕을 둔 추상적이며 상징적인 작품의 면모들이다. 이는 그가 치기어리지만 가장 실험적인 작품을 추구한 시기로 그가 배운 미학(美學), 즉 독일철학과 당대 독일과 세계를 풍미한 표현주의와 브레히트의 서사극이론 등의 영향 관계에서 논의할 수 있을 것이다. 그래서 그의 이러한 초기 활동은 일본에서도 동양적 정서에 서양무용의 접목이라는 유니크한 모습으로 평가를 받았다.¹³⁾ 박영인은 이 시기 창작활동과 더불어 일본에서 신문이나 잡지 등의 기고를 통해 그의 무용이론의 확립과 힘을 쓴다. 또한 『동아일보』에 「무용과 생활」(1936.4.10.-12)과 『음악평론』에 「예술무용의 대중성」(1936.4), 「조선무용계에 기(寄)함」(1936.5) 등을 통해 무용의 이론에 대한 여러 이야기를 논하며 한국에서도 그의 입지를 다져나간 것도 이 즈음이다.

이후 그는 오스트리아 빈 무용학교 강사로 초빙되었고, 독일 베를린을 중심으로 유럽에서 활발한 움직임을 보인다. 특히 1937년 5월 베를린에서 개인 발표회를 열었는데, 「승무」, 「농부의 춤」 등을 통해 큰 호평을 얻으며 서서히 유럽에서 그의 존재를 알리기 시작하였다. 이후 독일국립무용학교를 졸업한 박영인은 베를린, 함부르크 등지에서 공연된 발레공연과 이탈리아에서 신작발표회를 갖고, 헝가리 부다페스트 오페라극장 발레부에 들어가 발레 공부를 하였다. 또한 1938년 독일무용학교 강사에 취임하여 아시아무용학과를 신설하여 맡는 등 동양인으로 드물게 유럽 무용의 중심에서 역동적인 활동을 펼친다.

그렇지만 세계 제2차 대전의 중심인 독일에 머물던 그도 여기서 자유로울 수 없었고 게다가 동맹국이었던 독일과 일본의 관계로 인해 일부분 전쟁에 직접 참여하는 모습을 보였다. 그는 동맹통신 베를린 특파원의 일원으로 전쟁 상황을 전하였는데, 『매일신보』에서는 그의 이름을 구니 마사미(方正美 舊名 朴永仁)라 지칭하여 그의 활동 상황을 보도하였다.¹⁴⁾

12) 『일본양무사년표(日本洋舞史年表)』에서 발췌 정리

13) 吉田悠樹彦(2009), 邦正美を偲んで, 『Corpus』 6, p.22.

14) 『매일신보』, 1945.5.30.

베를린 함락 이후 한국으로 들어 온 그는 고국의 땅에서 해방을 맞았다. 그러면서 그는 울산과 서울을 오가며 무용인들과 한국에 현대무용을 보급하고자 노력을 기울였지만 ‘우리나라 사람들이 정장을 갖추어 입고 공연장을 찾아올 정도의 수준이 되지 않는 한 한국무대에서 활동할 수는 없다.’라는 생각을 표출하며 일본에 건너갔다고 그의 동생은 회고하였다.¹⁵⁾

그렇지만 조원경은 너무나도 이름난 친일(親日) 전력 때문에 그가 다시 일본으로 돌아갔으며 윤고종도 그의 행동이 일본인 그 자체의 모습 그대로였다며 박영인의 태도를 비판적인 시각에서 회고 하였다.¹⁶⁾ 이는 독일에서 통신사 베를린 주재 통신원으로 철저하게 일제에 협력한 모습에 기인할 것이다.

여기에는 여러 가지 복잡한 의미가 내포되어 있을 것이다. 먼저 그에게 고국, ‘조선’¹⁷⁾은 태어난 모국이지만 청년기부터 일본에서 지냈고, 유럽에서의 활발한 활동으로 인해 그 의미가 그리 깊지 않았다. 이는 그가 일제강점기 공식석상에서 ‘조선이 고향이라는 느낌은 없었고 일본어를 자유자재로 구사하며 조선어를 잊은 것에 대해 죄책감이나 미안한 마음이 없었다’¹⁸⁾는 모습에서 그에게 있어 모국은 강한 뿌리가 아니었음을 보여주는 것이다.

또한 그는 창씨개명이 강요되기 이전에 자발적으로 쿠니 마사미(邦正美)란 이름으로 활동을 하였다. 이는 그의 일상의 바탕이며 무용 활동의 출발이 일본이었기에 그의 입장에서 자연스럽게 나타난 현상이었다. 아무래도 이는 그의 특이한 내면세계와 세계관에서 비롯되었는데 1950년대 미국에서 활동을 하며 그가 말년에 일본에서도 소재 확인조차 안 된 미지의 인물로 비추어진 것도 독특한 코스모폴리탄(cosmopolitan)의 인생관에서 나온 부분이라 할 수 있다.

이는 박영인의 무용 바탕이 현대무용이란 점에서도 연원이 될 수 있다. 조택원, 최승희, 배구자 등이 일본과 여러 영향 관계가 있었음에도 불구하고 그 근원적 시원(始原)이 한국미, 한국문화원형에 바탕에 두어 창작활동을 펼쳤다면 그는 철저하게 현대무용과 서양철학에서 출발하기에 내용보다는 형식미가 강조된 것이다. 이는 그가 루돌프 라반(Rudolf von Laban)의 영향을 받은 공간 구성 안무법이나 즉흥과 창작의 방법론에서 비롯된 영향 관계 뿐만 아니라 이미 자유로운 영혼으로 활동한 초기 창작에서도 엿볼 수 있는 모습이다.

일본으로 돌아간 이후 박영인은 공연 그리고 연구소, 교육 활동에 열정을 쏟게 된다. 특히 이 즈음은 노이에 탄츠(Neue Tanz)에서 모던 댄스로 변용되는 시공간으로 그는 『예술무용의 연구(芸術舞踊の研究)』(富山房, 1942) 이후 『무용개설(舞踊概說)』(神田新燈社, 1948), 『창작무용(創作舞踊)』(鹿鳴出版社, 1949), 『교육무용이념과 방법론(教育舞踊理念と方法論)』(万有社, 1950) 등을 통해 현대무용의 이론적 정립에 역점을 두었다. 또한 1948년 일본에서 올려진 오페라 「춘향」의 안무를 맡는 등 다양한 활동을 시작하며 전후 일본 현대무용의 새바람을 불러일으켰다.

그가 가장 왕성한 활동을 보인 시기는 1950년대부터로 이 시기는 일본에서 다양한 무용 활동을 펼침과 함께 브라질, 아르헨티나 그리고 1964년부터 미국에 머물며 플러턴대학(California State University,

15) 서대현(2006. 5. 24). 쿠니마사미 박영인의 예술과 인생 (3) 박영인은 울산사람이다. 『경상일보』.

16) 趙元庚(1967). 『舞踊藝術』. 서울: 海文社; 윤고종(2007). 어떤 무용가-박영인의 이야기. 『춤』 375(2007년 5월호).

17) 박영인이 고국에서 보냈던 시기는 태어나 일본으로 유학가기 전까지 20여년 안팎의 기간이다. 이 기간은 일제강점기로 박영인에게 한국이란 단어보다는 조선이란 단어가 모국의 의미가 강할 수도 있다. 이는 자이니치(在日, ざいにち)들이 고민하는 디아스포라의 문제와도 연결될 수 있다. 그렇기에 이 글에서는 한국이란 단어와 조선이란 단어가 혼용되어 사용하도록 한다.

18) 윤고종(2007). 어떤 무용가-박영인의 이야기. 『춤』 375(2007년 5월호), pp.107-108.

Fullerton) 무용학부장으로 역임하는 등 활동 범위는 더욱 넓어져 갔다. 이후 일본, 유럽, 미국을 아우르는 세계인으로 활동을 하다 2007년 백수(白壽)인 99살에 생을 마감한다.

시간이 지난 뒤 한국에서는 그에 대해서 한국인인가라는 정체성의 질문이 던지곤 하였다. 『교육무용 원론』(1973), 『무용창작과 연출』(1987), 『무용미학』(1989) 등의 번역서를 통해 한국 무용이론 정립에 어느 정도 도움이 있었음에도 그가 한국에 뿌리를 두었다는 점을 인식하지 못하는 경우가 있거나 혹은 박영인이 쿠니 마사미인가라는 원론적인 질문까지 나오기도 하였다. 이는 그가 한국 태생이라는 긍정적인 태도가 전혀 없었던 점에 기인한다. 이는 스스로가 가나가와 현(神奈川縣)에 있는 쇼난(湘南) 해안에서 태어났다 기술하는 등 어린 시절 조선에 대한 언급은 전혀 나타나지 않기 때문이다.¹⁹⁾ 게다가 '1992년 1월호 『춤』지를 그에게 보냈는데, 받지 않겠다는 거절의 메모와 함께 책이 돌려져 온 일'²⁰⁾은 침묵이 아닌 강한 부정 속에 여러 의미가 내재되어 있다 할 수 있다. 이는 그가 단순하게 세계인의 활동 속에서 고국에 대한 그리움이 열어진 점도 있을 수 있지만 모국에 대한 상처가 보이지 않은 곳에 있었음 보여주는 모습이다.

III. 언론 속에 나타난 일제강점기 박영인의 표상

박영인의 공연은 한 번도 일제강점기나 그 이후에도 이 땅에서 이루어지지 않았다. 그럼에도 불구하고 그의 무용 활동은 일제강점기 언론을 통해 지속적으로 소개되었다. 이는 그동안의 형태와는 다른 새로운 무용을 대중에게 전해주었다는 점과 한반도가 아닌 일본, 유럽에 진출하여 그들과 어깨를 견주며 다채로운 활동하였다는 한민족의 자긍심 등에서 비롯되었다.

1933년 1월 박영인은 일본청년관에서 신작 발표회를 갖는다. 이 무대는 대중과 만나는 그의 첫무대였는데, 아사히신문(1933.1.12.)에서 '불황인 이 시기에 이 공연으로부터 서막이 열렸다'고 그의 데뷔 무대를 언급할 정도로 일본에서도 주목하였다. 이 공연에 대해서 국내에서도 관심을 갖고 언론에 보도 되는데 「음악 없이도 하는 무용이 새로 생겨 동대 박영인군의 체득한 것」²¹⁾이라는 표제의 기사였다. 음악 없이 춤을 춘다는 모습은 지금까지 대중이 가지고 있는 무용의 인식과는 다른 면모였다. 무음악, 순정무용론은 그가 지향하는 바였는데, 이론과 형식에 우선순을 둔 그의 무용세계는 그것을 수용하지 못한 대중에게는 그 상황만으로도 흥미를 끌기에 충분한 모습이었고, 여기서 근대 조선 현대무용에 대한 희미한 흔적이 박영인으로부터 처음 발견되고 있는 것이다.

또한 또 하나의 개념이 박영인에게 포괄되어 인식되었는데 도쿄대(東京大)라는 기호이다. 일본 최고의 대학생이 무용을 한다는 것은 그 당시 조금은 생경한 모습이였다. 그의 첫 실험무대는 도쿄대학 29번 강의실에서 춤춘 「우수의 광상곡」이었다. 그런데, '천황기관설'을 제창한 법학자 미노베 다쓰키치(美濃部達吉)가 '동경제국대학 학생이 춤을 추다니 그것도 헌법강의실에서...'²²⁾라고 박영인을 혼냈다 하는데

19) 그는 책의 자서(自序)에서 쇼난 해안에서 태어났다 기술하였다. 또한 이러한 여러 바탕에서 온라인 백과사전인 위키 피디아에서도 그를 가나가와현 출신으로 밝히고 있다. 邦正美(1986), 『무용창작과 연출』, 김정희(역)(서울: 학문사, 1987), p.3.

20) 在美朴永仁(邦正美)氏, 춤誌 贈呈本 받기를 거절, 되돌려 보내. 『춤』(1992년 2월호), p.139.

21) 『동아일보』, 1933.1.18.

이는 도쿄대에 대한 자긍심과 함께 무용에 대한 당시 인식이 중첩되어 나타난 면모였다. 그만큼 그의 이력이나 그에 따른 행동 양상은 일본무용계에서도 독특하였고, 그래서 ‘이지적이다, 이색적이다, 특이하다’라는 키워드가 그에게 붙여진 것도 그러한 이유이다.

그렇지만 조선에서 이것은 그를 표상하는 하나의 이미지로 인식되면서 이론과 실재를 함께하는 독특한 무용수라는 측면으로 기호화되기 시작하였다. 이는 「동대 미학과 출신의 세계적 무용가 박영인 군」²³⁾이라는 표제에서처럼 인텔리겐차(intelligentsia)가 현대무용을 한다는 점은 일제강점기 가장 독특하며 이지적인 면모의 무용수로 대중에게 전달되었던 것이다. 이는 이론으로 무용을 익히고, 이후 몸으로 표현한 점에서 당시 최승희, 조택원, 배구자 등과는 더욱 두드러지게 차별되어 인식된 것이었다.

이는 일본에서 벗어나 유럽 진출의 상황에서도 그대로 이어졌다. 특히 그는 해외 공연의 형태가 아닌 직접 유럽에서 공부하고 체류하며 공연 활동을 펼쳤기에 그에 대한 기대감은 더욱 높았다. 그래서 박영인은 조선을 세계 속에 빛낸 하나의 상징처럼 비추어지면서 자주 언급되었다. 1938년 신년 초에도 해외 진출한 무용가들을 소개하면서, 가장 첫머리에 박영인이 언급되었다. 그만큼 그의 활동이 국내에서 이루어지지 않는 못하였음에도 박영인에 대한 기대감이나 조선을 빛낸 자긍심 등은 어느 무용가보다 앞서있음을 보여주는 증거이다.

동경제대 미학과 출신인만큼 ‘신무용에 있어서는 이론이 있어야 한다’고 제창하여 몸소 이론있는 무용을 창작 발표하고 있는 만큼 방금 도구 중에 연마하는 ‘테크닉’과 씨의 ‘이데아’가 심연히 일치될 때에 우리는 혹은 명실공히 세계적인 이지적 무용가를 가지게 될는지 모른다.(중략) 즉 테크닉의 미완성을 겸손한 태도로 자인(自認)하든 박씨는 불요의 노력에 의하여 완성된 자신을 만들고 말 것이라 우리는 씨가 마스터한 노이엔 댄스(신흥무용의 정수(精髓)-모방이 아니라)를 무용에 있어서의 세련된 지성을 볼 수 있을 것이다.²⁴⁾

최승희, 조택원이 일본을 통해 무용을 익히고 활동하여 서양에서 단편적인 모습으로 비추어지는데 반해 박영인은 유럽에 머물며 체계적인 교육을 받고, 본고장인 유럽 무대에서 현대무용을 하였기에 진정성에서 높은 평가를 받을 수 있었다. 게다가 일제강점기 이데아를 논의할 만한 무용 공연 내용이 부족하였다는 점에서 박영인에 대한 막연한 기대치는 높았다. 이렇게 유럽에서 현대무용을 추었다는 점은 더욱 긍정적인 의미로 받아들여지면서 조선인에게 자긍심을 심어주기에 충분한 기호로 작용하였다.

그런 의미에서 그를 소개하는 글들은 박영인의 상징적 키워드임과 함께 현대무용의 관통하는 보편적 담론으로도 나타났다. 당대 유명 예술인을 연속적으로 알리는 「예원인 언파라이드 무용인」에서 조택원, 최승희, 배구자, 박외선, 김민자와 함께 그는 조선을 대표하는 무용인으로 자리하는데, 여기서 이지적미를 구성하는 신흥무용가로 소개되었다.

(중략)씨의 작품 ‘1930년대’, ‘인간의 시’等 題가 표시하는바와 같이 그의 무용구성이 이지적인 것은 두말할 것이 없으나 다분히 추상적인 표현을 가진 것이 있다. 물론 씨의 이지적인 요소는 현대

22) 邦正美(1986), 『무용창작과 연출』, 김정희(역)(서울: 학문사, 1987), p.3.

23) 『매일신보』, 1937.5.8.

24) 무용가의 해외진출 박영인, 최승희, 조택원 3씨 독, 영, 불의 무대에, 『東亞日報』, 1938.1.3.

의 모든 예술에 공통된 현상인 점에서 설명 될 것이므로 즉 화려한 것을 유일한 생명으로 하는 발레와 현대무용과 사이에는 큰 차이를 두지 않고는 이해할 수 없다. 다시 말하면 씨의 이지적인 무용을 이해하는 것은 종래의 무용이란 개념 만으로서는 도저히 불가능하게 된다.²⁵⁾

그의 작품 설명 속에서 추상적이라는 표현과 이지적이란 두 가지 주제어가 현대무용을 관통하는 담론으로 함께 나타나고 있다. 이러한 요소는 제대로 우리 관객에게 전달되지 못하였기에 현대무용이 대중적이지 못한 선입견을 줄 수 있었다. 그럼에도 이 땅에 딛고 일어설 서양 고전무용의 바탕이 없기에 그의 작품이 실험성을 지니지만 그동안의 무용과 달리 사회적 의미를 전달한다는 측면에서 그의 무용은 긍정적인 측면으로 기대지평을 지속적으로 열어놓고 있었다.

이와 함께 그에게 잠재된 담론은 장르를 초월하여 실험한 무용인이라는 점이었다. 그는 발레, 현대무용, 한국무용의 여러 장르가 혼재된 춤 세계를 보여주었다. 그는 서양무용을 배우며 발레에 대한 기본적인 연구와 인식으로부터 출발하였다. 그가 유럽으로 진출한 뒤 그의 여정 속에서 나타난 기관들은 대부분 발레와 관련되었다는 점은 이를 증명한다. 그에게 있어 발레는 테크닉을 익히기 위한 하나의 방법론이었고, 독일무용학교에서 루돌프 라반의 영향을 받아 현대무용의 기본을 익힌 것은 그의 무용철학을 검증받음과 함께 뒤엉켜있던 무용이론을 정리할 수 있는 기회가 되었다.

그렇지만 그는 조선무용에 대한 이해나 실험은 제대로 이루어지지 못하였다. 1937년 「승무」와 「농부춤」을 추었지만 그가 추구한 이데아 속에 한국문화는 단순하게 피상적인 면에 그쳤기에 더 이상 이어지는 못하였다. 그래서 그의 전체적인 창작 활동에서 한국 춤을 추었다는 것은 굉장히 독특한 일이었지만, 그 스스로가 이해나 관심은 그리 크지 않았기에 지속되지 못하고, 더 이상 구현되지 못한 것이다. 이는 세계사적 조류에서 그는 모티프에서 전형성의 확보에 치중하였지 문화원형에 탐구에는 관심을 두지 않은 면모에 원인이 있을 것이다.

이러한 점은 조택원과 비교되는 측면이다. 유럽 경험을 통해 조택원이 서양적 양식을 조선의 이야기로 풀어내려하였다면 박영인은 조선무용을 서양화하려 한 점 혹은 현대사회의 전형성에 치중한 점이 그러하다. 이는 그들의 출발과 바탕이 어디에 두었고 이들이 지향하는 점이 어디인지의 다름에서 변별되었다 할 수 있다. 이는 조택원이 박영인의 말을 통해 자신의 조선무용에 대한 정체성을 풀어놓는 면에서도 그대로 드러난다.

무용가 박영인씨는 최근 ‘나의 회의(懷疑)’라는 일문에서 다음과 같은 말을 하였습니다.

“일본인(또는 조선인 趙)이 피아노를 탄주하고 오페라를 노래하고 발레를 춤추는 것을 서양인 일 반은 조소하고 있다. 서양의 식자는 이를 유감이라고 이구동성으로 말하였다. 그러나 우리는 그 충고에 대하여 도리어 반감까지 품어왔다.(중략)우리가 과학에 있어서 스포츠에 있어서 서양을 배 워가지고 도리어 서양 것보다 좋은 것을 내게 된 것같이 다른 문화예술에서도 그렇게 되리라고 믿 어왔다. 그러나 과연 우리는 서양의 예술을 배워 서양인에게 떨어질 수 있을 것일까. 대체 그렇게 될 성질의 것일까”

이것은 서양에 한번 다녀온 사람이면 누구나 한번 생각게 되는 문제입니다.(중략) 여기에서 자연 우리는 자기의 피를 생각하게 되고 자기의 전통으로 돌아가게 되는 것입니다. 즉 서양 것은 모방

25) 오병년(1937. 9. 10), 이지적으로 미를 구성하는 실험무용가 박영인씨, 『東亞日報』.

에 불과할 때라도 자기의 전통의 것은 거의 피속에 이미 그의 요소가 있는 것입니다. 그러므로 조선 것만은 제아무리 서양의 재인이라도 우리를 따를 수는 없을 것입니다.²⁶⁾

동년배였던 박영인(1908년생)과 조택원(1907년생) 두 사람은 창작 활동이나 무용관에서 대척점에 놓여있었다. 조택원이 여러 사회 활동을 펼치다 이시이바쿠를 사사하고, 조선의 춤에 눈을 뜨며 문화전통을 이어갔던데 반해 박영인은 도쿄대학에서 예술이론을 마련하고 무용은 독학을 하다시피하다가 유럽에서 정통적인 서양무용을 배우는 등의 행보는 그들의 무용관이 다르게 전개될 바탕이었다. 그렇기에 두 사람이 서양문화의 수용에 대한 시각은 전혀 다르게 나타났는데, 이는 서양문화를 어떻게 변용시키느냐의 질문에서 드러나게 되었다. 이에 대해 박영인은 인간 본연의 문제, 즉 형이상학적 이데아의 추구라는 보편성의 문제에 귀결하게 된 것이고, 조택원은 세계사적 흐름 속에서 한국문화의 특수성에 주목하게 된 것이다. 이러한 생각은 그대로 실행에 옮겨져 조택원은 승무에 바탕을 둔 「가사호접」을 발표하였고, 한국적 소재를 모티프로 서양식 양식에 맞춘 그랜드 발레 「학」을 무대화하는 모습과 같이 한국문화의 특수성에 집중하게 되는 것이다. 이에 반해 박영인은 유럽에서 발레와 루돌프 라반의 영향으로 현대무용을 배우며 보편적인 일상성을 작품에 담아내며 현시대의 사회적 이야기를 표출하려 한 것도 이들의 무용관, 가치관의 차이에서 비롯되었다 할 것이다.

IV. 박영인의 초기 무용관

박영인은 이론을 토대로 무용을 실천적으로 구현한 인물로 평가받는다. 이는 그가 일본 도쿄대학 미학과를 졸업하고, 유럽의 전문적인 무용기관에서 제대로 교육을 받은 여정에 바탕을 둘 수 있다. 그래서인지 그는 다양한 창작 활동과 더불어 다채로운 무용이론서를 저술하였다. 그의 초기 무용 연구 저술을 보면 독일에 있을 때 발표된 『예술무용의 연구(藝術舞踊の研究)』(富山房, 1942)를 비롯하여 일본에 돌아와 쓴 『무용개설(舞踊概說)』(神田新燈社, 1948), 『창작무용(創作舞踊)』(鹿鳴出版社, 1949) 등이 있는데, 개론적인 성격이지만 단순한 설명이 아닌 박영인의 무용관이 질게 스며든 내용을 보여주었다. 여기서 그는 무용의 역사적 전개는 물론이거니와 음악반주, 즉흥 창작, 공간형성법 등을 비롯한 창작무용 교육 방법론 그리고 기록법까지 그가 유럽에서 배운 무용교육방법론과 경험을 통한 창작 이론까지 적재적소에 풀어놓고 있다.

이러한 저술 형태는 무용 활동의 초기에도 이루어졌는데 일제강점기 이 땅에도 몇 편의 글을 서술하여 무용이론 정립의 방향성을 제시하였다. 특히 이러한 글들은 일반론이었지만 당시 무용문화가 척박한 조선의 현실에 맞게 서술함으로써 현대무용의 보편성과 특수성의 문제를 함께 보여주었다 할 수 있다.

먼저 1936년 4월 10일부터 12일까지 『동아일보』에 3회에 걸쳐 연재된 「무용과 생활」을 보면 기본적인 그의 무용관을 이해할 수 있다. 그는 우선 생활과 떨어진 무용은 무의미한 것으로 춤추는 것은 생활의 표현이라 말하였다. 그러면서 참된 무용이란 관능을 초월하는 것으로, 아름다운 육체의 여성이 맵시 있고 간드러진 몸을 움직여 보는 이에게 아름다울 수 있지만 스텝의 무의미한 결합, 정감을 일으키지 못

26) 조선무용의 새 진로-나는 어찌서 조선무용을 추는가 무용수 조씨의 포부, 『동아일보』, 1938.11.23.

하는 이러한 춤은 쾌락에 불구하고 있다고 보았다.²⁷⁾ 또한 지금까지 무용은 예(藝)에 머물러 창작이 그 속에 간혀있었다면 이제는 인류의 물질생활과 정신생활을 첨예하게 해부하여 이를 보여주어야 하는 것이 현대 무용의 책무로 제시하고 있었다. 이는 무용이 단순하게 즐거움을 주는 것이 아닌 니체가 이야기한 ‘무용은 기본적으로 윤리적 형이상학적 상태를 상징화하는 인간의 활동이라는 점’에 그 의미를 같이하는 부분이다.²⁸⁾ 이는 결국 경험을 초월한 것에 관한 지식의 표현을 통해 그 실체가 구현되는 것이 현대 무용이라는 의미로 귀결된다 할 수 있다.

이러한 문제를 박영인은 현대무용의 지향하는 바임과 동시에 관객이 어떻게 현대무용을 수용하느냐의 화두로 던지고 있다.

이웃에 사는 북동이나 읍순 건너편에 사는 이서방이나 김서방에게까지 잘 알 수 있는 그러한 무용만이 대중적이라고 할 수 있는 것이라면 나의 하는 무용은 대중적이지 아니라는 것은 명백한 일이다. 즉 하등의 예비지식도 그것에 대한 치하도 없이 이것을 충분히 관조할 수 있는 것만이 대중적 무용이라고 부를 수 있는 것이 아닌가 하고 나는 생각한다.²⁹⁾

그는 모두가 즐길 수 있는 흥미 위주의 무용이 아닌 ‘관조’할 수 있는 무용이 ‘대중적’이라 말하고 있다. 그렇다면 그가 말하는 대중의 개념은 무엇인가? 여기서 대중은 소비 사회의 대중(Mass)이 아닌 민중(Popular culture)에 더 가까운 개념임을 알 수 있다. 이는 보편성을 띤 집단이 아닌 사회적 경험을 공유한 공동체의 의미로 그는 대중을 정의하고 있는 것이다. 또한 여기서 이야기하는 관조라는 말은 형이상적 체험과 추상성 지향의 합일에서 나타나는 바라봄을 의미한다. 이는 관조자, 수용자의 시각으로 대상을 객관적으로 바라보는 것이 아닌 주관적 표현에 대한 주관적 평가, 즉 표현주의적 시각을 의미한다 할 것이다. 이는 “그들은 막연히 보는 (sehen) 것이 아니라 성찰(anschauen)하며, 묘사하는(schildern) 것이 아니라 체험(erleben)하며, 재현(wiedergeben)하지 않고 형성(gestalten)하며 취하지(nehmen) 않고 구한다 (suchen)는 표현주의 예술가의 활동 영역인 비전(Vision)”에 맞닿아 있는 모습인 것이다.³⁰⁾

그런데 이러한 표현주의에 대한 인식은 그가 독일에 가기 전 머리로 익혔던 모습이었다. 한마디로 이 데아만 앞섰던 시기였을텐데 그러다 보니 추상적인 의미 전달이 중심을 이루어 실제적인 모습으로 구체화되지는 못하는 한계는 나타나게 되었다.

그는 현대무용의 대중성의 문제를 논하는 또 다른 글에서 무용의 형태를 세 가지로 나누어 이야기하였다. 그 첫째는 일반적으로 이야기하는 보드빌 댄스, 두 번째가 극장무용으로 발레, 그리고 무용회(콘서트 댄스)에서 추어지는 창작무용 등이 그것이다.³¹⁾ 특히 여기서 그가 초점을 맞추는 것은 창작무용인데, 난해하다는 이유로 대중적이지 못하다는 논리는 성립할 수 있다고 설파하였다. 그러면서 발레처럼 움직임이 많거나 아름다움의 추구만이 예술이 아님을 직시하며 이지적인 무용을 현대무용의 지향점으로 이야기한다.

27) 『동아일보』, 1936.4.11.

28) M. 쉬즈-존스틴(1984), 『무용철학』 장정운(역)(서울: 교학연구사, 1992), p.14.

29) 『동아일보』, 1936.4.12.

30) 박찬기(1976), 『독일문학사』(서울: 일지사), p.434.

31) 邦正美(1936), 藝術舞踊의 大衆性, 『음악평론』 1(1936년 4월호).

우리들의 무용의 창작은 우선은 모티프-부를 포착해서 내용을 정형(整形)하고 그것을 표현하는데 필요한 충분한 포름(形式)기교를 새로이 연구하는 것이다. 우리의 무용발전을 위하여는 아카데미즘에서 고고(孤高)를 자랑할 것은 결코 아니고 소위 대중적이라는 용어가 무용의(舞用意)로서 사용됨으로서 새로운 이지적 무용의 난해를 운운하는 것은 소지(笑止)의 일에 지나지 않는다.³²⁾

그의 말 속에는 무용창작의 기본원리가 압축적인 문장으로 정리되어 있다. 모티프를 포착하고, 주제 결정을 통해 서사적 구조를 만들고, 그것은 몸으로 표현하는데 이를 새로운 형식에 담아낸다. 아주 당연하지만 무용창작을 위한 기본적인 원리가 고스란히 드러났는데, 여기서 한 가지 더 강조한 것은 이지적 무용이다. 결국 그가 강조한 것은 대중이 작품을 바라보며 카타르시스가 아닌 현실을 관조하는 수용 양상을 지향한 것으로 이는 그의 창작에 고스란히 드러나는 부분이다. 새로운 무용방법론을 통한 ‘낯설게 하기’(Defamiliarization) 혹은 ‘소외효과’(alienation effect)를 줌으로써 관객을 일깨우는 것이 그가 지향하는 대중화로 인식한 것이다. 익숙한 것을 뒤틀어 낯설게 만들거나 인간 군상들의 상징적 표현 등을 통해 감정이입을 거부하는 것은 결국 형이상학적 상징화를 통해 구현할 수 있음인데 이를 그는 대중화라는 표현으로 해석하고 강조한 점을 여기서 찾아낼 수 있는 것이다.

이러한 무용론의 서술을 통한 정립 과정에서 일제강점기에 조선무용에 대한 애정을 드러낸 유일한 글인 「조선무용계에 기(寄)함」을 발표하여 조선무용에 관심을 드러내기도 하였다. 여기서 박영인은 조택원과 배구자를 만날 때마다 서울소식을 빼놓지 않고 들으며 어떻게 하든지 무슨 일이든 조력하겠다고 배구자와 약속하였다며 이글을 통해 조선무용계에 제언을 한다.

세계를 통하여 무용예술은 일대 비약의 과정에 있다고 하는 말은 그만큼 무용예술은 미완성이고 여러 가지 문제를 품고 있음이다. 조선에는 일찍부터 이시이바쿠(石井漢)씨가 새로운 무용을 소개하고 있지만, 그것은 정통적인 무용이 아니었던 것만은 대단히 섭섭하게 하는 바이다. 조선의 무용계가 앞으로 큰 발전을 수행하려면 좀 더 넓은 시야의 무용이론 그것이 필요하다. 모든 유파가 찬연히 발흥하여야 할 것이다.³³⁾

먼저 그는 이시이바쿠의 춤이 ‘정통적이지 않다’라는 표현을 쓰고 있다. 이는 박영인의 시각에서 이시이바쿠의 춤, 이른바 신무용이 본질은 불분명하고 새로울 것이 없다는 생각에서 비롯되었을 것이다. 이는 이시이바쿠의 춤이 그가 앞서 정의내린 무용 형태인 대중적 무용, 공연예술로 고전 발레에서 벗어나 있고 그가 생각하는 창작무용과는 거리가 있었기 때문일 것이다. 그러다 보니 서양의 여러 무용이론에 대한 수용이 절실하게 느껴졌고 그에게는 가장 우선시 되는 과제로 인식된 것이었다. 그렇다고 그가 서양적인 것 만에 치중한 것은 아니다. 그는 조선고전무용의 여러 유산을 계승하여 문화의 보편성과 특수성을 통해 새로운 전형성을 확보하자는 모범답안으로 제시하고 있었다. 이는 현대사회의 전형성 확보와 한국문화전통의 원형질의 결합이 조선무용이 나아갈 방향이라는 점을 그 스스로도 인지하였던 문제일 것이다.

이와 같이 그는 몇 편의 글을 통해 그의 무용관을 펼쳐 보였다. 이 글들은 짧은 글이지만 그의 무용관

32) 邦正美(1936), 藝術舞踊의 大衆性, 『音樂評論』1(1936년 4월호).

33) 邦正美(1936), 朝鮮舞踊界에 寄함, 『音樂評論』2(1936년 5월호).

을 압축적으로 보여주고 있다. 그래서 그가 썼던 이러한 글들은 뒤에 쓴 저술들의 모티프가 되어 발전되어 나아갔다. 예를 들어 『무용개설』에서 현대무용에 대해 ‘관능을 즐기는 것보다 일보비약(一步飛躍)하여 형이상학적미의 생활을 이룬다는 것이 현대 창작무용의 목표다’³⁴⁾라는 정의도 앞서 논의된 문제에 대한 상징적 정의이다. 이렇듯 이 시기는 그의 무용이론 정립을 위한 실험적 바탕이었고, 이후 독일 유학을 통한 창작 경험 등은 무용창작을 위한 토대였음을 찾을 수 있다.

V. 결 론

이 연구는 일제강점기 현대 무용가 박영인의 활동 양상과 무용관 그리고 언론에 비추어진 그의 표상을 살핀 것이다. 그는 조선에서 태어났지만 일제 강점기에 일본에서 공부하였고, 독일을 중심으로 한 유럽에서 다양한 현대무용의 흐름을 접하고 이를 창작, 이론, 교육에 접목시킨 독특한 세계관을 보여준 현대무용가이다.

특히 1930년대 조선에 현대무용의 여러 희미한 흔적을 안겨주면서 그의 활동은 주목을 받기 시작하였다. 그를 통해 현대무용의 여러 담론이 대중에게 인식되기 시작하였고, 또한 유럽에서 현대무용을 공부하고 펼쳐 보임으로 인해 당대 민족자긍심을 불러일으키는 표상으로 작용하였다.

그의 무용관은 모두가 즐길 수 있는 흥미의 무용이 아닌 관조할 수 있는 무용이 대중적이라는 시각이었다. 이는 작품을 바라봄이 형이상적 체험과 추상성의 합일을 통해 나타나는 것으로 이는 현실을 냉철하게 관조하고 작품의 낯설음을 통해 관객의 비판적인 수용 양상을 지향하고 있었던 것이다.

그런 그는 문화원형의 수직적 질서보다는 사회의 전형을 강조하는 수평적 질서 속에서 작품의 소재를 찾으려 하였고, 이는 세계주의자적(cosmopolitan) 가치관으로 작품이나 이론 속에서 구현되고 있었다. 이는 그가 문화의 특수성 문제보다는 보편성의 문제, 전형성의 문제에 귀착한 결과라 할 것이다.

그의 이러한 초기 활동은 한국에 제대로 형상화되지 못한 점에서 아쉬움으로 남는 부분이다. 당대 언론에서 그에 대한 기대가 컸음에도 그의 활동이 당대에도 그 이후에도 이루어지지 못한 점은 지금까지 한국 무용의 흐름 속에서 제대로 다루지 않은 원인이 되었다. 그럼에도 불구하고 그의 활동은 현대무용의 작은 이론적 토대의 마련과 넓은 시각에서 한국 현대무용 들머리의 한 부분으로 의미를 부여할 수 있을 것이다. 이는 그의 창작과 이론적 활동을 통해 당대 한국무용의 다양성이 처음으로 열렸기 때문이다.

이 글은 그가 저술한 많은 저서들이나 교육방법론, 그리고 일본에서 창작활동 양상보다는 일제강점기 그가 썼던 자료들이나 언론에 비친 표상 그리고 이를 통해 현대무용이 어떻게 대중에 수용되었는가를 살펴본 글이다. 박영인 혹은 쿠니 마사미(邦正美)의 무용이론 분석이나 그의 창작활동에 대한 연구는 추후의 연구대상으로 삼고자 한다. 또한 이 연구에서 다룬 담론이 한국 현대무용의 정신사적 의미를 새롭게 살피는 계기가 되기를 기대해 본다.

34) “現代舞踊 官能をたのしむことより一步飛躍して、形而上學的美の生活をなすというのが現代の創作舞踊の目標である” 邦正美(1948), 『舞踊概説』(京都: 京都學校舞踊研究會), p.146.

■ 참고문헌

- 김경애, 김채현, 이종호(2001). 『우리무용100년』. 서울: 현암사.
- 박찬기(1976). 『독일문학사』. 서울: 일지사.
- 邦正美(1948). 『舞踊概説』. 京都: 京都學校舞踊研究會.
- 邦正美(1986). 『무용창작과 연출』. 김정희(역). 서울: 학문사. 1987.
- 쉬츠-존스틴.M(1984). 『무용철학』. 장정윤(역). 서울: 교학연구사. 1992.
- 趙元庚(1967). 『舞踊藝術』. 서울: 海文社.
- 日本洋舞史研究會(2009). 『日本洋舞史年表 I』. 日本藝術文化振興會.
- 町田孝子(1968). 『舞踊の歩み百年』. 東京: 桜楓社.
- 김주희, 정의숙(2013). 한국 현대무용 토착화과정에서 박외선의 역할, 『무용예술학연구』, 40(1): 31-50.
- 문애령(2003). 표현주의 현대무용의 한국 도입과정에 대한 고찰. 『대한무용학회논문집』, 36: 21-40.
- 박선옥(1998). 해방이전 한국춤의 근대적 성격 연구. 『무용예술학연구』 2: 13-31.
- 조동화(1975). 現代舞踊. 『韓國現代文化史大系』. 서울: 고대민족문화연구소출판부. 585-629.
- 吉田悠樹彦(2009). 邦正美を偲んで. 『Corpus』, 6(2009年 2月): 20-28.
- 서대현(2006.5.24). 쿠니마사미 박영인의 예술과 인생 (3) 박영인은 울산사람이다. 『경상일보』.
- 邦正美(1936). 藝術舞踊의 大衆性, 『音樂評論』, 1(1936년 4월호).
- 邦正美(1936). 朝鮮舞踊界에 寄함. 『音樂評論』, 2(1936년 5월호).
- 오병년(1937.9.10). 이지적으로 미를 구성하는 신흥무용가 박영인씨. 『東亞日報』.
- 윤고종(2007). 어떤 무용가-박영인의 이야기. 『춤』(2007년 5월호): 106-108.

논문투고일 2014. 12. 15

심사일 2014. 12. 20

심사완료일 2014. 12. 30

A Study on a Modern Dancer Park Young-in's Early Dance Performances

Kim, Ho-yoen

Research Professor of Dance, Dankook University

Park Young-in, along with Choi Seung-hee and Jo Taek-won, is regarded as a central figure of Korean modern dance. This is because he had brought a new sensation to Korean modern dance and actively worked in a foreign nation, which was unusual when he was young. He has done many experimental performances, serving as a pioneer of modern dance.

Nevertheless, he has never performed in Korea. He had lived in Japan, giving performances under his Japanese name Kuni Masami. Therefore, no in-depth studies have been carried out on him and his dance.

This study examines his life with a focus on his early dance performances and explored how his performances in a foreign nation had been shown by Korean media. The study is significant in that it seeks a new possibility of studies of Park Young-in with a focus on his view of dance.

Keywords: Korean dance(한국무용), Modern Dance(현대무용), Park Young-in(박영인), Kuni Masami(쿠니 마사미), Modern(근대).