

# 신무용과 부산

박 소 윤\*

차 례

|                        |                        |
|------------------------|------------------------|
| 1. 들머리                 | 1) 관문도시 부산과 신무용의 유입    |
| 2. 신무용, ‘새로움’의 함의      | 2) 신무용가의 배출과 지역 이탈     |
| 1) 몸의 해방과 무용예술의 위상 변화  | 4. 부산의 신무용 공연과 창작활동    |
| 2) 문화통치와 신무용의 순수 이데올로기 | 1) 부산, 신무용의 주요 공연지     |
| 3. 신무용의 부산 유입과 무용가     | 2) 무음악 무용과 무용시         |
|                        | 5. 마무리: 신무용의 지역문화사적 의미 |

국문초록

신무용에 대해서는 두 가지 관점을 견지할 필요가 있다. 신무용은 몸의 해방과 표현, 순수예술로서의 무용의 독립, 작가로서의 무용가 탄생 등 무용예술의 위상에 변화를 촉발했으나 일제의 식민지 지배를 위한 프로파간다 역할 또한 수행하였다. 1920년대 문화통치로 전환하면서 일제는 일본과 조선이 하나임을 강조하며 일본문화를 우수하고 선진적인 것으로 선전함으로써 조선의 것을 시대에 뒤떨어진 것으로 위치시켰다. 문화통치에 의해 만들어진 신화는 조선 청년들의 문화제국주의를 내면

\* 부산문화재단 기획경영실장

화시켜 일본 유학을 부추겼다. 신무용이 기치로 내세운 순수무용, 절대무용은 식민지 현실에 눈을 멀게 하는 순수 이데올로기였을지도 모른다.

1920년대 이후 문화정치에 발맞추어 일본의 신무용 공연이 경성과 부산을 중심으로 국내에서 빈번하게 이루어졌다. 특히 부산은 일본을 경유한 서구문물이 드나드는 관문도시였다. 그동안 국가문화사에서 부산은 예술의 변방으로 다루어져 왔다. 식민지시대가 부산무용의 공백기라는 기존의 관점과는 달리 신무용 열기는 뜨거웠다. 1926년 석정막의 공연이나 1930년 최승희의 공연을 막론하고 신무용의 기점으로 논의되는 두 공연 모두 같은 해에 부산에서도 이루어졌기에 부산 역시 경성처럼 신무용이 시작된 도시라 보아도 무방할 것이다. 게다가 부산은 석정막, 최승희, 조택원, 배구자 등의 신무용 공연이 활발하게 이루어진 도시였다. 이는 부산이 신무용이라는 새로운 무용예술을 감상할 관객층, 신무용을 구현할 수 있는 극장 환경, 지리적 편이성 등을 두루 갖추고 있었음을 드러내는 표지다. 이런 분위기 속에서 배구자, 박영인, 박외선, 김해랑과 같은 신무용가가 나고 성장하였다. 그동안 일본 유학 후 김해랑 외에는 지역으로 돌아오지 않았기에 부산은 신무용 공연과 무용가가 머물렀다가 떠난 도시라고 인식되어 왔다. 이는 일제의 약탈적 교육이 성행하는 식민도시 부산의 한계였다. 하지만 길목성홍과 같은 신무용가가 무용연구소를 열어 무음악 무용작품 습작 <인스피레이션> 등의 신무용작품을 창작하는 한편 교육활동을 지속적으로 하였으며 부산여유회라는 단체가 <비 내리는 달님>, <새를 쫓는 자>와 같은 무용시(舞踊詩)를 창작했다. 즉 부산은 문화적 관문을 넘어 신무용을 창작하고 그것이 향유되는 지역이었다.

주제어 : 부산, 관문도시, 신무용, 무음악 무용, 무용시, 석정막, 최승희, 길목성홍

## 1. 들머리

20세기 초반은 과학과 산업의 발전, 자본주의의 위기, 제1차 세계대전이 가져온 인간성에 대한 자각과 기존 체제에 대한 회의가 심화된 시기다. 이러한 시대적 분위기는 예술계 전반에 걸쳐 혁신적인 움직임이 추동했다. 무용의 경우도 마찬가지다. 인간 내면의 풍부한 영감과 감성을 자유롭게 표현하는 모던댄스는 1920년대에 이르러 루돌프 폰 라반과 마리 뷔그만 등을 중심으로 노이에 탄츠(Neue Tantz), 즉 신무용 운동으로 활발히 전개되었다. 노이에 탄츠는 인간 내면의 표현에 집중한다는 점에서 표현주의 무용, 추상무용, 절대무용으로 설명되기도 한다. 노이에 탄츠의 내적 표현을 위해 독특한 무용 기법, 무대미술, 의상, 음악이 시도되었다. 내면세계를 춤으로 표현하는 과정에서 무용가는 단순히 무용수가 아닌 창작자 또는 작가로서 부상하게 된다. 이러한 경향은 일본에도 영향을 미침으로써 석정막(石井漠, 이시이 바쿠)이 무용시(舞踊詩)<sup>1)</sup>를 탄생시키는 계기로 작용하였다. 석정막은 내적 표현을 추구하는 영혼이 있어 그것을 육체운동의 리듬으로 나타낼 때 비로소 무용은 표현이 되고 예술이 되는 것이라고 보았다.<sup>2)</sup>

신무용<sup>3)</sup>의 유입은 국내에도 무용예술에 대한 새로운 자각을 일깨웠

1) ‘무용시’는 무용예술을 보다 순수한 형태에서 발전시켜 간다는 의도 아래 출발한, 순수무용 사상 내지는 이에 바탕을 둔 신무용 운동을 말한다. 근대무용 사상의 대두와 함께 物, 色, 音, 光 등의 제 요소를 일절 제거한 채 순수한 움직임만으로 표현하고 관객으로 하여금 시적 감상에까지 젖어 들게 하는 것으로 무반주 무용으로 일컬어지기도 한다. 한국문화예술진흥원, 『무용용어해설집』, 1975, 20-21쪽 참고.

2) 이시이 바쿠, 김채원 옮김, 『이시이 바쿠의 무용예술』, 민속원, 2011, 175쪽.

3) 논의에 앞서 신무용의 의미를 명확하게 규정하고자 한다. 두루 알다시피 무용계에서 용어의 혼란은 여전히 깊은 편이다. 1900년대 외국의 무용이 들어오고 혼란스러운 국내 무용계의 지형 변화에 따라 무용을 지칭하는 용어와 범주, 합의가 달랐다. 무용평론가 문철민은 현대무용을 발레, 무용시, 향토무용 세 가지로 보았고 (문철민, 『현대무용』, 『매일신보』, 1945.6.15, 2면.) 20세기 초 이사도라 던컨의

다. 첫째, 무용이 의식(儀式)의 격조를 높이거나 연회의 흥을 돋우거나 노동의 신명을 높이는 기능적인 의미가 아니라 오직 인간 내면세계와 정서를 발현하는 존재로서의 예술이라는 점, 둘째, 악·가·무 총체극에 속한 구성요소로서가 아니라 무용예술이 그 자체로 독립적 위상을 가지게 되었다는 점, 셋째, 무용은 유교적 이상주의나 심미적 아름다움을 추구하는 것이 아니라 살아있는 인간 정신과 내면을 표현하는 것이라는 점이 그것이다. 하지만, 외부에서 유입되는 문화, 특히 한국에 대한 일제의 문화 전파는 단순한 사건을 넘어선다. 서구나 일본으로부터 건너온 이런 형태의 무용이야말로 ‘새로운’ 진정한 예술이라는 프로파간다의 성격을 띤다. 일제는 경술국치와 함께 조선에 대해 무단통치를 자행하다가 1919년 전국적으로 봉기한 기미독립만세운동을 맞게 되었다. 이러한 저항운동 이후, 일제는 문화통치로 전환하면서 일본과 조선이 하나임을 강조하였다. 일본 공연예술가들의 걸음 또한 이러한 맥락에서 조선으로 빈번하게 이어졌다. 신문 매체는 연일 이들의 행보를 따라다니며 선전했다. 그 행보의 중심에 석정막이 있었다. 석정막은 일본에서 ‘무용시’ 운동을 전개하면서 유럽의 새로운 춤을 수용해 일본 현대무용 정착을 이끈 개척자인 동시에 최승희(崔承喜)와 조택원(趙澤元) 등을 육성하여 조선의 근대무용 발판을 마련한 인물<sup>4)</sup>로 평가받는다. 이러한 이유에서 1926년 석정막의 경성공연을 신무용의 기점으로 보는 견해가 일반적이다. 하지만 한 일본 무용가의 공연이 비록 강한 인상을 남겼다 한들, 한

---

모던댄스를 근대무용, 현대무용 등으로 섞어 부르기도 한다. 실제 1950년대까지는 한국무용가 송범의 창작무용까지도 현대무용으로 부르는 등 무용의 분류나 명칭은 미처 정리되지 못했다. 근대 문헌이나 신문 기사에도 근대무용, 현대무용, 신흥무용 등의 용어가 명확한 정의 없이 여럿 쓰이고 있다. 또한 당시 신문기사에는 무용(舞踊), 무도(舞蹈), 묘기(妙技)와 같은 용어가 혼용되고 있다. 이 논문에서는 신무용을 20세기 초 새롭게 등장한, 몸의 표현에 집중한 노이에 탄츠의 영향을 받은 예술적 ‘새로운’ 무용으로 정의하고자 한다.

- 4) 이주희, 『일본의 근대무용가 이시이 바쿠(石井漠)의 조선에서의 무용 활동 고찰』, 『무용예술학연구』 제42집, 2013, 86쪽.

국의 주요 무용장르인 신무용의 시원으로 삼는 것은 일제의 문화제국주의 논리에 포섭된 감이 있다. 따라서 식민지시대 일본 제국주의를 통해 유입된 예술을 고찰할 때는 문화를 통한 통치 강화라는 이면의 논리를 함께 읽어내야 하는 것이다.

이 시기 부산의 무용예술은 어떠했을까. 부산을 주목하는 첫 번째 이유는 부산이 식민지시대 일본을 경유한 서구 문화가 유입되는 관문 도시였기 때문이다. 부산은 경상남도 도청 소재지로서 교통뿐 아니라 군사, 외교, 상공, 교육, 문화 등 여러 면에서 주요 거점 도시였다. 둘째, 부산이 여러 면에서 비중이 높은 도시임에도 식민지시대 부산의 무용에 대해서는 권번 예기의 활동만 단편적으로 언급되었을 뿐 거의 논의된 바 없다. 하지만 일본으로부터 들어오는 외국의 문화 역시 부산을 거쳐서 지나갈 수밖에 없었으므로 신무용이 서울 중심으로만 전개되었을 리 없다는 것이 이 논고의 출발점이다. 그렇다면 신무용은 부산에서 어떻게 펼쳐졌으며 그것이 지니는 지역문화사적 의미는 무엇일까. 부산이 맞은 예술적 새로움으로서의 신무용, 프로파간다 예술로서의 영향은 어떤 것이었을까. 이것은 부산무용사에서 중요한 궤적이 된다. 오늘날 무용 지형은 누대에 걸쳐 쌓여온 지역문화사의 퇴적층에 기반하기 때문이다.

식민지시대 부산에는 무용예술과 관련한 논의거리가 없다고 여겨져 왔다. 하지만 부산은 신무용을 비롯한 다양한 극장공연이 펼쳐진 도시이자 부산여월회(釜山如月會), 길목무용연구소(吉木舞踊研究所)와 같은 신무용 공연단체가 활동하였다. 이것은 부산에서 여러 무용단체와 다양한 공연활동이 있었을 뿐 아니라 이들의 공연을 유료로 감상할 관객층, 극장과 같은 인프라가 갖춰져 있었다는 것을 말해준다. 또한 부산에서는 무용강습회가 여러 차례 열리기도 했다.<sup>5)</sup> 이는 서울과 마찬가지로 지역 무용사회가 형성될 수 있는 기반으로 작용하였으며, 이런 분위기 속에서 여러 신무용가들의 새로운 예술에의 도전의식이 배태되었다고 볼 수 있

5) 강이문, 『부산무용의 토대와 비전』, 『공연과 리뷰』 21(1), 현대미학사, 2015, 93쪽.

다. 당시 경남이 하나의 행정지였다는 점을 고려한다면, 경남 출신 배구자(裴龜子), 박영인(朴永仁)<sup>6)</sup>, 박외선(朴外仙), 김해랑(金海郎) 등의 신무용가들이 성장하는 데 일정한 영향을 미쳤을 것이다. 하지만 일본이야말로 신무용의 메카로 인식하게 하는 미디어정치는 재능있는 청년들의 일본행을 부추겼다. 또한 조선에 대한 식민지배를 강화하기 위한 약탈적 교육제도 속에서 예술교육을 받는 것은 현실적으로도 무리가 있었다.

신무용에 관한 기존의 연구는 대체로 신무용 용어나 개념적 의미<sup>7)</sup>, 신무용의 정체성과 미학<sup>8)</sup>, 신무용의 기점<sup>9)</sup>과 시대 구분<sup>10)</sup>, 근대성과 담론<sup>11)</sup>, 역사적 전개과정<sup>12)</sup>에 치중하고 있으며, 무용가론의 경우에도 석정

6) 박영인(朴永仁)의 일본어 이름은 방정미(邦正美), 쿠니 마시미이다.

7) 정진욱, 「신무용의 개념과 역사적 위상에 관한 연구」, 『한국스포츠리서치』 제15권 제3호, 2004, 538-547쪽.; 이종숙, 「무용, 신무용 용어의 수용과 정착: <매일신보>, <동아일보>, <조선일보> 기사를 중심으로」, 『무용역사기록학』 제46호, 2017, 9-35쪽.

8) 성기숙, 「외래춤의 이식과 신무용의 정체성」, 『춤과 지성』 1호, 2000, 40-52쪽.; 성기숙, 「근대 신무용의 장르 인식과 공연미학」, 『대한무용학회』 제51호, 2007, 159-179쪽.

9) 공영호, 「근대무용의 개념과 기점에 관한 연구-갑오경장을 기점으로」, 『한국무용사학회 논문집』 1호, 2003, 215-243쪽.; 이송, 「신무용의 기점과 문화사적 의의」, 『한국 근대춤의 담론적 이해』, 민속원, 2007, 201-218쪽.

10) 강이문의 논의가 대표적이다. 그는 『한국신무용사 연구』(1967)에서 신무용운동을 7기로 구분하였다. 제1기 태동기(1910년대 말기부터 1928년까지), 제2기 토착기(1929년부터 1935년까지), 제3기 變轉개화기(1936년부터 1939년까지), 제4기 잠향기-오리엔탈조 신무용개발기(1940년대 전반기)로 보았다. 제5기 혼돈기-萬花放唱期(1945년부터 1950년까지), 제6기 교체기-混成持脈期(1950년 한국전쟁기부터 1953년 환도까지), 제7기 재건기 분화 생성기(1953년부터 1961년 5·16까지)가 그것이다. (강이문, 『한국 무용문화와 전통』, 현대미학사, 2001, 159-274쪽.)

11) 김현남, 「한국 현대무용의 시대적 흐름에 관한 연구」, 『한국체육학회지』 제37권 제2호, 1998, 425-435쪽.; 강이문, 「한국 신무용고」, 『한국 무용문화와 전통』, 현대미학사, 2001, 31-47쪽.; 성기숙, 「근대성 담론과 한국 근대춤의 기점」, 『한국 근대춤의 담론적 이해』, 민속원, 2007, 143-200쪽.; 박상환, 「20세기 초 한국의 춤과 몸에 대한 예술철학적 소고」, 『인문과학』 제44집, 2009, 215-236쪽.; 정은영, 「근대 전통춤의 형성과 민족주의적 성찰」, 『움직임의 철학: 한국체육철학회

막, 최승희, 조택원, 배구자, 한성준(韓成俊) 등 인물을 중심으로 이루어져 왔다.<sup>13)</sup> 그만큼 기존의 신무용과 관련되는 논의에서 지역의 특수성과 역동성을 발견하기란 어렵다. 부산지역만 보더라도 본격적인 논의를 찾아보기 힘들다. 부산 무용을 다룬 논고가 더러 있으나,<sup>14)</sup> 대체로 근대 부산지역 신무용의 실체를 본격적으로 다룬 경우는 드문 편이다. 이는 근대문화사가 그러하듯, 한국의 예술사가 중앙 중심적인 시각에서 서술되어 왔기 때문이다. 따라서 이 글은 근대 부산의 무용예술 활동 양상과 신무용의 의미를 살펴보는 데 목적을 둔다.<sup>15)</sup> 이는 지역문화사를 복원하는 일일 뿐만 아니라 한국무용사 서술의 층위를 확대한다는 측면에서 의미를 지닌다고 볼 수 있다.

지』 제18권 제3호, 2010, 203-219쪽.; 이진아, 「식민지 조선의 신무용과 근대적 예술 개념의 수용」, 『사회와 역사』 제112집, 2016, 199-240쪽.

- 12) 김복희, 「광복 이전의 한국적 현대무용의 발전과정」, 『대한무용학회』 제19집, 1996, 131-156쪽.; 손각(관)중, 「Modern Dance의 한국적 수용의 시대별 특징에 관한 연구」, 『무용예술학연구』 제31집, 2010, 39-62쪽.; 이주영, 「근대 무용사에 있어서 “한국성”의 전개양상에 관한 연구-식민지 시대 신무용을 중심으로」, 『한국무용학회지』 제11권 제1호, 2011, 35-42쪽.
- 13) 김영희, 「신무용 시기의 한성준과 그의 조선음악무용연구회 활동」, 『춤과 지성』 1호, 2000, 61-70쪽.; 전은자·이재연, 「신무용 기점에서 본 배구자 연구」, 『대한무용학회』, 제45호, 2005, 177-201쪽.; 이애순, 「20세기 초 최승희 무용의 수용과 변형양상 재고」, 『한국무용사학』 제11호, 2010, 185-211쪽.; 이주희, 앞의 논문, 2013, 81-98쪽.; 이종숙, 『인물로 본 신무용 예술사, 최승희에서 최현까지』, 민속원, 2018.
- 14) 강이문, 「부산무용의 진단」, 『공연과 리뷰』 21(1), 현대미학사, 2015, 95-100쪽.; 강이문, 「부산무용의 토대와 비전」, 『공연과 리뷰』 21(1), 현대미학사, 2015, 90-94쪽.; 이병옥, 「부산·영남 지역춤의 생태문화적 특성」, 『공연과 리뷰』 21(1), 현대미학사, 2015, 128-146쪽.
- 15) 광복 이후에는 신무용이 한국전통무용 안으로 들어가 고전이 되는 시대로 접어들어으로써 이 글에서 다루고자 하는 새로운 무용예술과는 그 함의가 달라지기 때문이다. 광복 이후 부산의 무용예술에 관한 논의는 다른 자리에서 논의할 예정이다.

## 2. 신무용, ‘새로움’의 함의

### 1) 몸의 해방과 무용예술의 위상 변화

예술영역에서 ‘새로움’이란 무엇일까. 서양무용에서 ‘새로움’은 몸의 해방이었다. 몸을 옥죄는 의상과 슈즈, 발끝으로 전신의 체중을 감당하며 나는 듯이 춤춰야 하는 등 인간의 육체가 감당하기 힘든 발레의 테크닉에 갇힌 몸을 근대의 인간은 뛰어넘었다. 느슨한 의상을 입고 맨발로 자유로운 동작과 표현을 하는 이사도라 던컨의 무용은 기존 발레의 형식 파괴이자 미적 전환이었다. 이러한 무용예술의 변화는 독일 무용가 루돌프 폰 라반, 마리 뷔그만 등이 주도하는 노이에탄츠(Neue Tantz) 운동으로 이어졌다. 독일어 Neue는 영어의 New를 의미한다. 즉, 새로운 무용 운동이다.

20세기 초 유럽의 변화하는 예술정신은 일본에도 유입되었다. 1911년 서양풍 건축의 대극장인 제국극장이 개장되어 지뵈 로시라는 이탈리아인 무용교사가 서양무용 교습을 본격적으로 시작하였다. 석정막은 제국극장 제1기생으로 사사 받았으며 1916년 제국극장, 혼고좌에서 <일기의 한 페이지>, <이야기>, 무용극 <명암> 등을 공연하였다. 또한 무용연구소를 설립하여 야마다 코우사쿠와 함께 ‘무용시’, 즉 ‘순무용’ 운동을 제창하였다.<sup>16)</sup> 새로운 무용에서 인간의 몸은 그 자체로 실존적 존재가 되며 그 실존으로서의 몸이 만들어 내는, 설명할 수 있거나 혹은 설명할 수 없는 정신적·정서적 표현이 곧 예술이 된다. 이때, 인간의 육체는 가장 중요한 주제가 될 수밖에 없다. 석정막은 육체에 말을 시키는 것, 육체의 말에 귀 기울이는 것, 이것이 신무용에 부여된 사명<sup>17)</sup>이라고 했다. 식민지시대 무용평론가 신미원(辛美園)도 무용예술이란 육체의 율동적 운동으로 기교 있게 정서와 생명을 표현하는 예술이며, 정신생활을 육체

16) 이시이 바쿠, 앞의 책, 166-167쪽.

17) 위의 책, 182쪽.

의 율동적 운동에 의하여 표현한 예술<sup>18)</sup>이라고 규정한다. 특히 울산 출신 신무용가 박영인은 근대 무용혁명에서 주장하고 있는 무용은 기분이나 감정을 표현하는 예술이어야 한다고 피력했다. 그러므로 첫째도 표현, 둘째도 표현이었다. 즉 무용의 생명은 표출에 있기에 무용미는 감정 표현에 있다고 했다.<sup>19)</sup>

이렇듯 신무용의 가장 큰 특징은 인간의 몸의 해방과 내면세계의 표현이다. 또한 신무용은 무용예술을 다른 예술의 한 구성요소이거나 다른 장르를 돋보이게 하기 위해 보태는 부연적인 것이 아니라 무용예술 그 자체로서의 독자성을 추구하였다. 그래서 무용에서 거의 반드시 수반되던 음악을 걷어내고 인간의 몸짓만으로 미적 영감을 전하기도 했다. 이로써 무용은 기능적인 목적에서 벗어나 인간의 감정과 세계관을 담은 예술로 독립하게 되었다. 1926년 석정막의 경성공연에서 최송희를 비롯한 조선 청년들에게 미적 영감을 주었던 작품은 <수인(囚人)>이었다. 석정막은 이 작품에 대해 음악을 설명하거나 음악적 효과를 높이기 위해서가 아니라 춤의 표현을 위해 음악을 차용하였다고 했다. 이사도라 던컨도 이미 잘 알려진 클래식 음악을 무용적 효과를 높이기 위해 사용했다. 여기서 한 걸음 더 나아가 무음악 무용(無音樂 舞踊, absolute dance)은 음악에 대한 예속적 관계를 단절하고 무용을 완전한 독립예술로서 그 존재적 의의를 지키고자 하는 것으로, 마리 뷔그만이 <무녀의 춤 Hexentanz>(1913)에서 처음으로 시도했다.<sup>20)</sup> 박영인도 1933년 1월 18일 밤 일본청년회관에서 가진 신작발표회에서 무음악 무용공연을 하였다.<sup>21)</sup> 이때 박영인이 공연한 무음악 순정무용이 바로 무용 그 자체만

18) 신미원, 『영화와 연예』 '무용예술의 소감 특히 무용의 본질에 대하여', 『매일신보』, 1941.4.17, 4면.

19) 방정미, 김일환·임성에 옮김, 『무용미학』, 형설출판사, 1977, 76쪽.

20) 한국문화예술진흥원, 『무용용어해설집』, 1975, 17쪽.

21) 『음악 없이도 하는 무용이 생겨 동대(東大) 박영인 군의 체득한 것』, 『동아일보』, 1933.1.18, 4면.

으로 오롯이 독립한 절대무용을 의미한다. 신무용은 이와 같이 자신의 내면세계를 표현하고 창작해낸다는 점에서 작가의 탄생을 의미하는 것이기도 하다.

발레가 기승전결을 갖춘 탄탄한 줄거리, 완성도 높은 음악, 이상적 미를 강조하는 의상과 슈즈, 사실적인 풍경의 무대장치 등을 완벽하게 갖춘 고체성의 예술이라면, 신무용은 그 어떤 것도 완성된 것이 없는 유동성의 예술이다. 발레는 다른 무용수들이 배역을 맡거나 혹은 다른 나라에서 공연되더라도 흔들림 없이 정해진 예술 서사를 보여준다. 이에 비해 신무용은 일정한 형식에 구애받지 않는다. 그런 형식은 애초에 존재하지도 않는다. 새로운 춤 기법은 이상의 경지에 이르기 위한 하나의 과정으로서 변화하는 것이다. 발레가 인물과 서사가 뚜렷한 구상적인 예술이라면, 신무용은 무용가의 표현과 관객의 수용이 만나 합성되는 추상적인 예술이다. 이전의 무용에서 이상적 미를 추구하기 위한 도구로서 몸이 사용되었다면, 20세기 무용에서 몸은 더 이상 도구가 아니라 그 자체로 주제가 되며 표현하고자 하는 모든 것의 중심이 된 것이다. 무용이라는 장르의 위치도 여러 공연의 구성요소 중 하나인 주변이 아니라 독자성을 가진 중심부로 이동한다. 또한 무용가도 무용수를 넘어 예술적 사유와 창의적 표현을 하는 작가로 부상한다. 이처럼 신무용은 인간의 내면에 깊이 천착하고 인간성에 근원적인 질문을 던지는 동시에 무용이란 무엇인가에 대한 탐구를 시작한다.

## 2) 문화통치와 신무용의 순수 이데올로기

신무용은 인간 몸의 복권, 무용예술의 독립, 무용작가의 탄생 등 무용의 미학과 위상을 새로이 정립하는 예술적 시도였다. 하지만 문화와 예술은 시대와 장소 속에서 작동되는 것이기에 역사적 맥락에서 살펴봐야 한다.

일제는 1905년 을사늑약으로 외교권을 강탈하였고, 경술국치 이후 무

단통치로 조선을 꺾박함으로써 1919년 기미독립만세운동을 전국적으로 일어나게 만들었다. 이후 일제는 일본과 조선이 하나임을 강조하는 문화 통치로 전환한다. 이러한 정책에 발맞추어 일본 무용가들의 조선 공연이 활발하게 이루어졌으며, 그때마다 언론은 이를 보도했다. 일제의 대한정책(對韓政策)을 지지하고 옹호하는 조선 침략 언론의 하나<sup>22)</sup>인 『부산일보』는 일본에서 오는 공연단들에 대해 도착부터 떠날 때까지 낱낱의 행보를 사진과 함께 대서특필하였다. 다른 신문들도 마찬가지였다. 등간(藤間)<sup>23)</sup> 무용공연을 위해 부산을 찾은 공연단 일행이 부산에 상륙한 모습을 게재한 『매일신보』 1925년 11월 5일자 기사<sup>24)</sup>를 보면, 4일 공연을 위해 3일 아침 부산에 도착하는 그 순간을 포착하여 사진과 함께 선전하고 있다. 이들의 부산 도착 사진기사는 전날인 11월 4일자 『경성일보』에도 게재되었다.<sup>25)</sup> 신문 매체의 기사들은 그들을 일본의 선진문화를 조선에 전해주는 문화적 메시아와 같은 존재로 부각시킨다. ‘일본이 낳은 세계적 무용가’, ‘경성의 애호가들의 기대를 저버리기 어려워’<sup>26)</sup>, ‘무용계의 거성’<sup>27)</sup>, ‘우리의 고대하는’, ‘환호소리가 일어날 듯’<sup>28)</sup>과 같이 상찬하고 있다.

또한 무용에서 일본의 무용가를 스승으로, 조선의 무용가를 그 문하의

22) 정영진, 『일제강점기 부산의 음악』, 『항도부산』 제15호, 부산광역시 시사편찬위원회, 1998, 351쪽.

23) 藤間은 일본 무용의 유파 중 하나로, 이 유파에 속하는 무용가의 예명이기도 하다.

24) 『조선의 첫길 밝는 등간여사 일행』, 『매일신보』, 1925.11.5, 2면.

25) 『등간구지 부산 도착』, 『경성일보』, 1925.11.4, 9면. 1920년대부터 광복 때까지 권번 예기들의 무대공연이 빈번하였으나 지면에 사진까지 게재되는 예가 거의 없었음에도 일본으로부터 건너오는 신무용이나 등간류 무용공연, 방악(邦樂)과 같은 일본음악 공연, 각종 기예와 묘기와 같은 일본 대중공연물들은 사진과 함께 여러 차례 게재하였다.

26) 『世界的 舞踊詩家 석정소랑 양 來京』, 『매일신보』, 1926.3.16, 2면.

27) 『무용계의 거성』, 『매일신보』, 1926.3.21, 2면.

28) 『조선의 첫길 밝는 등간여사 일행』, 『매일신보』, 1925.11.5, 2면.

제자들로 구조화함으로써 신무용을 전수하는 자와 전수받는 자로 규정시킨다. 지배국의 문화는 선진적이고 우수하며 피지배국의 문화는 미개하고 낙후하므로 문화를 전해주는 것이 지배국의 소명이라는 것은 사회진화론에 바탕을 둔 문화제국주의의 대표적인 지배 전략이다. 이러한 행보는 석정막의 1926년 경성공연에서부터 시작된다. 그해 3월 21일자 『매일신보』 기사는 석정막과 석정소랑을 세계적인 무용가로 추켜세우는 한편 “십이 세부터 십오 세까지의 조선 여자로 무도를 연구하고자 하는 이가 있다 하면 자기들이 데리고 다니며 가르쳐 주겠다.”<sup>29)</sup>고 선전하고 있다. 조선총독부 기관지 『매일신보』는 이러한 일이 얼마나 드라마틱한 성과를 내는지 보도하고 있다. 석정막은 일비곡주악당(日比谷奏樂當) 야외무용회에 최승희가 출연하여 대호평을 받았다고 활동 근황을 알리면서 장차 조선으로 돌려보내 조선의 문화를 위하여 무용예술의 운동을 일으키게 할 것<sup>30)</sup>이라며 조선의 미래에 대한 선지자적 다짐을 전하고 있다. 또한 석정막의 문하에 들어간 최승희가 동경축지소극장(東京築地小劇場)에서 무용극 <인간예찬>의 주역인 여신으로 출연하여 격찬을 받았으며, 장차 고국을 방문하여 조선의 무대에 서는 날에는 예술에 주린 백의인의 가슴에 깊은 느낌을 줄 것<sup>31)</sup>이라고 썼다. 이를 통해 조선인들을 ‘예술에 굶주린 사람들’로 낮추고, 이를 해소할 수 있는 것은 일본의 선진문화임을 강조하고 있다.

석정막은 조선의 가난한 무명 소녀를 데려가 단숨에 무용계의 스타로 만들었다. 최승희의 타고난 재능과 노력이 컸겠지만 그것을 매체에 전면 부각시킴으로써 일본이 조선에 대해 새로운 문명을 이식하여 성공시키는 스토리로 완성한 면도 있다고 하겠다. 이러한 성공담은 조선 청년들

29) 「무용계의 거성」, 『매일신보』, 1926.3.21, 2면.

30) 「조선 문화를 위해 무용예술을 수립 일취월장하는 최승희 양을 맡아 가르치는 석정막씨 담」, 『매일신보』, 1926.8.3, 3면.

31) 「조선이 낳은 무용가 躍難劇에 주연 제일 어려운 무용극에 주연한 최근의 최승희씨」, 『매일신보』, 1927.7.8, 3면.

에게 일본에 대한 선망을 불러일으키고 일본행을 부추겼다. 1927년 조택원이 석정막 문하로 들어갔고, 박외선, 김해랑, 김막인(金漠人), 진수방(陳壽芳), 김미화(金美華), 김문숙(金文淑) 등 조선의 재능있는 청년들이 일본으로 건너갔다. 일본에 간 청년예술가들은 1937년 5월 내선용화를 목적으로 동경에서 동경조선예술협회를 결성했다. 회원은 성악가 김영길(金永吉), 무용 조택원, 박외선, 진수방, 피아니스트 이광준(李光俊) 등으로 5월 6일 군인회관에서 발회식을 겸하여 제1회 리싸이틀을 개최하였다.<sup>32)</sup> 신무용을 앞세운 일제의 문화통치는 조선의 신무용가들이 내선용화정책에 적극 부응하여 스스로 동경조선예술협회를 창설하고 공연하도록 하는 결과로 이어진 것이다.

역사적으로 예술사조는 정치사회사적 변곡점과 조응하며 내용 중심과 형식 중심이 서로 교차하면서 발전되어 왔다. 낭만주의 이후 사실주의와 자연주의로 전환되었다고 해서 혹은 그것이 다시 인상주의로 이동한다고 해서 어떤 사조의 우열을 가르는 것은 아니다. 신무용이 무용예술의 위상 독립, 몸의 복권과 내면의 표현을 통한 작가의 탄생이라는 무용 미학의 지평을 열었다고 해서 조선 전통무용의 예술성이 부족했다는 논리는 성립될 수 없다. 조선의 전통무용은 그 자체로 가치와 의미를 고스란히 간직하고 있는 것이다. 하지만 일제의 식민통치는 근대화 혹은 개화라는 이름을 통해 신무용의 ‘새로움’을 강조함으로써 유구한 조선의 전통무용을 ‘낡은 것’, ‘덜 개화된 것’으로 인식하도록 만들었다. 특히 궁중의 장악원(掌樂院)을 이왕직아악부(李王職雅樂部)로 격하·축소시키고 궁중의 전통무용이 민간의 권번기생들로 넘어가게 하여 전통무용의 사회적 위상이 낮아지도록 유도했다. 마치 왕이 집무하던 창경궁(昌慶宮)을 동·식물원인 창경원(昌慶苑)으로 변경시킨 것과 같은 맥락이다.

일본 무용가 석정막을 앞세운 신무용의 거창하고 화려한 유입에는 제국주의의 음험한 통치논리가 내장되어 있다. 석정막과 신무용은 신화화

32) 『조선예술협회 탄생』, 『매일신보』, 1937.4.22, 12면.

되었고 이는 당시 일제 선전매체인 신문을 통해 일제의 문화제국주의를 인위적으로 추동한 것이기 때문이다. 1926년 3월 21일 일본인 석정막의 경성공회당 공연을 신무용의 기점으로 보는 시각이 일반적이긴 하나 조선인 누구도 참여하지 않은 한 일본인 무용가의 개인공연을 신무용의 기점<sup>33)</sup>으로 삼는 것은 우리무용사를 객체화시키고 무력화시키는 담론이며, 일제의 조선에 대한 문화식민지를 수용하는 일이다. 역사적으로 어느 사건을 기점으로 삼는다는 것은 그 사건이 후대에 준 영향의 무게를 인정한다는 의미이다. 그 영향의 정도를 정하는 것은 공동체의 역사적 인식에 기인한다. 수많은 조선인들이 투옥되고 죽임을 당해 실제 성공이라고 할 만한 결과를 얻지 못했음에도 우리 민족이 기미독립만세운동을 대한민국 독립운동사의 중요한 기점으로 꼽는 것은 죽음을 불사한 정신의 결기와 민족적 다짐을 민족 공동체가 인정한다는 의미이다.

20세기 초 세기의 전환기 추상예술, 절대예술은 순수예술의 절정을 보여준다. 하지만, 일제가 동포의 삶과 산하를 헤집는 가운데 높은 이상의 경지만을 추구하는 그 시선은 위선적이다. 역사의식을 제기하지 않는 ‘예술을 위한 예술’은 일제의 횡포에 대한 묵인이기 때문이다. 신무용 어

33) 신무용의 기점에 관해서는 여러 논의들이 있다. 첫째, 1926년 3월 21일 일본인 석정막의 경성공회당에서의 공연으로 보는 것과 둘째, 1929년 9월 29일 경성공회당에서의 배구자무용연구소 제1회 무용발표회로 보는 것, 셋째, 1930년 2월 1일 경성 장곡천정공회당에서의 최승희 제1회 무용공연으로 보는 것이다. 첫째는 조동화, 두번째는 강이문과 조원경, 세 번째는 안제승의 견해다. 석정막 무용공연은 조선에 신무용이라는 개념과 양식을 들여오는 계기가 되었고 그의 예술이 최승희와 조택원 등에게 전해져서 조선적인 신무용의 기초적 토대를 제공하였다는 점에서 한국 신무용의 태동을 이때로 보는 시각이 현재 일반적이다. 강이문은 독자적인 프로그램에 의한 작자와 작품과 공인성의 합일치하는 점에서라면 1929년 9월 29일에 있는 배구자무용연구소 제1회 무용발표회를 신무용사의 기점으로 삼을 수도 있을 것 같다고 하였다. 안제승은 나라를 잃고 제국주의 통치 하에 지배받고 있던 처지였다 하더라도 일본사람의 공연을 우리 신무용사의 기점으로 삼는다는 것은 민족적 긍지가 용납하지 않는다고 최승희의 제1회 무용공연이 열렸던 1930년 2월 1일을 그 기점으로 삼고 있다.

면 작품도 식민지시대 조선 민족의 고통과 희생에 대해 문제를 제기하지 않았다. 신무용이 순수무용이라는 기치를 내세우고 조선총독부 기관지의 조명을 받으며 득의양양하게 조선땅을 밟고 수행한 것은 순수(純粹)라는 통치 이데올로기였는지도 모른다.

### 3. 신무용 부산 유입과 무용가

#### 1) 관문도시 부산과 신무용의 유입

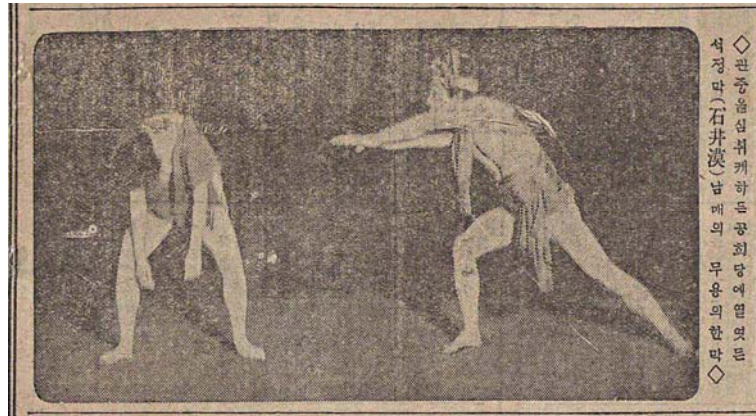
일제는 1910년 8월 29일 소위 칙령 제319호로 한국을 조선으로 개칭하고 조선총독부를 설치하였으며, 1924년 12월 8일 총독부령 제76호로써 경상남도에 관한 것 중 ‘경상남도 위치 진주’를 ‘경상남도 위치 부산’으로 개정하여, 1925년 4월 1일부터 제도상 부산부에 도청을 이전하였다.<sup>34)</sup> 부산은 군사·외교·교통·어업·상공·교육·문화 등 모든 면에서 주요 거점도시가 되어 갔다.

한국에 신무용이 전해진 첫 번째 공연으로 꼽는 1926년 석정막의 공연은 3월 21일 경성공회당 공연 일주일 후 28일과 29일 양일간 부산일보 후원으로 부산국제관에서 공연되었다.<sup>35)</sup> 즉, 신무용이 한국에서 공연된 시기는 경성이나 부산이나 같다고 볼 수 있는 것이다. 이 때의 레퍼토리는 <金魚>, <囚人>, <白鬼夜行>, <海洋의 幻想>, <다우펀댄스>, <登山>, <그로테스트>, <아름답고 푸른 다뉴브강에 잠겨서> 등과 같은 유희·무용시·무극을 비롯하여 무음악 무용인 <식욕을 끈다>도 있었다. 「관중을 심취케하든 공회당에 열렸든 석정막(石井漠) 남매의

34) 부산직할시사편찬위원회, 『부산시사』 제 1권, 927쪽.

35) 석정(石井)형제의 신무용, 『부산일보』, 1926.3.27, 6면.; 「열렬한 석정막의 표현과 우아함과 정열의 소량 자태, 부산 방문 무용의 밤, 본사 후원 28, 9 양일간 국제관에서 공연」, 『부산일보』, 1926.3.28, 7면.; 「석정막, 석정소량 무용회」, 『부산일보』, 1926.3.29, 7면.

무용의 한 막』<sup>36)</sup>을 통해 당시 신무용의 무용미학을 엿볼 수 있다.



<그림 1> 석정막 남매의 신무용 공연 장면(1926)

석정막 남매는 아름답고 우아한 미적 이상을 보여주던 전통무용과는 달리, 축 늘어뜨린 팔과 끌어당기는 듯한 동작에서 좌절과 실의, 욕망과 의지와 같은 내적 감정을 드러낸다. 이 공연사진을 통해 앞서 언급된 몸으로 내면세계를 표현하는 신무용의 미학을 구체적으로 확인할 수 있다. 당일 무음악 무용작품까지 공연하였으므로 당시 관객들이 느꼈을 충격이나 놀람을 짐작할 수 있다.

최승희 역시 <최승희무용연구소 창작무용 제1회 공연회>에 올린 작품을 경성공연 3개월 후인 1930년 5월 24일 부산에서도 공연하였다. 최승희가 처음 부산에서 무대에 선 것은 1928년 11월 21일 부산공회당에서 이루어진 석정막 공연 때였다. 1929년 최승희는 석정막무용연구소를 떠나 조선에 들어와 같은 해 경성에 최승희무용예술연구소를 설립하였

36) 『관중을 심취케 하든 공회당에 열렸든 석정막(石井漠) 남매의 무용의 한 막』, 『부산일보』, 1926.3.28, 4면. 경성공연이 3월 21일이고, 부산공연이 3월 28일이었으므로 3월 28일자 신문에 게재된 사진 설명에 나오는 공회당은 경성공회당으로 보이며, 부산국제관에서 올릴 공연과 동일한 작품이므로 부산공연 기사와 함께 게재했던 것으로 추측된다.

다. 1930년 2월 1일과 2일에 <최승희무용연구소 창작무용 제1회 공연회>를 경성 장곡천정공회당에서 가졌다. 레퍼토리는 <金銀의 舞蹈>, <인도의 비애>, <陽氣로운 踊子>, <희롱>, <사랑의 춤>, <오리엔탈>, <애수의 소녀>, <모던 풍경>, <해방을 구하는 사람들>, <영산무>, <마즈루카>, <적막한 왈츠>였다. 그녀는 제1회 공연을 마치자마자 개성공연을 다녀온 후, 다시 3월 31일과 4월 1일 단성사에서 연구소원들과 함께 <창작무용 공연회>를 가졌다. 그리고 같은 해 5월 24일, 부산공회당에서 『경성일보』 부산지사 주최하에 <최승희 창작무용공연>을 올렸다. 이때 최승희와 단원 7명이 출연하였으며, 부산을 비롯한 경남 일대는 물론 충청도와 전라도에서 남선순업, 즉 한반도 남쪽 지방을 두루 순회공연 하였다.<sup>37)</sup> 앞서 신무용의 기점에 관해 논의할 때 첫째, 1926년 3월 21일 일본인 석정막의 경성공회당에서의 공연, 둘째, 1929년 9월 29일 경성공회당에서의 배구자무용연구소 제1회 무용발표회, 셋째, 1930년 2월 1일 경성 장곡천정공회당에서의 최승희 제1회 무용공연으로 보았다. 석정막의 공연과 최승희의 공연의 경우 첫 발표지는 아니었다 하더라도, 같은 해 같은 작품을 부산에서도 공연한 것이 된다. 따라서 부산에서도 경성과 비슷한 시기에 신무용이 유입되었다고 볼 수 있겠다.

## 2) 신무용가의 배출과 지역 이탈

신무용의 이러한 부산 유입의 분위기에 힘입어 부산부가 있는 경남에 서는 신무용가 여러 명이 두각을 나타내었다. 배구자, 박영인, 박외선, 김해랑 등이 그들이다. 배구자는 경남 김해 출신으로, 8세에 일본으로 가서 천승마술단의 단원으로 활동하였다. 1926년 귀국하여 1927년 7월에 한국 최초로 경성에 배구자무용연구소를 개설하여 그해 9월 29일 경

37) 「최승희 무용 행각」, 『중외일보』, 1930.5.22, 6면.; 「최양 무용소 독립 경영, 지방 비 보충으로 지방순회 흥행」, 『조선일보』, 1930.5.23.; 「최승희양 일행 부산서 공연 24일에」, 『매일신보』, 1930.5.24, 2면.

성공회당에서 <배구자무용연구소 제1회 무용발표회>를 개최하였다.<sup>38)</sup> 그녀는 남편 홍순언과 1935년 11월 650석 규모의 당시 한국 최고 규모의 동양극장을 개관하기도 했다.

박영인은 1908년 경남 울산군 출신으로 울산읍 학산동 울산산업조합 이사 박남극의 장남으로 부산중학교에서 학창시절을 보냈다. 일본에서 송강고등학교와 동경제대 문학부 미술사학과를 졸업<sup>39)</sup>한 후 유럽에서 무용가로 활동하였다. 당시 문화평론가인 김관(金管)은 최승희, 조택원, 박영인을 무용계의 삼두 무용가로 꼽았다.<sup>40)</sup> 인기 면에서는 최승희, 조택원, 박영인의 순이지만, 예술가로서의 무용적 무게를 보면 박영인, 조택원, 최승희의 순이라고 하면서 신무용계에서 박영인의 비중을 가장 높게 두고 있다. 오병년(吳炳年)도 박영인을 신흥무용가로 지목하며 그가 걸어온 길이 동경에서도 가장 신흥적인 무용을 보여준 사람이라고 평가했다.<sup>41)</sup> 이렇듯 박영인은 당대 가장 촉망받던 신진무용가이었는데도 국내에서 그의 흔적을 찾기 어렵다. 일본 유학 이후 독일에서 창작과 교육 활동을 하였으며, 광복 이후 미국으로 갔기 때문에 국내에서의 무용 활동이나 인적 연고가 거의 없었기 때문이라 짐작된다.

박외선은 1915년 12월 1일 김해 진영에서 박상운과 박말보 사이에서 태어나 진영공립보통학교(현 진영대창초등학교)를 졸업하였다. 마산여고 3학년 때 최승희의 공연을 본 후 최승희의 추천으로 1931년 다카다 세이코 무용연구소에 입소<sup>42)</sup>하여 다년간 연구한 후 동경 시부야에 박외

38) 김은경·윤여숙, 『부산춤 100년사』, (사)부산민속예술보존협회, 2010, 30쪽.

39) 울산이 낳은 동대(東大) 출신의 젊은 무용가, 베를린(柏林)에서 청명한 난무(亂舞); 예술계로 온 쾌보(快報), 『부산일보』, 1936.9.20, 2면. 1933년 1월 18일자 『동아일보』에는 부산 태생으로 기술되어 있으며, 1936년 9월 20일자 『부산일보』에서는 ‘울산군 출신’, ‘울산읍 학산동 울산산업조합 이사 박남극(朴南極)씨 장남’으로 기술되어 있다.

40) 『최근 무용계 만평』, 『동아일보』, 1937.7.25, 7면.

41) 이종숙, 앞의 논문, 28쪽.

42) 박현주, 「최승희 춤에 반한 소녀, 무용계의 영원한 스승이 되다」, 『김해뉴스』, 2012.6.18. (<http://www.gimhaenews.co.kr/news/articleView.html?idxno=4027>)

신무용연구소를 개설하였다. 그는 조택원이 1936년 일본 동경공연 시 <만종>의 상대역으로 출연하기도 했다.<sup>43)</sup>

김해랑은 1915년 마산에서 김두영과 황학래 사이에서 태어나 부산 동래고등보통학교(현 동래고) 재학 시기인 1932년 일본으로 유학 갔다. 일본에서 아마구치중학을 나와 니혼대학 예술과를 수학했으며, 석정막과 다카다 세이코에게 사사 받았다. 1939년 일본에서 돌아와 그 해 마산에 김해랑무용연구소를 개설하였다. 그는 조선일보 주최로 서울 부민관에서 열린 전국무용경연대회에서 <哀愁의 扇子>로 고전무용 특별상을 수상하였으며 1940년부터 1950년대까지 <세레나데>, <오리엔탈 댄스>, <헝가리안 댄스>, <춘향전> 등을 안무하였다.<sup>44)</sup>

‘문화’라는 것은 종교, 피부색, 대륙 따위로 사람들을 분류함으로써 결국 문화적 차이와 문화 상대주의를 개념화할 조건을 창조해냈던 권력의 식민성을 행사하여 만들어졌다.<sup>45)</sup> 일제는 ‘낡은 것’과 ‘새로운 것’이라는 문화적 차이를 부각시키면서 조선 청년들에게 제국주의의 식민성을 내면화시켰다. 열정과 재능을 가진 이들은 일본이 문화예술의 메카라는 문화제국주의의 논리를 내면화하여 일본으로 떠났다. 젊고 건강한 조선의 청년들을 노역자와 위안부로 강제 동원해 피땀과 존엄을 약탈하는 것이 일제가 식민지 청년을 대하는 정책이자 태도였으므로 조선에 양질의 교육, 특히 예술교육에 큰 비중을 두지 않았다. 따라서 신무용에 뜻을 둔 청년들이 교육받거나 성장하기 위해서는 일본 현지에 가서 일본인들이 받는 교육에 참여하는 수밖에 없기도 했다. 이들 중 김해랑 만 귀향하였다. 당시 가장 촉망받던 신진무용가인 박영인은 스스로를 코스모폴리탄,

2022.7.17.검색) 박외선의 출생지에 대해 1937년 8월 24일 매일신보에서는 마산으로, 2012년 6월 18일 김해뉴스에서는 진영으로 기술하고 있다.

43) 김경애·김채현·이종호, 『우리 무용 100년』, 현암사, 2000, 80쪽.

44) 마산국제춤축제위원회 엮음, 『우리춤의 선각자 춤꾼 김해랑』, 불휘미디어, 2011, 36-37쪽.

45) 월터 D. 미놀로, 김영주·배윤기·하상복 옮김, 『서구 근대성의 어두운 이면』, 현암사, 2018, 380쪽.

즉 세계시민으로 칭하며 다시 돌아오지 않았으며, 배구자도 미국으로 떠난 후 돌아오지 않았다.

#### 4. 부산지역 신무용 공연과 창작활동

##### 1) 부산, 신무용의 주요 공연지

부산지역에는 신무용가들의 공연이 이어졌다. 석정막은 1926년 부산 공연에 이어 1928년, 1930년, 1932년, 1934년, 1939년, 1942년에도 부산을 찾았다. 석정막은 1928년 11월 21일 부산공회당에서 경성일보 부산지부 주최하에 공연을 가졌는데, 최승희가 특별출연하였다. 이 공연은 “기대에 도취하여 찬탄을 마지 아니하였으며 이때 최승희 양의 연기는 이채를 발하여 대성황을 이뤘다.”<sup>46)</sup>고 한다. 이때도 11월 14일 경성공회당, 16일 경성 단성사에서 먼저 공연한 후 11월 21일 부산공회당에서 공연하였다. 석정막의 공연에는 최승희, 한병용(韓炳龍), 조택원이 조연(助演)하여 <詩의 난무> 등을 공연했다.<sup>47)</sup> 1930년 11월 2일에도 부산공회당에서 <석정막 신무용 공연-무용의 밤>을 공연하였다. 이때도 10월 30일 경성 장곡천정공회당에서 공연한 작품 그대로 부산에 가져온 것으로 보인다. 이날 총 3부로 구성하여 <피에로는 嘆息한다>, <피지캣드>, <아니도라의 춤>, <에지프트를 본다>, <폭풍우의 자취>, <憂婉한街頭>, <카리카추미>, <살베-지의 노래>, <활의 춤>, <歡樂의 무용> 등<sup>48)</sup>의 레퍼토리를 선보였다. 1932년 7월 15일부터 16일까지 양일간 부

46) 『부산단신』, 『매일신보』, 1928.11.23, 3면.

47) 『큰 홀에 넘치는 관중, 시종 관중을 매료한 석정막 무용의 첫 밤』, 『경성일보』, 1928.11.15, 13면.; 『(광고) 석정막 석정소랑 신무용공연』, 『매일신보』, 1928.11.15, 2면.; 『부산단신』, 『매일신보』, 1928.11.23, 3면. 경성공연 광고에 최승희, 조택원, 한병용이 조연한다고 나와 있으며 부산공연 기사에 최승희의 연기에 대해 언급하고 있다. 다른 두 무용가들이 부산공연에도 함께 했는지는 정확히 알 수 없다.

산공회당에서 <석정막 무용의 밤>을 공연하였으며 1934년 11월 1일 부산공회당에서 <석정막 신작무용발표회>를 가졌다. 이 공연에 최승희, 길목성홍(吉木星虹, 요시키 세나)이 출연하였다. 1939년 9월 16일경에는 석정막무용단 가을 시즌 개막에 따라 23일과 24일 양일간 경성공연을 갖기 전 부산에서 먼저 공연한 것으로 보인다. 석정막 무용단 일행 15명이 9월 16일에 부산에 도착하여 부산에서 공연의 첫 막을 열고, 영호남 지방 순회공연을 마친 후 23, 24일 경성 부민관에서 중앙공연을 하였다. 이 공연을 한 후 다시 해주, 평양, 진남포, 신의주 등지로 떠난 것으로 보인다. 레파토리는 슈만 곡 카니발의 <그랜드 바레 13경>이었다.<sup>49)</sup> 관문도시라는 특성상 신무용은 부산에서 가장 먼저 공연되기도 한 것이다. 석정막은 1942년 7월 29일에 다시 부산을 찾는데, 이때 그의 공연은 ‘석정막 국민무용’으로 변모한다. 대화숙(大和塾) 주최, 조선보도부 후원으로 가진 <석정막무용단 30년 기념공연>으로 1942년 7월 22일부터 24일까지 경성 부민관대강당에서 공연을 한 후, 부산, 대전, 강원, 광주, 전주 등 전국 30군데에서 공연한 것이었다.<sup>50)</sup> 신무용에서 ‘국민무용’으로의 용어 변화의 의미는 실로 크다고 할 수 있다. 인간중심주의와 예술성의 가치를 들었던 신무용이 정치·군사적 도구로 전락하였음을 알 수 있다. 이른바 무용이 전시체제에서 국가동원예술로 기능했던 것이다. 그에 앞서 1940년 12월 10일 『조선신문』에는 석정막 문하생 7명이 황군위문공연<sup>51)</sup>을 가졌다고 한다. 신무용가들이 전쟁 막바지에 전장의 위문공연단으로도 동원되었음을 알 수 있다.

최승희는 1930년 부산에서의 첫 공연에 이어 다음 해인 1931년 1월 11일에서 12일까지 경성에서 <최승희무용연구소 신춘발표회>를 마치고,

48) 「명야로 그 첫 막을 열 석정막 무용공연」, 『매일신보』, 1930.10.30, 2면.

49) 「석정막 무용단 가을 시즌 개막」, 『동아일보』, 1939.9.3.; 「석정막 일행 레경(來京) 공연, 경성 23, 24 양일」, 『조선일보』, 1939.9.7.

50) 「석정막 국민무용, 25일부터 지방순회」, 『매일신보』, 1942.7.19, 3면.

51) 「석정막 문하생, 황군 위문 途次來鮮」, 『조선신문』, 1940.12.10, 7면.

2월 17일과 18일 『동아일보』 부산지국 주최로 부산공회당에서 신무용 <그들은 태양을 구한다>, <인도인의 비애>, <정토의 무희>, <방랑인의 비애>, <엘레지의 독무>, <애급풍경>, <하와이 세레나데>를 공연하였다. 이 공연에 1200여 명이 입장하여 부산공회당 건설 이래 처음 보는 대만원의 성황을 이루었다고 한다.<sup>52)</sup> 그녀는 1934년 11월 1일 부산공회당에서 열린 <석정막 신작무용 발표회>에 특별 출연하여 부산의 관객을 만났으며, 1936년 4월 1일에는 부산공회당에서 <최승희 신작무용 발표회-무용의 밤>을 가졌다. 1941년에도 4월 25일부터 26일까지 이틀 동안 부산공회당에서 <최승희 부산공연>을 열었다. 이처럼 당대 최고의 인기를 구가하던 최승희 역시 1928년부터 1941년까지 부산에서 수차례 공연 활동을 가졌던 것이다.

조택원은 1927년 석정막의 문하에서 무용을 익히고 돌아와 1932년 9월 경성에 조택원무용연구소를 개소하고, 1934년 1월 27일 경성공회당에서 <조택원, 석정영자(石井榮子) 제1회 무용 발표회>를 개최하였다.<sup>53)</sup> 이때 공연한 레퍼토리는 <아루레기노와 코롬방>, <소야곡>, <스페인야곡>, <우울>, <화려한 원무곡>, <검은 소녀는 탄식한다>, <작열하는 사색>, <땅에 바친다>, <황혼>, <죽음의 유혹>, <애수의 인도>, <어떤 움직임의 유혹>, <어린이의 페이지-A: 鶴의 행열, B: 달팽이와 비, C: 장화를 신은 고양이>, <A: 사랑의 슬픔, B: 사랑의 기쁨>이었다.<sup>54)</sup> 이 중 <어떤 움직임의 유혹>은 무음악 공연작품이었으며 그 외 작품도 ‘우울’, ‘검은 소녀는 탄식한다’, ‘작열하는 사색’, ‘죽음의 유혹’, ‘애수의 인도’와 같은 제목에서 신무용의 특징인 내적 고뇌와 걱정을 드러내고 있다. 조택원은 1934년 5월 1일 부산공회당에서 <제1회 신작무용발표

52) 「최승희 무용 연일 대만원 부산 본보 지국 주최로서 공회당 건설 후 초유사」, 『동아일보』, 1931.2.20, 3면.

53) 「무용발표회」, 『조선신문』, 1934.1.14, 2면.

54) 강이문, 「한국 전통무용의 현대화」, 『한국 무용문화와 전통』, 현대미술사, 2001, 175-176쪽.

회>를 개최하였다.<sup>55)</sup> 이날 피아니스트 최성두(崔聖斗)와 바이올리니스트 윤낙순(尹樂淳)이 함께 공연하였다. 놀라운 것은 당시 신무용의 총아였던 조택원이 부산에 아무런 연고가 없었음에도 공연 장소로 부산을 선택했다는 것이다. 조택원은 유럽 공연을 떠나기 앞서 1936년 7월 8일에도 부산공회당에서 <조택원 渡歐고별무용회>를 갖기도 했다.

신무용의 선구자라고 할 수 있는 배우자도 부산에서 공연을 가졌다. 1918년 5월 14일 일본무용가 천승(天勝)의 일행으로 출연하였으며, 단독 공연으로는 1930년 1월 11일 부산공회당 공연, 1936년 6월 28일부터 29일 부산극장에서 공연한 <구자의 무용>이 그것이다. 이처럼 당대 유명한 신무용가들은 부산에서 꾸준히 공연을 올렸다. 이들 공연은 전부 유료공연<sup>56)</sup>이었으며, 신문 매체에 홍보 광고도 냈었다.<sup>57)</sup> 부산이 신무용의 주요 공연지역이 된 것은 교통 이점 외에도 신무용에 대한 수요를 가진 관객층이 있었고, 표현 중심인 새로운 무용예술을 구현할 수 있는 극장과 같은 공연인프라도 갖춰져 있었음을 짐작하게 한다.

## 2) 무음악 무용과 무용시

식민지시대 부산에는 길목무용연구소, 부산여월회<sup>58)</sup> 등을 포함하여 여러 무용단체와 신무용가가 활동하였다. 대표적인 인물로는 길목성홍을 꼽을 수 있다. 그는 부산에 길목무용연구소를 열어 창작활동과 교육활동을 지속하였으며, 순무용이라고 할 수 있는 무음악 무용작품 습작

55) 『조택원군의 신작 무용발표회; 부산공회당에서』, 『부산일보』, 1934.5.1, 3면.

56) 대부분의 공연기사에는 공연내용과 함께 입장료가 안내되어 있다. 『반도의 가을 무용계를 몰들여, 석정막씨의 무용의 밤』, 『부산일보』, 1930.10.27, 2면에 실린 1930년 11월 2일 공연된 석정막 공연은 대인 1원 30전, 학생소인 70전이었다.

57) 『(광고) 최승희의 신작 무용발표회』, 『부산일보』, 1936.3.27, 2면. 회원권은 1원이며 학생은 70전이다.

58) 『여월사 무용시 동용 무용시발표회』, 『부산일보』, 1934.3.24, 2면. 기사 제목은 여월사, 기사 내용에서는 부산여월회로 쓰고 있다. 이 글에서는 부산여월회로 통칭한다.

<인스피레이션>을 포함하여 여러 편의 신무용을 창작하였다.



<그림 2> 길목성홍 공연사진(1935)<sup>59)</sup>

길목성홍은 기존의 부산서무용연구소(釜山曙舞踊研究所)를 1934년 7월 길목무용연구소로 개칭하였으며, 1934년 10월 13일 부산공회당에서 <제6회 신작무용공연>을 올렸다.<sup>60)</sup> 이날 순무용이자 절대무용이라고 할 수 있는 무음악 무용인 습작 <인스피레이션>을 발표하였다. 같은 해 11월 1일 부산공회당의 <석정막 신작무용발표회>에 최승희와 함께 특별출연하였다. 1935년 3월 23일 부산공회당에서 <제7회 신작발표무용의 밤>을 공연하였는데, 이날 공연한 신작 『表の内(표면의 안쪽)』, 『母に捧ぐ:(엄마에게 바치다)』 및 『幻を追て(환상을 쫓아서)』는 모두 작고한 그의 어머니 모습을 무용으로 형상화한 작품이었다. 제1부에서 <童踊; (이) 달님은 몇 살? (로) 가위바위보요! (하) 폰코 너구리<sup>61)</sup>>, <봄의 밤

59) 『길목성홍(吉木星虹)씨 신작발표 - 무용의 밤 개최, 23일 공회당』, 『부산일보』, 1935.3.23, 11면.

60) 『기대되는 신작 무용발표회; 오는 13일 밤 공회당에서, 길목연구소 개명 기념』, 『부산일보』, 1934.10.10, 9면.

은>, <코믹댄스>, <童踊> (이) 너구리의 차가마(차 술), (로) 동화나라>, <青春 想>, <작은 出來事(일들)>, 제2부에서 <童踊> (이) ひな祭(히나마쓰리)<sup>62)</sup>, (로) ひよたんぽつきりこ, (하) 신병의 별>, <의인 무라카미>, <怒濤>, <母に捧ぐ(엄마에게 바치다)>, <駄駄ツ子(응석부리는 아이)>, <항아리의 정>, <희망>, <환상을 쫓아서>, 제3부에서 <童踊> (이) 水車, (로) 日くる>, <梅に春風(매화에 봄바람)>, <나뭇잎 무희>, <페퍼민트의 그림자>, <태양에게 바치다>가 공연되었다.<sup>63)</sup> 길목성홍은 1936년에는 후원회 주최로 경성공연을 가졌는데, 1936년 8월 17일 『조선신문』이 1936년 8월 22일 경성부민관에서 열릴 그의 공연에 대한 기사에서 언급한 그의 이력은 흥미롭다. 길목성홍에 대해 열정과 힘을 가진 반도무용계의 신예라고 소개하면서 그가 니시가와류 일본무용을 배워 하세가와 아키라씨에게 사사하고 서양무용 및 무용기본을 숙달하여 부산에 무용연구소를 열었다고 전한다. 과거 8년이란 오랜 세월 동안 계속 이어가며 보급으로 진흥시켜 상당히 새롭고 특이한 찬 창작물 <戦ひ> (투쟁)를 춤춰 관중을 열광시켰다고도 했다.<sup>64)</sup>

당시 신문매체에서 길목성홍을 ‘반도무용계의 혜성’<sup>65)</sup> ‘반도 신무용의 거성’<sup>66)</sup> ‘반도무용계의 신예’<sup>67)</sup>라 일컫는 것으로 볼 때, 그는 조선인이거나 적어도 조선을 기반으로 활동한 인물로 보인다. 그가 후원회 주최로 경성공연을 가지고 석정막의 부산공연 때 최승희와 더불어 특별출연

61) 폼포코(ボンポコ)는 너구리가 배를 두드리는 의성어를 말한다.

62) ひな祭り: 3월 3일의 여자 아이의 명절에 지내는 행사. (제단(祭壇)에 일본 옷을 입힌 작은 인형들을 진열하고 떡·감주·복숭아꽃 등을 차려 놓음).

63) 『길목성홍(吉木星虹)씨 신작발표 - 무용의 밤 개최, 23일 공회당』, 『부산일보』, 1935.3.23, 11면.

64) 『열정과 힘의 신인 吉木무용의 신작발표회』, 『조선신문』, 1936.8.17, 7면.

65) 『기대되는 신작 무용발표회 - 오는 13일 공회당에서, 개명(改名) 기념 吉木(吉木) 연구소』, 『부산일보』, 1934.10.10, 9면.

66) 『길목성홍(吉木星虹)씨 신작발표 - 무용의 밤 개최, 23일 공회당』, 『부산일보』, 1935.3.23, 11면.

67) 『열정과 힘의 신인 吉木무용의 신작발표회』, 『조선신문』, 1936.8.17, 7면.

한 것으로 보아 조선무용계의 주목받는 신무용가로 예술성을 인정받았던 것으로 짐작된다. 무엇보다 부산에서 본격 신무용 무용연구소를 열어 공연 활동과 교육 활동을 지속적으로 한 것은 부산무용사에서 챙겨보아야 할 중요한 내용이다.

당시 부산에서는 무용시 작품도 창작되었다. 무용시 <비 내리는 달님>, <새를 쫓는 자> 등이 그것이다. 1933년 3월 창립한 부산여월회(釜山如月會)가 만 1주년을 기념하는 공연으로 1934년 3월 24일 부산공회당에서 부산일보 후원으로 <童踊舞踊詩 발표회>를 가졌으며 무용시 여러 작품을 선보였다고 한다.<sup>68)</sup> 당시 부산에서 활동한 무용단으로는 부산여월회(釜山如月會), 부산아트협회, 등간김류회(藤間金柳會), 삼곡무용초미회(三曲舞踊初美會), 부산서무용연구소, 길목무용연구소, 부산송원무용연구소(釜山松原舞踊研究所), 부산삼도무용연구소(釜山三島舞踊研究所) 등이 있었다. 현재로서는 단체명만 존재하고, 결성목적, 단체구성원 등을 포함한 자세한 이력을 알 수 없다. 이들 무용단체와 창작활동에 있어 조선인이 얼마나 참여하였고 활동하였는지는 새로운 자료 발굴을 통해 실증적으로 규명할 필요가 있다.

## 5. 마무리: 신무용의 지역문화사적 의미

식민지시대 부산은 일제가 조선의 인적·물적 수탈의 거점으로 삼은 도시였다. 1920년 부산부 거주자 직업별 인구표<sup>69)</sup>를 보면 부산의 인구 17,294호 73,855명 중 부산에 거주한 일본인들은 7,689호 33,085명으로 부산 전체 인구의 45%에 달한다. 가장 많이 종사한 직업군은 상업 및 교통업인데 조선인 11,927명, 일본인 16,385명으로, 이에 종사하는 일본

68) 『여월사 무용시 동용 무용시발표회, 『부산일보』, 1934.3.24, 2면.

69) 부산직할시사편찬위원회, 『부산시사』 제2권, 1990, 54쪽.

인 수가 조선인 수보다 많았다. 부산은 일본인들이 반수나 확보하였고 관부연락선이 드나드는 관문도시이자 상업이 활발한 지역이었다. 따라서 일제의 미디어정치와 문화제국주의가 만연한 가운데 일본을 경유한 서양의 신무용도 유입되었다. 이 시기 신무용의 지역문화사적 의미는 다음과 같이 정리할 수 있겠다.

첫째, 신무용 부산 유입 시기이다. 한국 신무용의 기점을 1926년 3월 21일 석정막의 경성공연으로 해석하는 입장이 있다. 이러한 시각에서 볼 때 그 공연이 부산에서도 3월 28일부터 29일까지 양일간 부산국제관에서 이루어졌으므로 같은 시기 부산에도 신무용이 유입되었다고 볼 수 있다. 신무용의 기점을 1930년 2월 1일 올린 최승희의 제1회 무용공연으로 보더라도, 그해 5월 24일 부산공회당에서 최승희 창작무용공연 역시 개최되었으므로 부산도 신무용을 비슷한 시기에 시작했다고 볼 수 있다. 즉, 부산은 경성과 더불어 신무용이 시작된 도시들 중 하나였다.

둘째, 신무용은 관문도시 부산에 유입되어 공연이 활발하게 이루어졌다. 그 요인을 세 가지 측면에서 설명할 수 있다. 첫 번째 요인은 관객이다. 신무용이라는 새로운 예술을 유료로 관람할 관객층이 꽤 두텁게 형성되어 있었던 것으로 보인다. 왜냐하면 신무용 공연은 모두 유료공연으로 진행되었으며 신문매체에 공연 홍보 광고도 등장한다. 비용이 많이 드는 순회공연의 특성을 감안할 때, 흥행이 되지 않았다면 이토록 많은 공연이 지속적으로 이루어지기는 어려웠을 것이다. 두 번째 요인은 실험성과 예술성을 추구하는 신무용을 공연할만한 공간이 갖춰졌던 것으로 보인다. 부산공회당, 부산국제관이 대표적이나 이외에도 소화관, 보래관, 상생관, 행관, 대생좌, 황금관, 태평관, 부산극장과 같은 공연장이 있었다. 세 번째 요인으로는 지리적 편의성이다. 부산은 관부연락선과 경부철도가 있어 순회공연을 갖기에 용이한 지역적 특성을 갖추고 있었다.

부산에서 공연한 당대 최고의 신무용가로 석정막을 비롯하여 최승희, 조택원, 배구자 등을 들 수 있겠다. 석정막은 1920년부터 광복 때까지

1926년, 1928년, 1930년, 1932년, 1934년, 1939년, 1942년 일곱 차례 부산에서 신무용 공연을 가졌다. 이 중 1939년의 경우에는 경성에 앞서 부산에서 먼저 공연을 올리기도 했다. 최승희는 이듬해 1931년, 1936년, 1941년 부산공연을 가졌으며, 1928년, 1934년 석정막의 공연에 출연하기 위해 부산의 무대에 섰다. 조택원은 1934년, 1936년 부산에서 공연했는데, 그중 1934년 11월 1일 부산공회당의 공연은 <제1회 조택원 신작무용발표회>였다. 조택원은 부산과의 연고가 없었음에도 자신의 첫 신작무용 발표회를 부산에서 올렸던 것이다. 신무용의 선구자로 꼽히는 배구자도 1930년 1월 11일 부산공회당에서 공연하였고, 1936년 6월 28일부터 29일 부산극장에서 <구자의 무용>이라는 공연을 개최하였다.

셋째, 이제까지 부산에서는 신무용이 스쳐지나갔을 뿐 지역 내에서 창작되거나 자리잡지 못했다는 것이 일반적인 견해였으나 부산에서 무용 단체가 여럿 조직되었으며, 창작작품도 다수 존재하였음을 확인할 수 있었다. 부산에서 활동한 길목성흥이 대표적이다. 그는 조선인이거나 적어도 조선을 활동 기반으로 한 인물로 보이며 최소 8회 이상의 신작무용 발표회를 가졌다. 그는 1934년 11월 1일 부산공회당에서 열린 <석정막 신작무용발표회>에 최승희와 함께 특별출연했는데 당대 최고의 무용가들의 무대에 함께한 것으로 보아 그의 춤은 예술적인 면에서 주목받았던 것으로 보인다. 그는 또한 절대무용, 순무용이라고 할 수 있는 무음악 무용작품 습작 <인스피레이션>도 창작하였다. 무엇보다 부산에서 본격 신무용 무용연구소인 길목무용연구소를 열어 창작 활동과 교육 활동을 지속한 것은 부산무용사에서 의미 있는 지점이다.

또한 당시 부산에서 활동한 부산여월회에서는 창립 만 1주년을 기념하는 공연으로 1934년 3월 24일 부산공회당에서 부산일보 후원으로 <童踊舞踊詩 발표회>를 가졌으며, 이때 무용시 <비 내리는 달님>, <새를 쫓는 자> 등을 선보였다.

부산은 경남 지역에서 신무용가를 배출하는 데 적지 않은 영향을 끼

쳤던 지역이었다. 경남 지역에서 배구자, 박영인, 박외선, 김해랑과 같은 신무용가가 나고 성장하였으나 일본 유학 후 김해랑 외에는 지역으로 다시 돌아오지 않았다. 따라서 식민지시대 부산의 무용을 공백기와 다름 없이 보는 의견이 일반적이나, 사실 우리는 이제껏 식민지시대 부산 무용의 실체를 제대로 본 적이 없었는지도 모른다. 문화제국주의가 만연하고 수탈당하던 식민도시라 인재들의 이탈되는 등 한계가 있었으나, 석정막의 공연으로 보든지, 최승희의 공연으로 보든지 간에 같은 시기에 그들 모두 경성뿐 아니라 부산에서도 공연하였으므로 부산은 신무용의 시작을 함께 한 지역이라고 할 수 있다. 또한 당대 최고의 인기를 누리던 신무용가들의 주요 공연지였으며 부산에서 활동하고 있는 신무용가 및 단체들이 존재하였고 그들은 무음악 무용작품, 무용시와 같은 신무용작품도 다수 창작하였다. 앞서 신무용이 서울 중심으로만 전개되었을 리 없다는 것이 이 논고의 출발점이라고 밝혔듯이, 부산은 신무용이 활발히 향유되고, 창작되던 지역이었음은 분명해 보인다.

## 참고문헌

### 1. 단행본

- 강이문, 『한국 무용문화와 전통』, 현대미학사, 2001.
- 고려대학교민족문화연구소, 『한국현대문화사대계-정치·경제사』, 1978.
- 김경애·김채현·이종호, 『우리 무용 100년』, 현암사, 2000.
- 김온경·윤여숙, 『부산춤 100년사』, (사)부산민속예술보존협회, 2010.
- 김정인, 『식민지 근대로의 편입』, 『한국근대사』 2, 푸른 역사, 2022.
- 마산국제춤축제위원회 엮음, 『우리춤의 선각자 춤꾼 김해량』, 불휘미디어, 2011.
- 부산직할시사편찬위원회, 『부산시사』 제2권, 1990.
- \_\_\_\_\_, 『부산시사』 제1권, 1989.
- 성기숙, 『근대성 담론과 한국 근대춤의 기점』, 『한국 근대춤의 담론적 이해』, 민속원, 2007.
- \_\_\_\_\_, 『한국 근대무용가 연구』, 민속원, 2004.
- \_\_\_\_\_, 『한국 근대춤의 전통과 신무용의 창조적 계승』, 민속원, 2009.
- 이종숙, 『인물로 본 신무용 예술사, 최승희에서 최현까지』, 민속원, 2018.
- 한국문화예술진흥원, 『무용용어해설집』, 1975.
- 가미자와 카즈오, 국수호 옮김, 『20세기 무용사』, 2004.
- 래리 샤이너, 조주연 옮김, 『순수예술의 발명』, 인간의 기쁨, 2015.
- 마리 뷔그만, 윤계정 옮김, 『춤의 언어』, 현대미학사, 1994.
- 방정미, 김일환·임성애 옮김, 『무용미학』, 형설출판사, 1977.
- 월터 D. 미놀로, 김영주·배윤기·하상복 옮김, 『서구 근대성의 어두운 이면』, 현암사, 2018.
- 이시이 바쿠, 김채원 옮김, 『이시이 바쿠의 무용예술』, 민속원, 2011.

### 2. 논문

- 강이문, 「부산무용의 진단」, 『공연과 리뷰』 21(1), 2015.3, 현대미학사, 2015, 95-100쪽.
- \_\_\_\_\_, 「부산무용의 토대와 비전」, 『공연과 리뷰』 21(1), 현대미학사, 2015, 90-94쪽.
- \_\_\_\_\_, 「한국 신무용고」, 『한국 무용문화와 전통』, 현대미학사, 2001, 31-47쪽.
- \_\_\_\_\_, 「한국 전통무용의 현대화」, 『한국 무용문화와 전통』, 현대미학사, 2001, 91-100쪽.
- 공영호, 「근대무용의 개념과 기점에 관한 연구-갑오경장을 기점으로」, 『한국무용사학회 논문집』 1호, 2003, 215-243쪽.
- 김복희, 「광복 이전의 한국적 현대무용의 발전과정」, 『대한무용학회』 제19집, 1996, 131-156쪽.
- 김영희, 「식민지 시대 초반 기생 창작춤에 대한 연구-1910년대를 중심으로」, 『한국음악사학보』, 제33집, 2004, 197-235쪽.
- \_\_\_\_\_, 「신무용 시기의 한성준과 그의 조선음악무용연구회 활동」, 『춤과 지성』 1호, 2000, 61-70쪽.
- 김현남, 「한국 현대무용의 시대적 흐름에 관한 연구」, 『한국체육학회지』 제37권 제2호, 1998, 425-435쪽.
- 박상환, 「20세기 초 한국의 춤과 몸에 대한 예술철학적 소고」, 『인문과학』 제44집, 2009, 215-236쪽.
- 성기숙, 「근대 신무용의 장르 인식과 공연미학」, 『대한무용학회』 제51호, 2007, 159-179쪽.
- \_\_\_\_\_, 「외래춤의 이식과 신무용의 정체성」, 『춤과 지성』 1호, 2000, 40-52쪽.
- 손각(관)중, 「Modern Dance의 한국적 수용의 시대별 특징에 관한 연구」, 『무용예술학연구』 제31집, 2010, 39-62쪽.
- 안성희, 「권번(券番) 여기(女妓) 교육 연구」, 숙명여대 석사학위논문,

2004.

- 이병옥, 「부산·영남 지역춤의 생태문화적 특성」, 『공연과 리뷰』 21(1), 2015.3, 현대미학사, 2015, 128-146쪽.
- 이송, 「신무용의 기점과 문화사적 의의」, 『한국 근대춤의 담론적 이해』, 민속원, 2007, 201-218쪽.
- 이애순, 「20세기 초 최승희무용의 수용과 변형양상 재고」, 『한국무용사학』 제11호, 2010, 185-211쪽.
- 이종숙, 「무용, 신무용 용어의 수용과 정착: <매일신보>, <동아일보>, <조선일보> 기사를 중심으로」, 『무용역사기록학』 제46호, 2017, 9-35쪽.
- 이주영, 「근대 무용사에 있어서 “한국성”의 전개양상에 관한 연구-식민지 시대 신무용을 중심으로」, 『한국무용학회지』 제11권 제1호, 2011, 35-42쪽.
- 이주희, 「일본의 근대무용가 이시이 바쿠(石井漠)의 조선에서의 무용 활동 고찰」, 『무용예술학연구』 제42집, 2013, 81-98쪽.
- 이주희·추정금, 「동래 권번에 관한 연구」, 『무용예술학연구』 제24집, 2008, 152-180쪽.
- 이진아, 「식민지 조선의 신무용과 근대적 예술 개념의 수용」, 『사회와 역사』 제112집, 2016, 199-240쪽.
- 전은자·이재연, 「신무용 기점에서 본 배구자 연구」, 『대한무용학회』 제45호, 2005, 177-201쪽.
- 정영진, 「일제강점기 부산의 음악」, 『항도부산』 제15호, 부산광역시 시사편찬위원회, 1998, 347-399쪽.
- 정은영, 「근대 전통춤의 형성과 민족주의적 성찰」, 『움직임의 철학: 한국체육철학회지』 제18권 제3호, 2010, 203-219쪽.
- 정진욱, 「신무용의 개념과 역사적 위상에 관한 연구」, 『한국스포츠리서치』 제15권 제3호, 2004, 538-547쪽.

## &lt;부록&gt; 식민지시대 부산의 신무용 공연 현황

| 연번 | 공연(작품)명                                         | 안무가                                     | 공연일자          | 장소                       |
|----|-------------------------------------------------|-----------------------------------------|---------------|--------------------------|
| 1  | 평화의 여신 <sup>70)</sup>                           | 천승<br>* 배구자 출연                          | 1918.5.14     | 황금관                      |
| 2  | 석정막, 석정소랑<br>신무용 공연 <sup>71)</sup>              | 석정막, 석정소랑                               | 1926.3.28-29  | 부산<br>국제관                |
| 3  | 석정막 공연 <sup>72)</sup>                           | 석정막<br>* 최승희 출연                         | 1928.11.21    | 부산<br>공회당                |
| 4  | 배구자 공연 <sup>73)</sup>                           | 배구자                                     | 1930.1.11     | 부산<br>공회당                |
| 5  | 석정막 신무용 공연<br><무용의 밤> <sup>74)</sup>            | 석정막                                     | 1930.11.1-2   | 부산<br>공회당                |
| 6  | 영화와 무용회 <sup>75)</sup>                          | 부산삼도여자고등실<br>습학교                        | 1930.11.23    | 부산<br>공회당                |
| 7  | 최승희 창작무용공연 <sup>76)</sup>                       | 최승희외 7명                                 | 1930.5.24     | 부산<br>공회당                |
| 8  | 그들은 태양을 구한다,<br>인도인의 비애 등<br>7작품 <sup>77)</sup> | 최승희                                     | 1931.2.17-18  | 부산<br>공회당                |
| 9  | 조선훈 모금 음악무용의<br>밤 <sup>78)</sup>                | 아트협회 주최                                 | 1932.3.5      | 부산<br>공회당                |
| 10 | 석정막 무용의 밤 <sup>79)</sup>                        | 석정막                                     | 1932.7.15-16  | 부산<br>공회당                |
| 11 | 癩患救濟 영화와 무용의<br>밤 <sup>80)</sup>                | 부산서무용연구회<br>(釜山曙舞踊研究會)                  | 1932.12.10-11 | 부산<br>공회당                |
| 12 | 국기게양자금조성<br>무용회<br>신작무용발표회 <sup>81)</sup>       | 부산부연합청년단<br>주최<br>釜山府 社會係 曙<br>舞踊研究所 後援 | 1933.4.1-2    | 부산<br>공회당                |
| 13 | 협회무용발표회                                         | 부산아트협회 주최                               | 1933.4.3      | 경성<br>공회당 <sup>82)</sup> |
| 14 | 관광협회 주최 무도회<br>개최 <sup>83)</sup>                | 천야무용연구소<br>(淺野舞踊研究所)                    | 1933.11.3-4   | 부산<br>공회당                |
| 15 | 천야무용 가을의 밤 <sup>84)</sup>                       | 淺野舞師                                    | 1933.11.6     | 부산                       |
| 16 | 천전문자 부산공연 <sup>85)</sup>                        | 川畑文子                                    | 1934.3.       | 부산<br>공회당                |

70) 『천승의 제자된 배귀자 裴龜子-경성 와서 첫 무대를 치르기로 하였더라-』, 『매

|    |                                              |                                           |               |           |
|----|----------------------------------------------|-------------------------------------------|---------------|-----------|
| 17 | 부산여월회<br>1주년기념공연<br>童踊舞踊詩 발표회 <sup>86)</sup> | 부산여월회<br>(釜山如月會)                          | 1934.3.24     | 부산<br>공회당 |
| 18 | 제1회<br>조택원신작무용발표회 <sup>87)</sup>             | 조택원                                       | 1934.5.1      | 부산<br>공회당 |
| 19 | 제6회 신작무용회 <sup>88)</sup>                     | 길목성홍                                      | 1934.10.13    | 부산<br>공회당 |
| 20 | 석정막<br>신작무용발표회 <sup>89)</sup>                | 석정막<br>최승희 출연<br>*길목성홍특별출연 <sup>90)</sup> | 1934.11.1     | 부산<br>공회당 |
| 21 | 제7회 신작발표무용의<br>밤 <sup>91)</sup>              | 길목성홍                                      | 1935.3.23     | 부산<br>공회당 |
| 22 | 섬라무용단 공연 <sup>92)</sup>                      | 섬라국립음악무용학<br>교무용극단 35명                    | 1935.5.       | 부산        |
| 23 | 음악과 무용의 밤 <sup>93)</sup>                     | 부산공생원 주최<br>송죽가극단<br>반도음악회 출연             | 1935.7.1-2    | 부산<br>공회당 |
| 24 | 최승희 신작<br>무용발표회 <sup>94)</sup>               | 최승희                                       | 1936.4.1      | 부산<br>공회당 |
| 25 | 삼곡무용초미회<br>연주회 <sup>95)</sup>                | 삼곡무용초미회<br>(三曲舞踊初美會)                      | 1936.4.18     | 부산<br>극장  |
| 26 | 구자의 무용 <sup>96)</sup>                        | 배구자                                       | 1936.6.28-29  | 부산<br>극장  |
| 27 | 조택원 渡毆고별<br>무용회 <sup>97)</sup>               | 조택원                                       | 1936.7.8      | 부산<br>공회당 |
| 28 | 길목성홍 신작발표회                                   | 길목성홍                                      | 1936.8.22     | 경성<br>부민관 |
| 29 | 영화와 무용의 밤 <sup>98)</sup>                     | 부산불교일요학교<br>주최                            | 1936.11.15    | 부산<br>공회당 |
| 30 | 傷病兵達を慰問<br>무용과 검무 공연 <sup>99)</sup>          | 釜山愛婦,軍事後援會                                | 1937.10.7     | 부산        |
| 31 | 유가족 위안의 밤 <sup>100)</sup>                    | 부산삼도무용연구소<br>(釜山三島舞踊研究所)                  | 1938.11.19-20 | 원산        |
| 32 | 유가족 위안회 <sup>101)</sup>                      | 부산송원무용연구소<br>(釜山松原舞踊研究所)                  | 1939.10.8     | 부산<br>공회당 |
| 33 | 쉬맨작 사육제 <sup>102)</sup>                      | 석정막                                       | 1939.9.16(?)  | 부산        |
| 34 | 한성준 부산공연 <sup>103)</sup>                     | 한성준                                       | 1939.2.       | 부산        |

일신보』, 1918.5.14, 3면.

|    |                                    |                  |               |           |
|----|------------------------------------|------------------|---------------|-----------|
| 35 | 최승희 부산 공연 <sup>104)</sup>          | 최승희              | 1941.4.25-26  | 부산<br>공회당 |
| 36 | 다치바나 아키코 신무용<br>공연 <sup>105)</sup> | 다치바나 아키코         | 1941.6.1      | 부산<br>태평관 |
| 37 | 강본팔중자 내연 <sup>106)</sup>           | 강본팔중자<br>(岡本八重子) | 1941.10.23-24 | 부산        |
| 38 | 석정막 30년<br>기념공연 <sup>107)</sup>    | 석정막 무용단          | 1942.7.29     | 부산        |

표 1.

- 71) 석정(石井)형제의 신무용, 『부산일보』, 1926.3.27, 6면.; 「열렬한 석정막의 표현과 우아함과 정열의 소량 자태, 부산 방문 무용의 밤, 본사 후원 28, 9 양일간 국제관에서 공연」, 『부산일보』, 1926.3.28, 7면.; 관중을 심취케하든 공회당에 열렸든 석정막(石井漠) 남매의 무용의 한 막, 『부산일보』, 1926.3.28, 4면.; 「석정막, 석정소량 무용회」, 『부산일보』, 1926.3.29, 7면.; 「여취여광한 관중 石井漠舞踊第一夜」, 『매일신보』, 1930.11.1, 2면.
- 72) 「부산단신」, 『매일신보』, 1928.11.23, 3면.
- 73) 「배구자 일행 공연」, 『동아일보』, 1930.1.11, 3면.
- 74) 「석정막(石井漠) 무용의 밤」; 11월 1일 공회당에서, 『부산일보』, 1930.10.25, 4면.; 「반도의 가을 무용계를 물들여, 석정막씨의 무용의 밤」, 『부산일보』, 1930.10.27, 2면.; 「대단한 인기, 조만간 석정막 무용의 밤, 다수의 무희도 출현」, 『부산일보』, 1930.10.28, 4면.; 「드디어 가까운 신무용의 밤」, 『부산일보』, 1930.10.30, 4면.; 「석정막(石井漠)일당 신 무용의 가치 - 오는 2일 공회당은 팬들의 동경의 세계」, 『부산일보』, 1930.11.1, 2면.; 「여취여광한 관중 石井漠舞踊第一夜」, 『매일신보』, 1930.11.1, 2면.; 「석정막(石井漠) 무용 오늘밤 공회당에서 개최」, 『부산일보』, 1930.11.2, 4면.
- 75) 「영화와 무용회」, 『부산일보』, 1930.11.22, 4면.; 「영화와 무용회」, 『부산일보』, 1930.11.23, 4면.
- 76) 「최승희 무용 행각」, 『중외일보』, 1930.5.22, 6면.; 「최양 무용소 독립 경영, 지방비 보충으로 지방순회 흥행」, 『조선일보』, 1930.5.23.; 「최승희양 일행 부산서 공연 24일에」, 『매일신보』, 1930.5.24, 2면.
- 77) 「최승희 무용 연일대만원 부산본보지국주최로서 공회당건설후조유사」, 『동아일보』, 1931.2.20, 3면.
- 78) 「조선희 모금 음악무용의 밤」, 『부산일보』, 1932.3.4, 4면.; 「무용과 음악의 밤」, 『부산일보』, 1932.3.7, 2면.
- 79) 「석정막(石井漠) 공연회 15일 밤 공회당에서」, 『부산일보』, 1932.7.12, 2면.; 석정막(石井漠) 무용극 16일 공회당에서, 『부산일보』, 1932.7.16, 2면.; 「대성황의 석

- 정막(石井漠) 공회당에서 만원』, 『부산일보』, 1932.7.18, 2면.
- 80) 「나환구제 영화와 무용의 밤」, 『부산일보』, 1932.12.10, 2면.
- 81) 「무용음악회」, 『경성일보』, 1933.3.30, 9면; 「國旗掲揚資金調達の舞踊會」, 四月一日二日の兩日, 釜山公會堂で開催, 『조선시보』, 1933.3.30, 3면.
- 82) 「釜山アート協會主催, 協會舞踊發表會 三日夜京城公會堂に」, 『조선신문』, 1933.4.3, 2면. 위 표를 보면 당시 부산의 무용단체는 부산 활동 뿐 아니라 타 지역에서도 공연을 하였음을 알 수 있다. 부산아트협회가 1933년 4월 3일 경성공회당에서 <협회무용발표회>를 가졌으며 길목성홍도 1936년 8월 22일 경성부민관에서 <길목성홍신작발표회>를 공연하였다. 또한 부산삼도무용연구소가 1938년 11월 19일부터 20일까지 원산에서 <유가족 위안의 밤>을 가졌다.
- 83) 「관광협회주최 무도회 개최, 내월 삼사 양일 밤」, 『조선신문』, 1933.10.31, 8면.
- 84) 「淺野무용 대성황」, 『부산일보』, 1933.11.6, 2면.
- 85) 「아연인기 천재무용가 천전문자(川畑文子)양 부산에」, 『부산일보』, 1934.2.24, 11면.
- 86) 「여월사의 무용시」, 『부산일보』, 1934.3.24, 2면.
- 87) 「조택원군의 신작 무용발표회; 부산공회당에서」, 『부산일보』, 1934.5.1, 3면.
- 88) 「기대되는 신작 무용발표회 - 오는 13일 공회당에서, 개명(改名) 기념 길목(吉木) 연구소」, 『부산일보』, 1934.10.10, 5면.
- 89) 「신진으로 갖춘 석정막이 조선에 오다 - 이채로운 최승희가 다시 피다, 부산의 공연 11월 1일」, 『부산일보』, 1934.10.12, 7면; 「석정막과 복귀한 최승희, 오는 1일 부산에서」, 『부산일보』, 1934.10.24, 7면; 「무용계의 흑성 석정막 일당이 부산에 오다, 잊혀지지 않는 그 묘기, 다음 달 1일 공회당에서 발표 공개」, 『부산일보』, 1934.10.26, 6면; 「독창적 신작에 화려한 전인기(前人氣), 늦가을의 극계(劇界)를 장식하는 석정막의 공개가 다치다」, 『부산일보』, 1934.10.27, 7면; 「석정막 일행이 부산에 상륙해서 바로 경성으로, 부산 공개는 1일」, 『부산일보』, 1934.10.28, 2면.
- 90) 「熱と力の新人吉木舞踊の新作發表會, 来る廿二日夜府民館」, 『조선신문』, 1936.8.17, 7면.
- 91) 「23일 밤 본사 후원의 아래에서 길목(吉木) 무용의 제7회 신작발표회」, 『부산일보』, 1935.3.17, 7면; 「다가오는 개연, 무용의 밤 ; 묘기를 부리다! 길목(吉木)무용의 제7회 신작발표회」, 『부산일보』, 1935.3.20, 7면; 「길목성홍(吉木星虹)씨 신작발표 ; 무용의 밤 개최, 23일 공회당」, 『부산일보』, 1935.3.23, 11면; 「길목(吉木)무용 신작발표의 성황(어제 밤 공회장에서)」, 『부산일보』, 1935.3.24, 7면.
- 92) 「섬라무용단, 경성에 내연」, 『매일신보』, 1935.4.23, 5면.
- 93) 「釜山共生園維持 音樂舞踊의 밤 七월一, 二일에」, 『조선중앙일보』, 1935.6.29, 2면; 「음악과 무용의 밤」, 『부산일보』, 1935.7.2, 2면.
- 94) 「(광고) 최승희의 신작 무용발표회」, 『부산일보』, 1936.3.27, 2면; 「호화의 무용 ;

- 
- 최승희씨의 신작 발표, 드디어 4월 1일 공회당에서(부산), 『부산일보』, 1936.3.29, 2면.
- 95) 「三曲舞踊初美會演奏會, 十八日釜山劇場で」, 『조선시보』, 1936.4.9, 3면.
- 96) 「배구자 오다; 28, 29 양일 부산극장」, 『부산일보』, 1936.6.24, 3면.; 「반도 대표 무희 미모의 배구자」, 『부산일보』, 1936.6.26, 2면.; 「인기있는 귀자(龜子)의 무용」, 『부산일보』, 1936.6.28.; 「비에도 초만원, 배구자 공연」, 『부산일보』, 1936.6.30, 2면.;
- 97) 「조택원씨 무용회, 8일밤, 부산공회당에서 渡毆고별」, 『부산일보』, 1936.7.5, 2면.; 「조택원씨 고별무대 열려」, 『부산일보』, 1936.7.6, 2면.; 「조택원씨의 무용회」, 『부산일보』, 1936.7.7, 4면.; 「외유하는 조택원군, 명성자자한 무용회; 드디어 내일 부산공회당에서」, 『부산일보』, 1936.7.7, 11면.; 「조택원군 독창의 무용; 오늘 밤 공회당에서 구미행 고별무용회」, 『부산일보』, 1936.7.8, 11면.; 「조택원 무용회 성황」, 『부산일보』, 1936.7.9, 2면.
- 98) 「映畫と舞踊の夕, 釜山佛教日曜學校主催で」, 『조선시보』, 1936.11.14, 2면.
- 99) 「傷病兵達を慰問, 釜山愛婦, 軍事後援會の人人が舞踊や劍舞も見せる」, 『조선시보』, 1937.10.7, 2면.
- 100) 「유가족 위안의 밤」, 『조선신문』, 1938.11.18, 8면.
- 101) 「유가족 위안회」, 『조선시보』, 1939.10.8, 2면.
- 102) 「석정막 무용단 가을시즌 개막」, 『동아일보』, 1939.9.3. 석정막의 경성공연 기사이나 내용을 보면 “석정막공연단 일행십오명은 9월 16일 부산에 상륙하여 부산을 비롯하여 남선 호남, 대구, 전주, 광주, 군산 등을 공연하고 23일, 24일 양일 밤에 경성부민관에서 공연한다.”라고 하여 정확한 공연일자와 장소가 밝혀져 있지는 않으나 부산공연도 하였음을 알 수 있다.
- 103) 성기숙, 『한국 근대춤의 전통과 신무용의 창조적 계승』, 민속원, 2009, 98쪽.
- 104) 「최승희 全鮮공연일정」, 『조선신문』, 1941.3.29, 8면.; 「세계의 무대 부산에 오다 최승희 일행 공연」, 『부산일보』, 1941.4.18, 2면.; 「대망의 최승희 부산공연」, 『부산일보』, 1941.4.26, 2면.
- 105) 「독특한 신무용 다치바나 아키코 일행 내연」, 『부산일보』, 1941.5.30, 8면.
- 106) 「강본팔중자 내연」, 『부산일보』, 1941.10.23, 6면.
- 107) 「석정막국민무용 25일부터 地方巡廻」, 『매일신보』, 1942.7.19, 3면.

<Abstract>

## New Dance and Busan

Park, So-Yoon\*

It is necessary to hold two perspectives on New dance. New dance triggered changes in the status of dance art such as liberation and expression of the body, independence of dance as a fine art, and the birth of a dancer as an artist, but it also played a role as propaganda for Japanese colonial rule. During the transition to cultural rule in the 1920s, Japan emphasized the unity of Japan and Joseon and promoted Japanese culture as superior and advanced, positioning Joseon's things as outdated. internalized the cultural imperialism of Joseon youth and encouraged them to study in Japan. The pure dance and absolute dance that New Dance put forward as the banner may have been a pure ideology that blinded the colonial reality.

Since the 1920s, in line with cultural politics, Korean New dance performances have been frequently performed in Korea, mainly in Gyeongseong and Busan. In particular, Busan was a gateway city for Western culture through Korea. In the history of national culture been treated as a periphery of art. Contrary to the conventional view that the colonial era was a blank period for Busan dance, the enthusiasm of the New dance was hot. Regardless of the performance of Ishii Baku in 1926 or performances of Choi Seung-hee discussed as the starting point of the New dance were held in Busan in the same

---

\* Head of Planning and Management of Busan Cultural Foundation

year, so it is safe to say that Busan is the city where the New dance began like Gyeongseong.

In addition, Busan was a city where new dance performances by Ishii Baku, Choi Seung-hee, Jo Taek-won, and Bae Gu-ja were actively performed. This is a sign that shows that Busan has Spectators who can appreciate the art of dance, a theater environment that can implement a New dance, and geographical convenience. In this atmosphere, New dancers such as Bae Gu-ja, Park Young-in, Park Oe-seon, and Kim Hae-rang were born and grew up. In the meantime, after studying in Japan, he did not return to the region other than Kim Hae-rang, so Busan has been recognized as a city where New dance performances and dancers stayed and left. This was the limit of Busan, a colonial city where Korean colonial rule of predatory education flourished.

However, New dancer such as Yoshiki Seina opened a dance research institute and created New dance works such as the absolute dance work etude <Inspiration> while continuing educational activities. A group called Busan Yeowolhoe created Poetic dance such as <The Rainy Moon> and <The Bird Chaser>. In other words, Busan was not just a cultural gateway, but a region where New dances were created and enjoyed.

Key Words: Busan, Gateway City, New dance, absolute dance, Poetic dance, Ishii Baku, Choi Seung-hee, Yoshiki Seina

■ 논문접수 : 2022년 07월 31일

■ 심사완료 : 2022년 08월 15일

■ 게재확정 : 2022년 08월 17일

