

요약

오늘날과 같이 급성장·발전해가고 있는 무용예술과 무용가들의 급증, 그 다양성의 표출화와 제작화, 이론화 등이 빈번한 이때에 특히 무용예술의 영역에서 여성무용가들이 차지하는 비중은 가히 비대하다고 볼 수 있다. 이러한 현실 속에서 일반적으로 가시화되거나 개념화되었던 여성무용가의 모습은 과거 사대주의, 일반적, 무의식적 사상, 사고, 개념의 비진취적 관념의 범주에서 벗어나지 못한 채 무용예술 발전에 기여하고 있으며, 때로는 무용가들 스스로가 벗어나지 못한 상태에서 구체적 방안에 의한 현실의 탈피 및 발전방법 모색에 대하여 다각도의 노력을 하고 있다고 해도 과언은 아닐 것이다. 또한, 오늘날에는 고도의 경제 성장 및 학문의 발달로 인해 문화적 목적 및 취지가 달라지고 있는데 무용예술이 생활의 수단이며 목적이 된 차원에서 벗어나 문화전반에서 중요한 위치를 담당하고 있으며 각종 올림픽 행사 및 국위선양에 관계되는 행사참여, 시민정서 순화, 민족예술의 고취 등을 목적으로 하여 그 참여범위 및 차원은 확장·상승되고 있다. 이에 무용사의 고찰을 통해서 무용의 발전과 무용가들과의 관계는 어떠한지, 그 과정 및 결과의 분석을 통해 무용은 여성의 소유물이자 여성미의 대명사로 지칭할 수 있을 만큼 편협한 인식 속에 있는 오늘날의 무용을, 문화의 일부분으로서 그 역할을 잘 감당할 수 있도록 하며, 현재 무용의 지배적 인구가 여성인 만큼 여성무용가들의 올바른 위치와 사명감을 정립하고 무용의 발전과 여성의 사회성 발전에 기여하기 위하여 본 연구에 대한 고찰의 여지가 있음을 인식할 수 있다. 따라서 본 연구는 한국무용사를 통하여 무용의 발달과 유기적 관련을 맺어온 여성무용가 위치는 무엇이며 앞으로는 어떠한 위치로 성장되어야 하는가에 대한 지표를 설정하는 것이 본 연구의 목적이다.

본 연구의 목적에 대한 연구의 결과는 다음과 같다. 첫째, 고대로부터 근대에 이르기까지 무용은 어느 시대를 막론하고 종교적 영향을 받았다. 둘째, 무용가들의 역할 및 그 위치는 고대에는 제정일치 정권으로 천군, 군장 등이 스스로 제사장이 되어 무용가의 위치에서 그 역할을 감당하였고, 서민들도

1) 본 연구는 숙명여자대학교 아세아여성문제연구소 아시아여성연구(Vol.31) 발표된 연구를 수정·보완하였음.

귀천 없이 같이 참여하였다. 셋째, 여성무용가의 역할 및 위치와 무용과의 발달관계는 고대 부족국가시대에서 조선에 이르기까지 고대 부족국가시대를 제외하고는 대체로 천민 계급에 있었으며, 주로 특권층의 감상용, 접대용, 오락용 등의 정치적 제도의 수단으로 유지되어 왔다. 단, 고대 부족국가시대만이 남녀 구별 없는, 신분의 차이가 없는 공동체사상인 것을 알 수 있는데 근대 말기에 사회를 유도하고 문화와 삶을 기경하는 창조적, 사상적 창작의 의도 및 공연의 의도가 발흥함으로써 그간 침체된 무용가의 역할 및 위치가 다소 회복된 것으로 나타났다. 무용의 발달에는 여성무용가를 통하여 중추적 역할은 하지 못하였고 조선조에 들어오기 전까지 여성무용은 외래악(外來樂) 중심의 정재 및 무속무용, 연희용, 오락놀이, 민속무용, 집단무용 등에서 영향을 끼쳤다. 그러나 오늘날 그간의 구속받는 천민계급으로서의 무인 및 사대주의 사상에 의한 능인의 위치를 잘 극복하여 오늘에 이르러 왕성한 활동을 하고 있음이 역사적으로 중요한 사실임을 알 수 있었다. 넷째, 현대의 무용은 과거 무용의 역사를 바탕으로 천민의 계급의식 및 유교적, 사대주의적 사고방식을 벗어나 창조주이신 하나님께서 진정 인간에게 나뉘대도 허락하신 인격, 지식, 능력을 제사장적인 위치에서 소명감을 갖고 발달시켜 나가야 할 것이다. 여성무용가가 지배적인데 비해 그 역할은 난해하다. 주어진 직분은 교수, 교사, 무용가, 무용수, 무용단원, 학원장, 이론가 등 참으로 많은데 참 결실을 맺을 수 있는 여성으로서의 위상 정립과 동시에 여성무용가의 이상형을 구체적으로 실현해 나가야 할 것이다.

이상의 연구의 결론을 통하여 연구자는 다음과 같은 제언을 하고자 한다. 첫째, 우리나라 무용이 외래적 문화수용과정에 있어서 올바른 철학이 정립되지 않아서 외형적, 형식적 규모로만 성행하였던 것을 알 수 있기에 오늘날 역사적 배경을 바탕으로 한 올바른 무용철학의 정립이 있어야 하겠다. 둘째, 과거 무용의 활동 및 무용가들의 역할이 여성의 지배적이었다는 것으로 추측되었는데, 연구 결과 남성무용가가 거의 중추적 역할과 위치에 있었다는 것을 볼 때, 성적 구별이 없는 전반적 무용가의 활동 및 역할을 형성해야 할 것이다. 셋째, 오늘날의 여성무용가는 과거의 역사에 비해 무척 긍정적, 신뢰적 환경 가운데 있음을 인지할 수 있고, 과거 왜곡되어온 여성무용가의 본질을 우리 것이라 하여 수용하기보다는 근본적 인간과 여성의 삶과 그 사명에 비추어서 여성무용가의 위치를 재정립해야 할 것이다. 넷째, 현대의 무용인구의 대부분이 여성이 차지하면서도 무용가의 중요한 직분 및 적극적 활동은 남성무용가가 지배적이라는 것을 감안 할 때 여성무용가에 대한 적극적 활동을 교육 및 사회제도로 장려해야 할 것이다. 다섯째, 여성이 여성의 직분을 이탈한 역사가 많은데 이러한 왜곡된 여성상으로 사회생활을 할 수는 없다. 또 주어진 사회생활은 적어도 세상에 드러나는 작업보다도 무용계의 그 어느 부분이라도 내면을 정립해가는 역할 및 위치 또한 바람직할 것이라고 보았다. 그러므로 여성의 많은 발달과 변모를 통하여 오늘날 무용계의 여성상을 다양화시키고, 그간 개발되지 않은 분야를 개척하여 인력이 전체적으로 기능을 감당하면서 능력별 위치를 확산시켜 나가야 할 것이다. 여섯 번째, 오늘날과 같이 많은 종교가 범람할 때, 고대 부족국가시대처럼 진리 되시는 하나님을 섬기는 기독교적 여성상을 정립해봄이 바람직할 것이라는 것을 제시하고자 한다. 이상의 내용을

현재 및 미래의 여성무용가의 정립에 적용, 반영, 발전시켜간다면 바람직한 여성무용가의 위치 정립에 이바지 될 것으로 본다.

주제어 : 한국무용, 한국무용사, 여성무용가, 무용가의 지위

I. 들어가는 말

오늘날과 같이 급성장, 발전해가고 있는 무용예술과 무용가들의 급증, 그 다양성의 표출화와 제작화, 이론화 등이 빈번한 이때에 특히 여성무용가들이 차지하는 비중은 가히 비대하다고 볼 수 있겠다. 이러한 현실 속에서 일반적으로 가시화 되거나, 개념화 되었던 여성무용가의 모습은 과거 사대주의적, 일반적, 무의식적 사상, 사고, 개념의 비진취적 관념의 범주를 벗어나지 못한 채, 무용예술 발전에 기여하고 있다. 때로는 무용가들 스스로가 벗어나지 못한 상태에서 구체적 방안에 의한 현실의 탈피 및 발전방법의 모색에 대하여 다각도의 노력을 하고 있다고 해도 과언은 아닐 것이다. 그러므로 무용사의 고찰을 통해서 무용의 발전과 무용가들과의 관계는 어떠한지, 그 과정 및 결과의 분석을 통해, 무용은 여성의 소유물, 여성의 독자적인 것, 여성미의 대명사로 지칭할 수 있으리만큼 편협한 인식 속에 있는 오늘의 무용을 문화의 일부분으로서 그 역할을 잘 감당할 수 있도록 하며, 현재 무용의 지배적 인구가 여성인 만큼, 여성무용가들의 올바른 위치 정립 및 사명감을 정립할 수 있도록 하여 무용의 발전과 여성의 사회성 발전에 기여할 수 있기에 고찰의 여지가 있음을 인식하고 연구에 임하게 되었다.

II. 한국무용사에서 무용가의 역할 및 위치

고대부족국가시대에는 단군, 대군, 군장, 부족장 등이 직접 제천의식을 하고 제정일치의 역할을 수행하였고 이들이 직접 하늘에 계신 신에게 빌며 기원하는 과정을 통하여 어떠한 무용의 형태가 형성되었을 것이다. 따라서 부락민들도 의식에 참여함으로써 군집의 움직임이 형성하였다. 주로 농경생활을 하여온 우리 조상들은 생활을 유지하고, 풍작을 하기 위하여 보호하고 보호받기 위해 삶과 항상 유기적 관계를 맺으며 무용을 형성하였다. 또한 신분의 귀천 없이 남녀노소에 구별 없이 마당이 의식의 터가, 춤의 터가 되어 생활무용을 전개하였다.

상고시대에 펼쳐지던 행사는 온 마을 사람들이 한데 모여 노래와 춤과 술로 즐기며 밤낮을 예측하는 집단적인 의식으로 마치 곳을 방불케 한다(김매자, 1990, 8). 상고시대와 부족국가시

대에는 생활과 삶에 대한 하나의 방편이었으며 귀족이나 평민 구분이 없이 신에게 기구하는 춤을 추었다(김매자, 1990, 30)는 것으로 볼 때, 온 부락민이 무용가며, 제사장이 무용가인 것을 알 수 있으며 생활의 영위를 위하여 간구하고, 스스로가 삶의 지배자가 되며, 돕는 자가 되어(두레제도에서 나타난 바와 같이 노인과 여자들은 제외하며 과중한 일의 무리에서 보호하였던 것처럼) 인격적이고 평등하며 평화로운 삶을 구축한 것이다.

삼국시대에 들어와서는 고구려의 불교 도입과 중국 남·북조의 영향으로 부족장이 귀족으로 변화를 하게 된다. 절대왕권의 위치가 성립되면서 귀족과 천민이 구별이 되며 무용은 일종의 귀족들의 전유물 또는 행사의 목적으로 양성된 것을 알 수 있는데 특권계급의 일련의 행사를 위해 남자·여자 무용가들을 별도로 훈련하였다. 이에 반해 서민층은 가무백회하여 그들 스스로 단결하고, 노동의 수고를 위로하였다. 반면 10월에 고구려의 제천의식으로 거행된 동맹은 대신에 대한 감사와 기원의 추수감사제로서 또한 전 국민이 추앙해 받드는 조상신인 축신을 함께 모시는 거룩한 행사인 듯이 생각된다. 이밖에도 고구려에서는 모신과 사계신에게 각각 제사를 지냈다. 동맹을 비롯한 이와 같은 제신에 대한 국가의 장대한 제사에는 근엄한 음악과 신비로운 무용이 그 중추가 되었을 것은 의심할 여지가 없다.(송수남, 1989, 58)는 것을 보면 고대부족국가에서 행하였던 신에 대한 의식은 지속적으로 그 면모를 지켜온 것을 알 수 있다.

고려시대는 신분세습제 사회였기에 양반 계급, 중간 계급이 속하는 지배층과 양민, 천민의 피지배층으로 구성되었는데 그 중 재인(才人)은 천민에 속하였다고 하는 것으로 보아 반드시 무용을 하는 사람이라고 지적하기보다 예능인들을 천시하였던 것으로 간주할 수 있다. 고려 태조 왕건은 「고려를 건국한 뒤 교방을 설치하고 여기에다 각 관아의 패녀 중에서 재색이 겸비된 여자를 선발해 두었다. 그의 독창적인 아이디어는 아니고 중국의 제도들 모방한것이지만 교방을 마련하여 기생을 훈련시켰다. 교방은 국립기생양성소격으로 여기서 기생이 갖추어야 할 여러 가지, 즉 걷는 법, 노래 하는 법, 술 따르는 법, 춤주는 법, 방사술 등 남자접대 기술 외에 화장방법도 가르쳤다, 기생은 남편을 두지 않았으며 남자를 선택할 권리나 사랑할 권리가 없는 다만 선택당하고 애정을 강요당하는 애원물에 지나지 않았다. 고향을 떠난 수령의 밤을 위하여 먼 곳에서 오신 손님을 위하여 무료 봉사하는 위안물이었다(송수남, 1989, 61). 이렇듯 중국의 제도가 들어와서 우리 본래의 순수한 가무 및 여성의 인격이 인본주의적, 관료적 제도로 인해 인권을 유린당하고 어느 특정 인물의 쾌 및 희락을 위하여 여자 재인이 이와 같은 대우를 받았다는 것은 무용가의 역할 및 위치를 정립하는데 큰 장애요소가 되었으며 무용사의 발달에도 저해요인이 되는 것이라 볼 수 있겠다.

궁(宮)안에서 혹은 관료체제 안에서는 이렇듯 음성적 면이 있는가 하면 태조 원년 11월에

팔관회를 베풀었다. 유사(有司)에서 아뢰기를 “전대의 임금의 해마다 중동(仲冬)에 팔관제를 크게 베풀어서 복을 빌었더니 그 제도를 따르기를 원합니다”하니 왕이 이르기를 “짐이 덕이 없는 사람으로서 王業을 지키게 되었으니 어찌 불교에 의지하여 국가를 편안하게 하지 않으리요”하며 -中略- 갖가지 유희와 노래와 춤을 그 앞에서 벌렸는데...라고 하였는데(송수남, 1989, 58), 이해구는 한국음악서설에서 “국선이 가무백희로 용천(龍天)을 환열(歡悅)시켜 복을 비는 것이 팔관회의 본질”이라고 하여 천대받던 무격(巫覡)이 아닌 국선이 거행했던 것으로 보면 국가와 백성을 위하여 행하던 팔관회는 건전한 사명 아래 재인이 그 역할을 감당하도록 한 것을 알 수 있다. 음력정월 15일에 연등회를 열고, 악귀를 쫓는 구나부(驅難部), 재인(才人)들이 추는 나희부(難戲部)등이 있어서 고려시대의 무용가들은 특권층과 서민층의 양신분으로서 음성적·양성적 역할을 하였으며 그 위치 또한 자신의 의지와는 무관한 수동적 입장에서 혼란한 과정에 처해 있음을 알 수 있다.

조선시대에 이르러 고려시대의 반유교적 사상의 배경을 강화시키듯, 송유역불 정책이 전개되어 불교는 차츰 쇠퇴하여가고 중국의 예악사상이 지배를 하기 시작하였다. 이에 따라 불교의 식무인 집단가무 형태로서의 팔관회, 연등회는 폐지되고 나희부가 확대되어 무용이 주가 되어 행해지는 나희나 나례에 의해 조선시대의 민속무용이 전개되었다. 아마 무용예술로서 분화된 무용의 모습이라고 보아야 할 것이다. 더불어 궁중 내에서는 그간 역사 속에서 응축되어온 중국의 영향을 받는 궁중무용이 집대성되어 말기에 이르러서는 55종의 궁중정재가 행하여졌다. 이러한 결과가 오기까지 큰 역할을 한 사람은 효명세자(익종)이다. 국왕이 스스로 무용을 개작, 창작, 정리 하는 일이 얼마나 무용예술의 발달에 큰 도움을 주었을까! 그러나 무용예술의 본질에 대하여는 숙고할 여지가 있을 것이다. 왜냐하면 자유스럽고 인격적인 춤이 아닌, 특권 계급에 의하여 형성되어온 춤은 인격을 도외시키고 있기 때문이다. 대부분 그 내용이 국왕을 위하여 태평성세를 위한 것들이어서 인간의 개인적 의지와는 달리 일종의 목적을 위한 수단으로서 그 역할을 수행하였음을 알 수 있다.

앞서 밝힌 바와 같이 지나치리만큼 여인들을 속박하고 자유를 제하여버린 시대는 없다. 그 굴레에서 벗어나고자 불공과 굶으로 마음을 달랠던, 인간사를 해결하려 했던 것이 오늘날 볼 때, 사회가 불안정하여지고 신뢰가 없는 지식인들의 횡포가 심해지며 율법이 성행하는 사회였다고 볼 수 있겠다. 이러한 사회적 불균형 속에서 민속무용은 지속되고 성행하였으며, 유교사상으로 인해 혼성집단가무가 분리되어 여성, 남성무용이 분리되었으며, 「예인집단은 제정일치의 공동사회가 무너지고 봉건적 집단체제로 변천 고려시대부터 서민층의 생활에서 자연발생적으로 새로운 민중예술집단이 고개를 들기 시작하였고, 이것이 조선조에 들어와서는

사당패, 걸림패, 광대 등의 패거리로 분화된 것이 아닌가 생각된다(정병호, 1985, 26)는 것처럼, 궁중무용, 민속무용, 광대춤 등으로 분화되어 각기 그 역할 및 위치가 다양해졌다.

1926년에 있었던 일본인 석정막의 공연을 시발점으로 우리나라에 신무용이 뿌리를 내리기 시작하였고, 1920년에는 1925년 사이에 러시아 해삼위에서 박세민, 김동환, 현철 등에 의해 사교무도 및 러시아 민락무(Hopark Dance) 등이 소개되기도 하며 원각사라는 극장무대가 만들어지고 1920년경 청년회 주체의 천도교회 내 신축 기념관에서의 음악대회에서 발레가 소개되는 등 우리나라 무용 역사상 획기적 변모를 가져오게 된 것이다. 학교 교육에 무용교과가 채택되어 유희, 율동, 댄스라는 내용으로 교육되기도 하고 기생이 아닌 직업무용가, 배우자의 활동, 석정막 문하의 조택원, 최승희 역시 기생이 아닌 학구적 면모를 갖춘 무용가로서의 활약, 국악인 한성준의 왕성한 한국 민속 무용의 정립 및 공연활동은 그간 한국무용사에서 볼 수 없었던 예술적 형태를 갖춘 것들이었다.

음성적으로는 옛 관기나 기생들, 예인들에 의하여 과거 무용의 형태를 보존·유지하는가 하면, 중앙무대에서는 무용예술, 무대예술, 공연예술이라는 명목하에 연구소 개설 등을 통하여 정식 무용가, 예술가로서의 면모를 갖추었다. 주로 그들은 나라를 민족을 위해 시사성이 있는 작업들을 하기도 하고, 한성준의 경우와 같이 주로 한국 민속무용의 정립에 그 열기를 쏟았던 것을 알 수 있다. 일본의 저명한 작가들과 평론가 등은 「최승희는 아름다운 신체적 조건을 구비한 천재적 표현력을 가진 사람이라고 평하는 동시에 30년대에 있어서 동양 최고의 스타라고 극구 찬양하고 있다. 또 원시적 동양무용을 무대로 옮겨 예술적 감상무용으로 승화시킨 민족성과 주체성을 살린 무희라고 평가하고 있다. 또 조선독립운동사건의 용의자로서 많은 문학청년들과 검거되는 과정에서 현실을 깊이 있게 보게 되어 그 생활을 반영한 투쟁적인 무용을 하였다(최승희, 정병호, 1991, 255-256)고 하였다.

조택원 도미고별 무용공연 기사 中에서 「이번 무공은 신진 여류무용가 임경희 양과 콧비가 되어 민속적인 동양무용에 세련된 서양무용의 기교를 도입시키려는 노력 가운데 상당히 완성된 경지에 이른 것으로 조택원 씨의 도미를 앞에 두고 장차 조선의 무용이 세계적으로 진출한 특질 가운데 희망과 난관을 아울러 계시하게 될 것이다(조동화, 1992, 135)라고 하였다. 이러한 의욕적 무용가들의 자세에도 불구하고 신무용가인 장추화씨의 문화일보기재 내용을 보면 「우리들의 지도자 중에는 무대를 모르는 이가 많고, 봉건주의 사상에 젖은 무대란 특권계급의 유희장이며, 그들의 노름터, 다시 말하면 기생이나 광대들의 노름터로 알고 있는분이 많다는 것입니다. —中略— 무용을 배움으로써 불량소녀의 낙인을 받고 무용을 공부하였다는 것을 마치 큰 죄라도 지은 듯이 쉬쉬 감추어 시집을 못 가느니, 집안 꼴이 못되느니 하던 봉건시대의

지도자가 아직 이땅에 있다면...」(조동화, 1992, 134)라는 내용이다.

대중일보, 1947, 8계재 내용 중 ‘현란한 진수방 신작무용’ 홍보기사에 보면 「진수방양의 요염한 자태가 옷자락 가득히 조선의 정서를 담고 조선의 고전무용을 하는 아담한 모습도 다시 없는 도취경이러니와...」(조동화, 1992, 136)라는 내용 등을 볼 때, 감상적 입장에서 본 사회의식구조는 아직 봉건적 의식구조에서 벗어나지 못한 것을 알 수 있는 것이다. 근대의 무용의 역할은 무용예술의 정립을 통해 민중의 정서를 고양 시키며, 감상용 형태로서의 지도자적 개척자적 기능을 담당하였다고 볼 수 있으며, 그의 위치는 확립되어지지 못한 사회인식구조로 말미암아 편협한 대우 속에서 정립되지 못했다.

Ⅲ. 여성무용가와 무용의 발달

고대 부족국가시대에는 단군, 천군, 군장, 부족장 등이 친히 제사장이 되어 경천사상을 중심으로 제정일치의 치국을 한 것을 알 수 있었는데 백성들과 친히 동등한 격이 없는 입장에서 생활 전반에 걸쳐 함께 참여한 것이다. 고래(古來)로부터 전통적인 것이지만 부녀자들의 군무와 여러 종류의 무용도 이미 이때에 와서는 유희적인 행사로 그 형성을 갖추었던 듯하다(나현성, 1985, 25). 고대의 여성 무용에 대하여 언급한 것처럼 여성이 남녀 구별 없이 차등 없이 모두 생활무용을 한 것이다. 그러나 두레제도에서 알 수 있듯이 노약자나 여성을 차별하여 서가 아니라 그 능력 및 인격을 존중하는 사회구조를 갖추었는데, 이에 따라 주로 가무가 수반되었던 일체의 제의식에는 남성이 지배적인 역할을 하였던 것이다. 이에 따라 여성무용의 위치는 확고하지 못했으며 무용의 발달에는 신분의 차이가 없는 가장 이상적이고, 인격적인 신분에 있었다는 것이 중요한 부분을 차지하는 것임을 알 수 있다.

삼국시대에는 부족장 등이 귀족으로 대두하고 그에 따라 절대 왕권체제로 사회를 지배함에 천민계급이 뚜렷하게 생성되었다. 한편 불교의 도입으로 불교문화가 형성되고, 중국 남·북조의 문화원 수입으로 말미암아 외래풍조가 조화를 이루었는데 이로써 승려들의 춤, 기악무에서의 소년들의 춤, 화랑들의 춤, 귀족들의 춤, 서민의 춤 등이 발달하게 되었다. 또 불교적 행사가 종교적 체험 및 신앙심을 불러일으키기 위하여 다소 무속적인 것으로 바뀌며 점차 여자들에게 의하여 의식도 행하여진 것을 알 수 있다. 대체적으로 삼국시대의 여성무용가는 주로 특권계급을 위하여 추는 춤을 추었으며, 실제적으로 그 것이 무용의 발달에 바람직한 영향력을 주진 못하였다. 오히려 귀족 스스로가 무용가가 되고 승려와 화랑이 직접 무용가가 되었던 것은 앞서 고대부족국가시대에서의 제사장과 같이 남성위주의 무용이 주로 이루어졌음을 알 수

있다. 단지 중국의 영향으로 유교·도교적 사상이 통일신라 말기에 흡수되어 무용의 발달에는 악영향을 주었던 특권층을 위한 그들의 기호성을 만족시키기 위한 수단에 불과하는 그러한 맹종적 위치에 있었고, 잡기에는 남녀가 공히 구별없이 연회되었다 것이 특기할 만하다.

고려시대에는 불교사상을 중심으로 시작해서 서서히 말기에 이르러 유교적 사상을 받아들여 서 결국은 미신적인 신앙을 믿는 구조로 변모를 하였다. 특기한 것은 문종에 이르러서는 점차 중앙집권체제가 확립되고 무용과 음악이 크게 일어났다고(송수남, 1989, 60) 하였음에도 불구하고 신분세습제로 말미암아 화척(禾尺)이, 재인이 천민과 같은 대우를 받았다.

또 불교가 유교와 결합되면서 도참사상으로 미신적으로 흘러서 곱을 하였을 것으로 보는데, 곱을 통하여 여성무용가가 많이 배출되었을 것이다. 더불어 불교의식행사인 팔관회, 무속적 배경을 지닌 연등회를 통하여 여성무용가의 역할은 천민의 대우를 받았을지언정 인도자적, 지도자적인 임무를 수행하였다고 볼 수 있다. 특히 팔관회는 무격이 아닌 국선이라는 국가에서 친히 뽑은 자가 행하였던 것을 볼 때, 미신적인 경우에도 신분이 높은 자, 가난한 자로 분리하여 그 행사를 더욱 효과 있게 치렀다는 것을 볼 때, 고려시대는 신분은 보장되지 않았으나 나름대로 선별하여 합당한 무용가를 배치한 것을 알 수 있다. 실제로 고려의 무용은 무당이라는 여성무용가의 등장이 획기적이며, 팔관회를 통해 군왕이 직접 참관하고 주관하는 것 또한 무용이 단순한 오락물이 아니라 국가적 행사로서, 정치의 일환으로서 진행되어 왔다는 점 등이 무용의 발전과 그 역할에 중요한 일이 될 것이다.

한편 정재를 통하여 향당악이 분리되어 우리의 것과 중국의 것의 차이점을 드러내고 이에 따라 중국의 예악사상이 중시화되면서 내교방에서의 관기제도가 여성무용가의 그 역할과 위치를 설정함에 있어 바람직하지 못한 폐쇄성을 낳게 되었다. 그러나 교방 여제자 진경, 초영 등에 의해 팔관회 및 정재가 가무백회 되도록 권장되고 발달하는데 기여를 하였고 어느덧 남성 집단무용, 여성 집단무용을 형성하여 궁정 내에서는 무동과 관기 서민층에서는 농악 및 강강술래와 같은 그리고 곱과 같은 형태로 분화, 발달된 것을 볼 때 무용의 본질 면에서 그 내용상의 충실성은 비발전적이었을지 모르지만, 여성무용가에 의해 다변화현상을 일으킨 것은 주목할 만하다.

조선시대에 이르러 고려시대 말기의 여운이 승유억불정책으로 말미암아 분명히 무용에 대한 일반적인 인식이 전반적으로 천시화 된 때이다. 중국의 예악정신으로 말미암아 특권층의 독점물이자 극히 일반성·보편성을 잃어버리게 되었다. 효명세자와 같은 명안무가가 있는가하면 특권층의 노예이다시피한 관기들의 비참한 생활에 따른 공연이 있었다. 지나치리만큼 유교 사상으로 말미암아 많은 윤리, 율법이 강경하게 사회 전반에 확대되는 반면, 여자들의 처우

또한 비인격적으로 변하게 되자 절에 가서 위로받고 무당집을 찾아드는 여인들의 풍습이 발달한 무용예술의 발전에 저해요인이 발생하였다. 따라서 무용가의 역할 및 그 위치는 더욱 불분명하여지고 바람직한 양상을 낳지 못하였던 것이다.

다행히 조선 말기에 이르러 극대화된 무용의 낙후성이 다소 진정되고 회복되어 가면서 특권층에 의하여 사랑을, 인격적 대우를 받아 나간 것을 알 수 있는데 조선시대의 여성무용가의 역할은 특권층의 오락물로서, 여성 신분의 위로매체로서 자위적인 기능을 감당하였다.

한편, 우리의 가락과 춤은 원래 민족 전체가 즐기던 것이지만 이것을 천시하던 이조시대부터 서서히 양반들이 보고 즐기는 유희물 쪽으로 발전하게 되었다. 그 당시 일반 대중에게서는 가락과 춤 모두가 즐기고 춤추는 대중문화화되었으나 일제의 민족문화 탄압과 함께 사회 분위기가 우리의 것을 행하는 것조차 나쁜 것으로 인식되어 우리의 가락이나 춤은 몇몇 예인들에 의해 그 맥락을 잇게 되었고 일반인에게는 아주 어색하고 격에 잘 맞지 않는 문화로 전락되어 버렸다(김영탁, 1981, 62)라는 것처럼 그 위치 또한 저급화되었고 일본의 영향으로 발달면에 있어서도 활성화될 수 없는 환경에 놓이게 되어서 침체될 수밖에 없었음을 알 수 있다.

근대에 이르러 우리나라는 신교육, 신문화의 일본으로부터의 도입으로 말미암아 신무용, 민속무용, 사교무용, 발레 등 각종 무용의 종류가 형성되면서 그간 사용해오던 “춤”이라는 우리의 고유명사가 “舞踊”으로 전환하는 시기이다. 또 원각사라는 극장무대가 생기는가 하면, 1920년대에 들어서면서 기생조합이 생긴 후로 남자 대신 기생이 상좌와 소무도 맡게 되고, 또 가면 대신 얼굴자랑으로 가면을 착용하지 않게 되었다고 한다. 이와같이 전통무용에서 창작무용에 이르기까지 마당놀이 형태에서 극장식 무대공연으로 변하여 가면서 남자무용가에서 여성무용가로, 순수한 연회에서 감상용 예술, 보이기 위한 예술로, 관기 및 기생들의 사회 진출, 무용계 진출로 말미암은 일반인들과의 접촉 및 교류, 많은 남녀무용가의 등장, 무용연 구소 개설, 무용협회 및 조직과 많은 발표회 등으로 그간 침체되었던 무용계가 활성화되고 좁은 영역에서의 무용 활동이 국제무대로 전이되는 획기적 전환을 맞이하였다.

신무용이야말로 설혹 궁극적인 목적을 달성하지 못한 형태이긴 하지만 적어도 우리 전통적인 한국무용을 현대화시키고 무대화시키는 첫걸음이고 그런대로 성공한 예가 아닌가라는(송범, 1976, 42) 내용에서 알 수 있듯이, 근대무용은 현대화, 무대화로서의 전환시대이고 무용 예술이라는 범주를 형성해가는 시대였다고 보아야 할 것이다. 이러한 시대적 무용가 및 여성무용가는 대체적으로 한성준, 조택원, 최승희, 장추화, 배구자, 진수방, 김민자, 박외선, 정인방 등이다. 이 가운데 지대한 역할을 한 무용가는 한성준, 조택원, 최승희로서 각각 민속무용의 정립 및 창작무용의 시도로서 그 역량을 아낌없이 발휘하였다. 그러나 개방적 시대가

전개됨에도 불구하고 무용인 및 관중들의 의식은 순수함과 불순함, 봉건적 사고방식과 진보적 사고방식 속에서 많은 고충을 겪어야 했으며, 정치적 비극으로 말미암아 유일한 대표적 여성무용가였던 최승희는 월북을 할 수 밖에 없었기에 오늘날 현대무용계의 신화적 인물로 표현되었다. 대부분의 여성무용가들은 무용가 및 관중들의 비인격적 인식에 환멸을 느꼈는가 하면 저항적 의식 속에 깊은 뿌리를 내리지 못하고 잠식하였고 꾸준히 한성준, 조택원만이 근대무용을 현대에 이르기까지 그 영향력을 발휘하였다.

근대무용에 있어서 여성무용가는 최승희를 대표적으로 꼽고 있다. 월북 후에도 북한무용을 지도하였으며 1967년 북한에서 숙청되었다. 그러나 그의 창조적, 학구적, 사상적 예술성은 많은 연구의 의욕을 낳게 한다. 그의 작품성에 대하여는 1966년 3월 대학신문에 실린 “조선무용 동작과 그 기법의 우수성 및 민족적 특성”이라는 글에서 무용예술가들은 고유한 민족적 성격과 그 행동과 사상, 감정을 반영한 조선무용의 동작과 기법의 우수성을 깊이 이해하고 이를 완전히 체득할 뿐 만 아니라 시대적 요구에 적응하고 더욱 발전시킨다는 것을 아주 커다란 예술적 과제라고 전제하면서 조선무용의 동작은 민족생활뿐만 아니라 체질과 기질 그리고 자연환경, 기후, 주택, 민족 옷 등을 고려하여 조선무용의 동작과 표현기법이 나와야 한다고 말하고 있다(최승희, 1991, 259).

이와 같은 예술정신으로 대부분의 여성무용가는 근대무용을 이끌었다. 그러나 한성준·조택원 이외에는 끝까지 무용계에서 활약한 여성무용가가 없었다는 것이 역사적으로 볼 때 아쉬울 뿐이다. 「신문화운동과 발맞추어 싹트기 시작한 근대무용은 다른 관련 예술에 비해 부진성을 면치 못하였다. 그것의 가장 주된 요인으로는 그 당시 사회를 지배하던 유교사상, 봉건의식이었는데 대체로 유교사상이나 봉건전통이 강한 사회에서는 음악, 연극, 무용 등을 직업적으로 하는 사람은 극히 천시하였다. 그 밖에도 무용이 큰 발전을 보지 못한 이유로 무용을 하나의 독립된 예술로 간주하지 않았다는 것을 알 수 있다(조원경, 1997, 121). 이렇듯 여성무용가들 스스로 의욕적, 창조적, 예술성으로 노력을 하여 바람직한 역할을 수행하려 했지만, 그의 위치는 종래의 의식에서 큰 발전적 성향으로 전이하지 못하였다.

IV. 현대의 무용과 여성무용가의 관계

역사의 흐름을 통하여 오늘과 비교를 할 때, 무용 인구의 확대, 대학 무용 인구의 확대, 공연의 확대 및 입시경쟁 등을 통한 과다한 학구열, 각종 무용단체의 활성화 등으로 내·외면으로 팽배하여진 것에 비하여 여성무용가도 많고 무용 지원 인구의 대부분이 여성인데도 불구하고

고 현재 중요 위치에서 그 역할을 감당하는 대부분의 인물이 남성이라는 점과 그 후진 또한 남성이라는 것이다. 또 무용대학 및 그 여성인구가 많은데 비해 무용에 대한 저변인식이 아직도 사대주의적 관념 속에 머물러 있어서 남성이 무용을 지원하면 사회적 보호 및 장려범위가 국한되어 있는 마치 역사를 역류하는 현실을 부정할 수가 없다.

대부분의 대학교수는 여성들이다. 사회적으로 그 활약 범위를 넓히는 무용가들은 대부분이 남성이다. 예를 들자면 국립무용단의 송범, 그의 제자 국수호, 국립발레단장 임성남, 한국무용 협회장 조홍동, 故한영숙의 제자 정재만, 이해주 등, 정재 보유자 김천홍 그의 제자 이흥구 등, 거의 중요위치의 담당자들은 남성무용가로 그 맥을 이어가는 중이다. 무용인을 양성하는 교육기관의 중요인물들은 여성인데 반해, 실제 활약범위 안에 있는 대부분이 남성이라는 것, 그러나 남성무용학도 및 무용가를 배출하기에는 그 지원 및 의식구조가 극히 봉건적이고 남성 무용가는 극히 희소하다.

고대부족국가시대에서 근대에 이르기까지 무용의 중요인물은 대체로 남자였다. 이러한 점 등으로 볼 때, 현대는 마치 무공은 여성의 전유물이며, 아름다움을 추구하는 미학적 측면에서 무용의 도구 및 본질은 여성이라고 정의할 수 있으리만큼 독점적이다.

우리의 춤 풍토는 대학권 무용이 융성했던 지난 80년대를 지나면서 너무나 현장성이 약화되고 있고, 또 그와 함께 직업적 춤꾼들의 구성이나 독립성이 매우 약화되고 있다는 느낌을 갖게 된다(춤사, 1992, 74). 90년대에 대두하고 있는 문제 중 가장 중요한 것의 하나가 춤의 직업화로 단순한 춤의 전문화와 직업화의 차별성을 두었다. 전문화란 춤을 선택하고 춤꾼이 춤꾼으로 훈련되고 학습 되어지는 일종의 일차적인 과정으로 나는 봤으며 그 다음의 단계로 보았다고 평론가 김태원은 말한다(춤, 1992, 73).

이렇듯 여성의 독점물인 듯한 무용이 잘 보존·발전되지 못하는 이유가 앞서 말한 것처럼 대학을 졸업 후 대부분의 여성은 결혼을 거쳐서 그 무용에 대한 의욕 및 예술성이 약화되거나 그 활약 범위가 축소·제한을 받는다. 그에 따라서 여성에 의한 무용전문화는 자연히 약화 되는 것이며, 우리나라 현실이 각 대학 무용과를 나와서 직업을 가질 수 있을 만큼 일할 터전이 없다는 것이다.

극히 제한된 직업무용단, 또는 1973년 학교교육에서의 무용교육시간 축소 이후로 무용교사가 거의 부재하다시피한 현상과 무용인구의 팽배로 인하여 과거 수여되던 교사자격증마저도 오늘날 대학 무용과에서는 발급을 받지 못하여서 무용의 직업화를 이르기에는 자족적 능력이 없는 한 거의 불가능한 상태인 것이다.

무용예술의 질과 양이 심층·확대되어가고 있는데 어떠한 여성무용가이어야 하는지, 그 역

할과 위치는 과거에 비해 어떠해야 하는지, 또 과거와 관계없이 여성무용가의 역할과 그 위치는 어떠해야 할까? 사람에게서는 타인의 표현에 반응하는 자질과 자기를 표현할 수 있는 자질이 있다. 즉, 타인의 표현을 통해 영감을 받을 수 있는 자질 뿐 만 아니라 자신의 의사를 전달할 수 있는 자질도 지니고 있습니다. 스스로 예술작품을 만들어내는 것도 중요하지만 그에 못지않게 다른 사람이 만들어낸 예술을 올바르게 이해하는 것도 중요합니다. 자신의 창조적인 여러 행동을 통해 자신의 의사를 전달하는 것뿐만 아니라 다른 사람이 창조적이 될 수 있도록 격려하는 것도 중요하다(에디스 웨퍼, 1991).

과거 특권층에 의해, 외래문화에 의해, 중국 예약의 영향에 의해 종교의 변화에 의해 추어지던 여성무용가들의 춤은 자발적 표현력이 금지·절제되어 있다. 그러나 인간은 저마다의 개성과 능력, 자질이 있기에 그것을 표현할 권리가 또한 있는 것이다. 일종의 개인적인 창조적 작업이 예술인 것이다. 마치 들에 핀 풀포기가 모두 틀려도 조화를 이루어 우리에게 푸르름과 신선함과 자연의미를 그리고 맑은 공기를 제공하여 주듯. 지난 날 여성무용가의 본분을 상실한 채, 세상의 흐름에 따라 상대적 역할을 하는 위치에 있어서는 안 된다는 것을 강조하고자 한다.

성경 베드로전서 3장 3-4절에는 「너희 단장은 머리를 꾸미고 금을 차고 아름다운 옷을 입는 외모로 하지 말고 오직 마음에 숨은 사람을 온유하고 안정한 심령의 썩지 아니할 것으로 하라. 이는 하나님 앞에 값진 것이니라」 고 하였다. 또한 니체는 훌륭한 무용수가 자양분을 섭취하여 바라는 것은 지방질이 아니고 최대한 가능한 유연함 일 것이다. 그리고 나는 천학자의 정신이 훌륭한 무용수보다 훨씬 더 원하는 것이 무엇인지 몰랐다. 왜냐하면 무용은 그의 이상이고, 또한 그의 예술이며, 결국 그의 유일한 경건함(신앙심), “신을 향한 봉사”인 것이기 때문이다(존스톤, 장정운, 1992, 21)라고 한 것처럼 여성무용가의 역할 및 그 위치를 정립함에 있어 진정한 소명감을 가져야 할 것이다.

진정한 예술은 기와 도의 결합으로 이루어진다는 것이 우리 동양인의 사고방식이다. 따라서 예술품을 바라보는 동양인의 눈은 작품의 겉에 나타난 기교를 보는 것이 아니라 그 뒤에 숨어 있는 정신을 본다(허순선, 1991, 18)라는 것이 이상을 통하여 현대의 무용과 여성무용가의 관계를 현실 제시를 통하여, 제언적 의미로 여성무용가의 역할 및 그 위치에 대하여 논하여 보았다.

V. 결론 및 제언

농경사회가 중심이었던 우리 조상들의 민속놀이의 남녀 참여 통계에 의하면 「남자들의

47.68%, 그 가운데 여자들이 14.34%를 차지한다. 더구나 재주꾼 놀이의 연희자는 대부분 남자이므로 이를 더하면 남자놀이는 여자놀이의 4배이다(김광언, 1990, 74)라고 한 것처럼 본 연구의 중심적 대상인 우리나라 여성의 관심은 극히 소극적이었음을 밝히면서 고대 부족국가시대부터 근대에 이르기까지 종교적 배경을 바탕으로 무용에 영향을 준 종교적 의식의 변화, 무용가의 역할 및 그 위치, 여성무용가의 역할 및 그 위치, 여성무용가와 무용의 발달과의 관계 및 현대의 무용과 여성무용가의 역할 및 위치를 분석 연구한 결과 다음과 같은 결론을 내리고자 한다.

고대로부터 근대에 이르기까지 무용이 어느 시대를 막론하고 종교적 영향을 받았는데 고대는 제천의식의 경천사상을, 삼국시대는 불교 및 유교, 고려는 불교 및 유교, 도참사상, 조선은 유교 및 미신적 영향이 근대에 와서는 유교적 사상 및 봉건적 사대주의 사상이 지배적 영향력을 끼친 것을 알 수 있었다.

무용가들의 역할 및 그 위치는 고대에는 제정일치의 정권으로 천군, 군장 등이 스스로 제사장이 되어 무용가의 위치에서 그 역할을 감당하였고 서민들도 신분의 귀천 없이 같이 참여하였다.

삼국시대에는 부족장 등이 귀족으로 등장하고 불교의 장려로 말미암아 신분에 차이가 생기므로 재인, 관기, 무동 등은 천민에 속하였고 그 역할은 감상용, 접대용, 오락용의 일을 맡았다. 왕이나 귀족, 승려는 특권계층으로서 스스로 춤을 추기도 하며 무용가로서, 감상자로서의 입장에 있었다. 특히 중국 남북조의 영향으로 관기·무동 등은 자유없는 접대·감상·오락용 무용가로서 그 역할을 감당하여 야만 하였다.

고려시대 역시 불교의 영향과 유교, 중국의 영향으로 귀족계급의 연희용 무용가 등으로 국한 되었고, 무속 신앙이 싹트기 시작하여 무격 자로서의 무용가가 탄생하고 그 위치는 천민에 속하였다.

조선에 이르러서는 그간 다소 융화적 관계를 맺었던 예능인과 귀족들의 관계가 승유억불정책으로 말미암아 봉건적 사상은 더욱 짙어져서 정재무를 담당하는 무동 및 관기를 제외한 예능인은 천시되었고 무속신앙은 고려보다 더욱 강화되면서 그 위치는 더욱 저하되었다.

조선조에 이르러서 일본, 구미 등의 영향과 유교적, 불교적, 미신적 사상 등이 봉건적 사대주의 사상과 함께 병행하면서 특별한 종교적 배경이 무용을 지배하지는 못하였고, 무용가들의 역할을 예술가로서 담당하였고 그 위치는 개척적인 자세 및 노력은 엿보였으나 천시하는 민족의식이 뿌리깊이 박혀서 격하된 무용가의 위치를 조속히 정상화시키지는 못하였다는 것을 알 수 있었다.

여성무용가의 역할 및 위치와 무용과의 발달관계에 대해서는 고대 부족국가시대에서 조선에

이르기까지 고대 부족국가시대를 제외하고는 대체로 천민 계급에 있었으며, 주로 특권계층의 감상용, 접대용, 오락용 등의 정치적 제도의 한 수단으로 유지되어 왔다.

단, 고대 부족국가시대만이 남녀 구별 없는 신분의 차이가 없는 공동체사상인 것을 알 수 있으며, 근대 말기에 사회를 유도하고 문화와 삶을 기경하는 창조적, 사상적 창작의 의도 및 공연의 의도가 발흥 함으로써 그간 침체된 무용가의 역할 및 위치가 다소 회복된 것으로 나타났다. 무용의 발달에는 여성무용가를 통하여 중추적 역할은 하지 못하였고 조선조에 들어 오기 전까지 남성무용가가(무용, 예인, 재인, 광대) 그 중심을 이루었고 여성무용은 외래악 중심의 정재 및 무속무용, 연희용, 오락놀이, 민속무용, 집단무용 등에서 그 영향을 끼쳤다. 그러나 오늘날 그간의 구속받는 천민계급으로서의 무인 및 사대주의 사상에 의한 예능인의 위치를 잘 극복하여 오늘에 이르러 왕성한 활동을 하고 있음이 역사적으로 중요한 사실임을 알 수 있었다.

현대의 무용은 과거 무용의 역사를 바탕으로 천민의 계급의식 및 유교적, 사대주의적 사고 방식을 벗어나 창조주이신 하나님을 진정 인간에게 나름대로 허락하신 인격, 지식, 능력을 제사장적인 위치에서 소명감을 갖고 발달시켜 나가야 할 것이다. 여성무용가가 지배적인 데 비해 그 역할은 난해하다. 주어진 직분은 교수, 교사, 무용가, 무공수, 무용단원, 학원장, 이 론가 등 참으로 많은데 참 결실을 맺을 수 있는 여성으로서의 위상정립과 동시에 여성무용가의 이상형을 구체적으로 실현해 나가야 할 것이다.

이상과 같이 연구결론을 내리면서 논자는 다음과 같은 제언을 하고자 한다.

첫째, 우리나라 무용이 외래적 문화권에 의해 무용의 형태, 규격 등 질적·양적으로 발전한 것도 있으나 외래적 문화수용과정에 있어서 올바른 철학이 정립되어 있지 않아서 외형적, 형식적 규모로만 성행하였던 것을 알 수 있기에 오늘날 역사적 배경을 바탕으로 한 올바른 무용 철학의 정립이 있어야 하겠다.

둘째, 과거 무용의 활동 및 무용가들의 역할이 여성이 지배적이었을 것으로 추측되었는데 연구결과 남성무용가가 거의 중추적 역할과 위치에 있었다는 것을 볼 때, 성적 구별이 없는 전반적 무용가의 활동 및 역할을 형성해야 할 것이다.

셋째, 오늘날의 여성무용가는 과거의 역사에 비해 무척 긍정적, 신뢰적 환경 가운데 있음은 인지 할 수 있고, 과거 왜곡되어온 여성무용가의 본질을 우리 것이라 하여 수용하기보다는 근본적 인간의, 여성의 삶과 그 사명에 비추어서 여성무용가의 위치를 재정립해야 할 것이다.

넷째, 현대의 무용인구의 대부분을 여성이 차지하면서도 무용가의 중요 직분 및 적극적 활동은 남성무용가가 지배적이라는 것을 감안할 때 여성무용가에 대한 적극적 활동을 교육

및 사회제도로 장려해야 할 것이다.

다섯째, 여성이 여성의 직분을 이탈한 역사가 많다. 이러한 왜곡된 여성상으로 사회생활을 할 수는 없다. 또 주어진 사회생활은 적어도 세상에 드러나는 작업보다도 무용계의 그 어느 부분이라도 내면을 정립해가는 역할 및 위치 또한 바람직할 것이라고 보았다. 그러므로 여성의 많은 발달과 변모를 통하여, 오늘날 무용계 여성상을 다양화 시키고, 그간 개발되지 않은 분야를 개척하여 인력이 전체적으로 기능을 감당하면서 능력별 위치를 확산시켜 나가야 할 것이다.

여섯째, 오늘날과 같이 많은 종교가 범람할 때, 고대 부족국가시대처럼 진리 되시는 하나님을 섬기는 기독교적 여성상으로 정립해봄이 바람직할 것이라는 것을 제시하고자 한다. 이상의 내용을 현재 및 미래의 여성무용가의 정립에 적용, 반영, 발전시켜간다면 바람직한 여성무용가의 위치정립에 이바지될 것으로 본다.

참고문헌

- 김광언 글, 김수남 사진, 『민속놀이』, 대원사, 1990.
김매자, 『한국의 춤』, 대원사, 1990.
金泳申 著, 『한국의 농악』 (上) 지방문화재보호협회, 1981.
나현성 著, 『한국체육사연구』, 교학연구사, 1985.
Maxine Sheets-Jhaonstone 엮음, 장정운 옮김, 『무용한국사』, 교학연구사, 1992.
송범, “한국무용의 현대화시론”, 『무용한국』, 무용한국사, 1976.
송수남, 『한국무용사』, 금광, 1989.
에디스 웨퍼 지음, 이상미 옮김, 『최고의 예술가이신 하나님』, 두란노, 1991.
정병호, 『한국춤』, 열화당, 1985.
趙元炭, 『무용예술』, 해문사, 1967.
최승희 著, 정병호 해제, 『조선민족무용기본』, 東文1991.
허순선 저, 김광숙 감수, 『한국의 전통 춤사위, —이론과 용어해설 및 도해—』, 형설출판사, 1991.

논찬문		기독교학문연구회	
발표논문 제목	한국무용사를 통한 여성무용가의 위치	발표자	박순자
		논찬자 (소속)	이신영 (숙명여대)

한국 기독교무용계에서 순전한 영성으로 그 나라의 의(義)와 복음의 확장을 위해 여성무용가로써 선교무용공연활동에 매진하시고 교육자로서 무용이론의 체계구축을 위해 선한 영향력을 끼치시는 박순자교수님께 먼저 존경을 표합니다.

여성무용가에 대한 역사에 대한 깊은 고찰은 과거를 돌아보고 현재와 미래를 통찰하려는 중요한 연구주제라고 생각하며, 이 글을 통해 젠더(gender)의 범주에서 여성무용가의 상징성과 정체성이 무엇인지 다시금 생각하는 시간을 갖게 되었습니다. “한국무용사를 통한 여성무용가의 위치”라는 주제는 한국무용사를 통하여 무용의 발달과 유기적 관련을 맺어온 여성 무용가의 위치는 무엇이며, 앞으로는 어떠한 위치로 성장되어야 하는가에 대한 답을 제시해주고 있습니다. 하나님은 진정 인간에게 나뉠대로 허락하신 인격, 지식, 능력을 제사장적인 위치에서 소명감을 갖고 여성무용가의 위상을 정립 및 발전시켜 나가야 하는 것이 연구결론의 핵심이며 앞으로 우리에게 주어진 과제인 것으로 생각합니다.

역사적으로 과거 여성무용가의 위치는 시대적 종교적 관념과 사회 경제적 지위에 변화에 따라 즉 그 사회의 여성관이나 여성의 사회적 지위에 따라 달라져왔으며 남성 중심사회였던 우리나라 사회구조에서 늘 불평등적인 자리에 있어 왔습니다. 통일신라는 유교의 영향으로 남야 선호사상과 남녀의 상하관계가 질서와 같이 이어져왔으며 여성의 사회적 활동 역시 부정적으로 봤고, 고려는 유교와 불교의 영향을 동시에 받아 부모에 대한 효도와 남편에 대한 정절을 평가받았습니다. 조선시대의 통치이념에는 성리학 도교가 자리잡고 있으며 ‘남자는 하늘 여자는 땅’의 남존여비사상으로 차별이 이어져 왔습니다. 근대에 여성들의 역할은 가정이라는 울타리에 국한되었고 어쩌다 여성들에게 지위를 향상시킬 수 있는 기회가 주어져도 남성들에 비해 턱없이 지위가 낮거나 남성의 보조 역할로서 여성의 역할이 주어졌으며 여성들이 사회생활을 영위하기 위해서는 가정생활에 충실해야한다는 전제조건이 수반되었습니다. 이러한 차별 속에서 교육권 또한 보장받지 못한 것이 여성무용가의 위상정립의 저해 요인의 하나로써 작용되어 온 것으로 생각합니다.

‘세계 성 격차 보고서(Global Gender Gap Report 2016)’는 성 격차 지수를 통해 여성의 경제참여와 기회, 교육 성취도, 건강과 생존, 정치 권한부여 4가지분야로 구분하여 국가별로 남녀성별 격차를 측정 발표하고 있는데 “2017년 세계 성격차 보고서”에 의하면 한국의 성 격차 지수는 전 세계 조사 대상 144개국 중 118위로 하위권에 머물고 있으며 한국의 남녀 임금 격차도 큰 편입니다. 이는 아직도 한국사회의 성별 격차가 크며 여성의 지위를 상승시켜야 한다는 것을 방증(傍證)하고 있는 것입니다(양금희, 2018). 앞서 언급한대로 역사적으로 사회문화적 과정에서 신분, 가부장적제도, 여러 종교적관념 속에서 여성(gender)이 억압되어왔으나 오늘날은 여권

신장, 개인주의의 확산, 양성성의 수용이 증가하면서 생물학적 성의 구분이 허물어지고 있는 추세에 있습니다(우명숙, 2006). 현대 사회에서 무용이 여성의 전유물로 느껴질 만큼 독점적인 데 반해 활약범위를 넓히고 위상을 높인 무용가들은 대부분이 남성인 이유는 무엇인가? 이 부분의 원인과 근본적 해결은 성불평등 개선을 위한 국가의 역할 강화에 있다고 생각합니다. 고용상의 남녀기회균등, 근로조건 향상, 모성보호강화, 가정과 직장의 양립지원 등 여성노동정책을 과거의 여성과 남성의 차별에서 사회적 성(젠더)로 접근이 적극적으로 이루어져야 앞으로의 여성여권신장과 더불어 여성무용가의 여권신장에도 도움이 될 것으로 여겨집니다.

마지막으로 제언에서 언급하시는 올바른 무용철학의 구체적인 의미는 무엇이며, 현대의 무용 인구의 대부분이 여성이 차지하면서도 무용가의 중요한 직분 및 적극적 활동은 남성무용가가 지배적인 이유가 교수님께서 어디에 있다고 생각하시는지 이 부분에 대한 의견을 같이 나누면 좋겠습니다.

또한 “오늘날 무용계 여성상을 다양화시키고 그간 개발되지 않은 분야를 개척하여 인력이 전체적으로 기능을 감당하면서 능력별 위치를 확산시켜 나가야 할 것”으로 말씀하고 계신데 교수님께서 여성무용가로서 위치정립을 실현해온 선배이자 멘토로서, 여성무용가가 개척해야 할 분야가 무엇들이 있는지 말씀해주신다면 많은 후배 여성무용가들에게 어두운 길 위에 등불과 같이 앞날을 설계하는데 도움이 될 것으로 생각하며 논평을 마치고자 합니다.