

한국무용 패러다임의 변화양상 연구*

이 유 진**

목 차

Abstract	2. 변화지향 패러다임의 한국무용
I. 서론	3. 정체성지향 패러다임의 한국무용
II. 한국무용 패러다임의 배경	4. 생태지향 패러다임
III. 한국무용 패러다임의 구분	IV. 결론
IV. 한국무용 패러다임 변화양상	참고문헌
1. 체제지향 패러다임의 한국무용	

Abstract

A study on Korean dance's paradigm shift

Lee, Yu-jin · Catholic University of Daegu

The encounter with different culture develop new ideology and culture through a long-range cultural clash. Therefore, the new ideology and cultural arisings are the results of thinking changes about a cultural clash between the different culture and they may be material for a work of art. Korean Traditional Dance was served as the foundation by the traditional ideology such as humanitarianism, 'taegeuk', 'samjae', yin-yang, the five elements theory and so on foundation and builded by an inflow of foreign ideology. The previous korean dance changes are studied in the divison into periods. However, the historical periodization way bring about limitations in many studies.

Thus, this study examine the paradigm which exercise a far-reaching influence of korean dance to apprehend the stream of korean dance multifactorially. This study represent much to investigate applicability of a paradigm theory into the historical flow of korean dance.

* 본 연구는 박사학위 논문(2013. 2)을 참조하여 수정, 보완된 연구임.

** 대구가톨릭대학교 박사졸업, 선화예술학교 강사
논문투고일: 2013. 7. 20. 심사일: 2013. 8. 20. 게재확정일: 2013. 9. 5.

The Korean traditional dance has experienced the contact with culture intentionally or tentatively including psychological and social process and has developed the paradigm of Korean dance. After the 18th century, the Korean dance development process was explained in the intend paradigm, trans-oriented paradigm and aimed for identity paradigm. We verified the independent perspective on Korean culture which rearranged existing information to the paradigm shifts in cultural clash periods and produced valuable dance. This independent receptivity way of the Korean traditional dance has developed widely and changed diversely the Korean dance in the paradigm of the world culture. Therefore, we can measure that the Korean traditional dance has been how to be changed and where to advance by the cause and effect of the external modification and also the internal inclination shifts which appear in the Korean dance.

key words: Korean dance's paradigm, Korean dance's paradigm shift

주요어: 한국무용 패러다임, 한국무용 패러다임 변화, 한국무용사

I . 서 론

세계의 역사와 문화의 발생 배경은 변천 과정에서 시간적인 차이를 두고 있기에 서로의 생각이 다를 수밖에 없다. 서로 다른 문화의 만남은 문화충돌의 시간을 통해 장기간에 걸쳐 서로를 배워가고, 새로운 사상과 문화가 생겨난다. 그리고 새로운 사상과 문화의 발생은 서로 다른 문화 간의 충돌현상에 의한 생각의 변화를 보여주는 결과이다(한혜리, 1998:106). 한국무용의 경우 홍익인간, 태극, 삼재, 음양, 오행 등의 전통사상을 바탕으로 하고 있으며, 그 외 외래사상이 유입되어 한국무용이 형성되었다(이정화, 2009:15). 예를 들어, 그 중 유교 사상은 한국의 정신세계 모든 분야에 적지 않은 영향을 준 외래사상이라고 할 수 있다. 유교사상은 토착화되어 불교와 선이 합쳐져 유불선의 독특한 한국적 특징을 갖게 되었고, 여기에 한국의 토테미즘과 샤머니즘의 전래사상이 융합되어 한국무용에 커다란 영향을 끼치게 되었다.

그러나 이전의 한국무용의 변화 흐름을 살펴보는데 있어, 이전의 방법은 주로 시대 구분에 의해서였다. 이에 이병옥(2003)은 한국무용사의 시대구분은 뚜렷한 분류기준이 없이 편의상 왕조사에 근거를 두고 세부 구분은 일관성도 없이 통시적이나 공시적이나 춤의 유형별로 시대마다 다르게 구별하고 있음을 지적하였다. 이전의 시대 분류 방법에 따른 한국무용의 흐름을 살펴보는데 한계가 있음이 지적된 후, 한국무용의 변화과정을 살펴보는데 패러다임을 통해 무용의 흐름을 살펴보는 연구(이병옥, 2000; 황선화, 1998; 태혜신·박명숙, 2007; 양서정, 2009; 이민채·윤미라, 2012; 양은정, 2012; 오상아, 2007; 이지

영, 2003; 이유진, 2013)가 지속되고 있다. 그러나 한국무용 패러다임에 대한 연구는 그 기준과 구분이 명확하게 제시되지 못하고 있다. 패러다임의 명확한 구분에 따른 연구가 미흡한 실정하기에 특정시기에 한국무용의 가치지향이 다양한 흐름으로 이해되지 못하고 있다. 따라서 본 연구는 한국무용의 흐름을 다원적으로 이해하기 위한 방안으로 한국무용에 영향을 준 패러다임을 살펴보고자 한다.

Thomas Kuhn은 과학의 발전과정에서 기존의 패러다임으로는 설명할 수 없는 비정상사태가 발생하고, 이것이 축적되면 이를 해결할 수 있는 새로운 패러다임이 나타나게 되며, 이 새로운 패러다임이 기존의 패러다임을 대체하는 것으로 과학이 발전하는 과정을 설명한다(나간채, 1981:34). 연구의 구도는 패러다임 이론을 한국무용에 적용하여 한국무용 패러다임을 구분하고, 패러다임을 기준으로 한 한국무용의 변화 양상을 살펴보는 순서로 논리를 전개하였다. 본 연구의 범위는 18세기 이후로 설정하였다. 한국의 역사에서 18세기 이후는 정치·경제·문화적 변화가 가장 급변했던 시기로 유교를 근간으로 성립된 조선왕조는 개국의 정당성을 위해 궁중무악을 재정비하였고, 18세기 영·정조 시대를 거쳐 순조 때 전성기를 맞이하였다. 19세기는 개화, 실학사상의 대두로 자주적 개화의 움직임이 있었으나, 이후 서구의 충격과 일제강점기를 거치게 되었고, 6·25동란, 대한민국 정부수립, 그리고 3차에 걸친 경제발전 5개년 계획, 자유와 민주화 그리고 경제발전을 위한 노력 등의 정치, 경제, 사회, 문화적 변화 속에서 한국무용은 변화, 왜곡, 발전되었다. 이후는 급변하는 사회 속에서 새로운 가치들이 충돌하면서 새로운 패러다임이 형성되었고, 이러한 패러다임의 영향으로 한국무용의 양상 또한 급격하게 변화되어 왔다. 이러한 흐름에 근거하여 본 연구의 범위는 18세기 이후에서 현재까지로 제한하였다.

본 연구를 통해 현재의 급격한 변화과정들 속에서 한국무용에서도 새로운 패러다임 이론의 적용이 가능한가에 대해 그 적용 가능성을 타진해 보는 것은 의미 연구가 될 것이다.

II . 한국무용 패러다임의 배경

하나의 패러다임이 나타나면, 이 패러다임에서 나타나는 갖가지 문제점들을 해결하기 위해 과학자들은 계속 연구·탐구 활동을 하는데, 이를 정상과학(normal science)이라고 한다. 이어 정상과학을 통해 일정한 성과가 누적되다 보면 기존의 패러다임은 차츰 부정되고, 경쟁적인 새로운 패러다임이 나타난다. 따라서 하나의 패러다임이 영원히 지속될 수는 없고, 항상 생성·발전·쇠퇴·대체되는 과정을 되풀이한다. 이러한 Thomas S. Kuhn (1962)이 제시한 패러다임의 전개과정을 <그림 1>과 같이 이해할 수 있다.

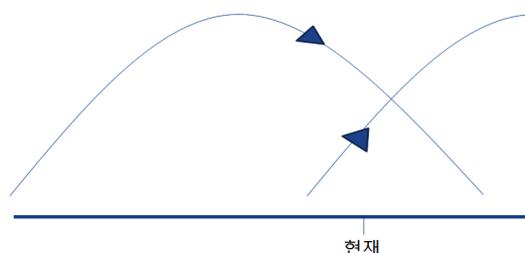


그림 1. 패러다임의 발생과 쇠퇴를 나타내는 모형구조

패러다임은 토마스 쿤(1962)이 ‘특정 공동체의 구성원들이 공유하고 있는 신념, 가치, 기술 등의 총체성’을 뜻하는 용어로, 원래는 자연과학의 영역에서 사용된 말이었으나 오늘날에는 문화를 이해하는 틀로 사용된다. 패러다임의 전개과정에 따라 살펴보면, 새로운 패러다임은 일어나는 문화를 대표하며, 가는 길을 준비해놓고 있다. 변형은 이미 시작되었는데도 쇠퇴하는 문화는 낡은 사상에 더욱 집착하여 변화를 거부하고, 불가피하게 계속 쇠퇴하여 분해될 것이며, 반면 새로운 문화는 계속 일어나서 마침내 전환점이 임박함에 따라 미래를 향한 길을 제시하고 있다.

Toynbee, Arnold J.(2007)에 의하면, 쇠퇴하는 문화의 요인은 유연성의 상실이다. 문화의 구조와 행동 양식이 경직되어 더 이상 변화하는 상황에 적응하지 못하게 되면 문화적 진화의 창조적 과정을 더 이상 진행할 수 없게 된다. 성장하는 문화는 끝없는 변화와 가변성을 보이는 반면, 분해 과정의 문화는 획일성을 보여 주며, 필연적으로 시대 불일치, 문화의 분열로 몰고 간다. 그러나 분열의 과정에서도 문화 창조성이 완전히 상실되는 것은 아니다. 비록 고정관념과 경직된 형태에 문화가 획일적으로 굳었다고 하더라도 창조적 소수가 출현하며, 새로운 패러다임의 적응 과정을 수행하게 된다. 넓은 전망에서 보면

문화는 가고 오는 리듬으로 파악되고, 문화적 전통을 보존하는 것만이 최상의 목표는 아닌 것이다. 불가피한 문화의 변화는 시대의 변화를 명확히 인식하고, 변화되는 생활과 사회에 알맞게 변화시키는 것이다.

이러한 토인비가 서술한 문화 모형은 패러다임에 따른 한국무용의 변화 발전 상황에도 잘 부합된다.

패러다임의 발생은 서로 다른 문화 간의 충돌에 의하여 생각이 변화한 결과이고 그 과정에서 생기는 모순과 불합리한 것에 대한 사회적 부란이 무용의 제재가 되고 창작의 동기를 유발한다. 그러므로 당시의 사회, 문화적 패러다임은 예술작품의 내적 성향을 결정하는 주요 원인으로 작용한다. 따라서 한국무용에서의 패러다임은 한국무용이 변화가 두각될 때, 영향을 주는 사고기반으로 정의할 수 있으며, 문화충돌의 시기에 패러다임이 변하면, 새로운 패러다임에 토대를 둔 새로운 양식의 한국무용이 발생하는 과정을 되풀이하며, 한국무용은 변화, 발전, 지속된다. 패러다임에 따라 한국무용의 변화 흐름을 살펴보면, 한국무용이 변화 발전하던 시기에는 당시의 패러다임에 부합하여 사람들의 삶과 밀접한 연관을 가지고 있으며, 시대성을 잃고 패러다임이 한국무용에 반영되지 못할 때에는 고정화 된 박물관 식의 춤으로 전승되는 양상을 확인할 수 있다. 새로운 패러다임에 부합하는 방법은 상상력과 사유의 지평을 몸을 통해 표현하고 실천하는 것일 것이다.

Ⅲ. 한국무용 패러다임의 구분

18세기 이후 한국의 역사적 흐름에서 새로운 패러다임이 형성되는 문화의 충돌과정은 크게 4시기로 구분하여 살펴볼 수 있다. 본 연구에서 체제지향 패러다임, 변화지향 패러다임, 정체성 지향 패러다임, 생태지향 패러다임을 제시하고자 한다. 이러한 흐름은 한국무용이 새로운 패러다임에 맞추어 나아가야 할 방향을 제시해준다.

18세기의 조선은 중국의 성리학을 바탕으로 한 유교적이고 봉건적 특성인 영향으로 궁중무용과 민속무용의 뚜렷한 분리와 궁중무용의 발달을 통해 한국무용은 체제지향 패러다임 안에서 확인할 수 있다. 서민문화의 대두로 민속에서의 춤은 삶과 분리되지 않은 모습으로, 다양하게 발전, 전승되고 있음을 확인할 수 있으며, 18세기 후기부터 시작된 개화 패러다임의 시기에는 서구의 문화가 유입됨으로써, 새로운 것에 대한 새로운 무용양식의 출현, 더불어 기존의 민속적인 한국무용을 전승, 보전하고 무대화 하는 두 줄기의

큰 흐름으로 전개되는 양상들을 변화지향 패러다임 안에서 확인할 수 있다. 일제 치하에서는 두 가지 흐름이 더욱 뚜렷해짐에 따라 신무용이라는 새로운 무용의 대두와 말살되어 가는 전통문화에 대한 반발로 기존의 것을 보존하고자 하는 정체성지향 패러다임이 형성되었다. 해방 이후에는 미국을 통해 서구의 문물을 수용하기 시작하면서, 서양의 일상생활은 물론, 공연문화 및 오락문화, 교통수단, 근대적 과학기술에 입각한 산업체제와 자본주의 시장경제, 서양의 근대적 인권 개념과 민주주의, 서양식 법체제와 사법, 행정체제, 그리고 교육체제에 이르기 까지 한국사회는 거의 삶의 모든 영역에서 서양식으로 변모하였다. 이후의 급속한 발전은 순기능 못지않게 역기능을 낳았다. 인구 증가와 더불어 물질적 재화에 대한 수요가 증가하고, 수요를 맞추기 위해서 산업화가 가속되어 환경오염, 자연 파괴, 생태적 기후의 불규칙적인 변화, 자연자원의 고갈과 정치적 분쟁은 현재 인류가 겪는 생태위기를 초래하였다. 생태적인 위기의 극복을 위해 양적 가치체제에서 질적 가치체제로의 근원적 전환은 자연지향적, 자연중심적, 생명주의적 사상에 기초한 생태지향 패러다임으로의 변화를 토대로 한국무용의 변화 양상을 가져오게 되었다. 이러한 한국무용 패러다임의 변화를 구조와 시키면 <그림 2>와 같다.

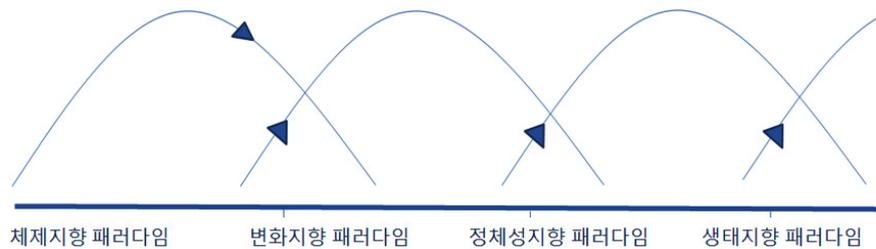


그림 2. 한국무용 변화에 영향을 준 패러다임을 나타내는 모형구조

- 체제지향 패러다임 : 유교사상의 지배와 사회계층구조를 특징으로 한국무용에 영향을 주는 사고기반
- 변화지향 패러다임 : 끊임없는 반성과 새로운 사고를 요구하여 한국무용의 예술양식에 변화를 가져오는 사고기반
- 정체성지향 패러다임 : 전통문화를 보존하고 동양의 예술정신을 계승하고자 하는 한국무용의 사고기반
- 생태지향 패러다임 : 자연지향적, 자연중심적, 생명주의적 사상에 기초한 한국무용의 사고기반

IV. 한국무용 패러다임 변화양상

1. 체제지향 패러다임의 한국무용

18세기의 조선시대에는 유교사상이 지배하고 신분사회 국가의 사회계층구조를 형성하는 봉건적 패러다임에 따라 궁중춤과 민간춤이 자연스럽게 분류되는 현상이 나타났다. 조선은 국시인 억불숭유의 정책 추진으로 불교를 몰아내고, 유교를 국시로 하여, 불교 문화는 점점 쇠퇴하고, 반면 유교는 흥하여갔다. 이에 유교에 기초한 사상, 문화, 예술, 풍속 등이 창출되었으며, 치국의 정신을 향시 예와 악을 통해 진흥시키고자 하였다. 또한 조선의 건국 당시 중국은 명이 창립된 지 20년 뒤의 일이었기에, 오랜 기간 원의 압력을 벗어난 자유스러운 분위기에서 세종은 박연으로 하여금 아악·당악·향악의 모든 악기·악곡·악보를 총정리 하게하여 조선 음악의 부흥을 일으켜, 오늘날 한국 아악의 기초를 세웠다(성경린, 1976). 무용 또한 화려한 궁중정재의 개발로 음악과는 밀접한 관계를 유지하면서 발달되어 왔다. 그러나 임진·정유의 왜란과 병자호란 등 외세의 침입으로 손실을 입게 되자 그 뒤 영조·정조 대에 문화 복고운동이 일어났다. 영조·정조대에 정비된 조선의 궁중무악은 순조 때에 이르러 크게 발전하였는데, 이 때 궁중정재의 특징은 대체로 개국위업을 기리는 왕실과 국가의 안태를 축원하는 내용이며, 그 규범은 중국무악을 모방하면서도 한국적 재구성이 이루어졌다. 궁중무악은 雅樂, 唐樂, 鄉樂 등 매우 다양하며 『時用舞譜』, 『呈才笏記』 등의 무악정리 작업도 이루어졌다.

순조 27년부터 대리청정을 하게 된 왕세자 효명의 무용에 대한 탁월한 재능과 창의는 세자를 보좌한 김창하에 의해 궁중정재 황금기에 기여하였다. 김창하는 순조 16년(1816)에 가전악이 되고 순조 27년(1827)에 전악이 되었는데, 아름다운 정재를 다수 안무¹⁾함으로써 최고 절정기를 이루었다. 무용에 대한 탁월한 재능과 창의를 지닌 효명세자와 김창하의 창제 활동으로 순조 28~29년 동안에 가인전목단 등 23개의 정재가 새롭게 창제되었으며, 세종조 이후로 약 400년간 사장되다시피 한 무예무가 새로운 구성으로 재연되었고 그 외에도 오래 전부터 전승되어 온 무고 등 16개 정재가 변화된 모습으로 연출되어

1) 망선무, 보상무, 만수무, 헌천화, 춘대옥축, 경풍도, 영지무, 박접무, 춘앵전, 침승무, 무산향, 침향춘, 연화무, 춘광호, 최화무, 가인전목단, 고구려무, 향령무, 포구락, 공막무, 무고, 아박, 향발무 등이 1828년 2월 진작에서 추어진 춤이었으며, 망선문 이하 향령무까지의 18개 정재가 효명세자의 예제인 것으로 기록되어 있다. 고구려무는 이미 고구려 때에 발생되었으나, 오래 단절되었던 것을 새로이 안무하여 재현하였다.

궁중정재의 혁신기를 맞이한다.

조선 전기의 정재가 예약적 의식무용인 데 반하여, 조선 후기에는 의식무용의 성격을 벗어나 당악정재와 향악정재의 여러 형식이 무너지고 창작된 정재무가 나오기 시작한다. 순종 28년 행해졌던 궁중무용을 보면 당악정재의 표상인 죽간자를 없애고 또 춤의 시작과 종결을 알리는 역할을 하던 앞 뒤 구호와 치어의 절차가 없어진다. 향악정재라고 하면서도 당악을 반주하는 경우도 있었으며, 두 정재의 춤사위도 별다른 구별 없이 혼용되고 있는 상태가 된다. 이러한 변화는 궁중정재의 구성에 있어서 정재에 따라 독특한 진행과 대형은 있지만 전대까지의 향·당악정재의 상이점은 이미 잃고 있었다고 볼 수 있으며, 춤이 외적 구성에서가 아닌 내적 구성에 보다 중점을 두고 춤다운 춤, 즉 민족적 정서를 되살림으로써 민족의 고유한 예술성을 형상화하는데 성공하였다고 볼 수 있다(성경린, 1976:403). 그리고 순조 30년(1830) 5월 효명세자의 죽음으로 정재의 창제활동은 단절되었다.

이렇게 궁중무용이 발전, 쇠퇴해가는 가운데, 민간무악도 시대적으로 다양한 내용과 형식으로 변모되었다. 민간무악은 광대, 사당패 등의 가면무악과 무속무악, 그리고 교방무악 등으로 성황을 이루었다. 조선후기에는 서민들이 참여한 서낭제 탈춤과 산대도감극 탈춤이 형성된다. 산대도감극의 형성 시기는 조선조 인조2)의 公儀(공의) 폐지 이후에 산대잡희 연희자들의 지방 정착과 더불어 전적으로 민간에 의존하여 존속되어 오면서, 현존하는 것과 같은 가면극으로 형성되었으리라는 의견이 지배적이다(정병호, 1996:56). 서낭제 탈춤은 주로 동해안 지방의 안동군 풍천면 하회동에 별신굿놀이3)가 생성되고, 강원도 강릉지방에서는 관노탈놀이가 형성되었다. 그리고 산대도감극 탈춤은 경기도 양주와 송파지방의 산대놀이 탈춤, 황해도 봉산·강령·은율지방에 해서탈춤, 경남지방의 통영·고성·가산 등지의 오광대탈춤, 수영과 동래지방의 야류탈춤 등이 조선후기에 전승된 산대도감 계통의 탈춤이었다. 소리춤4)은 남성들이 추는 대표적인 것으로 전국적으로 전파된 지게목발춤과 동해안 명주지방에서 추어진 고사리 꺾기가 있고, 여성들의 대표적인 소리춤은 전라도의 강강술래가 있다. 교방무용은 승무, 수건춤(살풀이춤), 태평무, 검무, 한량춤, 남무 등인데, 이러한 춤들은 창우와 기녀들이 교방청에 있으면서 굳어진 춤이라 할 수 있다. 이들 창우와 기녀들은 고종 때는 궁에서의 진연정재에 참가하고, 그 행사가 끝나면 귀향하여 궁중에서 배운 정재가무를 동료들에게 전수시키기도 했다(정병호,

2) 1623년에 즉위하여 1649년까지 조선을 통치한 임금이다.

3) 1980년 중요무형문화재 제69호로 지정되어있다.

4) 농요, 놀이요, 무용요와 같은 민요에 맞추어 추는 집단무용이다.

1996:57). 따라서 양반들이 향유한 궁중정재와 민속춤이 서로 교합되어, 흥과 멋이 어우러진 절제된 예술적인 춤으로 승화되었다.

앞서 서술한 체제지향 패러다임 속에서 한국무용은 유교사상에 기초하여 궁중정재를 정비하고, 순조때에 이르러 크게 발전하게 되었다. 대체로 개국 위업을 기리는 왕실과 국가의 안태를 축원하는 내용으로, 중국무악을 모방하면서도 한국적 재구성이 이루어졌으며, 후기에는 예약적 의식무용의 형식을 벗어나 창작된 정재무가 나오기 시작하였다. 또한, 신분사회 국가의 봉건적 패러다임에 따라 궁중춤과 민간춤이 자연스럽게 분류되는 현상을 확인할 수 있었다. 체제지향 패러다임이 쇠퇴하여 가는 시기에 한국무용은 효명세자의 죽음으로 정재의 창제 활동이 단절되었고, 민간무악의 발달, 궁중정재와 민속춤이 서로 교합되는 양상을 살펴볼 수 있었다.

이후, 중세적 사유체계에 대한 재인식과 사회 변화로 예술 담당층으로 하여금 끊임없는 반성과 새로운 사고를 요구한 시기였다. 따라서 체제지향 패러다임 속에서 조선 전기의 무용활동 이후 조선 후기에는 전통적 가치의 지속에서 오는 예술 양식, 새로운 사유 체계에 의해서 생성된 양식, 해외에서 유입된 예술양식에 의해 변화 지향 패러다임의 토대가 되었다.

2. 변화지향 패러다임의 한국무용

1880년경부터 20세기 초에 이르는 소위 개화기에는 우리나라에 근대적 역사과정이 등장한 시기이다. 대원군의 폐쇄정치가 무너지고 민비가 집권하자, 외세에 의해서 국제적 교류가 시작된다. 1900년 초까지는 무용의 호칭이 춤이나 舞라는 단어밖에 없었는데, 1905년에는 舞蹈라는 새로운 호칭이 신문에 등장한다⁵⁾. 1902년에 처음 등장한 서양식 극장 협률사는 고종의 등극 40주년 칭경예식에 참석하게 될 외국의 귀빈들을 대접하려고 만든 극장이다. 이 극장에서 1984년부터는 창우, 기생들의 가무백회가 자주 공연되었고, 1907년에는 협률사 자리에 원각사 극장이 건립되었다. 그리하여 1909년경부터는 왕가의 경사에서 상연되던 관기들의 궁중정재무나 그렇지 않으면 지방에서 명맥을 이어오던 민속춤, 교방춤 또는 산대도감 탈춤 등이 서양식 극장으로 옮겨져 대중 앞에 등장하게 되었다. 1917년으로부터 바로 10년 전에 500년을 내려오던 조선의 궁중여악이 사라진 것은 조선의 멸망과 일제의 정치적 계책에 의해서였다. 그로 인해서 조선 여악의 행태가 달라

5) 1909년 『매일신보』에는 「서양인의 무도법」이 나온다. 이렇게 이국인의 춤 방법을 소개해야 할 정도로 세상은 바뀌고 있었다.

졌고, 궁중에서 행하던 여악이 민간화되며 변화되었다. 거슬러 올라가 조선 전기와 후기의 정재를 비교해 봐도 전기에는 조선 건국의 당위나 위대함을 칭송하는 정재들이 만들어진 반면, 조선 후기의 정재는 중간계층을 기반으로 한 서민예술이 풍성해지면서 왕조의 번성뿐만 아니라 풍류나 개인적인 감정을 드러내는 정재들도 만들어졌다. 기생조합의 명칭이 권번으로 바뀐 것도 일제강점기의 정치 사회적 변화에 적응하기 위한 것이었으며, 기생들의 예술 활동도 변하게 되었다. 1917년 경성에 있는 기생조합이 먼저 권번으로 바뀌었고, 1920년대에는 전국적으로 권번으로 바뀌었다.⁶⁾ 기생조합이 권번으로 바뀌어서 일제와 일본 기생문화의 영향을 더욱 받게 되었다(김영희, 2006:169).

개화기 춤을 포함한 연행예술의 유통방식이 극장을 통해 입장료를 지불하는 방식으로 바뀌면서 조선의 춤도 적극 변화기 시작하였다. 공연 공간인 무대가 바뀌었고, 관객은 계층 구분 없이 무차별적으로 변했다. 또한 극장은 신문화의 메카로서 신문을 갈망하는 관객에게 무언가 새로운 것을 보여주었어야 했다. 기생들은 새로운 춤을 고민하지 않을 수 없었고, 새로운 춤들을 등장시켰다. 개화의 물결을 타고 처음으로 우리나라에 상륙한 서양무용은 1905년(광무 9년) 청국공관에서 개최한 무도회의 <도무>라는 이름의 사교무용이었다(조동화, 1975:588). 이는 우리의 해외교민들에 의해 소개된 서양의 오락무용이었고, 예술로서의 서양무용의 방법론을 우리나라에 처음 소개한 것은 1926년 3월에 내연을 가진 일본인 무용가 石井漠에 비롯된다(강이문, 2001:70-71).

이러한 환경에서 신무용⁷⁾은 시기적으로 본다면 1930년대에서 50년대까지로 무용의 전문, 직업 교육의 측면에서 학교가 일반적인 기관으로 대두되었다. 당시 무용은 신체를 통한 표현이 ‘무엇을’에 관심을 두기보다 관객의 시각에서 한국 전통무용의 표현 방식과 움직임의 개발을 변화 개발하려는 ‘어떻게’라는 방법론 개발을 위한 노력한 시기였다. 이 시대 무용의 특성을 전통무용의 무대화라고 부르는 이유가 여기에 있다. 전통의상이 무대에서 나타나는 움직임의 선을 의식하여 변형되었던 것은 물론 공공장소로 개방된 넓어진 무대에 맞는 움직임의 개발로 전통무용의 춤사위들이 변형되는 시기이다(한혜리, 2000:127). 당시 급작스러운 서구 문화의 유입과 개방으로 무용은 새로운 문화와 예술에 대한 호기심과 도취의 시기를 맞게 된다. 이러한 시기가 존재했다는 것은 남겨진 작품명⁸⁾으로 확인(한혜리, 2000:91-92)할 수 있으며, 다양한 춤 명칭을 통해서도 확인 할 수

6) 그 중에 예기권번, 선인예기조합, 혹은 예기조합이라는 명칭은 권번이긴 하지만 전통적인 조선 기생의 모습을 유지하고 있다던가, 일본의 기생이 아니라 조선 예기들의 조합이라던가 하는 점들을 강조하기 위함이었다. 전반적으로 옛 모습을 잃어가고 있는 상황이다.

7) “신무용이라 함은 전통적인 일본무용에 새로운 생명을 주어 그것을 오늘의 것으로 하려는 운동으로 1904년 『新樂劇論』에서 시작되었다.” (강이문, 2001:34)

있다.

서구 문물의 마구잡이식 수용으로 시작된 18세기 후반의 문화충돌 현상은 새로운 형식의 공연으로 신무용이라는 근대무용의 출발을 알리기 시작하였는데, 이때 한국의 공연 예술로서의 춤은 외국에서 유입된 무용의 형식에 우리 민족정서가 담긴 민속춤사위나 위상을 접목시키는 류의 작품이 주를 이루었다(한혜리, 1998:111). 이러한 현상은 직접적인 수용이 아닌 일본의 문화에 맞게 변형된 수용이었다. 신무용기는 일제의 문화주의 정책 기로 일제는 내선일체를 표어로 내걸로 민족 말살을 극렬하게 추진시킨 시기이다. 신무용의 표면을 장식한 사람들은 최승희, 조택원, 박영인 등이 있으며, 그들 모두가 해방 때까지 일본을 근거지로 일제의 적극적인 비호아래 자유로운 무용활동을 계속할 수 있었다(강이문, 2001:71).

1950년은 전쟁을 겪으면서 정통 사실주의가 뿌리를 내리는 시기였으며, 10년간은 전쟁이 모든 것을 규정한 시기였기에 남한에서는 월북 무용가의 이름부터 숨기면서 좌익 이데올로기와 관련된 과거를 망각하도록 강요하였다. 동시에 해방 직후부터 미국에 의존해 왔던 경제는 전쟁 이후에도 계속되어 문화 분야를 비롯하여 한국 사회의 미국 의존도를 심화시켰다(김경애, 2001:104). 이러한 시대 상황으로 인해 무용가들에 따라서는 전통춤과 창작 춤의 구분은 명료하지 않았으며, 무용가의 주된 장르가 모호할 만큼 여러 장르의 소품을 함께 올린 개인 발표회뿐 아니라 한국춤, 발레, 현대무용, 플라밍고, 남방춤 등 여러 장르의 춤을 취사선택해서 창작한 작품도 흔했다. 정체성이 확고하지 않은 안무방법으로 인하여 당시의 춤이 신무용의 아류가 많고 개성이 부족했다는 것은 이전의 춤을 탈피하지 못함을 대변한다(김경애 외, 2001:116).

당시 무대라는 일정한 메카니즘을 소유한 서구식 극장무대로만 생각했던 무대에 대한 편협한 인식이 한국의 공연예술로서의 무용을 단지 외국에서 들어온 예술사상이나 형식을 전면 수용해서 만든 일부무용으로 국한시키고, 한국 자체문화에서 형성된 여러 형태의 춤, 즉 마당극에서의 춤이나 기방에서의 춤은 일반인의 오락물이나 보존해야 할 전통으로 분리하게 만들었다. 무용에 대한 이러한 실제적 인식이 한국 궁중무용과 민속무용이 공연예술로 발전하는데 장애물로 작용하였다. 따라서 새로운 사상의 발생이나 무용에 대한 실제적 인식의 변화 그리고 생활환경의 변화에 의한 무용의 자연적이고 자주적인 개발과 발전을 기대할 수 없었던 것이다(한혜리, 1998:115).

앞서 서술한 변화지향 패러다임 속에서 한국무용은 새로운 정치, 문화 사상에 기초하

8) 외국의 예술정신이라 민속무용을 소개한 작품으로는 조택원의 <만종>(1935), 한동인의 <인어공주>(1950), 진수방의 <호도까끼 인형>(1950), <칼덴>(1950) 등이 있다.

여 개화의 물결을 타고 새로운 무용 형식, 또는 기존의 무용의 새롭게 변형하여 발전하였다. 그러나 발전의 흐름이 왜곡되는 경우도 있어, 정체성의 결핍으로 자주적인 무용의 개발과 발전을 기대할 수 없었기에, 전통적 가치의 지속에서 오는 예술 양식을 지향하는 흐름의 토대가 마련되었다.

3. 정체성지향 패러다임의 한국무용

1910년 경술국치로 조선왕조 500년의 왕업이 종말을 고하고 일제 식민통치가 시작되었다. 조선의 관기를 관장하던 궁중악은 1900년 이전부터 축소되고 있었다. 1895년 禮曹에 소속되어 있던 掌樂院이 宮內府) 掌禮院으로 이속되었고, 1897년 관제 개혁 때는 장악원이 教坊司로 바뀌었다. 그리고 1907년 교방사는 掌樂課로 개칭되면서 궁내부의 禮式課에 소속되었다. 그리고 1910년 대한제국이 일본에 합병되면서 장악과를 李王職 雅樂隊로 바뀌었고, 1913년에는 다시 이왕직 雅樂部로 바뀌었다(송방송, 1984:525). 이 과정에서 교방사 설치시 772명이던 악원의 수가 1917년에는 57명으로 줄어들었다고 한다(장사훈, 1993:483). 이로써 전통적으로 내려온 여악 체계가 흔들리고 있음을 알 수 있다. 궁중무와 민속무의 종목이 섞여 있다는 것이다. 궁중 소속의 관기라면 민속무는 추지 않았을 텐데, 민속무인 <승무>, <북춤>을 추었다는 사실은 장악원 여악의 전통이 흔들리고 있었기 때문이다(김영희, 2004:18-19). 『朝鮮實錄』에 의하면 1901년에 명헌태후⁹⁾의 보령 望八之慶年을 축하한 진찬이 있었고, 고종의 보령 五旬을 축하하는 진연(고종태황제실록a: 222)이 있었다. 1902년에는 고종 등극 40년을 축하하는 진연(고종태황제실록b: 252)이 있었다. 그 후 화려하고 아름다운 궁중가무는 더 이상 볼 수 없게 된 것이다. 조선왕조의 몰락과 함께 궁중 여악은 그 기반을 잃었고, 이제 궁중무는 밀려오는 서구 문물 속에서 새로운 무대와 새로운 관객 앞에서 새로운 방식으로 추어지게 되었다(김영희, 2006:13).

6,700명에 달하던 장악원이 계속 축소되어 교방사, 장악과가 되다가, 한일합방 후에는 아악대가 되어 1917년 57명만의 악인이 남아 궁중악의 명맥을 잇고 있었다. 이 때 민간에 서라도 궁중악을 지켜야 한다는 생각으로 몇몇 예술인들이 모여 1909년 9월에 ‘調陽俱樂部

9) 궁내부는 갑오경장 때 설치되어 왕실에 관한 여러 업무를 총괄하던 관청이다. 궁내부 관제에는 궁중에서 행하는 음악에 관한 일을 맡아보는 장악원, 궁중의 의약을 맡아보는 내의원, 임금의 의복과 궁중에 쓰이는 용품 및 보물을 보급하는 상의원이 있고, 그 외에 승선원, 경연청, 규장각, 통례원, 내수사, 사옹원, 태복시, 명부사, 시강원, 내시사, 전각사, 회계사, 종백부 등이 있었다. 이 관청은 1910년까지 존속하였다. (정신문화연구원, 1991:911)

10) 명헌태후는 현종계비 홍씨이며, 보령 망팔지경년이란 71세를 가리킨다.

部’를 만들었고, 1911년에는 이를 후원하기 위한 ‘正樂維持會’가 만들어졌다¹¹⁾. 정악유지회가 만들어지면서 조양구락부는 발전적으로 조직을 개편하여 1911년에 ‘朝鮮正樂傳習所’가 되었다. 조선정악전습소는 조선악과 서양악을 교육하고 보급하는 사업 중에 여악의 교육을 위해 1912년 茶洞에 女樂分校室¹²⁾를 설치하였다. 조선정악전습소는 일제강점기라는 어려운 시기에 전통음악을 지키고자 민간인에 의해 조직되었고, 여악분교실을 설치하여 궁중에서 없어진 여악을 민간에서라도 유지시키고자 하였다. 이러한 과정에서 한성준의 예술적 업적은 많은 세월을 봉건의식에 젖은 계급 사회에서 우리의 민속가무를 아껴 사랑하고 가꾸어 대중 앞에 예술의 경지에까지 이끌어 올려 소생시킨 업적이다(강이문, 2001:40).

구미화 일변도로 치달리던 한국무용계가 점차로 민족의식의 회귀선을 그리게 된 것은 1960년대에 들어서 한국학의 대두와 주체성 찾기 등 일련의 민족의식 재건, 개발 작업에 따라 한국미의 탐구가 여러 분야에서 활성화되고 부터라고 할 수 있다. 이러한 현상은 한국민족인 좋은 개성적 문화전통은 가지고 있지만 여기에 대한 철학적, 논리적 작업이 미흡하여 국제사회에 대응할 보편타당한 객관적 가치체계를 확립하지 못했다는 증거가 된다. 물론 한국미에 대한 인식은 개개 작품의 감상과 향수에서 얻어지는 것이지만 그 확인은 논리적 작업인 미학적 성과에서만 가능한 것이기 때문이다. 특히 한국 무용미에 대한 탐색은 대체로 기능적, 근시안적, 산발적이며 연구실적의 유기적 관계를 결함으로써 객관적 가치기준을 세우지 못한 채 감각적으로만 향수하는 단계에 머물고 있는 것이다.

일본의 식민지로서 서구 문화의 영향을 받기 시작한 한국의 궁중무용은 애국정신과 민족혼을 지키는 하나의 방법론으로 전통문화라는 범주에 넣어 보존하기 시작하였다. 민족 설화나 민요를 제재로 한 공연예술 형태의 작품이 당시 자치권을 잃은 조국의 정서에 대한 향수¹³⁾를 담고 있었다면, 이와는 달리 민속무용의 무대화¹⁴⁾라는 안무의도를 안무자 스스로 공표하는 시기(한혜리, 2000:91)이기도 하다.

이 시기에 형성된 무용에 대하여 시대적, 사회적 상황을 토대로 당시, 무용의 배경이

11) 조양구락부와 정악유지회가 민간단체이긴 하였지만 이왕가와 당시의 고급 관리들을 배경으로 하고 있었다.

12) 여악분교실은 나중에 다동기생조합이 되었다.

13) 최승희의 <춘향>(1939), <화랑의 춤>(1938), <백제 궁녀의 춤>(1942), <천하대장군>(1937), <석굴암의 벽화>(1948), <낙랑의 벽화>(1935)가 있고, 조택원의 <춘향 조곡>(1941), <부여회상곡>(1942) 등을 들 수 있다. 재인용, (한혜리, 2000:90).

14) 최승희의 <에헤라 노아라>(1934), <검무>(1934), <무녀의 춤>(1936), <봉산탈춤>(1937), <장구춤>(1939), <향비>(1943), <산조>(1942), <영산무>(1930), <3개의 전통적 리듬>(1936)과 조택원의 <가사호접>(1935), <학>(1941) 등.

되었거나 영향을 준 사상과 예술정신의 범위는 크게 두가지로 요약할 수 있다.

첫째는 위정척사론적 민족주의로 자치권을 잃은 나라에서 자 문화를 보존하고 민족적 긍지를 고취시키기 위한 민족주의는 당시 위정척사론에 바탕을 두고 있었다. 비의도적으로 받아들여진 문물에 대한 거부감은 민족적 전통의 고수 의지로 표출되었으며, 그런 사회 분위기에서 무용은 한국 왕실의 궁중무용과 서민들의 민속무용을 전통무용으로 분리하여 확립, 보존, 계승하게 되었고 다른 방향으로서는 서구식 극장에서의 공연을 전제로 한 민속무용의 무대화 작업을 시도하게 되었다.

둘째는 동양의 예술정신의 계승이다. 무용 창작행위 자체를 전문적, 직업적인 사회활동으로 보지 않고 인격완성의 방법 내지는 단계로 본다. 이는 무용 창작인마다 종교적, 철학적 색채를 작품 세계로 소유하는 것에 머물지 않고 그것을 제재와 내용으로 하여 불교, 도교, 유교의 교리적 주제를 작품에 담아내려고 하는 것에서 찾아낼 수 있다.

자본계급이 출현한 한국의 문화충돌 시기 몰락해 가는 조선 봉건사회를 구제하려는 양반관료와 정주학자들이 제기한 위정척사론과 정주학의 파산을 선고하고 유학에 대한 자산 계급적 개조를 시도하는 유교구신론, 그리고 개화 사상가들이 주장한 서구학문과 실학 연구의 주장이 공존하고 있었으나 이러한 사상 모두 조국이 반식민지에서 식민지로 전락하는 위기에 발생한 사상으로 그 철학은 반 침략, 반 투항적 반일 애국운동과 결합된 특징을 가지고 있었다(한혜리, 2000:85).

이러한 애국정신은 당시 무용에서도 나타나고 있는데 공연예술로서 무용이라는 것에 대한 개념과 그 방법론은 비록 외국의 것을 전면 흡수했지만 작품의 소재나 내용 그리고 음악이나 리듬에서 민족주의적 성향을 강조하고 있음을 확인할 수 있다. 또한, 60-70 년대의 한국무용은 서구 무용 양식을 수용하여 당시 한국 정서에 맞게 변화하고 개발하려는 시도가 이루어진 시기이다. 발레의 양식은 각기 다른 방식으로 수용되어 송범류의 한국무용극과 임성남, 홍정희가 시도한 한국적 발레는 민족적 제재를 탐색하고, 민족의 전통리듬과 전통의상을 수용한다.

민족 전통적 문화에서 제재를 찾는 경향이 일정 기간 지속되었다. 이는 해방 후 경제적으로는 안정기이나 정치적, 문화적으로는 부자유스러웠던 군사정권하의 사회 침체기에 무용 안무자가 사회 엘리트로서 민족적 자긍심을 잊지 않고 있다는 의도적이고 공표적인 행위의 하나로 해석된다. 그 증거로 당시 안무자들 대부분은 움직임이나 동작의 기본 원리를 모던댄스의 방법론을 고수하면서 그 움직임과 관계된 리듬과 의상에서는 민족

적 전통 가락과 복식에서 그 원형을 발견할 수 있도록 안무하였다(한혜리, 2000:128).

해방이 되고 6.25를 거쳐 60년대에 들어서면서 급격한 사회구조의 변화와 자유주의적 풍토로 무용계는 한국학의 대두와 주체성 찾기, 문화 운동 등으로 인하여 한국무용의 창작 춤에 있어서도 한국적인 것을 찾기 위한 노력이 지속되었다. 정체성 지향 패러다임 속에서 한국무용은 전통문화의 창조라는 욕구 때문에 우리 것을 찾자는 인식이 높아지며 이러한 흐름으로 한국적인 정서와 소재를 현대화 하려는 움직임을 그 예로 볼 수 있었다.

지금까지 새로운 패러다임의 발생은 서로 다른 문화 간의 충돌에 의하여 생각이 변화한 결과이다. 역사 속에서 한국무용은 문화충돌을 경험하며, 패러다임 변화의 과정을 경험하였다. 한국무용은 의도적, 혹은 비의도적인 문화충돌 속에서 심리적, 사회적 과정을 포함한 문화 간 접촉 과정을 겪으면서 한국무용의 패러다임은 형성되었다. 오랜 인류의 역사에서 형성된 한국무용은 18세기 조선왕조의 부흥기¹⁵⁾를 거쳐 개화기¹⁶⁾ 이후 서구문화의 충격과 동아시아 국제질서의 재편속에서 일제강점기¹⁷⁾를 분기점으로 지역 혹은 민족 문화로서의 특징을 잘 담아내었다고 볼 수 있다. 한국무용은 18세기 이후 중국은 물론 서양의 문화를 지속적으로 접하고 수용하기 시작하면서, 어느 시기를 막론하고 외래문화를 그대로 모방하거나 수용하기 보다는 자주적으로 수용하였으며, 일제강점기에 민족문화전통의 왜곡에 대항하여 민족의 정체성을 찾고 예술정신을 계승하려는 노력도 그 중 하나라고 할 수 있다. 이는 한국무용이 새로운 문화와의 접촉 과정 속에서 새로운 패러다임을 융화시키는 지혜와 주체성이 확립되어 있었음을 증명하는 것이다. 제국주의 시대 식민지를 경험한 나라로서 전통의 단절위기를 절감한 한국무용은 정체성에 대한 중요성을 재인식하게 되었다. 이러한 한국무용의 자주적 수용 방법으로 한국무용은 세계 문화의 패러다임 안에서 보다 폭넓게 발전, 다양하게 변화할 수 있는 가능성을 짐작할 수 있다. 따라서 한국무용이 오늘날 생태사회의 생태패러다임 속에서 어떻게 변화하고 어디를 향해 나아가야 하는지를 판단할 수 있는 토대가 될 수 있을 것이다.

15) 18세기 조선왕조의 부흥기는 1724년~1776년까지 재위한 영조시기 부터로 본다. 궁중무용은 영조와 정조시기를 거쳐 순조 때를 궁중무용의 전성기로 본다.

16) 19세기 중엽 자주 근대화, 변혁, 진보의 시기로 조선 후기의 실학사상을 계승하고, 1853년~1860년대에 오경석, 박규수, 유흥기 등에 의해 자주적 개화사상이 형성되었다.

17) 1910년 8월 국권피탈로 대한제국이 멸망한 이후부터 1945년 8월 15일 광복 전 일제강점하의 식민 통치 시기를 본 연구에서는 일제강점기로 표기한다.

4. 생태지향 패러다임

오늘날의 생태사회에서는 환경문제를 비롯한 노동, 소외 등의 사건들에 대해 대처하고, 생존과 삶, 사회, 경제의 발전을 자연과 생명에 대한 가치를 배제하고 논의할 수 없게 되었다. 이제 우리가 당면한 생태적인 위기의 극복을 위해 양적 가치체계에서 질적 가치체계로의 근원적 전환이 시급해졌다. 자연지향적, 자연중심적, 생명주의적 사상에 기초한 생태적 가치는 우리에게 선택 사항이 아니라 생존과 진정한 행복을 위한 절실한 가치가 되었다(오레지나, 2011:26). 생태지향 패러다임에 의한 문화의 전환은 다양한 문화의 잠재력에 대한 인식과 결부된 광범위한 접근법의 대안을 찾고 있다. 즉, 인간의 육체적, 정신적 접근을 통합한 다양한 문화의 전통적 문화에 대한 관심이 고조되고 있는 것이다.

에코로지 한국무용, 즉 생태와 한국무용은 기(氣)의 흐름에 따른 자연스러운 움직임의 표현인 ‘생춤’의 형태로 주목을 받기 시작하였고(김현자, 1993), 생태무용Ecodance에 대한 용어는 2010년부터 사용하기 시작하였다. 생태적 관점에서 무용을 다룬 연구(오레지나, 2010, 2011a, 2011b; 정은주, 2011; 박지영, 2010; 이유진, 2010; 임희선, 2012; 김옥희, 2012; 유미희, 2002; 이승아, 2001)가 진행되고 있으나, 생태무용의 기원은 이미 생태사회였던 전통사회 속에서 형성된 한국무용에서 찾아볼 수 있다. 이미 예전부터 인간과 자연을 같이 보는 것에 뿌리를 둔 한국무용은 주기적인 리듬인 장단을 기초로, 생태적인 움직임을 반영하고 있다.

생태위기 사회에서 많은 학자들은 동양문화를 통해 새로운 생태문화를 대안으로 제시했고, 이에 따른 동양의 전통적 세계관은 점차 받아들여지고 새로운 문화운동으로 전개, 발전되어 가고 있다. 생태의 위기 문제를 의식하고 그것을 극복하는 데 필요한 방안을 동양의 철학과 문화적 전통 속에서 찾아서 그것을 ‘문화철학’으로 재구성해내는 일이 시급하다면, 생태지향 한국무용은 생태시대에 한국무용에 던져진 가장 중요한 의미 있는 임무이다. 한국의 철학과 문화적 전통 속에서 생태 사회에 기여하기 위해서는 생태무용의 문화적 토대가 되는 한국무용의 생태적 세계관과 그 구성 원리에 대한 이해가 필요하다.

생태사회에서 한국무용의 생태무용으로의 개념 전환은 한국무용의 생태적 의미를 회복하는 것이다. 한국무용의 움직임이 유기적인 신체 움직임에 의한 표현이라는 것은, 한국무용의 춤사위가 순환적이며, 동시적인 작용으로 역동적이며, 몸의 부분들이 상호 작용하면서, 창조활동으로 표현하고 있기 때문이다. 한국무용의 움직임 원리는 생동하는 전체의 시스템으로 볼 수 있으며, 소우주로 보는 인간의 움직임이 곧 전 우주와 함께 부단히 상호작용하고 있음을 표현하는 춤이기 때문이다. 생태적인 몸은 분리된 개체가 아

나라, 자연의 모든 것과 영향을 주고 받고 또 줌으로써 점진적으로 만들어 지는 실제로 보아야 한다. 즉 몸은 고정불변의 ‘존재’가 아니라 변화와 운동성을 중심으로 하는 ‘생성’으로 볼 수 있는데, 이러한 몸은 시공간 및 다른 구성 요소들과의 유기적인 관계 속에서 영향을 주고 받음으로써 지속적으로 변화하게 된다. 따라서 몸에 대한 올바른 지식은 “몸이란 무엇인가”가 아니라 “몸이 우리로 하여금 무엇을 하게 하는가”, 즉 “몸이 세계를 어떻게 변화시키는가”에 기초해야 한다. 바로 이러한 관점에서 오늘날 생태 위기에서 생태무용의 중요성을 확인할 수 있다. 생태무용의 실천은 춤을 통해서 나와 자연이 ‘서로 연결되어 있음’을 삶과 연계하여 강조하는 것이다. 자연 생태의 왜곡과 파괴는 다시 우리의 몸을 망가뜨리는 결과로 되돌아오기 때문이다. 생태위기는 먼저 자연환경의 위기라는 형식으로 나타나지만, 사회 활동의 결과로서 삶의 방식 변화를 촉구하는 위기이다. 따라서 생태위기의 원인이 어딘가에 따로 있는 것이 아니라, 자신의 일상을 영위하는 과정에서 재생산된다는 것이다. 따라서 생태무용은 생태문화사회를 구현하고자 하는 생태적 실천방법이 될 수 있을 것이다.

IV. 결 론

18세기 이후의 한국무용의 전개과정은 크게 체제지향 패러다임, 변화지향 패러다임, 정체성지향 패러다임, 생태지향 패러다임으로 설명할 수 있으며, 문화의 충돌 시기에 패러다임의 변화에 맞추어 기존의 정보를 재배열하고 유용한 춤으로 가공해내는 변화 기준에는 우리문화에 대한 주체적 시각이 있었음을 확인할 수 있었다. 이러한 한국무용의 자주적 수용 방법은 한국무용을 다양한 문화의 패러다임 안에서 보다 폭넓게 발전, 변화할 수 있는 가능성을 증명하였다. 따라서 한국무용에 나타난 외적 형태의 변화는 물론 내적 성향의 변화 원인과 방향을 근거로 한국무용이 어떻게 변화했고 어디를 향해 나아가야 하는지를 판단할 수 있을 것이다.

다양한 문화가 서로 공존하고 섞이는 문화교차적 상황에서 새로운 문화는 형성되고, 그 문화가 대중적으로 인정되고 감동을 줄 때에 그 문화의 존속기간은 연장된다. 그렇기에 사라져가는 문화유산이 어느 시대에는 찬란하게 복귀될 수도 있고, 영원할 것 같은 문화도 어느 순간에 외면 받을 수도 있으며, 그것은 그 민족과 국민의 뿌리 깊은 사상과 연관되어 있다. 생태지향 패러다임 속에서도 인간과 자연을 같이 보는 것에 뿌리를 둔 한국

무용의 자연스러운 친밀성도 예상될 수 있다. 따라서 한국무용에서의 패러다임은 한국무용의 문화충돌 시기에 패러다임이 변하면, 새로운 패러다임에 토대를 둔 새로운 양식의 한국무용이 발생하는 과정을 되풀이하하며, 한국무용은 변화, 발전, 지속됨을 확인할 수 있었다.

본 연구는 패러다임이론의 한국무용 적용가능성을 확인하였다. 한국무용의 패러다임에 따른 한국무용의 시대적 과제는 새로운 패러다임에 부합하는 방법은 상상력과 사유의 지평을 몸을 통해 표현하고 실천하는 것이다. 예를 들어, 21세기 생태적 이데올로기의 사회에서 한국무용은 생태적 자각과 성찰의 계기를 부여하여 한국무용을 통해 생태적 삶을 실천하는 길을 제시하는 것, 더 나아가 대안의 길찾기와 방법을 제시하는 것이다. 그리고 패러다임을 통해 한국무용의 흐름을 탐구한 연구의 결과는 다음과 같다.

첫째, 패러다임 이론을 탐색하고, 한국무용에 적용하여 한국무용의 패러다임을 구분하였다.

둘째, 역사적 과정 속에서 문화충돌 과정을 통해 한국무용이 어떻게 지속 되고 변용되었는지 그 양상을 살펴봄으로써, 한국무용 패러다임의 변화와 특징을 모색하였다.

셋째, 패러다임 변화에 따른 한국무용의 정체성과 지향점을 제시하여 새로운 패러다임에 따른 한국무용이 재해석 될 수 있는 가능성을 마련하였다.

참고문헌

- 강이문(2001). “한국 新舞踊考”, **강이문 춤 평론집 한국 무용문화와 傳統**, 민족미학연구소.
고종대황제실록, 권41, 222.
고종대황제실록, 권42, 252.
김경애(2001), **우리무용 100년**, 현암사.
김영희(2004), “일제강점기 초반 기생의 창착춤에 대한 연구-1910년대를 중심으로”, **한국음악사학보 33권**, 197-236.
김영희(2006), **개화기 대중예술의 꽃, 기생**, 민속원.
김옥희(2012), “커뮤니티댄스 실행 모델 생태감성 무용 구조 연구”, 한국무용교육학회, **한국무용교육학회지 23권 2호**, 71-85.
김현자(1993), “생춤 체험의 현상학적 접근”, 미간행, 박사학위논문, 한양대학교 대학원.
나간채(1981), “토마스 쿤의 과학 발전 이론에 의한 사회학 현상의 설명 가능성,” 한국정신문화연구원, **정신문화 9호**.

- 박지영(2010), “생태주의에 기초한 무용교육프로그램 구성 및 적용에 관한 연구”, 미간행, 석사학위논문, 이화여자대학교 교육대학원.
- 송방송(1984), **한국음악통사**, 일조각.
- 성경린(1976), **한국의 무용**, 서울, 세종대왕기념사업회.
- 양서정(2009), “한국민속무용의 창작화 과정에 대한 연구”, 미간행, 박사학위 논문, 이화여자대학교 대학원.
- 양은정(2012), “춤추는 몸의 통제와 탈주: 1960-70년대 한국의 춤 양상에 관한 사회문화적 재조명”, 한국체육철학회, **한국체육철학회지 20권 2호**, 115-136.
- 오상아(2007), “외국의 새로운 패러다임을 통해서 본 한국무용의 미래적 전망”, 한국체육철학회, **한국체육철학회지 15권 2호**, 247-263.
- 오레지나(2010), “에코댄스의 개념”, 한국문화예술교육학회, **모드니 예술 3집**, 51-60.
- _____ (2011a), “에코댄스의 구조 및 교육적 의미”, 한국무용교육학회, **한국무용교육학회지 22권 2호**, 39-51.
- _____ (2011b), “생태무용교육의 방향 및 목표”, 한국문화예술교육학회, **모드니 예술 4집**, 25-33.
- 유미희(2002), “한국춤에 나타난 생태여성주의 성향 연구”, 국무용교육학회, **한국무용교육학회지 13권 2호**, 한69-90.
- 이민채, 윤미라(2012), “한국창작춤의 시대적 경향 분석을 통한 한국성 수용의 성과와 새로운 패러다임”, 대학무용학회, **무용학회논문집 70권 4호**, 83-106.
- 이병옥(2000), “한국의 무용 패러다임 회고와 전망”, 한국동양예술학회, **동양예술 1권**, 53-71.
- _____ (2003), “한국사의 시대구분의 문제제기와 방안모색”, **제1회 전통예술원 학술심포지엄**, 한국예술종합학교 전통예술원, 71-97.
- 이승아(2001), “고등학교 무용수업의 생태학적 분석”, 미간행, 석사학위논문, 전북대학교 대학원.
- 이유진(2013), “한국무용 패러다임 변화를 통해 본 생태무용의 발생배경과 범주”, 미간행, 박사학위논문, 대구가톨릭대학교 대학원.
- 이정화(2009), “문화교차적 상황과 교육현장의 한국춤 정체성”, 미간행, 박사학위논문, 한양대학교 대학원.
- 이지영(2003), “21세기 패러다임에 따른 무용의 다변화 양상 연구”, 미간행, 석사학위논문, 중앙대학교 대학원.
- 임희선(2012), “생태 예술교육 사례연구 : 생태무용의 교육적 기대”, 미간행, 석사학위논문, 경성대학교 교육대학원.
- 장사훈(1993), **한국음악사**, 세광음악출판사.
- 정병호(1996), “조선후기 민간무용의 양상”, **동양학 26권**, 375-382.
- 정은주(2011), “동양의 생태적 모관”, 한국문화예술교육학회, **모드니예술 5권**, 65-77
- 조동화(1975), **현대무용**, 한국현대문화사 I, 고대민족문화연구소.
- 태혜신, 박명숙(2007), “디지털시대 무용학 연구패러다임과 미래전망”, 한국체육학회, **한국체육학회지-인문사회과학 51권 1호**, 411-427.
- 토마스 쿤(1962), **과학혁명의 구조**, 까치글방.
- 토인비(2007), **역사의 연구**, 동서문화사.
- 한혜리(1998), “근대 한국의 문화충격기에 공연예술로서의 무용에 영향을 미친 사상”, 한국무용교육학회, **한국무용교육학회지 9권 1호**, 105-118.

- _____ (2000), “개화기 이후 한국무용의 주제와 사상”, 미간행, 박사학위논문, 성균관대학교 대학원.
- 황선화(1998), “한국창작무용에 나타난 패러다임 양상에 관한 연구”, 미간행, 석사학위논문, 중앙대학교 교육대학원.