

\* 오 세 준

목차	Abstract
	I. 서론
	II. 근대 남성적 거대 담론과 신여성
	III. 문화적 민족주의 실천가 최승희
	IV. 결론
	참고문헌

\* 성균관대학교 초빙교수  
논문투고일 : 2015.01.30.

심사일 : 2015.02.28.

계재확정일 : 2015.03.10.

## The “new woman” stage artist Ch’oe Sŭng-hŭi in the masculine discourse of the modernization of Korea

134

Oh, Sae-joon  
Sungkyunkwan University

This study examines how Ch’oe Sŭng-hŭi, the renowned "new woman" stage artist, developed her career in the male-centered process of modernization in Korea. Ch’oe Sŭng-hŭi was one of the pioneers of modern dance in Korea. Also, she was one of the "new women" who appeared in the early part of the twentieth century as a result of the Western style of education. She, with her fame earned on the stages in Japan and the Western countries, successfully positioned herself in the social environment of Korea that was not friendly to social activities of women.

In addition to her great talent in dance, Ch’oe Sŭng-hŭi's instrument for her success was her strategy to utilize the rhetoric of the masculine discourses such as “wise mother, good wife” and cultural nationalism. “Wise mother, good wife” aimed at producing mother and wife who would be devoted to managing her family in more Westernized, “modern” style breaking with traditional patriarchy. Cultural nationalism was a form of nationalism that was expressed in “cultural,” non-political activities such as education and arts. As Ch’oe Sŭng-hŭi applied the rhetoric of the discourses, which cooperated with male-centered modernization, for her social and artistic activities, she could earn male support and be more successful than any other women without such a strategy and male support.

Ch’oe Sŭng-hŭi maintained her social image clean describing her domestic life with the rhetoric based on “wise mother, good wife.” At the same time, adopting the discourse of cultural nationalism, she tried to apply Korean elements in her dance based on Western style and make Korea join in “the world” through such a form of art. The male-centered society was enthusiastic to her as her activities and her rhetoric were cooperative with the grand narrative of modernization, and Ch’oe Sŭng-hŭi became the most famous and successful woman in her time in Korea.

**key words** > Ch’oe Sŭng-hŭi, Sai Shoki, new woman, cultural nationalism, rhetoric  
주요어 >> 최승희, 신여성, 문화적 민족주의, 레토릭, 거대담론

본 연구는 신여성 예술가 최승희(崔承禧, 1911-1969)가 남성 중심의 근대 형성 과정 속에서 어떠한 방식으로 자신의 무용 경력을 발전시켰는지를 살펴보고자 한다. 대부분의 인간 사회가 남성 중심적 사고방식에 의해 구성되어 왔음은 잘 알려진 사실이다. 한국의 경우는 유교적 세계관에 기반한 “남존여비”가 전근대의 상식이었고, 유교 철학이 더 이상 사회의 지도 원리로서 효용성을 갖지 않게 된 근대의 형성 속에서도 남성 중심의 사고방식은 건재했다. 그러한 환경 속에서 최승희는 자신의 특출한 예술적 재능과 함께, 문화적 민족주의와 현모양처론 등의 남성 중심적 담론에 가까이 타협하는 자세를 통하여 자신의 경력을 성공적으로 영위해 나갈 수 있었다.

남성 중심의 거대담론으로 근대 기획이 작동하고 있는 와중에서 최승희는 자신의 예술활동을 위해 필요에 따라 남성적 담론들의 레토릭(修辭)을 적절히 채택하는 책략(strategy)을 구사하였다. 이 연구에서는 최승희의 사생활과 관련해서는 현모양처론을, 공적 생활과 관련해서는 문화적 민족주의를 중심으로 살펴봄에 그녀가 남성적 담론들의 수사를 실천하는 양상을 살펴볼 것이다.

최승희의 활동들을 “책략”의 실천으로 보는 것은, 그녀를 보다 중립적으로 바라보면서 그 개인의 실체를 보다 주체적인 것으로 그리고 보다 중층적인 것으로 이해하고자 하는 시도이다. 최승희에 대한 그 동안의 주요한 진술들이 그녀가 원래는 철두철미 반일 민족의식을 가진 사람이었다거나, 반일과 친일, 민주주의와 공산주의의 경계를 본의 아니게 넘나들면서 방황하게 되는 인물이었다는 식으로 이야기를 해 온 경향이 있다. 이러한 시각들은 그녀를 수동적인 입장에 놓거나, 그녀의 친일행적이나 월북을 한쪽 진영의 입장에서 변호해 주고자 하는 의도를 가진다는 점에서 반성해 볼 필요가 있다. 주체적이고 다원적인 면모를 가진 여성 예술가로서의 최승희가 역사적 환경 속에서 어떠한 선택들을 하는가를 냉정하게 살펴보는 것은, 오늘의 우리가 사회 안에서 개인이나 젠더로서 실존적 결단을 하며 살아가는 데에 어떤 참고사항들을 제공할 수 있을 것이다.

최승희가 어떻게 남성적 담론들의 레토릭을 자신의 활동에 반영하여 경력의 성공을 이끌어가는가를 살펴보는 것이 주된 목적이므로, 본 연구는 최승희의 무용 경력이 시작하는 시기부터 서구 순회공연을 통해서 그녀의 경력이 정점에

올라서는 시기를 중심으로, 최승희와 한국의 문화적 민족주의, 현모양처론 등의 남성적 담론이 갖는 관계를 언급하게 될 것이다. 최승희는 서구 공연을 마치고 온 이후 노골적인 친일 제스처어, 제 3국인 중국으로의 탈출, 월북을 통한 공산주의적 근대 기획과의 만남 등 다른 삶의 양상을 보인다. 이렇게 달라진 삶의 양상에 대해서는 다른 연구를 통한 분석과 성과를 기대해야 할 것이다.

## II. 근대 남성적 거대 담론과 신여성

유교적 가르침 속 전통 사회의 한국인들은 중국이 세계의 중심이며 중국의 황제가 다스리는 가부장적 질서가 천하를 운영하는 원리라고 이해했다. 그리고 역사는 흥망성쇠가 반복되는 순환적인 것이며, 개인들과 인간 집단들은 각기 주어진 지위(名)에 따라 기대되는 행동양식(分)을 수행해 나가며 조화롭게 살아야 한다고 생각했다. 그러나 19세기 후반에 본격적으로 제국주의의 외세들과 맞닥뜨리게 되자 한국인들은 충격적으로 다가온 근대 세계를 파악하기 위해 자신들이 가지고 있던 기존의 인식들에 대하여 심각히 회의하게 되지 않을 수 없었다.

그 결과 근대를 위한 새로운 인식들이 지식인들에 의하여 이끌어졌으며, 한국인들은 자신들을 압도한 서구적 방식을 따라 세계를 재구성하게 되었다. 이제 중국은 수많은 다른 나라들 중의 하나에 불과했으며, 역사는 끊임없이 진보해나가는 직선적인 것이었고, 개인과 인간 집단은 “우월한 자가 번성하고 열등한 자는 멸망한다(優勝劣敗)”는 진화론적 견지—사회진화론—에서 치열하게 경쟁을 해야 하는 존재로 이해되었다(오세준, 2014: 15-18).

이런 변화 속에서 한국인들은 스스로를 새로운 국제 관계 속에서 다른 민족들과 생존경쟁을 벌여야 하는 집단적 주체로서 간주하게 되었는데, 이렇게 형성된 집단적 정체성의 인식이 전근대적 세계관 속에서 이전에 가졌던 민족의식과 구별되어 ‘근대적 민족주의’라고 불리고 있다. 근대적 민족주의는 민족들 간의 경쟁이 군사적 측면은 물론, 정치, 경제, 문명 혹은 문화의 다양한 각 방면에서 이루어지는 것으로 세계정세를 이해했다. 그에 따라, 다른 민족들과의 경쟁에 효율적으로 임하고 그들과 대등하게 근대 세계에 참여하고자,

이미 비효율적인 것으로 판명된 재래의 전통들과 결별하고 서구의 ‘문명’ 혹은 ‘문화’의 요소들을 수입하여 근대 민족의 역량을 키우려는 노력이 지식인들을 중심으로 이루어지게 되었다.

외세의 간섭 속에서 정치·군사적 측면이나 공업적 측면의 역량을 도모하는 것은 여의치 않았다. 그래서 근대화를 위한 한국인들의 노력은 민중을 계몽하고 교육하는 문화적 측면에 우선적으로 기울여지지 않을 수 없었다. 그리고 새로이 소개되거나 이식되는 서구 문화의 많은 측면들은 그것들이 민족의 근대화에 공헌한다는 민족주의적 레토릭을 입고서 가치를 주장하게 되었다.

예를 들면, 박물관, 공연장, 도서관 등의 문화 시설들과, 연극 같은 예술형식 등도 모두 그것들이 한국인을 계몽하고 민족의 역량을 증진시켜 근대에 참여할 수 있게 하는 도구가 된다고 설명되었다(오세준, 2014:20-29). 이렇게 직접적으로 정치적이지 않은, 문화적 분야로 표출되는 민족주의를 한국의 근대 형성 과정과 관련하여 ‘문화적 민족주의’라고 부를 수 있다. 문화적 민족주의는 국가가 상실된 1910년의 한일강제병합 이후에도 지속되며 한국의 근대화 과정의 중요한 특징을 이룬다.

전통적 세계관에 대한 지식인들(남성)의 반성으로부터 유래한 근대 기획과 민족주의 혹은 문화적 민족주의라는 거대담론은 여성도 공적 영역으로 진출해야 할 필요성을 제기하게 되었다(문옥표 외, 2003: 185). 그리하여 이화(1886년), 정신(1889년), 배화(1898년), 승의(1903년), 진명(1906년), 숙명(1906년), 동덕(1908) 등의 여학교가 문을 열어 서구식 교육의 기회를 여성들에게도 제공하게 되었으며(문옥표 외, 2003:128), 그 결과로 사회에 모습을 드러내기 시작한 여성들이 일제강점하의 1920년대에 이르면 하나의 가시적인 계층을 형성하게 되었는데, 이들이 바로 ‘신여성’이다(오세준, 2008: 73-74).

신여성들은 의료계(허영숙, 현덕신, 정자영 등), 교육계(차미리사, 윤성덕, 김활란 등), 언론계(최은희, 김경숙, 김명순 등), 예술계(나혜석, 윤심덕, 최승희 등) 등의 전문 직종으로 진출하며 사회 내에 여성의 존재를 부각시키기 시작했다(문옥표 외, 2003: 26-33). 그러나 신교육을 통한 근대적 의식 속에 스스로를 주체적 개인으로 수립하기를 열망했던 신여성들의 정체성은 남성 지배의 사회구조 안에서 불안정할 수 밖에 없었다(오세준, 2008: 77).

남성들은 신여성들이 자신들의 근대 기획 담론에 포섭되어 결과적으로 민족주의자들의 입장에서는 ‘민족 독립’, 그리고 사회주의자들의 입장에서는 ‘사회 개혁’ 같은 목표를 위해 동원되어주기를 바랐던 한편, 신여성들은 이런 거대담

론에 참여하기보다는 여성 ‘개인의 해방’을 우선시하는 경향이 있었고(문옥표 외, 2003: 156), 그리하여 신여성들은 사회에서 새로운 지도적 역할을 수행해 줄 수 있는 존재로서 긍정적 기대의 시선을 받는가하면 사회의 질서에 도전하는 존재로서 부정적 시선을 받기도 하는 이중적 이미지를 형성하게 되었던 것이다(문옥표 외, 2003: 86).

신여성과 관련한 담론이 남성적 거대 담론에 포섭되는 예로서는 ‘현모양처’론을 들어 볼 수 있다. 여성잡지 『부인』의 1922년 창간호는 바람직한 신여성 주부의 모습을 다음과 같이 제시하며 여성들이 이상적 아내와 어머니로서의 사회적 소임을 맡아 줄 것을 사회적으로 권유했다.

남편이 직장에 나갔다가 귀가하기까지의 신여성 주부의 하루 삶은. 먼저 남편 의복에 대한 손수 수발이다. 그리고 퇴근 시간 전에 집 안팎을 깨끗이 청소하고 남편 책상 위에는 위안의 뜻으로 화초나 조화를 꽃아놓는다. 자신은 세수와 화장으로 단정하고 남편이 귀가하여 바깥 입을 옷을 추울 때는 따뜻하게 더울 때는 시원하게 준비해 둔다. 어린아이가 있을 때는 깨끗이 씻겨 놓는다. [중략] 채무 독촉과 같은 남편에게 근심 끼치는 말은 저녁밥을 먹은 후 의론조로 말을 하고, 남편 기색이 좋지 않을 때는 노래를 불러주어도 좋다. [중략] 전통적 가정에서는 남편이 귀가할 때면 상냥한 웃음으로 두루마기와 모자를 받아들고 겸상 식사를 하는 등 남편에 대한 직접적인 수발은 정실부인이 아닌 첩들의 몫이었다. 이 잘못된 처첩제도를 바르게 잡는 것은 남편에 대한 아내의 태도 여하에 달려 있다. [중략] 즉 남편 앞에서 점잖게 정실 노릇할 것은 물론 첩 노릇도 하고 기생 노릇도 하여야 할 것이다 (문옥표 외, 2003: 60-61 재인용).

오늘의 독자들에게는 실소를 자아낼지도 모르는 이러한 신여성의 이미지는 부모(父老) 중심이며 작첩(作妾)을 허용했던 전근대적 가부장 가족제도를 근대적 부부 중심의 가정으로 개선하려는 의도를 가진 것이었다. 이런 식의 현모양처론은 남성들의 근대 기획에 위배되지 않는 것으로서, 당연히 남성들의 지지를 받았다.

남성 중심의 담론에 포섭되지 않으려하는 신여성 관련 담론의 예로는 ‘자유연애’론 중 어떤 형태를 들 수 있다. 이런 담론의 대표적 예를 『삼천리』 1935년 2월호에 실린 나혜석의 글에서 찾아볼 수 있는데, 그 글의 일부를 오늘날의 표기로 바꾸어 인용해 보면 다음과 같다.

정조는 도덕도 법률도 아무 것도 아니요, 오직 취미다.

밥 먹고 싶을 때 밥 먹고 떡 먹고 싶을 때 떡 먹는 것과 같이 임의용지(任意用志)로 할 것이요, 결코 마음의 구속을 받을 것이 아니다. [중략] 다만 정조는 그 인격을 통일하고 생활을 통일하는 데 필요하니 비록 한 개인의 마음은 자유스럽게 정조를 취미화할 수 있으나 우리는 불행히 나 외에 타인이 있고 생존을 유지해 가는 생활이 있다. 그리하여 사회의 자극이 심하면 심하여질수록 개인의 긴장미가 필요하니, 즉 마음을 집중할 것이다. 마음을 집중하는 자는 그 인격을 통일하고 그 생활을 통일하는 자이다. 그러므로 유래(由來) 정조관념을 여자에게 한하여 요구하여 왔으나 남자도 일반일 것 같다. [중략]

우리 해방은 정조의 해방부터 할 것이니 좀더 정조가 극도로 문란해 가지고 다시 정조를 고수하는 자가 있어야 한다. 저 파리와 같이 정조가 문란한 곳에도 정조를 고수하는 남자 여자가 있나니 그들은 이것 저것 다 맛보고 난 다음에 다시 뒷걸음치는 것이다. 우리도 이것 저것 다 맛보아 가지고 고정(固定)해지는 것이 위험성이 없고 순서가 아닌가 한다(나혜석, 1935: 74-75).

얼핏 보면 도덕 감각이라는 것을 상실하고 있는 것 같이 느껴질 수 있는 이 주장에서, 나혜석은 사실 남성과 여성이 평등하게 서로의 성적 결정권을 존중해주는 평등의 도덕을 제안하고 있었다. 그리고 결혼이나 정조 관념이 관습적이고 맹목적인 억압으로 강제되는 것이 아니라 개인의 자유로운 경험 후에 주체적 선택으로 이루어지도록 하자는 근대적 사고를 주장하고 있었다. 그러나 애초부터 남성에게는 성적 결정과 선택에 별 거리낌이 없었던 현실 속에서, 현재와 미래의 남성 지배의 구조에 도전하는 이러한 담론은 환영받기 힘든 것이었다. 그리하여 당연히 이런 종류의 태도는 “사회(남성과 그에 동조하는 여성들)적” 비난을 받을 수 밖에 없었다.

근대 기획이 남성 중심의 거대담론에 의해 구동되고 있는 사회 속에서, 이제 갓 공적 영역으로 등장한 여성이 남성적 담론에 적절히 참여하지 못했을 때 여성의 활동에는 심각한 지장이 초래되지 않을 수 없었다. 앞에 언급되었던 나혜석의 경우는 그 단적인 예를 보여준다. 화가였던 나혜석은, 언론이 그녀의 분방한 사생활에 대한 흥미 위주의 보도와 비난에 집중하고 대중은 그녀의 작품에 대해 외면하는 동안 사회활동의 기회를 상실하고 말았다. 그리고 폐인의 삶을 살다가 최후에는 무연고자 병동에서 쓸쓸히 사망해야 했다(이배용 외, 2000: 226). 여성이 근대에 참여하고 그 안에서 성공적인 자리매김을 하기 위해서는 결국 남성이 주도하는 담론과 적절한 방식으로 타협해 나가는 책략이 필요했던 것이다.

### Ⅲ. 문화적 민족주의 실천가 최승희

남성이 주도하는 근대기획의 거대담론에 적절히 참여하여 성공적으로 공적활동을 영위해 나간 신여성의 대표적인 예로 무용가 최승희를 들 수 있다. 역사적 거물인 “이승만, 김구도 몰랐고 뒷소문으로 김일성과 박헌영이 들먹여질 정도” 였던 시절에도 그녀를 모르는 사람은 없었다고 정병호(2004: 9)가 회고할 정도로 최승희는 강렬히 자신의 존재를 사회에 각인시킨 여성이다. 이러한 최승희의 성공 과정에서는 그녀가 남성적 담론, 특히 문화적 민족주의와 현모양처론을 적절히 수용해서 그것들의 레토릭을 활용했던 책략의 실천이 눈에 뜨인다.

최승희의 삶이 문화적 민족주의와 본격적으로 결부되는 것은 그녀가 사회의 공적영역에 진출을 시도하는 순간부터였다. 최승희는 문화적 민족주의의 레토릭을 통하여 예술, 특히 무대예술가로서의 길로 들어서게 되는데, 무용이라는 예술에의 입문 동기에 문화적 민족주의의 수사가 사용되는 것은 한국의 근대화와 근대 예술의 정체성의 특징을 알게 해주는 주목할만한 사실이다.

1926년에 열여섯 살의 나이로 숙명고녀를 졸업하게 된 최승희는 사회를 향해 막 첫 발을 내딛으려는 순간부터 좌절감을 느껴야 했다. 학교를 우수한 성적으로 다니고 동기들보다 두 해나 먼저 졸업하게 되었지만 그 이후의 진로를 찾는 데에서는 바로 벽에 부딪히고 말았기 때문이다. 그녀는 서울사범학교에 진학을 하거나 동경의 음악학교에 진학하기를 원했었으나 두 곳 모두에서 나이가 아직 어리다는 이유로 입학을 거절당하고 말았다. 끼니를 거를 정도로 가난한 집안을 돕기 위해서는 적당한 일자리를 찾아야 할 것이라는 부담감도 있었고 다음 단계로의 진학에도 실패하여, 신여성 최승희는 그 시작 단계에서부터 심각한 고민에 빠져 있었다(정병호, 2004: 29-32).

최승희에게 돌파구를 열어 준 것은 그녀의 친오빠 최승일(崔承一)이었다. 작가로 활동하던 최승일은 마침 한국에 와서 공연을 하고 있던 일본의 무용가 이시이 바쿠(石井 漢)가 한국인 연구생을 모집하여 금전적인 지원과 함께 일본으로 데려가고자 한다는 소식을 듣고 있었는데, 이미 이시이 바쿠의 예술에 대해 알고 있었던 그는 신체 조건이 좋고 예능에 재능을 보이던 여동생에게 이시이의 문하로 들어갈 것을 권유하였다. 자신에게 “사물에 대한 정당한

관찰과 이해의 길을 열어 주고 가르쳐” 주었으며(최승희, 2006: 21), “제 2의 아버지”로서 믿고 따르던 큰 오빠의 말을 최승희는 별 저항 없이 받아들였다(노영희, 2010: 46 참조). 최승일이 동생에게 무용 예술의 길을 권한 배경에는 그의 문화적 민족주의가 자리잡고 있었다. 최승일은 1926년 11월에 잡지 『별건곤』에 쓴 “신변잡사”라는 글 속에서 일본과 한국의 관계를 “압박피압박의 민족”이라고 분명히 규정할 정도로 민족의식을 숨기지 않는 인물이었다(최승일, 1926: 139). 그는 일본 유학을 다녀온 지식인으로서 김우진金祐鎭 등이 이끌던 신극운동단체인 극예술협회에 관여했었던 연극인이기도 했다.

이미 언급되었듯 서구적 연극은 그것이 국내에 처음 소개될 때부터 문화적 민족주의의 레토릭을 통하여 자신의 존재 가치를 주장하는 경향이 있었는데, 최승일도 이러한 담론의 영향 속에 있었고, 그는 최승희의 기억에 “밤낮 친구들과 같이 예술운동, 예술운동” 할 정도로 문화를 통한 민족의 근대화라는 목표의식을 드러내고 있었다(정수용, 2004: 173 참조). 그리하여 그는 그때까지 무용을 구경해 본 적도 없었고 무용이란 것이 무엇인지 알지도 못했던 최승희를 데리고 가서 이시이 바쿠의 공연을 보여주며 그녀에게 예술가의 길을 권해 주었던 것이다(최승희, 2006: 50).

당시 한국 사회에는 기생들의 춤만이 있을 뿐 예술로서의 ‘무용’이라는 것에 대한 인식은 없는 실정이었다. 그래서 무용에 대해 무지했던 최승희는 이시이의 공연을 보자 “저걸 배워서 무엇하오?”라고 오빠에게 물을 수 밖에 없었다. 그러자 최승일은 “무엇에 쓰는 것이 아니라 배워 가지고 조선에도 저런 예술운동이 있어야 한다”라고 대답했다. 그리고 “예술에는 귀천이 없다”, “조선에 음악가는 여지껏 훌륭한 사람이 많이 났으나 무용가는 하나도 나지를 아니 하였으니 네가 그 선구자가 되라”는 말로 그녀를 설득했다(정수용, 2004:173-174).

이시이 바쿠의 공연이 있었던 것은 1926년의 3월 21일부터 사흘 동안이었고 최승희가 숙명고녀를 졸업한 것은 3월 23일이었다. 최승희는 4월 3일에 이시이 바쿠와 함께 동경으로 주저없이 떠나버리는데(정병호, 2004: 32-37; 최승희, 1933: 54), 불과 며칠 사이에 이토록 과감하게 진로결정이 이루어지는 것은 그만큼 무용 예술의 길에 대한 오빠의 민족주의적 설명이 최승희 당사자에게 호소력을 가졌기 때문이라고 보아야 할 것이다.

일본으로 건너간 최승희는 빠르게 무용가로 성장했다. 그녀는 이시이 바쿠의 무용연구소에서 수련한지 석달만인 1926년 6월 22일 동경에서 열린 이시

이의 공연에서 《금붕어》, 《방황하는 혼의 무리》, 《습작》, 《그로테스크》<sup>1)</sup> 등의 작품에 출연하며 첫 무대를 밟았다(정병호, 2004: 44). 그리고 계속 무용을 익히던 가운데 마침내 1927년 10월 25, 26일에는 이시이 바쿠의 무용단과 함께 서울에 들어와 공연을 하여 “조선서 처음되는 무용가”로 단번에 각광을 받았다. 10월 27일자 매일신보를 보면 신문 제 2면의 삼분의 일 정도가 이시이 바쿠의 무용단과 최승희 관련 기사들 및 사진들로 채워져 있을 정도로 최승희가 스타 같은 대접을 받고 있는 것을 알 수 있다. 기사의 보도에 의하면 공연 시작 삼십 분 전에 이미 경성 공회당은 대만원을 이루었으며, 무용예술을 예찬하는 소리와 최승희를 예찬하는 소리가 장내에 넘쳤다고 한다. 그녀가 《소야곡》을 독무로 추었을 때는 “너신의 그것이나 다름없는 교태”에 “우뢰 갓튼” 박수가 일어났다고 한다(“石井漢氏一行” 1927). 정병호(2004: 49 참조)의 지적대로, 최승희는 그 공연이 이시이 바쿠의 것인지 최승희의 것인지 분간되지 않을 정도로 대대적 관심의 대상이 되고 있었는데, 그 다음 해에도 이시이 바쿠의 한국 공연이 11월에 이루어졌고 이때 최승희는 더욱 크게 대중의 관심을 받았다(최승희, 1933: 54).

최승희가 거침없이 성공의 가도를 달려가는 듯 보였지만, 그녀에게도 위기는 있었다. 애초 출국 때 이시이 바쿠와 계약했던 삼년의 기간이 다 되었을 무렵 이시이 바쿠의 무용연구소 내부에 분란이 일어나는 등의 일이 생기면서, 1929년 4월경 최승희는 아직 무용가로서의 경력이 확립되지 않은 상태에서 스승과 결별하고 귀국하게 되었던 것이다(노영희, 2010: 47; 정병호, 2004: 55-58). 귀국 후 최승희는 서울에 자신의 무용연구소를 열었으며, 12월 5일부터 7일까지 찬영회 주최로 열린 ‘무용, 연극, 영화의 밤’에 출연하여 독자적인 무용가로서의 활동을 시도했다. 그리고 1930년 2월 1일에 제 1회 최승희 무용발표회를 이틀 동안 연 후 몇 차례의 다음 공연들을 가져보았으나 곧 예술적 한계와 경제적 어려움에 직면하게 되었다.

그녀의 춤은 이시이의 춤을 모방하고 있었고, 호기심으로 그녀의 공연을 찾던 관객들도 차츰 그 수가 줄어들었던 것이다. 그런 와중에 그녀는 자신에게 성적 관심을 갖는 남성들의 횡포도 극복해야 했다. 최승희는 자신의 제 1회 무용 발표회를 앞두고는 그녀가 이시이를 떠나게 된 것이 연애에 휘말리게 되었었기 때문이라는 흥미 위주의 보도에 시달렸고(최승희, 1933: 56), 자신에게 무상으로 무용연구소를 제공해 준 남성 후원자와도 곧 마찰을 겪었다(정병호, 2004: 65).

<sup>1)</sup> 이 작품들 중 《그로테스크》는 약 삼개월 후인 1926년 10월 3일에 동경의 미쓰코시백화점 옥상에서 열린 ‘파테 베비 촬영회’에 이시이 바쿠 무용단이 초청되어 공연한 모습을 촬영한 것이 영상으로 남아 있다. 일본의 시즈오카 현 시마다 시립도서관에 소장되어 있는 이 영상은 2014년 말에 춤자료관 연낙재(소장 성기숙)에 의해 발굴되어, 최승희의 가장 초기에 해당하는 춤의 모습을 전해주고 있다(성기숙, 2015).

경제적 어려움이 심해지면서 최승희 무용연구소의 유지도 어렵게 되어갔다.

신여성 예술가로서 겪는 이러한 어려움은 최승희만의 것은 아니었다. 오빠 최승일과 같은 세대였던 성악가 윤심덕(尹心惠)의 경우만 하더라도 침체되는 경력, 고질적인 금전적 곤란, 자신이 원하지 않는 남성들로부터의 유혹과 구애, 유부남인 김우진과의 자유연애 등 문제들에 시달리면서 순탄한 사회생활을 하기가 힘들었고, 결국에는 김우진과 함께 대한해협에 몸을 던져야 했을 정도였다. 오빠 최승일과 함께 활동하기도 했던 선배 무대예술가 윤심덕의 운명을 잘 알고 있었을 최승희는 재도약을 위한 방책을 서둘러 찾아야 할 필요를 절실히 느끼지 않을 수 없었을 것이다<sup>2)</sup>.

그런 상황에서 최승희가 찾아낸 타개책 중의 하나는 결혼제도 안으로 투신하여 사생활을 관리하는 것이었다. 1931년에 최승희는 오빠의 친구 박영희(朴英熙)가 소개한 안막(安漢, 본명 安弼承)과 만난지 얼마 되지 않아 곧 결혼식을 올렸다.

남성 위주의 담론에 반항하며 속박되지 않는 삶을 추구하던 윤심덕이 서른의 나이가 되도록 미혼을 유지하다가 자살한 것과 비교하면 스물 한 살의 최승희는 일찌감치 결혼이라는 가부장적 담론과 타협하여 제도적 보호 안에서 주변이 정리되도록 한 셈이다. 이제 최승희에 대하여 한 남성의 배타적 소유권이 확립되어버린 마당이므로, 그녀가 대중 앞에 자신을 내보이는 무대예술 활동에 종사한다 할지라도 그녀에게 뺏쳐오는 남성들의 마수는 크게 감소할 수 밖에 없었다. 그리고 가정을 이룬 최승희는 현모양처의 수사를 다음과 같이 구사하며 사회적으로 모범적인 신여성의 이미지를 스스로 구축했다.

결혼을 했다고 해서 내가 변한 것은 무엇이었던가. 결코 아무것도 변한 것은 없었다. 오히려 무용에 대한 열정이 날이 갈수록 더 해졌을 뿐이다. 그러나 곧 아기를 잉태하고 얼마 안 가서 어머니가 되리라는 것을 확실히 알게 될 즈음에 이르러서는 나도 적잖이 변뇌에 휩싸이게 되었다. 한 사람의 아내로서, 어머니로서 바른 길을 걸어갈 것과 무용가로서 무대에서 서는 것이 서로 상충되는 일이라, 두 길을 가는 것이 불가능한 일이라면 나는 착한 아내와 평범한 어머니가 되는 길을 걸어가리라고 결심하였다. 그러나 이 두 갈래의 길은 반드시 양립(兩立)하게 되며, 또한 양립시키지 않으면 안 될 거라고 생각하여 나는 변함없이 무용 작업을 계속하였다(최승희, 2006 : 41-42).

<sup>2)</sup> 공교롭게도 윤심덕은 최승희가 일본으로 건너 간 불과 몇 달 후에 마치 최승희와 교대하듯, 일본에서 돌아오는 길에 김우진과의 동반자살로 생을 마감했다. 그들의 죽음은 떠들썩하게 장안의 화제가 되었다. 그 해 그들의 죽음 후에 최승일은 여동생을 만나러 일본을 방문하는데, 배 위에서 그는 바닷물을 바라보며 자신과 두 고인들의 인연을 회상하며 상념에 잠긴다. 동경에서 재회한 승일, 승희의 오누이는 “집안 이약이 저 지내는 이약이 내가 일하는 이약이”로 밤을 지새우게 되는데, 그들이 나눈 정담 속에는 윤심덕의 죽음에 대한 이야기도 있었을지 모른다. 그리고 여동생의 뒷바라지를 위해 노력했던 최승일이 이후 언제라도 윤심덕에 대하여 언급하며 여성 무대 예술가로서의 최승희의 진로와 처신에 대해 조언하였을 가능성이 있다(최승일, 1926: 136-138 참조).

자신의 예술과 아내/어머니의 역할이 충돌하게 된다면 기꺼이 예술을 포기하고 아내와 어머니로서의 길을 택하겠다고 선언할 정도로 최승희는 가부장적 구조와 남성 중심의 담론에 타협적인 자세를 보이면서 그 반대의 경우에 초래 될 사회의 부정적 인식을 회피하였다. 그러면서 결과적으로 그녀는 남편 안막을 자신의 매니저로 기능하게 하면서 계속적으로 사회에 참여하고 자신의 역량을 예술에 집중시켰다.

최승희가 재도약을 위하여 채택한 또 하나의 방법은 자신의 예술을 본격적으로 문화적 민족주의와 연계시키는 것이었다. 그리고 그녀의 문화적 민족주의의 실천은 대략 첫째, 자신의 예술 속에 한국적 개성을 강화시키는 것, 둘째, 그렇게 민족적 색채를 가진 예술로써 세계(서양)에의 참여를 도모하는 것의 두 가지 양상으로 나타났다.

우선 최승희는 1933년 3월에 다시 일본으로 건너가서, 이후 자신의 춤 안에 한국적 요소들을 대폭 차용하기 시작했다. 일본에 들어간 최승희는 스승인 이시이 바쿠와 재결합하였는데, 5월 20일에 열린 여류무용대회에 참가하면서 이시이의 권유에 따라 조선 한량의 유쾌한 모습을 묘사하는 《에헤라 노아라》를 발표하였다. 이 작품은 대성공을 거두었다. 이시이 바쿠에 의하면 최승희는 조선 무용을 하는 것에 대해서 처음에는 그리 내켜하지 않았다고 한다(정진욱, 2004: 776).

사실 이것은 그리 놀라운 일이 아니다. 이미 언급되었듯이 근대 기획에 종사하던 한국인들은 전통의 것들과 결별하고 새로운 서구의 것들을 수입하는 것이 자신들의 급선무라고 여겼었기 때문이다. 최승희도 애초에 그녀가 무용에 투신한 것이 근대적 무용 예술을 한국에 이식하고 싶었기 때문인 이상, 전근대 사회의 기생들을 연상시키는 한국 춤을 추고 싶지는 않았을 것이다. 그러나 스승의 권유, 1930년대에 한국 예술계에 확산되고 있던 전통 문화에 대한 관심(노영희, 2010: 56; 이주미, 2007: 339-340 참조), 그리고 일본 관객들의 계속되는 호평 등에 영향을 받아, 최승희는 “조선의 고전을 현대화”, “향토무용의 현대화” 등의 수사를 사용하며 차츰 자신의 무용에 한국적 개성을 더욱 많이 도입하게 되었다(유미희, 2006: 129 참조).

최승희는 조선 무용을 발판으로 하여 무용가로서의 경력을 승승장구 발전시켜 나갔다. 1934년 9월 20일에는 일본에서의 자신의 첫 발표회를 가졌고, 이때 공연된 《검무》, 《승무》, 《에헤라 노아라》 등의 조선 무용은 일본 관객들로부터 상당한 호평을 받았다. 계속해서 1935년 10월 22일의 제 2회 무용발표회도 대성공을 거두었으며, 계속적인 무용 공연들은 물론이고 1936년의 영화 《반도의 무희》 출연, 콜롬비아 레코드사의 노래 음반 취입, 각종 광고의 모델 등 다양한 활동을

이어가며 큰 인기와 성공을 구가했다. 최승희의 성공에는 춤 속에 표현되는 그녀의 관능미, 동작의 역동성과 함께 조선적인 개성이 결정적인 역할을 하였다.

일본 내의 대성공에 고무된 최승희는 거기에 안주하지 않고 해외 공연의 야망까지 갖게 되었다. 그녀의 이러한 야망은 자신을 통하여 한국의 예술이 근대 세계의 다른 예술들과 나란히 같이 놓이게 하고, 한국 민족이 다른 민족들과 대등하게 근대 세계에 참여하도록 하겠다는 문화적 민족주의의 사고가 반영된 것이기도 했다. 해외 공연이 결정된 후에 최승희가 오빠 최승일에게 보내는 편지 속에 나타나는 수사에서는, 아직 미약한 민족을 대표하여 사회진화론적 국제사회의 경쟁에 당당히 뛰어들겠다는 그녀의 포부가 드러나고 있다.

저는 가방 하나 손에 들고 동양의 리듬을 몸에 지니고서 지구를 한 바퀴 돌 작정이입니다. 여기는 구레(吳)시입니다. 바다에 떠 있는 큰 군함을 볼 때면 사람의 힘이 참으로 크다는 것을 알 수가 있습니다. 함상(艦上)에 걸쳐 있는 대포의 포구는 창공을 향해 기운차게 팔뚝질을 하고 있습니다. 군함은 나라를 위하여 싸웁니다. 그러나 나는 조선의 리듬, 더 크게 말하면 동양의 리듬을 갖고 서양으로 싸우러 건너갑니다(최승희, 2006: 71-72).

세계에의 경쟁적 참여를 열망하는 것은 한국인들의 문화적 민족주의에서 본질적으로 찾아볼 수 있는 오래된 수사였다. 최승희 당대의 예만 들어보더라도, 변절 전에 문화적 민족주의의 주요 인사였던 춘원 이광수는 1931년 12월에 발행된 『동광』에서 “우리에게 오히려 없는 것이 이 힘이다. [중략] 그러기 때문에 우리는 人類가 總出動 大出演하는 今日の 舞臺에 一役을 맡지 못하고 幕 뒤에 쭈구리고 안는 姓名 없는 백성이다”라고 하면서 근대 세계에 대등하게 참여하지 못하고 있는 민족의 현실을 한탄했었다(춘원, 1931). 그리고 최승희의 선배 무대예술가인 연출가 홍해성(洪海星)도 1929년에 동아일보에 쓴 글에서 “조선 민족은 전 인류의 문화사(文化史) 상에 어떠한 위치를 가졌으며 또 어떠한 위공(偉功)을 세움이 있으며 세계 시민의 자격을 가질 만한 그 무엇을 건설하였습니까”(홍해성, 1998: 33)라고 민족의 분발을 촉구하는 물음을 던지며 근대 세계에의 참여를 염원했었던 것이다.

이러한 민족적 갈망 속에서 매일신보는 최승희의 서양 공연을 앞두고서 그녀가 “독특한 조선반도의 색채”를 세계에 소개할 것이라는 사회적 기대를 표현하기도 했다(“半島의 舞姬” 1936). 애초부터 “신무용을 연구하여 조선문화에 공헌이 잇기를 기약하고 동경으로”(“朝鮮文化를 爲해” 1926) 떠난 것으로 알려져 있는 최승희로서는, 자기 경력의 최고 성취가 될 서구 순회 공연에 문화적 민족주의의 수사로써 의미를 부여하는 것이 자연스럽게 느껴졌을 것이다.

마침내 최승희는 1937년 12월에 일본을 떠나서 서양으로 향했다. 그녀는 출발 전에 “조선의 무용을 널리 외국에다 알리겠다” 라고 예고한 대로 《신라 궁녀》, 《고려대장》, 《조선의 표박자》, 《고구려의 전무》, 《농가의 처녀》 등 한국을 소재로 한 작품들을 공연의 주요한 레퍼토리로 포함시켜 서양 관객들에게 선보였다(한경자, 2013: 240-241; 유미희, 2004: 131 참조). 그리고 홍보물에는 자신이 한국인임을 알리는 ‘코리안 댄서(Korean Dancer)’ 라는 표현을 명기하였다.<sup>3)</sup>

1938년 2월에 샌프란시스코에서 최승희의 첫 무대가 이루어진 이후 로스앤젤레스, 뉴욕 등에서 공연이 이어졌다. 1939년에는 파리에서 시작하여 이탈리아, 벨기에, 네덜란드, 독일 등에서 유럽 관객들과의 만남이 이루어졌다.

1940년에 들어서는 2월부터 다시 뉴욕, 시카고, 로스앤젤레스, 샌프란시스코 등에서 공연이 있었으며, 5월부터는 브라질, 우루과이, 아르헨티나, 페루, 칠레 등 남미를 순회하였다. 그리고 11월에 멕시코를 거친 후, 1940년 말에 최승희는 일본으로 돌아왔다.

해외에서 공연하는 동안 최승희는 “현재 세계 무대에서 가장 아름다운 여성 중의 한 사람”, “완벽한 리듬, 우아함, 화려한 의상, 고대 조선의 음악, 한 마디로 매력과 아름다움을 가진 춤”, “위대한 무용가” 등의 찬사를 각지에서 받았다(정병호, 2004: 143-169). 물론 한국내의 매체들은 최승희의 주요 활동들을 계속 보도하면서 그녀의 활약상을 대중에 주입하는 것을 잊지 않았다.

문화적 민족주의와 연계된 최승희의 활약상은 그녀에게 단지 일개 무용가로서 그치는 것이 아닌 지위를 안겨다 주었다. 이전부터도 그녀는 일본에서의 활약을 통해 “반도의 무희”로서 한국인들에게 동포애를 느끼게하며 사랑을 받는 스타였으나, 이제는 “반도의 무용을 구미에 소개한 사람”(“半島の舞踊을” 1940), “세계적 무용가”(“舞姬 崔承喜女史” 1941)로 인식되면서, 그녀를 통해 당당하게 한국 민족이 20세기의 세계에 참여하는, “더할 나위없이 민족적인 긍지를 일깨워주는”(정수용, 2004: 342) 존재로서의 위상을 갖게 된 것이다. 한국인들은 순수하게 예술적인 감동 말고도 민족주의의 견지에서 그녀에게 열광했다. 일본인 다카시마 유사부부가 1944년에 2월에 제국극장에서 보았던 최승희의 공연

3) 최승희는 이시이 바쿠로부터 독립하고 독자적 이미지를 구축하려 하던 자신의 2회 일본 공연에서부터 “코리안 댄서” 라는 표현을 사용했다(정병호, 2004: 157). 그러나 정수용(2004: 23)은 서구 순회 공연 중 최승희의 홍보물에 나타난 “코리안 댄서” 라는 표기의 의미에 대해서 새로운 해석이 가능한 정보를 제공하고 있다. 그에 의하면, 미국에 처음 도착했을 때 최승희의 공연 포스터에는 “제퍼 니즈 댄서”, 즉 일본인 무용가라는 표기가 있었고, 이 표기가 재미동포들의 반감을 일으켜 공연에 타격을 입었다고 한다. 정수용의 정보가 정확한 것이라면, 이후 나타난 “코리안 댄서” 라는 표현은 서구에서 최승희가 이미 진행 중에 있던 중일전쟁과 곧 다가오는 제2차 세계대전의 분위기 속에서 방문한 국가의 국민들과 거기서 생활하고 있는 한국인 동포들 및 중국인들의 반일감정이 자신에게 미치는 것을 피하려고 했던 책략의 발로였을 수도 있다(정수용, 2004: 23; 182-184 참조). 최승희가 헐리우드에서 가진 인터뷰에서 “나는 미국을 사랑한다”, “나의 영어가 일본식이어서 미안하다” 라고 말하고 있는 것도 같은 맥락에서 이해해 볼 수 있을 지 모른다(정병호, 2004: 145 참조).

에서 받았던 인상을 소화한 것은 최승희에 대한 한국인들의 사랑이 미학적인 것을 넘어 어떤 성질에 도달하고 있었는지를 잘 알게 해준다.

최(崔) 여사가 등장하자마자 이제까지 눈에 띄지 않게 뒤쪽 관객석에 앉아 있던 조선옷 정장 차림의 사람들이 갑자기 조선말로 입으로 입에서 성원하자 장내는 그 소리로 한꺼번에 압도 되어 버렸다. 압정(壓政)에 시달리고 있던 민족의 울분은 무대와 객석이 서로 호응해서, 괴로워하는 사람은 기쁨을 얻고, 슬퍼하는 사람은 희망을 얻고, 그들의 일본에서의 모든 불만은, 최 부인의 무용으로 천상무한(天上無限)의 영광으로 안개처럼 사라지는 것이었다. 이때 맛본 일종의 공포감을 나는 지금도 잊을 수가 없다(노영희, 2010: 49 재인용).

최승희는 문화적 민족주의 속에서 가히 한국인들의 “자존심” 이었고, 여성으로서 남성적 근대への 참여를 넘어서 남성적 근대를 이끌어가는 “신같은 존재” 로 비상하였던 것이다(노영희, 2010: 58 참조).

적지 않은 신여성들이 좌절하는 현실 속에서도 최승희는 성공적으로 자신의 사회적 경력을 일구어 나갈 수 있었다. 이러한 과정의 바탕에는 그녀의 예술적 능력뿐만 아니라 그녀가 문화적 민족주의, 현모양처론 등을 적절히 수용하고 그것들의 레토릭을 활용하는 능력도 크게 작용했다. 신여성 무대예술가의 높은 도약을 위해서는 재능과 거대담론을 결합시키고 남성적 근대 기획 안에 자신을 합치시키는 책략이 필요했다.

## IV. 결론

19세기부터 직면하게 된 제국주의 외세의 위협 이후로, 민족의 자주적 독립 확보를 포함한 근대화를 이룩하는 것과 국제 사회에 다른 민족들과 대등하게 참여하는 것은 한국인들의 지상과제였다. 이러한 과제 해결을 위한 기획에 호출되어 새로이 등장한 신여성들 중에서 무대예술가 최승희는 아직 여성들의 입지가 공고하지 못한 가운데 성공적으로 자신의 무용 활동을 전개하였고, 더 나아가서는 민족을 20세기 세계에 당당하게 참여시키는, 근대 기획 실천의 선두 주자로까지 스스로를 자리매김하게 되었다.

이러한 최승희의 성공 과정에서는 그녀가 필요에 따라 현모양처론, 문화적 민족주의 등 남성 위주로 전개되는 담론들을 수용하는 모습이 읽혀진다. 사실, 최승희는 남편에게 다정한 모습을 보이는 아내가 아니었고(정수용, 2004: 355-356), 사치스러운 생활에 대해서 남편으로부터 훈계를 듣기도 했었으며(정병호, 1995:85), 친정어머니와 제자 김민자의 손에 어린 딸 승자(후에 성희로 개명)를 맡기고 긴 시간 동안 서구 공연을 떠나기도 했었다(정병호, 1995:140-141). 또한 미국 공연 중에는 재미 교포들의 반일 활동에 협조하기를 거절했고(정병호, 1995:151), 서구 공연을 마친 후에는 그 여운이 채 가시기도 전에 신궁과 신사 참배, 군부를 위한 공연 입장 수익의 기부, 친일 인터뷰와 친일적 글 기고 등 친일 행각을 보였다(정병호, 1995:195; 정수용, 2004:28).

따라서 그녀가 철두철미 이념들의 화신化身으로 생활한 것이 아니라 그것들의 레토릭을 활용하는 책략을 가졌던 것으로 보는 것이 최승희 인생의 보다 많은 부분들에 대하여 설명을 가능케 할 것이다.

최승희라는 사례를 통해서 우리는 한국의 근대 안에서 예술, 예술가, 여성 예술가가 어떤 정체성을 가지고 있는지의 일면을 이해할 수 있을 것이다. 그리고 최승희의 책략이 생물학적 여성에만 유효한 것이 아닐 것인 이상, 자신의 미묘한 젠더적 정체성에 따라 우리는 긍정적 시선으로든 부정적 시선으로든 자신의 책략을 위해 최승희의 사례를 참고하여 자신의 자리 매김을 반성하거나 기획해 볼 수 있을 것이다.

#### 참고문헌

- 나혜석(1935), "신생활에 들면서", 삼천리사, **삼천리 7(2)**, 70-81.
- 노영희(2010), "최승희의 '조선춤'과 '민족아(民族我)'" , 현대미술사, **공연과 리뷰 70**, 43-58.
- 문옥표 외(2003), **신여성**, 서울: 청년사.
- 성기숙(2015), "최승희 무용영상의 발골 경위와 그 의미", 연극제, 한국춤문화유산연구학회 (편), **2015 연극제 · 한국춤문화유산연구학회 월례 학술발표회(1) 최승희 최고(巔古) 무용영상 발골의 의미와 그 미적 기원 탐색**, 3-6, 서울: 연극제.
- 오세준(2008), **연극, 그 상상력의 틈새**, 부산: 책퍼냄 열린시.
- 오세준(2014), "한국의 근대적 민족주의 형성과 서구의 문화, 예술의 수용: 개화기의 계몽적 연극관의 형성 배경을 중심으로", 한국문화예술교육학회, **모드니예술 11**, 13-31.
- 유미희(2004), "최승희의 민족무용에 나타난 오리엔탈리즘에 관한 연구", 한국무용기록학회, **무용역사기록학 6**, 119-142.

- 유미희(2006). **20세기 마지막 페미니스트 최승희**. 서울: 민속원.
- 이배용 외(2000). **우리 나라 여성들은 어떻게 살았을까?**. 서울: 청년사.
- 이주미(2007). "최승희의 조선적인 것"과 "동양적인 것", **한민족문화학회, 한민족문화연구 23**, 335-359.
- 정병호(2004). **춤추는 최승희-세계를 휘어잡은 조선여자**. 서울: 현대미술사.
- 정수웅(2004). **최승희: 격동의 시대를 살다간 어느 무용가의 생애와 예술**. 서울: 눈빛.
- 정진욱(2004). "신무용시대의 인물론: 최승희를 중심으로", **한국스포츠타리서치, 한국스포츠타리서치 15(4)**, 773-782.
- 최승일(1926). "신변잡사", 개벽사, **별건곤 창간호**, 132-141.
- 최승희(2006). **불꽃: 1911~1969. 세기의 춤꾼 최승희 자서전**. 서울: 자음과모음.
- 최승희(1933). "석정막과 나와의 관계", 개벽사, **신여성 55**, 52-56.
- 춘원(1931). "힘의 재인식", 동광사, **동광 28**, 2015년 2월 27일 접속, 한국사데이터베이스.
- 한경자(2013). "인문학적 관점에서 본 최승희의 예술 활동", **대한무용학회, 대한무용학회논문집 71(2)**, 233-248.
- 홍해성(1998). "극예술운동과 문화적 사명", 서연호, 홍상수 (편), **홍해성 연극론 전집**, 31-52, 경북 경산시: 영남대학교 출판부, 48.
- "舞姬 崔承喜女史 今日, 五年만에 故郷 京城에 到着", 1941, **每日申報**, 3월 28일, 2면.
- "半島の舞踊을 歐米에紹介", 1940, **每日申報**, 12월 6일, 2면.
- "半島の 舞姬 崔承喜氏 外遊기로 決定", 1936, **每日申報**, 12월 11일, 2면.
- "石井漢氏一行舞踊時公演第一夜", 1927, **每日申報**, 10월 27일, 2면.
- "朝鮮文化를 爲해 舞踊藝術을 樹立", 1926, **每日申報**, 8월 3일, 3면.