

## 최승희의 만주·중국 순회공연에 대한 젠더론적 연구 : 1940-50년대를 중심으로

이진아\*

1. 머리말
2. 여성이 네이션을 수행할 때
3. 최승희의 만주·중국 위문공연 양상
4. 최승희의 중국 표상과 젠더 수행
5. 맺음말

### <국문초록>

이 글에서는 최승희의 존재방식에 대해 1940-50년대 만주·중국 순회공연을 통해 젠더론적으로 살펴보았다. 최승희는 해방전후 만주·중국에서 4년 정도(1944-1945, 1950-1952년) 체류하였는데, 이는 그녀에게 여성 신체를 통해 네이션을 이탈하면서 동시에 스스로 이를 생성하는 수행성을 보여주었던 시간이라는 점에 주목하고자 했다. 그동안 최승희의 만주·중국 체험은 친일/월북 사이에서 주변적으로 간주되었던 측면이 있었다. 그렇지만 1940년대에 최승희는 문화권력의 후원과 지지를 통해 순회공연을 시작하면서 식민지의 무희를 넘어 새로운 주체 위치를 탐색하고자 했다. 즉 외부자의 관찰자적 시선을 통해 조선, 일본, 중국, 동양 같은 기표에 대해 자명한 본질/원본이 아니라 역사적 구성체라는 자각을 체득할 수 있었던 것이다. 이후 최승희의 중국 표상과 수행성은 중국성과 여성성의 재발견을 통해 지배적 정체성이었던 일본성과 남성성으로부터 거리를 두면서 어떤 틈

\* 동아대학교 아세안연구소 조교수(modernnymph@hanmail.net)

새를 만들어냈다. 그녀는 서양/일본 관객들에게 타자화되고 페티시화된 여성 신체를 넘어 '동양 여성'이라는 주체성을 새롭게 생성하고자 했기 때문이다. 나아가 최승희는 만주/지나를 통해 제국일본의 하위범주로서 표상되었던 중국을 1950년대 이후 동양무용을 통해 독자적인 하나의 네이션으로 표상하면서 일정한 자율성을 획득할 수 있었다.

\* 주요어: 최승희, 만주·중국, 순회공연, 동양무용, 젠더 수행성

## 1. 머리말

이 글은 최승희(崔承喜, 1911-1969)의 만주·중국 순회공연 양상에 대해 1940-50년대를 중심으로 고찰하는 것을 목적으로 한다. 이를 통해 최승희가 해방 전후에 만주·중국을 순회했던 수행성에 대해 여성 신체가 네이션을 이탈했다는 측면에서 젠더론적으로 살펴보고자 한다. 이는 근대 시기 조선 여성이 식민지 조선과 제국 일본, 사회주의 북한이라는 네이션에 포섭되지 않았던 주체성의 한 양상을 보여주는 사례라고 할 수 있기 때문이다. 그런 점에서 최승희의 만주·중국 체험은 단지 한시적이거나 수동적인 위문공연의 경험만은 아니었으며, 1944년 중국에서 직접 '동방무용연구소'를 개소하고 나아가 중국무용까지 창안했다는 점에서 주체적이고 능동적인 것이었다.

1940-50년대에 최승희는 만주·중국 지역에서 거의 4년에 가까운 시간(1944-1945년, 1950-1952년) 동안 체류한 바 있다. 이는 그동안 최승희 연구에서 친일/월북 사이에서 주변적으로 간주되었던 측면이 존재한다. 즉 그녀의 주체 위치는 내선일체의 아이콘 혹은 비운의 월북 무용가 사이에 있었다고 할 수 있다. 그러나 최승희의 입장에서 이 시기는 디아스포라의 시간이었다. 왜냐하면 그녀는 해방 전후 어느 한쪽의 단일하고 순수한 네이션에 포섭되지 않았기 때문이다. 특히 최승희가 식민지와 제국을 경험했던 조선 여성으로서 자신의 무용예술을 수단으로 하여, 조선성이나 일본성

이 아닌 제3의 정체성이라고 할 수 있는 중국성을 표상하고 수행했던 부분은 더욱 심층적으로 탐색될 필요성이 있다.

기존 선행연구 중에서 최승희의 만주·중국 체험에 대해 다룬 논문을 살펴보면 다음과 같다. 최응권(2012)은 최승희와 매란방의 개인적인 인연과 우정에 대해 사진자료 및 친필서한 등을 통해 논의한 바 있다. 문철영(2012)은 동아시아 현대사 속에서 '매란방—최승희—이매방'이라는 무용계보를 추적하면서 이매방 호남춤의 연원에 대해 연구하였다. 홍석표(2014)는 중국의 작가 장아이링과 최승희의 연관성 안에서 장아이링의 한국전쟁 서사 및 김일성 사망 소식 등에 대해 다루면서 근현대 시기 한중교류를 포괄적으로 논의한 바 있다. 그 외에도 최승희의 생애사를 다룬 많은 최승희 연구에서 만주·중국 체험은 부분적이거나 배경적으로 간단하게 언급되었던 편이다.

본 연구에서는 최승희의 만주·중국 활동에 관해 언급된 기존의 선행연구를 참조하면서 국내의 신문과 잡지, 그리고 최승희가 직접 기록하여 남긴 저서와 에세이 등에서 중국 표상 및 젠더 수행과 관련된 내용을 중심으로 재검토하고자 한다. 특히 조선총독부의 기관지였던 『매일신보』에는 1940년대 최승희의 위문공연과 관련된 내용이 상당히 수록되어 있는데, 이는 그동안 본격적으로 알려지거나 연구되지 않았다. 또한 해방 이전 만주국 신영에서 발행되었던 조선어 신문 『만선일보』에서도, 당시 조선인 사회에서 최승희가 '세기의 무희'로서 특별하게 소개되었던 관련 기사(1940-1942년)를 새롭게 확인할 수 있었다. 나아가 1994년 북경대학 조선문화연구소에서 출판된 『예술사』라는 책을 살펴보면, 최승희가 중국의 근대 예술사에 중요한 영향을 미친 조선인 무용가로서 매우 상세하게 기록되어 있다는 것을 알 수 있다.<sup>1)</sup>

최승희는 1933년 일본 도쿄에서 「에헤라 노아라」라는 조선무용을 통해 처음으로 데뷔하였다. 이후 1945년까지 그녀의 주요 거점은 제국 일본이었다. 이는 그녀의 무용 스승이었던 이시이 바쿠와의 관계성 안에서, 그리고

1) 북경대학 조선문화연구소, 『예술사』, 북경: 민족출판사, 1994, 258~270쪽.

제국의 문화권력의 후원과 지지를 통해 가능했던 활동이었다.<sup>2)</sup> 동시에 1940-50년대는 최승희가 전선 위문공연을 위해 네이션을 본격적으로 이탈함으로써 역설적으로 네이션 그 자체를 여성 신체로서 수행할 수 있었던 시기였다. 이는 최승희가 월북 이후 북한에서 사회주의 조선무용을 창안했던 예술적 실험에 대해 설명할 수 있는 토대를 제공한다는 점에서도 매우 중요하다고 할 수 있다. 본 연구는 이러한 젠더론적 문제의식을 통해 1940-50년대 최승희의 무용예술에 투영된 중국 표상과 젠더 수행에 주목함으로써, 만주·중국에서 순회했던 그녀의 존재방식에 대해 보다 증층적으로 논의하고자 한다.

## 2. 여성이 네이션을 수행할 때

근대 시기 조선과 일본, 만주와 중국 등지에서 국민국가가 형성되는 과정은 젠더질서와 여성 표상이 새롭게 만들어지는 시간이기도 했다. 즉 동아시아에서 여성성을 둘러싼 호명기제, 즉 신여성이나 모던걸에서 현모양처까지 다양한 여성 표상은 특정한 개인의 출현이나 문화적 유행을 넘어, 여성이 네이션의 구성원으로서 호명되는 과정에서 권력관계가 반영되어 생성된 사회적 기표 혹은 범주라고 할 수 있다.<sup>3)</sup> 간 사토코는 일본 여성이 ‘국민화하는/국민화되는’ 과정은 근대 국가와 공모하면서 배반하는 것이면서, 한편으로 개인이 ‘여성’으로서 자각하는 것과 겹쳐진다고 논의한 바 있다. 즉 여성은 여학교 교육을 통해 ‘읽고 쓰기’를 습득하는 동시에 당시 유행하던 소설이나 잡지 등을 매개체로 하여, 하나의 여성으로서 서로 동질감 혹은 일체감을 체득할 수 있었다는 것이다.<sup>4)</sup>

2) 이진아, 「최승희의 조선무용과 제국일본의 문화권력」, 『한림일본학』 21, 한림대 일본학연구소, 2012b, 84쪽.

3) 하야카와 노리요 외, 이은주 옮김, 『동아시아의 국민국가 형성과 젠더: 여성표상을 중심으로』, 서울: 소명출판, 2009, 15~27쪽.

4) 간 사토코, 이남금·이지현 옮김, 『여자가 국가를 배반할 때: 여학생, 히구치 이치요, 요시아노부코』, 서울: (주)도서출판 하우, 2017, 21~57쪽.

본질적이고 자명한 것으로 간주되는 네이션과 젠더는 근대라는 시공간 안에서 다양한 문화 장치를 통해 역사적인 맥락에서 만들어지면서 구성되었다고 할 수 있는 것이다. 즉 근대 국가는 민족/국민을 주체로 하여 성/섹슈얼리티에 대한 지식, 제도, 담론 등이 복합적으로 작동하여 젠더 관계가 형성되었던 과정 그 자체라고 볼 수 있다. 네이션과 젠더는 상호 교차적으로 얽히면서 서로를 규정하고 재생산하였기 때문이다.<sup>5)</sup> 이는 개인의 입장에서 조선인, 일본인, 중국인 등의 민족 범주와 남성, 여성이라는 젠더 범주를 통해 사회적이고 담론적인 차원에서 호명되는 시간이기도 했다.

호미 바바에 따르면, 민족은 특정한 공동체로 상상되는 과정에서 서사(narrative)를 통한 양가적 시간성을 필요로 한다. 이는 민족을 동질적으로 이야기하는 교의적(pedagogic) 시간성과 서사 자체에 개입하는 수행적(performative) 시간성으로 구분되는데, 모든 서사의 수행적 시간은 선행하는 교의적 시간에 대해 해체적으로 개입하게 된다. 즉 민족 서사를 하나의 시간으로 동질화하는 교의적 시간성은 그 서사의 반복적인 수행으로 인해 다양한 형태의 비동질성을 동시에 생성한다는 것이다.<sup>6)</sup>

네이션이 만들어지는 과정에서 여성의 주체 위치와 정체성에 대해 질문하는 것은 동질적이면서 비동질적인 여성의 존재방식을 수행적으로 파악하기 위한 것이라고 할 수 있다. 본 연구는 ‘네이션, 여성, 수행성’이라는 세계의 키워드를 연결하면서 그 중간지점을 포착하기 위해 근대 시기 동아시아를 횡단했던 최승희라는 사례에 주목하고자 한다. 최승희는 식민지 출신의 무희로서 1930년대 이후 동아시아 전반을 계속 이동하면서 예술 활동을 할 수 밖에 없었으며, 자신이 원하던 원하지 않았든 디아스포라의 시간을 살아갈 수 밖에 없었던 여성이다. 당시 최승희의 여성 신체는 여러 네이션들, 즉 조선, 일본, 중국, 만주국 등의 다양한 민족 표상이 투영되면서 담론화되는 매개체였다고 할 수 있다.

최승희는 1929년을 기점으로 서양발레를 주로 창안하였는데, 1933년 일

5) 홍양희 외 편, 『‘성聖/性’스러운 국민: 젠더와 섹슈얼리티를 둘러싼 근대 국가의 법과 과학』, 파주: 서해문집, 2017, 6~9쪽.

6) 호미 바바 편저, 류승구 옮김, 『국민과 서사』, 서울: 후마니타스, 2011, 467~499쪽.

본에서 새로 데뷔하면서 조선무용을 중심으로 활동하였다. 그리고 그녀는 1941년 이후 동양무용을 통해 다시 방향을 바꾸었다. 최승희는 일본에서 만든 조선적인 신무용이라는 일종의 ‘모듈(module)’을 기본으로 하면서 조선무용, 일본무용, 중국무용 그리고 동양무용으로 계속 변주하면서 각색하였다. 그녀에게 조선성은 고정되고 자명한 정체성이 아니었던 것이다. 한 가지 작품을 가지고 공연 지역에 따라서 다양한 버전으로 변형하는 방식은 일종의 현지화 전략이자 외재적 접근의 한 과정이었다고 할 수 있다.

최승희의 조선무용과 그 변형인 동양무용의 생산 방식은 그녀의 무용예술이 지닌 정체성에 대한 상상력 혹은 주체 구성의 방법론이면서 동시에 조선인 여성의 수행적인 주체 위치를 역사적인 맥락에서 보여주는 것이다. 즉 최승희의 조선무용은 그 자체로 독립적이거나 내재적인 것이 아니라 일본이나 서양의 관객의 존재와 시선 안에서 생성된 것이었다. 최승희에게 조선무용은 서양/동양, 일본/중국이라는 대립적인 기표와 연동해서 존재하는, ‘한 쌍(pair)의 무용적 형상’이라고 할 수 있다. 이는 언제나 상호연관과 상호대비를 통해서만 존재방식을 획득하는 특징을 보여주었다.<sup>7)</sup>

동아시아에서 네이션의 형성과정은 남성 중심의 문화권력에 의해 민족, 전통, 근대 같은 기표들이 새롭게 발명되고 창안되는 시간이었다. 여기서 이러한 기표와 담론은 가장 오래된 기호라고 할 수 있는 문자문화를 기반으로 하고 있다는 것이 중요한 특징이다. 이에 비해 무용예술은 여성 신체를 그 표현 수단으로 하는 무언어의 장르라고 할 수 있다. 이를 통해 최승희는 조선무용에서 출발했지만, 고정된 언어와 표상에 갇히지 않고 스스로 외연을 넓히면서 유동성을 확보할 수 있었다. 이는 복수(複數)의 네이션 상징과 결합됨으로써 더욱 공고해졌다. 당시 최승희는 이례가 없을 정도로 조선을 넘어 다양한 국가와 지역에서 무용 활동을 하였고, 조선 여성으로서 자신의 이름을 널리 알릴 수 있었다. 그녀가 무용연구소를 개설한 것도 조선과 일본, 중국과 북한 등 네 군데에 걸쳐 있었다.

7) 최승희가 수행한 조선무용의 창안과 확장에 대해 자세한 것은 이진아(2012a)를 참조할 수 있다.

주디스 버틀러에 따르면, 여성 주체 혹은 여성성은 자명하고 고정된 것이 아니라 언어와 담론 안에서 사회적으로 호명되고 구성되는 것이다. 이는 남성 주체 혹은 남성성의 경우에도 마찬가지이다. 그렇기 때문에 특정한 젠더 정체성은 문화적으로 학습된 오랜 수행성의 결과로서 만들어진 사회적 구성물이자 담론의 효과라는 것이다. 그리고 행위자가 하나의 이름으로 호명되는 과정에서 역설적으로 사회적 존재가 될 수 있는 가능성을 제공해 주기도 하면서, 한편으로 그 이름을 넘어서는 예상 밖의 가능성을 여는 응답을 불러올 수도 있다. 행위자의 입장에서, 때로는 정체성의 훼손이나 박탈의 시간이 생성될 수도 있다.<sup>8)</sup>

젠더론의 관점에서 보면, 전시체제가 위문공연이라는 문화 장치는 남성/여성 행위자에게 위문하고 위문 받는 주체 위치를 생성해 내는 사회적 기제라고 할 수 있다. 이동하는 공연 문화를 통해 여성성이 전시되고 가시화되는 양상은 전쟁과 건설을 수행하는 남성성에 비해 주변적이고 종속적인 주체 위치를 통해 여성의 존재방식이 호명되는 경우라고 할 수 있기 때문이다. 즉 위문이라는 수행성은 젠더를 은유하는 호명기제와 젠더규범을 통해 서로 일면식도 없었던 사람들이 순회공연에 참가함으로써, 특정한 민족/젠더 정체성을 발현하는 사회적 범주로서 새롭게 구성되는 과정이었다.<sup>9)</sup>

근대 시기 여성 신체는 남성에 의해 길들여지고 문명화되면서 때로는 순화되어야 하는, 시각문화의 보여지는 객체로서 오랫동안 존재했다. 최승희는 조선 여성의 입장에서 가부장제와 문화권력, 자본주의 체제를 통해 중층적으로 타자화된 여성 신체로부터 주체성을 자각하면 할수록 역설적으로 하위 주체로서 주체 위치를 인식하지 않을 수 없었을 것이다. 비록 자신의 타자성을 근본적으로 극복하고 완전한 주체성을 구성하지는 못했지만, 식민지 여성 주체가 새로운 존재방식을 향해 다양한 네이션을 교차하면서

8) 주디스 버틀러, 조현준 옮김, 『젠더 트러블』, 파주: 문학동네, 2008, 85-149쪽; 주디스 버틀러, 유민석 옮김, 『혐오 발언』, 서울: 알렙, 2016, 11~86쪽; 주디스 버틀러·아테나 아타나시오우, 김웅산 옮김, 『박탈: 정치적인 것에 있어서의 수행성에 관한 대화』, 서울: 자음과모음, 2016, 33~68쪽.

9) 이진아, 「호명되는 남성성: 전시체제가 만주국의 위문대와 젠더정치」, 『만주연구』 26, 만주학회, 2018, 90~92쪽.

예술적 실험을 수행했다는 점에 주목할 필요성이 있다. 이는 가부장적인 공간에서 가장 오래된 기호인 언어 텍스트가 여성 신체라는 주체 구성의 장소 안에서 어떻게 전유되었는지에 대해 보여주는 것이기 때문이다.

### 3. 최승희의 만주·중국 위문공연 양상

최승희는 1937년 말부터 3년간 세계 순유를 하였는데, 1940년대 이후 “조선이 낳은 세계적 무희”라는 수식어로 소개되면서 조선에 이어 만주·중국 순회공연을 시작하였다.<sup>10)</sup> 1940년 9월 30일 『만선일보』 기사에서는, “그동안 프랑스, 독일, 이탈리아 등 문명국에서 조선무용을 소개하여 절찬을 받고서 브뤼셀에서 세계무용 심사위원까지 맡게 되어 만장의 기쁨을 토하게 되었다”라면서 서양에서 인정받은 ‘조선의 무희’인 최승희의 존재와 등장을 예고하였다.<sup>11)</sup> 또한 최승희는 1942년 4월 신경에 와서 만주국 건국 10주년을 기념하기 위해 조선무용을 선보이기도 했다.<sup>12)</sup>

최승희는 1940년부터 만주·중국에서 조선인 관객과 처음 조우하였다고 할 수 있다. 최승희는 1940년 목단강에서 「천하대장군」 「보현보살」 「명절놀이」 「신노심불로」 「목동과 소녀」 등의 작품들을 공연하면서, 당시 만주국으로 이주하여 살고 있던 조선인에게 커다란 호응과 인기를 얻었기 때문이다. 이들에게 최승희의 무용과 연기는 그야말로 “동방무용예술의 극치”이면서 “조선무용의 긍지와 자랑”을 보여준 최초의 경험이었다고 기억되었다. 또한 일본인 관객들도 “사이쇼키(Saishoki)”라는 일본 이름으로 최승희를 부르면서 매우 좋아하였다.<sup>13)</sup>

최승희는 1942년 4월 남양극장(南陽劇場)에서 함경북도의 종성·은성과 간도의 연길·도문에서 모여든 조선인 관객을 대상으로 위문공연을 하였

10) “世紀의 舞姬 우리 崔承喜 女史 南米까지 風靡! 聖林에서 舞踊映畫도 計畫” 『만선일보』 1940. 1. 30.

11) “最近의 崔承喜” 『만선일보』 1940. 9. 30.

12) “崔承喜來演” 『만선일보』 1942. 4. 8.

13) 북경대학 조선문화연구소, 앞의 책, 264~266쪽.



다.<sup>14)</sup> 그리고 1942년 6월 이후 최승희는 북경, 천진, 청도, 태원, 대동 등지에서 전선 위문공연을 하였다.<sup>15)</sup> 그녀는 그때의 상황을 다음과 같이 직접 설명한 바 있다. 즉 최승희는 전선을 찾아다니면서 춤을 추었던 자신과 함께 척박한 환경에서 위문공연을 감상했던 황군 장병들이 저절로 하나가 되는 것 같은 마음의 교류를 느꼈다는 것이다.

“제가 위문공연을 위해 북지에 도착한 것은 6월 중순으로 광활한 북지의 평원은 130도나 되는 타는 듯한 태양 아래로 끝없이 이어져 있었고, 몽골의 바람 때문에 생긴 것으로 보이는 황사는 문자 그대로 온 천지를 모두 뒤덮고 있었어요. 푸른 하늘은 전혀 보이지 않는 모래투성이의 길을 매일 트럭을 타고서 부대에서 부대를 향해 돌아다녔는데, 찌는 듯한 무더위였음에도 불구하고 장병들이 제 공연을 감상하는 태도에는 일반 공연에서는 볼 수 없었던 긴장감과 정숙함이 느껴졌어요. 춤추는 사람과 보는 사람 양쪽이 저절로 하나가 되는 듯한 마음의 교류를 강하게 느꼈기 때문이에요. 어떤 병원을 위문했을 때 제가 「칠석의 밤」 등 애수가 깃든 작품을 선보였는데, 무대 위의 저는 어두운 객석에서 흐느끼는 소리를 듣고 가슴이 메어오면서 눈물을 흘리며 계속 춤을 추었지요. 전장에서 그렇게 용감한 황군 장병들의 눈물을 보고서, 저는 인간의 강한 용기는 대체 어디서 나오는 것인가 하고 깊은 감명에 빠지게 되었어요...”<sup>16)</sup>

제국의 문화권력에 의해 순회했던 위문공연의 일정이었지만, 최승희는 “상상 이상의 수많은 중국인 관객”을 직접 만나면서 그들의 문화적 수준이 매우 높다는 것을 실감하였다. 이어서 그녀는 이를 통해 예술적 의욕을 느끼면서 동양무용이라는 이상 혹은 다양한 무용 소재를 새롭게 구상하는 계기가 되었다고 했다. 당시 최승희는 전시체제의 위문공연에서 중국인에 대해 “같은 동양인으로서 예술적 공감”을 깊이 느꼈다고 밝혔다.<sup>17)</sup> 이는 위

14) 친일인명사전편찬위원회 편, 『친일인명사전③』, 서울: 민족문제연구소, 2009, 736쪽.

15) 북경대학 조선문화연구소, 앞의 책, 1994, 266쪽.

16) 崔承喜, 「興亡一千年の神祕—北支慰問行より歸りて」, 『婦人公論』, 1942년 10월, 123쪽.

17) 위의 글, 124쪽.

문공연을 허락하고 후원했던 제국의 문화권력의 의도와는 어긋나는 지점이라고 할 수 있다. 즉 대동아공영권 혹은 일본성을 표방하기 위한 일본군 위문공연에서 의도치 않게 조선인과 중국인이 서로 조우하면서 유동적인 네이션 감각을 공유했기 때문이다.

1942년에 최승희는 중국의 예술가 및 문화인과 만나서 중국 문화와 예술에 대한 의견과 아이디어 등을 공유하기도 했다. 그녀는 중국 북경에서 무용 공연을 전후로 해서 “김소산, 이만춘, 상소운, 해소백” 등의 남자 배우와 “오소아, 이옥추, 량소형, 황옥화” 등의 여자 배우와 직접 교류할 수 있었다. 이들은 “같은 동양예술가”로서 무용과 연극을 함께 이야기하면서 서양에 조응할 수 있는 예술적 방법을 모색하였다. 이는 어디까지나 “새로운 중국무용”을 구상하는 것으로 귀결되는 논의였다고 할 수 있다.<sup>18)</sup>

1942년 9월 15일 만주국의 신경에서 “만주건국십주년경축식전”이 열렸는데, 당시 일본 우에노의 ‘제실박물관(帝室博物館)’에서도 “만주국국보전람회”가 개최되었다. 최승희는 9월 21일 이 전람회에 직접 참석하였고, 다카시마 유사부로와 함께 “문연각본사고전서(文淵閣本四庫全書)”를 열람하면서 중국 문화에 대해 연구하는 시간을 가졌다. 이들은 중국이라는 “위대한 문화국가”와 제국일본이 오랜 시간 전쟁을 하는 것의 의미를 숙고하기도 했다. 10월까지 관람했던 최승희는 “양귀비, 향비, 서시, 왕소군, 우미인” 같은 중국 여성의 형상에 대해 전람회를 통해 적극적으로 구상했다고 알려진다. 이는 1942년 12월 도쿄에서 있었던 장기 공연의 레퍼토리를 중국무용 중심으로 하기 위한 것이었다.<sup>19)</sup>

이듬해인 1943년 8월 최승희는 안동(지금의 단동), 무순, 봉천(심양), 대련, 길림, 신경(장춘), 하얼빈, 치치하얼, 복안, 가목사, 립구, 목단강, 도문 등지를 지나 9월 14일 남경에 이르러 공연을 계속하였다. 최승희는 9월 27일부터 10월 15일까지는 상해 부근에서, 10월 19일부터 26일까지는 상해에서 무용 공연을 개최하였다. 당시 중국 언론에서는 “동양이 낳은 세계적인

18) 高嶋雄三郎, 1959, 『崔承喜』, 東京: 學風書房, 163~164쪽.

19) 위의 책, 169~170쪽.

인 무용가가 온다”라는 표제를 통해 최승희의 공연 소식을 크게 전했다고 한다.<sup>20)</sup> 이는 3개월에 걸쳐 만주와 중지(中支), 그리고 북지(北支) 지방을 순회한 것이었다. 이어서 최승희는 1943년 12월에 상해와 남경을 거쳐 북경까지 다시 순회하면서 위문공연을 계속하였고, 중국인 관객들까지 조우하면서 커다란 호평을 받았다고 한다.<sup>21)</sup>

당시 입장료가 “최고 80원”까지 했던 공연 티켓은 연일 매진되었고, 중국의 문화인뿐 아니라 정치인까지 주요 관객으로 참석하였다. 최승희는 중국 순회공연에서 중국인들에게 “황색인종의 자랑”으로서 최대의 호평과 찬사를 받았다. 또한 “매란방, 상소운, 순혜생” 등 경극계의 일류 명인들은 그녀의 공연을 반복해서 관람하였다. 이들은 중국에서 기존의 연극이나 경극과 뚜렷하게 구별되고 독자적인 무용 장르를 구축하는데 있어서, 최승희의 예술론을 중요하게 참조하고자 하였다.<sup>22)</sup>

최승희는 1944년 5월부터 6개월에 걸쳐 만주·중국의 전선 각지를 순회하면서 “백의용사와 산업전사”를 위문하거나 일반 공연을 수행하였다. 최승희는 특히 같은 해 12월에 화북 지방에서 “현지 각 부대 위문” 혹은 “대륙 공연 행각”을 계속 하였으며, 화북과 몽골을 거쳐 남경을 방문해서 친일 국민정부 주석이었던 왕정위(汪精衛)의 영전에 바치는 신작 무용회를 개최하기도 했다.<sup>23)</sup> 최승희는 이때의 공연을 통해 “화려하면서 엄숙하고 오묘하면서 청명하다”라는 의미인 “화엄묘정(華嚴妙淨)”이라는 네 글자의 휘호를 받았던 것으로 알려진다.<sup>24)</sup>

최승희가 창안한 중국무용은 만주·중국의 현지에서만 공연된 것이 아니라 제국의 중심부 도쿄에서도 1942년과 1944년에 걸쳐 장기 독무공연을 통해 중요하게 재현되었다. 최승희는 1942년 12월 6-22일 동안 도쿄의 제국극장에서 중국무용을 선보였다. 이는 「향비」 「명비곡」 「옥적의 곡」 「염

20) 북경대학 조선문화연구소, 앞의 책, 267쪽.

21) “崔承喜北京公演—中國人側에 大好評” 『매일신보』 1943. 12. 4.

22) 高嶋雄三郎, 앞의 책, 189~190쪽.

23) “現地各部隊慰問—故汪主席靈前에 바치는 新作도 公演—崔承喜女史의 大陸公演行脚” 『매일신보』 1944. 12.5.

24) 高嶋雄三郎, 앞의 책, 191쪽.

양춘」 등이다.<sup>25)</sup> 그리고 최승희는 1944년 1월 27일-2월 15일 같은 장소에서 중국무용을 다시 공연하였다. 이는 「한궁추월」 「연보」 「길상천녀」 「정아의 이야기」 「고전형식에 의한 세 가지 변형」 「묘정」 「월궁행」 「패왕별회」 「자금성의 옥불」 「노생」 등이다.<sup>26)</sup> 즉 1940년대에 최승희가 중국 고전을 바탕으로 창작한 중국무용이 일반 공연의 전체 구성에서 상당 부분을 차지하게 되었는데, 이는 조선무용이나 일본무용에 가까운 비중으로 높아진 것을 의미한다.

1945년 2월에 최승희는 몽골에서도 무용공연을 하였다. 몽골신문에 따르면, 당시 후생회관 및 대동극장에서 최승희와 그녀의 연구생 20명 정도가 출연했던 것으로 알려진다. 이들은 「미와 음과 빛」이라는 작품을 선보였는데, 이는 신형 투광기 6대를 사용했던 대형의 무대 공연이었다.<sup>27)</sup> 그리고 같은 해 8월 최승희는 중국에 있으면서 일본으로부터 식민지 조선의 해방을 맞이했다. 1946년 7월 최승희는 남편 안막과 함께 평양으로 월북했다가, 1950년 6월 한국전쟁의 발발 때문에 1950년대 초기 북한에서 다시 중국으로 일시적인 피난을 갔던 것으로 알려진다.

최승희는 1949년 12월 북경에서 ‘아시아부인대회’에 딸 안성희와 함께 참가하였고, 이어서 상해, 천진, 남경 등지에서 공연하였다. 여기서 그녀는 「반야월성곡」 「춘향전」 「북춤」 「화관무」 「검무」 「농악무」 「석굴암의 보살」 등을 선보였다.<sup>28)</sup> 그리고 최승희는 1951년 3월에 북경의 중앙희극학원에서 ‘최승희무용훈련반’을 설립하였다. 이후 그녀는 중국 각지에서 순회공연을 하면서 「조선의 어머니」 등을 선보였다.<sup>29)</sup> 또한 이듬해까지 최승희는 중국을 계속 순회하였는데, 특히 1952년 6월에는 상해의 미기대희원(美琪大戲院)에서 공연하기도 했다.<sup>30)</sup>

25) 위의 책, 171~182쪽.

26) 위의 책, 194~196쪽.

27) 高嶋雄三郎·鄭炳浩, 『世紀の美人舞踊家崔承喜』, 東京: エムティ出版, 1994, 216쪽.

28) 윤혜미, 「최승희 무용 활동에 관한 역사적 연구」, 중앙대학교 박사학위논문, 2009, 157쪽.

29) 高嶋雄三郎·鄭炳浩, 앞의 책, 215쪽.

30) 정수웅, 『崔承喜: 격동의 시대를 살다간 어느 무용가의 생애와 예술』, 서울: 눈빛, 2004, 380쪽.

최승희는 전선 위문공연을 위해 만주·중국을 방문한 것을 계기로 본격적으로 중국무용을 창안하였다. 그녀는 동양문화의 근원이 일본성보다 중국성에 있다고 보았고, 만주·중국에서 폭넓은 교류와 훈련을 하면서, 1950년대까지 오랫동안 중국무용을 연구했던 것으로 생각된다. 이를 위해 최승희는 중국 고전을 바탕으로 다양한 무용 작품들을 만들면서, 매란방이나 한세창 등과 함께 작업하기도 하였다.<sup>31)</sup> 나아가 그녀는 만주·중국에서 1944년과 1951년에 걸쳐 각각 ‘동방무용연구소’와 ‘최승희무용연구반’을 만들어서 조선인 및 중국인 무용가의 양성까지 노력하였다.<sup>32)</sup>

최승희가 1935년 이후 창안하여 공연했던 일본무용, 중국무용, 동양무용을 연도별로 정리하면 다음과 같다. 일본무용은 「오보로요루의 곡」, 「유랑예인」(1935), 「일본의 환상」(1936), 「소년 히도히매」, 「신전의 춤」, 「칠석의 밤」, 「무혼」(1941), 「추심」, 「상사곡」(1942), 「시스고젠」, 「무사시」(1944) 등 총 11편이다. 중국무용은 「옥적의 곡」, 「염양춘」(1937), 「당궁의 무희」(1941), 「향비」, 「양귀비염무지도」, 「명비곡」(1942), 「연보」, 「길상천녀」, 「정아의 이야기」, 「월궁행」, 「패왕별희」, 「자금성의 옥불」, 「노생」(1944) 등 총 13편이다. 동양무용은 「보현보살」, 「천하대장군」(1937), 「불교의 요부」, 「용왕의 희생」, 「동양의 리듬」(1939), 「장수의 형식」, 「관음보살」, 「동양적 선율」, 「보살도」(1941), 「동양적 리듬」, 「인도의 춤」, 「보살화신」, 「장한가」, 「두 가지의 비파조」, 「옥루의 꿈」, 「시녀의 자식」(1942), 「아미타여래영지도」(1943), 「고전 형식에 의한 세 가지 변형」, 「기원」, 「만궁추월」, 「선무」, 「아잔타벽화」, 「마호메딘의 아가씨와 시녀」, 「공양하는 청녀」(1944) 등 총 24편이다.<sup>33)</sup>

이는 최승희에 의해 동아시아의 여러 네이션 표상과 젠더 정체성이 무용 예술에 투영된 것이라고 할 수 있는데, 사카이 나오키가 지적하는 일종의 “쌍형상화의 도식(the schema of co-figuration)”을 통해 동일성에 대한 욕망이 작동된 것으로도 볼 수 있다. 즉 “형상에 대한 욕망은 하나의 형상을

31) 이애순, 『최승희무용예술연구』, 서울: 국학자료원, 2002a, 146쪽.

32) 북경대학 조선문화연구소, 앞의 책, 262쪽.

33) 이는 정병호(1995[2004])의 연보를 토대로 해서 정리하였다.

향해 단선적으로 전개되는 것이 아니라 다른 형상과 대비를 이루면서 공간적으로 전개되는 것이며, 따라서 비교가 가능한 정체성들”이다.<sup>34)</sup> 최승희에게 조선인 여성이라는 정체성은 이미 주어진 본질적이고 자연적인 것이 아니라 항상 외재적이면서 구성적인 것이었다. 나아가 이는 그녀가 자신의 주체 위치를 새롭게 전유하는 수단이자 도구가 되었다.

#### 4. 최승희의 중국 표상과 젠더 수행

최승희는 전시체제가 만주·중국 순회공연을 통해 조선무용을 넘어 중국 무용 나아가 동양무용의 재구성을 통해 일정한 중국 표상과 젠더 수행을 보여주었다. 이는 그녀에게 1940-50년대 전선 위문공연의 경험이 전시되는 타자의 시간이 아니라 새로운 주체 위치로서 전유되었던 지점을 드러낸다는 점에서 중요한 대목이라고 할 수 있다. 왜냐하면 최승희는 무언어 예술인 무용을 통해 여러 네이션을 수행함으로써 동아시아에서 독보적인 존재방식을 획득할 수 있었기 때문이다. 동시에 그녀는 제국주의보다 유구하고 오래된 중국 문화를 통해 “동양예술의 어머니의 어머니와 같은 존재”를 발견하면서 여성성의 우월적 위치를 스스로 자각하게 되었다.<sup>35)</sup>

최승희는 중국무용을 창안하는 과정에서 중국의 고전이나 유산 등에 많은 관심을 기울이면서 무용 창작을 하였다. 특히 중국의 경극(京劇) 혹은 곤곡(昆曲)에서 예술적 영감을 얻었다. 그리고 그녀는 이를 통해 남성과 여성의 인물 유형을 연구하였다. 최승희에 따르면, 남성은 “소생(小生), 무생(武生), 화렵(花臉), 무추(武丑)”로 나누고, 여성은 “청의(青衣), 화단(花旦), 무단(武旦)”으로 나눌 수 있다. 또한 각종 인물 유형의 동작을 분석하는데 있어서 “얇은 테로부터 깊이 있게 하고 쉬운 것으로부터 어렵게 하며 간단한 것으로부터 복잡하게 하여야” 한다. 즉 수많은 인물 형상을 관찰함으로써 다양한 표정과 동작을 무용화하는 기초를 구축할 수 있다는 것이다.<sup>36)</sup>

34) 사카이 나오키, 후지이 다케시 옮김, 『번역과 주체』, 서울: 이산, 2005, 37, 64~65, 119쪽.

35) 崔承禧, 앞의 글, 125쪽.

최승희는 만주·중국에 체류하면서 “영원한 역사의 전통”을 가진 “지나대륙(支那大陸)”에 출현했던 여성 형상들, 즉 “양귀비(楊貴妃), 왕소군(王昭君), 향비(香妃)” 등을 상상하면서 이들을 무용화했던 것으로 알려진다. 이는 1942년 12월에 발표된 「양귀비염무지도(楊貴妃艷舞之圖)」 「명비곡(明妃曲)」 「향비(香妃)」 같은 작품이다. 이를 위해 최승희는 “중국 의상의 참고서와 음악, 중국 시문” 등을 적극적으로 조사하면서 “중국 여성의 많은 전형”을 세세하게 관찰하고자 노력하였다. 동시에 최승희는 중국의 국보 및 유적에 새겨진 형상을 통해 “선과 움직임과 느낌”을 추출해 내면서, 자신의 여성 신체에 투영하여 독특한 “육체미”를 표현하고자 했다.<sup>37)</sup>

최승희의 작품 중에서 가장 대중적이면서 많이 알려진 것은 1937년에 발표한 「보현보살(普賢菩薩)」, 즉 보살춤을 들 수 있다. 이 작품은 조선과 일본, 만주와 중국에서 공연될 때마다 10여 종으로 변형되어 공연되었다. 당시 반나체로 추는 스타일은 상당히 인상적이었던 것으로 알려져 있다. 이는 연속적인 동작을 통한 전달보다는 여성성의 이미지를 섬세하게 표현하여 동양무용의 집약된 형태를 보여주었다.<sup>38)</sup> 이후 최승희가 보살 이미지를 현지화해서 만든 작품으로 「관음보살」 「보살도」(1941) 「보살화신」(1942) 등이 존재한다.

최승희는 중국 화북에서 거대한 불상 조각들을 수없이 관찰하면서 보살 이미지를 형상화하였다. 그녀는 1930년대 말기 구미 공연에서 경험했던 유럽의 유산보다 중국의 유적지에서 더욱 깊은 “인간의 창조력” 혹은 예술의 생명력을 실감하였다. 이는 “아시아 대륙의 흥망 일천년의 신비”가 새겨진, 일종의 “움직이기 시작하는 석불의 환상” 같은 것이었다. 최승희에게 이러한 동양적 환상이 생명 없는 조각에서 여성 신체의 움직임으로 변환되는 과정은 스스로 만든 “동양발레”를 통해 “세계무용사의 중심세력”이 되는 것이었다. 이는 기존에 있던 “서양무용사보다 뛰어나고 새로운 세계무용

36) 최승희, “중국무용예술의 장래” 『人民日報』 1951. 2. 18(이애순 편, 『최승희 무용예술 문집』, 서울: 국학자료원, 2002b, 151쪽에서 재인용).

37) 高嶋雄三郎, 앞의 책, 160~167쪽.

38) 유미희, 『20세기 마지막 페미니스트 최승희』, 서울: 민속원, 2006, 144쪽.

사”를 구축하는 주체 위치를 의미하였다.<sup>39)</sup>

제국일본의 문화권력은 최승희에게 일본성을 지배적 정체성으로 하는 동양주의를 기대하면서, 이를 상징하는 ‘조선의 무희’로서 호명하면서 3년간의 세계 순유를 후원하고 지지하였다. 1940년대의 최승희는 이러한 기대와 호명에 긴밀하게 교착하면서도, 1930년대 이후 그녀가 수행했던 조선성은 굴절되면서 자기모순에 직면하고 있었다.<sup>40)</sup> 그런 점에서 최승희가 창안하여 여러 버전으로 변형한 「보살춤」은 조선성에 중국성을 투영함으로써 시각 권력에 의해 보여지는 여성 신체의 페티시즘을 넘어 “동양미의 원천”을 상징하는 것으로 전도되었다. 이는 최승희가 서양/일본 혹은 남성성의 정형화된 타자가 아닌 우월적인 주체 위치에서 ‘동양 여성’이라는 수행성을 새롭게 보여준 지점이라고 할 수 있다.<sup>41)</sup>

1940년대 제국일본의 문화권력은 최승희에게 일본성을 중심으로 하는 동양주의를 적극적으로 기대했다. 『매일신보』의 「일본고전과 동양무용 발표」라는 글을 보면, 최승희에 대해 조선의 ‘로컬’을 주로 현대적으로 해석하여 독자적인 경지를 보여주면서 조선성의 새로운 개척에 힘써왔는데, 특히 “이번 무용의 신체제를 술선구현하자는 뜻에서 순 일본고전을 공부하고 나아가서는 전 동양적인 무용형식을 무용화”한 것으로 평가되어 있다.<sup>42)</sup> 이들에게 최승희의 동양무용은 “우리(인용자—일본) 국민이 대동아적인 일본문화를 건설하려는 이때 무용을 통해 일본적이고 나아가 대동아적인 무용을 창조하려는 최 여사의 예술의 발전에는 끝없는 감격과 희망과 기대”를 만들었기 때문이다.<sup>43)</sup>

이러한 일본의 기대에 대해 최승희는 여러 민족 표상과 정체성 사이에서 계속 고민하고 딜레마를 겪었던 것으로 보인다. 그녀는 자신에게 투영되는 일본성을 완전히 부정하지는 않으면서 새로운 동양 표상을 통해 이를 비껴

39) 高嶋雄三郎, 앞의 책, 166~168쪽.

40) 이진아, 앞의 논문, 2012b, 80~92쪽.

41) 崔承喜, 앞의 글, 125쪽.

42) “崔承喜女史 日本古典과 東洋舞踊 發表” 『매일신보』 1941. 12. 3.

43) “日本の인 東洋舞踊!—崔承喜의 華麗한 新出發—軍事普及協會 爲해 京城에” 『매일신보』 1942. 2. 4.



가고자 하였고, “동양무용의 르네상스”를 이끌겠다는 자신감과 포부를 보여 주었다.<sup>44)</sup> 1942년 2월에 최승희는 “‘고전발레’나 ‘현대무용’이나 ‘서반아무용’만이 우수한 것이 아니고 부가쿠(舞樂)나 노가쿠(能樂)나 가부키(歌舞伎)”를 포함하여, “중요한 獅子舞踊을 가진 우리 일본”이 그와 비슷한 “문화적 전통을 가진 만주, 지나, 몽골, 인도 등을 포함한 아세아”에 있는 우수한 소재들을 가지고 새롭게 만드는 노력이 필요함에 대해 직접 주장하기도 했다.<sup>45)</sup>

제국일본에서는 최승희가 창안하고 표상한 중국성에 대해서 조선성과 마찬가지로 하나의 향토 혹은 로컬이라는 기표로 간주하고자 했다. 이들에게 최승희의 수행성은 대동아공영권의 이데올로기를 이탈하는 것이 아니었기 때문이다. 최승희의 동양무용은 “일본기관 내지의 각 향토무용인 조선무용, 지나, 태국 등의 무용을 기초로 동양적 제재와 동양적 수법을 근대적으로 양식화”한 것으로 지칭되었다.<sup>46)</sup> 따라서 1940년대의 최승희 순회공연에 대한 문화권력의 후원과 지지는 어디까지나 “대동아전쟁 문화건설에 매진하는 일환” 혹은 “협동무용”의 의미로서 이루어지는 것이었다.<sup>47)</sup>

최승희의 무용 스승이었던 이시이 바쿠의 무용관을 통해서도 이러한 제국의 이데올로기가 동양무용에 투영되었다는 것을 알 수 있다. 무용예술을 통한 내선일체를 수행해 왔던 이시이 바쿠는 그의 문하생으로서 “내지인은 물론 조선인, 만주인, 대만인, 지나인 등”이 다수 있었는데, 그는 식민지 출신의 제자들을 통해 자신의 무용예술을 비로소 “일본적 무용으로 원숙 완성”할 수 있었다고 했다. 이시이 바쿠는 “대동아공영권의 건설에 있어 순일본적인 신문화의 수렵이 급무”가 되어 있는 전시체제기에 “실로 국보적인 존재”였다. 그는 식민지 무용가들에게 일본성을 흉내내지 말고 “각각 자기의 특징과 개성을 살려서 감정을 풍부히 연구”할 것을 거듭해서 촉구하였다.<sup>48)</sup>

44) “나의 舞踊記—東洋舞踊 樹立을 爲해(下)” 『매일신보』 1942. 2. 13.

45) “나의 舞踊記—東洋舞踊 樹立을 爲해(上)” 『매일신보』 1942. 2. 11.

46) “崔承喜女史의 東洋‘바레’—團員을 募集” 『매일신보』 1942. 2. 23.

47) “協同舞踊 十一日 府民館서” 『매일신보』 1942. 7. 10.

48) “石井漢先生の 藝術 三十周年公演에 際하여(上)” 『매일신보』 1942. 7. 19; “石井漢先生の 藝術 三十周年公演에 際하여(下)” 『매일신보』 1942. 7. 20.

이시이 바쿠는 “구미양식의 무용에서 동양무용 수립으로 새로운 방향”을 정립하는 동시에 “대동아공영권의 민족무용”을 제창하면서 서양 발레를 일본화하는데 30년간 노력해 왔던 인물이다. 그는 일본성과 남성성의 담지자 혹은 “국민무용의 창시자”였다고 할 수 있는데, 당시 그의 무용은 “상상력과 기교의 웅장성과 남성적인 고풍성”을 지닌 남성 신체를 표상하고 있었다. “대일본무용연맹 현대무용부 이사장”이기도 했던 이시이 바쿠는 1940년대에 일본을 넘어 조선과 만주 등지를 순회하면서, 자신이 가진 예술과 정치에 대한 인식을 제국일본 안에서 널리 전파하고자 노력하였다.<sup>49)</sup>

이시이 바쿠 문하에서 최승희와 함께 무용을 연마했던 조택원의 경우 고정되고 본질화된 조선무용을 추구했다는 점에서, 최승희와는 뚜렷하게 구별되는 수행성을 보여준다. 그는 조선무용의 위치에 대해 “지방색인 특색을 가진 일본무용계에 한 자리를 차지”하는 것이면서 “일본의 새로운 현대무용”의 한 부분으로 파악하였다. 이는 서양무용이나 중국무용도 마찬가지이며, 그는 식민지의 무용가들이 “대동화문화의 낙오자”가 되지 않으려면 일본성을 중심으로 한 동양무용을 추구할 것을 주장하였다. 조택원은 최승희와는 다르게 조선무용의 형성 원리를 내재적인 방식으로 파악했던 것이다.<sup>50)</sup> 그는 자신의 스승과 같은 “현대무용부의 이사장”을 맡았으며, 이시이 바쿠와의 관계성 안에서 일정한 남성 연대를 구축하고 있었다.<sup>51)</sup>

1940년대 위문공연을 둘러싼 최승희의 친일 행적은 명확하다고 할 수 있다. 최승희는 1937년부터 1944년까지 “국방헌금, 황군위문금, 기부금, 후원금, 사업기금, 문화장려비” 같은 명목으로, 총 7만 5000원이 넘는 금액을 일본군에게 헌납했다. 이는 모두 공연 수익금이었다.<sup>52)</sup> 그녀는 수많은 위문공연과 헌납을 통해 “무용으로 충후보국”을 굳게 맹세하였다.<sup>53)</sup> 또한

49) “石井漢國民舞踊 大和塾主催 軍報導部 後援으로 廿三日부터 三日間, 府民館서” 『매일신보』 1942. 7. 18; “石井漢國民舞踊 廿五日부터 地方巡廻” 『매일신보』 1942. 7. 19.

50) “反省과 新出發—舞踊協會結成的 提唱” 『매일신보』 1943. 1. 7.

51) 친일인명사전편찬위원회 편, 앞의 책, 607쪽; “石井漢先生の 藝術 三十周年公演에 際하여 (上)” 『매일신보』 1942. 7. 19.

52) 친일인명사전편찬위원회 편, 앞의 책, 736쪽.

53) “舞踊으로 銃後報國—二月中旬 崔承喜女史 京城서 發表會” 『매일신보』 1942. 1. 30.

최승희는 1941년 2월 일본에 대해 자신의 고국으로 표현하는, 가장 친일적인 발언의 글을 『부인아사히(婦人朝日)』에 직접 신기도 했다.<sup>54)</sup> 그렇지만 최승희는 남성 무용가 조택원과는 다르게, 제국의 문화권력의 일부를 구성하는 주체 위치를 직접 수행하지는 않았다.

최승희는 무용이 하나의 독립적인 예술 장르로서 성립되지 않은 중국 예술계를 향해 무용이 따로 분리되어야 한다는 것을 거듭해서 강조하였다. 1945년 3월 31일 ‘화무판점’에서, 최승희와 매란방이 나눈 다음의 대화를 통해 이를 알 수 있다. 나아가 최승희는 무용 예술을 매개로 한 중국성을 조선성과 대립되는 것으로 파악하지 않았으며, 서로 공명하면서 서양에 대해 대안을 제시할 수 있는 동양의 정체성으로 새롭게 인식하고 있었다. 이러한 생각은 매란방 역시 마찬가지였는데, 당시 그는 최승희에 대해 “진정한 동방발레무용의 창조자” 혹은 “아세아 예술의 전통”의 담지자라고 호명하였기 때문이다. 이는 무용을 통해 조선인 여성과 중국인 남성이 지배적 정체성으로서 일본성을 이탈하는 네이션 감각을 보여주는 대목이라고 할 수 있다.

최승희: 중국무용은 경극 가운데와 곤극 가운데 일부분이 존재하고 있다고 봅니다. 그러나 아직 하나의 독립된 예술영역으로 되지 못하고 있다고 저는 보는데 매 선생은 어떻게 보시는지요? 저는 중국 고전극에는 매우 많은 풍부하고 우아한 무용 소재가 존재한다고 봅니다. 만약 그것을 토대로 새로운 중국무용예술을 창조한다면 기필코 서양발레 무용예술보다 더 훌륭하리라고 봅니다. 그러나 매 선생과 같은 분들이 노력하여야지 다른 사람은 아마 성취를 따내기 어려울 것이라고 보는 바입니다.

매란방: 저에게도 이전에 여러 가지를 시험해 보려는 의욕이 있었는데 전통에 집착하다 보니 창(노래)을 위주로 하는 경극 속에서 무용은 지금까지 독립을 이루지 못한 상황입니다. 그러나 지금까지는 이렇더라도 독립은 불가능한 일이 아니라고 봅니다. 물론 어려운 점이 많다고 생각합니다. 최 여사께서는 동방무용의 창조를 자신의 의무로 보고 있는데

54) 崔承喜, 「幾山河故國を思う」, 『婦人朝日』, 1941년 2월, 112~114쪽.

희망컨대 중국무용의 소재로서 창작한다면 기필코 성공할 수 있을 것입니다.<sup>55)</sup>

1950년대 초기 최승희는 중국에서 조선무용, 중국무용 등을 종합하여 동양무용으로서 제시하고자 했다. 이는 “중국 고전무용 기본, 조선 민족무용 기본, 남방 무용 기본(일명 동양무용), 신흥무용기본” 등이었다. 이어서 이를 토대로 한 “새로운 시대, 새로운 생활을 소재로 하여 창작된 작품들”을 공연하였다. 최승희는 중국의 예술가들이 무용이라는 장르를 전면적으로 자각하게 하고 이들을 계몽하는 역할을 수행하였다. 특히 1951년에 중국의 북경, 상해, 심양 같은 대도시에서 최승희가 공연한 무용극 「반야월성곡」 「옥중춘향」 등의 작품은 중국의 무용계에 많은 영향과 자극을 주었다고 할 수 있다.<sup>56)</sup>

제국일본의 문화권력의 입장에서 조선, 지나, 만주, 대만 등의 기표는 독자적이고 자율적인 네이션을 표상하는 대상이 아니었으며, 이는 일본이라는 제국의 하위범주로서 로컬이나 향토를 의미하는 것이었다. 이에 대해 최승희는 서양에 조응하는 동양으로서 중국을 대리하여 표상하고자 했다. 이러한 수행성은 1940년대에 이어서 해방 이후인 1950년대에 가서 비로소 완성되었다고 할 수 있는 것이다. 그녀는 이시이 바쿠의 식민주의적 호명을 오랜 시간에 걸쳐 넘어서고자 했는데, 제국의 한 지방이었던 만주와 지나를 중국이라는 하나의 네이션으로 인식하면서 새롭게 재현하고자 했기 때문이다.

스테판 다나카에 따르면, 동양이라는 범주는 제국일본이 지배적 정체성을 구축하기 위해 만들어진 기표/담론이었다. 즉 일본적 시선이 서로 상이하고 이질적인 시공간이었던 지나와 다른 아시아 지역을 “원초적 과거(primitive past)”로서 새롭게 응시하면서, 근대화되고 문명화된 동양이라는 인식이 생성되었다는 것이다. 이를 통해 이들은 일본의 과거로서 동양의 일부분이 될 수 있었는데, 이 구조 안에서 동양을 둘러싼 지식이나 표상

55) 이애순 편, 『최승희 무용예술 문집』, 서울: 국학자료원, 2002b, 350~351쪽.

56) 이애순, 앞의 책, 2002a, 226쪽.

은 일본성을 공통 감각으로 하여 상상되거나 발명되었던 것이다.<sup>57)</sup>

1940-50년대 순회공연을 통해 본 최승희의 존재방식은 오래된 가부장의 언어인 문자문화가 아니라 여성 신체를 통한 여성성의 재현을 통해 수행되는 것이었다. 그녀에 의해 표상되었던 중국성은 문학이나 연극이 아닌 무용을 매개체로 하여 시각적으로 보여지는 것이었다. 이는 보살춤 같은 동양적 환상에 기초한 페티시즘이나 이국취미, 오리엔탈리즘에 경도되었던 서양/일본 관객들에게, 최승희가 식민지의 무희를 넘어 동양이라는 기표를 되받아쳐서 응시하는 주체 위치를 만들어낸 지점으로 볼 수 있을 것이다. 최승희에게 중국/동양이라는 기표는 자명하고 본질적인 원본이기보다 외부적 대립항과의 관계성 안에서 유동적으로 구성되는 질문의 대상이었다.

전시체제가 순회공연을 통해 최승희는 일본성과 남성성을 중심으로 한 이시이 바쿠의 동양 표상에서 이탈하면서 만주·중국에서 중국성과 여성성을 재발견하였다. 이는 1949년 중화인민공화국의 수립과 역사적으로 공명하면서, 무언어 예술인 중국무용을 통해 중국인과 동질감을 획득할 수 있었다. 또한 최승희는 제국일본의 하위범주가 아닌 새로운 네이션으로서 조선성의 가능성을 북한에서 찾고자 했던 것으로 생각된다. 1946년 남편 안막과 함께 월북한 최승희는 북한 평양에서 18년(1946-50, 1952-1967년)이라는 긴 시간 동안 ‘조선민족무용무용’을 독자적으로 정립하면서 예술 활동을 하였기 때문이다.<sup>58)</sup>

## 5. 맺음말

이 글에서는 최승희의 존재방식에 대해 1940-50년대 만주·중국 순회공연을 통해 젠더론적으로 살펴보았다. 최승희는 해방전후 만주·중국에서 4년

57) 스테판 다나카, 박영재·함동주 옮김, 『일본 동양학의 구조』, 서울: 문학과지성사, 2004, 381~383쪽.

58) 최승희의 월북과 북한 활동의 의미에 대해 자세한 것은 추후 다른 논문을 통해 논의하고자 한다.

정도(1944-1945, 1950-1952년) 체류하였는데, 이는 그녀에게 여성 신체를 통해 네이션을 이탈하면서 동시에 스스로 이를 생성하는 수행성을 보여주었던 시간이라는 점에 주목하고자 했다. 그동안 최승희의 만주·중국 체험은 친일/월북 사이에서 애매모호하게 간주되었던 측면이 있었다. 그렇지만 1940년대에 최승희는 문화권력의 후원과 지지를 통해 순회공연을 시작하면서 식민지의 무희를 넘어 새로운 주체 위치를 탐색하고자 했다. 즉 외부자의 관찰자적 시선을 통해 조선, 일본, 중국, 동양 같은 기표에 대해 자명한 본질/원본이 아니라 역사적 구성체라는 자각을 획득할 수 있었던 것이다.

이후 최승희의 중국 표상과 수행성은 중국성과 여성성의 재발견을 통해 지배적 정체성이었던 일본성과 남성성으로부터 거리를 두면서 어떤 틈새를 만들어냈다. 그녀는 서양/일본 관객들에게 타자화되고 페티시화된 여성 신체를 넘어 '동양 여성'이라는 주체성을 새롭게 생성하고자 했기 때문이다. 나아가 최승희는 만주/지나를 통해 제국일본의 하위범주로서 표상되었던 중국을 1950년대 이후 동양무용을 통해 독자적인 하나의 네이션으로 표상하면서 일정한 자율성을 획득할 수 있었다.

## 참고문헌

### 1. 자료

『만선일보』 『매일신보』 『婦人公論』 『婦人朝日』

### 2. 논저

문철영, 「동아시아 현대사 속의 매란방과 최승희, 그리고 호남예술의 진수 이매방」, 『우리춤과 과학기술』 19, 한양대학교 우리춤연구소, 2012.

유미희, 『20세기 마지막 페미니스트 최승희』, 서울: 민속원, 2006.

윤혜미, 「최승희 무용 활동에 관한 역사적 연구」, 중앙대학교 박사학위논문, 2009.

이애순, 『최승희무용예술연구』, 서울: 국학자료원, 2002a.

이애순 편, 『최승희 무용예술 문집』, 서울: 국학자료원, 2002b.

이진아, 「문화번역으로서의 민족무용: 최승희의 경우」, 『사회와 역사』 95, 한국사회사학회, 2012a.

\_\_\_\_\_, 「최승희의 조선무용과 제국일본의 문화권력」, 『한림일본학』 21, 한림대 일본학연구소, 2012b.

\_\_\_\_\_, 「호명되는 남성성: 전시체제가 만주국의 위문대와 젠더정치」, 『만주연구』 26, 만주학회, 2018.

정병호, 『춤추는 최승희』, 서울: 현대미학사, 1995[2004].

정수웅, 『崔承禧: 격동의 시대를 살다간 어느 무용가의 생애와 예술』, 서울: 눈빛, 2004.

최용권, 「최승희와 매란방」, 『한중인문학연구』 36, 한중인문학회, 2012.

친일인명사전편찬위원회 편, 『친일인명사전③』, 서울: 민족문제연구소, 2009.

홍석표, 「장아이링(張愛玲)과 최승희, 한국전쟁 서사 그리고 김일성 사망 소식」, 『중국어문학지』 48, 중국어문학회, 2014.

홍양희 외 편, 『‘성聖/性’스러운 국민: 젠더와 섹슈얼리티를 둘러싼 근대 국가의 법과 과학』, 파주: 서해문집, 2017.

- 간 사토코, 이남금·이지현 옮김, 『여자가 국가를 배반할 때: 여학생, 히구치 이치요, 요시야 노부코』, 서울: (주)도서출판 하우, 2017.
- 사카이 나오키, 후지이 다케시 옮김, 『번역과 주체』, 서울: 이산, 2005.
- 스테판 다나카, 박영재·함동주 옮김, 『일본 동양학의 구조』, 서울: 문학과 지성사, 2004.
- 하야카와 노리요 외, 이은주 옮김, 『동아시아의 국민국가 형성과 젠더: 여성표상을 중심으로』, 서울: 소명출판, 2009.
- 북경대학 조선문화연구소, 『예술사』, 북경: 민족출판사, 1994.
- 주디스 버틀러, 조현준 옮김, 『젠더 트러블』, 파주: 문학동네, 2008.
- \_\_\_\_\_, 유민석 옮김, 『혐오 발언』, 서울: 알렙, 2016.
- 주디스 버틀러·아테나 아타나시오우, 김응산 옮김, 『박탈: 정치적인 것에 있어서의 수행성에 관한 대화』, 서울: 자음과모음, 2016.
- 호미 바바 편저, 류승구 옮김, 『국민과 서사』, 서울: 후마니타스, 2011.
- 高嶋雄三郎, 『崔承喜』, 東京: 學風書房, 1959.
- 高嶋雄三郎·鄭昞浩, 『世紀の美人舞踊家崔承喜』, 東京: エムティ出版, 1994.



〈Abstract〉

## A Gender Theory Research on Choi Seung-Hee's Tour of Manchuria and China : Focusing on 1940s and 1950s

Lee, Jin-A

The article researched Choi Seung-hee's way of being from the aspect of gender theory through a tour of Manchuria and China in 1940s and 1950s. Choi Seung-hee stayed in Manchuria and China for about four years(1944-1945, 1950-1952), before and after the liberation of Korea, which intends to note that this was a time when she showed her performance in creating it on her own while leaving the country through the female body. Until now, Choi Seung-hee's experiences in Manchuria and China had been considered peripheral other than pro-Japanese and North Korea. However, in the 1940s, Choi Seung-hee wanted to find a new position beyond just the dancer of colony when she began her concert tour through the support. That is, through the observer's gaze of the outsider, she was able to realize that signs like Joseon, Japan, China, and the East were historical constructs rather than self-explanatory essences/origins. Since then, Choi Seung-hee's Chinese representation and performativity have created some niche by distancing herself from Japanese features and masculinity, which have been dominant identities, through rediscovery of Chinese features and feminine. This is because she intended to create a new identity as an "Asian woman" beyond female body, which was otherized and fetished to Western and Japanese audiences. Furthermore, Choi Seung-hee was able to gain a certain degree of autonomy by presenting China, which was represented as a subcategory of imperial Japan through Manchuria/Gina, as an independent Nation through Oriental dance since the 1950s.

\* Key Words: Choi Seung-Hee, Manchuria and China, Concert Tour, Oriental Dance, Gender Performativity.

· 논문투고일: 2020년 1월 10일 · 심사완료일: 2020년 2월 10일 · 게재결정일: 2020년 2월 14일