

몸과 춤*

김 말 복

이화여자대학교 무용과 교수

- | | |
|-------------------|---------------|
| I. 머리말 | V. 탈근대와 융합의 장 |
| II. 동양의 몸과 춤 | 참고문헌 |
| III. 서양의 몸과 춤 | Abstract |
| IV. 동서양의 몸과 춤의 응시 | |

1. 머리말

동서양을 막론하고 몸의 문제는 항상 마음의 문제와 함께 묶어서 생각해왔고 그 속에서 몸과 마음은 구분되고 상호 대비되어 의미를 지녀왔다. 그러나 인간을 정신과 육체로 나누어 정신을 인간의 본질적인요소로 논의해온 오랜 서양 철학의 전통을 뒤로하고 1960년대 이후 급격히 대두되는 몸 담론의 홍수는 서양의 근대적 이성 중심주의적 사고를 탈근대이후의 몸 중심적 사고로 바꿔놓았다고 얘기할 수 있을 정도이다. 그러나 동양의 사상적 전통에서 인간관은 ‘몸(身)은 곧 나(我)’라고 해석될 정도로 인간은 육체와 정신이 분리되지 않은 몸 그 자체이다. 춤을 전공한 연구자의 입장에서는 인간 존재의 근원이자 생각의 뿌리인 몸을 떠나서는 한 인간의 형상이나 인성을 보는 것 자체가 불가능하다고 생각하기에 이러한 몸의 재조명은 그 간에 몸이 받아왔던 부당한 소외를 보상받는 것이라 판단한다. 현 시점에서 보자면 결과적으로 오랜 시간동안 동서양에서 진행되어온 몸에 대한 논의의 흐름을 비교해

* 이 논문은 2005년 정부(교육인적자원부)의 재원으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 수행된 연구임(KRF-2005-041-G00178).

보면 동양의 인간관이 상대적으로 시점의 흔들림이 없는 ‘바른 것’이었음을 증명하는 것이라 생각해 볼 수도 있다. 물론 최근 서양의 다양한 학문분야에서 논의되는 몸의 관점은 정확하게 동양의 몸의 관점과 차이가 있다. 구체적 내용의 수준에서 서양의 몸담론들이 지니는 공통된 관점중 하나는 물질로서의 몸을 자아와는 구분되는 ‘타자’로 상정하고 있다는 점이다. 그리고 사회학적인 몸 담론들이 주요 대상으로 삼는 것은 몸 자체라기보다는 몸이 내포하고 있는 함수로서의 욕망이다. 따라서 이렇듯 몸 담론의 홍수 속에서 인간의 존재를 밝히는 몸에 대한 동서양의 일반적인 개념을 규명해 보고자 하는 것이 본 연구의 첫째목적이다.

인간의 존재를 바라보는 몸의 관점은 인간의 가장 원초적인 활동 중의 하나인 춤에 그대로 반영되어 있을 것이라는 것이 본 연구의 가전제중 하나이다. 평소 동서양의 춤의 사상과 춤 속 몸의 모습이 너무나 다름을 깨닫고 이를 동서양의 자연관과 세계관과 관련지어 설명해 보고자 한 노력의 연장선상에서 본 연구는 이렇듯 방만한 몸에 대한 논의 속에서 구체적으로 동서양 몸에 대한 비교가 아직 본격적으로 이루어지지 않았다는 인식하에 이를 춤과의 연관 속에서 설명해 보고자 하는 것이다. 춤에는 그 나라의 가장 원형질의 문화적 감성과 민족적 기질 그리고 사상이 정제되지 않은 채 기록되어 있는 저장고이다. 한 나라의 문화를 알고자 한다면 그 나라 사람들의 모습과 그들의 몸짓과 리듬을 통해서만이 가장 원초적인 이해가 가능하다. 순간에 허공으로 사라져버리는 춤 짓 속에는 감출 수 없는 솔직한 인간적 정서와 삶의 냄새가 스며있다. 그러므로 한 문화권의 인간이해의 지름길은 바로 춤을 통하는 것이다. 춤 속에는 그 문화의 몸의 모습이 가장 적나라하게 예증적으로 드러나고 있기 때문이다. 따라서 본 연구는 결국 동서양의 몸에 대한 생각의 구조위에 각기 다른 세계의 춤의 현상을 설명하고자 한다.

동서양의 각기 다른 몸과 춤의 개념이 충분히 설명된다면 이로부터 공통적으로 이러한 대상을 바라보는 기본적인고도 공통적인 관점 혹은 시각을 도출해 낼 수 있으리라 생각한다. 즉 인간을 정신과 몸의 이원론적인 구조 속에서 논해온 서양의 사상들 속에서 ‘분리’나 ‘개체중시’와 같은 개념은 그들의 생각의 구조를 밝혀주는 기본적인고도 본질적인 세계를 바라보는 시점일 것이다. 이에 반해 인간과 자연의 관계를 도(道)의 개념으로, 인간과 인간의 관계는 인(仁)의 개념으로, 정신과 육체의

관계를 이기론(理氣論)으로 통합적으로 설명하는 동양의 사상구조에서는 ‘조화’의 개념이 공통되는 가장 근본적인 개념이다. 이렇듯 몸과 춤에 대한 동서양의 개념으로 부터 각기 지구의 다른 쪽에서 세계를 바라보는 기본적인 응시태도를 뽑아내고자 하는 것이다.

1960년대 이후 서구에서 제기되고 있는 몸의 담론의 등장 배경에는 서양 근대철학이후에 형성된 이성 중심주의와 객관주의와 보편성 추구에 대한 도전의식이 자리 잡고 있다. 데카르트의 ‘몸이 결여된 이성’으로서의 인간개념은 근대 자본주의 사회에서 쾌락과 소비의 도구로서 몸이 되었다. 후기 자본주의 시대에 접어드는 오늘날 인간은 ‘이성이 결여된 몸’으로 역전되어가고 있는 실정이다. 그리고 1970년대 부터 급격히 대두한 인지과학의 발견 역시 객관주의와 정신주의로 일관해온 지배적인 철학전통에 대한 급진적인 거부라는 점에서 탈근대적 즉 포스트모던하다. 그리하여 근대에서 탈근대로 이어지는 몸 개념의 흐름과 변화를 진단한 뒤 탈근대이후의 춤의 방향과 몸 그리고 예술의 의미를 이러한 사상적 동향과의 관련 속에서 설명해 보고자하며 그 결과 21세기 동서양의 몸과 춤의 접점을 모색하고자 한다.

II. 동양의 몸과 춤

본 장에서는 유교와 도교, 불교 그리고 한의학 등에서 나타나는 몸에 관한 동양 사상들의 경향을 종합하여 살펴보고자 한다. 그것은 결국 동북아의 주된 사상의 경향이 된다. 따라서 그것들이 전체 동양을 대표하지 못한다고 할 수 있으나 이들 동북아의 사상이 아시아를 대변하는 대표적인 사상임에는 틀림이 없다. 그리고 여기서 동양의 춤 아래 주로 언급하고자 하는 것은 한국 춤이다. 물론 정확한 수사를 위해서 한국 춤이라고 장의 제목에 붙여야 하겠지만 간명한 문장표기를 위해 절의 제목에만 한국 춤이라는 표제를 집어넣었음을 양해해 주기 바란다. 하지만 인간의 몸에 대한 근본사상을 공유하고 있는 아시아 국가들의 춤에서 나타나는 몸의 관점이나 근본적인 행동방식이 크게 다르진 않을 것이라 생각한다. 단지 필자가 익히 알고 있는 한국 춤만을 대상으로 삼은 것은 논의를 좀 더 구체적으로 다루기 위한

것이다.

1. 동양의 몸 개념

몸은 크게 두 가지 관점에서 다루어질 수 있는데 하나는 몸을 밖에서 관찰하는 객체로 보는 것이고 다른 하나는 몸을 안쪽에서 보는 것으로서 몸을 주체로 보는 것이다. 자연 현상을 객체와 주체, 몸과 마음으로 나누어 이분법적으로 사고하는 서양 철학이나 의학의 경우 전자의 시점을 가진다. 몸을 객관적으로 밖에서 관찰한 대표적인 철학자들로는 플라톤과 데카르트가 있다. 또 한 가지 관점은 몸을 주체로 보는 것 즉 그 안쪽에서 보는 관점이다. “동양에서 몸을 보는 전통은 항상 주체적 몸을 기본 관점으로 보아왔다.”¹⁾ 이러한 동서양 사고방식의 차이는 세계를 바라보는 서양의 시각이 물질적 자연에 우선 주목하여 자연을 관찰(theoria)의 대상으로 보았음에 비해 동양에서는 물리적 자연보다도 생명적 자연에 주목하는 경향에 기인한다. 자연을 살아있는 것으로 느끼고 그 가운데서 인간이 생겨나고 자라온 만물의 어머니로 보았기 때문에 그 내면을 들여다보는 관점이 생겨난 것이다. 따라서 동양의 지적 전통에서는 몸과 마음, 물질과 정신을 존재론적으로 분리하거나 차별하지 않는다. 그러므로 동양사상에서 몸의 논의는 마음의 문제와 상호 연관적으로 다루어진다.

정재인은 몸을 ‘몸’이란 글자에서 나왔다고 한다. 이는 몸이란 글자의 한국어 어원으로 생각해 볼 수 있고 따라서 이런 이유로 몸은 맘(마음)과 떨어질 수 없는 관련을 지닌 낱말임을 알 수 있다. 한자로 몸은 신(身)이라고 대표적으로 표기되지만 한자문화권의 지적 전통에서 몸과 마음의 문제를 함께 거론할 때 흔히 몸을 지칭하는 용어로 쓰이는 것은 형(形)이다. 신은 배속에 아기를 가진 여자의 모습을 본뜬 글자이다. 그러나 몸을 가리키지만 신자 앞에 어떤 단어가 붙느냐에 따라 엄밀하게는 다른 몸의 의미를 지닌다. ‘자신(自身), 신분(身分), 수신(修身) 등으로 쓰일 경우는 도덕적이며 사회적인 주체를 나타내는 사회적인 몸을 가리키며 육신(肉身), 신검(身檢), 신역(身役)으로 쓰일 때의 신은 물리적인 몸을 가리킨다.’²⁾ 형(形)은 물리적인

1) 유아사 야스오(1994). 『몸과 우주』(이정배외 역, 2004)(서울: 지식산업사), p. 97.

2) 정재인(2005). 몸, 이동철외 편, 『21세기의 동양철학』(서울: 을유문화사), p. 322.

몸을 가리키나 신(神)또는 영(靈)과 반대되는 용어로 사용되며 몸과 마음을 각기 형(形)과 신(神)이라는 개념으로 묶어 쓴다. 이러한 용어설명에서 알 수 있듯이 동양의 몸과 마음은 서로 영향을 주고받는 관계로 이해되어왔다.

유가와 도가 그리고 한의학에 이르기까지 몸은 생명력(氣)을 담고 있는 그릇으로 본다. 즉 우리의 몸은 보이지 않는 힘인 기로 가득 차 있다고 본다. 기는 힘인 동시에 생명을 유지시키는 숨을 뜻하기도 한다. 그리고 기는 몸과 마음의 공통적 근원이다. ‘기’가 모여서 몸(形)의 질료적 측면을 구성하고 생명체 내부의 범주화(categorization)의 능력과 반성적 사고의 능력을 마음(神)이라 불러 왔다. 이런 점에서 ‘동양의 마음(神)은 몸과 대립하여 존재하는 실체라기보다는 생명력(氣)의 활동에 수반된 기능으로 간주되어 왔다.’³⁾ 동양철학에서 정신과 물질은 대립적이지 않다. 서양의 이원론적 철학이 정신과 물질을 존재론적 실재 즉 형이상학적 실체로 보는데 반해 동양사상은 몸과 마음을 현상의 수준에서 구분하되 본체의 수준에서는 구분하지 않았다. 따라서 인간의 언어나 동작 나아가 사유나 감정, 의지 등의 모든 심리작용이나 정신작용은 모두 ‘기’의 것이다. 달리 말하면 인간의 정신과 의식은 몸속을 흐르는 기가 드러나는 ‘현상’으로 이해되었으며 마음은 ‘실체(體)라기보다 기능(用)으로 간주되었다. 따라서 동양철학과 한의학에서 몸과 마음은 기의 모임(形)과 그 활동(神)으로 본다. 몸의 현상으로서 인간의 지적능력을 설명하는 이기론에 따르면 인간에게서 발견되는 정신현상은 이(理)이고 그 밑받침이 되는 에너지의 원천은 기(氣)라고 생각한다. 맹자가 인간의 본성으로 들었던 사단(四端)은 이에서 나오며 인간의 기본감정이라는 칠정(七情)은 기에서 나오는 것으로 간주한다. 사단은 인의예지(仁義禮智)를 말하는데 이는 사람에게 부여된 직분 즉 도의에 대한 판단이다. 즉 부자관계에서의 인, 군신관계에서의 의, 빈주관계에서의 예, 현자에서의 지처럼 이치에 대한 파악인데 이는 도덕적 감정이면서 동시에 이성적 판단이다. 인간의 기본 감정이라고 드는 기쁨, 노함, 슬픔, 두려움, 사랑, 증오, 욕망(喜怒哀懼愛惡慾)의 칠정은 감정이면서 동시에 판단의 형태들이다. 동양의 지적사고에서 정이란 인간의 감성적이고 감정적인 측면만이 아니라 외부세계의 반응에 몸과 맘이 통

3) 이승환(2002). 몸, 신체, 육체, 우리사상연구소편, 『우리말철학사전』(서울: 지식산업사), p. 8.

합적으로 반응하는 인지능력이다.

그러므로 동양사상에서 인간의 지성이나 지적능력은 언제나 살아 움직이는 몸에 기초하여 설명되었다. 인간의 모든 정신적 능력은 몸에 흐르는 생명력(氣)이 발현하여 몸에서 드러나는 현상이다. '위진시대의 범진(范縝)은 "정신(神)은 육체(形)와 분리될 수 없는 한 가지 것으로 좃농이 다하면 불꽃도 사라지듯 육체가 시들면 정신도 함께 사라지게 된다"고 말한다.'⁴⁾ 따라서 동양에서는 몸 없이 맘이란 생각할 수 없었으며 따라서 영혼의 불멸이란 생각은 생겨날 수 없었고 따라서 몸이 살아가는 현세의 삶과 그 즐거움을 논의 하였지 죽음에 대해 굳이 물으려하지 않았다. 그에 반해 서양사상의 두 축이랄 수 있는 플라톤과 기독교사상의 출발은 플라톤의 스승 소크라테스와 예수의 죽음에서 비롯되었다. 플라톤은 억울한 스승의 죽음 앞에서 영혼의 불멸을 얘기하고 있으며 예수의 처형과 부활은 기독교 신앙의 출발이며 사후의 영원성을 믿게 하는 증거였다. 따라서 서양사상은 소크라테스와 예수의 죽음의 의미를 묻는 것에서 시작되었다. 그러할 때 죽음은 몸과는 별개의 차원의 것으로 생각할 수밖에 없다. 이것이 바로 서양이 몸과 맘에 대한 이원론적 사고의 구조를 형성케 된 이유이며 이로부터 서양인들에게 몸은 물질로 전락하게 된 것이다. 동양에서도 죽음을 생각하지 않은 것은 아니지만 그것은 영원의 생명의 흐름 속에서 '삶과 죽음은 하나(生死一如)' 라는 방식으로 다루어졌다.

동양의 신체관은 곧 인간관이며 '나'의 정체가 바로 몸을 통해 드러나고 실현된다. '동양의 가장 오래된 사전인 『이아(爾雅)』석고(釋詁) 편에서는 '몸(身)은 곧 나(我)'라고 풀이한다.'⁵⁾ 형신의 두 요소로 구성된 인간은 기에 의해 설명된다. 기가 모여 형을 이루면 형에 적합한 작용이나 기능을 발휘하는데 이것이 신이다. 인간의 정신작용은 인간을 이루는 기가 다른 존재보다 가장 맑고 탁월하기 때문에 만물의 영장으로서 인간만이 지니는 특수한 작용 또는 능력으로서 지혜라 하겠다. 그러므로 천지사이에 가득 찬 기가 인간의 몸과 맘을 이루며 인간의 생사는 기의 모임과 흩어짐으로 설명된다. 정재인은 고대 중국의 대표적인 신체관을 세 가지로 나누었다. 그것은 '도덕적 마음이 몸을 통해 실천된다는 맹자의 천형관(踐形觀)과 몸이 사

4) 앞 글, p. 11.에서 재인용.

5) 이승환(1997). 몸의 기호학적 고찰, 『삶과 기호』(서울: 기호학연구 3집), p. 47.

회규범(禮)과 분리될 수 없다는 순자의 예의관(禮義觀), 그리고 우주 대자연의 흐르는 기가 우리 몸에서 운행한다는 기화관(氣化觀)⁶⁾인데 이는 각기 성리학과 한의학의 몸 이론이라 하겠다. 유교에서 몸과 마음은 불가분의 관계에 있다. 몸이 없으면 마음이 실현될 수가 없고 마음이 없으면 몸이 행해야 할 바를 알지 못한다. 공자에게 몸은 정지 상태에 있는 물체가 아니다. 몸은 살아 움직이면서 사회적으로 의미 있는 메시지를 표현하는 본체이다. 전통 중국사회에서 인간의 사회적 규범은 바로 예(禮)이다. 예란 단지 사회적 의식절차에만 한정되는 것이 아니라 나아가 인간이 인간다워 지기 위해서 반드시 가야할 길(道)로 규정된다. 따라서 개인적인 사욕에서 벗어나는 극기(克己)를 통해 행위가 천리에 들어맞는 ‘극기복례(克己復禮)’에 이르러 몸과 맘이 천리에 하나로 합하게 되면 ‘마음이 하고자 하는 바를 좇아도 법도(法度)에 넘치 않는’ 공자가 최고의 인격단계라 생각하는 수준에 이르게 된다. 그리고 예가 내면화되어서 인간 각자의 본질적인 능력(德)으로 형성된다. “덕이란 도(道)를 바른(直) 마음(心)으로 행해서 얻음(得)이 있는 것이다.”⁷⁾ 몸이 사회의 객관적 규범에 종속됨으로써 비로소 사회적으로 의미 있는 주체로서 형성되기 시작한다는 점을 강조하는 점에서 공자와 맹자는 동일한 입장이다. 그러므로 인간은 사회적으로나 도덕적으로 이상적인 행동방식이나 언행을 후천적인 학습을 통해 자신의 몸에 익힘으로서 비로소 도덕적인 주체 또는 인간적인 몸이 된다. 바로 이런 과정이 공자가 얘기하는 공부이다. “공자에 있어서 도덕적 주체를 단련하는 과정은 학(學)이다. 학은 어떤 본보기를 몸에 배게 하는 것이다.”⁸⁾ 인간이 본받아야할 객관적인 규범에 따라 자신의 몸을 틀 지워가는 과정이 바로 학이다. 객관적 규범을 몸으로 익혀서 자기 몸을 틀 지우면 그 몸은 아름다워진다. 순자는 “도덕적으로 탁월한 인간의 학문은 (타인의 언어를) 귀로 들어서 마음에 새기고 온몸에 두루 퍼지게 함으로써 모든 행위에 드러나게 한다. 사소한 언어와 미세한 동작 하나하나가 모두 인간의 본보기(틀)가 된다... 도덕적으로 탁월한 인간의 배움은 자신의 몸을 아름답게 하는 것이다. 이에 비해 도덕적으로 열등한 인간의 배움은 동물적 욕구의 충족에 머문다.”⁹⁾

6) 정재인(2005), p. 325.

7) 박석준(2001). 한의학의 몸, 『몸』(서울: 산해), p. 18.

8) 김성태(1995). 몸, 『철학』(서울: 한국철학회지 43집), p. 41.

9) 『순자(荀子) 권학(勸學)』, 김성태(1995), p. 43 재인용.

객관적 사회규범의 정수는 성인이다. 성인은 객관적 규범과 주관적 의식이 혼연일체가 되어있는 자이다. 따라서 순자에게 있어서 인간이 몸을 아름답게 하기위해서 본받아야할 전형이 곧 성인이다. 그리고 순자는 “예(禮)는 몸(身)을 바르게 하는 소이며 ... 스승은 몸으로 의표를 삼는다.”¹⁰⁾라고 하였다. 그러므로 정신과 육체의 통일체로서 몸을 생각하는 유가 전통에서 몸은 곧 의식의 드러남이다. 의식은 몸을 통하여 자신을 드러낸다. 이때 몸은 예의 주체이자 도덕적 주체이다.

이렇듯 동양에서 몸을 보는 전통은 항상 주체적 몸을 기본 관점으로 보아 왔다. 그리고 육체와 정신의 통합체로서의 몸이라는 전제아래 몸을 통한 인간단련의 방법을 공통적으로 생각해왔다. 유교의 수신(修身), 도교의 수련(修鍊), 불교의 수행(修行)등의 전통은 몸과 마음에 대한 훈련과 실천을 통해 양자사이에 이상적인 조화와 균형을 찾으려고 노력한 결과이다. 수양의 목적은 몸과 마음의 동시적 단련을 통해 세속적 자아를 변형시켜 이상적 자아를 성취하려는 것이다. 유교에서는 심신의 조화 내지 합일을 수행의 중요한 목표로 삼았다. 공자는 몸을 바르게 하는 방법으로 경(敬)을 말하였다. 경으로 몸을 닦는 것이다. 몸가짐을 정제하여 엄숙하게 함으로써 마음(감정과 의지)도 전일하게 되고 마음을 전일하게 유지함으로써 용모나 의표도 단정하게 드러나게 된다고 한다. 따라서 유가에서는 사람의 안과 밖을 이어주는 매개가 바로 몸이다. 유가전통에서는 수신을 강조한다. 수신이란 ‘몸(身)을 닦는다(修)’는 뜻이다. 유가에서 몸을 닦는다는 것은 관계의 망 속에 놓여있는 자신의 역할을 잘 해나간다는 의미이다. 봉건시대의 인간은 사회구조속의 특수한 신분의 담지자 즉 인격화된 신분이다. 봉건시대의 생활방식이자 소통원칙인 신분을 자신의 몸을 통해 재생산함으로써만이 인간이라 할 수 있다. 따라서 인간의 ‘내면(質)과 외면(文)이 고루 빛나는 상태(文質彬彬)’에 이르는 공부를 수신으로 여겼다. 이러한 내면과 외면의 일치를 공자는 “표현과 바탕의 일치(文質彬彬)”라는 말로 표현하였다. 이는 한 사람이 사회적 신분상의 지위에 어울리는 옷을 입었을 때는 반드시 거기에 합당한 덕을 내면에 갖추어야 한다는 것이다. 따라서 동양철학에서 강조되는 수양, 수행, 공부의 전통은 몸을 닦음으로써 마음에 영향을 주고 마음을 닦음으로써 몸에 영

10) 이승환(1997), p. 48. 재인용.

향을 주는 상호연관체제를 전제하고 있는 셈이다. 그리고 수련을 통해 도덕의식은 몸과 기를 통해 나타나게 된다. 성인(聖人)이나 군자의 몸은 일종의 정신화된 신체 이어서 도덕적인 빛을 발휘하고 있다고 한다. 호연지기(浩然之氣)는 바로 이러한 정신화된 몸에서 나오는 도덕적인 힘(氣)이다. 수신으로 다져진 군자의 몸은 사회적 질서의 지표이자 기호이며 그 자신 예(禮)의 체현이다. 순자의 '예로서 몸을 다스린 다'는 말은 인간의 자연적인 몸을 사회적 규범에 맞추어 사회화된 몸으로 만든다는 뜻이다.

중국의 전통적인 종교인 도교나 한의학에서 공통적으로 발견되는 인간신체에 대한 시각은 인간신체가 정적인 기관이 아니라 순환하며 살아서 흐르고 움직이는 것으로서의 신체를 본질적인 것으로 본다는 것이다. 신체는 고정된 것이 아니라 흐름 그 자체이다. 이러한 시선은 인간의 몸을 살아있는 유기체로 바라보아 몸을 기가 흐르는 유체로서 생각하는 것이다. 그리고 이 살아 움직이는 유체로서의 몸은 기가 흐르는 그릇이다. 천지 만물과 마찬가지로 인간도 하늘과 땅이 그 기를 합하여 만들어졌다. 사람을 비롯한 모든 것들이 다만 기가 모이고 흩어지는 것에 불과하다. 하늘과 땅 사이의 우주가 기로 이루어졌듯이 인간도 그중의 하나로서 기의 일체성을 지닌다. 따라서 인간은 우주와 하나의 기라는 점에서 우주의 일부이지만 몸은 우주의 운동을 본받기 때문에 소우주가 된다. 인간이 소우주라 불리어도 자연에 대하여 대상적인 것은 아니다. 오히려 '대우주로서의 자연과 소우주로서의 사람이 일대일의 대응관계에 있다는 사고방식은 중국에서는 극히 보편적인 것이다.'¹¹⁾ 『회남자』 「정신훈」에서는 다음과 같이 자연의 모습과 인간의 모습을 대응적으로 서술하고 있다. '머리가 둥근 것은 하늘을 본받고 발이 네모난 것은 땅을 본받았다. 하늘에는 사계, 오행, 아홉 영역(여덟 방위와 중앙), 360일의 날짜가 있으며 사람에도 또한 사지, 오장, 아홉 개의 구멍, 360의 관절이 있다. 하늘에는 풍우, 한서가 있으며 사람에게도 취여(取與), 희로(喜怒)가 있다.' 자연에는 24절기(節氣)가 있듯이 신체의 상중하 세 부분에 여덟신(神)씩 합계 24신들(二十四眞 이라고도 한다)이 있다. 24절기는 하늘의 기의 순환의 단락을 나타내고 있듯이 신체의 24신도 자연의 기에서 생겨난 것이

11) 이시다 히데미(1987). 『기 흐르는 신체』 (이동철 역, 1996)(서울: 열린 책들), p. 150.

다. 그러므로 기 덩어리인 몸은 자연의 음양의 흐름의 변화를 본받아야 한다. ‘음양은 하늘과 땅의 법칙이자 모든 것이 작용하는 크고 작은 원칙이며 모든 변화의 근원이며 살리고 죽이는 근원이다.’¹²⁾ 자연과 인간의 몸을 모두 아우르는 운동법칙으로서의 음양은 자연현상을 가리키던 의미에서 몸과 연관되어 사용되기도 하였다.

유체로서의 신체는 자기 안에 마음을 내재시키고 있다. 기를 타고 출입하는 신들은 ‘흐르는 마음’이다. 도교의 사상에 따르면 본질적인 신체로서의 유체란 신체라는 집합을 구성하는 신들이다. 이 신들은 원래 대자연의 정기(精氣)에서 유래하는 것이라고 한다. 오행에 따른 색채를 지니고 사계의 기에 따라 성쇠하는 이 신들은 사람이나 만물을 순간의 집합으로 구성한다. ‘남자의 양과 여자의 음이라는 두 가지 정기가 서로 결합하면 신(神)이 생긴다. 신을 따라 왕래하는 것을 혼(魂)이라고 한다. 정(精)을 따라 출입하는 것을 백(魄)이라고 한다.’(『영추』 「본신편」)¹³⁾ 정, 신, 혼, 백을 음, 양의 성격에 따라 분류하자면 정과 백은 음의 기운으로 형성된 것이고 신과 혼은 양의 기운으로 천의 기를 받은 것이다. 백은 형(形) 즉 장으로서의 신체의 영(靈)이 되고 혼은 기(氣) 즉 유체로서의 신체의 영이라는 것이 된다. 혼과 백은 일반적으로 대표적인 마음으로 총칭되는 신에 비해 보다 영혼적이라 할 수 있다.

한의학에서 병은 외부의 바이러스 같은 것이 몸에 들어와서 생기는 것이 아니라 음양의 법칙을 따르지 않고 마음을 다스리지 못한 결과라 본다. 즉 사람의 기의 흐름이 고르지 못할 경우 음과 양의 불균형으로 인해 질병이 생긴다는 것이다. 『내경』에 따르면 바람이 모든 병의 근원이라고 말한다. 그러나 그 외부의 원인이 병이 되는가 아닌가는 전적으로 내 몸에 달렸다. 즉 외부의 원인은 내 몸의 내부적 조건을 통해서 작용하는 것이다. 그러므로 몸 자체의 정기가 얼마나 강하느냐에 따라 병이 드는 것에 관여한다. 이렇듯 한의학에서는 병이 절대적인 외부의 원인에 의한 것이 아니기 때문에 병이 들기 전에 병을 고치는 것을 좋은 건강법으로 생각한다. 몸의 기의 균형을 되찾고 몸속 자연 치유능력을 활성화함으로써 저절로 건강하게 되는 것을 지향한다. 따라서 ‘뜻을 한가롭게 하고 욕심을 줄이고 마음을 안정하여 두려움이 없고 일을 하되 피곤하게 하지 않을 수 있다면 기가 잘 돌아서 각자가 하고자

12) 박석준(2001), p. 16.

13) 이시다 히데미(1996), p. 97.

하는 대로 그 모두를 얻을 수 있다.’¹⁴⁾ 그러므로 인간은 기를 매개로 자연과 일체화된 자신의 존재를 깨닫고 자연의 법칙에 맞추어 자신을 변화시켜나감으로써 자신의 몸을 온전하게 하도록 노력해야 한다. 병이 들지 않게 하는 가장 좋은 방법은 양생의 법칙을 지키는 것이며 그 결과 몸이 튼튼해지는 것이다. 한의학에서 말하는 구체적 양생의 법칙은 도이다. 결과적으로 한의학에서 가장 중요시하는 것은 외부의 물질이 아니라 그것에 의해 초래된 내 몸의 상태이다. 도교에서 몸은 정기신(精氣神)의 세 가지 보물로 이루어졌다고 생각하여 이를 잘 보존하는 것이 매우 중요하다. 그러므로 내 몸의 정기신을 잘 지키려면 외부와 잘 조화되어야 하며 무엇보다도 내 마음가짐이 중요하다. 그러할 때 올바른 길로 접어들어 이상적이고 자연스러운 상태인 도의 수준에 다다를 수 있는 것이다.

한학과 도교의 몸의 개념은 구체적인 신체기관이나 장의 서술보다는 인체 내 유체의 관계를 중시하여 기술되고 있다. 인간 신체를 살아있는 유기체 그 자체로 받아들이고자 할 때 몸의 기술은 필연적으로 기능과 다양한 관계성에 대한 기술이 된다. 한의학의 해부도에서는 인체 내 유체의 관계도를 싣고 있다. 고정적인 오장육부를 중시하는 것이 아니라 신체 내 기혈의 사이클과 경맥의 네트워크를 지시하고 있다. 경락(經絡)이란 몸을 순환하는 기의 에너지가 흐르는 큰 줄기를 말한다. 몸 전체는 하나의 기의 덩어리로서 기는 몸 전체에 스며들어 있다. 따라서 한의학에서는 몸의 기본구조를 경락의 분포로 보는 것이다. 경락은 수로에 비유되며 이 통로의 흐름이 막히면 몸과 맘의 이상이 생긴다. 침과 뜸은 경락에 있는 경혈(經穴)을 자극하여 기의 흐름을 순조롭게 하는 것이다. 오장육부의 장기들은 몸속의 기가 흘러가는 한 지점에 불과하며 경락은 기의 변화가 일어나는 통로이다. 따라서 한의학에서는 장기 자체가 연구의 대상이 아니라 각 장기가 지니는 기적(氣的)인 특성이 주된 관심의 대상이다. 경락은 살아있는 몸에서만 나타나고 경락에 흐르는 기는 심리작용과 생리작용을 결합하는 역할을 한다. 그리하여 인간의 감정이나 정서가 몸의 특정 부위와 바로 연관되어져 있다고 생각한다. 화내는 것은 간, 기쁜 것은 심장, 골똥히 생각하는 것은 소화기, 근심하는 것은 폐, 두려워하는 것은 신장 등으로 몸과 마음이 상

14) 박석준(2002), p. 19.

관관계를 맺고 있다고 생각한다.

신체의 장생불로(長生不老)를 추구하는 도교에서 몸은 매우 중요하다. 신체의 영원성을 위해 이들은 몸 안의 기(氣)의 순환에 주목하여 호흡법을 중시하는 명상의 수행방식이 발달하였다. 이들 명상법은 존사(存思)나 도인(導引) 또는 내단(內丹)등으로 불리는 심신훈련법이다. ‘존사는 사념(思念, 의식)을 집중하여 계속 지탱해나간다는 뜻인데 구체적으로 말하면 이미지 훈련을 하는 것이다.’¹⁵⁾ 도교의 명상 수행방식은 수당시대(7세기이후)에 이르러 내단이라고 불리는 경우가 많아진다. 도인이라 오늘날 기공(氣功)이라고 총칭되고 있는 중국 전통 심신훈련 수행법이다. 이러한 수행법은 중국에 불교가 수용하게 되는 기폭제가 되고 차츰 유가의 중심에 까지 파고들었다. 인도 불교에서 명상의 수행을 통해 저절로 얻어지는 능력인神通(神通)개념에 초기의 중국 불교도가 특히 관심을 가졌으며 이는 불교가 중국에 이식되는데 큰 영향을 끼쳤다. 2세기 중엽 초기 불교의 경전인 『안반수의경(安般守意經)』은 호흡법에 따른 명상 훈련을 설명한 것이다. 이에 따르면 호흡의 조화에 따라 사람이 6가지의神通력을 얻는다고 한다. 이는 중국 천태종이 매우 중요하게 여겼던 수행법이다. 이러한 불교의 수행법은 후한시대에 유교와 도교의 수행법과 같은 성격을 지닌 것으로 받아들여져 호흡법과 존사법이 크게 성행하였다. 수행은 몸의 측면에서 보면 사람의 몸에 존재하고 있는 자연치유력을 불러일으키고 그것을 활성화하고 강화해 나간다는 효과를 가지고 있다. 그리고 마음의 측면에서는 자아가 세속적인 경험을 넘어선 성스러운 차원과 결합됨을 뜻한다.

이제까지 살펴본 바를 종합해 보자면 동양의 주요사상들이 공통적으로 지니고 있는 동양적 사고의 특성은 몸을 바탕으로 한 기술적 관점에서 세계를 바라보고 있다는 것이다. 그 이유는 기를 근본으로 하는 동양문명의 세계관은 몸에 대한 이해를 통해 가장 구체적으로 드러나기 때문일 것이다. 그리고 이때 역(易)은 살아 있는 유체로서의 몸에 관한 동양적 사고의 출발을 설명해주는 사상적 근원이다. 이렇듯 몸은 천지만물의 근본이기에 유가의 경전인 대학의 수신(修身)이 덕을 닦는데 몸을 가장 중요한 것으로 내세운 이유가 있는 것이다. 앞서 언급한 바 있듯이 덕이란 자연의 도

15) 유아사 야스오(2004), p. 125.

를 올바른 마음으로 행하여 얻음이 있는 것이다. 온전히 얻었음으로 건강하고 덕성스러운 인간은 아름답다. 수신과 수련, 수행의 전통이 있어왔던 것은 몸과 마음이 분명하게 분리된 것이 아니라 상호영향을 주고받는 관계라는 전제하에 가능하다. 수행을 통해 정신과 육체의 상호 균형을 추구하고 그 결과 자기변혁을 이루고자하는 노력은 심신수양을 통한 자기변혁의 가능성에 대한 확신이 있었기에 가능했다. 이런 몸의 실천을 통한 자기변혁과 자율적인 제어의 노력은 오늘날 시사하는 점이 크다.

2. 한국 춤의 몸

몇 년 전 세계적으로 유명한 뉴욕의 무용전용극장 조이스 씨어터의 예술감독을 초청하여 우리의 전통 춤 「살풀이」를 보여준 적이 있었다. 한동안 인내심을 지닌 채 춤을 감상하다가 그는 살풀이춤에서 무엇을 보아야 하는지 모르겠다는 심정을 “문화마다 민족적인 감성(national aesthetic)이 너무 달라서...”라는 표현으로 완곡하게 말하였다. 그 공연은 한국에서 각 장르에서 선별된 작품들을 보이는 자리였고 발레, 현대무용과 함께 한국 춤이 공연되는 기회였기 때문에 필자는 그가 왜 그런 느낌을 가지게 되는지 짐작할 수가 있었다. 발레와 현대춤에서 두드러지게 강조하고 있는 몸매가 완전히 드러난 체 유연하고 탄력 있는 신체의 노출과 스펙터클한 고난이도의 기교가 넘쳐나는 서양의 춤 양식을 보다가 한국 춤을 보았을 때 적극적으로 전시되는 몸의 부재와 스피디한 기교의 실종이 그에게 하나의 문화적 충격으로 다가와 그러한 반응을 낳았던 것이라 생각한다. 즉 그는 한국 춤이 무엇을 보여주고자 하는지 그 예술정신을 이해하기가 쉽지 않았던 것이다.

전통 한국 춤에서는 몸이 잘 드러나지 않는다. 물론 무용수의 몸을 통해 춤이 형상화되기 때문에 몸을 보지 않고서 춤의 현상을 볼 수는 없지만 무용수의 몸이 춤의 최전선에 부각되지는 않는다는 말이다. 단지 이는 서양 춤과 비교하여 볼 때 상대적으로 그러하다는 것인데 흔히 서양 춤을 볼 때 즉각적으로 시선을 사로잡는 몸의 존재감이 한국 춤에서는 희박하다. 이것은 무용을 볼 때 무엇을 보느냐하는 무용의 본질 문제와도 직결된다. 즉 서양 춤과 비교해 볼 때 전통적인 한국 춤에서는 풍성한 의상으로 몸이 가리워져 몸통의 실루엣이 상대적으로 명확히 드러나지 않는다. 그리고 춤

동작도 정지된 순간의 고정적인 형태의 분명한 신체선을 강조하거나 무용수의 몸에 관심의 초점이 집중되는 것이 아니다. 물론 이것도 전통적인 한국의상과 동작을 포기하고 몸을 적극적으로 드러내는 1990년대 이후의 한국창작무용계열의 일부 경향에는 적용되지 않는 일인지도 모르겠다. 이런 극단적인 표현성의 경향을 지닌 춤은 한국춤이 아니라 컨템포러리 댄스라 불러야 적합하다고 생각한다. 이런 극단적인 경향을 제외한 전통의 한국 춤은 몸을 잘 드러내지 않는 구조를 지녔다고 할 수 있다. 그러한 인상을 자아내는 첫 번째 이유로 우선적으로 의상을 들 수 있다. 우리의 전통 한복은 몸을 가리는데 뛰어나다. 그런데 몸을 가리는 방식이 서양의 옷과 다르다. 우리 한복은 외부 공간과 신체 사이에 공간을 만들어 신체의 온기를 유지할 뿐 아니라 개인적인 체취가 직접적으로 공공의 공간으로 침투하지 못하도록 하는 개인적인 공간과 공적인 공간의 경계 역할을 한다. 이에 반해 서양의 춤 의상은 몸을 가리되 더욱 더 드러내는 방식으로 작용한다. 루이 15세의 법령에 의해 발레리나의 하체를 가리기 위해 고안된 타이츠는 다리를 가리되 피부에 착 달라붙음으로서 오히려 각선미를 더욱 강조하는 결과를 낳았다. 그리고 겹겹의 망사치마 역시 회전 동작에 의해 휘날리고 조명에 의해 적나라하게 하체가 숨김없이 드러남으로써 오히려 다리에 시선을 집중시키는 결과를 초래하였다. 그러므로 서양 춤에서처럼 흔히 즉각적으로 무대의 최전선에서 관객의 주의를 끄는 몸의 존재방식이 한국 춤에서는 찾아보기 힘들다.

오히려 몸은 마음과의 연관 속에서 보았다. 한국 춤에서 몸과 마음은 구분이 없고 춤과 춤추는 자 사이에도 구분이 없을 정도로 상호 긴밀한 관계를 지니는 것을 높이 평가한다. 무용수의 의식과 몸 그리고 몸과 동작 사이에 분명한 경계가 없이 넘나들 때 그것을 이상적인 것으로 생각한다. 이런 상태란 무용수가 동작을 객관적인 것으로 인식하지 않고 무용수의 일부로 온전히 받아 들여 일체감을 이루고자 하는 것이다. 이는 무용수가 동작을 객체적인 것으로 파악하지 않고 춤의 주체와 분리하지 않는 상태이다. 한국 춤에서는 춤과 춤추는 자가 하나 되는 혼연일치의 경지를 높이 평가하고 그런 사람을 명인이라고 한다. 김백봉은 “춤이 내가되고 내가 춤이 되는 때가 있어. 그 땐 온 우주가 다 내 것이야”¹⁶⁾라고 자신의 이상적인 춤의 순간을

16) 2005년 3월 김백봉 연구소에서 필자와의 인터뷰.

토로한다. 명인일수록 춤과 하나 되는 경지에서 춤추는 경우가 많고 이런 혼연일체의 상태에서 관객은 명인 춤꾼의 개성이 오롯이 스며 나오는 그만의 여유로운 몸짓을 기대하게 된다. 이런 혼연일체의 상태에서 즉흥성이 강조되어 보이는 것이며 바로 이런 이유로 우리 춤이 근본적으로 지닌 즉흥성이 설명될 수 있겠다. 몸을 마음의 관점에서 그리고 춤을 그 춤을 추는 사람의 관점에서 얘기하는 춤의 대가들의 진술은 많다. 송범은 2006년도 한국무용예술학회 학술발표회에서 우리 춤의 아름다움이 어디에 있는가라는 질문에 우리 춤은 마음으로 추어야 한다고 말하였다. “손짓보다 역시 마음에서 우러나오는데 뭐가 있는 거 아니겠어요? 우리나라 춤이 참 좋은 게 기쁜 마음 좋은 마음으로 하면 된다는 거. 억지로 짜지 마세요. 영감이 풀리는 데로 풀어져야죠.”¹⁷⁾라고 말하였다. 물론 서양 춤의 경우도 ‘마음(heart)이 춤추어야 한다.’는 얘기를 한다. 그러나 이 경우는 춤의 흐름에 맞춰 마음이 즐겁게 함께 움직여야 한다는 의미가 일반적인 정확한 해석이라고 할 수 있다. 그러나 한국 춤에서 ‘마음으로 추는 춤’이란 의미는 춤의 격조가 그 사람의 인격이 드러남을 뜻하고 따라서 나는 곧 내 몸이자 춤이라는 의미라고 하겠다. 이러한 생각의 배경에는 앞서 살펴 본 바 동양의 몸이 사회적인 의미체 내지는 표현체로서 읽혀지는 전통이 자리하고 있다. 그러므로 사회적 표현체로서 무용수는 자신의 춤을 통해 구체적인 동작의 의미를 표현 한다기보다 그 무용수의 예도(藝道)와 격 그리고 기를 표출하는 수단이라 하겠다.

이 세계를 살아있는 것으로 파악하고 생명적 자연에 주목하는 동양사상의 핵심은 춤에서 주체적인 몸의 관점으로 나타난다. 이는 무용수가 춤을 출 때 중요한 감상의 대상은 몸짓이 만들어내는 동작의 형(形)이 아니라 무용수가 주체라는 것이다. 그리고 주체로서의 무용수는 서양의 경우처럼 몸의 라인이 만들어내는 형에 주목하는 것이 아니라 몸에 흐르는 생명력 즉 기에 주목한다. 앞 절에서 살펴보았듯이 기는 힘인 동시에 생명을 유지시켜주는 숨이다. 그러므로 매 동작은 살아 움직여야 하는데 그 매개가 기이다. 무용수의 몸과 마음은 기로 통하고 춤과 춤추는 이도 기로 통한다. 따라서 이들 간에 기의 흐름이 중단 없이 이어져야 하고 이런 흐름이 작품

17) 송 범(2006). 마음으로 추는 우리 춤, 『무용예술학연구』 19, p. 162.

속에 살아 있으면 '기운생동(氣運生動)'이라 하여 생명력을 지닌 수준 높은 춤으로 생각한다. 이런 춤 속의 기의 움직임은 관객에게는 구체적으로 호흡의 흐름으로 보이기도 한다. 따라서 한국 춤에서 숨은 생명력 즉 생기의 증거이며 이런 기가 살아 있을 때 '표현이 살아 있다'라고 한다. 기 덩어리인 몸은 자연의 음양의 흐름의 변화를 본받아야 하듯이 춤의 진행 역시 그러하다.

한순간 양인가 하면 다음 순간 음으로 전화하듯이 우리 춤의 동작은 맺은 다음 반드시 풀고, 감은 다음엔 역시 풀고, 한번 강하고 크게 하면 이어서 반드시 약하고 적게(대삼소삼, 大杉小杉)해야 한다. "대삼소삼은 이매방이 전통춤을 가르칠 때 처음부터 끝까지 강조하는 개념이며... 그가 가장 중요하게 생각하는 춤의 정신이라 할 수 있다."¹⁸⁾ 따라서 한국 춤에는 서양 춤에서처럼 직선적인 한 방향 만으로의 반복적인 강조법이 없다. 마리우스 프티파는 똑 같은 동작을 직선 진행으로 세 번 반복하여 동작 형식을 강조한 다음 네 번째 바리에이션으로 마무리하는 동작구를 만들어 서양 춤에서 강조법의 전통을 세웠다. 그리고 마사 그라함은 똑 같은 점프를 세 번 연속적으로 하면서 점차 크게 해가는 크레센도형 동작의 연결을 애용하였는데 이는 근육의 수축과 함께 정지 상태를 결합함으로써 강조와 액센트를 만들어내는 표현법과 함께 그녀의 대표적인 강조법 테크닉이 되었다. 프티파나 그라함의 강조법의 표현법은 동작구성에서 점점 더 강하게 혹은 강, 강, 강으로 이어지는 구조인데 이러한 구조는 우리 춤에서는 찾아보기 힘들다. 우리 춤에서는 '대삼소삼'의 경우처럼 한번 강한 것은 이어지는 약한 것으로 짝을 이루어야 한다.

정중동(精中動)의 개념도 한국 전통 예술 전반에 나타나는 음양의 조화를 중시하는 특성을 대변하는 정신으로 설명할 수 있다. 정적인 정지한 듯한 순간에도 끊임없이 움직임이 이루어지고 동적인 움직임의 순간에도 고요함을 느낄 수 있는 상태는 바로 움직임과 정지된 순간이 기로써 소통하고 조화를 이룬 상태라 하겠다. 정과동이 양극단의 순간에도 서로를 부정하지 않은 채 공존하는 정과 동, 음과 양의 조화를 이룬 상태가 바로 우리 춤의 이상적인 상태이다. 서양 발레에서 이러한 정지순간과 동적인 순간의 공존은 상상할 수도 없고 그들의 이분법적인 세계관에서는 모순

18) 김명숙(2004). 이매방의 예술세계, 『무용예술학연구』 13, p. 16.

일 수밖에 없다. 그들의 춤에서 정지 순간과 동적인 순간은 완전하게 분리되어 있다. 모든 동작은 정지상태의 준비 자세에서 출발하여 움직이는 과정 동작을 거쳐 완성된 마지막 포즈의 정지순간으로 구성되고 초기 발레의 기교로 각광받았던 발롱이나 엘레바시옹은 모두 높이 뜬 상태에서 숨을 멈추어 최대한 강조의 순간을 연장시키고자하는 노력에서 나온 것이다. 이러한 정지와 숨이 멈춘 순간에 움직임이나 호흡은 공존 할 수 없다. 서양의 춤은 최 정점의 동적인 순간을 강조하고 있다. 이런 구성은 ‘우리 춤은 자연이다’¹⁹⁾라고 말하는 이매방의 생각과는 달리 매우 인위적인 춤이다. 양우선(兩雨線) 역시 정중동과 함께 우리 춤에서 동작의 흐름이 음양의 흐름의 변화에 따라야 함을 지칭하는 개념이다. ‘손, 발의 모든 동작은 양우선의 원리에 의해 움직여지는데 머리가 있으면 끝이 있다는 원리를 내포한다. 다시 말해 발은 뒤꿈치부터 앞부분으로 옮겨가며, 팔은 옆이면 뒤집어지고, 뿌리가 내려오면 끝이 올라가고, 끝이 처지면 뿌리가 올라가는 등 자연스러운 팔동작’²⁰⁾을 뜻한다. 이렇듯 우리의 전통춤은 정과 동 그리고 음과 양의 조화와 공존을 추구해 왔음에도 불구하고 오늘날의 현대적인 한국 춤은 활달하고 대담하며 파워풀한 동작들로 이루어진 동적인 춤으로 변모해가고 있으며 조용하고 섬세하며 가냘픈 정적인 측면을 상실해가고 있는 경향이 있다.

이러한 기의 흐름으로서의 춤은 동작구성에 있어서 동작의 흐름에 주목하고 이를 중시한다. 즉 한 동작과 다음 동작의 연결이 구분이 되지 않을 정도로 자연스럽게 이어지고 흘러 음양의 흐름의 변화처럼 조화롭게 연결되는 것을 중요하게 생각하는 것이다. 이는 서양 춤에서 하나의 완성된 포즈를 강조하기 위해 오랜 동안 밸런스를 유지하거나 공중에서 정지순간을 연장하거나 하는 것과 같은 강조법과는 다른 것이다. 한국 춤에서는 그런 스타카토식의 정지 순간은 자연스러운 흐름을 막는 것이기에 경계해야 할 것이다. 이런 흐름에 주목하는 경향은 대표적으로 살풀이춤에서 춤추는 사람의 팔과 손에 들려 있는 수건의 흐름을 하나의 연속적인 연장선상으로 바라보아 허공 속으로의 수건의 휘날림을 그 무용수의 기의 흐름의 연장으로

19) 이매방(2004). 우리 춤은 자연이다, 『무용예술학연구』 14, p. 331.

20) 성경린(1991). 한국무용의 맥락 천자의 명무 이매방, 『무용한국』 1991년 봄호, (김명숙(2004), p. 17.에서 재인용).

바라보는 것에서도 발견할 수 있다. 허공 속에서의 수건의 흐름에 주목하고 이를 예술적으로 승화시킨 춤은 동북아 세 나라의 수건 춤 중 우리나라가 유일하다 하겠다. 그 결과 동작들이 감으면 풀리고 굽히면 피고 자연스럽게 중단 없이 이어져서 동작 구성이 전체적인 맥락에서 바라보이게 되는 것이다. 이는 서양 춤이 개별 동작이나 아름다운 포즈를 강조하기 위해 구성된 것이라면 우리 춤은 개별 동작 보다는 동작 간의 조화와 흐름을 중시한다는 것이다. 그래서 전체적인 춤이 하나의 흐름 안에 포착되기 때문에 우리 춤에서는 개별 동작의 의미를 문제 삼지 않는다. 서양 춤의 경우와는 달리 개별 동작의 의미는 전체적인 춤의 맥락에서 떼어내어 논해질 수 없다. 즉 우리는 살풀이춤이 죽은 사람의 넋을 위로하고 액을 푸는 춤이라는 전체적인 의미에서 바라보지 그 중에 하나의 손짓이나 발짓이 각기 무슨 의미를 지녔는지 논하지 않는다. 이는 공자가 『악기』에서 그의 제자와 일무에 대해 논 할 때 춤의 발생에서 구체적인 동작의 의미를 해석해내지 그 동작의 구체적인 형식에서 그 뜻을 설명하지 않는 전통에서 유래한다고 하겠다.

그리고 춤을 실시함에 있어 무용수의 몸 전체의 조화를 중시하며 신체의 한 부위가 전체의 몸의 흐름에서 분리되거나 강조되지 않는다. 이 역시 서양 발레에서 정교한 스텝이나 발끝으로 서는 재주를 보이기 위해 주로 하체에 집중적인 초점이 주어지고 상체는 상대적으로 덜 중요한 관계와 다르다. 상체와 하체는 조화롭게 이어져야 하고 상체의 움직임이 하체의 움직임 진행과 별도로 따로 떼어져서 가르쳐지거나 실시되지 않는다. 그러니까 중요한 것은 몸 전체의 선의 흐름 역시 하나로 이어져야 하는 것이다. 그리고 춤을 반주하는 음악과의 관계에서도 마찬가지로 몸은 음악을 타야하고 음악 역시 춤에 스며 들어야 훌륭한 공연이라고 생각한다. 우리의 춤은 궁중 춤이건 민속춤이건 항시 현장에서 악사와 함께 춤을 추었다. 즉 라이브 생음악 반주로 추어졌기 때문에 음악과 춤이 밀접한 상관관계를 지녔다. 그리하여 궁중에서는 무동들에게 장단교육부터 먼저 가르쳤듯이 음악을 모르고는 춤을 출 수 없었던 것이다. 따라서 음악에 대한 이해가 높아 악사와 장단을 주거나 받거나 음악과 춤이 넘나들어 하나 되는 경지의 춤을 역시 명인의 경지라고 생각한다. 이는 전통적인 우리 춤의 존재방식에서 음악이 뿔래야 뿔 수 없는 근원적인 부분이었고 춤과 음악이 하나의 흐름으로 즉 유기적인 관계를 지녔음을 뜻한다. 그러나 우리의 전

통 춤이 서구식 무대에 신무용의 스타일로 올라갔을 때 반주음악이 녹음음악으로 대체되면서 신무용이 완전히 서구식 춤으로 변화하게 된 기점이었다고 생각한다. 그리고 이러한 춤과 음악사이의 유기체적 관계 즉 기의 흐름의 연결과 조화를 중시하는 생각은 음악과 춤 간의 일체감에 그치지 않고 관객과의 관계에도 적용된다. 춤꾼의 기운생동한 춤이 관객에게도 전달되어 춤꾼과 관객이 하나의 일체감을 불러일으킬 때 그것을 신명나는 춤판이라고 한다. 신명이란 정신에 의해 기가 외부적으로 드러난 상태이다. 이 역시 객석에 불이 꺼져 관객과 무대가 엄정하게 분리되어 있는 서구와는 달리 관객과 춤꾼이 하나의 기로 흐르고 소통되는 경지를 최고의 공연으로 생각하는 것이다.

우리 춤이 주로 체간운동이라는 점도 역시 우리 춤의 특성이 동작의 고정된 선형보다 흐름을 중시하게 된 하나의 원인이라 할 수 있다. 체간운동이란 몸통을 비롯한 몸의 본체를 움직이고 말단의 움직임은 흘러가도록 두는 것이다. 사지말단의 정확한 위치나 라인을 중시하는 서구 춤에 비해 체간 운동은 몸의 중심에서 움직임을 추동하되 그로부터 나오는 흐름과 디테일 즉 스타일은 각자의 성정이 반영되어 나오도록 열어둔다고 하겠다. 예를 들어 우리 춤에서 상체의 힘은 팔목까지 보낸다. 즉 사지의 말단인 손끝의 최극단에 이르기 전에 뻗친 기운은 거두어들이는 방향으로 전환되기 시작한다. 그 순간에 사지말단의 흐름은 각 춤의 개성을 드러내며 매우 다르게 형상화되어 나타나게 마련이고 그리하여 같은 살풀이라고 하여도 이매방, 김숙자, 한영숙의 살풀이가 각기 다른 이유이다. 서예에서 각 서체가 다른 것은 하나의 획을 시작하여 그 마무리를 어떻게 하느냐에 따라 전체적인 서체의 형상에 미치는 영향을 생각해보면 이것이 개성적인 스타일을 형성하는 주된 원인이 됨을 알 수 있다. 따라서 그 춤은 그 사람의 성정을 드러내고 사람 됨됨이를 반영하는 것이다. 우리 춤에서 상체의 힘이 팔목정도에서 그치게 된 원인을 생각해보자면 고대 우리 춤이 여러 기록에서 보듯이 특징적으로 긴 소매의 춤을 추어오다가 그것이 궁중에서 춤 출 때만 긴 소매를 손목에다 끼는 무구(舞具)로 양식화되고 정착되어서 그런 팔 동작구조가 형성된 것이 아닌가 추론해 본다. 즉 긴 한삼소매를 뿌리며 추자면 손끝의 포지션보다는 팔목에서의 뿌림이 중시되는 동작구조로 인한 것이 아닌가 한다.

살아 움직이는 몸에 흐르는 생명력으로 인간의 정신능력을 설명하는 동양사상의

전통에서 보자면 춤은 살아 있는 유기체로 그리고 순환하고 흐르는 유체로서의 몸의 기를 타고 '흐르는 마음'의 춤이기도 하다. 이는 우리 춤을 마음으로 추는 춤이라고 하는 춤의 대가들의 발언과 함께 우리 춤이 몸을 통해 살아 움직이는 지적능력의 몸짓임을 얘기한다. 그러므로 우리 춤의 몸은 춤추는 사람의 존재를 드러내는 생각하는 몸이라고 할 수 있겠다. 이는 미국의 무용철학자 맥신-쉬즈 존스톤이 자신의 현상학적 이상에 맞는 이상적인 정신적인 춤의 상태로 설명한 '움직임으로 생각하기(thinking in movement)'에 적합한 상태라 할 수 있다. 그러할 때 생각하는 몸은 춤 속에서 개별 동작의 기교를 과시하는 수단이 아니라 자신의 생각을 담아내고 자신의 마음을 전달하는 수단이 된다. 우리 춤에서는 극중 역할이나 표현성과는 별도로 무용수들의 존재감이 유독 두드러진다. 우리 전통 춤이 본래적으로 개별 동작의 표현성이 극히 희박하고 또 생각하면서 움직여나가는 즉흥성이 강한 특성 때문인지는 몰라도 우리나라에는 개별 작품의 안무가 전승되는 것이 아니라 개별 춤꾼의 명성이 이어진다. 우리나라의 '명인명무'에 관한 많은 책과 글들을 보면 모두 그들의 춤과 안무에 대한 얘기보다는 그 사람이 어떤 사람이었나에 대하여 주로 언급하고 있다. 이들의 진술에서 구체적인 춤의 실제에 대하여 언급하는 경우는 극히 드물다. 이는 서양 발레에서 개별 안무자의 동작 구성만이 각 버전으로 오늘날까지 세계적으로 전수되고 있는 것과는 큰 차이가 있는 것이다. 이는 우리가 춤에서 동작의 연결을 보는 것이 아니라 그 사람 춤꾼을 보고 있었음을 반증하는 것이다.

그리고 흔히들 유명한 명인들의 춤에 대해 '신기가 들었다'라고 얘기한다. 이때의 신(神)이란 정신 즉 신과 생명(氣)이 어울린 경지의 동작 즉 춤이라는 것이다. 그러면 이러한 정신과 생명력이 결합된 춤이란 어떤 것일까? 양명학의 '마음이 곧 이(心即理)' 혹은 심즉도(心即道)처럼 마음 가는대로 추어도 완벽한 경지의 춤을 지칭하는 것이 아닐까? 만물이 갖고 있는 원리로서의 이(理)는 천하의 모든 사물이 그렇게 된 원인과 그렇게 해야 하는 법칙을 말한다. 주자의 이기론에 따르면 이가 있으면 반드시 기가 있으니 이와 기는 분리되어 논할 수 없다. 이는 형이상의 도이며 사물을 낳는 근본이고 기라는 것은 형이하의 기(器)이며 사물을 낳는 바탕이 된다. 이를 춤에 적용하여 보면 이런 춤이 그래야 할 원리로서의 예술정신이라 할 수 있고 기는 그 예술정신이 구현되는 실제적인 동작형상이라 해석할 수 있겠다. 따라서 명

인의 반열에 접어든 춤꾼은 춤의 이치를 깨달은 이후 즉 격물(格物)을 성취한 다음 아는 것과 행하는 것이 일치되는 그러한 즉흥적인 춤의 이상을 펼치는 것이다. 그러할 때의 춤은 정신(神)과 생명(氣)이 어울리고 춤과 춤꾼이 하나 되고 천지만물과 일체를 이루는 상태에 이를 것이다. 이는 성리학에서 성즉리(性卽理)가 추구하는 ‘아는 것과 행하는 것이 일치되는 것이야말로 천하만물과 일체를 이루는 길’이라는 이상에 부합되는 춤이다.

사회적 표현체로서의 몸을 소재로 하는 춤 역시 사회적 규범인 예에서 벗어날 수 없다. 우리 춤은 구체적인 춤동작의 실시법보다 춤을 출 때의 예법을 중시한다. 춤의 시작과 끝에 절을 하고 시작하는 것도 한 증거이지만 무엇보다도 춤을 추는 동안 시종일관 무용수에게 요구되는 태도 혹은 춤의 자세가 바로 공손한 경(敬)의 자세가 아닌가 한다. 필자는 앞선 연구에서 유교사회의 예법에 따라 몸과 마음을 가다듬는 올바른 몸가짐법인 구용구사(九容九思)의 구용(容: 태도, 아홉 가지 태도)의 특징이 우리의 전통 궁중 춤에서 발견되는 이상적인 몸 관리법과 유사하다고 지적한 적이 있다.²¹⁾ 그리고 ‘심즉리’와 ‘성즉리’의 차원에서 추어지는 춤은 춤추는 사람의 안과 밖이 일치하는 즉 바탕과 표현이 일체를 이룬 상태의 춤이기에 춤꾼이 먼저 문질빈빈의 수준에 이르는 것이 전제된다. 문질빈빈이란 표현과 바탕의 일치를 뜻하기에 먼저 바탕으로서의 춤꾼이 훌륭한 인간 혹은 훌륭한 예술가로서 부족함이 없어야 그의 춤이 훌륭할 수 있다. 그래야만 예술가가 예술가다워지기 위한 길인 예도(藝道)의 길을 걸을 수가 있다. 그리고 예술가이기 이전에 먼저 인간이 인간다워야 하는데 유교사회에서 인간다운 인간이란 도덕적 인간이다. 도덕적으로 탁월한 인간이 아름답다. 그러므로 정신을 아름답게 닦아 그것이 몸에 아름답게 나타날 수 있도록 몸가짐을 정제하여 엄숙하게 함으로써 마음도 전일하게 되고 그 결과 밖으로 드러나는 용모도 단정하고 덕성스러워 질 수 있는 것이다. 따라서 우리 춤은 근본적으로 남을 공경하고 사랑하는(仁) 자세를 지닌 도덕적인 인간의 정신적인 춤이므로 우리의 춤은 세속적이거나 성적(性的)인 춤이 될 수 없고 덕성스럽고 성(聖)스러운 차원과 연관되어 있다. 그러한 정신이 아름다운 사람의 춤은 가식적으로 자신을 아름답

21) 김말복(2006). 춤을 통해본 한국적 움직임커뮤니케이션의 특성, 『무용예술학연구』 18, p. 17.

게 드러내기 위한 인위적인 감정의 표현이나 과장을 할 필요가 없다. 따라서 훌륭한 스승들이 춤을 가르치면서 '춤꾼이기 전에 먼저 인간이 되어라' 라는 말의 뜻을 이해할 수 있는 것이다. 이제까지의 이러한 우리 춤에 대한 설명은 예술이 인격 수양을 위한 수단으로 교육의 한 방편이었던 시절에 형성된 훌륭한 춤의 개념이었음을 명심해야 할 것이다. 그러므로 그 당시의 춤은 자신의 인격이나 예술 감각을 드러내는 것이었으며 서구식의 현란한 기교와 젊고 매력적인 몸의 과시나 아름다운 동작의 전시와는 상당한 차이가 있다. 그리고 음양의 조화와 자연주의 정신을 잃고서 정적이고 음적인 요소를 상실하고 점차 동적이고 양적인 춤으로 변모해가는 오늘날의 현대적인 한국 춤도 이러한 이상 아래에서는 설명되지 못하고 갈 길을 찾지 못하리라 생각한다. 결국 유체로서의 신체 안을 기를 타고 출입하는 흐르는 마음의 춤인 우리 춤은 시각적으로는 긴소매의 곡선적인 흐름으로 나타난다. 그러나 그것을 드러나는 몸의 관점이 아니라 마음과의 관련 속에 읽어내는 것과 그러한 춤의 이상의 전통을 어떻게 현대화하여 되살려낼 것인가가 오늘날의 우리에게 부과된 사명이다.

III. 서양의 몸과 춤

1. 서양의 몸 이해

서양문화에서는 소크라테스이후 헤겔에 이르기까지 대다수의 철학자들이 몸과 마음의 관계를 이원적으로 생각해 왔으며 이들의 관계를 갈등과 대립의 구조로 생각하였다. 서양철학에서 이원적인 세계관은 이미 피타고라스 때부터 확립되었으며 피타고라스학파는 모든 사물들은 유한과 무한, 홀수와 짝수, 오른쪽과 왼쪽, 여성적인 것과 남성적인 것, 직선과 곡선 등대조적인 것들로 구성되었다고 가르쳤다. 피타고라스는 이 세계의 근거(아르케 arke)를 보이는 세계 밖에서 구해 철학 연구에서 저편의 것에 대한 갈망을 도입한 사람이다. 그는 영혼이 죽지 않는 세계를 동경하였으며 이 죽지 않는 것에 관여하기 위해 그리고 영혼을 정화(katharsis)하기 위한 수행의 일환으로서 수학을 연구했던 것이다. 피타고라스는 육체를 일종의 감옥이라

생각하였으며 카타르시스란 신체라는 감옥을 탈출하여 영원한 세계와 합일하는 것을 뜻했다. 그리고 현세 사람들이 영혼이 죄를 지어 신체라고 하는 사슬에 묶여 있다고 하면서 ‘영혼은 윤회한다’ 라고 생각하였다. 그러므로 신체의 감각은 불순한 것이며 영혼은 이 불순한 것으로부터 정신으로 정화되어야 한다고 하였다. 이러한 그의 생각에서 이미 신체와 영혼, 물질과 정신간의 대비가 극명하게 드러나고 있으며 이런 기초위에 정신에 대한 사색의 역사라고 할 수 있는 유럽 철학사에서 정신은 신체의 불순함으로부터 해방된 순수한 것으로 생각되게 되었다. 그리고 피타고라스의 죽지 않는 영원한 것에 대한 동경과 육체로부터 영혼이 이탈한다는 사상은 소크라테스와 플라톤의 사상으로 이어졌다.

소크라테스에 이르러 신체는 죽을 수밖에 없고 잠시도 동일성을 가질 수 없는 것이 되고 철학자가 진리를 인식하기 위해서는 육체에 구애받지 않는 편이 바람직하다고 생각하게 되었다. 그 이유는 순수하게 사유함으로써 진리인식에 접근할 수 있는 인간의 영혼에 있어서 가장 순수한 상태는 육체로부터 떨어진 상태라고 생각하였기 때문이다. 따라서 철학자의 임무는 이 육체라는 사슬로부터 우리들의 영혼을 해방시키는 일 즉 죽음의 연습이 되게 되었다. 그러나 정신(mind)과 신체(body)간의 분명한 구분을 지은 자는 플라톤이었다. 플라톤 역시 이 세계를 둘로 나누어 지각하였는데 바로 우리의 불완전한 오관을 통해 인식하는 감각 세계(world of senses)와 지성에 의해 알 수 있는 이데아 세계(intelligible world)였다. 그런데 감각 세계에는 영속하는 것이 없고 그저 생겼다 사라져가는 많은 사물들이 있을 뿐이며 이에 대해 우리가 알 수 있는 것도 단지 대략적이거나 불완전한 지식 밖에 얻을 수 없다. 그에 비해 영원하고 변하지 않는 이데아의 세계에서 우리는 이성을 이용하여 확실한 지식을 얻을 수 있다. 그리고 인간 존재 역시 둘로 나누어 변화하는 육체(body)와 불멸의 영혼으로 보았으며 이때 영혼이 자리 잡은 곳은 바로 정신(mind)이다. 그러나 플라톤에 있어서 감각계나 신체는 진정으로 존재하지 않는 것이고 이성으로 지각될 수 있는 이데아가 참 존재(true Being)를 이룬다. 이러한 플라톤의 사상은 철학과 기독교를 비롯한 서양 사고에 지속적인 영향을 미쳤다.

플라톤은 영혼은 신체에 깃들기 이전과 신체를 떠난 이후에도 신체로부터 독립적으로 존재하며 신체에 머무는 동안은 영혼이 신체를 지배한다고 얘기함으로써 서

양철학에서 신체와 영혼사이에 첨예한 존재론적 차이를 처음으로 분명히 하였다. 영혼과 신체는 다른 실체(substance)이며 영혼의 목적은 신체로부터 떨어져 나가 순수해지는 것이다. '영혼은 생각하고 이성적인 성격을 지닌 반면에 이와 정반대의 열정(passions)과 쾌락(pleasures), 감각(sensations) 등은 신체와 관련되는 성격'²²⁾ 이라 생각하였다. 플라토는 인간이란 육체와 영혼이 매우 느슨하게 결합되어 있다고 본다. 그리고 참된 인간성의 본질을 죽지 않는 존재로서의 영혼에 있다고 생각하였다. 이에 반해 육체란 사람들에게 그림자처럼 붙어 다니는 것에 불과하며 그 안에 영혼을 가두고 있는 영혼의 감옥이자 영혼에 대해서 무거운 짐이며 영혼을 위한 일종의 수레에 지나지 않는다. 그리고 인간이 '신체 안에 사로잡혀 있고 우리들의 영혼이 악으로 뒤덮여있는 한 우리들은 절대로 우리들이 얻으려고 애쓰고 있는 것 즉 진리에 도달할 수 없을 것이다.'²³⁾ 또한 플라토는 '인간이 저지르는 모든 도덕적인 죄악은 신체와의 결합에 의해 비롯되는 영혼의 무지'²⁴⁾에 기인한다고 한다. 신체에 머무는 동안 영혼은 신체를 살아 움직이게 한다고 말하지만 플라토는 정확하게 어떻게 영혼이 신체에 작용하는지에 대하여는 설명하지 않고 있다.

플라토가 생각하는 신체의 속성은 물질이며 이런 신체는 '영양을 섭취해야 한다는 필연적인 근심을 통해, 인간에게 수천가지 동요를 불러일으키고 더 나아가서 여러 가지 애욕, 욕심, 불안 및 여러 가지 공상과 쓸데없는 것 등으로 가득 채워 준다. 그리하여 신체는 우리로 하여금 깊이 생각해 볼 수 없는 그런 상태로 몰아넣는다.'²⁵⁾ 이런 신체의 욕망은 인간의 모든 전쟁과 폭동, 싸움의 원인이다. 모든 전쟁은 재산과 소유물을 얻으려는 인간의 욕망이 초래하는 것이고 인간은 자신의 욕구를 충족시키기 위해 억지로라도 재물을 벌어들이지 않으면 안 된다. 플라토에게 영혼이 결합된 신체의 물리적 성격은 자연이나 물질과 다름없는 것이다. 이런 생각의

22) Philip P. Wiener(eds.)(1978). *Dictionary of the History of Ideas*, vol. IV(New York: Charles Scribner's Sons), p. 3.

23) 플라토 『파이돈』66b, 요하네스휠스베르거(1981). 『서양철학사 상』(강성위 역, 1991)(서울: 이문출판사), p. 150.에서 재인용.

24) Philip P. Wiener(eds.)(1978). *Dictionary of the History of Ideas*, vol. II(New York: Charles Scribner's Sons), p. 41.

25) 요하네스 휠스베르거(1981). p. 151.

근거는 모든 자연 사물들이 원인과 결과의 관계로 설명될 수 있듯이 인간의 몸 역시 그러하기 때문이다. 이런 영혼이 결합된 신체의 속성은 열정(passion)과 감정(feeling), 본능(instinct), 충동(impulse) 등으로서 이런 속성에만 충실하다면 인간은 동물과 다름없는 상태로 전락하게 된다. 따라서 신체는 인간에게 동물적인 요소를 대변한다고 할 수 있다. 그러므로 인간은 육체의 본성에만 충실해서는 안 되며 육체에서 해방될 때까지 최대한 육체로부터 떨어져 순수해져야 한다고 플라토는 요구한다.

플라토 생각의 핵심은 영혼이 신체로 부터 독립적으로 존재한다고 주장함으로써 영혼이 물질이 아니라는 것과 영혼이 볼 수 없지만 정신적이며 따라서 이 세상을 넘어선 실체로서 영원히 죽지 않는다는 것이다. 그리고 플라토는 정신세계(intelligible world)가 감각으로 지각된 세계(world of senses)로부터 독립적으로 존재한다고 생각하여 세계를 정신과 물질로 나누어 이원적으로 보는 관점을 확립하였다. 이원론(dualism)이란 일반적으로 우리가 보고 생각하는 사실들이 근본적으로 서로 다르며 상충되는 두 가지 원리를 지닌 존재를 상정함으로써 설명하고자 하는 입장이다. 그러므로 이원론주의 철학자란 근본적으로 신체의 존재는 영혼의 관념 바깥에 존재하며 영혼의 비물질성을 주장하는 자이다.

인간에 대한 논의에서 신체와 영혼의 이원적 대립을 주장하는 심신 이원론적 시각은 그 기초를 닦은 피타고라스로부터 플라토와 칸트를 거쳐 데카르트(Descartes)에 이르러 그 논의의 정점에 이르렀기 때문에 철학적으로 이원론자란 데카르트학과(Cartesianism)를 지칭한다고 할 수 있다. 물질과 다름없는 열등한 신체와 불멸성을 지닌 따라서 우월한 정신의 구조로 인간을 설명하는 심신 이원론은 기원전 6세기부터 시작된 생각할 수 있는 모든 것에 대한 사고의 역사인 서양철학사의 근간에 자리 잡고 있으면서 신체를 매체로 하는 무용이 철학적으로 해석되지 못한 결정적인 이유가 된다. 그러나 심신 이원론적 논의는 ‘아름다운 신체 안에 아름다운 영혼’이라는 그리스 사람들이 추구한 이상적인 인간상 논의에서부터 출발하였다고 할 수 있다. 그리스인에게 훌륭한 신체와 훌륭한 영혼의 상관관계는 필연적인 것이었고 이들은 육체와 영혼간의 균형과 조화를 이루고자 노력하였다. 그러나 그리스인들이 진정으로 목표로 한 것은 아름다운 영혼에 있었다. ‘아름다운 영혼이 곧 그리스인

의 행복(well-being) 개념²⁶⁾이었기 때문이다. 신체란 아름다운 영혼이 아름다운 신체를 통해 그 아름다움을 반영시키는 수단일 뿐이며 신체와 결합을 이루고 또 그 결합을 유지하는데 필요한 외적 편의를 제공받는데 불과한 것이다. 그러나 신체와 영혼을 하나의 단일적 전체로 파악하고 신체의 결합은 영혼의 결합을 드러내기 마련이며 신체는 분명히 영혼을 포함하고 있다고 생각하기도 하였다. 따라서 어떤 의미에서 신체의 단련이 곧 영혼의 단련이라 생각하였으나 동시에 플라톤은 단순한 신체만의 노역 생활이나 활동은 '육체의 균형을 깨뜨리며 정신을 훼손하여 쇠약하게 한다' 고도 하였다.

이러한 플라톤의 신체에 대한 생각은 르네상스시기에 플라토주의가 부활하게 되면서 17세기 데카르트에 의해 체계적으로 신체와 정신의 상관관계 이론이 확립되게 되었다. 데카르트에게 있어 육체와 영혼의 관계 문제는 우리가 무엇을 알 수 있는가라는 인식의 확실성에 관한 문제와 함께 그의 두 가지 중심적인 연구과제였다. 17세기 이전까지는 영혼을 대체로 모든 생물체에 흐르고 있는 일종의 '생명의 정기'로 생각하였는데 점차 유물론적 자연관의 득세로 인해 17세기에 들어 처음으로 철학들은 정신과 신체를 철저히 분리해서 동물이나 인간의 신체를 포함한 모든 물리적 대상을 기계적 과정으로 설명하였다. 데카르트도 플라토처럼 정신과 물질사이에 명확한 경계가 있다고 확신하였으며 나아가 정신은 생각하는 실체(substance)임에 반해 신체는 사고능력이 없는 연장된 실체(extended substance)라고 생각하였다. 둘 다 실체이지만 매우 다른 성격을 지닌 것이다. 데카르트에게 있어서 합리적 사고능력은 인간을 인간으로 만들어주는 것이며 그 특징적인 본성이다. 그리고 사고는 본질적으로 탈 신체적이며 모든 사고는 의식적인 것이다. 그리고 마음의 본성을 이해하기 위해서 몸에 관한 것 즉 상상력과 감정, 지각, 생물학적 몸의 본성 등 몸의 세부적인 것에 대해 알아야 할 아무런 필요가 없다. '데카르트는 신체로부터 정신적, 정령적, 목적적 측면을 완전히 제거하는데 성공하였다.'²⁷⁾ 그리하여 체계적으로 신체와 정신의 상관관계의 이론을 확립하였는데 물질계의 모든 사실들은 기하학, 기

26) G. L. 디킨슨(1961). 『그리스인의 이상과 현실』 (박만준 외 역)(서울: 서광사), p. 138.

27) Paul Edwards (ed.)(1975). *The Encyclopedia of Philosophy*, vol. V(New York: The Macmillan Company & The Free Press), p. 337.

계학에 의해서만이 설명될 수 있다는 자신의 생각에 따라 신체는 정신의 지배를 받는 기계로 전락하게 되었다.

데카르트는 인간을 신체와 영혼이라는 두 가지 매우 다른 성질을 지닌 요소의 결합이라고 생각하여 이를 '실체의 연합(substantial union)'이라고 말하였다. 인간을 구성하는 신체와 영혼은 서로 작용을 미치며 뇌 안의 한 곳을 통해 상호 작용한다. 원래 신체의 모든 부분과 연결되어 있는 영혼은 특히 뇌의 꼭대기 부분에 위치한 '송과선(pineal gland)'이라는 곳에서 "어느 곳보다 기능을 활발히" 작용한다. 즉 이곳은 몸과 마음의 교환이 이루어지는 곳이다. 영혼은 송과선에서 '삶의 힘'이 움직이는 방향에 영향을 미치며 신체를 지배하는 힘을 얻게 된다. 그리고 데카르트 철학의 특징인 기계론에 따르면 인간도 그 신체에 관해서만 보자면 하나의 기계다. 데카르트는 동물들은 영혼이 없는 자동기계라고 하였다. 인간의 신체를 살려주는 것(생명의 특징)은 영혼이 아니다. '전체적인 삶의 움직임이 우주의 움직임의 한 부분이며 따라서 밖으로부터 나온다. 살아있는 신체는 태엽이 감겨져 있는 시계와 같다. 그래서 몸이 움직이게 된다. 살아있는 몸의 움직임 하나 하나는 소위 생명의 힘에 말미암은 것이다. 그런데 이 생명의 힘도 역시 몸(물체)이다.'²⁸⁾ 데카르트는 자신의 『정념론』에서 신체의 운동 하나 하나는 '심장의 열에 의해 불러 일으켜지고, 시계가 태엽의 힘과 톱니바퀴의 모양에 따라 움직이는 것처럼 저절로 뇌와 신경과 근육 안에서도 행해지게 된다.'고 한다. 이렇듯 데카르트는 기계론적 몸의 설명을 도입하고 있음에도 불구하고 몸의 움직임이 마음의 움직임과 깊이 연결되어 있음을 부인할 수 없었다.

이러한 인간과 세계에 대한 이원론적 사고는 플라토주의와 데카르트주의 그리고 칸트주의에 이르기까지 확고하게 계승되었다. 그러나 서양 철학사에서 아리스토텔레스와 같은 일원론자들의 반박도 만만치는 않았다. 고대에는 아리스토텔레스 외에 스토아학과 에피쿠로스 학파가 있고 근대에는 대표적으로 스피노자가 있다. 스피노자는 정신과 육체는 하나이며 동일한 것이다 라고하며 이들은 때로는 생각이라는 속성으로 때로는 실체라는 속성으로 파악된다고 하였다. 육체와 정신의 합일성을

28) 요하네스 뢰쉬베르거(1981). 『서양철학사 하』 (강성위 역)(서울: 이문출판사), p. 156.

주장한 스피노자의 사상은 볼테르, 괴테, 레싱 등 소수에만 이해되었을 뿐 주류에 끼지 못하였다. 서양인들에게 정신과 육체의 분리는 당연한 것이었고 이것은 곧 자연에 대한 정신의 우위를 뜻하는 것으로서 신이 이를 보증하고 있었던 것이다. 마음과 몸을 이분법적으로 나누어 마음에 더 높은 가치를 두고 몸을 열등한 것으로 치부한 서양의 근대철학의 사유구조는 자연스럽게 이성과 감성, 인간과 자연, 남성과 여성 그리고 문명과 야만 등의 이분법들의 양산으로 이어졌다. 일원론자들은 이원론이 실재를 포용하지 못하였기 때문에 실패라고 생각한다. 철학사는 이원론과 일원론간의 변동 또는 싸움이었다고 얘기할 수 있겠다. 대개 스승은 이원론자들이고 그 제자들이 일원론자인 경우가 많았는데 최근에 이르러서야 일원론자들의 시도가 다양하게 전개되고 있다. 데카르트의 의식이 결여된 ‘물질적 대상’으로서의 몸 개념에 대하여 ‘주관으로서의 몸(the subjective body)’과 ‘촉각-운동의 주체로서의 몸(tactile-kinesthetic body)’을 주장한 19세기 프랑스 철학자 멘 드 비랑(Maine de Biran)이 있다. 그리고 나아가 니체는 “나의 몸은 나의 전부다. 나는 몸 이외에 아무것도 아니다. 영혼이란 몸의 한 측면을 말해주는 양태에 불과하다”고 선언하였다. 데카르트의 몸에 대한 시각은 객관적 관찰의 대상으로서 과학적인 연구의 길을 열어 놓았지만 지각하고 느끼는 주체로서의 몸 그리고 실천하고 사회화하는 몸의 측면에 대하여는 간과하였다.

이제까지 살펴본 서양의 철저한 정신주의와 이성 중심주의에 대한 저항은 1960년대를 전후하여 보다 다양하게 전개되었다. 먼저 1960년대 프랑스를 중심으로 메를로 폰티를 필두로 한 현상학적 연구와 푸코 등의 구조주의 연구 그리고 미국에서 일어나는 ‘체험주의(experientialism)’라 불리는 철학적 흐름은 모두 몸과 마음의 이원론에 대한 전면적인 거부를 표명하고 몸의 우선성과 중심성에 대한 강조를 통해 몸의 복권을 시도하고 있다고 할 수 있다. 현상학자나 구조주의자들은 한결같이 ‘정신이 결여된 육체’나 ‘육체가 결여된 정신’ 혹은 ‘탈신체화된 인간 이성’이란 존재하지 않는다고 주장한다. 메를로 폰티는 탈신체화된 이성이 아니라 ‘의식신체(consciousnessbody)’와 같은 몸적 이성을 이야기하고 이성적 주체 대신에 ‘몸적 주체’ 또는 ‘신체적 주관’을 설명한다. 즉 이성중심주의적 사고에서 주장하는 것처럼 사유나 인식은 인간의 의식이 전담하는 것이 아니라 몸의 지각을 통해 이루어진

다고 함으로써 사유나 인지능력의 근원으로서 몸을 주장한다. 메를로 폰티는 인간이 온 몸으로 만나고 체험하는 구체적인 세계를 가장 중요한 철학적 탐구 영역으로 정식화하면서 정신능력에 의해 이론적으로 구성된 세계를 절대화하는 서양의 전통 철학에 대해 비판을 제기한다. 그리고 이들은 몸을 단지 물리적이고 기계적인 반응체가 아니라 ‘인간과 인간 사이에 의사소통을 가능케 하는 의미전달의 매개체라고 파악한다. 인식의 뿌리가 되는 지각은 몸 안에서 일어나며 의사소통의 근간이 되는 상호주관성은 몸을 매개로 하여 형성된다.’²⁹⁾ 그리하여 몸은 바야흐로 모든 사유의 출발점이자 의사소통의 매개체가 된다. 이들은 서양에 있어서 몸 중심적 사유의 출발이라고 볼 수 있다.

최근 미국을 중심으로 형성되어가고 있는 ‘체험주의(experientialism)’는 인지과학의 발견점들을 철학에 도입하여 몸과 마음의 문제를 설명하는데 수렴적인 경험적 증거들에 근거하여 진술함으로써 ‘경험적으로 책임 있는(empirically responsible) 철학’을 표방하고 있는 유파이다. 이 이론의 주창자인 레이코프(G. Lakoff)와 존슨(M. Johnson)은 서양의 전통 철학이 기초하고 있는 객관주의(objectivism)와 이원론을 정면으로 거부하면서 인간의 모든 의미와 개념 그리고 이성이 모두 신체화(embodied)되어 있으며 상상적임을 인지과학의 발견점들을 통해 논증하고 있다. 즉 인간의 정신능력들은 모두 유기체인 몸에 근거를 두고 있을 뿐 아니라 몸에 의해 제약받고 있다는 것이다. 이성은 서양에서 2천년이 넘도록 인간을 정의하는 특성으로 간주되어 왔다. 이에 대해 레이코프와 존슨은 ‘이성이 탈신체화된 것이 아니라 우리의 두뇌, 몸 그리고 신체적 경험의 본성에서 유래한다’³⁰⁾고 주장한다. 그리고 이성은 완전히 의식적인 것이 아니라 무의식적이며, 이성은 문자적인 것이 아니라 은유적이고 상상적이며, 이성은 냉정하지 않으며 감정적으로 활동한다고 한다. 그러므로 단순히 자기반성에 의해 자신의 마음에 관해 모든 것을 알 수 있는 데카르트 철학의 이원론적 인간은 없다고 한다. 나아가 우리의 개념체계 역시 우리의 몸에서 비롯되기 때문에 의미는 우리의 몸에 근거하고 우리의 몸을 통해 학습된다고 한다. 그러므로 ‘실제 사람들은 그 개념체계가 살아있는 인간의 몸으로부터 발생하고 인

29) 이승환(2002), p. 11.

30) G. 레이코프, M. 존슨(1999). 『몸의 철학』 (임지룡외 역, 2002)(서울: 박이정), p. 26.

간의 몸을 의해 형성되며 몸을 통해 의미를 부여받는 신체화된 마음을 갖고 있다³¹⁾고 한다.

이들이 기초하고 있는 인지과학은 개념체계를 연구하는 과학이며 1970년대에 창시된 비교적 새로운 학문이다. 인지과학의 세 가지 주요한 발견 점은 첫째, 마음은 본유적으로 신체화되어 있다는 것, 둘째, 사고는 대부분 무의식적이다, 셋째, 추상적 개념들은 대체로 은유적이다 라는 것이다. 이들의 발견은 서양 철학이 기초하여 왔던 핵심적인 토대를 무너뜨리는 것이다. 마음과 몸, 이성과 감정, 영혼과 육체, 정신과 신체 등의 서양철학의 이원론적 전통과 사변철학은 완전히 끝이 났으며 더 이상 설 자리가 없다. 체험주의 철학이전에 몸의 중심성을 강조했던 풍티나 니체 그리고 듀이의 이론과 달리 체험주의의 몸 중심적 담론은 자신들의 말대로 매우 과학적인 증거에 근거하고 있다는 점이 다르다. 레이코프와 존슨에 의한 몸의 복권은 '특정한 몇몇 철학적 문제들의 수정이 아니라 거의 모든 철학적 논의에 전면적인 시각 변화를 예고하며 또 요구한다'³²⁾는 점에서 간과할 수가 없다. 최근 서양에서 일어나는 이러한 몸의 중심성을 깨달아가는 사유경향은 동양의 사고를 닮아 가고 있으며 동양적 사유의 영향을 받았다고 볼 수도 있지만 바로 이런 과학적인 근거는 그들이 동양인과 기질적으로 매우 다름을 새삼 느끼게 한다.

그러나 이들의 입장은 매우 최근에 등장하고 있는 것들이고 인간의 몸을 '정신이 결여된 기계'로 보고 정신이나 이성은 몸과 독립해서 존재한다고 보는 데카르트의 이원적 사유체계는 서양의 근대적 사고의 중추를 형성하고 있는 토대이다. 앞서 언급한 바 있듯이 이러한 심신이원적 이분법으로부터 서양 문화를 형성하고 있는 주요 이분법들이 파생되는데 이들은 이성과 감정, 인간과 자연, 남성과 여성, 문명과 야만 등의 이분법적 구조가 서구 근대사상의 틀이 된다. 이러한 이성중심주의적 서양 근대사상에 대한 서구인들의 자성과 새로운 성찰의 움직임은 20세기 후반에 들어 다양한 분야에서 일어났다. 데카르트적 전통의 초기 사회학의 논의에서 주변적인 관심사에 불과했던 몸이 후기 자본주의시대에 접어들면서 개인의 정체성과 가치를 표현하는 수단으로 부각되어가자 사회학은 몸을 중심적인 주제로 삼게 되었다.

31) 앞 책, p. 30.

32) 노양진(2004). 몸의 철학적 담론, 『철학연구』 27(서울: 고려대학교 철학연구소), p. 33.

1980년대 이후 사회학적 논의에서 점차 몸의 중요성을 강조하는 움직임이 일어나 사회적 산물로서의 몸의 관점과 몸 중심적 담론을 형성해 가고 있다. 전통 사회학에서 표면화되지 않았던 몸의 중요성을 분명히 하고 몸을 사회적 관계에서 발생하는 다양한 의미를 표현하는 매개로서 바라보는 것이다. 그리하여 몸이 사회적 의미나 사회적 상징을 담고 있는 의사소통의 장으로서 몸을 설명한다. 문화적 과정과 사회적 관계들에 의해 몸이 형성된다는 엘리아스의 '문명화된 몸(civilized body)'의 개념이나 사회적 가치의 담지체로서의 몸을 설명하는 부르디외의 '육체자본(physical capital)' 개념들은 모두 몸의 계발과 사람들의 사회적 위치사이에 상호연관성이 있음을 지적하고 있다. 그리고 몸을 생성과정에 있는 실체라는 인식위에 실링은 몸을 프로젝트로 개념화 한다. 현대사회에서 몸은 자아 정체성의 일부로서 수행되어야 할 일종의 프로젝트로 생각된다는 것이다.

푸코는 몸이 단지 사회적 의미의 수용체에 불과한 것이 아니라 몸이 권력에 의해 구성된다고 본다. 푸코는 몸을 사회적으로 구성된 현상으로 파악하고 사회적 권력이 어떻게 몸에 투입하여 개인을 통제하는가에 관심을 가졌다. 푸코에게 있어 몸은 담론에 의해 의미가 부여되고 전적으로 담론에 의해서 구성된다는 것이다. '푸코에게 몸은 단순히 담론의 초점이 아니라 일상의 관습들과 대규모 권력조직의 연결고리 그 자체이다.'³³⁾ 그는 다양한 권력의 형식들이 투여될 수 있는 고도로 순응성 있는 현상으로 몸을 다루었다. 그리하여 몸은 문화적으로 배치되어 있는 것이지 순수하게 혹은 코드화되지 않은 상태로 존재하는 일은 없다고 단언한다. 전통 사회에서 근대사회로 접어들면서 개인에게 작용하는 담론의 성격의 변화를 지적하면서 푸코는 근대 자본주의 사회에서의 개인의 통제수단의 변동을 얘기한다. '억압을 통한 통제가 감소하고 욕망을 자극함으로써 통제를 유지하는데 초점이 맞춰졌다. 푸코는 자본주의의 발전과 함께 이러한 현상이 점점 뚜렷해졌다고 주장한다.'³⁴⁾ 푸코의 이러한 지적은 20세기 소비문화속의 몸을 묘사하고 있다. 자본주의 사회에서 몸은 쾌락과 소비의 도구로서 새로운 투자의 대상이다. '자본주의 체제에서 몸과 성(sexuality) 그리고 감성은 경제적 생산과 유통 그리고 소비의 과정을 촉진시키는

33) 크리스 실링(1993). 『몸의 사회학』(임인숙 역, 1999)(서울: 나남출판), p. 116.

34) 앞 책, p. 119.

주요한 계기로 작동한다.’³⁵⁾ 근대시기의 데카르트가 이성의 이름으로 감성을 억압하고 육체를 홀대하였다면 포스트모더니즘의 탈근대 자본주의시대에는 과도한 감성의 분출과 육체의 해방으로 이성과 정신은 실종되었다. 자본주의 체제가 확립되어가면서 이성은 경제와 자본의 논리로 타락하고 결국에는 이성의 죽음은 결정적으로 그 모습을 드러내게 되었다. 그리하여 데카르트의 몸이 결여된 이성은 후기자본주의시대에 접어들어 ‘이성이 결여된 몸’으로 대체되었다. 그리하여 감성적이고 성적인 몸은 서구 문화 속에서 넘쳐나고 있다.

2. 서구 춤의 몸

인간에 대한 서구의 이분법적인 시각은 자연과 인간 그리고 몸과 마음 간에 분명한 구분을 두는 것이고 이러한 시각이 춤에 적용되어 춤에서도 대지와 공간에 대하여 공격적이고 지배적인 춤의 자세와 물질적이고 기계적인 몸의 모습은 서양의 춤의 특징적인 인상이 된다. 본 절에서는 서양 발레와 현대 춤을 중심으로 그 속에 나타나는 몸의 특성을 살펴보고자 한다. 서구의 예술로서의 춤의 출발은 발레로부터 비롯되었다. 그러므로 발레는 서양 춤의 근간이라고 할 수 있는데 이는 17세기 르네상스 귀족사회에서 성공과 출세를 위한 계급투쟁의 도구로서의 중요성에서 비롯되었다. 그 당시 귀족들의 3대 의무 중의 하나이자 귀족들의 유일한 여흥이며 왕실 내 계급서열이 가시화되는 기회였던 발레에 참석하는 것은 새롭게 형성되어가는 귀족사회의 사회적 규범에 자신이 얼마나 적합한지를 자신의 몸으로 증명하는 시험대였다. 사회학자 엘리아스는 루이 14세의 궁정사회에서 몸이 사회적 가치의 담지체로 기능하면서 귀족들의 행동규범과 감정표현을 양식화하였음을 지적한 바 있다. 발레의 기본자세나 포즈는 사회적 하층계급과는 차별되는 정중하고, 세련되고, 교양 있는 따라서 귀족사회의 문명화된 신체이미지를 반영하는 이상적인 귀족적 몸의 전형이었다. 따라서 발레의 우아하고 귀족적인 신체 이미지와 행동방식은 서민계층과의 차별화 전략과 나아가 다른 귀족과의 경쟁과 투쟁 전략의 하나로 다른 상대 귀족보

35) 이승환(2002), p. 21.

다 우월한 지위적 ‘차이’를 고수하기 위한 도구였다. 훌륭한 춤 솜씨는 당시 궁중 내 여론메이커였던 귀족부인들과 귀족사회에서 인기를 얻고 자신에 대한 호의적인 분위기를 형성하는데 중요했으며 뛰어난 춤 솜씨는 실질적으로 출세의 지름길이 되었다. 따라서 서양의 춤 정신의 근간에는 나를 타자와 완전하게 분리하고 그리고 주체로서의 무용수와 호의적 반응을 이끌어내기 위한 대상으로서의 관객이란 이분법적인 구조가 자리하고 있다.

서구 춤 정신의 근간에 자리한 이런 이분법적 구조와 깊이 연관되어 있는 또 다른 중요한 생각은 나를 중심으로 생각하는 개인주의 정신이다. 서구의 근대 사회는 타자와는 다름을 주장하는 차이와 개별성 그리고 개인성에 기초하고 있다. 이러한 서구의 개인주의 정신의 근원인 에고라는 단어는 신 앞에 단지 홀로 선다는 청교도적 의미를 나타내는 라틴어에서 기원한다. 이러한 뜻은 자연스레 신과 인간을 나누고 그리고 인간과 자연을, 자기와 타자를 나누는 사상적 경향의 틀을 제공하였다. 그리고 서양의 인간은 앞서 살펴보았듯이 자기를 또 신체로부터 위계적으로 나누었다. 이러한 서구사상의 뿌리에 기초한 개인주의 정신은 서양 춤의 정신과 역사, 기교와 안무 그리고 무용단의 구조에서 중심축을 이룬다. 서양 춤은 근본적으로 개인적인 춤이다. 발레는 귀족사회의 사교춤에서 출발하였다. 그런데 사교춤은 개인 귀족을 보다 사교적이고 매력적으로 돋보이게 하기 위해 즉 나를 사회적 가치에 적합하게 포장하고 표현하는 수단이다. 하지만 발레에 참여한 귀족이 사교춤을 추는 목적은 우선적으로 ‘나’를 과시하기 위한 것이다. 나의 춤 솜씨와 춤을 추는 순서, 의상 그리고 매너 등이 한 개인의 시각적 정체성을 구성하는 것들이었다. 그리고 기교 발전의 역사인 발레역사는 수많은 개인스타 무용수들의 역사이기도 하다. 이들 역사적으로 유명한 무용수들은 모두 남보다 뛰어난 특출난 자신만의 가치와 중요성을 증명하기 위해 남보다 나은 기교수준을 성취하고자 노력한 결과 역사에 이름을 남기게 된 것이다. 유명한 발레의 하이라이트만을 모아 공연하는 스타 갈라공연에서 볼 수 있듯이 발레의 정수는 최고기량의 솔로 춤을 보는 것이다. 그러므로 춤과 몸을 통해 개인의 정체성과 차이를 드러내고자 하는 서양 춤의 정신은 한국 춤에서 살펴본 바 있는 춤이 내가 되고 내가 춤이 되어 서로 하나 되는 즉 춤과 춤꾼이 그리고 춤꾼과 관객이 넘나들어 상호 소통되고자 하는 소망과는 정반대되는 생각이다.

자신이 서민이나 다른 귀족보다 우월하고 뛰어나다는 다름과 차이를 증명하는 개인성의 척도가 바로 몸을 통해 실시되는 춤 테크닉이었다. 그러므로 서양 춤의 역사는 테크닉 발전의 역사였다고 말할 수 있다. 중단 없는 발전과 진화에 대한 서구 근대의 믿음을 반영하듯 서양 춤의 역사는 보다 기교적이고 보다 전문적인 혹은 보다 정신적으로 충만한 춤의 기교에 대한 끊임없는 탐구와 진화의 역사였다고 할 수 있다. 그러므로 서구 춤에서 훌륭한 무용수는 고난이도의 기교를 예술적으로 구사할 수 있는 자이고 발레의 안무방식은 기교적으로 가장 뛰어난 프리마 발레리나 개인을 집중 조명하기 위한 구성과 전개방식 그리고 무대 디자인을 지닌다. 프리마 발레리나는 무대의 정 중앙에 자리 잡고 그 뒤에 대칭적인 병풍모양으로 위치한 군무진들은 관객의 시선을 가운데로 모아주는 역할을 한다. 그리고 발레의 전개에 있어서도 전막 발레의 마지막에 위치하는 남녀주인공의 대 이인무를 향하여 기교적으로 난이도가 점차 상승되어가서 절정에 이르게 하는 구조를 지니고 있다. 발레단내에서도 무용수들 간의 계급과 서열은 기교의 척도에 따라 나누어지며 이에 따른 예술적, 사회적, 경제적 가치가 차등되게 매겨진다. 이런 생존구조 속에서 발레리나들은 타 무용수들과의 기교 경쟁과 투쟁을 통해 나의 개인적 가치를 향상시키고자 고난이도의 기교습득에 기계적으로 몰두하게 된다. 이러한 기교경쟁은 점차 발레리나의 몸을 정신성이 결여된 테크닉의 도구로 몰아가 비인간화된 자동인형과 유사하게 만들었다. 현대 발레를 완성한 발란신에 이르면 발레리나의 몸은 테크닉적으로 어려운 기교 즉 추상적인 동작을 마치 기름이 잘 쳐진 기계가 작동하는 것처럼 비인간적일 정도로 실수가 없이 실시하는 완벽한 기계적인 몸의 이상을 갖게 된다. 발란신은 발레가 본질적으로 지녔던 극적인 구조 즉 이야기를 배제함으로써 추상발레라는 새로운 양식을 완성했는데 이 추상이라는 예술적 경향이 상징하고 있는 서사의 죽음은 곧 몸에 있어서 정신의 종말과도 같다하겠다. 그리하여 전통적으로 고전 발레에서 볼 수 있었던 환상적인 이야기상징으로서의 몸 대신에 경이로운 테크닉의 도구로서 기하학적이고 기계적인 몸이 자리 잡게 되었다.

이제까지의 논의에서 어느 귀족의 포즈가 교양 있는지, 귀족적인지 혹은 문명화되었는지의 여부는 시각적으로 파악되는 것이다. 어느 동작이 귀족으로서 취해야 할 사회적 규범에 일치하는가의 기준은 소위 귀족적인 형태나 태도에 대한 양식화가

완성되어있고 이런 정형화된 형식에의 일치여부를 시각적으로 가리는 것이다. 발레의 팔과 다리의 기본 스텝을 체계화하도록 자신의 무용교사 보상에게 지시한 루이 14세는 그 자신이 곧 귀족들의 이상적인 신체 이미지와 몸 관리의 표준이자 법칙이었다. 그의 우아하고 위엄 있는 태도와 매너는 모든 귀족들의 선망의 대상이었으며 실제 그리 아름답다고 할 수 없는 루이 14세의 본디 모습에도 불구하고 그를 프랑스에서 가장 아름다운 자라고 칭송되도록 하는 원인이었으며 그를 통해 이상적이고 모범적인 귀족적 자아가 공연될 때 그 본질을 이루는 것이었다. 루이 14세의 초상에서 그가 취하고 있는 발의 4번 자세는 당시 가장 신사적이고 완성된 자세로 생각되었으며 4번 자세에서 앞발 뒤꿈치를 그대로 뒤쪽 발의 뒤꿈치 앞쪽에다 끌어다 붙여 3번 자세를 취하면 좀 더 겸손하고 호의적인 인상을 주는 것으로 생각하였다. 그 자신 또 다른 황제가 되고자 한 서민 출신의 나폴레옹의 초상 역시 루이 14세의 자세를 따라 4번 발의 자세와 한 손을 외투에다 가볍게 올려놓음으로써 귀족적이고 위엄 있는 포즈를 취하고 있다. 그리고 이러한 포즈는 발레를 감상하는 관객이 위치한 정면을 향해 시각적으로 배열되어 있다. 이는 타자에 대한 자이라고 하는 대각적 구조위에서 디자인된 것이다. 그러므로 발레 테크닉은 당시의 이상적인 귀족의 몸을 시각적으로 전시하고 있기에 타자인 감상자와의 사이에 거리감을 본질적으로 요구하고 있다. 따라서 발레가 프로시니엄무대 위로 올라가게 되고 액자들의 테두리 안에서 전시되기 시작하면서 보다 완벽한 원근법적 구조를 지니게 되었다. 이로부터 발레는 전문화되고 예술로서의 양식화에 성공하게 된다.

유클리드기하학에 기초한 원근법이 회화 분야에 도입되기 시작한 것은 15세기부터이지만 무용에서 원근법적 구도를 지니게 된 것은 루이 14세에 의해 발레가 무대에서 공연되어지면서 부터라 할 수 있다. 미술에서의 원근법적 구도나 시각은 실제 그 자리에 없는 대상을 마치 그 곳에 있는 것처럼 보이게 하는 일종의 환상의 수법이다. 발레에서의 원근법적 구도는 이차원적 환영인 회화보다 삼차원적인 규모로 확대되어 우주를 날아다니는 큐피드와 제우스의 환상을 창조했으며 낭만발레 시기에는 날아다니는 요정으로 바뀌었다. 원근법적 구상에서 발레안무는 무대 앞 건너편 정중앙에 초점을 둔 삼각형의 피라미드 구조를 형성하는데 그 꼭짓점에 전지전능한 시선을 상징해 놓고 있다. 원근법적 공간은 그 초점에서 보았을 때의 혹은 그

초점을 향한 통일되고 안정된 시각적 재현 시스템이다. 피라미드 형식의 원근법적 구성은 절대자 루이 14세를 중심으로 형성되어 있는 절대군주제의 정치구조를 무대 위에서 재현하는 방식이었으며 합리적 이성을 위한 환상적인 이야기의 비사실적인 재현방식이기도 하다. 발레단의 시스템이나 계급체계 역시 피라미드 구조를 지닌다. 원근법적인 공간은 항시 시각적인 공간이며 논리적으로 배열되는 공간이다.

그래서 절대시선의 자리에 위치한 루이 14세나 신 혹은 관객과 그 건너편에 위치한 발레리나간의 관계는 신과 인간간의 상하위계질서처럼 엄정하게 분리되어 뛰어넘을 수 없는 거리감이 존재한다 하겠다. 이런 거리감은 마치 서구 사상에서 주체와 객체 그리고 개인과 타자 사이의 분리처럼 뛰어넘을 수 없는 벽이다. 그리고 객석에 위치한 전능한 시선은 자신이 보고자 하는 것을 무대 위에서 일어나도록 주문을 건다. 실질적으로 발레의 기본자세는 루이 14세의 명에 의해 정형화되었으며 당대의 이상적인 몸의 모습은 그에 의해 양식화되었다고 하여도 과언이 아니다. 자신이 정형화의 기초를 닦은 귀족적인 포즈들의 연결의 예술적인 양식화가 바로 발레인 것이다. 이러한 사회적으로 유행하고 요청되는 몸의 이상을 무대 위에서 재현하는 전통은 낭만 발레와 현대 발레에까지 이어졌다고 하겠다. 따라서 발레역사에 나타나는 몸은 당대의 사회적 취향 혹은 이상적인 여성성의 전형을 반영하고 있었다고 할 수 있겠다. 그리하여 무대의 건너편에 위치한 전체를 투시하는 전지전능한 시선에 자신의 몸이 어떻게 보일가를 의식하는 것은 발레테크닉을 구성하고 실시하기에 앞서 우선적으로 요구되는 전제조건이다. 그리고 이렇듯 관객과 무대사이에 존재하는 넘지 못할 벽과 같은 거리감은 요정과 같은 발레리나의 환영이나 환상적인 마법의 세계를 창조하는 것을 용이하게 하였다. 따라서 본질적으로 시각적인 관조의 대상인 서양 춤의 몸은 사교춤의 경우나 발레의 경우나 모두 허상의 창조를 위해 인위적으로 그 실체를 가리고 포장함으로써 가능하였다고 할 수 있다.

이상적 절대를 향해 끝없이 앞으로 나아가는 서구 모더니즘의 정신처럼 발레가 고난이도의 완벽한 기교의 절정에 이른 고전 발레시기를 지나 20세기 중반에 접어들어 현대화되면서 절대적인 완벽한 신체에 대한 이상을 가지게 되었다. 발란신은 현대 발레를 완성한 자로서 Mr. B의 발레리나라 불린 발레 역사상 유례없는 새로운 발레리나의 몸의 전형을 확립하였다. 그는 발레리나의 몸에 대한 구체적인 형태

상의 조건을 분명히 하고 이를 발레의 또 다른 본질적인 요소로 만든 것인데 이는 발레 역사에서 처음 있는 일이다. 이전까지의 발레에서는 발레리나의 어려운 테크닉을 실시할 수 있는 능력과 동작을 실시할 때의 스타일이나 매너 그리고 해석상의 이미지가 그녀의 신체이미지보다 더 중요했다. 따라서 마리 탈리오니처럼 얼굴이 예쁘지 않거나 다른 몸이 통통한 여성 발레리나들도 많았다. 발란신은 여성의 몸을 하나의 아름다운 시각적 형식(form)으로 보았으며 이를 최적으로 보이게 하기 위해 여성 몸의 굴곡을 가리는 발레 튀튀를 벗게 하였다. 고전 발레에서 전통적으로 시선을 사로잡는 중요한 요소였던 대단한 장치와 번쩍이던 의상도 없이 무대 위에 선 발레리나의 몸은 미약하나마 여성적인 S자 커브를 지녔지만 인간미를 느끼기 힘든 발란신의 기하학적인 디자인의 일부로서 작용하고 있다. 그는 자신의 추상적인 동작들의 형식이 잘 드러날 수 있도록 무용수들이 전신의 뼈대가 분명히 드러난 마른 몸의 최적의 조건을 요구하였다. 그리하여 동작들의 형태가 강한 임팩트를 지닐 수 있도록 긴 팔과 긴 다리를 선호한 반면에 너무 큰 머리로 동작형태를 누르거나 약화시키지 않을 정도의 단정하고 아름다운 두상을 이상적인 여성의 몸으로 조합하였다.

이러한 신체조건은 발레리나의 테크닉 능력보다도 중요한 것이었다. 그는 무용수들을 앞서 열거한 자신의 이상적인 신체조건에 적합하지를 보고 뽑았다. 그리하여 발란신이 새롭게 조형하고 뉴욕시민들에 의해 열광적으로 'Mr. B의 발레리나'들로 사랑받은 현대적인 발레리나의 몸은 하나의 문화가 되었다. 움직임의 순수한 기하학적 형식과 빠르고 격렬한 기교를 정확하게 실시하기 위해 무용수들의 살은 찾아볼 수 없는 막대기와 조인트로 조립된 듯한 바삭 마른 몸과 예쁜 얼굴은 여성들에게 하나의 문화적 아이콘이 되었다. 발란신의 형식주의에서 진화한 이런 바삭 마른 현대적인 몸은 오늘날 바비 인형으로부터 패션계, 일반 여성은 물론 포스트모던 시대에 이르기까지 이상적인 여성 몸의 형태가 되었다. 인류의 역사에서 여성들이 아름다움을 위해 이렇게 굶주림을 강요당하고 있는 현실은 오늘날의 풍족한 생활수준을 생각할 때 아이러니가 아닐 수 없다. 이는 발란신이 마치 기름이 잘 쳐진 실수가 없는 기계적인 무용수를 원하였던 사실에서 알 수 있듯이 서구 춤이 기교의 발전과 더불어 무용수의 인간성보다 기계적인 기능에 더 주목함으로써 무용수가 비인간화되어간 결과라 본다. 이런 경향은 여성을 그 내면보다는 외형적으로 드러나는 형

태로 판단하는 것으로 이는 서구의 시각적인 문화의 성격을 반증하는 한 예라 생각한다.

여성미의 새로운 전형을 발레리나의 몸에서 포착하고 이를 발레의 중심적인 토대로 삼은 발란신 이전의 서양 춤 역사에서도 여성의 정신성보다는 몸을 상품화하고 여성성을 주제로 삼아 성공한 사례는 많다. 낭만발레의 폭발적인 인기는 ‘여성 발레’라는 별칭에서 알 수 있듯이 낭만발레의 존재이유(raison d’etre)였던 여성 발레리나의 여성성의 상품화과정 없이는 불가능했다. 낭만발레의 동작 특성중의 하나로 지적되는 ‘요염하게 교태를 부리는 것(coquettish)’ 같은 동작스타일은 낭만 발레시기의 감독들이 ‘너의 춤을 보는 관객이 오늘밤 너와 데이트를 하고 싶도록 춤 추어라’고 훈련시킨 것에 일부 기인한다고 할 수 있다. 마리 탈리오니의 아버지 필리포 탈리오니는 예외적으로 자신의 딸에게 ‘어린 소녀나 점잖은 부인들이 얼굴을 붉히지 않고 너의 춤을 볼 수 있도록’ 정숙하게 추도록 함으로써 다른 대부분의 낭만발레리나들과 차별화 하였고 마리는 다른 발레리나와는 달리 브루머와 같은 다리가 너무 높이 들려 아래가 보이지 않도록 하는 속곳을 입고 무대 위에서 춤을 추어 자신의 정숙함을 과시하였다. 이런 분위기는 당시 낭만 발레가 성에 대해 대단히 억압적이었던 빅토리아시대에 그 존재조차 부인하고 사회적으로 공공연한 논의가 금지되던 여성의 다리나 몸에 대해 예술이란 이름아래 얘기 할 수 있고 볼 수 있는 유일한 사회적 해방구였기 때문이기도 하다. 따라서 발레의 낭만적인 상징으로서 극중에서 완벽한 여성을 상징하며 결코 손에 잡히지 않고 날아다니는 환상적인 요정 발레리나는 현실에서는 부유한 후원자들에 의해 소유될 수 있고 ‘소유된 여성(kept woman)’이었으며 일반 대중들에게는 ‘핀업 걸’과 같은 존재였다. 사회적 계급 상승을 꿈꾸며 발레리나가 된 예쁜 어린 소녀들은 무용수로서 성공한다 하더라도 부유한 후원자를 만나지 못할 경우 발레단을 떠나는 즉시 거리의 여인이 되기 십상이었다. 로맨틱 뽀뽀라 불리운 겹겹의 망사로 만든 발레치마는 무대 뒤쪽에서 비치는 조명에 의해 적나라하게 다리의 선을 드러내는 것이었으며 발끝으로 빙글빙글 도는 동작을 실시할 때면 여지없이 객석 앞자리에서는 탄성이 터져 나왔다. 그리고 전형적인 낭만 발레의 2막에서 하얀색 발레 치마를 입은 여성 발레리나들로 가득 찬 ‘발레블랑’의 무대는 그야말로 여성성의 전시장이었다. 발레무대에서 여성성만을 보

고자 하는 관객들의 욕구는 남성 무용수에 대한 혐오의 감정으로 이어졌고 1840년대 말 발레의 남성역할마저도 남장한 여성 발레리나들이 맡음으로써 남성들을 완전히 무대 위에서 몰아냈다. 그리하여 무대를 향한 남성들의 성적인 시선들(male gaze)은 방황꾼 없이 자유로워졌다.

남만 발레에서 발견되는 성적인 몸은 오히려 남성 발레감독과 발레마스터들에 의해 객석에 위치한 전능한 시선의 명령을 받아들인 것이다. 그러나 현대 춤에 있어서 여성의 몸의 상품화는 여성 선구자들에 의해 정신성을 표방하며 전개되었다. 발레의 정신성이 배제된 무의미함과 기계적인 신체만의 단련에 낙담하여 자신의 고유한 영적인 춤의 이상을 전개한 이사도라 덩컨은 자신의 춤을 미래의 정신적이고도 이상적인 여성의 춤으로 만들고자 하였다. “그녀는 미래의 무용가는 요정이나 아름다운 여성 혹은 요부로서가 아니라 순수하고 훌륭한 표현체로서의 여성으로 춤추어야 한다고 얘기하였다.”³⁶⁾ 그러나 그녀가 얘기하는 정신성의 내용은 감정의 표현을 얘기하는 것이었으며 그녀의 작품에 나타나는 여성은 당대에 유행하는 전형적인 여성성의 모습을 보인다. 코르셋과 토슈즈와 발레치마를 벗어 던지고 맨살을 드러내며 흘러내리는 혈렁한 그리스튜닉차림에 맨발로 몸통과 사지를 구부리며 추는 새로운 춤은 살을 드러내는 자유로운 신체의 충격이었다. ‘맨발의 춤’이라는 별명에서 느낄 수 있는 충격은 운동적이고 촉각적인 신체의 새로운 경험이었다. 초기 현대무용의 선구자 중 동양여성과 여신 그리고 이국성 등을 주제로 대표적인 작품을 안무한 루스 세인트 데니스는 당시 동양적인 것에 관한 서구사회의 관심에 편승하여 자신의 아름다운 여성적인 몸매를 이국적으로 과시하며 동양 여성에 대한 성적 호기심을 적극 활용하였다. 이어지는 20세기 중반의 여러 현대 춤에서의 몸의 노출은 더 이상 신비감을 말할 수 없는 살의 드러남이었다. 그러한 몸의 노출은 안무자의 마음의 표현이나 정신성과 이어지는 경우가 없었으며 형이하학적 감각일 뿐이었다. 이러한 정신적인 몸의 실종은 맥신-슈츠 존스톤이 자신의 현상학적 관점에서 철학적으로 춤을 설명하고자 할 때 이에 적합한 대상이 되는 무용가를 찾을 수가 없던 이유였다. 슈츠 존스톤은 풍티가 회화를 예로 들면서 세잔느가 새롭게 세상을 바라

36) 김말복(2003). 『무용예술의 이해』(서울: 이화여자대학교출판부), p. 167.

보는 데로 그린다고 자신의 예술론에 적합한 예술로 설명하듯이 무용에서 현상학적 이상에 맞는 철학적이고 지적인 정신이 작용하는 춤을 설명하고 싶었으나 미국 무용가들 중에는 적합한 모델을 찾을 수가 없었다. 그리하여 자신의 '움직임으로 생각하기(thinking in movement)' 라는 논문에서 그러한 정신적인 몸의 예로 든 것은 장난감을 가지고 노는 말을 배우기전의 어린 아기와 먹이 감을 쫓아가는 사자였다. 그러나 춤이 내가 되고 내가 춤이 되는 경지의 춤이라면 슈츠 존스톤의 정신적인 춤의 상태에 적합한 것으로 설명될 수 있지 않을까 생각해 본다.

IV. 동서양의 몸과 춤의 응시점

이제까지 살펴본 동서양의 몸과 춤에 대한 논의에서 몸에 대한 관점이 그대로 춤의 현상이나 정신에 반영되어 있음을 알 수 있었다. 그리고 이들이 각기 일관된 공통적 시각이나 관점을 지니고 있음이 드러나는 것 같다. 따라서 본 연구자는 동서양의 몸과 춤의 차이는 근본적으로 몸과 춤을 바라보는 자세 즉 응시태도에 있다 라고 보고 이를 정리해보고자 하는데 이는 동서양 문화와 사상의 근원에 해당하는 것이라 생각한다. 우선 동양과 서양의 몸에 대한 관점이 각기 몸의 안과 밖에서 바라보는 관점임을 2장 A절에서 지적한 바가 있다. 몸을 안쪽에서 보는 관점은 몸을 주체로 보는 것을 뜻한다. 몸을 밖에서 바라보는 관점은 물리적 대상으로서 몸을 객관적으로 관찰하는 객체로 보는 것이다. 이러한 몸에 대한 동서양의 각기 다른 시점은 춤에도 역시 적용된다고 할 수 있다. 2장 B절에서 살펴본 바 있듯이 주체적인 몸의 관점과 춤추는 사람의 존재를 드러내고 마음으로 추는 춤으로 보는 한국 춤의 정신이 바로 안에서 춤을 바라보는 응시점이라 할 수 있다. 주체적인 몸의 관점이란 무용수가 춤을 출 때 주요 감상의 대상이 동작의 외피로 드러나는 형(形)이 아니라 무용수가 주체라는 것이다. 주체로서의 무용수는 무용수의 의식과 몸 그리고 몸과 동작 사이에 경계가 없이 일체감을 이룬 이상적인 상태에서 춤을 추며 무용수가 동작을 객체적인 것으로 파악하지 않고 춤의 주체와 분리하지 않는다. 이때 관객들이 주목하는 바의 주된 감상대상은 춤의 외형이 아니라 그 안에서 흐르는 바를 주목하고

있다는 점을 알 수 있는 것이다. 무용수의 몸과 마음사이 그리고 춤과 춤추는 이 사이에 흐르는 일체감의 증거인 생명력 즉 기가 잘 흐르고 있는지 춤 안에서 중단 없이 이어지는 기의 흐름과 작용을 보고자 하는 것이다. 그리하여 기의 흐름이 작품 속에 살아 있으면 생명력을 지녔다고 생각하여 '기운생동' 이라 하여 높이 평가하는 것이다. 그리고 춤을 동작이 만들어내는 아름다운 형상에 주목하는 것이 아니라 춤을 춤추는 사람의 성정을 드러내고 그 사람의 됬됨이를 반영하는 것으로 보아 춤 속에 춤꾼의 마음을 읽고자 하는 감상방식 역시 춤의 안을 응시하는 자세라 하겠다. 우리 춤을 마음으로 추는 춤이라 생각하고 유체로서의 몸의 기를 타고 흐르는 마음을 읽고자 하는 것 역시 우리 춤의 응시 방식이 형을 보는 것이 아니라 그 춤을 움직이는 내면의 마음을 읽고자 하는 것임을 알 수 있다. 이는 분명 춤의 바깥에서 발견될 수 있는 것이 아니라 그 안에서 작용하고 있는 것들이다.

반면에 서양의 춤에 대한 응시는 밖으로부터 동작의 외피 즉 아름다운 동작 형식을 객체로서 주목한다고 하겠다. 무용수 역시 아름다운 동작의 포즈나 스텝들의 양식을 외부의 즉 귀족사회의 사회적 규범 혹은 완벽한 발레의 형식으로서 객체적인 것으로 받아 들여 이를 자신의 몸에 입힘으로써 자신을 정형화한다. 발레 초기의 귀족사회의 문명화된 신체이미지를 반영하는 이상적인 몸의 전형이나 점진적인 기교의 발전으로 테크닉의 도구로서 비인간화된 자동인형과 같은 신체 이미지나 모두 발레에 참석한 사람들 즉 타자를 위해 시각적으로 배열된 것이다. 이는 춤이나 춤추는 몸의 내면과는 상관없이 바깥에서 바라보는 시점을 겨냥하여 디자인되고 배치되는 것이다. 객석에 위치한 전지전능한 시선에 대하여 객체로서의 무용수의 존재인식은 모든 서양 춤의 구성과 실시에 있어서 우선적인 전제조건이다. 시각적 관조의 대상으로서 서양 춤의 몸은 완벽한 몸의 이상 혹은 아름다운 동작의 전형이라는 환영의 창조를 위해 무용수의 자연적인 몸과 마음의 실체를 가리고자 한다. 발레리나 본연의 내면의 모습보다는 발레극 속의 이미지에 우선적인 주목이 겨냥된다. 더구나 발레에서는 감정 표현까지 양식화 되어 있어서 무용수의 마음의 흐름보다는 극중 캐릭터의 환영에 적합한 연기를 얼마나 잘 공연하는지에 대해 관심을 가진다. 그러므로 발레리나는 자신의 생각이나 사람 됬됨이를 드러내기 보다는 자신을 완전히 가리고 극중 배역에 얼마나 잘 들어맞는지 아니면 무용수의 본연의 인간성보다 얼

마나 뛰어난 기계적인 기능을 가지고 있는지를 드러냄으로써 자신의 가치를 인정받는다. 그리고 나아가 현대 발레에 이르면 무용수의 신체사지의 비율이나 조건마저도 시각적으로 완벽한 이상형의 틀에 맞추고 조립되어야 하는 지경에 이르렀다. 이때 춤에서 전시되는 무용수의 몸과 동작의 아름다움에 감탄하는 관객들은 근본적으로 시각적으로 춤에 반응하는 것이라 하겠다. 그리고 이때 이들이 중시하는 것은 춤추는 현상의 내면이나 구조보다는 밖으로 드러나는 바의 찬란함에 대한 시각적인 즐거움과 탄성이다.

이렇듯 몸과 춤을 안과 밖에서 혹은 주체와 객체로 바라보는 기본 관점은 동서양의 사상과 문화현상 전체를 관통하고 있는 가장 중요한 응시태도이며 세상을 바라볼 때의 주목의 대상 혹은 주요관심사가 어디에 있느냐를 알 수 있게 하는 것이다. 몸과 춤을 안쪽에서 바라보는 동양의 경우 자연을 생명적 자연으로 보고 주목의 대상이 살아있는 것으로 느끼는 것이고 따라서 춤에서 생명의 증거인 움직임의 흐름과 기운에 주목하는 것이다. 안에서 바라본다는 것은 춤을 살아있는 생물로 본다는 것이다. 살아 움직이는 유기체란 어느 한 부분도 전체로부터 분리되어 생각될 수 없으며 미세한 부분도 덜하거나 더해서도 안 되는 연대적이고 유기적인 상보 관계를 지닌다. 이런 생명체가 유지되는 비법은 유기체내의 여러 요소들 간의 균형과 유기적 조화에 있다. 그러므로 한국 춤에서도 어느 특정한 동작에 대하여 그 동작이 외형적으로 아름다운 형태이거나 기교적으로 고난이도의 기교를 지녔거나 간에 다른 동작과의 조화와 어울림을 헤칠 정도의 강조나 집중은 일어날 수가 없다. 전체적인 조화를 중요하게 생각하기에 개별 동작의 강조나 주목보다는 앞뒤에 이어지는 동작 혹은 춤 전체의 맥락에서 크게 도드라지지 않는 균형과 안정감을 중요하게 생각하게 되는 것이다. 그러므로 춤에 있어서 동적인 것과 정적인 것 간의 균형과 조화가 필요한 것이다. 이때방은 요즘의 한국 창작춤이 모두 동적인 것뿐이고 정(靜)자가 없다고 지적하면서 정중동의 음양의 조화를 지킬 것을 당부하였다. “그(최승희) 춤에는 정(靜)자가 없고 전부 동(動)자뿐이야, 발레나 현대무용에도 정중동이 없고 정중동이 있는 것은 세계에서 한국 춤하고 일본 춤밖에 없어. 정(靜)자는 여자고, 밝이고, 요염하고 아름답지, 동(動)자는 남자고, 낮이고, 그 속에 음양이 있지. 고리를 맺었다가 풀고, 음양의 조화를 이루면서 정중동의 조화가 담겨져 있는 것이 한국 춤이

지”³⁷⁾ 그러므로 우리 춤에는 어느 하나에로의 극단적인 치우침이나 강조가 일어날 수 없고 음양 간의 그리고 정동 간의 중용과 균형 그리고 조화를 추구하고 응시한다고 하겠다.

따라서 춤에 있어서 춤과 몸의 소통 그리고 춤추는 자의 정신과 몸의 융합 그리고 몸에 있어서도 상체와 하체의 조화와 어울림을 중요하게 생각하고 춤사위들 간의 경계를 느낄 수 없을 정도의 유연한 이어짐과 관계를 중시하는 것이다. 춤을 반주하는 음악과의 경우도 상호 자유로우면서도 소통하는 관계였다. 그러므로 이런 응시구조 속에서는 조화와 관계, 균형과 화합, 중용과 종합, 연대감과 안정 등이 주요한 가치 개념들로 떠오르게 된다. 유기체적인 생명적 구조에서 요소들 간의 갈등과 분리, 개별적인 요소의 주장이나 투쟁은 생명의 흐름을 중단시키는 일이 될 것이다.

몸을 밖에서 객관적으로 바라보는 서양 춤의 경우 너와 나의 차별의식에서 아름다운 자세의 전형이 생겨났으며 춤과 춤추는 몸의 분리가 엄정하고 춤추는 몸에서도 정신과 육체의 구분이 분명하다. 그리고 객석 중앙에 위치한 절대적인 시선을 향해 전시되는 몸은 항상 자신의 실체보다도 자신이 어떻게 보일까를 먼저 생각하고 춤추는 자의 자연적인 몸과는 분리되어 이상적인 몸의 형태로 조작되고 환영으로 포장되어 전시된다. 절대적인 아름다움의 이상을 완성할 수 있으리라는 믿음 하에 이상적이며 완벽한 춤의 포즈는 끊임없는 노력과 발전을 통해 진화하여 왔다. 그리고 그런 완벽한 포즈에 가장 적합한 무용수가 되기 위해 서양 춤의 무용수들은 서로 치열한 기교경쟁을 벌여왔다. 그리하여 기교는 춤으로부터 분리되어 절대적인 주목의 대상이 되었고 무용수의 몸은 보다 향상된 기교를 실시할 수 있는 기계적인 도구로 전락하게 되었다. 이런 춤의 구조는 개체를 중시하는 개인주의와 너와 나를 구분 짓는 분리정신 그리고 나를 중심으로 하는 생각위에 구축된 경쟁과 투쟁의 구도라 하겠다. 앞장에서 살펴보았듯이 서양문명은 정신과 육체의 분리, 인간과 자연의 분리 그리고 나와 너의 분리라는 세 가지의 분리 현상을 축으로 형성되어 왔다. 동양에서는 도(道)가 인간과 자연을 조화시키고 있는 반면에 서양에서는 그들의 기독교적 신이 인간과 자연을 분리시키고 있다. 서양인들은 신약과 구약에 적힌 대로 인간

37) 이매방(2004). 우리춤은 자연이다, 『무용예술학연구』 14, p. 332.

은 자연과 분리되는 특별한 존재이며 자연을 정복하고 지배할 사명과 권리를 가지고 태어난 것으로 믿었다. 서양인은 스스로를 '하나님의 형상을 본떠서 만들어진 인간'으로서 '바다의 물고기와 공중의 새와 땅위에 기는 모든 것과 대지 전체를 지배' 하도록 되어 있는 존재라고 스스로를 생각하였다. 그리하여 그들은 투쟁을 통한 진보를 달성하기 위해 모든 현실을 철저히 왜곡하고 자연과 자연적 가치를 모두 거부해 왔다. 이러한 정신은 발레의 자연스러운 신체의 모습을 포기하고 극단적으로 양식화한 인위적인 포즈와 자세들에서 발견된다. 그들은 신체에 작용하는 대지의 자연적인 힘인 중력을 거부하고 자연의 곡선적인 선을 거부한 체 직선의 기계적이고 기하학적인 신체디자인에서 아름다움을 발견하였다. 서양인들의 이상적인 인간상의 진보에 대한 믿음은 발란신의 형식주의에 이르러 시각적으로 규정된 형태 속에 인간을 기계적으로 조형해 넣는 지경에 이르렀다.

이에 반하여 동양에서는 인간을 자연의 일부로 생각하였기에 근본적으로 자연에 대하여 소극적이고 중용적이며 자연과 인간간의 조화, 정신과 육체의 조화 그리고 인간과 인간사이의 조화를 중요하게 생각하였고 나라는 개인의식보다는 우리라는 인간관계를 중시하는 기본적인 응시태도를 지닌다. 그리하여 자연에 순응하고 자연으로부터 삶과 예술의 길을 배우고자 하였다. 따라서 세종은 조선조 궁중의 춤과 음악의 창작원리를 음양오행이론에 입각하여 창제하도록 하였다. 나와 너의 분리가 일어나지 않고 대신 너와 나 사이의 관계에 중점을 두는 우리의 생각은 오천년 한국 춤의 역사에서 솔로 춤이 없었던 이유인지도 모른다. 그리하여 개인의 창의성을 중시하는 서양의 분리와 투쟁정신보다는 인간과 인간 간에 그리고 인간과 자연간의 조화와 상보적인 관계를 중요하게 생각한다. 그리하여 동양문화는 개혁과 진보, 투쟁보다는 안정과 균형, 화합과 중용을 추구하며 그 바탕에는 정적이며 관조적인 기분을 바탕으로 깔고 있다. 최영진은 『동양과 서양』에서 우리 문화가 지니는 정적이며 관조적인 분위기의 이유를 우리 사회가 전통적으로 표의 문자를 쓰는 농경사회였기 때문인 것으로 설명하고 있는데 매우 뛰어난 통찰력이라 생각한다.

농경사회의 사람들은 자연의 힘에 의해 좌우되는 농사에 매여 있으므로 자연의 거대한 힘을 깨닫고 이에 대항하고 투쟁하기보다는 자연으로부터 지혜를 얻으려 하는 경향이 있다. 매년 되풀이되는 농사에서 인간 힘의 한계와 무모함을 느끼고 사람

들은 과거 작황이 가장 좋았던 때처럼 자연조건이 좋기를 단지 희망하게 된다. 그러므로 중국인들에게 황금시대는 농사가 완전하였던 3황 5제시대인 것이다. 따라서 이런 농사와 예가 완전하였던 과거를 되돌아보면서 오늘을 비교하는 중국인들의 시선이 “농경민족은 과거지향적일 수밖에 없고 끊임없이 과거에서 지혜를 찾고 의미를 찾으려고 한다”³⁸⁾는 주장의 근거라 하겠다. 따라서 근본적으로 농경사회였던 동양은 개혁이나 모험, 투쟁보다는 안정과 평화, 조화의 입장을 취한다는 것이다. 그리고 자연 속에서 자연의 일부로서 살아가는 농경사회의 사람들이 만들어낸 언어가 자연의 모습을 본떠 만든 표의문자인 것은 당연하다고 한다. “매일 똑같은 자연을 보고 변함없는 대상 속에서 의미를 찾아내고 그것을 서로 사이의 의사소통 수단으로 삼는 경우, 매일 보는 변함없는 대상 물체의 형태가 문자화될 수밖에 없다. 그리고 이러한 문자는 그 문화에 의식, 무의식적으로 정적 관조적인 기본 바탕을 깔아 놓을 수밖에 없는 것이다.”³⁹⁾ 반면에 표음문자는 추상적인 소리와 특징적인 기호들을 조합하여 의미를 형성하고 있으므로 진취적이고 진보적이지만 공상적이며 도그마적인 경향을 가진다.

우리 춤뿐만이 아니라 동양예술 전반이 지니는 정적이고 관조적인 분위기는 이런 농경사회의 표의문자 문화에 그 근원을 두는 것이라 생각할 수 있겠다. 그리고 이런 정적이고 관조적인 분위기는 우리 춤의 근원적인 성격과 방향을 규정한 매우 중요한 응시태도라 생각한다. 이런 관점과 감상태도를 갖추지 못하는 오늘날의 현대 한국인들은 우리의 전통춤을 비롯하여 동양예술의 진정한 느낌을 이해하기 힘들 것이다. 한 문화의 언어는 그 문화권 사람들의 사고 경향에도 영향을 미치게 마련이다. 즉 표의문자로부터 의미를 파악하려면 인내심을 가지고 자연을 바라보듯 그 형상과 앞뒤 문자의 관계를 정적으로 감각적으로 관조해야 하는 것이다. 관조란 공간적으로나 시간적으로 여유와 여백이 있어야 한다. 우리 춤에서 정적인 춤의 진행과 그 외 무용수마다 다른 동작을 실시하지 않고 단일한 동작의 단순한 진행과 무대를 꽉 채우는 복합적인 구성을 찾아 볼 수 없고 급작스러운 속도의 변화나 반전을 찾아 볼 수 없는 것이 바로 정적이고 관조적 분위기를 만드는 것들이다. 이에 반해 서양

38) 최영진(1993), p. 43.

39) 앞 글.

춤의 경우는 무용수마다 개성적인 다양한 스펙타클한 동작들로 무대를 꽉 메우며 천천히 시작하여 빠르게 그리고 다시 느리게로 끝나는 전형적인 소나타 형식은 춤의 진행을 지루하지 않게 다양한 변화와 단절을 주기 위한 방편들이다. 그리고 표음 문자가 지니는 공상적인 경향은 발레 동작들이 본래적으로 지니는 환영적인 분위기와 함께 낭만 발레와 고전 발레의 마법이야기에서 찾아 볼 수 있고 도그마적인 경향은 수세기동안 단일한 발레규칙과 절대적인 완벽한 몸의 이상에로의 맹목적인 진보를 중단하지 않은 서양 춤의 특성들에서 발견될 수 있겠다.

이제까지 살펴본바 몸과 춤에 대한 동서양의 응시태도들을 관통하고 있는 일관된 특성은 바로 동서양의 다른 사고방식과 인식경향에서 비롯되고 있다. 춤과 몸에 대한 응시태도와 감상방식에서 동양이 감성적이고 직관적이며 감각적인 인식의 경향을 보임에 비해 서양은 추상적이고 정신적인 사고경향에 치우친다 하겠다. 우리 춤을 바라볼 때 조화와 관계를 생각하고 균형과 어울림과 중용을 생각하는 태도는 이성적인 분별력만으로 성취되는 것이 아니다. 중(中)이란 어느 한편으로 치우치거나 기울지 아니하며 너무 넘치거나 모자라지도 않는 것을 뜻하고 용(庸)이란 특별하지 아니한 예사로운 것을 뜻한다. 따라서 동양세계가 삶과 예술의 목표로 삼는 중용이라는 상태의 판단도 그 자체 매우 감성적이고 직관적인 판단이지 냉철한 이성으로 판단될 수 있는 것이 아니다. 중용이란 뜻 자체가 극단적이고 요란스러운 것을 배격하고 있다. 어느 것이 극단적이고 요란한지는 상대적인 것이며 중용의 상태를 판단하자면 전체적이고 종합적인 분별력을 요구한다. 조화나 균형의 상태에 대한 판단 역시 그러하다. 이에 반해 서양인들은 정신과 육체를 분리한 뒤 정신의 절대성을 추구하고 절대 진리를 추구함으로써 인간의 총체성을 파괴하였다. 그리고 육체에 대한 멸시는 육체와 관련된 인간능력으로 생각하였던 본능과 감각에 대한 멸시를 초래하였다. 서양철학에서 정신과 육체가 분리되면서 아폴로적인 것과 디오니소스적인 것의 분리가 일어났으며 플라톤은 지식만이 가치 있는 것이라 주장함으로써 아폴로적인 것을 절대화하고 디오니소스적인 것을 파괴해 버렸다. 정신이라는 눈에 보이지 않는 인간영역에서 나오는 능력을 절대화하면서 이들의 사유는 더욱 더 추상성을 띠게 되었다. 그리고 기독교에서 '신의 이미지를 만들지 말라'는 금지는 그들의 사고 경향을 더욱 추상적으로 즉 정신적으로 이끌어 간 원인이라 생각한다. 신

의 형상을 만들지 말고 즉 눈에 보이지 않는 신을 숭배하라는 기독교의 명령은 인간의 감각능력에 대한 정신의 승리라는 결과를 가져왔다. 즉 표의문자의 형상에서 감각적으로 의미를 파악하는 동양인과는 달리 표음문자의 추상적인 알파벳상징에서 의미를 해석해내는 서양인들은 그들의 신에 대한 사고를 통해 추상적인 사고 훈련을 익힌 셈이다. 그리하여 서구에서는 감각적인 인식의 경향은 후퇴하고 추상적인 사고와 정신능력에 대한 절대화가 자리 잡았다 하겠다.

동양의 감성적이고 감각적이며 직관적인 인식방법과 서양의 추상적인 사고와 정신의 절대화 경향은 이제까지 살펴본 동양의 조화와 관계, 균형과 화합, 중용과 연대감, 정적이고 관조적 분위기 그리고 서양의 분리와 투쟁, 진보적 진취성, 절대적 진리 추구 등의 가치개념을 이끌어낸 토대가 된다 하겠다. 이렇듯 우리의 춤과 몸에 대한 생각은 동양과 서양이 각기 인간과 자연 그리고 삶에서 무엇을 응시하고 있는지에 따라 설명의 대강의 윤곽이 그려지고 어떻게 이 세계를 인식하는가하는 사고 경향에 의해 그 성격이 결정됨을 알 수 있다.

V. 탈근대와 융합의 장

4장에서 살펴본 동서양의 논의는 서구의 근대시기까지에 해당하는 문화와 사상의 편린이었다. 그러나 오늘날 탈근대의 시기로 접어들지 이미 과반세기가 넘어가는 이즈음 동양과 서양은 서로 만나고 있으며 그 방향은 서양이 동양적 사상의 주요 개념들을 차용하여 자신들의 이론적 딜레마를 풀어나가는 방식으로 진행되고 있는 듯하다. 서양의 모더니즘의 출발은 데카르트의 합리주의에서 시작되었다. 데카르트적 합리주의 전통에 연결된 모더니즘 사회는 너와 나의 다른 즉 개별성과 개인성에 기초하고 있으며 그 근저에 기독교주의와 함께 진보에 대한 믿음인 절대적인 이데올로기가 떠받치고 있다. 서구의 근대정신은 이상적 절대를 향한 끝없는 앞으로의 나아감이며 따라서 앞으로의 움직임이나 변화를 가치 있게 생각하고 독창적이고 새로운 것을 추구하는 정신이다. 진보에 대한 믿음은 전통에 대한 절대적인 긍정위에 기반하고 있으며 이로부터 더욱 향상된 미래에 대한 지표가 만들어지게 된다. 그런

데 20세기 초 서양문화에서 그러한 믿음이 흔들리게 되었다.

20세기 초 니체가 '신은 죽었다' 라고 선언하면서 서양 전통 철학의 종말이 예고되었다. 형이상학의 쇠퇴는 또한 철학적 이원론의 쇠퇴를 가져왔다. 즉 서구적 인식의 구조를 제공한 보이는 것과 보이지 않는 것, 참된 것과 거짓된 것, 좋은 것과 나쁜 것이라는 상대적 의미를 만들어주는 대립개념이 사라졌다. 이런 이원적인 사상의 구조는 앞서 3장에서 살펴보았듯이 서양의 철학과 예술뿐 아니라 종교와 과학에 관한 생각들이 형성된 토대이다. 이런 이원체계의 무너짐은 먼저 과학이론에서부터 일어났다. 서양과학의 오랜 고민이었던 빛의 본질에 대하여 그것이 파동과 입자의 두 가지 성질을 가진다는 모순을 자신들의 이원적 사고구조위에서는 설명을 할 수 없었다. 따라서 수 십 년간을 망설인 끝에 동양의 조화와 상대성, 불가지론 등의 개념을 빌어 우주현상과 양자역학을 설명하는 상대성이론과 양자론 그리고 상보성의 원리, 불확정성의 원리 등으로 설명해낼 수 있었던 것이다. 이는 아인슈타인과 하이젠베르크, 보어 같은 물리학자들에 의해 주도되었으며 이로써 인과율과 절대적 확신에 입각한 유클리드와 갈릴레이, 뉴턴으로 이어지는 과학체계를 흔들어 놓았다. 그리고 이와 때를 맞추어 정신과 육체도 결국 같은 것이라는 주장이 앞서 3장에서 살펴보았듯이 20세기 중반에 등장하게 되는 것이다.

그러나 동양의 우주에 대한 생각은 서양과학처럼 분석적인 것이 아니라 전체적이고 종합적인 것이었다. 그리고 이는 오늘날까지 변함없이 이어지고 있다. 이는 학문방식의 차이에 근거하는 것이기도 하다. "서양의 학문은 분석적이다. 서양은 한 현상을 연구하기 위해 조심스럽게 이를 주위 환경으로부터 격리한다. 반면 동양의 학문은 종합적이다. 동양은 단번에 모든 것을 포착하고 주위 환경과의 관계를 읽도록 가르친다."⁴⁰⁾ 아인슈타인이 20세기에 직선은 굽는다는 것을 과학적으로 증명하여 유클리드기하학의 한계를 밝힌 사실을 노자는 기원전 6세기에 이미 '큰 직선은 굽는다'고 말하였다. 그때 노자의 생각은 충실한 자연의 관찰과 자연 전체를 하나의 현상으로 보고 이를 직관적으로 파악한 결과이다. 따라서 동양의 지혜는 직관에 의한 자연법칙의 파악이며 서양의 지식은 개별 자연현상에 대한 분석을 통한 자연

40) Yi King, 앞 글, p. 46.에서 재인용.

법칙에 대한 단정적인 설명이라 할 수 있다. 그러므로 결과적으로 보자면 동양의 자연에 대한 사유방식과 개념들이 서구의 과학자들이 그들의 기계적이고 절대적인 기초개념들을 포기하고까지 수용한 것을 보면 동양의 사고방식이 탈근대까지 변함없는 진리성과 영향력을 보장받고 있는 것이라 말할 수 있겠다.

이런 자연을 망각하고 합리적이고 과학적인 기초개념들을 앞세운 서구의 ‘근대의 기획’이 막다른 골목길로 접어들게 되면서 탈근대의 시대가 펼쳐지게 되었다. 탈근대의 정신은 이성개념에 대한 비판을 모색하며 동시에 ‘근대의 영원한 비판’을 특징으로 한다. ‘탈근대의 사유는 진보, 역사, 전체와 이성을 거부하고 그 대신에 정지 상태와 보전, 순간과 반복, 복수성과 이질성, 지각과 감각을 옹호한다.’⁴¹⁾ 탈근대에 접어들면서 데카르트의 이성 중심주의나 이제까지의 모든 이성담론들과 그들의 강력한 오류들이 비판받게 되면서 분명해진 공감대는 이제 개념들에 의해서는 현실을 포착할 수 없다는 것이다. 그러므로 탈근대시대에 요청되는 새로운 사유방식은 감성이 살아있는 직관적이고 지각(감각적 인식)을 지향하는 사유이다. “탈근대주의 사유의 명백하게 드러난 기본적 직관은 개념들에 의해서는 현실을 포착할 수도 나타낼 수도 없다는 것이다. 니체와 하이데거가 그 대변자이다... 니체와 하이데거와 더불어 서구의 형이상학은 무덤으로 들어갔으며 몸과 실존을 길잡이로 하는 새롭고도 다른 사유가 시작되었다.”⁴²⁾ 그것은 이성 중심적 사유에서 미학적 사유로의 이동이다.

이렇듯 탈근대시대에 새롭게 요청되는 미학적 인식방식은 4장에서 본 연구자가 지적한 동양이 세계를 지각할 때의 사유방식인 감성적이고 감각적이며 직관적 인식과 많이 닮아있는 것이 아닌가. 탈근대가 지향하는 미적이고 예술적인 지각 방식은 조금 틀을 달리하지마는 이천 오백년 전 동양에서 이미 존재해 왔던 삶을 지각하는 관점이었다. 그러므로 서구의 탈근대가 이상적인 사유로 설명하는 미학적 사유는 예술적인 인간과 예술적인 삶을 지향하는 동양에서는 이미 오랜 전통이었다. 따라서 탈근대 시대의 동서양은 시대적으로 요청되는 이상적인 사유방식에 있어서는 적

41) 베르너 용(1995). 『미메시스에서 시물라시옹까지』 (장희창 역, 2006)(부산: 경성대출판부), p. 280.

42) 앞 글, p. 281.

어도 상호간의 만남이 이루어지고 있으며 어느 정도 공감대가 형성되어가고 있는 듯하다. 미학적인 사유는 인간의 활동 중 가장 감각적이고 감성적인 예술 활동을 통해 참여하게 드러나리라 생각하며 그 중에서도 인간의 몸이라는 표현매체를 통해 가장 극명하게 드러나리라 생각한다. 따라서 동양의 감각적이고 직관적인 인식의 전통을 오늘날 되살려 존재의 사유를 감각적인 몸으로 표현하는 출판물 통하는 것이 탈근대를 뛰어넘는 동서양의 마음이 어울리는 융합의 장을 마련하는 지름길이 아닌가 생각한다. 언어의 개입 없이 감각적인 직관으로 판단하는 춤의 세계에서는 사람들이 동서양의 경계를 초월하여 가장 솔직한 인간의 근원적인 모습으로 만나는 장이기 때문이다. 그리하여 탈근대의 미학적 사유의 총아로 춤이 태어나기 위해서는 먼저 무용인들이 동양의 전통적인 사유방식을 몸에 익혀 자신의 존재를 드러내는 데 익숙해져야겠다.

■참고문헌

- 김말복(2003). 『무용예술의 이해』, 서울: 이화여자대학교출판부.
- G. L. 디킨슨(1961). 『그리스인의 이상과 현실』, 박만준외 역, 서울: 서광사.
- 요하네스 휠스베르거(1981). 『서양철학사 상, 하』, 강성위 역(1991), 서울: 이문출판사.
- G. 레이코프, M. 존슨(1999). 『몸의 철학』, 임지룡외 역(2002), 서울: 박이정.
- 유아사 야스오(1994). 『몸과 우주』, 이정배외 역(2004), 서울: 지식산업사.
- 이시다 히데미(1987). 『기흐르는 신체』, 이동철 역(1996), 서울: 열린 책들.
- 박석준(2001). 『몸』, 서울: 산해.
- 베르너 용(1995). 『미메시스에서 시뮬라시옹까지』, 장희창 역(2006), 부산: 경성대 출판부.
- 최영진(1993). 『동양과 서양』, 서울: 지식산업사.
- 크리스 설링(1993). 『몸의 사회학』, 임인숙 역(1999), 서울: 나남출판.
- Paul Edwards(ed.)(1975). *The Encyclopedia of Philosophy*, vol. V. New York: The Macmillan Company & The Free Press.

Philip P. Wiener(eds.)(1978). *Dictionary of the History of Ideas*, vol. II, IV. New York: Charles Scribner's Sons.

김말복(2006). 춤을 통해본 한국적 움직임커뮤니케이션의 특성, 『무용예술학연구』 제 18집.

김명숙(2004). 이매방의 예술세계, 『무용예술학연구』 제 13집.

김성태(1995). 몸, 『철학』, 서울: 한국철학회지 제 43집.

노양진(2004). 몸의 철학적 담론, 『철학연구』 27. 서울: 고려대학교 철학연구소.

송 범(2006). 마음으로 추는 우리 춤, 『무용예술학 연구』 제 19집.

이매방(2004). 우리 춤은 자연이다, 『무용예술학연구』 제 14집.

이승환(2002). 몸, 신체, 육체, 우리사상연구소편, 『우리말 철학사전』. 서울: 지식산업사.

이승환(1997). 몸의 기호학적 고찰, 『삶과 기호』. 서울: 기호학연구 3집.

정재인(2005). 몸, 이동철 외 편, 『21세기의 동양철학』. 서울: 을유문화사.

| | | | |
|-------|-------|----|-----|
| 논문투고일 | 2007년 | 2월 | 28일 |
| 심사일 | | 3월 | 3일 |
| 심사완료일 | | 3월 | 20일 |

Abstract**Body and Dance**

Malborg Kim, Ph.D.
Professor of Dance
Ewha Womans University

The first and main purpose of this research is a close study of body concepts of the East and the West which this writer believes shed light on the existence of human being. For the comparative study of body concept, Eastern thought of body which covers confucianism, Taoism, Buddhism and the Oriental medicine is compared with Western thought on body from Plato, Descartes and the recent philosophical thought of 'experientialism' up to the sociological discourses of body. And upon the structure of body theories of the East and the West, dances of the different world are looked into to find out how the ideas of body are reflected in their dances. This writer believes that the best way of getting a true understanding of man in one culture is through its dance into which their cultural feelings and the pictures of their lives are imprinted.

The Oriental people look at the body from inside. It is the basic perspective of seeing the body as the subject. And the body is understood as the fluid. And mind is inherent in body. Therefore body is a 'flowing mind' which is going in and out of the body riding on 'vital energy ('Chi)'. Nature is perceived as an animate thing in the East while on the other hand the Westerners see the nature from outside and they understand it as the physical object. Pythagoras laid the foundation of the dualistic perspective of the world in Western mind. Plato divided human being in two quite different substances; constantly changing body and the immortal soul. And he considered the essence of true humanity lies in the spirit that is immortal existence. According to Plato, the nature of body is matter and the characteristics of the body devoid of mind are passion, feeling, instinct and impulse. This basic perspectives of seeing the nature are identically applied in looking at the body and dance in different sides of the world. These points are discussed and demonstrated in the dance examples of Korean dance and the Western Ballet and modern dance.

Through the demonstration of the chapters 2 and 3 which discussed the concepts of the body and dance in the East and the West, it became clear that the viewpoint on body is reflected in dance phenomenon and the spirit of dance. And from these concepts of body and dance the common perspectives of seeing the object or world are extracted as the valuable ideas that both ends of the world is upholding. Representatively harmony in the East and the segregation(individualism) in the West. Also it is pointed out that both sides of the world is getting closer and mutually influencing each other in the way of recognizing the world in post modern era.

keywords: Body(몸), Dance(춤), Oriental thought(동양 사상), Western thought(서양 사상), Postmodernism(탈근대)