

17-18세기 유럽 바로크 춤과 생물역학이 몸 움직임을 표현하기 위해 사용한 어법(語法)간 상호연관성이 드러내는 사상적 배경에 관한 고찰

김수인*

I. 서론

II. 이론적 배경

III. 바로크 춤과 생물역학의 어법간의 상호연관성

IV. 결론

참고문헌

Abstract

1. 서론

본 연구는 춤 움직임에 대한 여러 가지 학문적 접근법 및 연구방법 중 한 가지인 소위 과학적 접근법이 내포하는 사상적 기반을 고찰하려고 한다. 이를 위해 그 접근법이 태동하기 시작한 초기 현대 유럽의 무용계의 대표적인 기록문헌을 몸 움직임에 대한 또 다른 연구 분야인 생물역학의 대표적인 문헌에 대응시켜 살펴본다. 특히 해당 문헌들이 사용하는 어법, 즉 몸 움직임을 표현하는 언어 및 표기 양식에 초점을 맞출 것이다.

본 고가 대상으로 하는 시기는 17-18세기 서유럽으로, 당시 무용 분야에서는 프랑스의 바로크 춤이 전 유럽을 걸쳐 유행하던 시기였으며, 여타 학문 분야에서는 현대 철학과 과학적 방법론이 전통적 지식추구 양식을 교체하며 급부상하던 시기였다. 인간의 몸 움직임에 대한 지식을 연구하고 구축하는 데에 있어서도 예외 없이 현대 철학과 과학적 접근법이 큰 영향을 미쳤으며, 그 구체적인 예가 당시 바로크 춤의 문헌들과 생물역학의 문헌들에서 발견될 수 있다. 이에 본 연구자는 바로크

* 템플대학교 박사 졸업, algedi4236@hotmail.com

댄스 문헌들과 당시 생물역학을 비교하여 공통점을 찾고 그 공통점들을 역사적·문화적 맥락 속에 위치시켜 그 문화사적 의의를 찾는데 집중하고자 한다.

앞서 언급한 것과 마찬가지로 춤 움직임에 대한 다양한 연구방법들 가운데 오늘날 무용을 독립적인 학문분야로서 위상을 높이는데 크게 기여한 접근법 중 하나가 몸 움직임에 대한 과학적 관점이다. 다시 말해, 몸의 해부학적 가능성과 객관적인 3차원의 공간을 차지하는 움직임의 측면에 집중하여 보편적이고 과학적인 원리와 원칙을 통해 춤 움직임을 분석하는 방법론이 무용을 독립적이고 이지적인 학문영역으로 구축하는데 도움이 되었다는 것이다. 이러한 방법론은 특히 무용이 고등교육기관이나 지적재산권 분야 등 관료주의적 제도권 속에서 당당히 한 자리를 차지하는데 효과적으로 기능했다.¹⁾ 하지만 과학적 접근법의 찬란한 성공 이면에는 그 접근법이 내포하는 전제와 사상적 기반을 무비판적으로 수용하게 할 위험이 가라앉아 있다. 20세기 중반 이후 증가하고 있는 과학적 방법론에 대한 각 분야의 비판은 이 방법론이 내포하는 사상적 기반이 결코 절대적인 것이 아님을 역설하고 있다.²⁾

본 연구는 이러한 인식에서 출발하여 학문으로서의 춤예술을 떠받치는 한 기동인 과학적 접근법이 형성된 시기를 살펴보고자 한다. 몸 움직임을 외부의 관찰자의 시점에서 바라보고 그 시각적 디자인의 변화에 초점을 맞추는 춤에 대한 글은 이미 초기 현대 유럽 시기인 17세기에서 시작되었다. 역사적으로 그러한 관행이 정착된 게 된 초기의 행태를 살펴보면 그 사상적 기반이 형성된 이유와 문맥을 이해할 수 있게 된다.

17세기 서유럽의 사상적 주류로서, 또 현대과학의 철학적 기반으로서, 그리고 당시 영향력 있는 춤 형식이었던 프랑스 바로크 댄스에 많은 영향을 미친 몸에 대한 이론으로서 르네 데카르트의 철학에 대한 논의는 본 연구자의 이전 논문에서 다룬

1) Susan Leigh Foster(ed.)(2009), *Worlding Dance*(New York: Palgrave Macmillan), pp. 1-13; pp. 76-97.

2) J. B. Harley(1992), "Deconstructing the Map," in *Writing World: Discourse, Text, and Metaphor in the Representation of Landscape*. ed. Trevor J. Barnes & James S. Duncan(New York: Routledge), p. 232.; John Searle(1987), "Indeterminacy, Empiricism, and the First Person" in *The Philosophy of Language*, 5th ed., ed. Aloysius Martinich(New York : Oxford University Press, 2006), p. 609.

바 있다.³⁾ 그의 철학은 몸을 정신과 분리된 물질로 보는 심신이원론과 물질세계를 탐구하는 기하학적 방법론, 그리고 지식을 구축하는 방법으로서 분석적 방법론을 이론화하였다. 본 연구자는 또한 「퓨이에 노테이션의 시대문화적 배경 중 17C 서유럽의 보편언어 추구 움직임에 대한 연구」에서 이러한 이론적 개념들이 실제 언어와 기보법 연구에서는 어떻게 구현되었는지 살펴보았다.⁴⁾ 본고는 춤 움직임에 대한 과학적 접근법을 역사적으로 맥락화하는 연구의 연장선상에서 몸 움직임을 탐구하는 현장을 논의하는데 초점을 맞춘다.

이 논의를 위해 우선 바로크ダンス의 가장 중요한 두 저작인 라울 퓨이에(Raoul Feuillet)의 『안무 Choregraphie』(1700)와 피에르 라모(Pierre Rameau)의 『무용교사 Le Maître à Danse』(1725)를 선정하였다. 『무용교사』의 1731년 영역본의 번역자인 존 에섹스(John Essex)는 퓨이에의 『안무』를 영역한 존 위버(John Weaver)의 업적을 기리면서 이것이 춤을 ‘과학’으로 만들었다고 평가하고 있다.⁵⁾ 에섹스의 이러한 평가는 춤의 과학화에 대한 칭송과 함께, 위의 두 저술이 춤에 대한 과학적 접근법에 영향을 받았음을 암시한다. 퓨이에와 라모에서 시작한 이러한 경향이 이후 장 조르주 노베르(Jean-Georges Noverre)에 의해 비판되어진 사실은 익히 알려져 있다.⁶⁾ 간략히 설명하자면, 노베르는 퓨이에와 라모 이후 계속해서 유행한 춤의 기계적 측면에 대한 강조를 비판하면서 그러한 경향이 단조로운 규칙성만을 실행하는 인간 기계, 자동 인형을 보여줄 뿐이라고 하였다.⁷⁾ 한편으로 춤 움직임이 시각적으로 관찰가능하고 공간 속에 위치하는 측면이 있기 때문에 신체의 기능적 측면을 강조하는 것은 유용할 수 있다고 인지하면서도 노베르는 과학적이고 기능적인 관점에 대한 강조가 지나치게 일어나는 것은 경계해야 한다고 주장한다.

3) 김수인(2006), 공간 속에 움직이는 신체의 시각적 형태: 바로크舞蹈, 퓨이에 노테이션, 그리고 데카르트파의 개념, 『한국무용예술학연구』 17, pp. 41-62.

4) 김수인(2010), 퓨이에 노테이션의 시대문화적 배경 중 17C 서유럽의 보편언어 추구 움직임에 대한 연구, 『한국무용예술학연구』 30, pp. 1-27.

5) Pierre Rameau (1725), *Dancing Master*. trans. John Essex(London : printed, and sold by him [i.e. J. Essex] at his house in Rood-Lane; and J. Brotherton, 1731), p. ix.

6) Jean-Georges Noverre(1760), *Letters on Dancing and Ballets*, trans. Cyril W. Beaumont(Hampshire: A Dance Books Publication, 1930).

7) Ibid., p. 28.

이 두개의 무용문헌에 대응시켜 살펴볼 저술로 지오반니 알폰소 보렐리(Giovanni Alfonso Borelli)의 『동물의 운동에 대하여 *De Motu Animalium*』(1680)를 조사할 것이다. 몸을 탐구하는 영역으로 대표적인 것 중 하나가 의학 또는 생물학이라고 할 수 있는데, 이 분야에 대해 17세기 서유럽에 특기할 만한 사건은 오늘날 생물역학(biomechanics)이라는 학문분야가 탄생하였다는 것이다. 보렐리의 『동물의 운동에 대하여』가 바로 그 시발점이 된 문헌으로 몸 움직임의 탐구에 물리학적 방법론을 적용한 가장 대표적인 사례이다. 그는 데카르트가 주장한 몸에 대한 인식체계, 즉 인간의 몸을 비롯한 모든 생물의 체계가 동일한 물리적 법칙에 따라 움직이는 단순한 기계라고 인식하는 기계적 자연철학을 받아들였다. 이러한 철학적 기반에 따라 보렐리는 걷기, 뛰기, 달리기, 새의 날개짓, 물고기의 헤엄치기, 또 내장에 속하는 심장의 피스톤 운동 등을 기계공학적 관점에서 연구되었다. 그는 몸의 무게중심의 위치를 계산해 내는 등 수학적인 측면을 강조하였다.

비록 보렐리가 푸이에와 라모의 저작에 미친 영향을 구체적으로 가늠할 수는 없지만, 그의 몸에 대한 이해와 움직임을 탐구하는 자세는 이 댄스마스터들과 상당한 유사점을 보인다. 그리고 이 유사점들은 바로크 댄스의 몸 움직임 연구법이 내포하는 사상적 기반을 유추하는 데 유용한 단서를 제공한다. 보렐리는 댄스 마스터들과 동일한 용어와 표현 양식을 사용하면서도 상당히 단도직입적인 언어로 그의 이론을 설명하기 때문이다. 예를 들어 그가 즐겨 사용하는 “인간기계”라는 표현이나 “몸과 움직임은 수학의 주제”라는 어구들은 그의 몸 움직임에 대한 시각이 데카르트의 기계적 자연철학과 일치함을 나타낸다. 따라서 보렐리와 댄스 마스터들 간의 연결고리는 바로크 댄스의 사상적 기반을 기계적 자연 철학 및 과학적 방법론과 연계시키는 역할을 할 것이다. 또한 보렐리의 저작은 추상적이고 철학적인 이론이라기보다 구체적인 예시이기 때문에 바로크 댄스가 몸 움직임에 대한 지식을 연구·저장·소통하는 방법에 있어서 얼마나 특정한 역사적·문화적 맥락과 긴밀하게 얽혀있는지 보여주기에 적절하다. 따라서 해당 문헌들간의 공통분모는 자칫 객관적이며 보편적이라고 맹신될 수 있는 과학적 방법론의 문화적 특수성과 개별성을 밝히는데 도움이 된다.

푸이에와 라모를 비롯하여 바로크 댄스에 대한 선행 연구는 대체로 과거 속의 춤

을 재연하거나, 표이에 노테이션의 장단점 및 움직임 기보법으로써의 특성을 다루고 있다. 장인주의 「〈라 부르곤뉴〉 재현작업을 통해 본 바로크 무용 표기법의 이론과 활용」이 대표적인 예이다.⁸⁾ 또한 장인주의 「보상-표이에 무보법의 도상학적 해석」은 도상학적 측면에서 표이에 노테이션을 분석하고 그것을 이해하는 방법론을 제시하고 있다.⁹⁾ 한편 앤 허치슨 게스트(Ann Hutchinson Guest)의 『무용보의 역사와 실제』는 무용보의 역사 속 다른 노테이션들과 비교하여 표이에 노테이션의 장단점 및 특성을 분석하고 그 상징기호들이 실제로 어떻게 동작으로 실행되는지를 밝힌다.¹⁰⁾ 이들 연구는 기보법에 담긴 내용을 실제 공연으로 재연하는 것을 고려하여 춤과 무보 사이의 관계에 초점을 맞춘다. 이 밖에 프랑스의 궁정무용을 그 양식적인 측면이나 사회·정치적 상황과의 연관성으로 인해 분석하는 이미영의 연구가 있다.¹¹⁾ 다른 한편으로 보렐리에 대한 연구는 의학분야에서 주로 다루어진다. A. J. 쥘스톤(Thurston)은 역사적인 관점에서 인간 움직임에 대한 연구가 어떻게 진행되어왔으며 그 속에서 보렐리의 위상을 고찰한다.¹²⁾ 또 매튜 프로벤처(Mattew Provencher)와 윌리엄 아브두(William Abdu)는 보렐리를 “척추 생물역학의 아버지”라고 부르면서 그가 갈릴레오의 방법론인 물리학적 법칙과 관찰을 적용하였다는 점을 강조한다.¹³⁾ 위의 선행연구들은 그 대상인 무용 안에서, 혹은 생물역학 안에서 그 의미를 살펴보고 있다. 이와 달리 본 연구는 무용 문헌과 당대의 생물 역학 문헌을 상호텍스트적(intertextual)으로 분석하여 각 문헌간에 공유되는 인간 움직임에 대한 특정 이해와 연구방법을 조명한다.

상호텍스트적 분석을 위해서 본 연구에서는 각 문헌이 몸 움직임을 표현하기 위

8) 장인주(2002), 〈라 부르곤뉴〉 재현작업을 통해 본 바로크 무용 표기법의 이론과 활용, 『한국무용기록학회지』 2, pp. 192-213.

9) 장인주(2005), 보상-표이에 무보법의 도상학적 해석, 『한국무용기록학회지』 8, pp. 187-210.

10) 앤 허치슨 게스트(1975), 『무용보의 역사와 실제』, 김말복, 조은숙(역)(서울: 예전사, 2001).

11) 이미영(1998), 14-16세기 이태리, 프랑스와 조선전기 궁정무용 양식 비교연구, 이화여자 대학교 박사학위논문.

12) A. J. Thurston(1999), Giovanni Borelli and the Study of Human Movement, *Australian and New Zealand Journal of Surgery*, 69, pp. 276-288.

13) Mattew Provencher and William Abdu (2000), Giovanni Alfonso Borelli: “Father of Spinal Biomechanics, *Spine* 25, pp. 131-136.

해 사용하는 어법(語法)을 조사하는 방법을 택하였다. 필자의 관점에서 볼 때, 언어 및 표기 양식은 댄스 마스터들과 보렐리가 몸 움직임을 이해하는 방식, 즉 사상적 배경을 드러내는 창(窓)으로 기능한다. II장에서 상술했겠지만, 언어는 그 사용자의 세계관을 반영하는 거울일 뿐 아니라 그것을 주조(鑄造)하는 거푸집이기도 하다. 무용 움직임의 경우에도 언어적 양식으로 전환되는 과정은 그 사용자의 인지구조와 상당한 상관관계에 있다. 미국의 무용학자 브렌다 파넬(Brenda Farnell)에 따르면, 몸 움직임은 의미생산 체계의 일부로 말과 글같은 언어와 밀접하게 연결된다.¹⁴⁾ 이러한 인식에서 출발하여 본 연구자는 해당 문헌들이 몸 움직임을 표현하기 위해 사용하는 어법을 그들의 사상적 기반을 추적하는 유력한 단서로 고려한다.

해당 문헌의 몸 움직임을 표현하기 위한 언어 및 표기 양식은 대부분 몸, 움직임, 그리고 몸 움직임이 나타나는 공간을 지칭하고 있다. 필자는 이러한 언어 및 표기 양식이 무엇을 지시하고 있는지와 그것을 어떻게 지시하고 있는지 조사한다. 다시 말해 지시대상물(referent)과 표현 양식(mode of expression)을 중점으로 분석할 것이다. 여기에는 문장 내 단어 용법의 사용, 전문용어나 특수 어구의 사용, 그리고 상징 기호 및 그림을 통한 표현 양식의 분석을 포함한다. 예를 들어, 몸을 지칭하는 언어 및 표현 양식이 몸의 어떤 측면을 선택하여 지시하고 있으며, 그 방식은 어떤 한가를 탐구한다. 따라서 대상 문헌에 나타난 구절들에 대한 세밀하고 꼼꼼한 제시가 불가결하다.

대상 문헌들의 원전이 프랑스어와 이탈리아어로 쓰여진 점, 보렐리의 문헌은 원전이 아닌 영어 번역본을 참고한 점, 그리고 본 논문은 한국어로 작성되는 점을 고려할 때 번역하는 과정에서 발생할 수 있는 언어문화나 문법에 대한 차이를 완벽하게 불식시키기란 어렵다는 점을 제한점으로 둔다. 다만 바로크 댄스 문헌의 경우 각각의 프랑스어 원전과 2개의 영어번역본을 대차대조하여 오류를 줄이려고 노력하였다. 또한 위에서 언급한 몸을 지칭하는 표현이 문장에서 쓰이는 용법에 대한 분석은 데카르트가 생각 행위(cogitans)와 연장(extensa)¹⁵⁾을 각각 능동형 분사와 수동

14) Brenda Farnell(1995), Introduction to *Human Action Signs in Cultural Context: the Visible and the Invisible in Movement and Dance*. ed. Brenda Farnell(Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press, Inc.), p. 5.

형 분사로 구분하여 썼다는 리처드 웨스트폴(Richard Westfall)의 분석에서 착안하여 논의하였음을 밝힌다.¹⁶⁾ 웨스트폴에 따르면, 데카르트의 이 언어적 선택은 정신의 세계와 대조되는 물질세계의 비활성적이며 스스로 활동할 수 있는 능력을 결핍한 상태를 특징적으로 묘사한다. 필자는 웨스트폴의 분석을 차용하여 해당 문헌들 속 몸 움직임에 대한 설명에서 몸이 어떻게 수동적으로 표현되었는지 살펴본다.

II장에서는 이론적 배경을 두 가지 갈래로 나누어 논의한다. 먼저, 본고가 채택하고 있는 어법(語法) 분석에 대한 이론적 배경으로 언어 및 표기 양식이 몸 움직임을 이해하는 데에 중요한 시사점을 지니고 있음을 토의한다. 또 그것이 과거에 써져 기록으로 남아있는 형태라면 다른 문헌과의 상호텍스트적 분석을 통해 의사소통능력(communicative competence)을 도모할 수 있음을 논의한다. 다음 갈래에서는 몸의 물질성과 움직임의 구조적 측면에 대한 집중과 관련한 문화·사상적 기반에 대해서 살펴본다. 필자는 몸 움직임의 이 특정 측면에 대한 강조가 서양의 형이상학적 전통에 토대를 두고 있다고 인식한다. 이와 관련하여 본 논문의 주요한 철학적 맥락의 근간이 되는 데카르트의 심신이원론과 기계적 자연철학을 소개한다.

본론에서는 다음의 두 가지 주제를 중심으로 논의한 것이다. 우선 이들 문헌에서 몸을 설명하는 표현 및 용법에 대해 논의한다. 다음으로 몸 움직임을 표현하기 위해 동원된 기하학적 용어와 표기 양식에 대해 살펴본다. 이상의 논의를 통해 본 연구는 몸 움직임에 대한 과학적 접근법이 상정(想定)하는 사상적 기반에 대한 주의를 환기시키는데 의의를 둔다.

15) 형이상학에서 연장은 공간을 차지하는 속성으로 풀이된다. 데카르트는 정신과 반대되는 물질의 가장 중요한 특성으로 공간을 차지한다는 점을 지적하였으며, 그의 철학에서 연장하는 것이란 곧 물질을 지칭하는 동의어로 이해된다.

16) Richard Westfall(1971), *The Construction of Modern Science: Mechanisms and Mechanics*(NY: Indiana University Press), p.31.

II. 이론적 배경

1. 언어가 조명하는 몸 움직임

앞서 간략히 언급한 것처럼 언어는 그 사용자의 세계관을 반영하는 동시에 형성한다. 언어 인류학(linguistic anthropology)에서는 언어 및 문법체계가 인간이 세상을 이해하는 방식에 미치는 영향에 대해 다양한 연구를 진척시켜왔다.¹⁷⁾ 일레로 벤자민 리 워프(Benjamin Lee Whorf)는 그의 호피족 언어에 대한 유명한 연구에서 시간, 공간, 물질과 같은 개념들이 선천적인 것이 아니라 문화와 언어에서 유래한 규칙이라고 주장하였다.¹⁸⁾ 특히 워프는 그가 표준 평균 유럽어(Standard Average European)라고 부르는 언어들에서 시간, 공간, 물질은 뉴턴 학설의 개념이라고 말한다. 이와 같은 연구가 본고에 시사 하는 바는 몸 움직임을 표현하는 언어 및 표기 양식이 그 자체로 순수하고 객관적인 것이 아니라 당시의 문화적 맥락이 추정하는 몸, 움직임, 그리고 그것을 연구하는 방법에 대한 이해를 내포하고 있다는 것이다.

예를 들어, 토마스 오츠(Thomas Ots)는 독일어에서 몸을 지칭하는 두 가지 단어 *korper*와 *leib*를 설명하면서 어떻게 상이한 표현들이 그 지시대상을 문화적으로 특정한 개념으로 주조하는지 논의한다.¹⁹⁾ 오츠에 따르면 *korper*는 몸의 구조적 측면을 지칭하며, 객관적 몸, 죽은 몸을 지시한다. 이 단어는 라틴어의 *corpus*에서 유래하였으며 불어의 *corps*와 영어의 *corpse*가 여기서 파생하였다. *korper*는 영어의 *body*와 유사한데, *body*는 몸통 혹은 상자라는 그리스어 *bodig*를 어원으로 하며, 두 단어 모두 몸을 “영혼이나 정신으로 채워져야 할 그릇이나 용기”로 보았다는 점

17) William Foley(1997), *Anthropological Linguistics: An Introduction*(Oxford: Blackwell Publishers), p. 215-228.

18) Benjamin L. Whorf(1941), “The Relation of Habitual Thought and Behavior to Language.” Reprint, *Language, Culture, and Society: A Book of Readings*, ed. Benjamin Blount(Prospect Heights, Ill.: Waveland Press, 1995), p. 379.

19) Thomas Ots(1994), “The Silenced Body—the Expressive Leib: on the Dialectic of Mind and Life in Chinese Cathartic Healing,” in *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*, ed. Thomas J. Csordas(New York: Cambridge University Press), p. 116.

때문이다.²⁰⁾ 이와 대조적으로 leib는 감정, 감각, 인식이 있는 살아있는 몸을 의미한다. 오츠는 leib를 『장자』에서 나오는 신(身)과 유사하다고 보는 데, 이는 신(身)이 몸과 분리되지 않은 자아를 의미한다는 점에서 그러하다. 오츠에 따르면 leib나 신(身)에 의해 지시되는 몸에 대한 이해는 현상학에서 말하는 생몸(lived body)에 대비될 수 있으며 이들은 모두 인식, 감정, 그리고 진화하는 생각이 함께 삶 속에 긴밀하게 근거를 둔 상태를 말한다.

앞서 간략히 언급한 파넬 역시 몸, 공간, 시간에 대한 개념은 문화와 언어적 범위에 따라 엄청나게 달라진다고 진술한다.²¹⁾ 이러한 인식에서 출발하여 파넬은 몸 움직임에 대한 이해는 인간 생활의 사회 언어적 영역 안에서 가장 잘 이루어 질 수 있다고 역설한다.²²⁾ 그녀에 따르면, 이중 문화간 몸 움직임이 번역과 같은 과정 없이 즉시 이해될 수 있다고 주장하는 행동주의자(behaviorist)들은 데카르트식 이원주의를 오히려 악화시키고 있다. 사회언어적 영역을 포함한 전체적 인간 생활 속에서 몸 움직임을 분리시키기 때문이다.

더 나아가, 무용 인류학자 에이드리안 케플러(Adrienne L. Kaeppler)는 몸 움직임의 의미 생산 체계를 설명하기 위해 언어학에서 소통능력(competence)이라는 개념을 빌린다. 처음에 노암 촘스키(Noam Chomsky)가 제안한 소통능력이라는 개념은 언어에 대한 지식을 의미하며 의사소통을 위해 필요한 문법적이고 언어적인 지식에 국한되어 있었다. 이를 언어적 소통능력(linguistic competence)라고 부른다. 델 하임즈(Dell Hymes)는 촘스키의 개념을 확장시켜 의사소통 능력(communicative competence)라고 일컬어지는 개념을 제안하였다. 이는 개인이 문화적으로 이해 가능한 방식으로 의사소통을 하기 위해 필요한 모든 것을 포괄하는 개념이다.²³⁾ 케플러는 이를 적용하여 춤도 언어와 마찬가지로 의사소통의 기능을 하기 때문에 그 춤의 기저에 있는 관습과 공유된 규칙을 이해하는 것이 필요하다고 말한다. 케플러는 “움직임의 관습을 모르는 사람은 의사소통 능력을 가질 수 없

20) Ibid., p. 117.

21) Brenda Farnell(2001), “LN for Anthropology” in Dance Notation Bulletin(New York: Dance Notation Bureau), 4:3 (spring), p. 3.

22) Farnell(1995), p. 10.

고, 가시적으로 그리고 비가시적으로 전달되는 내용을 이해할 수 없을 것이다”라고 지적한다.²⁴⁾ 또한 하임즈의 의사소통 능력이 포괄적인 개념인 것처럼 춤 움직임에 대한 의사소통 능력을 획득하기 위해서는 단지 움직임의 내부구조만 이해해서는 되는 것이 아니라 그것이 발생한 사회적, 학문적, 철학적 맥락을 파악해야 한다.

필자는 파넬과 케플러의 주장에 동의하면서 몸 움직임을 표현하는 언어 및 표기 양식이 당시의 문화적·사상적 기반을 추적하는 유력한 단서가 될 것으로 제시한다. 또한 본고에서 대상으로 하는 문헌들이 과거에 써져 그 기저에 놓인 관습에 대해 살아있는 증언을 확보할 수 없기 때문에 타 문헌과의 상호텍스트적 분석은 의사소통 능력을 획득하는 한 방법으로 기능할 것이다. 한편 오즈가 몸을 지칭하는 표현들을 살펴 그 의미론적 내용요소(semantic component)를 밝힌 것을 모델로 삼아 본 연구에서도 몸 움직임을 표현하는 언어 및 표기 양식의 지시대상물을 밝히고 그 내용요소를 파악하고자 한다.

2. 몸 움직임을 물질성과 구조적 측면에 관한 강조

1) 데카르트의 기계적 자연철학

바로크 댄스 문헌들과 보렐리의 생물역학 이론서가 쓰여진 시기를 지배하였던 데카르트의 철학은 몸과 마음을 정반대의 것으로 나누는 심신이원론을 주장한 것으로 유명하다. 그의 몸에 대한 철학 및 몸을 연구하는 방법에 대한 내용이 본 논문의 주요한 철학적 근간이 되기에 여기서 간략하게 논의하겠다. 기존의 지식이 권위나 믿음에 기초하는 것에 반기를 든 데카르트는 자신의 철학이 확실한 진리 위에 구축되기를 원하였고 따라서 모든 것에 의심을 하는 회의주의를 방법으로 삼았다. 그는 먼저 자신이 몸을 가지고 있다는 사실이 너무나 분명해 보이지만 그 사실을 의심해야

23) Alessandro Duranti(2001), “Linguistic Anthropology: History, Ideas, and Issues.” in *Linguistic Anthropology: A Reader*. ed. Alessandro Duranti, 1-38.(Malden, MA: Blackwell Publishers), p. 17.

24) Adrienne L. Kaeppler(1995), “Visible and Invisible in Hawaiian Dance,” in *Human Action Signs in Cultural Context*, ed. Brenda Farnell(Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press), p. 41.

한다고 논의한다. 그리고 꿈에서도 몸을 가지고 있다고 생각하는 것을 보면 이것은 확실한 진리가 아니라고 지적한다. 또 어떤 악마가 자신을 현혹시켜서 몸을 가지고 있다고 생각하게 만들 수 있는 가능성도 고려한다. 이러한 추론 과정 끝에 데카르트는 자신이 생각하고 있다는 사실만큼은 의심할 수 없는 진실로 받아들인다. 이 '생각하는 나'의 존재가 이후 데카르트 철학의 기본 토대가 된다. 본고의 논의와 관련하여 특히 연관성이 있는 데카르트의 철학은 2 가지를 꼽을 수 있는데, 첫째 그가 몸을 수동적이며 비활성의 물체로 보았다는 점과 둘째 몸에 대한 확실하고 명확한 지식은 수량화될 수 있는 정보라고 보았다는 점이다.

몸을 포함한 물질 혹은 연장은 의심의 여지없는 '생각하는 나'의 반대 지점에 있다. 물질은 끊임없이 변하기 때문에 이에 대한 확실한 지식을 가지는 것은 어렵다. 데카르트가 물질에 대해 가지는 한 가지 분명한 정보는 그것이 "연장되고 생각하지 않는 것"이라는 사실이다.²⁵⁾ 앞서 소개한 웨스트폴이 지적한 것처럼 마음은 능동적으로 생각 행위를 하는 행위 주체성을 가진다. 반면 물질은 수동적으로 공간 속에 연장되어 있으며, 동시에 생각이라는 행위 주체성이 결핍된 상태이다. 몸을 포함한 물질에 대한 데카르트의 수동적 관점은 그가 살아있는 몸을 죽은 몸과 동일시하는 데에서 한층 강조된다. "처음에 나는 내가 몸이라는 이름으로 부르는 시체에서 보여지는 것처럼 얼굴, 손, 팔, 그리고 뼈와 살로 구성된 모든 신체 부위를 가진 것으로 고려했다."²⁶⁾ 이 진술은 몸의 비활성적 특성을 드러내는 동시에 몸의 구조적 측면을 몸 자체와 동일시하고 있다.

이와 같이 수동적이며 비활성의 몸과 물질은 인간의 생각과는 대조적으로 감각적 인식의 대상이 된다. 데카르트는 물질에 대해서는 매우 소수의 것만 분명히 알 수 있다고 주장한다.²⁷⁾ 여기서 데카르트는 물질에 대한 정보를 두 가지 종류로 나눈다. 확실한 정보와 그렇지 않은 정보가 그 두 가지이다. 데카르트가 물질에 대해 확실한 정보라고 인식한 것은 다음과 같다. 크기 혹은 길이, 넓이, 깊이에 있어서의 연

25) Rene Descartes(1637), Discourse on the Method, Optics, Geometry and Meteorology. trans. Paul J. Olscamp(Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1965), p. 100.

26) Rene Descartes(1641), Meditations on First Philosophy: With Selections from the Objections and Replies. trans. John Cottingham(New York: Cambridge University Press, 1986), p. 64.

장, 이 연장이 귀결되는 형태, 다른 물질과의 관계 속에서의 위치, 움직임 혹은 위치의 변화, 재질, 기간, 수량이 그것이다.²⁸⁾ 물질의 다른 속성, 즉 색, 냄새, 맛 같은 속성들은 확실한 지식이 아니다. 그가 물질에 대해 완벽한 지식을 획득할 수 있는 방법을 가진다면 그것은 그 대상이 순수 수학의 대상에 속해 있을 때에 한한 것이다.²⁹⁾ 데카르트는 산수와 기하, 그리고 도형이나 수와 같이 순수하고 추상적인 수학에 속하는 물질적 속성을 가장 확실한 진실로 고려하였다.³⁰⁾ 공간을 차지하는 물질, 즉 “연속적인 물질이나 길이, 넓이, 높이 혹은 깊이로 연장되는 공간”은 데카르트에 의해 “기하학자의 대상”이며 “수량”으로 정의되었다.³¹⁾ 또한 『기하학』이라는 그의 논저에서 기하학은 “모든 물질의 수치에 대한 일반적 지식을 가르치는 과학”으로 정의되었다.³²⁾ 본 연구자의 관점에서 볼 때, 이 진술은 데카르트가 기하학, 과학, 일반성, 지식, 수치, 물질에 대한 개념을 어떻게 연결시키는지 보여준다. 기하학은 물질에 대한 지식을 얻는 방법론이고, 물질에 대한 지식은 그 수치이며, 수치는 일반적인 것으로 고려되고, 일반성은 과학을 구축한다. 이상에서 알 수 있듯이, 데카르트는 몸을 포함한 물질에 대해 확실한 정보를 획득하는 연구방법으로 기하학과 수학에 의지하고 있다.

데카르트의 기계적 자연철학이 본문에서 다룬 바로크 댄스 마스터들과 보렐리의 문헌과 교차하는 부분을 정리하면 다음과 같다. 데카르트의 기계적 자연철학은 몸을 포함한 물질을 수동적이며 비활성의 물체로 본다. 이와 같은 인식에서 데카르트는 정신 활동에 대한 표현을 할 때에는 능동형의 분사를 쓰고, 물질에 대한 표현을 할 때는 수동형의 분사를 쓰면서 구분을 한다. 그는 몸을 포함한 물질에 대해 명확한 진실이란 공간을 차지하는 속성에 있다고 규정하였다. 물질이 공간을 어떻게 차지하는지에 대한 정보, 즉 길이·넓이·높이 및 위치와 수량이 물질에 대해 알 수

27) Descartes(1641), IV.

28) Ibid., III.

29) Ibid., VI.

30) Ibid., V.

31) Descartes(1637), p. 5. ; Rene Descartes(1619), *Rules for the Direction of the Mind*, Reprinted in *The Philosophical Works of Descartes*, trans. Elizabeth S. Haldane and G. R. T. Ross(Dover: Dover Publication, 1955), p. 36.

32) Descartes(1637), p. 191.

있는 지식의 대상이 된다. 이 지식을 획득하는 방법은 기하학과 수학이 동원된다.

2) 서양 형이상학적 전통과 춤의 구조적 측면

오늘날 더 이상 춤에 대한 글쓰기에서 데카르트나 보렐리, 노베르가 명시한 것처럼 ‘인간기계’라는 극단적인 표현은 통용되지 않지만, 여전히 몸 움직임의 물질성에 대한 강조는 영향력있게 기능하고 있다. 예를 들면 몸의 해부학적 가능성과 뉴턴의 물리학과 유클리드 기하학에서 도출된 3차원의 공간개념을 본질적이며 보편적으로 선형적인 개념으로 인정하는 라바노테이션의 원리가 한 예가 될 수 있다.³³⁾ 유시현은 라바노테이션이 시간과 공간과 육체가 같은 관계들을 분석하여 움직임의 기본적 구조를 설명하고 이를 무용의 본질로 이해하는 서양 춤의 관점을 반영하고 있다고 주장한다. 유시현은 이러한 시스템의 이면에는 한 작품을 “원래의 작품(the work)”과 “하나의 예(an instance)”로 나누는 이분화된 패러다임이 존재한다고 지적한다.³⁴⁾ 본 연구자의 관점에서 볼 때, 유시현의 지적은 바로 서양의 실체중심 존재론(substance-based ontology)을 꼬집고 있다. 다시 말해, 불변의 존재, 본질, 실체, 그리고 실체에 대한 개념을 중심으로 하고, 구체적인 현장에서 벌어지는 사건들을 그 본질의 한 사례라고 이분하는 존재론을 지적하고 있는 것이다.

자크 데리다가 비판하였듯이 서양의 형이상학은 불변의 존재, 즉 본질, 실체, 실체, 주체를 지칭하는 개념들을 중심으로 한다.³⁵⁾ 미국의 무용학자 안드레 레페키는 데리다의 논의를 적용하여 서양 극장무용의 시각이 구조적·물질적 측면을 춤의 구성적 본질로 바라보는 경향에 대해 비판하면서 그러한 시각이 서양의 형이상학적 전통에서 비롯되었음을 논의하였다.³⁶⁾ 즉, ‘원래의 작품’은 본질적이고 따라서 불변하는 요소를 가지고 있는 반면 ‘하나의 예’는 실제 공연될 때마다 변화하는 부수적

33) Ann Hutchinson Guest(2005), *Labanotation: The Systems of Analyzing and Recording Movement*(New York: Routledge), pp. 9-16.

34) 유시현(2001), 라바노테이션(Labanotation)이 내포하는 무용정신, 『무용예술학연구』, 7, pp. 31-54.

35) Jacques Derrida(1967), *Writing and Difference*, trans. Alan Bass(Chicago: University of Chicago Press, 1978), p. 279.

36) Andre Lepecki(2004), “Inscribing Dance,” in *Of the Presence of the Body*, ed. Andre Lepecki(Middletown, CT.: Wesleyan University Press), pp. 124-139.

인 요소들이 첨가되어 있다는 것이다. 레페키에 의하면 이런 시각에서는 기록으로 보존될 수 있고 보존되어야 할 가치 있는 것은 본질적인 춤의 구조이다. 현장에서 사라져버리는 춤의 속성은 기록과 조화되어질 수 없다. 때문에 춤 움직임은 기록으로 포착되어지는 과정에서 그 주요한 속성인 휘발성을 제거 당한다. 결과적으로 “기록이 제공하는 것은 뺏겨진 몸이 전부”이다.³⁷⁾

유시현과 레페키의 비판을 본 연구에 적용하였을 때 특히 중요한 점은 그 본질적인 요소가 춤의 구조적 측면 즉 몸과 움직임의 물질성으로 간주되었다는 것이다. 또한 소위 불변하며 확실히 존재한다는 몸과 움직임의 물질성에 대한 집중적 탐색은 다분히 서양 형이상학과 서양 극장무용의 시각을 반영하는 것이다. 필자는 유시현과 레페키가 제시한 문제인식과 동일선상에서 몸 움직임에 대한 지식을 연구·저장·소통하는 특정 방법은 그 문화적 맥락과 분리될 수 없다라고 제시한다. 본문에서 진행될 댄스 마스터들과 보렐리 문헌에 대한 미시적인 분석은 이러한 인식에 구체적인 증거를 마련하는 데 도움이 될 것이다.

III. 바로크 댄스와 생물역학의 어법간의 상호연관성

1. 몸을 지칭하는 표현 양식

본 절에서는 댄스 마스터들과 보렐리의 문헌에서 몸과 움직임을 설명하기 위해 사용한 표현 양식을 살펴본다. 먼저 이들의 표현 양식에서 몸이 수동적 대상으로 쓰인 점을 논의한다. 그 후 몸의 특히 어떠한 부분이 지시대상물로 부각되어지는지 살피고, 어떠한 전문 용어가 몸 움직임을 표현하기 위해 동원되었는지 조사한다.

첫째 퓨이에와 라모의 문장 구조에서 드러나는 몸이라는 단어의 용법이 보렐리가 직설적으로 표현한 “비활성 기계로서의 몸”과 상응함을 논의한다. 퓨이에와 라모의 진술 방식에서 몸(le corps)이라는 단어는 문장 속에서 동작의 목적으로 쓰이며 움직임을 통제하는 주체와는 구별되어있다. 예를 들어, 퓨이에에는 11개의 기본용

37) Ibid., p. 133.

어를 정의함으로써 그의 책을 시작하는데, 이 용어정의에서 몸(le corps)은 동작의 행위자인 “우리” (프랑스어 원전에서 “on”)에서 분리되어 나타난다. 구부리고, 뺀고, 공중으로 올라가는 동작의 주체는 “우리”인 반면, “몸”은 그 동작의 대상이 된다.³⁸⁾ 또 푸이에에는 몸을 공간을 차지하는 물체로 지칭한다. 예를 들어, 무용수들에게 공간 속의 자기자리를 확인하도록 가르치는 부분에서, “당신은 몸이 방의 어떤 부분을 향해서 놓여야 하는지 알게 될 것이다”라고 쓰고 있다.³⁹⁾ 이 문장에서 주어인 “당신”은 그 목적어인 “몸”을 놓여지게 하는 행위의 주체로 나타나며 구별된다.

라모의 글에서도 역시 몸은 행위자가 자세를 취하게 하는 동작의 대상으로 취급되고 있다. 그가 사용한 삽화들이 시각적 자료로 이용될 것이라고 상술하는 가운데, 라모는 독자들이 이 삽화들을 보면서 그들의 몸을 자신의 요구대로 자세를 취하게 시킬 수 있을 것이라고 말한다.⁴⁰⁾ 1931년 영역본의 번역자인 시릴 보몽(Cyril Beaumont)은 이 문구를 “몸을 정확한 위치에 놓는데”라고 번역하며, 또 1731년 영역본의 번역자인 존 에섹스는 “몸이 있어야만 하는 대로 만들어내는데”라고 번역한다.⁴¹⁾ 이 세 가지 버전에서 모두 몸은 행위자가 자세를 취하게 하고, 위치시키고, 만들어내는 동작의 목적어로 나타난다. 자세를 취하게 요구하고, 몸을 정확한 위치에 놓는 등 행위를 하는 의지는 주어인 사람 혹은 자아에게 있고, 몸은 그 의지의 요구대로 움직이는 대상이 된다.

또 걷는 법에 대한 라모의 설명에는 “몸은 앞에 보이는 것처럼 자세를 취하게 될 것이다. 그것은 우리가 원하는 것을 모두 행하도록 준비되어있다”라는 구절이 있

38) Raoul Feuillet(1700), *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse*(Reprinted in New York : Broude Bros., 1968), p. 2.

39) Ibid., p. 35. 본 논의는 문장 내에서 각 단어의 용법을 다루고 있기 때문에 보다 정확한 설명을 위해 본문에서 번역된 인용문의 불어원문을 덧붙인다. “afin de connoitre devant quelle partie de la Salle le corps doit etre”

40) Pierre Rameau(1725), *Maître á Danser*(Reprinted in New York : Broude Bros, 1967), p. 3.

41) Pierre Rameau(1725), *The Dancing Mater.* trans. Cyril W. Beaumont(London : C. W. Beaumont, 1931), p. 2. “so that after consulting it there should be no difficulty in placing the body in the correct position.”; Rameau(1725), *The Dance-master.* trans. John Essex(London : printed, and sold by him [i.e. J. Essex] at his house in Rood-Lane; and J. Brotherton, 1731), p. 2. “any one may form the Body as it ought to be.”

다.⁴²⁾ 이 문장에서도 “몸”은 “우리”라는 행위자의 의지대로 움직이는 물체이며 대상으로 간주된다. 이러한 심신 이원론적 언어를 쓰는 대신 라모는 “당신은 자세를 취하게 될 것이다” 내지는 “당신은 어떤 동작이든 할 준비가 되어있다”라고 몸과 행위 주체자를 통합한 문장으로 표현할 수도 있었을 것이다. 그러나 푸이에와 마찬가지로 라모는 행위의 대상으로써의 몸을 주어와 군이 분리시킨 구조를 고수한다. 이와 같은 진술 방식에서 몸은 행위력이 없는 비활성의 물체이며 행위자와 동떨어진 대상으로 나타난다.

푸이에와 라모의 수동적 몸에 대한 이해가 문장 구조 속에서 암시적으로 보이는 반면 보렐리는 한층 직설적인 어조로 몸을 시체나 기계처럼 비활성이며 불가동의 물체로 지칭한다. 보렐리에 따르면 동물의 움직임은 근육의 수축 외 아무것도 아니다. 동물의 사지를 움직이는 기관과 근육은 의지 혹은 원동력(motive faculty)을 수반하지 않는 기계적인 작동을 한다. 보렐리는 반복적으로 “동물기계는 비활성이며 불가동이다”, “근육자체는 죽은 상태의 비활성 기계이다”, “근육은 해부용 시체에서와 같이 비활성이며 불가동으로 남아있다”라는 문구를 통해 자신의 견해를 표출한다.⁴³⁾ 댄스 마스터들의 진술방식과 보렐리의 논의는 동일하게 몸이 행위 주체성(agency)을 결핍한 것으로 간주한다. 행위 주체성은 한 존재가 선택을 내리고 세상에 그 선택을 받아들여지게 하는 능력으로 목적성 없는 진행에 의해 야기되는 자연현상과 구분된다. 이런 점에 볼 때, 주체성과 의지를 가지는 자아와 동작의 대상이 되는 몸은 대조되며 자아의 정신과 몸의 물질을 이분한 데카르트의 철학과 일맥상통한다.

보렐리의 몸에 대한 시각은 신체를 기계로 비유하는 대목에서 가장 극명하게 드러난다. ‘동물기계’ 혹은 ‘인간기계’라는 표현을 빈번하게 사용하는 가운데, 보렐리는 “[근육의 힘]은 팔과 다리 뿐 아니라 동물기계 전체를 유지하고, 끌어올리고, 또 움직여 춤을 출 수 있게도 한다”라고 쓰고 있다.⁴⁴⁾ 이러한 표현방식에서는 팔·다리 등 특정 신체 부위 뿐 아니라 몸 전체가 수동적인 대상으로 취급되며, 근육의 힘이 동작의 주체를 이루는 것과 대조를 이룬다.

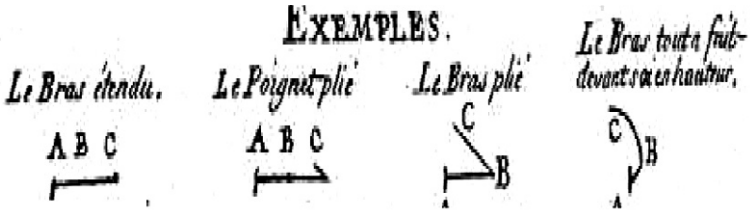
42) Rameau(1725), *Maître à Danser*, p. 4.

43) Giovanni Alfonso Borelli(1680), *On the Movement of Animals*, trans. Paul Maquet(New York: Springer-Verlag, 1989), pp. 7-8.

44) Borelli(1680), p. 15.

둘째 댄스 마스터들과 보렐리의 문헌은 움직임이 일어나는 장소로 관절을 지시한다. 그들은 특히 팔·다리의 관절을 부각시켜 지칭하고 그 움직임을 구부림과 폼으로 표현하며, 명시적으로 이것이 해부학적 용어라고 설명한다. 예를 들어 푸이에의 <그림 1>에서 보이는 것처럼 팔 움직임을 상징하는 기호를 설명하기 위해 그 세 관절, 즉 손목, 팔꿈치, 어깨를 지적하고 알파벳 A, B, C로 표시한다. 이 기호들에는 해당 관절이 구부러졌는지 펴졌는지를 지시하는 설명이 덧붙여 있다. 이어서 푸이에의 팔의 세 관절의 움직임을 다리의 세 관절의 움직임에 대응시킨다. 즉, 손목은 발목과 상응하고, 팔꿈치는 무릎과, 어깨는 엉덩이 관절과 상응한다는 것이다. 여기서 본 연구자가 지적하고 싶은 것은 푸이에가 좋아리나 정강이같이 구부러지지 않는 부위가 아니라 유독 관절을 언급하고 있다는 사실이다. 특별히 푸이에의 “어깨 관절”(la jointure de l'épaule)이라는 표현을 씀으로써 이 부위를 관절로 인식하고 있음을 보여준다.⁴⁵⁾

라모도 푸이에와 마찬가지로 사지의 관절을 강조하는 태도와 함께 관절의 움직



(그림 1) 『안무』의 팔 움직임 기호 설명⁴⁶⁾

임을 운동의 법칙으로 인식하는 태도를 나타낸다. 라모는 움직임을 수행하는 능력은 “운동의 법칙”에 대한 지식을 요구한다고 말한다.⁴⁷⁾ 운동의 법칙에 대한 설명은 고관절, 무릎, 발목의 움직임을 다루는 것으로 시작한다. 라모에 따르면, 이 세 움직임은 “핵심적 움직임”이며 “다른 모든 춤 움직임을 구성”하는 것이다.⁴⁸⁾ 관절의 기능을 설명하기 위해 라모는 “해부학적 용어(le term de l'anatomie)”를 사용해서

45) Feuillet(1700), p. 98.

46) Raoul Feuillet(1703), *Chorégraphie*(Paris: Chez le Sr Dezais), p. 89.

47) Rameau(1725), p. 67.

48) Ibid., p. 67.

두 가지 움직임, 즉 “수축과 신장(tension, & extension)”을 표현한다.⁴⁹⁾ 따라서 다리 관절의 수축과 신장 운동이 모든 다른 춤 동작의 근본이 됨을 알 수 있다. 라모는 관절의 두 가지 운동에 대한 강조를 넘어서 매우 급진적인 발언을 하기에 이른다. 즉 춤 예술이 “무릎은 언제 구부리고 펴는지 아는 것 외에 아무 것도 아니다”라는 진술을 한다.⁵⁰⁾ 그의 관절의 기능에 대한 설명은 다리의 세 관절이 담당하는 역할과 관계에 대한 설명으로 이어진다. 그는 특히 고관절이 “무릎과 발을 통제하고 감독하는 관절”(jointure commande & dispose des genoux & des pieds)이라고 지칭한다.⁵¹⁾ 그는 이 관절의 기능에 대한 설명이 “논의의 여지가 없는”(incontestable) 이론이라고 단언한다.⁵²⁾ 라모의 이러한 진술은 몸의 해부학적 가능성을 곧 운동의 법칙과 동일시하며 객관적이고 보편적인 몸 움직임의 지식으로 간주하고 있음을 제시한다.

댄스 마스터들과 마찬가지로 보렐리는 그의 해부학에 대한 지식을 적용하여 근육과 관절의 움직임을 굴곡과 신장운동으로 설명한다. 예를 들어, 보렐리는 상완골과 대퇴골의 움직임을 설명하면서 그 움직임이 일어나는 장소로 어깨관절과 고관절을 지적한다.⁵³⁾ 또 그 움직임을 굴곡과 신장으로 표현하고 있다. 걷기 동작을 설명하는 부분에서는 다리의 세 관절, 즉 엉덩이, 무릎, 그리고 발목 관절의 굴곡을 명시한다.⁵⁴⁾ 뛰어오르는 동작을 설명함에 있어서도 보렐리는 “다리의 각 체절(體節)의 굴곡”이 해당 동작을 위해 필요하다고 적고 있다.⁵⁵⁾ 위의 문구들은 관절의 굴곡과 신장을 통하여 신체의 움직임과 자세를 이해한다.

셋째, 이들 문헌에서 몸의 무게를 인식하는 용어와 표현이 부각되어 나타난다. 특히 본 연구자가 주목하는 용어는 평형상태(equilibrium)로 두 힘이 균형을 이루는 상태를 지칭한다. 평형상태의 법칙은 무게중심, 지지(支持, support), 그리고 떨

49) Ibid., p. 68.

50) Ibid., p. 19. “car ce qui fait danser n’est que de scavoier plier & se relever a propos”

51) Rameau(1725), p. 5.

52) Ibid., p.5.

53) Borelli(1680), p. 18.

54) Ibid., p. 147.

55) Ibid., p. 155.

어짐의 개념과 관련된다. 댄스 마스터들의 저작은 체중의 지탱과 이동에 대해 지대한 관심을 기울인다. 이들의 이론에서 평형상태(équilibre)라는 용어는 한 발로 서서 균형을 이루는 자세를 말한다. 톰베(Tombé)는 무용수가 평형상태에서 벗어난 상태를 이른다. 라모는 발에 대하여 몸이 가지는 자세에 대해서 평형상태(equilibre)와 수직(à plomb)이라는 단어로 표현한다. 1번 발 포지션을 설명하면서 그는 몸이 수직상태로 서있어야 한다고 진술하여 각도의 정확성을 요구한다. 평형상태는 수평적인 개념으로 동일한 무게가 배분되어 있는 상태를 말한다. 수직은 추가 똑바로 아래로 떨어지도록 매달려있는 상태를 말한다. 이 두 가지 용어는 신체를 가로지르는 수직, 수평의 선으로 규정한다.

보렐리는 갖가지 자세에서 근육의 힘을 계산하는 가운데 어떤 신체 부위들이 평형상태를 이루게 되는가에 집중한다.⁵⁶⁾ 보렐리는 “자연의 평형상태의 법칙”에 대한 위반이 필연적으로 떨어짐을 야기한다고 진술한다.⁵⁷⁾ 무게중심이 지주(支柱) 위에 있을 때, 몸은 평형상태에 있다. 예를 들어, 보렐리는 한 사람이 삼각형 위에 놓인 널빤지 위에 누워있는 상태를 가정하면서 그 사람의 무게중심인 골반이 그 삼각형 위에 있을 때 평형상태를 이룬다고 관찰한다.⁵⁸⁾ 움직임이 정지상태에 있는 것을 평형상태라고 표현하는 한편, 움직임이 있는 상태는 무게중심의 변화로 설명된다. 보렐리는 뛰어오르기에 대해서 “서있는 다리 관절이 구부러졌다가 펴지면서 몸의 무게중심을 밀어내는 방향으로의 움직임에 다름이 아니다”라고 표현한다.⁵⁹⁾

사람의 자세를 논하는 장에서 보렐리는 똑바로 서있는 자세에 대해 몸의 무게중심으로부터 지주의 선이 수직으로 떨어지는 자세라고 표현한다. 만약 지주의 선이 무게 중심으로부터 벗어나 한쪽으로 치우친다면 지주는 기울어지고 떨어짐이 필연적으로 일어나게 된다.⁶⁰⁾ 이와 유사한 방식으로 류이에는 톰베를 정의하고 있다. 즉, 톰베, 다시 말해 떨어짐은 몸이 평형상태에서 벗어나 있는 상황이며 본래의 균형으로부터 떨어지는 상황이다.⁶¹⁾ 『안무』의 1706년 영역본의 번역자인 존 위버는

56) Ibid., p. 75.

57) Ibid., p. 111.

58) Ibid., p. 130.

59) Ibid., pp. 161-162.

60) Ibid., pp. 128-130.

퓨이에의 정의에 덧붙여 몸이 그 자신의 무게에 의해 떨어지는 것이라고 적고 있다. 이 두 가지의 설명은 평형상태와 그로부터 벗어난 상태인 떨어짐, 그리고 이 두 상태에 대해서 몸의 무게가 가지는 관계를 제시하고 있다.

위의 논의를 요약하면 댄스 마스터들의 용법에서 몸이 수동적 대상으로 나타나는 것은 보렐리의 문헌에서 몸을 기계 내지는 죽은 몸과 동급으로 인식하는 것으로 연결 될 수 있음을 보여준다. 또한 보렐리와 댄스 마스터들간의 연구방식과 표현양식은 몸 움직임을 해부학적 가능성과 동치시키고 그것을 법칙으로 간주한다는 점에서 일치한다. 또 몸을 무게를 가진 질량으로 인식하여 무게의 이동으로 움직임을 환원시킨다. 이러한 표현 양식과 연구 방식은 춤이라는 복잡한 현상을 그 물질적 구조로 축소시킨다는 점에서 기계적 자연철학에 바탕하고 있다고 볼 수 있다.

2. 몸 움직임 표현에 적용된 기하학적 용어와 표현 양식

댄스 마스터들의 기하학적 개념에 대한 강조와 표기방식은 보렐리와 유사함을 보인다. 댄스 마스터들이 가지고 있는 공간 개념은 신체의 위치를 서술하는 방식에서 드러나며 이는 언어적 서술과 다이어그램 및 상징 기호를 이용한 서술 모두를 포함한다. 이들이 강조한 시각적 디자인은 선, 도형, 각도를 동원한 기하학적 용어에 의해 지시되며 엄격한 정확성과 추상성을 획득한다.

예를 들어 라모는 움직임이 실행되고 신체부위가 위치하는 선에 관심을 기울였다. 라모가 발의 다섯 가지 기본 포지션을 설명하면서 그 창작자로 피에르 보상을 언급하는 부분을 살펴보면 규정된 공간에 위치하는 신체의 디자인이 매우 강조된 것을 알 수 있다.

[피에르 보상은] 음악가에게 만큼이나 발레 안무자에게 중요한 특성인 디자인에 상당한 재능을 가지고 있었기 때문에, 이 흔치 않은 천재께서는 신체를 우아한 자세로 유지시키고 스텝을 고정된 위치에 놓기 위해서 이 다섯 가지 포지션을 소개하는 것보다 더 중요한 것은 없다는 사실을 발견하였다. 따라서 이 포지션들은 반드시 지켜져야 하는 불가결의 법칙으로 여겨져야 한다.⁶²⁾

61) Feuillet(1700), p. 2.

62) Rameau(1725), p. 10.

이 인용문에서 발이 고정된 위치에 놓여진다는 것을 말하기 위해서 라모는 “une grandeur mesurée”라는 표현을 쓰고 있는데, 이를 직역하면 측정된 크기라고 말할 수 있다. 다시 말해 라모는 발의 위치가 규정된 공간에 의해 정의되며 그 공간은 측정된 크기 혹은 거리로 다시 정의된다는 공간 개념을 가지고 있다는 것이다. 여기서 본 연구자가 강조하고 싶은 점은 이 구절에서 과학적 방법론의 정수라고 할 수 있는 측정이 유력한 은유로 쓰여졌다는 사실이다. 측정된 수치는 객관성과 정확성을 동시에 충족시키는 요소이기 때문에 과학적 지식의 토대가 되며, 여기서는 몸 움직임에서 그러한 객관성과 정확성을 충족시킬 것을 요구하는 기대감의 표현이라고 할 수 있다.⁶³⁾ 뿐만 아니라 측정된 크기에 따라 규정된 위치는 불가결의 법칙이라는 위상을 가진다. 따라서 그 중요성은 더 할 나위 없이 강조되고 있다고 할 수 있다. 다섯 포지션 중 특별히 2번 포지션에 대한 라모의 설명은 두 뒤꿈치가 일직선상에 놓여야 한다는 사실을 강조하고 있다. 즉, 두 발이 1 피트 간격으로 옆으로 떨어져 있어야 하는데, 이때 대강 아무렇게나 옆쪽으로 놓이는 것이 아니라 일직선으로 똑바로 놓여야 한다는 것이다. 여기의 설명에서도 앞서와 마찬가지로 기하학적인 객관성과 정확성이 강조되어지고 있다. <그림 2>에서 볼 수 있듯이 푸이에의 책에서



<그림 2> 2번 포지션 기호⁶⁴⁾

2번 포지션의 노테이션에는 뒤꿈치를 상징하는 작은 동그라미 두 개를 관통하는 점선이 그려져 있어 라모의 설명과 일치하는 정확성을 요구하고 있다. 라모와 푸이에의 표현양식은 동일하게 상상의 선으로 이루어진 공간을 상징하고 있다.

선, 도형, 각도는 푸이에의 기보법에서도 중심적인 위치를 차지하는 개념이다. 우선 푸이에에는 다섯 가지 기본 스텝 유형을 결정하기 위해 다리가 만들 수 있는 갖가지 도형에 집중하였다.⁶⁵⁾ 그는 모든 가능한 형태를 추려서 5 가지의 기본 유형을 정립하였는데, 직선 형태(pas droit), 열리는 형태

63) 과학적 방법론이 수(數)를 지식의 토대로 인식한 것에 대해 다음을 참고하시오. 김수인 (2010), pp. 19-20.

64) Feuillet(1703), p. 4.

65) Feuillet(1700), p. 9.

(pas ouvert), 원을 그리는 형태(pas rond), 구불구불한 선을 그리는 형태(pas tortille), 부딪치는 형태(pas battu)가 그것이다. 이 다섯 유형의 스텝을 상징하는 기호들은 직선(pas droit, pas battu)과 곡선(pas ouvert, pas rond, pas tortille)으로 크게 나뉜다. 또 퓨이에 노트이션에서는 각도, 특히 직각을 적용하여 돌기의 정도를 표시하였다. 뿐만 아니라 스텝 기호가 전달하는 정보는 스텝의 크기와 특정 형태, 방향이 포함된다.⁶⁶⁾

댄스 마스터들이 나타낸 기하학적 경향은 보렐리의 방식과 상응하여 그러한 표현양식이 옹호하는 사상적 기반이 어떠한 것인지 파악하는데 중요한 단서를 제공한다. 보렐리에게 기하학은 단순히 세계를 연구하는 한 방식이 아니라 모든 감각적 사물의 본질적 성질이다. 크리스티나 여왕에게 바치는 헌정사에서 보렐리는 반복적으로 기하학이 세상을 창조한 방식이며 따라서 세상을 이해하기 위해서 우리는 기하학을 공부해야 한다고 말한다.

[동물의 기관을] 이해하기 위해서 우리는 기하학이 필요하다. 기하학은 동물에 대해 쓴 신의 책을 읽고 이해하기 위해 필요한 유일하고도 적합한 과학이다...신이 세상을 창조하실 때 쓴 언어는 기하학이다...몸과 움직임은 수학의 주제이다. 그러한 과학적 접근은 정확히 기하학이다.⁶⁷⁾

위의 인용문에 따르면, 기하학을 사용함으로써 보렐리는 몸과 움직임에 대한 수학적 접근법과 과학적 지식을 획득하게 된다.

선, 각도, 도형을 중시한 댄스 마스터들의 문헌과 마찬가지로 보렐리 역시 직각, 둔각, 수평선, 수평면, 다각형 등 기하학적 용어를 사용해서 움직임과 몸자세를 설명한다. 예를 들어, 똑바로 서있는 사람의 자세를 설명하기 위해 “중력의 선이 수평선과 직각을 이룬다”라고 표현한다.⁶⁸⁾ 각도는 관절의 모습과 사지의 위치를 나타내기 위해 사용된다. 한 예로 팔꿈치 관절이 정상적인 중간 굴곡상태(midflexion)에 있을 때는 그 각도는 90°를 약간 넘는다고 표현된다.⁶⁹⁾ 또 걷기를 할 때 다리가 땅

66) 퓨이에 노트이션의 기호들이 내포하는 기하학적 요소들에 대한 강조는 다음을 참고하시오. 김수인(2010), pp. 1-27.

67) Borelli(1680), pp. 1-2.

68) Ibid., p. 134.

69) Ibid., p. 128.

과 이루는 각도는 직각에서 시작하여 점차 둔각을 이룬다라고 표현된다.⁷⁰⁾ 기하학적 도형 역시 몸과 움직임의 묘사하는 수단이 된다. 예를 들어, 사지가 움직이는 모습은 원뿔형이나 한 평면 표면의 원형을 형성한다.⁷¹⁾ 또 다각형 형태의 척추골(vertebrae)로 이루어진 척추는 약간 곡선의 형태를 나타내고 있다.⁷²⁾

특히 라모의 팔 움직임 설명은 원과 그 중심을 지칭한다는 점에서 보렐리의 그것과 매우 유사하다. 보렐리는 관절의 굴곡운동에 지레의 원리를 대입하여 설명하면서 위치가 고정되어 움직임의 중심이 되는 관절에 대하여 이탈리아어로는 “fulcro,” 영어로는 “fulcrum”이라고 쓰이는 이 단어를 쓰고 있다. 보렐리에 따르면 팔 다리의 움직임은 한 상상의 점을 중심으로 원을 그린다.⁷³⁾ 팔의 경우를 보면 상완골이 부동일 때, 척골은 팔꿈치 관절을 지점으로 원을 그린다.⁷⁴⁾ 팔 전체가 움직일 경우에는 어깨관절이 그 움직임의 지점이 된다.⁷⁵⁾ 보렐리는 이 설명을 위해 제시하는 삽화에서 호(弧) 형태의 선의 그려 넣어 그 움직임을 나타내고 있다. 이와 비슷한 진술양식을 라모의 책에서도 살펴볼 수 있다. 모자를 벗고 쓰는 동작을 살펴보면 다음과 같다. 먼저 팔을 어깨 높이에 올리는 데 손바닥이 위를 향하게 한다. 다음으로 팔꿈치를 구부리면 손은 반원을 그리게 되는데, 팔꿈치의 위치는 고정되어 있다. 라모의 이러한 설명은 보렐리와 마찬가지로 팔꿈치를 움직이지 않는 중심점으로 할 때 팔의 말단이 그리는 원형의 동선에 초점을 맞추고 있다.⁷⁶⁾ 동반된 삽화에 따르면 팔꿈치에서 모자에 이르는 선이 호를 그리고 있는데 이 선을 따라 “팔꿈치를 구부림”(plie du coude)이라는 글자가 쓰여 있다. 이 구절을 이용해 라모도 보렐리와 마찬가지로 팔이 움직이는 동선을 표현한다.

70) Ibid., p. 145.

71) Ibid., p. 66.

72) Ibid., p. 152.

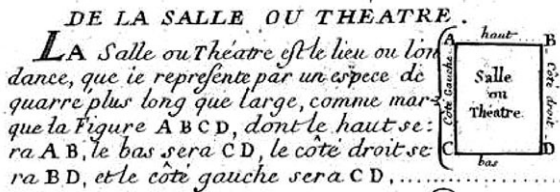
73) Ibid., p. 16.

74) Ibid., p. 17.

75) Ibid., p. 29.

76) Rameau(1725), pp. 24-25. “il faut lever le bras droit a la hauteur de l' epaule... 1. ayant la main ouverte 2.puis plier le coude pour prendre votre chapeau, ce qui fait un demi cercle, suivant ces mots, ply du coude, qui prend son point du coude meme.”; Rameau(1725), *The Dancing Mater*, p. 15. “the bend of the elbow, the center of the circle being the elbow itself.”

보렐리와 댄스 마스터들의 기하학에 대한 적용은 용어를 사용한 데 그치지 않고 알파벳을 사용하여 특정 부분을 지칭하는 방식에까지 이르고 있다. 푸이에는 알파벳 단어를 이용하여 다양한 신체 부위와 노테이션 기호의 각 부분, 그리고 플로어 패턴 등을 포함한 각종 노테이션 기호와 도표에 표시한다. 이런 기하학적 표현양식을 사용하여 푸이에는 몸과 움직임의 추상적인 개념으로 재현한다. 예를 들어, 〈그림 3〉를 보면 춤이 추어지는 방이나 무대공간에 대한 설명을 할 때, 푸이에는 하나의 직사각형을 그려 놓고 그 네 변을 위(haut), 오른쪽(côte droit), 왼쪽(côte gauche), 아래(bas)라는 단어로 표시한 데에 덧붙여 네 모서리를 알파벳 A, B, C, D로 표기한다. 이어지는 본문에서 그는 직사각형의 각 변을 이 알파벳들을 이용하여 지칭한다: “위는 AB이고, 아래는 CD, 오른쪽은 BD, 왼쪽은 AC이다.”⁷⁷⁾ 이렇게 거듭되는 세심한 진술방식은 푸이제가 마치 직사각형 주변에 단어들을 써넣은 것으로는 충분히 과학적이거나 전문적이지 못한 것으로 인식한 것 같은 인상을 준다. 본 연구자의 관점에서 볼 때, 제시된 도형의 각 부분을 알파벳으로 표기하고 그 알파벳을 통하여 지시대상물을 지칭하는 방식은 마치 수학과 같이 외부의 지시 관계를 배제한 자기 충족적 시스템을 갖추고 있다. 즉, 이런 시스템에서 의미는 그 시스템 내에서 각 부분간의 관계 속에서 생성되는 것이기 때문에 외부와 연결되는 특정한 문맥이 배제되어, 따라서 어떠한 문맥에도 적용될 수 있는 것이다. 다시 말해, 그 알파벳들은 어떤 구체적인 경우의 무용수, 신체, 공간을 지시하는 것이 아니라 그 속의 특정 속성만을 추출하여 지적하고 있다. 따라서 그 속성 혹은 유형을 가진 대상물은



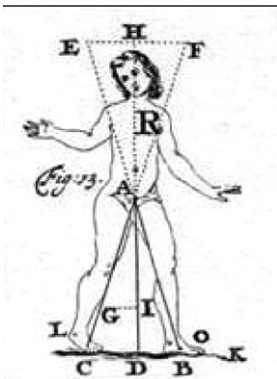
〈그림 3〉 『안무』의 무용 공간 설명⁷⁸⁾

77) Feuillet(1700), p. 2. “le haut sera AB, le bas sera CD, le côté droit sera BD, et le côté gauche sera CD.”

78) Feuillet(1703), p. 2.

어떤 것이든 그 알파벳들로 지칭될 수 있는 것이다. 결과적으로 이 표기방식은 추상적인 표상을 통해 몸과 공간에 대한 객관적인 서술을 증진시킨다.

마찬가지로 『동물의 움직임에 대하여』는 219개의 삽화를 포함한 13개의 표를 수록하고 있는데, 각 삽화에 등장하는 사물과 몸은 모두 꼼꼼하게 알파벳 글자들로 표시되어 본문에서 이 글자를 통해 해당 삽화에 대한 언급을 하고 있다. 예를 들어, 보렐리의 표10의 그림 13은 <그림 4>에서 보이듯이 대문자 R로 표시된 사람을 보여준다. 이에 대한 보렐리의 설명은 다음과 같다: “인간 R의 무게중심은 A이다. 몸 R은 다리 BA와 CA가 이루는 두 개의 기울어진 기둥에 의해 지지된다. 중력의 선(the line of gravity)는 ADH이다.”⁷⁹⁾



<그림 4> 『동물의 움직임에 대하여』의 표10의 그림 13⁸⁰⁾

이 문구에서 사람의 몸은 R, 다리는 선분 BA와 CA, 중력의 선은 ADH로 대체된다. 이 기하학적 시스템 내에서만 의미를 가지는 이러한 표기법은 구체적인 신체를 추상적인 개념으로 변환시킨다. 알파벳을 이용한 이러한 표기양식은 몸을 기하학적으로 정의된 공간에 위치하는 추상적 기호로 고려하게 한다.

이와 같이 댄스 마스터들과 보렐리는 선, 각도, 도형에 대한 강조 및 알파벳을 이용한 몸 표기방식을 공유한다. 이 공통점은 이들이 기하학을 몸 움직임 연구에 근본적인 주제로 이해하고 있음을 제시한다. 특히 보렐리가 “신이 세상을 창조하실 때 쓴 언어는 기하학이다”라고 진술한 것을 보면 그가 기하학을 단순히 다양한 연구방법의 하나가 아니라 자연세계를 이루는 근간으로 여기고 있음을 알 수 있다.

79) Borelli(1680), p. 84.

80) Ibid., n. p.

IV. 결 론

이상의 논의에서 알 수 있듯이 프랑스 바로크 춤의 대표적인 저작을 남긴 푸이 에와 라모의 문헌은 보렐리의 생물역학과 유사한 몸 움직임 표현 어법을 나타낸다. 춤스 마스터들과 보렐리의 몸 움직임 연구 방법은 몸을 지칭하는 용법, 묘사적 어구, 전문 용어의 사용, 다이어그램, 삽화, 기호를 포괄한 표현 양식과 연구 방식에서 높은 일치성을 보이고 있다. 이들 간의 공통점은 그러한 표현양식이 옹호하는 사상적 기반이 어떠한 것인지 파악하는데 중요한 단서를 제공한다. 보렐리는 춤스 마스터들과 유사한 언어 및 표기 양식을 구사할 뿐만 아니라 보다 직접적인 어조로 몸과 움직임의 본질에 대해서 주장하기 때문이다.

먼저 춤스 마스터들과 보렐리의 문헌은 몸을 지칭하고 표현하는 방식에서 유사점을 보인다. 춤스 마스터들은 몸이라는 단어를 주어진 행위 주체자와 분리시켜 동작의 대상으로 표현하는 문장 구조를 쓰고 있다. 이와 관련하여 보렐리는 몸을 시체나 기계처럼 비활성이며 불가동의 물체로 보는 시각을 견지하고 있다. 행위 의지 혹은 보렐리가 원동력(motive faculty)이라 부르는 의지는 몸속에 결여되어 있다. 따라서 몸 움직임의 연구는 다른 비활성 물체의 움직임을 연구하는 것과 다를 바가 없다는 추론이 나오게 된다. 이러한 인식을 바탕으로 춤스 마스터들과 보렐리는 몸 움직임을 해부학적 가능성으로 치환한다. 즉, 이들이 몸 움직임을 설명할 때, 관절을 특히 부각시켜 지칭하고 그 관절의 움직임인 신장과 수축을 모든 움직임의 법칙으로 규정하며, 이것이 해부학적 용어라고 명시하고 있다. 다음으로 몸을 무게중심과 평형상태에 대한 지적과 설명은 이들이 몸을 무게를 가진 물체로 인식하고 있음을 암시한다. 춤스 마스터들과 보렐리의 문헌은 평형상태를 양쪽의 무게가 균형을 이룬 것으로, 그리고 그 균형이 깨졌을 때를 떨어짐으로 표현하고 있다는 점에서 공통점을 지닌다.

또한 이들의 문헌에서 몸 움직임을 표현하기 위해 기하학적 용어와 표현 양식이 사용되었다. 춤스 마스터들은 기하학적 개념인 측정된 크기, 선, 도형, 각도를 이용하여 몸 움직임의 위치와 공간을 규정한다. 그리고 기하학적인 표기 방식인 알파벳을 이용하여 신체 각 부분 및 공간을 표시한다. 같은 표현 양식을 사용하는 보렐리

는 몸을 포함한 모든 감각적 사물의 본질적 성질이 바로 기하학이라고 주장한다. 신은 기하학에 따라 인간을 포함한 동물을 창조하였으므로 기하학이 바로 이를 이해하기 위해 필요한 유일하고도 적합한 과학이다. 이들은 특히 몸의 각 부위 및 공간을 알파벳 글자로 표시하는 방식을 쓰고 있는데 이러한 방식은 대상을 추상화시키고 있다. 이러한 용법으로 인해 몸 움직임에 대한 지식이 실제 피와 살로 된 구체적인 인간에서 유리된 추상적 지식으로 존재하게 된다.

지금까지 살펴본 유사점들은 이들 문헌이 공통적으로 전제하는 사상적 기반이 기계적 자연과학임을 제시한다. 앞서 II장에서 살펴본 바와 같이 몸의 물질성을 몸의 본질적 성질로 이해하는 것이다. 그리고 몸을 물질성과 구조적 측면에 대한 확실한 지식을 획득하는 방법으로 기하학을 적용시키고 있다. 이들 문헌간의 상호텍스트적 연관성, 그리고 데카르트 철학과의 일치성을 고려할 때 여기서 나타난 몸 움직임 표현 어법은 그 당시의 역사·문화적 맥락에서 인식할 때 이해할 수 있다. 바로크 댄스 문헌을 연구할 때 거기 담긴 정보를 실제 춤으로 재구성하는데 목적을 두고 무용 내부에 초점을 집중시킬 수도 있지만, 본 연구가 의도한 것처럼 시대문화적 문맥과의 관련성을 살펴 보다 넓은 정신문화의 역사 속에서 파악하는 문화사적 의의를 발견할 수도 있다. 이러한 점에 볼 때 서양 극장무용의 시초라 할 수 있는 바로크 댄스의 문헌이 담고 있는 몸 움직임에 대한 물질적 탐색 방법을 당대의 생물역학과 비교하여 특정 역사·문화적 문맥 속에 위치시킨 본 연구는 그 패러다임의 (보편성에 반대하는 개념으로서의) 개별성을 밝힌다는 점에서 그 문화사적 의의를 가진다.

■참고문헌

앤 허치슨 게스트(1975). 『무용보의 역사와 실제』. 김말복, 조은숙(역). 서울: 예전사, 2001.

Borelli, Giovanni Alfonso(1680). *On the Movement of Animals*. trans. Paul Maquet. New York: Springer-Verlag, 1989.

Derrida, Jacques(1967). *Writing and Difference*. trans. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1978.

www.kci.go.kr

- Descartes, Rene(1641). *Meditations on First Philosophy: With Selections from the Objections and Replies*. trans. John Cottingham. New York: Cambridge University Press, 1986.
- _____(1637). *Discourse on Method, Optics, Geometry and Meteorology*. trans. Paul J. Olscamp. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1965.
- _____(1619), *Rules for the Direction of the Mind*. Reprinted in *The Philosophical Works of Descartes*. trans. Elizabeth S. Haldane and G. R. T. Ross. Dover: Dover Publication, 1955.
- Duranti, Alessandro(2001). "Linguistic Anthropology: History, Ideas, and Issues." in *Linguistic Anthropology: A Reader*. ed. Alessandro Duranti, 1-38. Malden, MA: Blackwell Publishers.
- Farnell, Brenda(1995). "Where Mind is a Verb: Spatial Orientation and Deixis in Plains Indian Sign Talk and Assiniboine (Nakota) Culture." In *Human Action Signs in Cultural Context: the Visible and the Invisible in Movement and Dance*. ed. Brenda Farnell. Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press, Inc.
- _____(1995). Introduction to *Human Action Signs in Cultural Context: the Visible and the Invisible in Movement and Dance*. ed. Brenda Farnell. Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press, Inc.
- _____(2001). "LN for Anthropology" in *Dance Notation Bulletin*. New York: Dance Notation Bureau, 4:3 (spring).
- Feuillet, Raoul(1700). *Chorégraphie ou l'art de decrire la dance*. Reprinted in New York : Broude Bros, 1968.
- _____(1703). *Chorégraphie*. Paris, Chez le Sr Dezais.
- _____(1700). *Orchesography. Or. the art of dancing, by characters and demonstrative figures*. trans. John Weaver(1706). Reprinted in Farnborough: Gregg International Publisher, 1971.
- Foley, William(1997). *Anthropological Linguistics: An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishers.

- Foster, Susan Leigh (ed.)(2009). *Worlding Dance*. New York: Palgrave Macmillan.
- Guest, Ann Hutchinson(2005). *Labanotation: The Systems of Analyzing and Recording Movement*. New York: Routledge.
- Harley, J. B.(1992). "Deconstructing the Map," in *Writing World: Discourse, Text, and Metaphor in the Representation of Landscape*. ed. Trevor J. Barnes & James S. Duncan. New York: Routledge.
- Harris-Warrick, Rebecca, and Carol G. Marsh(1994). *Musical Theatre at the Court of Louis XIV: Le Mariage de la Grosse Cathos*. New York: Cambridge University Press.
- Kaepler, Adrienne L.(1995). "Visible and Invisible in Hawaiian Dance," in *Human Action Signs in Cultural Context*, ed. Brenda Farnell. Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press.
- Lepecki, Andre(2004). "Inscribing Dance," in *Of the Presence of the Body*, ed. André Lepecki. Middletown, CT.: Wesleyan University Press.
- Noverre, Jean-Georges(1760). *Letters on Dancing and Ballets*. trans. Cyril W. Beaumont. Hampshire: A Dance Books Publication, 1930.
- Ots, Thomas(1994). "The Silenced Body—the Expressive Leib: on the Dialectic of Mind and Life in Chinese Cathartic Healing," in *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Cultrue and Self*, ed. Thomas J. Csordas. New York: Cambridge University Press.
- Rameau, Pierre(1725). *Maître á Danser*. Reprinted in New York : Broude Bros, 1967.
- _____ (1748). *Le Maître a Danser*. Paris: Rollin filsp.
- _____ (1725). *The Dance-master*. trans. John Essex. London : printed, and sold by him [i.e. J. Essex] at his house in Rood-Lane; and J. Brotherton, 1731.
- _____ (1725). *The Dancing Mater*. trans. Cyril W. Beaumont. London : C. W. Beaumont, 1931.
- Searle, John(1987). "Indeterminacy, Empiricism, and the First Person" in *The Philosophy of Language*, 5th ed., ed. Aloysius Martinich. New York : Oxford

- University Press, 2006.
- Westfall, Richard(1971). *The Construction of Modern Science: Mechanisms and Mechanics*. NY: Indiana University Press.
- Whorf, Benjamin L. (1941). "The Relation of Habitual Thought and Behavior to Language." Reprint, *Language, Culture, and Society: A Book of Readings*, ed. Benjamin Blount. Prospect Heights, Ill.: Waveland Press, 1995.
- 김수인(2006). 공간 속에 움직이는 신체의 시각적 형태: 바로크 댄스, 퓨이에 노트이션, 그리고 데카르트파의 개념. 『한국무용예술학연구』, 17:41-62.
- 김수인(2010). 퓨이에 노트이션의 시대문화적 배경 중 17C 서유럽의 보편언어 추구 움직임에 대한 연구. 『한국무용예술학연구』, 30: 1-27.
- 유시현(2001). 라바노테이션(Labanotation)이 내포하는 무용정신. 『무용예술학연구』, 7: 31-54.
- 이미영(1998). 14-16세기 이태리, 프랑스와 조선전기 궁정무용 양식 비교연구, 이화여자대학교 박사학위논문.
- 장인주(2002). <라 부르곤뉴> 재현작업을 통해 본 바로크 무용 표기법의 이론과 활용. 『한국무용기록학회지』, 2: 192-213.
- 장인주(2005). 보상-퓌이에 무보법의 도상학적 해석. 『한국무용기록학회지』, 8: 187-210.
- Provencher, Mattew and William Abdu (2000). "Giovanni Alfonso Borelli: Father of Spinal Biomechanics." *Spine*, 25: 131-136.
- Thurston, A. J(1999). Giovanni Borelli and the Study of Human Movement. *Australian and New Zealand Journal of Surgery*, 69: 276-288.

논문투고일	2011년 10월	27일
심사일	11월	8일
심사완료일	11월	18일

www.kci.go.kr

Ideological Background Indicated by Language and Expression for Explaining Body Movement in Baroque Dance Literature and a Biomechanics Research in 17-18 Century Europe

Suein Kim
Ph. D in Dance
Temple University

This study aims to identify common modes of expression shared by French Baroque dance masters and a scientist in biomechanics developed in early modern Europe. Building on my previous research on Cartesian concepts of body and Baroque dance, I focus on how the abstract concepts were applied to actual studies of body movement in practice. In particular, the birth of biomechanics as a field of study in the seventeenth century signifies that a new scientific approach to a study of body movement were emerging.

To provide an analysis of concrete examples, I select Raoul Feuillet's *Choregraphie* (1700) and Pierre Rameau's *Maître à Danser* (1725) for two representatives of Baroque dance literature that reveal mechanical natural philosophy of Descartes. Also, Giovanni Borelli's *De Motu Animalium* (1680), being the founding work of the field, presents an excellent example of a study of body movement applying principles of physics and mechanics.

These treatises share characteristics as follows. First, they express the body as an inert object deprived of agency. The dance masters' narrative use the word body(le corps) as objectives of actions; Borelli straight forwardly asserts that the body is an inert machine like a dead body. They designate the body, particularly in terms of joints and their tension and extension. Also, their focus on equilibrium and weight support implies their understanding of the body as object with mass. Second, they rely on geometry to convert body movement into abstract concepts. The dance treatises as well as *De Motu Animalium* emphasize line, angle, and figure to perceive body posture and movement. Moreover, the treatises meticulously mark the body and

space with alphabet letters which represent the objects stripped of any contextual significance. The similarity of modes of expression shared by dance masters and Borelli helps to recognize underlying premises of the dance practice as a peculiar tendency closely related to the academic atmosphere of the time period.

keywords: dance literature(무용 문헌), scientific approach(과학적 접근법), Raoul Feuillet(라울 퓨이에), Pierre Rameau(피에르 라모), Giovanni Borelli(지오 반니 보렐리)