

# 무용예술에서 카타르시스, 라사, 신명 비교논의

## - 미적경험의 메커니즘을 중심으로 -

김 말 복

---

I. 머리말	V. 비교논의
II. 미적 경험의 메커니즘과 카타르시스	VI. 맺음말
III. 인도춤과 라사	참고문헌
IV. 한국춤의 신명	Abstract

---

### I. 머리말

카타르시스(catharsis), 라사(rasa), 신명(神明)은 각 용어가 통용되는 문화권내에서 오늘날 예술작품의 체험과 미적 경험의 메커니즘을 설명하는 주요한 예술개념으로 자리 잡았다. 하지만 이 개념들이 비롯된 원초적인 논의대상은 모두 무용극 형태의 춤임에도 불구하고 무용 분야에서의 논의가 활발하지 못한 탓에 주로 연극미학이나 문학의 맥락에서 다루어지고 있어 마치 이들이 원래 연극이나 문학의 개념인양 인식되고 있는 것이 무용인의 한 사람으로서 평소 안타까운 마음이었다. 따라서 본 연구는 이들 동서양의 예술 경험과 예술커뮤니케이션과 관련된 개념들이 비롯된 무용예술의 구조에 이들을 적용하여 논의해보고자 하는 목적을 지닌다. 그 결과 예술 체험 방식을 동서양에서 각기 달리 개념화한 과정을 무용의 맥락에서 상호 교차적으로 적용가능한지 살펴보고자 한다. 세계 예술의 역사는 공통적으로 노래와 음악이 결합어진 무용형태에서 점차 시와 연극이 분화 발전해왔는

---

\* 이화여자대학교 교수, eos@ewha.ac.kr

데, 애초 무용에서 비롯된 예술 용어들을 철학자나 연극 학자들이 시나 연극을 대상으로 미적경험의 메커니즘을 설명하는 것과 달리 이를 무용학자의 관점에서 무용을 중심으로 이해해보고자 하는 것이다.

카타르시스, 라사, 신명은 이들로부터 일반적인 예술이론이 형성되었을 정도로 각기 그 하나만으로도 충분한 연구의 대상이 될 만큼 만만치 않은 주제들이다. 하지만 이들을 무용예술의 감상과 경험에 적용하여 유럽, 인도, 한국의 각기 다른 예술인식과 춤의 상관관계와 적용가능성을 진단하고 이들 동서양의 고대개념들이 오늘날의 춤에서는 어떻게 설명되고 발견될 수 있는지를 밝혀보고자 한다. 이들 개념들이 애초 발생할 당시의 대상과 시기는 매우 달랐지만 이들이 모두 예술 경험과 예술의 인간적 효용과 가치를 설명하고 있다는 점에서는 공통점을 지니며 그러므로 이들이 모두 미적 경험의 메커니즘을 설명하는 다른 용어와 어법 표현에 불과하다는 가 전제에서 본 연구를 시작한다. 본 연구 방법은 이들 미적 경험과 관련된 용어들을 무용예술에 적용하여 살펴보는데 있어 이들 개념들을 그 용어가 발생한 문화와 다른 문화권의 춤과 나아가 오늘날의 춤에서도 여전히 적용가능한지를 살펴 그 현대적 효용까지를 생각해본다는 점에 특색이 있다. 각기 다른 문화권의 미적경험을 설명하는 용어를 동서양의 다른 춤에 교차 적용해보고 고대로부터 현재까지의 춤과 장르구분을 두지 않고 이들 개념이 가장 잘 적용되는 춤과 그렇지 못한 경우를 개별적으로 살펴봄으로써 이제까지 연극과 탈춤에 국한되어 오던 이들 용어의 적용가능성과 보편성을 무용을 연구대상으로 해서 살펴보는데 의의가 있다.

이들 용어들이 예술이론에서 차지하는 비중만큼이나 선행연구들이 아주 많다. 그러나 무용예술과 관련된 것들로는 주로 탈춤이나 한국 민속춤에 관련된 신명풀이 연구가 대부분이다. 우선 연극학자로 조동일의 『탈춤의 원리 신명풀이』<sup>1)</sup>는 탈춤에서의 신명과정을 지적하고 있고 그의 『카타르시스, 라사, 신명풀이』<sup>2)</sup>는 각각의 개념을 설명하고자 하는 동서양의 연극을 한편씩 골라 그 속에서 이들 개념들

1) 조동일(2006), 『탈춤의 원리 신명풀이』(서울: 지식산업).

2) 조동일(1997), 『카타르시스, 라사, 신명풀이』, (서울: 지식산업사).

을 비교설명하고 있어 본 연구를 진작케 한 직접적인 원인이기도 하다. 무용전공자들의 연구도 박은영의 한국 민속춤에 나타난 신명풀이 연구<sup>3)</sup>처럼 주로 민속춤에서 발견되는 신명연구가 주류를 이루고 있다.

이들 선행연구와 차별되는 본 연구의 초점은 이들 세 개념들을 미적경험을 설명하는 예술커뮤니케이션의 메커니즘을 밝히는 용어로 설정하여 비교 논의를 한다는 점이 다르고 또 분석의 대상에서 비단 한국 민속춤이나 서양 연극에 국한하지 않고 이들 개념의 작동이 가장 잘 드러나는 춤을 동서양과 장르 구분을 하지 않고 선정하며 이들 작품을 부분적으로 그 구조를 지적하는 데 그친다는 점에 차이가 있다. 그리고 본 연구자가 어느 정도의 의구심을 가지고 풀어보고자 하는 점은 이들 고대의 개념들이 후기현대파이후의 컨템포러리 무용작품들에도 여전히 적용가능한지 그리고 얼마나 효용성을 지니고 있는지를 오늘의 시점에서 살펴보고자 한다. 그러므로 무용분야에서 이들 세 개념의 비교논의와 미적 경험의 메커니즘으로 적용해서 살펴보는 점에서는 본 연구가 신선하다고 할 수 있다.

## II. 미적 경험의 메커니즘과 카타르시스

카타르시스란 아리스토텔레스가 비극의 목적으로 언급한 이후 오늘날까지 그 정확한 개념에 대해 풀리지 않는 수많은 논란을 남겼지만 예술 체험의 메커니즘을 설명하는 대표적인 심미 경험의 표현중 하나로 널리 받아들여지게 되었다. 미적 경험(aesthetic experience)이란 우리가 예술 작품을 감상하거나 느낀 뒤 겪게 되는 다양한 심적 상태들 혹은 내적인 변화 등을 말한다. 미적 경험은 예술 작품이 감상자의 마음에 어떻게 강렬한 감흥을 불러 일으키는지 또는 어떤 방식으로 심미 경험이 일어나는지를 일깨우기 때문에 오랜 철학적 논의의 대상이 되었다. 철학사의 수많은 철학자들은 예술작품에 의해 환기된 다양한 내적 상태들의 특성을 일반

3) 박은영(2012), 한국민속춤에 나타난 신명풀이연구, 이화여자대학교 대학원 석사학위 청구논문, 미간행.

화하여 설명하고자했고 그 대표적인 것은 아마도 즐거움일 것이다. 아리스토텔레스(Aristoteles)에서부터 칸트(E. Kant)에 이르기까지 인간이 예술을 즐기는 이유 혹은 “예술품이 예술인 까닭은 그것이 우리를 기쁘게(혹은 만족스럽게)하기 때문이다”<sup>4)</sup>고 믿었다.

예술이 감상자에게 불러일으키는 미적 경험에 대한 탐구는 달리 말하면 예술이 인간에게 무엇을 제공하는가라는 물음과도 같다. 이에 대해 아리스토텔레스는 예술은 카타르시스뿐 아니라 즐거움(pleasure)을 제공함으로써 인간의 가장 높은 목표인 행복을 성취하는데 기여한다고 하였다. 이는 예술은 일단 ‘재미’ 있어야한다는 지적이다. 이 기쁨 혹은 재미는 칸트에 이르러 만족의 대상개념으로 이어진다. 칸트는 어느 대상에 대해 그것을 아름답다고 하는 취미판단을 내릴 때 그것이 만족의 대상임을 말한다고 하였다. 이는 미적 판단이 바로 감상자의 만족과 불만족에 토대를 두고 있다함을 지적한 것이다. 즉 우리가 어느 대상을 아름답다고 할 때 그것은 우리가 그것에 대해 심미적으로 만족한다는 뜻이다. 여기서 거론되고 있는 재미, 즐거움, 만족 등은 모두 어느 작품이 감상자에게 예술적 쾌감을 불러일으키기 위해 필요한 예술적 장치들이다.

이중에서도 카타르시스개념은 아리스토텔레스가 『시학』에서 ‘연민과 공포를 재현함으로써 그러한 종류의 감정의 카타르시스를 달성한다’라고 말함으로써 연민과 공포라는 슬픔 혹은 고통의 감정이 어떻게 정화되어 쾌감으로 전환될 수 있는지 그리고 다른 예술에서도 이런 카타르시스 작용이 일어나는지에 대한 궁금증을 불러 일으켰다. 따라서 이에 대한 논란이 가장 많았던 관계로 카타르시스는 미적 체험의 보편적 원리로 그리고 예술창작의 원리로까지 생각되는 권위를 지니게 되었다. 사람의 슬픈 감정을 기쁜 감정으로 바꾸기 위해서는 아름다운 음악을 들음으로써 슬픔을 중화시키는 음악적 카타르시스 같은 소극적인 방식도 있지만 아리스토텔레스의 비극적 카타르시스는 보다 적극적으로 연민과 공포를 재현함으로써 슬픔의 원천을 어루만져 공포를 경감시켜 감정을 안정시키는 메커니즘을 취하는 것이다.

4) 김효(2006), 카타르시스와 신명 비교연구, 『프랑스학연구』 38, p.51.

아리스토텔레스는 인간이 본래 본 것을 모방하고 싶어 하는 재현의 경향성을 지니며 동시에 그런 재현행위에서 기쁨을 느낀다고 생각하였다. ‘동물이나 시체처럼 실제로 보면 역겨운 것들을 정교하게 그려놓은 것을 보면 우리는 즐거움을 느끼는데 ... 그 까닭은 그 과정에서’ 저것이 그 것이구나 ‘하는 결론을 내리며 얻는 배움이 기쁨이기 때문이다.’<sup>5)</sup> 즉 고통스러운 행위의 재현이나 모방이 즐거운 까닭은 그것이 배움을 가져다주고 인식을 통해 그것을 장악한다는 안도감을 주기 때문이다. 사람들이 두려운 대상에 대해 그 정체를 파악하게 되면 인식 대상에 대한 두려움으로 인해 위축된 자신의 존재감이 확장되는 것을 경험하게 되어 공포를 카타르시스하게 된다는 것이다. 즉 공포스러운 상태에서 벗어나는 정화의 기분과 기쁨을 느낀다는 것이다.

또 하나 아리스토텔레스의 카타르시스 설명에서 중요한 빠질 수 없는 포인트는 이 연민과 공포를 겪는 대상이 되는 사건이나 인물이 극중에 있어야한다는 것이다. 연민이란 극중 인물에 대한 연민이며 주인공이 겪는 끔찍한 불행이 우리에게 공포를 불러일으키는 것이다. 일반적으로 공포는 어느 사건이나 대상에 대해 느끼는 것임에 반해 연민이란 사람에 대해 가지는 정서이다. 비극의 주인공이 겪는 불행이 끔찍할수록 비례하여 관객의 공포심은 커지게 되고 동시에 그가 당하는 불행이 부당하고 억울할 때 주인공에 대한 연민도 커지게 된다. 악덕한 자의 불행에 대해 우리는 연민을 느끼지 않는다. 그러므로 훌륭한 비극에는 이런 장치들이 들어간 플롯이 필수적이다. 소포클레스(Sophocles)의 비극 「외디푸스」(Oedipus)에서 강력한 카타르시스를 불러일으키는 구조와 장치가 도드라지게 잘 드러나 있다.

외디푸스는 부모를 살해할 것이란 예언에 의해 부모에게서 태어나자마자 버려지게 되고 운명의 힘에 이끌려 자신의 생부를 죽이고 생모와 결혼하는 가공할만한 극악한 사건을 전개하는 주인공이다. 그런데 그가 저지른 공포스러운 범죄는 그의 잘못이 아니라 피할 수 없는 운명 탓 또는 다른 비극에서는 성격적 결함이나 실수 때문이어야 한다. 즉 그의 죄가 부당하고 억울한 것이어야 한다. 외디푸스가 저지른 공포가 그에 대한 연민으로 전환되기 위해서는 극의 진행에서 예상을 뒤집는

---

5) 앞의 글, p. 55.

반전이 와야 하고 그래서 외디푸스에 대한 재인식이 일어나야한다. 「외디푸스」에 서는 예언자 티레시아스(Tiresias)가 그 역할을 담당한다. 그 결과 우리 눈앞의 죄 인은 거대한 운명의 힘 앞에 무기력하고 나약한 나와 비슷한 인간의 모습으로 동 질감을 불러일으키게 되고 관객은 범죄를 저지른 외디푸스에 대해 연민을 느끼게 된다. 어느 인간에 대해 연민을 느낀다는 것은 나를 그의 자리에 놓고 생각할 수 있게 되었다는 것이다. 그것은 내가 주인공의 위치에 몰입되어 마치 우리의 억울 함을 호소하는 것 같은 경험을 하는 것과 같으며 그 결과 우리는 숙명 앞에 허약한 인간의 처지와 슬픔을 함께 위로받고 카타르시스하게 되는 것이다.

그러므로 『시학 Poetica』은 훌륭한 비극을 창작하는 방법론을 탐구한 책이지만 실질적으로는 이런 연민을 끌어내는 플롯에 대한 연구서라고 해도 무방하다. 어느 정도 비극적인 사건들이 전개된 다음 적절한 순간 플롯에 따른 새로운 정보 혹은 코멘트에 의해 사회적 금기를 어긴 죄인이 연민의 캐릭터로 변신하게 되는 계기를 가지는 기승전결의 구조를 갖추어야하며 그것이 훌륭한 비극의 요건인 셈이다.

### III. 인도춤과 라사

인도 전통 사상에 따르면 수많은 현상의 배후에 숨겨져 있는 브라만(Brahman) 은 만유의 시작이자 궁극적 정점이다. 달리 말하면 브라만에게서 만물이 시작되고 만물이 그에게 귀속된다는 것이다. 춤은 이 브라만신을 찬양하는 의식이자 신과의 교감을 이루는 매개이며 인간에게 내재한 신성하고 영적 힘을 느끼게 하는 도구이다. 그리고 인도의 베다사상에 따르면 우주의 궁극적 원리로서의 브라만은 인간 내면세계의 참 자아인 '아트만(atman)' 과 동일하다고 본다. 즉 브라만이 깨닫는 자 내면에 있다는 범아일여(梵我一如)사상을 가지고 있다. 여기서 '범'이란 브라 만을 '야'는 아트만을 각기 지칭하고 있다. 인간은 누구나 개체적 자아를 지니고 있는데 이 개체적 자아로서의 아트만이 우주적 자아인 참 실재 곧 브라만임을 깨 달음으로써 근원적인 해방인 해탈을 얻게 된다고 생각하였다. 인간이 “주체적 자

www.kci.go.kr

아인 아트만의 본질을 깨닫고 ‘내가 곧 브라만이다’ 라는 사실을 알게 될 때 참 자유를 얻는다는 것이다.”<sup>6)</sup> 이는 만물의 법칙인 브라만의 인간 내재적 본성인 아트만을 이해함으로써 우주의 모든 비밀이 연역적으로 이해될 수 있다는 뜻이며 “참 자기의 이해를 통해 외부 세계의 베일을 하나둘씩 벗겨나갈 수 있다는 논리다.”<sup>7)</sup>

그런 맥락에서 인도인들은 내안의 브라만을 지각하는 정신적 승화의 수단이 바로 브라만신을 찬양하는 춤 행위였으며 춤을 춤으로써 체득하게 되는 예술적 승화를 정신적 성취와 일치하는 세계 인식에의 길로 생각하였다. “그리하여 끊임없이 예술적 극치를 경험하면서 자기 이해의 길이 열린다는 생각에 인도 종교에서 춤이 수련의 중심 방식이 된 것이다.”<sup>8)</sup> 이때 신체는 신이 현현하는 그릇이 되고 춤추는 몸은 브라만신과 인간의 통합체가 된다. 이렇듯 인도의 춤은 “거의 모든 사회적 종교적 의례에서 행하는 일종의 의례이며 상징적 숭배의식의 하나이다.”<sup>9)</sup> 그 원인은 인도 춤의 원리가 인도의 모든 예술분야와 마찬가지로 인도인들이 ‘하늘의 성전’이라 부르는 종교사상서 『베다 *Veda*』에 기원하고 있기 때문이다. 고대 인도의 종교 및 사상과 관련된 춤, 노래, 시, 기도문, 공물, 제의 방식 등을 담고 있는 『베다』는 ‘안다’라는 의미를 지닌 산스크리트어에서 기원하여 좁은 의미로는 성스러운 지식이나 종교적 지식을 그리고 넓은 의미로는 기록될만한 가치가 있는 지식 전체를 뜻한다. 오래전부터 구전되어 오던 인도인의 삶을 영위하기위한 지식들 즉 출생, 결혼, 장례, 계절제의 의례와 의식 절차 등이 기원전 16, 17세기부터 문자화 되어 그 내용에 따라 삼히타(Samhita), 브라마나(Brahmana), 아라냐카(Aranyaka), 우파니샤드(Upanishad)라 불리는 네 개의 베다로 분류되었다.

그러나 브라만 사제들이 창조된 신 브라마에게 복잡한 의례의식을 간소화하여 사람들이 신분에 관계없이 누구나 무용극형식으로 신들을 숭배할 수 있도록 하려고 건의하여 다섯 번째 베다가 새롭게 만들어지는데 그것이 “『나띠야 샤스트라』(Natya Shastra, BC. 2C경)이다. 이것이 인도 고대문헌에 기록된 춤의 기원이다.

6) 이명권(2011), 『우파니샤드』(서울: 한길사), p. 404.

7) 앞의 책, p. 118.

8) 김말복(2011), 『무용예술코드』(서울: 한길아트), p. 432.

9) 리처드 워러스톤(1995), p. 20.

따라서 인도 춤은 춤을 통해 신과의 교감을 이루고 영적 힘을 받아들이고자하는 도구로서 근본적으로 종교제의 행위인 셈이다.

“『나띠야 샤스트라 *Natya Shastra*』(BC. 2C경)는 인도의 춤과 음악의 경전으로 동양예술을 이해하는데 있어 아리스토텔레스의 『시학』에 비견될 만큼 중요한 책이다.”<sup>10)</sup> 이 책은 비단 무용에 국한되지 않고 근본적으로 노래와 음악, 춤이 어우러진 무용극의 형식을 지닌 인도 춤의 여러 요소들의 구체적인 실시방법과 예술 원리들이 들어있다. 그중 가장 많은 내용이 몸동작과 몸의 표현방법, 손동작, 발동작, 신체부분의 연기법 등이고 그 외 무대와 배역, 시어와 대사, 악기 등에 대한 내용들이 들어있다. 그중 한 챕터가 라사(rasa)에 관한 것인데 이것이 점차 시론과 문학이론 등도 포괄하는 인도의 일반 예술 원리로 확대 해석되어 아시아예술의 주요 원칙이 되는 개념이 된다.

라사는 산스크리트어의 문자적 의미로는 액이나 즙을 뜻하지만 어느 대상의 본질을 뜻하기도 하고 좀 더 의미를 확장시키자면 맛 또는 향이 된다. 인도에서는 오래전부터 예술작품을 감상한 결과로 갖게 되는 심미적 즐거움을 ‘라사’라고 하였다. 그러므로 라사란 “어떤 예술이든 그것을 감상할 때 느껴지는 맛과 같은 것이다.”<sup>11)</sup> 따라서 라사는 고대 인도미학에서 예술 작품을 감상하거나 느낀 뒤 겪게 되는 다양한 심적 상태들 혹은 예술 작품이 감상자의 마음에 어떻게 강렬한 감흥을 불러 일으키는지의 심미경험을 설명하는 개념이라고 할 수 있다. 앞서 서구의 예술체험의 척도가 즐거움, 재미, 만족 등이라면 라사의 경우 작품을 감상한 뒤 마음 속에 일어나는 감흥과 환희를 묘사하는 말이다. “라사는 느낌이나 어떤 상황의 분위기 등을 묘사할 때 사용될 수도 있다. 좀더 높은 차원에서 라사는 초월적인 기쁨 혹은 특정 예술가와 그 관중을 묶는 증폭된 환희감을 의미하기도 한다.”<sup>12)</sup> 공연자와 관객간의 커뮤니케이션이 더 긴밀하게 이루어져 이들이 일체감을 지닐 때 더 ‘치밀한 라사’를 맛본다고 하며 작품 분위기에 더 큰 감동을 받는다고 한다.

10) 김말복(2011), p. 432.

11) 리처드 워러스톤(1995), 『인도』, 이재숙(역)(서울: 창해, 2005), p. 14.

12) 앞의 글.

『나피야 샤스트라』에 따르면 춤은 신의 창조물로서 춤의 목적은 라사에 있다고 한다. 이를 예술체험의 과정에 적용하여 설명하자면 관객은 춤의 맛 혹은 공연의 맛을 즐기기 위해 무용을 보는 것이다. 따라서 『나피야 샤스트라』에는 예술을 통해 표현할 수 있는 예민한 느낌이나 정서, 정신적 즐거움이나 만족 등의 맛을 내는 아주 구체적인 기술과 방법을 다루고 있으며 아울러 감상하는 법까지 포함하고 있다. 모든 예술의 지향점으로 설명되고 있는 라사 “자체는 대단히 추상적인 개념이지만 『나피야 샤스트라』는 이것을 구체적인 정서 49종의 배합을 통해 창출되고 최종적으로 감상할 수 있는 8종의 ‘맛’ ‘재미’ 라고 설명하였다.”<sup>13)</sup> 라사는 베다와 『우파니샤드』에서 어떤 것의 핵심 혹은 정수라는 의미로 사용되었으며 “감각을 통해서든, 마음을 통해서든, 정신을 통해서든 인간이 ‘맛보는 것’, ‘경험하는 것’을 지칭할 때 사용되었다”<sup>14)</sup>고 한다. 이런 맥락에서 사람은 라사를 얻게 되면 희열을 느끼며 정신적 만족을 느낀다고 한다.

그런데 라사의 설명에서 중요한 포인트는 사람의 마음속에 만들어지고 전이되기도 한다는 라사의 주재료가 바로 감정이며 감정의 다양한 조합에서 나온다는 정서(bhāva, 情緒)라는 점이다. 『나피야 샤스트라』를 쓴 성자 바라타(Bharata)는 이 책에서 라사를 경험하는 사람에게 특정한 라사 즉 정취나 느낌을 일깨워주는 정서들을 언급했는데 라사에는 슈리랑가(연정), 하시아(해학), 카루나(비애), 라우드라(분노), 비라(영웅적 기개), 바야나카(공포), 비바트사(혐오), 아드부타(놀람) 등의 여덟 가지가 있고 나중에 산타(평온)의 라사가 덧붙여졌다. 이들은 ‘연정에서 해학이 나오고, 분노에서 비애가 나오고, 혐오에서 공포가 나온다...’는 식으로 서로 교류하는 가운데 성취되는 것이다. 이렇듯 인도예술의 체험에 대한 설명과정에서 드러나는 맛은 소위 누구나 겪는 삶의 다양한 상황에서 형성되는 마음의 상태가 되고 라사 이론가들은 이들 정서에 대한 연구를 통해 객관적인 체계화를 시도했다. 이들은 라사를 형성하는 정서를 기반정서, 부수적 정서, 표출 정서의 세 가지 유형

13) 이재숙(2009), 『나피야 샤스트라』와 라사, 『코키토』 66권., 부산대학교 인문학연구소, p. 35. 『나피야 샤스트라』이후 8종의 라사에 ‘평온의 라사’가 추가되어 라사는 총 9종으로 알려져 있다.

14) 앞의 글, p. 41.

으로 분류하고 “특정한 바탕 감정이 특정한 반사적 반응으로 드러남으로써 다양한 정서가 만들어지고, 정서들이 적절히 섞이는 가운데 관객의 마음속에 자리 잡고 있던 어떤 감정과 소통함으로써 ‘라사’라는 심미적 경험으로 불러일으키게 된다는 것이 라사 이론의 핵심이다.”<sup>15)</sup>

라사이론가들의 전제는 어떤 정서든 그것을 환기시키는 자극의 결정적인 요소가 있고 이에 의해 발생한 정서는 자신을 비롯한 주변의 사람들에게도 일반적으로 파악된다고 생각한다. 물론 인간의 마음속에 일어나는 정서는 개개인마다 차이가 있겠지만 결국은 관객 개개인의 체험에서 공통적 보편적인 정서로 다른 사람에게 감지되기 마련이라고 본다. “각 라사의 정서 또는 그러한 감정 상태를 만드는 정서(바바)는 배경 조건이 되는 외부적 요소(비바바스), 그 결과로 나타나는 감정적 요소(아누바바스) 그리고 보완적인 정서(비아비차리바바스)의 결합으로 생겨난다.”<sup>16)</sup>

이런 인도 전통에서 춤은 성스러운 것이고 춤을 추는 무희는 브라만 사제들과 마찬가지로 신의 축복을 가져오는 귀한 존재들이자 상징적으로 신과 결혼한 신의 여자들이었다. 사원에서 추던 춤이 왕궁으로 그 무대를 옮기게 되고 다시금 영국의 식민지 통치기간과 동양에 대한 서구인들의 열광에 힘입어 오늘날 이들이 공식적인 공연형태로 자리 잡게 된 것이다. 인도 전통춤의 내용은 대개 힌두교 신화와 지역의 전설에서 취한 것이 많다. 힌두교 춤에서 가장 오래되고 많은 내용은 주인공 남녀의 사랑이야기인데 대개 신들이나 경우가 많고 신과 인간의 사랑 혹은 크리슈나(Krsna), 라마(Lama)같은 비슈누(Vishnu)신의 화신들의 생애도 인기가 있다. 그중에서도 크리슈나의 라다에 대한 사랑, 크리슈나의 고티(Gopi)들에 대한 사랑이 많은 춤의 주제가 된다.

대서사시의 형식을 지닌 인도 무용극은 근본적으로 수많은 등장인물과 세세한 줄거리로 구성되는데 이들 내용은 대개 복잡한 하스타(hastas 손동작)와 아비냐야(abhinaya 얼굴 표현) 그리고 운문으로 진행된다. 본 연구자가 유학시절 경험한 바의 인도춤의 표현법은 무드라(mudra)라고하는 손동작은 매우 치밀하게 코드화

15) 앞의 글, p. 43.

16) 리처드 워러스톤(1995), p. 14.

된 묘사적인 표현법이라면 눈 연기가 매우 중요한 상징적 언어의 기능을 담당하는 얼굴 연기 즉 표정 연기가 정서 표현을 담당하고 있었다. 당시 독무 형태로 잘 알려진 바라타 나트얌(Bharāta Nātyam)의 전수자가 시범을 보인 손과 발, 몸짓 그리고 얼굴 표정 연기에 따른 캐릭터 표현의 관건은 어떤 인물의 전형과 상황에 따른 감정 표현을 체계적으로 이들이 교육받았다는 사실이고 대부분 크게 공간을 돌아다니지 않고 거의 제자리에서 춤추는 동작들에서 무용극의 줄거리를 쫓아가자면 그들의 신화에 대한 이해와 감정 코드에 대한 이해가 필요했다. 예를 들어 사랑에 빠진 소녀의 웃음, 영웅의 웃음 그리고 신의 웃음을 차별화하여 시범하는 인도 무희는 그런 정서표현 방식이 세계적으로 보편적이라고 생각하는 것이었지만 난 그에 대해 의문을 제기했던 기억이 있다. 인간의 감정이나 정서 또한 문화적으로 그리고 사회적으로 규정되는 것이 아닌가하는 생각에서였다.

복잡한 플롯을 쫓아가다 결국 관객들에게 비극적 카타르시스를 경험하게 함으로써 공연자와 관객의 일체화를 이루는 그리스 무용의 경우나 무용극의 구조를 전개하는 과정에서 예술가와 관중을 묶는 기쁨이나 증폭된 환희감과 같은 라사라는 정서를 관객에게 환기하여 이를 매개로 공연자와 관객의 느낌이나 정서적 일체감을 이루는 과정은 두 무용극의 감상에서 공통적으로 일어나는 장치다. 공연자와 관객간의 커뮤니케이션에서 카타르시스나 라사를 맞볼 경우 이는 예술체험에서 흔히 감동을 받았다고 얘기하는 것이다.

#### IV. 한국 춤의 신명

아리스토텔레스가 『시학』에서 카타르시스를 비극의 목적으로 언급한 이후 카타르시스는 모든 예술작품의 미적 체험의 메커니즘을 뜻하는 용어로 받아들여졌다. 한국의 근대화과정에서 예술이론이 서구의 패러다임으로 정착되어질 즈음 1960년대부터 대두되기 시작한 한국학에 대한 새로운 인식과 열정적인 관심으로 인해 카타르시스에 대응한 ‘한’, ‘신명’, ‘풍류’, ‘멋과 흥’ 등의 용어를 한국의 예술 원

리를 설명하는 개념으로 내세우는 입장이 나타났다. 그 대표주자중 한 사람이 바로 조동일인데 그는 '신명풀이'가 서양의 카타르시스를 완벽하게 대치하는 한국 고유의 미적 원리라는 주장을 봉산탈춤을 예로 들면서 여러 저서<sup>17)</sup>에서 주장해왔다. “이후 일부 한국연극계에서는 카타르시스와 신명풀이가 완전히 서로 다른 미적 원리라는 의견이 하나의 새로운 '이론'처럼 받아들여지고 있다.”<sup>18)</sup>

조동일은 원효가 광대에게 배운 춤을 추고 노래 부르며 전국의 수많은 마을을 돌아다닌 점, 이황이 아이들로 하여금 스스로 노래하고 춤추게 하여 비루한 마음을 없애겠다고 한 진술, 그리고 최제우가 칼춤을 통해 동학의 이치를 구현하는 가장 중요한 방법으로 삼았다는 점을 들며 “한국사상사의 세 시기를 각기 대표하는 위치에 있는 원효, 이황, 최제우가 모두 노래 부르고 춤추며 흥을 돋우는 행위로 자기 생각을 펴고자 한 것은 한국사상사가 신명풀이 이론의 역사임을 말해준다”<sup>19)</sup>고 주장한다. 그리고 그는 탈춤이 여럿이 함께 노래 부르고 춤을 추면서 흥겨워하고 신명을 푸는 행위를 근거로 이루어진다는 점에서 그의 신명풀이이론을 설명하는 연구대상으로 삼은 것이다.

1980년대 군사독재에 저항하는 사회 참여적 성격의 춤이 많았던 시기의 춤판에서 무용평론가로 성장한 채희완은 『공동체의 춤 신명의 춤』(1985)에서 당대 춤의 사회적 과제를 민중 무용 정신의 계승에서 찾았다. 그는 민중 무용이 “한국 현대무용이 역사적 공백을 벗어나 새로운 무용 사관을 설정하는데 그 몇 가지 시사점”<sup>20)</sup>준다고 생각했다. 민중적 무용은 ‘한마디로 신명의 춤’이라고 주장하며 “진정한 무용인이라면 민중적 신명의 소유자이어야 한다...민중적 신명의 승리가 구가되고 있는 마을마다의 두레의 춤이 오늘 이 땅에 만연된다면 ...한국 무용은 새로운 시대에 부합하는 새로운 무용 사관을 설정”<sup>21)</sup>할 수 있으리라 주장했다. 이어서 한국

17) 조동일(1997), 『카타르시스, 라사, 신명』(서울: 지식산업사), 『탈춤의 원리 신명풀이』(2006).

18) 김효(2006), p. 50.

19) 조동일(2006), p. 315.

20) 채희완(1985), 『공동체의 춤 신명의 춤』(서울: 한길사), p. 22.

21) 앞의 책, pp. 28-29.

전통무용의 성격을 논하면서 한국 춤을 신명의 춤이자 인간해방의 춤이라 설명하며 원효가 거리의 광대에게서 배워 춘 무애무를 호리병을 들고 일반민중과 더불어 춘 병신춤, 거지춤이었다고 추정하며 그것이 불교의 민중화를 꾀한 인간해방의 춤이라 설명했다.

조동일이나 채희완의 연구대상과 논의 사례가 된 춤들은 탈춤이나 들판에서 추어지는 두레 춤과 같이 서민들이 누구든지 참여하는 일상의 즉흥적인 춤이며 그리고 병신춤 광대춤 같은 민속 춤 중에서도 예술적 기교와 가장 거리가 먼 막속에 해당하는 것들이다. 이후 한국무용의 특성을 설명하는 연구에서 신명이나 흥의 개념이 도입되었지만 선행 연구들에서도 알 수 있듯이 이들 개념이 적용되는 연구 대상들은 주로 민속춤이나 탈춤에 국한되어 있다. 따라서 여기서 제기되는 문제점은 두 가지이다. 조동일의 주장처럼 ‘카타르시스’는 서양예술의 원리이고 우리 예술의 ‘신명’이 ‘와는 커다란 차이가 있어’ 신명이라는 개념이 카타르시스와는 완전히 이질적이어서 카타르시스를 완벽하게 대체하는 한국 고유의 미적체험 방식인가 하는 점과 신명이라는 예술체험의 방식이 한국 궁중 춤이나 다른 기교적인 예술 춤 나아가 오늘날의 한국 춤에도 역시 적용될 수 있는지가 생각해볼 문제이다.

신명에 대한 해석은 무속적인 것과 성리학적인 것으로 크게 나누어볼 수가 있다. 김열규는 무속적 세계관에 입각하여 ‘신명’에서의 ‘신’을 귀신이나 정령의 성격으로 파악하고 신명(神命)을 신들림이나 신 지킴에 따른 도취된 상태 혹은 접신의 정신 상태로 본다. 반면 조동일은 사람의 정신활동을 하는 기(氣)를 신기(神氣)라 하고 사람의 인식과 표현과정을 신기(神氣)의 발현으로 본 최한기의 견해를 따라 신명풀이를 신기발현(神氣發現)으로 생각한다. 조동일은 최한기의 ‘기’를 ‘명(明)’이라고 바꾸어 “안에 간직한 신기가 밖으로 뻗어나서 어떤 행위나 표현 형태를 이루는 것을 두고 ‘신명’을 ‘푼다’고 한다.”<sup>22)</sup> 그리고 신명(神明)의 한자어 풀이에 따라 “깨어있고 밝은 마음가짐”만으로는 그가 설명하고자 하는 신명풀이의 내용에 부족하다고 생각하여 역동적인 움직임 첨가하여 “깨어있고 밝은 마음가

22) 조동일(1997), p.106.

집이 힘차게 움직이는 상태”가 그의 신명풀이에 대한 가장 정확한 정의라고 한다.

조동일의 신명풀이이론에서 신명의 정의보다 중요한 것은 신명풀이는 혼자 하는 게 아니라 여럿이 함께 하는 것이라는 주장과 한풀이가 신명풀이의 전제가 된다는 점 그리고 신명을 풀어내는 과정을 곧 창조과정으로 보는 것이다. “신명풀이란 ‘신명을 풀어내는 행위’이다. 안에 있는 신명을 밖으로 풀어내는 행위를 여럿이 함께 한다. 신명풀이는 신명을 각자의 주체성과 공동체의 유대의식을 가지고 발현하는 창조적인 행위라고 규정할 수 있다.”<sup>23)</sup> 신명을 푸는 동기는 각자 개별적인 주체성을 지니고 하지만 신명풀이의 진정한 모습은 나의 신명을 남에게 전해주고 동시에 남의 신명을 내가 받아 들여 여럿이 함께 주고받으면서 해야 풀이의 보람이 있다고 한다. 조동일은 한이 신명이고 신명이 한이라고 설정한 뒤 신명풀이를 해서 한풀이를 넘어서는다고 한다. 한풀이가 신명풀이가 해결해야 할 과제를 제공하며 동기가 된다. 한풀이를 신명풀이에서 시원스레 풀어내어야 좌절과 자학의 한풀이에 그치지 않고 창조적인 비약을 이룩하게 된다. “사람이 일을 해서 무엇을 창조하는 행위를 하는 것은 자기 내부의 신명을 그대로 가두어둘 수 없어서 풀어야 하기 때문이다. 신명을 풀어내는 과정에서 창조가 이루어진다.”<sup>24)</sup> 억압되었던 내면의 맺힌 정서를 풀어내고 약동하는 생명력을 외부로 발현시킴으로써 생기를 되찾고 약동하는 생명력을 회복하게 되어 건강한 상태를 되찾는 것이 그의 신명풀이의 과정인 셈이다.

하지만 한에서 신명으로의 전이가 신명풀이가 주는 예술체험이라면 그것은 본질적으로 미적 쾌감이 발생하는 메커니즘에 있어서 카타르시스와 다르지 않다. 앞서 살펴본 비극적 카타르시스가 공포에서 연민으로 전이되어 위축되었던 존재감이 확장되는 것을 경험하게 되어 정확의 기분과 기쁨을 느낀다는 설명 구조라는 점에 대응해서 살펴보면 이들이 동일한 과정을 지니고 있음이 분명해진다. 카타르시스와 신명풀이는 근본적으로는 관객의 슬픔을 경감시켜주는 기능이라는 점에서 같다고 볼 수 있다. 김효는 조동일이 카타르시스연극은 비극을 신명풀이연극은 희

23) 조동일(2006), 『탈춤의 원리 신명풀이』(서울: 지식산업사), p. 473.

24) 앞의 책, p. 474.

극을 지칭하는 것으로 서양과 동양의 연극을 과도하게 극단적인 이분법으로 일반화하였음을 지적한다. “아리스토텔레스는 비극이 카타르시스를 달성하는 하나의 방식이라는 말을 하고 있는 것임에도 불구하고 조동일은 비극만이 카타르시스를 달성하는 유일한 방식이라고 곡해하고 있다.”<sup>25)</sup> 조동일의 이해와는 달리 아리스토텔레스는 『정치학』에서 비극적이지 않은 음악적 카타르시스에 대해서도 논하고 있다. 그리고 신명풀이의 논의 대상인 봉산탈춤 역시 단지 희극적인 요소들만으로 구성된 게 아니다. 희극적 장면과 비극적 장면이 교체 반복되어 있으며 언제나 희극적 결말로 끝나지 않는 판소리나 민요 등의 다른 전통 한국예술들이 많다. 그러므로 카타르시스와 신명풀이는 단지 고유한 문화권내에서의 예술 경험을 각기 부르는 다른 용어에 불과하다. 김효는 ‘흥에서 신명으로’의 전이는 음악적 카타르시스로 ‘한에서 신명으로’의 전이 ‘는 비극적 카타르시스로 동일한 것으로 보며 그렇다면 신명풀이는 카타르시스와 다를 바 없다고 주장한다.

신명을 풀어내는 과정에서 창조가 이루어지고 한풀이를 신명풀이에서 시원스레 풀어내야 창조적 비약을 한다는 말에 부응하는 춤의 형식은 어떤 스타일일까? 이들의 논의 대상이 되는 춤들에서 알 수 있듯이 탈춤과 두레 춤, 병신춤, 거지춤들은 공통적으로 기교적이지 않고 투박하고 거친 서민적인 공감대에 기초하고 있다는 특성 외에 가장 근본적인 속성은 이들의 즉흥적인 성격에서 찾아야하지 않을까 생각한다. 이들은 요즘의 거리 춤과 같은 성격을 지니지만 모두 연희 판에서 이루어지는 함께하는 춤이자 춤판의 분위기에 잘 어울리게 즉 판의 관객과 소통하여 예정된 바 없이 즉흥적으로 표현될 때 더 생기가 드러나는 춤 양식들이다. 그리고 이런 춤의 모습은 정형화되어지지 않은 채 억압되었던 내면이 터져 나오는 신기발현의 그것처럼 기교보다는 자유정신을 중시하고 해방정신으로 가득 찬 자유분방한 춤이다.

“민중적 춤에서 보이는 전투적인 몸짓...인간 육체의 자유해방을 만끽하는 자로서의 어깨놀림, 고개놀림 등은 민중적 차원에서의 무용만이 가질 수 있는 ...자유분방함과 역동성이다. 한국무용이 정적(靜的)이고 선(線)적이며 한(恨)적이라는 말

25) 김효(2006), p. 61.

은 한국무용의 일면만을 지적한 것에 지나지 않는다.”<sup>26)</sup> 채희완이 자인하고 있듯이 이런 춤 형식들은 분명 우리의 춤 전통 속에 있어 왔던 것은 사실이지만 오늘날 우리가 일반적으로 한국 춤이라 부르는 대상에서 극히 일부분에 불과한 것이며 극장 춤의 본질을 지닌 예술로서의 한국 춤의 주류는 아니라는 점이다. 채희완은 이런 춤을 ‘스스로 추는 춤’이라고 명명하며 이를 당대 무용계에서 추어지는 ‘보이기 위한 춤’과는 다르다고 주장한다. 이런 류의 춤이 열린 생명의 춤이요 새로운 무용사관이 구축되어야 할 토대라는 것이다.

과연 한국 춤의 정신을 설명하는 조동일과 채희완의 신명이론이 한국 춤 전반 혹은 채희완이 ‘민중의 춤이라고 지칭한 살풀이’<sup>27)</sup>에 조차 적용 가능한 것인지가 의문이다. 한국 무용사에서 춤추는 사람의 신기발현인 춤을 통해 신명을 상호 주고받는 역동적이고 자유분방한, 여럿이 함께 그리고 스스로 추어지면서 추는 이와 보는 이가 모두 즐겁고, 매 순간 즉흥적으로 창조되는 거리 춤의 유형으로 상상해 볼 수 있는 가장 근접한 사례는 무엇일까? 고려조까지 이어진 국가적인 무용축제에서나 추어졌을법한 즉흥적인 막춤에 가까운 거리의 축제 춤 혹은 탈춤, 탈춤과 굿이 끝난 뒤의 뒤풀이 춤이나 농악과 같은 노동 춤 정도가 아닌가 생각한다. 그렇다면 이들도 분명 한국 춤은 맞지만 일반적으로 예술로서의 한국춤이라고 하기에는 무리가 있다. 예술로서의 춤의 개념에는 공연을 위한 극장 춤이라는 전제와 보이기 위한 춤이라는 가정이 근본적으로 깔려 있다. 한국 전통 춤 중에서 공연 형식을 지닌 대표적인 보이기 위한 춤으로 궁중 정재를 떠올릴 수 있는데 이 춤의 미적 체험에 신명풀이가 적용되어질 수 있는 지에 대해서 본 연구자는 매우 회의적일 수밖에 없다. 이에 대해서는 다음 장의 비교논의에서 다루고자 한다.

## V. 비교논의

이제까지의 논의에서 카타르시스, 라사, 신명이 발동되기 위한 예술대상의 조

26) 채희완(1985), p. 27.

27) 앞의 책, p. 61.

건들을 모아보면 다음과 같다. 일단 카타르시스의 경우 예술작품에서의 재현행위를 통해 카타르시스가 전달 혹은 자극된다는 것이다. 재현을 한다는 것은 모방 대상에 대한 사실적인 혹은 유사한 행위를 한다는 뜻이고 그럴 때 관객은 유사한 대상에 대한 인식으로 인해 배움의 즐거움과 함께 그 정체를 정확히 이해한다는 안도감을 얻는다는 설명이다. 그럴 경우 재현 대상으로서의 작품은 사실적이거나 유사한 모습을 담고 있어야 하는 구조나 구상을 지녀야 하는 것이며 추상 작품들의 경우 비극적 카타르시스라는 즐거움을 관객에게 줄 수 있는 구조가 결여되어 있다는 말이다. 또한 비극적 카타르시스를 환기하기 위한 조건으로 연민과 공포를 겪는 대상이 되는 사건이나 인물이 작품 속에 있어야 한다고 했다. 그러자면 예술 작품에는 주인공과 사건을 전개시키는 여러 인물들이 있어야 하고 또한 예상을 뒤엎는 반전을 가능케 하는 플롯상의 장치로 사회적 금기를 어긴 죄인 주인공이 연민의 대상으로 바뀌는 줄거리가 있어야 한다. 이런 체험을 가능케 하는 작품 성격은 사실적이고 묘사적인 표현방식으로 전달되는 비극적 플롯 장치를 지닌 극적인 작품들에 국한된다 하겠다. 그러나 최근의 춤의 경향은 재현적이라기 보다는 추상적인 경향이 대세이며 무용극 형식도 많지 않다는 문제가 있다.

인도의 미적 경험을 설명하는 구조는 다양한 감정들의 조합인 정서가 작품을 통해 사람들의 감정과 소통하고 전달되어 공연자와 관객이 보편적인 정서를 공유할 수 있다는 토대 위에서 있다. 그러므로 인도예술체험의 방정식은 다분히 감정적인 예술언어가 발산하는 정서적인 정보를 파악하고 조합할 수 있는 능력에서 비롯된다. 따라서 라사의 구체적 내용이 되는 다양한 정취와 느낌 그리고 분위기의 차별화가 인도 무용의 표현법에서 관건이 되는 것이고 그런 이유로 인도무희들이 공을 들여 세세한 동작 표현 기술을 개발한 것이다. 그리고 관객의 입장에서 이들 작품 속의 정서가 연정의 것인지 해학의 느낌인지를 이해하자면 우선 그 작품의 줄거리에 대한 이해가 앞서야 한다. 대개 사랑의 이야기로 무용극적인 형식을 지닌 인도 무용에서 주인공의 사회적 계급이나 사랑에 장애가 되는 관습적 이유 등을 알아야 무희의 얼굴 표정이나 손짓 몸짓의 의미가 무엇인지 정확한 인식이 가능한 것이다. 그리고 어느 정서를 환기시키는 결정적인 요소가 있다는 라사 이론의 전제에

따라 어느 고유 정서를 자극하는 요소가 무엇인지를 지각하는 데에도 문화적 사회적 지식이 필요하다. 작품의 상황 전개에 따라서 그것이 연정의 느낌인지 그리고 사건의 발생으로 인해 그 분위기가 어떻게 해학으로 변하게 되는지 등이 모두 문화적 사회적 그리고 감정적 코드에 대한 이해가 전제되어 있어야 한다. 그럴 경우에만 내가 작품에서 맛보는 라사가 주변 관객들이 작품에 대해 일반적으로 파악하는 ‘공통적 보편적인 정서’와 같음을 확신 할 수 있다. 그렇다면 인도문화권 외부의 감상자가 자신이 느끼는 미적 경험이 정확히 어떤 라사인지를 인식하는 데는 커다란 정서적 한계가 있기 마련이다.

이 두 가지 미적 경험개념인 카타르시스와 라사는 적어도 예술 커뮤니케이션의 구조를 공연자와 관객 그리고 인물과 줄거리에 대한 공감과 이로 인한 감정의 순화 혹은 환희감이라고 설명하는 공통점을 지닌다. 따라서 이러한 예술커뮤니케이션 혹은 미적 경험과정을 무용 작품에 적용하여 함께 살펴보고자 한다. 우선 무용에 있어서 아름다운 소리로 사람들의 슬픔을 밀어내거나 경감시키는 음악적 카타르시스와 같은 예술경험을 불러일으키는 춤의 종류는 일일이 열거할 필요가 없이 많다. 이런 심미 경험은 발레나 컨템포러리 댄스 등의 무용 양식에 상관없이 줄거리가 없는 추상적인 춤들에서 주로 발견되는데 아름다운 춤과 무용수를 과시하는 기교적인 춤들은 보통 이를 감상하는 사람들로 하여금 즐거움이나 심미적 만족감을 맛보게 한다. 모든 아름다운 대상을 느낄 때 사람은 잠시 일상의 괴로움이나 우울감이 경감되어 즐거운 기분을 맛보게 되는 것처럼 우리는 적절한 음악에 맞추어 춤추는 아름다운 몸짓과 동작에서 음악적 카타르시스가 주는 것과 같은 즐거움과 감정적 순화 경험을 느낄 수 있다. 「로미오와 줄리엣」이나 「춘향전」의 두 사랑하는 남녀의 춤을 보며 관객이 사랑의 감정을 떠올리며 간접 경험을 하는 것처럼 말이다.

비극적 카타르시스의 경우 이런 미적 경험을 위해서는 비극적 장치가 들어간 플롯이 필히 요청되는데 무용작품 중에서 외디푸스 이야기를 소재로 한 그라함(Martha Graham)의 「밤의 여행 *Night Journey*」(1947)이 논의의 효율성 거둘 수 있는 좋은 대상이다. 「밤의 여행」은 그라함이 외디푸스를 중심으로 이야기가 전개되는 것을 여주인공 이오카스테의 관점에서 사건의 전개를 조작하여 이 이야

기의 비극성을 강조함과 동시에 강한 여성성을 보인 작품으로 유명하다. 소포클레스의 연극 「외디푸스왕」과 「밤의 여행」은 분명 같은 비극적인 이야기를 다루고 있지만 두 작품이 주는 미적경험은 동일하다고 보기 어렵다. 두 작품에서 우리는 모두 그 이야기가 지니는 비극적 카타르시스를 경험하였다고 할 수 있지만 작품 전체에서 받는 예술적 인상은 매우 다르다. 「외디푸스왕」에서 스펡크스의 유명한 수수께끼를 풀 영웅, 비극적 운명의 바퀴를 멈추려 저항했던 외디푸스의 이미지는 「밤의 여행」에서 엄마 앞에서 재롱 피우는 어린 아이 혹은 마초 맨의 인상으로 바뀌고 여왕과 결혼하여 왕권을 얻는 행운아로 비쳐진다. 그리하여 영웅적인 인물의 끔찍한 불행에 비례하여 연민의 크기가 커지는데 여기서는 외디푸스에 대한 연민은 약화되고 반비례하여 이오카스테의 영웅적인 모습이 부각된다. 그러나 여성 이오카스테에 대하여는 연민의 감정보다는 자신의 생사를 자주적으로 결정하는 강인함이 더 큰 인상으로 남는다. 그리고 외디푸스보다 더 강력해진 여성에 대하여 일반적으로 여성을 영웅으로 보는 사회적 인식이 보편적이지 않아 '강한 여성 이오카스테'로 지적되는 것이다.

소위 '영웅' 남성 외디푸스보다 더 큰 힘과 강인함을 보이는 이오카스테의 인물 됨됨이는 그라함이 사건의 순서를 재배치하여 예정된 운명의 힘에 저항하여 자살하는 장면을 맨 앞에 집어넣은 것에서 비롯된다. 외디푸스는 자신의 힘으로 어찌해볼 수 없는 운명의 굴레에 완전 승복하여 자신의 눈을 찢러 속죄의 길을 떠나며 나약한 인간의 전형을 보여주지만 이오카스테는 그런 운명을 준 신에 대한 인간이 할 수 있는 최대한의 항거로 자살하는 담대함을 보여주는 것으로 그녀의 죽음에 대한 인상이 달라지게 된다. 그리고 안무구조나 무대상의 위치 등을 이오카스테를 중심으로 구성함으로써 이제까지 볼 수 없었던 남성보다 우위의 힘을 가진 여성 이미지를 효율적으로 보여주었기 때문에 외디푸스와 이오카스테의 캐릭터 역시 이 작품에서 완전히 바뀌게 된다. 그 결과 「밤의 여행」을 감상한 뒤 비극적 카타르시스보다는 그 보다 더 자극적인 강인한 여성상에 대한 충격과 신선함이 압도적인 미적 경험을 낳게 되는 것이다. 그렇다면 단지 일개 작품의 분석에 불과하지만 20세기 중반의 작품인 「밤의 여행」에서조차 비극적 카타르시스가 미적 경험의 본질

이라고 얘기하기엔 부족한 것이 아닌가하는 생각을 하게한다. 물론 이런 빈약한 작품분석이 연구자의 주관적인 해석이라는 한계가 있지만 이 작품과 관련된 많은 서적들의 작품 분석 역시 비극적 카타르시스를 이 작품이 주는 첫 번째 미적 경험으로 내세우고 있지 않을 뿐 아니라 언급조차 하지 않고 있다는 사실에서 연구자의 주장이 뒷받침되고 있다고 할 수 있다.

오늘날의 춤에서 이런 비극적 플롯을 가진 작품들은 물론이거니와 사실적인 표현스타일을 지닌 무용극 형식의 작품도 자주 접할 수가 없다. 후기 현대파 실험 이후 이야기에 대한 관심이 공연계에서 줄어든 것도 원인이 있겠지만 최근의 문화나 생활이 매우 감각적으로 그리고 빠르게 진행되기 때문에 사건과 사건의 연결고리를 집중해서 쫓아가야하는 즐거리 중심의 무용극은 웬만큼 잘 만들어서는 성공하기 힘들고 그래서 인기도 사라진 것 같다. 연구자의 판단으로는 오늘날 비극적인 것에 대한 취향이 사라졌을 뿐만 아니라 극적인 즐거리를 지닌다 하더라도 더 이상 선형적인 이야기 방식을 채택하고 있지 않으며 영웅적인 인물이나 고귀한 인물의 주인공이나 그들에 대한 연민이나 공포의 카타르시스경향도 찾아보기 힘들다. 세계적으로 유행하는 무용단들의 인기 있는 작품들은 굳이 아리스토텔레스의 권위를 존중하는 방식으로 설명하자면 아리스토텔레스의 음악적 카타르시스와 같은 '슬픔을 기쁨의 정서로 중화시키는' 그래서 슬픔을 기쁨으로 기분 전환하게 하는 예술경험을 주는 것들이 대부분이다.

1960년대부터 우리나라에서 국립무용단을 필두로 한국의 전통 설화를 토대로 무용극 형식의 안무 경향을 시도하여왔고 아직까지 「도미부인」 같은 주요 레퍼토리들이 극적인 즐거리를 내세운 작품들이 많다. 현대 이들 작품들이 모두 비극적 카타르시스를 대표적인 미적 경험으로 내세울 수 있나하면 그렇지 않다고 하겠다. 지면의 제한으로 장황한 분석은 못하지만 한국 창작무용극은 '한국적'이라는 또 다른 굴레와 표현상의 문제점과 싸우고 있어서 온전히 플롯의 장치 혹은 즐거리의 구조에 의존하는 작품 구성력을 첫 번째 감상 대상으로 내세울만한 것은 없는 것 같다. 이런 현상은 왕의 사랑을 거부하여 고난 받는 「도미부인」같은 비극적인 이야기를 지닌 무용극이라고 해도 거기에는 비극적 카타르시스 외에도 다른 많

은 보여줄 것들이 있고 관객들은 각자의 미적 경험에서 다양한 것들을 감상한다는 사실을 반증하는 것이라 얘기할 수 있다.

신에게 바치는 제의 춤에서 출발한 인도 춤이 가지는 인간 영혼과 내면에 대한 관심은 춤을 바라볼 때도 매우 예민한 감정적 정서적 인성적 정보들을 해석해낼 수 있어야 춤의 라사를 정확히 인식할 수 있다. 하지만 종교나 신과 관련된 것에 대한 지식이나 이해는 그 문화권에서 태어나지 않고 서적이거나 더군다나 작품을 통해 온전히 이해하는 것에는 한계가 있다. 이들 춤에서는 그들의 고유한 신의 이미지와 인식을 다루고 있으며 그들의 다양한 신들과 인간의 관계를 다루고 있다. 따라서 '라사'라는 미적 경험의 메커니즘을 지적하는 개념의 이해는 가능하지만 인도인들의 신에 대한 인식위에 그들의 감정과 정서의 온전한 이해가 가능하기 때문에 이들의 고유한 정서 분류법을 타문화권의 작품에 적용하여 설명한다는 것은 논리적으로 무리가 있다고 본다. 인도인들의 해석에 따른 이해는 가능하지만 이들이 그들의 춤에 대해 느끼는 정서를 마음으로 느끼기에는 어느 정도의 간극이 있다는 말이다.

이런 문제는 인도 춤의 언어들이 정서를 내용으로 하고 매우 감정적인 예술 언어적 특성을 지니기 때문이다. 오늘날의 세계 춤에서도 감정적인 작품들과 감정적인 춤 언어들이 없다고 할 수는 없다. 감정을 예술의 내용으로 하고 감정적 표현이 높지 않았던 시기는 20세기 전반 예술 표현론이 유행하던 시기에 정점을 찍었고 최근에는 그 열기가 사라지고 인간 감성에 대해 매우 세련되고 소위 '쿨'한 처리가 대세인 것 같다. 감정적 표현은 감각적이고 호소력 짙은 언어이기에 그것을 본 뒤에는 당연히 어떤 느낌이나 맛을 지니게 마련이다. 하지만 컨템포러리 댄스를 본 뒤 인도의 라사 분류법에 따라 '내가 이 작품에서 느낀 것은 연정의 라사 또는 분노의 라사'라고 하기에는 모든 예술 경험이 모두 감정적이지만은 않다고 생각하기에 무리가 따른다. 즉 인도미학의 정서 분류법을 보편화하여 세계 춤에 적용할 수는 없다는 말이다.

하지만 라사를 '작품을 감상한 뒤 마음속에 일어나는 감흥과 환희', '예술과 관객간의 커뮤니케이션이 일어나 일체감으로 예술가와 관객을 묶는 증폭된 환희감

‘을 묘사하는 의미로 국한시켜서 정서적 분류를 제거한 미적 경험현상으로 해석해 컨템포러리 댄스에 적용해서 본다면 그런 경험은 관객과의 소통에 성공한 작품 모두에서 발견할 수 있겠다. 이때 예술작품에서 느끼는 감흥과 환희는 재미와 즐거움 그리고 심미적 만족감과 크게 다르지 않다. 이런 환희와 감흥은 아리스토텔레스의 음악적 카타르시스와 비극적 카타르시스 그리고 신명 경험에서도 공히 발견되는 예술 경험 현상이다. 여기서 우리는 예술가와 관객이 작품을 통해 소통되어 일체감을 경험하는 것은 동서양을 막론하고 높이 평가되어온 예술 가치라는 점을 확인할 수 있다.

한국 궁중음악의 창작 원리인 음양오행사상에 따라 창작된 정재를 감상함에 있어 신명이라는 미적 체험은 들어올 여지가 없어 보인다. 궁중정재는 서민들의 춤보다야 상대적으로 기교적인 춤이지만 무용기교보다는 춤에 내포된 사상이나 의미 그리고 그 정재를 올리는 엄정한 예법에 따라 출 것이 더 중요한 보이기 위한 춤이지 스스로 추는 즉흥 춤일 수가 없기 때문이다. 정재는 근본적으로 가사와 음악이 밀접하게 결합된 구조라서 사상적 의미가 개입하고 있는데 물론 모든 정재 가사가 정치적 도덕적 내용들에 국한되지 않고 여흥적인 것도 있지만 적어도 인도 춤의 표현 언어처럼 감정적이지는 않다. 얼굴은 그냥 무표정할 정도로 음전할 것이 요구된다. 그러므로 신명풀이의 춤처럼 신기발현의 신명을 주고받는 감상 방식은 궁중 예법에 어긋나는 일이다. 궁중연향에서 기생들과 어울려 춤을 춘 연산군의 행위가 바로 그가 폐륜 왕이었음을 증거하는 폭정의 사례로 빠짐없이 거론되는 것을 보아도 궁중정재가 함께 어울려 뒤풀이 춤을 추는 양식이 아니었음을 알 수 있다.

정재는 몇 가지 레퍼토리를 모아 합설양식이 시도된 바는 있었지만 일관된 줄거리가 있는 무용극 형식은 아니었다. 따라서 비극적 카타르시스나 구체적이고 세밀한 정서적 라사가 일어날 극적인 구조가 결여되어 있다. 그리고 음양오행사상에 따라 만들어진 「처용무」의 경우도 그 사상이 사실적이거나 재현적으로 들어가 있는 것이 아니다.<sup>28)</sup> 처용 설화의 내용이 상징적인 의복 색과 음양론적 의미를 지닌

28) 본인의 줄고 ‘처용무에 나타난 음양론적 사고’ (『기호학연구』 제11집, 2002)에 음양론적 분석 참조).

대형과 동작구성으로 처리된 이 작품은 서구 예술의 구체적이고 서술적인 재현방식과는 달리 추상적으로 의미가 전달된다. 서구의 미적 경험의 증거라 얘기되는 비극적 카타르시스 현상이 우리 전통 춤에서 발견되지 않는다하여 정재가 예술이 아니라고는 그 누구도 주장하지 못할 것이므로 이런 현상은 예술 체험의 메커니즘을 설명하는데 있어서 카타르시스나 라사의 개념이 세계 공통적 적용성 혹은 보편성을 지니지는 못한다는 사실을 증명하는 하나의 증거라 할 수 있겠다. 정재에서도 역시 특정 정서의 라사가 아니라 예술 커뮤니케이션 과정에서의 관객과 공연자간의 일체감과 분위기를 지적하는 라사와 같은 미적 경험의 메커니즘은 충분히 발견된다. 완상용의 화사한 궁궐 춤이야말로 즐거운 음악적 카타르시스와 같은 예술 경험을 환기시키는데 최적의 무용양식이라 하겠다.

채희완이 민중의 춤이라 얘기한 「살풀이」에서 우리는 진정 신명풀이 현상을 발견할 수 있을까? 춤추는 사람의 신기발현으로 신명을 상호 주고받는 형태의 춤판은 씻김 굿판의 마지막 살풀이 과정에서 추어지는 춤에서라면 발생가능하다. 그것도 무당의 소복 차림 춤 말미에 주변 사람들이 함께 합세하여 뒤풀이 춤을 출 때쯤 해서나 가능하다. 4장에서 신명이론의 대상이 되는 춤은 거리 춤이나 축제의 춤이라고 했다. 굿판의 신명풀이는 카니발 춤에 가깝다. 하지만 오늘날 우리가 일반적으로 예술작품으로 생각하는 「살풀이」는 한성준에 의해 새로이 창작된 춤이라 보는 게 옳고 이후 수많은 인간문화재와 전수자들에 의해 재구성된 보이기 위한 예술 춤으로 재탄생한 무대 춤이다. 그러므로 이런 춤에서 신명풀이 판을 기대하는 것이 근본적으로 잘못된 것이다. 신명풀이가 일어날 수 있는 전제가 되는 공연 구조는 공연자와 관객의 구분이 없는 열린 장소여야 한다. 하지만 오늘날 우리가 극장에서 보는 「살풀이」는 무속 제의가 벌어지는 곳이 아니라 감상의 대상으로서 추어지는 무관심적이며 미적인 주목의 대상으로 만들어진 것이다.

구경꾼이 마당 판을 빙 둘러서서 구경하며 언제든지 참여가 가능한 농악이나 탈춤 판의 경우 신명풀이현상이 일어나기에 더 적합한 것이고 따라서 조동일의 논의 대상 선택은 적절하다고 할 수 있다. 하지만 그런 카니발 춤의 감상방식을 예술 춤이나 극장 춤에까지 적용하여 보편화하려고 하는 것은 춤 양식의 차이를 간과한

잘못을 저지르는 것이다. 신명풀이 춤이 민중 운동이나 노동운동의 이론이나 수단으로 제시되었다면 적절했을까는 몰라도 예술 춤을 지향하는 무용가들에게는 새로운 무용 사상으로 권고한 셈이라 당시 젊은 무용가들이 많은 혼돈을 겪었으리라 짐작된다. 신명을 상호 주고받기에는 무대와 객석이라는 장벽 때문에 어려움이 있고 무엇보다도 오늘날의 살풀이춤은 스스로 추어지는 춤이 아니라 인간문화재가 춤 그대로 추는 것이 관건이다.

그럼 죽은 자의 영을 상징하는 수건을 들고서 망자를 기리는 매우 추상적이지만 나름 제의적 기원을 내포한 「살풀이」에서 우리는 어떤 미적 경험을 얻는다 말할 수 있다. 우리는 여기서 극장 춤으로 변모한 「살풀이」와 제의 춤으로서의 살풀이를 혼돈하지 말아야 할 것이다. 제의 춤의 뒤풀이 춤에서는 흥에서 신명으로 이어지는 과정이 발생한다고 할 수 있지만 극장 춤으로서 살풀이 작품에서는 그런 과정을 발견하기 힘들다. 제의춤의 의미를 가져와 흔히 「살풀이」 작품을 액을 푸는 춤 또는 죽은 자를 위한 춤이라하며 한의 정서를 대변하는 춤인 양 설명되고 있는 실정이라서 좀처럼 이 춤에서 농악이나 탈춤의 그것과 같은 흥의 기운은 찾아보기 힘들다. 그러면 흥에서 신명으로 이어지고 신명풀이를 통해 한풀이가 시원스레 이루어져야 신명풀이가 완성된다고 하는 조동일의 신명풀이 설명과정에 따르면 그 토대인 흥의 단계가 이 작품에서 발견하기 어렵다는 말이다.

그렇다면 우리는 이런 춤에서 음악적 카타르시스와 같은 미적 경험은 발견할 수 있을까? 「잡자는 숲속의 미녀」의 오로라 공주의 춤과 비교할 정도는 아니겠지만 「살풀이」에서도 어느 정도의 슬픔의 감정이 경감은 아니지만 위무받는다고 말할 수는 있을 것 같다. 이 춤에서 특징적인 정서가 기쁨의 성격은 아니지만 죽은 자의 영을 기린다는 작품을 바라보는 관객은 죽은 자와 죽음에 대한 생각을 떠올리며 삶이나 인간에 대한 관조와 회상의 시간을 가지는 예술 경험을 한다고 말할 수 있다. 이때의 미적 경험은 아름다운 대상을 느껴 그 결과 기쁨의 감정으로 슬픔의 감정을 밀어내는 방식이라기보다는 먼저 간 자에 대한 슬픔을 간접적으로 느낌으로서 슬픔을 위로받는 방식이라고 말할 수 있을 것 같다. 그것이 비극적 플롯이 제공하는 정도의 강력한 카타르시스는 아니겠지만 죽음에 대한 감정의 정화나

순화 경험을 하였다고 말 할 수 있는 여지는 있는 것이다.

최근의 한국 창작무용에서 극적인 구조나 일관된 줄거리를 지닌 작품들을 쉽게 찾아보기가 힘들다. 오늘날의 한국 춤은 스펙타클하거나 인상적인 장면들로 이어가는 작품들이 많고 그들은 무관심적 주목의 대상으로 관객들의 엄정한 미적 판단의 대상이지 서로의 신명을 상호 주고받는 소통의 미적 경험이 일어나는 곳은 아니다. 그리고 극적인 구조가 결여되어 있는 경우가 대부분이라 비극적 카타르시스와 같은 미적 경험이 발생하지도 않는다. 신명적 미적 경험을 주장하는 탈춤이나 민중적 무용사상의 영향은 우리의 전통 춤을 버선을 벗고 맨발로 추게 하였고 매우 거친 선과 강한 액센트를 첨가하는 등 오늘날의 한국 춤에 다분히 서민적 감각을 덧씌운 영향을 미친 것 같다. 서민들의 춤이 정교한 기교와는 거리가 먼 막춤에 가까운 관계로 극장 춤에 섬세한 기술개발보다는 거친 선과 획을 강조하는 방향으로의 자극제가 된 셈이다. 하지만 이들의 작품에서조차 신명풀이적 예술 경험을 자아내기 위한 또 다른 조건이 되는 한의 정서는 발견되지 않는다. 한이란 정서는 더 이상 컨템포러리 무용가들의 작품에 포함되는 정서가 아니다. 그렇다면 한풀이를 통해 신명풀이로 나아간다는 이론이 오늘날의 예술 춤에 적용될 수 있는 토대가 아예 없는 것이다.

## VI. 맺음말

미적 경험의 메커니즘을 설명하는 개념으로써 카타르시스, 라사, 신명을 무용 예술에 적용하여 살펴본 결과 분명히 얘기할 수 있는 사실은 다음의 네 가지다. 첫째 카타르시스, 라사, 신명개념은 근본적으로는 각기 다른 문화권에서의 미적 경험을 설명하고 있다는 점에서는 크게 다르지 않다는 사실이다. 이들 개념들은 이용어가 처음 제시될 당시 유행한 무용극형식을 대상으로 예술커뮤니케이션을 설명함에 있어 우선 예술을 감상할 때 예술가의 아이디어나 정서 혹은 기가 관객에게 전달되어 그 결과 예술가의 의도가 되는 플롯에 완전히 몰입하여 유사한 감정

의 카타르시스를 경험하게 하거나 아니면 작품이 전달하고자 하는 정서를 감상자가 공감적으로 받아들여 맛볼 수 있는 경지에 이르던지 아니면 예술가의 신명에 영향 받아 자신의 신명이 발동됨을 느끼고 이를 거꾸로 예술가에게도 전달하며 상호소통을 느끼는 등 이른바 어떠한 체험형식과 설명과정을 취하든지 간에 공연자와 관객간의 소통을 최고의 예술 경험으로 설명하고 있다는 공통점을 지녔다는 점에서 그렇다.

둘째 아리스토텔레스의 음악적 카타르시스와 같은 미적 경험은 동서양의 고대로부터 최근의 춤에 이르기까지 가장 보편적으로 그리고 지속적으로 무용 감상에서 발견되는 미적 경험의 방식이다. 그러므로 아름다운 대상을 경험함으로써 즐겁고 재미있는 기분을 가지거나 아니면 슬프고 우울한 정서를 밀어내는 방식의 예술 체험이 춤에서 흔히 발견된다는 것은 바로 무용경험의 본성이 이런 쾌감을 제공하는 것에 가장 근접한 것이 아닐까라는 생각을 갖게 한다. 아름다운 것이 인간의 으뜸가는 가치로 생각되어온 서구 사상적 전통에 비추어 볼 때 아름다운 몸짓이 자아내는 즐거움을 인간에게 제공하는 것이 인류 역사상 가장 보편적으로 발견되는 무용 예술의 기능중 하나임을 조심스럽게 지적하고자 한다.

셋째 외디푸스 이야기를 현대적으로 재 안무한 그라함의 「밤의 여행」이나 동양적 맥락에서 비극적 구성을 지닌 「도미부인」같은 작품에서 알 수 있듯이 이들이 비극적인 인물을 주인공으로 하는 플롯을 지니고 있음에도 불구하고 이들의 예술 경험에서 비극적 카타르시스가 대표적인 심미 경험이 아니었다는 사실에서 우리는 아리스토텔레스의 비극적 카타르시스가 20세기 작품들에 보편적으로 적용되기에는 한계가 있음을 알 수 있다. 자신의 헌신적인 사랑을 배반한 남편에 대한 복수로 자식들을 자신의 손으로 죽이는 메데아 신화를 주제로 하는 프레쵸카주(Angelin Preljocaj)의 작품 「메데아 *Le Songe de Médée*」(2004)에서도 메데아에 대한 연민보다는 그녀를 자식살육으로 이끈 격한 감정 표현이 더 강력한 예술적 특성으로 남아 여기서도 비극적 카타르시스의 존재감은 희박하다. 비극적 카타르시스가 발생하기위한 전제로서의 고귀한 인물의 주인공이나 비극적인 극형식의 춤은 오늘날 인기가 있지 않고 그런 구성의 작품에서조차 비극적 카타르시스가 대

www.kci.go.kr

표적인 예술 경험으로 손꼽히지 않는다는 사실은 이 개념이 현대적 적용성 혹은 효용을 잃었다는 증거라고 본다. 비극적 소재에 대한 취향은 당시 정치 사회적 힘을 지닌 귀족들의 부패를 바라보며 그들의 탓이 아니기를 바라는 시대적 요청과 취향 때문에 인기를 누렸다. 요즘 텔레비전 드라마에서 재벌 2세가 빠지지 않는 것도 또 다른 힘 즉 부를 가진 자를 구조로 이야기를 만들어가는 또 다른 시대적 소재다.

넷째 라사의 경우 공연자와 관객간의 일체감을 거두는 과정을 예리하게 지적함으로써 예술 커뮤니케이션의 과정에서 예술적 감동 혹은 환희감을 맛보는 방식을 잘 설명했다는 점에서는 탁월하지만 라사 이론가들이 작품에서 얻는 미적 경험을 특정의 정서 라사로 분류하고 국한하고자 했기 때문에 오늘날의 예술 감상에 널리 적용되어질 수 없는 장벽이 된다. 라사 이론가들이 분류한 여러 세밀한 정서의 라사들은 그 용어가 탄생할 때 논의 대상이었던 무용극 형식에서는 훌륭하게 적용될 수 있지만 그 특수한 정서분류가 타 문화권이나 다른 시대의 춤에도 일괄적으로 적용되기에는 무리가 있다. 그리고 신명의 경우 역시 이 개념을 설명하는 논의 대상이 되는 춤에서는 매우 잘 그리고 대표적으로 발견되는 미적 경험을 설명하는 용어이다. 하지만 신명이 한국 전통의 궁중 춤이나 오늘날의 예술 춤에서도 대표적인 미적 경험으로 꼽을 정도로 강력하지 못하다는 사실 때문에 최근의 예술 춤에도 적용될 수 있는 보편성이 결여 되어 있다고 할 수 있다. 물론 살아있는 모든 생명은 생명력의 증거로 기운이 있고 그것이 점차 흥으로 발동되어 신명의 경지에 이를 수 있다고 얘기할 수 있겠지만 그것이 절대적인 미적 경험의 증거로 내세울 수는 없는 것 같다. 모든 유형의 춤들이 모두 신명의 초 자아적 경지에 이르지 않기 때문이다.

이들 용어로 오늘날의 춤을 설명하는데서 발견되는 이런 문제점들은 이들 용어들이 발생할 당시의 무용형식과 오늘날 우리가 예술로서 감상하는 최근 유형의 무용 양식 간의 차이에서 발생하는 것이다. 이들 개념들이 처음 발생하였을 당시의 시대와 이들이 속한 문화권의 예술을 설명하는 데는 충분하였을지는 몰라도 20세기 이후 혁명적인 예술개념의 등장과 극심한 인성의 변화를 겪은 이후의 최근의

예술 춤을 보편적으로 일괄해서 설명하기에는 어느 개념도 충분하지 않다는 것은 당연하다고 본다. 그리고 현대 비평철학논의도 감상자의 주관적인 해석을 지지하는 경향이라서 우리가 세계의 모든 춤에 일관되게 적용될 수 있는 객관보편성을 지닌 이론에 너무 조급해하지 않아도 될 것 같다.

#### ■참고문헌

- 김말복(2011). 『무용예술코드』. 파주: 한길아트.
- 리처드 워리스톤(1995). 『인도』. 이재숙(역). 서울: 창해, 2005.
- 이명권(2011). 『우파니샤드』. 서울: 한길사.
- 이재숙 역주(2004). 『나뫼야 샤스트라』. 서울: 소명출판.
- 조동일(1997). 『카타르시스, 라사, 신명』. 서울: 지식산업사.
- \_\_\_\_\_(2006). 『탈춤의 원리 신명풀이』. 서울: 지식산업사.
- 채희완(1985). 『공동체의 춤 신명의 춤』. 서울: 한길사
- 김말복(2002). 처용무에 나타난 음양론적 사고. 『기호학연구』, 11: 28-75.
- 김예경(2010). 라사: 미적 경험에 관한 고찰을 중심으로. 『영상문화』, 15: 309-338.
- 김재숙(2008). 신체동학: 심신조율 그리고 예술치료. 『철학연구』, 36: 419-448.
- 김효(2006). 카타르시스와 신명 비교연구. 『프랑스학연구』, 38: 49-65.
- 이재숙(2009). 『나뫼야 샤스트라』와 라사: 라사 그 이상의 의미. 『코키토』, 66: 33-55.
- 박은영(2012). 한국민속춤에 나타난 신명풀이연구. 이화여자대학교 대학원 석사 학위 청구논문. 미간행.

논문투고일	2013년	2월	5일
심사일		2월	19일
심사완료일		2월	25일

## Abstract

### **A Comparative Study of Catharsis, Rasa, Shinmyung in Dance**

- Focused on the Aesthetic Experience -

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

This study is about the comparative research of catharsis, rasa, shinmyung which are renowned concepts of explaining the mechanism of aesthetic experience in the East and the West. Even though these terms are evolved from the discussion of dance drama in original, dance researches regarding these subjects are hard to find. Therefore in these days, the terms are applied and used to explain the aesthetics of drama and mask dance. Thus this study discusses these concepts in the context of dance and tries to explain the structure of dance and the mechanism of the aesthetic experiences and the artistic communications in dance.

The main hypothesis of this survey is that these three concepts of the Orient and the Occident have common features in depicting the characteristics of artistic experience and the human values of art, even if they are originated in different eras and the objects of their discussions were different. So this writer argues that they are only different terms and wordings used to explain the mechanism of aesthetic experience in art.

The theories of catharsis, rasa and shinmyung are reviewed and applied in dance works which this writer considers an apt case that displays the aforementioned characteristic responses of viewers in the process of appreciating dance. The findings of this study are summarized in four aspects: Catharsis, rasa, shinmyung are basically the concept of explaining the aesthetic experiences only in different cultures and societies. From ancient dances up to contemporary dances, the type of Aristotle's musical catharsis is the most frequently and continuously found characteristic artistic experiences in the appreciation of dance. The tragic catharsis is not the universal or the representative aesthetic experiences that can be

www.kci.go.kr

found in contemporary dance. The taste and the subject of tragic drama loses popularity in contemporary dance works. Rasa is an excellent concept of pointing out the sense of unity between the performer and the appreciator of art works. But the specific emotions attached to each rasa raises a barrier in the universal application of this concept. Shinmyung is originally discussed in the context of mask dance and street dance which are dance impromptu in nature. Thus shinmyung befits ill in the traditional korean court dances and the performing dances like technical theater dance and contemporary dance.

keywords: catharsis(카타르시스), rasa(라사), shinmyung(신명), aesthetic experience(미적 경험), korean dance(한국 춤)