

## 온몸의 춤, 온몸의 논리\*

김수영의 시학에서 무용학으로

김 상 환\*\*

- |                |                |
|----------------|----------------|
| I. 문제 제기       | IX. 춤과 음악      |
| II. 몸하는 몸      | X. 춤과 파에르곤의 논리 |
| III. 황홀한 몸짓    | XI. 춤과 사건의 논리  |
| IV. 스스로 도는 힘   | XII. 춤과 반복의 논리 |
| V. 온몸의 춤       | XIII. 원격감응의 논리 |
| VI. 아이온의 춤     | XIV. 온몸의 논리    |
| VII. 평면의 존재론   | 참고문헌           |
| VIII. 자기감응의 논리 | Abstract       |

시는 온몸으로, 바로 온몸으로 밀고 나가는 것이다. 그것은 그림자를 의식하지 않는다. 그림자에 초차도 의지하지 않는다. 시의 형식은 내용에 의지하지 않고 그 내용은 형식에 의지하지 않는다. 시는 그림자에 초차도 의지하지 않는다. 시는 문화를 염두에 두지 않고, 민족을 염두에 두지 않고, 인류를 염두에 두지 않는다. 그러면서도 그것은 문화와 민족과 인류에 공헌하고 평화에 공헌한다. 바로 것처럼 형식은 내용이 되고 내용은 형식이 된다. 시는 온몸으로, 바로 온몸으로 밀고 나가는 것이다.<sup>1)</sup>

### I. 문제 제기

김수영의 산문 「시여, 침을 뱉어라」(1968)의 일부다. 이 글에서 개진된 시론은 보통 온몸의 시학이라 불린다. 그렇다면 온몸의 시학에서부터 현대적인 무용학을 끌어낼 수는 없는가? 체계적인 무용학은 아니더라도 춤을 생각해볼 수 있는 몇 가지 결정적인 계기를 찾을 수는 없는가? 이런 의도는 춤과 몸 사이의 분리 불가능한 관계를 생각할 때 과욕은 아닐 것이다. 춤은 몸에 의한 몸을 위한 몸의 움직임이다. 김수영의 시학을 끌고 가는 온몸의 개념은 정확히 몸에 의한 몸의 움직임이 어디까지 갈 수 있는지를 암시

\* 이 논문은 한국무용예술학회 제20차 학술대회 '춤 철학'에서 발표된 원고를 수정, 보완한 것임.

\*\* 서울대학교 철학과 교수, kimsh@snu.ac.kr

1) 김수영, 「시여, 침을 뱉어라」, 『전집2권』(서울: 민음사, 1981), pp.253-254. 본문 내 약칭 II. 아래에서 김수영의 시는 모두 『전집1권』(서울: 민음사, 1981)에서 인용되었다. 본문 내 약칭 I.

한다. 그러나 문제는 다만 암시에 그치고 있다는 점이다. 온몸의 개념이 담고 있는 미학적 깊이는 아직 충분히 드러나지 않았다. 온몸의 시학은 씨앗이 뿌려지고 줄기는 뻗었지만 충분히 성장하지 않았다. 거기서 어떤 열매가 열릴지는 그 나무를 가꾸는 자의 몫으로 남는다.

이런 점을 생각할 때 온몸의 시학에 대하여 춤이 가지는 의미는 자못 크지 않을 수 없다. 어쩌면 몸의 예술인 무용과 그것에 관련된 이론적 담론들이야말로 온몸의 개념에 거름이 될 유일한 원천인지 모른다. 왜냐하면 몸에 관한 모든 생각과 추론은 결국 춤에 대한 이야기로 수렴, 집약될 수밖에 없을 것이기 때문이다. 온몸의 개념은 몸이 구현할 수 있는 최대의 가능성을 가리킨다. 이 점에서 온몸은 춤과 동의어라 할 수 있다. 온몸은 춤추는 몸이 될 수밖에 없다. 거꾸로 춤은 온몸의 춤이 될 수밖에 없다. 왜냐하면 무용학적인 의미의 춤은 몸의 무한한 변형 가능성, 다형성과 전이 가능성을 입증하는 실험일 것이기 때문이다. 춤은 어떤 형상이나 코드에 종속되는 가운데 시작된다. 하지만 춤은 또한 모든 형상과 코드에서 벗어나는 순간을 꿈꾼다. 춤은 “그림자에조차도 의지하지 않는” 온몸의 몸짓에 이르러 완성된다. 거꾸로 몸도 마찬가지다. 몸은 춤을 추지 않고는 온몸이 될 수 없다. 오로지 춤추는 몸만이 “그림자에조차도 의지하지 않는” 온몸이 될 수 있다. 온몸이 춤의 완성 조건인 것처럼, 춤은 온몸의 탄생 조건이다.

그렇다면 우리는 이렇게 물을 수밖에 없다. 온몸의 시학 안에서 춤은 어떻게 이해되고 있는가? 춤과 온몸 사이의 상호 규정적 관계를 생각할 때 이런 물음은 당연히 무용에서 온몸은 어떻게 이해되고 있는 가라는 물음으로 보완되어야 한다. 춤에 대하여 자유로운 몸이란 무엇인가? 이런 두 물음을 교차시키면서 우리가 궁극적으로 구해야 하는 것은 어떤 논리다. 온몸의 논리, 온몸이 발걸음을 띠고 이행하며 춤을 추는 논리, 스스로 돌며 도약하고 다시 자기 자신으로 돌아가는 (혹은 돌아가지 않는) 논리는 무엇인가? 주어진 여건상 우리는 여기서 첫 번째 물음에 주안점을 둘 것이다. 그리고 두 번째 물음은 단지 배경에 두는 수준에서 그치도록 하겠다. 첫 번째 물음은 온몸의 시학에서 전제되고 있는 춤의 본성에 있다. 이때 춤은 여전히 몸에 의한 몸을 위한 몸의 춤이다. 따라서 온몸의 시학이 춤을 생각한다는 것은 몸을 생각한다는 것과 같다. 온몸의 시학에서 춤에 대한 사유는 적어도 몸에 대한 사유와 구별되지 않는다. 거꾸로 몸에 대한 생각은 춤에 대한 생각으로 이어진다. 그러므로 온몸의 시학에서 춤이 무엇인지 알기 위해서는 김수영이 춤에 대해 이야기하는 곳 못지않게 몸에 대해 이야기하는 곳도 들여다보아야 한다.

## II. 몸하는 몸

김수영의 작품 중에서 몸이 언급되는 대목으로 다음과 같은 구절을 꼽을 수 있다.

전쟁의 모든 파괴 속에서  
불사조 같이 살아난 너의 몸똥아라—  
우주의 파편 같이  
혹은 혜성 같이 반짝이는  
무수한 잔해 속에 담겨있는 또 이 무수한 몸똥아라—들은  
지금 무엇을 예의 언마하고 있는가  
—「국립도서관」(1955) 부분

(…) 그때는 빌려드리려고 했어. 관용의 미덕—  
 그걸 할 수 있었어. 그것도 눈에 보였어. 엔카운터  
 속의 이오네스코까지도 희생할 수 있었어. 그게  
 무어란 말이야. 나는 그 이전에 있었어. 내 몸. 빛나는  
 몸.

— 「엔카운터誌」(1966) 부분

동아시아 전통에서 몸은 정신과 구별되는 실체가 아니다. 몸은 언제나 정신과 더불어 하나의 실체를 이룬다. 동아시아인이 몸이라는 말로 개인적 인격을 지칭하던 이유는 여기에 있다. 위의 두 시에는 이런 동아시아의 신체 이해가 고스란히 담겨있다. 여기서 몸은 연마의 주체이되 그에 앞서 어떤 기억의 주체이자 어떤 오래된 미래와 같다. “나는 그 이전에 있었어. 내 몸. 빛나는/ 몸.” 이 구절에서 눈에 띄는 것은 나와 몸의 관계다. 나와 몸은 같은 것이면서 구별되는 것처럼 보인다. 나는 엔카운터로 상징되는 서양 문화의 첨단을 열망하고, 그것에 대한 지식을 재산으로 알고 있다. 반면 몸은 이 땅의 자궁에서 태어난 그대로의 무의식적 자아에 해당한다. 이 땅의 조건과 현실, 여기서 흐르는 전통에 뿌리박고 있는 자아는 구체적 보편자를 추구하는 정신을 말한다. 반면 나는 현실과 유리된, 다만 막연한 이상으로 남아있는 어떤 추상적 보편자의 상관 항이다.

“엔카운터/ 속의 이오네스코까지도 희생할 수 있었어. 그게/ 무어란 말인가.” 이오네스코로 대변되는 첨단의 예술은 언제나 후진국의 시인에게 충격을 준다. 눈이 부시게 만들고 마음을 사로잡는다. 그러나 “그게/ 무어란 말인가. 나는 그 이전에 있었어. 내 몸. 빛나는/ 몸.” 결국 시란 본연의 자기로 돌아갈 때만 쓸 수 있는 어떤 것이다. 예전부터 있었던 자기의 몸, 거기서 발산하는 빛만이 시의 원천이 될 수 있다. 이때 몸은 자신이 자라나고 기억하는 대지의 역사 속에서, “전쟁의 모든 파괴 속에서/ 불사조 같이 살아난” 몸이다. 죽음을 통과하면서 형질을 완전히 바꾼 숭고한 신체. 그것은 자연적 신체와 달리 빛을 발한다. 그것은 문명의 빛과는 구별되는, 다시 말해서 문명의 빛보다 먼저 있었던 빛이다. 오로지 역사적 기억과 생존의 도식을 내면화한 몸만이 낼 수 있는 빛. 자연에 없는 그 빛은 어떤 “연마” 속에서 처음 밝혀졌고, 어떤 도야 속에서만 꺼지지 않을 수 있다. 이때 연마는 전쟁의 파괴와 죽음의 공포를 통과했던 과정에 해당한다. 도야는 죽음의 공포에 의해 증성화된 신체를 삶을 긍정하고 미래를 환대하는 힘으로 바꾸어가는 절차와 같다.

연마든 도야든 그것은 몸이 자기 자신과 관계하는 특별한 방식이다. 즉 연마나 도야 속에서 몸은 상승적 자기관계 혹은 상향적 대자관계 속에 놓인다. 그것은 자기 자신을 순화해가는 자기합량 운동에 다름 아니다. 몸은 그런 자기합량 운동 속에서 빛을 발한다. 그것은 자연에도 없고 문명에도 없는 제3의 빛이다. 빛나는 몸의 자기합량 운동은 어떤 리듬 속에 있다. 리듬 속에 있는 몸, 그것은 보통 몸짓이라 불린다. 춤은 몸짓에서 시작된다. 그러나 몸은 몸짓을 하기 전에 몸을 한다. “몸하는 몸.”<sup>2)</sup> 그 자기 관계적이고 자기감응적인 몸이 김수영이 말하는 빛나는 몸이다. 어떤 회귀적 자기관계 속에 자기를 연마해가는 몸, 주기적으로 피를 흘리며 몸하는 몸이 김수영이 말하는 온몸이다. 몸짓은 몸이 몸을 하면서 생기는 리듬과 더불어, 그 리듬과 구별할 수 없는 어떤 신체적 도식과 더불어 탄생한다.

2) 정진규, 『몸詩』(서울: 세계사, 1994) 참조. 몸이 몸을 한다는 것은 원래 여성의 월경(月經)과 관련된 말이다.

### III. 황홀한 몸짓

몸짓과 관련된 김수영의 작품들로는 다음과 같은 것이 있다.

고통의 영사판(映寫板) 뒤에 서서  
어룡대며 변하여가는 찬란한 현실을 잡으려고  
나는 어떠한 몸짓을 하여야 되는가  
— 「영사판」(1955) 부분

나는 일손을 멈추고 잠시 무엇을 생각하게 된다  
—살아있는 보람이란 이것뿐이라고—  
하루살이의 광무(狂舞)여

하루살이는 지금 나의 일을 방해한다  
—나는 확실히 하루살이에게 졌다고 생각한다—  
하루살이의 유희여

너의 모습과 너의 몸짓은  
어쩌면 이렇게 자연스러우냐  
소리 없이 가고 소리 없이 날으다가  
되돌아오고 되돌아가는 무수한 하루살이  
—그러나 나의 머리 위의 천장에서는 너의 소리가 들린다—  
하루살이의 반복이여

불 옆으로 모여드는 하루살이여  
벽을 사랑하는 하루살이여  
감정을 잃어버린 시인에게로  
모여드는 모여드는 하루살이여  
—나의 시각을 쉬이게 하라—  
하루살이의 황홀이여  
— 「하루살이」(1957) 전문

하루살이의 광무여, 하루살이의 유희여, 하루살이의 반복이여, 하루살이의 황홀이여! 김수영이 이렇게 외칠 때 하루살이의 몸짓은 시적인 언어유희 자체를 대신하는 위치로 올라서 있다. 하루살이의 춤은 황홀경에 도달한 시적인 언어를 상징한다. 눈을 떼지 못할 정도로 유혹적인 하루살이의 광무 속에서 김수영은 자연 속에서 실현된 이상적인 시 자체를 본다. 하루살이의 황홀이여! 김수영이 이렇게 외칠 때, 하루살이의 춤이 도달한, 그리고 시인의 언어가 도달해야 할 황홀경이란 무엇인가? 그것은 니체가 음악적 사유나 디오니소스적 지혜 속에서 구하던 것, 하이데거가 시적인 사유 속에서 발견한 것과 다르지 않다.

황홀경은 먼저 주체와 객체가 서로 맞서 대립하는 구도에서 벗어난 상태를 가리킨다. 여기서는 주체와 객체가 서로의 안에서 자기를 발견하고 자기와 일치한다. 각기 자기 안에서 타자를 만나고, 타자 속

에서 자기 자신으로 회귀한다. 다른 한편 황홀경은 제2의 공간의 탄생을 가리킨다. 하루살이의 광무 앞에서 시인은 그것의 배경이 되는 물리적 공간을 잊어버린다. 그리고 시적인 이념이 빛을 발하는 어떤 이상적 평면이 펼쳐지는 사건에 동참한다. 황홀경이란 사물과 공간의 외재적 관계가 내재적 관계로 전도된 상태를 말한다. 여기서 사물은 어떤 대자적 상승 운동 속에서 외부적 공간의 구속력에서 벗어난다. 그리고 마침내 자기 내면에서부터 자기에 고유한 지평을 펼쳐놓는다. 마지막으로 황홀경은 미래에 대한 믿음과 결부되어 있다. 미래에 대한 확신으로 이어지지 않는 황홀경은, 그리고 그것이 수반하는 망각은 어떤 결여나 쇠퇴를 의미한다. 건강을 회복할 때의 황홀경이 있으며, 여기서는 새로운 시작의 도래에 의해 기존의 기억과 구별의 질서가 무력해진다.

“너의 모습과 너의 몸짓은/ 어쩌면 이렇게 자연스러우냐.” 하루살이의 황홀한 춤 앞에서 이렇게 외칠 때 김수영은 자신이 써야 할 시를 생각하고 있다. 하루살이의 몸짓은 자신이 성취해야 할 시적인 몸짓이 무엇인지 말하고 있다. “나는 어떠한 몸짓을 하여야 되는가?” 이것은 “나는 어떤 시인이 되어야 하는가?” 혹은 “나는 어떻게 시를 써야 하는가?”라는 물음과 같다. 이 물음 안에서 하루살이의 춤은 시의 원형으로 이상화되고 있다. 그러나 김수영에게만이 아니다. 많은 시인들이 춤을 모든 예술의 기원이나 이상적 모델로 간주했다. 가령 발레리가 쓴 그 유명한 무용론에서 춤은 시간의 형식을 창조하는 예술로 정의된다. 그리고 이 점에서 춤은 모든 예술의 원천에 있는 “어떤 일반 시학”으로 승격된다. 가령 시라는 예술은 춤이라는 일반 시학의 하위 범주에 속하는데, 이는 시를 쓰거나 읊는 행위가 “언어적인 춤”<sup>3)</sup>에 불과하기 때문이라는 것이다.

철학자들 중에는 춤을 사유의 설명 모델로 간주하는 경우를 찾을 수 있다. 니체가 대표적이다. 최근에는 바디우가 니체에 기대어 이런 관점을 명료하게 정식화했다. 이런 관점에 따르면, 춤이야말로 사유가 무엇이 되어야 하는지를 가리키는 가장 탁월한 위치에 있다. 이는 춤이 사유의 이미지와 관련된 은유의 연락망이 체계적으로 기입되는 장소이기 때문이다.<sup>4)</sup> 그러나 춤이 이렇게 모든 예술의 기원이나 사유의 설명 모델로 이상화된다는 것은 서양 미학에서 무용이 겪어왔던 기나 긴 소외의 역사를 생각할 때 역설적이라 하지 않을 수 없다. 무용은 아리스토텔레스에 의해 고대 미학이 수립될 때, 그리고 칸트에 의해 근대 미학이 출범할 때 예술의 체계 밖으로 밀려났다.

이런 소외의 배경에는 예술이 이야기 중심으로 정의되거나(아리스토텔레스의 경우) 춤이 연극의 일부로 간주되었다는 사실(칸트의 경우)이 자리한다. 그러나 이것은 무엇보다 신체나 감정을 경시하는 플라톤-기독교주의 전통이 낳은 당연한 귀결이라 할 수 있다. 춤이 20세기에 이르러서야 독자적인 예술의 장르로 인정받을 수 있었던 배경도 여기서 찾아야 한다. 몸에 대한 플라톤-기독교주의 전통의 편견이 해체되는 시점에서야 춤은 예술 체계의 일원으로 편입될 수 있었다. 김수영의 시학도 역시 동일한 문맥 안에 위치한다. 온몸의 시학은 몸의 복권으로 상징되는 현대 사상사의 일반적 흐름을 반영한다. 반영할 뿐만 아니라 동서(東西)의 전통을 화해시켜 미래로 갈 만한 미학적 가능성을 수태하고 있다.

3) P. Valéry, *Philosophie de la danse(1936)*, *Oeuvres I*권(Paris: Gallimard, 1957), pp.1395-1396, 1402 참조. 정확히 말하면, 발레리에게 춤은 “살아있는 존재자들의 행동을 다루는 어떤 일반 시학(une poésie générale de l'action des êtres vivants)”이다.

4) 알랭 바디우, 『비미학』, 장태순 (역)(서울: 이학사, 2010), pp.109-134 참조.

## IV. 스스로 도는 힘

이 점을 본격적으로 다루기 전에 몸짓과 관련된 김수영의 시들을 좀 더 읽어보도록 하자. 아래의 작품은 팽이의 몸짓과 춤을 그리고 있다.

영원히 나 자신을 고쳐가야 할 운명과 사명에 놓여 있는 이 밤에  
나는 한사코 방심조차 하여서는 아니 될 터인데  
팽이는 나를 비웃는 듯이 돌고 있다  
비행기 프로펠러보다는 팽이가 기억에 멀고  
강한 것보다는 약한 것이 더 많은 나의 착한 마음이기  
팽이는 지금 수천 년 전의 성인과 같이  
내 앞에서 돈다  
생각하면 서러운 것인데  
너도 나도 스스로 도는 힘을 위하여  
공통된 그 무엇을 위하여 울어서는 아니 된다는 듯이  
서서 돌고 있는 것인가  
팽이가 돈다  
팽이가 돈다

— 「달나라 장난」(1953) 부분

팽이가 시인에게 성스러움을 상기시키면서 과시하는 것은 “스스로 도는 힘”이다. 스스로 돌아가는 팽이 앞에서 시인은 수천 년 전의 성인을 생각하면서 서러움에 빠져든다. (이때 시인은 자기 자신을 “영원히 [자기] 자신을 고쳐가야 할 운명과 사명 앞에 놓여 있는” 주체로 의식하고 있다.) 서러움은 김수영의 작품세계에서 각별한 감정이다. 정확히 그것은 자유로 향한 열망과 좌절이 교차하면서 생기는 시적 정념에 해당한다. 김수영에게 서러움의 감정을 유발하는 자유는 이 작품에서 스스로 도는 힘으로 경험되고 있다. 여기서 스스로 돌아가는 힘은 특정 지역과 시대의 제약을 넘어선 보편성을 암시한다. 이것이 이 시에 나오는 “공통된 그 무엇”의 의미인데, 이는 다른 시를 우회하여 돌아가 보면 좀 더 분명해질 것이다.

물론 문제는 여전히 자유에 있다. 자유는 낙후한 나라의 지식인이 서양에서 배우는 최고의 정치-경제학적 이념이자 문화적 이념이다. 그런데 여기서 김수영이 최초로 발표한 시가 「공자의 생활난」(1945)임을 기억하자. 김수영은 처음부터 자신이 걸어가야 할 시인의 길을 공자가 갔던 성인의 길과 겹쳐서 생각했다. 그리고 지속적으로 서양적 문화의 핵심인 자유를 유가적 전통에서부터 내려오는 인(仁)과 중용으로 번역할 가능성을 생각했다. 「달나라 장난」(1953)은 이런 구도에서 읽어야 할 작품이다. 스스로 돌아가는 팽이, 그것은 현실에서 구현된 가장 탁월한 중용의 상징이 아닌가? 팽이는 지금 중용의 춤을 추고 있는 것이 아닌가? 좀 더 일반적인 수준에서 이야기하자면, 온몸의 시학에서 시 쓰기의 가능성은 정확히 서양의 자유와 동양의 중용을 서로 옮겨놓을 가능성 안에서, 서구적 의미의 사랑과 유가적 의미의 사랑을 번역할 가능성 안에서 설정되고 있다.

이 시에서 자유와 인(仁), 혹은 자유와 중용 사이의 차이는 제트기 프로펠러와 팽이 사이의 차이로 표

상되고 있다. 제트기 프로펠러와 팽이는 스스로 돌아간다는 점에서 같다. “스스로 돌아가는 힘”을 보여준다는 점에서 둘은 “공통된 그 무엇”을 지니고 있다. 1950년대의 김수영은 서구 기술문명의 총아에 해당하는 비행체에서 현존하는 자유의 원형을 보았다. 이것을 말해주는 것이 「헬리콥터」(1955)라는 작품이다. “사람이란 사람이 모두 고뇌하고 있는/ 어두운 대지를 차고 이륙하는 것이/ 이다지도 힘이 들지 않는다는 것을 처음 깨달은 것은/ 우매한 나라의 어린 시인들이었다.” 이렇게 시작하는 이 시는 길게 이어지다가 이렇게 후반부를 맞는다.

헬리콥터여 너는 설운 동물이다

—자유

—비에

더 넓은 전망이 필요 없는 이 무제한의 시간 위에서  
산도 없고 바다도 없고 진흙도 없고 진창도 없고 미련도 없이  
양상한 육체의 투명한 골격과 세포와 신경과 안구까지  
모조리 노출 낙하시켜 가면서  
안개처럼 가벼웁게 날아가는 과감한 너의 의사(意思) 속에는  
남을 보기 전에 네 자신을 먼저 보이는  
금지과 선의가 있다  
너의 조상들이 우리의 조상과 함께  
손을 잡고 초동물의 세계 속에서 영위하던  
자유의 정신의 아름다운 원형을  
너는 또한 우리가 발견하고 규정하기 전에 가지고 있었으며  
오늘에 네가 전하는 자유의 마지막 파편에  
스스로 겸손의 침묵을 지켜가며 울고 있는 것이다.

— 「헬리콥터」(1955) 부분

바슐라르는 언젠가 시적 상상력의 “공기적 특질”에 대해 말했다.<sup>5)</sup> 즉 시적으로 상상한다는 것은 공기처럼 가볍게 되는 것이다. 시적 이미지의 역량은 우리의 영혼을 가볍게 만들고 높이 들어 올리는 데 있다. 시적 사유의 본성은 새처럼 대지의 중력을 벗어나 하늘로 비상하는 데 있다. 이와 유사하게 김수영은 “풍선보다 가볍게 상승하는 헬리콥터”에서 “자유의 정신의 아름다운 원형”을 본다. 그것은 “너의 조상들이 우리의 조상과 함께/ 손을 잡고 초동물의 세계 속에서 영위하던/ 자유의 정신의 아름다운 원형”이다. 서양문명의 총아인 헬리콥터는 동양과 서양의 차이가 소멸하는 영원의 높이에서 자유의 이데아를 직접 현시하는 기계다. 반면 「달나라의 장난」(1953)에서는 플라톤적인 구도가 아니라 공자적인 구도에서 동서의 “공통된 그 무엇”이 중심에 놓인다. 그것은 영원의 높이로 상승하는 헬리콥터도, 송고한 속도로 비행하는 제트 비행기도 아니다. 그것은 아무 것도 모르고 장난하는 어린아이가 내던진 팽이이다.

5) 가스통 바슐라르, 『공기와 꿈』, 정영란(역)(서울: 이학사, 2000) 참조.

## V. 온몸의 춤

김수영은 스스로 도는 힘을 과시하며 돌아가는 단순한 팽이의 회전 앞에서 비행기 프로펠러 못지않게 형이상학적으로 상승하는 공기적 특질의 자유를 경험한다. 그리고 마침내 “수천 년 전의 성인”을 본다. 그렇다면 성인이란 누구인가? 聖은 耳와 目을 합쳐서 만든 글자다. 耳는 귀가 잘 들려 사물의 이치에 잘 통한다는 것, 무엇이든 다 알고 있음을 가리킨다. 반면 目은 정확히 드러내다, 똑똑히 나타내다, 가리켜 보이다 등을 의미한다. 그리고 程과 같이 척도, 단위, 규정 등의 의미로 쓰이기도 한다. 유가적 전통에서 성인은 예의, 법률, 제도를 만들어 보통 사람들을 교화하는 능력의 소유자였다. 이는 성인의 자질을 창조적 입법의 능력에서 찾는다는 것과 같다. 성인은 도구와 규칙, 제도를 처음 고안하고 발명하는 문명의 창조자이자 인류에게 삶의 방식을 가르치는 위대한 스승을 의미한다.

「공자의 생활난」(1945) 같은 작품이 말해주는 것처럼, 김수영에게 시인의 길과 성인의 길은 다르지 않다. 시인과 하나인 성인은 장난을 하는 자, 장난을 하면서 진부한 것에서 벗어나는 자, 진부한 것에서 벗어나기 위해 새로운 기준과 척도를 만들어내는 자다. 자(戒尺)를 만드는 자, 자를 가지고 노는 자. 그런 자가 성인이다(1956년 작 「자(戒尺)」 참조). 김수영이 어린아이의 팽이놀이에서 “달나라의 장난”을 보고 “스스로 도는 힘”을 과시하며 돌아가는 팽이에서 “수천 년 전의 성인”을 찾는 배경에는 그의 작시(作詩)의 이념이 있다. 김수영은 작시의 이념을 잊혀진 성(聖)의 이념에서 찾았고, 그 숭고한 이념이 순진무구한 어린아이의 손끝에서 간단하게 구현되는 어처구니없는 사태 앞에서 절망의 탄식을 뱉어내고 있다.

“스스로 도는 힘”이란 운동의 이유와 원인을 자기 바깥이 아니라 자기 안에 두고 있는 힘이다. 서양 철학사에서 반-플라톤적이지 반-기독교적인 세계상을 대변하는 (따라서 중국적 세계관에 가장 근접해 있는) 스피노자는 자연(“신 또는 자연”)을 힘으로, 자연의 힘(“힘 즉 존재”)을 자기원인으로 정의했다. 이것은 『주역』의 으뜸-뒀(元)이나 『중용』의 성실함(誠)과 같이 존재의 부단한 창조적 역량을 정의하는 용어다. 온몸의 시학은 유가적 전통과 이어져 있는 어떤 힘의 존재론을 전제한다. 그런 연관성 때문에 온몸의 시학은 스피노자와 그의 계승자인 니체, 나아가 들뢰즈의 존재론과 멀지 않은 곳에 있다. “스스로 도는 힘” 또는 자기원인적인 힘의 창조력을 번역하는 김수영의 공식은 “온몸에 의한 온몸의 이행”이다. “즉 온몸으로 동시에 온몸을 밀고나가는 것이 되고, 이 말은 곧 온몸으로 바로 온몸을 밀고나가는 것이 된다. 그런데 시의 사변에서 볼 때, 이러한 온몸에 의한 온몸의 이행이 사랑이라는 것을 알게 되고, 그것이 바로 시의 형식이라는 것을 알게 된다.”(II 250) 김수영의 시학에서 사랑은 온몸에 의한 온몸의 이행이고, 그런 자기원인적이고 자기감응적인 이행의 모습을 김수영은 스스로 돌아가는 팽이에서 보았다.

도회 안에서 쫓겨 다니는 듯이 사는  
나의 일이며  
어느 소설보다도 신기로운 나의 생활이며  
점잖이 앓은 나의 나이와 나이가 준 나의 무게를 생각하면서  
정말 속임 없는 눈으로

지금 팽이가 도는 것을 본다  
그러면 팽이가 까맣게 변하여 서서 있는 것이다  
— 「달나라의 장난」(1953) 부분

“그러면 팽이가 까맣게 변하여 서서 있는 것이다.” 이 구절이 자기원인적인 힘의 창조성을 건드리는 대목이다. 누워 있어야 하던 팽이는 스스로 돌면서 일어서고, 그 직립의 기적 속에서 까맣게 변한다. 누워있을 때는 없던 속성을 창발적으로 발현한다. 그것은 속성이라기보다 어떤 평면이다. 그것은 물체의 세계와 정신의 세계를 나누는 평면, 자연의 인과법칙과 관념적 인과법칙을 나누는 평면이다. 팽이는 지금 어떤 세계에 자리하는 것이 아니라 자신이 자리하는 이념적 공간을 스스로 창조하고 있다. 세계에 자리하면서 수용해야 했던 외부적 제약들에서 벗어나 자신에 고유한 입법적 공간을 수립하는 것이다. 이것이 춤추는 몸, 다시 말해서 온몸이 꿈꾸는 순간이다. 춤은 “그림자에조차도 의지하지 않는” 몸짓에 이르러 비로소 절정에 이른다. 이런 절정의 사건은 김수영의 마지막 시 「풀」(1968)에서 바람보다 더 빨리 눕고 바람보다 먼저 일어서는 풀에서 다시 형상화된다.

풀이 눕는다  
바람 몰아오는 동풍에 나부껴  
풀은 눕고  
드디어 울었다  
날이 흐려서 더 울다가  
다시 누었다

풀이 눕는다  
바람보다도 더 빨리 눕는다  
바람보다도 더 빨리 울고  
바람보다 먼저 일어난다

날이 흐리고 풀이 눕는다  
발목까지  
발밑까지 눕는다  
바람보다 늦게 누워도  
바람보다 먼저 일어나고  
바람보다 늦게 울어도  
바람보다 먼저 웃는다  
날이 흐리고 풀뿌리가 눕는다

— 「풀」(1968) 전문

이 구절은 존재의 논리에서 해방된 순수 시적인 논리의 웃음을 그리고 있다. 사랑이 풍자와 해탈로 거듭나는 대목. 그것은 김수영이 시적인 성스러움에 도달하는 대목이다.<sup>6)</sup> 이 대목과 비교할 때 「달나라의

6) 출처, 『풍자와 해탈 혹은 사랑과 죽음: 김수영론』(서울: 민음사, 2000), pp.100-102의 상세한 설명 참조.

장난」(1953)에서는 아직 존재론적인 것과 시적인 것이 구별되지 않고 있다. 구별되지 않을 뿐만 아니라 성스러움 자체가 그의 몸 저편에, 달나라 같은 별세계에 머물러 있을 뿐이다. 맹자는 “성인도 나와 동료”(『맹자』 고자 하)라 하여 성스러움을 다른 곳이 아닌 우리 자신 안에서 찾을 수 있는 가능성을 가르쳤다. 1950년대 초의 김수영은 아직 성스러움을 자기 자신의 몸에서, 온몸에 의한 온몸의 이행에서 찾을 줄 모르고 있다. 성스러움은 마치 유대인의 신처럼, “아메리카 타임지의 고운 활자”(「아메리카 타임지」(1947))처럼 어떤 신비의 장막 저편에 분리되어 있다. 성스러움은 “영원히 [자기] 자신을 고쳐가야 할 운명과 사명 앞에 놓여 있는” 시인에게 어떤 열망과 다짐의 대상인 요원한 관념일 뿐, 지금 이곳에서 실현될 가능성이 아닌 것이다.

## VI. 아이온의 춤

「풀」(1968)에서는 모든 것이 달라진다. 이제 온몸의 춤은 저편 어딘가의 달나라 장난이 아니다. 그것은 대지에 뿌리박은 현실 속에서 추어야 하는 춤이다. 땅 속에 뿌리내린 풀은 저편을 모른다. 풀은 저편을 꿈꾸는 것이 아니라 그것을 대지의 표면 위에 창조한다. 이 시에서 바람은 풀의 신체를 외재적으로 정향하고 코드화하는 운동이다. 바람의 운동에 종속된 한에서 풀의 신체는 크로노스(chronos)의 시간 속에 있다. 크로노스의 시간이란 물리적 법칙에 의해 조직되는 시간이자 운동에 의해 측정되는 시간이다. 반면 바람보다 먼저 일어서고 바람보다 먼저 웃는 시는 아이온(aion)의 시간 속에 있다. 아이온의 시간이란 물리적 법칙이나 운동에서 해방된 시간, 어떤 이념적 평면이 조직되어가는 시간이다. 들뢰즈나 바디우 같은 철학자는 두 시간을 각각 역사의 시간과 사건의 시간으로 구별한다.

사건의 시간 속에 있는 풀의 신체는 자신이 창조한 이념적 평면 속에서 점점 보이지 않게 된다. 자신이 조형해가는 문맥과 문법의 배후로 소멸해간다. 말라르메가 “여성 무용수는 춤추는 여자가 아니다(*la danseuse n'est pas une femme qui danse*),”<sup>7)</sup> 다시 말해서 춤추는 여성은 여자도 아니고 춤을 추지도 않는다고 말한 것은 이런 관점에서 이해해야 한다. 온몸의 춤에 이르렀을 때 몸은 성별을 잃는다. 성별만이 아니라 자신의 정체성을 규정하던 모든 규정을 상실한다. 춤추는 몸은 이상적인 춤의 자기전개 속에 추상화되고, 춤 자체마저 자신이 조형해놓은 나타남의 문법 배후로 지워져간다. “날이 흐르고 풀뿌리가 눕는다.” 풀은 그렇게 소멸해간다. 이것이 온몸의 춤이자 온몸의 사건이다. 그렇다면 온몸의 사건은 어떤 논리에 의해 일어나는가? 온몸은 어떤 논리에 따라 아이온의 춤에 도달하는가?

김수영이 바라본 땡이의 춤이나 풀의 춤을 생각하면, 그것은 3단계의 리듬과 맞물려 있음을 알 수 있다. 첫 번째 리듬은 대타자극(hetero-affetion)에서 온다. 두 번째 리듬은 대타자극이 대자적 자기자극(auto-affetion)으로 전환되면서 시작된다. 마지막 세 번째 리듬은 이 두 종류의 자극이 어떤 원격자

7) S. Mallarmé, *Ballets(1886), Oeuvres complètes*(Paris: Gallimard, 1945), p.304. 말라르메의 무용론을 우리와 유사한 관점에서 분석하는 사례로는 최근에 발표된 J. Rancière, “La danse de lumière,” *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*(Paris: Gallimard, 2011), pp.119-136 참조. 가령 p.127: “말라르메에 대하여 [현대 무용]이 보여주는 것은 (...) 새로운 허구의 관념이다. 이것에 따르면 이야기는 세계의 유희와 유비적 관계에 있는 요소형상들의 유희에 의해 대체되어야 한다. (...) 새로운 허구, 그것은 어떤 형식들의 유희가 순수하게 펼쳐진다는 것 이외에는 아무 것도 아니다. 이 형식들은 추상적이라 할 수 있다. 왜냐하면 어떠한 이야기도 들려주지 않기 때문이다. (...) 이제 모방되는 것, 각각의 사물에 대해 모방되는 것은 그 사물이 나타나는 사건이다.”

극(tele-affection) 속에서 통합될 때 일어난다. 그리고 여기서 아이온의 평면이 펼쳐지는 가운데 춤추는 몸이 사라지고 마침내 춤마저 사라진다. 춤이 사라진다는 것은 운동이 사라진다는 것이고, 그것에 종속된 크로노스의 시간이 소멸한다는 것이다. 여기서는 어떤 사람이 춤을 춘다기보다 시간 자체가 춤을 춘다. 이제 춤을 추는 것은 시간 속에서 흐르는 또 다른 시간, 아이온의 시간이다. 김수영의 작품들 중 아이온의 춤을 장면화하는 것으로는 다음과 같은 시가 있다.

하얀 종이와 옥색으로 노란 하드롱지가  
 이 세상에 없는 빛으로 변할 만큼 밝다  
 시간이 나비 모양으로 이 줄에서 저 줄로  
 춤을 추고  
 그 사이로  
 사월의 햇빛이 떨어졌다  
 이런 때면 매년 이맘때쯤 듣는  
 병아리 우는 소리와  
 그의 원수인 쥐 소리를 혼동한다

어깨를 아프게 하는 것은  
 노후의 미덕이 아니다  
 내가 나를 잊어버리기 때문에  
 개울과 개울 사이에  
 하얀 모래를 골라 비둘기가 내려앉듯  
 시간이 내려앉는다

— 「백지에서부터」(1962) 부분

이 시의 핵심은 어떤 전환에 있다. 이 세상에 있는 빛에서 이 세상에 없는 빛으로, 이 세상에 있는 시간에서 이 세상에 없는 시간으로의 전환. 그것은 경험적 시간에서 선형적 시간으로의 전환이다. 시간은 경험적인 것에서 선형적인 것으로 전환될 뿐만 아니라 스스로 자기 자신을 자극하며 조직해간다. 그것이 아이온의 춤이다. “시간이 나비 모양으로 이 줄에서 저 줄로/ 춤을 추고/ 그 사이로/ 4월의 햇빛이/ 떨어졌다.” 아이온의 춤 속에서 선형적 시간은 자기 자신을 조직해갈 뿐만 아니라 경험적 시간에 새로운 의미를 부여한다. 아이온의 춤이 그리는 오선지 위에서, 거기서 그려진 시간의 도식 사이에서 4월의 햇빛은 과거와 전혀 다르게 떨어진다. 과거와 완전히 다르게 나타나고 과거와 완전히 다르게 경험된다. 아이온의 춤은 경험적 시간을 새롭게 정초하면서 미래에 대한 확신을 불러일으킨다.

이런 전도, 자기조직, 정초 속에서 일어나는 것은 어떤 혼동과 망각이다. 무엇을 혼동하는가? “병아리 우는 소리와/ 그의 원수인 쥐 소리를 혼동한다.” 이는 경험적 세계를 구획하는 모든 이항대립의 질서를 혼동한다는 것과 같다. 선형적 시간의 도식 안에서 병아리와 쥐, 남과 여, 안과 밖, 현전과 부재, 참과 거짓, 고통과 쾌락, 젊음과 늙음의 대립이 진공에 빠진다. 망각은 이런 진공의 상태를 말한다. 그 진공의 상태에서 세상도 그것을 바라보는 사람도 자기를 잊어버린다. “내가 나를 잊어버리기 때문에/ 개울과 개울 사이/ 하얀 비둘기가 내려앉듯/ 시간이 내려앉는다.” 이것이 선형적 시간의 도래, 미래를 정초하는

도래다. 그 도래하는 아이온의 시간 속에서 파롤의 목소리는 혼동되거나 무력해진다. 그 대신 랑그의 목소리가 말하기 시작한다. 소리도 없고 형체도 없는, 단지 순수 도식에 불과한 어떤 비가시적인 이미지가 바탕에 놓인다. 아이온의 춤은 평면을 사랑한다. 온몸의 춤은 비상한다기보다 내려앉고, 상승한다기보다 하강한다. 온몸의 사진은 이편과 저편, 경험적 평면과 선형적 평면이 하나로 겹쳐지는 사진이다. 무용학적 공간, 그리고 그것과 구별되지 않는 시적인 공간은 그런 겹침의 사진 속에서 탄생한다.

## VII. 평면의 존재론

그러므로 김수영의 시에서 평면이 자주 등장하는 것은 우연이 아니다. 이미 「하루살이」(1957)에는 “벽을 사랑하는 하루살이여”라는 구절이 있었다. 이때 벽이란 하루살이의 황홀한 춤이 만들어내는 공시적인 랑그의 평면을 가리킨다. 여기에는 성별의 구분이 없는 것처럼 시제(時制)의 구별이 없다 능동과 수동의 구별을 비롯한 모든 양태적 구별은 인칭의 구별과 마찬가지로 아직 생겨나지 않았다. 경험적 세계는 중성적이고 공시적인 랑그의 평면 속에서 새롭게 나타나면서 과거와 다른 의미를 지니게 된다. 랑그의 평면은 말라르메가 말하는 “책의 공간”이나 블랑쇼가 말하는 “문학적 공간”과 크게 다르지 않다.

「누이의 방」(1961) 같은 시에 나오는 평면도 이런 관점에서 읽을 수 있다. “평면을 사랑하는/ 코스모스/ 역시 평면을 사랑하는/ 김 노박의 사진과/ 국내 소설책들……/ 이런 것들이 정돈될 가치가 있는 것인가/ 누이야/ 이런 것들이 정돈될 가치가 있는 것인가.” 옛날 책을 읽다보면 “입실의 경지”라는 말과 마주친다. 그것은 학문이나 인격이 도달할 수 있는 최고의 경지를 말한다. 누이의 방은 김수영에게 그런 입실의 경지와 유사한 의미를 지닌다. 그것은 대문자 시가 자기를 펼쳐가는 어떤 이상적인 공간이다. 온몸의 춤은 아이온의 시간이 도래하는 춤이고, 아이온의 시간의 도래는 이상적인 시적 공간의 탄생과 같다. 그런데 이상적인 시적 공간의 특징은 평면적이라는 데 있다. 그것은 중성적이고 추상적이라는 의미에서 평면적이다. 그러나 존재론의 관점에서는 다르게 새겨야 한다. 즉 평면성이란 여기서 내재성을 의미한다. 김수영의 시적 공간은 플라톤적 이원론과 그것이 전제하는 수직적 초월성을 부정한다는 점에서 내재적이다. 이 점을 위해 다음과 같은 시를 읽어보자.

앉아도 편편하고  
 서도 편편하고  
 누워도 편편하고  
 도회와 시골이 편편하고  
 시골과 도회가 편편하고  
 신문이 편편하고  
 시원하고  
 버스가 편편하고  
 시원하고  
 하수도가 편편하고  
 펌푸의 물이 시원하게 쏟아져 나온다고

『논어』에 나오는 “君子坦蕩蕩, 小人長戚戚”(「술이」 7-37)이라는 문장을 생각나게 하는 대목이다. 보통 이 문장은 “군자는 마음이 평온하고 너그러우며, 소인은 마음이 항상 근심으로 조마조마하다”로 옮긴다. 그러나 원문의 탄(坦)은 평탄하다는 뜻이고, 탕(蕩)은 물을 흘려 시원하게 쓸어내린다는 뜻이다. 그러므로 원문에 충실하게 옮기면 군자는 마음이 편편하고 시원한데 소인은 그렇지 못하다는 이야기가 된다. 김수영은 중용에 도달한 유가적 군자의 이미지에 덧대어 자신의 초상을 그리고 있는 것이 아닐까? 이 시의 제목에 해당하는 “격문”은 무언가를 널리 알리는 글로 선언문과 같다. 김수영은 격문이라는 제목의 시에서 무엇을 공지하는가? 자신이 “자유를 찾은 진짜 시인”으로 다시 태어났음을 선언한다. 중용의 자유를 찾은 시인이 되었다는 것이다.

위의 인용 부분 다음에 나오는 이야기다. “무엇보다도/ 내가 정말 시인이 됐으니 시원하고/ 인제 정말 / 진짜 시인이 될 수 있으니 시원하고/ 시원하다고 말하지 않아도 되니/ 이걸 진짜 시원하고/ 이 시원함은 진짜이고/ 자유다.” 자신에게 일어나는 성숙과 변화에 민감했던 김수영은 이 시에서 자신이 무언가 결정적인 문턱을 넘어 과거의 자신과 완전히 달라져 있음을 선포하고 있다. 이때가 김수영의 나이 40일 때이니 지천명(知天命)의 깨달음을 기록하는 작품이라 할 수 있다. 그런데 시인으로서 깨달은 지천명의 체험은 어떤 이유에서 편편함=시원함=자유 체험과 등식화될 수 있는가? 푸코는 『말과 사물』에서 르네상스시기를 “세계 산문의 시대”<sup>8)</sup>라 했다. 이는 당시의 서양을 지배한 에피스테메(사고의 패러다임)의 특징을 부각하기 위한 명명이다. 어떤 특징인가? 그것은 말과 사물이 현재처럼 서로 분리된 평면에 존재하는 것이 아니라 단일한 하나의 평면에 공존한다는 데 있다. 르네상스 시대의 담론에서 말은 사물들 사이에, 사물은 말들 사이에 서로 똑같은 효력을 가지면서 존재했다. 이것은 『주역』에서 수(數)가 형상이나 이미지 속에 공존하는 것과 같다. 우리는 이런 사태를 단일평면의 존재론이라 명명할 수 있을 것이다.

고대로 올라 갈수록 동아시아의 에피스테메는 단일 평면적인 것처럼 보인다. 그러나 여기서 서로 공존하는 것은 말과 사물이라기보다 개체와 보편자다. 중국적 세계관의 특징은 천하(天下)의 바깥을 설정하지 않는다는 데 있다. 플라톤의 이데아계나 기독교의 신국(神國) 같은 개념이 대변하는 것처럼, 서양적 사유는 개체의 세계와 분리된 보편자의 세계를 설정하는 데 익숙하다. 우리는 그런 세계관을 이중평면의 존재론이라 부를 수 있다. 반면 동아시아의 세계관에서 보편자는 언제나 특수한 개체의 자격에서 다른 개체들 사이에 존재한다. 추상성은 개체의 특수한 특질 위에서 발현되는 2차적 속성이다. 서양적 에피스테메의 특징이 존재론적 평면이 이중화된다는 데 있다면, 동아시아의 에피스테메에서 이중화되는 것은 존재론적 평면이 아니라 개체 자체다.

## VIII. 자기감응의 논리

그렇다면 개체는 어떤 조건에서 보편자로서 이중화되는가? 김수영의 언어로 하자면, “온몸에 의한 온

8) 미셸 푸코, 『말과 사물』, 이규현(역)(서울: 민음사, 2011), 2장 참조.

몸의 이행이 일어날 때, 다시 말해서 “스스로 도는 힘”을 획득할 때 그런 사건이 일어난다. 스스로 돌아가는 힘을 상실하여 쓰러지거나 누워있는 팽이, 그것이 특수한 개체다. 반면 스스로 돌아가면서 똑바로 일어서고 그런 가운데 이마에 까만색이 생기는 팽이, 그것이 보편자로서 우뚝 선 개체다. 하지만 누워있던 우뚝 서있던 팽이는 언제나 동일한 평면에 있다. 이 점이 동아시아의 에피스테메를 구조화하는 중요한 특징이다.

개체를 보편자로서 이중화하는 힘, 그 “스스로 도는 힘”에서 어떤 논리를 찾자면, 우리는 그것을 잉여 수반적 반복의 논리라 부를 수 있다. 잉여 수반적 반복의 논리, 이것이 온몸의 논리이기도 하다. 온몸의 논리에서 보편성이라는 잉여는 팽이가 돌아갈 때 이마에서 발현되는 까만색에 해당한다. 팽이는 누워있다 보편성의 빛을 발하는 가운데 우뚝 서고 그러다 다시 바닥에 주저앉는다. 개체로서 보편성의 함량을 낳고 다시 개체로 돌아가기를 되풀이한다. 팽이에서 볼 수 있는 이런 잉여 수반적 반복 혹은 사건적 반복의 논리는 동아시아의 개념 세계를 관통한다.

가령 이(理)와 기(氣), 조리와 기질의 관계를 보자. 플라톤적 전통에서 형상과 질료는 각기 보편과 특수를 대변하면서 상호 대립의 관계에 있다. 그러나 그와 유사한 개념쌍인 조리와 기질은 그렇지 않다. 조리는 어떤 영원한 본질이나 초월적 원리가 아니다. 그것은 기질이 팽이처럼 스스로 도는 힘을 얻을 때 생기는 창발적 사건이다. 기질은 생성소멸의 순환 속에서 조리를 낳고 다시 기질로 돌아간다. 성(性)과 정(情), 도덕적 본성(四端)과 기질적 심성(七情)의 관계도 마찬가지다. 유사-선형적인 것처럼 보이는 도덕적 본성은 기질적 심성과 다른 뿌리에서 나오는 것이 아니다. 그것은 기질적 심성이 자기진화의 논리에 따라 어떤 순환의 정점에 이를 때 낳는 2차적 속성이다. 기질적 심성은 어떤 상승적 자기함량 운동 속에 놓일 때 자신과 분리된 것처럼 보이는 도덕적 본성을 낳고 다시 기질적 심성으로 돌아간다.

이런 예를 통해 볼 때 동아시아의 존재론적 평면에서 결례를 이루는 개념들은 서양의 존재론적 평면에서처럼 서로 대립하지 않는다는 것을 알 수 있다. 개념들은 이항대립이나 모순의 관계에 있는 것이 아니다. 오히려 서로 손님처럼 기다리고 보완하는 관계, 대대(對待)의 관계에 있다. 그러나 동아시아의 논리에서 중요한 것은 대립을 대대로 대체한다는 점보다는 차라리 다른 데 있다. 그것의 특징은 선형과 경험의 경계를 매우 독특하게 그린다는 데 있다. 헤겔의 논리학은 모순의 주위를 감돈다. 새로운 차원이 열리는 창발적 사건의 조건을 모순에서 찾기 때문이다. 그러나 이것은 훨씬 더 위대한 이야기의 전조에 불과하다. 헤겔 논리학의 독창성은 본질과 외양을 구별하는 경계선을 본질 자체 안으로 옮겨놓는 데 있다. 즉 본질과 외양은 따로 있지 않다. 본질은 외양으로 있고, 외양은 본질로 있다. 본질의 본질은 외양(Schein)에 있다. 외양을 띠고 나타난다는 것(er-scheinen)은 본질이 자신의 본질을 다하는 모습이다. 이것이 본질의 한계인데, 본질은 외양으로 나타나는 것 이외에는 다른 존재방식을 가지지 못한다. 그러므로 현상적 외양의 이면이나 저편에 본질이 따로 있다는 믿음을 버려야 한다. 본질과 외양은 하나의 동일한 평면에 있다.

온몸의 논리에서도 본질과 외양은 서로 다른 장소에 떨어져 있지 않다. 마치 개체가 보편자로 이중화되는 것처럼, 본질과 외양이 단일한 개체 안에서 식별 불가능해진다. 그러나 헤겔의 논리학에서 본질과 외양의 경계선이 본질 안으로 이동한다면, 온몸의 논리에서 그 경계선은 외양 안으로 이동한다. 헤겔의 논리학은 현상적 외양의 나타남(현-상)을 본질의 자기촉발적인 운동으로 서술한다. 그것이 “자기 관계적 차이(die sich auf sich beziehende Differenz)”<sup>9)</sup>라는 이른바 반성적 차이의 운동이다. 반면 온몸의

논리는 본질다운 것을 현상적 개체에서 일어나는 자기함량 운동의 산물로 그린다. 이것은 주기론의 전 통이나 실학의 전통에서 더욱 심화되는 경향이다.<sup>10)</sup> 여기서 선험적인 것은 경험적인 것에 선행하거나 그것의 가능성을 조건짓는 위치에 있는 것이 아니다. 오히려 경험적인 것이 선험적인 것에 선행하면서 그것의 가능성을 조건짓는 위치에 있다. 이 점을 설명하는 것이 『중용』에 나오는 도끼의 비유다.

“『시경』에 ‘도끼자루로 쓸 나무를 베는구나! 도끼자루로 쓸 나무를 베는구나! 도끼자루의 모형은 멀리 있지 않다고 했다. 도끼자루로 쓸 나무를 베면서 할끔 쳐다보고는 오히려 멀리 있다고 생각 한다. 그러므로 군자는 사람의 도를 가지고 사람들을 다스리다가 그들이 잘못된 점을 고치면 거기서 그친다.’<sup>11)</sup>”

이 문장은 다음과 같은 공자의 말 다음에 배치되어 있다. “도는 사람에게서 멀리 떨어져 있지 않다. 사람이 도를 행하면서 사람에게서 멀어지니 이렇다면 도라 할 수 없다.”<sup>12)</sup> 우리는 『논어』에 나오는 인(仁)과 성(聖)도 동일한 사건의 논리에 따라 이해해야 한다. 인은 구체적인 인간과 별개로 존재하는 고정된 본질이 아니다. 하늘의 저편에 있다가 인간의 내면으로 자리를 옮긴 초월적 원리도 아니다. 공자적 의미의 인자함은 심리적 기질이 아닌 것처럼 선험적 자질도 아니다.<sup>13)</sup> 그것은 구체적 개인이 어떤 창조적인 자기조형력을 획득할 때 뿜어내는 마술적인, 그러나 일시적인 힘이다. 그 일시적이지만 마술적인 힘과 더불어 구체적 개인은 인간됨의 탁월한 사례로서 거듭난다. 그러나 어떻게 구체적 인간은 창조적인 자기조형력, 다시 말해서 성스러움에 도달할 수 있는가?

## IX. 춤과 음악

이것은 김수영이 온몸의 시학을 통해 대답하고자 했던 최후의 문제와 같다. 이것은 결국 온몸의 논리는 무엇인가라는 물음으로 첨예화된다. 이미 언급했던 것처럼, 황홀경에 도달할 때 춤추는 몸은 춤의 자기전개 속에 추상화된다. 춤 자체마저 자신이 도식화하는 나타남의 문법 배후로 소멸해버린다. 이것이 경험적인 것에서 선험적인 것으로 반전되는 온몸의 춤이자 온몸의 사건이다. 그렇다면 온몸의 사건은 어떤 논리에 의해 일어나는가? 온몸은 어떤 논리에 따라 스스로 도는 힘을 얻어 아이온의 차원으로 이행하는가? 다시 말해서 대타감응은 어떻게 자기감응으로, 그리고 이 둘은 어떻게 원격감응 안에서 통합되

9) G.W.F. Hegel, *Wissenschaft der Logik II*(Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969), pp.22 이하, 24이하, 46 이하 참조.

10) 이미 고대부터 본성(性)을 해석하는 두 전통이 대립하고 있었다. 하나는 고자처럼 본성을 수평적인 구도에 놓고 일시적으로 살아있다 다시 사라지는 것(“生之謂性”)으로 보는 것이다. 다른 하나는 맹자처럼 본성을 수직적 구도에 놓고 하늘과 천명으로 이어놓는 해석으로(“盡心知性知天”), 여기서 본성은 선형화된다. 蔡仁厚, 『공자의 철학』, 천병돈 옮김(예문서원, 2000), pp.157, 161 참조.

11) 『중용』 13장 2: “詩云 伐柯伐柯, 其則不遠. 執柯以伐柯, 睨而視之, 猶以爲遠. 故君子以人治人, 改而止.”

12) 『중용』 13장 1: “道不遠人, 人之爲道而遠人, 不可以爲道.”

13) 이 점에서 우리는 공자의 인(仁)을 인심(仁心)으로 보는 맹자나 의리(義理)의 마음으로 새기는 주자의 해석에 반대한다. “안회는 그 마음이 석 달 동안 인(仁)에서 떠나지 않았지만, 그 나머지는 하루 또는 기껏해야 한 달 동안 인에 생각이 미칠 따름이다”(『논어』 용야 6-7). 이 문장이 말하는 것처럼 인은 선험적이고 항구적으로 인간의 마음에 내재하는 속성이 아니다. 그것은 특정 조건에서 일시적으로 발생, 지속하는 어떤 사건적 속성이다.

는가? 이 물음에 답하기 전에 일단 온몸의 춤이 보여주는 마지막 특성에 주목해보자. 그 마지막 특성은 음악으로부터 분리되는 데 있다. 김수영은 이것을 다음과 같이 노래한다.

음악을 들으면 차(茶)밭의 앞뒤 시간이  
가시처럼 생각된다 그리고 그 가시가  
점점 더 똑똑해진다 동산에 걸린  
새 달에 비친 나뭇가지처럼  
세계를 배경으로 한 나의 사상처럼  
죄어든 인생의 윤곽과 비밀처럼……  
곡은 무용곡—모든 음악은 무용곡이다  
오오 폐허의 질서여 수치의 개가(凱歌)여  
— 「반달」(1963) 부분

서양에서 춤이 자율적 예술로 자리를 잡아온 과정은 어떤 해방의 역사라 할 수 있다. 먼저 이야기와 연극에서 해방되어야 했고, 그 다음에는 음악에서 해방되어야 했다. 그리고 마지막으로 신체를 혼용하거나 예속하는 모든 종류의 문화적 코드에서 자유로울 수 있는 가능성을 추구하기에 이르렀다. 무용은 이런 3중의 해방 속에서만 작품으로 성립하는 것은 결코 아닐 것이다. 이야기와 음악이 없어야 하며 아무런 코드가 없어야 한다는 것이 무용 작품의 조건인 것은 결코 아닐 것이다. 어쩌면 이야기를 반영하고 음악과 조화를 이루며 완벽하게 코드화된 몸짓일수록 ‘아름다운’ 작품이 될 공산이 크다. 그러나 미학적 자율성이 문제일 때는 이야기가 달라진다. 다른 장르의 예술과 경합을 벌여야 하고, 이 경합이 때로 정치적 함축의 차원으로까지 이어질 때 무용은 자신의 최소 조건으로 돌아갈 수 있어야 한다. 무용은 필요할 때면 언제든지 이야기, 음악, 문화적 코드에서 동시에 벗어난 순수 신체의 가능성, 다시 말해서 온몸에 의한 온몸을 위한 온몸의 가능성을 증명할 때만 자신의 자율적 위상과 존엄을 지킬 수 있을 것이다.

위의 시 「반달」(1963)은 무용이 음악에 예속되는 것이 아니라 음악을 지배하는 순간을 지나고 있다. “곡은 무용곡—모든 음악은 무용곡이다.” 만일 무용과 음악이 어떤 경쟁 관계에 있다면, 그 경쟁의 관건은 원형적 예술이라는 위상에 있다. 아리스토텔레스는 춤을 이렇게 정의했다. “무용술은 멜로디 없이 리듬만을 가지고 모방한다. 사실 무용가는 리듬에 몸짓을 부여하면서 성격과 감정과 행동을 모방한다.”<sup>14)</sup> 이 구절에 등장하는 몸짓(제스처)이란 말의 원어는 도식(skhēmata)이다. 서양 최초의 정의에 따르면, 춤은 특정한 리듬에 부합하는 몸짓, 다시 말해서 신체도식과 같다. 춤은 특정한 리듬에 맞는 신체도식을 고안하여 성격이나 행동을 재현한다. 이런 정의에서 먼저 유념해야 하는 것은 성격(mores)과 리듬의 관계다.

아리스토텔레스 시대의 그리스인에게 예술 일반의 핵심적 기능은 성격(그리고 그것과 결부된 정념과 행동)을 모방하는 데 있었다. 그리고 성격은 리듬을 통해 가장 단순하고 순수한 형태로 표현된다. 리듬은 그 자체가 성격을 지니며, 따라서 직접적으로 성격을 재현한다. 이 점에서 리듬은 성격을 재현하는 모든 예술이 의존할 수밖에 없는 어떤 보편적 요소일 수밖에 없다. 사실 아리스토텔레스가 『시학』 제1장

14) Aristote, *La Poétique*, le texte grec avec une traduction et des notes de lecture par R. Dupont-Poc et J. Lallot(Paris: Seuil, 1980), p.33(1447 b).

에서 예술의 영역을 분류하고 각각을 정의할 때, 리듬은 모든 예술에 포함되는 공통의 요소로 꼽힌다. 그런데 춤은 음악과 마찬가지로 오로지 리듬에만 관계한다. 음악가의 과제는 리듬을 도식화하는 데 있고, 음악이란 소리를 통해 도식화된 리듬이다. 반면 무용가는 신체를 이용하여 리듬을 도식화한다. 무용은 리듬에 부합하는 신체도식이고, 그런 도식을 창조하여 성격을 재현한다.

이런 이유에서 춤은 음악과 더불어 당연히 예술의 원형이란 지위를 두고 용쟁호투(龍爭虎鬪)의 싸움을 벌일 수 있었다. 시를 비롯한 모든 예술의 원천에 있는 어떤 원형적 예술로 간주될 법도 했다. 그러나 아리스토텔레스의 『시학』에서는 결코 이런 일이 일어나지 않는다. 그것은 이 책에서 예술의 중심축이 바뀌었기 때문이다. 아리스토텔레스는 당대까지 내려온 오래된 상식을 뒤집고 시가 재현해야 할 최고의 과제를 성격에서 찾는 대신 이야기(플롯, mythos)에서 찾았다. 이런 이유에서 무용은 『시학』의 중심부에서 밀려나 가장자리에 위치하게 된다. 이 책에서는 무용을 대신해서 예술의 준거 모델로 승격되는 것은 그림이다. 그림은 리듬이 없는 도식에 해당한다. 우리는 여기서 청각 우위의 문화가 시각 우위의 문화에 의해 대체된다는 것을 알 수 있다. 음악적 공간에 기초했던 예술에 대한 이해가 시각적 공간에 기초하게 된 셈이다.

이런 변화의 배후에는 소크라테스-플라톤이 가져온 어떤 거대한 전환이 자리한다. 그것은 시적 사유나 음악적 사유가 이론적 사유에 종속하게 되는 패러다임 전환이다. 청년 니체가 그토록 성토했던 “이론적 문화의 품” 안에서 리듬과 선율, 그리고 이런 것들이 직접적으로 표현하는 성격은 과거와 같이 예술적 재현의 핵심적 과제가 될 수 없다. 리듬에 신체도식을 부여하면서 성격을 연출하는 무용은 결코 예술의 원형이 될 수 없다. 무용은 오히려 공연 예술 일반과 함께 예술의 본령에서 벗어난 장소로 밀려난다. 이 점과 관련하여 주목해야 하는 것은 아리스토텔레스가 작품과 공연을 구별하고, 시인의 작업(글-짓기)과 배우의 연기(몸-짓기)를 대립시키는 대목이다. 여기서 예술의 본령은 공연 이전에, 무대 연출 이전에 자리한다. 오로지 시인이 지은 대본, 글로 된 작품만이 미학의 고유 영역으로 한정된다. 반면 무대 위에서 연출되는 모든 것, 그러므로 배우의 연기뿐만 아니라 무용까지도 작품의 종속적 부속물(parergon)로 전락한다.<sup>15)</sup>

## X. 춤과 파에르곤의 논리

서양의 주지주의 전통 안에서 춤과 음악, 나아가 연극은 동병상린(同病相隣)의 관계에 있다. 니체가 소크라테스적 문화에 도전할 때 춤, 음악, 연극을 서로 구별하지 않거나 그 셋이 하나로 어우러지는 바

15) 이 점을 읽을 수 있는 대목은 다음과 같다: “언어적 표현에 관하여 말하자면, 이 분야의 한 영역은 말의 도식들(skhēmata tēs lexeōs)에 대한 연구로 이루어진다. 이것들에 대한 지식은 배우의 기예에, 이 방면과 관련된 여타의 것을 다루는 기예에 속한다. 가령 명령, 기도, 진술, 위협, 질문, 대답. 그리고 이와 유사한 모든 것들에 대한 연구가 그것이다. 이런 것들에 대해 알고 있든 모르고 있든 작시술은 이 때문에 하등의 주목할 만한 비난을 받지 않는다. (...) 이 문제는 시학이 아닌 다른 연구의 대상에 해당하므로 생략하기로 하자.” Aristote, *La Poétique*, p.101(19 장, 1456 b). 번역자는 이 문장에 다음과 같은 주석을 붙였다: “언어적 도식에 관련된 문제를 배우의 기예로 돌리는 것은 정확히 무대연출(spectacle)을 시학의 영역 바깥으로 내모는 것과 같다. (...) 이런 평행관계는 훨씬 멀리 이른다. 즉 무대장식과 소품들, 그리고 넓은 의미의 연출자의 권한에 속하는 모든 것을 뒤로 한다면, 이제 남은 것은 배우가 마치 기호들과 같이 텍스트에 덧붙이는 운동과 몸짓들이다. 그런데 몸짓과 관련된 도식들처럼 시학의 바깥으로 내쳐야 하는 것은 정확히 언어적 표현의 도식들이다.” 같은 책, p.312 주석.

그녀의 작품에 열광했던 것은 우연이 아니었다. 서양 예술사에서 무용이 음악과 연극으로부터 분리되어 자율적인 예술 장르로 인정되거나 안무가 독립적인 예술 작품으로 평가된 것은 비교적 최근의 일이다. 춤은 한때 모든 예술의 원천이나 이상적 모델로 간주될 수도 있었지만, 예술 철학이 등장하자마자 예술의 본령에서 추방되었다. 번듯한 예술로 대접받는 다른 장르에 종속되거나 예술의 변방을 배회하게 되었다. 이는 아리스토텔레스에 의해 고대 미학이 수립될 때만의 일이 아니다. 칸트에 의해 근대 미학이 정초될 때도 마찬가지다. 무용은 칸트 이전 시기의 예술론에서는 중요한 성찰의 대상이었지만, 『판단력 비판』의 예술 분류에서는 종적을 감춘다. 칸트를 잇는 셸링과 헤겔의 미학에서도 춤은 예술의 체계 어느 곳에도 속하지 않는다.

그럼에도 불구하고 재미있는 일이 벌어졌다. 미학에 의해 사망선고를 받은 것처럼 보이는 무용은 간헐적으로 미학적 담론의 한복판으로 출몰했다. 그 출몰의 방식은 두 가지로 구별해 볼 수 있다. 먼저 죽음의 세계에서 복귀하는 유령처럼 나타나는 경우가 있다. 이때 춤은 기존의 미학적 분류 체계를 어지럽히고 혼란에 빠뜨린다. 다른 한편 죽음을 극복한 불사조의 생명처럼 출현하는 경우가 있다. 자연적인 생명보다 승고한 것이 죽음을 통과한 생명, 죽음을 견디고 이겨낸 생명이다. 죽었던 것으로 상정된 춤이 미학적 담론에서 다시 살아날 때는 초자연적인 생명인 것처럼 살아나기도 한다. 육신의 춤이 아니라 영혼의 춤으로, 시간의 춤이 아니라 영원의 춤으로 부활하는 것이다. 요컨대 예술의 경험적 현장에서 모든 권리를 포기해야 했던 무용은 예술의 선형적 지평 자체와 일체를 이루는 저편의 예술로 승화된다.<sup>16)</sup>

춤이 미학적 담론 속에 유령처럼 나타나는 경우는 아리스토텔레스에게서 볼 수 있다. 이미 언급했던 것처럼 아리스토텔레스는 작시의 핵심을 이야기(플롯)의 구성에 두었는데, 이야기를 만들어갈 때 시인이 참조해야 할 사항으로 도식을 꼽는다. “시인은 이야기를 구성하고 그것을 완결된 형식으로 표현할 수 있기 위해서는 가능한 실제 장면을 눈앞에 그려 보아야 한다. (...) 또한 시인은 가능한 한 도식들 (skhēmata)에 의존하여 이야기를 실연해 보아야 한다.”(17장, 1455 a) 여기서 도식은 신체적 도식(몸짓)일 수도 있고 언어적 표현의 도식(목소리)일 수 있다. 도식은 공연을 위해 원작(텍스트)에 덧붙여야 하는 것, 특히 감정과 정념을 살리기 위해 보충해야 하는 것을 말한다. 여기에는 몸놀림이나 몸짓, 음성의 고저나 억양 같은 것이 포함된다. 도식은 신체적 자세와 언적 표현의 형태, 그리고 무대연출을 위해 필요한 모든 것을 가리킨다.

위의 인용문에 따르면, 이런 신체-언어적 도식은 시인이 글의 뼈대를 만들어가기 위해 반드시 끌어 들여야 하는 어떤 필수적인 요소다. 글짓기는 몸-짓기나 목-짓기에 의존할 때만 완성된 형식에 도달할 수 있다. 하지만 이렇게 말할 때 아리스토텔레스는 모순에 빠지는 것처럼 보인다. 왜냐하면 이미 무대연출과 관련된 모든 사항을 작시술의 영역 바깥으로 배제해놓았기 때문이다. 아리스토텔레스의 시학은 공연과 무관한, 공연 이전의 글쓰기 작업에 국한된다. 배우의 연기는 물론 무대 위의 춤까지 비극 작품의 바깥에 속한다. 그러나 글쓰기 작업 안으로 파헤치고 들어가던 철학자는 자신이 시학의 바깥으로 내몰았던 것과 다시 만난다. 글쓰기가 목-쓰기나 몸-쓰기와 함께 얽혀갈 수밖에 없는 사정과 마주치는 것이다. 여기서 시학의 안과 밖을 나누던 경계, 예술의 영역을 표시하던 경계가 출렁거릴 수밖에 없다.

16) 이 점에 대한 체계적인 문제제기와 상세한 미학사적 연구로 F. Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique: étude sur la notion d'œuvre en danse* (Paris: J. Vrin, 2014) 참조. 이 책에서 저자는 무용과 관련된 철학자, 시인, 예술가들의 텍스트에 대한 정치한 분석과 현대 안무 이론을 정교하게 교차시키고 있다.

칸트는 『판단력비판』에서 순수 미적 판단을 감각적 자극이나 경험적 만족과 구별한다.<sup>17)</sup> 예술의 순수 내면과 그것에 부수하는 외적 요인을 나누기도 한다. 가령 그림의 액자 같은 것은 작품(에르곤)이 아니라 장식물(파에르곤)에 속한다. 데리다는 이런 구별의 경계를 해체하여 파에르곤이 에르곤을 구성하는 환원 불가능한 보충물임을 보여주었다.<sup>18)</sup> 이런 파에르곤의 논리는 아리스토텔레스의 시학에도 적용할 수 있다. 그것은 시학의 한복판(글쓰기)에서 시학의 바깥으로 내몰렸던 것이 복귀할 때이다. 그것은 정확히 작품의 외적 요소로 간주되던 도식들, 가령 무용가가 리듬에 맞추어 창조하는 신체적 도식이 글쓰기의 조건으로 덧붙여지는 경우다.

이런 것은 칸트의 『판단력비판』에서도 엿볼 수 있다. 이 책에서 예술을 체계적으로 분류하는 대목(51절)은 무용을 생략한다. 언어 예술(웅변, 시), 조형 예술(조각, 건축, 회화), 감각들의 유희(음악, 색채술)로 대별되는 예술의 체계에 무용의 자리는 없다. 있다면 다만 공식적인 체계에 부가되는 보조의 체계 속에 있다. 보조의 체계는 언어, 조형, 유희가 서로 뒤섞이는 장소에 해당한다(52절). 가령 연극, 노래, 가극 같은 것이 여기에 속하는 예술이다. 무용도 이런 혼종의 예술의 하나로 꼽힌다. 즉 무용은 조형(형태)과 유희의 결합에서 파생된다는 것이다. 칸트는 이런 종류의 결합과 혼종이 진행될수록 예술은 순수성을 잃어버리고 기예에 가까워진다고 본다. 이는 심미적 이념(그리고 그것이 현시하는 도덕적 이념)이 주는 쾌감에서 멀어지고 단지 오락적이고 감각적인 쾌감만을 주게 된다는 것과 같다.

## XI. 춤과 사건의 논리

그러나 예술의 영역에서 멀리 추방될수록 춤은 형이상학적 신체를 얻고서 다시 나타난다. 예술의 경험적 현장에서 배제될수록 무용은 추상적 신체를 얻고 예술의 선형적 지평 자체와 일체를 이루게 된다. 김수영의 「반달」(1963)에 나오는 “곡은 무용곡—모든 음악은 무용곡이다”라는 대목도 이런 선형화의 역설을 반영한다. 이 문장의 배후에는 말라르메와 발레리와 같이 무용에서 시적 사유의 원천이자 시적 사유가 도달해야 할 이상적 모델을 찾으려 한 위대한 계보가 자리한다.

김수영은 노래하지 않는가. 무용은 “차밭의 앞뒤 시간”에 숨어있는 “가시”라고. 이때 가시는 경험적 시간과 “세계,” 그리고 “죄어든 인생”에 대하여 그것을 구조화하는 어떤 선형적 “윤곽과 비밀”에 해당한다. 즉 무용은 단지 아리스토텔레스가 정의한 것처럼 리듬에 신체적 도식을 부여하는 것으로 그치는 것이 아니다. 오히려 시간, 세계, 인생, 그리고 음악 전체에 대하여 선형적 도식을 부여하는 위치에 있다. 따라서 춤과 리듬의 관계도 역전되어야 한다. 춤이 리듬을 재현하는 위치에 놓이는 것이 아니라 리듬이 춤을 재현하는 위치에 놓여야 하는 것이다. 이것은 춤이 리듬을 비롯한 경험적 현상 일반의 선형적 도식으로 승격되자마자 자연스럽게 따라 나오는 귀결이다. 김수영의 시학에서 온몸의 춤은 어떤 경험적 몸짓으로 그치는 것이 아니다. 그것은 시간과 세계가 현상하기 위해 전제해야 하는 최후의 선형적 도식을 분만하는 춤이다.

17) 임마누엘 칸트, 『판단력비판』, 백종현(역)(아카넷, 2009), 14절 참조.

18) J. Derrida, *Vérité en peinture*(Paris: Flammarion, 1978), p.68 전후 참조. 이 점에 대한 좀 더 자세한 논의는 출처, 『예술가를 위한 형이상학』(서울: 민음사, 1999), 7장 참조.

이 점을 좀 더 보완하기 위해 비교적 최근에 발표된 알랭 바디우의 무용론에 주목해보자. 니체와 말라르메의 무용론에 의지하여 바디우는 자신의 사건의 철학에 부합하는 독자적인 무용론을 펼친다. 바디우의 무용론에서 가장 인상적인 언명을 찾자면, 그것은 분명 “춤은 예술이 아니다”<sup>19)</sup>라는 명제일 것이다. 이는 춤이 단순한 오락이라거나 오페라 같은 다른 예술 장르의 부속물이라는 것을 말하지 않는다. 그것은 오히려 춤이 경험적 차원에서 성립하는 그 어떤 예술의 영역에도 속하지 않는다는 것을 의미한다. 춤이 특정한 경험적 예술이 아니라면 무엇이란 말인가? 바디우는 이런 물음에 두 가지 방향에서 대답한다. 먼저 춤은 모든 경험적 예술의 가능성을 담보하는 배후의 차원, 다시 말해서 사건의 차원에 속한다. 다른 한편 춤은 사유의 은유 이상도 그 이하도 아니다. “춤은 사유의 은유로서 사유 자체 외의 다른 어느 것과도 관계 맺지 않는다.”(IA 127)

춤이 예술이 아니라는 논점은 말라르메의 무용론(“여성 무용수는 춤추는 여자가 아니다”)에 대한 주석에서 출발한다. 말라르메의 이념적 세계(책의 공간)는 경험적 예술 속에서 발생한다. 그러나 자신의 발생 원인에서 해방되어 자율적이고 자기 충족적인 관계의 그물을 구축해간다. 그것은 형이하학의 세계에서 창발하는 형이상학적 표면과 같다. 경험의 세계에서 일어나는 어떤 선형적 표면장력이라 할 수도 있다. 들뢰즈나 바디우는 그런 표면장력의 발생을 사건이라 부른다. 춤은 사건인 한에서 춤일 수 있다는 관점에서 바디우는 춤을 지배하는 여섯 가지 원리를 제시한다. 공간의 필요성, 몸의 익명성, 성차의 편재성과 소멸, 자기 자신으로부터의 벗어남, 별거벗음, 절대적 시선 같은 것이 그것이다(IA 120).

이런 여섯 가지 원리는 모두 사건이 갖는 특성들과 연관되는데, 특히 사건이 갖는 중성적이고 비인격적인 성격, 추상적인 성격과 관련된다. 즉 사건은 시제(과거, 현재, 미래)도 없고, 양태(능동과 수동, 긍정과 부정)도 없다. 인칭(나, 너, 그, 우리)의 차이도 성적 차이(남성과 여성)도 없다. 이런 관점에서 춤을 보자면, 거기에는 성차가 있되 소멸해야 한다. 여성 무용수는 여자가 아니고, 남성 무용수는 남자가 아니어야 한다. 무용수의 몸은 익명의 신체, 비인격적 신체다. 무용수는 자신의 고유한 신체에서 벗어나 어떤 선형적이고 중성적인 차원으로 벗어나 어떤 절대적인 시선 앞에 놓인다. 이는 춤추는 몸이 천박한 육체적 충동이나 성적 욕망의 대상에서 벗어나 어떤 순수한 “사유체(corps-pensée)”로 거듭난다는 것과 같다(AI 116).

이런 점을 강조할 때 바디우가 의도하는 것은 무용과 연극의 차이에 있다. 바그너는 무용, 연극, 음악, 시를 하나의 무대에 연출하는 음악극으로 세상을 사로잡았다. 바그너의 영향력에서 벗어날 때 니체는 연극에 종속된 예술을 천박한 예술, 타락한 예술로 비난했다. 바디우는 사건의 관점에서 이런 논쟁에 개입한다. 여기서 사건의 철학은 현대 추상예술에서 볼 수 있는 덜어냄의 미학이나 비형상의 미학과 맞물려 있다는 사실에 주목하자. 자코메티의 조각은 철사처럼 길게 늘어난 인물상을 보여 준다. 거기에는 구체적인 신체가 지니는 모든 형태적 규정(성차, 피부색, 국적, 계급 등)이 지워져 있다. 사건의 철학은 모방의 논리에서 철저히 벗어난 그런 비형상(l'informel)의 세계에 대한 옹호다. 반면 연극은 그런 비형상적 세계의 반대편에서 펼쳐진다. 여기서는 모든 것이 구체성을 생산하는 모방에 의해, 규정을 생산하는 차이에 의해 전개된다. 연극은 덧붙임의 미학, 가산(加算)에 기초한 예술이다. 여기서는 특히 남녀의 구별과 둘 간의 사랑이 근간을 이룬다. 따라서 무용을 감산(減産)의 미학을 대표 예술로 간주하자마자

19) 알랭 바디우, 『비미학』, 장태순(역)(서울: 이학사, 2010), p.132. 본문 내 약칭 IA.

무용과 연극은 서로에 대해 반대쪽에 놓일 수밖에 없다.

물론 연극 중에는 비형상의 세계나 사건의 차원으로 발을 들여놓는 장르가 있다. 그것은 무언극이다. 무언극은 크로노스의 시간에 속하는 모든 규정이 제거된 어떤 침묵과 비형태의 시간, 아이온의 시간 속에서 펼쳐진다. 그렇기 때문에 들뢰즈는 사건의 윤리학을 “반-현실화의 윤리학”으로, 반-현실화의 윤리학을 “무언극의 윤리학”으로 정의 했다.<sup>20)</sup> 무언극은 소리가 없는 동작, 따라서 음악마저 저버린 압축의 몸짓이다. 바디우가 무용과 연극을 대립시킬 뿐만 아니라 무용과 음악을 대립시키는 이유도 이런 데 있다. 사건의 철학에서 시간은 사건 이후에, 사건에 대한 명명 이후에 성립한다.

하지만 춤이 이름 ‘이전’의 사건의 은유라면, 춤은 이름만이 단절을 통해 만들어낼 수 있는 시간의 성질을 떨 수 없다. 춤은 시간적 규정으로부터 벗어나 있다. 그러므로 춤에는 시간 이전의, 전-시간적인 어떤 것이 있다. 그리고 이 전-시간적인 요소는 공간 속에서 역할을 하게 될 것이다. 춤은 공간 속에서 시간을 중단시킨다.(AI 118)

## XII. 춤과 반복의 논리

이런 관점에서 바디우는 춤을 음악이나 리듬에 종속된 예술로 보는 관점과 완전히 결별한다. 그리고 춤을 오로지 공간만을 필요로 하는 예술, “공간에 매여 있는 유일한 예술”(AI 121)로 간주한다. 바디우가 제시하는 무용의 원리들 중 공간의 필요성이 첫 번째 자리를 차지하는 이유는 여기에 있다. 무용은 사건의 논리를 따르고, 그런 한에서 경험적 시간이나 역사적 시간에서 분리된 어떤 초월론적 공간에 위치한다. 즉 “춤은 사유의 공간화를 상징한다.”(AI 121) 이런 바디우의 주장과 더불어 춤은 무대나 축제의 현장을 비롯한 모든 형이하학적 차원에서 벗어나 어떤 순수 형이상학적 차원으로 들어선다. 이런 형이상학적 변신이나 초월론적 상승은 서양의 고전 미학에 의해 예술의 체계 바깥으로 추방되었던 무용이 다시 그 체계 안으로 들어갈 수 있는 유일한 길인지 모른다.

반복되는 이야기이지만, 김수영의 “곡은 무용곡-모든 음악은 무용곡이다”라는 문장도 이런 선형적 변신의 논리와 이어져 있다. 김수영은 말하지 않는가. 무용곡일 때만 음악은 음악일 수 있다고. 무용곡은 음악의 비밀일 뿐만 아니라 “세계를 배경으로 한 나의 사상”에 대하여 그것을 가능하게 해주는 선형적 “윤곽과 비밀”이라고. 이제 우리는 아리스토텔레스나 칸트가 춤을 정의할 때와는 완전히 다른 쪽에 있다. 그것은 사건의 공간, 더 정확히 말해서 사유의 사건이 일어나는 공간이다. 들뢰즈와 바디우에게서 사건은 물리적 사태나 역사적 상황 속에서 그것과 단절을 이루는 형이상학적 차원이 성립하는 절차다.

20) 질 들뢰즈, 『의미의 논리』, 이정우(역)(파주: 한길사, 2008), pp.258, 277, 288 참조. 그러나 정확히 말해서 들뢰즈에게 무언극은 갑산의 논리가 가산의 논리로 전환될 때, 다시 말해서 압축의 논리를 따르는 두 번째 국면에서 절정에 이른다. 가령 253~254쪽 참조: “그리고 준원인[=무용수-배우]은 사건을 극한적으로 제한된 최소의 현재 안에, (...) 가장 정확하고 순간적인 순수 순간 안에 구현한다. 배우가 연기하는 인물은 미래 안에서 희망하거나 두려워하며, 과거 안에서 회상하거나 다시 배달된다. 반면 배우 자신은 순간 안에 머물러 있다. 배우가 재현한다는 것은 이런 의미에서다. 순간 안에서 작용하는 시간의 최소치를 아이온에 따라 생각할 수 있는 시간의 최대치와 상응시키는 것, 사건의 현실화를 혼합이 없는 어떤 하나의 현재에 제한하는 것, 순간을 그 만큼 강도 높고 긴장되게 만들며, 한계지 어지지 않은 미래와 과거를 표현할수록 그 만큼 더 그것들을 순간적인 것으로 만드는 것, 이것이 재현의 사용법이다. 즉 더 이상 점쟁이가 아니라 무언극의 배우가 되는 것이다.”(번역 수정)

그리고 이것은 새로운 사유의 가능성이 탄생하는 일과 구별되지 않는다. 따라서 춤이 사건의 논리를 따른다는 것은 순수 사유의 논리를 따른다는 것과 같다. 이런 관점에서 보면 “춤이란 무엇인가?”라는 물음은 “사유란 무엇인가?”라는 물음과 조금도 다르지 않다. 춤은 이제 예술이 아니라 사유와 유사한 어떤 것, 다시 말해서 사유의 은유가 된다. 사유의 은유가 아니라면, 춤은 아무 것도 아니라는 것이 바디우의 주장이다.

우리는 여기서 사유의 이미지와 춤의 이미지를 하나로 겹쳐서 보는 니체-들뢰즈의 관점이 과격화되는 것을 본다. 니체의 길을 따라 들뢰즈는 사유의 이미지만이 아니라 존재의 이미지까지 춤의 이미지와 겹쳐놓는다. 이때 춤은 어떤 반복이고, 반복은 어떤 도약이다. 어떤 도약인가? 그것은 “그 정도가 어떠한 하든 자신이 할 수 있는 것의 끝까지 이르고 이로써 자신의 한계를 넘어서는 것”<sup>21)</sup>이다. 이때 한계란 단순히 어떤 힘이 부딪히는 법칙이 아니다. 그것을 제약하거나 끝나게 만드는 장벽이나 분리의 선 같은 것도 아니다. 그것은 오히려 사물이 자신의 모든 역량을 처음부터 다시 펼쳐가기 시작하는, 따라서 새로운 변신이 일어나는 어떤 “출발점”(DR 105)이다. 도약한다는 것은 그런 형태변화의 출발점으로 복귀하는 것이고, 이것이 영원회귀의 이론을 통해 니체가 말한 회귀의 원래 의미다.

들뢰즈가 여기에 덧붙여 말하는 것은 그 형태변화의 출발점에서는 사물의 형상이 극단화된다는 점이다. “되돌아오는 것은 오로지 극단적 형상들뿐이다. 크건 작건 상관없이 자신의 한계 안에서 자신을 펼쳐가는 형상, 자신의 역량의 끝까지 나아가는 가운데 자신을 스스로 변형하고 서로의 안으로 이행하는 극단적 형상들만이 되돌아온다.”(DR 113) 그렇다면 극단적 형상이란 무엇인가? 그것은 여전히 가산의 논리 대신 감산의 논리에 따라 이해되어야 할 그 무엇이다. 즉 극단적 형상의 극단성은 어떤 규정의 증가와 복잡화에서 오는 것이 아니다. 어떤 과장과 중첩의 결과도 아니다. 오히려 그것은 자신이 지녔던 가능한 모든 규정, 가능한 모든 습관과 기억, 가능한 모든 내용을 상실한다는 것과 같다. 사물에 대하여 그런 상실은 죽음과 같다. 따라서 니체의 영원회귀는 죽음본능의 회귀와 같다(DR 254 이하).

이때 죽음본능의 회귀는 마비의 상태나 무기체로 돌아간다는 것을 말하지 않는다. 그것은 다만 에로스(리비도 에너지)가 모든 성적인 특성을 잃어버린다는 것, 탈-성화(脫性化)의 운동 속에 놓인다는 것을 말한다. 그것은 추상적 사유에 봉사하는 중성적 에너지가 생성하는 절차에 해당한다. 도약이 변신의 문턱을 넘기 위해 극단적 형상으로 돌아가는 것이라면, 극단적 형상으로 돌아간다는 것의 의미는 정확히 여기에 있다. 그것은 성적 대상에 봉사하는 에로스가 모든 대상에 무차별하게 투입될 수 있는 무제한적 형상을 획득한다는 것이다. 이는 모든 구체적 내용과 특수한 규정의 저편으로 달아나는 “비-형상만을 긍정한다는 것”(DR 260)과 같다. 그리고 들뢰즈의 시간 이론으로 돌아가서 말하자면, 비-형상을 긍정한다는 것은 전혀 새로운 시간의 도래, 다시 말해서 아이온에 해당하는 미래를 맞이한다는 것에 해당한다.

그렇다면 어떻게 아이온의 시간을 맞이할 수 있는가? 이를 위해서는 세 가지 절차를 따라야 한다. 첫 번째 절차는 “결핍에 의한 반복”(DR 211)이다. 가령 햄릿과 같은 비극의 주인공에게 그가 감당해야 할 문제(아버지의 복수, 왕의 살해)는 처음에 감당하기 어려운 과제로 다가온다. 불가능해 보이는 과제 앞에서 자아는 아직 준비되지 않았으므로 방황과 좌절에 빠진다. 결핍에 의한 반복은 마주친 문제와 과거

21) 질 들뢰즈, 『차이와 반복』, 김상환(역)(서울: 민음사, 2002), p.105, 본문 내 약칭 DR.

의 형상에 고착된 자아 사이의 비대칭 때문에 일어난다. 두 번째 절차는 “각운의 중단” 속에서 일어나는 어떤 “동등하게-되기”(DR 210)에 있다. 자아는 여기서 문제의 해결(행위)에 필적하는 이상적 자아상을 내면화하는 가운데 변신의 시간을 통과한다. 이것은 마주친 문제와 자아의 형상이 대칭의 관계에 놓이는 절차다. 세 번째의 마지막 절차는 아이온의 시간이 도래하는 “사건”(DR 210)에 있다. 사건은 “과잉에 의한 반복”이라 불린다. 왜냐하면 행위가 성공하고 문제는 해결되지만, 그 과정에서 자아의 형상은 더 이상 존속할 수 없게 되기 때문이다. 사건 속에서 남는 것은 “생산물의 자율성, 작품의 독립성(DR 212) 뿐이다. 결과는 그것을 생산한 주체와 무관하게 전개되는, 이제까지와는 전혀 다른 시간을 불러들인다. 반면 자아는 기존의 모든 형상을 잃어버린다. 과거의 습관과 기억을 포함한 모든 규정과 정체성을 상실한다. 추상화되는 것이다. 사건 속에서는 비-형상만이 돌아온다는 것은 이런 추상화를 두고 하는 말이다.

### XIII. 원격감응의 논리

여기서 다시 말라르메의 명제(“여성 무용수는 춤추는 여자가 아니다”)와 바디우의 명제(“춤은 예술이 아니다”)로 돌아가 보자. 이것들은 춤을 경험의 세계에서 끌고나와 어떤 이념적인 세계 속으로 끌어들일 때 언명되는 명제들이다. 이념의 세계로 들어가기 위해 춤추는 몸은 마치 자코메티의 조각상처럼 구체적 규정성을 상실한 몸, 몸 이전의 몸이 되어야 한다. 춤은 예술의 자격을 버리고 명명할 수 없는 어떤 것이 되어야 한다. 그러나 앞에서 언급한 반복의 논리에 따르면, 무용수는 오로지 춤의 길을 통해서만 몸 이전의 몸으로 돌아 갈 수 있다. 춤은 예술의 모든 가능성을 소진하여 한계에 이르고, 그 한계로서의 문턱을 지날 때만 예술과는 다른 것 될 수 있다.

온몸의 시학이 겨냥하는 가장 중요한 문제도 여기에 있다. 온몸에 의한 온몸의 이행이라는 문제가 바로 그것이다. 김수영은 온몸의 자기이행을 여러 이름으로 부른다. 앞에서 이미 언급했던 것처럼, 그것은 먼저 “사랑”(II 250)이란 이름을 얻는다. 어떤 상승적 자기감응을 전제하고 자기회귀적인 함량운동 속에서 펼쳐지기 때문이다. 온몸에 의한 온몸의 이행, 그 자기이행은 몸하는 몸의 연장선상에서 일어난다. 다른 한편 “자유의 이행”(II 252)이라 불리기도 한다. 왜냐하면 공동체가 제약하는 정치적 자유(내용)와 개인의 절대적 자유(형식)의 불균형을 넘어서기 위한 전략이기 때문이다. 온몸에 의한 온몸의 이행은 무 제약적인 내면적 자유(X) 속에서 유한한 정치적 자유(x)가 확장된 형태로 다시 탄생하게 만드는 실천적 의지와 같다.

마지막으로 온몸에 의한 온몸의 이행은 “모험”이라 불리기도 한다. 이는 그것이 “무한대의 혼돈에의 접근”(II 249, 252)을 의미하기 때문이다. 모든 예술이 어떤 황홀경을 향해가는 불나방인 것처럼, 온몸은 무제약적이고 절대적인 이념을 향해 간다. 그 절대적인 이념은 모든 “명석의 개진”이 무력해지는 어떤 무한대의 혼돈 속에 휩싸여 있다. 따라서 그 무한대의 혼돈으로 접근하는 온몸의 이행은 마침내 어떤 “모호성”(II 249, 252) 안에서만 완성될 수 있다. 들뢰즈의 용어로 하면, 그 모호성은 과잉에 의한 반복에 해당한다. 생산물의 자율성만을 남기고 모든 것이 사라지거나 익명화되는 반복, 그 과잉의 반복 속에서만 온몸은 자기를 무한대의 혼돈을 통과할 수 있다. 그러나 좀 더 온몸의 시학에 친숙한 용어를 찾자면, 그 모호성은 어떤 원격감응의 모호성에 해당한다. 즉 온몸은 어떤 원격감응 안에서만 절대적 이념의

황홀경으로 접근할 수 있다. 우리는 다음과 같은 김수영의 작품에서 원격감응에 의한 온몸의 자기이행이 장면화되고 있음을 본다.

먼 곳에서부터  
먼 곳으로  
다시 몸이 아프다

조용한 봄에서부터  
조용한 봄으로  
다시 내 몸이 아프다

여자에게서부터  
여자에게로

능금꽃으로부터  
능금꽃으로 ……

나도 모르는 사이에  
내 몸이 아프다

— 「먼 곳에서부터」(1961) 전문

우리는 앞에서 잉여 수반적 반복에 대해 언급하면서 그것이 대타감응, 자기감응, 원격감응이라는 세 단계의 논리적 절차를 밟으며 일어난다는 점을 지적했다. 대타감응은 외부의 원인에 의한 자극의 수용이다. 자기감응은 자기 자신을 원인으로 하는 감응이다. 원격감응은 세계의 도식을 생산되는 가운데 소멸과 재생을 반복해가는 자기감응이다. 대타감응은 내용의 확장으로 귀결되고, 자기감응은 내용에 상응하는 분절의 형식을 생산하며, 원격감응은 의미 생산의 기초인 세계의 도식을 분만한다. 대타감응은 현재적 시간의 종합을, 자기감응은 과거와 기억의 종합을, 원격감응은 미래적 시간의 종합을 끌고 간다.<sup>22)</sup> “먼 곳에서부터/ 먼 곳으로/ 다시 몸이 아프다.” 이것이 시공간적 범위를 무한히 확장해가는 원격감응 속에서 대타감응과 자기감응이 어떤 모호성 안에서 서로 엮이고 공명하는 사건이다. 온몸은 이런 원격감응의 모호성 안에서 나타남의 최후 비밀로 접근한다. 우리는 이 원격감응의 모호성에 대해 다음과 같은 몇 가지 관점에서 주석을 붙일 수 있다.

## 1. 메를로퐁티의 관점

원격감응의 모호성, 다시 말해서 양가성은 메를로퐁티의 “세계의 살(chair du monde)”이라는 개념,

22) 들뢰즈는 이것을 각각 연결(連接)의 종합, 공접(共接)의 종합, 이접(離接)의 종합으로 설명한 적이 있다. 어쩌면 무한대의 혼돈으로 가는 온몸의 자기이행은 이접(disjonction)의 종합을 조건으로 한다고 할 수도 있을 것이다. 이접의 종합에 대하여 『의미의 논리』, p.302: “무용수-배우는 (...) 다른 모든 사건들과 소통하는 순수 사건을 추출해 내며, 다른 모든 사건들을 가로질러 그들과 더불어 자기 자신으로 돌아온다. 그는 이접을 가지고 하나의 종합으로 만든다. 그것은 전적으로 이접적인 것들을 긍정하고, 각각의 계열로 하여금 다른 계열 안에서 공명하게 만든다.”(번역 수정)

그리고 이 개념의 핵심을 이루는 “교차반복(chiasme)”의 논리를 통해 설명해 볼 수 있다. 교차반복이란 가역성과 같다. 몸은, 특히 다른 몸과 관계하는 몸은 주체인 동시에 객체다. 능동이면서 수동이고 안이면서 바깥이다. 몸은 끊임없이 다른 몸과 관계하기 위해 이런 대립적 이항의 한쪽에서 다른 쪽으로 자리를 바꾸며, (사르트르가 묘사했던 애무의 현상학에서 볼 수 있는 것처럼) 이런 가역적 전치를 통해 주객의 분리가 소멸되는 황홀경에 도달할 수 있다. 이것은 대타적 타자관계와 대자적 자기 관계, 다시 말해서 편집적인 대타감응과 나르키소스적인 자기감응이 새끼줄처럼 꼬이는 가운데 하나의 끈으로 통합되는 교차적 양방향 운동이다.

메를로퐁티는 가역성, 새끼줄 운동, 교차반복의 논리에 의해 정의되는 몸을 살이라 부른다. 그리고 살의 황홀경을 분만하는 교차반복의 논리를 세계 자체의 세계화 원리, 다시 말해서 존재 자체의 현상화 원리로 일반화할 수 있는 가능성과 싸웠다.<sup>23)</sup> 이 철학자가 말하는 세계의 살은 무한히 확장되어가는 어떤 원격감응 속에서 바깥으로 향한 대타감응과 안으로 향한 자기감응이 끊임없이 교차하면서 지금-여기로 압축되는 사건이자 그런 사건 속에 현상하는 세계와 같다. 그 세계의 사건 속에 놓일 때 몸은 통증을 느낀다(“먼 곳에서부터/ 먼 곳으로/ 다시 몸이 아프다”). 원격감응이 확장될수록 우리의 몸으로서는 마침내 감당하기 어려워지기 때문이며, 우리의 몸은 자신이 도달한 한계를 넘어 새로운 형태변화의 시련을 통과해야 하기 때문이다.

## 2. 유가적 관점

살의 원격감응 속에 자기 자신을 드러내는 세계의 살은 불교의 연기법(緣起法) 안에서 현상하는 세계, 다시 말해서 연기법을 상징하는 투명한 구슬 그물(인드라 망)의 이미지 안에서 설명될 수 있다. 노장(老莊) 철학이 세계의 존재론적 구조를 묘사할 때 끌어들이는 이미지, 가령 모든 이항대립의 질서를 하나로 묶어가는 새끼줄(繩繩) 이미지나 천망(天網)의 이미지도 그것을 서술하는 출발점이 될 수 있을 것이다. 그러나 유가적 관점에서도 얼마든지 좋은 출발점을 찾을 수 있다. 우리는 앞에서 청년 시절의 김수영이 시인의 이념과 성인(聖人)의 이념을 하나로 파악했음을 보았다. 유가적 전통에서 성인은 끝없는 자기형성과 도야의 여정이 완성되는 지점과 같다. 그런데 유가적 의미의 수양은 세상과 점점 더 넓은 범위에서 교감하는 능력을 온축해가는 과정을 의미한다. 성숙은 교감과 소통의 범위에 의해 측정된다. 자기수양의 극치를 상징하는 성인은 세상 전체와 교통하는 원격감응의 주체다. 그러므로 『주역』에서 성인은 이렇게 묘사된다.

무릇 대인은 천지와 더불어 덕을 합하고, 일월과 더불어 밝음을 합하며, 사시와 더불어 순서를 합하고, 귀신과 더불어 길흉을 합하니 하늘에 앞서 해도 하늘이 어기지 아니하며, 하늘을 뒤따라 해도 하늘의 때를 받는다.<sup>24)</sup>

23) M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*(Paris: Gallimard, 1964), pp.179-185, 224-225, 316-317 참조. 좀 더 자세한 논의로는 줄저, 『철학과 인문적 상상력』(서울: 문학과지성사, 2012), 1부 3장 「프로이트, 메를로퐁티, 그리고 새로운 신체 이미지」 참조.

24) 『주역』 乾 문언전 6절: “夫大人者, 與天地合其德, 與日月合其明, 與四時合其序, 與鬼神合其吉凶, 先天而天弗違, 後天而奉天時.”

이런 문장을 읽으면 김수영의 마지막 작품인 「풀」(1968)이 단지 『논어』에 나오는 풀과 바람의 비유<sup>25)</sup>에만 의지하지 않는다는 것을 알 수 있다. 여기서 “바람보다 늦게 누워도/ 바람보다 먼저 일어나고/ 바람보다 늦게 울어도/ 바람보다 먼저 웃는다”는 마지막 부분의 황홀경을 다시 기억하자. 이 문장은 위의 인용문에 나오는 “하늘에 앞서 해도 하늘이 어기지 아니하며, 하늘을 뒤따라 해도 하늘의 때를 받는다”는 성인의 경지와 이어져 있다. 그것은 원격감응의 모호성 속에서 “무한대의 혼돈”으로 접근해 가는 “자유의 이행”을 연출하는 첨단의 노래라 할 수 있다. 그러나 동시에 그것은 가장 오래된 동아시아적 의미의 자유에 대한 노래이기도 하다. 우리는 여기서 서양적 현대성과 동양적 태고성이 교차반복의 논리 속에서 결합되고, 드디어 원격감응의 모호성 속에 완성되는 사건을 본다. 그것은 온몸에 의한 온몸의 이행 속에서 주체와 객체의 거리, 나아가 동서의 시공간적 거리가 해소되는 사건이라 할 수 있다. 그런데 우리는 『주역』이나 『논어』만이 아니라 『중용』에서도 원격감응에 의한 온몸의 자기이행을 설명할 수 있는 대목을 찾을 수 있다. 그것은 유가의 존재 개념이나 창조 개념을 대변하는 성(誠)의 의미를 개진하는 부분이다.

성(誠)은 사물의 처음이자 끝이다. 성이 아니면 어떠한 사물도 있을 수 없다. (...) 성은 스스로 자기 자신을 완성하는 것으로 그치는 것이 아니라 사물을 완성하는 원인이기도 하다. 자기 자신을 완성하는 것은 인(仁)이고, 사물을 완성하는 것은 지(知)다.<sup>26)</sup>

이 구절은 존재론적 자기형성의 논리(誠)가 대자적 자기형성의 논리(仁)와 대타적 타자형성의 논리(知)로 인수 분해되는 벡터임을 말하고 있다. 우리는 이 문장의 성(誠)을 원격감응의 논리에 해당하는 성(聖)으로 옮길 수 있고, 인(仁)과 지(知)를 각각 대자감응의 논리와 대타감응의 논리로 번역할 수 있을 것이다. 그리고 이로부터 온몸의 시학을 재구성할 수 있는 좌표를 얻을 수 있을 것이다. 사실 온몸의 시학은 어떤 대극적인 항들에 의해 조직된다. 심장과 머리, 사랑과 죽음, 해탈과 풍자, 예술성과 산문성, 개인의 자유와 정치적 자유, 형식과 내용 등이 그것이다. 온몸에 의한 온몸의 이행은 원격감응의 모호성 안에서 이런 대극적인 두 축을 통합하면서 무한대의 혼돈으로 접근하는 반복적 절차다. 그러나 이미 자신의 한계를 넘어서 그 과정의 반복 끝에서 온몸은 형상을 잃어버리고 정체성을 잃어버려야 한다. 도래하는 미래에 압도되어 시간의 지평 아래로 쓰러져 가야 한다. 「풀」(1968)의 마지막 문장이 말하는 것이 바로 이것이다. “날이 흐리고 풀뿌리가 늙는다.”

## XIV. 온몸의 논리

온몸의 개념을 중심으로 하는 김수영의 시와 시학에는 춤에 대해 깊이 성찰할 수 있는 대목들이 산재해 있다. 우리는 이제까지 이런 대목들을 일정한 순서에 따라 정리하고 체계적으로 논평하는 가운데 어떤 일관된 춤의 관념에 도달코자 했다. 그리고 이를 바탕으로 새로운 무용론의 기초를 이룰 수 있는 온

25) 『논어』 안연 12-19: “君子之德風, 小人之德草, 草上之風, 必偃.”

26) 『중용』 25장 3-4절: “誠者物之終始, 不誠無物. (...) 誠者非自而已也, 所以成物也. 成己, 仁也, 成物, 知也.”

몸의 논리-형식적 특성을 끌어내 보고자 노력했다. 여러 가지 상이한 관점을 지나온 이런 시도는 춤과 온몸의 개념 사이에서 성립하는 상호 함축적인 관계에서 출발했다. 즉 온몸은 몸에 의한 몸의 움직임이 도달할 수 있는 마지막 가능성을 암시한다. 춤은 몸의 무한한 변형 가능성과 다형화 가능성을 입증하는 예술적 실험이다. 그러므로 춤은 온몸의 춤이 될 수밖에 없고, 온몸은 춤추는 몸이 될 수밖에 없다. 그렇다면 온몸, 춤추는 몸이란 무엇인가? 온몸의 논리, 춤추는 몸의 논리는 어디에 있는가?

우리는 이제까지의 논의를 원격감응의 개념을 중심으로 압축하면서 이 두 가지 물음에 답할 수 있을 것이다. 김수영의 온몸은 단순히 신체의 전부를 말하지 않는다. 온몸은 한편으로 자기 자신 이외의 그 어떤 것에도 의지하지 않는 신체, 다시 말해서 오로지 자기 자신에게만 의지하는 신체다. 다른 한편 온몸은 고정된 신체가 아니라 움직이는 신체다. 자신의 한계에 이르기까지 자신의 전체로 자신의 전체를 밀고 나가는 신체, 그렇게 도달한 자신의 한계를 변신의 문턱처럼 넘기 위해 다시 자신의 전체를 실어 이행하는 신체다. 마지막으로 온몸은 물리적 신체로 그치지 않는다. 온몸은 어떤 원격감응 안에서 대타감응과 자기감응을 통합, 조율하는 가운데 선형적 함량을 배가해가고 마침내 어떤 형이상학적 신체로 다시 태어난다. 온몸은 여기서 세계가 나타나는 원근법이 재차 구조화되는 어떤 이념적 평면을 낳고, 그런 의미에서 온몸은 형이상학적 신체라기보다는 사건적 신체에 가깝다.

사건적 신체로 거듭나는 온몸은 한편으로는 메를로퐁티의 삶과 비교할 수 있고, 다른 한편으로는 아르토의 기관 없는 신체에 비교할 수 있다. 그리고 마지막으로 유가적 의미의 성인의 신체와 비교해볼 수 있다. 온몸은 먼저 메를로퐁티의 삶처럼 주체와 객체의 대립을 비롯한 모든 이항대립의 논리가 만드는 거리를 어떤 가역성의 논리에 따라 스스로 해소해 가는 가운데 어떤 황홀경에 도달하는 몸이다. 다른 한편 온몸은 아르토의 기관 없는 신체처럼 자기 자신을 규정하던 모든 형식(서사, 코드, 음악)의 구속력에서 벗어나 몸 이전의 몸으로, 나아가 세계 이전의 세계(“무한대의 혼돈”)로 접근하는 몸이다. 이때 온몸은 성별을 비롯한 모든 규정에서 벗어나 끊임없이 중성화되거나 추상화되어간다. 마지막으로 온몸은 유가적 전통의 성인의 신체처럼 감응의 범위를 세계 전체로 확장해가는 신체이자 그렇게 거듭 멀어지는 원격감응 속에서 세계(크로노스의 시간)가 다시 현상할 수 있는 순간(아이온의 시간)을 창출하는 사건에 도달하는 신체다. 이때 온몸은 자신이 유발한 사건을 배후로 사라져야 할 운명에 있다. 어떤 무한한 원격적 연락망 안에서 새로운 의미의 자장이 펼쳐지자마자 온몸은 어떤 고정된 포즈 속에서 자신이 입증했던 무한한 변형 가능성을, 그것이 불러들였던 과거와 미래를 모두 접어 압축해야 하는 것이다.

## ■ 참고문헌

- 『주역』, 김인환(역), 서울: 나남, 1997.
- 『논어』, 김형찬(역), 서울: 홍익출판사, 2005.
- 『중용』, 김미영(역), 서울: 홍익출판사, 1999.
- 김상환(1999), 『예술가를 위한 형이상학』, 서울: 민음사.
- \_\_\_\_\_(2000), 『풍자와 해탈 혹은 사랑과 죽음: 김수영론』, 서울: 민음사.
- \_\_\_\_\_(2012), 『철학과 인문적 상상력』, 서울: 문학과지성사.
- 김수영(1981), 『전집 1·2권』, 서울: 민음사.
- 정진규(1994), 『몸詩』, 서울: 세계사.
- 蔡仁厚(1992), 『공자의 철학』, 천병돈 옮김, 예문서원, 2000.
- Aristote. *La Poétique*. le texte grec avec une traduction et des notes de lecture par R. Dupont-Poc et J. Lallot. Paris: Seuil. 1980.
- Badiou, Alain(1998), 『비미학 Petit manuel d'esthétique』, 장태순(역), 서울: 이학사, 2010.
- Bachelard, Gaston(1950), 『공기와 꿈 L'air et les songes』, 정영란(역), 서울: 이학사, 2000.
- Deleuze, Gille(1968), 『차이와 반복 Différenc et Répétition』, 김상환(역), 서울: 민음사, 2002.
- \_\_\_\_\_(1969), 『의미의 논리 Logique du sens』, 이정우(역), 파주: 한길사, 2008.
- Derrida, Jacques(1978), *Vérité en peinture*. Paris: Flammarion.
- Foucault, Michel(1966), 『말과 사물 Les mots et les choses』, 이규현(역), 서울: 민음사, 2011.
- Kant, Immanuel(1790), 『판단력비판 Kritik der Urteils kraft』, 백종현(역), 서울: 아카넷, 2009.
- Hegel, G. W. Friedrich.(1812), *Wissenschaft der Logik II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1969.
- Mallarmé, Stephane(1886), *Ballets, Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard. 1945.
- Merleau-Ponty, Maurice(1964), *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.
- Pouillaude, Frédéric(2014), *Le désœuvrement chorégraphique: étude sur la notion d'oeuvre en danse*. Paris: J. Vrin.
- Rancière, Jacques(2011), *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Gallimard.
- Valéry, Paul(1936), *Philosophie de la danse, Oeuvres I*. Paris: Gallimard, 1957.

논문투고일 2015. 04. 15  
심사일 2015. 04. 20  
심사완료일 2015. 04. 29

## Dance of *Onmom* (Whole Body) and Its Logic: From Kim Sou-young's Poetics to a Choreographical Discourse

**Kim, Sang-Hwan**

Professor of Philosophy, Seoul National University

Kim Sou-young (1921~1968) is one of the most important poets representing Korean literary modernism, and his original aesthetic thinking is called poetics of *onmom* (whole body). In this paper, I will try to apply his poetics into a choreographical theory, while arranging his scattered remarks on dance in a progressive order and commenting them in a systematic way so as to get a coherent image of dance. I will argue that the poetics of *onmom* implies ultimately a logic of tele-affection, in and by which auto-affection and hetero-affection of the body are coordinated to produce a new ideal scheme of world's appearance, a logic of tele-affection in and by which a dancing body is reborn as pure differential whole body, liberated from subject-object relation, cultural codes and even from the musics.

Keywords: Kim Sou-young(김수영), Poetics of *onmom*(온몸의 시학), Whole body(온몸), Tele-affection(원격감응), Auto-affection(자기감응)