

부토에서 ‘육체’의 인식에 따른 춤 형태 연구

신효영*

- | | |
|------------------------|----------|
| I. 서론 | IV. 결론 |
| II. 부토란 무엇인가 | 참고문헌 |
| III. ‘육체’의 인식과 춤의 형태변화 | Abstract |

I. 서론

부토(舞踏)는 1960년대 일본에서 출현한 춤 예술의 한 형태이자 현상이다. 이것은 처음 반(反)예술·반 문명과 같은 부정적 정신을 기반으로 한 전위적인(Avant-garde)예술운동으로 시작하였으나 곧 일정한 틀과 패턴을 갖추게 되었고, 심지어는 ‘양식’이라고 부를 수 있을 정도로 명확한 춤 형태를 구축하며 질과 양 모든 면에서 빠른 변화와 확산을 보여주었다.

부토는 ‘육체’ 그 자체에 대한 탐색이라고 말할 수 있다. 부토의 독창성은 현실 이면(裏面)에 있는 어둠의 편에서 육체를 바라보고, 이 어둠으로부터 응시되어지는 육체를 재현하고자 하는 것이다. 여기서 추구하고자 하는 것은 육체의 실재(reality)이되, 이것은 일상과 문화가 가리고 있던 날 것, 현실 그대로인 육체, 그 자체를 들춰내는 것이다.

부토를 규명한다는 것은 “부토에서의 육체가 무엇인지”를 묻는 것과 같다. 부토의 창시자인 히지카타 타츠미(土方巽, 1928~86)는 ‘부토란 목숨을 걸고 일어선 사체(死體)’¹⁾라고 정의 내렸다. 이것은 일차적으로 삶과 죽음, 인간과 물질의 경계에서 있는 육체를 가리키고 있는 것이고, 그 다음은 사체라는 완전한 객체이자 물(物)로 환원된 육체를 가리키고 있는 것으로 결국 부토는 육체를 되돌아보는 행위가 된다.

부토에 대한 일본 내 연구동향을 살펴보면 그들도 70년대에 들어서 <미술수첩(美術手帖)>, <현대시수첩(現代時手帖)>, <신극(新劇)>등 정기간행물인 잡지를 통해 부토를 다루고 있었으며, 1980년대 초에 이르기까지 히지카타의 ‘암흑부토에 집중하였고, 그의 사후 오노 가즈오(大野一雄, 1906~2010)에게 초점이 모아지는 양상들을 보였다. 부토에 대한 평가 또한 고다 나리오(合田成男), 나카무라 후미야키(中村文昭), 이치가와 미야비(市川雅)등을 제외하면 거의 비전문가들에 의한 것으로 다소 관념적이며 사변

* 부산대학교 무용학과 강사, shy7499@naver.com

1) 三上賢代(1993), 器としての身體-土方巽「暗黒舞踏技法」へのアプローチ(東京: ANZ堂), p.82.

적인 경향으로 치우친다. 90년대 들어 히치카타의 제자인 미카미 카요(三上賀代)의 『빈 용기로서의 신체(器としての身體, 1993)』를 통해 암흑부토의 기법이 명문화되었으며, 이 저서는 현재까지 암흑부토를 가장 잘 정리한 연구로 평가 받고 있다. 그러나 일본의 부토연구는 히치카타와 오노에게 집중되어 있고, 주로 당대 일본 문화를 소개하는 문화론적 수준에서 머무르고 있는 실정이다.

부토에 대한 국내 연구동향은 1980년대 오노 가즈오의 내한 강연과 워크샵, 야마다 세츠코(山田せつ子)의 공연, 결정적으로 <’93 창무 페스티벌>을 통해 그 존재감이 부각되었다. 이후 적지 않은 부토 공연에도 불구하고 부토에 대한 학술적 접근이 매우 빈약한 편인데, 이는 본국 연구의 한계에서 기이된 것이라 볼 수 있겠다. 한명옥(1992)²⁾을 필두로 이명진(1997),³⁾ 김영옥(2000),⁴⁾ 김용철(2008),⁵⁾ 고은숙, 김경자(2015),⁶⁾ 이재인(2018, 2019)⁷⁾ 등이 부토에 대한 연구들을 발표했다. 이들 중 이명진과 김용철의 경우는 부토와 ‘한국 창작춤’을 비교, 각 춤의 정체성과 과제를 연구하고 있으나 부토의 매우 단편적인 내용만을 서술하고 있으며, 김영옥을 제외한 모든 논문들이 히치카타 타즈미의 암흑부토를 중심으로 미카미 카요의 저술에 의존하는 바가 너무 크다는 공통적 문제점들을 가지고 있다. 주목할 만한 것은 김영옥의 연구로 부토에 나타난 ‘육체성’에 대한 이론적 토대를 마련했다는 점에서 유의미한 작업으로 평가될 수 있겠다.

본 논문은 선행연구들의 성과에서 한걸음 더 나아가고자 한다. 그것은 육체의 관점을 통해 부토 춤의 형태를 재현해내는 것으로, 이를 위해 우선 부토에서 보여 졌던 육체의 현상들을 관찰하고 그들이 품고 있던 육체에 대한 사유를 토대로 부토 사(史)적 관점에서 나타나는 춤의 형태와 변화·추이를 종합적으로 검토하고자 하는 것이다. 부토에 대한 연구는 부토에서 보여 진 육체의 현상들과 그 근저에 흐르고 있는 육체의 사유 및 미학적 태도를 동시에 조망함으로써 가능해지는 것이며, 부토의 춤 형태 또한 단일한 것이 아니었다. 그것은 계속해서 변화해왔고 안무자 각자가 갖고 있는 육체의 조건과 기질, 지향에 따라 다채롭게 변화되어 왔다. 그렇기에 부토의 원점에 있는 육체관이나 세계관을 읽어내지 못한다면 부토의 춤 전체를 파악할 수 없다고 본다.

본 논문은 부토를 이끈 대표적인 부토 안무가들의 육체에 대한 인식과 이것이 표출된 춤 형태를 면밀히 파악하는 것을 목적으로 두고 있으며, 수많은 형태의 부토 춤 중에서 부토의 시작점이자 양대 산맥인 히치카타 타즈미와 오노 가즈오를 통해 ‘암흑’부토 안에서 육체를 바라보는 관점과 춤 형태에 있어 뚜렷한 차이점이 보이는 그들의 세계관을 파악하고, 1984~5년 미국을 춤의 대전장(對戰場)으로 만들며 부토의 세계화와 역수입의 중심에서 현대적 기법을 구사한 산카이주쿠(山海塾) 무용단만을 선별, 세 부류의 춤에서 나타나는 형태적 변화를 정리하는 방법론을 선택하였다. 단 부토 4기(1987년) 이후에서 현재까지 부토의 양상과 이를 바라보는 일본 예술계의 반응은 다루지 않는 것을 제한점을 두고자 한다.

2) 한명옥(1992), Hijikata의 부토댄스, 『한국무용교육학회지』 12, pp.21-35.

3) 이명진(1997), 부토와 비교를 통한한국창작무용의 정체성 연구, 『대한무용학회지』 22, pp.105-116.

4) 김영옥(2000), 부토의 육체성과 그 미학에 관한 연구, 중앙대학교 석사학위 논문.

5) 김용철(2008), 일본 부토를 통해 본 한국창작무용의 과제, 『한국무용연구』 26(2), pp.143-165.

6) 고은숙, 김경자(2015), 초기 부토의 반 예술적 특징, 『한국무용학회지』 15(2), pp.47-58.

7) 이재인(2018), 부토부 분석을 통한 히치카타 타즈미 암흑부토연구, 『무용역사기록학』 51, pp. 149-169.

이재인(2019), 히치카타 타즈미의 암흑부토와 일본인의 신체, 『한국연구학회지』 69, pp.101-123.

II. 부토란 무엇인가

1. 부토의 개념

1960년대 일본은 정치, 경제, 사회, 문화 등 모든 분야에서 전환기를 맞이하였다. 그중 제 2차 세계대전 패배 이후 계속된 혼란스러운 상황 속에서 인습적인 권위와 전통으로부터 탈피하고자 전 예술분야에서 실험적인 활동이 두드러졌는데, 여기서 인간의 신체를 직접적 표현매체로 사용하는 ‘퍼포먼스(Performance)’ 형태의 예술이 유행처럼 일어나기 시작하였다. 부토 역시 현대예술이 가진 신체 중심의 표현기법에 편승, 제 2차 세계대전의 패배 계기가 되었던 히로시마 원폭투하의 충격과 공포, 암울함 등 삶과 죽음, 변형(變形)을 주제로 취하며 일본 사회의 경제 부흥에 따른 획일주의와 비(非)인간화에 저항하였다.

부토는 무대 장치와 포스터를 디자인한 그래픽 아티스트 타다노리 요코(横尾忠則, 1936~)⁸⁾의 심미학에 영향을 받았다. 요코는 의도적으로 악(惡) 취향적인 스타일을 추구하였고 못나고 비합리적인 것을 강조, 추하고 외설적인 표현방법을 사용하여 당시 일본 예술계에 혁신을 가져왔을 뿐만 아니라 부토 외 다른 예술가들에게도 많은 영향을 주었다.

원래 부토(舞踏, botoh)⁹⁾라는 용어는 주로 일본 메이지시대에 일본 전역에 소개되었던 서양식 볼룸댄스를 의미했다. 그러나 사용되지 않다가 히치카타 타츠미에 의해 재생, 새로운 의미를 부여받게 되었다.¹⁰⁾ 히치카타 타츠미는 서양춤과 일본 전통춤을 배우고 연구하면서 일본인의 짧은 팔과 휘어진 다리, 작은 키는 당시 춤의 중심에 있던 서양 현대무용이나 발레의 테크닉을 소화하기에 적합하지 않다는 사실을 발견하고 일본인의 신체와 정신에 적합한 새로운 춤 형태인 부토를 만들게 되었다. 그는 나약한 사람들, 죽은 사람, 소외된 사람들의 욕망을 재현하는 작업을 통해 1960년대 미국의 자본주의와 소비성향에 대한 비판과 진보한 일본사회의 문제점을 드러내고 표현하는데 주력하였다.

부토는 서구의 추상표현주의, 아르토적 잔혹 연극, 미니멀리즘, 아방가르드적 모험주의와 일본의 전통연희인 노오, 가부키 등의 예술양식들이 혼합되어 있다. 부토는 노오나 가부키에서 흔히 볼 수 있는 움직임들을 응용하고 변형하면서 원형적으로 또는 심리적으로 인간 삶의 모습을 표현한다. 그러나 그 표현에는 현대인의 심리적 불안 증상이 극한까지 퇴행하거나 확대되고 또 정교하고 치밀한 무대미술-무대장치, 조명, 분장, 의상 등이 동원되고 있다.¹¹⁾ 마리 뷔그만의 표현주의 무용의 영향을 받으면서 일본인의 심성과 신체 속에 내재된 원형상(圓形像)을 다소 기형적인 몸동작과 최면적이고 느린 움직임, 강한 연극적인 장면성의 기법을 빌어 독특한 형식으로 구축하여 움직임을 보다 극대화 시킬 수 있는 표현성에 착안한다. 그리하여 부토는 춤의 움직임 형식 보다는 춤 운동의 근간이 되는 ‘신체’와 그 ‘표현성’, 춤을 둘러싼 ‘문화적 환경과 사회적 제도’에 대해 더 부각되도록 한다.

8) 타다노리 요코(横尾忠則)는 1960년대 일본 대중문화에 막대한 영향을 미친 팝아트 작가로 아메리칸 팝아트, 미디어와 일본의 초현실적 색채를 조합하여 에로틱하면서도 풍부한 색채, 죽음에 대한 공포와 고독 같은 인간의 무의식을 현재화시키는 탁월한 감각을 선보였다.

9) 舞踏은 일본에서 이미 헤이안(平安)시대 궁중무용을 지칭하는 데 쓰였던 漢語로서, 메이지 시대에 들어온 댄스(Dance)의 번역어로 다시 쓰이게 되었던 말이다. 하지만 舞踊이란 단어 역시 메이지 시대에 등장하기 시작했고, 이것이 통용되면서 부토는 주로 댄스보다는 볼룸댄스를 가리켰던 것으로 여겨진다. 이 부토라는 용어가 히치카타에 의해 다시 채택되었을 때, 그것의 과거의 용례와는 직접적인 관계가 없는 것으로 보여진다. 郡司正勝(1977), 破戒のなかの娯義-舞踏への行衛について, 『現代詩手帖』(1977년 4월호), p.44.

10) 심정민(2005), 부토를 통한 아시아 현대 춤의 세계화 가능성, 『공연과 리뷰』 50(2005년 가을호), p.47.

11) 김태원(1992), 『후기 현대춤의 미학과 동향』(서울: 현대미술사), p.282.

정리하면 부토(舞踏)란 용어는 ‘춤추다’라는 의미의 ‘무(舞)’와 ‘발을 디디다, 발을 구르다’라는 의미의 ‘답(踏)’이 결합된 말로 그들의 독자적인 춤 형식을 지칭한다. 부토는 왜곡된 기법을 활용하는 면에서 독일의 탄츠테아터(Tanztheater, 무용극)과 비교되기도 하지만 ‘일본식의 현대무용’이라 할 수 있으며, 일본 전통문화인 ‘노오’나 ‘가부키’를 기본으로, 보다 자유로운 동작을 선보이며 현대적으로 극대화 시킨 슈르-레알리즘(Sur-realism) 계열의 춤이라 할 수 있다.

2. 부토의 형성과 전개

1950~1960년대 일본은 사회적 변혁과 갈등의 시대로 세계대전 패전 후 미국의 지원 아래 국가를 재정립·재건해야 했다. 도로와 철도를 건설하고 전자와 자동차 같은 새로운 형태의 제조업에 막대한 투자를 함으로써 급격한 경제 성장과 산업화를 이룰 수 있었다. 이와 동시에 일본은 자주성과 정통성을 회복하기 위한 노력을 시작하였다. 1960년 5월 ‘미국에 종속하는 수동국가’로 전락하는 미·일 안보동맹개정에 반대하는 대규모 시위운동이 벌어졌는데, 이를 계기로 일본의 정신과 황실 존재의 위기를 직시했고 ‘정신적 공백에 대한 자각에 없는’ 체제로서 ‘내셔널 아이덴티티(Notional Identity)’ 즉 국가 정체성 상실에 대한 비판이 가해졌다.¹²⁾ 이를 극복하기 위해 개인성을 넘어선 ‘공유할 수 있는 문화’에 대한 관심이 더욱 커졌고 특히, 신화나 민화와 같은 일본인들이 공유했던 ‘전통 이야기’와 ‘공유된 가치’를 되찾고자 노력했다.

그들은 일본의 주체성과 정체성을 찾는데 주력하면서 전통과 민족의식을 예술에서 어떻게 구체화하는지에 대한 고민을 시작하였다. 이런 상황에서 유럽의 초현실주의 그룹에서 활동했던 미술가들이 본국으로 돌아와 새롭고 혁신적인 예술표현을 만들어 나갔다. 이들은 무엇보다도 예술가들의 감성과 감정의 자유로운 표현을 강조했는데, 소위 ‘전위미술’, ‘실험적 미술’, ‘반(反)예술’이라 불리었던 것들이 바로 그것이다.¹³⁾ 그러나 일본예술계는 서구의 아방가르드적 사상을 받아들이는 것에 그치지 않았다. 오카모토 타로(岡本太郎)는 『오늘의 예술(1954)』에서 ‘예술은 산뜻해서는 안 된다, 예술은 혐오스러운 것이다, 예술은 깔끔해서는 안 된다, 예술은 솜씨가 좋아서는 안 된다, 예술은 무조건 적이어야 한다’¹⁴⁾라고 기고했다. 이는 단순히 서구의 아방가르드를 답습하는 것이 아니라 일본의 정체성에 덧입히기를 권고한 것으로, 당시 서구의 예술을 신봉한 일본사람들에게 일본 문화의 특수성을 제기하고 문화부흥을 촉구하였다. 부토 또한 이 문화부흥의 기류에 편승하며 나타난 하나의 문화 혁명이라 할 수 있겠다.

부토의 전개과정은 크게 4단계로 나눌 수 있다.¹⁵⁾ 1959년부터 1968년까지인 부토사(史) 1기는 히치카타 다츠미와 오노 가즈오를 중심으로 체계화된 기술과 기법, 혹은 양식이 개발되지는 않았던 시기였다.

부토의 역사적인 첫 발은 히치카타 다츠미의 <금색(禁色, 1959)>으로 여겨진다. 여기서 히치카타는 한 젊은 남자가 양 허벅지 사이에 살아있는 닭을 움켜지고 야만스러운 행위를 하는 장면을 연출한다. 이러한 충격적인 작업은 당시 일본의 현대무용계와 불화를 일으켰으며, 결과적으로 부토의 탄생을 가져오는 계기를 마련하였다. 독일의 표현주의 춤과 미국식 해프닝, 퍼포먼스의 영향을 보이고 있는 초기 부

12) 장인성(2010), 『전후 일본의 보수와 표상』(서울: 서울대학교 출판문화원), p.23.

13) 아카세가와 겐페이(1984), 『일본의 실험미술』, 김미경(역)(서울: 시공사, 2001), p.7.

14) 오카모토 타로(1954), 『오늘의 예술』, 김영주(역)(서울: 놀와, 2005), pp.116-137.

15) 부토사는 크게 세 시기로 나뉘어 기술된다. 이 삼기설(三期說)은 부토평론가 나카무라 후미야키, 고다 나리오 등이 받아들이고 있는 구분을 따르는 것인데, 본 연구자는 이들의 확설인 3기(1977년~)이후 범위가 너무 방대하여 이를 다시 두 시기로 나뉘어 다루고 있다.

토는 무엇보다도 기존의 춤에서 회피하였던 성이나 폭력과 같은 사회적 금기 사항에 대한 도전의식을 깔고 있다. 그들은 육체에 대한 사랑을 통해 기성화 된 표현방법이나 기술화된 육체를 거부했고 빈부나 노소, 건강함과 쇠약함, 정상과 비정상, 그리고 심지어는 생사마저 초월한 채 있는 그대로의 생명과 형태의 의미를 찾으려고 했다. 인간이 감추려고 하는 어두운 면을 상당히 충격적인 방법으로 표현했던 그들의 부토를 ‘암흑부토’라고 불렀으며, 1968년 10월에 1960년대 부토의 집대성이라 할 수 있는 작품 〈히치카타 타츠미와 일본인-육체의 반란(土方巽と日本人-肉體の叛亂)〉을 끝으로 그 경향이 종결되었다.

부토의 두 번째 시기인 1969~1977년은 암흑부토의 기법이 정교하게 구축되었으며, 안짱다리에 의한 체위의 하강, 움츠러든 발의 불안정함 등 그들만의 춤 형태적 특성이 객관적인 기법으로 확립되고 양식화된 시기이다. 1970년대 히치카타는 ‘사계를 위한 27일 밤’이란 시리즈의 작품을 통해 새로운 부토를 시작하였는데, 이 작품들을 통해 무용수의 뒤틀리고 쇠약한 신체, 박박 민머리, 하얗게 칠한 얼굴 등 부토하면 떠오르는 인상이 완성된 것이다. 히치카타 타츠미는 생명이 형태를 뒤쫓아 가는 양식부토를 추구하였고 부토 2세대인 아시카와 요코, 마로 아키지의 다이라쿠다칸 무용단, 아마가즈 우시오의 산카이주쿠 무용단이 그 계열을 따른다. 그들은 생명 본래의 모습을 추구해 가면서 육체의 콤플렉스에 주목, 사람들이 은폐하려는 것을 폭로하는 것에 집중하였다. 이에 반해 오노 가즈오는 형태가 생명을 뒤쫓아 가는 즉흥부토의 범주에 들어가며 카사이 아키라, 오노 요시토를 비롯한 그 계열의 부토 무용인들은 개인공연을 중심으로 분파, 확산되었다. 실제로 오노는 영혼과 육체를 하나로서 생각하고 영혼을 생명의 뿌리로 보고 있으며 이러한 것들은 움직임과 연관이 있어 일상생활에도 연결이 된다고 보았다.

부토사 3기는 1977~1986년으로 부토 2세대를 중심으로 부토의 해외진출이 본격화되는 시기이다. 부토는 양적으로 급속히 팽창하며 부토가 거둔 해외에서 성공이 이를 가속화시키는 촉매역할을 하였다. 산카이주쿠 무용단 등이 부토의 중심으로 부각되면서 부토는 질적으로도 영역을 확장해 갔다. 1980년대 중반 해외에서의 성공은 부토가 갖고 있던 일본 내에서의 위상을 변화시키는 계기가 되었고 해외에서의 높은 평가를 발판으로 재조명 받게 되었다. 이 시기 부토는 내·외적으로 커다란 변화를 경험하며, 부토의 무게중심이 산카이주쿠 무용단 등 후속세대로 옮겨졌는데, 이는 질적 변화를 의미하는 동시에 암흑부토에서 ‘암흑’이 떨어져나간 부토로의 이행이었다고도 볼 수 있다.

부토사 4기는 1987~2008년으로 히치카타 사망 이후 오노 가즈오, 산카이주쿠 무용단과 다이라쿠다칸 무용단은 즉흥적이며 상징적, 에로틱한 표현을 더욱 발전시키고 예전과 다른 스타일을 시도하고자 하였다. 특히 야마다 세츠코와 테시카와라 사브로 등 새롭게 등장한 무용수와 무용단은 현 시대의 섬세한 감성을 직접 반영하여 춤으로 표현하였고, 난잡함과 세련됨의 양극으로 분열해 가는 부토의 흐름에서 신체가 주목을 받고 신체의 움직임이 춤의 영역에서도 활발히 사용되는 등 새로운 가능성을 제시하였다.

III. ‘육체’의 인식과 춤의 형태변화

1. 히치카타 타츠미-‘물(物)로서의 육체’

히치카타는 ‘어둠으로 가득 찬 공동(空洞)의 육체가 현시(現示) 되는 것’이 부토라 정의한다. 이런 과정에서 부토의 몸이 마주치게 된 것은 육체의 ‘물질성(物質性)’으로 히치카타의 부토는 육체의 물질성에

저항하고 충돌함으로써 역설적으로 육체의 물질성을 재발견하였다.

최초의 부토 공연이라고 하는 히치카타의 <금색(禁色)>은 여러 모로 시사적이다. 히치카타는 이 작품은 동성애와 도살, 폭력과 같은 금기시되던 소재들을 채택하고 있으며, 검은 피와 검은 분장 등은 어둠의 징후와 더불어 반사회성을 선동적으로 표출하려는 의도 하에 이 작품을 제작하였다. 당시 그는 춤을 문명화된 사회의 반대편에 놓고 이에 저항하기 위한 수단으로 선택하고 있었다. 히치카타의 부토는 처음에 현실세계의 논리에 저항하고, 자아와 개체의 고립성을 의식적으로 파괴하는 방향으로 육체를 내몰아 가서 점차 어둠에 의해 침식당해 이미 어둠을 살고 있는 육체들을 모으기 시작한다. 이 모든 것은 언제나 우리 곁에 존재하는 것이나, 억압되고 굴절되어져 표출되는 어둠의 분신들로 그의 부토는 이것을 전면에 내세움으로써 기존의 가치들을 전복시킨다.

이것을 표현하기 위한 그의 춤 형태를 추적하는 첫 번째 실마리는 ‘그로테스크(Grotesque)’이다. 부토에서 그로테스크는 탈(脫)인간적 형상, 즉 인간이되 인간적인 모습을 상실한 경우, 혹은 인간과 비(非)인간의 경계에 있는 경우, 예컨대 반인반수(半人半獸)내지는 반인반귀(半人半鬼)의 형상 주변에 모여 있다. 이들의 공통점은 비정상성-정상적이라고 말해지는 인간의 모습을 벗어난 존재를 재현하고 있다는 점이다. 그는 인간의 심층에 자리하고 있을 어둠을 찾아내어 표면으로 끌어올리기 위한 입구와 출구를 찾는다. 어둠을 향해 들어가고 어둠을 빠져 나오게 할 구멍, 구멍은 모멸과 수치를 동반한 퇴락, 금기의 위반, 폭력, 악(惡), 성(性)과 에로티즘, 그리고 절대적 타자이며 절대적 어둠인 ‘죽음’과의 대면이다.

공동의 육체, 텅 빈 육체에 이르기 위해서는, 우선 안을 비워야 한다. 이 ‘비우기’가 히치카타의 부토의 두 번째 실마리로 부정과 해체의 대상이 되는 것은 ‘자아’, 소위 ‘문명화되고 사회화된 인간’의 가면을 벗기는 일이다. 그의 부토는 ‘자아살해’와 ‘내면의 부정’ 즉 인간이 자아의 껍데기를 벗어 던지고, 인간 이하의 것으로 전락하기를 스스로 선택하는 것으로 시작한다. 히치카타는 “자아를 죽이고 몸을 죽이라”¹⁶⁾고 말했다. 즉 원초적인 몸의 회복을 위해, 몸의 원점으로 돌아가기 위해, 우리들에게 덧씌워진 ‘몸에 맞지 않는’ 옷들은 제거되어야 한다.

자아 부정을 반영하는 육체 표현은 특히 눈과 얼굴에서 잘 나타난다. 사실 자아중심은 곧 시각중심을 의미한다. 그러나 부토는 초점 없는 눈을 통해 눈의 실제적인 기능을 제거함으로써, 감각을 분산시킨다.¹⁷⁾ 그러나 부토에서 자아부정의 가장 두드러진 시각적 기호는 하얗게 칠해진 몸¹⁸⁾이다. 하얗게 칠해진 부토의 몸은 무성(無性)과 익명의 기호이자, 자아부정의 선언이다. 흰색으로 밀봉된 몸은 안에서 어둠만이 숨 쉬고 있는 텅 빈 몸으로 이것은 자아살해, 비개인화, 익명을 전제한 無로의 귀환을 상징¹⁹⁾

16) 三上賢代(1993), p.82.

17) 히치카타의 제자인 미카미 카요는 “신체 중에서 가장 내면을 표출하기 쉬운 것이 눈”이라고 전제하고, 다음과 같이 고찰하고 있다. “부토의 신체는 그 기본에 있어 의지를 가진 개인의 인격체로서의 신체가 아니라, 우선 물(物)로서의 육체 자체로 되돌아가고자 했다. 그 하나의 수단으로서 인간의 의지를 가장 표출하기 쉬운, 기능을 하는 눈이라는 것을 소실시켜 얼굴의 표정을 없앴다고 하는 방법을 통해, 보편성을 가진 백지(백지)의 신체로의 변환이 기도되고 있는 것이다.” 앞의 책, pp.103-104.

18) 1959년부터 도란(*Dohran : 배우 화장용 油性의 粉)칠의 검은 부토가 오늘날 일반화된 흰 칠의 부토로 차체에 변했다. 검은 윤이 나는 육체를 정념 그대로 팽창시켜, 異形의 아름다움을 과시한 남성의 부토에서 하얗게 분칠한 여성적인 것으로 전환한 데서부터 양성을 구유한 환상적인 영역이 열렸던 것이다. 원래 흰 칠은 조지 시갈(George Segal)의 석고 인체가 힌트가 되었던 것이다. 畠田成男(1977), 手の變幻, 『新劇』(1997년 8월호), p.34.

19) 이런 점은 상카이주쿠의 단원이었던 한 부토수의 말에서도 확인된다. “우리의 주된 테마는 삶과 죽음이다. 그래서 우리는 죽음의 상황과 막 태어나는 상태를 알고자 한다. 우리가 태어날 때, 우리는 처음 죽음의 상황을 깨닫는다. 마음은 마치 몸처럼 아무것도 없다. 그것이 우리가 하얗고, 우리 몸을 면도하는 이유 ‘無가 되기 위함’이다.”

되었다.

관객 앞에서 ‘나체(裸體)’를 드러내는 것은 단지 원시적 상태로의 퇴행을 보여주는 것만이 아니라, 관객의 시선과 행위자의 자의식 내지 수치심을 충돌시키는 것이다. 그것은 원시성을 재현하는 것이 아니라, 그로부터 우리가 얼마나 떨어져 있는가를 재현하면서 그것을 넘어서려 한다. 그런 면에서 나체는 흰 칠과 마찬가지로 자아의 부정이자, 퇴행을 통한 개체성의 포기를 스스로 선언하는 것이다.

히치카타의 춤에는 육체의 가학적 형태가 ‘폭력’으로 나타난다. <반음반양자의 한낮의 비의(半陰半陽者の晝さがりの秘儀, 1961)>에서 히치카타는 빠르게 굳어지는 석고로 얼굴을 감싼 탓에 경화(硬化)와 체온의 하강으로 한기(寒氣)에 대항하지 않을 수 없었음에도 불구하고, 공연을 강행함으로써 몸의 한계를 실험한 바 있다. 그리고 살갓이 벗겨질 때까지 자신의 몸을 거친 벽에 문질렀던 다나가 민은 “고통이 행복을 가져다주기에 자신은 고통을 환영한다”²⁰⁾고 설명하기도 하였다. 몸에 대한 학대라고도 할 만한 이들 잔혹한 풍경들은, 인간적 존엄성을 박탈당한 채, 인간 이하로의 퇴행, 거의 사물과 동등한 지위로까지 강등당한 몸이 이제 물리적 폭력의 위협 앞에 무방비로 노출되어져 있음을 말해주는 것이다. 이런 식의 물리적인 가학, 피학은 자아가 부정당한, 공무(空無)화된 몸의 필연적인 결과라 할 수 있다. 그러나 아무리 육체를 부정하고 파괴해도, 그 부정과 파괴의 힘은 육체에 형태로서 남겨지고, 이 형태들이 부토가 다시 육체를 생성해나가는 원점이 된다. 부토에서 초기부터 등장했던 태아자세는 이것을 압축적으로 보여준다. 태아자세는 육체적 전략 및 원형 회귀의 욕망을 담고 있으면서도 춤 형태로 다듬어진 보기 드문 경우를 초기 부토에 제공해주고 있다. 하니야 유타카는 이를 ‘태내명상’으로 명명하였다.²¹⁾ 부토가 태아의 몸을 기본형으로 삼았다는 것은 여러 면에서 시사하는 바가 크다. 태아는 인간이 개체화되어 갖게 되는 첫 번째 몸이지만, 그렇기에 인간의 경계에 있는 몸이기도 하다. 진화를 역행하여 태아로 돌아간다는 것은 몸의 진화를 처음부터 되밟겠다는 의지이다.

한편, 부토 행위의 중심은 ‘서다’에 있다. 그러므로 부토의 과정은 어느 면에서 육체가 서는 과정과 일치한다. 서있는 자세는 부토에서 처음이 아니라 끝인 것이다. 그렇기에 부토는 ‘느림’으로부터 시작하지 않을 수 없다. 태아가 그러하듯이, 부토는 느리지만 몸의 안팎으로 끊임없이 움직인다. 그 미세한 몸의 호흡과 진동이 춤인 것이다. 태아의 작고 느린 움직임은 인간의 진화 속에 몸의 과거를 망각하고 가린 어디론가 계속 향해간다. 부토는 어둠 속에 묻힌 몸의 기억을 더듬어 그 어둠을 먹으며 기어간다. 이것이 히치카타의 몸이 춤추는 방식이다.

2. 오노 가즈오-‘혼의 유희로서 육체’

오노 부토의 중심에는 죽은 자에 대한 사고가 놓여있다. 이 사체(死體)의 사고 주위로 라 아르헨티나, 어머니, 기독교, 신앙, 영혼 등 오노의 삶을 규정하는 중심존재들이 자리한다. 또한 이질적인 것들이 기묘하게 공존한다. 이것은 그의 관념이나 상상세계, 동작과 움직임, 의상과 소품들에 일관되게 적용되는 원리이다.

Laage, Joan Elizabeth(1993), *Embodying the Spirit: The significance of the body in the contemporary Japanese dance movement of Butoh*, Ph.D. Texas Woman's University, p.92.

20) 古澤俊美(1970), 石井滿隆-狂氣快樂死を化術として, 『美術手帖』(1970년 6월호), p.80.

21) 폴 발레리 외(1997), 『신체의 미학』, 심우성(편역)(서울: 현대미학사, 1997), p.210.

미와 추, 우아함과 그로테스크, 친절함과 장엄함, 유희와 비애, 남성과 여성, 젊음과 죽음, 삶과 죽음, 심지어 서양음악과 일본전통음악이 혼재한다. 이러한 혼재 속에서도 독창성을 재현하는 것이 부토 전체의 특징이지만 오노에게서 그것이 이뤄지는 방식은 아주 특별하다. 그에겐 정해진 방법이나 기술, 작위가 없다. 그가 온갖 것들은 자신의 춤에 끌어들이는데 이 때 작용하는 원리가 있다면 그것은 일종의 ‘감정이입’의 방식이라 들 수 있다. 대상과 그가 일체가 되는 것, 이것은 마치 어린아이의 ‘유희’ 같은 것이지만 그것이 물질적으로 왜소한 노체 주위로 모여들면 비장한 장송곡이 된다. 이에 관한 장 비알라의 다음 문장은 오노 부토를 이해하는 열쇠가 된다.

오노는 춤이 “영혼의 형식”을 드러내야 하고, 이를 이루기 위해서 무용수는 그의 육체적·사회적 정체성으로부터 그 자신을 분리시켜야한다고 믿는다. 오노가 말하길, 부토는 “죽은 몸”이라는 사 고 주위를 돌고 있는, 이 안에 정서를 위치시켜야 무용수는 정서 자체를 자유롭게 표현할 수 있다고 한다.²²⁾

살아 있는 몸은 정서나 감정을 굴절시키고, 자신의 논리로 끌어당기므로 왜곡되지 않게 정서를 표현하기 위해 ‘사체’라는 완전한 객체에 그것을 담아야 한다는 것이다. 이 점은 히치카타의 ‘빈 용기로서의 신체’와 흡사하다. 그러나 오노에게 여기까지 이끄는 것은 ‘영혼’이다. 오노의 몸은 이미지를 담은 용기(器)이지, 형(型)을 담은 용기가 아니다. 부연하면 히치카타가 죽음의 물질성을 형으로 담아냈다면, 오노는 사자(死者)들의 혼, 그 육화된 이미지를 물질성 자체인 자신의 몸에 받아들이는 것이다. 그렇기에 오노의 무대에선 오노 자신과 그가 체현하는 인물들이 공존하게 되는 것이다.

오노는 여기에 덧붙이기를 “인형조종사가 줄을 잡아당기듯, 영혼이 예술가를 인도해야 한다.”²³⁾고 말한다. 이 혼의 존재는 개인을 초월한 철저한 타자로서 개입하는 존재로 그가 죽은 자의 몸을 부토의 중심에 놓았을 때, 그 지점은 존재와 비존재, 물질과 비물질의 경계이다.

오노의 몸은 자유롭게 사물들의 사이를 오가며 유희한다. 그렇기에 ‘히치카타를 부토의 건축자로, 오노를 부토의 영혼’이라고 한 비유는 정확하다. 히치카타의 춤이 물질성과 형(型)에 근거하다면, 오노의 춤 형태는 무정형·무작위의 즉흥적인 것이다.

오노 부토의 춤은 이질적인 것들의 기묘한 공존으로 집약된다. “혼합된 것이 부토이다”²⁴⁾라는 오노의 말에서 드러나 듯, 히치카타의 부토에서 이 그로테스크는 주로 인간과 비인간이 접합된 괴물성으로 나타났다면, 오노 부토의 기괴한 이미지는 인간과 인간의 혼합에서 태어난다. 마치 접신한 무녀(巫女)가 다른 이의 혼을 어르고 달래는 것과 흡사하다. <라 아르헨티나를 기림(ラ・アルヘンチーナ頌, 1977)>, <나의 어머니(わたしのお母さん, 1981)>는 오노가 지향하는 대립물들의 결합을 잘 보여주는 예이다. 노체로서 오노가 체현하고 있는 여성으로 이 ‘양성성(Androgyny)’의 양상은 매우 복합적으로 얽혀있다. 왜냐하면 이것은 남성과 여성, 노인과 태아²⁵⁾라는 양립할 수 없는 대립물들이 뒤섞여 있을 뿐 아니라, 늙은 물질적인 몸으로 여성과 태아의 이미지를 담아내는, 물질성과 비물질성이 혼재되어 있기 때문

22) Viala, Jean & Masson-Sekine(1988), *Butoh: Shades of Darkness* (Tokyo: Shufunotomo Co), p.22.

23) 앞의 책.

24) 大野一雄, 大野慶人, 中村文昭(1992), 舞踏という表現方法, 『現代時手帖』(1992년 6월호), p.55.

25) ‘노인과 태아’는 ‘죽음과 탄생’의 육화(肉化)를 의미한다.

이다. 또한 양성성이 전혀 감춰지지 않고, 서로가 서로의 얼굴을 비추듯이 확연히 노출시키고 있다는 데에 오노 부토의 기묘한 매력이 있으며, 공연의 긴장을 형성시킨다. 오노는 남성과 여성, 태아와 시체라는 양극단 사이에서 끊임없이 변전(變轉)한다. 그의 변신에는 어떤 제약도 원칙도 없다.

부토 안에는 메소드(methode)도 전해줄만한 다듬어진 기술도 약호(code)들도 없다. 나는 가르칠게 아무것도 없다. 기술은 감정을 어지럽힌다.²⁶⁾

기술이 부재한 오노 춤의 핵심은 ‘유아성’이다. ‘아직 자의식을 확립하고 있지 않은 아이의 움직임 같은 불규칙성’²⁷⁾이 오노 부토에 일관된 움직임으로 이루고 있다. 이런 불규칙성은 그의 변신술에도 그대로 적용된다. 오노는 작품 안에서 자기 자신과 역할 사이를 수시로 오고간다. 거기에는 플롯과 같은 어떤 외적인 규정요소는 없다. 다만 의상과 간단한 소품들이 그의 변신을 도울 뿐이다. 오노가 착용하는 의상들은 신사복, 드레스, 기모노, 가운과 망토, 거의 나체에 가까운 모습 등 다양하며, 여기에 모자와 망사장갑, 꽃, 인형 등이 자주 등장한다. 이것들로 꾸며진 오노의 모습은 어느 장면에서는 게이샤를 연상시킬 정도로 우스꽝스럽고 기괴하기도 하다. 여기에 그가 보여주는 즉흥적 손과 팔의 동작과 불규칙한 움직임들이 더해져, 무대에서 그의 존재는 계속 분산된다. 오노와 그의 분신들 다채로운 의상과 소품, 그리고 그의 다채롭고 동적인 움직임과 동작들이 빚어내는 기묘한 공존은 그의 춤에 지배적인 형태로 나타나고 있다.

3. 상카이주쿠-‘보편적 육체’

1세대들의 영향 아래에서 성장한 부토는 다음 세대에 이르러 ‘암흑’이 이미지를 벗고, 다양한 이미지와 어휘를 자기화하고 보다 스펙타클하고 정교한 연출력과 무대술, 미학적 세련미가 가미된 춤의 형태로 나타났다. 이것은 그들에게 흔히 가해지는 ‘암흑의 퇴색’, 혹은 ‘육체의 표층화’라는 냉소적인 평가의 빌미를 제공했다고 보여진다. 실제로 부토는 1980년 중반 세계적인 평가를 받기 시작하는 무렵부터, 급속도로 세속화되기 시작하였고, 부토의 특징적인 면모들은 계속 반복, 재생산되어 갔다. 그중 상카이주쿠는 한 걸음 더 나아가 전(前) 세대와는 다른 성질의 육체성을 드러내고 있다. 그들의 부토 속에 일본사회의 암흑적(공포, 불안, 불균형) 상황을 즐겨 삼입하고는 있지만, 그것엔 사회적 상상력은 배제되었고 오히려 남녀 간의 사랑이나 인간의 원형(原形)추구를 위한 것으로 사용되었다.²⁸⁾

그것은 개인성이 아닌 ‘보편적인 육체성’의 추구하는 것으로, 전면에 내세워졌던 육체가 후퇴되는 것으로 요약될 수 있겠다. 부토 2세대들에게 그들 작품의 소재나 주제도 개인적인 체험과 밀착되어 있지 않다. 이들은 일본을 관통해서 일본을 넘어서 보편적인 차원으로 접근하고 있는 것이다. 시간을 거슬러 원시시대로 돌아감으로써 인간의 기원을 다시 체험하고, 그것을 현재시점에서 부활시키려는 것이다. 예컨대 <조몽쇼(繩文頌, 1982)>는 제목에서부터 그들의 목표를 읽을 수 있듯이 원시시대의 벽화가 그려진 동굴을 무대로 인류 최초의 화가의 몸짓을 무대화하고 있으며, 이것은 시원(始原)적 인간의

26) Brunel, Lise(1991), Kazuo Ohno au Théâtre du Lierre Iles de Danse-Simplicité Générosité Humanité, *Les Saison de Danse, Janvier*, p.38.

27) 城戸朱理(1992), 『大野一雄舞踏論』(東京: 思潮社), p.314.

28) 김태원(2005), 어느 (부토) 댄서의 고민, 『공연과 리뷰』 50(2005년 가을호), p.147.

육체를 몸짓의 상징주의로 해석하여 현대에 재현하려는 욕망의 표출인 것이다. 그들은 몸짓으로 고도의 추상적 개념들을 형상화하려 하고, 이것은 치밀하게 계산된 동작과 동선, 빛과 오브제의 활용 등으로 이어지며, 이 모든 것들이 어우러져 빈틈없는 무대적 구도를 만들어내었다.

이것은 부토 2세대들의 관념 속에서 육체에 대한 시각이 이제 ‘인류학적인 차원’으로 전이되어가고 있음을 의미한다. 또한, 부토가 세계로 진출하면서 <우네츠(卯熱, 1986)>²⁹⁾와 같은 작품을 통해 부토는 무국적성을 띤 국제적인 공연양식으로 점차 확대되어졌다. 이것은 암흑부토의 특수한 형태를 깔고 다듬어 매끄럽고 세련된 춤 형태로 탈바꿈시킴으로써 보편성에 접근하려는 시도라 볼 수 있을 것이다. 상카이주크는 흰 칠, 태아자세, 발의 바깥쪽으로 서는 기형적인 ‘게 다리’처럼 허리를 반쯤 굽힌 자세, 손발의 뒤틀림 등의 암흑부토의 기본형³⁰⁾과 이미지를 여전히 지니고 있으나, 그들의 형태는 암흑부토를 극도로 간소화하여 응축시킨 것으로, 히지카타에게 보이는 일본적 토속성은 삭제되었다.

그들이 구현하려는 것은 시원의 육체성으로 어쨌든 암흑부토에서 전면에 내세워졌던 육체가 2세대에 와서 후퇴하게 되었음은 부인할 수 없는 듯이 보이며, 부토에서 육체는 이제 이미지의 뒤로 물러나 있다고 볼 수 있다. 상카이주크가 표상하는 몸짓의 상징주의의 경우도 육체가 상징과 결합함으로써 역시 재현의 장(場)으로 귀환하고 있는 것으로 해석되며 이것은 육체가 기호화되면서 의미를 생산하려 하는 것이다. 이상의 내용을 정리하여 <표 1>로 나타낼 수 있다.

<표 1> 육체의 인식에 따른 춤의 형태

	히지카타 타츠미	오노 가즈오	산카이주크
육체의 인식	육체를 ‘물질’로 인식.	‘영혼’의 담는 용기(器)이자, 유희의 장소로서 육체.	보편적 육체, ‘인류학적’ 관점에서 육체를 인식.
춤의 형태 및 표현적 특성	‘텅 빈 용기로서의 신체’를 표현하기 위한 춤. 그로테스크, 자아부정, 나체와 퇴행성, 폭력성, 잔혹성, 태내명상적 움직임이 주를 이룸	‘영혼의 형식’을 표현하기 위한 춤. 무정형적, 즉흥적, 대립물의 공존, 유희적, 다채롭고, 동적인 움직임이 주를 이룸	‘시원적 인간의 육체’를 상징적으로 재현, 추상적 개념을 형상화함. 치밀하게 계산된 동선과 움직임 사용함. 오브제의 활용으로 세련미와 조형성을 강조
대표작	<금색(1959)>, <반음반양자의 한낮의 비의(1961)>	<라 아르헨티나를 기립(1977)>, <나의 어머니(1981)>	<조몽쇼(1982)>, <우네츠(1986)>

29) <우네츠>는 95년 서울 호암아트홀에서 공연 시 ‘경이롭게 서 있는 달걀’이라는 제목으로, 암흑부토의 특수한 형태를 깔고 다듬어 매끄럽고 세련된 조형적 형태로 탈바꿈시킴으로써 그들만의 세련되고 정교한 공간 구성과 완벽한 조화를 이루며 새로운 스타일의 부토를 추구한 작품으로 평가되었다.

30) 이를 간단히 ‘원형회귀’라 지칭할 수 있다. 부토에서 원형회귀의 상념은 실제로도 원(Circle)의 형상이 빈번히 출현한다. 태아자세가 그러하고 팔, 다리의 휘어진 형태, ‘게다리’가 만들어내는 다리모양은 O형을 이룬다. 또 상카이주크의 경우엔 체형과 움직임, 부토 무용수들의 구도, 오브제 등 그들의 공연 전체를 원의 상징주의 위에 구축하고 있다고 해도 과언이 아니다. 실제로 <조몽쇼>에 사용된 두 개의 커다란 은빛 원환과 <우네츠>에 등장한 얼굴크기의 달걀모양 오브제들이 이를 직접적으로 나타낸다. 오오수가 이사무는 다마(玉)처럼 둥근 형태는 일본문화에서 신성시되어 왔고, 다마는 둥음이 의어로서 혼(魂)의 의미도 지니고 있음을 지적하며 원은 어머니의 뱃속에 있는 아이의 태아자세뿐만 아니라, 만다라 안에 형상화된 우주를 상기시킨다고 말하고 있다.

Oosuka Isamu, Daniel De Bruycker(1985), *Danser les vagues de jadis aucoeur de la forêt, Alternatives théâtrales* 22-23, p.79.

IV. 결론

부토는 단지 일본적인 현상도, 탈(脫) 일본적인 현상도 아니다. 부토에는 전통과 현대, 일본과 서구, 전근대와 근대가 교묘하게 혼재되어 있다. 부토는 서구화된 일본, 일본도 아니고 서양도 아닌, 그 사이 어딘 가에서 찢긴, 혹은 공중에 떠버린 불안에서 출발한다. 부토는 잡종의 독특한 개성미를 갖춘 것이 아니라, 그로테스크하기까지 한 돌연변이의 형태로 태어난 것이기는 하지만, 이런 돌연변이야말로 당시 혼란스런 정체성을 부여받은 일본의 자화상이라고 보여 지며 여기에는 절실함이 묻어있다. 즉 ‘육체’에 대한 진지한 숙고가 있었다. 부토의 육체는 암흑의 공동(空洞)이 있고, 외곽의 넓은 지형에는 희미해지는 어둠과 함께 삶과 죽음, 인간과 물질, 산 자와 죽은 자, 개인성과 탈 개인성의 경계에 육체를 속박시키려 한 히지카타 타츠미와 이미 그 경계에 처해진 육체로 저 너머 혼(魂)의 세계를 담으려고 하는 오노 가즈오의 육체관이 그 중심에 있다.

히지카타의 경우, 육체의 ‘물체성’에 기인하여 그로테스크와 자아살해와 근원의 어둠을 향한 몸의 퇴행과 추락, 나체, 폭력, 태아를 연상시키는 느리고 불안정한 움직임 등 기이한 양상들이 춤의 형태를 통해 그의 육체성을 드러내었다. 오노는 사자(死者)의 혼, 그 육화된 이미지를 물질성 자체인 자신의 몸으로 받아들였다. 오노에게 있어 육체는 혼을 담는 그릇이자 혼이 유희할 수 있는 장소였다. 그렇기에 그의 무대에선 자신과 그가 체현하는 인물들이 공존한다. 오노 부토의 춤 형태는 이질적인 것들의 기묘한 공존으로 집약되며 양성구유-남성과 여성, 산자와 죽은 자, 젊음과 늙음이라는 양극단 사이를 끊임없이 변전(變轉)한다. 그의 춤은 어떤 제약도 원칙도 없이 혼이 이끄는 대로 즉흥적이며 유희적이고 다채롭기까지 한 무수한 움직임이 주를 이룬다. 이런 면에서 오노의 부토는 삶과 죽음의 경계를 넘어서고 있다고 볼 수 있다.

부토는 정확하게 이중구조 위에 서 있으며 모순을 끌어안고, 그것을 극복하려는 의지이다. 중요한 점은 부토가 자기모순을 부정한 지점이 아니라, 바로 그 모순 안에 스스로를 위치시켰다는 사실이다. 그리고 그들이 도달한 곳은 이원성의 초극이 아니라 이원성의 경계였다. 이렇게 볼 때, 암흑부토에서 육체는 문명과 사회 안에서 육체에 달라붙어 있던 ‘의미들을 소거’, ‘육체’ 그 자체가 춤의 주체가 되려 했던 시도라 볼 수 있으며, 반대로 부토의 후속세대인 상카이주쿠에서 보이는 육체의 후퇴는 보편적 육체에 기인된 사유와 육체의 시원적 이미지를 상징성과 결합시킴으로써 육체를 ‘기호화’ 하려는 시도로 보여진다.

부토 후속세대들은 암흑부토의 특수한 형태를 깎고 다듬어 매끄럽고 세련된 형태의 춤으로 탈바꿈시킴으로써 육체의 보편성에 접근하려 했다. 이들의 춤 형태는 암흑부토를 극도로 간소화하여 응축시킨 것으로, 시원적 인간의 육체를 몸짓의 상징주의로 재해석하고 현대적으로 재현하였다. 몸짓을 통해 고도의 추상적 개념들을 형상화하였고, 치밀하게 계산된 동작과 동선, 빛과 오브제의 활용, 빈틈없는 무대적 구도와 세련미를 추구하였다.

약 60여년의 세월, ‘일본의 현대 춤’으로 자리 잡은 부토는 불안한 출발에도 불구하고 그 맥을 유지하며 일본다운 춤으로, 서구의 발레나 모던 댄스에서 견주어 그들만의 육체성을 발견하고 독창성을 지닌 춤으로 그 명맥을 유지하고 있다. 거기에는 끊임없는 육체에 대한 탐색과 그들의 신체에 적합한 움직임, 몸짓이 있었기에 가능했으리라 짐작된다.

■ 참고문헌

- 김태원(1992). 『후기 현대 춤의 미학과 동향』. 서울: 현대미술사.
- 아카세가와 겐페이(1984). 『일본의 실험미술』. 김미경(역). 서울: 시공사. 2001.
- 오카모코 타로(1954). 『오늘의 예술』. 김영주(역). 서울: 놀와. 2005.
- 장인성(2010). 『전후 일본의 보수와 표상』. 서울: 서울대학교 출판문화원.
- 폴 발레리 외(1997). 『신체의 미학』. 심우성(편역). 서울: 현대미술사.
- Viala, Jean & Masson-Sekine(1988). *Butoh: Shades of Darkness*. Tokyo: Shufunotomo Co.
- 城戸朱理(1992). 『大野一雄舞踏譜』. 東京: 思潮社.
- 三上賢代(1993). 『器としての身體-土方巽·暗黒舞踏技法へのアプローチ』. 東京: ANZ堂.
- 고은숙, 김경자(2015). 초기 부토의 반 예술적 특징. 『한국무용학회지』, 15(2): 47-58.
- 김영옥(2000). 부토의 육체성과 그 미학에 관한 연구. 중앙대학교대학원 석사학위 논문.
- 김용철(2008). 일본 부토를 통해 본 한국창작무용의 과제. 『한국무용연구』, 26(2): 143-165.
- 이명진(1997). 부토와 비교를 통한 한국창작무용의 정체성 연구. 『대한무용학회지』, 22: 105-116.
- 이재인(2018). 부토부 분석을 통한 히치카타 타츠미 암흑부토연구. 『무용역사기록학』, 51: 149-169.
- 이재인(2019). 히치카타 타츠미의 암흑부토와 일본인의 신체. 『한국연극학회지』, 69: 101-123.
- 한명옥(1992). Hijikata의 부토댄스. 『한국무용교육학회지』, 12: 21-35.
- Laage, Joan Elizabeth(1993). *Embodying the Spirit: The significance of the body in the contemporary Japanese dance movement of Butoh*. Ph.D. Texas Woman's University.
- Brunel, Lise(1991). "Kazuo Ohno au Théâtre du Lierre Iles de Danse-Simplicité Générosité Humanité". *Les Saison de Danse, Janvier*. 28-42.
- Oosuka Isamu, Daniel De Bruycker(1985). "Danser les vagues de jadis aucoeur de la forêt". *Alternatives théâtrales* 22-23: 79.
- 김태원(2005). 어느 (부토) 댄서의 고민. 『공연과 리뷰』, 50(2005년 가을호): 147.
- 심정민(2005). 부토를 통한 아시아 현대 춤의 세계화 가능성. 『공연과 리뷰』, 50(2005년 가을호): 46-53.
- 古澤俊美(1970). 「石井滿隆-狂氣·快樂·死を化術として」. 『美術手帖』 6: 80.
- 郡司正勝(1977). 「破戒のなかの婚儀-舞踏への行衛について」. 『現代詩手帖』 4: 44.
- 合田成男(1977). 「手の變幻」, 『新劇』 8: 34.
- 大野一雄, 大野慶人, 中村文昭(1992). 「舞踏という表現方法」, 『現代時手帖』 6: 55.

논문투고일 2021. 05. 13.

심사일 2021. 05. 19.

심사완료일 2021. 05. 27.

A Study of Dance Forms Based on the Perception of the 'Body' in Butoh.

Shin, HyoYoung

Lecturer, Department of Dance, Pusan National University

This paper aims to understand the form and change of Butoh dance from the perspective of the body. Hijikata Tatsumi's dark butoh has discovered the "materiality" of the body, including grotesque and self-killing, regression of the body toward the darkness of the source, and fall. In the case of Ohno Kazuo, the spirits of the dead are accepted by his body, and his dances presented mainly improvised, entertaining, colorful, and dynamic movements by combining various opposite entities. The next generation, including Shankai Juku, is showing a different physicality from the previous generation. It shows the pursuit of "universal physicality" rather than individuality, or "physical retreat," which is approaching universality by carving and refining the special form of dark Butoh with internationalization.

Keywords: Butoh(부토), Perception of the 'Body'(몸의 인식), Materiality(물질성), Spirits (혼), Universal physicality(보편적 육체)