

시의 무용 수용

-김영태 시에 나타난 동작의 수용과 장면의 수용을 중심으로

김 병 택*

차 례

- I. 서론
- II. 논의의 전제 : 시·무용의 모방론과 표현론
- III. 동작의 수용
- IV. 장면의 수용
- V. 결론

I. 서론

시와 무용은, 음악과 함께 원시종합예술에 토대를 두고 있다는 점에서 불가분의 관계에 있다. 현대에 이르러 시와 무용은 각기 독립된 예술로 존재한다. 이런 이유로, 오늘날 시와 무용이 종합적인 연구의 대상이 되는 경우는 매우 드물다. 그러나 비교문학의 차원에서는 시와 무용의 관계를 논의하는 일이 얼마든지 가능하다.

시는 언어로, 무용은 동작으로 각각 대상을 모방하고 사상·감정을 표현한다. 아리스토텔레스의 주장에 따르면, 시와 무용은 모방과 표현을 가능하게 하는 매체만이 다를 뿐 궁극적으로 지향하는 모방과 표현의 내용은

* 제주대학교 국어국문학과 교수

동일하다. 이 점은 바로 시와 무용의 관계에 대한 논의의 근거가 된다.

시와 무용의 수용에 대한 논의는, 두 가지의 방향으로 전개될 수 있는데, 그것의 하나는 무용의 시 수용¹⁾이고 다른 하나는 시의 무용 수용이다. 이런 점을 전제로, 이 글의 의도는, 김영태 시를 중심으로, 무용에서의 동작과 장면이 시에 어떻게 수용되는가를 살펴보는 데에 있다. 김영태 시를 중심으로 살펴보는 것은, 무엇보다도 그가 시인으로서뿐만 아니라 무용평론가로도 활동했기 때문에 무용에 대한 그의 이해가 다른 어느 시인보다도 넓고 깊었다는 데에 기인한다.

II. 논의의 전제: 시·무용의 모방론과 표현론

시·무용의 모방론과 표현론을 살펴보는 것은 그것을 통해 시와 무용이 이질적인 장르가 아니라 오히려 긴밀한 공통점을 지닌 장르라는 점을 밝히기 위해서이다. 먼저 모방론의 경우부터 살펴보기로 한다.

첫째, 시와 무용은 공히 대상을 모방²⁾한다. 예술은 본질적으로 우주의

1) '무용의 시 수용'을 보여주는 예는 다음과 같다.

시인	시	안무
이승훈	아무도 없는 땅	이혜순
이승훈	너를 본 순간	이노연
박의상	초혼	김효분
구 상	까마귀	강인숙
김영태	결혼식과 장례식	박명숙
김영태	꿈	박연옥
김영태	그늘 반근	한금련
김영태	덧	김복희·김화숙
김윤성	테이블 위에 화분 하나	이정희

2) '모방'은 'mimesis'를 옮긴 말로는 아주 적절하지 않다. 로마인들은 이를 'imitatio' (현대 불어와 영어에서 'imitation')로 옮겼고 이후 동양에서 이를 '모방'으로 옮겨 쓰고 있다. 'imitation'이란 말에는 '가짜' '모조품' 따위의 의미가 비교적 강한데 'mimesis'자체는 그런 뜻이 훨씬 적다. 그래서 학자에 따라 'mimesis'라는 말을 그

양상들을 모방하는 것이라고 설명하는 모방론은, 아마도 가장 오래된 예술론이었겠지만, 플라톤 Plato의 「대화」The Dialogues에 처음 기록되어 나타났을 때의 모방의 개념은 결코 단순한 것이 아니다. 소크라테스 Socrates에 의하면, 회화, 시, 음악, 무용, 조각 예술은 모두 모방이다.³⁾ '모방' Imitation은 상호 연관성을 나타내는 용어로서, 두 항목과 그 사이의 대응관계를 의미한다. 그러나, 비록 그 이후의 많은 모방론에서는 모든 것을 모방 대상과 모방이라는 두 범주 속에 포함시키고 있다.

플라톤과 같은 대화의 철학자는 세 범주를 가지고 조직하는 데에 특징이 있다고 주장한다. 첫째 범주는 영원하고 변함없는 이데아 Ideas의 범주이고, 둘째 범주는 첫째 범주를 반영하는 것으로서, 자연적 또는 인공적인 감각의 세계이며, 셋째 범주는 다시 둘째 범주를 반영하는 것으로서, 그림자, 물과 거울 속의 영상, 그리고 예술을 포괄한다.

플라톤은 그의 주요 용어들을 다의적 의미로 사용할 뿐 아니라 여러 가지 보충 구분을 함으로써, 이러한 3단계 퇴행 과정을 중심으로 하여 현란한 논리를 엮어나가고 있다.⁴⁾ 그러나, 변모하는 논의로부터 하나의 반복

대로 사용하기도 하며 'representation'으로 옮기기도 한다. (……) 'mimesis'는 시·그림·조각은 물론이고 음악과 춤을 포함하는데, 오늘날의 우리로서는 실제의 몸짓을 흉내 내든가 세소리 따위의 실제 소리를 흉내 내는 다소 저급한 춤이나 음악 이외에 본격적인 춤과 음악을 '모방'에 넣어 생각하기가 쉽지 않다. 가장 뚜렷한 모방은 연극과 그림일 것이다. 플라톤과 아리스토텔레스도 가장 단순한 모방의 형태로 그림(플라톤의 '침대 그림', 아리스토텔레스의 '빨 달린 암사슴' 그림)을 예로 들곤 했다. 여기서 중요한 것은 피리, 현금, 목동 피리(펜플루트 같은 보다 소박한 악기) 등 연주 악기의 음악이 춤과 함께 사람의 성격·감정·행동을 '모방'한다고 보는 관점이다. 오늘날의 우리는 '표현'한다고 해야 이해가 된다. 그만큼 아리스토텔레스의 관념이 포괄적이고 또한 우리의 관점이 달라져 있다고 할 수 있으며 또한 고대 헬라의 춤과 음악의 성격을 잘 모른다고 할 수 있다. 오늘날의 '표현'까지도 포함하는 개념으로서의 '모방'의 의미를 생각해야 한다. 이는 서양 문학관의 큰 문제가 되어 있다.

[이상섭, 「아리스토텔레스의 「시학」 연구」(문학과지성사, 2002), pp. 18-19.]

3) *Republic*(trans. Jowett) x. 596~7; *Laus* ii. 667~8. vii. 814~16. 김병택 편 「현대시론의 새로운 이해」(새미, 2004), p. 17에서 재인용.

4) Richard McKeon, "Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity", *Critics and Criticism*, ed. Crane, pp. 147~9를 보라. 이 논문은 소크

적 패턴이 나타나고 있는데, 그것은 『공화국』 The Republic 제10권의 유명한 구절 속에 제시되어 있다. 예술의 본질을 말하면서, 소크라테스는 세계의 침대가 존재한다는 관점을 다음과 같이 내세운 바 있다. 즉, ‘침대의 본질’이자 신이 만들어 낸 바인 이데아와, 목수가 만들어 낸 침대, 그리고 그림 속의 침대가 그것이다.

예술은 현상계를 모방하는 것이지 실재계를 모방하는 것이 아니라는 이와 같은 최초의 입장에서부터, 예술 작품은 존재물의 서열 가운데서 낮은 위치를 차지한다는 결론이 나온다. 더 나아가, 이데아의 영역은 실제뿐만 아니라 가치의 궁극적 도달점이기 때문에, 예술이 진리로부터 두 단계나 멀리 떨어져 있다는 결정론적 사고는, 예술이 미나 흠으로부터 그만큼 멀리 떨어져 있다는 것을 자동적으로 증명하게 된다. 상세한 논리에도 불구하고, 아니 더욱 정확하게 말하자면, 그토록 상세하게 다듬어진 논리에 의하여 플라톤은 하나의 단일한 기준을 지닌 철학으로서 논리적 일관성을 지탱하고 있다. 예술을 포함하는 모든 것이, 궁극적으로는 저마다 동일한 이데아와 관련을 맺고 있다는 하나의 기준에 의하여 판단되기 때문이다. 이상과 같은 근거로 해서 시인과 무용가는 장인, 입법가, 도덕가의 경쟁자가 될 수밖에 없다. 실로, 그 중 어느 누구라도 자신을 보다 참된 시인·무용가, 즉 전통적인 시인·무용가가 애초부터 실패하게 되어 있는 상황 속에서 시도하는바, 저 이데아의 모방을 성공적으로 성취하는 그러한 시인·무용가로 여겨질 수 있는 것이다.

플라톤은, 시와 무용은 독자와 관객에게 나쁜 영향을 끼친다고 주장한다. 그 이유는, 시와 무용이 실재보다 현상을 모방하며 이성보다 감정을 조장한다는 점, 또는 시인이 시를 쓸 때 (소크라테스가 가련하고 바보스런 이온을 속여 인정하도록 한 것처럼), 무용가가 연무할 때 자기의 기술과 지식에 의존할 수가 없고 신의 영감과 무아경의 상태에 도달하기를 기다

라테스를 논쟁에 끌어들이지 않은 지각없는 사람들을 함정에 몰아넣었듯이 훗날 많은 주석가들을 함정에 몰아넣은 플라톤의 “모방”이란 용어를 사용함에 있어 다양한 변화가 일어났음을 보여준다. 김병택 편, 『현대시론의 새로운 이해』(세미, 2004), p. 18에서 재인용.

려야 한다는 점에 있다. 그러나, 이러한 플라톤의 주장은, 시와 무용의 모방적 성격에 입각하여 평범한 시와 무용에 대해 갖기 마련인 낮은 평가를 확인하는 것에 불과하다.⁵⁾

둘째, 시와 무용은 공히 매개체를 통해 모방⁶⁾한다. 모방은 예술에만 적용되는 특수한 용어로서, 예술을 우주의 다른 모든 사물로부터 구분하고 또 그렇게 함으로써, 예술을 다른 모든 인간 활동과의 경쟁에서 해방시키는 것이 되었다. 게다가 예술의 분석에 있어서 아리스토텔레스는 이윽고 모방의 대상과 모방의 매개체, 그리고 모방 양식—이를테면, 희곡적, 서사적, 또는 혼합적—에 따라 추가 구분들을 하고 있다. 대상, 방법, 양식에 대한 이러한 구분들을 계속 사용함으로써, 시를 예로 들어, 그는 첫째로 시와 그 밖의 다른 예술을 구별할 수 있고, 둘째로는 서사시와 희곡, 비극 장르에 초점을 둘 때에도, 그는 개별적 전체를 구성하는 요소들로서 플롯, 인물, 사상 등을 구별하는 데에 동일한 분석도구들을 사용한다. 그러므로 아리스토텔레스의 비평은 정치적 수완, 존재, 도덕과는 독립된 예술로서의

5) *Republic* x. 603~5; *Ion* 535~6; cf. *Apology* 22, 김병택 편, 『현대시론의 새로운 이해』(새미, 2004), p. 20에서 재인용.

6) 아리스토텔레스는 여기서 '모방적'인 글과 '전달적'인 글을 구별하고 있다. 철학·과학·역사 따위는 어떤 사실, 진실의 전달을 목적으로 한다. 다시 말하면 모방적인 글은 진실의 전달을 목적으로 하지 않는다. 이 구별은 언어의 문학적 사용과 과학적 사용을 가르는 논의에서 으레 거론된다. 20세기에 영국 이론가 리처즈 I. A. Richards가 언어의 지시적 referential 사용과 정서적 emotive 사용을 말한 것도 그러한 구별과 관련이 있지만 아리스토텔레스가 모방이라 한 것은 정서적인 것과 는 전혀 다르다.

아리스토텔레스는 플라톤의 저작을 '모방'이라 한 바 있는데 이것은 아리스토텔레스가 모방을 극구 비하한 플라톤을 우회적으로 공박하려는 의도를 나타낸다고 하는 설도 있다. 바로 이 점을 르네상스의 시드니 Philip Sidney는 중요하게 이용한다. "그의 모든 저작이 대화에 의존하고 있는데, 대화에서 그는 아테나이의 많은 집값은 시민들로 하여금 여러 주제에 대하여 이야기를 하게 하는데 그 주제들이란 그들이 고문대에 올려진다 해도 자백을 하지 않았음직한 것들이다."(Sidney, "Apology for Poetry." Sangsup Lee, ed., 20). 플라톤의 대화들도 시와 같이 전적으로 허구(모방)에 의존한다는 말이다. 플라톤 자신은 아주 듣기 싫어할 말이다. [이상섭, 『아리스토텔레스의 「시학」 연구』(문학과지성사, 2002), p. 20.]

예술 비평일 뿐만 아니라, 시로서의 시 비평이며, 시의 특수한 성격에 알맞은 기준에 따라서 각종의 시작품을 다루는 비평이기도 하다. 이러한 연구 진행 결과로서, 아리스토텔레스는 여러 가지 시 형식과 그 구성요소들을 기술적으로 분석하는 도구들의 무기고를 남겨 두었는데 이 같은 분석 도구들은 비록 그 사용 방법들이 여러 가지로 달라졌다 하더라도, 아리스토텔레스 이후 비평가들에게 없어서는 안 될 필수불가결의 것들이 되었다.

다음으로 표현론의 측면에서 볼 때 나타나는 공통점은 첫째, 시와 무용은 감정을 표현한다는 점이다. 하나의 예술 작품은 본래 내적인 것이 외면화된 것이다. 그리고, 그것은 감정의 충동 밑에 작용하는 창조적 과정에서 생기고, 시인·무용가의 지각, 사상, 감정의 복합물을 형상화한 것이다. 그러므로, 시·무용의 일차적 근원과 소재는 시인·무용가 자신의 정신적 속성과 행동들이다. 그렇지 않고 그것이 외적 세계의 양상들이라면, 그것은 시인·무용가의 정신 내부에 존재하는 감정과 작용에 의해 사실에서 서로 전환될 때에 한한다. (“그러므로, 시는……, 그것이 나아가야 할 곳, 즉 인간의 영혼으로부터 나아가, 그 창조적 에너지를 외적 세계의 심상들에 전달하는 것”이라고 워즈워스는 썼다.)⁷⁾ 시·무용가의 최고 원인은 아리스토텔레스의 경우처럼 모방 대상이 되는 인간의 행위와 특질에 의해 일차적으로 결정되는 形成因 formal cause도 아니고, 신고전주의 비평의 경우처럼 청중에게 경도되는 영향, 즉 目的因 final cause도 아니며, 표현을 추구하는 시인·무용가의 감정과 욕망 속에 꿈틀거리는 충동, 또는 창조주 하느님같이 내적 운동의 근원을 지닌 ‘창조적’ 상상력의 추진력인 動力因 efficient cause이다. 이에 따라 다음과 같은 경향이 나타나게 된다. 즉, 예술가의 감정이나 정신력이 왜곡되지 않고 제대로 표현되는 데에 예술의 매체들이 어느 정도로 부응할 수 있는냐에 따라 그 예술들의 등급을 정하고, 마음의 속성이나 상태에 따라 그에 대한 기호로서 나타나는 예술들의

7) *Letters of William and Dorothy Wordsworth : The Middle Years*, ed. E. de Selincourt (Oxford, 1937). xi, 705; 18 Jan.1816, 김병택 편, 『현대시론의 새로운 이해』(새미, 2004), p. 44에서 재인용.

장르를 분류하고 그 작품들을 평가하는 것이다. 시를 구성하는 여러 요소들 가운데서, 어법 diction, 특히 비유 figures of speech는 제일 중요한 것이다. 시급한 문제는 그것들이 감정이나 상상력의 자연스러운 표현이나, 그렇지 않으면 시적 관례에 따른 의식적 조작이냐는 데에 있다. 어떤 시든 지 반드시 거쳐야 할 첫 기준은 “그 시가 자연에 충실한가?”나 “최고급 비평가나 인류 전체의 요구 사항에 부합하는가?”가 아니고, 이와는 다른 방향을 보이는 기준, 즉 “그 시가 진실한가? 순수한가? 창작하는 동안에 있어서의 시인의 의도, 감정, 실제 정신 상태와 일치하는가?”이다. 그러므로, 작품은 실제적인 것이든 개선된 것이든 간에 자연의 모방으로서 고려되지 않는다. 자연을 비추는 거울이 투명해져서 독자로 하여금 시인 자신의 마음과 가슴속을 들여다보게 한다. 개성의 지표로서의 문학의 개척은 19세기 초에 시작되었는데, 그것은 표현적 관점에서 온 불가피한 결과다.

둘째, 시와 무용은 공히 외부세계와 무관하다는 점이다. 하나의 문학 작품이 단순히 대상을 모방할 뿐이라면, 그것은 전혀 시가 아니다. 또한 하나의 무용 작품이 단순히 대상을 모방할 뿐이라면, 그것은 전혀 무용가 아니다. 따라서, 지각 대상이 “시·무용의 발생 계기”나 자극으로서 이바지할 수 있을 정도를 제외하고는 시·무용과 외적 세계는 밀의 이론에서 아무런 관련도 맺지 못한다. 그러므로, “시·무용은 대상 자체 속에 있는 것이 아니라, 대상을 관조하는 인간의 정신 상태 속에” 있다. 시인·무용가가 한 마리의 사자를 묘사할 때, 그는 사자의 걸모양을 묘사하고 있으나, 실은 그 자체를 향한 관찰자의 흥분 상태를 묘사하고 있다. 그러므로, 시·무용은 대상이 아니라 그 대상을 대하는 “인간의 감정”에 충실해야 한다. 이렇듯 외적 세계와 단절되었기 때문에, 시·무용이 의미하는 대상은 시인·무용가의 내적 정신 상태가 투영된 하나의 등가물 a projected equivalent—확대되고 표현된 하나의 상징에 불과한 것으로 여겨지기 쉽다. 시는 “시인의 마음속에 존재하는 정확한 형상에 대한 감정을 가능한 한 가장 近似하게 묘사하는 상징물들을 통해 그 자신을”⁸⁾ 형상화한다고 밀은 말했는데, 이

8) *Early Essays by John Stuart Mill*, ed. J. W. M. Gibbs (London, 97), pp. 208~9.

진술은 T. E. 흘을 앞지르고, 보들레르에서 T. S. 엘리엇을 거치는 상징주의 시인들의 창작을 위한 이론적 기초를 놓아준다. 테니슨의 초기 시에 대한 서평을 쓰는 자리에서, 밀은 이 시인이 “보다 높은 의미에서의 장면 묘사”에 뛰어나다고 지적한 바 있다.

낭만주의자들의 혁신은 현재까지도 현대 비평가들—심지어는 반 낭만주의적 원리 위에 그들의 이론을 확립하고자 하는 사람들까지 포함하여—의 상식으로 지속되고 있는데, 그 지속하는 정도를 측정하기 위하여, 위에 인용한 구절과 다음에 예시하는 T. S. 엘리엇의 유명한 논평 사이에는 얼마나 뚜렷한 유사점이 있는가를 알아보자.

셋째, 시와 무용은 공히 자기 자신을 수용자로 삼는다는 점이다. 청중의 운명은 더없이 가혹하다. 밀에 따르면, “시는 감정이며, 고독한 순간에 자기 자신에게 고백하는 것이다……” 시인·무용가의 청중은 시인·무용가 자신으로 구성되는 단 한 사람의 구성원으로 감소되었다. 밀이 지적한 바와 같이, “모든 시는 독백의 성격을 지닌다.” 다른 사람에게 영향을 끼치려는 목적은 여러 세기 동안 시의 기법을 정의하는 특성이었으나, 지금은 그와 반대의 기능을 제공하고 있는 것이 분명하다. 즉, 한 편의 시작품이 시가 아니고 수사학임을 증명하는 꼴이 되어 시작품의 자격을 박탈하는 것이다.

표현적 예술의 구조⁹⁾는 최근에 언어학자 질링스키(Zielinski)가 ‘삼위일체 코레이아(Triune Choreia)’라고 명명한 것처럼 그 내용은 춤을 추성하는 움직임 제스처가 노래 속의 시어들과 반주 음악 속의 멜로디와 리듬에 의해 반주되면서 인간의 감정과 충동을 표현하는 것이다. 그러나 실제 그리스인들은 무용을 지칭하는 두 가지 용어를 지녔는데 그것은 코레이아(Choreia)와 오케시스(Orchesis)이다. 코레이아는 관중이 참여하는 무용으

흘, “만일 그것이 정확한 의미에서 진지하다면 당신이 표현하고 싶은 느낌이나 생각에 대한 정확한 곡선을 끌어내기 위해 그 유추가 필요하다.” (“Romanticism and Classicism”, *Speculations*, London, 1936, p. 138), 참조, 김병택 편, 『현대시론의 새로운 이해』(새미, 2004), p. 44에서 재인용.

9) 이에 대해서는 김말복, 『무용 예술의 이해』(이화여자대학교 출판부, 2004), pp. 45-46에 의거.

로 근본적으로 원무(round dance)이며 참여하는 사람들의 단순한 스텝으로 이루어지는 행진의 궤적을 중시한다. 이에 비해 오케시스는 수직적 도약을 강조하며 체육적 기교를 과시하는 전문적인 것으로 남에게 보여주는 춤이다. 두 단어는 서로 혼용되어 쓰기도 했지만 두 개념간의 관계는 불분명하기도 했다. 그러나 코레이아란 단어가 오케시스보다 더 많이 쓰이는 중심적 언어였다. 참고로 플라톤이 무용을 논할 때 쓴 용어가 코레이아이며, 무용에 대해 호의적인 글을 쓴 2세기의 그리스 철학자이자 풍자가인 루시안(Lucian)이 쓴 용어는 오케시스이다. 코레이아는 공공의 종교 축제에서 추던 합창 무용으로 디오니소스신을 숭상하는 종교 의식과 관련된 것이며, 과시의 전쟁과 관련된 오케시스는 기계 체조적인 춤이었다. 로마의 군대가 전쟁에서 이기고 돌아오면서 로마에 입성할 때 장군들이 춘 춤이 바로 이러한 형태였다고 한다.

III. 동작의 수용

무용동작은 일상동작과 확연히 구별된다. 먼저 내용면에서 볼 때, 무용동작은 일상동작보다 더 분명한 목적이나 동기와 배경을 지닌다. 그리고 형식면에서 볼 때 무용동작은 일상동작과는 달리 형식의 지배를 받는다. 따라서 무용동작은 훈련된 동작인 동시에 체계적 동작이지만 궁극적으로는 미적인 동작을 지향한다. 그런 점에서, 시에 수용되는 무용동작은 늘 변형의 가능성을 내포하고 있다.¹⁰⁾ 이 점은 바로 동작의 수용을 모방동작의 수용과 표현동작의 수용으로 구분하는 거점이기도 하다.

1. 모방동작의 수용

모방동작의 수용은 다시 묘사적 모방동작의 수용과 해설적 모방동작의

10) 우광혁, 『무용의 동작과 리듬』(예술, 2004), pp. 22-24.

로 나눌 수 있다. 또한 모방동작의 수용은 주로 그것이 완벽하게 이루어진 경우보다는 대체적으로 이루어진 경우를 가리킨다. 완벽하게 이루어진 모방동작의 수용은 가능하지 않기 때문이다. 모방동작의 수용 자체보다 모방동작의 수용 방법이 훨씬 더 중요한 이유는, 시인의 능력이 발휘되는 곳이 바로 모방동작의 수용 방법이라는 점에서 찾을 수 있다.

①「三歌」

춤춰라, 기뻐하라, 행복한 녀이여 너는 어째서 맨발의 작은 이사도라 같구나 두 겹 플레어 흰 치맛단을 손에 감싸면서 풀면서 치맛단 속 구릿빛 갈색 탄력 보면 蠅 동하니, 그 풋풋함 어여쁨이야 육초 바람의 분탕질 깊고 으스스한, 선연하다 못해 눈덩어리 맨발의 이사도라 녀이 되었다가

—「十二雜歌」¹¹⁾

①의 모방동작은 묘사¹²⁾적이다. 단순한 모방의 차원을 넘어서고 있는 것이다. 묘사는 모방과 비슷하면서도 그보다 높은 단계의 기교이다. 예를 들어 우리나라 학춤이나 발레 「瀕死의 백조」에서 보여주는 팔 동작은 학이나 백조의 날개 짓을 모방하는 것이 아니라 그것을 묘사하는 것이다. 발레 동작 중에서 파드사(pas de chat)는 고양이의 걸음을 모방하는 것이 아니라 묘사하는 것이다. 그런 점에서 모방과 묘사 사이에는 커다란 차이가 있다. 묘사는 묘사하는 그 동작이 무엇인가를 떠올리게 하는 데에 목적이 있지 않다. 그 동작 자체는 음미의 대상이기 때문이다. 설혹 그것이 원래 동작의 있는 그대로를 닮지 않았다 하더라도 그것이 완성도의 판단 기준이 되지는 않는다. 묘사에서는 묘사하려는 이유와 목적의 타당성, 그리고 묘사된 결과와 그 이유·목적의 부합성 여부가 완성도의 판단 기준이 된다.

움직임에 있어서 동작들은 자연스럽게 나오는 것이 중요한데, 던컨의 기본 움직임에 이용하면 부자연스러운 움직임을 피할 수 있다. 다리와 발의

11) 김영태, 「남몰래 흐르는 눈물」(문학과지성사, 1995), p. 82.

12) 묘사에 대해서는 우광혁, 앞의 책, p. 35에 의거.

움직임은 가장 율동적이고 여러 가지 다양한 스텝을 할 수 있고, 팔과 상체는 상상하는 장면이나 파트너와 함께 선율적인 움직임을 보여 준다.¹³⁾

①의 모방동작은 비유적이기도 하다. “행복한 녀이여 너는 어째서 맨발의 작은 이사도라 같구나”와 “선연하다 못해 눈덩어리 맨발의 이사도라 녀이 되었다가”가 그 점을 잘 보여 준다. 따라서 여기에 등장하는 중요한 매개어는 ‘이사도라’이다. 그래서 ‘이사도라’는 이사도라 던컨¹⁴⁾의 무용을 생각하게 하는 계기로 작용한다.

이사도라 던컨은 여성들과 무용수들을 신체적으로 해방시켰을 뿐만 아니라 움직임에서 무한한 자유를 경험하게 한 인물이다. 왜 발레 움직임만이 무용 움직임이어야 하는가에 대한 물음을 제기한 던컨은 자유로워진 신체의 여러 부분들을 동원하여 새로운 아이디어에 맞는 새로운 움직임을 모색한다. 발레가 인간 신체의 자연스러운 아름다움을 왜곡시킨다고 생각한 던컨의 움직임은 허리 부분이나 몸통의 자연스러운 구부림을 허용하는 것에서 과도치는 동작의 탐색과 맨발의 사용, 삼차원의 공간속에서 자유로이 흔들리는 몸 전체로부터 나오는 움직임 등으로 확대되어 갔다.

당시 발레리나들의 판에 박힌 묘기에 익숙했던 관객들에게 보여 주는 던컨의 아름다움은 그녀가 자신의 신체를 하나의 표현 수단으로 사용했다는 사실에서 비롯된다. 걷기, 달리기, 깡충뛰기 등의 자연스러운 움직임은 그녀의 무아지경에 잠긴 듯한 포즈, 유연하고 카리스마를 지닌 신체, 웅변적인 제스처와 함께 당시 관객들에게 단순한 동작의 아름다움을 깨우쳐 주었다는 점에서 춤을 평범하고 직접적인 것이 되도록 하는 데 기여했다. 이렇게 자신만의 개성적인 움직임의 언어를 찾아 자연스럽게 움직이는 것이 새로운 안무 정신임은 물론이다. ①의 비유적인 모방동작은 이런 점들은 두루 포괄한다.

13) 이강순, 「어린이를 위한 이사도라 던컨의 자유로운 움직임 연구」, 『한국무용교육학회지』, 10, No. 2(한국무용교육학회, 1999): 30-31.

14) 던컨의 무용에 대해서는 김말복, 앞의 책, p. 165에 의거.

②움직임들이 만나서
 집을 짓는다
 두 사람의
 무게는 하나처럼 가볍다
 팔 하나가 煙氣처럼 없어질 때도 있다

없어진 팔들
 더구나 공중에
 새로 생긴 曲線
 덧칠, 집의 창문
 같은 것도 두 사람이 만든다
 도무지 무게가 없는 저 몸들
 허리에 매달린 나뭇가지들

—「OTHER DANCE」

②에서의 ‘두 사람’의 움직임의 의미는 결코 단순하지 않다. 그것은 움직임 이상의 의미를 전달하는 것이다. 그 의미를 파악하기 위해서는, 움직임들이 만나서 집을 짓는다거나 두 사람의 무게는 하나처럼 가볍다거나 팔 하나가 연기처럼 없어질 때도 있다는 점에, 또한 두 사람은 무엇이든 다 만들 수 있다는 쪽에 주목해야 한다. 이를테면, 두 사람은 공중에 새로 생긴 曲線도 만들고 덧칠한 집의 창문 같은 것도 두 사람이 만든다. 그렇다면 두 사람이 상징하는 바를 찾는 것은 어렵지 않다. 한마디로 해서, 두 사람의 움직임은 무한한 창조적 능력을 상징한다. 상징적인 것은 대체로 어떤 대상·인물·상황 등이 암시를 통해 그 이상의 의미를 보여주지만, ②에서처럼 동작이 암시를 통해 그 이상의 의미를 보여주기도 한다.

모방동작이 보통의 모방동작이 아니라 ‘상징적 모방동작’일 때, 거기에는 어색함이 수반될 가능성이 많다. 그런데도 그것이 ②에서 어색하지 않고 오히려 자연스러운 느낌을 주는 것은 두 가지 점과 관련된다. 그것의 하나는 모방동작의 상징이 “움직임들이 만나서 집을 짓는다”에서 보듯 매우 추상적이면서도 결코 난해하지 않다는 점이고, 다른 하나는 모방동작 자체

가 상징의 속성 중 하나인 암시에 바탕을 두고 있다는 점이다.

2. 표현동작의 수용

표현동작의 수용도 두 가지 동작의 수용으로 나눌 수 있다. 서술적 표현 동작의 수용과 미화적 표현동작의 수용이 그것이다. 모방동작의 수용'과 마찬가지로 '표현동작의 수용도 주로 대체적으로 이루어진 경우를 가리킨다. 완벽하게 이루어진 표현동작의 수용 또한 가능하지 않기 때문이다. 표현동작의 수용은 무엇보다도 한 예술장르와 다른 예술장르의 연관성을 뚜렷하게 환기시킨다. '표현'이 속성이 수용자로 하여금 그렇게 만드는 것이다.

①적막한 뻐가 있는 곳으로
 가끔 기울어지고 있었다
 너의 가슴에 못을 박지도 못하면서
 금이 가지 않을 만큼
 기울고 있었다
 너에게는 적막한 뻐가
 하나 있고
 바다에는 汽船이 누워 있었다
 허리가 가는 기선이
 거짓말처럼
 내 작은 팔에
 떠밀리곤 하였다

—「알비노니 아다지오」¹⁵⁾

①의 표현동작은 '있었다', '하였다' 등에서 보듯 서술형 종결어미로 구체화된다. 그것은 바로 서술적 표현동작이라고 부를 수 있는 근거이다. 그리고 이때의 표현동작은 당연히 연무자를 통해 나타난다. 연무자가 누구이든,

15) 김영태, 『幕間』(청하, 1987), p. 364.

연무자의 동작은 많은 것을 표현¹⁶⁾한다. 그것은 때로 신체 자체의 아름다움을 나타내며 나아가서 그 아름다운 신체가 유연하게 움직이면서 일종의 황홀감을 자아내기도 한다. 신체 움직임을 지배하는 형식의 아름다움, 음악이나 빛과 어울리는 조화의 아름다움도 궁극적으로는 무용 동작을 통해 표현되는 것이다. 표현이라는 점에서 보면 감정은 반드시 짙고 넘어가야 하는 것 중의 하나다. 분노, 사랑, 권태, 무료, 흥분, 그리움, 외로움 등 수많은 감정들이 연무자의 어깨나 손끝, 얼굴의 각도, 발의 움직임 하나만으로도 표현되곤 한다. 어떻게 보면 감정의 표현은 역시 연무자의 얼굴 표정을 통해 가장 사실적으로 드러나긴 하지만 그것은 무용 동작이 표현하는 것과는 다른 각도에서 다뤄야 할 문제이다.

원래, 무용 동작을 통해 표현되는 것의 또 하나가 의사 혹은 의미이다. 의미가 동작으로 표현되는 것은 대체로 스토리가 있는 무용에서 볼 수 있다. 사람을 부르거나 보내는 동작, 사랑을 고백하는 동작, 분노를 표출하는 동작, 간절히 부탁하는 동작, 실망을 하고 돌아서는 동작 등 다양한 형태의 동작이 있다. 이러한 동작들은, 그 속에 감정의 표현이 들어 있어서 앞의 이야기와 중복되는 것처럼 보일 수 있지만, 엄밀하게 말해서, 관객들이 이러한 동작들을 통해 스토리를 이해한다는 점에서, 감정의 표현 이전에 의사나 의미 전달의 기능을 수행하고 있음을 알 수 있다.

①에서의 표현동작의 수용은 '기울어지고'('기울고')/'떠밀리곤'을 대상으로 이루어지고, 그것의 기반은 주연급 남녀 2인무(파드되 pas de deux)의 일부분인 아다지오이다. 원래 클래식 발레에서의 파드되는 아다지오·바리에이션(Variation)·코다(coda) 등 세 부분으로 구성되는데, 아다지오는 발레리나가 남자 무용수의 도움을 받으며 느린 음악에 맞추어서 섬세한 표현의 아름다움을 보이는 춤이다. 아다지오는 유유한 움직임으로 발레리나가 한 쪽 발로서 있을 때 멋진 평형과 우아한 곡선미를 지켜볼 수 있도록 하는 파(pas), 포즈(pose)와의 연속으로 이루어진다.

표현으로서의 무용¹⁷⁾이 일반적으로 인정받기 시작한 것은 실은 20세기

16) 이에 대해서는 우광혁, 앞의 책, pp. 34-35에 의거.

에 들어와서부터이다. 그런 의미에서 무용은 오래된 것 같으면서도 새롭다. 그 무용이 지금 주목받고 있다. 무용이 아니면 표현할 수 없는 영역이 발견되었기 때문이다. 그것은 살아 있는 신체를 소재로 하는 다의적인 표현인 것이다. 춤은 무용의 총칭이다.

②고개는 그대로 두고
 허리만 비튼다
 눈의 나라 눈나라로
 떠다니는 무릎 위가 서늘한
 나의 누이들
 거품나는 사탕 비누들
 귀밑 새치가 늘어난
 내 옆에 목이 부러진
 호도까기 人形도 즐고 있다
 눈의나라 눈 바람 속
 사탕비누 거품 같은
 고만고만한 또래
 나의 누이들

—「눈송이-호도까기 인형 1막」¹⁸⁾

어떤 신호의 대상이 사람일 때, 손목을 움직이든 손가락을 움직이든 상대방이 알아듣기만 하면 일단 신호로서는 그 기능을 다하고 있다고 보아야 한다. 그러나 무대에서는 누군가에게 이리 오라는 신호를 보내는 것 자체가 관객에게 보이는 동작이다. 신호는 궁극적으로는 관객에게 보이고 전달되는 것을 목적으로 한다. 그래서 무용가는 신호 본래의 기능보다는 그 신호가 어떻게 표현되느냐에 더 큰 관심을 갖게 된다. 이것이 무용동작이 갖는 속성 중에서 미화¹⁹⁾이다.

17) 이에 대해서는 미우라 마사시 지음, 『무용의 현대』, 남정호·이세진 옮김(늘봄, 2004), pp. 10-11에 의거.

18) 위의 책, p. 366.

생쥐 한 마리가 날카로운 칼을 휘두르면서 방안을 뛰어다닌다. 클라라는 크게 놀란다. 생쥐가 클라라만큼 컸기 때문이다. 크리스마스트리도 점점 커지기 시작하더니 계속 커져서 마침내 천장에 닿을 정도가 된다. 프리츠의 장난감 병정들 역시 커다랗게 변해 행진을 하며 들어온다. 호두까기 인형도 클라라만큼 커진다. 바로 그때, 생쥐 군대가 몰려와 장난감들을 공격하기 시작한다. 생쥐 군대의 대장은 생쥐 대장이었는데, 머리가 일곱 개나 달린 무시무시한 괴물이다. 생쥐 군대의 숫자가 너무 많았지만, 장난감 병정들은 용감하게 싸운다. 생쥐 대왕이 호두까기 인형을 칼로 찌른다. 클라라는 "안돼!"라고 비명을 지르고 슬리퍼를 벗어서 생쥐 대왕에게 던진다. 생쥐 대왕은 바닥에 죽 뺏어버린다. 호두까기 인형이 다시 일어난다. 그리곤 생쥐 대왕의 가슴을 칼로 찌른다. 장난감들이 승리한 것이다. 호두까기 인형은 생쥐 대왕의 머리에서 왕관을 벗긴 다음, 그걸 클라라의 머리에 씌워 준다. 호두까기 인형이 클라라에게 왕관을 씌워 주자, 갑자기 응접실의 벽이 사라지고 깜깜한 밤이 찾아온다. 클라라가 눈을 떠보니 하얀 눈이 덮인 언덕자락에 서 있다. 맑은 밤하늘엔 하얀 별들이 반짝이고 눈송이들은 꽃처럼 조용히 내려온다. 클라라가 지켜보는 가운데 호두까기 인형은 잘 생긴 왕자로 변해 버린다. 왕자는 망토를 뒤로 돌린 다음 클라라에게 허리를 굽혀 절을 한다. 클라라도 고개를 숙인다. 그런데 클라라도 잠옷이 아닌, 수가 놓인 드레스를 입고 있다. 왕자는 클라라의 손을 잡고 얼음처럼 빛나는 강가로 다가간다.

②에서 미화의 바탕이 된 것은 「호두까기 인형」²⁰⁾의 이러한 내용이다. 그런데 미화는 이처럼 독자로 하여금 대상을 아무런 장애도 거치지 않고 수용하게 하는 데에 기여하지만, 다른 한편으로는, '미화'로 인해 야기되는 문제들을 발생시킨다. 즉, 독자로 하여금 종종 '예술적 진실'의 문제를 진지하게 논의하게 하는 것이다.

19) 이에 대해서는 우광혁, 앞의 책, p. 34에 의거.

20) 블라디미르, 「호두까기 인형」, 조병준 역(토토북, 2008), pp. 18-20에 의거.

IV. 장면의 수용

여기서의 '장면'은 부분 동작의 복수적 개념으로 사용된다. 장면은 어디까지나 동작과 동작이 결합하여 이루어지는 것이기 때문이다. 그런데 이 경우, 그 '동작과 동작'이 단순한 움직임이 아니라, 의미 있는 움직임이라는 점은 반드시 강조될 필요가 있다. 구체적으로 말하면, '동작과 동작'은 어떤 장르 전체 속에서 나름대로의 역할을 수행하는 극히 작은 부분으로서의 '동작과 동작'이다. 무용동작과 마찬가지로, 시에 수용된 장면도 변형될 수 있는 가능성을 내포하고 있는데, 이 점 또한 장면의 수용을 모방장면의 수용과 표현장면의 수용으로 구분하는 거점이 된다.

1. 모방장면의 수용

모방장면의 수용은 유희적 모방장면의 수용과 민속적 모방장면의 수용으로 구분된다. 그리고 '모방장면의 수용'도 '모방동작의 수용'과 마찬가지로 완벽하게 이루어진 경우보다는 대체적으로 이루어진 경우를 가리킨다. 모방장면의 수용이 완벽하게 이루어지지 못하는 것은 모방장면에 대한 철저한 인식이 없기 때문이 아니라 수용의 속성 때문이다. 그렇다고 해서, 모방장면에 대한 철저한 인식이 없이 이루어지는 모방장면의 수용을 상정할 수는 없다.

① 빨래를 하러 나온 처녀들은
 빨래 담은 북 속에
 머리를 들이 박고 下體로 꽃피거나
 징검다리 圓舞를 만든다
 허리띠를 풀고 乳房도 조금……·
 지린내 구린내가 나는 이 세상이
 아닌 다른 세상의 그 다섯 님프들은

—「우물가의 여인들-南貞鎬 안무」²¹⁾

춤이라는 형식 속에 들어 있는 내용 중에서 가장 육체적인 것은 유희성이다. 춤을 추는 행위는 전적으로 즐거움의 속성을 반영한다. 사람은 춤을 추는 것을 통해 무엇인가를 나타내려 하거나 표현하려 하거나 상징하려 하거나 의미하려 하는 것이 아니라, 춤을 추는 것 혹은 춤을 보는 것 자체가 즐거울 때 거기에서 유희를 찾으려고 한다. 이런 측면에서 말할 때는 '무용'이라는 용어를 사용하는 것보다 '춤'이라는 용어를 사용하는 것이 훨씬 더 적절하다.²²⁾

①의 무대배경은 일상사가 끝난 한밤중 우물가의 빨래터이다. 성장 배경이나 나이가 각기 다른 다섯 명의 여인들이 빨래터로 모여들면서 극은 시작된다. 그들은 빨래를 하거나 목욕, 장난 등 일상적인 행동을 일정한 몸놀림이나 게임, 격투, 곡예적인 기교 등으로 표현한다. 그러다가 그들은 상념에 빠져 자아를 찾아 헤맨다. 이처럼 ①은 일상적인 삶의 모습과 함께 여성 특유의 고뇌와 번민을 다룬다.²³⁾

①의 중요한 소재는 여인, 밤, 물, 목욕, 빨래 등이다. 그중 물과 연관된 목욕과 빨래는 정화와 놀이를 상징한다. 김채현에 의하면, ①이 수렴하는 한국 여인들의 전통 세계가 여인네들끼리의 정분과 해방감 그리고 생활감으로 구체화되었다는 사실은 주목을 요하기에 충분하다. 그것은 여인네들을 동원해 그들과 동화된 상태에서 한국의 서정을 소화하고 여기에 다듬이소리·빨래감·덩더쿵 장단 등을 부대 장치로 설정함으로써 이전의 다른 작품들과는 사뭇 다르게 토착성에 중심을 둔 현대무용이라는 특성을 환기시킨다.²⁴⁾

②단정하게 쪽찢 머리, 옥색 치마 저고리에 자줏빛 고름을 맨 너는 水菊처럼 험한 세상 물들지 않는 장단에 실려 있다 水菊은 사바 세계에서 저 혼자여리다 수줍음도 조금 떼어준다 가라도 가는 물길 따라 은비늘이 가득

—「진도 북춤」²⁵⁾

21) 김영태, 「남몰래 흐르는 눈물」(문학과지성사, 1995), p. 71.

22) 우광혁, 앞의 책, p. 68.

23) <세계일보>, 1993년 3월 11일자.

24) 김채현, 「소재의 포용성과 춤적 형상화」, 『객석』 1997년 4월호.

진도 북춤은 북을 장고처럼 메고 치므로 양손을 가지고 자유자재로 춤사위를 연출할 수 있다. 쌍북채를 사용한 진도 북춤의 가락은 다양하고 변화무쌍하여 저절로 흥을 돋우고, 굿거리에서 시작하여 자진모리로 몰았다가 다시 굿거리에 맺고 때에 따라서는 휘모리로 몰아친다. 굿거리는 춤사위를 중심으로 가락을 엮어가고, 자진모리는 가락을 중심으로 춤사위를 엮어가며 원선상을 이동한다. 굿거리에서는 북으로 추는 살풀이라고 불릴 정도로 동작이 유연하고 정제되어 멋이 한껏 우러난 춤을 추며, 자진모리에서는 농악 특유의 흥겹고 구성진 춤을 춘다.

진도 북춤²⁶⁾은 다른 지방의 북춤보다 다양한 형식을 지니고 있고 가락이 대단히 섬세하고 춤사위의 기교가 뛰어나 세련되면서도 예술성이 돋보이는 춤이다. 이러한 진도 북춤은 ②에서처럼 감정을 은은하게 나타내는 내면적인 춤사위를 구사하는가 하면, 때로는 투박스럽게 뛰어다니며 힘차게 북을 울려 생동감을 주는 자연스럽고 단순한 춤사위를 연출한다.

2. 표현장면의 수용

표현장면의 수용은 집단적 표현장면의 수용과 환청적 표현장면의 수용으로 구분된다. 이러한 구분이 김영태 시에서만 동의할 수 있는 구분임은 물론이다. 김영태 시가 아닌, 다른 시인의 시를 놓고 볼 때는 전혀 다르게 구분될 수도 있다.

‘표현장면의 수용’도 대체적으로 이루어진 경우를 가리킨다. 표현장면의 수용이 미학적인 측면을 간과하고 이루어지면 마지막에는 속물성을 드러내게 된다. 그런데 군무는 이와 다르게 적극적으로 미학성을 지향하는 춤이다.

25) 위의 책, p. 82.

26) 이에 대해서는 박진희, 「진도 북춤과 밀양 오북춤의 비교 연구」, 『한국무용교육학회지』, 9. No. 2(한국무용교육학회, 1998): 168에 의거.

①40대 유태인이 안무한 「진혼곡」 군무 중 4인무에서 여자와 남자, 또 두 명의 남자 여자가 좌우에서 춤춘다 거꾸로 들린 여자의 두 발을 남자가 들어올려 어깨 위로 솟구치게, 乳房은 떠 있고 허기진 남자 허리께 여자의 둔부는 미끄럼대같이 흘러내린다 그들 발목 아래 한 아이가 등을 말고 누워 있다 남자에게 감긴 여자는 끈적끈적한 분비물을 토해낸다 냉수 마시듯 여자는 남자를 마신다 갈증, 인간의 냄새 허리께 둔부가 미끄럼대같이 흘러내린다 그 아래 등을 말고 누워 있는 한 아이가

—「이갈 페리의 鎮魂曲」²⁷⁾

군무는 협동생활, 사회생활의 시작될 때부터 구체화되었다. 광의의 군무는 개인의 무용을 제외한 2인 이상의 인간이 동시에 무용하는 것을 말한다. 예술무용에서, 군무는 2인무용, 3인무용, 4인무용, 5인무용, 6인무용 등에 이시머트리(asymmetry)의 형식으로 된 무용을 지칭하는 개념으로 사용된다.²⁸⁾

군무로 표출되는 美의 본질²⁹⁾은 어디까지나 인생의 의의를 지닌 심미적·역동적·교육적·과학적·사회적인 sense에 있다. 여기에서 나오는 美는 여러 모양을 통일하여 하나로 조화시킨, 형식 원리에 입각한 내면적인 표현이다. 좀더 자세히 말하면, 그것은, 점적인 발전의 극치라고 할 수 있다. 이것은 한 개 또는 몇 개의 점이 운동하면서 선을 긋고, 선이 다시 교차되면서 면을 형성하고, 면과 면이 호응하면서 mass가 된다. 점은 공간적·시간적인 움직임을 통해 성장하는 것이다. 군무는 두 개 또는 두 개 이상 mass의 거시적·학습적 조직을 갖출 때에 비로소 성립한다.

어떠한 군무가 미학적으로 가장 아름다운 것인가라는 물음에 대해서 이론적으로는 대답할 수 있다. 그러나 실제적으로는 해명하기 어렵다. 주관적 미학과 객관적 미학에 대해서는 옛날부터 논쟁이 계속되어 왔으나 아직도 지어진 결말을 없다. 그러나 그 어느 쪽에 치우쳐서는 안 되며 진실

27) 김영태, 「남몰래 흐르는 눈물」, p. 103.

28) 이에 대해서는 윤희상, 「群舞 구성법의 연구」, 『논문집』, Vol 22(춘천교육대학, 1982): 342에 의거.

29) 『무용한국』 8호(무용한국사, 1976), p. 46, 윤희상, 위의 논문: 348-349에서 재인용.

한 美를 창조하는 것이 불가능하다는 점은 분명히 단언할 수 있다. 군무의 美는 하나의 mass의 美가 아니라 mass와 mass 사이에 흐르는 체제의 美이고, 시대와 더불어 변화하는 美이며, 사회·생활과 더불어 움직이는 美이다.

군무 속의 솔리스트 혹은 군무 속의 개인들이 보여주는 동작의 유형들에 대해서는 이 글의 다른 부분에서 다루어지고 있거니와, 여기에서는 집단으로 추어지는 무용을 크게 하나로 보고 그 속에서 움직여지는 동작의 유형만을 염두에 두기로 한다. 그 동작의 유형³⁰⁾은 밀집·분산·주도·통일·질서·조화·대칭·대형·선·각·대위 등이다.

①에서 가장 두드러지게 나타나는 동작의 유형은 조화이다. 장면을 구성하는 동작들이 서로 조화를 이루면서 주제를 형상화하고 있는 것이다. ①은 '누워 있는 아이'를 중심으로 다시 두 장면으로 세분될 수 있는데, 두 장면은 공히 현실에서 야기된 여러 가지 고통·좌절·실패·허무 등을 통해 '진혼'이라는 주제에 다가선다. '4인무'의 '4인'의 동작이 모두 주제 쪽으로 초점이 모아지고 있음은 물론이다.

②점은 박쥐우산들이, 흰 파라솔이 하늘에서 비 오듯 내려온다 「피가로의 결혼」중 칸초네에 맞춰, 무스를 발라 머리칼을 치켜 올린 정장 차림의 남자와 눈부신 야회복을 입은 여자가 춤을 추는데 바보 같다 바보같이 입벌리고 허리에 손을 집어넣어 웃음을 꺼낸다 하늘에는 박쥐우산들이……

—「살풀이 여덟 한 장면」³¹⁾

②의 장면³²⁾은 몸통의 어떤 상황을 암시한다. 그 상황은 획일화되어 가는 인간의 모습, 작동이 중지되는 자아 상실의 상태를 드러내고 있지만, 춤은 사람의 끈질긴 생명력을 풀어나간다. 여기에 등장하는 남녀들은 하나같이 머리칼을 집착분사기로 고정시켜 외계인을 방불케 한다. 이들 집단의

30) 이에 대해서는 우광혁, 앞의 책, p. 53에 의거.

31) 김영태, 「남몰래 흐르는 눈물」, p. 97.

32) 이에 대한 내용은 김영태, 「연두색 신의 가구들」(시와 시학, 1991), pp. 110-111에 의거.

인상은 살아 움직이는 체온에 메스를 가한 중간자 같아 보인다. 그들은 욕구불만에 차있고, 기민하고, 감정이 말살되어 있고, 꿈꾸기를 포기하고, 겉으로 보기엔 판단 능력을 회복한, 이 시대의 불행한 동참자들과도 같다.

이정희는 「살풀이」 연작에서 꿈이나 환청 장면을 더러 삼입한 적이 있다. 초기 작품의 비디오 화면 영상 처리가 그런 것이었다. 강송원과 이정희는 꿈·환청 장면(서막과 종막)에서 연작에서는 못 보던 다른 시도를 연기(혹은 2인무)로 해낸다. 이정희는 눈부신 흰 드레스를 입고 나오며, 강송원은 머리칼은 접착제로 위로 솟게 밀어붙였으나 정장 차림이다. 강송원은 뺨뺨하고 거만하며 고집스러워 보인다. 그리고 그는 서막에서는 검은 우산을, 종막에서는 흰 파라솔을 들고 나온다. 그들의 기묘한 2인무는 빛바랜 사진첩의 인물들로 맴돈다.

이정희가 처음 시도한 ②의 장면은 매우 아름답다. 어떤 상황의 홀대에도 사랑은 변함없음을 증명하는 그들 2인무를 모차르트의 음악(「피가로의 결혼」 중에서 칸초네 「그대는 아세요? 사랑이 무엇인지……」)이 거든다.

V. 결론

이 글에서 논의의 근거로 삼은 이론은 모방론과 표현론이다. 모방론은 두 가지로 세분된다. 그것의 하나는 시와 무용이 공히 대상을 모방한다는 점이고, 다른 하나는 시와 무용이 공히 매개체를 통해 모방한다는 점이다. 표현론은 세 가지로 세분된다. 그것의 첫째는 시와 무용은 감정을 표현한다는 점이고, 둘째는 시와 무용은 공히 외부세계와 무관하다는 점이며, 셋째는 시와 무용은 공히 수용자가 자기 자신이라는 점이다.

동작의 수용은 모방동작의 수용과 표현동작의 수용으로, 모방동작의 수용은 다시 묘사적 모방동작의 수용과 해설적 모방동작의 수용으로 각각 세분된다. '모방동작의 수용'은 대체적인 경우를 염두에 둔 표현이다. 「十二雜歌」의 모방동작은 묘사적이기도 하고 비유적이기도 하다. 「OTHER

DANCE」는 상징적 모방동작을 보여준다. 그런데도 자연스러운 느낌을 주는 것은 두 가지 점과 관련된다. 그것의 하나는 모방동작에 대한 상징이 “움직임들이 만나서 집을 짓는다”에서 보듯 매우 추상적이면서도 난해하지 않다는 점이고, 다른 하나는 모방동작 자체가 상징의 속성 중의 하나인 암시에 바탕을 두고 있다는 점이다. 표현동작의 수용은 서술적 표현동작의 수용과 미화적 표현동작의 수용으로 세분된다. 「알비노니 아다지오」의 표현동작은 ‘있었다’, ‘하였다’ 등에서 보듯 서술형 종결어미로 구체화된다. 그것은 바로 서술적 표현동작이라고 부를 수 있는 근거이다. 이때의 표현동작은 물론 연무자를 통해 나타난다. 「눈송이-호도까기 인형 1막」에서는 미화가 두드러지다. 그것은 이 작품이 고전 동화 「호두까기 임금과 생쥐 인형」을 바탕으로 만들어진 발레 음악이라는 점과 깊이 관련된다.

장면의 수용은 모방장면의 수용과 표현장면의 수용으로, 모방장면의 수용은 다시 유희적 모방장면의 수용과 민속적 모방장면의 수용으로 각각 세분된다. 이 글에서의 ‘모방장면의 수용’도 대체적인 경우를 염두에 둔 표현임은 ‘모방동작의 수용’의 경우와 같다. 「우물가의 여인들-南貞鎬 안무」는 일상적인 삶의 모습뿐만 아니라 여성들만이 지니고 있는 고뇌와 번민을 다루고 있다. 진도 북춤은 감정을 은은하게 나타내는 내면적인 춤사위를, 때로는 투박스럽게 뛰어다니며 힘차게 북을 울려 생동감을 주는 자연스럽고 단순한 춤사위를 연출한다.

표현장면의 수용은 집단적 표현장면의 수용과 환청적 표현장면의 수용으로 세분된다. 「이갈 페리의 鎮魂曲」에서 가장 두드러지게 나타나는 동작의 유형은 조화이다. 장면을 구성하는 동작들은 서로 조화를 이루면서 ‘진혼’이라는 주제를 형상화한다. 「살풀이 여덟 한 장면」은 몸통의 어떤 상황을 암시한다. 그 상황은 획일화되어 가는 인간의 모습, 작동 중지되는 자아 상실의 상태를 드러내고 있지만, 춤은 사람의 끈질긴 생명력을 풀어나간다.

- 핵심어: 수용, 모방동작, 표현동작, 모방장면, 표현장면

<참고문헌>

- 김말복. 『무용 예술의 이해』. 이화여자대학교 출판부, 2004.
- 김병택 편. 『현대시론의 새로운 이해』. 새미, 2004.
- 김영태. 『풍경을 춤출 수 있을까』. 눈빛, 1996.
- _____. 『남몰래 흐르는 눈물』. 문학과지성사, 1995.
- _____. 『幕間』. 청하, 1987.
- _____. 『연두색 신의 가구들』. 시와 시학, 1991.
- 미우라 마사시 지음. 『무용의 현대』, 남정호·이세진 역. 늘봄, 2004.
- 박진희. 『진도 북춤과 밀양 오북춤의 비교 연구』. 『한국무용교육학회지』, 9. No. 2(한국무용교육학회, 1998): 168.
- 블라디미르. 『호두까기 인형』. 조병준 역. 토토북, 2008.
- 우광혁. 『무용의 동작과 리듬』. 예술, 2004.
- 이강순. 『어린이를 위한 이사도라 던컨의 자유로운 움직임 연구』. 『한국무용교육학회지』, 10. No. 2(한국무용교육학회, 1999): 30-31.
- 이상섭. 『아리스토텔레스의 「시학」 연구』. 문학과지성사, 2002.

<Abstract>

The Reception of Dances in Poems

— with focus on the reception of motions and scenes in Kim Young-tae

Kim Byung-taek

The discussion in this paper is based on mimetic theory and representational theory. Mimetic theory accounts for two points: one is that both poems and dances mimic objects, and the other is that the two genres use media to imitate objects. Representational theory helps to explain three specific things: one is that both poems and dances represent emotion, the second is that the two genres have nothing to do with the outer world, and the other is the fact that the receiver is oneself.

The reception of motions is divided into the reception of representational motions and mimetic motions, which can be further subdivided into descriptive and explanatory mimetic motions. 'The reception of motions' is the general term. Mimetic motions in Twelve Songs are both descriptive and figurative. Other Dance shows symbolic mimetic motions, which spontaneously flow because of two aspects. One is the fact that a symbol of mimetic motions is fairly abstract but not abstruse as seen in "motions meet and build a house." The other is that mimetic motions in themselves are based on a suggestion which is one of symbolic attributes. The reception of representational motions is divided into the reception of narrative and aesthetic representational motions. Representational motions in Albinoni Adagio take their form from narrative ending suffixes such as '있었다' and '하였다'. This is a

foundation for narrative representational motions. These representational motions come from a dancer. Aesthetic aspects dominate in Waltz of the Snowflakes, Nutcracker Act One. It is partly because of the fact that this is ballet music based on a classical fairy tale, The Nutcracker and the Mouse King.

The reception of scenes is divided into the reception of mimetic scenes and representational scenes, and mimetic scenes are subdivided into playful and folk mimetic scenes. 'The reception of mimetic scenes' is also the general term just as 'the reception of mimetic motions' is. Women Playing around a Fountain, choreographed by Nam Jeong-ho, deals with women's agonies and anxieties as well as their normal lives. Jindo Drum Dance sonorously produces a dancing motion which represents inside emotions, and sometimes generates a spontaneous and simple dancing motion which adds vitality by romping round and hitting the drum hard.

The reception of representational scenes is divided into the reception of collective and hallucinatory representational scenes. It is harmony that appears most frequently among motion types in Requiem by Igal Perry. Motions that comprise scenes embody the theme of 'repose of souls' in harmony with one another. One of Salpuri's Eight Scenes suggests a certain situation regarding the body. This situation reveals human beings who are becoming uniform and losing ego and coming to a halt, however, the dance sustains the ever-lasting vitality of humans.

- Key words: reception, representational motions, mimetic motions, mimetic scenes, representational scenes