

예술정신을 근거로 한 한국 무용의 양식 연구*

한 혜 리**

Abstract

A Study on the Style of Korean Dance ; The Basis of Spirit of Korean Art

Han, Hea-ree (Kyungsung University)

This study considers the time when art was studied as a realm of the thinking system, giving an academic approach to dance. As opposed to western art theory, in which spiritual study of dance started in the 20th century, the spiritual study of Korean dance dates back to ancient society. In the Korean thinking system, dance is a manifestation of harmony and an act to release something smoldering in ones heart. On this basis, there is a moderate mind which is intensive and, at the same time, observes rules and regulations. This art theory of the style of Korean dance can be summarized as follows:

- Dance as a manifestation of <hwa harmony> (togetherness) means a combination between component factors such as audience and dancers, music and dance, costume and dance, fine art and dance, but ultimately it aims to combine essential elements such as humans and nature, heaven and earth. In other words, it pursues harmony between individuals through hormonal relations of human beings who are supposed to have different viewpoints on the world. (It is represented as 'yin' and 'yang' in the oriental concept.)
- Dance for <hae release>(an act of release) should be based on sarcasm and humor. Even though heavy or serious themes are dealt with, such as social matters - conflict in classes, nations and races - dance should seek for pleasure (expressed as nak' in the oriental concept and 'pleasure' in the western concept). In this case, pleasure should be objectified and not yielded.
- <Jung Moderation> (balance and observation of rules and regulations) for objectified pleasure is regarded as the basic mind and attitude of dance, because it is a necessary condition for audiences who watch and listen, in order to give them an impression, and not just for one individual alone to enjoy.

* 이 연구는 2002학년도 경성대학교 연구과제로 수행된 것입니다.

** 경성대학교 예술대학 무용학과 부교수

I. 서론

예술이 제 각각의 분야에서 자율적이고 자급자족이 되려고 노력했던 때인 18세기 말 무용도 이러한 분위기에서 절대적이 되려고 노력하는 과정에 있었다. 이 때 무용의 순수성-말 없이 움직임만으로 얘기를 전달하려는 - 표현은 그 절대적 목적 중 하나였다. 이렇게 무용이 예술에서 독립된 하나의 영역이 되기까지는 발레의 역할이 컸고 그렇게 예술로서 발전을 시작한 무용이 20세기에는 새로운 철학을 배경으로 한 새로운 예술사상의 등장으로 학문적 연구의 대상이 되었다. 이는 감성적이고 감각적인 영역으로만 취급하던 예술을 정신적 영역에서 연구하기 시작한 것이라는 점에서 서구 예술론에서는 혁명적인 일이었다. 이러한 과정에서 19세기와 20세기 무용의 흐름 중 유일한 예술 양식으로 존재 하던 발레는 무용의 장르나 양식 구분에서도 유일한 기준이 되었다¹⁾.

기존 양식인 발레에 대한 보수·반동인지와 모던인지에 대한 구별의 기준을 아직도 무용 분류의 유일한 기준으로 삼는 경우가 없지 않다. 더욱이 서커스나 판토마임 심지어는 세계 각 민족무용의 호흡법과 신체단련의 무술까지도 무용 테크닉으로 흡수되는 오늘날에도 무용의 움직임 훈련에 있어 가장 본질적이고 기초적이고 필수적인 것이 발레 훈련법이라는 생각이 서구가 아닌 동양권에도 존재하고 있다. 이것은 발레가 무용예술사에서 긴 역사와 함께 얼마나 예술적 정당성으로서 권위를 가지고 있는지를 증명하여 주는 것이라 하겠다. 이러한 유일한 분류 기준으로서의 발레의 위치가 미미해 지기 시작한 이유는 스토리 전달을 마임에 맡긴 발레 양식이 가진 요소란 무대 예술로서 음악과 미술의 역할을 제외하면 움직임 테크닉이 전부였으나 현대로 오면서 표현 수단으로서의 움직임 테크닉은 하나의 작품에 사용된 움직임에서조차도 그 규칙이 다른 것이 보편화되었기 때문이다. 따라서 발레가 가진 양식 분류의 요소인 움직임의 규칙을 기준으로 양식을 분류할 수 있는 무용은 역사적으로 볼 때 미국의 모던 댄스만이 가능하다²⁾. 그럼에도 불구하고

- 1) 당시 무용예술사에서 발레가 아닌 모든 무용(민속/민족무용을 포함한)을 *danse caractère*로 그리고 발레화 된 민속/민족무용을 *demi-caractère*로 용어를 정립한 것이 한 예이다.
- 2) 발레의 테크닉은 움직임(*endehors*/중력의 극복)과 구성의 원칙(도형적, 기하학적 조화와 균형)이 분명하므로 그것을 지키지 않는 무용은 적어도 *neo-classicism*과 같은 다른 양식의 이름을 붙인다. 그리고 미국의 초기 모던댄스는 *contraction&release*, *fall&recovery* 등과 같이 어느 움직임에나 존재하는 요소들이지만 그 테크닉을 개발한 사람의 방법대로 그 움직임을 행하는 규칙을 지키는 것으로 무용 양식의 구분이 가능한데 테크닉적 요소로 분류하는 기준을 적용한다면 미국 모던댄스는 안무자마다 자신의 양식을 추구하였으므로 안무자의 이름이 양식을 대변한다고 할 수 있다. 이는 움직임의 방식보다 표현의 방식으로 양식을 분류할 수 있는 독일과 러시아의 표현주의/원시주의 무용과는 다른 상황인 것이다.

하고 기준의 정당성조차 검증되지 않은 무용의 분류방식으로 현재 무용의 고등교육기관인 대학의 무용학과와 세부 전공(한국무용/발레/현대무용)이 나뉘어져 있는 우리나라의 무용교육현실을 생각할 때 무용에 있어 양식과 신체 테크닉의 관계가 본 연구 과정을 통해 명확하게 인식될 수 있다면 부수적인 소득이 될 것이다.

본 연구가 정신사적 양식의 연구를 위하여 예술의 존재 이유와 가치라는 지붕 안에서 통합예술로서의 무용을 대상으로 한다는 것은 무용의 발생과 쇠퇴 그리고 해체의 과정을 탐구한다는 것이며 결국, 무용이 그것을 향유하는 사회에 어떤 의미로 존재했으며 또 어떻게 혹은 왜 존재해야하는가에 대한 답을 얻기 위한 것이라 하겠다.

1. 연구의 대상과 한계점

서구의 예술사에서 18세기 말은 오래된 교회나 궁전에서 고립되었던 예술작품이 쏟아져 나오면서 미술관적 환경을 형성하고 미술 감상을 동반하게 되었다고 분석하는 시기이다. 이 시기에 무용은 왕족과 귀족의 전유물에서 극장을 포함한 공공의 장소로 그 무대를 옮겨 자율적인 관객을 대상으로 하는 공연 환경이 조성되기 시작한 때이다. 이렇게 새롭게 조성된 환경에서의 감상은 개별화된 작품을 대상으로 하기 때문에 부자연스러운 예술의 분리를 당연하게 받아들여지게 만드는 역할을 했다는 것이 서구 예술사가들의 해석이다. 감상의 대상이 개별화된 작품³⁾이라는 것은 예술에 대해서는 원래 불가분의 관계라고 취급되던 '무엇을, 어떻게'를 즉, 내용과 형식을 각각 분리하는 생각과도 같다고 할 수 있을 정도로 분할 중심적 사고방식의 결과물이라는 해석이 지배적이다.

예술학이 19세기의 분할 사고방식에 따라 미술관적 현황 즉, 무용에서는 극장적 환경을 위기의식 사태로 관찰하는 대신 두둔하는 입장을 취하면서 예술 원래의 통일(내용/형식, 정신/감성...등)을 분리해 가면서 까지도 개개의 예술에 대한 관찰을 역사적 서술의 바탕으로 삼았던 것이 그러한 사고의 증거이다. 예술의 결합이 아무런 의미를 갖지 못하게 되면서 대상도 무의미 하게 되고 어떤 장소에서 무용이 행하여지는가 그리고 그 장소와 음악이 또, 그 밖의 부수적 요소들인 의상, 소도구... 등이 무용이 갖는 정신적 의미와 일치하는지 - 단지 구도적이고 형상적인 것에 국한된 것이 아니라 -에 대한 문제도 등한

3) 여기서 '개별화된 작품'이란 그림은 그림일 뿐이고, 무용에서의 움직임은 아름다움을 추구하는 움직임일 뿐으로 개체화 되어버린 '예술품'은 그저 목적만이 특수한 '사물'이다. 그러므로 그러한 사물로서의 개체는 어떤 정신적 의미도 가지지 못한다. 이러한 생각은 18세기 분리적 사고의 결과물 중 하나이다.

시되었다.

서구의 예술은 현대(20세기)에 와서야 통합예술의 형태로 정신적 차원에서 학문적 대상이 되었다. 이 시기를 현대 예술사상의 시작 시기로 본다면 예술의 본래적인 연구의 대상을 개개 예술 장르의 역사나 추상적인(단지 외향적 형식이나 형태를 근거로 한) 양식의 역사로 보는 것이 아니라 통합예술작품의 발생, 쇠퇴, 해체과정을 통해 나타난 부산물 세속화의 역사로 상정한 시기와 일치한다. 즉 개별화 되어버린 각각의 장르를 독립적인 내용별로 하나하나 관찰해 가는데서 벗어나서 무용의 존재 이유를 중심으로 전체를 관찰하는 새로운 학문적 사색 방식이다. 이러한 예술 관찰 경향은 모든 예술의 결합이 현재의 시야에서 논의되어야 한다는 사실을 분명히 하는 것이기도 하다. 즉, 시대적 상관성으로 지금의 시점에서 이것이 예술의 진정한 요청인지 그것이 사실이라면 그 요청을 어떻게 충족시켜야 할 것인지는 예측할 수 없는 일이라는 것을 전제로 하고 있다. 이러한 원칙을 바탕으로 본 연구의 과제로 선택한 한국 무용의 양식 탐구를 위한 연구대상과 그 한계점을 요약한다면 다음과 같다.

- 예술사에서 통합작품으로서 무용의 발생, 쇠퇴, 해체과정을 관찰한다는 것은 무용이 예술적 가치(사회적 존재 의미)를 지니고 그 가치가 사회적으로 평가되었던 작품을 대상으로 한다는 것을 의미하며 이는 이미 존재했고 사회 구성원들에게 어떤 의미로든 영향을 주었던 공공성을 지닌 무용(한혜리, 2002)을 말한다.
- 무용의 가치를 사회적으로 입증한다는 것은 무용의 독단적인 고유 가치를 떠나서 타 장르 예술들의 조류로서 그 위치와 의미를 발견할 수 있는 통합작품(정신과 감각의)으로서의 무용을 당시의 시대정신(이데올로기)적 견해에서 평가하는 것을 의미한다.
- 위의 두 가지 조건을 충족하는 연구 관점의 형성은 서구무용의 경우 시기적으로는 20세기 초를 기준으로 당시와 이후 그리고 그 이전의 무용자료를 재구성, 재판단한 자료에서 발췌할 수 있을 것이나 예술의 개념이 서구와 달랐던 한국의 경우는 연구대상이 되는 무용 발생의 시발점이 서구와는 다르다는 것을 전제한다.

2. 연구의 방법

서구 학문의 체계로 이해가 가능해야 하는 한국 무용의 연구를 전제로 했을 때, 본 연구는 예술의 통합보다는 고립 내지는 분열이 시대가 우리에게 ‘주어진 것’이라는 전제에서 출발해야 할 것이다. 그리고 예술의 한 장르로서의 무용이 불가피하게 내포하고 있던

이질적인 요소들을 제거하는 과정에서 현대 무용의 본질적이며 동시에 역사적인 현상들을 단지 역사적인 것으로 받아들이는 것이 아니라 증명해 낼 수 있을 것이다. 이러한 시도는 무용이 천재 예술가의 출현에 의해 새로운 양식이 생성된다는 인물 위주의 단편적 조사와 서술에 그치고 있는 시대적 기록으로서의 무용 연구나 다양한 형태와 양식의 무용 출현을 외면한 채 발레가 유일한 양식이던 시대의 무용 예술개념을 지지하고 있는 보수적 연구방식에 대한 문제점을 인식하게 해 줄 수 있음과 동시에 새로운 시각에서의 연구 모델을 제시하게 될 것이므로 기존의 학문적 사색의 빈곤 상황에서 무용을 탈피하게 하는 하나의 출구 역할을 할 수 있을 것이다.

물론, 20세기 말부터 시작된 예술 경계의 와해는 위에 서술한 내용을 무의미하게 취급 받게 할 수도 있다. 그러나 이러한 경계의 와해 현상도 제들마이어(Sedlmayr, H., 1948:166)의 분석처럼 개개의 예술들이 각각의 장르별로 순수성을 지키면서 흩어져 가는 과정에서 이전에는 소홀히 다루어지다가 점차 주목받기 시작한 예술의 영역자체가 와해되기 시작하면서 예술의 경계들이 다른 영역으로 유입해 들어가기 시작했다고 볼 수 있다. 그러므로 현재 예술 경계의 와해는 예술의 고립에서 시작하여야 할 것이다.

발레와 모던댄스라는 두 가지 양식사로 서술되고 있는 서구 무용 예술사에서 한국의 무용 양식을 탐구하는 것은 분류의 기준 설정과 설정에 있어서 예술정신이나 그에 따른 예술개념이 서구의 것과 완전히 차별화되는 동양예술론이 서구 무용과의 비교⁴⁾ 측면에서는 걸림돌이 될 것이나 예술론의 바탕이 되는 지역사와 함께 그 지역의 시대정신부터 서술해 나간다면 서구 예술론과의 비교가 가능할 수도 있을 것이다. 이러한 지역 문화사적 시각에서의 한국 무용 양식 연구가 한국 예술사에서 무용이 학문적 사색의 대상으로 다양하게 조명되는 하나의 예로 자리할 수 있을 것이다.

II . 세계관과 사유체계

통합예술로서의 무용을 대상으로 한다는 연구 대상의 선정은 무용에 대한 이데올로기적 가치 판단이 가능해야 한다는 사회현상으로서의 예술의미론이 포함되어있다. 이는 양식적 그리고 장르적 차이를 불문하고 사회 현상으로서 무용의 존재 가치를 설명할 수 있

4) 비교 자체가 무의미 할 수는 있으나 이해를 위한 비교는 필수적인 과정이라는 의미에서의 비교를 말한다.

어야 한다는 의미인 것이다. 따라서 무용의 독립적 가치 중 하나라고 할 수 있으나 예술 작품으로서의 주제성과 관계없는 무용 테크닉의 가치-독창성이나 숙련성의 양 측면에서 -는 전 시대에 비해 연구의 대상에서 상대적으로 비중이 낮아 질 수 있다. 무용의 움직임 테크닉은 무용에서 독립적 가치를 소유할 수는 있으나 무용의 존재 이유를 설명하는 요소로 보기는 어렵기 때문이다⁵⁾.

예술의 사회적 의미와 가치를 규정하는 예술론은 그것이 혁신적이던 그렇지 않던 간에 발생 배경이 존재하며 그 논리의 타당성은 사회, 정치, 경제, 과학/기술의 발달과 변화의 모든 측면에서 설명이 필요한 일이다. 이러한 다 방면으로의 분석에 대하여서는 예술 일반론의 연구 결과를 공유할 수 있을 것이다. 현재의 예술론을 수용한다고 하더라도 한국 무용의 학문적 탐구가 시작되는 현재의 배경은 세계적으로는 제국주의의 종식과 환경 문제가 대두되기 시작한 때이고 그러한 분위기가 고조되고 있던 시점에서 독립을 쟁취한 나라 중 하나인 우리나라는 서구 열강이 아닌 아시아권 국가의 지배를 받았다는 점 그리고 또 다른 하나는 이념전쟁으로 국토의 분단과 함께 민족 간의 이동과 단절을 경험하고 있다는 점을 특성으로 인정해야 할 것이다. 또한, 그 후 상대적으로 짧은 시간동안 농경 시대와 산업화 시대 그리고 지식·정보시대를 모두 거치게 되는 사회 여건 때문에 문화·예술의 의미 변화도 급격하였다.

본 연구가 단편적으로 상기한 내용으로 현재의 시점을 규정하였지만 사회 현상의 하나로써 무용을 이해하기 위해서는 지금의 문화를 형성한 민족의 사상 혹은 철학적 전개를 생략할 수는 없는 일이다. 이는 무용이 학문적으로 연구되기 시작하는데 공헌한 현상 학도 소크라테스와 아리스토텔레스 그리고 플라톤에서 시작하지 않으면 편협한 이해로 곧 한계에 부딪히게 되는 것과 같은 맥락으로 이해하여야 할 것이다. 따라서 본 장에서는 연구의 대상을 탐구하는데 판단의 기준이 될 한민족의 철학과 사상을 다루려고 한다. 왜냐하면 한국의 무용은 한국의 사상 체계에서 그 발생과 쇠퇴 그리고 해체를 탐구하여야 할 것이며 물론 현재의 시야가 중심점이 될 것이다. 우리나라가 이후에 서술되는 것과 같은 민족 고유의 사유체계와 예술정신을 소유한 것은 우리가 증명할 수 있는 시기보다 더 오래 전 일 일 것이다. 그렇다고 하더라도 그러한 사실의 발견과 해석의 시작점은 현재이기 때문이다.

5) 여기서의 테크닉은 단지 신체 움직임에 대한 것만이 아니라 무대 장치, 미술, 의상 모든 것에 대한 기술적인 것을 말한다. 이러한 예술사상의 초기 극단적 현상은 1960년대 무용인들의 모임인 Grand Union을 통하여 '무용은 모든 볼거리 제공을 지양한다'라는 선언문의 한 부분을 통하여 확인된다.

본 연구의 이론적 배경이 되는 예술론을 완성하는데 시각(견해)적 영향을 준 현재는 아시아 대부분의 지역이 구미를 위시한 군사 강국들의 제국주의가 멸망하면서 독립을 얻은 시기임과 동시에 그간의 정치적 지배로 인한 사회 문화적 영향으로 동서 대륙간의 정치·사회·문화적 공통 체계를 구축하게 된 시기이기도 하다. 이러한 상황에서 한국의 무용은 전통과 그 이외의 무용으로 나뉘어 질 수밖에 없었고 전통무용 이외의 무용⁶⁾은 다양한 경로에 의하여 서구의 무용이 수용되면서 서구 예술개념도 함께 수용되었다고 본다. 따라서 서구 예술론을 기준으로 무용의 움직임적 테크닉이나 구성 방식을 기준으로 한 양식의 분류를 사회과학적 방법론으로 실행한 선행 연구들이 없지 않다.

서양 철학을 바탕으로 하는 무용의 학문적 접근은 현상학을 통하여 서구의 철학이 가진 육체와 정신의 이분화를 극복하는 하나의 좋은 도구로서 그 학문적 위치를 확고히 해 나가고 있으며 이러한 조류가 한국 무용학계에서도 생성 진행되고 있다는 것을 전제한다. 그러나 본 연구는 무용의 존재 가치가 어떻게 변화하였는지를 통하여 한국 무용의 양식을 탐구하기 위해 그 이론적 배경과 분류의 기준(예술관)을 한국의 사유체계에서 발췌하려고 한다. 그래서 한국의 지역사적 시각에서 민족 공통의 세계관과 사유체계 그리고 그것이 탄생시킨 문화·예술관을 탐색하려고 한다. 그러므로 본 연구에서는 한국 무용에 대한 학문적 사색의 시작점을 민족 신화에서 시작할 것이다. 이는 서구의 무용 연구가 그리스 신화와 철학 그리고 유일신을 탄생시킨 종교적 지식이 없이는 불가능하다는 경험에서 비롯된 것이기도 하다. 그리고 본 장의 결과를 토대로 통합예술로서 한국 무용의 발생과 쇠퇴와 해체과정 그리고 있다면 통합과정을 고찰하고자 한다. 이 과정에서 양식적 특성은 필연적인 결과가 될 것이다.

1. 사유체계의 형성과 정신적 공동체로서의 신화

긴 역사와 문화를 가진 한 민족의 사유체계를 밝히고 철학적인 특성을 정리하는 일이 얼마나 위험한 일인지는 강조할 필요가 없을 것이다. 더욱이 한국 무용을 연구하기 위한 이론적 배경으로서 우리민족의 철학적 특성과 사유체계를 탐색하는 것이 전문 영역의 학자들에게는 모순이 전제된 일일 것이고 또, 비합리적인 부분이 발견될 수 있다는 것을 인정할 수 밖에 없다. 그러나 이러한 작업의 필요성은 부정할 수 없을 것이다. 제임스 조이스(James Joyce)가 난해성, 고독, 소외, 사회로부터의 격리를 주제로 다룬 모더니즘 문

6) 보존되고 계승된 전통 무용 이외의 무용을 본 연구에서는 한국 무용으로 지칭할 것이다.

학의 대표주자(김혜숙 외, 2001:311)라는 것과 함께 <율리시즈>의 레오폴드 블룸과 메리온이 3000년 전 오디세우스와 페넬로페라는 사실을 알지 못한다면 그의 작품을 진정으로 이해하고 해석하는 것은 어려운 일 일수 밖에 없을 것이다. 마찬가지로 발라쑤의 <네 가지 기질>은 서구인의 우주론을 모르면 그 작품의 배경이나 의도를 추측하기 어렵고 여성운동을 배경으로 탄생한 미국의 모던댄스가 초창기에 왜 동양과 그리스 신화에 집착했는지는 기독교가 그들에게 어떤 사회체제와 실천의식을 심어 주었는지에 대한 사유적 배경을 알지 못하면 옳바로 이해할 수 없는 부분인 것처럼 한국 무용도 민족의 철학적 특성과 사유체제의 성립과정을 인지하지 못하면 해석하기도 이해하기도 어렵다.

현대의 한국 무용 연구를 위한 신화적 접근은 동양 문화권 안에서도 한국의 민족 문화를 지속, 유지시키는 공통의 세계관과 그것의 배경이 되는 사유체제를 탐색하는 하나의 방법이다. 이것이 바로 한국이라는 민족국가 그리고 그 민족이 소유한 정신세계를 형성하고 있는 그들의 세계관 내지는 민족성 이해의 핵심이 될 수 있기 때문이다. 신화학의 중요성이 대두되기 전부터 한민족의 동질성과 민족성의 연원을 찾기 위한 근거로 연구의 대상이 되었던 신화는 단군신화이다. 그것이 역사적 사실의 기록⁷⁾이나 반영인 역사이나 신화이나의 물음에서 한국인의 정신적 공동체 의식을 알려주는 신화라고 보는 학자들의 의견일치를 수용하고서도 학계에서는 고대 한국 사회의 국제관계 및 사회구조를 밝히는 자료로 그리고 종교적 제의를 담당하는 인물의 이야기로 보는 종교와 예술의 자료로, 우리민족의 사유구조의 원형을 밝히는 자료로 연구되어지고 있다.

많은 신화 연구 자료 중 본 연구의 주제와 가장 근접한 단군신화의 비교사적, 예술사적 연구자 김재원(단군신화의 신 연구)의 이론과 한국사상신고(김형효, 1976)의 이론을 완전히 수용하지 못하는 것은 한국의 고유신앙이 무교라는 주장이 본 연구의 결론 도출에 적합하지 않기 때문이다. 그러나 위에서 서술한 여러 측면에서의 신화 연구 결과를 자료로 그리고 한상우(2003)의 분석을 토대로 본 장의 목적인 단군신화를 중심으로 한민족 공통의 세계관과 사유체제의 배경이 되는 요소들을 다음(II-2/II-3)의 두 가지 관점에서 탐색하여 재구성하였다.

2. 산의 상징성과 태산의 의미

단군신화에서 하늘과 땅의 매개자로 등장하는 우리의 조상 단군은 구조적 대립을 화

7) 국가 기념일인 개천절이 하나의 예.

해로 이끄는 중간 존재로서 화해와 조화를 이끄는 중심점이다. 그는 항상 신시가 세워진 산에 머물렀던 것으로 기록되어있다. 이것이 한민족에 있어서 산악 숭배는 천신/하늘 숭배와 연관되고 조상숭배와도 연관된다는 해석을 낳았다. 그러므로 단군신화는 하늘숭배와 조상숭배, 산악숭배가 하나의 선상에 놓여 있다고 할 수 있다. 산의 상징성을 중요시한 것은 우리 조상의 영원한 고향(단군의 거주지)을 상징하기 때문이다. 이는 우리의 일상생활의 잔재에서도 찾을 수 있다. 죽은 사람에게 ‘돌아가신다’라는 근원으로 되돌아가는 표현(김태곤, 1991:465)을 하는 것 그리고 산 모양을 하는 묘의 형태는 조상이 영원히 사는 하늘로 돌아가는 곳이라는 의미를 지닌다. 그리고 근세까지 행해진 동제(洞祭)는 대부분이 산신제로 산악숭배와 하늘숭배, 조상숭배가 결합된 형태로 무당이 주관하는 별신굿과는 엄격히 구별(최길성, 1990:148)되므로 동제는 무교와의 관계에서 설명되기보다는 천신과의 관계가 더 타당하다는 학설이다.

단군신화의 연구자들은 산은 한민족의 사유구조 안에서 고향이며 근원임을 알려주는 것으로 해석한다. 단군신화뿐만이 아니라 백제와 신라, 고려 및 조선에 이르기까지 임금을 위시한 엘리트 계층은 자신이 하늘과 땅의 중간자로 하늘이 자신에게 준 임무를 완수해야한다는 자의식을 갖고 있었다는 것으로 보아 산은 한 민족에게 두 가지 의미가 있다. 즉, 하늘과의 관계를 맺어주는 연결점적 의미와 하늘과 관계를 맺고 있는 인간자신의 모습의 상징으로서의 의미가 그것이다. 결국 산은 이 세계와 인간자신의 의미를 상징한다. 이러한 두 가지 의미의 증거로 학자들은 신라사회와 산의 상징성, 군왕의 자격과 산의 상징성, 산과 김유신, 불교와 산의 상징성 등을 들고 있다. 그 가운데 태백산에 대한 해석은 레비스트로스의 신화는 자연에서 문화로의 이행을 알린다는 주요 단서로 작용하고 있다. 태백산은 공간적으로는 단군의 삶의 거점인 동시에 공간적 중간지대⁸⁾이며 시간적으로는 밤과 낮의 중간지대인 아침을 상징한다. 이는 밝음에서 어둠으로의 중간 지대가 아니라 어둠에서 밝음으로의 중간지대⁹⁾로서 밝음으로의 지향을 알리는 기호의 역할을 한다.

8) 하늘과 땅의 상하/왕복운동의 중간지대이면서 하늘의 대리자이며 하늘과 땅의 중간자인 왕의 공간적 상징.

9) 이는 이성계가 고려에 이은 조선이라는 나라를 세우면서 태백 금성에서 제사를 지냈다(한국철학연구 중권:95)는 기록에서도 근거를 찾는데 금성은 우리에게 있어서는 서양과 달리 새벽별이며 셋별이다. 이는 단군이 나라를 세운 아사달의 아사도 아침을 뜻하는 것으로 파악하는 학설(이병도)도 있다는 것에서 그 해석의 당위성을 찾는다.

3. 중(中)과 화(和)의 논리

서구 지식체계와 엘리트 계층의 구성요인이 되는 학문적 사유에 있어서 비판적 사고 능력이 중요한 만큼 서구학문의 각 영역과 이론간의 갈등과 대립은 필수적인 요소였다. 이러한 서구의 학문적 특성과는 무관하게 동양 사상의 전개는 이전의 사상이나 실천 강령에 대한 수긍과 동의에서 시작된다고 볼 수 있다. 단군신화에 있어 단군이 단순한 매개자나 중간존재가 아니라 대립의 구조를 화해와 조화로 이끄는 중심점이 었듯이 우리민족의 사상에서 중(中)의 중요성을 증명할 근거는 많다. 신라 원효의 도와 화엄종의 창시자 의상의 중도상(中道床) 그리고 조선 시대의 ‘過不及(넘치는 것은 모자람과 같다)’도 중도 사상이었으므로 조선의 유교 철학에서도 중도 사상은 중요한 위치를 차지하였다 할 수 있다. 그리고 이 중도사상은 화합의 사상과 연관이 있다. 왜냐하면 사상이 중도를 나타낸다면 그 실제적인 면에서는 조화가 특색으로 드러나게 되는 것이 이론적으로 합당하기 때문이다. 이러한 주장의 근거제시로 민간적 측면에서 본다면 화합의 실천으로는 공동으로 작업하는 두레가 그 좋은 예이고 무예와 학문의 공동체인 신라 화랑도 그 한 예일 것이다. 종교적 차원에서 본다면 교종과 선종을 조화하려는 의천과 지눌의 실천 그리고 혜심으로 이어지는 조화와 화해를 추구하는 한국불교의 실천적 세계도 좋은 예가 된다. 여러 사상(한울님에 대한 숭배)과 종교(유/불/도)의 조화를 추구한 동학도 그 예일 것이다. 그리고 이(理)와 기(氣)라는 서로 다른 원리를 결합된 것이라고 보는 성리학과 이러한 입장에서 발전한 실학(18-19세기)도 우리 민족의 화합과 조화의 실천적 예가 된다.

4. 사유체계에 나타난 한국 문화의 특성

우리 민족에게 있어서 자연에서 문화로의 이행과정에서 빛이 담당하는 역할을 해석하는 것이 우리 문화의 특성을 탐구하는 시작점이다. 단군 신화에 따르면 환웅은 자연을 상징하는 곰과 호랑이에게 문화를 상징하는 빛에 대한 시련(백일 동안의 암흑 생활)을 주었다. 이 빛은 밝음을 의미하고 우리민족에게 있어 밝음은 태양 자체가 아닌 태양이 떠오르는 동쪽과 그 광명 빛 햇살을 의미한다. 이는 빛을 태양이라는 상징으로 보면 태백-금성-조선-동쪽-알-화살-빛살¹⁰⁾의 연관성이 드러나지 않지만 밝음에 기초하면 분명해 진다는 것에서 설득력이 있다. 그러므로 태백은 조지훈¹¹⁾이나 최남선(불함문화)의

10) 환웅의 신시-태백이라는 이름의 별-아침의 밝음-태양이 떠오르는 곳 <아침>-박혁거세(양주동 ; 赫居世=불거내=밝음-배달의 의미)-고주몽(화살의 명수; 화살과 햇살의 치유)

태양이라는 해석과는 다르게 밝음과 문화의 상징으로 해석될 수 있다. 그렇다면 한 민족은 밝음을 사랑하고 세계를 이성화 문화화 하려는 민족 문화를 소유하고 있다고 해석할 수 있겠다.

한 민족은 하늘에 제사를 지내고 몇일씩 함께 먹고 마시며 춤추고 놀던 고대정신을 통일 신화와 고려 시대에는 물론이고 근엄과 엄숙함을 강조하는 유교 사회인 조선 사회에서도 판소리와 탈춤을 비롯한 춤 놀이로서 그 정신을 계승하였다. 이러한 정신은 서로 어울리고 짝지어 함께 즐기면서 공동으로 행복을 추구하고 재앙을 이겨 행복을 추구하려는 한국인의 의식 표현 방식이다. 이러한 의식은 경쟁이나 내기성의 경합을 통하여 이기려는 정신보다는 함께 놀이를 즐기는 것에 더 가깝기 때문에 축제의식이라고 하기도 한다. 서구의 사람들이 인간관계를 만인의 만인에 대한 투쟁 즉, 자아(自我)와 비아(非我) 그리고 Alter-Ego의 극복과 대립, 계층간의 갈등과 투쟁으로 보는 것과는 차별화 되는 의식이다. 한상우(2003:138)의 우리 문화 분석에서 주장된 것처럼 짝을 이루고¹²⁾ 어울리는 정신은 일상생활과 습관, 속담에도 간직된¹³⁾ 고유한 세계관이며 가치관이라 할 수 있다. 그러므로 한국인의 여유 속에는 남녀노소, 음양의 조화, 인간과 인간, 인간과 인공의 세계인 문화와의 조화 그리고 인간과 자연과의 조화를 추구했다는 이론이 만들어질 수 있었던 것이다. 사회의 형태와 체계가 몇 차례나 큰 범주로 그 명칭을 변경한 현대에 사는 한국인이 과거의 이러한 정신으로 환원되기는 불가능한 일이지만 이러한 역사적 의식을 바탕으로 변천을 거듭해왔다는 것은 서구 사상의 수용과 함께 겪게 되는 의식의 변화를 이해하는 과정에서 배제하여서는 안될 민족의 고유한 세계관이며 가치관이다. 그리고 한국 무용을 탐구하기 위한 민족 문화의 핵심 중 또 하나는 냄비문화와 한의 문화에 대한 다른 각도의 해석이다. 그것은 감정의 카타르시스로서의 맺힌 것을 풀어내는 해(解)의 특성 정립이다. 이는 우리 문화에서 서구 셰익스피어의 4대 비극과 같은 결말의 작품을 찾을 수 없는 것이나 많은 전쟁과 그로 인한 가난의 역경적 생활 속에서도 도스토예프스키와 같은 작가가 배출되지 않은 이유로도 설명된다. 즉, 우리가 가진 춘향가, 흥보가, 심청가, 수궁가는 맥베드, 햄릿, 오델로, 리어왕 등에서 볼 수 있는 심각한 삶의 고뇌나 아픔, 존재의 규명 같은 문제들을 다루고 있지 않다. 이러한 문제를 갖고 있지 않거나 생각하지

11) 한국문화 서설에서 태백산/백악 /아사달/을 같은 명칭으로 보기는 하지만 하늘과 태양의 의미로 해석.

12) 한국 철학자나 민속학자의 짝을 이루어야 비로소 완성된다는 생각이 한국인에게 얼마나 강한지에 대한 증거 자료로 영혼 결혼식 등을 예로 들고 있다.

13) 홀로 사는 사람(과수댁/홀아비/노처녀, 총각)에 대한 측은함의 직설적 표현과 질문, 술 함께 마시는 문화, 되로주고 말로 받는다/짝 잃은 외기러기 등...

않는 사람은 없을 것이다. 그런 측면에서 이러한 고뇌와 갈등이 작품에 나타나지 않는 것은 그 문제에 대해 생각하는 방식이 틀리기 때문일 것이라는 가정에서 <해(解)>의 해석을 시작한다. 일부의 학설¹⁴⁾에서는 그 방식이 ‘한데 어우러짐’과 ‘풀어버림’으로 승화된 것이라고 주장한다. 이렇게 망각에 근거한 냄비문화와 함께 우리 문화의 정서적 정신적 특성을 한이라고 보는 견해는 오랜 역사를 가지고 다수의 연구에 의해 보편화되어 온 것이 사실이다. 그러나 망각처럼 보이는 풀어버림의 정신 속의 신바람은 우리의 탈춤과 판소리에서 나타나는 풍자와 해학의 정신이다.

따라서 우리문화의 지속성을 유지해주는 공통의 세계관을 지지하고 있는 사유체제를 찾기 위하여 신화로부터 탐색을 진행한 결과로 본 연구를 위하여 취할 수 있는 우리의 정신세계는 다음의 셋으로 집약된다.

첫째, <中>;균형잡음 둘째, <和>;어우러짐(조화) 셋째, <解>;(풍자와 해학을 통한) 푸는 힘이 그것이다.

III. 한국 무용의 예술정신

앞서 서론 부분(I)에서 언급한 것과 같이 서구 예술사에서 18세기 말 이래 시작된 예술의 분열과 예술경계의 와해는 인간의 분리에서 그 근본적인 원인을 찾을 수 있다. 즉, 인간을 감각의 분야와 정신능력 두 순수영역으로 분리하는 비인간적인 분류가 통용되면서 학문은 전문분야별로 분열되어 공통적인 중심에서 결속되지 못하게 하는 결과를 가져왔다. 이러한 사유체계에서 무용은 인간의 감각분야로 분류되어 정신 능력과는 무관하게 해석되다가 새로운 현대예술사상이 발생한 이후부터 무용이 예술로서의 변화와 발전을 거듭하였고 서구의 예술론은 ‘심미적 경험에서 감정들은 인지적으로 기능한다’(Goodman, N., 1976:247-8)라는 이론적 증명을 완성하였다. 이로써 정신사로서 무용의 양식사가 가능해졌고 서구의 무용은 예술무용의 역사를 다시 분류하고 서술하였다. 그 분류에서 한국 무용이 자유롭지 못한 것은 예술로서의 무용이 시작한 근대 이후는 이미 한국도 서구의 학문이 지적 영역의 모든 분야에서 그 중심 역할을 하고 있던 시기였기 때문이다. 그러나 그 발생 배경부터 다른 무용이 서구 예술의 체계 속에서 해석되고 평

14) 김형효는 풀어버림의 정신을 신바람으로 읽는다. 화랑도의 또 다른 이름인 風流道도 신바람을 의미한다고 주장.

가되는 것에는 한계가 있다.

1. 예술양식과 무용

서구 무용예술의 양식사는 중앙 유럽이 모든 분야에서 세계의 중심 역할을 하던 시기 유일한 양식으로 존재하던 발레를 제외하고는 20세기 이후부터의 무용 양식은 그 명칭에서는 민족이나 국가의 이름을 내세우지 않았지만 민족문화를 배경으로 한 구분과 일치한다고 보는 것이 타당하다.¹⁵⁾ 현대에 가까울수록 무용의 장르적 구분이 복잡해지고 또, 다양해지는 것은 동·서 무용의 공통적인 현상이지만 서구 예술론적 기준에서 한국 무용의 양식사를 쓸 수 없는 데는 다른 이유가 있다. 정신사로서의 양식사 이전 완전한 의미에서 통일적인 양식이란 예술이 전체적인 과제에 봉사하되 넓은 영역에서 예술 이외의 것으로 머물러 있을 때 비로소 성립된다. 서구 예술사에서는 고대문명의 초기단계에 종교에 결부되어 모든 예술이 통일성과 질서를 주는 힘으로 군림했고 교회당이라는 하나의 과제만이 있을 때 로마네스크 양식 그리고 종교적인 것과 비종교적인 것이 밀접하게 접근하기 시작할 때 바로크 양식의 발생 등에서는 기준을 설정하면 당시의 예술 양식이 공통적으로 해석된다. 그러나 종교적 의식보다는 놀이로서 시작된 한국의 무용은 그 정신적 기저의 이해 없이 단지 형식의 양식사를 쓸 수 없다는 점이 서구무용과의 근본적인 차이점이다. 서민의 축제에서 비롯되었다고는 하지만 궁중의 연회에서 시작된 발레와 한국의 궁중무용을 비교한다면 오늘의 한국 예술 무용의 역사적 시발점을 한국 궁중무용으로 보기에는 한국의 예술 무용은 민속의 놀이에 그 정신적, 형태적 뿌리를 더 많이 내려놓고 있다. 발레가 서민의 축제에서 비롯되어 궁중무용으로 각색되면서 무대에서의 무용에 잔재한 민속 무용의 요소를 찾아내기 힘든 것과는 반대로 한국의 무대화 된 무용에서는 민속무용이 궁중무용을 흡수하여 본래 궁중무용의 형태가 변형되어 본래의 성질을 찾기 어려운 경우¹⁶⁾가 더 많다.

15) 서양 무용예술사의 기록 기준으로 보면 20세기 초 러시아의 원시주의 무용/미국의 모던댄스/독일의 표현주의 무용/그랜드 유니언을 중심으로 한 미국의 포스트 모던댄스/일본의 부토/스페인의 플라멩코/중국의 베이징 오페라의 이름을 딴 양식을 시작으로 예술무용의 양식적 분류는 민족·민속무용의 가치 평가로 점차 다양해지기 시작한다.

16) 검무가 좋은 예인데 진주의 팔선무도 무예기법을 보여주는 장수의 춤에 그 원형이 있다는 것은 단지 사회 환경으로 짐작하고 증명할 수 있을 뿐 감상의 차원에서는 오히려 연약하고 섬세한 느낌을 준다.

2. 한국무용의 움직임(테크닉)적 특성

발생의 배경도 다르지만 한국무용의 동작(테크닉)도 발레의 동작과는 그 의미나 가치가 다르다. 발레가 기하학적인 균형과 조화를 바탕으로 인간적인 면과 자연적인 것을 뛰어넘는 기하학적 아름다움의 실현을 위해 동작을 개발하고, 내용적 측면을 모두 문학에 의존한 체 마음으로 얘기를 전달하는 것과 비견한다면 한국무용에는 기하학적이고 도형적인 완벽함을 위해 의도적으로 만들어진 동작이나 움직임은 없다고 보아야 할 것이다. 기하학적이고 도형적인 아름다움 즉 외형적으로 완벽한(균형과 비례가 맞는) 아름다움을 추구하여 훈련되고 숙련된 인공적 동작의 완벽함을 제시하는 것이 아니라 비 기하학적이고 비 도형적인 곡선의 인간적이고 흐트러진 모양을 한 한국무용의 동작이 아름다워 보인다면 그것은 그 동작이 가진 철학과 정신의 수준과 가치 때문일 것이다. 이렇게 무용에 담긴 정신에 아름다움의 평가 기준을 두는 것이 서구 예술사상에서는 20세기가 다가와서야 진행된 일이다. 아름다움(미)의 범주로 의식이나 이념이 형식에 우선하는 헤겔 미학이나 그 이후의 모든 서구 예술론의 가치 판단 기준과는 별도로 무용을 정신적인 것으로 다루는 시기는 더 기다려야 하기 때문이다.¹⁷⁾ 서구 예술사에서 무용에 대해 변화의 시각을 늦게 적용한 것도 사실이지만 독립 무용사를 통해서 보더라도 비대칭의 아름다움을 주장하는 것은 노베르(Noverre, J-G, 1760)에 이르러서이다. 그러나 서구 무용의 수용이 진행된 신 무용기 이전 한국 무용의 모든 동작은 비대칭이었다. 이러한 앞선 미관이나 예술에서 정신적 의미의 중요성 내포를 기준으로 한국무용을 서구의 무용과 비교할 때, 이미 세계 공통의 체계를 어느 정도 정립한 상태에서 사회 현상으로서 두 지역 무용의 시대적 불일치는 그 원인을 설명하기 어렵다. 그렇지만 앞서 조사한 한민족의 문화적, 정신적 특성으로는 그 미관과 예술론이 쉽게 설명된다. 한국 무용의 기초가 대칭의 조화가 아닌 비대칭의 조화에서¹⁸⁾ 시작하는 것은 진정한 의미에서 서로 같을 수 없는 음양의 조화를 나타내는 것이기도 하다. 비도형적이면서 곡선적인 선 운동을 아름답다고 생각하고 서구의 무용이 발레의 훈련 규칙에서 자유로워진 것은 20세기 후반의 일이다. 그리고 서구의 무용도 그 때부터 움직임 자체가 주제가 되어 움직임의 외적인(기하학적, 도형적) 아름다움(균형과 비례)보다 동적(비 도형적)이고 주제적(느낌의 표현)인 움직임에 비중

17) 칸딘스키(1912-22) 조차도 <청기사운동>에서 발레는 연애담과 요정 얘기만을 다룰 수 있는 장르(Kandinsky, W., 1984:173)라고 서술하였다.

18) 다리의 완벽한 균형과 분산으로 중심을 잡고 중력을 극복하는 발레와는 달리 한국 무용에는 그런 동작이 없다. 두 다리를 같이 굽히고 펼 때라도 팔이 비대칭이며 발이 다시 나갈 경우에는 어느 한 쪽에 힘이 치우쳐 한발을 스치며 나간다.

을 두기 시작한 것이 사실이다. 이것이 모던댄스/표현주의 무용/원시무용의 양식을 거치면서 새로이 다듬어진 서구 현대무용이다. 그리고 이것이 추구하는 미관이 다른 예술의 미관 즉, 예술론과 일치하면서 무용은 다른 장르의 예술과 같은 체계에서 이해되고 또 평가되기 시작하였고 철학적 연구의 자료가 되는 사례를 만들었다.

3. 한국무용의 정신적 의미

그러나 한국 무용은 고대부터 정신의 실천 행위 중 하나로서 발생하였고 그러한 이유에서 한국의 사상적, 정신적 표현으로서의 움직임이 만들어진 것이다. 굴신과 상승 그리고 모으고 펴는 엇갈린 움직임에서 관객들은 소리와 움직임이 하나되고 이 결합(和)에서 천지가 하나로 만나 인간의 세계가 완성되는 모습을 느꼈던 것이다. 세계 어느 나라 거의 모든 종류의 춤에 존재하는 하강과 상승 그리고 모으고 펼침, 움추림과 펴기의 움직임에서 민족정신을 읽는다는 것이 지나친 비약일 수도 있다. 이러한 비약적이라는 부정적 인식 때문에 일부 학계에서는 한국의 민속학이나 지역사적 무용 연구가 비논리적이고 비과학적으로 받아들여진다는 것도 부정할 수 없는 일이다. 그러나 이러한 증명 방식의 견해 차이를 떠나서 또, 움직임에 내포된 민족 사상적 의미가 진실인지의 여부와는 무관하게 우리가 주목하는 것은 무용을 정신적인 것으로 이해하고 해석하는 것을 당연시하는 한 민족의 사유체계와 문화 환경이다.

한국인의 사유체계 안에서 해석된 무용은 형식 없는 형식으로 해체이면서 동시에 어우러짐이다. 즉, 결합(짜지움)의 완성인 어우러짐(和)의 현실화로 한국 무용이 해석된다. 그리고 이러한 어우러짐의 내면에 중(균형잡음)이 있다. 이것은 해(풀어버림)의 행위인 무용에서 무용수가 춤에 몰입하지만 장단을 잊거나 잃어버리지 말아야하는 규칙과 규약으로 나타난다. 한국의 풀어버림의 행위로서의 예술론에서는 절제된 논리(구성)와 승화된 정신이 바탕이 되어야만 보고 듣는(관객)이의 마음을 움직일 만큼 절실할 수 있다고 말한다.

한국 무용이 갖는 부수적인 요소들을 제거하고 무용의 존재를 성립시키는 요소를 한국의 예술관은 이렇게 화·중·해로서 제시하는 것이다 이는 앞서 서술한 민족정신과도 일치되는 풀이이다.

IV. 결 론

서구의 학문 체계 성립에 기초가 되었던 형이상학은 그 전개과정에서 예술이 감성과 감정에 의한 것이라는 인식을 심어주는데 큰 영향력을 행사하였다. 이러한 예술에서의 정신과 감각의 분리 이론은 철학에서의 이원론만큼이나 서구인들에게 있어서는 극복하기 어려운 과제였고 근대화 이후 서구 중심의 체제를 수용했던 세계 많은 나라도 같은 갈등을 겪고 있다고 해도 틀린 말은 아닐 것이다. 이러한 이원론에 대한 정면 공격이 현상학을 시점으로 전개되었다면 예술에서 정신의 분리가 해체되는 정점은 포스트모더니즘의 발생으로 본다(김혜숙 외 2001:310). 이러한 이데올로기의 영향으로 원시주의 무용, 모던댄스, 표현주의 무용을 비롯한 지역 민속무용이 정신사적으로 탐구되어 양식적 분류가 시작되었으며 이전의 무용들(로코코, 바로크, 고전주의 양식의 무용)도 재분류되고 그 의미와 가치를 재평가하고 있다.

본 연구의 취지대로라면 예술을 사유체계 영역에서 탐구하기 시작한 시점이 비로소 무용에 대한 학문적 접근이 이루어진 시기가 된다. 그렇다면 한국 무용의 정신사적 연구의 시작은 고대사회가 될 것이다. 그리고 한국의 무용은 어우러짐의 실천이며 맺힌 것을 풀어내는 행위이다. 그리고 그 실천 행위의 기저에는 감동을 주기 위해서 몰입하면서도 규칙과 규약을 준수해야하는 균형 잡힘(中)의 정신이 존재한다. 이러한 예술개념에 의한 한국 무용의 양식은 다음과 같이 그 특성을 요약할 수 있다.

- <和>(어우러짐)의 실천으로서의 무용은 관객과 무용수, 음악과 무용, 의상과 무용, 미술과 무용처럼 구성 요소간의 조화와 화합의 의미도 있을 것이나 더 근본적인 것은 인간과 자연, 하늘과 땅의 어우러짐 정신으로 다른 표현을 하자면 인간과 인간과의 관계적 조화로서 세계관이 서로 다를 수밖에(동양의 사상에서 음/양으로 표현되는) 없는 각 개인들의 어우러짐을 추구한다.
- <解>(풀어내는 행위)로서의 무용은 풍자와 해학이 바탕이 되어야 한다는 것인데 사회 문제 내지는 계층간, 국가간, 민족간의 갈등이나 경고와 같이 심각하고 무거운 주제라 할지라도 궁극적으로는 즐거움을 지향하고 있어야 한다는 것이다. 여기서의 즐거움(동양사상에서는 樂/ 서양에서는 快 pleasure로 표현)은 산출된 즐거움이 아닌 객관화된 즐거움¹⁹⁾이어야 한다.

19) Goodman, N(1976)의 용어

- 객관화 된 즐거움을 위한 <中>(균형 잡음-규칙과 규약의 준수)은 혼자 즐기기 위한 것이 아닌 보고 듣는 사람(관객)에게 감동을 주기 위한 필요조건이므로 무용의 기본 정신이자 태도이다.

위의 세 요소가 무용에서 부수적인 것을 모두 삭제한 후 존재를 위해 지녀야할 필수 요소인 동시에 한국 무용의 양식적 구성 요소인 것이다.

참고문헌

- 김혜숙·김혜련(2001), 예술과 사상, 서울: 이화여자대학교출판부.
- 김태곤(1991), 한국무속연구, 집문당
- 김형효(1976), 한국사상신고, 서울: 일조각.
- 이병도(1992), 한국고대사 연구, 서울: 박영사.
- 조지훈(1996), 한국문화사서설, 서울: 나남.
- 최길성(1990), 한국의 무속 연구, 서울: 아세아문화사
- 한상우(2003), 우리 것으로 철학하기, 서울: 현암사.
- 한혜리(2002), “현대예술로서 무용의 공공성과 즉흥성에 관한 연구”, 한국무용교육학회지 제 13집 2호, 한국무용교육학회.
- Goodman, N.(1976), *Language of Art -An approach to theory of symbols-*, Indianapolis/ Cambridge: Hakett publishing company.
- Noverre, J.G.(1978), *Lettre sur la danse*, Paris: Editions Ramsay.
- Sedlmyr, H.(1948), *Verlust Der Mitt*, 박래경(역, 2002), **중심의 상실**, 서울: 문예출판사.
- Kandinsky, W.(1912-22), *Regard sur le passé et autre textes*, Paris: Hermann.