

무용하는 신체에 관한 철학적 고찰¹

장 정 윤*

Abstract

Philosophical Study on the Dancing Body

Chang, Chung-yoon (Dong-A University)

Perception must be the fundamental both of reflective thinking by Merleau-Ponty and of aesthetic experience in dance. By perceptive action, we reflect the sense experience. The thesis comprehends that perception is the essence of phenomenon that is foundation of signified existence of dance. By perception, the visible phenomenon of dance, the invisible-essential foundation and the relation between the visible and the invisible can be clarified. The thesis discusses about the realization of the visible and the invisible through choreographers' creative processes with their dancers' bodies. The creative process utilizing variously the dimensional bodies by different choreographers are discussed for the construction of dance ontology. Furthermore the discussions are summarized as follows:

- 1) The thesis discusses the lived experience basing on the conception of sense and perception by Merleau-Ponty, explores the dancer's body through existence of dance basing on the intentionality of experience, and comprehends the phenomenon and substance of dance basing on immediate experience, consciousness and consciousness-world.
- 2) The visible in dance means phenomenon, that is time, space, interacting force and physicality, on the other hand, the invisible means the significance of expressive movement, inner landscape and aesthetic contents.
- 3) Historically dancers' bodies utilized by choreographers are considered to be the bodies as media, cognitive subject, expressive purpose, image and activity itself. The dancer's body accomplishes the pure substance of dance and dance-ontology in cooperation with dance's imaginative and symbolic function.

¹ 이 논문은 2003학년도 동아대학교 학술연구조성비(공모과제)에 의하여 연구되었음

* 동아대학교 무용학과 교수

I. 서론

무용학계에는 아직 무용수의 의식¹⁾ 자체를 반성하는 작업을 토대로 무용의 의미 존재론을 탐구한 것이 없다. 현상학의 방법은 무용의식의 내용을 찾아보기 보다는 의식 작용의 과정과 판단 그 자체를 대상으로 탐구한다. 즉 무용수가 갖는 움직임의 경험에 대한 의식과 판단 그 자체를 대상으로 한다. 또는 관객으로 하여금 경험한 무용을 반성하는 일과 반성을 통한 미의식, 그리고 미적 판단을 가능하게 한다. 그것은 우선적으로 현상학적 태도에 의해 무용에 대한 ‘의식작용’을 파악하고 이와 관련된 선험적 태도와 현상학적 환원의 개념을 파악하는 일을 요구한다.

경험론에는 선험적 관념이라든가 선험적 태도가 없기 때문에 ‘환원’개념에 근거하여 선험적transcendental 태도에 의한 외계의 존재(무용수의 신체)의 근거를 찾는 일이 중요하다. 무용에서 환원은 무용 자체로 돌아가는 것이다. 이제까지 우리는 무용의 외적 현상 즉 객관 세계의 다양한 사람들과 문화적 상황 그리고 다양한 견해들에 집착한 나머지 순수하게 무용을 바라보는 의식적 자아가 그 역할을 해오지 못했던 것이 사실이다. 이와 같은 외계 현상들로부터 초연해 지는 태도가 곧 환원이다. 환원함으로써 무용을 바라보는 의식적 자아를 회복할 수 있고 그렇게 해서 우리는 무용 자체의 현상과 그 경험 혹은 초월적 영역에 대한 인식의 한계를 극복 혹은 제거할 수 있기 때문에 무용에서의 환원은 필요하다. 무용에서의 선험적 관념은 이제까지 설명된 바가 없었다. 그것에 의해 무용 자체에 대해 우리가 가지고 있는 선천적 인식이 미치는 범위와 그 내용을 접할 수 있다. 특히 무용하는 신체는 감각의 경험은 물론 선천적 인식에 의한 근본적인 의식작용을 통해 파악된다.

이 연구의 목적은 무용을 보는 자에 있어서 무용의 의미의 현상-즉 의미가 어떻게 외부로 드러나고(과정), 드러나 있는지(결과, 사태)-을 탐구하는 것이다. 그것은 곧 무용의 의미 존재론²⁾의 탐구이다. 무용이 존재하기 위해서 무엇이 어떤 것이 필요한지를 연구하는 존재론적 탐구를 말한다. 무용이 존재하기 위한 근본적 보편적 규정으로서 우리는 감각과 지각의 개념을 토대로 체험을 기술할 것이다. 무용에는 무엇이 있는지 그것을 본질로서 그리고 어떻게 해서 무용의 존재가 성립될 수 있는지를 현상학적 태도에 의해 기술

1) 후설Edmund Husserl의 유명한 현상학적 의식 분석에 따르면, 의식작용인 노에시스Noesis, 의식의 원초적인 자료인 휠레Hyle, 그리고 휠레를 자료로 삼아 노에시스에 의해 구성되는 의미인 노에마Noema가 크게 의식을 구성한다.

2) 존재 또는 존재의 근본적 보편적인 모든 규정을 연구함.

하는 존재론적 탐구를 말한다. 무용의 존재와 의미 그리고 그 현상의 근원을 찾기 위한 현상학적 환원은 지각에서 순수의식의 영역으로 들어가기를 말한다. 그러니까 무용작품을 직접 뛰거나 관람하면서 갖는 우리들의 지각활동이나 생경험 그리고 미의식 활동을 기술함으로써 무용수와 감상의 대상으로서의 무용의 의미와 존재를 현상학적으로 규명할 수 있다고 생각해 왔다. 그러나 그 전에 순수의식의 영역 내에서 무용의 현상과 그 파악에 대해 근원적인 해명을 할 수 있을 것이다. 이것은 다시 말하면 ‘의미의 근원을 찾기 위한 현상학적 환원’이라고 하는 것이다. 우리들이 선험적으로 순화된 현상들의 자유로운 지평을 획득하고 그와 더불어 고유한 의미의 현상학의 영역을 획득하게 될 때까지, 모든 일상적인 탐구방식의 본질에 속하는 인식한계를 제거하고 그 방식에 고유한 일면적인 시야를 방향돌리게 하는 것이 ‘현상학적 환원’의 방법임을 후설이 언급한 것으로 알려져 있다. 환원에 의해 가상이나 착각의 가능성에 놓인 자연적 태도로부터 현상학적 태도로의 근본적인 변화에 따라 세계가 원본적으로 주어진다는 것이다. 순수 의식은 그렇게 해서 주어지는 순수 세계를 상관자로 해서 성립된다. 환원을 통해 세계로부터 의식으로 되돌아감이 수행되며 사실세계는 배제되고 본질세계가 남을 것이며 원본적인 소여성³⁾의 인식을 획득할 수 있고 결과적으로 순수의식과 그것의 상관자로서의 순수세계가 남을 것이다. 이것은 곧 세계에서 의식으로의 돌아감을 의미한다. 무용에 대한 감각적 경험에 의존하는 자연적 태도로서는 무용의 가상만을 바라볼 뿐 무용의 ‘비가시적인’부분을 파악하기 위한 인식의 한계를 초래하기 쉽다. 비가시적인 것을 통해 무용의 본질세계를 들여다보는 것은 의식의 수행에 의해서이다.

메를로-퐁티가 말하는 현상은 경험주의나 합리주의가 주객의 대립구도에서 그 발생을 설명하는 지각과정이 아니다. 그것은 주객의 대립이 없는 상태에서 일어나는 일종의 선험적 경험이다. 따라서 그것은 객관적 세계의 이면에 있는 선험관적, 선험성적 소여이고 지향적 체험이다. 이와 같이 무용의 본질세계와 무용하는 신체에 대한 의식작용 자체에 대한 반성, 그리고 의미의 근원에 대한 지향적 체험은 메를로-퐁티의 지각과정에 관한 이론을 토대로 한다. 관념론에서 의식은 보편적인 구성의 수행자이다. 세계는 그 자체로 존재하는 것이 아니라 단지 의식에 의해서만 존재하며 나아가 의식에 의해서 완전히 이해된다. 습관적인 무용의 답습을 비롯해서 무용에 대해 갖고 있는 전통적인 편견이나 관습도 무용 현상학적 측면에서 분석할 필요가 있다. 즉 무용에 대한 인상 비평들이 무용의 느낌, 감상, 인상, 감각 등에 의존한 주관적인 견해에 집착함으로써 무용에 대한 순수한

3) 원본적으로 주어지는 것을 말하는데 이것은 현상학의 근본원칙으로서 중요하다.

지각의 현상을 간과하고 독자의 무용에 대한 원본적 이해를 유도하지 못한 것은 아니었는지 돌아 볼 필요가 있다.

이 연구는 무용의 의미와 존재를 규명하는 것을 목적으로 하고, 구체적으로는 무용과 무용수에 대한 순수의식과 순수체험을 통한 교섭을 바탕으로, 그리고 그 직접 경험을 근거로 무용하는 신체를 고찰하는 것을 목적으로 한다. 더 나아가 메를로-퐁티의 현상학적 존재론과 예술론을 토대로 실제 작품가운데의 무용의 의미 존재론을 탐구하는 것을 목표로 네 명의 안무자에 있어서 무용하는 신체에 대한 활용을 논하려고 한다. 따라서 본 연구에서 제기하는 문제는 다음과 같다.

- 1) 무용의 의미는 무엇인가? 그리고 어떻게 해서 무용의 존재가 성립되는가? 무용의 현상과 본질은 무엇이며 그 관계는 어떠한가?
- 2) 무용에서 무용수의 신체와 관련지어 ‘보이는 것’과 ‘보이지 않는 것’은 어떤 것인가?
- 3) 안무에서 무용수의 신체는 어떻게 활용되는가?

사회학 또는 철학에서의 몸에 관한 연구는 기본적으로 인간의 신체에 대한 철학적 시각과 연구의 관점을 지닌다는 측면에서는 무용하는 신체에 대한 연구와 동일한 바탕에 토대한다고 볼 수도 있다. 그러나 본 연구는 무용의 독자적 존재 방식에 따른 신체를 연구 대상으로 하고 있다. 따라서 신체적 체험에 바탕을 두고 있는 체육과 무용현상학에 관련된 선행연구를 검토하는 것이 타당해 보인다.

메를로-퐁티 Merleau-Ponty 의 신체 현상학에 주목하면서 철학적 성찰에 의해 무용의 독자적인 존재 방식에 관한 논의를 다루고 있는 논문이 류의근의 “메를로-퐁티에 있어서 신체와 인간”(1996)이다. 이 논문에서는 신체화된 의식을 통해 세계를 향한 운동의 주체로서의 신체의 기능을 논하고, 세계로 나아가는 통로로서의 그리고 타인에 대한 접근방식으로서의 신체의 상호주관적 의미를 밝히고 있다. 신체화된 의식과 상호주관적 의미를 비롯하여 신체, 의식, 상호주관성, 지향성, 세계에의 통로 등의 기초적 논의를 제공하면서, 결론적으로는 메를로-퐁티의 신체 현상학의 기본 계기로서의 정신-신체의 이원론의 극복을 육화된 주체성을 지닌 신체와 체험으로서 제시한 논문이다.

한국 전통춤에 있어서 무용수 자신의 수행중의 체험을 기술하면서 관객과의 상호 주관적 이해의 영역을 기술한 논문이 “한국 전통춤 해석에 관한 연구: 현상학적 분석”(이철진, 김정명, 2000 : 69-81)이다. 수행자의 의식-체험을 시간적 계기에 따라 구조화해가면서 수행자의 의식 변용의 차원을 기술한 것이다. 그러나 상호 주관적 이해의 측면에서 다

루어 저야할 수행자와 관객의 의식에 관한 근원적 해명이 빠짐으로 해서 무용 현상에 대한 소통은 이해 단계를 위한 토대를 마련하지 못했다. 수행자의 체험의 현상에 대한 기술만으로는 상호 주관적 이해를 담보할 수 없다는 생각이다.

하나의 경험을 전반성적 차원에서 연구자의 체험을 근거로 서술한 논문이, “현대무용에서의 완전한 순간 : 현상학적 접근”(최윤정 신현군, 2001 : 45-61)이다. 그 연구는 생생한 체험을 바탕으로 한 완전한 순간에 관한 인식을 다루었다. 그것은 무용에서 체험하는 ‘완전한 순간의 본질적 특성과 내면적 구조’를 규명하고자 하였다. 무용수행중의 체험을 파악하는 방식은 체험의 수행자가 의식-신체의 주체임을 인식해야 할 것이다. ‘완전한 순간’이라는 스포츠미학에서 다루어 온 개념을 무용에서 체험하는 그와 유사한 경험으로 보고 그 체험의 본질적 특성과 내면적 구조를 기술하려고 하였다. 무용에서의 주관적 체험 세계를 이해하기 위한 현상학적 탐구 가능성을 제시한 논문이다. 경험의 구조를 시간 흐름에 토대한 시간적 경과에 따라 세 단계로 나누어 설명하고 그것이 곧 체험구조의 이해를 위한 것이라고 하였다. 마지막으로 의식, 신체, 인식체계 등을 체험의 근거로 두고자 하였다.

카타르시스를 스포츠를 통한 개인의 신체적, 생리적, 심리적 변화 가운데 하나의 경험으로 포함시키면서 카타르시스의 사회적, 생리적, 심리적 측면을 문헌 고찰에 의해 파악한 연구가 “스포츠의 카타르시스적 기능에 대한 철학적 접근”(이정학, 2000 : 55-68)이다. 하나의 미적 경험의 양상을 다루고 있지만 심리 변화 등에 대한 경험의 양상을 기술하는 현상학의 입장과는 거리감이 있다.

오울자는 “춤의 신명체험에 관한 연구”(1994)에서 신명이라는 현상의 경험을 여러 개의 질적 차원의 요소들로 분류하여 각각에 대해 상세하게 논하였고 또한 신명의 체험이라는 현상의 본질과 구조를 밝혔다. 그 밖에도 신명의 경험을 미학적 측면에서 특히 미적 체험에 주목하여 그 요소들을 고찰하고 신명 체험의 기능적 차원을 탐색하였다.

“해석학적 현상학을 이용한 즉흥무용 작품과정에 관한 연구”(황인주, 1999 : 281-296)에서는 즉흥무용 과정에 대한 기술을 해석학적 현상학의 방법론으로 규정하고, 즉흥작품 분석을 위해 무용수의 자기보고서와 연구자의 객관적 진술을 토대로 논의하고 있는데, 현상학적 기술의 필요성을 즉흥 무용행위의 특성 묘사와 표현적 언어의 개발에 두고 있다. 현상학적 태도의 중요성을 무용수의 인식 세계 밖으로부터 나타남과 그 탐구에 두며, 또한 기존 질서를 넘어서는 움직임의 개방에 두고 있다. 무용수의 새로운 차원의 경험을 발견하게 하고 그의 창조적 행위를 개선시키기 위한 무용교육의 접근법으로서 제시되고 있는 현상학적 기술의 만족할 수 없는 부분을 위해 연구자의 경험과 견해를 적극 활용함으

로써 본질에 대한 새로운 지평을 열도록 한 논문이다. 이에 비해서, 필자의 연구는 현상학적 방법론이 주장하는 사물 그 자체로 돌아간다는 현상학적 환원의 개념과 방법, 원리 등 이론체계를 고찰하여 무용의 현상학적 논의에 적용하는 것을 초점으로 하였다. 그리고 선행 논문이 즉흥무용을 대상으로 무용수가 만들고 행하는 과정에서 일어나는 체험을 현상학의 기술, 태도 방법의 요소를 도입하여 그것의 교육적 방법론으로서의 가치에 의미를 두고 펴 나아간 논문이라면, 필자는 무용수로서의 필자 자신의 체험을 바탕으로 안무자들에 의해 다루어진 무용수의 다양한 육체적 활용을 현상학적으로 해석함으로써 무용의 의미 존재론을 탐구하였다.

II . 무용의 현상학

1. 무용의 현상학을 위한 체험

보는 자의 의식으로 무용 움직임과 무용수의 신체를 감각적 형태화함으로써 무용의 현상이 성립한다. 감각적 형태화라는 것은 무용 동작이나 신체를 감각하고 그것을 형태로 옮기는 것을 말하는데 일종의 감각 대상으로서의 무용 동작이나 무용수의 신체를 자기화해서 이해하는 것을 말한다. 움직임의 형태는 지각에 의한 세계의 출현 자체라는 의미에서 근원적인 것으로 인식된다고 해야 할 것이다. 무용하는 신체의 구성에는 그러한 움직임의 형태가 포함된다. 즉 무용 현상을 통해 무용하는 신체가 구성된다고 할 때, 그것은 무용 동작의 색채, 형태, 그리고 성질-시간성, 공간성, 상호 작용의 힘 그리고 신체성- 등의 특성으로 구성된다고 할 수 있다. 구성에 의한 현상적 장의 이면에는 선험적 장이 있음을, 체험된 세계와 현상적 장이 관련되면서 드러낸다고 볼 수 있다. 이러한 선험적 장은 자아와 타인 그리고 세계와 관련되어 나타나기도 한다. 한편 움직임의 형태를 이해하는 반성은, 다시 말해서 무용 동작의 형태를 참되게 이해하기 위한 반성은 비 반성적인 것에 참여하는 창조 작용으로 간주된다.

무용의 체험에 관한 기술을 위해서는 무용에서의 감각과 지각에 관해서 그 영역과 역할을 살펴봄으로써 구체성과 객관성을 확보해야 한다. 무용작품에 대한 구조적 심미적 판단은 작품 자체의 분석 보다는 작품을 대상으로 한 나의 의식작용 자체를 반성하는 일이다. 의식작용에 의해 미적 대상으로서의 무용이 의도되고 구성된다고 볼 수 있다. 작품에 대한 나의 심미적 판단자체를 대상으로 하여 바라볼 수 있도록 유도하기 위해서는 현

상학적 분석 기술이 필요하다. 무용하는 신체에 근거하여 나의 감각적 경험과 선험적 태도에 의한 나의 의식작용을 따라 성찰하는 일이 작품의 근원을 파악하기 위해 우선적으로 필요하다고 볼 수 있다. 한전숙에 의하면, “감성적 감각이란 경험영역의 지향적 체험 즉 사물의 구성에 대한 소재요, 여기에 주의하는 파악작용이 가해져서 지각이 이루어진다.”(한전숙, 1984 : 45)고 한다. 여기서는 감각이 파악작용 이전의 것이라는 데에 주목하지 않을 수 없다. 무용을 무용으로서 바라보게 하는 감각 대상의 구성에 대한 소재가 감성적 감각이라고 풀이해 본다면 동어반복에 지나지 않는다. 이렇게 보면 어떨까? 모든 경험영역에서 추구하는 것은 일종의 지향적 체험이며 그것이 무용이고 무엇이든 경험의 대상이 있도록 해주는 장본인이다. 따라서 감성적 감각 자체는 감각내용과는 거리가 있다. 우리가 무용에서 무슨 감성적 감각을 가질 때 무용의 내용을 말하는 것이 아니고 비로소 무용의 내용을 볼 수 있는 장치로서의 감각경험(또는 생경험)이 있고, 진정한 작품의 의미와 구조판단은 거기서 더 나아가 그 이후의 지각이라는 파악작용이 있으므로 해서 연장된다. ‘지각’은 감각 수용기를 통해 들어온 정보를 인식하는 경로 혹은 장치 이상이다. 무용에서는 지각의 개념과 싸우기 전에 ‘감각’의 문제에 직면해 있다. 미학이나 경험론의 문제 이상으로 예술작품을 대상으로 한 미적 체험을 다룰 때 중요한 부분이 된다고 생각한다.

메를로-퐁티에 있어서 지각이 반성적 사고의 토대였다면 무용에 있어서 지각은 체험의 토대이다. 그리고 철학의 지각과 예술의 지각은 모두가 육체에 토대한다는 공통 명제를 갖고 있다. 메를로-퐁티의 <지각의 현상학>(1945)은 존재의 비밀을 알아내려는 작업이다. 그것은 현상에 대한 직접 지각을 통해 파악된다. 존재의 근원을 포착하는 것은 지각의 토대로서의 육체를 통해서 가능하다. 우리는 물리학이나 인간정신을 모델로 해서 인간에 의해 구성된 세계constructed world를 묘사해 왔으나 메를로-퐁티는 생생한 세계, 체험된 세계lived or experienced world로의 회귀를 시도한다. 생생한 세계와의 접촉은 신체-주체의 지각을 통해 이루어진다. <지각의 현상학>은 신체와 세계 간의 이러한 원본적 접촉에 대한 서술일 뿐만 아니라 하나의 실재관을 제시한다. 이러한 실재관에 근거할 때 신체와 세계의 접촉은 반성적 의식에 의해서도 파악 가능하다.

지각한다는 것은 사물에 관련하는 것이다. 그것도 이런 사물들의 존재에 대한 어떤 인식이 있기 이전에 사물들과 연루되어 있는 것이다. 육체는 주체로서, 즉 지각하기도 하고 지각되기도 하는 지각의 중추로서 행동한다. 육체는 자신의 독특한 개별적 지속에 의해 시간 안에서 전개되는 창조적 구조로서, 사물들의 참모습과 직접적으로 또는 베르그송처럼 직관적으로 관계를 이루고 있다. 그러므로 육

체는 인간적인 시간성의 근저에 놓인 조화나 종합의 일부로서의 존재이기도 하다. 육체는 삶의 의미들의 복합체로서 자신의 평정에만 몰두해 있으며 본래적인 본능에서 직관으로 옮겨갈 때 생겨날 수 있는 개념적 인식 이전의 자기 인식 능력을 가지고 있다. 메를로-퐁티에게 육체란 세계에 개방되어 있고 세계와 상관 관계를 이루는 하나의 구조이다. 그것은 세계 내에 존재하며 세계 내에 뜻을 내리고 세계에 대한 우리의 중재자이기도 하다.(조셉 치아리, 1981 : 68)

메를로-퐁티는, “우리 자신의 신체에 대한 경험은 우리에게 애매한 존재양식을 보여준다.”고 주장한다. 주체와 세계와의 관계는 인과적 관련에 의해서 완전히 해명될 수 없다. 그러므로 신체는 객체가 아니다. 마찬가지로 신체에 대한 앎은 생각이 아니다. 그러므로 그러한 신체의 천성은 전적으로 명백하거나 투명하지 않다. 궁극적으로 분석해 보면 신체는 삶을 통하지 않고서는 전혀 알려질 수 없다는 것이다. 여기서 주목할 것은 육체가 자기 인식능력이 있다는 것과 육체가 세계와 상관관계를 이루는 하나의 구조라는 점이다. 자기 인식 능력은 무용수의 신체가 세계와 상관관계를 이루고 세계 내에 존재하게 하는 단서가 되는 것 같다.

지각의 파악작용에 앞서 일어나는 감각경험을 위해서는 감성적 감각을 선험적 태도의 의식작용에 의한 것으로 보고 그 생경험과 지향적 체험을 분석해야 한다고 볼 수 있다. 체험 이외에도 시간성, 공간성, 힘 그리고 의식-세계의 개념들이 무용의 요소 가운데 움직임 즉 동작이나 신체형태가 일으키는 현상에 대한 특성과 구조적 요소를 기술하게 하는 직접적인 대상이다. 세계와 상관관계를 갖는 구조로서의 육체가 가지고 있는 성질을 파악할 수 있도록 하는 요소들이다. 이것은 무용움직임의 본질과 그 구조를 파악하는 일과는 구별된다. 무용의 현상과 본질은 이분화 시켜 고찰되기는 하지만 서로가 있으므로 해서 존재할 수 있는 일원적 존재이다. 그러한 무용현상 가운데 나타나는 ‘생경험’에 대해서 다음과 같이 논의할 수 있다.

맥신 시츠-존스톤Maxine Sheets-Johnston의 <무용현상학>에서 시츠-존스톤이 말하는 생경험lived experience은 후설과 메를로-퐁티에 있어서의 체험과 하나라고 확신된다. 프렐레이Sondra Fraleigh는 무용저서의 제목을 <Dance and the Lived Body>라고 했는데 그것은 체험된 육체 또는 생생하게 그 순간에 직접적으로 경험된 육체라는 뜻으로 더 구체적으로는 지향적 체험의 육체라는 표현도 틀리지는 않을 것이다. 이와 관련시켜 무용에 대한 직접적인 경험 즉 생경험의 중요성을 생각해 볼 수 있는데 생경험에 의존하는 것은 무용의 의미와 본질을 파악하는 일은 물론, 무용의 미적 본질을 파악하게 하는 계기가 된다. 무용의 미적 본질에 대한 파악은 생경험과 지각활동에 의존한다고 볼 수 있다.

그 가운데에도 역동적인 힘의 흐름을 강조하는 무용에 대한 생경험은 중요하게 여겨진다. 또한 육체와 시간성, 육체와 공간성 그리고 육체와 의식-세계의 관련성을 알아야 한다. 무용의 본질과 무용의 미적 본질을 미학적 근거로서만 설명해서는 부족하며, 생경험에 의해 무용에 대한 관점과 해석이 의미를 가질 때 비로소 미학적 이해를 했다고 볼 수 있다. 무용작품을 전체로서 보는 방법이 직접적 경험에 의존한다고 한다면, 그러한 움직임과 철학의 관계를 규명하는 현상학적 접근방법은 외면적으로 상호 연관된 부분들로 무용을 나누지 않고 작품의 전체성을 강조할 수 있을 것이다. 그것은 또한 무용이라는 현상학적 본질과 내재적 구조를 밝히고 그로부터 무용 움직임과 의미의 관계를 규명하는 일로 연장될 수 있다. 판단중지⁴⁾로부터 현상에 대한 직관이 작용하여 의미가 주어지고 이에 대한 생명경험(생경험 또는 직접체험과 같은 뜻)이 일어나게 되는데, 이 과정은 반성이라든가 기술적 분석에 의해 이해가 가능하다.

2. 메를로-퐁티의 현상학과 예술론

무용에 대한 다양한 수준의 체험을 위해서는 현상학적 민감성이 요구된다. 무용에 대한 우리의 의식에 나타나는 대로 그것이 무엇이든-현실적, 상상적, 경험적, 주관적인 것들 모두-연구 대상이 될 수 있고 현상학적인 모색의 대상이 될 수 있다. 특히 메를로-퐁티는 경험과 그 세계에 대한 즉각적이고도 직접적인 의식을 추구한다. 그 의식을 근거로 무용 세계의 기초나 구조를 설명할 수 있을 것이다. 그것은 전반성적인 것, 즉 직접적 직관에서 시작되어 생경험을 기술하고, 현상의 구조를 설명하는 일이다. 결과적으로 분석 가능한 구조와 시간성 그리고 공간성 등을 기술하게 된다. 이와 같이 의식을 근거로 할 때에는 현상의 직접적인 직관으로 시작할 수 있는데, 이런 직관은 생각해서 얻어지기 이전의 전반성적인 것이다. 그리고 의식을 근거로 무용의 기초적 구조적 설명을 하기 위해서는 생경험에 의존하게 되는데 그 생경험은 현상 즉 의식-세계 간의 관계에 있어서의

4) '에포케'라는 개념은 '괄호치다'의 그리스 어적 표현이다. 후설은 '객관 세계에 대한 모든 견해들로부터의 초연'이라는 자신의 방법론을 묘사한다. 세계가 존재한다든지 존재하지 않는다는지는 주장을 거부함으로써 모든 현상을, 모든 경험의 요소들을 '괄호치다'. '괄호치'는 '대상'으로서 다른 사람들, 문화적 상황들도 포함된다. 세계에 대한 어떠한 속건들이나 판단들이나 가치판단을 행하지 않는 것을 의미한다. 후설로 하여금 의식을 통해서 객관 세계가 완전한 의미로 존재한다고 주장하게 했다. 판단중지를 통해 후설은 경험의 영역을 괄호침으로써 실제의 중심 즉 의식적 자아로 돌아간다. 그는 현상적인 것(경험)과 선형적인 것(물자체)를 구분한 칸트를 받아들이지 않았다. 후설은 엄격하게 철학의 범위를 경험의 영역에 국한시켰는데 이는 그의 철학이 선형적 현상학이라고 불리우는 이유이기도 하다.(사무엘 E.스텝프, 1984 : 632)

순간적인 직접경험이라고 볼 수 있다. 현상학자들에 의하면 시간성과 공간성은 의식과 신체에 있어서 본래적인 구조이다. 실재 시간과 실재 공간은 전반성적 인식에 뿌리를 내리고 있다. 메를로-퐁티는 지각과 행동의 현상학을 인간의 인식과 신체의 공간적 존재에 초점을 맞추어 공간의 현상학적 성질을 크게 다루고 있다. 그 밖에도 상호 작용하는 힘과 신체성은 무용하는 신체를 의식하고 무용의 본질적 의미를 파악하기 위한 실질적 요소들이다.

경험과 그 세계에 대한 즉각적이고도 직접적인 의식을 추구하는 데에는 그 의식을 근거로 세계의 기초나 구조를 설명하려고 한다. 무용과 그 경험에 대한 직접적 의식이 무엇인가 하는 것은 그 의식을 근거로 무용의 기초적 구조적 설명을 하기 위해서이다. 직접적 직관에서 논의를 펴 나아가면서 생경험을 기술하고, 다음으로 현상의 구조를 설명하고나면 결과로는 분석 가능한 구조와 시간성 그리고 공간성 등을 기술하게 된다. 여기서는 무용과 무용하는 신체현상에 대한 직접적인 직관 즉 생각해서 얻어지기 이전의 전반성적인 것으로 시작할 수 있다. 그리고 무용하는 신체의 생경험과 무용에 대한 생경험에 의존하여 그 생경험을 무용과 무용하는 신체의 현상 즉 의식-세계 간의 관계에 있어서의 순간적인 직접경험으로서 해명할 수 있다. 그 구체적인 내용을 네 가지 범주로서 다음과 같이 논할 수 있다.

첫째는 시간성이다. 시간성은 인간의 의식의 생경험의 숙고에 대한 구체적인 의식에 해당하는 것, 즉 살아가면서 얻는 자신에 대한 전반성적인 의식에 기초를 두고 있다. 인간은 시간성의 차원에서 보아 우연히 경험적인 형태로 탈자적ekstasie 자신을 인식한다. 인간의 존재가 나타나기(부각되기) 위한 기초로서의 시간을 탈자적 상태의 세 가지 차원으로 기술할 수 있다고 생각되는데 그 세 가지가 곧 과거, 현재, 미래이다. 인간은 동적인 존재이기 때문에 자체적으로 시간성을 구성하고 그래서 항상 자신으로부터 떨어져 움직이고 있다. 살기위한 의식의 동적 구조를 말하는 것이 아니라 의식의 생경험의 숙고에 대한 구체적인 의식이다. 인간의 의식은 동적인 차원에서 복합적인 단일체이면서 동시에 결합된 복합체이기 때문에 이들 단위들이 본질적으로 관계지어져있다고 말할 수 있다. 이전에, 지금, 이후의 단위들 사이에는 외적이 아닌 본질적 연관성이 있다. 원형적 시간성의 정적 시간구조는 이것을 말한다. 동적 시간성은 미래에서 과거로의 시간 흐름에 대한 전반성적 인식이다. 객관적인 시간(동적 시간성)은 고유의 근본적인 시간성(원형적 시간성)에 근거를 두고 있다. 그리고 통합된 시간적인 구조를 부여하는 의식은 서로 관계없는 형상들에게 관계를 부여한다.

시간은 인간의식이 존재하기 때문에 존재한다. 시간에 대한 전반성적 인식은 일상행동

(길을 건너거나 손을 흔드는 등)시의 의식-신체의 생경험에 있어서도 본질적이다. 무용수의 시간에 대한 의식은 전체성에 관한 무용에 대한 생경험으로부터 나타나며, 시간에 대한 전반성적 인식은 본질적이다. 무용은 어떤 순간에도 그 무용의 전체로서 존재하는 것이 아니며 감각적이고 무용이 되는 과정에 항상 놓여있으므로 무용은 끊임없이 움직이는 형태의 어느 순간들로, 모두 전체의 일부분에 불과한 분산적인 형태로서 즉각적인 인식에서 파생된다. 무용을 하거나 무용을 보는 자에 있어서 보이는 시간은 객관적인 시간으로서 통합된 시간 구조를 가지고 있다. 그리고 그것이 서로 관계없는 움직임이나 동작들에게 관계를 부여하는 것은 그들의 전반성적 인식에 기초하는 정적이고도 본질적인 원형적 시간성에 근거하여 동작의 단위들 사이의 시간 흐름이란 것이 있기 때문이다.

둘째는 공간성이다. 메를로-퐁티의 공간 개념은 실재 환경이 아니라 사물들의 위치가 가능해지는 수단이다. 그 공간은 사물들의 관계의 보편적인 힘이다. 그리고 구성하는 결합행위의 체계로 사고할 수 있다.

객관적인 시간이 의식과 신체의 근본적인 시간성에 근거한다면 객관적인 공간은 의식-신체의 근본적인 공간성에 그 근거를 두고 있다. 사람은 자기를 공간적으로 존재하는 의식-신체의 통일체로 본다. 그래서 세계에 객관적인 공간적 구조를 부여할 수가 있게 된다. 그것은 공간적으로 존재하는 즉각성과 직접성에서 가장 뚜렷하다. 의식-신체의 기초적인 구조의 성질에 관해서 살펴보면, 의식-신체란 신체자각이나 사실적 인식이 아니라 전반성적 인식을 통해 총체로서의 자신이 공간적으로 현전해 있다는 것을 아는 것이다. 총체성은 신체를 생생하게 경험하는 것이며 왜래적으로 연결된 부분들의 구성체계가 아니다. 신체적 구조 또는 신체공간은 우리들의 제스처와 움직임들을 연속적이며 통합된 하나의 현전함으로 인식하게 해준다. 여기서 신체구조는 자기가 처한 상황을 자체적으로 분석한다. 그러므로 그것은 지각의 대상을 형성하는 통일적 구조gestalt가 아니고 신체움직임과 제스처에 대한 지식과 감각이다. 우리는 움직이면서 신체감각을 통해 직접 의식하고 그런 감각과 연관지어 자기의 공간적 위치를 판단한다. 또한 우리는 신체 부위를 신체도식shema corporel(류의근 역, 2002 : 166)에 의해 인식한다고 한다. 신체도식은 나의 신체가 세계를 향해 내적으로 존재하고 있다는 것을 표현하는 하나의 방식이다.(류의근 역, 2002 : 169) 신체도식은 자기 신체에 대해 가지는 주관적 경험을 뜻하고 그것은 신체상body image에서 온다. 신체의 외부적 공간성은 내적으로 존재하는 신체의 내부적 공간성과 차이를 둘 필요가 있다. 신체의 외부적 공간성은 신체상으로부터 오는데 외부 대상이나 사물의 공간성처럼 혹은 공간감각의 공간성처럼 위치를 지어주고 위치로서 파악되는 공간성이 아니라 상황의 공간성이라고 한다. 무용하는 신체의 공간성은 이와 같

이 신체의 내부적 공간성 즉 신체 공간과 신체의 외부적 공간성 즉 상황의 공간성으로 나눌 수 있는데 상황의 공간성은 무대의 환경을 말한다. 상황의 공간성은 형과 지의 구조 또는 지점과 지평의 구조의 개념을 전제로 한다. 무용수의 신체가 행하는 동작은 지(地) 위에 기초하는 형(形)으로서 경험되며 그것은 신체부위와 신체 전체의 관계 그리고 신체 전체와 상황의 공간과의 관계를 잘 연결함으로써 경험이 용이하다. 무용의 공간은 자연적 공간과는 다르게 확고하지도 자명하지도 않지만 실존(무용수)이 그 곳으로 뛰어들어 그 속에서 자신이 알려지지 않는다는 의미에서는 자연적 공간과 상통한다. 체험된 무용 공간은 주체의 관계에 기초하며 무용수 자신의 존재 방식을 매 순간 구성하는 공간이고, 신체 부분들을 경험하는 것이 아니다. 무용수의 신체는 움직임이 행해지는 장소가 아니라 팔다리의 움직임을 일으키는 주체이다.

셋째는 상호작용의 힘이다. 모든 무용은 한 순간 한 지점에 현전해 있는 것 같지만 완전히 현전하지는 않는 것 같아 보인다. 실질적 움직임들의 개별 구성요소들이 현전하는 것은 아니며 움직이는 힘의 실질적인 구성요소들이 그 힘들의 상호관련성으로서 가상의 이미지를 탄생시킴으로써 무용의 현전은 가능해진다. 힘들의 상호관련성은 랭거Susanne K. Langer에 의해 상호 작용하는 힘interacting force이라는 무용 역동성의 실체로서 분석된 바 있다. 움직임 내의 현전하는 힘의 표출은 긴장적, 직선적, 영역적, 투사적인 것(시즈 존스톤, 1994 : 74)으로 나눌 수 있고 이런 특성들의 혼합은 힘들을 상호 영향력 있게 만들어 준다. 무용수는 힘의 근원과 표출되는 특성을 신체 자각적으로 보거나 느낄 수 있으나 그런 성질은 시각적으로 나타나는 특성을 결정하는 일과는 물론이고 그 결과와도 일치하지는 않는다. 구체적인 힘의 구성요소가 조형성을 가지고 어떻게 상징성을 창조할 수 있는지에 대해서는 표현 형식이나 무용형태를 통해 알아볼 수 있을 것이다. 랭거는 무용 그리고 무용수들의 신체 움직임이 창조하는 것을 상호 작용하는 힘이라고 하는데 그것은 가상적인 것 혹은 환시적인 것으로 파악된다. 특히 모던댄스의 미적 본질을 이루는 요소라고 볼 수 있다.

시즈 존스톤은 ‘힘’과 관련된 내용 가운데, 예술작품은 실제 인간 감정의 형식을 나타내므로 즉각적인 체험이 가능하다(시즈-존스톤, 1994 : 52)고 한다. 작품의 구조적인 형태는 실질적인 인간 감정의 구조적 형태와 논리적 관계가 있다. 예술형태와 감정의 일상적 형태의 동적 구조에는 유기적인organic유사함이 있다. 긴장-이완, 매달림-떨어짐, 예비-절정, 감소-비약 등은 공통적으로 존재한다. 이런 힘의 환상과 시간 공간의 환상이 현실에서 창조되고 그 현실은 물리적 세계 즉 인간 신체의 시공간적 측면을 말한다.

넷째는 신체성이다. ‘모든 의식은 그 무엇에 대한 의식이다’고 하는 후설의 지향성 개

념에 따르면 의식이 가지는 대상과의 관계 그 자체가 바로 의식 존재가 된다. 이렇게 되면 세계의 실재성은 지향적 존재와 혼동된다. 지향성으로 인해 세계의 초월성이 사라진다는 말이 된다. 따라서 의식의 지향성으로부터 의식의 존재방식과 그 의식에 실려 있는 세계의 존재방식을 끌어내는 것이 문제가 된다. 이 존재방식을 메를로-퐁티는 신체성에서 구명한다. 후설의 의식철학을 넘어서 훨씬 더 풍부한 차원과 의미를 가지고 확장된다. 무용에서 의식과 신체성을 언급하는 것은 그다지 까다롭지 않다. 예를 들어 내가 객석에 앉아 무용수의 동작을 의식하고 그 동작이 거기에 있구나 하고 존재를 파악하는 것은 동작을 눈으로 바라보고 있지만 나의 신체가 이미 그 동작을 움직이지 않고서도 따라하고 있을 때이다. 무용실기 교사가 지도하는 동작을 익히는 무용수에 있어서도 그것이 가능한 것은 교사의 지도 동작의 존재는 무용수의 의식-신체에서 즉각적으로 그리고 직접적으로 파악되기 때문이다. 다시 말해서 나의 육체가 없다면 의식도 존재도 없었을 것이다. 더 나아가 공간적 현전성이라고 함은 신체의 행위나 동작의 의미를 이해하는 것과 연관된다. 어떤 행위를 할 때 그와 관계된 자신의 공간적 현전성에 대한 전반성적 인식을 갖고 있기 때문에 우리는 거기서 세계 내의 공간성의 체험을 볼 수 있다. 의식-신체는 자체적인 공간적 현전성(신체공간을 통해서 파악되는)에 대한 인식을 통해 환경의 공간성(장 또는 무대 공간 또는 연극적 공간)을 인식한다. 의식-신체의 공간성은 동적이다. 의식이 그와 동시에 그 공간성에 대한 관점을 가짐으로써 그 의미를 알 수 있다. 객관적이든 체험된 것이든 시간과 공간은 무용에서 별개로 존재하지 않으며 별개의 구조물이 될 수 없다. 공간에 대한 전반성적 인식은 의식-신체의 어떤 생경험에 있어서 근본적인 것이다. 생경험은 전반성적 시간성 및 공간성에 대한 이해를 요구한다. 시간과 공간은 그 움직이는 형태의 총체 내에 존재한다. 시간과 공간은 전체 통일체의 구성요소이다. 시공간이라는 현상학적 구조물들이 어떤 동적인 현상의 전체적인 경험 속에 내재한다고 보아야 할 것이다. 특히 커닝햄Merce Cunningham의 많은 무용에서 우리는 숨쉴 틈 없이 이어지는 시공간의 교차 속에서 그 특유의 시간성과 공간성을 전체 하나의 경험으로서 갖게 된다.

육체는 단순히 물질적 대상이 아니고 언제나 의식의 체현이라고 볼 수 있다. 체현embodiment에 대한 현상학자들의 기술적 분석은 의미의 문제에 초점을 두고 있다. 무용작품에서는 무용수의 배역이 다양하게 주어질 때 무용수의 신체를 통해서 어떤 의식이 체현되어 있는가를 체내 공감각함으로써 그 역할의 의미를 파악한다. 무용수의 몰입과 체현의 현상에 따라 그 감각의 질과 의미의 정도에는 차이가 일어날 것이다. 철학적으로 개별 인간은 몸, 의식, 연속성, 몰입을 가진 존재일 때 완전한 의미를 갖는다. 개인적 정체성을 가진다는 것은 자아와 타자의 관점 양면에서 일관성과 연속성을 확보하는 것이

다. 나라는 존재는 자신을 인식할 수 있는 나의 능력과 나에 대한 타인들의 지속적 인식과 밀접한 관계가 있다고 보는 것이다. 이런 측면에서 주의깊게 살펴볼 필요가 있는 것이 후설이 사용한 용어, 지각Kinasthese의 어원적 의미이다. 이 용어는 신체성과 밀접한 관련성을 갖고 있으며 kinesis(운동)과 aithesis(감각)의 합성어라고 한다. 존 마틴John Martin은 <The Modern Dance>(1933)에서 메타키네시스Metakinesis라는 용어로서 그 출처를 밝히지 않고 무용수와 관객사이의 의사소통과 의미전달의 근거를 해명한 적이 있는데, 어원적으로 후설의 용어와 상통하는 면이 있다. 그러나 두 사람이 사용한 이 용어에 내포된 의미는 동일하지 않다. 후설의 키네스테제가 “목표를 향한 나의 감각 기관들의 활동”이라고(한전숙, 1992 : 25)한다면 마틴의 메타키네시스는 무용수(대상 또는 보여지는 사람)와 관객 사이의 움직임의 정서적 심리적 의미 전달(목표)의 가능 근거로서의 관객(보는 사람)의 감각 기관의 활동에 주목하고 있다. 키네스테제 혹은 메타키네시스에 의해 신체성의 파악이 가능하다.

3. 메를로-퐁티의 예술론과 신체

“<가시적인 것과 비가시적인 것>은 전적으로 개방된 가로지른 길로 가져가졌는데, 그것은 관념론과 경험주의에 대한 이중의 비판이 메를로-퐁티로 하여금 새로운 영역으로 나아가도록 했기 때문이다”(Merleau-Ponty, 1968 : xx).

메를로-퐁티는 <지각의 현상학>에서 ‘의식=몸’이란 등식을 성립시키고 육화된 의식을 현상학적으로 보려고 하였으며, 그의 遺稿인 <가시적인 것과 비가시적인 것>(1964)에서는 ‘살=존재’란 등식으로 발전시켰다. 이것은 살⁵⁾의 존재에서 의식의 요소를 점진적으로 지워나가는 과정이었던 것으로 이해된다.

무용수가 그의 신체자체로 되는 것은 ‘몸=의식’의 등식에서 벗어나 그의 살이 그대로 존재로 되었을 때 가능하다. 무용수의 신체는 거울의 현상으로 존재한다. 그리고 거울은 무용수와 그의 몸과의 관계의 연장이다. 거울은 사물의 영상의 실현과 같고, 나와 나의 그림자와의 관계는 곧 본질의 실현과 같다. 존재의 이중성이 서로 갈라지면서 서로 상대방을 비쳐주는 것이 곧 ‘사이 세계’로서의 살이다. 이 살로서의 거울은 보는 나와 보이는 몸의 관계에서도 상호 반작용을 하고 이 관계가 연장되어 보는 자와 보이는 것의 일반관계로 확장된다. 나와 세계의 존재, 무용과 무용수의 신체는 거울의 현상으로서 존재가 성

5) 보편적으로는 존재Being의 한 전형이며 그것만으로는 생각할 수 없는 구성되지 않은 인식이다.(Merleau-Ponty, 1964 : liv)

립된다고 볼 수 있다. 거울의 현상에 의해 무용수의 자아가 나타남이라고 해석할 수 있다. 무용수는 몸으로 의식함으로써 몸이 곧 존재를 성립시키게 된다. 따라서 무용의 본질은 무용수의 자아와 몸의 관계에서 자아가 몸으로 나타나고 그 나타남을 체험함으로써 드러나는 성질이다. 보는 자와 보이는 것의 ‘사이세계’가 하나의 체내 공감각과 같은 살le chair을 형성한다.(김형효, 1999 : 332)고 한다. 보는 자(관람자)와 보이는 것(무용수의 신체)의 두 개의 세계가 소통 가능한 것은 서로 이원화하지 않는 체내 공감각과 같은 존재의 특성을 지니고 있고, 그것이 살le chair의 요소를 형성하고 있기 때문이다. 살le chair은 무용수의 신체를 통해 육화된 원리와도 같으며 무용의 존재 양식과 관계되어 보는 자와 무용, 무용과 신체의 통합을 가능하게 하는 영역이라고 생각된다. “살=나 라는 보이는 것이 보는 자(눈길)라는 사실, 또는 이와 마찬가지로 하나의 안+외부의 보이는 것이 또 한 보여 진다는 사실을 갖고 있는 사실” 이 구절은 결국 존재=살이 하나의 가역성la reversibilite의 세계임을 말하고 있다(김형효, 1999 : 378). 이 말뜻은 다시 말해서 존재가 살이 되기도 살이 존재가 되기도 한다는 뜻으로 읽힐 수 있는가 하면 또는 내가 살이 되기도 하고 또 살이 곧 나라는 뜻도 있다. 마찬가지로 무용수의 존재는 즉 신체이다. 메를로-퐁티에 의하면 존재는 결국 상반된 것의 매듭이고 존재의 비전은 즉 아직 보이지 않는 존재의 본질, 아니면 현상의 본질은 그런 매듭을 보는 것이다. 비전이 존재에로 나아감은 존재가 결국 비전으로 다가오는 것과 동시적이다(김형효, 1999 : 379). 그 비전은 차이를 모순과 대립으로 여기지 않고 차이의 교감으로 상호주체성을 형성하려는 비전이다. 초기의 메를로-퐁티는 의식인 코기토⁶⁾cogito이전의 몸의 현상에 그의 철학의 무게를 두었고, 후기의 메를로-퐁티는 의식과 cogito를 넘어서 살의 비전에서 철학의 땅을 개척하려고 하였다(김형효, 1999 : 380-381). 무용에서는 보는 자와 보이는 것의 상호 주체성인들의 교감으로 형성되면서 무용수의 움직이는 신체와 그것을 향수하는 사람들 사이의 理解가 성립되는 차원이다.

존재와 살이 갖는 ‘가역성의 세계’를 토대로 메를로-퐁티의 ‘가시적 세계와 비가시적 세계’는 어느 정도 관람하는 사람에게도 무용의 존재파악을 위해 중요하다고 생각되는데, 그렇다면 무용수와 그의 무용을 관람하는 사람에게 있어서 ‘보이는 것과 안 보이는 것’은 무엇일까? 어떻게 보이는 것과 보이지 않는 것이 합해질 수 있을까? 보이지 않는 것은 본질, 의미, 보편적으로 존재하는 것, 비시간적으로 비공간적인 관념성이며, 보이는 것은 여기저기 존재하는 불투명한 것, 그것 자체이다. 미적 대상으로서의 무용수의 신체 움직

6) 사고하는 존재

임에는 미적 의식으로 바라보기만 한다면 기술을 비롯한 많은 형식 요소와 구조 등이 ‘보이는 것’이다. 그러나 “한 기호sign의 의미가 생겨나는 것은 눈에 보이는 그 기호 자체가 아니라 눈에 보이지 않는 그 기호와 다른 것들의 차이이다. 이처럼 어떤 상황에 주어진 존재로서의 주체는 항상 이미 어떤 역사적이고 한정된 도구적, 표현적 한계 속에서 존재한다.”(김상호, 2002 : 75)라고 할 때, ‘보이지 않는 것’은 무용의 의미를 파악하는데 있어 주체로서의 관람자와 대상으로서의 무용 사이의 미적 체험과 그 의미의 관계 변화에 큰 영향력이 있음을 알 수 있다. 지각은 여기서 문화적이고 역사적으로 작용된다.

아직 보이지 않는 신체의 내부가 보이게 되는 것은 ‘지각’의 경험을 통해서 이다. 메를로-퐁티에 있어서 지각은 체화된 의식embodied consciousness이다. 지각은 감각적 차원을 포함하고 그렇게 해서 외계의 물성이 나에게 주어진다. 이러한 지각 개념은 감각적 내용 또는 성질과 대상을 상호 구별한다. 즉 지각은 감각적 내용에 의지해서 대상을 나에게 제시한다. 메를로-퐁티는 우리의 지각적 경험에서 감각적 성질이 이 성질이 제시하는 대상과 분리될 수 없다는 것을 보여 주었다(류의근 역, 2002 : 693).

무용의 미적 체험은 일종의 지각의 경험으로서 움직임에 대한 감각적 내용에 근거하며, 체화된 의식의 경험이다. 그러므로 무용의 미적 체험은 대상화된 존재로서 구성하고 파악되는 피동적인 것은 아니다. 그러나 본질은 보는 것을 통해서만 원칙적으로 접근될 수 있다. 그리고 본질은 보는 것le voir이 주어진 이후에 접근가능하고 그런 후에는 생각의 필요가 이미 없다.

현상과 본질과의 관계는 보이는 것과 안 보이는 것의 관계와 같다. 즉 본질은 언제나 현상의 본질이기때 현상을 떠나서 본질이 관념의 세계에 별도로 실존하는 것이 아니다. 그래서 본질은 현상의 존재론적 근거인데 그 근거는 보이는 것의 안 보이는 면이지만 독립적으로 존재할 수 없다. 메를로-퐁티가 말하는 보이는 것은 그것의 근거로서 안 보이는 본질인 근거 없는 근거의 현상이다. <지각의 현상학>에서 삶의 보편적인 시공간적 지평이 지닌 근원적인 점착성은 몸 자신le corps propre이라는 현상학적인 개념을 관통하면서 체화la incarnation라는 개념으로 전환되어 나타난다(조광제, 2004 : 6)고 한다. 메를로-퐁티에게 ‘세계’는 우리의 삶이 발생하는 계기로서 언제나 이미 거기에 있는 것으로 주어지는 우리의 경험과 행동, 심지어 이것들을 주제화하는 의식을 포함한 일체의 환경이다(류의근 역, 2002 : 691). 이러한 환경과 인간의 관계는 상호 구성적이다. 그런 관계를 토대로 일어나는 신체적 경험은 메를로-퐁티에 있어서 의식적 인식 보다 더 원초적이며,

외계에 대한 교섭이라고 규정되는(류의근 역, 2002 : 693) 지각은 주체의 내부적인 성찰을 가능하게 하는 바탕이 된다고 한다. 따라서 인간은 체화된 시각을 통해 세상 혹은 대상과 소통을 한다고 볼 수 있다. 무용수와 관람자 사이의 미적 소통은 관람자의 체화된 지평의 시각에 의해서 바라보아 질 때 다시 말해서 구체적인 대상을 실제 체험함으로써 비로소 가능해 진다고 볼 수 있다.

억견⁷⁾doxa의 세계, 직접적 경험의 세계, 주관적 세계는 내 외적 지평(생활세계)의 근거가 되고 신체를 토대로 한 신념의 세계이다. ‘감성적으로 친숙함을 토대로 한 세계’를 생활세계(문화세계)로 규정하고 있으면서(한전숙, 1992 : 28) 후설과 메를로-퐁티가 발견하고 시인한 생활세계는 투명한 인식과 순수의식을 허용하지 않을 정도로 풍성하다는 것이다. 세계의 깊이와 차원이 있고 또 이것이 세계를 구성한다. 신체를 토대로 하기 때문에 주관적 직접적이며 그리고 신체의 키네스테제적 운동을 전제로 하는 지평의 개념을 우리가 몸으로 익혀 온 때문에 그것을 신념의 세계로 볼 수 있다. 그것은 신체가 자기 속에 신체 감각의 층을 가지고 있다는 점을 근거로 전개되는 내용이다. 직접 경험 없이 문화는 성립될 수 없으며 생활 세계론은 감성론을 바탕으로 해야 하고 그것은 선험적 관념론⁸⁾의 기반임에 틀림없다. 무용의 세계는 무용하는 개개의 현전이 무한하게 확정될 수 있는 무용 지평의 지평이다. 무용의 세계는 후설과 메를로-퐁티가 발견한 생활세계처럼 투명한 인식과 순수의식을 허용하지 않을 정도로 충분할 뿐만 아니라 깊이와 차원도 있다. 무용의 세계에 속한다는 것은 무용의 세계에 의해 매몰되지 않으면서 소유되어 있다는 뜻이다. 메를로-퐁티의 세계-에로-존재etre-au-monde는 세계에 속해 있으면서 그러나 세계에 매몰되지 않고 세계를 소유하고자 세계로 향해 나아가는 인간의 실존적 초월 운동을 가리킨다. 메를로-퐁티 특유의 전문용어로서 세계-에로-존재는 세계 내에 머물러 정지해있는 데에 그치지 않고 동시에 세계를 향해 초월하고 참여하며 위탁하는 끝없는 도주와 탈주의 운동성을 내포하는 개념이다. ‘에로’에는 장소의 의미가 이미 포함되어 있으며 운동과 방향 그리고 소유화를 동시에 함의한다. ‘에로’의 운동성이 탈자성, 탈존, 초월, 육화 등으로 표현되고 있다. 무용의 세계에 속해 있음은 무용의 세계에 의해 소유되어 있다는 뜻으로, 그리고 그 이상으로 무용의 세계를 자기화 해서 전유화하지 않으면 자기성이 상실되기에 무용의 세계를 부단히 사냥하러 다닌다는 의미를 품고 있다. 물론 이것은 내가 무용의 세계에 소속되어 있어야 가능하다. 따라서 무용의 세계는 그 세계의 귀속과 분리불가능하다.

7) 감각적 지식을 토대로 한 상식적 지식으로서 객관적 검증을 거치지 않은 주관적 지식을 말한다.

8) 칸트Immanuel Kant에 의해, 있는 것을 정신적인 지성에 의거한 것으로 본다.

사물들, 세계 그리고 내 신체가 내게 주어져 삶의 연관을 이루는데 이 연관은 내 육체의 부분들 사이에 존재하는 연관과 동일하다. 육체와 세계 사이에는 상호 침투가 있게 되고 이 둘은 모두 그들을 결합하는 법칙들과 실체들에 동일한 토대를 두게 된다. 결과적으로 세계는, 그 세계에 대한 어떤 형태의 개념화와 반성적 이해가 생기기 이전에 인간의 육체에 의해 거기에 있게 되고 느껴지고 지각된다. 세계-내-존재나 현존재Dasein은 세계에 대한 반성적 의식보다 선행한다. 그러므로 그것은 기존의 개념적 구조에 따라 세계를 구성하고 변형시킨다(조셉 치아리, 1981 : 69). 메를로-퐁티는 <지각의 현상학>에서 그는 주체가 세계의 일부가 되는 동시에 세계에 가시적이 되는 그런 순간에 대해 이해하려고 노력했다. 육체는 2차원적 단편이다. 한 쪽 면에서 보면 그것은 지각하는 덩어리이고 다른 면에서 보면 보여 지는 덩어리이다. 그것은 스스로 보고 있는 동시에 보여 지고 있으며 반성하고 있는 동시에 반성되고 있는 존재의 원형구조라 할 수 있다(조셉 치아리, 1981 : 74).

보는 행위로부터 가시적인 신체visible body)으로 이행하는 가운데 나타나는 것이 기호, 도구, 거울 등의 기술적 대상들이다. 이것들은 창작과정에서 나타나는 안무 방법론의 분석을 위해 고려해야 한다. 즉 바라보는 대상이 영혼 속에서 느껴지기 위해서는 대상들 간의 유사성과 그 유사성을 통각하는 눈, 바라보는 주체와 대상들 간의 근사성, 그리고 그 근사성이 나타나게 될 때의 비전⁹⁾의 문제 등을 갖고 있다는 점을 고려해야 한다. 예술은 감각기관을 통해서만 경험될 수 있으며, 소리나 빛, 또는 단어들의 통일성 배후에는 소리와 가시성과 의미에 나타날 것을 기다리는 요소들(비가시적인 것들)이 있다. 육체는 비가시적이면서 또한 가시적인 것이다. 세계의 근저에 놓인 비가시적인 것은 세계에 의해 가시적이 된다. 무용을 통해 무용수의 신체(인간 육체)의 존재론적 구조가 밝혀지고 육체가 자신을 보고 듣는 방식이 체험을 통해 설명되므로, 육체와 세계의 구조란 것이 이미 그 안에 언어 행위의 모든 가능성들을 포함하고 있음은 명백히 드러난다. 탈존ex-sistence과 존재는 의식이 존재의 현시로서 출현하는 수단이다. 무용수가 무용을 하면서 세계에 탈자적으로 존재하기까지는 과정과 구조를 갖게 된다. 무용과 무용하는 신체의 존재론적 구조는 탈자적인 존재와 관련이 깊다. 더 나아가 무용하는 신체가 자신을 보고 듣는 방식을 설명함으로써 무용하는 신체 자체가 전달하고자 하는 의미를 밝힐 수 있다.

메를로-퐁티가 말하는 신은 무이며 비가시적인 것이다. 또한 신은 궁극적 목적을 말하

9) vision이란 신체에서 일어나는 현상을 통해 야기되어 생겨나는 사유이다.

며 원초적인 힘 또는 창조성을 일컫는다. 신을 가시적으로 만드는 일이 예술가의 일이다. 절대적인 것은 비가시적인 것이 되고 이 비가시적인 것의 다른 면 혹은 이면은 육체가 된다. 여하튼 육체에도 비가시적인 측면이 있음을 기억하자. 그리고 비가시적인 것이 가시적인 것이 되기 위해 예술가에게 필요한 것은 기호, 도구, 거울 등의 방법론이다. 무용 창작과정에 나타나는 안무 방법과 다양한 차원의 신체의 사용을 다음의 장에서 살펴볼 것이다. 메를로-퐁티의 존재론으로 향한 현상학의 논리적 발전에의 깊은 관심 가운데 언급된 ‘존재의 원형’은 육체가 복합적 구조 즉 스스로 보고 있는 동시에 보여 지고, 반성하고 있는 동시에 반성되고 있는 복합적 구조라는 것이다. 메를로-퐁티에 있어서 신은 본질이다. 그것 없이는 세계도 언어도 어떠한 것도 존재하지 않는다. 그러나 이것이 존재나 세계의 원인으로 생각될 수 없음을 명백히 밝혔다. 개체화된 본질이 신과 연결되려면 반드시 그것은 삶의 체험에 의해서 현재의 세계에 의해서 그리고 존재자들에 의해서 둘러싸인 현존재의 살아 있는 체험 속으로 진입해야 한다. 그 존재자들의 본질 곧 탈존이 신의 현현 속으로 진입하는 것이라고 하였다. 메를로-퐁티에 의하면, 우리의 직관은 곧 반성적 사고이며 신의 비밀은 우리 배후에 있는 통합성 혹은 단일성 안에 담겨져 있다고 한다. 공간이나 시간의 관념을 지니지 않은 본질이란 없다. 삶의 제 측면 뒤에는 공간과 시간 등의 근본적인 잠재성이 있다. 메를로-퐁티는 사르트르의 주관주의에 대항해서 그 의식이 전체 속으로 용해되지 않고 실제 사회구조 속에서 구체화되며 그것에 의해 중개되는 존재가 역사를 만든다는 견해를 내세운다.

이제까지의 고찰은 무용 존재론의 근거를 모색하는 것이었다. 무용의 존재는 곧 지각이라고 말할 수 있다. 또한 무용수와 무용의 존재는 곧 신체라고 할 수 있다. 더 나아가 시대 양식이 변해도 변하지 않는 무용의 본래적 형상을 지각과 신체에 의해 어떻게 인식할 수 있는지에 대해서 메를로-퐁티의 예술론을 통해 고찰하였다.

III. 무용의 현상학적 해석

네 명의 안무자들에 있어서의 신체의 활용에 대한 논의로부터 무용수의 신체가 보여주는 각기 다른 양상을 규정하는 것을 목표로 무용수, 무용에서의 신체, 그리고 무용에서의 보이는 것과 보이지 않는 것을 논의하려고 한다.

1. 무용수와 신체

안무자는 무용수의 신체를 세 가지 영역들로 이해하고 또 그렇게 다룬다. 즉 중력에 관계되는 해부학적 기능인식이 하나의 영역이며, 신체가 만드는 형태와 제스처에 대한 기술적 영역이 그 두 번째이고, 이동하는 무용수의 움직임의 역동과 성질의 변화에 대한 인식이 세 번째 영역이다.

사르트르Jean-Paul Sartre에 의해 무용하는 신체는 신체의 제2 차원에 관계된다고 하는 스파샷Francis Sparshott의 분석을 보면, “제2차원은 너의 신체에 대한 나의 자각적 의식에 대응한다. 제3의 차원은 일반적으로 인간의 신체를 말하는 모든 사람의 신체에 대한 나의 자각적 의식에 대한다. 그러나 제1의 차원은 내 자신의 육신에 대한 직접적 경험이다”(시즈-존스톤, 1992 : 229). 스파샷의 이와 같은 통찰에도 불구하고 무용수의 신체는 복합된 차원에서 무용과 세계에 관련되는 것 같다. 메를로-퐁티는, “나의 시선이 그 시선에 따라 대상을 운반하고 이동시킨다. 따라서 나의 눈은 지각에서 대상이 아니다. 사람들이 움직이는 동체 없이 운동을 말할 수 없다면 그것은 정말 고유한 신체에서 그러하다”(류의근 역, 2002 : 422)고 함으로써 무용수의 신체가 무용의 본질적 형상과 깊은 관계가 있음을 보여준다. 즉 무용의 본질적인 형상은 그 시간에, 그 공간 위를 하나의 신체가 어떠한 힘의 작용으로 움직인다는 것이다.

무용에 대한 규정들(속성들)의 토대 위에 놓인 본래 존재하는 것(우시아ousia)을 무용의 실체라고 할 수 있다. 그 실체에 대한 규정들을 다시 모아놓고 그것들을 범주라고 했을 때 무용의 범주에 들어 가도록하는 규정에는 시간적 공간적 규정 이외에도 상황과 관계의 규정 등 다양하다. 그러나 그러한 범주 즉 틀은 어떻게 무용을 보는가 하는 인식의 차이에 따라 다른 범주 체계를 만들 수 있다. 여하튼 무용(실체)은 본래적인 존재의 의미에서 보아 그 본질적 형상이 ‘그 시간과 그 공간 위를 하나의 신체가 어떠한 힘의 작용으로 움직임’이라고 규정할 수 있다. 이것도 무용이고 저것도 무용이지만 이 실체들이 이 세상에 존재하는 데에 그 ‘이것들(이 무용 저 무용)’각각이 본질적 형상을 요구하기 때문에 이 본질적 형상은 실체(무용들)에 앞선다. 이것도 무용이고 저것도 무용인데 어떤 무용수가 따르느냐에 의해 무용들의 형상은 다르게 나타난다. 여기서 말하는 무용이라는 개념을 보편자(형상)라 한다면 무용수는 개별자(질료)로서 그 시간 그 장소에서의 그 무용의 힘을 결정하고 발휘한다.

한편 메를로-퐁티의 ‘고유한 신체’는 항상 우리 옆에 있다는 의미의 영속성을 지닌다고 볼 수 있으며, 성격상 대상도 사물도 아니라는 것이다. 이중감각¹⁰⁾으로 짝을 이루는가

하면 외부의 사물이 나에게 표상된다고 할 수 있는 반면에 그 신체는 감정적 대상이라고 한다. 그렇다고 해서 내 신체는 외감의 대상들의 방식으로 자신을 나타내지는 않는다고 한다. 반면에 대상들은 의식을 발원적으로 즉 현상이 맨 처음 생겨날 때 의식 바깥으로 향하게 하는 감정적 기초 위에서 그 윤곽을 뚜렷이 나타낸다. 고유한 신체는 운동감각을 갖는다. 그 운동감각이란 내가 나의 신체로 수행하는 운동의 원래성을 말한다. 그 밖에도 신체에 대한 표상을 구성하는 의식내용은 항상적 감정적이고 이중감각으로 짜여져 있다고 볼 수 있다.

2. 무용과 신체

던컨Isadora Duncan의 무용에 있어서는 영혼이 영혼의 장소로서의 신체를 점하고 있다고 보아야 할 것이다. 그 공간은 영혼이 내 것이라고 부르는 신체라는 장소이며 영혼이 거주하는 장소이다. 영혼은 신체와 관련하여 사고하는 것이지 자신과 관련하여 사고하는 것이 아니다. 우리는 실제로 영혼과 실재의 혼합물이며 신체는 비전과의 접촉의 수단으로 판단된다. 기존의 무용(예를들면 전통발레)으로부터의 이러한 변화는 미국의 1960년대 포스트 모던 댄스의 안무자들이 다루던 신체가 기존의 미국 현대무용의 2세대들의 표현적 수단 또는 표현적 매체로서의 신체와 다르며 도구로서의 신체는 더 이상은 아니라는 상황으로 이어진다.

관객의 경우에는 던컨의 무용으로부터 제시되고 있는 현상을 반성reflection하면서 그 현상의 경험에 대해서는 전반성적인 감상을 한다고 함이 타당하다. 던컨의 무용과의 만남에서 즉각적으로 나타나는 것은 창조되고 있는 하나의 환상, 힘의 순수한 형상이기 때문이다. 궁극적으로 던컨의 무용은 정신과 육체가 이루는 관계라는 의미에서의 심신이원론적인 사상을 바탕으로 하고 있고, 그러한 신체는 영혼이 자리하는 신성한 곳이기도 하지만 영혼의 하위 개념으로 읽힐 수 있다. 인간 정신의 신성한 표현의 장소로서의 신체는 표현적이고 활기찬 형식을 기호하는 유럽의 전통적 발레학교를 버리려는 움직임을 보인다. 던컨은 단순한 동작절movemet phrase을 계속 발전시켜 분위기와 정신의 투명성 그리고 관대함과 확신에 찬 발표의 태도를 보인다. 또한 중력의 억압을 받으면서 충분히 육화된 긴장한 동작의 수행을 보인다.

한편 머스 커닝햄의 무용에서 수년간의 훈련을 통과한 무용수는 동작에 대한 자기 감

-
- 10) 예를 들어 두 손이 서로에 대하여 동시에 만져지지 않고 만지지 않는데도 불구하고 왼손으로 오른손을 만질 때 대상인 오른손도 역시 감각한다는 속성

수체적 동작감각과 그리고 또한 다른 사람에게 동작이 어떻게 보이고 느껴지는가를 가정한 이미지들을 습득한다. 그것은 메를로-퐁티의 ‘상호주관성’의 개념에서와 크게 다르지 않다. 커닝햄의 무용은 그것자체로서 말하는 것이 전부가 되길 의도하고 있다. 커닝햄과는 대조적인 신체의 사용을 ‘신체의 탈자연화’라고 해도 좋을 것이다. 다시 말해서 이것은 신체가 한번 자연화를 벗어나면 그 때 무용은 암호의 체계로서 그리고 그것의 의미를 수반해 주는 전통으로서 고찰될 수 있다. 그런 전통으로부터 ‘신체의 자연화’로의 환원을 커닝햄의 무용 신체에서 볼 수 있다는 뜻이다. 동작의 선택과 복합방식을 결정하는 지배적 원칙과, 무용이 구성되는 개인의 동작들 즉 동작어휘, 그리고 그것들의 선택과 동작의 복합적 구성을 지배하는 원칙으로서의 문장론 같은 것 등은 커닝햄의 고유한 스타일을 탄생시키는 주요한 요인들이다. 무용이 어떤 사건을 말해주고 있지는 않지만 무용 내부와 외부 세계와의 부합 및 통일을 가져다주도록 허용해 준다. 커닝햄이 작품을 다루는 안무구성법을 통해 그 의미의 다양성의 측면을 이해하게 된다. 다시 말해서 안무의 구조를 통해 작품의 의미를 어느 정도 알 수 있다는 것이다. 그 의미는 술어적이 아닌 비유적 의미의 방식을 따른다. “커닝햄의 무용은 동작 자체의 성질과 역동적 힘 그리고 그것들로부터 자연스럽게 산출되는 정서와 분위기를 최대한으로 부각시킴으로써 우리들로 하여금 그런 요소들에 주목하도록 자극한다”(장정윤, 2002 : 149).

무용역사상 무용양식의 변화는 단순한 무용양식의 변화가 아니라 그 시대 사람들이 세계를 보는 눈, 즉 세계관의 변화를 의미한다. 즉 근본적인 세계관이나 삶의 양식의 변화에 수반되는 하나의 역사적 현상의 징후로 볼 수 있다. 무용구성법상에서 본 안무는 현대적 모델을 구분하려 할 때 역사적인 구획나누기와 일치하는 경우가 많다. 안무의 전통을 예를 들어 서로 비교한다면 우리는 그 전통들의 역사적 특수성을 지적하려고 할 것이다. 어떤 안무의 구조이든 그 의미 수준은 사회적 역사적 배경에 새겨져 있지만 작품을 통해서 그것을 볼 수 있도록 해준다. 신체교육을 위한 것, 주제선정에 따른 것, 무용읽기 자체, 그리고 무용수와 관련된 것 등의 안무 유형을 들 수 있고 안무과정에 관한 것으로서 무용을 만들 때 관객을 포함시키는 경우도 있다. 그런 측면에서 커닝햄과 발란신 George Balanchine의 안무 유형은 순수동작을 추구한다는 점에서 유사하다. 그런가 하면 커닝햄 무용에 있어서 무용수의 상호작용은 움직임의 활동을 강조하는 반면, 발란신의 발레는 동작의 선과 형상의 기교적 수행을 추구한다. 커닝햄의 무용은 생활세계의 공간이 아닌 공연공간에서 일어나는 이벤트event에 주목함으로써 동작 자체의 구성에 주목하고 있다.

커닝햄에게 있어서 무용수의 신체는 그라함과 마찬가지로 도구instrument이지만, 존재

being의 일부이라는 것이 다른 점이다. 커닝햄은 신체의 물리적 사실에 주목한다. 인간의 신체 각각의 개성을 강조하고 <동체>Torse(1976)같은 작품에서는 신체 부분들을 다양한 방식으로 조립하는 것을 알 수 있다. 무용수 각각의 신체 형태라든가 동작의 성질과 스타일 그리고 움직임의 욕망 등을 강조한다. 커닝햄과 그라함의 '무용하는 신체'는 모두 도구로서의 신체를 말하며 어떤 경우이든 기술적으로 준비된 표현 수단으로서의 무용수의 신체를 말한다는 것이 동일성이다. 차이점으로서 그라함의 신체는 정신적 현실을 표현하기 위한 도구인데 비해 커닝햄의 신체는 단지 움직이는 방법을 표현하기 위한 도구라고 볼 수 있다. 신체조직에 기본을 둔 새로운 동작의 창출에 커닝햄은 안무의 목표를 두고 있음으로 해서 그가 다루는 무용수의 신체는 근육과 골격 그리고 신경들로 이루어지는 움직임의 긴장, 흐름, 타진 그리고 가벼움 등의 여러 가지 성질을 나타낸다. 따라서 동작들은 강한 촉감과 운동(근육기능)지각적 감각을 제공한다. 무용수가 갑작스럽고 길게 늘리는 동작에서부터 압축, 자유스럽게 흔들기, 긴장 그리고 무게이동을 할 때 그 동작들은 마치 기억이나 느낌, 환상 그리고 사유들과 다양한 교섭을 이루는 듯 보인다. 커닝햄에 있어서 무용수들은 무용의 동작 그 자체가 되도록 요구되며 무용수라는 주체와 신체가 육체적 기술의 수행(경험) 안에서 서로 동화하고 융합된다.

발란신과 커닝햄은 동작의 순수한 본질을 추구한다는 점에서 동일한 미학을 기반으로 하여 근육활동이 수반된 신체의 길이, 호흡, 넓이 등에 의존하여 무용의 이미지가 일어난다. 또한 무용의 의미가 동작과 정신의 관련성에서부터 나타나는 것은 아니라는 점이 공통적이다. 동작 자체에 무용의 의미는 전적으로 의존한다. 그럼에도 불구하고 무용이 일으키는 이미지 면에서 볼 때 커닝햄은 독특한 양상을 보인다. 즉 커닝햄의 신체는 기술을 갖추고 다양한 활동을 나타낸다는 것이다. 커닝햄의 무용 주제는 보편적으로 인간의 움직임이며 무용은 신체적 진술로서 구성되고 움직이는 신체의 신체적 에너지를 표현한다고 볼 수 있다. 그래서 커닝햄의 신체는 시간과 공간상의 연속체 위를 움직이는 신체라고 정의될 수 있으며, 그리고 그 연속체 상에서의 공간, 시간, 동작이 각기 정의된다. 이 연속체 상을 따를 때의 인간의 존재는 움직이는 신체로서 보여지고 뿐만 아니라 그런 신체는 분절화, 지성화되어 있고 열정적이다. 그런 종류의 무용을 커닝햄은 '생명의 움직이는 이미지'라고 부른다.

이렇게 성질과 그 쓰는 방법이 다른 안무자들에 있어서의 신체의 본질에 대해 기초적으로 다음과 같이 가정할 수 있다. 그것은 안무자들이 신체를 교육하는 방법이 서로 다르다는 것, 무용에 빠져 있을 때의 무용수로서의 자아에 대해서 갖는 자기와 일상적인 자신이 다르다고 느끼는 감각이 있다는 것, 그리고 어떠한 신체와 주제를 사용하고 있는지가

서로 다르다는 점 등이다. 발란신과 커닝햄의 공통점으로는 무용의 동기보다는 무용의 외양에 주목하는 실용주의적 안무가들이라는 점, 예술의 표현주의적 개념에서 탈피하여 세상에 있는 것 즉 공간과 시간 속을 움직이는 신체를 가지고 창조한다는 점이 있다. 서로 다른 점은 발란신의 아이디어는 음악과 이상적 관념적 형태의 미학에서 왔고, 커닝햄의 무용은 인간의 신체의 물리적 사실로서 지각한 것에 근원하여 동작의 나열로서 안무를 발전시키는 과정을 보인다는 점을 지적할 수 있다. 커닝햄의 신체가 고유한 신체 또는 자연화된 신체, 활동하는 신체로서 인식의 주체가 된다고 한다면 발란신의 신체는 고유한 신체 그리고 기교를 전시하기 위한 기술적 신체로 볼 수 있다. 그러나 신체가 표현의 매체 혹은 도구로서 사용되고 있음은 커닝햄과 발란신 그리고 그라함의 신체에서 공통적이다. 던컨의 신체는 영혼의 실체로서 영혼이 살고있는 곳이다.

3. 보이는 것과 보이지 않는 것

움직임이 상징적 표현력을 가진다고 할 때 움직임들 상호의 연관성을 전체 무용이나 공간의 형태 내에서 발견하는 일이 현상학적으로 중요하다. 그것은 가시적인 것이다. 무용을 볼 때 우리는 힘의 방출과 억제, 분산과 집중 그리고 강해짐과 약해짐 등으로 어떤 역동적 흐름을 만들고 보면서, 그렇게 해서 감정을 상징적으로 표현하는 듯한 형태를 보게 된다. 여기서 ‘무엇을 표현하는 듯한’의 무언은 비가시적인 것이다. 역동적 힘의 형식이 논리적 일관성과 감각표면을 통해 감정의 형식을 낳는다. 이것은 가시적인 것이다. 그렇게 해서 표현이 가능해 진다고 볼 수 있다. 마찬가지로 무용에 의미를 부여할 수 있는 것은 가시적인 형태의 역동성으로부터이다. 그것은 곧 상징적 의미를 가르키고 있다. 표현적 형태는 표현적 구체화를 통해 표현적인 것 또는 표현 그 자체가 된다. 움직임 형태의 미적 성질 또한 형태 자체의 역동적 구성에서 오게 됨으로써 상징적으로 표현적인 의미를 담게 된다. 이처럼 상징적으로 표현적인 의미를 무용동작에서 찾아볼 수 있도록 하는 안무가는 그라함이다. 비가시적인 내부적 풍경이라고 하는 인간 특히 여성의 내면적 삶과 심리를 동작의 힘, 다시 말해서 호흡에 기본을 둔 근육의 수축(그라함 무용에 있어서 일반적인 신체긴장은 성과 분노 그리고 정서 전반의 경험을 제시해 준다)과 이완을 통한 상호 작용하는 힘의 변화와 역동에 의해 표현이 가능하도록 하는 것을 볼 수 있다. 그라함의 내부적 풍경inner landscape이 비가시적인 것이라면 무용수들의 상호 작용하는 힘의 변화는 가시적이다. 그라함에 있어서 외부적 신체와 내부적 자기 자신self의 이원적 구분으로 인해 작품 가운데 신체를 사용하고 있는 것이 누구인지 혹은 무엇인지에 대한

의문이 제기되곤 한다. 더 나아가 그라함의 보이지 않는 신체 내부에는 사유와 느낌이라는 이중의 기능, 의식과 무의식의 두 가지 태도, 그리고 정신과 영혼의 측면 등 세 가지의 이원적으로 구분되는 영역을 살펴볼 수 있다. 그래서 그라함 자신은 항상 변형이 가능하며 그라함의 신체에는 무용수 자신과 무용작품 속의 역할이라는 두 개의 인격체가 존재한다. 역할-자신(작품의 인물)character-self은 본래의 자신처럼 자율적이며 통일성을 유지한다. 그라함 자신의 신체 내부에 근원하는 내면적 경험을 표명하는 것을 목표로 하기 때문에 엄밀히 말해서 그 신체는 경험의 주체로서의 신체라고 할 수 있다. 따라서 그라함에 있어서 신체는 자기 자신self이 살고 있는 곳이다. 이것은 영혼이 살고 있는 던컨의 신체와는 다르다. 그라함의 신체는 바깥세계와 육체적 욕구로부터 영향을 받는다. 관념적으로서만이 아니라 실제 동작기술의 수행이 경험의 주체로서의 신체를 세계 내에 반영한다고 볼 수 있다. 던컨의 무용에서 개인은 신성과 관련된다면, 그라함의 무용에서 개인은 무의식과 관련되어 내부의 모순으로 가득 찬 인간의 개성을 인식시키고 육체적인 것과 정신적인 것의 갈등을 긴장tense으로 나타내고 있다.

‘비언어적인 움직임만이 진실하다’라는 말에서 그라함이 뜻하는 것은 신체의 움직임이었다. 그라함의 자신self은 자율적 존재이면서 육체는 자아의 무의식적 감정 부분에 밀접한 관계를 맺고 있다. 여기서 그라함의 자율적 존재로서의 자아, 그 무의식적 감정 부분이 비가시적인 부분으로 지적될 수 있다. 그것은 내부의 모순으로 가득 찬 예술적 노력과 자신의 개성을 인식시켜주는 듯하다. 그라함의 무용은 그래서 장면의 전환이 절제되어 있고 발전적이다. 억압이라는 정신분석적 구조에 빠진 인물을 다루고 무의식으로부터의 메시지를 정서와 지성을 통해 외부세계로 접근해 나아가려는 어려운 시도를 보여 준다. 그라함의 무용에서는 그래서 인간 감정의 전진을 본다. 마치 발란신의 발레에서 음악구조를 보듯이, 동작 기술의 수행으로서의 신체가 그라함의 무용에서 도구의 역할이 되는가 하면 경험의 주체로서의 무용수의 신체로부터 말하고자 하는 그 어떤 것이 나온다는 측면에서 무용수의 신체는 하나의 존재being의 부분으로 관찰될 수 있다. 그 가운데 탈자연화된 신체로부터 나오는 무용의 의미를 수반해 주는 기존의 원칙을 살펴볼 수 있다. 다시 말해서 무대 위에 올려지고 관객 앞에서 공연되는 무용작품의 경우에 무용수는 안무자의 메시지와 언어를 해석하고 신체 기술로서 수행하는 실천자가 된다. 그 무용수의 신체가 옮기는 안무자의 작품에 대한 의미는 몇 가지의 원칙들 아래 관객에게 전달될 수 있다고 보이는데 이와 관련된 장치를 다음과 같이 찾아볼 수 있다. 즉 무용 자체를 그 밖의 세계로부터 분리시켜 생각하고 볼 수 있게 해주는 무용의 틀frame, 표현representation과 양식mode등이 유사, 모방, 복제 혹은 반성 등을 통해서 어떻게 무용이 세계

를 만날 수 있는가에 대한 해명이 그것이다. 그 밖에도 스타일, 즉 동작의 선택과 복합방식을 결정하는 지배적 원칙과, 무용이 구성되는 개인의 동작들 즉 동작어휘 그리고 동작의 선택과 동작의 복합적 구성을 지배하는 원칙으로서의 문장론 같은 것이 있다. 틀, 표현, 양식 등은 무용으로 하여금 세계적 사건을 말하도록 허용해주고, 어휘와 문장론 등을 포함하여 스타일등은 무용 내부와의 일치 및 통일을 가져다주도록 허용해 준다. 그라함은 이와 같은 원칙을 가지고 작품과정을 다룬다고 생각되며 또한 무용철학자, 수잔 랭거는 그런 원칙을 미학적으로 분석한다. 그러나 안무의 양상이 시대에 따라 변하면서 무용의 의미에만 국한시켜 무용의 구상concrete과 추상abstract으로 단순히 나누는 것은 다양한 예술을 이해하기에는 효력이 떨어진다. 오히려 안무자가 작품을 다루는 구성법을 통해 의미의 다양성을 이해하는 것이 더 용이하다. 다시 말해서 안무의 구조를 통해 작품의 의미를 어느 정도 알 수 있다는 것이다. 그라함이 사용한 동작은 일종의 변형된 감정으로 서 이를 통해 무용수의 정서는 중심적 주제로서 다루어지고 정서 자체의 추상적 형상화의 수준까지 이르렀다고 볼 수 있다. 그래서 그라함의 무용수를 자신self이라고 지칭할 수 있다. 현상학적 태도에 의해 그라함의 무용은 움직임을 하나의 형태gestalt로 인식하고 신체를 움직임으로부터, 움직임을 신체로부터 분리시키지 않고 인식하게 함으로써 환상을 지탱시켜주는 형태의 실체를 볼 수 있게 한다. 더 나아가 사실상 표현적 형태라는 것은 움직임과 신체가 하나로서 일관성 있는 형태들로서의 상징인 무용을 탄생시키는 과정을 대해 해명할 수 있을 것이다. 여기서 신체와 신체 움직임의 관계 규명은 상징으로서의 무용의 정체를 파악하고 그것의 존재 근거가 무엇인지 알아내기 위한 것이다. 움직임은 그 자체가 하나의 의미를 가르키지도 않으려니와 하나의 상징이 될 수도 없다. 일상생활에서의 감정 패턴에서 추상된 무용 움직임은 상징의 부분일 수 있다. 그리고 전체의 형태 내에서 서로서로 연관지어질 때만이 상징적인 표현력을 갖는다. 표현적 형태의 미적 성질은 그것이 구성되어진 감각적 표면이나 움직임의 패턴에서 유래되는 것이 아니라 그것이 자체적인 역동성의 구성을 통해 무용에서 시작되고 끝나는 하나의 상징적 의미를 담고 반영하는 데에 그 근거를 두고 있는 것이다. 움직임 형태의 미적 성질은 형태 자체의 역동적 구성을 통해서 상징적 표현적 의미로 진행한다.

발란신에 있어서 시지각적 디자인은 무용수들의 기술과 전문성을 확대 강조하기위한 안무의 아이디어로서 작용한다. 다양한 그러나 미니멀적인 단순한 동작들과 정지자세들을 복잡하게 연결되면서 하나의 초점을 이룬다. 그렇게 해서 작품은 강하면서도 아름다운 인상을 창조한다는 목표를 달성하게 된다. 발란신의 발레에서는 그 시대의 많은 발레에서와 마찬가지로 무용수는 자신의 신체성을 나타낸다. 그의 발레에서는 무용수의 신체

가 주체가 되어 패턴 능력을 보이면서 무용의 공간은 신체공간과 무대공간의 혼용으로 이루어진다. 발란신의 무용에서와는 다르게 ‘표현행위’act of representation에 가담하는 무용하는 주체와 무용하는 신체의 본질은 그 무용에 관한 논의를 통해 고찰할 수 있다. 무용의 형식form을 가지고 논할 때는 무용동작의 개념과 무용하는 신체의 개념을 모두 다루어야 할 필요가 있으며, 작품을 통해 각각의 안무 프로젝트의 차이를 발견하여 무용의 주체와 육체의 본질을 해석하면서 구체적인 논의를 구상할 수도 있을 것이다. 안무 당시의 동작어휘의 선택이 어디에서 왔는가에 대한 생각을 무용의 역사에 대한 적절한 조망과 논의를 통해 얻을 수 있다는 것이다. 예를 들어 1920년대 그라함이 선택한 동작어휘는 인간의 감정에 대한 육체의 역동적 반응을 교육하고 정서와 근육기능지각감각 형태 사이의 관련성에 대한 반고전적이고도 새로운 개념에서 파생되어 나왔다고 보는 것이 그것이다. 그라함에 있어서 무용하는 신체는 무용하는 주체와 마찬가지로 어떻게 그 존재에 스며있는 상징적 의미를 부여받게 되는지의 방법을 드러내 준다. 간단히 말해서 감정과 정서(내부적 풍경)를 표현하는 매체 혹은 도구로서의 무용하는 육체와 그 동작은 그라함에 있어서 상징적 의미를 내포하는 것으로 나타난다. 그라함이 나타내는 무용동작은 신체 내부에 근원을 두고 있다. 이에 비해 커닝햄의 신체는 그라함과 마찬가지로 도구instrument의 역할을 하지만, 존재being의 일부라는 것이 다른 점이다. 커닝햄은 신체의 물리적 사실에 주목한다. 그렇게 해서 무용수 각각의 신체 형태라든가 동작의 성질과 스타일 그리고 움직임의 욕망 등을 강조한다. 그라함과 커닝햄의 무용하는 신체는 모두 도구로서의 신체를 말하며 어떤 경우이든 기술적으로 준비된 표현 수단으로서의 무용수의 신체를 말한다는 것이 동일성이다. 차이점으로서 그라함의 신체는 정신적 현실을 표현하기 위한 도구인데 비해 커닝햄의 신체는 단지 움직이는 방법을 표현하기 위한 도구라고 볼 수 있다. 커닝햄은 그라함과 다른 미학을 가지고 있지만 무용을 통한 서로 다른 비유적 의미를 추구한다는 데에서 공통점을 찾을 수 있다. 커닝햄의 신체는 시간과 공간 속에 움직이는 고유한 신체라고 할 수 있다. 메를로-퐁티에 의하면 우리가 보통 말하는 객관적 신체, 실재적 신체와 근본적으로 대비되는, 객관화되기 이전의 있는 모습 그대로의 신체를 고유한 신체라고 표현한다. 살아있는 신체, 체험된 신체 또는 현상적 신체(선험적 의미에서)등으로 표현되기도 한다(류의근 역, 2002 : 130). 세계에서 객관화된 신체와는 다르게 무용하는 신체는 훈련되고, 시간과 공간의 연속체 위를 움직이는 고유한 신체이다. 그 연속체 상에서 공간, 시간, 동작이 각각 정의 된다. 이 연속체를 따라 인간의 존재는 움직이는 신체로서 보여진다. 그것은 조각조각 분절화하는가 하면 지성적이고 정열적이다. 그것은 생명이 움직이는 이미지와 같다고 커닝햄은 언급한 적이 있다. 커닝햄에 있

어서 무용수들은 무용의 동작 그 자체가 되도록 요구되며 무용수라는 주체와 신체가 육체적 기술의 경험 안에서 서로 동화하고 융합된다.

무용이 일으키는 이미지 면에서 볼 때 커닝햄은 발란신과 급격히 다른 양상을 보인다. 발란신의 경우 완벽한 신체에 의해 찬란한 기교의 전시를 발전시켜 나아갔다고 한다면 커닝햄의 신체는 기술을 갖추고 다양한 활동을 나타낸다. 커닝햄의 무용 주제는 보편적으로 인간의 움직임이며 무용은 신체적 진술로서 구성되고 움직이는 신체의 신체적 에너지를 표현한다고 볼 수 있다.

포스트 모던댄스와 현장예술로서의 무용의 성립 이후에 주체subject로서의 무용수라는 말을 사용하는 경우를 볼 수 있다. 특히 헤이Devorah Hay의 무용에서는 육체와 주체가 주어진 이미지에 함께 참여한다. 하나의 이미지로부터 다른 이미지로 바꾸는 일은 과정상 육체와 주체의 과격한 탈구성이나 재구성을 강조하는 것으로 나타난다. 헤이의 무용에서는 이미지들 사이의 전적인 불연속성(끊김)은 무용수로 하여금 수행되는 모든 대조적 이미지들의 총체로서의 무용수를 나타내기도 한다. 그 때 신체는 메타포적 이미지를 지닌 것으로 볼 수 있다. 헤이의 경우 무용 주변의 유동체와의 조화를 위해 무용이 조절해 가는 것을 볼 때 기존의 모던댄스와는 다르게 무용이 외부로 한 걸음 나온 결과라고 볼 수 있다. 결론적으로 안무의 초점에 관해 지적한다면, 던컨은 신체를 영혼의 실체로서 보며, 포스트 모던댄스의 안무가 헤이에게 있어서는 무용을 관객에게 보인다고 보다는 신체가 이미지의 지속적 수행으로 무용을 발전시켜 가는 것에 안무의 초점이 두어지고, 발란신에 있어서는 신체를 통해 기술skill을 강화하는 데에 초점이 두어지고, 그라함에 있어서는 정서와 감정을 잘 전달할 수 있는 도구로서의 신체의 훈련에 초점을 두고 있고 커닝햄의 경우에는 신체가 동작을 행하도록 하는 행동자체에 주목이 두어지는 것을 알 수 있다. 이들의 작품에 모두 만족할 수 있는 것은 아니다. 예를 들어 발란신의 무용은 자주 형식이 전부이고 내용이 생략되어있다는 것, 커닝햄의 무용은 너무 추상적이고 지성적이라서 무용의 정서적 동기가 빈약해 보인다는 것, 그리고 그라함의 경우 동작의 의미를 정서적 동기 하나로만 축소해 놓았다는 점 등이 그것이다(Foster, 1986 : 57). 커닝햄의 무용은 동작과 의미의 모든 상호 관련성을 독선적으로 주장함으로써 관객에게 혼란을 빚어주었다. 이제 무용은 형식이 아니었고 동작의 일시성과 소실성을 곧 무용의 정체성으로 받아들였다. 커닝햄은 신체적 기술에 의해 동작을 조심스럽게 구성함으로써 신체를 구체적이고도 물질적인 존재로 취급했다고 볼 수 있다. 커닝햄에 있어서 무용하는 신체는 표현이나 움직이는 방식 즉 표현내용을 목적으로 하는 수단이다. 그리고 커닝햄에 있어서 무용하는 신체는 지각의 근원이면서 지각을 발전시켜 가는 동작의 나열로서의

단순한 물리적 신체이다. 이것은 커닝햄 무용에서 신체가 존재하는 방식이라고 말할 수 있다.

이상에서 신체와 관련지어 논의된 내용을 토대로 하여 무용하는 신체에 관한 필자의 고찰을 정리하면 다음과 같다.

첫째, 무용수와 무용의 존재는 곧 신체이다. 일차적으로 공간성에 의존하는 무용수의 신체의 개념은 움직임의 장소로서가 아닌 신체부분들을 움직이는 주체로서 파악된다.

더 나아가 무용수의 신체는 움직임의 주체로서, 경험의 주체로서 그리고 인식의 주체로서 무용 가운데 작용하고 또 그렇게 개념된다. 감각경험, 감성적 감각, 선험적 태도의 의식작용, 생경험, 지향적 체험을 토대로 하여 무용수의 신체는 자기 인식능력이 있는 것으로 고려된다. 신체의 존재론적 구조는 무용수가 작품 가운데로부터 빠져나와(현상학적인 잠정적 일탈을 말함)세계에 탈자적으로 전개해 가는 과정과 방식을 밝히는 것으로서 그 파악이 가능하다. 둘째, 안무가들을 통해서 무용하는 신체가 자신을 보는 방식은 무용하는 신체와 세계의 상호 주관적 관계의 성립과 상통한다. 그것은 보는 자와 보이는 것의 관계와 같다고 볼 수 있다. 무용의 주체와 그것에 대한 객관적 관점 즉 두 가지 측면의 경험이 통합되어 하나의 구조로 파악되는 것을 말한다. 셋째, 커닝햄과 발란신의 무용수는 그라함의 무용수처럼 안무의 매체나 도구로서 기능하고 존재하지만 다른 미학적 목표를 향한다. 무용하는 신체가 함축하고 있는 언어 행위의 가능성은 그라함의 무용을 통해 살펴볼 수 있는데, 내부적 삶과 풍경이 보일 수 있도록 변형되어 나온 동작언어를 발굴하고, 보는 자는 그 보이는 것 즉 동작언어의 의미를 해석하는 가운데 성과를 얻고 있다.

넷째, 발란신이나 커닝햄의 무용수의 동작은 던컨의 무용동작처럼 재현도 아니고 그라함의 무용처럼 언어도 아닌 경우로서 관객은 무용수의 근육운동지각적인 감응(kinesthetic sympathy)을 통해 무용수의 움직임과 의식의 지향적 체험을 반성하고 무용수의 내적 경험에 관한 지각활동을 갖게 된다. 더 나아가서 무용하는 신체에 대한 체험적 요소와 특성은 그것이 다양하게 표출되고 의미화 되기 위해서는 신체에 대한 체험적 접근 과정의 고찰과 문헌고찰 그리고 신체의 체험적 묘사를 거쳐서 신체적 체험 현상의 의미화와 신체 체험 현상의 질(우연적 속성을 포함하여)적 분류화가 필요하다. 그렇게 해서 신체(움직임) 현상의 본질적 특성과 구조적 요소를 규명할 수 있다는 말이다. 예를 들어 표현행위로부터 무용수가 떨어져 나가고, 그 무용수가 무용하는 것의 순수한 현상성(무용수 자신은 떨어져 나갔다는 의미에서) 안에서 존재하는 것이 무용이 되는 것이다. 우리(보는 자)는 언어행위의 가능성을 지닌 구체적인 움직임에 구체적인 의미를 부여하려고 하기도 하지만 전반성적인 차원에서 무엇인가 만들어 가고 있는 형태로서의 무용수의 신체 움직임

을 보게 된다. 전반성적인 인식은 만들어 지고 있는 형태에 대한 직접적 즉각적 이해이다. 그리고 무용에 대한 즉각적이고 체험된 경험이란 형태가 상징하는 감정의 직관이며 더 나아가 즉각적 이해, 직접적 체험, 감정의 직관 등의 현상학적 해명으로 밝혀질 수 있는 내용들이다.

IV. 결 론

무용의 존재 의미는 다양하다. 무용이 존재하는 방식이 다양하다고 볼 수 있는데 이 연구를 위해서는 독자적으로 존재하는 방식에 대해서 고찰하였다. 무용의 시대양식과 존재방식의 차이에도 불구하고 무용이 무용인 것은 무용의 존재론의 성립에 영향을 미친다. 이 연구는 무용의 본래적 형상이 무엇이고 변하지 않는 것이 무엇인지에 대한 인식과 불변하는 부분에 대한 자각을 유도하기 위한 것이다. 다시 말해서 무용수의 의식자체를 반성하는 것을 토대로 무용의 의미 존재론을 탐구하는 것을 연구의 목적으로 하며, 현상학적 태도에 의해 의식 작용을 파악하고 무용수의 신체의 근거를 찾는 일에 연구의 의의를 두고 있다.

의식작용에 대한 반성을 근본 문제로서, 그리고 무용의 '의미'의 근원을 파악하기 위한 지향적 체험의 진술을 구체적 문제로서 제시하여 현상학의 이론체계를 적용하여 무용하는 신체의 현상을 고찰하였다. 더 나아가 지각 개념과 시간성, 공간성, 상호작용의 힘, 신체성 등 현상의 기초를 이루는 개념을 통한 메를로-퐁티의 신체의 파악 가운데 특히 거울의 현상, 보는 자와 보이는 것의 사이 세계로서의 살의 개념, 그리고 육체의 가시적 측면과 비가시적 측면에 관해 무용의 관점에서 고찰하였다.

메를로-퐁티의 반성적 사고의 토대에는 지각이 있듯이 무용에 대한 미적 체험의 토대로서 지각이 있다. 감각의 경험을 반성하고 파악하는 지각 작용은, 현상의 본질 즉 무용과 그 의미의 존재의 근원이다. 무용에서의 지각은 곧 무용이라는 가시적 현상의 이면에 놓인 비가시적인 본질적 근원을 밝히는 일과 상통한다. 또한 무용수의 존재에 대한 관점과 안무에 있어서 신체의 활용에 대한 필자의 심미적 성찰을 토대로 이사도라 던컨과 죠지 발란신 그리고 머스 커닝햄의 무용에서의 신체를 논하였고, 마타 그라함과 머스 커닝햄의 무용 그리고 포스트 모던댄스에서의 보이는 것과 보이지 않는 것에 관해 논하였다. 그리고 이들의 서로 다른 차원의 육체의 활용과 그로 인한 무용의 의미 존재론의 성립을 논하였다. 그 논의된 내용을 요약하면 다음과 같다.

첫째, 무용의 현상과 본질은 경험과 의식, 의식-세계의 관계로서 설명할 수 있고, 무용의 의미와 존재는 의식작용과 체험의 지향성을 토대로 무용수의 신체를 통해 탐구될 수 있으며, 무용현상학의 주요개념으로서의 체험은 메를로-퐁티의 감각과 지각의 개념을 근거로 밝힐 수 있다. 결론적으로 무용수와 무용의 존재는 곧 지각이라고 할 수 있다.

둘째, 무용에서의 보이는 것은 현상 즉 시간성, 공간성, 상호 작용의 힘, 신체성 등을 말하며, 보이지 않는 것은 무용이 다루고 있는 표현적 언어의 의미, 자아, 내부적 풍경, 미학적 내용 등이다.

셋째, 역사적으로 안무자들이 다양한 방식으로 다루는 무용수의 신체는 대표적으로 매체(이사도라 던컨과 마타 그라함, 죠지 발란신 그리고 머스 커닝햄의 무용), 인식의 주체(포스트 모던댄스와 머스 커닝햄의 무용), 표현 목적(죤지 발란신과 머스 커닝햄의 무용), 행동자체(포스트 모던댄스) 그리고 이미지(포스트 모던댄스)로서의 신체였다고 생각되며 그것은 무용의 상상적, 상징적 언어적 역할과 기능에 의해 그리고 순수한 본래적 형상에 의해 무용의 의미를 규정하고 무용의 존재를 성립시킨다고 생각된다.

무용하는 신체는 객관적으로 판단할 수 없는 고유한 신체이다. 그것은 무용을 미적 대상으로 바라보도록 유도하는 중요한 계기를 탄생시킨다.

참고문헌

- 김형효(1999), 메를로-퐁티와 애매성의 철학, 서울: 철학과 현실사.
맥신 시츠-존스톤, 무용의 현상학, 김말복(역, 1994), 서울: 예전사.
_____, 무용철학, 장정윤(역, 1992), 서울: 교학연구사.
메를로-퐁티, 지각의 현상학, 류의근(역, 2002), 서울: 문학과 지성사.
_____, 현상학과 예술, 오병남(역, 1987), 서울: 서광사.
조셉 치아리, 20세기 프랑스 사상사, 이광래(역, 1981), 서울: 종로서적.
사무엘E. 스티프, 서양철학사, 이광래(역, 1984), 서울: 종로서적출판사.
조광제(2004), 몸의 세계, 세계의 몸, 이학사.
한전숙(1984), 현상학의 이해, 민음사.
한전숙(1992), 생활세계의 현상학, 한국현상학회, 서광사.
김상호(2002), 기술 논의들의 전개양상에 관한 비판적 검토, 언론과 사회 10권 4호.
류의근(1996), 메를로-퐁티에 있어서 신체와 인간, 철학연구회.
오율자(1994), “춤의 신명 체험에 관한 연구”, 미간행, 박사학위논문, 단국대학교 대학원.

- 이철진, 김정명(2000), “한국 전통춤 해석에 관한 연구: 현상학적 분석”, 한국체육학회지 제39권 제3호
- 이정학(2000), “스포츠의 카타르시스적 기능에 대한 철학적 접근”, 한국체육학회지 제39권 제3호
- 장정윤(2002) “Merce Cunningham의 무용작품에 관한 미학적 분석”, 대한무용학회논문집 제33호, (사)대한무용학회.
- 최윤정, 신현군(2001), “현대무용에서의 완전한 순간: 현상학적 접근”, 한국철학회 동계학술대회논문집, 한국체육철학회.
- 황인주(1999), “해석학적 현상학을 이용한 즉흥무용 작품과정에 관한 연구”, 대한무용학회논문집 제25집.
- Maurice Merleau-Ponty(1968), *The Visible and the Invisible*, Northwestern University Press.
- Susanne Leigh Foster(1986), *Reading Dancing, Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, University of California.