

‘스스로 춤’ 소고(小考)

김 기 인

서울예술대학 무용과 교수

I. 서 언

II. ‘스스로 춤’의 정의와 그 원리

III. ‘스스로 춤’의 실제

IV. 선가(禪家)전통으로부터의 조명

V. 결 언

참고문헌

Abstract

I. 서 언

현대를 수놓고 있는 무용의 조류는 하나의 양식으로 통합·정리할 수 없는 풍요로운 다양성을 보여준다. 그것은 현대가 직면한 특수상황과 무관한 것이 아닐 것이다. 유사 이래 현대처럼 문화적·역사적 교류가 활발하고 광범위한 시대는 없었을 것이다. 20세기 후반기를 극점으로 서양에 의한 지구촌 점유가 극대화되면서, 고래로 각 지역마다 형성되어 왔던 고유의 문화권들과 서구 문명과의 충돌은 서구적 패러다임의 한계성의 노정과 함께 이제는 그 예각이 꺾이며, 세계는 바야흐로 모든 지역과 모든 역사가 조화로운 협동 가운데 하나의 지구촌을 일구며 이루어내는 교향악을 준비하며 인류역사의 새로운 장을 마련하는 데 진력하고 있는 상황이다.

이러한 현대라는 시대적 환경에 상응하여, 오늘날 무용수에게는 광범위한 영역의 경험을 해석하고, 힘이 미치는 한 자신의 이상을 자기 고유의 무용 형식을 통하여 표출하는 것이 가능해지고 또한 허용되고 있어서, 이전과는 달리 자기 자신

에게 고유한 스타일로 춤을 추고 자신의 의미를 상징화하는 것이 인정되고 있다.

인간의 모든 예술적 행위는 시대정신의 반영이다. 춤 또한 예외가 아니다. 그리하여 무용의 역사를 돌이켜보면 춤이 시대정신에 맞추어 변모해가는 과정을 살펴 볼 수 있다.

무용의 역사를 통해 볼 때, 원시 시대에 있어서의 춤은 시원적 인간들을 둘러싸고 있는, 그들이 신성을 인지하고 경배했던 위대한 자연의 힘에 대한 주술적 동작이었다. 고대와 중세 시대에는 새로운 춤의 형식이 도입되기 시작했으며, 중세이후에도 시대의 요청에 따르는 형식이 등장한다. 예를 들면 16세기의 춤은 발레와 같은 엄격한 궁중무용이 발달함과 동시에, 오락적 기능이 세대의 요청에 의해 증가하였고, 17세기는 춤의 시작과 끝에 인사가 있는 등, 양식화되고 세련되어졌는데, 이 점은 아름다움을 열망하는 그 시대 대중의 취향에서 나온 것이다. 그것은 또한 궁중에 흡수되어 화려한 변형을 거치게 된다. 18·19세기의 조류를 관망하면, 이 시기 새로운 부르주아의 사회가 형성되면서, 그들은 관습적이지도 않고 극단적으로 양식적이지도 않은 춤을 선호하였다. 그리고 격변하는 20세기의 세계의 다원성은 춤에도 반영되어, 다양한 춤의 문화가 널리 형성되었고, 그만큼 각 분야의 독창성 또한 확장 되었다.

이제 우리가 맞이하는 21세기는 궁극적으로 예측할 수 없는 확률론이 대두되는 등, 새로운 시대를 맞이하고 있다. 그렇다면 춤도 예외가 될 수는 없을 것이다. 인간의 모든 예술활동은 시대의 정서를 벗어나 독존할 수 없기 때문이다. 일례로 현대에 있어서 과학적 인식론과 무용의 인식론의 연관성을 들 수 있다. 현대 과학의 한 이론은 존재의 실체로서의 궁극의 물질은 찾을 수 없는 것이며, 실체란 단지 구성 성분의 무늬 패턴적 결합체임을 말한다. 이 관점은 현대무용에 있어서 춤을 순수 움직임과 그런 움직임의 패턴으로 보는 관점과 놀라울 정도로 유사하다.

나아가 현대과학과 서양 인식론이 도달한 대담한 결론¹⁾이 동양 고대가 전하는 지혜의 통찰과 상응하는 등, 예기치 않은 분야에서도 궁극적 차원과 관련된 인식의 대전환이 시작되고 있다. 과학의 힘으로 현대를 주도하는 서양의 과학적 탐구의 결론과 직관적 지혜로 일관해온 고대 동양의 사유의 일치는 우리로

하여금 이제껏 과학적 근거를 결여한 것으로서 도외시되었던 동양적 사유의 타당성에 유념하게 한다. 그리하여 영성으로 가득한 고대 동양 사상의 가르침은 현대의 획기적인 과학적 시각과 맞물려 새로운 각도에서 조명되고 있다.

현대 서구문명의 기틀을 이루는 기존의 서양 형이상학은 실재계와 현상계, 정신과 물질, 주관과 객관을 이원적인 관점에서 구분하는 이분법적인 실체적 가치관을 형성해왔다. 20세기 초부터 이러한 형이상학적 가치체계가 철학, 과학, 종교, 문화 등 여러 각도에서 비판적으로 조명되면서, 이제까지 유효했던 실체적 존재론이 비판대에 놓이고, 관계성을 근간으로 하는 상대적인 가치가 중시되어 가는 조류가 형성되고 있다.

알베르트 아인슈타인(A. Einstein), 닐스 보어(N. Bohr), 베르너 하이젠베르크(W. Heisenberg) 등에 의해 주도된 현대 입자물리학의 상대성이론, 상보성 이론, 양자론, 불확정성 원리와 같은 실증적이며 이론적인 학설들이 동양 고래의 체험적이며 직관적인 도(道)와 대화를 나누고, 마음 바깥에 존재하는 절대적 신을 향해 구원을 갈구했던 우리의 시선은 마음의 내면과 생명의 상호적 가치로 눈을 돌려, 이를 존중하고 살리고자 하는 영성운동의 봄이 일고 있다. 심신의학 과 정신신경면역학 분야에서도 몸과 마음의 관계를 뇌파와 호르몬과 신경의 상태에서 찾고 있는가 하면, 동양에 서양의 기독교가 퍼진 것처럼 서양에 동양의 지혜와 정신, 수행문화 또한 급속히 퍼져가고 있다. 그뿐만 아니라 철학에서도 이러한 경향은 농후해 졌다. 흔히 신(神)으로 대변되던 서구 형이상학의 가치관은 종말을 고하고,²⁾ 서양의 합리주의적이고 이론적인 학문으로서의 철학 또한 새로운 탈출구를 모색하는 도상에서 동양의 체험적이고 관조적인 지혜의 철학에서 새로운 가능성을 발견하고 있다고 보인다.³⁾

1) 이 세계관에 의하면 저 밖에 독자적으로 존재하는 ‘물질’이란 없다. 사물에 대해 물을 수 있는 가장 상식적인 질문은 “이것은 무엇으로 만들어졌는가?”인데 이 물음은 거울로 이루어진 복도와 같은 인위적인 정신구조 위에 기초한다. 만약 두 개의 거울 사이에 서서 거울 하나를 들여다보면 우리의 영상이 보이며 바로 우리 뒤에 각각 그 앞의 머리를 쳐다보고 있는, 볼 수 있는 데까지 끝없이 보이는 ‘우리’들의 무리가 보인다. 이 모든 영상들은 환영이다. 여기서 실체인 것은 오직 우리뿐이다. 바로 이런 경우가 찾아 낸 대상이 곧 찾는 자인 것을 보게 될 때의 경우이다.

2) “신은 죽었다”는 니체의 선언은 기존의 서구 형이상학적 가치체계 일체의 함몰을 의미한다.

이러한 시대적 상황과 더불어, 오늘날의 무용 역시 기존의 형식이나 전통의 틀에 구속됨이 없이, 이를 버리거나 과감히 재해석하면서 새로운 모습으로 변모하고 있는 것이다. 현대무용의 두드러진 특징의 하나로 지적할 수 있는 것은 형식에 요구되었던 모든 전통적인 요구를 무시하고, 그 대신 각각의 춤이 그 나름의 형식을 만들게 될 하나의 ‘새로운 원리’를 세운다는 점이다.⁴⁾

시대정신과 춤이 불가분의 관계를 갖고 있다면, 영성과 상생, 조화의 시대인 현대에 있어서도 춤은 이 시대의 다양한 모습을 반영하고 있는 것이며, 따라서 춤 또한 이 시대가 요청하는 영성의 길을 제공할 수 있는 가능성을 가진다고 볼 수 있다. 이것은 춤을 통하여 이를테면 깨달음에 이를 수 있다는 것을 시사한다. 말하자면 춤이 곧 구도요, 삶의 길(道)이자 깨달음 자체가 될 수도 있다는 것이다.

그렇다면 현대의 춤의 실체는 이러한 시대의 요청에 부응하고 있는가, 아니면 구태의연한 전통을 답습하고 있지만은 않은가? 또한 새로운 시도들이 이루어지고 있다고 하더라도, 그것이 이 시대의 정수를 표출하고, 이 시대를 이끄는 힘이 있는 그러한 시도들인가?

‘스스로 춤’은 이러한 시대적 요청에 부응하고, 중심이 되는 방향성을 잃고 다양한 시도를 경주하는 무수한 춤의 조류를 이끌 수 있는 저력을 가진 춤이라고 감히 단언한다. 그럼에도 이 춤에 대한 인지도는 매우 낮고, 그 연구는 거의 이루어지지 않은 상태이다. 대중의 이해를 중개하는 이론적 연결에 서툰 한 춤꾼일 뿐인 필자 스스로에 의해 주도되고 창안된 춤인 까닭에, 그것은 어찌 보면 당연한 귀결일 수도 있다. 항상 이를 이론적으로 정초하고, 대중으로 하여금 좀더 심화된 이해력을 가지고 이 춤에 접근하도록 해줄 필요성을 느끼고 있었는데, 이 논문을 통해 최소한 그 물꼬를 트는 작업을 하고자 한다.

이런 맥락에서 우선 이제 고찰할 ‘스스로 춤’이란 어떤 춤인가를 밝히는 것으로 다음 단락을 시작하고자 한다. 이어서 ‘스스로 춤’은 구도의 춤이자 이 시

3) 에크하르트와 신비주의, 니체의 디오니소스 정신, 하이데거의 실존주의, 비트겐슈타인의 언어학 등 정통 기독교 정신에서 벗어난 종교와 철학을 선(禪)과 비교하는 경향이 최근 두드러지게 나타난다.

4) 존 마틴(1993). 『현대춤의 인식』, 김태원 (역), (서울:현대미술학사), p.62.

대의 춤이라는 원리적 바탕을 갖추고 있는가의 문제, 그리고 나아가 이 춤은 현대에 어떤 기여를 할 수 있으며, 어떤 방식으로 춤에 부여된 현대적 사명을 충족시키는 춤인가 하는 문제들을 짚어나갈 것이며, 3장에서는 ‘스스로 춤’의 실재를 통해 그 구체적 전개에 대한 개괄 또한 이루어질 것이다. 끝으로 동양 선가의 전통을 조망하면서, 예술의 한 장르인 춤 또한 다른 모든 정신적 추구와의 밀밀한 연관 속에서 그 독자적인 과제를 수행한다는 사실을 선가의 예증을 통해 드러내고자 한다.

II. ‘스스로 춤’의 정의와 그 원리

우리 시대에 이르러 춤추는 인생을 흔히 구도자의 길에 비유하곤 한다. 춤을 평생의 업(業)으로 삼은 자의 삶은 바로 심신을 수양하는 수행자의 삶과 같다는 뜻에서일 것이다. 이러한 의식을 가진 창작 무용가들이 고안한 기본 춤의 첫 단계에서는 한결같이 수행자의 마음가짐이 요구되고 있다. 몸과 마음을 하염없이 아래로 침잠시켜 정갈하게 하는 심신정화 작업을 이 단계에서 이행하게 되는 것이다. 이러한 단계를 거쳐 구도 자체인 춤을 통해 육신과 육신적 욕망에 갇혀 있는 자아에서 깨어나 이와 똑 떨어져 여여한 그 무엇에 닿음으로써 내 속에 내재되어 있는 진정한 나를 깨우치고 승화에 이르게 하는 데서 춤의 진정한 의미가 발현되는 것이다.

서언에서 서구를 중심으로 한 춤의 역사를 몇 마디의 말로 압축하여 일별했지만, 기존의 서구의 춤이 방금 언급한 춤의 의미를 충족시킬 수 있는가에 대한 답은 회의적이다. 이미 언급한 바와 같이, 이 시대를 주도하는 서구의 문화적 전통은 이분법적 형이상학의 인식구도를 기본으로 하여 형성되고 이어져 내려왔다. 이 전통에서는 인식의 주체인 나와 인식의 객체인 대상 간에 실체적 구분이 엄존한다. 예술적 창조행위도 이 기본구도를 떠나서 이루어질 수 없다. 물론 예술이 자연의 모방이라고 이해되고 있기는 하다. 그러나 그것이 자연을 대상으로 하면서 자연과는 실체적으로 구분되는 예술창조의 주관에 의한, 이 주관을

통한 모방이라는 의미에서, 예술은 결국 주관의 표출로 귀결되고, 주객의 구분 이전 여여한 그 무엇, 그 어떤 표현을 통해서도 끝내 잡힐 수 없는, 글자 그대로 ‘스스로 그러한’ 자연의 불가사의는 주관에 대한, 주관에 의해 비로소 정립되는 객관, 즉 대상화되는 자연으로 탈바꿈한다.

주관에 의한 자연의 객관화 내지 대상화, 달리 표현하면 자연의 인간화가 극점에 이른 시대가 바로 서구문명이 전 세계에 그 위력을 과시하기에 이른 현대라고 하겠다. 그러나 이 문명이 일구어낸 인류사적 성과가 제아무리 찬란하다 할지라도, 찬란한 그만큼 그것이 가져오는 부정적 영향 또한 심각해져가고 있다는 것은 현대를 살아가는 모든 의식 있는 사람들이 피부로 느끼는 사실이다. 주관의 절대화와 함께 인간이성의 한계에 갇히게 된 자연의 신성, 어찌 보면 신의 살해라고도 말해질 수 있는 이 숨막히는 공허가 물질문명이 가져온 풍요의 한가운데 만연하는 시기에 예술은, 우리의 고찰의 경우 ‘스스로 춤’은 어떤 활로를 열어 보여줄 수 있는가?

‘스스로 춤’은 이 질문에 대한 답을 제시한다. 이 답을 서술하기에 앞서 현대 무용이라는 장르로서 일반적으로 무대에 올려지는 작품들의 특성을 그 본질적인 면에서 언급하면서, 그 특성 가운데 어떤 점이 ‘스스로 춤’에 공통적인 요소로 작용하고 있는가를 고찰하고, 이어서 ‘스스로 춤’의 소극적 정의, 즉 어떤 것이 ‘스스로 춤’이 아닌가를 밝힌 다음 적극적인 정의를 시도해보고자 한다.

현대무용이 발레로 대표되는 고전무용과 구별되는 점은, 일정한 틀에 박힌 전형적 발레 동작의 한정성이 몸을 통해 표출이 가능한 거의 무한대의 동작으로 해방되었다는 점이다. 이 해방과 함께 몸이라는 표현의 도구가 제한된 형식을 타파하고 그 무제한의 완벽성을 더해감에 따라, 현대무용은 고전적인 동작의 틀을 고수했던 발레의 제한된 형식을 넘어 무진장한 인간 내면의 정서를 표출해낼 수 있는 기본을 다지게 되었다. 그렇다고는 해도, 현대무용이 그 근원적 의미에서 고전무용의 혁신을 이룬 것은 아니다. 몸이라는 도구를 통한 인간 내면정서의 표출이라는 점에서 양자는 아직 공통점을 보이기 때문이다.

그러면 ‘스스로 춤’의 경우는 어떠한가? 여기에서도 몸을 통해 표현이 가능한 무제한의 동작이 기본을 이루고 있다. 이 점은 ‘스스로 춤’이 현대무용과 공유하

는 특질이다. 그러나 ‘스스로 춤’은 몸이라는 도구를 통한 인간내면의 자의적 표출이라는 구도(構圖) 위에서 주어지는 춤이 아니다. 즉 발레나 현대무용처럼 선행하는 관념이나 스토리나 정서를 추후에 이루어지는 고정된 안무를 통해 표현해 내는 방식의 춤이 아니라, 어떤 관념이나 정서나 사물에 침잠하여 그것과 하나됨으로써 몸이 저절로 움직여지면서, 작위적 안무를 통하지 않고 몸으로 하여금 그것을 스스로 말하게 하는, 일종의 즉흥무라 규정할 수 있는 성질의 춤인 것이다. ‘스스로 춤’은 그러나 아무런 사전준비 없이 그때그때 주어지는 상황에 따라 주어지는 일반 즉흥무와는 다른 면을 가진다. 왜냐하면 ‘스스로 춤’에서는 춤이 몰입하고자 하는 일정한 상념 내지 관념, 정서 등에의 명상적인 침잠이 선행하기 때문이다. 무한한 방식의 표출이 가능하도록 단련된 몸, 춤을 이끌어내고 구성하는 주제와의 명상적 합일, 그리고 음악이라는 삼박자가 하나로 아우러져 이루어지는 춤이 바로 ‘스스로 춤’인 것이다. 이때 춤을 추는 주체로서의 무용수 자신의 주관적 동일성은 춤의 주제에 융해되면서, 한계지어진 인간 주관의 자의적 표출의도는 현상계의 모든 것을 현상이게 하는, 현상 이전의 현상의 본원, 불가(佛家)적으로 말하면 여여한 성품의 바다에 함몰된다. 춤추는 자가 춤을 이끄는 주제와 함께 춤 속에서 여여한 성품과 하나되는 그러한 춤, 인간심성이 지향하는 경지와와의 합일을 통한 자아의 몰락, 이 몰락지경의 실상을 몸으로 보여주는 춤은 바로 구도의 춤이라고도 말해질 수 있다. 이제 구도의 춤으로서의 ‘스스로 춤’이 어떤 원리에 입각해서 주어지는지 간략히 살펴보고자 한다.

이 세계에서 ‘춤’과 ‘춤추는 자’는 곧 하나이다.

1. 마음(心)의 상태

우리는 우리 자신에게 어떤 보편적으로 여겨지는 경험이 주어질 때, 그것을 마치 궁극적인 것인 양 생각하고 그 경험과 자신을 동일화하는 성향이 있다. 그때 우리가 그러한 경험 속에서 낮을 잃고 마치 우리 자신이 절대적 무한에 녹아 들어가는 듯한 황홀경에 빠진다면, 그것은 자기기만이기 쉽고, 나아가 치명적으로 해로운 것이 될 수도 있다. 왜냐하면 그것은 왕왕 진실과 너무도 닮은 모습

을 띠고 있으면서도 결국 진실의 실상은 아니기 때문이다. 자신과 이러한 경험과의 동일화를 통해 얻어지는 것은 그 경험의 절대적 보편성의 확증도 아니고 자신의 영혼의 승화도 아니다. 그것은 단지 다른 사람들이 이미 획득한 일이 있는 경험의 어떤 측면을 이제 비로소 엿볼 수 있게 된 것을 말해줄 뿐이다. 즉 유한한 경험이 이로써 그 자체 무한한 것이 되는 것은 아니고, 우리는 다만 인간의 경험이 열어 보이는 영속적인 발전의 무한상을 자각하게 되는 것이다. 가장 고약한 골칫거리인 ‘타성(Inertia)’이라는 것은 우리의 노력이 통찰의 긴장을 늦추고 안주할 만한 곳을 끊임없이 제공하면서, 최종적이며 궁극적으로 보이는 시스템을 제시해주기도 한다. 그러나 진정한 미적인 경험은 그런 감정적 게으름이 만드는 허구적 장벽을 여지없이 무너뜨린다. 아니면 미적 경험을 통해 그러한 허구적 장벽은 생성되는 중에 오히려 소멸되고야 만다.⁵⁾

춤이 예술작품으로 승화된다는 것은, 지금 여기에서 우리가 발견한 것, 경험한 것에 멈추지 않고, 끊임없이 우리를 더욱더 포괄적인 자각으로 나아가게 하는 지향성을 통해 궁극적이며 무한한 차원으로 우리를 옹으로써, 이를 선명히 납득할 수 있게 된다는 것이다. 이러한 의미에서 타성 내지 자신이 주관적으로 구축한 관념에 머물지 않는 마음이야말로 무엇보다도 ‘스스로 춤’에 있어서 가장 기본적인 마음자세이다. 그리고 바로 이 점이 대부분의 다른 현대무용의 조류와 ‘스스로 춤’을 구분 짓는 차이점이다. 왜냐하면 현대무용계를 대표하는 대부분의 작품들은 선행하는 관념이나 극적 스토리 내지 정서를 안무를 통해 표현하는 방식으로 공연되고 있기 때문이다. 여기에서 마음은 이미 주관적 관념성의 틀에 안주하여, 모든 형체를 떠나 형체를 형체에게끔 하는 형체의 본향을 이미 등지고 있는 것이다.

이렇듯 ‘스스로 춤’은 어떤 주제에 주관적 표현을 부여하는 대신 그것을 통해 무한으로 자신을 여는 명상상태에서 추어지는 춤이다. 자신의 모든 사념이 쉬는 곳, 그리하여 우리의 자아가 무화된 가운데 그 주제가 영원의 빛 속에서 우리를 영원으로 초대하는 곳, 그곳이 ‘스스로 춤’이 추어지는 장소이다.

5) 존 마틴(1993), 앞의 책, pp.110-111.

그러나 ‘스스로 춤’이 그 자체 명상과 동일한 것은 아니다. 모든 생각이 끊어진 상태, 있는 그대로의 여여함 속에서 쉬는 상태를 명상이라고 한다면, ‘스스로 춤’은 이러한 명상의 한 양태로서의 몸적 표출, 몸과 마음이 하나로 통하면서 드러나는 몸의 움직임이라 설명될 수 있을 것이다. 그렇다면 몸과 마음의 연결을 가능케 하는 통로가 되는 요소는 무엇인가?

마음은 생각의 파도를 타고 움직인다. 생각은 분자구조를 갖지 않은 물질의 전단계이다. 생각은 기와 바람같이 아직 형체가 없는 에너지에 불과하다. 생각은 바람과 같기 때문에 고정되어 있지 않다. 씨앗은 땅에 떨어졌으나 형체는 아직 이루어지지 않은 상태와 같다. 씨앗에 생각을 집중한다. 생각에너지를 집중하면 열이 발생하고 씨앗이 발아하여 땅과 교감하면서 형체를 이루고 비로소 모양을 갖추게 된다. 기와 기끼리 융화하면서 씨앗은 발아하여 성장을 시작한다. 이러한 기(氣)적 요소, 그것은 인간의 몸의 현상에 있어서 바로 호흡이다. 그러한 원리로 인하여 ‘스스로 춤’의 최초단계에서 생각은 호흡에 집중된다. 고요하고 자연스런 호흡(息)으로 온몸에 에너지(氣)를 충만하게 한다. 이것이 ‘스스로 춤’의 준비단계에서의 마음 상태이다.

2. 움직임의 상태

모든 움직임은 의도를 전달할 수 있어야 하며, 또 전달해야 한다. 모든 춤은 움직임으로 이루어지지만, 움직임이 모두 춤이 될 수 있는 것은 아니다. 그것은 마치 모든 음악이 소리로 이루어졌음에도 아무 소리나 음악이 될 수 없는 것이나, 혹은 모든 시가 언어로 이루어졌음에도 불구하고 아무 말이나 다 시가 될 수 없는 경우와 같다. 일상적인 생활에 있어 움직임은 대부분 단순하게 일어난다. 왜냐하면 우리 자신이 어디를 가든 끌고 다녀야 하는, 부피가 나가는 육체조직에 싸여 있는데, 우리는 그 육체에 에너지를 공급해야 하고, 여러 모로 그것을 보살펴야 하기 때문이다. 달리 말하면, 일상 속에서의 움직임의 대부분은 의식적인 사고 없이 이루어진다. 그저 신체가 요구하는 대로 움직임이 일어날 뿐이다. 이것은 단지 육신의 욕구를 충족시키고자 하는 목적에 의해 지배되며, 그런

연유로 열등하다고 볼 수 있다.

일상을 살아가는 사람들이 만들어내는 몸의 움직임과는 달리, 무용수의 몸은 일상적이고 기계적인 육신의 활동으로서의 움직임뿐만 아니라 예술성을 구현하는 움직임 또한 만들어낸다. 예술성의 구현을 위해서는 무용수의 움직임은 몸에 의해 지배되는 것이어서는 안 되고, 오히려 몸을 지배하는 움직임이어야 한다. 몸을 지배한다는 것은 스스로를 비움으로써 순일하고 충만해가는 마음에 기가 따르면서, 그 기와 마음이 일체가 되어 몸이 여여한 흐름을 탄다는 것이다. 이렇듯 몸 안에 충만한 에너지가 느껴지면 춤이 스스로 시작 된다. 이렇게 하여 스스로 이루어지는 춤의 움직임의 기본 상태는, 온몸이 마치 어떤 전파의 파동도 놓치지 않는 안테나와 같이 밀밀하고 성성하게 깨어있는 가운데, 골격근이 끊임없는 활동 내지 긴장상태에 처한다는 점이다. 신체가 어느 상태에 있든, 춤이 시작되면 끊임없는 에너지의 흐름이 신체 각 부분에 평균적으로 유지되는 것이다. 대립하는 근육간의 이러한 평형은 탄력과 긴장을 조래하는데, 이것은 근육의 일반적 상태와 무용수의 기질적 구조가 표현적 움직임을 만들어내기 위한 기술적 기초가 된다. 어떠한 강도의 에너지 방출이든, 이행의 속도나 예술적 지향성에서 어떠한 미묘한 차이가 나타나든, 근육이 그것에 적응할 수 있는 것은 적절한 긴장을 통해서만 가능하다. 긴장은 또한 마음을 자극하여 근육운동 감각을 높여서 한층 더 섬세하고 민감한 움직임의 자각을 이끌어내는 것이다.

움직임에서의 미적 경험의 기초는 높은 감수성과 자각이다. 이것이 결여된 어떤 순간에도 진정한 의미에서의 춤은 이루어지지 않는다. 모든 형태의 움직임이 이것에 의존하고 있다. 이것은 운동 에너지와 정서적 요구와의 균형을 끊임없이 조정하여가는 능력을 가진 기능이다. 이 기능이 자동적으로 되어 스스로 작동할 때 비로소 몸과 마음, 동작과 의식은 춤의 형태로 전체적으로 통합되어 드러나는 것이다.

동작은 우리들을 영혼의 집이자 이름 붙일 수 없는 내면의 세계로 이끌어 준다.

동작은 우리의 가장 깊은 근원에 닿고, 춤은 그것을 창조적으로 표현한다. 춤을 통해 우리는 내면세계의 신비에 대한 새로운 통찰력을 얻게 된다.

3. 창조의 상태

창조적인 행위인 춤을 통해 객관화의 단계에 이름으로써, 우리는 그릇된 주관적 동일시(identification)에서 벗어나게 된다. 이 말은 자기 부정이 아니라, 오히려 새로운, 확장된 시각을 의미한다. 앤 허친슨(Ann Hutchinson)이 움직임에 관해 정의하기를 “움직임은 에너지 발산의 결과로서, 근육반응을 통해 내면적 혹은 외면적 자극으로 나타난다. 이 반응은 시간 공간상에 시각적 결과를 만들어낸다.”⁶⁾ 고 했듯이, 이 상태에서의 춤은 분명히 시간 공간상에 시각적 결과물을 창조하기 시작한다. 이때부터 춤을 관람하는 관객과 함께 무용수는 춤의 움직임을 통하여 스스로 자신에 고유한 천성적 리듬을 발견하게 되면서, 자신의 심상을 관객과 공유할 수 있는 여지를 촉발하는 것이다.

이와 같은 동작은 배우고 의도해서 만들어내는 것이 아니라, 성성하게 깨어 있는 텅 빈 마음의 상태에서 기의 흐름에 자신을 온전히 맡길 때 ‘지금 여기’ 이 순간에 스스로 이루어진다. 이는 순수한 자기가 되어가는 과정을 의미하는 것으로, 이와 같이 춤을 추는 과정은 마치 도를 닦는 것과 같다고도 할 수 있다. 순수한 자기가 된다는 것은 몸과 마음과 영혼이 하나가 되는 과정이요, 아울러 성화(聖化)의 과정이기 때문이다.

III. ‘스스로 춤’의 실제

일반적으로 진정한 무용가는 기질적으로 자신의 느낌과 아이디어를 공간에서의 몸동작을 통해 표현하려는 성향을 가지고 있다. 이러한 성향은 근육의 역동성과 리듬에 자신의 반응을 심화시키는 수행을 통해 기본적으로 다져진다.

현대에 있어서 신체 단련법은 놀라울 정도로 다양해졌다. ‘긴장과 완화’, ‘낙하와 회복’, ‘수축과 이완’ 등의 원칙에 근거하여 몸의 각 부분으로 연출해내는 표현의 범위가 보여주는 유연성은 실제 생활의 경험만큼이나 광범위한 다양성

6) Ann Hutchinson(1970). *Labonotation*. (New York : Theater Arts Book), p. 15.

을 드러내고 있다. 그리하여 이제는 안무가의 수만큼이나 많은 수의 기술이 존재한다. ‘스스로 춤’은 이 시대에 부합하는 이러한 변화에 대응하는 하나의 축을 이루면서 그 변화를 완화하고, 오히려 이 시대와의 부조화를 통해 생겨나는 섬세한 진동을 받아들인다. 그리하여 그 변화를 이해하고, 그 이해에서 오는 본연의 움직임의 모색하여 자기 고유의 춤을 창조해낸다.

1. 기본 다지기

이것은 기본적인 단계로서, 동작과 감각에 집중하는 단계이다. 움직임의 감각에서 얻어지는 순수한 에너지(氣)를 동작을 통해 느낌으로 인지하는 과정이다. 이 단계의 전형적인 움직임은 대부분 자유롭고 별도로 훈련되어 있지 않은 것이다. 이 기본 다지기는 사회적 관습과 의식에서 연유하는 신체기관의 억압된 틀에서 동작을 자유롭게 풀어 해치는 훈련이며, 기존의 경험에 의존되지 않는 자유로운 동작을 통하여 고정관념을 탈피하고 새로운 경험 가능성의 영역을 발견해가는 과정이다.

이 과정의 열매는 감정 내지 정서의 의식적 표현보다는 에너지 차원의 기(氣)에 대한 신체적·정서적 에너지에 집중함으로써 얻어지는데, 이때 동작은 세포와 맥박, 피의 순환과 호흡의 리듬이 만들어내는 기운을 느끼면서, 솟았다가 꺼지는 파도의 출렁임이나 번갈아 차례로 바뀌는 밤과 낮의 변화처럼, 자연스런 흐름을 타고 진행한다. 이는 여럿이 함께 출 때도 마찬가지이다. 이 과정에서는 함께 춤을 추더라도 형식적 기술에 대한 욕구와 같은 것을 아직은 배제한 가운데 통일이나 조직을 계획하지 않으면서 무형의 기를 심상화(心象化)하는 가능한 다양한 동작을 드러내 보일 필요가 있다. 왜냐하면 다양한 동작을 통해 무용수들의 다양한 감정적 반응을 불러일으킬 수 있기 때문이다. 물처럼 흐르다가 번덕스럽게 요동치는 동작, 강하면서 부드럽고 넓혀지는 듯하다가 수축되는 동작, 앞으로 치고 나가다 뒤로 빠지는 동작, 빠르고 느린 동작 등은 단지 동작의 몇 가지 예에 불과하다. 각각의 동작은 서로 다른 느낌과 감정적 반응을 촉발하게 된다. 그러므로 최대한 많은 동작을 탐색해보는 것이 매우 중요하다.

이것은 기초 단계에서 체험해야 할 과정이다. 이 때 무용수들은 특정한 동작을 통해 과거에 한 번도 경험해보지 못한 느낌이나 감정을 드러내 보일 수도 있다. 혹은 표현되거나 들려줄 필요가 있는 개인의 사적인 이야기가 드러날 수도 있다. 동작을 표현할 수 있는 무한정의 방법이 있는 만큼 그로 인해 경험할 수 있는 느낌과 감정도 무한하다. 이 과정에서 무용수의 움직임이 자연스럽지 못한 경우가 빈번한데, 이는 밖으로 드러날지도 모르는 느낌에 대한 무의식적인 두려움으로 인해 특정 동작에 제약을 받는 경우이다. 이를 극복하고 집중을 통해 기를 운용하면서 자신 안의 낯선 동작을 경험할 수 있게 되면, 새로운 감정적 근원 또한 조금씩 발견하게 된다.

이와 같은 ‘스스로 춤’의 입문은 루이 홀스트⁷⁾가 고찰한 지상 원시주의와 닮아 있다. 그가 지적하는 지상 원시주의에 의하면 무용수는 그의 발밑 세계를 예민하게 감지한다. 이 세계는 모든 살아있는 것들의 탄생처이며 동시에 무덤이기도 하다. 즉 시작이자 끝이다. 낮은 장소인 바닥을 중심으로 동작들을 취한다. 그 동작들은 야만적이고 협박적일 수 있다. 이들은 신비스런 서정성과 생명 있는 것이 주는 부드러움을 창조해낸다. 그것들은 또한 북소리의 고동과도 같은 충격을 주기도 한다. 그러나 항상 이 동작들은 간단하며, 바스러지듯 토막으로 나뉜다. 모든 동작은 지상에서 생동감을 얻는 듯이 조여들며, 또한 인간과 땅의 직접적인 관계를 파헤치는 듯 보인다.

발을 곧바로 하거나 안으로 돌리는 원시의 발걸음에서는 매 걸음이 전진이며, 새로움의 탐험이며, 인간이 걸음을 걸을 수 있다는 사실의 최초의 발견이다. 마사 그레엄은 그의 연구생들에게 말한다. “발꿈치를 내려 땅으로 내려오라”, “마치 첫 걸음인양 걸려라.” 어느 것이나 유동적이고 부드러우며 매끄러운 제스처는 피하여 모두 단조로운 동작을 취한다.⁸⁾ 그리하여 온몸이 하나의 주의점이 된다.

‘스스로 춤’에 있어서는 몸과 마음, 그리고 호흡의 부분적 집중과 통합을 자

7) 루이 홀스트(Louis Horst, 1884~1964)는 미국 현대춤의 대모인 마사 그레엄의 예술적, 정신적 스승으로 그녀의 현대춤 형성에 깊은 영향을 미쳤을 뿐 아니라, 스스로 작곡자, 피아니스트, 안무지도자, 교육자로서 현대춤의 예술적 특성과 서구 예술의 특징적 형성에 대해 누구보다도 정통하고 있는 사람이다.

유로이 수련하는 과정을 반복한다. 일상생활에서도 이를 연장하여, 기초를 다지는 과정에서의 수련은 몸과 마음에서 시작되며, 자신이 스스로 하는 것으로서의 깨우침이 가장 중요하다. 춤을 추지 않을 때에도 잠자기 전 눈을 감고 조용히 내면을 들여다보기, 마음이 쳐져있을 때 휴식을 취하기, 배로 호흡해 보기, 목과 어깨를 움직여 보기 등과 같은 몸에 대한 관심이 지속적으로 요구된다.

2. 전개

기초 다지기가 어느 단계에 이르면, 의식적인 개입을 통해 자유로움과 움직임에 대한 감각 편향성을 수정한다. 그리하여 움직임의 원인과 결과를 느끼게 되고, 경험과 더불어 반응이 풍부하게 된다. 그리고 그 반응은 감정과 연계된 근육의 의식을 일깨우면서 이를 통한 논의나 사고를 수반한다. 이 단계에서는 억제되고 관습화된 몸짓 대신에 새로이 가능해진 움직임으로 인한 경험들의 풍요를 기반으로 자기 본연의 동작을 찾아가는 자발성이 활성화된다.

이것은 기(氣)를 운용하는 단계로서, 기(氣)를 축적하고 풀어 해치는 과정이다. 수차례의 창작행위에 의해 공통적으로 찾아진 것들을 자신 고유의 표현과 구성의 방법으로 취합해 가는 과정 속에서 작품이 만들어지고, 자신의 쓸데없는 감정, 고정관념, 집착하는 마음을 버려가는 가운데 열매가 맺어지는 것이다. 따라서 어떤 면에서 보면 그것은 ‘여과의 과정’ 과도 같다.

이제부터는 지도자나 안무자, 혹은 무용수 개개인의 ‘스스로 춤’의 프로그램에 참여하여 무대⁹⁾에 실제로 서게 되는데, 그 몇몇 작품 프로그램을 소개하면 다음과 같다.

“○의 길”

무형의 우주 근원에서 출발하여 그 근원으로 찾아가는 수도의 첫 과정으로,

8) 루이 홀스트/케를 러셀(1994). 『현대춤 형태론』, 김태원, 윤영희 (역), (서울: 현대미술사), pp. 65-67.

9) ‘스스로 춤’의 무대는 공간상의 제약을 넘어 다양한 공간이 무대가 될 수 있는데, 무용수와 함께 하는 시공간의 ‘지금 여기’라는 현장성이라는 무대로 창출된다.

자신의 내면세계 속에서 기(氣)의 흐름을 기획하는 작업.

“씨앗”

무형의 근원에서 찾아낸 기(氣)의 회전력으로 자신의 내면에 씨앗의 배아가 움트는 과정을 드러내는 작업.

“돋”

씨앗의 배아가 움트면서 우주 만물의 회전력과 에너지 회전력, 무형의 회전력으로 생명의 씨앗이 움트는 과정을 드러내는 작업.

“든”

무형의 근원에서 시작되는 기(氣)의 흐름, 이 무형의 실상을 자신의 몸속에서 육체를 통한 에너지의 흐름으로 감지하고 이를 표현하는 것으로, 우리의 영혼에 내재하는, 의식 이전의 에너지의 흐름을 극도로 절제된 몸적 표현인 ‘충만감의 밀도’로 무용화한 작업.

“무”

광대무변한 “무”의 세계를 역동적인 신체언어로 울동화하며, 자아를 버리고 모든 소리의 파장을 흡입하여 무아지경 가운데 우주섭리에 도달하는 과정을 전통무예를 바탕으로 무용화한 작품으로, 극대화된 에너지가 어떻게 수축과 팽창을 거듭하여 지극한 맑음으로 가득 찬 선(仙)의 세계와 합치되는가를 시험하여 보이려는 시도.

“견”

물질의 회전력을 통하여 나오는 氣로서, 강하고 무거운 흐름으로 정적 성격이며, 굳세고 무한한 생명력을 안으로 간직한 자기 충만화의 과정을 춤으로 표현한 작업.

“곤”

대근원의 주축이 되는 무한한 창조력을 가진 에너지 흐름을 〇의 회전력으로 내보내면서 순하게 퍼지는 氣로서, 활동적, 약동적으로 쉬지 않고 운행하는 과

정을 표현한 작업.

“중”

은은히 퍼져오는 종소리의 맑은 울림에 지금 이 시대 우리의 아픔을 딛고 이루어지는, 보다 밝은 미래를 향한 기원에 동참하는 작업.

“움”

자기의 육체로부터 꽃피워 하나의 빛으로 움터 나오게 하는 것으로서, 영원한 생명의 근원 속에 흔들림 없는 안정을 추구하는 과정을 표현한 작업.

“주”

전체는 각기 도는 듯하지만 전체적인 균형을 이루어 내고 결국 하나가 되어 도는 이치를 표현한 작품.

“성”

만물 속에 형상화되어 있는 에너지체의 성질들이 당기고 밀고 부대끼고 하면서 하나의 세계를 형성하고 있는 것을 표현한 작품.

이러한 작품들의 기획을 통해 ‘스스로 춤’에 동참하면서 새로운 것을 다양하게 체험하고, 그렇게 축적된 체험 속에서 최초의 씨앗이 성장하여 자기 고유의 춤이라는 열매를 맺는 단계에 대한 접근을 모색한다. 이 전개의 과정에서는, 동작이 양식화된 자기억제라는 갑옷에서 벗어나 정형화된 몸짓에서 자유로울 때, 동작과 느낌 사이의 본질적인 피드백 과정이 전개된다.

3. 지향

‘스스로 춤’이 지향하는 것은 무형과 유형의 순환적 창조과정이라고 할 수 있는데, 이는 자신과 본질적 근원의 일치를 통해 무아적 합일을 형상화하면서 이끌어내는 것이다. 이러한 경지에 이르러서야 비로소 춤꾼은 감수성과 정신의 자유가 극대화되고 경험의 영역이 점점 확장되어가는 가운데 자신 고유의 무용의 주제를 의미 깊게 창조할 수 있게 된다.

경지에 이른 ‘스스로 춤’에서 춤꾼은 스스로 춤을 추면서 자신의 천성적 리듬의 외적 표출을 통해 자신 고유의 심상을 관객에게 전이(轉移)할 수 있는데, 이는 그가 자신의 마음속에서 일어나는 에너지의 흐름과 스스로 혼연일체(渾然一體)가 된 가운데 이 흐름이 몸을 통해 드러나는 단계에서 ‘스스로 춤’이라는 완성태(完成態)의 그림을 관객 앞에 그려 보이기 때문이다. 시간 공간 속에서의 고유한 형태는 이때 비로소 탄생되는 것이다. ‘스스로 춤’은 개체성에 갇혀진 제약을 넘어 전체성의 자연과 우주의 진리를 감지하여 자기 속에 가지고 있는 자성(磁性)의 氣를 움직여서 추는 춤이다. 주관을 통한 객관의 표현을 위주로 추어지는 일반 현대무용과는 달리, 주객합일의 몰아적 명상상태에서 몸의식이 성성하게 깨어있는 가운데 스스로 추어지는 춤이라는 점에서, ‘스스로 춤’은 미래의 춤의 조류에 영감을 줄 수 있는 신선한 힘을 가진 춤이다.

무의식의 세계에 침잠된 피동적인 춤은 예술로서의 생명력을 지니지 못한다. ‘스스로 춤’은 단순한 무형의 힘에 의해 이끌려 흐르는 피동적인 움직임이 아니다. ‘스스로 춤’의 높은 경지에 이른 무용가들은 이미 자신의 성취수준에 따라 우주의 섭리를 이해한 바탕에서 자신이 말하고자 하는 주제와 음악, 소재 등을 기(氣)의 응집력을 이용하여 스스로 기획할 수 있는 능력을 가지게 된다.

몸이 ‘스스로 춤’을 춘다.

IV. 선가(禪家)전통으로부터의 조명

1. 진공묘유(眞空妙有)

‘스스로 춤’이 추구하는 깨달음은 순수현실의 체험이며, 인간이 도달하여야 할 철학적 가치도 형이상학도 아니지만, 지상의 삶을 긍정하는 진공묘유¹⁰⁾에 대한 지금 여기라는 현장성을 의미한다. 불교적 의미로서의 깨달음은 열반이라고

10) 진공(眞空)은 상(相)이 없음으로 공(空)이며, 미혹이 없는 공. 공이 아닌 공을 의미한다. 그리고 묘유(妙有)는 그 공에서 생멸(生滅)과 변화를 초월한 체험을 의미한다.

하는데 사전적 의미로 열반, 산스크리트어로 nirvana는 ㄸ다의 nir와 불다의 vana의 합성어로서 “불어 끈 상태”를 의미한다.¹¹⁾ 열반은 불교 이전부터 인도에서 너무나 오랫동안 사용된 다의적인 불교용어로서 한마디로 정의하기 어렵고 열반이 지금 여기에서 생성하고 소멸하는 진공묘유의 경지라고 본다면 열반 또한 ‘스스로 춤’의 주제이자 목적에 포함 될 수 있다.

이런 의미에서 ‘스스로 춤’이 요구하는 춤은 그 대상이 따로 없는 본질 그 자체이다. 여기서 본질은 우주자연과 같은 전체를 의미한다. 그 전체에서 분리된 자아가 춤을 통하여 전체의 내적 본질로 들어갈 때를 느낄 수 있게 되는 특징이 전체성의 체험에 해당되며, 이것이 바로 진공묘유를 체험하는 원리인 것이다. 진공묘유는 더 이상 설명할 수 없는 전체성에 대한 순수한 체험이다. 그리고 그것을 추구하는 춤이 ‘스스로 춤’이다. 그렇다면 ‘스스로 춤’은 구도의 춤이라 이해되어도 좋을 것이다. 『금강경(金剛經)』은 최상의 올바른 깨달음을 구하는 마음을 새삼스레 낼 것이 없다고 강조한다. 평상심에서 보는 현실이 바로 가장 순수한 현실이라고 한다.¹²⁾

노승이 삼십년 전에 참선하기 이전에는

“산은 산이고 물은 물이었다.”

내가 훌륭한 선사를 만나 선의 진리를 깨달았을 때

“산은 산이 아니고 물은 물이 아니었다.”

그러나 이제 마지막 쉼 곳(즉 깨달음)을 얻고 보니

“산은 정말로 산이고 물은 정말로 물이다.”¹³⁾

당(唐)의 선사(禪師) 청원유신(靑原惟信)이 30년 동안 수도한 다음 마지막에 깨달은 것은, 산과 물은 처음 본 그대로 산과 물일 뿐, 어떤 다른 것이 아니라는 체험을 고백한다. 꿈에서 깬다는 것은 꿈을 포함하고 있지만 꿈에 속한 것은 아니다. 이것은 매우 표현하기 어려운 영역이지만, 깨달음을 얻고 나면 이미 자기가 깨달음의 존재 자체이고, 더 이상 깨달을 것도 없다는 것을 자각하는 것이다. 그것을 이해하기 위해서는 대담한 발상을 요구한다. 그 대담한 발상은 바로 이

11) 유다 유타카(1990). 『불교의 서구적 모색』, 이미령 (역), (民族社), p. 73.

12) 감산, 『감산의 금강경 풀이』, 오진탁 (역), (서광사), p. 107.

13) 아베 마사오, 히사마쓰 신이찌(1996). 『선과 현대철학』, 변선환 (역), (대원정사), p. 26. 재인용.

삶과 인식 그리고 존재계가 거대한 환영(환상)이라는 것이다. 그래서 인도 철학에서는 삶이 마야(환영)라고 경전을 통해 설파했고, 불교에서도 색(色)이 곧 공(空)이고 공(空)이 곧 색(色)인 반야(般若)의 법(法)을 설해 온 것이다. 물론 이 세상이 환영이라는 것이 이해되는 것과 체득되는 것은, 이해되는 입장에서 보면 같아 보이지만, 체득되는 입장에서 보면 하늘과 땅의 차이만큼이나 다른 것이다. 위에 인용한 청원 선사의 화두에서 ‘산은 산이고 물은 물이다’라고 하는 그것이 초반부와 결론부가 동일한 말이지만 전혀 다른 경지인 것과 마찬가지이다. 이처럼 그것을 깨닫는 자는 자신이 환영을 빚어낸 공(空)의 실체를 체득하는 것이다. 진공묘유는 색(色)으로 드러나는 공(空)의 실체를 표현하는 것이다.

마음은 보리의 나무요
 몸은 밝은 거울의 받침대라
 밝은 거울은 본래 깨끗하거니
 어느 곳이 티끌과 먼지에 물들리오.¹⁴⁾

선종(禪宗)의 오조(五祖) 홍인(弘忍)에게 바친 혜능(慧能)의 계송이 의미하듯, 청정과 진공묘유의 본성에 자재한 깨달음의 세계를 추구하는 것, 이것이 바로 ‘스스로 춤’의 과제이자 동시에 목적이다. 혜능의 계송은 깨달음의 중요한 특성을 시사하고 있다. 그것은 이미 깨달을 것이 없다는 것을 전하고 있고, 또한 이미 깨달고자 노력하는 이 마음자리의 본성이 곧 깨달을 자체라는 것을 함축한다. ‘스스로 춤’은 이 함축에서 그 원점을 찾는다. 이것을 굳이 설명 하자면 바로 “깨달음이 저기에 있다면 여기에 없다”는 점이다. 그러니 지금 여기에서 미망에 빠져 있다면 어떻게 다음 순간 깨달음을 찾을 수 있겠는가? 위의 인용구도 그렇거니와, 깨달음은 지금 여기 이 자리에서 머무를 바 없고 깨달을 바 없는 청정한 관조에서 비롯되는 것이다. 이 순간에 깨어 있어야 다음 순간에 깨어 있음이 비롯될 수 있다. ‘스스로 춤’은 청정한 의식상태, 즉 머물지 않고 무언가에 매여 있지 않는 청정한 관조로 깨어 있음으로 시작하여 그 깨어 있음의 흐름을

14) 性徹스님(역). 『敦煌本 六祖壇經』(藏經閣, 불기2537), pp. 110~112.
 心是菩提樹 身為明鏡臺
 明鏡本清淨 何處染塵埃

진행하는 것을 목표로 한다.

보다 쉽게 설명하자면, ‘산은 산이고 물은 물이다’라는 것이 이 삶이 거대한 환영임을 모르고 미망으로 집착하여 인식하는 것이라고 한다면, 그것을 부정하는 단계는 이것이 색(色)의 세상, 즉 마야(환상)라는 그 공함을 알았기에 부정되어 지는 세상의 단계이다. 그래서 깨달음을 얻고 보니 “산은 산이고 물은 물이다”라는 제자리에 자리함은, 이 공한 실체의 자성의 흐름을 알고 무위자연(無爲自然)과 같은 본성에 참여함을 말한다.

그러면 이러한 깨달음은 춤을 통해 어떻게 재현될 수 있는가? 이것은 무용수가 온갖 관념들을 비우고 오직 청정의 상태에서 움직임을 출발하여, 그 움직임이 스스로 자성을 드러내는 흐름을 타는 것을 말하는데, 이러한 문제는 에너지의 근원으로서의 기의 실체에 관한 접근을 필요로 한다.

2. 기(氣)의 운용

동양에서는 우주만물의 모든 물질의 근원을 기(氣)라고 하고, 서양의 자연과학으로는 세상의 모든 물질은 원자, 분자인 양자들로 구성되어 있고, 양자들은 일정한 에너지 또는 운동량을 갖고 있다고 한다. 동양에서 말하는 기(氣)와 기초과학의 원자, 분자 상태의 움직임이 무관하지 않다면 기는 우주 만물의 구성요소이면서 우리들 생명체의 에너지원이라 할 수 있다.

인간을 예로 들면 인체의 세포를 이루고 있는 원자, 분자의 그 어떤 힘이 세포를 움직이고 나아가 몸 전체를 생동케 하는 것인데, 그 어떤 힘이 기(氣)의 기운과 같다는 것은 충분히 짐작이 가능하다. 『장자(莊子)』에서 “인간의 태어남은 기의 모임이고, 기가 모이면 삶이요, 기가 흩어지면 죽음이다”라고 했듯이 기는 곧 생명인 것이다. 이렇듯 기(氣)는 모이고 흩어진다. 즉 취산(聚散)한다. 그리고 그것은 무한히 역동적으로 교환(교감)관계를 이루는 우주의 본원적 세계이다.¹⁵⁾

실제로 우주공간이나 우리 몸 세포내에 존재하는 원자, 분자 등은 강력한 진동을 하고 있다. 기는 천지에 가득 차 있으면서 모이기도 하고 흩어지기도 해서

15) 박정진(1991), 『한국문화 심정문화』, (미래문화사), p. 109.

정형이 없지만, 어떤 느낌의 현상으로 얼마든지 감지 할 수 있다. 그렇다고 형이하적인 현상으로만은 볼 수 없는 것이 또한 기의 오묘함이다. 그렇기 때문에 먼저 기를 실제적으로 파악 하려면 인체를 통한 세부적 관찰이 필요하다. 인체라는 범위가 개체단위가 설정됨으로써 이러한 기의 문제는 또 다른 국면을 맞이한다. 그것은 인체를 벗어난 기의 흐름과 인체를 통한 기의 흐름에는 근본적인 차이가 있기 때문이다. 바로 단위의 차이이다. 인체라는 단위는 호흡을 통해 기의 단위가 설정되어 있으며, 또한 인체의 근육의 측면에서도 수축과 이완이라는 그 기준을 갖게 되는 것이다. 밀물과 썰물이라는 하루 한 번의 천지의 호흡과는 다른 인간의 호흡단위, 그리고 근육의 수축과 이완의 한계범위 안에서 기는 그 운용의 새로운 틀을 정립하게 되는 점이다. 이러한 기준안에 한계 지워짐으로써 인체를 통한 기의 의미는 동작의 범위와 마찬가지로 완전한 이완과 긴장의 양극단 사이에 놓여 있게 되는 것이 분명해진다.

“기(氣)”라고 하는 한자는 사람이 호흡을 할 때 공기의 유동성, 즉 운동성을 표상하고 있는 것으로 보인다. 이것은 무용의 신체적 언어로 역동성이라는 성질에서 잘 드러난다. 모든 동작은 본래 힘과 강도를 갖기 마련이다. 동작의 질은 결국 그 대부분이 양(量)에 의해 결정 된다. 즉 그것이 가지고 있는 힘과 강도의 양에 의해 결정되는 것이다. 동작의 양은 근육적 리듬을 순수하게 춤에 부여한다. 어떤 점에서 이것은 음악에서 음이 커지고 작아지고 하는 변화와 유사하다. 음역이 그 적용에 있어서 훨씬 범위가 넓고 춤에 실제적인 본질에 비해 보다 생명력 있는 것이기는 하지만, 이것은 그 정도와 변화의 속도와 범위, 신체부위에서의 작용 범위, 전달되는 의미들에 따라서 가치를 가진다.¹⁶⁾

기의 자연스런 운용은 무용수의 수련과 그 능력범위, 그리고 신체의 특성과 밀접한 관련이 있다. 그런 의미에서 기의 운용은 개개인마다 다른 것이다. 보편적인 기가 신체라는 개별 개체와 만나서 새롭게 생성되는 것, 그것이 개개인에 고유한 기이며, 그것을 운용하는 흐름으로서의 춤이 ‘스스로 춤’이다. 그러므로 춤에 나타나는 기의 활용은 정식화된 안무 없이 자연스럽게 이루어지는 춤을 통

16) 존 마틴(1993). 앞의 책, pp. 61-62.

해 잘 드러난다. 단 이러한 과정은 기의 운용에 이르는 기술적 수련을 전제로 한다는 점을 간과할 수는 없다.

3. 흐름, 순환

우주 자연의 변화에 일정한 법도가 있듯이, 사람의 몸을 주체로 하는 춤에도 일정한 변화의 법칙이 있다. 탄생, 성장, 수확, 죽음이라는 것은 크게 보면 맺힘과 풀림으로 설명할 수 있다. 우주자연의 법도가 맺어지고 풀리는 것과 같이 춤의 원리도 수없는 맺힘과 풀림의 반복으로 이어져 있다. 맺힘은 막힌 것으로 응어리이며, 그것은 극복되어야 되고 풀어져야 될 어떤 것이다.

이것은 식물의 경우에 있어서도 예외는 아니다. 하늘의 양기가 줄기의 형태로 하늘로 오르고, 땅의 음기로 뿌리를 내린다. 이 두 힘의 연동작용으로 식물이 성장하는데, 이 성장은 최초의 단계, 즉 씨앗의 발아에서부터 시작하여 사계절의 순환에 따르며 성장을 이어 간다. 최초의 촉발 단계인 그 작은 씨앗에는 대우주의 모든 정보가 하나의 작은 소(素)로 압축되어 있다. 이것은 전체성의 원리와 일치한다. 부분과 전체가 하나로 이어져 있다는 현대의 관점과 그 맥락을 같이 하는 것이다.

인간 또한 누구나 대우주의 모든 정보가 수록되어 있는 소(素)를 가지고 있으나, 지식화된 인식 작용에 의해 그것을 깨닫지 못하고 있는 것이다. 이러한 점은 자신을 에워싸고 있는 껍질을 춤을 통해 깨버리는 과정을 요구하는데, 이때 춤은 “창조적 순간의 흐름 속에서 살아 호흡하는 형식이며, 진행되고 있는 현재로서 경험된 흐름이다.”¹⁷⁾

자연의 순환적 흐름과 같은 움직임의 변화를 통한 깨달음을 위해서는 분화된 정신과 육체가 하나의 지향성을 나타낼 때 나타나는 몸의 민감한 기능에 주의해야 한다. 여기에서 가장 중요한 것이 호흡이다.

호흡은 몸의 생명 유지를 위한 절대적 생명 에너지로서, 몸의 상태가 보이는 정과 동의 변화와 조화로부터 다양한 리듬을 이끌어 내는 역할을 담당 한다.¹⁸⁾

17) 폴 발레리 외 지음(1977). 『신체의 미학』, 심우성 (역) (서울: 현대미술사), p. 143.

18) 심혜경(1995). 기적 활용을 통한 춤의 신명적 체험에 관한 연구. 『춤타래』 5호, p. 49.

이때의 호흡은 단순한 숨쉬기가 아니라, 들숨 날숨을 통해 우주 에너지를 받아 들이고 몸과 마음을 조절하는 의식(氣)의 일부로서의 호흡이다. 호흡은 마음과 밀접한 관계가 있어서 마음이 동요되면 호흡이 흐트러진다. 또한 호흡이 흐트러지면 마음의 평정이 깨진다. 이 호흡은 자율신경에 의해서 이루어지며 깊게(深), 길게(長), 가늘게(細), 고르게(均)의 기본적 호흡으로 구분된다.

물체가 운동할 때 중앙에 중심점을 두고 돌게 되듯이, 춤은 호흡을 통하여 자연의 순환과정처럼 수축, 팽창, 전진, 후퇴하는 과정을 만들어 내면서 끊임없이 운동함으로써 전체적인 균형을 이루어 내고, 결국 하나와 전체가 만나는 현상을 시도하는 것이다. 무용수의 마음과 호흡이 일치되어 드러나는 동작이 삼위 일체의 유기적 함수 관계를 맺게 될 때 춤은 자기만의 독특한 ‘스스로 춤’이 될 것이다. 이 세 가지의 합일은 춤이라는 행위를 통해 순수체험의 창조성을 생산해내는 과정이다.

우리 인간의 내부에는 우주의 모든 씨앗이 극미의 소(素)로서 내재되어 있다.

그래서 소(素)우주라 하며, 우주의 모든 만상이 인간 내면에 씨앗의 상태로 들어있다.

그 씨앗의 껍질을 깨어서 꽃피우면 우주의 본질이 나온다.

4. ‘스스로’의 의미

‘깨달음’과 ‘스스로’는 어떤 관계에 있는가? 스스로 춤이 구도의 춤이라고 단언한 바, ‘깨달음’과 ‘스스로’는 당연히 깊은 관련성이 있어야 할 것이다. 내 스스로 추는 것을 ‘스스로 춤’이라고 하는 것일까? 물론 그렇지 않다. ‘스스로 춤’의 ‘스스로’는 ‘깨달음 스스로’라는 의미를 내포하고 있다.

앞서도 설명했듯이, 이 세상이 하나의 마야라는 공성을 깨닫고 이 산과 물을 바로 바라보는 인식상태와 같은, 지금 여기에서의 그러한 인식상태에서 춤이 시작되는데, 그 춤이 스스로 그러한 상태를 계속 생성하면서 ‘스스로 춤’이 모습을 드러내는 것이다.

그런 맥락에서 위에서 설명한 원리들은 이것을 구현하기 위한 방편들이다.

방편으로서 기본적인 원리들을 정립하고, 기본적인 원리 하에 수련하고, 단계적 과정을 거쳐 춤의 시작 상태에 들어섬과 동시에 춤의 준비상태를 통하여 이미 깨달음의 인식에 서는 것, 그리하여 춤이 ‘스스로’ 춤을 생성하며 만들어 가는 것을 말함이다.

그런 의미에서 ‘스스로 춤’은 도교와 선종에서 말하고 있는 ‘보림’의 상태를 재현하는 것이다. ‘보림’이란 깨달음을 유지하는 것을 말한다. 깨달기보다 유지하는 것이 더 어렵다는 말이 나올 정도로 그 상태를 유지하는 것은 구도자의 깨달음 이후의 과정이 된다.

이러한 차원을 열어 보이는 춤이 ‘스스로 춤’라고 규정할 수 있다. 우리는 관습적으로 깨달음이 부처나 일부 유명한 선사에만 국한되는 소수의 전유물이라고 생각해 왔다. 이제는 누군가 깨달았다고 하면 비웃음부터 먼저 사는 그러한 관념부터 바뀌어야 한다. 깨달음은 이미 수 없는 화두로 등장하여 시장 바닥에서도 회자되는 보편적인 현상일 수도 있다. 겉으로 표현하든 하지 않든, 그것이 진정한 깨달음이든 착각이든, 스스로 깨달음을 얻었다고 하는 사람은 그런 선언이나 깨달음이라는 것에 집착하여 그것에 사로잡히지 않는다. 깨달은 사람들은 현대에 이르러 의외로 많은 것이다. 금강경 당시에도 석가모니 부처를 통해 수많은 사람들이 깨달음을 얻었다 하고, 선종의 화두집에 나오는 유명 선사들 외에도 유명 선사 아래 기슭 기벽의 제자가 깨달음을 얻었다는 기록이 관련 서적의 도처에 산재하기에, 여기에 일일이 그것을 열거할 필요는 없다고 본다. 다만 깨달음이라는 것은, 그것이 현대에 이르러 많은 사람에게 발생했든 아니든 간에, 그 경지에서는 일고의 의심 없이 스스로 믿어지는 것이기에, 부동(不動)의 깨달음이라는 표현도 있는 것이다. 여기서 우리는 깨달음의 내용과 범위도 다양화하여 인식할 필요가 있다. ‘작은 깨달음’과 ‘큰 깨달음’, 어떤 작은 원리를 깨달아 이론과 법칙을 만든 사람도 있고, 자기 인생사에서 일종의 작은 깨달음을 얻은 사람도 있을 것이다. 또는 큰 깨달음으로 세상을 교화할 수도 있다. 그것이 크든 작든 간에 깨달음은 스스로 안다. 각자가 가지는 다양한 미망과 깨달음은 스스로 그것이 무엇인지 알고 모르고의 차이를 가질 뿐이다.

스스로 이 거대한 환영(마야, 삶)에 참여 한 것, 그리고 ‘스스로 지금 춤을 추

는 것', 그것을 확연하게 깨닫고(알고) 추는 것이다. 그리하여 준비된 모든 수련을 통한 완성태의 춤을 스스로 무대에서 드러내는 것 그것이 '스스로 춤'이 추구하는 바이기도 한 것이다.

V. 결 언

우리는 예술을 통하여 논리적으로는 압축될 수 없는 미지의 영역으로까지 우리의 사고의 범위를 넓혀가고 있다. 춤의 경우 신체적 움직임이라는 비논리적 매체를 통해 표현하게 되는 것도 이러한 불가해한, 즉 만져볼 수 없는 정서적, 정신적 경험인 것이다. 인간번영의 역사는 항상 그러한 방식으로 이루어져 왔다. 즉 우선 첫째로 예술가는 아직 알려지지 않았거나 알 수 없는 어떠한 것을 감지하고, 그것을 비논리적인 방법으로 표현한다. 그런 다음 그러한 표현의 계속적인 반복을 통해 예술가는 지각 가능한 것을 그러한 사고와 결합시키고, 마침내 과학자는 그것을 이성적으로 설명할 만큼 명료하게 이해하게 된다. 바로 그런 방법에 의해 예술은 정지할 수만은 없게 된다. 그것은 어떤 공통된 이미지를 만들어야 하고, 또 그것을 사람들에게 전달해야만 한다.

따라서 우리는 어떤 예술 형식이든 그것이 말로써 표현될 수 있는 경지에 도달하게 되면, 그것은 이미 예술 형식으로는 생명을 잃은 것이라고 말할 수 있다. '스스로 춤'은 춤 속에서의 '창조적 정적의 상태'를 구현하려 한다. '스스로 춤'이 움직임 속에서 완전한 정적의 상태에 도달하는 순간, 그것이 바로 창조적 정적에 이르는 순간이다. 창조적 정적이란, 체험의 축적, 수행, 박식한 정신으로부터 생성되는 것이 아니다. 체험 속에서 한없이 자극을 추구하는 과정 전체의 허구성을 이해했을 때에 비로소 일어나는 것이다. 그 내적 정적이 없는 한, 진리에 관한 어떠한 사색, 어떠한 철학, 어떠한 윤리 체계, 어떠한 종교도 거의 무의미하다. 무한을 인식할 수 있는 것은 정적에 싸인 마음뿐이다.

이 글을 통해 '스스로 춤'과 그 수련 과정의 원리를 기술 하였지만, 이 기술로 하여 '스스로 춤'의 본질이 구현된 것이 아니라 다만 그 현상의 기본적 원리

가 언급되었을 따름이다. 실제로 주어지는 완성태(完成態)의 ‘스스로 춤’은 어떤 내용을 표현하고자 하지 않는다. 말에 말을 보태려고도, 모양에 모양을 덧씌우려고도 하지 않는다. 춤은 채움이 아니라 비움이다. 단지 비움일 뿐인 비움이 아니라, 비움으로 해서 채움인 그러한 비움이다. 채우려고 하는 몸짓은 그 몸짓을 의도하는 몸의 한계에 갇힌다. 오직 스스로를 비움으로써만 몸은 스스로를 몸이게 하는 만상의 원향(原鄉)에 회귀하며, 개체성을 보존하는 가운데 – 인간이든, 자연이든, 혼령이든 – 모든 이웃과 더불어 하나 됨으로써 본래의 일체성을 구현한다. 그것은 순간순간의 비움을 채우는 매번 새로운 사건, 매순간 새로이 이루어지는 깨달음으로의 회귀이기 때문이다.

■ 참고문헌

- 감산. 『감산의 금강경 풀이』, 오진탁 (역), 서광사.
 박정진(1991). 『한국문화 심정문화』, 미래문화사.
 루이 홀스트/캐롤 러셀(1994). 『현대춤 형태론』, 김태원, 윤영희 (역), 현대미학사.
 性徹 스님 (역). 『敦煌本 六組壇經』, 藏經閣, 불기 2537.
 아베 마사오. 히사마쓰 신이찌(1996), 『선과 현대철학』, 변선환 (역), 대원정사.
 유다 유타카(1990). 『불교의 서구적 모색』, 이미령 (역), 民族社.
 존마틴(1993). 『현대춤의 인식』, 김태원 (역), 현대미학사.
 폴 발레리 외 지음(1977). 『신체의 미학』, 심우성 (역), 현대미학사.
 Ann Hutchinson(1970). *Labonotation.*, New York : Theater Arts Book.
 심혜경(1995). 기적 활용을 통한 춤의 신명적 체험에 관한 연구, 『춤타래』 5호.

논문투고일	10월	30일
심사일	11월	5일
심사완료일	11월	20일

Abstract

A Brief Consideration about ‘Dance by Itself’

Kiin Kim

*Professor of Dance
Seoul Institute of Arts*

One of the prominent characteristics of Modern Dance is to formulate A New Principle which make its own form in disregard of all of the traditional demand that has been demanded so far.

If both the spirit of the times and a dance are inseparably related each other, a dance in modern times reflects various conditions and provides possibility which can be the ways of seeking after truth requested by the times of divinity and mutual construction. This means that we can be spiritually awakened through dancing, and attain chance that dancing can be a way of life and enlightenment itself. This article indicates that by what kind of principles ‘Self-Dance’ as a dance of seeking after truth is performed. ‘Self-Dance’ doesn’t intend to show any special contents. Although I’ve made a description of basic principles and the principles of the practicing course of Self-Dance through this article, this is not a presentation of Self-Dance’s peculiarity but a description of image’s basic principles

A dance is not filling but emptying. The gesture to make up for is confined in limitation of the body to intend something. Only to try to empty oneself is the way to reach accord with all other our neighbors - human beings, nature and the soul. Because each and every time you fill up your empty mind is returning to awareness.

Keywords: Modern Dance(현대무용), spirituality(영성), self(스스로), breath(호흡), emptying(비움)