

춤을 통해본 한국적 움직임커뮤니케이션의 특성*

김 말 복

이화여대 교수, 한국무용예술학회 회장

I. 머리말
II. 전통 한국 사회의 움직임
커뮤니케이션
III. 한국 춤의 소통구조와
커뮤니케이션

IV. 1960년대 한국 신무용에 나타난
몸짓소통의 근대적 변모
V. 맺음말
참고문헌
Abstract

“꿀벌은 다른 벌에게 먹이의 방향과 거리의 정확한 정보를 전하기 위해 어
둠속에서 춤을 춘다. 그 커뮤니케이션의 교묘함은 인간의 언어에 필적할 만
하다.” (리처드 도킨스 『이기적 유전자』)

I. 머리말

본 연구는 한국의 일상문화 속에 드러나는 커뮤니케이션 현상을 연구하기위한
일환으로 우리나라 춤에서 발견되는 움직임 커뮤니케이션적 특성을 살펴보고자한
다. 언어를 사용하지 않는 예술형태로서의 춤은 근본적으로 가장 상징화된 따라서
대표적인 비언어 커뮤니케이션의 양식이라 하겠다. 그리고 예술 활동이 일상생활로
부터 분리되지 않은 전통적인 한국사회의 구조 속에서의 움직임커뮤니케이션 연구
는 가장 순수한 상태의 한국적 커뮤니케이션의 기초적인 구조와 사상을 잘 드러내

* 본 연구는 2005년도 이화여자대학교 한국학 특성화 기반조성 사업 연구비 지원을 받았음.

주리라 생각한다. 그로부터 시대의 흐름에 따른 한국적 움직임커뮤니케이션, 즉 몸짓소통의 근대적 변모를 살펴보고자 한다. 그러므로 본 연구는 몸을 매개로한 한국적 의사소통 양식을 탐색하는데 있어서 기본적으로 문화적 특성으로서의 무용표현을 다루어 이로부터 한국적 움직임커뮤니케이션의 구조와 특징을 연구하고자하는 목적을 지닌다.

본 연구에서 사용하는 전통 한국사회란 조선조를 지칭하는데 그 시대가 오늘날 우리가 살고 있는 근대적 사회의 성격을 형성해준 토대가 된다고 생각하기 때문이다. 따라서 한국적 커뮤니케이션의 특성을 먼저 전통 한국문화를 지배한 사상과 문화적 특성 그리고 커뮤니케이션 사상의 연구로부터 출발하고자 한다. 춤과 관련하여 한국 전통사회의 문화는 크게 두 가지 영역으로 나눌 수 있는데 우선 유교적 문화질서와 의식이 자리한 궁중의 춤과 무속 신앙적 영향과 문화특성이 지배적으로 드러나는 궁궐 밖의 민속춤이 있다. 우리의 전통적인 춤이 추어졌던 구조와 상황 그리고 공간에 대한 고찰을 통하여 전통 한국 사회에서의 움직임커뮤니케이션의 특성과 존재 방식에 대해 살펴보고자 한다.

한국 춤의 표현방식과 커뮤니케이션의 특성을 논의하기 위해 먼저 우리 춤의 존재 방식을 서양 춤의 커뮤니케이션 구조와 대비하여 살펴보고자 한다. 즉 춤꾼과 관객 사이에 움직임을 통하여 커뮤니케이션이 일어나는 구조와 관계에 주목하고 그 다음으로 움직임커뮤니케이션을 유도하는 움직임 자체의 특성에 대한 논의를 통해 한국 춤의 표현 방식과 움직임 커뮤니케이션의 특성을 살펴보고자 한다. 이러한 연구의 전제는 예술과 생활이 인위적으로 분리되어 있는 특이한 서양 춤의 예를 일상과 예술이 분리되어 있지 않은 우리나라 춤의 경우와 비교할 경우 그 특질이 분명하게 드러나리라 생각하기 때문이다. 이러한 춤 즉 움직임커뮤니케이션이 일어나는 전통적인 관계 혹은 구조는 오늘날의 움직임커뮤니케이션에 근본적인 영향을 미쳤으리라는 것이 본 연구의 또 다른 전제이다.

그리하여 이러한 움직임커뮤니케이션의 근본적인 구조에 대한 연구 위에 논의를 근대 한국사회로 좀 더 좁히기 위해 1960년대 한국사회에서 형성되고 유행한 신무용계열의 춤을 중심으로 우리의 전통적인 몸의 이미지와 춤 움직임 그리고 관객과 공연자간의 커뮤니케이션의 구조가 어떻게 변화하였는지를 추적하여 동작기호에

나타나는 한국문화의 근대적 의미와 특성을 논의하고자 한다. 그리고 이러한 춤 움직임 커뮤니케이션이 일상에서의 몸에 대한 자세와 비언어적 커뮤니케이션 즉 신체 언어 방식에도 큰 영향을 미쳤으리라 하는 것이 본 연구의 또 다른 전제이다. 따라서 신무용에 나타나는 움직임커뮤니케이션의 경향을 일상에서의 움직임커뮤니케이션에 적용해 설명해 보고자 한다. 그리하여 근·현대 한국사회에서의 움직임커뮤니케이션의 근본적인 구조와 특성을 설명할 수 있으리라 생각한다.

II. 전통 한국사회의 움직임커뮤니케이션

커뮤니케이션은 ‘기호를 통해 의미를 전달하는 현상’이라고 얘기되어지며 가장 효과적인 커뮤니케이션은 언어와 행위가 결합된 것이란데 모든 커뮤니케이션 이론가들이 의견의 일치를 보인다. 그러나 일상의 커뮤니케이션을 언어적인 것과 비언어적인 것으로 나누었을 때 여러 커뮤니케이션 이론가들은 의사소통의 70퍼센트 이상, 학자에 따라서는 90퍼센트 이상이 비언어적 커뮤니케이션에 의해 이루어진다고 주장하고 있다는 사실은 언어를 사용하지 않는 몸의 언어 혹은 몸의 상징성의 효용을 잘 증명하는 일이다. 몸은 말에 비해 상대적으로 진실하다. 몸의 언어는 구체적인 생각이나 정보의 전달보다는 느낌이나 감정의 전달에 뛰어나며 그 몸짓이 속한 사회의 가치체계와 신념을 확인하는데 가장 적합한 매체이다. 그리고 한 문화권에 존재하는 개인의 사회적, 예술적 몸짓은 자신의 의식을 신체를 통해 드러내고 있다는 점에서 한 문화권의 가치체계와 생각을 가장 근원적인 형태로 보여주는 문화적 기호 혹은 문화 코드로서 생각할 수 있다. 따라서 비언어적 커뮤니케이션연구가 문화적 맥락에서 그 구조와 특성을 연구해야할 필요성이 있다.

커뮤니케이션을 말과 몸의 영역으로 나누어 볼 때 동양에서는 말보다 몸에 더 높은 신뢰와 중요성을 두었던 것 같다. 동양의 지적 전통에는 ‘최소한의 언어’ ‘최대한의 진실’을 전달하려는 언어최소주의적인 생각이 뿌리깊고 이런 언어에 대한 불신은 동양사상을 구성하고 있는 유교, 도교, 불교 전체에서 공통적으로 발견된다. 불가(佛家)의 ‘불립문자(不立文字)’, 도가(道家)의 ‘언어도단(言語道斷)’, 유가의

‘입상진의(立像盡意)’ 등의 의사소통에 관련된 개념들은 ‘말이나 문자를 통하지 않은 즉각적인 깨달음’, ‘말이 이룰수 없는 도’, ‘모양을 만들어 뜻을 전한다’ 즉 말로는 참 뜻이 전달되지 못하고 몸언어가 따라야 한다는 의미를 대변하고 있는 것으로 모두 비언어적 감성을 중시하는 직관적 의사소통관이다. 즉 의사소통의 수단이 되는 기표(signifier)보다 기의(signified)를 더 중요시하면서 모든 대상(기의 signified)을 언어(기표 signifier)로써 표현할 수 있다는 신념을 아예 배제하고 있다. 반면 서양의 의사소통 사상은 모든 대상을 언어로 취환할 수 있다는 신념에서 출발하여 객관성과 명료성에 의해 의사소통이 지배되어야한다는 믿음 아래 명료화가 의사소통의 중심적인 가치로 존중되어왔다. 이와 달리 동양의 의사소통관은 만물의 상대성과 불확실성에 바탕하여 비언어적 직관에 의한 인식과 언행일치를 강조하고 나아가 말보다 몸을 더 중요한 기표로 상정하고 있다. 언어에 대한 불신으로 말미암아 비언어적 마음의 일치를 중시하고 그러기 위해 커뮤니케이션의 주체와 객체의 구분이 미묘한 명상과 직관, 조화 중심의 통합적 의사소통관을 형성하였다.

이렇듯 우리의 전통적인 의사소통관에서는 언어는 실상이나 참뜻 혹은 본체를 전하지 못하는 잠정적인 방편이고 서양의 기호학적 사고방식으로 말하자면 커뮤니케이션은 기호에 의해 이해되는 것이 아니라 의사소통 주체의 의미를 통해 전달되는 것이다. 즉 말이 아닌 인간 자체의 총체적 감수성을 중시하여 기표와 기의의 분리가 아닌 통합을 의사소통의 이상으로 삼아왔다. 이런 생각이 자리잡게 된 배경에는 몸으로 정의되는 동양의 자아관이 자리하고 있다. ‘동양의 가장 오래된 사전에 따르면 몸은 곧 ‘나’이다. 동양적 전통에서 볼 때 ‘나’란 육체와 정신이 분리되지 않은 몸 그 자체이다.’¹⁾ 유가전통에서 사람은 몸을 통해 의식을 드러내어 자신의 정체성을 형성하는 존재이다. 나의 몸짓은 나의 몸을 바라보는 공동체안의 상호주관적인 시선에 의해 그 존재를 확인받는다. 따라서 유학자의 일거수 일투족은 ‘나는 드러난다 고로 나는 존재한다’의 틀 위에서 행해진다. 그러므로 이승환은 유가전통에서 몸은 자아와 세계가 교통하는 방식으로 눈빛, 낮빛, 몸짓을 한 사람의 내면상태(감정, 의지)를 드러내는 기호로 설명하였다. 그런 몸적 표현들은 권력관계나 도덕관계

1) 이승환(1997), 몸의 기호학적 고찰, 『삶과 기호』, 기호학 연구 3, p. 49.

등의 인간간의 사회질서와 역학관계를 나타내주는 사회적 약호체계이다.

따라서 유가전통에서는 수신(修身)을 강조하는데 ‘몸을 닦는다’란 관계의 망 속에 놓여있는 자신의 역할을 잘 해나간다는 의미이다. 즉 유가 의사소통에 흐르는 근본원칙인 예(禮)에 어긋나지 않는 이치를 파악하여 몸으로 행위 즉 실천하는 것이다. 이는 유가적 세계에 내재되어 있는 문화적 몸으로서의 도의를 다하는 것을 뜻하며 그러할 때만이 비로소 사회 속에 진정한 인간으로 탄생하는 것이다. 즉 사회적 행동규칙에 충실할 때라야 만이 유(儒)자의 어원적 풀이인 ‘필요한 사람(仁需)’에 합당한 진정한 유가가 되는 것이다. 예(禮)라는 공동체의 질서에 동화하기 위해서는 개인의 감정과 욕망에 대한 끝없는 절제와 극기가 요구된다. 그리고 수많은 수양을 통한 감정의 체현과 공부한 바의 이치를 행동으로 체화하여 나의 자연적인 본래의 몸은 잊혀져야 한다. 몸은 사람의 안과 밖을 이어주는 매개이며 『예기(禮記)』에 나오는 아홉가지 몸의 표현법인 ‘구용(九容)’은 수신(修身)의 지침이 되고 그 몸의 내면(質)과 외면(文)이 고루 빛나는 상태(文質彬彬)에 이르는 공부를 수신으로 여겼다. 그러므로 유가전통에서는 몸의 표현을 통하여 한 사람의 내면성(덕성, 감정, 의지)을 읽으려 하였기에 말보다는 몸을 즉 행동을 강조하였다고 하겠다.

사회적 관계의 망 속에서 자신의 본분을 지키는 일 즉 몸을 닦는 일이 중요하게 생각된 원인은 바로 유교사회의 가(家)중심적 사회체제에 있다. 유교사회의 가(家)중심적 집단적 사회구조는 전통 한국사회의 커뮤니케이션의 기본 구조를 이룬다. 한국의 전통사회가 지녔던 ‘유교적 삶에서 가치체계의 핵심은 ‘가(家)’라는 사회조직에 있다.’²⁾ 그러므로 한국인의 언어나 사고방식 나아가 도덕관이나 인간관은 철저하게 가(家)이념에 기초하고 있다. 유교적 삶에서 가(家)는 개인에 우선하고 가에 속한 사람들은 가(家)가 지향하고 있는 목표를 적극적으로 실현시켜야할 의무를 가지고 있다. ‘나’라는 개체는 가(家)라고 하는 ‘우리’의 일부로서 존재하게 되며 이때가의 조직은 ‘우리’라고 하는 공동체의 원형을 이루고 있다. 가조직의 확대를 논리적으로 뒷받침하고 있는 것이 아버지와 스승, 임금을 생명적 관계로 동일시하는 ‘삼생(三生)’의 논리이자 ‘군사부일체(君師父一體)’ 사상이다. 즉 ‘사람이 세상을 살

2) 최봉영(1997), 『한국문화의 성격』, (서울: 사계절), p. 92.

아가는 것은 생명을 낳아준 어버이, 생명을 가르쳐준 스승, 생명을 먹여준 임금에 근거를 두고 있기 때문에 이 세 사람을 동일하게 섬겨야하며 그것을 위해서는 죽음도 마다하지 않아야 한다고 가르쳤다.’³⁾ 그러므로 조선시대의 선비들은 ‘조상 대대로 이어져 나를 거쳐 자손만대로 이어지는’ 통(統)을 보전하고 영광스럽게 하는 것이 그들 삶의 목표였다. 가정에서는 가통을 학교에서는 도통(道統)을, 왕궁에서는 왕통을 잇는 것이 그들 삶에서의 직분이었으며 통은 유교사회를 조직하고 통제하는 규범이었다.

이렇듯 가중심의 집단적인 문화에서는 인간관계가 사회구조의 원리로서 매우 중요한 토대를 이루고 있기 때문에 사람 중심의 커뮤니케이션이 자리 잡게 되고 인간간의 적절한 생활규범인 예(禮)가 의사소통에 흐르는 근본 원칙이 된다. ‘예란 기원적으로는 신(天)에 대한 인간의 관계에서 비롯되었지만 이후 인간간의 관계로 확대되었다.’⁴⁾ 따라서 공동체 구성원간의 위계질서를 실천하는 예의정신이 인간커뮤니케이션의 철학적 바탕이 되고 특히 ‘유교문화권 의사소통에서 공통적으로 발견되는 특성인 존대예절’⁵⁾이 바로 이러한 사람중심의 소통원칙에서 비롯되었다고 생각한다. 따라서 상대에 대한 존대의 표현이 존자우대와 상대중심, 청자중심의 언어표현과 몸짓 표현으로 나타나고 그와 동시에 자신에 대한 겸손의 표현이 자리 잡게 된 것이다. 다른 사람과 친하고 함께하자면 ‘사람을 사랑하는 것(愛人)’ 즉 인(仁)의 마음가짐이 필요하다. 따라서 인화를 위해 자기 절제의 훈련이 필요하고 자기감정보다 남의 감정을 우선 배려하는 의사소통 방식이 형성되게 되었다. 이렇듯 나보다 남을 먼저 생각하는 이기심을 타파하는 방법론이 인(仁)에 기초한 전통 한국의 의사소통 방법인 것이다.

이런 관점에서 우리의 전통적 의사소통 방법은 구체적이고 명확한 정보의 전달이나 적극적인 자기개성의 표현보다는 비언어적 마음의 일치를 이루는데 더 비중을 둔다. ‘인간관계의 가장 이상적인 상태가 서로 감정적인 마찰없이 조화로운 상태를

3) 앞의 책, p. 97.

4) 성광수, 김성도(2001), 한국인의 언어예절과 신체언어 (『몸짓언어와 기호학』, 한국기호학회편, 문학과 지성사), p. 85.

5) 앞의 글, p. 91.

유지하는 것이고, ‘우리’라는 단어가 집단을 의미하기보다 ‘일치된 마음의 상태’ 또는 인화를 강조하는 의미에서 사용되는 사회⁶⁾에서는 의사소통의 주체와 객체가 명확히 구분되지 않고 기표와 기의 역시 분리가 아닌 통합된 상태를 보여준다. 그리고 의사소통 방식이 상황에 따라 가변적이고 생성적이며 비언어적 감성을 중시하는 직관적이다. 따라서 우리의 전통적인 소통방식은 맥락과 상황의 논리에 맞아야하고 직접적인 표현방식보다는 간접적인 의사표현을 즐겨하여 이심전심의 의사소통의 특성을 지닌다. 미국의 문화인류학자 에드워드 홀(Edward Hall)은 ‘동양사회의 문화는 언어의 메시지뿐만 아니라 상황의 맥락을 이해해야 상대방의 진의를 파악할 수 있는 고맥락 문화라고 하고, 한국인은 맥락의존도가 높은 문화(high context culture)’⁷⁾라고 하였다. 맥락의존도가 낮은 문화권에서는 메시지 그 자체의 언어적 표현에서 의미를 찾고자하는데 비해 ‘한국 사람들은 자신의 마음을 잘 표현하지 않고 자신이 뜻하는 바를 맥락 속에 묻어버린 다음 상대가 알아서 헤아려 주기를 바라’는 ‘이심 전심’ 커뮤니케이션을 즐겨 사용한다.’⁸⁾

그러나 서양의 인간관과 커뮤니케이션 그리고 근대사회는 철저하게 개인주의에 기초하고 있다. 서양의 근대적 인간관은 평등사상과 개인주의에 기반하여 형성되었으며 개인의 정체성은 다른 사람과의 관계에서 형성되는 것이 아니라 선형적으로 존재하는 것이라 본다. 어느 한 인간은 ‘그 사람’ ‘자신(self)’ 또는 ‘더 이상 나눌 수 없는 것’이라는 의미의 ‘인디비듀얼(individual)’로 본다.’⁹⁾ 서양의 근대 사상가들은 가족을 사적 개인의 가장 큰 적으로 간주하고 개인의 권리를 절대시하는 방향으로 근대사회의 발전을 이끌어 왔다. 따라서 서구의 반가족주의적 개인중심의 근대사회는 가정과 학문 그리고 왕궁에서 부자(父子)간, 사제(師弟)간, 군신(君臣)간의 가족적인 인간관계에서 자아의 발견과 완성을 도모하고 나아가 자아의 외연적 확장을 통해 이상적 정치와 사회건설을 기하는 유가적 전통 한국사회와는 정반대의 기

6) 신인아(2001), 동서양의 인간관계, 김숙현외, 『한국인과 문화간 커뮤니케이션』, (서울: 커뮤니케이션 북스), p. 127.

7) 앞의 글, p. 130.에서 재인용.

8) 앞의 글, p. 225.

9) 함재봉(2002), 한국인의 가치형성과 정치문화, 『한국의 문화변동과 가치관』, (서울: 나남출판), p. 93.

반위에 서있다. 개인주의 사회에서는 개인의 독창력과 업적을 강조하고 업무중심의 위계질서를 가지고 있다. '사적 개인(private individual)'의 사회에서는 각 사람들의 차이나 개성이 인정되고 적극적인 자기표현과 메시지의 명료성이 강조됨과 동시에 보편적 가치가 통용된다.

반면 집단적인 가(家)중심의 전통 한국사회에서는 집단의 조화와 합일을 추구하고 각기 다른 그룹의 다른 가치를 인정하는 경향이 있으며 인간관계를 중시하여 인화를 위한 극기와 자기절제훈련이 요청된다. 또한 적극적인 자기표현보다는 비언어적이고 모호한 표현 특징과 신중한 사회적 행동이 요구된다. 따라서 간접적인 표현을 중시하며 자신을 드러내기를 꺼릴 뿐 아니라 함축적이며 완곡하게 의사를 표현한다. 이런 인간관계우선의 사회구조에서는 주위 분위기와 상대입장을 고려해서 의사소통을 진행해야하고 피 전달자는 언어로 표출되지 않는 내면의 의미까지를 파악하도록 요구받는다. 그러므로 이런 사회에서 좋은 인간관계를 지녔다고 평가받는 사람은 수직적인 위계질서를 잘 지키는 사람을 뜻한다. 나이가 많은 사람은 어린 사람에 비해 더 많은 권위를 가지며 산업화가 덜되고 일을 천시하는 사회적 분위기로 인해 나이에 비례하는 경험적인 지식이 인정받았으며 반면에 기술문화와 장인 정신은 경시되었다. 그러나 개인의 능력에 따른 업무중심의 위계질서를 지닌 서양의 사회, 문화는 커뮤니케이션에 있어서도 개인의 자기주장과 자기 표현이 강하고 자신을 드러내는데 솔직하고 개방적이다. 그리고 메시지의 객관성과 명료성을 강조하여 몸 담론을 제외한 언어적 텍스트 분석과 전달 매체의 정확성을 중시하여 매체형식의 기교와 기술발전에 매진하였다고 볼 수 있다.

이제까지 살펴보았듯이 한국 전통사회는 언어최소주의적인 동양의 사상적 배경과 인간관계가 중시되는 가(家)중심의 집단적인 사회구조위에 기표보다는 기의가 중시되고 따라서 의사소통에서 말보다는 몸이 중시되는 커뮤니케이션의 구조적 특성을 지니게 되었다. 그리고 사람을 사랑하는 인(仁)의 마음가짐에서 출발한 의사소통의 방식은 남의 감정을 우선 배려하는 예(禮)라는 의사소통의 원칙을 낳았으며 그 원칙에 따라 상대중심과 청자중심의 존대예절과 나아가 '일치된 마음의 상태'를 중시하는 의사소통의 주체와 객체의 통합을 지향하는 특징을 지니게 되었다고 하겠다. 그리고 이상적인 인간관계를 위해 마찰을 피하고 마음의 일치를 위해 모호하고

간접적인 완곡한 의사표현방식은 근본적으로 비언어적인 의사표현의 성격과 신중한 사회적 행동으로 결과 되어졌다고 하겠다. 따라서 언어로 표현되지 않은 내면의 의미까지를 파악하도록 요청받는 전통 한국사회의 이심전심식 의사소통 참여자는 모두 복잡한 상황의 맥락과 사람의 일거수 일투족의 행동적 의미를 예민하게 읽어 낼 수 있는 뛰어난 움직임 분석가들이었다고 하겠다. ‘구용(九容)’과 ‘문질빈빈(文質彬彬)’ 같은 성공을 위한 사회적 몸의 표현법을 공부하고 시행하고자 한 조선조 선비들에게 몸의 표현은 단지 개인의 완성차원에 그치는 것이 아니라 그 위에 이상적인 정치와 사회건설이 가능한 문명화된 몸의 정치의 필수적인 토대였다. 그러므로 전통 한국사회에서의 움직임 커뮤니케이션은 이상적인 사회건설과 유교적 질서 규범을 실현하는 수단이자 출발이었다.

III. 한국춤의 소통구조와 커뮤니케이션

문화란 한 공동체가 당연하게 받아들이는 삶의 방식이자 그 구성원들이 세상을 보고 생각하며 표현하는 일체의 커뮤니케이션 현상이라고 볼 수 있다. 각 문화의 고유한 사고방식과 행동양식은 전통이나 습관이라는 이름으로 일상 속에 자리 잡고 그 사회의 가치관을 담고 있으며 이는 그 구성원들의 언행으로 드러나게 된다. 일반적으로 언어란 문화를 창조하는 원동력으로 생각하는데 그 이유는 사람의 생각과 느낌을 표현하는 수단으로서의 글이 사람을 사람되게 하는 본질적인 요소라 생각하였기 때문이다. 그러나 말이 글보다 먼저 생겼기 때문에 언어의 본질을 글보다 말에서 찾아야 한다고 얘기하기도 한다. 하지만 몸짓은 말보다 발생에 있어서 원초적이며 따라서 더 근원적인 공동체적 의미를 담고 있는 대상이자 커뮤니케이션 방법이라 하겠다. 몸은 전문화적이고 전언어적이어서, 즉 몸을 움직이는 능력이나 몸짓은 언어나 문화습득 이전에 자연스럽게 이루어지고 선천적으로 타고나는 것이기에 모든 상징의 일차적 근원이라 하겠다. 그리고 가장 고차원적인 상징구조와 담론은 모두 육체적 감각으로부터 나온다. 따라서 이 장에서는 상징의 자료이자 문화적 기표들의 원천이 되며 궁극적인 기의인 몸을 그 사회의 가치관과 인간관계 그리고 세계

관을 담고 있는 커뮤니케이션의 중심으로 삼아 그 위에 한국 춤에서 일어나는 의사소통의 문화적 특성을 살펴보고자 한다.

앞장에서 살펴본 유교문화에 입각한 커뮤니케이션사상과 움직임커뮤니케이션의 특성들은 전통 한국 춤의 표현방식과 공연상의 특성에서도 매우 두드러지게 발견되고 있다. 유교식 가족주의는 한국 춤에 있어서 가(家)중심의 집단적인 창작방식과 공연형식으로 나타난다. 한국의 전통춤을 궁중에서 이루어진 궁중 춤과 서민사회에서 행해진 민속춤의 두 가지로 크게 나눌 수 있는데 이들은 모두 창작과정과 공연형식에 있어서 집단적이며 서양 춤의 경우처럼 개인적이지 않다. 우선 궁중춤의 경우 먼저 춤의 제목과 내용이 왕이나 문신에 의해 만들어진 다음 악사에 의해 가사에 붙일 음악이 작곡되고 그 다음 정제를 담당하는 기녀에 의해 춤이 안무되는 과정을 거친다. 즉 왕실의 상하가 사람중심의 위계질서에 의해 모두 참여하고 가족의 성원들이 각기 맡은 바의 본분을 다하듯이 이들은 각기 공연 창작과정에서도 주어진 역할에 충실하고 자신의 개인적인 아이디어를 적극적으로 주장하지 않고 공통의 노력에 의해 합일된 결과물에 만족한다. 그러므로 가족적 협업의 결과물인 그 춤에 대해 ‘우리’의 것이라고 할지언정 나 개인의 춤이라고 얘기할 여지는 누구에게도 없는 것이다. 그리고 민속춤의 경우도 누구 개인의 안무라기보다는 여러 사람들의 손을 거쳐 창작되고 매 공연에서의 즉흥적인 요소가 가미되고 현장에서의 소리꾼이나 광대 등의 다른 연기자와의 교감에 의한 영향이 커서 개인 춤꾼만의 능력으로 평가받는 일은 없다.

전통적인 민속춤인 탈춤의 연희방식에 있어서도 개인성을 발견하기가 힘들다. 사당패나 광대패로 불리운 탈춤패거리는 하나의 가족적인 집단을 이루고 살았으며 전국을 유랑하며 공연하였다. 그리고 어느 탈춤패의 솜씨는 춤꾼과 소리꾼 그리고 다른 연기자들이 서로 얼마나 잘 어울려 하나의 신명난 판을 만들어내는가에 의해 평가받는 패거리 단위의 공연구조를 지니기 때문에 서양의 경우처럼 ‘스타 공연자(a star performer)’가 공연의 성패를 좌지우지하지 않는다. 오히려 공연자들이 얼마나 잘 조화를 이루고 통하여 하나 되는지 나아가 관객과의 마음의 일치를 유도할 만큼 개인 간의 경계가 허물어지고 집단적인 카타르시스를 불러일으키는데 오히려 후한 평가점수가 주어지는 편이다. 이러한 조선조 유랑연예인들인 탈춤패의 공

연구조는 근본적으로 개인적인 서양의 경우와 사뭇 다르다. 르네상스 초기 유럽 전역을 마차로 떠돌아다니며 공연하던 유랑 연예인들은 마차의 뒷막을 배경으로 음유시인과 집시 댄서 그리고 재주꾼들의 개별적인 솔로 공연의 레파토리로 전체 공연이 이어진다. 따라서 장르가 다른 개인 공연자들의 능력은 독자적으로 평가받음에 비해 우리네 탈춤이나 농악판에서는 모든 장르의 연희자들이 함께 출연하여 춤과 노래와 얘기를 동시에 주거나 받거나 하며 소통하는 전체적인 맥락에서 이루어지므로 개인 연희자의 존재감이 아예 없거나 희박하다 하겠다.

이에 반하여 서양춤의 경우는 철저하게 개인적인 춤이자 업무중심의 위계질서를 지닌 창작과 공연형식이다. 서양의 고전 춤인 발레는 근본적으로 르네상스 귀족들의 사교춤(court dance)에서 비롯되었다. 사교춤은 쌍쌍춤(couple dance)으로 '나'의 부와 개성을 댄스 파트너에게 그리고 댄스파티에 참가한 귀족 사회 성원들에게 효율적으로 과시하기 위한 목적에서 비롯되었다. 서양의 개인의 정체성은 한국의 전통사회처럼 타인과의 관계 속에 형성되는 것이 아니라 각 개인은 선형적인 존재이며 사적인 존재이다. 발레는 그러한 서구의 독립적인 자아개념을 표출하는데 가장 뛰어난 표현매체이다. 즉 발레에서 드러나는 몸은 귀족사회의 매너와 행동규범에 따른 귀족적인 몸을 선보이고 남과 다른 나만의 차이와 개성을 드러내고 자신의 부와 우월함을 과시하는 문명화된 몸의 전형이었다. 그리고 예술형식으로 서양춤이 발전해 가면서 서양 춤의 몸은 사회적인 지위와 부를 드러내는 지표로부터 점차 적극적으로 개인의 감정과 욕구를 표현하는 수단으로 변화해갔고 기교경쟁을 통한 차별화와 서열화를 위해 기술경쟁으로 치달은 무용문화의 총아이자 절대적인 관심사였다.

그리고 귀족 춤이 유행하면서 처음부터 발레 마스터라고 하는 창작과 지도를 담당하는 무용교사 즉 전문 직업이 생겨났을 뿐 아니라 장치와 음악 그리고 대본을 담당하는 자들이 각기 분화되고 무용수들인 왕을 비롯한 귀족과 그 부인들은 자아정체성과 가치의 표현매체인 몸의 연마에 열중하는 업무상의 분리와 전문화가 처음부터 자리 잡았다. 그리고 귀족들의 여흥춤인 발레가 점차 전문화되면서 발레단의 무용수들의 서열도 기술수준에 따라 수석 무용수와 솔리스트급 그리고 군무진 등으로 기술적인 수준에 따라 차등화되는 업무중심의 위계질서가 자리 잡게 된다. 그리고

고전 발레에서는 각 무용수의 기교적 수준에 따라 난이도가 다른 동작이 주어질 뿐 아니라 안무구조도 가장 기술적으로 뛰어난 솔로 무용수 즉 수석무용수를 강조하기 위해 모든 시선을 개인 무용수에게 집결시키는 구조를 지니고 시간적 진행에서도 이야기진행의 클라이막스 부분에 수석무용수의 춤을 위치시키는 안무상의 구조를 지닌다. 그러나 조선의 궁중춤에서는 기교수준에서나 형태로나 동일한 동작을 군무 무용수들이 각자의 위치에서 똑같이 실시하고 무용수의 기술수준에 따른 수직적 위계질서가 존재하지 않는다. 그리고 서양과 같이 축제에서 비롯된 춤임에도 불구하고 우리의 경우 쌍쌍춤이란 형식은 없으며 솔로춤의 경우도 조선후기에 이르러 1820년대말 효명세자에 의해 두 가지 정재가 처음 창작되었을 뿐 그 이전까지는 찾아볼 수 없다. 따라서 우리춤의 구조에서 개인의 인식이나 차이 또는 개성의 징후는 찾아보기가 힘들다.

인간간의 적절한 생활규범인 예(禮)를 의사소통의 근본원리로 삼는 동양의 커뮤니케이션 사상은 한국 춤에 있어서 개별 동작의 구체적인 표현성보다는 관객에 대한 무용수의 예법이나 춤의 전체적인 제시법을 중요하게 생각하는 것에서 발견된다. 예의정신은 공동체 구성원간의 인간적 질서를 구현하는 인간커뮤니케이션의 철학적 바탕이자 사람중심의 유교권 의사소통의 원칙으로서 존대 예절과 상대 중심적 표현방식으로 나타난다. 춤에 있어서 존대의식은 궁중 춤에서 춤을 시작하고 끝낼 때 한삼 낀 두 손을 모아 입을 가리고 춤의 내용을 담은 노래를 한 뒤 몸 앞으로 내려 공손하게 절을 하는 것과 등, 퇴장을 할 때의 경의를 갖춘 몸가짐 등에서 알 수 있다. 춤을 추는 동안 무용수의 눈빛, 낮빛 등의 용모와 몸짓은 모두 단정하고 온화하고 공손하고 덕성스럽게 하여 최대한 관객에 대한 겸손한 자세와 공경의 태도가 요구된다. 이는 궁정연회를 관람하는 왕을 비롯한 고관대신들에 대한 무용수의 군신기간의 사회적 질서감이나 인간관계에 대한 인식이 춤추는 동안이나 그 전후에도 단절 없이 작용하고 있다는 것을 말한다. 즉 공연자로서의 무용수의 역할이 그 무용수의 인간적 본분과 질서관계를 초월할 수 없으며, 이는 춤을 추는 동안이나 전후에도 변함없이 전체적으로 일관성을 유지한다.

하지만 서양 발레의 몸은 찬미와 욕망에 가득찬 시선의 대상으로써 일상의 몸과는 다른 완전한 존재라는 차별성이 전제되어 있다. 그리고 무용수의 개인적인 정체

성은 춤추는 동안 사라지고 극중의 캐릭터로의 변신과 전이(transformation)는 춤의 예술적 효과를 위해 요청되는 바이다. 캐나다의 철학자 프란시스 스파샷(Francis Sparshott)은 무용의 예술적 특성으로서 전이를 그 한 요소로 설명한 바가 있다. 따라서 프랑스의 루이 14세가 발레 속에서 여인숙 아낙네역을 춤추는 것과 같은 일은 우리의 전통 사회에서는 있을 수 없는 일이 된다. 조선후기 효명세자는 자신이 주최한 궁중연향의 준비를 위해 기녀들의 궁중춤 연습을 감독한 일로 상소를 받았는데 이유는 대리청정을 하고 있던 효명이 남녀유별의 유교적 법도를 어기고 왕의 체통에 적절치 않은 행동을 했다고 생각하였기 때문이다. 이러한 동서양 궁중춤의 차이는 바로 플랏의 유무에 기인한다고 볼 수 있다. 하지만 한국 전통 춤에서는 플랏의 유무와 상관없이 무용수가 인간적 관계를 끊고 가상의 스토리텔링의 매체로 완전하게 전이되는 것이 허용되지 않는다. 이에 비해 서양의 경우 무용수는 춤 속 배역에 따라 왕과 공주와 같은 행동을 하는 것이 허용이 되고 자신의 환상적인 역할을 연기하는 화려한 기교의 과시 뒤에 이어지는 관객들의 열렬한 환호에 답하기 위해 자신의 본연의 무용수로서의 정체로 돌아와 답례한 다음 다시금 극중의 역할로의 전환이 가능하다. 즉 극중의 역할 연기를 하면서도 여전히 자신의 개인적 정체성은 보장받고 있는 것이다. 그리고 발레극의 중간 어려운 기교의 실시 뒤에 하는 절은 자신의 차별화된 몸과 뛰어난 춤 솜씨에 대한 관객의 인정의 박수를 받기 위한 것이어서 한국 궁중춤의 관객을 향한 공정의 마음과는 정 반대의 성격을 지닌다.

이러한 동서양의 춤의 소통구조의 차이는 공연장의 특성에 일부 기인한다고 할 수 있다. 춤이 제시되는 공연장의 구조가 서양의 경우 무대가 돌출되어 높이가 객석보다 높고 객석의 조명이 꺼지고 무대에만 조명을 밝힘으로써 일상의 시간성과 공간성은 사라지고 무대에로의 몰입이 이루어지도록 하여 무대에서 객석으로 향한 일방적인 이야기 방향이 형성된다. 이는 일상적인 시간성과 공간감으로부터 차별된 극적인 맥락을 조성하기 위해 객석과 무대의 구분을 강화하는 대립적 이원구조를 형성하는 것이다. 이와는 달리 전통 한국 춤의 공연구조는 궁정의 뜰이나 동네 공터의 원형의 공간에서 주위를 둘러가며 관객들이 자리잡기 때문에 공간상의 중심에서 춤이 진행된다. 그리고 객석과 무대의 구분이 조명이나 시설 구조물로나 명확하지 않기 때문에 춤 커뮤니케이션의 주체와 객체가 명확하게 구분되지 않는 쌍방향

의 수평적 공연방식이 된다. 즉 관객들의 일상적인 시간성과 공간성은 공연자의 그것과 차이가 없이 공존하며 넘나든다. 이렇듯 움직임커뮤니케이션의 발화자와 청자가 같은 시·공간에 존재할 때 가능한 몸의 언어는 정보전달의 기능보다는 공동체 안에서의 유대감을 공고히 하게하고 공유하는 신념의 표상을 나눠 갖게 하는 기능을 담당하는데 특성을 지닌다. 그리고 공연 중이나 뒤풀이에서의 관객과 공연자간의 소통과 교류는 장려되고 이러한 만남은 공연자의 우월성을 증명하는 것이 되기 때문에 춤이 일어나는 공간은 관객과 공연자간의 차별을 강조하는 것이 아니라 만남을 확인하고 하나됨이 이루어지는 교차로(intersection)가 된다. 미국의 인류학자 에드워드 홀(Edward Hall)은 ‘일본에서는 거리(street)를 명명하기보다는 그 길들이 만나는 교차로를 명명한다’¹⁰⁾고 지적하면서 일본문화에서 차지하는 중심(center)개념의 중요성을 지적한 바 있다. 중앙집권적 봉건사회를 오랜 동안 유지해 온 우리나라의 경우도 이런 춤이 일어나는 공간은 개인과 개인이 만나고 마음의 일치를 이루는 교차로의 역할을 하는 중심으로 상호주의 원칙의 움직임커뮤니케이션이 일어나는 곳이라 하겠다.

기표보다 기의를 중시하는 유교적 커뮤니케이션 사상은 춤의 매체기술인 기교를 중시하는 서양과 달리 통합체로서의 무용수의 몸을 주목한다. 이런 관점은 결과적으로 한국 춤에 있어서 추상적인 동작 성격과 적극적인 기교의 계발을 등한시하여 온 특성들로 나타난다. 유교전통에서 기표란 중요하지 않으며 모든 대상(기의; signified)을 언어(기표; signifier)로써 표현할 수 있다는 신념은 처음부터 배제되어 있다. 따라서 춤의 언어인 테크닉과 그 기술적 발전에 몰두한 서양과 달리 전통 한국춤에서는 움직임과 무용수의 통합을 중시한다. 그리고 한국춤의 동작은 근본적으로 표현적인 의도가 부재하거나 있다하더라도 사실성이 부족할 뿐 아니라 추상적이며 애매모호한 표현 특성을 지닌다. 이는 전통 한국춤이 노래나 창을 통해 춤의 내용을 동시적으로 얘기하는 구조를 지닌데 부분적인 원인이 있기도 하다. 그러나 어떤 경우에도 하나의 동작이 일정하게 고정된 의미를 지니는 경우는 없으며 어느 동작기호에 의해 구체적인 의미의 전달이나 의사소통이 이루어지는 것이 아니라 무

10) Edward Hall(1966), *The Hidden Dimensions*, (N.Y.: Anchors Books), p. 149.

용수 자신의 의미와 장치와 음악 등을 통한 춤의 전체적인 맥락을 통해 전달한다. 의사소통의 주체와 객체가 엄정하게 분리되지 않는 공연구조와 개별자가 아닌 전체가 강조되는 공연상황에서 구체적이고 사실적인 몸짓과 손짓의 언어가 아닌 무용수 자체의 총체적 감수성이 배어나는 직관적 느낌을 강조한다. 따라서 기표와 기의의 분리가 아닌 통합을 의사소통의 이상으로 삼는 유교적 커뮤니케이션 사상은 무용수와 움직임의 통합이라는 결과를 낳는다. 즉 동작으로부터 기인하는 표현성이 있다면 그것은 무용수 자체의 표현성과 분리할 수 없을 만큼 밀착되어있다는 것이다. 즉 몸은 무용수의 내면을 드러내는 기호가 되고 동작 기호 혹은 몸짓상징은 무용수로부터 독립적으로 존재하지 못하며 무용수의 존재감이나 기의가 압도적인 주목의 대상이 된다. 따라서 전통 한국춤에서는 고정적 의미를 지닌 동작기호를 발견하기가 힘들며 모든 기호는 의미가 양쪽으로 열려있다고 볼 수 있다.

따라서 춤의 매체기술인 기교를 등한시하는 우리 전통춤의 의사소통은 상황에 적합한 동작기호로 이루어진다고 할 수 있겠다. 반면 서양춤의 동작기호는 각 제스처의 언어적 의미가 분절되어있고 이들간의 유기체적 지각 혹은 총체적인 인식은 부족하다. 대표적 서양춤인 발레의 경우 발레극의 플랏이 내포하는 문자화된 줄거리를 구체적이고 사실적이며 명료한 판토크임식의 몸짓으로 전달한다. 물론 발레에도 내용과 상관없는 불거리용의 춤들도 있지만 극의 전개를 전달하는 춤의 경우 각 손짓과 제스처는 이에 대응하는 구체적으로 고정된 일대 일의 의미를 지니고 있으며 그 표현방식은 성격상 대개 사실적이고 모방적이다. 이는 동서양의 문화적 차이를 각기 집단주의(collectivism)와 개인주의(individualism)로 나누어 '미국, 영국과 같은 개인주의 사회에서는 의사결정을 위한 사실적 정보에 의존하는 개인의 독창력과 업적이 강조되며 메시지의 명료함이 강조되는데 비해 중국, 한국, 일본과 같은 집단의 조화와 합의를 추구하는 집단주의 사회에서는 커뮤니케이션이 비언어적이고 모호한 표현적 특성을 지닌다'¹¹⁾라는 주장에 적합한 춤의 예라 하겠다.

그리고 발레 무용수간의 우월을 증명하기위해 촉발된 기교경쟁은 체계적인 기술 분석과 교수법, 그리고 고난이도의 발전된 기교라는 결과를 낳았다. 그리고 기교적

11) 김우를, 장소원(2004), 『비언어적 커뮤니케이션』, (서울: 나남출판), p. 118.

으로 발전적으로 어려워지는 테크닉을 실시하는 체계적인 방법론은 보편적으로 규정되어 있어 개인마다 다르게 실시할 수가 없다. 그러나 전통 한국 춤의 경우는 각 동작이 형태적으로나 실시방법에 있어서 보편적인 하나의 방법론으로 확정되어 있는 것이 아니라 무용수에 따라 즉흥적인 해석에 따른 다른 멋과 개성의 가치에 주목한다. 그러므로 서양춤의 발전사는 춤의 매체인 기교와 몸의 단련에 매진해 왔으며 그 방법론적 발달사라 할 수 있다. 이는 서양의 이성적이고 언어적이며 기능위주의 커뮤니케이션사상이 반영된 결과이며 ‘매체는 메시지이다’라는 맥루한의 생각에 꼭 들어맞는 예라 하겠다. 기본적으로 메시지가 매체에 종속된다는 맥루한의 유명한 경우 ‘매체는 메시지이다’는 기의(signified)에 대한 기표(signifier)의 우위를 내세우는 기호학자와 흡사하다¹²⁾. 그러나 언어나 매체기술은 동양적 의사소통관에서 볼 때 본질과 무관한 방편들이다. 따라서 전통 한국춤의 경우 장인과 기술문화가 경시되는 유교사회의 영향과 아울러 눈이 번쩍 뜨일 대단한 기교의 과시보다 내면의 움직임의 흐름 혹은 기운생동을 더 중시하는 예술적 분위기로 인해 춤의 매체인 신체를 드러내기보다 감추고 테크닉의 방법론적 기술적 발전을 등한시하여 왔다. 기교적으로 팔과 다리 운동 등의 신체부위별로 분화되고 난이도에 따른 발전적이고도 체계적인 교수법과 분류법 그리고 각 스텝의 용어를 가진 발레와 달리 한국 춤은 전 신체에 걸친 동작의 조화와 안정 그리고 흐름을 중시하기 때문에 한 부위의 움직임을 몸 전체로부터 떼어내어 학습하는 것 자체가 불가능하고 각 동작에 대한 용어조차 확립되어 있지 못하다. 이런 전체적 맥락에 대한 강력한 관련성은 동작 구성 즉 안무에도 마찬가지로 한 동작과 그 다음 동작의 연결이나 이음새가 분명하게 드러나지 않고 자연스레 동작들이 이어질수록 뛰어난 예술경지의 춤이라 생각한다.

그러면 한국춤에 나타나는 움직임커뮤니케이션의 기호적 특성은 무엇일까? 춤을 시작하면서 이 춤이 왕에게 전달하고자 하는 메시지를 노래하면서 시작하는 한국의 궁중무용수는 춤추는 내내 공손하고 음전한 태도와 겸손하고 신중한 몸가짐이 요청된다. 한국 궁중 춤에 깃들은 몸짓코드는 마치 조선 선비들이 몸과 마음을 가다듬는데 절실한 것으로 생각한 구용(九容, 容: 태도)의 몸가짐과 비슷하다. ‘율곡이 『격몽

12) 김정탁(2004), 『노장, 공맹 그리고 맥루한』, (서울: Next), p. 60.

요결』에서 주장한 구용과 구사(九思)는 비록 그것이 그의 독창적인 주장이 아니더라도 선비들의 훌륭한 규범이 되어왔다. 구용이란 족(足)용은 무겁게, 수(手)용은 공손하게, 목(目)용은 단정하게, 구(口)용은 조용히 다물고, 성(聲)용은 조용히, 두(頭)용은 곧고 바르게, 기(氣)용은 엄숙하게, 입(立)용은 덕성스럽게, 색(色)용은 씩씩하고 명랑하게 하는 것이다.’¹³⁾ 이런 움직임상의 코드는 한국 궁중춤 전반에서도 발견되는 내부적으로 공통된 몸짓 혹은 고유한 문화적 특성이라 할 수 있다. 물론 이러한 근본적인 몸가짐위에 음악에 맞추어 가볍고 섬세한 스텝이 가미되지만 기본적인 몸짓코드는 변화가 없다. 이런 기본적인 몸가짐이 서양의 우아한 자세와 현란한 기교의 역동적인 몸짓에 익숙해진 관객들이 우리의 전통 춤을 지루하고 느리다고 생각하는 원인이 되는 속성이다. 그렇지만 이런 동작 기호적 특성은 조선조 궁중연희에서 일상의 몸짓코드와 일치하는 비언어적 소통행위인 춤의 상황에 왕이나 신하들이 참여하기도 하고 훌륭한 춤꾼으로 실록에 기록되고 있는 이유가 되기도 한다. 수백년간 기교적으로 다듬어진 정교한 디자인에 맞추어 사지 말단을 정확한 위치에 두는 것을 중시하는 발레와 달리 우리의 전통 춤은 근본적으로 체간 운동으로 몸의 중심에서 일어나는 움직임을 중시한다. 그리고 힘의 사용도 손목까지 이루어져 손끝 발끝의 디테일은 흘러가는 데로 내버려두거나 무시하는 경우가 많다. 궁중춤에서 손과 발은 한삼과 긴치마로 덮혀 드러나지 않으며 손발이 드러나는 민속춤의 경우도 관객들이 주목하는 바는 춤의 리듬과 흥취가 살아나는 어깨춤이나 사지의 굴신 등 몸의 중심으로 발끝의 재주에 주목하는 서양 춤과 차이가 있다.

이제까지 살펴본 상호주의 원칙의 움직임커뮤니케이션구조와 상황에 적합한 동작 기호 그리고 일상의 몸짓코드와 일치하는 춤의 언어는 우리가 왜 가무민족으로 이름을 날리게 되었는지를 설명해주는 요인들이다. 게다가 우리춤은 근본적으로 음악을 느낄 수 있고 그것을 표현할 감성만 갖추었다면 누구나 춤을 잘 출 수 있는 즉 흥성을 기본 속성으로 가지고 있다. 얼굴 학자 조용진은 한국인의 체질에 가장 맞는 예술이 무용이라고 하였다. 그 이유는 우리 춤이 ‘체간의 움직임을 미묘하고 섬세하게 조절하여 힘과 섬세함의 조화를 이루는 춤 양식이기 때문’이라고 하고 ‘우리

13) 성광수, 김성도(2001), p.83.

민족은 체간부 움직임에 유리한 뇌형을 가졌기 때문에 연습으로 섬세함만 보완하면 비교적 쉽게 좋은 춤을 출 수 있다¹⁴⁾고 하였다. 세계의 민족을 주로 사용하는 두뇌의 부위에 따라 우뇌형과 좌뇌형으로 나눌 때 한국인의 70퍼센트가 우뇌가 발달한 우뇌형인간이라 한다. 좌뇌는 이성과 논리, 언어, 수리를 관장하고 우뇌는 감성과 직관, 창조, 느낌 등을 관장한다고 한다. 그러면 우리 민족이 뛰어난 춤꾼인 이유는 바로 우리가 감성이 깃든 뇌인 우뇌를 많이 사용하는 민족이라는 사실에서 찾아볼 수 있겠다. 그리고 우리나라 무용수들이 세계적으로 그 춤 솜씨를 인정받으면서도 뛰어난 안무자가 적고 작품의 논리성이 부족한 이유도 바로 이러한 우리의 사용하느 뇌의 위치에 기인하는 것으로 생각해볼 수도 있겠다. 즉 춤 솜씨는 감성뇌인 우뇌와 상관있지만 안무력은 좌뇌의 논리적 능력과 관계있기 때문이다. 이런 상관성은 한국춤에서도 발견된다. 우뇌형의 한국 축구선수와 좌뇌형 국가인 네덜란드의 히딩크감독이 어우러져 골 결정력에 문제가 있었던 한국선수의 투지가 골로 이어진 것도 같은 이유라 하겠다.

이제까지 살펴본 바와 같이 전통 한국 춤의 몸짓과 소통방식은 우리의 사회적 구조와 문화적 특성 그리고 커뮤니케이션 사상을 반영하고 있음을 알 수 있었다. 그런데 동물 행동학자의 전통적 이론에 의하면 커뮤니케이션 신호는 송신자와 수신자 쌍방이 서로 이익을 얻도록 진화한다고 한다. 한국사회가 급격하게 근대화 되어가면서 춤에 있어서 움직임 표현구조와 몸짓소통에도 커다란 변화가 일어나게 되는데 이 역시 일상에서의 사회적, 문화적 변화와 커뮤니케이션 구조의 변화의 맥락에서 살펴보고 그것이 수신자와 송신자 쌍방의 이익을 위한 진화인지의 여부를 이어지는 장에서 다루고자 한다.

IV. 1960년대 한국 신무용에 나타난 몸짓소통의 근대적 변모

신무용이란 1920년대 우리나라에 서양의 극장춤 형식인 발레와 현대무용이 소개

14) 조용진(1999), 『얼굴』, (서울: 사계절), p. 243.

되면서 서양의 신식 예술춤을 뜻하는 용어로 탄생하였다. 여기서 신식이란 의미는 우리의 전통 한국춤에 비해 다르다는 뜻인데 그 새로움의 대상에는 서구의 예술개념을 비롯하여 춤의 창작과 형식 그리고 아름다움과 기교, 이념상의 차이가 모두 포함되는 의미였다. 초기의 장르구분이 되지 않은 상태에서 한국 전통 춤에 기반한 서구식 예술춤으로써 신무용이 양식적으로 완성되는 시기는 1960년대와 1970년대라 하겠다. 이 시기는 국립무용단이 창설되고 이를 기반으로 한국 전통춤의 근대화와 극장예술화가 이루어졌으며 세계적으로 ‘한국춤’으로 인식되는 「화관무」, 「부채춤」, 「장고춤」 등의 신무용기의 대표적인 레파토리가 창작되고 유행하던 시기였다. 그리고 서양의 고전춤인 발레가 세계화되고 국제적으로 보급되던 시기였는데 우리나라의 경우도 국립 발레단이 만들어지고 국립무용단을 거점으로 극무용형식이 처음으로 시도되던 때이기도 하다. 발레의 본질적인 특성 중의 하나가 바로 발레드라마로서 극적인 형식을 지닌다는데 있다. 따라서 급격한 근대화가 이루어지던 그 당시 한국에서 우리의 전통춤을 가지고 극적인 이야기를 시도한 것은 서구 춤의 영향으로 볼 수 있다. 그러나 1960년대 당시 세계발레의 흐름은 극적인 구조를 뒤로 하고 추상의 경향으로 나아가고 있을 상황이었다. 그리고 한국무용과 발레 그리고 현대무용의 장르구분이 분명하게 자리 잡게 되는 1970년대를 거치면서 70년대 말에 이르러 신무용이란 용어를 대신하여 한국창작무용이란 용어가 쓰이기 시작한다. 한국창작무용이란 우리의 전통춤에 입각한 서양식 예술 춤의 양식을 뜻하는 것으로 이로써 신무용의 시기는 마감된다.

서양의 신무용이 국내에 처음 소개될 당시 1920년대와 30년대의 한국사회의 분위기는 신지식인들의 신문화에 대한 열망이 서구문화를 이상시하고 전통문화를 부정하는 태도를 낳았다. ‘개화기 이후 지속되어온 과도기적 성격 즉 동도서기와 같은 어설픈 자세에서 탈피하여 서도서기(西道西器)적 입장에서 서구의 근대문화를 본격적으로 도입, 이식, 접목하려 하였다. 이러한 과정에 지식인들은 기존의 전통문화가 신문화를 건설하는데 심각한 방해물이 되는 것으로 보았고 이에 따라 전통문화에 극히 부정적 태도를 취했다.’¹⁵⁾ 1900년대 개화기에 서양의 근대학문을 수용한

15) 최봉영(1997), p. 299.

신지식인들의 자세는 방법론적으로 두 가지 입장으로 나뉘었다. 전통 유학 즉 기존의 도에 서구의 방법론을 선택적으로 접목하려는 동도서기(東道西器)의 입장과 서구의 이론에 전통문화를 선택적으로 적용하려는 서도동기(西道東器)의 입장이 그것이었다. 그런데 신속한 신문화의 건설을 열망한 당시 한국인들은 변화에 장애가 되는 모든 것들을 극히 부정적으로 바라보았으며 구태를 내버리는데 앞장섰다. 한국인 최초의 신무용가 최승희도 활동 초기 일본유학을 통해 서양의 춤의 정신(西道)과 서구 테크닉(西器)으로 작업하였다. 우리춤의 전통을 모두 부정한 신무용의 선구자들은 당시 전통춤 사자들과는 다르다는 대단한 엘리트의식을 지니고 있었다.

그러나 ‘경제입국’이라는 국가적 목표를 지녔던 1960년대의 한국사회는 본격적인 공업화가 이루어지고 근대화 즉 서구화만이 살아남을 수 있는 길임을 강조하며 커다란 변화를 겪게 된다. 이 시기의 한국인들은 ‘자본주의적 욕구의 혁명’과 ‘기술혁명’을 경험하게 되는데 이는 물질적 가치를 지향하기 위한 수단으로서 기술, 즉 지식과 아이디어 그리고 욕구의 발견이었다. 당시 기술에 기초한 자본주의적 삶을 영위하고자 열망한 한국인들은 기술로서 나라를 새롭게 건설하고자 하여 ‘기술입국(技術立國)’이라는 말을 유행시켰다. 기술개발을 가능하게 하는 원천으로서 아이디어(idea)라는 것을 알게 되고 기술과 아이디어의 원천이 되는 욕구에 대해 긍정적이고 적극적인 생각을 가지게 되었다. 그리하여 ‘분수’, ‘청빈’, ‘염치’ 등은 더 이상 중요한 의미를 지니지 못하고 물질적인 힘의 획득이야말로 성공적인 삶의 척도가 되었다. 그리하여 급격하게 한국사회는 욕구에 충실한 물질적인 사회로 변모하였으며 전통문화는 고갈되고 모든 문제는 경제로 환원되어 ‘GNP의 수치가 문화와 이념을 대신하게 되었다’¹⁶⁾. 1960년대가 진행되면서 한국사회는 점차 자본주의적 삶에 적응되어가고 서서히 민족적 국가적 자존심을 회복하고 일어서기 시작하였다. 이러한 욕구와 아이디어, 기술의 범람과 민족적 자존감이 싹트기 시작한 사회적 분위기는 당시 한국 무용계에서 국립무용단과 국립발레단의 발족으로 이어지고 한국춤의 창작에 있어서 서도서기(西道西器)적 자세로부터 서도동기(西道東器)적 자세로의 전환으로 나타나게 된다. 이러한 태도는 그녀의 활동 후기 한국의 춤사위에 기

16) 앞의 책, p. 248.

초한 동양의 발레를 만들고자한 최승희의 생각에서 발견할 수 있다.

1908년 원각사라는 서양식 극장이 국내에 처음 만들어진 이후 1962년 국립무용단의 결성과 함께 한국의 전통 춤사위와 소재에 입각한 한국극무용이 만들어질 당시의 한국 무용계에는 새로운 예술창작의 패러다임이 자리 잡았고 그 결과 춤의 커뮤니케이션 구조는 크게 변화하였다. 우선 개인 안무자의 아이디어를 전달하기 위해 사실적이고 표현적인 동작으로 의미와 볼거리를 창조하고자한 신무용의 창작구조는 근본적으로 서양식 예술춤의 정신과 본질을 그대로 받아들인 것이며 우리의 전통적인 춤의 정신과 존재방식 그리고 의사소통구조를 포기한 것이었다. 개인주의에 입각한 창조성과 표현성 그리고 기교를 중시하는 스펙타클한 신무용적 특성은 20세기 초엽의 서양 근대춤인 현대춤과 발레의 모습과 유사하였다. 극장춤으로써 서구 예술춤의 양식을 따르면서 전통 한국춤이 가졌던 가중심의 집단적 창작방식이나 공연형식을 잃게 된 것은 물론이거니와 관객과 공연자간의 만남이 이루어지는 양방향의 상호주의 원칙의 커뮤니케이션 성격도 사라졌다. 대신 창작과 공연에서 개인주의정신이 자리 잡고 무대에서 객석으로의 수직적이고 일방적인 이야기 방향이 형성되었다. 대낮의 뜰이나 마을 공터에서 추어지던 춤이 객석과 분리되어 조명을 받게 되면서 일상성을 상실하게 되고 극장이라는 공간이 지니는 가상과 환상의 요소가 춤의 성격 전반에 영향을 미치게 되었다. 따라서 무용수 역시 현실의 고리를 끊고 완전히 극장적인 존재로 재탄생하게 되었다. 그리하여 서양춤에서 집중적인 주목의 대상이었던 젊고 유연한 육체의 아름다운 무용수의 기교와 미소를 신무용에서도 발견할 수 있게 되었다.

전통 한국춤에서 본질과는 무관한 수단으로 생각하여 경시받았던 춤의 매체인 기교나 몸은 신무용기에 이르러 절대적인 주목과 관심의 대상으로 부각되었다. 기존의 스텝들은 좀 더 정교해지고 동작의 선 역시 한층 깔끔하고 분명하게 다듬어졌으며 템포는 더 빨라지고 다양한 대형의 변화가 들어오고 움직임을 실시하는데 더 많은 파워와 감정이 들어오게 되었다. 그리하여 전반적으로 시각적으로 화려하고 현란한 볼거리의 춤이 신무용의 두드러진 특징이라 하겠다. 이렇듯 동작의 선이 분명한 형태로 드러나는 춤을 위해 의상 역시 바뀌게 된다. 전통 한국춤의 의상은 폭이 넓고 느슨하여 몸을 가리는데 그 특색이 있다. 이는 신체부위를 노출하는 것이

천박하거나 비도덕적이라 생각한 우리의 윤리의식에 기인하는 것이기도 하지만 우리는 일상의 복식마저도 우리사회의 도덕적 가치인 겸손함과 정숙성을 표현하기 위해 입었기 때문이다. 따라서 우리의 전통 복식은 몸과 옷 사이에 공간적 여백을 두어 개인적인 체취나 몸의 선이 직접적으로 드러나지 않도록 중간지대를 만드는 역할을 한다. 따라서 옷의 형태를 결정하는 데는 그 옷을 입은 사람의 신체 실루엣보다 옷 그 자체의 전체적인 형태가 우선한다. 그러나 신무용의 의상은 신체의 실루엣이 뚜렷하게 드러나게끔 변화하였다. 빠르고 정교한 춤사위를 위해 가볍고 하늘하늘한 천으로 만들어진 훌겁의 치마를 몸에 감아서 허리에 끈으로 묶었다. 그리하여 폭이 넓고 긴 무거운 겹겹의 치마는 사라지고 몸매가 완전히 드러나 훌치마 아래로 다리의 실루엣이 나타나고 서양춤의 경우처럼 발이 완전히 드러나게 되었다. 그 결과 개인의 개성적인 몸매를 강조하는 의상은 무용수들을 각기 개성적인 표현체로 돋보이도록 하는 효과를 주었다.

그리하여 무대 위의 무용수가 관객의 주의 깊은 응시와 예술적 감상을 요구하는 자기주장과 자기표현이 분명한 존재로 변모하였다. 이러한 경향은 전통 궁중춤의 의사소통에서 발견할 수 있었던 보는 이를 중심으로 행동하고 자기의 주장이나 자신을 비교적 적게 드러내고 다른 사람의 입장을 고려하는 특성과는 다른 것이다. 그리고 무용수의 몸짓에서도 전통 한국춤에서 발견할 수 있었던 구용과 같은 신중하고 겸손한 몸짓코드나 기호적 특성도 사라지게 되었다. 대신 기술과 아이디어 그리고 욕구에 충실한 몸이 자리 잡았다. 기교 지향적이며 역동적인 몸짓과 명료한 메시지와 표현성을 추구하는 동작기호적 특성을 지닌 신무용수들은 시각적 응시의 대상으로서 공연하는 육체였다. 그리고 그러한 춤동작과 무용수들은 객석에서 바라보는 한 시점을 위한 시각적 형태들이었다. 이는 원근법적이고 시각적인 공간인 극장무대에서 춤추게 되면서 오는 또 다른 변화였다. 극장공간이 지나는 원근법적인 구도는 하나의 시점을 중심으로 사물을 배치하고 왜곡함으로써 삼차원적 현실감에 대한 환상을 만들어내는 시각적인 세계이다. 이러한 무대 위의 환상세계는 자본주의를 경험하면서 한국사회에 만연한 권모와 술수 즉 '모로 가도 서울만 가면 된다'는 식의 목표를 위해 어떤 수단도 가리지 않은 한국 사회를 닮아 있었다. 그런 조명으로 눈부신 환상의 시각 세계에서 구체적이고 스펙타클한 형태로 눈에 보이지 않는 무

용수의 기의는 발붙일 곳이 없어진다. 그리하여 전통춤에서 발견되던 무용수와 움직임의 통합은 희미해지고 모든 의미는 시각화되어야만 인식되게 되었다. 이는 전통 탈춤판에서 춤의 내용이 현실이거나 현실의 연장임을 은연중에 분명히 함으로써 관객들의 사고와 감정을 자극하여 자연발생적인 참여를 유도하여 함께 소통하는 관객과 연희자의 관계와는 많이 다르다. 그리하여 신무용의 관객들은 수동적으로 일방형의 수직적인 의사소통의 수용자로 전락하였다. 이러한 관객의 처지는 전통춤의 의사소통 구조에서 발견할 수 있었던 쌍방향의 수평적인 의사소통의 생명력을 상실한 것이라 생각한다.

이렇듯 자기주장과 자기표현이 분명한 개성적 표현체로서 무용수의 등장과 기교와 기술개발에 열중하고 창조와 표현을 중시하는 신무용의 경향은 모두 전달매체의 정확성을 중시하여 메시지의 객관성과 명료성을 얻고자하는 서양적 장치였다. 그리고 궁극에는 안무자 개인 아이디어의 커뮤니케이션을 위한 것이었다. 앞서 2장에서 살펴본 바 있듯이 메시지의 명료화는 서양의 의사소통에서 중심적인 가치이다. 분명한 아이디어의 표현은 훌륭한 창작성으로 평가받았다. 이러한 명료한 메시지와 아이디어를 중시하는 경향은 일상의 의사소통에서도 근대적 사회에 적합한 행동방식이 되었다. 해방이후 민족교육과 민주교육을 받으며 성장한 4·19 혁명세대는 식민지교육을 받은 기성세대와는 매우 다른 생각을 가지고 있었다. 언론, 출판, 집회, 사상의 자유를 위해 학생들에 의해 주도된 민주화운동이 국민적 호응을 얻어 대통령을 하야시키고 새로운 정부가 들어서게 한 것은 장유유서의 유교적 가치기준과 사회질서를 일거에 무너뜨리는 사건이었다. 더 이상 기성세대의 경험은 절대적인 존경을 기대할 수 없게 되었다. 그리고 자신의 생각과 아이디어를 분명히 하고 국가의 문제를 새로운 각도에서 바라보고 해결하고자 한 당시의 젊은이들은 ‘모던’이라는 이름으로 진행된 시대의 첨단 유행으로서 몸과 춤을 새롭게 인식하고 경험한 세대였다. 자신의 아이디어를 위해 목숨을 걸고 혁명을 한 세대들은 자기주장과 자기표현이 강하고 소통방식에서 솔직하고 적극적이며 거침없는 신체적 태도를 가졌다. 그리고 이들은 자신의 생각을 행동으로 거침없이 표현하는 것이 조국근대화에 기여하는 일이라 생각하였다.

이에 앞서 신문화와 함께 국내에 들어온 댄스와 스포츠를 앞세운 신체문화의 열

기는 근대적인 춤과 몸의 전형을 국내에 소개하였고 오백년간 유교식 예법과 절도에 묶여있던 한국인들의 신체와 움직임을 계몽하였다. 서구적인 몸과 움직임스타일의 미의식을 앞세우고 1960년대 한국사회를 풍미한 춤과 재즈의 열기는 절제와 극기를 강조하는 수신(修身)의 자세나 구용(九容)과 같은 무겁고 공손하고 단정한 태도와 같은 움직임 코드로부터 한국인들의 몸과 마음을 해방시켰다. 1920년대 사교춤과 함께 한국사회에 불어 닥친 춤바람의 열기는 60년대 말까지 진정될 줄 몰랐고 계바람, 치맛바람과 함께 한국의 3대 바람으로 자리잡았다. 당시 계몽된 신여성과 자유부인에게 춤은 모더니즘과 민주주의 그리고 여성해방운동과 독립을 실현하는 수단이었다. 그리고 1920년대 말부터 재즈가 유행하기 시작하면서 한국 사회에 형성된 ‘재즈적 현상’은 모던 보이와 모던 걸들의 말과 행동을 ‘팬스식 걸음걸이’나 재즈식으로 바꾸어 놓았는데 ‘재즈식은 경박하고 스피드있으며 과감하고 거침없는 행동’¹⁷⁾을 말하는 것이었다. 이런 스피드가 있고 과감하고 경박한 동작 특성은 전통춤의 입장에서 당시의 신무용을 바라 볼 때 똑 같이 지적될 수 있는 동작적 특성이었다. 따라서 1960년대에 이르러 한국인들의 춤과 몸은 거의 근대화 즉 서구화가 완성되어졌다고 할 수 있다. 즉 1930년대 잡지표지와 삽화에서부터 전개된 여성들의 서구화 즉 서양미인화와 관능적인 서양미인의 몸의 소개는 1960년대에 이르러 공략할 수 없는 탄탄한 사회적 전형으로 자리 잡았다. 그리고 움직임의 기본 리듬과 행동방식 역시 전통적인 엄숙하고 신중한 몸가짐으로부터 훨씬 솔직하고 자유분방한 방식으로 진행되었다. 이는 일상의 삶에서 이루어지는 신체문화의 근대화 즉 서구화였다고 할 수 있다. 그리하여 1960년대 근대적 대중문화가 형성될 당시의 문화커뮤니케이션 코드에는 신체적이고 춤 적인 행동코드 혹은 동작 기호적 특성이 강하게 내포되어 있었음을 부인할 수 없다.

그러므로 1960년대 일상 행동의 기호적 특성은 무대 위의 움직임코드와 많이 닮아 있었다. 3장에서 지적한 바 있듯이 일상적인 시간성과 공간감을 공유하는 우리춤의 성격으로 인해 근본적인 움직임의 리듬과 호흡이 일치하기 때문이지는 몰라도 과거에 비해 아이디어나 동작형태에서 솔직하고 분명하며 그 전개에 있어 스피드

17) 김진송(1999), 『서울에 판스 홀을 허하라』, (서울: 현실문화연구), p. 167. 재인용.

있고 적극적으로 자기를 주장하고 표현하고자 하며 기술을 중시하고 욕구에 충실한 모습 등의 여러 측면에서 동일한 코드를 공유한 것으로 보인다. 그리고 동일한 코드를 공유하는 움직임방식은 커뮤니케이션 방법에서도 유사한 구조를 지니게 마련이다. 그리하여 간접적인 표현을 중시하고 자신을 드러내기를 꺼리고 함축적이며 완곡한 의사소통법 대신 사실적이고 직접적인 표현과 자기주장과 표현이 분명하고 전달매체의 정확성을 중시하여 메시지의 객관성과 명료함을 추구하게 되었다. 이런 변화는 모두 근대화과정에서 있던 당시 한국사회의 문화코드에 동참하는 일이었다. 그리하여 예법에 얽매인 반신체적인 유교문화 즉 구학의 영향에서 벗어나 근대적 춤과 몸의 인상으로 상대적으로 신체화된 60년대 한국인들은 ‘잘 살아보세’라는 기치아래 70년대 초 일어난 새마을운동에 모두 노동으로 몸으로 동참할 수 있었다.

전통 탈춤판에서 관객들의 사고와 감정을 자극하고 적극적으로 참여하도록 하여 관객과 공연자가 만나는 커뮤니케이션구조에 비해 극장의 프레임 속에 조작되는 매체적 메시지를 수동적으로 시각 중심으로 받아들이는 근대적 커뮤니케이션 구조는 제한적이며 단편적인 소통방식이라 본다. 따라서 그러한 변화가 커뮤니케이션 신호 수신자와 송신자 쌍방의 이익을 위한 진화인지에는 의문의 여지가 있다. 하지만 그러한 커뮤니케이션의 변화를 문화적 변화 즉 커뮤니케이션 코드의 변화라는 측면에서 본다면 그리고 그 당시 춤의 열기와 신무용의 인기 그리고 새마을 운동에 동참한 사람들이 그토록 열망하던 조국근대화정신의 측면에서 본다면 필연적인 선택이었음을 이해할 수도 있다. 국가적 빈곤을 극복하고 자본주의적 경제성장의 길로 접어든 당시 사람들에게는 가난의 한을 풀고 외국의 도움 없이 잘 사는 길은 바로 이미 잘살고 있는 서구적인 문화코드를 선택하는 길뿐이었기 때문이다.

V. 맺음말

춤을 통해 나타나는 한국적 움직임커뮤니케이션의 특징을 살펴보기 위해 먼저 한국사회의 구조와 문화적 특징을 먼저 살펴보고 그로부터 한국인의 의사소통 즉 커뮤니케이션 사상을 서양의 사상과 비교하는 관점에서 살펴보았다. 커뮤니케이션

사상에 있어서 말보다는 몸을 중시하는 언어최소주의적인 생각은 기표보다 기의를 중시하고 기표와 기의의 분리가 아닌 통합을 의사소통의 이상으로 삼았다. 그리하여 구용과 문질빈빈같은 성공을 위한 사회적 몸의 표현법 즉 움직임커뮤니케이션을 공부하고 시행하고자 한 조선조 선비들에게 비언어커뮤니케이션은 인간관계에서 자아의 발견과 완성을 도모하는 길일뿐 아니라 나아가 자아의 외연적 확장을 통해 이상적 정치와 사회건설을 이루는 중요한 기초였다. 그리고 유교문화에 입각한 커뮤니케이션사상과 비언어커뮤니케이션의 특성들을 한국춤을 통해 살펴보았다. 유교적 커뮤니케이션의 근본원리인 예의 정신이 한국춤에 어떻게 나타나는지 그리고 관객과의 관계와 소통구조를 서양의 춤의 구조와 비교하여 살펴보았다. 그리고 전통 한국춤에 나타나는 공통된 몸짓 코드 혹은 움직임의 기호적 특성을 구용과 유사하다고 지적하였다. 그리고 한국춤은 공연자와 관객이 만나 마음의 일치를 이루는 교차로의 역할을 하는 중심으로 상호주의 원칙의 움직임커뮤니케이션이 일어나는 곳이라는 점을 발견하였다. 그리하여 한국춤의 몸짓과 소통방식은 우리사회의 문화적 특성과 커뮤니케이션사상을 반영하고 있음을 알 수 있었다.

1960년대 경제입국을 위해 매진하던 한국사회에서 유행하던 신무용은 전통적인 한국춤의 정신과 존재방식 그리고 의사소통의 구조를 포기하고 근대적인 서구의 의사소통의 구조 위에서 작업하였다. ‘자본주의적 욕구의 혁명’과 ‘기술혁명’을 경험한 1960년대 한국인들은 물질적 가치를 지향하기 위한 수단으로서 기술 즉 지식과 아이디어 그리고 욕구를 발견하였다. 기술과 아이디어 그리고 욕구는 무용창작에 있어서도 새롭게 각광받는 중심적인 가치가 되었다. 개인주의에 입각하여 창조성과 표현성 그리고 기교를 중시하는 스펙타클한 춤은 20세기초엽 서양의 춤을 닮아 있었다. 자기주장과 자기표현이 분명한 개성적 표현체로서 개인 무용수의 등장과 기교와 기술개발에 열중하고 창조와 표현을 중시하는 신무용의 경향은 모두 메시지의 객관성과 명료성을 얻고자 하는 서양 커뮤니케이션의 기본 사상에 충실하고자한 노력이었다. 그리고 무대 위의 신무용수의 움직임특성과 어법은 일상의 몸짓코드와 크게 다르지 않았다. 동작형태나 아이디어에 있어서 솔직하고 분명하며 그 전개에 있어서 스피드있고 적극적으로 자기를 주장하고 표현하고자하며 기술을 중시하고 욕구에 충실한 모습은 신문화와 함께 근대적인 춤과 몸의 전형으로 서구화된 가무

민족 후예들의 신체화된 모습이었다.

■참고문헌

- 김숙현 외(2001). 『한국인과 문화간 커뮤니케이션』, 서울: 커뮤니케이션북스.
- 김우룡 외(2004). 『비언어적 커뮤니케이션론』, 서울: 나남출판.
- 김정탁(2004a). 『禮 & 藝』, 서울: 한울아카데미.
- _____ (2004b). 『노장, 공맹 그리고 맥루한까지』, 월간 NEXT.
- 김진송(1999). 『서울에 판스 홀을 허하라』, 서울: 현실 문화 연구.
- 신명호(2002). 『궁중문화』, 서울: 돌베개.
- 이상희(1993). 『조선조 사회의 커뮤니케이션 현상연구』, 서울: 나남.
- 임희섭 외(2002). 『한국의 문화변동과 가치관』, 서울: 나남출판.
- 조용진(1999). 『얼굴』, 서울: 사계절.
- 최봉영(1997). 『한국문화의 성격』, 서울: 사계절.
- 한국기호학회(2002). 『몸짓언어와 기호학』, 서울: 문학과 지성사.
- 홍기선(2002). 『인간커뮤니케이션』, 서울: 나남출판.
- Edward Hall(1966). *The Hidden Dimension*, New York: Anchor Books ,
DOUBLEDAY
- 김말복(2004). 신체문화와 무용, 『무용예술학연구』, 14.
- _____ (2005). 무용수의 몸, 『무용예술학연구』, 15.
- _____ (2006). 억압에서 해방으로, 『무용예술학연구』, 16.
- 이승환(1997). 몸의 기호학적 고찰, 『기호학연구3/ 삶과 기호』, 문학과 지성사.
- _____ (2003). 성(聖)의 기호학, 『기호학과 유교문화』, 한국기호학회 2003년도
춘계학술대회.

논문투고일 2006년 6월 30일
심 사 일 7월 5일
심사완료일 7월 20일

Abstract**The Characteristics of Korean Movement Communication
Evident in Traditional Korean Dance**

Mal Borg Kim, Ph. D.
Professor of Dance
Ewha Womans University

This paper aims to study the characteristics of Korean movement communication found in traditional Korean dance. It also forms a part of the program to study the communication phenomena in the everyday life of Korean society. For this purpose, the Korean thought of communication is examined in comparison with the western ideas of communication. Also the structure and the methodological characteristics of Korean nonverbal communication is surveyed in contrast with the western style. And traditional Korean dance is looked into to find out that the characteristics of Korean culture and the Confucian ideology of communication is reflected in the motions and the movement communication of traditional Korean dance.

The symbolic characteristics of basic movement manner in traditional Korean dance is explained as 'guyong (nine attitudes)' which was the ideal movement manners for the Confucian scholar in the Chosun era. And it is proved that the communication of Korean dance is reciprocal in nature. In traditional Korean society, dance functions as the center where the audience and the dancer meets at the intersection and find the consensus of mind through dance.

In 1960s, Korean people discovered 'technology, idea and desire' as the medium to seek the materialistic value. These three concepts also come in the spotlight of dance stage as the central values. The 'new dance' of the 1960s take a serious view of creativity, expression and technique and worked on the context of western thought of communication. The trend of new dance of 1960s was the pursuit of objectivity and clarity of message which is the basic principle of western communication thought.

keywords: movement communication(움직임 커뮤니케이션), Korean ideology of communication(한국 커뮤니케이션 사상), Korean new dance(신무용), traditional Korean dance(전통 한국춤), Korean people(가무민족)