



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학석사 학위논문

발레에 있어서의 “자연의 모방”

개념에 대한 시론

- 발레닥시옹 ballet d'action을 중심으로 -

2015년 8월

서울대학교 대학원

협동과정 공연예술학 전공

한 상 윤

발레에 있어서의 “자연의 모방”

개념에 대한 시론

- 발레탁시옹 ballet d'action을 중심으로 -

지도교수 신 은 영

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함

2015년 4월

서울대학교 대학원

협동과정 공연예술학 전공

한 상 윤

한상윤의 문학석사 학위논문을 인준함

2015년 6월

위 원 장 _____ (인)

부위원장 _____ (인)

위 원 _____ (인)

국 문 초 록

본 논문은, 오늘날 통용되고 있는 발레의 공연 형식을 정립하는 데 가장 크게 기여했다고 평가받는 인물인, 장 조르주 노베르의 주저(主著), 『춤과 발레에 대한 서한』에서, “자연의 모방” 개념을 둘러싸고 나타나는 일련의 문제점들을 해명하기 위한 시도이다. 그는 발레의 목표가 “자연의 모방”이라고 주장하였으되, 이를 사실적인 몸짓 연기인 판토마임으로 간주하였고, 이것의 실행이 원활히 이루어지기 위해서는 춤의 스텝이 단순화되어야 할 뿐더러 없어지는 데 이르러야 한다고 역설했던 것이다. 노베르의 이러한 논의는, 발레의 목표인 “자연의 모방”이 오히려 발레를 없애야 한다는 주장을 낳고 있는 것으로 보일 수 있으며, 이러한 이해는 위에서 언급한 그에 대한 일반적인 평가와 상충된다. 노베르 본인은 재현하는 바 없는 기교적인 춤을 완전히 포기한 적이 한 번도 없었으며, 오히려 자신의 저술을 통하여 이러한 춤의 실행에 관한 전문적인 조언을 상세히 남기고 있을 뿐 아니라, 자신이 안무한 작품에도 기교적인 춤 장면이 곳곳에 배치되어 있음을 스스로 밝히고 있다.

이러한 모순들을 해명하기 위하여, 본론 I은 우선 “자연의 모방” 개념이 발레 이론 상에서 처음에 가졌던 의미는 무엇이었는지에 주목하였다. 르네상스 시대부터 18세기 후반에 이르기까지, 서유럽에서 가장 널리 통용되고 있던 예술 이론은, 여러 예술들이 “자연의 모방”이라는 공동의 목표를 이루기 위해 서로 도움을 주고 받으며 연대 관계를 이루고 있다는 것이었다. 이러한 논의는 “시는 그림처럼”이라는 호라티우스의 조언에 근거를 두고 있었으며, 이렇게 해서 문학과 미술은 서로를 제재로 삼거나 참조하며 공생해 나가게 되었다. 16세기 프랑스에서 본격적으로 발전하기 시작한 발레는, 이같은 지배적인 예술 이론의 영향을 받아 자신의 이론적 토대를 구축하기 시작하였다. 17세기 발레 이론을 집대성한 메네스트리에는, 발레는 “몸의 움직임”을 수단으로 삼기 때문에 그림보다 사물의 본성 및 영혼의

태도를 더 잘 드러낼 수 있다고 했으며, 비극과 희극이 인간의 행동만을 다루는 것과 달리, 동물이나 추상적인 관념도 춤의 대상으로 삼는다고 했다. 그는 춤의 모방 대상에는 한계가 없고, 춤은 “모든 것”을 모방한다고 하였다. 이처럼 그가 “전체”를 모방 대상으로 삼은 점이 춤의 장르적 성격을 규정하게 된다. 그림이 무엇이든 화폭에 담을 수 있는 것과 마찬가지로 춤은 무엇이든 몸짓으로 나타내지만, 그림은 한 순간 밖에 보여주지 못하는 반면 춤에는 시간의 차원이 개입되므로, 춤은 그림보다도 실제의 모습을 더 잘 보여주는, “움직이는 그림”으로서의 존재 이유를 갖는다. 또, 발레는 “모든 것”을 모방하기 때문에 인간의 영역에 국한되지 않는데, 말은 인간만이 가지고 있는 능력이므로, 말을 버리는 편이 발레의 포부에 어울리는 것이 된다. 고대적인 의미에서의 시, 즉 연극은 시간적인 차원을 갖지만, 그것이 말을 수단으로 삼기에 인간 밖에는 다룰 수가 없는 것이다. 움직임을 수단으로 삼는 발레는, 이렇게 해서 “말 없는 시”라는 고유성을 갖게 된다. 그리고, 이 “말 없음”에 의해 발레는 도덕과 교육 대신, 유희와 즐거움을 위한 것이 된다. 이로써, 서사 구조를 갖지 않은 발레는 오페라나 비극의 막간극이라는 위치를 부여받게 되는데, 이는 다음 세기에 주요한 비판의 대상이 된다.

본론 II는 두 부분으로 나누어져 있다. 첫번째 부분에서는, 18세기에 이성주의적인 언어관에 대한 전적인 신뢰에 균열이 발생하면서, 공연에서는 스펙타클, 즉 “시각적인 것”의 중요성이 증대되고, 의사 소통에 있어서는 “몸짓”이 대안적인 수단으로 주목받게 되는 양상을 다루었다. 18세기 전반의 예술 담론 양상을 잘 보여주는 뒤보스는, 예술 작품의 판단에 있어 학문에 입각한 토론보다는 감상자의 주관적인 “느낌”이 더 믿을만한 것이라고 하였으며, 예술 작품의 창작에 있어서도 아카데미의 규칙이란 천재성을 지닌 작가에 한해서만 쓸모가 있다고 주장하였다. 그는 비극의 힘이 스펙타클의 시각적인 호소에서 나온다고 생각했으며, 이러한 관점에서 연기의 시각적인 측면, 즉 “몸짓”에 관심을 가졌다. 그는 그리스 로마 고전에 입각하여 이러한 주제를 논하면서, 고대에 몸짓만으로 이루어졌던 배우의 예술

인 “판토마임”에 주목하였다. 계몽주의 시대에 들어서자, 판토마임은 더 이상 고전 연구의 차원에 머무르지 않게 된다. 콩디악은 인간이 언어보다 앞서서 가장 오래된 기호 체계인 “행동 언어”를 발명하였다고 주장했다. 그는 모방적인 몸짓으로 이루어진 이 언어를 당대 무대 예술로서의 판토마임 및 춤과 동일시하였다. 뒤이어, 디드로는 이 판토마임을 당대의 연극과 발레 관행을 개혁할 가장 효과적인 수단으로 제시하였다. 그는 연극에서 말을 줄이고 판토마임을 통한 몸짓 연기의 비중을 높일 것을 주장하였으며, 춤 역시 판토마임을 도입하여 서사 구조를 갖춘 독립된 공연 형태가 되어야 한다고 했다.

이러한 고찰을 통하여 얻어진 관점을 바탕으로, 본론 II의 두번째 부분에서는 노베르의 텍스트를 본격적으로 다루면서, 앞서 제기된 모순들을 명확히 드러내고 그것들의 해명을 시도하였다. 노베르는 뒤보스와 마찬가지로 천재성 없는 안무가와 무용수들의 노예적인 모방에 반대하며, 이에 대한 해법으로 “자연의 모방”을 제시하는데, 이것은 곧 판토마임을 가리킨다. 그는 발레 안에 판토마임의 자리를 마련하기 위해, 기존 발레의 기교적인 스텝을 비롯하여, 이를 가능케 해 주는 아카데미의 규칙들을 철폐할 것을 주장한다. 노베르는, 발레의 모방 역시 연극에서와 마찬가지로 원본과 모본이 흡사한 경지에 이르러야 한다고 주장한다. 이러한 그의 언급들은 발레가 춤을 버리고 판토마임으로 대체되어야 한다는 의미인가? 그러나 이렇게 이해할 경우, 그가 자신의 발레 작품들 안에 춤을 온존시켰을 뿐 아니라, 모방하는 바 없는 기교적인 스텝들의 실행 방법들에 대해 직접 자세한 지침을 남겼다는 점을 설명할 수 없게 된다. 노베르가 춤을 배제시키려 하지 않았다는 전제를 가지고 텍스트를 다시 살펴보면, 그는 “행동적인 춤 *danse en action*”을 “행동 장면 *scene d'action*”과 같은 의미로 사용하며, 노베르가 스텝을 철폐해야 한다고 주장하는 것은 “*danse en action*”에 한해서이다. 발레와 판토마임이 결합된 새로운 장르의 이름인 “*ballet d'action*”은 정작 노베르의 텍스트에서 보이지 않으며, “*ballet d'action*”을 “*danse en action*”과 혼동하였을 때 위와같은 오해가 발생한다. 따라서, 노

베르는 “자연의 모방”이라는 목표를 통하여 발레에 판토마임과 그것을 통한 서사 구조를 도입하자고 주장하였던 것이며, 이로써 발레는 막간극의 지위에서 독립적인 공연 형식으로 올라설 수 있었던 것이다.

주요어 : 노베르, 자연의 모방, 발레탁시용, 판토마임, 뒤보스, 콩디약

학 번 : 2011-23125

목 차

국문초록.....	iii
서론.....	1
I. 17세기의 발레	
1. 시는 그림처럼.....	4
2. 프랑스에서의 이론적 전개.....	5
3. 막간극으로서의 발레.....	8
4. 춤의 전문화.....	11
II. 계몽주의와 발레	
1. 전통으로부터의 탈피	
1.1. 신구 논쟁 : 전범에 대한 상대주의적인 태도.....	16
1.2. 뒤보스 : 이성/규칙에서 감각/천재성으로.....	19
1.3. 시각적인 것의 강조 : 판토마임 담론.....	24
2. 계몽주의와 판토마임	
2.1. 콩디약 : 행동 언어에서 춤으로.....	32
2.2. 디드로 : 운율이 들어간 판토마임으로서의 춤.....	42
3. 노베르의 『서한』	
3.1. 노베르의 모순.....	49
3.2. 판토마임 발레 : 모순의 해소.....	64
결론.....	73
참고문헌.....	76
Abstract.....	8

서론

오늘날 널리 퍼져 있는 발레 공연 형태는, 마임에 의한 줄거리의 전달과 기교적인 춤이 번갈아 가며 진행되는 것으로, 이것은 18세기에 출현한 발레탁시용 ballet d'action에 그 뿌리를 두고 있다.¹ 발레탁시용은 오페라나 비극 사이에 막간극 형식으로 삽입되어 있는 발레에 만족하지 못한 여러 계몽주의자들에 의해 주장되었으나, 발레 안무가인 장 조르주 노베르 Jean-Georges Noverre가 1760년에 발표한 『춤과 발레에 대한 서한』²에서 가장 분명하고 자세한 이론적 논의가 이루어졌다.³ 열다섯 편의 편지글 형식으로 이루어진 이 책에서, 노베르는 “자연의 모방 l'imitation de la nature”을 발레를 비롯한 여러 예술의 참된 목표로 설정하고는, 현실 세계의 모습을 진실되게 재현하기 위해 발레는 연극에서와 같은 서사 구조를 가져야 하며, 이를 위해 무용수들은 판토마임을 통해 줄거리를 전달해야 한다고 주장한다. 이에 따라, 무용수들은 어렵고 힘든 스텝을 포기하고, 아카데미에서 정해진 춤 규칙들을 버리라 주문하게 되는 것이다.

그러나 “발레” 안무가 노베르는, 그가 비판한 것, 즉 재현하는 바 없는 기교적인 춤을 완전히 포기한 적이 한 번도 없었다. 그는 자신의 책 『서한』을 통해, 이러한 춤의 실행에 관한 전문적인 조언을 상세히 남기고 있을 뿐 아니라, 자신이 안무한 작품에도 기교적인 춤 장면이 곳곳에 배치되어 있음을 스스로 밝히고 있다. 사실상, “판토마임 발레”라고도 불렸던 발레탁시용에서, 춤과 판토마임은 각자의 몫을 가지고 동등하게 중요한 구성 요

¹ “18세기 후반에 발전된 발레탁시용은 오페라에 대한 발레의 종속을 끝냈고, 발레를 독립된 극 예술로 정착시켰다.” Ivor Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, Dance Books, 2008, p. 13.

² Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse et les ballets*, Stutgard, 1760. 이하, “서한” 으로 표기함.

³ Carol Lee, *Ballet in Western Culture*, Routledge, 2002, p. 103.

소로서 함께 존재하고 있었던 것이다.⁴ 이러한 현실은, 노베르가 발레의 궁극적인 목표로 제시했던 “자연의 모방,” 그리고 그 실천을 위해 제시했던 방안들과 일치하지 않는 것처럼 보인다.

본 연구는, 노베르의 『서한』에서 “자연의 모방” 개념을 둘러싸고 나타나게 되는 위와 같은 문제들을 규명해 보려는 시도이다. 지금까지 노베르에 대한 연구는, (1) 통시적인 무용사 서술의 맥락에서 그의 책 『서한』을 통해 발레탁시옹의 이론을 소개하는 경우(Judith Chazin-Bennhaum, Carol Lee, Dorion Weickmann 등); (2) 철학적인 배경에서, 춤에 있어서의 “미메시스”라는 개념을 논의하기 위해 노베르를 거론하는 경우(Noël Carol, Francis Sparshott); (3) 당대 유럽 전반에서 이루어진 발레탁시옹이라는 개념을 먼저 설정하고, 이것을 구성하는 중요한 부분으로서의 노베르의 이론과 실천을, 그의 『서한』, 공연 프로그램, 그에 대한 동시대인들의 평가 등을 통해 종합적으로 고찰한 경우(Ivor Guest, Edward Nye), (4) 계몽주의 시대의 몸짓 언어 담론에 관심을 두고, 이 커다란 흐름의 한 파생물로서 노베르를 다루는 경우(Hedy Law, Sophia Rosenfeld)로 이루어져 왔다.

첫번째 경우에서는, 『서한』에서 보이는 바가 노베르의 전부인 것처럼 이야기되고 있으며, 그나마 개략적인 소묘에 그치고 있어서, 그의 논의가 갖는 논리적인 긴장이 충분히 주목되지 않는다는 문제가 있다. 두번째 경우에서도 노베르는 그의 『서한』을 통해서만 고찰되며, 노베르는 춤의 형식주의에 대한 “재현”의 지지자로서만 단순화되어 있다. 세번째 경우는 발레탁시옹에 관한 심도있고 폭넓은 접근을 보여주고 있지만, 노베르의 『서한』에 내재한, 그리고 그의 이론과 실천 사이에서 발생한 논리적 균열에 대해 충분히 주목하지 않고 있다. 네번째 경우에서는, 노베르의 책이 나오기에 앞서 형성되어 있던 계몽주의 시대의 정신적 분위기를 고찰함으로써 노베르를 이해하는 데 핵심적인 도움을 얻을 수 있으나, 계몽주의의

⁴ Edward Nye, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century France*, Cambridge University Press, 2011, p. 47 참조.

판토마임 담론이 주된 관심사이므로 노베르에 관해서는 별도의 연구를 요구한다. 본 연구는, 『서한』에서 제기되는 문제, 즉 “자연의 모방”과 춤의 스텝이 일으키는 갈등 관계에 주목할 것이며, 노베르에 앞서 계몽주의 사상가들이 논한 춤 담론을 살펴 보고, 여기서 얻은 관점으로 노베르의 텍스트를 독해하고자 한다.

책에서 어떠한 모호함을 드러냈든, 노베르는 자신의 작품들 안에서 춤과 판토마임을 모두 포함시키고 있었고, 그의 발레탁시용 기획은 오늘날까지 발레 공연 형식의 근간이 되고 있으므로, 노베르 춤 미학의 유효성에 대한 역사적인 검증은 이미 끝난 상태라고 볼 수도 있다. 그러나, 바로 그 이유 때문에 그의 책이 여전히 읽혀지고 있는 것이며, 따라서 이 텍스트의 독해에 있어서 발생할 수 있는 난점들 또한 관심을 받을만한 가치가 있다.

사실, “자연의 모방”이란 이미 노베르 이전부터 서구의 춤 미학이 제시하고 있는 일반적인 목표였다. 노베르가 극복하고자 했던 기계적인 춤, 즉 아카데미의 춤 역시 그 모토는 동일한 “자연의 모방”이었던 것이다. 같은 표어를 내세우면서도 전혀 다른 실천이 나왔다면, 이 표어는 각각의 상황에서 그 실천되는 바에 맞추어 달리 이해되고 있었을 것이다. 따라서, 본 연구는 노베르가 극복하고자 했던 17세기 고전주의 시대의 발레를 한 쪽에, 노베르가 혁신시킨 발레탁시용을 다른 한 쪽에 놓고, 그 사이에 발레를 두고 이루어진 담론들 간의 변화의 추이를 살펴 보고자 한다. 이를 통해, 노베르의 책에서 왜 그와 같은 모순들이 발생했는지, 또는, 왜 그것들은 모순이 아닌지를 밝혀낼 수 있을 것이다.

본문은 세 부분으로 이루어져 있다. 첫번째 부분에서는 17세기의 발레가 어떠한 이론에 근거하였고 어떠한 방식으로 실천되고 있었는지, 그 안에 내재한 문제는 무엇이었는지 살펴 보도록 하겠다. 두번째 부분에서는 계몽주의 시대에 접어들어 새로운 시대 정신이 발레에 대한 어떠한 기대를 낳았는지 살펴 보고 난 후, 세번째 부분에서 노베르의 『서한』에서 나타날 수 있는 모순을 지적하고, 이에 대한 해명을 시도하도록 하겠다.

I. 17세기의 발레

1. 시는 그림처럼

“시는 그림처럼”⁵이라는 호라티우스의 조언은, 16세기 중반부터 약 200년간 독특한 의미를 가지고 사용되었다.⁶ 시와 그림, 즉 문학과 회화는 그 수단의 다름에 따라 구분될 뿐, “자연의 모방”⁷이라는 같은 목적에 봉사하는 자매 예술이라는 것이었다. 수많은 이론가들과 예술가들이 이에 동조했다. 예를 들어, 스칼리제는 시가 귀를 위한 회화이기를 요구했고, 시인 칼데론은 회화가 인간의 가장 위대한 성취물이라고 주장하면서 시보다 더 높게 여겼으며, 회화 이론가인 펠리비앙은 자신을 일컬어 시인처럼 작업하는 위대한 화가라고 했던 것이다.⁸

이러한 지배적인 예술 이론은, 16세기 프랑스에서 고대의 비극을 되살려 내려는 인문주의적 실험에 의해 막 태어난 새로운 장르, 궁정 발레 ballet de cour에 이론적인 토대를 마련하고자 했던 이들에게 담론적인 출발점을 제공해 주었다. 무엇보다도, “시는 그림처럼”이라는 말을 연장하여 춤에 적용할 수 있는 근거는 이미 고대부터 마련되어 있었다. 플루타르코스는 그

⁵ Ut pictura poesis. 호라티우스의 『시학 Ars Poetica』 제361행에 나오는 말로, 원래의 맥락에서는 시를 잘 짓는 법을 설명하기 위해 그림을 예로 들고 있을 뿐, 두 예술이 공통의 목표를 지향한다는 의미는 담고 있지는 않았다.

⁶ 즉, 르네상스 시대부터 레싱의 『라오콘』 까지이다. René Bray, *Formation de la doctrine classique*, A. G. Nizet, 1926. p.142

⁷ “서사시와 비극, 희극과 디튀람보스 그리고 대부분의 피리 취주와 기타라 탄주는 전체적으로 볼 때 모두 모방의 양식이다.” 아리스토텔레스, 『시학 De Poetica』, 천병희 역, 문예출판사, 1976, pp. 25~27.

⁸ 타타르키비츠, 『미학의 기본 개념사』, 손효주 역, 미술문화, 1999, p. 148.

의 『모랄리아 *Moralia*』에서, “그림은 말 없는 시요, 시는 말하는 그림”⁹이라고 하였는데, 뒤이어 그는 시의 자리에 춤을 넣어, “춤은 말 없는 시이고 시는 말하는 춤”¹⁰이라고 했던 것이다. 플루타르코스는 샤플랭과 도비낙같은 문학 이론가들이 많이 참고하는 권위있는 고대 작가였으므로, 춤 이론가들로서는 매우 적절한 단서를 확보한 셈이었다.

2. 프랑스에서의 이론적 전개

기욤 콜레트는 1632년, 『자연의 힘들에 관한 그랑 발레 *Le Grand Ballet des effets de la Nature*』 서문에서, 시와 그림을 출발점으로 춤에 대한 정의를 시도했다.

시가 우리 정념의 진실된 그림이고, 그림이 진실로 말이 없지만 담화이듯이, 우리가 상상할 수 있는 것들 모두를 일깨워줄 수 있는 춤은 우리 행동의 생동하는 이미지이자, 우리 은밀한 생각의 인위적인 표현이다.¹¹

⁹ [...] que la peinture était une poésie muette, et la poésie une peinture parlante. Margaret McGowan, *L'Art du Ballet de cour en France*, Centre National de la Recherche Scientifique, 1963에서 재인용. p. 11.

¹⁰ [...] que le bal est une poésie muette, et la poésie un bal parlant, [...]. *Ibid.*, p. 12.

¹¹ Comme la Poésie est un vray tableau de nos passions et la Peinture un discours muet véritablement, mais capable néanmoins de reviller tout ce qui tombe dans notre imaginations : ainsi la Danse est une image vivante de nos actions, et une expression artificielle de nos secrettes pensées. *Ibid.*에서 재인용, p. 12.

뒤이어, 메네스트리에는 1682년 『고대와 근대의 발레들에 대하여 *Des ballets anciens et modernes*』에서 위와 동래의 논의를 이어간다.

호라티우스가 오래 전부터 말하기를, 시를 그림에 맞춰야 한다고 했으니, 즉 그림이 말 없는 시이듯이, 시는 말하는 그림이라는 것이다. 그림처럼 시도 그러하리라. 따라서, 발레¹²의 배치는 그림의 질서와 유사하다.¹³

그는 플루타르코스에게서도 도움을 받는다.

움직임에 의해서, 발레는 사물의 모방인 것이다. 이 때문에 플루타르코스는 발레가 말 없는 시라고 말했던 것이다.¹⁴

¹² 메네스트리에는 일관되게 발레를 “단순한 춤 la simple danse” 과 구분하며, 발레는 아리스토텔레스가 말한 바와 같이 인간의 행동, 성격, 정념을 표현하는 것인 반면, 단순한 춤이란 표현하는 바 없이 단지 음악에 맞추어 스텝과 동작을 시행하는 것이라고 말한다. Claude-François Ménéstrier, *Des ballets anciens et modernes*, Paris, 1682, p. 158. 따라서 그에게 미학적인 논의의 대상이 되는 것은 “춤 danse” 이 아니라 “발레” 일 뿐이다. 메네스트리에는, 아리스토텔레스의 다음 언급을 염두에 두었을 것이다. “무용술은 화성 없이 울동만으로 모방한다. 그것은 무용가가 동작의 울동만으로 성격과 감정과 행동을 모방하기 때문이다.” 아리스토텔레스, *op., cit.*, p. 27.

¹³ Horace dit depuis longtemps, que c'étoit sur la Peinture qu'il falloit regler la poésie qui est une peinture parlante, comme la peinture est une poésie muette. Ut pictura poesis erit. L'ordonnance d'un ballet est donc semblable à celle d'un tableau. Claude-François Ménéstrier, *op. cit.*, Paris, 1682, p. 82.

¹⁴ [...] c'est par les mouvemens que les Ballets sont des imitations des choses [...] c'est ce qui a fait dire à Plutarque que le Ballet est une poésie muette. *Ibid.*, p. 13.

춤은 움직임의 수단으로 하며, “자연의 모방”이라는 같은 목표에 봉사하는 시, 회화와 함께 자매 예술의 관계를 맺고 있다. 그런데, 여기서 “자연”이란 무엇을 의미하는 것일까? 기욤 콜레트는 인간의 정념, 상상, 행동, 생각을 거론하고 있다. 한편, 메네스트리에는 발레가 표현할 수 있는 것들에는 한계가 없다고 했다.¹⁵ 그에 따르면, 발레는 “사물의 본성 la nature des choses”과 “영혼의 태도 les habitudes de l’ame”를 표현할 수 있으며, 이러한 것들은 움직임 mouvements을 통해서만 제대로 전달될 수 있으므로, 춤은 그림이나 조각이 못하는 일을 해낸다는 것이다. 그리고 나서 그는, 이러한 모방은 “몸의 움직임 les mouvements du corps”에 의해서 이루어지며, 정념과 내면적 감정을 해석해 준다고 덧붙인다.¹⁶ 또, 발레는 모방이지만 그것이 꼭 인간의 행동만을 대상으로 삼는 것은 아닌데, 우리는 동물을 비롯하여 추상적인 것들까지도 춤의 대상으로 삼기 때문이라고 한다.¹⁷ 즉 그는, 비극은 영웅의 행동을, 희극은 민중의 행동을 모방하는 것과는 달리, 발레는 “사물의 본성 la nature de choses”을 모방하여 인간과 동물을 구분없이 다루며, 따라서 발레는 도덕이나 교육을 위한 것이 아니라 유희와 즐거움을 위한 것이라고 했다.¹⁸

메네스트리에에게 있어서, 발레의 모방 대상인 “모든 것 tout,” “사물의 본성”은 그 자체가 발레의 장르적 특성을 규정해 주고 있는 셈이다. 발레는 그림처럼 모든 것을 나타내지만,¹⁹ 모든 것은 멈추어 있는 모습일 때보다는 움직이는 모습일 때, 즉 거기에 시간적 차원이 개입될 때 더욱 실재에 가까운 모습을 보여줄 것이다. 이러한 의미에서 “움직이는 그림”으로서의 춤은 그 고유한 존재 이유를 가질 수 있다. 또, 발레는 “모든 것”을 모

¹⁵ [...] qu'il y a une infinité de choses que le Ballet peut exprimer. *Ibid.*, p. 138.

¹⁶ *Ibid.*, p. 41.

¹⁷ *Ibid.*, p. 135.

¹⁸ *Ibid.*, p. 291.

¹⁹ Le Ballet est une Peinture, puisqu'il est une imitation, [...]. *Ibid.*, p. 82.

방하기 때문에 인간의 영역에 자신을 국한시키지 않는데, 말은 인간만이 가지고 있는 능력이므로 발레는 말을 버리는 것이 자신의 포부에 어울릴 것이다. 고대적인 의미에서의 “시”가 지칭하는 바인 연극은 시간적인 차원을 갖지만, 그것이 말을 수단으로 삼는 한 인간만을 다룰 수 밖에 없다. 움직임을 수단으로 삼는 발레는, 이렇게 해서 “말 없는 시”로서의 고유성을 부여받는다. 특히, 발레의 이같은 “말 없음”은 그로 인하여 이 장르의 기능을 규정하게 되는데, 즉 유희 *divertissement*와 즐거움 *plaisir*이다. 이러한 면은 발레의 가능성이 될 수도 있고 한계가 될 수도 있을 것이다.

3. 막간극으로서의 발레

그렇다면, 이와같은 유희 *divertissement*로서의 발레가 당대에 실제로 어떠한 모습을 하고 있었는지 살펴볼 필요가 있다. 메네스트리에는 발레를 비극 또는 희극과 분명히 구분짓고 있는데, 이 시기의 발레는 연극이나 오페라의 막간물로 사용되고 있었기 때문에, 그로서는 발레만의 별도의 영역을 가정하기가 더 용이했을 것이다. 메네스트리에는, “비극이 막과 장을 갖는 것처럼, 발레는 부(部)와 앙트레를 갖는다. 여러 개로 이루어진 부들은, 막이 그러하듯이, 중단되지 않는 하나의 단위이다. 막은 모든 비극에서 다섯 개, 대부분의 오페라에서 세 개이며, 이 때 두 개의 막간 발레는 두 개의 막을 보완한다.”²⁰고 말한다. 실례를 들어 보자. 앙주 공작 필립이 스페인의 왕위를 계승한 것을 축하하기 위해 만들어진 발레 『이아손, 또는 황금 양털을 찾아서 *Jason, ou, La conquête de la Toison d'Or*』는, 비극 『다

²⁰ Le Ballet a ses parties & ses entrées comme la Tragedie a ses Actes & ses Scenes, mais le nombre de ces parties n'a jamais été arrêté comme celui des Actes qui est de cinq dans toutes les Tragedies, & de trois en la plûpart des Representations en Musique, parce que les deux intermedes de Ballets suppléent aux deux autres Actes. *Ibid.*, pp. 268~269.

니엘 Daniel』과 함께 콜레주 드 루이-르-그랑 Collège de Louis-le-Grand에서 1701년에 공연되었다. 비극과 발레의 대본 각각은 자신에 대한 내용만 수록하고 있을 뿐, 이 두 가지가 어떤 방식으로 연결되었는지에 대해서는 말해주지 않는다. 에르네 브와스 Ernest Boyssse에 의하면, 이 5막으로 이루어진 비극과 5부로 이루어진 발레는, 발레 안에 다시 막간으로 삽입된 “음악이 동반되는 낭송 récits en musique”²¹이 발레의 도입부 역할을 하면서, 다음과 같이 연결되었을 것이다.

Récit, Prologue :

tragédie Act I, récit, ballet Partie I ;

tragédie Act II, récit, ballet Partie II ;

tragédie Act III, récit, ballet Partie III ;

tragédie Act IV, récit, ballet Partie IV ;

tragédie Act V, ballet général (grande finale).²²

비극의 한 막은 발레의 한 부(部)를 동반하였는데 (ballet d'attache), 발레는 바로 앞에 공연된 극의 장면들과 주제를 공유하되, 다른 인물들을 등장시켰으며, 극의 내용을 신화적인 배경 속에서 변주하면서, 현실의 사회적이고 정치적인 국면들을 가리켰다. 예를 들어, 이 발레 3부에서 영웅의 공훈을 칭송하는 부분은 루이 14세를, 4부에 등장하는 미네르바 여신은 맹트

²¹ 메네스트리에는, 오페라가 막간에 발레의 앙트레들을 삽입시키는 것처럼, 발레의 앙트레들도 중간에 음악이 딸린 낭송들을 가질 수 있다고 말한다. *Ibid.*, p. 207. 앙트레의 앞 부분에서, 발레의 줄거리는 노래로 불러졌다. Carol Lee, *op. cit.*, p. 86.

²² Judith Rock, *Terpsichore at Louis-le-Grand*, The Institute of Jesuit Sources, 1996, p. 29. 에서 재인용.

농 부인은 환기시켰다.²³

비슷한 방식은 1699년에 비극 『이집트 총독 요셉 *Josephus Egypto Profectus*』 과 함께 공연된 발레 『꿈들 *Les Songes*』 에서도 쓰였다. 이 발레는 비극과 내용상의 연결이 훨씬 적었으며, 성경의 인물 요셉이 꿈을 해석하는 능력으로 인해 이집트에서 높은 지위에 올랐다는 점에 착안하여, 신화적이고 알레고리적인 인물들이 등장하는 꿈 장면들로 작품이 구성되었다. 프롤로그에서는 꿈들의 아버지인 “숨누스 Somnus (잠)”가, 자신의 어머니인 “녹스 Nox (밤)”와 함께, 꿈의 신들인 세 아들, 즉 모르페우스 Morpheus, 이클레우스 Icleus, 판타수스 Phantasus를 불러들인다. 1부는 기질에 따라 다르게 나타나는 꿈을 묘사하며, 담즙질의 아킬레우스, 우울질의 오레스테스, 다혈질의 카르타고인들, 점액질의 알퀴오네가 등장한다. 2부는 직업에 따른 꿈들을 보여주는데, 재정가인 미다스, 고대의 시인들, 사냥꾼인 히폴리투스, 군인인 헤라클레스가 각각 자신의 꿈을 춤으로 나타낸다. 3부는 정념이 꿈에 미치는 영향을 다루며, 아킬레우스에 대한 복수에 눈이 먼 아약스, 에우리디케를 그리워 하다가 광기에 휩싸이는 오르페우스, 키메라를 처치하려는 벨레로폰이 꿈에 팔라스를 만나는 장면, 그리스인들과 싸우는 갈리아인들이 등장한다. 4부는 미신이 꿈에 미치는 영향을 다루며, 점성술, 미신적인 의학, 가벼운 도덕성, 이방 종교가 각각의 주제이다. 마지막의 대(大) 발레에서는, “진리”가 “빛”의 형상으로 모든 꿈들을 물리치고 승리를 거둔다.²⁴

위에서 보이는 바와 같이, 각각의 앙트레들은 “꿈”이라는 주제를 공유하고 있다는 점 외에는 내용 상 서로 연결되지 않는다. 각각의 부(部, partie)는 기질, 직업, 정념, 미신에 따라 다양하게 나타나는 꿈들을 모아놓고 있지만, 이마저도 산만한 묶음일 뿐이다. 메네스트리에에는, 발레에서는 행동의 일치라 아닌 “주제의 일치 unité de sujet”가 필요할 뿐으로, 이를 통하여

²³ Ernest Boyssse, *Le Théâtre des Jésuites*, Paris, 1880, pp. 228~229.

²⁴ Judith Rock, *op. cit.*, pp. 30~31.

한 사람의 무용수가 여러가지 행동을 선보이는, 환상적인 효과를 갖는 발레를 만들어낼 수 있을 것이라고 말했다. 그는 루이 14세가 출연했던 1653년의 『밤의 발레 *Ballet de la Nuit*』를 예로 들며, 여기서 앙트레들은 하나의 주제에 연결되지만, 그들 각각은 서로 분리되어 있다고 한다.²⁵ 다시 말해, 발레는 연극의 엄격한 규칙으로부터 벗어난 곳에 위치하며, 말을 사용하지 않는 까닭에, 말이 요구하는 논리로부터 자유롭다는 것이다. “말 없는 시”라는 발레에 대한 고대적인 정의는, 18세기 초까지 이러한 방식으로 구현되고 있었다.

4. 춤의 전문화

그러나 17세기 후반의 발레 미학을 정립하고 있는 메네스트리에는, 사실, 자기 시대의 무용수들이 실제로 춤추는 방식을 마음에 들어하지는 않았다. 그들은 “바람직한 발레를 만들기 위해 마땅히 나타내야 할 것을 나타내기 위해 노력하기보다는, 예쁜 스텝이나 박자에 맞춰 멋진 동작을 선보이는 것을 더 좋아한다.”²⁶ 따라서 자신의 시대에 넘쳐나는 것은 “발레”가 아니라 “단순한 춤 *la simple danse*”²⁷에 지나지 않는다는 것이다. 그는 또, “오늘날, 그들(무용수들)로 하여금 자신이 나타내는 인물에 적합한 상징을 취하게 하기는, 또는 그들이 표현해줄 것으로 기대되는 행동을 하게 만들기

²⁵ [...] ne parle d'unité d'action, mais seulement d'unité de sujet. Ainsi on pourroit faire un Ballet des illusions qui seroit d'un seul sujete de plusieurs actions. Comme le Ballet de la Nuit, où les entrées sont si disparantes, quoi que toutes se rapportent au sujet. Ménestrier, *op. cit.*, p. 137.

²⁶ [...] que les Danseurs aiment mieux faire de beaux pas, & de belles cadences, que s'assujettir à représenter ce qui devoit se représenter pour faire de justes Ballet. *Ibid.*, p. 163.

²⁷ 앞의 주 12 참고.

는 힘든 일이다.”²⁸라고 불평한다.

사라 R. 코헨 Sarah R. Cohen에 의하면, 메네스트리에가 염두에 두고 있는 바는 알레고리적 형상들이었다.²⁹ 관객이 무용수의 동작을 보고 그것의 알레고리적 의미를 읽어내려면,³⁰ 무용수들은 하나의 동작을 취한 후 관객에게 독해를 위한 충분한 시간을 주어야만 했다. 그러나 17세기 후반에 들어 이전 시대보다 훨씬 빨라진 춤은, 이와 같은 알레고리가 작동하기 위해 필요한 시간을 기다려주지 않았다. 1668년의 드 퀴르는, 자기 시대의 무용수들이 박자에 맞춰 매번 자세를 바꾸어 가며 다양한 모습을 보여주는 것을 지적하며, 그러한 장식성과 잦은 변화는 혼란스럽고 타락한 것이라고 평가한다. 그러면서 그는, 앙트레가 보여주는 형상은 조금 더 오래 지속될 때 더 우아하게 보일 것이라고 덧붙인다.³¹

사실, 이같은 변화는 누구보다도 국왕 루이 14세에 의해 주도되고 있었다. 어린 시절 프롱드의 난을 겪으면서 왕권의 확립을 위해서는 귀족 세력의 통제가 무엇보다도 시급한 일임을 절감했던 그는, 귀족들의 결투를 금지함으로써 그들이 사적인 폭력(곤, 군사력)을 행사할 수 있는 권리를 차단함과 동시에, 귀족들의 행위 양식에 대한 독점적인 입법권을 행사함으로써,

²⁸ On a peine aujourd’hui à leur faire prendre des symboles propres aux personnes qu’ils representent, ou à l’action que l’on voudroit qu’ils exprimassent. *Ibid.*, pp. 146~147.

²⁹ Sarah R. Cohen, *Art, Dance, and the Body in the French Culture of the Ancien Régime*, Cambridge University Press, 2000, p. 41.

³⁰ “1637년에 발행인 보두앙에 의해 출간된 알치아티의 프랑스어 판 『문장론』은 문장론의 지식이 변론가, 시인, 조각가, 화가, 기술자, 메달 제작자, 발레와 연극의 표어 기획자들에게 필수적이라고 공언했다. 리파의 책은 푸생, 베르니니, 심지어 베르메르의 경우에서 보듯이 17, 18세기 예술가에게 중요한 자료의 원천이었다. 빙켈만은 그것을 ‘예술가의 바이블 같은 것’이라고 묘사했다.” 타타르키비츠, 『미학사 제3권 근대미학』, 손효주 역, 미술문화, 2014, p. 442. 한편, 의인화된 알레고리적 형상들의 예는 다음을 참조. *Ibid.*, pp. 450~463.

³¹ Michel de Pure, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, 1668, pp. 255~256.

전시와 평화시 모두에 있어서 그들의 “몸”을 장악하고자 했다. 이러한 정책의 일환으로, 또 부분적으로는 자신의 개인적인 열정이 가미되어서, 루이 14세는 1661년 왕립 춤 아카데미 Académie Royale de Danse를 설립하기에 이른다. 이와 더불어, 당시에 유행하던 이탈리아 오페라를 의식하면서, 프랑스적인 오페라의 이상을 실현할 목적으로³² 왕립 음악 아카데미 Académie Royale de Musique도 1669년에 창설되었다.

그러나 이 두 기관은 처음에는 의도되지 않았던 괄목할만한 변화를 초래하였다. 『춤 아카데미의 설립 허가장 *Lettres patentes du Roy, pour l'établissement de l'Académie Royale de Danse*』은 다음과 같이 시작한다.

춤 예술은 몸을 형성하는 데 있어서 언제나 가장 교양있고 긴요한 수단들 중 하나로 인식되어 왔으며, 무구 다루기를 비롯한 모든 종류의 훈련에 있어서 가장 우선적이고도 자연스러운 기초를 부여해 주는 것으로 알려져 있다. 따라서 춤은, 전시의 군대에서뿐만이 아니라, 평화시에는 발레의 여흥을 위해서도, 우리 귀족에게, 또 우리에게 접근할 명예를 지닌 다른 이들에게도 가장 유용하고 쓸모있는 것들 중 하나인 것이다.³³

³² Frances A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*, Routledge, 1947, pp. 309~310.

³³ Bien que l'Art de la Danse ait toujours esté reconnu un des plus honnestes & plus necessaires à former le corps, & luy donner les premieres & plus naturelles dispositions à toute sorte d'exercices, & entre autres à ceux des armes ; & par consequent l'un des plus avantageux & plus utiles à nostre Noblesse, & autres qui ont l'honneur de nous approcher, non seulement en temps de guerre dans nos armées, mais mesme en temps de paix dans le divertissement de nos Ballets : *Lettres patentes du Roy, pour l'établissement de l'Académie Royale de Danse en la ville de Paris*, Paris, 1662, pp. 3~4.

뒤이어 이 문서는, “궁정과 그 주변에서, 우리의 발레 및 그 밖에 비슷한 춤 막간물에 투입될 수 있고 또 그에 적합한 조건을 갖춘 사람이 적게 발견”되므로, 이러한 인력을 마련하기 위해 “원숙하고 경험많은 13명”의 아카데미 회원을 선발하겠다는 계획을 밝힌다.³⁴ 이 춤의 전문가들은 귀족을 교육하기 위해 선발되는 것일까? 문서는 “귀족”과 “궁정”만을 언급하는 대신, “다른 이들,” 그리고 “주변”도 잊지 않는다. 허가장에 부속되어 있는 정관 Statuts 제4조는 다음과 같다.

교사들, 교사의 아들들을 비롯하여, 자질과 지위를 막론한 모든 부류의 사람들은 명시된 장소에 입회하여 명시된 사항들을 교육받을 수 있다. 명시된 장로(長老)들이 다른 교사들에게 보이는 시범을 통하여, 그들은 설명을 들으며 학습한다.³⁵

아카데미 회원들에게 춤 수업을 받을 대상으로, 아마도 회원이 아닌 춤 교사들, 교사의 아들들, 그리고 모든 사람들이 거론되고 있다. 이론적으로는 누구나에게 개방되어 있는 아카데미에서, 실질적으로는 춤 교사들과 그들의 아들들이 교육받았을 것으로 보이는데, 이들은 귀족(을 비롯한 상층 부르주아)에게 춤을 가르치는 역할을 할 뿐 아니라 발레와 춤 막간극을 위한 전문 인력으로 양성되었던 것이다. 발레 공연에서 귀족 무용수의 자리를 평민 출신의 춤 전문가들이 대체하는 일이 점차 증가하는 추세에 있었는데, 아카데미가 생기기 이전인 1653년 『밤의 발레 *Ballet royal de la*

³⁴ *Ibid.*, pp. 5~6.

³⁵ IV. Toute sorte de personnes de quelque qualité & condition qu'ils soient, Maistres, fils de Maistres & autres, auront entrée dans ladite salle, & seront receus à s'instruire des choses susdites, & les apprendre de la bouche & par les enseignemens qui seront donnez par lesdits Anciens aux autres Maistres dudit Art. *Ibid.*, pp. 15~16.

Nuit』에 참여한 전문 무용수는 72명으로, 공작, 후작, 백작, 국왕, 왕제(王弟), 영국 공작 등을 모두 합친 24명을 이미 상회하고 있었다.³⁶

게다가 왕립 음악 아카데미, 즉 파리 오페라 좌(座 ; 이하, “오페라 좌”)의 설립은 이러한 경향을 더 심화시켰다. 춤 아카데미에서 교육받은 무용수들은 곧 오페라 좌에 고용되었는데, 이들이 직업 무용수로서 서로 간에 벌이는 경쟁으로 인해, 춤의 기술적인 수준은 갈수록 높아지게 되었던 것이다.³⁷ 결과적으로, 발레 공연은 직업 무용수들만의 영역이 되었으며, 이전까지 가까웠던 사교 춤과 무대 춤 사이의 거리는 이제 회복할 수 없이 멀어지게 되었다.

그런데, 이들의 춤은 원래 궁정에서 유래한 것이기 때문에, 귀족에게 요구되었던 행동 양식들을 여전히 보존하고 있었다. 이러한 춤이 이제 오페라 좌에서 유료 관객 누구에게나 접근 가능한 것이 되면서, “귀족적인 몸”이라는 이미지는 상품으로서 폭넓게 소비되기 시작했다.³⁸ 18세기 전반기에 이르면, 파리에서만 춤 교습소가 200곳이 넘게 번성했고,³⁹ 무용수의 포즈를 담은 판화들이 대중적으로 거래되었는데,⁴⁰ 와토의 회화들은 바로 이와같은 유행을 길게 반영하고 있는 것이다.⁴¹

³⁶ Maureen Needham, “Louis XIV and the Académie Royale de Danse 1661-A Commentary and Translation,” *Dance Chronicle* Vol. 20, 1997, p. 187.

³⁷ “춤이 최고로 완성된 경지에 이른 때에, 내가 지난 세기 마지막에 이루어진 진보들, 왕립 음악 아카데미의 공연들이 불러일으키는 경쟁에 의해 여전히 나날이 이루어지고 있는 진보에 대해 (중략).” Pierre Rameau, *Le Maître à danser*, Paris, 1725, pp. vii-viii.

³⁸ Sarah R. Cohen, *op. cit.*, p. 134.

³⁹ Carol Lee, *op. cit.*, p. 71.

⁴⁰ Sarah R. Cohen, *op. cit.*, p. 141.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 166~167.

II. 계몽주의와 발레

1. 전통으로부터의 탈피

1.1. 신구 논쟁 : 전범에 대한 상대주의적인 태도

오페라 좌는 궁정에서 소수에게만 허락되었던 스펙타클들을 가장 먼저 궁정 밖으로 방출하는 특권적인 장소였으므로, 이 기관은 궁정으로부터 물려받은 귀족적인 전통을 보존하는 일에 심혈을 기울였다. 음악에서는 쾰리가 확립해 놓은 프랑스식 음악 비극 *tragédie en musique*의 전통이 있었고, 춤에서는 루이 14세의 춤 교사였던 피에르 보상 Pierre Beauchamp에게서 시작되어 그의 제자들을 통해 전해 내려오는 “고귀한 춤 *danse noble*” 또는 “좋은 춤 *la belle danse*”의 전통이 있었다. 새로운 것을 내놓기보다는 과거의 영광을 재연하는 데 몰두해 있던 오페라 좌는, 자연스럽게 17세기 말엽부터 창작력의 고갈로 인한 예술적 정체를 겪게 된다. 이 때 출현한 장르가 오페라-발레 *opéra-ballet*로, 세 개나 다섯 개의 막으로 이루어진 오페라이되 각각의 막 사이에는 아무런 극적 연결성이 없었다. 따라서 여기에 삽입되는 발레는 이전보다도 더 특정한 주제나 줄거리를 의식할 필요가 없게 되었으며, 이 모든 서사성과는 무관한 순수한 춤이 되어 버렸다. 따라서, 발레는 어떠한 오페라-발레에도 끼워넣을 수 있는 일종의 기계 부품 같은 것이 되었으며, 이러한 경향에 따라, 무용수들은 춤을 더욱 물리적인 기교에 의존하는 것으로 만들어 나가게 되었다.⁴²

⁴² Carol Lee, *op. cit.*, p. 86, p. 104.

그러나 루이 14세 치세 말기에 강화되었던 예절과 검열의 구속이, 왕의 서거로 인해 힘을 잃자, 프랑스에서는 17세기에 완성된 고전주의적인 문화 전반에 대한 이탈과 반발의 움직임이 점차 표면화되기 시작한다. 사실, 이 같은 조류는 이미 신구 논쟁 *Querelle des anciens et modernes*에서부터 싹튼 것이었다. 1687년과 1713년 두 차례에 걸쳐 일어났던 이 논쟁은, 처음에는 자연 과학 분야에서 이루어진 새로운 발견들⁴³에 자극받은 근대파 문인들이, 그리스 로마의 고전을 시대를 초월한 모범으로 여기고 있는 고대파 문인들에게 반발하면서 촉발되었다. 근대파의 좌장이었던 샤를 페로 Charles Perrault는, 비록 아름다운 고대가 존경스럽기는 하지만 자신이 그것을 숭배하는 것은 아니고, 자신은 고대인을 바라보되 그들에게 무릎을 꿇지는 않으며, 그들 또한 우리와 똑같은 인간일 뿐이므로, 두려움 없이 루이 14세의 시대를 아우구스투스의 시대에 비간다고 하였다.⁴⁴ 이러한 태도를 뒷받침하기 위해, 그는 “자연 Nature”이 어느 시대에나 동일한 힘으로 정신과 몸을 만들어 내고 있으며, 이 힘은 항구하여 변하지도 고갈되지도 않는다고 하였다.⁴⁵ 따라서, 자연은 앞선 시대에 했던 것과 똑같은 힘으로 위대한 인물들을 내놓는다는 것이다.⁴⁶ 페로는 이러한 생각에 기반하여 인간 정신의 진보를 주장하였다. 그가 보기에 과학과 예술이라는 것은 성찰, 규칙, 원칙들을 종합이므로, 이들은 시간의 흐름에 따라 축적되어 그 총량이 증가할 것이며, 이로 인해 근대인들이 고대인들보다도 더 뛰어나게 되었다는 것이다.⁴⁷ 이러한 방식으로, 샤를 페로는 어떠한 문화적인 전범도

⁴³ 1687년은 뉴턴의 『자연 철학의 수학적 원리들 *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica*』이 출판된 해이다.

⁴⁴ 신정아, “샤를 페로와 신구 논쟁,” 『불어불문학연구』 83집, 2010, p. 328에서 재인용.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 329.

⁴⁶ [...] que la Nature n’ait plus la force de produire d’aussi grands hommes que ceux premiers siècles. *Ibid.*, p. 329에서 재인용.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 332~333.

상대화될 수 있다는 것을 보여주었으며, 이는 태양왕 사후 이루어진 기성 문화로부터의 이탈 현상에 하나의 단초를 제공하게 되었다.

그런데, 논쟁 과정에서 이루어진 고대와 근대의 성취들에 대한 다방면의 비교를 통해서, 예기치 않았던 사실이 발견되었다. 수학적 계산과 지식의 축적에 의존하는 분야들에서는 근대의 우위가 분명한 반면, 개인의 재능과 비평가의 취향이 의존하는 분야에서는 근대와 고대 가운데 어느 한 쪽이 일방적인 우위를 말할 수 없었던 것이다. 이러한 논의를 통하여, 오늘날 “순수 예술 *Beaux Arts*”이라고 불리는 영역이 가정되기에 이르렀다. 샤를 페로는, 모든 것이 재능과 취향에 의해 결정되는 시와 연설에 있어서는, 계산에 의존하는 과학에서와 같은 방식으로 “진보”를 논할 수 없다고 하였다. 뒤이어 그는 『순수 예술의 서재 *Le Cabinet des Beaux Arts*』(1690)라는 책에서, 이 순수 예술을 자유 학예 *Arts Libéraux*에 대립시키며, 교양인이 배워야 할 여덟 가지의 순수 예술, 즉 연설, 시, 음악, 건축, 회화, 조각, 광학, 기계학을 거론하게 된다.⁴⁸

순수 예술이라는 독립된 범주가 점차 모습을 갖추어 가면서,⁴⁹ 이에 대한 논의도 활발해졌다. 여기서 두드러진 점은, 예술 애호가들이 이러한 논의에

⁴⁸ Paul O. Kristeller, “The Modern System of the Arts : A Study in the History of Aesthetics (I),” *Journal of the History of Ideas*, vol. 12, no. 4, University of Pennsylvania Press, 1951, pp. 525~527.

⁴⁹ “순수 예술의 체계를 향한 결정적인 한 걸음을 내딛은 사람은, 『단일한 원리로 환원된 순수 예술들 *Les beaux arts réduits à un même principe*』(1746)을 쓴 바티 신부 Abbé Batteux로서, 그의 저술은 유명하고 영향력이 있었다. 그의 체계의 많은 요소들이 이전 저자들로부터 빌어 온 것으로 이루어졌음이 사실이지만, 그가 이 주제를 독립적으로 다룬 저술을 냄으로써 순수 예술의 명확한 체계를 제시한 첫번째 인물이었다는 점이 간과되어서는 안된다. (중략) 바티는 순수 예술이라는 근대적 체계를 거의 최종적인 형태로 입안하였으니, 그 이전의 모든 저자들은 이를 위한 준비였던 것이다. (중략) 그는 즐거움을 그 목표로 삼는 순수 예술을 실용적인 기술과 구분짓고는, 순수 예술의 분야들을 다음과 같이 열거한다 : 음악, 시, 회화, 조각, 춤.” Paul O. Kristeller, “The Modern System of the Arts : A Study in the History of Aesthetics (II),” *Journal of the History of Ideas*, vol. 13, no. 1, University of Pennsylvania Press, 1952, pp. 20~21.

대거 참여했다는 것이다. 18세기 초반에 파리나 런던 같은 대도시에서 살롱이나 카페를 중심으로 모여든 철학자들, 감식가들 *connoisseurs*, 애호가들 *amateurs*은 개인적인 차원에서 예술에 대한 견해를 교환하고, 더러는 글로 발표하였다.⁵⁰ 이들의 견해는 공식적이거나 사적이었는데, 이들은 예술 작품의 판단에 있어서 어떠한 공인된 규칙을 고려하기보다는, 취향 *goût*, 감각 *sens*과 같은 주관적인 기준으로 충분하다고 보았다. 주로 유한 계급 출신으로 이루어진 이러한 애호가들은, 자신들의 삶을 예술을 통해 가꾸는 데서 자신들이 처한 권태의 문제를 해결하고자 했으며, 따라서 이들에게 “취향”은 어떠한 철학적 논술의 주제이기 이전에 삶의 문제로서, 취향은 문명화된 사회에 자신을 개인으로서 자리매김시키는 하나의 원칙이 되었다.⁵¹

1.2. 뒤보스 : 이성/규칙에서 감각/천재성으로

이러한 애호가들의 태도는 1719년에 나온 장 밥티스트 뒤보스 Jean-Baptiste Dubos의 책 『시와 회화에 대한 비판적 고찰 *Réflexions Critiques sur la poésie et sur la peinture*』에 잘 드러나 있다. 친구 논쟁에서 근대파의 일원이었던 뒤보스는, 이 책을 계기로 아카데미 프랑세즈의 종신 서기 *secrétaire perpétuel*가 되었다. 그의 직책이 보여주는대로, 그는 프랑스 기성 문화의 핵심에 자리하면서, 여전히 고전주의의 영향력 하에서 시와 회화의 관계를 논했다. 그러나 그는, 예술 작품이 그 제작 단계에서는 규칙에 따르더라도, 일단 만들어지고 나서 애호가나 감상자들 앞에

⁵⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁵¹ Rémy G. Saisselin, *Taste in Eighteenth Century France : Critical Reflections on the Origins of Aesthetics, or An Apology for Amateurs*, Syracuse University Press, 1964, pp. 47~54.

설 때는 규칙이 전혀 중요하지 않다는 점을 발견함으로써 예술 담론을 이전과 다른 방향으로 인도하였다. 뒤보스는, 작품을 판단하는 두 주체인 “직업인 le gens du métier” 즉 예술가와 “대중 le public”을 언급하며, 예술가들이 상상 속에서 자신의 재능을 과대 평가하여 언제나 판단을 그르치는 반면,⁵² 대중은 예술 작품의 판단에 있어서 자신의 이해 관계를 개입시키지 않고 (désintéressement), 작품을 대할 때 자기에게서 일어나는 “느낌 sentiment”에만 의지하기 때문에, 예술가보다 훨씬 공정한 판단을 내릴 수 있다고 말한다.⁵³

대중은 이해관계 없이 작품을 판단할 뿐 아니라, 그것을 일반적인 것을 판단할 때 그래야 하는 것처럼, 다시 말해 느낌에 따라, 또 시나 그림이 자신에게 만들어내는 인상에 따라 판단한다. 시와 회화의 첫 번째 목표는 우리를 감동시키는 것이니, 시와 그림은 우리를 감동시키고 우리의 움직이고 우리를 참여시키는 정도에 따라서만 좋은 작품이 될 뿐이다. 모든 것을 고려할 때, 성공적으로 감동시키는 작품은 탁월한 것임에 틀림없다. 같은 이유로, 감동시키지 못하고 참여시키지 못하는 작품은 아무런 가치가 없다. 만약 비평가가 규칙에 어긋나는 점을 발견하지 못하더라도, 이 작품은 규칙을 어기지 않았을 뿐인 나쁜 작품일 수 있다. 마찬가지로 한 작품이 규칙을 어긴 부분으로 가득하더라도, 이것은 탁월한 작품일 수 있다.⁵⁴

⁵² Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions Critiques sur la poésie et sur la peinture*, second partie, Paris, 1755, p. 337.

⁵³ Il ne se trompe point dans cette décision, parce qu'il en juge avec désintéressement, & parce qu'il en juge par sentiment. *Ibid.*, p. 336.

⁵⁴ Non-seulement le public juge d'un ouvrage sans intérêt, mais il en juge encore ainsi qu'il en faut décider un général, c'est-à-dire, par la voie du sentiment, & suivant l'impression que le poème ou le tableau font sur lui. Puisque le premier but de la Poésie & de la Peinture est de nous toucher, les poèmes & les tableaux ne sont de bons ouvrages qu'à proportion qu'ils nous émeuvent & qu'ils nous

느낌은 작품이 감동적인가의 여부에 대하여 비평가들의 토론보다 훨씬 정확한 답을 알려준다. 토론하고 분석하는 일은 작품이 우리를 즐겁게 하거나 그렇게 하지 못하는 데 대한 원인을 규명할 때만 쓸모가 있다. 그러므로, 시나 그림을 판단할 때 “추론 le raisonnement”이 개입해서는 안되며, 추론이 하는 일은 우리가 느낌을 통해 결정한 바를 설명하는 것이다. 추론은 느낌의 판단에 종속되어야 한다.⁵⁵ 느낌이야말로 이 문제에 관해서 정통한 판단인 것이다.⁵⁶

예술 작품의 평가에 있어서, 규칙은 아무런 도움을 주지 못한다. 그렇다면 창작에서는 어떨까? 시와 회화의 본령이 감동을 주고 toucher 즐겁게 하는 plaire 데에 있는데, 이는 연설의 목적이 설득인 것과도 같다. 즉, 시구가 아름답게 구성되었더라도, 그것은 또한 마음을 동요시킬 수 있어야 하고, 흥분되는 느낌을 산출할 수 있어야 하는 것이다. 시든 그림이든, 그 “실행의 규칙성과 우아함 la régularité & l'élégance de l'exécution”만으로는 이러한 궁극적인 효과를 얻을 수 없다. 단지 잘 그린 그림, 단지 단어들 이 잘 배열되고 정확하게 쓰여진 시는, 차갑고 지루한 작품 ouvrages froids & ennuyeux 이 될 뿐이다. “가장 규칙적인 도안가 Dessinateurs 가 가장 뛰어난 화가가 아니듯이, 가장 뛰어난 운율가 Versificateurs도 가장 뛰어난 시인은 아니다.”⁵⁷

attachent. Un ouvrage qui touche beaucoup, doit être excellent à tout prendre. Par la même raison l'ouvrage qui ne touche point & qui n'attache pas, ne vaut rien ; & si la critique n'y trouve point à reprendre des fautes contre les règles, c'est qu'un ouvrage peut être mauvais, sans qu'il y ait des fautes contre les règles, comme un ouvrage plein de fautes contre les règles, peut être un ouvrage excellent. *Ibid.*, pp. 339~340.

⁵⁵ Il doit se soumettre au jugement que le sentiment prononce. *Ibid.*, p. 341.

⁵⁶ C'est le juge compétent de la question. *Ibid.*, p. 341.

⁵⁷ Les plus grands Versificateurs ne sont pas les plus grands Poètes, commes

그러나, 뒤보스는 규칙의 무용함을 주장하지 않는다. 그는, 위대한 거장들도 예술의 최종 목적을 달성하기 위한 수단으로, “실행의 규칙성과 아름다움 la régularité & les beautés de l'exécution”을 사용한다는 점에 주목한다. 그들도 규칙을 준수하는데, 이로써 진실다움 vraisemblance이 항상 유지될 수 있으며, 이를 통해 그들은 우리의 정신을 사로잡는다.⁵⁸ 즉, 이 진실다움은 우리로 하여금, 우리가 대하는 것이 우리 마음을 현혹시키는 가상 fiction에 불과하다는 점을 잊게 만드는 것이다.⁵⁹ 그들이 작품에 부여하는 실행의 아름다움, 즉 외면의 우아함이나 언어의 만족스러움은, 우리가 작품 속의 인물들에 빠져들 수 있도록 해준다.

그러나, 이 규칙은 창작하는 사람이 천재성을 지니고 있을 때에만 의미가 있다. 따라서 천재성과 규칙은 둘 다 필요하되, 천재성이 필수적인 것으로서 전제되고, 규칙은 천재성이 제대로 발휘되도록 돕는 수단이 되는 것이다. 고대의 시인들이 자신의 가슴 속에서 일어나는 신성, 즉 “신성한 광기 fureur divine”라고 불렀던 것이 바로 이 천재성이었으며. 화가가 자신의 인물들에게 영혼 l'ame을 불어넣고 그림의 구성에 운동성 mouvement을 부여하도록 해주는 그 “불꽃 feu,” 또 시인들이 들판 위에서 미의 여신이 춤추고 있다고 노래할 때 그를 사로잡고 있는 그 “열의 l'enthousiasme”도 바로 이 천재성이었다.

물론 가장 뛰어난 천재성도 오랜 연구의 도움 없이는 완성될 수 없다. 그러나 천재성을 타고난 사람은, 머지 않아 혼자서도 연구할 줄 알게 되며, 이 연구야말로 그가 스스로 선택한 바로서, 자신의 취향에 의해 결정되어,

les plus régulières ne sont pas les grands Peintres. *Ibid.*, p. 4.

⁵⁸ Ils ont observé le règles, afin de gagner notre esprit par une vraisemblance toujours soutenue, [...]. *Ibid.*, p. 4.

⁵⁹ [...] & capable de lui faire oublier que c'est une fiction que notre coeur s'attendrit. *Ibid.*, p. 4.

자신의 성취에 최대한으로 기여하게 되는 것이다.⁶⁰ 이런 사람의 연구는 “자연에 계속적으로 주의를 기울이는 것 *attention continuelle sur la nature,*” 그리고 “거장들의 작품에 대해 진지하게 고찰하는 것 *réflexion sérieuse sur les ouvrages des grands maîtres*”으로 이루어지는데, 특히 뒤의 작업에서 그는 “그대로 모방해 나갈 부분 *ce qu’il convient d’imiter*”과 “뛰어넘기 위해 애써야 할 부분 *ce qu’il faudroit tâcher de surpasser*”을 가려낸다. 따라서, 이렇게 해서 탄생한 작품에서 우리는, 우리가 이제껏 볼 수 없었던 발상 *ideés*이나 표현 *expressions*, 즉 “새로운 사고 *pensées nouvelles*”를 보게 되는데, 다른 결점들에도 불구하고 대단히 아름답게 돋보이는 이 정신 *esprit*은, 곧 그의 스승이 그에게 가르쳐 줄 수 없었던 바로 그 부분이다. 다시 말해, 천재성을 지닌 젊은 화가가 자신의 스승에게서 벗어나기 시작하게 되는 그 부분은, 스승이 자연에서 벗어났던 바로 그 부분인 것이다.⁶¹

천재성이 없는 범용한 사람의 경우는 어떨까? 그가 시에 입문하게 되면, 그는 실수를 저지르지 않기 위해 규칙을 열심히 학습하는 한편, 대개는 자신이 모델로 고른 특정한 작가에 집착하여, 그의 생각과 표현으로 자신의 정신과 기억을 가득 채운다.⁶² 천재성에 의해 눈이 열리지 못한 까닭에, 그는 모방을 위해 자연에서 진정 취해야 할 것들을 알아볼 줄 모르며, “자연의 모본 *les copies de la nature*” 속에서만 이것들을 분간할 수 있는데, 이 모본은 천재성을 지닌 사람이 만들어 낸 것이다.⁶³ 이런 사람이 그림을 그리게 되면, 그는 형태와 색채에 있어서 스승의 취향을 “노예적으로 모방

⁶⁰ Mais un homme né avec du génie, est bien-tôt capable d’étudier tout seul, & c’est l’étude qu’il fait par son choix, & déterminé par son goût, qui contribue le plus à le former. *Ibid.*, p. 46. 뒤보스의 글에서 “취향 *goût*”은 비교적 크게 주목받는 개념이 아니다.

⁶¹ *Ibid.*, p. 58.

⁶² *Ibid.*, p. 62.

⁶³ *Ibid.*, pp. 62~63.

imite servilement” 하는 데 그친다. 노예적인 모방자들은 “스승이 예술의 기계적인 부분에서 도달한 바 où son maître est parvenu dans la mécanique de l’art”조차도 얻지 못한다. “그는 자신의 모델보다도 아래에 머무를 수 밖에 없으니, 자신이 모방한 것의 결점에 자기만의 결점을 또 보태기 때문이다.”⁶⁴

뒤보스가 아카데미라는 제도를 비판하는 일은 없다. 실제로, 그는 루이 14세가 여러 “현명하고도 위대한 기관들 établissements aussi judicieux & aussi magnifiques”을 설립했다는 점을 칭송하고 있는 것이다. 마찬가지로, 그는 이 아카데미들이 심의하고 다듬어내는 규칙들에 대해서도 전혀 반대하지 않는다. 단지, 천재성이 있는 사람들에게만 이 모든 것들이 의미가 있다. 천재성은 규칙과 대립되지 않으며, 천재성에는 규칙을 잘 이해하고 사용하는 능력이 포함된다.

1.3. 시각적인 것의 강조 : 판토마임 담론

페로가 17세기 후반에 이미 “순수 예술 Beaux Arts”이라는 개념을 제안했음에도 불구하고, 이 말은 뒤보스가 이 책을 쓰던 18세기 전반에 들어서도 여전히 자리잡혀 있지 않았다. 그는 여전히 각각의 예술들을 개별적으로 논하고 있으며, 『시와 회화에 대한 비판적 고찰 *Réflexions Critique sur la poésie et sur la peinture*』이라는 제목이 보여주는대로 시와 회화를 가장 비중있게 다루고 있다. 그 이유는, 이 두 가지 예술이 우리에게 “사물의 모방 les imitations des objets”을 제시함으로써, 우리가 실제 사물을 접하고서야 느낄 수 있을 정념들을 인공적인 방식으로 제시해주기 때문이

⁶⁴ *Ibid.*, p. 66.

다.⁶⁵ 그러나 뒤보스는 시와 회화를 동등하게 보지 않는다. 회화가 갖는 힘은 시의 힘보다 훨씬 강한데, 회화는 시각 sens de la vûe을 이용하며, 인공적 기호 signes artificiels가 아닌 자연적 기호 signes naturels를 사용하기 때문이다. 시각은 다른 감각들보다 영혼을 가장 강력하게 지배하며, 영혼은 다른 어떤 감각보다 시각을 신뢰한다. 또 회화에 쓰이는 자연적인 기호는, 시에 쓰이는 단어들처럼 자의적 arbitraires이거나 제도적 instituez인 것이 아니어서, 그것의 힘은 교육에 의지하는 것이 아니라, “자연이 우리의 보전을 위해 우리 기관과 외부 사물 사이에 맺어준 관계에서 나오는 것이다.”⁶⁶

그림을 보고 우는 사람은 매우 드문 반면, 비극은, 그것이 반드시 걸작이 아닌 경우에도 그러한 효과를 거두는 경우가 잦으므로, 그림보다도 시구 les vers의 힘이 더 강하지 않느냐는 반론이 있을 수 있다. 그러나 “극장에서 상연되는 비극 Une Tragédie qu'on entend réciter sur le théâtre”은 다름아닌 시각의 힘을 빌리게 되는 것이다. 비극은 그 안에 무수한 그림 tableaux을 담고 있다.⁶⁷ 뒤보스에 의하면, 시인은 우리에게 연속적으로 50장의 그림 cinquante tableaux을 제공하여 우리를 극단적인 감정 émotion extrême으로 인도하니, 이리하여 우리는 눈물을 흘리게 된다는 것이다.

위에서 알 수 있듯이, 뒤보스가 말하는 “시”는 오늘날의 연극을 포함한다. 그는, 그림을 돋보이게 하는 수단으로서 그림 표면의 유광 처리⁶⁸와 그림 주변의 액자가 고안된 것처럼, 시에 있어서도 효과를 증대시키기 위해

⁶⁵ Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions Critique sur la poésie et sur la peinture*, premier partie, Paris, 1733, p. 26.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 393~394.

⁶⁷ Tragédie renferme une infinité de tableaux. *Ibid.*, p. 402.

⁶⁸ On les vernit. *Ibid.*, p. 404.

세 가지 방법이 개발되었다고 하는데,⁶⁹ 즉 “낭독 *récitation*,” 몸 움직임 *mouvemens du corps*이 동반되는 “낭송 *déclamation*,” 그리고 “노래 *chant*”이다. 최초의 시인은 그가 시를 지음과 동시에, 이것을 소리내어 읽을 경우, 종이 위에 쓰인 것을 눈으로 읽을 때에는 느낄 수 없던 어떤 힘이 생겨난다는 것을 발견했다.⁷⁰ 시구(詩句)를 낭독할 때 생겨나는 소리의 조화 *l'harmonie*가, 귀를 즐겁게 하고, 이 시구가 만들어낼 수 있는 기쁨을 배가시켰던 것이다

이윽고, 뒤보스는 낭송에 대한 논의에 도달한다. 그는, 낭독에서 낭송으로의 이행에 대해 “단순한 낭송조차 시의 힘을 이처럼 증가시킨다는 사실로부터, 작품이 극장에서 낭송될 때, 그것이 재현으로부터 어떠한 장점을 끌어낼지는 알기 쉬운 일이다.”⁷¹라는 언급으로 이 과정에 대한 설명을 매우 간단히 처리하고 있다. 그는 아리스토텔레스의 시학에서 논의된 바, 서사시로부터 비극이 발생했다는 설⁷²을 자명한 사실로 받아들이고 있었을 것이다. 이제, “무대라는 설비 *l'appareil de la Scène*” 자체가 관객을 감동받기 쉬운 상태로 준비시키고, 여기에서 일어나는 극적 행동 *l'action théâtrale*은 시구에 놀라운 힘을 부여하게 된다. 몸의 연설 *l'eloquence du corps*은 말의 연설 못지않게 설득력이 있으며, 몸짓의 도움을 받아 목소리는 더욱 강렬한 인상을 줄 수 있게 되는 것이다.

그런데, 이 “몸짓 *le geste*”은 여기서 다시 한 번 천재성 담론을 끌어들이게 된다. 왜냐하면, 낭송자 *Déclamateur*의 자질은 무엇보다도 “스스로

⁶⁹ *Ibid.*, p. 405.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 406.

⁷¹ *Ibid.*, p. 411.

⁷² 비극과 희극이 등장하게 되자 시인들은 각자의 개성에 따라 이 두 가지 경향 가운데 한쪽으로 쏠리게 되었다. 어떤 시인들은 단장격 시 대신 희극의 작가가 되었고, 어떤 시인들은 서사시 대신 비극의 작가가 되었다. 아리스토텔레스, *op. cit.*, pp. 39~40.

감동되는 데 *se toucher lui-même*”에 있기 때문이다. “말하는 사람의 내부에서 일어나는 감정 *émotion intérieure*은 그의 목소리와 몸짓에 비장미를 부여하며, 이는 기술이나 연구로는 이루어질 수 없는 일이다.”⁷³ 관객은 “자신이 먼저 감동되어 있는 *être ému lui-même*” 배우를 보고 싶어 한다. 따라서 “뛰어난 낭송자를 만들어 주는 천재성은 마음의 감수성에서 나오니, 이는 그로 하여금 자동적으로, 그러나 열성 *affection*을 가지고 인물의 감정에 빠져들게 한다. 곧, 이는 우리가 경험하는 모든 정념에 쉽게 자신을 내어주는 자동적인 성향이다.”⁷⁴ 따라서 낭송자에게 요구되는 천재성은 감수성 *sensibilité*이며, 이것은 낭송자가 자신이 말하고자 하는 대상을 생생히 느끼고 그것이 일으키는 감정에 동화되는 능력이다. 그리고 이것은 몸짓 *geste* 으로 나타날 것이다. 이러한 맥락에서, 뒤보스는 몸짓을 재능있는 배우의 한 징표처럼 여기고 있음을 알 수 있다.

그런데, 이 몸짓은 어느 정도로 이루어져야 할까? 뒤보스는, 비극에서의 어조 *ton de voix*가 일상의 대화에서와는 달리 더욱 고양되어 있고 *plus élevé*, 장중하며 *plus grave*, 품위있는 *plus soutenu* 것처럼, 몸짓 역시 더욱 울동감 있고 *plus mesurés* 고귀해야 *plus nobles* 한다고 생각한다. 어조가 그와 같아야 하는 이유는, 비극에 어울리는 품격을 갖추기 위해서이기도 하지만, 그렇게 했을 때 “대사가 더 정확히 전달되기 *entendent mieux les vers*” 때문이다. 이와 같은 이유로, 뒤보스는 당대의 유럽에서 가장 훌륭한 비극을 내놓는 나라는 프랑스이며, 비극의 연기와 상연도 프랑스에서 가장 훌륭하다고 평가한다.⁷⁵ 이와는 달리 영국의 비극 관행은, 프랑스의 영향을 많이 받은 덕분에 30년전에 비해 고귀함과 절도와 권위를 갖추게 되었지만, 무서운 유령 *spectres hideux*이나 끔찍한 귀신 *fantômes horribles*과 같은 충격적인 스펙타클을 무대에 올리는 경향은 여

⁷³ Dubos, *op. cit.*, p. 412.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 413~414.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 420.

전하다고 말한다. 비극의 효과는 대사가 아닌 스펙타클로부터 나온다고 생각하는 뒤보스는, 따라서 이 “스펙타클”에 대해서만큼은 영국의 연극에 유보적인 태도를 취하고 있다. “영국에서 비극의 상연이 지나치게 스펙타클로 짝 차 있는 반면, 프랑스에서는 상연이 너무 험벗은 상태라는 점을 부인할 수 없다.”⁷⁶

고대의 낭송 *déclamation*은 한 사람의 낭송자가 몸짓을 곁들여 가며 실행하는 것이었다. 그러다가 어느 시점이 되자, “말하기 *prononcer*”와 “몸짓 표현 *les gestes*”은 분리되어, 각기 한 명의 배우 *Acteur*에 의해 전달되기에 이른다. 움직임으로 인해 호흡이 가빠진 배우들이, 낭송을 다른 사람에게 맡기고, 자신은 전적으로 몸짓만을 맡는 경우가 많아졌기 때문이다.⁷⁷ 이 때 배우의 몸짓 표현을 가리키는 용어로서, “게스투스 *gestus*”와 함께 자주 나타나는 “살타치오 *saltatio*”를 두고, 많은 프랑스의 번역자들은 이것의 어원이 프랑스어 “뿔 *sault*”을 뜻하는 “살투스 *saltus*”일 것으로 오해하여, 이 “살타치오”를 “춤 *danse*”으로 번역하는데, 이는 잘못이다. “살타치오”는 “살리우스 *Salius*”에서 온 말이며, 이것은 고대 그리스에서 “인간이 할 수 있는 모든 몸짓과 움직임을 모방”하는 예술이었던 “오르케시스 *Orchesis*”를 로마에 처음 전한 사람의 이름이었던 것이다.⁷⁸ 또 다른 기록에는, 로마 황제 엘라가발루스가 걸으면서, 알현 시에, 연설하면서, 또 제사지내는 동안에 살타치오를 행했다는 이야기가 있다. 그렇다면 이것은 오늘날 프랑스에서 행해지는 춤처럼, 도약 *sault*, 공중에서의 발 동작 *pas élevez* 등으로 이루어진 것, “우아함에만 봉사할 뿐인 자세들과 움직임들”

⁷⁶ [...] on ne sçauroit disconvenir que si la representation des Tragedies est trop chargée de spectacles en Angleterre, elle n'en soit trop dénuée en France. *Ibid.*, p. 425.

⁷⁷ Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions Critique sur la poésie et sur la peinture*, troisième partie, Paris, 1733, pp. 174~175.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 212.

⁷⁹로 이루어진 것이었을 수 없으며, 이것은 “몸짓의 예술 l’art du geste”로서 반드시 “무언가 의미하는 바가 있었고, 대화의 연장이었음에 틀림없다.”⁸⁰ 따라서 고대인들은 살타토레스 또는 무용수의 다리와 발로 이루어지는 기교적인 동작을 칭찬하는 일이 거의 없었고, 그들이 특별히 상찬한 부분이 있다면, 팔과 손으로 이루어지는 모방적인 움직임이었을 것이다.⁸¹

낭송과 몸짓은 분리되었으되, 이를 나누어 맡은 두 명의 배우는 여전히 한 무대 위에 자리하면서, 같은 의미를 두 가지의 다른 수단으로 공연하고 있다. 여기서 한 걸음 더 나아가, 낭송이 완전히 제거되고 몸짓만으로 이루어진 공연이 등장했으니, 이것이 판토마임이었다. 이것은 아우구스투스 시대에 필라데스 Pylade와 바틸루스 Bathylle라는 배우에 의해 시작되었고, 그들은 한 작품이나 한 장면을 “아무 말도 없이 sans parler” 공연했다.⁸² 몸짓이 낭송과 함께 이루어질 때 개별 동작들의 의미에 대한 합의가 이루어져 있었으므로, 판토마임 배우들은 이에 기반하여 몸짓 연기를 펼쳤다. 이어서, 뒤보스는 프랑스 판토마임의 초창기 시도들 중 하나에 대한, 다음과 같은 귀중한 기록을 전하고 있다.

자연스러운 기지와 빛나는 학식을 겸하고, 스펙타클에 관심이 많았던 한 공주가, 독서를 통해서만 접하던 고대의 판토마임 예술, 그것의 상연에 대한 더욱 명확한 관념을 얻고자 실험을 행한지도 거의 20년이 되었다. 우리가 논하는 이 예술에 숙달된 배우가 부족하여, 그녀는 남 녀 무용수 각각 한 명을, 그들의 분야에서 진실로 최상의 천재성을

⁷⁹ [...] des attitudes & des mouvemens qui ne servissent que pour la bonne grace. *Ibid.*, p. 216.

⁸⁰ [...] ils devoient signifier quelque chose. Ils devoient, pour user de cette expression, être un discours suivi. *Ibid.*, p. 216.

⁸¹ *Ibid.*, p. 217.

⁸² *Ibid.*, p. 276.

지닌 이들, 말하자면 발견을 할 줄 아는 이들을 선정하였다. 그리고 그들에게 쏘 성 극장에서, 코르네유의 『오라스』 중 4막의 한 장면, 젊은 오라스가 여동생 카미유를 죽이는 장면을 몸짓으로 상연하게 했다. (중략) 우리의 두 신참 판토마임 배우들은 몸짓과, 또 지나치게 선명한 춤 스텝이 없는 자세로 얼마나 활기있게 연기하였는지, 중국에는 눈물까지 흘리게 되었다. 그들이 관객을 감동시켰으리라는 데에 의심의 여지가 없다.⁸³

이 공연은 1712년, 루이 14세의 손녀인 멘 공작부인 duchesse du Maine이 주최한 “쏘 성의 대야회(大夜會) grandes Nuits de Sceaux” 의 열네번째 밤에 열린 것으로,⁸⁴ 두 무용수는 각각 장 발롱 Jean Ballon과 프랑수아즈 프레보 Françoise Prévot였다.⁸⁵ 사실, 당대 프랑스에서는 의사 소통에서 음성 언어 이외의 수단들이 맡는 고유한 역할이 주목받고 있었고,⁸⁶

⁸³ Il y a environ vingt ans qu'une Princesse, qui joint à beaucoup d'esprit naturel, beaucoup de lumières acquises, & qui a un grand goût pour les spectacles, voulut voir un essai de l'art des Pantomimes anciens qui pût lui donner une idée de leurs représentations plus certaine que celle qu'elle en avoit conçue en lisant les Auteurs. Faute d'Acteurs instruits dans l'art dont nous parlons, elle choisit un Danseur & une Danseuse, qui véritablement étoient l'un & l'autre d'un génie supérieur à leur profession, & pour tout dire, capables d'inventer. On leur fit donc représenter en gesticulant sur le théâtre de Sceaux la scène du quatrième Acte des Horaces de Corneille, dans laquelle le jeune Horace tuë sa soeur Camille, [...] Nos deux Pantomimes novices s'animerent si bien réciproquement par leurs gestes & par leurs démarches où il n'y avoit point de pas de danse trop marquez, qu'ils en vintrent jusques à verser des larmes. On ne demandera pas s'ils touchèrent les spectateurs. *Ibid.*, p. 289.

⁸⁴ Sophia Rosenfeld, *A Revolution in Language : The Problem of Signs in Late Eighteenth-Century France*, Stanford University Press, 2001, p. 61.

⁸⁵ Edward Nye, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century France : The Ballet d'Action*, Cambridge University Press, 2011, p. 116.

⁸⁶ Hedy Law, *Gestural Rhetoric : In Search of Pantomime in the French Enlightenment, ca. 1750-1785 (doctorat)*, The University of Chicago, 2007, pp.

문헌 연구의 발달을 통해 고대 연극의 관행에 대한 정보들이 축적되면서,⁸⁷ “판토마임”에 대한 관심이 점점 높아지고 있었다. 쏘 성에서의 공연을 비롯하여, 이에 대한 기사를 포함하는 뒤보스의 판토마임 논의는 이러한 배경에서 나온 것이었다.

뒤보스가 시와 회화의 본질을 “사물의 모방 *les imitations des objets*”으로 파악한다는 점, 그리고 회화와 시 사이의 유사성을 끊임없이 의식하고 있다는 점, 또 연극을 시에서 파생된 것으로 여긴다는 점은, 그가 아리스토텔레스와 호라티우스에서 발원하는 고전주의 예술 이론을 얼마나 충실히 계승하고 있는지 잘 보여줄 것이다. 그러나 그가 비극의 효과는 대사가 아닌 “그림 *le tableau*,” 즉 스펙타클에서 나온다고 했을 때, 그는 아리스토텔레스에게 정면으로 반기를 들고 있다. 그는 아카데미의 권위와 규칙의 역할을 인정했으나, 예술의 창작에 있어서는 천재성만이 걸작을 낳을 수 있는 유효한 원인이고, 학자들의 토론보다는 대중 *public*의 직관적 판단이 작품의 가치를 더 잘 평가한다고 했으므로, 사실상 샤플랭이 아니라 코르네유의 손을 들어 주었던 셈이다. 뒤보스는 판토마임에 관해 거의 문헌학자에 가까운 태도로 접근하고 있다. 그러나 그가 고대의 “살타치오 *saltatio*”에서 파생된 것인 낭송 *déclamation*이 상체 위주의 움직임이었고, 따라서 이 단어는 근대 프랑스에서 이루어지고 있는 하체 위주의 “춤 *danse*”으로 번역될 수 없다고 했을 때, 이러한 논의는 당대의 발레에 대해 의문을 제기하고자 하는 사람들에게 더 없이 좋은 논거를 제공해 주었던 셈이다. 이러한 방식으로, 뒤보스는 자신의 의도와는 상관 없이, 다음 세대에 본격화될 무대 예술의 개혁 논의를 준비하고 있었다.

51~52.

⁸⁷ Sophia Rosenfeld, *op. cit.*, p. 61.

2. 계몽주의와 판토마임

2.1. 콩디약 : 행동 언어에서 춤으로

판토마임에 관한 논의를 담고 있는 뒤보스의 『시와 회화에 대한 비판적 고찰』 제3권은, 1730년대 초반에 나온 것으로, 1권이 나온 1719년과는 10년이 넘는 시간적 차이를 두고 있다. 여기에서 논의되는 판토마임은 낭송에서 파생된 것으로, 그 몸짓이 아무리 의미를 담고 있다고 해도 이는 어디까지나 말에 기반을 둔 것이었다. 즉, 판토마임의 어휘들은 말을 몸짓으로 번역함으로써 생겨난 것이므로, 몸짓은 말에 대해 이차적인 중요성 밖에 갖지 못할 것이다. 그런데 뒤보스는 1권에서, 시와 회화는 각각 “인공적 기호 signes artificiels”와 “자연적 기호 signes naturels”를 사용하며, 회화는 감각들 가운데 가장 강력한 시각에 호소하므로, 그 영향력은 시에 비할 바가 아니라고 하였다. 따라서 비극의 힘도 그것의 스펙타클적인 측면, 즉 그림 tableaux에서 나온다는 것이다.⁸⁸ 비극도 그러할진대, 판토마임이야말로 비극보다도 더 순수한 스펙타클이고 그림이지 않을까? 판토마임도 회화와 마찬가지로 자연적 기호를 사용하고 시각에 호소한다. 그렇다면, 판토마임에게도 시보다 더 우선적인 위치가 주어져야 하지 않을까? 몸짓은 반드시 말 다음에 와야만 할까?

1권과 3권 사이에 존재하는 이러한 불협 화음에도 불구하고, 그의 논의 전체에 걸쳐서 일관되게 드러나는 바는, 일종의 언어에 대한 불신이었다. 그는 시와 그림의 판단에 추론이 개입할 수 없다고 했으며, 여기에 “느낌 sentiment”의 직접성과 직관성을 맞세웠던 것이다. 아카데미가 합의를 통해 도출해내는 “규칙 règles”이라는 것도, 천재적인 예술가라면 개인적인

⁸⁸ 본 논문 25페이지 참조.

또는 도제적인 차원에서의 학습 과정을 통해 스스로 알아낼 수 있는 것에 지나지 않았다. 연극의 효과는 말이 아니라 스펙타클에서 나온다. 근대 프랑스에서 이루어진 판토마임의 실험은, 말 없이도 무대와 객석 사이에 의사 소통이 이루어질 수 있다는 점을 증명했다.

낭송으로부터 몸짓이 나왔다는 이야기는 뒤보스가 고대 문헌에서 찾아낸 역사적인 사실이었으므로, 그가 자의적으로 바꿀 수 있는 것이 아니었다. 그러나 양자의 분리를 최초로 감행한 배우는 낭송을 “노예 Esclave”에게 맡기고, 자신은 몸짓만을 선보이며 관객의 환호를 이끌어냈다.⁸⁹ 뒤보스의 텍스트에서 드러나는 바, 말에 대한 말 아닌 것의 우선성이라는 전체적인 논조와 보조를 맞추려면, 몸짓은 말에서 파생되는 것이 아니라 오히려 그 역의 순서를 취해야 할 것이다. 그러나 역사적인 기록은 명백하다. 여기서 가능한 해법은, 역사 이전의 시대를 상정하고, 거기에 몸짓을 위치시키는 것이었다.

이를 위해서는 한 세대가 더 지나야 했다. 1740년대 중반부터 활동하기 시작한, 소위 “계몽주의자”라고 불리는 사상가들은, 기독교와 군주제로 대표되는 기존의 사회 제도에 강한 불신을 가지고 있었으며, 따라서 이것이 근거하고 있는 이성주의적인 언어관에 균열을 내고자 했다. 프랑스의 고전주의적인 전통에서, “명확하고 분명한 *claire et distincte*” 프랑스어는 이성적인 추론 과정 그 자체에 가장 가까우며, 성공적인 기호 체계의 정점에 있는 것으로 간주되었다. 따라서 의사 소통은 말의 교환만으로 충분하며, 말 이외의 요소들, 즉 표정이나 몸짓 등이 개입한다는 것은 그만큼 말 하는 능력이 떨어진다는 점을 입증해 주는 것이었다. 인간과 동물을 구분지어주는 근거였던 이성은 말과 동일시되었으므로, 몸짓을 많이 쓴다는 것은 그가 이성이 부족하다, 따라서 동물에 가깝고, 신분이 낮고, 교육받지 못했다는 점을 보여줄 뿐이었다. 이러한 전제 하에서, 몸의 통제가 일종의 미덕

⁸⁹ 본 논문 28페이지 참조.

으로 사회 전반에 강요되고 있었다.⁹⁰

그러므로 몸짓에 대한 말의 우위라는 기존의 관계를 전도시킨다는 것은, 이성주의적 언어관에 기초한 사회 질서에 이의를 제기한다는 것을 의미했다. 최초로 이 같은 시도를 한 것은, 1746년, 『인간 지식 기원론 *Essai sur l'origine des connaissances humaines*』을 발표한 콩디악이었다. 당시에 영국에서 들어온 상형문자 이론이 이미 문명 이전의 과거를 다룬 바 있었으므로,⁹¹ 콩디악은 주저 없이 “인간이 동굴과 숲에서, 야수와 같은 방식으로, 혼란스럽고 불분명한 소리 밖에 발음하지 못하면서” 살아가던 상태를 상정한다.⁹² 그러나 그는 기독교적인 “태초 *Commencement*”에서 이야기를 시작할 수는 없었는데, 왜냐하면 성경 속의 아담과 이브는 창조되자마자 “정신을 사용하는 연습 *l'exercice des opérations de leur ame*”을 할 필요도 없이 바로 능숙하게 언어를 구사하고 있기 때문이다. 따라서 그는

⁹⁰ Sophia Rosenfeld, *op. cit.*, p. 33.

⁹¹ 영국의 글로스터 주교 윌리엄 워버튼 William Warburton 은 그의 책 *The Divine Legation of the Moses Demonstrated on the Principles of a Religious Deist* (1738-1741)에서, 이집트의 “신성 문자 hieroglyphics/hiéroglyphes”는 원래 사계 계급의 비밀스러운 전유물이 아니라, 법률이나 관습을 누구나 읽을 수 있는 형태로 기록한 것이라고 주장하여, 당시에 널리 받아들여지고 있던 신성 문자에 대한 신비주의적인 접근에 반대하였다. 이집트의 문자는 원래 신성 문자보다 더 구체적인 “그림 문자 *picture-writing/écriture en peinture*”에서 진화한 것으로, 이러한 변천 과정은 문명의 진보에 따라 점차 추상화의 경향을 띠어, 중국에 이르러서는 문자가 지시 대상과 맺고 있던 모든 모방적이고 은유적인 관계가 사라지고, 음성 기호, 즉 표음 문자로 귀결되었던 것이다. 워버튼에 따르면, 글쓰기의 역사에서 그 도상적 기호들이 점차로 거부되어 가는 과정은, 말하기의 역사에서도 마찬가지로 나타났으며, 말 역시 처음에는 구체적인 심상들과 견고하게 이어져 있었다. 그는 이를 뒷받침하기 위해, 신성 문자란 그 자체로서, 인류의 가장 오래된 언어인 “행동 언어 *langage d'action*”를 축약해서 표상한 것, 또는 번역한 것이라고 주장했다. 그의 책은 *Essai sur les hiéroglyphes des Egyptiens*이라는 제목으로 프랑스에 번역되어, 계몽주의자들에게 큰 영향을 주었다. *Ibid.*, pp. 38~39.

⁹² [...] dans les cavernes & les forêts, à la maniere des bêtes, n'articulant que des sons confus & indéterminés, [...]. Étienne Bonnot de Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Paris, 1787, p. 183. 반면, 뒤보스는 판토마임 및 연극과 관련된 논의에서, 그리스 로마 시대 이상으로는 거슬러 올라가지 않았다.

“대홍수 le déluge” 이후 최초의 인간인 남녀 어린이 두 명이, 기호의 사용에 대해 완전히 무지한 채로, 사막에서 헤매고 있는 상태를 가정한다. 이들이 따로 떠돌아 다니는 동안에는, 그들이 대하는 대상들이 너무 자주 바뀌기 때문에 특정한 감정과 특정한 대상 사이의 대응 관계가 이루어지기 어려웠고, 따라서 기호가 생겨날 수 없었다. 그러나 이들이 함께 살게 되자, 의사 교환을 통해 특정한 “정념의 외침 *cris de chaque passion*”을 특정한 지각 *perception*과 연결시킬 수 있게 되고, 이는 “자연적 기호 *signes naturels*”의 형성으로 이어졌다. 이들은 어떤 외마디 소리에 어떤 움직임 *mouvement*, 몸짓 *geste*, 행동 *action*을 동반하여, 자신의 표현을 더 인상적으로 만들었다.⁹³ 예를 들어, 자신이 필요로 하는 것을 얻지 못한 사람은, 소리를 지름과 동시에, 머리, 팔, 또는 몸 전체를 움직이며 “그것을 가지려는 노력 *efforts pour l’obtenir*”을 보여주게 된다. 상대방은 이 “광경에 마음이 동하여 *ému à ce spectacle*” 그를 도와주어야겠다고 생각하게 되는 것이다. 이러한 일이 반복되면서, 그들은 어떤 정념의 외침과 어떤 몸 움직임을, 어떠한 지각과 연결지을 수 있게 되고, 이렇게 해서 기호의 의미가 정착되고 나면, 이제는 기호만으로 특정한 지각에 대한 상상을 불러 일으킬 수 있게 된다. 예를 들어, 자신이 무언가에 의해 놀랐던 장소를 보면, 그 놀라는 “소리와 움직임을 흉내냄 *imitoit les cris & les mouvemens*”으로써, 즉 모방함으로써 상대방은 같은 놀람을 당하지 않도록 해주는데,⁹⁴ 이 소리와 움직임은 “무서움 *le frayeur*”을 나타내는 기호인 것이다. 이렇게 해서 “행동 언어 *le langage d’action*”가 만들어진다.

이러한 방식으로, 콩디약은 “행동 언어”를 최초의 기호, 최초의 언어 자리에 위치시킨다. 말은 그 다음에 올 것이다. 즉, 어떠한 관념 *idées*을 자

⁹³ Ils les accompagnoient ordinairement, de quelque geste ou de quelque action, dont l’expression étoit encore plus sensible. *Ibid.*, p. 185.

⁹⁴ Celui, par exemple, qui voyoit un lieu où il avoit été effrayé, imitoit les cris & les mouvemens qui étoient les signes de la frayeur, pour avertir l’autre de ne pas s’exposer un danger qu’il avoit couru. *Ibid.*, p. 187.

의적인 기호 *signes arbitraires*와 연결시키는 방법을 터득하고 나서, 이들은 이를 응용하여 소리, 즉 “자연적인 외침 *les cris naturels*”만으로 이루어진 새로운 기호를 실험하게 되는 것이다. “그들은 새로운 소리를 분절하고, 이를 수차례 반복하고 또 거기에 자신이 언급하고자 하는 사물을 가리키는 몸짓을 덧붙이면서, 그 사물에 이름을 붙이는 일에 익숙해진다.”⁹⁵ 그러나 이러한 과정은 아주 느리게 진행되었는데, 조음 기관 *l'organe de la parole*이 아직도 유연하지 못하여 독립된 기호 체계를 형성할만큼 충분히 많은 소리들을 분절해낼 수 없었던 것이다. 따라서 인류 역사의 초기 단계에서 이 “분절 음성 언어 *le langage des sons articulés*”는 “행동 언어 *le langage d'action*”를 대체할 수 없었다. “말과 행동이 한데 섞인 담화 *discours entremêlé de mots & d'actions*”로 이루어진 이 행동 언어는, 음성 언어보다 “훨씬 더 생생하게 상상력을 자극하기 때문에 더 지속되는 인상을 남겼다.”⁹⁶ 따라서 사람들이 가장 관심을 갖는 사안, 즉 국가 및 종교의 중대한 일들은 언제나 행동 언어를 통하여 고지되었던 것이다. “고대인들은 이 언어를 춤이라고 불렀으니, 그렇기 때문에 다윗이 성궐 앞에서 춤을 추었다고 기록되어 있는 것이다.”⁹⁷

사실, 여기서 콩디악이 감행한 바, 행동 언어에서 “춤”으로의 도약은 다소 갑작스러운 것이다. 그는 이전까지, 공동체 전체의 운명과 관련하여 특정한 의미를 나타내는 상징적인 행위들을 행동 언어라고 부르다가,⁹⁸ 다윗

⁹⁵ Ils articulèrent de nouveaux sons, & en les répétant plusieurs fois, & les accompagnant de quelque geste qui indiquoit les objets qu'ils vouloient faire remarquer, ils s'accoutumèrent à donner des noms aux choses. *Ibid.*, p. 188.

⁹⁶ C'est que agissant sur l'imagination avec plus de vivacité, il faisoit une impression plus durable. *Ibid.*, p. 192.

⁹⁷ Les anciens appelloient ce langage du nom de *danse* : voilà pourquoi il est dit que David dansoit devant l'arche. *Ibid.*, p. 192.

⁹⁸ 콩디악은 위버튼의 책을 인용하여, 구약 성서에 나오는 행동 언어의 예들을 제시하는데, 이 중에 음악에 맞추어 추는 춤에 관한 것은 하나도 없으며, 모두가 사물을 이용하여 신의 명령을 상징적으로 나타내는 장면들이다. 그 중 일부는 다음과 같다. “크나아나의 아들 치드키야는 쇠로 뿔들을 직접 만들어 가지고 와서

의 예를 언급하면서, 충분한 설명도 없이 이것이 바로 “춤”이라고 말하고 있기 때문이다. 사무엘기 하권에 나오는 해당 기사를 살펴 보면, 다윗은 “방백나무로 만든 온갖 악기와 비파와 수금과 손북과 요령과 자바라에 맞추어 춤추었다.”⁹⁹ 불가타 성서에서 이 때 “춤추었다”에 해당하는 동사는 “ludo”로서, 이는 “뛰놀다”라는 뜻을 가지고 있다. 또 다윗은 “온 힘을 다하여 주님 앞에서 춤을 추었”¹⁰⁰으며, “주님 앞에서 뛰며 춤추”¹⁰¹었다고 나오는데, 이 때 “뛰다 subsilio”와 함께 쓰인 “춤추다”가 바로, 뒤보스가 지적했던 “살타치오 saltatio”와 어근을 공유하는 동사 “salto”이다. 그렇다면, 콩디악은 다윗의 예를 통해서 뒤보스의 견해, 즉 살타치오는 “살투스 saltus”¹⁰²가 아니라 “살리우스 salius”에서 온 말이므로 “춤 danse”으로 번역될 수 없다는 논의를 반박하는 셈이다.¹⁰³ 그러나, 콩디악은 이러한 고증을 거치지 않고, 다윗을 매개로 삼아 행동 언어에서 춤으로 곧바로 건너

말하였다. 주님께서 이렇게 말씀하십니다. 네가 이 뿔들로 아람인들을 들이받아 전멸시킬 것이다 (열왕기상, 12.11).” “그때 너는 함께 간 사람들이 보는 앞에서 단지를 깨뜨려라. 그리고 나서 그들에게 말하여라. 만군의 주님께서 이렇게 말씀하신다. 용기장이가 다시는 주워 맞출 수 없게 질그릇을 깨 버리듯이, 내가 이 백성과 이 도성을 그렇게 부수겠다. 장사 지낼 곳이 없어 사람들은 결국 토벳에서 장사를 지내야 할 것이다 (예레미야, 19.10~11).” “그리고 그대는 이 책을 다 읽고 나서, 그것에 돌을 매달아 유프라테스 강 한복판에 던지시오. 그리고 나서 이렇게 말하시오. 바빌론도 내가 그에게 내릴 재앙 탓에, 이처럼 가라앉아 다시는 떠오르지 않을 것이다. 그들이 지쳐 버릴 것이다 (예레미야, 51.63~64).” 콩디악의 논리를 따르면, 공동체의 사안과 관련하여 행동 언어를 쓰는 까닭은, 말하는 사람이 의도하는 만큼의 강렬한 인상이, 아직은 미숙한 단계에 있는 음성 언어만으로는 충분히 실현될 수 없었기 때문이라고 해석할 수 있다. 인용된 구절들에서 나타나는 음성 언어가, 완전히 원시적인 상태에 있는 것은 아니다. 인용은 다음에 의함, 한국천주교중앙협의회, 『성경』, 2005.

⁹⁹ David autem et omnis Israël ludebant coram Domino in omnibus lignis fabrefactis, et citharis et lyris et tympanis et sistris et cymbalis (6.5).

¹⁰⁰ [...] et David saltabat totis viribus ante Dominum (6.14).

¹⁰¹ [...] regem David subsilientem atque saltantem coram Domino (6.16).

¹⁰² “salto”의 분사 형태이다.

¹⁰³ 본 논문 28페이지 참조.

뛰고 있다.

콩디악은 살타치오가 곧 춤이라는 등식을 설정하였으므로, 이제부터는 “춤”이라는 단어가 곧 몸짓 *geste*까지도 포함할 수 있게 되었다. 사실상, 뒤보스가 살타치오는 춤과는 다른 것이라고 분명한 선을 그었을 때, 그는 춤 자체를 자신의 논의에서 배제시키고 있었다. 반면, 콩디악은 이 둘을 같은 것으로 봄으로써, “행동 언어”라는 하나의 기원으로부터 전개되어 나오는 여러 기호 체계들의 지도 위에, 춤의 자리도 마련해 주고 있는 것이다. 콩디악은, 행동 언어와 동일한 것으로 정의된 춤에서 개별적인 예술 장르인 춤이 분화되어 나오는 과정을 다음과 같이 서술한다. 인간은 취향을 완성시켜가는 동안에, 춤(곧, 행동 언어)에 다양성과 우아함과 표현을 더 하여, “팔의 움직임 *les mouvemens des bras*”과 “몸의 자세 *les attitudes du corps*” 뿐 아니라 “스텝 *les pas*”까지도 규칙에 종속시키게 되었다.¹⁰⁴

이렇게 하여 춤은 자연스럽게 두 가지 하위 갈래의 예술로 나누어졌다. 하나는, 고대의 언어에 맞추어 표현하는 것이 허락된다면, “몸짓의 춤 *la danse des gestes*”이었는데, 인간의 생각을 교환하는 데 기여하도록 보존되었다. 다른 하나는 특히 “스텝의 춤 *la danse des pas*”이었는데, 이는 특정한 정신 상태, 특히 기쁨을 표현하는 데 쓰였다. 이것은 환희의 시기에 사용되었으며, 그 주된 목적은 즐거움이었다.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Les hommes, en perfectionnant leur goût, donnerent à cette danse plus de variété, plus de grace & plus d'expression. Non seulement on assujettit à des règles les mouvemens des bras & les attitudes du corps, mais encore on traça les pas que les pieds devoient former. *Ibid.*, p. 192.

¹⁰⁵ Par-là, la danse se divisa naturellement en deux arts qui lui furent subordonnées : l'un, qu'on me permette une expression conforme au langage de l'antiquité, fut *la danse des gestes* ; il fut conservé pour concourir à communiquer les pensées des hommes : l'autre fut principalement *la danse des pas* ; on s'en servit pour exprimer certaines situations de l'ame, & particulièrement la joie ; on l'employa dans les occasions de réjouissance, & son principal objet fut le

스텝의 춤은 몸짓의 춤에서 파생된 것이므로, 몸짓 *gestes*의 성격을 반영한다. 이탈리아인은 몸짓이 활기차고 다양하여, 스텝의 춤까지도 판토마임과 다름없는 것이 되었다. 프랑스에서 발달한 스텝의 춤은, 이에 비해 훨씬 장중하고 단순하다. 이 춤은 움직임의 우아함과 자세의 고귀함만을 보여주고자 할 뿐, 그 춤의 언어 *le langage de cette danse*는 이탈리아 춤에 비해 풍부하지도 않고 *moins riche* 덜 광범위하다 *moins étendu*. 콩디약은, “춤에는 가장 단순한 것에서 가장 그렇지 않은 것까지, 여러가지 장르가 있다. 그것이 무언가 표현하는 바가 있기만 하다면 모두 좋고, 표현이 더욱 다양하고 더욱 광범위할수록 더욱 완벽하다. 우아함과 고귀함을 묘사하는 춤도 좋지만, 일종의 대화를 형성하는 춤이 내게는 더 나아 보인다.”¹⁰⁶라고 말한다.

왜 “대화를 형성하는 춤,” 즉 “몸짓의 춤”이 더 나은가? 콩디약은 “춤”이 몸짓과 스텝을 모두 포함하는 개념이라고 정의했지만, 더 중요한 것은 이것이 “행동 언어” 그 자체와 동일시되어 있다는 점이다. 앞에서 본 바와 같이, 행동 언어는 몸짓을 통해 지시 대상을 모방한다. 그렇다면, 이러한 의미 범주를 갖는 “춤”은, 그것이 정념이나 사물을 모방할 때에만 그 표현의 가능성이 완전하게 실현되는 것이라고 볼 수 있다. 다시 말해, “판토마임”까지를 포함하는 개념으로서의 춤은, 판토마임을 실천할 때에만 비로소 완전해질 수 있는 것이다. 따라서, 콩디약의 관점에서는 이탈리아인의 춤이 훨씬 춤 본연의 기능을 충실히 수행하고 있는 것으로 여겨진다. 그가 문제 삼는 바는 춤이라는 “언어 *langage*”의 소통 능력이기 때문이다. “가장 완

plaisir. Ibid., pp. 192~193.

¹⁰⁶ Il y a dans la danse différents genres, depuis le plus simple jusqu'à celui qui l'est le moins. Tous sont bons, pourvu qu'ils expriment quelque chose, et ils sont d'autant plus parfaits que l'expression en est plus variée et plus étendue. Celui qui peint les grâces et la noblesse, est bon ; celui qui forme une espèce de conversation, ou de dialogue, me paraît meilleur. *Ibid.*, pp. 193~194.

전하지 못한 것은, 힘과 숨씨와 속도만을 추구하는 것으로, 그러한 목표는 충분히 흥미롭지 못하기 때문이다.”¹⁰⁷ “프랑스인의 단점은, 예술을 단순하게 만들고자 하는 의지에서 예술을 통제한다는 데 있다. 그로 인해 그들은 종종, 좋은 것을 지키기 위해, 더 좋은 것을 잃어 버린다.”¹⁰⁸ 다시 말해, 프랑스의 춤은 우아함, 고귀함, 힘, 숨씨, 속도를 얻은 대신, 언어, 대화, 몸짓, 행동과 같은 더 본질적인 차원을 상실했다는 것이다. 그렇다면 어떻게 해야 할까? 행동 언어 langage d'action의 차원을 복원하면 된다. 행동 언어는 어떻게 하는 것인가? 콩디악에 의하면, 초기 인류는 특정한 감정 상태에서 취하는 자신의 몸짓을 스스로 재연(再演, re-present)해 보임으로써, 즉 모방함으로써 이 일을 시작했었다.

그러나, 엄밀히 따져보았을 때, 콩디악의 논의에서 몸짓의 춤과 스텝의 춤이 동일한 범주 안에 들어가야 할 필연적인 이유는 없다. 다윗의 춤은 순전히 스텝의 춤일 뿐이며, 그가 제시하고 있는 다른 고대의 예들과는 아무런 공통점이 없다. 콩디악은, 인간이 취향을 완성시켜 가는 동안에, 몸의 모든 움직임들이 규칙에 종속되면서 스텝의 춤이 나왔다고 했지만, 다윗의 춤은 취향의 세련 및 규칙의 형성과 관계 없이도 먼 과거부터 “스텝의 춤 la danse des pas”이 “몸짓의 춤 la danse des gestes”과 동시에 존재해왔다는 것을 보여주는 증거에 더 가깝다.¹⁰⁹ 즉, 그는 춤이 반드시 모방적인

¹⁰⁷ Le moins parfait, c'est celui qui ne demande que de la force, de l'adresse & de l'agilité ; parce que l'objet n'en est pas assez intéressant [...]. *Ibid.*, p. 194.

¹⁰⁸ Le défaut des François, c'est de borner les arts à force de vouloir les rendre simples. Par-là ils se privent quelquefois du meilleur, pour ne conserver que le bon [...]. *Ibid.*, p. 194. 콩디악은 뒤이어, “음악도 이에 대한 예를 제공해 준다 (la musique nous en fournira encore un exemple)”고 덧붙인다. 이는, “훌륭한 프랑스 오페라들이 정신과 양식과 규칙성의 걸작이라는 점을 전 유럽이 칭송한다 (toute l'Europe dit que les bons Opera François sont des chefs-d'oeuvres d'esprit, de bon sens & de regularité).”라고 한 뒤보스의 태도와 좋은 대조를 보여준다. Dubos, *op. cit.*, p. 421.

¹⁰⁹ 다음의 대화는, 다윗의 춤이 취향이나 규칙과는 무관했음을 보여준다. “사울의 딸 미칼이 다윗을 맞이하러 나와서 말하였다. 오늘 이스라엘의 임금님이 건달패 가운데 하나가 알몸을 드러내듯이, 자기 신하들의 여종들이 보는 앞에서 벗고

차원을 견해야 한다는 점을 논리적으로 설득하는 데는 실패하고 있는 것이다.

뒤보스는 판토마임이 춤과 별개의 것이라고 하였고, 콩디약은 춤이 판토마임에서 비롯되었다고 하였으나 자기 모순에 빠져 있다. 그럼에도 불구하고, 이 둘은 모두 판토마임을 지지하고 있으며, 판토마임의 의사 소통 능력을 신뢰하고 있다. 즉, 그들은 관습적이고 이성적인 언어에 실망하는만큼, 판토마임, 몸짓, 행동 언어에서 그에 대한 보상을 기대하는 것이다. 콩디약이 제시한 바, 최초의 인간인 남녀 어린이 두 명이 행동 언어 langage d'action라는 기호를 발견해 나가는 과정이 반드시 역사적 사실일 수는 없으며, 그것의 사실 여부가 이러한 발상의 가치를 평가하는 기준이 될 수는 없다. 마찬가지로, 판토마임으로부터 스텝 위주의 춤이 나왔다는 것 역시 실제의 역사일 필요는 없다. 중요한 것은, 말이 아닌 다른 것에 의사 소통의 기능을 기대하고 있으며, 무엇보다도 “몸짓 geste”이 비언어적 소통의 가장 유력한 수단으로 간주되고 있다는 점이다. 따라서, 몸짓, 몸 움직임 mouvements du corps을 표현 수단으로 삼는 예술은 자연스럽게 이러한 기대에 부응할 것을 요구받게 된다.¹¹⁰ 당대의 프랑스인들이 주변에서 발견할 수 있는 몸의 예술은, 오페라 좌의 발레, 그리고 이탈리아 극단 Comédie-Italienne과 장터 무대 Théâtre de la foire의 판토마임이었다. 말을 대신하여 의미를 전달하는 역할이 무엇보다도 중요한 관심사였으므로, 이러한 기

나서니, 그 모습이 참 볼 만하더군요 ! 다윗이 미칼에게 대답하였다. 주님께서는 당신 아버지와 그 집안 대신 나를 뽑으시고, 나를 주님의 백성 이스라엘의 영도자로 세우셨소. 바로 그 주님 앞에서 내가 흥겨워한 것이요, 나는 이보다 더 자신을 낮추고, 내가 보기에도 천하게 될 것이요. 그러나 당신이 말하는 저 여종들에게는 존경을 받게 될 것이요 (사무엘하, 6.20~22).”

¹¹⁰ “계몽주의 이론가들은, 미학적인 경험이 장차 도래할 사회적인 변화를 고취할 힘이 있고, 최소한, 그것을 미리 그려볼 힘이 있다고 보았다. 그들은, 인간의 가장 오래된 의사 소통 메커니즘을 무대 위에서 복원함으로써, 미래의 이상적인 사회를 제시하며 당대의 문화를 혁신하고자 했다. 다시 말해, 그들은 판토마임 공연을 통해, 행동 언어가 오래 전에 달성했던 것, 즉 오해와 갈등이 없는, 통일적이고 상호주관적인 도덕적 공동체를 재건할 수 있기를 바랬던 것이다.” Sophia Rosenfeld, *op. cit.*, p. 58.

대에 훨씬 잘 부응하는 것은 판토마임이었다. 오히려, 발레는 그들이 실망하고 있던 이성적인 언어와 비슷하게 묘사되고 있다. 콩디악은, 스텝의 춤이 “취향이 완성되어 가는 동안에 en perfectionnant leur goût” 나타났다고 하면서, 몸의 모든 움직임들이 “규칙”에 종속되어 있는 것을 그 특징으로 제시한다. 여기서 그가 문제삼는 것은 춤 아카데미의 “좋은 춤 la belle danse”이며, 이것은 루이 14세의 재위 기간에 그 정점에 달했었다.¹¹¹ 동시에, 이 시기는 이성을 통해 다듬어진 고전주의적인 프랑스어가 최상의 영광을 누리던 때이기도 하다.¹¹²

2.2. 디드로 : 운율이 들어간 판토마임으로서의 춤

기존의 이성주의적 언어관에 대한 회의¹¹³와 몸짓을 통한 의사 소통에

¹¹¹ Carol Lee, *op. cit.*, p. 84.

¹¹² “라신의 극은, 그것이 아무리 시적이라 하더라도, 고전주의적 정수의 가장 완전한 표현이다.” 구스타브 랑송, 『랑송 불문학사 상』, 정기수 역, 을유문화사, 1983, p. 317.

¹¹³ 몸짓보다 말을 우선시하는 이성주의적인 태도에 대한 회의를, 이성과 언어 그 자체에 대한 근본적인 불신이라고 생각하는 것은 지나친 확대 해석이 될 것이다. 계몽주의 시대는 기존의 모든 통념들을 검토하고 비판에 붙인다는 점에서 있어서 철저히 데카르트적이었기 때문이다. 한 편, 한스 아슬레프 Hans Aarsleff는 콩디악과 비트겐슈타인의 유사성을 다음과 같이 지적하고 있기도 하다. “개념과 논의에 있어서 콩디악과 후기 비트겐슈타인 사이에는 유사성이 있다. 이는 놀라운 일이 아니다. 둘 모두 육체와 정신에 대한 데카르트적인 이원론을 타겟으로 삼았으며, 비-데카르트적 원시 언어 proto-language라는 비슷한 길을 경유하여, 언어는 개인 정신의 독존적인 상태에서 비롯되는 것이 아니라, 언어 그 자체가 사회적인 삶과 소통의 기능이라는 결론에 이르고 있기 때문이다. 둘 모두에게, 원시 언어는 견고하고 의심할 바 없는 시작 지점을 제공하며, 둘 모두에게 그 시작은 행동 action이다. 행동 언어는 삶이라는 형태 안에서 발생하는 언어 게임을 선도하며, 게임이 그러하듯이, 행동 언어는 이성에 의해 인도된다는 함의를 지니지 않는다.” Knud Haakonssen, *The Cambridge History of Eighteenth-Century Philosophy*, Volume I, Cambridge University Press, 2006, p. 468.

대한 기대가 꺾인다는 점, 또 이러한 생각이 몸을 표현 수단으로 삼는 예술의 영역에 있어서는 발레에 대한 회의와 함께 판토마임에 대한 기대로 나타난다는 점은, 디드로에게서 더 명확히 발견된다. 디드로는 1751년, 그의 책 『농아에 대한 편지 *Lettre sur les sourds et muets*』를 통해 2차 신구 논쟁에서부터 18세기 전반 내내 프랑스 지성계가 논의해 왔던 도치 inversions의 문제를 다룬다. 기존의 논점은, 문장의 구성에 있어서 단어를 배열하는 순서가 자유로운 라틴어와 어순이 고정되어 있는 프랑스어 중에, 어느 것이 인간의 “생각이 일어나는 자연스러운 순서 *l'ordre naturel des idées*”를 잘 반영하고 있는가 하는 점이었다. 즉, 프랑스어에 도치라는 문법 기능이 있다는 사실 자체가, 자연스러운 어순을 따르기 위해서는 정해진 어순을 바꾸어야 할만큼, 프랑스어가 자연스럽지 못한 통사 구조¹¹⁴에 근거하고 있다는 증거가 아닌가라는 의문이 있었던 것이다. 그러나 디드로는 키케로의 문장을 예로 들며, 라틴어에 도치라는 문법 기능이 있는 것은 아니지만, 여기에서도 역시 생각의 순서와 말의 순서가 일치하지 않는 부분이 발견된다고 주장한다.¹¹⁵ 그렇게 보면, 생각과 말의 불일치란 어느 언어에나 똑같이 내재하는 문제라는 것이다.

그러나 이렇게 이야기할 때, 이것은 비단 프랑스어 뿐 아니라 언어 전체의 표현 능력에 대한 문제 제기가 되어 버린다. 디드로는 라틴어가 오히려 프랑스어만큼 문법적으로 정비되어 있지 못하다는 점을 거론하며,¹¹⁶ 프랑스어는 시적인 표현력을 희생한 대가로 과학과 철학에 적합한 언어가 되었다고 주장한다.¹¹⁷ 따라서, 디드로의 프랑스어 옹호는 오히려 프랑스어가 자연스러운 언어의 생생함과 힘을 완전히 결여하고 있다는 점을 기정 사실화하는 결과를 가져왔다. 이리하여 디드로가 진정한 예술적 표현의 가능성

¹¹⁴ Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, Paris, 1760, pp. 3~11.

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 90~91.

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 139~140.

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 136~137.

을 발견하는 곳은, 더 이상 언어가 아니고 몸짓이었다.

어떠한 연설가의 웅변도 옮길 수 없을 정도로 숭고한 몸짓 *gestes* 이 있다. 셰익스피어의 비극 가운데 『맥베스』에 나오는 한 장면이 그러하다. 몽유병에 걸린 맥베스 부인도 고요한 가운데 눈을 감은 채 등장한다. 그녀는 손을 씻는 사람의 동작을 흉내내고 *imitant* 있는데, 마치 자신의 손이, 20년도 더 전에 자신이 살해한 국왕의 피로 더럽혀져 있다는 듯하다. 나는 이 여인의 침묵과 손 움직임 *le silence & le mouvement des mains*보다 더 비장미있는 담화를 알지 못한다. 이 얼마나 회한에 찬 이미지 *image*인가!¹¹⁸

일찌기, 연극의 진정한 힘은 스펙타클에서 나온다고 주장했던 사람은 한 세대 이전의 뒤보스였다. 그는 프랑스 연극에 시각적인 호소력이 부족하다고 지적하였지만,¹¹⁹ 이에 대해 어떠한 실천적인 조언도 내놓지 않았었다. 이 과업은 디드로에 이르러 비로소 시작된다. 그는, 1757년 『사생아에 대한 담화 *Entretiens sur le fils naturel*』를 통해, 연극을 비롯한 무대 예술에서 시각적인 요소의 비중을 높일 것을 주문하였다. “우리 연극에서는 말이 너무 많으며, 결과적으로 배우들은 충분히 연기하지 *jouent* 않는다. 우리는 고대인들이 그 힘을 잘 파악하고 있었던 하나의 예술을 잃어 버렸다. 옛날에, 판토마임 배우는 모든 직업들, 즉 왕, 영웅, 폭군, 부자, 빈민, 도시

¹¹⁸ [...] qu'il y a des gestes sublimes que toute l'éloquence Oratoire ne rendra jamais. Tel est celui de Mackbett dans la Tragédie de Shakspear. La somnabule Macckett s'avance en silence & les yeux fermés sur la scene ; imitant l'action d'une personne qui se lave les mains, comme si les siennes eussent encoire été teintes du sang de son Roi qu'elle avoit égorgé il y avoit plus de vingt ans. Je ne sçais rien de si pathétique en discours que le silence & le mouvement des mains de cette femme. Quelle image du remors ! *Ibid.*, pp. 35~36.

¹¹⁹ 본 논문 28페이지 참조.

사람, 시골 사람 등을 연기하되, 각각의 조건에 가장 고유한 몸짓을, 각각이 가장 강렬한 효과를 내는 행동을 선택하여 연기하였다.”¹²⁰ 나아가, 디드로는 이러한 판토마임이 춤에도 사용되어야 한다고 주장한다.

- 우리의 발레는 어떻게 되는 걸까요 ? - 춤 말인가 ? 춤 역시 천재적인 사람을 기다리고 있지. 춤은 모조리 잘못되어 있다고 하겠으니, 사람들이 춤을 모방의 한 장르로 거의 취급하지 않기 때문일세. 춤과 판토마임의 관계는, 시와 산문의 관계와 같네. 차라리 자연스러운 낭송과 노래의 관계라고도 하겠네. 즉 춤이란 운율이 있는 판토마임인 것이지.

나는, 미뉴엣, 파스피에, 리고동, 알르망드, 사라방드같은, 우리가 그 계적을 따라가며 추는 모든 춤들이 무엇을 의미하는지 내게 말해주기를 정말로 바라네. 이러한 사람들은 한 없는 우아함을 가지고 자신을 드러내네. 그는 내가 능숙함, 감미로움, 고귀함을 느끼지 못할 어떠한 움직임도 하지 않는다네. 그러나 그는 무엇을 모방하는지 ? 그것은 노래할 줄 아는 게 아니라, 계명창을 할 줄 아는 것일세.¹²¹

¹²⁰ Nous parlons trop dans nos drames, & conséquemment nos acteurs n’y jouent pas assez. Nous avons perdu un art dont les anciens connoissent bien les ressources. Le pantomime jouït autrefois toutes les conditions, les rois, les héros, les tyrans, les riches, les pauvres, les habitants des villes, ceux de la campagne, choisissant dans chaque état ce qui lui est propre, dans chaque action ce qu’elle a de frappant. Denis Diderot, *Oeuvres de théâtre*, tome premier, Amsterdam, 1759, pp. 151~152.

¹²¹ - Et que deviendroient nos ballets ? - La danse ? La danse attend encontre un homme de génie ; elle est mauvaise par tout, parce qu’on soupçonne à-peine que c’est un genre d’imitation. La danse est à la pantomime, comme la poésie est à la prose, ou plutôt comme la déclamation naturelle est au chant. C’est une pantomime mesurée.

Je voudrais bien qu’on me dit ce que signifient toutes ces danses, telles que le menuet, le passepied, le rigaudon, l’allemande, la sarabande, où l’on suit un chemin tracé. Cet homme se déploie avec une grace infinie ; il ne fait aucun

콩디악은 춤의 개념을 대단히 넓게 설정하여, 춤은 판토마임과 같거나 판토마임을 포함하는 것이라고 하였다. 그러나 그 이전에 행동 언어가 춤과 동일시되었으므로, 결국은 판토마임을 실천할 때에만 춤은 완전해질 수 있는 것이었다. 반면, 디드로는 춤을 판토마임의 한 갈래로 보며, 이것을 “운율이 들어간 판토마임 pantomime mesurée”이라고 정의한다. 춤이 판토마임의 일종인 이상, 이것은 운율이라는 틀 안에 있되 역시 모방적인 것이 되어야만 할 것이다. 그래서 콩디악과 디드로는 서로 역전된 방식으로 춤과 판토마임의 포함 관계를 설정하고 있지만, 이 두 가지의 다른 진술은 결국 같은 목적에 봉사하고 있다. 즉, 춤은 판토마임이 되어야 하는 것이다. 따라서, 미뉴엣, 파스피에 등과 같은 춤들은 의미가 없는 것으로 지목되며, 춤이 현재 처해있는 조건이자, 앞으로 극복해야 할 현실로 간주된다.

17세기 후반의 메네스트리에도, 동일한 방식으로 이러한 춤들을 모방하는 바 없고 아무런 의미 작용도 하지 않는 “단순한 춤”으로 지목한 바 있다.¹²² 그러나 그가 제시한 구체적인 모방의 방법은 알레고리이지 판토마임이 아니었다. 그리고, 그는 춤이 오페라나 비극의 막간물로 사용되는 것을 당연하게 여기고 있었다.¹²³ 춤이 알레고리를 통해서 모방을 행한다는 것과, 춤이 막간물의 위치에 머무른다는 것은 어떠한 관계가 있을까?

춤은 시일세. 따라서 이 시는 자신의 별도의 상연을 가져야 하네. 그

mouvement où je n’apperçoive de la facilité, de la douceur et de la noblesse : mais qu’est-ce qu’il imite ? Ce n’est pas là savoir chanter, c’est savoir solfier. *Ibid.*, pp. 240~241.

¹²² 앞의 주 12번 참조.

¹²³ 18세기 전반에 쓰여진 한 무명의 저작은 다음과 같이 전한다. “연극, 시, 그림은 가르치는 일과 정념을 움직이는 일을 우선적인 목표로 삼는 반면, 발레는 정념을 가라앉히고 관객의 기분을 풀어준다.” Sophia Rosenfeld, *op. cit.*, p. 265.

것은 움직임에 의한 모방으로, 시인, 화가, 음악가, 판토마임 배우의 협력을 전제로 하네. 그것은 자신의 주제를 가지며, 이 주제는 각각의 막과 장에 나누어질 걸세. 각 장은 자유로운 또는 의무적인 레치타티보를 갖고, 또 아리에타를 갖네.¹²⁴

디드로는 춤이 독립된 공연의 형태로 공연되어야 한다고 생각하고 있다. 춤이 비극 사이에 들어 있었다는 사실은, 춤의 영역과 말의 영역이 분명히 구분되고 있었다는 점을 보여줄 것이다. 현실의 모방, 의미의 전달은 말과 담화를 통해 만족스럽게 이루어지고 있었으므로, 춤과 몸짓은 이 역할을 넘볼 필요가 없었다. 그러나 말의 권위가 떨어지고, 몸짓에게 언어에 준하는 역할이 기대되면서, 이 같은 분리의 상태는 더 이상 지탱될 수 없었던 것이다.

따라서 판토마임이 하나의 해결책으로 등장한다. 디드로는 당시의 연극과 발레에 똑같이 “판토마임”이라는 처방을 제시했다. 연극에서의 판토마임은, 말을 대신해서 사건을 전개시키거나,¹²⁵ 말을 도와주면서 말에 힘과 정확성을 부여할 것이었다.¹²⁶ 만약 판토마임이 말 대신 극의 줄거리를 전개하는 능력을 가진 것이라면, 이것은 춤에도 똑 같은 도움을 줄 수 있을

¹²⁴ Une danse est un poëme. Ce Poëme devrait donc avoir sa représentation séparée. C'est une imitation par les mouvemens, qui suppose le concours du poëte, de peintre, du musicien et du pantomime. Elle a son sujet ; ce sujet peut être distribué par actes et par scènes. La scène a son récitatif libre ou obligé, et son ariette. *Ibid.*, p. 241.

¹²⁵ J'ai dit que la Pantomime est une portion du Drame ; que l'Auteur s'en doit occuper sérieusement ; que si elle ne lui est pas familiere & présente, il ne saura ni commencer, ni conduire, ni terminer sa scene avec quelque vérité ; & que le geste doit s'écrire souvent à la place du discours. Denis Diderot, *Oeuvres philosophiques et dramatiques*, tome cinquieme, Amsterdam, 1772, p. 404.

¹²⁶ Il faut écrire la Pantomime toutes les fois qu'elle fait tableau ; qu'elle donne de l'énergie ou de la clarté au discours ; qu'elle lie le dialogue [...]. *Ibid.*, p. 406.

것이다. 더군다나 판토마임과 춤은 “몸”이라는 동일한 표현 수단을 공유하므로, 이 둘의 결합은 대단히 자연스럽게 보인다. 이렇게 해서 태어날 “움직임에 의한 모방 *une imitation par les mouvements*”으로 이루어진 새 예술, 몸만을 표현 수단으로 삼을 이 새 장르에 기존의 오페라는 좋은 모델을 제공해 줄 수 있다. 오페라가 레치타티보와 아리아를 갖듯이, 이 “별도의 상연 *représentation séparée*”은 판토마임과 춤으로 이루어지리라는 것이다.

이 장르에 참여할 사람들로, 디드로는 “시인, 화가, 음악가, 판토마임 배우”를 거론하고 있는데, 여기에 왜 “무용수 *danseur*”는 포함되어 있지 않을까? 디드로는 지금 분명히 “춤”이라는 주제를 다루고 있다. 앞에서, 춤이 모방의 기능에 충실하게 이루어질 때, 이것은 곧 판토마임으로 귀결될 것이고, 이러한 관점에서 춤은 운율이 들어간 판토마임이 된다고 했다. 용어로 인해 혼동되지 않아야 한다. 이 지점부터 논의되는 것은 춤과 판토마임이 결합된 것, 장차 도래할 것, 미지의 새로운 예술인 것이다. 따라서 이 판토마임 배우는, 기존의 판토마임 배우와 무용수 둘 중 어느 쪽도 아니라고 보아야 한다. 아직 실체가 없으므로, 여기에 붙여질 새로운 이름도 없다. 디드로는 어쩔 수 없이 “판토마임 배우”라 하고 있을 뿐이다. 사실 “춤 추는 판토마임 배우”와 “판토마임하는 무용수”는 같은 대상을 가리킬 것이다.

그러다 디드로의 춤 논의는 바로 이 지점에서 더 이상 앞으로 나아가지 않는다. 그는 연극과 회화에 훨씬 관심이 많았다. 이 미지의 장르에 대해, 디드로는 춤이라는 분야에서 논의를 시작했었다(- 우리의 발레는 어떻게 되는 걸까요? - 춤 말인가?). 그렇다면 이 중간적인 장르는, 판토마임이 춤 쪽으로 이동한다기보다는, 춤이 판토마임 쪽으로 옮겨 오면서 탄생할 가능성이 더 높다. 이미 그런 일이 있었다. 뒤보스가 전한 바, 프랑스에서의 초창기 판토마임 실험에 참여한 사람들은, 다름 아니라 오페라 좌의 무

용수들이었던 것이다.¹²⁷ 춤과 판토마임의 혼종 장르는, 이 때부터 무용수들의 지속적인 실험 대상이 되었다.¹²⁸ 디드로는 이 새 장르에 대한 구상을 보여주면서 그것의 탄생을 예고하고 있다. 그러나 그 이상의 논의는 이 “판토마임/춤”을 실제로 운영해 나가는 사람의 몫일 수 밖에 없었던 것이다. 그가 바로 노베르였다.¹²⁹

3. 노베르의 『서한』

3.1. 노베르의 모순

1755년, 노베르의 초기 안무작 『중국풍의 축제 *Les Fêtes chinoises*』에 대하여, 샤를 콜레는 다음과 같은 평을 내놓았다.

나는 발레를 전혀 좋아하지 않는다. 그리고 춤에 대한 내 혐오감은, 모든 극장들이 발레로 오염되면서 무한히 증가되었다. 그러나 나는, 이 중국풍 발레는 좀 다르다는 것을, 그리고, 최소한, 우리가 그에게 보낸 갈채에 일부 값하는, 그 새로움과 회화성 때문에 그러하다는 것을 고

¹²⁷ 본 논문 29~30페이지 참조.

¹²⁸ 18세기의 저술가들은, 판토마임이 가진 의사 전달의 가능성에 환호하며 이를 이론적으로 자세하게 논의했지만, 판토마임이 당시의 무대에서 어떻게 이루어지고 있는지에 대해서는 상대적으로 덜 주목하였다. Hedy Law, *op. cit.*, p. 64.

¹²⁹ 1760년에 나온 노베르의 『서한』은, 1757년에 디드로가 말한 바, “춤 역시 천재적인 사람을 기다리고 있지.”에 대한 응답으로 받아들여져 왔다. Sophia Rosenfel, *op. cit.*, p. 60.

백한다.

이 발레를 구상한 사람의 이름은 노베르이며, 그는 스물 일곱에서 스물 여덟 사이의 젊은이이다. 그는 내게, 자기 일에 대한 폭넓고 기분 좋은 상상을 지닌 것으로 보인다. 그는 새로우면서도 풍성하고, 다양하면서도 화가이다. 우리를 기쁘게 하는 것은 스텝들이나 독무 장면이 아니다. 노베르는 다양하고도 새로운 그림들을 통하여, 저 경이로운 성공을 거둔 것이다.¹³⁰

여기서, 노베르의 발레는 무엇보다도 그 “회화성 le pittoresque” 때문에 높이 평가받고 있다. 그는 “화가 peintre”이며, 그가 관객에게 선사한 즐거움은 “스텝 pas”이나 “독무 장면들 entrées”이 아니라 “다양하고도 새로운 그림들 les tableaux diversifiés et nouveaux”로부터 나왔다고 한다. 무대 예술의 시각적인 요소, 즉 “그림”에 대한 요구는 뒤보스와 디드로에게서 공통적으로 발견된 것이고, 샤를 콜레 또한 예외가 아니다. 노베르의 작품은 18세기 내내 지속된 “스펙타클”의 요구에 대한 시의적절한 응답이었고, 이 점이 그를 성공적인 안무가로 만들어준 주된 원인이었던 것으로 보인다. 이러한 노베르의 작품 경향은 그의 경력 전체를 거쳐 계속되는데, 노

¹³⁰ Je n'aime point les ballets, et mon aversion pour la danse est même infiniment augmentée depuis que tous les théâtres sont infectés de ballets ; mais j'avoue que ce ballet chinois est singulier, et qu'au moins par sa nouveauté et le pittoresque dont il est il a mérité une partie des applaudissements outrés qu'on lui a donnés.

C'est un nommé Noverre qui a dessiné ce ballet ; c'est un jeune homme de vingt-sept à vingt-huit ans. Il me paroît avoir une imagination étendue et agréable pour son métier ; il est neuf et abondant, varié et peintre ; ce n'est point par les pas ni les entrées qu'il a plu, c'est par les tableaux diversifié et nouveaux qu'il a eu cette prodigieuse réussite. Charles Collé, *Journal et mémoire de Charles Collé*, tome 1, Paris, 1868, p. 428.

베르가 오페라 좌의 발레 감독을 맡고있을 동안 제작된 그의 전성기 작품 『아펠레우스와 캄파스페 *Apelles et Campaspe*』 역시 위와 비슷한 평을 이끌어내고 있다. 1776년 『메르퀴르 드 프랑스 *Mercure de France*』 지 8 월호는 다음과 같이 전한다.

아펠레우스가 캄파스페도 하여금 취하게 한 여러가지 자세들, 그가 그녀를 그리기 위해 자세를 잡게 한 일련의 그림들, 모델 주위에 예술적으로 배치된 큐피드와 요정의 무리들, 이 매력적인 판토마임에 이어, 여러가지 정념들, 인물들의 다양한 감정들이 진실되게, 힘있게, 우아하게 처리되어, 이 작품을 탄복할만하고, 흥미로우며, 대단히 회화적인 것으로 만들었다. (중략) 동시에, 그는 알바니, 코레지오의 그림, 라파엘이나 미켈란젤로의 그림에 값하는 것을 만들어낸 것이다. (중략) 이러한 작품을 보고 나서, 우리는 판토마임 춤이 회화와 가장 가까운 예술임을 관찰할 수 있다. (중략) 회화는 단일한 작품에서 하나의 흥미로운 순간을 포착할 수 있을 뿐이다. 반대로, 판토마임 춤은 일련의 그림들을 만들어낼 수 있는 행동을 추구해야만 한다.¹³¹

¹³¹ Les attitudes différentes qu'Apelles fait prendre à Campaspe, les tableaux successifs dans lesquels il la pose pour la peindre ; les groupes artistement arrangés des Amours & des Nymphes autour du modèle ; & dans la suite de cette pantomime charmante, les différentes passions & les divers sentiments des personnages, rendus avec tant de vérité, d'énergie & d'élégance, font de cette composition un ensemble admirable, intéressant & tout-à fait pittoresque. [...] c'est qu'il ait fait en même temps un tableau digne de l'Albane, du Corrège, avec un tableau de Raphael ou de Michel-Ange. [...] On peut observer d'après une telle composition, que la danse pantomime est l'art qui s'approche le plus de la peinture. [...] La peinture ne peut saisir qu'un moment intéressant d'une composition simple ; la danse pantomime doit au contraire chercher une action susceptible d'une suite de tableaux. *Mercure de France*, Octobre 1776, second volume, pp. 169-170.

초창기에 “화가”라는 호평을 받았던 노베르는, 파리에 입성하고 나서 처음 선보이는 이 야심작에서 화가를 직접 등장시키기에 이른다. 화가의 모델이 된 여주인공이 다양한 자세를 취해 보이고, 그 주변에는 천사와 요정들이 배치되어, 전성기 르네상스나 바로크 초기의 전형적인 회화 작품들을 연상시키는 장면들이 무대 위에 연출되었으리라는 점이 위의 글을 통해 쉽게 짐작된다. 기자는 “판토마임 춤 la danse pantomime”이 회화에 가장 근접한 예술이며, 회화는 정지해 있는 반면 판토마임 춤은 행동을 통해 “일련의 그림들 une suite de tableaux”을 만들어낸다고 평한다. 노베르의 작품은 “대단히 회화적 tout-à fait pittoresque”이다.

노베르 본인도 자신의 새로운 발레와 회화 예술과의 친밀성을 깊이 의식하고 있었으며, 이 점을 언어화하는 일에도 게으르지 않았다. 그의 『서한』은 발레와 회화와의 닮음을 보이는 것으로 시작된다.

시, 그림, 춤은 아름다운 자연의 충실한 모본이며 오로지 모본이 되어야만 한다. 이러한 모방의 진실성으로 말미암아 라신과 라파엘의 작품들이 후세에까지 전해졌던 것이다. (중략) 발레는 그림으로, 장면은 화관, 출연자들의 기계적인 움직임은 물감, 그들의 얼굴은, 말하자면, 붓이며, 장면의 어울림과 활기, 음악, 장식, 의상의 선택은 배색인 것이다. 즉, 안무가는 화가이다. 자연이 그에게 이러한 불과 열정, 그림과 시의 영혼인 이것을 부여해 주었다면, 불멸성이란 그에게도 보장되어 있는 것이다. (중략) 그런데도 그림은 다양해야 하며, 그나마 한 순간 밖에 지속되지 않는다. 한 마디로 말해, 아우구스투스 시대에 그토록 유명했던, 제스처와 판토마임의 예술을 되살려야 하는 것이다.¹³²

¹³² La Poésie, la Peinture, & la Danse ne sont, Monsieur, ou ne doivent être qu'une copie fidelle de la belle nature : c'est par la vérité de cette imitation que les Ouvrages des Racine, des Raphaël ont passé à la postérité ; [...] Un Ballet est un tableau, la Scene est la toile, les mouvements mécaniques des figurants sont les couleurs, leur phisionomie est, si j'ose m'exprimer ainsi, le pinceau,

발레는 아름다운 자연의 충실한 모본이다. 그리고 모방의 진실성이야말로 대가의 비밀이다. 이어지는 말들로 판단컨대, 노베르는 “자연의 모방”이라는 말을 통해 화가가 그림 그리는 이미지를 떠올리고 있음이 분명하다. 그가 비록 “시는 그림처럼 *Ut pictura poesis*”의 전통을 따라 시와 회화를 함께 거론하는 것으로 말문을 열었으나, 그는 곧이어 “발레는 그림이다 *Un Ballet est un tableau*”라고 주장한다. 따라서 “안무가는 화가이다 *le Compositeur est le Peintre.*” 왜 그런가? 무대 위에 발레 장면을 연출하는 일이 그림을 그리는 일과 비슷하기 때문이다. 그리고, 이 때 발레가 회화의 수준에 도달하기 위해 필요한 수단이 바로 “몸짓과 판토마임의 예술 *l’Art du Geste & de la Pantomime*”이다.

여기서, 발레 안무가로서의 노베르에게 특유한 곤란함이 그로 하여금 판토마임을 끌어들이게 만들고 있다. 본 연구가 앞에서 드러낸 바, 판토마임은 18세기 프랑스가 처한 문제들인 권위와 이성에 대한 회의, 언어에 대한 불신으로 인해, 이미 전 사회적으로 폭넓은 관심을 받고 있었다.¹³³ 이것은 판토마임을 실천하는, 또는 실천할 수 있는 사람들에게 전략적으로 좋은 기회를 마련해 주었다. 뒤보스가 전한 바에 따르면, 프랑스에서 판토마임의 선구적인 실험을 담당했던 사람들은 오페라 좌의 무용수들이었다.¹³⁴ 그러나 그들의 활동에 있어서 판토마임은 스텝 위주의 춤에 비교하여 미미한 수준이었던 것으로 보인다. 앞에서 샤를 콜레는 “모든 극장들이 발레로 오

l’ensemble & la vivacité des Scenes, le choix de la Musique, la décoration & le costume en font le coloris ; enfin, le Compositeur est le Peinture. Si la nature lui a donné ce feu & cet enthousiasme, l’ame de la Peinture & de la Poésie, l’immortalité lui est également assurée. [...] ses Tableaux doivent être variés, & ne durer qu’un instant ; en un mot, il doit faire revivre l’Art du Geste & de la Pantomime, si connu dans le siecle d’Auguste. 『서한』, pp. 1~3.

¹³³ 본 논문 33페이지 참조.

¹³⁴ 본 논문 29~30페이지 참조.

염되었다 tous les théâtres sont infectés de ballets”고 했으며, 이는 그가 노베르의 작품을 환영하는 전제 조건이 된다. 발레가 모방하는 바 없이 복잡한 스텝의 나열에 만족하고 있다는 점은, 또한 볼테르, 콩디약, 디드로 등 당대의 계몽주의 사상가들 대부분이 공감하는 문제였고, 노베르는 바로 이러한 시대적인 불만족에 편승하여, 자신을 발레의 구원자로 제시하고 싶어하는 것이다.

발레가 전체적으로 미약하고, 단조로우며, 지루하다면, 그것이 자신의 영혼인 표현적인 성격을 결하였다면, 반복하건대, 이는 예술의 잘못이라기보다는 예술가의 잘못이다. 춤이 모방의 예술이라는 점을 무시할 텐가? 나는 그렇게 믿고 싶어질 텐데, 왜냐하면 대다수의 안무가들이 춤의 아름다움을 희생시키고, 감정의 꾸밈없는 우아함을 포기하면서, 지난 세기부터 관객이 되풀이해 보아 온 몇가지 특정한 형상들을 노예적으로 따라하는 데 집착하고 있기 때문이다.¹³⁵

노베르가 보기에, 당대의 발레는 기존 작품들을 “노예적으로 모사 copier servilement” 하는 데 머무르고 있으며, “모방의 예술 Art d'imitation” 본연의 모습을 보여주지 못하고 있다. 일찍이 뒤보스는, 천재성이 없는 범용한 사람들이 시나 회화에 입문할 경우, 그들은 자연으로부터 모방에 필요한 것들을 직접 선별하여 취하지 못하기 때문에, 선행하는

¹³⁵ Si les Ballets en général sont foibles, monotones & languissants ; s'ils sont dénués de ce caractere d'expression qui en est l'ame, c'est moins, je le répète, la faute de l'Art que celle de l'Artiste : ignoreroit-il que la Danse est un Art d'imitation ? je serois tenté de le croire, puisque le plus grand nombre de Compositeurs sacrifient les beautés de la Danse, & abandonnent les graces naïves du sentiment, pour s'attacher à copier servilement un certain nombre de figures dont le Public est rebattu depuis un siecle [...]. *Ibid.*, p. 5.

모델을 노예적으로 모방하는 데 집착하게 된다고 비판한 바 있다.¹³⁶ 그들은 틀리지 않기 위해 규칙에 집착하고, 대개는, 단순한 기교적인 부분에서 조차 모델의 수준에 미치지 못한다는 것이다. 이미 시와 회화를 발레의 자매 예술로 천명한 노베르가, 이와 같은 천재성 *génie* 담론에 동참하고 있는 것은 명백하다. 그러한 배경에서 그는 “자연이 그에게 이러한 불과 열정, 그림과 시의 영혼인 이것을 부여해 주었다면, 불멸성이란 그에게도 보장되어 있는 것이다”라고 했던 것이다.¹³⁷ 따라서 지금 발레에 필요한 것은, 선례에 집착하지 않고 곧바로 자연을 모방할 수 있는, 천재적인 예술가이다.

또한, 노베르는 대부분의 안무가들이 “감정의 꾸밈없는 우아함 *les graces naïves du sentiment*”을 희생시킨다고 하였다. 천재적인 안무가가 무대에 올려야 할 것은 선례의 모본, 즉 표현없는 기교의 나열이 아니라, 무언가를 느끼는 사람, 스스로 감동되어 있는 사람이다. 왜냐하면, 천재적인 예술가는 자연을 접하여 무언가에 감동 받았고, 이에 따라 자발적으로 자연을 모방했으며, 따라서 그의 작품에 드러난 것, 관객에게 전달되는 것도 바로 이 감동, 이 느낌이기 때문이다. 예술가가 먼저 강렬하게 체험한 것이 고스란히 밖으로 드러나는 데서 발생하는 우아함이기 때문에, “꾸밈없는 *naïves*” 우아함이고, 따라서 이것은 17세기의 귀족적인 통제에서 비롯되는 우아함과 다르다. 예술가가 어떠한 사물을 접하여 강렬한 느낌을 얻었으면, 이것은 그의 자발적이고 통제되지 않은 몸짓 *geste*으로 드러난다. 따라서 이 몸짓은 자발적이고, 자연스럽다. 뒤보스도 이러한 맥락에서, 낭송자 *Déclamateur*의 천재성과 몸짓을 연결지은 바 있었다.¹³⁸ 정리하자면, 천재적인 예술가는 자연을 접하여 특정한 대상을 느끼고, 이것이 몸짓으로 나타나며, 그가 이 대상을 모방하면, 관객도 그의 느낌과 몸짓을 고스

¹³⁶ 본 논문 23~24페이지 참조.

¹³⁷ 본 논문 22페이지 참조.

¹³⁸ 본 논문 26~27페이지 참조.

란히 전달받는다. 결론적으로, 예술가 자신도 느끼는 사람이어야 하지만, 무대 위에 등장한 사람도 느끼는 사람이어야 한다. 그래야 관객도 느낄 수 있다. “느낌 Sentiment”에 의해 예술가, 작품, 관객이 하나로 꿰어진다. 그리고 그 반응은 몸짓으로 나타날 것이다. 그런데, 이 때의 몸짓은 어떠한 선행하는 대상에 대한 반응으로서의 몸짓이다. 이 몸짓이 무용수에게도 그대로 적용될 수 있을까 ?

스텝들, 연결 동작의 수월함과 빛남, 수직성, 튼튼함, 빠름, 가벼움, 정확성, 팔과 다리가 반대됨, 이런 것들이 내가 춤의 기계주의라고 부르는 것들이다. 그러나 이것들이 정신에 의해 실행되지 못하고, 모든 움직임들이 영감의 지배를 받지 못할 때, 감정과 표현이 나를 감동시키고 내 흥미를 자극할만한 힘을 춤에 실어주지 못할 때, 나는 인간 기계에 탄복하고, 그의 힘과 민첩함을 인정하겠으나, 그는 내게 어떤 동요도 경험하게 해주지 않는다.¹³⁹

노베르는 무용수가 습득한 춤의 모든 원리들이 정신과 천재성의 지배를 받아야 한다고 주장한다. 그러나 천재성에서 비롯된 몸짓은 자연을 접하고 반응할 때 나오는 것이었다. 기존 발레의 기계적인 동작을 실행하는 무용수는, 이와 동시에 어떤 자연을 접하고서 자신의 천재성을 발휘할 수 있으며, 그 때 나오는 몸짓은 또 기존 발레의 어느 틈에 집어 넣어야 할까 ?

¹³⁹ Les pas, l'aisance & le brillant de leur enchaînement, l'a-plomb, la fermeté, la vitesse, la légèreté, la précision, les oppositions des bras avec les jambes, voilà ce que j'appelle le mécanisme de la Danse. Lorsque toutes ces parties ne sont pas mises en oeuvre par l'esprit, lorsque le génie ne dirige pas tous ces mouvements, & que le sentiment & l'expression ne leur prêtent pas des forces capables de m'émouvoir & de m'intéresser ; j'admire l'homme machine, je rends justice à sa force, à son agilité ; mais il ne me fait éprouver aucune agitation [...]. *Ibid.*, pp. 27~28.

노베르는 일련의 선동적인 문장들을 통해, 이에 대한 자신의 생각을 알려 준다.

춤신의 아이들이여, 카브리올을 버려라. 앙트르샤를, 극히 복잡한 스텝들을 버려라. 애교를 그만 두고, 감정에, 꾸밈없는 우아함에, 그리고 표현에 자신을 맡겨라. 고귀한 판토마임을 연구하라. 그것이 그대 예술의 영혼임을 결코 잊지 말라. 그대의 파드되에 정신과 논리를 부여하라. 그리하여 기쁨이 걸음을 물들이고 창의가 모든 상황에 배어들게 하라. 자연의 불완전한 모본인, 차가운 가면을 내던져라. 그것은 그대의 모습을 가리고, 다시 말해, 그대의 영혼을 갇아 내니, 그대는 표현의 가장 필수적인 부분을 빼앗기는 것이다. 그대는 그 커다란 가발을 또 그 거대한 모자를 벗어라. 그것들은 머리가 몸에 대해 가져야 할 올바른 비율을 잃게 만든다. 추하고 부풀려진 버팀대를 사용하지 마라. 그것은 매력의 발산을 막고, 자세의 우아함을 망가뜨리며, 상반신이 다양한 위치에서 가져야 할 굴곡의 아름다움을 지워 버린다.

자기도 모르게 예술을 그 요람에로 되돌려 놓을, 그 노예적인 모방을 버려라. 그대의 재능에 관계되는 모든 것들을 바라보라. 독창적으로 되어라. 스스로 연구하고 나서 스스로 새로운 방식을 만들어 내라. 모방하되, 자연만을 모방하라. 그것은 아름다운 모델이며, 그것을 정확히 따르는 이들을 결코 탈선시키지 않을 것이다.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Enfants de Terpsichore, renoncez aux cabrioles, aux entrechats & aux pas trop compliqués ; abandonnez la minauderie pour vous livrer aux sentiments, aux graces naïves & à l'expression ; appliquez-vous à la Pantomime noble ; n'oubliez jamais quelle est l'ame de votre Art ; mettez de l'esprit & du raisonnement dans vos pas de deux ; que la volupté en caractérise la marche & que le génie en distribue toutes les situations ; quittez ces masque froids, copies imparfaites de la nature ; ils dérobent vos traits, ils éclipsent, pour ainsi dire, votre ame, & vous privent de la partie la plus nécessaire à l'expression ; défaites-vous de ces perruques énormes & de ces coëffures gigantesques, qui font perdre à la tête les

노베르는 무용수들에게, 카브리올이나 앙트르샤와 같은 복잡한 스텝들을 포기할 것, 느낌, 꾸밈없는 우아함, 표현에 자신을 내맡길 것, 즉 “풀어놓을 것 livrer”을 명령한다. 판토마임은 춤의 영혼이며, 천재성은 춤의 모든 상황들에 고루 분배되어야 한다. 이렇게 해서 노베르가 원하는 춤 예술가가 탄생할 것이다. 가면, 가발, 버팀대를 벗어 버리는 것은 그가 판토마임을 실천함에 따라 필연적으로 발생하는 결과이다. 앞에서 보았듯이 판토마임 발레는 막간극에 머무르지 않고 자신만의 서사 구조를 가지므로, 무용수도 자신이 출연하는 장면의 극중 상황에 따라 표정, 머리 모양, 의상을 달리해야 할 것이기 때문이다. 그럼에도 불구하고, 노베르가 “자연만을 모방하라 ne copiez que la nature”고 주문하는 것은 다소 지나쳐 보인다. 뒤보스는, 천재적인 예술가라면 혼자서도 연구할 줄 알게 되지만, 이 연구 역시 자연을 관찰하는 것과 대가의 작품을 고찰하는 것 두 가지로 이루어진다고 하였다.¹⁴¹ 노베르가 원하는 새 무용수는, 기존의 춤 기술을 배우지 않고 자연만을 모방하는 것으로도 완성된 무용수가 될 수 있을까? 노베르는 자연을 지나치게 신뢰하는 것이 아닐까? 이 무용수는, 판토마임에 충실한 나머지 춤과 관련된 모든 것을 잃게 되지 않을까?

사실 노베르에게는, 이미 구체적으로 염두에 두고 있는 이상적인 예술가상이 있었다. 그는 영국의 배우 데이빗 개릭 David Garrick으로, 몸짓을

justes proportions qu'elle doit avoir avec le corps ; secouez l'usage de ces paniers roides & guindés qui privent l'exécution de ses charmes, qui défigurent l'élégance des attitudes, & qui effacent la beauté des contours que le buste doit avoir dans ses différentes positions.

Renoncez à cette imitation servile qui ramene insensiblement l'Art à son berceau ; voyez tout ce qui est relatif à votre talent ; soyez original ; faites-vous un genre neuf d'après les études que vous aurez faites : copiez, mais ne copiez que la nature ; c'est un beau modele, il n'égara jamais ceux qui l'ont exactement suivie. *Ibid.*, pp. 55~56.

¹⁴¹ 본 논문 23페이지 참조.

많이 이용하는 생생한 연기 방식으로 인해 영국 안팎의 찬사를 한 몸에 받던 인물이었다. 노베르가 보기에, 이 배우는 “자연의 충실한 모방자 *fidelle imitateur de la nature*”로서 모방의 정확한 요점을 포착할 줄 아는 “복된 직감 *tact heureux*”을 지닌 인물이었다. 노베르는 개릭의 연기 방식을 공들여 묘사하는데, 이 때 그가 가장 주안점을 둔 것은 그의 변신 능력, 즉 자신이 연기하는 대상과 완전하게 동화되어, 연극과 현실 사이의 경계를 알아차릴 수 없게 만드는 그의 사실적인 묘사 능력이었다.

그는 죽음에 맞서 싸웠다. 자연이 마지막 힘을 쓰는 것 같았으며, 이러한 상황은 우리를 전율케 했다. 그는 바닥을 긁었는데, 어떻게 보면 자신의 무덤을 파는 것이었다. 그러나 최후의 순간이 다가오고, 우리는 죽음을 실제로 목도하였다. 모든 것이 평등성으로 귀착되는 순간이 그려졌으니, 드디어 그는 숨을 거둔 것이다. 죽음의 험뎉거림과, 얼굴, 팔, 가슴의 뒤틀리는 움직임이, 이 끔찍한 그림에 마지막 붓질을 가하였다.¹⁴²

따라서, 노베르는 자신의 판토마임 발레에도 이러한 장면을 연출하고 싶어한다. 그는 뒤이어, “모든 무용수들이 모방해야 하고 판토마임 배우가 되어 힘있게 표현해야 한다”¹⁴³고 주장한다. 뒤보스가 “무서운 유령 *spectres hideux*”이나 “끔찍한 귀신 *fantômes horribles*”이라며 비판적으로 보았던

¹⁴² [...] il luttoit contre la mort ; la nature sembloit faire un dernier effort : cette situation faisoit frémir. Il grattoit la terre, il creusoit en quelque façon son tombeau ; mais le moment approchoit, on voyoit réellement la mort ; tout peignoit l’instant qui ramene à l’égalité ; il expiroit enfin : le hoquet de la mort & les mouvements convulsifs de la Physionomie, des bras & de la poitrine, donnoient le dernier coup à ce Tableau terrible. *Ibid.*, pp. 216~217.

¹⁴³ Leur objet est égal : dans quelque genre que ce soit, ils doivent imiter, ils doivent être Pantomimes & exprimer avec force. *Ibid.*, p. 229.

영국의 스펙타클은,¹⁴⁴ 한 세대 이후 프랑스의 무대 예술이 본받아야 할 모범으로서 받아들여지게 된 것이다. 노베르는 이를 더 자세히, 다음과 같이 부연한다.

무용수들은 진실의 순간을 포착해야 하고, 또 합당한 모방을 행해야 하는데, 이는 원본과 동급인 모본을 제시하며, 모방된 대상 안에서 원래의 대상을 제시하는 일이다.¹⁴⁵

여기서 “원본과 동급인 모본을 제시”하는 것, “모방된 대상 안에서 원래의 대상을 제시”한다는 것은, 곧 무대 위에서 재현을 통해서 나타나는 이미지와 그 재현이 나타내고자 하는 바인 현실의 모델이 구분되지 않는 상태에 도달하는 것, 다시 말해 사실주의적인 환상을 만들어낸다는 말일 것이다. 그리고 이것의 모범은 개릭이 보여준 연기이다. 그러나 연극에서 가능했던 이러한 방식의 모방이 과연 춤에서도 가능할까? 춤이라면 춤의 스텝이 있을 것이고, 춤을 통해 나타나는 이미지는 사실상 세계 안에서 춤 자신 외에는 아무 것도 닮지 않았을 것이기 때문이다.

엄밀히 말해, 춤은 춤 자신이 춤만의 고유한 형상을 갖기 때문에, 스스로를 현전(現前, presenter)시킬 수는 있겠으되, 춤 아닌 것을 재현(re-presenter)하는 도구로 쓰일 수는 없는 것이다. 춤의 이와 같은 특성을 충분히 감안하고 나서, 어떠한 모델과 흡사한 이미지를 형성하기 위해서가 아니라, 어떤 독특하고 흥미로운 스펙타클을 만들기 위해 춤을 통한 모방이 시도될 수는 있다. 그런데 여기서 노베르가 목표로 삼고 있는 것은 모

¹⁴⁴ 본 논문 27페이지 참조.

¹⁴⁵ Danseurs doivent saisir cet instant de vérité & cette imitation juste qui place la copie au rang de l'original & qui présente l'objet réel dans l'objet imité. *Ibid.*, pp. 230~231.

텔과 이미지가 구분이 되지 않을 정도의 모방이다. 인간의 행동만으로 주제를 한정하더라도, 무용수가 춤이 아닌 행동을 모방하기 위해서는, 우선 춤 추는 일부부터 멈추어야만 한다. 그렇다면, 노베르가 무용수들에게 사실주의적인 환상의 창조를 목표로 모방하도록 주문할 경우, 결론적으로 그는 춤을 그만두라고 권고하는 셈이 아닌가? 그가 춤의 목표로 내건 바, “자연의 모방”이란 실제로 춤과 양립할 수 있는 것인가? 노베르는 춤을 개혁하려는 것이 아니라 없애려고 하는 것이 아닐까?

뒤보스는, 천재적인 예술가도 대가의 작품을 연구하고 기성의 규칙을 학습할 필요가 있다고 인정했다.¹⁴⁶ 노베르는 이에 대해 어떠한 태도를 취하고 있을까?

우리 예술의 기초적인 원리들을 배웠으면, 우리 영혼의 움직임에 따르자. 영혼이란 그것이 생생히 느낄 때 우리를 속일 수 없는 것이다. 그러한 순간에 영혼은 팔을 이러 저러한 제스처로 인도하면, 그것은 항상 정확히 도안된 동작만큼 함당하고, 그 효과는 확실하다. 정님들은 기계를 작동시키는 용수철이니, 어떠한 움직임이든 여기서 비롯되는 것은 진실되지 않을 수 없다. 이로부터, 아카데미의 불모의 원칙들은, 자연에 자리를 내주기 위해, 행동적인 춤에서 사라져야 한다고 결론내릴 수 밖에 없게 된다.¹⁴⁷

¹⁴⁶ 본 논문 22페이지 참조.

¹⁴⁷ Instruit des principes fondamentaux de notre Art, suivons les mouvements de notre ame, elle ne peut nous trahir lorsqu'elle sent vivement ; & si dans ces instants elle entraîne le bras à tel ou tel geste, il est toujours aussi juste que correctement dessiné, & son effet est sûr. Les passions sont les ressorts qui font jouer la machine : quels que soient les mouvements qui en résultent, ils ne peuvent manquer d'être vrais. Il faut conclure d'après cela que les préceptes stériles de l'Ecole doivent disparaître dans la Danse en action pour faire place à la nature. *Ibid.*, pp. 265~266.

노베르는 일단 “기초적인 원리들”의 필요성을 인정하는 것처럼 보인다. 그러나 그것은 영혼, 정념, 즉 무용수의 내면에서 일어나는 움직임에 복속되어야 하고, 여기서 나오는 움직임을 방해하지 말아야 한다. 즉, 무용수는 규칙을 배우되, 배우고는 잊어버려야 하는 것이다. 그래서 규칙은 결국 “사라져야 한다.”

우리 예술의 발전을 앞당기고 그것을 진실에 근접시키기 위해, 지나치게 복잡한 스텝들은 모두 희생되어야 한다. 다리 쪽에서 잃는 것은 팔 쪽에서 되찾아질 것이다. 스텝들이 단순해질수록 그것들에 표현이나 우아함을 결합시키기가 더 쉬워진다. 취향은 언제나 어려움을 피하며, 그것과 한 자리에 있는 법이 없다. 예술가들은 연습을 위해서는 어려움을 간직하되, 공연할 때는 그것을 버릴 줄 알 일이다.¹⁴⁸

즉, 학교의 규칙은 연습을 위해서만 쓰여야 한다. 그는 “지나치게 복잡한 스텝들”은 모두 희생되어야 하며, 다리 동작이 단순해지는 대신 팔의 움직임이 자유롭고 풍성해질 것이라고 한다. 스텝들은 어디까지 단순해지는 것일까? 사실, 노베르가 앞에서 주장한 정도의 사실적인 모방을 위해서는, 스텝은 단순해지는 정도가 아니라 없어지지 않으면 안된다. 스텝을 남겨두는 한, 즉 이것이 춤인 한, 사실주의적 환상은 만들어질 수 없기 때문이다. 노베르는 스텝을 어느 정도까지 허락하고 있을까?

¹⁴⁸ Pour hâter les progrès de notre Art & le rapprocher de la vérité, il faut faire un sacrifice de tous les pas trop compliqués ; ce que l'on perdra du côté des jambes se retrouvera du côté de bras ; plus les pas seront simples & plus il sera facile de leur associer de l'expression & des graces : le goût fuit toujours les difficultés, il ne se trouve jamais avec elles ; que les Artistes les réservent pour l'étude, mais qu'ils apprennent à les bannir de l'exécution [...]. *Ibid.*, p. 270.

포지션들에 관해서라면, 거기에 다섯 가지가 있음은 온 세상이 알고 있다. (중략) 나는 단지, 포지션이란 아는 것도 좋지만, 잊어버리는 것은 더 좋고, 포지션에서 기분 좋게 멀어지는 것이 위대한 무용수의 예술이라는 점을 알려주겠다. (중략) 자기들 직업의 알파벳에 집착하는 자들은 나를 혁신자이자 광신자로 취급할 것이다. 그러나 나는 그들에게 회화와 조각 학교로 돌려보내겠다. 그리고는 그들이 멋진 검투사와 헤라클레스의 포지션에 동의하는지 반대하는지 물겠다. 반대하는가? 내가 승소했다, 그들이 눈 멀었기 때문에. 동의하는가? 그들이 패소했다. 고대의 걸작인 이 두 조상들이 취한 포지션들은, 춤의 원칙이 채택하고 있는 그 포지션들이 전혀 아님을, 내가 그들에게 입증할 것이기 때문이다.¹⁴⁹

이후고, 노베르는 스텝의 마지막 보루인 “다섯 가지 포지션 cinq positions”까지 허물어버리고 있다. 고대의 조각품들이 그에게 무엇보다도 권위있는 논거를 제시해준다. 18세기 프랑스에서, 교양있는 계층의 사람들 누구도 이의를 제기하지 않을 미의 준거인 그리스 로마의 조각품들을 예로 들며, 노베르는 여기서 발레의 발 포지션을 찾아볼 수 없다고 말한다. 이제 모든 것이 명백해졌다. 노베르는 판토마임의 재현에 경도된 나머지, 발레의

¹⁴⁹ Quant aux positions, tout le monde fait qu'il y en a cinq ; [...] je dirai simplement que ces positions sont bonnes à savoir & meilleures encore à oublier, & qu'il est de l'Art du grand Danseur de s'en écarter agréablement. [...] Ceux qui sont attachés à l'alphabet de leur profession, me traiteront d'innovateur & de fanatique, mais je les renverrai à l'Ecole de la Peinture & de la Sculpture, & je leur demanderai ensuite s'ils approuvent ou s'ils condamnent la position du beau Gladiateur & celle de l'Hercule ? Les désapprouvent-ils ? j'ai gain de cause, ce sont des aveugles : les approuvent-ils ? ils ont perdu, puisque je leur prouverai que les positions de ces deux statues, chef-d'oeuvres de l'antiquité, ne sont pas des positions adoptées dans les principes de la Danse. *Ibid.*, pp. 277~279.

모든 규칙들을 없애려 하고 있는 것이다. 발레가 판토마임과 구분할 수 없을 정도로 같아졌을 때 그는 비로소 만족할까? 그렇게 되었을 때, 그는 자신의 직업을 안무가라고 소개할 수도 없고, 자신의 작품을 발레라고 부를 수도 없게 될 것이다. 이것이 노베르의 진의일까?

그런데 이 지점에서 노베르는 다시 이렇게 말한다.

당신은 아마도 나에게, 배우들은 무용수들에 비하여 언어라는 장점을, 담화의 힘과 에너지를 갖고 있다고 말할 것이다. 그러나 배우들은 제스처를, 자세를, 스텝을, 음악을, 즉 우리가 무용수의 계속되는 움직임의 기관이자 해석 수단으로 의당 여기는 것들을 못 갖고 있지 않은가?¹⁵⁰

노베르는 배우의 예술과 무용수의 예술을 분명하게 구분하고 있다. 그는 몸짓만이 아니라, 자세, 스텝, 음악도 이야기하고 있다. 음악에 맞추어 추는 춤, 즉 “무용수의 연속적인 움직임 *mouvements successifs du Dauseur*”의 유효성을 인정하고 있는 것이다. 도대체 어떻게 된 일일까?

3.2. 판토마임 발레 : 모순의 해소

노베르는 자신의 책 『서한』에서, 자신이 안무한 작품 몇 가지를 소개하

¹⁵⁰ Vous me direz peut-être que les Comédiens ont sur les Danseurs l'avantage de la parole, la force & l'énergie du discours. Mais ces derniers n'ont-ils pas les gestes, les attitudes, les pas & la musique que l'on doit regarder comme l'organe & l'interprete des mouvements successifs du Dauseur ? *Ibid.*, p. 287.

고 있다. 여기서 명백히 드러나는 바는, 그가 자신의 발레 작품 안에 판토마임 장면과 함께 기교적인 춤 동작들로 이루어진 장면 역시 배치하고 있다는 점이다. 더구나, 노베르는 이러한 춤들이 전혀 모방하는 바가 없다는 점 또한 스스로 명백히 밝히고 있다. 그 중 몇몇은 다음과 같다.

여기서 대칭적인 발레가 시작되고, 장대한 샹송느에서 발레의 기계적인 아름다움이 펼쳐진다.¹⁵¹

여기서, 일부는 특별하고 일부는 일반적인 성격의 몇몇 독무들이 시작되는데, 하나같이 그들의 군주를 기쁘게 하려는 열렬한 쾌락과 욕망 밖에는 묘사하지 않는다.¹⁵²

즐거움과 쾌락을 묘사하는 몇몇의 독무 다음에, 발레는 모두가 추는 콩트르당스로 마무리된다.¹⁵³

이러한 독무, 이인무, 군무 장면들은 기쁨, 쾌락, 화해 등의 단순하고 단일한 감정 상태만을 다루고 있으며, 춤 자체는 전혀 이야기 전달에 기여하지 않는다. 이러한 장면들은, 판토마임을 통해 진행되는 이야기로 인해 등

¹⁵¹ Là le ballet Symétrique commence ; les beautés mécaniques de l'Art se déploient sur une grande *Chaconne*. *Ibid.*, p. 414.

¹⁵² [...] de là naissent plusieurs *entrées* tant générales que particulières, qui ne peignent que la volupté & le desir ardent que toutes ont également de plaire à leur maître. *Ibid.*, p. 421.

¹⁵³ Après plusieurs pas particuliers qui peignent l'enjouement & la volupté, le Ballet est terminé par une Contre-danse générale. *Ibid.*, p. 462.

장 인물의 감정이 고조된 순간에 나타난다. 사실, 이러한 것은 이미 디드로가 레치타티보와 아리아로 이루어진 오페라의 예를 들어 설명한 바 있었다.¹⁵⁴ 그에 따르면, 새로운 발레 장르는 판토마임과 춤의 혼합으로 이루어질 것이었다. 이러한 논의는 이해하기에 어렵지 않으며, 어느 무엇보다도 노베르 본인의 작품 설명을 통해 입증되고 있다. 그렇다면, 노베르는 왜 그토록 춤을 버려야 한다고 역설하고 있었을까 ?

노베르의 『서한』 “열두번째 편지 Lettre XII”는, 전체가 발레의 기교적인 동작을 실행하는 방법에 대한 전문적인 조언을 담고 있다. 만약 노베르가 자신의 작품에서 춤이 제거되고 판토마임만 남아야 하다고 생각했다면, 이러한 장을 집어넣지 않았을 것이다.

허벅지를 밖으로 돌리는 것보다 춤을 잘 추는 데 더 필요한 것도 없고, 또 인간에게 이와 반대의 자세보다 더 자연스러운 것도 없다. 우리는 그렇게 태어나며, 당신에게 이 진실을 납득시키기 위해, 동양인, 아프리카인, 그리고 춤추는, 아니 그보다 훨씬 뛰며 원칙없이 움직이는 모든 민족들을 예로 들 필요는 없다.¹⁵⁵

그는 “허벅지의 외전(外轉) le tour de la cuisse en dehors”이 춤의 가장 중요한 원칙이라는 점과, 그럼에도 불구하고 이 자세는 결코 자연스러운 것이 아니라는 점을 아울러 인정한다. 자연의 아들을 자처하는 노베르는,

¹⁵⁴ 본 논문 47페이지 참조.

¹⁵⁵ Rien n'est si nécessaire, Monsieur, que le tour de la cuisse en dehors pour bien danser, & rien n'est si naturel aux hommes que la position contraire. Nous naissons avec elle ; il est inutile pour vous convaincre de cette vérité, de vous citer pour exemple les Levantins, les Afriquains & tous les Peuples qui dansent, ou plutôt qui sautent & qui se meuvent sans principes. *Ibid.*, p. 315.

이 자세를 버릴 것인가 ?

발이 안으로 향한 포지션을 보자. 안으로 향한 무용수는 서투르고 보기 좋지 못하다. 그 반대의 자세는 편함과 빛남을 주며, 스텝에, 펼치는 동작에, 포지션과 자세에 우아함을 부여한다.¹⁵⁶

그는 외전을 지지한다 ! 이어서, 노베르는 이 동작을 위한 참된 방법¹⁵⁷이 무시되고 있다며, 다리를 무릎에서가 아니라 골반에서부터 밖으로 돌려야 한다는 설명을 덧붙이고 있다. 그는 “ 과하지 않되 지속적인 연습 *exercice modéré mais continué* ”을 권하고 있으며, 무용수는 어렸을 때부터 바른 연습을 통해 양성되어야 한다는 점을 강조한다. 뿐만 아니라 그는, 버려야 할 대표적인 스텝으로 지목했던, 앙트르샤를 안전하게 실행하는 법까지 다루고 있다.

노베르가 자신의 발레 안에 판토마임 장면과 춤 장면을 모두 품고 있었고, 동시에 그가 춤을 최대한 단순화하고 대신 판토마임에 집중할 것을 권했다면, 그의 권고가 혹시 판토마임 장면에만 국한되어서 이루어졌던 것은 아닐지 의심해 볼 필요가 있다. 오늘날, 노베르가 주장하였던 새로운 발레를 지칭하는 이름은 “발레닥시옹 *ballet d'action*”이며, 대부분의 무용사 서술은 노베르와 함께 이 장르 명칭을 잊지 않는다. 그러나 정작 노베르의 책에는 이러한 표현이 등장하지 않으며, 그가 쓰는 표현은 주로 “판토마임 발레 *ballet-pantomime* ” 이거나 “ 행동적인 춤 *danse en action* ” 이다.

¹⁵⁶ Mais revenons à la positions en dedans. Un Danseur en dedans est un Danseur & mal – adroit & désagréable. L'attitude contraire donne de l'aisance & du brillant, elle répand des graces dans les pas, dans les développements, dans les positions & dans les attitudes. *Ibid.*, p. 319.

¹⁵⁷ [...] les vrais moyens qu'il faut employer pour y parvenir. *Ibid.*, 319.

“ballet d’action”과 “danse en action”이 비슷하게 보이기 때문에, 이것이 같은 대상을 가리킨다고 생각하기 쉽다. 그리고 노베르는 분명히 “아카데미의 불모의 원칙들은, 자연에 자리를 내주기 위해, 행동적인 춤에서 사라져야 한다”고 말한 바 있다. “Danse en action”이 노베르의 새 발레 장르 전체를 이르는 말이라고 생각했을 때, 지금까지 서술한 수많은 모순들이 발생한다. 그러나 혹시 “danse en action”이란 판토마임 장면만을 따로 부르는 이름이지 않을까 ?

춤에 있어서의 행동이란 우리의 움직임, 제스처, 얼굴, 감정, 정념의 진실한 표현이 관객의 영혼에 전달되도록 하는 기술이다. 따라서 행동이란 판토마임일 뿐 다른 것이 아니다. 무용수에게서는 모든 것이 묘사해야 하고 모든 것이 말해야 하니, 각각의 제스처, 각각의 자세, 각각의 팔 동작은 각기 다른 표현을 가져야 한다.¹⁵⁸

콩디약은 초기 인류가 말을 능숙하게 구사하기 이전에 모방적인 몸짓을 통해 의사를 교환하는 것을 두고, 행동 언어라고 부른 바 있었다. 노베르의 “행동 action” 역시 묘사하고 발화하는 몸짓, 자세, 팔 동작을 가리키므로, 무대 예술에 있어서 그것은 필연 “판토마임”으로 귀결된다. 따라서, “danse en action”이란 판토마임 속에서 이루어지는 춤이다. 혹시 이것은 발레의 일부인 판토마임 장면을 지칭하는 “행동 장면 scene d’action”과 같은 것이 아닐까 ? 『서한』의 “첫번째 편지 Lettre I”에서, 노베르는 좌우

¹⁵⁸ L’*action* en matiere de Danse est l’Art de faire passer par l’expression vraie de nos mouvements, de nos gestes & de la physionomie, nos sentiments & nos passions dans l’ame des Spectateurs. L’*action* n’est donc autre chose que la *Pantomime*. Tout doit peindre, tout doit parler chez le Danseur ; chaque geste, chaque attitude, chaque port de bras doit avoir une expression différente ; *Ibid.*, p. 262.

대칭으로 연출된 장면의 획일성 *uniformité*과 생동감 없음을 지적하며, 대칭적인 형상 *les figures symétriques*은 판토마임으로 이루어지는 “행동 장면 *scene d’action*”에서 자연에 자리를 내주어야 한다고 말한다.

이것이 바로 내가 행동 장면 *scene d’action*이라고 부르는 것으로, 여기서 춤은 열정적으로 활기차게 발언해야 한다. 여기서 대칭적이고 도식적인 형상들은, 진실을 변질시키고, 진실다움에 충격을 주지 않는 (중략) 사용될 수 없다.¹⁵⁹

그런데 뒤이어, 그는 이 장면을 무엇이라고 부르는가 ?

대칭은 행동적인 춤 *danse en action*에서 언제나 금지되어야 한다.¹⁶⁰

“*Danse en action*”과 “*scene d’action*”은 같은 것, 즉 비대칭적이고 모방적인 판토마임 장면을 이르는 말이었던 것이다. 노베르는 『서한』에서 자신의 발레를 “*ballet d’action*”이라고 부르지 않는다. “*Danse en action*”이 곧 “*ballet d’action*”이라고 착각해서는 안된다. 면밀히 읽을 경우, 이것은 “*scene d’action*”임이 드러난다. 노베르가 발레의 개혁을 강하게 주장할 때, 그는 이것이 “특정한 장면들”에서 이루어져야 한다며 제한을 두고서 이야기하지 않는다. 그는 발레에서 판토마임의 비중이 높아져야 한다고 주장하

¹⁵⁹ Voilà ce que j’appelle une *Scene d’action*, où la *Danse* doit parler avec feu, avec énergie ; où *figures symétriques* & *compassées* ne peuvent être employées sans altérer la vérité, sans choquer la vraisemblance [...]. *Ibid.*, pp. 9~10.

¹⁶⁰ [...] que la symétrie, sera toujours bannie de la *Danse en action*. *Ibid.*, p. 13.

는 것이며, 이렇게 해서 변모된 새 발레를 그는 단순히 “판토마임”이라고 부르기도 한다. 노베르의 이러한 언급이, 그가 발레에서 춤을 제거하고 그 자리를 모두 판토마임으로 채우려 하는 것이 아닌가하는 의혹을 낳을 수 있다.

잘 구성된 발레는 지상 모든 민족들의 정념, 풍속, 관습, 의례, 의상을 보여주는 생생한 회화이다. 따라서, 그것은 모든 장르들 가운데서도 판토마임이 되어야만 하고, 눈을 통하여 영혼에 말해야 한다. 그것이 표현, 강렬한 장면, 힘있는 상황을 결여한다면, 그것은 냉담하고 단조로운 스펙타클을 제공하는 데 그칠 것이다. 이 예술 장르는 범용성을 견디지 못하니, 그림의 예에서처럼, 그것이 자연의 충실한 모방에 종속되기 때문에 더더욱 얻기 어려운 완벽함을 요하게 되는 것이다. 관객에게 이것이 환상임을 은폐시키고, 단숨에 그 장면이 일어난 장소로 그들을 데려가며, 그들이 마음이 예술이 모방을 통해 제시하는 실제 사건을 그들이 보았을 때와 동일한 상태에 놓이게 하는, 이러한 종류의 매혹적인 진실을 포착하는 것은, 불가능하다고 하지는 않더라도, 쉬운 일이 아니다.¹⁶¹

¹⁶¹ Le Ballet bien composé est une Peinture vivante des passions, des moeurs, des usages, des cérémonies, & du costume de tous les Peuples de la terre ; conséquemment, il doit être Pantomime dans tous les genres, & parler à l'ame par les yeux. Est-il dénué d'expression, de tableaux frappants, de situations fortes, il n'offre plus alors qu'un Spectacle froid & monotone. Ce genre de composition ne peut souffrir de médiocrité ; à l'exemple de la Peinture, il exige une perfection d'autant plus difficile à atteindre qu'il est subordonné à l'imitation fidelle de la nature, & qu'il est mal-aisé, pour ne pas dire impossible, de saisir cette sorte de vérité séduisante qui dérobe l'illusion au Spectateur, qui le transporte en un instant, dans le lieu où la Scene a dû passer ; qui met son ame dans la même situation où elle seroit, s'il voyoit l'action réelle dont l'Art ne lui présente que l'imitation. *Ibid.*, pp. 18~19.

여기서 노베르가 원하는 것은, 전형적인 사실주의적 환상의 창조이다. 이것이 바로, 노베르가 만족하는 “자연의 충실한 모방 l’imitation fidelle de la nature”이며, 회화의 수준에 필적하는 발레인 것이다. 그러나 이 때, “판토마임이 되어야 한다 il doit être Pantomime”는 말을 “춤이 없어야 한다”는 뜻으로 이해해서는 안된다. 이 말은 판토마임 장면, 즉 “scene d’action” 그리고 “danse en action”이 대폭 늘어나야 한다는 뜻이다. 그리고 무용수는 이러한 장면들에서 “아카데미가 요구하는 규칙들로부터 우아하게 떨어져,¹⁶² 카브리올과 앙트르샤를 버리고, 감정, 꾸밈없는 우아함, 표현에 자신을 자유롭게 내맡기게 될 것이다. 이렇게 이해할 때, 다음과 같은 노베르의 자기 변호도 공허하지 않은 것이 될 수 있다.

내가 대칭적인 형상들 모두를 전부 비난한다고 말한다면, 관용적인 동작 모두를 없애버릴 것을 주장한다고 생각한다면, 이는 내게 기이함이나 개혁자의 목소리를 입히려는 것인데, 이러한 것들은 내가 피하고자 하는 바이다.¹⁶³

그리고,

팔의 통상적인 움직임, 어렵고도 빛나는 모든 어려운 스텝들, 춤의 모든 우아한 포지션들을 내가 없애려 애쓴다고 나를 이해해서는 안될

¹⁶² [...] s’écarter avec grace des regles étroites de l’Ecole [...]. *Ibid.*, p. 261.

¹⁶³ Dire que je blâme généralement toutes les figures symmétriques ; penser que je prétende en abolir totalement l’usage, ce seroit me donner un ton de singularité ou de réformateur que je veux éviter. *Ibid.*, p. 7.

것이다.¹⁶⁴

본 연구는, “자연의 모방”이라는 목표 자체가 춤과 양립할 수 없는 것은 아닌지 질문하며 논의를 시작하였다. 그러나 이러한 질문은 노베르의 글을 충분히 이해하지 못한 데서 나온 것이었음이 드러났다. 노베르는 전체 발레 작품 가운데 판토마임 장면에만 한하여서만 자연의 모방을 실행한다. 다만, 그는 판토마임 장면이 포함되어 있는 작품 전체를 단순히 “발레” 또는 “춤”이라고 했던 것이다. 그렇기 때문에, 그가 “자연의 모방”을 구실로 삼아 발레 공연에서 춤을 없애려 하는 것이 아닌가, 춤 규칙을 폐기하려 하는 것이 아닌가라는 오해가 발생했다. 사실 그가 추구했던 것은 춤과 판토마임 두 가지 요소가 모두 포함된 복합적인 장르, 즉 발레탁시옹 ballet d'action이었고, 이것이 발레만의 방식으로 자연의 모방을 실행한다고 했을 때, 이를 수증하는 것은 어려운 일이 아니다. 왜냐하면 오늘날 일반적으로 접하게 되는 발레 공연의 대다수가, 발레탁시옹에서 정착된 공연의 틀을 그대로 유지하고 있기 때문이다.

¹⁶⁴ Ce ne seroit pas m'entendre que de penser que je cherche à abolir les mouvements ordinaires des bras, tous les pas difficiles & brillants, & toutes les positions élégantes de la Danse [...]. *Ibid.*, p. 275.

결론

르네상스 시대부터 내려오는 고전적인 전통 안에서, 예술의 목표를 “자연의 모방”이라고 설정하는 것은 당대의 가장 지배적인 예술 담론을 계승하는 일에 불과했으며, 그것은 언표의 층위에서 조금도 새로울 것이 없는 일이었다. 더 중요한 것은 “자연의 모방”이라는 표어를 통해 실제로 어떠한 실천이 이루어졌는가 하는 점이다. 17세기의 발레 이론가들과 18세기의 노베르는, 똑같이 “자연의 모방”을 주장하면서도 전혀 다른 일을 하고 있었으니, 노베르는 판토마임을 통해 기존의 발레를 내파(內破)해 나가고 있는 것처럼 보였으며, 발레 그 자체를 부정하고 거부하고 있는 것처럼 보였다. 그가 생각하는 “자연의 모방”이란 곧 사실적인 몸짓 연기였으므로, 무용수가 연기를 하는 시간은 곧 그가 춤추지 않는 시간이고, 연기하는 일이 발레 전체를 구성하게 되었을 때, 그것은 더 이상 발레라고 볼 수 없을 것이기 때문이다. 그러나 노베르가 춤을 그만두고 판토마임을 하자고 주장하는 것은, 발레 가운데 판토마임 장면을 넣고 이것을 통해 극의 줄거리를 전달하자는 것과 같은 말이었다. 노베르는 기존 발레를 필요한 자리에 적절히 배치한다. 그러나 그의 관심은 여기에 있지 않고, 판토마임을 도입해서 발레 공연 전체를 새롭게 구성하는 데 있었으므로, 그의 책은 대부분이 문체를 다루며, 그의 어조가 가장 생기를 띄는 것도 그가 판토마임을 주장할 때인 것이다. 게다가 그는 부분을 전체처럼 말하는 습관을 갖고 있었다. 노베르의 글에 나타나는 이러한 독특함 때문에, 발레를 개혁하여 근대 발레의 틀을 정립한 인물이라는 그에 대한 역사적인 평가와는 달리, 그를 가리켜 발레를 거부했던 사람으로 오해할 가능성이 있었다.

두 차례의 내란을 통해 정신과 물질이 모두 피폐해진 상황에서, 질서를 복구하고 권위를 확립하는 것이야말로 모두가 공감하는 급선무였던 17세기와는 달리, 18세기는 이렇게 확립된 질서와 권위가 서서히 허물어져 가는 시대였으며, 이는 특히 권위와 질서가 기초해 있던 이성적인 언어에 대

한 회의와 불신이라는 문제를 초래하게 되었다. 이에 따라 시각적인 것, 즉 공연에서의 스펙타클, 말을 대신하여 의사를 전달하는 몸짓에 대한 관심이 전 사회적으로 높아졌으며, 노베르는 이와 같은 시대적인 요구에 시의적절하게 대처함으로써 전 유럽을 무대로 활동하는 안무가로 자리매김될 수 있었다. 그가 안무가로서 유명해진 것은 자신의 책 『서한』이 폭넓은 독서 대중의 호응을 얻고 난 이후의 일이었다. 태양왕이 발레에 애정을 쏟았던 만큼, 계몽주의 시대에 발레는 구습, 무엇보다도 엄격한 예절에 의한 몸의 통제를 체현하고 있는 제도로 비춰졌고, 이것이 발레 내부의 목소리에 의해 고발되고 혁신되어 나가는 것은 당대에 새로움을 원하는 많은 사람들의 욕구에 잘 부합되었던 것이다.

판토마임이라는 것 그 자체는, 한편으로는 무대에서, 또 한편으로는 그리스 로마 고전 연구에 힘입은 지식인 담론으로서, 18세기 전반기부터 점차 모습을 드러내고 있었다. 이러한 변화를 추동한 힘이 이성주의적인 언어관에 대한 회의였음은 물론이다. 콩디약은 말에 앞서 몸짓으로 이루어진 행동 언어가 있어서 이것이 모든 기호 체계들의 근원이라고 하였으며, 그는 이것을 판토마임, 그리고 춤과 동일시하였다. 표현 수단이 “몸”이라는 점에 착안하여 몸짓, 행동, 판토마임, 춤과 같은 말들이 서로 넘나들면서 쓰였으므로, 노베르의 텍스트에서 나타났던 개념적인 혼란의 원인은 콩디약에게 소급될 수도 있을 것이다. 디드로는 언어가 인간의 생각을 표현하기 위한 힘있는 도구가 되기에는 부족하다는 점을 분명히 주장하였으며, 판토마임을 연극에서 “말”을 대체할 수단으로 끌어들이 오기에 이른다. 이탈리아 극단과 장터 무대의 판토마임이 어떠한 반성적이고 의식적인 기획과 상관 없이 그냥 거기에 있었던 것인데 반해, 말에 대한 회의를 바탕으로 말을 위주로 이루어지는 연극에서 말의 자리를 밀어내고 판토마임을 일부러 도입했다는 데에, 디드로의 새로움이 있었다. 마찬가지로, 노베르는 기존의 춤 위주의 발레에서 춤을 밀어내고 판토마임의 자리를 마련한다. 따라서, 당시의 정황에서 판토마임이란 배우들에게도 무용수들에게도 똑같이 낯선 것이었다는 점을 기억하는 것이 유리하다. 오늘날의 실정을 투사해서, 판토

마임이 발레 안에 들어오는 일을 두고 연극에 의한 춤의 잠식을 떠올린다면, 이는 또다른 오해가 될 것이다.

따라서 발레 안에 판토마임이 들어오고 이를 통해 발레가 독립된 공연 형식으로서 거듭나야 한다는 생각은, 이미 사회적으로 이루어져있는 폭넓은 공감에 기초하여 나온 것이었으며, 노베르의 문필 및 예술적 활동은 이를 실천의 층위에서 주도했다는 데 그 의의가 있다. 오늘날의 발레 형식을 정립하는 데 가장 크게 기여한 인물인 노베르는, 발레의 역사를 이해하는데 있어 그의 책 『서한』이 갖는 중요성에도 불구하고, 전체의 발레 공연 가운데 판토마임 장면에만 해당될 “자연의 모방”을 발레라는 장르 그 자체의 목표라고 이야기하여, 그가 발레 안에서 춤을 제거함으로써 결국 발레 그 자체를 부정하고 있는 것이 아닌가하는 의구심을 유발하였다. 그러나 본 연구는, 이것이 18세기 중반, 판토마임과 춤 개념이 가졌던 의미의 유동성으로 인해, 그리고 노베르 본인이 개념을 엄밀하게 구사하지 않음으로 인해 발생한 문제였음을 확인할 수 있었다. 노베르는 이러한 방식으로 발레를 개혁함으로써, 그것을 독립적인 공연 형식으로 독립시키는 데 결정적인 역할을 한 인물이라 할 수 있을 것이다.

참 고 문 헌

1. 텍스트

- 17세기

De Pure, Michel, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, 1668.

Ménestrier, Claude-François, *Des ballets anciens et modernes*, Paris, 1682.

Lettres patentes du Roy, pour l'établissement de l'Académie Royale de Danse en la ville de Paris, Paris, 1662.

- 18세기

Collé, Charles, *Journal et mémoire de Charles Collé*, tome 1, Paris, 1868.

Condillac, Étienne Bonnot de, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Paris, 1787.

Diderot, Denis, *Lettre sur les sourds et muets*, Paris, 1760.

_____, *Oeuvres de théâtre*, tome premier, Amsterdam, 1759.

_____, *Oeuvres philosophiques et dramatiques*, tome cinquieme, Amsterdam, 1772.

Dubos, Jean-Baptiste, *Réflexions Critiques sur la poésie et sur la peinture*, premier partie, Paris, 1733.

_____, *Réflexions Critiques sur la poésie et sur la peinture*,

second partie, Paris, 1755.

_____, *Réflexions Critiques sur la poésie et sur la peinture*,
troisième partie, Paris, 1733.

Noverre, Jean-Georges, *Lettres sur la danse et les ballets*, Stutgard,
1760.

Rameau, Pierre, *Le Maître à danser*, Paris, 1725.

Mercure de France, Octobre 1776, second volume.

2. 연구서

Boysse, Ernest, *Le Théâtre des Jésuites*, Paris, 1880.

Cohen, Sarah R., *Art, Dance, and the Body in the French Culture of the
Ancien Régime*, Cambridge University Press, 2000.

Guest, Ivor, *The Romantic Ballet in Paris*, Dance Books, 2008.

Haakonssen, Knud, *The Cambridge History of Eighteenth-Century
Philosophy*, Volume I, Cambridge University Press, 2006.

Law, Hedy, *Gestural Rhetoric : In Search of Pantomime in the French
Enlightenment, ca. 1750-1785 (doctorat)*, The University of
Chicago, 2007.

Lee, Carol, *Ballet in Western Culture*, Routledge, 2002.

Maureen Needham, "Louis XIV and the Académie Royale de Danse 1661
– A Commentary and Translation," *Dance Chronicle* Vol. 20,
1997.

McGowan, Margaret, *L'Art du Ballet de cour en France*, Centre National de la Recherche Scientifique, 1963.

Nye, Edward, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century France : The Ballet d'Action*, Cambridge University Press, 2011.

Rock, Judith, *Terpsichore at Louis-le-Grand*, The Institute of Jesuit Sources, 1996.

Rosenfeld, Sophia, *A Revolution in Language : The Problem of Signs in Late Eighteenth-Century France*, Stanford University Press, 2001.

3. 미학, 문학사

Bray, René, *Formation de la doctrine classique*, A. G. Nizet, 1926.

Frances A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*, Routledge, 1947.

Paul O. Kristeller, "The Modern System of the Arts : A Study in the History of Aesthetics (I)," *Journal of the History of Ideas*, vol. 12, no. 4, University of Pennsylvania Press, 1951.

Paul O. Kristeller, "The Modern System of the Arts : A Study in the History of Aesthetics (II)," *Journal of the History of Ideas*, vol. 13, no. 1, University of Pennsylvania Press, 1952.

Rémy G. Saisselin, *Taste in Eighteenth Century France : Critical Reflections on the Origins of Aesthetics, or An Apology for Amateurs*, Syracuse University Press, 1964.

구스타브 랑송, 『랑송 불문학사 상』, 정기수 역, 을유문화사, 1983.

신정아, “샤를 페로와 친구 논쟁,” 『불어불문학연구』 83집, 2010.

아리스토텔레스, 『시학』, 천병희 역, 문예출판사, 1976.

타타르키비츠, 『미학의 기본 개념사』, 손효주 역, 미술문화, 1999.

_____, 『미학사 제3권 근대미학』, 손효주 역, 미술문화, 2014.

Abstract

An Essay towards “Imitation of Nature” in Ballet

– focusing on ballet d’action –

Han Sang-Yoon

Interdisciplinary Program
in Performing Arts Studies

The Graduate School

Seoul National University

This dissertation attempts to resolve a series of problems raised around the notion of “imitation of nature,” in reading *Lettre sur la danse et sur les ballets*, by Jean-Georges Noverre, who is generally considered to have greatly contributed to establish the modern way of performing ballet. He argued the “imitation of nature” to be the aim of ballet and “pantomime,” the gestural acting, to be the means to achieve this. Since he insisted on simplifying the dance steps to make dancers to act, so extremely even to eliminate the steps, the motto of “imitation of nature,”

the aim of ballet itself could seem to threaten the very distinctiveness of the ballet, and this view severely contradicted the general appraisals of him. Meanwhile, Noverre himself never abandoned the complicated steps with no representative qualities, rather he provided significant amount of advice on practicing this sort of steps, and manifested the arrangement of sheer dance sequences in many scenes of his own productions.

To explain this matter, the first chapter asked what “imitation of nature” had originally meant in 17th century ballet theory. From Renaissance to the late 18th century, the most prevailing explication on arts was that various arts share “imitation of nature” as their common goal and they help each other to realise this aim in fraternal solidarity. Based on Horace’s dictum, “*Ut pictura poesis*,” this discourse oriented, especially poetry and picture, to manage themselves in the symbiotic way. So, ballet, as a new art form in 16th century France, started to lay its theoretical foundation on this predominant art theory. Ménéstrier, who compiled ballet theory in 17th century argued that ballet can manifest the nature of things and the attitudes of souls better than painting, for it utilises the “movements of bodies,” and can deal with animals or abstract ideas, unlike the tragedy or comedy treats only the actions of human beings. According to him, the subjects of ballet are limitless and ballet imitates “all.” And this argument led to define the characteristics of ballet : silence, or muteness. As in the case of theatre, speech was relevant to narrowing the subjects only into the human matters. Renouncing speech, thus, was more fit for ballet’s yearning for universality. Through this, ballet could place itself as the “speechless poetry” and this character of ballet justified its position as interludes in the tragedis or operas, mainly serving *divertissement* and pleasure

rather than moral and education. This aspect was criticised in the following century.

The second chapter is divided in two parts. The first part explores the process of rising importance of “the visual,” or the spectacle in performing arts, and of “gesture” as an alternative means in conversation, in accordance with the augmenting state of doubt towards the rationalist perspective on language, especially in the field of arts. Dubos, representing the discourse on arts in early 18th century France, claimed the “sentiment” to be the more credible judge than the academic discussions on criticising art works, and the rules forged in academies to be useful only for the artists with the innate genius. He thought the power of tragedy comes from the visual appeal of the spectacles, and, was interested in the visual aspect of acting, viz., the *gesture*. He approached this matter on the ground of classical studies, so he was attentive on the “pantomime,” the ancient histrionic art consisted of corporeal actions. In the Age of Enlightenment, pantomime no longer remained in the philology. Condillac claimed the “language of action” to be the oldest sign system which human beings ever invented, and identified the dance and pantomime on his contemporary stages with this language of action. Subsequently, Diderot suggested pantomime as the most efficient means to reform the theatre and ballet. He insisted to diminish words and increase actions through pantomime, and that dance also should accept pantomime to be transformed into an autonomous art form with its own narrative structure.

The sufficient contemplation of this precedent history prepares one for comprehending Noverre’s text with reasonable exactitude. In the second part of the chapter, the above-mentioned contradictions are clearly stated and examined. Like Dobos, Noverre disapproves of the

servile imitation of choreographers and dancers with no genius, and suggests the solution of “imitation of nature,” namely, pantomime. For arranging seats for pantomime in ballet, he demands the abolition of complicated steps, and academic regulations which enable these dance techniques. As in theatre, Noverre wants the equivalent similarity between the original and the image in ballet performance. Does he mean to substitute pantomime for ballet, forsaking all dance steps ? But this understanding cannot explain his reservation of steps in his own works and his didactic passages on dance techniques. Re-examining his text with renewed assumption that he didn't exclude steps, it is found that Noverre's “danse en action” means “scène d'action” in fact, and that he insisted on the elimination of steps finitely in “danse en action.” The well know term “ballet d'action” doesn't appear in his text, and the erstwhile misunderstandings are proved to be occurred in the confusion between “ballet d'action” and “danse en action.” Therefore, it is clear that Noverre argued the introduction of narrative structures partially arranged in pantomimic scenes through the notion of “imitation of nature,” and due to this strategy, ballet could rise from the status of interludes to that of an independent art form.

keywords : Noverre, imitation of nature, ballet d'action, pantomime, Dubos, Condillac

Student Number : 2011-23125