

trans-

6



기획 : 기록과 예술

- 최해리 4차 산업혁명 시대의 공연예술아카이브와 창조적 활용
이경희 무용예술에서의 라반동작분석법의 총체적 의의
양트완 코플라 Cine'ma et le Mal d'archive de Derrida
이은주 무용 기록으로서의 구술사

자유기고

- 진빛남 The Historical Transition of Handheld Camera
박주희 춤을 소재로 한 영화가 무용전공생의 무용열정과 정서에 미치는 영향에 관한 연구



trans- 6

2019년 1월 25일 인쇄

2019년 1월 25일 발행

발행인 변혁

편집주간 정의숙

편집간사 이동규

표지 김보휘

인쇄처 경성문화사

발행처 트랜스미디어연구소

트랜스미디어연구소

서울특별시 종로구 성균관로 25-2

성균관대학교 수선관 본관 4층 61405

Tel. 02,760,0669

www.tmi.or.kr

ISSN 2508-3309



CONTENTS

기획: 기록과 예술 ←

01 4차 산업혁명 시대의 공연예술아카이브와 창조적 활용
최해리 (사)한국춤문화자료원 공동대표

17 무용예술에서의 라반동작분석법의 총체적 의의
이경희 경기대학교 초빙교수

35 Cinéma et <le Mal d'archive> de Derrida
앙트완 코폴라 성균관대학교 교수

43 무용 기록으로서의 구술사
이은주 성균관대학교 겸임교수

자유기고 ←

79 The Historical Transition of Handheld Camera
진빛남 성균관대학교 초빙교수

97 춤을 소재로 한 영화가 무용전공생의 무용열정과 정서에 미치는
영향에 관한 연구
박주희 계원예술고등학교 출강



trans- 6

첨 부 ←

트랜스미디어연구소규정 / 129

논문 투고 규정 / 137

논문 심사 규정 / 145

연구윤리 규정 / 150

4차 산업혁명 시대의 공연예술아카이브와 창조적 활용*

최해리

(사)한국춤문화자료원 공동대표

목차

-
1. 들어가며
 2. 한국 공연예술아카이브의 변화양상
 3. 4차 산업혁명 시대의 공연예술아카이브
 4. 나가며

* 이 논문은 2011년 국립예술자료원 개원 기념 세미나의 발제문 “예술기록관리 전문 인력 양성의 필요성”, 2016년 11월 국립국악원 국악아카이브 포럼의 발제문 “문화콘텐츠의 창조적 원천으로서의 공연예술자료: 춤 사례를 중심으로”, 2017년 5월 한국박물관학회 국제학술대회의 발제문 “4차 산업혁명 시대와 무형문화유산의 활용 가능성 모색”, 2017년 12월 대전국악방송 대담자료 “4차 산업혁명과 공연예술” 등 여러 발제문을 근간으로 논의를 확장 및 발전시켰다.

요약문

공연은 현시되는 순간에 즉시 소멸하며, 오직 공연자의 몸과 관객의 기억 속에서만 남는 무형의 예술이다. 사라진 공연의 동일한 반복, 복원, 재현은 불가능하지만, 동서고금을 막론하고 예술가들은 자신들의 공연을 유형의 형태로 남기고자 당대 첨단 기술의 동원하여 다양한 기록술(記錄術)을 시도해왔다. 이러한 기록술로 공연예술을 보존 및 활용하는 곳이 공연예술아카이브이다. 4차 산업혁명 시대를 맞이하여 선진국들의 라이브러리 기관들은 예술가들뿐만 아니라 일반인들의 창조적 행위를 후원하는 기관으로 변모하고 있다. 한국의 공연예술아카이브 기관들 또한 4차 산업혁명 시대에 발맞추어 공연자료를 보존하고 서비스한다는 고무한 사료보관소의 역할에서 벗어나서 새로운 문화콘텐츠를 창제하는 플랫폼으로 변환해 가야 할 것이다. 이 논문은 한국 공연예술아카이브의 변화양상을 요약하고, 4차 산업혁명 시대에 대응하는 공연예술아카이브의 창조성에 대해 제시하고자 한다.

주제어

공연예술, 기록술, 의궤, 공연예술아카이브, 라이브러리,
4차 산업혁명 시대, 창조성

1. 들어가며

예술이란 시간과 공간 속에서 창조되는 인간의 행위로서 그 행위의 결과는 예술의 속성에 따라 유형과 무형의 자산으로 남겨진다. 공연예술은 한정된 공간에서 흐르는 시간 속에서 이루어진다. 또한, 공연은 현시된 순간에 소멸하며, 공연자의 몸과 관객의 기억 속에서 무형의 자산으로 남겨진다. 사라진 공연의 동일한 반복, 복원, 재현은 불가능하지만, 예술가들은 최신의 기술과 함께 다양한 공연 기록술을 시도해왔다. 이러한 기록술로 저장된 공연예술을 보존 및 활용하는 곳이 공연예술아카이브이다. 공연예술아카이브는 공연의 과거이자 현재이자 미래를 볼 수 있는 곳이다. 즉, 공연예술아카이브는 공연예술의 과거를 보존하며, 공연계의 현재를 반영하고, 미래의 공연에 대해 통찰력을 제시하는 역할을 한다. 현재 곳곳에서 정보통신기술(ICT)과 융합하는 4차 산업혁명을 거론하고 있다. 이미 정보통신기술 선진국들의 공연예술아카이브들은 4차 산업혁명이라는 시대적 흐름에 맞추어 예술가들뿐만 아니라 일반인들의 창조적 행위를 후원하는 기관으로 변신해가고 있다. 따라서 한국의 공연예술아카이브 기관들은 공연자료를 보존하고 서비스한다는 고루한 사료보관소의 역할에서 벗어나서 기술과 데이터를 활용하여 새로운 문화콘텐츠를 창제하는 플랫폼이라는 미래지향적 공간으로 변환해 가야 한다. 이 논문은 한국 공연예술아카이브의 변화양상을 요약하고, 4차 산업혁명 시대에 대응하는 공연예술아카이브의 창조성에 대해 제시하고자 한다.

2. 한국 공연예술아카이브의 변화양상

공연에는 작품을 만든 창작자, 작품을 구현한 실연자, 그 작품을 본 관객의 기억에만 잔존하는 특수성이 존재한다. 특히 무용공연의 경우에는 그 현장을 지켜본 사람들에게만 기억되며, 춤동작은 무용가의 몸에 각인되어

몸에서 몸으로 전승된다. 그러므로 사라진 공연의 동일한 반복, 복원, 재현은 불가능하지만, 공연의 보존, 감상, 연구, 재창조를 위해서 기록은 반드시 필요하다. 근본적으로 인류는 ‘호모 아키비스트(Homo-Archivist: 기록하는 인간)’¹이다. 인간은 자신에게 있었던 사건에 대한 기억이나 창조적 행위의 보존을 위해 끊임없이 기록을 해왔다. 과거의 고분 벽화나 오늘날의 SNS 활동은 인류의 대표적인 기록 행위라고 할 수 있다. 인류의 기록사에서 가장 오래된 것은 공연에 대한 기록이라고 한다. 구석기시대로부터 전해지는 동굴과 암벽에 수없이 새겨진 주술형 춤의 기록이 그 대표적인 사례이다.

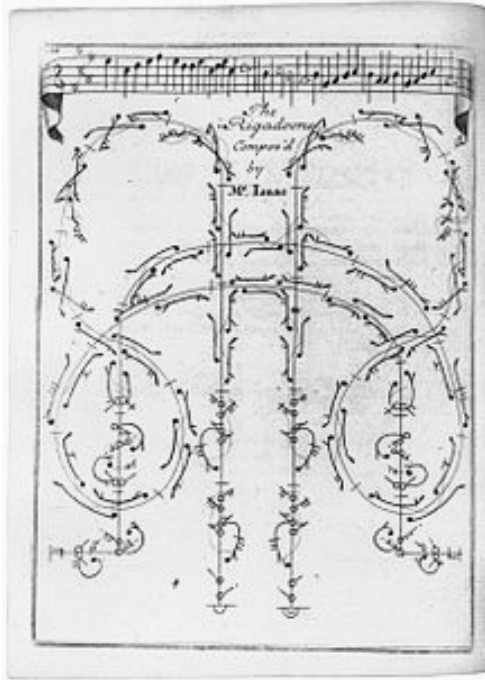


| 그림 1 | 불가리아의 마구라(Magura) 동굴벽화(B.C. 8000년경) 속에 춤추는 여인의 형상을 볼 수 있다. (그림 출처: 위키피디아).

이처럼 고대로부터 인간은 춤 활동을 기록하기 위해 다양한 종류의 기록술을 발달시켰다. 무엇을 기억하고, 무엇을 남길 것인가에 대한 문제의식은 기록자들마다 차이가 있으며, 그 차이는 기록자들이 속한 문화권이나 교육 방식에 의해 발생한다. 이는 나라와 민족마다 다른 형태의 춤의 기록술을 개발하였다는 것을 의미한다. 서양에서 발전한 기록술을 살펴보면, 인쇄술과 큰 연관이 있음이 발견된다. 중세 이후에 등장한 직업 무용가들은 인쇄술을 도입하여 종이 위에 춤을 기록하는 무보(舞譜)를 개발하였고, 이를

¹ 연구자가 인간의 기록 본능을 강조하고자 고안한 용어이다.

통해 당대 춤의 보존과 재현은 물론이고 춤의 표준화와 대중화도 시도하였다. 19세기 이후로 춤을 기록하는데 사진, 동영상, 컴퓨터 등 현대 기술이 도입되었으며, 최신 기술에 힘입어 현재는 누구나 춤을 쉽게 기록할 수 있는 시대에 이르렀다. 최근에는 동작과 구성 등 작품으로서의 춤을 기록하는 것을 넘어서 무용가의 기억을 기록하고 연구하는 무용구술사²에 대한 관심도 높아지고 있다.

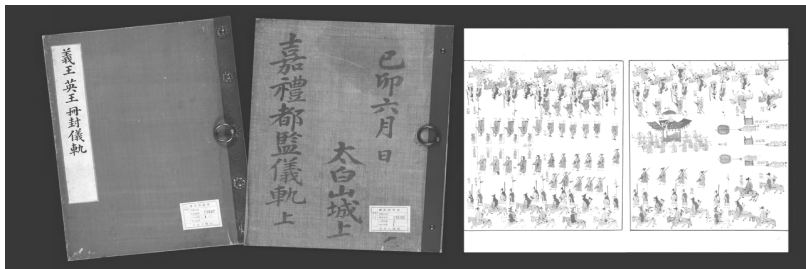


| 그림 2 | 보상-뽀이에 무보로 그려진 17세기 프랑스 바로크댄스 리고동(Rigadon)
(그림 출처: 위키피디아)

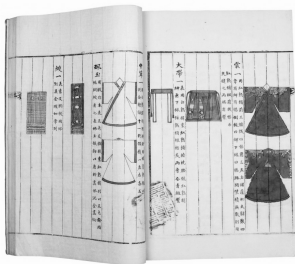
² 무용구술사는 연구자가 박사학위논문 「무용구술사를 통한 새로운 한국근현대무용사 쓰기의 가능성 모색: 한국문화예술위원회 예술자료원의 2008-2009년도 무용구술채록문을 중심으로」(이화여자대학교, 2011)을 작성하며 창조한 용어이며, “무용가가 안무하고 춤추고 교육하는 방식을 본의의 목소리로 남기는 기록” 혹은 “춤의 주체자인 무용가의 시각을 반영하는 기록이며, 무용가의 삶, 춤, 몸의 기억에 기반을 둔 구술사”를 뜻한다.

위와 같은 춤을 비롯한 공연예술의 기록을 담당하고, 공연기록물을 보존하는 곳을 공연예술아카이브라고 한다. 이 장에서는 한국의 공연예술아카이브의 원형이라고 할 수 있는 조선시대의 의궤청과 한국 공연예술아카이브의 현황에 대해 소개하고자 한다.

의궤(儀軌)는 ‘의식(儀式)과 ‘궤범(軌範)을 합친 말로 ‘의식의 모범이 되는 책’을 말한다. 조선시대에는 국왕의 혼례, 세자책봉, 왕실의 장례, 궁궐건축, 궁중연회 등 주요 행사가 열릴 때면 임시로 의궤청(儀軌廳), 진찬소(進饌所), 진연도감(進宴都監) 등을 설치하여 행사에 대한 모든 것을 기록과 그림으로 남겼다. 따라서 조선시대의 의궤는 조선 왕실의 의례를 다룬 기록물이었다. 전통적인 개념의 ‘아카이브(archive)’란 보존할 가치가 있는 기록과 자료, 혹은 보존가치가 있다고 판단된 자료를 일정한 절차를 걸쳐 보관하고 있는 기록보관소를 의미한다. 이런 의미에서 의궤청은 조선시대에서 아카이브 역할을 한 것이며, 우리나라 공연예술아카이브의 원조라고 할 수 있다.



(그림 출처: 우리역사넷)



(그림 출처: 세계기록유산)



(그림 출처: 위키피디아)

| 그림 3 | 조선시대의 의궤

서울대학교의 규장각, 한국학중앙연구원의 장서각이 소장한 의궤들 중 궁중연회를 기록한 의궤는 그 상세함이 놀라울 정도이다. 우선, 행사의 전경과 궁중무용인 정재(呈才)를 그린 도판이 있고, 무용수들의 복식, 의장(儀仗), 무구(舞具) 등을 상세히 그림으로 그려 두었다. 그리고 행사의 개최 배경과 음악과 무용을 위한 악장(樂章)과 창사(唱詞)의 내용을 텍스트 형태로 기록하여 두었다. 이외에도 행사에 소요되는 비용, 구입한 음식, 그릇 및 탁자의 배치, 행사에 동원된 예술인들의 소속과 사례비 등 실로 광범위한 내용을 담고 있다. 춤에 관련된 부분만 집중적으로 보더라도 각기 다른 장소에서 실시된 모든 춤의 중요 장면, 복식, 도구에 대한 설명이 그림과 함께 수록되어 있다. 이처럼 당대 공연예술의 풍부한 정보를 담았으므로 의궤는 조선시대의 궁중연행을 연구하는 학자, 궁중예술의 복원 및 재현에 관심을 두는 예술가, 새로운 콘텐츠를 찾는 창작자들에게 풍부한 자료를 제공해 준다. 전통 공연예술아카이브로써 조선시대의 의궤청은 다음과 같은 네 가지 시사점이 발견된다.

- (1) 예술에 대한 총체적 기록: 의궤와 더불어 조선왕조실록, 궁중기록화, 궁중정재무도홀기, 각종 악보 등을 더불어 살펴볼 수 있음
- (2) 전문가에 의한 다층적 기록: 관료, 학자, 화가, 악공 등 여러 계층의 시각에서 기록하였음
- (3) 다차원적 제작 및 보관: 어람용과 기록보관용을 따로 제작하고 여러 곳에 분산 배치하여 관리하였음
- (4) 문화자원으로서의 기능: 당대의 기록을 넘어 미래의 활용을 염두에 두어, 현재까지도 예술, 학술, 문화산업 등 여러 분야에서 콘텐츠 자원으로 활용되고 있음

그렇다면 현대의 한국 공연예술아카이브의 실상은 어떠한지 살펴보자. 연구자가 2010년에 국립예술자료원(현, 한국문화예술위원회 예술자료원)의 의뢰로 수행했던 「예술기록관리 전문인력 양성 교육프로그램 개발연구」에 의하면, 당시 ‘예술자료를 취급’ 하거나 ‘예술기록보존을 위한’ 국공립 공연

예술아카이브는 국립예술자료원,³ 국립극장의 공연예술박물관,⁴ 국립국악원의 박물관, 자료실 및 국악아카이브⁵ 등 세 곳이었다. 세 기관이 소장하고 있던 자료는 약 694,000여점에 이르며, 관련 인력은 총 35명이었다. 즉, 인력 1인당 약19,000여점의 자료를 관리하는 상황이었다. 그리고 이들 기관의 인력은 문헌정보학 혹은 기록관리학과 출신이 대부분이었으며, 최근에 와서는 예술전공 출신들을 영입하기 시작했다.

2010년 당시 한국 공연예술아카이브 기관들은 ‘공간’이라는 하드웨어와 수집, 저장, 전시 등 기반사업에 치중하였다. 그러나 최근 세계 예술아카이브의 경향은 ‘콘텐츠’라는 소프트웨어와 활용, 체험, 교육 등을 강조하는 복합기관으로 방향을 전환하고 있다. 이는 문화산업 혹은 창조산업을 강조하는 세계적인 추세와 정부의 문화정책 기조를 반영한 결과이기도 하다. 캐나다 브리티시 컬럼비아 대학교의 인류학과 교수이자 동대학교의 인류학박물관장인 앤서니 셸턴은 운영중심의 전통 박물관학을 비판하는 ‘비판적 박물관학’이라는 이론을 전개하고 있다. 그에 의하면, 현대에 설립되는 박물관, 도서관, 미술관, 자료관들은 컬렉션, 전시, 공연 등의 경계를 허문 복합기관의 성격이 필요하다고 한다. 종래의 박물관, 도서관 등으로는 이러한 뜻을 품기에는 한계가 있으므로 새로운 명칭이 나타나고 있는데, 라키비움(Larchiveum)⁶과 미디어테크(Mediatheque)⁷가 대표적이다.

³ 1979년 5월에 개관한 한국문화예술진흥원 자료원이 모태이며 2005년 8월 한국문화예술위원회의 설립으로 아르크예술통계정보관으로 개칭되었다가 2010년 3월에 재단법인으로 독립하였다. 예술자료를 담당하는 전문인력은 기획사업팀, 정보서비스팀에 걸쳐 약 9명 정도가 있다.

⁴ 국립극장의 부설기관으로 2009년 12월에 상설전시실이 개관되었으며 2010년 4월에 전관 개관하였다. 전시를 운영하는 인력 6명, 자료를 관리하고 아카이브실을 운영하는 인원 8명이 일하고 있다.

⁵ 국립국악원의 부설기관들로 국악 관련 자료 수집, 보존, 디지털화, 활용서비스를 담당하는 인력은 국악아카이브에 집중되어 있으며 비정규직을 포함하여 약12명이다. 국악아카이브는 2007년부터 구축을 시작하였다.

⁶ 라키비움(Larchiveum)은 Library, Archives, Museum이 융합된 새로운 유형의 복합 수집기관이라는 뜻으로 미국 텍사스대학의 Megan Winget 교수가 <Library Journal>(2008년 7월 30일)을 통해 최초로 제안했다.

⁷ 미디어테크(Mediatheque)는 Library, Community, Art Experience가 융합된 열린 정보 광장이라는 개념이며 도서관(아날로그 정보와 멀티미디어 정보), 미술관과 공연장, 교육시설 등 복합프로그램을 갖춘 곳이다. 1993년 프랑스에서 시작되었다.

셸턴 박사는 이러한 경향의 대표적인 사례로 프랑스의 깨 브랑리 박물관을 꼽았다. 2006년 프랑스 파리에 설립된 깨 브랑리 박물관은 예술, 인류학, 문화간 전통적인 구분을 탈피한 곳으로 오세아니아, 아프리카, 아시아, 남아메리카 등 비서구문명과 예술에 대한 심도 있는 연구와 유럽인들이 이 지역에 대해 새로운 관심을 갖게 하려는 취지로 세워졌다. 깨 브랑리는 멀티미디어도서관, 전시장, 공연장, 영화관, 연구소 등으로 구성되어 있으며, 이들 공간에는 다양한 장르, 주제, 기술을 망라하는 기획전시, 음악회, 연극과 춤 공연, 강연, 교육, 연구 등이 열리고 있다. 예를 든다면, 서구의 시각에서 본 비서구적 재현, 비교전시, 한 문화가 다른 문화에 미친 영향(재즈), 일대기적 전시회 등이다.

한국에서 깨 브랑리 박물관과 같이 복합기능을 수행하는 기관은 2014년 광주에서 개원된 국립아시아문화전당이라고 할 수 있다. 국립아시아문화전당은 아시아문화에 대한 교육·교류·연구 등을 통해 국가의 문화적 역량을 강화하는 역할을 한다.⁸ 전당은 총 5개의 원으로 구성되며, 이중 문화정보원은 아시아문화에 관한 연구를 통해 자료를 수집하고 수집 자료를 아카이빙 하고, 자료를 활용하여 시민을 대상으로 교육을 진행하는 등 라이브러리파크를 표방한다. 그러나 수집 자료를 통한 콘텐츠의 생산과 창조의 역할은 아직 미비한 상황이다.

4차 산업혁명 시대를 맞이하여 이제 한국 공연예술아카이브는 예술의 기록과 보존이라는 소극적이고 전통적인 업무를 넘어서서 콘텐츠의 생산과 창조까지 책임지는 적극적이고 미래지향적인 업무를 감당해야 한다.

3. 4차 산업혁명 시대의 공연예술아카이브

4차 산업혁명은 정보통신기술의 융합으로 일어난 차세대 산업혁명을 말한다. 4차 산업혁명은 모든 사물이 디지털에 연결되어 사람, 작업, 장치,

⁸ 한국문화관광연구원, 『국립아시아문화전당 운영방안 최종보고서』 2014, 18쪽, www.prism.co.kr (검색일 : 2018. 12. 28).

콘텐츠, 서비스 등이 그물처럼 엮이는 초연결 사회를 지향한다. 현재 정보통신기술은 특정 알고리즘을 통해 수많은 데이터를 수집, 저장, 분석할 수 있을 뿐만 아니라 지능을 갖추고 자율 진화하는 능력을 갖추고 있다. 이에 따라 초고도의 효율성을 지닌 기계, 이전과는 전혀 다른 서비스, 혁신적인 상품들이 쏟아지고 있다. 이렇게 정보통신기술을 중심으로 초연결, 초고도의 환경이 구축되면서 우리의 삶에 상상할 수 없는 변화를 가져 오고 있다. 정보통신기술 기반의 4차 산업혁명에서 주목할 핵심 요소는 데이터와 플랫폼이다. 오프라인 세계에서 데이터를 수집하고 플랫폼을 가동하는 인프라는 아카이브를 비롯하여 도서관과 박물관 등 라이브러리 기관들이다. 미래를 예측하는 연구자들을 일컬어 미래학자라고 하는데, 국내 미래학자들의 조직체인 (사)유엔미래포럼에서는 미래의 라이브러리에 대해 이미 10년 전에 다음과 같이 예측한 바 있다.⁹

첫째, 책이 없는 도서관: 전통적인 도서관은 디지털 라이브러리의 버전으로 수리 및 교체, 교환, 변화될 것이다.

둘째, 창의력을 설계하는 공간: 인간의 창의력과 마음을 자극하도록 설계하게 되는 도서관들은 창조적인 아이디어를 찾는 사람들이 찾는 공간이 되며, 도심의 번잡함에서 안전한 피난처로 역할을 할 것이다.

셋째, 건물 기능의 변화: 도서관의 건물 기능이 변형되는데, 일부는 쇼핑 센터에 맞게 재구성되거나 지역사회에서 필요한 장소로 변할 것이다.

미래학자들은 정보통신기술의 진보는 라이브러리 기관에 공간적 변화를 가져올 뿐만 아니라 이용자들의 방문 목적과 행위에도 변화를 가져올 것이라고 한다. 정보통신기술에 의한 데이터가 폭주하면서 사람들은 더 이상한 방향으로 흐르는 정보에 만족하지 않으며, 정보를 만드는 팀에 참여하고, 자신의 기여를 추가하고, 지분을 요구하게 되기 때문이다. 따라서 앞으로 라이브러리 기관들은 이를 반영하여 메이커 혹은 창작자가 될 이용자들

⁹ 인터넷 자료 (사이트 주소 및 검색 일자 불명).

에게 기술과 생산도구를 제공하고, 또 창업과 사업 확장을 계획하는 공간을 제공하는 등 이용자 서비스를 확장하게 될 것이며, 자체 자원이나 데이터를 활용하여 사회적 요구들을 해결해 나가는 등 4차 산업혁명의 중추기관이 될 것이다. 미래학자들이 예측하는 라이브러리 기관이 갖추게 될 기능들은 다음과 같은 것이다.¹⁰

- (1) 팟 캐스트 스튜디오: 오디오 캡처 및 오디오 편집 스테이션으로 팟 캐스트를 진행할 초보자를 교육시키고 활성화하고 온라인에서 팟 캐스트 서비스를 시작할 수 있다.
- (2) 영상 스튜디오: 비디오 캡처 및 영상 편집 스테이션 팟 캐스팅의 비디오 버전 사업을 한다. 이 스튜디오는 자신의 아이디어를 가지고 오는 창조적인 사람들의 다양한 스펙트럼을 포용, 유치, 스스로 사업을 시작하도록 창업을 지원한다.
- (3) 가상현실 스테이션: 미래 사업이 운영, 수행될 도서관에서 400개 이상의 회사를 만들 수 있다. 모든 것이 가상현실이어서 많은 장소가 필요 없다. 세컨드 라이프와 같은 가상 세계의 영역에서 일자리를 찾고 비즈니스를 시작하는 것이 새로운 사업, 창업 현실이다.
- (4) 검색센터: 사람들은 도서관에서 정보를 찾는다. 때때로 그들은 특정 데이터 포인트나 자신이 검색하는 정보에 대해 정밀하고 정확도를 요구한다. 이때 정보관리사들이 이러한 서비스를 제공하면서 변함없이 도움을 제공하고 사업화할 수 있다. 검색센터는 방문자들에게 손쉽게 그들이 원하는 정보를 찾아준다.
- (5) 미니극장: 미니극장은 빠르게 수요가 증가하고 있다. 아동이나 고령 인구들이 필요로 하는 손쉬운 정보나 교육을 제공하는 장소가 될 수 있다. 또한, 간담회를 필요로 하는 그룹들에게는 회의 장소를 제공한다.
- (6) 사이버 카페: 방문자의 대부분은 온라인 접속을 원한다. 도서관은 가벼운 정보에서부터 예술적이거나 전문적인 정보를 찾는 사이버 카페

¹⁰ 인터넷 자료(사이트 주소 및 검색 일자 불명).

를 제공한다. 사람들은 개인정보보호 및 효율성을 원하며, 안전한 장소와 휴식할 공간을 찾는다. 커피나 식사 키오스크, 사내 도서관 서비스 등을 제공할 수 있다.

- (7) 보육 시설: 도서관은 보육 시설과 고유의 공생 관계를 갖는다. 보육사업 기관들과 협업하거나 유료 탁아서비스를 제공하며, 별도의 직원 및 관리자를 둘 수 있다.

흥미로운 현상은 최근에 설계되는 거의 모든 라이브러리 기관들이 정보통신기술을 적극 도입하고 있으며, 위에서 언급된 기능을 적어도 한두 가지는 갖추고 있다는 점이다. 미국도서관협회(ALA) 전 회장 사리 펠드먼에 의하면, 이미 미국의 도서관들은 단순히 책을 빌려주고 정보를 찾는 곳이 아니라 새로운 정보를 토대로 무언가를 만들어낼 수 있는 공간으로 변모하고 있다고 한다.¹¹ 즉, “다양한 디지털 기기를 직접 체험하고 활용할 수 있는 디지털 스페이스 혹은 메이커 스페이스 등으로 인기를 끌고 있다”는 것이다. 예를 들어서, 만약 3D에 관심 있는 이용자라면 도서관에서 3D 관련 서적을 빌릴 수 있을 뿐만 아니라 도서관에 구비된 3D 프린터로 이를 실제 구현해 보고 워크숍 참여도 가능하다고 한다. 그러면서 펠드먼은 “한국은 디지털 기술이 매우 발달한 나라이지만 도서관 내 디지털 플랫폼은 이제 막 도입 단계인 것 같다”고 지적하였다. 펠드먼의 이와 같은 지적은 한국 라이브러리 기관들의 취약점을 드러낸 것이며, 특히 한국 공연예술아카이브 기관들이 유념해 두어야 할 사항이다.

4. 나가며

오늘날의 공연예술아카이브는 더 이상 사료를 위한 기록보관소로 머물러서는 발전을 기대할 수 없다. 세계의 여러 아카이브 기관들은 4차 산업혁

¹¹ 사리 펠드먼, 〈디지털체험장·강의실…도서관 변해야 산다〉, 《중앙일보》, 2016. 11. 3.

명이라는 시대적 흐름에 맞추어 예술가들뿐만 아니라 일반인들의 창조적 행위를 후원하는 기관으로 변신해 가고 있다. 그러나 한국의 공연예술아카이브는 여전히 과거와 현재의 공연자료를 기록, 보존, 서비스한다는 고루한 장소로 인식되고 있다. 다시 한 번 명기하지만 4차 산업혁명의 핵심은 데이터와 플랫폼에 있다. 공연예술아카이브는 수많은 공연예술 데이터들이 집적되는 곳이며, 축적된 데이터는 데이터 사이언스¹²를 통해 무한변수로 콘텐츠를 창조해나갈 수 있는 곳이다. 즉, 공연예술아카이브는 4차 산업혁명의 꽃을 피울 수 있는 가장 창조적인 플랫폼이 될 수 있다. 따라서 앞으로 한국의 공연예술계가 아카이브라는 공간적 인프라에만 관심을 가질 것이 아니라 공연예술 아키비스트, 데이터 사이언스가 가능한 콘텐츠 기획자 또는 창작자와 같이 전문 인력 양성에 더욱 주목해야 할 것이다.

¹² 데이터 사이언스(data science)란 정형, 비정형 형태를 포함한 다양한 데이터로부터 지식과 인사이트를 추출하는데 과학적 방법론, 프로세스, 알고리즘, 시스템을 동원하는 융합분야다.(출처: 위키피디아).

참고문헌

논문

최해리, 「예술기록관리 전문 인력 양성의 필요성」, 『국립예술자료원 개원 기념 세미나』, 2011.

최해리, 「문화콘텐츠의 창제적 원천으로서의 공연예술자료: 춤 사례를 중심으로」, 『국립국악원 국악아카이브 포럼』, 2016.

최해리, 「4차 산업혁명 시대와 무형문화유산의 활용 가능성 모색」, 『한국박물관학회 국제학술대회』, 2017.

기타

최해리, 〈4차 산업혁명과 공연예술〉, 《대전국악방송 대담자료》, 2017.

사리 펠드먼, 〈디지털체험장·강의실…도서관 변해야 산다.〉, 《중앙일보》 2016. 11. 3.

Abstract

A Study of the Creative Application of Performing Arts Archives in the Fourth Industrial Revolution

Choi, Haeree

The Korea Dance Resource Center

Co-director

Performing arts is an intangible arts that disappears immediately at the moment it is presented and remains only in the memory of the performer's body and audience. The same repetition, restoration and reproduction of the disappeared performance is impossible, but artists of all times and places have tried various recording methodology to leave their performances in the tangible form. The performing arts archive is where performing arts are recorded, preserved, and utilized. In the fourth industrial Revolution era, library institutions in developed countries are turning into institutions that support creative activity by not only artists but also the general public. Korea's performing arts archives should also shift from the role of an old archive to a platform to create new cultural contents. This paper summarizes the changes in the Korean performing arts archive and presents the creative application of the performing arts archive in response to the fourth industrial revolution.

Keywords

Performing Arts, Recording Methodology, *Eugwe*(The Record of Court Events in Joseon Dynasty), Performing Arts Archive, Library, The Fourth Industrial Revolution Era, Creative Application

무용예술에서의 라반동작분석법의 총체적 의의

이 경 희

경기대학교 초빙교수

목차

-
1. 서론
 2. 본론
 - 1) 춤의 '순간성'에서 실체적 증거의 변환
 - 2) 무용예술교육에서의 라반이론의 의의
 - 3) 창의적 활동으로서의 라반이론의 의의
 - 4) 심리치료로서의 라반이론의 의의
 3. 결론

요약문

학문적인 연구를 위한 목적으로 사용되는 라반 동작분석법(Laban Movement Analysis)의 핵심은 움직임을 통한 개인의 심리 또는 정서 상태는 내적의도에 의해 외적인 움직임으로 표현되며, 그것은 내면 정서의 상징성을 띠고 있다는 것으로부터 출발한다. 또한 라반동작분석법은 움직임의 대상의 구조가 어떠한지, 그 구조를 과거 또는 다른 구조와 비교 분석적으로 해석하는데 중점을 두며, 분석된 춤의 문법들은 궁극적으로 심리적·사회적·문화적인 다양한 측면에서 서로의 '관계성' 찾을 수 있는 단서를 제공한다. 또한 춤의 '순간성'으로부터 함의된 시스템용어로 기록의 자원을 제공하고, 그것은 다학적인 연구자료로서 교육적 가치를 지닌다.

주제어	라반 동작분석법, 기록, 케스틴버그 동작 프로파일, 춤 예술, 창조적 활동, 순간성, 심리치료
-----	--

1. 서론

춤은 ‘순간성’의 특질로부터 실체적 증거를 남기는 것, 그리고 무엇인가를 얘기하고자 하는 것에 대해 불가능한 영역이라고 생각해왔다. 예술이라 하더라도 통일된 원리를 말하고 범주의 규정을 통해 보다 쉽게 인간의 인식의 틀을 가짐으로써 창조적 발판을 마련할 수 있어야 한다. 보편적 원리를 실현하는 틀을 통일된 규정으로 재단한다 하더라도 예술 텍스트는 여전히 가치 있는 의미를 지니고 있다.¹ 그렇다면 무용예술의 분석은 어디에서부터 어디까지를 객관화할 수 있는가? 그러기 위해서는 어떠한 방법으로 학문적 재단을 해야 하는가? 움직임 또는 무용예술의 ‘순간성’을 기록으로 전환하는 과정에서 소실될 수 있는 실존에 대해서 많은 예술가들은 우려하고, 불편해왔던 것이 사실이다. 무용의 몸짓이 왜 아름다운가에 대해서는 비록 영원한 숙제로 남겨둔다 하더라도 적어도 예술현상에 대한 참된 의미는 객관적 검증에 의해 공감할 수 있어야 한다. 예술에 관한 분석은 그 자체의 본질을 묻는 것이 아니라 ‘예술’이라는 언어가 가진 용법과 기능을 의미한다.

안무가이자 무용교육가였던 루돌프 라반²은 “모든 형태의 의사전달 통로 중에서 표현양식의 영구적인 기록에 대한 연구가 가장 뒤떨어진 영역은 움직임이다.” 이러한 그의 생각은 실존적이고 현상학적인 움직임을 체계적인 시스템 안에서 분석, 기록, 보존할 수 있는 방법에 공헌하게 된다. 그가 연구한 라반동작 분석법³과 라바노테이션(Labanotation)⁴은 인간이 무엇인가를 표현하려고 하는 욕구를 만족하기 위해 움직일 때, 그 사람의 목표와

1 김지원, 『춤은 말한다』, 서울: 서울대학교출판문화원, 2011.

2 루돌프 라반(Rodolf Laban, 1879-1958)은 1900년 초기에 시작된 그의 움직임 이론은 분석하는 방법과 기록체계를 제공할 수 있는 이론적 체계를 제공하여 무용교육, 철학, 안무, 치료 등에 분석과 기록을 통해 움직임의 실체를 구체화시키는데 공헌을 한 무용교육가이자 안무가이다.

3 움직임의 질적 분석, 또는 미시적분석을 뜻하며, 움직임에 초점을 맞추어 움직임에 내재된 개별요소들을 구체적으로 분석하는 방법이다. 이 분석방법은 움직임을 분석하는 네가지 요소, 즉 Body, Effort, Shape, Space 측면에서 분석한다.

4 움직임의 거시적 분석을 뜻하며, 움직임의 현상을 전체적으로 분석하는 것을 의미한다. 무용이나 공연의 현상이나 다루어지는 사물을 전체적으로 파악하고 구조를 찾는 방법이다. Who, What, When, How long 측면에서 분석한다.

의도, 그리고 심리를 이해할 수 있는 자원을 제공한다고 하였다. 라반이론은 신체 움직임에 잠재되어있는 개인의 특성을 이해하는데 도움이 되며, 이러한 특성을 이해하는 과정에서 관찰, 분석, 기록은 궁극적으로 개인의 삶을 영위하는데 있어 개성과 창의성을 개발하는데 기여할 수 있다고 믿었다. 그러나 인간의 움직임은 그 특성상 현상학적이고 일시적이어서 우리는 지극히 주관적이고 투사적일 수밖에 없는 문제점에 봉착된다. 라반은 예술 형태가 명백히 유형의 것이 아니면 받아들이지 못하는 사람들에게 철학만 으론 충분하지 않다는 것을 깨달았다. 그는 춤의 '순간성'에서 실체적 증거의 변환의 필요성을 강조하였다. 그러나 획기적인 필름의 발명으로 인해 무보기록은 과거의 산물이 되는 듯한 인식이 확산됐다. 그러나 테이프 리코더가 악보 자체를 대신할 수 없듯이 필름의 출현이 무보 자체가 지닌 기능을 대신할 수 없다. 이것은 서로 상호 호혜적 관점에서 바라볼 필요가 있다. 필름은 순수한 상태에서 특정한 안무 기록보다는 특정한 공연의 기록을 제공한다. 그러므로 서로의 용도가 분명하고 중복되지 않는다는 점에서 서로 상호 보완할 수 있는 관계로 이해하여야 한다.

라반동작 분석법은 움직임을 단편적으로 관찰하고 기록하는데 그치는 것이 아니라 움직임의 변화를 통해 내적 경험과 정서, 즉 개인의 특성을 이해하는데 그 목적이 있다. 라반동작분석법이란 움직이는 모든 대상의 본질이해와 심리를 분석하는 방법을 말한다. 라반의 생각은 마음과 몸이 하나로 연결되어 있으며, 움직임은 곧, 각 개인의 내부정신에서부터 출발하고, 그 내부정신 욕구가 결국은 움직임을 통해 드러난다는 것이다. 그러므로 라반동작분석법은 인간의 움직임을 신체와 정신을 하나로 보고 그 움직임의 특성을 규명하는데 있어서 중요한 학문적 방법론으로 쓰여 지고 있다.

본 연구는 라반의 라반동작분석법이 움직임을 통해 인간에게 내재되어 있는 에너지를 분석함으로써 외현화 된 움직임과 내적 상태를 연구하는 통합적인 분석 시스템이 어떻게 학문적으로 적용되고 있는지를 살펴보고자 한다.

2. 본론

1) 춤의 '순간성'에서 실제적 증거의 변환

라반이론의 핵심은 움직임을 통한 각 개인의 심리적 또는 정서적 상태가 내부의도에 의해서 외부 움직임으로 표출된다는 것을 인식하는 것이다. 라반동작분석법은 연구하려는 대상의 구조가 어떠한지, 그 구조는 과거, 또는 다른 구조와의 비교 분석적으로 해석되어 움직임의 문법들을 만들어 내는데 중점을 둔다. 분석하고 다시 말해서, 궁극적으로 심리, 사회, 문화적인, 다양한 측면에서 서로의 '관계성' 찾는데 중점을 둔다. 움직임에 대한 라반의 접근은 모든 움직임에는 공통적인 요소들이 있다는 발견을 바탕으로 그의 움직임 연구에서 사용된 분석과 기록은 이전의 연과 되지 않은 움직임의 측면들 사이에 관련된 요인들을 발견해주었고, 움직임이 단순히 신체적인 활동이 아니라는 것을 이해하게 해주었다.⁵ 궁극적으로 라반의 인간 움직임에 대한 연구는 움직임의 경험이 자신에 대해서 더 정확하게 이해할 수 있도록 도와주고 사람들과의 비언어적인 의사소통의 인식을 증가시킴으로써 더 의미 있는 관계를 형성하는데 도움을 줄 수 있다고 주장한다. 또한 움직임 탐구를 통한 개인의 행동에 숨겨진 개념들을 신체적 경험과 움직임의 상징을 통해 개인과 집단적 가치를 명백히 하는 의도를 가진 태도를 이해하고자 하는 것이다.

라반의 이론이 인간 행동에 대한 잠재력을 인식하기 위한 도구의 세트를 제공하는 시스템으로써 탐구하는 것, 그리고 배운 개념들에 대한 명확한 몸 경험을 달성하고 몸 경험을 모니터링하고 분명하게 표현하는 능력발달을 착수하는 것, 관찰하는 기술을 발달하는 것, 타인의 동작을 묘사하는데 필요한 언어구사능력을 기르는 것과 기호나 부호 사용능력을 기르는 것에 기여한다. 예술교육으로써 무용교육은 인간의 움직임을 사회적, 문화적, 심미적, 창조적으로 이해하고 활용하는 능력을 길러주며 몸, 마음, 정신을 통

⁵ Samuel Thornton, *Laban's Theory of Movement A New Perspective*, Plays Inc, Boston, 1971.

합시키는 교육이다. 최근 교육계에는 인성교육, 창의교육, 문화예술교육의 중요성이 대두되며 예술교육의 교육적 가치가 강조되고 있다.

2) 무용예술교육에서의 라반이론의 의의

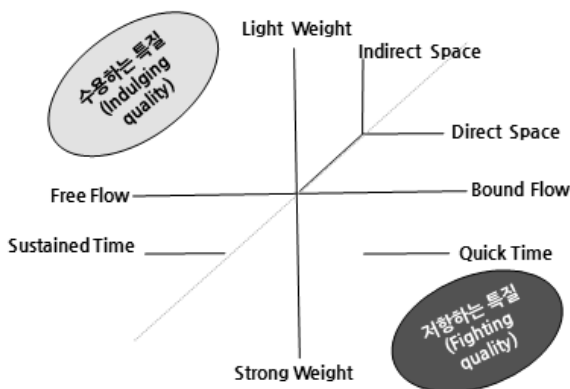
루돌프 라반의 움직임 기반으로 만들어진 라바노테이션과 모티브 표기법은 움직임을 기록하는 것뿐만 아니라 움직임 분석 및 교육과 창작에도 적용가능하다는 점에서 무용보의 기능을 확대시킨 것으로 평가받는다.⁶ 라반의 대표적인 기록법으로 알려진 라바노테이션, 모티브(Motif), 라반움직임 분석법은 움직임을 묘사하고 구조를 기록하고, 움직임의 특질을 분석하는 방법으로서 움직임 교육과 창작활동에 사용되고 있다. 조하운(2017)의 연구에 의하면, 라반의 움직임 연구는 무브먼트 리터러시 교육적인 측면에서 몸과 움직임의 구조 및 특질에 대한 이해를 돕고, 자기 자신, 타인, 사회문화적 집단이해, 무용교육의 신체적, 인지적, 사회적 정서적, 문화적 목표를 달성하게 한다고 주장한다. 라반의 인간 움직임(춤)에 대한 견해는 단순히 움직임을 이론적인 지식을 제공하는 것이 아니라 삶 속에서 실천될 수 있는 실제적인 지식과 연계시켰다는 점이다.

| 표 1 |

에포트	움직임 특징	심리적 기능
힘(weight)	강하거나 가벼운	의도(감각)
시간(Time)	느리거나 빠른	결정(작관)
공간(Space)	직시하거나 흩어진	사고(주의)
흐름(Flow)	자유롭거나 절제하는	감정(정서)

⁶ 전하운, 「라반 움직임 이론에 기반한 무브먼트 리터러시 교육의 의미」, 이화여자대학교 대학원 석사학위 논문, 2017.

'개성(성격)'은 Effort의 선호도와 노출빈도에 따라 결정된다.



| 그림 1 |

신체는 인간의 정서를 상징하는데 결정적인 역할을 한다. 정서는 유기체로서의 상태와 행동하려는 충동 혹은 자신이 처해있는 환경 변화에 대한 직관적인 결과물이다. 동시에 인간의 정서는 뚜렷한 얼굴표정, 신체자세, 초동 움직임을 수반하기 때문에 상대방에게 가치 있는 정보를 제공 한다.

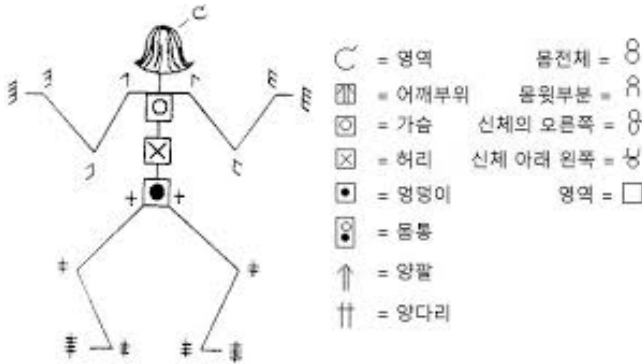
라반의 에포트 이론은 융의 심리이론에 영향을 받았다. 융은 대립원리, 즉 정신의 양극성은 신체에너지 내에 반대되는 힘이 존재하여 갈등을 야기 하며, 이러한 갈등이 정신에너지를 생성하는데 필요하다는 것이다. 즉 인간은 이러한 갈등이 없으면 에너지가 없으며 인생도 없다고 보았다. 그는 사랑과 증오는 정신 내에 존재하면서 행동으로 표현을 추구하는 긴장과 새로운 에너지를 창조한다고 보았다. 따라서 양극성들 간에 갈등이 커질수록 에너지는 더 많이 생성된다고 하였다. 이러한 양극적인 갈등이 모든 행동의 일차적 원동력이며, 이것이 모든 움직임의 에너지를 창조한다고 보았다.

라반은 융의 양극적인 내적 충동들이 에포트(effort)로 나타난다고 주장한다. 다시 말해서 인간 감정의 양극성은 누구에게나 존재하는 것으로서 이것을 적절히 사용하거나 이해한다면 몸과 마음 모두를 평정시킬 수 있는

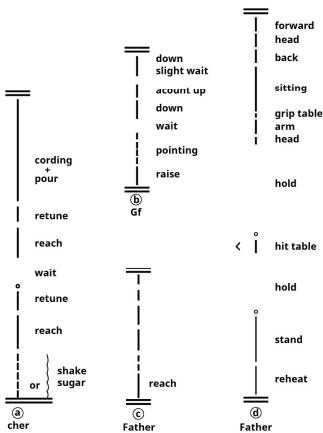
재생력을 가질 수 있다고 보았다. 이것은 결국은 걸으로 드러나는 태도를 의미하는데, 태도는 비언어적 커뮤니케이션을 의미하는 것인데, 이것은 개인의 성장 뿐 만아니라 삶을 영위하는데 있어서 '나'를 표현하고 남을 이해하고 사회를 구성하는 본질적인 요소로서 주요한 역할을 한다. 비언어적 커뮤니케이션 인식(perception) → 이해(congnition) → 태도(attitude) → 행위(behavior)의 단계적 과정을 거치면서 반응으로 나타난다. 따라서 태도는 행위에 직접적인 영향을 미치는 요소로 볼 수 있다.

인간의 비언어적 표현행위가 중요시되고 있는 이유는 그것이 일상적인 커뮤니케이션에서 언어적인 표현행위보다 많은 의미를 전달할 뿐만 아니라 더욱 강력한 의미를 전달하기 때문이다. 즉 몸짓언어가 말보다 훨씬 강력한 커뮤니케이션 수단이라는 것이다. 라반은 일찍이 움직임이 지니는 심리적 동반에 대하여 집중적으로 연구하였고, 그것은 'Effort'라는 명명 하에 인간이 태어나서 죽을 때 까지 끊임없이 반복 선택하여 사용하는 인간의 공통적인 움직임 요소에 대해 규명하였다.

〈표 1〉은 에포트의 움직임의 네 가지 특질, 즉 힘(Weight), 시간(Time), 공간(Space), 흐름(Flow)으로 연속적으로 발생하는 '허용하는 특질'(Indulging)과 '저항하는 특질'(fighting qualities)들로 나뉜다. 에포트는 모든 인간이 지니는 공통적인 움직임의 질(quality)이라 하였으며, 그는 움직임의 요소를 힘, 흐름, 시간, 공간의 특질로 나타난다고 보았다. 이러한 양극적인 갈등이 모든 행동의 일차적 원동력이며, 이것이 모든 움직임의 에너지를 창조한다고 보았다. 〈그림 1〉과 〈그림 2〉는 인간의 신체부위 또는 에포트를 기호화하여 분석하여 해석할 수 있도록 하였다. 〈그림 2〉에서 보여지는 액션 스트로크(Action Stroke), 모티브는 일련의 움직임 과정을 기호화한 것이다. 호흡의 흐름을 기준으로 움직임의 흐름을 표기하거나 또는 동작구를 기준으로 움직임의 특징을 표기화 한 것이다.

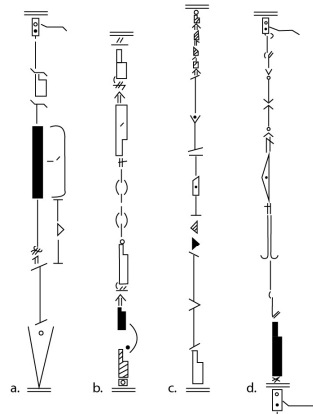


ACTION STROKE PRACTICE



MOTIF

A. Verbally describe these motifs. Your descriptions will approximate (not be exactly like) those on the answer page.



| 그림 2 |

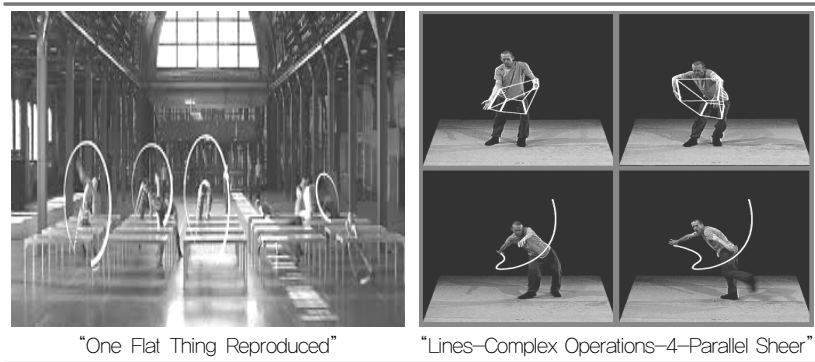
3) 창의적 활동으로서의 라반이론의 의의

안무학, 즉 'Choreology'라는 용어는 1928년 라반에 의해 처음으로 소개되었으며 일반적으로 무용이나 움직임에 관한 연구로 정의된다. 라반의 공간조화 이론은 무용 연구가 실제적이고 과학적으로 체계화되었으며, 현재

안무학적 연구의 기틀을 마련하게 되며, 이는 현재 안무학적 연구가 실제와 이론을 통합하여 이루어지는 데 영향을 끼쳤다.⁷ 초기의 안무학적 연구가 움직임의 기록이나 민족무용학, 무용인류학 분야에서 주로 이루어졌다면 현재는 무용공연 및 안무 분야까지 스펙트럼이 확장되고 있는 추세이다. 또한 김재리(2010)는 안무학적 연구에서 라반이론은 움직임을 비롯한 현장의 모든 대상에 대한 ‘관찰’에서 움직임을 기록하고, 기록된 움직임을 토대로 분석하는 단계에서는 움직임의 요소들의 관계를 분석하여 움직임의 구조를 찾는 데 도움을 줄 수 있다고 한다. 이는 궁극적으로 분석된 움직임의 요소들을 종합적으로 해석하는 단계에서는 안무의 구조와 사회문화적 구조, 경제, 사상등과의 관계를 고려하며 작품이 가지는 의미와 가치를 찾아 볼 수 있다고 주장한다. 몇몇 프로젝트들은 표기법을 이용하여 더 일반적인 접근법을 제시하기 위해 라반이나 베네쉬의 표기법을 바탕으로 하였다. <그림 3>과 같은 프로젝트들을 통해 CD-ROM, DVD, 웹사이트, 소프트 웨어, 인터넷베이스, 논문, 도서, 디지털 장치 형태로 무용의 광범위한 문서화를 이루었다.⁸ 에미오 그레코(Emio Greco) PC 컴퍼니는 약 10년간 무용의 문서화에 관심을 가져왔다. 그들은 무용의 문서화를 위한 잠재적 방식으로서 새로운 매체를 사용하여 첫 번째 프로젝트를 시작하였다. 이 프로젝트의 결과는 『캡처링 인텐션 *Capturing intention*』이라는 제목으로 도서로 출판되고 DVD로도 출시되었다. 이 프로젝트를 연구한 어휘의 언어적 설명은 라반과 베네쉬 표기법 및 실증적인 영상 발췌 자료를 제공한다. 이 프로젝트에는 언어학, 라반의 무용표기법, 모션 캡처, 음향과 그래픽의 합성과 같은 특정한 도구를 사용하는 다양한 분야가 포함되어 있으며, 디지털 상호작용을 이용하는 워크숍의 어휘를 설명하고, 기록하고, 문서화하는 것을 목적으로 한다.

7 김재리, 「루돌프 라반(Rudolf Laban)의 ‘움직임 공간’ 특성에 근거한 안무학적 분석 모형개발-공간조화(Space Harmony)이론을 중심으로-」, 이화여자대학교 대학원 박사학위 논문, 2010.

8 Sarah Fdili Alaoui, *A comprehensive review of Dance and Technologies*, Dance Science for Community Contribution 2018 International Symposium of the Korean Society of Dance, 서울, 2018.



| 그림 3 | William Forsythe

4) 심리치료로서의 라반이론의 의의

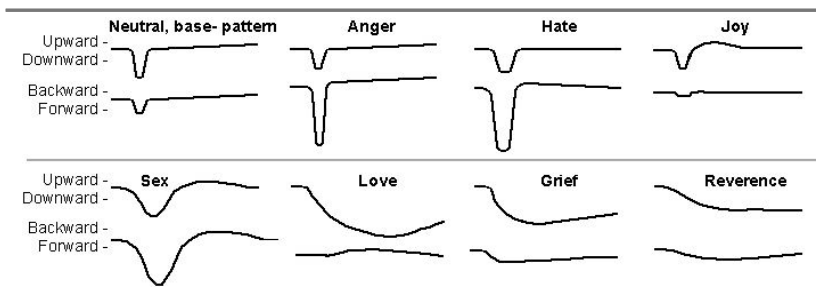
무용치료사의 철저한 움직임 평가는 성공적인 치료계획과 치료를 가능하게 한다. 신체 움직임표현을 심리치료의 매개로 사용하는 무용치료는 개인의 정서적, 인지적, 신체적 그리고 사회적 통합을 촉진하기 위해 움직임을 심리 치료적으로 사용한다.⁹ 무용치료는 치료관계에서 나타나는 내담자의 행동에 초점을 두고, 내담자의 움직임의 표현, 의사소통, 적응 행동 등이 치료를 위해 사용된다. 성공적인 치료를 위해서는 필수적으로 초기단계 또는 치료과정(Therapeutic Process)에서 치료적 중재(Therapeutic Intervention)을 위한 치료사의 움직임 진단(Assessment), 평가(Evaluation)가 반드시 선행되어야 한다. 일반적으로 동작분석은 관찰→서술→해석이라는 과정으로 진행된다. 그러나 어떻게 해석할 것인지의 관점도 가지 않고 일어난 움직임을 단순히 기술하는 것만으로는 동작의 해석이나 기술의 방향부여가 곤란하다. 미리 해석의 방법을 결정해두고 이에 기초한 관찰의 요점, 기술방법을 결정해두는 것이 필요하다.¹⁰ 우리가 무엇을 지각하려고 하는 경우에는

⁹ 이경희, 「무용동작치료에서의 움직임 평가의의미-라반동작분석법을 중심으로-」, 『한국무용예술학회지』, 제60집 3호, 2016.

¹⁰ 함용운 외, 『임상동작분석』, 영문출판사, 2004.

단지 지각자극을 받아들이는 것이 아니라 무언가를 예상하여 대상에 다가간다. 이러한 예상은 정확할수록 신속하고 정확한 관찰을 가능케 한다.

무용치료의 움직임의 진단 평가의 근거는 움직임은 개인의 정신을 드러내기 마련이기 때문에 움직임은 개인의 자아를 이해하는 결정적인 단서를 제공하기 한다는 심신 일원론을 바탕으로 하고 있다. 진단평가를 위한 움직임 분석은 개인이 직면한 문제를 진단하고, 그것을 바탕으로 해석하여 내담자가 당면한 문제를 해결할 수 있는 정보를 제공해준다. 움직임 분석이 지니는 임상적 가치는 비록 그 변화가 작을지라도 그것은 전체를 반영하는 단서를 제공할 수 있다는 것에 근거한다. <그림 4>에서 보여지는 그래프는 케스틴 버거가 라반의 에포트에서 흐름을 가지고 호흡의 고저에 따라 감정의 상태를 진단도구로 사용하였다. 개인 혹은 움직임을 치료적 매개로 사용하는 무용동작치료에 있어서 내담자의 움직임의 특성 즉, 질적인 면을 진단하고 평가하여 치료의 계획을 세우는 것은 임상 안에서의 치료가 좀 더 성공적인 치료를 기대할 수 있다. 라반의 움직임 분석 시스템이 합의된 전문성 있는 타당한 측정도구의 틀을 제공하는 데에는 의심의 여지가 없다. 환자들의 움직임을 서술하는 용어를 재공하여 줌으로써 움직임에 대한 구체적인 묘사기술과 분석 그리고 해석의 토대를 마련해주었다.



| 그림 4 | Kestenberg Movement Profile

3. 결론

‘움직임’이란 단어는 무엇인가 항상 일어난다는 것을 의미한다. 이러한 움직임은 보편적인 인간의 특성이고, 삶을 살아가는데 있어서 가장 기본적인 신체경험이며, 정신의 전달수단이고, 또한 정서적 표현의 상징인 것이다. 따라서 각 개인이 드러내는 움직임의 질은 그 인간의 행동양상인 학습, 물질대사, 환경에 대한 인식 등의 산물이며, 행동양상의 ‘개성’ 혹은 ‘스타일’을 만들어낸다. 각 개인의 스타일은 사람과 사람과의 ‘관계’를 형성하며, 자신의 정서를 들춰내는 표상이 된다. 결국 ‘몸’을 통한 인간의 움직임은 어디까지나 정신과 결부되어 드러나며, 그 움직임은 각 개인의 내면을 해석하거나 이해할 수 있는 수단이 되며, 서로 원활한 상호작용의 관계를 맺는데 중요한 역할을 한다. 이러한 탐구는 학문적 예견과 통찰, 그리고 후대에 다양한 학문적 자원으로 제공될 것을 목표로 한다. 더 나아가 춤이 인간행위의 한 국면으로 간주한다면, 춤도 문화적 특성들과 마찬가지로 그 사회, 문화적 측면을 반영한다. 춤은 자신이 느끼는 어떠한 것들을 상징으로 표현할 수 있는 가장 강력한 수단이기 때문에 사람들은 자신이 처해진 환경과의 관계에서 일정한 공통적인 움직임 나타난다. 그러므로 개인 또는 집단의 춤(움직임)연구는 개인 또는 사회, 문화를 이해하는데 좋은 자원이 될 수 있다. 오늘날 기록방법은 최첨단의 기술로 발전하고 있지만, 여전히 라반의 움직임 이론은 움직임의 실체를 구체화하는데 중요한 이론을 다루어지고 있는 것은 그가 움직임을 이론을 단순히 기술하는 것에 그친 것이 아니라 움직임(춤)이 실제적 증거로부터 학문의 시작이라는 점을 감안할 때, 움직임의 ‘순간성’에서 실제적 증거를 위한 과정에는 ‘변화(transformation)’와 ‘해석(interpretation)’을 할 수 있도록 제공한다. 지금까지 무용은 일시적인 것으로 묘사되어 왔다. 무용은 하나의 작품에서 다른 작품으로 끊임없이 변해가고 공연 후에는 흔적을 전혀 남기지 않는다는 점에서 삶에 대한 은유적 표현을 사용하기도 한다. 이는 무용의 아름다운 특징이라고도 볼 수 있지만, 많은 이론가들이 주목하는 문제 중의 하나이기도 하다. 변화와 해석의 기반은 관찰과 분석 그리고 기록에 기반 한다. 다시

말해서 라반의 이론은 인간 행동에 대한 잠재력을 인식하기 위한 도구의 세트를 제공하는 시스템으로써 탐구하는 것, 배운 개념들에 대한 명확한 몸 경험을 달성하고 몸 경험을 모니터링하고 분명하게 표현하는 능력발달을 착수하는 것, 관찰하는 기술을 발달하는 것, 타인의 동작을 묘사하는데 필요한 언어구사능력을 기르는 것과 기호나 부호 사용 능력을 기르는 것에 기여한다.

참고문헌

단행본

- 김지원, 『춤은 말한다』, 서울대학교출판문화원, 2011.
- 함용운 외, 『임상동작분석』, 영문출판사, 2004.
- Janet Kestenberg, Amighi, Susan, Penny, K. Mark, 『The Meaning of Movement: Developmental and Clinical Perspective of the Kestenberg Movement Profile』, Routledge, 1999.
- Imrgard Bartenieff with Dori Lewis, 『Body Movement: Coping with the environment』, Routledge, 1993.
- Linder, T. W, 『Transdisciplinary play-based assessment: A Functional Approach to working with young children(Rev.ed)』, PaulHBrookesPubCo, 1993.
- Fran J, Levy, 『Dance Movement Therapy: A Healing Art』, 1998.
- Cecily Dell, 『A Primer for Movement Description』, Dance Notation Bureau Press, 1991.
- Berger, M,R, 『Movement patterns in borderline and narcissistic personality disorders』, New York University, 1999.

논문

- 김재리, 「루돌프 라반(Rudolf Laban)의 ‘움직임 공간’ 특성에 근거한 안무학적 분석 모형개발 -공간조화(Space Harmony)이론을 중심으로-」, 이화여자대학교 대학원 박사학위 논문2010.
- 전하윤, 「라반 움직임 이론에 기반한 무브먼트 리터러시 교육의 의미」, 이화여자대학교 대학원 석사학위 논문, 2017.
- Cruz, R, F, 「An Empirical investigation of the Movement Psychodiagnostic Inventory」, 1995.
- Dulicai, D, 「Movement Therapy on a Closed Ward」, 『Journal of Bronx State Hospital』, 1973.
- Goodman, L. S(1991), 「Movement behavior of hyperactive children: A qualitative analysis」. 『American Journal of Dance Therapy』, 1991.

Sossin, M. K. & Birklein, S. B, 「Noverbal transmission of stress between parent and young child: Consideration and psychothrapeutic implications of a study of effective movement patterns」, 『Journal of infant, Child, and Adolescent Psychotherapy』, 2006.

기타

유튜브 www.youtube.com

구글 www.google.com

Sherry W. Goodill, 〈무용/동작심리치료에서의 움직임평가〉, 〈〈대한무용/동작심리치료학회 제2회 국제워크숍〉〉, 2014.

Abstract

The Meaning of Analysis and Record in Dance Art - Laban Movement Analysis -

Lee, Kyunghee

Kyonggi University

Visiting Professor, Department of Performing arts

The core of Laban Movement Analysis, which is used for academic research purposes, is that the individual's psychological or emotional state through movement is expressed in external motion by internal intention, which is symbolic of internal emotions. In addition, the Laban motion analysis focuses on analyzing the structure of the object of movement and its structure comparatively and analytically with the past or other structures, and the analyzed grammars of the dance ultimately influence each other in psychological, social and cultural aspects 'Relationality' provides clues to be found. It also provides a resource of records in terms of the system implied from the 'momentary nature' of dance, which has educational value as a multidisciplinary research material.

Keywords

Lanban Movement Analysis, Record, KMP, The Art of Dancing, Creative Activity, Instantaneity, Psychological Therapy

Cinéma et ⟨le Mal d'archive⟩ de Derrida

Antoine Coppola

Sungkyunkwan University

Professor, Film, Tv, and Multimedia

Contents



1. Archive et cinéma documentaire
2. Archive et cinéma de fiction
3. Godard et son histoire du cinéma
4. Derrida et le Mal d'archive

Abstract

Un jour, à la fin d'un symposium autour du célèbre film « La Bataille d'Alger » de Pontecorvo, quelqu'un a dit que l'histoire véridique était trop difficile à retrouver (à savoir ce qu'il s'était vraiment passé), il fallait donc la créer (dans le sens d'inventer). J'étais si surpris par cette conclusion anti-historique que je n'ai pu répondre. Nous pouvons faire l'histoire au présent par nos actions, mais ce qui a été fait est fait, et restera historique autant que possible dans la mesure où des historiens sérieux et libres pourront faire leur travail. Max Stirner a dit « Nous ne pouvons être libre de tout, mais nous pouvons tenter de faire nos écrits aussi libres que nous sommes ». Si nous rapportons cette idée à l'Histoire, cela veut dire que ce n'est pas parce que l'histoire est le résultat des recherches faites par des humains qu'elle doit être faussée. L'homme est faillible mais il est aussi perfectible. En tant qu'historien du cinéma, les questions importantes sont de savoir ce qui constitue une archive, (le Mal d'archive de Derrida, qui développe la pensée sur la constitution de la connaissance selon Foucault, intervient très à propos, ici) et comment les utiliser, dans les films en particulier, fiction ou documentaire.

1. Archive et cinéma documentaire

Les cas de Chris Marker, Claude Lanzmann et Rithy Panh :

Une image en tant qu'archive est « déportée » de son contexte. Ceci est bien connu en archéologie. Les musées regorgent d'objets déplacés de leurs contextes origines qui, malheureusement, n'ont finalement de sens que par le discours et les explications de l'autorité qui les possède. Pourtant, ces objets avaient du sens pour tout le monde dans leur emplacement et leur contexte d'origine. Après deux guerres mondiales remplies de films de propagande (y compris la Guerre d'Espagne qui fut riche en manipulations d'images de toutes sortes), il devint clair que les archives de films ne pouvaient être considérées comme une preuve de rien. D'abord, parce que leur objectif initial, la raison de leur tournage, est souvent absent ou inconnu, et qu'il s'agit donc toujours d'une réutilisation dans un autre contexte donc d'un détournement d'images. Deuxièmement, l'éditeur, le responsable des archives (« l'archonte » selon le qualificatif utilisé par Derrida) peut lui faire dire ce qu'il veut en lui octroyant la valeur « d'archive ». Ce point critique est illustré par Chris Marker dans une scène célèbre de «Lettre de Sibérie».

Chris Marker montre que la même série de plans (montés de la même façon) mais commentés et accompagnés d'une musique différente modifie « l'archive », le spectateur leur donne une valeur et un sens différent à chaque fois : positif, négatif ou déclarée neutre.

Claude Lanzmann, pour part, dans «Shoah» lance un nouveau type de documentaire qu'on pourrait qualifier de «film de mémoire». Pour les crimes fascistes, les images d'archives étaient des films tournés par les nazis

pour leurs intérêts ou des films des armées réalisés après le massacre. De ce fait, ils connotent (suggèrent) un passé révolu, terminé « mort » mais elles sont re-montées par des autorités qui ont un projet pour le futur (qui utilisent ces images pour parler d'un certain futur ; ils organisent le passé pour basé un certain futur). Opposé à cela, Lanzmann veut que le film soit comme une intervention dans le présent, pour ranimer la mémoire et rappeler les fantômes (les « spectres » anticipant ce que Derrida à nommé « hantologie ») au beau milieu de son tournage. Il refuse donc toutes les vieilles images dites « d'archives » et fait du présent un document unique avec les vrais lieux historiques mais tels qu'ils sont maintenant (au moment du tournage) et avec des témoins ou des « mémoires vives » (comme on dit en informatique) qui parlent du passé, de ce que leur mémoire et, aussi, leur corps (blessures, visages marqués, etc) gardent comme traces du passé. L'idée de « trace » remplace celle de vues du passé. En effet, avec ce dispositif, on comprend que l'histoire n'est qu'une froide machine (abstraite et, finalement, irréelle) si elle n'est pas pensée et ressentie par des humains vivants. En croisant par le montage les interviews, Lanzmann crée une inter-subjectivité de gens très différents (différentes classes sociales, différentes cultures, etc) mais parlant tous du même événement ou de la même période historique. Ce faisant, il élimine ainsi le dispositif « une seule voix, un seul chef » des documentaires anciens.

Rithy Panh (qui est franco-cambodgien) suit le chemin de Lanzmann avec le film «S21: La machine à tuer Khmers rouges». En tournant directement sur ce qui reste des camps des années 1970, il insiste spécialement pour que les gens refasse les gestes du passé, qu'ils mimes les mêmes actions, maintenant. Il met en scène une sorte de psychanalyse par l'action. Comme si la mémoire du passé était aussi dans la mémoire

des corps des personnes qui vivent aujourd'hui. Il met en scène une sorte de psychanalyse par l'action et par le geste non seulement par les mots. Cette mnémotique filmée sert à faire ressortir le refoulé, l'histoire qui est en nous mais mal connue et reconnue (assumée).

2. Archive et cinéma de fiction

La cinémathèque de Langlois et l'histoire du cinéma de Godard

Le problème des archives de cinéma est aussi celui des archives de films de fiction. Le cas de la cinémathèque parisienne et de son directeur Henri Langlois peut nous en dire plus. Langlois commence à collectionner des films pendant la période du Front populaire en France. Ce mouvement politique était soutenu par le mouvement des Ciné-clubs avec Louis Delluc et Léon Moussinac. L'équation était la suivante: l'histoire est l'amie du peuple si elle reste indépendante. Avec le nouveau gouvernement socialo-communiste, l'intérêt pour la culture des classes populaires s'accroît, une culture différente de celle de la classe dirigeante. Le cinéma joue un rôle important dans cette culture. Le prolétariat aime le cinéma. Les films sont une partie de leur mémoire et de leur histoire, même l'histoire de leur imagination et de leurs rêves ou illusions. Langlois aimait, aussi, le cinéma muet qui était menacé de disparaître à cette époque à cause des films au son synchrone. L'équation était la suivante: l'histoire est l'amie du peuple si elle reste indépendante. Même si la mémoire du peuple est colonisée par les idées de la classe dirigeante, les films, en faisant la part des choses, gardent des traces de leurs rêves, de leur imagination, de leurs cauchemars et de leurs illusions.

3. Godard et son histoire du cinéma

Disciple de Langlois, Godard suit les chemins de la mémoire des films (ou de la mémoire de films dans les films), et cherche à savoir comment faire l'histoire des films avec d'autres films afin de ne pas changer de support, de matière, de « champ du discours » comme dirait Foucault. Godard fut invité à faire des conférences en Suisse sur l'histoire du cinéma. Sa façon de procéder fut surprenante : il a collecté de vieux films et les a monté en parallèle en suivant sa mémoire et son sentiment sur certaines scènes et, parfois, certaines images de ces scènes. Très fétichiste, égocentrique et subjectif, l'histoire du cinéma de Godard humanise l'histoire du cinéma et se focalise sur le processus de transformation et transfert (presque psychanalytique) ou transfiguration induit dans la succession des films dans l'histoire. Ce faisant, il efface l'idée que les archives sont figées dans le temps (elles sont aussi le résultat d'une transfiguration, d'un transfert d'autre chose), elles ne sont plus « anciennes », enfouies dans le « passé » et « sacrées ». Comme Lanzmann l'a fait avec le documentaire, Godard exclu la célébration, la sacralisation des images du passé, leur « statufication », leur « momification » en « archives » car elles sont toujours le résultat d'une mutation et sont encore vivante car mutantes en fonction du présent. On en revient donc à ce que Derrida nomme « Le Mal d'archive ».

4. Derrida et le Mal d'archive

Michel Foucault dans son livre « L'Archéologie de la connaissance » explique que l'archive est un nouveau discours qui contient des choses dites ou faites. Comme dans la psychanalyse freudienne, la fonction de

l'archive (de l'image du passé) est de guérir. L'archive tente de renaître de l'origine unique pour soigner les « patients » (anamnèse). Mais ce qui revient est une reconstitution choisie par l'archonte et au service de l'archonte. La condition de l'archive, son érection à la valeur d'archive, est liée à la création d'un pouvoir, d'un lieu d'autorité. L'archonte est propriétaire de ce qu'il nomme « archive » et qu'il collecte pour créer un futur, son futur avec son message. Il s'agit d'un processus d'idéalisation d'un corpus de documents (quantifié et catégorisé, titré (comme le font les musées), et, au final, sacralisé. Cela emprisonne les fantômes au lieu de les libérer, ils ne parlent plus directement. Mais les archives, créées et ranimées ainsi, deviennent la loi puissante de l'archonte. Celui-ci exerce sa pulsion de mort (freudienne) pour réduire (re-tuer) les fantômes. Il les ré-organise, les stabilise à son profit (glorifie son ego). L'archive, ainsi définie, peut être comparée à la citation dans les essais littéraires : décontextualisée, elles servent à légitimer un discours, et décontextualisée, elles perdent leur sens d'origine, leur « fantomatique ». Derrida conclut donc qu'il est nécessaire de tuer l'archonte (et sa loi) pour libérer les archives. L'image n'est donc pas une preuve sacrée mais la trace d'un contexte plus large qui risque de se réduire (comme une image peut finir par symboliser un moment, comme une photo finit par devenir la « petite » représentation et mémoire d'une personne que l'on a pourtant connu plus complexe et « en devenir » dans le sens de Deleuze : c'est ce qu'on peut nommer, avec Derrida, un « effet d'archive »). Créer une archive, c'est, donc, aussi oublier (hypomnésie : rétrécissement de la mémoire)(c'est l'équivalent de la peine de mort : on se focalise sur une personne qu'on « stabilise » pour glorifier l'autorité et oublier la l'instabilité d'où vient le crime). Le Mal d'archive actuel se situe entre voir et savoir, entre une sacralisation aliénée au service d'une autorité et une connaissance libre toujours en devenir.

Bibliographie

Livre

- Max Stirner, 『L'Unique et sa propriété』, Le Livre de Poche, 2010.
- Jacques Derrida, 『Le mal d'archive : une impession freudienne』, Galilée, 2008.
- Jacques Derrida, 『Spectres de Marx』, Galilée, 1993.
- Michel Foucault, 『L'Archéologie de la connaissance - in : Le Même et l'Ordre』, PUF, 2010.
- Richard Roud, 『Henri Langlois : l'Homme de la cinémathèque』, Belfond, 1985.
- Jean-luc Godard, 『Histoire(s) du cinéma』, Gallimard, 1998.
- Chris Marker, 『Commentaires』, Le Seuil, 1961.

Thèse

- Antoine Coppola, 『Moranbong : film français en Corée du Nord』, 『Modern and Contemporary France』, 2011.

Filmographie

- Jacques Lanzmann, Film 〈Shoah〉, 1985.
- Rithy Panh, Film 〈S21 la machine à tuer Kmaher rouge〉, 2003.
- Jean-luc Godard, Film 〈Histoire(s) du cinéma〉, 1988.
- Chris Marker, Film 〈Lettres de Sibérie〉, 1957.

무용 기록으로서의 구술사*

이 은 주

성균관대학교 겸임교수

목차

-
1. 서론
 2. 구술사의 개념과 활용의 의의
 - 1) 구술사의 개념과 발달과정
 - 2) 구술사를 활용한 새로운 역사쓰기
 - 3) 국내 무용분야 구술사 연구의 현황
 3. 무용의 기록
 - 1) 무용가의 기록
 - 2) 문헌의 기록
 4. 무용 기록으로서의 구술사
 - 1) 문자화된 구전심수(口傳心授)
 - 2) 비주류의 역사
 - 3) 사회문화적 맥락 속에서의 동시대성(同時代性)
 5. 결론

* 발제자의 박사학위논문 「구술채록문 분석을 통한 초기 한국현대무용사 연구-미국현대무용 도입시기를 중심으로」(성균관대학교, 2016)에서 발췌 및 수정하였다.

요약문

무용은 ‘몸’을 표현의 도구로 사용하는 예술이다. 또한 한 번 행해지면 소멸되는 무형체성과 일회성을 특징으로 한다. 즉 무용은 살아있는 몸의 예술이기 때문에 문자로 기록하는 것은 난해하다. 오늘날 영상이라는 디지털매체의 발달은 기록을 용이하게 했지만 이 역시 여전히 무용작품의 시각적인 면만을 기록한다는 한계를 지닌다. 이러한 어려움에도 불구하고 춤의 기록과 보존이 중요한 것은 과거와 현재의 만남이자 현재적 시점에서 재현과 해석을 할 수 있는 근거가 되기 때문이다. 무용가의 기억을 통한 기록방법인 구술사는 이를 가능하게 열어준다. 무용가의 언어로 자신의 삶과 예술을 기억하며 채록하고 연구하는 구술사는 무용의 기록방법으로서 무용가를 주체적으로 드러낸다. 또한 이를 근거로 현재적 시각에서 무용사 뿐 만 아니라 무용이 사회와 맺게 되는 상호작용을 읽어냄으로써 역사를 보는 다양한 관점을 지니게 한다. 따라서 무용분야 구술사는 무용가의 구술을 채록하여 기록으로 남긴다는 의의와 함께 여기에 함께 기록되어진 ‘인간과 사회적 관계’들을 남기는 것이다. 이렇게 기록되어진 무용분야 구술사는 분석과 해석이 더 해져 무용사 읽기, 역사 읽기의 창이 된다.

주제어

구술사, 구술채록문, 기록, 몸의 기록, 새로운 역사쓰기, 육완순, 홍신자

1. 서론

‘기록(記錄)’의 사전적 의미는 “주로 후일에 남길 목적으로 어떤 사실을 적음. 또는 그런 글”¹이다. 즉 문자를 사용해서 남긴다는 의미이다. 여기에는 문자를 사용할 수 있는 사람이 기록을 만들 수 있다는 기본적인 전제가 내포된다. 기록되어지는 것과 기록되지 않는 것은 누가 결정하는 것인가. 어떤 목적으로 어떤 사실을 선택해서 남기느냐 하는 문제는 기록을 남기는 주체가 누구인지, 또 어떠한 의도를 가지는지에 따라 진실에 가깝게 서술되기도 하지만 그 사실이 왜곡되거나 변질될 수도 있다.

이러한 기록이 무용분야에서는 더욱 난해성을 지닌다. 무용은 ‘몸’을 표현의 도구로 사용하는 예술이다. 또한 한 번 행해지면 소멸되는 무형체성과 일회성을 특징으로 한다. 즉 무용은 살아있는 몸의 예술이기 때문에 문자로 기록하는 것은 어렵다. 이러한 기록의 어려움에도 불구하고 춤의 보존과 재감상, 재창조, 연구를 위해서 무용은 기록되고 보존되어야 한다.

그런데 앞서 기록은 문자를 사용해서 남긴다 했다. 그렇다면 무용을 어떻게 문자화시킬 것인가. 물론 오늘날에는 테크놀러지의 발달로 문자화시키지 않고도 기록할 수 있는 여러 방법들이 존재한다. 그러나 문자로 기록하고 보존하는 것 또한 필요하다. 무용의 기록이 그림, 무보, 문자, 사진, 동영상 등으로 진화되어왔고, 전통적인 무용의 기록과 보존의 방법으로 구전심수(口傳心授)는 몸과 마음의 기억술로 이어져 왔지만 무용가의 미학을 다 담지는 못한다. 여기에서 문자를 사용한 기록으로서 구술사는 하나의 대안이 될 수 있다. 무용가의 언어로 자신의 삶과 예술을 기억하며 채록하고 연구하는 구술사는 무용의 기록방법으로서 무용가를 주체적으로 드러낸다. 학자, 평론가, 관객과 같은 타자들의 시각이 아닌 무용을 창작하고 공연하며 예술적 가치를 구현해 내는 당사자인 무용가의 구술이 기록에서 가장 일차적이다. 작품을 가장 잘 알고 있는 사람은 창작자 본인이기 때문이다.

그러나 무용 기록으로서의 구술사에는 무용가의 작품과 예술적 정신만

¹ <https://dict.naver.com/> (검색일: 2018. 10. 15)

이 기록되는 것은 아니다. 인간은 사회문화적 산물이기 때문에 그 속에는 무용가가 경험한 ‘인간과 사회와의 관계’가 담겨있다. 구술사는 무용사적, 역사적 관점에서 바라보고 역학관계를 해석하며 연구할 수 있는 초석이 되게 한다. 무용 기록으로서 구술사의 가치는 여기에 있다.

본 논문에서는 이러한 가치를 논의하기 위해 이론적 배경으로 구술사의 개념과 발달과정, 그리고 구술사를 활용한 새로운 역사쓰기가 의미하는 것이 무엇인지를 살펴보았다. 또한 무용가와 문헌을 통한 기록이 가지는 한계를 논하고, 무용 기록으로서 구술사의 가치를 ‘역사와 문화읽기의 도구’라는 관점에 초점을 두었다.

무용에서 구술사란 연구가 논의되기 시작한 것은 예술자료원의 ‘예술사 구술채록사업’에 무용분야가 본격적으로 참여한 2008년과 2009년부터였다.² 이후 구술사를 활용하여 무용사 연구를 모색한 논문들이 나오기 시작했는데, 연구의 주제는 크게 구술사를 활용하여 무용의 사적 결락을 보완하거나 새로운 사실을 발굴하고자 한 연구(손선숙³, 박선옥⁴, 최해리⁵)와 무용가, 인간관계와 작용, 사회·문화·역사적 맥락에 초점을 두는 분석을 시도한 연구(윤지현⁶, 김현정⁷), 그리고 이를 바탕으로 새로운 역사쓰기를 모색한 연구(최해리⁸)등이 있다.

² ‘예술자료의 수집 및 보존’ 사업의 일환으로 2003년에 시작된 ‘예술사 구술채록사업’은 예술사 연구를 위한 기초 자료의 절대적인 부족과 이에 따른 예술사 연구의 단절과 공백을 메우기 위한 시도에서 비롯되었다. 구술자료들은 채록문집으로 발간되었고, 인터넷 홈페이지 예술자료원 디지털아카이브 ‘구술사 만나는 한국 예술사’에서 성과물을 일부 공개하고 있다.

www.daarts.or.kr/gusoolBuss.jsp (검색일: 2018.10.18)

³ 손선숙, 「춤 만든 사람들의 살아있는 역사」, 『한국무용예술학회, 아르고예술정보관 공동주최 심포지엄』, 2009, 13-31쪽.

⁴ 박선옥, 「한국근대춤사에 있어서 송범의 예술사적 업적」, 『한국무용예술학회』 제27권 1호, 2009, 155-177쪽.

⁵ 최해리, 「무용구술사를 통한 새로운 한국근현대무용사 쓰기의 가능성 모색」, 이화여자대학교 박사학위논문, 2012, 94-120쪽.

⁶ 윤지현, 아르고예술정보관의 한국 근현대 예술구술사, 「무용구술채록과 새로운 무용사」, 『한국무용예술학회, 아르고예술정보관 공동주최 심포지엄』, 2009, 35-50쪽.

⁷ 김현정, 「무용사 연구의 새로운 지평: 구술사의 활용과 과제 모색」, 『대한무용학회』, 2011, 87-119쪽.

⁸ 최해리, 「무용구술사를 통한 새로운 한국근현대무용사 쓰기의 가능성 모색」, 이화여자대학교 박사학위논문, 2012, 120-145쪽.

그러나 이 논문들은 한국무용을 바탕으로 분석한 연구들이다. 현대무용과 관련된 연구는 없었다. 이에 본 연구자는 무용 기록으로서의 구술사의 가치를 현대무용에 적용하여 논의하기 위해 육완순과 홍신자의 구술채록문을 선정하여 분석하였다. 채록문 분석방법으로는 서사분석과 맥락분석의 방법을 활용하였다. 서사분석은 서술형식중심의 해석으로 구술 내용, 형식, 논리적 특성을 분석하는 것이다. 구술 내용과 문장에 있어서 반복적으로 나타나는 주요 특성은 무엇인가, 특정 주제가 왜 이런 형태로 서술되는가를 논의해 볼 수 있다.⁹ 맥락분석은 구술자의 경험을 사회역사적 맥락 속에서 재구성하여 분석하는 것으로 사회적 맥락 또는 요소들이 어떻게 작동하고 변화하는지를 재구성하는 것이다. 두 무용가의 구술채록문은 예술자료원의 ‘예술사 구술채록사업’의 일환으로 각각 2008년과 2009년에 완성되었다. 현재 현대무용분야 구술자가 6명(유정옥, 육완순, 이숙재, 이정희, 최청자, 홍신자)인데, 육완순과 홍신자의 구술채록문을 선정한 이유는 한국에 미국현대무용이 도입되던 시기에 모던댄스와 포스트모던댄스의 한국 수용과 발전에 커다란 영향을 미친 인물들로 이들 채록문의 분석을 통해 다양한 사적관점을 드러낼 수 있기 때문이다.

2. 구술사의 개념과 활용의 의의

1) 구술사의 개념과 발달과정

(1) 구술사의 개념

구술사는 ‘과거에 대한 서술’이라는 일반적인 개념을 전제로 하지만, 서구와 한국에서는 각기 차이점을 보이며 다른 양상으로 접근한다. 또한 한국에서도 학자들은 자신의 학문적 배경에 따라 구술사의 개념을 이해함에 있어 차이점을 두고 정의한다.

⁹ 김현정, 위의 논문, 97쪽에서 재인용.

먼저 서구에서 이해하는 구술사의 개념을 미국, 영국, 이탈리아의 경우를 통해 보면 다음과 같다. 미국은 기록관리사(archivist) 중심의 개념 정의를 사용한다. 구술사가 스타(Louis Starr)는 “이제까지 이용되지 않았지만 보존할 가치가 있는 구술을 기록함으로써 생기는 1차적 자료”¹⁰로 정의하고, 리체(Donald Ritchie)는 “구술사는 기록된 인터뷰를 통해서 역사적으로 중요한 구술된 기억과 개인적 논평들을 수집하는 것”으로 구술사를 이해한다. 미국은 역사적 기록을 수집하고 관리하는데 중점을 두고 이해하는 경향이다.

영국은 기록의 수집보다는 구술사의 정치성을 강조하는 양상이다. 톰슨은 그의 저서 『과거의 목소리 *The Voice of the Past: Oral History*』에서 구술사가 피지배층의 구술자료를 통해서 밑으로부터의 역사를 쓰는 작업이라고 하고, 대중기억연구회(Popular Memory Group)는 구술사를 “과거에 대한 기억들의 환기와 기록”¹¹이라고 정의한다.

이탈리아는 구술자료를 다루는 역사가의 존재를 강조하면서 구술사를 대화적 담론으로 정의한다. 포텔리(Portelli Alessandro)는 “구술사는 특정한 형태의 담론, 즉 구술을 표현의 매개로 하는 과거에 대한 서술”¹²이라고 본다. 특히 이탈리아의 이러한 개념은 한국에서 이해하는 구술사에 대한 일반적인 개념과 맥락을 같이 한다.

한국의 구술연구자들은 “과거에 대한 서술”이라는 개념 아래 자신의 학문적 배경을 바탕으로 구술사를 이해한다. 여기에 한국의 역사적 상황과 맥락을 같이하며 단순한 구술자료의 채록보다는 역사의 지평을 넓히는 밑으로부터의 역사로서 구술사를 받아들이는 경향을 보이고, 각자 자신들의 학문적 배경에 따른 개념으로 접근한다.

역사인류학자 윤택림은 구술자료를 “구술자 또는 화자가 연구자 또는 해석자 앞에서 자신의 과거의 경험을 기억을 통해 현실로 불러오는 작업으로 얻은 자료”¹³로 정의한다. 이러한 정의는 구술자와 연구자의 상호관계를 드

¹⁰ 윤택림·함한희, 『새로운 역사쓰기를 위한 구술사 연구방법론』, 아르케, 2006, 46쪽에서 재인용.

¹¹ 윤택림·함한희, 위의 책, 46쪽에서 재인용.

¹² 윤택림·함한희, 위의 책, 48쪽에서 재인용.

¹³ 윤택림·함한희, 위의 책, 49쪽에서 재인용.

러내며 구술사를 과거의 경험을 현재로 불러와서 구술자와 역사가의 대화를 통해 쓴 ‘역사’로 인식하는 것이다. 역사인류학자 함한희는 구술사를 기억을 통한 과거에 대한 서술로 정의하면서도 구술이 가지고 있는 과거와 현재의 문화적인 배경을 파악할 것을 강조하고 있다.¹⁴ 즉 구술사는 단순한 구술자의 서술이 아니라 ‘문화’에 대한 이야기를 하는 것이다. 같은 역사인류학자이지만 윤택림은 ‘역사’로, 함한희는 ‘역사’와 더불어 ‘문화’를 강조한다. 단순한 역사적 사실을 나열함으로써 생길 수 있는 구술사의 한계를 인식하고 개념의 확장을 시도한 것이다.

역사학자 김기석은 구술사를 “구술 기록에 근거한 역사 기술”¹⁵이라고 정의한다. 이는 구술사가 단순히 구술채록만이 아니라 그것에 근거한 역사쓰기임을 제시하는 것이다. 사회학자 김귀옥은 구술사를 어떤 사람들의 기억이 구술을 통해 역사적 자료로서 지위를 부여받는 것으로, ‘구술생애사(Oral life history)’로 좁혀서 구술사를 이해하고자 한다. 그리고 구술생애사는 “한 개인이 태어나서 현재까지 살아오면서 한 경험을 불러내어 서술하는 것”¹⁶으로 정의한다.

역사학자 허영란은 구술사를 역사 속에 녹아들지 못했던 ‘개인의 기억 또는 경험을 역사화하기 위한 기획’¹⁷으로 정의한다. 그러면서 한국에서 통용되는 구술사라는 의미에는 “구술에 기반을 둔 역사 서술뿐만 아니라, 구술의 방법에 의해 생산된 자료라는 두 가지 의미를 모두 포함하고 있다”¹⁸고 본다. 역사학자 이용기는 “구술사란 구술(자료)을 통해 쓰인 역사를 말한다”¹⁹고 정의한다. 한국구술사연구회에서는 구술사를 “과거의 기억을 말로 회상한 것을 연구의 주된 자료로 활용하는 역사연구”²⁰라고 한다.

위와 같이 구술사는 ‘과거에 대한 서술’이라는 일반적인 개념 정의 위에

14 윤택림·함한희, 위의 책, 49쪽.

15 김기석 이항규, 「구술사: 무엇을, 왜, 어떻게 할 것인가」, 『서울대학교 사범대학 한국교육사학 연구노트 제 9호: 창립5주년 기념 연구노트 집성 합본호』, 1998, 191쪽.

16 김귀옥, 「한국 구술사 연구 현황, 쟁점과 과제」, 『사회와 역사』 71, 2006, 3쪽.

17 허영란, 「구술과 문헌의 경계를 넘어서」, 『현황과 방법, 구술·구술자료·구술사』, 2004, 3쪽.

18 허영란, 위의 책, 2004, 8쪽.

19 이용기, 「구술사의 올바른 자리매김을 위한 제언」, 『역사비평』, 2002, 365쪽.

20 한국구술사연구회, 『구술사: 방법과 사례』, 선인, 2005, 18쪽.

연구자의 학술적 지향에 따라 접근하는 관점에 차이가 있다. 역사학적 관점에서는 구술사를 구술채록이라기보다는 역사쓰기의 개념으로, 역사인류학적 관점에서는 문화의 개념을 일반적으로 사용한다. 그러나 실제로 한국의 구술사 연구에서는 역사쓰기나 문화읽기보다는 구술채록이 더 많이 이루어지고 있다. 따라서 윤택림과 허영란은 실제로 구술사란 구술에 기반을 둔 역사서술 뿐 만 아니라, 구술채록을 모두 포함하는 개념으로 이해하는 공통점이 있다.

(2) 구술사의 발달과정

구술사의 발달과정은 크게 두 가지 관점에서 접근하고자 한다. 첫 번째는 문헌역사 이전 인류 최초의 역사 형태로서 그 역할을 다하며 중요성이 강조되었던 구술사이고, 두 번째는 20세기 중반부터 대두되었던 포스트모더니즘 역사학의 흐름 속에서 구술사를 통한 새로운 역사쓰기의 시도가 활성화되면서 다시 한 번 새롭게 출현하게 된 관점이다.

먼저 첫 번째 관점에서 바라 본 구술사의 발달과정에 대해 살펴보면 다음과 같다. 대표적인 영국의 사회사가이며 구술사가인 폴 톰슨(Paul Thompson)에 의하면 구술사는 역사만큼 오래되었고 최초의 역사였다고 말한다.²¹ 또한 구술연구자 허영란은 구술을 “역사학의 시원적 기원”²²으로 표현했다. 한국구술사연구회는 인류의 역사가 문자의 역사와 동일하게 시작된 것이 아니며, 구술사의 역사는 인류가 문자를 사용하기 이전부터 시작되었다고 강조하고, “기억된 말씀과 교훈”으로 전해지는 『성경』을 대표적인 구술사의 예로 설명한다. 더불어 유교, 불교, 기독교, 이슬람교 등 4대 종교의 경전을 구술사로에 기반 한 산물이라고 말한다.²³ 또한 이들은 역사란 과거로부터 구술로 전해 온 이야기를 정리한 것으로 본다. 기원전 5세기의 헤로도토스(Herodotus)는 페르시아 전쟁의 목격자를 찾아 증언을 채록

21 윤택림·함한희, 앞의 책, 12쪽에서 재인용.

22 허영란, 위의 책, 2004, 4쪽.

23 한국구술사연구회, 위의 책, 2005, 23쪽.

해 이를 교차 검증하면서 『역사』를 기술하였고, 투키디데스(Thucydides)는 펠로폰네소스 전쟁에 참여한 사람들의 증언을 근거로 『펠로폰네소스 전쟁사』를 기술했다고 한다.²⁴ 1773년 새뮤얼 존슨(Samuel Johnson)은 “모든 역사는 처음에는 구술이었다.”라고 주장했고, 볼테르(Voltaire)도 프랑스 왕들의 역사를 쓰기 위해서 늙은 조신들, 하인들, 대군주 등의 증언을 활용하였음을 주목했다.²⁵ 역사쓰기에 구전설화(口傳說話)나 목격자 증언은 동양에서도 활용되었다. 3000년 전 중국의 주나라에서 궁중 역사가들이 백성의 속담을 수집했던 것과, 사마천의 『사기 史記』나 일연의 『삼국유사 三國遺事』가 대표적인 예이다.

구술사가 인류의 역사쓰기에 가장 근원적인 방법이였음에도 불구하고 쇠퇴하기 시작한 이유를 한국구술사연구회는 문자와 종이, 인쇄술의 발전, 실증사학의 확립 등으로 논하는데, 특히 종이 및 인쇄술의 발전을 가장 큰 요인으로 꼽는다.²⁶ 중국의 제지술이 몽골을 통해 유럽으로 전해지고, 15세기 활판인쇄술의 보급이 이어지면서 문헌사료가 생산되었다. 종이의 보급은 필사(筆寫)문화를, 인쇄술의 보급은 문헌사료의 생산과 지식의 수량화를 촉진했으며, 이러한 문헌사료의 축적은 실증사학에 영향을 주었다는 것이다. 독일의 과학적 역사를 주창하는 랑케(Leopold von Ranke)는 “문서 없이는 역사도 없다”²⁷라고 말하며 문헌만을 객관적이고 신뢰할 수 있는 자료로 보고, 역사를 엄격한 사료검증에 기초하는 학문으로 탈바꿈시켰다.²⁸ 그 결과 민속, 신화, 설화와 같은 구술 자료들은 역사학자들의 연구대상에서 배제되었다. 결국 문자와 종이, 인쇄술의 발전으로 역사연구는 형태에서 큰 변화와 발전을 이루었다. 그러나 이전의 역사는 분명 동·서양을 불문하고 구술의 형태로 전해져 왔다. 이는 역사연구에서 문헌사료에 의존하는 연구 방법 못지않게 가장 근원적인 형태의 사료로서 구술사의 중요성을 부각시킨다.

²⁴ 한국구술사연구회, 앞의 책, 2005, 24쪽.

²⁵ 윤택림·함한희, 앞의 책, 12쪽.

²⁶ 한국구술사연구회, 위의 책, 2005, 24-25쪽.

²⁷ 한국구술사연구회, 위의 책, 2005, 25쪽에서 재인용.

²⁸ 윤택림·함한희, 위의 책, 12쪽.

두 번째는 실증사학의 영향으로 역사학의 담론에서 소외된 구술사가 사회과학자들의 근현대사 연구방법으로 새롭게 부각되면서, 역사 연구의 또 다른 대안으로 출현한 관점에서 살펴보고자 한다.

대부분의 구술연구자들은 구술사의 새로운 출현에 포스트모더니즘의 지적 자극이 존재했음을 지적한다. 모더니즘이 추구했던 과학과 산업에 대한 맹신, 서구가 중심이 되어서 이룩한 문명에 대한 자부심 등에 대한 성찰과 비판에서 시작된 포스트모더니즘은 다원화된 사회에 대한 새로운 인식을 촉구하게 되었다²⁹고 함한희는 말한다. “전체로부터의 결별과 다원성으로의 이행”³⁰을 내세우는 포스트모더니즘이 시대의 사조로 자리를 잡으면서 역사학계에서도 성찰적 연구경향이 나타나게 된 것이다. 또한 역사의 주류가 과연 누구인가에 대한 반성, 실증적인 연구방법에 대한 비판 등이 일어나면서 해체주의적 경향이 두드러졌고, 구술사가 이러한 해체주의의 영향을 받으면서 기존의 역사연구에서 소외되었던 집단을 대상으로 삼아 역사를 기술하게 되었다고 논의한다.³¹

톰슨(Paul Thompson)에 의하면 서구에서의 구술사연구는 역사학 내에 현지조사의 전통이 있거나, 역사가들이 사회학, 인류학 또는 민속학과 교류를 해온 곳에서 발전해 왔다.³²

반면, 한국에서의 구술사는 해방 이후에도 계속 실증주의 역사학의 지배하에 있었고, 1980년대가 되어서야 민주화운동의 일환으로 구술사에 대한 관심이 시작되었다.³³ 함한희(2010)는 김귀옥(2006)과 영국의 구술사학자인 알리스터 톰슨(Alistair Thomson)의 논문을³⁴ 리뷰하면서 현대 구술사 연구의 특징을 다음과 같이 논했다.

첫 번째는 민중의 역사를 남기고자하는 시대적인 요구가 생기면서 민중들

²⁹ 함한희, 「구술사 연구의 새로운 패러다임 모색」, 『구술사연구』 제1권 1호, 2010, 8쪽.

³⁰ 이진우, 「후설현상학과 탈근대」, 『철학과 현상학 연구』, 1990, 267쪽.

³¹ 함한희, 위의 논문, 2010, 8-9쪽.

³² 윤택림·함한희, 위의 책, 20쪽에서 재인용.

³³ 윤택림·함한희, 위의 책, 34쪽.

³⁴ Alistair Thomson, 「Four Paradigm Transformations in Oral History」, 『The Oral History Review』 Vol.3 No.1, 2006.

의 기억과 증언의 필요성이 제기되었는데, 이로 인해 제2차 세계대전 후 유태인 학살에 대한 증언, 노동자들, 여성들 그리고 흑인들의 역사와 같이 기록을 남기기 어려운 계층을 대상으로 수집하는 구술사가 큰 주목을 받게 되었으며, 한국에서도 1980년대 중반 이후에 광주항쟁, 4·3사건을 겪은 사람들, 일본군위안부들의 미망의 기억이 구술사연구를 촉발시켰다고 지적한다.³⁵ 두 번째는 포스트모더니즘의 영향으로 개인의 주관성과 개체의 다양성이 존중되기 시작하면서 구술사에 대한 인식도 바뀌게 된 것이라고 한다.³⁶

이용기는 2000년대 들어와서 국내의 구술사 활성화의 배경을 학술적·사회적으로 논한다. 학술적으로는 근대비판의 관점에서 ‘새로운 역사학’을³⁷ 모색하던 분위기가 있었고 포스트모더니즘의 문제의식을 수용하면서 다양한 흐름으로 나타났다고 말한다. 이는 과학적·변혁적 민중론과 구별되는 민중에 대한 새로운 인식, 거대서사에서 가려졌던 개인·가족·지역 등 미시공간의 생활세계에 대한 관심, 근대의 획일성에 대한 비판과 다양성·다성성의 추구, ‘객관적 진리’와 ‘역사발전’이라는 관념에 대한 비판적 성찰 등으로 나타났다고 논한다. 또한 이러한 ‘새로운 역사학’의 모색과정에서 구술사는 전통적인 근대 역사학의 한계를 넘어설 수 있는 하나의 유력한 방법으로 수용되었다는 것이다.³⁸ 사회적 요인으로는 ‘과거사 진상규명’을 예로 든다. 식민지배와 국가폭력에 의한 희생자들의 고통과 희생에 관한 ‘기록을 남기지 못한 사람들’의 경험과 기억을 불러낼 방법으로 구술사의 역할이 부각되었음을 지적한다.³⁹ 이와 같이 구술사는 20세기 중반부터 학문적 패

³⁵ 함한희, 앞의 논문, 2010, 12쪽.

³⁶ 함한희, 위의 논문, 2010, 13쪽.

³⁷ 이용기는 ‘새로운 역사학’을 이거스가 말한 비판적 역사연구 경향을 통칭하는 개념으로 사용한다고 밝힌다. 이거스는 근대 역사학의 흐름을 19세기의 역사주의, 20세기 초의 사회과학적 역사, 20세기 말의 ‘포스트모더니즘의 도전’ 등 세 국면으로 정리하면서, 세 번째 국면에서는 ‘이야기체 역사의 부활’, ‘거시사에서 미시사로’, ‘언어로의 전환(linguistic turn)’을 핵심적인 특징으로 꼽으며, 미시사·일상사·신문화사 등을 대표적인 새로운 연구 경향으로 소개하였다 (Georg G, 1997/1999). 이거스가 말한 ‘포스트모더니즘의 도전’의 국면이 포스트모더니즘과 상당한 친연성을 가지면서도, 그것으로 동일시될 수 없는 다양성을 갖고 있다고 보며, 포스트모던적 역사학을 ‘새로운 역사학’으로 통칭하여 이해한다(이용기b, 2009, p. 304).

³⁸ 이용기, 「역사학, 구술사를 만나다」, 『역사와 현실』, 2009, 304쪽.

³⁹ 이용기, 위의 논문, 2009, 305쪽.

러다임의 변화에 의해 새롭게 부각되기 시작하여 역사학의 지평을 넓히고, 인문학과 사회과학의 각 학문 분야들과의 학제 간 교류를 통해 발전해 오고 있다.

2) 구술사를 활용한 새로운 역사쓰기

구술사의 발달과정을 통해 살펴본 새로운 역사쓰기의 방향은 구술사에 대한 인식과 접근법에 따라 조금 달리 나타났다. 학술적으로는 ‘새로운 역사학’의 모색과정에서 구술사는 전통적인 근대 역사학의 한계를 넘어설 수 있는 하나의 유력한 방법으로 수용되었고, 사회적 요인으로는 ‘과거사 진상 규명’으로 역사에서 소외되었던 민중들의 기억과 증언을 남기고자 하는 유용한 방법으로 역할을 했다. 구술사는 20세기 중반부터 학문적·사회적 요인으로 새롭게 부각되기 시작하여 역사학의 지평을 넓히고 있다. 또한 인문학과 사회과학의 각 학문 분야들과의 학제 간 교류를 통해 구술사를 활용해서 새로운 역사를 쓰고자 하는 노력이 시도되고 있다. 구체적으로 역사학, 특히 문화인류학, 사회학, 여성학, 민속학, 간호학, 스포츠학, 예술 등 다양한 분야에서 그 성과물들이 축적되었다.⁴⁰

함한희는 각 학문이 추구하는 연구영역 안에서 구술사는 유용한 연구방법을 제공했다고 진단하며, 구술사에 대한 인식과 접근법에 따른 구술사의 패러다임을 세 가지로 분류하며 분석했다.⁴¹ 첫째, 인권·시민권·자유를 찾기 위한 사회운동으로서의 구술사. 이는 개인의 경험을 증언이라는 방법을 통해 역사적 사실로 보는 ‘사회운동으로서의 구술사’를 말한다. 둘째, 서브얼턴⁴²류의 아래로부터 역사쓰기. 공적역사에 대한 대항담론을 찾고자 하

⁴⁰ 함한희, 위의 논문, 2010, 9쪽.

⁴¹ 함한희, 앞의 논문, 2010, 27쪽.

⁴² 서브얼턴(subaltern): 하위계층. 그람시(Gramsci)가 『이태리의 역사 논고』에서 썼던 개념으로 원래는 ‘낮은 계층’ 그리고 지배계급이 아닌 농부와 노동계급과 같은 계급을 설명하기 위해 기호화된 방법으로서 쓰였다. 하위계층 개념의 출발점은 마르크스(Marx)의 프롤레타리아(proletariat)이다. 그런데 복잡해지고 다원화하는 후기자본주의 사회에서 프롤레타리아라는 계급개념은 경제적 생산개념에만 묶여 있는 정태적 위험성에 빠질 수 있었다. 그래서 성, 인종, 문화적으로 주변부에 속하는 다양한 사람들을 포괄하기 위해 프롤레타리아 개념의 이론적 가능성을 복합화하고 확대한 것이다(서브얼턴, 2016).

는 ‘아래로부터 역사쓰기로서의 구술사’이다. 셋째, 기억의 정치와 정체성 연구에 치중한 구술사. 구술의 주체가 인식하는 과거를 어떻게 재현하고 재구성하는지를 분석의 대상으로 하는 ‘기억의 정치와 정체성 탐구를 위한 구술사’이다.

이용기는 구술자료를 활용한 역사서술의 경향을 세 가지로 분석한다.⁴³ 이는 연구자의 목적과 관심, 구술사에 대한 태도, 문헌자료의 현존 상황 등에 따라 구분된다. 첫째, 구술을 문헌자료의 보조수단으로 활용하는 방식이다. 이는 구술증언을 활용하면서도 문헌자료의 공백을 보완하는 수준에서 구술사를 수용한다. 구술텍스트를 본문에 인용하지 않고 구술내용을 풀어서 정리하되, 각주로 면담자와 면담일자를 밝힌다. 역사학계에서 구술자료를 실증주의적 규범 속에서 활용하는 방식이다. 둘째, 구술텍스트를 전면으로 내세우는 방식이다. 과거의 경험에 대한 탐구보다는 그것에 대한 구술자의 해석과 표현의 방식, 즉 구술텍스트 자체에 대한 탐구에 초점을 맞춘다. 인류학이나 여성학 분야에서 많이 사용된다. 셋째, 구술자료를 중심으로 과거의 경험을 탐구하는 방식이다. 구술을 통해 확보한 내용적 측면을 중심으로 분석적 서술을 하면서도, 구술텍스트를 본문에 많이 인용하여 구술성을 살리는 방식을 취한다. 구술사 방법을 적극적으로 활용한 역사학계의 연구, 경험의 역사적 맥락을 중시하는 인류학적 연구, 최근 활발해진 사회학 분야의 노동사 연구 등에서 많이 채택되고 있다.

3) 국내 무용분야 구술사 연구의 현황

본 논문에서 국내 무용분야 구술사 연구현황은 공적연구로 예술자료원의 ‘예술사 구술채록사업’을, 사적연구로는 구술채록문을 활용한 저서, 학위논문, 학회지논문 등의 논의를 다루고자한다.

⁴³ 이용기, 「구술자료를 통한 역사의 서술」, 『구술자료 만들기: 수집, 정리, 활용』, 2009, 119-122쪽.

(1) 공적연구

먼저 공공성을 목적으로 한 예술자료원의 '예술사 구술채록사업'의 영향으로 무용분야에서 구술사라는 용어가 전면적으로 등장하고 발전하게 되었다. '예술자료의 수집 및 보존' 사업의 일환으로 2003년에 시작된 '예술사 구술채록사업'은 예술사 연구를 위한 기초 자료의 절대적인 부족과 이에 따른 예술사 연구의 단절과 공백을 메우기 위한 시도에서 비롯되었다. '예술사 구술채록사업'이 지향하는 목표는 다음과 같다.⁴⁴

첫째, 원로 예술인의 생애 및 예술사적 주제 또는 사건 체험을 음성, 영상, 녹취문으로 채록하여 소멸위기에 있는 한국 근현대 예술의 1차 자료를 생산, 수집한다.

둘째, 수집된 자료의 결과물을 예술사 및 제반 인문학 연구의 기초자료로 활용하고, 예술창작 및 교육에 창조적 활력을 제공하기 위하여 체계적으로 관리하고 영구보존한다.

셋째, 수집 자료의 체계적 관리와 보존, 활용을 통하여 한국문화예술위원회 예술자료원이 한국을 대표하는 예술아카이브로서의 위상을 확고히 한다.

이와 같은 목적을 가지고 시행한 구술채록사업의 구술자 선정 기준은 자료 수집의 시급성을 감안하여 예술사적으로 의미 있는 행적을 남긴 원로 예술인 가운데 그 나이와 건강 상태를 최우선으로 고려하여 결정하였다.⁴⁵ 그러나 여기에는 명망가 중심의 구성으로 인해 구술사 본래의 이념을 충실히 반영하지 못한다는 점에서 한계를 인지하고, 2008년부터는 이런 유명인사 중심의 채록 작업에서 생길 수 있는 공백과 한계를 메우기 위한 시도로써 사건사/주제사를 추가하였다. 개인의 생애보다는 특정한 사건이나 주제에 대한 접근으로 보다 다양한 시각의 접근이 가능하기 때문이다. 이러한 고민과 노력의 결과로 현장에서 직접 생산된 녹음자료와 영상자료, 현장에서의 녹음을 텍스트로 풀어낸 녹취문, 구술채록과 관련하여 수집한 연보,

⁴⁴ 최해리, 앞의 논문, 2012, 35-36쪽.

⁴⁵ 이호신, 「한국문화예술위원회 아르크예술정보관의 예술사 구술채록사업 소개 및 현황」, 『한국 무용기록학회』, 2007, 114쪽.

사진, 팸플릿 등 풍부한 예술자료를 생성하였다.

2002년 파일럿 구술채록으로 원로 무용비평가 박용구의 생애사⁴⁶를 시작으로 무용분야 구술채록은 ‘예술사 구술채록사업’으로 지금까지 양적, 질적으로 큰 성장을 하였다. 2003~2007년까지는 11명(생애사)이었으나, 2008년과 2009년에는 그 양적인 면에서 큰 성과를 이루었다. 무용가 60명(생애사 16명, 주제사 43명)에 대한 구술채록이 완성되었고, 2010년에는 2명(생애사), 2011년에는 4명(생애사 1명, 주제사 3명), 2012년에 1명(생애사), 2014년에는 1명(생애사), 2015년에는 5명(주제사)이 추가되었다.

무용분야의 주제는 2008, 2009, 2011년에 걸쳐 ‘해방이후 한국 근현대 무용교육과 무용창작의 정착과정에 대한 연구 I’, ‘해방이후 한국 근현대 무용교육과 무용창작의 정착과정에 대한 연구 II’로 진행이 되었다. 2015년에는 ‘20세기 후반 참여 지향의 춤 흐름 재발견’으로 1980년대 민중춤을 주도한 주요 창작인 및 비평가 5명의 구술을 진행하였다.

이렇게 생성된 구술자료들은 채록문집으로 발간되었고, 인터넷 홈페이지 예술자료원 디지털아카이브 ‘구술로 만나는 한국 예술사’에서 성과물을 일부 공개하고 있다.⁴⁷

(2) 사적연구

한국무용예술학회는 2003년부터 2006년까지 4년에 걸쳐 ‘증언으로 듣는 한국 근대무용사’ 시리즈를 진행했다. 이는 ‘춤과 역사-근현대 무용사의 현장을 듣는다’라는 주제로 한국 근현대무용사의 주역들인 김천홍, 김백봉, 송 범, 이매방, 정병호, 차범석을 학술대회에 초청하여 좌담회를 갖는 형식으로 이루어졌고, 이후 좌담회 내용을 정리하여 한국무용예술학회지인 『무용예술학연구』에 게재되었다.

⁴⁶ 2002년 파일럿 구술채록으로 이루어졌던 박용구의 생애사는 ‘예술평론’으로 진행되었지만, 현재 웹사이트에서는 2003년 ‘음악’ 분야(연구자: 민경찬)의 ‘음악평론’으로 구술채록이 되어 공개되고 있다.

⁴⁷ www.daarts.or.kr/gusoolBuss.jsp (검색일: 2018년 10월 18일)

회고나 심층인터뷰를 엮은 단행본으로는 『심소 김천홍 무악 70년』(1995), 『20세기 예술의 세계: 박용구 옹의 증언』(2001), 『아름다운 반세기, 무용가 채상목』(2011) 등이 있다. 무용평론가 문애령은 현대 한국무용의 정체성에 대한 관심으로 총 10명⁴⁸의 무용가들과 심층인터뷰를 하고 그들의 삶과 예술관에 대한 증언을 정리하여 『한국현대무용사의 인물들』(2001)로 발간하였다.

구술사를 연구방법으로 활용한 학위논문의 사례는 양길순의 「구술(口述)로 본 김숙자 연구」(2005), 김희경의 「송범 무용예술의 성향과 가치인식에 대한 연구」(2008), 김윤선의 「주리의 작품세계에 나타난 민족 정체성에 관한 연구」가 있다. 김희경은 송범의 예술세계를 고찰하기 위해 송범의 주변인물 13인으로부터 받은 구술채록을 활용했고, 김윤선은 문헌자료의 부족한 부분을 보완하기 위해 직접 인터뷰한 구술채록을 활용하였다. 최해리는 「무용구술사를 통한 새로운 한국근현대무용사 쓰기의 가능성 모색」(2012)을 발표했다. 구술사의 의미가 무용분야에서 갖는 의의와 가치, 활용의 가능성을 논의하며, 구술채록문을 활용한 구체적인 사례 연구를 제시하고 새로운 역사쓰기의 가능성을 모색했다. 이소연은 예술사료원, 국립국악원, 국립문화재연구소, 국악음반박물관을 중심으로 무용분야 구술기록의 기획, 수집, 관리, 활용의 단계별 현황을 정리하여 「한국 무용구술기록의 현황 연구」(2013)를 발표했다.

무용사 연구방법으로써 구술사 활용을 모색하는 학술지 논문으로는 2009년 11월 한국무용예술학회와 아르코예술정보관이 공동 주최한 ‘한국 무용구술사의 현 단계’ 학술세미나가 있다. 여기에서 김철효는 예술사 구술채록사업의 추진 배경과 과정, 결과 및 의의, 활용과 서비스 등을 논의하고 무용분야 구술채록의 수행 내역을 정리한 「아르코예술정보관의 한국 근현대 예술구술사」, 손선숙은 기존에 알고 있었지만 문헌에 기록되지 않은, 그렇지만 기록되어야 하는 내용이 구술채록문임을 강조하며 무용사적 자료로서의 가치를 논의한 「춤을 만든 사람들의 살아있는 역사」, 윤지현은

⁴⁸ 강선영, 김문숙, 김백봉, 김진걸, 김천홍, 송 범, 육완순, 이매방, 임성남, 최 현.

무용인 구술채록을 ‘비주류의 역사’, ‘제도보다 사람의 역사’로 이해하고, ‘문헌사적 독해방식’과 ‘약탈적 수집 방법’의 경계를 강조하며, 발전방안으로 ‘무용구술채록 기법의 축적과 연구자 양성’을 제안한 「무용구술채록과 새로운 무용사」, 최해리는 국내외 무용분야 구술사 현황과 활용사례를 고찰하면서 “아카이브 구축, 역사사료, 연구자료, 교육자료, 다큐영상 제작 및 전시회 개최, 공연의 원천, 소통의 통로” 측면에서 구술사의 가치를 발견한 「살아 숨쉬는 춤역사 만들기: 무용구술채록문의 활용방안에 대하여」란 제목으로 논문을 발표하였다.

박선옥은 「한국근대춤사에 있어서 송범의 예술사적 업적: 구술채록을 중심으로」(2009)를 통해 구술채록을 토대로 한 송범의 예술사적 업적과 근대무용사 자료의 부재를 극복하기 위한 방법으로서 구술사 연구의 필요성을, 김현정은 현재의 무용구술사는 채록 중심과 해석 결핍의 연구 현황이라 진단하며, 「무용사 연구의 새로운 지평: 구술사의 활용과 과제 모색」(2011)을 통해 무용사에 대한 다양한 해석과 무용사 다시 쓰기에 있어서 구술사가 어떠한 역할을 할 수 있는지를 송범의 구체적인 사례 연구를 통해 논의했다.

3. 무용의 기록

무용은 무용가의 몸을 도구로 표현하며 춤을 추는 행위 자체가 예술이 되는 장르이다. 또한 공연을 통해 작품을 행하기 때문에 공연이 끝나면 작품은 형태도 없이 사라진다. 공연예술로서 지나는 일회성과 무형체성으로 인해 무용작품은 무용가와 관객의 기억에 남아 있을 뿐 기록과 보존에는 어려움이 있다. 이러한 한계에도 불구하고 인류는 무용을 기록하고 보존하기 위해 여러 방법을 시도했다. 무용가는 제자에게 몸으로 기억하게 하며 그 춤의 기술과 정신을 전승해 왔다. 다른 한편으로는 그림, 문자, 무보가 활용되어 기록되어졌다. 그리고 오늘날에는 기술의 진보로 사진, 영상, 홀로그램으로도 기록되어 진다. 무용의 장르적 특성과 기록의 한계를 극복하

기 위해 어떠한 방법을 활용했는지 무용가와 문헌의 기록 관점에서 논의해 보고자 한다.

1) 무용가의 기록

한국의 무용가들은 전통적으로 반복적인 훈련과 교육을 통한 몸의 기억으로 춤을 기록하고 보존해 왔다. 이때 제자들은 “스승으로부터 춤의 기술(技術)만 습득하는 것이 아니라 그 기술 안에 깃든 정신과 미(美), 무용가로서 갖추어야 할 태도와 지혜를 두루 전수받는다.”⁴⁹ 무용학자 최해리는 이를 구전심수(口傳心授)라 말한다. 몸을 통한 기억술이자 전승방법인 구전심수는 “춤을 총체적으로 경험하며 춤의 특성을 인지하고 암기하기 때문에 춤의 기억이 총체적이며 지속적으로 유지된다.”⁵⁰ 이는 무용가 스스로의 기록이자 교육이며 전승이다. 춤의 본질과 예술로서의 가치를 기록과 보존하는 과정에서 발생할 수 있는 왜곡을 최소화하며 그 고유성을 전승할 수 있는 방법이다. 또한 기술과 정신의 조화로움을 추구해 보다 궁극적인 예술의 가치와 진실에 근접할 수 있게 한다. 여기에 춤에 대한 무용가의 철학과 해석이 더해지며 자신만의 예술로서 완성되어진다. 이는 한국무용가들의 전통적인 도제식 교육 방식이었지만 몸의 기억을 통한 춤의 기록으로 춤의 기술과 정신을 모두 기록할 수 있는 방법이었다. 그러나 무용교육에 근대식 교육이 도입되면서 교육의 역할이 학원에서 대학으로 전이되었고, 체계적이지만 획일화된 대학교육은 춤의 정신보다는 기술에 초점이 맞추어져 구전심수와 같은 방법은 쇠퇴되었다.

2) 문헌의 기록

삼국시대부터 문자를 사용한 이후 조선시대까지 무용 기록의 가장 큰 특징은 주로 궁중의 행사와 관련이 있었다. 무용 기록이 남아있는 문헌으로는

⁴⁹ 최해리, 「구전심수(口傳心授)에서 구술사(口述史)로: 한국춤 고유성의 전승방법」, 『아시아 춤의 기억술(記憶術)』, 무용역사기록학회 제 17회 심포지엄, 2015, 102쪽.

⁵⁰ 최해리, 위의 논문, 2015, 102쪽.

『삼국사기 三國史記』⁵¹, 『고려사 高麗史』⁵², 『악학궤범 樂學軌範』⁵³, 『홍재전서 弘齋全書』⁵⁴, 『시용무보 時用舞譜』⁵⁵, 『정재무도홀기 正才舞蹈笏記』⁵⁶가 있다. 이 문헌들의 공통점은 문자를 사용할 수 있는 계층에 의한 기록이라는 것이다. 문헌이란 권력을 가진 지배계층 입장에서 선택/배제된 기록이다. 따라서 피지배계층이 행하던 무용의 영역을 다루지 못하고 무용가의 목소리 또한 기록에서 배제되는 한계가 있다. 이는 현대에 와서도 크게 다르지 않다. 연구자는 박사논문에서 1960~70년대 초기 한국현대무용사를 연구하는데 있어서 문헌의 기록과 이를 바탕으로 분석하는 것의 한계를 논하기 위해 통사적 관점으로 서술된 『한국현대무용사』(양정수, 1999), 『한국현대예술사대계 Ⅲ』(한국예술종합학교 한국예술연구소, 2001), 『한국현대예술사대계 Ⅳ』(한국예술종합학교 한국예술연구소, 2004), 『우리무용 100년』(김경애·김채현·이종호, 2001), 『한국춤통사』(김영희·김채원·김채현·이종숙·조경아, 2014)를 비교/분석하였다. 이 다섯 문헌은 목적에 따라 시기의 설정은 다르지만 통사적인 관점에서 서술하며, 『한국현대무용사』를 제외하고는 모두 한국무용, 민속무용, 전통무용, 발레, 현대를 아우르는 서술을 지향한다. 연구자는 이 다섯 문헌들이 전체적인 구성 안에서 초기 한국현대무용사의 서술을 어떻게 다루고 있는지에 대한 논의에 초점을 두

51 삼국시대의 악기, 무용수 및 악사에 대해 언급.

52 세종 31년(1449)에 정인지와 김종서가 편찬. 궁중무용의 유래와 절차를 알 수 있는 가장 오래된 기록. 궁중기록화를 통해서도 궁중무용인 정재(正才)의 연행 장면, 종류, 반주악단, 무용복식, 공연상황 등을 알 수 있다.

53 성종 24년(1493)년 편찬. 정재(正才)에 사용되는 의물, 관복, 복식 등을 실물 그림과 재료까지 설명하였고, 무용수들의 배치와 대형의 변화 그림, 춤사위 이름과 기법상의 세밀한 부분까지 할주(割註)를 달아 놓았다.

54 정조 15년(1791)에 편찬. 권61의 「악통(樂通)」의 악무(樂舞)에 춤과 음악의 관계, 춤의 유래에 담긴 설명이 있으며, 뒷부분에는 문무(文舞)와 무무(武舞)에 대한 설명과 무보를 수록하고 있다.

55 우리나라의 대표적인 무보. 종묘제례악(宗廟祭禮樂)의 문무(文舞)인 보태평(保太平) 11곡과 무무(武舞)인 정대업(正大業) 9곡을 수록하고 있다. 전통 악보인 정간보(井間譜)에 춤동작 그림이 있어 움직임과 음악의 관계를 파악할 수 있다.

56 고종 계사년(1893)의 간행물로 추정. 조선 후기 궁중잔치에서 연행된 정재의 대략적인 내용을 기록한 문헌이다. 의궤(儀軌)는 조선 후기 궁중잔치와 같은 공식적 행사를 기록한 것으로 정재의 실행모습, 무용수들의 복식, 무구에 대한 설명, 음식 및 그릇, 탁자의 배치, 잔치에 소요되는 비용 등을 담고 있다. 춤의 유래에 대한 설명을 담고 있어 조선시대 궁중무용 연구와 재현의 귀중한 자료로 활용된다.

고 분석하였다. 이를 위해 각 문헌의 필자와 발간년도, 목적, 다루는 시기, 구성 방향과 서술적 특징, 서술에 활용된 자료를 분석하였다. 『한국현대예술사대계 Ⅲ』, 『한국현대예술사대계 Ⅵ』, 『우리무용 100년』, 『한국춤사』에서는 현대무용 부분만을 다루었다.

표 1 | 문헌 자료의 분석

서 명/출판시기	서술의 특징	활용자료	평가
한국현대무용사 (1999)	사회적·문화적·예술적 관점에서의 분석, 기관 및 제도 설명, 사건 나열, 무용경향과 특성, 무용가와 작품의 특성	신문, 정기간행물, 프로그램, 기존 문헌, 연구논문 등 관련서적	
한국현대예술사대계Ⅲ (2001) 한국현대예술사대계Ⅳ (2004)	연대기적 서술, 해당 시기의 개관을 통한 전체적인 흐름 파악, 사건 나열, 무용기관 및 제도, 각 무용시기의 경향과 특성, 무용가와 작품의 특성, 춤 창작 경향	연구논문, 기존 문헌, 무용가 자서전, 문예연감, 잡지 및 신문	우리무용100년 인용
우리무용 100년 (2001)	연대기적 서술, 사건 나열, 각 무용시기의 경향과 특성, 무용가와 작품의 특성	연구논문, 기존 문헌 잡지, 춤 평론집, 세미나 자료	춤 평론집 서술 활용비중이 높음
한국춤사 (2014)	춤 환경, 무용기관 및 제도, 사건 나열, 각 무용시기의 장르별 경향과 작품 현황	연구논문, 기존 문헌, 신문, 잡지, 사전, 웹사이트, CD-Rom, 외서	한국현대예술사대계Ⅲ 한국현대예술사대계Ⅳ 우리무용 100년 인용

이 다섯 문헌의 서술적 특성으로 인한 연구의 한계는 과거 문헌으로만 기록되었던 방식의 한계와도 일맥상통한다. 분석 결과 무용을 문헌으로만 기록하고 이를 활용하는 무용사 연구의 한계는 다음과 같다.

첫째, 통사적 관점에서 개괄적으로 서술한다는 것이다. 따라서 시대별 흐름에 따른 '무용기관 및 제도, 연대기적 사건의 나열, 예술적 경향 파악, 무용가와 작품 설명, 형식적 특징 분석, 혹은 무용시기의 동향과 특성 분석' 등이 위주가 되는 서술이었다. 이러한 서술은 개괄적인 흐름을 파악하고 무용사에 작동되는 거대담론을 이해하는 데는 용이하다. 그러나 미시사적 관점에서 면밀한 연구를 하기 위해서는 한계가 있다.

둘째, 활용 사료도 기존에 출간된 무용사 관련 문헌과 연구논문, 잡지, 신문기사, 평론집, 공연 프로그램 등 이다. 평론가와 학자들 위주의 집필은 전체적인 구성과 문체가 일목요연하지만, 비슷한 사료를 활용하여 중첩되는 내용들이 많다. 출간 연도에 따른 시기적 차이가 있지만 서로 교차로 인용하면서 반복, 재생산된다. 이는 서술관점이 유사한데서 비롯된 것이기도 하다. 중복되는 활용 사료와 유사한 서술관점은 무용사 연구의 다양성에 한계가 된다.

셋째, 제한된 지면에 서술해야하기 때문에 당시 대표적이라 인정받는 주류 무용가들 위주로 서술되어 있다. 저자는 그 시기를 대표한다고 생각되는 무용가를 선별하고 서술하는 것이다. 여기에는 무용가, 평론가, 학자라는 저자의 정체성에 따라 나름의 평가와 잣대가 작동을 한다. 어느 인물을 어느 분량으로, 그리고 어떠한 시각으로 접근할지 저자의 주관이 반영되는 것이다. 저자의 정체성과 서술 시각에 따라 무용가의 사적 가치평가는 상이할 수 있다. 그러나 여기에서 예술을 창작하고 실현하는 무용가는 자신의 목소리를 내지 못하고 평가받는다.

결론적으로 문헌으로 기록된 자료를 통한 한국현대무용사 연구의 한계는 각 문헌들의 집필 목적에 따른 제목 설정과 서술내용에 분량의 차이는 있었지만 서로의 문헌들을 인용하고 재생산하여 대체적으로 유사한 내용들이 중첩되어 있는 것에서 비롯된다. 이는 무용사 연구방법이 문헌연구에만 한정되는 것에서 기인한다. 또한 무용사 내의 거대담론만을 다룰 우려가 있다. 무용사에 담길 정도로 대표성을 인정받지 못하고 제도권의 밖에서 활동을 이어온 무용가, 그리고 무용공연이 이루어지는데 관계했던 인물들은 무용사에서 소외된다. 문헌이란 권력을 가진 지배계층 입장에서 선택/

배제된 기록이기 때문에 비주류의 목소리와 소외된 영역을 다루지 못하는 한계가 있다.

구술사는 문헌자료만으로 생산해야한다고 인식하던 역사쓰기를 ‘말’로 생산된 사료로까지 확대하고, 사실이나 사건으로만 인식하던 역사를 그 이면의 사회적, 역사적 맥락 안에서 해석하고 이해하고자 하는 것이다. 특히 무용분야 구술사는 무용가의 언어와 주체적 시각으로 기록, 보존된다. 이는 평론가, 학자들의 타자적 시선의 기록과 보존이 아닌 무용가 스스로의 기록이다. 따라서 기존의 문헌이 무용사적 사건의 연대기로 서술되거나 춤의 형태론적 분석 위주의 제한된 연구범위로 한계성을 지니는 것에 반해, 구술사는 보다 근원적이고 존재론적인 기록으로 문헌이 가지는 한계성을 보완하거나 다양한 관점으로 다시 볼 수 있게 한다.

4. 무용 기록으로서의 구술사

공식화된 용어는 아니지만 무용학자 최해리는 무용분야 구술사를 ‘무용 구술사’로 지칭하며 “무용구술사는 무용가의 몸, 춤, 삶의 기억을 기반으로 하고 있으며, 무용가 스스로 말하고 역사에 참여한다는 점에서 무용가와 연구자 모두로부터 신뢰받을 수 있는 기록방법이다. 생존해 있는 무용가를 대상으로 하는 무용구술사는 춤의 주체자인 무용가의 시각을 반영하며 그의 언어로 기록한다는 측면에서 기존 무용사 문헌의 한계점을 보완할 수 있는 기록방법이다.”라고⁵⁷ 말한다. 무용 기록으로서 구술사는 현대에 와서는 문자화된 구전심수(口傳心授)와 같은 역할을 하며 역사에서 소외되었던 비주류의 목소리에도 귀 기울인다. 또한 무용가는 사회적, 문화적 지식이 체화된 몸으로 문화적 기억을 내포하기 때문에 당대의 시대성을 가늠하게 한다. 육원순과 홍신자의 구술채록문을 사례로 제시하여 이와 같은 관점을 살펴보고자 한다.

⁵⁷ 최해리, 앞의 논문, 2012, 52쪽.

1) 문자화된 구전심수(口傳心授)

과거 춤의 기록 방법 중의 하나가 반복적인 훈련과 몸의 기억으로 기록/보존되며 스승의 정신과 미적 의식, 무용가의 자세 등을 전수받아서 전승되는 구전심수였다면, 현대에 와서 무용분야 구술사는 무용가의 언어와 주체적 시각으로 기록/보존되는 문자화된 구전심수라고 말할 수 있다. 구술사는 “무용가가 춤을 창작하고 실행하고 교육하는 방식을 본인의 언어 진술로 남기는 기록”⁵⁸으로 여기엔 무용가의 예술 정신이 온전히 담겨있기 때문이다. 이는 평론가, 학자들의 타자적 시선의 기록과 보존이 아닌 무용가 스스로의 기록으로, 보다 근원적이고 존재론적인 기록으로 남아 무용가의 사후에도 예술적 정신이 그대로 전승될 수 있다. 나아가 이를 바탕으로 기술 전수방식을 체계화 시키고 개념화시킴으로써 무용가의 예술을 견고히 구축할 수 있다.

다음은 무용가가 스승의 말과 행동들을 인용하며 이를 체계적인 훈련방식으로 인지하고 자신도 그러한 교육에 영향을 받았다고 말하며 스승의 교육관을 자신의 교육관과 동일시하는 채록문의 일부이다.

육: (...) 조각가가 돌을 가지고 조각하는 것만이 아니라 지도자는 무용수를 조각하듯이 몸을 만들어줘야 되는데 그냥 내버려두면 절대로 안돼요. 제 시선이 계속 가면서 머리끝서부터 발끝까지 제가 그렇게 배웠기 때문에 그, 그라함 선생님은 눈초리가 조금만 벗어나면 그때는 맞아요. 정말 너무너무 무서웠어요. 그냥 크악 그냥 뭐, 가차없이 뭐, 무섭게 야단을 맞는데 어, 제가 정신과 정신의 대화잖아요. 기초시간 그 영혼의 대화라구 내가 그렇다구 그러지 않았어요. 그러니까 정말 그 떠나면 안돼요. 선생님하구 얘기가 그럼으로써 이 몸에 전류가 통하듯이 다 들어오면서 훈련이 되거든요. 그래서 그런 훈련법을 받으면서 제가 아후 내가 어찌 이렇게 좋은 선생님을 만났나 (웃음) 나는 제가 배우면서도 그냥 스스로 감동을 하는 거예요. 그래서 그렇지도 가서 이렇게 가르쳐야지, 정말.

윤 : 선생님도 정말 엄하게 학생들을?

⁵⁸ 최해리, 앞의 논문, 2015, 103쪽.

육 : 저도 너무나 엄하게 가르쳤어요. 그래서 학생들이 정말 제가 나타나면 그 무서워서 전율을 느꼈다고 그래요. 그런데 저두 그라함 선생님 나오시면 그랬거든. 그런데 그러면서도 선생님이 그 자애로움이 보여요. 자애로움이. 그러면서 칭찬을 아끼지 않으시고 그럴 때는 그냥 정말 그 얼굴에 미소를 띠우시고 그런데 그 지도할 때는 뭐 얼마나 무서우신지 선생님 그 클래스에 딱 들어오시면 그 모든 학생들이 우리 여기 부동자세, 쫘 차려자세를 해야 돼요. (...) 탁! 차려 그러구 나면 선생님이 짜~악 한번 둘러 보시구 그 다음에 앉으라구, 그렇게 신호를 주시면 탁 하고 앉아서 인제 하거든요. 그니까는 속으로 '와~ 군대 같다' 나 이런 생각하면서 그런 생각하면서도 (웃으며 말함) 그제 기분이 좋은 거예요. 그렇게 훈련을 받으니까. 그럼 저두 눈에 보이게 계속 발전하고 그러구, 인제 그런 것을 저두 도입을 해 가지고 그렇게 훈련을 시켰어요.(...)

육 : 네, 아 제가 그 그라함 선생님 학교에서 실기를 배웠지만 선생님 지도하시면서 항상 그, 빼놓지 않는 말씀이 있어요. 새로움에 대한 도전, 항상 새로운 것을 만들어야 된다. 그리고 어 그림으로써 우리가 기쁨을 누릴 수 있다, 또 그 창조라는 것은 어 나만이 할 수 있다. 그러면서 유대관계를 갖게 된다. 그 여러 가지 얘기를 했는데 어 저는 그 정말 창조, 그거 자체는 새로움이라고 생각을 해요. 네 새로움, 새로움을 추구하는 거 그렇다면은 그 새로움을 추구하기 위해서는 어 항상 그 과거의 것을 버리고 앞의 것을 바라보고 그러니까는 이 선생님 말씀두 긍정적으루 “앞을 향해서 나가지 뒤를 보지마라. 뒤를 돌아보지 마라.” 그러구 또 무용은 어 거짓이 우리 몸에는, “몸은 거짓이 없다. 몸의 표현은, 절대루 이거는 항상 진실이다.” 진실이려야 한다. 그래서 참을 표현해야 되는 거지. 그러니까 그런 것은 전부터 창조를 통해서 창작을 통해서 그거를 찾아내야 되기 때문에 그래서 인제 그 찾아내는 작업이, 즉 창작이라고 배웠기 때문에 그것은 우리 평생에 같이 가는 거라고 생각을 했어요. 그래서 그러구 그것이 새로움이라고 생각을 했고, 또 그 새로운 것이 즉 현대무용의 역할이라고 생각을 한 거예요.⁵⁹

⁵⁹ 육완순 구술 윤지현 채록, 『2008년도 한국 근현대 예술사 구술채록연구 시리즈 116: 육완순』, 예술자료원, 2009, 108-109쪽.

2) 비주류의 역사

무용사에 담길 정도로 대표성을 인정받지 못하고 제도권의 밖에서 활동을 이어온 무용가, 그리고 무용공연이 이루어지는데 관계했던 인물들은 무용사에서 소외된다. 문헌이란 권력을 가진 지배계층 입장에서 선택/배제된 기록이기 때문에 비주류의 목소리와 소외된 영역을 다루지 못하는 한계가 있다.⁶⁰ 구술사는 역사가와 주류의 시각에서만이 아닌 또 다른 시각에서 접근하며 성찰해 보는 것이다. 그리고 결락되었거나 누락된 부분에 대한 잔여부분 읽기를 시도하는 것이다. 다시 말해, 무용분야 구술사에서 말하는 ‘비주류의 역사’는 거대담론에 대한 대립이나 저항이라기보다는 다양한 역사적 관심사와 해석으로 연구의 스펙트럼을 확장시키고자 하는 의미와 맥을 같이 한다. 당대의 ‘주요’ 라는 무용사적 의미를 부여 받은 역사들을 사회 구조와 문화구조 안에서 비주류라는 스펙트럼을 통해 다시보기 하는 것이다. 나아가 비주류의 기억에 작동하는 권력구조, 사회·문화·역사적 기제들을 파악하면서, 다양한 관점과 해석을 바탕으로 역사쓰기를 하는 것이다. 이는 구술사의 유용성을 통해 잘 드러나지 않았었던 역사의 이면을 살펴봄으로써 역사적 사실을 재구성하거나 규명하고 기존의 한국무용사를 보완하여 보다 풍부하게 하고자 하는 것이다.⁶¹

다음은 홍신자의 채록문이다. 홍신자는 “우리 춤 풍토상 국내 대학에서 무용을 전공하지 않았다는 이유로 국내 무용계와 대립적 위치에 있기도 했다.”⁶² 또한 기존 무용계가 ‘이건 춤이 아니라고’ 하며 자신을 타자화시키고 배타적인 시선으로 바라봤었다고 구술했다.

홍 : 예. 경계와 호기심과 뭐 여러 가지 인제 뭐 하나 보자 인제 뭐 이랬겠
 죠. ((웃음)) 그러구 인제 아~ 음~ 그때 인제 뭐 무용과는 아니지만
 아무튼 그런 과가 또 있었고. 그리고 음 육선생님이 그때 인제 전,

60 이은주, 「구술채록문 분석을 통한 초기 한국현대무용사 연구-미국현대무용 도입 시기를 중심으로」, 성균관대학교 박사학위논문, 2016, 73쪽.

61 이은주, 위의 논문, 2016, 74쪽.

62 김경애 김채현 이종호, 『우리무용 100년』, 현암사, 2001, 176쪽.

무용계에 현대무용에 인제 어 주가 됐었고⁶³

(중략)

이 : 기존에 한국에서의 현대무용은 굉장히 신체적인 아름다움을 추구하는 그런 미적 가치를 추구하는 것이 주류를 이뤘기 때문에 선생님의 그런 것들이 굉장히 충격이었을 것 같아요.

홍 : 예, 이거는 미(美)하고는 반대. 아주 전현. 그게 이 자기 감성을 열지 않으면 이게 안에 그 공포와, 아니면은 아 보기 싫다 뭐 이럴 수도 있고, (두 손으로 눈을 가림) 듣기 싫다 뭐 이럴 수 있는, (두 손으로 귀를 막음) 근데 자기를 오픈했을 때는 허~ (호흡을 들이쉬며) 너무 너무 큰 이 충격이고 또 감동이고. 그래서 인제 그거하구 나서 그 차, 찬반이 많았는데 반대쪽은 주로 무용계, 찬은 다 나머지는 다 찬성. 근데 인제 무용계에서는 인제 이때까지 예쁘고 아름다운 이게 춤인데 이걸 뭐냐 이걸 춤도 아니고, 뭐 테크닉은 어딴냐, 어떤 테크닉은 어째 하나도 없냐. 뭐 다리도 올라가고 뭐 막 테크닉을 보여줘야 되는데 그런 거 일부러 하나도 안 한거든. 그냥 걷다가 뭐 사과도 먹고 뭐 소리도 질르고 온갖 이런 걸 다 하니까 이거 뭐 춤이냐 이게. 그래가지고 아 이제 서울신문에 그 이병림씨라는 사람이, 그 분은 이제 한국 무용계에 그때 그거 예쁜 것만 보고 그것만 맨 날 쓰다가 또 이걸 뭐냐 이걸 아니다. 근데 너무 재밌는 건요 이제 이병림씨를 인제 만났었어요. (...) 인제 이거 하구 났는데 한참 후에 났드라고요. 금방 그 다음날 난 것도 아니고, 서울신문에. 저는 관심도 없고 그 전에 이미 박용구선생님이며, 뭐 장운환씨라고 그때 그 동아일보 뭐 '전통과 제후의 만남', 저 '전위와의 만남 성공' 해가지고 뭐 엄청나게 뭐 막 써 논 거. 뭐 조동화 선생, 아니 조동화 선생님은 뭐 "큰 배가 상륙했다." 그러고... 또 박용구 선생님은 1945년 이후 처음 어~ 있었던 문화, 춤이 라, 였다. 뭐 이런 식으로 나왔으니까(...)

홍 : (...) 근데 인제 며칠 후에 그 이병림씨가 서울신문에 어 기교 없는, 테크닉 없는 춤, 이렇게 하고 뭐 하여튼 이렇게 안 좋게 짝 썼어요. (...) 이 분이 전화가 왔어요. 이병림씨. 그 나간 후에. 그래서 아 자기는 춤이 참 좋았는데 주위에서 '아 이걸 춤이 아니라고', 이걸 한, 한 번 써야 된다고 그런 프레셔(pressure)가 많이 와서 밤새도록 와

⁶³ 홍신자 구술 이은주 채록, 『2009년도 한국 근현대예술사 구술채록연구 시리즈 180: 홍신자』, 예술자료원, 2010, 39쪽.

갔고 자기가 할 수 없이 썼다. (...) 그리고 인제 물론 무용계에서의 굉장한 그 저항과 또 반대, 아니다라는 그런 게 인제 많았고. 근데 인제 황병기 선생님은 인제 그런 사람들이 이렇게 자기한테 인제 반박적으로 그게 무슨 춤이냐고 뭐 이렇게 얘기하면, “글쎄 나는 춤이다 아니다 좋다 나쁘다 하고 싶지 않지만 아 십 년, 이십 년 후에 보자. 어떻게 정리 되나. 그리고 그게 춤인지 아닌지 난 지금 아무 얘기도 하고 싶지 않다.” 그렇게 반응을 하셨다 그러더라고요. 많이. 그 이화대학교 계셨으니까 그게 많았나봐요. 그거 무슨 그게 춤이냐 뭐 하여튼 뭐 그 공격적으로 황병기 선생님한테.

(중략)

홍 : (...) 그래서 저는 뭐 그때 바로 떠났어요. 그 공연 하고. 그리고 하루 아침에 인제 홍신자가 나타난 거죠. 세상에 홍신자라는 말. 전 여기 음 무용계에 선배도 없죠, 스승도 없죠, 동료도 없죠, 후배도 없죠, 뭐 가족밖에 없는데 (...)64

3) 사회문화적 맥락 속에서의 동시대성(同時代性)

구술사는 문헌자료만으로 생산해야한다고 인식하던 역사쓰기를 ‘말’로 생산된 사료로까지 확대하고, 사실이나 사건으로만 인식하던 역사를 그 이면의 사회적, 역사적 맥락 안에서 해석하고 이해하고자 하는 것이다.⁶⁵ 맥락은 개인이 환경에 영향을 주고 환경이 개인의 삶을 형성하는 역동적인 과정으로, 대인관계 및 사회적 관계를 포함한 구술자 자신의 맥락이 개인적 서술의 형성과 이해에 어떠한 영향을 주는지를 조사하는 것이다.⁶⁶ 구술채록문은 객관적인 세계와 무용가의 세계가 조우하는 공간이다. 따라서 무용가 개인의 경험을 통해 당시의 무용사와 함께 문화·사회·정치적인 세계까지도 읽어낼 수 있는 방법이 된다. 김현정은 이를 ‘개인을 통한 다양한 역사 읽기’로⁶⁷ 보았다. 구술연구자 김귀옥은 “아무리 특이한 개인이라 하더라도

64 홍신자 이은주, 앞의 책, 2010, 42-44쪽.

65 이은주, 앞의 논문, 2016, 73쪽.

66 윤택림 함한희, 앞의 책, 2006, 98쪽에서 재인용.

67 김현정, 「무용사 연구의 새로운 지평: 구술사의 활용과 과제 모색」, 『대한무용학회』, 2011, 94쪽.

사회적 환경이나 객관 세계를 벗어나서 존재하기 어려우며, 개인의 경험에는 사회 또는 세계가 직간접적으로 반영되기 마련이다”⁶⁸라고 말한다. 무용학자 채희완은 “예술은 개인의 산물이자 사회적, 역사적 산물’이라 하며 인문학적, 사회과학적 접근이 전제된 예술가의 구술채록은 시대상황, 시대 조류, 양식 등 예술사조에 대한 일차자료를 제공한다.”⁶⁹ 말한다.

1960~70년대 한국의 사회문화적 맥락과 한국현대무용의 관계성을 드러내는 예를 채록문 분석을 통해서 보면 다음과 같다. 특히, 육완순과 홍신자의 채록문 분석으로 가장 두드러지는 특징은 ‘동시대성’이다.

구체적으로 육완순은 첫 귀국 공연 후 무용계의 반응으로 당시 한국사회의 지배담론으로 ‘근대화화 민족주의’가 지배적이라는 것을 인지하고, 두 담론의 경합 지점에 현대무용이 위치하고 있음을 체감했을 것이다. 황병기의 <숲>이라는 가야금곡으로 현대무용을 시도한 것은 이러한 배경을 고려한 것으로 보인다. 그러나 가야금과 현대무용의 협업을 통한 한국적 현대무용 작업은 한국무용계의 비난과 저항을 받았다. 《동아일보》 만평에 쪽도리에 토슈즈를 신은 만화가 게재된 일화를 구술하며 당시의 화제성을 강조한다. 그러면서 ‘한국적 현대무용’의 정체성에 대한 지속적인 언급을 통해 미국 현대무용을 한국에 토착화시켰음을 강조한다.

육완순이 말하는 ‘한국적 현대무용’은 외국무용이지만 한국적인 문화와 정서가 체화된 한국인의 몸으로 하는 무용이다. 즉 ‘한국 사람이 한국적인 소재로 창작하는 현대무용’을 ‘한국적 현대무용’으로 말한다. ‘한국적인 정서가 담긴 춤을 일부러 추는 게 아니라는 거죠’, ‘문화적 소산’이라 말하며 한국 사람으로서 사회문화적 맥락 안에서 존재하고 이를 창작으로 수용하고 있음을 말한다. 육완순은 ‘한국적 현대무용’으로 두 거대담론의 경합을 융합으로 창출했다. 이는 육완순의 현대무용이 사회문화적 환경과 동시대적 담론을 반영하고 있음을 보여준다.

⁶⁸ 김귀옥, 「구술사 쓰기의 방법과 절차」, 『구술사 연구』, 2011, 108쪽.

⁶⁹ 채희완, 「예술인의 구술채록, 왜 중요한가」, 『아시아 춤의 기억술(記憶術), 무용역사기록학회 제 17회 심포지엄』, 2015, 126쪽.

육: (...) 그런데 어 저는 인제 한국적이다 이런 것은 그, 그라함 선생님은 누가 봐도 미국 사람이고 미국적이라고 하죠. 저는 누가 봐도 한국 사람이라고.[한국적이 좋은데]정말 그 한국적인 정서가 담긴 거 한국적이라는 것이 뭐, 나 하는 것은 정말 내가 나에게서 모든 것을 나는 모든 걸 가지고 있잖아요. 한국에 관한 것은 그리고 어 그 한국의 모든 나의 모든 일거일동은 그 문화적인 소산, 이런 것이 나에서 찾아 볼 수 있는 거예요. 그러구 내가 그것을 깨달을 수 있을지 깨닫지 못 하든지 간에 나에게서 그런 어, 한국의 어떤 문화 그 한국인으로서의 자질 타고난 모든 것이 있기 때문에 누가 뭐라고 내가 미국의 춤을 춰도 난 한국적이예요.

윤 : 예

육 : (...) 그러니까 나는 한국적인 정서가 담긴 춤을 일부러 꾸며서 추는 게 아니라는 거죠. 저는 그러니까는 그 제가 카네기홀에 가서 봤을 때도 황병기 선생님의<숲>그것을 제가 받아들, 그 69년도에 제가 받아 가지고 69년도에 우리나라에서 초연을 했어요. 69년도에<숲>을 그랬더니 신문, 대, 『동아일보』에 대서특필하고 동아 옛날 동아만평 이런 거 있었어. 그래가지고 거기에 만화가 나왔는데 쪽도리를 쓰구, 뭐 이 외국무용 바레 어 토슈즈 나는 토슈즈 안 신었지만 신구, 뭐 이렇게 춤을 춘 그러니까 뭐 화제였어요. 황병기 선생님의 가야금, 창작 가야금이 현대무용 안무를 해서 춤을 쳤다구. 그래 국립극장에서 봤거든요. 그것두 그래 가지구 화제였어요. 막 그 아 정말 그래가지구 한국무용하는 사람들이 다 놀랬죠. 그 무슨 한국 바, 현대무용이 저, 가야금곡 가지고 추느냐구, 오히려 막 비난을 하구 그랬어요. (...)

윤 : 처음 퓨전을 이 시도하신 거네요.

육 : 네~

윤 : 국악 음악이 현대무용을.

육 : 네 그런데 굉장히 한국적이었어요. 춤 자체가.

윤 : 『동아일보』에 그 만평이나 그 반응은 이게 호의적인 반응이었던 거죠?

육 : 호의적인 반응이었죠. 그러니까 이거는.

윤 : 한국무용을 하시는 선생님들은 별로 반응이 안 좋으셨고.

육 : (...) 그게 69년이에요. 그러구 인제 그래 정말 한국적 정서가 담긴 한국 춤이잖아요. 이게 한국현대무용이잖아요. 그러니까 음악이 가야금이라서 내가 나는 지금 한국 춤을 추는 게 아니, 나는 현대무용

이다 말할 것이 없이 그냥 누가 봐도 이거는 한국의 한국적 현대무용이다. 이렇게 다 얘기를 하는 거죠.⁷⁰

홍신자의 채록문에서는 1975년 한국에서 두 번째 공연 당시의 시대적 상황이 투영된다. 1972년 박정희의 유신체제가 구축된 이후, 정치뿐 아니라 사회, 문화, 사상 등 사회의 모든 영역에서 ‘검열과 통제’가 이루어졌다. 이에 학생들의 반유신 민주화운동과 저항의식이 고조되는 시기였다. 한편에서는 미국의 자유주의를 지향하며 통기타와 생맥주, 청바지를 즐겼던 대학생들의 청년문화가 일어났다. 일상생활에서는 미니스커트와 장발이 단속되기도 했다. 이러한 한국 상황에서 홍신자의 표현방법들은 젊은이들에게 선동적이라 하여 ‘검열과 통제’의 대상으로 의심 받으며 시(市)의 검열과에 의해 공연에 대한 검열을 받았다. 구체적으로 ‘소리가 선동적이다’, ‘소리를 들으면 자유로워지니까 정부는 문제죠’, ‘그 음악은 쓰면 안 되는 음악을 썼는데 그 음악 썼어요? 그거 우리나라에서 거 금지된 음악이야.’라는 구술에서 소리, 음악, 의상, 다이얼로그 등 공연에 심사가 가해졌었다. 당시 박정희의 체제유지를 위한 검열과 통제가 사회문화 전반에 걸쳐 강화되었던 분위기를 읽을 수 있다. 미국에서 활동하다 온 홍신자에게 예술에 대한 검열을 가하면서 표현의 자유를 통제하는 한국의 정치적인 상황은 불안과 두려움이었다. 홍신자의 구술은 당시의 사회정치적 의식과 예술의 상관관계를 단적으로 보여주며 억압적이었던 시대상을 투영한다.

홍 : 또, 예. 또 뭐 누드도 있다니까 이걸 또 웬일이나 ((웃음)) 왜 그때 박정희, 그때가 굉장히 이렇게 억눌려 있었잖아요. (두 손을 위에서 아래로 눌러 내림) 그니까 뭐 이게 굉장히 하나의 뭐 형성같이 진짜 나타난 사람이예요.

이 : 사회적으로 검열이 좀 많은 때였죠?

홍 : 어~ 대단했었죠기.

⁷⁰ 육완순·윤지현, 앞의 책, 2009, 150-151쪽.

⁷¹ 홍신자·이은주, 앞의 책, 2010, 38쪽.

홍 : (...) 그래서 홍신자의 보이스 (콘서트) 예, 아 그랬는데 인제 오늘 공연한다, 그러구 나는 인제 갈라고 아침에 다 준비하고 리허설도 다 하고 이렇게 갈려구 그러는데 캔슬(cancel)됐데요.

이 : 왜요?

홍 : 이게 홍신자의 이 소리가 이거 너무 아~ 선동적이다.

이 : 선동적이요?

홍 : 그러니까 다 그때 이렇게 아 아직까지도 억, 억누르고 있는데 그런 소리를 들으면 전무 다 그 이 자유로와지잖아요. 그럼 자유로워지면 정부는 문제죠.

이 : 그럼 그걸 검열했던 기관이 정부였나요?

홍 : 그렇죠, 시(市). 그땐 검열 그런 그게 있었어요. (...)
(중략)

홍 : (...) 또 검열이 나오는데요. 그래갖고 나왔어요. 정말, 리허설 할 때. 그래서 뭐 의상은 뭐 입고하느냐, 또 음악은 왜 그런 음악을 트느냐, 또 뭐 음 더 다이얼로그(The Dialogue)도 있었는데 그런 다이얼로그는 안 좋다, 뭐 하여튼 또 그래서... 하여튼 뭐 조금 괜히 좀 이렇게 살벌함을 느꼈어요. 그래가지고 공연하는데 심사가 나왔어요. 공연, 인제 그래 이런 것, 이런 것, 다 하면 안 된다, 그리고 인제 공연을 했는데 뭐 우리도 참고는 했죠. 했는데 공연 다음 다 다음 날인가 오래요. 시에서, 검열과에서 나오래요. 그래서 조금 긴장이 되더라 구요. 그래갖고 아 그래서 인제 뭐 그때 음 무슨, 무슨 법, 무슨 법으로 뭐 많이 뭐 끌려가고 그런다고. 그리고 인제 뭐 그때 음~ 아~ 뭐 지나가던 사람 머리도 자르고 막 인제 그럴 텐데 (장발족 단속하고)(...)

(중략)

홍 : (...) “그 음악은 쓰면 안 되는 음악을 썼는데 그 음악 썼어요? 그거 우리나라에서 거 금지된 음악이야.” “아 그래요?” 또 아니 의상은 또 뭐 그건 또, 그건 또 다이얼로그, 그거는 그게 그런 거 이런데서 하면 안 된다는 (...) ⁷²

⁷² 홍신자·이은주, 앞의 책, 2010, 50-53쪽.

5. 결론

창작되어진 예술 작품들은 장르를 불문하고 어떤 형태로든 기록, 보존된다. 이를 근거로 각 예술 장르의 역사가 기술되며 새롭게 해석되어지고, 다양한 각도의 시각에서 재생산 될 수 있다. 그러나 신체를 소재로 하는 무용은 공연되어지는 순간 형체도 없이 사라져버리는 일회성의 장르적 특성으로 인해 기록이 어렵다는 문제를 내포한다. 오늘날 영상이라는 디지털 매체의 발달은 기록을 용이하게 했지만 이 역시 여전히 무용작품의 시각적인 면만을 기록한다는 한계를 지닌다. 이러한 예술 구현 형식의 특성으로 인해 기록의 한계를 내포하고 있음에도 불구하고 춤을 기록하고 보존해야 하는 이유는 무엇인가.

주디 반 자일(Judy Van Zile)⁷³은 ‘춤 기록’의 필요성에 대해 “춤은 과거와 현재를 연결해주고, 춤에 관한 기록과 기록 보존은 그 연결을 가능케 하는 다리와 같다.”⁷⁴고 비유한다. 춤의 기록과 보존은 과거와 현재의 만남이자 현재적 시점에서 재현과 해석을 할 수 있는 근거가 된다. 문헌과 영상기록과 함께 무용분야 구술사는 이러한 다리와 같은 역할을 한다.

앞서 본 논문에서는 구술사의 개념과 새로운 역사쓰기로서의 활용에 대해 논하고 무용가와 문헌의 기록이 내포하는 한계와 무용 기록으로서의 구술사의 가치를 육완순과 홍신자의 채록문을 분석하며 ‘문자화된 구전심수’, ‘비주류의 역사’, ‘사회문화적 맥락 속에서의 동시대성’의 관점에서 논의하였다. 무용 기록으로서의 구술사는 춤의 주체자인 무용가의 시점에서 기록이 남겨져 무용가의 작품과 창작과정, 예술정신 등 예술가로서의 삶과 개인적 사고나 인간관계, 나아가 사회문화적 관계까지 기록되게 하는 것이다. 이를 근거로 현재적 시각에서 무용사 뿐 만 아니라 무용이 사회와 맺게 되는 상호작용을 읽어냄으로써 역사를 보는 다양한 관점을 지니게 한다. 실제로 육완순과 홍신자의 채록문은 1960~70년대 미국 현대무용이 한국에

⁷³ 주디 반 자일(Judy Van Zile): 하와이대학교 마노아 캠퍼스 명예교수.

⁷⁴ Van Zile, Judy, 「시간을 이어주는 다리: 춤, 기록, 그리고 기록 보존」, 『아시아 춤의 기억술(記憶術), 무용역사기록학회 제 17회 심포지엄』, 2015, 36쪽.

도입되고 발전하던 시기의 현대무용계의 분위기와 한국의 사회, 정치적 시대를 투영하고 있다. 또한 좀 더 세밀한 그물망으로 커다란 사실부분에서 누락된 것들을 드러내어 보다 미시사적 관점으로 접근하게 한다. 여기에는 기존의 사실을 보완하기도 하고 의혹이 있던 부분에 확신을 더하기도 한다. 따라서 무용분야 구술사는 무용가의 구술을 채록하여 기록으로 남긴다는 의의와 함께 여기에 함께 기록되어진 ‘인간과 사회적 관계’들을 남기는 것이다. 이렇게 기록되어진 무용분야 구술사는 분석과 해석이 더 해져 무용사 읽기, 역사 읽기의 창이 된다. 무용 기록으로서의 구술사의 가치는 여기에 위치해 있다.

그러나 이러한 가치에도 불구하고 몇 가지 한계점을 지닌다. 현재 활발한 학술적 논의를 이끌어낼 만큼의 연구가 되고 있지는 않는 것이 사실이다. 이는 원로 예술가들의 구술채록의 시급성으로 인해 구술채록에 중점을 두었기 때문이다. 그리고 구술사는 ‘말’로 생산된 사료로서 무용가의 언어와 주체적 시각으로 기록, 보존된다. 이는 평론가, 학자들의 타자적 시선의 기록과 보존이 아닌 무용가 스스로의 기록이다. 이것이 가장 쟁점이 되어 신뢰성을 의심받기도 한다. 그러나 이러한 주관성은 개인의 경험이 지니는 의미와 함께 개인이 어떻게 문화적, 사회적, 정치적 구조와 관계되고 상호연관되는지 읽고 해석함으로써 역사적 시각의 다양성을 부여한다. 마지막으로 구술자와 연구자의 관계에서 기인한다. 연구자는 무용분야의 후학이나 제자, 혹은 제자의 제자라는 일종의 권력관계 설정이 되고 이는 새로운 역사쓰기라는 구술사의 가치를 추구하는 연구에 일종의 불편함을 느끼게 하는 것이 사실이다. 따라서 이미 ‘예술사 구술채록사업’에서 구술자로 선정된 인물들의 구술이나, 혹은 앞으로의 구술에서도 대항적 기억을 찾아내는 것은 쉽지 않을 것이다. 그러나 불편하다고 한 쪽으로 미뤄만 둘 것이 아니라 무용사 연구의 다양성을 지향하고 온전한 역사를 구축하기 위해 구술자와 연구자 모두 자기 검열이나 외부의 억압적인 기제에서 벗어나 자유롭게 구술하고 질의할 수 있는 의식의 변화를 추구할 것을 제안한다.

참고문헌

단행본

- 김경애 김채현 이중호, 『우리무용 100년』, 현암사, 2001.
- 육완순 구술 윤지현 채록, 『2008년도 한국 근현대 예술사 구술채록연구 시리즈 116: 육완순』, 예술자료원, 2009.
- 윤택림 함한희, 『새로운 역사쓰기를 위한 구술사 연구방법론』, 아르케, 2006.
- 한국구술사연구회, 『구술사: 방법과 사례』, 선인, 2005.
- 홍신자 구술 이은주 채록, 『2009년도 한국 근현대예술사 구술채록연구 시리즈 180: 홍신자』, 예술자료원, 2010.

논문

- 김귀옥, 「한국 구술사 연구 현황, 쟁점과 과제」, 『사회와 역사』, 2006.
- _____, 「구술사 쓰기의 방법과 절차」, 『구술사 연구』, 2011.
- 김기석 이향규, 「구술사: 무엇을, 왜, 어떻게 할 것인가」, 『서울대학교 사범대학 한국교육사교 연구노트 제 9호: 창립5주년 기념 연구노트 집성 합번호』, 1998.
- 김현정, 「무용사 연구의 새로운 지평: 구술사의 활용과 과제 모색」, 『대한무용학회』, 2011.
- 이용기, 「구술사의 올바른 자리매김을 위한 제언」, 『역사비평』, 2002.
- _____, 「구술자료를 통한 역사의 서술」 국사편찬위원회(편), 『구술자료 만들기: 수집, 정리, 활용』, 2009.
- _____, 「역사학, 구술사를 만나다」, 『역사와 현실』 71, 2009.
- 이은주, 「구술채록문 분석을 통한 초기 한국현대무용사 연구-미국현대무용 도입시기를 중심으로」, 성균관대학교 박사학위논문, 2016.
- 이진우, 「후설현상학과 탈근대」, 『철학과 현상학 연구』, 1990.
- 이호신, 「한국문화예술위원회 아르코예술정보관의 예술사 구술채록사업 소개 및 현황」, 『한국무용기록학회』, 2007.
- 채희완, 「예술인의 구술채록, 왜 중요한가」, 『아시아 춤의 기억술(記憶術): 무용역사기록학회 제 17회 심포지엄』, 2015.

- 최해리, 「무용구술사를 통한 새로운 한국근현대무용사 쓰기의 가능성 모색」, 이화여자대학교 박사학위논문, 2012.
- _____, 「구전심수(口傳心授)에서 구술사(口述史)로: 한국춤 고유성의 전승방법」, 『아시아 춤의 기억술(記憶術): 무용역사기록학회 제 17회 심포지엄』, 2015.
- 함한희, 「구술사 연구의 새로운 패러다임 모색」, 『구술사연구』, 2010.
- 허영란, 「구술과 문헌의 경계를 넘어서」, 국사편찬위원회(편), 『현황과 방법, 구술·구술자료·구술사』, 2004.
- Van Zile, Judy, 「시간을 이어주는 다리: 춤, 기록, 그리고 기록 보존」, 『아시아 춤의 기억술(記憶術): 무용역사기록학회 제 17회 심포지엄』, 2015.

기타

네이버 어학사전, <https://dict.naver.com/>(검색일: 2018.10.15)

한국문화예술위원회 예술자료원 구술채록 www.daarts.or.kr/gusoolBuss.jsp(검색일: 2018.10.18)

Abstract

Oral History as a Record of Dance

Lee, Eunjoo

Sungkyunkwan University

Adjunct Professor, Department of Dance

Dance is an art that includes not only art historical facts, but also a series of processes for dancers' body, choreography, and the creation of entire process of dances and their lives. In other words, dance is the art of embodying the experience and consciousness of the dancer as the subject, and embodying it through the physical body, and therefore, the existing empirical study which relies solely on the literature in the history of dance study is difficult to deliver a complete history. Oral history is a new methodology historical writing that overcomes the limitations of research methods based on literature centered documents.

Oral history in the field of dance is that the dancer becomes the subject of the history of dance's narrative. The memory and testimony of a dancer can become a history, complement the missing parts of the documentary record, and amount to analysis and interpretation to attempt the history of dance from various perspectives.

The history of dance through oral history analysis thus generates another view from the literature. The oral history is acted as a prism that can explore the sociocultural discourse of the time and the history of dance. As a new academic challenge for the history of dance field, I expect to be able to review the artistic, social, and cultural functions and roles of dance beyond the limit of existing literature-oriented history study and to be able to progress to various the history of dance.

Keywords

Oral History, Oral History Texts, Record, Record of Body, Writing a New History, Wan Soon Yook, Sin Cha Hong

The Historical Transition of Handheld Camera

Chin, Vitnam

Sungkyunkwan University

Visiting Professor, Department of Theatre

Contents

1. Introduction
2. The Advent of the Handheld Camera
3. Handheld Camera in French New Wave
4. The Spread of Handheld Camera
5. The Arrival of Digital Technology
6. The Contemporary Use of Handheld Camera

Abstract

The advent of the handheld camera has dramatically transformed film production and consumption in countless ways. French director and theorist, Alexandre Astruc focuses on the development of 16mm camera and foretell film will be used as a tool to realize the personal vision of the author like other art. As proof of his claim French New Wave and Cinéma vérité create the film with handheld camera on the real location to capture new reality. Their films are distinguished itself from other films made by conventional Hollywood studios. Similarly, John Cassavetes in the United States began to focus on the handheld camera. Since then the handheld camera has become one of the popular shooting methods. Especially, handheld camera are noted for their agile movement and mobility as a way to capture various realities. However, with the advances in technology, lighter cameras and higher resolution have changed in different ways. The technology is neutral, one shooting method does not serve for one philosophy or ism. At one time, handheld shooting is now used as not only a means to capture the real world but also a tool to mimic a realistic feeling.

Keywords

Handheld Camera, Digital Camera, Motion Picture, French New Wave, John Cassavetes, Technology, Aura

1. Introduction

The certain development of technology has created enormous changes in the whole cinematic experience from production to distribution. Since birth, cinema has undergone extreme technological changes like the introduction of sound. The changes also questioned the fundamental identity of cinema. Today, cinema faces a variety of changes brought by digital technology. The situation asks about the theatrical experience (represented by the conflict between Netflix and Cannes International Film Festival), and the ontology of digital cinema (the uncertainty of the indexicality of the digital image). Looking at these questions, some questions are new, but others have partially been experienced. For example, the changes from the spreads of 16mm cameras and TV are similar to the current situation in digital era. This essay, among large discourses, tries to examine the historical transition of handheld camera at this point. This is because handheld camera was invented by the spread of the 16mm camera, and it is settled as a representative shooting technique by using various aspects by each place and period. By observing the transition, the essay tries to catch a glimpse of the future of digital era.

2. The Advent of the Handheld Camera

Handheld camera refers to a shooting method of camera that creates a sense of noticeable absence of a fixed pedestal or mechanical stabilizing device for the camera. The conventional shooting method is to fix the camera to a tripod or other equipment for generating stable images. On the contrary, the handheld shooting is accompanied by free movements

and gives the vividness of being there, which is enabled by attaching the camera to the body of the operator, in most cases to his/her hand or shoulder. This style is not to be found at the beginning of film history. Because of the huge volume and heavy weight of the early cameras, it was impossible for ordinary people to take pictures while carrying them on their bodies. It was essential to mount the cameras on tripods or other devices. As technology developed, the camera became smaller and lighter. In the 1920s, the invention of the 16mm camera made it possible to carry the camera. However, the shaking quality of images was not preferred because it was considered to be amateurish and less recognizable than the stable images. In addition, because the synchronous sound recording was still not perfected, the handheld camera was only preferred in certain areas, such as in the newsreel footage, where fast response is critical. Thanks to the continuous technological innovations, cameras had undergone dramatic changes in the 1950s. Some parts of the 16mm camera no longer required metal, thus replaced to plastic, and the camera's exterior is designed to be shoulder-mounted which dramatically reduced the weight of the camera on the operator. In addition, a sound recorder that is based on magnetic tape was invented, which is relatively light and quiet and uses a portable battery as its power supply. Through these innovations, the handheld camera began to emerge in important ways in documentaries and theatrical films as well as in the more formalistic formats such as conventional newsreels.

3. Handheld Camera in French New Wave

One of the prominent theorists who paid attention to these technological advances was Alexandre Astruc, a French film critic and director. In 「*The*

Birth of a New Avant-Garde: La Camera-Stylo, Astruc argued that the technological advances, such as the development of 16mm cameras and the popularization of television, made it easier for people to access film production, creating the foundation for the birth of new cinema. He criticized that cinema had played a simple role of entertainment or documentation since its birth. Comparing a film director to a writer or artist, and a camera to pen, he foresaw that cinema would be a new language, “a form in which and by which an artist can express his thoughts, however abstract they may be, or translate his obsessions exactly as he does in the contemporary essay or novel”¹ by giving examples of pioneering directors such as Jean Renoir, Robert Bresson, and Orson Welles. Later on, Astruc’s claim has been partially realized by French New Wave and Cinéma vérité.

Although it is difficult to tie French New Wave cinema into a single trend, French New Wave directors share certain stylistic methods such as handheld camera, location shooting, and synchronized sound recording. These methods generated a new norm for giving a sense of reality to the film and sensitively capturing the space and improvisations. Jean-Luc Godard would be one of the most representative film-makers for Astruc’s prophecy because he created a new film language that breaks down the boundaries between fictional film and documentary. He preferred the handheld camera, real location, on-site sound using a portable sound recorder, and high-sensitivity films for utilizing the natural light, just like the method used for newsreels or documentaries. Godard wanted his first feature film, *⟨Breathless⟩*, to be filmed like a documentary, which breaks the genre customs. His purpose was achieved with the help of cinematographer Raoul Coutard, Godard’s longtime partner. Coutard had a career as a photographer in the French Indochina War before he started

¹ Alexandre Astruc, ‘The Birth of a New Avant-Garde: La Camera-Stylo’, 『Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology』(Scott MacKenzie), 2014, pp.604.

to work in film. Godard's experimental vision and ambition could create the images full of quick and free movements with the aid of Coutard's experience.² Also, by capturing the images on location without any other set-up, Godard was able to finish the filming in a short period of time, which was crucial for him to earn more time for the next film's preparation and stay prolific.³

Starting with *⟨Breathless⟩*, Coutard has worked with Godard for a long time, filming most of Godard's representative masterpieces, including *⟨A Woman Is a Woman⟩*, *⟨Contempt⟩*, *⟨Alphaville⟩*, and *⟨Pierrot le Fou⟩*. At the same time, Coutard explored various possibilities of the handheld camera while working on other renowned French New Wave films, such as François Roland Truffaut's *⟨Shoot the Piano Player⟩* and *⟨Jules and Jim⟩*. A scene that represents *⟨Jules and Jim⟩* is one where Catherine, Jules, and Jim are racing each other on a bridge. Coutard's handheld camera, which has stayed stable until the scene, chases Catherine after her sudden start. The camera shows frontal full shot and the profile close-ups of Catherine and the two men following her. These images successfully capture the vibrancy, joy and the speed of their youth while suggesting the working dynamics in their relationship, eventually becoming one of the most memorable scenes.

As seen above, the handheld camera was at its height as one of the most remarkable techniques of the French New Wave film-makers. The camera came down to the real world and began to observe the lives of the people from a close distance, which led the cinema to its new modernity. More interestingly, this technique was a good way to film a documentary. Simultaneous with the change of fictional films, documentary

² Michel Marie, *The French New Wave: An Artistic School*, Richard Neupert, Blackwell, 2003, pp.89.

³ Jean-luc Godard, *Godard on Godard*, Tom Milne, A Da Capo, 1986, p.173.

films began to have cameras that directly participate and engage in life, as opposed to an objective observation-oriented gaze without any intervention of the past. Pioneering work in this style of a documentary commonly referred to as Cinéma vérité is represented by Jean Rouch's *Chronicles of a Summer*, also filmed by Raul Coutard.

Cinéma vérité, a term Jean Rouch and Edgar Morin have coined together, was heavily influenced by the concept of Kino Pravda of Dziga Vertov. In Russian, 'pravda' means truth, as 'vérité' in French. One of Vertov's most representative styles is Kino-eye. Vertov (1971) insisted on constructing a montage of all the improvised images of life while refusing to engage in calculated directing, scripts, professional actors and studios, in an attempt to find out what the camera perceives differently from what our eyes see. Vertov aimed to find answers to life by recording a life without manipulation. In this sense, to Vertov, the camera was a mechanical eye that would reveal the truth without a lie. Vertov wanted to testify revolutionary truths by recording from a distance and creating montages of intact moments of life.

In this respect, Rouch's approach was certainly influenced by Vertov, but his approach differed from Vertov's. Whereas Vertov preferred voyeuristic photography through Kino-eye and observes from the outside, Rouch preferred a shooting style similar to anthropological participant observation or field research. Rouch utilized 'Participatory Camera', which is to eliminate the sense of distance by engaging with people who are filmed and observing events from within for an extended period of time. Rouch said, all the studies of human beings are "distortion of the truth"⁴, and the camera cannot duplicate the experiences and lives of others, but it could show them only through participation in other people's lives and through

⁴ Dan Yakir Jean Rouch, 'Ciné-Transe: The Vision of Jean Rouch: An Interview', *Film Quarterly*, Vol.31 No.3, 1978, pp.7.

ethno-dialogue. In the same vein, the purpose of his films is to create anthropological dialogue among people of different cultures. Therefore, the best work for Rouch is where a film-maker is actively participating in the filming event. In conclusion, for Rouch, the camera was the eye of the film-maker rather than a mechanical eye, and he was not a film director, but a film-maker diver, who dug into the community and jumped into the world. He preferred the camera as a catalyst that triggers cinematic facts, promoting direct encounters between the film-maker and the subject, as well as posing an active intervention, contrary to an objective and observational gaze that just records from a remote place. With this philosophical stance, he found the active and performative nature of the handheld a fitting tool for his cinematic approach.

4. The Spread of Handheld Camera

The same was true for North American film-makers, who were also influenced by technological advances including 16mm cameras. As there was Cinéma vérité and New Wave in France, North America saw the emergence of Direct Cinema and new American independent films. Although these groups did not precisely correspond to its French counterpart or pursue the same purpose, it is not difficult to find similar tendencies, including the 16mm camera's hand-held images.

John Cassavetes' *Shadows* and *Faces* can be viewed to be one of the most representative styles of American independent films. His films feature improvisational acting and loose plots, as well as 16mm handheld shots for almost every scene. Added to these images, improvisational jazz performance creates a unique feeling that cannot be found in the previous generation of films. Especially, Cassavetes' handheld camera is closely

related to close-ups. The handheld camera follows the unstable psychological moments of the nervous breakdown characters, presenting their tiny facial expressions and gestures that fill up the screen. In addition, the combination of the handheld camera and close-up technique limits the field of view, making a small space look like a maze and intensifying the contrast of light and darkness even further. Not only did this style create the trend of American independent cinema at the opposite of the aesthetics of spectacles presented by Hollywood studios, but it also influenced the prominent film-makers around the world, including Wong Kar-Wai and Olivier Assayas. Also, it is not hard to find his influence in the recent film. Barry Jenkins and Safdie Brothers, emerging in recent years, are representative directors who influenced by Cassavetes. Their films, such as Jenkins' *〈If Beale Street Could Talk〉* and *〈Moonlight〉* and Safdie Brothers' *〈Good Time〉*, often use a telephoto lens and a handheld camera, which the dizziness of the captured urban space alongside the facial expressions and gestures of fragile characters in contemporary.

5. The Arrival of Digital Technology

The method of capturing real life using a handheld camera through the development of 16mm cameras and simultaneous recording technology is even further empowered by the advent of digital technology. Even though 16mm cameras have been made smaller and lighter and film production has become more popularized and diversified, film-making was still a highly professional task involving chemically developing and editing films. Also, 16mm camera was still an inconvenient tool for film-makers who work alone. However, since the 1990s through the 2000s, digital camera technology has been continuously developed, making it easier for the

public to approach film-making. The first improvement was also related to the weight and volume of the camera. Thanks to the 6mm Digital Video camera and the Digibeta ENG camera, it is now made truly possible for individuals to go to the scenes and work alone. The 6mm DV cameras, such as Sony's VH2000 and PD150, Panasonic's DVX100 and Canon's XL2, reduced the burden of long handheld shooting and were tape-based, which was considered to be better in terms of weight and cost. These cameras became widely popular and loved by amateur filmmakers, students, VJs, and documentary makers. However, although the tape-based recording is a digitized method, it is the technology of the transition period, because it still requires the tape, the original source material. Above all, the conversion process of capturing the tape-recorded images onto a computer requires the same time as the shooting time, which was still a heavy burden on the general amateur film-maker. In addition, for studio-sponsored film-makers, the digital camera was not a suitable tool because of the low resolution and the limited depth of field due to its small sensors. The transition period, however, eventually was overcome by the development of high-definition digital cameras, resulting in a lot of film-makers moving from film to digital. In the process, the tape was replaced by a memory card or a hard drive, and a truly digital way of transporting the file, not a capture method, was introduced. The camera sensor also became larger and the optional equipments were diversified, which set the new standards of filming. More interestingly, for individual users, the appearance of the handheld device with the attached camera, such as iPhone, and video platforms for sharing moving images like YouTube, started an era of true personal broadcasting. The technological progress is comparable to the situation to which Astruc has paid attention, anticipating the future of cinema from the spread of 16mm camera and television.

It was the Dogma 95 group, formed around Lars von Trier and Thomas

Vinterberg that quickly reacted in the early stages of this digital transition. The group announced 'Vows of Chastity' in 1995 through which they dismissed the traditional film-making, just as the French New Wave did for their earlier generation. The dogma directors strictly limited their methodology of film-making by presenting 10 rules under the vows. The rules includes the use of handheld cameras, which they followed in the makings of Vinterberg's *〈The Celebration〉* and Trier's *〈The Idiots〉*, using digital video cameras. The films countered the conventional studio films by using handheld cameras, location shooting, and simultaneous recordings. In this regard, rather than an innovative movement, Dogma 95 is a declaration of counteraction to the traditional film-making that is becoming more and more commercial. Their rules, such as using handheld cameras, shooting on location only, recording at the same time, not allowing genre movies, are close to the reorganization of French New Wave's or Cassavetes' methods. As a result, the Dogma manifesto succeeded in getting attention early in the digital era and produced many films based on these production techniques, but most films did not strictly follow the rules and the movement did not last long. Although the movement is no longer being observed, however, it is still influencing as a way of standing against the Hollywood studio film-making. Especially the representative film-maker, Lars von Trier, no longer obeys the dogma rules, but still favors handheld camera as his shooting style.

6. The Contemporary Use of Handheld Camera

In sum, the handheld technique, enabled by the lightweight cameras, is settled by the certain films that attempt to capture reality as it is, such as news and documentary, and is used mainly as a tool to grasp the sense

of reality and the improvisational aspects in fiction films. Likewise, it was loved as a tool for realistic effect by films that were against the narrative-centered films based on the Hollywood studio system. This is because the handheld camera has the power to open up the possibility of catching even the smallest of the real world. It is likely that handheld shots are perceived to be realistic because they are often associated with documentaries and news that are based on facts. In fact, the images taken by the handheld method are somewhat different from human perception. The images captured by the handheld camera contain continuous movement and fine tremors, which is not well perceived when a person looks at an object or phenomenon with his/her eyes. Nevertheless, the fact that the handheld camera gives a realistic feeling, through either the point of view shots or the third-objective point of view shots, cannot be overlooked, considering the historical and customary usage of the handheld camera as examined above.

A cinematic style, however, is always used in various directions once it is settled. Even though breaking the fourth wall or the jump cut were used in the beginning to subvert the convention and to generate the alienation effect for the audience, they are now also used for strengthening the identification. The same is true for handheld technique. The sense of realism created by the handheld camera is widely displayed in contemporary films in various ways, to which Hollywood studio films are no exception. Steven Spielberg uses an image shaker to express the chaotic experience of the soldiers in the Omaha beach, in the opening scene of *〈Saving Private Ryan〉*. Whereas the original handheld technique was used as an alternative model enabled by the lightweight camera, the film utilized an added device to make a stronger handheld effect. Using this style, Spielberg successfully recreated the urgent sensation of the 20 minutes of Normandy landing operations by using tremendously shaky images. As

seen in this instance, the handheld camera serves not only as a tool to capture truth in reality but also as a tool to make the projected virtual world looks more real.

One of the examples of landing a new genre through using the handheld style is a mockumentary that makes a fictional situation look like a real event by employing documentary style. Found footage films, such as *〈The Blair Witch Project〉*, *〈Paranormal Activity〉*, and *〈Cloverfield〉* are the most actively exploiting the characteristics of the mockumentary. The films have the cinematographers act as one of the participants in the diegesis. By equating the viewpoint of the camera with the viewpoint of the audience, the fear of the audience is intensified. Even though the audience know that these films are fictive, the audience willingly indulges into the illusion thanks to the identification with camera's point of view. Found footage movies make authenticity out of the incomplete pieces of images. The interesting thing about these cases is that the incomplete perception created by the shaking camera creates the "authenticity, sincerity, and even truth."⁵ Interestingly, *〈Son of Saul〉* was made with a similar technical approach but a different realization. In a similar condition, Georges Didi-Huberman reads "the utmost urgency" in the shaken four photographs taken from Auschwitz.⁶ The handheld camera serves two purposes that seem vastly different: to capture the escaping truth or to project a fiction as an improvised reality.

As a result, shakiness and incomplete perception of handheld camera are combined with various elements into different hybrids, depending on the vision of the film-maker. Above all, the handheld technique is still in

⁵ Francesco Casetti, 「The Lumière galaxy: seven key words for the cinema to come」, 『Columbia University Press』, 2015, p.121.

⁶ Georges Didi-Huberman, 「Images in spite of all: four photographs from Auschwitz」, 『University of Chicago Press, Chicago』, 2008, p.9.

development and experiment. In addition, the future of the handheld camera cannot be predicted easily because the development of digital camera technology is constantly progressing. The evolution of the technology even seems to be transforming the handheld into something that is no longer a handheld. The lightweight camera is now further advanced that action cameras such as Go Pro are beginning to spread. These action cameras are now so small that they do not need to be held in hand, often attached to the helmets, creating images even closer to human perspective. As the name indicates, these cameras are not only durable but also waterproof, suitable for filming various actions from different perspectives. They are already commonly used as sub-camera in television shows and often serve as a main camera when filming a place where the photographer cannot be present. These cameras sometimes express the point of view of animals and easily create a rare perspective shot that we could not get easily before. This diversification of perspectives, combined with different technology, could generate previously unseen aesthetics. Another variation of the handheld technique can be seen in Virtual Reality. VR technology, which acquires and synthesizes the viewpoints of all sides through multiple cameras, can be considered to be the ultimate version in terms of the human desire for the perfect point of view through the use of handheld. It is not difficult to connect this technique to the found footage films. In fact, although for now, the game industry is most actively developing this technology, it could be soon expected to be applied in cinema after this experimental stage.

After more than 100 years of moving images, now the camera is integrated into mobile phones, owned by most people in the time. Now anyone can easily record what they want to record. Simultaneously, it is no longer difficult to own a single-person media through a global platform

like YouTube. Social Network Services are already overflowing with moving images. The concerning voices of worrying that big capitals will ultimately devour the market seem to be only half-right. It is true that large-scale capitalized videos are attracting a lot of viewers, but we also see the content created by a single person or a small number of producers found on numerous popular channels. Still, the shaking images without proper reason is still an inconvenience for the viewers while it becomes easier and easier to obtain stabilized images with the popularized steady-cam technology. On the other hand, operators who are proficient in handheld photography are rather rare. In this light, the handheld camera may be no longer an amateur's technique, becoming more and more professional. Nonetheless, Astruc's prophecy has come true in that the camera has become a tool for everyone to use as a pen and it is anticipated that everyone would be soon able to shoot in a method they want to thanks to the popularized shooting methods. But the important thing is that a great tool does not always guarantee great work. It is also doubtful that the handheld will still carry the amateurism, urgency, and truthfulness as its innate attributes. Eventually, a methodology is not equal to specific meanings; the purpose and the attitude of the film-maker are always factored into images. The handheld camera, in this sense, may have only recently started to evolve.

Reference

Book Form

Jean-luc Godard, 『Godard on Godard』, Tom Milne, Da Capo Press, 1986.

Michel Marie, 『The French New Wave: An Artistic School』, Richard Neupert, Blackwell, 2003.

Thesis

Alexandre Astruc, 「The Birth of a New Avant-Garde: La Camera-Stylo」, 『Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology』(Scott MacKenzie), 2014.

Dan Yakir Jean Rouch, 「Ciné-Transe: The Vision of Jean Rouch: An. Interview」, 『Film Quarterly』, Vol.31 No.3, 1978.

Dziga Vertov. Film Directors, A Revolution. *Screen*, Vol.12, No.4 1971.

Francesco Casetti, 「The Lumière galaxy: seven key words for the cinema to come」, 『Columbia University Press』, 2015.

Georges Didi-Huberman, 「Images in spite of all: four photographs from Auschwitz」, 『University of Chicago Press』, 2008.

요약문

핸드헬드 카메라의 변화에 관한 소고

진 빛 남

성균관대학교 초빙교수

새로운 기술의 발전과 도입은 영화를 만드는 과정에서 소비에 이르기까지 광범위한 영역에 큰 변화를 초래하기도 한다. 프랑스의 영화감독이자 이론가인 아스트뤽은 16mm 카메라의 등장에 주목하며 영화가 다른 예술 장르처럼 작가(감독)의 비전을 실현하는 도구로 활용될 것이라 예견했다. 그의 주장을 증명하듯, 프랑스의 누벨바그와 시네마 베리테의 감독들은 가벼워진 카메라를 손에 들고 거리로 나가 현실의 모습들을 포착하며 기존 할리우드 스튜디오와 차별되는 영화를 만들었다. 핸드헬드 카메라는 감독들에게 민첩한 움직임과 기동성을 제공했고, 이를 바탕으로 영화는 다양한 종류의 현실을 포착할 수 있었다. 미국의 존 카사베츠를 포함한 다른 감독들도 핸드헬드 촬영에 주목했고, 결과적으로 핸드헬드 카메라는 대표적인 촬영방식의 하나로 자리를 잡았다. 하지만 기술은 중립적이고, 하나의 촬영방식이 하나의 미학 혹은 사조를 위해서 봉사하지 않는다. 한 때, 현실을 기록하고 포착하기 위해 봉사하던 핸드헬드 촬영은 이제는 정반대의 목적을 위해서 혹은 그저 가상의 존재에게 현실적인 아우라를 만들어주기 위해서 사용되기도 한다.

주제어

핸드헬드 촬영, 디지털 카메라, 영화, 프랑스 뉴웨이브, 존 카사베츠, 기술, 아우라

춤 소재로 한 영화가 무용전공생의 무용열정과 정서에 미치는 영향에 관한 연구*

김 성 태

서강대학교 영상대학원 겸임교수

목차

-
1. 서론
 - 1) 연구의 필요성 및 목적
 2. 연구방법
 - 1) 연구대상
 - 2) 연구도구
 - 3) 연구절차
 - 4) 자료 분석
 3. 연구 결과 및 논의
 - 1) 연구 결과
 - 2) 논의
 4. 결론 및 제언

* 본 논문은 2018년 박주희의 석사학위논문 「춤 소재로 한 영화가 무용전공생의 무용열정과 정서에 미치는 영향에 관한 연구」를 수정 및 보완한 것임.

요약문

본 연구는 춤을 소재로 한 영화가 무용전공 고등학생의 무용 열정과 정서 상태에 미치는 영향을 파악하고 분석하는데 목적이 있다. 이를 위해 무용전공 고등학생 총 112명(여자 104명, 남자 8명)을 대상으로 무용열정과 정서설문지를 실시하였다. 본 연구의 목적을 달성하기 위해 관람한 영화로는 춤을 소재로 한 영화인 〈퍼스트 포지션 *First Position*〉, 〈빌리 엘리어트 *Billy Elliot*〉, 〈마오의 라스트 댄서 *Mao's Last Dancer*〉를 관람하였다. 수집된 자료는 SAS 9.4통계프로그램을 이용해 빈도분석, 탐색적 요인분석과 신뢰도 분석, t-test와 ANOVA, 상관관계 분석과 선형구조관계모형을 실시하여 분석한 결과는 다음과 같다. 첫째, 무용영화 관람 후 학년에 따른 무용열정과 정서 상태에서 유의한 차이가 나타났다. 둘째, 무용영화 관람 후 전공에 따른 정서 상태에서 유의한 차이가 나타났다. 셋째, 무용영화 관람 후 무용 경력에 따른 무용열정과 정서 상태에서는 경력과 무관하게 부정정서에서 유의한 차이가 나타났다. 넷째, 무용영화 관람 후 무용전공 고등학생들의 정서 상태(부정정서)에서 유의한 차이가 나타났다.

주제어

무용영화, 무용열정, 정서, 무용전공 고등학생, 대중매체 〈퍼스트 포지션〉, 〈빌리 엘리어트〉

1. 서론

1) 연구의 필요성 및 목적

20세기 후반에 접어들면서 과학기술의 발달은 우리의 삶에 전반적인 영향력을 행사하였다. 오늘날 과학기술의 발달과 문화향유 욕구의 증가로 취미생활의 다양화, 정보의 영상화, 그리고 영상장비의 대중화가 이루어졌다.

영화진흥위원회의 2016년 기준 영화 소비자 조사 보고서에 따르면 모든 연령대에서 문화생활 중 영화를 가장 많이 향유하는 것으로 나타났다.¹ 또한 총 관객 수 및 매출액, 평균 영화관람 횟수가 증가하고 있음을 알 수 있다. 2003년에 개봉한 영화 <실미도 *Silmido*>가 한국에서 처음으로 천만 관객을 동원하였고, 이 후 영화 <괴물 *The Host*>, <아바타 *Avatar*>, <명량 *Roaring Currents*>, <국제시장 *Ode to My Father*>, <베테랑 *Veteran*>, <신과 함께: 죄와 벌 *Along With the Gods: The Two Worlds*>을 포함한 13편의 영화가 1000만 관객을 기록하며 ‘천만영화’라는 용어가 등장하기 시작하였다. 특히 20편의 ‘천만영화’ 중 12편이 최근 5년 이내에 기록되었고 이는 영화에 대한 수요가 급증하고 있음을 보여준다. 영화의 수요가 증가함에 따라 다양한 소재의 영화가 제작되기 마련이고, 이것은 시대가 변화하면서 새로운 장르로 발전되는 자연스러운 현상이다. 예를 들면 국·내외에서 제작된 스포츠영화로는 <멤버 타이탄 *Remember The Titans*>, <코치 카터 *Coach Carter*>, <우리 생애 최고의 순간 *Forever The Moment*>, <국가대표 *Run-Off*>, <글러브 *G-Love*> 등이 있으며, 이 중 <우리 생애 최고의 순간>은 406만 명을 기록하였고, <국가대표>는 830만 명을 기록하여 흥행 영화의 반열에 올랐다. 음악을 소재로 한 영화는 <비긴어게인 *Begin Again*>, <위플래쉬 *Whiplash*>, <라라랜드 *La La Land*>, 문학작품을 바탕으로 제작된 <레미제라블 *Les Miserables*>, <동주 *Dongju: The Portrait A Poet*>, <해리포터 시리즈 *Harry Potter Series*>, <반지의 제왕 *The Lord Of The Rings*>, 춤을

¹ www.kofic.or.kr (검색일: 2018.5.7.)

소재로 한 영화는 <스텝 업 시리즈 *Step Up Serie*>, <빌리 엘리어트 *Billy Elliot*>, <마오의 라스트 댄서 *Mao's Last Dancer*>, <블랙스완 *Black Swan*>, <피나 *Pina*>, <더 댄서 *The Dancer*> 등이 있다. 스텝 업 시리즈와 같이 댄스 영화가 시리즈로 제작된다는 것은 춤에 대한 관심이 해를 거듭할수록 더욱 진화하고, 발전하는 댄스가 관객들의 욕구를 충족시켜주고 있다는 것을 보여준다.

영화로 인해 관객들은 새로운 문화나 여가생활에 흥미를 보이게 되고, 다양각색의 영화는 세간의 이목을 집중 시킨다. 예를 들면, 흥행한 영화 주제곡은 곧바로 인기순위 상위권에 진입할 수 있고, 기존 문학작품을 텍스트로 각색하여 만든 영화로 인해 문학작품이 베스트셀러가 되기도 하며, 무용의 경우 실제 무용작품이 삽입된 영화를 감명 깊게 본 관객들로 인해 관련 단체의 무용공연 예매율이 높아지기도 한다.² 특히 이런 영향은 신체적, 정신적 발달이 활발하게 이루어지는 청소년에게서 강하게 나타난다. 매스미디어는 청소년들이 대중예술이나 문화를 접하게 되는 가장 우선적인 매체이며 매스미디어에 대한 청소년들의 의존도가 높아짐으로 인해, 매스미디어는 청소년들의 현실인식과 정서 의식에 가장 큰 영향력을 행사한다.³ 이처럼 청소년들은 영화 속 주인공을 통해 자신을 확인하고 정체성을 형성한다.

무용 수업에 참여하고 있는 무용전공자들은 춤을 소재로 한 영화에 등장하는 무용수들의 춤에 대한 열정이나 나오는 다른 삶 등을 보며 위안을 받거나 동질감을 형성한다. 또한 이들은 스크린 속의 무용수들이 실제 대상이나 허구적 인물을 재현한 스토리임을 알면서도 영상속의 주인공들에게 몰입하게 된다. 무용영화를 볼 때 무용이미지는 무용에 대한 개인적 경험이 있느냐, 없느냐에 따라 또는 그 경험이 긍정적이냐, 부정적이냐에 따라, 그리고 자신의 연령, 학력, 직업, 결혼 유무, 경제적 능력, 개인적 취향 등에 따라 달리 해석될 수 있다.⁴ 그러나 춤을 소재로 한 영화는 무용전공자들에

² 장혜주, 「영화에 나타난 춤의 양상에 관한 연구」, 2009, 1쪽.

³ 임지형, 「공연예술이 청소년의 정서의식에 미치는 영향 : 무용공연을 중심으로」, 『대한무용학회논문집』 제29권, 2001, 210쪽.

계 수용자로서 의미가 있을 것이며 다각적인 면에서 영향을 미칠 것으로 사려 되나 이에 대한 실증연구는 거의 이루어지지 않은 실정이다. 이와 같은 상황에서 본 연구는 춤을 소재로 한 영화와 무용전공생의 상호관계에 대한 기초자료를 제공하고, 다양한 실증연구의 가능성을 마련한다는 점에서 의미가 있다고 생각한다.

무용은 영화와 같은 대중매체에 노출되는 횟수가 잦아짐에 따라 소수의 무용전공자들의 전유물이 아닌 일반 대중들도 함께 즐길 수 있는 장르로 자리 잡았다. 그리고 고급 예술이라고 불리는 무용의 대중화에 도모하고자 하며, 무대예술을 넘어서서 무용 영역을 확장시키는데도 의미 있는 일이라 생각된다.

따라서 본 연구의 목적은 춤을 소재로 한 영화가 무용전공 고등학생을 수용자로 하여금 이들의 영화 관람 전과 후의 정서 상태의 변화에 초점을 맞추고 더불어 무용열정의 변화에도 주목하여 분석하였다.

2. 연구방법

1) 연구대상

본 연구의 대상은 경기도 성남시에 위치한 예술고등학교 무용과에 재학 중인 1, 2, 3학년 무용전공 고등학생으로 선정하였다. 본 연구는 양적 연구로서 편의표본추출법(Convenience Sampling)을 이용하여 해당 고등학교의 무용전공 학생들 전체를 연구 대상으로 하여 여자 104명, 남자 8명 총 112명을 표집하였다.

대상자의 전공분포는 한국무용 48명(42.9%), 발레 39명(34.8%), 현대무용 25명(22.3%)이고, 학년별로는 1학년 39명(34.8%), 2학년 38명(33.9%), 3

⁴ 장희전, 「영화에 나타난 무용이미지와 의미화 과정에 관한 연구 : 〈Dance Dance〉의 텍스트 분석과 수용자 해독을 중심으로」, 2001, 49쪽.

학년 35명(31.3%)으로 고르게 분포되어 있었다. 무용경력은 5년 미만이 65명(58.0%), 5~10년이 37명(33.0%), 10년 이상이 10명(9.0%)으로 나타났고, 무용대회 수상경력이 있는 대상자는 103명(92%)으로 대다수의 전공생들이 수상경력이 있었다. 마지막으로 무용영화 관람부분에서는 한 번도 관람하지 않은 학생이 2명(1.8%), 1회~4회 관람한 학생이 각각 18명(16.1%), 41명(36.6%), 21명(18.7%), 11명(9.8%)이고 5회 이상 관람한 학생은 19명(17.0%)으로 나타났다. 연구대상의 내용은 <표 1>에 제시하였다.

표 1 | 연구대상의 개인적 특성

특성	구분	n	백분율 (%)
성별	남자	8	7.1
	여자	104	92.9
전공	한국무용	48	42.9
	발레	39	34.8
	현대무용	25	22.3
학년	1학년	39	34.8
	2학년	38	33.9
	3학년	35	31.3
무용경력	5년 미만	65	58.0
	5~10년	37	33.0
	10년 이상	10	9.0
수상경력	있음	103	92.0
	없음	9	8.0
무용영화 관람횟수	0 회	2	1.8
	1 회	18	16.1
	2 회	41	36.6
	3 회	21	18.7
	4 회	11	9.8
	5회 이상	19	17.0
	계		112

2) 연구도구

(1) 무용열정(Dance Passion Scale)

무용에 대한 열정을 측정하는 도구로 Vallerand et al. (2003)이 다양한 신체활동 중에 발생하는 열정을 측정하기 위해 개발하였고, 이것을 유진, 정꽃님(2008)이 국내 무용활동 상황에 맞게 수정 및 번안한 척도를 본 연구에 사용하였다.

무용열정 척도는 조화열정과 강박열정 각 7문항씩 총 14문항으로 구성되어 있고 5점 리커트 척도(Likert scale) (1점 전혀 그렇지 않다 - 5점 매우 그렇다)로 평가하도록 하여, 점수가 높을수록 각 요인별 열정이 높은 것으로 측정된다. 조화열정(e.g., “무용은 나에게 다양한 경험을 하게 해준다.”, “무용에서 얻는 새로운 것들은 나에게 그 이상의 가치를 준다.”)과, 강박열정(e.g., “나는 무용 없이 살 수 없다.”, “나는 무용에 대한 충동이 매우 강하여 무용을 멈출 수 없다.”) 문항에 대하여 열정척도의 구조적 타당성을 검증하기 위해 신뢰도분석과 요인분석을 시행하였다.

무용열정에 대한 설문 문항에 대한 요인분석은 다음 <표 2>와 같으며, 신뢰도 분석결과는 다음 <표 3>과 같다. 전체 변수에 대한 신뢰도 계수(Cronbach's α)는 89.48%, 91.59% 인 반면 각 요인에서 “무용은 나에게 기억에 남을 만한 경험을 가져다준다.”, “무용에 따라 내 기분 상태가 좌우된다.” 항목을 제외한 경우 신뢰도 계수는 각각 89.55%, 92.31%로 증가하며, 이는 이 두 문항이 ‘조화열정’, ‘강박열정’을 측정하는데 도움이 되지 않음을 뜻하고 따라서 이 문항들을 제외한 6문항씩 12문항으로 분석하였다.

문항들은 모두 0.60 이상의 적재치를 나타냈으며, 요인별 설명변량은 강박열정요인 53.79%, 조화열정요인 17.09%로 총 누적변량 70.88%를 나타내었다.

| 표 2 | 무용열정의 요인분석 결과

설문문항	조화열정	강박열정
조화1	0.80862	0.06908
조화2	0.88565	0.14450
조화4	0.75095	0.23980
조화5	0.81199	0.20708
조화6	0.71855	0.32530
조화7	0.60947	0.58578
강박8	0.38362	0.70900
강박9	0.28711	0.83343
강박10	0.26830	0.81334
강박11	0.17181	0.84370
강박12	0.12331	0.84905
강박13	0.08433	0.85784

| 표 3 | 무용열정의 신뢰도 분석결과

	고유값	변량	누적변량	신뢰도
강박열정	6.455	53.79	53.79	.92
조화열정	2.050	17.09	70.88	.90

(2) 정서(PANAS-X)

무용활동 상황 중에 느끼는 정서를 긍정적 정서와 부정적 정서로 나누어 측정하는 도구로 정용각(2000)에 의해 수정 보완된 Watson and Clark(1994)의 PANAS-X: Positive and Negative Affect Schedule-Expanded term를 사용하였다.

정서의 척도는 긍정적 정서(e.g., “활기차다.”, “기분 좋다.”, “열정적이다.”), 부정적 정서(e.g., “불안하다.”, “심란하다.”, “화가 난다.”) 각 10문항씩 총 20문항으로 구성되어 있으며 5점 리커트 척도로 측정하였다. 탐색적

요인 분석을 통해 제 3요인에 포함된 6개 문항(e.g., “흥분된다”, “상쾌하다”, “소극적이다”)과 신뢰도 분석에서 문항 제거 시 신뢰도가 올라가는 2개 문항 (e.g., “짜릿하다”, “싫증 난다”)을 삭제하여 최종적으로 긍정정서 5개 문항, 부정정서 7개 문항 총 12개 문항으로 분석하였다.

정서 상태에 대한 설문 문항에 대한 요인분석은 다음 <표 4>와 같으며, 신뢰도 분석결과는 다음 <표 5>와 같다. 긍정정서, 부정정서 각각의 신뢰도 계수(Cronbach's α)는 86%, 92%로 높은 신뢰도를 보였다. 각 측정문항들은 모두 0.70 이상의 적재치를 보였으며 설명변량은 부정정서 44.96%, 긍정정서 21.92%로 총 누적변량 66.88%의 설명량을 나타냈다.

표 4 | 정서의 요인분석 결과

설문문항	긍정정서	부정정서
긍정 1	0.74136	-0.23995
긍정 7	0.83150	-0.05800
긍정 12	0.75574	-0.06223
긍정 13	0.84684	-0.17794
긍정 19	0.79913	-0.11167
부정 3	-0.15499	0.82568
부정 4	-0.16422	0.82079
부정 9	-0.11965	0.80560
부정 11	0.02270	0.82338
부정 14	-0.07424	0.83267
부정 15	-0.21644	0.80425
부정 18	-0.17541	0.77111

표 5 | 정서의 신뢰도 분석결과

	고유값	변량	누적변량	신뢰도
부정정서	5.395	44.96	44.96	.92
긍정정서	2.630	21.92	66.88	.86

3) 연구절차

본 연구는 사전에 동의를 구한 경기도 성남시에 소재한 예술고등학교 무용과에 방문하여 대상자들에게 설문지를 배포하였다. 본 연구의 목적은 춤을 소재로 한 영화 관람 전과 후의 무용열정과 정서 상태의 차이를 알아보기 위함이므로 영화 관람 전과 후 총 2번의 설문지를 실시하였다.

첫째, 연구자가 직접 방문하여 대상자들에게 연구목적과 응답요령을 설명하고 설문지를 작성하도록 요구하였으며 현장에서 바로 회수하였다. 각 설문지 작성시간은 약 10~15분 정도의 시간이 소요되었다.

둘째, 본 연구의 목적을 달성하기 위해 춤을 소재로 한 영화 3편 <퍼스트 포지션>, <빌리 엘리어트>, <마오의 라스트 댄서>의 순서로 2주에 1편씩 관람하였다. 학년별로 본 연구자와 함께 교실에서 관람하였으며, 학년에서 모든 전공이 같이 관람 할 수 없을 경우 전공별로 관람을 실시하였고, 부득이한 경우 무용과 조교선생님이 영화 관람을 실시하였다. 조교선생님에게는 본 연구의 목적에 대해 충분한 설명이 주어졌다.

셋째, 마지막 영화 관람이 끝난 후 바로 설문지를 배포하였고, 영화 관람 전에 실시하였던 것과 같이 설명 후에 설문지를 작성하도록 요구하였다.

4) 자료 분석

수집된 자료는 코딩작업 후 SAS 9.4 통계 프로그램을 사용하여 분석하였다. 대상자 분석을 위한 빈도분석(Frequency Analysis)과 설문지의 내적합치도 검증을 위한 신뢰도 분석(Reliability Analysis)을 시행하였으며, 각 설문지의 구조적 타당도 검증을 위하여 주성분분석(Principal Component Analysis)과 직각회전(Varimax)를 이용하여 탐색적, 확인적 요인분석을 실시하였다. 영화 관람 전과 후, 열정과 정서 상태의 변화를 비교하기 위하여 각 문항의 적재치를 이용하여 강박열정, 조화열정, 긍정정서, 부정정서에 대해 각각의 점수(Score)를 만들어 티 검증(t-test)와 분산분석(ANOVA)를 통해 어떤 요인이 학생들의 열정과 정서에 영향을 미치는지 분석하였다. 또한

상관관계 분석(Correlation Analysis)을 통해 강박열정, 조화열정, 긍정정서, 부정정서 간에 상관관계를 파악하였고, 선형구조관계모형(Linear Structural Relation Model)을 적용하여 인과변수(Cause and Effect Variable)들 사이의 관계를 규명하였다.

모든 분석에서의 유의수준은 $\alpha=0.10$ 을 기준으로 하였다.

3. 연구 결과 및 논의

1) 연구 결과

대상자 전체집단에서 영화 관람 전과 후 무용열정의 하위요인인 조화열정과 강박열정, 정서 상태의 하위요인인 긍정정서와 부정정서의 변화는 다음의 결과들에서 볼 수 있다. 이 척도들 중 부정정서에서 유의한 감소를 보였다. 관람 전의 부정정서 점수 평균은 14.3104, 표준편차는 5.0286으로 나타났지만 관람 후에는 평균 12.4007, 표준편차 4.6005로 평균이 약 1.9점 감소하였다. 이는 무용전공생들에게 춤을 소재로 한 영화 관람이 부정정서를 낮추어 주는 긍정적인 효과를 미칠 수 있다는 것을 시사한다. 다음은 수집된 자료의 분석을 통해 나타난 결과이다.

(1) 조화열정, 강박열정, 긍정정서, 부정정서의 상관관계

① 상관관계 분석 결과

개인적 특성과 영화 관람에 따른 무용열정과 정서 상태의 변화를 분석하기에 앞서 무용열정의 하위요인과 정서 상태의 하위요인들 사이의 상관관계를 알아보기 위해 실시한 상관분석의 결과는 다음 <표 6>과 같다.

| 표 6 | 열정과 정서의 하위요인 간 상관관계

	조화열정	강박열정	긍정정서	부정정서
조화열정	1.000	0.541	0.652	-0.409
강박열정	0.541	1.000	0.535	-0.211
긍정정서	0.652	0.535	1.000	-0.356
부정정서	-0.409	-0.211	-0.356	1.000

열정과 정서 상태를 설명하는 변수들 간의 상관계수를 보면 값이 0.8 이상의 변인은 없으므로 다중공선성의 문제는 없는 것으로 확인되었다. 조화열정은 강박열정과 정적인 상관관계 보였고, 부정정서와는 부적의 상관관계를 보였다. 특히 긍정정서($r=0.6$)와는 정적 상관관계가 높은 것으로 나타났다. 강박열정은 긍정정서와 정적 상관관계가 있는 것으로 나타났으며, 부정정서($|r| < 0.4$)와는 부적의 상관관계를 보였으나 그 정도가 미약하였다. 긍정정서 역시 부정정서와 약한 부적 상관관계를 가진 것으로 나타났다.

② 선형구조관계모형

선형구조관계모형은 인과변수들 사이의 관계를 규명하는 모형으로, 다변량 변수의 공분산 행렬을 이용하여 통계적 분석을 시행하는 것이다.

모형의 적합도를 확인하기 위하여 흔히 가능도비(Likelihood Ratio) χ^2 검정을 시행하였다. 적합도를 나타내는 지표로는 GFI(Goodness of Fit Index), AGFI(Adjusted GFI), RMR이 있으며 GFI 기준은 관례적으로 0.9, AGFI는 0.8을 사용하며 RMR은 0에 가까울수록 적합도가 우수함을 의미한다.

| 표 7 | 선형구조관계모형의 적합도 지수 및 적합도 검정결과

GFI	AGFI	RMR	Chi-Square	Pr > Chi-Square
0.9893	0.8933	0.0287	4,8620	0.0275

선형구조관계모형의 적합도 지수 및 적합도 검정결과는 다음 <표 7>과 같다. GFI=0.989, AGFI=0.893으로서 적합도는 매우 양호한 편이다.

그러나 모형 적합의 χ^2 검정결과는 모형이 충분하지 않게 나타났다. 무용열정과 정서 상태의 연관성 검정 결과는 다음 <표 8>과 같다.

| 표 8 | 무용열정과 정서의 공분산과 상관계수

변인 1	변인 2	공분산	상관계수	t-value	Pr > t
열정	정서	1.0011	0.6608	8.2432	<0.0001

상관계수의 추정 값은 0.66이며 t-value 가 8.24 ($p < 0.0001$)로 매우 유의하다. 즉 무용열정과 정서 사이에 매우 강한 연관성이 있다.

(2) 개인적 특성에 따른 무용열정과 정서의 변화

① 학년에 따른 무용열정과 정서의 변화

학년별로 영화관람 전과 후, 무용열정 및 정서에 변화가 있을 것이라는 가설에 대해서 시행한 분산분석 결과에서는 강박열정과 부정정서에서 유의한 차이를 보였고 티 검증 결과는 다음 <표 9> ~ <표 12> 같다.

조화열정은 모든 학년에서 영화 관람 전과 후에 모두 증가하는 경향을 보였지만 유의한 차이는 보이지 않은 것을 <표 9>를 통해 알 수 있다.

반면, <표 10>에서는 강박열정이 1학년과 3학년에서는 유의한 차이를 보이지 않았지만, 2학년의 경우 1.5291점 (t-value=-1.69, $p < 0.01$) 감소한 모습을 보였으며, 강박열정과는 반대로 <표 11>에서는 2학년의 긍정정서가 유의하게 증가하는 모습을 볼 수 있으며 관람 전 15.7698점에서 관람 후 16.8327점으로 1.0629점(t-value=2.10, $p < 0.01$) 증가하였다.

부정정서는 <표 12>를 보면 1학년과 2학년에서 유의하게 감소하는 모습을 보였으며 각각 1.9817점(t-value=-1.86, $p < 0.01$), 1.9497(t-value=-1.74, $p < 0.01$)점 감소하였다.

| 표 9 | 학년에 따른 조화열정의 차이

		N	평균	표준편차	95% CI	t-value	Pr > t
1학년	관람 전	39	19.9991	2.2961	19.24~20.75		
	관람 후	38	20.4341	2.4021	19.66~21.21		
	(후-전)		0.4350	2.3504	-0.63~1.50	0.81	0.4194
2학년	관람 전	38	19.2834	2.4594	18.48~20.09		
	관람 후	38	19.6762	2.6609	18.80~20.55		
	(후-전)		0.3928	2.5621	-0.78~1.56	0.67	0.5061
3학년	관람 전	35	18.4767	2.5642	17.60~19.36		
	관람 후	35	18.6764	2.3190	17.88~19.47		
	(후-전)		0.1997	2.4447	-0.97~1.37	0.34	0.7336

| 표 10 | 학년에 따른 부정정서의 차이

		N	평균	표준편차	95% CI	t-value	Pr > t
1학년	관람 전	39	13.1859	4.7938	11.63~14.74		
	관람 후	38	11.2042	4.5323	9.71~12.69		
	(후-전)		-1.9817	4.6667	-4.10~0.14	-1.86	0.0664
2학년	관람 전	38	14.4953	5.5005	12.69~16.30		
	관람 후	38	12.5456	4.1514	11.18~13.91		
	(후-전)		-1.9497	4.8729	-4.18~0.28	-1.74	0.0853
3학년	관람 전	35	15.3627	4.6170	13.78~16.95		
	관람 후	35	13.5423	4.9394	11.85~15.24		
	(후-전)		-1.8204	4.7810	-4.10~0.46	-1.59	0.1158

| 표 11 | 학년에 따른 강박열정의 차이

	N	평균	표준편차	95% CI	t-value	Pr > t
1학년	관람 전	39	18.4173	3,6293	17,24~19,59	
	관람 후	38	17,2475	3,8512	15,98~18,51	
	(후-전)		-1,1698	3,7404	-2,87~0,53	-1,37
2학년	관람 전	38	17,5548	3,9866	16,24~18,87	
	관람 후	38	16,0257	3,9191	14,74~17,31	
	(후-전)		-1,5291	3,9530	-3,34~0,28	-1,69
3학년	관람 전	35	16,1095	4,3023	14,63~17,59	
	관람 후	35	16,5525	4,2057	15,11~18,00	
	(후-전)		0,4431	4,2543	-1,59~2,47	0,44

| 표 12 | 학년에 따른 긍정정서의 차이

	N	평균	표준편차	95% CI	t-value	Pr > t
1학년	관람 전	39	16,9311	2,3025	16,18~17,68	
	관람 후	38	17,3440	2,3003	16,59~18,10	
	(후-전)		0,4129	2,3014	-0,63~1,46	0,79
2학년	관람 전	38	15,7698	2,3006	15,01~16,53	
	관람 후	38	16,8327	2,1128	16,14~17,53	
	(후-전)		1,0629	2,2087	-0,05~2,07	2,10
3학년	관람 전	35	15,7111	2,4304	14,88~16,55	
	관람 후	35	16,1237	2,5756	15,24~17,01	
	(후-전)		0,4126	2,5041	-0,78~1,61	0,69

② 전공에 따른 무용열정과 정서의 변화

전공별로 영화관람 전과 후, 무용열정 및 정서에 변화가 있을 것이라는 가설에 대해서 시행한 분산분석에서 부정정서에 유의한 차이를 보였고, 이후 실시한 티 검증 분석 결과는 다음 <표 13> ~ <표 16>과 같다. <표 16>을 보면 한국무용 전공의 경우 관람 후 부정정서가 약 2.10점 감소하였고, 발레 전공은 관람 후 2.20점 감소하며 유의한 차이를 보인 반면, 현대무용 전공의 경우 1.12점 감소하여 유의한 차이를 보이지 않았다. 다음 <표 13> ~ <표 15>에서는 유의한 차이를 보이지 않았다.

| 표 13 | 전공에 따른 긍정정서의 차이

		N	평균	표준편차	95% CI	t-value	Pr > t
한국 무용	관람 전	48	16.2184	2.5863	15.47~16.97		
	관람 후	48	16.4532	2.3910	15.76~17.15		
	(후-전)		0.2348	2.4906	-0.77~1.24	0.46	0.6452
발레	관람 전	39	16.8764	2.4390	16.09~17.67		
	관람 후	38	16.9275	2.3705	16.15~17.71		
	(후-전)		0.0511	2.4055	-1.04~1.14	0.09	0.9260
현대 무용	관람 전	25	16.0370	2.3366	15.07~17.00		
	관람 후	25	16.0765	1.9980	15.25~16.90		
	(후-전)		0.0395	2.1739	-1.20~1.28	-0.06	0.9491

| 표 14 | 전공에 따른 조화열정의 차이

		N	평균	표준편차	95% CI	t-value	Pr > t
한국 무용	관람 전	48	19.5908	2.5282	18.86~20.32		
	관람 후	48	19.6668	2.6372	18.90~20.43		
	(후-전)		0.0760	2.5833	-0.97~1.12	0.14	0.8857
발레	관람 전	39	19.1860	2.4190	18.39~19.98		
	관람 후	38	19.5497	2.7006	18.67~20.43		
	(후-전)		0.3637	2.5655	-0.80~1.53	0.62	0.5359
현대 무용	관람 전	25	19.0793	2.1526	18.19~19.97		
	관람 후	25	19.3945	2.6687	18.29~20.50		
	(후-전)		0.3152	2.4244	-1.06~1.69	0.46	0.6479

| 표 15 | 전공에 따른 강박열정의 차이

		N	평균	표준편차	95% CI	t-value	Pr > t
한국 무용	관람 전	48	17.3320	4.6104	15.99~18.67		
	관람 후	48	16.6901	4.2619	15.45~17.93		
	(후-전)		-0.6419	4.4396	-2.44~1.16	-0.71	0.4805
발레	관람 전	39	17.8707	3.3600	16.78~18.96		
	관람 후	38	17.0202	3.3544	15.92~18.12		
	(후-전)		-0.8506	3.3572	-2.38~0.67	-1.11	0.2699
현대 무용	관람 전	25	16.8119	3.9366	15.19~18.44		
	관람 후	25	15.8331	4.3550	14.04~17.63		
	(후-전)		-0.9787	4.1511	-3.34~1.38	-0.83	0.4086

| 표 16 | 전공에 따른 부정정서의 차이

		N	평균	표준편차	95% CI	t-value	Pr > t
한국 무용	관람 전	48	14.1673	5.5636	12.55~15.78		
	관람 후	48	12.0661	4.8168	10.67~13.46		
	(후-전)		-2.1012	5.2036	-4.21~0.01	-1.98	0.0508
발레	관람 전	39	14.1811	5.2041	12.49~15.87		
	관람 후	38	11.9893	4.7153	10.44~13.54		
	(후-전)		-2.1918	4.9690	-4.45~0.06	-1.94	0.0567
현대 무용	관람 전	25	14.7870	3.6262	13.29~16.28		
	관람 후	25	13.6683	3.8889	12.06~15.27		
	(후-전)		-1.1187	3.7598	-3.26~1.02	-1.05	0.2981

③ 무용경력에 따른 무용열정과 정서의 변화

연구 대상자의 무용경력이 10년 이상으로 응답한 학생 수는 10명으로 그 수가 적어 티 검증 및 분산분석을 시행하기에 적합하지 않기에 무용경력 기간을 5년을 기준으로 하여 5년 미만, 5년 이상으로 분석하였다.

〈표 17〉 ~ 〈표 20〉에서와 같이, 무용경력에 따라 영화 관람 전과 후 무용 열정 및 정서에 차이가 있을 것이라는 가설에 대해서는 분산분석 결과 유의한 결과를 보인 것은 없었으며, 〈표 20〉에서 볼 수 있듯이 부정정서의 경우 경력과 무관하게 유의하게 감소하는 모습을 보였다.

| 표 17 | 무용경력에 따른 조화열정의 차이

		N	평균	표준편차	95% CI	t-value	Pr > t
5년 미만	관람 전	65	19.3925	2.2739	18.83~19.95		
	관람 후	65	19.6137	2.5846	18.97~20.25		
	(후-전)		0.2212	2.4330	-0.62~1.06	0.52	0.6038
5년 이상	관람 전	47	19.2556	2.5988	18.47~20.04		
	관람 후	46	19.4983	2.7516	18.69~20.31		
	(후-전)		0.2426	2.6780	-0.87~1.35	0.43	0.665

| 표 18 | 무용경력에 따른 강박열정의 차이

		N	평균	표준편차	95% CI	t-value	Pr > t
5년 미만	관람 전	65	17.3962	3.8602	16.44~18.35		
	관람 후	65	16.5330	4.0112	15.55~17.52		
	(후-전)		-0.8631	3.9370	-2.22~0.50	-1.25	0.2119
5년 이상	관람 전	47	17.3136	4.3333	16.14~18.69		
	관람 후	46	16.7231	3.9892	15.52~17.92		
	(후-전)		-0.6905	4.1686	-2.42~1.04	-0.79	0.4292

| 표 19 | 무용경력에 따른 긍정정서의 차이

		N	평균	표준편차	95% CI	t-value	Pr > t
5년 미만	관람 전	65	16.5997	2.4682	15.99~17.21		
	관람 후	65	16.8551	2.2519	16.30~17.41		
	(후-전)		0.2553	2.3633	-0.56~1.07	0.62	0.5375
5년 이상	관람 전	47	16.0482	2.3699	15.35~16.74		
	관람 후	46	16.1572	2.4658	15.41~16.90		
	(후-전)		0.1089	2.4173	-0.89~1.11	0.22	0.8295

| 표 20 | 무용경력에 따른 부정정서의 차이

		N	평균	표준편차	95% CI	t-value	Pr > t
5년 미만	관람 전	65	13.5822	5.1746	12.30~14.86		
	관람 후	65	11.9956	4.3239	10.93~13.06		
	(후-전)		-1.5866	4.7650	-3.23~0.06	-1.91	0.0589
5년 이상	관람 전	47	15.3175	4.6882	13.94~16.69		
	관람 후	46	12.9947	4.9683	11.50~14.49		
	(후-전)		-2.3227	4.8272	-4.32~-0.32	-2.31	0.0233

(3) 무용전공 고등학생의 무용영화 관람 후 무용열정의 변화

① 무용영화 관람 후 조화열정의 변화

무용영화 관람 후 조화열정의 변화는 다음 <표 21>과 같이 나타났다. 무용영화 관람 후에 조화열정의 변화는 유의한 차이가 나지 않은 것 ($t\text{-value}=0.67, p>0.1$)을 확인할 수 있다.

| 표 21 | 무용영화 관람 후 조화열정의 차이

	N	평균	표준편차	95% CI	t-value	Pr > t
관람 전	112	19.3370	2.4003	18.89~19.79		
관람 후	111	19.5652	2.6443	19.07~20.06		
(후-전)		0.2282	2.5258	-0.44~0.89	0.67	0.5006

② 무용영화 관람 후 강박열정의 변화

무용영화 관람 후 강박열정의 변화는 다음 <표 22>와 같이 나타났다. 무용영화 관람 후에 강박열정의 변화는 유의한 차이가 나지 않은 것 ($t\text{-value}=-1.48, p>0.1$)을 확인할 수 있다.

| 표 22 | 무용영화 관람 후 강박열정의 차이

	N	평균	표준편차	95% CI	t-value	Pr > t
관람 전	112	17.4035	4.0464	16.65~18.16		
관람 후	111	16.6101	3.9852	15.86~17.36		
(후-전)		-0.7934	4.0161	-1.85~0.27	-1.48	0.1416

(4) 무용전공 고등학생의 무용영화 관람 후 정서의 변화

① 무용영화 관람 후 긍정정서의 변화

무용영화 관람 후 긍정정서의 변화는 다음 <표 23>과 같이 나타났다. 무용영화 관람 후에 긍정정서는 유의한 차이가 나지 않은 것($t\text{-value}=0.30$, $p>0.1$)을 확인할 수 있다.

| 표 23 | 무용영화 관람 후 긍정정서의 차이

	N	평균	표준편차	95% CI	t-value	Pr > t
관람 전	112	16,4203	2,4657	15,96~16,88		
관람 후	111	16,5165	2,3262	16,08~16,95		
(후-전)		0,0962	2,3966	-0,54~0,73	0,30	0,7647

② 무용영화 관람 후 부정정서의 변화

무용영화 관람 후 부정정서의 변화는 다음 <표 24>와 같다. 이 결과에 따르면 영화 관람 전과 후의 부정정서에 유의한 차이($t\text{-value}=-2,96$, $p<0,01$)가 나타났으며, 관람 후에 1.9097점 감소하였다.

| 표 24 | 무용영화 관람 후 부정정서의 차이

	N	평균	표준편차	95% CI	t-value	Pr > t
관람 전	112	14,3104	5,0286	13,37~15,25		
관람 후	111	12,4007	4,6005	11,54~13,27		
(후-전)		-1,9097	4,8203	-3,18~-0,64	-2,96	0,0034

2) 논의

본 장에서는 무용전공 고등학생을 대상으로 춤을 소재로 한 영화를 관람하기 전과 후의 무용열정과 정서 상태의 차이를 검증하였다. 이와 같은 연구목적에 가지고 연구가설 및 인과모형을 검증한 결과, 유의한 결과가 산출되었으며 결과를 논의하면 다음과 같다.

(1) 무용영화 관람 후 개인적 특성에 따른 무용열정과 정서의 변화

① 학년에 따른 무용열정과 정서의 변화

학년에 따른 무용열정과 정서의 차이를 살펴본 결과 각 학년에 따라 차이가 있는 것으로 나타났다. 학년에서는 무용열정(강박열정), 정서 상태(긍정정서, 부정정서)의 하위요인에서 유의한 차이가 있는 것으로 밝혀졌다.

무용영화 관람 전, 긍정정서는 1학년이 가장 높았고 그 다음은 2학년, 3학년이 높은 것으로 나타났다. 무용영화 관람 후에는 모든 학년에서 긍정정서가 증가한 것으로 나타났으며, 특히 2학년에서 긍정정서가 유의하게 증가하는 것으로 밝혀졌다. 이와 마찬가지로 부정정서에서도 1, 2, 3학년 모두가 감소하는 것으로 나타났으며, 1학년과 2학년은 통계적으로 유의한 차이가 있는 것으로 나타났다.

이와 같은 연구 결과는 무용영화를 관람하는 것 자체만으로도 무용전공 고등학생의 긍정정서와 부정정서에 긍정적인 영향을 주고 있음을 알 수 있다. 임지형(2001)의 연구결과에서 무용을 관람하는 간접적인 행위 자체만으로도 청소년의 정서가 긍정적인 영향을 받는다는 연구 결과가 나타났다.

학년에 따른 무용열정의 차이를 살펴본 결과 무용열정의 하위요인 중 조화열정에서는 유의한 결과를 보인 것은 없었으나, 강박열정에서 2학년이 유의하게 감소하는 것으로 나타났다. 반면에 3학년은 오히려 강박열정이 증가한 것으로 나타났다. 3학년은 대학이라는 입시에 대한 불안감과 쿵쿠르에 대한 압박감이 높으므로 이와 같은 결과가 나타난 것으로 사료된다. 따라서 대학 입시를 앞 둔 3학년의 학생들에게는 무용영화가 그들의 강박

열정에 영향을 미치지 않는다는 것을 확인하였다.

또한, 영화 관람 전 강박열정은 1학년이 제일 높은 것으로 나타났다. 김재승(2017)의 연구결과에 따르면 1학년의 강박열정이 높게 나타난 것으로 보고되어 있어 본 연구 결과와 부분적으로 일치하여 연구결과를 지지하여 주고 있다. 학년이 낮을수록 무용 활동을 타의적인 힘에 의해 작용하여 참여하고 있음으로 사려 된다.

2학년은 신입생에서 학년이 올라감에 따라 심리적인 부분에서 긍정적인 정서가 부각되는 시기이기 때문에 2학년은 무용영화 관람 후에 긍정정서에 영향을 미친다는 것으로 확인되었다.

남초아(2011), 원혜연(2015)의 연구결과에서는 학년 집단 간의 차이에서 본 연구결과와는 상반된 견해를 보여주고 있다.

② 전공에 따른 무용열정과 정서의 변화

무용영화 관람 후 전공에 따른 무용열정과 정서의 차이를 살펴본 결과 각각의 전공에 따라 차이가 있는 것으로 나타났다. 전공에서는 정서의 하위요인 중 부정정서에서 유의한 차이가 있는 것으로 밝혀졌다.

전공에 따른 무용열정의 차이를 살펴본 결과 무용열정의 하위요인 중 조화열정과 강박열정에서 통계적으로 유의한 결과를 보인 것은 없으나, 영화 관람 후 한국무용, 발레, 현대무용 모든 전공이 조화열정의 증가와 강박열정이 감소한 것으로 나타났다. 특히, 영화 관람 전 발레 전공이 다른 전공보다 강박열정이 가장 높게 나타났다. 전예화(2009)의 연구에서 “발레는 특성상 고난위도 테크닉의 동작을 완벽하게 수행하기 위해 느끼는 부담감이 부정적인 심리상태를 높이므로 강박열정이 높게 나타난 것으로 보인다.”⁵ 라고 하여 본 연구의 결과와 부분적으로 일치하였다. 따라서 조화열정이 증가하고 강박열정이 감소하는 경향은 무용영화가 무용전공생들의 전공영역에 영향을 미친다는 것으로 밝혀졌다. 반면, 남초아(2011)의 연구에서는 “춤의 움직임이 차별하고 순종적이며 정적인 한국무용과 견주어 볼 때, 현

⁵ 전예화, 「무용전공 대학생의 무용열정과 정서 및 주관적 행복감의 관계」, 2009, 47쪽.

대무용은 추상적이고 주관적 가치에 따라 예술을 표현하는 관념주의 특성을 고려하면 더욱이 자신의 무용 활동에 있어서 집중에 대한 폭과 몰입에 대하여 분산되는 방해 요소도 많아지기 때문에 강박적인 열정이 드러나게 된다.”⁶라고 하여 본 연구결과와는 상반된 견해를 보여주고 있다.

전공에 따른 정서의 차이를 살펴본 결과 정서의 하위요인 중 부정정서에서 유의한 차이가 나타났으며, 한국무용과 발레가 유의하게 감소하였다. 반면에 현대무용은 감소하지는 하였으나 통계적으로 유의하지 않게 나타났다.

부정정서에서 한국무용과 발레가 가장 유의하게 감소하는 경향을 보였고, 그 다음은 현대무용이 감소하였다. 이러한 결과는 현대무용은 무용작품에 있어서 움직임의 동선이 자유롭고 다양한 안무가 가능한 반면, 한국무용은 전통적이고 절제를 요구하고, 발레는 갖춰진 틀에 움직여야하며 고난도 기술을 필요로 하고 중시한다. 따라서 통제된, 형식화 된 것이 무용영화 관람을 통하여 부정적인 정서가 해소된다고 사료되며 유의한 결과를 나타냄으로써 무용영화의 관람이 부정정서에 긍정적인 영향을 미치는 것을 의미한다.

③ 무용경력에 따른 무용열정과 정서의 변화

무용영화 관람 후 무용 경력에 따라 유의한 결과를 보인 것은 없었으며, 부정정서의 경우 경력과 무관하게 유의하게 감소하는 모습을 보였다. 김재승(2017)의 연구에서도 경력집단 간에는 유의한 차이가 없는 것으로 나타나 본 연구결과를 지지해 주고 있다. 이는 무용전공 고등학생들이 경력에 관계없이 개인의 성향 혹은 심리상태가 영향을 미치는 것으로 사료된다. 반면 무용경력이 짧을수록 긍정적인 정서가 높고, 무용경력이 길수록 긍정적이기 보다는 부정적일 것이라는 전예화(2012)의 연구결과와는 상반된 견해를 보여주고 있다.

무용영화 관람하기 전 무용열정의 하위요인 중 조화열정과 강박열정은 5년 미만의 학생들이 더 높으며, 정서 상태의 하위요인 중 긍정정서에서도

⁶ 남초아, 「무용 전공자의 신체상이 열정과 정서 상태에 미치는 영향」, 2011, 51쪽.

5년 미만인 것으로 나타났다. 반면에 부정정서는 5년 미만과 5년 이상의 정력이 모두 유의한 차이를 보였고, 5년 이상이 큰 폭으로 감소한 것으로 나타났다.

(2) 조화열정, 강박열정, 긍정정서, 부정정서 간의 상관관계

본 연구의 종속변인인 열정의 하위요인 조화열정과 강박열정, 정서 상태의 하위요인 긍정정서와 부정정서 간의 상관관계가 통계적으로 유의한 것으로 나타났다.

열정의 하위요인 중 조화열정은 강박열정과 정적인 영향을 미치는 것으로 나타났고, 부정정서와는 부적인 영향을 미치는 것으로 나타났다. 특히 긍정정서와는 정적 상관관계가 높은 것으로 나타났다.

강박열정은 긍정정서와 정적인 영향을 미치는 것으로 나타났으며, 부정정서와는 부적인 상관관계를 보였으나 다소 영향을 적게 미치는 것으로 나타났다. 긍정정서 역시 부정정서와 약한 부적 상관관계를 가진 것으로 나타났다. 즉, 조화열정이 강박열정과 긍정정서에 긍정적인 영향을 미칠 수 있음을 의미한다.

(3) 무용전공 고등학생의 무용영화 관람 전과 후의 무용열정과 정서의 변화

무용영화 관람 전과 후 무용전공 고등학생의 무용열정과 정서에 미치는 영향을 분석한 결과, 영화 관람 후 무용열정의 하위요인 중 조화열정과 강박열정 그리고 정서 상태의 하위요인 중 긍정정서에서 유의한 차이가 없는 것으로 나타났다. 조화열정, 강박열정, 긍정정서는 통계적으로는 유의하지 않지만, 조화열정의 증가, 강박열정의 감소, 긍정정서가 증가하는 것으로 나타났다.

반면에 정서 상태의 하위 요인 중 부정정서에서는 통계적으로 유의하게 감소하는 모습이 나타났으며 이것은 춤을 소재로 한 영화가 무용전공 고등학생의 부정정서에 영향을 미치고 있음을 알 수 있다.

이와 같은 결과를 종합해보면, 정서 상태의 하위요인인 부정정서가 무용 전공 고등학생들에게 상당한 영향을 미치는 것으로 확인되었다. 영화 관람을 함으로써 무용전공 고등학생들은 자신들과 비슷한 처지에 있는 영화 속 주인공 및 등장인물들을 보며 동질감을 느끼고 감정이입하기 때문에 개인의 심리적인 요인에 영향을 미치고 있는 것으로 사료된다.

영화를 통해서 다양한 정서를 느끼는 우리는 자신에 대한 성찰과 심리 변화를 겪으면서 수행성취 능력이 향상됨을 경험한다. 유진, 정꽃님(2008)은 활동에 대한 개인의 강렬한 열정은 개인의 삶에 가치를 부여하여 지속적인 연습과 탁월한 수행성취를 이룰 가능성이 높으며 이러한 무용과 개인 정체성의 내면적 통합은 ‘무용수’라는 용어를 탄생시켰으며, ‘무용수’라는 용어는 열정의 존재를 시사해 주고 있다.

4. 결론 및 제언

본 연구는 춤을 소재로 한 영화 관람을 통해 무용전공 고등학생의 무용 열정과 정서 상태의 변화를 살펴보고 이를 실증적으로 규명하는데 목적이 있다. 이러한 연구 목적을 위해 2018년 경기도에 위치한 예술고등학교 무용과 수업에 참여하는 무용전공 고등학생 112명을 표집하여 연구 분석 및 논의하였다. 본 연구의 연구도구는 자기평가기입법에 기초한 구조화된 설문지를 사용하였다. 설문지 조사는 본 연구자가 해당학교를 방문하여 연구의 취지와 설문내용에 대하여 충분히 설명하고 협조를 받은 다음에 실시하였다. 본 연구에서 사용된 설문지는 기초배경 특성 6문항, 무용열정 14문항, 정서 상태 20문항으로 총 40문항으로 구성하였다.

가설검정을 위한 자료 분석방법으로 SAS 9.4 통계 프로그램을 이용하여 빈도분석, 주성분분석과 직각회전을 이용한 요인분석을 실시하였으며, t-test와 ANOVA를 실시하였다. 또한 열정의 하위요인인 조화열정, 강박열정과 정서 상태의 하위요인인 긍정정서와 부정정서간의 상관관계를 알아보았고, 선형구조관계모형을 적용하여 인과변수들 사이의 관계를 규명하였다.

이와 같은 연구방법 및 절차를 통하여 도출된 결론은 다음과 같다.

첫째, 본 연구의 종속변인인 열정의 하위요인 조화열정과 강박열정, 정서 상태의 하위요인 긍정정서와 부정정서 간의 상관관계가 통계적으로 유의하게 나타났다. 조화열정은 강박열정과 정적상관을 보였고, 부정정서와는 부적상관을 보였다. 특히 긍정정서와는 정적 상관관계가 높은 것으로 나타났다. 강박열정은 긍정정서와 정적상관을 보였으며, 부정정서와는 다소 약한 부적 상관을 보였다. 긍정정서 역시 부정정서와 약한 부적 상관관계가 나타났다.

둘째, 무용영화 관람 후 학년에 따른 무용열정과 정서에서는 2학년의 강박열정과 1학년, 2학년의 부정정서, 2학년의 긍정정서에서 유의한 차이를 보였으며 영향을 미친 것으로 나타났다.

셋째, 무용영화 관람 후 전공에 따른 무용열정과 정서에서는 한국무용과 발레전공의 부정정서에서 유의한 차이를 보였으며 영향을 미친 것으로 나타났다.

넷째, 무용영화 관람 후 무용경력에 따른 무용열정과 정서에서는 통계적으로 유의한 차이를 보인 것은 없었으나, 무용경력과 무관하게 부정정서가 유의하게 감소하는 것으로 나타났다. 이는 경력과 상관없이 무용전공 고등학생 개개인의 심리적인 영역으로서 부정정서 영향을 미친 것으로 사료된다.

다섯째, 무용영화 관람 후 무용전공 고등학생들의 부정정서에 영향을 미친 것으로 나타났다.

이러한 결과를 종합하여 볼 때, 춤을 소재로 한 영화 관람 후 무용전공 고등학생 개인적 특성에 따라 무용열정과 정서 상태의 부분적 차이가 있는 것으로 나타났으며, 영화가 무용전공생의 무용열정과 정서 상태에 영향을 미치고 있음을 확인할 수 있었다. 이러한 연구 결과를 통해 알 수 있듯이 무용영화 관람은 무용전공 고등학생들의 열정과 정서를 고취시켜주며 무용 활동 상황에 도움을 주는 것을 알 수 있다. 또한, 영화가 지닌 스토리, 등장인물, 음악 등이 무용수들에게 간접적 혹은 직접적으로 영향을 미침으로써 무용교육의 일환으로도 사용되어 질 수 있는 점을 시사하고 있다. 본 연구를 통하여 얻어진 결과와 관련하여 차후에 수행되어야 할 연구과제에 대해

다음과 같이 제안하고자 한다.

첫째, 본 연구는 경기도에 소재한 예술고등학교 무용과 재학생을 대상으로 실시되었다. 이에 따라 본 연구의 결과를 무용전공자를 일반화하는데 한계점이 있다. 따라서 타 지역의 예술고등학교를 포함하여, 무용전공 대학생과 무용단에서 활동하는 프로 무용수 등의 좀 더 폭 넓은 무용전공자를 대상으로 한다면 새로운 시각을 제공 할 수 있을 것이다.

둘째, 본 연구 결과에서 춤을 소재로 한 영화가 무용전공생들에게 유의한 영향을 미쳤다는 점을 확인하였지만 본 연구에서 다뤄졌던 요인 이외에 다른 변수들이 영향을 미치는지에 대해 연구할 필요가 있다. 즉, 심리적 기제로서 무용열정과 정서 상태 이외에 무용수들이 무용 활동 상황에서 오는 심리적 불안감, 자존감, 자신감, 자기효능감 등 어떠한 요인이 영향을 미치는가에 대한 후속 연구가 필요하다.

셋째, 본 연구는 무용영화와 무용전공생을 초점을 맞추었지만, 춤을 소재로 한 영화와 타장르 영화를 관람한 후의 차이가 나타나는지에 대한 비교, 분석에 관한 연구도 차후 연구의 새로운 방향이 될 것으로 보인다.

참고문헌

논문

- 김재승, 「무용전공 대학생의 자기관리와 무용열정, 무용일탈 및 진로의식성숙도와 의 관계」, 2017.
- 남초아, 「무용 전공자의 신체상이 열정과 정서 상태에 미치는 영향」, 2011.
- 원혜연, 「무용전공자들의 열정과 탈진의 관계에서 기본 심리적 욕구의 매개효과」, 2015.
- 유진, 김화경, 정꽃님, 「무용전공 대학생들의 무용열정에 따른 정서변화」, 『한국무용과학회지』, 2009.
- 유진, 정꽃님, 「무용열정의 이원론적 모형 분석」, 『한국스포츠심리학회지』, 2008.
- 임지형, 「공연예술이 청소년의 정서의식에 미치는 영향 : 무용공연을 중심으로」, 『대한무용학회논문집』, 2001.
- 장혜주, 「영화에 나타난 춤의 양상에 관한 연구」, 2009.
- 장희전, 「영화에 나타난 무용이미지와 의미화 과정에 관한 연구 : 〈Dance Dance〉의 텍스트 분석과 수용자 해독을 중심으로」, 2001.
- 전예화, 「무용전공 대학생의 무용열정과 정서 및 주관적 행복감의 관계」, 2009.
- 정용각, 「여가 운동 참가자 성격의 Big-5 요인과 정서의 관계분석」, 『한국체육학회지』, 2000.
- Vallerand, R. J., Blanchard, C. M., Mageau, G. A., Koestner, R., Ratelle, C., Léonard, M., Gagné, M., & Marsolais, J., 「Les passions de l'âme: On obsessive and harmonious passion」, 『Journal of Personality and Social Psychology』, 2003.
- Watson, D., & Clark, L. A., 「The PANAS-X manual for the positive and negative affect schedule-expanded form」, 1994.

기타

영화진흥위원회 www.kofic.or.kr

Abstract

A Study of The Effects of Dance Themed Movies on The Dance Passion and Affect of Dance Students

Park, Juhee

Kaywon high school of arts

This study investigated the specific effects of dance themed movies on dance students in their passion for dance and affect. The related data is generated by choosing a method of Convenience Sampling and used a sample of 112 dance students in high school of arts which located in Seongnam-si, South Korea. The dance students divided into 3 group of school year and also 2 group of gender. The dance themed movies which are used in this research are *First Position*, *Billy Elliot* and *Mao's Last Dancer*.

Also, the dance students were asked to answer the survey which are based on the Self-administration. In order to obtain several findings below, Frequency analysis, Exploratory factor analysis, Reliability analysis, t-test, ANOVA, Correlation analysis and Linear structural relation model were applied to the gathered data using statistics utility SAS 9.4.

First, there was a significant difference between the school years in the passion for dance and affect of students after watching movies.

Second, there was a significant difference in students' affect depended on their majors (dance major is divided into three specialized major which are ballet, korean dance and modern dance).

Third, there was a significant difference in the passion for dance and students' affect which is irreverent to their dance career (such as years they have learned dance).

Forth, there was a significant difference in the passion for dance and negative affect of 'dance' students after watching movies.

To summarize, the findings demonstrate that there is a partial difference, specially significant effects on their negative affect in the dance passion and affect of dance students depended on their characteristics after watching dance themed movies.

Keywords

Dance Themed Movie, Dance Passion, Affect, Dance Student, Mass Media, *First Position*, *Billy Elliot*

트랜스미디어연구소규정

2011년 7월 1일 제정

2013년 9월 3일 1차 개정

2016년 4월 20일 2차 개정

제1장 총 칙

제1조(명칭과 위치) 본 기관은 트랜스미디어연구소(이하 '본 연구소'라 한다)라 하며 성균관대학교(이하 '본교'라 한다)안에 둔다.

제2조(목적) 본 연구소는 공연, 영상, 미디어, 인문, 예술 그리고 기술을 포함한 융합학문 연구와 인력양성, 콘텐츠 및 관련 기술개발을 목적으로 한다.

제3조(사업) 본 연구소는 제2조의 목적을 달성하기 위하여 다음 각 호의 사업을 한다.

1. 문화기술에 관한 공동 연구 추진
2. 『트랜스-』 학술지 및 트랜스 총서 발간
3. 스토리텔링기반연구 및 콘텐츠개발에 대한 산학연구 활성화
4. 산업체 인력 재교육을 통한 고급 인력의 양성
5. 산학 공동연구를 통한 실용적 기술개발과 기술의 상용화
6. 저명인사초청 학술세미나 개최 및 최신기술 교류
7. 기타 설립 목적을 달성하는데 필요한 사업

제2장 조 직

제4조(기구) 본 연구소에는 다음의 기구를 둔다.

1. 연구소장

2. 편집위원장 및 편집위원
3. 운영위원회
4. 산학연합의회
5. 연구개발부
 - 가. 미디어아트랩
 - 나. 인터랙션랩
 - 다. 스토리텔링랩
 - 라. 비주얼테크놀러지랩
 - 마. 문화정책연구랩
6. 연구지원부

제5조(연구소장)

1. 연구소장(이하 “소장”이라 한다)은 운영위원회의 발의, 인문사회과학 캠퍼스부총장(이하 “부총장”이라 한다)의 추천을 받아 총장이 제청하고 이사장이 임명한다.
2. 소장은 연구소를 대표하며 본 연구소의 업무를 통할한다.
3. 소장의 임기는 2년으로 하며 연임할 수 있다.
4. 연구소장은 『트랜스-』 연구윤리규정을 준수해야 하며 편집위원장, 편집위원, 연구부장, 연구원들이 연이를 준수할 수 있도록 노력해야 한다.

제6조(편집위원장)

1. 편집위원장은 연구소장이 임명한다.
2. 편집위원장은 『트랜스-』 학술지 및 트랜스 총서 발간에 필요한 업무를 관장한다.
3. 편집위원장의 임기는 2년으로 하며, 연구소장의 동의하에 연임할 수 있다.
4. 편집위원장은 『트랜스-』 연구윤리규정을 준수해야 한다.

제7조(연구부장)

1. 연구개발부의 각 랩에는 연구부장을 둔다.
2. 연구부장은 각 연구부별로 추천을 받아 소장이 임명한다.
3. 연구부장은 소장의 지시를 받아 해당분야의 연구업무를 통괄한다.
4. 연구부장의 임기는 2년으로 하며, 연구소장의 동의하에 연임할 수 있다.
5. 연구부장은 『트랜스-』 연구윤리규정을 준수해야 한다.

제3장 연구원

제8조(연구원) 연구기관에 두는 연구원은 다음 각 호와 같이 구분한다.

1. 연구위원: 본교 전임교원 중에서 위촉된 자로 한다.
2. 상임연구원: 연구목적수행을 위하여 상근하는 자로서 연구경력에 따라 다음 각목과 같이 구분한다.
 - 가. 수석연구원: 박사학위이상 소지자로서 부교수급이상인 자 또는 이와 동등한 연구경력을 갖춘 자
 - 나. 책임연구원: 박사학위이상 소지자로서 조교수급이상인 자 또는 이와 동등한 연구경력을 갖춘 자
 - 다. 선임연구원: 박사학위이상 소지자로서 전임강사급이상인 자 또는 이와 동등한 연구경력을 갖춘 자
 - 라. 연구원: 석사학위이상 소지자
3. 객원연구원: 연구수행에 필요한 국내외 인사로 운영위원회의 심의를 거쳐 위촉된 자로 한다.
4. 연구원보: 연구수행을 보조하는 자로서 따라 다음 각목과 같이 구분한다.
 - ① 학사학위이상 소지자로 한다.
 - ② 본 연구소에는 필요에 따라 조교를 둘 수 있으며, 조교는 본교 조교임용규정에 따라 임용한다.
 - ③ 제1항 제2호와 제4호의 상임연구원과 연구원보는 소장이 추천하고 부총장이 제청하여 총장이 임명한다.
 - ④ 제1항 제1호와 제3호의 연구위원과 객원연구원은 소장이 위촉한다.

- ⑤ 상임연구원, 객원연구원 및 연구원보의 임용(위촉)기간은 1년으로 하되, 연임할 수 있다.

제4장 운영위원회

제9조(설치 및 구성) 본 연구소의 운영 전반에 관한 중요한 사항을 심의하기 위하여 운영위원회를 둔다.

1. 운영위원회는 위원장과 10인 이내의 위원으로 구성하며, 위원장은 소장이 된다.
2. 운영위원은 연구소의 연구위원 가운데서 소장이 위촉한다.
3. 운영위원의 임기는 2년으로 하며, 연임할 수 있다.

제10조(심의사항) 운영위원회는 다음 각 호의 사항을 심의한다.

1. 연구진흥에 관한 기본정책의 수립과 연구계획에 관한 사항
2. 본 연구소 규정 및 세칙의 제정과 개폐에 관한 사항
3. 본 연구소의 예산 및 결산에 관한 사항
4. 연구기금의 조성, 배정, 관리에 관한 사항
5. 본 연구소의 인사에 관한 사항
6. 기타 본 연구소의 운영에 관한 중요사항

제11조(회의)

1. 운영위원회의 회의는 위원장이 필요하다고 인정할 때와 위원 과반수의 요청이 있을 때 소집한다.
2. 운영위원회의 회의는 재적위원 과반수의 출석과 출석위원 과반수의 찬성으로 의결한다. 다만, 가부동수인 경우에는 위원장이 결정한다.

제5장 자문위원회

제12조(편집위원회) 본 학술지 『트랜스-』에 투고한 논문의 심사, 게재여부

결정, 편집과 발간에 관한 사항을 심의하기 위해 편집위원회를 둔다.

제13조(편집위원회 구성) 편집위원회 구성 방식은 다음과 같다.

1. 편집위원회는 편집위원장과 5~10명의 편집위원으로 구성된다.
2. 편집위원장은 연구소장이 임명한다.
3. 편집위원은 연구소장의 동의하에 편집위원장이 위촉한다.

제14조(편집위원회 임무)

1. 편집위원장은 학술지 발간과 관련된 업무를 총괄하며, 편집위원회를 소집하여 학술지를 정시에 발간한다.
2. 편집위원회는 논문집의 편집, 심사 및 발간에 관한 제반 사항을 주관한다.
3. 편집위원회는 투고된 논문의 성격에 따라 심사위원을 선정하여 논문에 대한 원고심사를 위촉하고, 심사과정을 관리한다.

제15조(편집위원 자격) 편집위원은 영화, 영상, 매체, 문화 및 예술, 융복합 분야에서 연구업적이 탁월한 국내외 학자나 현장 전문가로서 직접 편집 업무를 수행할 수 있는 자질이 있는 자를 선임한다.

제16조(기타) 본 규정에 없는 사항은 편집위원회의 의결사항에 따른다.

제6장 자문위원회

제17조(구성)

1. 운영 자문 및 사업에 대한 자체평가를 통해 본 연구소의 발전을 위하여 자문위원회(이하 “위원회”라 한다)를 둔다.
2. 위원회는 위원장 1인, 부위원장 1인을 포함한 12인 이내의 위원으로 구성한다.
3. 위원장과 부위원장은 위원회에서 위촉하되 임기는 2년으로 하고, 연

임할 수 있다.

4. 위원은 연구소 참여 연구원을 제외한 산학연 전문가로서, 회의 의결을 거쳐 위원장이 위촉한다.

제18조(평가사항) 자문위원회는 다음 각 호의 사항을 평가한다.

1. 연구내용의 창의성 및 적합성
2. 연구결과의 기대효과
3. 연구능력 및 연구비 사용의 적절성
4. 인력양성 목표에의 부합성
5. 연구소에 대한 기여도
6. 연구방향의 일치성

제19조(자문회의)

1. 자문위원회의 회의는 위원장이 필요에 따라 수시로 소집할 수 있다.
2. 자문위원회는 재적위원 과반수의 출석과 출석위원 과반수의 찬성으로 의결하며 가부동수인 경우에는 위원장이 결정권을 가진다.

제7장 총 회

제20조(연구위원총회)

1. 총회는 정기총회와 임시총회로 구성한다.
2. 총회는 연구위원으로 구성하며, 총회의 의장은 소장이 된다.
3. 정기총회는 매년 9월 첫 주 금요일에, 임시총회는 다음과 같은 경우에 소장이 이를 소집한다.
 - 가. 소장이 필요하다고 인정할 때
 - 나. 운영위원회의 의결이 있을 때

제21조(의결사항) 총회는 다음의 사항을 의결한다.

1. 정관의 변경

2. 예산 및 결산의 승인
3. 사업계획 및 사업보고의 승인
4. 소장선임 및 해임
5. 소장이 필요하다고 인정하는 사항

제22조(의결방법) 총회는 출석위원의 과반수로 의결한다. 가부 동수인 경우에는 소장이 결정한다.

제8장 재 정

제23조(재정)

1. 본 연구소의 재정은 연구용역수입금, 기부금 및 기타 보조금 등으로 충당한다.
2. 본 연구소의 현금출납업무는 소정의 절차를 거쳐 총무처 재무팀에서 관리한다.
3. 본 연구소는 연구기금을 적립할 수 있으며 연구기금의 관리에 관한 사항은 따로 정한다.

제24조(회계연도) 본 연구소의 회계연도는 본교의 회계연도와 같다.

제9장 사업보고 및 감사

제25조(사업계획 및 보고)

1. 소장은 회계연도 개시 3개월 전에 사업계획서와 예산서를 작성하여 연구소 운영위원회의 심의를 거쳐 총장에게 제출하여야 한다.
2. 소장은 회계연도 종료 후 1개월 이내에 사업보고서, 결산인영금처리서 및 사업계획서와 그 집행 실적과 대비표를 작성하여 본 연구소 운영위원회의 심의를 거쳐 총장에게 제출하여야 한다.

제26조(감사) 본 연구소는 운영에 관하여 연 1회 이상 감사를 받아야 한다.

제10장 해 산

제27조(해산) 본 연구소의 해산은 본교 '부설연구기관설치 및 운영규정' 제5조 제2항 및 제18조에 따른다.

제11장 보 칙

제28조(세부사항) 본 규정 외에 본 연구소 운영에 필요한 세부사항은 운영위원회의 심의를 거쳐 소장이 정한다.

부 칙

제29조

1. 본 규정은 2011년 7월 1일부터 시행한다.
2. 개정된 규정은 2013년 9월 3일부터 시행한다.
3. 개정된 규정은 2016년 4월 20일부터 시행한다.

『트랜스-(Trans-)』 논문 투고 규정

2016년 4월 1일 제정

2016년 9월 7일 일부 개정

제1조(명칭) 본 학술지는 『트랜스-(Trans-)』라 칭한다.

제2조(목적) 본 규정은 성균관대학교 부설 트랜스미디어연구소의 융복합문화예술/매체 학술지 『트랜스-(Trans-)』(이하 '본 학술지'라 한다)의 투고·편집 및 발간에 관한 세부 사항을 규정함을 목적으로 한다.

제3조(발간 횟수 및 시기)

1. 본 학술지는 연 2회 발행한다.
2. 본 학술지의 발행일은 1월 25일, 7월 25일로 정하되, 편집위원회와 학술운영위원회의 결정에 따라 발간횟수를 조정할 수 있다.
3. 본 학술지의 논문 접수 마감일은 매년 1호 학술지는 11월 30일까지, 2호 학술지는 5월 30일까지로 한다.
4. 논문의 접수는 연중 계속해서 실시한다. 투고자가 논문 투고 시 몇 호를 대상으로 하는지는 [논문투고신청 및 서양서] 양식을 통해 문도록 한다.
5. 본 학술지에 게재가 결정된 논문은 투고일자(접수일자), 심사(수정)일자, 게재확정일자를 논문 마지막에 명기한다.

제4조(논문투고자격) 본 학술논문집의 논문 투고 자격은 다음과 같다.

1. 투고는 원칙적으로 영화, 영상, 매체, 문화 및 예술, 융복합 관련분야의 석사 이상 또는 관련 실무 직종에 3년 이상 종사한 자로 제한한다.
2. 다른 분야 전공자라도 연구소 설립취지에 부합하며 학술지 발전에 기여할 수 있는 본조 1항에 준하는 업적 소지자인 경우 편집위원회의

결정에 따라 동일한 투고자격을 얻는다.

3. 한 호 투고 논문 편수는 일인당 한 편으로 제한한다.
4. 투고자의 국적이 외국인 경우 특별원고로 분류하여 처리할 수 있다.
5. 투고자가 2인 이상 공동 필자일 경우, 본조 1항, 2항에 만족하는 필자가 1인 이상이면 투고 가능하다.

제5조(투고자의 연구윤리규정 준수) 논문투고자는 트랜스미디어연구소의 연구윤리규정을 숙지, 준수하여야 하며 이를 위반했다고 판단될 경우 편집위원회는 연구윤리규정에 의거하여 제재를 가할 수 있다.

제6조(논문주제) 본 학술지 『트랜스-(Trans-)』에 투고 할 수 있는 논문의 주제는 다음과 같다.

1. 투고논문은 영화, 영상, 매체, 문화 및 예술 융복합 분야와 관련된 이론, 기술, 산업, 정책연구와 관련된 영역의 연구 논문으로 한정한다.
2. 본조 1항에 부합하지 않는 특수 목적을 가진 논문, 학술적 활동의 기록물 등의 경우 편집위원회의 논의를 거쳐 게재유무를 결정한다.

제7조(게재불가논문) 본 학술지 『트랜스-(Trans-)』에 투고할 수 없는 원고의 종류는 다음과 같다. 편집위원회는 다음 각항에 속하는 논문이 투고되었을 경우 심사과정 이전에 투고를 제한할 수 있다.

1. 본 학술지의 논문주제 영역에 부합하지 않은 논문
2. 기존에 이미 게재되었던 논문과 이와 유사한 논문
3. 외국저서, 논문, 저널의 단순한 번역 논문
4. 석, 박사 학위 논문을 단순 축약한 논문
5. 이전 학술지 논문심사에서 게재불가 판정을 받은 논문을 제목이나 내용의 수정을 가하지 않고 투고한 논문
6. 부득이하게 게재확정 이후 이상이 확인된 논문의 경우, 편집위원회는 해당 투고자의 논문투고자격을 향후 5년간 박탈할 수 있다.

제8조(논문투고 방법) 투고자는 원고 마감일 이전에 다음과 같은 방법으로 논문을 투고할 수 있다.

1. 이메일 접수는 transmediastudy@gmail.com으로 투고한다.
2. 온라인 논문투고는 트랜스미디어 홈페이지(www.tmi.or.kr)의 ‘온라인 논문투고신청’ 양식을 이용, 투고 논문을 직접 업로드한다.
3. 모든 투고자는 트랜스미디어 홈페이지에서 제공하는 ‘논문투고신청 및 서약서’, ‘연구윤리 규정 준수 서약서’를 작성하여 첨부해야 한다.
4. 원고마감 일자를 경과한 논문은 해당 투고자의 동의하에 다음호의 투고 대상으로 삼는다.

제9조(논문작성 기준) 논문투고자는 다음의 작성 요령에 따라 논문을 작성해야 한다.

1. 논문은 아래아 한글 2007 이상의 프로그램으로 『트랜스-(Trans-)』 논문 편집방식(제10조) 기준으로 10 ~ 20매(요약문, 본문, 그림, 각주 포함) 분량 작성을 원칙으로 한다. 논문 총 매수는 30매를 초과할 수 없다. 기준 매수를 초과할 경우 장당 1만원의 추가 게재료를 부과한다.
2. 논문 집필자가 2인 이상일 경우 주저자(제1저자)와 부저자(교신저자, 참여저자 등)를 구분하여 주저자가 첫 번째로, 부저자는 두 번째 이후로 기재한다.
3. 본문은 한국어, 영어 가운데 하나를 쓰도록 한다.
4. 모든 원고에는 A4 1/2매 내외의 국영문 요약문과 5단어 내외의 국영문 주제어(key word)를 첨부한다.

제10조(논문편집 방식) 논문 투고자는 논문 편집 방식을 준수해야 하며, 편집위원회에서는 투고된 논문에 형식적 수정을 가할 수 있다.

1. 논문작성 기준

논문 배열의 순서와 글씨체, 문단 여백은 다음과 같다.

- ① 논문 내용의 순서는 제목, 성명 및 소속/직책, 목차, 국문(영문) 요약

문, 주제어, 본문, 참고문헌, 영문제목, 영문성명 및 소속/직책, 영문(국문)요약문, 주제어, 순서로 한다.

- ② 본문과 요약문은 바탕체(글자크기 10)로 하고, 왼쪽/오른쪽 여백 0pt, 들여쓰기 10pt, 줄 간격은 160%로 한다.
- ③ 인용문은 바탕체(글자크기 9)로 하고, 왼쪽/오른쪽 여백은 5pt, 들여쓰기 0pt, 줄 간격은 140%로 한다.
- ④ 각주는 바탕체(글자크기 9)로 하고, 왼쪽 여백은 2pt, 오른쪽 여백은 0pt, 들여쓰기 0pt, 줄 간격은 130%로 한다.
- ⑤ 참고문헌은 바탕체(글자크기 10)로 하고, 왼쪽/오른쪽 여백은 0pt로 한다.
- ⑥ 투고 논문의 쪽 표시는 하지 않는다.

2. 논문 작성에 대한 기타 사항

- ① 투고된 논문의 연구비 출처 사항은 본문 1쪽 제목 옆에 *로 각주 표시한다.
- ② 인용문이나 참고문헌 등으로 삽입되는 외국어 고유명사는 처음 등장할 때만 한글과 원어를 병기하며, 이후에는 한글로만 표기한다.
- ③ 이때 외국어 표기는 각 언어권에서 통용되는 표기법을 따른다.
- ④ 본문에서 사용되는 저서는 『 』, 논문은 「 」, 신문명, 잡지명, 작품집은 << >>, 작품명과 신문기사는 < >, 직접인용은 “ ”, 강조, 간접인용은 ‘ ’로 표기한다.
- ⑤ 논문의 각 제목은 한 줄씩 띄어 쓰며, 상·하위 제목의 번호 체계는 다음의 예를 따른다. 예) 1. 1) (1) ①
- ⑥ 표(또는 그래프)나 그림(또는 사진)은 각각 <표. 표번호>, <그림. 그림번호>로 표기한다.

3. 논문의 각주 작성 요령

- ① 각주는 본문의 하단에 저자명, 저서(논문)명, 출판사명, 출판사 소재지(외국어일 경우), 출판연도, 인용쪽수 등의 순서로 표기한다.

- ② 각주의 참고 문헌이 한국어일 경우의 예:
- 가. 단행본: 김매체, 『트랜스미디어란』, 미디어출판사, 2004, 24쪽.
 - 나. 번역서: 김매체, 김매체, 『트랜스미디어는 무엇인가?』, 정나라 역, 미디어출판사, 2004, 24쪽.
 - 다. 논문: 김매체, 「트랜스미디어미학」, 『트랜스』 제24권 1호, 2004, 24쪽.
 - 라. 신문: 김매체, 〈한국의 트랜스미디어〉, 《경향신문》, 2016. 3. 1.
- ③ 각주의 참고 문헌이 외국어일 경우의 예
- 가. 단행본: David Lee, *Transmedia Aesthetics*, Stanford, CA, 2004, p.24.
 - 나. 번역서: Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema: the Imaginary Signifier*, Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster, and Alfred Guzzetti(trans.), Macmillan, London, 1982, p.23.
 - 다. 논문:
 - 단행본 내 논문: David Lee, “Transmedia Brending”, in *Transmedia Aesthetics*, Laura Pietrapaolo (eds), Stanford, CA, 2004, pp.24-25.
 - 학술지 내 논문: Ginette Vincendeau, “Melodramatic realism: on some French women's films in the 1930s”, *Screen*, Vol. 30, No. 3, 1989, pp.51-65.
 - 라. 신문/잡지: David Lee, “Transmedia in N.Y.”, *The York Times*, jan. 17, 2016.
 - 마. 인터넷 자료: 사이트명, 사이트주소, 자료확인날짜
유엔 홈페이지, www.un.org/NEWS(검색일: 2016.3.1)
- ④ 중복된 참고문헌 표기
- 가. 바로 앞에 나온 논저를 다시 인용할 경우 위의 책, 위의 논문, 이라 표기한다. 예) 위의 책(위의 논문), 44쪽.
 - 나. 가의 경우와 달리 앞에서 인용된 논저의 경우 저자명을 명기한 후 앞의 책, 앞의 논문, 이라 표기한다. 예) 김매체, 앞의 책(앞의 논문), 44쪽.

다. 서양어의 경우, 바로 앞에 나온 논저를 다시 인용할 경우 *Ibid.*, 로 표기한다.

예) *Ibid.*, pp.44-45. 앞에서 인용된 논저의 경우 저자명을 명기한 후 *op. cit.*,로 표기한다. 예) David Lee, *op. cit.*, p.44. 그리고 *Ibid.*, *op. cit.* 는 이탤릭체로 표기한다.

4. 논문 요약문 작성요령

- ① 요약문은 논문의 전체 요지를 A4 1장 내외(바탕체, 글자크기 10)의 분량으로 작성한다. 이 때 요약문은 한국어와 영문 두 언어 모두 작성한다.
- ② 본문 시작 전의 요약문은 논문과 같은 언어로 작성하고 본문 뒤의 요약문은 본문과 다른 언어로 작성한다.
- ③ 요약문 끝에는 8단어 내외의 주제어(key word)를 각각 영문과 한국어로 기입한다.

5. 참고 문헌 작성요령

- ① 참고문헌은 본문과 각주에서 언급된 모든 문헌 정보를 수록하되, 본문과 각주에서 언급되지 않은 문헌은 포함시키지 않는다.
- ② 참고문헌은 단행본과 논문, 기타자료로 나누어 표기한다.
- ③ 참고문헌을 표기할 때 국내문헌, 영어 및 알파벳어권 문헌, 중국어문헌, 일본어문헌, 기타 외국어 문헌 등의 순서로 배열하되 해당언어의 자모순으로 배열한다.

제11조(투고자 논문심사) 투고된 논문은 본 연구소의 논문심사 규정에 따라 심사과정을 거친다. 단, 편집위원회가 기획, 의뢰한 논문의 경우 게재의 우선권을 부여하되, 일반논문과 동일한 심사과정을 거친다.

제12조(논문 수정)

1. 편집위원회는 심사결과에 따라 투고자에게 논문 수정을 요구할 수 있

으며, 수정 요구 후 2주가 지나도록 저자로부터 회신이 없으면 해당호의 논문게재를 포기하는 것으로 간주한다.

2. 논문 심사를 통과한 논문은 편집규정에 근거하여 그 편집형식을 편집 위원회에서 임의로 변경할 수 있다.

제13조(논문 책임) 게재 논문 내용에 대한 최종 책임은 해당 논문의 저자가 진다.

제14조(심사료와 게재료) 투고자는 논문투고와 동시에 본인의 논문에 대한 심사비를 납부한다. 단 최초 발행일로부터 2년간 심사비와 게재료 납부는 유예한다.

1. 투고 논문에 대한 심사비는 6만원으로 한다. 논문 심사료는 일반논문과 연구지원논문 모두 동일하게 부과된다.
2. 심사 후 원고 게재가 확정된 경우 게재료를 납부해야 한다. 구체적인 게재료는 아래와 같다.
 - 일반 논문: 전임 10만원 / 비전임 5만원
 - 교내/교외 연구비 수혜논문: 전임 / 비전임 20만원
3. 『트랜스-(Trans-)』 논문편집양식(제10조 참조) 기준보다 분량이 초과될 경우 소정의 추가 게재료를 부과할 수 있다(제9조 1항 참조).
4. 투고자가 해당 논문에 대해 ‘게재철회’를 요청한 경우라도 심사 후 원고 ‘게재가 확정’된 경우 투고자는 ‘게재철회’와 관계없이 해당 게재료를 납부해야 한다.
5. 국적이 외국인 투고자가 작성한 논문인 경우 심사료와 게재료는 편집 위원회의 별도의 회의를 거쳐 부과한다.

제15조(저작권)

1. 게재된 모든 논문은 트랜스미디어연구소 홈페이지(www.tmi.or.kr)를 통한 원문 공개 등 기타 학술적인 목적을 위해 사용할 수 있다.
2. 투고자는 게재된 논문의 저작권 및 지적재산권의 이용에 관한 권한을

다른 공동연구자와 함께 『트랜스-(Trans-)』에 위임할 것을 ‘논문투고 신청 및 서약서’를 통해 사전에 서약해야 한다. 단 15조 1항을 제외한 목적으로 논문을 사용할 경우 『트랜스-(Trans-)』 편집위원회는 저자의 사전 동의를 반드시 구해야 한다.

제16조(기타) 본 세부 규정에 미비된 사항은 사안별로 본 편집위원회에서 심사하여 결정한다.

제17조(개정) 본 규정은 『트랜스-(Trans-)』~ 편집위원회의 결의에 의하여 개정될 수 있다.

부 칙

제18조

1. 본 규정은 2016년 4월 1일부터 시행한다.
2. 수정된 규정은 2016년 9월 7일부터 시행한다.

『트랜스-(Trans-)』 논문 심사 규정

2016년 4월 20일 제정

제1조(목적) 본 규정은 『트랜스-(Trans-)』에 투고할 논문의 심사에 관한 사항을 규정함을 목적으로 한다.

제2조(편집위원회 구성 및 연구윤리규정 심사)

1. 본 『트랜스-(Trans-)』의 논문 심사는 편집위원회에서 주관한다.
2. 편집위원회는 편집위원장을 포함한 편집위원 5인 이상으로 구성됨을 원칙으로 한다.
3. 편집위원회는 심사위원을 구성하기 전 투고된 논문에 대하여 투고 논문의 영역과 게재의 적합성, 연구윤리규정의 준수 여부, 논문투고규정의 준수 여부 등을 검토, 해당 투고 논문의 심사여부를 결정한다.
4. 편집위원회는 투고 논문의 심사위원을 선정하여 제4조에 적시된 심사기준과 절차를 거친 논문의 게재여부를 결정한다.

제3조(심사위원의 자격과 선정기준) 심사위원의 자격과 선정기준은 다음과 같다.

1. 심사위원은 편집위원회 및 편집위원이 추천한 해당 분야 전문가로서 박사학위 소지자 또는 그에 준하는 업적의 소지자여야 한다. 이 때 심사자의 전문성과 해당분야의 업적 여부가 심사위원 추천의 기본 조건이 된다. 논문심사자가 될 수 있는 사람의 자격은 다음 항목 중 ①과 ② 각각에서 최소 1개 이상을 충족해야 한다.

① 직위/자격요건

- 박사학위소지자
- 학교 근무자일 경우 전임강사 이상
- 석사이상 학위를 소지한 자로 2년 또는 4년제 대학에서 관련 분야 교원으로 2년차 이상의 경력을 쌓은 자

- 석사학위 이상의 학위를 소지하고 있으면서 관련 실무업계에서 5년 이상의 경력을 쌓은 자
- ② 연구경력
- 최근 2년간 등재후보지 이상의 논문 게재 또는 등재후보지 이상의 논문을 운영하는 기관이 주관한 학술대회에서 발표한 자
 - 국내외 학술대회 최소 3회 이상 주제 발표 참여한 자
 - 국내외 학술지 최소 2회 이상 논문 게재한 자
2. 심사위원 선정은 공연, 영상, 미디어, 인문, 예술 그리고 기술을 포함한 융합학문 분야 전문가 중에서 선정하되 투고 논문 분야와 동일한 전공자를 위촉한다. 투고 논문 분야와 동일한 전공자가 없을 경우엔 외부 심사를 의뢰할 수 있다. 심사위원은 편집위원장 및 편집위원에 의해 추천된 논문심사자를 말하며, 심사위원으로 활용할 사람은 각 편집위원이 최소 3인 이상 추천한다. 필요한 경우 편집위원도 심사위원으로 위촉될 수 있다.
 3. 심사위원에게는 소정의 심사비를 지급한다. 단, 수정 후 재심사의 판정이 나온 논문에 대한 재심사료는 지급하지 않는다.
 4. 편집위원회는 논문 투고시부터 게재 전까지의 모든 심사과정에 필요한 심사위원의 익명성을 보장하기 위해 이중은폐(Double Blind)방식을 사용한다.
 5. 심사위원은 트랜스미디어연구소 『트랜스-(Trans-)』 연구윤리규정 중 제5조 (심사자의 심사윤리기준) 사항을 반드시 준수해야한다.

제4조(심사기준과 기간)

1. 편집위원회를 통해 심사대상으로 확정된 투고 논문은 편집위원회와 편집위원이 위촉한 3인의 전문 심사위원의 심사를 받는다.
2. 편집위원회는 투고자의 성명 및 소속을 삭제한 심사용 논문과 심사서 양식을 이메일 또는 우편으로 심사위원에게 발송한다.
3. 심사위원은 심사위촉을 받은 날로부터 초심인 경우 10일 이내, 재심인 경우 5일 이내에 심사결과를 편집위원회에 제출해야한다.

4. 심사위원은 투고 논문을 심사서에 제시된 9개의 논문평가항목(투고 논문의 영역과 게재의 적합성, 논문의 형식적인 요건, 논문의 학술적 수준, 논문에 사용된 개념 및 논리 전개의 적절성, 문장 표현의 수준, 논문 제목의 적절성, 논문 초록의 적절성, 참고문헌의 적절성, 논문의 학술적 기여도)을 참조하여 '게재가', '수정 후 게재가', '수정 후 재심사', '게재 불가'의 4등급으로 판정한다.
5. 심사위원의 판정에서 '게재가'는 총 9개 항목 중 '아주 좋음'이 5개 이상이어야 하고, '게재불가'는 5개 이상의 항목에서 '부적절함'과 '매우 부적절함' 평가를 받은 경우에 해당한다.
6. '수정 후 게재가', '수정 후 재심사', '게재 불가'의 판정을 내렸을 경우, 심사위원은 심사서에 평가 항목에 따른 구체적인 수정요구사항을 반드시 명시해야 한다.
7. 심사위원 3인의 판정을 종합한 결과 '게재가' 판정을 받은 논문은 소정의 절차를 거쳐 당 호의 『트랜스-(Trans-)』에 게재한다.
8. 심사위원 3인의 판정을 종합한 결과 '수정 후 게재가'의 대상이 되는 경우 편집위원회는 심사위원의 수정요구사항을 투고자에게 통보하고 투고자는 1주일 내에 수정된 논문과 '수정사항 요약문 및 반론서'를 제출해야 한다. 편집위원회는 수정 후 재 제출된 논문을 해당 심사위원에게 재 송부한다. 심사위원은 5일 이내에 재심사결과를 편집위원회에 통보해야 한다. 편집위원회는 투고자가 수정 보완 사항을 성실하게 이행했는지를 확인 한 후 최종 게재여부를 결정한다.
9. 심사위원 3인의 판정을 종합한 결과 '수정 후 재심사'의 대상이 되는 경우 편집위원회는 심사위원의 수정요구사항을 투고자에게 통보한다. 투고자는 심사자의 수정보완 요구를 면밀히 검토 후 수정하여 다음 호에 다시 투고할 수 있다. 이때 해당 투고자의 심사료는 면제된다. 편집위원회는 투고자가 수정 보완 사항을 성실하게 이행했는지를 확인 한 후 초심 때와 동일한 심사위원에게 이를 전달한다. 심사위원 3인의 재심 판정을 종합한 결과에 따라 최종 게재여부를 결정한다.
10. 심사위원 3인의 판정을 종합한 결과 '게재 불가' 판정을 받은 논문은

제목이나 내용을 수정하지 않는 한 『트랜스-(Trans-)』에 재 응모할 수 없다.

제5조(판정) 심사위원 3인의 판정을 종합한 심사결과는 다수결의 원칙에 따르며, 심사 판정의 구체적인 처리 기준은 다음과 같다.

1. 2명 이상이 게재가일 경우, 게재가로 판정
2. 2명 이상이 수정 후 게재가이면 수정 후 게재가로 판정
3. 2명 이상이 수정 후 재심사이면 수정 후 재심사로 판정
4. 2명 이상이 게재불가이면 게재불가로 판정
5. 1명이 게재가, 1명이 수정 후 게재가, 1명이 수정 후 재심사이면 수정 후 게재가로 판정
6. 1명이 게재가, 1명이 수정 후 게재가, 1명이 게재불가이면 수정 후 게재가로 판정
7. 1명이 게재가, 1명이 수정 후 재심사, 1명이 게재불가이면 수정 후 재심사로 판정
8. 1명이 수정 후 게재가, 1명이 수정 후 재심사, 1명이 게재불가이면 수정 후 재심사로 판정
9. 그 밖의 경우는 편집위원회에서 결정한다.

제6조(이의 심사)

1. 논문 심사 결과에 대한 이의가 있을 경우 논문 투고자는 편집위원회에서 제공하는 소정의 양식에 따라 서면으로 이의를 제기할 수 있다.
2. 심사 결과에 대한 이의 제기는 '게재불가'로 판정이 난 논문 투고자에 한해서만 할 수 있다.
3. 이의 제기는 결과 통지 후 1달 이내에 접수되어야 한다.
4. 접수된 심사 결과에 대한 이의제기는 편집위원 전체가 검토하도록 하며 편집위원회에서 이의 내용을 면밀히 검토한 후, 그 결과를 해당 논문의 저자에게 통지한다.
5. 편집위원회가 이의를 인정하게 되었을 경우 변경된 평가 결과를 논문

투고자에게 1주일 이내에 통보하도록 하고, 이에 대한 제반 절차를 바로 진행하도록 한다.

제7조(논문의 게재예정증명서)

1. 편집위원회는 투고된 논문에 대한 심사위원들의 판정에 근거하여 최종 심사 결과를 논문 투고자들에게 통보한다. 이 시점부터 투고자가 원할 경우 논문게재예정증명서를 발급해 줄 수 있다.
2. 논문게재예정증명서 발급 요청은 심사에 따른 최종판정이 ‘게재가’ 또는 ‘수정 후 게재가’를 받은 투고자로 제한한다.
3. 논문게재예정증명서 발급 요청이 접수되면 이에 대한 발급 승인은 편집위원회에 의해 이루어진다.

제8조(기타)

1. 학술지에 게재되는 논문에 대한 저작권은 『트랜스-(Trans-)』가 소유한다.
2. 논문의 심사 및 편집·출판과 관련해 발생할 수 있는 기타 사항은 편집위원장이 편집위원회를 소집하여 논의를 거친 후 재적위원 2/3 이상의 찬성을 얻어 결정한다.
3. 이 규정에 명시되지 않은 사항은 편집위원회의에서 결정한다.

제9조(개정) 본 규정은 『트랜스-(Trans-)』 편집위원회의 결의에 의해 개정될 수 있다.

부 칙

제10조 본 규정은 2016년 4월 20일부터 시행한다.

『트랜스-(Trans-)』 연구윤리 규정

2016년 4월 20일 제정

제1장 총칙

제1조(목적) 『트랜스-(Trans-)』는 교육과학기술부의 「연구윤리 확보를 위한 지침」(교육과학기술부 훈령 제218호)을 준수한다. 본 규정은 성균관대학교 트랜스미디어연구소에서 발행하는 『트랜스-(Trans-)』에 수록되는 학술발표와 논문 등 저작물의 투고, 심사윤리 등에 관한 내용을 정하는 것에 목적이 있다. 본 규정에 제시되지 않은 사항은 교육과학기술부의 「연구윤리 확보를 위한 지침」을 우선한다.

제2조(적용대상 및 서약)

1. 『트랜스-(Trans-)』의 편집위원 및 학술운영위원, 논문 심사위원, 투고자는 본 규정을 준수하기로 서약해야 한다.
2. 『트랜스-(Trans-)』의 편집위원회는 원고모집을 공고할 때 본 규정을 함께 공고해야하고, 심사자는 심사를 승낙할 때 본 규정을 준수하기로 서약해야 한다.
3. 투고자는 논문 투고시 연구윤리를 준수할 것을 서약하는 연구윤리규정 준수서약서와 한국연구재단 한국학술지인용색인(<http://www.kci.go.kr>)에서 제공하는 문헌 유사도 검사 서비스의 검증결과(KCI 문헌유사도 검사 종합결과 확인서)를 반드시 함께 제출해야 한다.

제3조(저자의 투고윤리기준)

1. 독창성을 갖는 저작물이어야 하며, 다른 정기학술지나 단행본에 이미 발표된 것이 아니어야 한다.
2. 타인의 저작물을 표절한 내용이 담겨져서는 안다. 표절의 기준은 국가기관 또는 이에 준하는 기관이 정한 표절의 기준을 따른다.

3. 타인의 저작물의 일부를 재인용하는 경우 반드시 그 사실을 밝혀야 한다.
4. 자신이 이미 발표한 저작물을 부분적으로 활용하며 새로운 학술적 논점을 추가시켜 분석하고 있는 저작물은 『트랜스-(Trans-)』에 수록될 수 있다. 단, 이때 그 작성경과를 반드시 저작물에 적시해야 한다.
5. 단행본이나 정기학술지에 출간되지 않은 자신의 석, 박사 학위논문의 일부를 활용해 작성된 저작물에 대해서도 제4항과 같은 기준이 적용된다.
6. 연구자료나 연구결과를 위조 또는 변조한 저작물이어서는 안된다.
7. 타인의 외국어 간행물의 번역을 투고하는 경우 저작권자의 서면동의서가 첨부되어야 한다.
8. 수록 결정 이전에 동일 저작물을 『트랜스-(Trans-)』를 포함한 여러 정기학술지에 중복 투고하는 경우, 최초의 수록 통지를 받아 이를 수락한 즉시 필자는 중복 게재를 방지할 조치를 취해야 한다.
9. 연구내용 또는 결과에 대해 공헌 또는 기여를 한 사람에게 정당한 이유 없이 논문저자 자격을 부여하지 않거나, 공헌 또는 기여를 하지 않은 자에게 감사의 표시 또는 예우 등을 이유로 논문저자 자격을 부여해서는 안 된다.
10. 저자가 2인 이상인 경우 각 저자의 역할을 표시해야 한다. 연구와 논문작성에 있어서 가장 많은 기여를 한 저자를 ‘주저자’로, 논문의 투고, 심사, 출간 과정에서 『트랜스-(Trans-)』의 편집위원회, 또는 학술운영위원회 등과 연락을 담당한 저자를 ‘교신저자’로 표시한다.

제4조(편집위원의 편집윤리기준)

1. 편집위원은 투고된 저작물에 대해 지체 없이 심사에 관한 적절한 조치를 취해야하며, 투고된 저작물의 게재 여부를 결정하는 모든 책임을 진다.
2. 편집위원은 투고된 저작물을 저자의 성별, 나이, 소속기관은 물론이고 어떤 선입견이나 사적인 친분과도 무관하게 오로지 저작물의 질적 수

준과 투고규정 및 심사규정에 근거해 공평하게 취급해야 한다.

3. 편집위원은 투고된 저작물의 심사를 해당 분야의 전문적 지식과 공정한 판단능력을 지닌 심사자에게 의뢰해야 한다.
4. 편집위원은 투고된 저작물의 게재가 결정될 때까지는 저자에 대한 사항이나 저작물의 내용을 공개해서는 아니 되고, 저자의 인격과 학문의 자유를 존중해야 한다.

제5조(심사자의 심사윤리기준)

1. 심사자는 편집위원회가 심사 의뢰하는 저작물을 심사기준이 정한 바에 따라 성실하게 심사하고, 심사결과를 편집위원회에 통지해야 한다. 이 경우 자신이 해당 저작물의 내용을 평가하는 데에 책임자가 아니라고 판단될 경우에는 그 사실을 편집위원회에 지체 없이 통지해야 한다.
2. 심사자는 개인적인 학술적 신념이나 저자와의 사적인 친분관계를 떠나 객관적이고 공정한 기준에 의해 저작물을 심사해야 한다. 심사자는 저자의 인격과 학문의 자유를 존중해야 하고, 충분한 근거를 명시하지 않은 채 또는 심사자 본인의 관점이나 해석과 상충된다는 이유로 게재 불가 또는 수정 후 게재로 결정해서는 아니 된다.
3. 심사자가 투고된 저작물이 제3조의 각항을 위반한 사실을 발견한 때에는 지체 없이 그 사실을 편집위원회 및 제6조에 의한 윤리위원회에 알려야 한다.
4. 심사자는 심사를 의뢰받은 사실, 심사대상 저작물의 모든 사항 등을 누설해서는 아니 된다. 저작물이 게재된 학술지가 출판되기 전에 저자의 동의 없이 저작물의 내용을 인용해서는 아니 된다.

제2장 윤리위원회의 설치 및 운영

제6조(윤리위원회의 설치, 구성)

1. 본 규정의 목적을 달성하기 위해 『트랜스-(Trans-)』의 윤리위원회(이하 '위원회'라 한다)를 설치한다.

2. 위원회는 성균관대학교 트랜스미디어연구소장 및 편집위원장 그리고 본 연구소장이 위촉하는 본교의 영상관련학과 교수가 아닌 인사(4인 이하)등으로 구성되며, 연구소장이 그 위원장을 맡는다.

제7조(위원회 회의)

1. 위원장은 위원회의 회의를 소집하고 그 의장이 된다.
2. 회의는 특별한 규정이 없는 한 재적위원 과반수 출석과 출석위원 과반수 찬성으로 의결한다.
3. 위원회에서 필요하다고 인정될 때에는 관계자를 출석케 해 의견을 청취할 수 있다.
4. 회의는 비공개를 원칙으로 한다.

제8조(위원회의 권한과 의무)

1. 위원회는 조사과정에서 제보자, 피조사자, 증인에 대해 출석과 자료 제출을 요구할 수 있다.
2. 위원회는 증거의 멸실, 파손, 은닉 또는 변조 등을 방지하기 위해 상당한 조치를 취할 수 있다.
3. 위원회 위원은 심의와 관련된 제반 사항에 대해 비밀을 준수해야 한다.

제3장 위반행위의 조사

제9조(위반행위의 조사 개시)

1. 위원회는 구체적인 제보가 있거나 상당한 의혹이 있을 경우에는 본 규정 위반행위(이하 '위반행위'라고 한다)의 존재 여부를 조사해야 한다.
2. 위원장은 편집위원장과 협의해 예비조사를 실시할 수 있다.

제10조(출석 및 자료제출 요구)

1. 위원회는 제보자, 피조사자, 증인 및 참고인에 대해 출석을 요구할 수 있으며, 이 경우 피조사자는 이에 반드시 응해야 한다.

2. 위원회는 피조사자에게 자료의 제출을 요구할 수 있다.

제11조(제보자와 피조사자의 권리 보호 및 비밀엄수)

1. 어떠한 경우에도 제보자의 신원을 직, 간접적으로 노출시켜서는 안 되며, 제보자의 신원은 반드시 필요한 경우가 아니면 조사결과 보고서에 포함하지 않는다.
2. 위반행위 여부에 대한 검증이 완료될 때까지 피조사자의 명예나 권리가 침해되지 않도록 비밀을 준수해야 한다.
3. 제보, 조사, 심의, 의결 등 조사와 관련된 모든 사항은 비밀로 하며, 조사에 직·간접적으로 참여한 자는 조사와 직무수행 과정에서 취득한 모든 정보를 부당하게 누설해서는 아니 된다. 다만 공개의 필요성이 있는 경우 위원회의 의결을 거쳐 공개할 수 있다.

제12조(배제, 기피, 회피)

1. 당해 조사와 직접적인 이해관계가 있는 위원은 조사 및 안전의 심의, 의결에서 배제된다.
2. 제보자 또는 피조사자는 위원에게 공정성을 기대하기 어려운 사정이 있는 때에는 그 이유를 밝혀 기피를 신청할 수 있다. 위원회의 의결로 기피신청이 인용된 경우에는 당해 안전의 조사 및 심의, 의결에 관여할 수 없다.
3. 위원은 제1항 또는 제2항의 사유가 있는 경우에는 위원장의 허가를 얻어 회피할 수 있다.

제13조(이의제기 및 진술기회의 보장) 위원회는 제보자와 피조사자에게 의견진술, 이의제기 및 반론의 기회를 동등하게 보장해야 하며 관련 절차를 사전에 알려주어야 한다.

제14조(판정)

1. 위원회는 이의제기 또는 반론의 내용을 토대로 조사내용 및 결과를

확정한다.

2. 위원회는 재적위원 과반수 출석과 출석위원 3분의 2 이상의 찬성으로 피조사 사실과 관련한 피조사자의 행위가 위반행위를 확인하는 판정을 한다.

제4장 조사 이후 조치

제15조(조사결과에 따른 조치)

1. 윤리위원회가 위반행위에 대해 제재하기로 결정한 경우에는 다음 각 호의 제재를 부과해야 한다.
 - ① 본 규정에 위반된 저작물이 『트랜스-(Trans-)』에 게재된 경우에는 해당 저작물의 게재의 소급적 무효화 및 논문목록에서 삭제
 - ② 향후 10년 간 『트랜스-(Trans-)』 투고 금지
 - ③ 본 규정의 위반 사실을 『트랜스-(Trans-)』 및 트랜스미디어연구소 홈페이지에 공지
 - ④ 본 규정의 위반 사실을 한국연구재단에 통보
 - ⑤ 기타 윤리의 준수를 위해서 필요한 사안으로서 윤리위원회가 정하는 제재사항
2. 전항 제3호의 공지는 저자명, 논문명, 논문의 수록 권호수, 취소일자, 취소이유 등이 포함되어야 한다.

제16조(결과의 통지) 위원장은 조사결과에 대한 위원회의 결정을 서면으로 작성해 지체 없이 제보자 및 피조사자 등 관련자에게 이를 통지한다.

제17조(재심의) 피조사자 또는 제보자는 위원회의 결정에 불복할 경우 제16조의 통지를 받은 날부터 20일 이내에 이유를 기재한 서면으로 위원회에 재심의를 요청할 수 있다.

제18조(명예회복 등 후속조치) 조사결과 위반행위가 없었던 것으로 확정될

경우, 위원회는 피조사자 또는 혐의자의 명예회복을 위해 노력해 적절한 후속조치를 취할 수 있다.

제19조(기록의 보관 및 공개)

1. 조사와 관련된 기록은 조사 종료 시점을 기준으로 5년간 보관해야 한다.
2. 판정이 끝난 이후 결과는 트랜스미디어연구소 『트랜스-(Trans-)』 편집 위원회에 보고해야 한다. 다만, 제보자, 조사위원, 참고인, 자문에 참여한 자의 명단 등 신원과 관련된 정보에 대해서는 당사자에게 불이익을 줄 가능성이 있을 경우에 위원회의 결의로 그 공개대상에서 제외할 수 있다.

제5장 보 칙

제20조(개정) 본 규정은 『트랜스-(Trans-)』 편집위원회의 결의에 의해 개정될 수 있다.

부 칙

제21조 본 규정은 2016년 4월 20일부터 시행한다.

계재논문 투고, 심사, 게재확정일 (Trans- 6집)

구분	투고일	필자	논문 제목	심사일			추가 심사	게재 확정일
				1차 심사				
				A	B	C		
1	2018. 11.29	최해리	4차 산업혁명 시대의 공연예술 아카이브와 창조적 활용	2018. 12.10	2018. 12.16	2018. 12.20	2019. 1.7	2019. 1.7
2	2018. 11.29	이경희	무용예술에서의 리반동작분석법의 총체적 의의	2018. 12.17	2018. 12.17	2018. 12.20	2019. 1.7	2019. 1.7
3	2018. 11.26	양트완 코플라	Cinéma et <le Mal d'archive> de Derrida	2018. 12.18	2018. 12.18	2018. 12.20		2018. 12.20
4	2018. 11.28	이은주	무용 기록으로서의 구술사	2018. 12.17	2018. 12.6	2018. 12.4	2019. 1.7	2019. 1.7
5	2018. 11.29	진빛남	The Historical Transition of Handheld Camera	2018. 12.18	2018. 12.6	2018. 12.17	2019. 1.7	2019. 1.7
6	2018. 11.29	박주희	춤 소재로 한 영화가 무용 전공생의 무용열정과 정서에 미치는 영향에 관한 연구	2018. 12.17	2018. 12.17	2018. 12.4	2019. 1.7	2019. 1.7

원고 투고 안내

『트랜스-(Trans-)』 제7집 (2019년 7월 25일 발행) 발행관련 안내입니다.

구분:공통 | 성균관대학교/트랜스미디어연구소(transmediastudy@gmail.com)

성균관대학교 트랜스미디어연구소에서 연 2회(1월, 7월) 발간하는 비등재 학술지 『트랜스-(Trans-)』는 융복합문화예술/매체학술지로, 트랜스미디어 연구소 정관 및 관련규정에 의한 엄정한 심사로 진행, 발간됩니다. 2016년 7월 창간호를 발행하며 첫 발걸음을 내딛은 전문학술지 『트랜스-(Trans-)』에서 문화 예술 분야 연구자들의 미발표 연구논문 투고를 기다립니다.

가. [기획] 인터뷰

- ▶ 트랜스 7집에서는 <인터뷰>라는 주제를 통해 현대의 다양한 콘텐츠들 속에서 응용되고 있는 인터뷰의 특성과 기능, 그리고 미학적 의미를 집중적으로 다룬 비판적 리뷰나 연구논문을 모집합니다.

나. [자유기고] 융복합문화예술 및 매체 관련 연구

- ▶ 공연, 영상, 미디어, 인문, 예술, 기술 등 융합학문 및 콘텐츠 관련기술 관련 등 융복합 문화예술 다방면의 연구를 다룬 학술논문을 모집합니다.

다. 투고 자격(논문투고규정 제4조)

1. 영화, 영상, 매체, 문화 및 예술, 융복합 관련분야의 석사과정 재학생 이상 또는 관련 실무 직종에 3년 이상 종사한 자.
2. 다른 분야 전공자라도 연구소 설립취지에 부합하며 학술지 발전에 기여할 수 있는 1항에 준하는 업적 소지자인 경우 편집위원회의 결정에 따라 동일한 투고자격을 얻을 수 있다.

라. 투고 기간 및 준수 사항

- ▶ 투고 마감 : 2019년 5월 18일 자정 (기한을 넘긴 논문은 다음호로 심사 이관)
- ▶ 투고 방식 : 이메일 제출, transmediastudy@gmail.com
- ▶ 투고 내용 : 논문, 투고신청 및 서약서, 연구윤리규정준수 서약서
- ▶ 준수 사항 : 논문 투고규정 준수
- ▶ 문 의 : 트랜스미디어연구소 편집간사 (전화) 02-760-0669

마. 심사비 및 게재료

- ▶ 심사비 : 무료
- ▶ 게재료 : 무료

트랜스미디어연구소 임원 명단

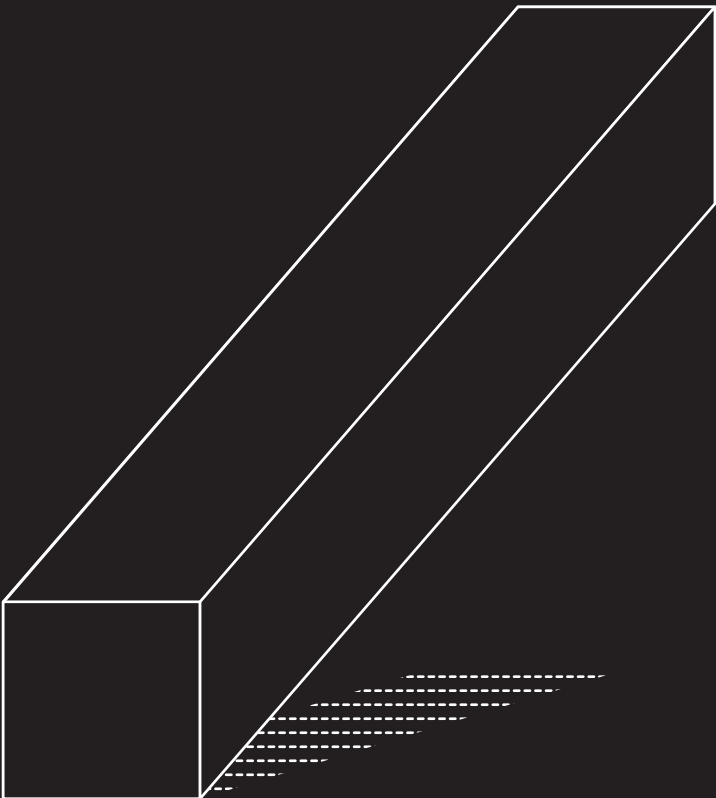
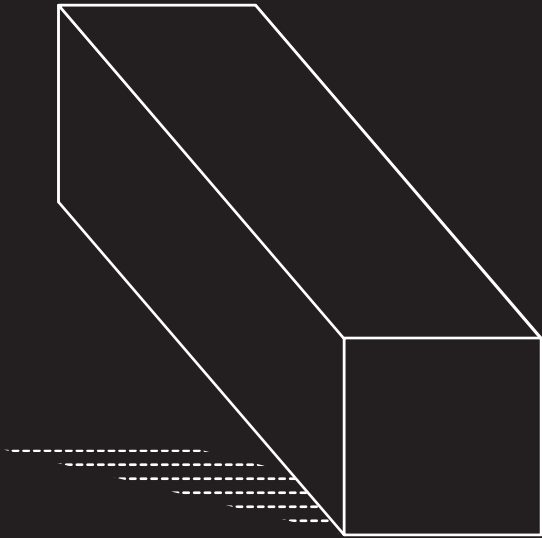
소장	변 혁 (성균관대학교 영상학과)
운영위원	정의숙 (성균관대학교 명예교수) 문정환 (성균관대학교 바에오메카트로닉스학과) 심원식 (성균관대학교 문헌정보학과) 이준희 (성균관대학교 영상학과)
행정간사	이진호 (성균관대학교 트랜스미디어연구소)
편집간사	이동규 (성균관대학교 트랜스미디어연구소)

〈Trans-〉 편집위원회 명단

편집주간	정의숙 (성균관대학교 명예교수)
편집위원	변 혁 (성균관대학교 교수) 김이석 (동의대학교 교수) 정락길 (강원대학교 인문과학연구소) 김나이 (홍콩예술대학교 교수) 김현정 (충남대학교 교수) 이준희 (성균관대학교 교수) 노철환 (인하대학교 교수) 정옥희 (성균관대학교 초빙교수)

본 학술지에 실린 논문은 홈페이지 www.tmi.or.kr에서 원문으로 지원 받으실 수 있습니다.
논문 투고를 원할 경우에는 이메일(transmediastudy@gmail.com)이나 전화(02-760-0669)로 문의 주십시오.

media



트랜스미디어연구소

서울특별시 종로구 성균관로 25-2 성균관대학교 수선관 본관 4층 61405 | Tel. 02.760.0669

트랜스미디어 연구소 정기간행물 2019. vol.6