

인도네시아(Indonesia) 중부 자바(Java) 궁중 춤의 思想的 構造와 外形的 源流를 통한 規範美學에 관한 연구*

정 강 우**

I. 들어가며	IV. 궁중 춤의 외형적 원류에 형성된 규범
II. 중부 자바의 역사적 배경과 궁중 춤의 기록	미의 요소
III. 궁중 춤의 내부적 사상에 형성된 규범	V. 나오며
미의 요소	참고문헌
	Abstract

I. 들어가며

본 연구의 목적은 인도네시아(Indonesia, 이하 印尼) 중부 자바(Central Java)¹⁾의 궁중 춤을 연구함에 있어서 ‘규범미학’이라는 새로운 관점으로 인니의 전통 춤 성립의 과정을 탐구하는 데 있다. 나아가 탐구를 통해 규범화되고 양식화된 증거들을 분석하여 인니 궁중 춤과 규범미학의 관계성을 증명하고자 한다. 연구 방법으로 먼저 궁중 춤의 사상적 구조와 외형적 형식들을 조사하고, 이를 근간으로 인니 중부 자바 궁중 춤의 ‘규범미학’의 구조와 형태들을 도출하여 정립할 것이다. 이는 인니 중부 자바의 궁중 춤이 단순히 춤이 지니는 고유의 역할 이상인 철학적 표상으로서 존재하였음을 확인하기 위한 일환으로 ‘규범미학’이라는 체현 양식을 근거로 논지를 이끌 것이다. 본 연구에서 ‘규범미학’의 개념은 춤에서 보이는 미적 관점에서 드러나는 규칙성보다는 사회문화질서의 맥락에서 실시하는 일종의 교육적 목표를 둔 ‘법형의 규범성’에 대한 것으로 이해해야 한다. 여기서 ‘교육’에 대한 의미는 일반적으로 교육 개념에 적용되고 있는 고대 중국에서 시작된 인간과 인간 즉 윗사람이 아랫사람의 관계에서 가르치는 군자(君子)의 윤리적 행위와는 구별된 것이다. 인간과 인간의 관계보다는 신과 인간, 우주자연과 인간의 관계에서의 ‘순리적인 교육’을 의미한다. 본 연구는 이러한 정황들을 통해 ‘규범미학’이라는 키워드를 중점으로

* 이 논문은 2014년도 정부(교육부) 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF2014S1A5B5A07040875).

** 춘천교육대학교, jokduri@naver.com

1) 인니의 전통 문화는 동남아시아 국가 중에서도 가장 많은 궁중 춤 종목들을 보유하고 있으며 인도의 영향권에도 불구하고 독자적인 예술성향을 유지하고 있다. 인니의 문화는 대개 네 가지의 (지역적인) 형식으로 구분되어진다. 서부 자바·중부 자바·동부 자바 그리고 발리 등이다. 이 중에서 특히 중부 자바의 전통문화는 궁중 문화의 역사와 함께 빛나는 발전을 이루었다. John F. Cady(1974), *The History of Post-War Southeast Asia* (Athens: Ohio University Press), p.23.

제시하여 중부 자바 궁중 춤의 양태를 분석하여 인니의 춤 예술에 관한 다각도적인 학문적 이해와 정확성을 부각시키고자 한다.

본 연구를 진행할 때에 다음과 같은 연구내용에 중점을 둘 것이다. 첫째는 인니의 중부 자바가 인도나 중국으로부터 신앙의 전달을 깊게 부여받았다 하더라도 인니만의 궁중 관습이나 전통적 철학에 따라 발생된 춤 작품과 그에 따른 사상들도 살피도록 한다. 둘째는 궁중 춤의 엄격한 장치들을 직접적으로 드러내지 않고 형이상학적 상태를 형이하학적 형태의 춤으로 이끌어 낸 정황들, 즉 춤의 여흥성(餘興性)으로 시작하여 제의(祭儀) 메시지로 발휘된 현현들을 살필 것이다. 셋째는 중부 자바의 왕조를 다루되, 불교와 힌두의 번영기였던 중부 자바 A.D. 8~9세기부터 힌두와 불교의 황금기인 15세기 말 16세기 초, 마타람 왕조(Mataram; 1582~1788)가 이슬람(Islam)에 의해 힌두가 붕괴되는 시기를 거쳐 17~18세기까지의 궁중 작품들, 그리고 춤의 3요소 및 불교와 힌두 사원의 부조 조각의 형상들을 통하여 면밀히 조사할 것이다. 이 시기를 연구 범위로 정한 것은 궁중의 문화예술이 가장 화려했으며 오늘날의 모습으로 완성된 시기이기 때문이다. 넷째, 중부 자바 궁중 춤의 규범적 성격이 인니의 여타 춤 문화권역이나 일반 민중들의 춤과도 일치 혹은 유사한지 살필 것이다. 그리하여 인니가 문화예술의 철학적 기초를 구축하는데 있어서 규범적인 체현이 왜 필요했는지 증명하여 ‘규범미학’이 인니 궁중 춤의 이론구축에서 새로운 관찰적 명제로 제시하고자 한다.

현재까지 국내의 무용학 분야에서 동남아 춤에 대한 전반적인 연구는 매우 미비하며 그마저도 종족 음악·연극 연구자들에 의한 개괄적 연구에 의존하고 있는 실정이다. 그 중에서 대표적으로 전인평의 연구²⁾를 거론할 수가 있다. 왜냐하면 그는 일찍이 아시아 종족들의 음악과 춤에 많은 연구력을 기울였는데 이 중 『동양음악』에서 인니 가믈란을 다루면서 춤의 상관성에 대해 비교적 자세하게 언급하고 있다. 또한 동남아 지역의 예술을 총괄적으로 소개하고 있는 피오나 컬로그(Fiona Curlllog)의 『동남아의 예술세계』도 동남아의 전반적인 역사와 예술을 폭넓게 소개하고 있어 그 기류를 본 연구에 수용하는데 유용하였다. 이 외에도 국내에 동남아 춤을 다룬 저서가 다수 있기는 하지만 해외연구자의 번역본이 주류를 이룬다. 미야오 지료(宮尾義良)의 『아시아 무용의 인류학』은 동남아시아를 비롯해 남아시아와 동아시아의 춤을 인류학적 관점에서 접근하였다. 저자의 주관적 시각이 두드러지지만 현장을 생생하게 기록한 일지형식이라는 점에서 여타 연구와는 차별성이 있다. 다음은 제니아 자리나(Zenia Zarina)의 『동양의 전통무용』이다. 인도를 비롯하여 본 연구의 연구범위와 일치하는 인도네시아, 캄보디아, 라오스 궁중의 전통춤을 깊이 있게 다루고 있다.⁴⁾

이 외에 본 연구를 위하여 연구자의 연구서들⁵⁾ 및 인니 궁중 춤에 관련된 해외 관련서적⁶⁾들을 통하

2) 고승길(1993), 『동양연극 연구』(중부대학출판사); 조남권·김종수 공저(2001), 『동양의 음악사상』(서울: 민속원); 전인평(1990), 자바의 전통음악에 관한 연구, 『중앙민속학』 2; Susan Pratt Walton(2001), 나타사스트라(Natyastra): 2세기~8세기 C.E.에 시작된 산스크리트(Sanskrit) 극작법에 관한 논문, 『동양음악』 23; 김윤지(2011), 국제이해교육을 위한 인도네시아 가믈란 음악 수업지도안 개발, 연세대학교 석사학위 논문.

3) 전인평(1997), 『비교 민속론: 자바의 전통음악에 관한 연구』(서울: 민속원); 전인평(2003), 『실크로드: 길 위의 노래』(서울: 소나무); 전인평(2010), 아시아 음악의 이해, 『아시아음악학회』.

4) 피오나 컬로그(2012), 『동남아의 예술세계』, 박장식 외(공역)(서울: 솔과 학); 미야오 지료(1991), 『아시아 무용의 인류학』(서울: 동문선); 제니아 자리나(1997), 『동양의 전통무용』, 김인숙(역)(서울: 현대미학사).

5) 정강우(2006), 한국과 인도네시아 궁중 춤의 구조적 유사성 연구 - 교차 문화적 관점을 통하여, 성균관대학교 박사학위 논문; 정강우(2012), 발리춤의 양식적 분류: ‘봉헌 형식’의 모사적 표현과 ‘극 형식’의 절대적 표현: [오달란, Odalan]의 절차를 중심으로, 『무용예술학연구』 39(6); 정강우(2012), 발리 춤에서 神과 人間의 類比關係 認識 研究, 『동양예술』 20; 정강우(2015), 인도네시아 악무(樂舞) 사상에서 ‘라사(Rasa)’와 ‘이칼라스(Ikalas)’의 발생과 지속,

여 인니 궁중 춤의 전체적 흐름을 이해하는데 유용하였다. 단 해외 연구서들의 경우 주지적인 정보나 인정된 연구 결과들은 토대로 하되 회자적인 연구에서 벗어나기 위하여 부족하나마 연구자가 축적한 그간의 분석력으로 연구에 임하고자 한다. 이에 본 연구는 기존의 연구에서 진행한 것에서 더욱 검증하고 심화하고자 집중하였으며 부족한 동남아 무용연구에 대해 세밀하게 해석하고자 심혈을 기울여 명확한 학문으로서 연구 가치의 지평을 넓히고자 노력하였다. 그리하여 본 연구가 궁극적으로 중부 자바 궁중 춤 사상과 형식 연구를 바탕으로 춤 예술에 있어서 ‘규범적 미’를 추출하여, 교육적 성격을 띠는 궁중 춤 작품들이 일정한 목적에 의해 의도적으로 기획된 것이라는 것을 증명하여 본 논고의 의의를 높이고자 한다.

II. 중부 자바의 역사적 배경과 궁중 춤의 기록

본 장에서는 인니 지역 중에서도 중부 자바 지역의 궁중 춤을 논의함에 있어서 대두되는 역사적 배경들을 먼저 설명할 것이다. 8세기 초 중부 자바에서는 불교와 힌두교의 경쟁관계가 시작된다. 그러나 곧 경쟁관계는 상충을 택하기보다 공존과 양립을 선택하고 이후 시대를 거쳐 16세기 초기 이슬람이 도래되는 전까지 부흥의 시기를 보내게 된다. 특히 그 배경을 구체적으로 설명하면 다음과 같다. 7세기 말 8세기 초 당시 중부 자바 스리위자야(Sriwijaya) 왕조는 말라카와 순다 해협의 모든 주요 항로를 장악한다. 그러나 힌두교를 신봉하는 마타람의 선자야(Senjaya) 왕조로부터 농업에 관련된 식량을 지원받아야만 했다. 이러한 상황은 점차 해상 무역의 주도권 경쟁까지 불러일으킨다. 반면 동북부지역에서 발흥한 불교 왕조 사일렌드라(Sailendra) 왕조는 역시 불교 왕조인 스리위자야와 긴밀한 관계를 유지해 나간다.⁷⁾ 9세기 즈음인 이때에 사일렌드라 왕국에 의해 세계적 불교 사원인 ‘보로부두르, Borobudur’가 건축된다.⁸⁾

그러나 힌두 왕조인 선자야 왕조의 세력도 만만치가 않았으며 850년경에 라카이 빠카탄(Rakai Plakatan)왕이 사일렌드라 공주와 결혼하게 됨으로써 중부 자바의 통치 권력은 선자야 왕조로 기울어지게 된다. 이때 선자야 왕조는 불교 사원인 보로부두르에 버금가는 사원을 기획하는데 그것이 바로 힌두 프람바난(Prambanan)의 시바(Siva)사원, 롤로종그랑(Loro Jonggrang)사원 등이다. 그들의 통치하에 인도의 영향력은 증가되었고, 연극과 춤 등 문화예술에 있어서도 이러한 영향력은 흡수된다. 특히 춤에서는 인도의 문헌인 『나타 사스트라, Natya Sastra』에 유래된 것에서 영향을 받아 그 틀을 성립하게 된다.⁹⁾ 『나타 사스트라』에는 인간은 춤의 행위를 통하여 명예·번성·행복·지식 등을 얻을 수 있다고 기

『대한무용학회논문집』 73(5).

6) G. Moedjanto(1986), *The Concept of Power in Javanese Culture*(Yogyakarta: Gadjah Mada University Press); Sudar Sono(1980), “Indonesia IV, 3: Central Java, dance”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol.9, Stanley Sadie (Ed.)(New York: New York University Press); Brakel Clara-Papenhuyzen (1995), *Classic Javanese Dance*(KITLV Press); Barbara Hatley(2008), *Javanese Performances on an Indonesian Stage, ASAA Southeast Asia Publication Series*(NUS PRESS).

7) Sailandra왕조는 자바를 778년부터 864년까지 통치하였으며, 9세기에는 수마트라의 스리위자야 지역과 남부 말라카까지 세력을 확장하였다. 한때는 캄보디아까지 영토를 확장하는데 성공하였다. 이들은 말라카해협을 통하는 해상실크로드 즉, 동서 통상로를 장악하고 있기 때문에 아시아에서 하나의 강대국이 되었다.

8) 양승윤(2005), 『인도네시아사』(대한교과서주식회사), pp.53-54, p.119; 피오나 켈로그(2012), pp.135-136 참조.

9) 『나타 사스트라』는 춤을 세 가지 형식으로 분류하고 있다. 첫째는 춤극(Dance Drama) 형식이며 둘째는 무용수 ‘나타’의 이야기를 주된 주제로 한 가무(歌舞) 형식 그리고 마지막 셋째로 어떤 특별한 의미나 줄거리 구성 없이 율동적인 움직임만을 강조한 형식 등이다.

록하고 있는데 여기서 춤은 사람의 생각을 자유롭게 관대하게 교화시켜주는 정신적 역할을 수행하는 기운이 있다고 믿었다. 또한 이러한 이야기를 가까이 하는 것으로 신이 금기시하는 인간의 불행이나 탐욕·미움 등 신앙에서 위배되는 정신행위를 물리칠 수 있다고 여겼다. 그러나 이것은 인도로부터 전반적 영향을 받기보다 인니 정통의 민간 신앙인 인간과 신의 관계를 강조하는 의미를 고스란히 기록한 것이 더 맞다.

프람바난 사원들은 시바에게 헌정되어 건축된 몸체사원을 중심으로 시바를 시중하고 수호하는 신인 로까팔라(Lokapala) 좌상이 묘사되어 있다. 난간 벽과 안쪽 부조에는 인도 『라마야나, Ramayana』의 이야기의 핵심 줄거리가 기록되어 있으며 난간 외부에는 62개의 인도 춤 매뉴얼을 표현한 무용수들과 악사들의 생생한 연행 장면들이 나열되어 있다. 이 외에도 아르주나 위와하(Arjuna Wiwaha), 스리판중(Sri Tanjung), 판트리(Tantri)설화 등과 같은 힌두전통의 다양한 양태들이 나열되고 있다.¹⁰⁾ 이들 이야기는 자연적이며 서정적인 분위기를 최대한 표현하고자 했으며 무용수들의 모습도 온화하고 여성적인 부드러움을 강조하였다. 부드러움과 평화스러움은 몸체를 풍만하고 둥근 모양을 선호했다. 간혹 부조의 무용수들의 양태에 관한 설명으로 ‘관능적’ 또는 ‘선정적’이라고 말하는 학자들도 있다. 이는 인도의 일부 존재했던 밀교(密敎; 인도 대승불교의 일종)에서 신들의 성적인 능력을 표현하는 상띠(Shakti) 여신과 성교를 나누는 장면으로 생각할 수 있다. 그러나 이와 다르게 인니에서는 밀교를 위한 부조라 하더라도 그러한 장면을 묘사하지 않았다. 그러므로 인니의 사원들에서 무용수의 움직임은 에로틱한 관점으로 미루어 해석하는 오류의 범할 수 있음을 인지해야 한다.

반면 동시대 동부 자바에도 힌두 이야기를 사원 건축에서(중부보다는 건축의 수가 드물었지만) 빠짐없이 기록하였는데 중부 자바의 분위기와는 정반대로 마술적이고 초자연적이며 이차원적인 형태를 보여주고 있다. 이것은 인니 중부 자바의 대표적 연희인 <와양, Yayang>을 더욱 눈부시게 발전시키게 되었다. 오늘날 <와양> 그림자극의 전사의 용맹과 영웅의 이야기는 13세기에 건립된 동부 자바의 자고(Jago)사원의 부조에서 더욱 명확하게 확인할 수 있다. 보로부두르사원 외에 번성한 불교문화를 확인할 수 있는 사원들인 먼뎃(Mendut)·칼라산(Kalasan)·쁘라오산(Plaosan)·세우(Sewu)등은 우주의 구조를 건축형태에 반영하였고 조각이나 부조에는 붓다와 그의 설법 즉 불교적 관점에서의 깨달음을 상세히 표현하고 있다.¹¹⁾ 부조의 표현은 매우 부드럽고 매끄러운 질감을 드러내고 있는데 이는 평온과 질서 그리고 절제의 정신을 나타내고자 하는 것이었다. 이것은 왕조와 우주의 관계를 위한 것이라는 것인데 시각적인 도상들이 평온과 질서, 절제를 표현하고자 한다는 정황은 14세기 바이라와(Bhairava)로 묘사된 수마트라 왕 아디트야와르만(Adityawarman)의 조각상에서 대조를 이루는 것에서 확인할 수 있다.¹²⁾ 왕의 조각상은 해골과 시체들로 장식되어 있고 옷의 장식에서 해골이 어지럽게 묘사되어 있어서 중부 자바의 고요한 모습과 확연히 다르게 만들어 강력한 왕조의 힘이나 권위를 내세우고자 한 것이다.

이와는 확연히 달랐던 중부 자바의 평온과 자비의 붓다는 힌두의 시바(Siva), 브라흐마(Brahma), 비슈누(Vishnu)의 신들과 공생하고 아울러 기존의 토속신앙과 융합적인 양상이 존재하기에 이른다. 이렇듯 자바에 건축된 도상학적 증거들은 신앙적 표상의 춤의 형태를 엄격하게 설계, 재현하고 있는데 이는 신성한 동물을 비롯하여, 광대, 음악가, 극의 이야기 등이 고스란히 제공되어 인니 삶의 철학으로 작용

10) Eric Oey 외(1994), *Indonesia*(APA PUBLICATION LED), p.301.

11) 정강우(2006), p.103 인용.

12) 피오나 컬로그(2012), p.143.

하게 된다. 특히 중부 자바 솔로(Solo)지역의 수꾸(Sukuh)사원에는 마치 무보의 틀과 같이 머리부터 발끝까지 신들을 형상화한 무용수(크메르(Khmer; 802~1462) 또는 신화 속 압사라(Apsara)와 유사한)들의 동작이 즐비하게 드리워져 있다. 이러한 부조들을 품고 있는 사원의 보존은 국가의 존립과 맥을 같이 하였기 때문에 쉽게 손상되지 않았다. 그러므로 사원의 조각들이야말로 단순히 춤의 무보 이상의 역사적 힘과 상징으로써 중앙 자바 왕조의 건재한 정신과 신앙적 지침으로 적용되었다. 이처럼 인니 자바는 왕조의 권력층에서 권력층으로 이어지고 교차되면서 신의 힘을 빌려 민중들을 조율하고 교육시키고자 한 의도를 뚜렷하게 지켜나갔다. 이러한 노력의 중심에 춤이 있으며 오늘날 전승되어 생활 속 신앙뿐만 아니라 종교적인 춤 형식 즉 법형의 형식과 규범적 미로 흡착된 '제의 예능'으로 재탄생 되어 더욱 견고하게 발전된 것이다. 중부 자바의 규범적인 사상과 은유들은 특히 궁중에서 다양한 춤 작품으로 기획되어 사원의 기록을 시각적으로 확인하는 그 이상의 작업으로써 진행되었고 이는 극히 엄격하고 규칙적인 신성의 법형으로 완성되어 눈부시게 발전하기에 이른다.

III. 궁중 춤의 내부적 사상에 형성된 규범 미의 요소

일반적으로 춤에서 동작의 감정으로 나타나는 신체 형태에 집중하는 것은 그것을 통해서 드러나는 미(美)형태 뿐 아니라 실상은 그 속의 깊은 내면을 더욱 응시하고자 하는 이유에서일 것이다. 특히 궁중에서의 춤 연희행위는 단순히 신체를 움직이며 나타내는 유형만이 아니라는 것은 물론이며, 그러한 동태를 유발하도록 하는 내면세계와 대응하여 균등한 형태로 발현되는 것이라 할 수 있다. 이는 하나의 생명이 신체를 이용하여 움직이며 다닐 때 그 내부의 세포조직과 혈액 등으로 활발한 기운을 뿜어내고 나아가 생명이 하늘과 땅과 신의 섭리와 함께 어우러져 유지하여 나가는 원리와도 같을 것이다. 형태로만 나타나는 무의미의 신체 동작, 즉 사원의 부조에 기록된 형태들은 그 속에 머물러만 있다면 그것은 곧 인간의 허무함을 인정하는 것이며 고인 물을 흘려보내 썩지 않게 하려는 듯 참된 진리를 깨닫기 위하여 줄거리를 만들고 신과 인간이 함께 만족할 수 있는 현물을 제작하게 된 것이다. 그렇다면 그러한 제작물을 통해 중부 자바의 궁중 춤이 진정으로 추구한 정신은 무엇이었는지 본 장에서 심도 있게 살펴보고자 한다.

중부 자바의 궁중 의식의 전통적 소재와 그에 따른 사상들은 6세기에 시작된 가믈란(Gamelan) 음악의 역사와 그 맥(脈)을 함께 하였다. 다른 국가와 마찬가지로 인니의 연희 역시 가무악(歌舞樂) 일체(一體)의 형태인데 중부 자바의 궁중 춤의 내적 사상을 논의하기 위한 가장 좋은 방법은 가믈란을 함께 탐구하는 것이다. 인니 궁중에서 왕의 대관식이나 결혼식 등 궁중의 중요행사에서 빼놓을 수 없는 중요한 요소이다. 가믈란의 존재는 단순히 음악 연주 이상의 위치에 있다. 단순히 춤의 시작과 끝 또는 변주로 분위기를 알리는 신호 또는 박자의 역할을 뛰어 넘어 연희자의 감정을 조절하고 신과의 교합을 주도하는 역할을 담당하고 있기 때문이다. 이러한 중부 자바의 가믈란의 음악은 궁중무 춤을 통하여 『마하바라타』와 『라마야나』와 같은 힌두 서사시에 기원을 둔 그림자극인 <와양 쿨리트, Wayang Kulit>와 춤극 <와양 오랑, Wayang Orang>에서 두드러진 영향력을 발휘했다.¹³⁾

13) G. Moedjanto(1986), p.121.

미시건 대학의 수잔(Susan Pratt Walton)의 「나타사스트라: 2세기~8세기 C.E.에 시작된 산스크리트(Sanskrit) 극작법에 관한 논문」¹⁴⁾에서는 총 여덟 가지의 기본 감정들에 의해 지배되는 가믈란의 연주 형식을 설명하고 있다. 강조된 여덟 가지의 감정들은 ① 환희 ② 웃음 ③ 슬픔 ④ 분노 ⑤ 에너지 ⑥ 두려움 ⑦ 혐오 ⑧ 호기심이다. 더불어 인니의 가믈란 연주에서 최초로 표현된 미학적 정신 이론으로 여덟 가지 감정의 통칭을 ‘라사, Rasa’로 규정하고 있다. ‘라사’와 같은 맥락으로 춤에서는 ‘이칼라스, Ikalas: 춤 정신’으로 거론할 수 있다. 엄밀히 말하면 ‘이칼라스’는 가믈란 연주 상에서 ‘라사’와 함께 적용되는 정신기법이다. ‘이칼라스’는 연주자들이 연주를 행할 때 균형과 화합(절대자 곧 신들과의 화합)을 우선으로 감정을 절제(절대자에 대한 도리)하고 합주에 공헌하는 것을 말한다.¹⁵⁾ 이러한 ‘이칼라스’는 사원에 기록된 부조의 형상을 표현하기 가장 적절한 방법임을 확신하는 것은 부조 그대로가 살아 움직이는 것과 같은 연출과 그러한 모습에서 한 치도 어긋나 벗어나지 않아야 하는 ‘절제’라는 키워드는 매우 합당한 것이었다.

제의적 환경 안에서 주도적 역할을 담당한 가믈란과 춤의 양식은 ‘라사’와 ‘이칼라스’를 통해 인간적 도리와 감정을 불어넣었고, 화합과 절제의 사상적 규칙성을 갖도록 해 주었다. 춤의 형식은 부조의 틀에서 일정하게 보여 질 수 있도록 동작의 분위기를 수시로 수정했을 것이며, 마침내 예술인의 수공을 통해 진정한 창작으로 거듭나게 되었을 것이다. 그렇다면 인니가 궁중 연회를 통해 강조하고 싶었던 ‘화합’과 ‘절제’는 무엇을 의미하는 정신이며 왜 필요하였는지 생각해 볼 여지가 있다. 보로부두루나 프람바난 사원에는 인도에 기원을 둔 반수리(Bansuri: Flute 종류) 종류와 북과 몇몇 종류의 발현악기(發絃樂器)가 있다. 그러나 이런 종류의 악기류들은 현재 인니에서는 찾아볼 수가 없는 것들이다. 이는 외래문물을 받아들여이기는 했으나 자신들만의 신앙과 의식에 맞게 진행하는 과정에서 전통고유의 것을 앞세워 사용하게 되면서 (외래문물은) 자연히 도태된 것으로 짐작된다.¹⁶⁾

즉 그들만의 정신과 신체적 표현 그리고 전통적 도구들은 교체될 수밖에 없었던 신앙이나 정신들을 더욱 안전하게 받아들이는 방식을 고안하게 되었고 또한 그것이 사회를 주도하는 권력자들에게도 자연스럽게 동화될 수 있도록 자구책을 세운 것이다. 궁중의 왕족들이 지향하는 종교와 철학 및 핵심 사상들을 가믈란과 춤에 스며들게 하여 생산하고 공급하여 권력자들을 지배하고 화합하고자 하였다. 이는 빈번하게 교체되는 권력의 낯설음을 의식하지 못하는데 사용하는데 매우 적합했을 것이다. 심지어 정통적 가무는 신과 자연섭리에 대한 두려움과 숭배를 외부적 원칙으로 두고 빈번하게 재생하였기 때문에 어떠한 의심이나 거부감 없이 왕조는 안착하는데 큰 역할을 해주었다. 이는 신이 허락하는 권력이며 지배구조에 대한 합리화를 대변하고 선포하는 것이다. 적절한 정통의 도구가 된 가무는 그 효과성에 있어 극대화를 이루게 되었고 지속적으로 활용됨으로써 거부감이 없는 안착과 함께 가무이상의 기능으로써 정신적 지배구조를 완성해 낸 것이다.

이처럼 가믈란과 춤은 신과 교합하고자 할 때의 흥분과 긴장감을 고조시키는 기능을 가지면서도 인니 왕조의 왕족이나 귀족들의 생각까지도 전달할 수 있는 기능을 갖추었으므로 당연히 국가적으로 전폭적

14) Susan Pratt Walton(2001), 나타사스트라(Natyastra): 2세기~8세기 C.E.에 시작된 산스크리트(Sanskrit) 극작법에 관한 논문, 『동양음악』 23, p.113.

15) 정강우(2015), p.134 인용.

16) 정강우(2006), p.178.

인 지지를 얻게 된 것이다. 사실 가믈란 연주 기법에서 규칙적인 박자에 의한 반복적인 선율은 춤을 행하는 연희자가 마치 신과 일체가 되는 경험을 하는 데에 도달 할 수 있도록 주도하는 것으로만 이해되고 있다. 연희자 또한 사원의 부조에서 바로 나온 듯이 최면 상태(憑依)와도 같은 상태를 표현하며 신과 대화하고 교감하여 궁극적으로 신-인간의 화합적 결속상태에 도달하여 삶의 평온을 유지하고자 한 것으로 보이기 마련이다. 그러나 이러한 장면들이 연희 때마다 거듭되고 재생될수록 내적 규칙은 더욱 철저하게 성립되고 결국 어느 시점에 이르러서는 더 강력하고 완전한 법형의 틀을 유지하여 발전하게 되었다. 최후에는 법형의 규범들은 보는 이로 하여금 단순히 연희에서의 예능으로만 받아들여지는 것이 아니라 그 이상을 넘어 국가가 주도하고 기획하여 전달하고자한 이상까지 제안하는 것을 깨닫는 것이다. 결국 중부 자바의 궁중 춤은 가믈란과 함께 신앙, 정치, 사회 그리고 예능을 아우르는 적합한 사상의 기조를 완전하게 갖추고자 하였고 왕조는 이에 대한 의도를 충분히 활용하며 지속적으로 실행하였다.

IV. 궁중 춤의 외형적 원류에 형성된 규범 미의 요소

1. 궁중 춤 종목에 수용된 규범적 미적 요소

본장에서는 힌두의 황금기를 낳았던 마자파힛 왕조 시대가 지나고 16세기 초의 서부 자바의 드막(Demak; ?~1601)왕조 그리고 17세기 마타람 왕조 시대에 중심에 있었던 궁중 춤 종목들과 춤에 내재된 규범적인 요소들에 관해 논의해 보고자 한다. 두 왕조는 ‘이슬람’이라는 새로운 명제 아래 강력한 지배체제에 따른 민족의 융합과 국가 지도자들의 사회·정치적 관습과 가치표상의 실천에 많은 공을 들이게 된다. 이러한 정황은 즉각적으로 문화예술에 융화되었고, ‘규범이 담긴 춤 창작’이라는 시도를 통해 국가적 핵심신앙의 전달과 도덕적 보급에 적극 활용하였다. 이슬람은 그러한 과정에서 당연히 삶과 생활을 규합하는 문화적 키워드가 되었다. 힌두의 지배하에 있었지만 이슬람은 자연스럽게 안착되었고 이것이 가능했던 것에는 크게 두 가지 이유가 있다. 첫째는 힌두에서 초자연과 우주원리의 신비함을 드러내기 위해서 선택한 소재들인 과일과 꽃, 꽃잎이나 덩굴 등을 이슬람에서 거부하지 않고 편입하였다. 이러한 상징적 문양들은 절대자의 본질을 위해 심본 활용하는데 이것이 정통적 예술과 융화되어 왕조의 목적에 부합되어 나아갔다. 둘째는 왕조의 강력한 신임을 얻은 ‘수피, Sufi ; 이슬람 설교자’의 강력한 영향력 덕분이다. ‘수피’는 왕조의 전폭적인 지지를 힘입어 이슬람의 영적이며 신비주의적인 요소들을 실제 의례나 영적 관련 연희에 자유롭게 관여하였다. 특히 춤을 도구화하여 우주의 섭리와 절대자의 능력이 잘 설명되어 질 수 있도록 사용하였으며 이슬람의 기본적 원류들을 체현하여 정착에 활용하였다.¹⁷⁾

중부 자바 왕조가 이슬람을 받아들인 이후부터 왕조에서는 이슬람 용어인 ‘술탄, Sultan’을 빈번히 사용하게 되었다. 두드러진 이슬람 왕조의 술탄들은 궁중 춤에서 ‘안무’라는 중책을 맡고 있다는 특징이 있는데, 이는 직접 춤을 창작하고 관리하는 것이다. 이는 우리나라 순조(재위 1800~1834)대 효명세자(1809~1830)가 ‘예제(睿製)’를 통해 정제에 관여한 것을 떠올리게 한다. 예제는 군왕의 심성을 담아냄과 동시에 군왕에게 헌기하는데 있어서 아름다운 조화로서의 미를 극대화하는데 공헌하였다. 이때의 정제

17) 피오나 켈로그(2012), 박장식(공역), p.180.

는 기존의 정재무에서 느낄 수 없는 절제된 동작의 아름다움으로 자연, 신과 인간이 화합하는 동적 미를 절묘하게 어우러지게 표현함으로써 깊이 내재된 새로운 미적 구조를 형성하였다.¹⁸⁾ 유사 맥락으로 17세기 인니 마타람 왕국의 술탄 아궁(Sultan Agung, 1613~1645)은 <베다야 크크탄, Bedoya kktan> 등을 창제했고, 18세기 하멩꾸 브워노(Sultan Sepuh, 1792~1810) 2세는 <베다야 브다 마디운, Bedoya kktan>을 창제했다. 또 다른 궁중 춤인 <세림피, Serimpi>는 왕자와 공주 또는 권력자들의 가족이나 자녀들만이 춤을 출 수 있는 자격이 부여되었다. 이는 군주나 왕족들의 독립성과 우수성을 드러내고 삶의 질에 대한 표상으로 더욱 독려하고자 한데서 출발한다. 나아가 왕족들이 연희의 직접 참여는 절대자에 대한 예를 다하는 것이었으며 이것으로 사회의 안정과 번영을 지킬 수 있다는 신앙적 믿음과 상통하였다.

중부 자바의 궁중 춤 종목 중에서 가장 먼저 거론할 수 있는 것으로는 마타람의 <Bedoyo>를 들 수 있다. 앞서 잠시 언급하였듯이 17세기 마타람 왕국의 술탄 아궁(Sultan Agung)은 <베다야 크크탄> 외에 <베다야 케타웁, Bedoya Keyawang>을 창제하였다. <베다야>¹⁹⁾시리즈는 행위 절차에서 약간의 차이가 있을 뿐 거의 유사한 형식을 띠고 있다. <베다야 케타웁>은 수수후난(Susuhunan; 고대 왕의 명칭)의 대관식 기념일을 위해 일 년에 한번 씩 연행을 하는 작품이기도 하였다. 왕의 대관식 기념일에 왕족의 여성들만이 출 수 있는 춤이라는 것만으로도 얼마나 많은 규범과 규칙들이 내재되어 있는지 짐작되는 부분이다. <베다야>는 연희가 시작하기 전에는 반드시 헌물을 바치고 향을 피우며 연희를 행할 여성 왕족들을 정중히 맞이하는 의식을 먼저 치른다. 이러한 행위의 내적 의미에는 향을 피워 나쁜 기운을 없애고 신성함을 부르기 위함이다. 신들(또는 선왕)의 마음을 정중히 위로하는 여성왕족들은 9명만이 출연한다. ‘구(九)’는 인간의 신체에 있는 9개의 구멍들과 ‘구천(九天)’ 즉, 동·서·남·북·중앙·서북·서남·동북·동남을 의미하는 것이다. 이들은 매우 엄숙하며 잔잔하면서도 느리게 몸을 움직이며 눈에 보이지 않는 우주의 시간을 상징적으로 표현한다. 이러한 <베다야>의 정제되고 절제된 형식은 일상의 시간과 현실에서의 초월과 더불어 신성한 의식으로 관철되었다.²⁰⁾

이 시기 인니의 또 다른 궁중 춤으로 17세기 즈음에 기원하는 <세림피, Serimpi>가 있다. <세림피>는 두 명의 여성 전사 간의 전투가 주된 핵심이다. 이 춤은 두 명이 한 쌍이 되어 반드시 4명이 추는 규칙이 따르는데 한 쌍의 등장인물들이 1인의 전사의 역할을 한다. 4명의 등장인물은 네 가지의 바람을 상징하는 것인데 이는 우주의 섭리, 자연의 물활론(物活論)적 관점 그리고 인간관계를 포괄하는 것이다. 「메낙, Menak」이라는 설화가 기본 베이스로 되어 있으며 더불어 16세기 초기의 이슬람에 관한 이야기들을 더하여 흥미롭게 묘사하고 있다. 때로는 4인의 등장인물로 규정된 것을 벗어나 다섯 명이 등장하는 <세림피 랭가와티, Srimpi Renggawati>라는 춤이 있는데 이는 전투이야기 보다는 ‘랑가와티, Renggawati’ 공주와 ‘앙링다르마, Anglingdarma’ 왕의 사랑이야기를 담고 있다. 이 춤은 사랑에 관한 내용이지만 동작의 움직임은 매우 단아하고 정제된 동작으로 이루어져 있는 것이 특징이다. <베다야>와 <세림피>외

18) 조경아(2003), 순조대 효명세자 예제 정재, 『한국무용사학회논문집』 1, p.25.

19) 기원에 따르면 마타람의 술탄 아궁이 자바 남쪽에 사는 ‘타우라라 키두루, Taulala Kiduru’ 여왕을 만난 후 바다 속으로 함께 여행을 떠나게 되고, 이후 바다 속의 용궁에서 이들은 매일 성대한 잔치와 노래와 춤으로 일상을 보내게 된다. 그러나 방탕한 생활과 향유에만 빠져든 왕을 걱정하는 성자가 이제는 왕조로 귀가하도록 조언하는데 이때 본인의 처지와 국가의安危를 인식한 왕과 작별을 해야 하는 키두루 여왕은 왕국이 위험한 상태에 빠질 경우에 베다야 춤을 추면 신비한 영력이 생긴다고 전하면서 그에게 베다야 춤을 가르쳤다고 한다. 이렇게 해서 <베다야> 춤은 생성되었고 궁중 춤으로 자리 잡았다고 한다.

20) G. Moedjanto(1986), p.47.

에 17세기에 창제된 〈백산 로우웅, Beksan lawung〉 궁중 춤은 남성들 즉 왕자나 남성 지배계층이 향유하고 관여하는 대표적 춤이다. 이 춤은 봉건시대의 기사정신에 대한 것들을 표현하고 있는데 내용은 기사들 사이에서 일어나는 싸움이나 전투 등과 같은 상황을 묘사하고 있으며 긴 창을 소품으로 활용하여 용맹함이 강조되는 작품이다. 이 춤은 16명으로 구성된 남성 등장인물들이 군무를 진행하는데 보통 인니의 전통 작품들에서 많은 인물이 등장하지 않는 것을 감안하였을 때 〈백산 로우웅〉은 매우 이례적인 작품이라 할 수 있다.²¹⁾

위와 같은 인니 중부 자바의 대표적인 궁중 춤들을 살펴보면 모두 일상의 시간들을 망각하게 하는 우주의 주술적인 힘과 신비로운 영역을 표현하고 있는 내면적 특징들을 볼 수 있다. 이러한 의미들은 신체의 매우 느리고 차분한 느낌의 동작으로 나타난다. 전투의 장면이 있더라도 심하게 다급하거나 과격한 경우는 드물다. 이는 그들이 보여주는 이야기가 전투, 사랑, 선(善)과 악(惡)의 대립 등이라 할지라도 그 속에 감추어진 기본 정신은 신앙 속에 내재 되어 있는 것들 삶의 양식들 안에서 빚대어 춤으로 나타내고 있기 때문이다. 그러므로 춤을 추는 자체가 곧 신에 대한 믿음과 마음을 표현하고 또 신과 하나가 되는 병의를 포하고 있는 것이다. 경건한 동태로 이루어진 춤사위는 일정한 규범에서 벗어나지 않음으로 신에 대해 품고 있는 마음을 신성하게 전달하고 마침내 주술의 기운으로 신과 만남을 이룬다. 신과 인간관계에서 매개가 되는 절제되고 범형적인 동작들은 신을 향한 헌신과 믿음의 정도를 잘 보여주고 있다. 이러한 춤 행위들의 구성은 신에게 가까이 접근할 수 있는 신체의 의례가 존재하고 있고 또 필요하다고 믿는 데서 기인한 것이다.

2. 궁중 춤 동작에 수용된 규범적 미적 요소

인니 중부 자바 궁중 춤동작들은 전통에 의한 일정한 규칙과 엄격한 규범들이 존재하기 때문에 각각의 동작이나 자세에는 고유한 의미와 명칭이 정해져 있다. 모든 춤 동작들은 자바인들의 종교적 엄격성과 숭고한 정신을 유지하고 있어야 하며 전통적으로 행해지는 가믈란 음악의 연주자들 역시 엄숙한 표정과 부동의 자세를 지켜야만 한다. 특히 극이 최고조를 이루는 절정에서는 궁중 춤(극)의 특성을 최대한 부각시키면서 몽환적이며 탈속적인 분위기를 자아내며 감상자들로 하여금 유연하게 춤에 몰입할 수 있도록 유도한다. 자바 궁중 춤에서 화려한 궁중의 외형을 가장 먼저 확인할 수 있도록 하는 것이 바로 의상이다. 궁중의 전통적 복식이 베이스가 되고 그 위에 우아한 소재의 우단이나 고급 천으로 만든 유럽풍의 조끼모양의 상의를 착용한다. 자바의 궁중 춤에서는 머리장식이 빠질 수 없는데 새의 깃털을 장식하거나 정교하게 만든 전통적 매듭 장식이나 꽃으로 관을 장식하여 착용한다. 또 다른 형식으로는 금박이 찍힌 가죽으로 만든 관과 귀 장식물인 ‘소움핑, Soumping’을 결합하여 머리를 장식하기도 하는데 이는 인니의 가면 〈토팡, Topang〉의 중요한 원형이 된다. 장식들을 범형식으로 정해진 제한된 색을 사용하는데 주로 녹색 · 주홍 색 · 옥색 · 갈색 · 아이보리색 · 남색 등으로 구성된다.²²⁾ 이는 자바의 춤에서 뿐만 아니라 인니인들이 주로 사용하는 전통적 색채이므로 거의 규범화 되어 있다고 보아도 무관하다. 궁중 춤의 인물들 중, 왕비의 역할로 분한 인물은 금색으로 입힌, 프라다(Prada; 비단에 붙이는 금박)로

21) Lelyveld & Th. B. van, (1931), *La Danse dans le TBé atre Javanais*(Paris: LiBrarie Floury), pp.76-77.

22) 정강우(2006), pp.162-163.

만든 카인(Kain; 사물을 만드는 천)²³⁾을 두르고 왼쪽 머리 부분에 꽃을 꽂거나 화려한 장식들을 한다. 무용수들의 머리 장식은 극중에서 맡은 역할을 구분하는 기능을 하는데 이는 인니 예술의 대표적 상징이다.²⁴⁾ 위와 같은 의상 양식들은 전통적인 것이기 때문에 규범적인 미로 정착되었으며 그러한 연유로 오늘날에는 결혼식 신부의 의상으로도 사용된다.²⁵⁾

인니 궁중 춤에는 각각이 의미하고 있는 동작의 규범적인 유형들이 존재한다. 즉 무용수가 취하는 동작에 따라 무엇을 표현하고 있는지 외형적 체현으로 부터 내적 의미들을 알 수가 있다.²⁶⁾ 인니는 손 모양, 보법, 눈의 시선에 상당히 중요한 의미를 부여하고 있는데 먼저 손의 대표적 유형으로는 ‘셈바, Sembar’가 있다. 셈바는 신장적인 의식에서 비롯된 동작으로 양손을 모우고 인사하는 가장 기본적인 형태이다. 이는 순종과 겸허의 의미가 있으며, 춤을 시작하기 전이나 무대로 등장할 때 반드시 사용되며 남성 유형²⁷⁾과 여성의 유형²⁸⁾이 조금 씩 차이가 있다. 다음 중요한 동작은 머리 부분의 움직임이다. ‘파작 쿨루, Patjak Kulu’라는 동작은 정면을 응시하고 이 동작은 춤의 거의 마지막 부분임을 암시한다. 또 다른 머리동작의 유형으로 ‘놀라 놀레, Nolla Nolle’가 있는데 머리 움직임을 유선형으로 동작을 한 후 머리를 다시 중앙으로 오게 하는 것이다. 발 디딤과 하체 동작에 있어서의 규범적인 특징은 ‘니다트, Nidath’인데 이는 무게 중심을 옮길 때 움직임기법을 말한다. 무게 중심을 옮긴 다음 ‘소곳, Sogok’이라는 발동작으로 마무리하며 다음 동작을 준비한다.²⁹⁾ ‘그누토티, Gnutot’는 기법은 무릎을 깊게 구부리는 동작인데 이때 발을 완전히 바닥에 붙여서 행해야 한다. ‘게드루크, Gedruk’라는 하체 움직임은 뒤쪽에 있는 옷자락(카인)을 손을 잡고 발로 무대를 강하게 두드리는 것이다.

인니 궁중 자바의 보법에서 가장 두드러지는 유형은 ‘카팡 카팡, Kapang-kapang’이다. 아주 부드럽고 유연하게 무대 위를 천천히 미끄러지듯 걷는 움직임이다. 단, 이 보법은 여성만이 행하는 것이다. 이 외에도 다리를 조금 위로 올려 걷는 보법인 ‘남베르, Nyamber’, 천천히 발을 끌며 옆으로 나아가는 ‘바티칸세르, Vatikanser’, 그리고 남성들이 춤의 등장과 퇴장 시에 예의를 갖춘 듯이 걷는 ‘타요웅간, Tayoungan’ 등이 대표적인 규범적인 하체의 움직임으로 사용된다. 먼저 여성 신체의 하부(下部)의 유형을 살펴보면 ‘다리를 모은 자세, The Closed-Legs Position’로 줄곧 춤이 진행된다.³⁰⁾ 이는 대부분의 인니 춤의 유형에도 해당된다. 그리고 잦은 보폭으로 미세하게 걷거나 발의 뒤꿈치를 살짝 올리는 것을 표현하는 경우 외에는 신체의 발바닥 부위가 결코 땅이나 무대 위에서 벗어나지 않는다. 간혹 힘을

23) 남색·갈색·아이보리색의 사선으로 그려진 카인이 전통적인 문양으로 하체 전체를 강하게 감싸는 듯이 입는데 오른쪽 허리 뒤에서 시작하여 몸을 돌려 전면에 고정한다. 카인은 보폭을 좁게 하여 절제된 걸음사위를 만들어 동작에 신비로움을 유도한다. 걷는 동작을 할 때 치마 끝단을 왼손으로 올려 잡으며 어떤 춤 종목 중에는 옷자락을 무대에 늘어뜨려 화려함을 더한다. 카인은 반드시 오른쪽 엉덩이부분에서 왼쪽 발목으로 바티크 문양이 사선이 되도록 착용한다.

24) Geertz Clifford(1980), *Negara: The Theatre State in Nineteenth-century Bali*(Princeton University Press), p.147.

25) 제니아 자리나(1997), 『동양의 전통무용』, 김인숙(역)(서울: 현대미술사), p.158.

26) Koentjaningrat(1990), *Javanese Culture, Singapore*(OUP), pp.170-171.

27) 양손을 모으고 팔꿈치는 올려 어깨와 평행이 되게 한다. 남성의 경우 수라카르타(Surakarta)유형과 족자카르타(Yogyakarta)유형으로 나누어지는데 전자는 양손을 똑바로 세우며 후자는 약지를 나머지 손가락과 떼어 벌려서 손가락이 45도 각도를 이루도록 하는 것이다.

28) 양손을 모아서 올리고 팔뚝과 거의 직각을 이루게 한다. 여성의 유형은 셈바 외에도 그루드지(Ngrudji)·니텡(Nitteng)·느캅푸리트(NgemPurit)·그느풀트(Gnpulth)동작 유형들이 있다.

29) 정장우(2012), 발리 춤에서 神과 人間の 類比關係 認識 研究, 『동양예술』 20, pp.56-57.

30) Koentjaningrat(1990), p.170.

주어 발가락 전체의 끝을 구부려 올리는 유형이 주목되는데 이는 우리나라 버전의 앞코를 들어 올린 모양을 연상하게 된다. 하체에서 가장 큰 동작이라고 한다면 양 무릎을 살짝 벌려 크게 구부리거나 앉는 것이 전부이다. 여성들은 가느다란 신체에 밀착되는 상의와 긴 천으로 온 몸을 감듯이 의상을 착용한다. 폭이 좁고 긴 치마는 다리의 자세와 움직임에 더욱 조심스러운 법형의 제재를 가하는 역할을 한다. 때로는 무릎 아래 10cm 정도만 내려온 폭이 비교적 넓은 치마를 입기도 하지만 다리의 커다란 움직임 대신 자유롭고 빠른 움직임으로 대신한다. 남성 신체의 하부 유형은 한마디로 강인함이다. 양쪽 다리를 마름모꼴로 벌려 진행하거나 관절을 구부려 옆으로 들기도 하는데 이러한 정제되고 단절적인 동작의 연출은 인물의 성격을 안내해주며 감상자로 하여금 남성성을 그대로 느끼게 한다. 여기에 갑자기 행해지는 빠른 걸음과 느린 걸음을 더하여 예견 할 수 없는 즉흥성으로 춤의 긴장감을 더한다. 이는 마치 신의 모습을 그대로 담아 우주와 자연을 지배하고 자유자재로 조절하고 있는 것과 같은 느낌을 준다.

인니 궁중 춤에서는 눈에서도 표현 동작이 있는데 눈으로 표현하는 기법은 인도의 영향도 컸으나 인니의 정통 춤 표현에 있어서도 매우 중요한 것이었다. 반쯤 감긴 ‘마타 켈리판, Mata Kelipan’이라는 눈 동작에서부터 강렬한 눈빛으로 정확하게 묘사하는 ‘셀레데트, Seledet’ 동작들이 있다. 구체적인 유형으로는 눈을 아래로 뜬 ‘마타 켈리판, Mata Kelipan’의 눈 동작에서부터 눈을 빠르게 움직이는 ‘셀레데트(Seledet)’ 동작 등이 대표적이다. 셀레데트는 한 단위의 동작을 마치고 다시 새로운 동작이 시작한다는 의미를 담고 있기도 하다. 강렬하고 커다란 모양으로 번쩍 뜨는 눈의 동작들에는 그 방향에 따라 명칭이 정해져 있다. 눈동자를 옆으로 향해 보는 것을 ‘셀레데트 레세르, Seledet Leser’, 눈동자를 위쪽 한 방향으로 향해 보는 것을 ‘셀레데트 테제흐, Seledet Tegah’, 신이 인간을 쳐다보듯 감상자를 응시하는 눈의 동작은 ‘셀레데트 느간생, Seledet Nganceng’ 이라고 한다. 이와 같이 인니의 전통적인 궁중 춤 동작 들에는 그들이 지켜야 할 규범적인 요소들이 배치되어 있다. 궁중 춤은 이러한 규칙적인 방식을 통하여 가장 이상적인 방식으로 삶을 전달하고 신앙심을 고취시키는 등 자바인들의 문화로 안착되었던 것이다. 다시 말해 인니인들의 민족성 특징인 ‘위엄’·‘신중’·‘자제’·‘절제’·‘화합’ 등은 춤동작 요소마다 엄격하게 적용되었고 이러한 기반들을 통해서 이상적인 사상 전달은 물론 미적 축적과 고취의 성공을 달성하게 되었다.

V. 나오며

지금까지의 연구에서 중부 자바의 궁중 춤이 통상적 예술의 관점으로 보는 인간의 감성적 조건과 이성적 조건을 매개하는 유희 본능, 혹은 심미적 충동에서 비롯된 것이 아니라 일정한 규칙과 순환적 제한 요소들에 의해 계획된 것임을 규명하였다. 중요한 점은 자바 궁중 춤의 기능이 진리나 신앙적인 가치, 혹은 교훈전달의 수단에서 왕족들의 목적에 의해서 철저하게 기획되었다는 점을 강조하고 있지만 외형적으로 보았을 때는 쉽게 인지하지 못한다는 것이다. 그러나 분명히 자바 궁중 춤은 역사와 세대를 초월하는 가치를 수용하는데 유려한 매개가 되어 시대의 변화 속에서도 효율성과 시의성의 교각으로 심분 활용되는 최상의 도구가 되었다. 인니의 궁중 춤의 내부적 구성은 인간의 정서적 부분에 관여하여 감흥과 동감을 불러일으켜 일상적 경험으로부터 초월적 영역으로 인간을 자연스럽게 유도하도록 설계하였

다. 시각적으로 보이는 춤의 외형은 정제되어 부드러워 보이지만 내면의 강력한 감응 효과를 발휘하기 위한 동작, 의상, 체현 등의 요소들을 발판삼아 위엄적인 통제의 규범들을 대상자에게는 기분 좋게 전달하는 효과를 달성한다. 결국 중부 자바의 궁중 춤은 신체로 표현하는 움직임으로 철학적 기초, 즉 영혼의 근원적 힘, 그리고 신과의 합일, 영묘한 마음의 획득, 거짓과 악으로부터 보호와 약속 등을 지켜 평화로운 삶을 유지하고 우주에 순응하기 위해 기획된 무형의 건축유물이다.

이러한 과정에서 자바 궁중 춤의 기능이 ‘규범’이라는 장치를 차용하여 신앙적·주술적 의식을 부드럽게 춤으로 변모시켜 그 효과를 성공적으로 이끌어 낸 것이다. 우리가 흔히 ‘규범’이라는 단어를 대면했을 때 순간적으로 가지게 되는 감정은 타의에 의한 수용을 인식하게 된다. 그러나 자바는 이러한 부담으로부터 왕족 스스로가 신성함과 아름다움으로 체계화하여 성공적 수용을 이끌어 낸다. 이와 동시에 자바 궁중 춤의 여러 특징 중 가장 주목되는 것은 국가의 중심인 지배세력들이 불교·힌두에서 이슬람으로 교체되는 과정을 거쳐 유럽국가의 침해와 간섭 속에서도 궁중 춤이 변모되지 않고 지속되었다는 것이다. 그 지속은 새로운 신앙이나 외세의 영향에 흔들리지 않을 만큼 오래 지속된 정통적인 규범들인 데 이는 권력이나 종교가 교체된 시기일수록 오히려 일종의 에너지로 발현되었던 것이다. 그만큼 인니 정통의 유지는 신앙이나 정치적 배경의 변화와는 무관하였는데 그 이유는 강력한 규범들이 포진된 춤을 포함하여 모든 문화예술에서 강력한 방부 역할과 보호 장치로서의 계획이 적중하였기 때문이다. 인니 궁중 춤 연희자의 일반적인 감정과 춤사위는 많은 것을 품었으며 역으로 절제를 통해 생각을 깊게 품게 하였고 춤과 함께 처음부터 마지막까지 교합된 힘을 통해 신-국가-인간은 점차로 신뢰를 구축하게 되었다.

이렇듯 인니 중부 자바는 궁중 춤이 사상적·철학적·신앙적 단련의 표본적 오브제로써 국가의 감정을 무거운 의무와 규율, 교훈들을 대신하여 편안하고 자연스러운 방식으로 인니 사회에 안착한 것은 맞지만 어떻게 이것이 유지된 것인지 짚어보아야 할 것이다. 그 답은 매우 명료한데 권력이나 시대사조가 빈번히 교체되는 시기의 궁중에서 그때마다 행해지는 연희나 왕의 대관 기념일 또는 궁중 내부 행사 및 신앙 의식과 국가적 교육이 끊임없이 진행되었다. 거의 365일 진행되는 ‘춤’은 단순히 ‘예술적 행위’ 개념이 아닌 ‘법적 절차의 행위’라고 해도 과언이 아니며 이러한 연속적인 연행과정에서 춤의 변형은 오히려 용이하지 않았을 것이다. 오히려 궁중의 춤극이나 춤에서 규범화 된 가믈란 음악연주와 의상, 등장인물들의 동작 요소 등으로 신앙적 주제와 정통적 관습을 철저하게 따르고 불필요한 각색을 억제시켰을 것이다. 이와 같이 인니 전통의 고유한 정신들을 지키기 위한 각고의 노력이 고스란히 녹여든 ‘춤’은 단순히 문화예술 이상의 가치를 지니며 인니 왕조의 삶과 사회에 전반적으로 포진되어 융화, 발전을 이룬다. 중부 자바 왕조가 번성했던 마자파히트 왕조 뿐 아니라 이후 이슬람왕조의 침략으로 인한 쇠퇴기 및 번영기까지도 두루 섭렵하게 되는 중부 자바에서의 춤은 궁중 내부에서 인니 삶의 중심에서 통섭되었고 그러한 춤으로부터 ‘규범미학’이라는 범주들은 왕조의 필수적인 매뉴얼이 되었다.

본 논의를 통해 연구자는 인니 자바 궁중 춤의 내적사유와 외적표상의 체계를 세밀하게 분석하여 ‘규범미학’의 근거들을 제시하였는데 그간 유사하게만 인지하고 있었던 동남아의 춤에서 ‘규범미학’이라는 주제와 범주들을 추출하여 인니 궁중 춤에 대해 새로운 방식으로 접근해 보고자 하였다. 나아가 본 연구의 의미를 확장해 본다면 오늘날 틀에 박히지 않은 자유로움이 우선시되는 춤의 형식과는 정반대로 어떠한 목적이든 지간에 일정한 규칙의 엄격한 시행으로 인니의 정통성이 변화무쌍한 역사의 변천에도 불

구하고 깊이 보존되고 있음을 고지하는데 있다. 다시 말해 한국을 비롯한 동아시아 춤 예술에서처럼 동남아 인니 역시 특별한 목적을 두고 그 목적을 달성하기 위해 기획된 춤이 궁중에 분명하게 존재했으며 그러한 규범아래의 춤은 결국 민족의 정통성을 유지할 수 있었던 비책이었음을 확인한 것이다.

- 고승길(1993). 『동양연극 연구』. 중부대학출판사.
- 미야오 지료(1991). 『아시아 무용의 인류학』. 서울: 동문선.
- 양승윤(2005). 『인도네시아사』. 대한교과서주식회사.
- 전인평(1997). 『비교 민속론: 자바의 전통음악에 관한 연구』. 서울: 민속원.
- _____(2003). 『실크로드: 길 위의 노래』. 서울: 소나무.
- 조남권 · 김중수 공저(2001). 『동양의 음악사상』. 서울: 민속원.
- 제니아 자리나(1997). 『동양의 전통무용』. 김인숙(역). 서울: 현대미학사.
- 피오나 켈로그(2012). 『동남아의 예술세계』. 박장식 외(공역). 서울: 술과 학.
- Barbara, Hatley(2008). *Javanese Performances on an Indonesian Stage*. ASAA Southeast Asia Publication Series. NUS PRESS.
- Brakel, Clara-Papenhuyzen(1995). *Classic Javanese Dance*. KITLV Press.
- Cady, John F.(1974). *The History of Post-War "Southeast Asia"*. Athens: Ohio University Press.
- Geertz, Clifford Negara(1980). *The Theatre State in Nineteenth-century Bali*. NJ: Princeton University Press.
- Koentjaningrat(1990). *Javanese Culture*. Singapore: OUP.
- Lelyveld&Th. B. van(1931). *La Danse dans le TBé atre Javanais*. Paris: LiBrairie Floury.
- Moedjanto, G.(1986). *The Concept of Power in Javanese Culture*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Oey, Eric 外(1994). *Indonesia*. APA PUBLICATION LED.
- Sono, Sudar(1980). Indonesia IV, 3: Central Java, dance, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol.9. Stanley Sadie(Ed.). NY: New York University Press.
- 김윤지(2011). 국제이해교육을 위한 인도네시아 가믈란 음악 수업지도안 개발. 연세대학교 대학원 석사학위 논문.
- 정강우(2006). 한국과 인도네시아 궁중 춤의 구조적 유사성 연구 - 교차 문화적 관점을 통하여. 성균관대학교 대학원 박사학위 논문.
- 전인평(1990). 자바의 전통음악에 관한 연구. 『중앙민속학』, 2: 103-140.
- _____(2010). 아시아 음악의 이해. 『아시아음악학회』, 1: 56-69.
- 조경아(2003). 순조대 효명세자 예제 정재. 『한국무용사학회논문집』, 1: 17-38.
- 정강우(2012). 발리춤의 양식적 분류: ‘봉헌 형식’의 모사적 표현과 ‘극 형식’의 절대적 표현: 오달란(Odalan)의 절차를 중심으로. 『무용예술학연구』, 39(6): 137-159.
- _____(2012). 발리 춤에서 神과 人間の 類比關係 認識 研究. 『동양예술』, 20: 41-80.
- _____(2015). 인도네시아 악무(樂舞) 사상에서 ‘라사(Rasa)’와 ‘이칼라스(Ikalas)’의 발생과 지속. 『대한무용학회논문집』, 73(5): 134-146.

Susan Pratt Walton(2001). 나타사스트라(Natyasastra): 2세기~8세기 C.E.에 시작된 산스크리트
(Sanskrit) 극작법에 관한 논문. 『동양음악』, 23: 101-121.

논문투고일 2016. 2. 15

심사일 2016. 3. 2

심사완료일 2016. 3. 7

A Study on Normative Aesthetics Through Ideological Structure and Configurational Origin of Central Javanese Court Dance in Indonesia

Jeong, Kang Woo

ChunCheon National University of Education

The purpose of this study is to understand the types of normative aesthetics based on the investigate on historical records, ideological structure, and form of movements of the central Javanese court dance in Indonesia. Ultimately, this study reveals the identity of Indonesian dances and established academic sympathy about South-East Asian dance art through collecting the materials about ‘normative aesthetics’ designed to emphasize religious and social education in Indonesian dance studies. This study explains the reason why this study focused on the Central Javanese court dance among all other Indonesian dances, and then reveals how the Central Javanese court dance reached normative aesthetics based on the principle and formation of dance ideas.

Keywords: Indonesia dance(인도네시아 춤), Normative aesthetics(규범 미학), Central Javanese(중부자바), Court dance(궁중 춤), South-East Asian dance(동남아시아 춤)