

발리 춤의 양식적 분류 : ‘봉헌 형식’의 모사적 표현과 ‘극 형식’의 절대적 표현

- [오달란, Odalan]의 절차를 중심으로 -

정 강 우*

I. 서론	V. 결론
II. 발리 춤의 역사적 명제-신앙과 삶	참고문헌
III. 발리 춤의 내범주와 외종목	Abstract
IV. [오달란]에서의 봉헌 형식; 모사적 표현과 극 형식; 절대적 표현	

1. 서론

본 논문은 인도네시아(Indonesia 이하 인니(印尼)) 발리(Bali)의 대표적인 제(祭) 의식인 [오달란, Odalan]을 통해서 발리 춤의 양식을 ‘극 형식’과 ‘제의 형식’으로 분류하고자 하며 그 연구에 있어서 이론적 근거를 제시하고 이 두 형식의 절차 및 특성을 고찰하는데 목적을 둔다. 발리 춤은 그 형식이 무엇이든 간에 종교 행사뿐만 아니라 탄생일·결혼식·장례식·축제 등 생활의 중요 행사에서 크게 혹은 작게 공연되었고 현재까지도 그 진행이 활발하다. 발리의 [오달란] 축제를 비롯한 일상의 제의 의식들은 발리인들의 삶에서 중요한 부분을 차지하며 그들의 달력상 1년인 210일 내내 연희되고 있다. 발리에는 약 20,000여개의 사원이 있는데 각 마을마다 적어도 세 개의 사원들이 건립되어 있으며, 가족단위나 친족단위마다 가지고 있는 작은 사원들이 무수히 많아서 마을마다 제례 행사를 빈번하게 진행하고 있다. 특히 발리 사람들에게 생활의 전부인 [오달란] 축제에서의 발리 춤은 가장 체계적이며 필수적인 종목으로 정착되어 제례의식에서 배놓을 수 없는 중요한 행사가 되었다.¹⁾

* 철학박사·춘천교육대학교 강사, jokduri@naver.com

발리 춤 역사에서 전환적 시기를 맞게 되는 결정적인 사건은 1515년경에 자바(Java) 섬의 마자파히트 왕국(Majapahit: 1294~1525)의 힌두 세력이 이슬람에게 완전히 정복당하게 되면서 부터이다. 이 시기에는 자바의 왕족·정치인·예술가·문학가 등이 발리로 대거 피신하게 되는데 이 상황 이후 발리의 모든 문화예술에는 새로운 지각 변동을 가능하게 했다. 그러므로 본 연구의 시기적 범위가 이 때 부터임을 밝혀 두는 바이다. 일반적으로 발리 춤 양식의 완전한 제작과 재정비를 자바 문화예술의 이동 이후로 규명한 것이 보편적 역사의 정보라고 한다면 이후 이 시기의 발리에서 자바로부터의 춤 예술 수용이 온전히 덮여 진 것인지 아니면 발리의 원류적인 춤 주제와 적절한 혼용이 된 것인지 이때의 전·후 상황을 함께 살펴 볼 필요가 있다. 그 다음 자바의 신앙체계가(온전히 혹은 혼란된) 전해진 발리의 대표적인 춤들의 내적 사유와 외적 유형에 따라 춤을 1차적으로 분리 할 것이다. 그 다음 [오달란] 의식에서 연희되는 춤들을 조사하여 두 형식(극 형식과 봉헌 형식)으로 분류하고 근거의 제시와 함께 특성들을 종합적으로 정리할 것이다.

현재 진행되고 있는 우리나라와 인니 양국 간의 활발한 문화적 교류²⁾에서 상대 국가의 문화예술에 대한 자료적 기반이 부족한 것이 사실이다. 선행 연구를 위한 국내 조사로는 여행 전문 서적이거나 타 분야연구에서 잠시 언급된 자료를 전전해야 했으며 몇몇 단행본이 있더라도 개괄적 고찰이 대부분이었다. 그 밖에 종교나 역사에 관해 언급한 몇몇 단행본들이 있었으나³⁾ 춤 예술과 관련된 역사적 사실을 찾기란 여간 쉽지가 않았다. 발리를 포함하여 인니의 춤을 고찰 및 분석한 연구서로는 필자

1) Irgard Bartenieff(1968), *Research in Dance: Problem and Possibilities, Research in Anthropology: A Study of Dance Styles in Primitive Cultures*, (New York University Press), pp. 101-102.

2) 각종 심포지엄을 제외하고 진행 되었거나 해마다 진행되고 있는 대표적 공연이나 축제로 국립부산국악원에서의 아시아의 몸짓과 소리 공연과 안동 국제 탈 페스티벌, 아시아 태평양 무형문화 유산 축제(전주 한옥마을)‚ 부천세계무형문화유산엑스포 등을 예로 들 수 있다.

3) 강은영(2009), 『인사이드 발리』(서울: 엘까미도).; 왕영호, 김미선(2007), 『발리: 예술과 자연에 취하다』(서울: 랜덤하우스코리아).; 김영애(2000), 『동남아의 국가와 종교』(서울: 한국외국어대학교출판부).; 윤용인(2005), 『발리, 신들의 놀이터』(서울: 성하출판사).; 여한중(1990), 『인도네시아』(서울: 명지출판사).; 전인평(1997), 『비교 민속론: 자바의 전통음악에 관한 연구』(서울: 민속원).; 제니아 자리나(1997), 『동양의 전통무용』, 김인숙 (역)(서울: 현대미술사).

의 박사 학위 논문인「한국 궁중 무용과 인도네시아 궁중 무용의 구조적 유사성 연구-교차적 문화를 중심으로」가 있으며, 경남대학 국어국문학과 박사학위 논문, 노비시티(Novi siti Kussuji Indrastuti, 2008)의 *The Korean and Indonesian Mask Dance Dramas in the Dimension of Literature and Performance Art*가 인니의 탈춤연희를 문학적 관점에서 다룬 것이 주목된다.

본 연구는 다른나라로부터 입수한 다수의 연구서들을 통해서 [오달란]과 춤의 종류에 대한 자료를 확보 하였으며⁴⁾ 특히 해외 자료들 중에서 아이 와얀과 루시나(I Wayan Dibia, Rucina Ballinger, 2004)의 *Balinese Dance, Drama and Music*에서의 200여 장이 넘는 사진들과 현지 연희의 생생한 기록들은 현장조사와 같은 면밀한 사전 조사를 가능케 했다. 여기에 필자의 하와이 주립대학에서의 발리 춤 공연 관람(2010. 4.)은 실제적 체험으로써 연구물에 관한 주·객관적 시각의 계기로 남았다.

한국은 이제 사회적으로 단일 민족만을 고집할 수 없는 다문화 가족의 성립 과정의 중심에 서있다. 더욱이 지리적으로도 밀접한 동남아시아 인구의 수용은 필연적 현상으로 나타나고 있다. 이제는 일방적인 수용을 넘어 서로간의 교류 현장에 직면해 있다. 우리는 이미 타 국가와의 교류에 있어서 가장 먼저 그리고 용이하게 체결되는 것이 바로 문화예술이고 그 중에서도 언어의 장벽과 무관한 춤 예술이 얼마나 큰 역할을 하고 있는지 잘 알고 있다. 춤은 서로를 이해하고 소통하기에 가장 빠르고 즐거운 방법이다. 그러므로 우리가 먼저 그들에 대한 정보와 자료를 다각도로 받아들여 지식적으로든 학문적으로든 그들의 문화예술을 환영하는 자세를 갖추어야 한다.

이에 무용예술 사업도 점차적으로 기획되고 있음을 볼 수 있는데 눈에 띄는 사업으로는 2013년 [국제무용협회 한국지사]에서 중국과 일본 국가를 제외한 타 지역의 아시아 국가들을 중심으로 <아시아 무용단>을 창단하는 것이다. 현재는 아시아인 전체가 동화되고 공감될 수 있는 무용극본 공모를 거쳐 2014년 [광주 예술의 전당]

4) I Wayan Dibia(1985), Odalan of Hindu Bali: A Religious Festival, a Social Occasion, and a Theatrical Event, *Asian Theatre Journal* Vol. 2, No. 1, (University of Hawaii Press).; Leon Rubin, I Nyoman Sedana(2007), *Performance in Bali*, (MPG books Ltd, Bodmin).

의 건립 및 개관 기념작으로 아시아무용단 창단공연을 준비하고 있다. 이 밖에도 [아시아무용협회]와 부산에 기점을 두고 2001년 설립된 [아시아예술문화연구소] 등도 시대에 필요함을 인식하며 다양한 연구 및 사업의 개최로 아시아의 다문화·다종족이 화합하고 교류·발전하는데 기여를 하고 있다.

발리 현지에서는 '따리 와리, Tari wari'로 명명되는 가장 신성(神性)한 의미의 춤과 '따리 브발리, Tari bebali'로 불리는 제례(祭禮)성격의 춤 그리고 세속(世俗)적인 성격의 춤 '발리 발리안, Bali balihan'으로 춤이 분류되어 연희되고 있기는 하다.⁵⁾ 그러나 이러한 분류는 다양하고 광범위한 성격의 발리 춤을 직접 보고 듣고 체험하지 못하는 상황에서 그 성격을 파악하고 감상하기란 쉽지가 않다. 그러므로 본고의 의도는 앞으로도 지속·발전 될 수 있는 한·동남아시아의 관계성을 고려하여 자체적이고 자조적인 자료 분석과 근거를 통해 그들의 춤을 처음 접하는 사람들의 관점에서 쉽게 접근할 수 있도록 하는데 용이한 학습방향을 제시하고자 하는 것이다.

아시아 문화예술의 수용 기틀을 마련하는 데에 합당한 다양한 자료의 고지와 전시가 절실하다고는 하나 정립되지 않은 자료제시나 무분별한 연구 방식은 오히려 아시아 춤에 관해 혼선을 초래 하게 된다. 나아가 한국의 무용교육 과정에서조차도 동남아시아무용에 관한 학습이 소외된 안타까운 상황을 인식시키고 전문가들과 무용교육가 및 무용전공학생들에게 동남아시아 무용예술의 연구과제에서 다각적 접근 방식을 제의하는데 본 논문의 의의를 두고자 한다. 마지막으로 필자가 인니의 발리를 연구의 대상으로 선택한 것은 동아시아의 중국과 일본과 더불어 아시아 전반에 문화적 영향을 끼친 인도(India)를 제외한다면 아시아지역에서 춤 역사가 깊고 장대한 국가이며 독자적 발전을 고수하며 그들만의 정통성을 유지하고 있는 이유에서 이다.

II. 발리 춤의 역사적 명제 - 신앙과 삶

본질적으로 역사적 사건은 모든 사회 상황과 함께 공유되고 진화 하면서 민중들

5) I Made Bandemd, Fredrik Eugene deBoer(1981), *KAJA AND KELOD: BALINESE DANCE I TRANSITION*, (Oxford University Press), p. 83.; Leon Rubin, I Nyoman Sedana(2007), pp. 12-14.

의 사고방식이나 관습까지도 변모하게 한다. 이 장에서는 발리의 사회상과 시대정신에 의해 지배됐던 춤의 성립에 관한 역사적·사회적 배경에 대해 알아보도록 하겠다. 가장 먼저 한때 인니가 영국·네덜란드·독일 등에 의해 식민지 지배⁶⁾를 받은 역사적 상황이 현 발리 춤 양식에 어떠한 영향을 제공하였는지 배제할 수 없는 중요한 원인으로 인식된다. 특히 이 같은 역사적 사건은 발리의 춤 뿐 만 아니라 문화예술 전체의 변모를 의심하게 한다. 그리하여 춤 변화의 소재가 전통적인 외적 양식인지 아니면 내적 사유인지부터 파악해야 할 것이다. 그렇다면 인근 말레이(Malay)반도를 중심으로 형성된 국가들의 역사적 사정은 어떠한가.

말레이시아(Malaysia)를 비롯해 싱가포르(Singapore)와 필리핀(Philippine)·브루나이(Brunei)등의 경우에는 서양 국가들의 침공으로 문화예술의 정통성이 무너지고 서양 예술문화와 혼재되어 나타난 변용의 결과물들을 적잖게 찾아 볼 수 있다.⁷⁾ 반면 인니는 방대한 외래문화가 실질적인 생활의 대부분을 지배하였다고는 하나 토착문화에 대한 보존과 고수는 확고했음을 알 수 있다. 한 예로 인니의 음악 합주 또는 악기의 총칭인 [가믈란, Gamelan]을 들 수 있다. [가믈란]은 발리지역 뿐만 아니라 인니의 춤 양식에서 빼놓을 수 없는 실과 바늘 같은 것이다. 만약 [가믈란]의 성격이 변하였다면 춤도 그에 따라 변하고 [가믈란]이 전통을 고집했다면 춤 역시 불변하였음이 예상된다. 그러므로 다종의 복잡한 춤 중에 한 가지를 거론하기 보다는 인니 춤의 정신과 형상을 소리로 대변한 [가믈란]을 예로 들겠다.

6세기 전부터 있었다고 추정되는 [가믈란]은 비교적 외래문화의 영향을 많이 받지 않은 순수한 인니의 상징적 문화예술이다. 9세기경에 세워진 보로부두르

6) 유럽인이 가장 먼저 인니에 상륙한 시기는 1292년 마르코 폴로(Marcopolo)에 의해서인데, 그 후 1509년 포르투갈은 인니에 정착한 후 말라카스(Moluccas)왕국을 정복하여 식민지로 개척하며, 기독교를 전파한다. 이후 화란(和蘭) 또한 인니에 들어와 상재에 능란한 중국인을 불러들여 외국과 무역을 하도록 했으며, 화란은 인니 본토에서조차 중국인을 2등 국민, 인니 인들을 3등 국민으로 차등을 두어 대우한다. 1714년 영국이 인도네시아에 영국 동인도 회사를 설립하여 1811~1816년 까지 총독부를 두어 통치하는 등 인니는 끊임 없는 외세의 침략을 겪었다.; 정강우, 정옥희, 김수인(2010), IV. 2010아시아 무용자원 연구조사, 『2010 국립아시아문화전당 한-남 아시아 예술커뮤니티 구축사업 결과보고서』, pp. 137-163.

7) Zainal Abiddin Tinggal(1998), *THE DANCE OF ASEAN*, (A Publication of the ASEAN Committee on Culture and Information), p. 3-4.; 앞의 책, pp. 137-163.

(Borobudur)나 프람바난(Prambanan) 사원의⁸⁾ 돌에 새긴 조각에는 인도(India)에 기원을 둔 전통 악기 반수리(Bansuri: 대나무 로 된 플룻(Flute)모양의 악기)와 북 그리고 몇몇 종류의 발현악기(發絃樂器)가 새겨져 있다. 그러나 이런 종류의 악기류 들은 현재의 인니에서는 찾아볼 수가 없다. 이러한 정황은 초기에는 외래문물의 유 입을 허락하되 자신들만의 신앙과 의식에 맞게 진행 하는 과정에서 전통고유의 것 을 사용하면서 외래 문물은 자연스럽게 도태된 것이다.

이후 자바로부터 교합될 수밖에 없었던 발리 인들만의 전통적 예술 특히 춤 예술 을 안전하게 정착할 수 있도록 하며 자연스럽게 동화될 수 있도록 유도한 것이 바로 [가믈란]이다. [가믈란]과 같은 토속적인 도구는 인니의 종교 사상과 신앙의 표현을 그들만의 방법으로 유지·화합하고자 하였을 때 그 활용도가 더욱 높았다. 이러한 전통의 전승에서 중심 역할을 수행한 [가믈란]은 중부 자바 궁중의 고대 청동악기에 서부터 자바섬 곳곳의 마을과 일반 가족들에 의해 연주되는 [철제가믈란] 까지 오랫동안 존재해 오고 있다. 오늘날 존재하는 [가믈란 감부, Gambul]는 발리의 전통 공 연 예술의 흔적을 미세하게나마 간직하고 있는 것으로 동부 자바에서 직접 유래된 것이다. 자바 섬의 마자파힛 왕국으로부터 유입되어 발전한 [가믈란]은 [가믈란 감부] · [가믈란 세마 페굴링간, Semar Pegulingan] · [가믈란 펠레공간, Pelegongan] · [가믈란 공 게데, Gong Gedel] 등이 있다.⁹⁾

8) 보로부두르(Borobudur)는 유네스코 지정 세계문화유산에 등재된 인니 자바에 있는 불교 사원이며 프람바난(Prambanan) 사원은 9~10 세기에 욕야카르타에 세워졌다.

9) 발리에서는 독일의 지배로 부터 독립을 하기 이전에도 발리의 통치자로 불리는 라자스(Sanskrit rajas, or rajoguna)들에 의해 거대한 규모의 가믈란을 유지하면서 그 음악과 무용 그리고 극의 전통을 보존해 나아갔다. 그러나 발리의 여러 왕국들이 점차 사라지면서 이러한 활동에 대한 지원자들 역시 사라지게 된다. 이후 가믈란을 유지하고 전승하는 책임이 반자르(Banjar)라는 단체에게 이어지게 되지만 이 또한 보존의 노력에도 불구하고 반자르가 해산되면서 가믈란 악기들은 방치된 채 손상을 초래하기도 했다. 이 후 19세 기말부터 당시 귀족들의 지원 아래 스스로 정체성을 갖고 음악과 무용에 대한 다양한 범 위의 변화를 시도하게 되는데, 독일의 식민지화로 인해 문화적 주체로서의 힘은 사실상 상실하게 된다. 귀족들은 더 이상 가믈란 음악과 무용을 지속시켜 나갈 수 없게 된다. 그러나 다행히도 가믈란 합주를 구성하던 여러 악기들 역시 발리 곳곳으로 빠른 속도로 전 파되어 오늘날의 '세까(Seka)'의 토대를 마련하게 되었다. 세까는 발리의 가믈란명칭과 동시에 춤 협회명칭에 해당한다.; 전인평(1997), 「자바의 전통음악에 관한 연구」, 『비교민속론』 (서울: 민속원), p. 111 재인용.

[가물란]의 존재는 이웃 주변국과는 다른 양상으로 타 문화의 침공이나 흡수에도 불구하고 인니 춤의 정통과 정체성을 동시에 유지 할 수 있도록 해준 중심축이었다. 그리하여 [가물란]은 연주방식의 차이가 있을 뿐 정통성을 바탕으로 발리 춤 예술들과 어우러져 오늘날까지도 다양하게 융화하며 발전하고 있다. 이는 예술이 진리전달의 수단인 경우에만 비로소 참다운 예술일 수 있다는 생각 배후에 놓이게 되는 것이며, 이러한 전제 조건하의 새로운 예술의 창조 과정에서는 미완성일 경우라도 전통적 대물림의 참된 결과를 예견하게 해준다. 이는 오늘날 발리 춤의 전통예술 개념과도 일맥상통한 부분이다.¹⁰⁾

오늘날 발리에서 공연되고 있는 춤의 정착과정은 신비스러운 능력에 의해 아름다움 자체로 이르게 된 것이 아니라, 신앙적 사상의 아름다움의 실현을 반복하여 재창조됨으로써 외·내재적 형식에 심미안적 미를 더하여 전통 예술로 변화하여 자리매김하게 된 것이다. 서구 문화의 간섭이나 사회사상의 구조개혁 등에 의한 어느 정도의 변화 판도는 사실이었으나 곧 자유로운 유희적 관점을 획득하는 그들만의 주체적 과정에 도달하게 된 것이다. 이러한 현상은 표면상으로는 춤 예술에 관해 일관된 태도가 유지되고 있는 것으로 비추어질 수도 있으나, 이미 그 형상들은 예술적인 심성을 전개해 나아가고 있었다. 인간적 관점으로 재생산된 춤 변화의 형상들은 독자적인 미에 관한 관찰과 감상을 이끌어 내기에 충분하다. 이러한 발리 춤의 문화적 현상들의 변형은 미적 추구가 인간을 하찮게 만들지도 모른다는 생각을 재인식하게 되는 중요한 계기를 제공한 것이라 사료된다. 즉, 발리 춤 예술은 새로운 종교의 유입과 서양의 교역에서 비롯된 식민사회로부터 경험되고 체험된 전통성의 중요성을 재인식하고 그들만의 정신세계를 부각시키기 위한 신앙적 결속을 문화예술로 다지며 긍정적 변화의 결과를 제공하게 되었다. 이러한 배경은 발리 춤들이 다양한 신앙적 주제와 목적을 드러내어 분명하게 분리하는 계기가 되었다. 그러므로 본 장의 논의는 발리 춤을 분류하는데 있어서 알아 두어야 할 역사적 성립과정의 해설이다.

10) 김혜숙(1995), 『포스트모더니즘과 철학』(이화여대 출판부), p. 21.

III. 발리 춤의 내범주와 외종목

이 장에서는 본고의 중점적인 논의 주제는 발리 춤의 양식적 분류에 관한 근거를 제시하는 것이다. 그전에 먼저 발리의 전반적인 춤의 내적 범주와 외적인 춤 종목에 대해서 알아보기로 하겠다. 발리의 어원은 수 세기 전 인도의 순례자들이 ‘왈리, Wali’ 라고 칭하는 데서 비롯되었는데, 이는 산스크리트(Sanskrit)어(語)로 ‘종교적 축제’ 라는 의미다. 옛 발리의 신앙은 인도 힌두(Hinduism)와 발리의 정령숭배(Animism)·불교(Buddhism)신앙이 혼합된 것이라고 할 수 있다.¹¹⁾ 여기에 힌두의 신들의 『라마야나, Ramayana』와 『마하바라타, Mahabharata』의 서사시와 같은 풍부하고 다채로운 이야기¹²⁾를 붙여넣었다. 이를 통해 신앙적 상징의 춤을 완성하였고 뿐만 아니라 춤·조각·회화·음악 등 새로운 문화예술의 창제에도 커다란 동기를 제공하게 되었다.

그러나 이러한 힌두가 자바로부터 유입되기 전까지 발리 사람들의 신앙은 자연종교(Natural Religion)적인 태도를 취하며 근원적인 우주세계가 자신들과 섬을 지배하는 모든 상황들을 당연하게 받아들이고 있었다.¹³⁾ 발리가 힌두를 접하게 된 이후부터 구체적인 신앙 의식에 변화가 오게 되고 본격적으로 수많은 예식을 정성 들여 준비하고 시각적 현물과 정교한 의식 과정으로 춤과 극을 제작하여 그들의 신들에게 감사와 찬미를 표시하였다고 볼 수 있다.¹⁴⁾ 힌두는 우주론적 사상과 함께 그 순환을 주관하는 브라마 신[창조의 신] 비슈누(Vishnu) 신[태양신, 우주를 지배하는 신] 시바(Siva) 신[파괴와 재생의 신] 이 선과 악으로 서로 대응하는 윤회적인 사고를 흡수 하여 비로소 완성되었다. 이러한 주제에 대한 의미 전달 과정은 발리 춤의

11) Hall D. G. E (1987), *A History of "Southeast Asia"*, (London: Macmillan Education Ltd.), p. 43.

12) <http://www.indo.com/interests/dance.html>.

13) 발리의 정통 왕조의 최초는 끌룽궁(Kkulrunggkung)이었는데 이후 여덟 개의 왕국으로 분열되었다. 끌룽궁은 현재 바둔(Badun)·방리(Bangri)·끌룽궁(Kkulrunggkung)·간야르(Kyangyaru)·까랑아슴(Kkarangasum)·브레렌(Bureren)·준브라나(Junburana)·따바난(Ddabanan)의 여덟 군의 유래가 된다. 또 이때 왕자가 아궁(Agung)을 이름에 붙여 지금도 왕이나 왕자의 이름 끝에는 아궁이라는 이름을 붙인다. (<http://blog.joins.com/yogyakarta/>, (banzang@joins.com), ‘발리 주(州)’ 인용.

14) 여한중(1990), 『인도네시아』 (명지출판사), p. 88.

본질적 사유체계를 확립시키는 계기를 만들었다. 발리 인들은 종교적 축제나 의식 또는 연희의 다양한 공연들에 복합적인 사상들이 결부됨으로써 자신들의 신앙의 절차에 엄격함이 따라야 했는데 그 실현의 표현으로서 '춤'을 상징화하여 선택하고 있다.¹⁵⁾

그렇다면 위와 같은 발리의 춤에 커다란 판도의 변화를 준 자바 종교 유입의 역사적 배경에 관해 좀 더 자세히 알아보기로 하겠다.¹⁶⁾ 제의적 표현을 중요시하는 브라만(Brahman)교가 불교의 윤회 사상을 흡수하고 우주의 순환을 주관하는 신들을 받아들임으로써 힌두 신앙의 근간을 만든다. 힌두는 이슬람이 국가의 기본 종교였던 초기 인니 자바의 대표 왕조인 14세기 마자파히트 왕조에서 더욱 융성하게 발전하였다.¹⁷⁾ 발리 섬에 힌두교가 들어온 것은 10세기 전후 자바의 아일랑가(Airlangga: 1010~1049) 왕조의 시기에 인도문화와 함께 전해졌으며 이전의 발리 토착 신앙과 융합되었다. 이후 14세기에 아일랑가 왕조의 뒤를 잇는 마자파히트 왕조(1294~1525)에 의해서 발리 섬이 정복되었는데 14세기말과 15세기 초에 걸쳐 마자파히트 왕조의 세력은 쇠퇴하기 시작하였다. 반면 발리 섬은 점차 독자적인 세력을 형성하였고 이러한 과정 속에서 발리는 힌두교의 예술·문화의 시대가 도래하게 되었다.

15) 이러한 종교적 진술을 춤으로 고안하는 작업은 근래에도 지속되고 있는데 안무가인 월터 스파이즈(Walt Spaize)에 의해서 1931년에 만들어진 케착(Kecak, 원숭이 춤이라고도 함) 춤을 예를 들면, 주된 내용은 상체를 드러내놓은 남성들이 자신들의 목소리를 통해 대규모로 반주소리를 내고 몸짓으로 표현하는 것이다. 들에서 일을 하는 노동자들의 경험을 극적으로 표현하는 이 춤은 남성들이 내는 소리인 '작카 작카'라는 음을 형상화 한 것이 춤의 호칭으로 붙여졌다. 중앙의 햇불을 중심으로 무용수들이 둘러 앉아 인간을 도우려는 신과 인간을 해하려는 악마간의 치열한 투쟁이 담긴 내용을 연출한 것이다. 남성들의 의식이 끝나면 원숭이 가면을 쓰고 또 다른 연희 자가 등장하면서 새로운 의식이 진행되는 것으로 구성되어 있다. 이외에도 <개구리 춤>·<꿀벌 춤>·<전쟁 춤>·<주술 춤> 등 다양한 소재의 춤들이 행해지고 있다. 이러한 작품들을 통해 인니 종교의식의 주된 표현 대상이 애니미즘(Animism)적인 사고와 정령 숭배적 신앙이 교합된 것임을 쉽게 이해할 수 있다.

16) 필자는 이러한 역사적 배경에 대해 그 중요성을 강조한다. 왜냐하면 이 시기에 발리 무용 예술 뿐 만 아니라 문화 전체에 새로운 동향에 변화를 가져다주었기 때문이다. 이러한 배경은 발리 춤의 전통 양식과 특성이 단순한 몸짓이나 유희가 아닌 예술의 형태를 갖추는 계기를 만든 것이다.

17) Lelyveld, & Th. B. van(1931), *La Danse dans le Tbé atre Javanais*, (Paris: Librairie Floury), p. 11.; 미야자키 머사카즈(2010), 『하룻밤에 읽는 세계사』, 1판 56쇄, 이영주 (역)(서울: 랜덤하우스코리아), p. 76.

15~16세기에 이르러 이슬람 세력의 확장에 의한 마자파히트 왕조의 멸망은 다수의 힌두 승려, 예술가들이 발리 섬으로 망명하게 되는 계기가 되었고 이들에 의해서 힌두와 더불어 그들의 문화가 더욱 성숙되고 발전되었다. 이렇듯 정치적 통치력을 바탕으로 종교의 참된 정착을 고민하며 이를 춤으로 실행하려는 사건은 발리 춤 역사에서 획기적인 전환점이 된다.¹⁸⁾ 그 결과 자바 이주의 정치적·사회적 문제들이 발리에 안전하게 정착 하는데 막대한 역할을 담당하게 된 발리 춤은 자바의 음악과 춤을 자연스럽게 흡수한 후 발리만의 독특한 양식으로 거듭나며 발전시켜 나아갔던 것이다.¹⁹⁾ 10세기 이래의 자바 사원의 기록²⁰⁾들에 의하면 이때를 계기로 자바·발리가 서로 밀접한 문화적 접촉을 빈번하게 진행하였음을 알 수 있다.

지금까지의 발리 춤 역사 과정을 보면, 아시아 문화예술의 근원지인 인도의 문헌인 『나타 샤프트라, Natya Sastra』에 나타난 중요한 동작 및 방대한 신화적 주제가 인니의 춤이나 춤극으로 원천 공급된 것이 주목되며 이러한 인도의 문화는 자바를 거쳐 발리로도 유입되고 이때 발리의 전통적 관습이나 신앙과 혼합되어 완성된 후 오늘날까지 그 문화를 형성하고 있음을 알 수 있다.²¹⁾ 이렇듯 발리로 향한 인도-자바 문명은 발리인의 군주가 된 자바 왕자들에 의해 교합되고 마침내 힌두 문화는 발리로 완전하게 옮겨져 정착하게 된다.²²⁾

이와 같은 사실로 보면 발리 춤 대부분이 힌두 신앙적인 제의 성격을 가지고 있다는 것인데 그렇다면 발리 춤의 성격을 양분 하는 작업에 있어서 어떠한 의미가 있을지 의문이 들 수도 있을 것이다. 그러나 앞서 발리의 토착 종교에 관해 언급했지

18) Manomohan, Ghosh(1979), *The Natyasastra: A Treatise on Ancient Indian Dramaturgy and Histories*, (Calcutta: Granthalaya Private Ltd.), p. 143.

19) 힌두의 브라만교는 제사의식을 중요하게 여겼고 여기에 불교의 윤회사상을 흡수하게 되면서 우주의 순환과 권선징악 구도의 이야기들이 신앙의 기본 사상의 중심축을 이룬다. 이러한 힌두의 성격은 발리 토착 신앙의 양상과 매우 흡사 했다. 그러므로 그들의 토착 신앙보다 더욱 체계화 된 힌두의 모습은 설득력이 있었으며 이로 인해 거부감 없이 발리인들의 신앙생활에 근원이 될 수 있었던 것으로 판단된다.

20) 9세기경에 세워진 보로부두르(Borobudur)나 프람바난 사원의 돌에 새긴 조각 또는 보로부두르의 부조는 물론 또 다른 프람바난(Prambanan)과 칸디 사리(Candi Sari)와 같은 사원의 부조들 역시 『라마야나, Ramayana』에 나오는 사건들이 부조로 조각되어 있다.

21) Jessy Joginder Singh(1985), *History of South-East Asia(1824~1965)*, (Lunas, Kedah: Penerbitan Darulaman), p. 5.

22) Covarrubias(1938), *Miguel. Island of Bali*, (New York: Knopf), p. 6.

만 발리의 음악과 춤은 인니의 다른 지역과 비교해 보았을 때 특별히 토착적인 신앙 및 의례와 강하게 연관되어 있음을 간과해서는 안 된다. 한마디로 발리의 모든 춤의 주제가 인도에서 전해진 힌두 신앙만을 강조하는 것이 아니라 인니의 토속적 신앙 사상들과 혼용 되었거나 인니의 독자적인 발전을 통해 힌두와 적절하게 융화된 것임을 강조하고자 한다. 다른 국가 다른 민족의 종교 무용 종류에서 나타나는 제의적 성격이 발리 춤에서도 나타나는 것이 유사하다고 해서 발리 춤을 단순히 종교 무용으로 구분하는 것을 유의해야 한다. 발리 춤은 종교 춤의 종류로 구분되어 있는 것이 아니라 그들의 춤 자체가 제의적 성격으로 갖추어 졌기 때문에 그렇게 구분하면 발리 춤 개념의 이해 차원에서 오류의 가능성이 우려된다. 그리고 표현 구성의 원리에 있어서도 다른 국가 다른 민족의 종교 무용과는 서로 다른 양상을 보이고 있다.

이에 관한 것은 또 다른 논의가 될 수 있으므로 여기서의 구체적 언급은 생략하기로 하겠다. 단, 가장 두드러진 특징을 한 가지 들자면 혼합된 사상적 사유체계에서 시작한 발리의 춤은 대부분이 극 형식으로 진행되며 발리의 춤 범주의 본질적 맥락에서 시작된 봉헌 형식의 춤은 전반적인 신앙의 범주를 담고 있는 다른 종교 무용에서는 흔하지 않은 양식이다. 필자는 이러한 측면에서 발리의 춤을 ‘극 형식’과 ‘봉헌 형식’으로 구분하고자 하는 것이다. 이러한 구분 작업은 춤 종목의 종류가 다양하고 이해하기 어려운 낯선 관객의 입장에서 발리의 춤 예술 전체를 이해하는데 한층 도움이 될 것이며 춤에 대한 개념이 간단히 인식되어 접근하기 용이할 것으로 기대 된다.

그렇다면 발리 춤에서 두 형식으로 양분할 수 있는 춤 종목들에는 어떠한 것들이 있는지 알아보기로 하겠다. ‘극 형식’의 범주에 포함되는 춤 종목들은 극, 즉 드라마(Drama)의 형식을 두고 춤과 연기가 병행된 것들로 분리하였다. 이 범주의 춤 종목들은 다음과 같은 작품들이 있다. ㉠ 발리에서 가장 오래된 춤극으로 알려져 있는 <감부흐, Gambuh>는 제례무용 형식으로 약 천 년 전부터 발생된 것으로 추정되며 발리에서는 ‘무용의 어머니’라 칭한다. ㉡ <갈론 아랑, Calon Arang>은 춤극의 다양한 변종들 중 한가지로서 연기·노래·희, 비극의 이야기·고전 연극을 대표적 발리 춤의 <레공, Regong>의 요소들과 조합된 것이다. ㉢ <자국, Jauk>이라는 작품은 18세기부터 유래되었으며 고대 인니 카위(Kawee)지역 언어로 된 『라마야나』와 『마하바라타』의 힌두 이야기가 중심이 되는 전통적인 연극이 그 기원이다. 이 춤

극은 독무 혹은 군무로 진행되기도 한다. 독무로 진행될 때에는 ‘락사사, Raksasa’라 칭하는 가면을 착용하는데 귀신형상에 붉은 색이나 흰색으로 된 얼굴에 검고 굵은 콧수염이 장식된다. 군무로 진행될 때는 여섯 명의 무용수와 악의 여신인 랑다(Rangda)도 함께 출연한다. ㉔ 〈와양 왕, Wayang Wong〉은 인니의 대표적인 예술의 혼을 담은 가면극이라 할 수 있다. 인니에서는 세계적으로도 유명한 대표적 연희인 〈와양 툴릿, Wayang Kulit〉을 빼놓을 수가 없다. ‘와양’의 뜻은 그림자(Shadow)이고 ‘툴릿’은 인형(Puppetry)을 의미한다. 그러므로 〈와양 툴릿〉은 인형들의 연기를 그림자로 통해 보는 그림자 인형극이다. 이 그림자 인형극은 인니의 정신을 담은 종합적 의식예술이다. 〈와양 왕〉에서 ‘왕’은 인간(Human)이라는 뜻이다. 그러므로 〈와양 왕〉은 인형 대신 사람이 등장하는 것으로 이해하면 된다.

㉕ 〈토팡, Topeng〉은 발리의 대표적인 가면 춤극이다. 여러 종류의 등장인물은 나무로 만든 가면을 쓰고 나오는데 다양한 가면은 곧 다양한 성격과 움직임을 말한다. ‘토팡’의 어원은 ‘얼굴을 향하여 눌러 닫는다.’ 혹은 ‘가면을 절대 벗지 않는다.’라는 뜻이 있다. 이는 연극자가 극 속의 가면을 통한 등장인물과의 일체를 의미하는 것으로 해석할 수 있을 것이다. 〈토팡〉이 발리에서 대중에게 인기가 있는 이유 중 하나는 춤 뿐 만 아니라 인물들의 노래나 대화 혹은 대사들에 그들 자신의 이야기를 직접적으로 들을 수가 있어서이다. ㉖ 〈바롱 댄스, Barong Dance〉는 흔히 인니의 사자춤이라고 알고 있는 극 형식의 춤이다. 사자나 호랑이의 형상과 유사하여 ‘사자춤’이라고 하나 엄밀히 말하면 이는 성스러운 동물을 총칭하는 것이다. 이 극에서는 ‘부정과 파괴의 신’으로 ‘랑다’가 등장한다. 악으로 통칭되는 랑다를 긴 혀를 이용하여 바롱이 대적하는 것으로 극의 절정을 이룬다. 선한 마력을 이용하여 인간을 보호하는 바롱은 마을의 수호신을 인격화한 것이기도 하다. 꽃으로 장식된 길고 검은 콧수염과 불거져 나온 눈알과 곡선을 그리며 흔들거리는 등 부분은 가죽과 유리·닭털·파인애플 껍질·종 등으로 화려하게 장식한다. 이 작품이 많은 발리 사람들에게 커다란 호응을 얻는 것은 그 자신들이 순수한 정신과 선한 마음을 추구하고 있기 때문일 것이다.

다음은 ‘봉헌 형식’의 범주에 포함시킨 종목들이다. 이 춤들은 주로 극 형식이 행하여지기 이전에 신을 위무하며 제사의 시작을 알리는 것들을 기준으로 구분하였

다. ㉔ 〈펜데트, Pendet〉는 사원에서의 대표적 춤으로서 사원 의식이나 제례의식에서 어린 소녀들이나 결혼을 하지 않은 여인을 신에게 바쳐지는 공양물로서 역할을 수행하는 종교적인 춤이다. ㉕ 이와 비슷한 유형으로 〈멘데트, Mendet〉 춤이 있다. 이것은 〈펜데트〉와는 반대로 결혼한 여성에 의해 거행된다. 사원의 내부와 외부로 오가면서 공물인 ‘아락, Arak’ 과 성수를 들고 다니며 외부에 있는 신들을 내부로 모시는 역할을 수행한다. ㉖ 여성들만이 출 수 있는 춤으로는 〈레드장, Redjang〉이 있는데 이 역시 봉헌의 성격을 지닌 의식 무용이다. ㉗ 〈상향, Sanghyang〉은 발리 종교의 특성을 가장 많이 보여주고 있다고 해도 과언이 아닌데 연회를 수행하는 무용수들이 정신적 무아지경에 몰입하는 형식을 띠고 있다. 〈상향〉은 ‘신성함’ 혹은 ‘숭배자’의 뜻을 가지고 있으며 무아지경의 무용수의 육체를 통해 인간 세상에 잠시 머무는 신성한 영령의 초자연적인 세계를 표현하고 있다. 또 이 춤은 주술적인 성격도 있는데 질병과 악신을 쫓는 의미도 담겨있다. 실제로 춤을 끝내고 사원 마당에서 뜨거운 불길을 만들어 그 위를 걸어도 다니기도 한다. ㉘ 〈레공〉 또한 어린 소녀들이 추는 신성한 춤으로 ‘접신’을 연출하기 위한 춤이다. 실제로 몇몇 무용수들이 이 춤을 추다가 마치 빙의를 한 듯 한동안 몸을 제대로 가누지 못할 때도 있다.²³⁾ 위와 같이 발리에 대표적인 여성 무용들이 있듯이 남성만이 행할 수 있는 무용들도 있다. ㉙ 앞서 〈자욱〉이라는 춤을 극 형식에서 소개했는데 봉헌 형식에서 소개하는 〈자욱〉은 군무가 아닌 남성 독무로 제한한다. 독무로만 행해질 시에는 치열한 전투에 나가는 온전한 무사의 기운을 보여 준다. ㉚ 〈자욱〉과 유사한 내용인 〈바리스, Baris〉는 전사자의 용맹함과 강인함을 무용수의 온몸과 얼굴 표정 그리고 양손의 모양을 통해 그 정신을 보여주는 춤이다. 〈바리스〉의 어원은 ‘군대행렬로 줄서기’라는 의미이며 무사들이 주인공인 고대 힌두문학 작품인 『아르주나 위자야, Arjuna Wijaya』의 이야기로 부터 주제를 가져온 것이다. 이상으로 ㉛부터 ㉞까지의 ‘극 형식’ 과 ㉟부터 ㊱까지의 ‘봉헌 형식’의 대표적인 춤 종목들을 알아보았다.²⁴⁾ 다음에

23) <http://www.youtube.com>, Sanghyang Trance Dances.; <http://www.the-world.co.kr/bali06.html>.

24) 정강우(2006), 한국과 인도네시아 궁중무용의 구조적 유사성 연구 -교차 문화적 관점을 통하여, 성균관대학교 박사학위논문, pp. 105-110.

는 이러한 춤 양식의 분류가 어떠한 기준에서 진행 될 수 있는지에 대하여 그 형식들의 절차를 살펴볼 필요가 있을 것이다. 이에 IV장에서는 [오달란] 의식에서 진행되는 두 형식의 절차들을 면밀히 검토한 후 그에 대해 특성을 밝히고 분류방법에 대한 기준을 제시해 보고자 한다.

IV. [오달란]에서의 봉헌 형식; 모사적 표현과 극 형식; 절대적 표현

서론에서 잠시 언급 하였듯이 [오달란, Odalan]이란 발리 힌두 사원의 건축기념일 및 제사를 말한다. 발리 춤의 양식을 [오달란]을 통해 분류하고자 하는 것은 발리의 대부분의 춤들이 [오달란]을 통해 소개되고 있다는 점에서다. 발리의 춤들은 극히 일상화되어 삶 자체로 통용되고 있기 때문에 결혼식·장례식·탄생일·마을단위의 각종 축제 등에서 빠짐없이 행해지고 있다. 더구나 오늘날에는 관광객과 외지인들을 위해서 거의 매일 왕궁과 극장에서 춤을 연희하고 있다. 이 모든 것들을 연구의 대상에 포함한다면 광범위한 범위로 인해 논지의 집중과 정리과정에서 혼선이 우려되므로 그들의 대표적인 신앙 의식인 [오달란]만을 선택하였다. [오달란]은 각각의 명칭으로 그 규모를 짐작할 수 있는데 대규모의 [오달란]은 [오달란 마두두스 아궁, Odalan Madudus Agung]으로 4일 동안 진행되며 소규모는 [오달란 아릴, Odalan Alil]으로 하루 정도 진행된다.

때로는 큰 규모의 [오달란] 행사 기간이 일주일 넘게 진행되기도 한다. 그러나 특별하게도 [오달란 에카 다사 누드라, Odalan Eka Dasa Nudra]와 같이 100년에 단 한 번씩만 거행되는 행사도 있다. [오달란]은 단순히 힌두 종교 행사만은 아니며 사회적 연합과 거대한 공연을 의미하는 것이기도 하다.²⁵⁾ 이와 같은 발리 중요행사의 절차에서 그 시작은 가장 먼저 봉헌 형식의 춤이 사원 뜰 중앙 무대에서 거행되면서 부터이며 대부분이 독무 또는 이인무로 진행된다. 등장인물을 자세히 보면 아

25) I Wayan Dibia(1985), p. 61, 인용 및 참조.

주 어린 소녀·소년들이 화려한 복장과 분장을 하고 춤으로서 신에 대한 예의를 표하듯 춤을 춘다. 마치 춤추는 자신이 제사의 제물이 되고 이로써 신에게 정성된 마음을 바치는 느낌을 주는 것이다. 이 의식의 춤에서 주로 등장하는 어린 소녀와 소년의 의미는 세상의 더러움이나 악함을 경험하지 못한 순수함의 결정체를 의미한다. 무용수의 공물로서의 자격이 구분되면 춤을 통해 바로 신에 대해 헌물을 바치는 제의 의식을 치루는 것이다.²⁶⁾

이 의식에서 자주 연행되는 춤은 바로 전장에서 필자가 나열한 ㉔부터 ㉞까지의 춤 종목들이 주로 연희를 맡는다. 이 춤들의 공통된 특성을 계속해서 살펴보면 힌두 신앙의 경전이라고 할 수 있는 <마하바라타>의 서사시나 『아르주나』와 같은 문학 작품으로 만들어진 춤극의 등장인물들 중 하나인 것은 분명하다. 그 중 가장 대표되는 춤이 바로 <레공>이다. 발리에서의 아라비안나이트로 통하는 <레공 중 플롯, Regong Jung Plot>에 등장하는 <레공>이 바로 그것이다. 이때는 이야기 구성에 충실하여 아름다움과 우아한 동작위주로 부채를 들고 선보인다. 그러나 극에서 분리되어 독립적인 봉헌 형식으로 이루어 질 때에는 그들의 토착 신앙인 정령승배·자연승배 등과 융합된 인니만의 힌두가 표현 된다. 이러한 성향이 매우 강한 작품으로 <펜데트>를 제외하고 말할 수 없다. 펜데트는 기본적으로 '사원의 춤' 명명되어 사원에서의 의식·종교 제례·결혼식과 같은 의식에 어린 소녀들이 공양물로서 역할을 수행하는 종교적인 춤이다. <레공>과 <바리스> 같은 춤은 수년간에 걸친 엄격한 훈련을 필요로 하지만 <펜데트>는 그저 모방에 의해서 배우며 행할 수 있다. 이와 같이 발리 춤 종목 ㉔부터 ㉞은 대부분이 춤극의 형식에서 벗어나 제의적 성격을 지니고 있다. 또한 이러한 춤들은 주술적 의미도 포함하고 있어서 병을 낫게 하거나 병마를 물리치는 역할도 수행한다. 때로는 수행 과정에서 무용수가 고도의 집중에 의하여 신에 빙의하거나 접신을 하는 등의 행위를 하며 마치 신이 그곳에 함께 있는 것 같은 경험적 상황을 연출할 때도 있다.²⁷⁾

이러한 춤을 통한 진술은 눈에 보이지않는 신의 명령을 여러가지 방법으로 모사

26) I Wayan Dibia, Rucina Ballinger(2004), *Balinese Dance, Drama and Music*, (Singapore: Periplus Editions), pp. 15-17.; <http://www.youtube.com>.

27) <http://www.the-world.co.kr/bali06.html>.

(模寫, Copying)하려는 것으로 볼 수 있다. 한마디로 그들이 추구하는 신의 모습과 정신을 흉내 내려는 것이다. 이를 모사한 동작은 절대 시·공간적 허비가 없다. 절제된 움직임과 정제된 표정(눈동자)으로 신의 의미를 함축하여 보여 주고 있다.²⁸⁾ 이 인무에서는 두 명의 무용수의 치밀하고도 정교한 동작의 동일성이 그 특성인데 이 또한 신을 모사하는 형식을 표방하려는 것이다. 이에 필자는 발리 춤에서의 봉헌 형식은 제의에서 신을 모의하려는 진술을 추구하고 있다는 것이 중심 특성을 밝히면서 그 특성으로서 극 형식과의 목적성이 구분되어 지는 것으로 주장하는 바이다.

[오달란] 의식에서 봉헌 형식을 갖춘 춤이 끝나면 두 번째 의식이 거행되는데 그것이 바로 극 형식의 춤들이다. 이는 전 장에서 소개한 ㉓부터 ㉑까지의 작품들이며 이 중에서도 특히 대표되는 것은 <갈롱가랑>과 <감부>, 가면극 <토팡>이다. 이 작품들은 대체적으로 힌두 경전을 대신하는 인도의『라마야나』나『풍부한 이야기들이 극의 중심 즐거기가 된다. 특히『마하바라타』는 왕(Rama)과 왕비(Sita)·왕의 동생(Raksmana) 그리고 인간과 싸우는 원숭이 장군과 악의 상징(Rawana)등이 출연하여 사랑과 복수 그리고 용서와 화해 등의 광대한 전설을 보여 준다.²⁹⁾ 여기에 재미와 환상을 더하기 위해 각종 동물·희귀한 새·사자 등도 출연한다. 무용수의 신체 조건은 봉헌 형식 일 때와는 조금 다르다. 인물의 성격에 맞게 그 모습을 대변할 수 있는 조건을 갖추어야 한다. 예를 들어 왕의 역할을 맡은 인물은 신장이 크고 외모도 미적이어야 하며 반대로 원숭이 장군은 신장이 작고 골격이 단단한 느낌이 들어야 한다. 인니의 사자춤이라고 전해지는 <바롱 댄스>도 2인의 사람이 일체가 되어 어떻게 조정하느냐에 따라 인물 표현의 성공 여부가 결정되기 때문에 두 인물의 신장과 몸무게가 거의 동일해야 한다.

여기서 잠시 주목 되는 것은 이러한 이야기들이 발리로 전해지기 전 자바 지역-자바는 인도로부터 전해짐-에서는 극중 '이야기 전달자' 즉 설창자의 구송에 의해 모든 것이 진행되었다는 것이다.³⁰⁾

28) I Wayan Dibia, Rucina Ballinger(2004), p. 18.

29) Ibid., p. 40.

30) 허동성(2010), 인도의 연극 전통과 무형문화유산, 『아·태무형유산센터: 유네스코 무형문화유산보호협약과 지역연구의 과제』, p. 123.

그러나 발리로 전해지는 과정에서 이러한 극의 해설자는 점차 사라지게 된다. 이 점은 발리 연희의 구성요소가 연극적인 요소보다 춤의 요소가 더 빈번하게 진행했기 때문으로 판단된다. 위의 극의 구성요소들이 외형적인 극의 구성요소라면 이번에는 내형적인 구성 요소를 살펴보도록 하겠다. ‘내형’이라 하는 것은 그들의 관념으로 부터 근원되어 계획적으로 의도된 여러가지 극의 장치들을 말한다.

발리 춤의 철학적 원류는 ‘두 가지 다른 성질의 것, rwa bhineda(two differences)’에서 출발 한다. 그래서 대비 되는 두 가지 성질의 것들이 극의 여러 곳에서 발견 된다. 이는 아시아의 우주론적 이론과도 같은 이치이다. 즉, 하늘과 땅· 여성과 남성· 밤과 낮· 선과 악· 오른편과 왼편 등이다. 이는 겉으로 보면 분명 이원론적 의미를 담고 있다. 그러나 발리의 극 형식에서는 다른 성질의 것이 함께 부딪히며 화합하여 그 결과로 새로운 ‘균형, Balance’을 획득하는데 더욱 깊은 의미를 둔다.³¹⁾ 이러한 극적 장치는 봉헌 형식의 춤에서는 드물다. 물론 이들의 철학적 사유체계가 봉헌 형식의 춤에 내재되지 않았다는 것이 아니라 감상자의 눈에 쉽게 보이거나 느끼기 쉬울 만큼 시각적으로 드러나 있지 않다는 것이다. 단지 이인 무일 경우 정교하게 동일한 움직임들 통해 신에 의해 조종되고 신의 공물임을 확인해 줄 뿐이다. 그러므로 이 극 형식에서 가장 중요한 특성은 이러한 분명한 사유 체계를 ‘절대(絶對, Absoluteness)적인 표현’ 형식으로 실현해야 한다는 것이다.

사전적 의미에서의 ‘절대’라는 단어는 주로 절대 가격· 절대 개념· 절대 군주· 절대 권력 등에 쓰인다. 이러한 점을 통해서도 알 수 있듯이 발리의 극 형식은 그 주제와 표현 방식이 절대적인 방식으로 진술되어야 한다는 뜻을 내포하고 있다. 즉 춤의 형식이나 내용은 모두 절대자의 자기 발전의 결과이며 이를 떠나서는 주관적인 것도 객관적인 것도 존재할 수 없는 철학 이론인 ‘절대적 관념론’으로 실천하며 이를 극으로 설계한 것이다.³²⁾ 예를 들어 밤과 낮 즉 태양과 달의 존재로 자연의 이치를 거스르지 않아야 하는 것이나 선이 악을 이기는 것은 당연한 그들의 에너지로서 이를 마치 변하지 않는 ‘절대적’ 현물로 받들고 그 형상을 재현해 내는 것이다.

이렇듯 극 형식과 봉헌 형식의 춤은 다른 양식적 진술을 띠고 있어서 형식적인

31) I Wayan Dibia, Rucina Ballinger(2004), p. 8.

32) 헝크만· 로터(1999), 『미학사전』, 김진수 (역)(도서출판 예경), p. 75.

분류 작업을 충분히 이끌어낼 수 있다. 그렇다면 봉헌 의식의 춤이 끝나고 본격적인 제의를 위해 춤극을 연출한다는 것은 어떤 의미인가. 그것은 마치 여타 종교인 기독교나 천주교 혹은 불교에서 행하는 설교 즉 교리의 전달과 유사한 절차로 이해하면 된다. 인니의 힌두나 토속 종교에는 따로 경전이 존재하지 않고 사원의 부조에서 확인되는 이야기나 형상을 확인하는 것으로 대신하고 있다. 즉 경전을 말로 듣는 대신 신화적이며 전설적인 이야기를 줄거리로 삼아 눈으로 보고 들으며 심지어 만질 수도 있는 현물들을 통해 그 속에 담겨진 사유체계를 탐색하는 것이다. 그것은 곧 ‘모사적 표현’과 ‘절대적 표현’을 통합하는 종교의식에서의 주된 목적인 상징적 형식을 완성하는 과정이기도 한 것이다.

V. 결 론

신앙적 경험으로 만들어 진 인니 발리 춤의 사적 고찰은 다음과 같다. 첫째, 애니미즘은 물론 우주론적 관점에서의 자연 숭배와 더불어 힌두 신앙이 자신들을 지배한다고 믿으며 제사 의식으로 춤을 행하는 것이야말로 본질적인 삶의 목적이며 생활의 기준이라 생각했다. 둘째, 자바로부터 전해진 종교적 춤 문화는 받아들이는 과정에서 다소 새로운 변용이 불가피 했겠으나 발리는 토속적인 신앙 사상과의 적절한 혼용으로 춤 예술의 정통성을 지키는 반면 풍요로운 신앙의 이야기를 더욱 다채롭게 진술하였다. 셋째, 제의의 성향이 짙은 춤 예술을 [오달란]과 같은 사원의 제례 의식에서 다양한 연출을 통하여 항상 춤을 연희함으로써 신앙과 예술의 자연스러운 발전을 유지하였다.

필자는 이러한 역사적 사실을 토대로 [오달란]에 나타나는 춤 종목들의 특성들을 살펴보고 그 결과 극 형식과 봉헌 형식으로 분류할 수 있는 가능성을 인지하였다. 각 형식에서 나타나는 특성을 구체적으로 정리하면 다음 쪽의 <표 1>과 같다. 또한 이와 같은 극 형식과 봉헌 형식의 특징들을 통해 보면 발리 춤이 대상을 향한 진술 방식에 그들만의 주관적이며 독자적인 적용 방법이 있었음을 알 수 있었다. 첫째, 발리 인들은 지역의 본질적 신앙인 자연 신앙과 애니미즘적인 신앙을 통해 자연세

〈표 1〉 봉헌 형식과 극 형식의 특성

	〈봉 헌 형 식〉	〈극 형 식〉
연행 시기	모든 연행시의 시작(낮)	연행의 중간 혹은 마지막(밤)
무 대	일정한 무대(사원의 중심)	사원의 안과 밖 모든 장소
주 제	시각적 공물 주술(병의 치료)· 병의	힌두의 전설· 설화를 전시 사랑· 전쟁· 용서· 악의 응징
표현 요소	미적요소가 우선시 됨	전달적인 요소가 우선시됨
표현 방법	신체와 표정으로만 표현	극의 모든 구성장치들로 표현
외형적 도구	짙은 분장과 화려한 의상	가면을 주로 착용
진 행	독립적인 연희 가능	독립적인 연희 불가
동작 형태	동작이 작고 정교함(춤적임)	동작이 크고 무거움(연기적임)
성 격	신에게만 헌납 신들을 위무하기 위함	신과 사람의 마음을 동시에 기쁘게 함 신들의 몸과 형상을 빌음
등장인물의 수	일인 혹은 이인으로 제약	다양한 인물이 다수출연
연희자의 자격조건	어린 소녀와 소년 젊은 여성과 남성	인물의 성격을 고려한 신체적 조건으로 선택

계에서 발생될 수 있는 모든 일들을 예상하고 싶어 했다. 이러한 것을 춤을 통해 경험하며 나아가 신의 영력을 얻고 정신적인 힘을 강하게 하는 것으로 믿었다. 그렇기 때문에 자바의 극 형식에서 사용되는 몇몇 소재들은 이들에게는 불필요한 걸치레에 불과 했다. 그리하여 극을 이끄는 해설자(구창)가 사라지게 되었는데 이는 그들이 힌두의 이야기나 토착 신앙 앞에서는 춤 또는 춤극으로만 응집해야 하는 것으로 인식한 주관적 해석에 의해서이다. 둘째, 발리 춤 공연은 그 자체가 자연계를 주관하기 위한 목적-여기서 주관은 지배의 의미가 아니라 모방적 사고를 의미-을 가지고 있었으며 최대의 제사의식을 지칭하는 것이기도 하다. 즉 춤은 신과 상호 소통하려는 발리 사람들의 사유에 대한 상징이 되었고 그것을 일상에서 행하는 것을 뜻하며 민중의 신앙과 정신 행위의 표본으로서 독립적 발전을 이루게 된 것이다.

자바의 신앙이 새롭게 유입된 발리의 신앙과 그에 따른 춤은(발리 춤의 변화 및 또 다른 양상) 모든 면에서의 급변할 수 있는 여지를 예상 할 수도 있음이다. 그러나 중요한 것은 발리는 자바 힌두 의식의 모든 형식이나 절차를 온전하게 수용하지는 않았다는 점을 다시 강조한다. 즉 자신들의 근본 이자 동시에 본질적 춤의 원리로 작용하던 자연 숭배와 애니미즘 등의 토착 신앙을 자바의 힌두와 적절히 접목시키

며 신앙적인 의식들로만 가득 찼던 춤의 의식을 미적 설계의 새로운 상징으로 재창제했던 것이다. 이 같은 사실은 발리인들의 토속 신앙인 자연 숭배적이면서도 우주론적 순환의 사고가 춤의 사상과 원리로서 고정되어 변이 되지 않았음을 재확인할 수 있는 대목이다.

확고한 발리 신앙의 제의적 성격은 장시간 동안의 공연을 가능하게 했고 때로는 며칠 동안의 지속성을 유지하는 데 커다란 동기를 부여했다. 이렇듯 거대한 춤 실현 과정을 연출하면서 생활이 곧 신앙이며 신앙이 곧 생활인 그들의 삶에 있어서 신을 향한 극도의 충성심은 더욱 강조 되었을 것이다. 인니의 대표적 전통 음악인 [가믈란] 연주가 시작 되면 음악에 맞추어 움직이기 시작하는 것이 아니라, 마음에서부터 행위자 스스로가 움직이지 않는 것을 용납할 수 없는 상태에 이르게 된다는 것과 같은 이치이다. 그리하여 신체를 움직여 끊임없이 춤을 춤으로써 신과의 영적인 교합(交靈)을 느낀 이후에야 비로소 심신에 생명력이 가득 차는 것이라고 생각하였으며 그 결과 신에게 부여받을 수 있는 특별한 영력(靈力)을 얻게 되는 것이 바로 신앙의 완성이라고 믿었다.

변화의 힘이란, 내부에서부터 스스로 연원되어 나타날 수도 있고 또, 외부에서 들어와 순환을 통해 나타날 수도 있는 양면적인 성격을 가지고 있다. 그러나 정신적인 사상의 발효로 인한 사회의 내부적인 요인의 변화는 그것이 타 현상의 유입의 영향에 의한 성립이라 할지라도 발리 고유의 전통적 민족성을 침범할 수는 없었다. 이것이 바로 발리 춤의 전통적 존속요인이자 세속의 과정에 기여한 역사적인 사사라고 사료된다. 자연적 발생이든 타의에 의한 인위적 발생이든 '전통'이라는 것은 민족특유성의 완성을 이루어가는 행위이며, 타국의 시각에서 볼 때 문화의 독창성에 대한 판단과 더불어 간접적으로 이해할 수 있는 가치판단의 기준이다. 이에 신앙과 더불어 전통성을 유지하고 있는 발리 춤은 더욱 새로운 미적 형상으로 응집되어 있으며 동시에 전 세계적으로 인정받는 동남아시아의 대표적인 예술로 가치평가 되고 있다.

■참고문헌

김혜숙(1995). 『포스트모더니즘과 철학』, 이화여자대학교 출판부.

- 여한중(1990). 『인도네시아』. 서울: 명지출판사.
- 전인평(1997). 『비교 민속론: 자바의 전통음악에 관한 연구』. 서울: 민속원.
- 제니아 자리나(1997). 『동양의 전통무용』. 김인숙(역). 서울: 현대미학사.
- 헝크만 · 로터(1999). 『미학사전』. 김진수(역). 도서출판 예경.
- Adrian Vickers ed.(1996). *Being Modern in Bali: Image and Change*. New Haven: Yale University Press.
- Covarrubias Miguel(1938). *Island of Bali*. New York: Knopf.
- Geertz, Clifford Negara(1980). *The Theatre State in Nineteenth-century Bali*. Princeton: Princeton University Press.
- Hall D. G. E.(1987). *A History of "Southeast Asia"*. London: Macmillan ducation Ltd.
- I Made Bandemd, Fredrik Eugene deBoer(1981). *KAJA AND KELOD: BALINESE DANCE I TRANSITION*. Oxford Unversity Press.
- I Wayan Dibia, Rucina Ballinger(2004). *Balinese Dance, Drama and Music*. Singapore, Periplus Editions.
- I Nyoman Sedana(2007). *Performance in Bali*. MPG books Ltd, Bodmin.
- Jessy Joginder Singh(1985). *History of South-East Asia(1824~1965)*. Lunas, Kedah: Penerbitan Darulaman.
- Koentjaningrat(1990). *Javanese Culture*. Singapore, OUP.
- Lelyveld, & Th. B. van.(1931). *La Danse dans le The atre Javanais*. Paris: Librairie Floury.
- Manomohan, Ghosh(1979). *The Natyasastra: A Treatise on Ancient Indian Dramaturgy and Historics*. Calcutta: Granthalaya Private Ltd.
- Moedjanto. G.(1986). *The Concept of Power in Javanese Culture*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- 정강우(2006). 한국과 인도네시아 궁중무용의 구조적 유사성 연구 -교차 문화적 관점을 통하여. 성균관대학교 박사학위논문. 미간행.
- 정강우, 정옥희, 김수인(2010). IV. 2010아시아 무용자원 연구조사. 『2010 국립아시아문화전당 한-남 아시아 예술커뮤니티 구축사업 결과보고서』.

허동성(2010). 인도의 연극 전통과 무형문화유산. 『아·태무형유산센터』.

I Wayan Dibia(1985). Odalan of Hindu Bali: A Religious Festival, a Social Occasion, and a Theatrical Event. *Asian Theatre Journal* Vol. 2, No. 1. University of Hawai'i Press.

Imgard Bartenieff(1968). Research in Dance: Problem and Possibilities. *Research in Anthropology: A Study of Dance Styles in Primitive Cultures*. New York: New York University Press.

<<http://www.indo.com/interests/dance.html>, 2012. 8. 22>

<<http://blog.joins.com/yogyakarta/>. (banzang@joins.com), 2012. 9. 8>

<<http://www.the-world.co.kr/bali06.html>, 2012. 10. 5>

<<http://www.youtube.com>, 2012. 8. 1.~10. 1>

논문투고일	2012년	10월	15일
심사일		10월	21일
심사완료일		10월	26일

Abstract

Classification of the Bali Dance into 'Dedication Form; Imitative Expression of the Ritual' and 'Dramatic Form; Absolute Expression of the Ritual'

- with a Focus on the Procedures of [Odalan] -

Kang Woo - Jeong

*Lecturer of Physical Education Department
ChunCheon National University of Education*

Bali sacred dance has full of cultic elements. Hindu of India who moved from Java around 15th century encouraged Balinese people, who had lived with their indigenous religion in Bali, especially having adapted themselves to the cosmological law of nature, with acculturation in Java style. However, different from Java dance filled with the stories of Hindu, Bali dance enjoys collective achievement through bigger religious rituals than those that can be achieved on an individual basis, having mixed Hindu with their indigenous religion properly. Although Bali dance looks outwardly simple, it is not easy to understand the formulas of dance that are derived from diverse and abundant philosophical concept. This study classified Bali dance into 'Dedication Form' and 'Dramatic Form' through investigation of the contents of dance during the procedures of [Odalan] rituals and its performance methods. In the 'Dedication Form' the performance boosts emotional energies of both dancer and spectators through 'Imitative Expression' to God. So then, it showed the intention to experience mystery in nature with incantations taking the great power comes into sight. 'Dramatic Form' pursues stability of living and practical desires as well while maintaining the balance in the law of natural world, which they believe that they have conflicting interests with, through 'Absolute Expression'. Likewise, Bali dance is presentational statement to rejoice in the power of the great nature surrounding human, not being alert to it. At the same time, it is a means of symbolic donation being offered to God with worship.

keywords: Bali Dance(발리 춤), Dramatic form(드라마 형식), Dedication form(봉헌 형식), Odalan(오달란), Regong(레공)