

# 中國戲曲 舞臺演出的 象徵과 假定性\*

朴成勳\*\*

<목 차>

- 1. 서론
- 2. 본론
  - (1) 상징과 가정성의 원칙
  - (2) 상징과 가정성의 운용
    - ① 배우의 服飾
    - ② 배우의 勾臉
    - ③ 배우의 演技
- 3. 결론

## 1. 서론

중국 고전희곡은 문학 장르상 희곡에 속하며, 공연되면 연극에 속한다. 희곡은 문자로 기록되면 문학적 성격을 지니며, 동시에 무대에 올려지면 연출성을 지닌 종합예술이 된다. 이런 이중적 특성은 문학과 연출 상호간에 제한을 가하기도 하지만, 반면에 희곡 고유의 특성을 가지게 한다<sup>1)</sup>. 그런데 일반적으로 동서양을

\* 본 논문은 2007년도 淑明女子大學校의 교내연구비의 지원을 받아 작성되었음.

\*\* 淑明女子大學校 中語中文學科 教授

1) 中國에서는 戲曲이란 명칭은 일반적으로 자신들의 古典劇을 지칭한다. 歌舞로써 일정한 故事를 演出하는 것을 특징으로 한다. 그런데 이러한 고전극을 글로 기록한 것 역시 문학 장르상의 희곡과 같은 개념으로도 볼 수 있다. 고전극인 戲曲은 오늘날의 개념으로 보면 예술상 演劇 또는 戲劇에 속한다. 본 논문의 주제는 중국의 고전극을 지칭하는 戲曲을 대상으로 삼았다.

막론하고 제한된 무대 공간에서 다양하고 복잡한 사건의 전이와 극 속의 여러 장면 전환을 처리 하는 것은, 연출 상 해결해야 할 중요한 문제이다. 중국의 경우 고전 희곡은 歌舞를 사용하여 스토리를 연출하는데, 무대의 배경이 서양과 달리 매우 단순한 것이 특징이다. 그럼에도 불구하고 時空의 표현이 자유롭다. 이러한 특성은 희곡 연출상 중국만이 갖는 독특한 희곡 미학의 정신과 전통이 스며든 결과라고 할 수 있다. 예를 들어보면 중국의 희곡무대는 기본상 '빈 공간(空的空間)'이다. 그리고 가장 흔하게 볼 수 있는 형식은 이른바 '탁자 하나와 의자 두개(一桌二椅)'이다. 이 '탁자 하나와 의자 두개(一桌二椅)'는 중국 전통 희곡무대에 늘 등장하는 상징부호라고 할 수 있다. 이것은 실제적으로 희곡 무대 위에서 탁자와 의자를 사용해서 배치해야 할 때의 모든 것의 대명사로서, 중국인의 현실 생활 속에서 귀납되고 추상화되어 나온 대표 부호라고 할 수 있다. 우선 '탁자 하나와 의자 두개(一桌二椅)'는 일차적으로 실제 생활에서 사용되는 탁자와 의자의 자연 속성과 일치한다. 때문에 무대 위에서 실제 도구로서 사용될 때는 실제적인 것이 된다. 그러나 실제로 탁자와 의자였던 것이, 몇 분 후에는 침상, 문, 동굴, 산 등으로 변할 수 있다. 무대 위에서의 '탁자 하나와 의자 두개(一桌二椅)'는 이러한 변화를 가지고 있는 무대 연출의 상징 부호로서 다양한 사물을 가리키는 기능을 갖게 된다. 이러한 상징부호의 일면은 이미 배우와 관중들의 공동 인식으로 말미암아 약정되어 인식되어진 것이라고 할 수 있다. '탁자 하나와 의자 두개(一桌二椅)'가 산과 침상과 동굴 등을 상징하는 것으로 전이된 과정을 살펴보면, 여기에는 가정성이 개입되어 있다. '탁자 하나와 의자 두개(一桌二椅)'를 '산'이라고 배우와 관객이 가정하고 인식해야만 그것은 '산'을 상징하는 부호가 된다. 이러한 상징과 가정성은 동서양의 희곡연출에 모두 존재한다. 그러나 필자는 서양과 달리 무대 배경이 지극히 단순한 중국에서 희곡의 무대 연출은 어떤 상징과 가정성의 미학과 원칙을 가지고 있는가? 그리고 그것의 원리는 무엇이며 어떻게 운영되는 가를 중심 문제로 삼아 고찰해 보았다. 아울러 이러한 상징과 가정성을 갖게 하는 원인은 무엇인 가를 밝혀 보았다.

## 2. 본론

### (1) 상징과 가정성의 원칙

戲曲은 歌舞로써 일정한 故事를 연출하는 戲劇의 藝術形式이다<sup>2)</sup>. 이것을 자세히 설명하면, 주체로서의 배우는 무대 위에서 약속된 ‘臺步(무대위의 정해진 걸음 걸이)’로 걸어가야 하고, ‘韻白(운을 가진 대사)’으로 念을 하고, 情을 호소하는 곳에서 唱(노래)를 한다. 또한 ‘手之舞之(손으로 춤추고)’, ‘足之蹈之(발로 춤추며)’ 補助한다<sup>3)</sup>. ‘趟馬’, ‘搶背’, ‘雲手’ 등의 몸동작(身段)과 각종 技巧 및 程式 등은 현실 생활과 대조해 보면 모두 상징성을 지니고 있다. 배우는 자신의 肢體를 객관적인 對象을 表現하는 媒介로 삼으며, 觀衆들의 直覺的인 視覺을 자극해서 感知를 제공한다. 또한 가상적인(虛擬的)인 演技演出을 통해 觀衆의 想象을 조정하고 움직인다. 그 속에는 眞實한 藝術效果와 戲曲의 假定과 眞實이 辨證的인 관계를 가지고 섞여 있다. 이러한 점과 관련하여 일찍이 희곡 비평가인 明代 王驥德은 <<曲律>>속에서 다음과 같이 언급하고 있다.

“戲劇의 道는, 出發은 實을 중요시하며, 運用은 虛를 중시한다. <<明珠>>, <<浣紗>>, <<紅拂>>, <<玉合>>은, 實로써 實을 運用한 것이다. <<還魂>>, <<二夢>>은, 虛로써 虛를 運用한 것이다. 實로서 實을 運用하는 것은 쉬우나, 虛로써 實을 運用하는 것은 어렵다.<sup>4)</sup>”

2) 戲曲者, 謂以歌舞演故事也. <<王國維戲曲論文集·戲曲考原>>, 中國戲劇出版社, 1986, 163쪽

3) 情動於中而形於言; 言之不足, 故嗟歎之; 嗟歎之不足, 故歌詠之; 歌詠之不足, 故不知足之蹈之, 手之舞之也. <<詩經>>의 大序부분, 張允中 註, <<白話註解詩經>>, 臺灣常務印書館發行, 1971, 1쪽.

4) “戲劇之, 出之貴實, 用之貴虛. <<明珠>>, <<浣紗>>, <<紅拂>>, <<玉合>>, 以實而用實者也; <<還魂>>, <<二夢>>, 以虛而用實者也. 以實而用實也易, 以虛而用實者也難.” <<中國古典戲曲論著集成卷四>>, <王驥德 著, 曲律 雜論第三十九上>, 154쪽, 中國戲曲研究院編, 1982.

위의 문장은 예술상의 허와 실에 대한 견해를 밝히고 있다고 할 수 있다. 呂天成 역시 <<曲品>>속에서 “회곡은 虛를 운용하는데 뜻이 있으니, 사실과 부합할 필요는 없다.”<sup>5)</sup>고 하였다. 위의 언급은 예술 창작방법상의 진실과 허구의 관계, 또한 예술진실과 생활진실 간의 관계, 예술 창작속의 유형과 무형의 관계 등등을 포괄하여 설명하고 있다고 하겠다. 필자가 이러한 언급을 인용한 것은 중국 전통 회곡무대의 연출 부호 속에 이러한 종류의 미학을 추구한 흔적이 있기 때문이다. 서론에서 살폈듯이 중국의 회곡무대는 기본상 ‘빈 공간(空的空間)’이다. 그리고 가장 흔하게 볼 수 있는 형식은 ‘탁자 하나와 의자 두개(一桌二椅)’이다. 우선 ‘탁자 하나와 의자 두개(一桌二椅)’는 일차적으로 실제 생활에서 사용되는 탁자와 의자의 자연 속성과 일치한다. 그러므로 무대 위에서 실제 도구로서 사용될 때는 실제적인 의자와 탁자가 되며, 이것은 이른바 ‘실로써 실을 나타낸 것(以實寫實)’이 된다. 그러나 실제로 탁자와 의자였던 것이, 가정성의 허의 수법을 사용하여, 몇 분 후에는 침상, 문, 동굴, 산 등으로 변할 수 있다. 실제의 생활 속의 ‘탁자 하나와 의자 두개(一桌二椅)’는 무대연출 부호로서의 ‘탁자 하나와 의자 두개(一桌二椅)’로 변화되어 다양한 사물을 상징하는 기능을 갖게 된다. 다시 말해서 ‘탁자 하나와 의자 두개(一桌二椅)’는 무대 위에서는 ‘虛構的인 산과 침상 등의 상징부호로 변화된 것이며, 관중들은 가정을 통해서 실제의 산과 침상으로 인정한다. 이것은 ‘虛로써 實을 묘사한 것(以虛寫實)’이라고 할 수 있다.

여기에서 회곡의 무대연출은 근본적으로 두 갈래의 모순을 가지고 있음을 알 수 있다. 그것은 眞과 假, 有限과 無限, 生活眞實과 藝術眞實 등등의 관계이다. 이러한 속성은 중국 뿐만 아니라 서양에도 존재하고 있다. 서로 다른 회극형식과 유파는 오랜 세월을 걸쳐 각각의 특성을 보유하고 있다. 그러면 어떻게 이러한 충돌을 해결하고 있는가? 모두 하나의 前提를 공통적으로 가지고 있는데, 바로 무대 연출 상 假定性을 인정하는 것이다. 무대 예술의 진실은 설령 진짜 사람을 재료로 사용

5) “(戲曲)有意寫虛,不必與實事合”(<<中國古典戲曲論著集成卷六>>, 呂天成 著, 曲品卷上), 209쪽, 中國戲曲研究院編, 1982.

하여도 또한 가정성을 인정해야만 가능하다. 중국과 서양을 막론하고 戲劇에 따라오는 배경은 모두 假定의 것이다. 그러나 차이가 있다. 서양의 경우 일반적으로 가정성은 배우의 정신을 표현하는데 도움이 되기를 요구한다. 무대상의 가정성은 반드시 생활의 진실에 대해 꿰뚫히게 묘사되어야 한다. 가정성이 무대에서 되도록 들어나지 않아야 한다. 관중들에게 무대 위의 연출을 사실적으로 믿게 하는 것을 추구하기 때문이다. 이러한 점은 스타니슬라브스키의 연출론에서 찾아 볼 수 있다. 그런데 같은 서양이지만 브레히트의 경우에는 상반된다. 이미 무대의 가정성은 객관적으로 존재한다. 가정성의 속임수를 가려서 관중을 혼동시킬 필요가 없다. 그의 소외이론(疏外理論)은 충분히 假定性を 나타내어야 한다. 스타니슬라브스키는 되도록 가정성을 배척한다. 왜냐하면 이렇게 해야만 생활의 진실을 무대에서 재현할 수 있기 때문이다. 브레히트의 경우는 충분히 가정성을 나타낸다<sup>6)</sup>. 이렇게 해야 비로소 무대의 진실이 생활의 진실과 구분되기 때문이다. 그렇다면 중국은 어떠한가? 필자의 견해로는 스타니슬라브스키와 브레히트의 일면을 모두 포함하고 있다고 본다. 중국은 假定性を 두려워하지 않는다. 그러나 또한 의식적으로 드러내는 것은 아니다. 假定性이 덮어지는 것을 걱정하지 않는다. 중국의 희곡은 假定性에 대해서 적극적이라고 할 수 있다. 관중과의 묵시적인 합의를 통해서, 교묘하게 가정성을 이용하여 眞과 假, 無限과 有限 등의 모순을 해결하고 있다. 애써서 假象을 가리지도 않으며, 소극적으로 가상을 드러내지도 않는다. 적극적으로 이용하여 예술형상을 塑造하며, 광활하고 무한한 생활을 표현하고, 관중들을 감동시키는 예술진실을 창조해낸다. 하나의 布城<sup>7)</sup>은 '虛'의 일면을 가지고 있으나, '허'의 일면은 이미 배우와 관중의 공동인식으로 말미암아, 하나의 일반적인 都市를 대표하는 것으로 약정되어 인식되어진다. 즉 虛化된 것은 임의의 어느 도시를 대표하는 符號가 된다. 때문에 중국 전통 희곡의 무대연출에 있어서, 서로 다른 극작품을 연출하면서 동일한 布城을 사용하여도 관중들의 불만을 야기

6) 阿甲 著, 《戲曲表演規律再探》, 15쪽, 中國戲劇出版社, 1988.

7) 천에다 성벽과 문의 모양을 그린 것으로, 희곡 연출에 사용하는 도구의 일종.

시키지 않는다. 예를 들면 중국 전통 희곡의 작품가운데 하나인 <<空城計>>에서 포성을 사용하면 西城을 대표하게 되며, <<戰冀州>>에서는 이것을 사용하면 冀州를 대표하게 되며, <<殺四門>>에서는 하나의 布城을 사용하였지만 네 군데의 문을 표시하게 된다. 하나의 僵尸는 喪生을 표시하며, 몇 개의 圓場은 천리의 아득함을, 수 개의 堂鼓는 大軍이 국경에 다다른 것을 나타낸다. 모두 완전히 虛化되어 하나의 상징부호가 되었으며, 그것들이 갖는 사실적인 면들은 매우 감소해졌다. 반대로 '假적인 면들이 분명하게 나타나 있다고 하겠다. 하지만 관중들로 하여금 진실되고 아름답다고 느끼게 한다.

중국의 고전희곡이 연출상 가정성을 이용한다는 사실과 그 實例들을 앞에서 살폈다. 다음으로 살펴볼 문제는, 그러면 가정성을 어느 정도로 무대 연출에서 적용할 것인가가 문제로 남게 된다. 어느 정도가 되어야 가정성을 통해 만들어진 상징부호들이 관중들에게 묵시적으로 동의하고 진실되고 아름답다고 느끼게 되는 것인가? 무대 위에서 되도록 假象을 덮는 것이 '全眞'이고, 충분히 가상을 나타내는 것이 '全假'라면, 중국 희곡이 추구하는 상태는 무엇인가? 이른바 "全實全假는 모두 희곡이 아니라는 것이다. 假속에 眞이 있어야, 사람을 감동시킬 수 있으며, 그래야 비로소 아름답게 된다(全實全假都不象戲曲, 要假中有眞, 才會動人, 也才美)"고 여긴다. 아울러 "비슷하지 않으면 희가 될 수 없고, 진짜와 같으면 예술이 될 수 없다(不象不成戲, 眞象不成藝)"고 주장한다. 바로 이러한 상태가 중국 고전희곡에서 추구하는 상징과 가정성의 미학의 원칙과 기준이 된다고 생각된다.

## (2) 상징과 가정성의 운용

희곡은 앞에서 살폈듯이 동서양 모두 가정성의 수법을 이용하여 연출을 진행한다. 그러나 그 연출의 미학은 서로 다르다. 중국 희곡에서 상징과 가정성을 운용하는 방법에는 여러 종류가 있는데 대표적인 것이 '허구로써 사실을 나타낸다'는

‘以虛寫實’이다. ‘以虛寫實’은 중국 畫論의 ‘黑白相生’과 비교하여 설명할 수 있다. 虛란 無이며, 空이라고 할 수 있으며, 水墨畫 속의 白과 같다. 그림 속의 白은 筆墨이 닿지 않은 곳으로 아무 것도 없다. 그러나 畫家들은 도리어 이것을 사용하여 그림 속에 그림을, 혹은 그림 밖의 그림을 만든다. 그림 속에서 白은 黑으로 인하여 하늘이 될 수도 있고, 흐르는 물이 될 수 있고, 大地가 될 수 있다. 희곡 속에도 이런 白이 존재한다. 무대의 배경, 배우의 분장과 연기 등 다양한 연출 분야에서 나타난다. 앞 절에서 이미 무대의 배경과 관련되어 虛와 實의 관계는 살펴봤으므로 중복하여 언급하지 않겠다.

### ① 배우의 服飾

중국 전통 戲曲 속의 服飾은 체계적인 상징성의 부호를 형성하고 있다. 전통 희곡 속에서 복식은 不變의 衣裳制度를 지니고 있다. 복식은 몇 가지 큰 유형으로 분류되어 있는데, 그 분류는 또한 색깔에 의해서 나뉘지고, 모두 程式化, 慣例化되어 있다. 예를 들면, 열 가지 색으로 분류 되어있는 蟒은 황제로부터 대신에 이르는 各級의 官服인데, 이것은 “實”적인 것이다. 그것은 또한 많은 종류의 서로 다른 색깔을 가지고 있으며, 서로 다른 색깔의 옷차림은 서로 다른 사람의 신분, 지위, 나이, 성격을 가리킨다. 예를 들면 黃蟒은 황제가 착용하는 것이며, 香色蟒은 宰相의 복식이다. 이것은 “虛”적인 것이며, “虛”의 意味와 色彩를 띠고 있다. “靠”역시 마찬가지다. 靠는 무장이 전쟁할 때 착용한 갑옷으로서는 “實”적인 것이다. 이것의 서로 다른 색채는 무장의 서로 다른 성격을 표시한다. 흑색은 무장의 성격이 거칠고 호방한 것을 표시하며, 백색은 학문이 깊고 태도가 의젓하고 영민한 것을 나타낸다. 이러한 일면은 또한 “虛”적인 것이다. 왜냐하면 당시의 생활 속에서 무장들이 희곡의 복식 분류대로, 자신들의 성격을 분류하여 입지 않았기 때문이다. 복식의 부호는 비교적 강한 중국인들의 人文色彩와 主觀意識의 함유를 지향하고

있다. 이 때문에 約定되어 俗成된 것에 대한 이해와 파악이 필요하다. 그렇지 않으면 理解上 困難을 겪게 된다. 일정한 特殊性을 지녔지만, 그것은 자기 特殊의 美學的 기능을 가지고 있다. 이 때문에 일단 그것의 言語符號로서의 規則을 掌握하게 되면, 그 독특한 美學意味를 즐기게 된다.

## ② 배우의 勾臉

중국 전통희곡의 劇目 중에 勾臉은 裝飾性과 誇張性의 象徵符號로서 훨씬 “以虛寫實”적이다. 왜냐하면 구검은 사람들의 일상생활에서 나온 것이 아니며, 현실생활 속에서 사람들은 이런 식으로 화장할 수 없다. 그것은 훨씬 많이 일종의 藝術的으로 加功과 製鍊된 것이다. 현실생활 속의 사람들은 자신을 아름답게 꾸미거나 변화를 주기위해서 화장을 한다. 희곡 무대상의 구검은 표현인물의 성격특징 혹은 정서적 색채를 돌출시키기 위해서 한다. 희곡 속의 丑의 구검은 얼굴 중심에 白色點을 그리는데, 이 白點의 大小와 形狀, 畫法과 그린 위치는 모두 많은 差別을 가지고 있다. 이러한 차별은 희곡 무대상의 각색의 인물형상의 간사함과 용속함과 음험함, 혹은 골계와 해학과 풍자 등을 분별 표시할 수 있다. 淨角의 구검은 더욱 丑角 보다 훨씬 복잡하며 엄격한 程式을 형성하였다. 많은 역사 인물이 희곡 무대상에서 모두 자기만의 고정불변의 검보 형식을 가지고 있다. 예를들면 <<三國演義>>속의 張飛는 花喜鵲의 眼窩인 花臉臉譜이며, 포공은 黑臉白眉에 腦門에는 月牙(초승달)이 그려진 臉譜인데, 모두 몇 천년 동안 고정되어 내려온 臉譜譜式이다. 전통희곡 속에는 또한 많은 갈래의 臉式이 형성되어 있다. 예를들면 腦門譜, 眼窩譜, 眉譜, 嘴譜, 顏色譜 등등. 이런 보식 또한 보편적으로 상징의미를 지니고 있다. 예를 들어 點眉(점을 찍은 듯한 눈썹)는 노인을 상징하며, 壽字眉는 短命人을 상징하며, 蝙蝠眉는 喜慶을 상징하고, 刀螂眉는 싸움을 좋아하는 것을 상징한다. 검보예술은 인간 五官의 본래 면목을 충실하게 묘사하고 재현하지 않는다. 반대



로 대담한 상상과 연상을 사용하여, 개조와 창신을 더하고, 각색의 형상을 虛化하여 상징성의 臉譜符號로 만들었고, 아울러 일련의 程式化 체계를 형성하였다. 그리고 중국의 관중은 반복적인 감상을 통하여, 민족 특유의 審美心理를 加味하여, 점점 자기의 감상습관을 형성하여, 이러한 부호가 뜻하는 바에 대한 認知를 획득하였다. 이로부터 戲曲演出符號의 體系에 대한 이해를 形成하였으며, 이로부터 중국 전통희곡의 관중과 연기자 사이의 默契를 형성하였다.

### ③ 배우의 演技

배우의 동작 또한 가정성을 통한 대량의 상징성의 부호를 형성하고 있다. 배우의 表演動作은 희곡 속에서 많은 작용을 한다. 배우는 그것을 사용하여 모종의 사물의 존재를 표시하며, 어떤 동작은 강조성의 동작으로, 배우는 그것을 사용하여 言語表達의 부족함을 보충하고, 語調속의 含意分量을 加重한다. 또한 어떤 동작은 감정을 서술 할 수 있으며, 배우는 그것을 사용하여 內心의 情緒 움직임을 밖으로 표현할 수 있으며, 관중들이 더욱 角色과 劇情을 이해하도록 돕는다. 어떤 일종의 동작은 상징성의 동작인데, 배우는 그것을 사용하여 某種의 心境, 狀態 혹은 環境 등을 表達한다. 이런 類의 상징성 동작은 역시 장기간의 전통희곡 연출 속에서, 무대 실천을 통하여, 천천히 배우의 “實”적인 동작으로부터 “虛”化되어 나온 것이다. 중국 희곡에서 배우의 연기는 일반적으로 科(科:배우의 동작), 白(白:대사), 曲(曲:노래)의 요소를 이용해 연출해 낸다. 먼저 科를 통한 ‘以虛寫實’을 살펴 본다.

앞에서 虛는 無의 개념으로, 즉 텅빈 空과 같은 개념으로서, 중국 수묵화 속의 白과 같음을 언급하였다. 수묵화 속에서 白은 筆墨이 닿지 않은 곳으로, 아무 것도 없다. 그러나 畫家들은 이 ‘아무 것도 없는 곳’을 잘 운용하여, 흰색으로 검은 것을 담담하게 하고, 백으로써 흑을 지키게 하는 일련의 空白規律을 귀결해 낸다. 때문

에 白은 하늘이 될 수 있고, 흐르는 물이 될 수 있고, 大地가 될 수 있으며, 혹은 그자체로 그림에서 또한 없어서는 안 되는 위치(布局)가 되기도 한다. 희곡의 무대 위에, 또한 이런 종류의 白이 있음을 언급했다. 희곡 작품인 <<秋江>>속의 급류 속에서 배가 가는 것(急水行舟)의 연출을 보면, 무대 위의 진실은 물도 배도 없다. <<三岔口>>의 어둠 속에서의 싸움은 배우들 간에 암흑 속에서 치열한 싸움을 하지만, 사실 무대 위에는 등불이 휘황 찬란하게 빛나고 있다. <<搜杜府>>의 안팎의 수색은, 기실 무대 위에는 결코 前廳과 後園이 없으며, 식량 창고와 마굿간은 더더구나 없다. 그러나 관중들은 배우들의 演技演出을 통해서 도리어 거의 이런 모든 것을 본다. <<下山>>속에서는 小和尚을 연출한 배우는, 무대에서 퇴장할 때 한 걸음 한 걸음 걸을수록 작아져, 마지막에는 땅위에 누워있는 것과 같아, 소화상이 산을 내려가는 것처럼 느끼게 하였는데, 걸어갈수록 멀어져, 사람의 모습이 점차 없어졌다. 무대에는 산이 없으나, 관중들은 도리어 그 돌아가는 길의 피를 볼 수 있었다. 虛지만, 여기서는 그 특정한 내용을 보게 되었다. 이밖에도 약속된 배우의 상징적인 동작들이 있다. 예를 들면 鐵板橋功이란 동작은 배우의 신체가 딱딱하게 되어, 곧장 땅으로 떨어지는 것인데, 이런 동작은 기절하여 죽는 것을 상징한다; 또한 跟頭越牆은 전쟁 중의 城을 공략하는 것을 상징한다. 小근이 손수건으로 얼굴을 가리는 것은, 부끄럽거나 혹은 떳떳치 못한 뜻을 상징하고 있다

사람은 특정한 환경 속에서 생활하며, 반드시 이런 환경에 의해서 규정된 태도나 모습에 대해 반응하고 상응하는 동작이 반드시 있게 된다. 배우는 바로 이런 종류의 태도나 모습에 대한 反應과 相應의 동작을 파악하고, 규정된 情景를 映射해 내어, 虛를 사용하여 形象을 幻化해낸다. 虛가 實을, 다시 말해 무대 조건의 제한 때문에 잘 표현되지 못한 생활 속의 '실'을 대체한 것이다. 實은 虛에서 생긴 것으로, 하늘에서 떨어진 것이 아니다. 虛는 단지 實에서 빌려온 것으로, 무대상의 實이다. 즉 배우의 연기를 통한 연출이, 비로소 우리들이 필요로 하는 實을 만들어 낼 수 있다. 驚濤駭浪(거칠고 사나운 파도), 萬馬奔騰(천군만마가 내달리듯 달린다)는 身段이 있다. 수묵화처럼 黑이 없으면, 白은 옳은 곳이 하나도 없다. 희곡

무대 위에 배우의 연기연출이 없으면, 그 아무것도 없는 무대의 공간은 영원히 또한 아무것도 없는 것이다. 전자는 實이고, 후자는 虛이다, 허로 인해서 실이 존재하고, 실로 인해서 허가 유용하며, 서로 두드러지게 되고, 각기 그 오묘함을 나타낸다.

다음으로 배우의 연기 동작 가운데 '虛로써 實을 묘사하는 것'에는, '科외에 白과 曲이 있다. 여러 중국의 고전 희곡 작품 속에서 주인공이 먼 길을 가거나 떠날 때, 배우의 노래나 대사를 통해 자신이 가는 길의 상황과 風光을 표현한다. 희곡 무대에서 시간의 변화를 표현하는 것 역시 虛로써 實을 대신한다. 하루 밤 사이에 주인공의 머리가 하얗게 변한 것을 연출할 때면, 배우는 하루 밤의 시간을 연출할 때, 어느덧 四更을 알리는 更鼓소리가 들린다고 노래를 이용해서 표현하다. 또한 노래 가사 사이에 시간의 공백을 두는데, 有聲 뒤에 얼마 동안의 無聲의 적막함을 삽입한다. 이런 종류의 시간상 공백은 有聲에 대해서 말하면 일종의 虛이며, 이런 虛는 또한 소리 나는 更鼓를 사용해서 관중에게 밤이 지나고 새벽이 다가온 느낌을 준다.

현대 중국 戲劇의 무대 연출에도 虛가 있다. 幕과 幕 사이의 空白, 暗場處理 등은 실제 무대 연출에 상대적으로 일종의 虛라고 할 수 있다. 이것은 모두 무대조건의 制限으로 正面表現의 時間과 空間 및 事件의 轉移를 허락하지 않기 때문이다. 그래서 이러한 상황은, 막과 막 사이 혹은 무대 뒤의 暗場 속에서 생략된다. 생략된 일체는 正面表現의 戲속에서 對話를 사용하여 설명하거나, 혹은 관중의 想像을 이용하여 보충을 가한다. 그러나 各幕과 各場에서 정면표현의 시간과 사건은, 도리어 엄격하게 生活 속 眞實의 時間과 論理를 遵守한다. 말을 타고 달리는 장면을 연출할 때, 現代劇은 무대 밖에서 말발굽의 소리를 내는 音響效果를 이용하여 관중의 상상 속에서 形象을 만들어 낸다. 그러나 戲曲에서는 직접 무대 위에서 배우가 손에 채찍을 쥐고 약속된 동작을 통해, 관중의 상상 속에서 형상을 만들어 낸다. 하나의 虛는 무대 밖에 있고, 하나의 虛는 무대 위에 있다. 하나의 허는 배우의 연기연출 밖에 있고, 하나의 허는 연기연출 안에 있다. 그럼에 비유하면 하나의 空白

은 그림 틀 밖에 있고, 하나는 水墨畫처럼 그것의 空白은 그림 속에 있다. 허의 방법은 다르지만 도리어 목적은 일치한다. 모두가 眞과 假, 有限과 無限의 矛盾을 해결하기 위한 것이다. 그러나 중국 희곡은 직접 무대 위에서 배우의 연기연출 속에서 虛를 인정한다. 광활한 무대공간에서 무한한 生活情景을 正面으로 表現해 낼 수 있다.

### 3. 결 론

程式화된 虛儀를 현저한 특징으로 삼는 중국 고전 희곡은 象徵과 假定性이 없는 곳이 거의 없다. 戲曲의 의미를, 戲란 배우가 實體로써 對象을 표현하는 것이고, 曲은 배우가 상상을 사용하여 對象을 感知하게 하는 것으로도 설명한다. 다시 말해서 戲曲이란 知覺形象藝術과 想像藝術의 二重屬性을 지니고 있는 것이다. 배우의 연기연출 뿐만 아니라, 전통 희곡의 舞臺美術도 假를 사용하고 있다. 배우의 복식과 구검 및 무대 위에서의 행위는 관중의 인가를 얻을 수 있어야 하며, 희곡 연출의 모든 기초에는 예술진실이 있어야 한다. 중국 예술정신 속의 허와 실은, 모든 중국 전통희곡의 무대 속에 침투되어 있다. 중국 전통 희곡연출 부호체계 속의 상징부호와 가정성의 정신은, 중국 예술정신 속의 이러한 虛實結合, 虛中寫實, 虛中有實, 虛實相生 속에서 잘 체현되고 있다. 그리고 배우의 虛擬動作을 잘 돋보이도록 한다. 또한 중국 예술미를 구비한 각종 虛虛實實의 舞臺環境 등 많은 間接描寫를 造成하는 작용을 한다. 이런 간접묘사의 작용은 희곡무대위에서 假定性을 體現하는 原則이 되며, 時空의 자유로운 轉換을 실현하고 演出 方面에 편리를 제공하는 커다란 작용을 한다. 동시에 이런 종류의 상징부호는 또한 관중의 想像과 聯想을 잘 激發시켜, 寫實的이고 直接的으로 묘사해서는 도달할 수 없는 특수한 효과를 얻게 된다. 중국전통 희곡연출체계 속의 상징성의 부호와 가정성은 중국전

통회곡 관중의 민족 審美習慣에 順應한 것이며, 중국전통의 예술심미 정신을 體現한 것으로, 자기만의 독특한 審美趣向을 구비하여, 높은 심미가치를 형성하였다. 역대로 戲曲觀衆은 모두 자신의 생활역경과 상상력에 근거하여 무대상에서 제공하는 默契의 意象에 대하여 하나의 의심도 갖지 않고 同意하고 있다. 관중들은 그것들의 발전과 조합을 거쳐서 하나의 완벽하고 영원한 意象을 만든다. 때문에 끊임없이 풍부한 민간의 관념과 習俗을 관찰하고, 그들의 사상과 감정을 최대한 반영하여, 예술적으로 현실생활을 재현하는 것이 중국 희곡이 갖고 있는 상징과 가정성의 당면 과제이기도 하다.

#### 《參考文獻》

- 王驥德 著, <<曲律>>, 中國戲曲研究院編, 1982.
- 呂天成 著, <<曲品>>, 中國戲曲研究院編, 1982.
- <<王國維戲曲論文集>>, 中國戲劇出版社, 1986.
- 阿甲 著, <<戲曲表演規律再探>>, 中國戲劇出版社, 1988.
- 林克歡 著, <<戲劇表現論>>, 文藝新學科建設叢書, 1993.
- 沈達人 著, <<戲曲意象論>>, 文化藝術出版社, 1995.
- 樂冠樺 著, <<戲曲舞臺美術概論>>, 文化藝術出版社, 1995.
- 孟昭毅 著, <<東方戲劇美學>>, 經濟日報出版社, 1997.
- 王國維 著, <<宋元戲曲史>>, 臺灣商務印書館, 1998.
- 張之滄 著, <<藝術與真理>>, 上海人民出版社, 1999.
- 田蘭玉 著, <從時空的自由和表演的虛擬看中國戲曲舞臺的假定性>, <<天津輕工業學院學報>>, 1999年第2期.
- 張連 編著, <<中國戲曲舞臺美術史論>>, 文化藝術出版社, 2000.
- 居閱時 主編, <<中國象徵文化>>, 上海人民出版社, 2001.
- 樂冠樺 著, <<角色符號>>, 三聯書店, 2005.

### 〈中文提要〉

中國傳統戲曲演出符號體系中的象徵符號,就很好地體現了中國藝術精神中的虛實結合的思想,很好地起到了烘托演員的虛擬動作,營造具有中國藝術美的各種虛虛實實的舞臺環境等諸多間接描寫的作用。這種間接描寫作用為戲曲舞臺上體現假定性原則,實現時空自由轉換和提供演出方便起到了很大的作用。這種象徵符號和假定性的運用和意義轉換,既簡潔、實用,又有利于演員的虛擬化表演,觀眾不僅認同、接受,更不會產生疑義。因此繼續葆有並不斷豐富民間觀念習俗、反映群眾的思想情感,藝術地再現的現實生活,中國戲曲能夠走入再創輝煌。

**關鍵詞：**象徵符號, 假定性, 虛擬性, 以虛寫實