

경극과 가부키의 공연공간과 연출양식의 비교 연구

오 경 희
(아주대학교)

1. 서론

모든 공연은 공연이 이루어지는 실질적인 공간과 밀접한 관계를 맺고 있다. 특히 연극이 시작되고 발전해 온 과정을 보면 야외에서, 평지에서 공연되던 연극이 무대 위로 올라오고 공연의 필요성 또는 관객의 요구에 따라 극장 안으로 들어오게 되었다. 평지의 연극이 무대 위로 올라오면서 관객의 시선보다 높게 펼쳐지는 연극은 사람들의 시선을 받게 되고 집중도를 높이게 된다. 무대에 오른 배우에게는 분장을 한 모습과 관객과의 거리감에서 오는, 또 무대 위로 집중되는 관객의 시선에는 배우에 대한, 그리고 그들이 만들어내는 공연에 대한 선망이랄지 경건함 같은 것이 포함되어 있다. 그 무대가 소형이든 대형이든 원형이든 돌출 형이든 액자 형이든 극장의 역사를 통해 등장했던 여러 무대들은 각기 그 고유의 장단점을 가지고 관객들에게 색다른 경험을 하게 한다. 극장 안에서의 조명과 음향, 무대 배경 등은 이러한 분위기를 만드는데 있어 자신들만의 역할을 가지고 있다.

이러한 역할들은 비중은 다르겠지만 모든 연극에 공통되게 작용될 것으로 보인다. 그렇다면 중국연극에서도 그러할까? 중국의 전통극인 戲曲¹⁾에서 무대

1) 이 글에서 말하는 '戲曲'은 극본 개념이 아닌 음악을 위주로 하는 중국 전통극을

공간과 연출 상의 특징이 공연이라는 관점에서 연계되어 논의되는 경우는 드물다.²⁾ 이것은 중국 戲曲이 배우 중심의 연극이라는 점에서, 무대 위의 복잡한 장치나 도구 보다는 배우의 연기력에 상당부분 의존하는 특징을 가졌다는 것에서 무대공간의 중요성이 간과되는 부분이 있을 것이다. 중국 戲曲과 유사한 배우중심의 연극으로 무대 위에서 배우가 가장 아름답고 화려한 연극으로는 일본의 전통 연극을 꼽을 수 있다.³⁾ 일본 연극도 같은 특징을 가질까?

본 논문에서는 중국과 일본의 두 전통연극의 비교를 통해 무대 공간과 연출의 상관관계를 살펴보고자 한다. 또한 상업성 극장 무대 공연에서의 성공여부는 관객과의 호응을 얼마나 이끌어내는지에 있다고 볼 때, 무대 공간이 배우의 연기에 작품의 연출에 어떠한 기여를 하고 관객의 호응을 어떻게 이끌어내는지를 함께 살펴보고자 한다.

양국의 전통 연극가운데 비교대상으로 삼고자 하는 것은 바로 일본의 다양한 예능의 영향을 받은 가부키(歌舞伎)와 중국 戲曲의 한 종류로 역시 여러 극종의 장점을 흡수해 만들어진 京劇이다. 두 연극의 공통점은 두 연극이 생겨났을 때부터 정련되어져 왔을 정형화된 형식미를 역시 오랜 시간 고된 훈련을 통해

말한다. 중국에는 300여종의 지방 戲曲이 있으며 그 중의 하나로 북경을 중심으로 발달한 京劇은 '북경의 연극'이라는 뜻으로 中醫學, 中國畫와 함께 중국문화의 정수로 일컬어지며 대만에서는 國劇으로 불린다.

- 2) 이것에 관해서는 오경희, 「중국희곡에서의 공연공간과 연출양식의 상관성에 대한 시론」, 3)번 주 참조 『한국중국소설논총』, 제35집, 2011 참조
- 3) 가무를 위주로 하는 동양의 연극은 정형화와 양식화의 특징을 가지고 있으며 든든한 후원자를 배경으로 화려함과 정교함을 발전시켰다. 일본과 중국의 전통 연극이 대표적이라 할 수 있다.
- 4) 일본의 대표적 예능으로 노(能)와 교겐(狂言), 분라쿠(文樂) 그리고 가부키를 들 수 있다. 시기적으로 가장 늦게 형성된 가부키는 이 가운데 노의 양식을 바탕으로 형식미를 변화 발전시켰으며 무대 역시 초기에는 노의 무대를 그대로 사용했다. 또 분라쿠의 음악과 내용의 영향을 많이 받은 것으로 보고 있다. 노는 "일정한 감정이나 이야기를 태도나 표정 등의 무대행동을 통해 표현하는 것"으로 연극적 요소를 갖추었고, 교겐은 노 사이에 공연되는 막간 희극으로 일상의 일들을 해학적으로 표현하면서 극의 긴장을 푸는 역할을 한다. 분라쿠는 닌교조루리(人形淨瑠璃)라고도 하는데 성인인형극이다. 가부키(かぶき)의 어원은 가부쿠(傾く)로 '기울다'라는 말에서 나왔는데 정상범위에서 벗어난 기이한 행동, 색다른 풍속을 뜻한다고 한다. 『가부키』, 김학현, 9쪽 참고.

몸에 익힌 배우가 무대 위에서 문화와 역사가 응축된 예술의 힘을 자신의 움직임
을 통해 보여 주는 것이라고 할 것이다. 경극과 가부키는 각기 중국과 일본의
전통연극을 대표하는 것으로 무대연출만으로 보면 상당히 유사한 부분이 많다.⁵⁾

京劇은 중국 전통가극인 崑曲⁶⁾의 요소가 가미되어 18세기 중엽에 형성되어
발전하게 된 극종으로 노래(唱), 대사(念), 동작(做), 액션(打)으로 이루어진 종합
예술의 요소를 갖추었음을 알 수 있다. 가부키 역시 명칭에서부터 歌舞伎 즉,
노래(歌)와 춤(舞), 그리고 연기(伎)의 합성어인 것을 보더라도 종합예술로서의
요소를 갖추었음을 알 수 있다. 또한 노(能)를 바탕으로 발전해 더욱 대중적인
인기를 끌며 일본의 대표적인 전통 연극으로 자리 잡았다는 면에서도 유사하다.
崑曲과 노가 고급화되고 특수계층의 취향에만 맞추게 되면서 일반 서민들과
멀어지게 되었고, 상대적으로 이해하기가 쉽고 보다 대중적이었던 경극과 가부
키가 이들의 눈과 귀를 사로잡으며 인기를 끌게 되었다는 공통점도 가지고
있다.

그러나 두 극종은 엄연히 다르며 다루고 있는 작품의 내용이나 공연작품의
특성상 공연공간의 차이에 따른 공간 활용과 연출에서도 분명 차이가 있다.
이러한 차이는 어디에서 비롯되며 어떻게 지금의 모습으로 정착된 것인지, 이들
공연공간의 발전양상과 연출 양식의 발전 배경에 대한 이해가 본 논문의 출발점
이다. 따라서 먼저 두 극종의 공연공간인 무대를 살펴보고 같은면서도 다른
무대공간위에서 연출되는 공연의 연출양식을 비교함으로써 두 연극의 시대적
사회적 특징이 어떻게 반영되어 예술적 특징을 가지게 되었으며 어떻게 관객들
의 사랑을 받고 있는지를 살펴보았다.

5) 이에 관해 시치리 시계야스(七里重惠)는 중국의 元雜劇이 노(能)의 무대구조,
희곡구조, 놀이의 테마와 내용 및 음악의 기능에 있어 많은 영향을 주었다고 했는데
기타의 예능 역시 중국의 영향을 찾아 볼 수 있다. 『노·가부키의 미학』, 19쪽 참조

6) 16세기에 성행한 戲曲의 일종으로 崑山腔 또는 崑腔이라고도 하며 京劇보다 앞서
발달한 중국의 전통극으로 2001년에 UNESCO 인류구전 및 무형문화 걸작으로 선정되
었다.

II. 공연 공간으로서의 무대의 특징

1. 공연공간의 발전양상

중국과 일본의 초기연극은 민속신앙과 관계가 깊다. 따라서 사원을 위주로 발달했으며 대부분의 공연이 많은 사람들이 즐길 수 있도록 신을 기리는 날에 야외에서 공연이 이루어졌다. 야외무대에서 지금의 무대까지 경극은 초기 연극 무대가 만들어졌을 때와 비교해 무대 크기나 구조에 있어 지금과 별반 차이가 나지 않지만, 꽤나 다양한 곳에서 다양한 방식의 공연이 이루어졌다. 가부키의 경우 초기에는 노의 무대를 그대로 사용했지만 후에는 차별화된 무대형태로 발전하게 된다. 여기서는 두 연극 무대가 야외무대에서 어떻게 실내의 극장으로 들어가면서 무대가 각기 어떻게 발전해 지금의 형태를 가지게 되었는지를 설명하고자 한다.

1) 중국의 공연 공간의 발전⁷⁾

중국의 경우 다수의 불교와 도교의 사원에서는 특별한 날에 다양한 신들에게 은혜를 보답하기 위해 돈을 모아 극단을 불러 며칠 동안 계속해서 공연하게 하였고 마을 사람들이 한자리에 모여 공연 관람을 하였다. 이 때 여러 가지 技藝 공연이 벌어지는 무대는 대부분 광장으로 관객의 편의를 위한 고정된 관람석의 설치도 없고 비바람을 막아줄 건축물도 없었다. 무대 역시 넓은 마당 가운데 돌이나 나무로 단을 쌓아 올려 배우들의 연기가 비교적 잘 보이게 만들어졌고, 일시적이거나 관람의 편의를 위해 관람석에 지붕을 설치하기도 했다.⁸⁾ 무대형태를 살펴보면 주로 사방에서 관람이 가능한 ‘露臺’나 ‘舞亭’식 무대에서

7) 오경희, 앞의 글 참조

8) 지붕이 있는 관람석은 漢나라의 ‘甲乙’, 隋나라의 ‘看棚’에서 그 유래를 찾아볼 수 있는데 간이 천막형태로 주로 신분이 높은 사람들을 위해 설치되었다. ‘露臺’는 지붕이 없는 무대로 노천의 임시무대를 말한다. ‘舞亭’은 비교적 높은 곳에 설치된 영구적인 무대로 관객들이 서서 공연을 감상하되 어디서 보더라도 관객의 시선을 가리지 않도록 했다. 廖奔 저, 오수경 등 역, 『중국 고대 극장의 역사』, 제2장 ‘희대의 변화와 발전’ 참조.

삼면에서 관람이 가능한 형태와 한 면에서 관람이 가능한 형태로 바뀌게 된다. 1283년에 세워진 山西省 臨汾市 魏村의 牛王廟 戲臺⁹⁾는 삼면에서 관람이 가능하며, 이러한 무대는 元明清을 거치며 극장의 주요양식이 되었다.



臨汾市 魏村의 牛王廟 戲臺

송대에 이르면 도시의 상업적인 오락지역에서도 대중을 대상으로 하는 활발한 공연이 벌어졌는데 구란(勾欄)¹⁰⁾이라고 하는 전문 극장이 생겨나게 되고 다양한 技藝공연이 이루어지는 공간에서 함께 雜劇이라고 하는 초기 연극공연이 무대에 올려 지게 된다. 이전 극장과 비교해 구란 극장의 큰 특징은 최초의 유료 극장이라고도 할 수 있겠지만 무대의 차이를 살펴본다면 무대와 배우의 공간을 구별한 등퇴장문(上下場門)이 처음으로 나타나게 되었다는 것이다. 등퇴장문의 출현은 단조로운 수 있는 무대에 변화를 주는 시간과 공간 활용에 매우 유용하게 사용되었다.¹¹⁾

이 구란 극장은 명대 이후에는 점차 쇠퇴하고 명대 말부터는 술과 식사를

-
- 9) 廖奔, 앞의 책, 53쪽 그림 참조 1345년에 세워진 山西省 臨汾市 東羊村의 東嶽廟 戲臺은 정면에서만 관람이 가능한데, 저자는 지붕의 모양이 팔각지붕에 합각면이 정면을 향하고 있는 점을 들어 일본 노의 극장과 유사하다고 지적하고 있다. 같은 책 57쪽 참조. 사진은 <http://www.tydao.com/2010/0115/js100115linfen.htm>
- 10) 구란(勾欄)의 의미는 '구부러진 난간'이라는 뜻으로 당시 사면이 개방된 무대에 장식용 겸 안전을 위해 난간을 두른 것에서 유래된 것으로 보인다. 廖奔, 앞의 책, 116~119 참조
- 11) 중국 戲曲에서 배우의 등장과 퇴장은 보통 연기가 공연을 위해 등장하고 퇴장하는 것 이상의 의미를 가진다. 즉 戲曲 무대에서 배우의 등퇴장은 극단계의 각 단계를 표시하는 필수적 요소이며 시공간의 전환을 의미한다. 바로 서양연극의 막과 같은 역할을 하는 것이다. 이전까지는 무대 위에서 배우들이 하나의 역할만을 맡아 단선적인 이야기만을 할 수 있었다면 이제 한 배우가 의상이나 분장을 달리하고 나와 다른 배역을 연기할 수도 있고, 극의 전개상 필요 없는 배우는 퇴장할 수도, 새로운 인물이 등장할 수도 있게 되면서 유료 공연에 걸 맞는 다양하고 복잡해진 줄거리와 볼거리를 제공할 수 있게 된 것이다. 오경희, 앞의 글, 378쪽

하며 공연을 관람할 수 있으며 좀 더 경극의 특색에 부합하는 酒館극장과 茶園극장¹²⁾이 등장한다. 주관은 이름에서도 알 수 있듯이 그 목적이 연극 감상이 아닌 손님들의 술자리 흥을 돋우기 위한 것으로, 주관자체에서는 공연을 하지 않고 술과 음식만을 팔며 손님이 극단을 불러와 공연하도록 주관 안에 공연장소를 대여해주는 식이다. 극단을 부른 손님 외에 다른 손님들도 극을 감상할 수 있어 주관 측이나 손님들이나 모두 이득이었다. 따라서 청대 전기에 이르면 그 수가 청대 초기 수도였던 盛京(지금의 심양)¹³⁾에 수가 千곳에 이르고 완전한 공연 시설을 갖춘 극장도 꽤 있었다고 하니 이러한 방식으로 연극 공연을 즐기는 문화가 꽤나 인기였던 것을 알 수 있다. 비록 연극공연이 주목적은 아니었지만 극장 내 배치로 볼 때는 무대는 어디서나 비교적 잘 보이게 2층에 배치되어 있고 2층과 1층의 객석이 무대를 둘러싸고 있어 전형적인 경극 전통무대 형식에 접근한 것으로 볼 수 있다.¹⁴⁾

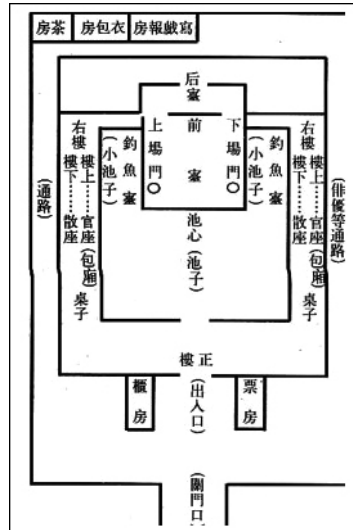


내몽골 자치구 호흐호트(呼和浩特)시 無量寺 『月明樓』

- 12) 주관극장은 주목적이 술과 음식매대로 다른 손님이 음식 값만 지불하면 공연은 무료였다. 반면에 다원극장은 연극을 보여주고 받는 돈이 주 수입이었고 돈 받는 절차 또한 엄격하게 통제했다.
- 13) 심양(瀋陽)은 중국 淸朝가 일어나자 1625년 랴오양(遼陽)에서 이곳으로 수도를 옮겼고, 1634년 청 태종(太宗)은 성경(盛京)이라 개칭했다. 북경을 수도로 정한 것은 1644년이다.
- 14) 내몽골 자치구 호흐호트(呼和浩特)시 無量寺 公中 正倉의 正廳에 걸린 옛 그림 『月明樓』 참조, 廖奔, 앞의 책, 221쪽 참조

하지만 이렇게 한쪽에서는 술을 마시고 한쪽에서는 공연을 감상하는 주관은 흥도 있지만 때때로 너무나도 시끄러워 청대 이후로 차와 다과를 즐기며 공연 감상을 할 수 있는 茶園극장의 등장에 밀려 점차 사라지게 된다. 이것은 공연을 하는 극단의 배우와 공연수준이 높아지고 좀 더 조용한 환경에서 좋아하는 배우의 공연을 감상하고자 하는 관객¹⁵⁾의 요구가 맞아떨어진 것으로 보인다.

다원극장에서는 다원 측과 극단 측이 서로 계약을 맺어 공연작품과 시간을 정하는 방식이어서 한 다원에서 여러 극단이 공연을 돌아가며 할 수 있어 관객들은 다양한 극단의 다른 색깔의 작품을 감상할 수 있었고, 공연감상의 폭이 넓어짐에 따라 관객 역시 다양해지고 수가 늘어난 것으로 보인다. 공연은 당시의 다원극장의 구조¹⁷⁾를 보면 무대는 매우 간단하고 객석과 기타 구역의 위치가 오히려 더 중요한 듯이 보인다. 또 주관과 비교해보면 2층 높이에서 1층으로 내려와 테이블에 앉은 사람의 눈높이 보다 약간 높은 위치에 무대가 자리 잡고 있다.¹⁸⁾ 또한 관람석의 손님들은 여전히 어수선하고 자유로워 보이는데 즉, 사람들은 공연 자체에



靑木正兒의 청말 다원 평면도¹⁶⁾

15) 다원의 최대 수용인원이 천 명인데 공연 날 자리한 손님이 항상 천명이 넘었다는 『몽화쇄부』기록이 있다. 廖奔, 앞의 책, 243쪽 참조

16) 靑木正兒, 「청말 다원 평면도」

http://www.hwjyw.com/zhwh/traditional_culture/zgds/xljz/200708/t20070830_5477.shtml

17) 다원의 공연모습과 관련해 두 가지 그림을 살펴볼 수 있는데 하나는 靑木正兒이 그린 다원 극장의 평면도를 한글로 번역해서 옮긴 것이고, 또 하나는 청 광서 연간의 북경 다원을 그린 그림이다. 이 두 그림에서 당시의 공연 모습과 극장의 구조를 한 눈에 알아 볼 수 있다. 靑木正兒 저, 王古魯 역, 『中國近世戲曲史·下』, 513쪽에서 인용, 廖奔, 앞의 책, 235쪽 그림 참조

18) 이러한 구조를 가진 극장은 지금 남아있는 것으로는 베이징의 湖廣會館, 正乙祠나 恭王府의 무대가 대표적인데 지금도 여전히 공연이 열리고 있어 전형적인 중국 희곡의 공연 분위기를 느낄 수 있다.



淸 光緒 年間の 北京 茶園의 모습¹⁹⁾

집중하기 보다는 여가를 즐기기 위해, 또는 떠들썩하며 즐길 수 있는 공간이 사교 등의 목적을 위해 필요했기에 다원에 모인 것처럼 보인다.

북경의 다원은 戲曲 전성기에 가장 뛰어난 공연들의 집중지이면서 경쟁지로써 많은 관중들이 모여들었고 가장 전형적인 오락 문화의 하나로 자리 잡았으며 중국 특유의 관극문화를 형성하는데 일정부분 영향을 미쳤다. 이것은 극예의 몰입을 위한 집중과 질서, 비교적 엄격한 관극 매너를 요구하는 서양의 연극공연의 감상방식과는 분명 차이가 있으며 중국 특색을 가진 戲曲과 공연공간의 발전 양상에 따라 관극 문화 역시 자연스럽게 형성된 것으로 보인다.

2) 일본의 공연 공간의 발전

일본 역시 농경과 어로 등의 풍요를 기원하는 주술적인 의식에서 시작되었으며 본격적인 연극이라 할 수 있는 노 이전의 무대는 가가쿠(雅樂)나 부가쿠(舞樂²⁰⁾)를 공연하는 형태로 중국의 사원에서의 공연이나 露臺에서의 공연과 비슷했다. 오늘날 극장의 형태는 모모야마시대(桃山, 1568~1600)에야 이루어졌는데 보통 神社의 하이텐(拜殿 신사에서 배례하기 위해서 本殿 앞에 지은 건물)이나

19) 『淸 光緒 年間の 北京 茶園圖』,

http://www.hwjyw.com/zhwh/traditional_culture/zgds/xljz/200708/t20070830_5477.shtml

20) 가가쿠는 중국이나 한국에서 전래된 음악 무용으로, 주로 궁중에서 보존되어 오늘날 까지 전해지고 있으며 부가쿠는 일본 궁중 의식에 관련된 式典 무용으로 가가쿠의 음악에 춤이 덧붙여졌다는 뜻이다. 부가쿠의 무대에 관한 설명은 이응수 외, 『이야기 일본연극사』, 25~27쪽 참조

잔디밭, 屋外の 假設舞臺 등에서 공연되었다. 노가 완성된 초기에는 단순히 흙을 쌓거나 무대 주변에 햇불을 지펴 연기공간과 관객석을 구별하는 정도이나 관객의 편의를 의식하고 가설무대를 꾸미게 되는데 이때 기준이 된 것이 부가쿠의 무대였다. 기록에 의하면 무대는 높이가 0.9미터, 사방 18미터로 당나라의 무대를 모방한 매우 큰 무대였는데 헤이안 시대 말기가 되면서 사방 7.8미터로 정착되어 오늘에



京都의 西本願寺의 北能舞臺

이르렀고 본 무대 주위는 주홍색으로 칠한 난간으로 둘러싸여 있다.

현재의 노(能)무대 형식은 14세기 중엽 무로마치바쿠후(室町幕府)시대 말기부터 일반화된 것으로 보여지지만, 정식의 노 무대는 모두 실외에 설치되었다. 현존하는 가장 오래된 노무대로는 1581년에 지어진 교토(京都)시의 니시혼간지(西本願寺)의 북쪽무대²¹⁾가 있는데 이 무대의 구조는 기본적으로 현재의 노 무대와 큰 차이를 보이고 있지 않다. 이 무대는 노천무대로 그리 높지 않은 높이에 무대 한켠에만 난간이 설치되어 있으며 노무대의 가장 큰 특징이라고 할 수 있는 하시가카리(橋懸)가 설치되어 있고 아토자(後座)에는 소나무가 그려져 있다.

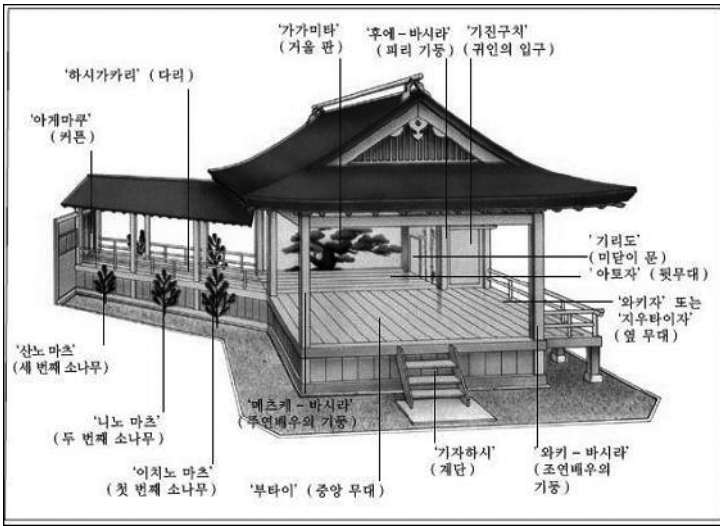
노는 무사계급의 애호 속에서 도요토미 히데요시²²⁾에 이어 에도 막부의 지지를 받았고, 무대의 크기나 형태 역시 이 시기 고정되었는데 쇼군이 거쳐하는 에도조 우치혼마루에 있는 무대를 따라 전국적으로 일정한 체계를 갖추도록 했기 때문이라고 한다. 그러나 여전히 무대는 야외에서 거행되었는데 그 이유는 아마도 노가 사찰이나 신사에서 벌어졌던 제례의식적인 성격을 가지고 있기

21) 西本願寺 北能舞臺, <http://shakariki-natsuko.blog.so-net.ne.jp>

22) 도요토미 히데요시는 노 名人에게서 연기를 배우고 심지어 28편의 작품에 출연했으며, 막부에서는 노를 보호하고 국가의 공식적 악극으로 승격시켰고 배우들 역시 높은 대접을 받았다. 『노·가부키의 미학』, 29~30쪽 참조

때문이 아닌가 한다. 메이지시대에 이르러서야 실외의 노 무대를 그대로 건물로 덮은 형태의 노 전용극장인 노가쿠도(能樂堂)가 등장하게 된다.²³⁾

현재 노무대²⁴⁾는 하시가카리(橋懸), 아토자(後座), 지우타이자(地謠座), 본무대의 4부분으로 이루어져 있으며 본무대는 사방 5.4미터의 넓이의 공간이 부카쿠 무대 높이와 같은 지상 약 0.9미터 높이에 위치해 있다. 무대 왼쪽에 뻗어있는 하시가카리는 넓이가 약 2.4미터, 길이 약 10미터로 분장실과 연결되어 있다. 전체적으로 보면 극장 안에 위치했지만 여전히 사원을 연상시키는 ‘s’모양의 지붕을 무대 네 귀퉁이에 위치한 기둥이 떠받치고 있는 구조이다. 무대 자체는 삼면으로 이루어져 관람석 쪽으로 튀어나와 있고 관람석과는 좁고 흰 자갈²⁵⁾로 가늘고 긴 공간에 의해 분리되어 있다. 아래 그림에서 보이는 바와 같이 각 부분에 명칭과 기능이 정해져 있으며 나름의 독특한 상징성을 가지고 있다. 예를 들어 하시가카리는 이승과 저승, 일상과 무대 세계를 연결하는 식이다.



노 무대의 각 명칭과 설명²⁶⁾

23) 『노·가부키의 미학』, 태학사, 39쪽 참조

24) 현재의 노무대에 관한 설명은 『이야기 일본연극사』, 53,54쪽에서 인용

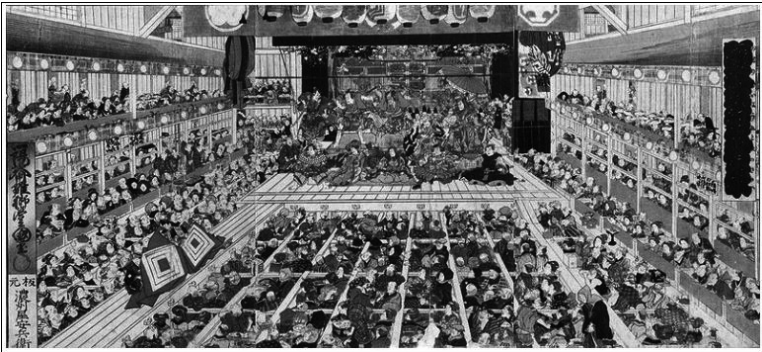
25) 이 흰 자갈은 야외에서는 햇빛을 반사해 무대를 밝게 하는 역할을 하기도 했으며, 무대 위는 현실과 구분되는 환상의 세계임을 나타냈다고 한다.

26) 일본문화! <http://cafe.naver.com/cnujpc/1>에서 인용

무대의 오색 막의 색깔 역시 노자사상에 의해 음양오행을 상징한다. 관객석은 무대 주위에 원형으로 설치되어 있는데 좌석 위치가 정해져 있었는데, 무대 앞자리는 신을 위해, 그 옆 왼쪽 가장 좋은 자리는 쇼군을 위해 마련되었고, 그 오른쪽 자리는 그의 부인이 앉았고, 주위자리는 귀족과 무사들이, 일반서민들은 하시가카리 옆에 앉았다고 한다.²⁷⁾

이러한 좌석배치는 막부의 공식 행사인 노의 祭儀으로서의 성격을 보여주는 것이라 할 수 있는데, 서민의 연극이었던 가부키의 공연 관람 장면은 이와는 사뭇 달랐다.

초기에 가부키의 경우 원래는 노 무대를 사용하다 정식 극장이 만들어 진 것은 1718년의 이후이며 현재의 무대를 갖추게 된 것은 1740년 이후라고 한다.²⁸⁾ 노 무대를 본 따서 만들었던 무대가 점차 넓어지면서 무대와 분장실 사이의 통로가 관람석을 가로지르는 형태로 하나미치(花道)가 생겨났다. 이러한 초기 가부키의 공연 모습을 엿볼 수 있는 1740년대 에도시기의 나카무라 극장의 모습을 그린 그림²⁹⁾을 보면 무대는 초기 노무대의 흔적인 지붕이 있고, 무대에서 공연을 하고 있고 사람들은 차를 마시기도 하고 서로 일어나 이야기를 하는 등 시선은 분산되어 전체적으로 어수선한 분위기이다. 거기에 관객들 속에는



에도시기 가부키 극장의 모습³⁰⁾

27) 노 극장에서의 각 부분의 상징성과 자리 배치에 관해서는 『노·가부키의 미학』, 43-46쪽 참조.

28) 김학현, 『가부키』, 66-67쪽 참조.

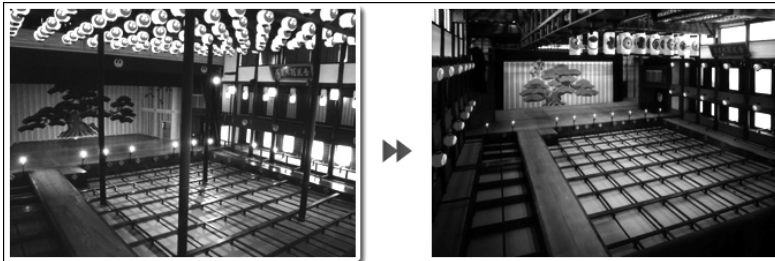
29) 가와다케 도시오, 『가부키』, 104쪽 그림 참조, 『노·가부키의 미학』, 255쪽 그림 참조.

30) <http://blogs.yahoo.co.jp/dalmatiantarou/48595969.html>

안내원이 과자나 도시락을 팔고 다니고 심지어 하나미치에도 판매원이 올라가 있다. 아래 그림을 보면 하나미치에는 주인공이 등장 중이지만 사람들은 여전히 얘기 중이거나 다른 쪽을 보고 있다.

일부 자유롭고 솔직한 관객들은 연극이 서툴거나 재미없으면 욕을 하거나 방식을 집어 던지기도 했다니³¹⁾ 중국의 경극을 관람하는 분위기와 유사하다고 할 수 있다. 이것은 노를 감상하는 경건한 분위기와는 차이를 보이는데 가부키의 자유분방하며 서민적인 분위기를 말해준다고 하겠다.

건립된 시기는 늦었지만 1835년에 만들어진 카나마루 극장(金丸座)은 일본에서 가장 오래된 가부키 극장으로 그림과 매우 유사한 구조를 보여준다. 이 극장은 무대 뿐 아니라 배우 대기실과 무대 뒤 통로 등 옛 모습을 그대로 간직하고 있는데 현재에도 가부키를 도쿠가와 시대의 현대극으로서 체험할 수 있는 곳으로 가장 완숙했던 시기의 가부키 극장을 그대로 재현했다는 평가를 받고 있다.³²⁾



객석 가운데 기둥이 있던 모습과 없앤 후 지금의 카나마루 극장(金丸座)³³⁾

2. 연출양식의 발전배경

이제 경극과 가부키가 어떻게 한 시대를 풍미하고 국가를 대표하는 연극으로 인기를 끌게 된 사회적 배경을 설명하고자 한다. 이들의 공통점은 앞서 말했듯

31) 가와다케 도시오, 『가부키』, 102~106쪽 참조

32) 가와다케 도시오, 『가부키』, 59~63쪽 참조

33) 旧金毘羅大芝居의 홈페이지를 방문하면 카나마루 극장의 옛 모습과 함께 더 많은 관련 자료를 얻을 수 있다. <http://www.konpirakabuki.jp/history/reform.html>

이 비록 시기는 다르지만 이들의 탄생에 모태역할을 했던 崑曲과 노가 한 시대를 풍미하면서 고급화되고 특수계층의 취향에만 맞추게 되어 일반 서민들의 오락적인 요구에 맞출 수 없게 되면서 점차 대중과 멀어지게 되었고, 상대적으로는 저급하다는 인식을 받았던 경극과 가부키가 이들의 자리를 대신하게 되었으며 각기 중국과 일본을 대표하는 전통 연극으로서 자리매김을 했다는 것이다. 이러한 변화를 이끄는 데 작용했던 시대적 배경과 문화적인 배경을 살펴보고자 한다.

1) 경극 연출 양식의 발전 배경³⁴⁾

앞서 대략적으로는 곤곡의 뒤를 바로 경극이 이은 것으로 표현했지만 사실 중국 戲曲에서의 한 극종의 발전 문제는 그리 간단치 않다. 중국에는 이미 다양한 지방 극들이 존재하고 있었는데 명말청초부터 계층 간, 민족 간의 갈등이 심화되고 명 중엽 이래 싹트던 자본주의적 요소가 성장하게 되자 지방 극 성장의 사회적 배경을 마련하게 되고 이 시기에 주도적인 위치를 차지하고 있던 곤곡이 귀족화되면서 쇠락해가자 자연스럽게 지방 극들이 모습을 드러내기 시작한다. 또한 康熙연간에 전란이 가라앉자 사회를 안정시키고자 농업생산과 도시의 경제회복을 위한 성장을 꾀하면서 지방 극은 청대 강희, 건륭연간(1736-1795)년에 전국에 걸쳐 성장하게 된다.

신흥 지방희곡들은 농촌 뿐 아니라 대도시에도 진입해 공연을 했는데 지방 극 극단들은 자기 고장의 상인이 세워놓은 會館³⁵⁾을 근거로 활발한 공연을 펼쳤다. 각종 지방 극들은 대도시에서 모이게 되어 자연스럽게 서로 교류와 경쟁을 통해 상호 발전하게 된다.

이때 곤곡을 雅部, 나머지 지방 극들을 花部라 불렀는데 이름에서부터 귀족화된 곤곡과 다양하며 화려한 성격을 띤 지방극의 특징을 알아볼 수 있다. 극의 내용면을 보자면 이전 곤곡은 당대 문인들이 자신의 철학과 사상을 반영해

34) 양희석, 『중국희곡』, 제5장 청대 지방희, 제6장 근대 희곡 참조

35) 지방에서 대도시로 사업차 올라온 동향인들이 모여 건물을 세우고 점차 동업자, 동호인들이 모여 단결과 친목을 목적으로 하여 이곳에 모여 정보도 교환하고 연극 등의 공연도 즐기는 공간으로 활용하였다. 회관이라는 명칭은 明代부터이나 清代에 와서 그 수가 늘어났다.

최고의 문필로 쓴 작품들이 많았다. 따라서 내용이 철학적이기도 했지만 대사가 난해해 일반서민들이 극을 이해하는 데는 어려움이 있었다. 또한 아예 공연을 위한 것이 아닌 오로지 읽는 희곡으로 쓰인 작품들도 있었다. 반면에 이 지방 극들은 대부분 하층의 무명작가가 쓴 것이다. 당시의 상황을 쓴 것도 있지만 주로 옛이야기나 풍부한 역사이야기를 빌어 내용과 형식은 간단하고 명료한 선악의 대비를 통해 악인을 조롱하고 시대를 풍자하며 통쾌한 재미를 선사하기도 했다. 무엇보다 지방언어에 구어체 표현을 주로 사용해 노래하고 대사를 말하니 알아듣기 쉬워 극에 대한 호응도 높았다.

경극은 바로 이러한 청대 지방 극이 고도로 변창한 기반 위에서 생겨난 것이다. 경극은 同治 光緒연간에 북경에서 완성되었는데 형성 시기는 비록 늦지만 다른 여러 지방 극에서 장점을 취하고 自己化 하는 장점을 충분히 발휘해 다른 지방 극들을 제압하며 중국을 대표하는 國劇으로 자리 잡게 된다. 특히 경극은 일부 북경어를 기본으로 하고 있고 다양하게 리듬에 변화를 줄 수 있는 노래와 함께 구어체 대사도 상당부분 포함되어 관객이 듣기에 이해하기가 쉬웠다.³⁶⁾ 또한 경극 1세대로 활동하며 인기를 끌었던 “同光十三絶”³⁷⁾의 인기 배우들과 탄신페이(譚鑫培)³⁸⁾와 같이 제자들을 키우고 자신만의 유파를 만들어 예술에서도 一家를 이룬 배우들의 노력이 있었다.

또한 청대 황실의 지지도 빼놓을 수 없다. 특히 건륭황제와 서태후가 戲曲을 좋아했는데 때문에 자금성 및 화원에 무대가 세워지고 북경 주변의 行宮에도 무대가 만들어졌다.³⁹⁾ 함풍 10년(1860)년부터는 경극배우들이 궁정으로 불리

36) 곤곡은 宋나라 詞에서 유래한 曲牌라는 정해진 음악에 노래가사의 길이가 일정치 않고 中州音에 일부 소주 방언이 들어가는 노래 위주로 진행이 된다. 이에 비해 경극은 중국 민간의 설창문학5,7,10자로 구성된 리듬 타기 쉬운 노래 가사로 부르기가 쉽고 따라 하기 쉽고 구어체 대사 역시 북경어 위주여서 알아듣기도 쉽다.

37) 동광십삼절(同光十三絶)은 동치·광서 년간(1862-1909)에 뛰어난 연기를 보여준 13명의 명배우를 말한다. 일반대중 뿐 아니라 황실로부터도 사랑을 받았다.

38) 탄신페이(1847~1917)는 경극에서 나이든 남자 역인 老生 역할의 제1인자로 불리며 서태후의 전속배우로도 활약했다. 많은 마니아층을 형성하고 이런 인기를 바탕으로 우수한 후배들을 양성했다.

39) 북경의 자금성과 이화원, 원명원 및 열하행궁에는 각기 웅장한 대희대가 남아있다. 대표적인 자금성 내의 영수궁 안의 창음각 무대를 보면 무대의 아래 토대 높이가 1.2미터, 전체 높이가 20.71미터 전체 면적은 685.94평방미터나 된다. 다른 곳도

어 들어가 공연을 하기 시작했고 전문기관⁴⁰⁾을 만들어 藝人을 선발하고 관리하였다. 궁정의 장려와 풍족한 물질적 지지는 강력한 영향력을 발휘하는 공급자의 요구에 맞추어야 했기에 공연하는 작품의 내용면에서는 부정적인 부분이 없지 않았지만, 예술 면에서는 복식과 공연시설 등에 전폭적인 지지를 받았으며 배우들 역시 안정적 조건에서 기술을 연마할 수 있었다. 민간의 놀이문화에서 지금의 화려함과 완정함으로 고도의 기교를 갖춘 고급 연극으로 성장하게 된 데는 타 지방 극과의 치열한 경쟁 외에도 황실을 포함한 강력한 사대부들의 애호와 강력한 물질적 지지가 바탕이 되었으리라 생각한다.

2) 가부키 연출 양식의 발전 배경

가부키가 만들어진 시기는 에도 시대, 즉 도쿠가와 막부 시대로 무인이 지배하던 사회이다. 이 시기를 “중산층 문화가 만개한 시기⁴¹⁾”라 부르는데 사회적으로는 무사(士), 농인(農), 기술자(工), 상인(商)의 네 계급으로 분화되었고, 이 가운데 무사들이 수많은 특권을 가지고 있었다. 이들 도쿠가와 막부는 17세기 일본에서 형성된 봉건적 사회구조를 변호하거나 이념적으로 정당화하는데 주자학이 매우 유용하다고 판단하고 정통관학으로 채택했다. 통치이념으로서의 주자학은 지극히 보수적인 사회적 구속력을 내포하는 것으로 이 시기 일본 통치자들에게 매우 매력적으로 받아들여졌지만, 자유성과 창의력이 발휘되어야 할 문화와 예술 일반에도 엄격한 유교적 예의범절 및 근신을 요구함으로써

비슷한 크기이며 남쪽에는 2층 건물 높이에서 연극을 감상할 수 있는 열시루가 따로 세워져 있다. 무대는 3층으로 구성되어 필요에 따라 열고 통할 수 있어 배우들이 극 전개에 필요에 따라 하늘위로 올라가기도 하고 또 하늘로부터 땅으로 내려오는 장면을 연출할 수 있다. 또 맨 밑층의 바닥아래에는 다시 다섯 개의 샘이 파여 있어서 필요에 따라 그곳에서 물이 솟아오르기도 하고 불길이나 솟아오르기도 할 수 있었다는 것으로 보아 매우 스펙타클한 장면의 연출이 가능했다는 것을 알 수 있다. 그러나 이것은 황궁에서만 가능하며 민간에서는 불가능한 공연장면이라 하겠다. 廖奔, 위의 책, 제5장 ‘궁정극장’ 참조

40) 중국에서는 한나라 때부터도 궁정의 藝能을 담당하는 관청이 있어왔는데 청대에 와서는 연극만을 담당하는 昇平署가 있어 궁정 내의 평일뿐 아니라 각종 경축일의 연극공연을 관장했다. 배우들 가운데에는 궁내 太監뿐 아니라 민간의 직업 배우도 속해 있었다. 『中國大百科全書』, 263쪽 참조

41) 에도시기에 관한 설명은 『일본문화사』 제7장 ‘중산층문화의 만개’ 참고

부정적인 영향을 초래해 이 도쿠가와 시대 예술의 창조성을 가로막는 결과를 초래하게 된다.⁴²⁾

이렇게 모든 것이 일률적으로 통제되고, 틀이 엄격하게 잡힌 봉건사회에서 모습을 드러낸 계층이 바로 기술자와 상인들이 중심이 되는 경제인들로 이들은 사회적으로는 하층계급이지만 가장 큰 변명을 누렸다. 특히 물가변동에 적응할 수 있었던 도시 상인들이 당시의 경제성장으로부터 적절한 이득을 얻고 경제적으로 안정되면서 이 시대 대중적이고 중산층적인 예술양식의 변화를 이끌게 된다. 즉, 겐로쿠 문화기(1675~1725)로 불리는 약 반세기동안 계속된 평화와 안정적인 교역의 발달을 배경으로 도시민 중심의 문화가 생겨나면서 번창한 상인계층이 일본 최초로 사회 전면에 부각되었고, 도쿠가와 초기 1세기 동안 무사계급에 의해 여전히 열등한 것으로 간주되었던 상인계층이 점차 자신의 사회적 문화적 독자성을 주창하게 되었다. 이 시기 유곽이나 惡所로 불리던 가부키 극장 등의 공간이 엄격하고 유교적 행동규범에 따르도록 압박받는 개개인에게 가정과 직업의 무거운 책임감으로부터 탈출구를 제공하고 오히려 사회 불안요소를 완화하는 데 필요한 안전망과 같은 역할을 한 것으로 보았다.⁴³⁾

예술 면에서 살펴본다면 가부키의 발전양상은 중국에 비하면 비교적 단선적으로 보인다. 즉, 일본의 쇼토쿠태자(聖德太子)가 대륙의 발전된 문물을 받아들여 다양한 음악과 연극 요소들이 포함된 예능으로 발전한 기가쿠가 부가쿠에 압도되어 사원에서 추방되고 결과적으로 부가쿠 및 지방예능에 흡수되었다. 귀족에게 사랑을 받던 부가쿠 또한 시대가 변함에 따라 일본화 된 후 주로 사원의 의식음악이 되었고, 서민적인 색채가 강한 산가쿠가 한동안 명맥을 유지해 신사루가쿠(新猿樂)으로 바뀐 후 중세에 발생한 각종 예능의 모태가 되었다는 것이다.

노의 前身 격인 엔넨노노는 신사에서 대법회가 끝난 후 공양에 쓴 음식을 나누어 먹기 위해 열리는 연회인 엔넨(延年)⁴⁴⁾이 처음에는 가가쿠(雅樂)의 일부

42) 이 시기 가노파(狩野派) 화가들은 높은 관직을 독차지 했지만 주군들의 입맛에 맞는 작품을 그리느라 예술적 가치가 있는 작품은 남기지 못한 것으로 평가받고 있다. 폴 발리, 『일본 문화사』, 281~283 참조

43) 겐로쿠 시기에 관한 설명은 『일본 문화사』 제7장 '중산층문화의 만개' 참고

44) 엔넨에 관한 자세한 설명은 『노 가부키의 미학』, 19쪽 참조

였으나 발전을 거듭하고 본격적인 연극내용을 가지게 되면서 발전하게 된 것이다. 또한 무로마치(室町) 초기인 15세기에 이르러서는 덴가쿠 가운데 가무 부분이 예술적으로 세련되면서 덴가쿠노노로 발전하고 집권층의 애호를 받는 예능인 덴가쿠와 진자나 사원에 몰려든 일반서민의 애호를 받는 예능인 사루가쿠가 합쳐져 간아미(觀阿彌), 제아미(世阿彌) 부자에 의해 사루가쿠(猿樂)가 노로 발전하게 된다. 사루가쿠는 처음에는 익살맞은 행동과 흥내대기가 중심이었으나 가마쿠라시대가 되면서 종교적인 내용을 가미해 신사나 법회에서 공연하게 되고, 사루가쿠예인은 신의 모습을 탈을 쓰고 등장해 사후의 원령들과 현세 사람들의 한을 풀어주는 의식을 하게 된다.⁴⁵⁾ 이것은 이후 노가 제의의 성격을 띠는데 결정적인 역할을 했고 노의 영향을 이어받은 가부키 역시 연출에서 유사성을 가지게 된다.

경극이 곤극, 한극, 휘극, 방자회 등의 여러 戲曲과 曲藝의 기초위에서 다른 극종의 우수한 점을 흡수해 자신의 독특한 풍격을 갖춘 독립된 극종을 이루게 된 것처럼 가부키의 노래와 춤, 그리고 극의 내용은 노(能)나 분라쿠(文樂), 교겐(狂言)⁴⁶⁾, 민요 잡기 등에 그 뿌리를 두고 그들의 장점을 흡수해 만들어진 것이라고 할 수 있다.

3. 연출양식의 비교

두 극종 모두 노천공연에서부터 시작되었고 이러한 연출공간에서는 배우와 관객간의 거리가 멀어 잘 보이거나 잘 들리지도 않을 뿐더러 관객 자체가 축제처럼 즐기는 와중에 공연을 보기 때문에 공연을 집중하고 볼 만한 여건이 아니다. 무대 위 배우들로서는 산만한 관객들의 눈과 귀를 사로잡을 강력함이 필요했을 것이다. 이러한 야외라는 공연 공간의 특성으로 인해 생겨난 연극 연출에서의 특징으로는 시공간에 제약받지 않고 이야기를 전개할 수 있는 시공간에서의 자유로운 전환, 자유로운 감상분위기에서 어느 부분부터 감상하더라도 알아

45) 이에 대해 김학현은 노는 가무와 연희로 이루어지는 “解冤의식”이라고 표현했다. 『노』, 10쪽.

46) 분라쿠의 인기에 놀려 관객이 줄었을 때 분라쿠의 대본으로 가부키를 만들어 인기를 끌었고 노의 좋은 작품도 가부키를 만들어서 상연했다. 교겐의 서민적인 정서 역시 가부키에서 흡수했을 것으로 보인다. 김학현, 『가부키』, 26-27쪽 참조.

볼 수 있는 정형화된 인물들, 먼 곳에서도 감상할 수 있는 강렬한 연주와 노래, 선명한 분장과 의상, 볼거리로서의 다양한 기예가 포함된 종합 예술로서의 연출 특성 등을 살펴볼 수 있겠다. 또한 야외공연이 극장 안으로 들어가면서부터는 더 이상 야외공연에서의 특성이 필요하지 않게 되었지만 여전히 이러한 특징은 경극과 가부키 연출의 고유의 색깔로 자리 잡았다. 이러한 특징은 두 극종의 공통점이기도 하지만 세부적으로는 차이를 보이기도 하는데 문화특성이 공연 공간에 반영되고 이것이 연출방식에 영향을 미친 것이라 생각한다. 여기서는 두 극종의 공연 공간에서의 시공간 처리와 대중성의 차이점이 무대 연출방식에서 어떻게 구현되었는지 살펴보도록 한다.

1) 시공간 처리

중국의 전통극장들은 대부분 삼면에서 관람이 가능하다. 삼면관람의 개방성은 중국 戲曲의 경우 연기방식에 큰 영향을 주었다. 즉, 중국 戲曲은 배경을 설치하지 않고 허구의 방식으로 융통성 있게 시간과 공간을 넘나드는 것, 막을 이용하지 않고 등퇴장의 방법을 채용한 것 등은 중국 광장 연출의 관람 습관 및 연출 공간과 관련이 있다고 볼 수 있는 것이다. 근대에 이르러서는 서양과 마찬가지로 액자형 무대로 바뀌게 되어 현재는 전통극장을 제외한 모든 극장은 정면에서만 바라볼 수가 있으며 이것은 도시 극장 가운데 주류를 이루게 된다.⁴⁷⁾

경극의 무대는 ‘一卓二椅’로 대변되듯 탁자 하나와 의자 둘의 아주 간단한 구조를 가진다. 전통극장의 무대 크기를 본다면 가로 세로 6미터 정도의 크기이며 무대 뒤쪽 왼쪽과 오른쪽에 각기 등·퇴장문이 있다. 마치 노 무대와 같이 매우 간단한 무대이다. 이러한 무대는 관객들의 상상력을 자극하는데 경극은 이러한 상징성을 가진 무대에서 시간, 지점, 제약을 받지 않고 배우 중심으로 사람이 움직이면 배경이 바뀌는 식의 융통성을 가진다. 이에 따라 경극의 경우 등장인물이 처음 등장하면서 등장시(上場詩)를 읊고 대사를 통해 먼저 자기의

47) 경극공연이 주로 이루어지는 長安大戲院이나 梅蘭芳大劇院조차도 정면에서만 극을 관람해야한다는 것은 어떻게 생각하면 중국 戲曲의 독특한 매력을 놓치는 것이 아닌가 한다. 사실 배우들이 연습을 할 때는 어느 각도에서도 아름다운 모습을 보여줄 수 있도록 노력하기 때문이다. 90도 각도의 측면이 아닌 45도 정도의 각도로도 색다른 배우들의 아름다운 모습과 연기를 감상할 수 있다.

극중 역할에 대한 소개를 한다. 이를 '자기소개(自報家門)'이라고 하는데 배우의 자기소개를 듣고 관객은 등장인물이 누구인지 지금 어떤 상황에 처해 있는지, 극이 어떻게 전개될 것인지를 이해한다.

경극 가운데 인기 레퍼토리인 『양귀비가 술에 취하다(貴妃醉酒)』의 양귀비 楊玉環의 등장시를 보자.⁴⁸⁾ 이 작품은 단막극(折子戲)으로 공연이 되는데 무대 왼편에서 배우가 등장해 걸어 나오며 무대 중앙에 이르면 음악이 흐르는 동안 玉帶와 머리장식, 옷매무새를 가다듬고 멈춰 서서 노래를 한 토막 부른다. 그리고는 다음의 시를 읊는다.

타고난 아름다움은 스스로 버리기 어려우니, 연회에서 기쁘게 모시는 게
일이라네.

궁 안에 삼천 명의 미녀가 있지만, 오직 이 한 몸만 총애를 받는다네.

(麗質天生難自損, 承歡侍宴酒爲年; 六宮粉黛三千衆, 三千寵愛一身專.)

등장시에서 양귀비는 아름다움에 대한 자신감과 궁 안에서의 자신의 처지를 설명하고 있다. 다음은 자기소개가 이어진다.

소첩은 양옥환이라 하며 주군의 총애를 입어 귀비로 봉해졌습니다. 오늘
백화정에서 연회를 열라는 성군의 유지를 어찌 받았습니까.

(本宮楊玉環, 蒙主寵愛封爲貴妃. 昨日聖上傳旨, 命我今日在百花亭擺宴.)

이러한 자기소개에는 본인의 이름과 내력, 그리고 주군의 명을 받들어 이곳
에서 연회를 열 것이고 본인은 주군을 기다리고 있다는 내용을 알려주고 있다.

가부키의 경우에는 이러한 '자기소개(自報家門)'가 없다. 그 이유를 생각해보
면 시를 읊는 것은 구어체 대사보다 전달력에서 떨어진다.⁴⁹⁾ 경극의 경우 대부

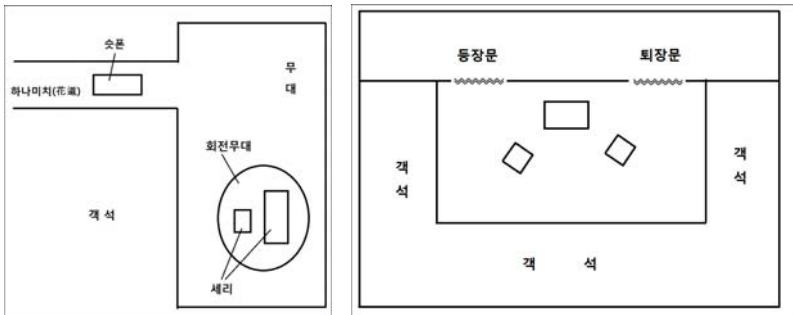
48) 『京劇曲譜集成』 제1집, 上海文藝出版社, 1996

49) 長松純子は 그의 글에서 중국의 "자기소개"형식을 일본의 노가 받아들였지만 일본어는 중국어와 달라 압운이 어감상 아름답지 않고 가부키는 대화극으로 현실감이 떨어지기에 자연적으로 소실되었다고 말하고 있다. 長松純子, 「中日古典戲劇中登場人物“自報家門”의程式比較」, 59쪽 참조.

분 역사적인 내용이나 이미 관객들에게 잘 알려진 옛 이야기를 소재로 하는 경우가 많기 때문에 관객들이 이미 극의 내용을 알고 있는 경우가 많다. 때문에 전달력이 떨어져도 전체적인 극 감상에는 지장이 없다. 그러나 가부키처럼 당시의 세태물 위주의 극 내용으로 볼 때 대화체로 내용을 전달하는 것이 더 효율적이며 무대 위 인물이 시를 읊는 것이 자연스럽지 않게 보이는 것이다.

또한 경극에서는 무대 위에 별다른 도구가 없지만 배우의 노래와 대사, 행동으로 지금 저택에 살고 있다든지, 먼 길을 가기 위해 산을 넘는다든지, 문을 열어 준다든지 하는 것을 표현할 수 있다. 심지어 이 문이 창문인지 대문인지, 주인공이 탄 말의 갈기가 흰색인지 보라색인지조차 알 수 있다. 경극 가운데 대표적 마임극으로 꼽히는 『옥 팔찌를 줍다(拾玉鐲)』에서 여주인공인 孫玉嬌의 수놓는 장면과 닭장 문을 열고 닭들에게 도이를 주는 장면, 또 『가을 강(秋江)』에서 도망가는 여승과 사공 할아버지의 배 위에서 실랑이 하는 대목, 『철갑차를 뒤집다(挑滑車)』에서 악비가 여러 차례 산위에서 내달려오는 적의 철갑차를 대창으로 넘기다가 힘에 달려 쓰러진 자신의 말을 일으켜 세우는 장면은 그 모든 장면과 분위기가 배우의 몸으로 온전히 표현되는 것이기에 그 상징성이 매우 뛰어나다고 할 수 있다.

이렇듯 고도의 상징성을 가진 경극은 외국인들이나 극을 즐기지 않는 사람들에게는 낯설음과 거리감을 갖게 하고 접근성을 떨어뜨린다. 극을 제대로 즐기기 위해서는 관객과의 약속을 필요로 하지만 오랜 시간 경극을 즐겨온 경극 애호가들에게는 극을 즐기는 또 하나의 재미로 작용할 수 있다.



가부키 무대와 경극 무대의 비교

반면에 가부키의 무대는 전체적인 구조는 간단해 보이지만 무대장치에 있어 화려함과 정교함이 가득한 무대는 볼거리를 제공해 색다른 재미로 작용한다.

이러한 무대장치의 대표적인 것으로는 장면전환에 사용되는 회전무대⁵⁰⁾와 배우를 무대 밑에서 위로 밀어 올리는 무대 장치를 예로 들 수 있다. 회전무대는 오사카에서 활약하던 교겐의 작가 나미키 쇼조(並木正三, 1730~1773)가 1758년에 자신의 작품인 『산짓코쿠 요후네노하지마리(三十席夜船始)』를 공연할 때 처음으로 무대의 일부분을 둥글게 잘라내 돌아가게 한 ‘마와리부다이(回り舞臺)’를 사용한 것으로 그 의도는 단순히 막간의 단축이나 무대장치를 위한 시간 절약보다는 같은 시간에 다른 장소에서 일어난 사건을 동시에 보여주고자 한 데 있다.

배우를 무대 밑에서 위로 밀어올리는 무대 장치로는 ‘세리아게(迫り)上げ’와 ‘스폰(すっぽん)’⁵¹⁾을 말한다. 1764년경에는 무대의 한 부분을 잘라내어 사람이 땅으로 꺼지거나 땅 아래서 불쑥 나타나게 하는 ‘세리아게’, 세리아게를 하나미치에 설치해 같은 방법으로 사용하는 ‘스폰’⁵²⁾, 무대 전체를 회전시켜 장면을 바꿀 때 사용하는 ‘간도가에시(強盜返し)’ 등이 차례차례 발명되었다.

1760년대 후반에는 무대 뒤에 배경그림을 그려 장면전환에 사용하는 히키와라(引割)가 나타나고 점차로 무대 바로 위에서 무대 배경을 위 아래로, 또는 좌우로 회전시켜 전환시키는 오늘날과 같은 스펙터클한 무대가 가능하게 되었다.⁵³⁾ 예를 들어 『이모세야마 온나테이킨(妹背山婦女庭訓)』에서 두 사람을 사이에 두고 본 무대 가득 요시노 강(吉野川)이 흐르는 장면이라든가 『5인의 도둑

50) 회전문대에 관한 설명은 『가부키』, 창해, 91-95쪽 참조

51) 세리아게(せりあげ, 迫り)上げ)는 극장에서, 迫せり 장치를 이용해 배우나 무대 장치를 무대 밑으로부터 무대 위로 올리는 것이다. 스폰(すっぽん)은 자라라는 뜻으로 세리아게와 마찬가지로이나 花道はなみち의 중간에 난 네모난 구멍이다. 역시 배우를 밑에서 받쳐 올리거나 받아 내리거나 하는 장치이다. 이것은 난교조루리에서 영향을 받았다고 한다. 『네이버 사전』 참조

52) 간도가에시(かんだうがえし, 強盜返し)는 극의 배경인 대도구를 90도 뒤로 쓰러뜨리고, 그 바닥면을 수직으로 세워서 다음 배경으로 전환하는 것을 말한다. 『네이버 사전』 참조.

53) 가부키의 무대 장치에 관한 설명은 『이야기 일본연극사』, 121-122쪽, 『가부키』, 98-101 참조

(白浪伍人男)』에서 벤텐코조(弁天小僧)가 지붕 한가운데 서서 할복자살할 때 지붕전체가 회전해 돌아가는 장면, 『요시쓰네 벚꽃 천그루(義經千本櫻)』에서 무대 한가득 벚꽃이 피어있는 장면이라든가 공중타기 장면은 관객으로 하여금 경탄을 자아낸다.

2) 대중성

두 극종이 모두 모태가 되었던 곤곡이나 노 이전의 예술에 비해서 대중성은 있었지만 발생 초기에는 B급의 평가를 받으며 상류층에게는 작품성과 예술성에서 무시당하기도 했다. 그러나 점차 완성도를 높여 서민뿐 아니라 황궁에서도 인정받을 정도의 최고의 인기를 누렸던 전성기를 지나 이제는 전통연극으로, 구시대의 유물로 높은 가치와 예술성에도 불구하고 젊은이들에게 외면 받고 있으며 보존해야 할 문화유산이 되었다. 그러나 문화유산 보호 차원이든 예술 감상 차원이든 여전히 경극과 가부키를 감상하는 사람들은 있고 꽤 많은 사람들이 이들 연극을 보기 위해 극장을 찾는다. 또한 많은 외국인들에게는 공연예술로만이 아닌 그 국가의 문화 자체를 궁금하게 하고 관심을 갖게 하는 도화선으로서의 역할도 충분히 하고 있다.

하나의 연극이 무대에 오르고 관객과 소통하고 또 호응을 이끌어 내는 것으로 성공여부를 결정한다면 두 극종 가운데 어느 것이 더 관객과의 소통에서 성공했다고 할 수 있을까?

두 연극이 다루는 극의 내용을 살펴보면 경극은 대부분 민간에 잘 알려진 역사속의 인물이나 옛이야기에서 소재를 얻어 극 줄거리가 이해가 쉬운 편이다. 경극감상이 처음인 사람이나 외국인이 아니라면 대사 몇 마디만 들으면 지금 어떤 내용을 말하고 있는지 쉽게 알아차릴 수 있다. 같은 작품이라도 곤곡의 대사가 문어체 표현이었다면 경극은 곤곡에 비해 표준어를 사용한 평이한 노래와 대사가 이해를 돕는다. 그러나 지금에 와서는 무대 양옆의 자막 안내판에서 제공되는 자막 없이는 중국인들조차 이해가 어렵다고 한다. 중국이 다민족 국가에다 지방 방언이 많기에 드라마 방송이나 뉴스시간에도 자막이 있는 것을 보면 구어체 대사도 아닌 노래나 등장할 때 읊는 시 대목에서 관객의 이해를 돕기 위한 자막이 제공되는 것은 당연하다고도 하겠다.

가부키의 작품을 살펴보면 크게 지다이모노(時代物)과 세와모노(世話物)로 나뉘는데, 지다이모노는 에도시대 이전을 배경으로 귀족과 무사사회에 일어난 사건을 다루고 있는데 반해서 세와모노는 에도시대를 배경으로 서민사회에 일어난 사건을 내용으로 삼고 있다. 사실적인 현대극이라 할 수 있는데 작품의 내용은 주로 사회의 어두운 면과 빈곤한 생활을 그린 것으로 불량, 도적, 괴담 등이 중심이 되며 분위기는 “엽기적이고 불건전하며 어두침침한 느낌으로 사회나 인간을 표현하는데 깊이 없이 표면에 머무르고 사상적 배경도 없는 것”⁵⁴⁾으로 평가받고 있는 걸 볼 때 지금의 막장 드라마 식으로 사람들의 심리를 자극하고 호기심을 불러일으킴으로써 관객을 끌어들이는 부분이 있었던 것 같다.

내용 전달 면에서 볼 때 가부키 역시 당시에는 지금의 트렌드 드라마처럼 당시의 사건을 바로 극화하기도 해 내용전달에는 무리가 없었지만 지금은 역시 내용전달에 있어 자막알림판을 필요로 한다.

무대 구조에서 대중성을 찾아본다면 가부키는 경극과 다른 중요한 특징을 가지고 있다. 바로 하나미치(화도)의 존재이다. 화도는 무대에서 객석을 향해 직각으로 돌출된 형태의 길인데 옛날에 축의금을 하나(纏頭)라고 했기에 같은 발음인 ‘장식한 꽃’과 맞추어 ‘하나미치’라고 부르게 되었다고 한다.⁵⁵⁾ 배우와 관객이 친밀하게 교류할 수 있는 길이라는 의미에서 매우 설득력이 있다. 처음에는 관객이 배우에게 ‘하나’를 주기 위해 만들었으나 1736년 경 부터는 오늘날과 같이 배우들이 연기하는 무대의 일부가 되었고, 이후 때로는 본무대의 연장선으로 사용하기도 하고 때로는 본무대와는 동떨어진 세계를 묘사할 때 사용하기도 하며 18세기 후반에는 맞은편에 또 하나의 배우들의 통로인 보조 하나미치(假花道)를 설치했는데 누마즈(沼津 ぬまつ)나 기라레요사(切られ与三)처럼 양쪽 하나미치를 이용한 색다른 연출도 가능했다⁵⁶⁾고 한다.

54) 김학현, 『가부키』, 27쪽 인용.

55) 하나미치 이름의 유래와 발생에 대해서는 『가부키』, 82-90쪽, 『이야기 연극사』 참조

56) 이것은 일반적으로 노의 하시가카리의 변형으로 보고 있는데 하시가카리는 폭 2.7 길이 16미터의 복도로 분장실과 본무대를 연결하는 단순한 통로역할을 할 뿐 아니라 무대의 연장선상에 위치해 직접 연기를 행하는 장소이기도 하다. 이것이 관객석으로 방향을 틀어서 대중성에 큰 기여를 했다는 것이다. <가부키> 창해, 78~86 참조. 구체적인 연출로는 누마즈(沼津 ぬまつ)에서는 보조 하나미치에서 배우와 관객이 환담을 나누기도 하고, 기라레요사(切られ与三)에서는 주인공

통상 주인공은 관람석의 뒤쪽에서 관람석을 통해 가로질러 본무대와 연결되는 하나미치를 통해 등장한다. 배우는 이미 등장할 때부터 모든 관객의 주의를 자신의 눈과 손, 몸짓의 움직임에 집중케 하며, 관객의 시선은 그를 따라 무대 쪽으로 따라 이동한다. 본무대까지 3/10을 남겨놓고 배우는 정지동작을 하며 '미에(見得)⁵⁷⁾ 자세로 자신의 모습을 뽐낸다. 이곳은 고정되어 있으며 문자 그대로 '시치산(七三)'이라고 하는데 이러한 '보이기'는 경극에도 존재한다. 경극에서는 '빛나는(아름다운) 모습' 또는 '모습을 빛내다' 라는 의미의 '량상(亮相)'이라고 하며 배우는 관객을 향해 시선을 집중하고 마치 사진촬영의 모델처럼 가장 아름다운 각도의 자신의 모습을 멈춰선 자세로 보여준다.

경극과 가부키 모두에서 이러한 '보이기' 동작은 연기자의 운율적인 움직임이 양식화 된 것으로 이 자세는 극 내에서의 주요 대목임을 강조하고 일정한 행위를 두렷하게 나타내거나 심적인 상태를 표현하기 위해 취해진다. 또한 이때 음악의 역할은 매우 중요하다. 리듬에 맞춘 배우들의 빠르고 느린 몸의 미세한 부분의 움직임 역시 두 극종이 일정 부분 유사하다고 볼 수 있다.



경극의 보이기 '량상'



가부키의 보이기 '미에'⁵⁸⁾

하인을 데리고 담소를 하며 하나미치에서 무대를 지나 다시 보조 하나미치를 거치고 하나미치로 다시 등장하는 장면이 있다.

57) 미에는 경극의 '亮相', 한국 극에서의 '보이기'와 같은 역할을 한다. '미에'에 관한 설명은 이상경, 『노·가부키의 미학』, 태학사, 2004, 231-240쪽

가부키의 경우 경극과는 다르게 주인공이 이 자세를 취하면 무대에서 일어나는 다른 모든 일들이 정지되고 조역을 맡은 연기자들은 가능한 관객의 눈에 띄지 않도록 적당한 시기에 몸을 돌린다. 마지막 장면에서 막이 올라가며 미에 자세를 취한 배우가 한 쪽의 그림처럼 눈앞에 나타나면 관객들은 감동하며 열광적인 환호를 한다고 한다. 공연을 보는 관객의 입장에서 관객의 시선과 좀 더 가까운 곳에서 미에 자세를 하고, 등퇴장을 할 때 관객의 눈앞을 지나고 때로 눈을 마주치며 근거리에서 모습을 감상할 수 있다면 관객은 더 감동을 받을 수밖에 없을 것이다. 이를 본다면 가부키는 이 하나미치의 활용만으로 경극보다는 좀 더 관객과의 소통에 성공적으로 보인다.⁵⁹⁾

III. 결론

이상으로 경극과 가부키의 공연공간의 발전양상을 살펴보고 무대 연출에 있어 극장 구조가 어떤 역할을 하는지 두 극종이 같으면서도 다른 연출모습과 무대구조에서 어떠한 특색을 나타내는지 살펴보았다.

두 극종은 유사한 점을 많이 가지고 있으면서 나름의 문화적 특색을 가지고 발전해 왔다. 이들이 보여주는 공연상의 차이점은 공연 연출상의 다양성에 의해 개성이 드러나는 장점으로 작용하고 있으며 이들 차이점의 문화적인 함의와 표현하고자 하는 의도는 각기 다르다고 할 수 있다. 두 극종이 아시아 연극의 보편적인 특성을 가지고 있으면서도 지금의 각기 독특한 개성을 가지게 된 데에는 사회적, 문화적 영향이 큰 작용을 했을 것이다.

본문에서는 먼저 두 극종의 무대가 현재의 모습을 갖기까지의 무대 발전의 양상을 살폈다. 일본은 중국의 영향으로 부가쿠의 무대가 만들어지고 이것은

58) 경극은 삼국지를 배경으로 하는 『華容道』의 관우, 장비, 주유이다. 가부키는 『權進帳』의 元禄 시기 미에 장면으로 경극의 분위기가 비슷한 것으로 골랐다.
<http://www5b.biglobe.ne.jp/~kabusk/shasin10.htm>

59) 2005년 유네스코 무형유산에 등재되었는데 전통예술이지만 국가의 보호가 필요 없을 정도의 상업성을 가지고 있어 등재과정에서 이러한 상업성이 장애가 되었다고 한다. 최경국, 『일본전통예술·가부키의 현황』, 329쪽.

노와 가부키의 무대에도 영향을 미쳤다. 그러나 각국의 사회적 문화적인 차이로 서로 다른 분위기의 극종이 만들어졌고 무대 또한 형태와 용도를 달리해 발전했다. 그러나 경극과 가부키 두 극종 모두 서민의 연극으로 대중적이고 자유로운 관람 분위기를 가지고 있음을 당시 극장의 공연장면을 그린 옛 그림들을 통해 살펴보았다.

연출양식의 발전배경에서는 두 극종이 생겨난 당시의 사회배경을 살펴보고 유사점과 차이점을 살폈으며 이러한 사회적 배경을 바탕으로 만들어진 두 극종의 연출 양식을 비교해 보았다. 특히 지금의 공연 공간의 차이를 통해 '시공간처리'와 '대중성' 획득 두 부분을 중점적으로 설명해 보았다.

즉, 단순화된 무대로 인해 경극은 가부키보다는 좀 더 시공간처리에 있어 융통성을 발휘해 관객의 상상력을 자극하기도 하지만 관객이 그 작품의 등장인물과 내용을 미리 알고 있어야 한다는 것을 전제로 한다. 따라서 이러한 전제조건을 갖추지 못한다면 오히려 극으로의 몰입을 방해할 여지도 있어 대중과의 소통에 있어 장단점을 고루 가지고 있다고 하겠다.

가부키 무대만이 가지고 있는 하나미치는 가부키 무대가 중국의 영향을 받았고 노의 영향도 받았지만 가부키만의 특색으로 발전시킨 매우 독특한 무대 구조이다. 이 하나미치는 배우의 모습을 조금 더 가까이 관객에게 보여줌으로써 무대 위의 인물을 조금이라도 더 가까이 보고 싶어 하는 관객의 요구를 채워주고, 오랜 숙련으로 인해 뛰어난 배우의 연기를 가까이 볼 수 있다는 만족감을 가지게 하며, 자신의 연기를 관객에게 자신 있게 보여줌으로써 배우의 자긍심을 채워주는 등 관객과의 소통에서 매우 성공적이라고 보여 진다

예술적으로 어느 극종이 더 우수한가를 비교하는 것은 사실 불필요하며 의미 없는 일이다. 그러나 경극이든 가부키이든 박물관의 유물로만 남을 것이 아니라 관객과의 소통에 성공해 현재 진행형의 공연예술로 남고자 한다면 무대 위에서 관객을 어떻게 사로잡고 어떻게 소통할 것인가에 대해서는 생각해 볼 여지가 있다.

❖ 참 고 문 헌

- 廖奔, 오수경 등 역, 『중국고대극장사』, 솔, 2007.
- 이남복, 『연극사회학』, 현대미학사, 1996.
- 김학현, 『能』, 열화당, 1991.
- 김학현, 『狂言』, 열화당, 1991.
- 김학현, 『文樂』, 열화당, 1995.
- 김학현, 『歌舞伎』, 열화당, 1997.
- 이상경, 『노·가부키의 미학』, 태학사, 2004.
- 이지선, 『일본 전통 공연예술』, 제이앤씨, 2009.
- 김충영, 『일본 전통극의 이해』, 지식올만드는지식, 2013.
- 이지선, 『일본의 전통문화』, 제이앤씨, 2008.
- 모로 미야 저 노만수 역, 『헤이안 일본: 일본 귀족 문화의 원류』, 일빛, 2008.
- 모로 미야 저 허유영 역, 『에도 일본: 현대일본문화의 토대』, 일빛, 2006.
- 한국어일어일문학회 저, 『모노가타리에서 하이쿠까지』, 글로세움, 2003.
- 권도희 등, 『오래된 예술 새로운 무대: 한·중·일 공연예술 찾기』, 민속원, 2008.
- 오경희, 『중국희곡에서의 공연공간과 연출양식의 상관성에 대한 시론』, 『한국중국소설 논총』, 제35집, 2011.
- 김형란, 『동아시아 연행문학, 그 같고 또 다름에 대하여 : 창극(唱劇)·경극(京劇)·가부키(歌舞伎)를 중심으로』, 『중국인문과학』 제49집, 중국인문학회, 2011.
- 임수연, 『가부키(歌舞伎) 연기 '미에(見得)의 양식성(樣式性)에 관한 연구』, 동국대학교, 2002.
- 김진선, 『가부키와 창극의 비교 - 공연 예술의 형태비교를 중심으로』, 숙명여자대학교, 2005.
- 이은희, 『韓國과 日本의 假面劇 比較 研究 : 한국의 <가면극>과 일본의 <노(能)>를 중심으로』, 아주대학교, 2003.
- 김성기, 『공연장 공간형식의 유형과 특성에 관한 연구』, 홍익대학교, 2007.
- 青木正兒, 王古魯 역, 『中國近世戲曲史·下』, 臺灣商務印書館, 1996.
- 『京劇曲譜集成』 제1집, 上海文藝出版社, 1996.
- 曾白融 主編, 『京劇劇目辭典』, 中國戲劇出版社, 1989.
- 北京市藝術研究所, 上海藝術研究所 主編, 『中國京劇史』, 中國戲曲出版社, 1990.
- 『中國大百科全書·戲曲曲藝卷』, 中國大百科全書出版社, 1983.

- 鳴同賓, 周亞勛 主編, 『京劇知識辭典』, 天津人民出版社, 1990.
- 曉瑩, 「歌舞伎和京劇——以道具為中心」, 『語文學刊(外語教育與教學)』, 2010.
- 劉慧云, 「淺談中國京劇與日本歌舞伎的對比」, 『大舞台』, 2010.
- 蘇冬花, 「中國京劇與日本歌舞伎的比較研究」, 『戲曲藝術』, 2005.
- 滕軍, 馬曉雲, 「論歌舞伎舞台的祭典特征」, 『戲劇』, 2010.
- 韓凌燕, 「跨越國際的對話——歌舞伎與昆曲藝術的共鳴」, 『吉林藝術學院學報』, 2010.
- 劉丹丹, 「日本歌舞伎與中國京劇的比較」, 『劍南文學』, 2012.
- 長松純子, 「中日古典戲劇中登場人物“自報家門”的程式比較」, 『戲劇』, 2004.
- 河竹登志夫, 陳秋峰 譯, 「比較戲劇論——以“花道”為素材」, 『戲劇藝術』, 1989.
- <http://www.tydao.com/2010/0115/js100115linfen.htm>
- http://www.hwjyw.com/zhwh/traditional_culture/zgds/xljz/200708/t20070830_5477.shtml
- http://www.hwjyw.com/zhwh/traditional_culture/zgds/xljz/200708/t20070830_5477.shtml
- <http://shakariki-natsuko.blog.so-net.ne.jp>
- <http://cafe.naver.com/cnujpc/1>에서
- <http://blogs.yahoo.co.jp/dalmatianarou/48595969.html>
- <http://www.konpirakabuki.jp/history/reform.html>
- <http://www5b.biglobe.ne.jp/~kabusk/shasin10.htm>

❖ ABSTRACT

A Comparative Study on the Performance Stage and Performing Style between Peking Opera and Kabuki.

Oh, Kyung-Hee

This thesis seeks to compare China's Jing-ju and Japan's Kabuki for their common aspects and differences and examine how they are performed on the stage.

Jing-ju is often called as Beijing Opera to refer to a musical play completed during the mid-Ching era and developed around Beijing. Jing-ju is composite arts of music, dance and play which are remarkable in its strict patterns in move along with luxurious costume and heavy make-up.

Kabuki which was developed during the Edo-period, is expressional arts also structured with music, dance and play coupled with extravagant costume as well as even more strictly controlled move and emphasis on the beauty of form.

The two plays seem very similar to each other in their time setting to gain popularity or features of play. It may look obvious that Jing-ju which had developed earlier than Kabuki, affected the latter's formation. However, general social practices or cultural trends in China and Japan at the time of their development also influenced literature and arts thus affecting play contents and performance expressions. Although the two plays have similar stage structure, they developed in different ways with detailed differences and actors' performance on the stage, way of using a stage and other ways of directing play are largely distinctive from each other.

If a play's primary goal is to gain recognition of audience and draw their positive response, the relationship between play and stage becomes essential.

With this understanding, this thesis aims to identify where such similarities and differences between the two plays are from by comparing historical background, stage structural development and directing manner development at a basic level.

Key Words

경극, 가부키, 중국, 일본, 연출무대

Jing-Ju, Kabuki, China, Japan, performance stage

논문접수일: 2013. 05. 09.

심사완료일: 2013. 06. 02.

게재확정일: 2013. 06. 07.