

무대의상의 의미전달에 관한 연구

—中國 京劇(Peking Opera)을 중심으로—

이화여자대학교 의류직물학과
박사과정 신 경 섭
이화여자대학교 의류직물학과
교수 조 규 화

目 次

I. 서 론	1. 경극 무대의상의 중요성
II. 경극의 유래와 특징	2. 경극 무대의상의 의미전달
1. 경극의 유래	IV. 결 론
2. 경극의 특징	참고문헌
III. 경극 무대의상	ABSTRACT

I. 서 론

무대의상이란 무대에서 등장인물의 역할이나 성격을 정확하게 관객에게 전달하기 위해 몸에 걸치는 모든 것을 말한다. 여기에는 관객에게 보이든 보이지 않든 무대 위에서 착용되는 모든 의상, 신발, 머리장식, 액세서리 등이 포함되며¹⁾ 그래서 무대의상을 ‘배우가 입는 배경이다(the scenery worn by the actor)’라 정의하기도 한다.²⁾

무대의상은 배우의 “second skin”으로 일단 극이 시작되면 연기자와 단일한 무대 이미지를 형성하여 작품과 연출자가 창조하고자 하는 새로운 정

신의 인물을 가시화시켜준다. 또한 관객에게 극의 분위기, 표현하고자 하는 주제, 등장인물의 신분, 사회계층, 직업, 연령, 성격, 추구하는 가치까지도 전달해 줄 뿐 아니라 작품 전체 분위기와 일관성 있게 조화를 이루어 극의 스타일을 창출한다.

그러므로 연극에서 무대의상은 바르트가 지적한바와 같이 관념·지식 내지 감정들을 해독하게 해주는 하나의 논증으로, 창작자와 관중사이에 의미작용을 일으켜 대화를 가능케해주는 동시에 극에 있어 연극성 즉 “기호들의 두께”를³⁾ 형성하는 하나의 기호체계이며, 무대의상 자체로서의 중요한 존재의미를 갖는다. 특히 경극과 같이 사회문

1) Prisk, Bernice, *Stage Costume Handbook*, N.Y. : Harpers & Row Publisher, 1966, p.1.

2) Smith, Milton, *Play Production*, N.Y. : Appleton Century Crofts INC. , 1948, p.343.

3) Roland Barthes. *Litterature et Signification Essais Critiques 「Coll Tel Quel」*, Paris : Seuil, 1964, p.258.

롤랑 바르트는 “*Litterature et signification*”에서 “무대장치, 의상, 조명, 연기자들의 위치, 제스츄어, 무언의 몸짓 및 그들의 파를에서 나오는 정보들을 얻게된다. 이러한 정보들 중 몇가지는 ‘고정되어’ 있으나(무대장치의 경우) 반면에 다른 것들(파를, 제스츄어)은 선회한다. 그러므로 우리는 정보를 제공해주는 진정한 다우어를 다루어야 하며, 바로 이것이 연극성 즉 “기호들의 두께”이다.”라고 설명하고 있다.

화적이거나 허구 외적인 약호에서 발원하여, 완전히 자의적인 상징적 기호에 의존할 경우, 의상은 보다 넓은 의미의 상징적 가치를 부여받게 되며, 더욱 중요한 역할을 수행하게 된다. 그렇기 때문에 복식은 한 인간의 이미지인 동시에 사회적 연관을 갖고 문화를 형성한다.

경극은 중국의 國劇으로, 우리나라의 창극이나 일본의 歌舞伎(가부키)가 독특한 형식과 무대의상을 가지고 있듯이, 많은 부분이 양식화되어 있다. 배역에 따라 生(성), 旦(단), 淨(징), 丑(초우) 등의 역이 정해져 있으며, 인물의 계층, 신분, 사회적 지위 등에 따른 의상의 규칙이 정해져 있어 구체적인 복식의 특성을 분명하게 가지고 있다. 그러므로 경극 무대의상은 고도의 내적 약호화가 이루어진 상징적 기호이며, 의상의 형태, 색채, 문양, 착용방법 등은 경극 무대의상의 상징체계를 형성하는 중요한 요소를 이룬다.

중국 경극에 고구려의 淵蓋蘇文이 등장하는 극이 있다. 이전에는 《獨木關(두무관)》, 《殺四門(사스먼)》, 《淤泥河(위니허)》, 《汾河灣(펀허완)》이라는 제목으로 공연되었으나, 현재는 북경梨園(이위엔)극장에서 《殺四門》만 공연되고 있다. 중국에서 淵蓋蘇文은 唐太宗을 이긴 장군으로 널리 알려져 있으며, 중국에는 宋元代부터 전해 내려오는 속문학과 지방희곡에 淵蓋蘇文에 관한 이야기와 희곡들이 있으나, 실제 경극에서 淵蓋蘇文의 무대의상은 그의 인물특성을 제대로 표현해주지 못하고 있다.

본 연구는 경극에서 淵蓋蘇文의 인물특성에 맞는 무대의상을 연구하기 위한 선행연구로 무대의상의 상징적 의미전달에 초점을 맞추어 경극무대

의상을 연구하고자 한다. 연구방법은 문헌자료와 실제 경극관람, 그리고 梅蘭芳(매란팡) 경극단 배우들과의 인터뷰를 토대로 연구하고자 한다.

II. 경극의 유래와 특징

1. 경극의 유래

경극은 중국의 국극으로 1790년 경부터 시작되었다. 清代 乾隆 55年 高宗의 생일을 축하하기 위해 많은 극단이 북경에 와 공연하였는데, 이때 남방에서 온 “四大徽班(스다후이반)”⁴⁾이 가장 인기를 얻었다. 인기 여세를 몰아 徽班은 湖北(후베이)의 漢調(한디아오)⁵⁾와 이전부터 유행하던 昆腔(쿤치앙), 秦腔(친치앙)⁶⁾ 등의 곡조, 연출방법 등을 부분적으로 받아들였고, 여기에 민간곡조까지 흡수하여 발전시켰다. 이러한 변화, 발전 중에 徽調(휘디아오)의 二黃(얼황)⁷⁾과 漢調의 西皮(시피)를 위주로 한 皮黃戲(피황시)란 새로운 형식이 형성되었는데, 경극은 여기서 유래한 것이다.

명칭은 清朝 光緒연간(1871~1908)에 북경의 皮黃 극단이 上海에 가 공연하였을 때, 북경 극단이 부른 皮黃을 “北京曲調”라 구분지으면서 “京調(칭디아오)”, “京腔(칭치앙)”, “京戲(징시)”, “京劇(징취)”이라 부르게 되면서 유래한다.

경극은 초기부터 궁정의 지지를 받아 형성되었기 때문에, 다른 지방 희곡에 비해 표현 영역이 넓고, 조형된 인물의 유형이 많으며, 특히 청대 咸豐, 同治, 光緒 연간의 왕들은 皮黃劇에 심취하여 깊은 관심을 가지고, 국고에서 거금을 지원하였다. 이러한 뒷받침으로 경극은 중국의 대표적인

4) 반(班)은 희곡극단을 말하며, 四大徽班은 淸 乾隆연간에 활동하던 유명한 4개 극단, 三慶班·四喜班·春台班·和春班을 말한다.

5) 漢調: 湖北지방의 지방극인 漢劇의 곡조로 西皮를 말함.

6) 昆腔: 江蘇지방의 지방극인 昆劇을 말하며, 乾隆이전에 유행하였던 극으로 무용성이 강함.

秦腔: 명대 중엽에 형성되어 陝西, 甘肅지방에서 유행한 지방극. 웅장하면서도 非慣한 정서가 강함.

7) 二黃은 초기의 徽劇 曲調를 의미하고 皮黃은 西皮를 받아들인 새로운 徽劇 調를 의미하며, 청말기부터 이를 皮黃劇이라 불렀다.

회곡이 되었으며, 30년대에 중국의 국극으로 확립되었다.

民國年間(1912~1949)에도 계속 발전하여 梅蘭芳(매란팡), 程硯秋(청사오치우), 尙小雲(상시아오원), 荀慧生(헌회이성)등 4대 名旦(명단)이 출현하였으며, 이들의 무대의상은 각기 특색을 가지고 4대 유파⁸⁾를 형성하였다. 극 중 인물은 이러한 무대의상의 발전으로 인해 더욱 표현력을 갖게 되었다. 1919년 梅蘭芳은 일본 순회공연을 가졌으며, 이것이 경극 최초의 해외공연이었다. 경극은 해외공연을 통해 새로운 표현형식을 알게 되었으며, 동시에 서방 각국에 경극을 소개하게 되었다.

中華人民共和國(1949. 10. 1~) 성립 후 경극은 일련의 개혁작업을 거치게 되었다. 즉 지금까지의 전통경극은 단순한 오락적 기능과 봉건주의와 유교적 도덕관념을 강조할 뿐이라는 이유로 공연금지되었으며, 특히 1942년 毛澤東의 延安講話 이후 중국의 예술은 정치와 분리될 수 없는 중요한 정치수단이 되었다. 그리하여 문화혁명기간에는 사회주의 혁명에 이용하기 위해 만든 새로운 8가지 현대경극 이외에는 모든 극이 공연금지되었다. 이후 현대생활을 다룬 경극이 등장하였으며, 1949년 이전의 극을 전통극이라 부르는 반면 이것들을 현대극이라 불러 구분하고 있다.⁹⁾

70년대 중국의 四人幫이 몰락한 후 사회에 새로운 변화가 생기게 되자, 많은 경극이 다시 무대에 올려지게 되었다. 특히 90년대 문화가 개방되면서 경극은 중국 문화를 대표하는 예술로 등장하였다.

현재 북경에는 경극만을 항상 공연하는 長安劇場, 梨園劇場 등 여러 개의 전용극장이 있으며,

TV에서도 정기적으로 방영하고 있다. 경극은 중국의 국극으로, 새로운 자리매김을 하고 있다.

2. 경극의 특징

경극은 하나의 극형식 속에 唱(창; 노래), 念(니엔; 말), 做(주어; 동작), 打(다; 무술), 舞(우; 춤)등이 골고루 갖추어진 연극양식으로, 이들 각각의 요소는 모두 극의 내용에 따라 규정된 형식을 갖는다. 경극은 시간과 공간의 제약을 받지 않는다. 장소는 전적으로 배우의 연기로 제시되며, 따라서 배우는 사건이 벌어지고 있는 장소를 자유자재로 관객의 상상의 장으로 연결시킬 수 있다. 경극은 장면전환때 막을 내리는 일이 없으며, 물이 흐르듯 다음으로 이어진다.

중국 전통 회곡연구자들은 중국 전통 회곡의 총체적인 미를 寫意(시에이)로 정의하고 있다.¹⁰⁾ 寫意란 회화에서 사물의 형식보다도 그 내용과 정신에 치중하여 그리는 수법으로, 연극에서 그 의미를 정확하게 설명하기 어렵지만, 서양 연극의 리얼리즘에 상응하는 개념으로 이해하면 될 것 같다. 黃佐臨(황주어린)은 경극에서의 寫意를 에센셜리즘(essentialism)과 상통하는 개념으로 간주하고, 눈에 보이는 모양에 마음을 쓰기 보다는 대상의 본질에 초점을 맞추는 것이라 설명하였다. 그리고 경극의 寫意는 상징적인 방법으로 의미를 전달하는 生活 寫意性·動作 寫意性·言語 寫意性·舞臺美術 寫意性을 통해 이루어진다고 정의하였다.¹¹⁾ 이처럼 상징은 경극의 요체로 간주되고 있다.

8) 馬強, 于巧蘭 主編(1995), 『中國戲曲服裝圖集』(山西教育出版社), 序

梅蘭芳의 무대의상은 “金碧輝煌”(황금빛과 푸른빛이 휘황찬란하다)하고, 程硯秋의 무대의상은 “高雅清淡”(고상하고 우아하며 담백하다)하며, 尙小雲의 의상은 “火紅花堂”(정열적이고 밝다)하고, 荀慧生の 의상은 “綠粉相映”(녹색과 분홍색이 서로 대비를 이루다)한 특징을 가지고 있다.

9) 中國大百科全書出版社編, 『中國大百科全書』戲曲·曲藝, 北京: 中國大百科全書出版社, 1983, p.46.

10) 徐書成, 『中國審美意識的探論』, 北京: 中國戲劇出版社, 1989, p.241.

蘇國榮, 『戲曲美學』, 北京: 文化藝術出版社, 1995, pp.225~233.

11) 吳祖光·黃佐臨·梅紹武, 金義卿 역, 『京劇과 梅蘭芳』, 서울: 지성의 샘, 1993, p.85.

이러한 특징과 형식으로, 경극은 외면적으로는 歌舞性·裝飾性·格式性을 갖는 동시에 내면적으로는 “以形傳神, 形神兼備(형상으로 정신을 전하며, 형상과 정신을 겸비한다)”을 추구하는 예술¹²⁾이라 정의되기도 하는데, 경극의 특징은 크게 다음과 같다고 볼 수 있다.

첫째는 대사와 동작의 음악화이다.

경극에서 배우의 唱·念·做·打·舞는 항상 皮黃을 기본가락으로 한 악기반주와 함께 행해진다. 대사는 서양의 오페라같이 음악화되어 있고, 감정의 변화에 따른 몸놀림은 음악과 더불어 리듬화되어, 전체가 한 폭의 회화처럼 시각화되어 있다. 따라서 경극은 청각적으로 음악화된 대사와 시각적으로 울동화된 동작이 함께 어우러져 이루어진 예술형식이라 할 수 있다.

둘째는 인물의 정형화이다.

경극의 소재는 민간 전설, 고사 등의 속문학에서 적지않은 영향을 받아왔다. 그런데 문학의 내용이 하나의 극으로 연출되어 공연될 때, 등장인물들은 이미 단순한 서사와 서정을 넘어서 특정 인물, 특정 장면으로 바뀌게 된다. 일회성 공연이라는 연극의 본질로 인해 농축화된 인물의 형상이 관객의 마음속에 짙은 인상을 남기게 되고, 오랜 세월을 거치면서 “특정 상황의 특정 인물”을 만들어낸다. 따라서 경극에 나오는 주요 인물들은 각기 화장·스타일·성격에 따른 정형화된 형상을 갖고 있다.

등장인물의 성격에 따라 生, 旦, 淨, 丑라는 4개의 배역이 설정되며, 이는 연령과 역할에 따라 세분화 된다.

生은 淨, 丑 역을 제외한 모든 남자역을 의미하며, 旦은 여자배역을 말한다. 淨은 속칭 花臉(화리엔)이라고도 칭하는 남자역으로, 극중에서 성격이 거칠고, 호탕한 인물의 형상을 표현한다. 여러 가지 색상과 도안으로 얼굴을 분장하여 극중 인물의

성격을 드러내는데, 淨의 얼굴화장을 전문적으로 臉譜(리엔푸)라 칭한다. 마지막으로 丑는 어릿광대나 조연자로서 극의 분위기를 돌구는 역할을 한다. 주연인물의 역에 따라 극을 旦劇, 生劇, 淨劇, 丑劇라 부르기도 한다.

세째는 형식의 양식화이다.

경극은 공연의 흐름에 일정한 형식을 가지고 있으며, 배역도 위에서와 같이 生·旦·淨·丑으로 구분되어 있어, 극의 모든 등장인물은 이 배역 중의 하나를 연기하여야만 한다.

또한 배우들은 어렸을적 부터 극단에 들어가 오랜 세월동안 훈련받아 익힌, 양식화된 동작에 따라 행동한다. 경극에서 배역은 회극배우가 인물형상을 창조하는데 조형적 기초가 되는 동시에 창의성을 이입시켜 새로운 이미지를 창출해내는 최후의 단계라고 할 수 있으며, 이는 배우들의 숙련되고 양식화된 동작에 의해 이루어진다.

그리고 이러한 특징은 무대의상을 통해 더욱 심화되어 나타나므로, 경극 무대의상은 더욱 중요한 위치를 가지고 있다고 보아야 할 것이다.

동작이 음악화되기 위해서는 표현이 자유롭고 아름다운 무대의상이어야 하고, 특정상황의 특정인물의 정서와 성격에 맞는 의상이어야 하며, 양식화된 형식을 유지하기 위해서는 일정한 규칙을 가진 무대의상이어야 한다. 경극 배우들은 배역에 따라 규칙에 따른 무대의상을 착용하며, 그들끼리 하는 말에 “찢어진 옷을 입을지언정 규칙에 맞지 않는 옷을 입지 않는다. (寧穿破, 不穿錯)”¹³⁾는 말이 있듯이 경극의 무대는 양식화된 형식속에서 약속의 체계를 고수한다.

Ⅲ. 경극 무대의상

1. 경극 무대의상의 중요성

12) 『中國大百科全書』 戲曲·曲藝, 1983, pp.158~162.

13) 『中國大百科全書』 戲曲·曲藝, 1983, pp.43~45.

중국에는 200여종의 지방희곡이 있으며, 모두 의상의 착용규칙을 가지고 있다. 명대 『脈望館鈔本古今雜劇(마이왕관차오빈구진자취)』¹⁴⁾의 穿關(추안관),¹⁵⁾清代 『穿戴題綱(추안다이티강)』¹⁶⁾ 등은 당시 예인들이 극중에서 착용해야 할 상례를 기록해 놓은 것이다. 『脈望館鈔本古今雜劇』의 穿關은 현재 발견한 가장 최초의 희곡복식 자료로 『穿戴題綱』과 함께 전통희곡복식 연구에 중요한 자료이다.

경극 무대의상은 이러한 전통 희곡 복식을 기초로清代에 정형화되었으나,明代 복식의 형태를 기본으로 하여,漢·唐·宋·元·清 등 역대 복식의 요소들을 종합하여 만든 것이다.¹⁷⁾

경극 무대의상도 배우가 극중 인물로 분장하는데 지켜야 할 기본 규칙 혹은 상례인 穿戴規制를 가지고 있으며, 이는 극중 인물의 자연적 특성·사회적 지위·생활환경·성격 등에 따라 배우가 착용하여 할 의상을 규제한다.

그러나 경극무대의상에는 실제 역사에서와 같은 등급제도는 존재하지 않는다. 시대성이나 역사성에 따른 의상이 구분이 존재하지 않는다. 단지 역사복식에서 실제 형상만을 빌려와 변형, 창조하여 인물의 신분, 지위, 연령, 성격 등에 따른 경극 자체의 구분이 있을 뿐이다. 물론 이러한 구분에는 중국 전통적 미관과 사상, 봉건사회의 신분제도에 따른 복식제도와 문화가 반영되어 함축되어 있으며, 때로는 실제보다도 과장되어 있는 경우도 많다. 그러나 穿戴規制 목적은 봉건사회와 같은 신분구별이 아니라, 의상의 양식, 색채, 문양, 소재 등을 통해 관중에게 표현하고자 하는 내용을 전달하고자 하는데 있다.

따라서 경극을 보기 위해서는 경극 무대의상의 내재적 약속인 穿戴規制를 알아야만 이해할 수 있으며, 이를 이해하는 순간 관객은 무대의상을 보고 등장인물이 누구인지, 그가 창조해내야 하는 인물이 누구인지 알 수 있다. 물론 穿戴規制의 내용이 전혀 변화가 없는 것은 아니다. 오늘날 보고 있는 경극이 새롭게 느껴지는 것은 시대에 따라 무대의상 역시 변화하였기 때문이다. 그러나 그 변화는 일정한 테두리 안에서 이루어지는 것이며, 겉으로 드러난 조형적 요소들의 부분적인 변화에 그치고 있을 뿐이지 무대의상이 상징하는 의미가 변한 것은 아니다.

龔和德(공허덕)는 경극 무대의상이 가지고 있는 穿戴規制의 역할에 대해 지위·풍속·상황·정신과 기질을 표현해주어 무대의 총체적 효과를 높여준다고 강조하였다.¹⁸⁾ 이는 형태·색채·문양등의 구별된 사용이 오랜 세월동안 전해내려 오면서 관객에게 내용과 인물에 대한 메시지를 전달해주는 “기호체계”로 변화하였기 때문이며, 경극 무대의상이 기호체계가 이루어진 “상징적 기호”라는 말은 이에 근거한 것이다.

이처럼 경극 무대의상은 무대의상의 조형적 요소들이 전해주는 상징적 의미로, 다른 어떤 무대의상보다도 관객에게 인물의 형상과 극의 흐름에 대한 정보를 전달하는 중요한 역할을 수행한다고 볼 수 있다. 무대의상의 조형적 요소들이 가지는 기능을 미적인 기능과 정보전달이라는 기능으로 구태여 구분한다면, 경극 무대의상은 각각의 조형적 요소들이 상징적 의미를 가지고 정보를 전달하기 위해 존재한다 해도 과언이 아닐 만큼 큰 비중을 차지하고 있다.

14) 明代 趙琦美(1563~1624)가 당시의 희곡자료를 정리하여 鈔校한 것. 242개 雜劇 중 102개 극에 “穿關”이 기록되어 있다. 穿關은明代 궁정에서 연출한 당시의 분장상황을 알 수 있는 희곡복식자료이다.

15) 穿關이란明代 희곡에서 극본 뒤에 등장인물이 착용해야 할 의상을 기록해 놓은 것을 말한다.

16) 朱家潛의 “清代的 戲曲服飾資料”에 의하면清代 희곡복장과 소품을 기록한 사료로, 기재시기는 정확히 알 수 없지만 道光 25년(1845)이 유력하다고 한다. 현재 故宮박물관에 소장되어 있다.

17) 中國戲曲學院編, 『中國京劇服裝圖譜』, 北京: 工藝美術出版社, 1994, p.3.

18) 『中國大百科全書』戲曲·曲藝, 1983, pp.44~45

2. 경극 무대의상의 의미전달

중국의 전통희극복장은 속칭 “行頭(싱투우)”·“戲衣(시이)”·“戲裝(시주앙)”이라고도 부르며, 여기에는 배우가 공연을 하기 위해 착용하고, 장식하는 복장·모자·신발 등 일체의 품목이 포함된다. 그리고 이를 각기 구분하여 상자에 보관하는데, 이러한 보관방법을 “衣箱制”라 부르며, 크게 4개로 나뉘어져 있어 “四箱制”라고도 한다.

일반적으로 大衣箱은 문관의 무대의상을 보관하고, 二衣箱은 무관 위주의 무대의상을 보관한다. 三衣箱은 신발 등을 보관하고, 盔箱(쿠이시앙)은 모자, 수염, 무기 등 각종 소품을 보관한다.

현재 경극무대에서 상용하고 있는 전통 무대의상은 蟒袍(망파오)·冠衣(관이)·靠(카오)·大鎧(다칸)·箭衣(지엔이)·馬褂(마과)·開氅(카이창)·帔(페이)·褶子(저즈)·八卦衣(바과이)·太監衣(타이지엔이)·茶衣(차이)·宮裝(궁주앙)·襖禪(아오쿠)·裙(퀸)·坎肩(칸지엔)·斗蓬(도우평)·龍套衣(롱타오이) 등 20여종에 불과하며, 이 중 蟒袍·帔·褶子·靠가 가장 많이 착용되는 대표적인 무대의상이다.

蟒袍(그림 1)는 황제나 장군등 신분이 고귀한 사람들이 착용하는 예복으로 明清시대의 蟒袍를 변형, 장식한 것이다.

明代의 蟒袍는 황제가 대신들에게 주던 특사품으로, 四爪龍이 무늬로 장식되어 있어 부쳐진 이름이다. 大襟寬袖에 길이는 발목까지이고, 전체적으로 蟒紋을 수놓아 장식하였다. 蟒紋의 형태에 따라 귀천의 구분이 있었는데, 盤龍을 가장 귀하게 여겼으며,¹⁹⁾ 이후 사여한 蟒袍에 대한 기록에서 황제가 사여한 蟒袍가 모두 紅色 蟒袍임을 미루어, 紅色 蟒袍를 가장 귀하게 여겼음을 알 수 있다.²⁰⁾ 경극 무대에서도 紅色 蟒袍는 가장 신분이 높



〈그림 1〉蟒袍를 입은 喬玄.〈甘露寺〉
(출처: 馬強·于功蘭(編), 『中國戲曲服裝圖集』)

은 계급이 착용하는 존귀한 옷으로 여겨지고 있다.

清代의 蟒袍는 圓領箭袖에 길이는 발등까지이고, 황제는 앞뒤, 양옆에 4개의 트임이 있었고, 기타 대신들은 앞 뒤 2개의 트임이 있었다. 蟒紋의 색과 수에 따라 구분이 있었다. 황제는 황색 蟒袍를 입었고, 대신들은 黃色을 제외한 다른 색을 사용할 수 있었으나, 文武 三品까지는 五爪九蟒, 文武 四·五·六品은 四爪八蟒, 文武 七·八·九品은 四爪五蟒을 수놓아 장식하였다.²¹⁾

경극 무대의상에서의 蟒袍는 明代 蟒袍의 형태와 같으나, 소매 끝에 水袖(수웨이시우)가 달려 있다. 여자들의 袍는 남자 것에 비해 길이가 약간 짧고 겨드랑이 밑부분에 장식자락이 없다 뿐이지 거의 유사하다.

蟒袍의 문양인 龍과 蟒에 대한 구분은 없어서 모두 五爪龍을 수놓아 장식하였는데, 蟒袍의 위부분에는 구름과 용을 수놓고 아래부분에는 과도문

19) 周錫保, 『中國古代服飾史』, 北京: 中國戲劇出版社, 1984, p.380.

20) 周汛·高春明編, 『中國衣冠服飾大辭典』, 上海: 辭書出版社, 1996, pp.152~153.

21) 黃能馥·陳娟娟, 『中華服飾藝術源流』, 北京: 高等教育出版社, 1994, p.352.



〈그림 2〉 帔를 입은 王金龍. 〈玉堂春〉
(출처 : 馬強 · 于功蘭(編), 『中國戲曲服裝圖集』)



〈그림 3〉 褶子を 입은 付朋. 〈拾玉鐲〉
(출처 : 馬強 · 于功蘭(編), 『中國戲曲服裝圖集』)

를 수놓았다. 龍紋은 明代, 清代 모두 사용되던 것이나 파도문은 清代 蟒袍에서만 사용되었던 문양이다. 大龍은 무관들이 착용하는 蟒袍에 수놓고, 盤龍은 문관들의 蟒袍에 수놓아 장식하였다.

帔는 明代 貴族婦人들의 예복, 大袖褶子에서 변형, 장식한 것으로 경극에서는 황제, 문무관의 편복으로 혹은 혼례때 예복으로 사용된다.(그림 2) 對襟에 水袖가 달린 闊袖이며, 허리 양옆에 트임이 들어가 있다. 남자 역의 帔는 발목까지이고 여자 역의 帔는 길이가 짧아 무릎까지이다.

극중 인물의 신분과 연령에 따라 색과 문양이 다르다. 황제는 團龍, 황후는 團鳳, 황태후는 團龍鳳을 장식하고, 그밖에 사람들은 壽字, 꽃(團花), 줄기 등을 수놓아 장식하였다. 나이든 사람은 香色, 중년은 藍色, 젊은이는 紅色을 입는다.

褶子是 무대의상 중 제일 많이 착용하는 옷으로, 明代 直領大袖衫에서 변형된 것으로 문무, 귀천, 남녀, 노소 구별없이 모두가 착용하는 편복이다.(그림 3) 배역에 따라 사용하는 문양이 다르며, 단독으로 착용하기도 하고, 蟒, 帔, 등의 위에 착용하여 다양한 인물을 창조할 수 있다.

靠는 清代 무관이 착용하던 융복을 변형, 미화시킨 것으로, 경극 무대에서도 무장의 융복으로



〈그림 4〉 靠를 입은 安殿寬. 〈獨木關〉

사용된다.(그림 4) 상하가 沈衣형식으로 연결되어 있고, 길고 품이 넓어 장중하고 호탕한 느낌을 갖게 한다. 등근 곳에 소매통이 좁으며, 옷길이는 발목까지 온다. 鱗文이나 丁字文을 수놓고, 가슴에는 護心鏡을 달아 갑옷의 분위기를 나타내었다.

명망 있는 노장은 香色 靠를 입고, 젊은 장군은 白色, 粉色을 착용한다. 극도의 과장과 변형으로,

움직이지 않을 때에는 인물에게 위엄과 무장의 기상을, 움직일 때에는 동작을 과장시켜 외연을 확대시켜준다.

이외에도 箭衣(지엔이)·開氈(카이창)·古裝(구주앙)·官衣(관이)·茶衣(차이) 등 중요하게 사용되는 단품 의상도 많이 있으나 본 연구에서는 지면상의 이유로 생략하기로 한다.

이상과 같이 경극 무대의상은 중국의 전통적 미관과 문화속에 내재한 여러 가지 상징적 의미가 조형적으로 결합되어 만들어진 무대의상으로, 무대의상의 색채·문양·형태 등은 의미를 가지고, 관객에게 정보를 제공해주는 중요한 단서로 작용하여, 관객에게 극의 흐름을 이해할 수 있게 해준다.

상징적 의미를 가지고 관객에게 의미전달을 하는 경극 무대의상의 조형적 요소들을 형태, 색채, 문양, 착용방법, 두식, 소도구 등으로 나누어 살펴보면 다음과 같다.

1) 색채

일반적으로 극에 있어 무대의상은 우선 무대장면의 한 시각적 요소가 되는 동시에 약화화된 상징성 속에 삽입된다. 그리고 등장인물의 사회적 위치와 역할을 반영하면서, 어떤 등장 인물 의상의 한 부분이 된다. 동시에 이 부분은 나름대로의 의미를 띤 의상을 착용한 어떤 다른 등장인물과의 관계를 나타내기도 한다.

이러한 여러가지 의미를 가지고 관중이 색채를 접할 수 있는 것은, 색채가 여러 가지 우의와 상징을 갖게 되면서, 내포의 심화가 일어났기 때문이다. 이러한 내포작용은 문화의 전통에 의해서 이

루어지며, 이는 그 사회가 가지고 있는 문화습속과 관념에 따라 색이 내포하는 의미의 내용과 정도가 다르기 때문이다.²²⁾

경극 무대의상은 黃·紅·綠·白·黑의 上五色과 紫·藍·粉·湖·靑의 下五色으로 이루어지는데, 이들 색상은 등장 인물의 신분과 성격 그리고 정서를 표현해준다.²³⁾ 이는 寓意가 보편화되면서 寓意에 그치지 않고 氣分象徵으로 발전하였기 때문이다.²⁴⁾

따라서 경극에서의 색채는 “연출가와 관중 사이의 대화를 가능하게 해주는 문화언어(文化言語)”²⁵⁾로 색이 갖는 가장 기본적인 장식적 기능 뿐 아니라 상징적 의미를 가지고 문화언어의 역할을 수행한다. 경극 무대의상이 색채를 통해 관객에게 나타내는 의미전달은 크게 다음 두가지로 나누어 볼 수 있다.

가. 성별, 연령 등에 대한 상황과 사회적 지위를 알려준다.

경극에서 무대의상은 明代 복식제도를 계승 변형하여, 색채구별에 대한 기본 관념은 明代의 관습을 따르고 있음을 알 수 있다.

蟒袍 착용시 황제는 黃色을 입고, 제왕·관원등으로 분장하는 배역은 紅色 蟒袍를 착용한다. 지위가 비교적 높고 연로한 문관 배역은 靑色 蟒袍를 착용한다. 성격이 호방하면서도 거친자는 黑色이나 藍色을 입고, 젊고 지식이 있는 자는 白色과 粉色을 착용한다.

중간 관원의 官衣에도 관급에 따른 구별이 있는데, 紅色이 가장 높고, 다음은 藍色 그리고 黑色이

22) 안느 위베르스펠드·신현숙역, 『연극기호학』, 서울:文學과 知性社, 1994, p.36.

23) 張庚·郭漢臣編, 『中國戲曲通史』, 北京:中國戲曲出版社, 1992, p.807.

여기서 上五色과 下五色은 중국의 正色(靑, 黃, 赤, 白, 黑)과 間色(綠, 碧, 紅, 紫, 靛)와 같은 개념이나, 현대경극에서는 단지 색의 명칭을 바꾸어 사용했을 뿐이다. 중국에서 靑色은 綠色과 藍色을 모두 의미하기 때문에, 靑色 대신 綠色을 사용한 듯하고, 間色에 사용된 색명은 모두 비슷한 색을 가리키고 있음을 알 수 있다. 藍은 靑을, 粉은 紅을, 湖는 綠을, 靑은 靛를 의미한다.

24) 조규화, 『服飾美學』, 서울:수학사, 1998, p.136.

25) 鄭傳寅, “色彩習俗與戲曲舞臺的色彩選擇” 『戲劇藝術』1期, 1989, p.48.

가장 낮은 관원의 관이다. 편복으로 착용되는褶子は 노인들은 香色을, 중년은 紅色이나 藍色을 착용하고, 젊은이는 粉色을 착용한다. 무관들이 착용하는 靠도 연령에 따라 黃色·粉色·白色으로 구분하여 착용한다.

나. 등장인물의 성격과 특성을 알려준다.

경극에서 관중은 배우들이 무대에 등장하는 순간 등장인물이 정직한지, 간사한지, 선량한지, 악한자인지 분명히 알 수 있다. 이는 무대의상과 臉譜의 색채효과 때문이다. 경극에서 의상의 색상은 신분을 주로 나타내고, 臉譜는 인품과 성격을 나타내준다.

臉譜의 색상에 따른 성격을 “色彩習俗與戲曲舞臺的色彩選擇”에서 분류한 것을 보면, 紅色은 충신이면서도 용명한 關羽같은 인물에 사용되고, 紫色은 바르고 강직하면서도 무예가 있는 인물을 나타내준다. 黑色은 項羽나 張飛같이 강직하면서도 사심이 없는 인물에 사용되고, 藍色은 용맹하고 위엄이 있으나 성격이 잔악하고 포악한 인물에 사용된다. 黃色은 음흉하고 교활한 인물에 사용되고, 綠色은 영웅호걸과 같은 의적이거나 도적에게 사용된다. 金銀色은 부처같은 신이나 요괴에 사용되고, 白色은 曹操같이 꾀가 많은 인물을 표현할 때 사용된다.²⁶⁾

경극무대에서 색채는 위와 같이 인물의 성격을 상징해주는 것 외에, 길흉을 상징해주시기도 하는데, 일반적으로 홍색은 좋은 일을 나타내주고, 백색은 흉스러운 일의 조짐을 암시한다.

2) 문양

경극 무대의상의 문양도 우의와 상징을 가지고 있다. 배우들이 착용한 무대의상을 보면 여러가지 문양이 장식되어 있는 것을 볼 수 있는데, 이는 장



〈그림 5〉 開幣을 입은 趙雲. 〈甘露寺〉

(출처: 馬強·于功蘭(編), 『中國戲曲服裝圖集』)

식적 의미와 더불어 일정한 상징적 의미를 갖고, 관객에게 의미를 전달한다. 그리고 이러한 문양의 사용은 착용자에 따라 엄격한 구분이 있어, 문양의 종류와 형식을 보고, 관객은 등장인물의 상태에 대한 개괄적인 상황을 파악할 수 있다.

황제나 재상은 지위와 권위를 상징하기 위해 용문양이 들어간 蟒袍(그림 1)를 입고 황후나 재상급의 귀부인들은 용이나 봉황을 수놓아 장식한다. 무장의 開幣(카이창)(그림 5)에는 호랑이나 표범 등을 수놓아 용맹을 상징하고, 문관의 褶子(그림 3)에는 매·난·국·죽을 수놓아 고아한 군자의 분위기를 표현한다. 도사는 태극무늬나 팔괘를 수놓아 지혜와 도술을 상징한다.(그림 6)

富貴衣(푸구이이)는 거지나 가난한 자가 입는 옷으로, 옷의 헤어진 부분을 덧대어 꿰매 입은 것 같은 형태로 장식했다.(그림 7) 快衣(쿠아이이)는 영웅이나 의인의 의상으로, 나비를 수놓아 장식하였는데, 이는 동작의 민첩함을 나비에 비유한 것

26) 鄭傳寅, “色彩習俗與戲曲舞臺的色彩選擇” 『戲劇藝術』 1期, 1989, pp.53~54.

石小山, 『中國戲曲臉譜』, 北京: 科學出版社, 1995, pp.55~56.

張庚主, 『中國戲曲臉譜藝術』, 江西: 美術出版社, 1993, pp.3~15.



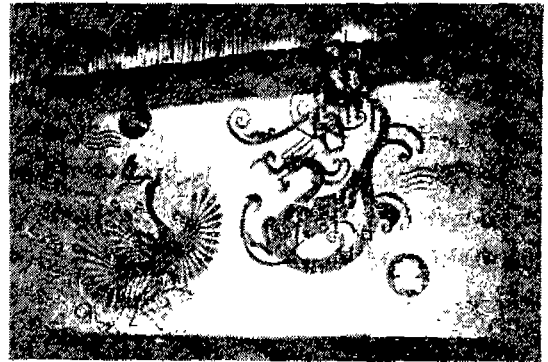
〈그림 6〉八卦衣를 입은 諸葛亮. 〈臥龍弔孝〉
(출처: 馬強·于功蘭(編), 『中國戲曲服裝圖集』)



〈그림 7〉富貴衣를 입은 莫稽. 〈豆汁計〉
(출처: 馬強·于功蘭(編), 『中國戲曲服裝圖集』)



〈그림 8〉快衣를 입은 劉得華. 〈三岔口〉



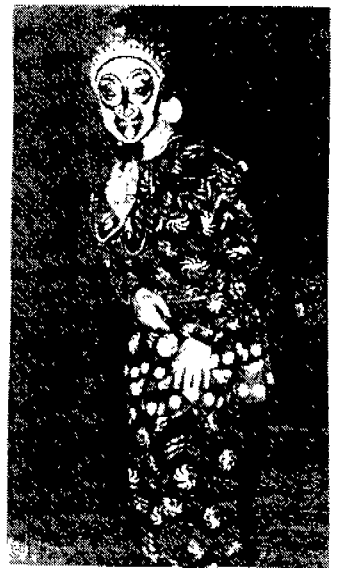
〈그림 9〉北京梨園劇場 舞臺

이다. (그림 8)

북경 梨園劇場의 무대(그림 9)를 보면 용과 봉황을 대각선 방향으로 배치하고 해와 달을 반대방향으로 장식한 무대배경을 볼 수 있다. 해 안에는 해를 상징하는 三足鳥를, 달 안에는 두꺼비를 수

놓아 장식하였다. 여기에서 용과 봉황은 음·양, 혹은 남·여로 해석할 수 있다. 따라서 무대는 천지·음양·남녀를 상징화한 또 하나의 세계를 관객에게 제시하고 있다.²⁷⁾ 이처럼 경극 무대미술과 의상에 사용되는 문양은 우의와 상징을 통해, 보

27) 袁珂 編, 『神話傳說詞典』, 上海: 辭書出版社, 1985, p.22, p.448.



〈그림 10〉女罪衣를 입은 蘇三.〈玉堂春〉 〈그림 11〉坎肩을 입은 陣妙常.〈秋江〉 〈그림 12〉狐衣를 입은 孫悟空.〈十八羅漢鬧悟空〉

이지 않는 또 다른 세계를 가시화시켜 관중에게 끊임없이 제시해준다.

3) 의상의 형태와 착용방법

경극 무대의상은 특별한 형태를 가지고 의미를 전달한다.

《玉堂春》의 蘇三(그림 10)과 같은 의상을 입고 나오면, 관객은 그가 죄인인지 금방 알아차릴 수 있다. 이는 女罪衣(누주이이)로, 그림에서 여배우가 손에 걸치고 있는 사슬은 나중에 손목을 묶고 목에 칼을 차는데 사용된다.

坎肩(칸지엔)은 경극 무대에서 젊은 비구니로 분장하는 배우의 전용의상이다.(그림 11) 猴衣(호우이)는 손오공의 전용의상이고(그림 12), 茶衣는 배사공이 착용하는 의상으로 다갈색의 색명에서 유래하며, 바지 위에 착용한 주름 치마는 “水裾(수웨이쥬)”이라 부르며 물을 상징한다.(그림 13)

古裝(구주앙)²⁸⁾은 고대 여성을 표현하기 위해, 梅蘭芳이 전통적인 회극 무대의상과는 다르게



〈그림 13〉茶衣를 입은 배사공.〈秋江〉

만든 새로운 회극의상으로, 《霸王別姬》의 虞姬가 입은 魚鱗甲(위린지아)가 대표적인 古裝이다.(그림 14)

이외에도 유명 배우가 그의 유명도와 경험을 바탕으로, 일종의 특허를 받은 무대의상이 있어, 관객은 배우의 무대의상을 보고, 그가 누구인지 바

28) 古裝新戲는 전통극을 위해 새로 창작한 무대의상인 古裝을 입고 공연한 극을 말한다. 古裝은 1915년 梅蘭芳이 디자인하여 만든 무대의상이다.



〈그림 14〉魚鱗甲을 입은 虞姬. 〈霸王別姬〉



〈그림 15〉蟒袍를 입은 包公. 〈秦香蓮〉



〈그림 16〉霸王靠를 입은 霸王. 〈霸王別姬〉



17-1



17-2



17-3

〈그림 17〉蟒袍의 의미전달

(출처: 余漢東(編)「中國戲曲表演藝術辭典」)

로 알아차릴 수 있다. 《秦香蓮(친시앙리엔)》의 包公이 착용한 蟒袍(그림 15)와 《霸王別姬》의 霸王이 착용한 靠가 그 예로, “霸王靠(바왕카오)”(그림 16)는 이미 무대의상 용어로 고유명사화되어 있다.

경극 무대의상은 배우가 착용하고 무대에 등장

한 후 어떤 동작을 취하느냐에 따라 여러 가지 의미를 전달한다.

등장인들이 풍채를 과시하며 자신의 강함을 드러내기 위해서는 蟒袍를 입고 나와 몇 발자욱 걸은 뒤 양손으로 좌대를 잡는 자세를(그림 17-1) 취하고, 蟒袍를 왼쪽으로 들어 올리는 자세는(그



18-1



18-2

<그림 18> 靠의 의미전달

(출처: 余漢東(編) 『中國戲曲表演藝術辭典』)



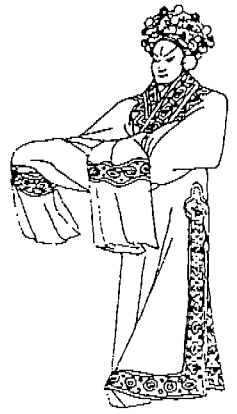
19-1



19-2



19-3



19-4

<그림 19> 水袖의 의미전달

(출처: 余漢東(編) 『中國戲曲表演藝術辭典』)

림 17-2) 무대의상 표현의 가장 기본적인 동작으로 무대에 오르거나 다리에 올라가거나, 큰 걸을 때 취하는 동작이다. 양손으로 蟒袍의 앞자락을 들어 올리면(그림 17-3) 등장인물의 마음 상태가 조급함을 나타낸다. 무대배경이 없기 때문에 의상을 이용한 의미전달은 관객에게 극의 흐름을 전달하는데 아주 중요한 역할을 한다.

靠를 착용하고 나서, 오른손으로 靠肚(카오두)

를 잡아 끌어 올리는 자세는(그림 18-1) 동작을 편리하게 하기 위해서 일 뿐 아니라 위풍당당한 자신의 모습을 드러내기 위해서 사용된다. 단 미관을 위하여 너무 높게 들어서지는 않된다. 왼쪽 어깨를 약간 뒤로 제쳐 靠旗(카오치)에 기대고 왼손을 들어 올려 힘을 주는 동작은 정신을 가다듬고 전력을 다하여 전쟁에 임하고자 하는 장군의 모습을 표현해 주기 위해 사용된다.(그림 18-2)



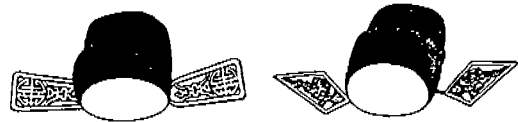
〈그림 20〉 皇帽을 쓴 皇帝. 〈秦香蓮〉



〈그림 21〉 鳳冠을 쓴 皇后. 〈秦香蓮〉

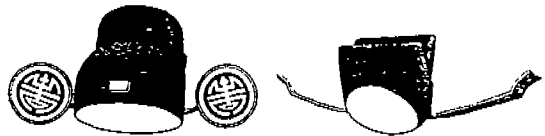
水袖는 蟒袍·官衣·褶子·帔 등의 소매부리에 흰 비단을 덧붙인 것을 말하는데, 움직이는 모양에 따라 각기 다른 의미와 정감을 표현해주고, 몸 동작을 아름답게 연장시켜 준다. 배우가 무대에 등장해 양손을 들어 올린 후 水袖를 손목부분에 정리한 후 과대를 잡는 자세는(그림 19-1) 배우가 무대에 등장해 자신의 존재를 알리기 위해 자신의 준비된 상황과 용모를 관중에게 보이는 첫 번째 자세이다. 男單提抖袖(난단티도우시우)는 왼손을 뒤로 하고, 오른손은 몇번 흔들다 위로 들어 올리는 자세로(그림 19-2), 무대에서 노래하기 전 반주자에게 시작의 암시를 주는 표시도 되고, 등장인물이 반항하는 감정을 표현할 때 사용된다. 男雙翻袖(난수양판시우)는 양쪽 소매를 한번 돌려 水袖를 양옆 밑으로 늘어뜨리는 동작(그림 19-3)과 양손을 앞으로 가지런히 한 동작(그림 19-4)이 있는데, 전자는 등장인물이 격분하여 어쩔 줄 모르는 상태를 의미하고, 후자는 의기양양한 자신감을 표현한다.

4) 두식



22-1 方翅紗帽

22-2 尖翅紗帽



22-3 圓翅紗帽

22-4 素相貂

〈그림 22〉 여러 가지 紗帽

(출처: 中國大百科全書出版社(編) 『中國大百科全書』)

경극에서 頭飾은 冠, 盔(쿠이), 巾(지엔), 帽(마오) 네가지로 구분는데, 때로는 혼용해서 사용하기도 한다. 일반적으로 제왕과 귀족의 예모를 冠이라 하고, 무관이 쓰는 모자를 盔이라 한다. 평복에 쓰는 것을 巾이라 하고, 帽는 제왕의 것에서 부



〈그림 23〉 駙馬套翅紗帽를 쓴 陣世美. 《秦香蓮》

더 일반 평민의 것에 이르기까지 여러 종류가 포함된다.²⁹⁾

고대부터 중국은 “의관의 나라(衣冠之國)”로 일컬어졌듯이 경극에서 두식의 형태는 착용자의 신분을 알려주는 상징적 기호 역할을 한다.

皇帽(황마오)는 황제의 전용모자로(그림 20), 꼭대기에 황색 방울 두 개가 달려 있고, 진주로 장식되어 있다. 양옆에 노란 술이 달려 있으며, 용문

양이 장식되어 있다.

鳳冠(펑관)은 황후나 공주의 모자로(그림 21), 진주와 옥으로 장식되어 있고, 양쪽에 술을 달았다.

紗帽(사마오)는 무대의상으로 변하면서 과장되었고, 극에서 상징적 의미가 부여되면서 형태에 따라 方, 圓, 尖 세 종류의 형태로 구분되어, 각각 착용자의 특성을 나타낸다. 충정한 사람은 方翅紗帽(팡치아오사마오)(그림 22-1)를 사용하고, 썬배역중 간사한 사람은 尖翅紗帽(지엔치아오사마오)(그림 22-2)를 쓰며, 표 배역은 圓翅紗帽(위엔치아오사마오)(그림 22-3)를 쓴다. 方翅紗帽 형태에 진주와 방울 장식을 한 駙馬套翅紗帽(푸마타오치아오사마오)는 부마가 될 사람이 혼례때 착용하는 모자이다.(그림 23) 相貂(시앙차오)도 경극 무대에서 항상 볼 수 있는 紗帽의 일종으로(그림 22-4), 양 끝에 가늘고 긴 날개를 꽂았는데, 재상이 착용하는 모자이다.

5) 소도구

경극에서는 모든 상황과 대상이 추상적이며, 때로는 상징적인 관계로서 사실성이 배제되어 있다. 따라서 무대 위의 모든 대상은 엄격한 양식에 의거하고 있으며, 소도구도 상징화되어 의미를 전달



24-1



24-2



24-3

〈그림 24〉 翎子的 의미전달

(출처: 余漢東(編)「中國戲曲表演藝術辭典」)

29) 「中國大百科全書」戲曲·曲藝, 1983, p.342.

한다.

靠旗(그림 4)는 4개의 깃발로 무관이 착용하는 靠의 등뒤에 달아, 전쟁상태라는 것을 암시해 준다. 부채꼴 모양으로 꽃힌 모양은 장군의 위엄을 과장해주는 동시에 굽이 높은 厚底靴(호우디쉬에)와 더불어 품모를 더욱 위풍당당하게 해준다.

翎子(링즈)는 꿩의 깃털로 만들어 관에 길게 꽂아 장식한 것으로 外緣을 확대시켜 줄 뿐 아니라, 배우가 인물의 심리상태를 표현하는데도 사용된다. 掬翎(타오링)은 양손을 위로하여 翎子를 잡아 당기는 자세로(그림 24-1), 인물의 자신감과 진취적 기상을 표현해준다. 吸翎(시링)은 양쪽 翎子를 입술로 무는 자세로(그림 24-2), 인물이 다급한 상황에서 결정을 내려야 할 때, 그의 과단성을 표현해준다. 掬翎(뤄링)은 오른쪽 翎子를 잡아내려 손으로 만지는 자세로(그림 24-3), 권력을 가지고 마음대로 휘두는 교만함을 표현한다.

狐尾(후웨이)는 토기 털로 만들어, 관 뒤에 달아 어깨 위로 길게 늘어뜨리는 장식으로(그림 4), 등장인물이 중국인이 아닌 소수민족임을 나타낼 때 사용되는 소품이다. 《殺四門》에서 淵蓋蘇文도 狐尾를 달아 소수민족으로 표시하고 있다.

槽(루)를 들고 있으면 배를 타고 있음을 의미하고(그림 13), 馬鞭(마비엔; 말채찍)을 들고 있으면 말을 타고 있다는 뜻이 된다. 그리고 馬鞭의 색은 현재 무대위에서 타고 있는 말의 색을 나타내며, 말을 어떤 말뚝이나 나무에 붙들어 매어두고 싶으면 馬鞭을 바닥에 내려 놓는다.³⁰⁾

네 개의 黑旗(헤이치)는 風旗(핑치)라 해서 큰 바람이 불고 있음을 나타내고, 흰색 바탕에 물결을 그려넣은 네 개의 깃발은 水旗(수웨이치)라 하여 바다의 파도를 의미하며, 水旗를 흔드는 속으로 뛰어들면 물에 빠지는 것을 의미한다.³¹⁾

IV. 결 론

지금까지 경극 무대의상이 의상의 조형적 요소를 통해 관객에게 전달해주는 상징적 의미를 살펴 보았다.

경극 무대의상은 전통 회극 복식을 바탕으로 清代에 정형화 되었지만 의상의 양식은 明代복식이 기본이 되고 여기에 역대 복식의 요소들이 흡수되어 미화된 것이다.

그러나 경극무대의상은 실제 역사복식과 동일한 등급제도를 갖지 않으며, 시대나 역사에 따른 의상이 구분이 존재하지 않는다. 단지 역사복식에서 빌려온 실제 형상을 “富麗(푸리; 화려함)”라는 중국의 전통적 미관으로 변형, 창조하여 등장인물의 신분, 지위, 연령, 성격 등에 따라 경극 자체내의 착용규칙을 내재화시킨 것이다.

경극 무대의상에서 색채는 寓意와 象徵을 가지고 연출가와 관중 사이의 대화를 가능하게 해주는 문화언어로, 관중에게 등장인물의 성별, 연령, 성격, 신분을 알려준다.

문양 역시 중국 전통 문양의 우의와 상징을 그대로 도입하여 등장인물의 성격과 특성을 표현해 준다. 용문양은 지위와 권위를 상징하여, 황제나 재상등 지위가 높은 인물에만 사용되고, 무관의 옷에는 표범이나 호랑이를 수놓아 용맹을 상징하고 문관의 옷에는 梅·蘭·國·竹을 수놓아 고아한 군자의 절개를 표현한다.

특별한 형태의 의상으로 등장인물의 정체를 전달한다. 坎肩은 젊은 비구니의 전용 의상이고, 狐衣는 손오공의 전용의상이다. 茶衣는 백사공의 의상이고, 魚鱗甲은 虞姬의 의상이다.

翎子·水袖·靠旗는 무대의상의 조형적 효과를 위해 사용되는 소품이지만, 등장인물의 감정상태를 표현하는데도 중요한 역할을 한다.

머리 두식에 사용되는 여러 종류의 冠과 鬚 역시 인물의 신분과 특성을 전달해 준다.

무대 위에서 사용되는 馬鞭, 風旗, 水旗 등의 소

30) 余漢東編, 『中國戲曲表演藝術辭典』, 湖北: 辭書出版社, 1994, p.254.

31) 『中國戲曲表演藝術辭典』, 1994, p.189.

도구들 역시 상징적 의미를 가지고 사용된다.

이처럼 경극 무대의상의 형태, 색채, 문양, 수식, 소도구 등은 여러 가지 우의와 상징을 가지고 무대 의상의 의미전달이라는 기능에 중요한 역할을 담당한다. 경극 무대의상은 의상의 형태, 색상, 문양 등이 하나의 기호체계로 작용한 “繪畫之服”으로 관객에게 “보는 경극”을 실감나게 해준다.

참고문헌

- 馬強·于巧蘭編, 『中國戲曲服裝圖集』, 山西: 教育出版社, 1995.
- 徐書成, 『中國審美意識的探論』, 北京: 中國戲劇出版社, 1989.
- 石小山, 『中國戲曲臉譜』, 北京: 科學出版社, 1995.
- 蘇國榮, 『戲曲美學』, 北京: 文化藝術出版社, 1995.
- 안느 위베르 스펠트지, 신현숙역, 『연극기호학』, 서울: 문학과 지성사, 1994.
- 余漢東編, 『中國戲曲表演藝術辭典』, 湖北: 辭書出版社, 1994.
- 吳祖光·黃佐臨·梅紹武著, 金義卿역, 『京劇과 梅蘭芳』, 서울: 지성의 샘, 1993.
- 袁珂編, 『中國神話傳說詞典』, 上海: 辭書出版社, 1985.
- 張庚·郭漢城編, 『中國戲曲通史』, 北京: 中國戲劇出版社, 1992.
- 張庚編, 『中國戲曲臉譜藝術』, 江西: 美術出版社, 1993.
- 鄭傳寅, “色彩習俗與戲曲舞臺的色彩選擇” 『戲劇藝術』 1期, 1989.
- 조규화, 『복식미학』, 서울: 수학사, 1998.
- 朱家濬, “清代的 戲曲服飾資料” 『故宮博物院院刊』, 第4期, 1979.
- 周錫保, 『中國古代服飾史』, 北京: 中國戲劇出版社, 1984.
- 周汛·高春明編, 『中國衣冠服飾大辭典』, 上海: 辭書出版社, 1996.
- 中國大百科全書出版社編, 『中國大百科全書』 戲曲·曲藝, 北京: 中國大百科全書出版社, 1983.
- 中國戲曲學院編, 『中國京劇服裝圖譜』, 北京: 工藝美術出版社, 1994.
- Prisk, Bernice, *Stage Costume Handbook*. N.Y. : Harpers & Row Publisher, 1966.
- Smith, Milton, *Play Production*. N.Y. : Appleton Century Crofts INC., 1948.
- Roland Barthes, *Literature et Signification Essais Critiques 『Coll Tel Quel』*. Paris : Seuil, 1964.

ABSTRACT

A study on the communication of stage costume

—Focusing on Peking Opera of China—

The purpose of this study is to figure out how stage costume of Peking Opera communicates what the character wants to inform to spectator.

The stage costume means the clothing, shoes, headdress, accessory that the cast is worn for communicating personality of character. Stage costume not only reveals the character of new spirit who the director and the work is like to create, but also makes the style of play harmonizing with the atmosphere of the work. So, the stage costume in the play is a sort of symbol system that forms the depth of play.

The stage costume of Peking Opera was formed on the basis of the Chinese traditional stage costume in the Qing period, however the style of stage costume was beautified the costume of Ming period and here contained the factors of successive costumes.

But the stage costume of Peking Opera don't have the same rank system with real history costume and don't have demarcation according to period and history. Only it is that transformed and created the real history costume with Chinese fine view and made how they wear the costume according to position, age, personality of character in the play.

In the stage costume of Peking Opera, the color is cultural language that director can communicate to spectators and can inform spectator of sex, age, personality, position of the character. The color of the stage costume of Peking Opera reflects the principles of Yin (陰) and Yang (陽) and the five elements of the Chinese cosmogony.

The pattern of decoration also makes the personality and characteristic of the character. The dragon pattern symbols the authority and majesty, so only the character of high position can use it. The pattern of tiger and leopard symbols bravery, so the military officer can use it. Civil officer decorates with the pattern

of Japanese apricot, orchid, chrysanthmum, bamboo that symbols integrity and honor.

The stage costume of Peking Opera communicates the identity of character with the special form of costume. Kanjien (坎肩) is a costume of the young priestess, Houyi (狐衣) is the Sunwukong's costume. Chayi (茶衣) is a costume of boatman.

Lingzi (翎子), Sweixiu (水袖), Kaoqi (靠旗) is the props for the formative effect of stage costume, also they play an important part in expressing the emotion situation.

In the result of study, we could know that the form, color, pattern of the stage costume and props of Peking Opera play important parts in communicating informations that let spectator can understand the play. So, the stage costume of Peking Opera is an 'picturizing costume' that the form, color, pattern of the stage costume is a sort of symbol system. It makes spectator feels actually the viewing Peking Opera.