

한 · 중 · 일 전통극 복식의 소외효과(V-Effekt) 연구

- 가면극, 경극, 가부키를 중심으로 -

이 미 숙* · 양 유 미⁺

전남대학교 의류학과 부교수, 생활과학연구소 연구원* · 전남대학교 의류학과 박사⁺

Verfremdung Effekt(V-Effekt) in Korean, Chinese, and Japanese Traditional Play Costumes

- Focusing on masked drama, Beijing opera, and Kabuki -

Mi-Sook Lee* · You-Mee Yang⁺

Associate Professor, Dept. of Clothing & Textile, Chonnam National University, Human Ecology Research Institute*

Doctor, Dept. of Clothing & Textile, Chonnam National University⁺

(투고일: 2009. 8. 27, 심사(수정)일: 2010. 1. 5, 게재확정일: 2010. 1. 5)

ABSTRACT

The purpose of this study is to analyze how the aesthetic characteristics of Brecht's V-Effekt is visually expressed of the costume in the Traditional Play of Korea, China and Japan. The method and the contents of the study were to refer to the antecedent studies and the related documents to peruse the characteristics of the traditional plays of the East and West, the origin and the concept of Brecht's Verfremdung and considered the relation of Brecht's V-Effekt and the Oriental plays, and then the researcher derived the aesthetic properties of Brecht's V-Effekt. This study analyzed how those qualities of the aesthetic characteristics on the V-Effekt are manifested on the stage costumes of Korean mask, Beijing opera and Kabuki. The aesthetic qualities of Brecht's V-Effekt are classified into symbolism, grotesque disposition, character of sing and dance, comicality. The symbolism in the traditional play costumes of the three nations is shown in the colors of the masks in Korean and the tone of the colors on the costumes and the make-up in Beijing opera and Kabuki. While the properties of bizarrerie and deformation coexist in masque and Beijing opera costumes in terms of grotesque disposition, Kabuki strongly displays bizarre grotesquerie. The character of sing and dance is visually expressed through the transformation of sleeves on the three nation's traditional play costumes; Masque on the Hansam and Chengsam, Beijing opera on the Water sleeves and Kabuki on Hurisode. The comic aspersion is expressed in a humorous and comical way through the distortion and transformation of forms in Masque and Beijing opera but it cannot be seen in Kabuki costume. The study as above will form the aesthetic properties of the Oriental traditional play costumes and also it will contribute to establishing the identity of Korean mask costumes.

Key words: traditional play(전통극), Korean mask(가면극), Beijing opera(경극), Kabuki(가부키), Brecht's V-Effekt(브레히트의 소외효과)

I. 서론

서양 연극의 관점에서 볼 때, 동양 전통극의 가장 큰 특징 중에 하나는 극적 환상의 거부로 압축할 수 있다. 이것은 사실주의의 거부와 같은 의미로 소외효과를 발생시킨다. 서양 연극에서 소외효과(V-Effekt)라는 용어를 처음 언급한 사람은 20세기 최고의 극작가이자 연출가인 베르톨트 브레히트(Bertolt Brecht, 1898~1956)였다.

브레히트는 “소외효과는 희극과 일부 민속예술 분야, 그리고 아시아 연극의 관행에서 알려진 매우 오래된 예술 수단이다”¹⁾라고 언급하였는데, 브레히트가 자신의 연극미학인 소외효과를 동양의 연극에서 차용했음을 짐작할 수 있는 대목이다.

브레히트의 소외효과는 중국, 일본의 전통연극과 무관하지 않다. 브레히트는 1935년 5월 모스크바 여행 중 그곳에서 중국배우 매란방(梅蘭芳)의 연기를 보고 소외효과의 모티브를 얻었고, 그의 여러 저서에서 중국 고전극인 경극과 일본의 전통 연극인 노(能, noh) 및 가부키(歌舞伎, kabuki)에 대해 자주 언급하고²⁾ 있기 때문이다. 브레히트는 동양연극으로 대표되는 경극, 노오, 가부키 등에서 차용한 소외효과를 모든 연극적 요소, 즉 텍스트, 음악, 의상, 무대장치, 장면에서 사용되는 제목, 조명 등에 사용하였다³⁾. 브레히트는 서구의 연극형식을 아리스토텔레스의 극 이론에서 벗어나 동양의 연극에서 새로운 연극미학을 찾음으로써 서양 연극의 새로운 지평을 열었다.

동양 전통극의 무대약속들(Convention)⁴⁾ 중에서 대사, 무대 장치, 음악, 연기, 춤의 구조에 관한 연구는 소외효과라는 예술기법에 접근하여 양적으로 많은 성과를 이루었다. 한편 건축, 패션분야에서도 소외효과 연구는 동일한 개념인 “낯설게 하기”라는 용어로 진행되었다⁵⁾. 이처럼 소외효과의 예술이론은 다방면으로 확대되는 양상을 보이고 있다. 그런데 원래 동양 전통극에서 그 기원을 갖는 소외효과는 정작 동양 전통극의 무대복식에서는 지금까지 그 연구가 시도되지 않았다.

따라서 본 연구의 목적은 동양 전통극으로서의 우리 가면극의 미학적 토대를 마련하는 일환으로써 브

레히트의 소외효과의 미학적 특성이 가면극, 경극, 가부키 복식에 어떻게 시각적으로 표현되고 있는지를 분석하는데 있다.

동양 전통극의 공통된 특징이 에피소드의 연결, 춤과 음악의 기능, 사실주의에 위배되는 무대장치, 상징적 표현, 양식화된 연기, 가면의 사용, 노출된 역사, 소외효과 등⁶⁾이라고 할 때, 우리의 가면극의 저변에도 이와 공통된 연극적 특성이 내포되어 있다는 점에서 본 연구의 비교 대상에 한국의 가면극을 포함시키는 것은 무리한 시도는 아니라고 생각한다. 중국의 경극과 일본의 가부키와 아우른 한국 가면극에 표현된 소외효과의 미학적 규명에 관한 본 연구는 가면극의 동양 공연문화로서의 정체성 확립에 크게 보탬이 되리라고 사료된다.

연구방법은 동·서양 전통극의 특성을 통해 양자간의 전통적인 연극의 메커니즘을 살펴본 후, 브레히트 미학의 기반이 되는 소외효과의 기원 및 개념, 브레히트 소외효과와 동양연극의 관련성을 고찰함으로써 소외효과의 특성을 동양연극에서 찾아 볼 수 있는 근거를 마련하고 브레히트의 소외효과의 미학적 특성을 추출한 다음, 이러한 미학적 특성이 가면극, 경극, 가부키 등의 무대 복식에서 어떻게 발현되고 있는지를 분석하였다.

II. 이론적 고찰

1. 동양과 서양의 전통극

동양 전통극이나 서양 전통극이 굿이나 디오니소스 제전 같은 원시제의에서 출발했음을 볼 때 이들은 발생사적 공통점을 지닌다. 그러나 시간이 지나면서 서양 전통극은 인간 중심으로 변천된데 반해, 동양연극은 제신(諸神)의 공연이라는 차원으로 발전하였다. 동양의 전통극은 대개 종교적인 축제와 관련되어서 지방사회에서 공연되어 왔으며 그 목적은 신과 사회가 원만한 관계를 유지하도록 하는 것이었다. 비를 내리게 하고 풍년을 기원하고 악령을 몰아내는 것이 공연의식이었다⁷⁾. 이러한 공연의 제의적인 형태는 동양 전통극에서 공통적으로 남아있는데, 그것

은 대사보다는 노래와 춤에 의해 가무적으로 처리된 형상언어가 발달되어 있다는 점이다.

동양의 전통극은 그 전통적 내용과 형식을 계승, 발전시켜 온 양식화에 그 특성이 있다. 특히 양식성은 동양 전통극의 무대 관례(Convention)에서 엿볼 수 있다. 동양 전통극의 다양한 무대 관례는 상징과 비사실성에 기초하고 있다⁸⁾. 중국의 전통극의 경우 매우 세분화된 무대 관례로 테크닉의 정밀성을 요구하는데, 그 동작들은 매우 양식화되어 있다.

한편 서양의 전통극은 아리스토텔레스(Aristoteles, 기원전 384~322)의 연극에 그 기반을 두고 있다. 아리스토텔레스의 극은 관객을 정서적으로 흥분시키는 감정의 정화에 그 목적을 두고 있으므로⁹⁾, 감정교류, 동화작용 그리고 카타르시스를 중요하게 생각한다¹⁰⁾. 따라서 서양의 전통적인 연극은 관객이 환각에 사로잡히게 되고 이로 말미암아 관객은 극중 인물 중의 어느 하나, 또는 몇몇과 동화되어 버린다¹¹⁾. 아리스토텔레스는 그의 『시학(詩學)』에서 스펙터클과 음악 그리고 대사라는 외적요소 중에서 대사 부분이 연기자의 표현에서 주된 사항이라고 지적하였다. 연기자의 표현 중에서도 대사의 전달이 가장 우선시되고 사상의 논리적 전개가 언어를 통해서 이루어진다는 것이다¹²⁾. 이처럼 서양 전통극은 연기자의 대사가 위주가 되고 사실에 입각한 환각을 중요하게 고려하는 무대표현 기법이 특징이다.

주지하다시피 동양 전통극은 암시적이며 추상적인, 양식화된 전통을 지닌 반면에, 서양 전통극은 아리스토텔레스의 모방과 원리로부터 철저히 사실주의에 입각해 발전해 왔다. 동·서양의 전통극의 메커니즘의 특성을 비교하면 <표 1>에서 볼 수 있듯이, 양자 간의 특성은 뚜렷한 차이가 있음을 확인할 수 있다.

<표 1> 동·서양 전통극의 특성

동양 전통극	서양 전통극
· 제의적	· 아리스토텔레스적
· 비사실적	· 사실적
· 환상과괴	· 환상적
· 양식화	· 비양식화
· 노래, 춤 중심	· 대사 중심
· 이화작용	· 동화작용

2. 브레히트의 소외효과(V-Effekt)

1) 소외의 어원 및 개념

소외의 일반적인 개념은 영어의 alienation, 불어의 aliene, 독어의 Entfremdung에 해당하는 용어로, 어원적으로 alienation은 라틴어인 alienatis에서 나온 alienus에 그 기원을 두고 있다. alienus는 ‘남의’라는 수식어나 ‘다른 것’이라는 명사의 뜻을 지닌 alius에서 유래되어 분리, 이간, 소격(疏隔)의 뜻을 지닌다¹³⁾.

소외는 인간의 사회적 활동에 의한 사물 즉, 노동의 생산물, 사회적 관계, 금전, 이데올로기 등이 오히려 인간을 지배하고 인간의 활동 자체가 그 인간에게 속하지 않고 외적, 강제적으로 나타나는 상태로 사회학 사전에서는 사회와 문화로부터의 소격 또는 불개입의 감정, 타인에 의해서 분담된 가치와 사회 규범의 무의미성, 좌절, 무력감 등으로 그 특징을 규정하고 있다. 원래 소외의 개념은 루소를 비롯한 사회학자들이 이론을 통해 헤겔의 사상 가운데에 중요한 철학적 개념으로 정착되었다¹⁴⁾. 그리고 헤겔의 소외 개념은 마르크스의 소외론으로 계승되었으며 현대에 이르러서는 프롬이 이를 계승하여 심리학적 깊이를 더하고 마르크스 소외론이 지니는 계급적, 경제적 편향성의 회복을 시도하여 소외 개념을 현대사회에 보편화, 대중화시키는 데 결정적인 공헌을 하였다¹⁵⁾. 이와 같이 소외개념의 발생은 철학적 논의에서 그 형태를 찾을 수 있다.

소외의 선례는 낭만주의, 러시아 형식주의에서 확인된다. 소외개념을 18세기 문학의 전형적인 양상으로 보는가 하면, 낭만주의의 대표작가인 노발리스(Novalis)를 선구자로 보기도 한다. 또는 러시아 형식주의자인 빅토르 슈클로브스키(V. Shklovsky)의 표현기법인 낯설게 하기(Ostrannenie)에서 찾는다¹⁶⁾. 낭만주의 시인들에게는 사건이나 인물을 낯설게 하는 모든 인식의 문제가 아니라 신비적인 형상을 주기 위한 것이다. 노발리스가 말하는 낯선 것이란 낭만주의 문학에 특이하게 나타나는 마법이나 소름끼치는 모습 등을 전달하는 ‘낭만주의 낯설음’, 특이하고 비밀에 싸인 것들을 말한다. 낭만주의의 낯설음을 체험하려면 이런 낭만주의적 상태에 빠지려는 욕망

과 그에 맞는 환상력이 전제가 된다. 즉 낯선 것에 빠지는 몰입력이 전제되어야 한다¹⁷⁾.

철학과 문학에서 논의가 시작된 소외는 브레히트 연극에서 페어프렘dung(Verfremdung)이란 용어로 정립된다. 그 의미는 '낯설게 하기, 이상하게 만들기, 낯선 묘사' 등으로 상황에 따라 다양하게 해석되고 있다¹⁸⁾.

이상에서 살펴본 바와 같이 연극에서 소외개념은 환상이나 감정이입을 파괴하는 예술적 표현양식이다.

2) 브레히트의 소외효과와 동양 전통극

브레히트의 소외 개념은 슈클로프스키의 소외(Entfremdung)의 이론에서 착상하여 발전시킨 개념¹⁹⁾이라는 주장이 있다. 그러나 배우는 Entfremdung(어떤 대상을 제대로 인식하기)을 위하여 Verfremdung(어떤 대상을 낯설게 보이게 하기)을 사용한다는 브레히트의 말에서도 알 수 있듯이²⁰⁾ 엔프렘dung의 개념은 현상을 올바르게 인식하려는 인식론적인 차원에서 쓰이고 있고, 페어프렘dung은 서사극의 예술기법으로서의 기능을 가지고 사용하는 것으로 보인다.

브레히트에게 있어 소외(Verfremdung)는 '소외당하다(Entfremden)'와는 다른 의미인 '소외시키다(Verfremden)'라는 의미로 일반화되어²¹⁾ 페어프렘dung은 브레히트 서사극(epicshes theater)의 소외효과(V-Effekt) 이론으로 정립되었다. 브레히트는 소외효과에 대해 "소외효과란 대상을 인식케 하되 동시에 대상을 낯설게 하는 묘사 방법이다"²²⁾라고 정의하고 있다. 브레히트의 소외효과는 대상을 인식시키되 낯설게 보이도록 묘사하여 관객이 극 중 장면에 몰입하지 않고, 즉 감정 이입되지 않고, 환상 없이 극 진행을 관찰해주시기를 바라는 의도가 강하다²³⁾.

브레히트의 서사극은 모든 연극적 방법에 있어서 현실성의 환영을 파괴시키는 점에서 비사실주의적 성격을 갖는다²⁴⁾. 관객의 감정을 사로잡는 비극적이고 환영주의적인 연극을 거부하는 것이 서사극의 핵심적인 의미라고 할 수 있는데 이러한 특성은 브레히트의 서사극 이론의 기본을 이룬다.

브레히트 극이 갖는 구조적 특징은 이중의 줄거리,

극중극의 형식, 활자의 등장, 재판장면, 노래의 삽입, 연기자와 역의 분리, 사건 진행 시간의 불연속 등이다²⁵⁾. 이러한 극의 구성은 전통적 환상극, 감정이입에 근거를 둔 아리스토텔레스 극과는 완전히 대치되는 구조이다. 브레히트의 서사극은 반아리스토텔레스적인 극이라고 말할 수 있다. 따라서 브레히트의 서사극의 예술적 표현 양식은 환상이나 감정이입을 파괴하는 비사실적이고 비환각적인 성격을 갖는 동양의 전통극의 특성과 그 유사성을 갖는다.

브레히트의 소외 개념은 러시아 형식주의자들의 이론을 자신의 이론에 적용한 것이 아니라 동양의 전통극에서 얻어진 순수한 착상으로 보인다. 브레히트 서사극의 키워드인 소외 기법은 동양 연극의 생산적 수용이었다. 브레히트는 매란방(梅蘭芳)의 패왕별희 공연 관람을 통해서 중국 연극의 미학을 이해하는 기준을 세웠다. 이것을 통해 자신의 서사극적 연극이론에 확신을 갖게 되었으며, 특히 소외개념이나 소외효과 정립에 도움을 얻게 되었다²⁶⁾.

또한 브레히트는 일본의 전통극 노오(能)를 처음 접한 1930년대 초의 교훈극이나 후기의 회극에서 노오 기법을 활용하고 있다. 노오에서는 조연자인 와키(脇)역의 승려가 연극 처음에 무대에 혼자 등장하여 신의 이름, 출신, 극 중 역할을 스스로 소개하는 기법이 있고, 지우타이(地謠)라고 하는 제창단이 연극 도중에서 사건 상황에 대해 객관적인 입장에서 해설을 가하는(Comment) 기법이 있는데, 이것은 그리스 비극에서의 코러스와 유사하다²⁷⁾. 이 두 가지 기법은 모두 연극적 환상을 제거하여 소외효과를 위해 사용되고 있다.

3. 소외효과와 미학적 특성

브레히트는 서사극의 반사실적이며 반환영주의적인 목적을 위하여 다양한 시청각 효과의 소외효과를 이용하였다²⁸⁾. 특히 시각적인 오브제에 의해서 발생되는 소외효과는 사실주의적 묘사에 위배되는 여러 가지 무대 관례에 의해서 발현된다. 예컨대 경극의 경우 상징적 표현, 양식화된 연기는 사실주의를 거부하고 소외효과를 가져온다. 이러한 상징적 표현, 양식화된 다양성은 동양 연극이 사실주의의 구속에서

해방되어 풍부한 상상력을 통한 자유롭고 무한한 예술의 가능성을 모색할 수 있는 터전을 마련해 주었다²⁹⁾. 이점에서 브레히트는 주로 사실주의에 입각한 서구 연극에 비해 동양 연극의 그 우월한 예술성을 드러내고 있다고 믿었고, 자신의 서사극 이론에서 소외효과를 전개하였다.

브레히트의 소외효과는 많은 부분 경극 연기에서 그 착상을 가져왔다³⁰⁾. 경극의 옷소매 움직임에 의한 다양한 표현, 손가락 움직임에 의해 감정의 상징적인 표현들, 그리고 옷은 장면이 이르기까지 다양한 양식화는 경극의 특징뿐 만 아니라 동양의 전통극에서 보이는 일반적 특성이기도 하다³¹⁾. 동양의 전통극은 서구의 사실주의 연극의 표현 양식과는 달리 양식화의 특징인 상징적 은유와 초월적 상상력이 연극적 약속에 따라서 관행으로 이루어지고 있다.

동양 연극 전반을 통해 두드러진 특징은 연극이 언어를 주축으로 해서 이루어진 것이 아니라 몸짓과 춤, 대사와 창, 노래와 음악 등 공연예술의 모든 요소를 통합해서 표현된다는데 있다³²⁾. 프론코(Pronko)가 지적한 것처럼 브레히트 서사극에는 이와 같은 요소들이 유사하게 표현되어 있다³³⁾.

동양의 연극이 텍스트의 전달에 치중하는 대사가 위주인 서구의 전통과는 달리 노래와 춤을 통한 가무적 성격을 띤 총체성이 중요한 비중을 차지하는데³⁴⁾, 음악에 맞춰서 춤을 추며 노래하는 공연요소는 브레히트의 서사극에서 소외효과를 발생시키는데 차용되고 있다. 브레히트는 서사극에서 음악, 노래, 무용 등은 혼합되어도 독자성을 잃는 것이 아니라 각각 독자적인 가치를 유지하면서 각자의 상이한 방식으로 추진되어 결국 그들의 상호간의 교류가 그들이 상호간을 소외시키는 방안을 추구하였다³⁵⁾. 이러한 연극적 요소들은 감정이입과 환상을 일으키지 않고 극의 진행을 중지시킴으로써 사건을 다른 방향으로 소외시키는 작용을 한다.

동양의 전통극의 무대 관례 중에 얼굴 분장은 가면 내지는 탈과 흡사할 정도의 짙은 분장을 하는 공통점을 갖는데, 가면에 채색하는 가면분장이나 얼굴에 채색하는 도면화장의 특징은 그로테스크성을 표출하고 있다. 카이저(Wolfgang Kayser)는 자신의 저

서 『그로테스크, 미술과 문학에서 그로테스크한 형태』에서 그로테스크는 소외된 세계라고 언급하고 있다³⁶⁾. 이와 같이 그로테스크적 표현은 브레히트가 자신의 서사극에서 극적환상을 파괴하기 위한 예술기법으로 사용하고 있음³⁷⁾을 알 수 있다.

헬머스(Hermann Helmers)는 브레히트의 서사극의 소외효과를 논하면서 소외가 구조적인 규범을 지양함으로써 진리를 인식하게 한다는 점에서 소외는 회극성의 한 요소라며 회극성의 기능과 효과를 강조하였는데³⁸⁾, 브레히트는 아리스토텔레스의 비극론을 비판하는 동시에 회극적 의미를 발전시켜 서사극이라는 대안을 제시하였다³⁹⁾. 브레히트는 자신의 대부분의 작품에서 회극성을 이용하였다. 브레히트는 경극을 차용하면서 웃음과 골계를 자아내는 회극성에 자극을 받고 이러한 회극적 미학을 발전시켜 서사극에 차용했을 가능성이 큰 것으로 보인다.

이상으로 살펴 본 브레히트의 소외효과와 미학적 특성을 요약하면 양식화(상징성), 그로테스크성, 가무성, 회극성 등으로 대별할 수 있다.

Ⅲ. 한·중·일 전통극 복식에 나타나는 소외효과와 미학적 특성

브레히트 미학의 핵심적 범주로서 서사극의 소외효과는 동양 전통극의 무대 관례들에 의해서 발현된다. 본 장에서는 브레히트의 소외효과와 미학적 특성들이 가면극, 경극, 가부키의 무대 복식에 어떻게 표현되고 있는지를 살펴보고자 한다.

1. 양식화(상징성)

동양 전통극의 대표적인 특징 중에 하나는 양식화(stylization)를 꼽을 수 있다. 동양 전통극에 나타나는 양식화는 상징적인 은유와 초월적 상상력이 연극적 약속에 따라서 관행으로 이루어지고 있다. 연극의 양식화는 유형의 시각적인 도해물인 무대복식에서는 상징적으로 표현된다. 따라서 본 연구에서는 양식의 표현 대신에 그와 유사한 의미성을 담고 있는 상징의 개념을 사용하고자 한다. 양식은 “은유적 예시(例

示)"에 의해 의미를 상징하는 것으로⁴⁰⁾, 양식화의 표현은 형식보다는 포괄적이면서 축어적 의미를 갖으며, 그 안에는 상징의 의미를 내포⁴¹⁾하고 있어 양자의 개념은 유사한 맥락으로 이해될 수 있을 것이다.

한중일 전통극 복식은 일정한 착용착례⁴²⁾의 규범에 의해 계승 발전하면서 양식화되었고, 복식의 각 조형적 요소에는 상징성이 내포되어 있다. 다시 말해서 한국의 가면극의 복식은 채록(採錄)에 의한 착용을, 경극 복식의 경우는 각색행당(角色行當)마다 천대규제(穿戴規制)라는 엄격한 의상규칙에 의한 착용을, 그리고 가부키는 형(形)이라는 착용상례를 통해 양식화되면서 상징적 은유의 표현을 담고 있다⁴³⁾.

가면극의 복식은 '탈'이나 '의상'의 색채를 통해서 극적인 결론 부분에서 상징적 실마리를 제공해준다. 검은색은 죽음의 계절인 겨울과 북쪽을, 붉은색은 생산의 계절인 여름과 남쪽을 뜻하고, 노쇠한 것을 표현하는 탈은 검은색이고 맹성을 표현하는 탈은 붉은색이다⁴⁴⁾. 가면의 검정색과 붉은색의 대조를 통해서 배역의 대결 구도를 상징한다. 그 대표적인 예로는 농사를 지을 수 없는 계절인 겨울을 상징하는 인물의 가면은 검은색인데, 봉산탈춤의 늙은 사람인 노장<그림 1>⁴⁵⁾이 이에 해당되며, 반면에 붉은색⁴⁶⁾ 상의를 착용한 취발이<그림 2>⁴⁷⁾은 생산의 계절인 여름과 남쪽을 뜻한다.

한편 경극 복식에도 뚜렷한 상징성이 있다. 망포(蟒袍)의 색상은 상오색(上五色)을 주로 사용하는데, 황모(皇帽)를 쓰고 황망포를 입은 인물이 등장하면 그는 황제이며, 왕후, 재상은 홍색 망포를 착용하고 무인은 녹색의 망포를 입으며 영준한 소년은 하얀 망포를 착용한다⁴⁸⁾. 군영회(群英會)의 주유가 착용한 백단룡망(白團龍蟒)<그림 3>은 그가 젊고 영준한 재상임을 상징한다⁴⁹⁾. 또한 성격과 연기의 주인공인 정축(淨丑)배역의 강렬한 극중인물의 개성을 표현하기 위해 가면을 쓴 것처럼 진한 화장, 즉 검보(臉譜)에서도 고도의 상징성이 나타난다⁵⁰⁾. 검보는 황색, 붉은색, 녹색, 흰색, 검정색 등의 상오색(上五色)과 보라, 남색, 분홍색, 연두색, 고동색의 하오색(下五色), 그리고 금색, 은색 등 십여 종의 색을 사용하고 있으며 주된 색을 바탕으로 복잡한 도안이 그려져 있고,

이런 다양한 색과 도안으로 인물의 성격을 표현하고 있다⁵¹⁾. 채색과 도안은 엄격한 규범이 있으며 갖가지 색에는 일정한 상징성이 있어 인물의 품격, 기질, 성격을 표현한다. 붉은색은 충성, 자색은 효, 수백색은 간사, 유백색은 광오, 흑색은 정의, 분홍색은 노인, 황색은 사나움, 회색은 탐욕, 남색은 흥함, 녹색은 폭력이고 신선과 부처·정령은 금·은색이다⁵²⁾. 이처럼 검보는 사실주의를 초월한 상징적인 표현이 강하다. <그림 4>⁵³⁾는 군영회의 조조의 백검(白臉)인데, 속셈이 깊고 음험하며 교활한 성격을 상징적으로 묘사하고 있다. 이와 반대로 조씨고아(趙氏孤兒)의 위강의 분홍검(粉紅臉) <그림 5>는 흥검과 마찬가지로 그 색채가 충성과 명예를 상징한다. 이처럼 등장인물의 특성에 따라 얼굴을 특정한 모습으로 분장함은 등장인물의 성격이 손쉽게 관객에게 전달된다.

가부키의 복색에도 상징적인 의미가 강하게 내포되어 있다⁵⁴⁾. 적색은 귀부인이나 공주역의 전용색이다. 혼조니쥬시코(本朝廿四孝)의 공주역 아키히메(赤姬)의 선명한 홍색에 긴 소매의 우치카케(打掛)<그림 6>⁵⁵⁾는 소녀의 젊고 순수함을 상징한다. 한편 검정색은 권력과 육체적인 힘을 상징하는데, <그림 7>⁵⁶⁾에서 보이는 간진초(勘進帳)의 벤케이의 검정색 하오리(羽織)에서 표출된다. 구마도리(隈取) 또한 색의 상징성이 존재한다. 홍색의 구마도리는 정의감이 넘치는 힘센 소년이나 청년을 표시하고, 푸른색은 음험하고 사악한 존재, 차색과 흑색은 귀신이나 악령을 나타낸다. 시바라쿠(暫)에서 곤고로가 연출한 붉은색 '스지구마(筋隈)<그림 8>⁵⁷⁾은 그가 정의의 사자임을 의미하며, 다케히라(武衛)가 연출한 구게아쿠(公家惡)의 청색 선 구마도리<그림 9>는 그가 사악한 존재라는 것을 상징한다. 한편 백색의 사용은 좋은 가문이나 또는 좋은 일을 하는 배역에 사용하는데, 메이보쿠 센다이하기(伽羅先代萩)<그림 10>에서 마사오카(正岡)의 온나가타(女方) 피부색은 거의 흰 종이 가면을 쓴 것처럼 생백분(生白粉)을 바르는 것과 이러한 상징적인 의미가 담겨 있다.

2. 그로테스크성

그로테스크성은 무시무시한 것, 엽기적인 것, 추한 것, 희극적인 것 등의 개념을 내포한다. 이러한 다양성을 지닌 그로테스크는 분명 추(醜)의 영역 일부에 위치해 있는 주변적 산물이다⁵⁸⁾. 김학현 역시 그로테스크 자체는 일종의 '추(醜)'의 미(美)라고 지적하였다. 필립 톰슨(Philip Thomson)은 그로테스크의 특징을 여섯 가지 유형으로 구분하였다. 부조화적인 이미지, 비인간적 이미지, 기계적 이미지, 왜곡과 과장의 이미지, 악마적 이미지, 유희적 이미지가 그것이다. 부조화, 웃음과 공포, 극단과 과장, 비정상성 등의 개념을 내포하고 있다⁵⁹⁾.

가면극의 무대요소 가운데 시각적 효과는 탈에서 완성된다고 볼 수 있는데, 탈의 가장 두드러진 특성은 그로테스크성이라 할 수 있다. 산대도감계통극의 가면들 중 봉산탈춤의 가면<그림 11>⁶⁰⁾은 괴기성을 자아내는 귀면(鬼面)탈의 형태를 하고 있는데, 8먹중 탈은 하나같이 도끼비와 흡사한 괴물로 형상화하여 승려의 이미지를 격하시켰다. 봉산탈춤의 첫째 양반, 양주별산대놀이의 샌님은 모두 언청이거나, 입이 비틀어졌거나, 코를 비틀게 표현하여 신체적 결함이 있는 추한 모습들로 형상화되었는데 추함의 그로테스크성이 나타난다. 또한 통영오광대의 양반탈들도 추하게 왜곡되어 표현되고 있다. 문둥이탈은 눈, 코, 귀, 입이 모두 비틀어졌고, 비뚤양반은 눈과 입이 비뚤어졌으며, 곰보양반은 곰보로, 검정양반은 짙은 눈으로, 원양반은 둥근 얼굴로, 둘째양반은 길쭉한 얼굴로 만들어서 탈의 모습은 대부분 불균형적 형태를 하고 있다. 심지어 <그림 12>⁶¹⁾와 같이 비뚤 양반탈은 개탈 가죽이나 토끼털 가죽으로 만들어 양반을 동물에 비유하기도 하였다.

한편 경극 복식에 나타난 그로테스크성은 가면을 쓴 것처럼 진한 화장을 하는 검보(臉譜)에서 가장 잘 나타난다. 검보는 많은 각색행당(角色行當)⁶²⁾ 중에서 성격과 배역인 정축(淨丑)과 관계가 있다. 검보의 보식(譜式)은 매우 복잡하여 정검(整譜), 쇄검(碎譜), 왜검(歪譜), 노검(老譜), 파검(破譜), 원보검(元寶譜), 육분검(六分譜), 분백검(紛白譜), 삼괴와(三塊瓦), 십자문(十字門), 소화검(小花臉), 상형검(象形

譜), 등 10여 종류가 있다⁶³⁾. <그림 13>은 찰미안(銅美案)의 포종의 정검으로 검은색은 강직하고 엄숙한 포종의 성격을 상징적으로 표현하는 것이다. 얼굴 전체를 검정색으로 칠하고 흰색으로 국자눈썹을 그리고 이마에는 초생달을 그려 냉혹한 정의 얼굴을 표현하였다. <그림 14>는 전마초(戰馬超)의 장비의 십자문인데, 눈, 코 주위를 검정색의 십자가 형태로 연결하여 사나운 그의 성격을 괴기스럽게 표현하여 그로테스크성이 표출된다. 또한 <그림 15>⁶⁴⁾는 삼차구(三岔口)의 유리골인데, 좌우가 대칭을 이루지 못하고 오관을 비뚤게 그려 전체적인 균형을 이루지 못한 얼굴모양의 왜검에서 추함의 그로테스크성이 표출된다.

가부키의 구마도리(隈取)에서도 괴기스러운 그로테스크성이 강하게 나타나고 있다. 구마도리는 색채와 형태에 따라서 정직함 혹은 공포, 근심 그리고 악이라는 상이한 성질을 나타낸다⁶⁵⁾. 보통 얼굴에 빨강과 파랑의 굵은 선이 그리는 것이 보통인데, 특히 파란줄이 극악인(極惡人)을 나타낸다. 귀신의 악마적인 표현을 위해 한나구마(般若隈)<그림 16>⁶⁶⁾에는 파란 선을 사용하고 있다. 남색 계통은 초능력을 가진 악인, 악령 따위를 나타내는 데 쓰인다. 가장 사악한 자는 나라를 빼앗으려 하는 귀족 집안이라는 의미에서 '구게야레(公家荒)' 화장이다. 시바라쿠(暫)⁶⁷⁾의 기요하라 다케히라(清原武衡)<그림 17>가 이에 해당된다⁶⁸⁾. 이처럼 청색 선 구마도리는 이 세상에서 볼 수 없는 괴기한 형상을 표현한다.

3. 가무성

동양 전통극에서는 음악적, 무용적, 연극적 요소를 분리시킬 수 없을 뿐만 아니라 그것이 밀접한 유기적 기능을 상호간에 유지함으로써 종합 공연 형태라는 독특한 양식을 확립할 수 있었다⁶⁹⁾. 특히 재가재무(載歌載舞)의 구성 즉, 노래 부르면서 춤을 추는 것은 동양 전통극 예술의 주요한 특징이라고 할 수 있다. 가무적 표현은 삼국의 전통극 복식에도 가지적으로 표출되는데, 이것은 길고 넓게 변형시킨 소매에서 나타난다.

가면극의 경우 가무적 구성은 벽사진경의 의식무

인 상좌춤에서 두드러진다. 여기에 등장하는 4명의 상좌들의 복식을 보면 소매가 넓고 긴 장삼의 형태를 하고 있다. 소매가 길게 늘어진 장삼은 손의 동작을 아름답게 표현해 준다⁷⁰⁾. 소매 끝에 천을 덧댄 한삼 또한 이와 동일한 효과를 자아낸다. 춤사위를 할 때, 그것들이 움직일 때의 모습이 마치 물결무늬를 이루면서 손의 동작을 자연스럽게 강조하여 무용의 효과를 극대화시킨다. 이러한 복식에의 가무성은 특히 산대놀이계통의 가면극에서 지배적으로 나타나는데, 예컨대 산대놀이계통의 백미라고 할 수 있는 봉산탈춤의 4상좌, 8덕중, 소무, 취발이, 말뚝이 <그림 18>⁷¹⁾가 착용한 한삼, 그리고 <그림 19>⁷²⁾의 노장과 상좌가 착용한 긴 소매의 장삼은 가무적 표현을 유형화한 것이라 할 수 있다.

한편 경극은 내용과 형식면에서 군사와 무술(打) 공연을 위주로 하는 무인희(武人戲)와 대사와 노래 및 무용들을 위주로 하는 문인희(文人戲)으로 나뉘는데 경극 복식의 가무적 표현은 곡예 중심의 무술보다는 대사, 노래, 무용 등이 함께 어우러진 문인희에서 지배적으로 나타난다. 무술 동작을 수반하는 무생(武生), 무단(武旦), 무정(武淨), 무축(武丑) 등의 무인 배역들은 무술의 편리를 위해 소매가 좁은 착수(窄袖) 형태의 포의(抱衣)를 입는 반면에 대사, 노래, 무용을 위주로 하는 배역들은 대부분 대수(大袖)의 수수(水袖)가 부착된 의상을 착용한다. 수수는 경극 의상 아이템 중에서 망(蟒), 피(帔), 습자(褶子), 개창(開釐) 등의 소매 끝에 부착되어 길게 늘어져 동작을 아름답게 연장시켜 주며, 그것이 움직일 때의 모습이 물결무늬를 이루면서 춤의 동작을 자연스럽게 강조한다. 이와 같이 경극 복식의 가무적 표현은 수수라는 시각적 도해를 통해서 연출되고 있다⁷³⁾. <그림 20>⁷⁴⁾은 중국인들 사이에서 널리 알려져 있는 경극 레퍼토리인 백사전(白蛇傳)에서 백소정이 착용한 화피(花帔)인데, 소매에 부착된 수수는 손동작의 율동미를 강조하기 위함이다.

가부키는 그 기원이 엄불 춤에서 시작되었기 때문인지 복식에서 표현되는 가무적인 성격이 매우 강하다. 이는 특히 온나가타의 춤으로 구성된 무용극인 쇼사고토(所作事)에서 두드러지게 나타난다. 대표적

인 무용극인 무스메 도조지(京麿子娘道成寺)의 기요히메의 소매폭이 넓고 긴 후리소데(振袖)에서 가무적 미학의 극치를 엿볼 수 있다. <그림 21>은 기녀 기요히메의 영혼인 하나고의 벗나무에 안개, 실타래의 도안(霞に枝垂桜系卷文様)이 그려진 후리소데(振袖)이다. 또한 <그림 22>는 무용극인 후지무스메(藤娘)의 후지무스메를 위한 등꽃 문양(藤花文様)의 후리소데이다. 등꽃색의 치리멘(簪綿)에 등나무 꽃이 수놓아져 있는데, 특히 소매통이 극단적으로 넓고 다른 고소데(小袖)보다 소매가 긴 것을 알 수 있다. 이러한 후리소데의 통소매를 활용해서 가무를 시각적으로 아름답고 화려하게 연출할 수 있었던 것 같다.

4. 희극성

한옥극은 희극이란 일반적으로 웃음거리를 섞어서 명랑하고 경쾌한 기분으로 사회의 병폐나 인간성을 풍자적으로 표현함으로써 보는 사람의 지성에 호소하여 교정코자 하는 연극의 한 형태라고 했다. 희극의 내용은 약자가 강자를 풍자하는 데서 출발하고 희극의 형식은 간접적인 공격을 통해 웃음을 유발시키는 것이다⁷⁵⁾. 다시 말해 희극은 인물이나 사회, 시대상의 모순과 결함으로 드러나는 갈등을 대응과 저항, 비판의 형식으로 간접적인 공격을 하여 웃음을 자아내게 한다.

가면극 복식에서 희극성은 탈의 형태를 왜곡시키고 변형시킴으로써 표출된다. 이러한 해학적 표현은 관념을 타파하고 모순된 질서를 파괴하려는 저항의식을 풍자적인 웃음으로 승화시키려는 의도로 볼 수 있다. 양반탈은 한결같이 비정상적으로 비뚤어져 신체적 결함이 있는 추한 형태를 하고 있는데, 특히 통영오광대의 문둥이양반, 흥백양반, 비틀양반, 비비양반 등과 같은 양반탈들이 추하게 왜곡되어 있다. 심지어 비틀양반탈<그림 23>⁷⁶⁾에는 짐승의 털까지 부착하여 양반을 비인간적으로 폄하시켰다. 이러한 탈에는 당시 양반에 대한 서민들의 반항감정을 풍자적으로 형태화하여 웃음으로 전환하려는 의도가 담겨 있다고 할 수 있다. 이러한 탈의 왜곡은 어색하지 않고 불균형 속에서도 조화를 이루며 해학적인 미학을 표출한다.



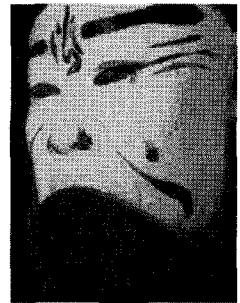
<그림 1>
봉산탈춤, 노장
<http://blog.daum.net>



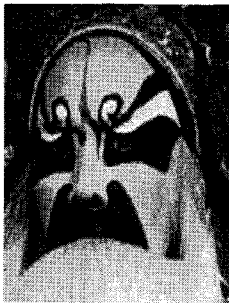
<그림 2>
봉산탈춤, 취발이
<http://blog.daum.net>



<그림 3>
군영회, 주유
中國京劇, 1999, p. 246.



<그림 4>
군영회, 조조
경극의 얼굴분장, 2006,
p. 54.



<그림 5>
조씨고아, 위강
中國京劇, 1999, p. 303.



<그림 6> 혼조니쥬시코,
아키히메
歌舞伎のデザイン圖典,
2005, p. 130.



<그림 7>
간진초, 벤케이
歌舞伎衣裳, 1994, p. 20.



<그림 8>
시바라쿠, 스지구마
[http://blog.naver.com/](http://blog.naver.com/morimorie?)
morimorie? 동영상



<그림 9>
시바라쿠, 구게악 구마
歌舞伎のデザイン圖典,
2005, p. 101.



<그림 10>
메이보쿠센다이하기,
마사오카
歌舞伎のデザイン圖典,
2005, p. 128.



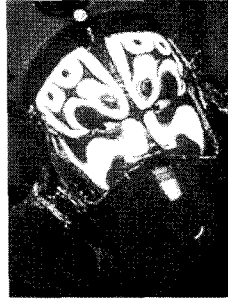
<그림 11>
봉산탈춤, 먹중
<http://blog.daum.net>



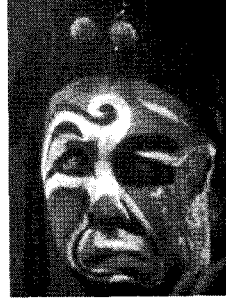
<그림 12>
통영오광대,
비틀양반
<http://ralarala.com>



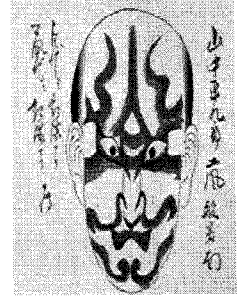
〈그림 13〉
진향연, 포증
中國京劇, 1999, p. 301.



〈그림 14〉
전마초, 장비
경극의 얼굴분장,
2006, p. 57.



〈그림 15〉
삼차구, 유리골
상징의 미학 경극,
2005, p. 90.



〈그림 16〉
한나얼굴
가부키, 2004, p. 8.



〈그림 17〉
시바라쿠, 다케히라
歌舞伎のデザイン圖典,
2005, p. 101.



〈그림 18〉
봉산탈춤, 소무
2008. 9. 30 촬영



〈그림 19〉
봉산탈춤, 상좌춤
2008. 9. 30 촬영



〈그림 20〉
백사전, 백소정
<http://video.search.naver.com>



〈그림 21〉
무스메 도조지,
기요히메
歌舞伎衣裳, 1994, p. 77.



〈그림 22〉
후지무스메,
후지무스메
歌舞伎衣裳, 1994, p. 84.



〈그림 23〉
통영오광대,
비틀양반
<http://ralarala.com>



〈그림 24〉
군영회, 장간
상징의 미학 경극,
2005, p. 55.

한편 경극의 검보는 과장된 색채와 선, 도안 등으로 골계, 조소와 풍자의 목적을 달성하고 있다⁷⁷⁾. 특히 검보의 왜검과 소화검에서 희극성이 두드러지게 나타난다. 왜검은 삼차구의 유리골의 화장을 들 수 있는데, 좌우가 대칭을 이루지 못하고 오관을 비뚤게 그려 전체적인 불균형을 통해서 그 배역이 마음이 비뚤어져 있고 행위가 단정하지 못함을 골계적으로 표현하고 있다. 소화검(그림 24)는 어릿광대 역인 축(丑)이 분장하는 얼굴인데, 여기서 엇볼 수 있듯이 두 눈과 코의 중간에 흰색을 칠하고 그 선이 광대뼈를 벗어나지 않고 네모난 두부모양을 하고 있는데, 익살맞으면서도 우스꽝스러움을 느낄 수 있다.

이상으로 살펴본 한·중·일 전통극 복식에 표현된 소외효과의 미학적 특성을 요약하면 <표 2>와 같다.

IV. 결론

본 연구는 베르톨트 브레히트의 예술 이론인 소외효과의 미학적 특성이 한·중·일 전통극 복식에 어떻

게 시각적으로 표현되고 있는지를 분석하였다.

브레히트는 철학적, 사회학적 논의의 대상이던 소외이론을 연극의 미학적인 범주로 정립하여 서사극이라는 새로운 연극 형식을 발전시켰다. 브레히트 서사극의 예술적 표현기법은 환상이나 감정입입을 파괴하는 비환상적이고 비사실적인 성격을 갖는다. 브레히트는 자신의 서사극에 소외효과를 성취하기 위하여 양식적(상징적), 그로테스크적, 가무적, 희극적인 요소들을 이용하였는데 이와 같은 소외효과의 미학적 특성들은 한·중·일 전통극의 복식에서 다음과 같이 표현되었다.

첫째, 한중일 전통극 복식은 일정한 착용차례의 규범에 의해 계승 발전하면서 양식화되었고, 복식의 각 조형적 요소에는 상징성이 내포되어 있다. 전통극에서 상징성은 가면극에서는 탈의 색상에서 나타나는데, 봉산탈춤에서 붉은색은 젊음, 힘, 생산의 계절인 여름, 남쪽을 상징하고, 반면에 검정색은 노쇠, 죽음의 계절인 겨울, 북쪽을 상징한다. 경극의 복식은 의상과 분장탈인 검보에 상오색과 하오색을 사용하

<표 2> 한·중·일 전통극 복식에 표현된 소외효과의 미학적 특성

구분	가면극	경극	가무극
상징성	가면의 색상 ·붉은색은 젊음, 힘, 생산의 계절인 여름, 남쪽. ·검정색은 노쇠, 죽음의 계절인 겨울, 북쪽을 상징	복색, 문양, 장식물, 검보의 색상 ·상오색과 하오색을 사용한 의상과 검보, 용문양의 형태에 따른 직위 표시 ·무예가 뛰어난 무생과 무소생은 백고(白鬚)를 착용	복색, 구마도리 색상 ·적색은 공주역할의 전용색으로 소녀의 젊고 순수함을, 검정색은 권력과 힘을 상징 ·구마도리의 붉은색은 정의로움, 청색은 사악한 존재를 상징 ·흰색은 좋은 가문, 좋은 일을 하는 배역에게 사용
그로테스크성	괴기스러움, 추함의 그로테스크성 ·《봉산탈춤》의 먹중탈과 취발이탈은 귀면탈의 형태, 붉은색, 동물털의 사용	괴기스러움, 추함의 그로테스크성 ·얼굴전체에 추상적인 문양과 선을 통한 검보	괴기스러움의 그로테스크성 ·파란줄은 극악인(極惡人)을 나타냄, 귀신의 악마적인 표현은 파란선을 이용. ·얼굴의 홍색선은 공포스러움의 표현
가무성	한삼과 장삼 ·소매 끝에 천을 덧댄 한삼과 긴 소매의 장삼	수수 ·경극 의상에서 망(蟒), 피(帔), 습자(褶子), 개창(開釐) 등의 소매 끝에 부착된 수수	후리소데 ·가무를 시각적으로 전달하기 위한 소매가 길고 넓은 통소매 형태의 후리소데
희극성	가면 ·양반탈의 형태를 심하게 왜곡시키거나 짐승의 털을 부착하여 풍자적으로 표현	왜검과 소화검 ·오관을 비뚤게 그리거나 얼굴의 한 부분만을 강조하여 우스꽝스럽고 익살스럽게 표현	

여 배역의 신분을 표시하고 또한 선악인을 나타냈다. 그리고 용문양의 형태에 따라 직위를 표시하였다. 가부키의 복식에서 적색은 공주역할의 전용색으로 소녀의 젊고 순수함을, 검정색은 권력과 힘을 상징, 구마도리의 붉은색은 정의로움, 청색은 사악한 존재를 상징, 흰색은 좋은 가문, 좋은 일을 하는 배역에게 사용되었다.

둘째, 그로테스크성은 가면극의 봉산탈춤에서 먹중탈과 취발이탈의 귀면탈 형태에서 표출되며, 경극에서는 얼굴전체에 추상적인 문양과 선을 통한 검보에서 나타난다. 가부키에서의 그로테스크성은 파란선으로 귀신의 악마적인 표현을 한 구게악 구마도리와 얼굴의 홍색선으로 화장한 곤고로의 구마도리에서 공포스러움이 표현되고 있다. 삼국의 복식에 나타난 그로테스크성은 각각 공통점과 차이점이 나타나는데, 즉 가면극과 경극의 복식에서는 괴기스러움과 추함의 성격이 공존하고 있는 반면에, 가부키는 괴기스러운 그로테스크성이 강하게 나타난다.

셋째, 삼국의 전통극은 공통적으로 춤이 가미되는 공연예술로 이러한 특징은 복식에 반영되어 가무성을 나타낸다. 삼국 전통극 복식에서 표현되는 가무성은 소매길이의 연장과 소매통의 확장을 통해서 움직임의 부각시킴으로써 유형화되었다. 가면극 복식의 소매 끝에는 천을 덧댄 한삼과 긴소매의 장삼에서 가무성이 나타나며, 경극은 경극 의상 아이템 중에서도 망, 피, 습자, 개창 등의 소매 끝에 부착된 수수에서 그리고 가부키는 소매가 길고 넓은 통소매 형태의 후리소매에서 가무적인 요소가 표출된다.

넷째, 삼국 전통극 복식에서의 희극성은 가면극에서는 양반탈의 기형적인 왜곡과 함께 짐승의 털을 부착하여 동물로 은유시킨 데서 해학적 희극성이 나타나고, 경극에서는 왜검과 소화검에서 오관을 비뚤게 그리거나 얼굴의 한 부분만을 강조하여 우스꽝스럽고 익살스럽게 표현하여 골계적 희극성이 나타난다. 그러나 가부키 복식에서는 희극성이 표출되지 않았다.

이처럼 한·중·일 동양연극의 시각적 도해들, 즉 분장, 의상, 가면 등에는 양식적(상징적), 그로테스크적, 가무적, 희극적인 요소들이 잘 표현되어 있다. 이를

통해서 브레히트 미학의 핵심 범주인 소외효과는 중국의 경극, 일본의 가부키와 더불어 한국의 가면극에도 잘 반영되어 있음을 알 수 있었다.

이상의 연구는 한·중·일 전통극 복식의 미학적 특성을 정립하고 아울러 주변국과의 비교를 통해 객관적인 관점에서의 한국 가면극 복식의 미학적 토대를 확립하는데 기여할 것이다. 또한 세계화 패러다임의 변화로 인한 글로벌리즘(globalism)과 함께 지역성이 증시되는 세방화(glocalism) 시대에 동양의 전통공연복식의 미학적 가치를 새롭게 평가하고 나아가 동양의 전통문화를 깊이 이해할 수 있는 계기가 마련될 것으로 기대된다. 본 연구가 동양 전통극 복식에서 발생한 소외효과가 공연 연극에 국한되었지만, 이와 같은 예술기법의 미학적 특성이 현대패션에서는 어떠한 양상으로 확장되어 표현되고 있는지에 대한 차후의 연구가 진행되어야 할 것으로 사료된다.

참고문헌

- 1) 박란이 (1998). *브레히트의 서사극에 나타난 희극성*. 전남대학교 석사학위논문, p. 8.
- 2) 명인서 (2002). *탈춤, 동양의 전통극, 서양의 실험극*. 서울: 연극과 인간, p. 57.
- 3) 김택환 (2006). *브레히트의 서사극과 음악*. *서양음악학*, 1(10), p. 124.
- 4) 무대 관계들은 창, 낭송, 영창, 춤, 움직임, 몸짓 등과 그리고 시각적 도해(圖解)들인 무대, 분장, 의상, 가면 등이다. 명인서. *앞의 책*, p. 114.
- 5) 박효숙 (2007). *현대 패션에 나타난 네오 모던적 '낯설게 하기'의 미적 특성*. 숙명여자대학교 대학원 석사학위논문: 명은정 (2005). *Mix&Match 스타일의 표현경향에 관한 연구-'낯설게 하기'의 현대적 표현을 중심으로*. 국민대학교 대학원 석사학위논문.
- 6) 명인서. *앞의 책*, p. 9.
- 7) 장혜진 (2003). *동양 전통극이 서구 연극에 미친 영향*. *수원대학교 논문집*, 21, p. 26.
- 8) *위의 책*, p. 28.
- 9) 안영정 (1984). B. Brecht의 서사극 기법 고찰. *Echo*, 1(3), pp. 175-176.
- 10) *위의 책*, p. 173.
- 11) 정진수 (1998). *현대연극의 이해*. 서울: 예음, p. 151.
- 12) 최정일 (1998). 서구의 비사실주의 무대언어와 동양의 전통연극과의 관계 고찰. *경성대논문집*, 19(1), p. 198.
- 13) 정문길 (1978). *소외론 연구*. 서울: 문학과 지성사, p. 24.
- 14) *위의 책*, p. 24.
- 15) *위의 책*, pp. 40-43.

- 16) 이재진 (1990). 브레히트 이전에 나타나는 소외기법. *독일문학*, 45(1), p. 275.
- 17) 위의 책, p. 284.
- 18) 이 용어는 이화작용, 비동화작용, 소원효과, 소이효과, 소격 효과, 생소화 효과, 현실이탈, 절연현상 등으로 학자마다 서로 다르게 번역되고 있으며, 영국의 브레히트 연구자인 마틴 에슬린(Martin Esslin)은 낯설게 하기(strange making)의 표현을 쓰고 있다. 그러나 본 연구에서는 일반적인 표현인 '소외효과'라는 표현을 사용하고자 한다.
- 19) 명인서. *앞의 책*, p. 126.
- 20) 이재진. *앞의 책*, p. 291.
- 21) 박란이. *앞의 책*, p. 7.
- 22) 김창화 (1981). *사사극의 이화효과에 관한 연구*. 동국대 대학원 석사학위논문, p. 12.
- 23) 안영정. *앞의 책*, pp. 179-180.
- 24) 장혜진. *앞의 책*, p. 30.
- 25) 송동준 (1998). B. Brecht의 서사극과 그 영향. *한국연구*, 통권 70호, p. 20.
- 26) 브레히트는 1935년 소련을 방문해서 모스크바에서 경극(京劇)의 대표적인 배우 매란방의 패왕별희 공연 관람을 통해서 자신의 「중국 연극술에 있어서 소외효과」(1937)라는 논문에서 중국 연극의 미학을 이해하는 기준을 세웠다. 이재진. *앞의 책*, p. 295.
- 27) 이상면 (2001). *브레히트와 동양연극*. 서울: 평민사, p. 247.
- 28) 김종국 (1998). *영화의 브레히트 수용에서 나타난 희극성 연구*. 동국대학교 대학원 석사학위논문, p. 2.
- 29) 명인서. *앞의 책*, p. 58.
- 30) 위의 책, p. 57.
- 31) 위의 책, pp. 55-56.
- 32) 여석기 (1987). *동서연극의 비교연구*. 서울: 고려대학교출판부, p. 36.
- 33) 명인서. *앞의 책*, p. 58.
- 34) Pronko, L. (1967). *Theatre East and West*. L.A., Univ. of California Press, p. 5.
- 35) 이옥경 (1998). *피나 바우쉬작품에 나타난 극적 표현성에 관한 연구*. 이화여자대학교 석사학위논문, pp. 43-44.
- 36) 박란이. *앞의 책*, p. 15.
- 37) 김창우 (1985). Brecht와 일본연극. *독어독문학*, 15, p. 241.
- 38) 박란이. *앞의 책*, p. 3.
- 39) 김종국. *앞의 책*, p. 36.
- 40) 정미진 (1985). 조형예술에 있어서의 「양식」문제(1). *미학*, 10(1), p. 112.
- 41) 정시화 (1980). *현대 디자인 연구*. 서울: 미진사, p. 93.
- 42) 石呈祥 (2003). *京劇藝術*. 河北大學出版社, pp. 250-251.
- 43) 양유미 (2009). *한·중·일 전통극의 복식 비교 연구*. 전남대학교 대학원 박사학위논문, p. 154.
- 44) 전경옥 (1998). *한국 가면극 그 역사와 원리*. 서울: 열화당, p. 78.
- 45) 자료검색일 2009. 7. 30. 자료출처 <http://blog.daum.net/>
- 46) 오방색 가운데 적색(赤色)은 따뜻한 남쪽을 뜻하므로 만물이 무성하고 양기가 왕성하여 태양과 생명을 의미한다. 태양과 불과 피는 붉고, 밝고, 따뜻하여 생명의 근원으로 믿어져 왔다. 그리고 신앙의 대상이 되었다. 붉은색은 곧 생명에 대한 숭배의 증거물이 되고 생명을 낳고 지키는 힘으로 이용되었다. 또한 천재지변과 액운, 악귀를 몰아 낼 수 있다고 믿는 벽사의 주술성이 숨어있다. 조규화 (2004). *복식미학*. 서울: 수학사, p. 140.
- 47) 자료검색일 2009. 7. 30. 자료출처 <http://blog.daum.net/>
- 48) 石呈祥. *앞의 책*, p. 249.
- 49) 京劇藝術研究所, 上海藝術研究所 組織編著 (1999). *中國京劇(上卷)*. 京劇藝術研究所, 上海藝術研究所, p. 246.
- 50) 차미경 (2005). *상징의 미학* 경극. 서울: 선서원, p. 69.
- 51) 위의 책, p. 68.
- 52) 顧朴光 (2000). *The History Of Chinese Mask*. 홍희역 (2007). *중국탈의 역사*. 서울: 동문선, p. 461.
- 53) HILIT 편집부. *The Face of Chinese Opera*. 김은주, 김유정, 박혜경 역 (2006). *경극의 얼굴 분장*. 정담미디어, p. 54.
- 54) 切畑健 (1994). *歌舞伎衣裳*. 京都書院, p. 92.
- 55) 岩田 アキラ (2005). *歌舞伎のデザイン圖典*. 東方出版, p. 130.
- 56) 切畑健. *앞의 책*, p. 20.
- 57) 자료검색일 2009. 8. 1. 자료출처 <http://blog.naver.com/morimorie?등영상>
- 58) Harpham, G. G. (1982). *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Surrey & New Jersey: Princeton University Press, pp. 124-132.
- 59) 김학현 (2004). *가부키(분방하고 화려한 서민의 연극)*. 서울: 열화당, p. 113.
- 60) 자료검색일 2009. 7. 30. 자료출처 <http://blog.daum.net/>
- 61) 자료검색일 2009. 7. 30. 자료출처 <http://ralarala.com/>
- 62) 경극의 배우는 생(生), 단(旦), 정(淨), 축(丑)의 네 종류가 있으며, 이것을 4대행당이라고 한다. 여자 역(旦)은 청의(淸衣), 화단(花旦), 무단(武旦), 도마단(刀馬旦), 노단(老旦) 등으로 나뉘며, 남자 역(生)은 노생(老生), 소생(少生), 무생(武生) 등으로 나뉜다. 성격이 익살스럽고 언어가 해학적인 배역의 얼굴에는 흰색 도안을 그려 넣는데 이것이 축이다. Colin Mackerras (2001). *Chinese drama: a historical survey*. 김장환, 하경심, 김성동 역 (2002). *중국 연극사*. 학고방, p. 58.
- 63) 홍희역. *앞의 책*, p. 460.
- 64) 차미경. *앞의 책*, p. 90.
- 65) Ortolani, B. (1995). *The Japanese Theatre*. In the United Kingdom: Princeton University Press, p. 194.
- 66) 김학현. *앞의 책*, p. 8.
- 67) 그 연극의 즐거움을 간단히 말하자면 사악한 무게(公家)가 착하고 약한 사람을 해치고, 무례하게 자신이

하고 싶은 대로 행동했다. 그래서 아무리 약한 사람이라고 쿠게의 말을 듣지 않고 거절했다. 화가 난 나쁜 쿠게는 부하에게 그들의 목을 자르라고 했다. 부하는 주인의 명령에 따라서 시민의 목을 자르려고 칼을 내려 칠려고 할 때 이 연극의 주인공은 사바라쿠(잠깐만!) 라고 말을 하면서 등장한다. 주인공은 부하들을 쫓아 버리고 약한 사람을 돕고 쿠게의 목숨마저 빼앗고 위세 좋게 퇴장한다.

- 68) 河竹登志夫 (2001). *Kabuki*. 최경국 역 (2006). *가부키*. 창해, p. 144.
- 69) 여석기. *앞의 책*, pp. 36-40.
- 70) 한삼 자락을 휘날리며 추는 소매춤은 고구려의 무용총 벽화에서부터 발견되고 있는데, 무용총 벽화에 등장하는 무용수들은 모두 소매가 길고 넓은 옷을 입고 있으며, 그 소매가 춤동작을 연출하는데 크게 기여한다. (전경옥. *앞의 책*, p. 380.)
- 71) 자료촬영일 2008. 9. 30. 자료출처 2008년 38회 안동국제탈춤페스티벌
- 72) 자료촬영일 2008. 9. 30. 자료출처 2008년 38회 안동국제탈춤페스티벌
- 73) 石보祥. *앞의 책*, p. 248.
- 74) 자료검색일 2009. 7. 30. 자료출처 <http://video.search.naver.com/>
- 75) 송효숙 (1997). '꼭두각시놀음'의 희극성 고찰. *동국대학교 연구영상학부*, 25, p. 171에서 재인용.
- 76) 자료검색일 2009. 7. 30. 자료출처 <http://ralarala.com/>
- 77) 홍희 역. *앞의 책*, p. 455.