

碩 士 學 位 論 文
指 導 教 授 김 말 복

한국 전통 민속무용 공간과
서양 극장 무용 공간에 관한 비교 연구

The comparative study on Korean traditional folk dancing
stage and Western stage of dancing theatre

2002年 12月 日

漢城大學校 藝術大學院

舞踊學科

理論專攻

姜 貞 淑

碩 士 學 位 論 文
指 導 教 授 김 말 복

한국 전통 민속무용 공간과
서양 극장 무용 공간에 관한 비교 연구

The comparative study on Korean traditional folk dancing
stage and Western stage of dancing theatre

위 論文을 舞踊學 碩士學位論文으로 提出함

2002年 12月 日

漢城大學校 藝術大學院

舞踊學科

理論專攻

姜 貞 淑

姜貞淑의 舞踊學 碩士學位論文을 認定함

2002年 12月 日

審査委員長 (印)

審査委員 (印)

審査委員 (印)

목 차

표목차	iii
그림목차	iv
국문 초록	v
I. 서 론	1
1. 연구의 필요성 및 목적	1
2. 연구 방법 및 제한점	3
II. 이론적 배경	5
1. 공간의 개념	5
1) 철학적 공간개념	5
2) 무대공간개념	7
3) 무대공간 지형도의 의미	10
2. 조선후기와 17세기 프랑스의 시대적 배경	17
1) 조선후기의 시대적 배경	17
2) 17세기 프랑스의 시대적 배경	22
III. 무용 공간 비교	30
1. 한국 전통민속 무용공간	30
2. 서양 극장 무용공간	43
IV. 동·서양 무대공간이 춤 성격에 끼친 영향	57
V. 결론	61

참고 문헌		63
영문 초록		67

표 목 차

표 1. 한국 전통 놀이마당의 개념	8
표 2. 서양 프로시니엄 무대공간 개념	10
표 3. 무대공간에서의 각 위치의 상징적 성격	15
표 4. 무대공간 지형도의 의미	16
표 5. 탈춤의 연행 공간	37
표 6. 동·서양 무대공간이 춤의 성격에 끼친 영향	60

그림 목차

그림 1. 무대 공간에서의 관객의 시점	12
그림 2. 무대 공간의 기본 형태	13
그림 3. 마당 공간의 지형도 변화	14
그림 4. 조선 후기 춤판	40
그림 5. 원근법에 이해 만들어진 무대장치	44
그림 6. 프로시니엄 무대의 변화과정	46
그림 7. 「사랑의 승리」(1681) 여성 직업무용수가 최초로, 등장한 작품	51
그림 8. 1686년 Jean Berain이 고안한 Armide에서의 승전장면	53
그림 9. 17세기 여성 무용수	55
그림 10. Lodovico Burnacini 무대장치 판화(1636-1707)	55

국문 초록

인간은 역사가 시작되면서부터 시간과 공간과 함께 존재하여왔다. 따라서 공간은 현존재의 근본규정이라 말 할 수 있다. 오늘날 와서 공간의 개념은 실질적인 공간 뿐만 가상공간으로까지 확대되어왔다. 즉 일상공간인 기존의 공간에서 탈피하여 인간은 리모콘 하나만으로 자동화된 시스템을 구축하고 있다. 하지만 정보화되고 정보화가 될수록 인간은 정적이고 수동적이게 되어버리며, 커뮤니케이션의 단절 하에 인간은 고립되어 버릴 것이다. 그리하여 인간은 새로운 요구를 하기 시작했다. 바로 사람과 사람의 접촉에 의한 직접적인 커뮤니케이션의 세계를 요구하게 된다.

이러한 현상은 공연예술인 무용에까지 영향을 미친다. 무용은 극장이라는 특정한 공간을 빌어 관객들 앞에서 신체적 표현을 통해 작품을 보여주는 예술이다. 이처럼 보여주는 공연에 있어 극장은 중요한 부분을 차지하지만 수동적인 관객의 반응을 요구하게 된다. 그러나 이제는 관객도 보여주는 것만을 보는 수동적인 관객에서 점차적으로 행위가 벌어지는 장으로 참여하려는 관객으로 변모(變貌)해 가고 있다.

이렇게 변화하는 관객의 반응을 살펴보기 위해 한국의 전통 공간과 서양의 극장 공간을 살펴 볼 필요성이 있다. 먼저, 한국의 마당공간은 관객과 함께 공유하는 열린 공간으로 관객이 직접 극에 참여하여 능동적이고 적극적인 관객의 반응을 나타내고 있으며, 서양의 프로시니엄 무대는 무대와 관객이 분리된 닫혀진 공간으로 관객은 다만 관조자의 역할만을 하는 수동적인 관객의 반응이 나타난다. 그러므로 본 논문은 동·서양의 무용공간을 분석하여 무대공간과 관객과의 관계를 비교하고자 한다.

본 논문의 주제인 ‘한국 전통 민속 무용공간과 서양 극장 무용공간의 비교연구’는 각기 다른 공연공간에서 공연된 춤의 성격과 관객과의 관계를 통해 무용공연예술이 대중과 함께 참여할 수 있는 공연을 모색하기 위한 방법론의 일환으로 연구되었다.

연구의 방법은 문헌과 논문을 중심으로 한국전통 무용공간인 마당에서 연행되어진 탈춤의 성격과 서양 극장 무용공간인 프로시니엄 무대로 옮겨지면서 발전하게 되는 17세기 발레의 성격을 중심으로 살펴보았다.

연구의 전개는 ‘공간의 개념’과 ‘조선후기와 17세기 프랑스의 시대적 배경의 이론적 고찰’ 그리고 ‘무용공간의 비교’와 ‘동·서양의 무대 공간이 춤 성격에

끼친 영향'의 순으로 전개되어졌다.

연구의 목적은 동·서양의 무대공간의 이해를 통해 춤의 성격에 끼친 영향과 관객과의 커뮤니케이션의 장으로 활용할 수 있는 가능성을 탐색하는 것을 목적으로 한다.

이러한 연구는, 각기 다른 무대공간의 이해, 관객과의 관계의 인식, 그리고 다양해지는 무용작품으로 발전되어 대중에게 가까이 다가설 수 있는 지름길이 되고자 함이다.

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

인간의 문명은 주로 공간의 극복(克復)으로 달성되어 온 것으로, 문명의 역사는 공간극복의 역사라 해도 과언이 아니다. 이처럼 역사를 더듬어 현대에 이른 문명은 이제 곧 공간을 극복하는 과정에서 거듭 나아가 새로운 공간을 구축하기에 이르고 있다. 한마디로, 우리 앞에 펼쳐지고 있는 현 시기를 <공간의 시대>라 부를 수 있을 것이다. 하지만 공간의 의미에 대하여 진지하게 성찰해 볼 여유조차 가지지 못한 채, 순식간에 공간에 관한 담론들이 솟아져 나오고 있다. 이런 점에서 공간에 관한 의미를 되새겨 보는 것은 의미 있는 일이라 생각된다. 그러나 공간이라는 개념을 다룬다 해도, 본 논문에서는 공간을 그 자체로 생각하려는 것이 아니다. 그러한 것은 이른바 공간론으로서 수학과 물리학 혹은 자연철학의 일부분이고, 인간에 대한 학문의 역사 안에서 정밀(精密)한 논의(論議)의 대상이 되어 왔다. 그 성과를 여기에서 미리 섭렵(涉獵)하는 것은 본인의 능력을 훨씬 뛰어넘는 일이라 생각된다. 그래서 본 논문에서는 자신이 무용을 전공하는 학생으로 무용과 관련된 공간, 이른바 무대 공간에 초점(焦點)을 맞추었다.

무용은 무대라고 하는 주어진 공간에서 연기하는 예술이며, 무용 공연에 있어 무대는 무용수와 미적 체험(美的 體驗)을 경험하고자 하는 관객과의 만남의 장이기도 하다.¹⁾ 또한 무대의 형태나 구조에 따라 춤의 성격이나 내용이 달라 질 수 있다. 이러한 점은 동·서양의 무용공간에서 확연히 나타나고 있다. 한국 전통 민속무용 공간인 마당은 일과 놀이를 모두 수용하는 야외공간으로 인간의 삶과 관련된 모든 물리적(사람들에 의해 인위적으로 만들어진 장소)이고, 자연적인 공간이 대상이 된다. 특히 우리 전통 놀이 공간은 한국적 자연주의와 결부된 마당놀이로서의 성격과 공연장으로서의 야외적 특성이 있으며, 이러한 공연장은 어떤 조건의 무대양식을 규정시킨 것이 아닌 무대와 관객을 구분하지 않은 연결된 마당을 뜻한다. 또한 전통 마당놀이 공연장은

1) 김윤철(1980). "Constantin Stanislavsky의 성격창조이론에 관한 연구", 중앙대학교 석사논문, p. 10.

가능한 놀이꾼이 놀기에 적합하고 관람객이 관람하기에 편리한 지형, 지물을 이용하였으며, 마당놀이의 원형적 개방성을 통해 주민들의 응어리진 감정과 억눌린 신명을 자유롭게 푸는데 기여하였다.²⁾ 이 뿐만 아니라 우리의 전통 마당놀이 공연장은 마을의 세시(歲時)가 끼거나 제의가 행해지게 되면 단순한 놀이공간이 아닌 제의성(祭儀性)을 띤 신성한 놀이마당으로 바뀐다. 이와 같이 마당은 복합적인 성격을 지닌 공간으로 우리 전통 문화 속에서 잉태된 무대공간인 것이며, 한국만이 갖는 독특한 공연예술 공간인 것이다. 그리고 현실적인 공간만이 아닌 역사적인 공간이며, 소비적이고 향락적인 공간이자 생산적이고 창조적인 공간으로 집단적인 연대의식을 성숙시키는 문화의 장이자, 문화를 보급·전파시키는 중심지이다.³⁾

반면에 서양의 극장무용 공간인 프로시니엄 무대는 현실에 바탕을 두어 인간의 삶이나 생활의 모습을 있는 그대로 무대에서 표현하는 사실적이며, 물리적인 공간이라 할 수 있다. 특히 프로시니엄 무대는 원근법적 무대(perspective scenery)와 조명의 등장으로 시각적 효과를 배가시켰으며, 사실적 무대효과에 도움을 주었다. 그리고 프로시니엄 무대의 극장구조는 관객과 무대가 완전히 분리된 상호 정면으로만 바라보게 위치하고 있다. 이러한 관객과 무대의 정면 위치 구조는 관객의 시각을 무대 쪽으로만 통일시킴으로써 그들의 분산되기 쉽고 방해받기 쉬운 의식과 감정, 관심을 한곳으로 집중시키기 위한, 즉 무대상의 사건, 분위기, 감정만을 주시하고 상대하게끔 하기 위한 방법이다. 이러한 서로의 위치는 자연스럽게 상호 관심을 불러일으키고 따라서 효과적인 감정의 교류와 교감작용을 일으키게 하기 위한 의도적이고 계획적인 방법이라 하겠다.

이와 같이 동양은 생활과 환경 속에서 자생적으로 형성된 야외 무대공간으로, 서양은 전문적인 극장적 형식 띤 무대공간으로 형성되어 왔다. 이렇게 각기 다른 무대 공간형성에 있어 차이는 있지만 행위자와 관객이 공유하는 공간적 개념에서는 행위자와 관객이 갖는 만남의 장이라는 일치점을 갖는다. 그리고 행위자와 관객과의 관계는 무대공간연구에 있어 종점이라 할 수 있다. 즉 관객이 어떻게 공연의 완성에 기여하나의 문제에서 현대안무가들은 물리적 요소로서의 관객⁴⁾을 더 이상 요구하지 않게 된다. 또 다른 이유는 관객 자체의

2) 홍혜경(1998), “전통외부공간체계의 분석과 축제성의 해석을 통한 놀이공연장 디자인에 관한 연구”, 이화여대석사논문, p. 5.

3) 이상일(1996), 『놀이문화와 축제』, 성균관대학교 출판부, p. 55.

변화이다. 대중매체와 보편적인 교육으로 양육된 불특정(不特定)한 관객이 새로운 공동체 형태로 진화하고 있다. 현대안무가들은 진화된 관객들의 변화에 관심을 가져야한다. 그들의 경향이 무엇인지, 어떻게 그들을 다루어야하는지를 알지 못하고서는 행위자와 수용자의 이해관계는 이루어지지 않을 것이기 때문이다. 그러므로 관객과의 관계에 있어 무대의 공간을 살펴보고 그 공간에서 이루어지는 춤의 성격을 살펴볼 필요성을 느낀다.

본 연구의 주제는 동·서양의 각기 다른 공연 공간의 차이가 춤의 성격에 어떤 영향을 미쳤으리라는 가전제(假前提)에서 출발하였다. 동양 춤인 전통 민속 무용은 마당에서, 서양 춤은 프로시니엄 무대에서 이루어졌다. 마당공간에서 행해진 탈춤은 실제적인 삶의 모습과 인간사회의 허위나 위선을 풍자와 해학적으로 표현하며, 관객과의 관계에 있어서 연희자와 관중이 한사람으로 동·퇴장하고 연희자와 관중의 관계가 극히 친밀하다. 이러한 힘은 관중들에게 열려있는 공간임을 확인시켜주며, 집단성과 공동성을 가지게 된다. 반면에 프로시니엄 무대에서 행해진 17세기 발레는 전문화된 무용수들의 테크닉의 개발과 2차원적인 움직임의 통제를 통해 관객의 시선을 집중시키고, 무대와 관객의 분리는 관객과의 거리감을 조성하여 극적인 환상을 초래하며 전문화된 발레로 발전하였다.

이와 같이 동·서양의 무용공간이 서로 각기 다른 구조에서 상반된 성격을 띠고 있다고 할 수 있다.

이에 본 논문은 한국 전통 무용공간의 자연적인 공간과 서양의 극장 무용공간의 사실적인 공간의 비교를 통해 공간의 중요성과 관객과의 커뮤니케이션의 공간으로, 동·서양의 무용공간의 비교를 통해 춤의 성격과 내용을 살펴보고자 하는데 목적이 있다.

2. 연구방법 및 제한점

본 논문의 연구방법은 주로 문헌과 논문을 중심으로 동·서양의 무용공간의 차이에 따른 각기 다른 춤의 성격과 관객과의 관계에 대해 비교하였다.

먼저 이론적 배경으로 공간의 개념을 살펴 본 다음, 이 논문에서 연구하고자

-
- 4) 물리적 요소의 관객이란 무대와 객석이라는 양분법에 의한 객석을 채워주는 역할만을 수행하는 관객으로 무대 위의 행위를 관조적으로 바라보기만 한다.

하는 시기를 조선 후기와 17세기 프랑스로 잡아 시대적인 배경을 살펴보았다. 다음으로는 무용공간을 비교하였다. 한국 전통 무용공간에서는 마당의 개념과 특성을 살펴보고, 마당에서 이루어진 탈춤의 성격을 살펴보았으며, 한국의 탈춤 무용공간을 살펴보았다. 서양 극장 무용공간에서는 프로시니엄 무대의 발전과정과 특성을 살펴보고, 17세기 발레의 성격을 살펴보았으며, 서양의 극장 무용공간을 살펴보았다. 마지막으로 동·서양의 무대공간이 차이에 따라 춤의 성격과 내용이 어떻게 다른가를 살펴보았다.

이 연구 방법에서의 제한점은 공간의 개념은 각 학문의 특성에 따라 철학적, 과학적, 미학적, 물리적, 심리학적 등으로 인식될 수 있는데, 본 논문에서는 공간의 개념을 물리적인 개념으로써의 공간으로 제한하였다. 그리고 한국 전통 공간에서 추어지는 마당놀이는 농악, 탈춤, 강강술래, 허튼춤, 모방춤 등이 있다. 그 중에서 탈춤은 조선후기에 와서야 현존하는 것과 같은 산대도감극(山臺都監劇)드라마로 성립하였기에 시대적 배경을 조선후기로 택하였으며, 그리고 탈춤은 민중예술로써 우리 고유의 정서와 생활, 문화를 마당공간을 통하여 표현하였기에 한국 전통 민속무용공간에서는 탈춤으로 제한하였다. 서양극장 무용 공간에서는 프로시니엄 무대의 생성 시기가 17세기이며, 또한 루이14세 때 왕립무용학교 설립으로 발레를 무용예술로 정립하고 더욱 증진시키려고 노력하였으며, 발레가 프로시니엄 무대로 옮겨지면서 직업무용수가 생겨나고 전문화를 띄게 되는 계기가 되었다. 그러므로 서양극장 무대공간에서는 17세기 발레로 제한 할 것이다. 17세기가 아직은 무대의 사용과 발레의 발전에 있어 완전하지 않지만, 무대라는 공간을 처음 사용하고 이 시기를 계기로 발레의 전문화와 직업화가 이루어져 발레의 테크닉과 독특한 표현법의 발전을 가져왔기에 이 시기를 택하였다.

II. 이론적 배경

1. 공간 개념

인간은 역사가 열리면서부터 끊임없이 어떤 행위를 해왔다. 그리고 시간이 흐르면서 인간은 삶을 위한 특별한 행위를 규정한다. 그 중 하나가 제의식이란 형태로, 인간의 일상생활과는 또 다른 시간과 공간을 형성하였다. 그 후로도 계속적으로 형태와 개념은 변화되어 갔지만 행위가 이루어지는 공간은 어느 시대에도 존재하여 왔다. 따라서 인간의 역사가 시작되면서부터 많은 사유의 대상으로, 철학의 대상으로 시간과 함께 공간의 문제는 “인간이란 무엇인가?”라는 질문의 역사의 첫 장에 자리잡고 있음을 알 수 있다. 이 장에서는 철학적 공간 개념과 무대공간 개념에 대해 살펴보고, 동·서양의 무대공간이 가지고 있는 지형도⁵⁾의 의미를 살펴보고자 한다.

1) 철학적 공간 개념

공간에 대한 고전적인 해석에서 플라톤과 아리스토텔레스는 견해를 달리한다. 플라톤은 공간을 대상과 무관한, 거리와 면적으로 기술될 수 있는 기하학적 공간으로 정의했다.⁶⁾ 플라톤은 공간을 세계를 꾸미는 구성요소인 흙, 공기, 물, 불 가운데 하나로서 이해했으며, 모든 물질적인 대상을 입체로서 표현했다.⁷⁾ 불, 흙, 물, 공기 등은 물질이며, 모든 물체가 입체라는 것은 누구에게나 있어서도 주지의 사실이기 때문이다. 그는 우주를 포함한 물질세계를 등각등변의 입체와 동일시했다.⁸⁾ 공간과 동일한 것으로 간주될 수 있는 두 가지 요소, 즉 공기와 우주는 모두 기하학적인 입체구조로 부여되었다. 플라톤적인 세계는 3차원적인 질서의 세계이고, 어떠한 공간개념이라도 기하학에 의해 규제

5) 지형도란 무대공간에서 무용수가 움직임을 통해 여러 방향으로 공간형태를 만들어 낸다는 의미를 뜻한다.

6) 김계현(1992), “인간과 공간에 대한 교육인간학적 연구”, 경상대학교 석사논문, p. 4.

7) H.D.P.Lee(1965). Plato, Timaeus and Critias, transl, p. 53.(이은미(1995). “교육공간으로서 학교공간의 의미에 관한 연구”, 세종대학교 석사논문, p.7. 재인용)

8) H.D.P.Lee(1965). Ibid, p.55. (이은미(1995). 재인용)

받고 있다. 기하학과 객관성은 눈에 보이지 않는 신비한 우주공간을 지나는 인간의 소외성을 타파하는 수단이다. 이와 같이, 확산되는 질서체계는 인간의 눈으로 볼 수 있는 합리적인 것으로 인식될 수 있었다. 인간은 자기 자신이 유한한 기하학적인 전체를 구축함으로써 잘 알 수 없는 우주를 정복 할 수 있다는 만족감을 가지고 있었다.⁹⁾ 반면 아리스토텔레스는 공간을 그의 저서 「물리학(Physics)」 제 4권에서 ‘장소개념(topos, concept of place)’을 구축하였다.¹⁰⁾ 아리스토텔레스는 “단순한 물체는 그 자체의 적절한 장소를 향해 상하로 움직인다. 또한 모든 것은 어딘가에 즉, 어떤 장소 속에 존재한다. 그리고, 장소나 공간은 물체를 가질 수 없다” “장소는 용기와 같은 것, 즉 물체의 용기라고 생각된다” 고 말하고 있다. 이는 인간이 경험함으로써 의미 있는, 그리하여 그 공간 내 대상과 상호 관련을 갖고 있는 비균질(非均質)의 장소적 공간으로 정의 내리고 있는 것이다.¹¹⁾ 아리스토텔레스는 인간이 경험한다는 한계 내에서 공간과 인간의 관계를 보여주고 있다. 두 사람의 견해의 차이는 공간을 지각하는 방법에서부터 나온다. 즉 이는 공간을 인식하는 대상(외적 존재성)으로 보는가, 경험 속에서 관련된 장으로서 보는가의 문제라 할 수 있다. 만일 공간을 인식의 대상으로 삼는다면, 공간의 실체적 객관성(외적 존재성)에 주안점을 두어야 한다. 이는 지리학에서 말하는 절대적 공간의 개념과 비슷하다.¹²⁾ 절대적 공간이란 물체를 담고 있는 용기, 사물의 존재에 대한 추상적 준거 틀로서 대상에서 공간을 분리시켜 생각하는 입장이다. 다시 말해 단순히 건축된 환경의 배열이나 그것에 의해 통제된 공간형태만을 의미하는 것으로, 무용공간의 물리적인 측면이 여기에 부합된다. 물리적 개념은 공간을 무용적 광경(spectacle)이 전개되는 지형학적이거나 건축학적인 요소로 간주한다.¹³⁾

이러한 관점에서 비추어볼 때, 동양에서는 전통공간인 마당의 형태를 들 수 있고, 서양에서는 극장이라는 건축물의 형태를 들 수 있다. 이에 물리적인 개념으로써의 한국 전통 공간과 서양 극장 공간에 대해 살펴보려고 한다.

9) V. De. Ven. 「건축공간론」, 정진원·고성룡(역, 1988). 서울: 기문당, pp. 23~28.

10) R. Hope(1961). Aristotle, Physics, transl, p. 23.(천종엽(1999). “공간개념의 조형화에 관한 연구”, 홍익대학원 석사논문, p. 4. 재인용)

11) Ibid, p. 4.

12) 이상일(1990). “실재론의 지리학적 함의와 공간의 상대적 자율성에 관한 연구”, 서울대학교 석사논문, p. 24.

13) 최경원(1997), “서양연극공간의 개념과 역사에 대한 고찰”, 한성대학교석사논문, p. 9.

2) 무대 공간 개념

한국전통 마당공간은 자연 속에서 형성된 개방적인 공간으로, 단순히 자연에 대한 동경 및 신앙으로서의 자연 보다는 인간이 자연에 순응하고, 인간의 삶과 관련된 모든 물리적이고 자연적인 공간이라 할 수 있다.¹⁴⁾ 특히 마당공간은 한국적인 자연주의와 결부된 마당극으로서의 성격과 관련되어 공연장으로서의 야외적인 특성이 있으며, 이러한 연행공간은 어떤 조건적 무대양식이 아니며, 무대와 관객을 구분하지 않는다. 다시 말해서 보여주는 곳과 보는 곳이 엄격하게 분리되어 있지 않아 환영(幻影)으로 유도되는 것을 철저하게 견제하는 또 하나의 힘을 작용하게 된다. 이러한 힘은 마당이 관객들에게 열려있는 공간임을 확인시켜 주는 동시에 적극적인 참여를 통한 체험과 자기 성찰의 공간으로 존재하는 것이다. 그리고 외부 공간에서의 사용소재 역시 흙(土, 垆地), 돌(石), 물(水), 식물(植物) 등 자연 그 자체인 동시에 자연에 대한 대비보다는 인공과 자연의 일체성 및 자연합일사상(自然合一思想)을 중시하였다.¹⁵⁾ 또한 마당공간은 자연과 조화된 질서 속에서 강(強)·약(弱) 즉, 주(主)와 부(副)이며, 음(陰)과 양(陽)이라 할 수 있으며, 이러한 것은 주는 부와 같이 존재하는 동시에 서로가 같은 요소로서 순응하며 모든 행위 및 사상에 있어서 상대적이면서도 상호적인 성격을 가지며 공간의 위계 및 연속성을 지니고 있으면서도 각 공간이 서로 융합되어져 있는 조화로운 공간 구성을 연출하고 있다.¹⁶⁾

모든 공간에 있어서 그 예를 단적으로 표현하자면, 음양사상(陰陽思想)에 있어서 음과 양의 조화를 들 수 있으며 유교사상에 있어서는 제장공간(祭場空間)의 계층적 질서, 내외법(內外法)에 의한 남녀공간 구분, 사회적 신분차이에 의한 각 단위공간의 구성 등을 들 수 있다.¹⁷⁾

이와 같이 이러한 공간들은 각각의 영역성(領域性), 폐쇄성(閉鎖性), 연속성(連續性), 계층적 질서(階層的 秩序)속에서 나름대로의 한정성(限定性)을 지니고 있다.

이 뿐만 아니라 한국의 전통 마당공간은 여러 가지의 기능을 가지고 있다.

14) 김요선(1982), “전통극 공연장의 공간적 특성에 관한 연구”, 서울대학교 대학원, p. 49.

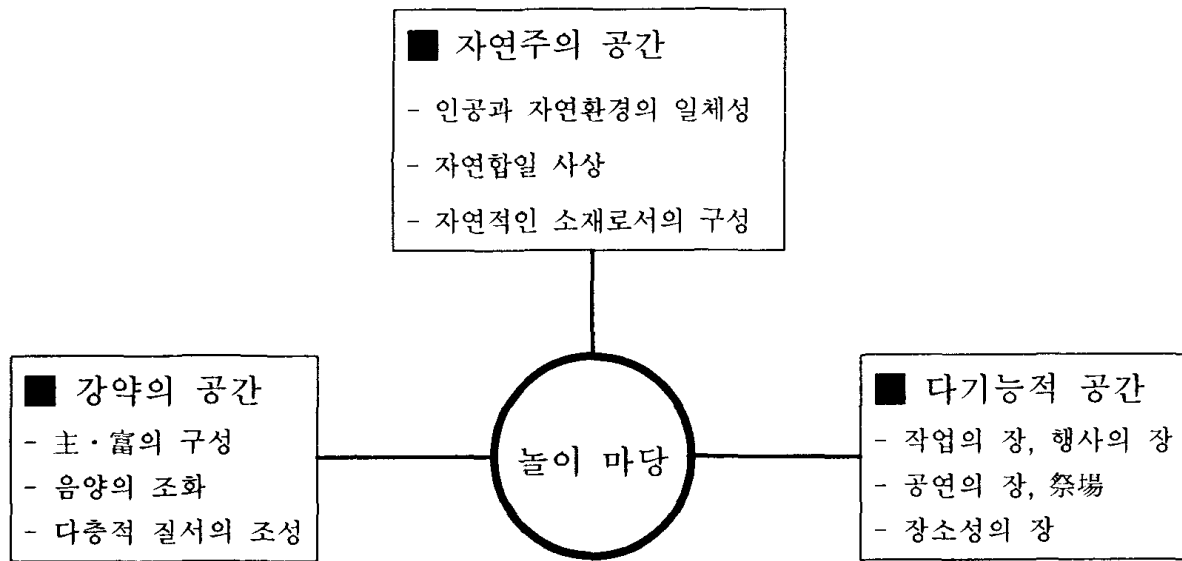
15) 김요선(1982), Ibid, p. 52.

16) 주남철(2000), 『한국주택 건축』, 일지사, p. 264.

17) 강영환(2000), 『집으로 보는 우리문화 이야기』, 웅진닷컴, p. 61.

즉, 작업공간으로 구성되어 있는 동시에 행사의 장(場)이자 공연의 장(場), 교역의 장(場)이자 제장(祭場)으로서의 다양하게 구성되어있다. 이러한 공간은 어느 특정한 장소성의 의미보다는 일시적 장소인 동시에 특정 기능을 하는 장소성(場所性)을 가지고 있는 공간으로 구성되었기 때문에 하나의 방향성(方向性)을 가지면서 변화를 가진 연속적인 공간이라 할 수 있다. 또한 각각의 공간에는 연속적으로 공간을 변화시킴으로써 심연성(深淵性)과 신비성을 높여주는 동시에 각 공간의 분화(分化) 및 전체적 공간으로 연속성을 가진다.¹⁸⁾

이와 같이 한국 전통 마당공간은 자연주의 공간, 강·약의 공간, 다기능적인 공간이라 할 수 있다.(표 1. 참조)



<표 1> 한국 전통놀이마당의 개념 19)

다음은 서양 극장 무대공간에 대해 살펴보고자 한다. 본인은 앞에서 말한 한국전통 공간에 대비하여 프로시니엄 무대공간에 대해 생각해 보았다.

서양 극장 무대공간은 건축 속에서 존재하는 폐쇄적인 공간으로, 현실에 바탕을 두어 인간의 삶이나 생활의 모습을 있는 그대로 무대에서 표현하는 사실적이며, 물리적인 공간이라 할 수 있다. 사실주의(寫實主義)무대는 사물에 대한 정확한 묘사(描寫)에 의해 이루어지며 극적인 효과를 조금씩 과장되기도

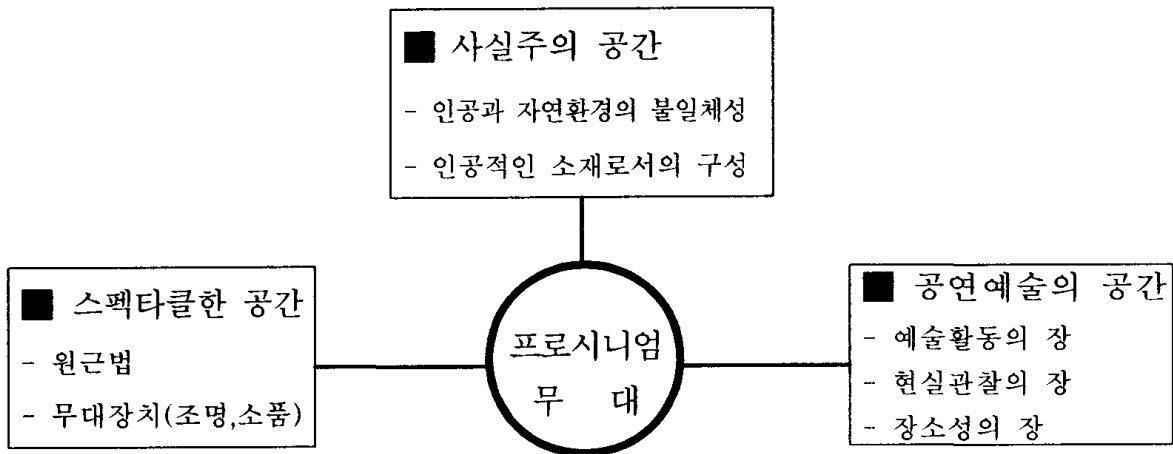
18) 노찬기(1993), “한국전통공간 요소를 활용한 광장계획에 관한 연구”, 홍익대학교 석사논문, p. 50.

19) 노찬기(1993), Ibid, p. 52.

한다. 전체적인 무대의 느낌은 문, 창문, 벽, 천장 등 모든 건축적인 요소들이 다 완벽하게 갖추어져 있으므로 관객들에게 실제생활의 단면을 보는 듯한 착각을 일으킨다. 또한 사실적인 공연에 있어서 사실적인 장면은 프로시니엄의 그림틀을 통해 들여다보는 것이 더 효과적이다. 뿐만 아니라 그림틀을 통해서 보기 때문에 관객의 시선과 관심을 분산시키지 않고 전적으로 무대 위에 집중시키는 역할을 한다. 그러는 한편 프로시니엄 무대는 무대의 세계와 관객의 세계를 엄연히 분리시켜 놓기 때문에 관객으로 하여금 무대와의 거리를 갖게 하기도 한다. 특히 이 무대 공간은 무대와 관객과의 확연하게 구획된 공간으로 관중의 시각을 무대 쪽으로만 통일시킴으로써 그들의 분산되기 쉽고 방해받기 쉬운 의식과 감정, 관심을 불러일으키고 따라서 효과적인 감정의 교류와 교감을 일으키게 하기 위한 의도적인 공간형태라 할 수 있다. 그리고 극장 무대 공간에 사용되는 소재 역시 자연적인 소재를 인공적으로 만들어 표현하고자 하였다. 이것은 자연소재에 대한 대비라 할 수 있으며, 인공과 자연의 불일체성(不一體性)을 중시한다고 할 수 있다. 또한, 극장 무대 공간은 원근법과 무대장치(조명, 소품)에 의한 스펙타클한 무대 공간이다. 원근법의 등장으로 모든 공간을 입체적 크기를 가질 수 있었고, 원근법에 의해 무대 공간은 사실적 환상의 허구를 창출해 낼 수 있었다. 소위 “시각의 이성화”라고 불리는 원근법에 입각한 프로시니엄 무대는 무대와 관객의 교감이 일반적인 통로를 통해서 이루어졌으며, 무대장치인 조명의 등장은 관객의 시각적 범위를 고려할 때 중요한 의미를 가진다. 16세기 이후 무대가 실내로 바뀔으로써 무대에선 배우에게만 밝은 조명이 비추어져 관객을 볼 수 없게 되고 서로의 존재를 인식하지 못하게 하는 조건을 형성하게 되는 것이다. 따라서 관객은 표현할 수 있는 자유를 제한 받게 되고 관조자(觀照者)로서의 역할만을 더욱 강요당하게 되었다. 하지만 관객은 이러한 환상을 받아들이고 또 거기서 기쁨을 얻을 수 있으며, 상상력을 동원하여 무대 위에 펼쳐진 상징적인 시간과 공간에 의미를 채워 넣음으로써 극장이라는 한정된 공간은 우주보다 넓은 공간이 되는 것이다. 이와 같이 스펙타클한 공간인 프로시니엄의 사실적인 무대효과가 원근법적(遠近法的) 무대장면과 무대장치(조명, 소품)의 도움으로 배가(培加)되는 것이다.

이뿐만 아니라, 서양 극장 무대공간은 공연예술의 공간으로 예술활동의 장(場)이며, 현실 관찰의 장(場)으로, 특정기능을 하는 장소성(場所性)을 가지고 있는 공간이다. 이러한 공간은 예술가에 의해 이루어지는 공간으로서의 특별

한 의미를 가지며, 공연을 봄으로써 무대를 현실 관찰의 장으로 만들어 관객들로 하여금 일반적인 생각들을 넘어 평소 깊이 생각하지 않던 인간을 둘러싼 여러 가지 문제들을 진지하게 바라보는 시간을 가질 수 있게 하는 공간인 것이다. 이와 같이 서양 극장 무대공간은 사실주의 공간, 스펙타클한 공간, 공연 예술의 공간이라 할 수 있다.(표 2. 참조)



<표 2> 서양 프로시니엄 무대공간 개념

3) 무대공간 지형도의 의미

먼저, 한국전통 무용공간인 마당은 열린 원형의 공간을 기본으로 한다. 여기서 열려 있다는 것은 반드시 집 바깥의 야외 공간을 의미하지 않는다. 여기서 중요한 것은 모든 공간이 다 열려 있어서 무대와 객석 사이도 열려 있다는 점이다. 무대공간에서 만들어지는 극적 환상은 대낮의 야외공간에서는 잘 만들어지지 않는다. 대낮의 야외 공간에서 특히 관중들의 눈에 익은 익숙한 공간에서 극적 환상이 잘 만들어지지 않는 이유는 주위의 모든 것들이 일상의 생활 감각으로 보이고 받아들여지기 때문이다. 즉 공연이 벌어지고 있는 무대, 무대가 속해 있는 주위의 환경들의 익숙한 현실성이 가상공간으로 몰입하는 것을 차단하는 것이다. 이에 반해 서양 극장 무용 공간인 프로시니엄 무대는 생활공간과 구별되는 밀폐된 공간으로 바깥의 시간이나 기상 조건과 상관없이 인공조명을 쏘으로써 바깥 세상과는 차단된 느낌을 만들어 낸다. 공연 중에는 객석의 조명을 암전(暗轉)시키고, 오로지 무대 위에만 불을 밝히며, 무대 위에

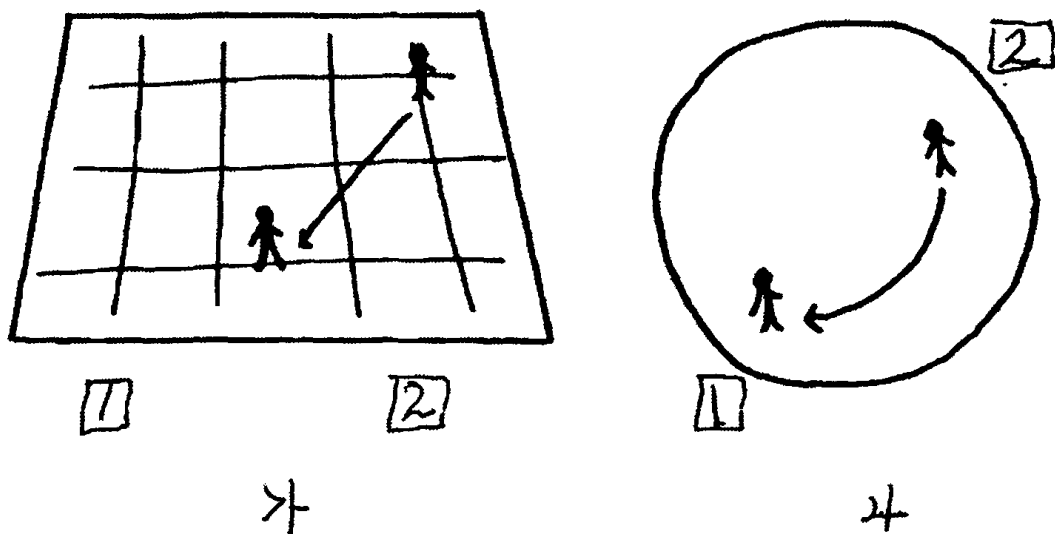
서도 설정된 영역별로 다른 조명을 비추어 동일 무대 위에서 별개의 여러 공간을 만들어 낸다. 조명으로 분리된 이들 공간은 마치 보이지 않는 벽이 있는 듯이 느껴진다. 극장의 벽면이 객석 가까이에 위치한 작은 극장일수록 극장 벽면은 검은 색으로 칠하는 경우가 많은데, 그것은 공연 중 관객이 오로지 무대 위의 가상현실의 존재만을 유일한 것으로 받아들이고 이에 몰입해야 하며, 그 외의 어떤 것도 없는 것처럼 느껴져야 가장 좋은 극적 환상을 체험할 수 있기 때문이다. 그래서 자신이 어떤 특정 건물 안에 들어와 있다는 사실을 계속 인지(認知)하지 않아야 하고 따라서 벽면은 암전 중 눈에 보이지 않는 검은색인 것이 좋다. 즉 프로시니엄 무대공간은 바깥세상과 극장을, 객석과 무대를 인위적으로 차단함으로써 극적인 효과를 극대화할 수 있는 것이다.

두 번째로, 마당 무대인 원형이라는 것은 역시 물리적으로 동그란 공간만을 의미하지 않는다. 그보다는 원형이 기본형이라는 의미로, 원형 공간이 만들어 내는 독특한 역학(力學)이 지배하는 공간임을 의미한다. 이 말은 오히려 원근법의 원리가 지배하는 사실모사적 공간이 아니라는 말로 바꾸는 것이 더 설득력 있을 것이다. 한 면에 객석이 위치한 네모나 무대공간은 관행적으로 사실모사적(事實模寫的) 공간과 긴밀한 관련을 맺어 왔다. 응접실에서 떼어온 듯한 사실주의 무대가 원근법과 사실모사적 원리를 관찰하는 것은 말할 것도 없지만 비사실주의적 무대에서조차도 원근법에 준하는 무대 위치상의 중요도는 매우 고정적이며, 대개 조명에 의해 분리된 작은 영역에서는 비교적 사실모사적인 산문적 행동이 이루어진다.

원근법의 원리는 관객이 고정된 한 시점에서 정태적(靜態的)으로 바라볼 것을 전제로 한다. 만약 관객이 움직인다면 다른 소실점(消失點)이 만들어지고 전혀 다른 평면 공간이 눈 앞에 펼쳐지게 되기 때문이다. 공연에서 관객이 고정된 한 시점에서 무대를 정태적으로 바라보게 하는 것은 극장의 구조와 조명이다. 한 면에만 객석이 있어서 모든 관객이 한 방향을 향해 바라보는 극장 구조는 관객이 한 시점에서만 무대를 바라보는 것을 원칙으로 하여 관객의 시점을 단일화하고 고정시킨다. 그림 가에서처럼 한 인물이 걸어 나왔다면 이는 어떤 경우에서건 강조(強調)임이 분명하다. 관객은 한 방향에서만 보고 있기 때문에 관객 '1' 이나 '2', 어느 누구에게나 중앙과 가장자리, 오른쪽과 왼쪽, 윗 무대 깊은 곳과 아래 무대 얕은 곳이 지니는 중요도는 동일하다.

그에 비해 원형의 무대는 모든 면에 모두 관객이 있으므로, 무대에 대한 관객의 시점은 단일할 수 없다. 어떤 배우가 한쪽 관객에게 앞면을 보이고 있다

면, 반대편 관객에게는 뒤를 보이고 있으며, 한쪽 관객에게 가까이 다가가 있다면 반대편 관객에게는 멀리 떨어져 있는 셈이 된다. 그림 나에서처럼 한 배우가 이동하는 것은, 관객 '1'에게는 가까이 가는 것이지만 '2'에게는 멀어져 가는 것이기 때문에 강조일 수도 있고 약화일 수도 있다. 이때 이 이동의 의미는 단지 동작 선 만으로서가 아니라 이동의 빠르기와 강도, 기타 몸의 움직임, 대사의 내용과 느낌 등 다른 연기에 의해 만들어지는데, 이러한 원형 판에서는 동작선의 의미가 상대화되므로 기타의 측면이 더 중요한 의미를 띠게 된다.



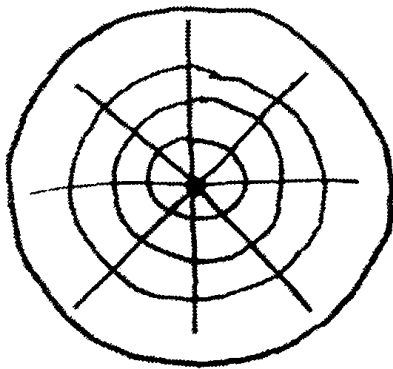
<그림 1> 무대공간에서의 관객의 시점²⁰⁾

이렇게 한 면에 객석이 위치해 있는가, 사면에 모두 객석이 위치해 있는가 만으로도 무대지형도는 완전히 달라질 수 있으며, 여러 가지 면에서 다른 무대상의 고려(考慮)가 이루어져야 한다. 서양의 극장 무대는 강한 극적 환상을 요구하는데, 무대 위의 소도구와 세트들을 갖추어 놓고 이것들은 배우의 움직임에 중요한 근거로 삼으며, 이러한 소도구와 세트들이 무대의 고정된 지형도를 만드는데 크게 기여하기도 한다. 또한 배우들의 동작선은 이러한 무대 위의 고정된 것들을 근거로 하여 그려진다. 여기에서 배우들은 이 안에서 정면

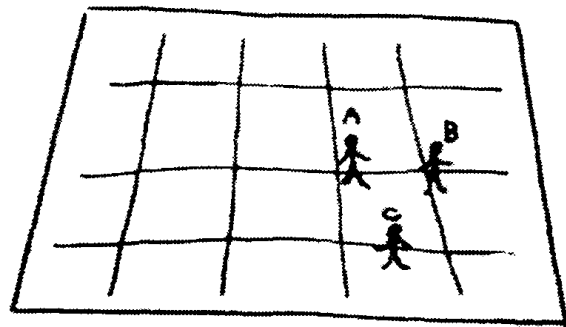
20) 이영미(2001), 『마당극 양식의 원리와 특성』, 시공사, p. 171.

의 관객을 의식하면서 연기해야하며, 소도구와 세트가 고정되어 있는 무대에서 일정한 극적 환상을 만들어 내는 것이다.

그러나 마당판의 경우는 다르다. 앞서 이야기했듯이 극적 환상을 만들지 않고 무대와 객석, 그 바깥의 생활공간까지 모두 열려 있는 공간이라는 점에서 그러하다. 관객은 무대 안으로만 시선을 고정시키지 않는다. 옆자리에 앉은 관객이나 무대 너머 맞은편에 앉은 관객의 얼굴을 바라보며, 자신의 앞이나 뒤에도 관객이 있다는 사실을 관극 중에 계속 느끼고 있다. 공연 공간 이외의 여러 사물과 풍경이 훤히 보이는 야외의 공간에서는 관객이 이렇게 무대 안으로만 시선을 고정시키지 않고 다른 관객이나 풍경에까지 시선을 보는 경향이 매우 강하다. 따라서 마당판의 관객은 자신의 맞은편에 앉은 관객이 자신과 꼭 같은 관객이라고 생각하게 되고 관극 내내 다른 관객의 존재를 의식하게 된다. 그래서 둥글게 둘러앉은 마당판의 관객은 항상 모든 움직임을 상대적으로 생각하게 된다. 그림 나에서처럼 배우가 움직여도 '2'는 배우가 자신에게 멀어져 가고 있음과 동시에 또 다른 관객인 '1'은 '2' 방향에 있는 관객이나 자신의 뒤에 앉아 있는 관객 등 그 자리에 빙 둘러앉은 모든 관객들의 입장에서 공연을 보게 되는 것이다.

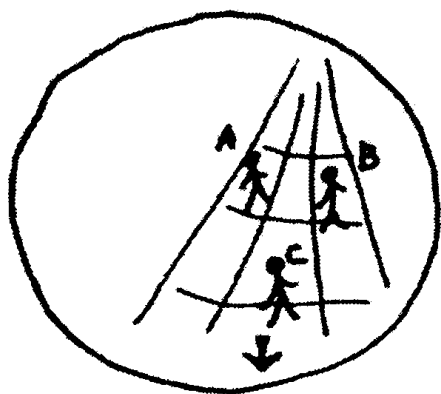


가-1

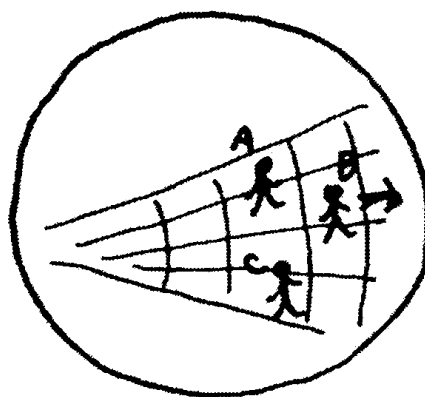


4-1

<그림 2> 무대공간의 기본형태



가-2



나-1

<그림 3> 마당 공간 지형도의 변화²¹⁾

세 번째 마당판의 기본적인 지형도는 그림 가-1일 것이다. 이 역시 배우들의 움직임에 따라 매순간 다른 지형도가 생겨났다 사라진다. 이에 반해 프로시니엄 무대의 기본적인 지형도는 그림 나-1일 것이다. 그림 나-1에에서 삼각형의 꼭지점 위치인 맨 앞에 서 있는 C는 가장 강하게 부각되는 인물이다. ‘고바야시 신지’는 그림 나-1의 지형도를 전면부, 중간부, 내면부로 나누어 상징적인 성격으로 설명하고 있다. 전면부는 강조적인 적극성을 갖고 있다. 즉 중간부의 표현내용을 보다 강조할 수 있는 외향적인 적극성을 갖고 있다. 또 전면부의 표현성을 중간부의 현실적 표현부분을 강조·확대할 수 있는 추상성 속에 미래를 상상할 수 있는 표현위치라고 볼 수 있으며, 이 위치는 감상자와 표현거리가 가까우므로 감상자에게 강하게 호소할 수 있는 적극성을 가진 외면적인 위치이며, 개방적인 밝음과 희망을 표현하기에 적합한 위치이다. 이에 비해 중간부는 공간적으로 가장 조화가 잘 이루어진 위치라고 생각할 수 있다. 가장 안정된 표현을 볼 수 있는 곳이 중간부이다. 각 위치의 성격을 과거, 현재, 미래라는 영역으로 나눈다면, 중간부는 공간적으로 안정된 성격을 가진 부위임과 동시에 현실적인 성격을 가진 위치라고 생각할 수 있다. 내면부는 중간부보다 깊숙이 있는 부위로 감상자로부터 멀어지는 거리현상이 생기므로 전면부와는 대조적인 두 가지의 성격을 찾아볼 수 있다. 그 하나는 퇴행적인 소극성

21) 이영미(2001), Ibid, p. 175.

의 요소이고 다른 하나는 내면적 추구의 요소이다. 소극성의 요소를 가진 내면부는 과거를 표현하는 위치이며, 내면적 추구의 요소를 가진 내면부는 미래를 표현하는 위치라고 볼 수 있다. 또 내면부는 중간부의 표현적 성격을 추구하기 위한 압축된 표현을 구할 수 있는 위치라고 볼 수 있다.(표 3. 참조)

부 위	성격적 요소			
내 면 부	과거적,미래적	압 축 적	소 극 적	약간 어두움
중 간 부	현 실 적	현 재 적	중 용 적	중간 밝음
전 면 부	미 래 적	강 조 적	적 극 적	밝 음

<표 3> 무대 공간에서의 각 위치의 상징적 성격²²⁾

그렇다면 이 그림 나-1에서의 A와 B는 중간부로서 현실적이고 현재적이며 중용적, 중간 밝음을 나타낸다면, C는 미래적이고 강조적이며, 적극적, 밝음을 나타낸다고 할 수 있다. 만약 이 그림 나-1의 지형도에서 배우가 움직인다면, 고정된 소도구를 생각하면서 그리고 시선이 항상 정면을 향해야하고, 강조할 부분에 있어서는 앞과 뒤, 좌와 우로의 움직임을 통해서 공간활용을 하게 된다. 그러므로 그림 나-1의 무대 지형도는 고정적이고 배우들의 움직임을 바꾸어도 시선은 항상 정면을 향하고 있기 때문에 연속적이라 할 수 있겠다. 그러나 마당판에서는 다르다. 그림 가-2와 그림 나-2에서 세 배우의 위치는 같다. 이들이 위치만으로는 누가 더 강조되어 있는지 확정적이지 않다. 그림 가-2처럼 이들이 남쪽 방향을 보고 남쪽으로 움직인다면 그림 가-2에서 그물처럼 그려놓은 식으로 지형도가 그려지므로 남쪽 객석이 가장 중심적인 객석이 되어 C가 가장 강조되는 인물이 된다. 그러나 그림 나-2처럼 동쪽을 보고 동쪽으로 움직인다면 무대의 지형도는 달라지며 동쪽 객석이 가장 중심적인 객석이 되면서 B가 가장 강조되는 인물이 된다. 즉 판의 지형도는 고정적이지 않으며, 배우들의 움직이는 것이 배우에게 그리 어려운 일은 아니다. 몸의 방향을 틀거나 심지어 시선만 돌려도 움직임이 방향을 바꾼 효과가 난다. 이럴 경우 그림 가-2의 지형도로부터 전혀 다른 힘의 관계가 만들어지는 그림 나-2의 지

22) 고바야시 신지(지음), 김경자(옮김)(1983), 『무용 미학』, 현대 미학사, P. 86.

형도로 판은 갑자기 변화하게 된다. 이 변화는 매우 불연속적이며 분절적(分節的)이다.

이와 같이 마당놀이의 판은 그림 가-2에서 그림 나-2로의 변화처럼 다른 무대지형도가 분절적으로 생겼다 사라졌다 하는 것을 되풀이한다. 다른 차원의 공간들이 계속 생겼다 사라졌다 하는 것이다. 마당놀이의 공간은 다차원적이다. 이러한 다차원성과 분절성은 마당판을 정태적이지 않고 계속 역동적으로 출렁거린다는 느낌을 만들어낸다. 이에 반해 프로시니엄 무대는 일정한 시선을 한 곳에 집중시켜 앞과 뒤, 좌와 우로의 움직임을 통해 특정한 부분을 강조하며, 고정적인 소도구와 극장적인 무대장치로 인해 극적 환상을 나타내어 관객으로 하여금 새로운 경험과 상상의 날개를 펴게 하는 상황을 만들어 낸다.(표 4.참조)

구 분	마당 공간	프로시니엄 무대공간
공간 형태	열려진 공간	닫혀진 공간
환영성	극적 효과 차단	극적 효과 극대화
관객의 시점	단일화 고정되어 있지 않다.	단일화 고정되어 있다.
무대장치	자연적인 환경	원근법, 조명, 소도구 세트
지형도의 변화	불연속적, 다차원적, 분절적	연속적, 고정적, 극적

< 표 4> 무대공간 지형도의 의미

2. 조선후기와 17세기 프랑스의 시대적 배경

1) 조선후기 시대적 배경

임진, 병자란 이후 조선 왕조는 사회적으로 일대 혼란기로, 이 시기에 가장 두드러진 사회적 변화라면 상품화폐의 발달과 신분제 질서의 붕괴를 들 수 있으며, 이러한 변화속에서 자아의식을 바탕으로 한 실학사상이 나타나게 되고, 문화예술의 발전에 있어 새로운 사회주도 세력인 중인층이 문화 흐름의 주체자로서 예술활동이 이루어졌다.

(1) 조선후기의 경제적 사회적 배경

조선후기 사회의 경제변동과 발전은 우선 농업부분에서 두드러지게 나타났다. 특히 이양법(移秧法)의 발달은 농민경제의 향상에 크게 도움을 주었다.

조선 전기의 벼농사는 벼씨를 뿌린 땅에서 그대로 키우는 직파법(直播法)이 대부분이었다. 그러나 17세기 이후 지주층의 토지 겸병과 지주제의 확대에 따라 그 소유지가 축소당한 일반 농민들은 이전의 농법인 직파법을 이양법으로 전환시켰다. 그 결과 노동력은 절감되고 생산량은 증대되어 이모작과 광작(廣作)을 가능케 함으로써 농가 경제의 큰 변화를 가져왔다.²³⁾ 또한 시비법(施肥法)의 개발과 농기구의 개량과 더불어 일부 농민들은 농사보다 좀더 상품화될 수 있는 인삼, 담배, 고추 등의 경작에 주력하였다. 이렇게 농업기술의 발달과 함께 상업적 농업의 발달 등은 이 시기 농민층의 소득증대에 큰 영향을 주었고, 이와 함께 농민층 분화 및 그 사회의식, 정치의식을 향상시키는데 뒷받침이 되었다.

전란후의 급박해진 재정상의 혼란은 종전까지의 현물 공납제(現物 貢納制)를 개편하지 않을 수 없었다. 그리하여 여러 지방의 각종 토산물 대신에 미곡(米穀)으로 통일하여 징수케 하였으니, 이것이 대동법(大同法)이다. 대동법이 실시되면서 관청의 수요품을 조달하는 상인인 공인(貢人)의 대두는 상품 화폐 경제 발달을 촉진시키는 결과가 되었다. 결국, 17세기말부터는 통화유통이 일

23) 김경태, 신형식, 이배용(1988). 『한국문화사』, 서울: 이화여자 출판부, pp. 216-219.

반화되어지고 , 그것이 농촌사회에까지 침투해감으로써 심한 사회적, 경제적 변화가 일어난 것은 너무나 필연적인 결과였다.

화폐가 전국적으로 유통 되어가는 과정에서 부의 편재(偏在)도 촉진되었고 점차로 상업자본과 고리대자본의 축적이 상업인구의 현저한 증가를 이루게 했다. 이렇게 비록 크지는 않았다 할지라도 양란(兩亂)이후 조선후기는 점차적으로 자본주의적 상경영(商經營)으로의 길을 걸어가기 시작한 것이다.²⁴⁾

정리해보면, 자연경제에서 화폐경제시대로 이행하면서, 생산력 증대와 생산기술의 발달은 농업에서는 이앙법의 보급, 수리의 발달, 상업적 농업의 발달 등을 보여주었으며, 상업에서는 특권상업 대신에 난전(亂廛)의 융성과 민간무역의 발전 및 사상도고(私商都賈)의 발달, 그리고 화폐 유통이 일반화되었으며, 공업에서는 민간 수공업과 광업의 발달 등으로 전개되어 자본주의적 맹아(萌芽)를 내재적으로 형성해 갔던 것이다.

이러한 조선후기 사회의 경제적 변화는 필연적으로 중세적 신분제도에 균열이 생기고 동요가 와서 마침내 붕괴 상태로까지 발전하게 되었고, 따라서 중세적 신분질서의 붕괴는 이러한 사회, 경제적 배경 속에서 제기된 것이다.

조선후기 사회는 중세적 신분제도를 무너뜨리고, 신분제의 전통적인 의식구조를 변화시켜 나갔다. 특히, 조선왕조 신분제가 흐트러지기 시작한 계기는 임진, 병자란 중 군대 확보 및 군량미 조달과 정부의 재정고갈을 해결하는 방안으로 생긴 납속(納贖)과 군공(軍功)을 들 수 있다. 특히 ‘납속제도’는 전란이후 조선조 유지의 기초가 되는 신분제도를 근저로부터 흔들어 놓은 가장 주목된 제도로써, 국가가 납속자들로 하여금 정부에게 일정량 이상의 양곡을 바치게 하고 그 댓가로써 국가는 면천(免賤), 보관(補官)하는 조치를 취하는 제도였다.

조선후기 사회는 이러한 납속제도를 통해 재력 있는 많은 서얼, 향리층들이 양반으로 신분을 상승해 갈 수 있었고, 또한 이는 서얼이나 향리에 한정되지 않고, 양인(良人)은 물론 천인(賤人)의 경우도 재력만 있으면 신분상승이 가능했다. 더구나 국가가 재정적 곤란에 빠질 때마다 강제로 발매한 공명첩(空名帖)은 재력 있는 비 양반층이 양반 신분을 얻는 가장 쉬운 방도의 하나가 되었다. 정부는 이렇게 국가의 재정난을 관직의 매매(賣買)로써 타개해 나갔던 것이다. 결국, 임진란때 국가 재정의 군량미의 부족을 보충할 목적에서 실시한 악례 관례가 되었고, 그 결과 많은 천인(賤人)의 양인(良人)화가 이뤄졌을 뿐

24) 강만길(1980). 『조선후기 상업자본의 발달』, 서울: 고대출판부, p. 57.

아니라 양반층 격증, 상인층의 감소의 현상이 나타났다. 이러한 현상 결과는 영, 정조 이후 가장 급격히 변화하였다.

이와 같이 조선후기 신분구조의 변화로 인해 양반인구가 급격히 증가해가자 이에 대한 역작용으로 양반의 권위는 점점 떨어져서 양반에 대한 호칭마저도 그 본래의 뜻이 변해 하나의 속화된 대인칭(對人稱)으로 바뀌어져 갔다. 이는 종래의 신분체제가 붕괴되고 있음을 말해주는 것이다.

조선 후반기로 접어들면서, 신분적으로 가장 낮은 처지에 있던 노비계층도 신분해방의 길이 넓어져 갔으며, 결국 조선후기의 신분질서에 ‘노비체제 붕괴’라는 또 하나의 변화를 가져왔다.²⁵⁾ 이처럼 천인의 사회, 경제적 지위는 조선 전기에 비해 훨씬 상승 되어져가는 경향을 보였고, 특히 임진란때 납속(納贖), 군공(軍功), 공로(功勞) 등을 통하여 능력이 있거나 재산이 있는 노비들은 얼마든지 그들의 신분을 상승시킬 기회가 있었으며, 특히 솔거노비(率去奴婢)는 이 당시 농경영 방법 및 상공업 발달 등으로 인해서 부지런하면 얼마든지 경제적으로 양반(兩班)보다도 부유해 질 수 있었다.²⁶⁾ 뿐만 아니라, 양반과 국가의 부당한 착취를 피하여, 당시의 상품 화폐 경제 발달로 인한 부흥되는 광산 및 상공업에 종사하는 노비들도 늘어갔다. 이러한 가운데 새 시대를 이끌어갈 제 3 계층이 형성되어 가기 시작했던 것이다. 이 새로운 계층은 광작(廣作), 물주(物主)로서 부상한 양반지주, 실용지식을 바탕으로 성장한 중인층, 부농(富農)으로 발돋움한 양(良), 천(賤)농민들로 구성되어 있다. 이젠 일부 세도가문(勢道家門)을 제외하면 양반이라도 경제력이 없으면 행세할 수 없는 세상이 된 것이다. 그러나, 아무리 신분제가 동요되고 큰 변동이 일어나고 있다 할 지라도 사실상 조선후기 사회는 그 말기까지 엄연한 신분 사회였고 피지배 신분 간에서도 상·하의 계층이 있었다.

지금까지 조선후기 경제, 사회적인 배경을 살펴보았다. 이러한 경제적 사회적 변동은 그 당시 사상에도 투영되어 당시의 지식인 사이에 있어서 새로운 사상 체계를 구축했다.

25) 정옥자(1993). 『조선후기 역사의 이해』, 서울: 일진사, p. 121.

26) 조선후기 양반들에게 고용되어지는 노비는 가내에 거주하면서 사역(使役)과 노동(勞動)이 부과되는 솔거노비(率去奴婢)와 외거하면서 신공(身貢)을 바치는 외거노비(外擧奴婢)로 나뉘어진다.

(2) 조선후기의 사상적 배경

실학은 조선후기 사회변동의 역사적인 소산으로 17, 18세기의 경제, 사회적인 변동과 관련하여 자주적 입장에서 서양의 문물과 청의 고증학을 취하여 근대 지향적 의식과 민족적 각성을 토대로 실사구시(實事求是)의 과학적 입장에서 발전시킨 조선시대 후기, 특히 영·정조시대의 학풍 내지는 사상체계를 의미한다.²⁷⁾ 여기서 근대지향 의식이란, 사, 농, 공, 상(士, 農, 工, 商)이 일체라 하는 새로운 국민개념의 사상적 기반 위에 새로운 국민 국가관을 말하고, 민족 의식의 특징으로는 중국 중심의 화이사상(華夷思想)의 탈피로 한민족 중심의 자각을 드러낸 것으로 역사, 지리, 언어, 군사 등 각 분야에 걸쳐 민족에 관점을 지식체계의 형성을 의미한다.

실학자들이 연구활동과 분야가 다양하기는 하였지만, 그 경향은 대체로 공동의 목표를 향한 기반 위에 있었다. 그것은 현실적이고 독창적이었으며 실증적인 연구 활동을 택하였고, 또한 국학을 중심으로 집약되는 학문이기도 하였다. 그리고 그들의 주장에도 근대 지향의 의식과 민족의식이 깔려 있었다.

실학자들은 대부분 양반의 특권을 폐지할 것을 주장했다. 유수원은 비생산적인 유식양반(遊食兩班)의 폐절을 주장했고, 정약용의 여전제(閭田制)에 의하면 양반이라는 신분의 특권 자체가 존재할 여지가 없어지게 되며 박지원은 양반을 사회의 발전에 현실적으로 기여할 수 있는 지식인으로 전환시키자고 주장했다. 또한 이들은 대부분 노비제도의 궁극적인 철폐를 지향하였고, 현실적인 방안으로는 노비 세습제의 폐지, 노비 선상입역(選上入役)의 폐지안을 제시했다. 이러한 실학이 대두하게 된 배경에는 서양문물의 전래, 사회현실에 대한 반성, 청대 고증학의 영향이 지적되어 있다. 물론 이중에 중요한 것은 조선후기 학자들의 이상적 조선사회, 혁신적인 조선 사회의 건립이라는 진보적이 의욕이 표현되어 있으며 그 것이 실학을 발생시킨 요인이 된 것이다.

조선후기의 실학은 붕괴되어가던 봉건질서의 재편성을 위한 적극적인 구조적 개혁의 시도였을 뿐만 아니라, 당시의 역사적 현실을 대담하게 비판한 학문이자 사상체계였다. 17세기~19세기 전반에 형성된 실학사상은 사회, 경제, 문화적인 변화를 가져옴과 함께 자주적 입장에서 청(淸)나라 고증학(考證學)과 서

27) 박문용(2002). “조선후기 탈춤의 생성배경과 예능적 특성 연구”, 중앙대학원 석사 논문, p. 13.

양의 자연과학의 성과를 섭취하여 실사구시(實事求是)의 합리적 학풍으로 현실을 상실한 당대의 학문을 바로잡고 실리적 사고를 내세워 실용과 실증, 그리고 비판정신을 강조하였다.²⁸⁾

실학의 발생 성장의 요인으로서는 첫째, 유교 특히 주자성리학 일변도의 사상에 주자학 지상주의에 대한 회의(懷疑)를 갖는 학자들의 출현. 둘째, 유학계(儒學界)의 또 다른 현상으로서 현실정치에 대한 체계적 비판이 대두된 것, 셋째, 당시 유가(儒家)들의 새로운 경향으로 국학, 즉 우리의 역사, 지리, 언어 등 우리 것을 찾자는 것에 대한 관심이다. 이는 모두 자아의 각성과 재인식으로 표현이며, 이러한 실학은 현실의 비판정신이 뚜렷하여 그 개혁안을 제시하였고, 실용적, 실질적으로 현실사회에 도움이 될 학문과 문제점을 제시하였으며, 실증적, 과학적, 합리적 사상으로 국가에 대한 인식을 새롭게 하는 한편 기술과 상·공업을 통해 민중을 위한 서민의식을 고취하였다는 점에서 중요한 의미를 지니고 있다.²⁹⁾

이렇게 자아의식(自我意識)을 바탕으로 한 실학의 대두와 변천은 당시의 문화예술과 밀접한 관계를 가진다.

(3) 조선후기의 문화적 배경

조선후기의 문화적 예술의 발전은 경제적, 사회적 변화 속에서 새로운 사회 주도 세력인 중인층의 문예활동과 새로운 문화 흐름의 주체자였으며, 실학사상의 사상적 기반 위에서 예술활동이 이루어졌다. 이러한 흐름에서 문학 작품의 주인공들도 영웅 중심에서 서민적인 인물로 전환되어 갔고, 그 배경도 공상적인 세계보다는 현실의 서민세계가 중심이었다. 그리고 서민들의 생활 형태나 적나라한 남녀간의 사랑 등의 기탄 없는 비유를 통하여 현실을 비판함으로써 사회 비평적 의미를 가지는 사설시조(辭說時調)가 유행하였다.

지식층에서는 가곡과 시조가 크게 떨치는 반면에, 일반대중들 사이에서는 그들과 함께 울고 웃으며 즐기던 판소리·잡가(雜歌) 등 민속악이 대두하였는데, 판소리에는 인간 감정의 적나라한 묘사, 사회의 비리나 부정에 대한 고발 정신이 강하게 표현되었고, 특히 서민들의 사설시조는 소설보다 훨씬 흥미를 둔

28) 김용덕(1981). 『조선후기 사상사 연구』, 을유문화사. p. 542.

29) 안휘준(1985). 『한국회화사』, 일지사, p. 211.

우었으며, 춘향가, 심청가, 흥부가, 배비장타령 등은 매우 인기 있는 것이었다.

탈춤은 조선조 인조(1623-1649)의 공의(公儀) 폐지이후에 산대 잡희 연희자들이 지방 정착과 더불어 전적으로 민간에 의존하여 존속되어 오면서 현존하는 것과 같은 가면극으로 형성되었으며, 천민들에 의해 탈춤이 추어졌다.³⁰⁾ 이 시기의 탈춤의 주제들은 과거승에 대한 비판, 양반에 대한 매도, 성의 노출, 서민 생활의 궁핍상(窮乏象), 신분적 갈등 등으로 이 당시 사회적 특징들을 잘 반영해 주고 있다. 그림에 있어서는 중국 그림의 야류(野流)에서 벗어나 조선 고유화가 출현하였다. 조선의 고유문화는 정선의 진경 산수화(眞景山水畵)로 대변되며 중국 화보의 모사(模寫)나 모방단계에서 탈피하여 조선의 산하, 조선의 강토는 당시 세계 최고의 문명국이 된 조선 문화의 토대이자 이상국가 건설의 토대였다. 이 시대 진경 산수화와 더불어 김홍도의 풍속화는 농촌사회와 농민을 주인공으로 하여 땀 흘려 일하는 사람들의 모습을 소탈하고 익살스럽게 묘사하였으며, 신윤복은 섬세하고도 세련된 필치를 구사하여 주로 도회적인 양반의 풍류 생활과 부녀자의 풍습, 그리고 남녀간의 애정을 풍자적으로 묘사하였다. 그리고 민중의 생활과 밀접한 관련을 가지며 발달한 민화(民畵)가 유명하였다. 민화는 거의 떠돌이 화가에 의해 그려졌는데, 해, 달, 나무, 꽃, 동물 등이 주요소재였고, 때로는 농경이나 무속의 풍속도도 소재가 되었다. 민화는 정통 회화보다는 묘사의 세련도나 격조가 뒤떨어지지만, 익살스럽고도 소박한 표현력, 낙천적인 꿈과 따듯한 신명이 드리워 있으며, 대담하고도 과격적인 구성, 그리고 원색적인 색채 구사로 해서 매우 강렬하다. 이러한 문학과 예술의 동향은 민중의 자율성과 주체성의 함양과 민족의 의식의 성장에 크게 기여하였다.

2) 17세기 프랑스의 시대적 배경

17세기 프랑스는 루이 14세의 절대왕정의 절정기로, 이 시기에 두드러진 경제사적변화라면 중상주의와 부르조아 계급의 형성을 들 수 있으며, 이러한 변화속에서 인간의 이성을 주장하는 합리주의 사상이 나타나게 되고, 문화적으로 절정기를 이루었다.

30) 이두현(1979) 『한국의 가면극』, 서울: 일지사, p. 113.

(1) 17세기 프랑스의 경제적 사회적 배경

절대주의 시대의 전반기인 17세기에 가장 활발히 채용(採用)된 경제 이론은 중상주의(Mercantilism)였다. 상비군과 관료 제도의 유지, 대외, 발전 등을 위하여 필요한 막대한 경비를 충당하기 위해서는 경제 활동을 개인의 자유에 일임하지 않고 국가가 강력히 통제해야 했다. 당시 ‘화폐는 부(富)’라는 근본 관념을 가지고 부국이 되려면 금, 은을 많이 축적해야한다고 생각했다. 그래서 초기에는 중상주의(重商主義) 정책을 써서 국내와 식민지의 광산을 개발하여 지금(地金) 획득에 노력하였고, 중상주의 중기부터는 무역차액 제도를 써서 국가가 무역을 통제하여 보조금을 교부하는 등 수출을 장려하였고, 관세의 장벽을 높여 수입을 억제하고 특허 상인에게 무역독점권을 부여하였다. 또한 국내의 화폐와 도량형(度量衡)을 통일하여 경제 유통을 촉진하였다. 하편 산업 보호주의를 써서 생산 기술의 도입, 장려, 보조금 교부, 면세, 원료와 제품의 품질, 가격의 관리, 특권, 공장제 수공업의 설립 등의 정책을 추진하였다.³¹⁾ 또 원료의 생산지와 상품의 판매시장이 되는 식민지가 절대적으로 필요하게 되어 치열한 식민지 쟁탈전을 벌이게 되었다.

중상주의는 상업·무역 중심 정책이고 국가 권력에 의한 보호 통제 정책이었는데 경제가 발달하고 산업 자본이 점차 성장하게 되자 통제, 간섭, 속박에서 벗어나 경제 활동을 요구하게 되었고 17세기 후기로부터 중상주의를 비판하는 새로운 학파가 나오게 되었다.

17세기 프랑스는 계급분화가 활발하게 이뤄지고 있었지만 아직도 신 중심적 사회였다. 루이 14세(Louis XIV, 1643-1715)가 통치하던 17세기 프랑스는 절대왕정의 절정기였다. 왕권신수설(王權神授說)을 앞세우던 국왕은 신권(神權)에 의한 왕이었으며 사회질서는 교회에 의해 인정받았다. 국왕은 신의 대리인이었고 왕권은 신에게서 받은 것이다. 그렇기 때문에 그것은 신성불가침이요 절대적인 권력이었다. 그러나 절대왕권의 강화는 상대적으로 세습귀족의 권위와 권한의 약화를 의미했다. 국왕은 그에게 예속된 상비군과 천민이나 시민 출신 관료의 지원을 받아 반대세력인 귀족의 권한을 최소화시켰다. 반면에 국왕의 보호 아래 있는 관료계급은 토지가 아닌 막대한 봉급을 받아 새로운 시민귀족인 ‘부르조아’ 계급을 형성하면서 왕권과 공존해갔다.³²⁾ 절대왕정체제의

31) 김원모, 장충식, 김연진(1999). 『동서양 문화사』, 단국대학교 출판부, p. 235.

32) 이광래(1992). 『프랑스 철학사』, 문예출판사, p. 28.

필요악인 관료집단의 팽창은 결국 절대왕정의 엄청난 재정지출을 불러왔으며, 상비군의 유지도 마찬가지 형편이었다. 하층민 출신의 용병들인 상비군은 절대왕정 유지비 가운데 상당액을 차지할 수밖에 없었고 이를 위해 시민계층은 막대한 세금을 바쳐야했다. 그래서 루이 14세 당시 재정은 늘 적자였다. 일년 예산의 구성을 보아도 총세율의 50% 이상이 국채상환과 이자지불에 충당되었으며 국가재정은 적자의 악순환이었다.³³⁾ 이런 지경에서 소작인이나 이들보다 나을 것이 없었던 소규모 장인들은 날로 가난에 찌들 수밖에 없었다. 그러면 서도 그들에게 이러한 상황을 뒤엎을 만한 정치적 힘도, 강력한 욕구와 방법도 지니고 있지 못했다. 그러나 이들과의 계층유지를 중요시하던 절대왕정은 이들 계층의 경제적 향상에도 외면하지 않았을 뿐만 아니라 당시 유럽에서 가장 선진국가로 성장해 있던 프랑스의 절대왕정은 다른 국가나 그들의 식민지와의 교역증대를 통한 대규모 경제활동으로 자본주의가 성장하기 시작했다. 프랑스 사회는 이미 장인 계급으로부터 중간계층의 형성이 뚜렷하게 나타나기 시작했다.

이러한 경제, 사회적인 흐름 속에서 인간의 고유한 가치를 주장하고 인간의 위상을 높이려는 사상적 흐름이 나타나게 되었다.

(2) 17세기 프랑스의 사상적 배경

17세기는 스콜라 철학과 근대 철학이 갈라지는 분기점의 시기이다. 근대 철학의 특성은 중세의 고전적인 전통에서 벗어나 인간의 고유한 가치를 주장하고 인간의 위상을 제고(提高)하는데 있다. 그 주된 철학적인 흐름은 경험과 이성에 의존한 두 계열이었다. 프랑스의 이성론(합리론)은 데카르트(Rene Descartes, 1596-1650)에 의하여 창시된 것이다. 그는 원래 수학, 자연 연구에 흥미를 갖고 주로 수학의 방법에 의해 ‘확실하고도 명증적(明證的)인 인식’으로서의 학문을 확립하려고 하였다.³⁴⁾ 이러한 학문을 확립하기 위한 출발점이 바로 방법적 회의이다. 데카르트에 있어서 회의는 정신을 감각으로부터 분리하기 위한 방법인 것이다. 정신을 감각으로부터 분리해야 하는 이유는, 감각을 통한 앎 또는 지식이 절대적으로 확실한 진리가 아닐 수 있을 가능성이 있기

33) 이광래(1992). Ibid, p. 30.

34) 이와자끼 다케오(지음), 허재윤(옮김)(2000). 『서양철학의 흐름』, 이문출판사, p. 182.

때문이다. 그래서 데카르트는 이러한 회의를 통해서도 결코 부정할 수 없는 정신의 존재, 자기 자신의 본질로서 정신에 대한 개념을 확립해야 할 것을 요구한다. 감각을 통한 경험이나 지식은 오류일 가능성이 있지만, 그 오류를 생각하고 있는 정신적 실체에 대한 자각은 오류일 수 없다는 것을 의미하는 것이고 이는 바로 ‘나는 생각한다. 고로 존재한다’(Cogito ergo um)는 명제를 이해하는 것이다.³⁵⁾ 이렇듯이 데카르트의 명제 ‘나는 생각한다 고로 존재한다’에 대한 인식은 모든 의심할 수 있는 것에 대한 철저한 회의를 통해서 정신(이성)을 오류 가능성의 여지가 발생할 수 있는 감각(경험)으로부터 분리시켜야 비로소 가능한 것이다. 이것은 인간의 인식은 더 이상 의심할 수 없는 생각한다는 사실 즉 이성으로부터 시작된다는 것을 의미하는 것이다.

데카르트의 cogito는 직관이 발견해낸 자명한 진리이다. 이러한 명석과 판명이 진리의 기준이라면 신은 그러한 진리의 원천이라 할 수 있다. 이러한 신의 존재에 대한 관념을 형성하기 위해서 「성찰」에서, 존재론적 증명과 의식 분석적 증명 그리고 인과론적 증명을 시도하였다. 그는 관념과 실재성의 관계에 관하여 인과관계의 원칙을 들어 설명하는데, 원인이 없는 결과는 없으며, 결과가 지니는 실재성은 적어도 그 만큼 또는 그 이상의 실재성이 그 결과를 가져오게 한 원인에 존재한다는 것을 증명하려고 한 것이다. 그리고 이에 비견하여 내 안의 관념은 일종의 원인이 있는 결과물이고 따라서 내 안의 관념은 보다 완전한 보다 많은 실재성을 가진 원인에 의해서라고 한다. 그리고 이러한 관념의 원인은 그 최초의 형태에 이르게 된다고 한다. 최초의 원인은 원형이라고 할 것으로, 관념들 속에는 객관적으로만 있는 실재성, 즉 완전성 전체가, 형상적으로도 즉 실재로도 내포되어 있다는 것이다.³⁶⁾ 이에 따라 내 안에 신에 관한 관념이 있다면, 신에 관한 보다 완전한, 보다 많은 실재성을 가진 원인이 존재하게 되며, 신에 대한 최초의 원인은 객관적 실재성 즉 완전성 전체가 형성적으로 실재로 내포되어 존재한다는 결론에 다다르게 된다. 그러나 이것만으로 만족하지 않는다. 그는 나 자신이 신의 관념의 원인일 수 없다는 것을 입증하려고 한다. 이것은 어떤 특정한 관념의 객관적 실재성이, 나에 대해

35) R. Descartes, Lanrence J. Lafleur trans, Discourse on Method and Meditations(1960)(오수웅(2000). “근대의 과학적 지식에 대한 정치 철학적 재조명”, 한국외국어대 석사논문, p. 14. 재인용)

36) F. 코플스톤(지음), 김성호(옮김)(1994), 『합리론: 데카르트에서 라이프니츠까지』, 서광사, pp. 95-98.

내가 가지는 나 자신의 관념의 실재성보다 클 경우, 나 자신이 그 관념의 원인이 될 수 없다는 것이다. 즉 그 관념의 원인은 그 자체에 나보다 더 많은 실재성을 가지는 존재이어야 하는 것이다. 신의 관념이 포함하는 객관적 실재성 즉 무한성, 자립성, 전지 전능 등의 관념이 포함하는 실재성은 사유적 실체로서의 나의 존재를 넘어선다. 그러므로 나 자신이 신의 관념일 수가 없는 것이다.³⁷⁾ 이러한 데카르트의 노력은 인간이 생산한 지식이 인간 자신의 어떤 원인이나 의도에 기반하여 생산되는 것이 아니라, 인간과 분리된 신, 세계, 전체로부터 기인된다는 것을 의미하고자 하는 것이다. 따라서 그에게 있어서 지식의 문제는 지식의 생산자 즉 인간의 문제와는 분리되는 생각해 볼 수 있다는 것을 의미하게 된다고 볼 수 있다.

데카르트는 이러한 신 존재 증명을 통해 신이 만든 우주 질서는 한치의 오차도 허용하지 않는 이성에 의해 움직이고 있는 완전한 질서임을 밝히고 있다.³⁸⁾ 여기에 기초하여 데카르트의 정신과 물체, 인간과 자연이라는 이원론적 대립이 가능하게 된 것이다. 이러한 데카르트의 합리론은 17세기 프랑스의 주된 철학 사상으로 그 맥을 구축하였다. 이렇게 인간의 이성을 중시하는 합리주의 사상은 문화예술과 밀접한 관계를 가진다.

(3) 17세기 프랑스의 문화적 배경

17세기 프랑스는 정치적인 권력(權力)과 경제적인 재력(財力)을 바탕으로 명실공히 유럽의 최강국이 되었다. 이제 프랑스의 정치세력과 경제 체제는 유럽 전체에 지대(至大)한 영향을 미쳤고, 이것을 토대로 유럽 문화의 중심지도 이탈리아와 스페인에서 프랑스로 서서히 옮겨가기 시작하였다. 특히 루이 14세는 학문과 예술을 적극적으로 장려(獎勵)하여 프랑스의 수도 파리를 유럽문화의 흐름을 주도하는 장소로 만드는데 공헌하였다.

문학과 연극은 근대에 들어서면서 국민 문학과 연극이 형성되었고, 17세기에는 고전 번역(古典 翻譯)이 활발하게 이루어져, 고전 작품들은 실제로 모든 국가의 작가들에게 영감(靈感)의 원천(源泉)이었다. 또한 17세기 중반에는 연극 전용극장을 갖춘 3개의 극단이 활동하게 이른다. 우선 왕실 극단인 부르고뉴

37) 한자경(1996). 『데카르트의 자아관』, 『국제학논총』 Vol. 1. 계명대학교 출판부, pp. 268-269.

38) 한자경(1996), Ibid, pp. 257-262.

극장(1629), 그리고 1634년에는 마레(Marais)극단이 생겨났으며, 마지막으로 이탈리아 극단(코메디아 델라르테)과 물리에르는 로알 궁(Palais Royal)극장에 자리잡았다. 그 후 1678년 마레 극단은 루이 14세의 명령으로 폐쇄 당했으며, 1680년 또 다시 최초의 근대 국립극장인 코메디 프랑세즈(Comedie Fracaise)라는 하나의 극단으로 통일되었다. 루이 14세는 이 극단에 파리에서의 모든 공연에 대한 독점권을 주었다. 게다가 1680년과 1690년 사이에는 정부에서 공식적으로 배우의 신분을 인정하게 이르렀다.³⁹⁾

17세기에 절대주의 정치하의 프랑스 국민들은 과거의 악몽 같았던 전쟁과 혼란에서 벗어나서 질서를 되찾으려고 노력하였다. 그들은 생활 자체를 법, 질서 그리고 원리의 테두리 안에서 안정(安定)시키고자 하였다. 특히 궁정 주변의 귀족들의 이러한 공통된 갈망과 풍부한 여가(餘暇), 그리고 안이한 생활은 고전주의(古典主義)라는 일련의 사조(思潮)로 대표되기 시작하였다. 고전주의란 합리주의(合理主義) 사상에 바탕을 둔 이성적이고, 균형이 강조된 사조를 말한다. 이러한 흐름은 당시 사회질서와 이성으로의 갈구를 단적으로 표현한 결과라고 볼 수 있다.⁴⁰⁾ 또한 정치적으로나 경제적으로 강세를 보이기 시작하였던 프랑스는 자국 문화에 대하여 새로운 시각을 갖게 되었다. 이러한 관심은 무엇보다도 프랑스어를 세련되고 정확하게 사용하려는 노력으로 뚜렷하게 나타났다.

1600년대를 전후해서 미술과 음악에 새로운 양식이 나타났다. 이 새로운 시기를 일반적으로 바로크(Baroque)라고 한다. 미술에서의 바로크란 17세기의 미술의 획기(劃期)로 사용하는 개념이었고, 구체적으로는 1580년경부터 1715-30년경까지의 장엄한 취미와 감각적 효과를 노린 동감(同感)이 넘치는 미술 양식인 것이며 특히 그와 같은 회화 양식을 지시하기도 한다. 바로크 미술은 17세기의 정치적, 경제적인 특성으로 이룩된 것이라고 할 수 있다. 특히 프랑스는 절대주의 국가로서 넓은 영토와 강력한 부(富)로 인접 국가에까지 그 영향력을 행사했으며, 이러한 절대주의와 부를 과시(誇示)할 수 있었던 가장 적절한 표현 방법은 아마도 미술이었을 것이다.

이렇게 시대적 요구와 잘 어우러져 탄생된 미술의 사조가 바로 바로크 미술

39) 서명수(2001). 『제의, 놀이, 소통(연극)』, 『프랑스 문화예술, 악의 꽃에서 샤넬 No. 5까지』, 서울: 한길사, p. 119.

40) 이근삼(1983), 『서양 연극사』, 서울: 탐구당, pp. 83-84.

김정국(1988), 『연극 예술 감상론』, 서울: 백문사, pp. 64-65.

이었고, 이것은 곧 17세기 프랑스 미술의 흐름에 결정적인 역할을 하게 되었다. 17세기의 프랑스 미술의 특징은 호방(豪放)하고 과장된 설계, 복잡하고 지나친 장식, 격동(激動)감과 풍요감, 감각적인 기교 등에서 발견 될 수 있다. 그 당시 미술 양식은 골동 취미적(骨董 趣味的), 귀족적, 영웅적 내용이 강조되었고, 그 밖의 양식은 빛을 보지 못했다. 바로크시대의 음악은 근대의 화성적(和聲的)인 원칙과 중세의대위법(對位法)적인 방법이 결합된 양식이라고 할 수 있다. 바로크 음악은 점차 귀족적으로 되어 상류계급의 관심을 끌게 되었다.

특히 프랑스에서는 16세기말부터 생겨난 샹송(chanson)이 17세기에도 꾸준히 이어졌다. 수많은 통속적(通俗的)인 샹송이 궁정이나 귀족과 도시민의 가정에서 성행하였다. 바로크 음악의 기풍(氣風)은 극적인 요소에 근원(根源)을 두고 있었고, 이것은 오페라(opera), 오라토리오(oratorio), 칸타타(cantata) 분야에 크게 영향을 주었다. 이탈리아에서 16세기말에 탄생된 오페라는 17세기 프랑스 음악계에 자주 사용되었던 공연 형식이었다. 17세기말에 등장한 작곡가이자 발레 기획자인 장-밥티스트 뢰리(Jean-Baptiste Lully, 1632-1687)는 이탈리아에서 수입된 오페라를 발전시켜서 프랑스에 정착시켰다. 한편 17세기 프랑스의 무용계에 가장 특이할 만한 것은 발레(ballet)였다. 16세기말에 프랑스의 앙리 2세의 비(妃)였던 카뜨린느 드 메디치에 의해 이탈리아에서 수입된 발레는 프랑스 무용을 대표하는 양식으로 꾸준히 발전해 왔다. 17세기 전반기의 발레는 주로 궁정에서 왕과 귀족들에 의해 추어졌던 궁정발레였다. 그러나 점차 17세기 후반기로 갈수록 무용에서의 직업의식이 매우 고조(高潮)되었다.

발레는 점차로 그 형식과 소재 면에서 다양하게 발전하였고 점점 더 전문화 되어갔다. 이에 루이14세(Louis XIV, 1638-1715)때 최고 절정에 달했으며, 그는 1651년 「카상드라의 발레」에서 무용수로 처음 데뷔하였다. 또한 뢰리(Jean-Baptiste Lully, 1632-1687)⁴¹⁾와 보상(Pierre Beauchamp, 1636-1705)⁴²⁾ 등과 같은 예술가들의 영향으로 테크닉에 있어 질적 향상을 가져왔으며, 프랑스 오페라 발레단이 프로시니엄 무대인 리슐리외(Richelieu) 극장(1636년)에서 공연하게 됨으로써 발레의 모습이 양식화 극장화 되어 발레 예술에 커다란 영향을 끼쳤다.

프로시니엄 무대의 구조는 다양하고 정교한 기계들에 의해 창조되어져 무대

41) 장 밥티스트 뢰리 : 이태리 출신의 음악가이자 작곡가이며 발레기획자. 1672년 왕립 음악원(Academie Royal de Musique)의 감독, 스테이지 매니저 지휘자로 일함.

42) 피에르 보상 : 왕립 음악원의 무용수겸 안무가.

효과에 발전을 가져오게 되었으며, 궁정 발레의 마무리는 “그랑 발레(Grand Ballet)”로 끝을 맺었다.⁴³⁾

결론적으로 17세기의 프랑스의 예술은 국력의 상승과 함께 왕실과 귀족들의 적극적인 후원(後援)으로 귀족 예술이 발달하였으며, 또한 예술분야에서 전혀 서민들을 고려하지 않은 채, 특권 엘리트들의 취미를 지향하는 예술 형태가 대두되었다.

43) 윤수미(1999), “기독교 사상이 낭만주의와 고전주의 발레에 미친 영향에 관한 연구”, 공주대학교석사논문, p. 26.

Ⅲ. 무용 공간 비교

이 장에서는 앞장에서 살펴 본 무대공간의 개념인 자연주의 공간, 강·약의 공간, 다기능적인 공간으로써 한국의 전통 민속무용공간과 사실주의 공간, 스펙타클한 공간, 공연예술의 공간으로써 서양의 극장 무용공간에 대해 살펴보겠다.

1. 한국 전통 민속 무용공간

한국 전통 민속무용은 특정인에 의해 창작된 춤이 아니라 집단적이고 공동체적이며 대동적(大同的)인 성격을 가지고 있고 스스로 몸에서 발산되어 자발적으로 추어지는 성격을 가지고 있다. 이에 탈춤은 민중의 실제적인 삶의 모습을 놓고 논다는 뜻에서 대동적인 성격을 가지고 있으며 마당이라는 공간에서 행해지는 현장성과 집단적 공동체적인 성격을 가지고 있다. 또한 탈춤의 연행 공간은 필요에 따라 산과 들, 자연 환경이 모두 놀이 공간으로 이용될 뿐만 아니라 심지어 당집 앞 제의(祭儀)의 공간도 필요에 따라 바뀐다. 이처럼 마당은 탈춤의 연행공간이 되는 것이다. 이러한 관점에서 한국 전통 민속무용공간인 마당에 관해 살펴보려고 한다.

1) 마당의 개념 및 특성

마당이란 가옥의 바깥과 한정되지 않은 포괄적인 공간으로서 안팎을 가리지 않으며, 거시적(巨視的)으로는 천지의 전체를 큰 하나의 마당으로 파악하는 개방적인 공간을 의미한다. 이러한 마당 개념에는 전천후적인 시간의 연속성 그리고 구체적으로는 역사성이 능히 유입될 수 있다. 그러므로 마당은 삼라만상(森羅萬象) 모든 것, 세상의 모든 사람과 모든 일을 제각각 분리시키는 분업적 관점을 파기하며, 나아가서는 하나의 총체로 결속시킨다.⁴⁴⁾ 이와 같은 마당에 대한 견해는 일차적인 마당의 개념을 벗어나 우리민족의 역사성이 마당에 깃들여 있음과 세상의 온갖 것들이 하나되어 총체적 일치를 이루는 공간 또한

44) 김채현(1989), 『춤과 삶의 문화』, 서울: 민음사, pp.297-298

마당에 있음을 제시하는 ‘마당성’에 대한 설명이라 할 수 있을 것이다.

마당의 사전적 의미를 찾아보면, 집 앞 따위에 고르게 닦아 놓은 뜰, 곳, 어떤 일이 일어나거나 일을 당하는 때⁴⁵⁾로 정의되어 있다. 이러한 사전적 의미에서 도출해낼 수 있는 마당의 성격에는 집안의 마당이 가족구성원 공동의 소유였으므로 개인의 소유보다는 공동의 소유라는 마당의 ‘공동성’과 ‘집단성’과 공간적 개념이 시간이 경과함에 따라 시간적 개념을 흡수해 자기 확충을 꾀한 결과로서 보여지는 마당의 ‘현장성’과 ‘생활성’을 도출(導出)해 낼 수 있다. 즉, 마당이란 현실의 일부이며 생활의 연장인 장소이자 상황이다. 그러므로 마당에서는 이미 지나간 일, 또는 딴 곳에서 일어난 일 따위를 문제삼는 것이 아니라, 지금 그곳에서 막 일어나는 일, 진행중인 사건에 관심을 쏟는 것이다.⁴⁶⁾

마당은 일반적으로 일상적인 공간으로서 건물 주위, 정자나무 밑, 완만한 산기슭, 논밭주변, 마을의 큰길, 강기슭의 모래사장, 장 마당⁴⁷⁾ 등 인간의 행위가 다양하게 전개되는 자유로운 곳으로 일을 하기도 하고 휴식을 취하기도 하며 함께 어울려 놀기도 하는 개방된 생활의 공간이라 할 수 있다. 이러한 마당이 갖는 개방성은 무엇이든 행하여질 수 있는 자율성과 어떠한 목적과 수단에 따라 그 형태가 바뀌는 유동적인 성격을 지닌다. 그리고 마당은 생활의 공간이 곧 제의의 공간이 되고, 놀이의 판으로서 유희공간이기도 했으며 대화의 장소이자 집단 노동공간으로서 일터이기도 했다. 이런 의미에서 한국 민족에 있어서 마당론은 다분히 민족성의 형성과 관련이 있는 것이다.⁴⁸⁾ 우리 민족의 마당문화는 계절의 변화가 뚜렷해 그에 따른 세시풍속(歲時風俗)과 오랜 세월 농경문화를 이루어온 우리민족의 생활과 깊은 연관을 지닌다. 자연환경에 순응하면서 한국인이 인위적으로 형성한 한국 세시풍속은 마을의 대표적인 행사로 사회 조직면과 밀접하며 원초 이래의 농경신앙도 세시풍속에 많이 나타나는데⁴⁹⁾ 이러한 것들은 모두 마당을 통해 이루어졌으며 마당을 통한 만남으로 인해 이루어진 것이다.

마을의 세시(歲時)가 끼거나 제의가 행해지게 되면 마을이 온통 놀이마당이 나 신성한 성역으로 바뀌게 된다, 특히 동제(洞祭)나 계절제(季節祭)가 이루어

45) 김갑선(1984), 『국어대사전』, 서울: 도서출판사 아람, p.106, p.249.

46) 임진택(1990), 『민중연회의 창조』, 서울: 창작과 비평사, p. 269

47) 서연호(1988), 『놀이마당·마당놀이의 현대적 가능성』, 성균관대학교 출판부, PP.105-106

48) 이상일(1986), 『축제와 마당극』, 서울: 조선일보 출판국, pp.47-48

49) 장수근(1983), 『한국의 농경문화』, 경기대학교 출판부, p.36.

지던 마을의 당산(堂山)이나 성황당 장승은 동민의 길흉화복(吉凶禍福)과 외래의 재앙, 질병을 방지해주는 마을의 수호신이 있는 신역으로서 신의 제사와 음식을 대접하는 곳으로 사흘 전부터 신역을 청결, 마을의 소제, 마을의 부정을 없애기 위해서 마을의 입구에 새끼줄을 치고 외인숙박을 금지 등 정성을 다하고 아침 일찍 신당에 당도하여 제사를 지낸다.⁵⁰⁾ 그러나 제사가 끝난 그 곳에서는 판 굿이 이루어져 놀이판을 벌리게 되는데 이 때의 판 굿은 마을이 온통 친목과 오락의 난장판을 이루는 것으로 먹고 마시고 춤추며 현실세계에 대한 응어리를 풀어내며 즐기는 놀이의 마당이 된다. 이렇듯 마을의 마당은 주민들의 성역으로 그리고 난장판이 벌어지는 놀이의 마당으로 공간이동을 하는 유동적인 성격을 지닌다.

그 외에 마을의 일과 노동의 현장에서도 일의 노고를 잊기 위해 하는 남성의 소리춤과 농악 등을 하는데 이는 놀이를 통해 일의 박차를 가하고 능률을 올리려는 하나의 방법으로 생산의 현장이 놀이의 마당과 함께 공존하는 모습을 보이고 있다.

결론적으로 이러한 모습은 마당이 우리 민족에게 있어 신성한 성역으로 놀이의 공간으로, 일의 현장으로, 생활의 마당으로 넓게 인식되어 왔으며 삼라만상의 모든 것이 마당이라는 공간을 통해 체험되었음을 알 수 있게 한다.

2) 조선후기 탈춤의 성격

한국 탈춤의 기원은 농경의례설(農耕儀禮說), 기악설(伎樂說), 산대희설(山臺戲說)의 세 가지로 논의되어 왔다. 고구려의 무악(舞樂), 백제의 기악(伎樂), 신라의 처용무(處容舞)와 오기(五伎) 등에서 보는바와 같이 대륙 전래의 산악백희(散樂百戲)가 향악화(鄉樂化)되고 고려의 산대잡극(山臺雜劇)이 이어지며, 조선 전기에는 사찰기악의 민속극화가 이루어졌으며, 조선후기 17세기 중엽에 이르러 현존하는 것과 같은 산대도감극(山臺都監劇)의 드라마가 정립되었다. 이렇게 정립되어 온 탈춤은 인간과 자연과의 관계를 주술적으로 해결하기 위한 곳에서 인간과 인간과의 관계를 예술적으로 표현하려는 극으로서 전황(前況)에서 굿에 이용되었던 극적 요소들을 발전시켜내며 탈춤은 생성되었다. 물론 초기 농경사회에서는 민중과 지배자간의 공동행사로 탈춤이 거행되었지만

50) 정병호(1991), 『한국 춤』, 서울: 열화당, p.130

사회가 분화되면서 점차 민중들만의 행사로 변화되었다.

오늘날까지 전해온 탈춤은 지역적 특성, 발생계통, 그 내용이나 탈꾼의 성격에 따라 여러 가지 유형으로 나누어 볼 수 있다. 대체로 각 마을 단위의 현지 주민에 의해 자생적인 놀이로 된 것과 유랑예인(流浪藝人)들의 놀이로 된 것, 이 둘로 크게 나누어 볼 수 있다. 전자의 것을 두레패적인 탈춤이라고 한다면, 후자의 것은 사당패적인 탈춤이라 할 수 있다. 여기에 특수 집단의 하나인 무당들의 곳에서 나오는 탈춤도 덧붙일 수 있겠다. 다분히 전문적이고 연예적이며 직업화된 사당패적인 탈춤에 비해서 두레패적인 탈춤은 일상적인 생활에 보다 밀착되어 있고 아마추어적이며 대동놀음적인 성격이 짙다. 이 두레패적인 탈춤은 농경사회에서 풍농(豐農)을 비는 집단적인 마을 곳에 그 기원을 두고 있으며 마을 행사의 하나로서 출발한 탈춤은 대륙 전래의 각종 교방잡희(敎坊雜戲)와 불교 선전극의 일종인 기악, 그리고 궁중의식의 연희 등에 직접 간접으로 영향을 주고받으면서 자라나 조선후기에 이르러 도시가 성립되자, 농촌 탈춤에서 도시탈춤으로 변모되거나 농악의 잡색으로 남게되었다.⁵¹⁾

현존하는 탈춤을 중심으로 유형별로 구분하여 보면, 두레패적인 탈춤으로는 강릉 단오굿의 관노놀음과 하회 별신굿, 북청 사자 놀음 등의 농촌형 탈춤과 중부 지방의 양주 별산대 놀이, 송파 산대놀이, 해서 지방의 봉산 탈춤, 강령 탈춤, 은율 탈춤, 남부 지방의 수영 야류, 동래 야류, 그리고 고성오광대나 통영 오광대, 가산 오광대 등의 도시형 탈춤이 있다. 사당패적인 탈춤으로는 남사당 패뎃배기, 중매구패나 걸립패와 주로 호남지방 속대 장이 패의 탈춤 등이 있으며, 또한 무당 굿 놀이에서의 탈춤이 있다. 또한 지역마다의 춤의 특징을 보면, 중부지방의 산대 춤은 딴 지방의 것에 비해 비교적 섬세한 맛이 있고, 형식도 갖추고 있는데, 이는 경기도 사람다운 차분한 기질이나 궁중무의 영향을 받은 때문일 것으로 추측된다. 산대 춤은 특히 몸짓의 연극적 약속이 잘 정형화되어 있고 또한 손을 내놓고 추기 때문에 주로 손짓동작으로 된 춤사위가 많으며, 매듭이 확실한 타령장단을 쓰고 있기 때문에 동작도 하나 하나가 매듭 춤으로 되어 있는 것이 특징이다. 해서지방의 탈춤인 경우 대부분이 타령 장단에 한삼 춤을 추기 때문에 춤도 북방계의 영향을 받아 한삼의 휘돌림과 힘찬 도무로 짜여 있으며, 어느 지방의 춤보다 보폭이 커서 귀신을 쫓아내는 듯한 전투 무용적 성격을 띠고 있다 하겠다.

51) 김세중(1972), 『한국 민속극 춤사위 연구』, 동아 민속 예술원, p. 48.

남부지방의 야류나 오광대 춤은 현지인 들이 덧배기 춤 또는 배김새 춤이라 부르기도 하는데 덧배기에 대한 어원(語源)에 대하여는 사람에 따라 일정하지 않으나, 대체적인 의미를 모아보면 “장단을 배긴다”, “장단을 메긴다”, 또는 “힘차게 박는다”라는 의미에서의 배김새도 추측이 되어진다. 하여튼 덧배기 춤의 배김새 사위는 경남 지방의 탈춤에 있어서 주류를 이루는 것만은 사실이다. 이러한 춤사위의 율동적 원리는 어느 지점에다 온몸을 힘차게 던져 정지하고 정신적 긴장을 가져오며, 그것을 적절하게 풀어 가는 요령으로 하는 것이라 할 수 있다. 그런데 경남 지방의 탈춤에는 다른 지방과는 달리 춤사위의 명칭이나 동작이 정리가 안 되어 있는데, 이는 예능인의 춤보다 민중적인 춤이 더 성행한 증거라 할 수 있다. 그러나 경남 지방의 탈춤은 농악 연주 형식으로 춤추기 때문에 흥이 있고, 구수한 멋이 있음에 틀림없다.⁵²⁾ 이제까지 탈춤의 지역별, 성격에 따라 춤의 동작에 있어 다르다는 것을 볼 수 있다. 하지만 이 탈춤에 있어 탈의 사용은 놀이에서 가면을 복면처럼 얼굴에 쓴다는 말이 되겠고, 탈난 것이란 살아가면서 경험하는 온갖 고통은 일이나 변고·액·재앙 등을 일컫는 말이며 가면서 탈잡는다는 것은 안 좋은 것, 잘못된 것, 부정적인 것을 밝혀 낸다든가 뱉혀 있는 응어리를 풀어낸다는 뜻을 지닌다.⁵³⁾ 이러한 견지에서 보면 탈춤은 벽사진경의 액땀 또는 부정풀이라 할 수 있고, 또 한편으로는 자연의 재해를 물리쳐 풍요로움을 맞이하려는 주술인 동시에 인간 사회의 비리나 모순을 비판 공격하여 정상을 찾고자 하는 연극놀이이기도 하다.⁵⁴⁾ 그러니까 주술적인 것과 현실적인 것 그리고 비판적인 것이 서로 맞물려 있다. 가면은 이와 같이 보이지 않는 신비로운 에너지를 가지고 있다. 따라서 가면은 자기의 몸을 보호하는 단순한 수단이라기보다는 자기 자신의 자기에 대한 반사로 나타난 것이다. 이러한 반사 덕택으로 사람들은 인간의 이중성에 의식하게 된다. 가면 예술의 최대 효과가 이러한 근원적 이원성에 있음은 의심의 여지가 없다. 따라서 탈춤은 삶이 진실을 가리고 왜곡하는 가면이 탈로 적극적인 표현을 하는 데에 그 실제적인 기능이 있다.⁵⁵⁾ 즉 삶을 있는 그대로 드러내어 사회의 구성원들로 하여금 삶을 직시하게 하였다.

또한 탈춤의 공통적 내용을 보면 파계승놀이, 양반놀이, 파계승에 대한 풍자,

52) 정병호(1991), Ibid, pp.35-36

53) 채희완(1985), 『공동체의 춤』, 한길사, pp. 74-75.

54) 정병호(1991), Ibid, p.190.

55) 정병호(1999), 『한국의 전통춤』, 집문당. p. 186.

양반에 대한 모욕, 남녀간의 갈등, 서민생활의 고민, 일부다처제(一夫多妻制)의 비극을 주제로 인간사회의 허위나 위선 등을 풍자와 해학을 통해 통렬하게 벗겨 버림으로써 공동체적 응집의 신명을 얻었다.⁵⁶⁾ 이러한 신명을 통한 탈춤의 생산적인 놀이는 현실의 쇄신을 산출하는 세상을 지향(指向)하며 생산적으로 놀아남으로써 현실은 다독겨려진다. 구경꾼이 일상생활에서 겪는 현실을 비판하는 의식이 난장판의 상태를 거치면서 개체의 의식이 집단의 의식으로 공감대를 형성하면서 맺혔던 응어리를 풀 수 있었다. 즉, 사람들 사이에 공동체적 결속과 유대가 생겨나 건강한 주체로서의 의식이 발아되었다.

또한 탈춤은 놀이꾼과 구경꾼이 함께 판을 짜는 대동놀음으로 연희자와 관중이 공동으로 참여하는 집단연회이며, 탈춤에서는 연희자와 관중의 관계가 극히 친밀하고, 연희자가 관중의 한사람으로서 등·퇴장하고 극중인물이 관중에게 말을 걸거나 직접적으로 요구하기도 하며 관중도 기회 있을 때마다 연희자와 극중행동에 간섭하면서 능동적으로 개입하기도 하고 신이 나면 탈판속으로 뛰어들어 군무를 이루기도 한다⁵⁷⁾ 이처럼, 탈춤에서의 공동체의식은 민중들의 실제생활의 유대에서 이루어진 것이라 할 수 있고 생활의 “공동체성”⁵⁸⁾에서 다져진 공동체의식이 탈춤에서 관중과 연희자가 무분별하게 일치되는 면을 발견하게 되는 것이다.

이러한 생활공동체적 탈춤은 공동의 현실인식과 공동의 예술표현을 변증법적(辨證法的)으로 통합하고 공동의 현실인식과 공동의 이상을 함께 맺어주며, 나아가 공동체생활과 공동의 춤을 일치시키는 공동의 생활예술로써 두레라는 생활 공동체의 삶 속에서 생산되고 운반되었다.⁵⁹⁾ 따라서 탈춤은 참여자 모두가 지녔을 공동의 관심사를 극대화해서 삶을 확대·재생산하는 기능 즉 공동체적 기능을 수행하여 온 것이라 할 수 있으며 공동체 사회 안에서의 민중성, 민족정서를 유지시키고 전승(傳承)시키는 삶의 매체로서의 가치가 있다.

56) 안미아(2001), “조선조 후기 교방 춤 특징에 관한 연구”, 중앙대학교 석사논문, p. 22.

57) Ibid, p.23.

58) 채희완(1989), 『탈춤의 공동체적 의미』, 『창작과 비평』, 봄호, p. 10.

59) 심우성, 이두현, 이보형, 정병호, 조홍윤(2001), 『한국의 전통예술』, 한국문화재보호재단, p. 154.

3) 한국 탈춤 무용공간

탈춤의 무용공간인 마당은 탈춤이 이루어지는 공간으로 일단 “공간적이며 동시에 시간적인 상황개념으로서 삶의 토대인 동시에 그 삶을 인식하고 표현하는 문화생성의 토대이며 아울러 공동집회의 장”⁶⁰⁾라고 규정할 수 있을 것이다.

초기 민속학자들과 국문학자들에 의해 이루어진 전승단절(傳承斷絶) 이전의 탈춤에 대한 현지조사 자료를 보면, 탈춤의 연행 공간은 탈판을 관중들이 둘러싸고 앉은 원형에 가까운 모습을 하고 있다고 하나같이 서술하고 있다.

궁중 산대에 영향을 받은 극들이 채붕(綵棚, 색종이를 길 양쪽에 화려하게 장식하는 일)이라는 구조물을 가지고 있다고는 하지만 이는 장식적 역할을 하거나, 곡예나 인형극에 필요한 구조물이며, 악사석 뒤로는 관중들이 앉을 수 있어 이 역시 삼면으로 둘러싸인 형식이다. 이러한 형식의 연희장은 관중과의 거리가 매우 좁으며 둘 사이의 구분을 위해 깃발 하나를 꽂는 것이 고작이다. 이러한 점은 양주별산대 놀이(ㄱ, ㄴ, ㄷ)와 수여야류(ㄹ, ㅁ)에 대한 다음의 기록들에서 확인할 수 있다.

ㄱ. 산대극의 연출할 때는 붕을 설치하고 백포를 쳐서 만든 가설극장에서도 하고 혹은 완전한 야외극으로 따로 극장을 만들지 않고 그래도 광장에서 연출하기도 한다...관중석은 도시한 바와 같이 무대의 전면, 악대의 후면, 개복청의 좌면에 있다.⁶¹⁾

ㄴ. 양주 구읍에서는 약 백 이삼십여년 전부터 산대에서 막, 무대의 장치도 없이 대중을 원형으로 집중케 하고 산대놀이를 하여 왔던 것입니다⁶²⁾

ㄷ. 양중서는 물론 죽목(竹木)의 산대를 만드는 것도 없고, 오로지 산기슭의 광장을 자연적인 무대로 삼아 공연하였다. 양지바른 잔디밭이나 모래밭에 원형 또는 방형(方形)의 무대를 정하고, 한편에 육각(六角)을 연주하는 천막을 치고 좌우에는 꽃받침을 세우고, 다른 편에는 솔잎으로 만든 녹문(綠門)을 세우고 그 문 밖에는 개복청(改服廳)으로 쓰는 천막을 쳤다. 연희자는 개복청으로 들어가 있다가 나아갔으며 관중은 연희자를 둘러싼 채 관극하였다.⁶³⁾

ㄹ. 무대는 시장터 노천으로 한가운데 장간(長竿)을 세우고 큰 등 4개를 달고 거기서부터 사방으로 새끼줄을 거미줄처럼 많이 치는 일인데 문제는 거기에 매달아야 할 등을 만드는 일이

60) 채희완, 임진택(1985), 『문화운동론』, 공동체, p. 116.

61) 김재철(1970), 『조선연극사』, 남사당총서, pp.100-102.

62) 이 기록은 1957년 경기도 양주군 주내면 유양리 현지에서 연희자가 직접 기록한 것이다. 조동일(1988), 『탈춤의 역사와 원리』, 기린원, p. 329.

63) 서연호(1987), 『산대탈놀이』, 열화당, (이상영(1998), 탈춤 연행공간의 역사적 변화과정과 현대화 문제, 안동대학교 대학원에 수록된 자료를 인용함)

다. 그러니깐 무대는 노천에 현등기구(懸藤器具)를 장치한 원형무대이며 원을 따라 금줄을 쳤으니 안은 연희장이요, 밖은 관객석이다.⁶⁴⁾

ㄱ. 넓은 마당 가운데서 탈놀이를 하게 되면 모두 주위의 초가집 지붕 위에 올라가 구경을 했다.⁶⁵⁾

이상은 탈춤의 현장에 대한 연구자들의 현지조사에 의한 자료이다. 위의 자료에서도 볼 수 있듯이 무대와 관람석이 없는 열려진 공간으로 등·퇴장이 자유자재로 이루어졌으며, 언제 어디서나 연희공간이 될 수 있었다. 또한 조명장치가 따로 필요 없는 공간으로 조명이라 하면 장간에 매달린 등을 이용하기도 했지만 주로 땅위에 피웠던 장작불이나 기름불에 의존했던 것이다. 그러므로 환영이라는 것은 거의 창조할 수 없었다는 것을 알 수 있다. 그 외의 지방에서도 탈춤이 상업화되기 이전과 마찬가지로 따로 마련된 무대와 관람석이 없는 연행이 이루어졌음을 알 수 있다. 이를 정리해 보면 다음과 같다.(표 5)

구 분	연 회 자	연행 장소	구 조 물	관 랑 석
양주별산 대산	관아의 하층민→ 사직골 딱딱이패 등의 전문예인	사직골당집앞→ 마을뒷산 잔디 밭 혹은 장터	전문인 등장 이 후 채봉과 백포 를 친 개복청 설 치	산기슭 비탈진곳
봉산탈춤	관아의 하층관속, 상인, 마을주민	길양리 경수대 아래마당→사리 원경암루 등 장터	봉산군의 사리원 이전후 구획을 굿 고 다락설치	경수대의 돌축대 주변 → 다락
수영야류	야류계원	시장터	깃발을 단 장대, 각종 燈	놀이판 주변
하회별신 굿탈놀이	마을주민	洞舍앞 마당	없 음	놀이판 주변

<표 5> 탈춤의 연행 공간⁶⁶⁾

64) 강용권(1973), 『수영야류해설』, 『창작과 비평』, 가을호 (심우성(1973), 『민속극의 무대 공간』, 『공간』, 77호, p. 55쪽에서 재인용)

65) 수영야류 기능보유자 태명준옹(太命俊翁) 談(심우성, 위의 글, 같은곳에서 재인용)

66) 이상영(1998), “탈춤 연행공간의 역사적 변화과정과 현대화 문제”, 안동대학교 대학원, p. 30.

앞의 논의는 연구자들에게 보여진 탈춤의 연행공간이다. 그렇다면 탈춤내부에서는 연행공간에 대해 어떻게 규정하고 인식하면서 연행을 진행해 나갔는지 알아볼 필요가 있다.

ㄱ. 원양반 : 쉬-(음악과 춤은 그친다)

少年堂上(소년당상) 애기도령 전후 좌우 벌여 서서 말 잡아 장구 매고, 소 잡아 북 매고, 안성(安城)맞춤(춤) 광쇠(뿔과리) 치고, 운봉(雲峰)내기 징 치고, 술 거르고, 떠 빚고 차일(遮日) 치고, 덕석(명석)깔고 홍문연(鴻門宴) 높은 잔채(치) 경장(頃莊)이 칼춤 출 제 이몸이 한가하야 초당(草堂)에 비겨앉아 ... 후략⁶⁷⁾

ㄴ. 옴 : (들고 있던 화기로 묵쾌(墨儻)의 얼굴을 치며) 네밀할 놈 대방(大方) 노름판에 나와서 무얼 어이어이하니?

... 중략 ...

묵승 : 니 어쩐 말이나? 나오기는 한 60년 되었지만 노름판에를 인제 나왔단 말이야 ... 후략⁶⁸⁾

ㄷ. 신장사 : (원승이를 업고 등장) 야- 장이 잘 섰다. 장자미(場滋味)가 좋다기에 불원천리하고 왔드니 과연 거짓말이 아니구나. 인물병풍을 둘러쳤이니 이것이 태평장이로구나⁶⁹⁾

위에 열거된 대사들은 각각 동래야류, 양주 산대, 봉산탈춤의 놀이판을 설명하고 있다. 연행공간의 모습은 주로 등장인물들이 놀이판에 나오게 된 내력을 설명하는 대목에서 묘사되는데, 위의 세 가지 모두 장이 선 가운데 마련된 놀이판에서 연행이 진행되고 있음을 알 수 있게 해준다. 즉 흥행성이 가미된 연행의 모습인 것이다. 반면에 흥행의 목적보다는 마을 곳에서 제의와 놀이의 목적으로 연행된 하회별신굿탈춤에서는 등장인물의 대사 가운데 별다른 장소 설명이 나타나고 있지 않다. 왜냐하면 위에 인용된 흥행의 형태를 가진 탈춤은 연행을 둘러싸고 모인 사람들에게 이곳은 놀이판이라고 하는 비일상적(非日常的)인 공간인식을 재차 확인시켜 줄 필요가 있었다면, 마을 곳에 모인 사람들에게는 그럴 필요가 없기 때문인 것이다. 그러나 탈춤 대사속에 나타난 공간은 놀이판으로 규정되어 있다. 흥청거리는 장의 분위기, 공동체의 긴장이 풀어지는 마을 곳과 같이 일상을 떠난 시간과 공간에서 놀기 위해 마련된 판이라는 것이다. 물론 도시장터의 탈춤 놀이판에서 나타나는 비 일상성은 마을

67) 최상수(1984), 『야류·오광대가면극의 연구』, 성문각, (이상영(1998), “탈춤 연행 공간의 역사적 변화과정과 현대화 문제”, 안동대학교 석사논문, p. 28. 재인용)

68) 조동일(1988), Ibid, pp. 290-291. 양주 산대 1930년 대본.

69) 전경옥(1987), 『탈춤의 원리』, 흥성사, p. 338. 1936년 임석재 채록 대본.

이나 고을 축제에서의 탈춤 놀이판에 비해 뚜렷하지 않다. 그렇기 때문에 춤 대목과 관객을 향한 대화가 자연스럽게 이루어지는 마을 굿에서의 연행에 비해 의도적으로 나타나는 것이다.

앞서 언급한대로 탈춤의 연행공간은 개방적이며 필요에 따라 즉흥적으로 연행이 벌어질 수 있는 마당공간이다. 모든 연극적 장소는 연기마당을 점유하고 있는 배우들과 관객에게 주어진 공간을 차지하는 관중사이에 어떠한 관계를 세울 것이냐에 따라 결정된다.⁷⁰⁾ 전통사회에서 생업공간이 넓게 확보되어 있는데 비하여, 놀이공간은 별도로 확보되어 있지 않는 것이 일반적이다. 이는 놀이가 일상적으로 지속하는 활동이 아님을 뜻하는 동시에 모든 공간이 놀이공간으로 이용될 수 있다는 뜻이다. 일터가 곧 놀이터이며 일노래와 두레풍물 등을 통해 일을 놀이화시키는 것이다. 이처럼 필요에 따라 산과 들, 강 등 자연환경이 모두 놀이터로 이용될 뿐 아니라, 주거공간이나 이동공간이 평소의 놀이터로 이용되며, 심지어는 당집 앞 같은 제의의 공간도 필요에 따라 놀이터로 바뀐다.⁷¹⁾ 이렇듯 탈춤의 공간은 구경꾼들에겐 결코 낯선 공간일 수 없는 일상의 공간이다. 물리적으로 가까운 거리에서 관중들은 연희자의 작은 몸짓 하나하나를 자세하게 볼 수 있고, 그럼으로써 극에 완전히 몰입하지 않고 연희자와의 거리감이 좁혀져서 참견이 가능하다. 또한 연희자들이 사방을 돌며 춤을 추고 대사를 하게 한다. 이러한 공간의 사용은 연희자들이 고정된 시점을 가질 수 없게 하며 어느 방향에서 보더라도 관중은 자신을 향한 연희자들의 모습을 볼 수 있게 되는 것이다.

탈춤의 놀이마당은 원형의 공간을 기본으로 한다. 이 원형은 원의 중심부에서는 당기는 힘이 있고, 원의 둘레는 밖으로 나가려는 힘이 작용된다. 바로 관객과 무대는 힘으로써 상호작용을 하게 되는 것이다.⁷²⁾ 이러한 힘은 관중의 집단성, 공동체적인 성격과 밀접한 관련이 있으며, 객석까지 환하게 열려진 공간이라는 것은 시각을 모으기 쉬운 장점을 지니고 있으면서도 주위가 모두 개방되어 있어 자유분방하게 유지시키는 이점도 지닌다. 이러한 조건은 극과 관중의 심리적 거리를 쉽게 좁히고 필요한 경우 쉽게 넓히는 작용을 함으로써, 결과적으로는 탈춤의 전체적인 효과에 기여하게 된다. 무대장치가 따로 없기

70) 질 지라르 외(지음), 윤학노(옮김)(1988), 『연극이란 무엇인가』, 고려원, pp. 144-145.

71) 임재해(1997), 『마을의 입지와 모듬살이의 공간구성』, 집문당, pp. 306-307.

72) 허은(1999), 『우리들의 잃어버린 신명』, 교보문고, p. 205.

때문에 극중 장소를 나타내려면 대사나 몸짓, 노래 등을 이용한다. 따라서 장면은 자유로이 전환될 수 있다. 탈춤에서 두 장면이 동시에 진행되는 것은 이러한 공간의 활용성 때문이다. 아울러 관객의 참여가 적극성을 띠게 되는 것도 이러한 공간적 개방성에서 비롯되는 것이다.⁷³⁾ 여기서 지적해야 할 원형공간의 중요한 점 하나는 관중과 관중사이의 관계이다. 원형의 개방된 공간에서 관중은 자신이외에 다른 관중을 연회자의 연회와 같은 시선으로 볼 수 있다.



<그림4> 조선후기 춤판 ⁷⁴⁾

73) 허은(1999), Ibid, p. 206.

74) 정병호(1999), Ibid, p. 108.

연희에 따라 반응하는 반대쪽의 관중이 연희의 한 부분으로 인식될 수 있다는 것이다. 이렇듯 상대방은 제3자로 인식되지 않고 또 다른 자신의 모습으로 비쳐지게 되어 상대방의 반응은 주체의 적극적인 반응을 이끌어 낸다. 이처럼 그들은 집단적인 반응을 좋아하며, 판이 열려있기 때문에 이들은 극의 흐름과 배우의 대사나 움직임에 대해 계속 적극적인 반응을 보이며, 그 반응은 집단적, 공동체적인 특징이라 할 수 있다. 또한 관중과 연희자 그리고 다른 관중, 이 셋이 서로를 객관적으로 바라볼 수 있음으로써 극과 현실의 넘나들이 자유로워지고 현실을 떠나 극의 세계로의 몰입을 애초에 허락하지 않는 것이다.

이러한 특징에서 우리의 마당놀이인 탈춤은 공간의 제한이 없었기 때문에 연희자의 그때그때 흥과 능력에 따라 춤은 항상 즉흥성이 뒤따랐고, 그로 인해 동작의 신축이 가능했다. 또한 공연자가 관중과의 거리가 무척 가깝기 때문에 공연진행에 있어서 그들 서로간에 공감할 수 있는 일체감이 중요한 요소를 차지한다.

그러므로 마당에서 추어지는 춤들은 공연자와 관객이 동작 자체를 익히기 쉽고, 같이 어울려 놀 수 있는 동작이 첨가되어져 있을 것이다. 좀 더 자세히 설명하자면, 당시 사회적 상황에 맞추어 서민들의 발랄한 미의식(美意識)이 춤에서 나타나져서 어떤 권위 있고, 무거운 춤 또는 아크로 바틱(acrobatic)한, 곡예적인 춤보다는 관객들의 흥을 불러일으킬 수 있는 그리고 그들의 몸으로 체득한 생활 정서가 춤이라는 몸짓을 통해 보여질 수 있는 동작들이 생성되어졌을 것이다⁷⁵⁾

결국, 탈춤의 춤동작과 몸짓을 보면 악귀를 격화시키는 무술적 동작, 풍년기원의 동작, 농경행위의 모방, 성행위의 동작, 동물과 사람의 흉내를 통한 풍자의 동작으로 이루어져있다⁷⁶⁾ 이런 동작들은 풍년을 염원하고 생산을 협동으로 하는 풍요사상에서 기인되어 민중의 애환과 갈등, 빈곤과 박해받는 서러움을 교감하고자 하는 평등사상의 발로에서 시작하였다. 이것은 공동체 생활에서 비롯된 공동체적 동류의식(同類意識)을 바탕으로 한 민중의 춤으로서 보는 사람과 추는 사람 모두를 완전히 일치시켜 심리적인 해방감과 더불어 집단적인 꿈의 실현 그리고 새로운 삶의 희망에 대한 정서적 공감을 일으킨다.

탈춤의 무용공간은 위와 같은 맥락(脈絡)에서 현장성이란, 공연장소가 민중의

75) 윤혜정(1995), “조선후기 탈춤의 문화사적 특성에 관한 연구”, 이화여자대학교 석사논문, p. 25.

76) 정병호(1999), 『한국의 전통춤』, 서울:집문당, p. 182.

생활세계라는 점과 탈춤내용에서 현장과 연행공간이 일치한다는 점을 포괄하는 말이다. 이것은 탈춤에서나 빈번하게 등장하는 “동리사람들 보소”라는 대사에서도 확인할 수 있다. 그 구체적 양상은 탈춤 대사에서 찾아볼 수 있다.

(타령곡으로 주위를 한번 돌고 중앙쯤에 서서) 쉬이이(반주음악 일제히 멎는다.) 야아, 장 자알 섰다. 장이 하 좋다 기로 불원천리 왔더니…좌우로 살펴보니 인물병풍 둘러쳤으니 태평장인데, 태평장이나 무엇이거나…장수가 되어서는 물건이나 팔아보자… [봉산탈춤의 노장과중] 77)

우리는 이 대사에서 신장수가 들어선 곳이 바로 탈춤 연행의 마당이며 그 곳이 바로 장터임을 알 수 있다. 즉 탈 판은 일상적 경험으로부터 유리(遊離)되어 무대의 극적 환상에 몰입되는 것을 전제로 한 공간이 아니라, 필요에 따라 임의성을 갖는 민중들의 생활현장인 것이다.⁷⁸⁾ 이렇게 탈 판과 극중 장소가 일치함으로써 청중은 현실성과 신뢰감을 가질 수 있으며 또한 필요한 대목에서 적절하게 탈춤에 개입할 수 있게 된다. 나아가 탈 판이 현대극처럼 관중석과 일정한 거리를 지니면서 무대화되어 있지 않으며 소도구 등을 이용하여 가상의 장면을 만들지 않는다는 점을 상기해 볼 때 탈춤은 시간, 공간적 일치로부터 자유로웠으며 그 내용이 현실적이라서 청중들의 적극적 개입이 가능했던 것이다.

이와 같이 탈춤은 물리적 공간인 탈 판이 민중의 세계와 유리되지 않았으며, 극중의 공간이 탈춤의 현장과 일치했다는 점에서 청중의 적극적인 개입과 변용(變容)이 가능했다.

77) 임석재(1970), 『봉산탈춤 대사후기』, 국어 국문학, 제24집, p. 88.

78) 허술(1978), 『전통극이 무대공간: 그 형태 및 기능에 관하여』, 창작과 비평사, pp. 347-348.

2. 서양 극장 무용 공간

서양 극장 무용공간에서는 발레가 궁정과 무도회장에서 극장무대로 옮겨지게 되면서 발레가 점차 발전하게 된 계기가 되었다. 귀족들의 여흥에서 독자적인 발레의 성격을 나타나게 되고, 기교적인 테크닉과 여성무용수의 출현, 춤의 직업화가 되면서 발레발전에 큰 영향을 미쳤다. 이러한 관점에서 서양 극장무용 공간에서는 춤의 공간으로써 극장무대에 관해 살펴보고자 한다.

1) 프로시니엄 무대의 발달과정과 특징

17세기 말 영국 극장의 모형을 바꿔 놓은 것은 대륙으로부터의 영향이라고 본다. 주로 이탈리아의 영향이 컸다. 그런데 17세기 전반 이 영향은 이니고 존스(Inigo Jones, 1573-1652)의 장치설계나 또는 17세기 전반 제임스 1세의 캐롤라인 왕조의 화려한 가면극에서 엿볼 수 있다. 실제로 현대 이탈리아 극장과 무대설계는 16세기 세를리오(Serlio, 1474-1554)와 사바티니(Sabatini, 1574-1654) 같은 설계자의 작품에서 볼 수 있다. 이 16세기의 작품의 특징이 프로시니엄 무대라고 할 수 있다.⁷⁹⁾

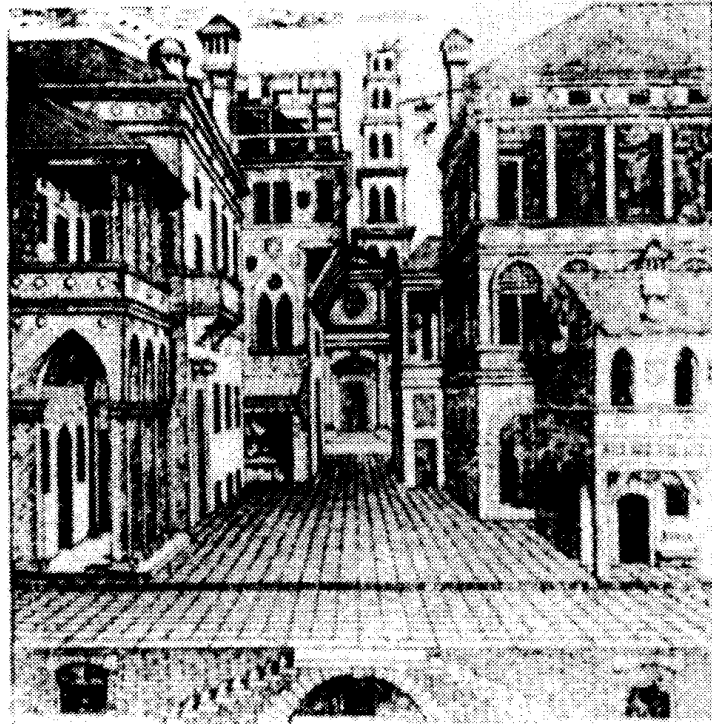
“프로시니엄”은 문자 그대로 「텐트 앞」이라는 의미를 지니고 있다.⁸⁰⁾ 이 어휘는 둥근 무대 또는 오케스트라 뒤에 있는 구조물인 고전극장의 스케네(skene)⁸¹⁾에서 원형을 찾을 수 있다. 비록 희랍 극에서 스케네는 거친 텐트로부터 시작하여 문이 있는 초자연적인 모습을 등장시키는 장치를 갖춘 정교한 건물로 바뀌었으나 중요한 무대는 아니었다. 그저 배우들이 옷을 갈아입고 쉬는 곳이었다. 로마시대에는 그러나 무대 장치실이 확장되었고 무대로 사용되었던 오케스트라에 구경꾼을 앉게 했으며, 무대 앞 솟은 부분은 공연할 때 사용했다.

79) 필리스 하드놀(지음), 김천우(역)(1997), 『연극의 역사(A Concise History of the Theater)』, 서울: 동문선, p. 56.

80) Ibid, p. 57.

81) skene는 그리스시대에 있어서는 공연이 진행되는 가운데 배우들이 잠시 쉬거나 의상을 갈아입는 휴식 공간에서 출발하여 배경 디자인 그 자체로 사용되었으며 그 양쪽 옆에 부착되어 있는 날개(wing)와 함께 프로시니엄(proskenion)이라는 큰 마당을 형성하였다.

1618년 파르마에 지은 「파네스 극장(The Farness Theatre)」이 가장 오래된 프로시니엄 극장의 하나이다.⁸²⁾ 호화로운 장식이 무대 전면을 장식하고 있으며, 관객은 무대와 배우로부터 멀리 떨어져있다. 프로시니엄의 개발은 혁신적인 무대 기술로부터 이루어졌다. 르네상스시대의 무대 장식가들은 경사진 무대 위에 놓인 커다란 화폭 위에 원근법을 살린 무대 배경을 그렸으며(그림 5), 17세기의 지암바티차 알레오티(Giambattista Aleotti)라는 무대 장식가는 원근법의 그림을 이면체의 무대 옆면(wing)에 그려 옮기는 새로운 기법을 발명해 냈다. 이것이 곧 프로시니엄 무대의 가장 중요한 특징인 “홈 위의 무대 옆면(wing-in-groove-system)”으로 형성되었다.⁸³⁾



82) M.S. 배랭거(지음), 이재명(역)(1999), 『연극 이해의 길(A way of Seeing)』, 서울: 평민사, p. 56.

83) Ibid, p. 59.



<그림 5> 원근법에 의해 만들어진 무대장치 84)

17세기의 프로시니엄 무대의 특징을 살펴보면 다음과 같다.

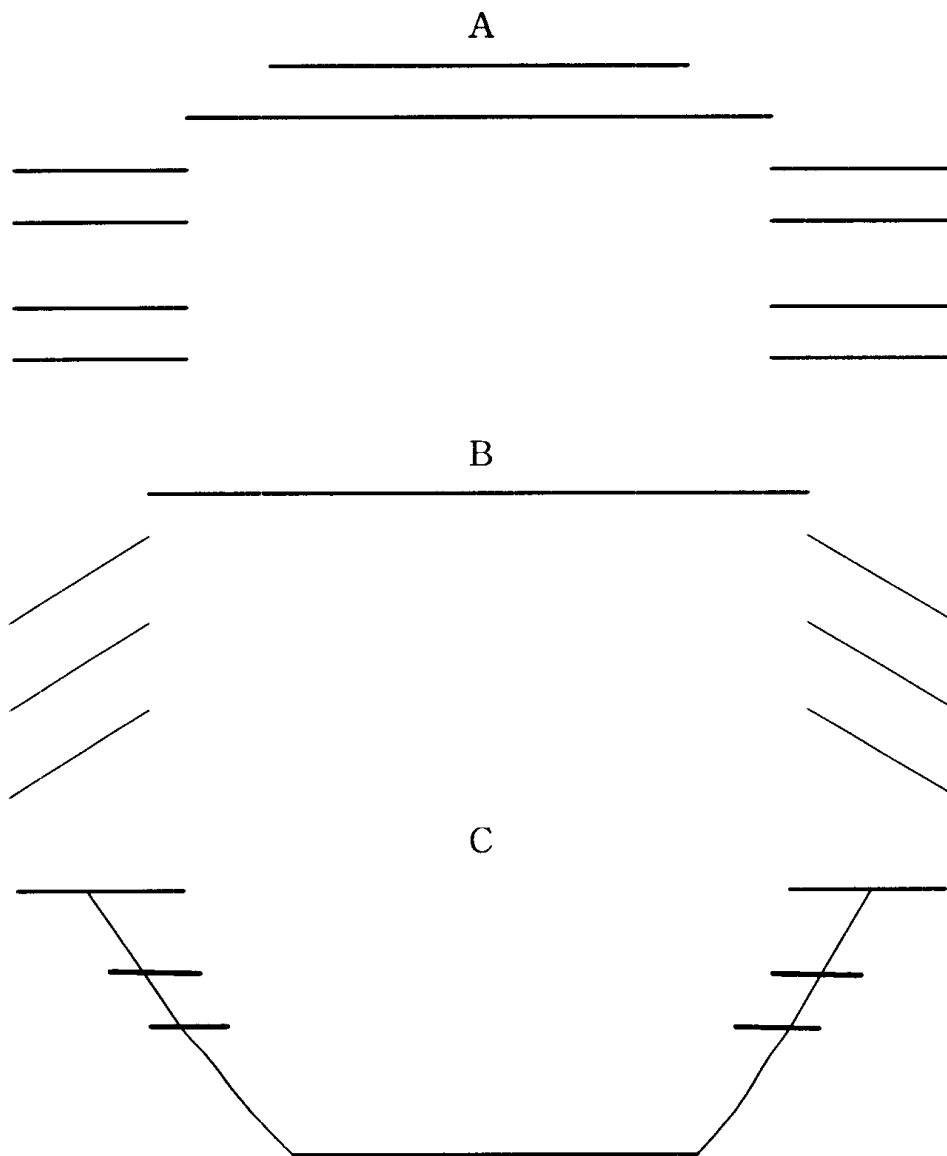
- 1)원근법(Perspective method)무대의 사용
- 2)계단식 좌석의 사용(좌석을 통한 계층 구분)
- 3)맨 아래 피트(pit)는 평론가들이 주로 차지했고, 박스는 비교적 프라이버시가 유지되었으므로 귀족들이 그리고 박스 위쪽으로 구분이 없는 갤러리는 하층민과 하인들이 각각 사용했다.
- 4)실내 극장이므로 인공조명을 사용했는데 초기에는 초나 기름 등을 이용한 램프, 개스가 발전된 이후에는 개스 등이 사용되었다.⁸⁵⁾

프로시니엄 무대는 무대와 객석을 가라 놓는 뚫린 벽이라는 뜻으로 실제로는 아치(궁형)가 아니라 정방형이었다.⁸⁶⁾(그림 6. 참조)

84) 필리스 하드놀(지음), 김천우(역)(1997), Ibid, p.63.

85) internet, yahoo. 백과사전.

86) 민병욱(2001), 『연극 이해의 길』, 민영사, p. 178.



<그림 6> 프로시니엄 무대의 변화과정⁸⁷⁾

1950년 이전에는 프로시니엄 오프닝 바로 뒤에 커튼이 있어서 그것을 올리면 무대의 상단 안쪽 벽면에는 언제나 그림이 나타났다. 이것을 달리 ‘제4의 벽’이라고 하는데 관객은 실제 벽으로 이루어져 있는 3면이 가려진 무대 속을 제4면을 통하여 바라본다는 것이며, 그 제4면은 실제의 벽이 아니라 상사의 벽이다.⁸⁸⁾ 제4의 벽을 무대와 객석을 분리하여 무대는 연기공간이 기능을 객석

87) 민병욱(2001), Ibid, p. 181.

88) 민영욱(2001), Ibid, p. 180.

은 관극공간의 기능을 한다. 무대는 객석을 향하여 고정되어 있고 객석은 무대를 향한 방향으로 모두 설치되어 있다. 관극의 편의를 위하여 무대는 객석보다 높은 곳에 설치되어 있으며 객석은 무대 쪽으로 가까이 갈수록 경사지어 내려가게 되어있다. 무대 객석 앞부분 사이에는 오케스트라(Orchestra)라고 하는 공간이 마련되어있다.

프로시니엄 무대의 이러한 공간구조는 현대 발달된 기계문명을 이용하여 시각적 효과를 높일 수 있으며 사실주의 연극에 있어서 사실적인 장면을 강화할 수 있다. 무엇보다도 프로시니엄 무대의 특징은 그 무한성에 있다. 무대의 작품이 고대에 일어난 사건일 수도 있고 현재 우리의 이웃의 이야기일 수도 있으며, 아주 멀리 신비한 외국의 이야기일 수도 있다. 즉, 무대 위의 세계는 한마디로 환영(illusion)의 세계이다.⁸⁹⁾ 그런데 무대가 현실의 모방인데도 관중이 사실처럼 여기는 것은 극적 환상의 작용 때문이다. 극적 환상은 관중이 공감하고 개연성(蓋然性)을 느끼는 줄거리의 전개와 등장인물의 창조를 통해 등장인물과 자신을 동일시할 때 생겨난다. 또 극적 환상은 스펙타클을 통해 더욱 강화된다. 무대장소의 정확한 모방이라든지, 무대장치를 통한 눈속임의 효과, 춤꾼들의 사실적인 연기력 등은 무대가 실제 삶인 것 같은 착각을 창조해 내는데 크게 기여한다.⁹⁰⁾

그러므로 무대를 비현실적인 환상적 세계라고 본다면, 관중석은 현실적인 표상의 세계라고 보아야 할 것이기에 관중의 현실성이 공연예술이 형상화 시켜내는 독특한 분위기에 휘말려 비현실 세계 속으로 몰입해 들어가게 하기 위해서는 공감할 수 있는 내용과 무대예술로서의 매력 그리고 흡입력을 필요로 한다. 또한 프로시니엄 무대는 무대와 관중과의 공간적 거리에 따라 분리작용에 의한 심적 거리감⁹¹⁾을 형성시킨다. 일반적으로 예술작품과 감상자사이의 공간적 거리가 있을수록 심적 거리감형성에 도움이 된다고 할 수 있다. 무용의 경우 살아있는 인간이 직접 예술의 소재로서 출연하기에 심적 거리감을 상실할

89) 김선희(1996), 『연극의 세계』, 서울: 태학사, p. 21.

90) Ibid, p. 81.

91) 심적 거리감은 뷰러가 전개한 이론으로 넓은 의미에서 미적 거리감(Aesthetic Distance)이론을 속하고 있다. 미적 거리감 혹은 미적 분리감은 예술 경험이 갖고 있는 특징의 하나로서, 칸트(Immanuel Kant)등의 철학자들이 무관심성(Disinterestedness)이라는 용어로 이미 주장한 바 있다. 뷰러는 공간적 거리를 예술작품과 감상자 사이의 거리인 실질적 공간거리와 작품 안에 묘사된 원근법 같은 거리인 묘사된 공간적 거리로 구분하고 있다.

은 무용수가 창조하는 허구의 인물보다 실제인물에 주목할 가능성이 많기 때문이다.⁹²⁾

따라서 프로시니엄 무대는 원형무대보다 무대와 관중사이의 공간이 명백히 구분되어서 거리감 형성의 가능성이 매우 높다. 이러한 속성을 가지는 프로시니엄 무대는 구조상 무대 위의 창작자와 감상하는 관중이 서로 분화되어있는 형식을 갖추고 있는데, 이때의 관중은 다양한 생활배경, 다양한 연령, 여러 계층의 사람들로 구성되어 있으며 또한 무대의 창작자와는 전혀 연관되지 않고 있다.⁹³⁾ 즉 무대의 창작자와 관중은 무대 위에 마련된 가상현실을 통해 서로 만나게 되는 것이다. 이러한 프로시니엄 무대의 형성으로 궁정무도회에서 벗어나 극장무대로 옮겨져 발레가 성장하게 되는 시기인 17세기 발레에 대해 살펴보고자 한다.

2) 17세기 발레의 성격

루이14세(Louis 14세, 1638-1715)의 치세(治世) 이래 프랑스의 발레는 유럽 무용계에 큰 영향을 미칠 만큼 발전했다. 프랑스 발레는 독특한 조류(造類)를 이루고 규칙을 만들어 갔는데 이 조류는 당시의 모든 조류 중 가장 높은 경지의 것으로 오늘날의 정통 발레의 기본적인 것이 되었다. 이런 풍토에서 무용가들의 활약은 타국 무용가들에게 영향을 주었으며 프랑스 발레의 융성과 더불어 무용의 테크닉이 진보할 수 있었던 것이다.

루이 14세는 그 당시까지도 귀족들의 오락물에 지나지 않았던 발레를 무용예술로 승격시키려고 애썼고 이에 대한 구체적인 계기는 「왕립무용학교(Academie Royale de Dance)」의 설립(1661년)이었다. 그러나 이 아카데미는 어떤 가시적인 작업을 남기지 못하고 1780년대에 폐지되었다. 그리고 진정한 프랑스와 무용 테크닉의 발전은 제 2의 아카데미 즉 오페라 아카데미(L'Academie d' Opera)였다. 이는 1669년에 왕립음악원으로 불렸으며, 그리고 현재 국립 음악 및 무용 아카데미로 남아있다.⁹⁴⁾ 이 아카데미의 초대 교장인 뮈리(Jean-Baptiste Lully, 1632-1687)와 무용가이며, 무용이론가로서 발레 기법

92) 최무정(1997), “강강술래 춤의 무대화에 관한 고찰”, 청주대학교 석사논문, p. 29.

93) 김채현(1991), 『극장 춤과 동작 형식중의 폐단』, 무용저널 제6호, 한국무용 평론가회, p. 155.

94) 김말복(1998). 『무용의 이해』, 서울: 예전사, p. 93.

의 기초인 다섯가지 기본자세(five basic position)을 창안한 전임 무용교사 보상(Pierre Beauchamps, 1636-1705)은 발레의 예술적인 기반을 확고히 다지는데 크게 이바지한 인물들로 발레사에서 특기되어야 할 인물들이다.⁹⁵⁾

뤼리는 1687년 사망하기 전까지 파리의 오페라 발레(Opera-Ballet) 세계를 지배해 왔는데 그의 의지는 발레를 궁정예술에서 극장예술화, 대중예술화 하는 데에 있었으며 그는 또한 탁월한 재능으로 발레의 종합적 예술성을 구축하는데 이바지했다. 음악가였던 그는 자연히 노래와 합주에 전념하였으나 무대장치, 장식, 의상 등에도 많은 관심을 가졌고 가수들의 노래는 물론 그들이 우아하고 적절하게 등·퇴장하는 무대예법 등에 관해서도 엄격하게 지시했다.

또한 무용에 관한 제문제(諸問題)들을 무용교사와 함께 연구하여 특징적이고 표현적인 스텝들을 고찰해 내었으며 무용가들에게 활기있고 즐거운 춤을 적극 장려했다.⁹⁶⁾ 음악, 의상, 장치, 그리고 연기와 무용의 조형술(造型術)에 관한 업적으로 말미암아 뮈리는 발레예술의 진정한 선구자적 인물로 무용사에 길이 남게 되었다. 그가 왕립 무용 아카데미의 교육이론(教育理論)과 교습훈련(敎習訓練)의 기획을 마련해 줌으로서 발레는 단순한 귀족들의 우아한 여가선용(餘暇善用)에 그치지 않고 그 이상의 전문적인 것이 되어 진지하고 훌륭한 예술 표현(藝術表現)으로 발전해 갈 수 있는 소지를 마련하게 되었다. 뮈리가 행한 모든 일들은 궁정무용(宮廷舞踊)에서 극장무용(劇場舞踊)으로 궁정발레에서 극장발레로의 이행(移行)의 단계를 형성했으며 이것은 발레예술이 그 완벽화를 지향(指向)해 가는 한 경향(傾向)이었다고 할 수 있다.

뤼리의 영향력 아래서 완성된 무용가인 보상은 아카데미에서 사용해 왔던 포지션(Position)들을 정리하여 오늘날 다섯가지 기본자세(five basic position)를 수립하여 발레 기법의 기초를 닦는데 크게 기여했다.⁹⁷⁾ 이 다섯가지 기본자세는 엄격한 고전 발레에 있어서 필수적인 것이며 무용가의 동작은 다섯가지 기본 자세에서 시작하여 다섯가지 기본자세 중 하나로 끝나야 한다. 또한 공중에서나 마루 위에서 움직일 때는 반드시 이 다섯가지 기본자세를 늘 염두에 두어야 한다 무용가의 움직임이 아무리 우아하고 황홀하고 변화무상 하더라도

95) 김민지(1981). “프랑스의 Pre-romantic Ballet의 연구”, 이화여자대학교 석사논문, p. 90.

96) 김민지(1981). Ibid, p. 20.

97) Walter Terry(1968). The Ballet Companion. New York: Dodd, Mead & Company, p. 7.

두어야 한다 무용가의 움직임이 아무리 우아하고 황홀하고 변화무상 하더라도 이 다섯가지 기본자세에 구속되지 않을 수 없다.⁹⁸⁾ 보상은 이렇게 발레의 법칙들을 구체화하여 가장 올바른 형태로 확립시켰다. 이와 같이 왕립무용학교는 발레를 단순히 궁정이나 귀족의 위안거리가 아니라 독립된 예술로서의 면모를 확립하게 하였으며, 또한 관객들을 위한 극장무대로 옮겨가게 하였고 그 종합적인 양식이 더욱 발전하게 되었다.

왕립무용학교는 리슐리외(Richelieu) 추기경에 의해 「미라메(Mirame)」의 공연을 위해 설립되어 후에 창작가 몰리에르의 작품들이 공연된바 있는 파리 궁전의 극장을 사용하였다. 이 극장은 1636년에 리슐리외가 세운 초기의 프랑스 극장으로, 홀의 끝 무대 아취 아래 공연을 벌일 높은 무대가 있었고, 관객은 이전과는 달리 무용가들의 삼면이 아니라 모두 정면에 앉게 되었다. 그리하여 무용가들은 모두 관객을 향해 한쪽으로 서게 되었고 관객들은 무용가들의 다리와 팔, 몸의 움직임을 더욱 명백히 볼 수 있게 되었다.⁹⁹⁾

무용가들의 재능은 더욱 향상되고 더욱 숙련되어 생기 있는 스텝과 제스처를 구사하는 솔로 댄서(solo dancer)들은 더욱 복잡한 형태의 발레를 고안하기 위한 춤을 고취했고 따라서 미뉴엣(minuet)과 같은 사교춤은 숙련된 무용가만이 출 수 있도록 전문화되어 갔다. 이와 같이 발레가 극장무용화하자 이것은 이미 궁정예술 애호가들의 여가선용을 위한 춤이 아니라 그것을 추기 위해 평생동안 연구에 열중하고 훈련을 쌓은 전문적 무용가만의 춤이 되었다. 처음으로 극장에 출연한 발레에서 가장 주목할 만한 것으로는 「사랑의 승리(Le Triomphe de L'Amour)」가 있다. 이것은 1681년 뮐리가 음악을 맡고 보상의 안무로 생 제르맹(Saint-Germain) 극장에서 뮐리에 의해 상연된 작품으로 발레사상 최초로 여자무용인 라퐁텐(Lafontain, 1655-1738)을 극장무대에 등장하게 한 것이다.(그림 8) 이 공연이 성공을 이루면서 여성들은 전문적인 무용가로 진출할 수 있게 되었으며 여성무용가들은 차차 그들의 황금시대를 누리게 되었다. 또한 이 시기에 뮐리는 몰리에르(Moliere)와 라신(Racine)¹⁰⁰⁾ 그리고 보샹(Beauchamps)과 함께 협력하여 오페라 발레(Opera-Ballet)의 탄생을 이루게 된다.¹⁰¹⁾ 이 오페라 발레는 성악과 무용이 일정한 비율로 구성되어 있는

98) Ibid, p. 8.

99) Richard Kraus(1969). History of the Dance. New Jersey: Prentice - Hall, p. 10.

100) 라신(Racine, Jean-Baptiste)(1639-1699): 프랑스의 작가, T. 코르네유, J. B. P. 몰리에르와 함께 3대 고전극 작가의 한사람.

혼합 연예물(混合 演藝物)로서 무대예술의 꽃이며 자랑거리로 융성을 보였으며, 특히 도입부들(entre'es)의 연속으로 이루어지는 특징을 가지고 있었다.

이러한 자유로운 구조는 도입부의 변경(變更), 접합(接合), 수정(修訂)이 가능하게 하였고, 심지어 어떤 때는 여러 작품들 중에서 가장 인기 있는 부분들만을 따로 모은 단편들이 상연되기도 하였다.¹⁰²⁾ 17세기에 제작된 대표적인 오페라-발레는 「훌륭한 유럽(L' Europe Galante)」이었다. 이 작품은 1697년



<그림 7> 『사랑의 승리』 (1681년), 여성 직업무용수가 최초로 등장한 작품. ¹⁰³⁾

101) 김말복(1999). 『무용의 이해』, 서울: 예전사, p. 94.

102) M. Clarke and C. Cimet(1979). Ballet-An Illustrated History, p. 43.(천정매 (1994). “프랑스 왕립 아카데미들이 17세기 예술계 흐름에 미친 영향”, 이화여자대학교 석사논문, p. 31. 재인용)

103) 수잔 오(지음), 김채현(옮김)(1990), 『서양 춤예술의 역사』, 이론과 실천, p. 20.

캄프라(Campra)의 음악으로 그 구성은 서막(序幕)인 「사랑의 대장정(Les Forges de l' amour)」으로 시작하여 4개의 도입부-프랑스, 스페인, 이탈리아, 터키-로 이어져 있다.¹⁰⁴⁾ 그러나 이 오페라 발레는 작품내의 음악과 무용이 서로 조화되어야 했는데도 불구하고 당시는 무용가들은 무용가대로 음악적 주류를 이해하지 못했고 오페라 창작자는 그들대로 무용의 뜻을 이해하지 못했기 때문에 서로 융화되지 못한 산만한 작품들이 공연되었다. 그리하여 오페라의 비중이 발레보다 컸고 춤은 부수적인 형태로 머물러 있었던 것 같다. 즉 궁정발레는 그 자체가 독자성을 가진 장르로 독립되지 못한 형태에서 극작품 내에서의 코메디 발레(Comedy-Ballet) 나 오페라 작품 속에서의 오페라 발레와 같은 부수적 양상이 대부분이었던 것이다. 또한 이 시대 발레의 구성요소를 이룬 춤들은 궁중의 사교춤인 파반느, 사라반드, 지그, 갈리아드, 알라망드, 쿠랑트 등이 전부였다. 이러한 춤은 시작과 근원에 있어서 궁중에서 발레가 공연될 때나 또 극장무대로 옮겨져서 새로운 형태의 발레가 요구되자 이러한 발레의 근원을 이루었다. 점차 안무가들과 무대창작들이 발레에 대한 안목과 경향을 넓혀가고, 아카데미에서 배출된 무용가들은 즐거움만을 추구하던 궁정 귀족들 보다는 더욱 전문화, 직업화함으로써 발레의 여러 춤들은 테크닉과 독특한 표현법의 발전을 가져왔다.¹⁰⁵⁾

이와 같이 17세기 발레는 궁정발레에서 오페라 발레로 변화하는 시기였으며, 춤 종류도 다양해지고, 극장무대로 옮겨지면서 발레의 독자적인 예술형태로 발전해 가는 시기였다.

3)서양 극장 무용공간

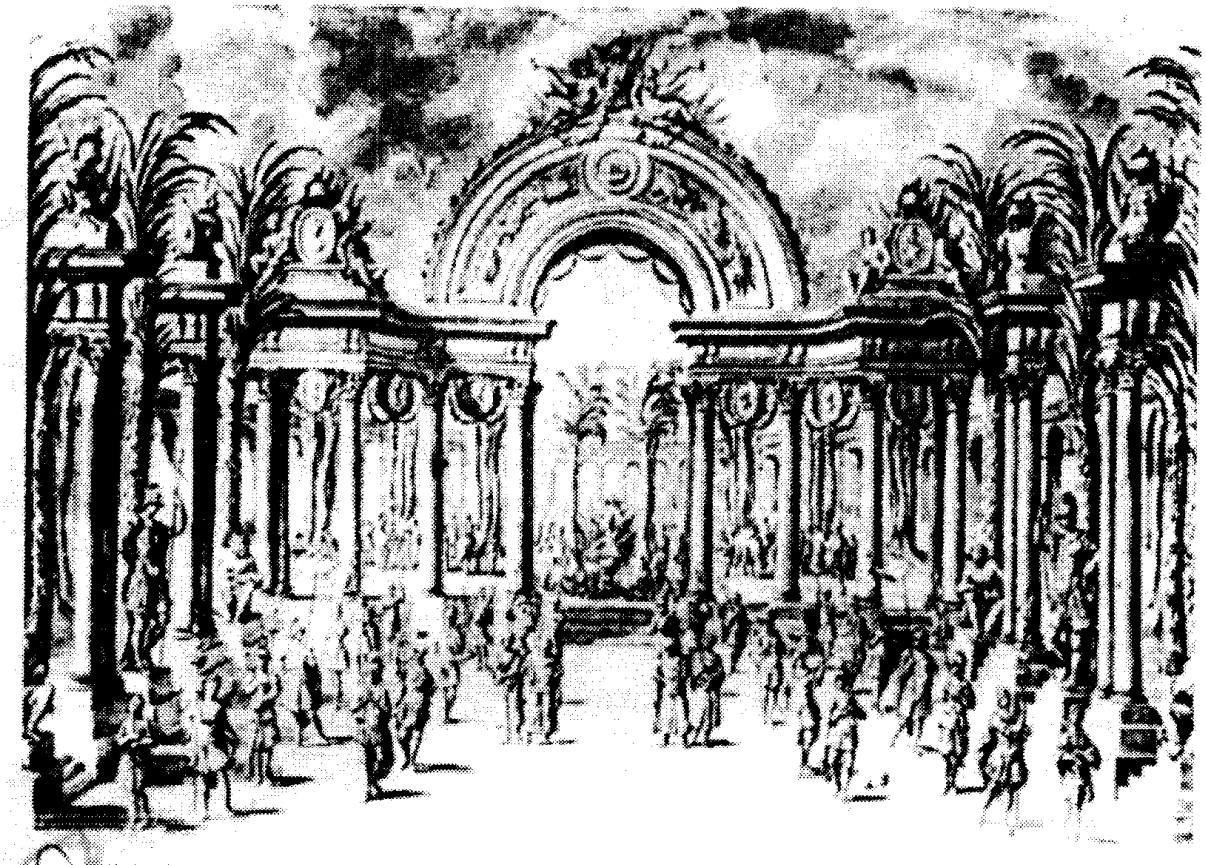
궁정발레는 왕실과 귀족의 권위 표명과 아마추어적인 애호에서 벗어나서, 아카데미의 발전을 거쳐 뮐리의 노력에 힘입어 극장으로 옮겨가게 된다. 발레공연을 처음 시작한 극장무대는 1636년에 리슐리외경이 세운 초기의 프랑스 극장으로, 이 무대는 무대가 높이 돌출된 프로시니엄 무대로 종전처럼 홀을 둘러가며 보던 것이 아니라 관객이 정면에서 올려다보게 되었다. 무대 위에는 뒷막이나 옆막에다 집이나 거리를 “원근화법”으로 그려 놓아 관객들은 거리나

104) 천정매(1994), Ibid, p. 33.

105) Terry(1968), p. 67.

깊이에서 삼차원의 환상을 느꼈으며¹⁰⁶⁾ 안무가는 집합적인 조화뿐만 아니라 개인의 동작도 강조할 수 있게 되었다.

이것은 (그림 8)에서 나타나듯이 원근화법으로 디자인한 1686년 존 브레인(Jean Berain)이 고안한 아르미드(Armide)에서의 승전장면으로 무대의 장려(壯麗)함은 그 시대의 웅대한 취향과 재정의 재력 상태를 반영하고 있으며, 무대의 균형과 무용수의 정렬된 군무가 특색이라 할 수 있다.



<그림 8> 1686년 Jean Berain이 고안한 'Armide'에서의 승전장면¹⁰⁷⁾

이러한 무대의 사용은 발레 발전에 두 가지 주요한 영향을 미치게 되는데, 먼저 무용수가 정면 즉 상체를 어떻게 보일 것인가를 생각하게 되어 턴-아웃(turn out)의 기법을 사용케 되었다. 턴-아웃이 발레 기술에 처음으로 도입될 때 그것은 마치 매혹적인 검술가의 발의 자세를 연극적으로 적용한 것으로 이

106) 조앤카스(지음), 김말복(옮김)(1998), 『역사 속의 춤』, 이화여자대학교 출판부, p. 117.

107) 메리크라크·클레멘트 크리스프(지음), 김학자(옮김), Ibid, p. 40.

해되었다. 무용의 대가들은 턴-아웃이 무용가가 관객을 향해 육체를 완전히 열어 놓게끔 하는 동안에 유연성과 조화를 증대시키는데 도움이 된다는 사실을 발견하였고,¹⁰⁸⁾ 다리를 멋있게 움직이기 위한 필수적인 동작이며 매우 우아한 자세로 여겨지고 있었다. 그리하여 명료(明瞭)함과 가시적(可視的)인 움직임을 촉진한다는 이유로 턴-아웃은 발레의 기본적인 원칙의 하나가 되었다.

또한 무대를 가로지를 때 관객을 향하면서 엉덩이를 보이지 않은 채 옆으로 용이하게 이동할 수 있기 위해 무릎과 다리를 바깥쪽으로 향하게 돌림으로써 여러 방향으로 움직임을 앞을 보면서 하는 것이 가능하도록 하였다.¹⁰⁹⁾ 이것은 발레의 형태가 더욱더 아름다움을 추구하고, 시각적인 효과를 나타나게 되는 계기가 되기도 하였으며, 이 시각적인 효과는 장식적인 면에서 가발이나 의상에서도 볼 수 있었다. <그림 9>에서 보면 몸통은 꼭 맞고, 스커트는 힙에서 퍼져서 발목까지 내려왔으며, 때로는 스커트에 끌리는 자락이 달리거나, 뒤가 길고 앞이 짧은 장식적인 오버스커트(over skirt)를 걸치기도 하였다. 소매는 짧게 하고 장식으로 레이스를 늘어뜨렸으며, 몸통에는 나비모양의 리본이나 술 장식을 하고, 머리에는 깃 장식이 달린 모자를 쓰거나 풍탕주(fontange-론과 레이스로 만든 머리장식)형 장식을 하였다. 이러한 의상으로 아름다운 선과 세련된 상징성으로 극적인 분위기를 표현하고자하였다.¹¹⁰⁾

두 번째 발전은 공연자들이 관객과 분명하게 분리되어 공연자와 관객과의 사이에 물리적이고 정신적인 거리감이 조성된다. 이 거리감의 형성은 소통의 단절을 뜻하며, 더 이상 관객들은 공연자로 간주하고 싶은 용기를 얻지 못하게 되었다. 또한 무대장치인 조명의 발달은 극장적 효과를 창출하고, 시각적인 효과에 큰 영향을 미쳤다.

(그림 10)은 로도비코 불라시니(Lodovico Burnacini)의 무대장치 판화이다. 이 무대 디자인의 특징이 이 시대의 정교한 무대배경과 기계적인 장치에서 환상과 상상의 세계를 나타내려고 했음을 알 수 있다.

또한 무대에선 무용수에게만 밝은 조명이 비추어지고, 반대로 객석은 죽은 공간으로 서로의 존재를 인식하지 못하게 하는 조건을 형성하게 되었다. 이는

108) 잭 앤더슨(지음), 서진은, 허영일(옮김)(1998), 『발레, 현대무용(간추린 역사)』, 삶과 꿈, p. 46.

109) 샌드라놀 해먼드(지음), 최성이(옮김)(2000), 『발레 베이직』, 음악세계, p. 167.

110) 이성은(2001), “발레역사에 따른 의상 변천에 관한 고찰”, 계명대학교 교육대학원, p. 33.



< 그림 9> 17세기 여성무용수 111)



<그림 10> Lodovico Burnacini 무대 장치 판화(1636-1707)¹¹²⁾

111) 제르멘느 프뤼도모(지음), 양선희(옮김)(1999), 『무용의 역사Ⅱ』, 삼신각, p. 254

112) 메리크라크·클레멘트 크리스프(지음), 김학자(옮김), 『그림으로 보는 발레의 역사』, 금광, p. 41.

무용수의 신체 디자인을 부각시키고, 무용수의 기교적인 테크닉의 개발로 발레의 전문화를 초래하게 되었으며, 동작의 형태에 있어서도 수평적이기보다는 수직적으로 되어갔다.¹¹³⁾ 즉, 보상의 발 5포지션, 팔 12가지포지션, 두 발을 180도로 벌리는 앙드오르(en dehors), 피루에트(회전), 투르 앙레르(공중회전) 등의 발레 기교가 등장 발전하게 됨으로써 발레는 극장적 성격을 지니게 되었다.¹¹⁴⁾ 이로써 발레는 공연 측면에서 완전히 전문성을 띤 가능성이 열린 것이었다. 또한 프로시니엄 아치에 의해서, 그리고 궁정을 벗어남으로써 자연스럽게 관객과 분리되기 시작하였고, 입장료를 내고 들어오는 관행이 시작되자 관객층은 귀족계급뿐만이 아니라 표를 살 수 있는 일반인들까지로 확대되어갔다.¹¹⁵⁾ 사업과 전문직에 종사하는 중류층이 있었고, 농민, 노동자, 그리고 상인 등 하류층이 있었으며, 상업 극장의 관리인들은 훨씬 넓은 관객층을 끌어들이기 위해서 궁정 스펙타클과는 내용이나 분위기가 다른 새로운 유형의 극장 쇼를 만들고자 하였다. 그리고 음악과 무용 아카데미를 상업극장과 결합시킴으로써 공연자들은 사회적으로, 신체적으로, 그리고 예술교육과정에서 영원히 관객들과 분리되었다. 관객과 분리된 공연자는 입장료를 내고 들어온 관객들의 기대치에 부합하기 위해서 보다 향상된 전문성을 요구받게 되었다. 이제 춤은 더 이상 귀족들만이 여가에 오락으로 즐기는 활동이 아니었으며, 하나의 직업이 되었던 것이다.

1681년에 제작된 프랑스의 발레 작품 「사랑의 승리(La Triomphe de L'Amour)」에서 역사적으로 기록된 첫번째 전문 수석 무용수인 라퐁텐(Lafontain, 1655-1738)이 출연하였다¹¹⁶⁾. 이 작품의 성공으로 여성이 직업무용수로 출현하게 되었으며, 바로 이 시기에 무용이 공연예술로서 전문성을 띠게 되는 기회가 열린 것이다.

이와 같이 극장예술로서의 위치를 확고히 다지기 시작한 발레는 18세기와 19세기에 걸쳐 발레의 독자적인 성격을 지니게 되며, 직업무용수, 즉 발레리나의 전성기를 맞이하면서 낭만발레의 환상을 극장 무대 위에서 유감없이 펼치게 되었다.

113) 김말복(1999), Ibid, p. 95.

114) 문예령(2000), 「서양무용사상사(신 표현주의를 중심으로)」, 서울: 눈빛, p. 23.

115) 심정민(2001), 「서양무용 비평의 역사-프랑스에서 미국으로」, 서울: 삼신각, p. 25.

116) 조앤카스(지음), 김말복(옮김)(1998), Ibid, p. 118.

IV. 동·서양의 무대공간이 춤 성격에 끼친 영향

이제까지 동·서양의 무용공간에 대하여 비교해 보았다. 한국 전통 무대공간인 마당은 원형의 구조로 무대와 관객의 구분이 없는 열려진 공간이며, 서양 극장 무대공간은 프로시니엄 무대로 무대와 관객의 구분이 확연히 구획된 공간구조라 할 수 있다. 이 장에서는 앞에서 살펴본 동·서양의 무용공간비교를 근거로 하여 각각의 춤의 성격에 어떠한 영향을 끼쳤는지 다음과 같이 세 가지로 정리할 수 있겠다.(표 6. 참조)

1. 한국 전통 무대공간이 탈춤에 끼친 영향

첫째, 비환영성(非幻影性)을 창조한다. 탈춤은 인간과 자연과의 관계를 주술적(呪術的)으로 해결하기 위한 곳에서 인간과 인간과의 관계를 예술적으로 표현하려는 극으로서, 사회가 분화되면서 점차 민중들만의 행사로 변화되었다. 또한 탈춤은 생활의 공간이자 노동의 공간인 마당에서 언제 어디서나 공연이 이루어졌다. 양주별산대놀이와 수영야류의 예에서 볼 수 있듯이 야외무대로 광장에서 연출하기도 하였고, 산중이나 산기슭의 자연적인 무대에서 막, 무대 장치도 없이 열리기도 하였으며, 관람석은 놀이판 주변이나 산기슭 비탈진 곳, 초가집 지붕 등 따로 정해지지 않았다. 또한 무대에서 조명이라면 장간을 세우고 큰 등 4개를 이용하기도 하였지만 주로 땅위에 피웠던 장작불이나 기름불에 의존하였다. 이렇게 탈춤의 공간구조가 열려진 공간으로 탈춤의 성격에 있어 환영이란 있을 수가 없었을 것이다. 또한 봉산탈춤 미알과장에서 보면 동일한 무대의 공간에서 한쪽엔 영감과 소실이 희롱하다 소실이 불량배와 놀자, 영감이 화를 내고 나가 할미를 찾고, 다른 한쪽에선 할미가 영감을 찾느라 산신에게 지성을 드린다. 영감은 영감대로 할미를 찾느라고 하고 할미는 할미대로 영감을 찾아 나서서 천천히 반대방향으로 돌며 부르다 만나 껴안고 기뻐한다. 이러한 동시적 진행이 무대장치의 변화나 조명의 도움 없이 이루어지는 것을 봐도 극적 환상이 존재할 수 없다는 것을 알 수 있다. 하지만 탈춤의 비환영성은 연희자와 관중의 관계가 친밀하게 이루어질 수 있는 계기가 되기도 한다.

둘째, 탈춤의 동작과 내용에 있어 인간의 자연스러운 몸짓과 행동양식이 나타난다. 탈춤은 공간의 제한이 없었기 때문에 연희자가 그때그때 흥과 능력에 따라 즉흥성이 뒤따랐고, 동작의 신축이 가능했다. 그러므로 마당에서 추어지는 춤들은 연희자와 관객이 동작 자체를 익히기 쉽고 같이 어울려 놀 수 있는 동작이 첨가되어져 있을 것이고, 곡예적인 춤보다는 관객들의 흥을 불러일으킬 수 있는 그리고 그들이 몸으로 체득한 생활 정서가 몸짓을 통해 보여질 수 있는 동작들로 생성되어졌을 것이다. 즉, 탈춤의 춤동작이나 몸짓을 보면 악귀를 격화시키는 무술적 동작, 풍년기원의 동작, 농경행위의 모방, 성행위 동작, 동물과 사람의 흉내를 통한 풍자의 동작으로 이루어졌다. 이런 동작들은 풍년을 염원하고 생산을 협동으로 하는 풍요사상에서 기인되어 민중의 애환과 갈등으로서 보는 사람과 추는 사람 모두를 완전히 일치시켜 심리적인 해방감과 집단적인 꿈의 실현 그리고 새로운 삶의 희망에 대한 정서적 공감을 일으키는 것이다.

셋째, 탈춤은 집단성, 공동성, 현장성적인 성격이 나타난다. 탈춤은 연희자와 관중이 함께 판을 짜는 대동놀음으로 연희자와 관중이 공동으로 참여하는 집단연희이며, 탈춤에서 연희자와 관중의 관계가 극히 친밀하고 연희자가 관중의 한사람으로서 등·퇴장하고 극중인물이 관중에게 말을 걸거나 직접적으로 요구하기도 하며 관중도 기회가 있을 때마다 연희자와 극중행동에 간섭하면서 능동적으로 개입하기도 하고 신이 나면 탈 판 속으로 뛰어들어 군무를 이루기도 한다. 이처럼 연희공간이 열려져 있기 때문에, 극의 흐름과 배우의 대사나 움직임에 대해 관중이 계속 적극적인 반응을 보이며, 그 반응은 집단적, 공동체적 성격을 나타낸다고 할 수 있다. 또한 탈춤의 현장성은 탈춤에서나 빈번하게 등장하는 “동리사람들 보소”라는 대사에서도 확인할 수 있다. 이러한 현장성은 공간적 현장성, 시간적 현장성, 연행자의 현장성, 관중의 현장성으로 구분될 수 있으며 그 구체적인 양상(樣相)은 탈춤 대사(봉산탈춤의 노장과중(탈춤의 무용공간 참조))에서 찾아볼 수 있다. 이 대사에서 말하고 있는 공간이 탈춤의 연행공간이며, 장터임을 알 수 있다. 즉, 탈춤의 공간은 일상적 경험으로부터 유리되어 무대의 극적 환상에 몰입되어 있는 것을 전제로 한 공간이 아니라, 필요에 따라 임의성(任意性)을 갖는 민중들의 생활현장인 것이다. 이렇게 탈 판과 극중의 장소가 일치함으로써 관중은 현실성과 신뢰감을 가질 수 있으며 또한 필요한 대목에서 적절하게 탈춤에 개입할 수 있게 된다. 이와 같이 탈춤은 마당이라는 연행공간을 통하여 집단성, 공동성, 현장성적인 성격

이 나타난다고 할 수 있다.

2. 서양 극장 무대공간이 발레에 끼친 영향

첫째, 환영성(幻影性)을 창조한다. 프로시니엄 무대구조는 무대와 관객 사이의 공간이 명백히 구분되어서 거리감 형성의 가능성이 매우 높아졌으며, 환영의 세계를 창조한다고 할 수 있다. 또한 무대 위에는 집이나 거리를 원근화법으로 그려놓아 관객들은 거리나 깊이에서 삼차원의 환영을 느꼈으며, 무대의 스펙타클한 무대장치, 즉 조명의 발달로 시각적인 효과를 더 배가시킴으로써 무대와 관객간의 소통이 단절되게 되었다. 무대에선 무용수에게만 밝은 조명이 비추어지고, 반대로 객석은 죽은 공간으로 서로의 존재를 인식하지 못하게 되는 조건을 형성하였고, 더 이상 관객은 공연자로 간주하고 싶은 용기를 얻지 못하게 되었다. 이처럼 17세기 발레는 처음으로 무대공간으로 옮겨지면서 궁정의 귀족의 위안거리가 아니라, 하나의 표현하는 예술로 갖추게 되었으며 무대의 스펙타클한 장치로 인하여 환영성(幻影性)을 창조하였다.

둘째, 기교적인 테크닉의 개발과 신체적 디자인을 부각시킴으로써 극장적 성격을 지니게 되었다. 프로시니엄 무대의 사용으로 발레는 테크닉의 개발과 신체 디자인을 부각시키려고 노력하였다. 먼저 무용수가 정면 즉 앞에서 볼 때 어떠한 자세를 취할까를 생각하게 되어 턴-아웃의 기법을 사용하게 되었다. 턴-아웃은 무용수가 관객을 향해 육체를 완전히 열어 놓게끔 하는 동안에 유연성과 조화를 증대시키는데 도움이 되며, 다리를 멋있게 움직이기 위한 필수적인 동작이며 매우 우아한 자세로 여겨지게 되었다. 또한 명료함과 가시적인 움직임의 촉진한다는 이유로 턴-아웃은 발레의 기본적인 원칙의 하나가 되었다. 두 번째로는 동작의 형태가 수평적이기보다는 수직적으로 되어갔다. 즉 보상에 의해 다섯가지 발 기본자세의 확립과 12가지 팔의 기본자세, 두 발을 180도로 벌리는 앙드오르, 피루에트(회전), 투르 앙레르(공중회전)등의 발레기교가 등장 발전하게 되었다. 이러한 발레 테크닉의 발달은 신체를 더욱 부각시켜 아름다움을 추구하게 되었고, 극장적 효과인 조명의 발달과 기계적인 장치로 시각적인 효과에 더 배가되었고 환영의 세계를 불러일으켰다.

이와 같이 발레는 기교적인 테크닉의 개발과 정교한 무대장치의 배경으로 극장적 성격을 지니게 되었다.

셋째, 관객층의 대중화로 공연예술로서 전문성을 띠게 되었다. 발레는 궁정을 벗어나 자연스럽게 관객과 분리되기 시작하였고 입장료를 내고 들어오는 관행이 시작되자 관객층은 귀족계급뿐만 아니라 표를 살 수 있는 일반인들까지도 확대되었다. 이러한 관객층의 확대는 티켓 수요관객으로 발레예술 취향의 결정자가 되면서, 발레작품 주제에 있어 신화적이고, 형이상학적인 주제보다는 대중적이고 서민적인 이야기, 쉽게 호응 할 수 있는 주제를 택하게 되고, 더 감각적인 주제로 작품을 만들게 되었다. 또한 상업극장의 관리인들은 훨씬 넓은 관객층을 끌어들이기 위해서 궁정의 스펙타클과는 내용이나 분위기가 다른 새로운 유형의 극장 쇼를 만들고자 하였고, 관객과 분리된 공연자는 입장료를 내고 들어오는 관객들의 기대치에 부합하기 위하여 보다 향상된 전문성을 요구받게 되었다. 그럼으로써 발레는 귀족들만이 여가에 오락으로 즐기는 활동에서 벗어나 하나의 직업이 되었던 것이다. 1681년에 제작된 프랑스의 발레 「사랑의 승리(La Triomphe de L' Amour)」는 첫 번째 전문 수석 무용수인 라퐁텐이 출연하였다. 이 작품의 성공으로 여성이 직업무용수로 출현하게 되었으며 바로 이시기에 무용이 공연예술로서 전문성을 띠게 되는 계기가 되었다.

	탈 춤	17세기 발레
공간성	무대와 관객이 분리되지 않음	무대와 관객이 분리 됨
극장적 효과	비환영성	환영성
동 작	인간생활의 자연스러운 몸짓	기교적인 테크닉의 체계화
춤의 분위기	집단성, 공동성, 현장성	귀족적 취향
주 제	풍자적 서민적인 주제	정치적인 주제

<표 6> 동 · 서양의 무대공간이 춤 성격에 끼친 영향

결론

본 논문은 한국 전통 무용과 서양 극장무용의 각기 다른 공연 공간이 춤의 성격과 내용에 어떤 영향을 미쳤으리라는 전제 하에 두 공간의 특성을 비교해 본 결과 무용 공간구조는 춤의 성격과 밀접한 관계가 있음을 알 수 있었다.

먼저, 공간을 물리적인 공간개념으로써의 공간으로 보았다. 이는 아리스토텔레스의 장소개념과 지리학에서 말하는 절대적 공간의 개념으로, 공간을 물체를 담고 있는 용기, 다시 말해 단순히 건축된 환경의 배열이나 그것에 의해 통제된 공간형태만을 의미하는 것이다. 이에 한국전통 무용공간인 마당을 자연주의 공간, 강·약의 공간, 다기능적인 공간으로 보았으며, 서양 극장 무용공간인 프로시니엄 무대공간을 사실주의 공간, 스펙타클한 공간, 공연예술의 공간으로 보았다. 이러한 공간개념을 근거로 한국전통 무용공간인 마당의 지형도와 서양 극장무용공간인 프로시니엄 무대의 지형도에서 나타나는 의미를 살펴보면, 마당은 다차원적이며, 불연속적이며 분절적인 의미를 가지고 있으며, 프로시니엄 무대는 고정적이고 연속적이며, 극적인 의미를 지니고 있었다. 이러한 공간의 개념과 의미에서 무용공간구조를 비교해보면, 한국전통 무용공간인 마당 구조는 원형의 형태로 중앙을 중심으로 무대와 관객의 구분이 없는 구조를 띠고 있으며, 언제나 연희자와 관객이 하나가 될 수 있는 구조를 띠고 있다. 또한 무대장치나 조명 없이 장면전환이 이루어지는 비환영성을 창조하는 구조를 띠고 있었다. 반대로 프로시니엄 무대구조는 무대와 관객의 확연하게 구분되는 구조로, 관객의 초점이 한곳에 집중되고, 무대와 관객의 공간적인 거리감이 형성되는 구조를 띠고 있었다. 또한 원근법과 무대장치(조명)의 극장적 효과로 무대의 환상의 세계를 불러일으키며, 무대와 관객은 무대 위의 가상현실을 통해서 만나게 되는 구조를 띠고 있었다.

이와 같은 동·서양의 각기 다른 공간구조를 통해서 춤의 성격은 다음과 같은 특성을 들어냈다.

한국 전통 무용공간인 마당에서 이루어진 탈춤의 성격은 첫째, 마당의 열린 원형은 탈춤으로 하여금 비환영성(非幻影性)을 지니게 하였다. 둘째, 공간의 제한이 없기 때문에 즉흥성과 흥을 불러일으킬 수 있는 동작, 몸으로 체득한 생활 정서가 몸짓을 통해 보여질 수 있는 동작으로 표현하게 되었다. 셋째, 극의 흐름과 배우의 움직임에 반응을 보이고 함께 참여할 수 있는 열린 공

간을 통하여 탈춤은 집단성, 공동성, 현장성적인 성격을 지니게 하였다.

서양 극장 무용공간인 프로시니엄 무대에서 이루어진 17세기 발레의 성격은 첫째, 프로시니엄 무대로 옮겨지면서 무대와 관객 사이의 명백한 구분이 되면서 거리감이 형성되고, 원근법과 무대장치로 환영의 세계를 창조하여 더 이상 관객은 공연자로 간주하고 싶은 용기를 얻지 못하게 됨으로써 17세기 발레는 귀족의 위안거리가 아니라 표현하는 예술로써 면모를 갖추게 되었으며 환영성을 지니게 하였다. 둘째, 턴-아웃의 개발과 다섯가지 발 기본 자세, 12가지 팔 기본자세, 기교적인 테크닉의 개발로 신체적 디자인을 부각시켰으며, 신체의 아름다움을 추구하게 되고, 극장적인 효과인 조명의 발달과 무대장치의 발달로 극장적 성격을 지니게 되었다. 셋째, 귀족계급뿐만 아니라 일반인들까지 확대된 관객층의 대중화로 직업무용수가 생겨나고, 공연예술로서 전문성을 띠게 되었다.

이와 같이 탈춤은 생활의 공간이자 노동의 공간에서 무대장치나 조명효과 없이 비환영성을 창조하였고, 인간의 생활모습을 자연스러운 몸짓으로 표현하였으며, 서로간의 친밀함과 적극적인 표현으로 집단적, 공동적, 현장적인 성격을 마당을 통하여 표현하였다. 반대로 17세기 발레는 무대로 옮겨지면서 하나의 독립된 예술로 기교적인 테크닉과 무대장치로 극장적 성격을 지니게 되었으며, 관객층의 대중화로 인해 서민적인 이야기, 더 감각적인 주제로 작품을 만들게 되었고, 또한 직업무용수의 등장으로 발레는 공연예술로써의 전문성을 띠게 되어 앞으로의 발레 발전을 예고하였다.

본 논문은 물리적인 공간으로써 동서양의 무대공간이 춤의 성격과 내용에 어떤 영향을 미쳤으리라는 가전제(假前提)에서 출발하여 서로 다른 환경과 생활 방식에서 형성된 무대공간이 춤의 성격과 내용에 중요한 영향을 미쳤음을 알 수 있었다. 또한 물리적인 공간으로써의 공간개념뿐만 아니라, 공간에 대한 여러 관점으로 분석해 볼 수 있는 의미 배출의 가능성을 발견 할 수 있었다.

마지막으로 수동적인 관객에서 점차 참여하는 관객으로 변모하는 과정에서 이를 어떻게 무용공간이 변화시켜 줄 것인가 문제가 된다. 이제 관객은 자신들을 참여시켜 줄 커뮤니케이션의 장을 찾아다닐 것이다. 이를 해결하기 위해서는 서양의 현대 춤에 한국 마당공간이 가지고 있는 공동체적인 성격과 관객과 호흡할 수 있는 공간구조를 잘 이해한 무용대본과 작품 발굴이 중요한 과제가 될 것으로 사려된다.

참고문헌

(단행본)

- 강영환(2000). 『집으로 보는 우리문화이야기』, 서울: 웅진 닷컴.
- 고바야시 신지. 『무용미학』, 김경자(옮김)(1983), 현대미학사.
- 김갑선(1984). 『국어 대사전』, 서울: 도서출판사.
- 김말복(1999). 『무용의 이해』, 서울: 예전사.
- 김선희(1996). 『연극의 세계』, 서울: 태학사.
- 김세중(1972). 『한국 민속극 춤사위 연구』, 서울: 동아 민속예술원.
- 김용덕(1981). 『조선후기 사상사 연구』, 서울: 을유문화사
- 김재철(1970). 『조선 연극사』, 서울: 남사당총서.
- 김정국(1988). 『연극 예술 감상론』, 서울: 백문사.
- 김채현(1989). 『춤과 삶의 문화』, 서울: 민음사.
- 민병욱(2001). 『연극이해의 길』, 서울: 민영사.
- 문예령(2000). 『서양무용사상사(신 표현주의를 중심으로)』, 서울: 눈빛.
- 배링거. M. S. 『연극이해의 길』, 이재명(역, 1999), 서울: 평민사.
- V. De. Ven. 『건축공간론』, 정진원, 고성룡(역)(1988), 서울: 기문당.
- Sandra Noll Hammond. 『발레 베이직』, 최성이(역)(2000), 서울: 음악세계.
- 서명수(2001). 『제의, 놀이, 소통(연극)』, 『프랑스 문화예술, 악의 꽃에서 샤넬 No. 5까지』, 서울: 한길사.
- 서연호(1988). 『놀이마당, 마당놀이의 현대적 가능성』, 성균대학교 출판부.
- Susan Au. 『서양 춤 예술의 역사』, 김채현(역)(1990), 서울: 이론과실천
- 〃 외 (2001). 『한국의 전통예술』, 한국문화재보호재단.
- 심정민(2001). 『서양 무용 비평의 역사-프랑스에서 미국으로』, 서울: 삼신각.
- 안휘준(1985). 『한국회화사』, 서울: 일지사
- 이근삼(1983). 『서양 연극사』, 서울: 탐구당.
- 이광래(1992). 『프랑스 철학사』, 서울: 문예출판사.
- 이두현(1979). 『한국의 가면극』, 서울: 일지사,.
- 이상일(1986). 『축제와 마당극』, 서울: 조선일보 출판부.
- 이상일(1996). 『놀이문화와 축제』, 성균대학교 출판부.
- 이영미(2001). 『마당극 양식의 원리와 특성』, 서울: 시공사.

- 이와자끼 다께오(지음). 『서양철학의 흐름』, 허재윤(역, 2000), 서울: 이문출판사.
- 이홍우(1999). 『연극의 이해』, 서울: 월인.
- 임진택(1990). 『민중연회의 창조』, 서울: 창작과 비평사.
- 장성호(1998). 『프랑스 문화와 사회』, 프랑스 문화학회.
- 잭 앤더슨. 『발레, 현대무용(간추린 역사)』, 서진은, 허영일(역)(1998), 서울: 삶과꿈.
- 정병호(1991). 『한국 춤』, 서울: 열화당.
- " (1999). 『한국의 전통춤』, 서울: 집문당.
- 정옥자(1993). 『조선 후기 역사의 이해』, 서울: 일지사.
- Germaine Prudhommeau. 『무용의 역사 II』, 양선희(역, 1999), 서울: 삼신각.
- 조동일(1988). 『탈춤의 역사와 원리』, 서울: 기린원.
- Joan Cass. 『역사속의 춤』, 김말복(역)(1998), 이화여자대학교 출판부.
- 주남철(2000). 『한국 주택 건축』, 서울: 일지사.
- 채희완(1985). 『문화 운동론』, 서울: 공동체.
- " (1985). 『공동체의 춤』, 서울: 한길사.
- 코플스톤. F(지음). 『합리론: 데카르트에서 라이프니츠까지』, 김성호(역, 1994), 서울: 서광사.
- Phyllis Hartnoll(1968). 『연극의 역사』, 김천우(역)(1997), 서울: 동문선.
- 한자경(1996). 『데카르트의 자아관』, 『국제학논총』 Vol. 1. 계명대학교 출판부.
- 허술(1978). 『전통극이 무대공간: 그 형태 및 기능에 관하여』, 창작과 비평사.
- 허은(1999). 『우리들의 잃어버린 신명』, 교보문고.

(논문집)

- 김계현(1992). "인간과 공간에 대한 교육인간학적 연구", 경상대학교 석사논문.
- 김민지(1981). "프랑스의 Pre-Romantic Ballet의 연구", 이화여자대학교 석사논문.
- 김요선(1982). "전통극 공연장의 공간적 특성에 관한 연구", 서울대학교 석사논문.
- 김윤철(1980). "Constantin Stanislavsky의 성격창조이론에 관한 연구", 중앙대

학교 석사논문.

- 안미아(2001). “조선조후기 교방 춤 특징에 관한 연구”, 중앙대학교 석사논문.
- 오수웅(2000). “근대의 과학적 지식에 대한 철학적 재조명”, 한국 외국어대 석사논문.
- 이상영(1998). “탈춤 연행공간의 역사적 변화과정과 현대화 문제”, 안동대학교 석사논문.
- 이상일(1990). “실재론의 지리학적 함의와 공간의 상대적 자율성에 관한 연구”, 서울대학교 석사논문.
- 이성은(2001). “발레역사에 따른 의상 변천에 관한 고찰”, 계명대학교 석사논문.
- 이은미(1995). “교육공간으로서 학교 공간의 의미에 관한 연구”, 세종대학교 석사논문.
- 윤수미(1999). “기독교 사상이 낭만주의와 고전주의 발레에 미친 영향에 관한 연구”, 공주대학교 석사논문.
- 윤희경(1995). “조선후기 탈춤의 문화사적 특성에 관한 연구”, 이화여자대학교 석사논문.
- 천정매(1994). “프랑스 왕립 아카데미들이 17세기 예술계 흐름에 미친 영향”, 이화여자 대학교 석사논문.
- 천종엽(1999). “공간개념의 조형화에 관한 연구”, 홍익대학교 석사논문.
- 최경원(1997). “서양 연극공간의 개념과 역사에 관한 고찰”, 한성대학교 석사논문.
- 최무정(1997). “강강술래 춤의 무대화에 관한 고찰”, 청주대학교 석사논문.
- 홍혜경(1998). “전통외부공간 체계의 분석과 축제성의 해석을 통한 놀이 공연장 디자인에 관한 연구”, 이화여자 대학교 석사논문.

(학술지 및 정기 간행물)

- 김채현(1991). 『극장 춤과 동작 형식의 폐단』, 무용저널6호, 한국무용 평론가회
- 심우성(1973). 『민속극의 무대공간』, 『공간』, 77호.
- 임석재(1970). 『봉산 탈춤 대사후기』, 국어 국문학, 제24집.
- 채희완(1989). 『탈춤의 공동체적 의미』, 『창작과 비평』, 봄호.

(영문 단행본)

Richard Kraus(1969). History of the Dance, New Jersey: Prentice-Hall.

Walter Terry(1968). The Ballet Companion, New York: Dodd, Mead & Company.

yahoo. 백과사전.

Abstract

The comparative study on Korean traditional folk dancing stage and Western stage of dancing theatre

Kang, Jung-Suk

Major in Theoretical Administration

Department of Dance

Graduate School of Arts

Hansung University

In this thesis, assuming that Korean traditional dancing stage and the stage of Western theatre have an effect on the character of each dance, I can understand that dancing stage affected the character of dance through the comparative study on the characters of two stages.

First of all, I regard a space as a general idea of physical. This is not only the general idea of Aristotle's place but absolute concept of geographical space. And this means vessels that is filled with a substance.

In other words, this means arrangement of simply built surroundings, or the form of space that is controlled by that. So I understand the Madang, Korean traditional dancing stage, was the space of naturalism, strength and weakness, and multi-functional. On the other side, Proscenium stage, Western dancing stage, was the space of realism, spectacle, and public performance. On the basis of this general idea, comparing the Madang that is Korean traditional dancing stage with Proscenium stage that is Western dancing stage, the Madang was multi-dimension, discontinuous, and

divisional. On the other hand, Proscenium stage was fixed, consecutive, and dramatic.

Comparing dancing stage in a general idea and meaning of the space, the structure of Madang, Korean traditional stage, was circular shape and dances and spectators were not divided, so that dancers and spectators could be in a body. And as the scene changed without the stage setting and lighting apparatus, there wasn't phantasm in the Madang. On the other hand, in the structure of Proscenium stage, dancers and spectators were divided definitely, so that spectators concentrated their attention on the stage, and there was the sense of distance between the stage and spectators. And the stage setting(lighting) and perspective made spectators to feel phantom. Spectators enjoyed the ghost on the stage.

Like this, for the different stage, the dance of the East and the West show the character as follow. first, I researched the character of a masque dance of the Madang, Korean traditional stage. First, open circle of the Madang got rid of phantom of a masque dance. Second, as the stage was free, they could dance with extempore amusement and have a tender feeling for their life. Third, through the free stage that spectators could join in, the masque dance became collective, common, and actual.

I researched the character of Ballet of the Proscenium stage, Western dancing stage, in the 17th Century. First, as the Proscenium stage divided spectators from the stage, the sense of distance arose, and the perspective and stage setting made phantom on the stage. So that spectators couldn't join in the performance and the Ballet in the 17th Century wasn't noble exclusive possession any more, but became representing and phantom art. Second, development of Turn-out, five basic positions of foot, twelve basic positions of arm, and artistic technique bring the characters of body into relief. And many dancers pursued physical beauty. For the development of the stage setting and lighting apparatus, the stage could take the character of theatre. Third, not only nobility but also the general public could be spectators, so professional dancer got a job, and the Ballet dancers could become specialists.

Like this, the stage of the masque dance was for living and working so that it got rid of phantom without stage setting and lighting apparatus, and represented the image of Korean living with natural motion. And it was collective and common through its intimacy and positiveness. On the other side, as the Ballet began to represent on the stage in the 17th Century, it became an independent art and a theatre art with technique and stage setting. And the popularization of spectators made the Ballet common and sensible. Because of the appearance of professional dancer, the Ballet became specialize as presenting art, and it began to grow in the 17th Century.

In this thesis, assuming that Eastern and Western stage that was physical space had an effect on the character and content of each dance, I could understand that stage deeply affected the character and content of dance because each stage were different from each other in the environmental and living aspect. And I could find the possibility for analyzing various meaning of a space as well as general idea of physical space. Finally it is problem how to change spectators who join in the Ballet stage positively. From now, spectators will search about for a communicating space that they can join in. In order to solve this problem, I think it shall be important task to find works that contain the important factors of modern dance of West and the structure and character of Madang that spectators can join in.