

假面劇의 固有舞臺 構成에 關한 研究

朴 耕 立*

A Study on the Stage-Structure of the Korean Traditional Mask Drama

Kyung-Rip Pahk

Abstract

The aim of the study is to find out the proper stage of the Korean traditional Mask Drama. For this purpose, the study investigates into the traditional Mask Dramas representative in Korea. It discusses the nature and the form of the stage of them, and through the analysis of the stage, extracts a unique elements for the stage of the traditional Mask Drama.

I. 序 言

演劇의 起源을 어디에서 찾던지 간에 演劇의 近代的인 形態는 一定한 舞臺施設과 잠재적인 觀客의 前提없이는 成立될 수 없는 것이다. 오늘날 우리 演劇界가 안고 있는 問題는 엄청나게 커 어디부터 始作해야 실마리가 풀릴 수 있는지 매우 어려운 形편이다. 그러나 우리의 經濟社會的인 與件이 마음의 餘裕까지 빼앗아 버린데서 起因하는 問題들을 除外하고 생각한다면 가장 根本的인 問題는 우리에게 제대로 劇藝術을 담아줄 수 있는 터(場所·空間), 即 劇場의 不在라는 것을 알 수 있다.

施設未備로 인해 폐쇄중용을 당하고 있는 小劇場들, 이름만 劇場이지 演劇을 하기에는 엄청나게 스케일을 벗어난 텅빈 큰 空間. 그보다

더 우리를 당황하게 하는 것은 現實生活의 根據地로부터 遊離된채 고고이 비티고 서서 이리로 와서 觀覽을 하시오 하는 劇場들의 位置, 또한 四方이 막히고 壁이 있어야만 劇場이고, 舞臺는 客席앞의 그림틀 안에 있어야만 劇場이구나 하고 고식적으로 생각하게 만든 프로세니움(proscenium) 劇場들의 퍼레이드. 이들 모두가 다 演劇의 本質과 特性을 담을 수 있는 「그릇」의 不在라고 말할 수 있다.

더구나 視野를 우리 固有의 民俗劇으로 돌릴 때 그 심각성은 극에 달하게 된다. 1908年 李人植의 「銀世界」가 圓覺社에서 公演된 것이 우리나라 新演劇의 嚆矢¹⁾로 본다면 이땅에 新劇이 始作된지 어언 73년이 지났다고 할 수 있다. 傳統的인 劇形式과는 전혀 相異한 西歐의 近代劇이 이땅에 발을 딛은후 新劇 73年の 歷史는 우리의 精神文化的인 遺産인 傳統民俗劇

* 工科大學 建築工學科 專任講師

1) 韓相喆, 新劇 70年の 意味, 한국연극과 젊은의식, 민음社, 1979, P. 10.

을 잊게 하였고, 西洋演劇을 받아들이는 것이 發展이라고 생각해 하였다. 이른바 西洋의인 演劇觀 내지는 現代性의 缺乏이라는 理由로 民俗劇의 價値를 過小評價, 賤視하거나 아예 外面하였던 것이다. 西歐演劇의 根幹을 이루는 戲曲文學의 不在와 그를 담은 固有舞臺가 없었다는 것을 들어 民俗劇을 엄격한 意味에서 演劇이 아니라고 主張하는 사람들이 大部分이었으며 그들에 의해 우리에게서 믿을만한 演劇傳統이 없다는 傳統不在論까지 이르게 되었던 것이다. 民衆들의 삶 속에서 創出되어, 民衆들의 意志에 의해 繼承發展 되었던 民俗劇. 卽 우리 先祖들의 人間史를 表現해 내었던 獨特한 表現形式인 民俗劇이 단지 先驗의인(그것도 外來文化에 의거한) 어떤 그릇이나 틀(舞臺·戲曲)에 벗어난다고 그를 否定하여 受容 發展시키지 못한다면 그처럼 어리석은 일은 없는 것이다. 어떤 特定部分만을 分離考察 斷片的 把握에 그쳐서는 안되며, 모든 藝術이 그렇듯 그속에 滲透되어 있는 諸要因을 把握해야만 할 것이다. 戲曲文學이 未備했고 舞臺가 없었다는 것을 그냥 나타난 現狀으로서만 把握해서는 안되며 왜 戲曲文學과 舞臺가 發展하지 못하였나를 살펴보고, 그것이 꽃피었던 時代相을 把握할 때 우리에게 길은 열릴 것이라 본다. 물론 民俗劇의 特殊性이나 固有性을 지나치게 強調하는 側面에서는 復古主義, 國粹主義的인 愛情論에 傾倒되어온 것도 事實²⁾이다. 이 또한 매우 위험한 일이다. 民俗劇은 그 나름대로의 正當한 評價와 待接을 받아야만 한다. 그러기 위해서는 좀더 客觀的인 接近이 要求된다. 한편 民俗劇이 自生力에 의해 다시 꽃이 피기를 기대해 보지만 그는 쉬운 일이 아니다. 現在의 與件은 점점 더 惡化되고 있기 때문이다. 藝能人의 高齡化, 經濟力 등으로 인한 傳授의 水準低下로 正統的인 傳授가 날로 어려워지고 있다. 斷絶된 傳統을 되찾으며, 西歐文化의 橫暴와 暴力으로부터 우리 傳統文化를 保護, 保存, 發展시키기 위해서는 汎國家的의 支援이 앞서야 하며, 民俗

劇團의 發足, 藝能人의 經濟的 保護와 더불어 民俗劇이 가졌던 精神的 文化遺產을 체계적으로 研究 開發시켜야 한다. 그와 더불어 民俗劇 公演을 위한 전천후 놀이판, 卽 民俗劇 固有舞臺의 構成이 必要하리라 생각한다. 그간 民俗劇에 對해서는 많은 研究가 이루어졌지만 아직도 단 한개의 제대로 된 民俗劇 專用劇場은 마련되고 있지 못한 형편이다. 이에 本稿에서는 民俗劇 가운데에서 가장 代表的인 劇樣式이라 할 수 있는 假面劇의 固有舞臺構成에 대해 다룸으로써, 傳統을 이어받는 길을 尙해 한발짝 더 나가보려 한다.

II. 代表的인 假面劇 舞臺

民衆 스스로에 의해 그들의 生活속에서 태어나 傳承된 것으로, 우리 民族의 集團의 共同體意識의 創造的 民衆藝術이 있음에도 불구하고, 假面劇이 劇場藝術로까지 發展하지 못한 것은 첫째, 國家와 兩班層으로부터 支援을 받지 못했기 때문이라 할 수 있다. 壬辰亂以後 나라가 피폐하고 經濟가 不安定하여 演戲를 전담했던 山臺雜戲 및 雜禮가 仁祖 12年 閏8월에 革罷되면서 公式的인 國家支援은 끊었다고 할 수 있다. 이와 더불어 儒敎의 道德로 무장된 兩班層들은 假面劇을 時俗雜戲라 하며 輕視한데다, 假面劇이 支配階級에 對한 不滿을 吐露하고 攻擊하는 좋은 機會로 使用되자, 兩班層들은 점점 劣性性格이 짙어가는 假面劇을 그들의 自衛本能으로서 抑壓을 하였다. 물론 그러한 理由로 해서 假面劇은 民衆과 더욱 멀어져 새로운 民衆藝術의 길을 열기는 했지만, 支配層의 그러한 外面은 假面劇을 좀더 세련되고 풍부한 演劇으로 發展될 수 있는 소지를 빼앗았으며, 그와 더불어 具體的인 劇場藝術로까지 이르지 못하게 하였다. 또한 理由는 假面劇이 곳에서 自然發生的으로 劇化되어 演劇으로 成立되었기 때문에, 그 構造自體도 매우 非劇場

2) 徐淵昊, 民俗藝術의 演劇性, 한국연극과 젊은의식, 민음社, 1979, P. 179.

的³⁾이었다는 것이다. 自然스럽게 舞劇으로 設立된 假面劇은 特別한 屋內的 劇場이나 舞臺가 必要였었고 놀이를 벌이면 놀이판이 그대로 舞臺로 되었다. 그러나 지금은 自然과 民衆의 生活터전이 劇場이 될 수도 없고 演技를 始作하는 場所가 곧 舞臺일 수 있는 狀況이 아닌 것이다. 더 이상 場터가 舞臺일 수는 없고, 都市化가 가속화되고 있는 現 상황에서는 더욱 그리하다. 이렇게 볼 때 假面劇을 위한 具體的인 場所와 舞臺의 마련은 이제 필수적인 일이라 할 수 있다. 이를 위해서 먼저 과거 탈판의 모습이 어떤 形態를 취하고 있었나를 살펴보는 것은 의의있는 일이라 생각한다. 비록 假面劇이 劇場藝術로까지 發展하지는 못하였으나 그들이 公演된 「터」는 틀림없이 假面劇의 特性이 받아들여질 수 있었던 固有의 空間的 特性을 지녔었으리라 보기 때문이다. 그러나 애석하게도 이름이 전해지는 民俗 假面劇은 많지만 원형이 그대로 전해지는 것은 그리 많지 않으며 더우기 탈판의 構造가 밝혀져 있는 것은 아주 드문 형편이다. 좀더 많은 文獻研究과 field survey가 必要하나, 이곳에서는 우선 여지껏 밝혀진 대표적인 탈판구조를 中心으로 다루기로 한다.

7. 山臺雜戲의 舞臺

山臺놀이는 그 起源과 形成에 關해 異見이 많으나 흔히 高麗末과 朝鮮初의 公儀인 儺禮戲로서의 山臺雜戲와 公儀가 폐지된 以後 傳承되어온 假面劇 「산대놀이」로 크게 2가지로 나누어 이야기 한다. 이 중 山臺雜戲는 記錄에 남아있는 거의 唯一한 架設舞臺이다. 山臺놀이란 원래 높은 舞臺에서 놀던 「놀이」를 칭하는 것으로 朝鮮王朝實錄들에서 나오는 「綵棚」, 「山棚」과 明使 董越의 朝鮮賦에 나오는 「鰲山」은 모두 「山臺」와 동일한 높은 가설무대를 칭하는 것이다⁴⁾. 이 가설무대는 前面에 제일 높은 기둥인 上竹을 셋, 後面에 次竹 6個를 세웠으며

長木과 小雜木들을 利用, 이 기둥들을 묶고 朽木을 使用 무대 마룻장을 놓았다고 한다. 그리고 前面단 빼고 나머지는 모두 白布를 쳤었다. 이는 일종의 그림틀형 舞臺로 明使가 大路를 지나며 양변의 雜戲를 구경할 수 있게 設置한 것이었으며 演戲보다도 曲藝에 적합한 舞臺였다고 하며 무대마루가 매우 높아 高杠이라 하였다 한다.

ㄴ. 楊州 別山臺놀이

서울의 本山臺놀이가 자취를 감춘뒤 그본을 따서 楊州에서 살아남은 것으로 楊州 別山臺놀이는 山臺놀이의 代表的인 것으로 간주되고 있다. 길놀이로 始作되어 서낭대와 탈들을 앞세우고 풍물을 울리며 마을을 돌고 낮동안은 주로 富裕한 집에 들러 춤과 德談을 베풀어 酒食을 대접받고 흥취를 돋구다가 밤에 이르러 탈놀음이 始作되기 前에 탈고사를 지내는 것이 상례로 되어 있다.

지금은 없어지고 말았지만 楊州의 社稷골 佛谷山 기슭에 自然스러운 경사가 있는 野外舞臺에서 놀이는 이루어졌다 한다. 가운데에 탈판이 자리잡고 왼쪽에 改服廳, 오른쪽에 樂士席인 三絃廳이 位置하였으며 그 주위를 둘러앉아 구경을 하였다 한다. 觀客席은 大部分 北쪽이었던 탈판 위쪽이 上席이었고, 탈판 아래쪽 탈판보다 경사진 곳에 一般觀覽席이 자리잡았으며 樂士席과 改服廳뒤에도 觀客이 차지하는 것이 보통이었다 한다. 幕이나 舞臺背景은 전혀 없으며 照明은 아래서 위로 모닥불이나 기름불로 하였다 한다⁵⁾.

ㄷ. 鳳山탈춤

黃海道一帶의 假面劇中 代表的인 鳳山탈춤은 楊州 別山臺놀이와 비슷하나 儺禮의 要素가 짙게 남아있는 楊州 別山臺놀이에 비해 娛樂的 要素가 强하게 서려있다⁶⁾. 鳳山탈춤을 놀던

3) 柳敏榮, 假面劇의 傳承에 대하여, Ibid, P. 186.

4) 趙元庚, 儺禮와 假面舞劇, 學林, 第四輯, 1955, P. 73, 74, 88.

5) 沈雨晟, 民俗劇의 舞臺空間, 空間 第80號, 1973, P. 43.

6) 李杜鉉, 韓國演劇史, 民衆書館, 1973, P. 121.

봉산舊邑의 鏡秀臺는 앞산밑 강변의 평평한 터로 石壁밑에 겨우 무릎에 닿을 높이의 돌 축대를 쌓은것 뿐이며 그 나지막한 축대 위에서 四方에 햇불을 밝히고 놀았다 한다. 이와같이 축대위와 평지에서 노는것이 黃海道 탈춤의 共通된 舞臺였다. 沙里院으로 옮겨온 뒤로 평지에서 놀아오던 것을 觀覽席을 만들고 舞臺用 다락을 매어 그 위에서 演技하는 가설劇場이 생기게 되었다. 沙里院 가설무대는 景岩樓 앞광장에 23개의 區劃을 가진 반원형의 다락을 매고 그안에 명석을 깔아 탈관을 마련하였다. 이 23개 다락중 탈관 오른쪽 제3의 구획이 改服廳으로 쓰여졌고 경우에 따라서는 景岩樓 뒤를 탈막으로 쓰기도 하였다. 一般觀覽客은 돌레에 앉아 무료로 구경하였고 이 반원형 2층 觀覽席의 使用權이 公演費를 내게되는 商人들에게 맡겨졌다⁷⁾.

근. 五廣大놀이

商易이 성했던 地域에서 遊樂手段으로 그 관을 벌리게된 五廣大놀이는 길놀이 보다 탈놀이가 우세하였으며 統營 五廣大놀이는 고을 사람들이 현재의 충무시 中心街를 出發하여 큰 거리를 「사또놀이」 행렬로 두루 누빈다음 孛勒山 기슭 龍華寺의 잔디밭에서 밤을 새워 놀았다. 固城五廣大놀이는 고성유내물 풍물장단에 맞추어 춤추고 돌고는 주로 고성장터 넓은마당에서 밤새워 놀았다. 탈관의 크기는 큰 명석 5~6널 정도였으며 그 명석을 중심으로 둘러앉아 구경을 했다한다. 照明은 모닥불을 사람 크보다 높게 띄워놓고 또 햇불로 밝혔다고 한다⁸⁾.

이상과 같이 탈관에 대한 記錄은 아외의 산기슭 경사지 아니면 평지가 바로 무대였다는 소박한 記錄이나 큰 명석 몇널 정도가 그 크기였다는 式의 간단한 記述밖에 없다. 그러나 그들 舞臺를 자세히 살펴보면 다음과 같은 공통점이 있음을 알게된다.

첫째, 觀客이 탈관을 中心으로 3面을 둘러싸

고 앉는다는 것.

둘째, 舞臺와 客席이 레벨차이가 있다.

셋째, 背景도 幕도 없고 연기과장의 전환은 演戲間의 휴식으로 이루어 진다는 것과, 舞臺 위 한편에 樂士席이 있으며 改服廳이 따로 있었다는 것.

넷째, 舞臺돌레에 햇불이나 모닥불을 띄워놓고 아래에서 위로 照明을 했다는 것.

그러나 이와같은 공통점이 추출되고, 과거의 탈관모습이 그대로 재현된다고 現代에서 傳統수용이 이루어 지지는 않을 것이다. 상황이 매우 바뀌었기 때문이다. 問題는 그와같은 탈관의 모습이 왜 成立하였는가 하는 意味를 追究하여 탈놀음이 갖는 劇精神을 제대로 담을 수 있는 精隨를 가려내는 일이 重要하리라 본다.

Ⅲ. 舞臺構成으로의 接近

이제 과거 탈관構造에서 추출된 共通點의 意味를 다시 살펴 假面劇 固有舞臺 構成을 위한 基本要件을 마련하기로 한다.

첫번째, 觀客이 탈관을 中心으로 3面을 둘러싸고 앉았다는 意味를 살펴보기로 한다. 여기서 重要한 것은 中央舞臺 形態를 취하였다는 것이다. 公演場所와 劇中場所가 일치하며, 演戲者는 觀衆과 같은 場所에서 活動을 始作하게 되는 탈놀음은 演戲者와 觀衆사이에 아무런 장벽도 없다. 觀衆이 登場人物에게 간섭도 하고 그들 사이에 對立이 생기기도 한다. 觀衆은 방관적 제3자가 아닌 演戲行爲에 참여하는 당사자이다. 假面劇은 演戲者와 觀衆이 演戲의 現場에서 그때마다 무엇인가 만드는 過程이라 할 수 있다. 이때는 일방적 鑑賞만 하는 觀照的 藝術體驗은 아무 意味가 없다. 그러므로 舞臺는 觀客과의 接觸面을 最大限으로 늘리고 觀客과의 距離感을 最小限으로 줄여야만 한다. 그러나 現在 韓國 大部分의 舞臺는 프로세니움 形態를 취하고 있다. 이 舞臺形式은 觀客이 演

7) Ibid, P. 121 참조.

8) 沈雨晟, 民俗劇의 舞臺空間, 五廣大놀이, 空間 第79號, 1973, P. 30.

技者를 向하여 一方向으로 觀覽케 함으로써 프로세니움 아치속에서의 演技가 한정된 고정액 자속의 구성화처럼 보이게 한다. 따라서 背景은 한쪽의 그림과 같은 느낌을 주게 된다. 이때는 좀더 統一된 效果를 줄 수 있으나 演技가 平面的으로 보이고, 演技者와 觀客의 接觸面이 단 한面으로 限定되므로 보다 많은 觀覽席을 두기 위해서는 舞臺와의 距離가 멀어질 수밖에 없으며 더욱 더 演技者와 觀客사이의 距離感은 커지게 된다. 좀더 많은 接觸正面을 지나며 集團의 共同參與의 場을 이룩하기 위해서는 觀照의 體驗을 유도하는 프로세니움 舞臺보다는 觀客과 舞臺와의 距離를 最大限으로 좁혀서 兩者사이의 교류를 보장해 주는 舞臺의 形態가 必要하다. 現代 西歐式 劇場形態와 비교하면 Open Stage(Thrust Stage) 또는 Arena Stage와 가장 가깝다는 것을 알 수 있다. 그러나 이들 舞臺의 物理的 形態가 흡사하다 하더라도 假面劇의 舞臺와 그들을 동일시하는 오류를 범해서는 안될 것이다.

둘째, 舞臺와 客席의 레벨차이의 意味를 살펴보자. 山臺雜戲의 舞臺는 물론 假面劇의 경우에도 산기슭 경사지에서 탈판이 위쪽이고 客席이 아래쪽이던가, 平地인 경우에도 무릎높이 정도의 돌우어진 축대위에 탈판을 차렸거나 아니면 적어도 명석이라도 깔았거나, 탈판 둘레에 새끼줄이라도 쳤거나 하여 舞臺와 客席을 分離하였다⁹⁾. 舞臺와 客席의 융합은 꼭 이루어져야 할 바람직한 일이지만 2개의 世界를 혼돈하면 公演藝術 그 自體의 世界가 무너지게 된다. 우리의 탈판들은 客席과 舞臺의 레벨차이로 演技의 場을 分離하였다. 이러한 舞臺의 높임은 진정한 劇的 效果를 위해서도 必要하리라 생각한다. 그러면 어느 정도 높이가 타당한 것인가 하는 問題가 나온다. 어느 탈춤 기능보유자는 “우리나라 탈춤은 보논이의 눈높이가 탈판의 무릎높이 정도에서 가장 잘 鑑賞할 수

있다”고 하였다¹⁰⁾. 이와 더불어 鳳山탈춤의 무릎높이 정도의 축대와 楊州 別山臺놀이판이 客席보다 약 10% 경사위에 있었다는 것 등은 舞臺의 높이를 정하는데 도움을 주리라 생각한다. 또한 舞臺에서 앞사람에 의해 방해됨이 없이 自由롭게 鑑賞할 수 있는 視野에 맞추어서 舞臺와 客席은 정해져야 하며 臺詞의 전달이나 제반 音響效果를 고려해서 정하여야 할 것이다.

셋째, 舞臺裝置에 관한 것을 살펴보면 다음과 같다. 舞臺裝置로 劇中場所를 轉換하기 위해서는 舞臺裝置를 바꾸어야 하고, 舞臺裝置를 쉽사리 자주 바꿀 수 없기에 劇中場所의 轉換에도 限界가 있다¹¹⁾. 그리고 客席으로 튀어나온 舞臺에는 裝置하기가 매우 어렵다. 그러나 탈판에는 一定한 곳을 암시하는 舞臺裝置가 없기 때문에 劇中場所의 轉換이 必要에 따라 얼마든지 가능하다. 이렇게 탈판에는 特別한 舞臺裝置가 없기 때문에 假面劇의 獨特한 公演形式中的 하나인 同時的 進行을 가능케 한다. 이는 空間的 차이와 距離를 축약함으로써 同一한 舞臺空間, 同一한 藝術現實속에 서로 상반되는 그 要素를 對立시켜 葛藤을 첨예화한 公演形式이다¹²⁾. 이것은 公演場所에서의 距離와 劇中場所에서의 거리가 비례관계를 갖지 않으며, 公演時間과 劇中時間이 一致하거나 서로 比例하지 않을 수 있다는데 假定을 둔 것이다. 서로 다른 場所에서 同時에 일어난 事件이 幕 또는 場의 轉換없이 한 空間에서 同時에 形象化되기에 葛藤은 더욱 두드러지고 劇的葛藤은 더욱 고조될 수 있는 것이다. 이때 탈판은 時·空 양면에서 無限히 확장될 수도 있는 것이다. 이러한 假面劇의 特有한 表現形式은 近代西歐劇의 表現形式이 갖는 限界를 극복한 것으로, 繼承發展시킬 重要한 것이라 본다. 그리고 이런 表現形式이 特別한 舞臺裝置가 없이 그냥 열려진 空間이라는 탈판의 特殊性에서 起因한다고 볼때 탈판에 舞臺裝置를 하려는 試圖가 얼마나

9) 金遇鐸, 韓國唱劇의 固有舞臺構成을 위한 研究, 沉學圖書, 1974, P. 94.

10) Ibid, P. 96. 松坡山臺놀이의 技能保持者 許浩永氏의 말.

11) 趙東一, 탈춤의 역사와 원리, 弘益社, 1979, P. 136.

12) 허술, 傳統劇의 舞臺空間, 創作과 批評, 1974, P. 360.

큰 잘못인가를 認識하여야 한다고 본다.

넷째, 照明의 問題를 들어보자. 假面劇은 원래 例外없이 밤중에 햇불이나 모닥불을 피워놓고 月光을 벗하여 進行되었다. footlight 形式의 흔들리는 햇불과 모닥불 사이에서 原色の 탈과 衣裳이 巫儀的인 神秘의 世界로 몰아갈 수 있었던 照明의 效果를 現代照明으로 어떻게 살리느냐 하는 것이 問題이다. 흔히 아래에서 위로 비추는 照明은 現實을 좀더 환상적인 世界로 몰아가는 照明方法의 일종으로 받아지고 있다. 그러나 탈관이 中央舞臺의 形態를 취하게 될 때 演技의 中心이 되는 部分에 集中光線을 줄 수 있는 照明方法이 必要하리라 생각한다.

以上과 같이 代表的 民俗假面劇을 골라 舞臺의 特徵을 살피고 공통점을 分析, 假面劇 固有 舞臺 構成을 위한 要件들을 추출해 보았다.

IV. 結 言

假面劇은 원래 野外劇이었으므로 그 舞臺는 野外劇場이어야 한다는 것은 지극히 당연한 일이다. 그러나 現代에 와서 假面劇이 屋內劇場 舞臺로 끌어들여져 公演되고 있다. 이러한 傾向은 어쩔수 없는 것인지도 모른다. 물론 自然의인 環境을 떠나 人工의인 現場에서 원초적인 共感을 얻으려는 것은 그리 즐거운 일은 아니다. 그렇다고 해서 現代속에 살아 숨쉬어야 하

는 우리 藝術은 그 인위적 양식화를 피할 도리가 없는 것 같다¹³⁾. 演劇과 같이 空間의 제약을 받는 藝術도 드물다. 그래서 혹자는 演劇을 空間처리의 藝術이라고도 부른다. 內在하는 劇精神과 表現樣式이 그를 담는 舞臺와 케리가 생길때 그곳에서 좋은 演劇은 이루어질 수 없는 것이다. 大部分이 프로세니움 舞臺에서 별 생각없이 上演되어온 假面劇은 바로 양복입고 갓 쓴것 만큼이나 어색한것 이있음에도 불구하고, 프로세니움 舞臺밖에 거의 주어지지 않았던 우리의 環境때문에 우리는 모르는 사이에 엉뚱한 오류를 범하고 있었던 것이다. 舞臺空間의 획일성은 韓國演劇을 매너리즘에 빠뜨리고 있는 重要的 要因中 하나이다. 우리 모두가 가장 基本的으로 傳統 假面劇 專用劇場을 원하지만, 그러한 「터」만 마련하는 것으로 충분한 것은 아니다. 重要的 것은 民衆들이 스스로 올 수 있도록 충분한 인센티브가 있어야 한다. 즉 市民들이 스스로 모여 創造의이며 풍부한 經驗을 할 수 있도록 하는 場所이어야 하며, 과거의 場이 아니라 現代의 市民들이 같이 共感하여 호흡할 수 있는 곳이 될때야 비로소 假面劇의 傳承은 이루어질 수 있겠다. 演劇의 重要性은 그것이 남긴 遺産의 아름다움에 의하여 가늠되는 것이 아니라 演劇 그 自體가 民衆의 生活과 藝術의 한 中心을 이룰때만이 그 價値가 살아나는 것이기 때문이다.

參 考 文 獻

- 1) 金在喆, 朝鮮演劇史, 初版, 民學社, 1974.
- 2) 沈雨晟, 韓國의 民俗劇, 4版, 創作과 批評社, 1977.
- 3) 呂石基, 韓國演劇의 現實, 初版, 同和出版社, 1974.
- 4) 張漢基, 韓國民俗劇, 初版, 正音社, 1976.
- 5) 車凡錫外, 演劇創造의 理論과 實際, 初版, 韓國演劇協會, 1974.
- 6) 金興雨, 演劇原理, 初版, 文明社, 1974.
- 7) Barnard Hewitt 著, 鄭鎮守譯, 現代演劇의 思潮, 初版, 弘盛社, 1980.
- 8) Robert Pignarre 著, 金華榮譯, 世界演劇史, 初版, 三星美術文化財團, 1979.
- 9) 蔡熙完, 假面劇의 美意識 研究對象으로서의 意義, 美學 第5輯, 韓國美學會, 1978.

13) 李相日, 굿과 놀이, 文音社, 1981, P. 207.