

# 이태리 가면희극 코메디아 델라르테(commedia dell' arte)와 한국 가면극의 복식특성 연구\*

## A Study on Costume Feature of Italian Masque Commedia Dell'arte and Korean Masque

한성대학교 패션디자인전공  
조교수 김희정

Department of Fashion Design, Hansung University  
Assistant Professor : Hee Jung Kim

### ◀ 목 차 ▶

- |             |        |
|-------------|--------|
| I. 서론       | IV. 결론 |
| II. 이론적 배경  | 참고문헌   |
| III. 가면과 복식 |        |

### <Abstract>

The purpose of this study is to research development process of commedia dell'arte and Korean masque that have similar figure, grasp similarity and difference and find the meaning of masque and costume in both theatrical arts.

Italian commedia dell'arte and Korean masque are performed by wearing standardized mask and costume depending on the role.

As common points, first, the characters have unique names and possess unique features of character, costumes, masks and playing styles. Through the feature, the audiences can understand role of actor and the actors can devote themselves to their role by wearing masks and costumes. Second, although background plays an important role in commedia dell'arte, the role of costume is more important. Because masque speaks for poverties of general people indirectly, the costumes of general people were used as they are.

As different point, first, most of Korean masks cover entire face, restricting speech of actor but masks of commedia dell'arte cover only upper part of face and expos mouth and chin of actor, enabling actors to express various emotions depending on the character. Second, priority is given to personality of actor and origin area and current silhouette, material and color that changed by century is reflected in the costume of commedia dell'arte but silhouette, material and color of the Age of Joseon Dynasty were adopted in Korean masque.

**주제어(Key Words)** : 코메디아 델라르테(commedia dell'arte), 한국 가면극(Korean Masque), 복식특성  
(Costume Feature)

**Corresponding Author** : Hee Jung Kim, Department of Fashion Design, Hansung University, 389 Samseon-dong 2-ga, Seongbuk-gu, Seoul, 136-792,  
Korea Tel: +82-2-760-4403 Fax: +82-2-760-4442 E-mail:heejee05@hanmail.net

\* 이 논문은 2009년도 한성대학교 교내연구비에 의하여 연구되었음

## I. 서론

일반적으로 가면을 이용한 놀이를 통칭 가면희라고하고, 가면을 이용한 본격적인 연극을 가면극이라 하는데, 세계 많은 나라에서 가면희와 가면극이 전승되었다.

이태리는 르네상스시대에 오페라, 코메디아 델라르테, 프로시니움 아치, 원근법으로 채색된 배경장치 등 연극문화가 만개하여 향후 200년간 연극예술 전반에 영향을 미치는 황금기를 이루었다(Wilson & Goldfarb, 2000, p. 187).

궁정과 학술원 공연은 특별 행사 때 귀족을 위한 것으로 본질적인 사교연극인 것에 비해, 대중적이며 전문적인 연극 공연의 발전은 주로 가면희극인 코메디아 델라르테에서 비롯되었다.

한편, 한국의 탈놀이는 가면희(戲), 가면무(舞) 혹은 가면극(劇)을 통칭하며, 고유어인 탈은 한자어의 가면(假面)과 동일한 의미를 갖는다. 따라서 본 연구에서는 탈춤 혹은 탈놀이라는 말을 가면극으로 통일하기로 한다.

한국의 가면극은 비극적인 현실을 희극성에 바탕을 둔 놀이마당에서 표출함으로써 새로운 삶의 활력을 찾는 연희 방식인데 바로 이점에서 조선 후기 전통극의 희극정신은 한국적 르네상스를 여는 실마리가 되었다고 할 수 있다.

이태리의 코메디아 델라르테와 한국의 가면극은 집단적인 조화와 배우 개개인의 예능성이 중시되는 점에서 공통점이 있다. 한국 가면극의 재담에 해당되는 별래(burle)와 희극적인 몸짓에 해당되는 라찌(lazzi)등의 형식을 기초로 해서 두 장르의 배우는 공연할 때마다 즉흥성을 최대로 발휘한다.

두 나라의 가면극을 동일선상에 놓고 우열을 가리기는 어려운 일이지만 각각의 매력을 지니고 설정된 무대를 배경으로 전승되어왔다.

한국 전통극에 대한 학문적 연구는 1920년대 말부터 이루어졌다고 할 수 있다.(정일권, 2003), 하지만 지금까지 연구는 전통극의 운곽을 파악하기위한 문헌에 의한 고증학적 방법과 민간전승에 의한 민속학적 방법 중심의 사적연구가 주류를 이루었고, 공연예술로서 중요한 역할을 하는 가면과 의상에 대한 연구가 빈약한 실정이다. 또한 코메디아 델라르테에 관한 연구도 역사적인 관점과 배역 특성을 중심으로 이루어졌을 뿐 이다.

따라서 각기 맡은 역할에 따라 얼굴에 정형화된 가면을 쓰고 의상을 입음으로서 연극적인 가장(假裝)이 이루어지게 되는 비슷한 극형식과 특성을 지닌 두 공연예술의 발전 과정을 살펴보고 유사성과 차이점등 특성을 파악하며, 무대예술로서 코메디아 델라르테와 한국 가면극의 가면과 복식이 지니는 의미를 고찰해보음으로서 중요무형문화재로 지정받았지만 제자리에 머물고 있는 우리 가면극이 시대흐름에 맞춘 형

식과 내용으로 거듭나기 위한 이론적 토대를 갖추는데 연구목적이 있다.

본 연구는 16-18세기에 유행하였던 이태리의 코메디아 델라르테와 한국 가면극 중에서 산대가면극의 가면과 복식을 연구범위로 하였는데, 산대가면극을 선택한 이유는 경기 지역을 중심으로 전승되었으며 전형적인 여러 가지 특성을 고루 구비하고 있기 때문이다. 따라서 지역적 특징을 다루지 않고 근본적 정신과 본질적인 면을 다뤘으며 문헌연구와 사진자료를 통해 분석하였다.

## II. 이론적 배경

### 1. 코메디아 델라르테의 기원과 특성

코메디아 델라르테는 16세기 중반에 시작해서 17세기 중반까지 전성기를 누리며 18세기까지 전 유럽에 걸쳐 유행한 연극의 한 형태이다.

기원에 대해서는 확실하지 않지만 1550년 이후 이탈리아에서 본격적으로 시작되었으며, 로마의 파블라 아텔란(Fabula Atellan) 소극이 중세에 와서도 사라지지 않고 유랑 연극인들에 의해 공연되었는데 이것이 모체라는 추측도 있다(Beacham, 1991, p. 6).

교회가 연극을 억제하고 있던 500년 정도의 기간에 다른 연극의 스타일로 사라졌다가 떠돌이 예술가의 스타일로 남아 민중 속에서 상연되어 가던 중 세련되어져 나타난 것이 코메디아 델라르테라고 생각된다([http://ja.wikipedia.org/wiki/Commedia\\_dell'arte](http://ja.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell'arte)).

종교적인 분위기가 지배적이던 중세 유럽의 연극과 달리 르네상스 시대에는 개별적인 인간을 다룬 비극과 희극을 즐겼고 한편으로는 영웅을, 다른 한편으로는 개성을 추구했다. 르네상스 영향으로 나타난 새로운 연극 경향들은 유럽의 극장을 모두 바꾸어 놓았는데 그 핵심 중의 하나가 코메디아 델라르테였다.

1560년 여배우가 출현하기까지 코메디아 델라르테는 오직 남성만이 공연을 하였던 전통적인 자네스카(Zannesca)였으며 이들이 자그네(Zagne)라고 불리는 여성의 역할도 수행했다(Fava, 2007, p. 25).

코메디아 델라르테의 명칭은 'arte', 즉 직업적 또는 예술적 경지에 있다는 찬사에서 비롯되며 코메디아 델라르테의 유명한 캐릭터들은 인문주의와 직접 관찰의 결합에 의해 창조되었다(Duchartre, 1966, p. 19).

코메디아 델라르테(commedia dell' arte, 전문적인 직업 배우의 극), 코메디아 알임프로비쵸(commedia all' improvviso, 즉흥극), 코메디아 아 소제토(commedia a

soggetto, 특정 테마로 개발된 주제극)는 아마추어 배우들이 공연한 연극인 코메디아 에루디타(commedia erudita)와 구분하기 위해 사용한 용어들이다(Brockett & Hildy, 2005, p. 317).

공연은 전문성이 요구되고 긴 시간 연구와 리허설이 요구되는 속성으로 인하여 배우간의 친밀감이 요구되었으며 남편과 부인이 아들과 딸들에게 그들의 배역을 전수해주는 가족중심 구조를 지녔다.

일반적으로 수십 명 이상의 집약된 구성원으로 구성되었으며 초창기의 주최자인 주요 배우의 이름을 딴 많은 수의 단체들이 있었다. 그 중에서 젤로시(Gelosi) 극단이 가장 유명했으며 그 외 유명 극단으로는 콘피덴티(Confidenti), 유니티(Uniti), 데시오시(Desiosi), 아체시(Accesi) 극단 등이 있었다(김찬자, 2001).

코메디아 델라르테의 내용은 시사문제와 추문 등 화제거리나 상연장소의 지방색을 적극적으로 다뤘으며 르네상스를 배경으로 당시의 모든 문학, 예술 분야와 함께 아무런 구속 없이 인간본연의 성질과 욕구의 실현 등 인간의 감정과 일상을 표현하였다.

시나리오는 전형적으로 3막으로 구성되어 있으며 주로 연인들의 사랑을 방해하려는 아버지가 하인의 계략에 빠져 비웃음을 당한다는 줄거리로 이루어져있다.

배우들은 극의 골격이나 대강의 줄거리인 콘센티(consentti, 상황에 맞는 즉흥대사)와 틀에 박힌 대사나 구절인 소게티(sogetti, 기본 줄거리)를 기초로(정봉석, 2006, p. 59) 대사와 연기하였으며 언제나 일정한 복장을 갖추고 같은 인물을 연기하였다.

코메디아 델라르테에 있어서 대본은 하나의 뼈대였을 뿐 각 인물에 새로운 특징, 새로운 제스처, 새로운 생명을 불어넣는 것은 순전히 배우의 몫이었다.

비록 코메디아 델라르테가 18세기에 쇠락했지만 유럽의 연극에 미친 영향은 헤아릴 수 없는데 아를레키노(Arlecchino), 콜롬비네(Columbine), 판타로네(Pantalone)에서 19세기 영국의 무연극의 할레퀸(Harlequin), 콜럼바인(Columbine)이나 판탈룬(Pantaloon)이 생겨났으며(Grant, 2002, p. 48) 독일, 동유럽, 스페인 등을 방문 공연함으로써 희극에 영감을 불어넣었고 틀에 박힌 희극적 행동과 줄거리의 기교등에 영향을 주었다.

코메디아 델라르테는 대중적인 성격을 띠며 광장 가까이에서 국민들이 좋아하는 단순하고 자연스러운 예술이 되고자 노력하였다. 라틴 희극의 복잡한 줄거리, 춤, 음악, 팬터마임, 곡예적 묘기, 풍자적 인물 출현, 가면의 사용 등은 모두 일반 관객들의 마음에 들기 위해 만들어낸 방법들이라고 할 수 있다.

## 2. 한국 가면극의 기원과 특성

우리나라 가면극의 기원에 대해서는 농경의례설, 기악(伎樂)설, 산대희(山臺戲)설 등 세 가지가 논의되는데 대륙전래의 산악백희가 향악화 되고 고려의 산대잡극으로 이어지며, 조선에는 민속극화로 이루어졌다. 이러한 조선전기까지의 각종 가면희가 선행예능으로 참여하면서 조선후기인 17세기 중엽에 이르러 현존하는 것과 같은 산대도감(山臺都監)극의 드라마가 정립되었다.

조선조 중반까지의 연희는 산대잡희(山臺雜戲)라고 불렸으며 규식지희(規式之戲), 소학지희(笑謔之戲) 및 음악의 세 부분으로 나뉘었다. 규식지희는 기예와 곡예 위주의 놀이였고, 소학지희는 풍자와 희화를 하는 언어위주의 놀이로 당시 사회및 세태를 재담으로 풍자하는 것이 주를 이루었다(정봉석, 2006, p. 25).

공식적인 연희의 비용문제와 청나라에 대한 반감으로 17세기 초반 인조이후 산대잡희의 규모가 대폭 축소되었으며 정조시대 이후 산대희가 폐지되자 일반인들은 독자적으로 연희를 발전시키기에 주력했고 전국을 순회하며 공연하기 시작했다(서연호, 2006, p. 71).

우리나라의 가면극은 지배계급의 보호와 관심 밖에 있었음으로 오직 민중 자신의 모습만을 자유롭게 반영하여왔다. 따라서 양반집 종살이 하던 자들이 억눌린 감정을 발산하는 형태로 양반에게 욕하고 춤으로 불만을 토로하며 소리 지르고 쌓인 한을 풀며 놀았는데 얼굴을 감추는 수단으로 가면을 쓰다 보니 가면극이 형성된 것으로 생각되기도 한다.

한국 가면극에는 양주별산대, 송파산대놀이, 봉산탈춤, 강령탈춤, 은율탈춤, 강릉관노가면극, 북청사자놀이, 동래야유, 수영야류, 통영오광대, 고성오광대, 가산오광대, 하회별신굿 탈놀이등 대표적인 13개의 가면극이 있다. 일반적으로 휴전선을 중심으로 북쪽의 것을 탈춤이라고 하고 서울을 중심으로 경기일원의 것을 산대(山臺), 부산 쪽을 야류(野流), 경남일원의 것을 오광대와 하회별신굿이라 한다(최창주, 2007, p. 119).

산대가면극은 구체적으로 현전하는 양주별산대나 송파산대를 포괄하는 명칭으로 흔히 사용되어 왔으며 공연주체를 중심으로 반인가면극 혹은 이서가면극(양주의 경우), 혹은 농민가면극 같은 명칭을 사용하기도 한다. 무대를 지칭하던 산대라는 용어를 차용하고 있으나 실제로는 가설무대가 아닌 들놀이로 공연되었다.

별산대는 산대를 전제로 하여야만 논의가 가능한데 별(別)산대는 산대 혹은 본(本)산대로부터의 탈(脫)산대, 산대와는 다른 이(異)산대라는 의미의 조어로서, 개별적이고 독자적인 연극을 지칭한다. 이는 가면희가 극으로 발전하는 과정과 깊은 상관성이 있는 것으로 보인다(서연호, 2006, p. 66).

가면극의 구성은 춤이 먼저이고 몸짓과 동작, 노래, 대사의 서사극적 이야기가 나열방식으로 진행되며 몸짓언어의 내용방식이 극본화 되어있다.

한국의 가면극은 극본의 의존도가 약하고 공연의 즉흥성으로 인해 많은 재량권이 배우에게 주어졌다. 따라서 관객의 주된 흥미는 어떤 내용의 이야기가 전개되느냐에 있는 것이 아니라 배우가 어떻게 그것을 다루느냐에 달려있다고 볼 수 있다.

또한, 코믹한 신체동작에서 오는 과장, 익살, 부자연스러움과 반복적인 대사라는 특성이 있는데 몸짓, 동작, 춤사위에 이르기까지 풍부한 희극적 표현에 고도의 기교를 역용하여 가면이 갖는 부자연스러움을 살림으로서 희극적 웃음을 유발한다.

가면극의 내용은 조선시대의 서민문학의 특성과 마찬가지로 파계승, 몰락한 양반, 무당, 사당과 거사, 하인과 남녀노소 서민들의 등장을 통하여 현실폭로와 풍자, 호색, 웃음과 탄식 등을 나타내며 서민생활을 보여준다.

가면극의 사설은 재담, 말재주, 익살 등으로 차있고 속 시원한 욕설과 노골적인 비어가 도처에 깔려있으며, 대체로 서민의 문화적인 수준에서 대사가 구성되었기 때문에 희극적인 특성을 가장 잘 설명해 줄 수 있다.

또한 연희자의 신명대로 재담이 추가, 삭제, 변형되며 관중 역시 구경만 하는 역할에 그치지 않고 연희자가 하는 놀이를 보면서 함께 놀이하고 있는 참여자로서의 관객이 됨으로써 관객의 호응도에 따라 달라지는 현장성을 지닌다.

가면극의 연희자는 조선시대말기까지도 직업적인 연희자들이 서울 남대문 밖의 큰고개 애오개, 서대문 녹번리 등지에 살면서 각 지방을 돌며 공연하였으나 현전하는 가면극은 비직업적인 반농반예의 연희자들에 의하여 유지되어왔다. 연희자는 모두 남자였고 봉산탈춤에서 상좌나 소무역을 여자가 맡게 된 것은 일제 강점기에 들어오면서 기생들이 참가한 뒤부터였다. ([http://cafe.naver.com/infonews.cafe?iframe\\_url=/ArticleRead.nhn%3Farticleid=363](http://cafe.naver.com/infonews.cafe?iframe_url=/ArticleRead.nhn%3Farticleid=363)).

현전하는 가면극의 화소에서 공통적으로 나타나는 특징은 골계성이며 이를 주제로 가면의 성격화와 행동화가 이루어졌다.

### 3. 가면극의 무대미술특성

두 예술은 살아있는 소통의 예술로써, 생활공간에서 우리의 삶을 비추는 거울의 역할을 하며 인간과 삶의 의미를 재발견하게 되는 특성을 지닌다.

#### 1) 코메디아 델라르테의 무대

코메디아 델라르테는 일정한 전용극장이나 무대장치 없

이 배우의 능력만으로 즉흥적으로 공연되는 떠돌이, 이동극단의 형태이지만 그들의 강한 직업의식과 집념으로 시간, 장소, 공간을 초월해서 누구에게나 공감을 얻을 수 있던 서민의 연극이다.

코메디아 델라르테의 무대는 임시로 설치하는 이동식 야외무대로 원래는 무대장치가 없는 돌출무대 형태로 무대 뒤쪽에 작은 커튼이나 그림이 그려진 천을 걸어 두고 공연하다가 이후 무대 좌우에 집 두 채가 첨가되는 무대장치로 바뀌었다(그림1). 원래 하류층을 주요 관객으로 하였으나 귀족들을 위한 실내공연이 인기를 얻게 되자 점차 호화롭고 정교한 무대장치를 사용하게 되었다(Oreglia, 1968, p. 12).

코메디아 델라르테의 배우들은 탄력적으로 무대를 활용하여 마을의 광장이나 사용하지 않는 극장 공간, 부유한 상인의 저택, 또는 궁궐 등 다양한 장소를 무대로 활용하여 공연하였다. 가능하면 원근무대나 정교한 효과를 이용하기도 했지만 아무런 무대장치 없이도 쉽게 공연할 수 있었다.

곤자가(Gonzaga)와 같이 건물을 빌릴 수 있는 단체가 아닌 유랑 단체는 단지 몇 개에 불과한 조립식 무대장치를 보유하고 있을 뿐이다(Grant, 2002, p. 47).

무대의 높이는 관객의 수요에 따라 차이를 둘 수 있으나 보통 2미터의 높이로 만들어진다. 이는 광장이나 장터에 세워지는 무대에서의 공연을 관객들이 서서 구경하였으며 뒤에서 관람하는 관객의 시야를 확보하거나 지나다니며 보는 사람들에게도 관심을 끌기위해 점차 관객의 머리 높이만큼 높아지게 되었던 것이다. 또한 관객이 태양을 마주보고 서서 관람하지 않도록 하기위해서 배우들이 태양빛을 향하는 방향으로 설치되었다. (Rudin & Crick, 2001, p. 50)

코메디아 델라르테는 집단생활, 공동생활의 현장 속에서 배풀어진 놀이로 가면극의 놀이판은 열려진 무대의 개방성과 원형의 상징성이 어울려 상승적인 효과를 나타내었으며 시간에 있어서도 자연적인 연희시간에 연출되었다.

#### 2) 한국 가면극의 무대

한국 가면극의 공연 장소는 관객이 무대를 둘러싸는 원형 무대 형태로 최초의 원시적인 무대 형식이다. 대개는 마을 광장을 이용하였으며 한 마당, 두 마당이라고 부르긴 하였지만 막도 없었고 실제에 있어서는 무용과 음악 신호로써 알려주는 형식이었다.

또한 중국이나 일본의 민속극이 무대를 가지고 정해진 퇴장로를 갖춘 것에 비해 우리의 무대는 객석과의 구별이 없어 관객의 적극적인 참여가 가능하며 공동체의 유대의식을 강하게 할 수 있다.

고려나 조선시대에는 산대(山臺)라고 하는 가설무대에서 공연하였으나 민속극으로서는 평지나 산기슭의 비탈진 곳에

서 연희하였는데 왼편에는 탈막(혹은 개복청改服廳), 오른편에는 삼현청 악사석이 있고, 가운데는 놀이판, 놀이판보다 얇은 곳이나 산비탈에 관객들이 삼면에 둘러앉아 구경하게 된다(그림 2).

노천극장에 있던 사직단(社稷壇)은 양주와 송과의 경우 탈막으로 사용되었는데 원래 탈막이란 가면이나 의상을 숨어서 입을 차림방을 뜻하지만 평소에는 가면극에 쓰이는 도구를 보관하는 한편, 연희가 있는 날에는 치장하는 공간으로 사용하여 서양의 분장실과는 그 성격이 달랐던 것으로 보인다(정일권, 2003).

야외의 놀이판에서 밤에 공연했고 놀이판 주위에 장작불을 피우거나 기름을 묻인 솜방망이 불을 장대에 달아서 조명으로 사용하였는데 불빛이 땅바닥에서 위로 투사되었으므로



〈그림1〉 코메디아 델라르테 무대  
(www. internetshakespeare. uvic. ca)



〈그림2〉 개복청  
(이두현, 한국의 가면극, 1981, p. 202)

탈을 쓴 연희자들은 고개를 15도 정도 숙여서 조명에 맞추어 야했다(서연호, 2002, p. 186).

이렇게 마당극의 형태이기 때문에 연기자를 볼 수 있게 하는 가시성, 계절과 시간의 흐름을 표현할 수 있는 시간성, 비극 혹은 희극적 분위기를 나타내는 분위기, 번개 같은 특수효과, 특정부분이나 연기자를 돋보이게 하는 조명의 역할은 기대할 수 없었다. 무대장치도 따로 없으므로 극중 장소와 극중 시간은 재담에 따라서 자유롭게 설정되었다.

### Ⅲ. 가면과 복식

가면극은 각기 맡은 역할에 따라 얼굴에 가면을 쓰고 몸에서 의상을 입음으로서 연극적인 가장(假裝)이 이루어지게 된다.

얼굴을 가리는 가면이란 상징과 표현의 두 요소를 함축하고 있는 조형물로서, 이 두 요소의 융합이 각 가면의 고유한 성격을 결정하며 등장인물의 성격을 고정시키기 때문에 인물의 성격은 곧 가면의 성격이라고 할 수 있다.

사회풍자의 주제를 갖는 두 예술의 정형화된 배역 중에서 공통적으로 등장하는 귀족과 평민, 권위를 상징하는 인물들 각기 3인의 배역을 중심으로 그들의 복장과 가면에 대해 고찰하고자 한다.

#### 1. 코메디아 델라르테의 가면과 복식

코메디아 델라르테를 성공적으로 이끌고 대중적으로 만든 큰 요인 중의 하나가 가면의 사용이다. 가면은 배우의 표정연기를 불가능하게 함으로써 몸의 표현을 강력한 도구로 사용하게 하였고 이러한 몸짓은 객석 어디서나 포착할 수 있도록 아주 강하게 표현되었다.

주인공격인 젊은 남녀를 제외한 모든 배역들은 얼굴의 윗부분만 가리는 반가면을 착용하며 의상으로 신분을 표현한다(Wilson & Goldfarb, 1999, p. 240). 가면은 조각된 목재 형태 위에 가죽을 주조하여 만드는데 고대에 사용되던 코르크(cork)나 나무와 달리 가죽은 많은 양의 땀을 흡수하며 시간이 지남에 따라 마스크 자체가 배우에게 편하게 조정된다는 장점이 있다(Nunley & McCarty, 1999, p. 240).

코메디아 델라르테의 캐릭터는 줄거리를 주도하는 두 명의 연인, 거만한 군인같이 잘 알려진 형태의 풍자적 견해를 대변하는 반대적인 연장자 그리고 전통적인 코미디에서 하인과 같이 사회적으로 상위에 속하는 사람들의 어리석음을 이용하는 역할을 하는 아를레키노가 이끄는 하인 등 세 가지 주요그룹으로 나뉜다.

기본적인 유형중 행동을 이끄는 중요 역할을 하는 수전노

판타로네와 교활한 하인 아를레키노, 허풍쟁이 대장 카피타노의 복장을 살펴보고자 한다.

### 1) 판타로네(Pantalone)

옛 베니스 공화국 귀족중 가장 유명한 판타로네는 ‘사자를 기르는 사람’이라는 뜻의 ‘pianta il leone’를 축소한 이름으로 보인다. 코메디아 델라르테의 축이라고 할 수 있는 판타로네는 가끔 귀족이나 공사(公使)로 나오기도 하지만 일반적으로는 상업적으로 부를 축적한 베니스 상인으로 나온다.

엄숙한 외관에 의심이 많고 신중하지만 가끔 너무 순진하게 믿는 노인의 모순적인 성격을 지니고 있으며 말보다는 행동이 우선이 되는 인물이며, 모든 행동의 근원은 돈을 차지하려는 강한 욕구에서 비롯된다.

또한 헛된 사랑에 쉽게 빠져들고 현명하지 못한 행동으로 그의 아들이나 하인들로부터 어리석은 영감으로 따돌림을 받기도 하며, 그의 자식들이 늘 그를 괴롭히고 어렵게 만드는 상황으로 그려진다(<http://www.getdol.com>).

지갑과 돈을 지키기 위해 허리를 굽히고 구부정한 자세로 팔을 옆구리에 붙이고 서있는 그의 행동에서 돈에 대한 집착을 보여준다. 극중에서 화가 나거나 매우 기뻐서 흥분하게 되면 기계체조 선수나 곡예사가 하는 동작과 흡사한 매우 격렬하고 극단적인 동작을 취한다.

그는 튀어나온 매부리코에 흑갈색이나 갈색을 띤 반가면을 썼는데 눈썹이 나는 눈 위 돌출부가 아주 강조되었고, 콧수염은 길고 뾰족해서 코 아래에 삿갓모양을 만들었으며, 흰 턱수염은 길고 뾰족해서 말을 할 때 마다 희극적으로 움직였다.

판타로네는 타이트하고 앞에 단추가 달린 밝은 붉은색의 짧은 재킷과 같은 색의 밀착되는 바지(trousers)를 입었다. 가끔 셔츠칼라를 재킷 위쪽으로 젖혀져있으며 평범한 소매가 있는 길고 검은 외투나 롱 코트인 지마라(zimarra)로 몸을 감쌌다. 머리에는 챙 없는 그리스풍 모자나 가장자리가 말린 검정색 토그를 쓰고, 발에는 터키풍의 샌들이나 부드러운 슬리퍼를 신었다.

16세기동안 판타로네는 벨트에 항상 커다란 단도와 돈주머니를 지니고 다녔으며 부끄럼 없이 남근상을 눈에 띄게 하였다. 때로 다른 시기에는 리본을 붙들어 매거나 윗부분이 말린 붉은 색 스토킵과 함께 짧은 브리치즈(breeches)를 입은 모습으로 묘사되었다.

### 2) 아를레키노(Arlecchino)

코메디아 델라르테 형식 중 가장 다양한 것은 하인 잔니(zanni)역이며 대부분 2명의 잔니를 필요로 했는데 한 명은

현명하고 다른 한명은 우둔했다. 아를레키노는 두 번째 잔니로 초기에는 두드러지지 않았지만 17세기 중반이후 인기를 끌었다.

베니스 사람이었던 18세기 희극작가 골드니(Goldoni)가 아를레키노를 성공적으로 활용해 베니스 사람으로 알려지기도 했지만 아를레키노는 직업을 찾아 평야로 내려온 베르가모(Bergamo)출신이다(Fava, 2007, p. 48).

17세기이전 아를레키노는 무례하고 빈정대기 좋아하는 상스러운 광대로 무엇보다 육체적 민첩성을 지닌 인물로 나타난다. 코메디아 델라르테에서 가장 암시적이고 자유분방한 인물로, 가볍고 피가 많고 몸을 자유자재로 줄이거나 늘릴 줄 알아서 흥내내기 어려운 감초역할이다.

17세기에는 대중적인 배우 도미니크(Dominique)에 의해서 좀 더 재치있고 세련되게 변했으며, 18세기 골드니(Goldoni)는 그를 정이 많고, 덜 거짓말쟁이이며, 덜 게으르며, 하급 일을 하지 않는 인물로 그렸다.

아를레키노 가면에 대해서는 일반적으로 고대 아프리카 노예 역할에서 유래되었다는 설과 중세의 악마를 희극적으로 재현하였다는 프랑스 기원설, 셋째로 베르가모의 하층계급 출신이라는 유래설 등 세 가지 기원설이 있다(Grantham, 2000, p. 183).

아를레키노의 원본 가면은 검정색 반가면(half-mask)과 턱 조각으로 구성된다. 짧은 들창코, 풍성하게 쉰 머리카락이 있고, 눈썹과 수염은 덤불같이 뻗은 털로 덮여있으며 이마에는 약간 우스꽝스러운 아치형 눈썹과 두드러진 주름살이 있다. 눈 밑의 커다란 혹, 사마귀가 있는 검은 색상의 마스크는 야만적이고 악마같은 인상을 준다.

일반적인 아를레키노의 가면은 코가 찌그러지고 뺨에는 두개의 깊은 홈이 파져 있으며 눈 분위에 동그란 구멍이 뚫어진 털복숭이 모습인데, 처음에는 가죽으로 만들어지다가 나무틀로 구조되기도 하고 이후에는 판지에 밀랍을 입혀 만들기도 했다.

아를레키노의 모습은 허리 아래에 벨트를 맴으로써 배가 더 많이 튀어나와 보이며 그의 발은 늘 춤을 추고 있거나 O자형의 다리모양을 만들기도 하고 가끔은 발레하는 것처럼 보이기도 하여 특징적이다.

가장 오래된 것으로 알려진 아를레키노의 의상은 우리에게 익숙한 장식적 의상과는 매우 다르다. 구멍이 송송 나서 그 사이로 살이 드러나 보이는 옷과 바지를 입다가 그 후에는 구멍을 막기 위해 여러 색상의 형글조각을 붙여서 께맨 옷을 입었다. 의상의 바탕색보다 진한 여러 가지 색의 조각천이 바지와 긴 재킷의 여기저기에 바느질되었다. 이것은 17세기까지 지속되지 못했는데 파랑, 빨강, 녹색의 삼각형 조각천들은 대칭적인 패턴으로 배열되고 가느다란 노란 장식

끈(브레이드)에 의해 함께 연결된다. 17세기말에 삼각형의 천들은 마름모꼴이 되고 재킷은 짧아졌으며, 이렇게 형겔조각을 붙여 만든 화려한 색상의 의상은 현대까지도 전해 내려오는 어릿광대의 전형적인 의상으로 이용되고 있다.

모자는 헨리 2세(Henri II)의 부드러운 모자처럼 토끼나 여우의 꼬리털이나 깃털 문치로 장식되었는데, 17세기말에는 챙 없는 모자대신 이각모(二角帽)를 쓰게 되고 그 후에는 토그(toque)로 대체된다. 허리에는 목검인 슬랩스틱(slapstick) 외에 비어있는 지갑이나 돈주머니를 차고 있다.

그가 지니고 다닌 슬랩스틱은 나무 조각 두개를 합쳐서 만들며 그것으로 치면 매우 날카로운 소리가 나는데 무기로, 요술지팡이로, 손가락으로, 기타와 같은 악기로 사용되었으며 남성의 상징물이 되기도 했다. 슬랩스틱은 아를레기노 복장의 일부분이며 당시 회화에서 벨트 아래에 밀어 넣고 있는 모습을 확인할 수 있다.

### 3) 카피타노(Capitano)

오만한 스페인 군인 카피타노는 원래 이태리의 장교로 등장했으나 차차 스페인 군주 같은 인물로 바뀌었는데 이는 당시 지루한 군, 소 전쟁을 통하여 외국용병에 대한 이태리 사람들의 증오에서 비롯된 것이라고 볼 수 있다.

카피타노는 살인청부업자이자 용병으로 전투에서도 위대하고 사랑에서도 위대한 가장 영웅적인 인물이다. 늘 자신의 군사적 수훈을 자랑하지만 사실 비겁쟁이로 허풍일 뿐이며 호색적이고 음모에 속기 쉬워 언제나 젊은 여자와 과부와 사랑에 빠져있다.

또한 자신이 가난뱅이라는 티를 전혀 드러내지 않으려고 눈물겹게 노력하는 사람임을 강조하며, 자신의 가난을 어떻게든 정당화하려고 하는 이중적이고 위선적인 성격이다.

카피타노의 특징은 크고 긴 코, 양끝이 아래로 처진 콧수염, 큰 목소리, 거만함, 위협에 직면하면 무조건적인 두려움, 작은 장애물에도 걸리고 넘어지는 행동, 군대와 성욕에 노출증, 위세 등으로 설명된다. 카피타노의 몸짓연기의 특징은 정복자의 모습을 드러내기 위해서 최대한 발을 벌리고 서거나 가슴을 앞으로 쭉 펴고 허리를 꼴뚜기 세우고 있다.

원래 카피타노는 젊은 여성의 원치않는 구혼자로 자주 등장했는데 행동이나 의상에 과장은 없으며 검, 망토, 깃털이 장식된 모자가 그의 표준의상이다.

초기 이탈리아의 카피타노는 헬멧이나 모리온(morion, 16-17세기의 스페인 보병 투구), 담황색의 가죽 띠와 긴 칼을 지녔으며, 스페인풍의 원형은 거대하게 풀 먹인 러프(ruff), 긴 깃털장식 모자, 윗부분이 부채꼴로 넓어진 부츠로 단장되었다. 17세기초 판화가인 아브라함 보스(Abraham Bosse)는 타이트하게 맞는 줄무늬 옷과 깃털 장식된 펠트 모자로 카피

타노를 표현하였으며, 위로 향한 모양의 콧수염은 헨리 4세(Henri IV) 스타일의 수염으로 대체되었다. 17세기 중엽으로 가면서 카피타노 스페자퍼(Capitano Spezzafer)는 왕궁의 시종처럼 입고 있는데 뿌르뿌왕(pourpoint)과 넓은 브리치즈, 두꺼운 러프, 깃털 장식된 작고 둥근 모자 차림이다. 18세기 이태리에서의 복장은 코트, 베스트, 무릎길이의 브리치즈, 트리콘 모자로 구성되었고 아주 긴 칼을 끝이 위로 향하게 차고 있다. 의상은 화려하지만 낡은 형태로 과장된 자기 과시에 비하여 초라한 걸모습을 보여주고 있다.

카피타노의 최초 가면은 피부색이며, 그 캐릭터의 기초가 되는 크고 위협적인 긴 코와 철제 스파이크같이 사나워 보이는 수염을 지니고 있었다. 일반적 모습의 가면은 용사의 외관과 겁쟁이 성격 사이에서 대조적인 것을 강조하는 경향이 있다.

## 2. 한국 가면극의 가면과 복식

우리나라말로 가면은 광대, 초라니, 탈, 탈박, 탈바가지, 판낫 이라고 하는데 일반적으로는 탈이 널리 쓰이고 있으며 한문으로는 가면(假面), 면구(面具), 대면(大面), 귀두(鬼頭), 가두(假頭), 괴뢰(傀儡), 광대(廣大)등의 용어가 있다(최창주, 2007, p. 111).

가면의 가장자리에는 베로 꿰매 붙인 탈보라는 것이 있는데 이것은 가면을 쓸 때 가면을 붙잡아 매게도 되어있고 후두부를 가리는 역할을 한다(최상수, 1983, p. 16).

가면은 연희자의 섬세한 몸짓을 제한하고 방해하게 마련이다. 또한 가면의 입이나 턱의 구조를 아무리 잘 만들어도 대사표현에 제약과 방해가 되기 마련이다. 따라서 가면을 착용할 때는 먼저 이마받이를 동여매고 가면을 쓰는데 이는 그대로 쓰면 가면 내부가 얼굴과 닿아 호흡도 거북하고 말을 제대로 할 수 없으므로 공간을 약간 여유 있게 하기 위함이다. 이마받이는 아기 기저귀천 같은 형겔을 여러 번 접어 같은 천으로 짠 다음 두툼하게 접은 부분을 이마에 대고 머리에 묶는다.

산대놀이의 가면은 매우 인간적인 모습이고 비교적 아기자기하고 손질이 많이 가해져서 기교적이고 다양하며, 가면의 크기가 대부분 비슷한 중가면이 많이 등장한다. 또한 대체적으로 선이 둥글고 사실성이 강조되어 부드럽으면서도 해학적이다. 전반적으로 완만한 곡선과 곱게 다듬어진 볼록면을 지니고 있고 색감 또한 밝고 회화적으로 배합되어 있다.

산대놀이 가면은 원래 나무가면이었다가 현재는 바가지 가면으로 바뀐 것인데, 바가지 위에 노송피(老松皮)로 코, 눈썹, 턱 등을 깎아 붙이고 노끈으로 주름살과 눈의 가장자리 형태를 만들어 붙인 다음 그 위에 한지를 다시 바르고 채색

을 입히는 방법으로 가면을 제작하였다(한국문화재보호재단, 1996, p. 47). 전통적인 색은 오방색에 근거하며 청, 백, 적, 흑, 황색의 이 다섯 가지 색은 녹색, 벽색, 홍색, 유향색, 자색의 간색을 두었다.

바가지 가면은 얼굴형이 바가지 모양의 반구형으로 통일되어 있어 가면의 개성에 따른 조형적 특성이 약화되게 마련이다. 나무가면처럼 파내어 조형성을 나타낼 수 없으므로 자연스러운 입체감을 살릴 수 없고 기껏해야 다른 재료를 덧붙여 얼굴의 볼거진 부분을 강조할 따름이지만 가벼워서 가면 사용의 가능성이 가장 높다.

가면극에 등장하는 인물들은 고유한 이름을 지니지 않고 문둥이, 어딩이, 말뚝이, 취발이, 영감, 할미, 양반, 노장, 먹승 등 연령, 신분, 직업, 외형에 따른 명사를 그대로 사용하여 사회적인 성격을 반영하는 익명성을 지닌다.

주요 등장인물인 양반, 말뚝이, 노장의 가면과 복식에 대해 살펴보고자 한다.

### 1) 양반

국가문화재로 지정되어있는 11개의 가면극에 빠짐없이 등장하는 양반과장에서 긍정적인 인물인 말뚝이가 부정적인 인물인 양반을 풍자하고 아우하는 행위는 본질적으로는 광대연희의 계승으로 보이며, 가면을 착용하지 않고 재담과 연기로 전개했던 유희가 조선시대 후기에 이르러 가면을 착용한 양반형과 말뚝이형 인물로 유형화되었다.

양반은 지역에 따라 세 사람내지 일곱 사람이 나와 주로 말뚝이와 상대하는 것으로 짜여 있으며 산대놀이에서는 무지하고 무능력한 샌님과 그의 아들이자 아버지의 권위에 편승하려는 서방님과 도련님이 등장한다. 양반과장에 등장하는 양반들은 제 역할을 하지 못하는 군상들인데 이렇게 집단적으로 등장하는 것은 집단적으로도 말뚝이를 통제할 수 없을 정도로 양반의 권위가 추락하고 지배력이 약화되었음을 의미한다.

양반끼리의 대립에서는 문자풀이에서 무식을 폭로하거나 학식이나 출신성분을 다툼으로서 양반들의 허세를 스스로 폭로하며 말뚝이와의 대립에서는 양반의 권위와 존엄성을 보이려고 하지만 능란한 말솜씨와 유식한 말뚝이에 의해 저속한 인물로 전락하고 만다.

양반은 점잖은 체 발걸음을 드문드문 띄우며 갈지자(之字)걸음으로 등장하는데 아버지는 흰 수염이 가슴 아래까지 늘어진 흰 색의 노인 가면을 쓰고 소매 너른 흰색 창의(靛衣)에 정자관(亭子冠)차림이며 흰색 부채를 들었다. 서방님과 도련님도 흰색의 가면을 썼는데 서방님은 창의에 갓을 쓴 차림이고 도련님은 남색(藍色) 쾌자(快子)를 입고 검정색 복건(福巾)을 썼다. 이처럼 세 사람의 복식은 양반 신분임을 나타

내고 수염의 유무는 연령을 알 수 있게 해준다. 하지만 신발의 경우 양반의 신분임에도 불구하고 짚신을 신은 모습이 보이는데 이는 양반계급의 비단신은 공연장소가 마당임을 감안하여 볼 때 사용하기 어려웠을 것이며 비용의 문제도 있었을 것으로 생각된다.

지체 높은 양반이나 샌님의 가면은 대개 흰색인데 얼굴이 희다는 것은 험한 일을 하지 않고 귀하게 자랐다는 것을 뜻하며 세상물정을 모르는 전형적인 허약한 선비임을 나타내기도 한다.

또한 다른 지역의 양반가면들은 한 걸 같이 언청이거나 입이 비뚤어졌거나 코가 비뚤어졌거나 백짓장같이 하얀 얼굴빛이거나, 얼굴이 홍·백의 두 색으로 표현되어 비정상적이다. 이처럼 양반가면이 추하고 비정상적인 모습으로 변모한 이유는 양반에 대한 평민들의 반감의 표현이라고 할 수 있다.

### 2) 말뚝이

말뚝이의 역할은 지역에 따라 비중과 표현방식이 조금씩 다르지만 양반에게 지배받으며 생활하는 천민으로 양반을 비꼬는 역할은 동일하다.

양반을 풍자하고 조롱하는 말뚝이의 존재는 새로운 상업도시의 주인공인 동시에 도시 탈춤의 후원자이기도 한 상인 계층이나 지반 이속의 지위상승을 간접적으로 보여주는 것이다.

인간관계의 상하 질서가 지니는 모순과 비리의 폭로 정도는 농촌 가면극이 도시 가면극으로 변화해가면서 더욱 깊어진 것으로 보인다.

한편 한문고사를 인용하여 양반처럼 유식함을 자랑하면서 주인 양반을 혼내주는 장면이 있는데 이는 높은 신분의 언행을 혼내 내면서 그 허위의식을 비판함으로써 등장인물 상호간의 입장이 뒤바뀌는 모습을 우스꽝스럽게 나타내는 것이다.

말뚝이는 흰색 바지에 녹색의 짧은 저고리를 입고 붉은 띠와 행전을 맨 차림이거나 흰색 바지, 저고리 위에 흑색 등거리를 입고 머리에는 패랭이를 쓰고 있다. 바른 손에는 채찍을 낀 채 굿거리장단에 맞추어 우스운 춤을 추며 등장하는데, 말뚝이가 들고 있는 채찍은 사회의 비리와 병폐를 폭로하는 역할을 하며 양반계급의 부패와 무능함을 깨우쳐주는 도구이다.

말뚝이의 붉은색 가면은 타원으로 돌출한 큰 눈썹을 지니고 있고 아랫입술이 윗입술을 가릴 정도로 큰 타원형으로 돌출되었으며, 양 볼에 타원형으로 돌출한 흑이 있는 등 얼굴의 모든 분위가 과장된 형태로 되어 있어 위협적인 인상을 주는 귀면(鬼面)형이다. 붉은 색은 억압된 삶에 대한 저항의



식을 상징적으로 나타내고 있기 때문에 늙은이와 지배층을 공격하는 젊은 말뚝이의 가면에 붉은 색이 많이 쓰인 것으로 보인다(이화순, 2005).

말뚝이는 외형적으로 보면 억지로 복종시키려고 하는 양반들에게 복종하는 척하지만 실제로 그의 언행은 양반보다 능름하고 활달하며 고상할 뿐만 아니라 내면적으로는 양반에 대한 비판과 야유로 가득 찬 모습이다.

3) 노장(老長)

일반적으로 노장이라 하면 나이가 많고 도가 높은 스님을 지칭하는데 가면극에서는 세수 한번, 목욕 한번 못하여 악취가 나는 늙고 무기력하며, 종교인으로서 본분을 잊어버리고 여인에게 유혹을 당해 파계하게 된 파계승이다.

가면극에서 종교에 대한 비판은 조선 후기 및 말기적인 상황을 반영하고 있는데 당시 서민의 입장에서 권위를 상실해가는 불교와 승려들의 작태를 우려하여 비판하고 충고한 것이라 할 수 있다.

양주 가면극에서는 여섯째 마당이 노장 마당인데 노장의 송낙을 보고 터주를 모실 때 사용하는 짚주저리 혹은 새둥지라고 비웃는 장면이 나오기도 한다(서연호, 1987, p. 74). 회색 장삼에 붉은 가사 혹은 붉은 띠를 매고, 회색 행진, 송낙을 쓰며, 목에는 긴 염주를, 손에는 작은 염주를 걸고 한손에는 화선(畵扇)을 들고 다른 손에는 구절죽장(九節竹杖)을 짚고 투전(投錢)도 갖고 나온다.

장삼의 소매는 넓고 길어서 춤출 때 춤사위를 강조할 수

있으며, 무릎정도의 짧은 길이지만 트임이나 무가 없어서 움직일 때 마다 앞이 벌어진단다.

부채는 무언가 감추는 도구로 쓰이며 때로는 바람을 일으키는 도구로도 사용하여 은폐의 기능과 풍류의 기능을 함께 암시하고 있다. 또한 구절죽장 혹은 육환장(六環杖)은 기대는 물건으로써 노장이라는 신분적 권위의 상징이자 남근의 상징이다.

노장의 겉모습만 보면 송낙을 쓰고 먹장삼 혹은 회색 장삼을 입고 가사를 걸치고 백팔염주를 목에 건 승려이지만 송낙(송라松蘿)이 예전에 소나무겨우살이를 엮어 만든 여승(女僧)이 쓰던 모자라는 것(박진태, 1985, p. 33)을 인지하면 노장의 이중성을 알아낼 수 있다.

양주 가면극의 노장 가면은 검은 바탕에 흰점과 홍점이 전면에 불규칙하게 찍혀있고, 이마에 주름이 깊고 눈 속은 황색이며 광대뼈가 높다. 아랫입술, 뺨, 이마의 혹은 나무를 깎아 만들어 붙였으며 붉은 아랫입술이 강조되어 앞으로 내밀었다. 검은색 표면에 무수히 찍혀있는 희고 누런 반점은 여러 해 동안 수도에 정진하느라 무아지경에 빠져 있었기 때문에 쌓인 파리똥이라고 한다.

3. 등장인물별 복식특성



가면극의 연희자들이 역할에 따라 착용하고 등장하는 전형적인 의상과 가면, 소품 들을 <표 1>과 <표 2>로 정리하였다.

코메디아 델라르테에서는 주인공 판타로네와 하인인 아틀레키노의 대조적인 행동과 복장을 통해서 희극의 근원인

<표 1> 인물별 복식과 행동특성

	코메디아 델라르테			한국 가면극		
	판타로네	아틀레키노	카피타노	양반	말뚝이 노장	
가면	매부리코 삿갓모양 콧수염 흰 턱수염 흑갈색 갈색	들창코 컬된머리털 덤불같은 눈썹과수염 검정색 혹은 검정색 사마귀	크고 긴 코 날카로운 콧수염 피부색 검정색	언청이 코 빼돌이 입 빼돌이 흰색	돌출된 큰 눈썹 큰 타원형 입술 돌출된 혹은 붉은색	높은 광대뼈 붉은 입술 많은 반점 검은색
의상	짧고 붉은색 재킷 붉은색 바지 셔츠 롱 코트 토그 벨트 샌들 슬리퍼	색형겉이 패치된 긴 재킷과 바지 이각 토그 벨트	코트 베스트 브리치즈 망토 깃털장식 트리콘 긴 부츠	흰색 창의 도포 전복 세조대 정자관 갓 복건	선장식 저고리 바지 행진 흑색 등거리 패랭이	먹장삼 홍가사 (홍띠) 행진 송낙
소품	단도 돈주머니	슬랩스틱 빈돈주머니	장검 단검	부채	채찍	염주, 부채 죽장, 육환장
행동특성	탐욕적 인색함	민첩성 지위상승욕	이중적 허풍쟁이 위선적	위세적 허위허식 무능력	활달함 비판적 풍자적 현명함	유혹에 약함 이중인격 위선적 무기력
신분	귀족	하인	퇴역군인	양반	하인	노승

〈표 2〉 인물별 가면과 복식

		코메디아 델라르테				한국 가면극	
		판타로네	아를레키노	카피타노	양반	말뚝이	노장
가면							
							
							
의상 소품							
							
							

권위자와 희생자, 부와 가난, 특권층과 소외계층간의 차이를 볼 수 있다.

특히, 아를레키노의 색 형질으로 기운 의상은 관객들이 그의 신분계급을 한눈에 식별할 수 있게 하였으며, 우스꽝스

러운 결투장면에서 목검을 사용하게 함으로서 한층 과장된 분위기를 연출할 수 있다.

또한 카피타노 복장의 역사는 각 시대마다 당시의 스타일과 변화를 따라갔기 때문에 일반적으로 군복의 역사와 같다. 카피타노의 변칙이는 눈, 뾰족한 콧수염, 큰 코, 큰 소리를 내며 질질 끌리는 한 없이 긴 검, 그리고 그의 허리춤에 달려있는 단검들은 모두 그의 군대식 태도의 상징물로 볼 수 있다.

한국의 가면극에 등장하는 세 사람의 양반복식은 양반 신분임을 자연스럽게 나타내고 있으며 수염의 유무로 연령을 알 수 있게 해준다. 말뚝이는 연희자이면서 당시 현장에 있는 관중의 복장으로 등장함으로써 서민인 관객들을 대변하는 역할을 하고 있다.

한편 노장은 검은 탈과 떡장삼을 입고 있는데 검은색은 노장의 걸모습만의 색이 아니라 노장의 속마음도 검다는 사실을 아울러 나타내는 것으로 곧 도덕적으로 음흉한 이중인격자이어서 사회적 악의 대상으로 간주되는 인물임을 의미하기도 한다.

코메디아 델라르테의 가면은 표면이 매우 얇고, 배우의 얼굴에 밀착되는 형식으로 가면 자체를 부정할 정도로 눈이 개방되어 있으며 상징적인 메이크업의 형태를 갖추고 있는 역할 특성에 충실한 인물형 가면이다.

반면에 한국의 가면은 눈, 코, 입이 실제보다 과장되거나, 눈이 비뚤하고, 눈꼬리는 사납게 찢어져 있는가 하면 입이 심하게 비뚤어져 있는 등 비정상적이거나 과장된 경우가 많다. 이렇게 한국의 가면이 코메디아 델라르테의 가면보다 기괴함에도 불구하고 가면에서 인간적인 모습을 느낄 수 있는 것은 자연과 어우러져 삶을 살아가던 민중의 삶과 철학이 내포되어 있으며 곡선을 많이 사용하여 부드럽고 친근한 느낌을 줌으로써 사실성을 지니기 때문이다.

#### IV. 결론

비슷한 시기에 성행되었던 이탈리아의 코메디아 델라르테와 한국의 가면극은 몇 가지 공통점과 차이점을 보인다.

공통점으로는 첫째, 우리나라의 경우 기생조합이 생긴 이후 기생들이 상좌와 소무(小巫)역을 맡게 되었고 코메디아 델라르테 역시 1560년 여배우가 출연하기까지 배우는 모두 남자로 구성되었는데 이는 여성의 사회적 위치가 확립되지 않았던 시기라는 점과 이동이 잦은 공연예술의 형태였기 때문으로 보인다.

둘째, 등장인물은 각각 특유의 이름을 갖고 성격, 복장, 가면, 연기스타일등에 유형적인 특징을 갖추고 있다. 이렇게 정해진 특징으로 관객은 역할에 대한 이해가 빠르고 배우들은 유형적인 가면과 의상을 착용함으로써 그 역할에 몰입하

기 쉽다는 이점을 지니게 된다.

의상 뿐 만 아니라 슬랩스틱과 채찍 같은 소품도 배우를 시각적으로 인물화 하는데 있어 완전한 모습을 갖추도록 도와주는 중요한 역할을 한다.

셋째, 두 예술 모두 무대배경이 큰 몫을 차지하지 못하기 때문에 무대의상의 역할은 더 중요하다. 가면극은 간접적으로 서민의 곤궁함을 대변해주기에 당시 일상적인 귀족과 평민들의 의상이 그대로 착용되었다.

차이점으로는 첫째, 배우의 얼굴은 희로애락을 표현하는 가장 중요한 요소이므로 그 얼굴을 가리는 가면의 의미는 매우 크다. 한국 가면의 대부분이 얼굴 전체를 가려 대사의 전달이 어렵고 배우의 대사를 제한하는 반면 코메디아 델라르테의 가면들은 얼굴의 윗부분만 가리기 때문에 배우의 입과 턱이 노출되어 대사를 자유롭게 구사할 수 있고 인물성격에 따라 여러 감정을 표출하기가 용이하다.

둘째, 한국가면의 색상은 붉은색, 검은색, 흰색이 많고 지역에 따라서는 푸른 남색도 일부 보이며 얼굴색에 가까운 황색을 간색(間色)으로 쓰는 등 대체로 다양한 색으로 인물의 성격, 성별, 신분을 상징한다. 반면 코메디아 델라르테의 가면은 흑갈색이나 검정 등 대부분 가면의 색상이 어두운 편이며 간혹 피부색의 것도 사용된다.

셋째, 코메디아 델라르테의 가면이 원목을 깎거나 가죽을 주조하여 인물의 형상을 입체적으로 조형해내는데 비해, 한국의 가면은 가름한 반구형 바가지를 이용해 표면에 송피나 노끈등 다른 재료를 덧붙임으로서 돌출부위를 강조하여 입체감을 만드는 제작기법의 차이를 보인다.

넷째, 코메디아 델라르테의 의상은 그 인물이 어느 지방 출신인가에 더 관심을 가졌으며 인물의 개성에 맞게 세기별로 변화된 당시의 실루엣과 소재, 색상을 선택하여 의상에 반영하였으나 한국 가면극의 의상은 조선시대 양반과 서민 남녀 복장의 실루엣과 소재, 색상을 그대로 차용하고 있어 시대적으로 공감대를 얻기에 부족함이 있다.

가면희극은 시대적 상황과 역사적 상황과 궤를 같이하여, 서민의 의식에서 출발한 고유미가 있는 무대예술로서 올바른 창조계승을 위해서는 과거 전통 가면극이 과거 인물의 전형성을 담아내었듯이 현대에 맞는 의상과 소품으로 인물을 창조함으로써 시대극이라는 한계성에서 벗어나 그 가치를 개발하고 논리적인 체계를 갖추어 한국적 민족연극으로서 발전의 길을 모색해야 한다.

본 연구의 제한점으로는 실물자료가 아닌 사진자료에 근거하여 색상과 소재를 상세하게 파악하지 못한 점과 연구의 대상을 경기도 지역의 산대극에 국한시켜 연구한 점을 한계로 밝히며 차후 연구에서는 한국의 다른 가면극과의 복식특성을 비교 고찰하고자 한다.

■ 참고문헌

- 김찬자(2001). 코메디아 델라르테 연구. **한국연극학**, 16(1), 207-243.
- 류영균(1994). 이태리 가면극 commedia dell' arte에 관한 연구 : B.C. 1500년대 시초부터 현재까지. **서울시립대학교 논문집**, 28, 31-53.
- 박진태(1999). **한국 민속극의 실천**. 서울: 역락.
- 서연호(1987). **산대 탈놀이**. 서울: 열화당.
- 서연호(2002). **한국 가면극 연구**. 서울: 도서출판 월인.
- 서연호(2006). **한국연극전**. 서울: 연극과 인간.
- 손봉희(2004). Commedia dell' arte 의 연기원리와 실제에 관한 연구. 성균관대학교 석사학위 청구논문.
- 이두현(1981). **한국의 가면**. 서울: 일지사.
- 이두현(1994). **한국가면극**. 서울: 서울대학교출판부.
- 이병옥(1982). **송파산대놀이 연구**. 서울: 집문당.
- 이화순(2005). 한국 전통탈의 조형미를 응용한 아트메이킹 연구. **한국의류산업학회지**, 7(2), 237-246.
- 정병호(1999). **한국의 전통춤**. 서울: 집문당.
- 정봉석(2006). **연극과 영화**. 부산: 동아대학교출판부.
- 정일권(2003). 한국 전통극의 희극성 연구. 조선대학교 박사학위 청구논문.
- 최상수(1983). **해서가면극의 연구**. 서울: 정동출판사.
- 최웅, 유태수, 이대범(2004). **한국의 전통극과 현대극**. 서울: 북스힐.
- 최창주(2007). **한국 연희극과 마케팅**. 서울: 연극과 인간.
- 한국문화재보호재단(1996). **한국의 탈**. 서울: 태학사.
- Beacham, R. C.(1991). **THE ROMAN THEATRE AND ITS AUDIENCE**. N.Y.: Routledge.
- Brockett, O. G., & Hildy, F. J.(2005). **연극의 역사**. 전준택, 홍창수(공역). 서울: 연극과 인간. (2003년 원저발간)
- Duchartre, P. L.(1966). **THE ITALIAN COMEDY**. N.Y.: DOVER Pub. INC.
- Fava, A.(2007). **The comic mask in the commedia dell' arte**, ILLINOIS: Northwestern University press.
- Grant, N.(2002). **HISTORY OF THEATRE**, London: Hamlyn.
- Grantham, B.(2000). **Playing Commedia**, London: Heineman.
- Mentor Actor's Academy <우리나라 가면극의 미적 가치와 특성> 2008. 7. 20
- Nunley, J. W., & Mccarty, C.(1999). **Masks Faces of Culture**. N.Y.: Harry N. Abrams INC.
- Oreglia, G.(1968). **commedia dell'arte**. Norfolk: Methuen & Co. Ltd.
- Rudin, J., & Crick, O.(2001). **commedia dell'arte. a handbook for troupe**, New York: Routledge.
- Wilson, E., & Goldfarb, A.(1999). **Theater: THE LIVELY ART**, Boston: McGraw-Hill College.
- Wilson, E., & Goldfarb, A.(2000). **세계연극사**. 김동욱(역). 서울: 한신문화사. (1996년 원저발간)  
[http://cafe.naver.com/infonews.cafe?iframe\\_url=/ArticleRead.nhn%3Farticleid=363](http://cafe.naver.com/infonews.cafe?iframe_url=/ArticleRead.nhn%3Farticleid=363)
- [http://ja.wikipedia.org/wiki/Commedia\\_dell'arte](http://ja.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell'arte)  
 검색 2008. 5. 31
- <http://www.getdol.com> 민족예술의 새 지평을 여는 갯돌 <commedia dell'arte의 분석적 연구> 2008. 6.11.

접 수 일 : 2008년 10월 10일  
 심사시작일 : 2008년 11월 5일  
 게재확정일 : 2008년 12월 4일