

아힘 프라이어의 판소리 오페라 ‘수궁가(Mr.Rabbit & Dragon King)’의 공연의상 연구

유진영 · 이인성**

이화여자대학교 의류학과 박사과정 · 이화여자대학교 의류학과 교수**

A Study on Performance Costumes for ‘Mr. Rabbit & Dragon King’, the Achim Freyer’s Pansori Opera

Jin-Young Ryu · Inseong Lee**

Doctor’s course, Dept. of Clothing & Textiles, Ewha woman’s university

Prof., Dept. of Clothing & Textiles, Ewha woman’s university**

(2013. 10. 11. 접수; 2013. 12. 14. 수정; 2013. 12. 19. 채택)

Abstract

The costumes (including mask) of the first World Master series of The National Changguk Company of Korea, Achim Freyer’s ‘Mr. Rabbit & Dragon king’ is directly designed by Achim Freyer who was in charge of direction and stage design. The new form called Pansori opera is proposed for modernization of Korean traditional opera, it maintained the original form of music yet introduced play form of opera. The costumes and stage also promoted modernistic transformation while maintaining the original Korean form.

The overall concept of ‘Mr. Rabbit & Dragon king’ costumes emphasizes comical effect by abstractness like childlike scribble. It expressed characteristic of characters diversely through exaggeration and expansion while maintaining original form of Hanbok, used surface of costumes as a drawing board, and created flat and geometrically transformed silhouette. The complicated characters was caricatured like everyone is doing mask play by using masks, and it still maintained sophisticated oriental color with modern application of five cardinal colors. It may seem it just mixed our traditional elements like a hint of humor, however, it could be known that it introduced various techniques in it to deliver new subject while maintaining the original form of ‘Mr. Rabbit & Dragon king’. From this study, open mind for our tradition and need for diverse attempt could be rediscovered and could also see the possibility to contribute on creating a Nation Brand of traditional performing art.

Key Words: Achim Freyer(아힘 프라이어), Stage costume(무대의상), Pansory opera(판소리 오페라), Mr.Rabbit & Dragon King(수궁가)

I. 서론

1. 연구의 목적 및 의의

전 세계적인 K-POP의 열풍은 한국문화에 대한 관심을 불러일으키고 있다. 이런 흐름을 타고 국내의 전통공연단체들은 세계진출을 위한 대표적인 문화 콘텐츠 개발을 추진하고 있다.

Corresponding author ; Inseong Lee
Tel. +82-2-3277-3105, Fax. +82-2-3277-3079
E-mail: gaby@ewha.ac.kr

※ 이 연구는 2011학년도 이화여자대학교 Ewha Global Top 5 Project 연구비 지원에 의한 연구임.

이를 위해 대표적인 국립 공연단체인 국립극장은 2010년 ‘세계거장시리즈’를 기획하였다. 현존하는 판소리 다섯마당을 글로벌 문화 콘텐츠로 개발하기 위해 세계적인 명성과 실력을 가진 해외 거장들에게 연출을 맡겨 진부함을 탈피하고 새로운 시각과 국제적인 감각을 도입하는 것이다(국립극장 편, 2012). 그 첫 번째 작품으로 2011년 9월 해오름극장에서 ‘토끼전’, ‘별주부전’으로 이미 대중에게 익숙한 ‘수궁가’를 발표하였다. 창극(唱劇)을 판소리 오페라라는 새로운 명칭으로 현대화하였으며 독일의 유명한 오페라 연출가인 아힘 프라이어(Achim Freyer, 1934~)가 연출과 동시에 무대, 의상, 조명디자인을 총괄하여 기존의 ‘수궁가’와는 완전히 다른 형태의 창극을 만들어내어 많은 관심을 받았다. 판소리 오페라 ‘수궁가’는 같은 해 12월에 독일 부퍼탈 오페라극장(Buppertal Opera House)에서 공연하여 한국의 원형적인 소리와 현대적인 연출이 조화된 작품이라는 평을 받음으로써 동시대의 관객들이 공감할 수 있는 작품임을 입증하였다(연합뉴스, 2011).

본 논문은 해외 거장인 아힘 프라이어의 ‘수

궁가’에 표현된 공연의상을 국내 연출가들에 의해 제작된 ‘수궁가’의 의상과 비교하여 공통점과 차이점을 고찰하고 해외 거장의 시각으로 해석된 한국적인 의상 요소를 분석하여, 향후 전통공연의 국제화를 위한 공연의상 디자인의 새로운 방향성을 제안하는 것이 목적이다. 이를 통해 일본의 가부키(歌舞伎)나 노오(能, Nō, Noh), 중국의 경극(京劇)처럼 전통성을 발전시켜 국제화를 이루어낸 극형식을 개발하는데 일조하여 한국 전통극예술의 발전에 기여하는 데 의미가 있다.

2. 연구의 범위 및 방법

연구의 범위는 체계적인 제작 시스템이 갖추어져 있으며, 대표적인 국립단체인 국립극장(국립창극단)에서 제작한 ‘수궁가’들로 한정하였다. 2011년 아힘 프라이어가 연출한 판소리 오페라 ‘수궁가’와 그 이전의 국내연출가들에 의한 ‘수궁가’에 나타난 주요배역의 의상을 중심으로 정하였다. <표 1>의 국립창극단 연보에 의하면, ‘수궁가’는 총 14회 제작되었는데, 2011년에 초

<표 1> 국립극장 소속 국립창극단 제작 ‘수궁가’ 공연 연보

공연명	연출	공연기간	형식	
제 2회 수궁가	김연수	1962.10.13.~15	완창	초연
제 19회 수궁가	이진순	1974.3.22.~25	완창	초연
제 21회 수궁가	이진순	1974.10.8.~12	완창	재공연
제 25회 수궁가	이진순	1976.10.29.~11.1	완창	초연
제 34회 수궁가	이진순	1981.5.13.~17	완관창극	초연
제 39회 토생원과 별주부	허규	1983.4.6.~29	완관창극	초연
제 40회 토생원과 별주부	허규	1983.5.28.~6.2	완관창극	재공연
제 53회 수궁가	박후성	1986.9.26.~27	완창	초연
제 57회 토끼타령	허규	1987.3.21.~26	완창	초연
제 86회 수궁가	김효경	1995.3.11.~18	완관창극	초연
제 101회 수궁가	김명곤	2000.5.6~14	완관창극	초연
제 106회 다섯바탕턴	정갑근	2002.10.23.~27	완창	초연
제 116회 수궁가	아힘 프라이어	2011.9.8.~11	판소리오페라	초연
제 117회 수궁가	아힘 프라이어	2012.9.5.~8	판소리오페라	재공연

(출처: 방아영, (2013). 국립창극단의 판소리 오페라 <수궁가>의 무대화과 연방방식 연구. 중앙대학교 대학원 석사학위 논문.)

연하고 2012년에 재공연한 아힘 프라이어의 '수궁가' 2회를 제외하면 국내연출가에 의해 총 12여 회의 정기공연이 올려졌다. 이 중에서 창자(唱子)과 고수(鼓手)가 판소리를 완창(完唱)하는 콘서트형식의 '수궁가' 7회는 무대의상이 창작되지 않아서 제외하였다. 나머지 5회는 무대와 의상, 조명이 제작된 완판창극형태의 공연으로서 1983년 허규 연출의 '수궁가(토생원과 별주부)'가 같은 해 재공연 되었으므로 총 4회의 공연을 대상으로 하였다. 자료형태는 국립극장 공연예술박물관에서 제공한 공연 DVD, 팸플렛, 공연사진, 관련뉴스 및 보도 자료를 활용하였다.

연구 방법은 아힘 프라이어의 '수궁가'와 국내 연출가의 '수궁가'에 나타나는 의상을 비교하여 공통점과 차이점을 분석하고, 아힘 프라이어 '수궁가'에 나타난 한국적 의상 요인을 고찰하였다.

II. 이론적 배경

1. 판소리 오페라의 개념 및 정의

2011년 창극은 판소리 오페라라는 새로운 형식으로 세계화를 위한 양식의 전환을 꾀하였다. 이 형식은 창극의 양식을 우리 시대의 문화적 상황에 맞게 변용시킨 새로운 연극적 시도의 하나로서 판소리의 음악적 원형을 살리면서 오페라의 제반 공연요소들의 독자성과 자율성을 최대한 활용하였으며, 기존의 창극에 익숙했던 한국 관객들에게는 틀을 깨는 파격적인 공연으로 화제를 모았다(김형기, 2012).

창극은 창(唱)을 기본으로 하는 우리나라 고유의 음악극으로서 판소리에 기반을 둔 고유한 전통공연예술 형식이다(한국민족문화대백과, 한국학중앙연구원). 황병기는 판소리가 중국, 일본과 비교하였을 때, 가장 차별화된 한국의 음악이며 여기에 대사, 무대, 의상, 조명등의 총체적인 공연 요소가 녹아있는 극형태가 창극이므로 창극은 한국의 전통성을 표현할 수 있는 가장 독창적이고 개성 있는 공연형태라고 하였다(임상우, 2010). 2000년 '수궁가'를 연출하였던 김명

곤도 공연기획의도에서 창극을 통한 우리만의 고유한 공연 양식의 개발에 대한 필요성을 강조하고 있다.

창극의 음악인 판소리는 한국에서 18세기에 발생하여 현재까지 전승되어온 음악예능의 한 형태로서, 2009년 12월 한국학중앙연구원에서 발표한 '한국의 문화상징 21가지(21 Icons of Korean Culture)'에서 19위를 차지할 정도로 대표적인 한국의 전통연희이다(김정탁, 2003). 판소리는 원래 창자(唱子)과 고수(鼓手), 두 사람이 진행하는 공연형태였으나, 1902년에 한국에 유입된 청나라 사람들이 청계천에 '청국관'이라는 전용극장을 설치하면서, 판소리를 분창(分唱)하여 대화창을 시도하였고, 인물이 대사를 주고받는 형식이 생기면서 창극으로 발전하였다. 이후 1934년 '조선성악연구회'에서 창극을 정식으로 제작하였고 공연형식으로 자리를 잡게 되었다. 이후 공연 예술이 서양화 되어 관객의 취향이 바뀌었으나 창극은 기존의 형태만을 고수하여 일반 대중의 관심을 잃어가던 중 1990년대에 오페라 연출가들이 영입되어 창극의 대중화를 시도하면서 현재에 이르고 있다.

아힘 프라이어의 '수궁가'가 가면의 도입, 음악적 형식의 모순 등으로 창극의 현대화에 잘 맞게 구현되었는지는 찬반논란의 여지가 많이 있었지만, 전통이 어떻게 동시대성을 갖출 수 있는 지에 대한 대안을 찾기 위한 시도인 것은 분명하다.

2. 아힘 프라이어의 작품세계

판소리 오페라 '수궁가'의 연출을 맡은 아힘 프라이어는 독일의 베를린에서 출생하여 베를린 국립 미술대학을 졸업하였다. 이후 극작가 베르톨트 브레히트(Bertolt Brecht)의 수제자로서 지금까지 해외의 수많은 극장에서 150여 편의 연극과 오페라를 연출하였다. 아힘 프라이어는 추상화가로서도 활발히 활동하고 있는데, 그의 화가로서의 역량은 공연 작품세계에 잘 반영되어 있다. 뉴욕 타임즈는 현재 오페라 무대에서 활동하고 있는 사람 중 '가장 위대한 연출가이자 아티스트'라고 평했으며, 2010년 LA 오페

라 극장에서 공연된 '니벨룽겐의 반지'와 1982년부터 함부르크와 드레스덴에서 장기공연 중인 '마술피리', 베를린 국립극장의 '세빌리아의 이발사' 등이 그의 대표적인 작품이다(손지수, 2013).

그의 작품세계는 날카로운 통찰력과 유아적인 단순성, 화려함의 대비, 형식상의 엄격성과 독특한 환상이 대조를 이루며 조화되어 있다(김형기, 2012). 그는 언어 위주의 연극보다는 음악극을 택하였는데, 음악극은 텍스트의 해석행위에서 벗어나 관객에게 자유로운 사고를 위한 공간을 줄 수 있기 때문이라고 한다.

또한 시각적인 영역에서 화가로서의 역량을 발휘하여 무대나 의상에 있어서 상상력을 바탕으로 한 우회적이고 풍자적인 표현을 통해 관객 스스로 사고할 여지를 주고 있다. 이러한 그의 작품 미학을 김형기(2012)는 '그림연극'으로 정의하고 있는데, 그림연극이란 관객에게 극공간은 사실적인 공간이 아니라, 액자들안의 회화작품을 보는 것과 같다는 것이다. 극장의 프로시니엄 스테이지(Proscenium Stage) 안의 공간에 배우, 무대장치, 의상 등의 살아 움직이는 연극기호들을 기입하는 것이다(네이버 지식백과). 따라서 프라이어의 '수궁가'는 동양의 수목화의 선들이 그려진 무대배경과 의상이 조화되어 있으며 배우의 움직임에 의해 이 선들이 살아 움직이게 된다.

또한 아힘 프라이어는 브레히트의 소외효과(Alienation Effect : 관객의 몰입차단)를 '수궁가'에 적용하였다.

아힘 프라이어는 국립창극단이 추천한 '수궁가'에서 이야기가 가진 힘과 서사적 예술성을 발견하고 스승인 브레히트의 서사극이 주는 소외효과를 표현하기에 매우 적합한 작품이라고 판단하였다(국립극장 편, 2011).

소외효과란 관중에게 그들 앞에 표현되고 있는 연극적 환상을 항상 의식하게 만들기 위해 매우 부자연스러운 연극 같은 느낌을 만들어냄으로써, 사건을 객관적으로 인식하게 만들어 비판하게 하는 효과이다(이창구, 2000). 방아영(2013)은 판소리오페라 '수궁가'의 의상과 가면

을 브레히트의 소외효과의 관점에서 분석하고 있는데, 가면, 의상 등의 무대 위 조형물들이 무대 위에서 총체적으로 어떻게 작용하였느냐는 관객들의 작품몰입에 영향을 준다고 하였다. 무대의상은 색상, 소재, 디자인 등의 시각요소를 사용하여 전반적인 무대효과를 증대시키는 역할을 한다(홍선옥, 2012). 또한 그가 '수궁가'의 연출을 수락한 것은, 처음 판소리를 접했을 때 마치 터키 수도승들의 노래나 시칠리아의 민요 등과 같이 세계 여러 문화와 통할 수 있는 보편성을 내포한 전통음악장르임을 알았기 때문이다. 판소리에서 그는 다른 문화와의 서사적이고 원형적인 공통점을 발견하였고, 이를 현대화하기 위해, 본인의 작품세계인 그림연극과 소외효과를 적용하여 우리의 전통창극을 현대적인 모습으로 재창조 하고 있다.

판소리오페라 '수궁가'에서 표현된 공연의상은 비사실적이면서 과장된 형태로서 소외효과를 표현하는 데 있어서 무대미술과 동시에 작용한다. 따라서 본 연구에서는 '수궁가'의상의 무대 안에서의 활용과 의미를 분석하였다.

3. '수궁가'작품분석

'수궁가'는 현재까지 전해지는 판소리 다섯마당의 하나로서, 이야기의 초점에 따라 '수궁가, 토끼타령, 별주부타령(龍主簿打令), 토별가(兎龍歌)'등으로 나뉜다(국악정보, 2010). 여러 가지 형태의 '수궁가'가 전해오고 있지만 대체적으로 알려진 줄거리와 극이 주는 주제는 다음과 같다.

수궁에 사는 용왕이 병이 들고 토끼간을 먹으면 낫는다는 소리에 충성스러운 신하인 별주부는 토끼를 속여서 잡아 온다. 그러나 간을 빼 놓고 왔다는 토끼의 거짓말에 속아 다시 육지로 토끼를 데려다 주게 되고 충성스러운 별주부는 절망하나, 결국 신령의 도움으로 약을 구하게 된다. 여기서 별주부는 미련한 충직함을 토끼는 영악한 피를 상징하여, 별주부의 정직함과 충성을 강조하고 자기 피에 빠지는 토끼의 교만함을 경계하는 교훈적인 이야기로 인식되어 왔다.

'수궁가'의 공간적 배경은 계층적 권력구조의 수궁과 무정부상태의 지상으로 나뉘며, 수궁의

권력자인 용왕과 그의 신하 별주부, 지상의 포악한 권력자인 호랑이와 토끼 등의 4가지 인물을 주축으로 양쪽세계의 다양한 인물들이 등장한다. 지금까지 '수궁가'의 의상은 수궁의 경우 바다 동물들의 특징을, 지상의 경우 호랑이 등의 육지동물들의 외적 특징이 반영되어 캐릭터를 보여주는 경우가 많았으며 한국의 전통복식을 응용해왔다. 따라서 외국인인 아힘 프라이어가 동양의 상상 속 수궁의 바다동물과 전래동화의 육지동물의 의상을 한국적으로 어떻게 표현하였는지를 연구하여, 전통공연의 세계화를 위한 의상연구의 새로운 방향성을 제시하고자 한다.

1) 아힘 프라이어의 '수궁가'

판소리 오페라 '수궁가'는 2011년 9월 국립극장 해오름 극장에서 초연되었다. 아힘 프라이어의 연출 의도는 전통음악이 가진 본질은 훼손하지 않으면서 현대적인 연출의 도입으로 동시대인들이 공감할 수 있는 보편성을 부여하는 것이었다. 그는 '수궁가'에서 '아라비안 나이트'와 같은 원형적인 서사적 예술성을 발견하였고 스승인 브레히트의 소외효과를 관객에게 주기에 적합한 극으로 판단하였다. 이것은 마치 백조의 호수와 같은 유명한 작품을 연출의 내적 표현을 통해 관객들이 작품의 주제를 보고 느낄 수 있게 하는 일이라고 언급하고 있다(국립극장 편, 2011).

판소리 오페라 '수궁가'는 주제를 현시대의 상황에 맞게 각색하였는데, 주인공인 토끼를 민중의 영웅으로 묘사하여 우리사회의 서민을 투영시켰다. 공간은 일종의 군주국인 바다세계와 무정부상태인 육지세계를 극명하게 구분하여 자본주의 사회의 두 얼굴을 비유적으로 담아내었고, 여러 가지 현대 사회의 모순들을 극 속에 삽입하였다. 이를 통해 현대사회를 살아가는 인간이 많은 모순의 중심에 서서 살아가는 데 필요한 정신인 해학과 풍자를 이야기하고 있다.

또한 기존 '수궁가'에는 없었던 도창이라는 인물을 창조하여, '수궁가'의 설화성을 강조하였다.

도창이 세상과 바다, 땅, 그리고 만생명의 탄생에 대한 이야기를 펼친다. 이 모든 것은 도창



<그림 1> '수궁가' 전체적인 무대배경 사진

의 말 속에서 태어나 무대 위에서 모습을 드러낸다(국립극장 편, 2012).

도창의 역할은 극 전체를 서사적 놀이로 간주하게 하여 시각적인 추상성에 개연성을 주었다. <그림 1>을 보면 모든 것이 결국 도창에 의해 탄생되었으므로 선으로 마구 그려진 의상도, 장난감 토끼들을 줄줄이 달고 나타나는 토끼의 장난스러운 깜짝 등장도 가능하였다. 또한 주요 배역을 제외한 앙상블들을 가면의 전환만으로 모든 역할을 수행할 수 있게 하여 일종의 가면 놀이가 극 속에 삽입되었다. 동양적인 선만으로 이루어진 무대는 사실적인 요소는 완전히 배제된 한 폭의 수묵화와도 같으며 조명의 색상에 의해서 공간과 시간이 바뀐다. 그리고 의상은 무대 및 조명과 어우러져 한 폭의 회화를 보여준다.

2) 국내연출가의 '수궁가'

국내 연출가들에 의해 제작된 '수궁가'들의 거의 줄거리는 비슷하다. 2000년 김명곤 연출은 자라의 충성 속에 있는 세속적 욕망과 토끼의 지혜 속에 있는 허영과 오만이라는 '이면적 주제'를 결합하고자 하였다(국립극장 편, 2000). 장식이 많고 규모가 큰 무대장치에 국립창극단, 국립무용단, 국립극단의 연수단원이 참여하여 대규모의 장면을 연출하였으며, 조화를 이루는 화려한 의상이 제작되었다. 수궁의 등장인물들은 도포를 응용한 관복들, 궁중무용수들은 한복의 치마를 응용한 화려한 드레스, 거기에 동양적인 곡선과 색감을 응용한 쓰개와 허리띠 등의

호화로운 장신구를 착용하였다. 산중 인물들은 동물캐릭터를 의인화 한 쓰개를 쓰고 자연적인 소재의 한복을 응용한 의상이나, 울인원 실루엣에 털 재질을 사용한 동물무늬의상이 사용되었다.

Ⅲ. ‘수궁가’의 공연의상 비교 분석

아힘 프라이어와 국내 연출가들이 제작한 ‘수궁가’의 의상비교를 통해 해외 거장이 디자인한 의상에 나타난 한국적인 요소가 어떻게 현대화를 이루었는지 분석하고자 한다.

1. ‘수궁가’의 등장인물 및 역할

전래되어오는 수궁가에 등장하는 기본 등장인물과 아힘 프라이어와 국내 연출가에 의해 제작된 ‘수궁가’의 등장인물을 <표 2>와 같이 정리해보면, 주요 배역은 변동이 없음을 알 수 있었다. 그 외의 등장인물들은 연출가의 재량에 따라 조정이 되는 부분이 있어, 본 연구에서는 주요 등장인물인 토끼, 용왕, 별주부, 호랑이등의 주요배역과 중복되게 나타나는 여우, 방계, 잉어, 도사, 화공, 별주부 모친 등의 의상을 비교하였다.

2. 아힘 프라이어와 국내 연출가의 ‘수궁가’ 공연의상 비교

<표 3>에서 비교분석해본 결과, 아힘 프라이어와 국내 연출가에 제작된 ‘수궁가’의 의상에 나타난 공통점은 다음과 같다. 기본적으로 한복을 사용하고 있으며, 권력과 힘의 표현은 의상의 길이와 확대를 통해 표현되었다. 용왕은 긴 도포를 착용하였고, 거북이는 등에 장식을 달아 등껍질을 간접적으로 표현하고 있다. 동물은 의상소재 표면의 무늬로 캐릭터를 나타내었다. 호랑이는 범 무늬가 소재 표면에 나타나고, 사슴은 뿔을 달았으며 여우는 타이트한 기본의상에 털 혹은 플라스틱 튜브로 입체감을 표현하고 있다. 주인공인 토끼는 전체적으로 하얀색에 하체를 풍성하게 살린 실루엣 표현이 일관되게 나타나고 있다.



아힘 프라이어의 ‘수궁가’의 의상에서 나타난 차이점은 의상을 대담하게 변형하여 활용한 점이다. 이전의 ‘수궁가’ 의상이 각 배역의 캐릭터를 시간과 공간에 맞게 상상하여 표현하는 데 치중하였다면, 아힘 프라이어는 의상과 무대를 유기적으로 연결하여 캐릭터 표현에 그치지 않고 전체적인 하나의 그림을 만들고자 하였다. 이를 위한 방법으로 의상 재질을 그림판처럼 사

<표 2> ‘수궁가’ 주요 등장인물 및 성격

등장인물	전래 수궁가	아힘 프라이어의 수궁가	국내연출가의 수궁가
도장	-	천지탄생의 조물주, 내레이터	-
토끼	영리하고 피가 많음	소심한 민중영웅 (한국)	영리하지만 자기 피에 속기도 함
용왕	병에 걸린 왕	병에 걸린 권력자 (중국)	방탕한 생활로 병에 걸린 권력자
별주부	충신	출세지향주의자	충성과 성공의 세속적 욕망을 가진 인물
호랑이	포악한 장군	포악한 장군	포악한 장군
도사	왕의 주치의	왕의 병을 다스리는 의사	신령의 이미지
계	왕의 신하	신하	수문장
별주부 모친	-	출세지향형 아들을 부추기는 어머니	아들의 충성을 기원하는 어머니
잉어	-	신하	신하
사슴	-	동물	동물
여우	기회주의자	기회주의자	권력자에게 아부
화공	화가	화가	공정의 화공

<표 3> 아힘 프라이어와 국내연출가의 '수궁가' 주요배역 의상 비교

배역	아힘 프라이어의 '수궁가'	국내연출가의 '수궁가'		공통점	차이점
용왕				긴 도포 - 권위	인체 비례 확대를 통한 권력 표현 - 소매 2m로 확장 - 도포 길이 확장(2인의 배우가 의상을 같이 입고 상체와 하체 연기)
토끼				하체가 과장된 흰옷	한복 바지의 확대와 과장된 실루엣
별주부				등에 무늬 장식	망토 형태의 덧옷으로 거북 등껍질을 표현함
호랑이				애니멀 프린트	상체와 하체 분리, 2인의 배우가 따로 상체와 하체를 연기함
도창		-	-	아힘 프라이어의 수궁가에만 등장	신체 확대를 통한 신력 표현 - 3.5m 높이의 치마 (리프트가 설치된 구조물 내장)
도사			-	긴 의상과 신비한 분위기	의상 표현 위에 그림으로 근육표현
잉어				긴 도포	가면으로 캐릭터 표현

배역	아힘 프라이어의 '수궁가'	국내연출가의 '수궁가'		공통점	차이점
방개				과장된 형태	신체 왜곡 - 왜곡된 의상을 검정색의 기본의상에 덧댐
별주부 모친				얼룩진 무늬와 색상 분위기	기본 한복 저고리와 치마위에 무늬를 덧그림
사슴				머리 빨 장식	가면놀이 - 다른 앙상블들의 의상과 유사하며 가면으로 캐릭터 구분
화공			-	한복 긴 저고리, 바지	가면 놀이 - 사슴과 동일한 인물이 가면으로 역할 바꿈
여우			-	타이트한 실루엣과 표면 질감 강조	이색 재질 사용 - 플라스틱 튜브관을 옷에 부착
출처	- 2011 판소리 오페라 '수궁가' DVD 영상 캡처	- 2000 완관창극 '수궁가' DVD 영상 캡처 - 수궁가 공연사진 http://archive.ntok.go.kr			

용하였고 주요 배역의 의상 실루엣이 기하학적 형태를 띠고 있다. 주요배역인 토끼는 큰 차이점이 없으나, 용왕, 호랑이, 도창 등의 권력형 인물은 형태의 왜곡과 과장을 통해 기하학적으로 확대되어 나타났다. 앙상블들의 의상은 기본 한복에 다양한 무늬를 그려 넣고 부분적인 왜곡과 확대를 통해 다양화 하였으며 캐릭터적인 특징은 부여하지 않아 여러 가지 역할을 가면의 전환을 통해 소화할 수 있게 하였다.

1) 기본 한복의 사용과 변형

아힘 프라이어의 '수궁가'는 한복의 저고리, 바지, 치마, 도포 등을 기본으로 사용하였다. 조선시대에 형성된 전통복식의 원형은 유지한 채 부분적인 실루엣의 과장 및 확대를 응용하여 다양화를 꾀하였다. 신력이나 권력을 표현한 대표적인 의상은 도창이 착용한 3m높이의 거대한 치마<그림 2>이다. 안에 리프트가 설치된 기계

구조물을 설계하여 창자(唱子)를 공중으로 높이 올렸으며, 바닥에는 바퀴를 달아 이동이 가능하게 하였고 이를 거대한 크기의 치마로 덮었다. 산(山)을 떠올리게 하는 형태는 여신(女神), 모태(母胎)사상을 쉽게 떠올릴 수 있으며, 실제로 도창의 치마를 통해 다른 배역들의 등·퇴장이 이루어진다. 도창은 천지를 창조하며, 수궁가의 이야기를 전개하는 내레이터로서 극을 마무리 지으며, 작품전반에서 전지전능한 신의 모습으로 존재한다. 따라서 한복의 풍성한 치마형태의 확대는 역할의 성격에 잘 맞아 떨어지고 있다.



<그림 2> 도창
2011, Yonhapnews
(출처: <http://news.naver.com>)

용왕의 도포는 <그림 3>에서 보이듯이 두 명의 배우가 연기를 하므로 전체적인 길이와 폭이 확대되었다. 막대기에 연결된 가짜 손을 덮는 긴 길이의 소매와 두 번째 배우가 안에서 다리역을 할 정도로 긴 길이와 폭으로 확대되었다. 몸을 감싸는 한복 도포의 평면적인 형태와 길이가 적절하게 활용되었다. 다른 배역에 비해 긴 신체비례는 용왕으로서의 권위와 힘을 보여주고 있으며, 어지럽게 그려진 의복의 무늬와 과장된 가면의 크기는 길어진 신체비례에 대한 시각을 흐려놓음으로써 관객으로 하여금 신기함을 느끼게 하는 소외효과가 적용된다.



<그림 3> 용왕
(출처: 2010 판소리 오페라 '수궁가' DVD 캡처)

2) 기하학적인 형태와 평면적인 소재의 활용

아힘 프라이어는 한복의 평면적이고 기하학적인 구성을 중요하게 사용하였다. 재질의 그림판으로서의 평면성을 보강하기 위해 모시, 실크, 면 등을 사용하고 있으며, 옷감의 안쪽에 접착 심지를 두껍게 대어 의상 제작 후 그림을 그릴 수 있게 하였다 (국립극장 의상제작노트, 2011). 두꺼워진 재질은 한복의 직선적인 형태를 기하학적인 볼륨으로 강조하는 역할을 하여, 한쪽 바지폭의 확대, 소매길이 연장, 길어진 치마 등 여러 가지 과장된 실루엣을 만들어 내었다. 이들 의상은 가면과 어우러져, 마치 종이인형놀이를 보는 듯한 2차원적 평면성과 독특한 기하학적 구성을 이루고 있다. 또한 대극장 무대는 관객이 먼 거리에 자리하고 있어 의복의 디테일은 잘 보이지 않는데, 이러한 기하학적 형태는 시각적으로 관객에서 더 잘 보이는 적합성을 갖고 있다. 한복의 동정, 고름 등이 제거된 것은 의복을 좀 더 평면화하기 위해서이고, 그림문양이 그려진 표면의 복잡성으로 인해 최대한 디테일은 제거한 것으로 보인다. 이처럼 아힘 프라이어는 한복의 기하학적인 형태를 이용하면서도 새로운 디자인을 만들어 내었고, 의복의 소재를 그림판으로 이용하는 참신할 발상을 통해 본인의 미학을 추구하면서도 그 원형을 그대로 유지하는 전통의복 활용의 하나의 예를 보여주고 있다.

3) 전통적인 오방색의 활용 : 청(靑), 적(赤), 황(黃), 백(白), 흑(黑)

아힘 프라이어의 '수궁가'의 기본 색조는 한

국의 오방색이다. 오방색은 오행의 각 기운과 직결된 청(靑), 적(赤), 황(黃), 백(白), 흑(黑)의 다섯 가지 기본색이다(색채용어사전, 2007).

의상에 사용된 기본색조는 검정과 흰색이다. 전반부는 흰색을 기본으로, 그리고 후반부는 검정색을 기본으로 사용하여, 시간의 경과와 내용의 전개를 반영하였다. 또한 주인공인 토끼에 흰색을 사용하여 원형적인 캐릭터 표현과 더불어 서민을 대변하고 있으며, 양상블들은 흰색 바탕에 검정무늬와 검정 바탕에 흰 무늬의 두 가지 의상을 장면에 맞게 착용하고 있다. 나머지 색상은 주요배역에게 사용되었는데, 오방색이 갖는 의미와 인물의 역할을 연결하였다. 천지를 창조하는 도창은 모태, 바다, 탄생의 의미를 가진 푸른색의 거대한 치마와 저고리를 입고 있다. 용왕은 중앙과 임금을 의미하는 노란색의 의복을 입고 있다. 용왕은 3장에서 검정색에 노란색 선이 그려진 옷으로 갈아입는데, 이는 점점 병들어가는 용왕의 상태를 검정의 사용으로 표현하고 있는 것으로 해석된다. 원숭이는 남쪽을 의미하는 붉은색을 입고 있으며 일본을 상징한다. 개구리에 사용된 연두색과 호랑이에게 사용된 마젠타색이 오방색을 벗어난 예외적인 색상인데, 이들의 원형성을 그대로 유지하면서 분위기에 잘 어울리는 색을 선택, 오방색의 원칙만을 고수하지는 않고 융통성 있는 색감을 사용하고 있다. ‘수궁가’의 의상은 전통 오방색의 정의를 크게 벗어나지 않으면서 대담한 원색의 사용으로 외려 현대적인 느낌을 주고 있어 전통색의 활용법의 예시를 보여주고 있다.

4) 해학과 익살의 표현

아힘 프라이어는 유머와 익살을 의상의 활용에 적용하였다. 호랑이는 육지의 권력자이지만, 상체와 하체를 분리하여 권력의 존엄성을 약화하고 있으며, 두 배우가 분리하여 연기하는 상체와 하체는 무서운 육지권력자를 희화화 하고 있다. 또한 호랑이의 헛바닥인 빨간 장갑을 긴 상체 쪽 배우의 팔이 척추 빠인 하체 쪽 배우의 팔을 잡아당기는 등의 의상을 연기에 활용하여 익살스러운 장면을 보여주고 있다.

병에 걸린 용왕의 의상도 해학적으로 연기에

활용되었다. 긴 도포 안에서 두 명의 배우가 연기하는데 뒤로 긴 도포 안에는 다른 배우가 누워서 용왕의 발 역할을 하며, 때때로 용왕의 상체와 다르게 움직여 권력자의 무기력함을 희화화한다. 양상블들은 극 중에서 서로 가면을 거꾸로 바꾸어 쓰기도하며, 토끼는 관객 앞에서 노골적으로 다른 배역들의 가면을 뺏어 쓰면서 본인의 익살스러운 연기를 펼친다. 일부 의상해학과 익살을 담은 장면연출을 반영하여 장치로서도 기능하여 연출의도를 전달하고 있다. 그리고 그 맥락은 우리 선조들이 가면극이나 마당놀이극을 통해 보여주었던 해학과 익살의 미학과 일맥상통하고 있다.



<그림 4> 호랑이
(출처: 2011 '수궁가' DVD)

5) 추상회화 기법의 사용 (수목화의 선의 활용)

아힘 프라이어는 유명한 추상미술화가이다. 그리고 이번 작품의 무대배경과 의상에 그려진 그의 자유로운 필체는 한국의 수목화 선과도 흡사한 점이 많다. 배경 그림은 산과 바다를 그린 듯 하며, 필치는 장난스럽고 간결하다. 의상표면에도 각 캐릭터별로 직선과 곡선을 자유롭게 사용하고 있다. 선이 의도적으로 사용된 예는 용왕의 가슴에 별모양을 그려 넣어, 가슴에 건강 표시를 한 것과 도사의 오른쪽 소매 안에 숨을 넣어 둥글게 팽창시키고 불룩한 부위에 근육처럼 원을 그려 넣어 장난스러운 표현으로 도사의 근엄한 성격을 유머러스하게 은유한 것이 나타났다.

IV. 결 론

국립극장(국립창극단)의 세계거장시리즈 1탄인 '수궁가'의 의상(가면 포함)은 연출 및 무대 디자인을 맡은 아힘 프라이어가 직접 디자인하였다. 창극의 현대화를 위해 판소리 오페라라는 새로운 형태를 제안하였는데, 음악은 판소리의 원형을 유지하되 오페라의 극형식을 도입하였다. 의상과 무대도 한국적인 원형은 유지하면서 현대적인 변용을 꾀하였다.

수궁가의 전체적인 의상 컨셉은 의상스케치에서도 알 수 있듯이 유아적인 낙서와도 같은 추상성을 통한 해학미가 두드러진다. 한복의 원형적인 형태를 유지하면서, 과장, 확대를 통해 인물의 성격을 다양화 시켰다. 의상의 표면을 그림판으로 이용하고 뽀뽀해진 소재는 기하학적으로 변형된 실루엣을 만들어 내었다. 평면적인 가면과 의상의 조화는 전통 가면놀이를 떠올리게 하였으며, 오방색의 현대적인 활용으로 세련된 동양의 색깔을 유지하고 있다. 전체적으로 장난처럼 우리의 전통적인 요소들을 그냥 섞어 놓은 것 같지만 그 안에는 아힘 프라이어의 한국적인 원형성을 훼손하지 않으면서 현대화시키기 위해 다양한 고민을 하였음을 알 수 있었다.

전통을 발전시키고 세계적인 국가 브랜드를 만들기 위해서는 보수적인 틀에서 과감히 벗어난 시도가 필요하다. 판소리 오페라 '수궁가'에서 아힘 프라이어는 외국인의 눈으로 가장 핵심적인 전통의 원형성을 파악하여 기본을 유지한 채 예술가로서의 자유로운 영감을 발휘하였다. 본 연구를 통해 우리의 전통에 대한 열린 사고와 다양한 시도의 필요성을 재발견 할 수 있었으며, 이를 통해 전통공연 예술을 새로운 국가 브랜드화 하는데 기여할 수 있는 가능성을 볼 수 있었다.

참 고 문 헌

국립극장 편. (2012). 보도자료 08-001. 2012-2013 국립 레퍼토리 시즌. p. 8.

국립극장 의상제작실 편. (2011). 판소리 오페라 '수궁가' 의상노트. 현장 속기.

국립극장 편. (2011.08.18). 발송 보도자료. 08-005 p. 2.

국악정보. (2010.7). 국립국악.

국립극장 편. (2011.08.25). 보도자료. p. 8.

국립극장 편. (2012). Mr. Rabbit and the Dragon King. p.5.

국립극장 편. (2012). '수궁가' 공연팸플렛.

국립극장 편. (2000). '완판창극 수궁가' 공연팸플렛. p. 3.

김정탁. (2003). *문화를 통한 국가브랜드 가치 제고 전략 최종보고서*. 서울: 문화관광부.

김형기. (2012). 창극 '수궁가'의 포스트드라마적 변신 - 혹은 아힘 프라이어의 그림연극의 미학. 지역: 괴테연구 25권.

네이버 지식백과. 프로시니엄스태이지 [proscenium stage].

두산백과. 소외효과[alienation effect, 疏外效果].

방아영. (2013). *국립창극단의 판소리 오페라 <수궁가>의 무대화와 연행방식 연구*. 중앙대학교 대학원 석사학위논문.

손지수. (2011.03.29.). *세계적 오페라 연출가 아힘 프라이어, 판소리 '수궁가' 세계무대 진출 돕는다*. 자료검색일 2013. 05. 06, 자료출처 <http://www.unionpress.co.kr>

연합뉴스. (2011.12.22.). 독일 관객을 사로잡은 오페라 수궁가. 자료검색일 2013. 9. 04, 자료출처 <http://www.unionpress.co.kr>

이창구. (2000). 브레히트의 서사극과 한국 민속극의 비교연구. *清藝論叢*. 17 271-291.

임상우. (2010). *공연예술의 국가브랜드 마케팅에 관한 연구 - 국립극장 사례를 중심으로*. 성균관대학교 대학원 박사논문.

한국민족문화대백과 & 한국학중앙연구원 편. 창극 [唱劇].

홍선옥. (2012). 셰익스피어의 희극 「자에는 자로」 무대의상 연구. *한국의상디자인학회지*, 14(4), 139-150.