



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학석사학위논문

판소리와 하남추자(河南墜子)의
비교 연구



2014년 8월

부경대학교대학원

국어국문학과

王惠丽

문 학 석 사 학 위 논 문

판소리와 하남추자(河南墜子)의
비교 연구



지도교수 김 남 석

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함

2014년 8월

부 경 대 학 교 대 학 원

국 어 국 문 학 과

王 惠 丽

王惠丽的 문학석사 학위논문을
인준함.

2014년 8월



주 심 문학박사 송명희 (인)
위 원 문학박사 조동구 (인)
위 원 문학박사 김남석 (인)

Comparative studies of Pansori and Henan Zhuizi

Wang Huili

Korean Language and Literature, Master of Arts,
Pukyong National University

Abstract

Because of the close-geographical distance, China and South Korea, from the ancient times, have many exchanges in politics, economy and culture. In modern times, communication has become increasingly active in both countries, which inevitably resulted in cultural interpenetration and mutual integration. Meanwhile, comparative studies on relevant aspects also emerge as the times require and make certain achievements. Rap art is no exception.

This thesis choose two kinds of rap art, Pansori from South Korean and Henan pendant from China, as the research object to the comparative study. As two typical rap performance arts, they have many similarities in performance form. In the performance venue, accompanied by live music performance, actor or actress tells the story to the audience by speaking and singing.

Both of these two kinds of performance art are the essence of art through the centuries-old history with conspicuous characteristic of times, nationality, regional, entertaining and educational. This paper is to learn from the angle of the performance art, identify the similarities and differences between Pansori and Henan pendant in the following three

aspects.

First of all, this thesis discusses and compares Pansori with Henan pendant on the history and characteristics. According to the historical development process, it is divided into definition, origin, occurrence, development, heyday, recession and present situation. This paper will do study and compare on the above several time periods to find out the similarities and differences in the development of the two performance arts in the history.

Next, this thesis analyzes the performance forms of Pansori and Henan pendant. It is discussed on three main elements: performances of singers, accompanists, the audience; seven auxiliary elements: the premiere platform, acting, music, dance, stage, costume, lighting; three foundations: the whole process, constitute performances, performances and audience interaction. By describing and comparing the above thirteen parts, have a comprehensive understanding of the elements appear in the scene.

Finally, the writer of this paper discusses the social orientation of Pansori and that of Henan pendant. The discussion will be working respectively from the characteristics of the genre, the inheritance methods of performance knowledge, the methods of performance evaluation and the characteristics of aesthetic.

This paper, from the above three aspects, research on Pansori and Henan pendant. Until now, in South Korea, there is nothing report about Henan pendant. Research on Henan pendant still has a lot of room for improvement. So this research has been illuminating. This study plays a complementary role in systematic form of South Korea and China rap art.

목 차

I. 서론	1
1. 연구 목적	1
2. 연구사 검토	4
3. 연구대상과 방법	8
II. 판소리와 하남추자의 역사와 특성	11
1. 판소리 역사와 특성	11
2. 하남추자 역사와 특성	17
3. 판소리와 하남추자의 공통점과 차이점	24
III. 판소리와 하남추자의 공연 양상	28
1. 창자의 특성	28
2. 반주자의 특성	33
3. 청·관중의 특성	36
4. 공연 대본 · 연기 방법의 특성	39
5. 음악 · 무용의 특성	41
6. 무대 · 의상 · 조명의 특성	51
7. 공연 전체 과정 · 공연 구조의 특성	54
8. 공연자와 청·관중의 상호작용	58
9. 공연 양상의 비교	62
IV. 판소리와 하남추자의 지향	75
1. 유파의 특성 · 공연 지식 전승의 방법	75
2. 공연 평가의 방법 · 미학의 특성	86
V. 결론	95
<참고문헌>	99

I. 서론

1. 연구목적

한·중 양국은 지리적으로 가깝고 상호 영향을 밀접하게 주고받는 이웃 국가이다. 과거부터 양국은 정치, 경제, 문화 분야에 밀접한 관계일 뿐만 아니라 문학예술 전반에 걸쳐 빈번하게 교류한 바 있다. 즉 시, 산문, 소설, 희곡, 민요, 설화 등 영역을 통해 양국은 상호 영향을 주고받았으며, 현재에도 상호교류 중이다.

양국의 문학이나 문화 현상에 대한 비교가 상당 부분 진행되고 있지만, 공연예술적인 측면에서의 비교는 아직도 미비한 상태이다. 특히 지금에 이르기까지 한중 양국은 설창예술의 비교에 관한 연구에 체계적이지 못하고 전반적이지 못하다. 그건 양국의 비교에 관심이 있는 연구자에게 대단히 유감스러운 일이다.

주지하는 바와 같이, 설창예술은 민족성이 있고 민간의 성격도 가지고 있는 가장 대표적인 국보급의 예술이다. 설창예술은 민중적, 역사적, 사회적 가치가 오랫동안 누적된 전통예술이다. 따라서, 세계적인 예술이라고 말할 수 있다.

'설창예술(說唱藝術)'은 설(說)과 창(唱)을 합쳐서 생성된 용어인데, 설은 어떤 스토리를 얘기하는 것이며, 창은 음악적인 소리로 부르는 것이다. 그래서 설창은 어떤 스토리를 음악적인 소리로 서술하는 방식이다. 또한 음악적, 문학적, 연극적인 특징을 결합한 종합예술이다. 이러한 점에서 설창예술은 한국의 판소리와 상당한 유사성을 보이고 있다.

중국에서 "설창예술"은 "곡예(曲藝)"라 말한다. "곡예(曲藝)"는 설창 예술 중

류(說唱 曲種)의 총칭이다. 때문에 혹자는 곡예(曲藝)를 '설설창창(說說唱唱)'이라고 부르기도 한다. 이는 일리 있는 말이다. 왜냐하면 곡예(曲藝)가 포괄하는 예술형식은 말(說)하는 것, 노래(唱)하는 것, 설창(說唱)이 겸비된 것이 있기 때문이다¹⁾. 그리고 중국곡예(中國曲藝)는 고대 민간의 구비문학(口頭文學)과 가창예술(歌唱藝術)이 장기간의 발전과 변천과정을 거치면서 형성된 일종의 독특한 예술형식이다. 곡예(曲藝)의 예술적 특징은 말과 노래를 통해 이야기를 부연하고 인물형상을 그려내는 것이다.

『중국백과전서(中國大百科全書)·곡예권(曲藝卷)』에는 345개의 설창예술 종류가 있는데 4가지로 분류할 수 있다²⁾. 즉 '말하는 것', '부르는 것', '말하면서 부르는 것', '말하듯이 부르듯이 하는 것'이 있다. 설창예술은 당대(唐代)·수(隋)나라에 이은 중국 왕조에 형성되어 양송시기³⁾에 번창하였다가 원(元)·명(明)을 거쳐 청조(淸朝)에 다시 번창하여 오늘날 중화민족의 문화유산이 되었다.

하남추자는 하남성 대표적인 설창예술의 하나이다. 이는 하남추자의 반주 악기 추호(隴胡)⁴⁾로 명명하였다. 추호를 곡호(曲胡) 또는 이현(二弦)이라고도 한다. 하남추자의 음악은 소박하고 단순하여 하남 본토언어로 설창하기에 향토분위기가 물씬 풍기며 기품 있는 운치를 느낄 수 있다. 곡목(曲目)이 다양하여 작품 소재가 변화무쌍하고 연출은 간결하고 명쾌하여 하남 사람들에게 인기가 많다. 하남뿐만 아니라 주변의 성과 자치구에서 널리 퍼져 북경(北

1) 후보림(侯寶林) 외, 『곡예개론(曲藝概論)』, 북경:북경대학교출판사(北京大學出版社), 1980, 2면.

2) 중국백과전서총편집위원회(中國百科全書總編輯委員會), 『중국대백과전서(中國大百科全書)·희곡곡예(戲曲曲藝)』, 중국:중국대백과전서출판사(中國大百科全書出版社), 1983, 583면.

3) 북송은 주(周)대의 나라 이름이다. 지금의 하남(河南)성 상추(商丘)현 일대에 있었다. 그리고 남송(420-479년)은 남조(南朝) 시대의 나라 이름이다. 유유(劉裕)가 진(晉)의 선양(禪讓)을 받아 세운 왕조이다.

4) 추호(隴胡)는 하남추자(河南隴子)에 사용되는 중국 민족 현악기이다.

京), 천지(天津), 상해(上海), 남경(南京), 중경(重慶), 대북(台北) 등 전국각지의 큰 도시에도 전하게 되었다. 최근 두 세기동안 중국 설창예술의 발전은 만담(相聲), 평서(評書)와 같이 동등하게 논할 수 있는 전국적으로 유행한 대곡의 일종으로 작용하였다.

지금까지 한국에서 판소리의 연구는 주로 문학적인 관점과 음악학적인 관점에 치중한다. 판소리는 아니리, 소리와 너름새 3요소로 구성한다. 알다시피 아니리는 문학적인 면, 소리는 음악적인 면이라 생각할 수 있다. 그러나 판소리에는 비문학적이고 비음악적인 면도 있기 때문에, 이를 포함한 판소리를 분석하는 모든 관점을 보완해야 할 필요가 있다. 따라서 공연학의 관점으로 비교해야 하는 중요한 의미를 지니고 있다.

공연이란 '인간의 행위 중에 일정한 공적인 시간과 공간 속에서 청·관중을 상대로 하여 의식적, 의도적으로 행해지는 일련의 신체 행위 곧 인간에 의해서 공적으로 조직된 일련의 유의미한 신체 행위라고 한다.'⁵⁾ 공연학은 공연 및 공연과 관련된 모든 것을 연구하는 학문이다. 공연학 연구는 크게 문화적 공연, 문학적 공연, 공연예술 공연으로 나누어 볼 수 있다. 문화적 공연이란 어떤 문화의 문화적 정체성을 둘러싸고 개인적, 집단적으로 공연을 말한다. 문학적 공연이란 언어를 중심 수단으로 하여 이루어지는 공연을 말한다. 공연예술 공연이란 지금까지 공연 예술로 구분되어온 음악·무용·연극·이벤트 등의 공연을 말한다.⁶⁾

판소리와 하남추자의 공연양식은 서로 유사성이 있다. 즉, 공연 장소에서 공연자가 노래하고 이야기를 섞어서 줄거리를 서술하는 예술적 공연양식이라는 점이다. 이 출발점에 따라 본 연구는 한국의 대표적 설창예술인 판소리와 중국 하남의 대표적 지방희인 하남추자를 공연적인 측면에서 비교하며

5) 김익두, 『판소리, 그 지고의 신체 전략』, 평민사, 2003, 28면.

6) 김익두, 위의 책, 45면.

공통점과 차이점을 밝혀볼 것이다.

지금까지 한국에서 경극, 대고, 탄사에 대한 연구는 비교적 많이 나타나지만 하남추자에 관한 연구가 없다. 그래서 본 연구는 최초의 의미를 가지고 있다. 한국 사람에게 중국의 예술을 전달할 뿐만 아니라 양국의 문화, 예술의 교류를 추진할 수 있다. 두 가지 설창예술의 공연 양식을 비교하면 두 가지 설창예술을 가지고 있는 독특한 양식적 특성을 구체적으로 파악할 수 있다. 본 논문은 공연예술의 비교 방법을 통해서 두 예술을 깊이 이해하는데 도움을 줄 수 있다. 그리고 문화적·문학적 특징을 함께 알 수 있고, 한국에서 중국 설창예술의 체계화되는 데에 긍정적인 의미를 지니고 있다.

2. 연구사 검토

한국에서 하남추자에 관한 자료가 없기 때문에 두 가지 예술의 비교가 없을 법하다. 그래서 한중 양국에 두 가지의 공연적인 예술특징에 관한 자료를 수집하고 대표적인 것을 찾아서 서술하고자 한다. 판소리의 공연예술에 관한 학자는 김익두, 김학주, 성현자, 사재동, 정원지, 김대현 등이 연구자가 있다.

김익두는 리차드 쉘크너의 공연학 연구 방법을 이용하여 판소리의 6가지 공연예술 특징을 제기하고 구체적으로 분석한다. (1) 공연 중에 발생하는 '존재와 의식의 변화'면에서 볼 때, 판소리는 '매개적 현전의 원리', 혹은 '부분적 현전의 원리', '통합적 현전의 원리'를 활용한다는 점이 가장 중요한 특징으로 나타난다. (2) 판소리가 공연을 구축해나가는 원리 곧 '공연의 긴장성 구축 방법'면에서 볼 때에는 '긴장-이완의 원리'와 '흐름 생성의 원리'를 가

장 중요한 특징으로 하고 있다. (3) 판소리 공연 중에 공연자와 청·관중 사이에 이룩하는 '공연자-청·관중 상호작용 관계'면에서 보면, 판소리는 '비움-채움의 원리'를 가장 큰 특징으로 하고 있다. 이 원리는 공연자 쪽에서 보면 '공소의 원리'로 청·관중 쪽에서 보면 '추임새의 원리'로 보인다. (4) 판소리 공연의 전체 과정, 즉 '준비과정', '공연과정', '공연 이후 과정'의 전체 면에서 보면, 판소리는 준비과정을 가장 중시하는 '독공의 원리'와 전체 과정을 하나의 순환적인 피드백 과정으로 살아 움직이게 하는 '순환의 원리'를 기본 원리로 하고 있다. (5) 공연 지식 전승·전파 방법 면에서 보면, 판소리는 '구전-신수의 원리'와 '더늠의 원리'를 그 기본 원리로 하고 있다. (6) 공연의 가치 평가 방법의 면에서 보면, 판소리는 '현자평가의 원리'를 그 기본 원리로 하며, 가치평가의 과정에는 '그들의 미학'외에 판소리 특유의 여러 가지 미학들이 개입되고 있다⁷⁾.

김학주는 한국 판소리와 중국 설창의 관계에 대해 처음 논의한다. 판소리가 중국 설창과 같은 성질인 것이고 판소리는 설창의 어느 한 종류로부터 발전한 것이라고 생각한다. 설창은 한 사람이 북이나 박판으로 반주를 하면서 설과 창으로 고사(故事)를 얘기하고, 문학상으로 보면 대부분이 중국 고전 소설의 바탕이 된다는 점 등이 판소리와 공통점이라고 지적하였다⁸⁾.

성현자는 판소리와 설창의 발생배경, 구연형태, 서술구조 등의 면에서 비교하여, 판소리와 설창은 비슷한 경제-사회적인 발생배경에서 출발했으면서도 각기 다른 시대-환경의 여건 때문에 서로 다른 길을 걷게 되어 판소리가 설창보다 훨씬 복합적인 의식구조를 반영하고 있고, 구연형태 면에서도 창자와 반주자가 분명하게 분리됨으로써 판소리는 설창보다 훨씬 입체적이고 극

7) 김익두, 「한국 전통 공연예술 상에서 본 판소리의 공연예술적 특성」, 『한국극예술연구』 (제 16집), 2002, 15-50면.

8) 김학주, 「당악정재 및 판소리와 중국의 가무극 및 강창」, 『한국사상대계』 (1), 1573, 635-636면.

적인 예술 양식으로 상승하였고, 서술구조 면에서도 설창과는 달리 설 부분보다 창 부분이 더 강화되어 설창보다 훨씬 더 높은 미학적 경지를 개척할 수 있었다는 점을 지적하였다⁹⁾.

사재동은 판소리와 설창의 직접적인 관계를 논의하지는 않았지만, 판소리의 전단계라고 볼 수 있는 한국과 중국의 '불교계통의 설창문학'의 전개 양상을 고찰하였다¹⁰⁾.

정원지는 중국 대표적인 역대의 설창예술 원잡극(元雜劇), 명청전기(明清傳奇), 난탄(亂彈), 경극(京劇), 나희(傩戲)의 양식들을 공연 예술적 각도에서 판소리의 양식을 음악성과 서사성이라는 두 가지 관점을 염두에 두고 판소리와 중국 공연예술을 비교하였다. ¹¹⁾

김대현은 공연예술에 출발하여 판소리의 전체적인 특징을 살펴본다. 판소리의 주 연희자인 광대와 브레히트의 서사극 배우의 역할과 기능의 차이점을 살펴보았다. ¹²⁾

신재효의 <광대가>의 4가지 본체 중 인물치레는 성리학적 관점에서 보면 외형적 외모가 아닌 이(理)의 이행이다. 나머지 3가지 본체(사설치레, 득음, 너름새)는 이의 이행의 변형으로서 이해된다. 이들은 수평적 차원에서 삶의 공간에서 연기자가 수행해야 할 윤리행동을 나타내는 것이고 수직적 차원에서는 공연이라는 상황에서의 용소를 말한다. ¹³⁾

9) 성현자, 「중국 강창문학과 판소리 대비 연구」, 『진단학보』 (제 53·54집), 진단학회, 1982, 207-227면.

10) 사재동, 「한·중 불교계 강창문학의 희곡사적 위상」, 『고전희곡연구』 (제 5집), 한국고전희곡학회, 2002, 235-342면.

11) 정원지, 「한국 판소리와 중국연극의 공연 예술적 특성 비교」, 『중국인문학』 (제 25집), 2002, 353-371면.

12) 김대현, 「공연예술로서의 판소리의 특징에 관한 연구」, 『한국연극학』 (7), 한국연구학회, 1995, 565-577면.

13) 나진환, 「공연학으로 본 판소리 공연예술의 미학적 특질-신재효의 <광대가>를 중심으로」, 『판소리연구』 (제2집), 2006, 323-352면.

중국에서 하남추자에 관한 전문적인 공연예술의 연구가 드물다. 대부분의 학자는 하남추자의 역사적, 기원적, 음악적인 면을 주목한다. 공연예술에 관한 것은 작게 언급된다. 하남추자를 연구하는 학자는 장이겸(張履謙), 장장궁(張長弓), 마자신(馬紫晨), 향취(向葵), 장능이(張凌怡), 조준하(趙俊霞), 궁위(鞏偉) 등 있다.

장이겸(張履謙)은 하남추자에 관해 최초로 문자로 기록했다. 중국 민국시기 하남 상국사(相國寺)에 민중의 오락 형식들을 조사하는 것이다. 그 속에서 경극, 뽕자희(梆子戲), 설서(說書), 대고서(大鼓書), 도정(道情), 만담(相聲), 쾌서(快書), 새놀이(玩鳥), 요지경(西洋鏡)의 조사를 포괄한다. 특히 하남추자의 상태를 묘술하고 하남추자의 기원을 처음 제기하였다.¹⁴⁾

장장궁(張長弓)은 하남추자를 구체적으로 분석하고 고찰하였다. 하남추자의 발생과 발전과정, 연출할 때의 상황, 하남추자의 음악, 사설의 구조, 곡조의 운각, 어세, 대사의 특색, 내용 등 여러 가지를 언급한다. 특히 장장궁(張長弓)은 하남추자의 기원이 앵가유(鶯歌柳)와 어고도정(漁鼓道情)이 합쳐서 형성된 것으로 처음 제기하였다.¹⁵⁾

장능이(張凌怡)는 하남에서 존재한 모든 "곡예(曲藝)"종류를 시간적으로 상세하게 정리하고 언명하였다. 이를 통해서 하남의 역사, 정치, 경제, 문화 등을 전반적으로 다 알 수 있게 되었다. 따라서 그의 연구는 하남추자에 대해 값어치가 있는 서술이다.¹⁶⁾

향취(向葵)는 하남추자의 지리성(地理性)에 따라 서로추자(西路墜子), 동로

14) 장이겸(張履謙), 「추자희조사(墜字戲調查)」, 『상국사민중오락조사(相國寺民衆娛樂調查)』, 중국: 중국곡예지하남권편집부출판(中國曲藝志河南卷編輯部編印), 1989, 71-94면.

15) 장장궁(張長弓), 『하남추자서(河南墜子書)』, 하남: 신지삼련서점(新知三聯書店), 1951, 1면.

16) 장능이(張凌怡), 『하남곡예사(河南曲藝史)』, 하남: 하남인민출판사(河南人民出版社), 2007.

추자(東路墜子), 북로추자(北路墜子) 세 가지의 음악적 특징을 비교하고 서술하였다. 그리고 중국에서 가장 영향력이 있고 대표성을 지니고 있는 교청수(喬清秀)-교파추자(喬派墜子)와 조쟁(趙擘)-조파추자(趙派墜子)의 곡조로 악보를 열거하고 설명하였다.¹⁷⁾

왕준하(王俊霞)는 하남추자의 곡조 특징을 중심으로 설창의 방법을 분석하고 다른 유파의 특징을 구명하기 위해서 하남추자의 역사, 곡조의 특징, 설창의 특징, 유파의 차이점을 설명하였다.¹⁸⁾

궁위(鞏偉)는 조파(趙派)하남추자의 발전법칙을 바탕으로 조쟁(趙擘)하남추자 예술연구 관점에서 이론과 현실의 불균형(不均衡), 아리아의 정리에 소홀함, 문학 잠재의 재심사에 결핍됨 등의 문제를 제기하고 구체적인 악보를 결합해서 조파(趙派)하남추자에 대해 깊이 연구하고 정리하였다. 그 중에서 조파(趙派)하남추자의 심미미학가치, 노래예술심미, 공연예술심미, 반주예술심미, 조파(趙派)교육예술심미 다섯 가지를 나눠서 논의했다.¹⁹⁾

3. 연구대상과 연구방법

본 논문은 한국의 판소리와 중국 하남성의 하남추자를 선택해서 논술할 것이다. 구체적으로 한국 판소리의 대표적 작품인 <춘향가>와 하남추자의 전통적인 레퍼토리 <삼당회심(三堂會審)>을 연구대상으로 삼아, 상호 비교하고

17) 향궐(向葵), 「하남추자 각 유파의 예술특색(河南墜子各流派的藝術特色)」, 『영화평론(電影評介)』 (제 18집(第18期)), 2007, 111-112면.

18) 왕준하(王俊霞), 「하남추자 창강특징과 가창성격연구(河南墜子唱腔特點與演唱風格研究)」, 하남대학교석사학위논문(河南大學碩士學位論文), 2006.

19) 궁위(鞏偉), 『조쟁 추자예술의 심미특징(趙擘墜子藝術的審美特征)』, 정주: 정주대학교출판사(鄭州大學出版社), 2011.

자 한다.

〈춘향가〉는 한국 판소리에 큰 문화·문학·예술 가치를 지니고 있는 전통적인 레퍼토리이다. 상대적으로 〈삼당회심(三堂會審)〉은 중국 각종 희곡종류 중에서 공존한 전통적인 레퍼토리이다. 그리고 교청수(喬淸秀)가 부른 〈삼당회심(三堂會審)〉과 오정숙 명창이 부른 〈춘향가〉는 공연형식에서 대단히 유사한 점이 많다.

〈춘향가〉와 〈삼당회심(三堂會審)〉의 내용을 보면 남녀 주인공의 애정을 주요 실마리로 삼고 봉건사회를 비판한 작품이다. 공연자가 연기할 때 같은 고사에 서로 다른 예술 풍격을 나타낸다. 그래서 구체적인 극목 〈춘향가〉과 〈삼당회심(三堂會審)〉을 통해서 판소리와 하남추자의 차이점과 공통점을 살펴보고자 한다.

비교문학은 문화(국가, 민족, 언어)를 뛰어넘으면서 학과를 뛰어넘은 문학 연구이다. 이것은 크게 프랑수학파와 미국학파 2가지를 나뉜다. 이로써 비교문학 연구방법은 프랑수학파의 방법과 미국학파의 방법 두 가지가 있다.

프랑수학파는 19세기 말 프랑스 중심으로 생성되는 비교 문학이다. 프랑수학파는 두 개 나라이나 2개 이상 나라의 영향과 수용을 입증할 수 있는 분명한 자료를 바탕으로 비교하는 학파이다. 그래서 영향 연구가 비교문학의 중심점을 이루게 된다. 그리고 프랑수학파는 문학작품 자체의 비교와 비교대상의 문학성을 중시한다.

미국학파는 문학과 문학의 비교뿐만 아니라, 문학과 문화의 비교, 문학과 예술의 비교 등 여러 장르를 적용하고 있다. 즉, 미국학파는 아무 상관없는 작품들에 대해 비교할 수 있다. 다시 말하면 미국학파의 비교연구는 총체적으로서의 문학연구라고 할 수 있다.²⁰⁾ 프랑수학파는 문학 간의 영향을 중시하는 반면, 미국학파는 비교대상의 유사성과 차이성을 중시한다.

20) 윤호병, 『비교문학』, 민음사, 1994, 47-56면.

본 논문의 연구목적은 판소리와 하남추자의 특징을 고찰하는 것이다. 그래서 미국학파의 방법으로 위주하고 현재 리차드 쉐크너의 책『민족연극학』에서 수립해 놓은 6가지 관점에서 공연을 고찰하는 방법을 결합하려고 한다.²¹⁾ 이들 이론적인 연구 방법론을 바탕으로 본 논문은 구체적으로 3가지로 나누고 논술향해보자고 한다.

먼저 판소리와 하남추자의 역사와 특성을 논술하고 비교한다. 두 가지 공연예술의 정의, 기원, 발생기, 발전기, 전성기, 쇠퇴기, 현재의 현황 등 몇 가지로 나누고 있다. 그리고 여러 가지 부분의 특성을 비교하고 공통점과 차이점을 찾아보자고 한다.

다음에는 판소리와 하남추자의 공연양상의 측면에서 논술한다. 일단 공연하기 위해서 공연의 3대 주체요소의 특성에 대해 설명하고 비교한다. 즉, 가창자와 반주자와 청·관중 3 가지의 특성을 논술향해보자고 한다. 이어서 공연학으로 공연대본, 연기방법, 음악, 무용, 무대, 의상, 조명 7가지 구체적인 특성을 설명하고 비교한다. 이윽고 공연전체과정과 공연구조의 특성과 공연자와 청·관중의 상호작용의 특성을 논술향해보자고 한다. 공연양식에 13가지로 나누고 공연현장에서 드러난 공연요소를 전면적으로 언급한다.

마지막 판소리와 하남추자의 지향의 측면에서 유파의 특성, 공연지식의 전승방법, 공연평가의 방법, 미학의 특성을 4가지 나누고 논술향해보자고 한다.

21) 리차드 쉐크너(Richard Schechner)가 제시하는 공연 관찰의 6가지 관점과 방법은 1)존재와 의식의 변화 2)공연의 긴장성 구축방법, 3)공연의 전과정, 4) 공연자와 청관중의 상호작용, 5)공연지식의 전승방법, 6)공연의 생성과 평가로 나누어 기술되어 있다. (리차드 쉐크너, 김익두(역), 『민족연극학』, 신아, 1993, 18-52면.)

Ⅱ. 판소리와 하남추자의 역사와 특성

1. 판소리의 역사와 특성

1) 정의

판소리는 국악의 한 형식이지만 국문학의 한 장르로도 볼 수 있다. 판소리는 한국에서 전통적이고 민간적인 공연예술의 대표적인 형태이다. 판소리는 "판"과 "소리"를 결합하는 복합사이다. 즉, 판은 여러 사람이 모이는 장소이고 소리는 한국 전통 민속 음악을 말한다. 그래서 판소리는 "여러 사람이 모이는 곳에서 소리를 낸 공연예술"이다.

판소리는 여러 가지 예술을 고도로 결합한 종합적인 예술이다. 그리고 판소리는 설창예술뿐만 아니라 극적인 예술로 부를 수 있다. 또한 판소리는 오락성과 설교성을 지니고 있다.

2) 기원

판소리는 구전-심수의 방법으로 전승한 민속예술이라서 기원과 변천 과정에 관한 정확한 문자기록이 없다. 그래서 판소리의 기원은 아직 확정되지 않았다. 판소리의 기원에 대한 견해로는 ①문장체 소설 선행설, ②설화 기원설, ③서사무가 기원설, ④광대소학지희 기원설, ⑤창우 집단 기원설 등이 있다.²²⁾

위에서 언급한 판소리 기원설은 다른 시각과 다른 차원에서 판소리의 기원을 제기했다. 문장체 선행설은 판소리의 사설이 설화에서 출발하여 점점 소설로 구성이 되고 다시 희곡으로 발전되는 것으로 주장한다. 설화 기원설은 판소리 사설의 근원이 설화부터 발전하고 형성되는 것으로 주장한다. 광대소학지희 기원설은 사람을 조롱하는 광대의 "소학지희"에서 산대도감·배뱅이굿으로 내려오면서 표정·몸짓을 많이 쓰며, 연극적 요소를 많이 갖춘 잡희 형태가 되고, 그 뒤에 그것이 판소리로 정립되는 것으로 주장한다. 그리고 중국의 강창문학 영향설도 있다. 이는 중국 송나라 때의 강창이 시대적으로 앞서있고 형성의 사회사적 배경과 담당층이 유사하며 교류가 빈번한 중국에서 성행했다는 점으로 이루어 볼 때 강창의 영향으로 판소리가 형성된 것으로 주장한다. 창우집단 기원설은 광대집단의 창우가 재담하고 몸짓을 해가며 긴 이야기를 연행하는 과정에서 형성하는 것으로 주장한다. 다양한 견해 중에서도 ③서사무가 기원설이 가장 큰 주목을 받았다. 판소리의 사설과 서사무가는 구비가창서사시에 속한다. 그리고 무가 최초의 연희 형태인 구송창의 방식은 판소리 초기의 구연형태와 비슷하다. 또한 무가의 반주자-반주무(伴奏巫)와 고수의 기능이 같다. 게다가 무녀가 행하는 동작과 광대의 발림이 비슷하다. 그리고 무가와 판소리모두 말과 노래가 교체로 공연되는 것이다. 또한 판소리의 분포와 명창들의 배출은 거의 전라북도이고, 또한 판소리의 서사적인 특징인 점에서 서사무가의 관계가 깊기 때문이다. 그래서 서사무가 기원설은 거의 정설로 굳어가고 있다.

3) 발생기

22) 이현홍, 『한국구비문학론』, 새문사, 2003, 146면.

판소리가 언제부터 생성했는지 정확한 기록이 없다. 지금 기존의 관련한 최초 문헌은 만화재(晩華齋) 유진한(劉振漢, 1711-1791)이 영조 때 칠언한시(七言漢詩) -〈가사춘향가200구〉이다. 이것을 '만화본 춘향가'라고 한다. 시간에서 〈만화본 춘향가〉는 유진한이 1753-1754년間に 조선 후남지바(지금 전라북도)에서 만유할 때 〈춘향가〉를 들어서 각색하는 것이다. 내용에서 "두 사람의 만남-두 사람이 사랑에 빠짐-두 사람의 이별- 여주인공의 수난-두 사람의 재회"의 줄거리는 우리가 지금 보고 있는 〈춘향가〉에 비교하면 거의 유사하다고 할 수 있다. 이 점을 보아 당시의 사회에서 생성한 판소리가 존재했다고 추론한다. 그러니까 판소리는 17세기 후반에서 18세기 초 사이에 불리기 시작한 것으로 알려져 있었다.

이 시기의 판소리는 세 가지의 특징을 지니고 있다. 첫째는 판소리의 광대가 거의 민중 출신이기 때문에 사회에서 신분이나 지위가 비천한 편이다. 사회가 불안정하기 때문에 생계를 위해서 전국에서 유랑하면서 판소리를 유포했다. 이는 판소리가 상층계급문화에 진입하는 데에 적극적인 역할을 하였다고 할 수 있다. 둘째는 1810년에 송만재(宋晩載)의 〈관우희(觀優戲)〉중 판소리의 열 두 마당에서 찾아볼 수 있다. 이 내용을 보면 당시에 민중의 인지 능력과 과학의 발전이 낮았기 때문에 봉건 관념과 곳의 영향을 받는 것이 불가피했다. 셋째는 초기의 판소리는 단순하고 미숙했지만 민중층의 예술로써 서민층은 상층사회의 비판, 풍자의 단서를 드러냈다. 이 시기에 활동한 명창으로 하한담, 최선달, 우춘대 등이 있다.²³⁾

4) 발전기

23) 김진영 외, 『판소리의 비평적 이해』, 민속원, 2004, 14면.

18세기-19세기 초엽은 판소리의 발전기이다. 이 시기에 판소리의 "전기 8명창의 시대"이라고 한다. 8명창은 그 시기에 오직 여덟 명의 명창이 존재했다는 뜻이 아니라 그 무렵에서 활동한 소리꾼들에서 여덟 명을 골라 뛰어나고 대표적인 명창으로 부른 것이다. 그 당시 대표적인 명창들은 권삼득, 모흥갑, 신만엽, 송흥록, 염계달, 주덕기, 황해천, 송관록 등이 있다.

이 시기에 판소리 12마당을 바탕으로 명창들은 자기들만의 독특한 사설 및 음곡들을 첨가해가면서 새로운 '더늠'을 창출한다. 그리고 판소리의 예술화가 완성되었다. 판소리의 창조가 풍부하게 되고, 광대들은 원래 판소리가 가지는 고유의 슬픈 창조와 양반계층의 음악과 각 지방의 향토 음조를 융합할 수 있었다. 따라서 자기의 독특한 곡조와 특별한 선율의 결합을 통해 판소리 예술의 성숙화에 중요한 역할을 하였다.

이 시기에 점차 세속적인 삶과 인간적 감정의 솔직한 표현에 흥미를 느낀 일부 양반층이 판소리에 관심을 보이면서 판소리는 더욱 성장하였고, 명창이나 관객에 대한 사회적 인식과 처우도 달라져 판소리 광대들의 신분상승이 이루어지기도 하였다²⁴⁾. 판소리의 청중은 원래 서민층이 기반이었지만 양반 사회의 상류층까지 확대되면서 판소리가 서민층의 심리를 반영하는 비판과 봉건체제에 반항하는 성격이 점점 약해졌다. 그 결과 민중성을 가장 잘 대표했던 판소리가 단순예술적인 판소리를 지향하게 되면서 민중적인 성격이 약해졌고 고급적인 예술로 전환되는 계기를 맞게 되었다.

5) 전성기

19세기의 중엽부터 19세기말엽까지는 판소리의 전성기이다. 이 시기는 "후

24) 최용 외, 『한국의 전통극과 현대극』, 북스힐, 2003, 128면.

기 8명창의 시대"이라고 부른다. 이시기에 대표적인 명창들은 박유전, 박만숙, 김창록, 이날치, 송우룡, 김세중, 정창업, 정춘풍, 장자백, 김창업, 이창윤 등 있다.

후기 8명창은 전기 8명창의 곡조와 선율의 토대에서 더욱 이어받고 꾸준히 연마하고 세련되게 하여 지금까지도 공연되는 명곡들을 산출했다. 그리고 이 시기에 판소리는 전국 각 계층에까지 유전되었다. 양반계층에 보편적으로 되고 궁중까지도 애호를 받았다. 그래서 광대는 사회지위가 날로 높아가고 많은 명창들이 관직을 받은 경우도 있다.

이 시기는 판소리 공연에 관한 참여자가 많아진다. 그 때는 애호의 단계에 그친 사람도 있고, 관람한 단계에 그치기에 달갑지 않은 사람도 있다. 그들은 자기의 가치관과 심미의식으로 판소리를 평론하고 배웠다. 심지어 일부 사람들이 판소리의 대본의 창작을 직접적이거나 간접적으로 참여하였다.

또한 판소리계에 공연자·창작가·교육자인 신재효(1811-1884)는 이 시기에 나타났다. 그는 지금까지 가장 영향력을 지니고 있는 대표적인 인물이다. 신재효는 문호개방 때문에 많은 소리꾼들을 모아 교육하고 많은 명창들을 배출하였다. 또한 신재효는 판소리의 12마당 사설을 직접 정리하고 개작하며 <춘향가>, <심청가>, <흥부가>, <수궁가>, <적벽가>, <변강쇠 타령> 여섯 마당을 완성하였다. 따라서 신재효는 판소리 이론화의 시조라고 볼 수 있다.

신재효는 "한국의 셰익스피어"²⁵⁾, "우리 판소리를 위하여 위대한 은인"²⁶⁾이라고 한 긍정적인 평가 하였지만 부정하는 평가도 있다. 최초로 인권환은 "신재효가 시도한 개작, 침삭은 오히려 도(度)가 지나쳐 가악(改惡)이 되 지나 않았는가²⁷⁾"에 질문한다. 그 후에 "그의 개작은 판소리의 주제 사상과 민중의

25) 강한영, 「신재효의 판소리 사설 비평관」, 『동양학』 (2), 단국대 동양학 연구소, 1972, 1-3면.

26) 김동욱, 「신재효론」, 『인물한국사』 (IV), 인물한국사 편찬회, 1965, 428면.

건강한 의식을 보수적인 쪽으로 변질·왜곡시켰다"²⁸⁾라고 한다.

신재효는 아전 출신이었기 때문에 양반계층의 관점으로 사설을 정리하였고, 그에 따라 현장성을 상실하고 말았다. 그것으로 판소리는 민중적인 성격을 상실하고 양반계층의 세계관에 영합한다고 할 수 있다.

신재효는 또한 여성을 판소리의 무대에 등장시켜서 남자들만의 독무대였던 판소리 양상을 바꾸었다. 신재효는 진채선, 허금파 등 여성들을 교육하고, 여성 성대에 적합한 방법을 찾아서 등장시킴으로써 판소리사의 새로운 국면을 개척하였다.

6) 쇠퇴기

20세기에 들어서 봉건제도의 해체, 국가의 운명의 쇠락, 부단한 전란과 일본의 식민통치 및 서방 현대문화의 침투로 인해서 판소리는 점차 쇠퇴기를 맞았다. 이 시기에 판소리의 사설은 <춘향가>·<심청가>·<흥보가>·<적벽가>·<수궁가> 5마당만 전승되고 있다. 20세기의 전반기는 판소리의 5명창 시대이다. 이 시기에 활동한 명창들은 박기흥, 김창환, 송만갑, 이동백, 김창룡, 김채만 등 있다.

새로운 서구 문화의 침입은 반드시 전통문화에 어느 정도의 충격을 일으킨다. 이 시기에 판소리의 후원층 이었던 양반계층이 분해된다. 판소리는 의존한 환경의 변화에 따라 적응한 양식을 찾아야 된다. 그때는 창극화적인 방식이 나타났다. 1913년에 서울에 김재만의 협률사나 원각사를 비롯한 고정된 극장 무대가 생겨났다. 협률사와 원각사를 통해서 많은 후원을 잃은 광대들이 모이고 같이 공연 행동을 전개했다. 고정된 장소에서 공연하면 고정된

27) 인권환, 「토끼전이본고」, 『아세아 연구』(29), 고려대 아세아 문제 연구소, 1968.

28) 김홍규 외, 「개작 춘향가의 판소리사적 위치」, 『한국학보』(10), 일지사, 1978.

관객을 이끌 수 있다. 자본 업체의 창극으로 전환하게 되면서 광대들이 배역을 나누는 특징을 생성된다.

그 후에 유성기의 보급에 따라 레코드 취입도 시작한다. 판소리는 계면조의 음악기법이 민중의 마음에 들었다. 이 시대에 활동했던 사람 중에서 5명 창에는 들지 못하지만 주목할 만한 사람으로는 이선유, 장만재, 김정문, 박봉래, 공창식, 박동실등 있다.²⁹⁾

7) 현재

60년대부터 80년대까지는 한국의 경제는 비약적인 추세로 발전한다. 경제의 발전에 따라서 국제 지위의 향상, 국가의 안정, 민중의 재기를 야기한다. 한국정부는 전통문화의 부흥에 응해서 60년대에 전통문화에 관한 보호법을 제정하고 실행한다. 한국 대표적인 전통예술로 판소리는 새로운 부흥기를 맞이하게 된다.

1964년 12월 24일 판소리는 한국정부가 '국가중요 무형 문화재 제5호'로 지정된다. 그리고 2003년 한국판소리 사시설창은 유네스코가 '인류구두와 무형 문화재 대표작'으로 지정되었다. 이제 판소리는 세계적인 무형유산으로 지정되고 전 세계의 주목을 받았다.

2. 하남추자의 역사와 특성

1) 정의

29) 이만, 「판소리와 경극 비교연구」, 부산외국어대학교석사학위논문, 2006, 7면.

하남추자는 특유한 반주악기-추호로 반주하고 하남의 지방방언으로 노래하고 얘기하는 공연이라고 정의된다. 추호는 추자현(墜子弦), 이현(二弦), 곡호(曲胡)등 부를 수 있다. 하남추자는 하남추자서(河南墜子書), 어고추(漁鼓墜)를 부를 수가 있었다. 하남추자는 하남성(河南省)에뿐만 아니라 전국에서 제일 넓게 퍼진 설창예술중의 하나이다. 북경(北京), 천진(天津), 상하이(上海), 남경(南京), 안휘(安徽), 우한(武漢), 산둥(山東), 호북(湖南), 대만(台灣), 조선(朝鮮) 등에서 공연됐다.

2) 기원

하남추자는 중국 대부분 설창예술처럼 "시정속곡(市井俚曲)³⁰⁾"으로서 유행되기 때문에 하남추자의 기원이 불확정하다. 지금 하남추자의 기원설은 다음과 같이 3가지가 있다.

- ① 하남추자는 앵가유(鶯歌柳)와 도정(道情)결합해서 생성한 것이다³¹⁾.
- ② 하남추자는 심현(三弦)과 도정(道情)을 결합해서 생성한 것이다³²⁾.
- ③ 하남추자는 심현(三弦), 앵가유와 도정(道情)을 결합해서 생성한 것이다³³⁾.

30) 시정(市井)은 고대에 거리에서 물건을 팔고 사는 장소이다, 속곡(俚曲)은 민간에서 유행되는 희곡이다. 시정속곡은 민간인들 사이에서 유행되는 어떤 희곡의 가락이다.

31) 장장궁(張長弓), 앞의 책, 1면.

32) 채원리(蔡源莉) 외, 『중국곡예지(中國曲藝志)·하남권(河南卷)』, 중국: 중국곡예지 하남권편집부(中國曲藝志河南卷編輯部), 1995, 65면.

33) 당진유(唐晉渝)·왕춘휘(王春暉), 「천진곡예음악(天津曲藝音樂)」, 천진: 천진양류정화사출판사(天津楊柳青畫社出版), 2002, 158면.

위의 세 가지를 보면 도정(道情)의 긴밀한 관계를 의심할 여지가 없다. 두 번째는 구세대 연기가 회고록을 채용하지만 하남추자의 창시인 -교이산(喬治山)이 삼현으로 추호를 개량한 합리성을 펼쳐본다. 그리고 이런 설의 진위를 탐구하기 위해 이미 세상을 떠난 카이펑(開封) 하남추자 명문의 왕원운(王元倫)은 교이산(喬治山)의 고향에 가서 취재를 하여 실제로 교이산(喬治山)이라는 분이 있다는 것을 증명하였고 그가 청대 가경중기(嘉慶中期)³⁴⁾에 살았던 사람이었을 것이라 추측하였다. 또한 조사에 따라 앵가우서(鶯歌柳)는 소고현(小鼓弦)이라 부를 수 있다. 그의 곡조와 공연방식이 삼현과 거의 비슷해서 삼현서의 한 갈래라고 생각할 수 있다.³⁵⁾ 그래서 두 번째의 기원설은 대부분의 추자연구자에게 받았다.

3) 생성기

하남추자의 기원설이 불확실해서 하남추자의 생성기가 언제라고 말하지 못한다. 그러나 하남추자의 시작은 우선 새로운 현악기 추호가 나온 것이다.³⁶⁾ 교이산(喬治山)은 추호를 창출한 시간이 19세기 초기(도광초기(道光初期))³⁷⁾이어서 하남추자는 이 시기에 시작한다고 생각할 수 있다. 하남추자는 하남의 카이펑(開封)에 태어나서 두 가지 방향으로 유전한다. 하나는 안휘(安徽)의 푸양시(阜陽)와 박주시(亳州)으로 진입한다. 또 하나는 카이펑부터 하남의 쉬창시(許昌市), 상추시(商丘市), 주구시(周口市)등 지방으로 유전한다.

34) 가경(嘉慶)(1760-1820)은 청나라 다섯 번째 황제이다. 재위 기간(1795-1820)은 세계 산업혁명시기뿐만 아니라 청나라가 창성기가 쇠약기로 바뀌기 시작하는 시기이다.

35) 채원리(蔡源莉) 외, 앞의 책, 65면.

36) 장능이(張凌怡), 앞의 책, 162면.

37) 도광(道光,1782-1850)은 1820부터 1850까지 재위한 청나라 여섯 번째 황제이다. 1982년9월 16일부터 중국은 반봉건반식민지의 사회에 들어갔다.

그 후에 안휘(安徽)의 하남추자는 다시 하남성에서 되돌아오고 본토의 하남 추자를 결합한다. 그때의 하남추자는 어고도정(漁鼓道情)의 리듬을 치는 간판(簡板)과 어고도정과 삼현의 곡조를 섭취하고 결합해서 지금의 하남추자의 최초 형태로 생성된다.

하남추자는 우여 곡절을 통해 청말민초(清末民初)에 생성하는 것으로 추측한다. 초기의 하남추자는 공연 형태가 소박하고 단순했다. 추자에인 혼자서 반주하면서 노래하고 얘기하는 공연형식이다. 이 시기의 추자에인은 대부분 농지나 거리를 걸어 다니면서 공연하였다. 이 공연은 음식을 바꾸는 수단이기도 하였다.

4) 발전기

1912-1920(민국시기)는 하남추자가 발전기이다. 이 시기는 중국 농촌의 경제를 파괴하고 전란천재를 당해서 하남추자의 예인도 생계를 위해서 도시에 들어간다. 그래서 이 하남추자의 발전기는 실제로는 도시 하남추자의 발전기이라고 한다. 이 무렵 농촌과 도시의 추자에인은 명지에인(明地藝人)과 암지에인(暗地藝人)로 나뉘었다³⁸⁾.

이 시기의 전문적인 공연 장소는 찻집(茶館)과 서막(書棚)으로 나타난다. 경영자는 손님을 끌기 위해 공연장을 대부분 도시의 부두와 공통 요로에 지었다. 이 시기는 공연효과가 화려하면서 추자에인의 공연공간이 커지기 위해서 전문적인 반주자가 생긴다. 그래서 창자 한명 반주자 한명 형태인 일인추자(單口墜子)가 생성되었고, 이때부터 용어도 정립되었다.

38) 도시나 부두에서만 공연한 공연자는 명지에인(明地藝人)이라고 한다. 전문적으로 농촌이나 시골에서 공연하는 공연자는 암지에인(暗地藝人)이라고 한다.(마자천(馬紫晨), 『하남곡예사논문집(河南曲藝史論文集)』, 하남: 중주고적출판사(中州古籍出版社), 1996, 147면).

신해혁명(辛亥革命, 1911년) 사상의 영향을 받아서 민주, 평등, 해방의 사상을 성행해서 여자 창자가 등장한다. 1914년 카이펑(開封)의 상국사(相國寺)에서 첫 번째의 여창자로 장삼니(張三妮)부터 시작하였다. 그 후에 송예영(宋禮榮), 장소류(張小流), 장개녀(張改妞), 장예봉(張禮鳳), 마지영(馬治榮), 마쌍지(馬雙枝), 여소홍(呂小紅)등 잇따라 등장한다. 여창자의 등장은 남예인 무대를 제패한 국면을 깨는 동시에 여러 가지의 공연형식이 생긴다. 예들면 이인추자(雙口墜子)와 원앙추자(鴛鴦墜子), 삼인추자(三口墜子)등이다.

그리고 이 시기에 하남추자의 3대 유파가 또렷하게 생성된다. 유행지역, 유행시간과 연창 풍격차이에 따라 동로추자(東路墜子), 중로추자(中路墜子), 북로추자(北路墜子)를 나누었다. 그리고 3대 유파는 각자 독특한 창조와 공연 특징과 대표적인 곡목을 가졌다.

5) 전성기

20세기 20년대-40년대는 하남추자의 전성기이다. 이 시기에는 여창자가 무대를 제패하였다. 여창자는 옛날 남창자의 곡조와 공연방식을 계승함을 바탕으로 산동대고(山東大鼓), 금서(琴書), 대고서(大鼓書), 예극(河南梆子), 곡자(曲子), 월조(越調), 하남민간의 민가(時調小曲) 등을 결합하고 지금처럼 곡조를 확립하였다. 이는 노래의 기교와 공연의 예술화를 중시해서 원래의 설서(說書)를 창곡(唱曲)으로 바꾼 것이다. 즉, 원래의 줄거리를 얘기하는 대신 줄거리를 노래함으로 바뀐다. 그리고 하남추자의 대본은 청관중의 수요의 변화 때문에 원래의 장편고사가 단편으로 변환하였다. 추자예인은 산동대고(山東大鼓) 중에 <작은 당나귀(小黑驢)>, <다이옥 장화(黛玉葬花)>, <다이옥 소고(黛玉焚稿)>, <쌍원옥(怨玉)>, <이규탈어(李逵奪魚)>, <송강유배(宋江發

配)), 〈회징저우(回荊州)〉, 〈초선차전(草船借箭)〉, 〈소군출새(昭君出塞)〉 등 대본을 섭취해서 하남추자의 창본(唱本)이 풍부해졌다.

이 시기에 추자예인은 한 곳에서만 공연하기를 만족하지 못하고 북경과 천진의 초청에 응해 진입하기 시작한다. 그 당시에 북경과 천진은 중국 희곡의 천국이다. 많은 희곡 대가가 여기에서 명성을 떨친다. 그래서 하남추자예인은 전국에 이름을 날리기 위해서 북경과 천진에서도 공연하였다. 그때에 첫 번째 천진에 들어간 여창자는 교청수(喬淸秀)와 교이원(喬利元) 부분이고 그 후에 들어온 동계지(董桂芝), 정옥란(程玉蘭)과 곡조의 다름과 예술특징의 다름에 따라 교파추자(喬派墜子), 동파추자(董派墜子), 정파추자(程派墜子)가 생성된다. 뿐만아니라 원예봉(苑禮鳳), 로영애(盧永愛), 궁옥병(鞏玉屏), 궁옥영(鞏玉榮), 조금란(趙金蘭), 범예봉(範禮鳳), 요준영(姚俊英), 마충취(馬忠翠), 왕보하(王寶霞) 등이 있다.³⁹⁾ 이러한 추자예인의 공헌덕분에 하남추자가 전국적으로 신속하게 전파되었다. 하남추자는 그 당시에 경극과 곤곡(崑曲)과 동렬에 설 만한 극종이 되었다.

1933-1937년 레코드 회사는 하남추자의 여창자를 위해 87장 레코드를 만들었고 하남추자의 명성이 널리 전국에 이르렀다. 물론 남추자 예인도 있고 거의 중장편의 곡목위주로 공연한다. 명남창(明男唱)은 조언상(趙言祥), 이명익(李明義), 진지괴(陳志魁), 장지곤(張志坤), 왕간신(王幹臣), 이봉명(李鳳鳴), 정예엄(程禮嚴), 원명수(袁明秀), 진청(陳靑), 류종당(劉宗堂), 왕경경(王庚慶), 범소취(範小聚), 고헌빈(高學斌), 만자강(滿子強) 등이 있다.⁴⁰⁾

6) 신시기

39) 채원리(蔡源莉) 외, 앞의 책, 67면.

40) 채원리(蔡源莉) 외, 위의 책, 67면.

1949년부터 1966년에 이르기까지 17년 동안은 하남추자의 개혁과 현대화 발전의 과정이다. 1949년 신 중국이 성립되고, 경제와 문학 등 여러 가지 측면에 차츰 발전하였다. 정부는 희곡곡예(戲曲曲藝)에 관하는 정책에 따라 "삼개(三改)"정책이 실행되었다. 즉 ① 예인들을 전직(專職) 예인과 반직업(半職業) 예인을 나누고 등록한다. ② 저급한 봉건사상을 지니고 있는 곡목은 공연 금지되었다. ③ 그리고 극장처럼 공연 장소를 건립하였다. 즉, 설창예술 전문적으로 곡예정(曲藝廳)을 나타낸다. 추자예인은 공연환경이 좋아져서 창작성과 적극성이 급증해서 하남추자가 신시기를 맞이한다.

이 시기에 독립적인 설창단체가 많이 창출하고 전국 각지에서 공연한다. 그리고 이시기에 많은 젊은 추자예인을 키운다. 특히 당대의 하남추자 대가-조쟁(趙擘)은 교파추자의 기초에 각색하고 당대 사상에 적합한 곡목을 창작한다. 예를 들어 조쟁(趙擘)의 <목화를 따(摘棉花)>, <쌍창 노부인(雙槍老太婆)>, 류종금(劉宗琴)의 <이규탈어(李逵奪魚)>, 장수덕(張樹德)의 <황도번신교(黃道翻身橋)> 등이 있다.⁴¹⁾ 또한 조쟁(趙擘)은 다른 극종의 곡조(曲調)를 참조하며, 하남추자의 곡조를 한층 풍부하게 완성한다.

7) 쇠퇴기

하남추자는 "무산계급문화 대혁명(1966~1976)"시기에 걸어서 많은 추자 선배예인들이 피해를 당해서 소중한 재료가 인물되기 때문에 쇠퇴기로 들어간다. 1978년 제 열한 계 삼중전회(十一屆三中全會)에 개혁개방을 실행해서 하남추자가 다시 농촌에서 부흥한다. 특히 교쌍쇄(喬雙鎖)의 <소팔의(小八義)>, 주립충(朱立忠)의 <여포희 초선(呂布戲貂蟬)>, <호연경 거름(呼延慶打糞)>과

41) 채원리(蔡源莉) 외, 위의 책, 69면.

장남예인 곽영장(郭永章)의 <라성 점괘(羅成算卦)>는 하남성과 산둥성에 널리 퍼졌다. 근데 무대에서 활약한 추자예인은 늙은 예술가인데, 도시의 청년들이 전통희극에 관심 없고 곡예단체는 생계를 위해서 희곡(戲曲)을 바꾸고 전문적인 곡예정(曲藝廳)가 댄스홀이나 녹화정(錄像廳)으로 바꾼다. 도시의 하남추자가 몰락한 경지에 들어간다.

20세기 90년대에 시장경제가 살아났고, 티비와 컴퓨터 등 신형 미디어로 점차적으로 주류를 차지하였다. 희극, 곡예 등 전통예술은 점차적으로 묻혀졌다. 관중의 감소는 연출 인수의 감소를 야기할 법하였다. 다수의 추자예인은 직업을 바꾸며, 도시의 하남추자가 거의 사라진다. 비록 어떤 추자 애호가 자 좁힌 방위에 공연을 견지하더라도 하남추자의 쇠퇴를 막지 못하였다.

8) 현재

근대 전 세계에 인문생태를 보호하면서 문화생태의식이 이목을 끌었다. 정부는 전통예술의 가치와 의의를 인식하고 적극적으로 선양하였다. 2006년에 하남추자가 "첫 번째 국가 무형문화유산(第一批國家非物質文化遺產)"이라 인정된다. 그리고 2008~2009년에 류종금(劉宗琴), 송애화(宋愛華) 두 명 추자대가는 국선무형문화유산(國家級非物質文化遺產) 보유자로 지정되었다. 그리고 하남지역 대학에서 희곡수업 중 하남추자를 함께 가르치면서 많은 학생들이 하남추자에 대해 알게 되었다. 그리고 하남추자는 하남방송국과 중앙방송국과 라디오의 프로그램을 통해서 어느덧 이어받고 있다.

3. 판소리와 하남추자의 공통점과 차이점

앞의 판소리와 하남추자의 역사를 통해서 공통점과 차이점을 발견하고 다음과 같이 정리하였다.

판소리와 하남추자는 다 구비문학에 속한다. 구비의 방식으로 전승되므로 최초의 문자기록이 없다. 그래서 연구자들이 기존에 연구해온 문자자료를 참고하고 추측하여 내린 결론이다. 이렇듯 불명확한 요소가 많기 때문에 기원설과 생성기는 확실히 말할 수 없다.

하남추자가 시작된 시기는 판소리보다 늦다. 판소리의 경우는 <만화본 춘향가>를 통해서 17세기 후반에서 18세기 초 사이에 불리기 시작한 것으로 알려져 있다. 하남추자는 추호의 창시자 교지산(喬治山)이 도광초기(道光初期)에 추호를 창출함으로 인해 하남추자가 시작된 시간이 인정된다. 즉 19세기 초에 교지산(喬治山)에 의해 시작된 말이다.

판소리와 하남추자의 형성 방식이 다르다. 판소리는 자신을 바탕으로 하여 자연의 상태에서 형성된다. 예를 들면 판소리의 장단, 악조, 곡조, 선율, 대본 등은 판소리 공연과정 중에 모색되고 만들어진 것이다. 하남추자는 다른 희곡 종류를 참고하고 여러 가지 희곡을 바탕으로 생성되는 것이다. 특히 하남추자는 도정과 삼현을 결합하고 생성한다. 그리고 하남추자의 악조, 반주 악기, 대본 등은 산동대고(山東大鼓), 어고도정(漁鼓道情), 삼현(三弦) 등 여러 희곡에서 영향을 받고 합성되는 것이다.

판소리와 하남추자는 잔치 때에 공연자를 부르고 흥을 돋운 형태로 존재한다. 추자예인은 추호를 켜고 설창하면서 농촌의 골목, 묘회(廟會), 빈터에서 공연한다. 또한 어떤 집의 생신이나 아이들 태어날 때 추자예인을 불러오고 좋은 곡목-"희경서(喜慶書)"을 고르고 공연한다. 또한 식구가 사망했을 때 추자예인을 초청하고 송별의 곡목을 공연하도록 시킨다. 한국에서는 광대들을 불러 노래를 구경하는 풍속이 있었다. 당시 과거에 급제하면 광대를 불러 축하연을 베풀었던 전통이 있었다.⁴²⁾

판소리와 하남추자는 일단 민중에 유행한 후 상층으로 발전한 것이다. 즉, 판소리는 민중에서 발생하여 양반계층의 주목을 끌었다. 그 후에 궁중(宮中)까지 펼쳐졌다. 이 과정을 보면 판소리는 저층에서 고층의 방향으로 발전하는 것 볼 수 있다. 하남추자는 이점에서 판소리와 마찬가지로 이다. 하남추자는 일단 농촌부터 발생하여 도시 방향으로 발전하였다. 도시의 하남추자는 사회의 발전에 따라서 음악적인 면과 문학적인 면을 현대적으로 바꾸고 있다. 그러나 농촌의 하남추자는 옛날 최초의 원시적인 형태를 지키고 있다. 그래서 하남추자는 계속 두 갈래로 발전해왔다. 이것은 판소리와 구별되는 차이점이다.

판소리와 하남추자의 발전과정 중에 여자 창자가 무에서 유를 창조한 과정을 겪는다. 발생의 시기는 다르지만 당시 해방 사상의 영향을 받아서 여성 창자가 세속의 눈길을 타파하고 공연의 무대에 섰다. 그리고 여성교육에서 예술교육이 상대적으로 비중이 높아지고, 뒤따라 청관중의 심미 요구와 사회 문화의 변화 때문에 남자와 다른 여창자의 목청을 청관중이 애호하여 여창자가 대량적으로 배출되었다. 급기야 여성 창자가 주류를 형성하였다.

판소리와 하남추자의 발전과정은 순조롭지 않았다. 예를 들어 판소리는 19세기 초엽에 12마당이 있었는데 19세기 말에 신재효가 6마당을 정리했고 지금은 5마당만 남았다. 하남추자는 일제의 침략과 무산계급대혁명, 두 가지의 어두운 시기를 겪으면서 명창들이 박해를 받아 많은 진귀한 자료들이 인몰되어 후계하는 사람이 없다. 하남추자의 제일 대표적인 대가(大師) - 교청수(喬淸秀)는 일제의 압박을 받아 종일 도망하고 최후에는 한을 품은 채 돌아가셨다.

현재 현대경제의 발전과 서구문화 영향을 받아 판소리와 하남추자는 곤경에 빠지고 있다. 시장 경제, 서구문화의 승배, 텔레비전, 영화, 라디오 등 현

42) 이만, 앞의 논문, 13면.

대 예술의 침입으로 전통예술이 발붙이기가 힘들어졌다. 판소리와 하남추자는 같은 보릿고개를 맞은 경우를 겪고 있다.

판소리와 하남추자는 무형유산을 요구하는 호소에 응하고 전통예술의 구원을 위해 많이 노력하고 있다. 판소리와 하남추자는 전통예술이기 때문에 국가와 민중이 동시에 중시한다. 정부는 공연을 주최하고 학교교육기관을 설립하기도 하고 공연 프로그램으로 방송하기도 했다. 또한 정부는 민중이 전통예술의 관심을 끌게 하기 위해 꾸준히 노력하고 있다.

위의 비교한 내용을 도표로 정리하면 다음과 같다.

<표-1> 판소리와 하남추자의 역사와 특성의 비교

	판소리	하남추자
문화형태	구비문화	구비문화
형성시기	17세기 후반 18세기 초	19세기 초
형성방식	자신을 바탕으로 생성됨	다른 희곡을 참고하고 생성됨
공연형태	흥을 돋움	흥을 돋움
발전경로	하층부터 상층으로	농촌부터 도시로
여성창자	무에서 유를 창조함	무에서 유를 창조함

Ⅲ. 판소리와 하남추자의 공연 양상

1. 창자의 특성

1) 판소리의 광대

판소리는 창자의 노래와 말을 통해서 줄거리를 청·관중에게 전달하는 공연 예술이다. 사람들에게 판소리의 창자는 소리꾼, 광대라고 불린다. 광대는 남녀 상관없이 다 무대에서 설 수 있다. 신재효는 <광대가>에서 최초 광대의 조건으로 인물치레 · 사설치레 · 득음 · 너름새 4대법례를 제시한다. 이 4대 법칙을 판소리의 "사일치 원칙"이라고 부른다. 그리고 사일치 원칙은 곧 판소리 평론의 <금과옥조>이다⁴³⁾.

인물치레는 광대 성격의 됴됨이와 외모의 생김새의 측면을 말하는 것이다. 중국에서의 "학예선학인(學藝先學人)⁴⁴⁾"과 똑같은 뜻으로 양호한 품격을 지녀야 한다. 훌륭한 명창이 되면 일단 기본적인 인격을 완비해야 한다. 인물치레는 다른 3요소의 전제이다.

사설치레는 공연자의 언어능력의 측면을 말하는 것이다. 사설치레는 기존의 사설을 그 내용에 맞게 구현하려는 광대의 능력으로 보아야 할 것이다⁴⁵⁾. 판소리 공연은 창과 아니리 두 부분으로 구성된다. 사설치레는 아니리를 실감나게 전달할 수 있는 능력을 말한다. 아니리는 공연과정에서 인물의 대화,

43) 조동일, 『판소리의 이해』, 창작과 비평사, 1979, 54-55면.

44) 학예선학인(學藝先學人)은 중국의 속담이다. 즉, 예술을 배우기 전에 좋은 사람이 됴를 배워야 한다는 뜻이다.

45) 정병헌, 『판소리 문학론』, 새문사, 1990, 61면.

장면의 이해, 정서의 전환할 때 많이 쓴다. 그것은 광대가 공연할 때 해석적인 유머적인 인물 대화 과정 중에서 대처할 수 없는 존재감을 가진다.

득음은 판소리 공연자의 음악적인 측면을 말하는 것이다. 득음은 판소리에서 필요로 하는 음색과 여러 가지 발성의 기교를 습득하는 것을 가리킨다.⁴⁶⁾ 판소리의 소리는 애원성이 있어야 한다는 특수성을 지니고 있다. 그래서 득음의 발생수련은 긴 시간동안의 반복 과정이 필요하다. 물론 음악적 측면에서는 선천적인 자질도 있어야겠지만, 그 성량을 발전시키는 것은 자신의 성의와 노력 여하에 달려있다. 그러므로 명창이 되려면 과학적이고 계통적인 수련을 받아야 한다.

너름새는 공연자 동작의 측면을 말한다. 일반적으로 광대의 동작을 너름새, 발림, 사체라고 부른다. 신재효는 너름새에 관하여 다음과 같이 언급한다.

너름새라 하는 것이 귀성끼고 맵시 있고 경각의 천태만상 위선위기 천변만화 좌상의 풍류호걸 구경하는 노소남녀 울게 하고 웃게 하는 이 귀성 이 맵시가 어찌 아니 어려우며⁴⁷⁾

위의 인용문을 보면 너름새는 광대가 도구를 사용면서 청·관중에게 소리와 동작을 결합하고 극에 몰입하게 하는 보수적인 행위이다. 이로서 감정 이입되게 하여, 함께 웃고 울 수 있게 하는 것이다. 너름새는 창에 부수되는 연기 능력이라고 말할 수 있다. 판소리의 너름새는 아름답고 자연스럽고 특히 줄거리의 변화와 장면의 변화에 따라 천태만상이다.

광대는 공연현장에서 여러 가지 기능을 담당하고 있다. 1)서술자로서의 기능, 2)등장인물로서의 기능, 3)광대 자신으로서의 기능 3가지로 나뉘어 진

46) 김영운, 『종횡무진 우리 음악』, 한국문화예술진흥원, 2004, 172면.

47) 정양, 『판소리단가』, 민속원, 2003.

다.⁴⁸⁾

광대는 서술자로서 사설의 내용을 전달하는 매개자의 역할을 담당한다. 광대는 구술, 소리, 몸짓을 이용하여 직접적 혹은 간접적으로 고사 내용을 전달하는 역할을 한다. 서술자로서는 극중 인물의 목소리를 내었다가 다시 인물의 행동을 설명하고 배경 무대를 설명한다. 그리고 사건의 진행과정이나 결과를 보고하고 요약하며, 인물의 심경을 설명하기도 한다. 청·관중은 이러한 전방위적인 설명을 통해 줄거리를 쉽게 이해하고 쉽게 감정몰입 할 수 있다.

광대는 줄거리에 따라 스스로 춘향이 되고, 이몽룡이 되고, 이도령이 되기도 하는 듯 일인다역으로 관중에게 작품을 전달한다. 전달하는 과정에서 음악의 교체, 동작의 변화, 창과 아니리의 교체 등 여러 가지의 요소를 활용하며, 청·관중의 관심을 끌고, 청·관중의 감정 몰입을 돕고 공연의 분위기를 주도하고 관중이 참여하도록 유도하고 흥미를 준다.

광대는 자신의 역할로 공연하다가, 청·관중에게 작품에 관한 해석, 비평, 자기의 견해, 무대에 대한 지시, 작품의 시작과 끝을 알리는 일도 한다.

2) 하남추자의 추자예인(墜子藝人)

설창예술의 창자는 옛날에 설창예인이라고 불린다. 하남추자의 창자는 초기 하남추자를 장편소설 위주로 불렀기 때문에, "설서선생(說書先生)"이라고 불렸다. 또한 하남추자에 공연요소가 많이 융합하기 때문에, 하남추자의 창자는 "추자예인(墜子藝人)"이라고도 불렸다. 하남추자의 추자예인은 공연 과정에서 주도적인 역할을 담당한다.

48) 조정하, 「판소리의 연행적 특성에 관한 연구」, 조선대학교석사학위논문, 1994.

하남추자의 추자예인은 4가지 조건을 필수적으로 지녀야 한다.⁴⁹⁾ 이는 설공(說功), 창공(唱功), 주공(做功), 변공(變功)이다. 이 4가지 조건은 "명창(名角)"을 검증하는 기준이다.

하남추자는 도시와 농촌 2 갈래의 발전방향에 따라 특징이 다르다. 즉 도시 하남추자는 여자 추자예인과 단편고사 위주로 공연되기 때문에, "노래를 중시하는 반면 말을 경시한다(重唱不重說)"는 특징을 지닌다. 도시의 하남추자는 여러 곡종(曲種)의 영향을 받아서 노래의 기교와 곡조의 활용에 발달하기 때문이다. 반면 농촌에서는 "말을 중시하는 반면 노래를 경시한다(重說不重唱)"는 특징을 지닌다. 농촌의 하남추자는 장편 대서 위주이고 훌륭한 줄거리로 청·관중을 이끌었다. 농촌 하남추자의 조곡은 단순하고 거칠고 수식을 흘시한다.

설공(說功)은 추자예인의 언어적 측면을 가리킨다. 설공은 추자예인의 기본적 기량이다. 초기의 추자예인은 장편 고사를 말을 위주로 공연하였다. 그래서 그 때의 "말이 천근(500kg)의 중량이고, 노래가 사랑(0.2kg)이다(千斤說白四兩唱)"는 말은 설공의 중요성을 설명한다. 하남추자의 "설"은 "설백(說白)"과 "념백(念白)" 두 가지로 구분된다.⁵⁰⁾ 예인은 설백(說白)을 화백(話白)이나 산백(散白)이라고 부른다. 즉, 설백은 일상생활의 언어로 등장인물의 관계, 고사의 사회적인 배경, 인물의 묘사 등 경우에 사용되는 대사이다. 예인은 념백(念白)을 운백(韻白)이라고도 부른다. 념백은 공연을 시작할 때, 정장시(定場詩)⁵¹⁾와 서설에서 시와 사를 읊을 때, 추자예인이 극중의 인물의 대화를 조리할 때, 그리고 암운의 문장을 나타낼 때, 사용되는 대사이다.

49) 채원리(蔡源莉) 외, 앞의 책, 378면.

50) 계홍리(季紅莉), 「곡예연예중의 설과 창 의 결합예술에 관하여(論曲藝表演中說與唱的結合藝術)」, 『예술교육(藝術教育)』 (제 8집(第8期)), 2008.

51) 정장시(定場詩)는 중국 전통극에서 배우가 무대에 처음 등장했을 때, 읊는 줄거리를 소개하는 시(詩)이다.

창공(唱功)은 추자예인 음악적인 측면을 가리킨다. 창은 줄거리를 노래로 연행하는 방식이다. 하남추자의 음악은 발전과정 중에 주변 극중(曲種)의 곡조와 발음기교를 귀감으로 여기기 때문에 생성 지역이 다름에 따라 지방적인 음악특징을 지니고 있다. 그리고 하남추자의 음악은 창법의 다름에 따라 여러 가지 강구유파(腔口流派)로 나눈다.

주공(做功)은 추자예인 공연할 때 무대에서 신체 동작의 측면을 말하는 것이다. 예인은 주공을 신단(身段)이라고도 부른다. 주공은 설창예인들이 설과 창을 배합하기 위한 보수적인 공연 수단이다. 추자예인은 청·관중을 쉽게 이해시키기 위해 도구와 얼굴의 표정, 손, 머리, 팔 등을 이용하여 공연을 보조하는 동작을 한다. 이런 동작은 추자예인들이 일상생활에 자주 나타나는 동작을 예술로 가공되는 것이다. 이런 동작은 세월의 시련을 겪어 점점 손짓, 눈짓, 몸짓, 걸음걸이 등이 공식화된다.

변공(變功)은 추자예인 공연현장에 따라 임기응변의 측면을 가리킨다. 변공은 예인들이 공연 장소, 공연대상에 따라 다른 개막(開場), 결말(收場), 잡현(抓現)⁵²⁾ 등 임기응변의 기법으로 청·관중의 주의력을 끌고 청·관중의 정서를 환기하는 능력이다. 추자예인은 유머적이고, 해학적이고 흥미로움을 병행한 응변 능력을 통해 청·관중의 환심을 산다.

공연에서 추자예인의 기능은 판소리의 광대의 기능과 거의 비슷하다. 즉, 서술자의 기능, 등장인물의 기능, 추자예인 자신의 기능을 지니고 있다. 간단히 말하면 서술자의 기능은 줄거리 진행하는 인물행동, 배경 무대, 인물 심경을 설명하는 것이다. 등장인물의 기능은 줄거리의 진행에 따라 인물 역할을 하는 것이다. 추자예인 자신의 기능은 줄거리의 인물이나 사건 등을 청·관중에게 직접적으로 본인의 비평과 견해를 전달하는 것이다.

52) 채원리(蔡源莉) 외, 앞의 책, 388-389면.

2. 반주자의 특성

1) 판소리의 고수

판소리 유일한 반주자는 고수이다. 판소리의 고수는 광대의 왼쪽 방석 위에 앉아 북 장단을 치는 사람이다. 고수는 판소리공연에서 중요한 위치를 차지하고 있다. "일고수 이명창"이란 말은 고수의 중요성을 보여준다고 할 수 있다. 고수는 판소리 공연에서 광대와 함께 공연주체로 존재하고 있다.

고수는 악기를 치는 사람뿐만 아니라 광대와 청·관중을 연결하는 중재인이다. 고수 기초적인 기능은 장단을 치고 광대의 창을 반주한다. 장단은 판소리의 음악을 이루는 골격이다. 그리고 고수는 보비위도 할 수 있다. "보비위"는 광대의 흥을 돋우어 준다는 장단이나 흥겨움뿐만 아니라 광대의 소리에 대한 이해와 비판까지도 포함한다.

고수는 장단을 하면서 추임새를 한다. 그 추임새는 광대가 연기하는 과정에서 "얼씨구", "좋다", "으이", "그렇지", "아면"등의 감탄사와 칭찬사를 가리킨다. 추임새는 광대의 정서를 향상시킬 수 있는 동시에 광대의 호흡을 조절하는 기능도 있다. 그리고 고수의 추임새는 광대의 소리의 공간을 메우기도 하고, 창자의 대답에 상징적인 응답을 하기도 한다.

고수는 반주하면서 추임새를 할뿐만 아니라 지휘자, 상대역 효과와 조명을 대신하는 기능도 한다. 고수는 판소리의 실제적인 지휘자이다. 고수는 공연 진행의 템포를 결정하기 때문에, 광대는 고수의 장단에 따라 이야기하고 노래해야 한다. 또 청·관중은 고수의 인도에 따라 추임새를 내고 감정에 이입된다. 그래서 고수는 청·관중의 호응을 유도하고 청·관중의 대변자가 된다. 또한 고수는 청·관중의 분위기를 파악한 후 다시 광대에게 전달하는 매개자

의 기능도 한다. 고수는 광대를 이끌면서 청·관중을 인도해서 실제적인 지휘자라고 볼 수 있다.

고수는 인물대화의 장면을 나타낼 때 광대의 상대역을 담당하기도 한다. 대화 장면이 나타날 때는 고수가 광대를 바라보고 대화의 상대방으로 인식이 된다. 그리고 고수는 광대의 역할에 따라서 계속 변화하기 때문에 고수도 일인다역을 한다. 연창자에게 막연할 수밖에 없는 상대역의 역할을 함으로써 고수는 판소리의 무대를 보다 생동감 넘치는 흥의 현장으로 변화시키는 것이다.⁵³⁾ 그러므로 고수는 무대에서 광대에게 눈을 떴으면 안 된다. 심지어 고수는 광대가 휴식할 때에도 청·관중이랑 농담을 주고받기도 해야 한다.

고수는 다양한 장단과 추임새로써 판소리의 소리 공간을 형성한다. 고수는 북을 사용해서 판소리의 무대 공간이 갖는 제약을 극복하기도 한다. 판소리의 무대 구성은 부채를 든 광대와 북을 친 고수와 청중이다. 여기에는 조명을 담당하거나 효과를 드러낼 수 있는 장치가 들어설 여지가 없다. 광대의 소리와 함께 고수의 북은 현실적 공간을 심리적 공간으로 변모시킴으로써 그 제약을 극복하는 것이다⁵⁴⁾. 효과음으로서는 고수의 북소리가 많은 소리를 연출할 수 있다. 예를 들어, 북은 동물의 소리, 사람이 활동하는 소리, 물건 떨어지는 소리 등을 형상화되게 연주할 수 있다.

2) 하남추자의 소형 악대

예인은 하남추자의 반주자를 소형 악대라고도 부른다. 반주자에는 3-5명의 악수가 있기 때문이다. 그래서 반주악기가 추호뿐만 아니고 이호(二胡), 양금(揚琴), 비파(琵琶)등 악기가 더 있다.

53) 정병헌, 『판소리와 한국 문화』, 역락, 2002, 22면.

54) 정병헌, 위의 책, 22-23면.

하남추자의 소형 악대는 중국 대부분의 전통희곡처럼 4가지의 기능을 지니고 있다. 1) 극의흐름을 지휘하는 기능, 2) 배우가 연창하는 강(腔)과 조(調)를 받쳐주고 유지시켜주는 기능, 3) 공연 각 요소 간에 보조를 갖게 하고 절주를 맞추어 나가게 하는 기능, 4) 환경과 분위기를 만들어내며 자연음향을 모방하여 인물 심리 등을 드러나게 하는 작용이 그것이다.⁵⁵⁾

하남추자의 반주는 공연의 전 과정을 관통한다. 하남추자의 소형 악대는 추자예인이 노래할 때, 말할 때, 간주가 있을 때에 모두 반주해야한다. 그래서 악대는 공연과정을 이모저모로 다 지켜보고 공연 진행의 타임 포인트를 잡고 공연의 완성을 파악해야 한다. 비록 악대는 추자예인을 위해서 존재하지만 공연과정에서 추자예인이 악대의 반주에 따라서 공연해야 한다. 반주가 없으면 추자예인이 음의 정확도와 음의 장단을 파악하기 어렵다. 그래서 하남추자의 소형악대는 하남추자 공연의 실제 지휘자이다.

악대의 기본적인 역할은 반주이다. 하남추자의 반주는 현악기(추호(陰胡), 이호(二胡), 비파(琵琶), 양금(揚琴)등)와 타악기(간판(簡板), 자바라(小撓), 편고(扁鼓)등)두 부분으로 구성되어 있다. 악대는 줄거리에 따라 악기의 성능을 터득해서 다양한 편성 기법과 고도의 연주기교를 쓰고 음악의 강약, 고저, 장단을 연주한다. 하남추자의 반주는 "탁강보조(拖腔保調)⁵⁶⁾"의 원칙에 따라

55) 소국영(蘇國榮), 『희곡미학(戲曲美學)』, 북경:북경문화예술출판사(北京文化藝術出版社), 1999, 237-238면.

56) 탁강보조(拖腔保調)는 희곡악대가 창강(唱腔)을 반주할 때 두드러지게 하는 작용과 리더로써 작용하고, 그리고 강창자와 긴밀하게 협동한 관계를 가진다. 탁강(拖腔)은 반주가 공연에 보조하기 위해서 존재하고 있고, 창강(唱腔)의 색깔과 색채가 풍부하게 하기 위해서이다. 보조(保調)는 반주가 노래할 때 부촉하고 보호하고, 인도하는 역할도 있다. 이것은 음조, 음준, 리듬 등을 규범화하고, 속도적인 변화에서 제어하면서 인도한다. 이를 통해 공연자가 이것을 평계하여 리듬에 맞추고 곡조에 옮기에 이르게 한다.

"탁(托), 퀴(裹), 촌(襯), 점(墊)"은 탁강보조가 자주 사용한 방법이다. "탁(托)"은 반주가 곡조를 긴밀하게 결합하고 인도하는 작용으로서 창조를 표현하는 등장인물의 사상을 두드러지게 한다. "퀴(裹)"는 반주가 엄격하고 곡조와 완벽하게 결합하도록 한다. 그리고 변화가 다단한 변주 수법을 이용하여 창곡과 긴밀하게

감정의 투입과 정서의 표현을 강조한다. 중국전통희곡은 청각을 가장 중시하는 편이다. 그래서 사람들은 "희(戲)을 보기"를 "희(戲)을 듣기"라 말할 수 있다. "희(戲)을 듣기"는 곡조를 듣는 것뿐만 아니라 반주를 듣는 의미도 있다.

하남추자의 반주는 선율의 변화가 풍부하지 않아서 상대적으로 단조로운 느낌이 있다. 그러나 상대적으로 리듬의 변화가 다양하고 예술의 표현력이 강하다. 특히 창자가 말과 동작을 할 때는 리듬감이 강해진다. 그리고 악대는 리듬의 장단, 음악의 강약을 이용하여 공연중에 나타나는 결점을 보완할 수 있다. 즉, 악대는 뛰어난 연주기교로서 공연과정에서의 창자의 부족함과 실수를 메운다. 이는 청·관중이 공연의 문제점을 발견하지 못하게 하여서 공연의 완전성을 지킨다. 그래서 악대는 공연의 각 요소간의 보조 기능을 지니고 있다.

반주자는 여러 가지의 악기를 활용하여 추자예인이 묘사한 장면의 분위기를 더욱 선명하고 짙게 서술한다. 예를 들어 <포증안(包公案)>중 전쟁의 장면에서 소형 악대는 갖가지의 악기를 빠르고 끊임없이 교체하여 연주함으로써 긴장되고 격렬한 분위기를 만들었다. 이로써 생동감 넘치는 장관한 전쟁장면을 나타낸다. 그리고 악대의 반주는 자연음향을 모방함으로써 무대의 특수한 환경을 표현할 수 있다. 예를 들어, "바람 소리", "물소리", "천둥소리", "울음소리", "웃음소리"등이 있다.

3. 청·관중의 특성

결합한 반주를 포함한다. "춘(襯)"은 강조를 길게 이끌어 반주할 때 창곡의 운치를 두드러지게 하면서 창강(唱腔)의 색채가 풍부해지지만 주객이 전도되지 않게 한다. "점(墊)"은 반주가 메우는 작용도 있다. 즉, 창강(唱腔)중의 간격과 노래하는 과정 중에 나타나는 정지하는 곳을 메운다. "점(墊)"은 중간 다리 역할을 하고, 또 창강(唱腔)이 창사(唱詞)의경의과 연결된 역할이다.

1) 판소리

판소리의 청·관중은 판소리의 공연 과정 중에 중요한 공연 구성 요소이다. 청·관중은 "소리판"에서 광대와 고수와 함께 공연주체로 존재하고, 연기의 감상자이다. "귀명창"은 청·관중의 중요성을 알 수 있다. "귀명창"은 판소리에 청·관중에게 부여하는 특유의 호칭이다. "귀명창"은 관객석에 앉은 일반적인 청·관중이 아니고, 판소리 공연에서 광대와 함께 적극적으로 공연을 참여한 사람을 가리킨다. "1청중 2고수 3명창"이라 말은 다시 청·관중의 중요성을 강조한다. 청·관중은 공연에 능동적인 참여자이다. "관중의 적극적인 참여가 있어야 소리판이 살아날 수 있다⁵⁷⁾"고 하여 소리판에 있는 청·관중의 구실에 주목하였다. 청·관중의 참여는 추임새를 통해서 실현하는 것이다.

청·관중의 추임새는 고수의 추임새와 성질이 다르다. 청·관중의 추임새는 판소리 현장에 청·관중이 내면적으로 참가하는 것이다. 청·관중은 일반적으로 완성된 작품을 수용하는 것이 아니라 진정한 예술적 체험으로부터 추임새가 나온다고 하였다. 청·관중이 추임새를 통해서 공연을 참여하는 특징은 판소리의 고유한 것이다. 그리고 청·관중은 공연에 참여하는 동시에 작품의 완성을 호응하는 이중적인 역할을 한다.

판소리에서 청·관중은 항상 많은 사람이 모여서 집단적인 특징을 지니고 있다. 그런데 이것은 개인적인 성질이 없어지는 게 아니다. 이것은 판소리에서 청·관중은 개인적 욕구와 취향 지향 등을 그대로 지닌 채 모이는 무리가 아니고 판소리를 중심으로 공통의 지향과 목적을 위해 모인 사회적 집단이라는 것을 뜻한다. 그리고 청·관중은 광대에 따라서 추임새를 나타내는 것은 즉흥적으로 감정동감의 방식이다. 그 행동은 순간에 무의식적으로 자발적으로 나온 것이다. 이것은 청·관중이 공연에 능동적으로 참여한다는 것을 재차

57) 정병욱, 『추임새에 관하여, 한국의 판소리』, 집문당, 1981, 81-84면.

증명한다.

2) 하남추자

하남추자의 청·관중은 공연예술에서 반드시 존재해야 하는 요소이다. 물론 청·관중은 하남추자 공연의 공동체의 구성원이다. 청·관중은 공연을 지속적으로 진행하는 원동력이다. 그러므로 청·관중의 존재는 공연 존재의 조건이라 말할 수 있다.

하남추자의 청·관중은 중국 많은 전통희곡처럼 "문명감상(文明觀賞)"의 감상 상태를 지켜야 한다. "문명감상(文明觀賞)"은 공연자가 공연할 때 얘기하지 않고 조용히 관람한다는 뜻이다. 그것은 공연 시작할 때 박수를 치고 격려하는 뜻이고 끝날 때 또 박수를 치고 칭찬함으로써 고생했다는 마음을 표현하는 뜻이다. 또한 청·관중은 공연 중에 한 단락이 끝났을 때나 명장면이 날 때 박수를 치면서 "좋다(好)"라고 크게 소리를 지른다. 예를 들어 간신을 때리는 장면, 나쁜 사람을 벌하는 장면, 사랑하는 애인이 역정을 겪고 다시 만나는 장면처럼 좋은 일이 생길 때는 박수를 치고 "좋다"라고 표현한다. 이것은 청·관중이 공연자와 동감하고 기뻐한 감정을 표현한 방식이다. 이런 것을 보아 하남추자의 청·관중은 수동적인 성질을 지니고 있다.

중국의 청·관중은 공연예술에서 '어떻게' 작품을 표현하는 것에 더 관심을 갖는 편이다. 즉, 대본이 안 좋아도 연기가 훌륭해야 된다는 말이다. 예를 들어, 장삼니(張三妮)는 첫 번째 여자 하남추자예인이다. 그녀는 자연스러운 연기 스타일을 가지고 있어서 카이펑(開封)의 상국사(相國寺)에 인기 많았다. 청·관중은 그녀를 '삼녀(三姑娘)'라고 다정하게 불렀다. 그 당시에는 "대본을 전체 공연하기는커녕 그냥 울면 만원(滿員)을 이룰 수 있다"라는 말이 있을

정도로 표현을 중시하였다. 이를 보면 하남추자의 청·관중은 "무엇"에 대한 것보다 "어떻게" 표현하는 것에 더 관심이 많았다.

4. 공연 대본· 연기 방법의 특성

1) 공연 대본

(1) 판소리

유진한의 <만화본 춘향가>는 기존 최초의 문헌이기 때문에 최초의 공연대본이라고 생각할 수 있다. <만화본 춘향가>는 <춘향전>의 완판본(晩板本)과 경판본(京板本)의 완성에 중요한 선구 작용을 지니고 있다.

<만화본 춘향가>는 한시의 형태로 기록되는 것이기 때문에 진정한 희곡 형태의 공연대본이 아니지만 현재의 <춘향가> 내용을 보면 거의 똑같다. 이 두 가지 대본은 이도령과 춘향의 애정을 주요 실마리로 삼고 결연-사랑-이별-수난-재회로 나눈다. 그리고 그중의 등장인물은 현재의 공연대본과 비교하면 거의 차이가 없다.

이상을 보면 <만화본 춘향가>는 판소리 공연대본의 선조로 볼 수 있다. 현재의 <춘향전>은 <만화본 춘향가>에 기초를 두고 시대의 변천에 따라서 전승되어 이어져왔다고 볼 수 있다. <만화본 춘향가>는 판소리의 기원과 공연대본의 기원에서 상당히 중요한 지위를 차지하고 있다.

(2) 하남추자

하남추자는 여러 가지의 희곡을 결합하여 생성되는 것이다. 그래서 하남추

자의 대본은 다른 희곡의 예인이 추자를 바꾸는 동시에 원래 공연의 대본을 가져오고 가공이나 개작을 통해서 생성되는 것이다. 처음으로 전해오는 대본은 도정과 삼현에 있는 <진주항(珍珠港)>, <백사전(白蛇傳)>, <목련구모(目連救母)>등 곡목이다.

그 후에 이화대고(梨花大鼓), 서하대고(西河大鼓), 목판대고(木板大鼓)등은 하남추자의 곡조와 공연형식의 발전 삶에서 중요한 역할을 한다. 그리고 대고예인 위천성(魏天聲)은 제일 먼저 <서유기(西遊記)>을 가져온 예인이라고 한다.⁵⁸⁾ 이어서 다른 대고예인은 <실공안(施公案)>, <포공안(包公案)>, <양가장(楊家將)>과 <뇌보동(雷保童)>을 가져온다. 이화대고(梨花大鼓)의 예인은 <작은 당나귀(小黑驢)>, <회배기(回杯記)>를 가져온다.

하남추자는 1920년부터 대부분 소단(小段)을 공연하고 있다. 소단은 장편의 대서(大書) 창사에서 정확을 취하고 단독의 장절을 정리된 부분이다. 즉, 단편의 공연대본이 된다. 예를 들어 1929년 이화대고(梨花大鼓)의 예인은 <홍루몽(紅樓夢)>중에 <다이옥 장화(黛玉葬花)>, <다이옥 소고(黛玉焚稿)>, <쌍원옥(雙怨玉)>, <보옥치매(寶玉癡呆)>로 갈라낸다. 그리고 다른 예인은 <서상기(西廂)>중에 <외간(賴簡)>, <고홍(拷紅)>을 갈라내고, <수호전(水滸)>중에 <이규탈어(李逵奪魚)>, <죄루살석(坐樓殺惜)>, <생포장삼(活捉張三)>, <송강유배(宋江發配)>를 갈라내고, <삼국지(三國)>중에 <관공도포(關公挑袍)>, <초선차전(草船借箭)>, <전창사(戰長沙)>, <회징저우(回荊州)> 등을 갈라낸다. 그리고 그들은 서하대고(西河大鼓)에서 <쟁말놀이(繞口令)>, <목분기(木盆記)>, <딩진산(定軍山)>, <주마천(走馬薦)>, <나비잔(蝴蝶杯)>, <란교회(藍橋會)> 등을 가져온다. 그 후에 악정대고(樂亭大鼓)예인은 악정대고(樂亭大鼓)에서 <옥당춘(玉堂春)>, <왕언이 사부(王二姐思夫)>등을 가져온다.⁵⁹⁾ 이

58) 마자천(馬紫晨), 앞의 책, 66면.

59) 마자천(馬紫晨), 위의 책, 67면.

러한 소단은 지금까지 하남추자 대표적인 전통창단(唱段)이 되어왔다.

2) 연기 방법

판소리의 공연자의 연기 방법은 이른바 '4대 법례'의 '인물치레·사설치레·득음·너름새'로 압축된다. 인물치레는 배우 인격의 됴됨이와 배우의 신체적 외모의 생김새를 말하고, 사설치레는 공연자의 언어적 구사 능력을 말하고 득음은 공연자의 음악적 표현 능력을 지칭하고 너름새는 좁은 의미의 연기를 가리킨다.⁶⁰⁾

하남추자의 공연자의 연기방법은 공연자의 설공, 창공, 주공, 변공의 4대 요소에 따라 설(說), 창(唱), 주(做), 변(變) 4가지가 형성된다. 설은 리듬과 운율을 지니는 언어를 말하는 것이다. 창은 음악의 곡조, 성음, 성량 등이 노래하는 것이다. 주는 등장인물의 형상화된 동작을 하는 것이다. 변은 공연 현상이 다름에 따라 응변하는 것이다.

5. 음악 · 무용의 특성

1) 음악

(1) 판소리

판소리 음악에 대한 체계적 연구는 1970년에 이보형으로부터 시작하는 것

60) 김익두, 「동아시아 공연예술 상에서 본 판소리의 공연학적 위상과 가치」, 『판소리 연구』 (제 25집), 2008, 147면.

이다. 1980년에 백대웅은 판소리 음악의 기본개념과 선율구조의 원리를 연구한다. 백대웅은 <다시보는 판소리>에서 "구체적으로 판소리 음악의 기본적인 구조란 성음·길·장단"이라고 제시한다. 우리는 이것을 '판소리의 세 가지 음악요소'라고 말한다.

① 성음

사람은 발성법에 따른 음색(音色)이나 음질(音質)을 성음이라고 한다. 같은 높이의 음이나 선율일지라도 극적 배경이나 내용에 따라서 발성법이 달라져서 청관중의 청각평가도 달라진다. 판소리의 성음은 고저·강약에 따라 대체적으로 평조성음·우조성음·계면조성음으로 나누고 있다. 평조성음은 정대하고 웅심한 조격을 지니고 평화스럽고 즐거운 느낌을 주는 성음이다. 우조성음은 씩씩하고 장엄한 느낌이 있고 웅장한 느낌을 주는 성음이다. 계면조성음은 주로 슬프고 애월성을 지닌 느낌을 주는 성음이다. 그리고 가볍고 쾌활한 느낌을 준 경드름성음도 있다. 또는 천구성·철성·수리성·아구성·노랑목 등의 말이 전문가의 성음 설명에 쓰이나, 그 실체를 언어로 설명하기에는 한계가 있고 논자에 따라서 개념정의가 다를 수도 있다.⁶¹⁾ 그래서 우리는 정확하게 객관적으로 설명할 수 없지만 성음이 판소리의 중요한 이면 요소라고 인식하고 있다.

② 길

길은 음악학에서 음계이나 선법이라고 말할 수 있다. 판소리 전문가들은 '길을 잘못 갔다', '길이 아니면 성음도 아니다'라고 그 중요성을 설명하고 있다.⁶²⁾ 지금 판소리의 길은 주요 솔음계(우조길), 레음계(평조길), 미음계(계면

61) 백대웅, 『전통음악개론』, 어울림, 1997, 182면.

62) 백대웅, 위의 책, 182면.

길) 세 가지가 있다. 이 세 가지의 길은 고정불변한 것이 아니라 즐거리의 진행, 장면의 전환, 또한 감정이 변화할 때 항상 '길바꿈(전조(轉調))'하기도 한다. 전조기법은 전통음악의 역사에서 판소리에 처음 사용되었고, 19세기말에 틀이 형성된 기악 독주곡형식 산조에서 그대로 사용되었다. 이 전조기법은 장단구조와 함께 사람들을 '웃기고 울리'는 음악 어법의 핵심적 요소이다.⁶³⁾

③ 장단

장단은 판소리의 음악뿐만 아니라 판소리 공연에서 매우 중요한 역할을 담당하고 있다. 장단은 광대의 창조를 보조하고 공연의 진행을 인도하는 역할을 한다. 장단은 소리의 측면과 북의 측면, 두 측면이 있으며 결국 이 둘이 결합함으로써 판소리 전체의 리듬을 이룬다.⁶⁴⁾ 장단은 음악에서 리듬, 박자, 강약, 속도, 정서 등의 다각도의 개념을 포함하여 생성된 독특한 예술표현수단이다. '소리가 판소리의 살이라면 장단은 뼈이다'라는 말은 장단의 중요성을 잘 설명한다. 장단은 단순히 고수가 북을 치고 박자를 맞추는 것뿐만 아니라 이면에 중요한 의미가 있다. 또 장단은 사설 내용에 따라 여러 가지로 반주함으로써 극적 효과를 높이는 구실을 한다.

오늘 판소리에 쓰는 장단은 진양조, 중모리, 중중모리, 자진모리, 휘모리, 엇모리, 엇중모리의 일곱 가지 기본리듬이 있고 속도나 박자 분할 방법에 따라 빠른 진양, 빠른 중모리 같은 세분된 말이 쓰인다.

판소리의 장단은 엇모리를 제외하고 모두 균등형의 구조라는 사실을 단적 볼 수 있다. 왜냐하면 전통음악 장단의 역사에서 균등형은 불균등형의 구조가 빨라지면서 대중들의 보편성을 얻는 과정에서 자연스럽게 형성되는 구조

63) 백대웅, 『한국 전통음악의 선율구조』, 대광문화사, 1995.

64) 최동현, 「판소리의 민족 음악학적 연구」, 전북대학교박사학위논문, 1989, 130면.

이기 때문이다.

진양조는 판소리에서 가장 느린 장단이다. 한 소절은 6 박자씩으로 구성하고 4소절이면 한 악구절에 해당된다. 판소리의 한 장단은 양악에 비교하면 한 소절에 해당될 수 있다. 진양조는 느린 리듬이로인해 비장하고 장중하고 애원한 정서를 지니고 있다. 이것은 판소리에서 한가하고 이완되어 있는 서정적인 장면에 많이 사용한다.

중모리는 한 소절에 6박자씩 이어서 2소절로 한 악구절(樂句節)이 구성된다. 즉 6박자의 2소절이 한 장단이 된다. 중모리는 오늘의 판소리에서 많이 쓰이는 기본적인 장단이다. 중모리는 진양조보다 보통 빠르고 태연한 맛과 안정감을 주어서 서술적 상황이나 서정적 대목에 자주 사용한다. 이것은 판소리 공연에서 용도가 제일 넓고 사용도가 제일 많은 장단이다.

중중모리는 중모리보다 더 빠르다. 한 소절간에 8분음부(音符) 열두 개로 구성된다. 즉 한 소절은 한 장단이다. 중중모리는 우아하고 장관한 정경이나 명량한 심경을 표현할 때 많이 쓰고 항상 흥분하여 원통한 대목에도 사용한다.

자진모리는 중중모리보다 빠른 장단이다. 한 장단은 12/8박자로 한 소절이다. 이것은 사설의 극적 상황이 어떤 일을 길게 서술하거나 나열하는 장면이 있을 때, 그리고 어떤 일이 차례로 길게 벌어지는 대목일 때 많이 사용된다. 그리고 극적으로 긴장된 대목의 창에도 주로 사용된다.

휘모리는 4/4박자로서 한 소절을 생성한다. 즉 한 장단을 이룬다. 휘모리는 자진모리보다 더욱 빠른 장단이다. 이것은 판소리에서 가장 빠른 장단이라서 낭자한 장면이 있을 때, 빠르게 진행되는 장면이 있을 때, 또한 줄거리 긴박한 장면이 있을 때 많이 사용한다.

엇모리는 5박자로 두 번씩 모여서 10박자로 생성하는 한 장단이다. 이것은 판소리 장단에서 독특한 장단형식이다. 엇모리는 속도가 빠르지만 느리게

도 사용할 수 있기 때문이다. 또한 엇모리는 급작스런 상황이 변화하거나 의외의 등장인물이 나타날 때 사용한다.

엇중모리는 '중모리의 절반(節半)되는 엇나가는 장단'이라고 볼 수 있다. 엇중모리는 중모리의 절반 길이로, 2분박 보통 빠른 6박자이다. 엇중모리는 판소리에서 많이 사용하는 장단은 아니며 흔히 판소리의 맨 끝부분인 뒤풀이에 사용한다.

(2) 하남추자

하남추자의 음악은 중국 전통희곡처럼 성(聲), 기(氣), 자(字), 정(情) 4가지로 나눌 수 있다⁶⁵⁾. 그리고 이 4가지의 음악의 요소는 창강(唱腔)을 통해서 음악을 전달하는 것이다.

① 성(聲)

성(聲)은 창자의 발성을 말한다. 하남추자의 발성은 "설측음(邊音)"과 "당음(膛音)" 2가지가 있다. 설측음(邊音)의 발성은 현대 서극 성악의 가성(假聲)과 비슷하다. 이것은 예인들이 노래할 때 갑자기 고음으로 올라가는 부분을 소화하기가 어려웠다. 그래서 창자는 성역을 넓히기 위해서 새로운 창법을 창출한다. 당음(膛音)은 창자의 본래의 목청을 말한다. 여자 추자예인은 설측음을 많이 쓰는 반면에 남자예인이 당음을 많이 쓰는 편이다. 설측음이나 당음을 막론하고 "공명"가 꼭 필요한 발성방법이다. 추자의 발성공명은 흉강 공명(胸腔共鳴), 두강공명(頭腔共鳴), 구강공명(口腔共鳴)이 있다. 예인들이 노래할 때 단일하게 쓰지 않고 동시에 두 가지나 세 가지를 같이 쓰고 있다.

② 기(氣)

65) 양희석, 『중국희곡』, 민음사, 1994, 379면.

기(氣)는 창자의 호흡을 말한다. 선인들은 '기를 활용하는 자는 나타난 목소리가 멋지다(氣者, 聲之帥也)', "노래를 잘하는 사람이 일단 꼭 기를 조절해야 한다(善歌者必先調其氣)"⁶⁶⁾이란 말이 기의 중요성을 분명히 설명한다. 하남추자예인은 "단전호흡(丹田呼吸)"방법을 쓰고 "단전기(丹田氣)"⁶⁷⁾를 이용해서 노래하는 것이다. 기는 호흡의 기초이고, 발성의 동력이고 노래 예술 표현의 중요한 수단으로 여긴다. 단전기는 공연자가 자유자재로 발성하도록 완성하는 비밀무기이다.

③ 자(字)

자(字)는 발음을 말한다. 하남추자의 "자"는 "삼보음(三步音)"법칙을 사용한다. 즉, "첫째 자음을 잡고, 둘째 독음을 올리고, 셋째 운모를 끝다 (先咬聲母, 中間吐本字字音, 再以韻母拖音)"⁶⁸⁾의 법칙이다. 그리고 한 글자는 자두(字頭), 자미(字尾)와 자복(字腹)으로 나뉜다. 자복(字腹)은 자두와 자미보다 비중이 크고, 발음의 중점이다. 또 다른 특징은 "발음(吐字)"할 때 "중주운(中州韻)"⁶⁹⁾의 성격을 지니고 있다. 중주운(中州韻)의 어조(語調)는 음평(陰平), 양평(陽平), 상성(上聲), 거성(去聲)으로 나뉘고 있다.

④ 정(情)

정(情)은 감정 투입을 말한다. 성음과 언어는 외형적인 조건이라고 하면

66) 부학이(傅學漪), 『희곡 전통 성악예술(戲曲傳統聲樂藝術)』, 북경: 인민음악출판사(人民音樂出版社), 1985, 74면.

67) 단전기(丹田氣)는 추자예인이 노래할 때 호흡해야 하는 지점이다. 즉 횡격막 아래에 있는 단전(丹田)까지 호흡을 들이마셔야 하는데, 이를 '단전기(丹田氣)'혹은 '저기(底氣)'라고 한다. (양희석, 앞의 책, 379면.)

68) 왕준하(王俊霞), 앞의 논문, 32면.

69) 음평(陰平)은 현재 중국어 성조의 제1성이다. 양평(陽平)은 현재 중국어 성조의 제2성이다. 상성(上聲)은 현재 중국어 성조의 제3성이다. 거성(去聲)은 현재 중국어 성조의 제4성이다.

감정은 공연예술에 생명을 부여한다고 말할 수 있다. 하남추자 예인은 성음을 이용하고 인간의 희(喜), 노(怒), 애(哀), 락(樂), 경(驚), 공(恐), 애(愛), 증(憎)등의 감정을 대개 4 가지로 표현한다. 인물의 응분이나 즐거운 감정을 표현할 때, 성조가 내려오면서 내는 넓고 두터운 성음을 환성(歡聲)이라 말한다. 인물의 분개나 격앙된 감정을 표현할 때, 호흡이 올라오면서 내는 급하고 초조한 성음을 한성(恨聲)이라 말한다. 인물의 슬픈 감정을 표현할 때, 비강을 통해서 내는 떨린 성음을 비성(悲聲)이라 말한다. 인물이 낙담하거나 절망한 감정을 표현할 때, 깊이 호흡하면서 흐느끼는 처량한 성음을 쉬성(歔聲)이라 말한다.⁷⁰⁾ 하남추자의 명예인은 음악의 표현수법과 기교에서 자기의 감정을 투입하고 뚜렷한 하남 지방극의 특성을 부여할 뿐만 아니라 개인의 독특한 풍격을 생성한다.

하남추자의 창강(唱腔)은 판식변화체⁷¹⁾에 속한다. 하남추자의 예인은 대부분 "대본상 (大本嗓)"⁷²⁾로 위주이고 가끔 "이본상 (二本嗓)"⁷³⁾과 결합하는 방법을 쓰고 있다. 하남추자의 창사(唱詞)는 상하구(上下句)의 양식으로 구성되

70) 장능이(張濤怡), 『예해모래(藝海沙粒)』, 하남: 전기고사출판사(傳奇故事出版社), 1996, 23면.

71) 판식변화체는 근 3세기 이래 뽕자강(梆子腔)·피황강(皮黃腔)이 흥기함과 더불어 발전하여 온 것이다. 이러한 곡체(曲體)의 구성 기초는 대칭을 이루는 상하구(上下句)이다. 상하로 된 두 樂句는 여러 차례의 변화 혹은 중복의 방법을 통하여 규모가 크고 작은 창단(唱段)을 구성하고, 또 이 창단은 여러 가지 판식(板式) 형태로 출현하게 된다. 판식 즉 박자 형식은 4박자(四拍子)의 삼안판(三眼板), 2박자(二拍子)의 일안판(一眼板), 1박자(一拍子)의 유수판(流水板) 그리고 박자가 자유로운 산판(散板) 등이 있다. 이러한 판식은 각기 다른 성능을 갖고 있으며, 따라서 잘 표현할 수 있는 정서 역시 각각 다르다. 그것들의 상호 전환과 변화를 통하여 판식변화체는 한 장면 혹은 한 극의 음악을 구성한다. (양희석, 앞의 책, 370면.)

72) 대본상(大本嗓)은 자신이 타고난 목소리로 노래하는 목청이다. (진위현(陳偉賢), 「대본상의교수법에 관하여(談談對大本嗓的教學)」, 『미와시대(하순)(美與時代(下旬))』 (제4집(第04期)), 하남: 미와시대하순잡지편집부(美與時代(下旬)雜誌編輯部), 2007, 77-78면.)

73) 이본상(二本嗓)은 대본상(大本嗓)과 비교하면 비자연적인 목청이다. 현재 성악의 가성(假聲)과 비슷하다.

어 있다. 그리고 상하구(上下句)는 칠자구식(七字句式)과 십자구식(十字句式) 위주로 구성되는 것이다. 또한 하남추자의 곡조는 기강(起腔), 평강(平腔), 쾌찰판(快紮板), 한운(寒韻), 무판(武板), 타판(垛板), 오자감(五字嵌), 십자운(十字韻)과 곡패(曲牌)등 여러 가지 있다. 그 중의 기강(起腔), 평강(平腔), 쾌찰판(快紮板), 한운(寒韻)은 자주 사용하는 곡조이다. 무판(武板), 타판(垛板), 오자감(五字嵌), 십자운(十字韻)과 곡패(曲牌)등은 단독적으로 빈번하게 사용되지 않고 거의 기강(起腔)과 평강(平腔)을 섞어서 사용된다.

기강(起腔)은 하남추자의 창단(唱段)을 시작할 때 쓰는 곡조이다. 그는 '기판(起板)'이나 '대개구(大開口)'라 부른다. 기강은 선율성이 풍부하고 구말(句末)이 음이 항상 길게 느려서 발음한다. 그 뒤에 이 선율을 모방한 몇 개의 선율이 첨부되어 있다. 기강의 리듬은 2/4박자이다. 기강은 본격적인 줄거리를 시작하기 전에 사람을 모으기 위해서 몇 구를 부른다. 기강의 편폭은 불규칙해서 단(短)이면 이 구, 장(長)이면 십구가 되는 경우도 있다.

평강(平腔)은 평판평조(平板平調)라 부른다. 평강은 하남추자의 기본적인 판식(板式)이다. 그리고 평강을 바탕으로 무판(武板), 한운(寒韻), 오자감(五字嵌), 칠자운(七字韻)등 곡조로 발전된다. 평강은 하남추자 곡조 중에서 가장 많이 쓰이며 가장 풍부하고 특색 있는 핵심 판식이다. 평강의 선율은 "고기저락(高起低落)"의 특징을 가지고 있다. 즉, 한 구절은 고음으로 시작하고 곡조의 발전에 따라 조금 오르지만 그 폭이 크지 않다. 그리고 그 구절의 마지막은 저음으로 끝난다. 한 구절은 상구(上句)와 하구(下句)로 나뉜다. 또한 때 구절의 마지막 자는 압운해야한다. 평강의 속도는 저속도, 중속도와 쾌속도를 나뉘고 있다. 저속도는 보통 선율에 비하면 좀 느리고 형식이 좀 복잡하고, 정서를 토로할 때 쓴다. 중속도는 저속도보다 좀 빠르고, 선율이 상대적으로 평평하고 크게 기복이 없고, 줄거리의 진행을 서술할 때 쓰인다. 쾌속도는 중속도보다 더 빠르다. 평강을 부를 때 이야기를 삽입한 경우도 있

다. 특히 장편을 공연할 때 자주 쓰인다. 이것은 삽입하는 방식이 두 가지가 있다. 하나는 반주를 안 멈추고 정상적인 박자로 계속 반주하는 동시에 삽입된다. 또 하나는 반주와 노래가 다 멈춘 채 이야기만 하고 이야기가 끝나면 바로 다시 노래를 시작한다.

쾌찰판(快擘板)은 한 단락이 끝날 때 쓰는 곡조이다. 쾌찰판(快擘板)의 속도는 낭송만큼 꽤 빠르다. 그래서 쾌찰판(快擘板)은 한 단락의 줄거리가 절정을 이룰 때 끝냄으로서 효과를 얻는다.

한운(寒韻)은 "함운(含韻)"이나 "탄운(歎韻)"이라고도 부를 수 있다. 한운(寒韻)은 하남추자 곡조 중에서 비강(悲腔)이라 말한다. 즉, 슬픔과 고통의 감정을 표현할 때 쓴 특정 곡조이다. 이것은 대부분 평강과 함께 쓰인다. 한운은 대한운(大寒韻)과 소한운(小寒韻)을 나뉘고 있다. 대한운(大寒韻)은 간주(間奏)가 길고, 선율의 기복이 폭이 크다. 반면에 소한운(小寒韻)은 간주가 좀 짧고 선율이 간단하다.

무판(武板), 타판(垛板), 오자감(五字嵌), 십자운(十字韻) 등은 하남추자의 특수한 곡조이다. 이것들은 공연할 때 쓰이는 경우는 적고 모두 평강에 삽입하고 사용한다. 무판(武板)은 1/4박자이고 긴장이나 강력의 절서를 표현할 때 쓰이는 것이다. 타판(垛板), 오자감(五字嵌), 십자운(十字韻)는 다 2/4박자로 쓰인다. 오자감(五字嵌)의 창사는 5개 글자로 구성되고, 십자운(十字韻)의 창사는 10개 글자로 구성된다. 오자감(五字嵌)은 노래를 시작할 때와 끝날 때에 쓰이는 것이 아니라 보통 평강에게서 나오고, 오자감(五字嵌)의 내용이 끝난 후에 다시 평강으로 돌아간다. 십자운(十字韻)의 곡조는 농후한 민가 단조의 풍미를 지니고 있기에 세트로 구성한 창사를 부를 때 전문적으로 쓰는 곡조이다.

하남추자의 반주음악은 전주(前奏)와 반주 두 가지가 있다. 예인은 전주를 "과판(過板)"이라고 불리운다. 과판은 선율성이 강하고 박자가 복잡하면 "대

과판(大過板)"이라고 불리운다. 또한 과판은 선율성이 약하고 박자가 간단하고 단일하면 "소과판(小過板)"이라고 불리운다. 하남추자의 전주는 악보에 따라 하는 전주도 있고, 즉흥적으로 연주하는 것도 있다. 즉흥적인 전주는 청·관중에게 반주자의 반주기교를 보여주는 동시에 청·관중의 주목을 끌 수 있다.

하남추자의 반주는 악보에 따라서 창자의 노래를 고이거나 간단한 음형(音型)으로 지지한다. 이 간단한 음형에 바탕으로 변주 원칙에 입각한다. 변주는 단일 곡조의 중복 연주를 가리키는 것으로 매번 중복 연주할 때 변화를 가하는 것이다.⁷⁴⁾ 또한 곡조의 말미이나 구절 중간 멈출 때 반주의 음량을 크게 하거나 이 곡조를 모방한 간조를 연주한다. 하남추자의 악기는 원래 추호(墜胡)만 있었으나, 20세기 50년대 이후 어떠한 전문적인 단체는 이호(二胡), 양금(揚琴), 비파(琵琶)를 쓰기도 하고, 심지어 어떠한 단체는 피리(笛子), 생황(笙), 경호(京胡), 첼로(大提琴)를 같이 쓴다. 타악기는 간판(簡板)과 발박자목(腳梆)을 위주로 쓰고 있다. 어떠한 악대는 서고(書鼓)나 자바라(小铙)과 같이 쓰는 경우도 있다.

2) 무용

무용은 공연자의 몸짓과 율동을 통해서 아름다움을 표현하는 예술 장르이다. 판소리와 하남추자의 무용은 명확하게 용어화 되지 않았다. 그러나 판소리의 너름새와 하남추자의 주공(做功)에서 무용의 성격을 엿볼 수 있다. 즉, 너름새는 광대의 동작으로 연기한다고 하는 몸연기이다. 이렇게 나타난 동작은 일상생활에서 자주 쓰는 동작인데 무대 위에 예술화되고 무대화도 되어

74) 양희석, 앞의 책, 370면.

높은 미적 표현력을 지니고 있다. 하남추자도 마찬가지이다.

판소리의 너름새와 하남추자의 주공(做功)은 모두 전문적인 수련을 받고 무대에서 청·관중에게 아름다움을 구현하는 동작이다. 이런 동작은 단순한 신체모방이 아닌 각고의 노력으로 예술화된 동작이다.

6. 무대 · 의상 · 조명의 특성

1) 무대

(1) 판소리

사람들은 판소리의 무대를 '판'이라고 불리운다. '판'의 용어는 세 가지로 해석되는데, 첫째 굿판 · 춤판 · 씨름판과 같이 어떤 일이 벌어지는 자리(局面), 둘째 씨름 한판 · 바둑 한판과 같이 처음부터 끝까지라는 완결(完結)의 의미, 셋째 판춤 · 판굿 · 판염불 · 판소리와 같이 전문예능인들이 벌이는 전문적(專門的)인 곳이다. 즉, 판소리의 "판"은 소리를 듣기 위해서 사람들이 모이는 곳이다. 모이는 사람은 청중의 성격을 지니고 있는 동시에 관중의 성격을 지니고 있다. 이 "판"은 한두 사람이 완성하는 것이 아니라 소리에 관심이 많은 사람이 모이고 생성되는 것이다. 이렇게 보면 판소리는 집단적인 성격을 지니고 있다. 사람들은 "소리판"에서 공연을 관람한다. "소리판"은 수많은 사람들이 모이고 같이 노래하고 노는 "판"이다. 그래서 판에서 모인 사람들은 극을 관상할 뿐만 아니라 "극에 취해서 같이 놀자"고 하길 바란다. 이 의미에서 보면 판소리의 개방적인 공연예술로써 관중이 판소리공연예술을 구성하는 중요한 요소에 결정한다고 말할 수 있다.

판소리의 무대는 특정한 장소가 없다. 청·관중이 모이는 곳은 판소리의 무대로 될 수 있다. 예를 들어 도시나 농촌의 장터, 임금이 있는 궁전이나 흥겨운 놀이판이 벌어지고 있는 곳은 청·관중이 있으면 바로 무대이다. 그리고 광대는 고기잡이 철이면 어촌으로 추수 때에는 농촌으로 다녔으며, 장터에서 소리를 팔기도 하고 부자나 양반 집 잔치에서도 과거 급제자가 놀이를 벌일 때에도 판소리를 불렀다.⁷⁵⁾

판소리의 무대에서는 최소화된 공연자가 최소한의 공연 도구를 쓰고 극은 최대화되는 것을 표현한다. 즉, 한 명의 창자가 부채를 들고 다른 한 명의 고수가 북을 반주하는 것이 판소리 무대의 전부이다. 무대에는 이 밖에 기타 특별한 도구나 무대장치는 반드시 존재할 필요가 없으며 가끔 무대 뒤에 병풍이나 바닥에 까는 돛자리를 볼 수 있다.

(2) 하남추자

하남추자는 특정한 공연장소가 없다. 하남추자는 초기에 노천에서 공연했다. 그 후에 추자예인은 청·관중을 끌기 위해서 사람이 밀집된 넓은 곳으로 이동한다. 예를 들어 시장, 마당, 공터, 나무아래 등이다. 청·관중은 공연자를 중심으로 삼면에서 앉거나 서서 공연을 본다. 지금까지도 농촌에서는 중요한 명절에 이러한 공연을 볼 수 있다. 특히 재래시장의 공연은 수십 년의 전통이다.

민국시기(民國時期, 1912년-1949년)에 하남성 도시에서 전문적인 공연 장소가 나타난다. 즉, 찻집과 서막이 그것이다. 찻집과 서막에서는 탁자와 의자를 제공하고 그곳에서 사람들이 차를 마시면서 공연을 본다. 그때부터 진정한 무대가 나타난다. 무대는 흙이나 나무로 만들어 졌으며 면적이 10평방

75) 김동욱, 「판소리 연구의 제문제 조동일 김흥규 편 판소리의 이해」, 『창작과 비평사』, 1978, 80면.

미터쯤이고 높이가 30-50센티미터쯤이다. 신중국(新中國) 성립 후 하남추자는 극장으로 옮겨가서 서극처럼 무대에서 공연되고 있다.

하남추자는 특정한 무대장치가 없다. 무대에서는 보통 탁자 한 개와 반주자의 의자 몇 개가 있다. 어떤 추자예인은 많은 청·관중을 끌기 위해서 탁자 앞에서 "예술계 정화(藝壇 精華)", "기예 정밀(技藝精湛)"의 식탁보를 달린다. 또한 어떠한 무대 뒤에서는 단색의 스크린을 걸고 스크린 앞에 병풍, 플랫폼을 놓아두는 경우도 있다.

2) 의상

판소리의 광대와 고수는 모두 한국 전통의상을 입고 공연한다. 광대는 한복을 입고 오른손에는 부채를 들고 왼손은 같이 줄거리의 발전에 따라 상징적인 동작을 한다. 고수는 한국전통 한복을 입고 방석에 앉아서 오른손에 부채를 쥐고 왼손으로 북을 연주한다.

하남추자는 도시와 농촌 두 갈래를 나눠서 공연자의 의상에서 좀 다르다. 도시의 여창자는 전통곡목을 공연할 때 대부분 치파오(旗袍)이나 사선 모양의 중국풍 카라 옷(中式斜襟彩衣褲)을 입는다. 반주자는 상대적으로 장산(長衫)⁷⁶⁾이나 중산복(中山服)을 입는다. 반면 농촌 추자예인은 이렇게 다양한 분별이 없고 그냥 일반적이고 일상적인 옷을 입고 공연한다.

3) 조명

판소리와 하남추자의 조명의 특징은 거의 비슷하다. 낮에는 자연 조명(태

76) 장산(長衫)은 중국 남자 곡예예인이 입는 긴 적삼 형태의 옷이다.

양조명)을 쓰고 밤에는 인공적인 조명을 쓴다. 이것은 서극의 스포트라이트, 요오드 전구 등의 무대 다채로운 조명의 형태와 다르다. 그래서 판소리와 하남추자의 무대 요소가 매우 간단하다. 공연자가 있으면 다른 외적인 것은 없어도 된다.

7. 공연 전체 과정 · 공연 구조의 특성

1) 공연 전체 과정

(1) 판소리

보통 연극의 공연 전체 과정은 공연 준비 과정, 공연 과정, 공연 후 과정으로 3가지로 나누고 있다. 그중에 공연 준비과정은 공연전체과정에서 제일 많은 비중을 차지하고 있다. 판소리와 하남추자도 마찬가지이다.

판소리의 공연 준비과정은 광대의 '독공'을 통해 전부 나타난다. 판소리는 청각의 예술이다. 광대의 득음은 광대가 청·관중을 정복하는 무기이라 말할 수 있다. 이 득음을 습득하는 수련과정을 "독공"이라고 불리운다. 역대 명창의 일화를 보면 광대는 스승에게 소리를 배워서 스스로 폭포나 동굴에서 수련한다. 광대는 독공의 수련과정이 과학적이고 체계적인 방법이 없기에 철저히 혼자서 연구하고 창조해야 한다.

광대가 발성을 수련과정에는 저음부터 고음까지 걸쳐있으며, 광대는 음역을 넓히기 위해서 피를 토하면서도 꾸준히 연습하고 발성을 계속하여 결국 득음의 경지에 이르게 된다. 물론 선천적인 목소리도 있지만 혼자서 꾸준히 노력하여 생성된 "득음"이 더 높이 평가를 받는 것 같다. 명창들의 수련과정

의 기록을 통해서 광대들이 외진 곳에서 오랜 세월동안 피나는 수련을 거쳐 득음한 목소리에 이르게 된다는 것을 알 수 있다.

또한 광대의 발성과 성량은 이 독공의 방식으로 수련하는 것이다. 이 지고한 경지에 달성하기까지는 오래시간을 두고 심혈을 쏟아 지혜를 쓰게 되는 것이다. 이와 같이 명창들은 오랜 고심 연마 끝에 드디어 대성하였던 것이다.

고수의 공연 준비 과정은 반주의 기능을 배우는 과정이다. 고수는 그저 장단만 치는 데 그치는 것이 아니라, 반주적인 구실도 하여야 하며, 또한 악보도 없이 '보비위'까지 해야 하는 무거운 구실을 부담하는 것이다. '보비위'란 악보 없이 창자의 더듬을 기민하게 파악하여 강약지속(強弱遲速)을 재치있게 조절하는 것이다.⁷⁷⁾

고수는 악보도 없이 구술로 전승된 것이다. 고수는 다양하게 변화한 리듬형을 파악하기 위해서 수많은 광대를 직접 찾아보고 광대의 소리에 적응할 수 있는 리듬형을 찾아서 자신의 능력을 모은다. 고수의 수련준비과정에 관하여 "소년 명창이 있어도, 소년 명고수가 없다"란 말에서 고수 수련의 어려움을 알 수 있다. 명고수가 되려면 명창가가 되기보다 시간이 더 걸린다.

(2) 하남추자

하남추자의 공연 준비 과정은 사공오법(四功五法)이라 용어화 된다. 즉, 설공, 창공, 주공, 변공과 수법(手法), 안법(眼法), 신법(身法), 구법(口法), 보법(步法)이다. 앞의 장절에는 설공, 창공, 주공, 변공을 설명했기에 다음에는 오법에 대해 상세하게 설명한다. 수법은 공연하는 손짓을 말한다. 즉, 예인이 손바닥, 손목, 어깨, 팔꿈치, 손가락 등을 응용하고 연기의 효과에 증진하는 방법이다. 수법은 다른 위치에 다른 의미를 지녀서 다양하고 변화가 다단

77) 박헌봉, 『창악대강』, 문교부, 1966, 62면.

하다. 안법은 공연한 눈빛을 말한다. "신체의 희(戲)는 얼굴을 통해 가장 드러나며, 얼굴의 희는 눈을 통해서 가장 나뉜다(一身的戲全在臉上, 一臉的戲全在眼上)"란 소담은 안법의 중요성을 단적으로 설명한다. 신법은 수법, 안법과 보법을 연결한 중추이다. 신법은 요부의 힘을 이용하고 각종 동작을 이끌어 나가는 방법이다. 예를 들면 노래할 때 머리를 들고 앞을 보며, 가슴을 쪽 펴고 척추를 꼳꼳하게 유지하며, 배를 빨아들인다. 구법은 입을 사용한 방법이다. 구법의 수련은 노래할 때 얘기할 때 성음 표현 수단의 예술미를 강하게 하기 위해서, 그리고 발성, 노래, 발음이 정확하게 나타나기 위해서 받는 수련이다. 보법은 창자가 무대에서 서고 이동하는 걸음이다. 하남추자는 공연을 할 때 항상 "T자 서기(丁字步)"를 쓰고 있다. 사공오법(四功五法)은 중국희곡에서 기본기(基本功)라고 한다. 무대 위에서 1분 서려면 무대 아래에 십년의 연습을 해야 한다. 특히 창공과 설공은 하남추자의 공연중에 큰 비중을 차지하고 있어서 명창가가 되려면 수십 년의 수련을 필요하다.

"스승님은 입문하도록 인도만 해 주고, 수행은 각자의 몫이다"란 말은 창자의 수련과정을 간단명료하게 설명한다. "입문함"은 구전신수로 기예를 가르친다. "각자의 몫"은 자신의 깨닫는 능력과 창조력이 있다고 말한다. "목소리는 타고나는 것이고, 수련은 사람의 노력에 달려있다(嗓音憑天賦, 鍛煉在人功)"란 말은 목청은 선천적이라서 바꿀 수 없지만, 성공은 얼마나 노력해서 수련하는가에 달려있다.

하남추자의 반주는 악보를 따라하는 반주도 있고 즉흥반주도 있다. 반주는 일단 음을 정확하게 맞히면서 감정을 투입해야 한다. 즉흥반주는 악보 없이 개인의 경험이랑 당시 공연 현황에 의지해서 반주하는 방식이다. 그래서 명반주자는 여러 반주형(伴奏型)을 파악하기 위해서 여러 장르의 대본에 따라 익숙해야져야 한다. 그 후에 자신의 창의성을 이용해서 새로운 반주형을 창출해야 한다.

2) 공연구조

판소리의 공연구조는 아니리 + 창 + 너름새 + 반주+ 청·관중의 상호작용으로 이루어진다. 하남추자는 설 + 창 + 주 + 변 + 반주 + 청·관중의 상호작용으로 이루어진다. 이것을 보면 두 가지의 공연예술은 외형적으로 거의 비슷하게 보이지만 내면에서 차이점을 찾을 수 있다.

판소리와 하남추자가 이야기하는 부분을 분석해 보면, 판소리는 이야기를 '아니리'라고 불리운다. 하남추자는 이야기를 "설(說)"이라고 불리운다. <춘향가>를 보면 판소리 공연에서 아니리가 노래 부분을 비교하면 큰 비중을 차지하고 있다. 하남추자의 경우는 대서(大書)에 이야기의 비중이 크고, 반면에 소단(小段)은 <삼당회심>처럼 이야기의 부분이 상대적으로 적다. 그리고 판소리와 하남추자가 이야기할 때는 제 1인칭 화법과 제 3인칭으로 화법을 사용하여 등장인물이나 서술자를 구분한다.

판소리와 하남추자가 노래하는 부분을 분석해 보면, 모두 '창(唱)'이라고 불린다. 판소리의 음악적인 요소를 보면 목소리는 '독공'이라고 말할 수 있다. 하남추자의 목소리는 "대본상(大本嚨)"과 "이본상(二本嚨)"을 결합하여 쓰인다. 특히 추자예인은 "전쟁 혹은 전쟁에서의 생활(金戈鐵馬)" 체재의 곡목을 노래할 때 일반적으로 "대본상(大本嚨)"을 많이 쓰고, 감정 풍부한 소단(小段)을 노래할 때 "이본상(二本嚨)"을 많이 쓴다.

판소리와 하남추자의 동작 측면에서 보면, 판소리는 '너름새'이란 말로 용어화되어 있고, 하남추자는 '주'란 말로 용어화가 되고 있다. 이런 동작은 공연 무대에 표현력을 증강하는 보조적인 연기수단이다. 특히 판소리 무대는 국한성이 없어서 동작이 다양하고 풍부하고 폭이 크다. 예를 들어 공연자가 슬픈 장면을 연기할 때 슬픈 목소리와 슬픈 얼굴표정을 나타내면서 심지어 바닥에 앉아서 우는 경우도 있다. 하남추자의 동작은 상대적으로 미약하게

나타난다. 보통 얼굴의 표정과 타악기를 이용해서 상반신에 간단한 동작을 나타낸다.

판소리와 하남추자의 반주 측면에서 보면, 판소리의 반주자는 고수가 딱 한명만 있다. 하남추자의 반주자는 3-5명 있다. 그리고 반주의 악기를 보면, 판소리는 북만 있고, 하남추자는 현악기와 타악기가 있다. 현악기는 추호, 이호, 비파, 양금 등이 있다. 타악기는 발박자목(腳柸), 편고(扁鼓), 간판(簡板), 자바라(小撈)등이 있다. 특히 타악기는 창자가 들고 사용하는 것이다.

공연자와 청·관중의 상호작용의 측면을 보면 주요가 청·관중의 참여를 말한다. 판소리의 청·관중은 '귀명창'이라 한다. '귀명창'의 특징은 적극적으로 극에 참여하고 공연자와 함께 '울고 웃는다'. 청·관중들은 추임새를 통해서 직접적으로 참여하는 것이다. 그래서 판소리 청·관중의 참여는 추임새라고 용어화가 된다. 하남추자의 청·관중의 참여는 악대처럼 미약하게 나타난다. 그냥 단락이 끝날 때, 훌륭한 부분이 끝날 때 박수 치고 "좋다(好)"라고 한다. 하남추자의 청·관중은 그냥 단순한 구경꾼의 역할이다.

위의 비교한 내용을 도표로 정리하면 다음과 같다.

<표-2> 판소리와 하남추자 공연구조의 비교

	판소리	하남추자
이야기하는 부분	아니리	설
노래하는 부분	창	창
동작하는 부분	너름새	주
반주하는 부분	고수가 북을 칩	3-5명 악수
청·관중과의 상호작용	청관중의 추임새	구경꾼

8. 공연자와 청·관중의 상호작용

1) 판소리

상호작용(interaction)이란 '공연 중에 공연자와 청·관중이 서로 갖게 되는 구체적인 공연 행위상의 영향 관계'를 말한다.⁷⁸⁾ 판소리 무대에서 공연자로서 광대, 고수는 청·관중과 상호작용의 관계가 있다. 그 3개 공연주체에서 하나만 빠져도 판소리 공연을 구성할 수 없다. 광대와 고수와 청·관중은 공연에서 제대로 완성되면 서로 긴밀한 관계로 묶이기 때문이다.

판소리의 공연 구성요소의 창, 아니리, 창자, 고수, 청·관중 등은 모두 소리판에서 동시에 공존하고 있다. 이 동시적인 성격은 하나는 공연현장에서 공연자와 청·관중이 동시에 줄거리에 돌입하고 등장인물에 따라 같은 장면과 같은 고사와 같은 시간에 "울고 운다". 또 하나는 판소리의 개방성 때문에 공연자와 청·관중이 "소리판"에서 동시에 존재한다고 말한다.

판소리가 공연될 때에 공연주체로서 창자와 고수, 공연객체인 사설과 창악, 소비주체인 청중이자 관중 사이에 일정하게 역동적인 관계망이 형성되는데 이것은 판소리 개방성이라는 역동적인 메커니즘을 기반으로 나타나게 한다.⁷⁹⁾ 그래서 광대는 발신자의 역할을 담당하며 청·관중은 소리판에서 예술을 받아들이는 수용자의 역할을 담당한다. 이때는 청·관중과 공연자는 공연 예술에 있어 발신자와 수용자의 관계로 성립된다. 그래서 공연은 공연자가 발신하는 작용을 제대로 발휘하려면 수용자로서의 청·관중의 존재와 참여가 필요하다.

청·관중의 참여가 없으면 진정한 판소리 공연이 아니다. 다시 말하면 훌륭한 성음과 기교를 지닌 명창들은 청·관중의 참여가 없으면 공연의 수용자가 없어서 공연의 의미가 없어졌다. 그래서 판소리의 명창들은 관중에게 의존하고 있다. 정병욱(鄭炳旭)은 <추임새에 관하여>에서 '청중의 적극적인 참여가

78) 김익두, 『판소리, 그 지고의 신체 전략』, 평민사, 앞의 책, 117면.

79) 서종문, 『판소리와 신재효 연구』, 제이앤씨, 2008, 263-288면.

있어야 소리판이 살아날 수 있다고 했다.'⁸⁰⁾

청·관중은 다만 무대 아래의 정관적(靜觀的)인 관조자로서 혹은 단순하게 소리를 듣기만 하는 감상자로서 인식하고 있음은 물론이다. 청중이 추임새로서 직접적이고 적극적으로 소리판에서 참여하고 창자의 소리에 반응한다.⁸¹⁾ 공연자와 청·관중의 상호작용에 관한 연구는 여러 학자가 추임새를 통해서 이루어진다고 인정한다. 추임새는 청·관중이 공연을 참여하는 수단이다. '추어주다, 치켜주다'의 뜻으로 해석되는 추임새는 일반적인 청·관중도 할 수 있는 단순한 "얼씨구", "좋다", "으이", "그렇지", "아먼" 등의 감탄사와 칭찬사의 표시에서부터 공연 중의 중요한 고비를 짚어서 공연자의 공연을 더해주는 고도화되는 전문적인 추임새에 이르기까지 모두 공연현장에서 공존할 수 있다. 그러한 추임새로 말미암아 판소리의 청·관중은 공연의 참여자뿐만 아니라 한 창조행위의 담당자로 나아가게 된다.

이 추임새는 청·관중이 적극적이고 진정하게 호응하는 것이다. 청·관중이 공연을 참여하는 행위는 어느 정도에서 고수의 인도를 받지만 주요한 요소가 아니다. 고수가 청·관중의 추임새에 윤향제 역할을 하며, 공연을 참여하는 결정적인 요소는 청·관중의 마음이다. 청·관중은 광대의 감정을 받아서 동감이 있을 때 추임새를 나타낸다. 공연현장에서 청·관중은 진심으로 참여하고 싶어서 적극적으로 광대가 주는 빈 시간을 잡고 추임새를 내고 공연자의 전달한 것에 반응한다.

그리고 광대는 공연 현장을 파악하는 역할을 담당하기 때문에 고수의 정서와 청·관중의 추임새를 보고 감지할 수 있다. 광대는 청·관중의 추임새를 통해서 공연의 성공 여부를 알 수 있다. 이러다 보면 광대와 청·관중의 사이에는 감정 이입과 서로 상호영향의 관계도 있다. 그래서 청·관중의 위치는

80) 정병욱, 『추임새에 관하여, 한국의 판소리』, 집문당, 앞의 책, 81-84면.

81) 최동현, 『판소리의 미학과 역사』, 민속원, 2005, 58면.

소리판을 형성하는 주체적 존재로서, 판소리의 감상자로서, 판소리의 평가자로서 동시에 존재하고 있다.

2) 하남추자

하남추자의 공연자와 청·관중은 일반적인 상호작용의 관계를 맺고 있다. 즉, 공연현장에서 공연자는 발신자로서 공연하고, 청·관중은 수신자로서 감상한다. 청·관중은 공연 현장에서 앉아서 공연을 열중하고 끝날 때 박수를 친다. 이러한 참여방식은 수동적인 참여 방식이다.

하남추자는 공연자와 청·관중의 상호작용에서 감정의 "공명(共鳴)"을 추구한다. 알다시피 공연자는 노래와 말의 기교를 이용하여 청·관중의 마음에 장면을 마련한다. 공연자는 손(手), 안(眼), 신(身), 구(口), 보(步)의 활용을 통해서 극중 인물을 형상화되게 표현된다. 다음의 묘사를 통해서 공연자와 청·관중의 감정 공명을 볼 수 있다.

"공연자가 등장하고, 이합 생사 영육 득실에 시달린 것 같다.자기가 울다 웃다, 감상자도 같이 울고 웃는다. 그리고 공연자가 감히 대수롭게 여기지 못하고 산만하게 반응하지 못한다.(乃其登場，則又如身在離合生死榮辱得失之內，自爲悲喜啼笑，與觀劇者同爲悲喜啼笑。不敢以輕心居之，怠氣應之也)。⁸²⁾

"자신이 울다 웃다"라 말은 공연자가 등장인물의 감정을 체험하는 것이다. "감상자도 울다 웃다"라 말은 청·관중이 공연자의 공연한데 반응하는 것이다. "같이 울다 웃다"는 공연자가 청·관중과 감정에서 공감을 이룬다. 공연과정에

82) 조산림(趙山林), 『중국희곡 관중학(中國戲曲觀衆學)』, 상하이: 화동사범대학교출판사(華東師範大學出版社), 1990, 227면.

서 공연자와 청·관중이 공명을 이룰 때는 청·관중이 박수치면서 갈채를 보낸다.

청·관중은 공연자에게 신호를 받는 동시에 공연자에게 정보를 되돌려준다. 공연자는 공연할 때 청·관중의 반응을 볼 수 있다. 이 반응은 청·관중이 공연자 연기의 되돌림이다. 청·관중은 "한 강한 리듬을 통해서 공연자의 연기를 판별할 수 있다. 청·관중은 이 공연이 좋으면 갈채를 보내고, 반대로 좋아하지 않으면 "야유(倒彩)"를 보내고 모욕을 준다. (一腔一板, 均能判別其是非, 善則喝彩已報之, 不善則揚聲以辱之, 滿座千人, 不約而同)"⁸³⁾. 공연자는 청·관중 정보를 통해서 공연내용과 공연순서를 조절하기로 한다. "그 레퍼토리가 좋지 않으면 바로 다른 레퍼토리로 바뀌어야 한다. 고집하면 돌을 던진다(演一出不佳, 即換別本, 一忤衆目, 瓦礫相贈)"⁸⁴⁾. 이때에 청·관중은 극의 비평가가 된다. 따라서 공연자의 공연은 청·관중의 심리에 영합해야 한다.

9. 공연양상 비교

나는 앞에서 두 가지 공연예술 형식인 판소리와 하남추자의 공연양상을 설명했으며 그 공연 양상은 다음과 같이 8가지로 정리할 수 있다.

첫째 창자의 측면에서 판소리의 광대와 하남추자의 추자예인을 비교할 수 있다.

판소리와 하남추자 창자의 호칭이 다르다. 판소리의 창자는 광대, 소리꾼

83) 서코(徐柯), 『청패류초(淸稗類鈔)』, 중국: 중화서국(中華書局), 1986, 5017면.

84) 평몽룡(馮夢龍), 『수녕대지(壽甯待志).하원(下卷)』, 푸젠: 푸젠인민출판사(福建人民出版社), 1983, 56면.

으로 지칭된다. 하남추자의 창자는 설서선생(說書先生)을 추자예인으로 바뀌어 지칭된다. 왜냐하면 하남추자의 창자는 초기에 줄거리를 말하기 위주로 하기 때문에 설서선생이라고 불렸다. 그 후에 추자 발전에 따라 공연 연예의 요소가 많이 들어서 추자예인이라고 불린다.

신재효는 판소리의 광대가 4가지 요건을 갖춰야 된다고 했다. 인물치레, 서설치레, 득음, 너름새 4가지 요건에 해당한다. 인물치레는 광대가 훌륭한 인격을 갖춰야 한다는 뜻이고, 서설치레는 언어적인 능력을 갖춰야 한다는 뜻이며, 득음은 음악적인 능력을 갖춰야 한다는 뜻을 가지고 있으며, 너름새는 예술화되는 동작을 구현하는 능력을 갖춰야 된다는 뜻이다.

하남추자의 추자예인은 중국 대부분 전통희곡처럼 4가지 요건을 갖춰야 된다고 한다. 즉 설공, 창공, 주공, 변공이 4 가지 요건에 해당된다. 설공은 추자예인이 이야기하는 능력을 갖춰야 된다는 뜻이고, 창공은 음악적인 능력을 갖춰야 한다는 뜻이며, 주공은 공연과정에서 공연을 보조하는 동작이 형상화될 수 있는 능력을 갖추는 걸 말하며, 변공은 공연 현장에서 상황에 따라서 임기응변할 수 있는 능력을 갖춰야 한다는 뜻이다.

판소리의 광대와 하남추자의 추자예인 요건을 비교하면 두 공연예술은 상호대응의 관계를 지닌다. 사설치레가 설공과 대응하고, 득음이 창공과 대응하고, 너름새가 주공과 대응한다. 그러나 판소리는 인물치레로서 됴됨이의 중요성을 명확히 드러내는 반면 하남추자는 명백한 제언을 보이지 않는다. 이것을 보면 하남추자는 공연기교에 편중된다.

창자가 손에 든 도구가 다르다. 판소리의 광대는 부채만 들고, 하남추자의 추자예인은 간판(簡板)이나 자바라(撓拔)를 든다. 창자는 들고 있는 도구를 이용하여 가상의 동작을 한다. 이것을 보면 부채나 간판이나 자바라는 동작을 보조한 기능을 지니고 있다. 그런데 하남추자의 간판이나 자바라는 무대의 도구뿐만 아니라 반주악기이다. 하남추자의 반주는 반주자의 현악기와 추

자예인의 타악기 두 부분으로 구성하는 것이다. 이 타악기는 추자예인의 손에 든 간판과 자바라이다. 그래서 하남추자의 추자예인은 창자와 반주자 두 가지 역할을 담당하고 있다. 이것은 광대와 추자예인의 큰 차이점이라고 볼 수 있다.

광대와 추자예인은 공연에서 공연진행의 주도적인 역할을 담당한다. 그리고 창자는 청·관중에게 고사를 전달하는 핵심인물이다. 청·관중은 창자의 연기(말과 노래)에 몰입하고 창자와 같이 울고 웃고 창자의 감정에 이입한다. 그래서 창자는 감정의 수출자인 동시에 감정의 인도자이다. 그러므로 광대와 추자예인은 공연현장에 존재해야 하는 공연주체이다.

광대와 추자예인은 공연현장에서 3가지의 기능을 지니고 있다. 즉, 서술자의 기능, 등장인물의 기능, 자신의 기능이 그것이다. 서술자의 기능은 줄거리를 진행하는 인물행동, 배경 무대, 인물 심경을 설명하는 것이다. 등장인물의 기능은 줄거리의 진행에 따라 인물 역할이 변화하는 것이다. 창자 자신의 기능은 줄거리의 인물이나 사건을 직접적으로 관중한테 자기의 비평과 견해를 말하는 것이다.

위의 비교한 내용을 도표로 정리하면 다음과 같다.

<표-3>판소리와 하남추자 창자의 비교

	판소리	하남추자
호 칭	광대	추자예인
요 건	4대법례 (인물치레, 사설치레, 득음, 너름새)	4공(설공, 창공, 주공, 변공)
반 주	없음	타악기
공연 기능	서술자의 기능, 등장인물의 기능, 자신의 기능	서술자의 기능, 등장인물의 기능, 자신의 기능

둘째 반주자의 측면에서 판소리의 고수와 하남추자의 소형 악대를 비교할

수 있다.

판소리의 반주는 고수 딱 한명만 있고 광대 옆에 방석을 깔고 앉는다. 하남추자의 소형 악대는 3-5명 반주자로 구성되어 무대의 오른쪽의 의자에 앉는다. 그리고 하남추자의 반주악기는 현악기와 타악기 두 가지로 나눈다. 악대는 현악기를 맡고, 추자예인이 타악기를 담당한다. 이것은 두 가지 공연양식에서 분명한 차이점으로 적용한다.

판소리의 고수와 하남추자의 악대이 기본적인 반주 기능은 똑같다. 즉, 소리에 알맞은 가락을 연주해준다. 그러나 판소리의 고수는 광대가 이야기할 때 반주를 멈춘다. 반면 하남추자의 악대는 공연시작부터 끝까지 중단 없이 연주해야한다. 그리고 판소리의 고수는 반주할 때 악보가 없고 광대의 창을 따라서 상대적으로 자유롭게 반주한다. 하남추자의 악대는 악보에 따라서 반주한다.

판소리의 고수는 무대에서 반주하는 역할을 담당하는 동시에 광대와 청·관중에 추임새를 통해서 다른 기능이 드러난다. 고수는 공연에서 한편으로는 공연자의 입장에 존재하고, 한편으로는 청중의 입장에도 존재한다. 고수는 광대와 청·관중 서로에게 매개자가 된다. 그리고 고수는 광대가 하는 등장인물의 상대역을 맡는다. 이때의 고수가 광대와 같은 공연자로서 나타난다. 하지만 하남추자의 악대는 무대에서 반주만 하고, 청·관중 및 추자예인과는 직접적인 접촉을 하지 않는다.

판소리의 고수와 하남추자의 악대는 공연 진행의 지휘자이다. 이것은 두 가지 공연예술 반주자의 공통된 기능이다. 창자는 반주에 따라서 공연해야 하고, 고수와 악대는 반주의 과정 중에 공연이 완전하도록 창자의 곡조를 보조하고 꾸미는 작용도 한다.

판소리의 고수와 하남추자의 악대는 각고의 노력으로 훈련을 받아야 한다. 이것은 완벽한 공연을 하려면 명창이 필요하며, 훌륭한 기예를 지니고 있는

반주자가 있어야 하기 때문이다. 판소리의 고수는 명고수가 되기 위해서 수십 년 동안 수다한 광대를 찾아서 창조를 적용한 반주를 배운다. 고수가 기본적인 기능은 광대의 창에 반주하는 것이다. 고수는 다양하게 변화한 반주를 할 수 있어야 하기 때문에 수많은 창자와 직접 면대하고 소리에 적응할 수 있는 능력을 갖추어야 한다. '소년 명창은 있어도, 소년 명고수는 없다고' 하는 말은 명고수가 되려면 명창이 되는 것 보다 시간이 더 걸린다는 뜻이다. 하남추자의 반주자는 어렸을 때부터 몇 년 동안 선생님께 기본기교를 배워야 한다. 뿐만 아니라 다양한 연주기교와 영민한 반응능력 등은 공연현장에서 경험을 쌓아야 한다. 이것은 몇십년 동안 셀 수 없는 공연 경력을 쌓아 얻는 것이다. 그리고 하남추자의 반주는 몇 명 다른 악기수로 조성됨으로 인해 완벽한 공연이 완성되면 팀의 묵계와 배합을 필요로 한다. 이것은 악대의 각 반주자의 상호에 협동하는 과정으로 많은 시간과 연습이 필요하다.

위의 비교한 내용을 도표로 정리하면 다음과 같다.

<표-4> 판소리와 하남추자 반주자의 비교

	판소리	하남추자
칭호	고수	소형악대
악기	북만	현악기와 타악기
악보	없음	있음
공연기능	반주, 상대역, 추임새	반주만

셋째 청·관중의 측면에서 다음과 같이 비교할 수 있다.

판소리와 하남추자의 청·관중이 일반 감상하는 기능은 똑같다. 청·관중은 공연한 수신자로서 공연자의 발신을 받는다. 청·관중은 공연 현장에서 공연자랑 같이 극중 인물의 희노애락을 다시 경험한다. 청·관중은 공연자의 연기에 따라 가상의 시간과 가상의 공간에 가상의 줄거리의 발생, 발전, 결과와

극중 인물의 사상, 성격, 심리과정을 다시 체험한다.

판소리의 청·관중이 공연에 적극적으로 참여하는 것은 판소리 공연에서 단적 특징이다. 즉, 청·관중의 추임새를 통해서 참여를 체현한다. 판소리의 청·관중은 완전히 자발적으로 참여하므로 능동적이다. 반면, 하남추자의 청·관중은 자리에 앉아서 구경꾼의 역할이다. 하남추자의 청·관중은 공연과정에서 실질적인 참여가 없어서 항상 관심한 단락이나 명장면이 나타날 때 공연자랑 상호작용한다. 그러므로 청·관중은 관심 있는 부분이 끝나면 바로 방관자로 되돌아선다. 그래서 청·관중의 참여는 수동적인 성격이 있다. 이것은 판소리 청·관중과의 차이점이다.

판소리의 청·관중과 하남추자의 청·관중은 공연의 필요 요소가 존재하고 있어서 공연현장에서 공연자한테 공연정보 되돌아오는 매개자로 존재하고 있다. 청·관중은 공연자에게서 흥분의 정서를 받아서 더 흥분한 반응이 공연자한테 되돌아간다. 공연자는 이 반응을 받은 후에 공연자를 자극하고 더 실감나는 연기를 보여준다. 이렇게 하여 공연현장의 분위기가 추진하면서 공연자와 청·관중 양단간에 선순환한 사이가 생성된다.

위의 비교한 내용을 도표로 정리하면 다음과 같다.

<표-5> 판소리와 하남추자 청·관중의 비교

	판소리	하남추자
존 칭	귀명창	감상자
공연 참여	추임새를 통해서 적극적으로 참여함	실질적인 참여가 없음

넷째 공연대본과 연기방법의 측면에서 다음과 같이 비교할 수 있다.

판소리의 대본은 판소리의 대가가 사회문화경제의 배경에서 창작하는 것이다. 이것은 시대의 산물이다. 하남추자의 대본은 다른 극중에서 참고하여 거울로 삼는다. 전통적인 곡목은 공연할 때의 사회 인문, 청관중의 희악(喜怒哀樂)

惡)에 의해서 끊임없이 가공, 첨삭, 다듬음, 각색하고 전승된다. 원래 판소리와 하남추자의 대본은 구비의 전승방식으로 대대 전승되는 것이다.

판소리 공연은 공연대본에 따라 완창(完唱)과 부분창(部分唱)을 2가지로 나누고 있다. 완창(完唱)은 하나의 작품 전체로 모두 연행하는 것이다. 부분창(部分唱)은 특정한 부분만 연행하는 것이다. 하남추자의 대본은 편쪽에 따라 장편의 대서(大書)와 단편의 소단(小段)으로 나누고 있다. 그리고 소단은 대서(大書)에 훌륭한 도막을 고른 부분이다. 상응으로 대서는 완창의 형식으로 연행한다고 볼 수 있는데 소단은 부분창의 형식으로 연행한다고 볼 수 있다.

판소리의 대본은 아니리와 노래 두 부분으로 구성된다. 창(唱)의 부분은 주로 율문(律文)으로 표현하는 것이고, 아니리는 산문(散文)으로 표현하는 것이다. 그리고 판소리의 언어는 매우 비속한 말을 비롯해 민중들의 일상적인 언어와 한자 성어로 이루어진 관념적인 문학어가 기묘하게 공존한다. 하남추자의 언어는 문구 자수의 액수에 따라 칠언(七言)과 십언(十言)을 위주로 하고 삼언(三言), 사언(四言), 오언(五言), 육언(六言), 십이언(十二言) 등 여러 가지 형식을 공존한다. 그리고 하남추자의 대사는 문미(句尾)에 압운해야 된다. 이것은 중국희곡의 일반적과 특수적인 특징이다.

공연 대본 내용의 측면에서도 많은 공통점을 볼 수 있다. 첫째 공연 대본은 서술한 순서로 고사(故事)를 전달하는 것이다. 즉, 고사(故事)의 시작, 갈등, 끝의 과정에 따라 진행되는 것이다. 둘째는 고사를 서술하다가 웃음을 통해서 풍자, 교화, 비판한 사상을 전달한다. 그래서 판소리와 하남추자의 대본은 표면적인 주제와 이면적인 주제로 병존된다. 표면적인 주제는 작품의 유형 구조 곧 줄거리의 핵심단락을 통해서 나타나고 대체로 유식한 문자로 수식되어 있다. 즉, 진선미(真善美)를 찬양하고 가악추(假惡醜)을 비판한다. 이면적인 주제는 잠재적으로 등장인물의 갈등을 통해서 당시 사회 윤리 제

도를 비판하면서 당시 사회 민중의 심리를 반응한다. 다음에 판소리의 〈춘향가〉와 하남추자의 〈삼당회심〉을 보면서 표면적인 주제와 이면적인 주제를 살펴보고자 한다.

〈삼당회심(三堂會審)〉은 〈옥당춘〉이라고 불린다. 〈삼당회심(三堂會審)〉은 여주인공 옥당춘(玉堂春)과 남주인공 왕금용(王金龍)의 애정행동을 주요 실마리로 삼은 곡목이다. 판소리의 〈춘향가〉는 이도령과 춘향의 애정행동을 주요 실마리로 삼은 대표적인 곡목이다. 두 곡목의 내용구조는 남녀주인공의 우연한 만남, 사랑에 빠짐, 핍박에 떠남, 여주인공이 감옥에 들어감, 남주인공이 여주인공을 구출함 등을 통해서 전형적 애정고사를 보여준다. 애정의 아름다움과 악인의 징벌이 〈삼당회심〉과 〈춘향전〉의 표면적인 주제이다.

〈춘향가〉는 당시의 사회 문제를 반응한다. 즉, 당시 신분 갈등으로 인해 기생의 딸로서의 춘향이 상층 신분의 이도령과 신분차이가 있어서 둘이 자유로 사랑하지 못한다. 〈삼당회심〉의 옥당춘은 기녀로서 귀공자의 왕금용과 과거급제로 인해 둘이 많은 장벽을 저지한다. 춘향과 옥당춘은 사회의 최하층의 천민이라서 사회의 편견을 견디고 험난하게 애정을 추구한다.

그리고 춘향은 사랑을 위해서 신분의 차이를 극복하기 위해서 궁극적으로 반항한다. 이것은 당시 사람이 자유를 갈망하고 신분 제도를 타파한 마음을 볼 수 있다. 〈삼당회심〉에서의 옥당춘은 기녀이지만 애정을 위해서 적의 박해에 굴복하지 않는다. 이것은 하층계급의 민중들이 봉건제도에 반항한 용심이다. 마지막에 두 사람이 만나고 누명을 벗음은 하층계급이 계급차이를 소해한 소원이다. 이것은 이면적인 주제이다.

판소리와 하남추자의 연기방법을 보면 상대적인 특징이 있다. 즉, 판소리의 사설치레는 하남추자의 "설"과 상응한다. 판소리의 득음은 하남추자의 창과 상응한다. 그리고 판소리의 너름새는 하남추자의 "주"와 상응한다. 판소리와 하남추자는 무대에서 이야기, 노래, 동작을 통해서 청·관중에게 고사의

내용을 전달한 공연예술이다. 이야기한 부분은 각자 다른 언어를 쓰고 공연하는 수단이다. 노래하는 부분은 음악적인 측면에 각자 다른 곡조를 쓰고 공연하는 수단이다. 동작하는 부분은 공연을 보조하고 무용화가 된 공연수단이다.

위의 비교한 내용을 도표로 정리하면 다음과 같다.

<표-6> 판소리와 하남추자 공연 대본과 연기 방법의 비교

	판소리	하남추자
대본 형성방식	대가 창작함	다른 희곡을 겨울로 삼음
대본 공연방식	완창(完唱)과 부분창(部分唱)	대서(大書)와 소단(小段)
대본 언어	산문(아니리)과 읊문(창)	칠언과 십언을 위주하고 압운함
대본 내용	표면주제와 이면주제	표면주제와 이면주제
연기 방법	4대법례로 압축됨	설, 창, 주, 변

다섯째 음악과 무용의 측면에서 다음과 같이 비교할 수 있다.

판소리와 하남추자의 음악이 풍부하고 다양화된다. 판소리의 음악요소는 성음, 길, 장단으로 나뉘고 있다. 판소리가 성음의 평조성음·우조성음·계명조성음과 길의 우조길·평조길·계면길과 장단의 진양조·중모리·중중모리·자진모리·휘모리·엇모리·엇중모리를 통해서 판소리 풍부한 음악을 구성한다. 하남추자는 성(聲), 기(氣), 자(字), 정(情), 창강(唱腔) 5가지로 발성, 호흡, 발음, 감정 투입, 곡조를 다룬다. 그중에서 하남추자의 생성은 여러 가지의 극종을 결합하고 전승하기 때문에 창강(唱腔)도 지역 영향의 다름에 따라 다른 창강(唱腔)이 생성된다.

그리고 반주음악의 측면에서 두 공연예술 많은 차이를 보인다. 판소리의 반주는 어느 정도 분리된 선에서 광대를 위해 반주를 하면서 자기의 연행을 자유롭게 한다. 하남추자 반주의 경우는 공연자가 노래하면서 꼭 반주자의 반주에 따라 공연해야 된다. 그리고 반주자는 꼭 악보에 따라 반주해야 한다. 이것을 보면 하남추자의 반주는 공연연행에서 상대적으로 어느 정도 국

한성이 있다.

무용의 측면에서 무용을 명확하게 용어화 되지 않았지만 판소리의 너름새와 하남추자의 주공에는 무용의 성질을 볼 수 있다. 판소리의 너름새와 하남추자의 주공에 나타나는 동작은 일상생활에 쓰는 동작을 예술화되는 동작이다.

위의 비교한 내용을 도표로 정리하면 다음과 같다.

<표-7> 판소리와 하남추자 음악과 무용의 비교

	판소리	하남추자
음악요소	성음, 길, 장단	성, 기, 자, 정, 창강
반주음악	자유자재	국한성이 있음
무용	예술화 된 동작	예술화 된 동작

여섯째 무대·의상·조명의 측면에서 다음과 같이 비교할 수 있다.

무대의 측면을 보면 판소리의 무대는 '판'이라고 한다. 판소리의 무대는 특정한 장소가 없다. 즉, 청·관중이 모여 있는 곳이 무대가 될 수 있다. 하남추자는 농촌과 도시 두 지대로 나뉘고 있어서 공연무대가 지역에 따라 다르다. 농촌에 공연할 때 특정한 무대가 없고 대부분 묘회(廟會), 재래시장에서 사람이 밀접한 곳에 탁자와 의자가 놓이면 바로 무대가 된다. 이것은 판소리의 "판"과 비슷하다. 그런데 민국시기(民國時期)부터 도시에서 토제(土制)나 목제(木制)의 작은 무대가 출현한 후 무대의 형식이 점점 전승되고 있다. 그래서 하남추자의 무대는 '판'과 무대가 병존하고 있다.

판소리와 하남추자의 공연자가 공연할 때는 모두 전통의상을 입는다. 판소리의 광대와 고수는 한복을 입는다. 하남추자는 도시와 농촌 두 가지로 나뉘지만 대부분에 치파오(旗袍)와 장산(長衫)을 입고 공연한다.

판소리와 하남추자는 조명의 측면에서 낮에는 거의 자양 조명을 쓰고, 밤

에는 인공적인 조명을 쓴다. 그리고 판소리와 하남추자는 지금 극장에서 공연하면 일반적인 무대조명을 쓴다.

위의 비교한 내용을 도표로 정리하면 다음과 같다.

<표-8> 판소리와 하남추자 무대·의상·조명의 비교

	판소리	하남추자
무 대	판만 존재함	판과 무대가 병존함
의 상	전통의상	전통의상
조 명	자연조명과 인공적인 조명	자연조명과 인공적인 조명

일곱째 공연 전체과정의 측면에서 다음과 같이 비교할 수 있다.

판소리와 하남추자의 전체과정은 공연 준비과정과 공연과정과 공연 후로 나뉘고 있다. 이 3가지 중에 공연 준비과정은 매우 큰 비중을 두고 있다는 점에서 그 공통적인 특징이다. 이점은 바로 동북아시아의 연극적 공연예술들이 서양의 그것과는 달리 "기예(技藝 ; craft)"가 아니라, "기도(藝道 ; tao)"의 차원으로 추구되고 있는 점과도 상통하고 있다.⁸⁵⁾ 공연 준비과정은 공연전체 과정에 결정적인 작용을 일으키는 성질을 지니고 있고, 공연 성공을 위한 전제조건이다.

판소리와 하남추자의 공연자는 공연에서 일인다역(一人多角)을 담당해야 되기 때문에 극중 등장인물에 관련된 것을 모두 다 챙겨야 된다. 이런 고도적인 준비하는 과정은 용어화가 된다. 즉, 판소리에서는 '독공'이라고 하고, 하남추자에서는 '사공오법(四功五法)'이라고 한다. 독공은 판소리 공연준비과정의 압축된 것이다. 하남추자예인은 '설공, 창공, 주공, 변공'과 '손법, 눈법, 신법, 구법, 보법'등 공연에 관한 수련을 모두 다 받아야 된다.

판소리와 하남추자는 공연준비과정에서 창자가 '구전심수'로 스승님에게서

85) 김익두, 『판소리, 그 지고의 신체 전략』, 평민사, 앞의 책, 206면.

배운 것이 공통적이다. 그런데 판소리의 광대는 짧은 시간에 스승님과 마주 보고 교육을 받은 후에 깊은 산속이나 동굴에 들어가서 십년동안 스스로 연습을 한다. '독공'은 독살스런 연마라고 할 수 있을 뿐만 아니라 단독적인 연마라고 생각할 수 있다. 반면, 중국 하남추자의 추자예인이 스승을 모시고 3년쯤에 스승의 옆에서 공부하고 연습하는 과정에서 스승님의 지도를 계속 받는 과정이다. 이것은 판소리와 하남추자 준비과정에서 미세한 차이점이다.

위의 비교한 내용을 도표로 정리하면 다음과 같다.

<표-9> 판소리와 하남추자 공연 전체과정의 비교

	판소리	하남추자
공연과정	공연준비과정이 큰 비중이 됨	공연준비과정이 큰 비중이 됨
준비과정	독공	사공오법

여덟째 공연자와 청·관중의 상호작용의 측면에서 다음과 같이 비교할 수 있다.

판소리의 청·관중은 공연현장에서 추임새를 통해서 적극적으로 개입하여 능동적이다. 이것을 통해서 광대, 고수와 청·관중의 사이는 긴밀한 직접적인 상호관계를 생성한다. 공연 공간에 공연자가 청·관중과 일체화되면 감정도 일체화된다. 이것은 서극에서 공연자와 청·관중의 거리(距離)를 사라지지 못한 결함의 선도자가 된다. 청·관중의 개입은 자연스럽게 참여하고 갑작스러운 느낌도 없이 공연자와의 상호작용을 메운다.

하남추자의 공연자와 청·관중의 상호작용은 보통 일반적으로 보여주는 수동적인 관계가 존재하고 있다. 공연자와 청·관중 사이는 "무대"와 "관람석"의 실제적인 거리뿐만 아니라 감상자와 공연자의 감정적 거리도 있다. 그래서 하남추자는 감정의 공명을 추구한다. 또한 감정의 공명이 생길 때 공연자와 청·관중이 동일체가 될 수 있다. 하남추자는 감정의 공명을 추구해서 청·관

중의 참여가 약하게 나타난다.

위의 비교한 내용을 도표로 정리하면 다음과 같다.

<표-10> 판소리와 하남추자의 공연자와 청·관중의 상호작용을 비교

	판소리	하남추자
상호 작용	능동적	수동적
공연 참여	직접으로 참여	일반적인 관람



IV. 판소리와 하남추자의 지향

1. 유파의 특성 · 공연지식 전승의 방법

1) 유파

(1) 판소리

판소리의 전승되는 바탕을 의미하는 용어로 제, 법제, 유파, 악파가 있다. 정노식은 <조선창극사>에서 판소리의 제를 처음 언급했다. 그는 판소리를 소리의 특성과 전승되는 지역성에 따라서 3가지의 계파로 나누고 있다. 이는 그러한 특성을 전승시켜 오는 명창들의 파를 뜻한다. 지금의 판소리는 크게 동편제 · 서편제 · 중고제로 나뉘고 있다. 그리고 경산제, 석화제, 설령제등도 있다. 여기에는 동편제 · 서편제 · 중고제 3가지를 주로 하여 서술해보고자 한다.

① 동편제

동편제는 호남지방을 섬진강을 중심으로 동서로 구분하여 동쪽지역(전라북도의 동북)의 운봉, 구례, 순창, 흥덕 등에 전승되어오는 소리를 일컫는다. 동편제는 순조 · 헌종 · 철종 시대의 명창 송흥록(宋興綠)의 법제를 이어받은 것이다. 송흥록(1801-1863)은 모든 가조(歌調)를 집대성하여 판소리를 완성했으므로 가왕(歌王)이라는 호칭을 얻었다.

정노식은 <조선 창극사>에서 동편제의 창법은 '우조를 주장하여 웅건청담(雄健淸淡)하게 하는데 호령조(號令調)가 많고, 발성초(發聲初)가 썩 진중하고 구절 끝마침이 꼭 되게 하여 쇠망치로 내려치는 듯한'이라고 말한다. 이

것은 곧 매 구절마다 끝마침이 명확하여 마치 쇠망치로 내려치는 듯한 통쾌감을 느끼게 해주는 것을 뜻한다. 동편제의 장단은 진행속도가 대체적으로 빨라 잔가락이 적고 장식음 없이 노랫말을 촘촘들이 채워나간다. 그래서 발림을 할 시간이 없다. 동편제의 특징은 특별한 기교를 부리지 않고 그저 '목으로 우기'는 소리이다. 그래서 동편제 소리에서는 창자의 풍부한 성량이 중요하게 여겨진다. 기교가 적게 들어가는 대신에 우렁찬 소리를 내는 것은 동편제 소리의 독특한 점이다. 동편제가 비기교적이고 건조한 연기로 일관된다는 것은 그만큼 예스럽고 소박하다는 것을 뜻한다고 볼 수 있을 것이다. 그래서 동편제에서 훌륭한 소리를 잘 하려면 선천적으로 풍부한 성량이 타고나야 한다.

동편제의 명창으로는 송흥록을 비롯하여 박만순(樸萬順), 김세종(金世宗), 정춘풍(鄭春風), 박기홍(樸基洪), 송만갑(宋萬甲), 유성준(劉成俊) 등을 들 수 있다⁸⁶⁾.

② 서편제

서편제는 '계면을 주장하여 軟美浮華케하고 구절 끝마침이 좀 질질 끌어서 콩지가 붙어다니'이라는 말이 있다. 서편제(西便制)는 동편제보다 한 세대쯤 늦게 나타났다. 이것은 박유전(樸裕全)의 법제를 이어 받은 유파로 광주, 나주, 해남, 보성 등지에서 성행하였다. 그는 판소리의 장식과 기교를 더하고 서편제를 발전시킨 인물이다.

서편제의 소리 특징은 동편제의 소리와 달리 계면조 형의 가락이 많다. 유연애절의 소리가 많이 나와 부드러우면서도 구성지고 애절하며, 소리의 끝이 길게 이어져 이른바 꼬리라 불리우는 것을 달고 있다.

서편제는 동편제의 고졸성(古拙性)과 대조되는 기교파이다. 서편제는 동편

86) 정병욱, 『한국의 판소리』, 집문당, 1981, 55면.

제의 건조한 인상을 극복하기 위해서 기교적인 음을 많이 넣어 결합해서 생성된 소리이다. 동편제가 선천적인 음량에 의존하는데 비하여 후천적인 노력이 승패를 좌우하게 되어 있다. 즉, 서편제는 '가공과 기교와 수식으로 소리를 만드는 유파'라고 할 수 있다.

서편제는 동편제처럼 선천적으로 풍부한 음량을 타고나지 못해도 대신에 절묘한 기교를 중시한다. 그래서 기교를 부리기 위해서는 시간적 여유가 있어야 하기 때문에 동편제에 비하여 소리가 늘어지고 템포가 늦어질 수밖에 없다. 그리고 가락도 대마디 대장단의 맛은 없어지고 잔가락이 많이 끼어들게 된다. 소리를 끌고 나가는데 장단을 달아 두다가 어떤 마디에 이르러서 소리를 만들고 다시 끝을 맺는 수법을 취한다. 소리에 여유가 있어 발림이 풍부하여지기 때문에 공연예술면에서 발달한 경우가 많다.

그리고 서편제의 분파도 있다. 이것은 강산제와 호걸제 · 석화제 · 경드름제이다. 서편제의 명창으로는 박유전을 비롯하여 이날치(李捺致), 정창업(鄭昌業), 김창환(金昌煥), 정응민(鄭應珉), 한애순(韓愛順) 등을 들 수 있다.⁸⁷⁾

③ 중고제

중고제는 현종때부터 20세기 전반까지 경기·충청지방을 중심으로 전승된 소리이다. 그러나 역사적으로 일제의 박해를 받은 탓에 지금이 끊어진 판소리 유파이다. 중고제(中古制)는 염계달(廉季達), 김성옥(金成玉)의 법제를 이어 받아들인 것으로 경기 남부와 충청도에서 성행하였다.

중고제의 음악적인 특징은 '非東非西의 그 中間인데 비교적 동에 진한 것이다'.⁸⁸⁾ 창법은 동편제와 서편제의 중간으로, 소리 성음의 상하성이 분명하다. 즉, 판소리의 소리특징은 시작할 때는 보통이고 평평하며 중간은 높이고

87) 정병욱, 위의 책, 56면.

88) 홍현식, 「판소리 유파 문제」, 전북대학교 교양교육부, 1972, 28면.

끝은 다시 낮추어 끊는 것이다. 그리고 반음을 많이 쓰고, 음정은 단계적으로 치켜오고 있음으로 인해 소리 끝은 동편제 소리와 같이 높다.

중고제의 명인은 모흥갑(牟興甲)이었으며, 모흥갑은 경기도 진위 출신이고 평양 연과정에서 판소리를 할 때 덜미소리를 질러 내어 십리 밖까지 들리게 하였다는 유명한 이야기가 전할만큼 성양이 탁월했던 명창이다. 근래에는 이동백, 김창룡 등이 활약했다. 그리고 송만갑이 중고제의 기교를 많이 쓴 적도 있다. 그러나 근래에는 이 제의 전승이 거의 단절되었으며, 이런 까닭에 중고제에 대한 내용도 확실하게 알려져 있지 않다.

(2) 하남추자

하남추자의 유파는 지역과 창법에 따라 2가지로 나누고 있다.

① 지역유파

하남추자는 하남성(河南省)각지에 유행하여 현지의 언어, 현지의 극종과 결합하는 동시에 현지의 민속의 영향을 받아서 문화속질의 차이와 결합하고 있다. 대체로 중로추자(中路墜子), 동로추자(東路墜子), 북로추자(北路墜子) 세 갈래 구분하고 있다.

중로추자(中路墜子)는 서로추자(西路墜子)나 상로추자(上路墜子)로 불리운다. 활동범위는 카이평(開封), 정주(鄭州)를 중심으로 쉬창(許昌), 루어양(洛陽), 신양(信陽)을 포함하여 유행된다. 중로추자는 하남추자의 유파 중에서 가장 먼저 형성되고 가장 빠르게 발전된 것이다. 중로추자는 대부분 삼현예인(三弦藝人)을 추자로 바꿔서 예극(河南梆子), 곡자(曲子), 월조(越調) 등 극종의 곡조에 흡수하고 결합하여 생성되는 것이다. 발박자목(腳梆)이라는 타악기로 반주하는 건 중로추자의 표시이다. 하남추자의 곡조는 '중로추자 공연할 때는 발박자목(腳梆)을 써 발음이 또랑또랑하고, 반주가 평온하고, 뒤끝

이 깔끔하고, 특수한 기교적인 곡조가 없고, 원래의 모습을 유지한다.⁸⁹⁾ 중로추자에서 유명한 추자예인은 류명지(劉明枝), 류종금(劉宗琴), 이치방(李治幫), 조옥봉(趙玉鳳), 류사록(劉士祿), 왕명복(王明福) 등 있다.

동로추자(東路墜子)는 하로추자(下路墜子)라고 부를 수 있다. 활동범위는 상추(商丘)를 중심으로 예전의 도청예인(道情藝人)이 하남추자로 바뀌서 금서(琴書)의 곡조를 흡수하여 생성된 것이다. 그래서 동로추자의 타악기가 어고도정(漁鼓道情)의 간판(簡板)을 받아서 동로추자의 대표적인 타악기가 된다. 중로추자의 음악은 부드럽고 아름다운 정서를 드러내는 것에 능숙하다. 곡조는 상대적으로 자유롭고 원활하다. 동로추자는 대서를 공연에 위주하기 때문에 "동로서(東路書), 서로단(西路段)"라 말한다. 즉, 동로추자예인은 대서(大書)에 능숙하고, 반면 서로추자의 예인은 소단(小段)을 위주 공연한다고 말한다. 동로추자에서 유명한 추자예인은 장대귀(張大貴), 송애화(宋愛華) 등 있다.

북로추자(北路墜子)의 생성기는 중로추자와 동로추자보다 좀 늦다. 북로추자는 중로추자와 동로추자의 기초에 대고의 곡조를 흡수하고 발전되는 것이다. 북로추자는 신향(新鄉)과 안양(安陽) 양지(兩地)에서 활발히 유행하고 있다. 그의 곡조는 화강(花腔)을 많이 쓰고 악조가 다양하고, 선율성이 강하고, 음계의 스펙이 커서 완곡하고 함축적인 풍격을 형성한다. 북로추자의 유명한 예인은 교청수(喬清秀), 교이원(喬利元), 동계지(董桂芝), 곽문추(郭文秋), 조언상(趙言祥), 조원주(曹元珠) 등 있다. 특히 교청수(喬清秀)와 교이원(喬利元)은 원래의 하남추자의 기초에서 새로운 창법을 대담하게 사용하고 많은 극종의 장점을 흡수하여 특별한 "교파추자(喬派墜子)"를 만든다. "교파추자(喬派

89) 서로추자는 다 발박자목을 걸어서 발음이 똑똑하고 반주가 안정적이다. 그리고 결말에 명쾌하고, 화려하고 복잡한 창조가 없어서 그냥 원시적으로 놓아두고 있다.(西路墜子都挂腳梆，字清板穩，結尾幹淨利落，一不哼哼，二不哎哎，齊敦敦的擱在那) (향귀(向葵), 앞의 책, 111면.)

墜子)"는 북로추자의 유파 중에 중요한 한 갈래이다. 그리고 하남추자 중에 높게 명망을 가지고 가장 넓게 명예를 퍼뜨리는 유파이다.

20세기 40년대부터 하남추자가 전국범위에 널리 퍼지며 하남추자의 각각 유파가 서로에 교류해서 지역차별(地域差別)의 한계를 타파해왔다. 특히 어느 명강창자는 전국 여러 성시(省市)의 도시, 농촌에서 공연하는데 이로 인해 곡조와 선율의 차이점이 점점 약해지고 융합되었다. 지금까지의 하남추자는 삼중 유파의 결합하는 산물이다.

② 강구(腔口)유파

하남추자는 지역 분류에 따라 중로추자, 동로추자, 북로추자로 나누고 있지만 창법에 따라서는 대구(大口), 소구(小口), 노구(老口), 세구(細口), 조구(粗口), 무구(武口) 6가지로 나뉘어진다.

대구(大口)는 하남추자의 기본 창법이다. 전형적인 하남방언을 쓰고 방백이 표준인 중주운(中州韻)을 사용한다. 그리고 곡조가 명랑하고, 박자가 균형을 맞추어 친다. 또한 대구(大口)의 음악은 전체적으로 수수하고 질박하다. 대구(大口)에 뛰어난 예인은 정옥란(程玉蘭)을 중심으로 마쌍지(馬雙枝), 오염방(吳豔芳), 류명지(劉明枝), 조옥금(趙玉琴), 서보홍(徐寶紅), 어중하(于仲霞), 마명란(馬明蘭), 왕옥란(王玉蘭), 류응림(劉宏林), 제수운(齊秀雲), 류보림(劉寶林), 운상주(運祥珠), 형옥하(邢玉霞), 류명하(劉明霞), 왕원향(王元香), 호계홍(胡桂紅)자매, 궁옥영(鞏玉榮)등이 있으며 다 “대강(大腔)대구(大口)대기백(大氣魄)”의 유명한 예인이다⁹⁰⁾.

소구(小口)는 "잔구(碎口)"라고도 부른다. 북로추자에서 "교구(巧口)", "염구(俏口)"라고 부른다. 소구(小口)는 "교파(喬派)"의 추자를 대표하므로 "교구(喬口)"라고 부를 수도 있다. 이 곡조는 하남추자 고도의 기교를 힘껏 나타낸다.

90) 왕준하(王俊霞), 앞의 논문, 51면.

그리고 그 음계의 스펠이 넓고, 음색이 달콤하면서 촉촉하고, 선율이 은은하고, 박자가 유창하다. 소구(小口)의 대표적인 인물은 교청수(喬淸秀)이다. 그리고 류금희(劉金喜), 류란방(劉蘭芳), 사봉운(史鳳雲), 이옥방(李玉芳), 류봉림(劉鳳林), 주봉소(周鳳蕭), 동청봉(董淸鳳), 오지화(吳智華)등 도 있다.

노구(老口)는 "돈구(頓口)"라고도 부른다. 노구(老口)의 곡조는 하남추자 형성의 과도기의 어떠한 곡조의 특징을 지닌다. 즉, 노래할 때 곧이곧대로 하고 객스러운 창사를 가급하지 않고 기교적인 창법을 사용하지 않는다. 노구(老口)의 창법은 허식이 없고 단순하며 순박하고 함축하는 곡조이다. 노구(老口)는 하남추자의 압권이라 불리우는 곡조이다. 노구(老口)는 동계지(董桂芝)를 대표로 0년대의 류희림(劉喜林), 0년대의 류원지(劉元枝), 0년대의 애봉초(艾鳳召)등 추자예인이 있다.

세구(細口)는 "소구(小口)"보다 선율이 더 복잡하고 더 화려하다. 이야기할 때 "소구(小口)"보다 깔끔하지는 않지만 노래가 아름답다. 곡조의 고저장단이 순조롭고 자유자재로 사용하는 특징을 지니고 있다. 세구(細口)의 대표적인 추자예인은 서옥란(徐玉蘭), 요준영(姚俊英), 탄금추(譚金秋), 여명금(呂明琴), 원보진(苑寶珍), 류계지(劉桂芝), 왕옥진(王玉珍), 평수진(馮秀珍), 조옥봉(趙玉鳳), 범염하(範豔霞), 범수하(範秀霞), 필옥봉(畢玉峰), 이경란(李景蘭), 송애화(宋愛華)등이 있다.

조구(粗口)는 농촌의 추자예인의 기본적인 창법이다. 조구(粗口)는 장편의 대서(大書)를 능숙하고 긴장감이 강한 고사(故事)를 이용하여 청·관중을 이끈다. 그리고 창조를 많이 연구하지 않고 원시의 질박한 곡조 풍격을 지키고 있다. 하지만 노래할 때와 말할 때는 거센 목소리로 공연한다. 그중에 대표적인 여자 추자예인은 마충취(馬忠翠)이고 남자 추자예인은 조언상(趙言祥)이다. 그리고 장옥지(張玉枝), 판선영(潘仙玲), 림수운(林秀雲), 오봉금(吳鳳琴), 왕원당(王元堂), 동청학(董淸學), 강이해(康利海), 왕수덕(王樹德)등 있다. "전

쟁맛"을 지님은 그들의 노래한 때 제일 명확한 특징이다. 그래서 항상 <열국(列國)>, <삼국(三國)>, <수당(隋唐)>, <잔당(殘唐)>등을 고르고 공연한다. 그리고 <홍루(紅樓)>, <서상(西廂)>처럼 애정에 관한 고사를 거의 선택하지 않는다.

무구(武口)는 공연예술에서 "손안신법보(手眼身法步)"를 중시하고 "무술"처럼 동작이 나타나서 무구(武口)라고 부른다. 그리고 무구(武口)의 창시인은 무경주(武景州)라서 이름의 성을 채취하였다. 이상의 두 가지를 종합하여 무구(武口)라고 정의된다.⁹¹⁾ 무구(武口)의 대표적인 레퍼토리는 <소팔의(小八義)>, <충량전(忠良傳)>, <다홍파우(大紅袍)>, <강도전(響馬傳)>, <무송이 동악묘를 피움(武松大鬧東嶽廟)>등 있다. 무구(武口)의 예인들은 주명서(朱明緒)과 길림성(吉林省)의 왕운화(王雲華)이다.

판소리의 유파와 하남추자의 유파의 측면을 보면 판소리의 유파는 지리적의 다름으로 나뉘고 있다. 그리고 각 유파의 특별한 음악적인 차이점을 단적으로 볼 수 있다. 장단, 가락, 음색 등이 유파를 구분한 전제이다. 하남추자의 유파는 지리적의 다름과 창법에 의존해서 나누고 있다. 지리적인 면에서는 주변 인접한 극종의 창조를 흡수하고 생성된다. 그리고 지리적으로 나누는 유파는 창조의 유파를 포함한다. 즉, 동로추자는 대구(大口), 소구(小口), 세구(細口)가 있고, 중로추자는 대구(大口), 노구(老口), 세구(細口), 조구(粗口), 무구(武口)가 있고, 북로추자는 소구(小口), 대구(大口), 노구(老口), 세구(細口)가 등 있다. 둘의 종속관계에서 곡조의 매력이 나타난다.

2) 공연지식 전승의 방법

91) 마자천(馬紫晨), 앞의 책, 157-158면.

(1) 판소리

판소리는 문자기록이 생성되기 전에 구전으로 전승되어 내려왔다. 그 역사적인 자료가 부족하고 어떻게 전승하는지 찾기 어렵다. 또한 전승은 한 개인에 의해 한 시기에 잘 완성될 수 있는 것이 아니므로 명성을 떨친 명창들이 꾸준히 경험을 쌓으면서 끊임없이 새 음색과 기교를 창조하게 되었다. 이런 특징을 지님에도 불구하고, 계통적인 방법을 찾고 전승을 위해 노력한다.

지금 기존의 기록과 저서를 통해서 명창들이 판소리를 배우는 과정을 고찰했을 때 명창들의 전승방법은 구전심수 방식으로 도제식 수업을 하는 것을 알 수 있다. 도제는 스승과 직접 마주 앉아서 선생님은 한 구절을 가르치고 제자가 선생님을 따라서 부르고 습득한 다음 구절을 배우는 것을 말한다. 그리고 명창들은 판소리의 여러 가지 성음을 생성하기 위해 원래 배운 것을 바탕으로 자기의 독특한 목소리를 창조해야 한다. 그래서 수십 년 동안 심산이나 동굴에서 수련해서 명창이 된다.

지금의 판소리는 과거에 구전심수의 방법으로 스승한테 한 구절 한 구절씩 배우는 방법을 실시하는 동시에 국악학원이나 대학 등 오선지(五線譜)에 채보(採譜)하여 유형화된 방법을 쓰고 있다. 오선지를 잘 활용하기 때문에 학생들은 판소리의 이론지식을 얻는 동시에 대가의 현장지도도 같이 받는다.

그리고 한국의 초등학교와 중학교에서는 전통문학 과목을 설립하고 한국의 전통국악을 꼭 봐야 된다고 명령한다. 그리고 학생들은 국립극장 현장에 가서 국악을 진실로 체험한다. 이렇게 직접 체험하는 것을 통해서 사라진 문화들의 정신적 깊이를 헤아리게 될 수 있다.

국립극장은 문화학교를 통하여 체계적인 전수를 하고 있다. 국립국악원은 일정하게 정해진 시간에 수준 높은 공연을 보여주고 있다. 그리고 사회 각각 계층에 맞게 구분하여 손짓하고 있다. 또한 관람의 대상, 규모, 시간이 다름에 따라 자유로운 선택이 가능하도록 충분히 배려한다. 이러한 판소리의 현

대 교육방법이 필요하지만 전통적인 구전심수 방법도 나름대로 존재해야 할 필요성이 있다. 이러한 공연을 통해서 자신의 문화 역량을 살찌우는 것은 대단히 의미가 있는 일이 될 것이다.

(2) 하남추자

하남추자는 완전히 구구상수(口口相授), 구이상전(口耳相傳)의 방식으로 전승되는 것이다. 옛날의 추자예인은 추자를 배우려면 규칙에 의해 공식적으로 스승을 모셔야 한다.

스승님은 도제를 기을 때 "훈(熏)", "과(過)", "흐름(溜)"의 방법을 차린다. "훈(熏)"은 도제가 평일에 선배와 동업자의 공연을 많이 듣고 많이 봐야 된다. "과(過)"는 스승님이 도제에게 공연 지식과 기교를 가르친다. 즉, "솜씨를 전함(過活兒)"⁹²⁾이라고 한다. "흐름(溜)"은 도제가 무대 공연에서 꾸준히 연마해야 한다. 그리고 "압장(壓場)"이라고도 부른다. 하남추자의 스승들은 3가지 방법을 통해서 직접 가르치고 아낌없이 공연지식을 전승한다. 도제들은 바로 스승에게 1차로 공부하고 흡수한다. 그리고 하남추자는 스승님의 지도를 바로 받아 불필요하게 어려운 것을 피하기 위해 지름길을 찾는다고 말할 수 있다.

현대 학교는 하남추자의 공연지식을 전승하는 매개가 된다. 중국에서 설창 예술을 가르치는 전문적인 학교는 2개만 있다. 아는 쑤저우 평탄학교(蘇州評彈學校)와 중국 북방 곡예학교(中國北方曲藝學校)이다. 하남추자에 관한 전문학교는 조쟁선생(趙嶺先生)이 하남성(河南省)에 3년제의 전문학교를 설립한 것으로 많은 추자예인과 반주자를 배출했다. 지금 하남성의 대학교에서는 전통음악에 대한 전문적인 수업을 설립하고 있다. 학교의 선생님들은 발성의

92) 옛날의 예인은 솜씨가 생계를 유지하는 도구라고 생각했다. 예술기교는 돈을 벌고 명예를 얻는 보증이다. '솜씨를 전함(過活兒)'은 자신의 기교를 다른 사람한테에게 전한다는 뜻이다.

위치, 길(氣), 공명(共鳴), 연주기교, 자태 등 이론적 수업을 하고 있다. 그리고 추자대가를 초청하고 연설하면서 가르친다.

또한 녹음기, 녹화기, 컴퓨터 등 전승의 기술수단이 점점 풍부해지고 현대 정치, 경제, 사회 등의 변천으로 인해 공연예술의 전파가 점점 변하고 있다. 하지만 전통적인 구전심수의 방식이 한물 간 것은 아니다. 공연무대에서 다양한 기교 (즉, 줄거리를 서술하고 인물을 묘사하는 성음과 어세(語勢), 신체 자태, 눈의 표정과 정기신(精氣神) 등)은 스승의 옆에서 장시간 관찰하고 연구해야 한다. 그래서 많은 추자학습자가 유명한 추자예인을 찾아서 스승으로 모시고 이를 통해 진정한 정화를 납득할 수 있게 된다. 예를 들면 2012년 11월 18일 하남성(河南省) 신향시(新鄉市)에서 비물질 문화유산인 하남추자의 대표적 전승인 이동매(李冬梅)가 제자를 받고, 또한 이애란(李愛蘭), 교장매(喬堂梅), 양미용(楊美容)이 스승을 모신 의식을 원양에서 올렸다. 93)

판소리의 전승방법과 하남추자의 전승방법의 측면을 보면 초기에 모두 구전심수의 방법으로 전승되는 것이다. 그리고 도제의 형식을 사용하고 지식이 전해지는 것이다. 또한 현재의 판소리와 하남추자는 학교교육, 현재화 기술을 이용한 방법과 구전심수의 방법이 공존한 방식으로 전승되고 있다.

위의 비교한 내용을 도표로 정리하면 다음과 같다.

<표-11> 판소리와 하남추자의 유파와 공연지식 전승방법의 비교

	판소리	하남추자
유파 구분	지리적	지리적+강구
유파 분류	동편제, 서편제, 중고제	중로추자, 동로추자, 북로추자, 대구, 소구, 노구, 세구, 조구, 무구
초기 전승방법	구전심수	구전심수
현재 전승방법	구전심수와 현대식 이용함	구전심수와 현대식 이용함

93) 설도(薛濤), 「하남추자동태(河南墜子動態)」, <http://www.hnqyi.com/>(河南曲藝網), 2012년11월19일.

2. 공연 평가의 방법 · 미학의 특성

1) 공연 평가의 방법

(1) 판소리

판소리의 공연 평가는 현장평가의 방법을 사용하고 있다. 현장평가란 공연에 관한 평가가 공연과 분리되어 따로 공연비평을 하는 것이 아니고 공연 구조상으로 공연중에 이루어지도록 구조화되어 있어 공연현장에서 가치평가를 진행하는 것이다. 현장평가의 방식은 세계의 여타 대부분 공연예술과는 다르다. 이것은 판소리 공연예술의 고유한 특징이다.

판소리의 청·관중은 비평가이다. 광대와 고수 서로의 상호작용의 관계에서 긴밀한 '상호관여'의 관계가 존재하기 때문에 이 가치평가도 둘의 '상호관여' 속에서 이루어진다. 이는 곧 청·관중의 추임새로 이어진다. 판소리 공연에서 판소리는 광대를 중심으로 이루어진다. 그러나 판소리의 평가는 청·관중을 중심으로 이루어진다. 즉, 청·관중의 추임새는 공연의 승패를 결정하는 것이다.

광대는 '인물치레, 사설치레, 득음, 너름새' 4대법례의 요소를 지녀야 한다. 이 4대법례는 광대에 대한 평가의 기준이다. 그리고 고수는 북의 장단과 추임새로서 관중과 '매개자'관계가 적절한지에 대한 여부(與否)는 평가의 기준이다. 판소리의 청·관중은 공연자의 공연을 관람하면서 그에 매치해 나아가는 추임새를 하여 판소리에 대한 '가치 평가'를 수행한다. 이 청·관중들 중에서 가장 이상적인 가치평가자는 '귀명창'이라고 명명한다. 이 '귀명창'은 가치평가의 '비평가'를 뜻하는 존칭이라 말 할 수 있다.

(2) 하남추자

하남추자의 공연평가는 중국 대부분의 희곡 평가처럼 공연 후에 공연자가 좌담회의 형식으로 진행되는 것이다. 이는 규모에 따라 대형과 소형을 나눌 수 있다. 대형의 공연 평가는 전성(全省)이나 전국(全國)의 추자예인을 초대하고 여러 곡목을 논의하는 것이다. 예를 들어 1963년 중국 곡예공작자협회(曲藝工作者協會)가 하남성 정주시(鄭州市)에 하남추자예술좌담회(河南墜子藝術座談會)를 벌인 것이다. 이것을 하남성의 추자예인과 북경, 천진, 산둥, 섬서 등의 추자예인 총 72인 방문하였다. 좌담회(座談會)에서 하남추자의 기원, 예술특징, 전승에 관한 것을 토론하였고 추자예인과 추자의 곡목에 대한 평가했다.⁹⁴⁾ 소형의 공연평가는 특정한 어느 곡목을 겨냥하여 평가한다. 소형 공연 평가는 공연이 끝나자마자 진행하기 때문에 정확도가 높지만 어느 정도의 국한성도 있다.

하남추자의 이러한 회의(會議)형식의 공연 평가는 청·관중이 참여하지 않고 공연자만 구성한다. 그래서 하남추자의 공연 평가는 공연자와 청·관중이 분리되는 것이다. 그리고 공연의 평가는 청·관중의 각도에서 출발하는 것이 아니고 공연자의 각도에서 출발하는 것이다. 평가하는 주제는 바로 공연자의 연기와 공연 곡목의 의미이다. 이렇게 보면 하남추자의 공연평가는 완전히 공연자가 완성되는 것이다.

공연 평가의 기준은 공연자의 설, 창, 주, 변 등 기술적인 평가와 곡목의 의미, 반주자의 기교와 서로 조화를 잘 이룬 정도 등 있다. 특히 공연자가 등장인물을 해석하는 능력을 보여주면서도 자신의 독특한 특징이 드러나야 한다. 새 시대의 곡목은 시대의 걸음에 순종하고 새로운 관념이나 새로운 사상을 반영하여 만들어져야 한다. 그리고 반주자는 고도의 기교가 있는 동시

94) 장추영(張秋玲)·양위(楊偉), 「하남추자 현황조사(河南墜子 現狀調查)」, 『정주석간신문(鄭州晚報)·디지털간행물(數字報)』, <http://www.zynews.com>(中原網), 2008년9월4일 제A30판.

에 공연의 조종자로서 조화를 이룬 능력이 반주자의 평가 기준이다.

이렇듯 판소리와 하남추자의 공연 평가의 측면에서 보면 많은 차이를 볼 수 있다. 판소리의 공연 평가는 현장 평가의 방법을 쓰고, 공연자와 청·관중의 긴밀한 상호작용관계 속에서 이루어진다. 하남추자의 공연 평가는 공연 후에 좀더 '전문화 된' 추자예인 혹은 '비평가'를 통해서 이루어진다. 이것을 두 가지 공연 평가의 가장 큰 차이점이다.

또한 판소리의 공연 평가는 1차로 공연하는 동시에 진행되는 것이다. 즉, 청·관중이 공연을 감상하면서 나타난 추임새가 판소리의 공연 평가의 기준이다. 청·관중의 추임새는 공연현장에서 가장 긴요한 순간에 나타나는 반응이기 때문에 공연에 대한 가장 직관된 평가이고, 그래서 정확도가 높다. 하남추자의 공연 평가는 전문적인 연구회에 공연자가 진행하는 것이다. 이 연구회는 청·관중과 상관없이 공연 후에 진행되는 것이기 때문에 공연현장의 모든 걸 다시 회상하고 내린 평가이다. 이것은 판소리의 '추임새'의 평가방법을 비교하면 획정성이 약하다.

공연은 청·관중을 위해 존재하는 것이다. 청·관중이 없으면 공연이 존재하는 의미가 없어지기 때문이다. 공연 평가는 청·관중의 참여와 비평을 고려해야 한다. 이것을 보면 하남추자의 공연 평가는 판소리보다 낙후한다고 생각할 수 있다. 그리고 하남추자의 공연 평가는 소외적인 특징이 있다고 할 수 있다.

2) 미학

(1) 판소리

판소리의 미학이란 판소리의 아름다움에 관한 철학적인 논의를 말한다. 판

소리의 미학에 관한 초기에 논의는 광대의 '4대법례'이다. 이것은 인물치레, 사설치레, 득음, 너름새에 대해 구체적으로 설명한다.⁹⁵⁾ 나아가 신재효는 '4대법례'를 더 세세하게 논술한다. 즉, 광대론, 고수론, 청관중론으로 발전시켰다. 또 후에 김용옥은 판소리는 한국식 서사극의 전법이며, 사실의 정보체계가 아니라 극적 사건을 자기의 '몸'으로 느끼는 연기자와 관객의 생성론적 상황성에 더 큰 비중이 있는 '몸각예술'임을 주장한다.⁹⁶⁾ 김익두는 판소리 공연의 측면에서 '그늘'의 미학을 제시한다. 이 그늘의 미학은 판소리 용어의 기초에 발전 생성되는 것이다. 즉, 광대 관련 용어는 '인물치레', '사설치레', '득음', '너름새', '이면', '시김새', '그늘' 등 용어가 있다.⁹⁷⁾ 천이두는 다음과 같이 판소리의 시김새를 언급한다.

시김새라는 말은 우선, 판소리의 고유의 발성법과 관련되는 용어이며 그런 의미에서 감성적, 외피적 요소이며, 'texture'라고도 할 수 있고, 또 발성법과 관련되는 장식적 음형을 나타내는 용어라 할 수도 있으나, 이 용어의 내포성을 의미론적으로 천착해보면, 오히려 판소리 예술의 본질과 긴밀히 관련되는 용어임을 알 수 있다. ⁹⁸⁾

위의 인용문을 보면 시김새는 음악적인 측면에 관한 판소리 용어라고 볼 수 있다. 이 용어는 판소리 공연 예술 내부와 상관한 용어이다. 그리고 '그늘'이라는 용어는 다음과 같은 언급이 있다.

판소리 용어에 그늘이라는 말이 있다. 판소리 가락을 오랜 수련을 통해서 달 삭혔을 때 시김새가 붙었다. 시김새가 좋다고 하거니와 시김새가 좋은 광대의 소리에

95) 강한영, 『신재효 판소리 사설집』, 민중서관, 1971, 669-670면.

96) 김용옥, 『아름다움과 추함』, 통나무, 1989, 77면.

97) 김익두, 『판소리, 그 지고의 신체 전략』, 평민사, 앞의 책, 159면.

98) 천이두, 『한의 구조 연구』, 文学과 知性社, 1993, 103면.

서 빛어지는 미적인 운취를 '그늘'이라고 한다. '그늘'이란 시김새 좋은 판소리에서 빛어지는 웅숭깊은 여운, 여유, 멋을 이르는 말이다. 비유컨대 노래의 씨를 뿌려 싹이 트게하고 비바람을 견디며 자라게 하여 거목을 가꾸는 과정을 광대의 경우에 있어서 시김새를 획득하는 과정이라고 비유한다면 거목으로 자란 나무가 울창하게 가지들을 뻗어 온갖 새들을 그 품에 안는 너그러운 여유, 그것이 곧 그늘이라 하겠다.⁹⁹⁾

위의 인용문을 보면 그들의 정의와 의미를 잘 알 수 있다. 그리고 '이면을 그린다'¹⁰⁰⁾, '한의 표출-시김새'¹⁰¹⁾, '한의 표출-그늘'¹⁰²⁾이라는 용어도 제시한다.

김익두는 이것에 기초하여 모두 판소리 공연 및 가치평가와 깊은 관련을 가지고 있는 용어들이라는 점과 이것들이 어떤 하나의 계열을 이루고 있다는 점도 지적하고 있다. 즉, 어떤 특정 판소리 공연에 대해 '이면에 맞는다', '시김새가 훌륭하다', '그늘이 있다' 등의 용어를 쓴다면, 그것은 그 판소리의 공연을 높이 평가하는 것이고, 그 반대이면 그 공연을 낮게 평가하게 되는 것이다.¹⁰³⁾

판소리에서 '이면에 맞는다'는 것은 공연자가 공연자의 사설과 득음 등 연기에 서로 고도로 결합하여 완벽한 상태를 달성하는 뜻이다. '시김새가 훌륭하다'는 것은 광대가 음악적인 득음과 너름새 등의 공연기교가 오랫동안 수

99) 천이두, 위의 책, 117면.

100) '이면을 그린다'는 것은 서사내용(문학적인 면)과 부합이 되게 노래(음악적인 면)를 부르는 것, 또는 달리 말하면, 어느 대목의 사설 내용이나 철학적 바탕을 음악으로 잘 표현했다는 뜻이다.

101) 시김새라고 할 때의 '시김'이라는 말은 <삭임>(소화시킨다, 분한 마음을 가라앉히다)에서 온 말이라고 한다. 그 시김새란, 판소리 창자가 수련을 쌓아가는 과정에서 그 가락이 제대로 잘 삭고 익어서 예술적인 멋을 성취하게 된 상태를 이르는 말이다. 판소리에서는 '한'이라고 하는 정서의 표출은 이 시김새를 통해 이루어진다(천이두, 위의 책, 99-109면).

102) 판소리에서 '그늘'이라는 것은 소리의 바탕에 깔려 있는 오묘하고도 웅숭깊은 어떤 멋 혹은 여유 같은 것을 이르는 말이다(천이두, 위의 책, 117-120면).

103) 김익두, 『판소리, 그 지고의 신체 전략』, 평민사, 앞의 책, 159면.

련을 겪고 뛰어난 요소를 기지고 있는 뜻이다. '그늘이 있다'는 것은 공연성공의 평가를 뜻하는 말이다. 즉, 판소리는 "그늘이 있"으면서 "이면에 맞으"면서 "시김새가 훌륭해'야 한다. 그들의 미학은 맞는 이면과 훌륭한 시김새를 결합함에 이른 것이라고 말 할 수 있다.

판소리 그들의 미학은 여러 각도에서 생성된 미학들을 포함한다. 판소리는 청각의 공연예술인데 소리의 아름다움이 기본적인 조건이다. 판소리의 특색은 다양한 음색과 풍부한 우조와 다변한 장단으로 소리의 미학을 체현한다. 그리고 너름새는 판소리에서 신체의 아름다움이 표현하는 통로이다. 공연자의 신체 표현적인 기능이 공연공간에서 극대화된다. 이것은 판소리의 신체의 미학을 이룬다.

또한 판소리 공연에서 광대와 고수, 그리고 청·관중은 제각기의 직능을 지키면서 서로의 영역에 발을 들여놓는다. 삼자가 서로 개입하는 경우도 있고 침투하는 경우도 있다. 이로 인해 공연의 공동체가 맺어지기 때문에 방대한 미학적인 관계망(關係網)을 이룬다. 게다가 광대와 고수와 청·관중은 공존하는 기반에서 사설에 따라서 민중의 생활, 사상, 문화를 비추어 볼 수 있다. 이것을 통해서 사회의 현황을 되돌아볼 수 있어 거울의 미학을 체현한다.

위에 언급하는 소리의 미학, 신체의 미학, 거울의 미학, 극대화된 미학은 판소리 그들의 미학을 달성하는 과정 중에서 구비해야 하는 것이다. 모든 미학이 겸비한 조건에서야 공연이 성공할 수 있고 청·관중의 인정을 받을 수 있다.

(2) 하남추자

설창예술의 미학에 대해서는 그 논의가 드물다. 류광민(劉光民)은 설창예술의 미학은 성음과 언어예술과 결합한다고 주장한다.¹⁰⁴⁾ 그리고 설보곤(薛

104) 류광민(劉光民), 「곡예의 미학특징(曲藝的美學特征)」, 『문예연구(文藝研究)』 (제

寶坤)은 재현(再現)과 표현(表現)을 결합한다고 주장한다.¹⁰⁵⁾ 중국 전통희곡은 극중인물이 형상화되는 동시에 신운(神韻)을 추구한다. 그래서 "형사(形似)"와 "신사(神似)"의 미학을 제기하게 된다. 하남추자도 마찬가지이다.

형사(形似)는 공연자가 극중인물의 분장, 말, 행동이 형상화되는 미학이다. 신사(神似)는 극중 인물의 인물주조(人物主調)와 성격특징을 파악하고 인물의 내면세계와 미묘한 심리변화를 파악하는 미학이다.¹⁰⁶⁾ 형(形)은 표상이면서 신은 표상 안에 포함된 의미이라고 한다. 즉 신사의 미학이란 어떤 사물의 외형 뒤에 숨어있는 본질적인 것을 효과적으로 드러낸 것을 가장 아름답다고 보는 미학을 말한다.¹⁰⁷⁾ 유명한 예술가 장경(張庚)선생은 <화론(畫論)>에서 "신사한 건 상품이고, 형사한 건 하품이다(神似者爲上品, 形似者爲下品)"라고 했는데, 이를 통해 말이 신사(神似)의 중요성을 알 수 있다.

신사의 미학은 공연자가 등장인물의 심리활동이나 사상감정(思想感情)을 통해서 체현한다. 예를 들어 공연자가 <삼당회심>을 공연할 때 옥당춘(소삼)과 왕금룡이 만난 장면을 노래하게 되는데, 이때 '기쁘다'와 '수줍다'와 같은 추상적인 단어를 쓴다. 이를 통해 당시의 들의 심리를 잘 볼 수 있다. 그리고 옥당춘은 포주가 자기를 판 장면을 노래할 때 '고통스럽다'고 '절망적인' 심리로 바뀐다. 이렇듯 추상적인 단어를 써 등장인물의 심리 감정이 잘 나타나 공연의 아름다움을 청·관중이 느낄 수 있다.

또한 공연자는 등장인물의 외재적인 기질을 통해서 신사의 미학을 드러낸다. 등장인물이 격렬한 심리 전투를 진행하는 면에서는 인물의 외적인 기질

2집(第2期)), 문예연구잡지편집부(文藝研究雜誌編輯部), 1987.

105) 설보곤(薛寶琨), 「곡예의 미학특징(曲藝的美學特征)」, 『문예연구(藝術研究)』, 1992년 가을·겨울 합각(1992年秋冬合刊).

106) 한강화(韓江華), 「희곡 공연중의 "신사"와 "형사"를 가볍게 논함(淺談戲曲表演中的"神似"與"形似"之我見)」, 극영월보(劇影月報) (제 2집), 劇影月報雜誌編輯部, 2006.

107) 양희석, 앞의 책, 447면.

의 모습도 나타난다. 인물의 기질은 공연자 내재적인 "심(心), 신(神), 의(意), 기(氣), 력(力)"과 "창(唱), 념(念), 주(做), 변(變)"을 결합하고 드러내는 것이다. 예를 들어 <삼당회심>에서 공연자는 슬픈 목소리를 쓰고 옥당춘의 불운한 운명을 노래하면서 눈물을 닦는 모양의 동작을 하여, 옥당춘은 처참한 형사가 생생하게 나타난다.

그러나 신사의 미가 중요하다고 해서 형사의 미학이 필요 없는 것은 아니다. 형사의 미학은 하남추자 뿐만 아니라 모든 중국희곡 미학에서 존재하고 있다. 하남추자의 형사는 공연자의 외형으로 분장, 의상, 표정, 신체의 동작 등에서 더욱 미화되는 것이다. 하남추자의 공연자는 극중인물의 외형특징에 형상화된다. 그러나 이 형사의 해상도와 정확도는 화극, 경극 등 극종(劇種)보다 좀 낮다. 이것은 하남추자뿐만 아니고 모두 설창예술의 부족한 점이다.

하남추자의 형사의 미는 공연자의 성음에서 체현할 수 있다. 하남추자는 발성의 위치에 따라서 성음도 다르므로 많은 등장인물의 성음을 나타낼 수 있다. 예를 들어 남자, 여자, 노인, 아이 등의 성음을 모방할 수 있다. 그리고 도제는 스승에게 배울 때 먼저 스승님의 성음부터 모방한다. 성음 모방은 가장 용이한 학습방법이기 때문이다.

신사와 형사의 겸비는 하남추자의 심미적요구이다. 신운(神韻)은 형(形)을 이용해서 전하는 것이다. 그리고 형(形)은 신(神)에서 생성되는 것이다. 그래서 하남추자의 아름다움은 신사와 형사를 융합하고 나타난 미이다.

판소리의 미학과 하남추자의 미학은 공연자를 중심으로 논의하는데 있다. 즉, 공연자 중심의 미학이다. 판소리 그들의 미학은 공연평가가 용어화되어 있는 것이다. 다시 말하면 그들의 미학은 청·관중이 공연자에 관한 평가의 미학이다. 하남추자의 형사와 신사의 미학은 공연자가 극중인물에 관해 해석한 유사성의 미학이다.

또한 하남추자의 형상과 신사의 미학은 공연자의 외형적인 것과 외형 뒤

에 숨어 있는 본질적인 것을 통해서 하남추자의 아름다움을 보는 미학이라고 말할 수 있다. 이것을 보면 하남추자의 미학은 외형화된 미학이다. 반면, 판소리의 그늘의 미학은 내부에 깊이 들어가서 공연의 전방위(全方位)를 언급하는 미학이다. 이 '그늘이 있다'는 판소리 공연평가의 훌륭한 평가이다. 이것을 위해서 판소리 아니리, 노래, 너름새, 감정, 기교, 상호관계 등을 결합하고 달성되는 것이다. 그러므로 판소리의 그늘의 미학은 내면이 결합된 미학이라고 말할 수 있다.

위의 비교한 내용을 도표로 정리하면 다음과 같다.

<표-12> 판소리와 하남추자의 공연평가의 방법과 미학의 비교

	판소리	하남추자
공연평가 방식	공연 현장	공연 후 연구회 활동
공연비평가	청·관중	공연자
미학 방법	그늘	형사와 신사
미학 성질	내면적	외면적

V. 결론

본 논문은 한국 판소리와 중국 하남추자를 비교 연구 대상으로 삼는다. 한국에서 대표적인 판소리와 중국 하남성에서 대표적인 설창예술인 하남추자는 전통 희곡에 속하고 민속성, 오락성, 교육성을 지니고 있다. 판소리와 하남추자는 무대에서 공연자가 반주자의 반주에 따라 노래와 말을 섞어서 줄거리를 청·관중(관객)에게 전달하는 공연예술이다. 본 논문은 판소리와 하남추자의 공연양상에서 출발하여 두 가지 공연예술의 공통점과 차이점을 살펴보고자 했다.

본 논문은 다음 3 가지 측면을 통해서 판소리와 하남추자를 분석하고자 했다.

첫째는 판소리와 하남추자의 역사와 특성에 대한 것으로 두 공연 예술의 정의, 기원, 발생기, 발전기, 전성기, 쇠퇴기, 현재를 나누고 비교한다. 두 공연예술은 구비문화에 속하고 기원설과 발생기를 정확히 말할 수 없다. 두 공연예술은 민간 하층에서 생성되고 상층에 만연하고, 점점 몰락한다. 판소리는 스스로 생성되었고, 하남추자는 판소리보다는 늦게 하남주변의 희곡을 섭취해서 생성된다.

둘째는 판소리와 하남추자의 공연 양상의 특성을 비교하였다.

창자의 특성에 대한 것으로 판소리의 광대와 하남추자의 추자예인을 비교한다. 판소리의 광대는 인물치레, 사설치레, 득음, 너름새의 '4대 법체'를 지니고 있다. 하남추자의 추자예인은 설공(說功), 창공(唱功), 주공(做功), 변공(變功) 4가지 공연 요소를 지니고 있다. 광대와 추자예인은 공연현장에서 서술자, 등장인물 등 고유의 기능은 같지만 광대는 반주에 참여하지 않는 반면

하남추자예인은 노래하면서 타악기로 반주해야한다.

반주자의 특성에 대한 것으로 판소리의 고수와 하남추자의 소형악대를 비교한다. 고수와 소형악대는 공연 실재의 지휘자이지만, 고수는 북을 치면서 상대역 역할과 추임새도 한다. 하남추자의 소형악대는 반주의 기능만 있다.

청·관중의 특성에 대한 것으로 판소리의 청·관중은 적극적으로 참여하고 공연자와 긴밀한 관계를 형성하는 반면, 하남추자의 청관중은 일반적으로 감상자의 역할을 고수하고 있다.

공연 대본의 특성에 대한 것으로 두 공연예술이 서술한 순서로 고사를 서술한다는 것이다. 그리고 대본의 내용은 다 표면주제는 충·효·열·우·애 등을 선양하면서 이면주제는 사회를 비판한다. 판소리의 대본의 완창(完唱)과 부분창(部分唱)이 하남추자의 대서(大書)와 소단(小段)과 대응한다. 그리고 판소리의 언어는 산문(아니리)과 율문(창)으로 구성되는 반면, 하남추자의 언어는 칠언(七言)과 십언(十言)을 위주로 하고 문미에 압운해야한다.

연기방법의 특성에 대한 것으로 판소리는 "4대 법례"의 인물치레, 사설치레, 득음, 너름새로 압축된다. 하남추자의 연기방법은 설(說), 창(唱), 주(做), 변(變) 4가지이다. 판소리의 사설치레는 하남추자의 "설"과 상응한다. 판소리의 득음이 하남추자의 창과 상응한다. 그리고 판소리의 너름새는 하남추자의 "주"와 상응한다.

음악의 특성에 대한 것으로 판소리가 성음의 평조성음·우조성음·계명조성음과 길의 우조길·평조길·계면길과 장단의 진양조·중모리·중중모리·자진모리·휘모리·엇모리·엇중모리를 통해서 판소리 풍부한 음악을 구성한다. 하남추자는 성(聲), 기(氣), 자(字), 정(情), 창강(唱腔) 5가지로 발성, 호흡, 발음, 감정 투입, 곡조를 다룬다. 그리고 특히 하남추자의 반주는 악보에 따라서 연주해야 하기 때문에 판소리의 반주보다 좀 국한성이 있다.

무용적 특성으로는 판소리의 너름새와 하남추자의 주(做)가 대응한다는 것

이다. 두 공연의 무용은 용어로 생성되지는 않았지만 일상생활에서 나타나는 동작을 예술화한다.

무대의 특성에 대한 것으로 판소리는 "판"만 존재하고 하남추자는 판과 무대가 병존한다. 그리고 두 공연은 특정한 공연정소가 없고 특정한 무대 장치가 없다. 판소리는 최소화된 공연자가 최소한 공연도구를 써 극에서 최대화 되는 공연예술이다.

의상의 특성에 대한 것으로 판소리와 하남추자는 모두 전통의상을 입다. 판소리는 한복을 입고, 하남추자는 치파오(旗袍)와 장산을 입는다. 농촌에서 공연되는 하남추자는 가끔 일반적인 옷을 입고 공연한다.

조명의 특성으로 두 공연예술은 모두 다 낮에는 자연 조명(태양조명)을 쓰고 밤에는 일반적인 조명을 쓴다는 것이다.

공연 전체과정의 특성은 두 공연 모두 공연 준비과정, 공연과정, 공연 후로 나뉘고, 공연준비 과정이 그 중에서 가장 중요하다는 것이다. 판소리 공연 준비 과정의 "독공"과 하남추자의 "사공오법(四功五法)"은 용어화된다. 그리고 판소리는 수십 년 동안 스스로 고된 훈련을 거쳐야한다. 하남추자의 준비과정은 계속 몇 년 동안 스승의 옆에서 공부하고 지도를 받는다.

공연 구조의 특성은 판소리가 아니리 + 창 + 너름새 + 반주+ 청·관중의 상호작용으로 이루어지고 있고, 하남추자는 설 + 창 + 주 + 변 + 반주 + 청·관중의 상호작용으로 이루어지고 있다는 것이다.

공연자와 청·관중의 상호작용의 특징은 판소리의 청·관중은 추임새를 통해서 능동적으로 공연에 참여하고 광대·고수·청·관중과 긴밀한 직접적인 상호관계를 생성하지만 하남추자의 청·관중은 수동적인 참여관계에 그치고 있다.

셋째는 판소리와 하남추자의 지향을 비교하였다.

유파의 특성은 판소리는 지리적으로 동편제·서편제·중고제로 나뉘어진다

는 것이다. 동편제는 우조를 주장하여 웅건청담하게 하고 특별한 기교를 부리지 않고 구저 목으로 우기는 소리이다. 서편제는 유연애절의 소리가 많이 나오고 기교를 필요하다. 중고제는 비동비서의 그 중간인데 소리 성음의 상하성이 분명하다. 하남추자는 지리적으로 중로추자(中路墜子), 동로추자(東路墜子), 북로추자(北路墜子)와 강구(腔口)로 대구(大口), 소구(小口), 노구(老口), 세구(細口), 조구(粗口), 무구(武口)로 나뉜다.

공연지식의 전승방법은 두 양식 모두 과거에는 '구전심수'의 방법이고, 현대는 학교 교육과 구전심수 방법으로 공존하고 있다.

공연평가의 방법은 판소리는 현장 청·관중의 추임새를 통해서 이루어지고, 하남추자는 전문적인 연구회 활동을 통해 이루어진다는 것이다. 그래서 판소리의 평가의 방법은 1차적이고 청·관중이 직접 느낌을 전달하는 평가 방법이다. 반면, 하남추자의 평가방법은 청·관중이 참여하지 않고 공연 후 "전문가"로 완전히 완성된다.

미학의 특성은 판소리에 의해 내면적인 "그늘"의 미학이다. 하남추자는 형사(形似)와 신사(神似)를 결합한 외면적 미학에 치중한다.

이상으로 한국 판소리와 하남추자의 비교를 통해서 두 공연 양상의 공통점과 차이점을 고찰했다. 주지하다시피 지금까지는 한중 설창예술에 관한 연구가 체계화되지 않고 있다. 그리고 한국에서 하남추자에 관한 연구가 시행된 적이 없어 본문은 단편적으로 판소리와 하남추자 공연의 시각에만 연구하여 많은 부족한 점이 있는 것이 사실이다. 앞으로는 판소리와 하남추자에 관한 더욱 전면적인 연구가 필요할 것이다.

참고문헌

1. 자료

- (1) 오청숙(창), 『춘향가』, <http://naver.com>
- (2) 요설분(姚雪芬), 『옥당춘(玉堂春)』, <http://www.baidu.com/>
- (3) 설도(薛濤), 「하남추자동태(河南墜子動態)」, <http://www.hnqyi.com/>
- (4) 장추영(張秋玲)·양위(楊偉), 「하남추자 현황조사(河南墜子現狀調查)」, <http://www.zynews.com>

2. 단행본

국내

- 김익두, 『판소리, 그 지고의 신체 전략』, 평민사, 2003.
- 김진영 외, 『판소리의 비평적 이해』, 미속원, 2004.
- 김영운, 『종횡무진 우리 음악』, 한국문화예술진흥원, 2004.
- 김용옥, 『아름다움과 추함』, 통나무, 1989.
- 강한영, 『신재효 판소리 사설집』, 민중서관, 1971.
- 박헌봉, 『창악대강』, 문교부, 1966.
- 백대웅, 『전통음악개론』, 어울림, 1997.
- 백대웅, 『전통음악의 선율구조』, 대광문화사, 1995.
- 서종문, 『판소리와 신재효 연구』, 제이앤씨, 2008.
- 양희석, 『중국희곡』, 민음사, 1994.
- 정병헌, 『판소리 문학론』, 새문사, 1990.
- 정병헌, 『판소리와 한국 문화』, 연락, 2002.

- 정병욱, 『추임새에 관하여, 한국의 판소리』, 집문당, 1981.
- 정양, 『판소리단가』, 민속원, 2003.
- 정노식, 『조선창극사』, 조선일보사, 1940.
- 조동일, 『판소리의 이해』, 창작과 비평사, 1979.
- 최웅 외, 『한국의 전통극과 현대극』, 북스힐, 2003.
- 최동현, 『판소리의 미학과 역사』, 민속원, 2005.
- 천이두, 『한의 구조 연구』, 문학과 지성사, 1993.
- 리차드 웨크너, 김익두(역), 『민족연극학』, 신아, 1993.

국외

- 궁위(鞏偉), 『조쟁 추자예술의 심미특징(趙嶺墜子藝術的審美特征)』, 하남: 정주대학교출판사(鄭州大學出版社), 2011.
- 마자천(馬紫晨), 『하남곡예사논문집(河南曲藝史論文集)』, 하남: 중주고적출판사(中州古籍出版社), 1996.
- 부학이(傅學漪), 『희곡 전통 성악예술(戲曲傳統聲樂藝術)』, 북경: 인민음악출판사(人民音樂出版社), 1985.
- 서코(徐柯), 『청패류초(淸稗類鈔)』, 중화서국(中華書局), 1986.
- 소국영(蘇國榮), 『희곡미학(戲曲美學)』, 북경: 북경문화예술출판사(北京文化藝術出版社), 1999.
- 장능이(張凌怡), 『예해모래(藝海沙粒)』, 하남: 전기고사출판사(傳奇故事出版社), 1996.
- 장능이(張凌怡), 『하남곡예사(河南曲藝史)』, 하남: 하남인민출판사(河南人民出版社), 2007.
- 장이겸(張履謙), 『추자희조사(墜字戲調查)』, 『상국사민중오락조사(相國寺民衆娛樂調查)』, 하남: 중국곡예지하남권편집부출판(中國曲藝志)

河南卷剪輯部編印), 1989.

장장궁(張長弓), 『하남추자서(河南墜子書)』, 하남: 신지삼련서점(新知三聯書店), 1951.

조산림(趙山林), 『중국희곡 관중학(中國戲曲觀衆學)』, 상하이: 화동사범대학교 출판사(華東師範大學出版社), 1990.

주덕청(周德清), 『중원음운(中原音韻)』, 예문인서관(藝文印書館), 원대(元代).
중국백과사전총편집위원회(中國百科全書總編輯委員會), 『중국대백과사전(中國大百科全書)·희곡곡예(戲曲曲藝)』, 중국대백과사전출판사(中國大百科全書出版社), 1983.

채원리(蔡源莉) 외, 『중국곡예지(中國曲藝志)·하남권(河南卷)』, 중국: 중국곡예지 하남권편집부(中國曲藝志河南卷編輯部), 1995.

평몽룡(馮夢龍), 『수녕대지(壽甯待志)·하원(下卷)』, 푸젠: 푸젠인민출판사(福建人民出版社), 1983.

후보림(侯寶林) 외, 『곡예개론(曲藝概論)』, 북경: 북경대학교출판사(北京大學出版社), 1980.

3. 학위논문

왕준하(王俊霞), 「하남추자 창강특징과 가창성격연구(河南墜子唱腔特點與演唱風格研究)」, 하남대학교석사학위논문(河南大學碩士學位論文), 2006.

이만, 「판소리와 경극 비교연구」, 부산외국어대학교석사학위논문, 2006.

조정하, 「판소리의 연행적 특성에 관한 연구」, 조선대학교석사학위논문, 1994.

최동현, 「판소리의 민족 음악학적 연구」, 전북대학교박사학위논문, 1989.

4. 일반논문 및 평론

국내

- 김대현, 「공연예술로서의 판소리의 특징에 관한 연구」, 한국 연구학회, 1995.
- 김익두, 「한국 전통 공연예술 상에서 본 판소리의 공연예술적 특성」, 『한국극예술연구』 (제 16집), 2002.
- 김익두, 「동아시아 공연예술 상에서 본 판소리의 공연학적 위상과 가치」, 『판소리 연구』 (제25집), 2008.
- 김동욱, 「신재효론」, 『인물한국사』 (IV), 인물한국사 편찬회
- 김동욱, 「판소리 연구의 제문제 조동일 김흥규 편 판소리의 이해」, 『창작과 비평사』, 1978.
- 김학주, 「당악정재 및 판소리와 중국의 가무극 및 강창」, 『한국사상대계』 (I), 1573.
- 김흥규 외, 「개작 춘향가의 판소리사적 위치」, 『한국학보』(10), 일지사, 1978.
- 강한영, 「신재효의 판소리 사설 비평관」, 『동양학』 (2), 단국대 동양학 연구소, 1972.
- 나진환, 「공연학으로 본 판소리 공연예술의 미학적 특질-신재효의 <광대가>를 중심으로」, 『판소리연구』 (제 2집), 2006.
- 사재동, 「한·중 불교계 강창문학의 희곡사적 위상」, 『고전희곡연구』, (제 5집), 한국고전희곡학회, 2002.
- 성현자, 「중국 강창문학과 판소리 대비 연구」, 『진단학보』, (제 53·54집), 진단학회, 1982
- 인권환, 「토끼전이본고」, 『아세아 연구』 (29), 고려대 아세아 문제 연구소, 1968.
- 정원지, 「한국 판소리와 중국연극의 공연 예술적 특성 비교」, 『중국인문학』

(제25집), 2002.

홍현식, 「판소리 유파 문제」, 전북대학교 교양교육부, 1972.

국외

계홍리(季紅莉), 「곡예연예중의 설과 창 의 결합예술에 관하여(論曲藝表演中說與唱的結合藝術)」, 『예술교육(藝術教育)』 (제8집(第8期)), 2008.

당진유(唐晉渝)· 왕춘휘(王春暉), 「천진곡예음악(天津曲藝音樂)」, 천진양류청 화사출판사(天津楊柳青畫社出版), 2002.

류광민(劉光民), 「곡예의 미학특징(曲藝的美學特征)」, 『문예연구(文藝研究)』 (제2집(第2期)), 문예연구잡지편집부(文藝研究雜誌編輯部), 1987.

설보곤(薛寶琨), 「곡예의 미학특징(曲藝的美學特征)」, 『문예연구(藝術研究)』, 1992년 가을·겨울 합각(1992年秋冬合刊).

여위민(俞爲民) 외, 『중화전통문화총서(中華傳統文化叢書)· 희곡소설(戲曲小說)』, 남경대학출판사(南京大學出版社), 2009.

한강화(韓江華), 「희곡 공연중의 "신사"와 "형사"를 가볍게 논함(淺談戲曲表演中的"神似"與"形似"之我見)」, 극영월보(劇影月報)(제2집), 劇影月報雜誌編輯部, 2006.

향궐(向葵), 「하남추자 각 유파의 예술특색(河南墜子各流派的藝術特色)」, 『영화평론(電影評介)』 (제 18집(第18期)), 2007.