



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](#)

문 학 박 사 학 위 논 문

강창문학의 현대적 변용 양상 연구  
-하남추자와 판소리의 비교를 중심으로



부 경 대 학 교 대 학 원

국 어 국 문 학 과

왕 혜 려(WANG HUILI)

문 학 박 사 학 위 논 문

강창문학의 현대적 변용 양상연구  
-하남추자와 판소리의 비교를 중심으로

지도교수 김 남 석

이 논문을 문학박사 학위논문으로 제출함.

2018년 2월

부 경 대 학 교 대 학 원

국 어 국 문 학 과

왕 혜 려(WANG HUILI)

왕혜려(WANG HUILI)의  
문학박사 학위논문을 인준함.

2018년 2월 23일



위원장 문학박사 최 호 석 (인)

위 원 문학박사 김 창 경 (인)

위 원 문학박사 정 봉 석 (인)

위 원 문학박사 심 상 교 (인)

위 원 문학박사 김 남 석 (인)

## 목 차

I. 서론 .....	1
1. 문제 제기 .....	1
2. 선행 연구 검토 .....	11
3. 연구 방법과 범위 .....	21
II. 하남추자의 현대적 변용 과정과 그 양상 .....	31
1. 하남추자의 역사적 전개 .....	31
가. 하남추자의 역사 .....	31
(1) 초기 기원과 발전 과정 .....	31
(2) 민국 초기부터 50년대까지의 변모 양상 .....	36
(3) ‘신시기’(1949년~1966년)의 양상 .....	41
(4) 80년대 이후 ‘재기’부터 ‘몰락’까지의 추이 .....	43
나. 하남추자의 공연 양식 .....	47
(1) 공연/관람 시스템으로서 ‘서봉찾집’ .....	47
(2) 1인 구연 혹은 2인 협력 공연 방식 .....	55
(3) 정서적 동일시와 관람 수익의 징수 .....	60
2. 현대적으로 변용된 심택추자회 .....	67
가. 심택추자회의 형성과 특징 .....	67
나. 심택추자회의 현대적 변용 양상 .....	74
(1) 서구 드라마(drama) 구조의 수용과 접근 .....	74
(2) 사실(성) 재현을 위한 현대희(現代戲)의 접목 .....	86
(3) 현대적 의식의 표출과 그 의도 .....	97
(4) 연출(감독) 체제의 확립 .....	106

<b>Ⅲ. 판소리의 현대적 변용 과정과 그 양상</b> .....	<b>113</b>
1. 판소리의 역사적 전개 .....	114
가. 판소리의 기원 .....	114
나. 판소리의 발전 과정 .....	117
2. 창극의 공연 양식과 특징 .....	119
가. 판소리에서 창극으로의 변화 .....	119
나. 도창의 역사와 그 활용 .....	129
다. 창극 공연의 표현 요소 .....	134
<b>Ⅳ. 창극과 심택추자회의 현대적 변용과 의미</b> .....	<b>139</b>
1. 전래 양식의 수용과 새로운 양식의 창출 .....	139
가. 무대의 변화 .....	140
나. 연행 형태의 변화 .....	145
다. 배우의 변화 .....	149
라. 극본의 변화 .....	152
2. 도창과 상장시(上場詩)의 역할 .....	155
가. 도창과 상장시의 생성 .....	155
나. 담당 기능 비교 .....	157
3. 즉흥과 일정 연기 형식의 비교 .....	167
4. 골계의 무대 미학 비교 .....	176
가. 골계의 역할 .....	176
나. 골계의 무대 표현 .....	179
<b>Ⅴ. 결 론</b> .....	<b>184</b>
<b>참고문헌</b> .....	<b>187</b>

**Research on the Modern Deformation Aspect of Prosimetric and verse  
narrative**

**A Comparative Case Study of Henan Zhuizi and Pansori**

**Wang, Huili**

*Department of Korean Language and Literature, The Graduate School,  
Pukyong National University*

**Abstract**

The 'speaking' and the 'singing' are known as the basic elements of the ballad literature, even though there is no accurate conceptualization both in South Korea and China. Pansori in South Korea, as the most representative of preaching art, is the best comparison object to Henan Zhuizi in Henan Province of China. However, both Pansori and Henan Zhuizi have changed under the influence of Western drama in modern time. This paper is divided into three parts to examine and compare the change processes and characteristics between the traditional art of preaching literature of Pansori and Henan Zhuizi.

In chapter two, it examines the changes and characteristics of the Henan Zhuizi, which has been evolutive from a traditional one to the modern one named as Shenze Zhuizi. Henan Zhuizi enjoy the prosperity time in 1930s, 1950s and 1980s, and still exudes a unique charm at now. The performance site of Henan Zhuizi gradually changed from the initial roadside to a fixed teahouse. One of the most representative indoor stage was Xiangguo Temple in Kaifeng of Henan Province at that time. It was generally shown by one person performing and playing the accordion at the same time, or the two person-formation by one performing and the other playing the accordion. In order to earn more money, the actors tend to using the superb performance

skills to attract audience. Usually, they also would like to suddenly stop the performance at the climax to engage the audience seeing the next performance.

In the 1950s, under the influence of Western drama and traditional Chinese drama, Henan Zhuizi has changed to be a new form named Shenze Zhuizi in Hebei Province. On the base of Henan Zhuizi, Shenze Zhuizi absorbed the western theater structure, which had a script and a stage cue. Meanwhile, the story was told by narrative changed to performance. In the modern drama, Shenze Zhuizi joined a large number of realism and gave the characters a modern sense of consciousness and critical spirit on the content. What's more, the performance system has changed from the original actor-centered to the director-centered.

In chapter three, it examines the changes and characteristics of the traditional Korean Pansori. There are many theories of the origin of Pansori, but no verdict has been achieved yet. After "the first eight singing times", "the last eight singing times" and "five singing times", Pansori begin to be Korean-traditional in the 1900s. Pansori was made up of a singer, a drummer and the audience based on the 'pan'. With the active participation of the audience, Pansori was manufactured by the singer and the drummer would be through the difficult preparation process and performance by using 'say', 'sing', 'interaction'.

The Korean traditional evolved the separate-sing style at the Hyopyul-sa indoor theater stage in 1900. With the changes of time, it gone through the 'new drama', 'old drama', 'national drama', it established the performance form of Korean traditional drama in 1936. The unique Korean traditional Do-chang is formed by learning from western drama and inheriting the declarative part of the Pansori. It was performed not only by expanding the original auditory effect, but also increasing the visual effect.

In chapter four, it is a comparison of Modern Performance features between the Korean traditional drama and Shenze Zhuizi. On the basis of traditional singing and singing art, both of the Korean traditional drama and Shenze Zhuizi have a new innovation changes on the stage, the form of performance, actors and plays. Do-chang and playing poetry have the same function in narrator, the link, description, and a summary of the incident. But there are some differences at the same time. More freely acted according to the contents of the play i

n Korean traditional drama, which of them in Shenze Zhuizi was acted a stipulated range. And Shenze Zhuizi has more limitations than Korean traditional drama, besides both of them communicate the comic aesthetics by verbal and gesture.

**Key words** : ballad literature, Modernization, Pansori, HenanZhuizi, Korean traditional drama, ShenzeZhuizi



# I. 서론

## 1. 문제 제기

작금의 상황에서 중국의 ‘강창문학’을 논구하고자 한다면, 적지 않은 혼란을 감수할 수밖에 없다. 강창문학에 대해 정리된 정의가 존재하지 않을 뿐만 아니라, 간헐적으로 이러한 개념을 설명하는 학자(연구자)들 사이에서도 각기 다른 견해가 횡행하고 있기 때문이다. 실제로 강창문학은 ‘강창(講唱)’이라는 용어 이외에도, ‘설창(說唱)’, ‘곡예(曲藝)’ 등의 용어가 함께 사용되고 있는 형편이며, 개념상의 구별도 완벽하게 이루어진 바 없다.

더구나 중국의 강창문학과 비교 지점에 놓여 있는 한국의 강창문학 역시 장르 상 구분이 완전하게 이루어지지 않았다. 한국의 학계에서는 강창문학을 구비문학에 속하는 개념으로 잠정 인정하고 있는 형편이다. 한국의 구비문학(론) 개념에 입각할 때, 구비 전승 장르에는 일반적으로 설화, 민요, 무가, 판소리, 민속극, 속담, 수수께끼 등이 포함되는 것으로 정리되고 있는데,<sup>1)</sup> 이 중 판소리가 가장 대표적인 강창문학에 해당한다고 하겠다.

중국에서 강창, 설창, 곡예의 명칭에 대한 논쟁은 20세기 초엽에 시작되었다. 왕국유(王國維)<sup>2)</sup>는 『송원희곡고(宋元戲曲考)』에서 처음 ‘송금(宋金)’

1) 장덕순 외, 『구비문학개설』, 일조각, 1971, 9면.

2) 왕국유(王國維, 1877~1927)는 19세기 말부터 20세기 초까지 중국 현대사 최초로 서양의 철학과 미학 사상을 받아들여 자신의 미학 체계를 완성한 인물이다. 희곡 연구와 관련하여 『곡록(曲錄)』, 『희곡고원(戲曲考源)』, 『당송대곡고(唐宋大曲考)』, 『고극각색고(古劇角色考)』, 『송원희곡고(宋元戲曲考)』 등을 저술한 바 있다(上海藝術研究所中國戲劇家協會, 『中國戲曲曲藝詞典』, 上海辭書出版社, 1981, 288~289면). 『송원희곡고』는 1915년 상무인서관(商務印書館)에서 출판될 때 『송원희곡사(宋元戲曲史)』로 개명되었

의 ‘잡극(雜劇)’과 ‘제궁조(諸宮調)’라는 명칭을 사용한 바 있다. 그는 ‘잡극(雜劇)’과 ‘제궁조(諸宮調)’에 대해서는 ‘이야기와 노래’로 그 특징을 설명했다. 하지만, 강창/설창/극예의 개념에 대해서는 설명하지 않았다.<sup>3)</sup>

왕국유 이후, 강창문학 관련 연구 분야에서 가장 탁월한 업적을 내놓은 연구자는 정진탁(鄭振鐸)이다.<sup>4)</sup> 정진탁은 강창문학의 정의를 이끌어내는 성과를 내놓은 연구자였다. 정진탁은 먼저 ‘제궁조’를, ‘설창조(說唱調)’를 기반으로 한 서사체(敘事體)로 간주하고 일종의 특수한 문체라고 설명했다.<sup>5)</sup> 제궁조는 ‘운문’과 ‘산문’의 두 가지 체제를 응용하여<sup>6)</sup> 조율되는 문체이기 때문에, 이러한 두 가지 방식을 통해 하나의 이야기를 서술한다고 주장할 수 있었다.<sup>7)</sup> 그리고 정진탁은 ‘변문(變文)’은 무조건 강창해야 한다고 설명했다. ‘제궁조’는 ‘창’을 가리키며 주된 수단으로 사용되는 반면, ‘강(講)’은 보조적 수단이라고 했으며, 다른 한편으로 ‘보권(寶卷)’은 주요 종교에 대한 이야기를 강술하는 특징을 지니고 있어, 흔히 ‘강창’이라고 표기한다고 주장했다.<sup>8)</sup>

변문에 대해 논술한 이후, 정진탁은 1930년대에 ‘강창문학’이란 용어를

---

다.

3) 王國維, 『宋元戲曲史』, 上海古籍出版社出版, 1998.

4) 정진탁(鄭振鐸, 1898~1958)은 복건성(福建省)에서 출생한 작가이자 문학사가로, 『삽화본 중국문학사(插畫本中國文學史)』, 『중국속문학사(中國俗文學史)』 『중국문학연구(中國文學研究)』 등을 저술한바 있다(上海藝術研究所中國戲劇家協會, 『中國戲曲曲藝詞典』, 앞의 책, 292면).

5) 정진탁과 강창문학에 대한 논의는 다음의 논문을 함께 참조했다(이정재, 「‘講唱’: ‘說唱’: ‘曲藝’ 개념의 재검토와 口碑演行論의 가능성」, 『중국문학』 54집, 한국중국어문학회, 2008, 113~132면).

6) 이정재, 위의 논문, 114면.

7) 鄭振鐸, 「鼓子詞与諸宮調」, 『中國俗文學史』, 『鄭振鐸全集』 7卷, 花山文藝出版社, 1998, 310~360면.

8) 鄭振鐸, 위의 책, 162~170면.

제창하고 강창문학의 특성을 구체적으로 기술했다.

① 강창문학이라는 개념은 사실 만들어진 개념이다. 그것은 이러한 문학 장르를 지칭할 수 있는 다른 용어를 찾을 수 없기 때문이다. 하지만 강창문학은 중국의 속문학에서 아주 중요한 장르이자 상당한 영향력을 지니고 있다.

講唱文學，這個名辭是杜撰的，但實沒有其他更適當的名稱，可以表現這一類文學的特質。這一類的講唱文學在中國的俗文學裏占了極重要的成分，且也占了極大地勢力。<sup>9)</sup>

② 이러한 강창문학은 크게 두 가지 요소로 나뉜다. 그 하나는 설백(說白, 산문)이고 다른 하나는 창사(唱詞, 운문)이다. 강창문학은 설백을 통하여 서사를 강술하고 동시에 창사를 통하여 이를 노래하는 방식을 취한다. 이로 인해 강창문학에는 강(講)과 창(唱)이 서로 뒤섞여 있다. 청중은 음악과 가창을 향수하면 서도, 서사의 진행을 명징하게 이해할 수 있는 도움을 얻는다. [...중략...] 하지만 강창문학은 극문화(희곡)로는 볼 수 없다. 비록 서사를 강론하는 부분과 노래를 연창하는 부분이 있으며, 작품 속 인물의 행위를 묘사하여 연기하는 일부분이 존재하지만, 전체적으로는 방관자의 강술에 의해 작품 내용을 전달하는 방식을 취하고 연기하지 않기 때문이다.

這種講唱文學的組織是，以說白(散文)來講述故事，而同時又以唱詞(韻文)來歌唱之的；講與唱相互間雜。使聽衆於享受着音樂和歌唱之外，又格外的能夠明了其故事的經過。[...] 他們不是戲曲；雖然有說白和歌唱，甚且講唱時有模擬故事中人物的動作的地方，但全部是以第三身的講述，並不表演的。<sup>10)</sup>

위 인용문을 보면, 정진택은 강창문학이라는 용어가 본래부터 존재하는 개념이 아니었다고 설명하고 있다. 그럼에도 '속문학' 장르에서 중요한 일

9) 鄭振鐸, 『中國俗文學史』, 앞의 책, 6~7면.

10) 鄭振鐸, 위의 책, 7면.

부이기 때문에 ‘강창문학’이라는 용어를 제창하지 않을 수 없다고 말한다. 한편 정진탁은 이러한 강창문학의 문체를, 창사인 운문과 설백인 산문으로 구별하고 있다. 현대의 희문(戲文)은 대부분 산문을 사용하지만, 전통극에서는 창사인 운문이 사용되는 빈도나 비율이 상대적으로 높았다는 것이다. 또한 정진탁은 그 당시의 강창예술의 연기나 연출의 측면에서 동작이 별도로 존재하고 있었다고 주장하고 있다. 여기서의 동작은 ‘흉내 내는 부분’에 국한된다고 했지만, 이러한 동작에 연극적인 요소가 가미된 것마저 부인할 수는 없을 것이다.

정진탁에 이어 엽덕균(葉德均)<sup>11)</sup>은, 1952년 ‘강창문학’의 기원과 발전, 그리고 시대에 따라 나타난 강창예술 형식에 대해 논구한 바 있다.

강창문학(講唱文學)은 운문과 산문 두 가지 문체를 교직(交織)하여 이룩한 형식의 서사시이다. 이를 서사할 때에는 설(說)이 있고 별도로 창(唱)이 존재한다. 당(唐), 오대(五代)의 승려들이 창제한 속강(俗講)이 강창문학(講唱文學)의 시초이다. 속강 가운데 강경문(講經文), 원기(緣起), 대다수의 변문(變文)은 모두 운문과 산문이 섞여 있다. 강창할 때에 산문으로 해설을 하고, 운문으로 가창을 한다.

講唱文學是用韻散兩種文體交織而成的民族形式的敘事詩，敘事時是有說有唱的。唐五代僧侶們所創制的俗講是講唱文學的開山祖。俗講中的講經文，緣起和大多數的變文，都夾有韻文和散文。講唱時以散文解說，韻文歌唱。<sup>12)</sup>

위의 인용문을 참조하면, ‘강창문학’에 대한 엽덕균의 정의는 정진탁의

11) 엽덕균(葉德均)은 강소 회안(江蘇 淮安)에서 출생한 중국 희곡이론가로, 『희곡론총(戲曲論叢)』, 『송원명강창문학(宋元明講唱文學)』, 『희곡소설총고(戲曲小說叢考)』 등을 저술한 바 있다(上海藝術研究所中國戲劇家協會, 『中國戲曲曲藝詞典』, 앞의 책, 299~300면).

12) 葉德均(1911~1956), 「宋元明講唱文學」, 『戲曲小說叢考』下卷, 中華書局, 1979, 625면.

정의와 큰 차이를 보이지는 않는다. ‘산문’과 ‘운문’의 문체가 교직되면서 강창문학이 구성된다는 지적도 동일하다. 다만 엽덕균은 정진탁이 언급했던 이야기를 ‘서사시’로 정리하고 있는 점이 다를 따름이다. 이와 동시에 ‘서사시’에 필요한 서사와 인물의 묘사 등에 확대해서 논의한 점도 차이를 보인다고 하겠다.

한편, 1950년대부터 ‘강창’이라는 명칭의 사용이 위축되고 ‘곡예(曲藝)’라는 용어가 보다 보편적으로 사용되기 시작했다. 그 이유는 1949년 신중국의 설립과 관련이 깊다. 신중국의 설립과 함께 모든 것이 새롭게 정리되고 조직되어야 한다고 믿음이 확산되었기 때문이다. 1949년 7월에 북경에서 열린 ‘중화전국문학예술계 공작자대표대회’에서 ‘중화전국곡예개진회’의 조직이 설립된 사례가 대표적인 관련 사례라고 하겠다. 이 회의부터 ‘곡예’라는 용어가, 해당 분야의 예술 활동을 지칭하는 용어<sup>13)</sup>로 보편적으로 공인되었는데, 당시 ‘곡예’는 ‘강창’ 분야 이외에 ‘묘기(妙技)’ 분야까지 포함하는 장르 개념이었다. 이후 1953년 제 2차 문예대회에서는 ‘중국곡예연구회(中國曲藝研究會)’가 설립되었는데, 이 회의에서 본래 강창에 속하는 ‘잡기(雜技)’를 제외한 나머지 분야를 모두 ‘곡예’의 범위에 포함시키기로 결정했다.<sup>14)</sup>

이러한 일련의 과정을 보면, 곡예라는 용어는 정부(당)의 입김에 의해 유행한 용어이기는 하다. 하지만 ‘곡예’라는 용어 사용이 급속도로 확산된 데에 정부의 시책만 작용한 것은 아니었다. 이 용어의 급진적 확산(사용)은 예술계의 명인들에 의해 주도된 바가 적지 않다. 당시 이소창(李小倉), 부석화(傅惜華), 노사(老舍), 관덕동(關德棟) 등의 유명한 문인 작가들은 적극적으로 ‘곡예’라는 용어를 사용하고자 했다. 특히 그들은 자신의 주장(견해)

13) 이정재, 「『講唱』 : 『說唱』 : 『曲藝』 개념의 재검토와 口碑演行論의 가능성」, 앞의 논문, 117면.

14) 戴宏森, 「試談『曲藝』的定名」, 『曲藝藝術論叢』 7期, 中國曲藝出版社, 1986, 31~35면.

을 ‘곡예연구총서’를 통해 발표하면서,<sup>15)</sup> 자신들의 영향력으로 생성 보급된 새로운 용어 ‘곡예’가 민중들에게 보편적 개념으로 정착되도록 적극 유도하였다.

이렇게 형성된 ‘곡예’라는 용어는 선구자들에 의해 민중들에게 전파되어 나갔지만, 정작 곡예가 무엇인지에 대해서는 명확하게 정의되지 못했다. 그러다가 1980년대부터 ‘곡예’에 대한 연구가 확대되기 시작했다. 그리고 1980년 후보림(侯寶林)은 ‘곡예’를, 설창을 수단으로 공연하는 장르의 총칭이라고 정리했다.<sup>16)</sup> 그리고 1981년 ‘상해예술연구소 중국희극가협회(上海藝術研究所 中國戲劇家協會)’는 아래와 같이, 곡예에서 창자의 역할과 대본의 구성에 대해 설명했다.

표현 동작이 있는 설창으로 이야기를 서술하고 인물을 조소하며 사상 감정을 표현하고 사회생활을 반영한다. 대부분 서사 위주, 대언(代言) 보조, ‘일인다각(一人多角)’의 특징을 지니고 있고, 그 일부는 대언 위주, 서사 보조, 역할을 분담하여 노래하고 있다. [...중략...] 대본의 체제는 산문과 운문을 겸용한 것, 순산문, 순운문 등 세 가지가 존재한다.

以帶有表演動作的說唱來敘述故事、塑造人物、表達思想感情、反映社會生活。多數以敘事爲主、代言爲輔、具有一人多角的特點，部分以代言爲主，敘述爲輔，分角色拆唱。[...]省略...]曲本體裁有兼用散文和韻文。全部散文和全部韻文三種。<sup>17)</sup>

위의 인용문을 보면, ‘곡예’는 바로 ‘설창 예술의 총칭’이고, 그 장르 범주 내에 ‘순산문’, ‘순운문’, ‘운산문’ 등 세 가지가 포함된다. 이러한 강창예술 개념은 이른바 ‘곡예’의 범위에 종속되는 특성을 보인다고 하겠다. 하지

15) 姜昆·戴宏森, 『中國曲藝概論』, 人民文學出版社, 2005, 120~124면.

16) 侯寶林 外, 『曲藝概論』, 北京大學出版社, 1980, 2면.

17) 上海藝術研究所中國戲劇家協會, 『中國戲曲曲藝詞典』, 앞의 책, 667면.

만 ‘곡예’는 한 종류의 공연 예술을 두루 가리키는 장르 명칭일 따름이고, 무분별하게 문학 장르의 개념으로 확대하기는 어렵다고 보아야 한다. 근본적으로 말하면 강창문학은 ‘곡본(曲本)의 문학 형식’이라고 할 수 있겠다.

이처럼 ‘곡예’의 정의와 범위(범주)를 통해 이 개념의 역사적 변모 과정과 변화 양상을 어느 정도는 짐작할 수는 있다. 자연스럽게 곡예와 강창의 차이도 도출된다. 하지만 여전히 설창(說唱)과 강창의 개념은 혼란스럽게 사용되고 있다. 따라서 이 점에 대해 살펴볼 필요가 있다.

이와 관련하여 정유선의 주장은 참고할 만하다. 그는 ‘설창’과 ‘강창’의 차이를 다음과 같이 설명했다.

강창은 주로 강창 변문(變文)에서 파생된 예술 형식이다. 불교의 교리를 선양하는 동시에 민중을 교화하기 위해 운문과 산문을 교차하여 강창하는 형식인 것이다. 그러나 ‘설창’은 주로 경제 발달하는 사회 배경에서 도시 상업의 번성과 함께 나타난 신흥 시민 계층이 향락과 오락을 추구하기 위해 자연스럽게 생겨난 장르적 생성물이다. 그래서 설창은 경제(력)의 제한을 받는 공연 형식이다.

講唱主要是指稱從講唱變文產生的藝術形式，即爲了宣傳佛教的教義並教化民衆以韻散文的交互運用進行講唱，而‘說唱’則主要是經濟發達的背景下城市商業繁榮和新興市民階層追求享樂和娛樂的產物，是受制於經濟關係的藝術形式。<sup>18)</sup>

정유선은 ‘강창’과 ‘설창’에 인문적인 의미를 부여하여, 강창이란 그 가치를 선양하거나 대중을 교화하는 목적을 지닌다고 주장하고 있다. 반면, 설창은 오락적인 목적을 앞세우는 특징을 지닌다고 변별하고 있다. 또한 그는 중국어 ‘설(說)’과 ‘강(講)’의 의미로 설창과 강창의 정의를 분석했다. ‘설’은 평등한 상호(相互) 관계를 바탕으로 관련 내용을 소개하거나 해석하

18) 鄭有善, 「宋金說唱伎藝研究」, 北京師範大學 博士學位論文, 1955, 7면.

는 작용을 말하고, ‘강’은 상(上)과 하(下)의 수직적 관계 하에서 그 내용을 가르치거나 받아들인 것을 뜻한다.

이러한 설명이 어느 정도 이해를 돕는 것은 사실이다. 하지만 실제적으로 강창이나 설창이라는 개념이 교화/오락 혹은 수직/수평의 관계만으로 엄격하게 구별될 수는 없다. 모든 민속예술은 그의 대중성과 오락성 때문에 민중에 전파될 수 있고, 또한 후대로 계승될 수 있다. 그런데 이러한 오락성이 담보되지 않는다면, 민중은 해당 민속예술을 외면할 것이고, 그로 인해 해당 예술이 대중적인 지지를 확보하지 못한다면, 결국에는 후대로 계승되는 일도 제약을 받을 수밖에 없기 때문이다. 또한 민중들은 정신적인 향유와 동시에 그 안에 담긴 의미(교훈) 역시 이에 못지않게 중시 여긴다. 그 중 하나의 속성만으로는 민속예술이 존립하거나 계승되기 어렵다.

곡예(曲藝)나 강창, 설창은 한국에서 부분적으로 사용되는 용어이고, 보편적으로 용인된 용어는 아니다. 더구나 그 소수의 사용자로서의 연구자들은 ‘강창문학’, ‘설창문학’을 혼용하고 있고, 확고한 정의를 통해 분간하지도 못하고 있다. 중국에서는 ‘속문학’이나 ‘강창문학’이라는 개념과 장르가 존재하고 있고, 일본에서는 ‘창도문예(唱導文藝)’가 존재하고 있지만, 한국에서는 이러한 특정한 문학 형식에 대해 완전한 정리가 도출되지 않은 상태라고 하겠다. 그나마 이러한 장르 개념(용어)을 인정하는 연구자들 사이에서는 ‘강창’이란 용어의 사용 빈도가 높다고 해야 한다. 그리고 한국의 ‘서사 무가’, ‘불전 설화’ 등이 중국의 강창문학과 일정한 관련을 맺고 있고 한국 나름의 강창문학의 흐름을 미약하게나마 형성한다는 견해가 도출된 형편이다.<sup>19)</sup>

강창문학과 관련하여, 한국 측에서 중국과의 비교 연구를 시행한 사례

---

19) 장주근, 「한국의 판소리와 중국의 강창문학」, 『경기어문학』, 경기대학교 국어국문학 회, 1981, 90면.

가 발견된다. 특히 이 중에는 판소리 분야에서 산출된 연구도 있는데, 대표적인 연구로 판소리에 끼친 중국 강창의 영향을 논구한 김학주의 연구를 들 수 있다. 김학주는 한국의 판소리가 중국 강창의 영향을 받았다고 언급한 바 있지만, 아쉽게도 어떻게 영향을 받았고 그 영향 정도가 어느 정도 인지는 명확하게 해명하지 못했다.<sup>20)</sup>

중국 측에서도 강창문학의 영향력을 논의한 연구가 발견된다. 이러한 연구에 따르면, 중국의 강창문학은 대중 예술의 한 유파로 존재하며 중국 전통극이나 소설에 큰 영향을 미쳤다고 한다.<sup>21)</sup> 그리고 이러한 강창문학 작품은 민담에서 취재되어 창작되었고 민중들 사이에서 유전되다가, 점차 지식인의 주목을 받아 소설이나 전통극으로 변모한 것으로 정리되고 있다. 한국도 이러한 비슷한 경로로 발전한 사례가 있다. 판소리는 우선 공연 예술의 형식으로 출현하고 나서 소설로 변모하는 과정을 겪는다.

이러한 측면에서 한국의 민속예술 중 강창 문학은, 중국의 강창예술(문학)과 적지 않은 유사성을 가지고 있다. 특히 판소리는 공연 형식적 측면에서 상당한 공통성을 내재한 경우이다. 악기 반주뿐만 아니라 작품의 서사성과 오락성, 노래와 창을 활용한 공연 수단 등에서 동아시아 연극(연회)의 공통성을 담지하고 있다. 중국 강창문학이 지닌 통합적 개념으로 본다면, 그것은 한국 나름의 강창문학의 범주를 정립할 수 있을 것이다.<sup>22)</sup>

문학적인 측면에서 보아도, 민중들 사이에서 강창되던 설화인(說話人)들의 화본(話本)이 후세에 편집되어 그 대본이 바로 순수한 중국 소설의 근간이 된 점 역시 기본적으로 판소리에서 발견되는 현상과 유사하다고 하겠다.<sup>23)</sup>

20) 김학주, 「당악 정재 및 판소리와 중국의 가무극 및 강창」, 『한·중 두 나라의 가무와 잡희』, 서울대학교출판부, 2001.

21) 陳磊磊, 「說書藝術與章回小說」, 『名作欣賞』 29期, 名作欣賞雜誌社, 2012, 16~18면.

22) 장주근, 「한국의 판소리와 중국의 강창문학」, 앞의 논문, 90면.

관련 사례와 보편적인 인식 그리고 관련 연구를 통해 종합적으로 판단할 때, 판소리와 중국의 강창문학은 기본적으로 친연성을 지니고 있었고, 유행과 전승 상의 여러 특징을 공유하고 있었다. 이것은 직접적인 연관성에 의한 상호 영향 관계를 주고받은 흔적(결과)이라기보다는, 동아시아 연극(연희)의 공통적 특징에서 연유했을 가능성이 크다. 즉 한 명 혹은 소수의 창자가 강창(연창)을 통해 해당 서사를 전달하고 이를 관객이 청취하여 관념적으로 수용하는 형태의 예술 행위가 일찍부터 동아시아에 정립되어 유행한 바 있고, 이러한 예술이 결과적으로 강창문학이라는 범주로 다시 통합 정리 조정된 것이다.

그리고 이러한 강창문학의 결과(작품이나 양식)는 서구의 연극 이론과 양식의 영향을 받아 일정한 변모를 겪게 된다. 그 과정 역시 동아시아의 문화적 변모 과정과 맞물려 일정한 연관성과 친연성을 담보하게 된다. 따라서 그러한 공통점과 변모 양상 그리고 그 사이에서 도출되는 차이점을 살피는 일은 학문적으로 상당한 의의를 지닐 수밖에 없다.

이에 본 연구는 중국과 한국의 강창문학을 비교하여 이러한 공통점과 차이점을 살피고, 기원과 변모 과정을 두루 확인하여 연희사적 맥락을 살펴보고자 한다. 강창문학 전반을 비교하는 일은 지나치게 방대한 작업이고, 두 나라 사이의 강창문학의 개념이 서로 일치하지 않기 때문에, 양국의 특징을 대변하는 대표적 예술 장르로 한정하여 연구에 임하고자 한다.

이러한 대표적인 양식으로 하남추자와 판소리를 꼽을 수 있는데, 19세기 말 이후 두 국가에서 이러한 장르 역시 서구(혹은 일본)의 연극적 양식을 수용하면서 과거(본래)의 강창문학을 현대화하는 역사적 변모 과정을 공히 겪은 바 있다. 하남추자가 심택추자(회)가 되고, 판소리가 창극이 되

---

23) 김학주, 「당악 정재 및 판소리와 중국의 가무극 및 강창」, 앞의 논문, 280~309면; 장주근, 「한국의 판소리와 중국의 강창문학」, 앞의 논문, 109면.

는 과정이 그것이다. 본 연구는 이러한 변모 과정을 추적하여 형식적 변모와 역사적 전개에 나타난 현대화 양상을 중점적으로 살펴보고자 한다. 앞에서 논구한 대로, 판소리에서 창극으로 변모하는 과정과 하남추자에서 신택추자회로 변모하는 과정 사이의 유사성과 차이점을 살피고, 이를 바탕으로 동아시아 연극의 공통성과 변별성을 논구하는 데에 목적을 두고자 한다.

## 2. 선행 연구 검토

전통적으로 한국과 중국의 문화 예술 관련 분야는 일정한 관련을 맺고 있었기 때문에, 상호 영향 관계를 비교할 수 있는 분야가 상당한 편이다. 그중에서 일찍부터 동아시아 예술 장르로 정착 계승되어 온 연극 분야에서는 시급하게 관련 비교 연구가 시행되어야 할 필요가 있다. 그럼에도 전반적으로 볼 때, 강창문학에 대한 비교 연구는 현재까지 활발하지 않은 상태이다.

그나마 한국에서 지금까지 산출된 중국 연극에 관한 연구들은 ‘경극’과 ‘곤극’에 주로 집중하고 있는 형국인 반면, 상대적으로 여타 지역의 지방희에 대해서는 관심을 기울이지 못하는 형편이다. 이러한 사정은 한국의 판소리 분야에서는 다소 달라진다. 한국의 판소리는 중국의 강창예술과 유사성이 크기 때문에, 상대적으로 연구자의 주목을 받는 분야이다. 그래서 판소리에 대한 연구는 판소리와 경극, 판소리와 강창예술(탄사, 대고서, 고사) 등 대표적 장르 비교를 중심으로 진행된 바 있다.

지금까지 제기된 선행 연구는 그 숫자는 많다고 할 수 없지만, 복잡다

기한 양상을 보이고 있어, 일정한 범주로 묶어 관련 연구별로 기술하고자 한다. 제기된 논문의 숫자가 많지 않기 때문에, 관련 범주를 확장하여 지금까지 논구된 연구를 대폭 수용하고자 한다.

첫째, 창극(관소리)의 대표 작품인 <춘향전>에 대한 일련의 흥미로운 연구가 존재하고 있어 이를 우선적으로 정리해 보도록 하겠다. 창극 <춘향전>은 1950년대 중국의 월극(越劇) 양식으로 공연된 바 있었다. 이어서 경극, 황매희(黃梅戲), 평극(評劇), 조극(潮劇), 예극(豫劇)으로 개작되기도 했다. 그래서 <춘향전>의 사례를 중심으로 하여, 창극과 지방회 월극 혹은 조극의 비교가 조심스럽게 진행된 바 있었다.<sup>24)</sup>

창극 <춘향전>의 한중 비교 연구는 중국 측 학계에서 먼저 시행된 바 있다. 이인경(李仁景)은 월극 <춘향전>과 창극 <춘향전>이 공히 강창을 바탕으로 공연되는 공통점을 지녔다고 주장했다. 특히 월극은 여성극단으로서의 면모를 강하게 지니고 있어 사랑 이야기를 능숙하게 다룰 수 있기 때문에, 창극 <춘향전>이 중국으로 이식되는 데에 유리한 조건을 가지고 있었다고 분석된다. 이밖에도 이인경은 극본의 측면에 장면 구조, 도창의 유무, 인물 형상 등을 분석하였고, 공연의 측면에도 무대 미술, 연기, 음악 등을 살펴 본 바 있다.<sup>25)</sup>

이지은은 한국 측 연구자로서는 이른 시기에, 광둥성(廣東省) 조극(潮劇) <춘향전>을 중심으로 북한의 창극 <춘향전>부터 월극 <춘향전>, 조극 <춘향전>의 변천사와 작품의 구조를 비교한 바 있다.<sup>26)</sup>

24) 1953년 서옥란(徐玉蘭)과 왕문연(王文娟)은 상해 월극원의 단원과 북한을 방문하고, 개성화극단의 화극 <춘향>과 국립민족예술단의 창극 <춘향전>을 접한 바 있다. 북한 외무성의 안효상(安孝相)이 북한 국립민족예술단의 연출본을 중국어로 번역하였고, 이후 북한 <춘향전>은 월극의 양식으로 공연되었다(이지은, 「조극 <춘향전> 연구(1)-작품의 이식 배경을 중심으로」, 『중국학논총』 38집, 고려대 중국학연구소, 2012).

25) 李仁景, 「越劇<春香傳>與唱劇<春香傳>的比較研究」, 上海戲劇學院 碩士學位論文, 2010.

장아비는 창극 <춘향전>을 월극으로 각색 공연하여 그 문화적 양식적 장르 개념이 이식되었던 50년대를 시기적으로 한정하여, 창극과 월극의 역사, 음악, 연기, 무대, 의상과 분장 등에 대해 살펴보았다. 그는 창극과 월극의 발전 배경과 음악 구성 원리가 비슷하다고 주장했으며, 동시에 연기, 무대, 의상과 분장에 지니는 동일성도 지적했다.<sup>27)</sup>

장연(張娟)은 창극 <춘향전>을 최초로 수용한 월극 뿐만 아니라, 인접 장르로서 조극, 경극, 평극, 황매회, 예극 등에 나타난 <춘향전>의 다양한 양상을 논구한 바 있다. 더 나아가서 극본의 인물, 구조, 내용, 주제 등을 분석하며, 창극이 중국에 유전하는 과정과 변화의 원인을 고찰하고자 했다.<sup>28)</sup>

왕정금(王精金)은 소설 <춘향전>과 원잡극 <서상기(西廂記)>에 나타난 ‘사랑’의 양상을 살펴보았다. 두 작품은 공히 남녀의 사랑을 주제로 설정하여, 현대적 의식과 반봉건 사상을 부각한 공통점이 있으나, 그럼에도 불구하고 두 작품은 문학 장르, 주인공의 신분 그리고 사랑의 방식에 적지 않은 차이점을 지니고 있다고 결론짓고 있다.<sup>29)</sup>

둘째, <춘향전> 다음으로 창극 비교 연구에서 주목되는 작품은 <적벽가>였다. 판소리 <적벽가>는 중국의 희곡이나 소설에서 연유한 작품이기 때문에, 판소리와 경극 비교에서 높은 비중을 차지할 수밖에 없었다. 박희준은 판소리 <적벽가>와 경극 <적벽오병>의 정착 과정을 정리하고, 두 작품의 특성과 내용 그리고 주제에 대해 살펴보았다.<sup>30)</sup> 김옥란은 작품의

26) 이지은, 「조극 <춘향전> 연구 (1) -작품의 이식 배경을 중심으로」, 앞의 논문, 165~184면.

27) 장아비, 「1950년대 창극 <춘향전>과 월극 <춘향전>의 비교 연구」, 전남대 석사학위 논문, 2017.

28) 張娟, 「中國戲劇對朝鮮唱劇<春香傳>的接受研究」, 南京大學 碩士學位論文, 2017.

29) 王精金, 「『春香傳』與『西廂記』比較研究」, 『綿陽師範學院學報』 36卷 6期, 綿陽師範學院學報出版社, 2017, 146~150면.

서사 구조에 집중하여 논의를 전개했고,<sup>31)</sup> 호천은 두 작품(판소리 <적벽가>와 경극 <적벽오병>)의 장르, 사건 구성, 인물(성격) 등의 변이 양상을 근간으로 비교 연구를 시행했다.<sup>32)</sup> 두 작품은 ‘중국의 삼국(위/촉/오) 이야기’ 중에서 ‘적벽대전’이라는 역사/문학적 원천을 공유하고 있기 때문에, 판소리와 경극의 비교 연구에서 뚜렷한 갈래를 형성할 수 있었다.

<춘향전>과 <적벽가> 이외에 예외적으로 <심청가>가 비교 대상이 된 경우도 있다. 이홍매(李紅梅)는 동아시아 전통 문화의 ‘효도’의 관념에 기초하여 판소리 <심청전>과 경극 <琵琶記>를 비교했다. <심청전>에 ‘효녀(孝女)’를 형상화하는 반면, <琵琶記>에 ‘효부(孝婦 혹은 孝媳)’를 강조한다고 그 차이를 설파했다. 결론 격으로 당대 동아시아 국극(國劇)에 공존하는 ‘현처효부(賢妻孝婦)’ ‘효녀경노(孝女敬老)’의 ‘효도’ 명제는 인류의 정신 재산이라고 고평하기도 했다.<sup>33)</sup>

셋째, 판소리와 경극의 비교 연구가 양식 전반에 관한 비교 연구로 확대 변모된 사례도 별도의 범주로 묶을 수 있다. 이만은 판소리와 경극이 몸과 소리를 활용한 공연 예술이라는 공통점에서 출발하여 두 공연 예술의 정의, 역사, 발전 과정을 살펴보고, 연행 형식의 측면에 공연자(창자-4대 배역), 반주자(고수-악대), 관객, 무대와 소도구, 분장과 의상 등 7 가지의 특징을 비교했다. 내용적 측면에 <춘향가>와 <霸王別姬>, <홍보가>와 <野豬林>를 비교하여 ‘주제’와 ‘등장인물’의 공통점과 차이점을 구체적으로

30) 박희준, 「판소리 <적벽가>와 경극 <적벽오병>과의 비교연구」, 단국대 석사학위논문, 1986.

31) 김옥란, 「판소리 <적벽가>와 경극 <적벽오병>의 서사 구조 비교」, 『한중인문학연구』 29집, 한중인문학회, 2010, 301~326면.

32) 호천, 「판소리 <적벽가>와 경극 <적벽오병>의 인물 연구」, 경상대 박사학위논문, 2014.

33) 李紅梅, 「國劇藝術經典劇目‘孝道’母題初探-以<琵琶記>, <沈清傳>爲例」, 『藝術教育』 8期, 藝術教育編輯部, 2013, 110~111면.

분석했다.<sup>34)</sup>

이광복은 예술적 특징을 바탕으로 창극과 경극을 비교한 바 있다. 그는 경극은 무대에 정식화(程式化)와 허구화(模擬化)의 표현 특징을 지닌다고 설명했고, 창극은 판소리의 전통적 설창(說唱)의 연기에 한국 전통무용 등 요소를 가미하여 구성된 것이라고 주장했다.<sup>35)</sup>

정원지는 18세기 이후 한국과 중국에서 나타난 음악 어법의 변화를 중심으로, 판소리와 경극 양식을 비교하여 특수한 연구 결과를 내놓은 바 있다. 판소리가 창자가 몸짓을 섞어가며 노래와 말로 긴 이야기를 엮어나가는 소리 예술이라는 점에서 볼 때, 판소리 양식적 특성을 음악성과 서사성으로 압축할 수 있다고 주장했다. 또한 중국의 강창예술이나 희곡(戲曲) 예술은 음악성과 서사성 두 요소를 근간으로 한다고 주장했다. 구체적으로 살펴보면, 악곡계라는 원잡극(元雜劇)과 명청 전기 곤곡(崑曲)의 음악 어법은 장단구 형식이고, 시찬계라는 청대 지방회 난탄(亂彈)과 경극의 음악 어법은 7언 중심의 제언체이다. 그 제언체의 궁극적인 바탕이 나희(儺戲)라는 전통적인 희곡 양식이라고 설명했으며, 후대에 제언체에 기반한 판식변화체(板式變化體) 양식의 근원이 바로 나희라는 주장을 펼 것이다. 결국 이러한 음악어법인 판식변화체는 18세기 새로운 음악어법에 기초하여 출현하는 판소리와 같은 맥락에서 볼 수 있다는 결론에 도달했다.<sup>36)</sup>

양희석은 ‘인류무형문화유산’에 등재된 한국의 판소리와 경극을 고찰했을 뿐만 아니라 동양연극에 포함된 일본의 가부키와 공통점과 차이점도 포함시켜 살펴보았다. 이 연구에서 도출한 해당 양식의 차이점을 정리하면

34) 이만, 「판소리와 경극 비교연구」, 부산외국어대 석사학위논문, 2006.

35) 이광복, 「중국희곡과 한국창극 비교 - 예술표현특징을 중심으로」, 『한국예술콘텐츠』, 한국문학콘텐츠학회, 2009, 89~117면.

36) 정원지, 「한국 판소리와 중국 경극에서의 북·소리·구술성」, 『판소리학회 제64차 학술대회』, 판소리학회, 2010, 85~96면.

다음과 같다. 판소리와 경극을 비교할 때, 판소리는 확정된 개인 창작자로서 ‘작가’가 부재하고, ‘인륜’ 문제에 관심이 높으며, 별다른 무대 장치가 필요 없는 청각 예술의 일종이다. 한편 경극의 경우는 비록 확정된 작가가 존재하나 그 존재가 미미하고, ‘역사’적 소재가 주요 관심사이며, 극장은 마련되어 있지만 무대 장치는 간단한 편이고, 청각과 시각을 종합적으로 결합한 양식이라는 것이다. 판소리와 경극의 양식을 서구 연극 양식과 비교할 때, 동양의 양식은 작가 중심의 연극이 아니라 배우 중심의 연극이고, ‘무엇’이라는 메시지보다 ‘어떻게’라는 오락성이 더욱 중시되며, 사건의 흐름이나 원리보다는 고립된 특정 장면을 중시하는 풍조가 발견되고 있다.<sup>37)</sup>

넷째, 창극과 경극 이외의 여타 양식(주로 지방회)을 비교 분석한 연구도 비록 산발적이지만 꾸준히 발표되고 있는 상황이다. 이만봉(李萬鵬)은 ‘운송류(韻誦類, 說快書)’, ‘설고류(說鼓書)’, ‘설평서(說評書)’, ‘설상성(說相聲)’으로 대변되는 곡예가 넓은 범주에서 서사적 강창 형식에 포함된다고 주장했다. 특히 그는 한국의 판소리와 중국의 대고서(大鼓書)는 동일한 ‘고곡류’에 속한다고 주장했다. 왜냐하면 판소리와 대고서는 모두 북(鼓)으로 반주하고 이야기와 노래로 구성하는 강창 공연 형식이고, 평민 문화를 사회적 기반으로 하는 공통점을 지니고 있기 때문이다. 그는 이러한 출발점을 기반으로 두 강창(설창) 예술을 비교하고 상호 관련성을 지적했다.<sup>38)</sup>

이진원은 중국의 월극과 조선의 창극이 교류했다는 점을 근거로 들어, 박황의 『창극사연구』에 기록된 창극의 생성 과정에 발생한 중국 희곡의 영향설을 재검토하였다.<sup>39)</sup>

37) 양희석, 「18·9세기 동아시아의 대중 연희 예술-판소리와 경극 그리고 가부키」, 『한중인문학포럼 발표논문집』, 한중인문학포럼, 2015, 19~30면.

38) 이만봉, 「한국의 판소리와 중국의 대고서」, 『한국학연구』, 고려대학교 한국학연구소, 1996, 289~297면.

39) 이진원, 「월극 <춘향전>과 창극 <홍루몽> - 중국 희극과 한국 창극의 교류에 관한 소고」, 『판소리연구』 16집, 판소리학회, 2003, 113~138면.

왕옥각은 판소리와 탄사(彈詞)의 사설을 비교했다. 그는 중국 강창예술의 연행 방식과 그 특징을 논의하면서, 중국의 탄사가 한국의 판소리와 가장 비슷하다고 주장했다. 이러한 논점과 관련하여 왕옥각은 일단 판소리와 탄사의 형성과 발전의 유사성을 중심으로 변천사를 일별했다. 그 다음으로, 그는 주제, 인물, 주제 의식의 측면에서 양국의 장르를 분석했다. 그 중 주제의 측면에서 두 장르는 생활에서 유래한 문학에 말과 노래로 전달한다는 점에서 유사성을 지니지만, 판소리가 표면 주제와 이면 주제로 나누어지는 반면 탄사는 대부분 사랑이나 봉건 세력의 다툼을 그린 점에서 차이를 보인다고 정리했다. 주제 의식의 측면에는 두 장르 모두 권선징악과 인과응보를 지향하지만, 판소리에는 현실에 어울리지 않는 이상적인 환경과 인물 형이 묘사되어 있는 반면 탄사에서는 일반적이고 현실적인 내용이 세부 사항으로 수용되는 차이점이 있다고 주장했다.<sup>40)</sup>

반면 손월은 판소리와 가장 유사한 중국 강창 예술 장르를 고사(鼓詞)로 보았다. 그는 문학과 공연의 두 측면에서 판소리와 고사를 비교했는데, 사설의 변천 원인을 밝히며 언어 표현 방식, 공연 형식, 수용 미학, 음악 등을 구체적으로 분석했다. 이를 통해 그는 판소리가 이인극의 양식을 바탕으로 광대/고수/관객의 삼위일체(三位一體) 공연을 지향하는 특성을 드러내는 반면, 고사는 주로 배우 중심의 공연을 지향한다는 차이점을 도출하기도 했다.<sup>41)</sup>

마지막으로, 판소리(창극)와 중국의 공연 양식을 비교한 중국 측 국외 연구를 별도의 범주로 상정할 수 있다. 이러한 국외 연구 역시 현재로서는 활발하다고는 할 수 없다. 비록 산발적이지만 국외 연구 결과는 한국 측 연구자들이 참조할 수 있는 중국 측 연구 시각을 대변한다는 의의를 폭넓

40) 왕옥각, 「판소리와 탄사의 사설 비교연구」, 중앙대 석사학위논문, 2013.

41) 손월, 「한국 판소리와 중국 고사의 비교연구」, 중앙대 석사학위논문, 2015.

게 담보하고 있다.

지수용(池水湧)은 봉건시기 소주탄사(蘇州彈詞)와 판소리를 대상으로, 주로 소주탄사와 판소리의 문학적 형식과 그 내용을 비교했다. 이러한 비교를 통해 중점적으로 살핀 분야는 사회 문화, 민족 심리, 심미 방식 등이었다. 그는 문학의 내용적 측면에서 제재 내용, 주제 사상, 문학 스타일, 인물 형상화 상의 공통점과 차이점을 도출하고자 했고, 문학 형식의 측면에서는 주로 언어 패턴과 서사 구조를 다루었다. 그리고 공연의 특징적 면모로 음악적 특질과, 연기술 그리고 청-연의 관계 등을 비교 분석했다.<sup>42)</sup>

국선일(鞠善日)은 중국 소수민족 몽고족(蒙古族)의 강창예술 형식 ‘오력격이(烏力格爾)’와 판소리의 공통점과 차이점을 논구했다. 두 공연 예술을 문학적인 측면(제재 내용, 언어 성격)에서 분석했을 뿐만 아니라, 공연 특징과 음악 성향도 아울러 살펴보고자 했다.<sup>43)</sup>

정원지(鄭元祉)는 음악적인 창법(唱法)을 중심으로, 한국의 판소리와 중국 청창(淸唱) 예술을 비교했다. 그의 연구는 발음, 목청, 호흡과 창자의 교양을 중점적으로 살펴보고 있다. 특히 그는 창법 미학 측면에서 판소리는 ‘이면의 음(裏面之音)’을 강조하는 양식인 반면, 중국 청창은 ‘내의 소리(內裏聲)’를 강조하는 양식이라는 주장을 폈다.<sup>44)</sup>

정동휘 · 왕언림(鄭棟輝·王彦琳)은 중국의 <삼국연의(三國演義)>와 판소리 <적벽가> 그리고 일본 요시카와 에이지(吉川英治)의 <삼국지(三國志)>에 나타난 ‘조조(曹操)’의 이미지를 비교 분석했다. 판소리 <적벽가>의 조조는 비겁한 이미지를 부여하여 풍자적 성향이 농후해진 반면, 요시카와

42) 池水湧, 「中國蘇州彈詞與朝鮮盤索裏比較研究」, 中央民族大學 博士學位論文, 2004.

43) 鞠善日, 「蒙古族烏力格爾與朝鮮族盤索裏之壹通探微」, 『音樂創作』 11期, 中國音樂家協會, 2016, 115~117면.

44) 鄭元祉, 「韓國盤索裏與中國淸唱的聲音與唱法世界 - “和而不同”觀點之比較」, 葉長海, 『曲學』 4卷, 上海古籍出版社, 2016, 329~348면.

에이지의 <삼국지>에 나타난 조조는 시적 조예와 문무를 겸비한 영웅의 이미지라고 그 차이점을 설명하고 있다.<sup>45)</sup>

이러한 선행 연구를 종합적으로 살펴보면, 몇 가지 가시적인 특징을 추출할 수 있다. 일단 <춘향전>과 <적벽가>에 대한 양국의 학문적 관심이 크다는 점이다. <춘향전>은 창극(판소리)을 대표하는 작품이고, <적벽가>는 중국 문학이 원천 소스(source)라는 점에서 관심이 집중되는 작품이라고 하겠다. 특히 <춘향전>의 경우에는 중국에 일찍부터 소개되었고 중국 극단과 양식으로 수용 각색된 선례를 남겼다. 이러한 성향을 이식 현상으로 보는 시각도 있을 정도로, 이러한 각색 수용의 사례는 적지 않은 관심을 끌고 있다. <춘향전>과 <적벽가>는 내용적인 측면에서도 분석되었는데, 주로 사설의 측면에 줄거리, 등장인물의 성격, 서사 구조, 주제 등에 분석이 집중되는 경향을 보였다.

한중 비교 연구에서 주로 선택되는 양식은 창극과 월극, 혹은 창극과 경극이었다. 경극이 중국 전통 공연 예술을 대표하는 장르이고, 월극이 최초로 <춘향전>을 공연한 분야이기 때문이다. 자연스럽게 경극 <적벽오병>은 적극적인 조명을 받게 되는데, 아쉬운 것은 공연 형식에 대한 진전된 연구가 산출되지 않는 점이다. 더구나 <적벽오병>을 제외하면 주목되는 작품이 부재한다는 점도 아쉬움을 남긴다고 하겠다.

창극과 비교되는 그 밖의 지방희 혹은 전통연희로는 대고서, 탄사, 고사 등을 들 수 있다. 경우에 따라서는 몽고의 연희를 비교 대상으로 삼기도 했다. 이러한 연구에는 나름대로 일리가 있고, 그 근거가 일정 부분 확보되어 있다는 장점이 있음에도 불구하고, 기초적인 비교와 분석만을 보여주었다는 기본적인 한계도 잔존하고 있다. 뿐만 아니라 전체적으로 일별할 때,

45) 鄭棟輝 · 王彥琳, 「『三國演義』曹操形在朝鮮、日本文學作品中的轉變-以盤索裏『赤壁歌』和吉川英治『三國誌』爲例」, 『湖北文理學院學報』 38卷 7期, 湖北文理學院, 2017, 10~13면.

아직도 지방희나 전통연희의 일부에만 국한되어 연구가 진행되고 있다는 약점도 명백하게 확인된다. 본 연구는 선행 연구의 이러한 한계와 약점을 최대한 보완하는 데에 일차적인 목적을 두고자 한다.

지금까지의 연구 성과에서 중국의 강창문학상의 하위분류에 속하는 ‘대고서’, ‘탄사’, ‘고사’ 등이 판소리(창극)와 일정한 연관성을 지니고 있다는 점은 확인되었다고 해야 한다. 문제는 이러한 전통적 양식이나 지방희로서의 특성이 19세기 말 혹은 20세기 초엽부터 변모하기 시작한다는 점이다. 즉 서구의 근대 예술 양식이 도입 확산되면서, 동아시아 각국의 연행 예술의 변화 역시 함께 동반되기에 이르렀다. 일본이 가장 빠르게 이러한 현대화에 동참했고, 일본의 영향을 강하게 받은 한국과, 서구와의 빈번한 접촉을 외면할 수 없었던 중국이 그 뒤를 잇는 상황이 펼쳐졌다. 이러한 역사적 변모 과정을 거치면서 전통연희, 지방희 등은 현대적 변용 과정을 거친다. 본 연구는 이러한 변용 과정을 구체적으로 추적하고 그 의의를 논구하려는 이면적 목적을 아울러 지향하고 있다.

판소리는 중국의 강창 예술과 비교했을 때, 기본적으로 공연 양식이 흡사하고 역사적 전개 과정이 유사하며 현재에 도달한 현대적 양식에서 공통점이 폭넓게 발견되고 있다. 거시적으로 볼 때 판소리(창극)는 중국의 강창 예술과 동공이곡(同工異曲)의 일치를 보인다고 하겠다.

비록 판소리와 가장 비슷한 강창 예술을 선택하는 문제에 대해서는 확정적 결론을 내놓기는 곤란한 상황이지만, 전반적인 공유점을 바탕으로 중국의 지방희이자 전통연희이며 서구화 된 공연 양식으로 변전한 하남추자(심택추자)와의 비교를 단행하기에는 무리가 없다고 여겨진다. 이에 한국의 대표적인 전통연희로서의 판소리에서 현대적 연행 양식인 창극으로 변모하는 과정과, 중국의 지방희이자 전통연희로서 하남추자에서 현대적 공연 양식인 심택추자로 변모하는 과정에 대해 비교 연구를 시행하고자 한다.

이러한 이원적 비교 연구는 ‘하남추자 대 판소리’와 그 이후 나타난 ‘심택추자 대 창극’의 비교를 포괄할 수 있다. 지금까지 선행 연구자들이 강창 예술의 비교 연구를 시행하는 과정에서 전통(연희) 혹은 현대(각색)의 한 측면에만 국한된 한계를 극복하는 방안도 아울러 마련될 것이다. 그러니까 전통적 양식에 대한 일 대 일 형태의 비교가 주류를 이루거나, 하나의 양식에 대한 역사적 추이를 살피는 데에 역점을 두었다고 할 때, 두 양식(장르)의 통합적/동시적 비교는 강창 예술의 특징과 함께 변모 양상 그리고 그 결과물로서의 현대적 공연 미학을 함께 살피도록 유도할 것으로 전망된다.<sup>46)</sup>

### 3. 연구 방법과 범위

본 연구는 연극의 현대화를 기반으로 하여, 한국과 중국의 강창문학을 비교하고 그 현대적 변용 양상을 추적하는 데에 근본적인 목적을 두고 있다. 연극의 현대화라는 측면에서, 한국과 중국의 변모 과정과 그 귀결 양상

46) 본 연구는 하남추자와 판소리를 비교한 연구 중에서 지금까지는 유일한 연구이기도 한 본인의 석사 학위논문에서 중요한 성과를 원용하였으며(왕혜려, 「판소리와 하남추자의 비교 연구」, 부경대학교 석사학위 논문, 2014), 단행 논문으로 발표한 기존 연구에서 박사 논문의 근간이 되는 일련의 핵심 논지를 끌어들이어 반영했음을 밝혀둔다. 아울러 부족한 기초 자료를 보완하기 위해 인터넷에 업로드(upload) 되어 있는 각종 관련 자료(동영상 공연 자료 포함)를 근거로 활용했음을 밝혀둔다. 이 박사논문에 포함된 본인 선행 연구를 밝히면 다음과 같다(王惠麗, 「趙派河南墜子的特征-以〈雙槍老太婆劫囚車〉爲中心」, 『동북아문화연구』 45집, 동북아시아문화학회, 2015, 203~217면 ; 왕혜려, 「심택추자회 양식의 현대적 변용에 관한 연구-〈船過鬼愁潭〉를 중심으로」, 『인문사회연구』 17권 4호, 부경대학교 인문사회과학연구소, 2016, 337~360면 ; 왕혜려 · 김남석, 「창극과 심택추자회의 연기 형식 비교 연구-〈춘향전〉과 〈回籠傳〉을 중심으로」, 『국학연구』 32집, 한국국학진흥원, 2017, 453~498면 ; 왕혜려 · 김남석, 「하남추자 예인과 조선 전기수의 공연 방식 비교 연구」, 『영남학』 61호, 경북대학교 영남문화연구원, 2017, 291~336면 ; 왕혜려 · 김남석, 「심택추자회 〈포공출세(包公出世)〉와 창극 〈홍보전〉의 미학적 비교」, 『중국학』 61집, 대한중국학회, 2017, 153~170면).

은 일치하지 않는다. 그렇다고 이러한 귀결 양상이 전혀 다르다고도 할 수 없다. 두 나라의 전통 연희(지방회)는 개별적인 차이를 보이지만, 동시에 그들 연희(예능)의 변모 과정은 엇비슷한 측면을 드러내고 있다.

한국과 중국은 서구(일본) 연극 이론과 사조(양식)의 영향을 받아들여, 전통적인 공연 예술을 현대적으로 변용시켜 독자적인 양식으로 정착시키는 과정을 공히 밟아왔다. 이러한 현대화 과정은 ‘전통’과 완전히 결절하기보다는, ‘전통의 보존’, 혹은 ‘전통의 재창조’ 과정으로 끊임없이 연극계의 화두로 작용하고 있는 실정이다. 특히 한국의 경우에는 전통의 현대화 즉 전통연희의 현대적 수용에 대해 대단히 큰 관심을 지니고 있다.

한국 연극계에서 전통의 현대화에 관한 관심은 1970년대부터 본격화되었다. 70년대부터 지금까지 전통의 현대화 양상은 다음 같이 네 가지로 나누어볼 수 있다. 첫째, 전통의 복원을 도모하는 공연물의 창조, 둘째, 사회 변혁을 지향하는 마당극 계열의 활동, 셋째, 대중적 엔터테인먼트로서 마당놀이 창조, 넷째, 창작자 개인에 의해 창조된 전통 수용 공연 등이 그것이다.<sup>47)</sup>

그리고 이러한 활동과 관련하여, 한국의 연극계에서는 ‘전통의 재창조’, ‘전통의 수용’, 혹은 ‘전통의 현대화’라는 ‘전통’ 관련 수용 담론과 해당 이론들이 유행하였다. 구체적인 하위 형식으로 탈, 판소리, 인형극, 굿 등이 도입되거나 주요하게 다루어졌고, 내용상으로는 고전문학, 민담, 전설 등에서 소재나 플롯을 차용한 바 있다.<sup>48)</sup>

우선 전통과 그 현대적 수용에 대해 주목할 만한 견해를 제출한 연구 성과를 살펴보자. 한상철은 전통극의 현대적 수용이 곧 ‘한국적인 연극’ 혹은 ‘민족 연극’을 가리킨다고 주장하며 이를 심화하여 이해해야 한다고 주

47) 전경욱, 『한국의 전통연희』, 학교재, 2004, 44면.

48) 김숙경, 「1970년대 이후 한국 현대극 연출에 나타난 전통의 현대화 양상 연구」, 중앙대 박사학위논문, 2009, 22면.

장했다. 전통극의 현대적 수용이라고 하면 대개는 전통 연희로 공인된 탈춤이나 꼭두각시놀음 혹은 판소리에 국한되는 경향이 농후했는데, 그것도 주로 외형적 특색에 집착했기 때문이다.<sup>49)</sup> 이와 비슷한 논점은 김용수에게서도 발견된다. 김용수도 전통을 활용한 연극(연희)이 한국(적) 연극으로 취급되어 온 현상에 대해 비판적인 시각을 개진하며, 한국적인 연극이 지녀야 하는 정신성에 주목하자고 독려한다.<sup>50)</sup>

전통과 현대화의 논점을 보다 심화시켜 이해한 연구자는 백현미였다. 백현미는 전통과 현대의 관계를 ‘한국적 연극 만들기’로 파악했다.<sup>51)</sup> 그는 ‘한국연극’을 이 땅에서 삶이 살기 시작하면서 한민족에 의해<sup>52)</sup> 공연된 모든 연극을 포괄하는 개념으로 이해했으나, ‘한국적 연극’은 ‘한국적인 것’에 대한 해석과 평가를 포함하는 ‘이데올로기적’ 성향을 지녔다고 주장했다.<sup>53)</sup> 백현미는 한국 연극사에서 ‘한국적’, ‘민족적’인 것에 대한 논의는 크게 세 가지 방향에서 이루어져 왔고 또한 이루어져갈 것으로 파악했다. 첫째, 한국의 전통적 정서나 세계관, 전통 연희의 연극적 특성과 그 계승 방법에 대한 논의가 자연스럽게 ‘한국적’ 혹은 ‘민족적인 것’으로 연계되면서 담론화 된 경우이다. 둘째, ‘민족극’ 논의가 ‘민족적’이라는 의미나 이념적 논쟁 과정에서 진행된 경우이다. 셋째, 외국의 작품이나 연극 양식 혹은 연극 사조 등이 한국에서 어떻게 수용되고 변형되었는지를 밝히는 과정에서 논의

49) 한상철, 『한국연극의 쟁점과 반성』, 현대미학사, 1992, 209면.

50) 김용수, 「퍼포먼스 연구의 시각에서 본 한국연극학의 새로운 접근 방법」, 『한국연극학』 29집, 한국연극학회, 2006, 39~82면.

51) 백현미, 「한국적 연극 혹은 민족극, 그 논의의 흐름과 전망 (1)」, 『연극평론』 통권 22호, 연극과 인간, 2001; 백현미, 「한국적 연극 혹은 민족극, 그 논의의 흐름과 전망 (2)」, 『연극평론』 통권 23호, 연극과 인간, 2001.

52) 최샘미, 「2000년대 전통예술의 새로운 계승 양상 연구」, 한국예술종합학교 예술전문사 학위논문, 2016, 23~24면.

53) 백현미, 「한국적 연극 혹은 민족극, 그 논의의 흐름과 전망 (1)」, 앞의 논문, 4면.

된 경우이다.<sup>54)</sup>

이러한 전통의 수용과 관련하여 근대/현대 연극의 기점을 밝히는 일련의 연구도 정리할 필요가 있다. 전통의 수용 현상을 현대극의 중요한 특성으로 보는 견해와 현대극의 내부 갈래 중에서 전통의 수용을 한 갈래의 지론으로 파악하는 견해가 이러한 현대극의 기점과 밀접한 관련을 맺기 때문이다. 대표적인 연구로는 우선, 이미원의 견해를 들 수 있다. 이미원은 한국 현대극의 기점을 해방 이후로 정리했다. 극작술이 정립되었을 때부터 50년대까지의 시점은 식민지 시대 사실주의극의 연장으로 보고 있다.<sup>55)</sup>

서연호<sup>56)</sup>는 근대의 징후를 사실주의 정신과 방법에서, 그리고 현대의 징후를 탈사실주의 양상에서 찾고 있는데, 시기적으로는 1960년대 초반을 현대의 기점으로 보고 있다. 그는 1960년대에 이르러 한국 연극에 탈사실주의 경향이 나타나고, 또한 동시대적 특성이 뚜렷하게 나타나며, 세계사적으로도 탈근대의 움직임이 본격적으로 일어난 시기라는 특징을 들어 60년대를 현대극(동시대 연극) 시작점으로 파악했다. 이러한 탈근대적 시작점으로 제시된 1960년대는 동양적인 것과, 한국적인 것 그리고 전통적인 것에 대한 관심이 맹아로 나타나고, 그 이후에 점차 그 영향력이 상승할 수 있는 1970년대를 예비하고 있다는 점에서 중요한 시점으로 볼 수 있다. 실제로도 동시대(적) 연극으로서 현대극의 기점에 대한 견해는 연구자들마다 차이를 보이는 형편이다.<sup>57)</sup>

중국의 연극계는 중국의 정치와 사회적 변화에 긴밀하게 연계되어 있었

54) 백현미, 위의 논문, 5~7면; 최샘미, 「2000년대 전통예술의 새로운 계승 양상 연구」, 앞의 논문, 24면.

55) 이미원, 「광복 50년의 한국 연극사」, 『한국연극학회 1995년 심포지움 자료집』, 1995, 1~2면.

56) 서연호 · 이상우, 『우리연극 100년』, 현암사, 2000, 190~198면.

57) 김숙경, 「1970년대 이후 한국 현대극 연출에 나타난 전통의 현대화 양상 연구」, 중앙대 박사학위논문, 2009, 2면.

다. 중국의 현대화는 1840년 아편전쟁 이후 청나라가 “중국의 것을 바탕으로 서구의 것을 활용한다 [中體西用]”는 목표에서부터 비롯되었다고 보아야 한다. 다만 중국 연극은 청나라 말기에 이미 전통극 개량 운동을 통해 현대화의 기틀을 다진 바 있으며, 서구화로서의 현대화가 중요하다는 사실을 인지하고 있는 상태였다. 그래서 이 시기는 중국 전통극 현대화의 맹아로 여겨진다.<sup>58)</sup> 중국 현대 문학사에서 일반적으로 현대의 시작으로 인정되는 시점은 1917년 호적(胡適)·진독수(陳獨秀)가 『신청년(新青年)』에 「문학개량추의(文學改良芻議)」와 「문학혁명(文學革命)」을 발표한 이후로 판단되고 있다.

20세기 초 중국 희곡계에서는 ‘애국계몽운동’의 영향을 받아 봉건적 모습 대신 새로운 자세로 혁명을 도모하자는 연극 운동이 시작되었다. 그때 서양 근대극이 몰려들고 민중의 의지에 따라 중국 전통극 개량이 일어났다. 근대극의 영향으로 빌려 구시대의 유산을 철저히 부정하고, 동시에 전통극 개선을 시도하여 전래의 극본과 연기술 그리고 무대 등의 변화를 도모했다. 극본의 측면에 보면, 이 시기에 ‘시사신희(時事新戲)’와 ‘시장신희(時裝新戲)’가 다수 배출되었다. 즉, 전통극에서 역사적 인물을 주인공로 상정하는 관습을 파기하고, 현실적인 인물로 주인공을 삼는 풍조가 생겨났다. 이때부터 희곡계에 ‘고장희(古裝戲)’와 ‘시장희(時裝戲)’의 대별되는 두 개념이 생겨나기도 했다. 연기술의 측면에서 보면, 무대에서 사실적인 연기를 도입하고 사실적인 무대 장치와 조명을 활용하여 시각적인 연출을 중시하는 풍조가 생겨났다. 이와 함께 근대적 극장의 건립을 통해 전통의 돌출형과 희원(戲園)의 실내 무대가 사라지고, 액자형의 극장 무대가 등장하기 시작했다.<sup>59)</sup>

58) 艾立中, 「二十世紀戲曲現代化新論」, 『戲劇文學』, 戲劇文學雜誌社, 2008, 6~10면.

59) 김우석, 「중국 전통극 현대화의 성과와 전망」, 『중국어문학지』 26집, 중국어문학회, 2008, 247면.

1930~40년대에 들어서면, 중국 정부는 전통극의 개혁을 제안했다. 중국 공산당은 희극의 대중성을 이용해서 혁명의 도구화를 진행하고자 했다. 강창예술을 포함하는 공연 예술이 모두 정치적인 목적으로 공연해야 한다고 강조한 것이다. 특히 모택동(毛澤東)이 주도하던 ‘추진출신(推陳出新)’의 방침에 의거하여 정치 부응을 바탕으로 신역사극 [新編歷史劇] 이 창작되기도 하였다. 신중국 초기에 1951년 ‘희극의 개혁(戲改)’은 중국 전통극과 강창예술 분야에서 모두 시행되었다. ‘희극의 개혁(戲改)’은 ‘제도 개혁(改制)’, ‘인적 개혁(改人)’, ‘작품 개혁(改戲)’이라는 세 가지 방향성을 포괄하고 있었다.<sup>60)</sup> 이어서 1956년 “온갖 꽃이 일제히 피어나게 하고, 진부함을 버리고 새로운 것을 만들어 내자 [百花齊放, 推陳出新]”라는 구호가 제창되었고 이러한 방침은 각종의 곡조 기법을 발휘하는 동시에 새로운 작품을 창출하라는 격려로 작용했다.

1966~1976년 문화대혁명 시기에 강청(江青) 등에 의해 지목된 팔대 ‘모범극 [樣板戲]’<sup>61)</sup>은 전통극의 올바른 모델로 제시되기도 했다. 모범극의 주인공은 공농병(工農兵)이었고, 그 시대를 배경으로 하여 혁명 영웅을 칭송하였다. 모범극은 다른 연극 양식의 발전을 억제하는 한계를 남겼지만, 전통극의 현대화의 입장에서만 보면 전통형식과 현실 생활을 결합한 사실적인 공연물의 창조를 낳기도 했다.

1977~1979년에는 ‘혼란 상태를 수습하여 바로잡다 [撥亂反正]’의 정책 기조에 따라, 문화혁명과 ‘사인방(四人幫)’을 비판하는 내용이 연극계에 생기를 불어넣었다. 동시에 일상생활의 모순과 도시 생활을 반영하는 작품들

60) 김우석, 「중국 전통극 현대화의 성과와 전망」, 앞의 논문, 248면.

61) 모범극(樣板戲)은 ‘혁명모범극(革命樣板戲)’이라고 불리운다. 문화 대혁명 기간에 모범으로 지정된 팔대 현대극이다. 즉, 경극 <智取威虎山> · <海港> · <紅燈記> · <沙家賓> · <奇襲白虎團> · <龍江頌>과 발레 무극 <紅色娘子軍> · <白毛女> 등을 포함하는 개념이다.

이 주류의 작품으로 부상했다. 1980년대에는 전통극의 회복을 피하는 동시에 전통극을 새로운 시각으로 개량해야 하는 임무가 주어졌다. 더구나 서구의 연극 작법과 공연 메소드 그리고 발달된 연극 작품이 대거 수입/수용되었기 때문에, 중국 연극 자체의 적지 않은 자극과 영향이 파생되기도 했다. 정치적 속박에서 벗어난 예술가들은 리얼리즘을 창작 기조로 삼는 작품을 발표했고 이러한 작품들로 예술계는 한결 풍성해졌다. 전통극적 창작 성향을 지닌 작품의 경우, 해당 작품의 제재, 주제, 내용에 현실성을 강조하고 시대의 변화를 가미해야 하는 소임도 주어졌다. 중국의 희극(戲劇) 분야에서는 화극부터 시작되는 역사적인 ‘탐색(探索)’과 실험(實驗)이 투입되기도 했다. ‘소극장 운동’이 일어났고, ‘연출(감독)’의 역할이 제고되었으며, 현대화된 무대 장치의 도입이 이루어졌다.<sup>62)</sup> 그래서 1980년대 중국의 연극은 일종의 부흥기로 볼 수 있다.

하지만 1990년대에 들어서자, 유행 예술과 영화 TV의 보급으로 인해 80년대 희극의 열풍이 냉각되었고 점차 침체 상태에 빠져들게 된다. 연행 예술인들은 전통적 희극의 특징을 중시하며 전통적인 작법으로 회귀하는 경향을 내보이기 시작한다. 이러한 귀환은 관객의 취향과 심미적 태도에 맞춘 결과이기도 하다.<sup>63)</sup>

이러한 관점에서 보면 중국 전통극의 현대화 작업은 ‘보존’이나 ‘복원’의 문제와 함께 ‘현대적 의식(현대성)과의 보조’를 염두에 둔 과제였다고 할 수 있다. 이러한 과제(문제) 의식은 전통이 동시대에서 ‘생존’하는 단계를 넘어 나름의 존재 의미를 확보하고 현대적 양식(예술 체계)으로 존재할 수 있는 근원적인 동력이 되었다.<sup>64)</sup> 특히 중국과 한국은 수동적인 문호 개방

62) 楊瑾瑜, 「二十世紀末葉戲曲現代戲研究」, 山西師範大學 博士學位論文 2013, 20~38면.

63) 朱蓓蕾, 「三十年戲曲文學創作概論」, 上海戲劇學院 博士學位論文, 2010, 33~38면.

64) 김우석, 「중국 전통극 현대화의 성과와 전망」, 앞의 논문, 2008, 250면.

을 경험한 이후, 일본과 서구의 연극론의 영향을 일방적으로 수용한 흔적이 농후하다. 그 와중에 사실주의(리얼리즘)를 위시한 서구의 현대적 연극 관념은 비단 전통극 뿐만 아니라 다양한 전통 예술에 새로운 혁명을 불러 일으킨 바 있다.

서구의 사실주의는 전통극의 현대화 과정과 병행하는 경우가 빈번하다. 서구의 최신 연극 개념(사조)은 중국과 한국의 연극을 실험하고 전통을 접목하여 충돌시키는 일련의 작업을 추동하곤 했기 때문이다. 서구 연극의 액자 무대의 개념에 의거하여, 무대와 객석은 분리되었고 이렇게 분리된 극장 구조는 관객의 공연 관습으로 고착화되기 시작했다. 서구의 극작술에 따라 주로 대화(적인) 형식으로 공연을 진행시키며, 시각적인 요소를 강조하여 무용, 배경, 조명, 그리고 무대 미술 등을 결합하여 탄생시키려고 하는 종합적, 이상적인 연극을 구현하고자 하였다. 또한 전통극이 지니는 제의적인 성격이 축소되고, 극장 예술로서의 상업적인 속성이 강조되고, 극의 내용이 합리적인 추세로 변모하기에 이른다.

이처럼 빠른 속도로 만연한 사실주의는 한국과 중국의 전통극과 전통희를 서구의 연극으로 바꾸기도 했지만 동시에 각자의 민족적인 정서를 지닌 결과물을 창조하는 데에 일익을 담당하기도 했다. 왜냐하면 이러한 방식은 전통적인 요소를 바탕으로 재창조하거나 변용하는 과정을 중시했기 때문이다. 즉, 민족을 대표하는 예술 형식에 담겨 있는 호흡, 리듬, 템포, 정신, 감정 등의 정신적/전통적 유산을 전승하고자 했다. 이러한 전승에의 노력과 모색은 반대급부로 현대성을 증폭시키기도 했다. 여기에 공연 양상으로 인물(캐릭터)의 현대화, 대사의 현실성 반영, 극의 현대적 구성, 전통 음악을 기반으로 한 음악의 세련미, 관객들과의 관계 변혁 등의 방법으로 현대와 전통의 관계를 고찰할 수 있게 되었다.

이러한 전통과 현대, 혹은 계승과 변혁의 이중적 면모는 중국뿐만 아니

라 한국에서도 중요한 화두로 작용한 바 있다. 한국 연극계가 전통 담론에 서구 연극론을 유입하고 민족적 정서를 강조하여 함축해야 한국적 연극에 도달할 수 있다는 결론을 얻은 것과 무관하지 않다. 마찬가지로 중국의 전통희도 동일한 방향을 고수했으며 이를 통해 ‘중국적 연극’으로 나아갈 수 있었다.

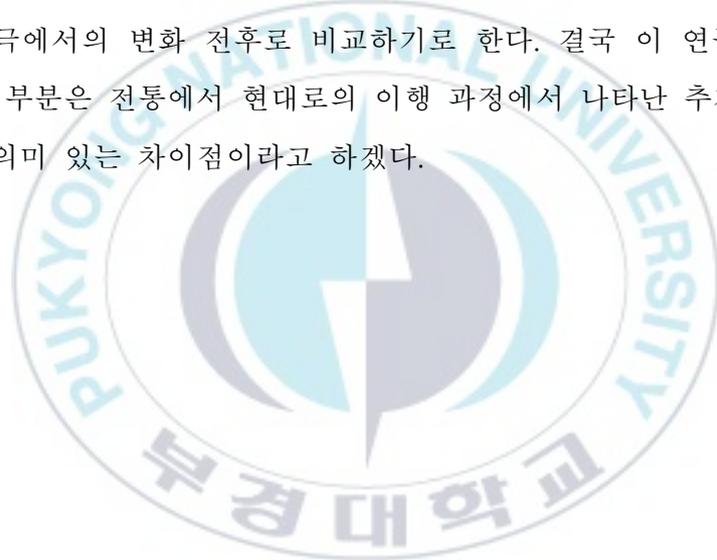
‘한국적 연극’과 ‘중국적 연극’은 각국 연극계가 지향점으로 삼은 공통된 목표가 있는데, 그것은 전통(극)의 현대화를 통한 민족적인 연극의 정립이다. 전통 관련 소재를 극화시켰을 뿐만 아니라 서양 고전을 재구성한 작품에 현대적이고 서양적인 특성이 강해진다는 특징을 지니고 있다. 전통극의 재해석과 서양 연극론의 융합을 바탕으로 창작극도 민족 특유의 독자성을 지닐 수 있으며, 전통과 민족의 개념이 연극에서 발현될 수 있다는 견해가 보편적으로 확산될 수 있었다. 그러니 결국 ‘한국적 연극’과 ‘중국적 연극’은 서구 연극 양식(style)에, 한국/중국의 전통적 요소와 정신을 융합하여 한국/중국의 스타일로 완성시킨 연극이라고 할 수 있다.

본 연구는 한국의 판소리와 중국의 지방희 하남추자를 중심으로 현대적으로 변용된 한국적 연극-창극과, 중국적 연극-심택추자희의 공연 양상을 살펴볼 것이다. 창극은 판소리의 노래와 동작을 그대로 계승하고 극장 무대를 결합하여 한국 판소리의 현대화를 완성하는 동시에 새로운 ‘한국적 연극’ 형식이 구성되었다. 심택추자희는 전통적 하남추자와 중국 전통극을 바탕으로 서구연극의 현실성, 극장 무대 등을 결합한 것이다. 전통과 연극의 극화 원리가 적절히 융화되어 한국적/중국적 연극을 만들었다.

이러한 전통의 현대화 개념에 따라 판소리와 하남추자, 그리고 판소리의 현대적 양식인 창극과 하남추자의 현대화 장르인 심택추자는 한국적/중국적 연극을 만들고자 한 의식과 기법의 완성형이라고 할 수 있다. 비록 두 나라가 서로 다르고 이질적인 특성을 지녔다고 해도, 동아시아 문화에

속하는 전통 강창문학의 판소리와 하남추자는 극화와 변모 과정에 적지 않은 유사성과 공통점을 내보이고 있으며, 유효한 차이점과 대조점을 드러낸 바 있다. 이에 본 연구는 중국의 하남추자가 심택추자로 변모한 과정을 한국의 판소리가 창극으로 변모한 과정과 대비하여 고찰하여, 각각의 특성과 변모 과정의 의의를 밝히는 데에 초점을 두고자 한다.

이후 본론의 전개 양상과 핵심 논점을 미리 요약하면 다음과 같다. 본 연구는 하남추자 : 심택추자의 관련성을 정리하고, 이에 대응하는 판소리 : 창극의 관련성을 살펴 본 이후에, 전통에서 현대로 이전하는 과정을 심택추자와 창극에서의 변화 전후로 비교하기로 한다. 결국 이 연구에서 가장 초점을 둘 부분은 전통에서 현대로의 이행 과정에서 나타난 추자와 창극의 공통점과 의미 있는 차이점이라고 하겠다.



## Ⅱ. 하남추자의 현대적 변용 과정과 그 양상

### 1. 하남추자의 역사적 전개

#### 가. 하남추자의 역사

##### (1) 초기 기원과 발전 과정

하남추자는 주로 하남성(河南省)과 하남성 주변의 도시와 시골에 유행하는 공연 양식이다. 주로 하남 지역에서 발생하여 유행하였기 때문에, 이와 같은 장르 명칭을 획득할 수 있었다. 이후 하남추자는 끈질긴 생명력을 발휘하여, 약 200년간에 북경(北京), 천진(天津), 상해(上海), 남경(南京), 안휘(安徽), 무한(武漢), 산둥(山東), 호남(湖南), 대만(台灣), 북한 등으로 퍼져나갔다. 이로 인해 근대 이후의 하남추자는 비단 하남(성)만의 전통 연희로 남지는 않았다.

하남추자에 사용되는 주요 악기는 추금(陔琴)으로, 공연자는 간판(簡板)이나 요발(鑊鈸)을 들어 반주를 한다. 추금은 추후, 추자현(陔子弦), 이현(二弦), 곡호(曲胡) 등의 여러 이름으로 불리기도 하는데, 하남추자 공연 중에 필수불가결한 악기로 사용된다.

하남추자는 기본적으로 구비문학에 속하는 양식이기 때문에, 그 기원에 대해서는 확정된 의견이 없다. 그럼에도 1930년대부터 하남추자는 많은 학자의 이목을 집중시키며, 그 기원에 대한 의문을 증폭시켰다.

장리겸(張履謙)은 류반농(劉半農)의 관점을 인용하여, 다음 두 가지 측면으로 구분하여 그 기원(설)을 설명한 바 있다.

① 어떤 사람은 하남 추자희(墜字戲)는 탄황(灘簧)에서 기원했다고 주장한다. 왜냐하면 하남추자의 곡조에는 탄황의 성분이 담겨 있다.

有的人說河南的墜字戲是起於灘簧，因為他的唱調是有灘簧的腔調。

② 어떤 사람은 하남추자는 도정(道情)에서 변용해 온 것이라고 주장한다. 도정 공연자들은 한손에 어고를 들고, 한손에 간판을 들고, 성목(醒木)과 요발을 합쳐 공연했다. 그러다가 이러한 방식이 불편한 것을 깨닫게 되고, 도정 공연자의 곡조도 매우 단순하기 때문에 추자로 변용하기에 이른다.

하남추자의 기원설에 대한 조사와 취재에 의하여, 추자희(墜字戲)의 창사(唱詞)가 도정과 관련된다는 사실을 알게 되었다. 그래서 하남추자희의 기원은 도정으로 발전해서 온 것이라는 견해는 신뢰할 만하다. [...중략...] 하남추자희의 역사는 광서 말기부터 시작한 것 같다.

有的人說河南墜字是源於唱道情的演變，謂唱道情的人感覺到手挾着一個玉(漁)鼓，拿着一個簡板，用着一塊醒目，一個敲的小鑊，頗不便利，且感到唱道情的腔調單純，便演變而成爲墜字了。關於河南墜字的起源說，據我們的調查和各方的訪問知道墜字戲的唱詞都是與道情有關係的，所以河南墜字戲的起源是從道情演變的一說是比較可信。 [...省略...] 河南墜字的歷史，當在光緒末年。<sup>65)</sup>

그리고 1951년 장장궁(張長弓)은 하남추자의 기원에 대해 새로운 시각을 제기했을 뿐만 아니라, 관련 역사에 관하여도 주목할 만한 논의를 제기한 바 있다.

65) 張履謙, 「相國寺特種調查之二」, 『相國寺民衆娛樂調查』, 開封教育實驗出版社, 1936, 72~73면.

이러한 민간 곡예 형식은 지금까지 50년의 역사를 지니고 있을 따름이다. 그것은 최초에 ‘앵가유서(鶯歌柳書)’와 ‘도정서(道情書)’가 결합하여 발전했다. ‘앵가유서’는 하남 민간 곡예 중 한 종류로, 이미 실전한지 30년이나 되었다. 앵가유서의 주요 악기는 초기에는 삼현(三弦) 하나뿐이었다. 한 명이 연주하면서 노래하고, 종종 다른 한명이 요발로 치면서 창자와 합성하여 <양산박과 축영대(梁山伯與祝英臺)>와 <공자투친(公子投親)>류의 연애담(사랑의 서사)을 노래했다. [...중략...] 제국주의의 경제 침략이 중국의 농촌까지 침투하면서, 파산하는 농민들이 도시로 생계를 도모할 수밖에 없었다. 이로 인해 ‘앵가유서’가 시장에 나타날 수 있었다. 비록 ‘앵가유서’는 곡조의 측면에 ‘고자곡(鼓子曲)’보다 미약하고, 창사의 측면에서는 ‘고아사(鼓兒詞)’보다 모자라서 ‘앵가유서’ 예인들은 자신의 활로(活路)를 위해 ‘도정서’와 결합하는 방식을 취했다. 그들은 먼저 도정의 어고통자(漁鼓筒子)와 간판(簡板)을 받아들이고, 본래의 삼현을 이현(二弦)으로 개조하여, 요발(鑊鈸)을 포함한 4가지 악기를 수용하여 ‘앵가유서’의 공연을 이어갔다.

這種民間曲藝形式，產生到現在纔不過五十年的歷史.它是由鶯歌柳書和道情書結合而發展出來的.鶯歌柳書是河南民間曲藝的一種，已經失傳三十年了.它的主要樂器，起初是只有一把三弦，一個人自彈自唱，有時候，另一個人手執單鈸敲打着，隨時與彈唱的人和腔，唱出<梁山伯祝英臺>及<公子投親>一類的風情故事……自帝國主義經濟侵略深入中國農村以後，為生活所困的農民，逐漸流落到城市來謀生，鶯歌柳書就在市場出現了，顯然的以唱出的腔調說，它競爭不過‘鼓子曲’，以唱詞的豐富說，它競爭不過‘鼓子曲’；這些以唱鶯歌柳書為營生的藝人，力圖創造自己的前途，於是和道情書結合了.首先吸收了道情書中的魚鼓筒子和簡板，把原來的三弦改造成二弦，加上單鈸，一共是四種伴奏樂器，應用在鶯歌柳書中了.<sup>66)</sup>

또한 사실적인 근거에 의거하며, 근·현대 이후 하남추자의 연주는 추금을 사용하기 시작했다. 이때부터 하남추자의 출발점이 생성된다. 당시 추금

66) 張長弓, 『河南墜子書』, 三聯書店出版, 1951, 1~3면.

의 창조자는 ‘교치산(喬治山)’으로 확인되는데, 이러한 교치산으로부터 하남 추자의 기원과 형성 과정을 추리하곤 했다.

1963년 정주(鄭州)에 개최된 하남성 추자 좌담회에서 허창시(許昌市) 추자 예인 맹법치(孟法治)는 다음과 같이 발언하였다. 교치산이 처음 추금현을 창출하였다. 그는 본래 개봉(開封) 성동(城東) 초토영소교장(招討營小喬莊, 이 마을은 황하 범람으로 인해 소멸되었다) 사람으로, 아명이 ‘수’고, 청나라 가경(嘉慶) 연간(年間)에 태어났다고 주장했다. 교치산은 어렸을 때 선생과 개봉에서 ‘삼현’을 능숙하게 다루었다(교치산은 소고 삼현서를 노래한 예인이다). 그러던 어느 날 밤, 그는 심심해서 말꼬리로 궁현(弓弦)을 만들어 삼현을 당기면서 연주해 보았다. [...중략...] 그는 선생님을 떠나서 혼자 공연할 때부터 삼현을 치지 않고 삼현을 당기기 시작했다. [...중략...] 그리고 사람들은 그가 늘 <옥호추(玉虎墜)>의 곡목을 공연하기 때문에, 그를 ‘추자를 부르는 사람’이라고 불렀다. 그런데 ‘추자(墜子)’의 실제 명칭은 ‘추자(墜字)’이다. ...‘자(字)’가 ‘자(子)’와 음이 동일하여 추자(墜子)라고도 한 것이다. 그래서 이러한 공연 양식은 훗날 ‘하남추자(河南墜子)’로도 불리게 된다.

1963年河南省文化局(即現在的文化廳)在鄭州召開全省墜子老藝人座談會, 許昌市墜子老藝人孟法治(1899~1974)在會上發言說: 墜子弦是喬治山首創。喬是開封城東招討營小喬莊人(該莊已被黃河水沖沒), 小名水, 生於清嘉慶年間。小時隨師在開封唱三弦(喬是唱小鼓三弦書的), 夜裏沒事, 使用馬尾做個弓子在三弦上拉着玩兒...以後出師了, 他便不彈了, 拉着唱...他常演唱<玉虎墜>, 大家就稱他是唱墜子的。‘墜子’之稱, 實名‘墜字’...‘字’、‘子’同音, 後來便成了這一演唱形式的稱謂-河南墜子。<sup>67)</sup>

하남추자의 예인 왕원륜(王元倫)은 현장 조사를 통해 교치산이 실제 존재했던 인물이라는 사실을 증명한 바 있다. 더구나 교치산이 초기에 개조

67) 張凌怡 外, 『河南曲藝史』, 河南人民出版社, 2007, 162~163면.

한 추금에 구멍에 있다는 소문 역시 그의 아버지가 쓰던 추금에 구멍이 있다는 사실로 입증했다.<sup>68)</sup>

교치산은 청대 가경 중기(嘉慶 中期)<sup>69)</sup>에 살았던 사람으로 여겨지므로, 이에 따라 하남추자의 성립 시기는 19세기 초라는 결론이 내려졌다. 또한 당진유(唐晉渝) · 왕춘휘(王春暉)는 위의 관점을 활용하여, 하남추자는 삼현(三弦)의 앵가유와 도정(道情)을 결합한 결과(물)라고 주장한다.<sup>70)</sup> 앵가유(鶯歌柳)는 소고현(小鼓弦)이라도 불리는데, 곡조와 공연 방식에서 삼현과 유사성이 많아서 ‘삼현서’의 한 갈래로 인정된다.<sup>71)</sup> 그래서 하남추자를 연구하는 대부분의 학자는 하남추자가 삼현과 도정으로 발전해 왔다는 주장을 수용하기에 이르렀다.

초기 하남추자 예인은 모두 남성이었고, 처음에는 주로 농사를 짓지 못하는 맹인들이었다. 맹인들은 생계 수단으로 하남추자를 활용하였다. 그들의 공연장은 마을과 농지 그리고 길거리였다. 그들은 농토와 시가를 돌면서 ‘손님’의 초청을 기다리는 신세였다. 그러다가 만약에 ‘손님’이 그들을 초빙하면(‘부르면’), 창자는 손님(‘관객’)을 위해 추자의 한 단락이나 최소 몇 단락을 공연해 준 이후에 음식을 대가로 받았다.<sup>72)</sup>

이후 하남추자는 점점 민중의 사랑을 받게 되었고, 이에 따라 하남추자에 종사하는 사람이 증가했다. 그중에 다른 장르의 예인으로 활동하다가

68) 王元倫, 「河南墜子探源」, 『河南曲藝誌史資料匯編』 1 輯, 中國曲藝志河南卷編輯部, 1988.

69) ‘가경(嘉慶)’(1760-1820)은 청나라 다섯 번째 황제를 가리킨다. 그의 재위 기간(1795-1820)은 세계적으로 서구의 산업혁명 일어나던 시기였고, 중국 역사상에서는 청나라의 강성기가 쇠약기로 접어드는 시점이었다.

70) 唐晉渝 · 王春暉, 「河南墜子在天津的流變及其成因初探」, 『天津曲藝音樂』, 天津楊柳青畫社出版, 2002, 158면.

71) 中國曲藝誌全國編輯委員會, 『中國曲藝志 · 河南卷』, 中國ISBN中心, 1995, 65면.

72) 馬紫晨, 『河南曲藝史論文集』, 中州古籍出版社, 1996, 89~96면.

하남추자 예인으로 전업(轉業)한 경우도 있다. 특히 도정, 앵가유, 삼현서의 예인들은 이렇게 전업한 대표적인 경우이다.

그들이 전업하면서, 해당 장르에서 많은 곡목을 가져와서, 하남추자의 양식에 새로운 기운을 불어넣었다. 예를 들면, 도정의 장편고사인 <響馬傳>, <河間府>가 하남추자로 수용되었고, 앵가유의 단편고사인 <五麻休妻>, <三打四勸>도 역시 마찬가지였다.<sup>73)</sup>

초기의 하남추자 공연 형식은 간단하고 소박하였다. 공연자는 곁상에 앉아 혼자 추금을 연주하면서 이야기하거나 노래하는 방식을 택하였다. 이러한 방식은 하남추자를 노래 혹은 연주에 더욱 가깝게 보이도록 유도했다.

## (2) 민국 초기부터 50년대까지의 변모 양상

하남추자는 청말민초(清末民初)에 이미 하남성을 중심으로 주변에서 유행하기 시작했다. 1910년대 하남 농촌의 경제력 붕괴로 인해, 농민들이 대거 도시로 이주했고, 그들이 몰려든 도시는 기형적으로 변형되었다.<sup>74)</sup>

이러한 사회적 변화에 따라, 당시 하남의 대표적인 도시인 개봉(開封), 정주(鄭州), 허창(許昌), 주구(周口)에는 점차 전문적인 공연 장소가 등장하기 시작했다. 예를 들면, 등급이 높은 ‘찻집(茶館)’과 ‘서막(書棚)’이 이러한 공연 장소가 되었고, 평민층에게 인기가 많았던 ‘락지(擲地)’도 이러한 공연 장소에 해당한다. 많은 공연 예술 장르가 모여들어 함께 공연하는 ‘지역’인 ‘잡팔지(雜八地)’도 생겨났다.<sup>75)</sup>

잡팔지는 강창예술이 혼용되어 상연되는 공간이었고, 당시의 민속 예술

73) 王俊霞, 「河南墜子唱腔特點與演唱風格」, 河南大學 碩士學位論文, 2006, 2면.

74) 蘇新留, 「試論民國時期河南災荒對河南社會的影響」, 『南陽師範學院學報』7期, 南陽師範學院學報編輯部, 2013, 27~30면.

75) 張凌怡 外, 『河南曲藝史』, 앞의 책, 247면.

이 가장 번성하던 곳이었으며, 결과적으로 평민들이 오락을 위해 우선적으로 선택하는 장소였다. 북경의 ‘천교(天橋)’ 혹은 천진(天津)의 ‘삼불관(三不管兒)’처럼, 하남의 잠팔지로는 개봉의 상국사(相國寺)와 정주(鄭州)의 노분강(老墳崗)을 들 수 있다.

추자 예인의 신분과 성향도 점차 변모하였다. 이 무렵 추자 예인은, 크게 ‘명지예인(明地藝人)’과 ‘암지예인(暗地藝人)’으로 나누어졌다.<sup>76)</sup> 명지예인은 도시나 부두에서 공연하는 공연자를 가리키고, 암지예인은 농촌이나 지역에서 공연하는 공연자를 가리킨다. 추자 예인의 이동에 따라 암지예인들이 명지예인으로 변모했다고도 볼 수 있다.

이 시기 창자들에게 나타난 가장 획기적인 변화는 여창자가 등장한 점이다. 신해혁명(辛亥革命, 1911년)의 여파로, 민주/평등/해방의 사상은 중국을 강타했고, 이러한 영향은 중국의 희곡에도 침투했다.<sup>77)</sup> 1913년 전후(前後)에 여창자가 처음 개봉 상국사에서 공연했다.

이러한 여창자의 등장은 하남추자의 공연방식의 변혁을 일으켰다. 본래 주로 일인추자(單口墜子)를 바탕으로 하던 기존의 공연 양식이 변모하면서, 점차 이인추자(雙口墜子)와 삼인추자(三口墜子)가 생겨났고, 어느 시점에서는 다인추자(群口墜子)의 형식도 나타났다. 단순히 공연자의 숫자만 변모한 것이 아니라, 여창자의 목소리에 어울리는 창법이 생겨났고, 이러한 여창자의 창법에 어울리는 내용 역시 이어서 발명되었다. 여창자의 등장과 변모된 공연은 관객의 호기심을 자극했다.

여창자는 장삼니(張三妮)부터 시작하였다. 이후 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 여창자로 등장하였다. 이러한 여창들은 남창자의 주요

76) 馬紫晨, 『河南曲藝史論文集』, 앞의 책, 147면.

77) 黃文記, 「清季民國戲劇改良與婦女解放的互動關係考察-以河南爲例」, 『婦女研究論叢』 5期, 婦女研究論叢雜誌社, 2011, 71~72면.

레퍼토리인 장편고사와 구별되는, 단편 <小黑牛>, <小黑驢>, <藍橋會>, <梁山伯與祝英臺>, <哭長城>, <偷石榴>, <武家坡> 등에 강점을 드러냈다.

또한 그녀들은 화려한 ‘화강(花腔)<sup>78)</sup>을 하남추자 양식에 삽입했을 뿐만 아니라, 민간에 유행한 민요와 중국 전통극의 곡조도 대폭 수용했다. 이러한 수용과 변형을 바탕으로, 하남추자의 곡조는 ‘십자운(十字韻)’, ‘칠자운(七字韻)’, ‘오자감(五字坎)’, ‘삼자뽕(三字蹦)’, ‘무판(武板)’, ‘한운(寒韻)’, ‘패자(牌子)’, ‘굴구백(滾口白)’ 등으로 변모하기에 이르렀다.<sup>79)</sup>

1920년대 하남 지역은 군벌들의 쟁투로 혼란하였다. 민중들의 삶은 도탄에 빠졌고, 당연히 공연장을 찾을 여가가 없었다. 예인들은 생계유지를 위해 성 바깥 [省外] 으로 이동하였고, 도시와 농촌 등지로 유랑하였다. 이에 하남추자도 점차 하남성 전역을 넘어 인근 영역까지 확산되는 계기를 맞이했다.

북벌전쟁 [北伐戰爭, 1926~1927] 이 종료된 이후, 하남추자 공연은 다시 활기를 띠기 시작했다. 1927년 하남성 정부는 하남추자의 공연과 추자 예인에 대한 개혁을 단행했다. 이에 풍옥상(馮玉祥)<sup>80)</sup>은 개봉에 ‘유예훈련반(遊藝訓練班)’을 조직하고, 여성 해방과 금연과 혁명과 관련된 현대적 곡목을 창작했다.

78) ‘화강(花腔)’은 ‘구강(謳腔)、가강(假腔)、도후상(挑後嗓)、라상(拉嗓)’의 별칭으로도 불린다. 화강은 여러 희곡(극종)에서 전통적인 곡조로 즐겨 사용되는 가장 창법(唱法)이다. 화강은 일반적으로 기본 곡조를 변화시키는 방식을 따른다(吳金寶, 「宛梆“花腔”的藝術特色」, 『中國音樂』 3期, 中國音樂編輯部, 2006, 184~185면.).

79) 張凌怡 外, 『河南曲藝史』, 앞의 책, 198면.

80) 풍옥상(1882~1948)은 안휘성 소현(巢縣) 출신 군인(군장)이다. 일찍이 북양 육군 제 11사 사장, 섬서성과 하남성의 독군(督軍:성의 최고 군사장관)과 육군검열사 등을 역임한 바 있다. 풍옥상은 1926년 소련을 시찰하였으며 동해 국민혁명군으로 혁명에 참가했다. 1927년 5월 국민혁명군 제 2집단군 총사령으로 취임하여 북벌군과 함께 하남성을 공격하였다(모택동, 김승일 (역), 『모택동 선집 1』, 범우사, 2001, 209면). 그 후 1927~1930년 간 하남성의 정무를 주관했다.

점차 여창자들은 남창자들을 대체하며, 하남추자 공연에서 중요한 위치를 차지하기 시작했다. “처음에는 하남추자 여창자가 많지 않는데, 1921년부터 여창자는 점점 많아져서, 지금 하남추자의 창자는 거의 여자의 천하이다.”<sup>81)</sup>라는 진술이 횡행할 정도였다. 여창자의 등장으로 인해 소외된 일부 남창자들은 불가피하게 도시를 떠나 농촌으로 이향했다. 농촌으로 이향한 남창자들은 농촌에서 상대적으로 능숙했던 장편고사를 공연했다. 장편고사가 농촌을 중심으로 유행 성장한 것은 이러한 이유 때문이었다.

추자 개혁자들은 주변 연극(각종 장르)의 영향을 수용하여 하남추자에 새로운 변화를 가미하고자 했다. 가령, 교청수(喬淸秀)는 도시 관객의 기호와 취향을 고려하여, 추자와 ‘이화대고(梨花大鼓)’의 곡조를 결합한 ‘교과추자’를 창조했다. 이홍연(李紅燕), 왕립선(王立先) 등 예인들은 대조곡자(大調曲子), 금서(琴書), 경극(京劇), 평서(評書) 등의 반주 악기와 반주의 특징을 수용하여, 추자의 음악성과 선율성을 강화하고자 했다.<sup>82)</sup>

또한 이 시기 하남추자는 지역의 영향을 받아, 동로추자(東路墜子), 중로추자(中路墜子), 북로추자(北路墜子)를 나누어 형성하게 된다.<sup>83)</sup>

<표 1> 하남추자 유파

유파	동로추자 (東路墜子/下路墜子)	서로추자 (西路墜子/上路墜子/中路墜子)	북로추자 (北路墜子/喬派墜子)
유행 지역	상추(商丘) 중심	정주(鄭州)와 개봉(開封) 중심	안양(安陽)과 신향(新鄉) 중심
영향 장르	도정(道情) 근서(琴書)	삼현서(三弦書)	대고서(大鼓書)

81) 初時唱墜字的人，女的並不多，直到民國十年，女的才多起來，現在唱河南墜子的，簡直成爲了女子的專業(張履謙, 「相國寺特種調查之二」, 『民衆娛樂調查』, 앞의 책, 74면).

82) 王俊霞, 「河南墜子唱腔特點與演唱風格」, 앞의 논문, 3면.

83) 王俊霞, 위의 논문, 3~4면.

반주 악기	각방(脚梆) 없음	동발, 각방 있음	북과 함께
음악 특징	서정적, 멜로디가 느리다	소박하고 웅대하다	화강이 많고 경쾌하다
내용	장편 위주	단편 위주	민중의 일상에 등장하는 흥미 있는 내용 위주로
대표 인물	장대귀(張大貴)/ 마염추(馬艷秋)	류종금(劉宗琴)/ 류명지(劉明枝)/ 류계지(劉桂芝)	교청수(喬清秀)/ 서옥령(徐玉玲)

1930년대 하남추자는 하남성의 농촌 각 지역과 도시에 이미 널리 퍼져 있었다. 명가(名家)들은 당시 상황에 만족하지 않고, 중국 희곡(戲曲)의 명당인 북경과 천진으로 진출하고자 했다. 교청수(喬清秀), 동계지(董桂芝), 정옥란(程玉蘭) 등의<sup>84)</sup> 추자 예인은 하남추자를 중국 전역으로 전파시키는 역할을 했다. 당시 하남추자의 전파가 성공을 거두면서, 상해의 ‘백대(百代, 파테)’와 ‘성리(勝利)’ 레코드사에서 여창자의 녹음을 추진했다. 1933~1934년에 교청수, 동계지, 정옥란 등은 총 42장 레코드를 녹음한 바 있는데, 중국에서 발행된 91장의 하남추자 레코드 중에 교·동·정이 반 이상을 점유한 셈이다.<sup>85)</sup>

개봉실험구(開封實驗區)에서는 마령천(馬靈泉)과 장리겸(張履謙)에게 상국사의 하남추자와 추자 예인에 대해 조사하도록 지시한다. 마령천의 『상국사(相國寺)』와 장리겸의 『민중오락조사(民衆娛樂調查)』에는 이렇게 조사된 하남추자의 공연 목록, 찾집(장소), 예인(공연자) 등이 상세하게 기록되어 있다.<sup>86)</sup>

84) 그 당시에 여창자는 원예봉(苑禮鳳), 노영애(盧永愛), 공옥병(鞏玉屏), 공옥영(鞏玉榮), 조금란(趙金蘭), 범예봉(範禮鳳), 요준영(姚俊英), 마충취(馬忠翠), 왕보하(王寶霞)이 있다 (中國曲藝誌全國編輯委員會, 『中國曲藝誌·河南卷』, 앞의 책, 67면).

85) 張凌怡 外, 『河南曲藝史』, 앞의 책, 201면.

1930년대를 지나 1940년 무렵에 접어들자, 중국은 중일 전쟁에 휩싸인다. 하남추자 역시 항일 메시지를 전달하는 선전 무기가 되기도 한다. <打東洋>, <反掃蕩> 등의 작품에 담겨 있는 항일적인 내용은, 민중들에게 전파되어 항일의 정서를 선동하는 역할을 수행한다. 하남추자 예인들은 공연자라는 직무를 활용하여 항일 선동 작업에 투신하기도 했다.

그러다가 해방전쟁 시기에 이르면 추자 예인들은 정부의 정책에 호응하여 기존의 낡은 내용을 각색하는 동시에 새로운 작품(극목)을 창작하는 일에 나서게 된다. 이때 하남추자는 구비전승 즉 대본이 없는 공연 양식에서, 희곡(戲曲)의 형식을 갖춘 하남추자로 변모하였다. 이때부터 추자희(墜子戲)의 형식이 본격화되었다.

### (3) ‘신시기’(1949년~1966년)의 양상

신 중국 창립 이후 하남성 정부는 하남추자에 대한 개선 방안을 마련하였고 하남추자는 다시 한 번 대대적인 변화를 겪게 된다. 1951년 5월 중앙인민정부(中央人民政府)가 시행한 ‘정무원의 희곡개혁에 관한 지시(政務院關於戲曲改革工作的指示)’ → ‘하남성희곡개혁위원회(河南省戲曲改革委員會)’ 설립 → 1952년 4월 정주에 ‘혁신훈련반(革新訓練班)’ 설립 → ‘정주시극예혁신단(鄭州市曲藝革新團)’ 설립 → ‘극예좌담회(曲藝座談會)’ 개최 → 1957년 ‘성극예위원회(省曲藝工作委員會)’ 설립 → 1963년 하남 정주에 ‘하남추자예술좌담회(河南墜子藝術座談會)’ 개최 → 1964년 정주에 ‘현대극예회연(現代曲藝會演)’ 개최<sup>87)</sup> 등이 일련의 순서에 의해 진행되었다. 이를 통해 하남추자는 개혁 발전의 도정에 오를 수 있었다.

또한 하남성 정부는 하남추자 예인을 교육하고 관련 조직을 만드는 일

86) 張凌怡 外, 『河南曲藝史』, 앞의 책, 234~235면.

87) 張凌怡 外, 위의 책, 286~289면.

에도 주력하였다. 공연 내용에서 봉건적 요소와 음란한 성적 담론, 그리고 저속한 부분을 제거했고, 사회적 권장 사항을 적극적으로 수용하고자 했다. 정부는 하남성의 예인의 등급을 제정여, ‘프로’와 ‘세미프로’로 나누어 등록하도록 유도하고, 각 등급의 예인들에게 그에 맞는 자격증을 발급했다. 전통적인 공연 장소를 재건설하여, 전문적인 공연장 ‘곡예청(曲藝廳)’을 건설하기도 했다.

이로 인해 하남추자의 공연 예인과 공연 환경은 대폭 개선되었고, 예인의 공연 동기와 의지는 제고되었다. 당시 유명한 예인들은 적극적으로 전통 대목(작품)을 정리할 뿐만 아니라, 현대적 생활양식을 반영하여 새로운 대목을 창작하기도 했다. 요준영(姚俊英)은 혼인법을 선전하는 <十女誇夫>, <小姐倆摘棉花> 등 작품을 창작했으며, 주옥화(周玉花)는 미신을 타파하여 인민 해방군을 찬양하는 <考神婆>, <楊發貴擗子>, <魏兵義下江南> 등 작품을 창작했다. 1956년 이후, 성장한 젊은 하남추자 예인들은 하남추자를 계승하는 동시에 추자의 개선에도 일정한 힘을 기울였다. 마옥평(馬玉萍)은 하남추자의 발음과 발성을 기반으로 ‘경강(京腔)’을 가미하고, 곡조에 여러 장르의 음악(소재)을 융합하여 자신만의 독자적인 음악 스타일을 창안했다. 그녀의 대표작으로는 <穆桂英指路>, <愛個光榮人>, <土地還家>, <姑娘的心願>, <雨夜變遷記> 등을 들 수 있다. 류혜금(劉慧琴)은 중국의 민가와 서구 노래의 발성 방법을 참조하여, 하남추자의 새로운 곡조와 노래(방법)을 개발하였고, <儉年糕>, <儉石榴>, <老實人>, <非洲姑娘> 등을 그녀의 대표작으로 만들 수 있었다. 곽문추(郭文秋)는 교파추자를 계승하여 지방색을 보존하는 동시에 도시적 정서(심미)도 융합해 내었다.<sup>88)</sup>

88) 路璐, 「淺議河南墜子發展歷程與生存現狀」, 『新西部』10期, 新西部雜誌社, 2008, 121면.

그리고 1959년에는 청년 하남추자 예인들이 <古城會>, <摘棉花>, <雙趕車>, <姑嫂領工資>를 음반으로 발행하기도 했다. 더 나아가서 공연 양식의 변화와 새 공연 환경을 고려하여, 전통적인 측면에서 음악과 반주와 연기를 수용하면서도 다른 장르의 희곡을 수용하는 변화를 감행하기도 했다.<sup>89)</sup> 특히 1950년대 개봉의 하남추자는 성숙기에 들어서고 있었기 때문에 음악 곡조, 예술 표현, 공연 형식, 통속(의) 창사, 무대 복식 등이 규범화되기에 이르렀다.<sup>90)</sup>

1962년 이치방(李治邦)이 북경에서 공연한 <巧嘴八哥>는 여러 명가의 칭찬을 받았다. 1963년 하남추자좌담회에 전국 총 72명 추자 명가는 정주에 모여 하남추자의 기원, 역사, 음악 등에 관한 일련의 제 문제를 토론했다. 이견을 좁히고 관련 문제를 상의하였으며 결과적으로 내부 공연을 위한 조직을 다져나갔다. 그 결과 <林冲發配>, <王麻休妻>, <鬧場院>, <花園會>, <奚童行刺>, <雙槍老太婆劫囚車> 등이 효율적으로 공연될 수 있었다. 1963년 당시 집계된 결과를 보면, 하남추자에 종사하는 예인은 무려 3,000명에 달하고 있었다. 이러한 추자 예인의 융성은 이후의 하남추자 발전에 자양분이 되어, 1964년 후 추자 극작가는 현대적 양식의 작품을 다수 창작하기에 이르렀다. 더구나 이 시기 하남추자의 3대 유파는 점점 융합 발전하였고, 관련 반주 악기는 중국 민속(민족) 악기를 더욱 적극적으로 수용하여 하남추자의 음악성이 풍부해지는 원인이 되었다.<sup>91)</sup>

#### (4) 80년대 이후 ‘재기’부터 ‘몰락’까지의 추이

이른바 문화혁명에 해당하는 1966년~1976년까지의 시기에 하남추자뿐만

89) 張凌怡 外, 『河南曲藝史』, 앞의 책, 298면.

90) 於靜敏, 「20世紀50年代河南墜子在開封發展的調查研究」, 『黃河之聲』 9期, 黃河之聲雜誌社, 2016, 115면.

91) 張凌怡 外, 『河南曲藝史』, 앞의 책, 298면.

아니라, 중국의 대부분 희극(戲劇)은 심각한 파괴를 경험해야 했다. 하남성의 추자 예인들은 지방이나 농촌으로 내몰렸고 관련 자료도 상당 부분 소각되었다. 하남추자뿐만 아니라 중국의 전통 예술과 연행 장르가 이때 깊은 손상을 입을 수밖에 없었기 때문에, 이 시기는 하남추자의 암흑기라고 할 수 있다.

전문극단이 다시 공연 능력을 회복하기 시작한 시점은 1972년이다. 결정적으로 1978년 제 11회 삼중전회(十一屆三中全會) 이후, 하남추자는 점점 예전의 기량을 회복하게 되었고, 사회적 수요도 창출되기에 이르렀다. 10년의 금고에서 풀려난 하남추자는 도시와 농촌에서 활발하게 공연되었다. 특히 이 시기는 아직 농촌에 영화와 TV가 보급되지 않았던 시기였기에, 강창예술로서의 하남추자는 여전히 성행하는 오락과 유희의 장르였다.

1980년대~90년대 중기에는 하남추자의 재기 국면에 고무적인 변화가 일어났다. 1980년대 하남 정주에 ‘하남추자 중·장편 청년배우 연수반(河南墜子中長篇青年演員進修班)’이 마련되어, 중·장편에 능숙한 젊은 추자 예인이 집중 양성되었다.<sup>92)</sup> 동시에 <夜走良門鎮>, <斬洪恩>, <春紅>, <私訪包公>, <秦瓊打擂>, <海青天> 등의 중·장편 작품이 창작되었으며, 전문적인 창작 이론서인 『전기대서(傳奇大書)』도 출간되었다.

1982년에는 하남성희극학교(河南省戲曲學校)가 건립되어, 청년 추자 예인과 반주자들이 대거 양성되었다. 이렇게 4기(4屆)로 졸업한 학생들과 무대에 다시 돌아온 예인들은 하남추자를 다시 번성하도록 만드는 데에 일조했다.<sup>93)</sup>

또한 하남성 정부는 하남추자의 발전을 도모하기 위해 상당한 횡수의 공연 활동을 추진하고 추자의 기원, 역사, 특징, 대목 등을 정리하는 작업

92) 張凌怡 外, 『河南曲藝史』, 앞의 책, 299면.

93) 李方, 「情系墜子 曲藝人生- 記墜子大師趙崢」, 河南大學 碩士學位論文, 2011.

을 시행했다. 그 일례로 1984년 ‘교파추자연창회(喬派墜子演唱會)’를 개최하여, 교파추자에 관한 저서와 논문을 발간하기도 했다.

하남추자가 다음과 같은 각종 경연 대회에 참여한 것도 하남추자의 전파에 일익을 담당하는 원동력이 되었다.<sup>94)</sup>

<표2> 1986~1998년 참여한 경연 대회와 작품

년 도	작 품	활 동
1986	<春妞進城>	전국곡예합동공연(全國曲藝調演)
1987	<彭總認親>	하남성 ‘보풍배’ 방송경연대회 (河南省‘寶豐杯’廣播大獎賽)
	<馬路宴席>	전국건축계통문예합동공연 (全國建築系統文藝調演)
	<中秋月>	총후기지지휘부문예합동공연 (總後基地指揮部文藝調演)
	<紅線羅帕>	진기로예‘산하배’곡예경연대회 (晉冀魯豫‘山河杯’曲藝大賽)
1988.10~ 1989.4		‘화중배’ 전국곡예추자스타경연대회 (‘華中杯’全國曲藝墜子明星大獎賽)
1990	<張衡觀天>	‘장치배’전국곡예경연대회 (‘長治杯’全國曲藝大賽)
1991	<春蘭擺宴> <淚羅悲歌>	1기 중국곡예축제 (首屆中國曲藝節)
1995	<說古道今唱中州>, <蘇武牧羊>, <清廉石> <高原英魂> 등	2기 중국곡예축제 (第二屆中國曲藝節)
1998	<姑嫂開店>	3기 중국곡예축제(第三屆中國曲藝節)

20세기의 마지막 무렵이 90년대에 들어서자, 중국 시장 경제가 놀랄 정

94) 張凌怡 外, 『河南曲藝史』, 앞의 책, 299~300면.

도로 급속하게 성장했다. 이로 인해 민중의 생활 속으로 TV와 컴퓨터 등 신형 미디어가 유입되었고, 이러한 미디어를 활용한 오락과 유희 혹은 관람 예술이 주류를 이루기 시작했다. 정치적 민주화와 사상의 다원화 그리고 서구의 현대 문화의 침입으로 인해, 하남추자를 포함하는 전통 공연 예술 장르는 점차 민중의 삶과 유리된다.<sup>95)</sup>

‘추자열(풍)’은 점차 시들해졌다. ‘희곡학교’를 졸업한 학생들이 꾸준히 공연하고자 했음에도 불구하고 정주에서조차 전문적인 공연 장소를 찾기 힘들었다.<sup>96)</sup> 점차 강창 예인들은 활동하는 범위가 위축되어, 도시에서는 그 자취를 찾기 힘들어졌으며 주로 농촌이 주로 공연 장소로 남게 되었다. 이러한 공연 시장(수요)의 감소로 인해, 강창 예인 역시 감소할 수밖에 없었다. 전수자(계승자)가 없는 상황에 접어들었기 때문에, 현재 남아 있는 강창예인은 대부분 고령일 수밖에 없으며, 필연적으로 기억과 체력이 과거에 비해 현저하게 떨어질 수밖에 없었다. 이러한 악순환은 계속되어, 예인의 기량 저하는 필연적으로 관객의 격감과 관객층의 감소(고령화)를 초래하고 있다.<sup>97)</sup>

21세기에 들어서면서 상황은 다소 달라진다. 민족 문화와 민간 예술 그리고 지방회와 전통 양식에 대한 중요성이 확산되고 그 가치에 대해 재고하는 움직임이 일어나자, 중국의 고유 예술이자 무형문화를 보호해야 하는 여론이 사방에서 비등했다. 이에 하남추자는 제1차 무형문화유산으로 인정되고, 예능 보유자도 선정되었다. 정부와 하남추자 예인들은 하남추자의 계승과 보존 그리고 확산과 현대화를 위한 모색에 나서고 있다.<sup>98)</sup>

95) 馬龍, 「淺論河南墜子的藝術特色及衰退原因」, 『戲劇之家』9期, 戲劇之家雜誌社, 2015, 105면.

96) 張平, 「開拓進取, 讓河南墜子走出困境」, 『河南社會科學』9卷 5期, 河南社會科學雜誌, 2001, 116면.

97) 候俊彩, 「河南優秀傳統說唱藝術的生存現狀」, 『電影評介』2期, 電影評介雜誌社, 2011, 112면.

이러한 구체적인 모색과 활동으로, 하남성 정부 부문은 지방 문화 종사자와 민간(예능) 예인을 동원하여 하남추자에 대한 연구 토론회를 정기적으로 열고자 하고 있으며, 하남추자 자료를 수집하여 추자 예인의 공연과 기록을 보존하기 위해서 노력하고 있다.<sup>99)</sup>

## 나. 하남추자의 공연 양식

### (1) 공연/관람 시스템으로서 ‘서봉찻집’

애초 하남추자에서 정해진 공연 장소는 없었다. 기본적으로 강창예술적 속성을 지녔던 하남추자는 관객이 있는 곳이며 어디든 공연 장소를 마련할 수 있었다. 이러한 속성상 창자들은 대규모 수입을 얻을 수 있는 넓은 공간을 선호할 수밖에 없었다.

하지만 민국 이후 시기부터 이러한 공연 장소는 다소 변화하기 시작했다. 전통적인 공연 양식이 변모하면서, 기존의 공연 장소였던 개방된 공간에서 실내 공연이 가능한 폐쇄된 공간으로 공연 장소 역시 변모한 것이다.

민국 시기부터 도시에서 곡예가 점차 흥성하고 발전함에 따라, 하남성의 도시와 농촌에 다양한 공연 장소가 생겨났다. 전통적으로 공연자(예인)가 즐겨 선호했던 방식은 다음과 같다. ‘양쪽에 담장으로 이어진 좁은 길을 배회하거나(逛夾道)’, ‘골목길을 돌아다니거나(串胡同)’, ‘노천에서 전을 펼쳐놓고 강창을 하거나(露天撂地)’, ‘일정 장소에 앉아서 강창을 하는(坐場)’ 방식이 점차 서봉찻집(書棚茶社, 공연자는 서차관이라고도 불렀다)에서 공연하는 방식으로 대체되었

98) 李莉, 「瀕危劇種河南墜子的保護與傳承」, 『河南科技學院學報』9期, 河南科技學院學報編輯部, 2013, 89~92면.

99) 趙培強, 「挖掘保護墜子藝術 繁榮發展曲藝事業—“河南墜子(北路)藝人研討會”評述」, 東方藝術 24期, 東方藝術雜誌社, 2012, 74~75면.

다. 예를 들어, 개봉상국사(開封相國寺) 같은 종합적인 연예장(遊藝場, 공연자는 잡팔지(雜八地兒)라고 부른다)도 점차 늘어났고 이러한 새로운 공연 장소는 하남성의 각 도시로 전파되기에 이르렀다.

民國以來，隨着城市曲藝的逐漸興盛和發展，全省城鄉多種多樣的演出場所也應時而生。原來藝人們多採用的遊街串巷的逛夾道，串胡同，以及露天撿地，坐場等行藝方式，逐漸由書棚茶社(藝人叫做書茶館)所代替。類似開封相國寺那樣的綜合遊藝場(藝人們稱‘雜八地兒’)也由少到多，並在全省大小城市中普及。<sup>100)</sup>

위의 인용문을 참조하면, 하남추자는 도시뿐만 아니라 농촌 지역으로 확대되어 나갔다. 대부분의 하남추자가 민국 이전에 자유로운 방식으로 공연되었다는 점을 감안한다면, 이러한 변화는 비단 공연 장소만의 변화는 아니었다. 공연 장소의 변화는 공연 자체의 변화, 즉 공연 형식의 변화까지 유도할 수밖에 없었다.

전통적인 하남추자에서는 추자예인들이 거리와 농촌 일대를 배회하면서 공연 장소를 물색하곤 했다. 가령 추자 예인은 길거리를 배회하거나 골목길을 돌아들거나 혹은 노천에서 노래했다. 그러나 민국 이후 도시로 진출한 하남추자는 고정된 공연장을 선호하는 공연 방식을 선택했다. 그 대표적인 사례가 바로 서봉차집이다.

이로 인해 도시와 농촌의 공연 방식이 달라지기도 했다. 도시에서 몰려든 창자들은 먼저 고착된 공연 장소를 골라 관객을 끌어 모으는 수법을 활용해야 했고, 반면 농촌에 남은 창자들은 스스로 이동하여 관객들로 하여금 집중할 수 있도록 자신의 기예를 발휘해야 했다.

하남추자의 중심지인 개봉은 이러한 변화의 도정에 서 있었다. 그리고 개봉은 하남추자의 시작과 전개, 번영과 정체, 성쇠와 쇠퇴를 한눈으로 지켜보아야 할 운명이었다. 당연히 개봉을 중심으로 한 일련의 공연장도 이

---

100) 張淩怡 外, 『河南曲藝史』, 앞의 책, 247면.

러한 변화의 물결을 함께 맞이해야 했다. 개봉의 상국사는 대표적인 공연장이었다.<sup>101)</sup> 더구나 민국시기에 상국사는 하남성뿐만 아니라 중국의 강창 예술 공연자들이 집결하는 장소로 인식되어, 다양한 장르의 예인들이 여기에 모여 서로 기예를 겨루고자 했다.



1927년 하남성의 정무(통치) 수장인 풍옥상(馮玉祥)은 흥미로운 기획을 선보였다. 다종다양한 예능의 공연장이었던 상국사를 거래장으로 변모시킬 목적으로 그 이름을 중산시장(中山市場)으로 개명하고 재건축 계획을 수립했다. 이렇게 재건축된 이후의 상국사는 1928년 2월 무렵부터 전문적인 강

101) 중국 개봉에 위치한 상국사연예장은 송(나라) 시대부터 민간인들이 장사를 하는 거래 장소이다. 명(나라) 시절 ‘설서’, ‘잡’, ‘관상’, ‘잡기’ 등 민간 활동이 활발하게 이루어졌고, 청말민초(清末民初) 시절에는 전국에서도 유명한 공연장이 되었다. 북경, 천진, 그리고 하남 주변 도시의 공연자들이 상국사의 명성을 흠모하여 찾아와 공연을 펼치곤 했던 공간이었다(中國曲藝誌全國編輯委員會, 『中國曲藝誌 · 河南卷』, 中國ISBN中心, 1995, 459~461면).

102) 張凌怡 外, 『河南曲藝史』, 앞의 책, 249면.

103) 【圖片】開封的老照片 【中華城市吧】 百度貼吧(<http://tieba.baidu.com/p/3708717913>)

창예술 공연장으로 활용되었다.

【그림 2】의 사진은 비록 모호하기는 하지만, 그 시장 안에 편린을 드러내는 변화한 장경을 엿볼 수 있다. 그리고 【그림 1】은 민국 시기 상국사 내부의 평면도이다. 이러한 평면도(안내도)를 보면, 상국사(연예장) 내에서는 강창예술로서의 하남추자, 도청, 대고, 평사의 공연장이 다양하게 마련되어 있었을 뿐만 아니라, 관객들이 식사하는 식당과 기호식품인 담배를 파는 상점 그리고 이발소와 상점까지 입점한 상태였다. 이러한 상업적 공간 활용은 하남추자를 비롯한 전통 공연 양식과 물건을 파는 시장의 기능이 혼합된 공간임을 알려준다.

이중에서 가장 큰 비중을 차지하는 내부 공간이 서봉차집 [書棚茶社]이다. 본래 ‘봉(棚)’은 몇 개의 나무로 ‘방’의 골격을 세우고, 지붕에 자리나 천을 덮고 햇빛과 비를 가린 공간(무대)을 지칭하는 용어이다. 일반적으로 동아시아에서는 간이무대를 가리키는 명칭으로 흔히 혼용되어 사용되었다. 중국뿐만 아니라 한국에서도 이와 비슷한 용례와 무대 개념은 발견되고 있다.

사원(辭源)에 의하면, 채봉(彩棚)은 “나무를 엮어 비단 장막으로 덮은 것(謂木張綵以爲覆蔽也)”을 말한다. 보통 채봉(綵棚)이라고 쓰이지만, 채봉을 구성하는 화려한 비단을 강조하기 위해 인용문처럼 채봉(彩棚)이라 쓰기도 한다. 「낙성연도」의 마당에 조성된 것은 채봉이다. ‘봉(棚)의 구조로 이루어진 장식된 가설 누각의 형태’, ‘같은 크기와 형태로 두 개가 설치되어 있다는 점’, ‘술가지 장식’, ‘채봉 주변에 두른 비단 천’, ‘술가지와 꽃 모양의 장식물로 얽혀진 기둥’ 등의 특징을 종합해 보았을 때, 이 구조물은 채봉인 것이다.<sup>104)</sup>

104) 전경욱, 「새 자료 채색화 「낙성연도」를 통해 본 산희(山戲)의 실체」, 『민족문화연구』 73권, 고려대 민족문화연구원, 2016, 311면 ; 김은영, 「산대와 채봉」, 『생활문화연구』, 국립민속박물관, 2003 ; 허용호, 「화성 행궁과 전통 연희」, 『민족문화연구』 39호, 고려대 민족문화연구원, 2003.

한국에서 봉은 나무를 엮어 장막을 덮은 공간을 뜻한다. 장막을 비단으로 사용했기 때문에 채봉이라는 말을 별도로 쓰고 있다. 그러니까 봉(무대)은 장식된 가설 누각을 가리키며, 이러한 간이 무대에는 각종 장식이 부가될 수 있다.

강창예술(강창문학) 역시 간단한 공연 형식에 따라 무대화 되는 장르였으므로, 특별한 무대 장치를 필요로 하는 분야는 아니었다. 그래서 이러한 간이 무대 격인 ‘봉’에서 공연하는 일이, 창자들에게 부담 되는 일은 아니었다. 오히려 야외에서 배회하는 공연 방식을 벗어날 수 있다는 점에서 선호할 만한 구석이 많았다고 해야 한다.

상국사를 재건축할 때 원래 ‘나무’였던 ‘벽’을 ‘벽돌담’으로 바꾸었지만, 봉이라는 공간이 지니는 본래 특징만큼은 변화시키지 않았다. 더구나 상국사는 하남성에서 가장 중요한 종합 공연장이기도 했기 때문에, 하남(성)뿐만 아니라 전국에서 수많은 강창예술 종류의 공연자들이 찾아오는 형편이었다. 이러한 방문 여행자들이 익숙한 공간에서 공연할 수 있을 때, 자신들의 기량과 재주를 제대로 발휘한다는 측면에서, 봉은 반드시 필요한 무대이자 기물이었다.

【그림 1】에서 나타나듯, 평사(評詞), 도정(道情), 상성(相聲), 대고 등의 공연을 위한 ‘봉’이 각기 마련되었고(유지되었고), 무대로서의 봉은 관람자들이 공연 내용을 확인할 수 있도록 개별적 봉으로 분리 구획되었다(관람과 수입 확보에 유리하도록). 당시 상국사에는 하남추자의 서봉은 무려 다섯 개였고, 나머지 평사, 도정, 상성, 대고<sup>105)</sup> 등을 위한 봉도 마련되어

105) ‘평사(評詞)’는 ‘평서(評書)’라고도 불린다. 중국 강창예술 중의 한 갈래로, 주로 장편 고사(故事)를 공연하는 데에 특징이 있다. 하남성의 평사는 북송 시대부터 이미 활발하게 공연된 바 있으며, 청대에 이르면 양식적으로 개발되어 융성을 이룬 바 있다. 민국시대 이후 평사는 하남 대부분의 도시와 농촌에 퍼져 있었고, 개봉 상국사에 무려 30여명 예인이 공연하였다고 한다. 다음으로, ‘도청(道淸)’은 창(唱) 위주로 진행되는 강창예술을 지칭하는데, 주로 ‘어고(魚鼓)’와 ‘간판(簡板)’으로 반주하는 특징을 지닌다. 이 명칭은 최초로 도사들이 도교 고사를 설창한 데서 유래했다. 청나라 광서(光緒) 연간에 도청예인

있었다.

『하남민보』에 1936년 6월 9일부터 18일까지 연재되었던 「상국사안에 존재했던 몇 군데 대고차사(相國寺內的幾家大鼓茶社)」에서 “진흥시장 앞에 찻집이 5군데가 있었는데, 안에서 ‘문명추자(文明墜子)’와 ‘하남추자(河南墜子)’의 공연이 성행하고 있었다. 관객은 대부분 간편한 옷차림을 한 사람들이었는데, 그들은 이른바 공농병(工農兵, 노동자·농민·군인)이다.

『河南民報』1936年6月9日到18日連載的「相國寺內的幾家大鼓茶社」中說：“在振興商場前面有5家茶社,完全是‘文明墜子’和‘河南墜子’的勢力.來客大半是短裝之流,所謂工農兵.<sup>106)</sup>

1936년의 『하남민보』는 상국사 내 하남추자 공연장 상황을 기술한 바 있다. 그만큼 상국사 서봉찻집〔書棚茶社〕 찻집과 차사를 통일시킬 것은 하남추자가 주요하게 공연되는 무대(공연장)였다. 당연히 주변 일대의 추자 예인들이 이곳에 집결하여 그 기량과 공연을 펼치는 대표적인 공간으로 각광 받았다. 당연히 상국사에서 방문객〔관객 포함〕들이 방문하여 공연을

들은 하남성의 각 도시와 농촌에서 활발하게 공연했고, 청 말기에는 그 전성기를 이루기도 했다. 이 시기 하남성의 도청은, 지역에 따라 ‘예남어고(豫南漁鼓), 예동도정(豫東道情), 여하도정(汝河道情), 예북도정(豫北道情)’ 등 네 개로 분할되었다. 그 이후 하남추자 창성 때문에, 적지 않은 도청예인이 하남추자로 변신하기도 했다. ‘상성(相聲)’은 ‘이야기(說), ‘모방(學), ‘익살(逗), ‘노래(唱)’ 등을 가리키는데, 공연 수단을 따라 대체적인 형태가 바뀌는 강창예술이다. 상성의 명칭은 1918년 북경 상성 예인 류월초(劉月樵)가 주구(周口)에서 공연할 때 처음 도입된 데에서 유래했다. 1919년에 북경 상성 예인인 류로공(劉老公)과 1921년에 장걸요(張傑堯)는 개봉 상국사에 공연하기도 했다. 1930~40년대에 들어서면 상성은 개봉(開封), 정주(鄭州), 주구(周口), 신향(新鄉) 등의 찻집에서 주요 공연되었다. 그러니 당연히 하남성 현지의 상성 예인이 많이 배출될 수밖에 없었다. 마지막으로, ‘대고’는 ‘산동대고(山東大鼓)’를 가리킨다. 산동대고란 산동(성)을 중심으로 활동하는 예인들이 주로 반주 악기 대고(大鼓)를 사용하는 데에서 유래한 명칭이다. 민국 초기에 대량의 산동대고 예인들이 상국사로 몰려들어 공연한 기록이 남아 있을 정도로, 산동대고는 그 당시 개봉에 가장 인기 있는 강창예술의 한 장르였다(中國曲藝誌全國編輯委員會, 『中國曲藝誌·河南卷』, 앞의 책, 79~121면).

106) 張凌怡 外, 『河南曲藝史』, 앞의 책, 198면.

관람하기 편리하도록, 다양한 시설을 함께 배치할 수밖에 없었다. 이것은 시장의 기능을 겸하고 있는 상국사로서는 내심 바라던 바이기도 하다.

그러니까 상국사 내에는 공연장이 공연 장르와 부속 기능 그리고 상연 예인 별로 구획 배치되어 있을 뿐만 아니라, 공연 관람에 뒤따르는 부대시설 [식당과 찻집과 담배 파는 곳] 도 함께 운영되고 있어, 애초부터 편의시설과 위락시설 배치에 주력했음을 확인할 수 있도록 한다.<sup>107)</sup>

서봉의 등장은 배우들에게 고정적인 공연 장소를 제공하는 한편, 관객들을 고정된 위치로 끌어 모을 수 있는 기능을 부여했다. 여러 개의 ‘서봉’이 있었는데, 각각의 서봉은 통로 [通道] 로 연결되고 벽으로 격절된 공간을 가리키는 명칭이었다. 서봉이라는 공간은 일종의 방으로 간주할 수 있다. 따라서 서봉(들)은 차단벽으로 인해 별개의 공간으로 인식되었으며, 인접 서봉에서 진행되는 공연에 영향을 받지 않도록 폐쇄적이고 독립적인 공연 공간을 유지하고자 했다.<sup>108)</sup>

서봉찻집 내에 위치한 이러한 간략한 무대를 갖춘 공간은 강창예술(공연자)이 매우 선호하는 공연 공간이었다. 관객들은 통로를 돌면서, 공연장과 창자를 관찰하다가 자신이 선호하는 창자와 서봉을 선택하여, 공연을 관람하면서 차를 마시거나 과자를 먹었다. 더구나 관객들은 본인이 좋아하는 작품의 대목이나 창자를 관람하기 위해서 서봉을 자유롭게 옮겨 다닐 수 있었다. 이러한 관람 방식이 작금의 현대 관객들과 다른 점이다. 한 작품을 선택하고 이 공연을 끝까지 지켜보아야 한다는 점에서 현대의 관객들은 다양한 선택의 기회는 없는 셈인데, 서봉찻집에서의 관람 방식은 이러한 폐쇄성을 완화시키고 있다.

이러한 ‘서봉’ 내에는 실질적인 작은 무대(너비: 9M, 길이: 3M, 높이:

107) 왕혜려 · 김남석, 「하남추자 예인과 조선 전기수의 공연방식 비교 연구」, 앞의 논문, 299면.

108) 왕혜려 · 김남석, 위의 논문, 301면.

45CM)가 설치되어 있었다. 그리고 ‘서봉’ 내에는 130명 정도의 관객을 수용할 수 있는 좌석 [일종의 객석] 이 마련되어 있었다. 공연은 보통 오전 10시부터 오후 5시까지 진행되었다. 공연 전에 대가들은 서봉 밖에 자신의 이름과 곡목이 적혀 있는 ‘수패(水牌)’를 거는 일이 관례였다. 이러한 안내문(수패)을 참조하여, 관객들은 좋아하는 공연자와 곡목을 선택할 수 있었다.<sup>109)</sup>

서봉을 활용한 공연 방식은, 한 건물 내에서 독자적인 공연이 동시다발적으로 이루어질 수 있는 환경을 조성했다. 또한 대규모의 관객들이 공연장에 집결하도록 유도하면서도, 공연 관람 시에 번잡하거나 혼란한 인상을 주지 않도록 주변 환경을 최대한 고려하는 결과를 낳았다. 이로 인해 관람객은 큰 혼잡 없이 서봉 여기저기를 구경할 수 있었다.

이러한 구조로 인해 관람객이 안정적으로 작품을 선택할 수 있고, 상대적으로 수월하게 해당 공연장을 찾을 수 있는 이점도 발생했다. 결과적으로 이러한 종합적인 공연장—즉 대표적인 공연장으로서의 ‘서봉찻집’—의 출현은 공연자(예인)가 이전에 경험해야 했던 불안정한 공연 환경을 개선하는 효과를 가져왔다.

이에 따라 더 많은 공연자들의 참여와 실력 제고를 이끌어낼 수 있었고, 이러한 공연자들의 약진으로 인해 관람자들의 응집이 촉발되는 효과도 거두었다. 상국사연예장은 오랜 전통을 통해 관객과 예인이 상부상조하면서, 일종의 시장 경쟁의 원리로 공연 제작과 연출 그리고 관람의 시너지 효과를 복돋은 대표적인 공연 시스템(구축 사례)이라고 하겠다.<sup>110)</sup>

109) 中國曲藝誌全國編輯委員會, 『中國曲藝誌·河南卷』, 앞의 책, 460~461면.

110) 왕혜려 · 김남석, 「하남추자 예인과 조선 전기수의 공연방식 비교 연구」, 앞의 논문, 301~302면.

## (2) 1인 구연 혹은 2인 협력 공연 방식

하남추자의 공연 방식은 전통적으로 창자 홀로 추금을 연주하면서 노래하는 방식이었다. 전문적인 반주자가 등장한 이후에는, 본인 1인 구연 형식에서 2인 협력의 공연 형식이 파생되기도 했다. 그러니까 창자가 반주자를 겸하여 가창과 연주를 공동으로 수행하는 방식과, 창자와 반주자가 분리되어 가창/연주가 별도로 진행되는 두 가지 방식이 있는 셈이다. 하남추자 공연에서는 두 가지 방식 중 합당한 방식을 선택하였다. 이러한 선택 시에는 공연자의 취향이나 관객의 기호도 함께 고려되었다.

하남추자의 내적 공연 방식은 기존의 서사를 주로 이야기로 전달하고, 그 중간에서 인물을 묘사할 필요가 있을 때 노래를 부르는 방식이 애호되었다. 2인 협력 공연 시에는 창자가 간단한 동작을 겸하여, 관객들에게 시청각적 전달 능력을 향상시키는 변화를 가미하기도 했다. 이러한 변화는 관객들로 하여금 시청각적 이미지의 향유를 유도한다.

이러한 공연 방식을 구체적으로 알려주고 있는 하남추자의 현장 공연 방식에 대한 기술을 살펴보자.

(하남추자) 공연 방식은 두 가지로 구분된다. 하나는 공연자가 혼자 연주하면서 노래하는 방식이다. 또 하나는 한 명의 공연자가 반주하고, 다른 한 명이 노래하는 방식이다. 전자는 앞서 노래하기 때문에, ‘독각추자(獨角墜子)’나 ‘양개궁(兩開弓)’이라고 불린다. 후자의 경우에는, 한 명은 간판이나 바라를 치며 서서 노래하고, 다른 한 명은 추금을 하면서 각방을 친다(각방은 안 쓰는 경우도 있다). 곡조는 기본적으로 상하구(예인들이 이를 ‘일양일합’이라고 일컫는다)로 나뉜다. 이는 삼현서, 앵가류와 도정의 곡조를 많이 수용한 결과이다. 예를 들어 ‘기강’, ‘평강’, ‘무관’, ‘한운’ 등이다. [...중략...] 연기는 또 ‘정(鼎)처럼 서서 무표정하게 정면만 보거나 ‘머리를 흔들고 손을 흔드는 것’에서 점차 진전되어, 삼현서로 무단자(武段子)를 부를 때 사용하는 동작과 자세를 받아들이는 것 외

에, 간단한 외형적 연기도 수행한다. [...중략...] 공연한 곡목(서목)으로는 삼현수와 앵가류에서 가져온 <偷石榴>, <小姑賢>, <三打四勸>, <王麻休妻>, <紅燈記> 등의 단편과 중편뿐만 아니라, 도정에서 가져 온 <回龍傳>, <響馬傳>, <狸貓換太子>, <五虎平西> 등의 장편대서가 있다.

演唱方式有自拉自唱和一拉一唱, 前者爲坐唱, 又叫‘獨角墜子’, ‘兩開弓’, 後者爲一人持簡板或鉸子擊節站唱, 一人拉墜琴蹬脚梆伴奏(也有不用脚梆者)。唱腔基本爲上下句(藝人稱‘一仰一合’), 並大量吸收融匯了三弦書, 鶯歌柳和道情的唱腔, 如[起腔], [平腔], [武板], [寒韻]等. …… 表演也由‘立如鼎, 面如餅’或‘搖搖頭’, ‘擺擺手’逐漸改進, 除吸收三弦書唱武段子時的一些‘身段架式’外, 並有了簡單的形體表演…所唱曲(書)目, 既有移植三弦書, 鶯歌柳的<偷石榴>, <小姑賢>, <三打四勸>, <王麻休妻>, <紅燈記>等小段兒和中篇書, 也有來自道情的<回龍傳>, <響馬傳>, <狸貓換太子>, <五虎平西>等長篇大書.<sup>111)</sup>

위 인용문을 보면 하남추자의 전통적인 공연 방식은 두 가지로 나뉜다. ‘1인이 앉아서 하는 공연’과 ‘2인이 협력하여 창자가 서서 하는 공연’이 그것이다. 비록 1인 공연을 펼칠 때에는 동작의 제한을 받기는 하지만, 노래할 때에는 2인의 창자보다 자유로운 리듬과 템포를 사용할 수 있다는 장점이 있다. 반대로 2인 협력 시의 창자는 자유롭게 손을 쓸 수 있기 때문에, 노래 중에 손과 팔 그리고 머리 등을 움직여 동작을 가미할 수 있다. 2인 협력 공연 시 반주자는, 창자의 연기에 참여하지 않고 반주의 기능에 집중하는 특징을 보인다.

2인 협력 공연에서 예인은 파트너인 반주자와 함께 공연에 임하는데, 반주자는 주도적 공연자 옆에 좌정하고 추금과 각방을 연주하는 데에 주력한다. 악기 연주에서 자유로워진 주도적 공연자(예인)는 일어설 수 있으며, 손을 쓰거나 표정/몸의 연기를 다양하게 수행할 수 있다는 장점을 취득한

111) 中國曲藝誌全國編輯委員會, 『中國曲藝誌·河南卷』, 앞의 책, 66면.

다. 이 경우 주도적 공연자는 노래와 이야기를 섞어 병행 진행할 수 있는데, 반주자의 연주를 활용하여 연기의 측면에서 1인극에 육박하는 공연 효과를 불러올 수 있다. 판소리의 경우와 비교하면, 하남추자 2인 공연에서 주도적 공연자(예인)와 보조적 반주자의 관계는 판소리 창자 [주도적 공연자] 와 고수 [반주자] 의 관계와 다를 바가 없다고 하겠다.<sup>112)</sup>

위의 인용문을 참조하면, 하남추자의 기본적인 공연 요소가 드러난다. 크게 볼 때 그것은 사설, 음악, 동작이다. 창자가 공연할 때 사설과 음악은 동시에 진행하며 융합적인 효과를 발생시키고 공연 관람 효과를 극대화한다. 뿐만 아니라 반주자가 뛰어난 반주 기교와 창자의 다양한 곡조를 융합되며 극의 효과음이 극대화되는 결과를 낳는다. 다양한 조곡과 다변한 음악이 등장인물의 묘사나 인물 정서의 선명한 제시를 가능하게 하는 셈이다.

이러한 인물 정서를 극도로 선명하게 제시하기 위해서는 음악적 측면에서 다양한 곡조를 필요로 하지 않을 수 없다. 예를 들면, 일반적인 정서를 표현할 때에는 ‘평강(平腔)’으로 표현하고, 슬프거나 비극적인 내용을 전달할 때에는 ‘한운(寒韻)’을 선호한다. 전술한 대로 1913년 즈음에 등장한 여창자는 화강(花腔)을 사용하는 데에 능숙했으며, 다양한 변화를 통해 인물의 감정을 정밀하게 표현할 수 있는 방안을 확장시키는 데에 기여했다.

곡조의 확장에 따라, 하남추자의 연기 방법도 변모되었다. 본래의 연기 방식은 단정하게 서서 연기하는 방식이었다. 하지만 중국 전통극의 연기 방식이 수용되면서, 간단한 표연(表演) 방식을 개발하기에 이르렀다. 이러한 표연 방식은 재담과 풍취를 비중 있게 반영하는 방식으로 변모했다. 다음은 그러한 표연 방식을 보여주는 일화에 해당한다.

---

112) 왕혜려 · 김남석, 「하남추자 예인과 조선 전기수의 공연방식 비교 연구」, 앞의 논문, 309면.

조언상(1891~1963년)은 ‘사랑이야기 [風情書]’에 능숙하여, 창덕부(彰德府, 현 안양) 원세개(1859~1916) 덕의 공연에 초청을 받을 정도였다. 그는 미려한 곡조와 활달한 가창 능력, 웃음과 해학이 넘치는 연기, 소녀와 노파에 관하는 이야기는 듣는 원세개의 모친과 가족들로 하여금 해당 사연에 몰입하게 만들었다. 이에 원세개의 모친은 그에게 황마고자를 하사했다. 그 이후 조언상은 공연할 때마다 반드시 황마고자(黃馬褂)를 입었고, 오랜 시간이 흐르자 사람들은 그의 본명을 잊을지언정, ‘황마고자’라는 그의 별명은 더욱 널리 알려지게 되었다.

趙言祥(1891~1963), 善唱風情書, 應邀到彰德府(今安陽)袁世凱府上說書, 他那優美活潑的唱腔, 詼諧風趣的說表, 以及姑娘小姐, 婆婆媽媽的書段, 使垂簾聽書的袁母和其家人如癡如醉, 袁母賞賜黃馬褂一件.自此趙言祥演唱, 必穿黃馬褂, 久之, 人們已淡忘其名姓, 而‘黃馬褂’的綽號卻越來越響.<sup>113)</sup>

위 인용문에는 조언상이라는 특별한 추자 예인의 행적이 기술되어 있다. 기술된 행적 속에 추자 예인의 공연 방식과 그 의미가 담겨 있다. 널리 알려진 대로 조언상의 장기는 ‘사랑이야기(風情書)’였다. 사랑이야기는 넓은 관객층에서 선호되는 장르였지만, 특히 여성 관객층에게 큰 인기를 끄는 장르였다. 조언상의 가창 능력이 매우 빼어나다는 정보를 접한 원세개 집안의 여인들은 자신들이 원하는 이야기를 듣기 위해서 조언상을 집안으로 초청했다. 그리고 조언상은 사랑이야기를 펼칠 때, 미려한 곡조와 적극적인 가창 능력을 선보였을 뿐만 아니라, 웃음과 해학이 넘치는 연기를 가미하여 관객으로서 여인들에게서 대단한 호응을 이끌어내었다.<sup>114)</sup>

또한 하남추자는 폐쇄된 공연 조건에서도 그 진가를 발휘할 수 있는 연행 장르였기 때문에 원세개 집안의 여인들은 자신들만의 무대 [옥내 공연]

113) 張淩怡 外, 『河南曲藝史』, 앞의 책, 201면.

114) 왕혜려 · 김남석, 「하남추자 예인과 조선 전기수의 공연방식 비교 연구」, 앞의 논문, 310면.

을 요구할 수 있었다. 물론 조연상의 입장에서 보면 자신의 기예를 마음껏 펼치고 실력 있는 후원자를 얻을 수 있는 절호의 기회였다.

위 인용문에서 확인되는 공연 방식은 하남추자 공연(장)이 폐쇄된 가옥 내부에서도 가능하다는 사실이다. 이러한 폐쇄적 공연장의 조건은 공연 방식의 변화를 야기했다. 조연상은 여인들로만 이루어진 특수한 관객(층)을 염두에 두고 사랑이야기의 공연에 임한다. 애절한 이야기를 미려하게 가창함으로써 여인들의 정서를 고조시키는 동시에, 이를 희석시킬 수 있는 유머러스한 대목을 동시에 병행하여 가창과 구연의 조화를 도모하고자 했던 것이다.<sup>115)</sup>

특히 음악을 미려하게 사용하여 활동적인 정서를 부각시킨다면 [優美活潑], 다른 한편으로는 해학적인 [談諧風趣] 말로 이를 중화시키고 또 대비시키는 효과를 자아냈다. 긴장과 이완, 정서적 고조와 하강이 교차 반복되도록 사랑이야기를 구현하여 정서 표현상의 상투성에서 벗어나 다양한 체험으로서의 감상(청취를 넘어서는 시각적 공연)을 가능하도록 만들었다.

조연상이 이후 황마고자를 입고 공연한 점도 주목할 만한 사안이다. 그의 사랑이야기에 도취된 원세개 집안의 여인들은 조연상에게 ‘황마고자’를 내렸는데, 본래 황마고자 즉 황마고자는 과거 임금이나 왕실에서 공신들에게 내리는 특별한 상이었다. 예인으로서 황마고자를 입은 그의 주가는 더욱 올라갔고, 그는 이름 대신 황마고자를 입은 추자 예인으로 기억되었다.

본래 황마고자는 청나라 황실에게 공신이나 귀족에게 내리는 상이었고, 그로 인해 해당 분야의 공이 높고 실력이 뛰어나다는 징표로 활용되었다. 조연상은 이러한 동시대의 인식을 적극 활용하여 자신의 기예와 실력이 으뜸이라는 간접적인 증거로 삼았다.

---

115) 왕혜려 · 김남석, 「하남추자 예인과 조선 전기수의 공연방식 비교 연구」, 앞의 논문, 311면.

이러한 외적 조건을 통해 확인되는 사안은 이러한 황마고자가 일종의 무대 의상의 역할을 수행했을 것이라는 가정이다. 물론 배역에 따라 적합한 옷을 입는 방식의 공연이 시행되기 이전이었기 때문에 역할 배분과 의상 착용이라는 개념은 존재하지 않았다. 다만 이러한 개념의 선행하는 무대 의상으로서의 대표성은 이를 통해 선취될 수밖에 없었다.

그의 공연을 관람하는 관객들은 이러한 대외적인 공신력과 무대 내적 상징성에 힘입어 그의 공연을 더욱 적극적으로 선택할 수밖에 없었다고 하며, 그의 공연을 감상한 후에는 한층 폭넓은 의미부여를 시행할 수밖에 없었다. 결과적으로 그의 공연을 여타의 공연과 구별 짓는 ‘닉네임’까지 얻게 되었는데, 이러한 황마고자라는 권위로 인해 그의 공연은 든든한 공연 보증을 받았다고 할 수 있다.<sup>116)</sup>

### (3) 정서적 동일시와 관람 수익의 징수

하남추자의 예인은 공연을 통해 생계 수단을 마련해야 했고, 이를 위해서는 공연 관람료를 징수해야 했다. 더구나 공연자의 공연 실력과 수준은, 관람료 액수와 불가분의 관계를 맺는다. 공연자의 수준 높은 기예는 관객들을 공연장으로 불러 모으는 원동력이 된다. 공연을 참관하는 관객들은 기본적으로 자발적으로 관람료를 지불해야 하기 때문에, 공연 자체에 대한 만족감을 요구할 수밖에 없었다. 이를 위해서는 관객들이 공연에 참여하고 공감할 수 있는 미적 체험을 선사해야 했다.

하남추자 예인은 관객의 관람 욕구를 촉진하기 위해 독자적인 공연 노하우와 기법을 도입하는 데에 역점을 두어 왔다. 특히 추자 예인은 혼자 공연 전반을 조율할 수 있기 때문에 자신이 기본적으로 확보하고 있던 기

---

116) 왕혜려·김남석, 「하남추자 예인과 조선 전기수의 공연방식 비교 연구」, 앞의 논문, 311~312면.

예를 기존의 작품에 과감하게 접목하여 관객의 시청각적 몰입과 정서적 동일시를 적극 유도하곤 했다.

한편 관객은 추자 예인의 노래와 이야기(서사)에 반응하여 정서적 몰입을 시행할 준비를 갖추고 있어야 했다. 공연을 체험한다는 것은 일상의 경험과 다른, 차별화된 정서적 변화를 경험한다는 뜻이었다. 만일 공연자의 전략이 성공하여 관객들의 정서적인 공감감이 이루어지면, 해당 관객은 그러한 관극 체험에 대한 대가를 지불할 가능성이 커진다.

관객들이 특별한 미적 체험, 그러니까 관극을 통한 정서적 반응을 평가하는 결과물로 울음(슬픔)과 웃음(즐거움)을 들 수 있다. 관객들은 추자 예인이 들려주는 이야기에 공감하거나 반대로 그 사연에 울분을 느낄 때면, 사건과 인물의 변화에 촉각을 기울이게 된다. 이로 인해 작품에 대한 정서상의 참여, 심정적 몰입(동일시)을 경험할 수 있게 된다. 이러한 심정적 몰입은 아리스토텔레스 이후 전 세계의 연극(공연)이 태생적으로 추구하기 마련인 공연 목표 중 하나이다.<sup>117)</sup>

그래서 추자 예인들은 관객들에게서 울음과 웃음이라는 공감적 정서, 즉 심정적 동일시를 유도할 수 있는 형식 개발을 모색해 왔다.

동계지(董桂枝)는 ‘미호강(迷胡腔)’으로 부르는 그림자극(皮影戲)을 몹시 좋아했다. 특히 슬픈 곡조가 그녀에게 큰 감동을 주었기 때문에, 그녀는 이러한 곡조를 하남추자에 삽입하여 점점 그녀만의 질박하고 깊이가 있으며 장중하면서도 독특한 특성을 지닌 노래로 변화시켜 나갔다. 민국 19년(1930년) 전후로, 그녀가 정주(鄭州)의 서이가(西二街) 찻집에서 스승인 ‘장영법(張永法)’ 선생과 더불어 이인 추자 <四進士>를 공연했는데, 양수진(楊素眞)이 팔러가는 광경을 노래했을 때, 무대 앞뒤는 울음바다가 되었고, 동계지는 이로 인해 크게 유명해졌

---

117) 왕혜려 · 김남석, 「하남추자 예인과 조선 전기수의 공연방식 비교 연구」, 앞의 논문, 318면.

다.

董桂枝對用迷胡腔演唱的皮影戲特別喜愛，尤其那些悲音哭腔，使她大受感染。於是，她便將其音韻糅化進她的墜子唱腔之中，由此逐漸形成了她那質樸、深沈和凝重的獨特風味。民國19年(1930)前後，她在鄭州西二街茶棚裏與師大爺張永法唱捧口〈四進士〉，當唱到楊素貞被賣時，前後臺一片哭聲，董桂枝也因此揚名。<sup>118)</sup>

위 인용문에 추자 예인 동계지(董桂枝)가 음악사용과 효과를 강조했던 일화가 소개되고 있다. 그녀는 산서의 ‘그림자극’인 ‘미호강(迷胡腔)’을 하남 추자에 결부시켜, 관객에게 슬픔과 감동을 전하였다. 예술 기법으로 ‘미호강’이 담보했던 슬픔의 표현력은 관객의 심부를 크게 자극했고, 관객들의 정서적 동일시(동감)를 확실하게 이끌어내는 효과를 발휘했던 것이다. 동계지는 이러한 슬픈 곡조를 활용하여 그녀 특유의 ‘동과추자’라는 새로운 유파를 창립할 정도로 이러한 미호강의 효과를 톡톡히 보았던 것이다.

특히 <四進士>에서 여주인공 양수진(楊素貞)이 팔려가는 장면은 관객의 공감을 최고조로 끌어올려 깊은 정서적 공감대를 형성한 대목이다. 관객들은 자신들이 보고 있는 장면이 ‘연극적 환각(illusion)’이라는 사실 자체를 망각하고, 양수진의 내면 심리에 빠져들어 공연장을 ‘눈물바다’로 만들어버렸다.<sup>119)</sup> 이러한 정서적 동일시는 관객들에게 궁극적으로 카타르시스를 제공할 수 있다. 또한 이러한 기법적 성공은 추자 예인이 거대한 명성을 얻게 만든다.

작품의 정서적 몰입감과 추자 예인의 명성은 관람료 수익을 증대시키는 역할을 한다. 그리고 추자 예인은 이러한 관람료 획득을 위해 강창의 방법을 활용하고자 한다. 추자 예인은 ‘구자(扣子)’를 사용하여, 관객들에게 호

118) 張淩怡 外, 『河南曲藝史』, 앞의 책, 199면.

119) 왕혜려 · 김남석, 「하남추자 예인과 조선 전기수의 공연 방식 비교 연구」, 앞의 논문, 320면.

기심을 불러일으키고 관람료를 내도록 유도한다. ‘구자’는 일명 ‘관자(關子)’ 혹은 ‘구자(球子)’라고도 불린다. 구자는 회장체 소설이나 강창예술 공연 대목에서 가장 긴요하고 박진감 넘치는 하이라이트 대목에서 활용된다. 구자의 활용은 설서 [說書, 강창예술] 에서 특히 강조하는 공연 수단인 셈이다.<sup>120)</sup>

추자 예인들은 ‘구자’의 설정과 ‘구자’의 풀림을 활용하여 관람료 획득의 목적을 달성할 수 있다. 즉 긴박한 대목에서 구연하던 서사를 멈추고, 그 다음 내용이 궁금해지도록, 수수께끼처럼 구자를 넣어두고, 일시적으로 구연을 중단하는 방식을 ‘설구자(設扣子)’라고 한다. 반대로 시간이 지난 후에, 이전의 ‘수수께끼’를 해결하는 방식을 ‘해구자(解扣子)’라고 한다.<sup>121)</sup>

강창예술은 장편이든지 단편이든 예외 없이, 모두 ‘구자’의 설치와 풀이의 과정을 동반하기 마련이고, 공연자는 청중들로 하여금 해당 이야기에 조바심을 느끼도록 유도하고자 한다. 이러한 ‘구자’의 활용 방식은 관객들의 긴장감(집중력)을 유지하는 동시에, 공연자에 대한 만족감을 끌어올려 더욱 큰 수입을 얻을 수 있는 계기를 확산시킨다. 하남추자 예인도 기본적으로는 마찬가지로 방식으로 관람료를 징수하고 또 수금한다.

① 연예장 안에 서빙차집이든 노천 광장이든 모두 회와 막 단위로 돈을 받는다. 연예장 안에 보통 누울 수 있는 의자와 긴 걸상 같은 ‘좌석’이 설치되어 있다. 추자 예인들이 바구니를 들고 관람료를 수금할 때, 객석(좌석)에 앉아 있는 관객들은 많은 적든 관람료(돈)를 내야 한다. 서서 듣는 관객들은 관람료를 수금할 때면 흠어진다.

在遊藝場內，無論書棚茶社還是露天設場，俱是分回分段收費，場內一般設有躺椅和條凳，是爲座席，藝人手持小筐籬收費時，座席觀衆或多或少都要給，場內還有

120) 姜昆·戴宏森, 『中國曲藝概論』, 앞의 책, 173면.

121) 鞏偉, 『趙崢墜子藝術的審美特質』, 鄭州大學出版社, 2011, 81~82면.

站着聽書的觀衆，往往收費時一哄而散。<sup>122)</sup>

② 길거리 공연자들은 상대적으로 고정된 노천 장소에서 공연하였다. 이러한 장소에는 농가 마당, 공지, 나무 아래, 집 그늘, 도시와 읍의 길거리 혹은 골목, 변화가, 항구 등이 해당된다. (...중략...) 이런 공연자들의 공연 수준은 높아야 한다. 그러지 않으면 관객을 끌어 모을 수 없고, 수익을 얻는 장사가 되지 못한다. 또한, 공연자들은 장터에서 '구자(扣子, 클라이막)'를 잘 활용해야 한다. 클라이막스에 이르렀을 때, 공연을 멈추고 관객들에게 관람료를 받아야 한다. 관객들은 그 다음 내용이 궁금하기 때문에, 연이어 관람료를 지불한다. 청말 민초 때에는, 길거리에서 공연하는 방식의 곡예가 주(류)를 이루었으나, 1950년대 이후 도시의 강창예술은 점차 무대화로 변형되기에, 도시에서 길거리 공연은 보기 힘들어졌으나, 농촌에서는 계속 이어져갔다.

撿地藝人在相對固定的露天地面上演出，如農村的場院，空地，樹下，房陰，城鎮的街頭巷尾，鬧市，碼頭等等(...中略...)撿地藝人一般藝業水平較高，否則攏不住聽衆，生意幹不成。藝人撿地須會使‘扣子’，唱到熱鬧處，將書停下，向聽衆收錢。聽衆急於知道下情，紛紛解囊。清末民初，撿地是曲藝的主要演出方式之一。二十世紀五十年代後，城鎮曲藝演出轉向舞臺化，此俗已經衰微，但在農村仍有延續。<sup>123)</sup>

위의 인용을 보면, 하남추자 공연은 실내의 찻집이든 실외 길가이든 요전법(邀錢法)을 사용한다는 점에서는 차이를 보이지 않는다.<sup>124)</sup> ①의 인용문은 찻집에서 하남추자를 공연하던 추자 예인이 좌석을 돌며 수금을 통해 관람료를 징수하는 방식을 보여주고 있다. 예인들은 공연을 장(단락) 단위

122) 張凌怡 外, 『河南曲藝史』, 앞의 책, 252면.

123) 中國曲藝誌全國編輯委員會, 『中國曲藝誌·河南卷』, 앞의 책, 501면.

124) 요전법은 구연의 주요 대목에서 고의로 강창을 중지하여, 관객들로 하여금 그 다음 이야기를 듣기 위해서 자발적으로 관람료를 지불하도록 유도하는 방식을 일컫는다(조수삼(趙秀三), 안대희 (역), 「전기수(傳奇叟)」, 『추재기이(秋齋紀異)」, 한겨레, 2010, 119~121면).

로 나누어, 단락이 끝날 때를 관람료를 수금하는 시각으로 삼고 있다. 이러한 방식은 장회체 소설에서 그 다음 회를 궁금하게 만들기 위해서 기교를 가하는 방식에 비견될 수 있다. 즉 그 다음 막에 대한 궁금함을 증폭시키려는 공연 전략을 포함하고 있다.

②의 인용문에는 앞의 사례와 다른 공연 여건이 나타나고 있다. 길가에 서의 공연은 찻집 내에서의 공연과 달리 막과 장으로 분할된 것이 거의 없다. 공연자는 공연장의 특성과 관객의 속성을 고려하여, 자기만의 감각으로 공연을 일시적으로 멈출 수 있는 최적의 지점을 찾아내야 한다. 공연장의 상황과 관객의 속성에 따라 자체적으로 그 지점을 결정할 수 있고, 상황 변화에 따라서 그 지점을 옮길 수도 있다. 그러한 측면에서 ①과 ②라는 두 가지 형식은 크게 차이를 보이지 않는 점도 있다. 양 방식 모두 클라이맥스에 이르기 전에 멈추고 관람료를 요구하는(징수하는) 시간을 창출한다는 공통점이 그것이다.<sup>125)</sup>

찻집의 하남추자 공연을 필연적으로 회(장)의 구조를 취하고 있다.<sup>126)</sup> 그래서 하남추자 예인들은 공연하기 직전에, 어디에 ‘구자(扣子)’를 넣어야 하는지 고민해야 한다. 거꾸로 말하면, 구자를 넣을 곳에 따라 그날 공연의 단락을 나눌 수 있는 심적 결정을 내려두어야 한다. 그들은 관객으로 하여금 조바심이 나도록 최적의 시간에 구자를 설치하고자 할 것이고, 이러한 최적의 시간은 관객들에게 넓은 공감대를 이끌어낼 수 있을 것이다. 만일 관객들로 하여금 해당 이야기에 계속해서 관심을 갖도록 유도할 수만 있다면, 그때 창자들은 ‘바구니를 들고’ 관객들부터 쉽게 돈을 획득할 수 있을 것이다.

그리고 하남추자의 장편 이야기에 ‘구자를 남긴다(留扣子)’의 방법도 많

125) 왕혜려 · 김남석, 「하남추자 예인과 조선 전기수의 공연 방식 비교 연구」, 앞의 논문, 325면.

126) 張長弓, 『河南墜子書』, 앞의 책, 64~152면.

이 사용한다. 즉, 추자 예인은 하루 영업이 끝났을 때, 다음날 공연 내용을 암시하는 언급을 고의로 남기곤 한다. 그들의 관련 언급을 상기하면, ‘다음의 장면은 더욱 훌륭하니, 여러분 내일 일찍 오세요’라는 문투를 남기고 있다.<sup>127)</sup> 이러한 사전 언급이 그들을 유혹한다면, 오늘의 관객은 내일의 관객으로 변모할 것이다.

길가에서 공연되는 하남추자에서는 ‘구자’의 활용이 더욱 선명하게 나타난다. ② 인용문에서 묘사된 길가의 공연장은 항상 사람이 모이는 변화한 구역에 설치되기 마련이다. 공공장소에 가까운 공연장 인근에서는 관객의 유동성이 매우 크기 때문에, 공연자의 기예가 더욱 중요한 비중을 차지한다. 공연자의 뛰어난 기예와 실력은 더 많은 관객들을 끌어올 것이고, 그들의 품에서 대가로 관람료를 꺼내는 일이 예사롭게 이루어질 것이다.

이러한 효과를 잘 알고 있기에 추자 예인들은 동일한 방식을 폐기처분하지 않고 클라이맥스에서 공연을 멈추고 ‘구자’를 배치하는 일을 반복한다. 이러한 클라이맥스 지점에서의 성공적인 지연이 어찌면 효율적으로 관람료를 확보할 수 있는지의 여부를 좌우한다고 하겠다. 전통적으로 추자 예인들은 관객들이 궁금증을 해결하고 의문을 풀고 싶은 심리를 이용하여 관람료를 적극적으로 요구하게 된다.<sup>128)</sup>

---

127) 姜昆·戴宏森, 『中國曲藝概論』, 앞의 책, 528면.

128) 왕혜려·김남석, 「하남추자 예인과 조선 전기수의 공연 방식 비교 연구」, 앞의 논문, 326면.

## 2. 현대적으로 변용된 심택추자희

### 가. 심택추자희의 형성과 특징

심택추자희는 중국 하북성(河北省) 심택현(深澤縣)을 추자희의 발전 중심으로 삼아 양식화된 공연 예술이다. 주로 고사(故事)<sup>129)</sup>를 이야기, 노래와 춤으로 연출하는 공연 예술이라는 점에서는 하남추자의 개괄적인 특징과 공유하는 점이 많다. 심택추자는 신중국이 성립한 이후 약 60여 년의 역사를 지니고 있다. 또한 심택추자희의 발전 과정에 경극, 평극(平劇), 방자희(梆子戲) 등 여러 지방희(地方戲)의 영향을 미친 바 있다.<sup>130)</sup>

기본적으로 심택추자희는 하남추자와의 연관성을 부인하지 못한다. 기원상으로 볼 때, 심택추자희는 하남추자가 본래 지니고 있는 ‘극화(劇化)’와 ‘희화(戲化)’의 성격이 확대되어 생성된 장르라고 할 수 있다.<sup>131)</sup> 더구나 하남추자와 심택추자희의 중심지인 하남(河南)과 하북(河北)이 지리적으로 인접해 있고 언어의 동질성(同源性)이 나타나는 지역이므로, 하남추자가 하북으로 전파되는 과정에서 장애가 상대적으로 약했다고 보아야 한다. 하남추자가 심택추자희로 변형되면서 언어적으로 소통되지 않는 곤란함으로부터 자유로울 수 있었다.

한편 하남추자에 여창자가 등장하는 현상은 주로 ‘일인추자(單口墜子)’의 공연 형식을 따르던 추자 형식을 ‘이인추자(雙口墜子)’, ‘다인추자(群口

129) 고사(故事)는 서술의 방식으로 어떤 의미를 함유하는 사건을 가리킨다. 민간설화, 신화, 역사, 그리고 생활 속에서 발생한 중대 사건 등은 고사의 내용이 될 수 있다(蔡源莉, 『中國說唱』, 古吳軒出版社, 2010, 1~3면).

130) 中國戲曲誌全國委員會, 『中國戲曲誌·河北卷』, 中國ISBN中心, 1993, 51~54면.

131) 왕혜려, 「심택추자희 양식의 현대적 변용에 관한 연구」, 앞의 논문, 341면.

墜子)’ 등으로 다변화 하는 형식적 분화를 추동한 바 있다.<sup>132)</sup> 이러한 여창자의 등장은 비단 공연 형식의 변화만 일으킨 것이 아니라, 나아가서는 심택추자회의 배역 분배와 남녀 창법의 차이들을 가져오는 계기로 작용한다.

하남추자 공연은 대부분 3인칭 서사체로 고사를 이야기하거나 노래하는데, 간혹 1인칭 극중 인물로 말하기도 하고 노래하기도 하며 경우에 따라서는 이에 부합하도록 행동(연기)하기도 한다. 이것은 ‘무대’에서 배역이 수행하는 역할로서의 연기에 해당한다.

또한 하남추자가 변용되는 과정에서 극적인 표현력과 서사적 갈등을 집중적으로 부각하는 극작술을 가미하여 심택추자회에서는 흥미로운 사건 전개가 주요한 공연 특징으로 부상한다. 심택추자회는 초기에는 완편(完篇)으로 공연되지 않았고, 주로 주요 대목(장면)을 선택하여 공연되는 형식을 따랐다. 이것은 심택추자회가 시간과 장소의 제약으로 인해, 원본의 전체 즉 완편 공연을 시행하기 어려웠기 때문이다. 심택추자회에서는 하남추자의 경우보다, 제한된 공연 시간 내에서도 고사가 지닌 갈등 요소(충돌성)와 공연으로서의 독립성이 더욱 강조되었기 때문이다.

심택추자회의 변모(변용)는 중국의 역사적 환경과 유기적으로 연관되어 있다. 신중국의 건설은 중국 사회의 제 분야에 ‘새로움’의 개념을 불어넣었고, 새로움에 대한 이러한 요구는 희극(戲劇)에서도 크게 다르지 않았다. 그래서 하남추자는 이러한 사회/시대/환경적 요구를 수용하는 변형 작업을 수행했다.

그중에서 하북의 하남추자가 중국의 전통극과 서구의 공연 형식을 접목하여, 하북의 ‘심택추자회’로 변용되기에 이르렀다. 이러한 심택추자회로의 변형이 단 번에 이루어진 것이 아니라 계속되는 공연을 통해 기존 장르 외

---

132) 丁炎, 「民國時期河南墜子的發展與女藝人關係摭考」, 『蘭臺世界』 19號, 蘭臺世界雜誌社, 2013, 92~93면.

적인 영향을 끊임없이 수용해서 나타난 결과이다. 이렇게 형성된 심택추자회는 전개 시기(시간)와 외형인 변화에 의거해 3단계로 나눌 수 있다.

1 단계는 ‘화장추자(化粧墜子)’라고 불리며, 이때는 화장만 한 채로 강창예술로 공연을 한 식이다.

2 단계는 ‘분장추자(化裝墜子)’로 희곡 형식의 전환으로 완성되었으며, 배역이 나뉘고 대화 중심으로 공연한 시기이다.

3 단계는 심택현을 중심으로 발전하고 독자적 공연 예술로 새롭게 정립된 ‘심택추자회’ 시기이다.<sup>133)</sup>

심택추자회 초기 공연 형식(명칭)에 대해서는 정확한 기록이 부재하여 학자들 사이에서 ‘화장추자’와 ‘분장추자’라는 용어가 무분별하게 혼용되고 있는 실정이다. 이로 인해 이 시기(단계)를 가리키는 정확한 명칭은 아직 정립되지 못한 상황이다. 부연하면 이러한 상황은 형성 초기에 심택추자회가 구비 문화 장르에 속해 있었기 때문에, 상대적으로 문자적 기록에 불리했기 때문이다.

다만 ‘추자회’ 형식의 생성 과정을 두루 살펴보면, 초기 ‘화장추자’의 단서를 찾아낼 수 있다. 하남추자회(河南墜子戲)<sup>134)</sup>와 안휘추자회(安徽墜子戲)<sup>135)</sup>의 초기형식은 모두 ‘화장추자’라고 불렸다. 심택추자회가 안휘추자회의 영향을 받아서 생성되었다는 주장은<sup>136)</sup> 심택추자회 초기 단계가 ‘화장

133) 왕혜려, 「심택추자회 양식의 현대적 변용에 관한 연구」, 앞의 논문, 342면.

134) 하남추자회는 추극(墜劇)라고 부르고, 추자회 전기의 형식을 화장추자라고 부른다(尙秀娥·劉慧豐), 「墜劇的淵源與沿革」, 『文化月刊』 11號, 文化月刊雜誌社, 1999, 31~32면).

135) 劉亞軍·單永新, 「淺談墜子曲種的形成與發展」, 『宿州教育學院學報』, 宿州教育學院學報, 2012, 163~165면.

136) 李艷良, 「深澤墜子的研究」, 河北師範大學 碩士學位論文, 2010.

추자'에 해당하거나 그 단계를 '화장추자'라고 불렀던 가능성을 높여 준다.

또한 심택추자회의 창시자 두학근(杜學勤)이 최초 하남추자를 변화시켰던 시도에서, 극 중 인물에 대한 묘사를 위해 얼굴만 화장시킨 근거가 남아 있다.<sup>137)</sup> 그래서 초기 심택추자회는 공연자의 얼굴에만 화장하는 '화장추자'의 단계를 거쳐, 그 이후에 무대 의상을 착용하고 무대 도구를 병행하는 '분장추자'로 전환해 왔다는 가설을 세울 수 있다.

구체적으로 그 발전 상황을 점검해 보자. 심택추자회의 첫 단계는 외형적인 첫인상으로 얼굴을 드러내는 단계라고 하겠다. 1948년 겨울 하북 한단(邯鄲) 광평현(廣平縣) 출신인 추자 예인 두학근은 극중 인물의 형상(묘사)에 따라 얼굴만 화장하고 테이블보 뒤에 숨어 있다가, 공연이 시작되면 깜짝 등장을 하여 관객의 흥미를 불러일으키곤 했다.<sup>138)</sup>

이러한 화장과 급작스러운 등장 방식을 추자 예인들이 잇달아 모방하였고, 화장에 변화(특색)를 주기도 하였다. 이러한 '화장추자'의 공연 형식은 하남추자의 강창 예술 공연 형식(방식)을 거의 그대로 답습했지만, 얼굴에 분장하고 이를 효과적으로 관객에게 선보일 수 있는 방안을 찾는 점에서는 차이를 보였다.

이러한 차이는 두학근에 의해 더욱 확대되었다. 1949년 두학근은 한단(邯鄲)의 립장(臨漳) 곽소둔촌(郭小屯村) 공연에서 공지에서 하던 기존의 공연 방식으로 처음 무대로 바꾸는 변화를 감미했다. 그 때 공연된 작품은 <鋸大缸>이었다.<sup>139)</sup> 얼굴 분장을 주로 하는 단계에서 공연 장소의 무대화로 이어지는 부차적 변화를 확인할 수 있는 공연이라고 하겠다.

이후 단계는 심택추자회가 강창예술의 공연 형식을 중국 전통극의 형식

---

137) 中國戲曲誌全國委員會, 『中國戲曲誌·河北卷』, 앞의 책, 116면.

138) 中國戲曲誌全國委員會, 『中國戲曲誌·河北卷』, 앞의 책, 116면.

139) 中國戲曲誌全國委員會, 위의 책, 116면.

으로 변용하는 단계이다.<sup>140)</sup> 1951년대에 단수영(段秀英)은 두학근과 두염령(杜艷玲)의 제안을 받아들여, 여러 명의 예인을 모아 극단을 설립했다. 그리고 배우들에게 역할을 나누어 준 다음, 간단하게 화장을 하고 공연하기 시작했다. 가정희반(家庭戲班)으로 활동했던 백가(白家)와 라가(羅家)가 합세하여, 1952년 이 극단은 ‘민간분장추자극단(民間化裝墜子劇團)’으로 확대 변화된다. ‘민간분장추자극단’에는 무려 20여 명의 배우가 소속되어 있었기 때문에, 인물들의 역할(배역)을 ‘생단정추(生旦淨醜)’<sup>141)</sup>로 구분하고자 했다. 또한 검보(臉譜)의 화장술을 받아들이고 화려한 무대 의상을 입는 단계로 나아갔다.<sup>142)</sup> 이러한 분장추자 단계에서 들어서면서, 심택추자회의 기본 형태가 완성되었다고 할 수 있다.

1953년 ‘민간분장추자극단’은 하북의 ‘심택현’을 활동 중심으로 선정했으며, 심택현 정부의 지원을 받아 ‘심택현홍홍추자극단(深澤縣紅虹墜子劇團)’으로 개명하고 더욱 확대된 발전을 이루고자 했다. 공연 수단은 창념주타(唱念做打)<sup>143)</sup>로, 이전보다 명확하게 정리되었다. 음악의 반주는 희곡 장면 에 따라 문장(文場)과 무장(武場)으로 나눌 수 있는데,<sup>144)</sup> 경극, 평극, 방자

140) 강창예술의 특징은 구어(口語)로 고사를 서술하는 점에서 찾을 수 있고, 희곡예술의 특징은 가무(歌舞)로 고사를 연기하는 점에서 찾을 수 있다(蔡源莉·吳文科, 『中國曲藝史』, 文化藝術出版社, 1998, 2면). 강창예술인 하남추자가 한 명의 공연자가 3인칭으로 고사를 서술하는 공연 형태를 고수하고 있었다면, 심택추자회는 여러 명의 공연자가 극중 인물을 나누어 연기하는 공연 형태로 변용되기에 이른다.

141) 생단정추(生旦淨醜)는 4대 배역이라고 한다. ‘생역 [生角]’은 남자 역할로, 노생, 소생, 무생 등으로 구분된다. 반면 ‘단역 [旦角]’은 여자 역할이며, 노단, 화단, 도마단, 무단 등으로 나뉜다. ‘경역 [淨角]’은 성격이 용맹하고 강직하거나 거칠고 간사한 남자 배역을 가리키며, 백검, 흑검, 화검 등으로 나뉜다. ‘추역 [醜角]’은 어릿광대를 가리킨다.

142) 李艷良, 「深澤墜子的研究」, 앞의 논문, 4면.

143) 창념주타(唱念做打)란 가창(歌唱), 연기(表演), 낭백(念白), 무술(武打)을 가리킨다. 이것은 희곡 공연의 수단이고, 희곡에 기상의 기법과 장을 나눈 방법을 구체화한 것이다(陳先祥, 『戲曲表演淺談』, 上海文藝出版社, 1982, 15면).

144) 李艷良, 「深澤墜子的研究」, 앞의 논문, 31면.

노조(梆子老調) 등의 곡조를 대거 흡수하여 본연의 음악 반주에 결합하였다.<sup>145)</sup> 반주의 측면에서 보면, 추금(墜琴)<sup>146)</sup>을 중심으로 이호, 비파 등 현악기를 주로 사용하였고, 이와 동시에 단면고(單面鼓)를 중심으로 소라(小鑼), 제금 등 타악기도 병행하여 활용하였다. 또한 무대예의 측면에서 보면, 병졸(龍套), 악대, 배경, 미술 디자인(美工) 등을 분업하여, 무대미술의 역할과 효과를 강조하고자 했다. ‘홍홍추자극단’의 설립은 심택추자회의 독립적인 공연 예술을 어느 정도 완성한 단계로 볼 수 있다. 그러니까 이 시점에서 심택추자회는 본격적으로 정립되었다고 판단해도 무방할 것이다.

이 시기에 독자적 양식으로 정립된 심택추자회(심택현홍홍추자극단)는 1957년까지 변성기(변영기)를 구가했다. 본래 30 여 명이었던 극단 규모는 무려 80여 명의 배우들이 소속되어 활동하는 수준으로 격상되었고, 이에 따라 중국 각지로의 순회공연이 활발하게 이루어졌다.<sup>147)</sup>

당시 극단은 젊은 배우를 양성하여 극단의 발전과 계승의 기초를 마련하고자 했다. 관객들의 호응도 대단했다. 당시 민간에는 ‘이불을 팔아 추자를 보러가자 [賣了被子 看墜子]’라의 말이 유행할 정도로, ‘(심택)추자회’의 인기는 대단했다. 그러한 일례로 1955년 공연 상황을 꼽을 수 있다. 이 시기 극단은 ‘보정대무대(保定大舞臺)’에서 무려 45일 동안 공연하였는데, 이때 공연표가 전회 전석 매진되는 초유의 사태가 일어났다. 언론(신문)은 그 당시 공연 상황을 집중적으로 보도했을 뿐만 아니라 극단의 주요 배우 [段玉琴, 段玉榮, 羅素格, 羅淑梅] 들이 라디오(방송)에 출연하여 실제 녹

145) 曹湧波, 「我的家鄉墜子戲(上)」, 『대무대(大舞臺)』 2호, 대무대잡지사(大舞臺雜誌社), 2009, 93면.

146) 심택추자회의 추금은 원래 하남추자에 목관 추금을 동판 추금으로 바뀐다. 동판 추금의 소리가 더 낮고 묵직하다(李艷良, 「深澤墜子的研究」, 앞의 논문, 31면).

147) 동쪽에 제남(濟南), 덕주(德州), 서쪽에 태원(太原), 대동(大同), 남쪽에 한단(邯鄲), 남양(南陽), 정주(鄭州), 북쪽에 북경(北京), 천진(天津) 등지에 공연했다(李艷良, 「深澤墜子的研究」, 위의 논문, 5면).

음을 시행하기도 했다.<sup>148)</sup> 이 외에도 극단은 북경, 천진 등지에 공연하면서 심택추자회의 명성을 중국 전역에 알렸다. 그래서 다른 말로, 이 시기는 심택추자회의 황금기라고 할 수 있겠다.

그러나 1958년 하북성에 실행하던 ‘행정구역획분(行政區域劃分)’ 정책으로 심택현과 속록 [束鹿, 현 辛集], 진현 [晉縣, 현 晉州] 이 합쳐지면서, 형극과 경극을 중시하는 풍조가 일어나면서 상대적으로 심택추자회가 소외되는 불운이 찾아왔다. 극단의 배우들이 분산되었고 심택추자극단은 와해되었다. 비록 1960년 심택현이 다시 독립하여 1961년 심택추자회극단이 재조직되었으나, 1958년에 입은 격심한 타격의 여파를 무시할 수는 없었다. 심택추자극단 끝내 회복하지 못했고, 1967년 문화대혁명에 맞아 두 번째 해산되고 말았다.<sup>149)</sup>

문화대혁명이 종결된 이후부터 1980년대까지 심택추자극단은 본래 단원을 불러들였고 다시 공연을 시작했다. 우선, ‘전통적’ 대목을 회복하는 목적으로 <楊門女將>, <穆桂英掛帥>, <白羅衫>, <王清明投親>, <回龍傳> 등을 재공연했고, 아울러 <朝陽溝>, <村春風送喜>, <娶女婿> 등 현대희(現代戲)를 창작하여 무대에 올리고자 했다. 중국 순연도 재개하여, 1980년에 심택추자회극단은 각지를 순회 공연하였고 그 수입금으로 무려 8만 위안을 확보했다.<sup>150)</sup> 이러한 금액은 당시 시세로는 대단한 금액이었으므로, 당시 심택추자회가 인기가 상당했다는 간접적인 증거로 활용될 수 있겠다.

1990년대 심택추자극단은 다시 한 번 개명되어 ‘현택현문공단(深澤縣文工團)’로 변모하였다. 이 극단은 추자회를 공연하기도 하고 가무(歌舞)를 공연하기도 하는 다중적 목적을 지닌 단체였다.<sup>151)</sup> 하지만 개명과 개혁 이

148) 李艷良, 「深澤墜子的研究」, 앞의 논문, 6면.

149) 李艷良, 위의 논문, 5~8면.

150) 李艷良, 위의 논문, 7~8면.

151) 李艷良, 위의 논문, 8면.

후 당분간은 공연 정상화를 유지할 수 있었지만 점차 그 인기가 쇠락하여 단체 유지도 어려워졌다. 특히 TV, 영화, 대중음악 등의 신규 예술 장르가 대중에게 스며들면서, 상대적으로 전통적인 공연 예술에 대한 관심이 줄어들었기 때문이다. 하지만 심택추자극단(深澤墜子劇團)은 이러한 난황에도 불구하고 여전히 공연을 시행하고 있으며, 이를 통해 심택추자회의 명맥을 이어가고 있다.

## 나. 심택추자회의 현대적 변용 양상

### (1) 서구 드라마(drama) 구조의 수용과 접근

흔히 드라마의 영역에는 연극(공연)과 희곡이 모두 포함된다. 이러한 하위 장르(분류)가 배속될 수 있는 이유는 드라마(drama)의 어원(‘표현한다’)152)처럼 움직이거나 동작을 활용하는 예술 장르로서의 가능성이 두루 인정되기 때문이다. 그러니까 행동의 드라마(표현으로서의 공연)를 이루기 위해서는 극작가의 희곡 창작이 요구될 수밖에 없다. 이때 공연 대본으로서의 희곡을 어느 건축물의 설계 도면에 비유한다면, 연출은 그 건축 공사의 감독이며 배우들은 각 분야의 책임자이거나 숙련공에 해당한다. 최후로 건물이 완성되면, 그 건물을 구경하거나 활용하는 사람이 생겨나기 마련인데, 이러한 사람들을 흔히 관객이라고 부를 수 있다. 연극은 극작가와 연출가, 배우들의 말은 바 노력과 연기로 관객에게 보여주는 것이다.153)

신중국 성립 이후 중국의 제반 분야에서는 새로운 기상을 수용해야 한다는 전제가 적용되기 시작했다. 전술한 대로, 중국의 공연 예술 분야도 예

152) 드라마(drama)의 어원은 그리스어 ‘Dramenon(드라메논)’으로 ‘표현한다’. 혹은 ‘행동한다’의 의미를 지니고 있다.

153) 오스카 G. 브로케트, 김윤철 (역), 『연극개론』, 한신문화사, 1998, 3~27면.

외가 될 수 없었고, 이에 따라 적지 않은 새로운 도전에 직면해야 했다. 신태추자회는 중국 전통극과 서구 연극의 영향을 짙게 수용 접목하면서, 하남추자를 근간으로 새로운 극적 변화를 추구하는 시도를 시작했다.

다시 말하면 하남추자는 본래 강창 문학(예술)의 구술성을 강조하는 민간 공연 양식이었는데, 신태추자회로 변모하면서 서구적 연극 양식(가령 분장, 배역, 대본, 무대)을 가미한 연극(연행) 예술로 본격 변모하게 된 것이다. 그 구체적인 변화를 꼽아보면, 희곡 대본의 출연, 연극 무대의 활용, 인물 배역 개념의 탄생, 관객의 변모와 극장 구조의 체현 등이다. 많은 부분에서 서구 연극의 영향이 감지되지만, 그 중심에는 중국 전통 공연 예술의 내용(민족성과 대중성)이 자리 잡고 있었다. 특히 신태추자회는 하남추자에서 연원하였지만 발전 과정에서는 중국 경극을 대거 참고하여, 그 연기술을 계승하였으며, 여기에 서구의 극작법을 가미하여 새로운 융합 가능성을 확인시킨 장르라고 하겠다.

#### (가) 공연 대본의 생성

대본은 연극의 출발점이다. 그것은 또한 공연의 가장 일반적인 전제이기도 하다. 공연이 끝난 뒤에도 대본은 보통 수많은 제작의 기초가 될 수 있으므로, 대본 그 자체는 그 연극적 재현보다 영속적이며 독립된 문학작품으로 간주될 가능성도 지닌다. 즉 공연은 연행 예술에서 하나의 독립적인 활동임에 틀림없지만, 그 대본 역시 부차적인 요소만이 아니라, 독자적인 작품으로서의 위상을 지닌다고 하겠다.<sup>154)</sup>

전통 하남추자 단계에서는 대본이 부재했다. 더 정확하게 말하면 입에서 입으로 전해지고, 공연자와 전승자 사이에서 기억으로 매개되는 양식이 있었다. 대본이 없다가보다는 글자(문자)로 기록된 대본이 없었던 것이다. 그

---

154) 오스카 G. 브로케트, 김윤철 (역), 『연극개론』, 앞의 책, 28면.

이유는 다른 측면에서도 찾을 수 있다. 공연자들의 노래는 일정한 작가에 의해 확정적으로 창작된 노래가 아니라, 대부분 민간설화를 각색 응용하여 스스로 만들어낸 노래였다. 심지어 예인들이 노래하는 내용을 이후에 작가들이 자신들의 작품으로 별도 윤색하는 경우도 있어, 오히려 소설이나 대본 등이 구술 노래로부터 연유하는 사례로 낡고 있다. 현재 남아 있어 찾을 수 있는 과거 하남추자의 대본은 거의 작가 없이, 예인들이 구술로 정리된 대본에 속한다. 그래서 과거 하남추자의 대본을 찾는 작업은 불가능에 가깝다고 해야 한다.

또한 대본 작성을 위한 기본 조건도 열악하기 그지 없었다. 신중국 이전에는 공연자의 지식 부족, 사회 환경의 불안정, 예인들의 생활고로 인해 하남추자 대본 작성 작업이 무산되기 일췌였다. 하남추자 종사자는 대부분 농촌 지역민이었고, 그들에게 하남추자는 생계를 잇기 위한 수단이었다. 그들은 글자를 쓰는 것은 물론이고, 글자를 읽는 것조차도 쉽지 않은 형편이었다. 그 증거로 1949년 중국의 문맹률(文盲率)은 80%에 달하고 있다.<sup>155)</sup>

더구나 아편전쟁부터 하남성의 민중들은 여러 번의 시련을 겪은 바 있다. 서구 열강의 침입, 농촌 경제의 파괴, 자연 재해, 인위적 재해 등이 발생하여, 1937~1947년 사이의 약 10년 간 하남성에서만 620만 명이 사망했다. 해방을 맞이하기 이전에 하남성의 경제 수준은 붕괴 직전이었다.<sup>156)</sup> 이에, 공연자들은 생존조차도 보장할 수 없는 지경에 처했고, 하남추자의 예술성 도모와 문학성 가미(대본 창작과 기록)는 그 자체로 무리한 일이었다.

전통적인 교육 시스템은 도제 시스템을 따르고 있었다. 수련자(제자)는 한참 동안 공연자(스승) 곁에 머물며 해당 기예와 공연 노하우를 습득해야 했고, 스승의 허락을 받은 연후에야 독립하여 홀로 공연할 수 있었다. 이러

155) 費正清, 『劍橋中華人民共和國史』, 上海人民出版社, 1992.

156) 河南省經濟社會發展戰略規劃指導委員會, 『河南省情』 1章, 河南人民出版社, 1987.

한 도제 시스템 하에서는 스승으로부터 직접 배우기 때문에, 별도의 대본이 필요하지는 않았다. 이러한 교육 시스템에서는 자신이 무언가를 스스로 창작하는 작업보다는 스승을 모방하고 스승의 대본(구술)을 전수받아 자신의 특기를 붙여넣은 작업만으로도 소기의 성과를 거둘 수 있었다. 그래서 이러한 음악성에 대한 추구가 당시 하남추자를 기형적으로 발전시키는 원인이 되었다.<sup>157)</sup>

초기 심택추자회 역시 전통적인 하남추자처럼 공연 대본을 갖추고 있지 못했다. 초기 심택추자가 공연을 시작한 당시 공연자는 대부분 하남추자의 공연자이었다. 배우들은 공연 작품의 줄거리를 모두 숙지하고 있었기 때문에, 공연 전에 역할을 나누고 무대 위치만 확인하고 나면 바로 등장하는 방식으로 연기할 수 있었다. 중국에서는 이러한 방식을 ‘막표제(幕表制)’라고 불렀고,<sup>158)</sup> 한국에서는 일본(어) 연행 용어를 이용하여 ‘구찌다테’라고 지칭했다.<sup>159)</sup>

희곡에 영향을 미친 요인으로는 공연 내부 환경뿐만 아니라, 외부적 요인도 들 수 있다. 당시 정부는 희곡 개혁에 임하면서, ‘연극이 정치를 위해 봉사한’다는 목표를 내걸었다. 민주적이고 신진적인 사상을 선양하는 희곡을 제시하라고 지시했으며, 전통극의 공연을 금하고 오히려 현대극을 장려하도록 유도했다. 특히 문학대혁명 시기에 ‘모범극’ 8개만 공연할 수 있는 반면, 다른 극(작품)은 공연이 금지되었다.<sup>160)</sup>

---

157) 19세기 30~40년대 하남추자 예인들은 전국에 공연하고, 많은 유파도 생기고, 북경, 천치 등 대도시에 공연했다. 그 당시에 교청수, 동계지, 정옥란 등 명가들은 자기의 목소리에 맞춘 곡조를 삽입하여 새로운 곡조 유파를 창출했다.

158) 上海藝術研究所中國戲劇家協會, 『中國戲曲曲藝詞典』, 앞의 책, 86면.

159) 당시 연극은 소정된 각본이 없이 어느 정도 연극의 내용과 배역의 성격만 알아가지고 각자 요령껏 상대방에 응하는 이른바 구찌다테(口建)식이었다(서연호, 『한극 근대 희곡사』, 고려대출판부, 1994, 49면).

160) 惠雁冰, 「“革命樣板戲”研究」, 蘭州大學 博士學位論文, 2009, 14~28면.

이러한 공연계 대내외적 상황은 심택추자회 대본이 등장하는 결정적인 계기를 마련했다. 정부가 내건 목표와 지침을 수행하기 위해서, 심택 현정부(縣政府)는 학교의 음악 교사를 선택하여 심택추자회 현대극(대본 포함)을 창작하기 위해서 일련의 모색을 시도했다.

서구의 화극(話劇)은 일본 ‘신과극’의 영향을 받아, 1940년대 후기까지 중국 전역에서 유행한 바 있다. 신극(新劇)인 화극에서 민중의 현실 생활을 반영하는 방식은 정부뿐만 아니라 극계 관계자와 관객의 관심을 받았다.<sup>161)</sup> 많은 지식인들은 그 당시 사회 현실과 상황을 반영하는 사실적인 내용의 사건을 작품 내에 투영시키고자 하였다. 본래 사회 윤리에 관련되었던 고리타분한 내용을 삭제하는 반면, 개혁과 사상 전파를 위한 반항과 투쟁의 메시지를 반영하는 데에 주력했다.

심택추자회는 화극의 극작법을 대폭적으로 수용한 장르였다. 그래서 심택추자회의 대본은 현대회의 출현을 바탕으로 하는 데에 거부감이 없었으며, 극단은 극단 나름대로 공연 수입을 증가하기 위해서 당시 관객의 기호와 취향을 최대한 고려하는 작품을 시연하는 데에 인색하지 않았다. 이러한 대본 창작과 극단 운영의 관심사는 심택추자회의 현대적 변용을 자연스럽게 추동했고, 그 결과 심택추자회의 새로운 대본을 생성하는 결정적인 계기를 제공했다고 볼 수 있다.

#### (나) 무대지문의 등장

대본은 기본적으로 대사과 지문을 포함하기 마련이다. 예전 극작가들은 특정한 극장이나 전문 극단과의 충분한 토의 끝에 작품을 썼기 때문에 무대의 설명이나 지시문을 별도로 쓰지 않는 경우도 있었다. 그렇기 때문에, 전래의 고대극에서 지문을 찾아보기 어려운 경우도 흔했다. 그러나 현대의

---

161) 中國戲曲誌全國委員會, 『中國戲曲誌·河北卷』, 앞의 책, 705면.

극작가들은 공연 여부와 관련 없이 작품 창작을 하는 사례가 빈번하다. 그러니까 먼저 창작품(희곡)을 산출하고 이를 원하는 연출가가 선정되면, 공연 추진을 위해 극단과 극장을 순차적으로 대면하는 일련의 제작 과정도 나타났다. 이러한 경우에는 지문이 무엇보다 중요해진다.

지문이란 작품의 상황 전개상 작가가 독자를 비롯하여 배우 혹은 연출가에게 전하려는 지시 사항으로, 작가의 요구를 담은 직접적인 주문(Direction)이라고 할 수 있다. 지문에 포함되는 내용으로는 등장인물의 소개, 특정 인물에 대한 성격과 그 연원, 무대 상황, 극적 배경 설명, 배우의 등퇴장 지시, 세부적 연기에 관한 조언 등을 들 수 있다.<sup>162)</sup> 필요에 따라서는 연기나 연출에 필요한 구체적인 조언이 들어가기도 한다.

현대극 대본에서는 지문이 큰 비중을 차지하기도 한다. 반면 작가의 의도에 따라서는 필요한 부분에만 지문을 쓰는 사례도 있다. 어떠한 방식이든 간에, 지문은 무대 공연에 있어 관객과 연출가 그리고 배우에게 필요한 연극적 요소들과 관련된 정보를 담고 있으며, 이를 제공하는 말하기 요소의 총체를 가리킨다. 또한 희곡적 관점에서 본다면 독자에게 제공하는 간접적 문자 정보라고도 할 수 있다. 그래서 지문은 “작가가 독자에게 제공한 무대 지시문”과 “등장인물에게 제공하는 지문”으로 나누어질 여지를 지닌다.<sup>163)</sup>

전통 하남추자의 대본에는 지문이 존재하지 않았다. 하남추자는 ‘혼자만’의 공연 예술이라고 말하는데, 이러한 의미에는 극작가가 연출가이고 곧 출연자인 제작/연기 상황이 응축되어 있다. 극작가는 창작할 때 대사를 쓰

162) 미셸 프뤼네르, 김덕희 (역), 『연극텍스트의 분석』, 동문선, 2005, 27~33면.

163) 독자에게 제공하는 무대 지시문은 다시 ‘행동 지시문’과 장면 지시문으로 나누어진다. 즉, 행동 지시문은 극적 행동에 대한 요구 혹은 지시 사항이며, 장면 지시문은 장면의 전환과 연속 및 중단에 대한 요구 혹은 지시 사항이다(이홍우, 『희곡원론』, 월인, 2003, 168~170면).

지만 무대지시문을 별도로 쓸 필요는 없다고 할 수 있다. 극중 등장인물에 관한 내용은 전체적으로 공연자가 말(대사)로 설명할 수 있다. 그러니 공연자의 서술(대사)을 통해, 등장인물의 캐릭터와 동작은 관객의 머릿속에서 관념적 환각을 통해 자신만의 영상(관람)으로 재조정되고 있다.

<표 4> 같은 대목의 하남추자와 심택추자회

<p>남쪽에서 한 사람이 아버지를 사러 걸어온다. 이분이 누구냐고? 바로 친왕에 꿈에 그리던 황태자다.</p> <p>[...중략...]</p> <p>그는 아버지를 파는 소리를 듣다가 싸우는 소리도 들었다.</p> <p>왕화가 ‘희한하네, 아버지를 팔다니? 가봐야겠다.’</p> <p>[...중략...]</p> <p>왕화의 이야기는 일단 그만하고 이제 친왕을 이야기하자.</p>	<p>[ 2막 전, 주정화(周廷華) 상사결(尙士傑) 등장 ]</p> <p>[...중략...]</p> <p>[둘이 퇴장하려고 할 때 얼큰하게 취한 왕화 등장]</p> <p><b>주정화</b> 왕화, 왜 이래?  <b>왕 화</b> 좀 마셨어.  <b>상사결</b> 생선 다 팔았어?  <b>왕 화</b> 응, 다 팔았다.  <b>주정화</b> 얼마나 벌었어?  <b>왕 화</b> 열 냥.  <b>주 · 상</b> (슬그머니 웃다) 딱 좋네.  <b>상사결</b> 왕화아! 오늘 장사가 괜찮네, 이왕 소주(蘇州)에 왔으니까 물건을 좀 들고 돌아가지 않을래?  <p>[...중략...]</p> </p>
<p>從正南方叭叭叭有一人,買爹到這邊.</p> <p>有人說來這個人是誰,就是老王爺朝思暮想的皇太子.有嘍說,妳不是說狄太後生勒個肉蛋撈江裏啦?</p> <p>他怎麼又活啦?</p> <p>[...중략...]</p> <p>他聽有咗喚賣爹嘍 又有人咗</p>	<p>[왕화가 조덕방을 업고 퇴장, 폐막]</p> <p>【二幕前, 周廷華 尙士傑上】</p> <p>[...중략...]</p> <p>【兩人欲下, 王花酒氣熏熏地上】</p> <p>周廷華 王花, 怎麼啦?          王 花 又喝了二兩.          尙士傑 妳那魚賣完了沒有哇?          王 花 完了.          周廷華 賣了多少銀子啊?</p>

喚喊打 王花一聽,稀罕,賣爹嘞,那我得 去瞧 […중략…] 不說王華,單說老王爺	王 花 紋銀十兩. 周·尙 (竊笑) 正好。 尙士傑 我說王花呀! 今天買賣不錯, 來到 蘇州, 不想捎點什麼東西回去嗎? […중략…] [王花背起趙德芳下. 幕閉]
<b>【좌 : 하남추자 &lt;回龍傳&gt;】</b> (연출: 吳宗儉, 동영상 필사)164)	<b>【우 : 심택추자회 &lt;回龍傳&gt;】</b> 165)

위의 인용문에서 좌측 인용문은 하남추자 <回龍傳>166)이고 우측 인용문은 동일 내용을 다루고 있는 심택추자회 대본 <回龍傳>이다. 구체적으로 그 내용을 설명하자면, 왕화가 처음 등장하는 대목이라고 할 수 있다. 좌측 대본 대부분은 3인칭으로 강술되었고, 간헐적으로 1인칭 시점 서술이 드러나고 있다.

친왕이 변화가에서 자신의 몸을 팔고자 할 때, 주인공 왕화가 등장한다. 왕화는 친왕이 잃어버린 아들로 설정된 인물이다. 그 때 잃어버렸던 아들이다. 이때 “남쪽에서 한 사람이 걸어온다.”라는 지문은 왕화의 등장을 가리키고 있다. “왕화의 이야기는 일단 그만하고 이제 친왕을 이야기하자”라

164) <回龍傳>第一集, 演唱: 吳宗儉; <http://www.chuiyue.com/eg/25783/player-0-14.html>

165) 紀書強, 『深澤墜子戲劇作選』 1輯, 深澤墜子劇團, 14~18면.

166) 심택추자회 <回龍傳>은 <王華買父>라고도 불린다. <回龍傳>은 원래 산둥 예술가 노성규(盧勝奎)가 산둥 평서(評書)를 산둥 방자희(梆子戲)로 각색한 희곡이다. 그 이후에 예극(豫劇), 여극(呂劇) 등 전통극으로 변모 발전하였을 뿐만 아니라 곡극(曲劇), 하남墜子, 월조(越調), 하락대고(河洛大鼓) 등으로 개작된다. 하남추자의 <回龍傳> 대본은 아직 발굴/발견되지 못한 상태이지만, 다행히 하남추자 대가 오종검(吳宗儉) 부른 동영상 이 존재하기에, 이 동영상을 발췌하여 대본 형식으로 재구성하였다. 심택추자회에서 전통극 레퍼토리는 민중들에게 큰 인기를 끈 레퍼토리에 해당한다. <回龍傳>, <王清明投親>, <包公出世>, <王莽趕劉秀> 등은 심택추자회극단이 가장 많이 공연하는 레퍼토리에 해당한다. <回龍傳>은 1950년대 초에 창작된 작품으로, 수십 년 동안 꾸준히 공연 해왔으며, 1980년대 조용파는 이 작품을 다시 정리한 바 있다(紀書強, 위의 책, 1면).

는 말은 왕화의 퇴장을 시사한다고 하겠다.

우측 심택추자회 대본에서는, 우선 지문이 기술되어 있다. 배우는 지문을 통해 등장 시점을 알 수 있으며, 등장 당시 상황을 짐작할 수 있다. 이러한 지문에 따라 주정화(周廷華)와 상사걸(尙士傑)을 담당한 배우는 무대에서 자신의 연기 상황을 참작할 수 있다.

또한 우측 대본에서는 관객에게 직접 강술하는 대목이 없다. 주로 인물간의 대화를 통해 상황을 전달하고 있으며, 각 배역들은 관객이 아닌 상대역과의 의사소통에 주력함으로써, 이를 바라보는 독자(관객)가 관련 상황을 납득할 수 있게 된다. 왕화와 주정화 그리고 상사걸의 대화를 보면, 왕화는 물고기를 팔러왔다가 술을 마시게 되고, 마침 수입 열 냥(十兩)이 있어, 물건(노인)을 그 가격으로 사들인다. 주정화와 상사걸은 왕화가 열량의 돈이 있어서 노인 사는 가격과 일치한다고 좋아하고 있다.

이러한 상황 전개는 한 사람의 구술 혹은 강창에 의해 전달되지 않는다. 각자의 배역을 맡은 주정화, 상사걸이 등장하고, 왕화와 대화를 통해 일련의 상황을 조성하고 관련 사건을 전개하고 있다.

한편 심택추자회에서 왕화의 등장과 퇴장은 모두 지문을 지시되고 있다. 술을 마신 후 취한 모습으로 등장하고, 마지막으로 ‘조덕방을 업고’ 퇴장하는 일련의 연기가 대본으로 지시되고 있는 셈이다. 이러한 지시 방식은 지문이 갖추어야 할 무대 내적 정보의 발현이라는 측면에서 주목되지 않을 수 없다.

하남추자의 공연 공간은 특별한 제약이 없었고, 무대 배경 역시 별도로 요구 사항이 없었다. 공연 시 무대에 동일한 배경색의 커튼을 설치하고 이를 공연 내내 유지한다. 그 이유는 하남추자 공연에 필요한 극공간의 변화 무쌍함과도 관련이 깊다. 시간적 격차나 비약도 빈번하게 일어나서, 이러한 시간적 배경에 따른 공간의 전이도 다양하게 나타난다.

위의 대본을 예로 들어 본다면, 이전 장면에서는 궁중에서 조덕방에 대해 이야기를 하고 있는 사건이 전개되었다가, 그 다음 장면에서 조덕방이 소주(蘇州)로 왕화를 찾으러 오는 사건이 펼쳐진다. 무대의 물리적 배경은 이러한 내용상의 공간 변화를 일일이 수용하지 않고, 이를 무시간적 공통 배경으로 처리하고자 한다. 즉 단일한 물리적 공간 내에 환각의 공간을 상상력으로 축조하는 셈이다. 이러한 무대 활용법은 비단 하남추자나 중국의 강창문학에서만 나타나는 특징은 아니지만, 전통적인 공연 예술에서는 주요한 특징으로 언급될 수 있는 상황이다. 하지만 심택추자회에서 들어서면, 이러한 무시간적 공통 배경으로서의 공간은 점차 사라지고, 각장과 사건에 맞는 배경을 갖추려는 모색이 대두하기 시작한다.

한편 무대 소도구도 이러한 연극적 환각(illusion)을 구현하는 방향으로 변모한다. 소위하남추자에서 전통적으로 사용되는 무대 소도구는 나무판(簡板)인뿐이었다. 공연자들은 이 나무판을 타악기로 사용하기도 하고 간혹 소지품으로 활용하기도 했다. 하지만 점차 무대 소도구는 무대 전환 방식에도 활용되어, 공연자들의 임기응변에 따라서는 시공간적 이동의 신호가 되기도 했다.

#### (다) 플롯의 기능 변화

플롯은 기본 단위가 되는 ‘사건(incident)’을 ‘배열(arrangement)하는(연는) 방식’을 가리키는 문예 개념이거나 그 결과물을 지칭한다. 플롯은 한 희곡을 전체적으로 아우르는 중심 구조이기도 하다.<sup>167)</sup> 여러 실들이 어떻게 교직되느냐에 따라 직물의 모양과 무늬가 결정되는 것처럼, 플롯 역시 다양한 요소(화소와 모티프)의 배열에 의해 전체적인 구조가 달라지기 마련이다. 러시아 형식주의자들에 따르면 플롯은 시각적으로 청각적으로 제

167) 오스카 G. 브로케트, 김윤철 (역), 『연극개론』, 앞의 책, 36면.

시한 사건들이며, 이와 혼히 분별하기를 원하는 스토리는 이를 바탕으로 관객들이 사건을 이러한 순서대로 그리고 인과율에 따라 머릿속에서 재구성한 추후의 산물이라고 하겠다.<sup>168)</sup>

하남추자 공연자는 공연 장소, 공연 현장과 관객에 따라 임의적으로 관련 사건을 열거하곤 한다. 반면 심택추자회는 주인공을 주역으로 삼아, 해당 인물의 활동과 움직임에 따라 사건을 재구성하고 재배열한다. 그래서 심택추자회는 복잡한 하남추자 플롯에서 집중적으로 선택된 주제에 따라 관련 이야기를 발췌하고 서사의 빈틈을 채워 극적 활동을 통해 이를 재조직하는 과정을 거칠 수밖에 없다. 이러한 서사적 틈새를 채우는 과정은 서사적 추론에 해당한다.<sup>169)</sup>

그래서 심택추자회와 하남추자는 도입, 전개, 절정, 결말에서 흡사한 대목(사건 전제)을 보임에도 불구하고, 전체적이고 원용적인 측면에서 플롯의 기능은 달라지지 않을 수 없다. 하남추자는 이야기를 서술(강술)하는 것에 목적을 두는 반면, 심택추자회는 정교한 플롯을 만들고 이에 따라 공연을 연출하려는 목적까지 아우르기 때문이다.

이와 관련하여 강산월(江山月)은 강창예술과 중국 전통극의 차이점을 다음처럼 설명했다.

희곡(戲曲) 예술 공연은 배우가 1인칭 신분으로 대본 내용에 규정된 상황을 연기하는 것이다. 그러나 강창예술은 주요 배우가 3인칭의 객관적인 신분이거나 객관적인 말투로 강창문학의 내용을 서술한 것이거나 모방한 대언이다. 연기에 중점을 두거나 추구하는 것은 유사한 모방이고, 일인다각의 특징을 가지고 있다.

戲曲藝術的表演，主要是一種由演員以第一人稱的身份，按照腳本內容所規定的情

168) 김용수, 『드라마 분석 방법론』, 집문당, 2015, 89~91면.

169) 오탁번 · 이남호, 『서사문학의 이해』, 고려대학교 출판부, 1999, 8면.

境的扮演，而曲藝藝術的表演卻主要是一種演員以第三人稱的客觀身份，或客觀口吻，對於其曲藝文學內容所進行的一種敘表，或摹擬性的代言。其表演所註重和講究的是神似性的學仿與摹擬，具有‘一人多角’的特點。<sup>170)</sup>

인용문은 하남추자와 심택추자회의 기본적인 차이를 지적하고 있다. 개량 이전 하남추자의 배우는 혼자 자유롭게 연기할 수 있었기 때문에, 등장인물과 사건 개요에 관한 설명을 스스로 할 수 있었다. 또 1인 공연자 본인의 의지에 따라 상세하게 덧붙일 수 있었기 때문에 플롯을 확정해야 할 부담도 별도로 부여되지 않았다. 즉, 무대에 나타나는 등장인물의 형상, 등장 방식, 연기와 행동을 직접 보여줄 수 없기 때문에, 공연자의 입(서술)을 통해 설명 방식으로 전달해야 했다. 다시 말하면 심택추자회 무대에 제시되는 극적 내용은 하남추자에서는 공연자(창자)의 강술을 통해서만 전달되는 제약을 받게 된다. 그래서 하남추자의 플롯은 이야기를 서술하기 위한 준비에 치중하는 셈이다.

또한 하남추자의 공연자들은 “순서대로 서술함 [正敘], 거꾸로 서술함 [倒敘], 삽입으로 서술함 [挿敘], 보충으로 서술함 [補敘]” 등 여러 가지의 방식으로 서술할 수 있었다. 이러한 방식은 극적 충돌(갈등)을 시각적으로 지원할 수 없기 때문에, 관객들에게 더욱 구체적으로 설명해야 할 의무를 지게 된다. 이 과정에서 새로운 요소를 삽입하여, 관객들이 지루하지 않도록 조율해야 할 책임도 잔존했다. 하남추자는 이야기의 ‘도입(起) 전개(乘) 절정(轉) 결말(합)’을 모두 언급해야 했는데, 이 과정에서 긴요하지 않는 장면도 생략할 수 없었다. 나중에 발생하는(서술한) 장면과 단락을 이룰 수 있기 때문이다.

극화된 심택추자회의 플롯은 하남추자와 달리 서술(강술)하기 위한 것

---

170) 江山月, 「曲藝美學特征探微」, 『文藝研究』 3號, 人民文學出版社, 1992, 85면.

이 아니라 등장인물뿐만 아니라 사건을 무대에서 연출하기 위한 용도로 변모했다. 심택추자회에서는 분리된 배역을 한 배우가 담당하기 때문에, 배역을 맡은 배우들은 자신의 인물만 무대에서 형상화할 수 있다. 이러한 배역 분할은 플롯을 강술하는 도구가 아니라, 배역을 맡아 연기하는 지침으로 바꾸어 놓았다.

심택추자회에서 배우의 역할이 분할되면서 무대 시공간의 제한도 강하게 작용한다. 배우가 출현하는 장면이 별도로 마련되어야 하기 때문에, 극의 구조는 직선적으로 변모한다. 또한 마련된 장면마다<sup>171)</sup>에 등장인물이 집결하고 갈등의 첨예화 된 충돌이 생겨나면서 시각적 관람 효과가 상승했다. 제한된 공간과 시간에 의한 장면, 그리고 그 안에서 연기하는 실체로서의 배역(배우)과 그 충돌은 전반적으로 관객들에게 시각적 자극을 제고시키고 카타르시스의 효과를 증폭시키는 효과를 가져왔다. 플롯이 가져온 효과라고 볼 수 있다.

## (2) 사실(성) 재현을 위한 현대희(現代戲)의 접목

심택추자회는 공연 내용을 보면, 크게 ‘전통희’와 ‘현대희’로 대분된다. 이중 심택추자회의 현대희는 중국 정치의 영향을 받아서, 상대적으로 전통희보다 사실성을 강조하는 성향이 농후하다. 특히 심택추자회는 중국 전통극의 정식화(程式化), 허의화(虛擬化), 가정화(假定化)를 수용하여 그 양식적 정립을 이루었다. 동시에 현대극 개념에서 사실주의적 성향을 반영하는 화극(話劇)의 영향도 수용하여, 리얼리즘 연극의 개념과 특징도 아우른 흔적이 있다.

171) 장면은 작은 단위이긴 하지만 극이 도입되고, 전개되다 사건이 결론이 나는, 나름대로 하나의 완결된 덩어리를 형성한다. 한 장면 내에서는 배역의 행동이 지속적으로 연결되고 공간이 변하지 않는 특징을 지닌다(김미혜, 『대본분석』, 연극과 인간, 2008, 83~85면). 연극사적으로 프랑스의 신고전주의 시대에 장면 구분을 귀해 사용되던 ‘프렌치 씬(french scenes)’은 인물들의 등·퇴장을 기준으로 장면을 나눈다.

일반적으로 중국 고전희곡은 정식화(程式化), 허의화(虛擬化), 가정화(假定化)를 양식적 바탕으로 삼은 경우가 빈번해서, 소위 말하는 리얼리즘의 경향을 지니고 있지 않다고 여기는 사람도 적지 않다. 그러나 심택추자회는 이러한 속단과 편견을 깨고 있으며, 이를 위해서 현대회가 공연되는 무대에서 사실성을 재현하는 작업에 역점을 두곤 했다.

(가) 표현수단을 통한 생활 재현(再現)

심택추자회는 하남추자를 분창의 형식으로 나누었기 때문에, 그 결과 1인칭 대언체로 변형되었다. 하남추자는 1인칭으로 언술로 등장인물의 상황(내면)을 무대에 표현하기도 했지만, 주로 3인칭으로 이야기(서사)를 서술(강술)하는 공연 형식을 따랐다. 변형된 심택추자회에서는 배우가 남녀 상관없이 역할을 맡으며, 그 역할로 무대에 등장하고 또 그 역할을 통해 ‘희로애락’의 정서를 표현해야 비로소 관람자들에게 감동을 전할 수 있다고 믿어졌다.<sup>172)</sup>

심택추자회의 배우들은 하남추자에 묘사했던 인물들을 무대에서 진실하게 재현한다. 이러한 재현 방식은 현신설법(現身說法)<sup>173)</sup>이라는 개념으로 정리된다. 그러니까 희곡(戲曲) 상의 배우들이 극중 인물로 무대에 등장하는 것을 현신(現身)이라고 하고, 무대에서 노래와 무용과 이야기를 활용하여 고사를 연기하는 것을 설법(說法)이라고 한다. 현신설법(現身說法)은 무대에 극중 인물이 등장하여 고사를 연기하는 방식으로서의 공연/연기 메소드를 일컫는다고 하겠다. 이러한 현신설법(現身說法)은 극중 인물을 무대에서 재현하기 위해서 필요한 방식과 개념을 함축하고 있다고 하겠다.

중국 전통극은 이야기(서사)와 노래와 동작을 모두 정식화<sup>174)</sup>하여 일정

172) 凡男女角色, 既汝何等人, 即當作何等人自居. 喜、怒、哀、樂、離、合、悲、歡, 皆須出于己衷, 則能使看者觸目動情(黃幡綽, 『梨園擷英』, 『梨園原』, 東方出版中心, 1999, 121면).

173) 盧昌五, 「說法現身+現身說法」, 『曲藝』 7期, 曲藝雜誌社, 2013, 32~37면.

한 격식(틀)을 만든 바 있다. 여기서 정식(程式)은 중국 희곡 표현 형식에서 요구하는 기본적인 틀을 일컫는다. 배우들은 무대에서 시행하는 모든 행동을 이 틀에 맞추어야 한다. 그래서 이러한 격식으로서의 틀은 배우의 연기를 체계적으로 정리하는 효과를 가져 오지만, 반면 자유로운 영감과 창조로서 배우의 연기를 제한하는 한계를 가지고 있기 도하다. 중국의 예술인들은 이러한 틀의 제한 문제를 해결하는 것이 전통극의 현대화 방안에서 무엇보다 중요한 문제라고 생각했다.

심택추자회는 전통 희곡의 규격화된 연기 틀을 타파하기 위해 리얼리즘의 영향을 적극 수용했고 일상의 삶을 무대에 올리는 일에 주저하지 않았다. 단막극 <船過鬼愁潭><sup>175)</sup>에서도 이러한 재현 양상이 나타난다. 그 결과 교육 수준은 낮지만 돈 많은 여자, 이기적인 국가 간부, 사랑하는 여자를 구하기 위해 죄를 저지른 청년 등 소인물들이 주인공으로 무대에 오를 수 있었다.<sup>176)</sup>

현대화된 심택추자회에서는 관객들이 이해하기 어려운 ‘희문(戲文)’을 완전히 제거하여 ‘백화문(白話文)’을 사용하고자 했다. 특히 대화 상황이나 독백 상황에서, 일상어로 동시대의 생활상을 재현하는 데에 주력했다. 그러나 창사에서는 압운의 미학을 파괴하지 않았고 다만 관객들이 이해할 수 있는 것을 골라 사용하는 것으로 그 현대화를 조절했다.

174) ‘정식’이란 현실 생활 중 동작, 언어 등을 가공하고 다듬는 과정에서 과장과 미화를 거쳐 형성된 규범성의 의미를 가지고 있는 표현 형식을 말한다. 정식은 본래 허의와 박자의 특징을 포함하고 있다. 희곡 음악, 각색 행당, 표현 동작, 무대 배치, 연원 화장 등 모든 부분에 있어 정식화의 특징을 가지고 있다. 중국 고대 희곡은 정식화의 희극이다 (徐振貴, 『中國古代戲劇統論』, 山東教育出版社, 1997, 93면).

175) 현대 단막극 <船過鬼愁潭>는 1998년 심택추자극단이 공연한 작품이다. 여기서 ‘귀수담(鬼愁潭)’은 배가 지나가는 강을 가리킨다.

176) 이 작품에 대한 분석은 다음의 논문에서 시행한 바 있으며, 선행 연구 결과를 적극 반영하여 해당 분석을 시행했다(왕혜려, 「심택추자회 양식의 현대적 변용에 관한 연구 -<船過鬼愁潭>를 중심으로」, 『인문사회연구』 17권 4호, 부경대학교 인문사회과학연구소, 2016).

이러한 동시대성의 강조 사례를 대화 장면을 꼽을 수 있다. 심택추자회는 관객에게 친근감을 주기 위해 일상생활의 언어를 대량 사용한다. 심지어 인물을 더 생생히 창조하기 위해 사투리 사용도 배제하지 않았다.<sup>177)</sup>

**돈 많은 여자** (천진(天津) 말투로 사공에게) 어이! 할배, 이 배 언제 출발해? (사공이 침울한 표정을 짓고 대답을 안 하다)  
 쳇! 푼돈인데 뭐 그렇게 열심히 세냐? 내가 묻고 있잖아!

**사공** (돈주머니를 땅바닥에 세게 매치며) 왜 소리를 질러? 돈이 많으면 날 좀 도와줘!

**돈 많은 여자** 어이! 너, 너……

**군인** (하남(河南)의 말투로 돈 많은 여자에게) 동지(同誌), 내가 일부러 당신을 꾸지람하는 것이 아니라, 당신이 꽃을 꺾은 것을 왜 인정하지 못 해?

[…중략…]

**장님** (당산(唐山)의 말투로) 운명은 이미 하늘에 정해져 있어서 조금이라도 사람이 마음대로 하면 안 돼요. 믿거나 말거나 당신 자신에게 달렸어요. 그러나 당신이 안 믿으면 안 돼요. 어르신, 형수님들, 점을 치세요.

**款大姐** (對船老大, 操天津口音) 餵! 老頭兒, 這船嘛時候開呀?

(船老大陰沈臉不理) 害! 那麼幾個小錢兒數嘛呢? 我在問妳哪!

**船老大** (猛得將錢袋摔在地上) 叫喚啥? 錢多給贊助點兒!

**款大姐** 嘿! 妳、妳……

**大兵** (對款大姐, 操河南口音) 同誌, 不是俺要批評妳, 明明妳折花了, 咋還不叫說哩?

[…省略…]

177) 왕혜려, 「심택추자회 양식의 현대적 변용에 관한 연구」, 앞의 논문, 346면.

瞎 子 (操唐山口音) 人命由天定, 半點兒不由人, 信不信在妳, 可也有不由妳不信, 老爺子, 大嫂子, 來算個卦吧<sup>178)</sup>

위의 대사를 살펴보면, 심택추자희는 등장인물을 사실적으로 표현하기 위해, 일상 현실 속 인물의 분장, 자세 등의 생활 습관을 따라하고 있음을 알 수 있다. 심지어 인물들의 고유 말투도 그대로 재현하고자 한다. 첫 번째 손님인 돈 많은 여자는 ‘천진 말투’를 사용하고 있고, 두 번째 손님인 군인은 ‘하남 말투’를 사용하고 있으며, 세 번째 손님인 장님은 ‘당산 말투’를 사용하고 있다. 이러한 인물과 사투리 구성은 각지에서 몰려든 관광객의 모습과 그 성향을 보여주고 있으며, 아울러 손님들의 신분을 드러내는 역할도 수행하고 있다.

특히 말투를 통해, 손님의 성격이 분명하게 제시된다. 돈 많은 여자는 오만한 태도로 ‘푼돈인데 뭘 그렇게 열심히 세?’라고 말하고 있다. 이러한 말투는 이 여자가 남을 부리는 신분임을 보여준다. 한편 정직한 군인은 ‘내가 일부러 당신을 꾸지람하는 것이 아니라 당신이 꽃을 꺾은 것을 왜 인정하지 못 해?’고 말하며, 자신의 결백과 양해를 구하는 심성을 보여준다. 마지막으로 점을 치는 장님은 ‘운명은 이미 하늘에 정해져 있어서 사람이 마음대로 하면 안 돼요.’라는 말로 수동적이고 체념적인 그의 내면 풍경을 드러내고 있다. 이러한 말투에는 각자의 생활관, 세계관, 그리고 가치관이 포함되어 있으며, 거꾸로 말하면 이러한 말투를 통해 그들의 오만/정직/체념적 태도가 묻어나오도록 형상화되어 있다. 결국 푼돈을 경시하고 있는 돈 많은 여자, 야만적인 행동에 대해 비판을 가하는 군인, 자신의 이익을 위해서만 영업을 이어가는 장님 이미지가 대사를 통해 관객에게 전달될 수 있었던 셈이다.<sup>179)</sup>

178) 紀書強, 『深澤墜子戲劇作選』 2 輯, 深澤墜子劇團, 2010, 821면.

한편 <船過鬼愁潭>의 공간적 배경은 강에 설치된 나루이기 때문에, 사람들이 강을 건너는 설정을 통해 다양한 인물들이 모일 수 있는 공간을 적극적으로 점유할 수 있었다. 본래 나루는 다종다양한 사람이 경유하는 장소이므로, 여러 지역(지방) 사람들이 등장한 현상에 대해 합리적 이유를 마련한다. 현실의 사회에 존재하고 있는 돈만 보고 교양이 부족한 사람과 정직한 화신인 군인이 자연스럽게 무대에 오를 수 있었다. 그리고 이들의 대립을 통해 중국 사회에서 실제로 펼쳐지는 대립을 관객에게 보여줄 수 있었다. 또한 중국 90년대 농촌에서 장님이 행인들을 대상으로 점치는 장면을 재현할 수 있는 여지도 확보했다. 더구나 점치는 장면을 비판하여, 90년대 중국에서 봉건적 미신을 합리적 과학으로 대체하려는 정치적 신념을 반영할 수 있었다.

한편 심택추자회는 현실적인 인물을 재현할 뿐만 아니라 무대 효과의 측면에서도 진실한 성향을 추가하고자 했다. 특히 심택추자회는 내적인 측면과 외적인 측면을 결부시켜 통합적인 효과를 이루기를 원하고 있다. 여기서 심택추자회의 ‘형신겸비(形神兼備)’의 연기 미학을 살펴볼 필요가 있다.

사전적인 의미에서, ‘형신겸비(形神兼備)’는 형사(形似)와 신사(神似)를 겸비해야 한다는 뜻이다. 형사는 공연자가 극중 인물의 분장, 말, 행동이 형상화되는 미학이다. 신사는 극중 인물의 주조(主調)와 성격 특징을 파악하고 인물의 내면세계와 미묘한 심리 변화를 파악하는 미학이다.<sup>180)</sup> 이러한 형신겸비의 연기 미학은 심택추자회의 무대(공연)에 사실적 부분과 상상의 부분을 공존하도록 유도한다. 심택추자회 무대는 사물의 내적인 ‘운치’를 포착하여 적용하는 동시에, 외면적 생활 양태를 그대로 모방하여 반

179) 왕혜려, 「심택추자회 양식의 현대적 변용에 관한 연구」, 앞의 논문, 346~347면.

180) 韓江華, 「淺談戲曲表演中的神似與形似之我見」, 『劇影月報』 2號, 劇影月報雜誌社, 2006, 72~73면.

영한 결과물이기도 하다. 극중 인물에 대한 행동과 외모 등도 최대한 현실감 있도록 재현하기 위해 다양한 모색을 강구한 결과이다.<sup>181)</sup>

[노래 중: 장님은 한 손으로 죽간을 들고 길을 탐색하면서, 다른 한 손으로 가슴에 달고 있는 징을 의식적으로 치면서 유유히 등장한다. 가끔 춤추는 무희들과 부딪치고 더듬거리며 꽃나무 사이를 뚫고 지나갔다.]

[歌聲中, 瞎子一手用竹竿點地探路, 一手下意識地敲打着掛在胸前的小銅鑼悠然上場。他不時地撞在一個個舞蹈隊員的身上, 摸摸索索地在花樹間走着。] <sup>182)</sup>

인용문에서 장님은 최초 등장하고 있다. 걸을 때 죽간으로 길의 장애물을 탐색하면서 걷는 모습은 앞을 볼 수 없는 장님의 특징을 선명하게 보여주고 있다. 또한 징을 치며 여유롭게 등장하는 모습으로 손님을 찾는 행동도 맹인들의 일상적인 걸음걸이를 재현하고 있다. 무대에 비록 살아 있는 꽃나무가 들어서지는 않았지만, 나무로 분장하는 사람들이 서서 그 효과를 자아내고자 했다. 장님은 더듬거리며 길을 건다가 장애물(나무로 위장한 인물)에 부딪치지 않을 수 없고 그렇게 고생한 끝에 간신히 그 길을 빠져나올 수 있다. 이러한 장면과 그 안의 인물(연기)은 관객의 상상과 현실적 표현이 융합되어 독립적 인물의 모습으로 재현된다고 하겠다.

[멀리 실루엣 중: 사공이 나무배를 저어 천천히 온다. 그는 노를 내려놓고, 밧줄을 묶었다. 다음에 술 주전자를 꺼내 몇 잔 들이키며, 허리에 있는 돈주머니를 떼고, 뱃전으로 내려왔다.]

[遠處剪影中: 船老大撐着木船緩緩而來。他放下長篙, 拴好纜繩。掏出酒壺灌下幾口老酒, 又扯下掖在腰間的錢袋子, 走下舷板。] <sup>183)</sup>

181) 왕혜려, 「심택추자회 양식의 현대적 변용에 관한 연구」, 앞의 논문, 347면.

182) 紀書強, 『深澤墜子戲劇作選』 2 輯, 앞의 책, 820면.

위의 인용문에서는 사공은 배를 저어 기슭에 도착한 장면을 다루고 있다. 사공은 먼저 노를 내려놓고, 밧줄을 묶어 배를 고정시켰다. 그 다음에 힘든 일을 끝낸 대가로, 주전자를 꺼내 술을 조금 마시면서 지친 자신을 위로했다. 그리고 마지막 뱃전에서 내리기 전에 당일 수입이 담겨 있는 돈 주머니를 다시 확인했다. 이러한 일련의 동작은 나루터지기가 보여줄 법한 사실적인 모습을 재현하고 있다.

심택추자회 무대에서 일상 언어와 실제 동작으로 현실과 일상 속 인물의 성격과 특징을 드러내고자 한다. 특히 현대회에서는 고대의 영웅이 아닌 일상의 인물을 주인공으로 삼으려 하기 때문에, 이러한 사실성(재현)은 더욱 강조되기 마련이다. 무대에서 배우의 연기로 생활을 재현할 뿐만 아니라, 무대 장치 자체도 사실성을 제고하는 주요한 장치가 된다.

#### (나) 사실성을 강조한 무대 효과

심택추자회는 무대 배경을 최대한 사실적으로 재현하기 위해 여러 측면에 연극적 환각(illusion)을 추구하고자 했다. 특히 새롭게 적용되는 액자형 무대는 관객이 집중하는 공간을 창출하기에 적합했다. 따라서 이러한 무대에서의 공연 효과는 심택추자의 공연 중에 탁월한 주목을 이끌어낸다. 이를 위해, 심택추자회 현대회의 무대 공간은 전통적인 ‘일탁이의(一桌兩椅)’라는 소박한 무대 배치를 탈피하고자 했다. 그리고 리얼리즘 연극의 일루전 개념을 도입하고자 했다.

중국 전통극 공연에서 무대 배경은 대부분 무시간적 배경에 의거하고 있다. 구체적인 시공간을 배경으로 설정하기보다는, 대사와 가사를 통해 시공간의 특성을 표현하는 데에 익숙한 편이었다.<sup>184)</sup> 그 이유는 공연자들이

183) 紀書強, 『深澤隆子戲劇作選』 2 輯, 앞의 책, 821면.

관객들로 하여금 극의 진행에 보다 집중하고, 공연 외적 요소에 신경 쓰지 않도록 배려하기 위해서였다. 그러니까 무대 연기를 중심으로 극적 시공간을 구현할 뿐, 장면 전환이나 무대 배경을 위한 장치를 별도로 마련하지는 않았다고 해야 한다.

심택추자회는 중국 전통극의 관습에서 탈피하고자 했다. 이를 위해서는 현실적인 무대 배경을 재현하고, 도구 등을 채택하여 적극적으로 활용해야 했다. 관객들의 변화도 필요했다. 관객들은 목전의 공연자가 연기하고 있다는 기본 전제를 망각하고, 실제 발생한 사건을 목격하고 있다는 인상(느낌)을 생성해 내어야 했다. 물론 이러한 효과는 관객의 의식적인 변화로만 도모될 수는 없었다. 제작/연기 측에서도 이러한 효과를 불러일으킬 수 있는 방안을 마련해야 했다.

이를 위해 심택추자회의 무대미술은 전통 희곡 공연과 달리, 가급적 박진감(迫眞感)을 북돋을 수 있는 표현 방식을 도입해야 했다. 연출가는 무대의 배경을 실감 있게 드러내기 위하여, 각종 그림, 장벽, 사진 등을 적극 활용하고자 했다. 그 결과 심택추자회는 실감의 무대 배경을 활용하고, 무대 위에서 실제 연기를 통해 사건이 진행되는 시공간을 창출하는 데에 대략적으로 동의하게 된다.<sup>185)</sup>

---

184) 왕혜려, 「심택추자회 양식의 현대적 변용에 관한 연구」, 앞의 논문, 348면.

185) 왕혜려, 위의 논문, 348면.



【그림 3】 <船過鬼愁潭> (선장이 처음 등장하는 장면)<sup>186)</sup>

위의 화면은 사공이 강에서 배를 저어 물가에 대고 있는 장면이다. 무대 배경은 강의 파도와 ‘초가을(初秋)’ 낙엽 색깔을 투영한 걸개그림으로 표현된다. 이 걸개그림이 극의 시공간을 조율하는 핵심 장치가 된다. 여기에 사공은 다수의 소도구를 활용하여 실감을 더하고자 했다.

가장 눈에 띄는 것은 바로 배를 젓는 ‘노’이다. 사공은 발걸음을 미끄러지듯 구사하면서 노를 좌우로 저어 마치 배가 물결을 헤치고 나아가는 모습을 재현했다. 또한 사공의 복장도 주목된다. 사공은 조끼와 반바지를 입고, 등에 밀짚모자를 걸치고, 허리에 돈주머니와 술 주전자를 차고 있다. 이러한 【그림 3】의 모습은 앞의 인용문에서 기록하고 있는 지시문을 그대로 활용하여 무대에서 표현한 흔적이라고 하겠다.

이러한 사례는 다수의 작품에서 찾을 수 있겠다. 가령 <人間眞情>에는 월채어가 무대에 등장하고 있으며, <任長霞>에서 주인공 임장하가 일하는

186) [http://www.ikoo8.com/video\\_play/XNTMwOTgyOTky.html](http://www.ikoo8.com/video_play/XNTMwOTgyOTky.html) (연출: 양수해, 작가: 조용파, 연출: 심택추자극단)

책상 위에는 스탠드, 책, 컵 등이 배치되어 있다. 이러한 무대 대소도구들은 전통 공연에서 나타나던 ‘일타이의’와 달리, 관념적인 도구를 배제하고 필요한 소품의 외형을 적극 제시한 사례에 해당한다. 이러한 소품 혹은 대소도구의 등장은 시공간의 사실성을 증대하는 기능을 한다. 다만 무대에서 직접 형상화하기 곤란한 소품이라면, 사물에 대한 모방(대체)을 통해 무대에서 표현하기도 한다.<sup>187)</sup>

실제적인 무대 효과를 강하게 부각하기 위해서는, 무대 배경과 대소도구의 사실적 재현이 필요하다. 뿐만 아니라 이에 걸맞은 반주, 조명과 음향 등이 추가되어야 하는데, 아무래도 이러한 효과는 현대 기술을 활용한 표현 수단이어야 한다. 적절하게 선택된 조명과 긴박한 음향 효과로 인해 무대의 사실성이 제고될 수 있으며, 이를 통해 관객들은 실감 있는 관극 경험을 누릴 수 있다. 상황이 이렇다 보니, 전통 공연(회극)에서 서술하지 못한 것도 심택추자회에서는 가능해진다.<sup>188)</sup>

[무대 조명은 모두 어두워졌고, 이동식 스포트라이트 하나가 멍하니 서 있는 뚱뚱한 경찰을 비추고 있다.]

[…중략…]

[노란 조명 하나가 무대 중앙을 비춘다 : 루소매(泪小妹)는 방한복을 입고 땀은 머리를 하고서 조명 아래 서 있는데, 얼굴은 마치 복사꽃과 같아 천사처럼 아름답다.]

[舞臺燈光全暗，只有一束燈光追照着發呆的胖公安.]

[…中略…]

[一束桔黃色的燈光直射臺中：淚小妹身穿防寒服，紮兩根小辮子站在燈光下，面如桃花，像天使般的美麗.] <sup>189)</sup>

187) 왕혜려, 「심택추자회 양식의 현대적 변용에 관한 연구」, 앞의 논문, 348면.

188) 왕혜려, 위의 논문, 349면.

위의 인용문은 경찰이 소매(小妹)와의 만남을 회상하는 장면이다. 거의 모든 조명을 소등한 까닭은 회상된 장면의 분위기를 강하게 노출하기 위해서이다. 그리고 이동식 스포트라이트가 경찰을 비춘 까닭은 경찰에게 관객의 이목을 집중시켜 해당 인물에게 감정을 이입할 수 있도록 돕기 위해서이다. 이때 이 시점의 소매도 무대 위에 등장한다. 이러한 만남이 이루어진 이후에는 ‘번개’와 ‘천둥’<sup>190)</sup> 같은 음향 효과를 투입하여 폭우가 쏟아지기 전의 기상 현상을 표현하는 동시에 사건의 전환을 암시하는 효과도 함께 표출하고 있다.<sup>191)</sup>

### (3) 현대적 의식의 표출과 그 의도

‘현대적 의식’ 혹은 ‘현대성’은 비단 시대적 개념만은 아니기 때문에, 동시대를 살아가는 사람이라고 해서 무조건 해당 의식을 지닌다고는 할 수 없다. 더구나 현대적 의식은 심미적인 표현이기도 하고, 현대인의 사상 의식이기도 하다. 이러한 의식은 현대 사회나 지난 역사를 조명하고 근본적인 가치관 혹은 심미 취향 내지는 생태 환경과 이상적인 정신성을 전제하는 개념이다. 또한 우환 의식, 비판 정신, 의구심, 주체 초월 등도 포함한다.<sup>192)</sup>

심택추자회의 발전 과정에서 현실주의, 리얼리즘 등의 영향을 수용한 극작가들은 등장인물의 성격과 사건(갈등) 전개에 집중하면서 극 진행상에서 현대적 의식을 주입하려는 의도도 포기하지 않는다. 관객들이 오락적

189) 紀書強, 『深澤隆子戲劇作選』 2輯, 앞의 책, 837~838면.

190) 紀書強, 위의 책, 846면.

191) 왕혜려, 「심택추자회 양식의 현대적 변용에 관한 연구」, 앞의 논문, 349면.

192) 穆海亮, 「新時期戲曲創作的現代意識」, 『戲劇文學』 3期, 戲劇文學雜誌社, 2009, 11면.

효과만을 단순 겨냥하여 극장을 찾는 데에는 일정한 한계가 있기 때문에, 작품(인물)에 대한 동일시를 이루고 결말에서 감정적 해소를 얻기 위해서는 동시대성으로서의 현대성을 확보해야 한다.

#### (가) 인물에 반영된 현대 의식

현대적 의식의 추구는 심택추자회의 공연에 일관되게 반영된 주제 의식이라고 하겠다. 심택추자 공연에서 현대성을 반영하는 방식은, 주로 인물 설정과 성격 구축을 통해 이루어진다.<sup>193)</sup> 심택추자회 전통극에는 주로 영웅호걸, 재자가인이 주인공으로 등장하는데, 작금의 창작극에서는 이러한 인물들의 비중이 축소되고 있다. 일상적이고 평범한 신분과 능력의 인물들이 과거 영웅의 자리를 대체하는데, 이러한 인물들이 드러내는 경험과 자율적 사고(방식)는 동시대적 공유점을 형성한다.

또한 극중 주인공의 성격 구축 과정에서 주로 일반 대중의 감정과 견해를 최대한 반영한 흔적이 역력하다. 관객들은 등장인물에게서 자기 자신이나 친근한 이웃의 모습을 발견할 수 있기를 바란다. 동질감을 주는 인물들을 통해, 동시대적 생활 감각과 인상을 작품 속에 투영할 수 있기 때문이다. 이러한 측면에서 심택추자회의 창작극은 현재 생활의 축소판 위에서 출발한다.

장 님	목(木)에 속하는 원숭이 띠
돈 많은 여자	물(水)에 속하는 닭 띠
돌 이	남자는 재능이 있고 여자는 돈이 있으니, 돌이 딱 맞아요. 궁합이 맞으니 상서로운 일이에요.
안 경	(좀 혼내다) 너 이렇게 호들갑을 떨면서 군인이 너를 비웃는 게 부끄럽지 않아?

193) 왕혜려, 「심택추자회 양식의 현대적 변용에 관한 연구」, 앞의 논문, 350면.

돈 많은 여자           이게 장난이니? 이건 과학이야. (군인에게 도발적으로)  
어이! 너도 한번 점을 쳐봐, 언제 입당(入黨)하는지, 언  
제 간부로 발탁하는지 물어봐.

군 인                   너만 그것을 믿더구나.

瞎 子                   木命猴

款大姐                水命雞

二 人                 男才女闊兩相宜 八字相順屬大吉。

眼 鏡                 (微嗔地)瞧妳總這麼乍乍唬唬地, 也不怕人家大兵笑話妳。

款大姐                笑話嘛? 這是他媽的科學! (轉對大兵挑釁地) 喂! 大兵  
妳也來算一個, 算算嘛時候入黨! 嘛時候提幹?

大 兵                 只有妳才信他這一套哩.<sup>194)</sup>

위의 대목에서 ‘돈 많은 여자’는 사람의 운명 혹은 남녀의 관계가, ‘띠’와 ‘팔자’ 등과 관련이 깊다고 믿고 있다. 심지어 그녀는 군인에게 ‘언제 입당하고 언제 간부로 발탁되는’ 지를 점으로 알아보도록 권유하기까지 한다. 이러한 행위는 현대인의 일반적 상식 하에서는 논리적이고 이성적인 판단 결과라고 할 수 없다. 특히 사회 경험이 많고 돈을 많이 가지고 있는 사람은 처음 만나고 아무것도 보이지 않는 장님의 말을 과학이라고 믿는다.

작가는 이러한 우스운 풍경을 통해 ‘미신’을 비판하고자 했다. 그래서 극중에서는 이러한 미신에 가까운 생각은 중학교도 졸업하지 못 했던 ‘돈 많은 여자’와 ‘장님’만이 믿도록 설정하였다. 반대로 ‘안경’은 국가 간부로서 문화 교육을 받았기 때문에, 미신을 비판할 지식을 획득하고 있었다.<sup>195)</sup>

사  공                   (갑자기 이상하게 큰 소리로 외치면서) 오허! 오허! 오허  
허!...

194) 紀書強, 『深澤墜子戲劇作選』 2 輯, 앞의 책, 823면.

195) 왕혜려, 「심택추자희 양식의 현대적 변용에 관한 연구」, 앞의 논문, 351면.

돈 많은 여자           그… 그는 왜 또 큰 소리로 외쳐?  
장 님                   어머나! 귀수담에 도착했네! 그는 물에 빠져 죽은 귀신  
                              들을 놀라게 하고 있어요.  
안 경                   무슨 귀신이야? 과학적으로 보면 여기에 지하수밖에 없  
                              어.  
船老大                 (突然奇怪地吆喝起來)喔荷! 喔荷! 喔荷荷…  
款大姐                 他…他又在吆喝嘛?  
瞎 子                 娘呀, 到了鬼愁潭咧! 那是他在嚇唬水裏的淹死鬼們呢?  
眼 鏡                 什麼淹死鬼? 從科學上講, 這兒只能有地下水.<sup>196)</sup>

위의 인용문에서 안경과 장님은 귀수담이 무서운 이유에 대해 상반되는 의견을 내세우며 서로 다투고 있다. 봉건적 사고의 대표 격인 장님과 과학적 입장의 달변자인 안경은 ‘물귀신’의 유무를 두고 서로 다른 주장을 펴고 있다. ‘귀수담’의 이름만 놓고 본다면, 봉건의 잔재는 완벽하게 제거되지 못한 상태이고, 장님 같은 사람이 여전히 존재하고 있는 사실은 비논리적인 세상의 모습을 고발하는 효과를 가져온다. 이러한 봉건과 미신을 제척하는 방법은 ‘과학’으로 대변된다. 결국 ‘세상에는 귀신이 없’다는 ‘과학적’ 교육관을 선양하고자 한 의도라고 할 수 있다.

또한 중국 전통사회에 널리 퍼져있던 ‘예속 질서(禮俗秩序)’로 인해 ‘인정(人情)’을 지나치게 중시하는 반면, 새로운 통치 이념인 ‘법치(法治)’는 상대적으로 무시되기 일쑤이다.<sup>197)</sup> 심지어 법질서가 낙후된 지역에서는 법을 도외시하고 인정에 의한 갈등 해결을 우선하기도 한다. 법 존중을 바탕으로 하는 현대적 시민의식은 민중들이 스스로의 권리를 보호하는 동시에, 그 침해에 대해 대항할 줄 아는 의식을 함양하도록 도울 것이다.<sup>198)</sup>

196) 紀書強, 『深澤墜子戲劇作選』 2 輯, 앞의 책, 843~844면.

197) 陳方南, 「論村民自治中傳統鄉村文化與現代民主意識的融合」, 『社會科學戰線』, 社會科學雜誌社, 2012, 175면.

(뚱뚱한) 경찰  
 범죄자      나... 이것은 공무를 집행하는 겁니다.  
                   집어치워! 그럼 그놈을 왜 안 잡아, 설마 감옥이 너무  
                   좁아서 유권자까지 모두 쪼그려 앉을 수밖에 없어서?  
                   설마 너네 공안들 우리 평민만 겨냥하는 거 아냐? 흥...  
                   [...중략...]

돈 많은 여자      (앞장서 갈채를 보내며) 좋아! 정말이지 한 마디로 정곡  
                   을 찌르네!

모 두            (잇달아 용기를 북돋우며) 말해! 계속 말해...  
 경 찰            뭐 해! 너희들 뭐 해! 그 사장은 우리 지방을 개발해주  
                   는 공신이잖아요.

돈 많은 여자      그래도, 그는 법을 위반하고 기율을 어지럽힌 나쁜 놈이  
                   다.

경 찰            사장도 건달이라면 처벌을 받게 될 거야!  
 안 경            그러나 처분일 뿐, '다음에 하지 마'라고 훈계하고 끝날  
                   텐데, 안 그래?

胖公安            我...這是爲了執行公務!  
 罪 犯            拉倒吧! 那妳爲什麼而不去抓他? 難道那監獄蹲不開有權  
                   的? 難道妳公安局光是爲了對付我小百姓的? 哼...[...省  
                   略...]

款大姐            (帶頭喝彩)好! 眞他媽的一針見血!  
 衆 人            (紛紛鼓勵地)說! 往下說...  
 胖公安            幹什麼! 妳們幹什麼? 那老板是咱們這兒開放搞活動的功  
                   臣

款大姐            可他同樣也是違法亂紀的流氓!  
 胖公安            老板耍流氓也會受處分的!  
 眼 鏡            可那只是個處分, 批評教育, 沒下不爲例, 對不對? 199)

198) 왕혜려, 「심택추자회 양식의 현대적 변용에 관한 연구」, 앞의 논문, 351면.

인용 대목을 보면, 다른 이들은 ‘인정(人情)’에 치우쳐 ‘범죄자’가 ‘사장’에게 폭력을 가한 행동을 묵과하고 있다. 오히려 범죄자의 행동을 정의로운 행동으로 두둔하기까지 한다. 그러나 범죄자의 행동이 명백하게 범죄이며, 폭행이 그에 합당한 벌을 받아야 한다는 사실을 숙지할 필요가 있다. 적어도 이 희곡은 그 점을 분명하게 제시하고자 한다. 그래서 ‘경찰’이 범죄자를 체포하는 장면을 무대 위에서 구현함으로써, 중국이 법치국가이며 폭력 행사가 법 위반이라는 사실을 알려주고자 한다.

민중들은 경찰이 여자 때문에 범인에게 복수한다고 생각하며 경찰의 행동에 불만을 표하고 있지만, 기본적으로 이것은 민중이 지닌 법의식이 약하기 때문이라고 역설적으로 지적하기도 한다. 무엇이 진정한 법의 적용인지를 스스로 문도록 유도한다고 해야 한다. 이러한 상황 설정을 통해, 희곡은 관객에게 법의 의미와 가치에 대해 재고하도록 종용한다.

극적 상황에서 오히려 범죄자는 ‘그놈(사장)을 왜 안 잡느냐, 경찰들은 우리 평민만 겨냥하느냐’고 반문하고 있다. 이러한 반문은 일정 부분은 사회적 불평등에 대한 분노로 간주될 수 있고, 동일한 법 앞에서 동등한 대우를 원하는 민중의 요구로 파악될 수도 있다. 그래서 ‘왜 두 사람 모두 법을 어겼는데 한 사람은 경찰서에 수감되고, 돈 많은 사람은 훈방 처리되느냐’는 의문이 일정 타당하게 인식될 수도 있다. ‘왕자가 법을 범해도 서민과 같이 죄를 다스리다’라의 법의 의식을 민중들에게 부여하려는 의도도 함께 지니고 있는 셈이다.<sup>200)</sup>

#### (나) 사건에 내재하는 비판적 시선

199) 紀書強, 『深澤墜子戯劇作選』 2 輯, 앞의 책, 842면.

200) 왕혜려, 「심택추자희 양식의 현대적 변용에 관한 연구」, 앞의 논문, 352면.

심택추자회의 현대회는 비단 현실 생활의 모습을 반영하는 데에 멈추지 않고, 당대 사회의 근본적 모순을 지적하고 비판적 시각을 견지하는 데에 창작의 목적을 두는 경우가 많았다. 그러니 극작가가 작품을 창작할 때 작가로서의 의도를 적극적으로 표출하고 민중 지향적인 특성을 투영하는 데에 일정한 심력을 기울여야 했다. 그런가 하면 서사의 구조를 합리적으로 구성해야 했으며, 등장인물의 성격과 개성을 분명하게 창조해야 했다.<sup>201)</sup> 한편 관객은 무대에서 재현된 사건을 통해 자신과 주변의 상황을 인지할 수 있어야 했고, 극작 의도와 배우의 면면을 분석하여 인간적 도덕을 반성하고 그 폐해를 치유하는 효과를 달성할 수 있어야 했다. 앞의 인용되었던 부분을 다시 살펴보자.

(뚱뚱한) 경찰      나... 이것은 공무를 집행하는 겁니다.  
 범 죄 자            집어치워! 그럼 그놈을 왜 안 잡아, 설마 감옥이 너무  
                          좁아서 유권자까지 모두 쪼그려 앉을 수밖에 없어서?  
                          설마 너네 공안들 우리 평민만 겨냥하는 거 아냐? 흥...  
                          [...중략...]

돈 많은 여자        (앞장서 갈채를 보내며) 좋아! 정말이지 한 마디로 정곡  
                          을 찌르네!

모 두                (잇달아 용기를 북돋우며) 말해! 계속 말해...

경 찰                뭐 해! 너희들 뭐 해! 그 사장은 우리 지방을 개발해주  
                          는 공신이잖아요.

돈 많은 여자        그래도, 그는 법을 위반하고 기율을 어지럽힌 나쁜 놈이  
                          다.

경 찰                사장도 건달이라면 처벌을 받게 될 거야!

안 경                그러나 처분일 뿐, '다음에 하지 마'라고 훈계하고 끝날

201) 王玉國, 「從表演的差異性看戲曲與曲藝的不同美學特征」, 中國藝術研究院 碩士學位論文, 2001, 28~33면.

텐데, 안 그래?<sup>202)</sup>(밑줄:인용자)

위의 인용문은 경찰이 민중과 대화를 나누는 대목을 특화하여 보여주고 있다. 경찰은 정부 관원으로서 법 집행의 공무를 수행하는 반면, 범죄자와 여자는 일반 민중으로의 입장을 대변하고 있다. 일단 이러한 상황 자체가 현실에 만연한 사회 모순을 보여주는 효과를 거두고 있다고 앞에서 설명한 바 있다.

민중의 견해는 감옥이 유권자(권력층)에게 관대하고, 경찰은 권력층이 아닌 민중(시민)을 처벌하는 데에 주력하고 있다는 통념을 배면에 깔고 있다. 즉 힘이 있고 친정부적 관계에 있는 소수의 권력자를 위해 경찰이 지나치게 봉사한다는 비판의식을 드러내고 있는 셈이다.

또한 작가는 이러한 사회적 불평등을 지적한 민중이 범죄자로 전락하는 사실에 대해서도 일정 부분 풍자하고 있다. 범죄자의 행적에 대한 논죄는 별도로 한다면, ‘돈 많은 여자’나 ‘안경’ 등 함께 배를 타는 사람들(민중들) 역시 이러한 범죄자의 논리에 공감하고 있다. 그러면서 관련 사안을 계속 폭로하도록 유도한 것은 경찰의 불법적 행위가 이미 민중들에게 공인된 사실임을 보여주고자 하기 때문이다. 소수 권력자의 힘으로 인해 민중들은 자신들의 불만을 토로할 수 있는 기회조차 박탈당하고 있다고 생각하고 있는 것이다.

다른 한편으로, 이 대목은 범죄자나 돈 많은 여자 등을 등장시켜 금전 만능에 휩싸인 중국의 모습을 보여주려는 목적도 함께 지니고 있다. 개방 정책 이후 중국은 ‘돈’의 힘에 굴복되는 양상을 보인다. 사회 풍조는 돈의 힘에 지배되는 성향을 보였는데, 이에 작가는 금전지상주의에 사로잡힌 사회를 비판하려는 의도를 앞세우고 있다. 지역 경제를 발전시킨 사장은 특

---

202) 紀書強, 『深澤隆子戯劇作選』 2 輯, 앞의 책, 842면.

권을 누려 처벌을 당하지 않아도 된다는 현실 논리는 자본주의 폐해를 그대로 보여주는 사례이다. 돈과 권력을 둘러싼 민중과 권력층의 모순은 첨예화된 상황을 대변한다고 하겠다.

한편 극작가는 인성 도덕의 결함 문제도 지적하고 있다. 동아시아 전통 사회에서 인간의 윤리와 도덕 그리고 기본적인 관습은 인간 세상의 질서를 떠받치는 오래된 기울이었다. 극작가는 이러한 전통적 가치관이 무너진 자리에 새롭게 등장한 기형적인 가치관을 무대에서 재현하고자 한다.

안 경                    천지신명께 감사해. 죽을 고비를 겨우 넘겼어. 자, 우리 빨리 가자!

[...중략...]

돈 많은 여자            뭐라고? 집에 가자고? 물에 아직 사람이 있는데, 너 몰라?

안 경                    (입을 삐죽하고 못마땅하게) 그게 누구인데? 사람을 때린 그 범 죄자니 아니면 점을 치는 맹인. 흥! 국가는 그들을 살려둘 필요가 없어.

眼 鏡                    謝天謝地，總算從棺材裏逃出來了。那，咱們快走吧！

[...省略...]

款大姐                    說嘛？回家？妳媽的不知道水裏還有人嗎？

眼 鏡                    (把嘴一撇，不以為然地)什麼人？不是打人的罪犯，就是算命的瞎子。哼，國家養着他們都是多余。<sup>203)</sup>

위의 인용문에서 ‘안경’과 ‘여자 친구’는 물에 빠졌다가 간신히 살아남았다. 하지만 살아난 안경은 아직도 물에 빠져 생사가 위태로운 사람들을 외

203) 紀書強, 『深澤隆子戲劇作選』 2 輯, 앞의 책, 849면.

면한다. 더구나 안영은 정부 공무원이기도 했다. 그럼에도 자기가 살아난 것에만 안도하지, 다른 사람을 살리려는 의지는 보이지 않는다. 이에 여자는 안경에게 이의를 제기한다.

돈 많은 여자는 교육 수준이 낮고 교양이 없는 편이지만, 다른 사람을 살려야 한다는 기본적인 기율을 알고 있는 사람이다. 그러한 그녀에게 자신만의 안일을 탐하고 타인에 대해 무관심으로 일관하는 안경의 태도는 이해할 수 없는 것이었다. 이러한 대비는 교육 수준에 관계없이, 그리고 사회적 역할에 관계없이 인간으로서의 기본적 윤리를 다해야 한다는 입장을 대변하고자 했다고 볼 수 있다.

이러한 대비적 구조는 극의 후반에서도 나타난다. 극의 앞부분에서 ‘돈 많은 여자’는 꽃을 꺾어도 사과하지 않고, 미신을 믿는 저속한 이미지를 드러내는 인물이었다. 그러나 극의 뒷부분에서 그녀는 관객을 대신 ‘안경’을 힐책하고 인간으로서의 도리를 자문하는 역할을 맡는다. 극작가는 일견 부정적이었던 여인의 강변을 통해, ‘안경’의 이기적인 행동을 정면으로 나무랄 수 있었다.

#### (4) 연출(감독) 체제의 확립

중국의 전통 공연에서는 본래 ‘연출(演出)’이라는 개념이 존재하지 않았다. 서구의 연극술이 중국에 도입된 이후에야, 연출(감독, director)이라는 ‘역할’이 새롭게 생겨났다. 중국에서는 1950년대부터 연출 제도가 확립되어 배우 중심 공연 체제를 대체하기 시작했다.<sup>204)</sup> 희곡(戲曲)뿐만 아니라 강창 예술 분야에서도 이러한 현상은 동일하게 나타났다. 심택추자회가 생성된 초기만 해도, 배우 중심으로 공연이 진행되다가 점차 개혁 정책에 따라 연

204) 郭玉瓊, 「戲曲爲什麼要建立導演制?」, 『戲劇文學』 21期, 戲劇文學雜誌社, 2014, 78~83면.

출 체제가 도입 확산되기에 이르렀다.

(가) 배우 중심 체제에서 연출 중심 체제로

관련 학자들 중에는 ‘배우 중심 체제’ 이전에 ‘극작가 중심 체제’가 존재했다고 주장하는 이도 있다. 원대부터 청나라 중엽까지 문인들은 희곡 극본의 창작에 주력하였기 때문에, 이 시기에는 탁월한 작가들이 대거 양성된 바 있다. 예를 들면 관한경(關漢卿), 왕실보(王實甫), 마치원(馬致遠), 탕현조(湯顯祖), 이어(李漁) 등이 그들이다. 이러한 작가들은 극본을 다수 창작했을 뿐만 아니라, 무대 예술에 대해서도 소상하게 파악하고 있었다. 자연스럽게 그들은 공연 준비와 관련하여, 조직 운영과 지도자의 역할을 담당하였다.<sup>205)</sup> 이러한 그들의 역할을 인정할 경우, 극작가 중심 체제의 시기를 상정할 수는 있을 것으로 보인다. 다만 이러한 그들의 역할을 아직 학문적으로 완전하게 정리하지는 못한 상태이다.

연출 제도의 도입을 다른 관점에서 볼 여지도 있다. 본래 중국에서 연출 혹은 감독이라는 명칭은 존재하지 않았지만, 그렇다고 이러한 역할을 수행한 인물이 없었다는 뜻은 아니다. 한 편의 연극(공연)이 준비되기 위해서는 다양한 역할이 요구된다. 전통적인 의미에서의 배우나 작가를 제외하더라도 공연을 기획/준비하는 무대에서 실무를 담당할 많은 사람이 필요하다. 가령 극본 내용을 해석하는 사람, 배우의 리허설을 주도하는 사람 등은 반드시 필요한 직책인데, 이러한 업무는 후대 연출의 주요 업무에 해당한다.

다만 최초에는 연출의 역할이 분산되어 다른 직책으로 분할되어 있었다. 연출이라는 명칭이 생겨나고 그 직책이 독립되기 이전에는 주로 극작

---

205) 呂靈芝, 「戲曲演員中心制與導演中心制的利弊論」, 『大舞臺』 3期, 大舞臺雜誌社, 2010, 90면.

가나 주연 배우(수석 배우) 혹은 원로 예인 등이 이러한 업무를 나누어 맡았다. 그때의 극작가나 수석 배우 혹은 원로 예인의 역할은 거의 연출의 임무에 육박했다고 할 수 있다(전술한 ‘극작가 중심 체제’에서 주도적 극작가도 사실 연출(자)에 육박한 경우라고 하겠다). 그들은 예술적인 조예가 뛰어나고, 조직 장악력도 강한 사람(들)이었다. 그들은 창사, 동작, 무대, 장면의 구성에 대해 상세하게 알고 있었기에 연출의 중임을 맡기에는 제격이었다.

실제 역사에서 관련 사실을 일정 부분 확인할 수 있다. 송·원·금 시대 남희와 북잡극을 상연하는 공연 조직은 관영의 ‘교방(敎坊)’과 사영의 ‘행원(行院)’으로 구분되었다. 교방 안에 ‘교방색장(敎坊色長)’은 현대의 극단 단장과 그 역할이 동일하다.<sup>206)</sup> 그들은 주요 배우이기도 했지만, 다른 배우를 교육하기도 했고, 리허설을 주도하기도 했다.

한편 행원은 가정을 단위로 구성되었다. 이 중 가장은 반주(班主)인데, 오늘날의 연출(자)의 책임과 위치를 점유하고 있다.<sup>207)</sup> 도시의 ‘구란와사(勾欄瓦舍)’는 민간 희곡 극본을 창작하는 조합이었다. 조합원은 대개 하층 문인이 다수를 차지하고 있었으며, 행원과는 밀접한 관련을 맺고 있었다.

그러나 명대부터 ‘극작가 중심 제도’는 사회 지도자의 법률에 의해 작품의 창작에 적지 않은 제한으로 작용했다. 극본은 사대부 아(雅)의 취향에 가까워졌고, 창사의 격조 역시 강조되기에 이르렀다. 이러한 취향과 극작 방향은 민중의 요구와는 거리를 둔 것들이었다. 자연스럽게 극작가 중심의 작품 제작과 무대 연기는 관객들로부터 외면을 당했다.<sup>208)</sup> 그래서 극작가는 점점 희곡예술의 중심에 멀어질 수밖에 없었다.

206) 郭亮, 『戲劇導演學概論』, 湖南人民出版社, 1982, 16~22면.

207) 朱文相, 「戲曲導演制的建立與導演藝術的發展」, 『藝術百家』 2期, 藝術百家雜誌社, 1992, 46면.

208) 蔣中崎, 『中國戲曲演進與變革史』, 中國戲劇出版社, 1999, 167~168면.

청대에 지방 연극(지방희)이 발전하고 경극이 성행하면서, 한두 명의 주요 배우를 중심으로 하여 조직을 구성하는 반사(班社)가 생겼다. 여기에서 ‘주연 제도’가 파생했다. 경극과 지방희의 관객들은 대부분 평민과 농민들이었다. 그들은 극본의 문학성보다는, 서사의 오락성과 연기의 정교함을 더욱 선호했다.<sup>209)</sup>

그래서 이 시기 공연 작품의 성공은 흔히 배우의 공연 기예와 무대 효과에 의해 좌우되곤 했다. 또한 민영 반사는 경제적인 제약으로 인해 소수의 배우로만 운영될 수밖에 없었다. 그래서 주역을 중심으로 극을 창작하고, 이에 맞추어 리허설을 준비하고, 실제로 공연 하는 ‘주연 중심 제도’를 산출할 수밖에 없었다. 이러한 배우 중심 제도는 50년대까지 중요한 공연 제작 간으로 이어졌다.

1930년대 정연추(程硯秋)는 유럽에서 관련 희극을 관찰하면서, 서구의 연출 제도를 주목했다. 그는 중국의 전통적인 공연 제도가 후진적이라고 비판했고, 이를 만회하기 위해서는 연출 제도의 도입이 시급하다고 판단했다.<sup>210)</sup> 이러한 그의 생각은 후에 중국의 공연 제도에서 연출 제도의 도입과 확립을 가능하게 한 제도 개혁의 맹아 역할을 했다.

1942년 원설분(袁雪芬)은 월극을 개혁할 때 전문적인 연출(감독)로 초빙된 바 있다. 또한 1950년 전한(田漢)은 경극계에서 연출의 유무(有無)가 공연의 성공 여부를 결정한다고 여겼으며, 이러한 그의 연극관은 연극계의 관련 쟁점으로 부상하기도 했다.<sup>211)</sup> 1951년에는 희극계에서 배우 중심의 주연 제도를 연출 중심의 제도로 개혁하라고 지시한 바 있다. 1952년 12월 문화부 역시 “희극 극단은 표연 예술성과 음악성을 진보시키고 향상시키기

209) 朱文相, 「戲曲導演制的建立與導演藝術的發展」, 앞의 논문, 47~48면.

210) 呂珍珍, 「論傳統戲曲的說戲制度」, 『中國戲曲學院學報』 37卷 2期, 中國戲曲學院出版社, 2016, 85면.

211) 呂珍珍, 위의 논문, 85면.

위해 감정제도를 설립해야 하다”고 지시했다.<sup>212)</sup>

이러한 희곡 극단의 연출(감독) 선임제도 설립에 따라, 화극감독을 포함하는 신문예 종사자들이 희곡의 공연에서 연출을 담당하기에 이르렀다. 50년대 중국 중앙, 성, 시의 극단에 전문적인 연출들이 분할 배치되었다. 특히 60년대에 들어서자 현대극의 수요가 늘어나면서 이러한 연출자들이 더욱 중요하게 부상했다.

상임 감독제도 하에서 연출은 배우를 제외한 가장 전문적인 직위이고, 극작까지 주도하는 주요 참여자였다. 연출은 문학 극본을 무대 형상으로 전환하는 인도자여야 했다.<sup>213)</sup> 연출은 극작가, 배우들, 관객을 연결하는 매개자이기도 했으며, 관객의 관람을 돕기 위해 극본을 이차 창작하고 배우의 연기를 이끌어 인물의 표현과 실현을 돕는 창작자이기도 했다.

#### (나) 심택추자회에 도입된 연출 제도와 그 비중

하남추자는 최소한 공연 방식에 따라 배우 중심 제도로 출발했다. 심택추자회 역시 초기에는 고정된 극본과 확립된 연기술이 없었다. 그저 공연 전에 장면들을 단순 검토할 따름이었다. 무대에서 올라서야 창사와 동작 등이 서로 융합할 수 있었다.

이후 심택추자회는 정부의 정책에 의해 연출 제도를 도입했다. 전술한 대로 연출가는 극의 준비 단계, 제작 단계, 공연 단계, 공연 후 단계에 모두 참여하고 주도적인 역할을 하는 사람이다. 극본의 선정부터 배우의 오디션, 무대의 설계와 디자인, 음향과 조명의 사용(활용) 등의 다양한 측면을 고려해야 하며, 관객에게 보다 완성된 작품을 제시하기 위해 노력해야 한다.

212) 中共中央文獻研究室, 「關於整頓和加強全國劇團工作的指示」, 『建國以來重要文獻選編』 3輯, 中央文獻出版社, 1996, 454면.

213) 陳先祥, 『戲曲表導演淺談』, 앞의 책, 136면.

이러한 연출가의 역할을 고찰하기 위해 <船過鬼愁潭>의 상연 과정을 살펴보도록 하자. 연출은 먼저 극작가가 창작한 작품 중에 한 작품을 선택해야 한다. 완성도를 갖춘 극본의 선택 여부는 연출의 성공 여부를 결정짓는 중요한 요인 중 하나이다. 따라서 작품을 선택할 때 사회적인 효과, 예술적인 표현, 극단의 현실적인 조건을 두루 고려해야 한다.<sup>214)</sup>

연출 양수해(楊樹海)는 1997년에 <船過鬼愁潭>를 무대로 올렸다. <船過鬼愁潭>는 1986년 조용파(曹湧波)가 창작하여 『희극원지(戲劇園地)』에 게재된 작품이었는데, 발표 시에도 “독특한 제재와 새로운 시야”를 지녔다는 긍정적인 평가를 받은 바 있다.<sup>215)</sup> 1987년 이 작품은 하북성극협(河北省劇協)의 제2회 ‘월계화(月季花)’ 대본상을 수상했다. 하지만 대본으로서 고평을 받았음에도 불구하고 의외로 오랫동안 이 작품은 무대에서 형상화되지는 못했다. 그러다가 1997년 심택추자희극단과 양수해의 주목을 받고 이 작품이 드디어 무대에 오를 수 있었다.

사회적인 측면에서 볼 때, <船過鬼愁潭>는 선과 악, 생과 죽음의 현실적 의미(사회성)를 풍부하게 지닌 작품이었다. 그러면서도 전형적 인물을 창조하여, 관객들에게 상당한 오락성을 제공하기도 했다. 아울러 인성 함양과 황금만능주의에 대한 비판적 전언을 담고 있기도 하다. 예술적 효과에서 보면, 일반인을 주인공으로 설정하여 수월하게 관객의 공감을 이끌어내는 특징도 지니고 있다. 이러한 점에서 이 작품은 사회성뿐만 아니라, 오락성, 교육성, 대중성을 두루 지녔다고 할 수 있겠다.

극본을 선정한 이후 양수해는 <船過鬼愁潭>를 다시 정리했다. 원작자 조용파의 허락과 도움을 받아 작품을 개작했으며 개작본에 의거해 무대 연습을 시작했다.<sup>216)</sup> 이 작품은 물가의 장면과 강 위의 장면으로 대분된다.

214) 浙江省群衆藝術館, 『戲曲表導演基礎知識』, 浙江省群衆藝術館, 1983, 211~212면.

215) 新劇本編劇部, 『新劇本』, 新劇本雜誌社, 1987, 編後記.

이러한 장면을 부각할 수 있는 방안을 마련해야 한다. 연출자라면 이러한 장면의 형상화에 복안을 마련할 필요가 있었다. 그 다음으로 등장인물을 확정했다. 돈 많은 여자, 안경, 군인, 장님, 루소매, 경찰, 죄범 등 9명의 역할이 배분되었고, 각자의 성격과 관계도 정리되었다. 장면에 따라서는 대사(臺詞)와 창사(唱詞)도 나누어진다.

양수해가 평극 연출이라는 사실은 주목된다. 심택추자회는 규모가 크지 않는 현급(縣級)의 극단이라서 경제적인 형편이 좋지 않았음에도 그는 손수 공연을 지휘했다. 더구나 그 당시 출연 배우가 부족하여 학생을 섭외하여 무대 공연에서 춤을 추도록 배치했다.<sup>217)</sup> 그리고 사공의 모자, 술병, 노, 돈주머니 등의 소품도 준비해야 했다. 분장으로 백발을 만들고 수염을 붙여 늙은 사공을 탄생시켜야 했다. 동시에 음향, 조명, 무대 장치에도 공을 들여야 했다. 연출은 배우들과 함께 20일 동안 준비하고서야 드디어 공연에 도달할 수 있었다. 그 만큼 연출의 영역은 넓고 복잡했던 것이다.

---

216) 王昌言, 「一方破土而出的璞玉-看墜子戲<船過鬼愁潭>」, 『大舞臺』雙月刊, 大舞臺雜誌社, 1998, 26면.

217) 王昌言, 위의 논문, 26면.

### Ⅲ. 판소리의 현대적 변용 과정과 그 양상

서구 문화의 유입과 더불어 일제 식민지와 전쟁, 정치적 혼란까지 경험하게 되면서 판소리 양식은 점차 침체를 경험하게 되었다. 이러한 침체는 비단 판소리만의 문제는 아니어서, 소위 말하는 전통 문화 전반의 양식은 상당 부분 정부의 보존적 정책과 지원에 기대어 오늘날에 이르렀다고 해도 과언이 아닐 것이다.

판소리의 현대적 변전을 필연적으로 과거 유산으로서의 판소리에서 이탈하는 과정을 겪게 되었다. 서구 극양식의 도입으로 인해 20세기 초엽부터 판소리의 근대화(무대화)가 도모되었고, 1930년대 조선성악연구회를 통해 이러한 변용 작업은 일차적인 결실을 맺을 수 있었다.

문제 제기는 이러한 변전 과정을 거쳐 창극으로 변모된 판소리를 평가할 때, 이러한 현대화 혹은 양식화가 과연 최선이었는가라는 질문에서 비롯되어야 한다. 판소리만이 가진 독창적인 요소들까지 어찌면 무분별하게 변화시키고 만 현대적 변용 작업이 과연 필연적인 것인가에 대해 의문을 제기할 필요가 있다.

판소리의 현대적 변용은 전통적인 양식을 바탕으로, 서구 개념의 연극적 양식과 무대 그리고 관객의 변화와 함께 시행될 수 있었다. 판소리는 서구의 프로시니엄 무대에서 관객과 새로운 관계를 맺으면서, 이에 상응하는 변화를 수용하지 않을 수 없었다. 이러한 수용 과정은 전통의 연희가 과거의 무대 개념에 대응하는 판이나 마당에서, 근대 극장 공간으로 이동한 경로를 보여준다. 이 과정에서 공연자, 희곡, 연기, 무대 미술 등이 유기적으로 변화를 겪게 된다.

## 1. 판소리의 역사적 전개

### 가. 판소리의 기원

판소리는 ‘판’과 ‘소리’가 합쳐 만들어진 양식 개념이자 해당 장르를 지칭하는 용어이다. ‘판’은 여러 사람이 모인 장소라는 의미와 악조로 구성된 ‘판 창’, 즉 판을 짜서 부르는 소리라는 뜻을 가지고 있다.<sup>218)</sup> 판소리가 관객을 대상으로 소리를 낸다는 점에서 두 가지 의미를 모두 가지는 셈이다. 그러니 판소리 공연은 ‘판’에서 사설을 바탕으로 이야기하다가, 노래와 동작을 간헐적으로 삽입하고 교차하여 종합적으로 상연한 공연물이라고 하겠다. 그러니 판소리는 전문적 기량을 지닌 창자가 ‘춘향이 이야기’, ‘심청이야기’ 같은 줄거리를 지닌 이야기를, 북을 치는 고수의 장단에 맞추어 창과 아니리를 겸하여 엮어 나가는 연예 형태라고 정리할 수 있겠다.<sup>219)</sup>

판소리는 기본적으로 구비문학에 속하기 때문에, 그 기원과 변천 과정에 대한 기록이 상세하고 정확하게 남아 있지는 않다. 그 결과 판소리의 기원(설)은 현재까지는 분명하게 규명되지 못하고 있다. 지금까지 제기된 판소리의 기원설은 설화 기원설, 문장체소설 선행설, 무궁 기원설, 서사무가 기원설, 창우 집단의 광대소리 기원설, 소학지희 기원설, 우희 영향설, 중국 강창문학 영향설 등이다. 이중에 설화 기원설, 문장체 소설 선행설, 서사무가 기원설, 광대 소학지희 기원설, 창우 집단 기원설, 중국 강창문학 영향설 등 크게 주목을 받는 기원설에 해당한다.<sup>220)</sup>

설화 기원설은 판소리 사설의 근원이 되는 설화에서 판소리가 기원했다

218) 김용덕, 『한국민속문화대사전』, 창술, 2004.

219) 정병현, 『판소리와 한국문화』, 역락, 2002, 13면.

220) 이현홍, 『한국구비문학론』, 새문사, 2003, 146면.

는 주장이다. 김삼불<sup>221)</sup>은 판소리 발생의 기본 도식을 ‘설화(說話)→타령(打令)→서민소설(庶民小說)’로 제시한 바 있다. 그리고 김동욱<sup>222)</sup>은 김삼불의 견해를 이어 받아 ‘근원설화 또 하나의 근원설화→판소리 한 마당→대본으로서의 정착→소설화’라는 도식으로 설명했다. 판소리의 근원설화를 찾는 작업은 소재론적 차원에서 판소리 사설의 원천을 탐색하는 작업이다. 그래서 판소리 사설과 전체적으로나 부분적으로 유사한 설화가 발견되면 판소리의 근원설화로서의 가능성을 타진받곤 했다.

문장체소설 선행설은 김태준<sup>223)</sup>과 관련이 있다. 김태준은 판소리를 가극이라고 부르며, 옛날 이야기책 모양으로 전해지던 <춘향전>의 고본을 광대들이 입으로 읊기면서 판소리가 시작되었다고 주장했다. 조운제<sup>224)</sup>는 이 견해를 계승하여, ‘<춘향전>은 본시 극히 간단한 스토리에서 출발하여 그것이 점점 소설로 구성되었고 다시 희곡으로 발전했다’고 설명하며, ‘설화→소설→판소리’로 발전했다고 주장했다.

서사무가 기원설은 무당의 굿에서 판소리의 근원을 찾는 기원설이다. 이 견해는 한국 문학계에서 가장 많은 지지를 받는 기원설이기도 하다. 정노식<sup>225)</sup>은 ‘무녀의 굿→광대의 창극조(唱劇調)→소설화’라는 구도를 제시하면서 판소리의 무가 기원설을 제창했다. 장주근<sup>226)</sup> 역시 처음 판소리의 기원을 서사무가라고 주장했다. 서대석<sup>227)</sup>은 이러한 주장을 본격적으로 논구

221) 김삼불 교주, 『배비장전·옹고집전』, 국제문화관, 1950.

222) 김동욱, 『한국가요의 연구』, 을유문화사, 1961.

223) 김태준, 『조선소설사』, 학예사, 1939.

224) 조운제, 『한국문학사』, 탐구당, 1986.

225) 정노식, 『조선창극사』, 조선일보사출판부, 1940

226) 장주근, 「무녀의 서사무가와 광대의 판소리」, 『한국의 신화』, 성문각, 1961.

227) 서대석, 「판소리와 서사무가의 대비연구」, 『논총』 34집, 이화여자대학교 한국문화연구원, 1979, 10~15면.

했다. 그는 서사무가의 형태를 ‘구송창(口誦唱)’과 ‘연희창(演戲唱)’으로 두 가지로 나누었고, 그 중 연희창이 말과 창을 교차하면서 반주자의 장단에 맞추어 몸짓을 곁들여 공연하는 방식이 판소리 공연 방식과 일치한다고 주장했다. 더구나 판소리의 창자들 중에 세습무계 출신이 많다는 사실이, 이러한 무가기원설을 더 공고하게 뒷받침하고 있다.

광대소학지희 기원설은 사람을 조롱하는 광대의 ‘소학지희’에서 판소리가 탄생했다는 주장이다. 김동욱<sup>228)</sup>은 전국 각지에서 상경한 광대들이 소학지희를 시행하는 과정에서 남도 무가의 음악과 양식을 결합하여 민간 설화를 긴 노래로 엮어 부른 데에서 판소리가 유래했다고 주장한 바 있다. 특히 산대도감(山臺都監)에 소속되어 각종 잡희를 연행하던 광대들이 전국적으로 교류하는 과정에서, 북방의 배뱅이굿이 남방 판소리 성립에 영향을 끼쳤다고 보았다.

중국의 강창문학 영향설은 중국 송나라 때의 강창이 시대적으로 앞서 있는 상황과 관련이 깊다. 사재동은 소설 형태로 기록된 한문본 ‘목련경(目連經)’이 고려시대부터 조선시대까지 광범하게 유통되어 왔는데, 승려들이 서민 대중이나 아녀자들을 위해 ‘목련경’을 독경하면서 쉽고 재미있게 해설하고 부연했으며, 나아가 전문 승려들이 능숙한 구변에다 유창한 가창력을 구비하여 ‘목련경’을 강창 형식으로 구연함으로써 유통의 절정을 이루고 많은 이본·이화를 남기게 되었다고 지적했다. 그리고 조선 초에는 ‘목련경’이 국역되어 ‘석보상절’과 ‘월인석보’에 삽입됨으로써 국문소설의 면모와 기능을 갖추게 되었고, 이 국문 ‘목련경’도 그 실제적인 유통과정에서는 전문적 승려들이 연행하는 강설, 강담, 강창 등을 통해 그 유통망을 확대해 나갔다고 판단하고 있다.<sup>229)</sup> 이와 관련하여 고려 충목왕 3~4년간에 편찬된

228) 김동욱, 『한국가요의 연구』, 을유문화사, 1981.

229) 사재동, 「불교계 강창문학의 회곡적 전개」, 『한국회곡문학사의 연구』 4집, 중앙인문사, 2000, 362~394면.

‘박통사언해’의 기록에 고려의 승려가 원나라에 초청되어 ‘목련경’을 창하고 읊는 강창을 연행했다는 기록도 있다.

이러한 기원설과 관련된 각 연구자들의 주장은 확고한 결론에 도달하지는 못한 상태이지만, 판소리의 기원설을 다각도로 살펴보고 있다는 의의를 찾을 수 있다. 학자들은 판소리의 기원을 고찰할 때, 문학계에서는 판소리 사설을 기원설의 중심에 놓고 관련 논의를 진행하고 있고, 음악계에서는 판소리의 장단이나 곡조를 기반으로 관련 내용을 따지고 있으며, 연극계에서는 판소리의 공연 양상을 중심으로 분석하고 있어 그 진위와 결론이 어긋나는 결과를 초래했다.

#### 나. 판소리의 발전 과정

판소리와 관련한 초기 문헌으로 유진한(劉振漢, 1711-1791)의 『만화집』에 기록된 칠언한시(七言漢詩) <가사춘향가200구>를 들 수 있다. <만화본 춘향가>는 유진한이 1753-1754년에 조선 남쪽 지방(지금 전라북도)에서 만유할 때, <춘향가>를 관람하고 이를 한시로 옮겨 적은 글이다. 줄거리 구성을 보면, 이후 공연된 <춘향가>와 기본적인 차이를 보이지 않는다. 그래서 17세기 말기에서 18세기 중기에 이미 판소리가 존재했다는 합리적인 결론에 도달할 수 있다.

판소리 초기에 종사하는 ‘광대’는 신분적 위치나 낮은 민중의 일원이었다. 그 시기 광대들은 생계를 위해 전국을 유랑해야 했으며, 이로 인해 판소리가 널리 확산되었던 것으로 여겨진다. 그러다가 18세기에 들어서면서 식자층의 관심을 받고, 문자로 기록된 것으로 보인다.

19세기 전반기는 판소리 “전기 8명창의 시대”<sup>230)</sup>이라고 불린다. 이 시기

에 판소리 12마당이 이미 완성되어 있는 상태였다. 명창들은 자기들만의 독특한 사설과 음곡들을 첨가하여, 새로운 ‘더늠’을 개발하기도 했다. 이러한 더늠으로 인해 판소리 음색과 개성이 풍부해졌다. 또한 판소리 광대들은 본래 판소리가 지닌 고유의 슬픈 정조와 양반 계층의 음악 그리고 각 지역의 향토 음조를 융합하고, 자기만의 독특한 곡조와 특별한 선율을 결합하여 판소리의 음악적 양식을 성숙시켰다. 이에, 판소리는 점점 양반층의 사랑을 받게 되었고, 심지어 광대들의 신분이 상승하는 기회가 마련되기도 했다.<sup>231)</sup>

19세기 중엽에서 19세기 말엽은 이른바 ‘후기 8명창의 시대’<sup>232)</sup>로 불린다. ‘후기 8명창’은 ‘전기 8명창’의 곡조와 선율을 이어받고 이를 꾸준히 연마하고 세련화시켜, 지금까지 공연되는 명곡을 산출했다. 판소리는 이 시기에 양반 계층에도 보편화될 뿐만 아니라 궁중의 애호를 받기까지 했다. 그래서 광대의 사회적 지위가 매우 격상되었고, 관직은 제수 받는 사례로 나타났다.

그리고 이 시기는 판소리 창작가와 평론가, 이론가도 출현한다. 특히 판소리 이론을 정립한 신재효(1811-1884)는 소리꾼들을 모아 교육시키고 많은 명창들을 배출시켰을 뿐만 아니라, 판소리의 12마당 사설을 <춘향가>, <심청가>, <홍부가>, <수궁가>, <적벽가>, <변강쇠 타령> 여섯 마당으로 정리하는 업적을 남기기도 했다. 그리고 신재효는 여성을 판소리의 무대에 등장시켜, 여창에 적합한 방법을 찾았는데 이로 인해 남자들만의 독무대였던 판소리계의 국면이 전환되었다.

230) 그 중에 8명창은 그 시기에 오직 여덟 명의 명창이 존재했다는 뜻이 아니라 그 무렵에서 활동한 소리꾼들에서 여덟 명을 골라 뛰어나고 대표적인 명창으로 부른 것이다. 즉, 권삼득, 모흥갑, 신만엽, 송홍록, 염계달, 주덕기, 황해천, 송관록 등이다.

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

232) 이 시기에 대표적인 명창들은 박유진, 박만숙, 김창록, 이날치, 송우룡, 김세중, 정창업, 정춘풍, 장자백, 김창업, 이창윤 등 있다.

20세기에 들어서 한국 봉건제도의 해체, 국운의 쇠락, 부단한 전란과 일본의 식민통치 그리고 서구의 문화의 침투로 인해, 판소리는 새로운 환경에 적응하기 위해 새로운 변화를 모색해야 하는 상황에 처했다. 1912년 협률사로 대표되는 실내 극장무대로 공연장을 변화시키는 것은 그 대표적인 변화라고 하겠다. 판소리의 분창 형식에서 유래한 창극이 개발된 것도 이 무렵이었다. 이 시기는 ‘판소리 5명창 시대’<sup>233)</sup>로 지칭되기도 한다.

해방과 전쟁을 겪은 이후 1960년대 한국 정부는 전통문화의 부흥을 겨냥하여, 판소리를 ‘국가중요 무형 문화재 제5호’로 지정했다. 그리고 2003년에는 한국 판소리가 유네스코 ‘인류구두와 무형 문화재 대표작’으로 지정되기도 했다.

## 2. 창극의 공연 양식과 특징

### 가. 판소리에서 창극으로의 변화

‘창극(唱劇)’이라는 용어에는 ‘창(唱)’과 ‘극(劇)’의 개념이 복합적으로 내재한다. 여기서 ‘창’은 ‘판소리’를 지칭하며, ‘극’은 ‘연극’을 의미한다. 그래서 창극은 ‘판소리 연극’, 즉 판소리를 토대로 삼은 음악극이라는 뜻을 함축한다. 창극이 판소리를 위주로 구성된 연극이기 때문에, 창극에서 대사는 사건 전개에 필요한 핵심 정보를 제공하고, 주요 장면의 부연은 창을 통해 이루어진다.<sup>234)</sup>

233) 이 시기에 활동한 명창들은 박기홍, 김창환, 송만갑, 이동백, 김창룡, 김채만 등 있다.

234) 유명대 외, 『도동곡 창극 옹기장』, 국립문화재연구소, 2013, 43면.

그러니 분명 창극은 판소리에서 비롯되었고, 가창이라는 표현 매체를 활용하는 장르임을 부인할 수 있다. 하지만 비록 판소리 전통에 기반을 두고 있는 창극일지라도 서구식 무대 위에서 각본에 따라 극중 배역을 나누어 공연한다는 측면에서는 기존 판소리와 독립된 별개의 예술이라고 보아야 한다.<sup>235)</sup>

창극은 판소리를 창극화하는 과정을 살펴보면, 처음부터 ‘창극’이라고 부르지는 않았다. 창극은 시대에 따라 1900년대에 ‘신연극’으로, 신과극이 공연되기 시작한 1910년대에는 ‘구연극/구과극’으로, 1920년에는 ‘가극’으로, 그러다가 1930년대에는 ‘창극’으로 불리게 되었다.<sup>236)</sup> 이 시기에 ‘창극’이 판소리를 지칭하기도 하였는데, 그것은 판소리가 갖고 있는 공연예술 특성과 밀접하게 관련되었기 때문이다.<sup>237)</sup> 이러한 용어의 변화에 따른다면, 창극이라는 용어는 1930년대부터 본격적으로 사용되기 시작했는데, 1950~60년대에는 ‘극극’이라는 용어에 도전을 받기도 했으며, 1960년대 이후에는 창극이라는 명칭으로 정착되기에 이르렀다.

판소리는 1860년대 두 가지 방향으로 분화한다. 하나는 기왕에 이룩한 판소리 예술 본래의 길을 그대로 추구하는 방향이었고, 다른 하나는 청나라 창우회와 일본 신과극 등 외래의 사실주의 연극 공연예술을 수용하면서 근대적 전환을 모색하는 방향이었다.<sup>238)</sup> 후자의 과정에서는 사실적인 연극 무대 개념이 도입되었기 때문에, 전통적인 판소리를 새로운 연극적 공연 양식을 모색하는 이른바 ‘창극화’의 길이 열렸다고 할 수 있다.

이러한 창극화는 판소리의 무대 공간을 본래 ‘판’에서 실내의 ‘무대’로 이동하도록 만들었다. 1902년 최초의 실내극장인 ‘협률사’에서 판소리가 공

235) 백현미, 「창극의 변모 과정과 그 성격」, 이화여자대 석사학위논문, 1989, 1면.

236) 백현미, 『한국창극사 연구』, 태학사, 1997, 24~25면.

237) 유영대 외, 『도동곡 창극 옹기장』, 앞의 책, 43면.

238) 김익두, 『판소리, 그 지고의 신체전략』, 평민사, 2003, 251면.

연되면서, 판소리의 창극화 도정이 시작되었으며 판소리의 무대화 계기가 마련되었다. 이후 1930년대 중반 이후 조선성악연구회가 동양극장에서 적극적으로 공연을 추구하면서, 창극 양식 정립이 서구식 무대 위에서 실현될 수 있었다.

백현미는 창극 형성의 배경을 내·외적인 요인으로 나누어 살핀 바 있다. 이에 내적인 판소리의 사회적 기반과 내적인 연극적 성격을 기술했다.<sup>239)</sup> 판소리의 담당층과 수용층이 확대했었을 뿐만 아니라, 연극적 성격의 영향으로 판소리 양식의 변화가 가능할 수 있었다. 특히 신재효가 여창자를 무대에 출연시킨 이후, 판소리 양식에는 적지 않은 변화가 일어났다. 또한 신재효는 판소리 <춘향전>을 ‘남창’, ‘여창’, ‘동창’ 등으로 나누어 개작하면서 처음으로 분창을 시도하였다.<sup>240)</sup> 이러한 분창의 개발과 도입은 새로운 연출 형태를 요구하는 사회 문화사적 배경에 힘입어, 궁극적으로는 창극의 태동을 초래했다.<sup>241)</sup>

1900년대 초 한국(조선)은 근대 국가 건설에 실패하고, 1910년 일본의 식민지로 전락하는 운명을 맞이했다. 이러한 개화와 식민의 과정은 문화 예술 전반에도 영향을 끼쳤다. 1900년 전후에 서구식 실내극장이 조선에 도입되었고, 서구와 중국 그리고 일본의 연극이 한국에 소개되기 시작했다. 특히 서구극의 영향이 크게 전달되었고, 그 기반으로 서양식 무대가 활용되었다. 극장의 건설은 판소리 공연 양식을 변화시키기에 이르렀다.<sup>242)</sup>

그러니까 경성 최초의 실내극장으로 꼽히는 협률사는 서구식 공연 양식

239) ① 판소리의 사회적 기반의 확산, ② 판소리의 연극적 성격, ③ 실내극장의 설립, ④ 외국 연극양식의 영향(백현미, 「창극형성의 배경과 그 과정」, 『판소리 연구』 1집, 판소리학회, 1989, 130~136면).

240) 김익두, 『판소리, 그 지고의 신체전략』, 앞의 책, 251면.

241) 류경호, 「창극연출의 역사적 전개와 유형에 관한 연구」, 전북대 박사학위논문, 2011, 16면.

242) 백현미, 「창극형성의 배경과 그 과정」, 앞의 논문, 151~152면.

을 체현할 수 있는 무대(공연장)였다. 이러한 협률사의 설치와 공연장으로 서의 활용은 판소리의 관념적 공간을 실제 무대에 부합하는 공간으로 바꾸어야 하는 필요를 양산했다. 즉 새로운 양식의 공연이 필요했고, 판소리는 이에 부합해야 했다. 완창이 거의 불가능했으며, 시각적 효과를 배제할 수 없었다. 가장 중요한 변화는 분창의 적극적인 도입이었다. 분창은 판소리의 분화와 변화를 가속화시켰다.<sup>243)</sup>

협률사 무대에 오른 다수의 판소리 창자들은 “배역을 나누어 분창하고, 이에 따라 기존의 사설이 새로운 조립의 과정을 거”<sup>244)</sup>쳐야 했다. 판소리의 전통적 공연 양식인 ‘일인다가’ 혹은 ‘일인입창’의 형태는 다수의 배우를 위한 공연 방식이 아니었다. 하지만 다수의 배우가 출연하는 창극(초기)의 공연에서는 분창과 함께 역할 분담이 이루어졌다. 즉 창자는 배우가 되어서, 작품의 서사에 맞게 자신이 맡은 역할을 연기(가창)해야 하는 역할을 새롭게 부여 받은 셈이다.

이처럼 협률사 같은 실내극장의 공연장 도입은 판소리의 무대화 즉, 창극 공연 양식을 촉진했다. 무대를 필요로 하지 않았던 전통의 판소리 공연과 비교할 때, 이러한 변화로서의 창극은 전통의 근대화, 즉 전승연회의 현대적 수용이라는 측면에서 이해될 수 있다.

지금까지의 기록에 의하면, 김창환과 강용환을 비롯한 창자들은 1903년 <춘향전>과 1904년 <심청전>을 분창 형식으로 공연하였다. 다만 이 시기는 창극 양식의 초기 정립 시기였기 때문에, 실제 무대에서의 공연(연기)은 대화창에서 일보 전진한 초보적인 형식을 활용하였다.<sup>245)</sup>

243) 이재성, 「창극 공연양식의 현대화 연구-국립창극단을 중심으로」, 세종대 박사학위논문, 2012, 31~35면.

244) 정병헌, 「판소리의 20세기적 변모 양상과 지향」, 『국어국문학』 152호, 국어국문학회, 2009, 101면.

245) 류경호, 「창극연출의 역사적 전개와 유형에 관한 연구」, 앞의 논문, 18면.

또한 그 당시에는 공연 레퍼토리가 부족했기 때문에, 자연스럽게 전통 판소리 5가가 창극 공연의 주요 레퍼토리로 부상했다. 이러한 레퍼토리의 부족 현상은 1908년 원각사에서 이인직의 <은세계>의 상연을 유도했다. 이인직은 <은세계>를 새로운 연극, 즉 신파극으로 공연하고자 했지만, 이 공연에 참여하는 연기자들은 주로 전통 판소리(혹은 창극)의 공연자들인 연희자들이었기 때문에, 본래 의도와는 달리 <은세계>는 창극의 형식으로 공연되기에 이른다.<sup>246)</sup>

1910년대 이후 일본을 거쳐 다양한 연극이 수용되면서, 조선의 기존 공연 예술 장르는 구문화로 취급되기에 이른다. 창극 역시 이러한 구 양식이라는 개념에서 벗어나지는 못했지만, 그럼에도 서구적 연극 양식과 일본 신파극의 영향을 받아 연기와 시각 효과에서 큰 변화를 겪게 된다. 이때 창극은 당시로서는 최신 연극이었던 신파극의 무대 장치에 영향을 받고, 신파 배우들의 연기 방식과 혼용되는 현상을 내보였다.<sup>247)</sup>

1910년대 중반에 접어들면서 판소리와 창극의 공연은 더욱 활발해지면서, 광무대, 장안사, 단성사 등의 극장 등이 공연장으로 활용되었고, 기생조합, 경성구과배우조합 등의 창극 단체들이 창립 활동하기에 이르렀다. 이러한 단체와 창자들은 신파극단의 공연 양식을 본 받아 ‘신파회극’을 공연하기도 했고, 하나의 작품을 여러 공연 일에 나누어 공연하기도 했으며, 비록 초보적인 수준에 머물기는 했지만 전반적인 현상을 고려할 때 무대와 연기에 사실성(reality)을 부여하는 작업에 주력해 나갔다.<sup>248)</sup>

하지만 이러한 창극에도 위기가 찾아왔다. 가장 큰 위기는 창극 양식의 정립이 더디 진행된 것이다. 이러한 창극 양식의 정체는 1920년대에 진입

---

246) 백현미, 『한국창극사 연구』, 앞의 책, 56면.

247) 류경호, 「창극연출의 역사적 전개와 유형에 관한 연구」, 앞의 논문, 19면.

248) 김영애, 「한국의 창극과 태국의 리계의 비교」, 『한국태국학회논총』 15권 2집, 한국태국학회, 2009, 14면.

하면서 현실적인 위기로 이어졌다. 1920년대에는 1910년대에 도입된 일본식 신파극이 조선식 대중극으로 나아가는 시기였다. 이러한 변화는 관객층을 이루던 민중에게 신파극의 관심을 가중시켰다. 자연스럽게 전통 연희양식인 판소리와 창극은 대중의 관람 기호에서 멀어지기 시작했다. 그리고 이러한 관람 욕구를 되살리기 위해서 판소리(창극) 공연의 저속화가 가중되기에 이르렀다. 명창들은 이러한 현실적 추세를 감안하여, 창극 공연에서 빠져나와 판소리 공연에 공을 들이기 시작했다.<sup>249)</sup> 1920년대 중반 이후에는 경성방송국이 개국하여 국악방송과 국악에 대한 대중들의 호응이 커졌다. 게다가 레코드 시장이 확대되어 음반 취입 기회가 늘어났다. 조선음악 협회를 주축으로 한 각종 음악 단체의 창립이 늘어났고, 유행가의 당대 인기가 상승하면서 창극 양식에도 이러한 변화가 반영되었다. 이러한 변화는 창극의 가극화<sup>250)</sup>로 요약될 수 있겠다.

때 아닌 가극의 흥행은 다시금 창극 공연의 개성과 독특함을 자각하는 계기를 촉발했다. 창극인들은 다시 창극 양식의 정립에 관심을 쏟게 되었고, 신파극의 시절에는 연극으로 이해되던 양식이 가극으로 인해 음악극으로 재정립되는 상황을 맞이해야 했다.<sup>251)</sup>

1930년대는 서구 근대극이 한국에 정착되기 시작한 시기(주로 신극으로 지칭)이자 전통 연희에 대한 논의가 시작된 시기였다. 대중들이 전통 연희를 연극화 한 장르에 대한 관심을 고조시키면서, 전통적인 공연 양식을 극

---

249) 이재성, 「창극 공연양식의 현대화 연구-국립창극단을 중심으로」, 앞의 논문, 36~38면.

250) 가극은 1920년대에 신파극이 유행하면서 공연 도중에 배우들이 코미디, 만담, 대중가요 등의 장기를 보여주는 막간 무대로 출발하였으나 이후 창극단체들이 자신들의 공연을 가극이라고 명명한 후 창극을 별도의 지칭하는 명칭으로 굳어졌다(신현욱·김용범, 「창극의 새로운 공연 포맷 개발에 관한 연구」, 『인문콘텐츠』 17호, 인문콘텐츠학회, 2010, 375면).

251) 백현미, 『한국창극사 연구』, 앞의 책, 159면.

장 무대라는 형식에 맞추어 도입하고 이를 문화 콘텐츠로 변경하여 공연하는 사례가 늘었는데, 이때에도 창극이라는 명칭은 다시 활용되었다. 이에, 조선음악을 부활하고 기존 공연 병폐를 시정하기 위한 ‘청신운동’이 ‘조선음울협위’를 중심으로 일어났다. 그리고 1934년 조선성악연구회와 전속극단 창극좌, 화랑창극단, 조선창극단, 동일창극단, 조선이동창극단, 한영창극단 등 창극 단체가 조선 각지에서 공연에 돌입했다. 이중에서도 조선성악연구회의 관련 활동은 창극 공연의 기틀과 전형화를 마련했다는 측면에서 창극사에서 획기적인 변모로 이해되고 있다.

1930년대 중반 이후 조선성악연구회의 창극 공연은 하루에 한 작품만을 공연하는 이른바 1일 1작품 공연 체제를 따르고 있었다. 여타의 공연물을 배제하고 창극 작품만을 독자적으로 공연하는 방식을 선보인 셈이다. 이러한 공연 방식은 동양극장이 모표로 하는 1일 1작품 체제에 근접한 것인데, 실제로는 동양극장 청춘좌나 호화선도 이러한 체제를 제대로 준수하지 못했다는 점에서 그 의의가 놀랍다고 해야 한다.

실제로 조선성악연구회의 공연 방식과 연출 기법 그리고 제작 관행은 동양극장의 영향을 상당히 수용하면서 비로소 이루어질 수 있었다. 그러니까 동양극장 연출부의 권유와 도움 그리고 실질적인 연출 작업을 통해 <춘향전>, <심청전>, <홍보전> 등의 창극 작품을 1일 1작품 공연 체제로 무대화할 수 있었다.<sup>252)</sup>

이 과정에서 당대 대중극의 영향과 자극을 받아, 가창과 대사(사설)의 표현 방식을 실험하고 수정할 수 있었다. 또한 사실적인 무대 장치의 도움을 받고, 인물의 표현 방식을 극대화할 수 있는 연기 방식을 고안했으며, 제작 전반에 걸쳐 각색과 연출 개념을 도입할 수 있었다.

창극을 즐기고 해당 공연을 관람하는 고정 유료 관객이 증대되면서, 무

---

252) 이재성, 「창극 공연양식의 현대화 연구-국립창극단을 중심으로」, 앞의 논문, 40면.

대의상, 무대미술, 의상, 분장, 대소도구 활용에서 세밀하고 화려한 치장이 곁들여졌고, 조명 등을 활용하여 무대 분위기를 극적으로 변화시키는 기술이 가미되면서, 관객의 시각적 만족도가 상승하기에 이르렀다. 음악의 활용도 빼놓을 수 없었다. 고수의 반주를 넘어서는 대규모 음악단의 반주가 동반하면서 청각적인 만족도 역시 증대되었다.<sup>253)</sup> 다시 말해 창극은 ‘듣는 소리’ 위주의 공연에 ‘대사 중심’의 연극적인 창극으로, 또 시대감각을 활용하고 이를 윤색하여 만들어진 ‘대본을 활용’하는 근대적 공연 ‘시청각 공연’ 체제로 변모하기에 이르렀다.<sup>254)</sup>

1936년 9월 조선성악연구회는 <춘향전>을 무대에 올렸다.<sup>255)</sup> 이 공연은 조선성악연구회 제작 창극의 ‘일차 완성판’에 해당한다. 1936년 벽두에 시행되었던 창극 공연에서는 극과 창이 별도로 진행되었는데, 이 공연에서는 배우가 연기와 가창을 동시에 수행하는 방식으로 변모하였다.

조선성악연구회는 “무대에 등장한 인물들로 하여금 직접 창을 부르게 하려”는 시도의 ‘신형식’을 ‘가극’으로 차별화하고자 했고, 이렇게 준비된 1936년 9월 <춘향전> 공연을 가극 양식을 도입한 공연이라고 『조선일보』 측은 설명하고 있다.<sup>256)</sup> 그러니까 『조선일보』는 극과 창이 동시적인 공연 시점을 1936년 9월로 규정하고 있다.<sup>257)</sup> 박황 역시 조선성악연구회의 <춘향전>을 “무대조건을 갖추고 처음부터 끝까지 전편의 완성된 창

253) 유민영, 「조선성악연구회와 본격 창극운동」, 『국악원논문집』 7집, 국립국악원, 1995, 209~236면.

254) 박황, 『창극사연구』, 백록출판사, 1976, 89면.

255) 조선성악연구회는 1936년 1월 청춘좌의 초빙을 받아서 동양극장에 <춘향전>을 공연했고, 1936년 2월 1~4일에 동양극장에 <효년 심청>을 공연했으며, 1936년 2월 9일~11일에 동연극장에 <배비장전>을 공연하였다(김남석, 「조선성악연구회<춘향전>의 공연양상」, 『조선민족문화논총』 59집, 영남대학교 민족문화연구소, 2015, 214면).

256) 「조선성악연구회서 다시 가극 <홍보전> 상연」, 『조선일보』, 1936년 10월 28일, 6면.

257) 「가극 <춘향전> 공연 구약개척의 시형식」, 『조선일보』, 1936년 9월 12일, 2면.

극”으로 평가했다.<sup>258)</sup> 결국 이러한 조선성악연구회의 창극 공연은 판소리의 변이형이 아니라, 판소리와는 근본적으로 다른 이질이형(異質異形)의 독자적인 장르로 변형되는 계기가 되었다.<sup>259)</sup>

1930년대 후반 창극은 공연 대본을 마련하기 위해서 각색 창극, 창작 창극에 다수 도전했다. 그러면서 공연 양식에서 연출 도입과 무대 장치에 새로운 시도를 가미하고자 했다. 1940년대 일제의 강력한 탄압으로 인해, 1941년 이후 창극이 일본어로 제작되는 기현상이 벌어졌을 뿐만 아니라, 전쟁으로 인해 젊은 남창자가 사라지는 비운도 찾아왔다.

시간이 흘러, 광복 이후 창극은 국수주의적 애착이 강화되면서 ‘국극’이라는 하위 장르를 탄생시키기도 했다. 국극의 성향은 일제 말기부터 증가하기 시작한 역사와 설화 소재 창극이 주류를 이루었다.<sup>260)</sup> 그 당시 창극단들은 대체로 대한국악원의 산하 단체로, 주로 국극사, 국극협회, 조선창극단, 김연수 창극단 등 여성국극단 등의 이름으로 활동하였다. 여성국극은 기존 창극이 남창 중심의 소리 위주 공연에 비해 춤과 연기 등의 요소를 보다 적극적으로 활용하여 총체극 양식의 공연 예술을 형성했다.<sup>261)</sup>

여성국극은 민중의 환호를 기반으로 화려한 무대장치와 의상 등을 이용하여 매력적인 연기와 춤으로 대중의 마음을 사로잡아 나갔다. 과거의 원로 명창이 사라진 자리에 새로운 스타 시스템을 도입하여 새로운 배우(창자라기보다는)를 등장시켰고, 관객들의 호기심을 자극하기 위하여 판소리 외적 요소에 대해 초점을 기울였다.<sup>262)</sup>

258) 박황, 『창극사 연구』, 앞의 책, 87면.

259) 박황, 위의 책, 96면 ; 류경호, 「창극공연의 연출 특성과 발전적 대안- 전통창극<춘향전>과 <흥부전>을 중심으로」, 『판소리연구』 27집, 판소리연구회, 2009, 73면; 이원희, 「전북연극사 연구」, 경희대 박사학위논문, 1997.

260) 서연호, 『한국연극사-근대편』, 연극과인간, 2003, 155면.

261) 이재성, 「창극 공연양식의 현대화 연구-국립창극단을 중심으로」, 앞의 논문, 48면.

262) 서연호, 「창극 발전의 새로운 방향과 방법 제고」, 『판소리 연구』 2권, 판소리학회,

그 결과 창극의 본질이었던 음악성(판소리 조예)은 점차 약화되기에 이르렀다. 1950년대를 관통하면서 관객의 열광적인 지지를 얻었던 사랑의 서사도 1960년대에 돌입하면서 극변하게 쇠퇴하였다.<sup>263)</sup> 유민영<sup>264)</sup>과 백현미<sup>265)</sup>가 지적한 대로, 그 쇠퇴 원인으로는 여성국극의 진부한 레퍼토리의 반복과 여성 국극 단체의 난립, 전문창자의 부족, 영화의 대중화, 대중의 변모된 감수성과의 괴리 등을 들 수 있다.

1960년 창극은 영화와 TV의 유행으로 인해 관객마저 줄어들기에 이르렀다. 한국 정부는 민족의 동길감 회복과 세계화 시대의 정체성 확보 차원에서, 그리고 민족문화유산의 보호라는 명분을 앞세워, 1962년 국립극장 산하 전속 단체로 국립창극단(1973년 국립국극단을 국립창극단으로 개명)을 설립하였다.<sup>266)</sup> 국립창극단은 창단 이후 2017년까지 11명의 단장 또는 예술 감독이 단체를 이끌어왔다. 창극단의 운영은 단장과 감독에 의해 이루어졌기 때문에, 그 차이에 따라 공연 양상 역시 달라졌다.

국립창극단 활동의 구분에 대해 전성희는 1962년부터 2000년까지 총 3기로 구분하여, 제 1기 판소리의 지향의 창극(1962~1976), 제 2기 연극과 놀이 지향의 창극(1977~1989), 제 3기 대중화 지향의 창극(1990~2000)으로 구분하였다.<sup>267)</sup> 그리고 10년 후 유영대는 국립창극단 48년의 활동을 총 5기로 구분하여 제 1기 협률사 창극전통과 국립국극단(1960~1970), 제 2기 창극 정본화 작업과 박진·이진순·이원경의 작업(1970~1980), 제 3기 허규 시대-창극과 마당놀이의 거리(1978~1990), 제 4기 창극양식의 다양한 시도

---

1991, 9면.

263) 백현미, 『한국창극사연구』, 앞의 책, 342~343면.

264) 유민영, 『우리시대연극운동사』, 단국대학교 출판부, 1990, 276~286면.

265) 백현미, 『한국창극사연구』, 앞의 책, 342~344면.

266) 이재성, 「창극 공연양식의 현대화 연구-국립창극단을 중심으로」, 앞의 논문, 57면.

267) 전성희, 「국립창극단사」, 『국립극장 50년사』, 태학사, 2000, 256~323면.

(1990~1998), 제 5기 보편적 음악극으로서의 창극(1998~2010)으로 구분하였다.<sup>268)</sup> 이러한 시기 구분이 가능했다는 점은 창극의 역사와 인프라가 상당히 깊숙하게 축적되었다는 의미이기도 하다.

## 나. 도창의 역사와 그 활용

창극은 서양 현대극의 영향을 깊게 받았기 때문에, 서구 연극적 특질(주로 리얼리즘 연극)을 본받고 그 세부 효과로 사실적인 무대와 이를 바탕으로 연기와 대사를 중요시하였다. 그러니까 사실적인 무대 장치와 연극 기법을 통해 등장인물로서의 배역을 재현하는 데에 중점을 둔 연극 장르라고 하겠다.

하지만 이러한 전체적인 기틀에서 벗어나는 인물이 나타나기도 한다. 이 인물이 도창자인데, 이러한 도창자로 인해 서구 연극과의 불일치가 생겨난다. 도창자는 극중 배역을 맡기보다는 자신을 스스로 드러내어 공연에 참여한다. 대개의 도창자는 연기하지 않고, 노래와 이야기(사설)를 통해 극의 진행에 참여하고자 한다.

그 결과 창극은 근대극의 일방적인 특징과는 차별화되어, 배우의 대사와 연기를 통해서 극이 진행되지 않고 도창자의 서술이라는 또 다른 장치를 확보하게 된다. 어떤 도창자는 무대 한 구석에 서서 부채만 쥐었다 폼다 하는 제한된 연기만 선보이면서, 극의 흐름과 인물의 정보를 해설하는 기능을 떠맡는다.<sup>269)</sup> 관객들은 도창자의 도창을 통해 극에 대한 정보를 상

268) 유영대, 「한국 전통음악극의 산실, 국립창극단」, 『국립극장 60년사』, 국립극장, 2010, 207~259면 ; 이재성, 「창극 공연양식의 현대화 연구-국립창극단을 중심으로」, 앞의 논문, 48면.

269) 김미나, 「창극의 도창에 관한 연구: 기능과 역할론을 중심으로」, 단국대 석사학위논문, 2004, 26~32면.

당 부분 파악할 수 있다. 결과적으로 도창자는 본래 판소리의 광대처럼 해설자이자 구경꾼으로서의 역할을 이어가고 있는 것이다.

창극은 처음 도창이라는 말을 쓰지 않았던 것 같다. 백현미는 도창이 판소리에서 서술자의 발화에 해당하는 것을 등장인물의 발화와 구별되도록 떼어낸 부분을 가리킨다고 정리한 바 있다.<sup>270)</sup> 이렇게 분리된 대목을, 등장인물이 아닌 출연자(내레이터)가 마치 해설자처럼 도맡아 감당하는 것으로 보인다. 이 대목을 도맡아 설명하는 역할을 수행하는 이를 도창자라고 흔히 부른다. 그런데 1920년대에는 도창이나 도창자라는 용어가 일반적이지 않았다. 1934년에 나온 <시에 론관 춘향전>의 가사지(歌詞紙)에서 ‘설(說)’이라는 용어로 표시되고 있다. 그러니 1920~30년대에는 ‘설명’, ‘설명자’로 불렸을 것으로 추측된다.<sup>271)</sup>

『국립극단 50년사 : 1950-2000』에는 1967년 창극정립위원회는 ‘창극이 서구식으로 진행되면서 대화창으로 이루어지게 되자 판소리의 설명창이 소설의 위기에 놓이게 되므로 판소리의 본연의 특징을 살리기 위해 무대 한켠에 도창을 마련’<sup>272)</sup>한 것이 도창이라고 설명하고 있다. 이러한 설명에 따르면 도창은 설명창과 그 근원이 같다고 해야 한다. 1967년 무렵에는 ‘도창’과 ‘설명창’의 명칭이 아직 존재하고 있는 사실을 확인할 수 있고, 그럼에도 불구하고 1967년 이후에는 ‘도창’의 더욱 광범위하게 사용된 사실 역시 확인할 수 있다.

도창은 일반적으로 1인 도창의 형태로 나타난다. 그러나 2인 도창의 사례도 존재한다.<sup>273)</sup> 심지어 등장인물이 도창을 겸하는 사례도 있고,<sup>274)</sup> 창극

270) 백현미, 「창극의 역사적 전개과정 연구」, 이화여자대 박사학위논문, 1996.

271) 백현미, 『한국 창극사 연구』, 앞의 책, 171면.

272) 전성희 외, 『국립극단 50년사 : 1950-2000』, 2000, 태학사, 225~324면; 김미나, 「창극의 도창에 관한 연구: 기능과 역할론을 중심으로」, 앞의 논문, 25면.

273) 국립창극단에서 1969년 제 14회 <심청가>에서 처음으로 남녀 도창을 시도했다. 그리

에 도창이 존재하지 않는 경우도 있다.<sup>275)</sup> 그러나 창극 진행에서 도창의 유무가 어떠한 결과를 초래하는 지에 대해서는 명확하게 논의하기 어렵다. 다시 말해서 도창이 무대 위에 등장하는 것이 긍정적인지 부정적인지에 대해 아직 논쟁중이라고 해야 한다.

도창자는 기본적으로 등장인물이 아니므로, 서양식 무대에서는 그 역할이 애매하다고 해야 한다. 이러한 애매한 역할로 인해 찬반, 가부에 대한 논란이 분분하다. 그중에는 판소리가 서양식 연극을 모방하여 창극으로 변모하면서, 기존의 연극을 하나의 극으로 명확하게 인지하지 못해, 자신 스스로 제대로 진화하지 못하여 남겨 둔 ‘진화의 꼬리’ 같다고 주장도 제기되어 있다.<sup>276)</sup>

도창의 긍정적인 측면을 주장하는 이들은, 창극에서 도창을 빼면 일반적인 음악극과 유사한 장르가 될 수는 있지만, 그럴 때에는 창극만의 독자성이 사라진다고 지적하기도 한다. 그렇다면 ‘한국식의 음악극’으로서의 창극은, 서구의 뮤지컬이나 오페라와 큰 차이가 없어진다는 주장인 셈이다. 이러한 관점에서 보면, 도창이야말로 창극의 독자성을 증명하는 중대한 장치가 아닐 수 없다. 거꾸로 이러한 긍정성을 수용할 경우, 도창은 무엇보다 창극이 ‘판소리’로부터 출발하여 전통연희적 기원을 지닌 극 양식으로 탈바꿈되었다는 구체적 증거라고도 할 수 있다.<sup>277)</sup>

백현미는 판소리에서 서술자의 발화 양상을 다음의 6가지로 정리했다.<sup>278)</sup> ① ‘관념적 서술’은 작품의 서두나 말미에 등장하여 작품 내용과 상

고 1976년 제 24회 공연된 <춘향전>에서 남녀 도창 방식으로 공연했다.

274) 국립창극단은 제 31회 <가로지기>, 제 81회 <이생규장전>, 제 82회 <구운몽>에서 등장인물이 도창의 기능을 곁했다.

275) 국립창극단은 제 77회 <박씨전>부터 제 88회 <황진이>까지 도창이 등장하지 않고 합창이나 솔로로 처리되었다.

276) 김익두, 『판소리, 그 지고의 신체 전략』, 앞의 책, 263면.

277) 곽병창, 『창극, 연극학적 측면에서의 전망』, 국립민속국악원, 2008, 57면.

관없이 주인공의 일생을 개관하여 관념적인 교훈을 전달하는 서술을 말한다. ② ‘편집적 서술’은 작품 전체를 편집하는 입장이 서술로서 드러난 경우를 말한다. ③ ‘장면 전이적 서술’은 장면과 장면을 이어주는 기능을 하는 서술을 말한다. ④ ‘등장인물의 행동묘사 및 심리묘사 서술’은 인물의 행동과 심리를 묘사할 때 주로 사용된다. 판소리에서 등장인물이 장소를 이동할 때, 그 행동을 다채롭게 묘사하는 경향이 있으며, 심리상태에 대한 묘사도 곡진하게 확장시키는 경향이 있다. 가령 ‘-거동 보소’라는 지시어 뒤에는 대부분 등장인물의 행동묘사가 이어진다. 그리고 행동이나 심리상태에 대한 묘사 서술은 대체로 이중 시점적 서술 형태를 띠고 있다. ⑤ ‘고정된 대상 묘사 서술’은 고정된 대상의 외형을 묘사하는 부분에서 나타난다. 이러한 부분은 판소리에서 확장이 빈번하게 일어나는 독립적 서술 단위로 존재하곤 한다. ⑥ ‘파노라마적 서술’은 거시적인 사건의 진행과정을 요약적으로 보여주는 서술을 말한다.

그러나 판소리에서 전승된 창극은 위의 언급하던 여섯 가지 서술을 모두 도창으로 흡수하지 않았다. ①과 ②는 창극 양식 정립되는 과정에서 없어졌고, ⑤는 거의 도창화되지 않고 있다. 그래서 나머지인 ③ 장면전환, ④ 인물의 행동 심리 묘사, ⑥ 사건 요약 부분의 서술이 주로 도창화 되었다.<sup>278)</sup> 그러니까 도창은 장면을 전환할 때 배경과 상황을 설명하고, 사건의 경과를 축약하며, 극 진행 중의 인물을 묘사하는 기능을 맡는다고 할 수 있다. 구체적인 내용은 다음 장에서 논술하고자 한다.

도창은 1903년 협률사에서 최초 창극 <춘향전>을 공연했을 때 이미 등장한 바 있다. 박황은 그 당시 <춘향전>이 무대 장치와 대소도구 없이 다만 백포장만을 치고, 그 백포장 앞에서 춘향전을 ‘앞과장’, ‘뒤과장’으로 나

278) 백현미, 『한국 창극사 연구』, 앞의 책, 172~175면.

279) 백현미, 위의 책, 175~177면.

누어 공연하였다고 설명했다. 그리고 그 특징으로 대사 없이 판소리 <춘향가>를 그대로 극중 인물에 의하여 설명창, 즉 오늘날의 도창으로 공연한 점을 들고 있다.<sup>280)</sup> 그리고 1920년대 중후반에 우성기 음반발매가 성행하고, 일측에서 고대가극 혹은 고대소설극 <춘향전>이라는 재명으로 춘향전을 18장 녹음하여 발매했다. 일측판 <춘향전>은 최초의 창극 전집에 해당하는데, 이때 이동백은 도창 역을 맡았고, 음반의 채록본은 희곡대본으로 보이고, 판소리에서 서술자 발화에 해당하는 대목을 도창이 도맡아했다고 기록하고 있다.<sup>281)</sup>

이러한 사례 이후에도 도창은 창극 작품에 계속해서 나타나고 있다. 설명창이나 설이라는 명칭으로 주로 표시되었지만, 용처와 기능은 현대의 도창과 크게 다르지 않았다. 도창은 아니리와 노래에 대한 요구가 강하기 때문에 일반적으로 소리가 뛰어난 명창이 담당하기 마련이다. 예를 들면 이동백, 정정렬, 김창룡 등이 그들이었다. 또한 도창자의 아니리는 일반적으로 극의 전체를 설명하는 기능이 강했다. 즉, 도창의 아니리는 서사성에 더 충실했다고 보아야 한다. 도창의 아니리는 보통 산문의 형식을 통해 해설적인 대사를 함으로써 극의 진행 상황을 알려준다. 반면에 도창의 노래는 보통 운문으로 구성되어 있어 묘사보다는 서정적이다.<sup>282)</sup> 도창자는 사건의 어떤 장면을 한껏 고조시키거나 등장인물의 감정을 토로할 때, 음악적인 효과를 풍부하게 담은 노래로 극의 효과를 전반적으로 향상시키는 임무를 수행하기도 했다.

---

280) 박황, 『민속예술론』, 한일문화보급회, 1980, 127면.

281) 백현미, 『한국 창극사 연구』, 앞의 책, 169~172면.

282) 김미나, 「창극의 도창에 관한 연구: 기능과 역할론을 중심으로」, 앞의 논문, 42~43면.

## 다. 창극 공연의 표현 요소

앞에서 살펴 본 대로, 창극은 판소리를 바탕으로 하여 탄생한 공연 양식이기는 하지만, 전통 판소리와는 상당한 양식적 차이를 보이고 있다. 창극은 한국적 ‘가(歌)’, ‘무(舞)’, ‘희(戲)’의 전통을 계승하여 이를 현대적으로 재창조한 장르인 것이다.<sup>283)</sup> 그래서 창극 공연은 노래가 극 전체를 조율하고 있고, 춤과 무용이 삽입될 수 있는 여지를 강하게 지니고 있다.

창극은 본래 판소리가 견지하고 있었던 1인 독창의 강창의 형식을 탈피하여 기본적으로 극적 양식인 ‘대화식’을 도입하고 있다. 이한 대화체가 성립하기 위한 조건은 판소리와 하남추자 같은 1인극에서는 충족될 수 없다. 적어도 2명 이상의 배우가 존재할 때 올바른 효과를 획득할 수 있기 때문이다. 전래의 판소리는 광대가 혼자서 공연하기 때문에 필요에 따라 간혹 대화를 연기하지만, 그 대부분은 혼자 흥내내거나 고수와 이야기를 주고받는 기초적인 수준에 머물게 된다. 대부분의 대화식 연기는 1인창에서는 불가능하며, 이를 흥내 낸다고 해도 기본적으로 1인 강창(강술)의 범위를 벗어난다고는 할 수 없다. 이러한 한계가 내재되어 있는 판소리에 분창이 등장하면서, 배역이 분할되고, 다인극으로 전환될 수 있는 결정적인 계기가 마련되었다.<sup>284)</sup>

판소리는 빼어난 언어 감각과 기교로 해당 사건을 흥미 있게 강창하고, 그 사설의 내용을 효과적으로 전달하는 데에 집중한다. 당연히 광대는 묘사, 모방, 음악 등 여러 방식으로 관객의 연극적 환각을 불러일으키기 위해서 노력하고, 일련의 과정을 거쳐 인물의 성격이 구두로 묘사되기에 이른

283) 서연호, 「창극의 현단계와 독자적인 음악극으로서의 거듭나기」, 『판소리연구』 5집, 판소리학회, 1994, 15면.

284) 정충권, 「판소리와 창극의 양식적 차이점 고찰」, 『고전문학과 교육』 8권 8호, 한국고전문학교육학회, 2004, 180~183면.

다.

하지만 창극은 관념적인 인물 형상을 언어의 기교로 표현할 필요가 없어진다. 다시 말해서 창극은 배우에게 어울리는 역할을 사전에 분배했기 때문에, 관객들은 출연하는 배우를 이용하여 극적 인물을 확인하고 감상할 수 있다. 창극은 판소리로부터 물려받은 극적 요소를 배우에게 이입하여 시각적으로 구체화할 수 있는 방안을 모색했다고도 할 수 있다. 다른 방식으로 말한다면, 창극은 판소리 서사와 감정을 살아 있는 인물을 통해, 그리고 그 인물의 연기와 대사를 활용하고 해당 인물을 둘러싼 무대와 조명 그리고 음악을 결합하여 관념적 전달이 아닌 시청각적 감상으로 바꾸어 놓을 수 있었다. 그러니 창극은 판소리의 서사적 특성과 서구의 극적 성격을 융합하여 한국 고유의 극 양식(음악극 양식의 일종)으로 변모시켰다고 할 수 있겠다.

창극 공연의 표현 요소는 시각적 요소와 청각적 요소로 구분된다. 전래의 판소리도 두 요소를 모두 견지하고 있었으나, 극적 환각(illusion)을 추구하고 구축하는 방식에서 차이를 보이기 때문에, 결과적으로는 청각적 요소의 우위를 바탕으로 공연이 진행될 수밖에 없었다. 판소리의 관객들은 창자와 고수가 만들어내는 음악적 특색을 청취하여 자신의 관념 속에서 자신만의 스토리를 만드는 일에 익숙했었다.

하지만 창극은 이러한 관념적 공간을 물리적 재현으로 구체화하기 때문에, 이러한 관념의 물리적 변환 과정에서 연극적 환각을 필요로 하게 된다. 당연히 시각적 요소가 우위에 놓이게 되고, 이를 뒷받침하는 요소로 청각이 물러서게 된다. 판소리에서 창극으로의 변화는 주된 감각에서 청각적인 요소의 시각화라고 요약할 수 있겠다.

무대에서 필요로 하는 청각적인 부분은 주로 (가)창과 이야기로 구성된

다. 반면 시각적인 부분은 관객들이 관람하는 무용, 미술, 조명 등으로 구성된다. 전술한 대로 창극은 판소리의 청각적 요소(부분)를 대체하는 요소로 시각적 요소를 중시한다. 창극에서 음악은 주로 극적 형식을 표현하는 청각과 시각의 결합물이라고 할 수 있다. 시각을 통해 일차적인 이미지를 전달하고, 언어를 통해 청각적인 이미지를 다시 해석하는 이중의 작업을 완성했다는 의미를 지니기도 한다.

창극의 청각적 요소는 여전히 언어적 재현을 통해 실현되고 있다. 그리고 이러한 언어적 재현은 기본적으로 판소리 사설에서 유래했다. 그런데 이 과정에서 창극의 전아한 어투나 난해한 한문체로 인해 관객들의 이해에 적지 않은 어려움이 초래된다. 이때 화려한 관람 요소(시각적 요소)로 관객들의 감각을 분산시키고, 도창을 활용하여 관객들의 이해를 도울 수 있다. 일반적으로 도창(자)이 배우보다 먼저 무대에 등장하여 관객들에게 극중 상황과 필요 정보를 전달 설명하고자 한다.

그 다음에 배우가 등장하여, 시각적인 재현을 곁들인 연기를 선보인다. 도창으로 인해 관객들은 기본 정보를 획득한 상태이기 때문에, 배우들의 연기와 가창에 대한 접근을 신속하게 이룰 수 있다.

예를 들면, 이도령이 춘향과 이별하는 장면을 실연하기 전에 도창은 사설을 통해 그 이별 원인을 먼저 설명하곤 한다. 이러한 도창의 내용으로 인해, 미리 춘향과 이도령을 만나는 장면을 상상할 수 있다. 또한 관객들은 도창의 내용을 통해 이도령과 춘향이 나누는 대화를 손쉽게 이해할 수 있다. 곁들여진 음악은 ‘청각적 모방’을 통해서 제한적으로 지시성을 획득할 수 있고, 병렬 혹은 대립 등을 통해서 특정한 ‘성격’을 환기시킬 수 있으며, 갑작스러운 휴지 혹은 충동을 암시할 수도 있다.<sup>285)</sup> 창극에서 노래와 반주

---

285) 이진주, 「현대 창극의 공연 기법과 양식적 특성 연구」, 서울대 박사학위논문, 2015, 129면.

음악은 사설의 전달과 배우의 연기를 보조하기도 하고 극의 분위기를 돕기도 한다.

‘음악극’으로 분류되는 만큼, 창극에서의 (가)창의 비중은 상당히 높고 또 독특하다. 창극은 기본적으로 판소리의 장단을 계승하여, 사설에 맞추어 노래로 재편한 연극이다. 창과 사설은 연극적 형식에 의해 조율되면서 ‘설명’의 기능을 발휘할 뿐만 아니라 연기의 기능을 복돋우게 된다. 여기서 창극의 노래는 단순히 ‘소리’의 기능만 맡는 것이 아니고, 사설을 전달하는 도구로 기능한다. 음악적인 소리는 청각적 음향이라고 해석할 수 있다. 관객들은 창을 통해 무대 위의 형상을 관념 속 장면으로 그려낼 수도 있다.

한편 창극에서 창과 함께 연주되는 반주음악은 창극의 공연을 입체적으로 조율하는 역할을 맡는다. 반주 악기는 다양한 배우의 목소리에 맞추어 새로운 조합을 이룰 수 있으며, 이러한 조합은 청각적 다양성을 형성하는데 일조한다. 이때의 반주 악기는 판소리의 북을 수용했을 뿐만 아니라, 거문고와 가야금을 비롯하여 무속음악과 민속음악에 사용되는 다양한 악기로 편성된다. 이러한 반주 악기들이 효과음을 내거나 창이 반주를 맡으면서 창극사에서 상당한 변화가 유발되었다.<sup>286)</sup> 국립창극단도 1974년부터 창극의 반주음악에 대규모 관현악을 활용하였다. 이러한 관현악의 반주는 창극의 새로운 국면을 열었다고 평가된다.

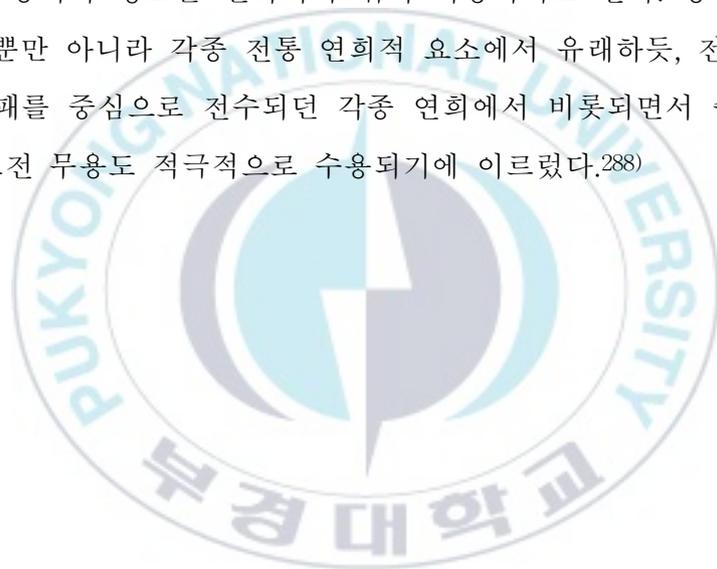
시각을 통한 재현은 언어를 통한 재현보다 더욱 직접적이고 강렬하기 때문에 창극에서는 시각 신호를 점차 선호해나갔다. ‘움직임’이 연극의 본질이라면 시각은 특혜를 부여 받은 감각이기 때문에, 이를 관객들이 보기 원하는 것은 강렬한 욕구를 생성시키고 결국 관객이 극장이 오도록 만드는 원인이 된다.<sup>287)</sup> 그러니 창극에서 시각적 요인은 점차 더 주목받는 요소로

286) 이진주, 「현대 창극의 공연 기법과 양식적 특성 연구」, 앞의 논문, 127면.

287) Henri Gaston Gouhier, 박미리 (역), 『연극의 본질』, 집문당, 1996, 70~71면.

격상된다. 가령 무대 공간 표현을 위해 한국식의 건축이나 그림들을 적극적으로 수용한 경우가 그 예이다. 창극의 무대는 실내극장에서 작품의 내용에 따라 한국 전통적인 가옥, 정원, 마당뿐만 아니라 전래의 소도구를 적극적으로 활용하기 시작했다.

시각적 요소로 춤 혹은 무용을 들 수도 있다. 창극에서의 무용은 창극의 무대를 화려하게 꾸미고 시각적인 자극을 가할 목적으로 주로 수용되었다. 대체적으로 기존 한국의 전통 무용을 원형으로 삼고 있으며, 작품의 내용에 맞게 동작과 장르를 변화시켜 섞어 사용하기도 한다. 등장인물의 창이 판소리뿐만 아니라 각종 전통 연희적 요소에서 유래하듯, 전통 무용 역시 남사당패를 중심으로 전수되던 각종 연희에서 비롯되면서 승무나 태평무 등의 고전 무용도 적극적으로 수용되기에 이르렀다.<sup>288)</sup>



---

288) 김영애, 「한국의 창극과 태국의 리계의 비교」, 앞의 논문, 39면.

## IV. 창극과 심택추자회의 현대적 변용과 의미

### 1. 전래 양식의 수용과 새로운 양식의 창출

창극과 심택추자회는 현대적인 변용 과정에서 적지 않은 유사성을 보인다. 그것은 동아시아의 강창문학이 현대화되는 과정에서 나타나는 기본적인 공통점 때문이다. 하지만 그러한 공통점 외에도 관찰해야 할 차이점이 다수 존재한다. 이러한 공통점과 차이점은 중국과 한국을 포함한 동아시아 전통 예술(강창문학)의 변모 과정을 보여준다는 점에서, 주의 깊게 관찰되어야 할 필요가 있다. 이에, 기본적인 공통점을 기반으로 하여 다양한 분야에서의 세부적인 차이점을 살펴보고자 한다.

일단, 창극과 심택추자회는 현대적인 변용 과정에서, 서구 연극 개념과 이론의 영향을 질게 받을 수밖에 없었다. 창극은 판소리의 연장선상에서 현대적 변용 과정을 거쳐, 근대 드라마(넓은 의미에서의 연극) 양식으로 재탄생한 사례로 범주화할 수 있겠다. 구체적으로 말하면 창극은 전래의 판소리에 서양의 연극, 일본의 신파극, 중국 전통연희의 영향이 가미되어 탄생할 수 있었고,<sup>289)</sup> 이후 지속적으로 한국 연극과 교류하면서 부단한 변화와 성장을 모색할 수 있었다.

심택추자회의 현대적 변용 과정도 원론적으로는 창극과 비슷하다. 강창문학이자 구비문학 장르였던 전통의 하남추자가 변형되어, 근대적 의미의

---

289) 백현미, 『한국창극사연구』, 앞의 책, 29~39면.

연극 개념을 덧입고 새롭게 생성된 현대적 장르인 셈이다. 이 경우에도, 서구 연극의 영향을 받고 중국 전통극의 특징을 유지하여 변용 전이된 사례라고 하겠다.

이러한 창조/변용 과정을 통해, 창극과 심택추자회는 강창문학의 한계에서 최대한 탈피하여 새로운 양식으로의 변신을 위해 각종 모색을 시도했지만, 동시에 기본적으로 태생의 한계로 인해 불가피하게 견지할 수밖에 없는 고유의 특징도 지니고 있을 수밖에 없었다. 예를 들어, 판소리는 창극으로 변용되는 과정에서 기존 판소리의 장단, 선율을 유지해야 했으며, 전통적인 민요나 무가 혹은 시조나 가곡의 수용도 거부할 수 없었다. 마찬가지로 심택추자회 역시 현대적 변용 과정에서 전통의 하남추자가 지녔던 한계를 극복하고자 노력을 경주하면서도, 기존의 곡조를 기반으로 하여 전통극, 민요, 유행가요 등을 계속적으로 수용해야 하는 운명까지 거부할 수는 없었다.

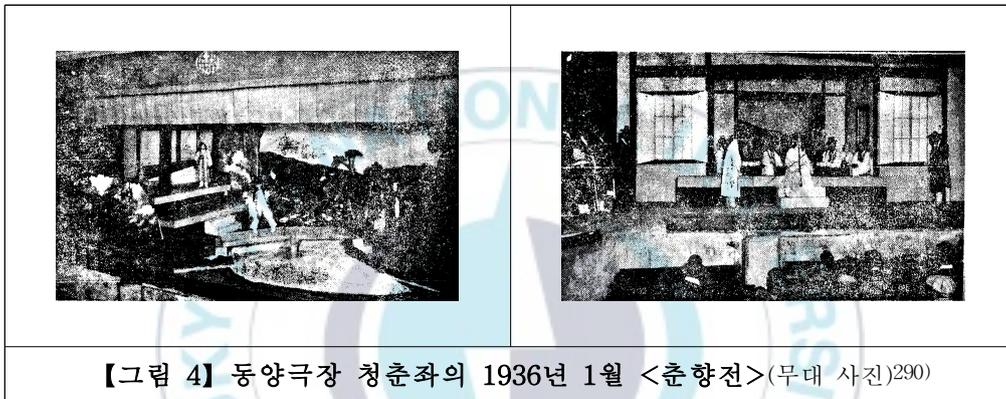
### 가. 무대의 변화

한국의 강창문학이나 전통 연희의 공연 장소는 ‘관’으로 개념화 될 수 있다. 서구 연극 무대의 ‘Box Set’와 근원적으로 차이를 보이는 이러한 관은, 무대와 객석의 구별이 없고, 소위 말하는 제 4의 벽이 부재하는 장소이다.

한국의 탈춤이나 무가 혹은 판소리는 모두 객석과 무대가 분명하게 구분되지 않는 공간에서 공연되었는데, 이로 인해 공연자(창자)와 관객(민중)이 격의 없이 뒤섞이는 양상을 보였다. 더 중요한 것은 연극적 환각(illusion)을 창출하기 위하여 스테이지(stage)의 한 면만을 개방하는 형태

의 무대와는 기본적으로 거리를 두었다는 점이다. 대신 이러한 판은 관객의 능동적인 참여를 이끌어내는 강점을 지니고 있었다.

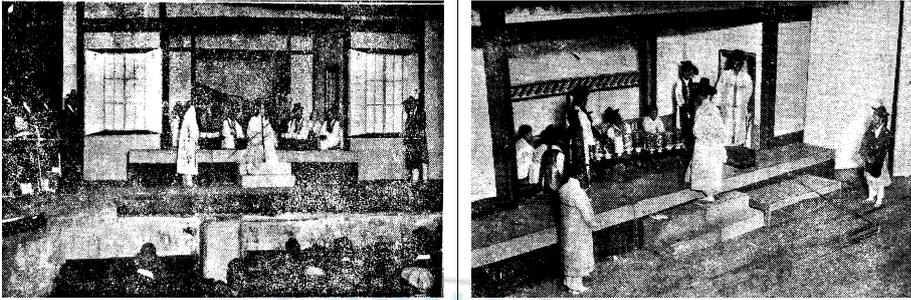
서구적 드라마 양식에 의해 변모한 창극은 개방적인 무대로서의 판 대신에 사각의 무대를 사용하기 시작했다. 조선성악연구회가 주로 공연했던 동양극장은 전형적인 리얼리즘 무대 형태를 지니고 있었다.



위의 사진은 1936년 1월 청춘좌가 공연한 <춘향전>의 무대 미술을 보여주는 사진이다. 왼쪽의 사진에서 다소 비틀린 건축물의 무대 디자인이 나타나고 있지만, 무대 자체는 전형적인 리얼리즘 극장 구조를 지니고 있었다. 그것은 우측 사진을 통해서도 확인된다.

1936년 9월 조선성악연구회가 공연한 <춘향전>의 모습도 비교하여 살펴볼 수 있다.

290) 「청춘좌 공연의 <춘향전> 대성황」, 『조선일보』, 1936년 2월 1일(석간), 6면 ; 김남석, 「동양극장 <춘향전> 무대미술에 나타난 관습적 재활용과 독창적 면모에 대한 양면적 고찰-1936년 1~9월 <춘향전>의 공연을 중심으로」, 『현대문학이론연구』 66집, 현대문학이론학회, 2016, 39~40면.

【그림 5】 동양극장에서 공연된 두 <춘향전>의 동헌 무대	
사 진	
설 명	좌) 1936년 1월 청춘좌 <춘향전> '동헌' 우) 1936년 9월 조선성악연구회 <춘향전>의 '동헌' <sup>291)</sup>

두 개의 사진을 통해 신창극(1936년 1월 청춘좌 공연)과 창극(1936년 9월 조선성악연구회 공연) 공연으로서 <춘향전>은 동일한 무대, 동일한 구조 위에서 무대화되었다는 사실을 알 수 있다.

이러한 창극 공연의 연극 무대 사용은 기본적으로 관객의 시선을 무대로 집중시키는 기능을 낳았다. 소위 말하는 액자형 구조는 객석과 무대를 철저하게 분리하고, 제 4의 벽을 파괴하여 관객들이 무대를 엿보는 구조의 관극 경험을 강화시켰다. 판소리가 지녔던 판으로서의 공연장은, 근대적 무대의 형식으로 바뀌게 된 것이다. 아울러 창자와 청자의 거리가 줄어든 형태의 전통 공연장은 사라지게 된다.

여창의 등장과 분창화(分唱化)는 창극의 무대 변화에 직접적인 요인으로 꼽힌다. 전통 연희로서의 판소리는 1인 창자와 1인 고수가 가창 형태로

291) 「가극 <춘향전> 초성황의 제 1일」, 『조선일보』, 1936년 9월 26일, 6면 ; 김남석, 「동양극장 <춘향전> 무대미술에 나타난 관습적 재활용과 독창적 면모에 대한 양면적 고찰-1936년 1~9월 <춘향전>의 공연을 중심으로」, 앞의 논문, 39~40면.

공연하는 형식을 고수하고 있었다. 그러니까 창자는 강창을 통해 판소리 작품 속의 내용을 청중에게 전달하고, 청중은 이를 관념적으로 그려내서 자신만의 영상을 창조하는 관극(청취) 경험을 견지했다.

하지만 여창이 등장하면서 그 자체로 볼거리가 강화되었고, 분창이 일어나면서 배역에 따른 역할 별 연기와 무대 출연이 자연스럽게 나타날 수밖에 없었다. 더 정확하게 말하면 판소리의 개량을 염두에 둔 일부 명창들은 중국과 서구의 연극을 참조하여 1일 가창의 판소리를 다인 가창/연기의 창극 형식으로 변조한 것이다. 이러한 분창은 전래의 사설을 각 인물의 대사로 새롭게 정립하는 과정을 요구하였다.<sup>292)</sup>

분창(화)이란 단순히 인물의 분화뿐만 아니라, 노래와 아니리도 분할과 재창조를 겨냥한 작업으로 이를 통해 판소리는 무대에 보다 적합한 양식으로 변모될 수 있었다. 이러한 변모 과정을 거치면서, 창극 공연들이 다수 출연자들을 요구하였기 때문에, 전체적인 공연 양상은 ‘다인다각의 공연 형식’<sup>293)</sup>으로 변화한다.

창극과 같은 맥락에서, 심택추자회도 역할 분담(배역 할당)이 이루어졌다. 하남추자는 여창이 등장한 이후, 남창자와 여창자가 함께 공연하는 형식을 취하였다. 그 당시에는 역할 분담이 세부적으로 이루어지지 않았지만, 대략적으로 남성/여성의 구분이 적용되어 해당 공연이 시행되곤 했다.

역할 분담 차원에서 더욱 세부적일 수밖에 없었던 창극은 점차 배우 공간의 확장을 거부할 수 없었고, 이를 점차 확대 심화해 나가야 했다. 출연한 배우들이 집중하여 활동할 수 있는 극 공간의 확보가 절실했기 때문이다. 하남추자의 현대화 과정에서도 이러한 특성은 동일하게 나타난다. 1인 혹은 2인 공연에 적합했던 전통적인 공연장은 점차 부적합한 공연장이 될

292) 정병현, 「판소리의 20세기적 변모 양상과 지향」, 앞의 논문, 101면.

293) 이광복, 「중국희곡과 한국창극 비교-예술표현 특징을 중심으로」, 앞의 논문, 108면.

수밖에 없었다.

결국 심택추자회의 공연장도 폐쇄적인 액자무대로 변모하기에 이른다. 이러한 측면에서 보면 심택추자회와 창극의 변모 과정에서 무대의 변화는 근원적인 공유점이라고 할 수 있다. 무대는 실제로 두 양식의 현대화를 가시적으로 이끌고 근본적으로 추동하는 동력이었다고 해도 과언이 아니다.

창극으로의 변모 과정을 압축의 과정으로 보는 견해도 제기되어 있다. 강창문학(예술)이 극예술로 전이되는 과정에, 극적 표현에 필요 없는 줄거리(서사)는 축소되거나 제거될 수밖에 없었다.<sup>294)</sup> 극장으로 공연장을 바꾼 심택추자회 역시 공연 상의 시공간적 제약이 강화되면서, 이러한 압축을 선택할 수밖에 없었다.

대신 전래의 무대가 지녔던 상징성과 간편성도 사라졌다. 하남추자와 판소리 공연에서 동원되었던 간결한 무대는, 점차 변모된 공연 형식을 뒷받침하기 위한 복잡한 무대 환경으로 대체되었다. 배역에 따라 배우의 수가 증가해야 했기 때문에, 이에 걸맞은 무대 장치의 투입이 이루어져야 했고, 악기와 음악의 비중과 효과도 증대되어야 했다. 조명이 추가되었고 세트는 더욱 정교화되었다.

이러한 변화는 두 장르에서 공히 일어나지만, 창극에 비해 심택추자회가 무대 자치와 배경 그리고 외적 규모에서 덜 의존적이라고 할 수 있다. 상대적으로 심택추자회의 공연자들은 노래와 연기를 중시하고, 사실성에 대해서는 덜 비중 있게 취급하기 때문이었다. 이것은 중국 전통회에서 공연자를 중시하는 구습의 영향 때문이다.<sup>295)</sup>

하남추자가 변전한 심택추자회와, 판소리가 전이한 창극은 공히 서구식

294) 王玉國, 「從表演的差異性看戲曲與曲藝的不同美學特征」, 앞의 논문, 28~31면.

295) 왕혜려 · 김남석, 「창극과 심택추자회의 연기 형식 비교연구」, 앞의 논문, 463~464면.

무대에서의 적응 과정을 겪었고 시각적 공연물로서의 변화 과정에서 분창(배역 분담)의 과정을 공통적으로 경험했다. 물론 그 정도와 수준에서 차이를 보이지만, 서구식 무대에서의 역할 연기를 요구받게 되었다는 공통점을 추출할 수 있을 것이다.

이러한 공통점이 거시적이라면, 그 차이점은 미시적이라고 해야 한다. 창극은 심택추자회에 비해 연극적 요소 즉 무대 배경, 디자인, 조명 그리고 역할 분담과 개인 연기의 측면에서 보다 강화된 시각적 요건을 강조했다. 근대극의 공연 관습이 시각적인 자극을 강조한다는 측면에서 이러한 강화된 요건은 서구 연극의 강력한 영향력으로 볼 수 있다. 반면 심택추자회는 이러한 시각적 요건을 강화한다는 측면에서는 동일한 변화 과정을 겪지만, 전래의 음악과 노래의 비중을 더욱 높게 강조한다는 점에서는 상대적으로 강창문학의 영향이 더욱 농도 짙게 나타난다고 하겠다.

#### 나. 연행 형태의 변화

서구식 일루전(연극적 환각)을 표현하기 위해서는 공연 수단의 변화가 필요불가결했다. 전통적으로 서사적 줄거리의 청취를 강조했던 판소리나 하남추자와는 달리, 창극과 심택추자회는 서사적 요소를 연극의 분위기로 대체 표출하는 데에 역점을 두었다. 이러한 목표에 따라 극화된 창극과 심택추자회의 공연(연행) 형태도 달라질 수밖에 없었다.

창극과 심택추자회는 ‘서사(이야기)’와 ‘가창’을 결합하여 청각적 요인을 중시하는 전통적 공연 방식에, 점차 행동 연기에 해당하는 발림 등의 기법을 강조하기 시작했다. 전통의 청각(聽覺) 예술에서, ‘청각’과 ‘시각’의 결합한 공연 예술로의 변모를 꾀한 셈이다. 이것은 공연을 관람하는 관객의 심

미적 자극에서 시각이 지닌 효과가 커야 한다는 것을 의미했다.

오해하지 말아야 할 것은 창극이 기본적으로 판소리의 풍부한 청각적 요소를 계승했다는 점이다. 전통의 판소리 가창에서는 아니리와 창으로 구성된 ‘소리’를 활용하여, 가청 범위 내의 관람 공간을 객석으로 만들곤 했다. 공연자의 득음 수준이나 곡조의 변화로 창출되는 음악적인 특색과, 이러한 음악의 반주자 격인 고수의 ‘장단’이 판소리의 ‘소리 예술’을 이루는 청각적 요소였다. 전통적으로 가창(소리)은 판소리 공연에 가장 중요한 요소였다. 관객에 대한 최고 평가로서의 ‘귀명창’은 소리가 판소리 공연에서 가장 중요한 요소라는 점을 부각시킨 표현이다.<sup>296)</sup>

뿐만 아니라 창극은 판소리의 청각적 요소를 계승하는 동시에 연희적인 요소도 받아들였다. 판소리 창자는 비록 제한적일지언정 일정한 연기(발림)를 수행해야 했고, 창자가 드러내는 외모(외적 형상)도 가창 능력(소리) 못지않게 중요한 요소로 일찍부터 인정되었다.<sup>297)</sup> 판소리에서 창극으로의 변화는 전래의 시각적 요소를 확대하는 과정과 맞물려 있다.<sup>298)</sup>

이렇듯 판소리의 가창 방식은 다른 음악을 통해서는 대체될 수 없는 고유성과 미적 자율성을 지니고 있었다. 문제는 마디 판소리나 음반 취입만으로는 이러한 청취의 효과를 극대화할 수 없었다는 점이다. 청각적 요인을 보완할 수 있는 시각적 자극이 필요한 시점이 도래한 것이다.

초기에는 ‘사설’과 ‘창’의 위치를 뒤바꾸고, 한국의 전통 무용을 대거 삽입하여 시각적인 효과를 강화하고자 했다. 판소리의 발림을 적극 활용할 복안도 세우곤 했다. 창극의 무용은 공간의 유동성을 자극할 수 있기 때문

296) 왕혜려 · 김남석, 「창극과 심택추자회의 연기 형식 비교연구」, 앞의 논문, 464면.

297) 김형란, 「동아시아 연행문학, 그 같고 또 다름에 대하여」, 『중국인문과학』 49권, 중국인문학회, 2011, 303~304면.

298) 왕혜려 · 김남석, 「창극과 심택추자회의 연기 형식 비교연구」, 앞의 논문, 464면~465면.

에, 극공간의 역동성을 어느 정도는 활성화 수는 있었다.

그러나 창극의 무용은 시각적 효과를 끌어올릴 수 있지만, 배우의 가창에 비해 부차적으로 평가될 수밖에 없었다. 창극은 판소리와 같이 ‘소리 예술’에 속하기 때문에, 보다 강화된 시각적 자극이 필요했다고 보아도 무방할 것이다. 비록 창극의 무용이 여러 명의 배우가 군무 형식으로 표현해 내지만 결과적으로는 공연자의 가창을 방해해서는 안 된다는 기본 전체에 적용을 받고 있었다.<sup>299)</sup> 무용적 표현만으로는 창극이 여전히 ‘소리’를 위주로 진행되고, 동작을 부차적으로 삼는 청각적 공연 예술이라는 한계에서 벗어날 수 없었다고 해야 한다.

이러한 인식의 한계는 하남추자에서도 동일하게 나타난다. 하남추자가 본래 지니고 있던 ‘설’, ‘창’, ‘작’은 희화(戲化)된 심택추자회에서 여전히 중요한 공연 수단이 되었다. 하지만 전래의 강창 기법만으로는 변화를 완벽하게 뒷받침할 수 없었다.

본래 하남추자는 스토리를 강술하는 부분에서는, 3인칭 관찰자로서 청자를 향하여 사건 전개와 관련 상황을 전달하고자 한다. 다만 등장인물의 감정을 토로할 때에는 1인칭 시점을 도용하여 생동감 있는 감정의 묘사에 치중하곤 한다. 그러나 객관적 사건 기술에 비해 내면 심정의 표출 분량은 상대적으로 적다고 해야 한다. 이러한 전달 과정에서 공연자의 동작은 간략하며, 1인 추자로 공연될 시에는 대체로 생략되는 경향이 강하다.

심택추자회에 따르면 이러한 하남추자의 공연 방식은 근본적으로 변화한다. 심택추자회에서 설과 창, 동작은 공연 과정에서 배제되어서는 안 되는 필수적 공연 요소가 되었다. 특히 심택추자회의 공연자의 동작(연기)은 관객의 시각적 주목을 이끌어내는 중요한 요인으로 격상된다. 바꾸어 말하

---

299) 이광복, 「중국 희곡과 한국 창극 비교-예술표현 특징을 중심으로」, 앞의 논문, 110면.

면, 심택추자회는 공연자가 일관된 연기를 시행하면서 대화나 노래를 교체하여 적용하는 양상으로 그 전달 방식이 변화하는 것이다.

심택추자회는 하남추자에서 관찰자로 등장하여 인물을 해설하는 방식을 폐지하고, 배역을 맡은 배우들이 해당 등장인물로 분하여 대화하고 대창하는 방식을 도입한다. 이러한 도입은 전술한 대로, 강창예술의 특징에서 서구식 드라마 구조로의 변화를 뜻한다.

동작의 필수적 운영으로 인해 심택추자회에서 설과 창은 등장인물의 성격을 조형하기 위한 방편으로 그 용도가 변경되었고, 이로 인해 하남추자에서의 설과 창에 비해 서정화되는 경향을 농후하게 띠게 된다.<sup>300)</sup> 하남추자에서 노래는 인물의 감정을 묘사하기 위한 용도로 주로 사용되었지만, 여러 명의 등장인물을 소수의 공연자가 맡아야 하기 때문에 감정 표출이 연속적일 수 없었다. 자연스럽게 하남추자에서의 창은 사연을 전달하는 기능을 더욱 강하게 담보하였다. 하지만 심택추자회에서는 이야기를 전달하는 기능은 주로 대화에 일임되었고, 가창된 노래는 인물의 주관적 내면을 표현하는 특화된 수단으로 변경되었다.<sup>301)</sup>

하남추자의 인물 형상은 공연자의 진술(강창)을 통해 여러 개의 파편으로 제시되고 관객들이 이러한 정보의 파편을 모아 통일된 성격을 조형하여 완성될 수 있다. 하남추자에서의 등장인물이 처음 제시될 때 구현되는 이미지는 정확한 것이 아니며, 도리어 플롯이 진행되면서 이러한 인물의 이미지가 변경되는 변수가 다수 출현한다.<sup>302)</sup> 그래서 하남추자에서 인물 조형은 관객의 관념과 정보 수합에 대거 의존해야 한다. 물론 이러한 구성 과정에서 시간이 일정 부분 필요하기도 하다. 자연스럽게 하남추자의 결말

300) 王玉國, 「從表演的差異性看戲曲與曲藝的不同美學特征」, 앞의 논문, 15면.

301) 왕혜려·김남석, 「창극과 심택추자회의 연기 형식 비교연구」, 앞의 논문, 466면.

302) 王玉國, 「從表演的差異性看戲曲與曲藝的不同美學特征」, 앞의 논문, 28~33면.

은 이러한 인물의 이미지를 최종적으로 완성하는 과정과 맞물린다.

반면 심택추자회는 시간과 공간의 제약으로 인해, 관객들에게 무대에서 제시되는 인물 형상 이외의 정보를 제공하지 않게 된다. 배우들은 강창자의 설명이 아니라, 무대에서의 등퇴장, 연기, 의상, 화장(분장)으로 평가되며, 심지어는 조명과 무대 배치와 소품의 영향을 받게 된다. 관객들은 시각적으로 제시된 인물의 행동과 모습을 보고, 그들의 대화 내용을 청취하여 해당 인물과 사건에 대한 이해와 감상을 도모해야 한다.

이러한 관람 형태는 시각적인 것에 대한 의존을 강화시키고, 관객의 정보 조합 능력에 의존하는 성향을 보인다. 강창문학으로서 판소리나 하남추자가 공연자(가창자)의 설명에 의존해서 인물을 파악하는 수동적인 관람(청취)을 유도했다면, 창극이나 심택추자회는 인물의 숨겨진 성향을 스스로 파악하고 사건 전개의 향방을 스스로 가늠하는 능동적인 해석자로서의 관람을 중용 받게 된다. 이것은 인물과 사건을 ‘설명(telling)’하기보다는, 상황과 정보를 활용하여 관련 내용을 ‘묘사(showing)’하려는 경향이 강한 현대극의 요체를 자연스럽게 따르게 되었기 때문이다.

#### 다. 배우의 변화

원칙적으로 한 명의 배우가 하나의 역할을 맡는 분창은 전통의 ‘일인다각’의 방식을 현대적 공연에서의 ‘일인일각’으로 바꾸었다.<sup>303)</sup> 일인다각이 한 명의 공연자가 다수의 역을 맡은 방식이라면, 일인일각은 말 그대로 한 명의 배우가 하나의 배역(캐릭터)을 담당하는 방식이라고 하겠다.

이러한 분창 혹은 일인일각의 연기 방식에 의하여, 판소리의 광대나 하

303) 王玉國, 「從表演的差異性看戲曲與曲藝的不同美學特征」, 앞의 논문, 5~10면.

남추자의 예인은 현대화된 창극과 심택추자회의 배우로 변모한다. 근대 연극에서 배우는 배역을 맡아 수행하는 연기자의 형상으로 나타나며, 극중 인물의 인생(삶)을 무대에서 보여주는 등장인물로 체현된다. 이러한 배우들은 등장인물의 감정을 연기하여 관객으로 하여금 해당 인물에 몰입하도록 유도하는 기능을 부여받는다. 이처럼 창극의 배우는 전통연희의 광대와 달리, 한 무대에서 한 역할로 출연하였기 때문에, 작품 내에서 일관되고 연속적인 연기를 펼칠 수 있었고 또 그렇게 해야만 했다.<sup>304)</sup>

예를 들면, 창극 <춘향전>에서 ‘춘향’은 광한루에서 이도령을 만나 사랑하고 오리정에서 헤어지고 또 형장에서 재회하는 기쁨과 슬픔의 도정을 겪는 인물로 그려진다. 조선성악연구회의 1936년 <춘향전>에서 판소리 창자였던 박녹주는 이러한 춘향 역을 맡아 배우로서의 감정을 표출했고, 그녀에 해당하는 판소리 대목을 가창했던 것이다.

심택추자회 배우들도 무대에 등장인물로 출연하여 해당 작품의 이야기를 재현하는 역할을 맡았다. 당연히 무대에서 배역을 수행하는 역할과 기능이 중시되었다. 하남추자 공연에서는 공연자가 스토리를 들려주면서 때로는 타악기 반주자의 기능까지 소화해야 했다. 반주자가 별도로 있다고 해도, 상대 역할과 연출 디렉션이 부재했기 때문에 하남추자에서 배우로서의 연기는 제약이 많을 수밖에 없었다. 심택추자회에 출연하는 배우들은 반주자의 기능을 면제받았고, 상대 역할과 연출 디렉션을 부여받아 연기에 집중할 수 있었다.

무대에 오르는 배우들은 인물(배역)의 삶에 몰입하는 대가로 무대 밖(off-stage)의 상황에 대해서는 관여하지 않을 권한을 획득한다. 악기 반주나 세트 변화는 본연적으로 그들의 책임이 아니다. 이로 인해 스태프나 다른 연극자가 충족해야 할 부분이 생겨나며, 이로 인해 무대 위(on-stage)

---

304) 왕혜려 · 김남석, 「창극과 심택추자회의 연기 형식 비교연구」, 앞의 논문, 469면.

에서의 연기에 몰입해야 할 의무도 발생한다. 배우들은 방해를 받지 않고 자기 연기를 해야 하는 의무이자 권한을 얻게 된 셈이다. 이러한 배우로의 변신을 두 양식 모두에서 나타나는 공통점이다.

하지만 세부적인 차이도 존재한다. 심택추자회의 배우는 중국 전통극의 ‘행당(行當)<sup>305</sup>’제도를 받아, 배우가 무대에서 모두 행동을 규범화하였다. 하남추자는 무대 위에서 공연자 혼자 모든 것을 결정하고 처리할 수 있었다. 이에 따라 내용과 곡조를 마음대로 취사선택할 수 있었고, 인물과 행동에 제약이 없었다. 공연자는 남자가 되기도 하고, 여자가 되기도 하며, 동물로 변신할 수도 있었고, 해석자로 남을 수도 있었다.

반면 심택추자회의 배우는 단체로 행동하고 상호 약속을 바탕으로 연기해야 하기 때문에, 행당 제도를 통해 최소한의 약속을 마련하고자 했다. 행당은 크게 ‘생단정축(生旦淨醜)’ 네 가지로 나누어지는데, 이를 바탕으로 인물의 성격과 연기 특색이 차별화되기도 한다. ‘생단정축’은 비단 배우가 연기하는 기본 틀을 상징할 뿐만 아니라, 화장(분장)이나 무대 의상 등의 분야에서도 일정한 규격을 부여한다.<sup>306</sup>

<回龍傳>의 양문광(楊文廣)은 ‘생(生)’의 부류의 ‘무생’에 속하여, 납치당하는 주군을 구하는 무장(武將)로 묘사된다. 양문광은 무생의 분장 규칙에 따라 흰색 짧은 상위와 하의를 입고, ‘연라(軟羅)모자’를 쓰고, 중국 무술과 짧은 칼을 가지고 적과 싸운다. 관객들은 양문광의 분장만 보고도, 그 인물의 성격과 역할을 대략 짐작할 수 있다.

창극의 배우도 역할이 지닌 성격적 특징 혹은 나이(연령) 내지는 상황에 맞게 분장해야 하며, 무대에서는 이에 걸맞은 연기를 찾아야 한다. 다만 이 과정에서 창극에서 배우의 연기는 기본 틀로 제약되지 않았다. 이러한

305) 행당(行當)은 중국 전통 희곡에서 작품 속의 인물들을 구분해 놓은 희곡 특유의 배역 종류를 말한다.

306) 왕혜려 · 김남석, 「창극과 심택추자회의 연기 형식 비교연구」, 앞의 논문, 469면.

측면에서는 심택추자회보다 자율성이 보장된 연기 방식이 성행했다고 볼 수 있다. 그러니 창극 배우들은 자신이 담당하는 역할에서 더욱 큰 창의성을 발휘해도 된다.

창극과 심택추자회의 연기 방식에서 두드러진 차이를 보이는 것이 도창이다. 심택추자회의 무대에는 역할을 맡은 배우만이 등장할 수 있다. 비록 대사가 없는 단역이라고 할지라도, 일정한 역할을 배분받았을 때 비로소 무대에 등장할 명분이 생긴다. 하지만 배우가 아니면 등장할 수가 없다.

하지만 창극에서는 배역이 없는 해설자가 등장할 여지가 남아 있다. 이러한 해설자는 주로 도창을 통해 서사를 진행하거나 상황을 묘사하는 역할을 하는데, 서구의 서사극(Epic theater)의 내레이터에 비견될 정도로 독특한 기능을 수행하는 존재이다. 이들은 배역의 유무를 떠나 극중에 출연할 수 있으며, 도창이라는 창극의 고유의 미학적 전략을 수행할 수 있다. 이러한 도창 역할이 배우의 사각지대에 놓인 역할을 창조한다는 점에서 심택추자회의 배우(연기)와 창극의 배우(연기)를 구별하는 차이를 생성하고 있다.

## 라. 극본의 변화

창극의 대본은 판소리 <춘향전>(1903년)을 기점으로 개작 과정을 겪은 것으로 알려져 있다.<sup>307)</sup> <춘향전>에 이어, <심청가>, <홍보가>, <수궁가>, <적벽가> 등의 전승 5가들이 차례로 창극 대본으로 변모하였다. 그 이후에는 전래의 판소리의 대본을 바탕으로 <변강쇠 타령>, <숙영낭자전>, <별주부전> 등도 창극화되었다.

그러다가 1940년대에 창극 작가들은 민간 설화나 소설 등 소재로 이용

307) 김남석, 「한문연본 <춘향전>을 통해 살펴 본 조선성악연구회 <춘향전>의 장면 구성 방식과 그 의미」, 『열상고전연구』 52집, 열상고전연구회, 2016, 307~335면.

하여 새로운 창극을 창작하기도 했다. 예를 들어 <항우와 우미인>, <장화홍련전>, <선화공주>, <만리장성>, <일편단심> 등이 있다. 그 외에 <최병두타령>, <어촌야화> 등 현실적 소재를 바탕으로 창극화된 작품도 일부 존재한다.<sup>308)</sup> 그래도 지금까지 많은 창극 작품 중에 판소리 5가는 여전히 관객의 선호를 받고 있다. 그리고 판소리 5가를 바탕으로 각색한 작품도 많은 사랑을 받고 있다.

심택추자회의 대본은 초기에 '구전심수'로 전승되었다. 하남추자가 주로 다루는 장면과 소재를 대본에 필사하지 않은 상태로 공연작으로 창작했으며, 이를 도제식으로 전수 받아 공연/계승하는 관습을 형성해 왔다.

특히 이러한 과정에서 장편 레퍼토리가 각광을 받기 시작했다. 예를 들어, <回龍傳>, <劉公案>, <王清明投親>, <二度梅> 등 전통적 장편 레퍼토리가 다수 공연되기에 이른 것이다.<sup>309)</sup> 이러한 전통의 레퍼토리는 민중에게 인기가 많은 소재를 바탕으로 창조되었다. 민중들은 이미 익숙한 유명한 역사 이야기나 야사, 신화, 민간 전설에 상대적으로 큰 관심을 가지고 있었다. <回龍傳>에 나타난 사태군, 포증, 팔친왕(八親王) 등은 이러한 민중의 요구를 담고 있는 인물에 해당한다.

그래서 하남추자의 레퍼토리와 심택추자회의 레퍼토리가 일정 부분 중첩되고 있다. 이러한 전통적 소재에 제약이 가해진 것은 1960년대이다. 이 시기 전통 레퍼토리에 대한 상연 금지 움직임이 일어났고, 이와는 달리 현대극에 대한 경도가 강하게 일어났다. 시세의 흐름에 발맞추어, 심택추자회는 사회 현실을 반응하는 <黨的女兒>, <會計姑娘>, <白毛女> 등 단편 현대극을 창작하는 데에 앞장선다.<sup>310)</sup>

308) 김형란, 「동아시아 연행 문학, 그 같고 또 다름에 대하여- 창극·경극·가부키를 중심으로」, 앞의 논문, 307면.

309) 李艷良, 「深澤墜子の研究」, 앞의 논문, 17~18면.

310) 賈占生·李建鎖, 「碩果僅存的深澤墜子」, 『鄉音』, 鄉音雜誌編輯部, 2009, 32면.

1976년 이후에는 이러한 현대극 창작 붐이 마감된다. 이른바 ‘모범극’ 시대가 종결되자, 전통 레퍼토리는 과거의 인기를 다시 끌어 모으기 시작했다. 그때 복원되어서 줄곧 공연된 <回龍傳>, <王清明投親> 등의 레퍼토리는 지금까지도 가장 인기 있는 레퍼토리라고 하겠다.

심택추자희의 대본은 본래 강창문학에서 개요 상으로 남아 있던 인간관계를 압축하여 주요 등장인물간의 충돌로 각색한 흔적이 역력하다. 심택추자희의 연출을 맡은 이들은 이러한 감정적/내면적/서사적 충돌을 강조하고, 다른 부분을 배제하는 작업을 먼저 시행해야 했다. 예를 들면, 하남추자인 <回龍傳>과 심택추자희 <回龍傳>은 다음과 같은 점에서 차이를 보인다.

심택추자희 <回龍傳>의 내용은 크게 네 부분으로 나뉜다. “① 아버지를 사다 → ② 첫 번째 경성에 류문진(劉文晉)을 찾으러 가다 → ③ 탈출한 이후 집에 돌아간 왕화는 두 번째 포공(包公)을 찾으러 가다가 간신에게 붙잡히다 → ④ 포공이 왕화를 구하다”가 그것이다.

이러한 구조에 의하면, 심택추자희와 하남추자는 강조하는 부분이 다르다고 할 수 있다. 하남추자에서는 왕화를 주인공로 간주하고 두 번 경성에 가는 과정을 강조하였다. 그러나 심택추자희 <회룡전>은 왕화가 첫 번째 경성에 가는 대목에 대해서는 자세하게 설명하지만, 그 이후에는 궁중에서의 간신과 충신의 전쟁에 주안점을 맞추고 있는 형편이다. 이러한 주안점의 이동은 하남추자와는 차이를 보이는 대목이다. 또한 왕화가 아버지를 사들이는 대목이 모두 보조적인 이야기로 다루어지는 반면, ‘③ → ④’에서 인물들 간의 충돌은 매우 강조하여 기술하고 있다. 이를 관점 변화를 통해 인물의 갈등이 첨예화되고 몰입감도 증폭될 수 있었다.

심택추자희의 이러한 변화는 갈등이라는 극문학의 본연적 요소를 강조하기 위해서 나타난 필연적 변화에 해당한다. 창극 역시 이러한 갈등의 비

중 증가에서는 마찬가지로 변화를 겪게 된다. 이른바 마디 판소리나 부분 창에 의존할 경우에는 인물의 대립이나 내면적 갈등을 반드시 포함하지 않아도 무방했다. 처음과 결말 그리고 그 과정으로서의 사건 전개가 그다지 요긴하지 않은 경우도 많았다.

하지만 무대에서 서두/중간/끝의 구조를 지닌 전형적인 드라마 구조에 육박하면서 갈등을 중심으로 한 스토리(서사)의 재편은 필연적인 절차가 되었다. 그리고 이러한 갈등의 효과를 증폭시킬 수 있는 극본의 존재도 역시 중요하게 취급될 수밖에 없었다. 이에 따라 극본이 보다 정교하게 마련되고, 그 안에서 내외적 갈등이 폭발할 수 있는 각종 방안이 강구되기에 이르렀다.

## 2. 도창과 상장시(上場詩)의 역할

### 가. 도창과 상장시의 생성

사전적 의미에서 도창(導唱)은 “창극에서 무대 뒤나 옆에서 판소리의 소리나 아니리로 관객의 흥을 돋우고 해설자의 역할도 하는 사람”을 가리키고 다른 용어로 “수창(首唱)이라고” 불리기도 한다.<sup>311)</sup> 도창은 창극 양식에 특별히 존재하는 공연자 혹은 공연 기법(형식)이다. 그러나 창극 무대에서 등장인물이 직접 출연하여 연기하는 도중에 도창이 별도로 개입할 필요가 있는가에 대해서는 적지 않은 논란이 있다. 그리고 이러한 논란은 창극의 초창기부터 계속 나타나고 있다. 백현미는 이미 1920~1930년대 도창과

311) 백과사전연구소 편, 『두산세계대백과사전』 8권, 두산동아, 1996, 61면.

같은 특징을 ‘설명’이나 ‘설명자’라고 불렀을 것으로 추측했다.<sup>312)</sup> 이러한 추측에 따르면 ‘도창’이란 용어는 본래 판소리에서 유효한 개념이 아니었다는 사실을 확인할 수 있다.<sup>313)</sup>

종래에는 그 역할이 미미했던 ‘도창’이 1900년대 이후 유효한 개념으로 등장한 것은 당시 판소리의 창극화 과정에서 그 해답을 찾을 수 있다. 판소리는 기본적으로 스토리를 서술함으로서 사설에 인물의 성격이나 사건의 진행 등은 꼭 필요한 구성 부분이다. 그러나 창극화된 판소리는 대화 방식으로 변용된 이후 이 부분을 보조하고 보완 해석하는 기능이 사라졌다. 사라진 해설과 보완의 기능을 맡은 이가 도창이고, 그 방식이 또한 도창이었다. 이렇게 보면 도창은 관객에게 작품 서사에 대한 이해를 증진시키고, 무대에서 직접적인 형상화가 불가능한 대목에 대한 보조적 의미에서의 형식적 보완이었다.<sup>314)</sup>

심택추자회에서 이와 비슷한 기능을 가진 미학적 장치가 존재한다. 상장시가 그것인데, 이 역할이 등장한 이후 배우는 자신의 이름·본적·출신 등을 소개하기 전에 이 운문(韻文)을 부르게 된다.<sup>315)</sup> 상장시는 중국 전통극에 중요한 구성 요소였다. 상장시는 동일한 인물일지라도 등장 시점과 방식에 따라 그 내용이 동일하지 않다. 등장인물은 등장하자마자 자신에 관한 내용을 시의 형식으로 노래하거나 이야기해야 하며, ‘상장시’가 끝난 직후에 인물이나 스토리에 관해 관객에게 소개해야 한다.

312) 백현미, 『한국창극사연구』, 앞의 책, 171면.

313) 도창이라는 용어나 개념은 이미 1930년대에도 있었으나, 주로 1900년대 이후 창극화 과정에서 유효하게 변화된 개념으로 판단된다(김남석, 「조선성악연구회 <춘향전>의 공연 양상—1936년 9월 <춘향전>을 중심으로」, 앞의 논문, 213~240면).

314) 김남석, 「조선성악연구회와 창극화의 도정—1934년 4월부터 1936년 9월 <춘향전> 공연 직전까지의 활동상을 중심으로」, 『인문논총』 72권 2호, 서울대학교 인문학연구원, 2015, 351~353면.

315) 魏明, 「元雜劇上場詩的類型化傾向」, 『湖北大學學報』 5號, 湖北大學出版社, 2000, 54면.

심택추자회의 상장시는 자생적으로 생겨난 것이 아니고, 본래부터 존재하는 하남추자의 ‘인자(引子)’를 기초로 하여, 전통회의 형식을 결합하여 재창조한 것이다. 하남추자의 인자는 작품의 서사를 본격적으로 전개하기 전에 낭송되는 몇 마디의 시를 가리킨다.<sup>316)</sup> 하남추자의 인자는 스토리와 관련이 깊어 스토리의 인도자라고 간주할 수도 있다. 심택추자회는 이러한 인자의 형식을 등장인물의 등장 방식에 결부시키고 그 기능을 확대하였다. 이에 따라 심택추자회의 상장시는 본격적으로 작품의 서사가 시작되기 전에 등장했던 ‘인자’를 인물의 등장 시마다 활용하는 방식으로 체계화되었다.

#### 나. 담당 기능 비교

도창과 상장시는 여러 기능을 담당하고 있다. 특히 극의 진행과 장면의 구성, 인물의 형상화에 개입하여 극적 효과를 부각한다는 공통점을 지니고 있다. 하지만 차이점도 분명 존재한다. 도창은 사용처가 결정되어 있지 않고, 아니리나 창 의 형식을 모두 활용하여 극의 시작, 중간, 결말에 관계없이 삽입할 수 있는 특징을 지니고 있다. 반면, 심택추자회 상장시는 인물이 등장할 때마다 사용된다는 규칙을 부여받고 있다.

또한 도창자<sup>317)</sup>는 남녀를 불문하고, 항상 독립적인 개인으로 무대에 나타난다는 특징을 지닌다. 관례적으로 도창자는 뛰어난 능력을 가지고 있는 판소리 고수(高手)가 담당한다. 그러나 심택추자회 상장시는 배역을 맡은 배우가 직접 가창해야 한다. 심택추자회의 무대에는 배우만 등장할 수 있

400) 張長弓, 『河南墜子書』, 앞의 책, 9면.

317) 도창자는 일반 연극은 대사와 행동으로 사건을 알리고 극을 진행하는데, 창극은 일반 연극에서 소설에 나오지 않은 화자가 무대에서 특별히 존재하고 있다.

기 때문에, 도창자처럼 배우가 아닌 인물이 등장해서 노래를 부를 수는 없다. 더구나 상장시는 자신에 관련된 내용을 담고 있어서, 타인이 부르는 형식은 내용적으로 적절하지 않다. 반대로 도창은 이러한 형식적 제약에 얽매이지 않는데, 1명 혹은 2명이 등장하여 자유롭게 공연 시간을 점유하기 때문에, 이 시간을 이용하여 출연자인 배우들은 휴식과 안정을 취할 수 있다.

도창과 상장시는 특징을 구체적으로 살펴보자. 우선, 도창과 상장시는 해설(자)의 기능을 겸하고 있다. 도창은 판소리에서 서사적인 부분을 보완하는 해설자로 극중 상황에 관여한다. 관객 앞에 등장하는 경우도 있고, 무대 뒤에 머무는 경우도 있다. 판소리를 창극으로 변모할 때, 전통적인 판소리에서 차지하는 설명과 묘사의 대목 중 일부가 이러한 도창으로 전이되었기 때문이다. 그 예로, 도창은 사건의 목격자나 방관자로 인물과 사건에 대해 설명한다.

① 도창      남원부사 이준상 사또께서 아들 하나 두셨으되 연령은 16세요, 이목이 청수하고 지혜가 영특하여 시율풍류 좋아하고 산수풍경 사랑하니 진세 간 기남자라 하루는 오월 단오일 일기가 화창하여 방자 데리고서 광한루 구경을 나가는 구나.<sup>318)</sup>

② 도창      (창)방자 분부 듣고 춘향 부르러 건너 간다 건다러지고 맵시 있고 태도 고운 저 방자 새수 없고 팔랑거리고 으명스런 저 방자 한발 여기 놓고 또 한발 저기 놓고 충충충충거리고 건너간다 춘향 추천하는 앞에 바드드득 들어가

방자      (큰소리로)아니 옛다 춘향아!

[춘향과 향단 기겁을 한다.] 319)

318) 김관규 외, 『국립민속국악원 창극 대본집』 1집, 국립민속국악원, 2014, 11면.

위의 인용문 ①을 보면 도창자는 인물이 등장하기 전에, 이도령의 나이, 출신, 서사의 시작을 관객들에게 직접 설명하고 있다. 이때 도창자는 자신의 감정을 드러내기보다는 객관적인 사실을 관찰하고 전달하는 ‘구경꾼’으로서의 역할에 충실하다.

인용문 ②에서는 이도령의 명을 받은 방자가, 춘향에게 접근하는 양태를 묘사하고 있다. 도창은 인용문 ①처럼 산문의 형식을 취하여 서술할 때에는 그 리듬감이 약된다. 하지만 인용문 ②처럼 관객의 흥을 북돋우는 리듬감을 강조할 경우에는 운문적인 느낌을 강하게 불러일으킬 수 있다. 이를 위해 도창에서는 ‘새수없고’, ‘팔랑거리고’ ‘한발 여기 놓고 또 한발 저기 놓고’, ‘충충충충거리고 건너간다’ 등의 흥미진진한 표현을 일부러 사용하고 있다. 이러한 감칠맛 나는 언어를 사용하여 상황을 전달할 뿐만 아니라, 방자가 춘향에게 접근하는 행동을 상세하게 설명하고자 한다.<sup>320)</sup>

③ 송인종 (님) 황궁의 건물, 만고천추.  
 (시) 햇빛이 들어 주사를 비추고,  
 왕관에 한 송이의 꽃이 있다.  
 궁전 앞에 사자석상이 수천 수백 쌍 있으나,  
 나는 천하에서 가장 외로운 사람이다.

[...중략...]

환 관 폐하께서 문무백관들은 상주서가 있으면 빨리 상주하고,  
 없으면 퇴청하십시오!

[유문진 소리: 유문진이 상주서가 있습니다!]

환 관 상주서를 가지고 궁전으로 들어오세요.

319) 김관규 외, 『국립민속국악원 창극 대본집』 1집, 앞의 책, 13면.

320) 왕혜려 · 김남석, 「창극과 심택추자회의 연기 형식 비교연구」, 앞의 논문, 477면.

[유문진 소리: ‘명을 만들겠습니다.’ 유문진이 앞으로 선다]

宋仁宗 (念) 鳳閣龍樓, 萬古千秋.  
(詩) 太陽一出照朱砂,  
平頂冠上一鮮花.  
殿前獅子千百對,  
孤是萬民第一家.

[…省略…]

太 監 萬歲有旨, 滿朝文武有本早奏, 無本卷簾散朝.  
[劉文晉內聲: “劉文晉有本啓奏!”]

太 監 隨旨上殿  
[劉文晉內聲: “遵旨-”, 劉文晉走上] 321)

④ 이 씨 (님) 집에 금전이 만관이지만,  
집안에 남자 애가 없다.  
(시) 나리님은 나이 들어 물러나 고향으로 돌아오며,  
은 가족과 함께 노년을 편안하게 보내기로 한다.  
집안에는 우리 딸 수영이 보이질 않으니,  
서로 흩어져 있는 이들이 한 자리에 모이길 바라네.

李 氏 (念) 家有銀錢萬貫,  
堂前缺少兒男.  
(詩) 老爺告老回家轉,  
舉家和睦度晚年.  
堂前不見秀英女,  
骨肉分離盼團圓. 322)

321) 紀書強, 『深澤墜子戲劇作選』 1輯, 앞의 책, 72면.

322) 紀書強, 위의 책, 95면.

위의 인용문은 송인중(북송나라의 황제)과 이씨(왕화의 장모)가 등장할 때 진행되는 상장시이다. 인용문에서 송인중의 입으로, 황궁의 화려한 건물, 꽃빛 왕관, 짝을 맺는 사자 석상 등을 홀로 있는 자신과 비교하여 노래하고 있다. 이러한 비교의 장경은 처량한 정서를 함축하고 있다. 마찬가지로 이 씨는 혼인에 반대하여 자식이 가출한 사건과, 어두운 집안 분위기를 비교하여 설명하고 있다.

심택추자회 상장시에서는 도창과 달리 제 3자에 의해 진행되는 대목이 완전히 사라졌다. 연기자는 자신과 관련된 내용만을 강창하는 상장시를 각자 지니고 있는 상황이다. 또한 상장시는 자신의 감수성을 표현하는 데에 목적을 두기 때문에 과도한 수식어가 많지 않은 편이다. 기본적으로 사물이나 사건에 대해 간단명료하게 요약하는 성향이 강하다. 더구나 심택추자회의 상장시는 시의 율문을 가지고 있기 때문에 리듬감이 매우 강하며, 그로 인해 음악성이 상당히 강하게 나타나고 있다.<sup>323)</sup>

다음으로, 도창과 상장시는 극 진행을 연계하는 역할도 담당한다. 특히 심택추자회의 시공간 전환은, 무대 배경과 무대 장치에 의존하지 않고 대사를 통해 전환하는 방식에 주안점을 두고 있다. 상장시는 바로 시공간을 전환하는 기회를 제공한다. 도창 역시 새로운 인물이 등장할 때와 새로운 국면이 발생할 때 장면 전환을 보조하는 기능을 수행하곤 한다. 이때 도창은 극중 장면 전환을 유도하는 역할을 충실하게 수행한다.

앞의 인용 ① 대목은 이도령 신분을 설명하는 동시에, 이후 일이 발생하는 장소가 광한루임을 알려주어, 다음 장면의 극 공간을 예시하는 역할을 수행한다. 앞의 ② 인용 대목은 이도령과 방자가 춘향을 접근하는 모양을 설명하는 동시에 다음에 이도령과 춘향이 만나는 장면을 예시하고 있다. 그래서 도창을 분계선으로 만남 이전과 만남 이후 두 장면으로 나누어

---

323) 왕혜려 · 김남석, 「창극과 심택추자회의 연기 형식 비교연구」, 앞의 논문, 478면.

진다. 그렇다면 이때의 도창은 장면의 전환을 매개하는 역할을 수행하는 매우 중요한 요소라고 할 수 있겠다.<sup>324)</sup>

심택추자의 상장시는 새로운 인물이 등장할 때 가창되기 때문에, 상장시 자체가 장면의 전환의 의미를 지니고 있다. ③ 인용문을 보면 송인종이 등장하기 전에, 포증(包拯)이 병부에 유문진과 대치하고 있었다. 송인종이 등장한 이후에 공연의 시공간은 병부에서 황궁으로 전환된다.

그러나 심택추자회의 상장시는 도창과 달리 예고하는 속성이 없고, 전환 이후에 장소를 알려주는 기능에 국한된다. 그래서 상장시는 장면 전환시 일어날 수 있는 관극상의 당황(관객의 몰이해)을 해소하기 위한 장치로 주로 활용된다. 반면 창극의 도창은 관객에게 장면 전환 이전과 이후의 연계성을 모두 알려주기 때문에, 관객이 관극상 이해를 돕는 데에 보다 자연스럽게 작용한다. 이러한 측면에서 심택추자회는 이전 장면을 생략하고 이후 장면을 바탕으로 삼는다고도 할 수 있다. 그래서 도창은 희곡 상에서 ‘이전의 상황과 이후의 상황을 이어주는’ 역할을 수행하고 있으며, 상장시는 ‘이후의 상황을 연결하는’ 역할만 수행하고 있다고 정리할 수 있겠다.

그 다음으로, 도창과 상장시는 묘사의 역할을 담당하고 있다. 이러한 역할은 강창예술의 흔적으로 볼 수 있다. 강창예술에서는 대량의 사물 묘사, 인물 묘사, 환경 묘사, 심리 묘사, 행동 묘사가 존재할 수밖에 없다. 묘사는 관객에게 상상한 공간을 확대하고 대상의 인지를 더욱 명확하게 유도하기 때문이다.

- ⑤ 도창 (창) 만첩청산 늙은 범이 살찐 암캐를 물어다 놓고 이는  
다 덩속 빠져 먹진 못하고 으르렁 어형 넘노난 듯  
도창, 이도령, 춘향 (합창) 내 사랑 내 알뜰 내 간간이지 오호 등등 니가 내

324) 왕혜려 · 김남석, 「창극과 심택추자회의 연기 형식 비교연구」, 앞의 논문, 479면.

사랑이지야.<sup>325)</sup>

⑥ 도창

(창) 집장사령 거동 보아라 형장 한 아름을 땀속 안아다가  
동틀 앞에 좌르르 펼쳐 놓고 형장을 고르는 구나. 이  
놈도 잡고 늦근 능청 저놈도 잡고 늦근 능청 그중에 등  
신 좋은 놈 골라 쥐고 추상같이 어루는 구나. <sup>326)</sup>

위의 ⑤ 인용문에서는 ‘만첩청산’, ‘늪은 범’, ‘엄개의 오르렁’ 등은 환경의 묘사를 통해 사랑을 고백하기 전 두려운 내심을 반영하고자 했다. 그 다음에 ‘내 사랑’, ‘내 알뜰’, ‘내 간간이지 오다’ 등 간단명료하게 내적인 고백을 직접적으로 토로한다. ⑥ 인용문은 사령들이 춘향을 괴롭히는 장면 묘사이다. ‘한 아름을 땀속 안다’, ‘동틀 앞에 좌르르 펼쳐놓다’, ‘형장을 고르다’, ‘잡고 늦근 능청’ 등 구체적인 묘사를 통해 춘향이 고통에 시달리는 상황을 관객들의 관념에 심어준다. 이러한 묘사를 통해 관객들은 관련 장면을 보지 않고도 관념적으로 영상을 상상할 수 있게 된다. 이러한 묘사는 장면 전이를 설명하려는 속성이 강하다.

⑦ 사태군

(백) 양씨 일가는 모두 일편단심으로 충성스럽기만 하여.

송 나라 금수 산하를 보호하려 했지.

(창) 양쪽 귀밑머리 하얗게 서리 맺혔으며,

가슴 속에 지모와 계책은 뛰어났지.

비록 나이 들었건만 아직 포부는 그대로라네.

과부들만 남아도 송나라를 지킬 것이라네.

余太君 (念) 楊家將赤膽忠心，

保大宋錦繡乾坤。

325) 김관규 외, 『국립민속국악원 창극 대본집』 1집, 앞의 책, 18면.

326) 김관규 외, 위의 책, 28면.

(詩) 兩鬢白發似銀條,  
胸有韜略智謀高.  
雖然年老雄心在,  
一門孤寡保宋朝.<sup>327)</sup>

⑧ 왕 화 (창) 집의 아버지의 명령을 받고,  
장부를 품고 경성을 향하여 달려간다.  
경성에 들어서니 두 눈이 어지럽고.  
번화가를 빠져나와 골목으로 들어가네.  
너무 힘들어 온 몸이 땀으로 젖으니,  
구석에 몸을 숨겨 부채질을 한다.

[왕화가 옷을 풀자 성지가 떨어진다.]

잠깐 쉬고선 갈 길을 재촉한다.

王 花 (唱) 在家領了爹爹命,  
懷揣賬本奔京城.  
進京兩眼不夠用,  
擠出鬧市入胡同.  
一路累得渾身汗,  
躲進背角扇扇風.

[王花解開衣襟扇風, 聖旨掉落地上]

歇過勁兒來把路趕.<sup>328)</sup>

위의 ⑦ 인용문에 송나라 여장군 사태군은 송나라를 보호기 위해 죽었던 6명의 아들을 기리며 노인과 며느리들만 남아있는 쓸쓸함을 가지지만 나라를 지키기 위해 후회하지 않은 것을 자랑스러워하는 심경을 토로한다.

327) 紀書強, 『深澤墜子戲劇作選』 1輯, 앞의 책, 5면.

328) 紀書強, 위의 책, 35면.

사태군은 ‘하얀 귀밑머리’, ‘나이 드는 과부’의 외적인 객관사실과 ‘뛰어난 지모와 계책’ 등 다른 사람들이 믿을 수 없는 주관의식을 직접적으로 폭로한다. 관객들은 이러한 자극한 대비효과를 통해 여장군의 품격이 인상적이다. ⑧ 인용문은 주인공 왕화가 첫 번째 경성에 가는 경과에 대한 묘사이다. ‘폼다, 달려가다, 빠져나다, 들어가다, 숨기다, 부채질하다, 재촉하다’ 등 일련의 동사는 처음 경성에 가는 시골 청년의 힘든 경험을 표현한다.

위의 인용을 보면 상장시의 심리묘사와 행동묘사는 자신의 감정을 직접적으로 토로하는 반면, 도창은 일반적으로 구경꾼으로서 서술한다. 그래서 도창과 상장시는 수식어를 사용하지만 목적이 다르다. 상장시는 이러한 행동이나 심리의 묘사에 자신의 정서를 넣어 서정하기 위한 것이다. 반면에 도창은 직설법으로 인물의 행동과 심리를 설명하기 위한 것이다.<sup>329)</sup> 도창에 등장인물의 입장으로 나오는 것이 아니라, 상대역이나 작가의 입장으로 서술한 것이다.

넷째는 도창과 상장시는 사건을 요약하는 역할을 담당하고 있다. 창극과 심택추자회는 극연술로 변용하는 과정에 시공간의 제한 때문에 본래 강창예술에 존재하는 것을 모두 받아들일 수 없다. 줄거리의 파괴를 피하기 위해 중요하지 않는 부분을 간단히 언급해야 한다. 이러한 요약 부분은 도창과 상장시에게 맡긴다.

⑨ 도창

(창)그때여 도련님은 서울로 올라가 글 공부 힘을 쓸 제  
 춘추사략 통사기 사서삼경 백가서를 주야로 읽고 쓰니  
 동중서 문견이요 백락 천 계수로다. 금수강산을 흥중에  
 품어두고 풍운월로를 붓끝으로 회룡혈 제 국가 태평허  
 여 경과 보실 적에 이도령 거동 보소 장원급제허여 암  
 행어사 제수 받아 남원으로 내려간다. <sup>330)</sup>

329) 왕혜려 · 김남석, 「창극과 심택추자회의 연기 형식 비교연구」, 앞의 논문, 482면.

⑩ 양수영 (창) 방금 이웃에게 어떤 상황인지 알아봐주기를 부탁한다. 아버지가 불행을 당하여 감옥에 잡혀간다. 불쌍한 우리 아버지가 하루 한 끼도 못 먹는다고, 머리카락을 자라서 쌀을 살 돈으로 바꾼다. 다행히 남편의 어린 시절 친구가 감옥에서 일한다. 그분에게 부탁하여 아버지를 도와 준다. 길을 걸으며 우니 혼자 애탄하다. 남편이 빨리 난관을 넘어 고향에 돌아오기를 바란다.

楊秀英 (唱) 適才間托街坊前去打探,  
遭不幸老公爹身陷南監。  
可憐他一天來未曾用飯,  
剪青絲換來了買米之錢。  
幸牢獄有奴夫幼時玩伴,  
可托他替公爹巧做周旋。  
走一路哭一路自怨自嘆,  
盼奴夫早還鄉以度難關。<sup>331)</sup>

⑨ 인용문에 이도령이 상경이후부터 암행어사 될 때까지의 과정을 진술한다. 그는 서울로 올라간 이후 열심히 공부하고 마지막에 드디어 암행어사가 되어 남원으로 내려간다. 관객들은 이러한 요약을 듣고 이도령이 소식 없는 동안은 무엇을 했는지, 왜 소식이 없는지 알게 된다. ⑩ 인용문은 아내 양수영은 남편 왕화가 떠난 이후, 불행을 당한 아버지를 구하는 과정을 알려준다.

도창과 상장시는 사건의 과정을 요약함으로 순서대로 서술하는 역할로서는 비슷하지만 약간 차이를 발견한다. 즉, 도창은 무대에서 몰랐던 것을

330) 김관규 외, 『국립민속국악원 창극 대본집』 1집, 앞의 책, 31면.

331) 紀書強, 『深澤墜子戲劇作選』 1輯, 앞의 책, 88면.

요약하는 반면, 상장시는 이미 발생되었던 사건을 다시 총괄하는 부분이다.<sup>332)</sup> 사실 상장시의 이 부분은 없더라도 극의 진행에 방해하지 않다. 이 부분은 등장인물의 등장을 쉽게 이해할 수 있게 하기도 하며 새로운 투입에 대해 관객들에게 뜻밖의 느낌을 없애기 위해 설정된 것이라고 말할 수 있다. 그러나 도창의 이 부분이 없으면 극이 끊어지는 느낌을 받을 수 있어 혼란스럽게 만들 수 있기 때문에 필요한 부분이다.

### 3. 즉흥과 일정 연기 형식의 비교

전통적으로 동양연극은 전통의 형식을 계승하고 발전시켜온 양식화의 특징이 있다. 양식화라는 것은 사실성을 거부하는 것이 아니라 그것을 여러 가지의 의미 있는 효과적인 예술적 방법으로 재창조하는 것을 뜻한다. 이러한 양식화의 전통은 한국 가면극의 절도 있는 춤사위, 중국 경극의 상징적인 동작, 일본 가부키의 전승적인 연기형태, 인도네시아의 의식무용(儀式舞踊)에서 발견할 수 있다.<sup>333)</sup> 창극과 심택추자회의 연기형식은 전신인 강창예술을 원형으로 새롭게 변용된 결과라고 볼 수 있다.

창극과 심택추자회는 대부분의 동양연극처럼 배우를 위주로 하여 장면화를 강조한다. 특히 배우는 무대를 꾸미는 핵심이고, 관객과 소통하는 가장 중요한 매개자에 해당한다.<sup>334)</sup> 그리고 연기는 스토리를 전달하는 수단으로서 중요한 위치에 처하고 있다.

332) 왕혜려 · 김남석, 「창극과 심택추자회의 연기 형식 비교연구」, 앞의 논문, 484면.

333) 정혜원, 「창극대본의 극작기법 연구」, 중앙대 석사학위논문, 2000; 고승길, 『동양연극연구』, 중앙대학교 출판부, 1995, 214면.

334) 왕혜려 · 김남석, 「창극과 심택추자회의 연기 형식 비교연구」, 앞의 논문, 484면.

창극과 심택추자회의 연기(특징)는 뚜렷한 차이를 보인다. 전체적으로 살펴보면, 창극에서의 연기는 일정한 규칙이 존재하지 않아 배우가 극중 인물에 대한 자신의 해석을 바탕으로 연기에 임할 수 있다. 창극의 배우는 내용과 인물의 이미지에 표현하기 위해 자유로운 연기 방식을 선택할 수 있다. 반면, 심택추자회는 모두 일정한 ‘틀’에 따라 연기해야 한다. 배우들의 창조적이고 개성적인 해석은 제약을 받게 되는데, 그러한 측면에서 심택추자회는 중국 전통극계에 종속된다고 볼 수 있다.<sup>335)</sup>

창극의 연기는 판소리 형식을 원형으로 일정한 연기(법)가 가미되어 성립된 예술 장르이다. 판소리에서 광대가 소리를 하면서 몸짓이나 연기를 하는 것을 ‘너름새’와 ‘발림’이라고 말한다.<sup>336)</sup> 그래서 판소리의 연기는 판소리의 ‘발림’과 ‘너름새’를 통해 표현한다고 말할 수 있다. 이때 발림은 광대가 소리하는 도중에 나타난 춤이나 몸짓이고, 너름새는 광대가 공연 중 소리(내용)에 행동을 수반하여 관중의 긴장과 이완 감정을 배가시키려는 효과를 겨냥한 말이다. 너름새와 발림은 고정적인 틀로 구성되어 있는 것이 아니라 창자에 따라 자유롭게 진행되는 즉흥성의 표현에 있는데 그 표현양상은 사실적일 수도 있으며 상징적이거나 압축적인 형태로 나타나기도 한다.<sup>337)</sup>

창극의 연기는 판소리의 발림과 너름새의 원형을 그대로 본뜨면서 스토리의 전개에 따른 감정 표출이 가미되고 신체 언어와 동작의 언어의 개념을 많이 취했다. 판소리의 경우는 언어적 전달을 통해 간접적으로 작품 세

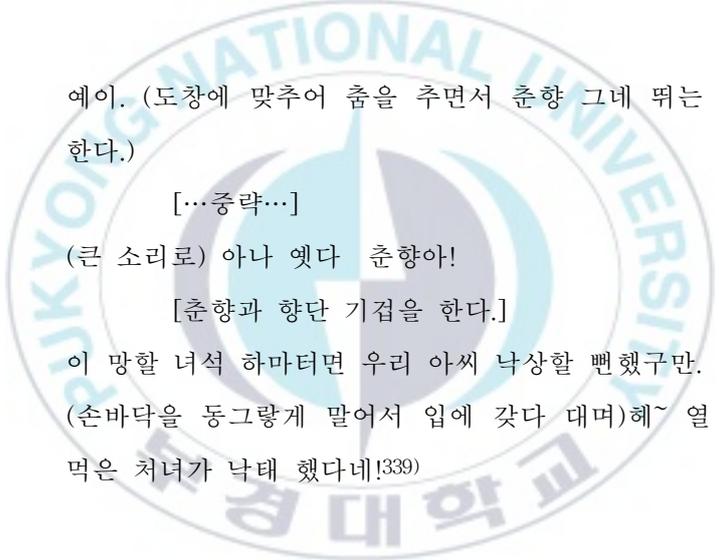
335) 왕혜려 · 김남석, 「창극과 심택추자회의 연기 형식 비교연구」, 앞의 논문, 485면.

336) ‘너름새’는 사실이 그려내고 있는 장면을 춤이나 동작을 통하여 보조적으로 보여주는 행위이다(김운미 · 이현주, 「판소리 발림과 창극 춤에 관한 상관성 연구- 판소리와 창극의 움직임 중심」, 『우리춤과 과학기술』 22집, 한양대학교 우리춤연구소, 2013, 13면).

337) 류경호, 「창극공연의 연출 특성과 발전적 대안- 전통창극<춘향전>과 <홍부전>을 중심으로」, 앞의 논문, 73면.

계를 환기시킨다면, 창극은 관객의 눈앞에 직접적으로 재현함으로써 해당 작품을 물리적으로 구체화하는 차이를 보인다.<sup>338)</sup>

창극은 전통 판소리에서 주로 사용하는 소략한 연기만으로는 무대에서의 연기를 감당할 수 없었다. 창극으로 변형된 이후에 광대들은 손의 제한을 제거하여, 전신의 몸을 이용하고 자유롭게 인물을 연기한다. 창극의 배우는 자신의 연구를 통해 나타난 연기를 예술화하고 복합적인 연기술을 발전하게 된다. 창극은 개방적인 무대보다 제한을 받지만 연기자의 연기하는 가능성이 더 높아진다.



**방자** 예이. (도창에 맞추어 춤을 추면서 춘향 그네 뛰는 곳으로 당도한다.)  
[...중략...]

**방자** (큰 소리로) 아나 옛다 춘향아!  
[춘향과 향단 기겁을 한다.]

**향단** 이 망할 녀석 하마터면 우리 아씨 낙상할 뻔했구만.

**방자** (손바닥을 동그랗게 말아서 입에 갖다 대며)헤~ 열 대 여섯 살 먹은 처녀가 낙태 했다네!<sup>339)</sup>

위 인용문은 이도령이 춘향을 처음 만나는 장면이다. 그 지시문은 배우의 연기를 구체적으로 요구하지 않고, 단지 행동의 방향만을 지시할 뿐이다. 방자가 춤을 어떻게 추는지, 어떻게 뛰는지 지시문은 전혀 언급하고 있지 않다. 배우는 막대기를 내젓고, 머리를 흔들며 음악에 따라, 춘향이 있는 곳으로 천천히 이동한다. 그리고 춘향 뒤의 소녀들은 즉흥적으로 놀고 있는 모양을 연기한다. 소녀들은 몇 명이 함께 손을 잡고 춤을 추고, 몇 명

338) 왕혜려 · 김남석, 「창극과 심택추자회의 연기 형식 비교연구」, 앞의 논문, 486면.

339) 김관규 외, 『국립민속국악원 창극 대본집』 1집, 앞의 책, 13면.

은 꺾속말을 하고 있다. 그리고 화가 난 향단은 발을 동동 굴리면서 주먹을 쥐고 방자한테 큰소리 지른다.<sup>340)</sup>

창극의 배우들은 등장인물의 형상화를 위하여 약간 과장된 연기를 하지만 미리 설정된 것은 아니다. 이러한 연기는 세월의 시련에 쌓인 경험이다. 배우가 개인의 성격이나 현실 생활의 경험을 바탕으로 등장인물의 삶을 재현하는 것이다. 그래서 같은 역할도 맡는 배우가 다르면 연기하는 것도 다르다. 뿐만 아니라 같은 배우라도 현장의 분위기에 따라 연기도 다르다. 창극의 연기는 변화무쌍한 것이다.

하남추자의 연기술은 중국 전통극의 영향을 받아서 형성된 것이다. 왜냐하면 강창예술의 연기는 중국 전통희의 연기술은 기반으로 변형된 것이다.<sup>341)</sup> 심택추자회는 이미 존재하고 있는 이러한 연기술을 바탕으로 문호를 개방하는 것처럼 전통극의 연기술을 전면적으로 받아들였다.

2인이 참여하는 하남추자 공연에서는 창자가 연기도 겸할 수 있었다. 창자는 반주기능을 반주자에게 맡길 수 있기 때문에, 신체적으로 자유로워지기 때문이다. 다만 이러한 경우라고 할지라도 하남추자에서의 연기는 공연을 보조하는 수단이고, 가창을 끌어올리는 매개 효과에 국한된다. 본래 하남추자는 청각적 요소를 강조하는 강창문학의 일종이었기 때문이다. 강창예인들은 “정처럼 서고, 무표정하고, 옆에 보지 않고 손을 함부로 만지지 않는 [立如鼎, 面如餅, 目不斜視, 手不亂動]” 연기 방식을 따랐으며, 이러한 연기 규칙은 현재에도 여전히 유효하다고 하겠다.

근대부터 중국은 변화의 조류에 행진하고 있어서 전통적이고 단일적인 연기술은 관객의 변화하는 취향에 적합하지 않았다. 당시 경극과 같은 중국 전통극은 이미 완벽한 연극 시스템을 완성되기 때문에 전통희를 향하는

340) 왕혜려 · 김남석, 「창극과 심택추자회의 연기 형식 비교연구」, 앞의 논문, 487면.

341) 王玉國, 「從表演的差異性看戲曲與曲藝的不同美學特征」, 앞의 논문, 11~12면.

참조는 불가피한 선택이 된다. 그래서 다음과 같이 강창예술에 적용된 ‘손안신법보(手眼身法步)’<sup>342)</sup>이 생성된다.

<표 5> 강창예술의 ‘손안신법보’ 규정

손 (手)	손을 낼 때 눈치가 빠르고, 신축할 때 가슴보다 낮고, 두 손으로 같이 움직일 때 팔꿈치를 굽힌다. [伸手眼要急, 出入胸前低, 雙手同時舞, 二肘稍彎曲]
눈 (眼)	손 뒤집듯 사물을 보고 낚시를 하듯 가까이 보고 관중을 보듯 멀리 보고, 거짓을 드러내듯 가짜를 숨긴다. [視物如翻掌, 近看似釣魚, 遠望看觀衆, 隱假不露虛]
몸 (身)	제자리에 몸을 곧게 세우고, 신체를 구부리기를 피하고, 몸을 돌려 관중을 향하고, 온몸이 하나가 된다. [挺身足並立, 體態避歪曲, 往返面向外, 周身成一體]
움동 방식 (法)	움직이려면 먼저 정지하고, 높은 곳을 보려면 먼저 낮은 곳을 보고, 앞으로 가려면 먼저 후퇴하고, 동쪽으로 가리키면서 먼저 서쪽으로 굽다. [欲動先要靜, 視高先看低, 欲進先後退, 指東先劃西]
동작 (步)	다리를 박찰 때 높게 칠 필요 없고, 형용할 때 남녀로 나뉘어 하고, 설 때 산처럼 안정되게 하고, 잔걸음으로 움직이는 것이 제일 두렵다. [擡腿勿需高, 形容分男女, 站立穩如山, 最怕碎步移]

심택추자회의 배우는 역할을 행당화(行當化)된 이후에는 연기 방식도 변화해야 했다. 1950년대 하북성에 경극, 하북방자(河北梆子), 려극(呂劇) 등 전통극의 유행은 심택추자회의 배우들에게 좋은 기회를 줬다. 그래서 심택추자회는 이미 성숙하는 전통극의 연기 방식을 받아들이고 하남추자의 연기술에 더욱 상세하고 더욱 구체적으로 구분했다. 구체적으로 다음과 같이 ‘손안신법보’를 정해진다.<sup>343)</sup>

342) 汪景壽, 『說唱: 鄉土藝術的奇葩』, 北京大學出版社, 1994, 38~39면; 王玉國, 「從表演的差異性看戲曲與曲藝的不同美學特征」, 앞의 논문, 17~18면.

343) 陳先祥, 『戲曲表演淺談』, 앞의 책, 81~101면.

<표 6> 희곡(戲曲)의 ‘손안신법보’ 규정

<p>손 (手)</p>	<p>① 손가락 모양(手指) [난화지(蘭花指), 난화권(蘭花拳) 등 (여); 내밀 손가락(伸掌), 검지(劍指), 권 주먹(握拳) 등 (남)]                  ② 손의 위치(手位) [한 팔로 만드는 산 모양의 동작(單山膀), 두 팔로 만드는 산 모양의 동작(雙山膀), 옷을 끌어올리는 동작(提襟), 순풍에 휘날리는 깃발 모양의 동작(順風旗) 등]                  ③ 기본 동작 [손바닥을 펼치다(攤掌), 손바닥을 밀다(推掌), 손바닥을 위로 올리다(揚掌), 팔목을 뒤집다(翻腕), 손을 흔들리다(晃手) 등]                  ④ 동작 요령 : 팔은 원형으로 들어 올리고, 강약의 정도를 지키고, 이동 위치가 분명하여 리드미컬하다. [臂圓腋空有功架 力度強弱有分寸 層次清晰有節奏]</p>
<p>눈 (眼)</p>	<p>눈은 크게 뜨고, 표정은 과장하게 하고, 생각은 멈추지 않게 하여, 눈을 통해 감정을 표시하다. [眼睛擴大 神情誇張 思路不斷 眼中有物]</p>
<p>몸 (身)</p>	<p>어깨를 반듯이 가누고 가슴과 허리를 쭉 펴고 배와 엉덩이를 끌어당긴다. [平放肩 挺胸直腰 收腹夾臀]</p>
<p>움동 방식 (法)</p>	<p>사대법칙(四欲法則) 직진하려면 먼저 후퇴하다, 좌측으로 가려면 먼저 우측으로 가다, 풀려면 먼저 긴축하다. 위로 가려면 먼저 아래로 가다. [欲進先退 欲左先右 欲放先收 欲上先下]</p>
<p>동작 (步)</p>	<p>① 서있는 발(步位) [표준 걸음(正步), 팔자형 걸음(八字步), T자형 걸음(丁步), 궁형 걸음(弓步), 승마형 걸음(騎馬步) 등]                  ② 걸어있는 발(步伐) [둥그렇게 도는 걸음(圓場步), 잔걸음(碎步), 난쟁이걸음(矮子步), 무릎걸음(跪步) 등]</p>

위의 표를 보면, 배우는 손(손과 팔), 안(눈), 신(어깨부터 엉덩이까지), 보(걸음), 법(움동)에 대한 연기술을 모두 공식화하고 언어화한다. 그리고 심택추자회의 연기술은 형식화<sup>344)</sup>하고 무대에서 배우의 모두 활동을 고정

344) 형식화는 중국 전통희 연기의 9개 체계로 구성된 것이다. ① 기본형식체계(腰腿功, 毯子功, 毯子功, 把子功), ② 서정 형식체계(表情, 水袖, 翎子, 髯口, 帽翅 甩發等), ③ 생활 형식체계(上下場, 衣食住行等), ④ 무술형식체계, ⑤ 무대장치체계, ⑥ 판식창곡과 독

한다. 그리고 이러한 일정한 연기는 일단 인물의 역할 구분을 전제로 진행한 것이다.

<표 7> 인물표 345)

생(生)	단(旦)	정(淨)	축(醜)
王 花(小生)	邱國太(老旦)	包 拯(黑頭)	王衡(醜)
劉班忠(小生)	洪月英(青衣)	劉文晉(花臉)	
趙德芳(老生)	楊秀英(青衣)	劉慶(二花臉)	
劉班成(須生)			

위의 인용문은 등장인물을 ‘생단정축’로 나누는 인물표이다. 등장인물의 연기는 미리 설정된 역할에 따라 해야 한다. ‘소생’으로서의 왕화는 정직한 젊은이로서 행동이나 연기는 활발하고 과감해야 한다. ‘노생’으로서의 조덕방은 나이 든 친왕이로서 말투뿐만 아니라 동작이나 연기는 당당하게 황실의 품격을 가지고 연기해야 한다. ‘청의’로서의 홍월영과 양수영은 착실한 여성이로서 무대에서 단정하게 장중하게 연기해야 한다. 이렇듯 배역 분배에서 이미 인물의 성격, 나이, 신분 등을 다 구분했기 때문에, 배우의 연기는 배역 분배의 틀에 한정함으로 간주한다. 배우는 배역에 따라서 행동하거나 연기해야 한다.<sup>346)</sup>

심택추자회에서 동작은 하남추자와 달리 인물의 형상화를 위해 보조적 요소가 아니다. 하남추자의 동작은 강창예술의 연기법에 속하지만, 이러

백 형식체계, ⑦ 문장과 무장형식체계, ⑧ 복식, 화장, 가면, 무대미술 형식체계, ⑨ 구조 일체화체계(陳幼韓), 『戲曲表演概論』, 文化藝術出版社, 1996, 73면).

345) 紀書強, 『深澤隆子戲劇作選』 1輯, 앞의 책, 39면.

346) 왕혜려 · 김남석, 「창극과 심택추자회의 연기 형식 비교연구」, 앞의 논문, 490면.

한 연기가 표출되는 시점은 공연자가 결정한다. 역할 분배로 인해 연기의 틀이 비록 정해지기 일쑤이나, 이러한 연기에도 자율성이 허용된다.

심택추자회의 ‘작(做)’은 형식화하여 용어화가 되었다. 그리고 동작이 가장 높은 지경은 ‘타(打)’<sup>347</sup>로 지칭되었다. 타는 노래와 대사가 필요 없는 상태에서 타악기의 반주에 따라 일련 동작의 연결하여 장면을 재현하여, 동작의 최대치에 도달하고자 한다. 그래서 심택추자회는 ‘설’과 ‘창’으로 구성된 소리 요소와 ‘작’과 ‘타’로 구성된 시각 요소로 결합된 공연 형식이라고 할 수 있다.

**목계영** 난 장군 목계영이다. 오늘 폐하께서 간신 류문진을 뒤쫓아 죽어라 명령을 받았다. 왕의 명령을 집행하는 몸이라 지체할 수 없다. 선행관, 명령을 들어라!

**양종보** 네!

**목계영** 나의 명령을 전해라. 폭죽의 소리가 세 번을 들리면 바로 행동하라!

**양종보** 장군의 명령이 왔다. 폭죽 세 번을 들리면 바로 행동하라!

**병사들** 네...  
[막 안에 폭죽의 소리가 세 번 울린다]

**목계영** 말을 데리러 와라~  
[마부와 목계영 등 말을 데리고 등장한다. 모두 말을 물고 둥그렇게 돈다(圓場).]

穆桂英 本帥穆桂英。今奉萬歲聖旨，追殺劉賊，王命在身，不能久停，先行官聽令哇！

347) 타(打)란은 전통 무술의 양식화된 춤 동작이며, 격투 장면을 무용 예술로 처리한 것이다(양희석, 『중국희곡』, 민음사, 1994, 441면).

楊宗保                    在！  
 穆桂英                    傳本帥將令，炮響三聲，卽刻起營。  
 楊宗保                    元帥有令！炮響三聲，卽刻起程！  
 衆兵將                    啊…  
                               [幕內三聲炮響]  
 穆桂英                    帶-馬！  
                               [馬童與穆桂英等帶馬上。衆催馬跑圓場。] 348)

동작의 명칭화(名稱化)가 연기를 더욱 구체적으로 만든다. 위의 인용문은 목계영과 양종보가 출전하기 전에 집결하는 장면이다. 여장군인 목계영이 말할 때에는 팔의 ‘산 모양의 팔 동작(山膀)’이나 ‘옷을 끌어올리는 동작(提襟)’를 하고, 걸을 때에는 ‘표준 걸음(正步)’나 ‘T자형 걸음(丁步)’를 하고, 말을 탈 때에는 ‘원장(圓場)’을 한다. 이러한 명칭화가 되는 동작은 ‘손안신법보’의 방법에 파생되는 구체적인 동작 규칙이다.

명칭화되는 동작은 행동의 뜻, 방위, 속도, 간격까지 모두 정해진다. 배우들은 장기간 훈련을 통해 동작의 이름만 들어도 어떻게 연기하는지 바로 이해할 수 있다. 그러나 배우들이 같은 명칭의 동작을 하더라도 차이가 있다. 명배우들은 항상 자신의 조건에 따라 새로운 도전을 시도한다. 그러나 아무리 시도하더라도 그 기본적인 틀 안에서 벗어나면 안 된다. 배우의 연기는 외적으로 보면 비슷하지만 내적으로 미세한 차이가 있다.

창극과 심택추자회의 연기를 무시할 수 없는 것은 바로 배우간의 상호 적용문제다. 창극의 연기는 무대에서 배우가 서로 주고받고 연속적이고 동태적이다. 그러나 심택추자회는 지금 연기하고 있는 배우는 동태적이지만, 연기하지 않는 배우들은 모두 가만있고 정태적이다. 다시 말하면 창극의 연기는 무대에서 집단적이고 일체적이고 계속 움직이는 반면, 심택추자회

348) 紀書強, 『深澤隆子戲劇作選』 1輯, 앞의 책, 190~191면.

의 연기는 동태와 정태의 결합이다. 심택추자회의 연기는 연기하고 있는 것과 연기하지 않는 것으로 나누는 분리식이다.

## 4. 골계의 무대 미학 비교

### 가. 골계의 역할

‘골계(滑稽)’는 문예 미학에 중요한 위치를 차지하는 기법이다. 골계(Comic)는 ‘있어야 할 것’과 ‘있는 것’이 서로 거부하는 갈등 관계를 가리킨다. 즉, 기대한 것과 실제로 도래한 현실 사이의 불일치가, 골계의 저변을 차지하는 본질적인 요소인 것이다. 해학과 풍자는 골계의 하위 유형으로 가끔 서로 명확하게 구분하기 힘든 측면도 존재한다. ‘해학과 풍자’는 “어느 사회에서나 나타나기 마련인 사회적 병폐 혹은 인간의 우행, 위선 등의 문제를 개혁하기 위해 채택하는 가장 온건한 방법의 일종”<sup>349)</sup>인 셈이다.

극장의 무대에서 공연되는 창극과 심택추자회는 연기자의 표현 수단이 중요한데, 연기자들은 기본적으로 사·청각적으로 관객에게 관극상의 쾌감을 주는 극장 분위기를 형성해야 한다. 판소리와 하남추자가 공히 강조하는 골계미는 이러한 극장 환경에서 더욱 필요한 요소가 아닐 수 없다.

희극적 특징을 유머와 풍자를 포함하고 있는 골계와 소극을 통해 살펴보자. 보통 ‘우스꽝스러움’으로 번역되는 골계는 “표상간의 대비와 갈등의 돌연한 지각에서 성립되는 것으로, 이 골계적 정신은 부조리한 관념의 순간적 통합의 소산으로서, 마음을 통한 웃음이며, 이로부터 모든 정서의 혼

---

349) 김지원, 『해학과 풍자의 문학』, 문장, 1983, 26면.

적이 일소되는 것”이다.<sup>350)</sup>

조동일은 미적 기본 범주를 ‘숭고’, ‘우아’, ‘비장’, ‘골계’로 구분하고, 이 ‘골계’를 다시 해학과 풍자로 나누었다. ‘해학’은 부드러운 골계로 우아(優雅)와 결합되어 있으며, ‘풍자’는 사나운 골계로 다른 어느 범주와도 결합되어 있지 않다고 하였다.<sup>351)</sup> 다른 한편으로 ‘우습고 재미있는 것’이라는 뜻을 가진 해학(humor)은 사람의 기질에 관련된 것으로, 언어뿐만 아니라 태도, 동작, 표정, 말씨 등에서 광범위하게 나타나고 있다.<sup>352)</sup> 그러니 골계는 억압된 금기와 언어를 해방시켜 금기시된 상황을 폭로하고 폭로를 통한 교정을 시행하여 심리적 보상을 가능케 한다.<sup>353)</sup>

중국의 강창문학은 천년 역사를 경험하면서 특유한 심미 취향을 생성시킨 바 있다. 그 중에서도 골계를 특히 추구하는 취향이 강하다. 실제로 중국의 강창문학에서 해학을 중시하지 않는 예술 장르가 없다고 해도 과언이 아닐 정도이다. 대다수의 연구자들은 골계, 해학 등이 강창예술의 본질로 간주하고 있으며, 이러한 미적 특질이 도리에 부합해야 하고 예상을 뛰어넘는 작용을 해학을 구사하는 규칙이라고 여기고 있다.<sup>354)</sup> 중국 강창계에 서 흔히 사용하는 “웃기는 것이 없으면 강창이 아니다 [無笑(噱)不成書]”라는 말은 ‘골계’가 강창문학에 중요한 속성을 지닌다는 뜻이기도 하다.

하남추자는 다른 강창예술과 마찬가지로 해학의 부분은 창자가 담당한다. 창자는 공연 중에 풍자, 농담, 놀림의 형식으로 희극적인 효과를 만들

350) G.Meredith, An essay on Comedy, and the Uses of the Comic Spirit. London, 1897, 79,80, 85면, 백기수, 『미학』, 서울대학교출판부, 1987, 94면에서 재인용.

351) 이미화, 「전통극의 희·비극 결합방식 연구: 봉산탈춤 <미얄과장>을 중심으로」, 부산대 석사학위논문, 2012, 13~14면; 조동일, 「미적 범주」, 『한국사상대계』 1집, 성균관대학교 대동문화연구원, 1973, 475면.

352) 한국문학평론가협회 편, 『문학비평용어사전』 상권, 국학자료원, 2006, 196면.

353) 백기수, 『미학』, 서울대학교출판부, 1982, 94면.

354) 姜昆·戴宏森, 『中國曲藝概論』, 앞의 책, 169면.

다. 창자는 공연현장의 분위기를 조절해서 수입을 증가하기 위한 목적이 무사하면 안 된다. ‘골계’의 내용은 극중 인물에 대한 비웃기도 하고, 사회에 대한 풍자하기도 한다. 골계는 추자 예인으로 어디든지 어제든지 제한 없이 스스로 결정하여 완성된 것이다.

심택추자회로 변용된 이후 추자 예인은 골계의 부분은 배역 중의 ‘축’으로 담당한다. 심택추자회는 ‘축’으로 골계의 부분을 용어화하고 무대 형식화된다. 축(醜)은 중국 전통극에 희극성을 가지고 있는 유형화된 인물형이다. 축은 일반적으로 문축(文醜)<sup>355</sup>과 채단(彩旦)<sup>356</sup>으로 나누어진다. 심택추자회는 배역에 의하여 ‘생·단·정’은 특별한 특징을 지니지만 축보다 규범적인 인물형이다. 그래서 이러한 무대에 축각처럼 숙연한 분위기에 전환하는 윤활제가 필요하다.

창극의 골계는 고정적인 인물을 정하지 않고, 극의 진행에 따라 누군지도 발휘할 수 있다. 소학지회 기원설, 우회 영향설 등은 골계가 판소리 공연에 꼭 존재해야 하는 요소이라고 확인한다. 골계는 개방적인 공연 공간에 광대가 하남추자의 예인과 같이 관객과 소통하는 방식이 가장 효과적이다. 창극은 판소리의 자유로운 골계 방식을 그대로 계승한다.

창극은 심택추자회는 모두 자유로운 강창예술에 가지고 있는 골계를 계승하지만 변형 후에 완전히 다른 방향으로 진행한다. 창극은 무대에서 인물의 성격에 따라 엄숙과 해학을 언제나 전환할 수 있다. 반대로 심택추자회의 골계를 담당하는 사람이 무대에서 정했다. 역할 간에 서로 중첩되지 않고 자신의 역할 특징에 지킨다.

골계는 때로 시정을 풍자하거나 비판하는 역할도 가능하다. 창극과 심택추자회는 직접적으로 자기의 의견을 발표하지 못하기 때문에, 골계는 이

355) ‘문축(文醜)’은 중국 전통극에서 익살스러운 대사와 동작 [표정] 을 주로 하는 배역을 일컫는다.

356) ‘채단(彩旦)’은 중국 전통극에서 여자로 분장한 어릿광대를 가리킨다.

러한 풍자와 비판을 토론한 루트다. 그러나 풍자와 비판은 골계의 목적일 뿐만 아니라 관객들에게 희극성을 주어야 한다. 그래서 심택추자회와 창극에 철저한 악인으로 형상화하지는 않고, 반복적인 과장된 행동이나 동작으로 골계를 표현한다. 골계는 현실에 멀어지게 하면 안 되는 반면, 관객과 친해야 한다. 그 역할은 증오의 대상이 아니라 기소의 대상이다.<sup>357)</sup> 그중에 간접적이며 완곡한 상태로 표출하면 골계미가 더욱 선명하다.

#### 나. 골계의 무대 표현

‘극’에서 골계의 활용은 극의 분위기를 경쾌하게 만들고, 인간의 약점과 모순 그리고 어리석음을 표출하여, 사회적 모순이나 인간의 한계를 폭로하는 역할을 한다.<sup>358)</sup> 창극에서의 골계는 무대에서 아니리나 동작 등으로 표현된다. 이러한 효과를 중국 강창예술에서는 ‘삽과타원(插科打諢)’<sup>359)</sup>으로 규정하고 있다.

이때의 무대 언어는 골계를 전달하는 무대효과 중의 하나이다. 이러한 효과를 얻기 위해서 풍자, 반어, 동음어, 요설을 이용하며, 이때 오해와 판단착오를 유발할 수 있어야 한다. 자신의 잘못을 다른 사람에게 전이하거나 자기가 위험한 상황에서 탈출하기 위해서 다른 사람을 즐겨 사용하곤 한다. 이러한 인물과 그 행동은 순간적으로 희극성을 상대에게 감염시키는 동시에 자기 스스로를 희화시키는 효과를 초래한다.

357) 陳誌勇, 「論戲曲醜角的舞臺特征和舞臺功能」, 『樂山師範學院學報』 21卷 8期, 樂山師範學院編輯部, 2006, 31면.

358) 陳誌勇, 위의 논문, 31~35면.

359) 삽과타원(插科打諢)은 웃음을 자아내는 대사나 동작을 포함한다. 즉, 배우가 연기하는 도중에 우스갯소리나 익살스런 몸짓으로 관객을 웃기는 행위를 가리킨다.

**놀보** 다시 밀어봐. (어렵게 꿰어지고 마당으로 내려서서)야 홍보야 나  
 똥 질렀다..., 홍보야 이 장 이름이 무엇이라고 했냐?  
**홍보** 화초장입니다.  
**놀보** 오!! 화초장! 화초장! 내가 종종 올 테니 이런 것 목 지어 놓아  
 라.  
**홍보** 예. 형님.  
**놀보** 아이야 내가 바빠서 자주는 못 온다. 달이 작으면 서른 번 달이  
 크면 서른 한번 밖에 못 온다.  
**홍보** 예. 형님 자주자주 건너오시게라.  
**놀보** 오나 알았다. 너 어서 들어가거라. (몇 걸음 걷다가) 이런 빌어먹  
 을 정신 봤나 이것이 똥이여? 야 홍보야~  
**홍보** 예. 형님.  
**놀보** 이 장 이름이 무엇이라 했냐?  
**홍보** 화짜 초짜 장짜 그만요!<sup>360)</sup>

인용문은 홍보가 부자가 된 이후, 놀보가 홍보의 집을 방문하여 화초장  
 을 얻어 집으로 돌아가는 대목이다. 놀보는 거침없이 ‘똥 질렀다’라는 저속  
 어를 남발하며 관객들에게 민망한 행동을 보여주고 있다. 이러한 행동은  
 관객들의 웃음을 유발하고 극적 분위기를 완화하는 데에 크게 기여한다.  
 더구나 놀보는 ‘술을 먹어서 정신이 없는 상태’에서 화초장의 이름을 계속  
 묻고 있다. 이러한 반복적 요설은 놀보를 해학적 대상으로 전략시킨다.

한편 놀보는 과거에 홍보를 쫓아냈기 때문에 웬만하면 홍보의 집을 방  
 문하지 않는 것이 상식이지만, 자신의 행실은 망각하고 염치도 모르는 채  
 앞으로도 계속해서 홍보의 집을 방문하겠다고 공언하고 있다. ‘달이 작으면  
 서른 번, 달이 크면 서른한 번’ 방문하겠다는 것은 놀보가 매일 홍보의 집

360) 지기학 외, 『국립민속국악원 창극 대본집』 2집, 국립민속국악원, 2014, 83면.

을 방문하겠다는 뜻이며, 그때마다 중요한 세간을 가져가겠다는 욕심이다.  
이러한 행동을 통해 익살의 극적 효과를 극대화하고자 했다.

[백계평은 노기등등하게 등장한다]

**백계평** ‘십년의 부부의 발꿈치가 밖으로 향한다’라는 말이 있는데. 네가  
감히 나를 속여! 포해야, 나와!

[포해가 겁내서 문밖에서 부인을 훑쳐보다]

**포 해** 망했다! (퇴장하려고 한다.)

**백계평** 돌아와!

[포해 조심스럽게 슬금슬금 들어온다 ]

**백계평** 포해야, 의자를 가져와 앉아, 너한테 할 말이 있다.

**포 해** …예!

**백계평** 포해야, 네가 큰 공을 하나 세웠다.

**포 해** 없어요. 없어요.

**백계평** 네가 공신이야.

**포 해** …아닙니다. …아닙니다.

**백계평** (포해에 가까이 가서 포해의 귀에 잡아당기고) 포해야, 7년 전에  
내가 그 자식을 죽여 버리라고 했잖아…오늘 잔치에서 그 모자  
(母子)가 서로 알아봤는데, 이게 도대체 어떻게 된 거야? 사실대  
로 얘기하면 그만이고 거짓말을 하면, 가만두지 않을 거야!

**포 해** (창) 네! 내 부인아!

**백계평** 무릎 꿇어!

**포 해** [급하게 무릎 꿇고 불만스럽게] 꿇으라면 못 꿇을 줄 알아…

[白桂萍怒氣沖沖地上]

白桂萍 常言說：“十年的夫妻脚跟兒朝外”.我還不知道包海會給我來這一手.  
包海，妳給我出來！

[包海害怕地在門外偷看夫人.]

包 海 壞事！(欲下)

白桂萍 回來！

[包海小心膽怯地進門.]

白桂萍 包海，搬個座坐下，我有話給妳說。

包 海 …哎！

白桂萍 包海，妳可立了一大功啊！

包 海 沒功，沒功。

白桂萍 妳可是有功之臣吶！

包 海 …不臣，…不臣！

白桂萍 (走近包海揪起包海耳朵)好哇包海！七年之前我讓給妳把那個黑東西害死，今日壽堂至上他母子相認，這是怎麼回事？妳說了實話還則罷了，若不然老娘給妳沒完！

包 海 (唱)唉！我的小娘啊！

白桂萍 妳給我跪下。

包 海 (急忙跪下，不服氣地)跪就跪，誰怕誰呀…<sup>361)</sup>

심택추자회에서 골계에 의한 언어 표현은 창극과 비슷하다. 백계평과 포해는 극중에 같이 '축각'의 역할을 담당하고 있다. 그래서 백계평과 포해가 함께 등장하는 장면에서 골계의 효과는 배가된다. 위의 인용문에서 백계평은 임무에 실패했음에도 불구하고 '큰 공을 세우는 공신'이라는 반어로 관객의 웃음을 유발한다. 포해 역시 아내에게 찢찢매며 무릎을 꿇는 모습까지 보이는 웅졸한 성향을 드러낸다. 겉으로는 남자인 척 해도 근본적으로 아내의 말에 복종하는 나약한 모습을 드러내어 관객들에게 표면과 이면의 불일치를 보여준다.

이러한 축각의 동작은 과장되고 왜곡되어 보인다.<sup>362)</sup> 축각 배우는 몸짓

361) 紀書強, 『深澤墜子戲劇作選』 1輯, 앞의 책, 232면.

으로 왜곡된 행동을 구사하여 이를 관객이 보도록 유도한다. <包公出世>의 진행 중에 극적 내용과 별반 상관없는 행동을 돌출시키거나 비사실적 행동으로 혹은 일부로 다른 이를 모방하는 행동을 하는 것이 이러한 예이다. 상대방을 노하게 만들거나 관객들에게 비웃음을 사는 행동을 일부러 시행하는 셈이다. <홍보전>에서 화초장을 짊어지고 힘들게 마당으로 내리는 동작은 돌출적인 행동, <包公出世>에 아내 앞에 ‘무릎을 꿇’거나 ‘귀를 잡아당긴’ 채 찢찢매거나 ‘조심스럽게 방에 들어오는’ 동작 등은 공연 중에 골계를 유발하는 요소가 된다.

심택추자회는 축각은 일반적으로 조연이나 단역을 담당한다. <包公出世>에서 백계평과 포해 역시 주인공인 포공에게 해를 가하는 친지(형과 형수)로 등장하고 있다. 그래서 골계의 요소는 작품의 서사에 일부 삽입되는 요소로 존재하기 일쑤이다. 반면에 <홍보전>에서의 골계는 부수적 등장인물이 아니라, 주도적 인물의 성격으로 표현된다. 그래서 더욱 효과적으로 골계의 미학을 선보일 수 있었다. 결국 극중에서 골계와 비장, 송고와 골계 등이 반복되고 대립하면서 정서적 긴장과 이완, 극적 상황에서의 몰입과 카타르시스가 교체되는 연쇄적 구조를 형성할 수 있었던 까닭도 여기에 있다고 하겠다.

---

362) 陳誌勇, 「論戲曲醜角的舞臺特征和舞臺功能」, 앞의 논문, 32면.

## V. 결 론

강창문학은 한국과 중국에서 통용되는 개념이지만, 한국에서는 주로 구비문학에서 이 개념을 다루고 있는 실정이다. 비록 이러한 현 상황은 바람직하지 않지만, 그만큼 현실적인 유효성을 상실한 분야로 인식되기 일쑤이다. 그래서 종종 강창문학은 대개 중국 전유의 문학 양식으로 알려져 있기도 하다. 하지만 중국에서도 ‘강창(문학)’, ‘설창(說唱)’, ‘곡예(曲藝)’ 등의 다양한 명칭으로 구별되며 상호 간에 완전하게 구별되는 것은 아니다. 중국의 강창문학에 대해, 정진탁은 ‘강창문학의 조직은 설백(說白, 산문)으로 이야기를 강술하고 동시에 다시 창사(唱詞, 운문)로 그것을 가창하는 것이라고 설명하고 있다. 이 과정에서 강과 창이 뒤섞이는 과정을 경험한다. 청중으로 하여금 음악과 가창을 향수하도록 하면서 동시에 그 이야기의 진행 과정을 아주 분명하게 보여줄 수 있는 것이다.

‘강창’을 대체하여 1950년대 이후 ‘곡예’라는 용어가 널리 쓰이기 시작하였다. 희곡연구회과 명청대 학자들이 이러한 용어의 사용을 적극적으로 추진하였기 때문에 ‘곡예’라는 표현은 더욱 넓게 전파된다. 이렇게 사용되는 곡예는 표면 동작이 있는 설창으로 이야기를 서술하고 인물을 소조하며 사상 감정을 전달하고 사회생활을 반영한다는 의미를 지닌다.

이러한 논점에서 살펴보면 한국의 판소리는 중국의 대표적인 강창문학인 하남추자와 상당한 유사성을 지니고 있다. 판소리와 하남추자는 이야기하면서 노래도 하고 동작도 하는 공연 형식뿐만 아니라 양식적 전개 양상과 역사적 변천 과정에서도 상당한 유사성을 찾을 수 있다. 특히 현대적인 공연 양식으로서의 변화 과정은 주목된다. 전통적인 형식이 근현대에 걸쳐 계속 변전했으며, 해당 민족의 기호와 정서를 반영하고 서구 공연 예술의 영향을 받아 새로운 형식으로 변용되기에 이른다.

본 연구는 한국 전통적인 강창예술인 판소리와 중국 하남성 지방 강창예술인 하남추자의 현대적 변용 양상을 중심으로 그 특징을 살펴보고 각각의 특징을 상호 비교하고자 한다. 본 연구는 주로 세 부분으로 구성한다.

II장에서는 전통적인 하남추자에서 현대적 심택추자회로 변용되는 양상을 살펴보았다. 하남추자는 19세기 말부터 30년대 · 50년대 · 80년대에 걸쳐 3번의 절정기에 들

어갔다가 그 위상이 추락하는 변모 과정을 겪었다. 하남추자는 초기에 길가에 주로 공연하다가 서봉차집 [書棚茶社]의 등장은 공연 장소의 변화를 일으켰다. 특히 대표적인 '상국사'에 하남추자 공연은 실내의 무대로 옮겼다. 하남추자는 일반적으로 1인으로 반주하면서 노래하는 구연하거나 한 명 창자와 한 명 반주자로 구성하는 2인 협력으로 공연한다. 그중에 추자 예인은 더늠을 위해 음악이나 대본에 많이 시도해왔다. 추자 예인들은 생계를 잇기 위해 관람료를 받아야 한다. 그러나 유동성이 강하는 관객들을 자발적으로 돈을 내기 위해 방법이 필요하다. 예인들은 관객을 정서를 동일시키는 동시에 클라이맥스에 멈추고 관객의 궁극함을 이용하여 관람료를 받는다.

1948년대쯤에 하북의 하남추자가 '화장추자' → '분장추자' → '심택추자회'의 단계를 경과하여 새로운 공연 형식으로 변화한다. 이것은 하남추자를 바탕으로 서구와 중국 전통극의 영향을 받아서 현재적으로 병용된 공연 형식이라고 볼 수 있다. 심택추자회는 발전 과정에 드라마구조에 많이 접근하여 전통적인 하남추자를 변화시켰다. 그중에 공연 대본을 발견하여 지문도 이어서 등장한다. 특히 플롯은 강술하는 목적을 연출하기 위한 목적으로 바꾸었다. 또한 심택추자회의 '현대회'에 리얼리즘을 가득 차고 있다. 무대의 측면에 현실생활을 재현하거나 사실적이 무대로 꾸민다. 내용의 측면에 인물이 현대 의식을 부여하며, 사건을 통해 비판한 의미가 농후하다. 그리고 심택추자회에서 고수했던 본래 배우 중심 제도를 대체하여 감독 제도를 투입한 이후 공연의 정체성이 강화한다.

Ⅲ장은 전통적인 판소리를 창극으로 현재적 변용 양상을 살펴봤다. 판소리는 설화 기원설, 문장체 소설 기원설, 서사무가 기원설, 광대소학지회 기원설, 중국의 강창문학 영향설 등 있지만 아직 정확한 결론이 없다. 판소리는 '전기 8명창 시대', '후기 8명창 시대', '5명창 시대'를 지내서 1900년대부터 창극화가 시작했다. 판소리는 '판'에서 광대 · 고수 · 관객의 공연 주체로 구성된 것이다. 광대와 고수는 '독공'의 준비 과정을 거치고 관객들의 능동적인 참여에 맞추어 연행했다.

창극은 1900년 협률사부터 1930년대 조선성악연구회는 창극은 판소리를 창극으로 완성하게 된다. 그중에 캐스팅으로 역할의 배역을 선정하고, 동양극장으로 옮기면서 현실적인 무대미술을 사용하는 것은 연극적 변모로 형성되었다. 그리고 해방 이후 창극을 주로 공연하는 국립창극단은 1962년부터 ~ 2016년까지 창극의 전승과 발전에 많은 작품을 상연하여 꾸준히 현대성의 반응을 시도하고 있다. 창극 공연은 판소리에서 전통적으로 강조했던 청각적 요소를 이어받으면서도, 여기에 무대에 의

해서 창출되는 시각적 요소(인물, 분장, 연기, 조명, 무대, 의상, 소품)를 가미하여 시청각적 총체 예술로 전이 부각하고자 하였다.

IV장은 창극과 심택추자회의 현대적 변용 양상을 비교했다. 창극과 심택추자회는 전통적인 강창예술을 수용하는 동시에 새로운 양식도 창출했다. 그것은 본래의 무대와 연행 형태, 배우와 극본을 변화시켰다. 또한 창극의 도창과 심택추자회의 ‘상장시’의 해설자, 극의 연결, 묘사, 사건의 요약 등의 역할이 같지만 내포한 특징에서는 차이를 내보이고 있다. 창극은 판소리의 발림과 너름새의 원형을 그대로 본뜨면서 스토리의 전개에 따른 감정 표출이 가미되고 신체언어와 동작의 언어적 개념을 취한다. 반면 심택추자회의 연기 방식은 무대에서 모든 행동이 이미 정해지는 규정 범위에 연기해야 한다. 심택추자회의 연기술은 창극의 자유로운 연기술보다 많은 제한을 받았다.

동아시아에 서구적 양식의 도입이 이루어지는 19세기 말에서 20세기 초엽은 전통연희 양식을 고수하던 각 지역의 강창예술이 공연 예술 장르로 변모하는 공통 과정을 겪게 된다. 한국의 판소리는 서구 무대와 배역 분담의 원리에 따라 창극으로 변용되면서 연극적 요소와 미학을 적극 수용해야 하는 운명에 처했고, 중국 하남성을 근간으로 계승되던 하남추자는 서구의 공연 미학에 영향을 받아 심택추자로 변모하였다.

이러한 계승과 변화 그리고 수용과 재창조는 비단 창극과 심택추자에서만 일어난 일은 아니었다. 전통적인 ‘연’과 ‘희’의 개념을 고수하던 동양 3국의 공연 예술은 서구의 대본, 무대, 배역, 연기, 나아가서는 미학과 특질을 수용 가감 변화 재창조해야 하는 공통 운명에 휩싸였다. 그 결과 각국은 전통의 현대화에 입각한 새로운 공연 장르를 탄생시킬 수 있었다.

본 연구에서는 하남추자에서 심택추자로 전이되는 과정과, 판소리에서 창극으로 변모하는 과정을 각각 살펴보고, 그 공유점을 분석하여, 이러한 거대 담론으로서 전통의 재창조 과정을 실증하고 분석하고자 했다. 앞으로도 이러한 연구가 계속 확대 산출되어, 전통 연희의 현대적 변용 과정에 대한 종합적인 이해를 도울 수 있기를 바라본다. 이러한 연구는 궁극적으로 과거의 유산을 지키고, 그 유산을 활용하여 현재의 문화 콘텐츠를 만드는 작업에 도움을 줄 것이며, 나아가서는 미래의 새로운 공연 장르에 대한 이해와 예견을 앞당길 것으로 여겨진다.

# 참고문헌

## 1. 기본자료

### 1) 신문자료

『중앙일보』 『동아일보』 『조선일보』 『매일신보』

### 2) 공연대본

김관규 외, <춘향전>, 『국립민속악원 창극 대본집 1』, 국립민속국악원, 2014.

지기학 외, <홍보전>, 『국립민속악원 창극 대본집 2』, 국립민속국악원, 2014.

紀書強, <船過鬼愁潭>, 『深澤墜子戲劇作選』 2輯, 深澤墜子劇團, 2012.

紀書強, <包公出世>, 『深澤墜子戲劇作選』 1輯, 深澤墜子劇團, 2012.

紀書強, <回龍傳>, 『深澤墜子戲劇作選』 1輯, 深澤墜子劇團, 2012.

## 2. 단행본

### 1) 한국 단행본

고승길, 『동양연극연구』, 중앙대학교 출판부, 1995, 214면.

김동욱, 『한국가요의 연구』, 을유문화사, 1981.

김삼불 교주, 『배비장전·옹고집전』, 국제문화관, 1950.

김지원, 『해학과 풍자의 문학』, 문장, 1983.

김용덕, 『한국민속문화대사전』, 창술, 2004.

김용수, 『드라마 분석 방법론』, 집문당, 2015.

김익두, 『판소리, 그 지고의 신체 전략』, 평민사, 2003.

김태준, 『조선소설사』, 학예사, 1939.

곽병창, 『창극, 연극학적 측면에서의 전망』, 국립민속국악원, 2008.

박 황, 『창극연구사』, 白鹿出版社, 1976.

박 황, 『민속예술론』, 한일문화보급회, 1980.

백기수, 『미학』, 서울대학교출판부, 1987.

- 백현미, 『한국창극사연구』, 태학사, 1997.
- 서연호 · 이상우, 『우리연극 100년』, 현암사, 2000.
- 서연호, 『한국근대회곡사』, 고려대출판부, 1994.
- 서연호, 『한국의 전통연희와 동아시아』, 동문선, 2010.
- 서연호, 『한국연극사- 근대편』, 연극과인간, 2003.
- 양희석, 『중국회곡』, 민음사, 1994.
- 오탁번 · 이남호, 『서사문학의 이해』, 고려대 출판부, 1999.
- 유민영, 『우리시대연극운동사』, 단국대학교 출판부, 1990.
- 유민영, 『한국근대연극사』, 단국대출판부, 1996.
- 유영대 외, 『도동곡 창극 옹기장』, 국립문화재연구소, 2013.
- 이헌홍, 『한국구비문학론』, 새문사, 2003.
- 이홍우, 『회곡원론』, 월인, 2003.
- 장덕순 외, 『구비문학개설』, 일조각, 1971.
- 장혜전, 『전통연극의 이해』, 소명출판, 1999.
- 조운제, 『한국문학사』, 탐구당, 1986.
- 전경욱, 『한국의 전통연희』, 학고재, 2004.
- 정노식, 『조선창극사』, 조선일보사출판부, 1940.
- 정병욱, 『한국의 판소리』, 집문당, 1981.
- 정병현, 『판소리와 한국문화』, 역락, 2002.
- 조동일 · 김홍규, 『판소리의 이해』, 창작과 비평사, 1978.
- 최 응 외, 『한국의 전통극과 현대극』, 북스힐, 2003.
- 한상철, 『한국연극의 쟁점과 반성』, 현대미학사, 1992.
- 백과사전연구소 편, 『두산세계대백과사전』 8권, 두산동아, 1996.
- 한국문학평론가협회 편, 『문학비평용어사전』 상권, 국학자료원, 2006.
- 모택동, 김승일 (역), 『모택동 선집 1』, 범우사, 2001.
- 미셸 프뤼네르, 김덕희 (역), 『연극텍스트의 분석』, 동문선, 2005.
- 오스카 G. 브로케트, 김윤철 (역), 『연극개론』, 한신문화사, 1998.
- Henri Gaston Gouhier, 박미리 (역), 『연극의 본질』, 집문당, 1996.

## 2) 중국 단행본

- 蔡源莉·吳文科, 『中國曲藝史』, 文化藝術出版社, 1998.
- 蔡源莉, 『中國說唱』, 古吳軒出版社, 2010.
- 陳幼韓, 『戲曲表演概論』, 文化藝術出版社, 1996.
- 陳先祥, 『戲曲表導演淺談』, 上海文藝出版社, 1982.
- 費正清, 『劍橋中華人民共和國史』, 上海人民出版社, 1992.
- 鞏偉, 『趙崢墜子藝術的審美特質』, 鄭州大學出版社, 2011.
- 姜昆·戴宏森, 『中國曲藝概論』, 人民文學出版社, 2005.
- 蔣中崎, 『中國戲曲演進與變革史』, 中國戲劇出版社, 1999.
- 馬紫晨, 『河南曲藝史論文集』, 中州古籍出版社, 1996.
- 王國維, 『宋元戲曲史』, 上海古籍出版社出版, 1998.
- 汪景壽, 『說唱: 鄉土藝術的奇葩』, 北京大學出版社, 1994.
- 徐振貴, 『中國古代戲劇統論』, 山東教育出版社, 1997.
- 張長弓, 『河南墜子書』, 三聯書店出版, 1951.
- 張凌怡 外, 『河南曲藝史』, 河南人民出版社, 2007.
- 鄭振鐸, 『中國俗文學史』, 『鄭振鐸全集』7卷, 花山文藝出版社, 1998.
- 河南省經濟社會發展戰略規劃指導委員會, 『河南省情』1章, 河南人民出版社, 1987.
- 上海藝術研究所中國戲劇家協會, 『中國戲曲曲藝詞典』, 上海辭書出版社, 1981.
- 浙江省群眾藝術館, 『戲曲表導演基礎知識』, 浙江省群眾藝術館, 1983.
- 中國戲曲誌編輯委員會, 『中國戲曲誌·河北卷』, 中國ISBN中心, 1993.
- 中國戲曲誌編輯委員會, 『中國曲藝誌·河南卷』, 中國曲藝誌河南卷編輯部, 1995.

## 3. 논문

### 1) 한국 논문

- 김남석, 「조선성악연구회와 창극화의 도정」, 『인문논총』 72권 2호, 2015.
- 김남석, 「조선성악연구회 <춘향전>의 공연 양상」, 『민족문화논총』 59집, 영남대민족문화연구소, 2015.

- 김남석, 「조선성악연구회와 창극화의 도정—1934년 4월부터 1936년 9월 <춘향전> 공연 직전까지의 활동상을 중심으로」, 『인문논총』 (72권 2호), 서울대학교 인문학연구원, 2015.
- 김남석, 「동양극장 <춘향전> 무대미술에 나타난 관습적 재 활용과 독창적 면모에 대한 양면적 고찰—1936년 1~9월 <춘향전>의 공연을 중심으로」, 『현대문학이론연구』 (66집), 현대문학이론학회, 2016.
- 김남석, 「한문연본 <춘향전>을 통해 살펴 본 조선성악연구회 <춘향전>의 장면 구성 방식과 그 의미」, 『열상고전연구』 (52집), 열상고전연구회, 2016.
- 김영애, 「한국의 창극과 태국의 리계의 비교」, 『한국태국학회논총』 15권 2집, 한국태국학회, 2009.
- 김은영, 「산대와 채봉」, 『생활문화연구』, 국립민속박물관, 2003.
- 김우석, 「중국 전통극 현대화의 성과와 전망」, 『중국어문학지』 26집, 중국어문학회, 2008.
- 김운미·이현주, 「판소리 발림과 창극 춤에 관한 상관성 연구— 판소리와 창극의 움직임 중심으로」, 『우리춤과 과학기술』 22집, 2013.
- 김옥란, 「판소리 <적벽가>와 경극 <적벽오병>의 서사 구조 비교」, 『한중인문학연구』 29집, 한중인문학회, 2010.
- 김용수, 「퍼포먼스 연구의 시각에서 본 한국연극학의 새로운 접근 방법」, 『한국연극학』 29집, 한국연극학회, 2006.
- 김학주, 「당악 정재 및 판소리와 중국의 가무극 및 강창」, 『한·중 두 나라의 가무와 잡희』, 서울대학교출판부, 2001
- 김형란, 「동아시아 연행 문학, 그 같고 또 다름에 대하여— 창극·경극·가부키를 중심으로」, 『중국인문과학』 49집, 중국인문학회, 2011.
- 류경호, 「창극 공연의 연출 특성과 발전적 대안」, 『판소리연구』 27집, 판소리학회, 2009.
- 백현미, 「창극형성의 배경과 그 과정」, 『판소리 연구』 1집, 판소리학회, 1989.
- 백현미, 「창극공연의 현황과 전망」, 『판소리연구』 2권, 판소리학회, 1991.
- 백현미, 「한국적 연극 혹은 민족극, 그 논의의 흐름과 전망 (1)」, 『연극평론』 통권 22호, 연극과 인간, 2001.
- 백현미, 「한국적 연극 혹은 민족극, 그 논의의 흐름과 전망 (2)」, 『연극평론』 통권

- 23호, 연극과 인간, 2001.
- 서대석, 「판소리와 서사무가의 대비연구」, 『논총』 34집, 이화여대한국문화연구원, 1979.
- 사재동, 「불교계 강창문학의 희곡적 전개」, 『한국희곡문학사의 연구』 4집, 중앙인문사, 2000.
- 서연호, 「창극 발전의 새로운 방향과 방법재고」, 『판소리 연구』 2권, 판소리학회, 1991.
- 서연호, 「창극의 현단계와 독자적인 음악극으로서의 거듭나기」, 『판소리연구』 5집, 판소리학회, 1994.
- 신현욱 · 김용범, 「창극의 새로운 공연 포맷 개발에 관한 연구」, 『인문콘텐츠』 17호, 인문콘텐츠학회, 2010.
- 양희석, 「18·9세기 동아시아의 대중 연희 예술-판소리와 경극 그리고 가부키」, 『한중인문학포럼 발표논문집』, 한중인문학포럼, 2015.
- 유영대, 「한국 전통음악극의 산실, 국립창극단」, 『국립극장 60년사』, 국립극장, 2010.
- 유민영, 「조선성악연구회와 본격 창극운동」, 『국악원논문집』 7집, 1995.
- 이광복, 「중국어극과 한국창극 비교-예술표현 특징을 중심으로」, 『문화예술콘텐츠』 4호, 문화예술콘텐츠학회, 2009.
- 이만봉, 「한국의 판소리와 중국의 대고서」, 『한국학연구』, 고려대학교 한국학연구소, 1996.
- 이미원, 「한국 전통극의 공간」, 『한국연극학』 24호, 한국연극학회, 2004.
- 이정재, 「『講唱』 : 『說唱』 : 『曲藝』 개념의 재검토와 口碑演行論의 가능성」, 『중국문학』 54집, 한국중국어학회, 2008.
- 이지은, 「조극 <춘현전> 연구(1) - 작품의 이식 배경을 중심으로」, 『중국학논총』 38집, 고려대 중국학연구소, 2012.
- 이진원, 「월극 <춘향전>과 창극 <홍루몽>-중국 희극과 한국 창극의 교류에 관한 소고」, 『판소리연구』 16집, 판소리학회, 2003.
- 조동일, 「미적 범주」, 『한국사상대계』 1집, 성균관대학교 대동문화연구원, 1973.
- 정충권, 「판소리와 창극의 양식적 차이점 고찰」, 『고전문학과 교육』 8권 8호, 한국고전문학교육학회, 2004.

- 조수삼, 안대희 (역), 「전기수(傳奇叟)」, 『추재기이(秋齋紀異)』, 한겨레, 2010.
- 장주근, 「한국의 판소리와 중국의 강창문학」, 『경기어문학』, 경기대학교 국어국문학회, 1981.
- 장주근, 「무녀의 서사무가와 광대의 판소리」, 『한국의 신화』, 성문각, 1961.
- 전성희, 「국립창극단사」, 『국립극장 50년사』, 국립극장, 2000.
- 전경옥, 「새 자료 채색화 「낙성연도」를 통해 본 산희(山戲)의 실체」, 『민족문화연구』 73권, 고려대 민족문화연구원, 2016.
- 정병헌, 「판소리의 20세기적 변모 양상과 지향」, 『국어국문학』 152호, 국어국문학회, 2009.
- 정원지, 「한국 판소리와 중국 경극에서의 북·소리·구술성」, 『판소리학회 제64차 학술대회』, 판소리학회, 2010.
- 허용호, 「화성 행궁과 전통 연희」, □『민족문화연구』 제39호, 고려대 민족문화연구원, 2003.

## 2) 중국 논문

- 艾立中, 「二十世紀戲曲現代化新論」, 『戲劇文學』, 戲劇文學雜誌社, 2008.
- 曹勇波, 「我的家鄉墜子戲(上)」, 『大舞臺』 2號, 大舞臺雜誌社, 2009.
- 曹勇波, 「我的家鄉墜子戲(下)」, 『大舞臺』 3號, 大舞臺雜誌社, 2009.
- 陳磊磊, 「說書藝術與章回小說」, 『名作欣賞』 29期, 名作欣賞雜誌社, 2012.
- 陳方南, 「論村民自治中傳統鄉村文化與現代民主意識的融合」, 『社會科學戰線』, 社會科學雜誌社, 2012.
- 陳誌勇, 「論戲曲醜角的舞臺特征和舞臺功能」, 『樂山師範學院學報』 21卷 8期, 樂山師範學院編輯部, 2006.
- 戴宏森, 「試談曲藝的定名」, 『曲藝藝術論叢』 7輯, 中國曲藝出版社, 1986.
- 韓江華, 「淺談戲曲表演中的神似與形似之我見」, 『劇影月報』 2號, 劇影月報雜誌社, 2006.
- 馬 龍, 「淺論河南墜子的藝術特色及衰退原因」, 『戲劇之家』 9期, 戲劇之家雜誌社, 2015.
- 穆海亮, 「新時期戲曲創作的現代意識」, 『戲劇文學』 3期, 戲劇文學雜誌社, 2009.

- 黃幡綽，「梨員擷英」，『梨員原』，東方出版中心，1999.
- 賈占生·李建瑣，「碩果僅存的深澤墜子」，『鄉音』，鄉音雜誌編輯部，2009.
- 江山月，「曲藝美學特征探微」，『文藝研究』3號，人民文學出版社，1992.
- 鞠善日，「蒙古族烏力格爾與朝鮮族盤索裏之壹通探微」，『音樂創作』11期，中國音樂家協會，2016.
- 李紅梅，「國劇藝術經典劇目‘孝道’母題初探-以〈琵琶記〉，〈沈清傳〉為例」，『藝術教育』8期，藝術教育編輯部，2013.
- 李莉，「瀕危劇種河南墜子的保護與傳承」，『河南科技學院學報』9期，河南科技學院學報編輯部，2013.
- 呂靈芝，「戲曲演員中心制與導演中心制的利弊論」，『大舞臺』3期，大舞臺雜誌社，2010.
- 盧昌五，「說法現身+現身說法」，『曲藝』7輯，曲藝雜誌社，2013.
- 劉亞軍·單永新，「淺談墜子曲種的形成與發展」，『宿州教育學院學報』，宿州教育學院學報編輯部，2012.
- 路璐，「淺議河南墜子發展歷程與生存現狀」，『新西部』10期，新西部雜誌社，2008.
- 丁炎，「民國時期河南墜子的發展與女藝人關係摭考」，『蘭臺世界』19號，蘭臺世界雜誌社，2013.
- 尚秀娥·劉慧豐，「墜居的淵源與沿革」，『文化月刊』11號，文化月刊雜誌社，1999.
- 黃文記，「清季民國戲劇改良與婦女解放的互動關係考察-以河南為例」，『婦女研究論叢』5期，婦女研究論叢雜誌社，2011.
- 候俊彩，「河南優秀傳統說唱藝術的生存現狀」，『電影評介』2期，電影評介雜誌社，2011.
- 唐晉渝·王春暉，「河南墜子在天津的流變及其成因初探」，『天津曲藝音樂』，天津楊柳青畫社出版，2002.
- 王元倫，「河南墜子探源」，『河南曲藝誌史資料匯編』1輯，中國曲藝誌河南卷編輯部，1988.
- 王精金，「『春香傳』與『西廂記』比較研究」，『綿陽師範學院學報』36卷6期，綿陽師範學院學報出版社，2017.
- 魏明，「元雜劇上場詩的類型化傾向」，『湖北大學學報』27卷5號，湖北大學出版社，2000.

- 吳金寶, 「宛梆“花腔”的藝術特色」, 『中國音樂』 3期, 中國音樂編輯部, 2006.
- 蘇新留, 「試論民國時期河南災荒對河南社會的影響」, 『南陽師範學院學報』 7期, 南陽師範學院學報編輯部, 2013.
- 葉德均, 「宋元明講唱文學」, 『戲曲小說叢考』, 中華書局, 1952.
- 於靜敏, 「20世紀50年代河南墜子在開封發展的調查研究」, 『黃河之聲』 9期, 黃河之聲雜誌社, 2016.
- 趙培強, 「挖掘保護墜子藝術 繁榮發展曲藝事業- “河南墜子(北路)藝人研討會”評述」, 東方藝術 24期, 東方藝術雜誌社, 2012.
- 朱文相, 「戲曲導演制的建立與導演藝術的發展」, 『藝術百家』 2期, 藝術百家雜誌社, 1992.
- 張履謙, 「相國寺特種調查之二」, 『民衆娛樂調查』, 開封教育實驗出版社, 1936.
- 張平, 「開拓進取, 讓河南墜子走出困境」, 『河南社會科學』 9卷 5期, 河南社會科學雜誌, 2001.
- 鄭元祉, 「韓國盤索裏與中國清唱的聲音與唱法世界-“和而不同”觀點之比較」, 葉長海, 『曲學』 4卷, 上海古籍出版社, 2016.
- 鄭棟輝 · 王彥琳, 「『三國演義』曹操形在朝鮮、日本文學作品中的轉變-以盤索裏『赤壁歌』和吉川英治『三國誌』爲例」, 『湖北文理學院學報』 38卷7期, 湖北文理學院, 2017.

### 3) 한국 학위논문

- 김미나, 「창극의 도창에 관한 연구: 기능과 역할론을 중심으로」, 단국대 석사학위논문, 2004.
- 김숙경, 「1970년대 이후 한국 현대극 연출에 나타난 전통의 현대화 양상 연구」, 중앙대 박사학위논문, 2009.
- 류경호, 「창극연출의 역사적 전개와 유형에 관한 연구」, 전북대 박사학위논문, 2011.
- 박희준, 「관소리 <적벽가>와 경극 <적벽오병>과의 비교연구」, 단국대 석사학위논문, 1986.
- 백현미, 「창극의 변모 과정과 그 성격」, 이화여자대 석사학위논문, 1989.

- 백현미, 「창극의 역사적 전개과정 연구」, 이화여자대 박사학위논문, 1996.
- 손 월, 「한국 판소리와 중국 고사의 비교연구」, 중앙대 석사학위논문, 2015.
- 왕옥각, 「판소리와 탄사의 사설 비교연구」, 중앙대 석사학위논문, 2013.
- 왕혜려, 「판소리와 하남추자의 비교 연구」, 부경대 석사학위논문, 2014.
- 이 만, 「판소리와 경극 비교연구」, 부산외국어대 석사학위논문, 2006.
- 이미화, 「전통극의 희·비극 결합방식 연구: 봉산탈춤 <미알과장>을 중심으로」, 부산대 석사학위논문, 2012.
- 이재성, 「창극 공연양식의 현대화 연구 국립창극단 활동을 중심으로」, 세종대 박사학위논문, 2012.
- 이진주, 「현대 창극의 공연 기법과 양식적 특성 연구-2000년대 국립창극단의 공연 작품을 중심으로」, 서울대 박사학위논문, 2015.
- 이원희, 「전북연극사 연구」, 경희대 박사학위논문, 1997.
- 장아비, 「1950년대 창극 <춘향전>과 월극 <춘향전>의 비교 연구」, 전남대 석사학위논문, 2017.
- 정혜원, 「창극대본의 극작기법 연구」, 중앙대 석사학위논문, 2000.
- 최샘미, 「2000년대 전통예술의 새로운 계승 양상 연구」, 한국예술종합학교 예술전문사 학위논문, 2016.
- 호 천, 「판소리 <적벽가>와 경극 <적벽오병>의 인물 연구」, 경상대 박사학위논문, 2014.

#### 4) 중국 학위논문

- 池水湧, 「中國蘇州彈詞與朝鮮盤索裏比較研究」, 中國中央民族大學 博士學位論文, 2004.
- 惠雁冰, 「“革命樣板戲”研究」, 蘭州大學 博士學位論文, 2009.
- 李仁景, 「越劇<春香傳>與唱劇<春香傳>的比較研究」, 上海戲劇學院 碩士學位論文, 2010.
- 李艷良, 「深澤墜子的研究」, 河北師範大學 碩士學位論文, 2010.
- 王俊霞, 「河南墜子唱腔特點與演唱風格」, 河南大學 碩士學位論文, 2006.
- 王玉國, 「從表演的差異性看戲曲與曲藝的不同美學特征」, 中國藝術研究院 碩士學位

論文, 2001.

楊瑾瑜, 「二十世紀末葉戲曲現代戲研究」, 山西師範大學 博士學位論文, 2013.

張 娟, 「中國戲劇對朝鮮唱劇〈春香傳〉的接受研究」, 南京大學 碩士學位論文, 2017.

鄭有善, 「宋金說唱伎藝研究」, 北京師範大學 博士學位論文, 1955.

朱蓓蕾, 「三十年戲曲文學創作概論」, 上海戲劇學院 博士學位論文, 2010.

## 5) 본인 발표 논문

王惠麗, 「趙派河南墜子的特征-以〈雙槍老太婆劫囚車〉爲中心」, 『동북아문화연구』 45집, 동북아시아문화학회, 2015.

왕혜려, 「심택추자회 양식의 현대적 변용에 관한 연구-〈船過鬼愁潭〉를 중심으로」, 『인문사회연구』 17권 4호, 부경대학교 인문사회과학연구소, 2016.

왕혜려 · 김남석, 「창극과 심택추자회의 연기 형식 비교 연구-〈춘향전〉과 〈回龍傳〉을 중심으로」, 『국학연구』 32집, 한국국학진흥원, 2017.

왕혜려 · 김남석, 「하남추자 예인과 조선 전기수의 공연 방식 비교 연구」, 『영남학』 61호, 경북대학교 영남문화연구원, 2017.

왕혜려 · 김남석, 「심택추자회 〈포공출세(包公出世)〉와 창극 〈홍보전〉의 미학적 비교」, 『중국학』 61집, 대한중국학회, 2017.