

하남추자 예인과 조선 전기수의 공연 방식 비교 연구

왕혜려* · 김남석**

- I. 서론과 문제 제기
- II. 공연 방식과 미학
 - 1. 공연 장소의 유사성과 의미
 - 2. 공연 방식의 비교와 그 차이
 - 3. 정서상의 몰입과 그 효과
 - 4. 관객의 호응을 활용한 요전법
- III. 결론

국문초록

본고는 한중의 강창문학과 예술적인 표현에 대한 이해를 더욱 확장하는 동시에 전승이 사라진 전기수의 공연 방식에 주목하는 목적으로 하남성의 대표적인 하남추자 예인과 한국 조선의 전기수의 공연 방식과 미학 특징을 비교 대상으로 삼았다.

하남추자와 전기수 공연은 공연장의 제약으로 심각한 제약을 받지 않고 관객의 기호와 취향을 맞춘다. 하남추자의 공연은 본래 길가에서 공연만 하는 것은 아니라 서봉찻집 [書棚茶社] 에 차를 마시면서 공연을 관람했다. 이런 작은 공간과 간략한 무대를 갖춘 찻집에서의 하남추자 공연 방식은 독립

* 왕혜려(F.A) 부경대 국어국문학과 박사 수료 / wanghuili10@naver.com

** 김남석(C.A) 부경대 국어국문학과 교수 / darkjedi@dreamwiz.com

DOI URL: <http://dx.doi.org/10.18399/actako.2017..66.005>

적인 공연이 다발적으로 이루어졌다. 그리고 이전에 불안정한 공연환경을 개선했다.

전기수의 공연 장소는 계속 변화하는 길가에서만 공연한 것이 아니라 사람들이 모인 장소에서도 가능하다. 특히 가옥 내의 전기수 공연은 연극의 4요소를 갖추고 있는 일종의 연극적 환경이라고 볼 수 있다. 그리고 하남추자 공연은 관객의 숫자에 좌우되는 측면이 전기수보다 강하고, 공연 장소는 전기수보다 고정적이다.

하남추자의 기본적인 공연방식은 1인 구연 혹은 2인 협력으로 공연하는 것이다. 하남추자 공연은 기본적으로 사설과 음악의 동시적 진행에 기초하며 융합한 효과를 극대화하는 방식을 선호했다. 전기수는 다양한 목소리와 천변만화한 톤으로 여러 사람이 현신한 듯해 고착된 텍스트를 분화된 텍스트로 만들었다. 그리고 전기수는 음식의 변화와 음성의 다변화로 청각의 효과를 시각적 재현보다 배가시켰다.

하남추자 예인은 관객의 감정 변화를 유도하고 그들의 정서적 몰입을 중용하여 관객에게 울음과 웃음의 미적 체험을 선사했다. 전기수는 구연으로 지나간 사람을 자발적인 관객으로 만든다. 따라서 관객들은 정서적으로 몰입하며, 전달하고 싶은 정서를 이입할 대상을 물색하여 이를 달성하여 카타르시스를 얻게 된다.

하남추자 예인과 전기수는 대목 고조에 이르러 갑자기 멈추고 관객의 궁금증을 최고점에 증폭시켜서 관람료를 수금한다. 이런 요전법은 모두 사서적 정보를 은폐하는 지점을 찾아 다음 장면의 내용을 구연하는 것을 일부러 지연시켜 호기심을 극대화하고, 관람자가 자발적으로 돈을 내게 한다.

◆ 주제어

하남추자, 전기수, 공연 장소, 공연 방식, 미학

I. 서론과 문제 제기

‘하남추자(河南墜子) 예인(藝人)’은 중국 하남성 일대에서 추금(墜琴)과 각방(脚梆)이나 간판(簡板) 등의 악기를 활용하여 공연(강창)을 시행하던 연주자(배우)를 가리키며, 전기수(傳奇叟)는 조선 말기에 길가와 집안에서 소설을 전문적으로 읽어주는 강창자를 뜻한다. 특히 본 연구에서 전기수는 청중(들)에게 책(이야기)을 읽어주는 넓은 의미에서의 강담자 개념을 적용하고자 했다. 하남추자는 중국의 하남성에 전래되어 오는 강창예술의 한 분파이다. 이러한 강창예술은 강담자 혹은 강창자의 언변과 연기 그리고 노래 솜씨에 따라 구연 효과가 다르게 나타나기 마련인데, 하남성을 중심으로 한 인근 지역에서 오랫동안 강담자의 기예가 전파 흡수되면서 해당 장르는 하남성을 넘어 중국을 대표하는 강창예술로 변전할 수 있었다.

사실 강창문학(예술)은 동아시아를 대표하는 문학 장르이고, 한국에서도 오래 전부터 구연되어 왔다. 이러한 강창예술로 대표적인 한국의 장르가 판소리이다. 판소리는 근대 이후 창극으로 개편되어 현대화되었으며 작금까지도 세계화와 국제화를 위해 그 양식적 체련을 진행하고 있는 실정이다.

하지만 전래의 강창문학은 판소리 외에도 다양한 방식으로 형성되어 있었다. 비록 자료의 부족으로 그 연원과 갈래를 정밀하게 조사하거나 정리하지 못한 상황이지만, 하남추자의 공연 방식과 그 의미와 비교한다면 한국(조선)의 강창문학과 그 예술적 표현에 대한 이해를 확장할 수 있을 것이다. 아울러 본 연구에서는 하남추자의 공연 방식과 그 미학을 폭넓게 조명하고 동아시아(적) 전통과 맥락 하에서 이를 비교하기 위해, 현재 상태에서는 비교적 그 전승이 사라진 전기수의 공연 방식에 주목하고자 한다.

하남추자는 약 19세기 말 도정(道情)과 삼현(三弦)를 결합하여¹⁾ 생성된 장르이다. 하남추자는 특유한 추금(墜琴)으로 반주하면서 하남의 방언으로 공연하였기 때문에 현재의 하남추자라는 명칭을 얻을 수 있었다. 하남추자의

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

예인은 현악기인 추금과 타악기인 각방(脚梆)이나 간판(簡板)을 연주하면서 서술과 노래와 동작 등 다채로운 표현 수단을 활용한 바 있다. 초기에 하남 추자 예인은 홀로 농지나 길거리에 연주하는 경우가 많았다. 하지만 1910~1920년대 여자 예인이 등장하고 반주자가 분리되면서 동시에 전문적인 공연 장소 [書棚茶社] 을 활용하는 사례가 생겨났다. 이러한 변화는 하남 추자에 획기적인 발전을 초래했다. 1930년대에는 하남추자의 각 유파가 중국의 각 지역에서 생성되고 또 전파되었다. 특히 교청수(喬淸秀), 동계지(董桂枝), 정옥란(程玉蘭) 등 대가들은 베이경(北京)과 천진(天津)[그 당시 중국 희곡의 중심지] 등에서 공연하였는데, 때마침 일어난 레코드 덕분에 하남추자의 전성기를 맞이하게 된다. 1949년 후 하남추자는 새로운 발전 계기에 맞이하고, 다시 하남과 주변 도시와 농촌에서 그 인기가 소생한다. 그러나 아쉽게도 하남추자는 문화대혁명의 박해를 받고 쇠퇴하게 된다. 2010년대 중국 도시에서는 하추자의 공연을 수월하게 관람하기는 힘들지만, 농촌에는 아직도 계승되는 지역이 적지 않다. 2006년 하남추자는 ‘국가 무형문화유산’으로 선정되었다.²⁾

전기수는 18~19세기에 도성을 중심으로 활발하게 활동을 했던 것으로 조사되는 소설 읽어주는 이야기꾼(구연자)을 가리킨다. 전기수는 소위 말하는 고전소설(구연 텍스트)을 맛깔스러운 방식으로 구술하여 청중들로 하여금 듣는 묘미를 만끽하게 했다는 과거 조선의 강담사(구연자)라고 할 수 있다.³⁾

2) 왕혜려, 「관소리와 하남추자의 비교 연구」, 부경대석사학위논문, 2014, 17~41면 참조.

3) 김진영에 따르면, 고소설의 낭송은 세 가지 형태로 나누어지는데 그 중에서 ‘대중광포형(大衆廣布型)’은 ‘1인향유형’이나 ‘가정과급형’과는 달리, 영리적 목적에 어느 정도 좌우되는 바가 크고 공연 형태는 불특정 청중을 대상으로 한 공연 행위에 가깝다고 해야 한다(김진영, 「고소설의 낭송(朗誦)과 유통(流通)에 대하여」, 『고소설연구』(1권), 한국고소설학회, 1995, 74~85면 참조). 본 연구에서 전기수는 이러한 대중광포형 낭송(구연)을 포함하여 관객(청중)을 대상으로 하여 책 읽기나 그에 해당하는 공연 행위를 시행하는 연행자를 총괄하는 용어로 사용하고자 한다(비영리적 대중광포형 강담자도 포함). 일한 용어는 임형택에 의해 소개된 이래, 소설 강담자 혹은 이야기 구연자에 적용되는 개념으로 보편화된 바 있다. 한편 이러한 전기수에 대응하는 하남추자의 공연자는 별도로 ‘예인’으로 호칭하고자 한다.

이러한 강담사는 20세기 초엽에 들어서면서 자취를 감추었지만, 그들의 재담 전통은 여러 가지 다른 루트를 통해 근대 예술 속으로 편입된 것으로 여겨진다.

전기수와 그 공연 방식에 대한 연구는 상당한 진전을 이룬 상태이다. 최초의 연구들은 낭독과 그 효과를 중심으로 새로운 이야기꾼(강담자)의 출현에 대한 주목하고자 했다. 이러한 연구로는 임형택의 그것을 필두로 하여,⁴⁾ 황인덕,⁵⁾ 김진영,⁶⁾ 조도현,⁷⁾ 권미숙⁸⁾ 등의 연구를 꼽을 수 있다. 이러한 연구(들)의 특징은 고소설의 낭독 실태를 보고하고, 그 유통과의 연관성을 살핀다는 점에서 찾을 수 있으며, 강담자의 출연을 넘어서 묘사하고 있다는 점에서 본 연구와의 관련성을 찾을 수 있다.

강담사 혹은 구연자의 기능을 특화하여 논의하기 시작한 연구자로는 이기대⁹⁾와 이민희¹⁰⁾를 꼽을 수 있다. 이기대는 고전소설의 낭독 상황과 관련된 다양한 자료를 인용하고, 그 특색과 효과를 분류했으며, 심지어는 현재 고전소설의 낭독 현황(2010년대 낭독자 공연 가능성)을 조사하는 성과를 남겼다. 고전소설의 낭독과 구연에 대한 한결 진보된 연구의 길을 열었다고 할 수 있겠다. 이민희 역시 외국인들의 시야에 들어온 다양한 사례를 통해 전기수의 역할을 낭독자에서 공연자로 격상시키는 데에 일조했다. 이러한 두 사람

4) 임형택, 「18~19세기 ‘이야기꾼’과 소설의 발달」, 『한국학논집』(2권), 계명대학교 한국학연구소, 1980, 285~304면 참조.

5) 황인덕, 「고소설 암송구연고(暗誦口演考)」, 『인문학연구』(18권 2호), 충남대학교 인문과학연구소, 1991, 63~101면 참조.

6) 김진영, 「고소설의 낭송(朗誦)과 유통(流通)에 대하여」, 『고소설연구』(1권), 한국고소설학회, 1995, 63~94면 참조.

7) 조도현, 「국문소설 유통의 현대적 양상」, 『한국서사문학사 연구』(5권), 중앙문화사, 1995, 2015~2076면 참조.

8) 권미숙, 「20세기 중반 고전소설의 향유양상」, 영남대학교 박사논문, 2008, 1~208면 참조.

9) 이기대, 「고전소설 낭독의 관련 기록과 현재적 전승 양상」, 『어문연구』(79권), 어문연구학회, 2014, 277~308면 참조.

10) 이민희, 「조선후기 이야기 연행의 양상과 실제(I)-외국인 기록물을 중심으로」, 『국문학연구』(30호), 국문학회, 2014, 293~325면 참조.

의 성과는 고전소설이라는 문학적 영역과, 강창문학이라는 연행적 영역을 두루 살피는 선구적 역할을 하고 있으며, 이를 통해 후대의 연구를 촉발시킬 수 있는 토대를 마련하고 있다. 본 연구에서도 이러한 성과는 기본적으로 활용되었다.

다만 본 연구에서는 전기수의 활동 사항을 기록하고 있는 과거 전적과 관련된 기술을 통해 전기수의 공연 방식과 그 미학적 특성을 추려내지만, 이렇게 정리된 결과를 중국의 대표적인 강창예술인 하남추자와 비교하는 데에 역점을 둔다는 점에서는 기존의 선행 연구와 차이를 두고 있다. 이러한 비교를 통해 강창예술의 특성을 면밀하게 살필 뿐만 아니라, 한국과 중국이 포함된 동아시아 강창예술과 관련된 공연 미학적 공유점을 추려내고 그 특성과 장점에 대해 파악하고자 한다.

현재 한국에서는 강창문학 혹은 강창예술의 존재 가능성이 심하게 망실된 상태이다.¹¹⁾ 판소리는 그 자체로 존재하기보다는 창극으로 변모되었으며, 만담이나 강연 같은 말하기 방식은 그 대중적 존재 가능성이 위협받고 있는 실정이다. 옛 강창문학의 원형을 통해 이러한 현실의 문제를 보완할 수 있는 방안을 찾는 것은 의미 있는 결과로 여겨진다.

II. 공연 방식과 미학

1. 공연 장소의 유사성과 그 의미

하남추자의 공연장은 다양하다. 하남추자는 길거리, 건물 안, 식당과 주점에서 모두 공연되었으며, 그 어떤 공연에서도 공연장의 제약으로 인해 심각

11) 이기대의 연구는 이러한 가능성을 아직 살려놓고 있다(이기대, 「고전소설 낭독의 관련 기록과 현재적 전승 양상」, 『어문연구』(79권), 어문연구학회, 2014, 290~301면 참조).

한 제약을 받은 경우는 없다. 다만 공연에 따라서는 관객을 더욱 많이 흡수할 수 있는 공연장이 별도로 존재할 수는 있을 것이다. 공연 연행자의 취향에 따라 더욱 적합한 장소(혹은 극장)이 선정될 수도 있을 것이다. 하지만 근본적으로 공연 장소가 공연의 유무를 좌우하지는 않는다.

이러한 상황은 동일한 동아시아(적) 공연 전통을 지니고 있는 전기수의 공연 방식에서도 확인된다. 전기수 역시 강창문학을 구현하는 대표적인 조선의 연행자였는데, 그 연행자 역시 공연 장소를 가리거나 선별하지는 않았다. 마찬가지로 전기수도 서로 다른 공간에서 공연을 펼치면서 연행자나 관객의 기호와 취향을 고려한 흔적은 나타난다. 그럼에도 기본적으로 공연 장소의 심각한 제약이나 필수 요건은 찾기 힘들다. 이러한 공통점을 기반으로 하남추자의 공연 장소와 전기수의 공연 장소를 비교해 보도록 하자.

1) 하남추자 전문공연장으로서 서봉차집

하남추자는 다양한 장소에서 공연되는 강창문학이자 공연예술이었다. 특히 강창문학이 본격적으로 대두되는 민국 이후의 시기에서 하남추자의 공연 방식은, 전통의 그것보다 폭넓게 확장되었으며, 이에 따라 공연 장소 역시 확대되기에 이르렀다. 이러한 공연장의 다변화에 대한 과거 기록을 찾아보면 다음과 같다.

i -1) 民國以來，隨著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”，以及露天擗地、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。¹²⁾

중국의 민국 시기부터 도시에 강창예술이 갈수록 흥성해지고 발전되었다. 그래서 하남성의 도시와 농촌에 다양한 공연 장소가 생겨났다. 전통적으로 공연자(예인)가 즐겨 선호했던 길거리와 골목에 돌아다니던, 그러니까 양쪽에

12) 張凌怡 외, 『河南曲藝史』, 中國:河南人民出版社, 2007, 247면.

담장으로 이어진 좁은 길을 배회하거나(逛夾道), 골목길을 돌아다니거나(串胡同) 혹은 노천에서 전을 펼쳐놓고 강창을 하거나(露天擲地) 아지면 일정한 장소에 앉아서 강창을 하는(坐場) 공연 방식이 점점 서봉차집(書棚茶社, 공연자는 서차집이라고 불렀다)에서 공연하는 방식으로 대체되었다. 예를 들어, 개봉상국사(開封相國寺)와 같은 종합적인 연예장(遊藝場, 공연자는 잡팔지(雜八地兒)라고 부른다)도 점차 늘어났다. 그리고 하남성의 각 도시로 파급되기에 이르렀다.

i-2) 河南民報1936年6月9日至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。來客大半是短裝直流，所謂工農兵。¹³⁾

하남민보에 1936년 6월9일부터 18일까지 연재되었던 <상국사의 몇 개 대고 차집>에서 “진흥시장 앞에 차집이 5개 있어, ‘문명추자(文明墜子)’와 ‘하남추자(河南墜子)’가 성행했었다. 관객은 대부분 간편한 옷차림의 사람들이었는데, 이른바 공농병(工農兵, 노동자·농민·군인)이었다.

하남추자의 본향인 하남에서 공연장은 도시와 농촌에 널리 퍼져 있었다. 사람들이 모여 사는 도시에서는 공연자가 공연장을 선정하여 공연을 진행하는 방식이 선호되었고, 상대적으로 사람들이 적은 농촌에서는 공연장으로 사람을 모을 수 있는 장소가 선호되었다. 하남성의 주요 도시인 개봉(카이펑)의 상국사는 대표적인 연예장(공연장)이었다¹⁴⁾.


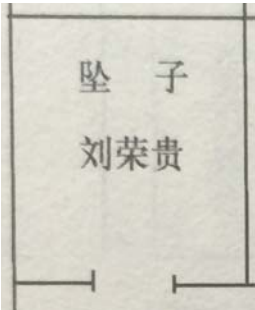
인용문 i-2)에서 확인되듯, 상국사 서봉차집〔書棚茶社〕은 하남추자가

13) 張凌怡 외, 『河南曲藝史』, 中國:河南人民出版社, 2007, 198면.

14) 중국 개봉에 위치한 상국사연예장은 송(나라) 시대부터 민간인들이 장사를 하는 거래 장소이다. 명(나라) 시절 ‘설서’, ‘점’, ‘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. 1927년에 풍옥상(馮玉祥)은 상국사를 거래장으로 변모시키기 위해 중산시장(中山市場)으로 개명하여 재건축할 계획을 세웠다. 그러나 그 당시 개봉 강창예술예인의 반대와 요구로 재건축한 이후, 1928년 2월에 전문적인 강창예술 공연장으로 활용하였다(中國曲藝誌全國編輯委員會, 『中國曲藝誌·河南卷』, 中國:中國ISBN中心, 1995, 459~461면).

비중 있게 공연되는 장소(공연장)였고, 그로 인해 일대의 추자예인들이 집결하여 공연을 펼치는 장소로 각광을 받았다. 따라서 상국사에는 사람들(관객 포함)이 방문하고 예능을 관람하기 용이하도록, 다양한 시설이 함께 배치되어 있었다. 본래적인 의미에서 각종 공연장이 그 장르와 역할 그리고 예인에 따라 구획되어 있을 뿐만 아니라, 공연 관람에 뒤따르는 부대시설(식당과 찻집과 담배 파는 곳)도 함께 운영되고 있어 애초부터 편의시설을 공을 들였음을 확인할 수 있다.

다음은 상국사의 공연장 배치를 보여주는 자료이다.

	
<p>【 좌 : 民國 17年(1928年) 개봉 상국사연예장 안내도 】</p>	<p>【 우 : 하남추자의 공연 장소로서 단일 공간인 ‘(서)붕’ 】</p>

상국사(연예장)에는 하남추자, 도청, 대고, 평사의 공연장뿐만 아니라, 식당과 담배 상점을 비롯하여 이발소, 상점 등이 함께 입점해 있었다. 그 중에 가장 큰 비중을 차지하는 공연 장소인 서붕은 인용된 좌측 사진처럼, 여러 개의 독립적인 공간으로 구획되어 있었다. 상국사연예장에서 이러한 공간(서붕)을 구체적으로 살펴보면, 하남추자의 경우에는 5개, 평사(評詞)는 4개, 도정(道情) 2개, 상성(相聲) 1개, 대고(大鼓) 1개¹⁵⁾로 나타나고 있다.

관객들은 자신들이 원하는 서봉에 찾아가서 차를 마시면서 공연을 관람했다. 물론 관객들이 원하는 서봉은 관람하기를 원하는 장르적 특성을 그 자체로 함축하고 있는 공간이어야 했다. 물론 관객은 자신들이 원하는 장르의 강창예술을 선택하기 위해서, 혹은 관람하기를 원하는 예인의 공연을 보기 위해서, 서봉을 선택할 수 있었다. 현대의 관객들이 원하는 공연을 위해 극장을 선택하고 공연 프로그램을 참조하는 것과 다를 바가 없었다.

본래 ‘봉(棚)’은 몇 개의 나무로 ‘방’의 골격을 세우고, 지붕에 자리나 천을 덮고 햇빛과 비를 가리기 위해 초라한 ‘방’을 가리키는 용어이다.¹⁶⁾ 강창예술 예인들은 간단한 공연 방식으로 공연하기 때문에, 특별한 무대 장치가 없

15) ‘평사(評詞)’는 ‘평서(評書)’라고도 불린다. 중국 강창예술 중의 한 갈래로, 주로 장편 고사(故事)를 이야기한 것에 특색을 두고 있다. 하남성의 평사는 북송 시대부터 이미 활발하게 공연된 바 있으며, 청대에 이르면 양식적으로 더욱 개발되어 융성을 이룬 바 있다. 민국시대 이후 평사는 하남 대부분의 도시와 농촌에 퍼졌다. 그 당시 개봉 상국사에 무려 30여명 예인이 공연하였다고 한다. 다음으로, ‘도청(道淸)’은 창(唱) 위주 진행되는 강창예술을 지칭하는데, 주로 ‘어고(魚鼓)’와 ‘간판(簡板)’으로 반주한다. 이 명칭은 최초로 도사들이 도교 고사를 설창한 데서 유래했다. 청나라 광서(光緒) 연간에 도청예인들은 하남성의 각각 도시와 농촌에 활발하게 공연했고, 청 말기에는 그 전성기에 이루기도 했다. 이 시기에 하남성의 도청은, 지역에 따라 ‘豫南漁鼓, 豫東道情, 汝河道情, 豫北道情’ 등 네 개로 분할되었다. 그 이후 하남추자 창성 때문에 많은 도청예인은 하남추자로 변신했다. ‘상성 [相聲]’은 ‘이야기(說)’, ‘모방(學)’, ‘익살(逗)’, ‘노래(唱)’ 등을 가리키는데, 공연 수단을 따라 대체적인 형해가 바뀌는 강창예술이다. 하남성의 상성은 1918년 북경 상성 예인 류월초(劉月樵)가 주구(周口)에서 공연할 때 처음 도입한 것이 그 유래였다. 1919년에 북경 상성 예인인 류로공(劉老公)과 1921년에 장걸요(張傑堯)는 개봉 상국사에 공연하기도 했다. 20세기 30~40년대 상성은 개봉(開封), 정주(鄭州), 주구(周口), 신향(新鄉) 등의 찻집에서 주요 공연되었다. 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 장르이기도 했다(中國曲藝誌全國編輯委員會, 『中國曲藝誌·河南卷』, 中國:中國ISBN中心, 1995, 79~121면 참조)

16) 「郑州往事：探访老坟岗 曾今的花街柳巷」, 印象河南网, 2013/10/14, <http://www.yxhenan.com>

는 ‘봉’을 꺼려하지 않았으며 어떠한 측면에서는 오히려 선호하기까지 했다. 더구나 재정적인 문제로 인해 강창예술의 예인들 중에는 화려한 희대(戲臺)를 임대할 수 없는 경우도 상당했다.

따라서 작은 공간과 간략한 무대를 갖춘 봉은 하남추자를 포함한 강창예술(설서(說書))이 대개 선호하는 공연 장소로 활용되었다. 상국사를 재건축할 때 원래 나무로 만들었던 ‘벽’을 벽돌담으로 바꾸지만, 봉이라는 공간이 지니는 본래 특장만큼은 변화시키지 않았다. 더구나 상국사는 그 당시 하남성에 가장 주요한 종합 공연장이었기 때문에, 하남(성)뿐만 아니라 전국에서 수많은 강창예술 종류의 공연자들이 찾아오는 상황이었다. 이들이 익숙한 공간에서 공연을 할 때 자신들의 기량과 재주를 더욱 돋보이도록 할 수 있었다는 점에서 봉은 반드시 존재해야하는 공간이었다. 따라서 위의 그림에서 나타나듯, 평사(評詞), 도정(道情), 상성(相聲), 대고 등의 공연을 위한 ‘봉’이 각기 마련되었고, 이러한 봉은 관람자들이 공연 내용을 확인할 수 있도록 개별적 봉으로 분리 구획되었다.

하남추자가 공연되는 장소는 우측 사진과 같다. ‘서봉’은 입구를 제외하면 벽으로 둘러싸여 독립적인 공간을 확보하고 있는 방을 가리키므로, 현대어로 하면 일종의 ‘간이무대’에 해당한다. 하남추자 공연자(예인)는 벽에 기대어 통로 [通道] 로 들어오는 손님을 관찰하곤 했으며, 자신의 서봉으로 들어오는(혹은 들어오려는) 관객들을 위해 공연을 펼치곤 했다. 서봉(들)은 차단벽으로 인해 별개의 공간으로 인식되었으며, 이웃 서봉에서 일어나는 공연에 영향을 받지 않도록 독자적인 방으로 꾸며졌다.

서봉 내에는 간이무대(너비: 9M, 길이: 3M, 높이: 45CM)가 설치되어 있었으며, 130명 정도의 관객을 수용할 수 있는 자리(일종의 객석)가 마련되어 있었다. 공연은 보통 오전 10시부터 오후 5시까지 진행되었다. 공연 전에 대가들은 문 밖에 자신의 이름과 곡목을 쓰고 있는 ‘수패(水牌)’를 거는 것이 관례였다. 이러한 안내문(수패)을 참조하여, 관객들은 좋아하는 공연자와 곡목을 선택할 수 있었다.¹⁷⁾

이러한 서봉의 공연 방식은, 관객들이 공연장이 집결하여 있으면서도 독립적인 공연이 다발적으로 이루어질 수 있는 공연장으로 하여금 번잡한 인상을 남기지 않았다. 또한 상대적으로 공연 선택이 안정적으로 이루어질 수 있고, 수월하게 공연장을 찾을 수 있다는 이점도 제공하였다. 결과적으로 이러한 종합적인 공연장—즉 대표적인 공연장으로서의 ‘서봉차집’—의 출현은 공연자(예인)가 이전에 경험해야 했던 불안정한 공연 환경을 개선하는 효과를 가져왔다.

이에 따라 더 많은 공연자들의 환영과 호응을 이끌어낼 수 있었고, 이러한 공연자들의 약진은 관람자들의 응집을 다시 촉발하는 효과도 거두었다. 상국 사연예장은 오랜 전통을 통해 관객과 예인이 상부상조하면서, 일종의 시장 경쟁의 원리로 공연 제작과 연출 그리고 관람의 연관성을 구축해나간 대표적인 공연장이라고 할 수 있다. 이러한 성공 사례 중 하나로 하남추자 예인으로 이름 높았던 진지괴(陳誌魁)를 들 수 있는데, 그는 상국사에 무려 14년 동안 공연한 이력을 가지고 있다.

2) 전기수 공연장으로서 거리와 가옥

전기수 역시 강창문학을 구술하는 예능인이었다. 그 역시 공연장이 필요했고, 그 공연장은 지금의 무대(stage)가 아니라 길가(street)인 경우가 많았다. 반드시 길가에서만 공연한 것은 아니었고, 전기수에게는 사람(청중)이 모이는 장소라면 그 어떤 조건에도 구애 받지 않고 공연을 할 수 있었다. 즉 공연장은 어디에든 마련될 수 있었던 것이다.

i -3) 口誦諺課稗說, 如〈淑香〉, 〈蘇大成〉, 〈沈清〉, 〈薛仁貴〉等, 傳奇也。月初一日坐第一橋下, 二日坐第二橋下, 三日坐梨峴, 四日坐校洞口, 五日坐大寺洞口, 六日坐鐘樓前。溯上既自七日, 沿而下, 下而上, 上而又下, 終其月也, 改月亦如之。而以善讀, 故傍觀, 妃圍。夫至最喫緊可聽之句節, 忽默而無聲。人

17) 中國曲藝誌全國編輯委員會, 『中國曲藝誌·河南卷』, 中國:中國ISBN中心, 1995, 46 0~461면.

欲聽其下回，爭以錢投之。曰此乃邀錢法。

언과패설(諺課稗說)을 구송하는데 <숙향전>, <소대성전>, <심청전>, <설인귀전> 등의 전기(문학)이다. 매월 초 첫째 날은 첫째 다리 밑에 앉고, 둘째 날은 둘째 다리 밑에 앉고, 셋째 날은 배오개에 앉고, 넷째 날은 교동 입구에 앉고, 다섯째 날은 대사동 입구에 앉고, 여섯째 날은 종루 앞에 앉는다. 위로 올라가 7일째부터는 그 길을 따라서 내려온다. 내려왔다 올라가고 올라갔다 다시 내려와 그 달을 마치면 다음 달도 또한 그렇게 한다. 워낙 재미있게 읽는 까닭에 곁에서 구경하는 청중들이 빙 둘러싸고 있다. 그는 읽다가 가장 긴요해서 매우 들을 만한 대목에 이르러서는 문득 읽기를 멈춘다. 그러면 청중은 하회(下回, 다음 이야기)가 궁금해서 다투어 돈을 던진다. 이것은 일컬어 요전법(邀錢法)이라 한다.¹⁸⁾

위 인용문에서 묘사된 전기수는 월 단위로 약 6일을 한 주기로 공연을 주도하고 있다. 그러면서 공연 장소를 변화시켰는데, 이것은 유동 인구를 감안하여 자신의 청중을 직접 끌어 모으려는 의도를 때문이었다.

위의 전기수가 공연을 이동한 경로를 추적해 보자. 공연장의 이동은 “첫째 다리 밑(1일)→ 둘째 다리 밑(2일) → 배오개(3일) → 교동 입구(4일) → 대사동 입구(5일) → 종루 앞(6일)”의 순서를 따르고 있다. 그리고 7일째 되는 날이면, 다시 첫째 날과 동일한 장소로 이동하여, 이러한 장소 이동에 일정한 주기를 부여하고 있다.

그러니까 이러한 공연장의 이동과 일정 주기의 부여는 두 가지 목적을 겨냥하고 있다. 하나는 공연을 관람하기 원하는 관객(청중)으로 하여금 공연 장소를 찾을 수 있도록 안내하려는 목적이다. 관객은 그 주기를 따져 전기수의 현재 공연 장소(위치)를 찾아낼 수 있다.

다른 하나는 제작자(공연자)가 공연의 효과를 변경시켜 스스로에게 자극을 가하려는 목적이다. 유동 인구가 변화하는 길목을 선택하면 관람객 역시 변경될 수밖에 없다. 앞에서 말한 대로 공연자를 찾아오는 고정 관객을 제외한

18) 조수삼(趙秀三), 안대희 역, 「전기수(傳奇叟)」, 『추재기이(秋齋紀異)』, 한겨레, 2010, 119~121면.

다면, 첫째 날과 둘째 날의 공연 관람객이 변화할 수밖에 없는데, 이러한 변화는 유동 관객의 포섭과 흡수라는 측면에서도 중요하지만, 새로운 공연 환경의 창출을 통한 공연자의 내적 변화(예술적 자극)이라는 측면에서도 중요하다 하고 해야 한다. 스스로에게 낯익은 환경에서 벗어나 새로운 공연 환경과 방식을 창출하도록 유도하는 효과와 목적을 겨냥하고 있다고 해야 한다.

이렇게 공연장이 변화한다면, 거꾸로 길가가 아닌 폐쇄된 공간 즉 가옥에서의 공연도 문제가 될 것이 없었다. 특히 가옥 내의 공연(구연)은 특정 관객을 겨냥할 수 있다는 점과, 안정적인 공연 환경을 부여받는 또 다른 특색이 내재했다.

그 양상을 구체적으로 살펴보면 다음과 같다.

i-4) 소리꾼들이 길가에 있는 자신의 간이 무대에서만 공연을 갖는 것은 아니다. 이들은 돈 많은 사람의 잔치집에 불려가 손님들을 즐겁게 하기도 한다. 공식적인 모임에도 출연하는 경우가 자주 있는데, 그럴 때 소리꾼은 청중들의 기분을 흥겹게 만들어 화합의 분위기를 좋게 이끌어간다. 뿐만 아니라 이들은 자신의 이야기를 통하여 모임을 주선한 사람들이 원하는 방향으로 좌중의 분위기를 이끌어가는 임무를 부여받기도 한다.¹⁹⁾

위의 인용문은 아손 그랩스트가 1904~1905년 한국을 방문했을 당시, 조선에서 소설을 읽어주던 이의 모습을 묘사한 대목이다. 전기수(소리꾼)는 길가에서 단독으로 공연을 펼칠 뿐만 아니라, 초빙 장소로 이동하여 특정 관객을 위해 공연을 시행하기도 했다. 초빙 장소는 주로 잔치집이나 부잣집으로, 전기수가 책을 읽어주는 것에 대해 넉넉한 대가를 치를 수 있는 후원자가 원하는 공간이었다.

이러한 후원자는 예술가를 후원하는 패턴(patron)의 형상과 매우 유사한데, 이들의 후원을 받을 경우 전기수는 다수의 대중(청중)을 쉽게 모을 수

19) 아손 그랩스트, 김상열 역, 『스웨덴기자 아손, 100년 전 한국을 걷다』, 책과 함께, 2005, 228~229면.

있어 공연에 유리했다. 뿐만 아니라 자발적이고 적정 규모의 관객과 마주할 수 있어 공연에 유리한 점이 적지 않았다. 따라서 후원자는 전기수의 입장에서 환영할 만한 존재일 수밖에 없었다.

관객의 입장에서 보면, 전기수를 찾아 나서야 하는 불편에서 벗어날 수 있고 잔치를 즐기면서 공연을 볼 수 있는 일거양득의 효과도 찾을 수 있었다. 모인 관객들의 성향과 모임의 분위기를 살펴 전기수가 책을 낭독하게 되면서, 이러한 모임을 이루고 있는 관객들은 안정된 분위기 하에서 공연을 감상할 수 있었다.

결과적으로 전기수는 부잣집의 가옥 내부를 일종의 공연장으로 탈바꿈시키는 역할을 했다. 실제로 이러한 가옥 내 공연은 판소리의 공연에서도 나타나는 현상으로, 패트런의 사회적 역할과 예술에의 기여를 보여주는 적절한 사례라고 하겠다. 즉 자신의 재력으로 공연자를 초청하여 공연 장소와 기회를 마련하고 몰려든 관객에게 문화적 서비스를 베푸는 일종의 기부 해위를 시행한 셈이다.

이때 공연자(전기수)는 모임의 규모와 성격, 관객들의 취향과 욕망을 읽어 공연할 대상(책)을 선택해야 하며, 공연을 통해 패트런과 공연 관객의 즐거움을 창출하기 위해서 노력해야 한다. 공연자는 패트런에 의해 선발되고, 선발된 공연자가 폐쇄된 공간에 일종의 무대를 설정하게 되며, 손님들은 이러한 공연자와 공연 장소에 의해 특정한 관객층을 형성하게 되면서 특별한 형식의 공연 요건이 충족된다.

이러한 변화는 연극의 4요소인 희곡, 배우, 무대, 관객이 갖추어지는 일종의 연극적 환경이라고 할 수 있다. 전기수는 배우에 속하고, 패트런의 집은 무대로 변화되며, 모인 손님은 관객이 된다고 할 때, 배우인 전기수가 무대인 집과 손님인 관객을 고려하여 텍스트를 선별하고 공연을 준비하는 작업이 바로 희곡, 즉 책인 것이다. 전기수의 등장은 일상의 공간을 예술적 공간으로 변모시켜, 그로 인해 무대가 변모된 공간에서 새로운 공연 예술이 진행될 수 있는 것이다.

3) 관객과 공연 장소의 상관성

하남추자의 공연 방식에서는 공연장이 정해져 있는 경우가 허다한데, 그 공연장에서는 각기 그에 걸맞은 연행자를 구하는 방식으로 공연을 진행해왔다. 선택된 공연자는 공연장 사용료(관리비)를 납부해야 하기 때문에, 관리자(경영자)에 의해 직간접적인 선택을 받아야 하는 입장이다. 특히 상업적 성격이 강한 서봉чат집에서 하남추자 공연은 관객의 숫자에 좌우되는 측면이 강했다. 즉 추자 예인이 자신의 공간(서봉)에서 고정적으로 출연하고 공연하기 위해서는, 일정한 관객 숫자를 유지해야 했다.

반면, 전기수의 공연 방식은 기본적으로 관리자를 염두에 두지 않는다는 차이점을 지닌다. 전기수는 공연장을 선택하여 마음대로 공연할 수 있는데, 그때 그가 공연장을 선택하는 기준은 관객(청중)의 숫자이다. 특히 위의 인용문에서 나오듯, 전기수는 자리를 옮겨 가면서 공연장을 선택하고 더욱 많은 사람들에게 자신의 공연을 볼 수 있는 기회를 제공하고자 한다.

하남추자는 공연장이 고정되어 있는 경우가 있으나, 반면 전기수는 공연장을 특화시키지 않는 차이점이 있다. 하지만 두 공연 모두 관객의 수요와 취향을 고려하여 공연장을 마련한다는 공통점도 지니고 있다. 다음 장에서 살펴볼겠지만, 공연장의 간략화 혹은 장치의 부재는 공연자에게 크게 유리한 상황은 아니다. 특히 주위가 어지럽거나 관객의 이동이 심하거나 심지어는 공연 외적 환경과의 차단 효과를 거둘 수 없는 경우에는, 공연(구연) 자체의 어려움이 가중될 수 있다.

하지만 동아시아의 강담자는 이러한 외적 조건을 인위적으로 조절하여 자신-강담자에게 유리한 공연 환경으로 재조직하는 데에 일정한 제약을 가했다. 간단하게 말해서 그들은 출연자의 조건이 아닌 관람자의 조건을 우선시했다고 할 수 있다. 조선의 전기수는 관객들이 자신을 찾기 유리한 공간에서 공연하고자 했고, 패턴에 의해 초청되는 경우에 관람자-패트런의 관람 욕구를 증폭시킨다는 점에서 초청과 방문을 마다하지 않았다.

이러한 특성은 기본적으로 하남추자 예인에게서도 공통적으로 나타난다.

그들-예인들은 개방된 공간/폐쇄된 공간을 가리지 않았으며, 반 개방형 무대였던 서빙에서도 자신들의 기예를 표출하는 데에 제약을 받지 않았다. 문제는 관객이었고, 공연은 관객이 방문하기 유리한 공간이어야 한다는 동아시아적 공유점을 철저하게 실천하고 있었다.

2. 공연 방식의 비교와 그 차이

1) 1인 구연 혹은 2인 협력 공연으로서 하남추자

하남추자의 공연 방식은 공연자가 혼자 수행하는 단독 공연 형식도 존재하고, 전문적인 반주자와 함께 공연한 2인 협조 공연 형식도 존재한다. 두 가지 형식 중에서 적당한 방식을 택하되, 공연자의 기호와 관객의 성향을 고려하여 결정한다.

한편 공연자는 스토리를 서술하는 중에 인물 감정을 토로하는 곡조를 삽입하기도 하고, 상응한 연기를 병행하기도 한다. 관객들은 청각으로 향유하는 동시에 시각으로 감상할 수 있다. 다음 하남추자의 공연 방식을 살펴보자.

ii-1) 演唱方式有自拉自唱和壹拉壹唱, 前者為坐唱, 又叫“獨角墜子”, “兩開弓”, 後者為壹人持簡板或鉸子擊節站唱, 壹人拉墜琴蹬腳梆伴奏(也有不用腳梆者). 唱腔基本為上下句, 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(…中略…) 表演也有“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壹些身段架式外, 並有了簡單的形體表演(…中略…) 所唱曲(書)目, 即有移植三弦書, 鶯歌柳的<偷石榴> <小姑賢> <三打四勸> <王麻休妻> <紅燈記>等小段和中篇書, 也有來自道情的<回籠傳> <響馬傳> <狸貓換太子> <五虎平西>等長篇大書.²⁰⁾

공연 형식은 두 가지로 나뉜다. 하나는 공연자가 혼자 연주하면서 노래한다. 또 하나는 공연자가 한명 반주하고, 한 명이 노래한다. 전자는 앉아서 노

20) 中國曲藝誌全國編輯委員會, 『中國曲藝誌·河南卷』, 中國:中國ISBN中心, 1995, 66면.

	
<p>【좌:2015년 2월 방성련진궁(方城煉眞宮) 앞에 촬영】</p>	<p>【우:하망(大河網)-보봉마가서회(寶丰馬 街書會)에서 하남추자 공연】</p>

래하여 ‘독역추자’나 ‘량개궁’ 라고 불린다. 후자는 한 명은 간판이나 바라를 치고 서서 노래하고, 한 명은 추금을 하면서 각방을 친다(각방을 안 쓰는 경우도 있다). 곡조는 기본적으로 상하구로 나뉜다. 이는 삼현서, 앵가류와 도정의 곡조를 많이 수용한 것이다. 예를 들어 ‘기강(起腔)’, ‘평강(平腔)’, ‘무판(武板)’, ‘한운(寒韻)’ 등이다. (...중략...) 연기는 또 ‘정(鼎)처럼 서서 앞만 보거나 ‘머리를 흔들고 손을 흔드는 것이 있는데 삼현서의 무단자(武段子)를 부를 때의 동작과 자세를 받아들이는 외에 간단한 형태의 연기도 한다. (...중략...) 공연한 곡목(서목)은 삼현서와 앵가류에서 <석류를 흠치다>, <시누이가 현수하다>, <삼타사권>, <왕마 출처>, <홍등기> 등의 단편과 중편을 가져왔을 뿐만 아니라, 도정에서 <회룡진>, <마적진>, <살팽이와 황태자 바꾸기>, <장군 서정 > 등 장편대서(장막)를 가져왔다.

ii-1) 인용문을 참조하면, 전통적으로 하남추자의 공연 방식이 두 가지로 대별된다는 사실을 확인할 수 있다. 한 사람의 예인이 연주와 노래 그리고

사설(스토리 구연)을 모두 전담하는 방식이 그 하나이고, 반주자가 별도로 가세하여 주도적 예인이 노래와 연기 그리고 강담을 시행하는 방식이 그 하나라 할 것이다.

공연 방식에 대한 이해를 돕기 위해서 각각의 공연 사례를 사진으로 제시했다. 좌측의 사진은 연주/노래/사설을 한 사람이 전담하는 단독 공연 방식의 사례이다. 이 경우 추자 예인은 대본이 없는 상태에서 추금과 각방을 연주하면서 이야기와 노래를 섞어 공연을 이어간다. 이로 인해 손동작이나 몸의 사용에 다소의 제약이 가해지는 것이 사실이지만, 1인 공연 특유의 리듬과 템포 조절이 자유롭다는 장점을 찾을 수 있다.

우측의 사진은 반주자들 대동한 공연 방식을 보여주는 사례이다. 예인은 파트너로서의 반주자와 함께 공연에 임하는데, 반주자는 주도적 공연자 옆에 좌정하고 추금과 각방을 연주한다. 악기 연주에서 자유로워진 주도적 공연자(예인)은 설 수 있으며 손을 쓰거나 표정과 몸의 연기를 다양하게 할 수 있다는 장점을 취득한다. 이 경우에도 주도적 공연자는 노래와 이야기를 섞어서 병행하는데, 반주자의 연주를 활용하여 연기 효과에서는 거의 1인극에 육박하는 공연을 실시한다. 판소리의 경우와 비교할 때, 창자(주도적 공연자)와 고수(반주자)의 관계에 해당한다고 하겠다.

하남추자 공연 방식은 기본적으로 사설과 음악(노래)의 동시적 진행에 기초하며 융합(적) 효과를 극대화하는 방식을 선호한다. 따라서 추자 예인은 전문적인 반주 악기인 추금의 음악적 효과를 극대화하고, 가창하는 곡조도 가급적 다양하게 선보이려 한다. 아무래도 다양한 음악과 곡조가 결부될 때 등장인물의 정서와 상황을 미묘한 부분까지 전달할 수 있기 때문이다.

이러한 음악적 효과를 고조하기 위해, 몇 가지 대별되는 음악의 사용 방식이 결정되곤 한다. 가령, 일상적인 감정을 드러낼 때에는 ‘평강(平腔)’을 활용하고, 슬프거나 비극적인 내용을 강조하고자 할 때에는 ‘한운(寒韻)’을 도입한다. 음악적 효과는 여자 예인이 등장한 이후 더욱 풍성해졌다. 이러한 음악적 발전은 연기에 대한 표현 역시 심화시켰다. 대표적인 예로 과거에는

‘머리와 손만 흔’드는 소박한 동작이, 고도의 무술 동작을 흉내 낼 정도로 복잡정교화 되기도 했다.

ii-2) 趙言祥 (1891~1963) 善唱風情書, 應邀到彰德府(安陽)袁世凱府上說書, 他那優美活潑的唱腔, 談諧風趣的說表, 以及姑娘小姐、婆婆媽媽的書段, 使垂簾聽政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。²¹⁾

조언상(1891~1963)이라는 이는 사랑이야기 [風情書] 에 능숙해서 안양창덕부(彰德府) 원세개택의 공연에 초청을 받을 정도였다. 그는 아름다운 곡조와 유머러스한 연기를 펼치, 소녀와 노파를 불문하고 원세개 집안의 모든 여인들로 하여금 이야기에 도취하도록 만들었다. 이에 원세개의 모친은 그에게 황마褂를 하사하여 그 공을 치하했다. 그 이후 조언상은 공연할 때마다 반드시 황마褂(黃馬褂)를 입었고, 오랜 시간이 흐르자 사람들은 그의 본명은 잊었지만, ‘황마褂’라는 그의 별명은 망각되지 않고 더욱 널리 알려지게 되었다.

인용문 ii-2)에서는 조언상이라는 특별한 추자 예인의 행적을 기술하고 있다. 그런데 이러한 행적 속에 추자 예인의 공연 방식과 그 의미가 녹아들어 있다. 따라서 조언상의 일화를 중심으로 당대의 추자 예인이 시행했던 공연 형식과 그 의미를 찾아볼 수 있다. 널리 알려진 대로 조언상의 장기는 ‘사랑이야기(風情書)’였다. 사랑이야기는 넓은 관객층에서 선호되는 장르였지만, 특히 여성 관객층에게 인기가 많은 장르였다. 조언상의 강창 능력이 매우 뛰어났다는 정보를 접한 원세개 집안의 여인들은, 자신들이 원하는 이야기를 듣기 위해서 조언상을 집안으로 초청했다.

하남추자는 폐쇄된 공연 조건에서도 그 진가를 발휘할 수 있는 연행 장르였기 때문에, 원세개 집안의 여인들은 자신들만의 무대(옥내 공연)를 요구할 수 있었다. 물론 조언상의 입장에서 보면 자신의 기예를 마음껏 펼치고 실력 있는 후원자를 얻을 수 있는 절호의 기회였다.

21) 張凌怡 외, 『河南曲藝史』, 中國:河南人民出版社, 2007, 201면.

조연상은 사랑이야기를 펼칠 때, 미려한 곡조와 적극적인 가창 능력을 선보였을 뿐만 아니라, 웃음과 해학이 넘치는 연기마저 삽입하여 가정 내의 여인들로부터 대단한 호응을 이끌어내었다. 그의 사랑이야기에 도취된 원세개 집안의 여인들은 조연상에게 ‘황마궤’를 내렸는데, 본래 황마궤는 과거 임금이나 왕실에서 공신들에게 내리는 특별한 상이었다. 예인으로서 황마궤를 입은 그의 주가는 더욱 올라갔고, 그는 이름 대신 황마궤를 입은 추자 예인으로 기억되었다.

위의 인용문에서 확인되는 공연 방식은 크게 세 가지로 압축될 수 있다. 일단 앞에서도 논의된 것처럼 하남추자의 공연장이 폐쇄된 가옥 내부일 수도 있다는 사실이다. 이러한 공연장의 조건은 공연 방식의 변화를 가져왔다. 조연상은 여인들로만 이루어진 특수한 관객(층)을 염두에 두고 사랑이야기의 공연에 입한다. 애절한 이야기를 미려하게 가창함으로써 여인들의 정서를 고조시키는 동시에, 이를 희석시킬 수 있는 유머러스한 대목을 동시에 병행함으로써 가창과 구연의 조화를 이루고자 했다.

특히 음악을 미려하게 사용하여 활동적인 정서를 부각시킨다면(‘優美活潑’), 다른 한편으로는 해학적인 말(‘談諧風趣’)로 이를 중화시키고 또 대비시키는 효과를 자아냈다. 긴장과 이완, 정서적 고조와 하강이 교차 반복되도록 사랑이야기를 구현하여 정서상의 상투성에서 벗어나 다양한 체험으로서의 장창문학을 가능하도록 만들었다.

조연상이 이후 황마궤를 입고 공연한 점도 주목할 만한 사항이다. 본래 황마궤는 청나라 황실에게 공신이나 귀족에게 내리는 상이었고, 그로 인해 해당 분량의 공이 높고 실력이 뛰어나다는 징표로 활용되었다. 조연상은 이러한 동시대의 인식을 적극 활용하여 자신의 기예와 실력이 으뜸이라는 간접적인 증거로 삼았다. 그의 공연을 관람하는 관객들은 이러한 대외적인 공신에 힘입어, 그의 공연을 더욱 적극적으로 선택했고 그의 공연에 폭넓은 의미 부여를 시행했다. 결과적으로 그의 공연을 여타의 공연과 구별 짓는 다퉈움을 얻게 되었고, 황마궤라는 권위로 인해 그의 공연을 든든한 공연 보증을

받았다고 해야 한다.

2) 독자적인 구연 음색으로 책 읽는 전기수

전기수는 고전소설을 사람들에게 읽어주는 구연자를 가리킨다. 그에게 소설은 공연 텍스트였고, 공연 매체는 독법을 활용한 이야기의 전달이었다. 그래서 전기수는 관객들에게 자신의 공연을 호소할 수 있는 독자적인 방식이 필요했다. 관객의 흥미를 끌 수 있는 개성적인 독법이 필요했던 것이다.

ii-3) 아이 적부터 언문 소설책을 맏시 있게 읽어서 그 소리가 노래하듯, 원망하듯, 웃는 듯, 슬퍼하는 듯하였다. 때로는 호탕하여 영걸의 형상을 나타 내기도 하고, 또 때로는 곱고 살살 녹아서 예쁜 계집의 자태를 짓기도 하는데, 대개 그 소설의 내용에 따라 백태를 연출하는 것이었다. 그래서 부자로 잘 사는 사람들이 그를 서로 불러다 소설을 읽히곤 했다.²²⁾

위에서 인용된 책 읽는 이의 특징은 ‘천변만화’하는 목소리에서 찾아야 한다. 더 정확하게 말하면 노래하는 창법, 원망하는 정서, 웃는 기법, 슬퍼하는 자태를 목소리가 담아내어야 했다. 뿐만 아니라 인물에 따라 호탕한 영웅(상)을 표현해야 했고, 경우에 따라서는 아름다운 여인의 모습을 흉내 내야 했다.

이러한 목소리의 다양성 [백태] 는 듣는 이로 하여금 소설의 단일한 톤을 무너뜨리고 여러 사람이 현신한 듯한 인상을 남겼다. 판소리로 말하면, 한 사람의 단일한 목소리가 아니라, 다양한 인물들의 서로 다른 형상을 기억할 수 있도록 하는 창극(분창 효과)에 해당할 것이다. 그러니까 전기수는 고착된 텍스트를 분화된 텍스트로 만들 수 있어야 했고, 한 명의 구연자가 아니라 다중적인 배우들의 출연을 예견할 수 있어야 했다. 이러한 변화의 중요성을 이해한 이업복은 자신의 목소리와 인상을 다양하게 개발하는 데에 초점

22) 이우성·임형택 편역, 『이조 한문단편집』(상), 일조각, 1973, 271면.

을 두어 공연(강담)을 준비했고 이를 극대화하는 데에 성공했다.

이업복의 성공 원인은 단일성의 극복에서 찾아야 한다. 이업복은 단일한 톤의 단조로운 공연을 가급적 뛰어넘을 수 있는 공연의 필요성을 이해하고 있었고, 이러한 이해를 바탕으로 목소리로 인물의 정서를 표현하는 동시에 몸으로 인물의 형상을 표현하는 공연 방식을 독자적으로 수행했다.

표현 방식에서 나타나는 단일성을 극복하는 사례는 다음 일화에서도 확인된다.

ii-4) 어느 날 저녁 무렵 우리는 일본인 거주 지역을 걷다가 바로 근처의 길보통이에 있는 소리꾼 집 앞에서 발걸음을 멈추게 되었다. 지붕은 기둥 네 개에 의지해서 여러 가지 재료를 다닥다닥 이어붙인 것이었다. 삼면은 터져 있었고, 안에서는 조그마한 책상 앞에 소리꾼이 앉아 사이사이에 생강차로 목을 축이면서 어떤 책을 읽고 있었다. 살을 에는 추위에도 불구하고 주위에는 많은 인원의 청중들이 모여 있었다. 소년들은 맨바닥에 주저앉아 커다란 눈을 하고서 듣고 있었고, 뒤에는 어른들이 담뱃대를 입에 물고 앉아 있었다. 소리꾼은 별의별 목소리를 다 흥내 내었다. 어떤 때는 높은 가락의 목소리를 내고, 어떤 때는 가장 낮은 목소리를 내었다. 목소리에 위엄이 서릴 때도 있고, 부드러운 피리 소리처럼 듣는 이의 심금을 울려줄 때도 있었다. 웃고 울었으며, 더듬거리고 떨리는 목소리도 내었다. 젊고 늙은 목소리로 둔갑하기도 하고, 고향을 지르는가 하면 흐느낌이 나오기도 했다. 하여간 인간의 목청이 낼 수 있는 온갖 종류의 감정을 충분히 살려내는 것이었다. 이 소리꾼이 청중에게 주는 재미는 우리 서구인들이 연극을 보면서 느끼는 것에 해당된다.²³⁾(밑줄:인용자)

위 일화(외국인의 체험)에 의하면, 강담자는 세 벽이 트인 공간에서 한 벽을 의지하여 구경꾼(관람객)을 향하고 있다. 무대는 하남추자의 서봉을 보는 듯 간략하기 그지없고, 복색이나 무대 장치 혹은 소품도 거의 없는 상태이다. 더구나 그는 책상 앞에 앉아 있어야 하기 때문에, 신체 연기에서도 제약

23) 아손 그렉스트, 김상열 역, 『스웨덴기자 아손, 100년 전 한국을 걷다』, 책과 함께, 2005, 226~227면.

이 상당한 상황이었다. 연극적으로 볼 때, 강담자를 ‘배우’에 비견한다면 극 중 연기에 도움을 받을 만한 것(연극적 장치)이 거의 없다고 해야 한다.

그 강담자는 변변하지 못한 공간에 있으며 관객의 연극적 환각(illusion)을 창출할 수 있는 주변 도구나 극적 정황을 충분히 확보하고 있지 못하다. 기껏해야 책상과 책이 전부라고 여겨진다. 더구나 인용문에 보면, 바깥 날씨가 몹시 추웠기 때문에 구연자뿐만 아니라 관람객들도 관극(청취)에 불편을 느끼고 있는 상황이었다. 공연이 느슨해지거나 기예에 충분히 공감하지 못한다면 관객들은 언제든지 발길을 돌릴 수 있는 상황이었다. 그만큼 공연의 집중력과 관람의 관람 필연성이 반감된 상태이기도 했다.

하지만 그 결과는 자못 놀라웠는데, “살을 예는 추위에도 불구하고 주위에 는 많은 인원의 청중”이 자리를 떠나지 않고 있었다. 관찰자였던 외국인은 이를 신기하게 여겨, 그 이유를 찾기 시작했다. 결론적으로 그가 내린 결론은 그 조선인 강담자는 배우와 같은 연기를 했다는 것이다. 즉 구연 행위는 자신들-서구인들이 이해할 수 있는 바로는 연극적 효과를 동반하고 있었다.

하지만 강담자는 연극적으로 이를 실현할 수 있는 여건을 충분히 확보하고 있지 못했기 때문에, 이러한 관찰은 사실 비장한 기예로 모아질 수밖에 없었다. 그것은 음색 변화와 음성의 다변화였다. 구연자는 극적 상황에 맞는 목소리 변화를 추구하여 ‘별의별’ 흥내를 다 내었다고 보고되고 있다. 높은 소리와 낮은 소리뿐만 아니라, 인물과 상황에 따라 ‘위엄/공감/웃음/떨림/젊음/늙음/더듬거림’ 등의 정서와 그 표현을 자유자재로 끌어내어 관객이 원하는 분위기를 연출할 수 있었다.

비록 예외적인 경우로 생각되지만, 본격적인 공연으로 간주하고 음악을 곁들이는 사례도 매우 드물게는 발견된다.²⁴⁾ 전기수는 기본적으로 음악 없이 낭독이나 암송 등의 방식을 사용하여 구연하는 연행자를 가리키지만, 특수한 경우에는 반주자를 동반하여 음악을 삽입하는 구연-보다 연행에 가까운 방식을 선택하기도 했던 것이다. 이러한 송서(誦書)의 경우에는 고전소설 낭독

24) 박지원, 「관제묘기(關帝廟記)」, 『열하일기』, 국립출판사, 1955, 65~67면 참조.

형태로 음반으로 취입되기도 했다. 그만큼 고전소설의 낭독과 음률의 결합은 밀접한 관련을 맺고 있었다고 볼 수 있다.²⁵⁾

일반적으로 강담자의 구연에서 가장 중요한 것은 입체적 목소리와 상황에 따른 음색의 변화였는데, 관객들은 시각적 구현에서 벗어나 이러한 청각적 구연에 관극의 초점을 맞추고 있었던 것이다.²⁶⁾ 거꾸로 말하면 강담자는 시각적 재현보다는 청각 특유의 효과를 배가시키기 위해서 공연 기술을 집중한 형색이다. 이러한 상황에서 가난한 무대, 무대 장치의 부재, 소품과 의상의 생략 등은 큰 영향을 끼치지 못했고, 어떠한 측면에서는 청각적 집중을 향상시킬 수 있는 기물의 배제로 그 효과를 높이기도 했다.²⁷⁾

황인덕은 고소설의 구연(낭독)이 암송구의 표현 효과에 좌우되는 측면이 있고, 그 성패는 음성 효과에 의해 결정된다고 주장한 바 있다.²⁸⁾ 여기서 암송구는 관습적인 구절일 수도 있지만, 실제로는 텍스트의 내용을 관람자에 맞게 드러내는 방식을 의미한다고 보아야 한다. 즉 실제 텍스트를 보면서 낭독 구연을 시행하는 것이 아니라, 그것을 듣기를 원하는 관객들을 바라보면서 적절한 구연 방식을 찾아야 하는 것이다.

외국인의 눈에 비친 이러한 낭독과 구연은 사실 연극적인 다양한 효과를 거느리고 있지 못함에도 불구하고, 청각적 효과의 극대화를 통해 이러한 효과에 비견되는 관극 행위를 촉진하고 있었다고 할 수 있다. 그렇다면 공연

25) 이기대, 「고전소설 낭독의 관련 기록과 현재적 전승 양상」, 『어문연구』(79권), 어문연구학회, 2014, 289~290면 참조.

26) 강담사 중에는 책을 팔려는 목적을 더욱 강하게 담지하고 ‘일인 원맨쇼’에 육박하는 ‘복합 성우’를 자처하는 이들도 있었다(권미숙·서인석, 「경북 북부 지역의 고전소설 유통과 ‘글깨」, 『고전문학과 교육』(17집), 한국고전문학교육학회, 2009, 264~265면 참조.

27) 청각적 능력이 극도로 발달하면 시각적 능력에 영향을 거의 받지 않을 수 있다. 맹인 이야기꾼 이몽득의 사례를 참조하면, 시각적 능력이 전혀 없었기 때문에 오히려 청각을 바탕으로 한 예민한 관찰력과 주의력을 얻을 수 있었으며 이를 통해 이야기 전달에 막대한 도움을 받을 수 있었다고 한다(황인덕, 「맹인 이야기꾼 이몽득 연구」, 『인문학연구』(33권 1호), 충남대학교 인문과학연구소, 2006, 247~248면 참조).

28) 황인덕, 「고소설 암송구연고(暗誦口演考)」, 『인문학연구』(18권 2호), 충남대학교 인문과학연구소, 1991, 66~67면 참조.

기예의 집중이 특화된 제작/연출/관람 방식으로 통용되는 전기수 공연 양식의 한 극단을 보여주고 있다고 해도 과언이 아닐 것이다.

3) 긴장과 이완의 교차 반복과 다중(적) 목소리에의 도전

공연에는 다양한 조건이 요구된다. 희극과 비극에 따라서 그 조건이 상이해지지만, 보편적으로 볼 때 관객의 호응을 얻기 위해서는 다양한 미학적 장치들을 포함하고 있어야 한다. 조연상의 경우에는 음악을 미려하게 사용하여 사랑이야기의 정서적 고조를 이룩하면서도 이를 중화하고 조화시키기 위해서 해학적인 사설을 곁들이고 있다. 특히 여성 관객을 대상으로 하여, 그 화합의 미학을 강조한 점은 주목되는 일화가 아닐 수 없다.

이업복 역시 대동소이한 측면에서 강점을 드러냈던 조선의 강담사였다. 그는 책 읽기의 다양한 방식을 개발했다. 목소리는 역할에 따라 상이했고, 어조와 톤은 다양한 감정과 양태를 담아낼 수 있도록 천변만화했다. 그 역시 극적 정황을 이해했고, 해당 정황에 맞는 독법이 필요하다는 점을 일찍부터 실천하고 있었다.

하남추자 예인과 조선 전기수의 공연 방식에서 드러나는 역할 창조 방식은 일종의 공유점을 형성하고 있다. 그것은 두 양식 모두 한 사람의 공연자가 공연을 이끌어가는 양식이라는 점에서 연유한다. 그러니까 한 사람의 공연자는 다수 대중의 요구와 기호를 선별해서 판별해야 하며, 그에 대한 공연 예술적 대응으로 다수의 공연자가 무대에 오르는 효과를 창출해야 했던 것이다.

근대의 연행 예술이 다수의 배우들에 의한 분담과 역할 분화에 기초를 두고 있다면, 조연상이나 이업복은 이러한 직진 단계에서 고민했던 연행자로 볼 수 있다. 이들은 1인극의 한계를 충분히 절감하면서도, 이를 다중 출연의 효과로 바꿀 수 있는 방안을 끊임없이 모색했다. 그 결과 다양한 목소리, 여러 사람의 톤으로 변화, 긴장과 이완의 교차 반복을 통한 다양한 국면의 조성 등을 장기로 선택하게 된 것이다.

보는 이의 입장에서도 단일한 톤과 천편일률적인 목소리로 인해 식상함은 느끼게 된다면 공연 관람의 효과가 적지 않게 반감될 것은 분명하다고 해야 한다. 특히 관객들도 1인(극) 연행 양식을 사전에 인지하고 있던 터라, 다중적인 목소리로의 변신은 의외의 효과 내지는 기대 이상의 관람 이익으로 수용될 수밖에 없었다. 다인이 출연하여 다인 예술을 펼치는 것보다 1인으로 다인(출연) 예술에 육박할 때, 관객이 드러내는 호응도는 높아질 수밖에 없었고, 이것은 한계를 일정한 성과를 전환하는 데에 유용한 모색의 사례로 꼽힐 수 있을 것이다.

조선의 공연이나 하남(중국)의 공연에서 공통적으로 나타나는 공연 방식은 음색의 다변화이다. 물론 음악의 겸용이 하남추자의 경우에는 상대적으로 높은 비중을 차지하지만, 음색(목소리)의 변화 역시 이에 못지않게 중요한 표현 방식(수단)으로 간주되고 있다. 황마궐을 입었다는 조연상의 경우나, 조선에서 외국인 관찰한 암송 구연자의 경우에는, 공통적으로 관객의 성향을 읽고 그에 맞는 공연 방식(음색 변화 내지는 기법 가미)을 꾀했다는 숨은 공통 점도 찾을 수 있다.

공연 내용을 결정하고 구체적인 공연 방식을 가감하며 감정과 표현의 밀도와 다변화를 조율하는 작업은 강담자(구연자)의 조예와 인식에 따라 달라질 수밖에 없다. 공연 기예를 내적으로 축적한 강담자의 경우에는 이러한 상황을 고려하여 자신의 표현/내용을 변모시킬 것이며, 이러한 경험을 바탕으로 더 나은 방식을 찾는 데에 소홀하지 않을 것이다. 이것이 강담자를 독립된 연행 예인으로 만드는 중요한 이유가 되었다.

3. 정서상의 몰입과 그 효과

1) 하남추자의 몰입감과 ‘울음’을 통한 정서적 동일시

하남추자(예인)는 관객의 관람 욕구를 촉진하기 위해 다양한 공연 수단을 도입하는 데에 일찍부터 관심을 기울여왔다. 특히 공연 수단을 조율하는 위

치에 있는 추자 예인은 자신이 기본적으로 확보하고 있던 기예(여타 강창예술(적) 특성 포함)를 과감하게 접목하여, 관람객의 감정 변화를 유도하고 그들의 정서적 몰입을 증용하여 공연을 보고 있는 관객들에게 일상과 다른 미적 체험을 선사하고자 노력한 바 있다.

이러한 미적 체험의 가장 대표적인 정서적 반응이 울음(슬픔)과 웃음(즐거움)이라고 할 수 있다. 따라서 울음과 웃음의 정서를 촉발하고 증폭하기 위한 형식적 모색이 계속해서 강구되었다. 이와 관련하여 그들-추자 예인들은 다음과 같은 결론을 내리고 있다. 우선, 이러한 미적 체험은 이야기(플롯)의 집중력에서 의존하는 경향이 강하다. 기본적으로 잘 짜인 이야기는 관객들의 공감을 살 수 있는 기본 토대를 충실하게 확보하도록 만든다.

관객들은 예인이 들려주는 이야기에 공감하거나 반대로 울분을 느끼면서 사건과 인물의 변화에 촉각을 기울이게 되고, 이로 인해 작품에 대한 정서상의 몰입을 경험할 수 있게 된다. 정서상 몰입은 공연으로 재현된 이야기(서사)가 그 자체로 관객들에게 수용되는 현상을 가리킨다. 이성적 비판을 통해 이야기의 잘잘못과 의미 여부를 따지기 이전에, 재현되는 이야기(서사) 속에 자신-관객의 심리적 동일시를 이루게 되는 상태를 가리킨다고 하겠다. 이러한 정서적 몰입은 아리스토텔레스 이후 전 세계의 연극(공연)이 근본적으로 추구하는 목표 중 하나라고 하겠다.

다음으로, 플롯이 전개되면서 인물의 감정을 대리 체험하는 수준 역시 격조 높게 삽입/응용/변용될 수 있다. 전술한 대로 등장인물이 느끼는 슬픔과 기쁨 혹은 웃음과 울음은 대표적인 감정이입 대상이며, 이를 통해 관객들은 현실에서의 불안이나 불만을 해소할 수 있는 여지를 발견하게 된다. 물론 이 과정에서 야기된 지나친 정서적 몰입은 다른 역효과(부작용)를 불러일으킬 수 있지만-대표적으로 이성적 기능이 마비되어 관객의 비판적 수용이 곤란해진다-기본적으로 공연물이 지니는 정서적 몰입과 감정적 동일시는 공연예술의 성패를 가늠하는 주요한 형식 요건에 해당한다고 하겠다.

그래서 하남추자를 보기 위해서 모인 관객들은 동일한 시공간을 체험하면

서 ‘흥’의 최고점에 도달하는 경험(상태)을 갈구할 수밖에 없다.

iii-1) 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〉，當唱到楊素真被賣時，前後臺一片哭聲，董桂枝也因此揚名。²⁹⁾

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

인용문 iii-1)에서 음악의 중요성을 강조하는 일화가 담겨 있다. ‘동계지’라는 추자 예인은 평소 자신이 좋아하던 ‘그림자극’을 활용하여 하남추자의 음악적 특성을 보강했다. 앞에서 말한 것처럼 여성이 추자 예인이 되면서 그녀들의 섬세한 감각은 기존의 음악적 능력(소양)을 더욱 심도 깊게 활용할 수 있는 방안을 찾는 데에 주력했다.

‘동파하남추자(董派河南墜子)’의 창시자 동계지가 창안 발전시킨 독특한 음악적 특징은, 산서(山西)의 그림자극에 그 연원을 두고 있다. 산서 그림자극의 ‘미호강(迷胡腔)’은 슬픈 감정을 표현하고자 할 때, 관객에게 강력한 효과를 발휘하는 장점을 지닌 양식(style)이었다. 마치 마약처럼 파고들며 관객의 심부를 자극하는 이러한 음악 장르는, 동계지가 그려내는 인물에 대한 관객들의 정서적 동일시(동감)를 확실하게 이끌어내는 효과를 발휘하곤 했다.

이러한 음악의 효과와 삼입 방안을 소상하게 파악하고 있었던 동계지는 이러한 곡조를 활용하여 새로운 유파를 창출할 수 있었다. 2인 추자 <사진

29) 張凌怡 외, 『河南曲藝史』, 中國:河南人民出版社, 2007, 199면.

사>는 이러한 음악적 삽입과 활용이 돋보이는 대표 작품이었다. 결론적으로 동계지는 타 장르의 음악과 기법을 하남추자에 도입하고, 이를 연마 발전시켜 자신만의 독창적이고 완성도 높은 공연 요소로 탈바꿈시킨 선례를 남긴 추자 예인이라고 할 수 있다.

이러한 <사진사>에서 여주인공 양수진이 팔러가는 장면은 주목해서 언급되는 대목이다. 주인공의 가련한 처지는 관객의 공감을 불러일으키고 정서적 공감대를 형성하면서 공연장을 눈물바다로 만들어버린다고 했다. 관객들은 자신들이 보고 있는 장면이 ‘연극적 환각(illusion)’이라는 사실 자체를 망각하고, 양수진의 내면 심리에 빠져들었다. 배우 역시 이러한 몰입감을 최대한 이끌어내기 위한 공연에 열중했다. 이렇게 형성된 정서적 동일시는 관객들이 하남추자(넓은 의미에서의 공연물)를 통해 얻고 싶어 하는 카타르시스를 충족시키는 원인으로 작용한다.

이 과정에서 주목되는 사안은 음악의 사용과 그 효과이다. 동계지는 2인극으로 <사진사>를 공연했는데, 그 이유는 반주자의 ‘미호강(迷胡腔)’을 최대한 고조시키고 자신-동계지가 해석한 그림자극의 요체를 하남추자의 형식으로 변화 가미하기 위해서였다. 음악적 극대화를 전문 영역에서 실시하면서도, 자신의 개성적 해석을 가미하기 위한 전략적 조치였던 셈이다.

2) 전기수의 기예와 관객의 착각

전기수는 단순히 책의 내용을 관객에게 읽어주는(전달하는) 구술 재연을 넘어, 듣는 이로 하여금 이를 공연에 버금가는 연행 행위로 인지하도록 만드는 능력을 갖추고 있어야 했다. 공연의 대가(관람료)를 받기 위해서는 듣는 이가 자발적인 관객이 될 수 있도록 공연 여건을 조성할 수 있어야 하기 때문이다. 그러니까 거리를 지나가는 일반인이 스스로를 관객으로 정위(正僞)하도록 유도하고, 그 대가로 공연 관람료를 받을 수 있는 상호 묵인(계약)을 맺을 수 있어야 하는 것이다.

사실 이러한 자발적 공연자-관람자의 관계는 간단한 문제가 아니다. 공연

자는 관람자의 위치로 스스로 나서는 청중들을 공연상으로 만족시켜야 한다. 하지만 관람자들은 이러한 감동을 처음부터 손쉽게 허락하지 않는다. 관객들은 처음에는 공연에의 몰입을 극도로 자제하기 마련이어서, 공연자(구연자)는 이러한 심리적 벽을 허물 방법을 개발해내야 한다. 앞에서 말한 공연 방식의 개발은 이러한 계약 관계를 충족하기 위한 공연자의 모색에 해당한다.

관객들의 동감을 얻기 위해서는 먼저 정서적 몰입이 가능하도록 상대의 심리적 상태를 배려할 수 있어야 한다. 최초 관객들은 자신들이 감상을 통해 전달하고 싶어 하는 정서를 이입할 대상을 물색하고, 이를 달성하고 난 이후에야 심리적 만족감(카타르시스)을 얻는 경우가 대다수였다. 만일 심정적 몰입 대상을 제대로 설정하지 못하는 경우에는 관극 상의 곤란함을 면하지 못한다. 심리적 만족감은 몰입 여부에 달려 있고, 그렇게 이행된 만족감은 결과적으로 감정적 정화에 빚낼 수 있다. 이러한 상태는 공연을 감상하고 난 결과에 해당한다. 그래서 정서적 몰입은 관객들에게 일차적으로 요구되는 상황이라고 해야 한다.

iii-2) 종로거리 연초(담배)가게에서 어떤 이가 패사(小史稗說)를 듣다가 영웅이 뜻을 이루지 못한 대목에 이르러 눈을 부릅뜨고 입에 거품을 물면서 담배 썬는 칼을 들고 앞에 달려들어 책 읽는 사람을 켜 그 자리에서 죽게 하였다.³⁰⁾

인용문 iii-2)에서 전기수는 관객에게 구연을 펼치고 있었다. 전기수가 읽고 있던 책은 패사였는데, 이 전기수는 관객의 몰입을 상당히 강도 높게 이끌 수 있는 능력을 지니고 있었던 것으로 보인다. 그로 인해 관객들은 그의 이야기에 집중했고 결국에는 그 몰입의 강도가 지나치게 커지면서 작품 속 상황을 실제 상황으로 착각하고 만다. 그리고 영웅의 실족(실패)에 분노한 관객은 그 분노를 이기지 못하고 구연자(전기수)를 살해하고 만다.

사실 이 일화는 널리 알려져 있는 편이지만 대부분 해프닝으로 인지하는

30) 『정조실록(正祖實錄)』(卷 31), 14年 8月 戊午.

시각을 벗어나지 못하고 있다. 하지만 이 일화에는 공연미학적 특성이 심도 있게 그려져 있다. 전기수가 자신의 관객으로서 ‘어떤 이’를 자발적 관객으로 만들기 위해서는, 그들-관객이 원하는 내용과 정서적 표현을 전달해야 한다. 꿈이 좌절되고 영웅의 기상이 몰락하는 울분과 좌절을 그려내어 상대-듣는 이로 하여금 자신의 경험(좌절감과 안타까움)을 일치시킬 수 있어야 하는 것이다.

어떤 이의 관점에서 보면, 소설 속의 사연이 자신의 현실적 한계를 극복하고 좌절감을 극복해야 하는 것이어야 한다면, 이러한 몰락에의 동일시는 견잡을 수 없는 분노와 실망으로 번져갈 수 있다. 물론 이러한 분노와 실망을 풀어줄 다음 단계의 서사적 반전 내지는 진행이 있어야 한다면 이러한 분노와 실망의 단계는 더 이상 하락해도 상관없을 것이다. 세계와의 대결에서 패배하는 영웅의 이야기는 그 자체로는 비극이지만, 더 크고 원대한 도전이라는 점에서는 승고미의 전형으로 여겨질 수도 있기 때문이다.

하지만 이러한 반전이나 기대 지평에 대한 충족이 이루어지지 않은 것으로 보인다. 이러한 측면에서 살해된 전기수는 관객의 기호나 성향을 제대로 파악하고 있지는 못했던 것으로 볼 수 있다. 관객은 하강과 상승, 비극과 희극, 울음과 웃음, 실망과 만족이 교차하고 변화하면서 진행되는 플롯의 연격(連擊)에 더욱 집착하기 때문이다. 따라서 우울하고 패배로 귀결되는 이야기에 관객으로서 대응하는 방식을 제대로 터득하지 못했다고도 할 수 있겠다.

3) 몰입과 관객

하남추자와 전기수의 공연에서 몰입은 연행자가 공히 추구하는 심리적 상태이다. 일반인을 자발적인 형태의 관람객으로 변모시키기 위해서도 이야기(공연)에의 몰입은 절대적으로 필요하다. 이를 위해서 슬픔의 정서를 극대화하거나 다양한 표현 방식을 개발하는 준비 작업도 필요하다.

추자 예인 중에서는 자신의 본래 특기를 하남추자에 결합하여 자신만의 공연 방식으로 변전시킨 경우를 간헐적으로 확인할 수 있는데, 그때 추자 예

인이 활용한 방식은 관객의 정서적 동일시를 실현시킬 수 있는가에 달려 있었다. 즉 울음바다를 만들면서 객석의 심정적 공감대를 확보할 수 있다면, 본래 장기는 하남추자에도 도움이 되는 기예가 되는 셈이다.

문제는 이러한 몰입(감)을 조절해야 한다는 사실이다. 하남추자에서 관객의 정서적 몰입은 필연적으로 공연 문화의 확대를 가져왔지만, 그 자체로는 하남추자의 심도 있는 의미를 전달하는 데에 제약 역시 초래했다. 왜냐하면 몰입감만으로는 미학적 특징을 뒷받침하기에 불편할 뿐만 아니라 공연의 최종 목적을 달성하는 데에도 한계가 있기 때문이다.

그때 필요한 것은 몰입과 함께 병행되는 이완이며, 긴장과 그 완화라고 하겠다. 울음바다가 만들어진 객석은 다시 평온한 심리나 희극적인 정서로 나아갈 수 있어야 한다. 그렇지 않다면 계속되는 몰입감을 유지할 수도 없을뿐더러, 계속해서 더욱 강도 높은 몰입(동계지의 경우에는 슬픈 정서)을 추가해야 하기 때문이다.

관객에게 살해당한 전기수 일화는 이러한 몰입감을 해소할 수 있는 장치 혹은 대목이 부족했던 사실을 시사하고 있다. 좌절을 겪은 영웅의 이야기는 그 자체로 현실에서의 자신-관객의 처지와 비견될 수밖에 없다. 하지만 이야기를 듣는 것은 기본적으로 현실의 좌절을 재확인하는 데에만 그 목적을 두지 않는다. 때로는 그러한 좌절을 이겨낼 수 있는 방안을 찾기도 하고, 그럼에도 불구하고 용기를 얻을 수 있는 희망을 발견하기를 원하기도 한다. 하지만 살해당한 전기수는 이러한 틈과 변화를 제대로 전달하지 않은 것으로 보인다.

영웅과 세계의 대결에서 영웅이 패배하는 것은 비극의 장르에 해당한다. 이러한 패배는 씁쓸함과 함께 좌절감을 불러일으키지만, 이러한 패배의 이면에는 현실의 패배에도 불구하고 사람(영웅)이 이 길을 가야하는 이유도 알려준다고 하겠다. 따라서 전기수의 능란한 말솜씨(구연 능력)은 이러한 이야기의 목표와 구성의 의도를 충분히 구현할 수 있어야 했다. 그렇지 않다면 상징적인 의미에서 그러하듯, 이야기를 듣는 관객을 진정으로 납득시킬 수 없을 것이다.

4. 관객의 호응을 활용한 요전법

1) 막과 회를 끊어 관람료를 징수하는 방식

하남추자의 예인은 공연을 통해 생계 수단인 관람료를 획득해야 한다. 공연자의 공연 수준은 관람료의 수액과 직결된다. 공연장에 관객을 유지하는 게 공연자에게 아주 중요하다. 그래서 관객들을 자발적으로 돈을 지불하는 방법이 필요하다.

중국 강창예술 중에 ‘扣子’의 활용 방법으로 이 목적을 달성될 수 있다. ‘구자(扣子)’은 ‘관자(关子)’와 ‘구자(球子)’라고 불린다. 구자는 회장체소설이나 강창예술 공연 대목에 가장 긴요하고 하이라이트의 부분이다. 구자의 활용은 설서(說書, 강창예술)에 가장 중요한 공연수단이다.³¹⁾

예인들은 중요한 대목에서 이야기를 멈추어 수수께끼처럼 구자를 넣어 두고 잠시 얘기 안하는 것은 ‘設扣子’이라고 한다. 반대로 나중에 앞의 ‘수수께끼’를 푸는 것이 ‘解扣子’라고 한다.³²⁾ 강창예술은 장편이든지 단편이든지 예외 없이 모두 ‘구자’의 설치와 풀임의 과정을 겪고 청중들로 하여금 조바심이 나도록 만든다. ‘구자’의 활용은 관객들을 떠나게 못하는 동시에 공연자에게 큰 수입을 가져올 수 있다. 하남추자 예인은 마찬가지로 이런 방법으로 관람료를 수금한다.

iv-1) 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，是為座席，藝人手持小篋收費時，座席觀眾或多或少都要給，場內還有站著聽書的觀眾，往往收費時一哄而散。³³⁾

연예장 안에 서빙차집이든 노천 광장이든 모두 회와 막 단위로 돈을 받는다. 연예장 안에 보통 누울 수 있는 의자와 긴 걸상과 같은 ‘좌석’으로 구성

31) 姜昆·戴宏森, 『中國曲藝概論』, 中國:人民文學出版社, 2005, 173면.

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

33) 張凌怡 외, 『河南曲藝史』, 中國:河南人民出版社, 2007, 252면.

되어 있다. 이러한 좌석에 앉아 있던 관객들은 예인들이 바구니를 들고 관람료를 수금할 때, 액수에 관계없이 일정한 금액을 지불해야 한다. 하지만, 연예장 바깥에 서서 듣는 관객들은 관람료를 수금할 때 지불하지 않아도 상관 없다.

iv-2) 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（…중략…）撿地藝人一般藝業水平較高，否則攏不住聽眾，生意幹不成。藝人撿地須會使‘扣子’，唱到熱鬧處，將書停下，向聽眾收錢。聽眾急於知道下情，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。³⁴⁾

길거리에 기예를 파는 공연자들은 상대적으로 일정한 장소에서 공연을 한다. 예를 들어, 농가 마당, 공지, 나무 아래, 집 그늘, 도시와 읍의 길거리 혹은 골목, 번화가, 항구 등이 해당된다. (…중략…) 일반적으로 공연자들의 공연 수준은 높다. 그러지 않으면 관객을 끌어 모을 수 없기에 장사가 되지 않는다. 또한, 공연자들은 반드시 ‘구자(扣子)’를 잘 활용해야 한다. 클라이맥스기 이르기 전, 공연을 갑자기 멈추고 관객들에게 돈을 요구한다. 관객들은 다음의 내용을 궁금해서 연달아 돈을 던진다. 청말민초, 길거리에 공연하는 방식의 곡예가 주를 이루었으나, 50년대 후, 점차 무대화로 변형하게 되었기 때문에, 도시에서 길거리 공연을 보기 힘들었으나, 농촌에서는 이를 계승해왔다.

하남추자는 찻집이든 길가든 요전법에 큰 차이가 없다. 인용문 iv-1) 찻집의 하남추자는 장(단락) 단위로 수금하는 반면, 인용문 iv-2) 길가의 공연은 정하지 않고 공연자가 스스로 결정한 것이다. 그러나 이 두 가지 형식은 모두 클라이맥스에 이르기 전에 멈추고 관람료를 받는 것이 사실이다. 하남추자 예인은 구자의 설치와 구자의 풀림을 통해 관객에게 미적 체험을 실현하게 한다.

찻집의 하남추자는 회(장)의 구조로 나누었다.³⁵⁾ 그래서 하남추자 예인들

34) 中國曲藝誌全國編輯委員會, 『中國曲藝誌·河南卷』, 中國:中國ISBN中心, 1995, 501면.

은 공연하기 전에 어디에 ‘扣子’를 넣는지 이미 마음속에 정해졌다. 그들은 관객으로 하여금 조바심이 나도록 최적의 타이밍에 구자를 설치했다. 그때 제자나 한가한 동료는 ‘바구니를 들어 관객들부터 돈을 받는다’. 그리고 하남추자 예인은 하루의 영업이 끝날 때 ‘구자를 남긴다(留扣子)’. 그들은 항상 ‘다음의 장면은 더욱 훌륭하고, 여러분 내일 일찍 오세요’이라 말로 공연을 끝낸다. 36) 이렇게 하면 관객들은 내일도 공연을 보러 올 것이다. 이러한 요전법은 찻집의 영업수단이지만 장편 이야기의 구조 특징이다.

길가의 하남추자는 ‘구자’의 활용이 더욱 선명하게 보인다. iv-2) 인용문에 길가의 공연장은 항상 사람이 모이는 빈화한 구역에 설치된다. 이런 공연장에 관객의 유동성이 매우 크기 때문에 공연자의 기예는 당연히 중요하지만 클라이맥스에 멈추고 ‘구자’의 설치는 더욱 중요하다. 왜냐하면 클라이맥스의 달성은 관람료를 받을 수 있는지의 여부를 결정한다.

추자예인은 스토리의 절정에 갑자기 멈추고 관객에게 관람료를 요구한다. 이때는 관객의 호기심이 최고점에 이른 시점이다. 관객들은 다음의 내용을 궁금하기 때문에 자발적으로 돈을 던진다. 추자예인은 관객들이 수수께끼를 풀고 싶은 심리를 이용해서 관람료의 요구를 달성한다.

2) 서사적 정보의 은폐와 지연 효과로서 요전법 활용

직업으로서 전기수는 글자를 모르는 사람과 글자를 읽기 어려운 사람에게 정신의 즐거움을 제공하고 그 대가로 관람료를 받는다. 전기수는 계속 변화하고 있는 공연장에서 공연하면서 더욱 많은 관객을 모시고 더 많은 보수를 받는다. 그래서 유동적인 공연장과 유동적인 관객에게 돈을 받는 방법을 중요시한다.

iv-3) 그는 읽다가 가장 긴요해서 매우 들을 만한 대목에 이르러서는 문득

35) 張長弓, 『河南陰子書』, 中國:三聯書店, 1951, 64~152면.

36) 姜昆·戴宏森, 『中國曲藝概論』, 中國:人民文學出版社, 2005, 528면.

읽기를 멈춘다. 그러면 청중은 하회(다음 이야기)가 궁금해서 다투어 돈을 던진다. 이것은 일컬어 요전법(邀錢法)이라 한다.³⁷⁾

전기수는 관객을 만족시킬 수 있는 공연을 해야 하는 존재이다. 그러한 측면에서 그는 예술가이자 창작자의 위상을 점유하고 있다. 그-전기수의 행위는 기본적으로 상업적인 목적을 염두에 두었지만, 그 과정에서 관객-대중의 기호와 성향을 충족해야 한다는 기본 전제를 이어받기 때문이다. 가장 근본적으로 요구되는 점은 관객들이 정서적으로 향유할 수 있도록 관극미를 고조시키는 것이다. 이를 위해 전기수는 목소리의 변화, 신체의 율동, 공간적 분위기 등을 조율하면서, 낭송의 형태로 책의 내용을 흥미 있게 전달하는 데에 역점을 둔 공연을 펼친다. 그리고 자발적 관객으로 남은 이들에게 공연의 대가로 관람료를 요구한다.

관객들의 정서는 전기수의 이야기에 따라 계속 변화하고 있는 중이다. 그래서 전기수는 이야기하다가 갑자기 멈춰도 관객들이 떠나갈 수 없다. 왜냐하면 가지고 있는 감정을 아직 해소하지 못했다. 소설에 갈등이 폭발하는 순간은 관객들의 정서가 최고치에 달성되는 순간이다. 이런 고조에 이를 때 갑자기 멈춘 것은 관객들의 궁금증에 최고점에 증폭시킨다. 관객들이 다음의 이야기를 궁금하기 때문에 전기수의 관람료 요구를 허락하여 다투어 돈을 던진다. 전기수는 이런 방법으로 자신의 숨씨를 입증하는 동시에 생계를 유지한다.

iv-4) 소리꾼은 이때 어떻게 하면 청중을 휘어잡을지 훤히 들여다보고 있다. 청중들이 그렇게 듣고 싶어하는 이야기를 시작해서 흥분이 절정에 다다르면 곧바로 그는 이야기를 돌연 중단하고 돈을 걷기 시작한다. 만약에 그 결과 소리꾼의 마음에 들지 않으면 청중이 무엇이 잘못되었는지를 깨닫고 이에 대한 보상을 서두를 때까지 모른 척하고 탄전을 피운다. 그런 뒤에야 비로

37) 조수삼(趙秀三), 안대희 역, 「전기수(傳奇叟)」, 『추재기이(秋齊紀異)』, 한겨레, 2010, 119~121면.

소 이야기는 소리꾼의 적절한 주석과 함께 계속되는데 그 효과가 맞아떨어지지 않은 법이 없다. 이런 식으로 이야기는 다시 계속되는 것이다. 소리꾼들이 길가에 있는 자신의 간이 무대에서만 공연을 갖는 것은 아니다. 이들은 돈 많은 사람의 잔칫집에 불려가 손님들을 즐겁게 하기도 한다. 공식적인 모임에도 출연하는 경우가 자주 있는데, 그럴 때 소리꾼은 청중들의 기분을 흥겹게 만들어 화합의 분위기를 좋게 이끌어간다. 뿐만 아니라 이들은 자신의 이야기를 통하여 모임을 주선한 사람들이 원하는 방향으로 좌중의 분위기를 이끌어가는 업무를 부여받기도 한다.³⁸⁾

iv-5) 능력 있는 광대는 관객들에게 ‘모자를 돌려’ 관람료를 거두어들임으로써 그 생활을 부유하게 살아간다. 이러한 관람료는 대사가 절정에 이르렀을 때 거두어지는데 이때가 되는 관객의 흥미는 최고조에 이른다 어떤 경우에는 이 절정에 이르러 통속 신문들과 같이, ‘다음 호’에 계속하려는 경우도 있다. 경우에 따라서는 이 폭군이 자기의 재능에 대하여 흥분의 관람료가 나왔다고 관정될 때까지 대사를 중단한다.³⁹⁾

요전법의 요체는 클레이맥스에서 서사(이야기)를 중단하는 방식에서 찾을 수 있다. 즉 관객들이 궁금해 하는 부분을 상징하고, 그 이후의 이야기를 들려주지 않음으로써, 자발적 참여로서의 관람료 납부를 중요하는 셈이다. 이러한 기법은 고전소설의 회장체 기법⁴⁰⁾이 지닌 서사적 정보의 지연과 동일하며, 현대 텔레비전 드라마나 연속 드라마의 ‘클리프 행어(cliffhanger ending)’ 기법과 본질적으로 유사하다고 하겠다.⁴¹⁾

이러한 기법들의 본질적 공통점은 관객들이 궁금해 하는 서사적 정보를 일단 은폐하는 지점을 찾는 것이다. 요전법 역시 마찬가지인데, 관객들이 흥

38) 아손 그림스트, 김상열 역, 『스웨덴기자 아손, 100년 전 한국을 걷다』, 책과 함께, 2005, 228~229면.

39) 윌리엄 그리피스, 신복룡 역, 『은자의 나라 한국』(2), 탐구당, 1976, 202면.

40)龐金殿, 「古代章回體長篇小說的形成與演變」, 『長春大學學報』(16卷1期), 中國:長春大學出版部, 2006, 58~61면.

41) 남명희, 「영화와 TV시리즈의 내러티브 구조와 수용에 관한 연구」, 한양대학교박사학위논문, 2007.

미를 가지고 구연 내용을 들을 수 있도록 그 과정을 정교하게 진행시킨 이후에, 그 결과로서의 다음 장면(대목)의 내용을 구연하는 것을 일부러 지연시켜 호기심을 극대화하려는 전략인 셈이다.

이러한 요전법의 사용은 하남추자의 예인들이 사용했던 막과 회에서 관람료를 수금하는 방식과 맥락상 맞닿아 있다. 두 가지 기법은 자발적 관람자로부터 관람료를 수금할 수 있는 방안을 모색하는 데에서 출발했는데, 그러한 방식은 기본적으로 관람객이 공금함을 지닌 채 공연장에서 벗어나지 못하도록 하는 방안을 강구하는 데에서 정리되고 있다.

16세기 이후 세계의 연극은 관람 전에 입장료를 내는 방식을 도입했다. 영국을 중심으로 한 일련의 사설 극장의 창립은 실상 관람료를 부과하는 상업적 연극의 도입과 그 궤를 함께 한다고 하겠다. 하남추자의 공연장으로 재설계된 상국사 역시 이러한 관람 제도를 일부 도입하고 있다. 하지만 기본적으로 동아시아 공연 질서에서 관람 전 관람료의 지불은 본질적인 제도가 아니었으며, 19세기 서구 연극의 유입 전까지 별반 고려되지 않은 제작/관람 방식이었다고 하겠다.

따라서 관람료를 받기 위한 방식, 즉 자발적 납부를 위한 방식을 개발하지 않을 수 없었고, 동일한 맥락에서 관객들에게 책임을 지우는 방식의 서봉차집 수거 방식과, 요전법에 의거한 전기수의 수거 방식이라는 차이를 낳게 되었던 것이다.

Ⅲ. 결론

본 연구는 하남성에 대표적인 하남추자 예인과 한국 조선의 전기수의 공연방식과 미학 특징을 논구하는 것에 그 목적을 두었다. 하남추자와 전기수 공연은 동아시아(적) 강창예술(문학)로서 폭넓은 공유점을 형성하고 있으며, 이러한 공통점과 함께 개별적인 특성으로서의 개성 역시 함축하고 있다.

동아시아(적) 강창문학은 국가와 민족에 따라, 그리고 시대와 지역에 따라 각기 상이한 양식으로 해당 서사를 구술/구연/공연해왔다. 그중에서 하남추자의 연행 방식은 중국의 강창 양식을 대변하는 특징을 지니고 있고, 조선시대 강담사였던 전기수의 구연 방식은 한국 민족의 독특한 강창 양식을 보여준다고 하겠다.

따라서 하남추자와 전기수 공연은 관객의 기호와 취향을 고려하여 시청각적 표현 양식을 결정하며, 이를 활용하여 해당 청자의 관극과 청취 효과를 고조시키고자 노력해 왔다. 두 양식 사이에는 상당한 공통점이 존재하는데, 우선, 전기수와 하남추자 예인은 공연 장소의 제약을 받지 않고 다양다종한 장소에서 공연한다는 공유점을 지니고 있다.

다만 하남추자는 시정과 개방된 공간에서 점차 폐쇄적인 공간으로 공연 방식을 고착화하는 성향을 취하는 반면, 19세기와 20세기 전기수는 개방된 공간을 일정한 체계와 규칙에 의거하여 순환하거나 이동하는 공연 방식을 선보였던 바 있다. 물론 전기수의 공연 방식을 종합적으로 판단하면서, 전기수 역시 개방적인 공간뿐만 아니라 폐쇄한 공간에서 공연하기도 했다.

개방된 공간에서 폐쇄적 공간으로 이전했다는 하남추자의 특징은 후대 서구식 무대의 영향을 받는 흔적을 강하게 풍기고 있다. 그러니까 전기수 역시 서구 무대 양식에 영향을 지속적으로 받았다면, 폐쇄적 공간으로 공연장을 이동했을 가능성이 높다고 해야 한다. 그러한 일례로 판소리를 꼽을 수 있다. 판소리 역시 개방된 공간 혹은 무대가 아닌 정원 등에서 행해지다가 이후 공연장으로서 무대 예술로 편입되기 시작했다.

이러한 측면에서 두 공연 양식에서 공연장의 변화는 기원상으로는 동일하고 후대의 영향을 받아 차이점을 드러내기 시작했다고 정리할 수 있겠다. 물론 하남추자의 공연 장소인 서봉차집 [書棚茶社] 은 본격적인 서구 무대의 영향 아래에서만 설명되는 공간은 아니다. 다만 연행 예술의 단계적 이행으로 볼 때, 관람료를 징수하고 이를 지불하는 관객들을 효과적으로 흡수하는 공간으로서의 무대가 필요하다고 볼 수 있으며, 하남추자 역시 이러한 보편

적 관례에 편입되는 방식을 통해 시대의 흐름을 추수했다고 볼 수 있다.

동아시아 강창문학은 항상 간략한 구연 형식을 취해 왔다. 하남추자는 1인 구연 혹은 2인 협력 공연 방식으로 기본적으로 사설과 반주 음악을 융합하는 형태를 고수했다. 전기수는 하남추자보다 음악적 요소가 결합된 공연(구연) 방식을 취하지만, 구연자의 천변만화한 음색과 각종 기법으로 소설 중의 여러 인물이 현신한 듯한 효과를 불러일으킨다. 단일한 글자의 톤을 다성적으로 분화된 텍스트로 전이시키는 방식을 선택하는 셈이다. 비록 방식에서는 차이를 보이지만, 두 양식을 강창하는 전기수와 하남추자 예인은 청각 효과를 최대화하여 관객에게 감정의 긴장과 이완을 투여하기 위해서 노력하는 점에서는 공통점을 지니고 있다.

재미있는 서사와 뛰어난 기예(강창 방식)는 관객의 흥미를 복돋우는 시청각적 요건에 해당한다. 하남추자 예인은 일단 이야기의 중심 내용으로 관객의 공감을 이끌어내고, 그 다음에 서설과 음악 그리고 표현 동작(간단한 연기)을 통해 등장인물의 정서를 관객들에게 이입시키고자 한다. 그 과정에서 웃음과 울음을 곁들이고, 내면의 불만(현실에서 겪는 애환)을 해소하고자 노력한다. 전기수의 공연 방식도 실질적으로는 마찬가지로, 청중(관객)이 원하는 소설을 낭독하고 텍스트의 내용을 관객에게 이입시키는 각종 방안을 모색한다. 특히 관객들은 극중 인물과 동일시하여 공연과 현실을 구별하지 못할 정도로 유도하고, 영웅이 패배하는 (극중)현실에 대한 분노와 실망을 터트릴 수 있도록 중용하기도 한다. 이러한 전기수와 관객 사이의 공연 미학은 결국에는 전기수의 죽음을 초래하는 극단적인 사례로 나타나기도 한다.

본질적으로 강창문학(공연)은 공연자가 생계를 해결하기위 위한 수단으로 선택되었으며, 이로 인해 관객(청중)의 욕구와 기호를 충족해야 한다는 대중적인 상업성과 분리될 수 없었다. 이러한 상업적 장르의 공연자이기도 했던 전기수와 하남추자 예인은 자신들의 공연이 최고조에 달하는 지점에서 공연을 중단(지연)하고, 그에 상응하는 댓가(일종의 관람료)를 요구하기도 했다. 이러한 방식은 관객들에게도 자연스럽고 공유되면서, 요전법 같은 특별한 공

연 방식을 창출하기도 했다. 전기수의 요전법은 비록 조선에서 특화된 양식이기는 하지만, 본질적으로 강창문학이 지닌 상업적 관람료라는 점에서는 하남추자와도 다르지 않았다. 하남추자는 회를 단위로 관람료를 징수하는 형태로, 관극 형태와 관람료 징수의 상관성을 유도했다. 요전법이나 장회 수거 방식은 모두 관객에게 자발적으로 관람료를 내도록 하는 방법을 공연 내에서 찾고 있다는 점에서 공통적이다.

전기수 낭송과 하남추자는 동아시아 강창문학의 한 모델로, 강창문학의 공연 형식과 미학특징을 다시 입증한다. 또한 이러한 비교를 통해 직접적인 상관성 없이도 동아시아 일대에 퍼져 있는 다종다양한 전통 공연 양식 사이의 유사점과 공유점을 발견하는 비교문학의 가능성을 제고하고 있다. 다만 이러한 비교에서 기억해야 할 점은 이러한 비교 자체가 우발적이거나 우연적인 것이 아니라, 언어를 통해 공연자(구연자)와 관객(청중)을 연계하는 방식 사이에서 기본적인 공통점이 존재했다는 점을 수용하는 것이다. 즉 강창문학의 존재 양식은 다양했지만, 서사를 기반으로 언어를 통해 이를 정보화하여 수용자에게 전달하는 일련의 도구라는 점에서는 기본적으로 동일했다는 점을 기억할 필요가 있다.

※ 이 논문은 2017년 4월 30일에 투고 완료되어
2017년 5월 12일부터 6월 15일까지 심사위원이 심사하고,
2017년 6월 16일 편집위원회에서 게재 결정된 논문임.

참고문헌

- 이순 그래픽스트, 김상열 옮김, 『스웨덴기자 이순, 100년 전 한국을 걷다』, 책과 함께, 2005, 228~229면.
- 『正祖寶錄』 卷31, 14年, 八月, 戊午.
- 김진영, 「고소설의 낭송(朗誦)과 유통(流通)에 대하여」, 『고소설연구』(1권), 한국 고소설학회, 1995
- 권미숙, 「20세기 중반 고전소설의 향유양상」, 영남대학교 박사논문, 2008
- 권미숙서인석, 「경북 북부 지역의 고전소설 유통과 ‘글패」, 『고전문학과 교육』 (17집), 한국고전문학교육학회, 2009
- 남명희, 「영화와 TV시리즈의 내러티브 구조와 수용에 관한 연구」, 한양대학교박사학위논문, 2007.
- 박지원, 「관계묘기(關帝廟記)」, 『열하일기』, 국립출판사, 1955
- 임형택, 「18~19세기 ‘이야기꾼’과 소설의 발달」, 『한국학논집』(2권), 계명대학교 한국학연구소, 1980
- 조도현, 「국문소설 유통의 현대적 양상」, 『한국서사문학사 연구』(5권), 중앙문화사, 1995
- 趙秀三 저, 안대회 역, 「傳奇叟」, 『秋齋紀異』, 한겨레
- 이기대, 「고전소설 낭독의 관련 기록과 현재적 전승 양상」, 『어문연구』(79권), 어문연구학회, 2014
- 이민희, 「조선후기 이야기 연행의 양상과 실제(I)-외국인 기록물을 중심으로」, 『국문학연구』(30호), 국문학회, 2014
- 이우성·임형택, 『이조 한문단편집』 상, 일조각, 1973
- 윌리엄 그리피스, 신복룡 역, 『은자의 나라 한국』(2), 탐구당, 1976
- 황인덕, 「맹인 이야기꾼 이몽득 연구」, 『인문학연구』(33권 1호), 충남대학교 인문과학연구소, 2006
- 황인덕, 「고소설 암송구연고(暗誦口演考)」, 『인문학연구』(18권 2호), 충남대학교 인문과학연구소, 1991
- 姜昆·戴宏森, 『中國曲藝概論』, 人民文學出版社, 2005
- 鞏偉, 趙崢墜子藝術的審美特質, 鄭州大學出版社, 2011

嶺南學 제61호(2017)

龐金殿, 「古代章回體長篇小說的形成與演變」, 『長春大學學報』 第16卷 第1期, 2006

張長弓, 『河南墜子書』, 三聯書店, 1951

張凌怡 외, 『河南曲藝史』, 河南人民出版社, 2007

中國曲藝誌全國編輯委員會, 『中國曲藝誌·河南卷』, 中國:中國ISBN中心, 1995

Abstract

A comparative study on the performance method of Henanzhuizi artists in China and Jeongisu in Korea

Wang Huili · Kim, Nam-seok

In this paper in order to reinforce the understanding of saying and singing and art performance, also cause your attention to Jeongisu, choose the Henan zhuizi and Jeongisu opening form and aesthetic characteristics as the object of the comparison.

These two forms of performance have no special restrictions to site, based on the audience's hobby. Henan zhuizi not only shows in street, also plays in the teahouse. The teahouse gave the stage of independent space, has also changed the previous unrest environment.

Jeongisu Has been changing venues on the street, but can show where people gathered. Especially in the guest house, can be seen as a kind of theatre condition with Drama four elements. in comparison with Jeongisu, Henanzhuizi is affected by quantity of the audience, but also the venue is relatively fixed.

Henan zhuizi has solo show and 2 people Cooperation performance, uses the narrative and music fusion to maximize the performance effects. Jeongisu Uses variety of sound and tone to deduce the different characters, divided the original integral module. And Jeongisu uses the changeable timbre and sound to double sound effects.

Henan zhuizi guides the audience's feelings, make them get to the show, give them the experience of laughter or tears. Jeongisu let passers-by stopped spontaneously and become the audience to watch the performance. Audience watch the performances and get touched, then looking for the object for abreaction, to self purification.

Henan zhuizi artists and Jeongisu is in the climax of the story stopped suddenly, make the guest's curiosity get the peak, and then ask money to the audience. This way must find hidden point in the story, deliberately delay climax parts in the show, make the listener produce greatly curiosity to the following parts, so that the audience can spontaneity pay money.

keywords : Henan zhuizi, Jeongisu, Performance Stage, Performance method, aesthetics