



예술의 현장 천극 찐쯔(金子)

金子

전통과 현대의
역동적 만남 돌보이 무대

글 오수경 한양대 교수



한중 수교 10주년 기념 문예진흥원 초청으로 중국의 천극(川劇) 〈찐쯔(金子)〉가 6월 4일부터 6일까지 대학로 예술극장에서 공연되었다. 8일, 9일에는 수원화성연극제에도 초청되어 3회 공연을 가졌다. 노랫가락과 방언, 그리고 작품의 분위기에서 경극과는 다른 쓰촨(四川) 지역의 독특한 지방색을 맛볼 수 있게 해주면서도, 〈백사전(白蛇傳)〉이나 〈추강(秋江)〉 같은 전통 레퍼토리와는 달리 현대적 내용에 무대장치와 조명 등 현대적 무대기술을 활용한 창작극이라는 점에서도 관심을 끌 만하다. 중국 쓰촨성 충칭(重慶)시 천극단에서 1999년 첫 공연을 올린 이래 이미 중국 내에서 150회 이상 공연되었고, 거의 모든 연극상을 휩쓸었으며, 주인공 썬티에메이(沈鐵梅)는 중국 최고의 연기자상인 매화 연기상을 두 번이나 수상한 걸출한 배우이다.

중국에서는 이렇게 전통의 양식으로 새로 창작된 창작전통극을 전통 레퍼토리와 구별하여 '희곡현대회(戲曲現代戲)'라 한다. 그런데 〈찐쯔〉는 흔히 국가 정책에 부응하면서 당대인들의 생활을 다루는, 선전적·시사적 성격이 강한 일반 희곡현대회와 달리 기존 현대극 작품을 다시 전통극 형식으로 각색한 것이다. 그것도 중국 현대극 사상 최고의 작가로 꼽히는 차오위(曹禺, 1910~1996년)의 작품 〈원야(原野)〉(1936년)를 전통극 형식으로 각색한 것이어서 더욱 우리의 흥미를 끈다.

차오위의 〈원야〉로부터

차오위는 중국 현대극 역사상 손꼽히는 극작가로, 〈뇌우(雷雨)〉(1933년)를 통해 우리에게도 잘 알려져 있다. 1925년 난카이신극단(南開新劇團)에 들어가면서부터 연극에 종사하여, 70여 년을 희곡 창작과 연극 행정에 바쳤다. 북경인민예술극원 원장, 중국예술연구원 원장 등 연극계의 지도자로서 그의 인간 존중, 예술 존중은 중국 연극계가 사회주의 체제하에서도 끊임없이 진실을 추구하며 예술적 실험을 계속하게 하는 데 큰 힘이 되었다. 그는 1930년대에 〈뇌우〉 〈일출(日出)〉(1935년), 〈원야〉의 삼부작을 내놓았는데, 그 중 앞 두 작품이 도시를 배경으로 하였다면, 〈원야〉는 농촌을 배경으로 한 작품이다.

민국 초 군벌 전쟁으로 혼란스럽던 시기, 치우후(仇虎) — 그래서 호랑이는 그의 애칭이자 상징이다 — 는 자신의 아버지를 생매장시킨 후 토지를 빼앗고, 여동생을 기루(妓樓)로 보내 죽음으로 내몰았으며, 자기를 비적으로 몰아 감옥에 보내어 질름발이로 만들고, 8년이나 옥살이를 하게 하였으며, 사랑하는 여인을 빼앗아 며느리로 삼은 마을의 세도가 자오이엔왕(焦閻王)에게 복수하기 위해 탈옥하여 고향에 돌아온다. 〈원야〉는 치우후의 복수와 죽음을 서구적 개념의 '비극'으로 만든 작품이다.

특히 치우후가 자오이엔왕의 아들 자오파싱을 죽인 후 찐쯔와 함께 도망하다 캄캄한 밤 황무지 들판을 헤매는 제3막에서는 추격과 도망의 긴장된 진행에다 내면의 갈등으로 일어나는 환각



예술의 현장 천극 찌쯔(金子)

과 정신착란을 통해 비극적 분위기를 고조시켰다. 손자 샤오헤이즈(小黑子)의 혼을 부르는 장님 양어머니(焦母)의 뉘 빠진 외침 소리와 붉은 등불 빛이 반복 출현하며 치우후에게 정신적 고통을 가중시키는데다, 아버지와 여동생의 억울한 죽음, 죄수로의 고통과 탈옥, 염라대왕 앞에서의 재판들이 차례로 환각으로 나타나며, 이러한 억울함이 지하에서도 해결될 수 없다는 절망으로 절규하며 자결한다. 오닐의 <존왕(The Emperor Jones)>을 연상케 하는데, <뇌우>와 <일출>에서 사실주의적 기법에 주력하였던 차오위가 <원야>에서는 표현주의적 기법을 실험하고자 했음을 잘 보여주는 부분이다. 그러나 이러한 실험은 중국의 역사적 상황하에서 지속되지 못하고 사회주의적 리얼리즘 일색으로 귀결되어 버렸다.

룽슈에이의 <찌쯔>로

충칭시 천극단의 룽슈에이(隆學義)는 차오위의 원작을 천극 <찌쯔>로 각색하였다. 중국에서는 거의 모든 극단이 국립, 성립 또는 시립인데, 흔히 극단마다 소속 극작가가 있어 공연에 필요한 작품을 제

<찌쯔>는 탄탄한 구도와, 긴장과 속도감을 유지하는 배우들의 뛰어난 연기로 관객들의 열띤 호응을 얻었다



공한다. 그 극종과 극단의 특성을 가장 잘 아는 극작가가 작업을 하는 셈이다. 그는 전통극인 천극으로 공연하기 위해 치우후의 복수와 죽음을 다룬 비극을 여주인공 찌뜨를 중심으로 재구성하였다. 비극 영웅으로의 치우후의 복수보다 봉건적인 중국 농촌에서 생존해야 하는 여성 찌뜨의 처지와 남편과 옛 애인 사이에서 겪는 내적 갈등을 극의 중심에 위치시킨 생활극으로서, 천극〈찌뜨〉의 전체적인 지향은 원작과 일정한 차이를 보인다. 전통극에서의 비극적 이야기는 서구 비극의 정서와는 상당한 차이를 지니기 때문이다. 그러나 천극〈찌뜨〉로의 각색은 무엇보다도 충청 시 천극단의 보석인 썬티에메이를 염두에 둔 것이다. 전통극은 배우의 극이고 배우에 따라 레퍼토리나 공연 방향이 결정되기 때문이다. 과연 썬티에메이는 발랄하면서도 반항적인 성격의 찌뜨로서 시종 극을 이끌며 관객을 압도하였다.

특히 원작에서는 치우후가 캄캄한 숲으로 도망하는 마지막 장면이 정서적 절정으로서 전체 편 폭의 약 4분의 1을 차지하며 장중하게 처리된 반면, 〈찌뜨〉에서는 양식적 연기가 활용되어 간결하고 상징적으로 처리되면서 중국적 양식 연기와 무대어법에 따른 시공간 활용의 효율성을 확연히 보여주었다. 치우후와 찌뜨가 무대를 몇 바퀴 돌고, 다시 손을 맞잡고 높고 낮게 빙빙 도는 것으로 캄캄한 들판을 계속 헤매고 있음을 상징적으로 표현하였다. 수차 반복되어 치우후를 심리적으로 압박하던 장님 양어머니의 출현을 한 차례로 축약하여 긴장감이 줄었고, 환각을 통해 과거사들이 무대 위에 형상화되면서 극적으로 고조되던 비극적 분위기가 드러나지 못하였다는 비판으로부터 자유로울 수는 없지만, 전반적으로 생활극, 서정극의 분위기가 지배적인 천극에서 원작의 비극적 분위기가 약화되는 것은 예기된 일이었다. 천극은 천극다워야 하기 때문이다.

간단한 타령조로 삽입된 바이짜즈(白傻子)의 해설과 극중 인물의 내면이나 처한 상황을 묘사해 주는 방창(幫唱)도 일정한 함축을 지니면서 서사극적 진행을 원활하게 하였다. 이렇게 잘 짜여진 구조를 바탕으로 6명에 불과한 배우들이 긴장과 속도감을 유지하는 뛰어난 연기로 관객의 호응을 얻어냈다.

천극 〈찌뜨〉의 예술적 특징

천극 역시 중국의 전통극 양식의 하나로, 창·대사·동작·무술잡기(唱念做打)로 표현되고, 양식화된 역할 구분(脚色)과 그에 따른 연기 방식을 갖는다는 점에서는 곤극이나 경극, 월극 등과 다를 바 없다. 그러나 이는 사천의 지방희이므로, 사천의 방언과 특유의 노랫가락을 기초로 하며, 사천의 독특한 심미 인식 및 미감 표현 방식을 발전시켰다는 점에서 특징을 갖는다. 사천말을 쓰는 인구가 1억임을 감안하면, 천극 특유의 미학이 형성되고 향유되는 배경을 이해할 수 있다.

사천 지역의 연극사를 보면 선진 시기부터 파촉 지방의 가무에 관한 기록이 있으며, 현대에는 이를 '파유무(巴渝舞)'라 하였고, 그후 당 오대 시기에도 가무희가 크게 발달하여, 런얼빼이(任

예술의 현장 천극 찢뜨(金子)

二北)의 『당희롱(唐戲弄)』에서는 당시 '촉희(蜀戲)'가 가장 명성을 누렸다는 결론을 내린 바 있다. 송대에 이르면 '천잡극(川雜劇)'이라는 기록이 나타나고, 명대부터는 '천희(川戲)'라 부른 기록들이 보인다. 청대에는 본래의 고강(高腔)·등조(燈調)에 곤강·호금강(胡琴腔)·탄강(彈腔)이 어우러진 지금과 같은 천극 예술로 발전하게 되었다.

천극은 특히 사천 지방의 민가에서 유래한 고강의 창이 매력적인데, 썬티에메이는 카랑카랑한 고강의 창을 통해 찢뜨의 개성을 잘 표현해 냈고, 꾸밈을 넣어 길게 빼는 마무리로 호소력을 더 하였다. 때로는 방창을 통해 내면이나 상황 묘사를 하기도 하는데, 방창은 주로 남방의 고강류 지방회에서 사용되며, 경극 같은 북방 지방회에는 보이지 않는다. <찢뜨>에서는 전통극의 상징적 무대기법으로 불필요한 사실적 장면들을 소화하고, 본래 대사극이었던 원작의 많은 대사를 독창·윤창·합창 그리고 방창 등으로 처리하여, 간결하면서도 서정적인 무대가 되었다.

천극이라 하면 우리에게 영화 <변검(變臉)>으로 알려진 변검 묘기로도 유명하다. 잠깐 얼굴을

<찢뜨>는 중국의 대표적인 극작가인 차오위 원작의 공연을 만나는 기대에 더하여,
중국 연극계가 오랜 시간 실험해 온 '전통의 무대에 현대의 술을 담는' 작업을
가까이서 음미해 볼 수 있다는 점에서 기대되는 무대였다. 그 중심에는
늘 완숙한 경지의 배우들이 있어, 배우 훈련의 중요성을 다시 한번 절감케 한다.

돌리는 사이 얼굴 화장이 바뀌어 무서운 얼굴도 되고, 우스꽝스런 얼굴로도 바뀌는데, 천극에서 비전되는 묘기이다. 얇은 천으로 만든 탈을 여러 겹 붙였다가 하나씩 떼어내거나, 얼굴 한쪽에 물감을 넉넉히 발라두었다가 삼시간에 문질러 변화를 주는 방법, 무대 일정한 곳에 가루를 두었다가 휘 불어서 얼굴 색조를 바꾸는 방법 등이 사용된다. <찢뜨>에서는 술에 취한 자오따싱의 모습이 치우후에게는 자오이엔왕으로 보인 환각을 변검을 이용하여 분명하게 전달하고 있다. 이외에도 복수를 위해 빼들었던 칼을 삼시간에 감추어 찢뜨를 안심시키는 칼 감추기(藏刀) 묘기도 적절히 운용되었다. 미술에 가까운 이러한 묘기는 서역과 가까운 사천에 예부터 산악 백회가 널리 행해졌고, 지금도 민간에 많은 무속인들이 제의와 연희를 계승하고 있다는 사실과 떼어놓을 수 없다.

이처럼 천극은 사건이나 심리를 시각적으로 형상화하여 선명하게 보여주는 표현기법이 발달되어 있다. 눈 연기, 손 연기도 매우 발달하여 기쁜 눈, 웃는 눈, 예쁜 눈, 정을 담은 눈, 바보스런 눈, 눈물어린 눈, 부릅뜬 눈, 한을 담은 눈, 노한 눈 등 각종 눈 연기로 섬세한 감정의 변화를 전달하며, 손 연기만으로 100가지의 사물이나 심리를 표현할 수 있다. 소도구를 이용한 연기도 대

단히 세분되어 부채를 이용하는 표현법만도 107가지가 있다고 한다. 2000년 한중일 삼국이 『베세토 연극제』에서 <춘향전>을 공연했을 때, 중국의 월극단이 춘향과 몽룡의 첫 만남에서 둘의 시선을 마치 실을 끌어내듯 끌어다 묶음으로써 한눈에 반한 모습을 시각적으로 형상화하였던 깜찍한 표현도 실은 천극에서 따온 연기법이다. 천극의 이러한 특성은 왜 <찐뜨>가 우리에게 다소 과장되었다거나 지나치게 선명하다는 느낌으로 다가왔는지에 대한 해답을 제공해 준다.

찐뜨의 발랄하면서도 선명한 연기나 전통극의 웅맹하고 개성적인 인물(花臉)의 양식적 연기를 채용한 치우후의 선이 굵은 동작들도 이러한 천극 연기의 특성을 보여주면서 각기 그들의 성격을 형상화하는 데 기여하였다. 다만 창우(常五)가 치우후에게 붙잡혔을 때 천극의 골계각색인 초우(丑)가 보여준 당황하여 덜덜 떠는 연기, 덜미가 잡힌 채 대롱대롱 매달린 연기, 그리고 치우후가 자결하여 쓰러질 때 한 바퀴 돌아놓는 기술을 발휘한 연기가 일부 관객의 웃음을 자아낸 것은, 그들의 무대언어가 우리에게 아직 낯선 것임을 말해 준다.

‘희곡현대화’의 실험과 성과

<찐뜨>는 중국의 대표적인 극작가인 차오위 원작의 공연을 만나는 기대에 더하여, 중국 연극계가 오랜 시간 실험해 온 ‘전통의 부대에 현대의 술을 담는’ 작업을 가까이서 자세히 음미해 볼 수 있다는 점에서 기대되는 무대였다. 그 동안 중국에서도 다양한 전통극 양식들이 저마다 정치적 목적을 위해서, 또는 예술적 목적을 위해서 창작극을 실험해 왔다. 현대인의 생활을 전통적인 창과 양식화된 연기로 표현하는 데 대한 중국 관객의 반응은 매우 긍정적이다. 서구적 연극이 주로 도시를 중심으로 지식인들에게 향수된다면, 아직도 10억을 넘는 농촌 사람들에게 더욱 친근한 것은 전통 양식이다. 마오쩌둥이 혁명을 수행하면서 ‘민족 형식’을 내세우지 않을 수 없었던 것도 그러한 이유이다.

대본의 층위에서 <원야>로부터 <찐뜨>로의 각색에서는 현대극의 코드들이 천극의 양식과 미학, 그리고 현대의 관객을 목표로 적절하게 변환되었다. 전통극의 미학과 무대어법이 확립되어 있다는 점은 그들의 각색이나 창작을 수월하게 해주는 요인이다. 공연의 층위에서도 서구 무대 기법이 충분히 활용되면서 전통극의 미학을 살린 천극으로 재창조되었다. 비록 그리 완미한 것은 아니었지만, 사실적 무대와 전통극의 ‘탁자 하나 의자 둘’의 빈 무대를 적절히 절충한 무대장치와 인물을 부각시키는 조명의 운용은 현대 관객에게 익숙한 무대효과를 제공했고, 프로시니움 무대에서도 최소한의 관객 소통 방식들을 통해 전통적인 열린 무대의 미학을 살려나갔다. 물론 그 중심에는 늘 완숙한 경지의 배우들이 있어, 배우 훈련의 중요성을 다시 한번 절감케 한다. 그들이 내세우는 ‘현대적’인 것과 ‘전통적’인 것의 만남이 관변 구호가 아니라, 연극 시장에서도 유효함을 보여준 역동적인 무대였다. 🌈