

경극대왕[伶界大王] 담흠배(譚鑫培)의 연기세계와 예술적 성취*

차미경**

<目 次>

1. 들어가면서
2. 연기활동과 당시의 극계
3. 예술성취 - 노생 연기의 틀을 마련
 - 1) 새로운 곡조의 개발
 - 2) 무공을 겸비한 연기 범위의 확대
 - 3) 이전 공연 작품의 전면적 개편
4. 나오면서

1. 들어가면서

경극은 배우의 예술이다. 경극은 형성 초기부터 지금까지 수많은 명배우들이 등장했다. 또한 배우들은 무대공연을 통해 경극의 창법과 연기술을 발전시키고 표현영역을 확대하면서 새로운 경지를 개척하여 관객의 사랑을 독차지하였다. 그래서 경극의 역사는 곧 '배우의 역사'라고도 할 수 있다.

경극 형성기인 1790년에서 1880년에는 '노생삼결'이라 불리는 정장경(程長庚), 장이규(張二奎), 여삼승(余三勝)이 등장하여 경극형성에 결정적으로 기여하였다.¹⁾ 그러나 노생삼결 시기에 경극은 아직 완전히 정형화 되지 않아 여전히 휘

* 본 연구는 숙명여자대학교 2015년도 교내연구비 지원에 의해 수행되었음.

** 숙명여자대학교 중어중문학부 교수

1) 경극 발전의 역사는 대략 5단계로 나눈다. 1. 경극 형성시기(1790~1880), 2. 경극 성숙시기(1880~1917), 3. 경극 전성시기(1917~1938), 4. 경극 쇠퇴시기(1938~1949), 5. 경

파(徽派), 한파(漢派), 경과(京派)의 구분으로 인해 남부와 북경 및 중부 등 여러 지역의 가락이 함께 수용되어 발음과 대사의 측면에서 일관성이 없었다.²⁾ 이런 단점을 보완하여 소리와 대사를 통일하고 언어상의 괴리감을 크게 줄여 노생창강의 길을 연 배우들이 등장한다. 그들이 바로 광서(光緒)연간에 삼인방의 제자인 담흠배(譚鑫培), 왕계분(汪桂芬), 손국선(孫菊仙) 등이다.

그들은 1880년에서 1917년 경극의 성숙기에 활동한 대표적인 노생배우들로 '신삼인방(新三鼎甲)' 또는 '후노생삼걸(後三傑)'이라 불린다. 이들은 노생삼걸과 선배들의 예술적 성과를 바탕으로 피황회의 개혁을 주도하여 노생배우의 제2의 황금시대를 전개했다. 이 시기가 피황회에서 경극으로 넘어가는 가장 중요한 시기이다. 이들 중 노생 연기를 혁신적으로 개혁하여 새로운 노생예술의 틀을 마련한 사람이 바로 담흠배³⁾이다.

담흠배(1847~1917)는 '노생삼걸'의 예술적 성과를 바탕으로 새로운 곡조를 개발하고, 연기의 범위를 확대하고, 이전 공연 작품을 새롭게 개편함으로써 노생 연기에 대한 새로운 경지를 개척하여 자신만의 독특한 풍격인 '담파(譚派)'를 형성

극 변화기(1949~현재까지). 『中國京劇史』(中國戲劇出版社, 1990), 8-9쪽 참조.

2) 도광(道光: 1821~1850) 연간에 경극을 형성시키는데 결정적으로 기여한 배우들은 정장경(程長庚), 장이규(張二奎), 여삼승(余三勝)이었다. 이들은 당시 '노생삼걸(老生三傑)' 또는 '전삼갑(前三甲)'이라고 불리면서 여성배역인 단(旦) 위주의 북경 희곡무대를 노생배역 중심으로 바꾸었다. 도광 후기에 이르러 청나라 초기에서 도광연간까지 모든 극단에서 여성배역이 중심이었던 것과는 달리 아편전쟁 등 격변하는 정치상황 속에서 인생의 무상함과 비분강개함을 노래하는 중후한 남성배역의 인기가 압도적으로 높아지면서 남성배역 중심의 연극으로 전환된 것이다. 이로써 도광 초년까지 트 중심이었던 경극의 무대는 도광 후기에 이르러 이들의 출현으로 老生 중심으로 바뀌게 되었는데, 이는 경극이 정식으로 휘반에서 벗어나 하나의 독립적인 극종을 형성하였음을 나타낸다.

3) 譚鑫培는 老生 전문 배우로서 '小叫天'이란 예명을 가지고 있었다. '규천'은 높고 맑은 소리를 내는 새 이름으로 그의 목소리를 칭찬한 것으로 후에 '譚派'를 형성하여 일세를 풍미하여 "담흠배에게 배우지 않으면 소리는 없다!"라는 명성을 얻을 정도였다. 이름은 金福이고 湖北省 江夏(지금의 武昌)사람이다. 어렸을 때 아버지를 따라 북경으로 갔는데, 그의 아버지 譚志道는 老旦의 배우로서, 규천자(叫天子)로 불렸기 때문에 담흠배는 예명을 小叫天이라 했다. 음악성이 뛰어나 선배 예인들과 희곡·곡예의 연기 방법과 가락(腔調)을 융합하여 노래, 동작, 대사, 기예를 유기적으로 결합하여 경극 老生의 연기 예술을 발전시켜, 1900년 즈음에 경극계에서 '譚派'라 불렸다. 주요 공연작품으로는 『李陵碑』, 『秦瓊賣馬』, 『空城計』, 『戰太平』 등이 있다.

했다. 1900년을 전후하여 그는 '담흠배에게 배우지 않으면 소리는 없다[無腔不學譚]', 노생연기의 '태두(泰斗)', '경극대왕[伶界大王]'으로 불릴 만큼 자신만의 독특한 예술세계를 이루었다. 그러나 이런 걸출한 예술적 성취에도 불구하고 우리나라에는 그에 대한 연구가 전무하다.

이에 본고에서는 담흠배가 어떤 학습과정을 거쳐 담과를 형성하게 되었는지, 그리고 그것이 의미하는 바는 무엇인지를 살펴보고자 한다. 그리고 동시에 경극에서 그의 예술적 성취가 갖는 의미를 고찰해봄으로써 중국희곡사에서 배우로서 그의 위상을 조명해보고자 한다.

2. 연기활동과 당시의 극계

담흠배는 청대 내외환으로 몰락해가던 시기인道光27년(1847)에 배우집안에서 태어났다. 한국 배우인 아버지 담지도(譚志道)는 태평천국의 난으로 그들이 살던 무창(武昌)이 이수라장이 되자 가족을 데리고 고향을 떠나 천진(天津)으로 갔다. 가는 도중에 그들은 유랑 공연을 하며 생계를 꾸렸다. 어려서부터 이런 가난한 환경 속에서 자란 담흠배는 다른 선택의 여지없이 아버지에게 극을 배우기 시작했다.

그의 나이 11세 때 그는 정식으로 희곡전문양성소인 금규과반(金奎科班)에 들어가 훈련을 받으며 곤곡과 경극의 무생, 노생 역을 익혔다. 금규과반에서 사람들은 노단 배우인 그의 아버지 담지도를 규천자(叫天子)로, 담흠배는 소규천(小叫天)이라 불렀다.⁴⁾ 당시에 경극이 유행하기는 했지만 여전히 곤극도 유행을 하고 있었고 대부분의 경극 배우는 곤극의 기본기를 갖추고 있었다. 그래서 담흠배 역시 곤극을 배웠는데 이는 후에 그가 경극 창강을 개혁하는데 밑거름이 되었다.

초기 그의 예술의 길은 고난의 연속이었다. 16세에 과반을 마친 후 처음으로 삼경반에 들어가나 기라성 같은 배우들 사이에서 운신할 수 없음을 깨닫고 천진으

4) 규천은 원래 높고 맑은 소리를 낸다는 뜻인데 사람들은 바로 이 새 이름으로 담흠배의 목소리를 칭찬한 것이다.

로 가서 노생 겸 무생 역으로 공연한다. 그러나 천진 역시 녹록하지 않자 다시 북경으로 돌아와 연기 생활을 시작한다. 그때 그의 나이 17세로 이미 결혼도 한 상태였으나 그에게 불행이 찾아온다. 배우에게 가장 큰 시련은 목소리를 잃는 것이다. 그는 안타깝게도 변성기로 인해 목소리를 잃어 원래 배운 노생연기를 포기하고 생활을 위해 북경을 떠나 경동(京東)과 허북일대를 전전하며 유랑극단 생활을 했다. 이 시기에 그의 삶과 연기 모두 매우 힘든 상황이었지만 예술에 대한 열정은 대단하여 자신의 예술수준을 향상시키기 위해 꾸준히 노력했다. 이런 과정 속에서 그는 뜻하지 않게 무림의 고수들과 소림사의 스님들에게 무술을 배우게 되어 그의 무술 수준은 매우 향상되었다.⁵⁾ 이것은 후에 그가 전문적으로 무노생을 연기할 수 있는 기초가 되었을 뿐만 아니라 무예를 통해 다양한 극중의 인물을 표현하는 중요한 예술수단이 되었다.

동치(同治) 9년(1870) 그의 나이 24세에 북경으로 돌아온 그는 다시 삼경극단으로 들어가 무생을 연기했다. 그의 무공이 뛰어나 당시 삼경극단의 주인인 정장경에게 인정받아 무사역까지 겸해 연기했다. 이 시기 그는 무생을 연기를 하면서 기회가 될 때마다 정장경의 연기를 절차탁마하였다. 당시 경극 무대에는 무예를 잘하는 배우들이 많았다. 그 중 '무생삼걸(武生三傑)'이라 불리는 유국생(俞菊笙), 황월산(黃月山), 이춘래(李春來)가 가장 대표적인 배우들이다. 이들의 무예 연기는 각기 특색을 가지고 있었다. 유국생은 용맹하게 연기했고, 황월산은 무예를 하면서도 가창력이 뛰어났고, 이춘래는 민첩하게 연기했다.⁶⁾ 담홍배는 이런 고수들과 경쟁하기 위해서는 자신의 단점을 피하고 장점을 부각해야 한다고 생각했다. 그래서 그는 본인의 무생연기의 특징을 부각시키기 위해 자신이 가장 잘 하는 무예의 강점을 중심으로 인물의 성격을 극대화 시키는데 집중했다. 이로 그는 그만이 가진 무희문창(武戲文唱)과 감정과 무예가 어우러진 무생연극 풍격을 점차적으로 형성해 이들을 뛰어넘는 성과를 얻었다. 청대 화가 심용포(沈容圃)가 그린 「동광십삼절(同光十三絕)」 중 유일하게 무생으로 담홍배가 포함되어 있다.⁷⁾

5) 王紹軍, 「漫談譚鑫培在京劇武戲發展史中的地位及貢獻」(『戏曲艺术』1998, No.4), 36쪽.

6) 王紹軍, 「漫談譚鑫培在京劇武戲發展史中的地位及貢獻」(『戏曲艺术』1998, No.4), 37쪽.

7) 동치와 광서(光緒, 1875~1908) 연간에 활동한 13명의 유명 배우를 일컬어 '동광13절(同光13絶)'

이것으로 당시 경극무대에서 무생으로서의 그의 위치를 알 수 있다.

이 시기에 그는 무생극을 연기하는 것 외에도 간간이 노생극을 연기했다. 점차 그는 노생연기가 발전하자 노생연기에 대해 더욱 관심이 많아졌다. 그러나 그의 스승인 정장경은 그의 무공이 뛰어나니 노생역은 하지 말고 무생역에 집중하라고 권했다. 그래서 그는 1879년 정장경이 죽고 나서야 비로소 노생극을 연기하기 시작했다. 이때부터 그는 전문 무생극 연기에서 문무회를 겸해 본격적으로 연기하게 되었다.

그는 또 노생역을 더욱 향상시키기 위해 이전부터 여삼승을 스승으로 모시고 배웠다. '노생삼결' 중의 한 명인 여삼승은 한국의 대표자이며 담흠배와 동향이라 그에게 많은 가르침을 주었다. 특히 담흠배는 여삼승에게 화강(花腔)의 창강과 발음을 집중적으로 배워 후에 그의 창강과 발음에 기초가 되었다. 이 시기 노생 배우들의 경쟁은 매우 치열했다. 비록 '노생삼결'은 연이어 죽었지만 왕계분(王桂芬), 손국선(孫菊仙), 류홍성(劉鴻聲), 왕봉경(王鳳卿) 등이 경극무대에서 맹활약했다. 담흠배는 이런 배우들과 자신을 비교해 보니 자신은 우선 얼굴이 마르고 작아 왕모희(王帽戲)를 연기하기에 부적합하고 손국선이나 왕계분처럼 특별한 장점이 없다고 인식하고 자신의 강점인 무공에 집중하기로 결정했다. 그는 왕모희(王帽戲), 안공희(安工戲), 쇠파희(衰派戲) 등의 노생희는 연기 하지 않고 전문적으로 고파희(靠把戲)나 전의희(箭衣戲) 등 무노생희(武老生戲)와 무공기술이 돋보이는 습자노생희(褶子老生戲)를 중심으로 연기했다. 35세에 당시 유국생(俞國生)과 『도화차(挑華車)』로 경연했는데 담흠배의 장고(長靠)무생의 분장과 연기가 유씨를 능가하여 관객들의 환호를 받으며 향후 무엇을 할 수 있으리라는 강한 신념을 갖게 된다. 담흠배는 이렇게 장이규의 제자인 유국생, 양월루 등과 같이 공연하면서 그 사이에서 장이규의 연기 특징을 배웠다. 담흠배는 이처럼 오랫동안의 절차탁마를 통해 연기가 성숙되어 비로소 노생배우로 자리매김하게 되었다. 『이원구화(梨園舊話)』의 기록에 의하면 그는 광서(光緒) 8, 9년인 1882년과 1883년

光十三節)이라고 부른다. 程長庚, 盧勝奎, 楊月樓, 張勝奎, 譚鑫培, 徐小香, 梅巧玲, 時小福, 劉趕三, 余紫云, 郝蘭田, 朱蓮芬, 楊鳴玉 등이 바로 그들이다.

이후에 비로소 수생극을 연기하면서 유명해졌다고 전한다.⁸⁾

그의 연기가 점차 호평을 받으면서 그는 1887년에 주경규, 왕십팔 등과 함께 동경반(同景班)을 조직하고 본격적인 공연을 나선다. 그의 나이 43세인 1890년에 연기가 정평이 나자 그는 노단 역의 손수화(孫秀華), 정단역의 진덕림(陳德霖) 등과 함께 뿔혀서 궁정에 들어가 공연을 했고, 서태후(西太后)의 총애를 받아 청정부에서 사품경복패륙(四品京服貝勒)의 직함을 받기도 했다. 이렇게 그의 명성이 더욱 커지면서 그의 예술도 본격적으로 전성기를 맞이한다.

1905년 가을 경극의 기록영화인 『정군산(定軍山)』을 찍으면서 노생배우로서 당대 최고임을 입증한다. 이 영화에서 그는 황충(黃忠) 역을 맡아 종군(從軍)·무도(舞刀)·전쟁 등의 장면을 연기했는데, 이는 중국에서 최초로 제작된 무대기록 영화였다.⁹⁾ 또 여러 차례 상해에서 공연하며 입지를 구축한 그는 1912년 상해의 신신(新新) 무대에서 공연하여 신문으로부터 ‘경극대왕’이라는 영예를 얻었다. 그 때 담흠배의 나이 66세로, 창(唱)소리가 최고의 경지에 도달하였을 뿐만 아니라 노생 연기의 태두가 되어 노생 배우들에게 전범(典範)이 되었다. 그 내용은 다음과 같다.

흠배는 광서 8, 9년 이후에 비로소 점차적으로 수생극을 연기하면서 유명해져, 20여 년간 명성을 날려 그를 따르는 이가 마치 물이 계곡으로 돌아와서 모이듯 하였고, 모두들 그를 태두라고 받들지 않는 이가 없었다(鑫培於光緒八九年後, 始漸以演鬚生戲著名, 馳譽二十年之久, 宗之者如衆水歸壑, 駸駸乎無不奉爲泰斗矣).¹⁰⁾

광서 8, 9년인 1882, 3년 이후에 그는 점차적으로 노생연기로 유명해지기 시작하여 20여 년간의 부단한 연기 활동을 통해서 그는 모두가 인정하고 배우고자 하

8) 『梨園舊話』, 張次溪編纂, 『清代燕都梨園史料』(중국희극출판사, 1991), 818쪽.

9) 무성 흑백영화로 풍태사진관에서 1905년 제작하였다. 동한 말엽 조조가 하맹관(蒯萌關)을 진격하면서 대장 장합(張郃)을 추과의 전쟁에 기용하는 데 제갈량이 노장 황충(黃忠)을 내보내 장합의 군대를 제압하고 이어서 조조 군대의 식량요충지인인 천탕산(天蕩山)을 공격하고 마침내 정군산을 빼앗는다는 내용이다. 촬영은 유중륜(劉仲倫)이, 담흠배는 황충 역을 맡았다.

10) 『梨園舊話』, 張次溪編纂, 『清代燕都梨園史料』(중국희극출판사, 1991), 818쪽.

는 노생배역의 태두로 받아들여졌다. 이는 앞서 살펴본 바와 같이 자신의 부단한 노력과 학습을 통해 이루어진 결과라 할 수 있다. 제여산(齊如山)은 왜 그가 노생배우의 태두가 될 수 있었는지를 『청대피황명각간술(清代皮簧名脚簡述)』에서 다음과 같이 소개하고 있다.

담흠배는 장점을 선택하여 따랐다. …… 예를 들면 소관 등의 극에서 비장하고 창랑한 노래 가락은 온전히 정장경을 배운 것이다. 이육원관의 활달한 노래 가락은 노승규에게서, 반이황의 몇 개의 높은 가락은 왕구령에게서 배운 것이다. 쾌판의 흘달 가락은 풍서상을 배운 것이고, 동작이나 표정은 대부분이 송천운을 배웠고 표일한 부분은 손소육에게서 배웠다. 머리와 수염, 그리고 꼬리를 돌리는 것은 달자홍에서 배웠다. 많은 사람들의 장점을 흡수하고 스스로 절차탁마하고 흡수하여 드디어 한 세대를 풍미하는 명배우가 되었다(譚氏擇善而從……. 如昭關等悲壯蒼涼的腔, 則完全學程長庚; 二六原板的活潑腔, 學的盧勝奎; 反二簧幾個高腔, 完全學的王九齡; 快板的疙疸腔, 學的馮瑞祥; 作工表情, 多學崇天雲; 飄洒的地方, 是學的孫小六(上海勝脚), 甩鬚, 甩發, 耍翎子, 乃學的韃子紅, 吸收了許多人的長處, 又自己加以鍛鍊融化, 遂成爲一代的名脚).¹¹⁾

위의 내용을 통해 담흠배는 정장경 등 선배 노생들의 창법과 동작 등을 배우고 종합하여 절차탁마를 통해 자신만의 독특한 풍격을 이룩하였다. 이런 과정 속에 유연하게 구비쳐 돌아가며 감상어린 자신의 대표적인 곡조를 만들어 ‘담파(譚派)’를 이루었다. 이로 그는 경극 노생연기예술의 개척자가 되었다. 담흠배는 청말, 민초의 경극 배우 중 시대를 가르는 인물로 그 예술수준은 그의 선배와 동년배를 능가하여 ‘경극대왕’이라는 영예를 누렸다.

이처럼 담흠배는 자신의 신체적 결점과 어려운 환경 속에서도 예술에 대한 열정을 지켜 결국 60세가 넘어 노생유파의 첫 번째인 담파를 형성할 수 있었다. 담파는 당시 노생 연기예술의 기준이 되었고 후대에도 그의 제자인 여숙암(余叔岩)¹²⁾

11) 『清代皮簧名脚簡述』, 齊如山作品系列『京劇之變遷』(遼寧教育出版社, 2008), 132쪽.

12) 余叔岩 이름은 第祺, 字는 小云으로 原籍은 湖北省 罗田县이고, 北京에서 출생하였다. 그 할아버지는 余三勝으로, 京극의 ‘前三鼎甲’ 중 하나인 第一代 老生배우이며, 그 아버지 余紫云은 京극의 旦 배역 배우였다. 余叔岩은 9세에 姚增祿에게서 武生을 배웠고, 11세에는 吳聯奎에게서 老生을 익혔으며, 25세에 정식으로 譚鑫培를 스승으로 모시게 되었다. 余叔岩

등을 중심으로 발전하게 된다. 그는 1917년 죽기 전까지 한 시대를 풍미하며 경극계의 가장 영향력이 있는 인물이었다.¹³⁾

3. 예술적 성취

위에서 살펴본 바와 같이 담흥배는 경극 예술에 대한 열정으로 어려운 환경과 자신의 결점을 극복하면서 부단히 선배 연기자의 정수를 학습하고 그것을 자기화하여 자신만의 풍격인 담파를 형성하고, 경극 노생 연기예술의 새로운 경지를 개척하여 종사(宗師)가 되었다. 이에 본 장에서는 담흥배의 예술적 성취가 무엇인지 살펴봄과 동시에 그것이 경극 노생 예술에 어떤 영향을 미쳤는지도 아울러 살펴보고자 한다.

1) 새로운 곡조의 개발

담흥배는 1900년을 전후하여 정장경 등 스승들의 창법을 종합하고 자신만의 독특한 풍격을 이루며, '담파(譚派)'를 형성하고 일세를 풍미하였다. 그 후 그의 명성은 날로 높아져 '담흥배에게 배우지 않으면 소리는 없다'라는 말이 생길 정도였다. 그렇다면 담파의 노래 곡조는 어떤 특색을 가졌는지 다음을 통해 알아보자.

은 중년 이후 비록 빈혈을 앓으며 몸이 쇠약했지만, 제반 技藝를 절차탁마하여 자신만의 새로운 풍격을 형성, 마침내 후세에 깊은 영향을 준 '余派'를 일으키게 되었다. 이는 그가 일생동안 끊임없이 연구하여 예술의 완벽을 기했기 때문이었다. 그는 1949년 북경에서 압으로 세상을 뜨게 되었다. 그 제자로는 楊寶忠, 譚富英, 王少樓, 楊寶森, 孟小冬, 李少春, 吳彥衡, 陳少霖 등이 있고, 대표 劇目으로 『战太平』, 『珠帘寨』, 『桑园寄子』, 『定军山』, 『镇谭州』, 『战宛城』, 『太平桥』, 『南阳关』, 『洪羊洞』, 『琼林宴』, 『盗宗卷』 등이 있다. 그의 생애는 江月的 『余叔岩』(『中国京剧』, 1995, 02)과 志明的 『余叔岩家史简介』(『中国京剧』, 1996, 02)를 참조 하였다.

13) 이상 담흥배의 생애와 연기세계 부분은 북경시예술연구소와 상해예술연구소 편저인 『中國京劇史』(中國戲劇出版社, 1990), 412-419쪽과 중국대백과사전서총편집위원회의 『中國大百科全書 戲曲曲藝』(中國大百科全書出版社, 1992), 38-383쪽 부분을 종합하여 서술한 것이다.

담홍배가 두각을 드러내자 당시 선배들 중 어떤 사람은 창공이 섬세하고 부드럽고, 고법에 맞지 않는다고 비난한 사람도 있다. 사실 피황에서 노생의 노래 가락이 이미 이때 변화를 시작하여 광서 경자년 전후까지 담홍배는 이미 일가를 이루었고, 또 이미 북경 대부분의 관중들을 장악하여 적초청의 경자 위성 시에서 말하는 ‘나라가 흥망하는 것을 누가 간섭이나 하겠는가, 온 성에는 규천아의 노래소리만 들리네’라는 구가 생겨나게 되었다(譚既嶄露頭角, 當時老輩, 或有譏其唱工纖巧, 不合古法者, 實則皮簧老生腔調, 已於此開始變化, 直到光緒庚子前後譚已卓然成家, 而且已掌握了北京大部分的觀衆, 故狄楚青庚子圍城詩, 有國自興亡誰管得, 滿城爭說叫天兒之句).¹⁴⁾

위의 내용을 통해 크게 두 가지 사실을 알 수 있다. 첫째는 담홍배의 ‘창공이 섬세하고 부드럽고, 고법(古法)에 맞지 않는다’는 것이다. 이는 노래 곡조가 이미 이전에 유행했던 것과는 다르다는 것을 의미한다. 둘째는 광서(光緒) 경자년(庚子年)은 1900년으로 이 시기를 전후하여 담홍배는 이미 일가를 형성했을 뿐만 아니라 당시 관객들에게 사랑을 받으며 그의 명성이 대단했다는 것이다. 이 두 사실을 통해 당시 노생배우에게 가장 중요시 되는 음악 부분에 큰 변화가 있었고 동시에 이러한 변화자체를 수용하고 유행하는 당시의 사회분위기를 알 수 있다.

당시 경극계 선배들은 담홍배의 창강이 섬세하고 부드럽고 고법에 맞지 않는다고 비난했다. 이는 담홍배 전에 창강은 섬세하고 부드럽지 않다는 것이며, 그들은 그것을 고법이라 여겼던 것이다. 담홍배 전의 노생 창강의 주류는 바로 노생삼걸을 의미한다. 노생삼걸의 출현은 경극을 형성하는데 결정적인 역할을 했고, 특히 ‘경극의 비조’라 불리는 정장경은 경극 노생예술의 기반을 놓은 배우이다. 그들이 등장한 도광(1821~1850), 함풍연간(1851~1861)은 아편전쟁을 전후하여 격변하는 사회현실 속에서 외적에 항거하고 중국인을 지키는 것이 당시 중국인들의 민족적 과제였다. 이로 인해 이황과 서피를 주된 성장으로 하는 경극 노생 가창은 거대한 분위기 속에서 장중함을 모색하면서 비분 격양된 정서를 표현하는데 집중하여 그들은 이런 시대적 요구에 부응하여 우레와 같은 황강(黃腔)을 주된 풍격으로 삼았다.¹⁵⁾

14) 周贇白, 『皮黃劇的變質換形』(濟南: 山東友誼出版社, 1994), 75쪽.

이런 '우레와 같이 고품을 지르는' 실로 큰 소리[實大聲宏]의 곡조를 노생 창강의 법으로 당시 경극계 선배들은 여겼던 것이다. 그러나 담흡배는 이런 곡조를 개혁하여 섬세하고 부드러운 곡조로 바꾸었던 것이다. 이것은 분명히 그가 노생으로서의 과감한 개진으로 제2의 변혁기를 열었음을 의미하는 것이다.

그렇다면 담흡배의 '섬세하고 부드러운' 곡조는 어떻게 형성되었는지 몇 가지 방면에서 살펴보도록 하겠다. 첫째는 담흡배의 타고난 목소리와 관련이 있다. 그는 원래 '구름에 가려진 달(雲遮月)'이라 불릴 정도로 부드러운 목소리를 가졌다. '구름에 가린 달'이란 구름이 달빛을 가리웠다가 천천히 구름이 지나가면서 달이 드러나는 것으로 목소리가 점점 맑고 시원해지는 것을 말한다. 이런 소리는 부드러우면서도 은은하고 유창하여 서정성을 풍부하게 표현할 수 있는 특징이 있다. 왕유생(王庠生)은 이런 담흡배의 목소리에 대해 다음과 같이 평가하고 있다.

그의 고음은 달고 밝아 소리를 높이 올릴 때 날카롭거나 목이 쉬지 않아 들으면 늘 여유가 있어 보이고 조금도 힘을 쓰지 않는 듯하다. 평평한 소리는 맑아서 느긋하게 노래를 내면 답답하지도 탁하지도 않으며 순조롭게 일사천리로 부른다. 저음은 넓고 두터워 너무 세밀하지도 않고 목이 쉬지도 않아 여운이 무궁하다. 특히, 운착월의 창법은 처음에는 약간 원소리가 나는 듯 하지만 높이 소리를 낼 때는 오히려 아주 청량하다.왜냐하면 담흡배가 노래를 부를 때 공력에 의지하는 것이지 타고남에 의지하는 것이 아니기 때문이다. 그래서 소리의 조정에 있어 자기의 뜻대로 마음껏 운용할 수 있다。(他的高音恬亮，拔高時不尖不嘶，聽起來總是游刃有餘，一點也不費力；平音青澈，放寬耍腔時不澁不濁，左右逢源，一瀉千里；低音寬厚，不細不啞，餘韻無窮。尤其是所謂雲遮月的唱法，開始時帶點沙音，等到拔高放寬時，反而清亮無比……。正因為譚鑫培在演唱上，主要是憑着功力，而不是依靠天賦，所以在聲音的控制上，能够隨心所欲，運用自如。¹⁶⁾

15) 乾隆 55년에서 道光, 咸豐 연간은 경극의 형성기로써, 북경의 희곡무대는 徽班的 세상이었다고 할 수 있다. 道咸과 同光 연간, 북경의 근대 경극계는 程長庚을 필두로 하는 '前後三甲'이 순차적으로 굴기하면서 역사적인 변혁이 나타나게 되었다. 乾嘉 이래 트을 주된 배역으로 하고, 家庭小戲를 주요 劇目으로 하던 亂彈, 그리고 우아한 소리를 주된 풍격으로 삼은 崑曲의 折子戲는 점차 환영받지 못하게 되었다. 격변하는 사회현실 속에서 당시 중국인들은 우레와 같은 웅장한 소리에 환호하였기 때문에 시대적인 요구에 부응하여 老生을 주요 배역으로, 歷史大劇을 주요 劇目으로, 우레와 같은 黃腔을 주된 풍격으로 하는 皮黃극종이 자연스레 성숙하게 되었다.

담홍배의 이런 '구름에 가린 달'과 같은 소리는 낼 수 있었던 것은 바로 공력에 의지한 것이지 천부적인 것은 아니라는 것이다. 이런 목소리는 처음에는 답답하게 느끼지만 후에 들으면 들을수록 맑게 울려 사람으로 하여금 순수하고 중후함을 느끼게 된다. 이는 오랫동안의 훈련을 통해 형성된 우아하고 아름다운 음질로 사람들은 수마상(水磨嚨)이라 한다. 경극 배우가 노래를 부를 때 정취가 발현되는 이것은 역대 노생배역 발성의 최고 경계의 척도가 되었다.¹⁶⁾ 이처럼 담홍배는 오랜 동안의 창강 노력으로 이런 소리를 개발하여 관중들에게 아름다움을 선사했던 것이다.

둘째는 담홍배의 깊은 음악적 조예로 노생 창강 박자의 활용과 청의와 화검의 창강부분을 도입한 것이다. 그 내용은 다음과 같다.

담홍배 전의 노래가락에 있어 정장경, 장이규, 여삼승 세 분의 선생에 대해 말하자면 그들은 비록 고도의 노래기술을 가지고 있지만 강조가 비교적 평범하고 선율성이 강하지 않다. 예를 들면 원판과 만판은 당시에 직강직조라 불렸다. 당시 노생들에게 가장 환영을 받았던 것은 고음을 뒤집고 긴 가락을 빼고 슬픈 음을 노래하는 세 가지였다. 그러나 이 세 가지는 단지 산판에서 전개하는 것이고 요판과 도판에서는 임의대로 늘릴 수 있었는데 이는 판위의 제약을 받지 않기 때문이다. 원판과 만판은 일정한 판위가 있기 때문에 비교적 단조롭게 노래가 불린다. 담홍배 선생은 이 방면에서의 혁신과 창조가 아주 대단한 것이다. 그는 원래 노생의 창강에 기초하여 우아한 청의 창강 선율과 화검 창강의 기백을 흡수하여 이런 것들을 유기적으로 결합하여 하나가 되어 노생의 창강을 변화시켜 노생의 창강의 원판과 만판 곡조의 선율을 풍부하게 했던 것이다(在他(譚鑫培)之前的唱腔, 就拿程長庚、張二奎、余三勝三位先生來說, 雖然他們有着高度的演唱技巧, 然而腔調總還是較平板, 旋律性不強. 比如原板、慢板, 當時稱為直腔直調. ……當時老先生們最受歡迎的是翻高音、拉長腔、唱悲音這三個方面. 可是這三個方面只能用在散板上來施展, 像搖板、倒板都可以任意延長, 因為不受板位限制. 原板、慢板則因為有一定板位, 故而也就較平板的唱下去了. 譚鑫培先生在這方面的革新與創造是很大的, 他用原老生的唱腔為基礎, 吸收了優美的青衣唱腔旋律, 花臉唱腔的氣派, 使這些有機的合為一個整體, 變成

16) 王庚生, 『京劇生行藝術家淺論』(中國戲曲, 1981), 38쪽.

17) 李元皓, 『京劇老生旦行流派之形成與分化轉型研究』(臺北國家出版社, 2008), 197쪽.

老生的唱腔, 從而豐富了老生原板、慢板唱腔旋律的色彩……).¹⁸⁾

앞서 언급한 바와 같이 그의 목소리는 원래 노생삼걸 당시 유행했던 황강, 또는 직강직조의 곡조와는 맞지 않았다. 그는 오랫동안 음악적 소양을 쌓으며 자신의 목소리에 맞는 곡조를 개발하려 노력했다. 이 과정에서 담흥배는 노생 창강 박자를 적극적으로 활용하고 우아한 청의의 가락과 화검의 기세 있는 가락을 유기적으로 결합하여 새로운 곡조상의 변화를 가져온 것이다. 이처럼 그는 정장경 등 선배 노생들의 창법을 종합하고 청의와 화검 곡조까지 흡수하여 자신만의 독특한 풍격을 이룩하였다.

셋째로는 ‘정확한 발음(字正)’이 곡조에 미치는 중요성을 알고 힘썼다는 것이다. 그 내용은 다음을 통해 알 수 있다.

담과 창강의 기본 특징의 하나는 자정강원이다. 그는 악보에 의해 글자를 첨가하지 않고 글자에 따라 소리를 내었다. 그는 늘 “자는 빼고 소리는 육체다”라며 소리로 인해서 글자가 잘못 발음되면 안 되며 창강의 화려하고 아름다운 소리를 위해서 글자를 잘못 발음해서는 안 된다고 말했다. 이는 담과 창강의 가장 중요한 특징이다(譚派唱腔的基本特點之一, 是字正腔圓, 他很少照譜填字, 主要是因字譜聲. 他常說:“字是骨頭, 腔是肉”不因腔害字, 不光圖唱腔的花哨好聽而使字眼兒含渾不清, 是譚派唱腔的很大優點).¹⁹⁾

담흥배는 소리가 부드럽고 원만하면서도 아름답고 감동을 주기 위해서는 반드시 ‘정확한 발음(字正)’에 힘써야 한다고 강조하고 있다. 단어가 가진 발음과 뜻을 정확하게 전달하는 것이 경극 창강에서 지켜야 할 중요한 원칙인 것이다. 따라서 그는 노래할 때에 글자와 소리, 소리와 감정 간의 상호 관계를 매우 중시했던 것이다. 담흥배는 또 4성과 음양의 기초 위에 자음의 청탁과 시종을 구분할 수 있어야 만 비로소 ‘정확한 발음과 부드러운 소리(字正腔圓)’에 이를 수 있다고 강조했다. 이를 통해 다른 부분과 어울려서 등장인물의 사상과 감정을 정확히 표현하려는 데에 그 목적이 있다.

18) 徐蘭沅, 『徐蘭沅操琴生活』(中國戲劇出版社, 1992), 25-26쪽.

19) 王庚生, 『京劇生行藝術家淺論』(中國戲曲, 1981), 39-41쪽.

이처럼 담흠배는 과거 노생의 '직강직조'와 '고음대상'을 '화강(花腔)'으로 변화시킨 것이다. 그는 '노생삼결'의 장점을 흡수하고 청의와 화검의 곡조를 흡수하고 박자의 기교를 운용하여 극중인물의 내면 감정을 깊이 있게 드러내어 마침내 부드럽고 청신하며 은은하고 구성지며 약간은 감상(感傷)적인 담파의 풍격을 형성하였다. 이런 담파의 풍격으로 그는 그만의 작품들을 공연하였다.²⁰⁾ 그가 창조해 낸 감상적인 창강인 담강에는 바로 국사가 잘못되어 가는 왕조의 마지막에 대해 동시대인이 갖는 감개와 슬픔이 분명하게 스며들어 있었다. 예를 들어 『이릉비(李陵碑)』의 양계업²¹⁾과 『매마(賣馬)』의 진경 등 실의에 찬 영웅이나 난국에 처한 충신 등의 인물형상을 통해 당시의 상황을 감탄했다. 이 때문에 담강은 북경에서 한때를 풍미하며 널리 절창되었다. 그가 부른 "국가의 흥망사 뉘 아랑곳하리, 온성 다투어 규천아를 외치네"라는 노래는 바로 당시 사람들이 공통적으로 느꼈던 감회인 것이다.

이로 인해 '담흠배에게 배우지 않으면 소리는 없다'라는 말이 생길 정도였다. 후대 경극 노생의 연기 예술은 대부분 이 담파에 속하는데, 그 중에서 여숙암(余叔岩)이 가장 걸출하고 할 수 있다. 유명한 현대 경극배우인 담부영(譚富英)이 바로 그의 손자이고 담원수(譚元壽)는 그의 증손자이다.

20) 『空城計』(諸葛亮), 『擊鼓罵曹』(禰衡), 『捉放曹』(陳宮), 『連營寨』(劉備), 『定軍山』(黃忠), 『戰宛城』(張繡), 『哭靈』(劉備), 『桑園寄子』(鄧伯道), 『當錮賣馬』(秦瓊), 『武家坡』(薛仁貴), 『汾河灣』(薛仁貴), 『珠簾寨』(李克用), 『南陽關』(伍雲昭), 『四郎探母』(楊延輝), 『李陵碑』(楊繼業), 『洪羊洞』(楊廷昭), 『坐樓殺惜』(宋江), 『打漁殺家』(蕭恩), 『八大錘』(王佐), 『清風亭』(張元秀), 『瓊林宴』(範仲禹), 『戰太平』(花雲), 『胭脂褶』(白槐), 『別母亂箭』(周遇吉), 『南天門』(曹福).

21) 『이릉비』는 『兩狼山』, 『托兆碰碑』라고도 한다. 요(遼)나라가 침입해오자, 반홍(潘洪)이 지휘권을 잡고 적을 막게 되었다. 반홍이 양계업(楊繼業)에게 선봉에 서라 명하여, 아들 六郎과 七郎을 데리고 출전하였으나 양랑산(兩狼山)에서 포위를 당하였다. 양계업은 칠랑을 보내어 포위망을 뚫고 원군을 청하였다. 그러나 반홍은 칠랑이 아들 반표(潘豹)를 때려죽인 일 때문에 원군을 보내주지 않았을 뿐 더러, 칠랑에게 억지로 술을 먹여 취하게 한 뒤, 나무에 결박하고 활을 마구 쏘아 죽인다. 양계업은 칠랑과 원군이 오지 않자, 육랑을 조정으로 돌아가게 한다. 지원을 받지 못한 군사와 말은 추위와 굶주림에 시달리다가, 결국 이릉비 앞에서 죽게 된다.

2) 무공을 겸비한 연기 범위의 확대

담홍배는 안공, 고파, 쇠파 등의 노생 연기의 분류를 타파하고 하나로 연결하여 다양한 인물들을 연기했다. 특히 그는 광서 중엽에 무생을 문무노생으로 바꾸어 연기하면서 노생의 연기 범주를 확대시켰다. 그 내용에 대해 『皮黃劇的變質換形』에는 다음과 같이 말하고 있다.

광서 중엽에 이르러 담홍배는 무생을 문무노생으로 바꾸어 연기하여 3파의 강조 장점을 융합하여 새로운 가치를 세웠다(到了光緒的中葉, 譚鑫培以武生改唱文武老生, 便匯合了三派腔調長處, 另樹一幟).²²⁾

광서연간은 1875년에서 1908년까지로, 여기서 말하는 3파라는 것은 당연히 앞 세대의 3명의 노생들 즉, 정장경, 장이규, 여삼승 이 세 사람을 말하는 것이다. 이것은 3파를 계승하여 문무노생이란 배역 자체가 새로 생겼음을 의미하는 것이 아니라 무노생은 노생이지만 무기(武技)를 겸하는 노생을 말한다.

사실 담홍배는 어려서 무생 역할을 하던 배우였고, 정장경이 죽은 후에 본격적으로 노생역할을 하며 노생 역의 범주를 확장시킨 것이다. 그는 특히 무노생 가운데 고파에 뛰어났다.

희곡계에서 수생배역에 대해 논하면 대략 안공, 쇠파, 고파 세 종류의 배역이 있다. 안공은 노래를 중심으로 제삼해, 이진궁 등이 있다. 쇠파는 오직 동작을 중심으로 장원보, 천노보 등이 예에 속한다. 고파는 무공을 중시하는데 정군산, 전태평 등이 이에 속한다....오직 담홍배만이 재주가 높고 예술이 넓어 능히 이 세 가지를 겸비할 수 있을 뿐 아니라 한 가지에 구애받지 않는다. 동일한 창공이지만 팽비는 삼승에게서 오분은 장구령에게서 배웠다. 동일한 동작이지만 장원보는 장경에서 상원기자는 삼승에게서 배웠다. 동일 고파이지만 정군산은 삼승에게서 진단주는 장경에게서 배웠다. 다만 이것뿐이 아니라 천노보는 주장산을 모방하였지만 몸동작이 번잡하고 졸렬한 것을 빼버렸으며, 공성계는 노태자를 모방하여 소리가 비교적 은은하다(그보다 목소리를 더 길게 내뱉었다고 한다). 고파무공은

22) 周貽白, 『皮黃劇的變質換形』(濟南: 山東友誼出版社, 1994), 75쪽.

본래 그가 이전부터 배운 것으로 여러 사람의 장점을 모아 일인의 뛰어난 예술을 이룬 사람은 피황이 생긴 이래로 담흠배 한 사람일 뿐이다.

梨園內行, 論鬚生一門, 約分三種: 曰安工, 曰衰派, 曰靠把. 安工以唱爲主, 如除三害、二進宮等劇是也. 衰派純講作工, 如壯元譜、天雷報等劇是也. 靠把則重武功, 如定軍山、戰太平等劇是也.....惟譚鑫培才高藝博, 能兼三長, 而又不拘一格. 同一唱工, 碰碑則學三勝, 烏盆則學王九齡. 同一作派, 壯元譜則學長庚, 桑園寄子則學三勝. 同一靠把, 定軍山則學三勝, 鎮檀州則學長庚. 不特此, 天雷報擬周長山, 而身段汰其冗拙. 空城計仿盧台子, 而聲韻較爲悠揚. 至於靠把武功, 乃其本行夙學.....集衆家之特長, 成一人之絕藝, 自有皮黃以來, 譚氏一人而已.²³⁾

위의 내용을 통해 노생은 크게 안공, 쇠파, 고파 세 배역으로 나뉘는데 담흠배는 재주가 뛰어나 이 세 배역을 모두 잘 연기했다. 특히 어려서부터 배운 무공을 기초로 하여 여러 선배들의 장점을 흡수해 피황회가 생긴 이래로 가장 잘하는 배우가 되었다. 그래서 그의 대표극에는 고파노생회가 많다. 예를 들면 『정군산(定軍山)』, 『양평관(陽平關)』, 『웅주관(雄州關)』, 『전태평(戰太平)』, 『주렴채(珠簾寨)』, 『전장사(戰長沙)』, 『벌동오(伐東吳)』 등이 있다.

3) 이전 공연 작품의 전면적 개편

담흠배는 이전 노생들이 연기하던 작품들을 새롭게 개편하였다. 이는 경극이 성숙되는 과정 속에서 언어가 북경화 되고 노생 곡조가 변화함으로 인해 수정이 필요했을 뿐만 아니라 자신의 강점을 부각시키기 위한 것이었다. 결국 이 모든 것은 관객과 극을 통해 소통하고 그들에게 즐거움을 선사하기 위함이다. 담흠배는 이전 공연 작품을 ‘증가, 제거, 개편, 창작’ 등 네 가지 방법으로 새롭게 바꾸었다.²⁴⁾

우선 증가부분을 보면 담흠배의 곡조는 부드럽고 구성지기 때문에 이전에 불렀던 직강직조의 곡조의 대본과는 맞지 않아 허사를 많이 첨가하여 이런 장점을 부

23) 『舊劇叢談』, 張次溪編纂, 『清代燕都梨園史料』(중국희극출판사, 1991), 874쪽.

24) 康靜, 『同光十三絕研究』(蘇州大學, 석사논문, 2010), 25쪽.

각시켰다. 예를 들면 작품에 나(哪), 니(呢), 마(麼), 와(哇), 가(呵) 등을 넣어 대사를 할 때 음률감을 넣었다. 제거부분은 원래 너무 번잡스러운 가사나 스토리 전개상에 있어 너무 무리가 있는 부분은 과감히 제거하여 스토리 구성이 단단하도록 만들었다. 대표적인 작품이 『공성계』이다.

개편부분과 창조부분은 담홍배의 공력이 들어간 부분으로 그 의미가 있다고 할 수 있다. 개편 부분에서는 주로 극의 내용을 바꾼 경우와 주인공이 바뀐 경우를 살펴보자. 먼저 극의 내용을 바꾸어 자신이 작품의 주요 배역이 된다. 그 내용은 다음과 같다.

『수고구고』 이 극은 원래는 공손저구가 중요한 배역이었다. 나중에 담홍배와 노승규가 합연하면서 노가 공손을 하고 담이 정영을 맡았는데, 담은 나에게도 나의 위치가 있으니 주인공의 상대역을 할 수는 없는 노릇이라고 하며 스스로 몇 단의 창을 더 첨가하였다. 이때 이후로 이 극은 정영이 중요한 인물인 극이 되었다(搜孤救孤一戲, 原先以公孫杵臼爲重要脚色, 後因譚鑫培與盧勝奎合演, 盧去公孫, 譚去程嬰, 譚說我也有我的身分, 不能專去配脚, 無所是事, 於是自己添了幾段唱工, 自此以後這齣戲變作程嬰的重頭戲了).²⁵⁾

이것을 보면, 정영은 전 4장에 걸친 갈등 구조에 모두 참가하여 대부분의 노래를 주도하고 있다. 가령 제 1장에서는 공손저구와 다른 박자의 곡을 썼고, 제 2장에서는 먼저 정영이 곡을 유도하면 나머지 사람이 그것에 접창하는 형식이 이루어지고 있다. 나머지 제 3장과 제 4장에서 정영은 완전히 곡 전체의 가장 많은 부분을 차지하면서 마찬가지로 기타 사람들의 곡을 먼저 유도해 내고 있다.²⁶⁾

다음은 작품의 내용을 바꾸어 주인공이 바뀐 경우이다. 『매마(賣馬)』라는 극에서도 그는 이 극이 원래는 점주가 주인공이던 극이었는데 진경이 주인공이 되는 극으로 만들어 버렸다.²⁷⁾ 『當鑄賣馬』는 진경(秦瓊)이 노주(潞州) 천당현(天堂縣)에 서신을 보냈으나 수령의 답신이 없어, 곤경에 처하고 여관에 머무르게 되었

25) 齊如山作品系列『京劇之變遷』(遼寧教育出版社, 2008), 12쪽.

26) 김영미, 『초기경극형태연구』(한국외국어대학교 박사학위논문, 1999), 247쪽.

27) 齊如山作品系列『京劇之變遷』(遼寧教育出版社, 2008), 13쪽.

다. 여관주인이 숙박비를 요구하자 진경은 하는 수 없이 애마를 팔려 하였다. 마침 일이 있어 말을 빌리러 온 선웅신(單雄信)과 만나게 되고, 진경은 평소에 사용하던 무기인 전권까지 팔려 한다. 또 왕백당(王伯當)과 사영등(謝映登)을 만나게 되어 도움을 받고, 그들이 대신 답신도 요구해 준다. 이 작품은 내용을 개편하여 주인공이 진경이 된 대표적인 예이다.

마지막으로 창조부분은 작품 속에 자신의 장점인 무예, 동작 등을 부각하여 그만의 '팔대절활(八大絕活)'이라 불리는 표현을 포함시켰다.

4. 나오면서

이상에서 살펴본 바와 같이 담흠배는 경극 예술에 대한 열정으로 어려운 환경과 자신의 결점을 극복하면서 부단히 선배 연기자의 정수를 학습하고 그것을 자기화하여 자신만의 풍격인 담파를 형성하고, 경극 노생 연기예술의 새로운 경지를 개척하여 종사(宗師)가 되었다. 그의 예술적 성취에 대해 『이원구화(梨園舊話)』에서는 다음과 같이 명확하게 말하고 있다.

담흠배는 오랫동안 명성을 유지하여 마침내 경극대왕이란 명예를 얻어 스스로 인정하며 모든 상황을 살펴보았다. 정장경에 대해서는 주인님으로 모셔 신처럼 받들어 그를 따름에 마음이 기쁘고 진실로 복종하는 바였다. 그러나 그의 노생극은 새로운 길을 모색하며 깨달은 바가 있어 정장경과는 조금도 비슷하지 않다. 마치 벌이 꿀을 만듦에 꿀만 보고 꽃을 보지 않음과 같으니, 다른 일파를 모방하여 단지 그들의 걸만 대충 배우며 조금도 체득함이 없는 것과는 견줄만한 것이 아니다(譚鑫培久負盛名, 至有‘伶界大王’之目, 其自命亦有俯視一切之概. 至道及程長庚, 則尊爲‘大老板’, 奉若神明, 俯首皈依, 所謂中心悅而誠服者. 而其鬚生之劇, 則獨闢蹊徑, 別有會心, 與程毫不相似. 殆如蜂之釀蜜, 見蜜不見花, 非依傍他人門戶, 僅學其皮毛, 毫無心得者可比.²⁸⁾

28) 『梨園舊話』, 張次溪編纂, 『清代燕都梨園史料』(중국희극출판사, 1991), 819쪽.

이는 경극 노생 연기 예술에 있어 담흥배의 위상을 알 수 있다. 그는 노생 연기 예술에 있어 경극대왕의 봉호를 받았다. 그의 창조력은 '별이 꿀을 만드는 것'과 같은 섬세한 표현(細節)에서 나왔을 뿐만 아니라 이것은 계통이 있어서 경극 예술을 이끌 수 있었기 때문에 그는 경극대왕의 봉호를 받았던 것이다. 이로 담흥배는 경극 노생 연기의 새로운 세계를 열어 당대 노생 배우 연기의 기초가 되었고 영향력이 지대하여 후대 경극 노생 연기의 전범(典範)이 되었다.

〈參考文獻〉

- 北京市藝術研究所等編著, 『中國京劇史』, 中國戲劇出版社, 1990.
張次溪編纂, 『清代燕都梨園史料』, 中國戲劇出版社, 1991.
王庚生, 『京劇生行藝術家淺談』, 中國戲劇出版社, 1981.
吳小如, 『京劇老生流派綜說』, 中華書局, 1986.
李元皓, 『京劇老生旦行流派之形成與分化轉型研究』, 臺北國家出版社, 2008.
花映紅, 『孟小冬』, 人民音樂出版社, 2009.
青木正兒, 『中國近世戲曲史』, 臺灣商務印書館, 1988.
孫養農, 『談余叔岩』, 香港自印本, 2003.
翁思再, 『余叔岩傳』, 河北教育出版社, 2002.
曾永義, 『戲曲之雅俗折子流派』, 臺北國家出版社, 2009.
齊如山, 『齊如山全集』, 齊如山著作編輯會, 1961.
黃育馥, 『京劇·蹻和中國的性別關係(1902~1937)』, 三聯書店, 1998.
張發穎, 『中國戲班史』, 學苑出版社, 2003.
林幸慧, 『京劇發展V.S.流派藝術』, 臺北里仁, 2004.
戴淑妍等, 『譚鑫培藝術評論集』, 中國戲劇出版社, 1998.
王安祈, 「生命風格的複製 — 以余叔岩孟小冬師徒關係為例論京劇流派的人文意涵」, 『戲劇研究』, 2009, 07.
김영미, 『초기경극형태연구』, 한국외국어대학교 박사학위논문, 1999.

〈Abstract〉

Tan Xin Pei's World of Performances and Artistic Accomplishments
as the King of Beijing Opera

Cha, Mi-Kyung

The objective of the present study is to investigate through what process Tan Xin Pei (譚鑫培) has learned to form his own fashion and what implications it might have. At the same time, this study is also aimed at highlighting his position as an actor in Chinese drama by examining the significance of his artistic achievements in Beijing opera.

Tan Xin Pei invested his passion for the art of Beijing opera to deal with his difficult environments and shortcomings, studying constantly the essence of senior actors' plays, transforming them into his own style, that is Tan fashion (譚派), and obtaining ultimately the status of grand master who has pioneered a new way by acting an old man in the plays of Beijing opera. He learned a lot from excellent performances of the senior actors in Beijing opera, particularly those of heroine Qing Yi (青衣) and character actor Hua Lian (花臉), imitating their tone and technique of the beat to deeply reveal the inner feelings of the characters in the plays, and succeeded finally in dignifying the soft, fresh, mild, elegant grace of his own Tan fashion. Moreover, he added martial art to the category of an old man role, extending by thus its scope widely. In addition, he reorganized past performances to create a vivid new character in the drama. Thanks to these artistic accomplishments, he became eventually a representative grand master as the actor playing an old man role in Beijing opera. Therefore, in the field of Beijing Opera has been called as the King of the opera.

124 中國文化研究 第39輯

Key words: Tan Xin Pei (譚鑫培), Tan fashion (譚派), Beijing opera, the King of Beijing Opera, Tan fashion

이 논문은 2018년 1월 15일에 접수되어 2018년 2월 15일에 심사가 완료되고 2018년 2월 15일에 게재가 확정되었음