

## 延安文藝運動과 新秧歌에 관한 小考

김 은 희\*

### <目次>

I. 들어가면서	IV. 新秧歌의 서사내용면에서의 특징
II. 秧歌, 秧歌舞와 秧歌戲: 〈延安文藝講話〉以前	V. 新秧歌의 예술형식면에서의 특징
III. 新秧歌와 鄉下秧歌: 〈延安文藝講話〉以後	VI. 나오면서

### I. 들어가면서

중국공산당 대장정의 귀착지인延安은 중국혁명의 성지이자 이후 중국 사회주의 혁명의 요람으로서 특수한 의미를 지닌 공간이다. 연구자들은 중국공산당 紅軍이 陝西省 吳起鎮을 거쳐延安에 입성한 1937년 1월부터延安에서 철수한 1947년 3월까지의 시기를 통상 ‘延安時期’로 명명한다.延安時期는 毛澤東이 당과 군부 내에서 지도권을 확립한 시기일 뿐 아니라 자신의 혁명노선을 강력하게 실천한 毛澤東時代의 서막을 열었던 때이기도 하다.<sup>1)</sup>

\* 전북대학교 인문대학 중어중문과 교수

- 1) 毛澤東은 장정 도중인 1935년 1월의 遵義會議를 통해 군사적 지도권을 확립하였으며, 이후 자신의 혁명노선을 더욱 확고히 확립하고 강화하기 위한 실천적 강령과 다양한 저서를 내놓는다. 이즈음의 대표적 저서로 〈中國革命戰爭의 戰略問題〉, 〈實踐論〉, 〈矛盾論〉, 〈論持久戰〉, 〈新民主主義論〉 등이 있다.

주지하다시피 중국공산당의 혁명노선은 이전의 上海時期와 瑞金時期를 거쳐 延安時期에 이르는데, 毛澤東은 延安時期에 이르러 이전과는 달라진 위상으로 당권과 군권을 거머쥐고 당면한 항일전의 문제, 계급투쟁의 문제, 국공간의 합작 및 대립 등의 갖가지 문제에 주도적으로 대안을 제시하였다. 이와 같이 중층적이고 복합적 의미를 지닌 延安時期的 延安에서는 지식인의 적극적 유입과 활발한 문화활동이 이어지고 다양한 문예조직이 운영되었다. 이들 지식인의 문화기구 결성과 잡지의 발간 등으로 과거 궁벽하고 조용했던 延安은 급속한 인구증가와 함께 문예와 정치의 중심지로 부상되었다.<sup>2)</sup>

일반적으로 延安時期는 皖南事變에서 비롯된 국공합작의 균열을 분기점으로 하여, 항일통일전선이라는 공통의 목표를 공유했던 延安 前期, 그리고 국민당의 반공정책이 고조되고 일본 제국주의의 군사적 봉쇄가 강화되었던 延安 後期로 나눌 수 있다. 延安 前期가 국민당의 유화정책으로 인해 경제난이 해소되는 한편, 문화심리적으로도 다양성이 포용되는 상대적 안정기라고 한다면, 延安 後期는 군사적 봉쇄 및 경제적 곤란의 심화로 인해 邊區내에 심리적 동요와 불안이 확대됨으로 말미암아 공산당의 각종 정책이 상대적으로 경직성을 띠었던 시기라고 할 수 있다.

이처럼 延安 後期の 공산당은 邊區 내외로부터의 다양하고 반복적인 공세 속에서 위기를 맞게 되었다. 이러한 위기를 돌파하기 위해 중국공산당 중앙은 물질생활측면에서 大生産運動을 일으키고 정신생활측면에서 整風運動을 일으켰으며, 이들 운동을 문화심리적으로 뒷받침하기 위해 각종 문화운동을 전개하였다. 각종 문화운동 가운데에서도 延安 後期の 문화운동의 성격을 가장 잘 보여주는 것은 이른바 民族形式論爭과 毛澤東의 〈延安文藝講話〉라고 할 수 있다. 民族形式論爭은 1930년대 左聯의 文藝大衆化論爭의 문제의식, 즉 대중을 문예창작의 주체이자 주요 대상으로 삼고자 하는 문제의식을 이어받아, 延安時期에 강조된 프롤레타리아혁명에서 있어

2) 김은희, 〈延安의 文化運動論과 知識人 연구 -延安 前期의 文藝界를 중심으로〉, 《中國文學》 94집, 2018.2, 124-126쪽 참조.

서의 대중노선을 반영하여 인민대중의 심미취향에 가장 적합한 민족형식은 무엇인가를 둘러싸고 전개되었다. 이 논쟁은 특히 毛澤東이 〈延安文藝講話〉에서 강조했던 문예의 당파성과 계급성, 노농병을 위한 문학 등의 주장과 결합함으로써延安을 중심으로 새로운 문예운동을 추동하였다.

이들 論爭과 〈講話〉에 근거하여延安 後期の 문화운동에서는 勞農兵文藝가 강조되었다. 그리하여 勞農兵의 인민대중이 창작의 주체로 강조되었으며, 뿌띠부르주아지 출신의 지식인 문예운동가는 下鄉하여 인민대중의 삶으로부터 학습하지 않으면 안 되었다. 아울러 창작의 대상으로는 인민대중의 혁명적 삶이 강조되었으며, 이로써 노농병의 영웅이 등장하는 영웅서사가 나타나게 되었다. 이러한 노농병문예의 새로운 문화양식으로 각광을 받았던 것은 新秧歌와 木刻이었다. 이 가운데에서 특히 新秧歌는 민간예술과 혁명담론을 성공적으로 결합한 전형적 사례로 간주되어 “毛主席이 문예좌담회중에 지시한 문예의 새로운 방향이 절대적으로 정확함을 완전히 증명”하고 “문예좌담회 이래 문예공작자들이 거둔 가장 중요한 수확”<sup>3)</sup>이라는 평가를 받았다.

특히 민간가요인 秧歌는 혁명담론과 결합한 新秧歌로 변모하였다는 점에서 민간문학연구자, 희곡연구자와 현대문학연구자 모두에게 매우 흥미로운 연구주제로 간주되었다. 이에 대한 중국에서의 연구성과는 비교적 많지만, 주의 깊게 살펴볼 만한 연구성과로 우선 王冬의 박사학위논문 〈抗日戰爭時期延安秧歌劇研究〉를 들 수 있다. 이 논문은延安 秧歌劇運動의 전개과정을 중심으로延安 秧歌劇의 문화 특징을 살펴보는 가운데, 기존의 연구성과에서는 볼 수 없었던延安 秧歌劇의 음악창작에 초점을 맞추어 음악의 형태적 특징과 예술표현을 분석해내고 있다.<sup>4)</sup> 한편 新秧歌에 대한

3) 周揚, 〈表現新的群衆的時代-看了春節秧歌以後〉 및 〈新的人民的文藝〉. 《周揚文集》(제1권), 北京, 人民文學出版社, 1984, 445쪽 및 519쪽. 후자의 글은 1949년 7월에 개최된 全國文學藝術工作者代表大會에서 발표한 해방구문예운동에 대한 보고이다.

4) 王冬, 〈抗日戰爭時期延安秧歌劇研究〉, 南京大學校 博士論文, 2010.

서구의 연구성과도 주목할 만한데<sup>5)</sup>, 이 가운데에서도 D. Holm의 《Art and Ideology in Revolutionary China》는 대표적 성과라 하겠다. 이 저작에서 저자는 중국공산당의 문화정책에 대한 고찰을 바탕으로 邊區 농민대중의 혁명적식 고취를 위한 새로운 장르로서 秧歌의 변모과정을 살펴보고 있다.<sup>6)</sup> 한편 우리나라의 연구성과는 대체로 秧歌의 기원 혹은 원류, 특성 그리고 秧歌戲로의 전변 등을 밝히거나 秧歌에서 新秧歌로의 변모과정과 그 의의를 밝히고 있다. 이들 연구는 주로 고전문학 희극연구자에 의해 수행되어 新秧歌를 전적으로 다루고 있지는 않으며, 일부 新秧歌를 다룬 연구 역시 新秧歌의 개괄적인 내용적 특성에 주목하고 있다.<sup>7)</sup>

5) 서구의 대표적인 연구성과는 다음과 같다.

- Ellen V. P. Gerdes, "Contemporary 'Yangge': The Moving History of a Chinese Folk Dance Form", *Asian Theatre Journal*», Vol. 25, No. 1, Spring, 2008.
- Ellen R. Judd, "Cultural Articulation in the Chinese Countryside, 1937~1947", *Modern China*, Vol. 16, No. 3, Jul.1990.
- David Holm, "Hua Guofeng and the Village Drama Movement in the North-West Shanxi Base Area, 1943~45", *The China Quarterly*, No. 84, Dec. 1980.

6) David Holm, *Art and Ideology in Revolutionary China*, Oxford: Clarendon Press, 1991. 이 저술의 목차는 다음과 같다. Chap. I The Development of a CCP Cultural Policy(1. CCP Art and Propaganda before 1937/2. The Dilemmas of National Form/3. Rectification) Chap. II Yangge: A New Model Genre(4. Yangge and the Communist Party before 1943/5. The Peasants' Own Yangge/6. New Yangge: The Luxun Academy's Pilot Project/7. High Tide: The Yangge Movement In Yan'an/8. Transforming the Repertoire of the Folk Dance and Folk Play/9. Conclusion: Yangge, the Party, and the Mandate of Heaven)

7) 우리나라의 대표적인 연구성과는 다음과 같다.

- 양희석, 〈秧歌劇 연구〉. 《中國戲曲》 제3집, 1995.
- 민혜란, 〈중국광장예술의 역사적 발전과정 및 전개양상 -秧歌의 형성과정을 중심으로〉, 《中國語文學論集》 제42호, 2006.2.
- 김광영, 〈秧歌와 農樂 비교연구 -그 기원을 중심으로〉, 《중국인문과학》 제32집, 2006.6.
- 안상복, 〈중국북방 秧歌戲와 二人轉 연구〉, 《中國文學》 제48집, 2006.8.
- 양귀숙, 〈儀式과 오락: 秧歌의 이중성과 源流 문제〉, 《중국인문과학》 제45

이 글에서는 이러한 국내외의 연구성과를 바탕으로, 延安文藝運動史에서 延安 後期를 특징짓는 예술양식으로서 新秧歌의 성립 과정을 심층적으로 살펴보고자 한다. 이를 위해 延安文藝運動의 사료를 바탕으로 整風運動 및 毛澤東의 〈延安文藝講話〉를 분기점으로 삼아 전통 秧歌, 특히 陝北의 秧歌가 新秧歌로 변모하게 되는 과정 및 그 이후의 발전양상을 검토할 것이다. 이는 민간문예로서 민중들과 함께해온 秧歌의 역사와 시대의 흐름을 생생하게 비교·고찰할 수 있는 소중한 작업이 될 것으로 판단된다. 이와 아울러 이 글에서는 新秧歌의 서사내용 및 예술형식에 있어서의 특징을 두루 검토하고자 하는데, 특히 新秧歌의 음악성 및 그것이 낳는 음악적 효과를 당시의 대표적인 작품을 통해 직접 확인해보고자 한다. 秧歌의 편곡의 한계를 감안하여 기존의 연구성과에서 언급되었던 내용, 이를테면 秧歌의 기원 등에 대해서는 개략적으로만 언급하고자 한다.

## II. 秧歌, 秧歌舞와 秧歌戲 : 〈延安文藝講話〉以前

秧歌는 예로부터 원시시대 농경문화와 관련되어 중국 각지에 널리 퍼진 민간문예의 하나로서, 춤과 노래가 결합된 예술양식이라 할 수 있다. 秧歌에 대한 정의를 둘러싸고 국내외 희곡연구자들 사이에 의견이 분분하지만, 대체로 廣義의 秧歌와 狹義의 秧歌로 정리해볼 수 있다. 즉 명절이나 각종 민간집회에서 演行되었던 각종 놀이를 포괄하는 예술양식을 廣義의 秧歌라고 한다면, 정월 대보름을 전후하여 연행되었던 社火 중의 하나를 협의의 秧歌라고 할 수 있다.<sup>8)</sup> 秧歌의 기원에 대해서도 각종 의견이 분분하

집, 2010.8.

- 송용인, 〈1940년대 新秧歌의 변화 과정과 특성 연구〉, 《中國語文學論集》 제66호, 2011.2.

- 鄭元祉, 〈清代 秧歌의 특성〉, 《중국인문과학》 제57집, 2014.8.

8) 秧歌의 정의에 관해서는 김광영의 〈秧歌와 農樂 비교연구 - 그 기원을 중심으로

지만, 크게 본다면 노동에서 비롯되었다는 견해와 제의에서 비롯되었다는 견해로 나뉜다. 秧歌에 관한 연구에서 가장 의견이 첨예하게 나뉘는 논제는 南方秧歌와 北方秧歌를 동일한 예술양식으로 간주하느냐의 여부이다. 즉 대다수의 연구자는 北方秧歌를 南方秧歌와는 무관한 독자적 근원을 지닌 예술양식으로 간주하지만, 일부 연구자는 南方秧歌가 전래되어 北方秧歌를 형성하였다는 주장을 제기한다.<sup>9)</sup>

秧歌 演行的 변천을 살펴보면, 최초에는 단순한 노래에 지나지 않았던秧歌는 춤이 결합되어 민간가무 형식의 秧歌舞로 변하였을 것이며, 여기에 기예나 무술 등이 결합하고 소수의 각색이 등장하여 짧은 이야기를 연출하는 歌舞戲 형식의 秧歌小戲로 발전하였으며, 이로부터 여러 명의 각색이 등장하여 완전한 이야기를 연출하는 秧歌大戲 혹은 歌舞劇 형식의 秧歌劇으로 발전하였으리라 추정한다. 즉 秧歌로부터 秧歌舞, 秧歌小戲를 거쳐 秧歌大戲·秧歌劇에 이르는 발전양상은 중국 희극발전사에서 각 단계별 양상을 잘 보여주는 일례라고 할 수 있는데, 대체로 청말에 이르러 秧歌大戲로 발전하였다고 본다.<sup>10)</sup> 이러한 발전과정에서 秧歌戲 혹은 秧歌劇은 남녀의 애정을 주요 내용으로 다루었는데, 대체로 외설적인 내용과 함께 성적 행위를 연상시키는 동작을 연출하여 관중의 흥미를 돋우었다. 이로 인해 청대에는 ‘풍속을 해친다’는 이유로 정부에 의해 秧歌의 공연이 금지되기도 하였다.<sup>11)</sup>

그렇다면 민국 이후의 南方秧歌의 모습은 어떠했을까? 이를 알려주는 직접적인 자료는 찾아볼 수 없지만, 간접적인 자료로는 周作人の 〈中國民歌의 價値〉라는 글이 있다. 1918년에 설립된 北京大學歌謠徵集處에서 민간가요를 수집하던 1919년 8월, 劉半農은 北京으로 올라오는 길에 江陰에서

로)를 참조하시오.

9) 南方秧歌와 北方秧歌의 차이를 부정하는 논문으로는 양귀숙의 〈儀式과 오락: 秧歌의 이중성과 源流 문제〉, 민혜란의 〈중국광장예술의 역사적 발전과정 및 전개양상 -秧歌의 형성과정을 중심으로〉를 들 수 있다.

10) 김광영, 앞의 논문, 286쪽 참조.

11) 秧歌 공연이 금지된 예는 양귀숙, 앞의 논문, 주16)을 참조하시오.

吳語 민가 20수를 수집하여 《江陰船歌》라는 책으로 엮어 출판했다. 周作人의 이 글은 이 책의 서문으로서 1919년 9월 1일에 씌어졌다. 이 글에서 周作人은 “민가의 중심사상이 오로지 연애에만 있음은 자연스러운 일이다. 그러나 의미면에서는 높고 낮음이 있으니, 무릇 그다지 뛰어나지 않은 민가는 민속 연구에 있어서야 똑같이 쓸모가 있지만, 문예와 도덕면에서는 비난받는 점이 있을 수밖에 없다. 紹興 ‘秧歌’의 공연은 금지령을 받을 지경이며, 江蘇와 浙江에 널리 전해지는 인쇄본 ‘山歌’는 배척당하고 있다”<sup>12)</sup>고 밝히고 있다. 당시 南方秧歌의 공연 상황은 알 수 없지만, 그 외설성은 미루어 짐작할 수 있다.

그렇다면 北方秧歌, 특히 陝西省, 山西省, 河北省 등지에서 성행하던 北方秧歌의 상황은 어떠했을까? 192,30년대의 北方秧歌의 상황을 알려주는 유용한 자료는 李景漢, 張世文이 함께 엮어 1933년에 출판한 《定縣秧歌選》이다. 이 자료집은 1920년대 말에 晏陽初가 이끄는 中華平民教育促進會가 河北省 定縣에서 새로운 향촌을 건설하기 위한 실험을 전개하는 과정에서 현지에서 널리 성행하고 있던 秧歌를 수집·정리하여 출판한 것이다. 이 자료집에는 총 48편의 秧歌가 男女愛情類·孝節類·夫婦關係類·姑婦關係類·諧謔類·雜類 등 6가지 부류로 나뉘어 수록되어 있다. 이들이 秧歌를 수집하였던 것은 원래 당시 농민대중에게 널리 알려져 있는 秧歌를 읽을 거리로 만들어 새로운 향촌건설을 위한 주요 프로그램으로서 문맹퇴치와 識字運動을 전개하기 위함이었다. 당시 현지에서의 秧歌 연행 상황은 어떠하였는지 이 자료집의 〈序言〉을 살펴보자.

본부(中華平民教育促進會를 지칭-필자)가 民國 18년에 농촌의 오락을 조사할 때, 定縣의 秧歌가 우리의 비상한 주의를 끌었다. 우리는 남녀노소를 막론하고 농민이 가장 즐기는 오락이 秧歌임을 발견하였다. 秧歌에 대한 그들의 흥취는 지금 도시의 모던 청년들의 영화나 춤에 대한 흥미보다도 훨씬 짙었다. 그들은 새해, 명절 및 각종 廟會를 지낼 때에 秧歌를 구

12) 周作人, 〈江陰船歌序〉, 《談龍集》, 石家莊: 河北教育出版社, 2002, 48쪽.

경할 뿐 아니라, 논밭에서 일할 때, 길을 다닐 때, 쉴 때, 소리를 지르지 않으면 그만이지만 소리를 질렀다 하면 큰 소리로 秧歌를 노래했다.<sup>13)</sup>

위의 인용문으로부터 定縣에서 秧歌가 새해맞이나 명절뿐만 아니라 농번기나 농한기를 막론하고 演唱되었던, 농민대중에게 가장 익숙하고 선호되었던 오락이었음을 알 수 있다. 이 자료집의 〈緒論〉에 따르면, 定縣의 秧歌 공연은 “주요 각색으로 青衣, 鬚生, 老旦, 花旦, 花臉, 小生, 小丑 등이 있고, 사용하는 악기는 북, 징, 鈸, 鑼子 등 네 가지”이며, “다리에 나무막대기를 묶는 나무다리를 하지 않고 길거리에서 행해지지도 않는다.”<sup>14)</sup> 다시 말해 定縣의 秧歌는 고정된 장소에 마련된 무대에서 공연되는 등 훨씬 무대화된 연극 형식에 가까워진 것이었다. 그런데 定縣의 秧歌 역시 “秧歌가 풍속을 해치는 영향을 끼친다고 하여 縣政府가 秧歌의 연창을 금지할 것을 제의”했으며 “음란한 가사가 많아 왕왕 마을의 무뢰한들이 말썽을 일으킨다”고 한 것으로 보아 이 지역의 秧歌 역시 외설적인 내용이 많았음을 추측할 수 있다. 그럼에도 불구하고 中華平民教育促進會는 “기존의 秧歌를 수정·개량하여 그 장점을 보존하고, 한 걸음 더 나아가 새로운 秧歌를 엮어 써서 새로운 이상을 집어넣어 낡은 秧歌를 차츰 대체”함으로써 “알맞은 사회교육을 실시할 수도 있을 것”이며, “현재 기존의 秧歌를 개량한다면, 일종의 아주 좋은 사회식 교육이 될 수 있다”고 평가하였다.<sup>15)</sup> 中華平民教育促進會는 이처럼 대중적 친밀성이 높은 秧歌를 일부 개조하여 농민교육의 도구로 사용하고자 하였던 것이다.<sup>16)</sup>

13) 李景漢, 張世文 合編, 《定縣秧歌選》, Taipei, The Orient Cultural Service, 〈序言〉 2쪽. <https://www.doc88.com/p-2932470228446.html?s=rel&id=5fmf> 를 참조

14) 위의 책, 〈緒論〉 2쪽 참조

15) 위의 책, 〈序言〉 3쪽 및 〈서론〉 4쪽

16) D. Holm은 中華平民教育促進會의 秧歌 개조의 문제의식이 10년 후 陝北에서 秧歌를 개조하고자 했던 공산당의 문제의식과 매우 유사함을 지적하고 있다. D. Holm, 앞의 책, 121쪽 참조.

1930년대 후반의 北方秧歌 역시 定縣 秧歌의 연행방식 및 성격과 크게 다르지 않은 것이라 보인다. 즉 북방의 지방희로서의 秧歌戲는 대체로 生, 旦, 丑의 二小戲 혹은 三小戲로 연출되었으며, 음악의 구성방식은 대체로 民間小調를 조합해서 사용하는 방식을 취하였다.<sup>17)</sup> 北方秧歌 가운데 陝北의 秧歌는 대체로 春節 기간을 전후하여 마을의 광장이나 마을 어귀, 사당 등지에서 공연했으며, 공연 내용은 대체로 남녀간의 성애와 관련하여 한 쌍의 남녀가 서로 추근거리고 희롱하는 것을 가미하고 있다. 바로 이러한 해학적인 외설성으로 말미암아 陝北의 秧歌를 흔히 ‘騷情秧歌’ 혹은 ‘溜溝子秧歌’라 일컬었다.<sup>18)</sup> 1940년대 초의 北方秧歌의 모습을 晉察冀邊區에서의 秧歌舞 연행에 대한 馮宿海의 〈關於秧歌舞種種〉(《晉察冀日報》 부간 〈藝術〉, 1941년 3월 15일자)에서 엿볼 수 있다.

秧歌舞가 요즘 농촌에서 극히 성행하고 있는데, 참으로 언제 어디서든 춤추고 남녀 가리지 않고 춤을 춘다. 특히 여자의 경우 얼굴을 분을 바르고 붉게 입술을 칠한 채 예쁘게 차려입고, 머리에는 꽃수건을 덮어쓰고 정수리는 위쪽으로 쪽을 틀고서 부용화를 꽂은 채 손에는 긴 손수건을 들고 있다. …… 秧歌舞를 추니 확실히 춤추는 자태가 우아하고 몸매가 부드럽다. 오색빛깔의 손수건은 앞뒤로 훑날리고 하늘을 향한 쪽은 솟구쳐 흔들 흔들, 이미 사람의 혼을 빼놓는다. 게다가 떠들썩한 북과 징소리가 곁들여져 머리가 지끈거리고 구역질이 나온다.<sup>19)</sup>

馮宿海의 이 글은 각색의 연기와 노래, 춤이 “은몸에 성적인 흥분을 불러일으킬 뿐 혁명이나 전투의 숨결이 전혀 없음”을 비판적으로 서술함으로써 秧歌를 개조할 필요조차 없음을 역설하고 있다. 그러나 위의 글로부

17) 안상복, 앞의 논문, 170-172쪽 참조.

18) 湯夢簫, 〈儀式·狂歡·符號 -延安時期 新秧歌劇의 受衆心理及模式研究〉, 《戲劇文學》 2013-2, 78쪽 참조.

19) 沙家夫, 〈晉察冀新文藝運動發展的道路-點滴經驗教訓的介紹〉, 金紫光, 何洛主編, 《延安文藝叢書·文藝理論卷》, 長沙: 湖南人民出版社, 1984, 545쪽에서 재인용.

터 당시의秧歌舞가 아름답게 치장한 여인 각색의 우아한 춤사위를 통해 매우 색정적인 분위기를 자아냈음을 짐작할 수 있다. 이처럼 외설적이고 색정적인 성격의秧歌舞 혹은秧歌戲가 중국공산당이延安에 도착한 이후에도 변함없이 연출되었지만,延安의 주요한 문예양식으로 자리잡은 것은 아니었다. 항전 초기인 1930년대 후반의 문단상황에 대해朱鴻召는 다음과 같이 기술하고 있다.

37년 1월, 중공중앙기관이延安에 주둔하자 문예연출활동이 다채로워졌다. 5·4신문화운동 중에 흥기한現代話劇, 歌舞, 活報, 民間曲藝, 雜技, 魔術 등의 예술형식을 이용하여 선전과 오락 활동을 진행하였던 것이다. 그 중에는 어쩌다秧歌도 있었으나, 이는 시종 무대 위에서의 공연이었으며, 이후의 대중운동의 의의를 지닌 것은 아니었다.<sup>20)</sup>

위의 기술로부터 항전 초기에는 당시邊區의 대중에게 익숙했던秧歌에 대해 대중운동 차원의 관심과 연구가 본격적으로 이루어지지는 않았음을 알 수 있다. 이러한 상황 속에서秧歌가延安의 대중에게 매우 친근한 예술양식이라는 점에 착안하여秧歌에 혁명적인 내용을 담고자 하는 시도가 행해졌다. 즉 1937년 8월에 조직된西北戰地服務團은 민가를 수집·정리하는 과정에서秧歌라는 민간예술에 대해 관심을 갖게 되었다. 이들은 전통적인秧歌를 이용하여 혁명적 내용을 담은〈打倒日本升平舞〉를 연출하였는데, 그 연출배경과 경과를 살펴보자.

당시 우리 극단(西北戰地服務團을 가리킴-필자) 동지들은 혁명 열정에 가득 차 있었으며, 일할 때에 매우 적극적이고 주동적이었다. 모두들 ‘낡은 병에 새 술을 부어넣는’大鼓, 相聲, 小調 등의 프로그램이 대중에게 미치는 영향과 작용을 목도하였다. 몇몇 동북 출신의 동지들은秧歌를 항전의 선전에 이용하고 그것을 광장에서 무대로 옮길 수 있지 않을까 의견을 제기하였다. …… 배우는 각각 노동자, 농민, 병사, 상인, 학생, 일본침략자,

20) 朱鴻召, 〈秧歌是这样开发的〉, 《上海文学》2002년 10월호, 55쪽.

매국노 등으로 분장하였다. 춤의 내용은 극히 간단하여 전국인민이 단결하여 일본제국주의와 매국노를 타도하자는 것이었다. 노래를 부르고 춤을 추었는데, 부른 노래는 우리가 고쳐 쓴 抗戰小調이고, 춤은 힘차고 씩씩한 동작에 중점을 두었으며, 예전의 저급하고 시시덕거리는 연기는 모두 없애 버렸다. 우리는 이 춤에 〈打倒日本升平舞〉라는 멋진 이름을 붙여주었다.<sup>21)</sup>

西北戰地服務團이延安 시내에서 처음 공연했던 이秧歌舞는 기존의秧歌에서 탈피한 최초의 시도로서 노래와 춤으로 이루어진 것이었다.西北戰地服務團은 이秧歌舞를 다시 공산당 간부를 대상으로 무대에서 공연하였는데, 당시 이秧歌舞를 참관했던毛澤東은 이歌舞 형식에 찬성하면서도 예술적으로 제고가 필요하다는 평가를 내렸다.<sup>22)</sup>西北戰地服務團을 이끌었던丁玲의 술회에 따르면, “東北秧歌에 근거하여 개편한〈打倒日本升平舞〉는 비록 줄거리는 간단하고 이야기성(故事性)도 강하지 않지만,全民抗戰의 새로운 내용을 담아내고 인물의 신분에 따라 선택한 춤사위가 있었기 때문에 1938년 봄에西安에서 무대에 올랐을 때 수많은 시민관중의 눈과 귀를 사로잡았다.”<sup>23)</sup> 요컨대〈打倒日本升平舞〉는 민간형식과 혁명적 내용의 결합, 다시 말해 ‘낡은 병에 새 술 부어넣기(舊瓶新酒)’를 통해 항일의 선전수단으로서의 민간예술의 효용성을 확인해주었던 것이다.

〈打倒日本升平舞〉의 공연과 더불어,秧歌의 발전과정에서 우리가 주목할 만한 인물은陝甘寧邊區 新寧縣 盤克鄉 南倉村의 촌장으로서 민간예인이었던劉志仁이다. 그는 1937년에秧歌劇〈張九才造反〉을 연출하였으며, 마을사람을 조직하여南倉社火를 운영하여 지속적으로秧歌劇을 창작·공연하였다.〈張九才造反〉은 군벌과 토비, 탐관오리의 착취와 억압에 맞서 싸우는 농민을秧歌劇의 형식을 빌려 그려내고 있다. 이러한 점에서〈張九才造反〉은 현지 농민이 창작한 최초의新秧歌劇이라고도 할 수 있으며,

21) 陳明, 〈西北戰地服務團第一年紀實〉, 《新文學史料》, 1982-2, 67쪽.

22) 위와 같음.

23) 蘇一平, 陳明, 《延安文藝叢書·秧歌劇卷》, 長沙, 湖南文藝出版社, 1987, 〈總序〉, 5쪽.

劉志仁과 南倉社火는 이후 1944년까지 〈新段階〉 〈保衛邊區〉 〈生産運動〉 〈反特務〉 등 시의성 짙은 작품을 지속적으로 창작·공연하였다.<sup>24)</sup> 劉志仁과 南倉社火의 활동은 延安의 지식인 출신의 예술인들이 전통 양가를 개조하기 전에 농민 스스로 양가극운동의 주체로 나섰다는 점에서 의의가 깊지만, 매우 예외적인 경우라고 할 수 있다.

〈打倒日本升平舞〉의 공연이 일정 정도의 성공을 거둔 이후 전통적인 秧歌의 개조를 둘러싼 논의가 시작되었다. 이러한 논의 가운데의 하나로서 艾思奇가 1938년 3월에 발표한 〈談談邊區的文化〉를 들 수 있다. 그는 “민중에게는 아직도 많은 지방특색이 보존되어 있으나, 여전히 저급하고 속류적인 취미로 부식된 문화생활이 있는데, 이를테면 남녀 간의 애정을 다룬 무의미한 舞蹈 공연이 그것”이라고 지적하면서, 봉건독소를 제거하고 항전 등의 주제를 다룬 새로운 내용으로 전환할 것을 우선적으로 제시했다.<sup>25)</sup> 이후 秧歌의 개조에 대한 논의가 지속적으로 이루어졌는데, 기본적으로 전통 秧歌에 포함되어있는 부패하고 봉건적인 사회의식형태, 이를테면 봉건 미신, 우매하고 저속한 사상 등의 낙후하고 반동적인 내용을 제거하고, 항전을 선전하는 내용으로 대체해야 한다는 것이었다.<sup>26)</sup>

이처럼 秧歌의 개조에 대한 논의가 시작되기는 하였지만, 논의는 심도 있게 지속되지 못한 채 개조의 돌파구를 찾지 못하였다. 이와 관련하여 張庚은 “정풍운동 이전에 延安의 극단 역시 秧歌를 공연한 적이 있었는데, 문화공작자가 그것에 주의를 기울이지 못하고, 또 희극공작자 자신도 그것을 진지하게 연구하지 못하였기에 운동으로 만들어내지는 못했다”<sup>27)</sup>고 술

24) 劉志仁과 南倉社火의 활동에 대해서는 趙法發, 〈一個農民, 革命文藝與鄉村社會—論劉志仁與南倉社火〉, 《中國延安幹部學院學報》 2015-3. 및 趙法發, 〈從民間藝人到藝術工作者:以劉志仁爲個案研究〉, 《中州大學學報》, 2020-6를 참조하시오.

25) 秦林芳, 〈論解放區前期秧歌活動〉, 《文藝研究》, 2019-8 참조.

26) 陝北의 秧歌의 개조를 다룬 대표적인 글은 아래와 같다. 魯萍, 〈談談街頭劇〉, 《抗敵報·海燕》, 1938년 11월 11일; 李伯釗, 〈敵後文藝運動概況〉, 《中國文化》 第3卷 第2,3期 合刊, 1941년 8월.

회하고 있다. 沙家夫 역시 1939년~40년 사이에 秧歌가 광범하게 발전하였음에도 불구하고, “‘秧歌’활동은 새로운 내용으로 채워졌지만, 형식면에서 여전히 개조를 거치지 않아 舊‘秧歌’에 포함된 봉건독소(色情이나 神怪)를 여전히 지니고 있어서 오늘의 현실생활을 제대로 반영하지 못하였다.”<sup>28)</sup>고 평가하였다.

### Ⅲ. 新秧歌와 鄉下秧歌：〈延安文藝講話〉以後

秧歌의 개조를 둘러싼 논의를 새로운 차원으로 끌어올린 것은 1942년 5월에 행해진 毛澤東의 〈延安文藝講話〉였다. 〈講話〉에서 언급된 ‘普及(대중성)과 提高(예술성)’의 관계, 문예와 정치의 관계 및 문예의 계급성과 당파성의 강조 등은 毛澤東이 이전에 제기했던 ‘중국 백성들이 좋아하고 즐기는 중국작품과 중국기풍’, ‘민족형식에 신민주주의적 내용’과 더불어, ‘노동병을 위해 복무하는 문예’로서 민간예술형식의 개조에 관심을 기울이게 만드는 계기가 되었다. 특히 毛澤東은 노동병대중의 구체적인 삶으로부터 유래되어 있는 뽀뽀부르주아 출신의 문예공작자들에게 “노동병대중에게 深入하고 실제의 투쟁에 深入하는 과정에서 자신의 立脚點을 노동병대중 쪽으로 옮겨야 한다”<sup>29)</sup>는 것을 강조하였다.

그리하여 延安文藝座談會 기간인 5월 13일에 邊區政府 文化工作委員會 산하의 戲劇委員會는 文化俱樂部에서 戲劇界座談會를 소집하였다. 이 좌담회에는 여러 극단의 책임자와 극작가, 연출가와 배우 등 40여 명이 모였는데, 毛澤東의 〈講話〉에 호응하여 ‘연극운동의 방향’, ‘어떻게 현재의 정치상황과 결합할 것인가’ 등의 문제를 둘러싸고 토론을 전개하였다. 토

27) 張庚, 〈談秧歌運動的概況〉, 金紫光, 何洛 主編, 앞의 책, 487쪽.

28) 沙家夫, 〈晉察冀新文藝運動發展的道路—點滴經驗教訓的介紹〉, 위의 책, 544쪽.

29) 毛澤東, 〈在延安文藝座談會上的講話〉, 金紫光, 何洛 主編, 앞의 책, 10쪽.

론의 결과, 최근 연극계의 이른바 ‘大戲氣風’, 즉 외국작품을 중심으로 한 다막극의 공연 붐에 대한 비판을 제기하고, 이를 극복하기 위한 방안으로서 연극이 농촌과 부대로 깊이 들어가야 함을 강조하였다.<sup>30)</sup> 戲劇界座談會를 뒤이어 5월 29일에 邊區政府 文化工作委員會는 연극계, 음악계와 미술계의 여러 단체를 소집하여 임시위원회를 설립한 후, 문예공작자들이 부대로 들어가는 이른바 ‘文化入伍’운동을 전개하여 ‘붓대(筆杆子)’와 ‘총대(槍杆子)’를 결합할 것을 촉구하였다.<sup>31)</sup> 〈延安文藝講話〉에서 문예공작자에게 농촌과 부대로 뛰어들어 노농병의 삶으로부터 학습할 것을 요구했던 毛澤東은 1942년 5월 30일 魯迅藝術學院(이하 魯藝라고 약칭)에서 열린 정풍학습에 참석하여 이렇게 말했다.

여러분은 곧 졸업할 것이고, 魯藝를 떠날 것이다. 지금 학습한 곳은 小魯藝지만, 大魯藝도 있다. 小魯藝에서 학습한 것은 그다지 충분치 않으니, 大魯藝로 가서 학습해야 한다. 大魯藝는 바로 노농병 대중의 생활과 투쟁이다. 광대한 노동민인이 바로 大魯藝의 스승이다. 여러분은 마땅히 진지하게 그들에게서 배워야 하고, 자신의 사상감정을 개조해서, 자신의 立脚点を 점차 勞農兵 쪽으로 전환시켜야만 진정한 혁명문예공작자가 될 수 있다.<sup>32)</sup>

小魯藝가 뿌리부르주아 지식인이 중심을 이루는 延安 예술계를 가리킨다면, 大魯藝는 노농병대중이 중심을 이루는 농촌과 부대를 가리킨다. 小魯藝가 각종 문화담론과 문화활동이 진행되는 후방의 공간이라면, 大魯藝는 생산과 전투가 벌어지는 전방의 현장이다. 毛澤東의 이러한 요구에 호응하여, 文化工作委員會가 설립한 임시위원회는 6월 27일 文化俱樂部에서 延安劇作者座談會를 개최하여 연극운동의 방향을 논의하였는데, 이 좌담

30) 種敬之, 金紫光 主編, 《延安文藝叢書·文藝史料卷》, 長沙: 湖南文藝出版社, 1987), 146쪽 참조.

31) 위의 책, 150-151쪽 참조.

32) 위의 책, 151쪽.

회에서는 다시 한번 외국작품을 중심으로 하는 ‘大戲 熱氣’의 편향을 비판 하면서 앞으로 노농병을 주요한 대상으로 삼아 ‘普及중의 提高’를 꾀하기를 요구하였다. 연극운동의 방향을 둘러싼 논의는 7월 9일 개최된 文化工作委員會 제4차 정기모임에서도 이어졌다. 이 정기모임에서는 각 연극단체는 邊區의 현실을 제재로 한 극본을 써야 함을 보고하는 한편, 邊區의 노농병을 대상으로 하는 예술작품을 장려하기 위해 상금을 지급하기로 결정하였다.<sup>33)</sup> 또한 9월 13일에 열린 延安劇作者協會 간사회가 주최한 제2차 會員大會에서도 ‘전투생활을 갖추고 노농병 관중에게 적합한 새로운 극본을 창작하기로 결정’하였다.<sup>34)</sup>

극본창작에 있어서 ‘노농병 방향’, 즉 ‘노농병을 대상으로 하면서 노농병의 생산과 투쟁을 반영’하는 극본창작이 강조되었지만, 여전히 ‘노농병 방향’에 적합한 극형식을 찾아내지 못한 채 다양한 실험이 이루어진 듯하다. <연안문예강화>의 좌담회가 종결되고 정풍운동이 지속되는 기간에 공연되었던 작품을 살펴보면, 1942년 10월 10일에 延安平劇研究院이 연출한 平劇 <翠屏山>과 <甘露寺>가 닷새 동안 공연되었다. 이번 공연은 平劇, 즉 京劇을 통하여 ‘민족형식과 혁명정신을 배합’한 시도라 할 수 있다.<sup>35)</sup> 이 밖에도 1943년 1월 1일에는 새해를 기념하기 위해 西北文工團이 다막극 <生活在召喚>을 공연하고 魯藝實驗話劇團은 소련의 화극 <神手>를 공연하였으며, 팔로군 留守兵團部隊 藝術工作團은 4막의 가무극 <保衛邊區>를 공연하였다.<sup>36)</sup> 외국의 연극과 다막극은 물론 平劇, 話劇, 歌舞劇 등 다양한 극형식이 ‘노농병 방향’으로 나아가기 위한 실험으로 시도되었음을 알 수 있다.

다양한 극형식의 실험은 1943년 춘절에도 이어졌다. 설날 당일인 2월 4일에는 <生産與戰鬥結合起來>라는 기록영화와 소련 영화 <레닌 1918>과

33) 위의 책, 153-155쪽 참조.

34) 위의 책, 162쪽 참조.

35) 위의 책, 164쪽 참조.

36) 위의 책, 168-169쪽.

〈馬賊團〉, 〈祖國女兒〉가 상영되었다. 2월 5일부터 7일까지 平劇, 秦腔이 몇 차례 공연되었으며, 8일에는 日本工農學校가 연출한 話劇이 邊區政府 강당에서 공연되었다. 그리고 2월 9일에는 魯藝秧歌隊가 각종 공연을 연출하였는데, 秧歌劇 〈兄妹開荒〉과 4인의 秧歌舞 〈擁軍花鼓〉, 〈二流者變英雄〉 등의 연극 외에도 快板, 사자춤(獅舞), 뱃놀이극(旱船), 명절놀이인 推車 등의 다양한 민간예술형식 등을 공연하였다. 魯藝秧歌隊 외에도, 西北文工團은 집체창작물로서 시의성이 강한 時事를 재재로 한 歌舞活報劇인 〈擁軍愛民〉과 〈生産〉을 공연했으며, 延安平劇研究院은 平劇 〈岳飛〉를 공연하였다.<sup>37)</sup> 요컨대 1943년 춘절을 맞아 다양한 극형식이 연안 곳곳에서 시도되었다는 것이다. 이 가운데에서 가장 환영을 받았던 것은 〈兄妹開荒〉이었는데, 이 앙가극의 연출과정에 대해 李波는 다음과 같이 회고하고 있다.

1943년 새해 첫날이 지난 후, 魯藝 창작위원회는 李波와 王大化, 路由 세 사람에게 조그마한 레퍼토리를 제작하도록 맡겼다. 이때 王大化는 《解放日報》에서 邊區의 황무지 개간의 노동모범 馬丕恩 부녀의 선진적인 사적을 읽고서, 당시의 生産自救運動과 아주 잘 맞아떨어진다고 생각하여 이것을 창작제재로 삼기로 결정하였다. …… 배우는 李波와 王大化 두 사람뿐이었으므로 두 사람에게 맞추어 줄거리와 인물관계를 설정할 수밖에 없었다. 형식면에서는 대중이 즐겨 듣고 보는 秧歌步를 취하고, 배우는 정소리와 북소리에 맞추어 몸을 배배 꼬면서 등장하기로 하였다. 이리하여 떠들썩하면서도 황무지를 개간하는 낙관적 정서를 나타낼 수 있었다. 구성, 대사 및 틀이 정해진 후 路由가 가사를 지었다. 남자 주인공의 이름은 ‘小二’라 하고 王大化가 역을 맡았으며, ‘小二’에 王씨를 붙이고 주제내용이 황무지 개간인지라 극 명칭 역시 〈王小二開荒〉으로 정하였다. 음악은 安波가 작곡하였는데, 여러 차례의 수정을 거쳐 마침내 陝西와 당시 陝甘寧邊區에서 유행하는 郿鄠 가락으로 편곡하여 완성하였다. 한 달이 채 안 되는 시간에 秧歌劇의 편성이 멋지게 끝났던 것이다.<sup>38)</sup>

37) 위의 책, 170-172쪽 참조.

38) 李波, 〈往事的追忆〉, 《文史資料選輯》 第125輯 참조.

위에서 밝힌 대로, 〈兄妹開荒〉의 원래의 극명은 〈王小二開荒〉이었는데, 이 작품이 대성공을 거둔 후에 대중들에 의해 자연스럽게 〈兄妹開荒〉으로 바뀌었다. 이 작품은 당시 陝北의 노동영웅인 馬丕恩과 馬杏兒 부녀의 모범적인 생산노동<sup>39)</sup>을 제재로 다루었다. 노동영웅은 원래 부녀사이였지만, 秧歌劇에서는 남녀간에 희롱하는 느낌을 없애기 위해 남매사이로 바꾸었다. 이 소형의 秧歌劇은 당시 魯藝 戲劇系 교사인 王大化가 오빠역을, 戲劇系 학생인 李波가 누이역을 맡아 延安城 南門밖 광장에서 공연되어 대성공을 거두었다. 앞에서도 언급했듯이 2월 9일 당일 다양한 극형식의 많은 연극과 놀이가 진행되었는데, 그 가운데에서도 毛澤東은 유독 이 작품을 ‘노동병을 위해 복무하는 표본’이라고 매우 높게 평가하였다.<sup>40)</sup>

秧歌劇 〈兄妹開荒〉는 陝北의 농민대중에게 익숙한 전통 秧歌를 모방하였지만, 전통 秧歌와는 확연히 다른 점이 있었다. 첫째, 내용면에서 전통 秧歌는 남녀의 애정과 관련된 성적 농담이나 희롱을 주로 보여준다면, 〈兄妹開荒〉은 대생산운동과 관련된 정치담론을 다루고 있다는 점이다. 둘째, 연극이 시작될 때 전통 秧歌에서는 秧歌隊의 우두머리인 傘頭가 우산(傘)을 들고 등장하는데, 우산은 천신이 복을 내리는 器物로서 제의적 상

39) 馬杏兒은 1927년 米脂縣 楊家溝 馬家園子村의 가난한 집에서 태어났다. 1941년 馬杏兒의 父親 馬丕恩 일가 6식구는 米脂를 떠나 延安 三十里鋪의 邊區 농장으로 이주하여 농사를 지었다. 15세의 杏兒은 맨발로 쉬지 않고 부지런히 일해 하루에 1.8畝를 일구고 가장 많게는 2.5畝를 일켰는데, 이는 성인 남자들을 능가하는 정도였다. 마씨 가족은 이 해에 곡식 41石을 거둬들여 기본적인 식량문제를 해결했으며, 파종 면적은 첫 해의 15평에서 이후 50평, 70평으로 확장되었다. 이러한 생산노동의 눈부신 성과에 대해 邊區 정부의 副主席 李鼎銘과 區政府 主席 林伯渠는 이들을 모범노동자로 표창하였으며, 1943년 2월 邊區政府는 군중대회를 개최하여 그들에게 ‘父女勞動英雄’이라는 칭호를 내려 주었다.

40) 〈兄妹開荒〉을 관람한 후 毛澤東은 연신 머리를 끄덕이더니 말했다. “이건 노동병을 위해 복무하는 표본이 될 듯한데, 여러분 생각은 어떻습니까?” 주은래가 말했다. “맞습니다. 올해 프로그램은 지난해와 크게 달라졌어요! 혁명적 문예창작은 바로 정치운동과 생산투쟁을 긴밀히 결합해야 하지요!” 種敬之, 金紫光 主編, 앞의 책, 172쪽.

정성을 지니고 있으리라 추정된다. 이에 반해 〈兄妹開荒〉에서는 오빠역의 각색이 농기구인 곡괭이를 들고 등장한다. 셋째, 전통秧歌에 등장하는小丑의 각색은 눈 주위에 두 개의 흰색 원을 그려넣거나 짧게 깎은 머리를 위로 치켜올리며 얼굴 분장을 하였지만, 〈兄妹開荒〉에서는 우스꽝스럽게 보이거나 추하게 보이는 분장을 전혀 하지 않았다.<sup>41)</sup> 〈兄妹開荒〉는 전체적으로 전통秧歌의 형식을 빌려오면서도 봉건미신과 외설성을 제거하는 대신 새로운 노동자 형상의 창조를 바탕으로 계급혁명의 정치이념을 전달하고자 했다.

〈兄妹開荒〉이延安에서 커다란 환영을 받게 되자, 이를 계기로 수많은秧歌劇團이 만들어졌다. 즉 1943년春節부터 1944년 상반기에 걸쳐 300여개의秧歌劇이 만들어졌고, 이를 관람한 관객은 800만명에 이르렀다.<sup>42)</sup> 새로운秧歌의 붐을 맞아陝北의 전통秧歌는舊秧歌로, 그리고 새로운秧歌는新秧歌<sup>43)</sup>로 일컬어졌다. 아울러〈兄妹開荒〉이 실제 농민들의 삶과 언어, 심미취향을 있는 그대로 반영하여 성공을 거둠에 따라, 극단이 현지의 농민들 속으로 들어가 농민들의 삶에서 학습하는 분위기가 크게 고조되었다. 특히 공산당의 정책을 농촌 지역에 선전하고 홍보하려는 정치적 목적 아래西北局 宣傳部는 농촌에서의新秧歌運動을 적극 전개하기 위해 극단의下鄉을 추진하였다.

이러한‘秧歌下鄉’의 분위기 속에서延安에서 고조되었던新秧歌運動은 이제陝甘寧邊區 곳곳의 농촌으로 전파되기 시작했다.新秧歌의 전파에 크게 기여하였던 것은戲曲劇團이었는데, 그 대표적인 극단으로魯藝工作團과民衆劇團을 들 수 있다.魯藝工作團은張庚을 단장,田方을 부단장으로 하여 1943년 12월 2일延安을 떠나서 1944년 4월 9일延安으로 되

41) 張庚, 〈回憶[講話]前後‘魯藝’的戲劇活動〉, 艾克恩, 《延安文藝回憶錄》, 北京, 中國社會科學出版社, 1992, 175쪽 참조.

42) 蘇一平, 陳明, 앞의 책, 〈前言〉, 2쪽.

43) 이 글에서新秧歌는 주로 광장에서 행해지는 공연예술로서의秧歌劇을 가리키며,新秧歌劇 혹은新秧歌戲를 의미한다.

돌아오기까지 약 넉 달간 邊區의 여러 도시와 농촌을 다니면서 68막의 공연을 하고 민간가곡과 극본 400점을 수집하였다. 民衆劇團은 1943년 12월 2일 延安을 출발하여 1944년 3월 8일 延安으로 되돌아오기까지 약 석 달간 62차례의 연극과 15차례의 新秧歌를 공연하였다. 이러한 극단의 下鄉의 열기 속에서 탄생하였던 新秧歌로는 〈夫妻識字〉, 〈十二把鐮刀〉, 〈小放牛〉, 〈一朵紅花〉, 〈二流子變英雄〉 등이 있다.

下鄉을 마치고 돌아온 극단 관계자들은 자신의 경험을 바탕으로 노농병이 주도적으로 秧歌隊를 조직하고 秧歌劇을 창작할 수 있도록 지도하였다. 延安의 지식인 출신의 예술인이 민간의 秧歌를 개조하여 新秧歌를 창조하였다면, 이들의 지도는 ‘秧歌下鄉’을 통해 新秧歌를 받아들인 노농병이 이를 자신들의 것으로 재창조하도록 도움으로써 노농병을 新秧歌運動의 주체로 세우는 작업이라 할 수 있다. 그 결과 1944년 후반에는 延安의 각 기관과 학교, 부대와 마을마다 자신의 秧歌隊를 조직하게 되었다. 이처럼 노농병이 직접 창작하거나 개작한 新秧歌劇을 흔히 ‘鄉下秧歌’라고 일컫는데, 1944년 10월 5일자 《解放日報》에 최초의 ‘鄉下秧歌’인 〈減租〉가 발표되었다. 陝甘寧邊區 慶陽縣 三十里鋪의 농민들이 집체창작한 이 新秧歌劇은 減租를 둘러싸고 벌어지는 농촌사회 내부의 계급 갈등을 다루고 있으며, ‘鄉下秧歌’의 典範으로 일컬어졌다. 각 기관과 부대, 마을마다 조직된 秧歌隊는 다투어 ‘鄉下秧歌’運動을 전개하였는데, 1945년 春節 기간에 개최된 秧歌競演大會는 바로 ‘鄉下秧歌’運動의 가시적인 성과라 해도 좋을 것이다.

新秧歌는 延安을 비롯한 邊區에서 노농병 인민대중의 사랑을 가장 많이 받는 소형의 광장가무극었는데, 점차 완정한 장편의 고사를 연출하는 다막극으로 발전하였다. 장편의 다막극으로의 첫 번째 시도는 1944년 4월 延安으로 돌아온 魯藝工作團이 5월에 연출한 〈慣匪周子山〉으로서, 陝北 어느 현의 토지혁명과정을 다룬 5막 21장의 대형 秧歌劇이었다. 이 시도가 호평을 받은 것을 계기로 魯藝工作團이 1945년 4월에 연출한 작품이 革命歌劇 〈白毛女〉이니, 〈白毛女〉 역시 新秧歌의 발전을 토대로 이루어진

작품이라고 할 수 있다.

#### IV. 新秧歌의 서사내용면에서의 특징

앞에서 언급하였듯이, 陝北의 전통 秧歌는 남녀의 애정을 주된 내용으로 다룬다는 점 외에, 연출방식에 있어서도 대부분 一男一女, 즉 여자 배역과 어릿광대역의 두 사람이 공연하며, 아무리 많아도 세 사람을 넘지 않는다. 新秧歌는 陝北의 인민들이 즐겨 듣고 보아왔던 연출방식, 즉 남녀 한 쌍의 공연형식을 그대로 유지하되, 자칫 노동인민을 희화화할 수 있다는 점을 들어 어릿광대역을 없앴다. 그리하여 新秧歌는 기본적으로 남녀 한 쌍의 소규모 극형식을 취하였으며, 여기에 邊區의 실제 문제들, 특히 혁명투쟁이나 대생산운동을 다루었을 뿐만 아니라, 대사나 연기에 있어서도 일상생활에서의 언어와 동작을 채용함으로써 사실성을 강화하였다.

이러한 변모에도 불구하고 新秧歌에는 중국의 전통희곡이나 전통 秧歌의 흔적이 남아 있다. 중국의 전통희곡의 서사구조의 흔적을 엿볼 수 있는 것은 작품의 첫머리에 등장하는 인물이 노래(唱)와 대사(白)로써 행하는 역할이다. 즉 新秧歌의 첫머리에 등장하는 인물은 노래와 대사를 통해 자신을 둘러싼 상황에 대한 정보와 곧 일어날 사건에 대한 실마리를 관객에게 제공함으로써 관객이 劇情을 이해하여 극에 쉽게 몰입하도록 돕는다. 이는 雜劇의 楔子나 傳奇의 家門의 성격과 역할을 띠고 있다고 볼 수 있다.

아울러 新秧歌에 남아 있는 전통 秧歌의 흔적으로서 諧謔性이 여전히 두드러진다는 점을 들 수 있다. 즉 이러한 해학성이 전통 秧歌에서는 주로 남녀의 애정을 둘러싼 외설적 淫談과 몸짓을 통해 발휘되었다면, 新秧歌에서는 인물의 부정적 측면에 대한 따뜻하고 유쾌한 과장을 통해 발휘되고 있다. 특히 新秧歌에서의 해학성은 인물의 부정적 측면이 교육에 의해 바로잡힐 것이라는 믿음에 기반하고 있다. 이러한 작품의 일례로 문맹퇴치

를 다룬 〈晴眼瞎子〉를 들 수 있는데, 이 작품에서는 文盲이면서도 글자 공부를 반대하는 牛春父가 아들에게서 온 편지를 겨우 몇 글자만을 아는 張學成의 도움으로 읽어가는 과정에서 벌어지는 우스꽝스러운 에피소드를 보여주고 있다.<sup>44)</sup>

그렇다면 新秧歌는 전통 秧歌와 달리 어떤 내용과 특징을 보여주는지 살펴보자.<sup>45)</sup> 먼저 新秧歌의 내용을 살펴보면, 新秧歌는 기본적으로 邊區 인민의 일상생활과 직결되어 있는 문제를 다루고 있다. 新秧歌에 서사되는 내용을 살펴보면 크게 세 가지, 즉 大生産運動을 다룬 작품, ‘擁政愛民, 擁軍優抗’의 軍民合作을 다룬 작품, 그리고 변모한 邊區의 新氣風을 다룬 작품으로 나누어볼 수 있다.<sup>46)</sup>

大生産運動을 다룬 작품은 新秧歌 가운데 가장 많은 편수를 보여주고 있는데, 주요 제재 및 관련 정책에 따라 勞動模範 및 生産競爭과 관련된 작품, 互助合作化運動과 관련된 작품, 減租減息運動과 관련된 작품으로 나누어볼 수 있다. 勞動模範 및 生産競爭을 제재로 한 작품으로는 〈兄妹開荒〉, 〈劉二起家〉, 〈鍾萬財起家〉, 〈一朵紅花〉, 〈好媳婦〉 등을 들 수 있고, 互助合作化運動을 다룬 작품으로는 〈動員起來〉, 〈貨郎擔〉, 〈二媳婦紡線〉, 〈喂鷄〉를, 減租減息運動을 다룬 작품으로는 〈減租〉를 들 수 있다. 대생산 운동을 다룬 대표적 작품으로 〈兄妹開荒〉의 줄거리를 간략히 살펴보면 아래와 같다.

邊區의 젊은 농민 王小二은 아침 일찍 산에 올라 황무지를 개간하다가

44) 송용인, 〈1940년대 新秧歌의 변화 과정과 특성 연구〉, 앞의 논문, 486-489쪽 참조.

45) 이 글에서는 蘇一平, 陳明 主編, 《延安文藝叢書: 秧歌劇卷》, 앞의 책 및 胡可 主編, 《中國解放區文學書系》(戲劇卷二), 重慶出版社, 1992에 실린 작품을 대상으로 삼았다.

46) 양희석은 新秧歌의 내용을 군민합작, 대생산운동, 문화의 세 가지로 나누어 설명하였으며, 송용인은 新秧歌의 제재범위를 생산운동, 문맹퇴치와 봉건약습타파 등의 문화교육 측면, 군민의 밀접한 합작관계로 나누어 설명하고 있다. 양희석, 앞의 논문; 송용인, 앞의 논문 참조.

점심을 가지고 오는 누이동생을 보고 장난삼아 게으름을 피우는 체한다. 이를 본 누이동생은 오라버니에게 화를 내면서 생산노동에 열중하라고 오라버니를 다그친다. 결국 오라버니는 장난이었음을 털어놓고서 함께 경쟁적으로 일을 하다 해가 저물어 집에 돌아온다. 그리하여 끝부분에서 남매는 “노동영웅을 본받아 남녀 구분 없이 생산을 다그치”면, “먹고 입는 것이 풍족해져 일본놈을 몰아내고 신중국을 건설할 것이다”고 노래한다.<sup>47)</sup>

다음으로 ‘擁政愛民, 擁軍優抗’의 軍民合作을 다룬 작품으로는 〈十二把鐮刀〉, 〈張治國〉, 〈牛永貴掛彩〉, 〈軍愛民, 民擁軍〉, 〈打石門塢〉, 〈劉順清〉, 〈送公糧〉, 〈紅布條〉, 〈模範妯娌〉, 〈王德明趕豬〉를 들 수 있다. 이 중에서 〈十二把鐮刀〉와 〈張治國〉, 〈劉順清〉은 군부대의 황무지 개간을 둘러싼 軍民合作을 다루고 있고, 〈牛永貴掛彩〉와 〈打石門塢〉은 적(일본군 및 괴뢰군)과의 전투에서의 軍民合作을 다루고 있다. 또한 〈軍愛民, 民擁軍〉과 〈紅布條〉, 〈王德明趕豬〉은 인민을 위해 복무하는 팔로군의 ‘三大規律, 八項注意’<sup>48)</sup>를 다루고 있으며, 〈模範妯娌〉는 팔로군이 신을 군화를 짓기 위해 밤잠을 잊고 애쓰는 부녀들의 정성을 다루고 있다. 軍民合作을 다룬 대표적인 작품으로 〈十二把鐮刀〉의 줄거리를 간략히 살펴보면 다음과 같다.

王二是 대장장이로 지내다 농사를 짓지만 살 길이 막연하여 혁명에 참여하고, 지금은 邊區政府의 도움을 받아 농사를 짓고 있다. 그는 邊區의 황무지를 개척하려는 경비단 부대에 낫이 부족하다는 소식을 듣고 열두 자루의 낫을 만들어주려고 한다. 전통적인 농촌 아낙인 그의 아내 桂蘭은 사상이 낙후된 탓에, 남편이 돈 한 푼 받지 못한 채 낫을 만드는 것에 불만

47) “向勞動英雄們看齊，可緊生產，不分男女。”“男女老少一齊干，咱們的生活就改善。邊區的人民吃的好來，穿也穿的暖，豐衣足食，趕走了日本鬼呀，建設新中國。”蘇一平，陳明 主編，《延安文藝叢書：秧歌劇卷》，앞의 책，1-8쪽 참조.

48) ‘三大規律八項注意’는 인민해방군이 지켜야 할 엄격한 규율로서，三大規律은 ‘一切行動聽指揮’，‘不拿群眾一針一線’，‘一切繳獲要歸要公’이고，八項注意는 ‘說話和氣’，‘買賣公平’，‘借東西要還’，‘損壞東西要賠’，‘不打人罵人’，‘不損壞莊稼’，‘不調戲婦女’，‘不虐待俘虜’ 등이다.

을 쏟아낸다. 王二은 “우리 정부의 생산을 도와 곤란을 극복하고 인민생활을 개선하기 위해 마땅히 해야 할 일”이며 “邊區정부는 우리 백성의 정부이고 팔로군은 우리 백성의 군대이며, 그들이 우리를 보호하고 우리가 그들을 도와야 한다”고 끈질기게 아내를 설득한다. 마침내 아내는 개인적인 사고의 한계를 극복하고 남편과 함께 낫을 제작한다.<sup>49)</sup>

마지막으로 邊區의 變貌相을 다룬 작품으로는 〈夫妻識字〉, 〈栽樹〉, 〈小放牛〉, 〈睛眼瞎子〉, 〈回娘家〉, 〈女兒的親事〉 등을 들 수 있다. 이 가운데 〈夫妻識字〉와 〈睛眼瞎子〉는 문맹퇴치운동과 관련되어 있고, 〈回娘家〉와 〈女兒的親事〉는 봉건적 혼인에 대한 비판을 담고 있다. 〈栽樹〉는 땀나뭇감으로 邊區의 나무를 몰래 잘라내는 낙후분자를 교육하는 노인을 그려내고 있으며, 〈小放牛〉는 소치는 아이들을 통해 邊區사회의 명랑하고 발랄한 분위기를 그려내고 있다. 邊區의 變貌相을 다룬 대표적인 작품으로 〈夫妻識字〉의 줄거리를 간략히 살펴보면 다음과 같다.

이전에 문맹인 탓에 남들의 비웃음을 샀던 劉二은 까막눈에서 벗어나기 위해 識字組와 讀報組에 들어가 열심히 공부한 덕분에 이제는 신문도 볼 수 있고 편지도 쓸 수 있게 되었다. 마을에서 識字 模範을 선별한다고 하자 그는 아내와 함께 글공부 계획을 세워 날마다 두 글자씩 익히기로 한다. 아내가 글자 공부를 제대로 했는지 떠보자, 劉二은 글자를 모른 척 장난을 쳐서 아내를 놀려준다. 결국 두 사람은 열심히 글자를 공부하여 識字 模範에 도전하기로 다짐한다.<sup>50)</sup>

위의 세 가지 범주 외에도 新秧歌에는 1945년 일본제국주의의 패망 이후 국공간에 내전이 발생할 위기에 즈음하여 공산당이 내건 ‘和平建國, 實行民主, 內戰反對’의 방침을 그려낸 〈保衛和平〉, 토비와 맞서 싸워 사복조를 체포하는 농민자위대의 부녀의 기지를 그려낸 〈邊境上〉, 토지개혁운동

49) 蘇一平, 陳明 主編, 《延安文藝叢書: 秧歌劇卷》, 앞의 책, 19-43쪽 참조.

50) 위의 책, 200-211쪽 참조.

이후 발생한 빈부의 격차를 둘러싼 邊區사회 내부의 갈등을 그려낸 〈鐵鎖開了〉 등이 있다. 대체로 新秧歌는 초기에 대생산운동과 軍民合作 등을 주로 다루었다면, 1945년 이후의 후기로 갈수록 새로운 정세를 반영하여 內戰 반대, 邊區내의 빈부 격차, 토비와 八路軍의 대립 등을 다루었다고 볼 수 있다.

지금까지 新秧歌에 서사된 내용을 크게 세 가지 유형으로 나누어 살펴 보았는데, 이러한 내용을 바탕으로 살펴보면 新秧歌는 몇 가지 특징을 두드러지게 보여주고 있다. 첫째는 時宜性이다. 즉 新秧歌의 내용이 당시의 정치적 요구나 사회적 수요에 즉각적으로 호응하는 성질을 띠고 있다는 점이다. 이를테면 自力更生에 바탕을 두고 邊區의 생산력을 제고하기 위해 추진된 大生産運動(勞動模範, 生産競爭), 抗日戰爭 발발 이후의 새로운 정치형세에 맞추어 새로운 토지정책으로 제창된 減租減息運動, 大生産運動의 구체적인 실천형태로서의 互助合作化運動(合作社의 주요 형식 가운데의 하나는 變工隊), ‘擁政愛民, 擁軍優抗’의 雙擁運動(軍民合作), 邊區내의 문화운동으로서 문맹퇴치를 위한 識字運動 등이 그것이다. 이들 운동들은 중국공산당 혹은 邊區政府가 陝甘寧邊區의 악화된 경제상황을 극복하고 邊區의 새로운 문화를 건설하기 위해 대중노선에 입각한 대중운동으로 제창되었다.

둘째는 黨派性이다. 이는 時宜性和 연관된 특성이라고도 볼 수 있는데, 당의 결정 및 지시 등의 정책에 대한 복종을 의미한다. 新秧歌에는 陝甘寧邊區에서 실행된 각종 운동의 취지를 등장인물을 통해 직접적으로 고취하는 경우가 많다. 이를테면 “邊區政府는 우리 백성의 정부요, 八路軍은 우리 백성의 군대”(〈十二把鐮刀〉), “올해 大生産을 부르짖어 우리 모두 동원하니, 건달을 설득하고 게으름뱅이를 교육하여 우리 함께 힘을 합쳐 衣食이 풍족한 태평세월 이뤄보세.”(〈鍾萬財起家〉), “減租減息하여 생산을 증대하고 交租交息하세”, “가난뱅이 부자 모두 돌보아 한 마음으로 단결하여 抗戰하세”(〈減租〉) 등이 그러하다. 아울러 당의 지도자, 공산당과 八路軍에 대한 찬양이 직접적으로 진술되기도 한다. 이를테면 “毛主席은 우리

의 구세주”, “毛主席은 우리 인민의 행운의 신”, “그가 가리키는 길을 따라가면 나날이 좋아진다네”(〈動員起來〉)라거나 “毛主席, 總司領, 共產黨, 八路軍, 모두 우리 가난한 이들의 크나큰 은인”(〈張治國〉)이라는 진술 등이 그러하다.

셋째는 定型性이다. 이는 갈등대립구조의 공식화 및 인물성격의 유형화를 의미한다. 新秧歌에서 가장 흔히 볼 수 있는 갈등대립구조는 선진분자와 낙후분자의 갈등대립이다. 이를테면 생산에 적극 참여하는 남편(혹은 아내)이 사상이 낙후되거나 게으른 아내(혹은 남편)와 갈등을 겪는 작품을 들 수 있다.(〈十二把鐮刀〉, 〈劉二起家〉, 〈鍾萬財起家〉, 〈動員起來〉, 〈一朵紅花〉 등) 갈등대립은 주로 부부 사이에 일어나지만, 생산에 열심히 참여하는 큰며느리와 빈둥거리기만 하는 둘째 며느리 사이에도 일어나고(〈二媳婦紡線〉), 합작사 참여를 둘러싸고 마을 부녀사이에 일어나며(〈貨郎擔〉), 시어머니와 며느리 사이에도 일어난다(〈好媳婦〉).<sup>51)</sup> 주목할 만한 점은 이러한 갈등대립은 선진분자의 설득에 의해 해결되기도 하지만(〈十二把鐮刀〉, 〈好媳婦〉), 대부분 당간부(婦救會 主任, 村主任, 婦女會 主任 등)의 개입을 통한 교육에 의해 해결된다는 것이다. 여기에서 당간부는 공산당 혹은 邊區정부의 정책의 실천가이자 계몽자의 역할을 담당하고 있다.

## V. 新秧歌의 예술형식면에서의 특징

新秧歌는 초기에는 대부분 단막극의 형식을 취하고 등장인물 역시 2~3인에 지나지 않았지만, 차츰 다막극으로 나아가 〈劉順清〉의 경우는 5막,

51) 陝甘寧邊區에서 공연된 新秧歌에서는 지주와 소작농(貧農, 雇農 등) 사이의 갈등대립이 계급투쟁으로 격화되지는 않는다. 〈減租〉에서 지주인 二道毛子는 소작농 白貴 부부를 속여 減租減息을 회피하고자 하다가 村主任의 도움을 받은 白貴에게 비관투쟁의 대상이 되지만, 재산을 몰수당하거나 신체상의 위협을 당하지는 않는다.

〈王德明趕豬〉의 경우는 6막, 〈牛永貴掛彩〉의 경우 7막으로 이루어지고 등장인물 또한 많아졌다. 이에 근거한다면 외형상으로 新秧歌는 초기의 소형에서 대형으로 나아간 것은 분명해 보인다.<sup>52)</sup> 이러한 변화는 新秧歌의 극형식에 보다 풍부한 정치적 메시지를 담아내려는 욕망이 빚어낸 필연적인 현상이라 보여진다. 이러한 극형식에서의 특징 외에도, 新秧歌의 예술형식으로 언어가 농민의 일상생활에 접근한 토속적이면서 평이한 언어표현을 구사하고 있다는 점,<sup>53)</sup> 그리고 對唱的 형식으로써 등장인물을 성격화하고 극 내용을 전개하고 있다는 점<sup>54)</sup>을 지적할 수 있다.

新秧歌는 기본적으로 생산현장 혹은 전투현장에서 공연되는 짧은 형식의 극형식으로서, 주제의 선명성과 함께 관중의 흥미를 돋우는 해학성이 新秧歌의 주요한 성격을 이룬다고 할 수 있다. 아울러 新秧歌의 공연무대가 강당이나 극장과 같은 닫힌 공간이 아니라 광장이나 거리와 같은 열린 공간이라고 한다면, 관중이 극에 몰입할 수 있도록 현장성과 즉흥성을 발휘하는 것이 매우 중요하다. 현장성과 즉흥성은 한편으로 무대의 상황과 분위기에 따라 배우들이 즉흥적인 대사와 연기를 행함으로써 달성되기도 하지만, 다른 한편으로 관객들의 능동적인 참여를 유도함으로써 얻어지는 효과이기도 하다. 여기에서는 이러한 현장성과 즉흥성이 新秧歌의 음악성이 발휘되는 방식과 깊은 관련이 있음을 살펴보고자 한다.

먼저 두 사람의 등장인물이 가볍고 짧게 주고받는 대사나 노래에 주목해보자. 앞에서 이미 언급하였지만, 〈夫妻識字〉는 문맹퇴치운동을 선전하기 위한 목적으로 만들어진 新秧歌이다. 글자 공부라는 다소 딱딱한 주제의 선전용 극형식의 한계를 극복하기 위해, 이 新秧歌는 극의 초반부에 두 사람이 빠르게 주고받는 대사를 배치하고 있다. 즉 집에 돌아온 劉二을 본체만체 글자 공부에 여념이 없는 아내에게 劉二은 “공부하는지 어떤지는 관두고 내 물어보리다”라는 대사와 함께 두 사람의 대사는 다음과 같

52) 양희석, 앞의 논문, 91쪽 참조.

53) 위의 논문, 83-84쪽 참조.

54) 송용인, 앞의 논문, 483-486쪽 참조.

이 이어진다.

(남편) 돼지여물 썼소? (아내) 진즉 썼지요, 새끼돼진 먹였소? 진즉 먹였지요, 가축들은 구유로 끌어왔소? 끌어왔지요, 이불이랑 오는 토굴로 들었소? 들었지요, 돼지랑 양 우리는 잠갔소? 잠갔지요, 닭과 오리는 둥지로 넣었소? 넣었지요, 물은 길어왔소? 길어왔지요, 밥은 지었소? 지었지요, 밥상 차려오소, 밥상은 차려 뭐하게?<sup>55)</sup>

이 대목은 마치 중국의 相聲이나 우리나라의 만담을 떠올리게 한다. 숨가쁘게 이어지는 남편의 질문에 아내의 대답은 한결같이 ‘했지요’라는 것이다. 이때 남편의 물음에 현장의 관중들은 아내와 함께 ‘했지요’를 외칠 수 있을 것이다. 그러나 이 순간 남편의 “밥상 차려오소”라는 대사에 아내가 “밥상은 차려 뭐하게?”라고 답함으로써 관중들의 기대를 보기 좋게 배반한다. 그리하여 이제 아내가 묻고 남편이 답하는 역전의 형세가 이어진다.

〈夫妻識字〉에는 남편과 아내가 이처럼 가볍고 짧게 주고받는 대사 외에도 對唱이 자주 나타난다. 아내가 “글자공부관의 글자야 외웠지요”라고 말하자 “무슨 글자를 외웠소?”라는 남편의 물음에 아내와 남편의 對唱은 다음과 같이 이어진다. 이 對唱의 음률과 가사는 다음과 같다.<sup>56)</sup>



(아내) 這兩個字兒 叫生產.(남편)你把那生產 講一講  
萬般事兒 他當先. 男的我變工 去種地  
女的織布 紡線線, 又喂豬來 又攔羊.

남편과 아내는 위의 음률을 연속적으로 반복하는데, 다만 남편의 노래

55) 蘇一平, 陳明 主編, 앞의 책, 203쪽.

56) 위의 책, 213-214쪽.

가사 중 ‘講—講’의 높낮이가 ‘술과술’에서 ‘술레술’로 바뀌고 ‘男的我’와 ‘又喂猪’의 음률이 ㄱ ㄱ ㄱ에서 ㄱ ㄱ ㄱ로 바뀌었을 뿐이다. 아울러 음수의 차이에 따라 1박자에 해당하는 ㄱ ㄱ ㄱ가 ㄱ ㄱ로, 혹은 그 반대로 변주되지만 대개의 경우 음의 높이는 동일하다. 남편과 아내가 부르는 이 소설의 음률은 이어지는 두 사람의 합창에도 여러 차례 반복된다.<sup>57)</sup> 이처럼 동일한 음률이 반복적으로 사용되어 관중들의 귀에 익게 되면, 배우들이 이 대목을 對唱할 때마다 관중들은 박수나 목소리로 박자를 맞추거나 따라 부름으로써 극에 참여할 수 있게 된다.

배우들의 對唱의 경우 역시 일정한 길이의 음률을 반복함으로써 음악성을 고조시키는 경우가 흔하다. 이를테면 〈兄妹開荒〉에서 열심히 일을 하던 오빠는 누이동생이 밥을 가지고 오는 것을 보고서 일부러 낮잠을 자는 척 게으름을 피우고, 이를 본 누이동생은 오빠의 게으름을 탓하다가 마침내 오빠가 열심히 일했음을 알게 되는데, 이 장면의 對唱이 〈兄妹開荒〉의 第二曲에 해당한다. 누이동생과 오빠가 부르는 第二曲의 시작 부분은 다음과 같다.

(누이) 哥哥你聽我言哪, 你呀你好懶哪, 大白天你來睡覺, 誤事真不淺, 你誤事真不淺.	(오빠) 妹妹你慢發言哪, 聽我有意見哪, 野黑里開了會, 我睡覺睡得晚, 我睡覺睡得晚.
---	---

누이동생과 오빠의 노래는 모두 5행으로 이루어져 있으며, 제4행과 제5행은 중복되어 있다. 아울러 이들의 노래는 제1행과 제2행의 마지막 글자가 압운되어 있으며, 전체적으로 AABCC의 압운형식을 보여주고 있다. 노래의 가사 자체가 이미 압운과 가사의 중복을 통해 음악적 리듬을 추구하

57) 農戶計劃訂的好, 耕三餘一大發展, 大國小國都裝滿, 豐衣足食好喜歡, 學習文化理當然. 위의 책, 214쪽.

고 있음을 알 수 있다. 뿐만 아니라 두 사람의 노래의 음률을 살펴보면, 거의 같은 음률이 반복되고 있음을 알 수 있다. 즉 哥哥你聽我言哪의 음률 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ (솔솔솔라라솔솔)은 聽我有意見哪의 음률과 동일하고, 你呀你好懶哪의 음률 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ (파파라솔파레레)는 妹妹你慢發言哪와 동일하며, 大白天你的 음률 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ (파레파솔솔)은 開了會我和 동일하다. 다만 모두 다만 음수의 차이에 따라 ♪ ♪ ♪가 ♪ ♪로, 혹은 그 반대로 바뀌었을 뿐이다. 게다가 중요한 점은 위의 세 음률은 第二曲 전체에 걸쳐 계속 반복되고 있으며, 여기에 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ (레솔솔레미)와 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ (레파파레도)의 음률이 반복되는 부분까지 합친다면, 第二曲 전체 90%에 가까운 마디가 위의 다섯 음률로 채워지고 있다.

두 사람이 노래하는 각각의 음률은 <兄妹開荒>에서 여러 차례에 걸쳐 여러 부분에서 독창 혹은 합창으로 반복되어 마치 이 극의 주제가처럼 여겨지기도 한다. 이처럼 일정한 음률의 반복은 對唱이나 습창에서만 일어나는 것이 아니다. 이를테면 <兄妹開荒>의 공연이 시작되면 오빠가 먼저, 그리고 누이동생이 나중에 등장하면서 각각 2곡과 1곡의 독창을 한다. 오빠가 부르는 2곡의 독창과 누이동생이 부르는 1곡의 독창은 모두 동일한 악곡이다. 누이와 오빠가 부르는 이 음률이 가사 자체가 지니는 음악성과 함께 오누이의 독창과 합창의 반복을 통해 관중의 귀에 익게 되면, 관중이 극에 몰입하는 것은 물론 능동적으로 노래에 참여할 수도 있게 된다. 실제로 아래의 인용문은 당시 邊區의 대중들이 新秧歌 공연에 어떻게 참여하였는지를 잘 보여준다.

이주 많은 프로그램 속의 곡조는 농민이 익히 알고 있었다. 東鄉의 羅家坪에서 공연할 때 <擁軍花鼓>를 연기하던 王大化和 李波가 ‘돼지랑 양이랑 어디로 보내지?(豬呀, 羊呀, 送到哪里去)’라고 노래하자, 마을 사람들이 곧바로 노래를 이어 불렀다. “저 용감한 팔로군에게 보내야지.(送給那英勇的八路軍)”<sup>58)</sup>

58) 王培元, 《延安魯藝風雲錄》, 桂林, 廣西師範大學出版社, 2004, 239쪽.

주지하다시피 新秧歌는 대체로 활기차고 발랄한 내용에 맞추어 전통적인 民間小調를 사용하는 짧은 극형식인데, 리듬의 반복을 통해 청중이 쉽게 노래에 참여케 함으로써 ‘놀이의 집단화와 대중의 일체화’라는 음악적 효과를 거두고 있다. 이러한 음악적 효과는 극중 인물의 세계관을 관객 자신의 세계관으로 받아들이게 하고 극중 인물의 변화를 관객 자신의 변화로 轉化시키는 정치적 효과와 직결된다. 이렇게 하여 원래 극중 인물과 분리되어 있던 청중은 秧歌劇이란 놀이의 타자가 아니라 주체로 일어서게 되고, 나아가 놀이의 정치적 지향을 내면화하여 혁명과 투쟁의 대의를 자신의 것으로 삼기에 이르는 것이다.

음악과 노래 외에, 新秧歌의 예술형식으로서 주목할 만한 것으로 춤을 들 수 있다. 新秧歌의 춤, 특히 舞形(Dance figure)에 대해서는 알려진 자료가 그다지 많지 않으며, 따라서 연구성과도 충분하지 않다.<sup>59)</sup> 舞形과 관련된 술회로서 〈兄妹開荒〉의 노래를 작곡했던 安波는 “어릿광대의 臉譜를 없애고 남녀가 희롱하는 춤사위를 줄이는 대신 무대 전체를 노농병으로 대체하고 우산(打傘)을 낫이나 곡괭이로 바꾸고 五角星의 舞形을 창조했다”<sup>60)</sup>고 밝히고 있다. 또한 王培元은 1943년 춘절에 공연되었던 상황에 대해 “〈兄妹開荒〉 〈七枝花〉, 〈二流子變英雄〉 등의 프로그램이 줄지어 무대에 올랐다. 大秧歌가 五角星 등의 舞形의 춤을 다 추자, 악대의 음악연주가 고조되었을 때 음악소리가 그치더니 16개의 腰鼓가 일제히 울리는 소리가 들려왔다”<sup>61)</sup>라고 회고하고 있다. 이들의 기술에 따르면, 新秧歌가 공연되었을 당시 五角星을 비롯한 일정한 舞形에 따라 舞蹈가 행해졌음을 알 수 있다.

위에서 언급한 ‘五角星’이란 舞形은 五角形의 별 모습을 보여주는 舞形

59) D. Holm은 전통 秧歌의 무도 유형(Dance figure)에 대해 ‘The Peasant’s own Yange’에서 상세히 다루었지만, 新秧歌의 무도 유형에 대해서는 ‘五角星’의 舞形을 전통 秧歌의 ‘五大洲’라는 舞形과 견주어 설명하고 있을 따름이다.

60) 安波, 〈由魯藝的秧歌創作談到秧歌的前途〉, 《해방일보》, 1943. 4.12.

61) 王培元, 앞의 책, 242쪽.

이다.(그림 참조) 이 舞形과 명칭에 정치적인 함의를 부여하여 중국의 五星紅旗나 공산주의운동의 상징으로 해석하기도 하지만, D. Holm에 따르면 ‘五角星’의 五角은 단지 기하학적 도형에 지나지 않으며, ‘五角星’은 陝北의 전통 秧歌에서 나타나던 ‘五大洲’와 유사한 舞形이라고 본다.<sup>62)</sup> 陝北에서는 마을 극단이 다른 마을을 방문하여 秧歌를 공동으로 공연하기도 하는데, 흔히 방문 극단을 맞이하는 의식의 일환으로 임시로 세운 문을 오색 종으로 장식한다는 점에서 이를 ‘彩門秧歌’라고 일컫는다. 바로 이 ‘彩門秧歌’를 공연할 때 두 마을의 극단이 사용했던 舞形 가운데의 하나가 ‘五大洲’이다.<sup>63)</sup>



〈五角星(左)과 五大洲(右)의 舞形〉

위에서 安波는 ‘五角星의 舞形을 창조했다’라고 밝혔지만, 순수한 창조라기보다는 섬북 민간에 전해져오던 ‘五大洲’의 舞形을 참고했을 가능성이 매우 높다. 新秧歌는 음악면에서 〈兄妹開荒〉처럼 현지에서 성행하는 鄜鄜調를 이용하여 編曲하는 경우도 있지만 대부분의 경우에는 다양한 民間小調, 이를테면 崗調, 五更, 戲秋千, 閃扁擔, 一串鈴, 十里堆 등을 그대로 활용하고 있다.<sup>64)</sup> 음악에서와 마찬가지로 新秧歌에서 공연되었던 춤 역시 〈兄妹開荒〉의 경우처럼 기존의 舞形을 개조하거나 민간의 각종 연회에서

62) D. Holm, 앞의 책, 240쪽 참조.

63) 위의 책, 162-164쪽 참조.

64) 예를 들면 〈十二把鐮刀〉는 崗調, 五更, 戲秋千, 閃扁擔, 一串鈴, 十里堆 등을, 〈夫妻識字〉는 花音崗調, 戲秋千을, 〈軍愛民, 民擁軍〉은 崗調, 采花調, 戲秋千, 五香調 등을 활용하고 있다.

쓰였던 舞形을 다양하게 활용하였을 것이라고 본다.

## Ⅵ. 나오면서

지금까지 秧歌 혹은 新秧歌에 대하여 기존의 연구성과를 바탕으로, 전통의 秧歌, 특히 陝北의 秧歌가 新秧歌로 변모하는 과정을 毛澤東의 〈延安文藝講話〉를 분기점으로 삼아 두 단계로 나누어 살펴보고, 新秧歌의 서사내용 및 예술형식에 있어서의 특징을 살펴보았다. 아울러 전통의 秧歌에서 新秧歌로의 변모, 그리고 新秧歌에서 鄉下秧歌로의 발전은 중국공산당의 혁명노선 및 정치사상과 밀접한 전략적 관계를 맺고 있기 때문에, 延安時期 공산당의 문화정책, 특히 〈延安文藝講話〉의 맥락 위에서 이를 검토하였다. 이 글에서는 특별히 秧歌의 음악적 효과에 주목하였는 바, 일정한 음률의 반복이 청중들을 秧歌劇에 쉽게 참여하게 만듦으로써 청중을 놀이의 주체로 일어서게 함을 살펴보았다. 창작의 주체면에서 본다면, 秧歌에서 新秧歌로, 다시 鄉下秧歌로의 발전과정은 노동병 인민대중이 자신의 예술양식을 개조하면서 스스로 예술창작의 주체로 성장하는 과정이라 할 수 있다.

新秧歌는 내용의 측면에서 과거의 전통 秧歌가 성적으로 자유분방하고 원시적인 정감을 표출했던 것에 반해, 정치적 메시지와 결합함으로써 정치적 선전과 교육의 도구로서의 성격을 강하게 띠고 있다. 이처럼 오락성 대신에 계몽성 혹은 선전성이 중시됨에 따라, 극중의 인물 성격과 주체의식은 항일의식 및 혁명의지를 고취하거나, 당의 정책에 시의적절하게 호응함으로써 당과성을 구현하는 것으로 귀착되었다. 형식의 측면에서 新秧歌는 기본적으로 전통적인 民間小調나 舞蹈, 극의 구성 등에 있어서 秧歌의 원형을 유지하고 있지만, 당시의 낙관적이고 진취적인 분위기의 조성을 위해 발달하고 명랑하게 변화·개조되기도 하였다. 이러한 내용과 형식에 있어서

의 개조는 기본적으로 毛澤東이 언급한 ‘낡은 병에 새 술을 담는다’는 民族形式의 이용방식을 전형적으로 잘 보여주고 있다고 할 수 있다.

이러한 점에서 新秧歌는 당시 공산당의 정치지도자들, 그리고 정치적 요구를 수용한 문예공작자들이 민간문예의 대중성과 오락성을 정치적 의도에 적절하게 이용한 성공적인 산물이라고 볼 수 있으며, 192,30년대의 문예대중화운동과 민족형식논쟁의 문제의식의 맥락에서 보더라도 사회주의 문화운동의 토대이자 빛나는 성과라 할 수 있다. 실제로 新秧歌는 문화운동과 정치운동의 행복한 결합의 典範으로서 기능하였는 바, 1950년대 大躍進運動期에 제창되었던 新民歌運動이나 文化大革命期에 樣板戲에서 강조되었던 영웅인물의 형상화는 바로 新秧歌運動에 그 기초를 두고 있다고 할 수 있다. 그렇다면 新秧歌는 예술적 측면에서 이후에도 나름대로 지속적으로 성장할 동력을 확보했던 것일까? 그러나 안타깝게도 1947년 3월 邊區政府가 延安을 떠난 후 新秧歌는 더 이상 번성할 토양을 상실한 채 현대화된 연극에 자신의 역할을 넘겨주고 말았다. 이것은 정치담론과의 결합을 통해 성장했던 新秧歌가 결합의 필요성과 당위성이 사라졌을 때 겪어야 할 필연적 운명이 아니었을까?

### < 참고문헌 >

- 김광영, <秧歌와 農樂 비교연구 -그 기원을 중심으로>, 《중국인문과학》 제32집, 2006.6.
- 김은희, <延安의 文化運動論과 知識人 연구 -延安 前期의 文藝界를 중심으로>, 《中國文學》 94집, 2018.2.
- 민혜란, <중국광장예술의 역사적 발전과정 및 전개양상 -秧歌의 형성과정을 중심으로>, 《中國語文學論集》 제42호, 2006.2.
- 송용인, <1940년대 新秧歌의 변화 과정과 특성 연구>, 《中國語文學論集》

- 제66호, 2011.2.
- 안상복, 〈중국북방秧歌戲와 二人轉 연구〉, 《中國文學》 제48집, 2006.8.
- 양귀숙, 〈儀式과 오락: 秧歌의 이중성과 源流 문제〉, 《중국인문과학》 제45집, 2010.8.
- 양희석, 〈秧歌劇 연구〉. 《中國戲曲》 제3집, 1995.
- 鄭元社, 〈清代 秧歌의 특성〉, 《중국인문과학》 제57집, 2014.8.
- 艾克恩, 《延安文藝回憶錄》, 北京: 中國社會科學出版社, 1992.
- 胡可 主編, 《中國解放區文學書系》(戲劇卷二), 重慶: 重慶出版社, 1992.
- 金紫光, 何洛 主編, 《延安文藝叢書·文藝理論卷》, 長沙: 湖南人民出版社, 1984.
- 李開方 主編, 《中國民族民間舞蹈集成·陝西卷》, 北京: 中國舞蹈出版社, 1995.
- 蘇一平, 陳明 主編, 《延安文藝叢書: 秧歌劇卷》, 長沙: 湖南文藝出版社, 1985.
- 鍾敬之, 金紫光 主編, 《延安文藝叢書·文藝史料卷》, 長沙: 湖南文藝出版社, 1987.
- 周作人, 《談龍集》, 〈江陰船歌序〉, 石家莊: 河北教育出版社, 2002.
- 郭玉琮, 〈發現秧歌: 狂歡與規訓—論20世紀 40年代 延安新秧歌運動〉, 《戲劇研究》 2006-1.
- 陳明, 〈西北戰地服務團第一年紀實〉, 《新文學史料》 1982-2.
- 簡聖宇, 〈鄉民野趣: 20世紀40年代‘新秧歌’出現之前的秧歌〉, 《創作評譚》 2018.5.
- 江棘, 〈新‘舊’文藝之間的轉換軌轍〉, 《中國現代文學研究叢刊》 2018-12.
- 劉曉諭, 〈初探延安時期的新秧歌運動〉, 《文化綜合·大眾文藝》 2016.
- 毛巧暉, 〈新秧歌運動的民間性解析〉, 《民族文學研究》 2011-6.
- 秦林芳, 〈論解放區前期秧歌活動〉, 《文藝研究》 2019-8.
- 湯夢簫, 〈儀式·狂歡·符號—延安時期 新秧歌劇的受眾心理及模式研究〉, 《戲劇文學》 2013-2.

- 王冬, 〈抗日戰爭時期延安秧歌劇研究〉, 南京大學校 博士論文, 2010.
- 熊慶元, 〈歌舞成劇:延安秧歌劇的形式政治—以〈兄妹開荒〉的藝術革新的例〉, 《文藝研究》 2018-11.
- 徐紅妍, 〈倫理變遷, 身分建構與國族想像—延安秧歌劇對中國鄉村社會的塑造〉, 《洛陽理工學院學報(社會科學版)》 2020-2.
- 許銳, 〈從舞蹈的視角看延安新秧歌運動的文藝精神與當代價值〉, 《北京舞蹈學院學報》 2022-4.
- 趙法發, 〈從民間藝人到藝術工作者:以劉志仁爲個案研究〉, 《中州大學學報》 2020-6.
- 趙法發, 〈一個農民, 革命文藝與鄉村社會—論劉志仁與南倉社火〉, 《中國延安幹部學院學報》 2015-3.
- 朱鴻召, 〈秧歌是这样开发的〉, 《上海文学》 2002. 10.
- 楊茜, 〈延安時期魯藝秧歌劇創作初探〉, 《戲劇之家》 2016.
- David Holm, *Art and Ideology in Revolutionary China*, Oxford: Clarendon Press, 1991.
- David Holm, “Hua Guofeng and the Village Drama Movement in the North-West Shanxi Base Area, 1943~45”, *The China Quarterly*, No. 84, Dec. 1980.
- Ellen R. Judd, “Cultural Articulation in the Chinese Countryside, 1937~1947”, *Modern China*, Vol. 16, No. 3, Jul.1990.
- Ellen V. P. Gerdes, “Contemporary ‘Yangge’: The Moving History of a Chinese Folk Dance Form”, *Asian Theatre Journal*, Vol. 25, No. 1, Spring, 2008.
- <https://www.doc88.com/p-2932470228446.html?s=rel&id=5fmf>: 李景漢, 張世文 合編, 《定縣秧》 (Taipei: The Orient Cultural Service)

<Abstract>

In this article, I examined the transformation process of traditional Yangge, in particular Yangge of northern Shaanxi into New Yangge and Countryside Yangge, regarding <Talks at the Yan'an Forum on Literature and Art> by Mao Zedong as watershed on the basis of existing research results. In the first stage, traditional Yangge had been transformed into Yangge Dance and Yangge Play. In the second stage, Yang Dance and Yangge Play was transformed into New Yangge and Countryside Yangge. New Yangge combined traditional folk art form with Proletarian revolution or Anti-Japanese consciousness. In this article, I paid special attention to the musical effect of New Yangge, that is, how the repetition of melody which is easy and simple make a large audience join into New Yangge and grow into main agents. In terms of artistic creation, the transformation process of traditional Yangge into New Yangge and Countryside Yangge is that of proletarian masses of people into main agents of creation in the course of renovating their own art forms.

Key Words : 秧歌(Yangge), 新秧歌(New Yangge), 秧歌舞(Yangge Dance),  
秧歌劇(Yangge Play), 鄉下秧歌(Countryside Yangge), 魯迅  
藝術學院(Luxun Academy)