

# 근대 경극 무대의 여배우 등장과 그 의미

차미경\*

## <目 次>

1. 들어가면서
2. 여배우 등장과 사회문화적 환경
3. 여배우 등장으로 인한 경극 무대의 변화
4. 나오면서

## 1. 들어가면서

근대 중국희곡발전에 있어 하나의 커다란 변화는 바로 여배우<sup>1)</sup>들이 전통적이고 보수적인 경극 무대에 다시 등장했다는 것이다. 중국은 역대로 여배우들이 무대에서 공연을 했으며 특히 원명시대에는 더욱 활발히 공연했다. 그러나 청대에 들어와 정부가 여배우의 공연 활동을 법적으로 규제하면서 여배우들은 차츰 무대에서 지취를 감추게 되었다<sup>2)</sup>. 더욱이 경극 형성기에는 규제가 더욱 강화되어 여배

\* 숙명여자대학교 중어중문학부 부교수, cmkp@sookmyung.ac.kr

- 1) 청말 민국시기에 희곡공연에 종사하던 여성을 언급할 때 坤伶, 女伶, 女優 등을 사용한다. 민국 시기 경극 공연을 직업으로 하는 여자배우를 여배우로 통칭하기에 본 논문에서도 일괄적으로 여배우로 부르고자 한다.
- 2) 청초까지만 해도 여배우들의 활동이 빈번했다. 예를 들면 일반 민간에서 조직한 여성곤극단인 '쌍청반(雙靑班)'이 있었다. 청초까지만 해도 여성으로 극단을 조직하기도 했지만 건륭연간에는 대부분이 남성 중심으로 극단을 조직하여 여성극단은 극소수에 불과했다. 쌍청반의 주인은 소주사람인 고아이(顧阿夷)로 여자를 불러 모으고 선생을 초빙하여 곤강(崑腔)을 가르쳤다. 전체 배우의 수가 19명으로 남자정단(正旦)이 1명이고 나머지는 모두 여성이었다. 남자가 여자 역을 하는 것은 쉬운 일이 아니지만 또한 여자가 남자 역을 하는 것 역시 흥미를 끌기에 충분했다. 극단에서 《비파기·남포축별》을 공연할 때 남자배우가 조오랑을, 여자배우가 채백개를 연기했는데 배우와 배역의 성별이 완전히 뒤바뀌어 관중들이 흥미진진해 하며 완전히 남녀가 뒤바뀌었다고들 말했다. 쌍청반은 《모란정》, 《서상기》, 《비파기》 등의 대희와 《상약상마》, 《치척》, 《점향》, 《삼낭교자》 등의 절자회를 잘 공연했다고 한다. 좋고

우들은 경극 무대에서 공연을 할 수 없었을 뿐만 아니라 공연장에서 극을 관람할 수도 없었다<sup>3)</sup>. 이는 공개된 장소에 남녀가 함께 있으면 도덕이 문란해지리라는 만주족 황제들과 지배계층의 믿음 때문이었다<sup>4)</sup>. 이로 인해 경극은 형성초기부터 남성들의 독무대가 되었다. 배우 뿐 아니라 극작가, 악사, 분장사, 선생, 학생, 심지어 극장의 관객까지도 모두 남성들이었다. 여성은 단지 극중 인물로만 무대에 등장했고, 남자배우가 여장을 하고 극중의 여성을 연기했다<sup>5)</sup>.

그러다 1840년 아편전쟁 이후 중국에 서구사상이 유입되면서 사회 문화적으로 많은 변화가 일어났다. 특히 남녀평등의 구호 아래 여성의 지위향상과 교육에 대한 관심이 부각되었다. 이러한 사회문화적 환경 속에서 경극 무대에도 많은 변화가 생겼다. 그 중 가장 두드러진 변화는 경극 형성기부터 무대에서 전혀 볼 수 없었던 여성배우와 여성관객이 등장한 것이다. 대략 1870년경 도시 경제가 발달하고 문호가 가장 먼저 개방된 된 상해에서 경극을 공연을 하는 최초의 여배우가 탄생

〈양주화방록〉의 중국희곡사료적 가치 탐색〉, 《중어중문학》, 47집, 206쪽 참조.

3) 《欽定吏部處分則例》卷四十五〈刑雜犯〉「嚴禁秧歌婦女及女戲遊唱」, 孫丹書의 《定例成案合鈔》卷二十五〈犯姦〉, 福隆安 등이 纂輯한 《中樞政考》卷十六〈癸部雜犯〉「嚴禁秧歌婦女及女戲遊唱」 등의 기록을 보면 청대에는 여성연극을 금지하는 현상이 더욱 두드러져 특히 康熙, 乾隆 시기에는 정부에서 여러 차례 여성배우들이 노래를 부르거나 연기하는 것을 법률로 금지시켰을 뿐만 아니라, 여성이 지금의 공연장 같은 공공극장에서 연극을 감상하는 것도 제한하고 있다.

4) 콜린 맥커라스 《중국희곡사》(학고방, 1995), 120쪽.

5) 남자배우가 여장을 하고 여성 역을 연기하는 현상은 위진남북조시대에서 그 시작을 찾을 수 있다. 《魏書·齊芳王紀》에 郭懷와 袁信이라는 남자 배우가 여장을 하고 遼東의 요부를 연기했다는 기록이 있다. 이로 남자 배우가 여자배역을 연기하는 시초로 볼 수 있다. 《隋書·音樂志》와 唐代 段安節의 《樂府雜錄·俳優》, 崔令欽의 《教坊記》에 실린 踏歌娘(踏踏娘)의 내용을 보면 남자가 여장을 하고 여성 역을 연기했음을 알 수 있다. 또, 宋代 周密의 《武林舊事》에 기록된 「여자로 분장한 孫子貴」나 《永樂大典戲文三種·張協壯元》의 卜역과 淨역의 대화를 보면 남성이 여장을 하고 여자배역을 연기했음을 알 수 있다. 그러나 중국 희곡의 전성기인 元대에는 오히려 남성이 여성배역을 연기했다는 기록이 없다. 원대 배우들에 대해 자세히 기록한 夏庭芝의 《青樓集》 내용을 보면 당시 대부분의 배우들은 여성이었고, 남성이 필요한 장면에서는 여성이 남장을 하고 연기했다고 한다. 이런 여성 중심의 연극은 명대 초까지 계속 되었으나, 宣德 3년에 左都御史인 顧佐가 歌妓를 금하자는 상소를 올리면서 연회석상에서는 여성을 대신해 미소년이 등장하여 노래를 부르거나 여장을 하고 연기했다고 한다. 이때부터 여성연극을 금지하는 현상이 더욱 두드러져 청대에 형성된 경극은 남성들의 독무대가 되었고, 남자가 여성배역을 연기할 수밖에 없는 상황이었다. 曾永義 〈男扮女妝與女扮男妝〉, 《論說戲曲》(聯經出版社, 1997), 9-16쪽 참조.

했다. 이어 여배우만으로 구성된 극단인 여성극단이 생겼고, 여성극단의 전용 공연장인 경극여성극장이 생기면서 상해에서 여배우의 경극 공연은 대단히 활성화 되었다. 이를 시작으로 대규모의 상업도시인 천진, 한구 등에서도 여배우가 등장하였다. 그러나 이에 반해 상대적으로 보수적인 북경은 민국시기인 1912년 ‘여배우 공연 금지’가 해제되면서 여배우들이 등장하기 시작했다. 처음에는 주로 미색으로 관객들의 사랑을 받았으나 차츰 연기 능력이 향상되어 우수한 여배우들이 대거 등장하면서 본격적으로 남성 배우들과 경합하게 되었다.

본 논문은 경극 형성기부터 여성은 배제된 보수적인 경극 무대에 여배우들이 어떻게 등장하는지를 당시의 사회문화적 환경과 함께 밀도있게 고찰해 보고자 한다. 또한 이런 여배우들의 등장으로 경극 무대에 어떤 변화들이 나타나는지, 그리고 그 변화의 의미도 아울러 살펴보고자 한다<sup>6)</sup>.

## 2. 여배우의 등장과 사회문화적 환경

경극은 형성기부터 남녀노소를 막론한 모든 극중 인물을 남자 배우가 연기했다. 특히 여자 역까지 남자 배우가 연기했는데 이런 남자 배우를 ‘건단(乾旦)’이라 부른다. 남자배우들은 여자배역을 충실히 연기하기 위해 다양한 연기법을 개발하여 남성관객들에게 사랑을 받았다. 이런 상황은 중국 사회에 오랫동안 보편적으로 받아들여져 19세기 중반까지 경극무대에서 지속되었다. 그러나 1840년 아편전쟁 후 서양의 남녀평등, 여성해방 등의 사상이 중국에 들어오면서 중국 고유의 가치관에 변화가 일어나기 시작했다. 이런 변화 속에 여배우가 등장하게 된 것이다. 경극무대에서 여배우들을 ‘곤각(坤角)’ 또는 ‘곤령(坤伶)’이라 부른다. 또 남자배역을 연기하는 여배우를 ‘곤생(坤生)’, 여자배역을 연기하는 여배우를 ‘곤단(坤旦)’이라 부른다. 이 여배우들은 주로 상해와 천진 그리고 북경에서 왕성한 공연 활동을 전개했

6) 본 논문은 1870년-1937년 사이에 경극 공연이 가장 활발하게 이루어진 상해, 천진, 그리고 북경의 여배우를 중심으로 한다. 대략 1870년은 상해에서 처음으로 여자경극배우가 등장했던 시기이고, 1937년은 중일전쟁으로 상업과 오락 활동이 모두 쇠퇴되었고 배우들이 연기활동을 중단하여 희극활동에 막대한 영향을 끼쳤던 시기이므로 이에 한정한다.

다. 그래서 본 장은 상해와 천진, 북경의 여배우를 중심으로 그들의 등장과 공연활동에 대해 알아보려고 한다.

### 1) 상해 여배우 출현과 활동

주지하다시피 1840년 아편전쟁으로 상해는 중국에서 가장 먼저 개항되어 상업 도시로 발전하게 된다. 경제는 나날이 번영하여 도시화의 속도가 빨라졌으며 규모도 확대되었다. 또한 인구가 급속도로 증가하여 각종 대중 문화오락 활동이 번창했다. 이런 분위기 속에서 동치(同治) 5년인 1867년 봄 경극이 상해에 등장한다. 영국국적의 중국인 나일경(羅逸卿)이 상해 최초로 경극 극장인 만정방(滿庭芳)을 개장하여 경극은 상해 무대에 첫 선을 보이게 되었다<sup>7)</sup>. 경극 공연을 처음 접한 상해 사람들은 이에 열광하여 “은 도시가 마치 광분에 휩싸인 것 같았다”<sup>8)</sup>. 이어 같은 해 유유중(劉維忠)이 경극 극장인 단계다원(丹桂茶園)을 세워 만정방과 경쟁한다. 원래 오락사업이 흥기했던 상해에는 이를 시작으로 광서시기(1875-1909)에 이르기까지 100여개에 달하는 경극 극장이 설립되었다. 경극 극장들간의 경쟁적인 공연활동으로 상해는 경극 최대의 공연장이자, 남방의 각 지역으로 경극이 전파되는 중심지가 되었다<sup>9)</sup>. 특히, 이런 많은 극장의 설립으로 북경과 천진의 유명 경극 배우들이 상해에 와서 왕성한 공연활동을 펼치면서 경극은 순식간에 성행하여 상해 사람들의 중요한 오락문화가 되었다. 이는 이후 상해 경극이 발전할 수 있는 토대를 마련해 주었다.

그러나 경극 극장 간의 경쟁은 날로 치열해지고, 더욱이 이즈음 서양의 경마, 마술 등의 오락이 상해에 들어오면서 상해의 극장들은 관중들을 빼앗겨 경영난을 겪게 된다. 원래 대중의 문화소비는 도시문화시장이 발전할수록 내성이 없어지고 쉽게 식상하기 마련이다. 온통 남성위주인 경극 무대는 더 이상 상해 관중의 흥미

7) “寶善街南靖遠街北橫街，由英籍粵商羅逸卿投資，開一新劇場，取名滿庭芳”。

8) “滬人創見，舉國若狂”。袁梨老人《同光梨園紀略》(上海國華書局印行，1905)，4쪽。

9) “長江數千里，上至漢口，乃及蘇杭，遠去閩粵，甚至湖南之常德郡，亦有京班之足跡，儉以上海為根據”。袁梨老人《同光梨園紀略》，1쪽。

를 끌지 못했다. 극단들은 생존을 위해 자구책을 강구해야 했고<sup>10)</sup>, 이러한 환경 속에서 동광교체기에 상해 조계지역에서 최초로 경극을 공연하는 여배우가 등장하게 되었다.

상해를 포함한 강남지역에서는 예전부터 여배우가 극을 공연하는 것을 ‘모아희(髦兒戲)’라 불렀다. 또 ‘모아희(帽兒戲)’, ‘묘아희(貓兒戲)’, ‘모아희(毛兒戲)’라고도 불렀다. 모아희 명칭의 유래에 대해서는 각기 다른 의견이 있지만 민국이후 사람들은 “모아라는 것은 어린 여배우가 상투를 들고 남자 관을 쓰고 옷을 입고 연기하는 것이 유행이다”의 의미로 받아들였다<sup>11)</sup>. 원래 경극 여자극단을 ‘곤반(坤班)’이라 불렀는데, 당시 사람들은 경극을 공연하는 이 여배우들을 ‘경극 여자극단 모아희[京班髦兒戲]’라 불렀다.

모아희는 동치시기에 남쪽으로 온 경극극단의 2급 축 배우 이모아가 처음 만들었다. 그는 축 배우로 당시 공연 출연료가 너무 적어 쓰기에 충분치 않자 10세 이상 16세 이하의 가난한 여자아이들을 모아 극을 가르쳤다. 생, 단, 정, 축 모든 배역을 한 사람이 가르쳤으며 작은 극단이 구성되자 관인과 상인들의 경사가 있을 때 가서 공연을 하고 돈을 벌었다. 그러나 이름이 없었기 때문에 모아극단[毛兒戲班]이라 불렀다<sup>12)</sup>. 평균 무대 수입이 대략 10원 정도로 남자극단의 공연료보다 저렴했고, 여배우의 공연을 좋아하는 사람들은 공연비 외에도 추가적으로 수고비를 지급하여 수입이 괜찮았다. 모든 수입은 극단주가 차지했고, 어린 여배우들은 고정된 월급 없이 숙식만을 제공 받았다<sup>13)</sup>.

10) “戲班都是自負盈虧，自生自滅。經費全靠票房收入，誰有觀眾，誰就生存。誰沒觀眾，誰就垮臺。怎樣爭取觀眾呢？一是演新戲，出新招。二是得有好唱家。誰能做到這兩點，它的劇場便車水馬龍，門庭若市。河南文史研究館《中州軼聞》(中華書局，2005)，157쪽.

11) ‘髦兒戲’ 명칭의 유래에 대해 몇 가지 견해가 있다. 王韜《瀛滄雜志》“教坊演劇，俗呼貓兒戲，相傳揚州某女子擅長此藝，教女徒，率韶年稚齒，嬰伊可憐，以小字‘貓兒’，故得此名。滬上北里公此者數家。張次溪“髦兒即帽兒，以戲脚中有紗帽方巾各色，女子裝連男子，故名”。《中國京劇史》(中國戲劇出版社，1990)，280쪽 참조.

12) “北京來滬之著名小丑司光時凡三人，爲禿扁兒、李毛兒、朱二小……李毛兒留滬最久……惟彼時包銀甚微，所入不敷所用，因招集貧家女子，年在十歲以上十六七歲以下者，使之習戲。不論生旦淨丑，有渠一人教授。未幾得十數人，居然成一小班。遇紳商喜慶等事，使之演劇博資。無以爲名，即名之曰毛兒戲班”。《戲劇月刊》(戲劇月刊社，1930)，8쪽.

13) 北京市藝術研究所等編著，《中國京劇史》(中國戲劇出版社，1990)，281쪽.

이런 벌이가 괜찮다고 여겨지자 광서 중기에 사가반(謝家班), 임가반(林家班), 주가반(朱家班), 청계반(淸桂班), 쌍수반(雙繡班), 거지안반(居之安班), 구여의반(仇如意班) 등 많은 여자극단들이 생겨났고 공연이 상당히 빈번했다. 모아극단 중에는 전문적으로 공연을 담당하는 극단 외에도 기녀와 공연을 겸한 극단들도 있었다. 사가반과 임가반이 가장 대표적인 예이다. 그들은 관인이나 부상의 당회에서만 공연한 것이 아니라 서원이나 장원 등의 원림무대에서 공개적으로 공연하였다. 이들 극단들은 점차적으로 배역을 갖추고 각종 소회와 문회, 그리고 절자회와 무회 등을 공연하였다. 이로 모아회 공연이 초보적인 단계를 벗어나 어느 정도의 수준에 이르렀음을 알 수 있다. 지속적인 공연으로 광선년간(光宣年間)에 모아회의 공연 수준은 더욱 향상되었다<sup>14)</sup>.

당시 상해에는 농촌을 떠나 직업을 찾아 각 지역에서 올라온 가난한 여성들이 많았다. 이들은 별다른 기술이 없어 짧은 시간에 배워서 할 수 있는 직업을 원했고 그 중에 배우가 되는 것을 희망하여 여배우 수는 나날이 증가하였다<sup>15)</sup>. 또 미색을 겸비한 젊은 여배우들이 대거 등장하자 상해 관객들은 열광했다. 이에 상해 극단은 더욱 활성화 되어 광서 20년인 1894년 경극여자극장 [京劇女班戲園] 인 미선다원(美仙茶園)이 최초로 탄생했다. 이어 예선(霓仙), 군선(郡仙), 여단계(女丹桂)와 대부귀(大富貴) 등의 경극여자극장들이 개설 되었다. 이때부터 경극 여배우들은 고정된 극장에서 정식으로 공연하여 남자 배우들과 경쟁하게 되었다. 광서 26년인 1900년 군선과 여단계가 생기면서 원래 상해에 있던 여성극단 외에 천진의 진가무반(陳家武班)과 영가반(寧家班), 소주의 왕가반(王家班), 항주의 운가반(雲家班) 등 각지의 유명 여자경극극단이 상해에 와서 단기적으로 공연을 했다. 이 시기 각지의 젊은 여배우들은 상해 무대에서 서로 경쟁하고 교류하여 연기 수준이 빠르게 향상 되었다.

이와 같은 환경 속에서 미색을 겸비한 여배우의 연기가 나날이 진보하자 이들

14) “亡清光緒中葉，滬上產生群仙髦兒戲園……其時所演各劇，大都藏頭露尾之唱工戲，實即南方之書場北方之落子館的進化，故無板徽音韻聲調之研究也……光宣間，郡仙教授之女伶應運而生，對於劇情及唱念，亦稍知改良”。味蕪〈坤伶興衰史〉《戲劇月刊》，1권，5기，1-2쪽.

15) 徐劍雄〈京劇與晚清上海社會〉，《史學月刊》，2008년 6기，118쪽 참조.

의 인기는 실로 대단했다<sup>16)</sup>. 당시 오신보(吳新寶), 사상아(謝湘娥), 임대옥(林黛玉), 김월매(金月梅), 은효봉(恩曉峰)과 십삼단(十三旦) 등이 가장 대표적인 배우이다<sup>17)</sup>.

## 2) 천진과 북경

하북지역의 최대 상업도시인 천진에도 청말 민초에 여배우들이 대거 등장했다. 당시 천진에는 하북방자가 크게 유행하여 많은 여배우들이 어려서부터 방자를 배우고 공연했다. 그러나 1910년을 전후하여 하북방자가 점차 쇠퇴하자 여배우들은 생계를 위해 경극을 다시 배워 방자와 경극을 모두 공연하였다. 천진에는 경극여자극단이 그리 많지 않았으며, 그 중 진가곤반(陳家坤班)과 보래곤반(寶來坤班)이 가장 유명했다. 진가곤반은 상해 군선다원에서 공연해 인기를 모았던 진가무반(陳家武班)으로 무생 진장경(陳長庚)과 무단 일진풍(一陳風) 등이 유명하다. 보래반에는 문무무생 영소루(寧小樓), 무생 소춘래(小春來) 등이 있다<sup>18)</sup>.

상해나 천진에 비해 상대적으로 보수적이고 전통성이 강한 북경은 청대에 줄곧 여배우의 공연을 금지했다. 1911년 당시의 내무부장관인 조병균(趙秉鈞)이 무생 명배우이면서 문명다원(文明茶園)의 사장인 유진정(俞振亭)의 건의를 받아들임으로써 북경무대에 처음으로 여배우가 등장하고 동시에 남녀합연이 이루어졌다. 이에 유진정은 1912년에 천진으로부터 경극여자극단을 북경으로 초빙하여 문명다원에서 남녀합동 공연을 실시했다<sup>19)</sup>. 처음 북경에 와서 공연한 천진 여배우는 화단역

16) 광서 31년인 1905년 간행된 《繪圖游力上海雜記》에 당시 상해에서 여배우가 얼마나 유행했는지 다음과 같이 묘사하고 있다. “髦兒戲，……海輪通後，京戲盛行，行頭角色各其長，每屆上燈時候，車馬紛來，衣香鬢影，令人目不暇賞，其臺上則革竹金絲，百音齊奏，迨至銅龍將盡，玉兔漸低，而青樓之姍姍來遲者，猶復蘭麝烟迷，綺羅運集，誠不夜之芳城，銷金之巨窟也”。 선통 2년인 1910년 何蔭楠의 《鋤月館日記》에도 당시 여배우의 인기에 대해 기록하고 있다. “晚飯後，同到群仙看妙兒戲，尚屬楚楚，觀者亦衆。吳新寶林黛玉皆在演，亦此中之巨擘”。

17) 吳新寶는 수생배역을 연기했고 가장 빨리 유명해진 배우이다. 謝湘娥는 무소생을 연기했고 무대에서 젊은 영준한 남성을 잘 표현했다. 林黛玉은 기녀와 배우를 겸한 가장 대표적인 인물이다. 金月梅는 목소리가 아주 좋아 창을 할 때 음양고저를 잘 표현했다. 恩曉峰은 수생배역을 연기하여 노생을 연기하는 여배우의 원로라고 칭했다.

18) 北京市藝術研究所等編著，《中國京劇史》(中國戲劇出版社，1990)，281쪽.

19) “民國初年，平市始有坤伶之發現，……辛亥事起，北平風鶴頻驚，市面蕭條，達於極點。時趙智庵長內務，開放小班牌禁，……老翁(毛包)之子俞五(振庭)見有機可乘，遂爾招致坤伶，借以標新立異。當時處呈警廳，請

의 김옥란(金玉蘭)과 무생역의 개월초(蓋月樵)이다. 또 얼마 지나지 않아 손일청(孫一淸), 소국처(小菊處), 소만당(小滿堂), 소향수(小香水), 소영복(小榮福), 조자운(趙紫運) 등의 우수한 여배우들을 초빙되어 공연했다<sup>20</sup>). 문명다원은 여배우가 공연을 하고 여자 관객이 극장에 들어와 극을 관람하였을 뿐만 아니라 남녀합연을 실시하여 당시 북경에서 '새로운 행동'으로 유명해졌다. 여배우들의 등장으로 "민국 후 여배우가 흥성하면서 일시에 크게 성행하자 남자 배우들은 점차 쇠퇴하는" <sup>21</sup>) 상황이 발생하였다. 이에 북경 정부는 다시 '남녀분반 공연'을 선포하지만 여배우에 대한 당시 관중들의 관심과 열광을 막을 수 없었고 여자극단인 곤반(坤班)이 일시에 흥행했다.

그래서 많은 극장 주인들은 경쟁하듯 여배우들의 공연을 주관했으며 매체를 통해 대대적으로 선전하였고 당시 관중들은 미친 듯이 좋아했다<sup>22</sup>). 이로 인해 경락원, 광덕루 등의 극장에서 여배우인 유희규(劉喜奎)와 선령지(鮮靈芝) 등이 공연할 수 있었다. 특히 북경 전문 박 선농단에 있는 성남유예원(城南遊藝園) 중 경극극장은 여배우의 전용 극장이 되었다. 이 시기 많은 신인 여배우들이 등장하는데 대부분이 이 극장에서 공연을 하고 인기를 얻은 후 큰 극장으로 진출했다. 1920년대 후에는 복지방(福芝芳), 김소매(金少梅), 벽운하(碧雲霞), 금설매(琴雪梅), 금설방(琴雪芳), 맹소동(孟小冬) 등이 이곳에서 공연했다.

당시 이렇게 여배우가 환영을 받을 수 있었던 원인은 첫째로 출연료와 입장료가 저렴하여 극장 주인이나 관객 모두에게 경제적 도움이 되었고, 둘째는 미색을 겸비한 여배우에 대한 남성 관객의 특별한 관심과 호기심에 의한 것이었다<sup>23</sup>). 남녀가 유별했던 경극 무대에 처음으로 '미려(美麗)한' 여배우가 공연을 했으니 그들의 인기를 가이 짐작할 만하다. 1916년에 북경에서 여배우의 위상이 더욱 대단해져

解坤伶入京之禁。批准後，卽在香港建一戲棚，仿外埠男女合演之例。醒後〈坤伶開始至平之略史〉，《戲劇月刊》，2권 1기.

20) 明光俊《河北梆子在天津發展史述》(遠方出版社, 1999), 61쪽.

21) "民國後女伶肇興，盛極一時。男伶浸衰，陰盛陽衰。非禪〈劇場雜話〉，《晨鍾》，1918년 8월 2일.

22) 謝素聲〈梨雲綴錄〉，《戲劇月刊》2권 6기, 1쪽.

23) "平常坤角演戲之叫座，互較名角尤佳。蓋老板喜其包銀稍廉，看客亦喜其售價不貴。更有一般癡翁，其意不在旨酒而在山林，此固又是一問題，然於營業則有莫大關鍵。慶霖〈津門劇事〉，《戲劇月刊》1권 10기, 2쪽.

지자 '경극대왕 [伶界大王]'라 불리는 담흠배(譚鑫培)는 “남자배우는 매란방만 못하고 여자배우는 유희규만 못하다”고 경탄했다고 한다. 이 시기 가장 대표적인 여배우는 유희규(24)로, 그녀는 하북방자와 경극 모두 연기할 수 있었다. 미색을 겸한 그녀의 단(旦) 배역 연기는 대단한 인기를 받았다. 이외에도 당시 우계방(牛桂芳), 채지(采芝), 영란선(靈蘭仙), 주복보(周福保) 등이 유명하다.

이런 분위기 속에 많은 여성들이 배우로 등장했다. 그러나 오랜 경극 전통 속에서 훈련받은 남자배우들과 비교하면 그들의 연기수준은 일천했다. 당시의 대표적인 극평론가들은 여배우들의 공연은 단지 미색만을 감상하는 것으로 가창 능력은 많이 부족하다고 평했다(25). 심지어는 “노래는 음률이 맞지 않고 춤은 절주에 맞지 않으니 볼 수가 없다”까지 혹평했다(26). 사실 경극은 전통성만큼이나 짧은 시간에 배울 수 있는 예술이 아니다. 더욱이 여배우들은 전문적으로 배울 기회가 많지 않아 독학하거나 여자극단에 들어가 그 안에서 배웠기 때문에 그들의 연기수준은 많이 떨어졌다. 당시의 이런 분위기 속에서 1916년 전제운(田際雲)이 북경의 첫 번째 여자 학습단체 [科班] 인 숭아사(崇雅社)를 설립한다. 57명의 학생을 모집하여 주로 경극과 방자를 가르쳐 생, 단 정, 축 등 각 배역의 여배우들을 배출했다(27). 또한 1919년 오사 신문화운동시기를 전후하여 경극계의 금기가 무너지기 시작했다. 남성 명배우들은 여자를 제자로 받아들이는 것을 금기시 했지만 사회문화적 환경이 급변하면서 이런 의식이 점차 개선되었다(28). 당시 경극계의 개혁 선봉장인

24) 유희규(1894-1964), 이름은 계원, 천진에서 태어났다. 8세에 극을 배우기 시작했고 9세에 무대에 올랐다. 처음에는 경극 무생과 노생을 배웠으나 10세 때 毛毛모를 스승으로 모시면서 방자의 청의와 화단을 배웠다. 민국 3년인 1914년 북경에 와서 명성을 떨치며 鮮靈芝, 金玉芝와 함께 '여배우 삼걸 [女伶三傑]'이라 불렸다.

25) “其實坤伶唱戲，第一在臉子，第二在交際，本領於屬最末的一條。垂雲閣主〈女伶舊話〉，《戲劇月刊》(3권 12기) 8쪽.

26) “自來坤角之戲，歌不以律，舞不以節，馳懈奮，多不足觀。竹村，〈男伶化之雪艷琴〉，《北洋畫報》，1929년, 7월 20일.

27) 馬龍文 包達志《河北梆子簡史》(中國戲劇出版社, 1982), 58쪽.

28) 오사 신문화운동시기를 전후하여 남녀 사교공개 등 사회사조가 유행하면서 연예계에서의 남녀합연을 주장하는 소리도 높아졌다. 이후 신문 잡지 등을 통해 남녀합연과 남녀분반 논쟁을 거치면서 1920, 30년대가 되면 여배우는 날로 늘어났다고 한다 陳永祥·羅素敏〈女演員的興起與清末民初上海社會觀念的變化〉,《民國檔案》, 2005년, 1기 참조.

왕요경<sup>29)</sup>을 시작으로 매란방, 여숙암 등 많은 명배우들이 여제자를 받아들여 훈련시켰다. 이런 배움의 과정을 통해 여배우들은 미모가 아닌 연기력으로 진정한 실력을 키워나갔다.

더욱이 사회 전반에 남녀 사교공개 등의 사조가 확산되면서 경극계에는 남녀 합연을 주장하는 소리가 높아졌다. 이로 1930년 '남녀합동공연금지'가 해제되어 경극 무대는 드디어 남녀합동공연이 이루어졌다. 같은 해 남녀공학인 중화회극전과 학교(中華戲曲專科學校)가 설립되어 남녀 학생 모두를 받아들이며 여학생에게도 본격적으로 경극을 학습할 수 있는 정식 통로가 마련되었다.

이와 같은 경극예술을 정식으로 배울 수 있는 좋은 학습기회를 갖게 되면서 여배우들은 체계적으로 경극의 표현기법을 배웠고 부단히 노력하여 그들의 연기력을 제고시켰다. 이런 환경과 토대를 바탕으로 1920-30년대에는 '사대곤단(四大坤旦)'이라 불리는 설염금(雪艷琴), 신염추(新艷秋), 장알운(章遏雲), 두여운(杜麗雲)과 여자 노생배우인 맹소동(孟小冬) 등 예술적 수준을 갖춘 여배우들이 탄생하게 되었고<sup>30)</sup>, 이들은 당당히 남성배우와 경쟁할 수 있게 되었다<sup>31)</sup>. 특히 맹소동(1908-1977)<sup>32)</sup>은 당시 대부분의 여배우들이 선택한 여자배역을 연기하지 않고 노생배역을 선택하여 타고난 재능과 절차탁마의 노력으로 '중국 회극사상 가장 걸출한 여자 노생 배우'가 되었다. 노생의 최강음인 여숙암(余叔岩)의 제자로 그의 예술적 특성이 우아하고 정교한 문人氣韻(文人氣韻)을 고루 갖춘 미학적 특징을 완벽

29) 王瑤卿(1881-1954)의 원래 이름은 瑞麟이며, 字는 稚庭, 號는 瑤青이다. 국화를 잘 그렸기 때문에 菊痴라고도 한다. 그가 머물던 堂이 古瑤軒이라 그를 '고모현주인'이라고도 불렀다. 여성을 제자로 삼을 수 없는 경극의 오랜 낡은 전통을 타파하고 1927년 처음으로 여자배우 李慧琴을 제자로 받아들였다. 또한 여자배우들을 육성하여 '4대여성황후(四大坤伶皇后)'인 章遏雲, 雪艷琴, 新艷秋, 杜麗雲 등을 배출했다.

30) "北平坤伶之藝術進步極速, 新艷秋之唱念, 雪艷琴孟麗君之作派, 更非曩昔一般專以色相媚人者, 所可同日而語. 味蕪 〈坤伶興衰史〉, 《戲劇月刊》, 1권 5기, 2쪽.

31) "自來坤角之戲, 歌不以律, 舞不以節, 馳解奮, 多不足觀; 然近年名角輩出, 儼然與當世名伶互爭雄長矣. 竹村, 〈男伶化之雪艷琴〉, 《北洋畫報》, 1929년, 7월 20일.

32) 孟小冬은 원명은 若蘭, 본명은 令輝, 藝名이 소동으로 대표적인 여자 노생배우이다. 노생의 최강음으로 불리는 여숙암의 제자로 여파의 계승자이다. 대표적인 작품에는 《捉放曹》, 《失空斬》, 《搜孤救孤》, 《洪洋洞》, 《打鼓罵曹》, 《武家坡》, 《烏盆記》 등이 있다. 현재 그녀의 창이 녹음된 《凝魂遺音》이 전해지고 있다.

하게 표현하여 경극계에서는 그녀를 여숙암의 '살아있는 본보기 [活標本]', 심지어는 '대역 [替身]'으로 까지 표현하고 있다. 이런 대단한 평가를 받는 여배우는 그리 많지 않다.

### 3. 여배우 등장으로 인한 경극 무대의 변화

위에서 살펴본 바와 같이 경극 여배우들은 경극 예술 자체의 발전과 중국의 사회문화적 환경의 변화로 인해 등장했다. 민국시기 여배우들은 과반이나 희극학교에 진학하면서 경극을 전문적으로 배우는 학습이 기회가 많아지고, 또 남성 명배우들의 제자로 들어가 정식으로 배우면서 연기예술이 향상되어 많은 우수한 여배우가 출현하게 되었다. 이런 여배우들의 등장은 경극 형성기부터 남성중심인 경극 무대에 직접적인 변화를 가져왔다. 이에 본 장에서는 여배우의 등장으로 인해 경극무대에 어떤 변화가 나타났는지 그리고 그 변화의 의미를 아울러 살펴보고자 한다.

#### 1) 여성 배역 [旦] 연기 주체의 성별 변화

여배우의 등장으로 인해 경극무대에서 생긴 변화 중 가장 큰 변화는 바로 여성 배역인 단(旦)역의 연기 주체가 남성배우에서 여성배우로 전환되었다는 것이다. 경극 형성기부터 남녀가 한 무대에서 같이 연기할 수 없었기 때문에 모든 여자역을 남자배우들이 맡아 해왔다. 이런 경극의 오랜 전통 속에서 매란방(梅蘭芳), 정연추(程硯秋), 순혜생(荀慧生), 상소운(尙小雲) 등의 '4대여성배역'이 탄생하게 되었다. 그 중 세계적인 배우 매란방은 그의 할아버지 매교령(梅巧玲), 아버지 매죽분(梅竹芬), 아들 매보구(梅葆玖)에 이르는 4대에 걸쳐 전문적으로 여성배역을 맡아 연기했다. 이로 남자가 여성배역을 연기하는 경극의 역사와 전통을 알 수 있다. 그러나 이런 오랜 경극전통은 당시 급변하는 사회문화적 환경과 여배우들의 등장, 그리고 1930년 中華戲曲學校의 창립으로 남녀합동공연 승인 등으로 남녀배우들은

점차적으로 한 무대에서 각기 자신의 성별에 맞는 역을 연기하게 되었고<sup>33)</sup>, 현재는 여자배역은 모두 여자배우가 연기한다.

그러나 이런 변화는 단 시간에 이루어진 것이 아니라 오랜 시간 속에 남녀합연 공연에 대한 논의와 사회적 분위기, 그리고 여배우들의 끊임없는 연기노력을 통해 이루어졌다.

청말 상해와 천진에서 여배우들이 처음 무대에 등장했을 당시 남녀는 동일한 무대에서 공연할 수 없어 남녀 분반으로 공연을 했다. 남녀합연이 가장 먼저 시작된 곳은 천진으로<sup>34)</sup>, 1900년을 전후하여 남녀합연이 실시되었다. 그 후 반대하는 목소리도 많았으나 남녀합동공연은 지속적으로 이루어졌다.

경극 공연을 하는 여배우가 가장 먼저 등장했던 상해는 오히려 남녀합연이 금지되었다. 그래서 여배우들은 여자극단에 들어가 공연했고, 광서말년에 남녀합반이 한번 이루어지나 곧 다시 금지 되었다<sup>35)</sup>. 1910년 법조계에 세워진 공무대(共舞臺)에서 남녀합연을 추진하고<sup>36)</sup> 1917년 법조계에 대세계유락장(大世界遊樂場)이 세워지면서 그 중의 건곤대극장(乾坤大劇場)에서는 전문적으로 경극 남녀합동공연으로 관중을 불러들였다. 이를 시작으로 상해에는 남녀합연이 실시되었다.

주지하다시피 북경은 청대에 즐겼던 여배우 공연을 금지했다. 1912년에 이르러 배우 유진정의 건의로 여배우의 공연이 개방되었고 남녀합연이 이루어졌으나 얼마 지나지 않아 남녀합연이 다시 금지되었다. 1920년 이후 남녀합연에 대한 논의가 다시 진행되지만, 1930년대에 이르러서야 많은 배우들의 요청으로 남녀합연이 이루어졌다.

이처럼 남녀합연의 문제는 당시 경극계의 중요한 쟁점으로 부각되어 많은 논쟁이 일었다. 서양 사실주의 사상을 근거로 찬성하는 주장과 풍기문란과 여배우의 연기수준을 고려하여 반대하는 논의가 지속되었으나 시대적 분위기 속에서 결국 남녀합연이 이루어지게 되었다. 여배우의 연기 예술은 나날이 향상되어 많은 여자

33) 齊如山, 《齊如山全集》(齊如山著作編輯會, 1961), 1644-1648쪽 참조.

34) 劉蓮廬〈霓裳鬢影錄〉, 《戲劇月刊》, 1권, 9기, 3쪽.

35) 海上漱石生〈海上戲園變遷志(十)〉, 《戲劇月刊》, 2권, 2기, 1쪽.

36) 宋祖慈《坤生與乾旦》(國立藝術學院戲劇研究所碩士論文, 1998), 55쪽.

명배우들이 탄생하였으며 지금은 여자배역은 여배우가 연기한다.

2) 여주인공 인물 성격 변화와 외설극 [粉戲] 의 감소

여배우 등장과 함께 남녀평등의 사상이 경극 무대에 전반적으로 확대되면서 경극 무대에 등장하는 여주인공의 성격에도 많은 변화가 일어났다. 1845년-1861년에 공연된 여성을 주인공으로 삼은 작품과 1917년-1937년에 창작되거나 공연된 작품 중 여주인공의 특징을 비표해 보면 다음과 같다.

여주인공 특징의 변화<sup>37)</sup>

변화	여주인공의 특징	단계1	단계2
		(1845-1861)%	(1917-1937)%
특징 소실	춘정	5	0
	무지	3	0
특징 감소	무예 고수	23	12
	현모양처	18	11
	사악 부정	8	1
	여자요괴	16	4
특징 부각	애정 추구	3	24
특징 추가	박해 항거	0	10
	여신	0	6

위의 도표로 알 수 있듯이 여주인공을 표현하는 단계 1에 나타나는 부정적인 특징인 춘정과 무지는 없어졌고, 무예 고수, 현모양처, 사악 부정, 여자 요괴의 특징은 명현하게 감소되었음을 알 수 있다. 또한 애정을 추구하는 특징은 현격히 부각되어 당시의 남녀자유연애의 사조를 반영하고 있음을 알 수 있다. 더욱이 박해에 강인하게 대항하는 여성, 그리고 미의 화신이며 동시에 존경과 추앙 받는 여신의 등장은 새로운 여주인공의 특징을 나타내고 있음을 알 수 있다.

이러한 여주인공의 특징 변화로 인해 경극 무대의 오랜 전통으로 자리 잡은 외

37) 黃育馥《京劇・蹻和中國的性別關係(1902-1937)》(三聯書店, 1998), 114쪽.

설극이 점차적으로 사라지게 되었다. 앞서 언급한 바와 같이 경극은 남성들의 세계로 배우와 관객 모두 남성들이었다. 이런 특성 속에서 남자배우가 색정적인 연기로 남성 관객들에게 즐거움을 선사했고 그들은 이러한 표현을 보기를 원했다. 그러나 젊고 예쁜 여배우가 이런 외설스러운 장면을 연기하는 것은 어울리지도 않았고 무대에서 보는 관중들도 어색하게 여겨 “이런 극을 연기 안하는 것이 마땅하다”<sup>38)</sup>라고 말했다. 여배우 본인도 아직 결혼하지 않은 여성이기에 이런 공연을 하는 것을 부담스러워했다. 1930년 ‘남녀합동공연금지’ 법령이 해제되면서 남녀배우가 같은 무대에서 공연하게 되면서 이런 외설적인 장면은 점차적으로 사라지게 되었다.

이처럼 여배우의 등장으로 여성배역을 연기하던 남자배우는 음란한 말과 행동으로 속되기조차 한 자극과 변화만을 노린 야한 장면들을 더 이상 연출할 필요가 없게 되었다. 게다가 매란방 같은 명배우마저도 저급하고 야한 연기를 반대하고 여성의 아름다움과 우아함을 추구하여 경극을 고상한 예술로 승화시키려고 노력했다.

### 3) 표현 기교의 변화—교(蹻)의 폐지

경극 형성기부터 남녀가 한 무대에서 같이 연기할 수 없었기 때문에 모든 여자역을 남자배우들이 연기해왔다. 이로 인해 여자가 아닌 남자배우는 여성역을 더욱 톡톡하게 연기하기 위해 끊임없이 연기술을 개발했다. 그래서 여성보다 더 여성스럽게 연기하는 남자 배우는 무대의 꽃으로 관객들의 사랑을 독차지해 왔다. 남자배우가 자신이 연기하는 역이 여성임을 알리기 위해 무대에서는 교(蹻)를 신고 연기했다.

교는 여성역을 맡은 남자 배우가 연기할 때 신는 전족 모양의 굽 높은 나무신으로 남성배우가 자신이 연기하고 있는 역이 여성임을 관객에게 상징적으로 알리는

38) “坤角兒唱花旦戲，只能唱閨門和刀馬，像發辣及玩笑戲，則不宜演唱。……我認爲凡是描寫淫娃蕩婦的戲坤角兒皆應避演，雖說是做戲，終覺有點不成體統。……”黃育馥《京劇·蹻和中國的性別關係(1902-1937)》，122쪽 참조.

중요한 수단으로 사용되었다. 청 초 여성배역인 위장생<sup>39)</sup>이 여성의 상징인 삼촌금련(三寸金蓮)이라 부르는 전족을 모방해 교를 개발하였다. 이를 시작으로 경극 무대에서는 여자배역 중 특히 화단, 도마단, 무단 등의 배우는 꼭 착용했다.

교는 주로 단단한 나무계통인 대추나무, 느릅나무 혹은 호두나무 등을 이용하여 대략 30cm 정도의 나무판으로 자르고, 나무판의 한쪽을 10cm 정도의 전족모양으로 깎아 만든다. 배우는 전족모양으로 깎아 만든 두개의 교 위에 발을 올려놓고 흰 옥양목(무명천)으로 발목까지 단단하게 묶어 고정시킨 후 그 위에 다양한 색상에 꽃무늬까지 수놓아진 교의 겉 신을 신으면 마치 전족과 같다. 배우는 무대 뒤에서 마치 여성의 전족처럼 남에게 보이지 않게 매우 조심스럽고 비밀스럽게 교를 착용한다. 이는 전족을 남에게 함부로 드러내지 않는 것과 같다<sup>40)</sup>. 이처럼 위장생이 교를 개발 사용한 목적 역시도 전족을 하는 목적과 동일하다. 우선, 무대에 등장한 여성배역이 전족을 한 여성임을 밝히고, 봉건사회에서 여성미와 여성의 나약함을 드러내고, 여성이 남성의 성적 대상임을 나타내고, 여성배역이 무공을 펼칠 때 돋보이기 하는 작용을 하기 위해 무대에서 교를 사용한 것이다. 교는 이와 같은 상징적 기능 외에도 배우의 신장을 커 보이게 하고 또, 연기동작을 자유롭게 하는 기능도 지니고 있다<sup>41)</sup>.

전통적인 경극무대에서 교 연기는 화단, 무단, 도마단 역을 연기하는 배우가 필수적으로 익혀야 하는 기본기일 뿐 아니라 배우의 연기생명을 좌우하는 중요한 수단이었다. 그러나 여성이 직접 여성배역을 연기하기 때문에 교라는 여성을 상징했던 도구는 더 이상 사용할 필요가 없게 되었다. 이로 인해 18·9세기 경극무대를 풍미했던 교는 폐지되고 예쁜 모양이 수놓아진 꽃신으로 대체된다<sup>42)</sup>. 이런 교

39) 魏長生은 字는 婉卿이고, 四川 金堂사람이며 秦腔의 花旦배우로 일반적으로 魏三이라 부른다.

출고 <위장생의 연기세계와 예술적 성취>, 《중국어문논총》, 27집 참조.

40) 徐海燕 《悠悠千載一金蓮--中國的纏足文化》(遼寧人民出版社, 2000), 93쪽.

41) 黃育馥 《京劇·蹻和中國的性別關係(1902-1937)》(三聯書店, 1998), 68쪽.

42) 20세기 초 중국 사회는 격변의 시기로 중요한 많은 변화를 겪게 되면서 경극 무대에도 새로운 바람이 일기 시작한다. 이런 개혁에 앞장을 선 사람은 단정하고 엄숙한 여성 역을 연기하는 청의(青衣)배우 왕요경(王瑤卿)으로 경극의 구습을 타파하고, 여성배역이 사용하는 소도구, 동작, 복장과 대사 등에 전면적인 개혁을 실시한다. 특히 주목할 것은 18·9세기 경극 무대를 풍미하던 교의 사용을 폐지하고 예쁜 모양이 수놓아진 꽃신으로 대신했다는 것이다. 1909년

의 폐지는 경극무대에 있어 일종의 혁명이었다.

#### 4) 팬 [捧角] 활동의 활성화

당시 극평론가들은 여배우의 연기 실력이 남자배우에 부족하다고 늘 비평했으나 실제로 많은 여배우들은 관중들의 열렬한 환호를 받았다. 이는 당시 성행하던 팬 [捧角] 활동의 활성화와 밀접한 관계가 있다. 이런 팬들은 여배우를 환호하는 중요한 관중으로 경제상으로도 큰 도움이 될 뿐 아니라 각종 다양한 팬 활동을 통해 여배우의 명성을 드높이기도 했다.

지금의 팬과 같은 역할을 하는 봉각(捧角)이라는 용어는 민국시기 처음 등장하지만<sup>43)</sup> 이와 유사한 활동은 예전부터 중국 희곡무대에 존재해 왔다. 예를 들면 청대 사대부와 배우 사이에 사적 교류로 사대부가 손님을 청해 술을 마실 때 '규조자(叫條子)'라 하여 배우를 불러 손님에게 술을 권하고 이야기를 하는 등의 사적인 활동이 있었다<sup>44)</sup>. 그러나 청말 민초 대중 매체인 신문의 출현으로 팬 활동은 공개적인 활동이 되었다.

봉각은 '봉각가(捧角家)'라고도 불리며 자신이 어떤 특정한 배우 등을 지지하는 사람을 가르킨다. 이런 팬 활동은 근대 오락사업으로 대두된 사회현상으로 처음에는 단배역이 인기를 모으기 시작되었다가 후에 여배우가 등장하면서 이런 팬 활동은 대대적으로 전개되어 사회적으로 만연하였다<sup>45)</sup>. 학생, 군인, 정치가, 문인 등이 주요 팬이며 후에는 여성까지도 참여하였다. 많은 남성 팬들은 주로 미색을 겸한 여배우들의 팬 활동을 하고 또 팬 클럽을 결성하여 대대적으로 여배우 홍보 앞장

왕요경은 교를 신지 않고 〈十三妹〉를 성공적으로 공연함에 따라 새로운 전기를 마련하였고, 이후로 그의 후학들도 그를 표준으로 삼았다. 왕요경은 이미 교를 신고 공연하지 않기 때문에 여성배역인 화단, 무단, 도마단과 청의 배역을 아우를 수 있는 花衫이라는 배역을 만들어 다양한 여성의 형상을 무대에 올렸다.

43) 馮小隱〈顧曲隨筆〉, 《戲劇月刊》, 1권, 11기, 5-6쪽.

44) 徐珂《清稗類鈔》(臺北商務印書館, 1966), 稗79, 2-4쪽.

45) "晚近以社會風尚所趨, 群衆心目變遷之促進, 而旦角遂應運而起, 有左右皮黃界之趨勢, 蓋觀劇者, 非旦不樂; 主劇事者, 非旦不可; 捧角者, 有捧必旦; 劇評者, 無評非旦; 舊劇場不啻旦世界, 而生角往往甘爲附庸焉." 思潛齋主〈旦毒〉, 《北洋畫報》, 202기, 3판.

쳤다.

이들의 주요 활동은 보면, 우선 여배우에게 자신이 시를 써서 보내거나 혹은 극을 보고 평론 문장을 써서 여배우의 연기 세계를 알리고 홍보한다. 또 여배우 공연 시에는 객석을 만석으로 만들어 주어 명성을 높임과 동시에 많은 수입을 얻게 한다. 공연이 시작되기 전에는 화분 등으로 극장을 화려하게 장식하고 편약 등을 걸어 분위기를 띄우며 공연 중에는 열렬한 갈채를 보내 연기가 뛰어난을 드러낸다. 이 외에도 팬클럽을 결성하고 대대적인 활동을 펼치는데, 호벽란(胡碧蘭)의 패란사(佩蘭社), 김옥란(金玉蘭)의 난사(蘭社), 선영지(鮮靈芝)의 상선단(嘗鮮團) 등이 대표적이다. 배우와 기자 등을 접대하여 여배우에 대한 좋은 내용에 기사가 나오도록 뒤에서 힘쓴다. 이뿐 만이 아니라 이들은 자신이 좋아하는 여배우의 형상을 높이기 위해 존호를 지어 여배우의 명성을 드높인다. 예를 들면 유희규를 ‘유왕(劉王)’, 맹소동을 ‘동황(冬皇)<sup>46)</sup>’으로 추존하여 불렀다. 이런 존호를 만들어 주는 행위는 여배우에 대한 자신의 충심을 표현함과 동시에 자신과 여배우 간의 긴밀한 관계를 강조하는 행위이다.

결국 이런 팬 활동은 상업 분위기 속에서 탄생된 일종의 도시 대중오락문화이다. 특히 미색을 겸비한 많은 여배우의 등장으로 팬 활동은 더욱 활성화 되지만 그 이면에는 권력과 부를 겸한 팬과 여배우간의 모종의 성적관계가 내재되어 있는 부정적인 측면을 배제할 수 없다. 이는 대중오락문화라는 것이 지니고 있는 특성 중의 일부일 것이다. 그러나 이런 팬 활동을 통해 자신이 좋아하는 여배우의 보다 나은 이상적인 형상을 만들어가는 것은 또한 긍정적인 면이라 할 수 있다.

#### 4. 나오면서

이상은 1870년-1937년에 상해, 천진, 북경 등의 경극무대에 등장했던 여배우들과 그들의 등장으로 경극무대에 미친 변화에 대해 개괄적으로 살펴보았다. 여배우

46) 천진 天風報 沙游天 맹소동을 매우 존중하여 그를 “小宗冬皇帝，儼然廟號，可謂推高備至”라 하였다. 동황의 이름은 일시에 유행하여 남북 각 신문사에서는 천풍보의 의견을 모방하여 수십년 동안 불려졌다. 丁秉燧《菊壇舊聞錄》(中國戲劇出版社, 1995), 341쪽 참조.

들의 등장은 경극예술 자체의 발전과 당시의 사회문화적 환경과 긴밀한 연관이 있음을 알 수 있었다. 이런 여배우들이 등장은 청말 민초 여자 취업, 여자의 경제적 독립, 그리고 남녀사교공개 등의 사회사조<sup>47)</sup> 속에서 등장한 시대적 산물이며 동시에 여권신장의 표현이라 할 수 있다<sup>48)</sup>.

민국시기 근대 상공업의 급속한 발전으로 많은 농촌 인구가 도시로 유입되어 도시 인구는 증가되고 시민계층의 확대되면서 문화가 더욱 상업화 되었다. 당시 경극 공연을 관람하는 것은 도시 사람들의 가장 대표적인 오락 활동이었다. 이런 주요 오락 활동에 처음에는 미모를 앞세워 등장했던 여배우들은 점차적으로 연기력을 향상시켜 본격적으로 공연활동을 전개 하였다. 이런 변화는 '혁명이 일고 있다'라 할 정도로 대단한 것이었다. 더욱이 원래 경극 무대의 주체였던 남자배우들이 오히려 여자 배우에게서 다양한 것을 배우기 시작했고, 심지어는 생역을 연기하는 남자배우가 특이한 소품을 들고 공연하기도 했다<sup>49)</sup>. 이는 경극예술의 측면에서 보면 부정적인 면이라 할 수 있다. 그러나 이외에도 남자배우가 여배우의 공연에서 우수한 점을 적극적으로 받아들인 경우도 있다. 대표적인 예가 바로 정연추

47) 1927년 丁超五 上書國民政府委員會: "現吾國體更新, 又值吾黨執政, 素主男女平等, 社交公開, 故去歲中央聯席會議有女子在法律上政治上教育上職業上與男子一律平等之規定. 現各學校男女共學, 各機關男女共事, 推行盡力, 事實昭然, 不謂各戲院至今尚有男子戲院, 女子戲院, 儼若鴻溝劃界, 不相侵犯, 甚有號稱男女合演之戲院, 猶有男扮女扮之不自然怪象存在. 當此萬國交通時代, 若再不加糾正, 徒貽全民族之羞, 如此種惡劣風俗, 異日必歸於自然淘汰, 殊知不然, 人之好尚, 各有不同, 有以天然生成爲美者, 有以矯揉造作爲美者, 律以供求相應之義, 決無淘汰之望, 故超五似請政府即日通令各省, 自後無論新舊戲劇或雜劇, 亦不問其爲營業的或非營業的(如各學校之學生劇), 概不得男女互扮, 如違重辦, 以除陋習, 而崇國體. 再, 如有在外洋, 私自扮演, 即由駐外公使驅送回國, 施以嚴厲之處罰. 中國第二歷史檔案館編《中華民國史檔案資料匯編·第五輯第一編(文化一)》(江蘇古籍出版社, 1991), 318쪽.

48) "神州數千年, 男尊女卑, 婦女幾不齒諸人數, 木蘭崇호, 百世一遇, 惟今日女伶發達, 騷擾乎壓倒男優, 爲坤界中放一異彩, 而愚者猶百般詆毀, 甚且欲禁女子演劇, 豈扶陽抑陰之夢至今就未醒乎. 鄙人素極提倡女權, 故言之不覺憤怒". 燕石《北京女伶百咏》(都門印書局, 1917), 5쪽.

49) "現在這梨園界裡, 可算是大大變化, 要說時髦的話, 就叫作實行革命, 男伶反倒向女角裡追求, 且角自然是靠打扮的得法, 想出些新鮮主意, 怎樣顯着漂亮, 怎樣透着特別, 在那裡日新月異的爭奇賽承, 那倒也不足爲怪, 生角也有靠着做幾件奇奇怪怪的行頭, 編幾齣不新不舊的本戲, 在那裡騙人, 不但是學旦角的行爲, 簡直是要步武女伶, 試問那藝術本身還有不退化的嗎? 反不如女伶對於藝術上竭力的研求, 要想同男伶較量一氣, 不甘相形見拙, 就像最近這兩年間, 新出道的那個新艷秋, 本來是東施在那裡效顰, 然叫人家看看同西施差不多, 甚至西施也稱許他這齣法很不錯.....諸如李桂芬楊菊芬這一班人, 學譚學余, 得烏煙瘴氣, 雖未必準像, 可是他的立志總是取法乎上, 所以到了今天我不能再照以前的心理, 把女伶看輕". 垂雲閣主《女伶話》, 《戲劇月刊》, 3권 12기, 2-3쪽.

(程硯秋)가 호벽란(胡碧蘭)의 창법을 배워 새로운 곡조로 《홍중열마(紅鬃烈馬)》에서 대등전(大登殿)의 “彩樓單打平貴男”을 불러 큰 반향을 불러일으켰다.

이처럼 당시 여배우의 등장은 경극예술에 새로운 활력을 제공하였으며 향후 여배우들이 지속적으로 경극무대에서 공연할 수 있는 토대를 형성하였다.

### 《參考文獻》

- 《大公報》，新華書店，1982.
- 《申報》，上海書局，1986.
- 《戲劇月刊》，戲劇月刊社，1928-1932.
- 丁秉燧，孟小冬與言高譚馬，臺北大地出版社，1989년초판，2008년신판.
- 北京市藝術研究所等編著，《中國京劇史》，中國戲劇出版社，1990.
- 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.
- 馬龍文，《河北梆子簡史》，中國戲劇出版社，1982.
- 青木正兒，《中國近世戲曲史》，臺灣商務印書館，1988.
- 曾永義，《論說戲曲》，聯經出版社，1997.
- 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.
- 仇中海，〈女伶在評劇形成發展中的作用〉，《華北科技學院學報》，2002년 1기.
- 陳永祥 羅素敏，〈女演員的興起與清末民初上海社會觀念的變化〉，《民國檔案》，2005년 1기.
- 徐僉雄，〈京劇與晚清上海社會〉，《史學月刊》，2008년 6기.
- 黃育馥，〈京劇—觀察中國女性地位變化的窗口(1790-1937)〉，《婦女研究論叢》，1995년 3기.
- 劉乃崇，〈漫談京劇坤伶〉，《中國京劇》，1995년 4기.
- 劉乃崇，〈漫談京劇坤伶(續)〉，《中國京劇》，1995년 5기.
- 졸고，〈치아오로 본 경극의 여성형상과 변화〉，《중어중문학》，2004년 34집.

### 《中文提要》

中國近代戲曲發展中一个重要轉變，就是女演員再度出現于舞台之上。明末清初時，女演員在戲曲演出中尚占一定的分量，但到了清代，由于政府對女演員活動的禁止，使得女性演員

逐漸由顯而隱，尤其在清代中期于北京逐漸形成的京劇之中，更是全無女演員的存在。一直同治年間，在上海首次出現了京劇女演員，并漸及于天津漢口等城市，經過數十年的發展，到民國時期，京劇發展的中心北京也開放女演員的演出，京劇女演員逐漸受觀眾的歡迎而能与男演員分庭抗禮。京劇女演員受到當時社會政治、經濟、文化等因素的影響而興起，影響了京劇舞台。

**关键词：**女演員 京劇 坤伶 坤角 孟小冬

이 논문은 2011년 11월 20일에 접수되어 2011년 12월 15일에 심사가 완료되고 2011년 12월 20일 편집회의에서 게재가 확정되었음.