

중국 현대극의 서구 연극 사조 수용양상

— 曹禺의 작품을 중심으로 —

朴 魯 宗*

— <目 次 —

- | | |
|------------------------|-----------------------|
| I. 서 론 | IV. 오닐의 표현주의 연극과 《原野》 |
| II. 그리스 비극과 《雷雨》 | V. 채훬의 자연주의 연극과 《北京人》 |
| III. 입센의 사실주의 연극과 《日出》 | VI. 결 론 |

I. 서 론

중국의 근대화 운동 과정에서 서양은 각 방면에서 참조의 틀로 받아들여졌다. 전근대적 농촌사회에서 자본제 사회로의 이행을 꿈꾸고 있던 중국의 입장에서 서구의 선행결과를 학습하고 참조하는 것은 당연한 일이었다. 그들은 이미 청나라가 서구열강에 굴복하기 시작한 때에 즈음하여 ‘중체서용(中體西用)’의 방법으로 시도된 바 있다. 그것이 5·4 시기에 오면 ‘과학’과 ‘민주’를 표방한 ‘全盤西化’의 기치로 나타나게 되는데, 이 시기 지식인들의 과제는 부단한 자기부정과 ‘가져오기(拿來主義)’¹⁾였다. 그 중 연극은 가장 가져올 만한 서구적 산물이었다. 중국에서 찾기 어려운 이국적 특징을 지니고 있었던 서구 연극은 그래서 ‘서구적’, 혹은 ‘현대적’이라는 수식어가 따라다니게 되었던 것이다. 따라서 이 서구의 연극을 무대에 옮기는 일은 선구적 작업에 속했을 뿐더러 때에 따라서는 개인의 용기와

* 동아대학교 중일학부 초빙교수

1) 《魯迅全集》第6卷, 38-41 쪽.

희생을 필요로 하는 일이기도 하였다. 이러한 이국적 특징은 형식뿐만 아니라 내용과 기교적 측면에도 일관되어 나타난다. 특히 연극의 독특한 내적 규율과 복잡한 구성은 연극을 받아들이기 어려운 것으로 만들었다. 사실 그것은 전혀 이질적인 토양에 이국종을 옮겨 심는 것과 같이 어려운 작업이었으며, 문화적 통념과의 끝없는 싸움을 필요로 하는 힘겨운 작업이었다. 그것이 중국에 뿌리를 내리게 되기까지의 과정을 개관한다면 다음과 같은 내용이 될 것이다.

우선 처음 얼마간은 서구연극을 모방하는 단계로 연극의 독특한 형식과 내용을 배우는 시기였다. 자연히 초창기의 연극 대본에는 서구의 명작을 번역하고 변안한 작품이 주류를 이루었다. 간혹 창작극이 발표되기도 하였으나 역시 변안의 범주를 크게 벗어나지 못하고 있는 것으로 판단된다. 독창적인 희곡은 많은 서구 작품의 번역과 연출이 있고 나서 가능한 일이었다. 그 창작극의 선구에 曹禺가 있다. 그런데 시기적으로 볼 때 曹禺 창작극의 출현은 다소 이른 바가 있다. 이런 이유로 그의 작품이 서구의 작품에서 영향을 받았을 뿐만 아니라 심지어 완전한 모방작이라는 비판이 자주 제기되었던 것이다. 이러한 관점에서 보면 그의 작품이 서구 대가의 작품에 비해서도 손색이 없다는 점도 이러한 비판의 근거가 될 수 있다. 그래서 曹禺의 작품이 발표될 때마다 그것과 유사한 작품이 제시되고 그 모방의 증거를 찾고자 하는 비평이 나타났던 것이다. 曹禺와 동시대의 작가들에 대해서도 유사한 비평이 제기되었는데, 그것은 결국 명작의 번역, 변안의 시기에서 창작극의 시기로 넘어가고 있던 당시의 시대적 상황에 대한 반영이었던 것으로 보인다.

II. 그리스 비극과 《雷雨》

《雷雨》가 발표되어 연극계에 파장을 불러일으키자 이에 대한 평론가들의 비평이 쏟아졌는데, 그 분위기를 가장 잘 읽을 수 있는 것이 李健吾

와 郭沫若의 글이다. 李健吾는 다음과 같이 말하였다. 《雷雨》에서 작가는 -고의적이든 의식하지 못하였든 간에- 두 가지를 가지고 운용하고 있다. 하나는 낡은 것이고, 하나는 새로운 것이다. 새로운 것은 환경과 유전에 관한 것인데, 이것은 19세기 중엽이후 나타난 새로운 것이며, 낡은 것은 운명에 관한 것이데, 옛날부터 답습된 낡은 것이며 ……은연중에 두 가지 극본의 암시를 받고 있는데 하나는 그리스의 에우리피데스의 《히포리투스》이며, 하나는 라신의 《페드로》인데, 두 가지 모두 동일한 줄거리인 게모가 전처의 아들을 사랑한다²⁾는 것이라고 지적하였으며, 당시 일본에 거주하고 있던 郭沫若是 《雷雨》에서 작가가 강조한 것은 비극이며 그리스식의 운명비극이라고 할 수 있다³⁾는 것이다. 이 글이 나온 이후로 《雷雨》의 그리스비극과의 관련성에 대한 논의들이 이어졌다. 그 중에서도 특히 《雷雨》가 그리스비극의 운명론적 관점에 영향을 받았는지의 여부에 대한 문제에 논의가 집중되었다.⁴⁾ 그러나 정작 曹禺 자신은 이런 논의에 대해 단호한 어조 부정하고 있다.

국내에서 공연이 되면서 때때로 나를 입센의 신도로 단정하는가 하면 극중의 어느 부분은 Euripides의 Hippolytus나 Racine의 Phedre에서 영감을 따왔다고 억측을 한다. 솔직히 말해 이런 말들이 나를 경악하게 한다. 나는 나이며-그것도 아주 미미한 나 자신이다. 나는 그런 대가들의 심오한 세계를 염탐할 만한 능력도 없으며, 어둠 속에서 다가 올 밝은 한 낮을 상상하는 갑충에 지나지 않는다. 사실 과거 십 몇 년간 몇 권의 책을 읽고 몇 번 연극을 해보았지만 아무리 생각해도 어느 곳을 일부러 누구를 모방했는지 떠오르지 않는다.⁵⁾

- 2) 劉西渭(李健吾), <《雷雨》>, (《大公報》, 1935年8月), 《李健吾戲劇評論選》(北京: 中國戲劇出版社, 1982. 9), 1쪽.
- 3) 郭沫若, <關於曹禺的《雷雨》>, (《東流》, 2卷4期, 1936年4月1日, 日本東京出版), 《曹禺研究專集》上冊(福州: 海峽文藝出版社, 1985), 544-545쪽 참조.
- 4) 焦尚志, 《金線和衣裳-曹禺與外國戲劇》(北京: 中國戲劇出版社, 1990), 26쪽.
- 5) 在國內這些次公演之後更時常地有人論斷我是易卜生的信徒, 或者臆測劇中某些部分是承襲了 Euripides의 Hippolytus 或 Racine의 Phedre靈感. 認真講, 這多少對我是個警誡. 我是我自己— 一個渺小的自己. 我不能窺探這些大師們的難深

K C I

猶如黑夜的甲虫想像不來白晝的明朗。在過去的十幾年，固然也讀過幾本戲，演過幾次戲，但儘管我用了力量來思索，我追憶不出哪一點是在故意模擬誰。曹禺《雷雨·序》，《曹禺全集》1卷5 卒

曹禺는 위의 글을 통해 《雷雨》가 순수한 창작이었음을 강조하고 있다. 여기서 우리는 다시 한번 연극의 이식과정에서 나타나는 복잡한 현상을 발견하게 된다. 그것은 희곡작품의 텍스트가 완벽한 창작으로 남아있을 수 있는가 하는 의문에서부터 비롯된다. 예컨대 희곡의 문자 텍스트는 제2의 텍스트인 무대공연의 영향을 받게 되어 있기 때문이다. 그런 점에서 위의 예문에 나타난 曹禺의 주장은 타당하다. 그럼에도 불구하고 曹禺의 《雷雨》에는 농후한 그리스연극의 흔적이 발견된다. 문학 텍스트에서 명확하게 발견될 뿐만 아니라, 많은 논자들의 문제제시가 있었기 때문에 《雷雨》를 논의하는데 있어서 그리스비극과의 관련성에 무관심할 수는 없을 듯하다. 이 점과 관련하여 일본 학자 飯塚容은 유진 오닐의 《상복을 입은 엘렉트라》에 비유하며 이 작품의 특징은 ‘근친상간’의 문제 및 그리스비극의 운명적 요소로 《雷雨》와 서로 비슷하다고 지적한다. 나아가 오닐의 아담·브란트와 《原野》의 仇虎의 복수심리, 그리고 복수한 남녀가 그 후 쫓기는 처지가 되는 점에서 동일한 이야기 구조를 가지고 있다고 분석한다. 말하자면 《原野》에까지 이르는 曹禺가 지닌 운명적 비극의 모식을 포착하고 있는 것이다.⁶⁾ 결국 飯塚容은 曹禺의 《雷雨》에서 《原野》에 이르는 작품들이 그리스비극의 영향을 받은 것으로 보았던 것이다.

《雷雨》에 그리스비극과 유사한 비극적 요소와 비극의 기법이 운용되고 있었던 것은 틀림없어 보인다. 서구의 연극은 그리스비극에서 비롯되었기 때문에, 정극(正劇)이라 할 수 있는 대형 장막극은 특히 많은 점에서 그리스비극의 원칙에 충실하다. 따라서 중국 최초의 모범적 정극이라 할 수 있는 《雷雨》가 그리스비극의 원칙에 충실한 것은 특이한 일이 아니다. 曹禺 자신도 이에 관해 언급한 바 있다. 특히 그는 《雷雨》의 序幕과 尾聲은 그리스 비극의 코러스(Chorus)처럼 관객들의 정서를 광활한 사색의 바다로 끌어들이려는 기능을 한다고 설명하는 한편, 序幕과 尾聲은 이

6) 飯塚容 <奧尼爾·洪深·曹禺>, 焦尚志, 《金線和衣裳-曹禺與外國戲劇》(北京: 中國戲劇出版社, 1990) 26-27쪽에서 재인용.

른바 ‘감상의 거리’를 두려는 장치⁷⁾라고 소상하게 설명하면서 그것이 그리스비극의 전통을 따른 것임을 밝히고 있다.

이 희곡이 입센의 영향을 받았다고 말하는 사람들이 있다. 하지만 근대인의 영향을 받았다고 하기보다는 차라리 고대 그리스연극의 영향을 받았다고 말하는 것이 타당할 것이다. 이 희곡이 숙명론의 진부한 사상에 닿아 있다는 논리는 자연히 근대인의 관점으로 보면 당연한 귀결일 것이다.⁸⁾

曹禺는 자기 희곡의 정체성을 그리스 비극에서 찾고자 하였던 것으로 보인다. 또한 그리스비극의 영향을 밝힌 이면에는 그것으로 여타의 불필요한 논의에 대응하고자 하는 의도도 깔려있다고 판단된다. 확실히 《雷雨》에는 그리스비극과 닮은 점이 많이 있다. 작가가 언급했던 것처럼 음악적 요소가 강하게 배어 있는 프롤로그(序幕)와 에필로그(尾聲)의 설정은 막 전체를 통해 합창미사곡⁹⁾과 오르간 음악이 울려 퍼지도록 하여 그리스비극의 코러스와 비슷한 효과를 추구하고 있으며, 이것은 작가가 의도한 바이기도 하다.¹⁰⁾

그러나 《雷雨》는 제제와 플롯을 통한 비극적 스토리 구성에 있어서 그리스비극과 닮아 있다. 그는 신비롭고 근원적인 인간의 원초적 감성으로 작품 전체의 분위기를 이끌어 갔는데, 이를 통해 관객이 작품과 일정한 거리를 견지하여 작품을 관조하게 하려는 의도였다. 관객, 혹은 독자는 작품과 자신 사이를 오가며 동화와 이화를 반복함으로써 결국 카타르시스

7) 曹禺, 《雷雨·序》, 《曹禺全集》1卷, 14쪽.

8) 這個劇有些人說受易卜生的影響, 但與其說是受近代人的影響 毋寧說受古代希臘劇的影響至於爾說這是宿命論的腐舊思想, 這自然是在近代人看, 是很貼情入理的. 《雷雨》的寫作, 《質文》月刊(1935年 第2號), 《曹禺全集》5卷 10쪽

9) Bach: High Mass in B Minor Benedictus quivenait Domino Nomini- <미사 b단조 BWV-232>

10) 당시 실제 연출에서 <序幕>과 <尾聲>을 빼고 무대에 올린 사례를 보고 이에 曹禺가 아쉬움을 표하면서 이 막의 중요성을 언급한 적이 있다. 曹禺, 《曹禺全集》1卷, 15쪽.

에 도달하게 되는 것이다. 그런데 이러한 원초적이며 숙명적인 제재는 그리스 비극의 전형적 플롯에 속하는 것이었다. 작가는 다음과 같이 말한다.

《雷雨》는 나에게 유혹이었다. 《雷雨》에 들어 있는 정서는 나에게 있어서 우주의 수많은 신비한 물상에 대한 일종의 표현할 수 없는 동경을 담고 있다. 《雷雨》는 나의 ‘야만성의 유전(蠻性的遺留)’이다. ……《雷雨》가 표방하는 것은 인과응보가 아니다. 내가 느끼는 것은 잔인이다. …… 우주 속에서의 투쟁하는 ‘殘忍과 ‘冷酷’이다. ……¹¹⁾

《雷雨》에서의 우주는 하나의 잔혹한 우물이다. 그 속으로 떨어지면 아무리 소리쳐도 빠져 나올 수 없는 암흑의 갭이다. ……이 ‘두려움(怕)’ 그 자체는 바로 유혹이다.¹²⁾

그러나 정작 이러한 그의 관점은 작품에 직접적으로 구현되지 않고, 그리스 비극의 전형적 플롯에 영향을 받아 비극의 관념과 인간의 숙명론에 대한 주제의식으로 변형되어 나타나게 된다. 말하자면 의도하지 않은 주제의식이 플롯의 영향으로 인해 나타나게 되었던 것이다. 인물형상의 경우에도 이와 동일한 현상이 나타난다. 그 중에서도 周蘩漪의 독특한 성격에 대한 논의가 활발하게 진행되었다. 그러나 논자들은 작품에 내재하는 그리스 비극적 특징과 그로 인한 비극인물의 독특함을 체계적으로 분석하지 못하고 있다. 그것은 인물의 표면적 특성과 극적 비증을 언급하는데서 벗어나지 못하고 있는 바, 이는 작가 스스로도 이미 밝힌 바이다.

11) 《雷雨》對我是個誘惑。與《雷雨》俱來的情緒蘊成我對宇宙間許多神秘的私物一種不可言喻的憧憬。《雷雨》可以說是我的“野蠻的遺留”，……《雷雨》所顯示的，並不是因果，並不是應報，而是我所覺得的天地間的“殘忍”……這種種宇宙裏鬪爭的“殘忍”和“冷酷”。曹禺，《雷雨·序》，《曹禺全集》1卷，7쪽.

12) 《雷雨》裏，宇宙正像一口殘酷的井，落在裏面，怎樣呼號也難逃脫這黑暗的坑……這“怕”本身就是個誘惑。曹禺，《雷雨·序》，《曹禺全集》1卷，8쪽.

蘩漪는 가장 가련하게 비춰지는 여인이다. …… “그래서 《雷雨》의 분위기에 周蘩漪가 가장 잘 어울린다. ……그녀는 가장 ‘雷雨的인 성격이다. 그녀의 생명은 가장 잔혹한 사랑과 가장 잔인한 원한이 교직되어 그녀의 행위는 모순으로 가득 차 있다. 그러나 모순이 극단적이지 않은 것이 없다. ‘극단과 ‘모순은 《雷雨》의 찌는 듯한 분위기에서 이 두 가지는 자연적인 기조이며 극 전개의 조율은 대부분 그것들을 정점으로 전이된다.¹³⁾

사실 《雷雨》에 대한 논의가 분분한 것은 작품 자체의 텍스트적 한계와 연극에 대한 전체적 인식부족에서 비롯되는 것이었다. 그러나 우리는 당시 《雷雨》를 둘러싸고 전개된 광범위한 비극론에 대해 주의를 기울일 필요가 있다. 왜냐하면 그리스비극정신이 중국으로 이식되는 과정에서 중국적 사고방식이 반영되었기 때문이다. 원래 그리스비극 정신은 그리스고대사회의 사회적 민주의식을 반영한 결과였다. 그렇다면 그것을 이식한 曹禺의 비극에는 중국사회의 의식형태가 반영될 수밖에 없었을 것이다. 그런 점에서 많은 평자들의 비극에 대한 관점은 사회의식의 한 단면이었을 것이고, 따라서 그 다양한 비극론의 내용을 살펴보는 것은 작품에 대한 분석만큼 중요성을 갖고 있다고 생각되는 것이다.

먼저 작가는 어떠한 비극론을 가지고 창작에 임했는지에 대해 알아보기로 하자. 아래의 글은 《雷雨》의 창작 시기에서 좀 떨어진 시기에 발표된 글이지만 비극에 대한 작가의 관점이 명확하게 드러나 있다.

숭고한 이상을 가지고 불굴의 정신을 소유한 사람이라야 비극의 주인공이 될 수 있다. ……‘사랑이 산다는 것보다 소중하고, 미움이 죽는 것보다 더 혹독하다’ 이러한 사람이 비극 정신의 소유자이다. ……우리들 중의 일부는 너무 초탈해 있다. 무대에 나가서는 유교를 신봉하고 무대에서 내려와서는 도교를 이야기 한다. ……만약에 중국인이 모두 ‘採菊東籬下, 悠然

13) 蘩漪是個最動人憐憫的女人。……所以《雷雨》的氛圍裏,周蘩漪最顯得調和。……她是一個最“雷雨的”性格, 她的生命交織着最殘酷的愛和最不忍的恨, 她擁有行爲上許多的矛盾, 但沒有一個矛盾不是極端的“極端”和“矛盾”是《雷雨》蒸熱的氛圍裏兩種自然的基調, 劇情的調整多半以它們爲轉移。 같은 책, 8쪽-9쪽.

見南山'의 심경 속에 머물러 있다면 중국의 역사는 아직도 진(晉)나라 때의 청담의 시대에 머물러 있는 격이니, 어쩐지 오늘날의 침략자와 독재자들은 이구동성으로 중국의 유구한 수 천년 문화를 찬양한다. ……보통의 사람은 그다지 悲劇을 보는 걸 좋아하지 않는다. 왜냐하면 비극의 주인공은 대부분 실패자이기 때문이다. 그러나 '실패한 인물 속에 위대한 승리의 영혼들이 적지 않다. ……위대한 인물은 항상 비극 속에서 볼 수 있다. 이상은 추동하는 힘이며, 실패할 지라도 절대 타협하지 않는다. 비극적 인물은 성과와 이해득실에 좌우되지 않는 미려한 품성을 갖고 있기 때문이다. 그들의 실패는 그들이 길을 잘못 들어선 것이 아니라 시대적 각종 환경의 제약에서 비롯된 것이다. ……비극의 정신은 성공의 정신을 가리키는 것은 아니다. 만약 성실하고 용맹스런 기백으로 비극의 정신을 체득할 수 있다면 중국의 장래는 혼돈의 국면을 벗어나 자립과 독립의 부강한 중국이 될 것이다. ……비극의 정신은 우리들에게 분투를 우리들에게 고무를 우리들에게 용기를 북돋아 궁극적으로 광명을 찾고 승리를 얻게 한다.¹⁴⁾

曹禺는 중국적 비극정신을 매우 현실적인 관점에서 이해하고 있는 것으로 보인다. 그것은 또한 당시 중국인들의 일반적인 비극관과 크게 다르지 않는 것으로 보인다. 한 개인의 숭고한 행동과 양식을 통해 자아와 세계가 통합될 수 있고, 그것은 결국 개인적 덕목이 된다는 것이 그의 비극관

14) 有崇高的理想、寧死不屈的精神的人，才能成爲悲劇的主人……‘所愛有甚於生者，所惡有甚於死者，這種人，才有悲劇的精神……我們當中有一種人，太超脫了，台上信奉儒教，下台便講道教……如果中國人全停留在“採菊東籬下，悠然見南山”的心境中，中國的歷史真個停留在晉朝那個競尚清談的時代，就怪不得今天的侵略者獨裁者同聲贊頌泱泱哉中國的數千年的文化了……一般人不大愛看悲劇，因爲悲劇的主人大都是失敗者，但“失敗”的人物中不少是偉大的勝利的靈魂……偉大人物，常常在悲劇中才能看見，理想是推動的力量，失敗盡管失敗，但絕不妥協，正因爲悲劇人物有一種美麗的，不爲成敗利害所左右的品德，他們的失敗，不是由于他們走錯了路，而是由于當時種種環境的限制……悲劇的精神，不是指成功的精神，如果能從堅持不懈，勇往直前的氣魄去體會悲劇的精神，中國的將來便會脫離混沌的局面，成爲一個自強不息，獨立富強的中國……悲劇的精神，使我們振奮，使我們昂揚，使我們勇敢，使我們終於看見光明，獲得勝利。〈悲劇的精神〉，《半月文萃》(1943年 第2卷 第2期)，《曹禺全集》5卷，155쪽-161쪽 참조. *원 강연 원고에 있던 “비극은 극단적”이란 문장을 1984년 책 편집 시에 삭제하였다고 附記에서 밝히고 있다.

의 핵심이다. 그런데 그것은 서구의 비극정신에 대한 설명이라 할 수 없다. 예컨대 아리스토텔레스의 《시학》을 인용하자면, 비극은 진지하고 일정한 크기를 가진 완결된 행동을 모방하며, 비극은 드라마적 형식을 취하고 서술적 형식을 취하지 않는다.¹⁵⁾ 그것은 완전한 세계와 불완전한 인간 사이의 치열한 정신적 투쟁이 핵심을 이룬다. 따라서 서양의 비극정신은 인간과 객관적 세계를 아우르는 총체적인 인식론에 해당된다. 그러므로 거기에는 인간의 자유정신과 사회적 민주성을 관통하는 보편적 기준이 내재되어 있는 것이다.

이러한 서구적 비극론과 인식론은 중국인들에게 매우 낯선 것이고, 그래서 이해하기 어려운 것이었다. 물론 朱光潛과 같은 서양유학과 학자가 서구의 비극이론을 소개하면서 중국의 정신과 비교하고 해석하는 작업을 시도하기는 하였다. 그러나 朱光潛 등의 소개와 해석은 사회 전반적 이해에 큰 도움을 주지 못했던 것으로 보인다. 민족적 사유방식의 토대가 달랐기 때문이다. 朱光潛도 그의 《悲劇心理學》에서 그 원인을 밝힌 바 있다. 그는 우선 중국인도 로마인들처럼 실질적이고, 세속적인 것으로부터 문제를 고려하는 민족이라고 규정한 뒤, 사실상 중국에서는 대개 戲劇은 喜劇과 동의어로 사용되며, 悲劇적 제재도 늘 喜劇으로 만들어진다¹⁶⁾고 하면서 중국에서 비극이 발달하지 못한 원인을 규명하고 있다. 그것은 모든 문제를 윤리적으로 판단하는 중국인들의 사유방식으로 인한 것이다. 그러므로 그리스와 같은 비극정신이 없었다는 이유로 그 사회의 문화적 미숙함이나 인식의 저급함을 말해서는 안 되는 것이다. 어쨌든 그리스의 비극이 자연과 인간에 대한 서구인들의 추상적 사유를 총 결집한 것이었음을 상기할 때, 작가 曹禺나 기타 논자들의 비극에 대한 이해에 한계가

15) 아리스토텔레스/천병희 역, 《시학·제6장》(서울: 문예출판사, 2002, 49쪽 참조.

16) 朱光潛, 《悲劇心理學》(全集) 425-428 쪽. * 朱光潛의 에딘버러대학 박사학위 논문인 영어로 된 원본은 張隆溪에 의해 중국어로 번역되어 1982년에야 단행본으로 출판되었다.

있었다는 점은 분명하다.

그런 점에서 曹禺의 《雷雨》에 표현된 비극적 정신과 그것에 대한 관객, 독자의 수용 그리고 이를 둘러싼 논의들은 중국의 전체 사회문화에 대한 논의일 수 있었다. 비극에 대한 논의와 주된 쟁점들을 면밀하게 살펴 봐야 하는 이유가 여기에 있다. 바로 이런 까닭에 曹禺의 그리스비극의 수용과 《雷雨》를 통해 표현된 비극정신은 이래저래 다양한 문제들을 제기하였고, 아직까지도 작품과 작품을 넘어서 논의 중에 있는 것이다.

III. 입센의 사실주의 연극과 《日出》

19세기말 세계연극계에 큰 파장을 일으켰던 사실주의 연극은 중국에 도입·소개되면서 역시 상당한 충격과를 던지게 된다. 사회문제를 지적하는 것에서 출발한 사실주의 연극은 중국에 도입되어서도 중국사회의 문제를 그리는데 큰 힘을 발휘하였다. 사실 이들 서구 사실주의 연극이 소개되고 무대에 오르는 것 자체가 하나의 커다란 사회적 사건이었다. 그 중에서도 입센(Henrik Ibsen)의 작품이 갖는 의미와 영향력은 지대하였다. 입센의 《인형의 집(玩偶之家)》, 《인민공적(人民公敵)》 등의 작품이 갖는 내용과 주제는 중국의 새로운 물결을 주도한 5·4운동에 큰 사상적 영향을 주었다. 중국의 지식인들은 사실주의 연극의 장르적 진보성과 반항적 색채에 매력을 느꼈다. 그것을 통해 중국사회의 문제점을 지적하고 개혁의 움직임을 불러일으킬 수 있다고 보았기 때문이다. 중국 최초의 話劇으로 꼽히는 胡適의 《終身大事》¹⁷⁾만 해도 여자 주인공을 내세워 자유연애와 혼인개성의 자유를 주장하는 것을 목적으로 하고 있었다. 그런데 그의 이러한 자유연애와 결혼, 여권 신장 등을 주장한 작품은 입센을 대표로 하는 사회문제극에 힘입은 바가 매우 컸다. 특히 중국의 근대화를 지향한 문화

17) 단막극으로 1919년 3월 《新青年》6卷3號에 발표되었다. 입센의 영향을 받아 만든 중국 최초의 話劇 작품으로 취급된다.

예술 영역에서 입센의 영향력은 지대했던 것으로 보인다. 예컨대 田漢 洪深, 歐陽予倩, 郭沫若, 夏衍, 丁西林, 熊佛西 등의 5·4이래 주요한 극작가들이 대부분 입센의 영향을 받았다고 할 수 있다.

서구의 사실주의연극은 19세기말 급격한 사회변동의 시기에 부르조아 사회의 부조리에 대한 비판에서 비롯되었다. 특히 연극분야에서는 스트린드베리, 입센 등과 같은 북유럽 작가들의 활약이 두드러졌다. 그들은 지금까지의 연극이 가지고 있는 전통적 기법과 내용을 탈피하여 예리하게 사회적 문제를 파헤치고자 하였다. 특히 일상적이고 사소한 현실의 이야기를 통해 사회의 문제와 인간의 본질적 허위를 드러내는 것은 사실주의 연극의 큰 장점이었다. 사실주의 연극은 낭만과 환상을 추구하던 연극의 전통을 깨뜨리고 양식의 변화를 추구한 바, 대사회적 발언을 어떤 형상화 없이 직접 드러내기까지 하였다. 특히 그것은 ‘읽는 연극’의 창시자라 할 수 있는 버나드 쇼(George Bernard Shaw)의 작품에 자주 발견된다. 그는 연극의 가치는 사상성에 있다고 강조하였다. 다음의 예문은 이러한 버나드 쇼의 주장과 그 특징을 잘 말해주고 있다.

1895년에 버나드 쇼는 ‘새로운 입센식의 극장 캠페인을 시작했다 그것은 ‘사상의 제조공장으로서의 극장, 양심의 전도사, 사회적 행위의 계몽자’라는 캠페인이었다. 1950년 3월 테렌스 래티건은 ‘사상의 연극(The Play of Ideas)에 대한 공격을 시작하는 자신의 발언을 이 버나드 쇼에 대한 언급으로부터 시작했다.’¹⁸⁾

읽는 연극의 등장은 연극의 관념을 뒤집기에 충분하였다. 이전까지는 작품의 형식적인 면이 내용을 압도할 정도로 중시되었다. 그것이 버나드 쇼에 의하여 작가의 사상과 작품의 내용을 강조하는 쪽으로 방향을 바꾸게 되었던 것이다. 이러한 세계적 사조에 영향을 받아 중국에서도 사실주

18) 로날드 헤이먼/김만수역, 《희곡을 어떻게 읽을 것인가》(서울 현대미술사, 1995), 161쪽.

의 연극은 그 출발부터 사회성과 사상성을 강조하게 된다.

1930년대가 되면서 중국 사회의 변화를 향한 움직임이 더욱 활발해지는데, 이에 호응하여 연극계에는 사회문제극에 대한 논쟁이 활발하게 전개된다. 그 중에서도 1935년의 입센의 《인형의 집》에 나오는 주인공 ‘노라(娜拉)’에 대한 논쟁이 언급할만하다. 그것은 중국의 여성문제에 관한 관심을 표현한 최초의 논의였을 뿐 아니라, 이후 여성문제의 해결을 중국 근대화의 한 지향으로 설정하게 된 계기가 되었다. 이 논쟁을 거치면서 여성 지식인들은 실제로 혁명에 투신하거나 ‘집’을 나와 자신의 길을 찾아 나서게 된다. 문학작품 속에 빈번하게 출현하는 집을 나오는 여성형상은 당시의 중국적 분위기를 대변해주고 있는 것으로 보인다. 曹禺 《雷雨》의 周蘩漪라는 여성도 이러한 시대적 인물형상과 일맥상통하는 바가 있다. 이 周蘩漪는 가정이라는 굴레와 남자의 속박에 괴로워하며, 원초적 욕망과 전통적 윤리사이에서 고민하는 여성이다. 그녀는 개성이 강한 인물의 특징을 지니고 있으며, 행동 또한 윤리적 틀을 무시로 넘나든다. 심지어 周蘩漪라는 극중 인물은 당시의 사회적 분위기와 어우러져 이 작품의 또 하나의 화제가 되었던 것으로 판단된다. 그래서 1935년은 ‘노라’의 해라고 말할 수 있지만, 연극사적으로 보면 ‘늑우의 시대’로 진입한 한 해라 할 수 있을 것이라는 얘기되기도 하는 것이다. 이러한 사회적 문제의식을 가지고 창작된 대표적 작품으로 曹禺의 《日出》을 꼽을 수 있을 것이다.

《日出》은 당시의 첨예해진 사회계층간의 대립과 상류층 인물들의 부패한 생활상을 폭로한 작품이다. 거기에는 30년대 중국의 도시자본가들의 추악한 모습, 계층간의 갈등, 유한계층의 타락상, 사회를 지배하고 있던 배금주의 사상, 그로 인한 인간성 상실 등 당시 上海 등의 대도시를 지배하고 있던 자본주의문화의 문제점들이 총집결되어 있다. 《日出》에 등장하는 많은 인물군과 다양한 사건들, 사회현상들은 가히 한 시대의 민물상이라 할 만하다. 이것들은 《日出》의 구성을 복잡함을 넘어 난삽하게 만드는 요인이 되었던 것으로 보인다. 실제로 《日出》에 쏟아졌던 주된 비판들이 대부분 작품 구성상의 난삽함과 과격한 사회성에 관한 것들이었다.

이에 대해 曹禺는 다음과 같이 말한다.

제3막은 3 단락의 시간적 구성으로 나누어져 있다. 내가 왜 '3막만 때 놓고' 전체 극이 (유기적인) 단막극처럼 구성되어야 한다는 것을 몰랐겠는가! '연극의 배경이 시종 ××여관의 화려한 휴게실 내라는 설정을 놓고 볼 때 제3막은 없애버려야 맞다. 그러나 극의 전개상에 필요한 시점을 연속되는 줄거리의 단막극처럼 연결되는 '극중시간'에 억지로 끼워 넣는 일은 실상 어려운 일이다.¹⁹⁾

작가는 자신의 작품에서 의도적으로 '횡단면적 묘사'를 시도하였음을 밝히고 있는 것이다. 횡단면적 구성이므로 많은 인물과 사건이 유기적으로 연결될 수 없다는 것이고, 따라서 난삽함은 의도된 결과였다는 말이 된다. 이러한 논의과정을 살펴보다 보면 중국의 연극이 《日出》을 통해서 새로운 단계로 접어들게 되었다는 사실을 확인하게 된다. 즉 《日出》을 계기로 현실에서 일어나는 사소하고 일상적인 일들이 연극적 소재로 사용될 수 있으며, 사회 속의 비천하고 열악한 인물과 장소도 무대로 올려질 수 있는 시대가 되었다는 것이다. 《日出》에서는 또한 인물형상의 창조에 있어서도 인물의 실제적 모습을 사실적으로 그려 연극의 드라마적 요소를 한층 강화시켜 줄 수 있었던 것으로 평가된다. 曹禺에게 있어서 현실은 그 자체가 드라마틱한 하나의 무대였음에 틀림없다. 특히 그는 자신의 문제의식이나 세계관과는 별개로 사회적 현실을 드라마로 엮어낼 수 있는 작가적 능력을 갖고 있었다. 그는 구체적인 사회와 구체적인 인간의 삶을 창작의 근원으로 삼고 있었던 것이다. 아래의 예문에는 그가 자신의 창작에서 삶에 대한 경험과 깨달음을 얼마나 중시하였는가가 잘 나타나 있다.

재료의 원천은 평소 끊임없이 수집하고, 기록하고, 정리하고, 모아두는 것에서 시작된다. 평소에 수집해두지 않고 막상 창작할 때 신문이나 잡지에서 발췌하거나 공상에 의지해 짜낸 작품은 매끄럽지 못하다. ……문예작

19) 《日出·跋》, 《曹禺全集》1卷, 389쪽.

품의 탄생은 ‘부화작용(incubation)’과 같다. ‘재료의 축적은 작품을 어미 닭이 부화하고 있는 과정이다.’²⁰⁾

曹禺에게 있어서 지금·이곳의 현실이야말로 창작의 젖줄이라는 짐을 확인하게 된다. 따라서 그는 사상이나 세계관으로 인해 사실주의적 작품을 쓴 것이 아니라, 작품 창작의 방법에서부터 이미 본질적으로 사실주의 작가였다고 할 수 있다.《日出》은 그의 이러한 자생적 사실주의의 특징이 가장 잘 나타나 있는 작품이며, 중국의 연극계는 《日出》이 있었기 때문에 비로소 중국적 사실주의를 말할 수 있게 되었던 것이다.

IV. 오닐의 표현주의 연극과 《原野》

曹禺의 작품 중에서 가장 많은 논란을 불러일으킨 문제적 작품이 《原野》이다. 확실히 그것은 여타의 희곡들과 확연히 구분되는 독특한 주제와 연극적 형식을 지니고 있다. 그런 이유로 《原野》는曹禺의 작품들 중에서 가장 연출하기 힘든 작품으로 여겨졌고, 무대에 오른 횟수도 가장 적은 작품이 되었다. 심지어 작가 스스로 무대에 올리긴 힘든 ‘실패작’²¹⁾이라고 규정할 정도였다. 이로 인해 이 작품은 오랫동안 주목을 받지 못하였다. 그러나 80년대 들어 서구의 문예이론을 적극적으로 수용하는 과정에서 《原野》의 독특한 내용과 실험적인 방법에 대해 주목하는 사람들이 나타났고, 작품을 재평가하려는 작업들이 행해지게 되었다.²²⁾ 그 결과曹禺는 《原野》로 인해 다시 한번 대작가로 재평가되는 영광을 누리게 된다.《原野》에 대한 처음의 비판과 이후의 재평가 과정을 살펴보다 보

20) 材料的來源，是靠平時不斷的收集整理，甚至分類登記等囤積起來的。平日不收集，要寫作的時候，在報章雜誌上摘取一點材料再加上凭空的臆造寫成的作品，是很難完美的。……文藝作品的產生，正有同樣的“孵化作用(incubation)”。“材料的囤積”便是作品孵化中的母雞的工。〈編劇術〉《曹禺全集》5卷 143 쪽

21) 《原野·附記》，《曹禺全集》1卷，577-578쪽 참조.

22) 錢理群，〈大小舞臺之間—曹禺戲劇新論〉，379-385쪽 참조.

면 중국현대문학계의 한 특징을 재확인하게 된다. 그것은 현대연극 초기의 연극에 대한 이해부족과 사실주의의 폭력적 지배와 관련된 특징이다. 분명한 것은 이 작품이 사실주의 연극으로 규정하기 힘든 극적 기교와 독특한 스토리를 가지고 있다는 점, 바로 그렇게 때문에 연극사적으로 매우 드문 작품이라는 점이다.

이와 관련하여 많은 논자들은 曹禺의 이 《原野》에서 일세를 풍미했던 미국작가 유진 오닐(Eugene O'Neill)의 영향을 받았다는 점을 지적한다. 오닐은 입센, 스트린드베리의 사실주의 연극을 계승하여 그 자신의 독자적인 색채를 띠는 연극적 기교와 새로운 주제를 선보이며 미국 연극의 새로운 시대를 열었던 인물이다. 특히 그의 강렬한 주제와 밀도 있는 극의 구성 및 그 전개방식은 극적 긴장을 불러일으켜 관객의 마음을 사로잡는 매력을 지니고 있었다. 따라서 관객의 역할에 큰 관심을 갖고 있던 曹禺가 이러한 특징을 갖는 오닐의 작품에 주목하는 것은 당연한 일이었다. 그래서 曹禺의 연극에는 오닐의 연극과 유사한 점이 발견되는 것이다. 曹禺 자신도 오닐을 언급한 바 있는데, 그는 《原野》 이전부터 이미 오닐의 연극에 대해 상세히 숙지하고 있었던 것으로 보인다.

제1막에서 나는 북방 지방의 독특한 설비인 '커텐식' 장치를 이용하였다. 무대를 좌우 양쪽으로 갈라서 두 장면이 동시에 연출되는 방법을 썼다. 이 방법은 비교적 참신한 시도로 내가 오닐의 연극(예를 들면 《Dynamo》(*역명 《發電機》)에서 본 적이 있다.²³⁾

이처럼 曹禺는 교차적 구성의 연극기교를 언급하면서 오닐의 작품을 구체적으로 언급하고 있다. 사실 이렇게 다양한 연극의 기교를 사용하는 것은 표현주의 연극의 특징이기도 하다. 그런데 曹禺의 작품에는 이러한 표

23) 第一幕裏我利用在北方妓院一個特殊的處置，叫做“拉帳子”的習慣，用這種方法，把戲臺隔成左右兩部，在同一時間內可以演出兩面的戲。這是一個較為新穎的嘗試，我在歐尼爾的戲(如Dynamo) 曹禺，《日出·跋》，《曹禺全集》1卷 393 卒。

현주의적 기교나 장치들이 자주 사용되고 있는 것이다. 원래 曹禺의 연극에는 전체적인 상징조형이 나타나, 작품의 무대배경이 되거나 작품성격의 한 요소로 사용된다. 이러한 기법은 작품 곳곳에 보이는데, 예컨대 인물의 실루엣 처리를 통해 공간의 확대와 작품의 응집력을 높이는 효과를 가져오는 기법을 들 수 있다. 그것은 《雷雨》에서는 귀신소동으로 나타나고, 《日出》에서는 밖으로 드러나지 않는 金八의 존재를 통해서, 그리고 《原野》의 閻王, 《北京人》의 北京人 이 그 구체적 경우에 해당한다. 曹禺는 이처럼 특별한 장치나 상징적 형상을 통해 극적 효과를 높이고 긴장을 고조시켜 자칫 느슨해지기 쉬운 극의 흐름을 제어하려 하였던 것이다. 그것은 앞의 예문을 통해서도 알 수 있는 것처럼 그의 풍부한 연극 지식과 연출 경험으로 인해 가능했던 것으로 보인다. 그렇다면 《原野》에 나타나는 표현주의적 기교가 과연 성공적으로 뿌리를 내릴 수 있었는가.

曹禺의 《原野》는 오늘날의 《황제 존스》와의 유사성으로 인해 일찍부터 그것을 비교가 있어왔다. 曹禺 자신은 이에 대해 다음과 같이 말한 바 있다.

오늘이 《황제 존스》에서 사용한 것을 채택했다는 사실을 원래 나는 생각도 못하고 있었는데, 다 쓰고 난 뒤 두어 번 읽어보고 나서야 나는 불현듯 무의식중에 그의 영향을 받았다는 점을 발견했다.²⁴⁾

말하자면 작가는 《原野》를 완성하고 나서 그것이 오늘날의 작품과 매우 흡사하다는 것을 발견하고 스스로 놀라워했다는 것이다. 그 유사성에 대한 비평도 많이 나타났다. 예를 들어 1938년 南卓은 아예 曹禺를 기존의 작품을 모방하길 좋아하는 작가라고 규정하면서 《原野》는 확실히 오늘날의 《황제 존스》(*중국 역명 《琼斯皇》)²⁵⁾과 매우 비슷하며, 자연과 분

24) 《原野·附記》(《文叢》1937년1卷5號, 《曹禺全集》1卷 577 쪽)

25) 이 작품과 거의 흡사한 희곡이 이미 20년대에 속출했는데, 1922년에 발표된 洪深의 《趙閻王》, 伯顏의 《宋江》(1923), 谷劍塵의 《紳董》(1929)가 그것으로 중국희곡사에 있어서 이 작품의 영향력을 짐작할 수 있다. 田本相 主編

투하는 사람을 그리면서 어떻게 원시적 산림-운명의 화신-에 얽매어 놓는가²⁶⁾라고 비판한다. 그는 이어 《原野》와 《황제 존스》의 상관관계를 논하면서 그 표현주의적 유사성에 대한 분석을 내놓게 된다.

오늘의 《황제 존스》는 미국연극사에서 매우 중요한 의미를 지니는 작품으로 간주되고 있다. 오늘의 첫 표현주의 작품인 《황제 존스》로 인해 참다운 미국 연극이 시작되었다²⁷⁾는 것이 거의 정설이 되고 있다. 따라서 미국 연극의 신기원을 이룬 오늘의 이 표현주의 작품의 특징에 주목하여 劉紹銘 같은 재외 중국학자는 《原野》는 기교적으로 볼 때, 많은 점에서 《황제 존스》를 차용하고 있으며 표현주의적 색채에 젖는 것을 피할 수 없었다고 분석한다. 그는 표현주의 작품의 특징으로 들면서 무대에 사용되는 기괴하고 고색 창연한 형상이나, 표면적으로 연결되지 않는 줄거리, 연상작용을 유발시키는 상징물의 설치, 긴장된 분위기를 조성하는 짧은 대사와 대사 사이의 단절 등을 표현주의 연극의 특징²⁸⁾으로 꼽았다. 《原野》에는 이러한 특징을 지니는 플롯이나 극적 요소가 많이 발견된다. 예컨대 무대의 신비로운 분위기를 강조하는 지문과 무대화하기 어려운 비현실적 공간, 위압적인 조형물들 그리고 단발의 대사로 이어지는 인물들의 대화와 강한 음향의 삽입 등의 특징이 그러하다. ‘거대한 나무(巨木)’, ‘넓은 들(原野)’, ‘어두컴컴한 숲 속(黑林)’ 등과 같은 비현실적 무대공간과 섬뜩하고 흉측한 ‘질름발이(仇虎)’, ‘눈먼 노파’, ‘바보 백치’, ‘염라대왕(閻王)’, ‘억울하게 죽은 젊은 영혼’의 환영들, 퇴락한 사당과 암자, 목어소리, 그리고 범종소리와 북소리 등이 그 구체적 예가 될 수 있을 것이다. 특히 제3막에는 이러한 극적 분위기에 더해 긴박한 짧은 대사들이 긴장을 고조시킨다. 그것은 쫓기는 신세의 두 주인공이 밤새 숲 속을 맴돌다 나누는

《中國現代比較戲劇史》北京: 文化藝術出版社, 1993), 397 쪽 참조

26) 南卓, <評曹禺的《原野》>, 《曹禺資料資料》(北京 中國戲劇出版社, 1991) 882 쪽 참조.

27) 신숙원 編, 《유진오닐》(서울: 문학과지성사), 54쪽 참조

28) 劉紹銘, <《原野》所倡導的原始精神>, 《曹禺研究資料》, 980 쪽.

절망적 대화들이다.

花氏: 오, 당신
 仇虎: 두려워 마.
 花氏: 아뇨, 아이 주워. 저 저건 뭐지
 仇虎: 무너진 사당.
 花氏: 당신, 그만 가죠.
 仇虎: 들어 봐요. 이건 뭐지?
 花氏: 그! 그! 그예요.
 仇虎: 그가 아직 쫓고 있어
 花氏: 원, 세상에
 仇虎: 가자 어서 가.
 花氏: 아, 다리가! 당신!

 仇虎: 어찌된 일이지?
 花氏: 당신!
 仇虎: 제기랄!
 花氏: 가요! 당신!
 仇虎: 오!
 仇虎: 제기랄!
 花氏: 당신, 뭘, 뭘 본 거죠!
 (-지문은 삭제-)²⁹⁾

이 같은 기법과 극적 장치로 보아 이 작품이 창작 기교면에서 표현주의적 색채를 띠고 있다는 점은 분명해 보인다. 그렇다면 이러한 유사성에 근거하여 《原野》를 선뜻 표현주의 작품으로 규정지을 수 있을 것인가?

29) 花氏: 哦, 虎子! / 仇虎: 你別怕 / 花氏: 不, 好冷, 那—那是什麼? / 仇虎: 破廟 / 花氏: 虎子, 我們走吧 / 仇虎: 你聽, 你聽, 這是什麼, 這是什麼? / 花氏: 她!—她!—她! / 仇虎: 她又跟上我們了。 / 花氏: 哦, 天! / 仇虎: 我們快—快走吧。 / 花氏: 啊! 虎子, 我的腳! /...../ 仇虎: 怎—麼—回—事? / 花氏: 虎子 / 仇虎: 媽呀! / 花氏: 走吧! 虎子! / 仇虎: 哦! / 仇虎: 哦, 媽! / 花氏: 虎子, 你—看—見—什麼! 《原野》, 《曹禺全集》1卷, 562쪽.

이 작품은 당시 무대의 현실적 상황에 비추어 보면 표현주의적 특징을 지니는 장치들을 가지고 있지만, 주제의식에 있어서는 전혀 그렇지 않다. 즉 이 작품은 특이한 외부 장치를 통해 인물 내면의 '表現'에 힘을 쏟고 있는 것이 아니라, 기본적으로 줄거리 구조에 의거한 이야기의 전개에 주력하고 있다. 즉 가공적 현실을 '再現'하는 측면이 강한 작품인 것이다. 비현실적이고 환상적인 소재와 분위기에도 불구하고 분명한 이야기의 맥락이 발견되고 있기 때문이다. 따라서 이 작품에 나타난 표현주의적 특징에 지나치게 주목하게 되면, 이 연극의 주된 내용과 특징을 파악하지 못하게 될 수도 있는 것이다. 무엇보다 이 작품에 나타나는 인물의 '잠재의식'과 '원형의식'은 《原野》를 이해하고 해석하는데 놓쳐서는 안될 중요한 요소인 것이다. 그것은 이전의 중국 연극에서 인간의 잠재의식을 다룬 작품을 찾기 어렵다는 점에서 특기할 만한 사항이다. 사실 20세기 초 세계연극의 주요한 문제의식은 인간본질을 이루는 '리비도'나 '유전'의 문제에 집중되어 있었다. 그 개인적, 혹은 집체적 잠재의식에 대한 관심은 당시 연극의 정치성, 사상성과 함께 중시되던 시대적 화두였다. 그렇지만 중국에서 이 잠재의식에 대한 문제에 관심을 갖는 작가가 드물었다. 그런데 曹禺의 《原野》에서 이러한 잠재의식과 원형의식을 심도 있게 다루었던 것이다. 이 점만 가지고도 曹禺의 《原野》는 중국현대연극사의 선구적 작품으로 평가받을 자격이 있는 것이다. 원래 정신적 가능성에 대한 탐색은 인간사회와 개인의 삶이 갖는 다양한 가능성에 대한 긍정을 전제로 하는 것이며, 미래를 여는 힘이 된다. 따라서 曹禺가 작품을 통해 중국의 정신적 원류와 육화된 심령의 문제를 다루었다는 것은 매우 가치 있는 일이 되는 것이다. 그 점이 《原野》를 선뜻 '실패작'으로 규정할 수 없게 만들고 있다.

V. 체홉의 자연주의 연극과 《北京人》

曹禺의 《北京人》은 그의 앞서 나온 작품들에 비해 작품의 분위기와

성격면에서 많은 차이를 가지고 있다. 이전의 작품이 동적인 성격이 강한 돌출적 주제와 줄거리를 특징으로 하고 있는데 비해 《北京人》은 고요한 정적 장면의 조합으로 이루어진 소위 정태극(indirect-action)³⁰⁾의 특징을 갖고 있다. 따라서 이 작품을 읽는데 있어서 曹禺의 작품에 대한 기존의 이해방식을 적용하기 곤란한 점이 있다. 1940년에 완성된 曹禺의 이 작품은 그가 30년대에 발표한 작품들, 즉 《雷雨》, 《日出》, 《原野》 등이 누린 영광을 얻지 못했던 것으로 보인다. 《北京人》의 난해한 내용, 완만한 구성, 평범한 인물의 평범한 행동과 사건들이 관객의 관심을 끌지 못하였던 것으로 보인다. 비평가나 학자들도 이 작품을 높이 평가하는 경우가 드물었다. 제한적이기는 하지만 그래도 호의적인 평가를 내린 것은 재미 학자 夏志清이다.

曹禺의 사상은 비록 시대가 처한 조류에 따라 영향을 받고 있긴 하지만 엄숙한 자세를 버리지 않은 극작가라 할 수 있다. …… 그러나 엄격하게 말해 그의 초기의 3부작은 단지 멜로드라마에 지나지 않는다. …… 《北京人》은 사람이 원숭이에서 진화한 것을 상징으로 한 진부한 제제이지만, 이를 제외하면, 《北京人》은 曹禺의 작품 중 가장 성공한 극본이라고 할 수 있다. 왜냐하면 曾文清을 묘사하면서 낡은 귀족전통에 속박되어 있는 우유부단한 성격의 유약하고 무능한 한 인간에 대해, 曹禺는 다름 아닌 작가로서 도덕적 동정심을 표출하고 있다.³¹⁾

이처럼 夏志清은 조심스럽게 《北京人》을 曹禺의 대표작으로 평가하고 있는 것이다. 劉紹銘 역시 《北京人》을 평가하면서 극적 기법에 있어 큰 결함을 지니고 있지만, 전체적으로 보면 사실 曹禺의 가장 성숙한 작품³²⁾으로 말한 바 있다. 이들은 아마 이전의 희곡, 혹은 연극에서 금기시하고

30) 廢人行, <論曹禺的《北京人》和柴霍甫的《伊凡諾夫》>, 《曹禺研究資料》, 1109쪽.

31) C.T.Hsia, A History of Mordern Chinese Fiction: 1917~1959 New Haven, 1961, p.318. 《曹禺研究資料》, 1109-1110쪽 참조.

32) 《曹禺研究資料》, 1109쪽 참조.

있던 서술적 묘사와 평면적 구성을 과감하게 운용한 실험성을 높이 평가하고 있는 것으로 보인다. 사실 이런 실험의지는 曹禺가 《日出》을 쓸 때부터 구상하고 있었던 것으로 보인다.

기억하기로 몇 년 전에 뭉가에 빠져있었는데, 체홉의 오묘하고 깊은 예술의 경지에 심취해 있었다. 목직한 마음이 그의 희곡에 감동되었다. 《세 자매》를 다 읽고 나서, 눈을 감자 눈앞에 한 폭의 울적한 가을날의 정경이 펼쳐졌다. 마샤, 이리나, 올가 이들 커다란 눈을 가진 세 자매가 슬픔에 잠겨 그곳에 있었다. 눈가에는 축축하게 우수가 일고, 고요히 창 밖 멀리에서 들려오는 활기찬 행진곡을 듣고 있었다. 그 활달하고 생명이 충만한 유쾌한 군악이 점점 멀어지면서 허공 속으로 사라진다. 침묵 속에서 마치 큰언니 올가가 나지막이 그녀의 암울한 생활과 아득한 희망 그리고 덧없이 일하고 살아가는 자신을 삶을 나지막이 뇌까리고 있는 듯하다. 나의 눈이 눈물로 점차 흐릿해지면서 고개를 들을 수가 없었다.³³⁾

바로 《北京人》에서 운용된 기법이 이처럼 이미 오래 전부터 그의 뇌리 속에 들어있었던 것으로 보인다. 曹禺는 그 기법의 가능성을 체홉(Anton Pavlovich Chekhov)³⁴⁾에게서 발견한 것으로 보인다. 즉 체홉이

33) 我記起幾年前着了迷, 沉醉于契河夫深邃難深的藝術裏 一顆沉重的心怎樣爲他的戲感動着, 讀畢了《三姊妹》, 我闔上眼, 眼前展開那一幅秋天的憂鬱, 瑪夏(Masha), 哀林娜(Irina), 阿爾加(Olga)那三個有大眼睛的姐妹悲哀地倚在一起, 眼裏浮起瀟灑的憂愁, 靜靜地聽着窗外遠遠奏着喜樂的進行曲, 那充滿了歡欣的生命的愉快的軍樂漸遠漸微, 也消失在空虛裏 靜默中, 彷彿年長的姐姐阿爾加喃喃地低術述她生活的摺鬱, 希望的渺茫, 徒然地工作, 徒然地生存着, 我的眼漸爲浮起的淚水模糊起來成了一片, 再也抬不起頭來, 曹禺 《日出·跋》, 《曹禺全集》第1卷, 387쪽.

34) 체홉(Anton Pavlovich Chekhov)(1860~1904): 희극과 비극의 중간적인 성격을 띤 많은 작품과 소극적인 단막극을 남겼다. 19세기 말의 러시아 사회상을 날카롭게 풍자하였다. 기술면에서 혁신적인 작품을 썼고 자연주의 운동의 선두였으며 희곡사상 인간의 본성과 행동에 관한 날카로운 관찰자의 한 사람으로 남는다. 실제로 얘기되어지지 않은 부분에 감추어진 중요한 의미를 강조하여, 극의 등장인물이 침묵하는 가운데 중요한 의미를 강조하는 방법을 시도하였다. 작품으로 단막극 《백조의 노래》(1886), 《꿈》(1888), 《前夜》(1890),

그랬던 것처럼 曹禺도 희곡의 소설화를 꿈꾸고 있었던 것이다. 특히 그것은 읽는 희곡의 가능성에 대해 모색하고 있던 작가에게 커다란 매력으로 여겨졌던 것으로 보인다. 본래 曹禺의 작품에는 배경 묘사나 인물의 특징 및 행동을 설명하는 지문이 많은 편이다. 이 曹禺 작품의 지문은 세밀하고 문학적이며 서정적인 문체를 특징으로 한다. 그것은 曹禺의 문학적 소양을 아낌없이 발휘하고 있는 것으로 보인다. 그리고 그에 대한 시도가 《日出》에서부터 시작된 것으로 보인다. 《日出》속에 등장하는 많은 평범한 인물들과 일상적 장면들이 그 흔적이라 할 수 있다. 그러나 이것을 극적으로 편성하는 작업은 그리 쉬운 일이 아니었다. 그래서 曹禺는 희곡에 있어 언어의 문제를 심각하게 받아들였던 것으로 보인다. 아래의 주장은 그의 이러한 고민을 잘 표현하고 있다.

희곡작가들에게 가장 곤혹스런 일은 언어의 사용 문제이다. 극작 상의 말과 보통사람의 언어는 크게 다르다. 희곡에서 사용되는 말은 더욱 궁핍하다. 중국의 규격화된 문자는 상형이지 소리글자가 아니다. 수많은 토속어나 방언은 글자로 표현할 수 없다. 이를 메우는 방법은 적당한 대체 발음글자를 만드는 수밖에 없다. 방언을 연극에 이용하면 현지 관중들에게 실감을 주고 만족감을 심어줄 수 있다.³⁵⁾

이러한 그의 모색이 《北京人》에 와서 유감 없이 발휘하고 있다고 보아도 무리가 없을 것으로 보인다. 그런 점에서 이 작품은 무대보다 문학적 측면에서 높이 평가받을 수 있는 작품으로 보아도 좋을 듯하다. 예컨

《기념일》 외에 장막극 《이바노프》(1887), 《갈매기》(1896), 《비냐 아저씨》(1899), 《세 자매》(1901), 《벚꽃동산》(1904) 등이 있다. 한국문화예술진흥원刊, 《연극사전》, 예니. 276쪽.

35) 話劇寫作者最感困難的是語言的問題，因為寫作上的話和普通講話大有不同，話劇的話甚為貧乏，中國方塊字是像形不是拼音，許多土語方言，不能寫出，補救辦法只有創造適宜的併音字，以方言寫話劇，當地觀衆看起來才能感親切而稱心滿意 曹禺，〈關於話劇的習作問題〉，（《怒潮季刊》1938年10月創刊號，〈曹禺全集〉5卷，139쪽.

대 《北京人》에는 인물의 성격에 대한 자세한 묘사가 자주 보인다. 또한 일상의 사소한 행동을 통해 인물들의 내밀한 내면세계를 그려내고 있다. 무대에서 표현하기에 곤란해 보이기까지 하는 장황하고 독백에 가까운 대사들은 그 깊은 내면세계에 대한 문학적 표현으로 넘쳐있다. 이전의 중국 희곡작품을 통틀어 보아도 이렇게 희곡에 언어문제에 천착한 작가나 작품을 찾기는 쉽지 않다. 특히 曹禺 《北京人》의 한 특징으로 꼽히는 민족적 색채와 그것을 바닥에 깔고 있는 문화적 자의식은 이 작품의 문학성을 높이 평가하는 이유가 되고 있다. 《北京人》의 인물들이 문화적으로 전통적 의식에 사로잡혀 있거나, 혹은 그 반대로 비현실적인 이상을 꿈꾸는 인물들이 대부분이다. 이들 인물들은 상호 판이한 가치관과 사유공간에서 서로 만날 수 없는 말과 행동을 거듭한다. 인물들의 공허한 말의 성찬이 작품에 흘러 넘친다. 오직 말만이 그들의 실존을 증명하고 그들을 존재하게 한다. 그래서 그들이 쏟아내는 말에는 열정이 없다. 그들은 마지못해 움직이며 작은 소리로 무표정하게 말한다. 曹禺 《北京人》의 인물들은 체홉의 인물들과 이러한 특징을 공유하고 있다. 《北京人》에서 무대연출과는 별개로 작품의 분위기를 표현하는 장치가 곳곳에 배치되어 있는 것도 이러한 무표정을 극복하기 위해서가 아닌가 생각된다. 작품에 자주 인용되는 중국의 전통 시문, 작품 앞에 제시된 王勃의 시와 《秋聲賦》 등이 그러한 장치의 하나이다.

VI. 결 론

이상으로 曹禺의 네 편의 대표작을 통해 드러나는 서구 연극과의 상호 연관성을 규명해 보았다. 그리고 위의 작업을 통해 曹禺의 각 작품이 지니는 내용적 특징과 연극사적 사조의 특색을 뚜렷하게 확인할 수 있었다.

그러나 한편으로 그의 극작은 이러한 서구 연극과의 절묘한 계합으로 인해 오히려 오해를 사기도 한다. 그래서 일부에서 지적하는 曹禺는 서구

작품을 모델로 창작을 하였다는 의구심을 받거나, 나이가 그의 창작 태도, 사유의 수준, 경험의 폭에 있어서 모두 최고의 수준에 도달하지 못한 미숙한 작가라는 평가를 받기도 하였던 것이다. 이와 관련하여 일부 연구자들은 심지어 曹禺의 작품을 서구연극의 중국적 복사판으로 보기까지 한다. 그래서 《雷雨》와 그리스 비극, 《日出》과 사실주의 연극, 《原野》와 표현주의 연극, 《北京人》과 체홉의 연극을 비교하면서 그의 연극이 전적으로 서구의 연극을 모델로 하고 있다는 점을 논증하였다.

실제로 위의 분석을 통해서 보면 曹禺의 극작이 서구 작품의 소재와 내용을 답습하고 있다는 논란도 충분히 제기될 수 있는 것으로 여겨진다. 그러나 이러한 논의에 더하여 극작품이 갖는 텍스트의 특성을 고려해야 한다는 점을 방치할 수 없다. 일반적으로 극본은 연극으로 극화된다는 전제로 하고 있으며 극본의 소재와 내용의 유사성만으로 텍스트를 동일화할 수만은 없다는 점이다. 특히 극본의 소재와 내용의 유사성은 서구에서 유입된 동양 각국의 현대연극의 형성기에 나타나는 보편적 현상이기도 하였다. 그러나 공연되는 장소와 무대에 따라 텍스트의 변형이 일어난다는 것을 주지할 필요가 있다. 이점은 동양 각국의 현대연극을 읽는 독법의 중요한 지침이 됨과 아울러 연극의 개연성을 담보하는 길이 된다.

따라서 어느 누구도 曹禺의 작품이 서구의 명작을 모델로 하였다는 이유만으로 그것을 독창적이지 못하다고 폄하할 자격은 없다. 오히려 연극이 처하고 있는 현실에 대한 그의 분명한 인식과 그에 기초한 창작의 가능성에 대한 탐색은 선구적인 것이었음에 틀림없다고 말할 수 있는 것이다. 그만큼 曹禺는 작가로서, 공연 예술인으로서, 연극이 처하고 있는 현실과 가능성을 분명하게 파악하고 있었던 것이다.

사실 동양의 각국의 현대연극을 분석하는 작업은 특별한 방법론과 평가의 기준이 요구된다고 할 수 있다. 왜냐하면 지금까지 동양의 현대연극의 분석과 비평이 대부분 서구의 기준과 잣대로 판별되고 있다는 느낌을 지울 수 없기 때문이다. 위에서 曹禺의 작품을 의도적으로 평면적 대입을 한 것은 극작이 서구의 작품과 유사하다는 점을 확인하고자 하는 것이 아

나라 작가의 의도와 문화적 소양이 보편성을 지니고 있다고 보았기 때문이다.

이러한 신념 위에서 曹禺의 극본에 대한 동양적 관념의 비평적 기준과 가치가 당위적으로 작용할 수 있다고 보았다.

<參考文獻>

- 田本相 主編, 《中國現代比較戲劇史》(北京: 文化藝術出版社), 1993. 6.
焦尚志, 《中國現代戲劇美學思想發展史》(北京: 東方出版社), 1995. 12.
孫慶升, 《中國現代戲劇思潮史》(北京: 北京大學出版社), 1994. 12.
田本相, 焦尚志, 《中國話劇史研究概述》(天津: 天津古籍出版社), 1993. 9.
田本相, 胡叔和編, 《曹禺研究資料(上·下)》(北京: 中國戲劇出版社), 1991. 12.
田本相, 《曹禺劇作論》(北京: 中國戲劇出版社), 1981. 12.
焦尚志, 《金線和衣裳—曹禺與外國戲劇》(北京: 中國戲劇出版社), 1990. 9.
錢理群, 《大小舞臺之間—曹禺戲劇新論》(浙江: 浙江文藝出版社), 1994. 10.
田本相, 劉家鳴 主編, 《中外學者論曹禺》(天津: 南開大學出版社), 1992. 10.
童偉民, <《雷雨》研究六十年>, 《中國現當代文學研究》, 1997年 第5期.
甘競存, <曹禺的貢獻, 失誤及其最後的覺悟>, 《中國現當代文學研究》, 1999年 第1期

<ABSTRACT>

Chinese modern plays have imitated Western plays for a while to learn unique forms and content of plays. It is natural that there were many of works that reversed western's fine pieces. Occasionally a creative play was published but it was under the

category of adaption. Original plays were possible after this translation and production of western works.

There was a Caoyu as a beginning of a creative play. However it was premature to produce Caoyus. It has often been criticized the works are influenced by western works and even that they are complete copies from western works.

In this regard, there is some areas of the works that can stand comparison with western dramas. This is why similar work has been presented and the works were criticized to find evidence of imitation whenever the published works were published.

It has been commented on by contemporary writers, but it reveals the situation of the day when there was a change from adaptation to creative work.

The purpose of this study was to examine the process by which Western plays have been accepted through Choyu's important work.

First, this study studied how the play was accepted in China through Greek Tragedy and "A Thunderstorm", and research on the combination between western realism and Chinese realism in comparison with Ibsen's realism play and "Sunrise".

Next, this study shows how Expressionism plays were accepted in China through O'Neill's play and "wasteland".

Lastly, this study is to show the value of Chinese plays by going through a comparative study between Chekhov's naturalism play and "Pekingese"

주제어(key words) : Chinese modern plays, Greek Tragedy, Expressionism plays, Caoyu, Ibsen, Chekhov, O'Neill'