中國語文學 第60輯(2012. 8) 301-335쪽

梁啓超 희곡 창작에 나타난 현대성 특징*

김 영 숙**

<目 次>

Ⅰ. 들어가는 말
Ⅱ. 자유, 평등, 인권, 공화제, 민족주의의 新思想觀念 표현
Ⅲ. 민족국가 알레고리의 재현
Ⅳ. 희곡 표현수법의 혁신에 나타난 현대성
Ⅴ. 나오는 말

Ⅰ. 들어가는 말

梁啓超(1873~1929)는 중국(근)현대문학과 문화에서 영향력이 대단히 큰 인물이다. 錢基博은 1930년대에 쓴 ≪현대중국문학사≫에서 "지금까지 60세 이하 30세 이상의 지식인(士夫)은 정치를 논하고 학문을 하는데 있어 (梁啓超의) 영향에 거의 감화되지 않은 사람이 없다. 梁啓超 문학의 감화력이 얼마나 위대한지를 여기서 볼 수 있다"고 했다.[1] 이는 중국(근)현대문학상의 梁啓超의 위치와 영향력을 간명하지만 단적으로 보여주는 대목이다. 영향력이 컸던 만큼 梁啓超에 관한 연구는 지금까지 다양한 방면에서 진행되었고, 그 성과도 상당히 많은 편이다. 그러나 그의 희곡에 관

* 이 논문은 2007년도 정부(교육과학기술부 학술연구조성 사업비)의 재원으로 한국연구 재단의 지원을 받아 연구되었음(NRF-2007-361-AL0015)
** 이화여자대학교 이화인문과학원 HK연구교수

1) "迄今六十歲以下三十歲以上之士夫, 論政持學, 殆無不爲之默化潛移者! 可以想見梁啓超文學感化力之偉大焉", 錢基搏, ≪現代中國文學史≫, ≪中國學術叢書≫, 上海書店, 1936, 320쪽.

www.kci.go.kr

한 연구는 상대적으로 아주 적다.

사실상 梁啓超의 희곡은 중국희극발전사에서[2] 대단히 중요하다. 왜냐하면 그의 희곡 창작이 중국 희극 현대화의 시발점이기 때문이다. 1902년 "소설계 혁명(小說界革命)"의 구호 아래 추진된 梁啓超의 희극개혁운동은[3] 당대의 희극 관념과 희곡 창작은 물론, 희극 문화 전반에 걸쳐 거대한 반향을 일으켰고, 또한 중국 희극의 현대화 촉발과 그 발전 방향의 규정에 중요한 작용을 하였다. 그의 희극개혁운동은 두 내용으로 구성되는데, 하나는 희극 이론의 선전과 전파를 통해 희극 관념의 변화를 주도한 것이고, 다른 하나는 전통 희곡을 개량한 새로운 형태의 희곡을 창작하여 희곡 개량의 모델을 제시함으로써 중국 희극의 현대화 방향을 선도한 것이다. 이처럼 梁啓超의 희곡 창작은 그의 희극 이론과 함께 중국희극 현대화 발전에 중대한 작용을 하였다. 그럼에도 불구하고 梁啓超 희극에 대한 연구는 대부분 희극 이론에 치중되어 있고, 그의 희곡 창작은 상대적으로 주목을 받지 못했다. 그것은 梁啓超 희곡 창작의 중국희극발전사상의 중요성에 대한 인식의 부족에서 기인한다.

梁啓超는 3편의 傳奇와 1편의 지방희, 모두 4편의 희곡을 창작하였다. 광동 지방희인 粵劇 ≪班定遠平西域≫을 제외하고, 3편의 전기 ≪劫灰夢≫, ≪新羅馬≫, ≪俠情記≫는 모두 미완성이다. ≪劫灰夢≫은 庚子事變에 대한 感慨를 묘사한 일인 극으로, 1902년 2월 ≪新民叢報≫ 창간호에 "獨

2) 중국희극(戲劇)을 우리나라에서 중국 연극으로 번역하는 경우가 많은데, 이글에서는 희극을 그대로 사용한다. 연극은 주로 배우의 무대 공연을 통해 표현되는 예술 양식을 지칭하는 반면, 희극은 중국 전통극을 지칭하는 희곡(戲曲)과 서양에서 유입된 화극(話劇)은 물론, 무대공연과 문학작품으로서의 희곡과 극본을 모두 포함하는 개념이기 때문이다. 그러나 중국 전통극 양식 또는 극본을 지칭할 때는 희곡(戲曲)을 사용하기도 한다.

3) 여기서 소설은 서양에서 들어온 개념으로 허구적인 이야기를 지칭하는 픽션(Fiction)을 가리키며, 그 하위 개념으로 소설(Novel), 희극(Drama), 탄사 등을 모두 포함한다. 그래서 그의 소설계혁명은 소설을 포함한 희극 혁명을 모두 포함하는 개념이다. '소설계 혁명' 운동을 전개하기 위해 창간된 잡지 ≪新小說≫에서 "중국 극단을 위해 새로운 혁명군을 일으킨다(爲中國劇壇起革命軍)"고 한 것은 이를 말하는 것이다.

www.kci.go.kr

嘯"라는 제목으로 楔子 1齣이 발표되었다. ≪新羅馬≫는 같은 해 6월에서 11월까지 ≪新民叢報≫에 연재되었고, 내용은 이태리 건국의 역사와 세 영웅에 대한 이야기를 통해 중국의 현실과 새롭게 건립될 중국을 묘사한 것이다. 이 작품은 ≪意太利建國三傑傳≫을[4] 저본으로 하며, 원래 40齣의 완정된 구성으로 기획되었으나 楔子와 7齣의 내용까지 모두 8齣만 발표되었다.[5] ≪俠情記≫는 梁啓超 자신도 밝히고 있듯이, ≪新羅馬≫의 세 영웅 중 가리발디 장군과 그의 동지이자 연인인 마니타의 이야기를 소재로 하였다. 이것도 1齣만 1902년 11월 ≪新小說≫ 창간호에 발표되었다. 월극 ≪班定遠平西域≫은 그의 작품 중 유일한 완성본이며, 일본 요코하마 대동(大同)화교 학교 학생들의 공연 극본으로 쓰였다. 漢代 班超의 서역 평정을 내용으로 하는 이 작품은 총 6막으로 구성되었으며 ≪新小說≫ 19, 20, 21호(1902년 6-10월)에 발표되었다.[6]

이상의 梁啓超 희곡에 대한 기존 연구를 보면, 대부분이 그의 戲劇觀과 관련하여 희곡창작이 다루어졌고, 사상내용, 예술특징, 무대효과, 언어표현과 같이 작품 자체를 전면적으로 연구한 희곡창작 연구는 거의 없다.[7] 그

4) ≪意太利建國三傑傳≫은 梁啓超가 번안한 전기체 소설이다. 이것은 일본의 히라타히사시(平田久)가 영국 역사학자 J.R.Marriott가 이태리 통일 주역들을 소재로 써서 1889년 출판한 ≪The Makers of Morden Italy≫를 편역하여 ≪伊太利建國三傑≫(東京, 民友社, 1892)를 출판했다. 梁啓超는 이것과 마쓰무라가 이세키(松村介石)가 ≪太陽≫잡지 4권 1, 2호에 연재한 ≪嘉米祿·加福爾≫를 참고하여 ≪意太利建國三傑傳≫썼다. 夏曉虹 <梁啓超曲論與劇作探微>, ≪閱讀梁啓超≫, 三聯書店, 2006, 102쪽; 손성준, ≪<이태리건국삼걸전>의 동아시아 수용과 그 성격≫, 성균관대학석사학위논문, 2007 참조.

5) ≪新羅馬≫ 楔子一出: "這套傳奇就是把俺意大利建國事情逐段與亡摹寫, 繪聲繪影, 可泣可歌, 四十齣詞腔科白, 字字珠璣, 五十年成敗興亡, 言言藥石" 張庚,黃菊盛 主編, ≪中國近代文學大系·戲劇集(1840~1919)≫, 上海書店, 326쪽.

6) ≪飮氷室合集≫ 專集 第1冊의 부록 ≪殘稿存目≫에 의하면 량치차오의 작품으로 ≪木蘭從軍傳奇≫ 잔존본이 있으나 그 내용을 알 수 없기 때문에 그의 희곡작품에 포함하지 않았다.

7) 左鵬軍의 ≪梁啓超與20世紀初中國戲曲變革≫(≪廣州師院學報(社會科學版), 20:3, 1998)은 梁啓超의 희곡 창작을 희곡 양식, 제재, 인물, 희곡 구성과 충돌, 언어 등 다방면으로 다루긴 하였지만 분석이 간단하고 시각도 비교적 단

www.kci.go.kr

런 반면, 梁啓超의 희곡 창작이 중국희극사에서 차지하는 위치를 논한 연구는 비교적 많은 비중을 차지한다. 이 연구의 주요 관점은 梁啓超 희곡 창작을 "과도기적 성격"으로 규정하고, 문학 예술적 가치는 폄하하는 한편 역사적 가치와 공헌에 대해서는 비교적 높게 평가한다.[8] 그 외에 주목할 만한 연구 성과로는 梁啓超 희곡 창작과 발표 과정에 대한 고증, 희곡 창작 의도 및 특징에 대한 분석이 있는데, 夏曉虹의 ≪梁啓超曲論與劇作探微≫는 바로 이 연구 성과를 대표한다. 이것은 고전적인 작가론의 입장에서 梁啓超의 희곡 창작 배경과 과정을 세밀하게 고증, 분석하여 梁啓超 희곡을 이해하고 연구하는데 자료로서의 가치가 높다.[9]

본 논문은 梁啓超 희곡 창작에 나타난 현대성[10] 특징에 관한 고찰이다. 앞에서 언급했듯이 梁啓超의 희곡은 지금까지 학계에서 전통과 현대의 중

일하다. 梁啓超의 극작과 희극관 관련 연구에 대해서는 林豊藝, ≪梁啓超劇作及其戲劇觀之研究≫, 臺灣國立政治大學中國文學系碩士學位論文, 2012, 참조.

8) 範方俊의 논문 ≪覺世與救心: 梁啓超淸末戲曲改良及其"過度"性質≫(≪中國人民大學學報≫, 4, 2011)는 梁啓超의 희곡 창작의 가치에 대한 기존 학계의 평가를 잘 보여준다. 이와 달리 連燕堂과 같은 학자는 ≪梁啓超與晩淸文學革命≫(廣西灕江出版社, 1991)에서 梁啓超의 희곡 창작, 특히 그의 전기 세편은 그의 희극 이론보다도 더 당시의 중국 문단에 끼친 영향이 컸을 뿐 아니라, 희곡 개량의 시범과 선도 작용을 했음을 강조하면서 긍정적인 평가를 하였다. 그러나 이러한 견해는 학계의 다수의 공인된 견해는 아니다.

9) 夏曉虹의 <梁啓超曲論與劇作探微>, ≪閱讀梁啓超≫, 三聯書店, 2006, 89-124쪽. 그 외에 梁啓超의 희곡 창작에 대해 비교적 자세하게 분석한 것으로 連燕堂, ≪梁啓超與晩淸文學革命≫, 第4章 "梁啓超戲劇理論與戲劇創作", 灕江出版社, 1991, 263-302쪽을 참고할 수 있음.

10) Modern은 근대 또는 현대로 번역하고 Modernity는 같은 맥락에서 근대성 혹은 현대성으로 번역하기도 하는데, 이것을 어느 쪽으로 번역하느냐에 대해서는 논란이 많다. 그래서 혹자는 번역하지 말고 그냥 모던, 모더니티로 쓸 것을 주장하기도 한다. 그만큼 이 용어에 대한 맥락과 상황에 따라 이해와 사용이 다르다. 본 논문은 중국의 맥락에서 모던과 모더니티를 근대와 근대성으로 번역하는 것은 문제가 있다고 판단되어 그것을 각각 현대와 현대성으로 사용하고자한다. 모더니티의 개념과 그에 대한 자세한 내용은 M 칼리니스쿠/이영욱, 백한울, 오무석, 백술희 옮김, ≪모더니티의 다섯 얼굴≫, 시각과 언어, 1993 참조 바람.

www.kci.go.kr

간에 위치한 과도적 성격으로 평가되고, 그의 희곡 창작에 표현된 현대성은 현대적 성격이 불완전한 것으로 인식되어왔다. 본 논문은 이 관점에 이의를 제기하면서 동시에, 梁啓超 희곡 창작에 나타난 현대성과 그 의의에 대해 재평가를 하고자 한다,

중국희극 현대화의 시작은 언제부터인가? 이 문제는 현대성을 어떻게 이해하는가와 관련이 깊다. 지금까지 중국현대문학사는 중국문학의 현대 시기를 5·4 문학 혁명을 기점으로 서술해왔다. 5·4 이전 晩淸부터 민초까지의 수십 년은 보통 전통에서 현대로 넘어가는 과도기로 규정되었고 이 시기 문학예술은 학계의 충분한 주목과 제대로 된 평가를 받지 못했다. 이는 전통과 구분되는 신문학의 역사가 胡適, 陳獨秀, 周作人, 魯迅을 포함한 5·4 시기의 지식인들에 의해 구성되었고, 그것이 5·4 이후 중국학계의 주류 관점이 되었기 때문이다. 신문학 형성의 주역들은 서구의 현대문학을 문학예술 현대화의 모델로 제시하고, 그 기준에서 신구의 잡종, 다종의 혁신을 특징으로 하는 晩淸 시기의 문학예술은 현대성이 부족한 것으로 취급하여 가치를 크게 부여하지 않았다. 중국현대희극사도 이 관점에서 서술되었기 때문에, 희극의 현대성은 서구에서 들어온 화극(話劇)에만 부여되고, 개량 전통극은 현대성 결핍으로 간주하여 인정하지 않았다. 중국현대희극이 화극의 또 다른 명칭으로 사용되기도 하는 것은 이런 이유 때문이다.

매우 엄격한 척도에서 화극만 현대 희극으로 간주했던 관점은 지난 세기 80년대 이후에 변화되었고, 그에 따라 학계에서 개량 전통극의 모종의 현대성을 인정하는 사람들이 많아졌다. 그럼에도 불구하고 중국현대희극사 서술은 여전히 화극이 주류이고 개량 전통극은 여전히 주변적 위치에 있다. 중국현대희극사 서술을 대표하는 陳白塵, 董健 主編의 ≪中國現代戲劇史稿≫는 이러한 현실을 단적으로 보여주는 하나의 예이다. 책의 서문에서 편집자는 중국 개량 전통극을 중국현대희극사에 포함하지만 현대희극사에서 주도적 작용을 한 것은 화극이기 때문에 중국현대희극사 서술을 화극 중심으로 하며, 개량 전통극은 희극 발전의 총체적 방향이나 그와 관련된

www.kci.go.kr

작가나 예술 특징을 서술할 때만 언급한다고 밝히고 있다.[11] 이 서술은 사실 그 바탕에 현대화를 서구화로 이해하는 입장이 깔려 있으며, 이것은 또한 학계의 주류 관점이기 때문에 그 영향으로 만청시기 梁啓超에게서 시작된 희곡 개혁, 민초와 그 이후 지속된 전통극의 개혁, 개량에 나타난 현대성은 그 동안 충분하게 인식되지 못했다.

서구화가 현대화라는 인식은 현대성에 대한 이해를 너무 단일하고 협소하게 한다. 그런 의미에서 현대성은 더 확대된 의미로 보아야 한다. 현대에 대한 이해는 사람들마다 다르고, 현대성(Modernity) 또한 구축되는 것이라고 할 때, 현대성은 복수이다. 현대성을 먼저 실현한 서양에서도 각 나라마다 자신의 문화 역사 맥락에서 현대성들이 구축되었듯이, 중국의 현대성은 그것을 중국의 역사 문화 배경에 놓고 이해해야 한다. 중국의 현대성은 세계화 진행의 초기에 해당되는 19세기 말 20세기 초 대규모의 동서 문화접촉의 특수한 역사 배경에서 서로 다른 체계의 다양한 문화들이 섞이고 경쟁하는 가운데 이전에 중국에 없었던 다양한 새로운 것들이 창조되는 과정에서 형성되었다고 볼 수 있다. 이 새로운 창조는 중국 본위의 계승 차원을 넘어선 새로운 것들로, 이전의 중국문화와 구별된다. '현대'를 자각적으로 새로움과 변화를 추구하는 일종의 의식, 그리고 현재를 중시하며 전통을 거부하는 일종의 창조 전략이라고 할 때,[12] 만청시기 서구와의 대면에서 이질적인 문화와의 경쟁을 통해 자기 자신의 전통을 스스로 개혁하고 개량하면서 새롭게 창조한 다양한 실험들은 이미 현대성을 갖추고 있었다.[13] 본 논문은 현대성의 개념을 보다 확대된 의미로 보며 만청시기

11) 陳白塵, 董健 主編의 ≪中國現代戲劇史稿≫, 中國戲劇出版社, 3-4쪽.

12) 王德威/宋偉傑譯, ≪被壓抑的現代性-晚晴小說新論≫, 北京大學出版社, 2005, 5쪽.

13) 晚晴시기의 현대성 문제에 대해, 최근 중국문학의 현대 시기와 관련하여 5·4 문학혁명을 기점으로 하는 것에 대한 문제 제기와 만청문화에 대한 객관적 평가가 제기되는 가운데 하버드대 교수 王德威가 만청시기의 "多重的現代性"을 언급한 바 있다. 그러나 그것은 이시기 전체 소설에 대해 언급이었고, 희극에 대해서는 언급하지 않았다. 王德威의 위의 책 참조.

www.kci.go.kr

서구와의 문화접촉을 통해 새롭게 생성되고 중국에는 그전에 없었던 전통과 구분되는 새로운 창조들을 모두 현대성을 지닌 것으로 규정한다. 이 개념에서 梁啓超의 희곡 창작에 나타난 현대성의 특징을 고찰하고자 한다. 그의 희곡 창작은 많은 다양한 현대성 특징을 가지고 있지만, 본 논문은 그 중 가장 중요한 현대성 표현으로 내용에 있어서의 신사상 관념의 표현, 민족국가 알레고리의 재현, 희곡 예술표현 수법상의 혁신의 측면에서 현대성의 특징을 고찰할 것이다.

Ⅱ. 자유, 평등, 인권, 공화제, 민족주의의 新思想觀念 표현

梁啓超의 희곡 창작은 사상 내용에서 중국 전통시대에 없었던 서구에서 유입된 새로운 사상관념이 표현되었다. 이러한 사상 내용상의 현대성 창조는 주로 현대 정치 관념의 표현에서 체현된다.

우선 자유, 평등, 인권의 신 관념이 표현되었다. 서구에서 중세와 뚜렷하게 구분되는 현대의 성격을 무엇으로 보느냐에 따라 현대의 시작이 언제 부터인지가 달라진다. 그러나 일반적으로 프랑스혁명과 산업혁명을 현대사회를 알리는 가장 중요한 사건으로 보는 것에는 이견이 많지 않다. 자유, 평등, 인권은 프랑스혁명의 인권선언에서 명시되었듯이 현대 사회를 구성하는 시민의 가장 기본적인 요구이자 이념이다. 주지하듯이 프랑스 혁명전의 서구 사회와 중국의 전통시대는 모두 일인 전제 통치 시대였다. 즉 나라의 주인은 제왕이고 백성은 모두 제왕 한 사람을 위해 복무하는 臣民이었다. 프랑스혁명으로 시민 사회가 도래하면서 국가와 사회를 구성하는 개인으로서의 인간을 새롭게 정의 한 것이 바로 자유, 평등, 인권이다.[14] 이 사상관념은 梁啓超의 희곡 창작에서 상당히 큰 비중으로 표현된다. ≪新羅馬≫에서 이태리 건국 영웅 마찌니, 가리발디, 카부르가 등장하기 전, 이태리의 역사적 배경과 비밀 결사 카르보나리당의 혁명 투쟁을 묘사하는

14) 김성은, ≪사회란 무엇인가-새로운 세대를 위한 질문≫, 책세상, 2009 참조.

www.kci.go.kr

부분에서 이것은 특히 강조된다.

第1齣 <會議>를 보면, 나폴레옹 패망 후 오스트리아 빈에서 재상 메테르니히의 주재로 각국의 군주들이 모여 폴란드와 이태리를 러시아, 프로이센, 오스트리아가 분할 통치하기로 결의하는 내용에서 프랑스혁명에서 요구되었던 자유, 평등, 인권이 언급된다. 이 언급은 전제 군주제를 유지하고자 하는 메테르니히가 프랑스 시민 혁명을 비롯하여 다양한 개혁을 행했던 나폴레옹을 비난하면서 그것을 억압하고자 하는 욕망에서 표출된다. 그는 무대에 등장하면서 부르는 창사에서 "무슨 자유와 평등이야, 젠장, 이 큰 회의는 내가 맹주야, 누가 대항하랴"라고[15] 말하면서 자기의 권력을 과시하는 한편, 전제 왕정에 대한 옹호와 그에 대항하는 프랑스 혁명 세력에 대한 비난을 다음과 같이 묘사한다.

> "지금 세계에서 가장 힘이 있는 대륙은 우리 유럽이고, 유럽의 최강국은 우리 오스트리아이며, 오스트리아에서 가장 큰 권력을 가진 자는 나 메트리니히이다. 가소롭게도 20여 년 전 프랑스의 일당 무리들이 천부 인권이니, 자유 평등이니 하면서 대혁명을 일으켜 소란을 피웠다. ……, 특히 가증스러운 것은 나폴레옹이 제멋대로 대법전을 만들었는데 루소, 몽테스키외의 황당한 학설들이 그 안에 많이 섞여 있다. 그는 정복한 곳에 법전을 반포하여 유럽 인민들에게 퍼뜨려 개개인들이 모두 자유 자치를 요구하고 우리 귀족과 같은 평등을 요구하고 나섰는데, 이러면 큰일이다!"[16]

메테르니히는 나폴레옹이 패망한 후 다시 전제 왕정으로 돌아가고자 하는 세력 중 가장 권력이 큰 사람이며 그의 이런 권력은 전제 왕정을 기반

15) ≪新羅馬≫第1齣<會議>: 說甚自由與平等, 混帳. 堂堂大會俺主盟, 誰抗. ≪中國近代文學大・戲劇集≫, 328쪽.

16) ≪新羅馬≫第1齣<會議>: 現今世界第一雄洲, 無過俺歐羅巴, 歐羅巴第一强國, 無過奧大利, 奧大利一大權, 無過梅特涅. 只可笑二十餘年前, 法蘭西有一黨亂民, 說甚麼天賦人權, 甚麼自由平等, 鬧起驚天地動的大革命來. ……, 尤可惡者, 那拿破侖任意妄爲, 編了大大一部法典, 竟把盧梭, 孟德斯鳩那一班荒謬學說, 攙入許多里面. 他征服一個地方, 便將那法典頒行, 惹得通歐洲所有人民, 箇箇都要自由自治起來, 箇箇都要和我們貴族平等起來, 這還了得嗎! 328쪽.

www.kci.go.kr

으로 하기 때문에 그 체제를 공고히 하고자 하는 욕망이 강하다. 그래서 그는 "오늘 1814년 6월 21일 각국의 군주와 재상들이 우리나라 수도 빈에서 대회를 개최하고 나를 의장으로 추천하였으니 정신 차려 그 民權의 화근을 한 칼에 깨끗이 제거 하겠다"고[17] 선포함으로써 전제 왕정으로의 복귀를 실현하고자 욕망한다. 이런 전제 왕정의 권력 중심에 있는 메테르니히의 욕망과 대치되는 점에 있는 것이 바로 오스트리아 지배하의 이태리 독립을 위해 투쟁하는 비밀 결사 카르보나리 당이다.

카르보나리당은 전제 왕정과 이태리를 분할 통치하고 있는 오스트리아에 저항하며 민족의 독립을 쟁취하기 위해 투쟁하는 민중 혁명집단이다. 이들이 쟁취하고자 하는 것은 인권과 자유다. 第2齣 <初革>에서 카르보나리당이 나폴리 국왕 페르디난도 1세가 즉위할 때 5년 후에 헌법을 만들겠다고 한 약속을 배신한 것을 이유로 나폴리 왕궁으로 쳐들어간 후 "오로지 인권과 자유만을 원한다" 고 말하는 것에서 잘 드러난다. 페르난도 1세가 그 요구를 받아들여 입헌을 약속하지만 "빈회의 이후 러시아와 프로이센 군주와 신성 동맹을 맺어 민권을 억압하기로 결의"한 메트리니히에게 카르보나리당 영도자들이 잡혀 참형을 당하게 된다. 이들이 처형장으로 끌려가면서 자유를 구속하고 인민을 억압한다며 메테르니히를 통렬하게 꾸짖는 장면에서 자유, 평등, 독립의 사상관념이 강조되고 "민권 자유", "자유 자주적인 인민" 등 시민사회를 나타내는 인간(人)에 대한 현대 개념이 부각되었다.

자유, 평등, 인권의 표현과 같은 맥락에서, 이러한 이념을 실현하기 위한 제도적 보장인 입헌, 공화제 등 민주 정치 제도에 대한 사상 관념이 표현되었다. 第2齣 <初革>에서 카르보나리당의 수령이 당원들 앞에서 "일인정치체제든, 과두정치체제든, 다인정치체제든, 입헌 공화제이든 전제 폭군만 없앨 수 있으면 된다"고 한 것에서 알 수 있듯이, 그들의 이상이자 혁

17) ≪新羅馬≫第1齣<會議>: 今日乃一千八百十四年六月廿一日, 各國君相在咱們京城維也納開大會議, 推定俺當個議長, 待俺抖擻精神把那民權禍根, 一刀兩斷. 329쪽.

www.kci.go.kr

명의 목표는 전제 체제를 무너뜨리고 민주제를 건립하는 것이다. 그러나 나폴레옹 패망이후 권력을 장악한 러시아, 프로이센, 오스트리아 전제 군주들이 볼 때 “자유 헌법은 그들 전제 국가 체제에 가장 방해가 된다.”[18] 그래서 프로이센 국왕은 자기의 지배 관할인 폴란드 인민의 자유주의 헌법제도에 대한 요구를 억압하고, “헌법을 발포하고 자유 자주적인 인민”이[19] 되고자 이태리 각지에서 봉기한 카르보라니 당을 메테르니히가 강력하게 처단한 것은 그 둘의 욕망이 서로 대립되기 때문이다. 이런 당대 서구의 현대 사상이 중국 극에 등장한 것은 梁啓超의 희곡이 처음이다. 여기에 표현된 천부인권, 자유, 평등, 입헌 공화 등 민주 제도의 혁명적 쟁취에 대한 사유는 상당히 급진적이며, 그 뒤 5·4 시기 민주, 과학으로 대표되는 현대성과 비교할 때 훨씬 다양한 내용을 포괄한다.

민족주의, 민족국가에 대한 사상 관념도 표현되었다. 민족주의는 한 민족이 자기 민족을 다른 민족과 분리하고 다른 민족과 구별하여 자기 민족만의 독립과 통일, 발전을 지향하는 사상 또는 운동을 말한다. 그리고 이것은 시민적 자유주의를 기반으로 하는 현대 국민국가의 출현과 더불어 발전하였다. 민족주의가 현대국가와 관련되는 것은 나라의 주권이 국민에게 있고, 또 모든 국민은 국민으로서 평등한 권리와 의무를 갖는다는 민주주의 평등 개념을 포함하고 있기 때문이다.[20] 이러한 민족주의 관념은 梁啓超 극작에서 가장 두드러지게 표현된다. 우선 ≪新羅馬≫는 현대 민족국가가 성립되기 이전, 분열된 이태리를 통일하고 국민국가를 재건하는 과정에서 이를 억압하는 외세에 저항하는 애국주의의 형태로 이태리 비밀결사단의 저항 민족주의를 묘사했다. 이것은 第2齣 <初革>의 카르보나리당 首領의 연설에서 잘 표현된다.

“형제들이여, 우리 카르보나리당을 오스트리아 정부의 노예는 私黨이라

18) ≪新羅馬≫第1齣 <會議>: 自由憲法, 系與我們專制國體最妨害的. 330쪽.
19) ≪新羅馬≫第3齣 <黨獄>: 發布憲法, 做個自由自主的人民. 335쪽.
20) 이광규, ≪新민족주의의 세기≫, 서울대학교출판사, 2006, 8쪽 참조.

www.kci.go.kr

> 고 부릅니다. 이태리 동포의 국민은 우리당을 公黨이라고 합니다. 우리의 宗旨는 그것이 상등 사회든, 중등 사회든, 하등 사회든 九流三教 등 상관 없고 단지 애국의 뜨거운 피가 있으면 앞으로 나가는 것이다"[21]

그는 계속해서 "오스트리아는 우리의 公敵이고 메트리니히는 우리의 철천지원수이므로 우리 당 형제들은 그와 양립할 수 없음을 반드시 알아야 한다"고[22] 강조하면서 분열된 조국을 억압하는 오스트리아 메트리니히에 대항하여 자주와 독립을 획득할 것을 호소한다. 이러한 민족주의는 ≪俠情記≫ 第1齣 마니타의 "自報家門"에서도 볼 수 있다. 마니타의 집안은 대대로 장군의 집안이다. 아버지도 일찍이 少尉 직을 역임하셨지만 "본국의 주권은 오래 동안 다른 민족에게 빼앗겼고 군사는 양성하여 집안의 도적이나 막고 동포를 무력으로 죽이기만 하므로" 관직을 그만두고 온 가족이 남미로 이민을 왔다. 선친께서는 열렬하게 나라를 사랑하셨지만 타민족의 통치를 받는 국가를 구할 힘이 없었다. 그래서 남동생과 마니타에게 어려서부터 국민으로서의 책임과 군사의 힘을 중시하도록 일깨우셨다. 마니타의 이 독백에서 애국주의의 성격을 띤 민족주의가 잘 드러난다. 그 외에 본국의 혁명을 실패하고 망명하여 남미를 떠돌던 가리발디가 이태리와 같은 처지인 리우그란데 공화국을 도와 브라질 제국에 대항하여 독립 전쟁을 하다 실종이 되었다는 내용의 묘사에서도 애국적 민족주의가 잘 드러난다.

≪新羅馬≫와 ≪俠情記≫에서 묘사된 민족주의가 주로 민족국가의 건립, 즉 국가와 민족의 독립과 관련되고 주로 민족국가의 건립을 억압하는 외세에 저항하는 애국주의로 나타난다면, ≪班定遠平西域≫은 민족국가

21) ≪新羅馬≫第2齣 <初革>: 兄弟們, 咱們這個燒炭黨, 就奧大利政府的奴才視之, 叫做一個私黨, 就意大利同胞的國民視之, 叫做一個公黨, 我們的宗旨啊, 不管他上等社會、中等社會、下等社會、九流三教, 但使有愛國的熱血, 只管前來. 332쪽.

22) ≪新羅馬≫第2齣 <初革>: 須知奧大利是我公敵, 梅特涅是我大仇, 凡我黨中同人是與他不兩位的. 332쪽.

www.kci.go.kr

건립 후 민족 간의 권력 관계로 나타나는 민족주의를 묘사한다. 班超의 서역 평정을 내용으로 하는 ≪班定遠平西域≫은 서역의 여러 민족 국가들 사이에서 강력한 패권을 행사하고 있는 흉노와 중국의 힘겨루기를 보여준다. 한나라 제왕이 班超을 보내 변방 지역인 서역을 평정하고자 하는 것은 "중국과 흉노가 양립할 수 없기 때문"이다. 중국은 "한 무제 때부터 서역과 통하면서 흉노를 통제했는데", 흉노가 지금은 강성해져 "서역의 여러 약소국들이 흉노와 연합하면 중국의 힘이 약해지고, 중국과 연합하면 흉노가 약해지는"[23] 상황에 처해 있다. "弱肉을 보고 이를 갈며 다투어 먹으려 하는 사방의 이웃 호랑이들이 즐거워"하고,[24] "민족의 생존 경쟁에서 강한 민족만이 드러나는"[25] 것이 생존 법칙이자 자연의 원리인 상황에서 중국은 대외적으로 강력한 힘을 가져야만 하는 것이다. 이처럼 ≪班定遠平西域≫에 묘사된 민족주의는 적자생존을 배경으로 하는 민족국가 사이의 권력 관계를 뚜렷하게 보여준다. 서역의 약소국인 鄯善 국왕이 "국가가 작고 군사력이 약하다는 이유만으로 두 대국(흉노와 중국)사이에 끼여 약육강식의 위기에 처해 있다"라고 말하는 것,[26] 第1幕 <言志>에서 班固가 "만약 선군이신 무왕께서 뛰어난 재능이 없으셨고, 신하들이 용감하고 기발한 책모가 없었다면 아마도 100년 전에 중국은 이미 흉노의 풍속을 행하고 있었을 것"이라고[27] 하는 것은 모두 "강한 민족만이 특징(문화를 포함)이 드러나고 약소국들은 강국의 특징(문화)을 숭배하고 따라감"으로써 결국 도태된다는 현실과 자연의 법칙을 보여준다. 그렇기 때문에 "국가 성

23) ≪班定遠平西域≫第2幕 <出師>: 實因中國與匈奴勢不兩立. 西域爲匈奴則中國弱, 爲中國則匈奴弱. 416쪽. 阿英, ≪晩晴文學叢抄・說唱文學卷≫, 中華書局, 1962.

24) ≪班定遠平西域≫第2幕 <出師>: 弱肉磨牙爭噉, 四隣虎耽耽, 417쪽.

25) ≪班定遠平西域≫第3幕 <平虜>: 想民族, 競生存, 惟强斯顯. 416쪽.

26) ≪班定遠平西域≫第3幕 <平虜>: 只因國小兵微, 介於兩國, 弱肉强食, 岌岌可危. 416쪽.

27) ≪班定遠平西域≫第1幕 <言志>: 若非有先君武王雄才大略, 各位名臣, 神勇奇謀, 恐怕一百年前, 中國已成左衽. 413쪽.

www.kci.go.kr

립에서 가장 중요한 것이 군사적 힘을 갖는 것"이다.[28]

또한 자기 민족을 강하게 하는 동력은 자민족에 대한 애정과 자존감이다. 이것이 ≪班定遠平西域≫에서는 자민족 중심주의, 즉 민족 우월감으로 표현된다. 第1幕 <言志>에서 班超가 "내 조국은 大中華, 오직 하늘의 총아. 북방의 炎黃에서 虞夏를 거쳐 용맹하게 토대를 닦았다. 신명한 후예, 신명한 국토, 누가 비할 수 있으랴? 여러 약소민족들이 하늘의 명을 받아 우리의 변방 울타리가 되었다"고 노래하는 것,[29] 第5幕 <軍談>에서 군사갑이 "나의 중화는 본래 강국, 세계 만국이 우리와 비하겠느냐"고 노래하는 것은[30] 민족자존과 우월감을 여과 없이 드러낸다. 이 민족 자긍과 우월감은 또한 第6幕 <凱旋>에서 班超가 "나는 살아서 중국의 국민이니, 죽어서도 중국의 귀신이 되리라"라고[31] 한 것에서 드러나듯 애국주의로 표출된다.

이상에서 살펴보았듯이 梁啓超 희곡 창작은 사상 내용에서 중국 전통시대에는 없었던 현대사회의 특징을 의미하는 용어와 사상관념이 많이 표현되었다. 이것들은 주로 개인과 국가의 독립과 권리, 이전과 다른 정치체제의 새로운 국가 형성과 관계되는 것들로, 梁啓超의 사상을 잘 보여줄 뿐 아니라, 그 희곡창작의 현대성을 잘 드러낸다.

Ⅲ. 민족국가 알레고리의 재현

梁啓超 희곡 창작의 현대성은 민족국가에 대한 알레고리의 재현에서도

28) ≪班定遠平西域≫第1幕 <言志>: 國家成立. 最要緊的是尙武精神. 413쪽.
29) ≪班定遠平西域≫第1幕 <言志>: 我祖國,大中華, 惟天驕子. 朔炎黃, 歷虞夏, 雄武開基. 神明胄, 神明土, 誰能倫比? 群小夷, 天所命, 作我藩籬. 412쪽.
30) ≪班定遠平西域≫第5幕 <軍談>: 我咆中華本係一個豪强國, 萬國全球那個敢共我比肩? 426쪽.
31) ≪班定遠平西域≫第6幕 <凱旋>: 因我生係中國之人, 便死也要做中國之人. 430쪽.

www.kci.go.kr

잘 나타난다. 주지하듯이 알레고리는 문학창작과 비평에서 쓰이는 수사학의 일종으로 속뜻을 감추고 다른 사물을 내세워 그 의미를 표현하는 표현기법이다.[32] 梁啓超 희곡 창작의 특징 중의 하나가 바로 이러한 알레고리의 예술 표현을 이용하여 신중국, 즉 중국 미래의 새로운 민족국가의 건립에 대한 방향과 청사진을 보여준다는 점이다.

梁啓超는 우선 중국과 역사 경험이 유사한 외국의 역사 고사를 통해 중국의 현실과 미래에 대한 이야기를 전달한다. ≪新羅馬≫가 바로 그것인데, 이 작품은 표면적으로는 이태리 건국에 관한 역사 고사를 서술하지만 사실 그것은 현실의 중국 상황과 미래에 새롭게 건설될 중국의 민족국가에 대한 서술이다. 이 알레고리의 재현은 내용상 두 부분으로 구성된다. 하나는 나라가 처한 현실 상황에 대한 알레고리이다. 통일 민족국가를 재건하기 이전의 이태리의 분열 상황과 약소국으로 외세의 지배하에 주권이 없었던 이태리의 역사적 현실은 중국이 처한 현실을 나타낸다.

> "우리나라는 로마제국이 망한 이후 군웅들이 할거하여 분열되었다. 비록 베니스, 제노바, 밀라노, 피렌체, 피사 같은 유명한 대도시들의 찬란한 역사가 있지만 지금은 모두 농지로 변했고, 오스만, 아랍, 스페인, 프랑스, 오스트리아 제국들이 앞뒤로 호랑이, 늑대처럼 돌아가며 침략하고 능멸하니 마치 그들의 먹이 같다."[33]

32) 알레고리는 '다르게 말 한다'는 그리스의 allegoria라는 말에서 나온 것으로 이중적 의미를 가진 이야기 유형, 즉 말 그대로의 표면적인 의미와 이면적인 의미를 가지는 이야기의 유형이다. 때문에 이것은 두 가지의 수준에서(어떤 경우에는 세 가지 또는 네 가지의 수준에서) 읽히고 이해되며 해석될 수 있고 표면에 노출된 의미보다 그 이면에 잠재하고 있는 의미를 강조하는 서사 방식이다. 홍순애, ≪한국근대문학과 알레고리≫, "제2장 알레고리의 의미와 구조화 방식", 제이앤씨, 2009, 31-58쪽; John MacQueen, 송낙헌 역, ≪알레고리≫, 서울대학교 출판부, 1980. 참조.

33) ≪新羅馬≫<楔子>: 叵耐我國自羅馬解紐以後, 群雄割據, 豆剖瓜分. 縱有俾尼士、志挪亞、米亞藍、佛羅靈、比梭士, 各都巨府, 輝映歷史, 都府與麥秀禾油. 任那峨特狄、阿剌伯、西班牙、法蘭西、奧大利、前虎後狼, 更迭侵凌, 好似個目蝦腹蟹. 325쪽.

www.kci.go.kr

이상의 但丁의 서술은 매우 간략하지만, 약소국이 된 이태리가 얼마나 외세의 억압과 멸시를 받아왔는지를 잘 보여준다. 이태리는 강력한 힘을 가졌던 “로마 제국”이 멸망되면서 크고 작은 수많은 작은 나라로 분열되었고, 주위의 강대국들의 끊임없는 침략과 약탈, 지배의 역사를 살아왔다. 이태리 반도에서 에스파냐, 프랑스, 오스트리아 같은 강대국들이 자신의 권리를 주장하며 각축을 벌였던 사실은 이를 설명한다. 여기서 약소국을 먹이 감으로 삼아 서로 집어 삼키려는 강대국들의 위협과 침략 속에서 분할되어 가난하고 힘없는 나라로 전락했던 이태리는 제국주의 열강에 의해 국토가 분할되고 주권이 상실된 중국의 현실 상황을 형상화한다. 서양 문화의 근원이자 중심인 “로마제국”은 바로 동양 문화의 근간이자 중심이었던 중국을 의미한다. 중국 문명은 로마 문명과 함께 인류역사의 양대 대들보라는 점에서 이 둘은 알레고리의 대상이 된다. 세계의 중심이라고 자부해 온 중국이 아편전쟁에서 서양 문명에 패배한 이후 홍콩이 영국에 할양되었다. 그 후 계속된 전쟁, 특히 청일 전쟁에서 패배하면서 중국내에서 열강들의 쟁탈전이 벌어지고 국토가 분할되어 영국, 프랑스, 독일, 러시아, 미국을 포함한 서구열강과 일본에게 산동, 대련, 복건 등 여러 지역이 할양되었고, 중국 땅에서 청정부와 교섭도 없이 자기들끼리 세력 확장과 이익 확보를 위해 조약들이 체결되면서, 예를 들면 영불간의 사천, 운남에 관한 상호이익을 존중한다는 조약(1996년 1월), 영독 간의 장강유역과 산동성 내의 철도이익을 존중한다는 조약(1998년 8월) 등으로 반식민지 사태로 전락한 나약하고 힘없는 중국 현실을 표상한다.

다른 하나는 현대 민족국가 건립의 방식, 목표와 관련된 알레고리이다. 이태리의 통일과 민족국가 건립은 그것을 위해 결성된 비밀결사 카르보나리당과 마찌니, 가리발디, 카부르 세 영웅의 출현과 그의 영도로 이루어졌다. 우선 세 영웅이 출현하기 전 카르보나리당의 초기 혁명에서, 카르보나리당은 首領의 영도 하에 자유, 평등, 인권, 입헌을 요구하고, 그것을 저지하는 전제 왕정 오스트리아와 메테르니히를 “公敵”, “철천지원수(大仇)로 규정하면서 그들과 양립할 수 없음을 선포한다. 그리고 메테르니히의 억압

www.kci.go.kr

에 의해 입헌의 약속을 이행하지 않은 나폴리왕 페르디난도의 약속 이행을 요구하며 나폴리에서 봉기하고, 동시에 피에몬테, 룸바르디아 등지에서 혁명을 일으키지만 결국 실패하고 메테르니히에게 잡혀 감옥에 갇히고 사형된다. 이것은 변법자강파의 변법 운동과 무술정변에 대한 알레고리다.

변법운동은 청말 유신파 지식인들이 봉건적인 정치 사회제도를 개혁하여 새로운 변혁을 추진하고자 변법에 관심이 있었던 광서제를 등에 업고 변법 조치를 단행하였던 개혁운동이다. 유신파의 중심인물인 康有爲가 광서제를 움직여 헌법제정, 의회개설, 신식학교 설립 등 다양한 제도를 개혁하고 新政을 도모하였지만, 新政의 위기 봉착과 국가 권력의 실권을 가진 서태후와 보수파의 쿠데타에 의해 실패로 끝났다. 그 결과 광서제가 유폐되고 변법운동을 주도했던 譚嗣同, 康廣仁, 劉光第, 林旭, 楊銳, 楊深秀 6군자가 참살되었다. 이태리 비밀결사 카르보나리당은 중국의 변법자강파로, 그들이 추구한 변법은 카르보나리당이 전제 왕정을 무너뜨리고 입헌을 추구했던 것과 유사하다. 나폴리 국왕 페르디난도가 입법을 허용한 것은 광서제가 변법 추진을 허용하고 강력하게 도운 것에 비유되고, 카르보나리당의 혁명을 좌절시키고 혁명 당원들을 투옥, 사형시킨 메트리니히는 바로 병력을 장악하고 선제공격함으로써 변법운동을 좌절시키고 광서제를 유폐하고 핵심 인물들을 참형에 처한 서태후를 의미한다. 특히 第3齣 ≪黨獄≫에서 카르보나리당의 남녀 수령이 사형장으로 끌려가면서 “형제들이여, 우리는 이태리에서 처음으로 피를 흘리는 인물이 되어야만 합니다. 하늘이 나를 박하지 않게 대할 것입니다. 반드시 기세를 드높일 것이니 위축되지 말고 국민의 기개를 잃지 맙시다”, “우리의 오늘의 말과 행동은 모두 이태리 사람을 대신하여 하나의 기념이 되게 하고, 거대한 종자로 퍼져나게 하여”, “국민을 자각하게 합시다”[34] 라고 말하며 의연히 사형장으로 가

34) ≪新羅馬≫第3齣 <黨獄>: 兄弟們, 我們得做意大利第一次流血的人物, 天公待我不薄. 須是轟轟烈烈, 不要垂頭縮尾, 墮喪了國民志氣者; 我們今日的言語擧動, 都要替意大利人造下一個大大紀念, 播下一個大大種子; 將奸奴罵醒, 把國民喚醒. 336쪽.

www.kci.go.kr

는 것은 譚嗣同이 변법운동이 실패하고 죽음을 피해 도망갈 수 있었음에도 불구하고 "행동하는 자가 있지 않으면 미래를 도모할 수 없고, 죽은 자가 없으면 뒤를 이어 일어나도록 불러 모을 수가 없다"는 유명한 말을 남기고, "피를 흘리지 않고 변법을 이룬 나라는 없으며 중국에서도 그러한 경우가 아직 없으니 나부터 시작하겠다"며 의연히 형장으로 갔던 사실을 암시한다.[35]

이태리 민족국가를 건립한 영웅 마찌니, 가리발드, 카부르는 康有爲와 梁啓超를 의미한다. 마찌니가 해변가에서 "1820년 專制虐政에 반기를 들고 오스트리아에 대항하여" 싸우다 실패한 카르보나리당의 망명 유객을 만나 민족 독립과 자유 민주 국가를 건립하고자 하는 뜻을 세우고 "소년 이태리" 民黨을[36] 다시 새롭게 조직하여 투쟁하는 것은 康有爲와 梁啓超가 변법운동의 실패로 동지이자 친구인 6군자(譚嗣同을 포함하여 참형된 6명)를 잃고 일본에 망명하여 민중 계몽운동으로 전환하여 유신 변법을 지속하는 것을 의미한다. 특히 마찌니가 조직한 "소년 이태리"는 "소년 중국"으로 대표되는 梁啓超의 미래의 신중국에 대한 이상과 목표를 드러낸다.

≪俠情記≫에서 가리발디가 본국의 혁명 투쟁에 실패하고 해외로 도피하여 남미에서 이태리인으로서 리우그란데 공화국의 독립군을 도와 브라질 제국에 대항하여 투쟁하는 소식을 마니타가 "신문매체를 통해(新聞紙閱看)" 전해 듣고 민족 독립 투쟁에 함께 할 것을 결의하는 모습은 일본으로 망명한 梁啓超가 ≪신민총보≫를 포함한 신문잡지의 발간을 통해 혁

35) 신동준, ≪인물로 읽는 중국근대사≫, 제5장 "강유위"; 제6장 "양계초", 에버리치홀딩스, 2010, 353-464쪽; 姬田光義, 阿部治平외/편집부 옮김, ≪中國近現代史≫, 일월서각, 1994, 제2장 "제국주의 시대의 도래와 중국", 73-114쪽 참조.

36) 실제 역사에서 마찌니가 창단한 것은 청년 이태리 단이다. 그러나 梁啓超는 ≪少年中國說≫에서 일본과 서양은 중국을 "늙은 제국"이라고 하지만 "내 마음 속에는 소년 중국이 있다"고 하면서 소년의 특징을 "진취", "모험", "생기", "매일 새로워짐" "기존의 규칙과 속박을 깸"으로 함축되는 창조적 주체성으로 설명하고, 그들이 미래에 건설할 새로운 국가가 신중국이라고 하였다. 여기서 알 수 있듯이 마찌니의 "소년 이태리"는 바로 "소년 중국"이다.

www.kci.go.kr

명운동을 주도함으로써 많은 해외 지식인들에게 영향을 미쳤던 사실을 표현한 것으로 볼 수 있다.

은둔 생활을 접고 관직에 나가기로 결정한 카부르가 디젤리오와의 대화를 하는 장면에서 “시국 현상이 이렇게까지 경직되었으니 당연히 혁명이 의미가 있습니다. 왜 혁명당에 들어가서 함께 하지 않는 거요?”라고 디젤리오가 묻자, 카부르가 “나는 비록 혁명이 세상을 위해 피할 수 없는 公理라고 생각하지만 오히려 이태리를 위해서는 하지 않아야 할 難題라고 봅니다. 골육상잔의 비극, 우리 종자가 아닌 것을 제거하지 않은 상태에서 동종을 먼저 상하게 될 것만이 두렵습니다.”라며 대답하면서 “혁명을 주장하지 않는다”는 것을[37] 강조하는 부분은 당시 유신파와 혁명파의 대립과 論戰에 대한 알레고리이다. 당시 일본에서 孫中山을 중심으로 한 혁명파가 康有爲의 유신파와의 합작을 꾀하였지만 유신파는 군주제를 폐기하고 공화제를 도입하자는 혁명파와 입장이 달랐다. “보황”을 기본으로 입헌군주제를 주장한 유신파가 혁명으로 인한 내부의 혼란을 염려하며 혁명파의 제의를 거절하면서, 결국 2년에 걸쳐 혁명파가 발행하는 ≪民報≫와 유신파가 발행하는 ≪新民叢報≫를 통해 격렬한 논전이 벌어졌던 것을 의미한다. 카부르의 혁명에 대한 태도는 유신파를 대표하는 梁啓超 입장에 대한 알레고리라고 할 수 있다.

그리고 “新羅馬”의 재건은 “신중국”의 알레고리이다. 이태리 민족 영웅들의 영도에 의해 새롭게 건설되는 국가는 자유, 평등, 자주, 독립을 원칙으로 하는 민족국가이며, 이것은 강력한 힘을 가졌던 과거의 로마와 같은 통일 국가지만 전제 왕정이었던 이전의 로마와 다르게 새롭게 탄생된 민주 국민국가이다. 이처럼 새롭게 태어난 “新羅馬”는 바로 중국 전통의 봉건제와 결별하고 자유, 평등, 자주 독립의 새로운 현대적 국가로 탄생될 미래의 “신중국”을 의미한다.

37) ≪新羅馬≫第6齣 <陰農>: 時局現象麻木至此, 革命實爲應有之義, 你何不投入革命黨中, 轟轟烈烈做一場呢? (外)我想革命誰爲世界不可逃之公理, 却爲意大利不可做之難題. 只把煮豆燃기萁, 非種未芟鋤, 先傷同種. 351쪽.

www.kci.go.kr

≪新羅馬≫가 민족국가 건립의 방식과 목표에 관한 알레고리였다면, ≪班定遠平西域≫은 중국의 미래에 대한 상상, 즉 미래의 세계 강국 중국에 대한 알레고리이다. 梁啓超가 상상한 미래의 중국은 다음 세 단계로 체현된다. 먼저 독립국으로서 세계의 모든 국가가 중국의 주권을 존중한다. 班超가 군사들과 출전하며 부르는 <出軍歌>는 현실의 중국 상황을 묘사한다. "이를 갈며 弱肉을 먹고자 다투며 사방의 이웃이 호시탐탐. 오늘 죽을지 살지 위험한 상황에서 벗어나고자 한다. 내 심장, 간을 쪼개고 내 눈을 파내고, 세금을 바치도록 강요한다. 인구수로 계산하여 세금이 4억, 백성들이 실로 무슨 원한이 있단 말인가? 국세가 약하니 인종이 멸시되는 구나"는[38] 비록 "緡錢(세금)"과 같은 漢代의 어휘들을 사용하고 있지만 이것은 당대의 현실을 말하며, 이것은 바로 뒤에 묘사되는 전쟁의 실패와 전쟁터의 "8국의 깃발이 날리며 나팔소리 북소리가 다투어 울려 퍼지고"를 통해 더 구체적으로 당시의 사건이 의화단 사건임을 암시한다. "弱肉"은 중국으로 서구 열강이 서로 다투며 중국의 국토를 유린하고 주권을 강탈해가는 것을 비유하며 구체적으로 庚子사변으로 4억이 넘는 거액의 배상금 지불, 북경 공사권 구역 설정, 외국 군대의 주둔 등 불평등 조약으로 국가의 주권이 상실된 현실을 말한다. 지금 중국의 현실은 이렇지만 班超가 서역을 평정함으로써 미래에는 분할되어 "완전하지 못한 국토를 완전하게 회복하고 掌管權을 전부 되찾고, 연지의 본래의 빛깔을 잃은 것을 모두 다시 되돌리고 세력권을 싹 쓸어내어" 중국의 주권을 회복할 뿐 아니라, 서구열강을 비롯하여 일본이 강탈해간 배상액의 "이자까지 돌려받아 우리 인민의 고혈을 배상" 받아[39] 완전한 독립국으로 세계가 중국의 주권을 존중하는 것이다.

---

38) ≪班定遠平西域≫第2幕 <出師>: 弱肉磨牙爭欲噉, 四隣虎耽耽. 今日死生求出險, 敢敢敢! 剖我心肝挖我眼, 勒我供貢獻, 計口緡錢四萬萬, 民實何仇怨. 國勢衰嘻人種賤, 戰戰戰! 417쪽.

39) ≪班定遠平西域≫第6幕 <凱旋>: <旋軍歌>金甌旣完復完, 全收掌管權. 臙脂失色還復還, 一掃勢力權; 靑旱蚨子母今來歸. 432쪽.

www.kci.go.kr

그 다음은 중국이 기타 약소국의 영수가 되는 것이다. 第5幕 ≪軍談≫에서 서역을 평정한 후 병사 갑, 을이 군영에서 전쟁의 승리와 군인의 즐거움을 "종군의 즐거움, 공적을 이룰 때 즐겁다네. 도망가는 적들을 쫓아 가로질러 적의 왕정을 일소하네, 적들의 城에서 맹약을 정한다네. 맹약한 내용과 규칙을 준수하며 漢의 위엄을 모여 경배하네"라고[40] 노래한다. 이것은 세계의 여러 약소국들을 휘하에 거느리고 힘을 발휘하는 미래의 강대국 중국의 모습을 보여주지만 또 한편, "민족은 생존경쟁에서 강한 것만이 자기를 드러낸다"는[41] 적자생존의 사회 다윈주의를 기초로 하는 패권주의가 내포되어 있다. 이러한 패권주의 경향은 班超의 대사에서 더 선명하게 드러난다. 班超가 "나 班超는 황제의 명을 받고 서역을 정벌하러 와서 관외에서 20년을 있으면서 서역의 50여 개국을 평정하였다", "오늘날 여러 소수민족들이 우러러 동화되어 漢家에 복종하는 것이 자애로운 어머니에게 의지하는 것과 같다"라고[42] 하는 것에서 약소국들을 정복하여 그들의 종주국이 되겠다는 패권주의 의식이 강하게 드러난다.

끝으로 중국은 세계 연합국의 의장이 되어 세계에 강력한 힘을 행사한다. 梁啓超의 미래 중국에 대한 상상은 약소국들이 숭배하는 영수국이 된 다음 최종적인 목표는 세계 강대국들의 연합회의에서 중국이 의장을 맡아 최고의 영향력을 갖는 것이다. 극의 마지막에 부르는 <施軍歌>에서 "여러 제후들이 塗山에 모여 내가 최고 의장이 되고, 세계 어느 대륙 어느 지역에서 작은 이익을 위해 분쟁이 일어나면 나의 지시를 따르고 萬邦이 평화로울 때든 전쟁을 할 때든 나의 권한을 받든다"고[43] 노래하는 것에서 梁啓超의 이러한 상상이 잘 드러난다. ≪班定遠平西域≫에서 묘사하고 있는

40) ≪班定遠平西域≫第5幕 <軍談>: 從軍樂, 樂功成, 追逐北, 橫絶漠, 掃王廷, 敵人城下盟初定. 守載書, 遵約束, 羅拜漢威靈. 429쪽.

41) ≪班定遠平西域≫第3幕 <平虜>: 想民族, 競生存, 惟强斯顯. 418쪽.

42) ≪班定遠平西域≫第3幕 <平虜>: 某班超自從奉命專征, 在關外二十二年, 定西域五十餘國; 今日群戎, 喁喁向化, 服從漢家, 如依慈母. 418쪽.

43) ≪班定遠平西域≫第6幕 <凱旋>: 諸王諸帝會塗山, 我執牛耳旋. 何洲何地爭觸蠻, 看余馬首旋. 萬邦和戰奉我權. 432쪽.

www.kci.go.kr

중국이 타 민족과의 경쟁에서 약소국을 거느린 강대국이 되고 더 나아가 세계에서 영향력이 있는 권위 있는 위치에 도달하고자 하는 상상과 의도는 민족주의가 사회 다윈주의 사상과 결합하여 패권주의로 확대된다. 사회 다윈주의는 梁啓超 시대에 유럽을 포함하여 세계 각지에서 유행하였으며 사실상 이것은 서구의 식민주의, 제국주의의 사상 기초이기도 하다. 그런 점에서 梁啓超의 희곡이 내포하고 있는 패권주의 사유 모식이 의거하는 사상기초는 제국주의, 식민주의와 같다. 왕왕 피억압자가 자신을 억압한 사람의 사유의식의 영향을 그대로 받아들이듯이, 약소국의 위치에서 국가 멸망의 위기감마저 느끼고 있었던 淸末民初의 지식인 梁啓超는 사실상 중국을 침략하고 유린한 서양 제국주의의 영향을 직접적으로 받고 있음을 알 수 있다.

그러면 梁啓超는 왜 알레고리 재현의 수법을 사용하여 중국의 현대 민족국가 건립에 대한 자신의 구상을 묘사하였을까? 우선, 구체적인 이야기와 인물을 통해 말하고자 하는 것을 전달하기 때문에 내용이 재미있어 사람들이 그것에 귀를 기울인다. 두 번째는 서로 다른 역사 시기, 서로 다른 공간에서 이미 존재했던 이야기를 통해 아직 실현되지 않은 기획과 구상을 말하기 때문에 설득력이 있어 계몽과 선전에 효과가 있으므로 계획 실현이 용이하다.

이상으로 梁啓超 희곡 창작에서 표현된 알레고리 재현에 대해 살펴보았다. 梁啓超의 희곡 창작은 외세에 국토가 분할되고 주권을 상실한 비참한 중국의 현실과 미래 중국의 세계에서 가장 강력한 힘을 가진 강국으로서의 현대 민족 국가 건립에 대한 알레고리이다. 이 알레고리 재현은 현대성의 중요한 부분인 현대 민족국가 대한 상상의 내용을 구체적인 내용으로 표현되는 알레고리 재현 방식을 차용하여 재현함으로써 내용과 형식을 교묘하게 부합시켜 계몽과 교육의 효과를 발휘했다는 점에서 현대성의 특징이 두드러진다.

www.kci.go.kr

Ⅳ. 희곡 표현수법의 혁신에 나타난 현대성

중국의 전통 희곡은 형식에 있어서 오랜 시간 관습에 의해 고정된 변하지 않는 많은 특징들이 있다. 梁啓超의 희곡 창작은 당시의 희곡 내용 전달에 편리한 방식으로 이런 전통극 형식에 다양한 새로운 실험을 시도하였다. 그 결과 그의 희곡 창작은 많은 부분에서 전통 희곡의 예술 표현과 다른 현대성 특징을 가진 새로운 것들이 창조되었다. 梁啓超의 희곡 예술 표현의 현대성은 대략 다음 몇 가지 측면에서 살펴볼 수 있다.

우선, 전통 희곡의 예술 표현에서 부차적이었던 대사(賓白)의 분량이 대폭 증가하고 그 기능이 전환되었다. 중국 전통 희곡의 핵심이 되는 중요한 부분은 唱詞이다. 대사는 "단지 장면을 연결하여 창사가 잘 운용되도록 하는"[44] 상대적으로 부차적인 위치에 있다. 중국 고전 희곡의 창사와 대사의 관계에 대해 일찍이 明代 극작가 徐渭는 "唱이 주이고 白은 賓이다. 그래서 賓, 白이라고 하며, 그것은 이해하기 쉬움을 말한다"라고 말한 바 있고,[45] 臧懋循은 "빈백은 극을 연기할 때 배우가 스스로 만들기 때문에 대부분 비속한 언어들이 많다"고 했으며,[46] 李漁는 창사는 극작가들이 쓰고 대사는 배우들이 첨가하는 것으로 생각하여 "원대 사람들은 빈백(대사)을 중시하지 않고, 그것을 경시했다"고 했다. 이것들에서 설명되듯이, 중국 전통 희곡 구성에서 대사 부분은 그리 중요하지 않았다. 대사는 극 내용 전개와 인물 형상 표현의 필요에 의해 무대에서 배우가 자유롭게 발휘하는 부분이다. 대사의 역할은 주로 극이 전달하는 이야기의 배경, 사건의

44) 長洲吳梅, ≪奢摩他室曲話≫(卷二): 不過接應場面. ≪小說林≫第9期, 1908, 袁國興, <淸末民初新潮演劇中的"演說"問題>, 袁國興 主編, ≪淸末民初新潮演劇研究≫, 廣東人民出版社, 2011, 66쪽 재인용.

45) 徐渭, ≪南詞敍錄≫: 唱爲主, 白爲賓, 故曰賓、白, 言其明白易曉也. ≪中國古典戲曲論著集成(三)≫, 中國戲曲出版社, 1959, 246쪽.

46) 臧懋循, ≪元曲選序≫: 賓白則演劇時伶人自爲之, 故多鄙俚踏襲之語. ≪負苞堂集≫, 古典文學出版社, 1958, 54쪽.

www.kci.go.kr

전후 연결 및 경과, 인물의 출신 배경에 대한 설명들이며 주로 관객을 대상으로 이루어진다. 이러한 대사의 부차적 위치는 희곡의 현존하는 가장 이른 판본인 ≪元刊雜劇三十種≫의 대부분의 작품이 "창사만 있고 대사(賓白)가 없으며, 동작만 지시하고 있는 것"에서도[47] 증명된다.

그러면 중국고대 희곡에서 唱詞가 중요한 반면 대사가 중시되지 못했던 주된 이유는 무엇일까? 그것은 우선, 중국희곡의 형성과 관계가 깊다. 즉, 중국희곡의 주요 연원이 歌舞이고 거기서 발전해왔기 때문이다. 그래서 중국희곡은 가무극이라고 할 만큼 노래와 춤이 주축을 이룬다. 또 희곡의 기능, 즉 희곡의 성질과 내용이 抒情이기 때문에 창사가 중요하다. 희곡은 生, 旦의 悲歡離合의 정감 표현이 중심이고, 그것은 주로 唱詞를 통해 표현된다. 특히 문인 사대부들이 희곡 창작에 참여하면서 희곡의 曲文을 통해 詩를 쓰듯 자신의 文才를 드러냈기 때문에 唱詞가 더 중시되었다.[48]

그런데 梁啓超의 희곡 창작에서는 전통 희곡에서 홀시되던 대사의 절대 분량이 많아졌을 뿐 아니라, 희곡구성에서 중요한 핵심의 자리로 위치가 전환되었다. 반면, 전통 희곡 예술에서 핵심의 위치에 있었던 창사는 분량과 기능 모두 대폭 축소되었다. 희곡은 원래 주요 기능과 목적이 오락과 내면 심리 또는 정감을 표현하는 서정이다. 그런데 이 시기에는 희곡의 영향과 사회적 작용에 대한 인식과 희곡 가치와 관념이 제고되고, 희곡이 정치 사회, 시사의 문제와 자유, 평등, 민주와 같은 새로운 사상을 전달하고 계몽하는 교육의 중요한 수단으로 그 기능과 목적이 확대되었다. 희곡 창작의 주요 목적과 기능이 오락과 抒情에서 계몽과 복잡한 현대 정치 이념 및 사상과 같은 내용을 전달하고 선전하는 교육 수단으로 확대되면서, 그 목적과 기능 실현에 부합되도록 희곡의 형식을 조정하고 변형하였다. 즉, 희곡이 현대 사회정치의 이념이나 사상과 같은 내용 표현이 위주가 되면

47) ≪中國大百科全書: 戲曲曲藝≫, 中國大百科全書出版社, 1983, 555쪽.

48) 何輝斌은 曲이 중국전통희극의 핵심이기 때문에 중국희극의 가장 중요한 특징이 抒情性이라고 말한다. 何輝斌, ≪戲劇性戲劇與抒情性戲劇≫, 中國社會科學出版社, 2004, 3쪽.

www.kci.go.kr

서 서정 표현에 적합한 창사는 내용 전달이 어려워 내용 전달에 유리한 산문체 구어인 대사가 늘어나고 기능이 강화되게 된 것이다. 또한 서양에서 들어온 새로운 사상 내용은 그 용어가 낯설기 때문에 창사보다는 대사로 전달하는 것이 훨씬 유리하고 명확하다. ≪新羅馬≫ 第6齣 <鑄黨>에서 마찌니가 이태리 독립과 민족국가 건설에 가장 중요한 기초가 된 민간 정치 조직인 "소년 이태리" 당의 강령과 건립 취지, 목적, 방법 등에 대해 크리스피, 오르시니에게 긴 대사를 통해 아주 논리적이고 설득력 있게 설명하는 것은 이를 잘 보여준다. 중국 관객들에게 낯선 이태리 역사와 정당 조직에 관한 복잡하고 세세한 내용을 정감 표현 위주의 함축적인 창사를 통해 표현하는 것은 매우 어렵다.

희곡의 기능과 목적이 오락에서 계몽으로, 抒情에서 모종의 정치 이념이나 관점 같은 내용을 전달하고 선전하는 것으로 중심점이 바뀌면서 자연스럽게 희곡 구성이 −창사와 대사의 관계와 위치− 변화하고 중국희곡은 이전과 다른 새로운 특징이 창조된 것이다. 이 특징 중 가장 두드러진 것이 긴 편폭의 연설체의 대사이다. 연설체 형식의 대사는 梁啓超의 희곡 창작에서 처음 시작되었다. 우선, ≪劫灰夢≫에서 마니타가 自報家門에서 당시 의 역사적 상황(경자사변)과 그에 대한 비판을 연설체 형식으로 하고 있고,[49] ≪新羅馬≫ 第2齣 <初革>에서는 카르보나리당 여 수령의 "수령의 연설을 들읍시다"로 시작되는 연설체 대사는 극중 인물들 사이의 대화로 이루어진다. 이것은 연극과 연설의 서로 다른 내용이 섞여 있는 것이 아니라, 예술 효과를 고려하여 극 내용에 연설을 삽입하여 대사로 발화하는 형태로, 희곡에서 연설체를 사용한 초기 형태에 해당한다. 연설체 형식의 대사는 긴 편폭으로 모종의 사상 관념이나 사람들이 알아야할 새로운 사상을 쉽고 논리적으로 소개하고 주입하는 일종의 강연으로 교육적 기능이 강하다. 때문에 연설체로 된 대사는 비록 극중 인물 사이의 대화로 표현되어도 극중 인물의 행위를 통해 전개되는 극 스토리의 흐름이 중단된다. 그

49) 張軍, <"戲中有演說"與話劇範型的體認>, ≪淸末民初新潮演劇硏究≫, 廣東人民出版社, 2011, 388−389쪽.

www.kci.go.kr

런 측면에서 이것은 전통적인 희곡의 심미적 오락 기능과 거리가 매우 멀다. 희극의 연설체 운용은 희극 기능이 새로운 사상 전파의 장이며 민중을 교육하는 매체로서의 확대를 분명하게 보여줄 뿐 아니라, 희곡의 사회적 가치의 제고를 단적으로 보여주는 희곡 현대성 특징 중의 하나라고 할 수 있다.

梁啓超 희곡은 또한 生, 旦 主線의 전통희곡 극본 체제 형식을 해체하고 내용 중심의 현대극작 형식으로 구성되었다. 중국 희곡 傳奇의 극본 체제의 주요 특징을 한마디로 말하면 "一生一旦, 貫穿始終"이다. 전기는 통상 하나의 남자 주인공(一生)과 하나의 여자 주인공(一旦)을 주선으로 해서 이들의 悲歡離合을 통해 이야기가 전개되고, 그것을 통해 극작의 의도가 드러난다. 무대 연출은 대체로 1齣에서 生旦이 모두 무대에 등장하거나 아니면 남자 주인공인 生과 여자 주인공인 旦이 각각 그 중심 무대 연기를 하나 혹은 몇 장면씩 교대로 연이어 연출하고 이들의 만남과 헤어짐(分-合)이 반복되면서 극이 전개되고 대단원을 이루며 결말을 맺는다.[50] 전통 희곡은 이렇게 극본 체제의 구성 형식이 정해져 있기 때문에 극 내용은 기본적으로 이 형식에 맞추어 남녀 주인공인 生과 旦을 통해 체현되고, 거기에 기타의 다른 이야기들이 삽입되어 극의 스토리와 내용이 구성된다. 사실 문학 형식의 틀이 먼저 정해져 있고 그 형식에 맞추어 내용을 창작하는 것은 중국희곡에만 국한 되는 것이 아니라 중국 고대문학의 전반적인 특징이라고 할 수 있다. 詩 창작이 7언 율시, 7언 절구와 같이 엄격한 격률이나 형식이 있어 내용을 그 형식에 맞추어 창작하는 것이나 詞牌의 형식에 가사를 집어넣어 詞를 창작하는 것 등은 모두 그런 예라 할 수 있다.

그런데 양계초의 희곡은 이러한 체제 구성 형식을 해체하고 새로운 글쓰기를 시도 하였다.[51] 우선, 하나의 극본은 正生, 正旦의 남녀 주인공이

50) ≪桃花扇≫ 같이 대단원을 이루지 못하는 경우가 없는 것은 아니지만, 그런 작품은 거의 없다.

51) 李修生, 趙義山 主編, ≪中國分體文學史: 戲曲卷≫, 上海古籍出版社, 2001,

www.kci.go.kr

모두 등장하고, 正劇이 시작되기 전 극의 내용을 소개하는 '副末開場'이 있고, 그 다음 第1齣에서 정생, 정단이 등장하는 것이 전기 극본의 체제 模式이다. 그런데 ≪新羅馬≫는 여자 주인공 旦이 등장하지 않을 뿐 아니라, 第1齣에 남자 주인공 生이 등장하지 않는다. 남자 주인공은 극의 전체 내용 및 극의 宗旨에 대한 설명, 그리고 주인공이 태어나기 전에 일어났던 많은 역사 사건들이 전개가 된 후 第4齣에 가서야 비로소 등장한다. 전통 희곡이 형식 틀에 맞추어 극 내용을 전개하는 것과 달리, 이 극은 극 내용을 중심으로 극 체제 형식을 조정하고 변형시켰기 때문에 이전의 전통적인 生, 旦 중심의 스토리 전개 방식과 다르다. 梁啓超는 第1齣 정생 '自報家門', 第2齣 정단 '自報家門', 그리고 生, 旦 주선의 극 내용 전개 틀에 의해 극의 내용이 결정되는 전통적인 희곡 전기 창작의 글쓰기 방식을 완전히 해체하고 극의 고사 내용을 중심으로 극본 체제를 새롭게 재구성함으로써 희곡 창작의 새로운 글쓰기 방식을 창조하였다. 이러한 새로운 극작 방식은 전통 희곡 창작 방식과 구분되는 현대적 극작 방식으로 중국희극 현대성의 한 표지이다.

梁啓超 희곡은 또한 전통 희곡의 상징화 표현 원칙을 파괴하고 사실주의 수법을 이용한 무대를 표현하였다. 주지하듯이 중국 전통극의 무대 표현은 일상생활을 그대로 표현하지 않고 예술화된 기호와 정식화된 동작으로 상징적이고 과장되게 표현된다. 이러한 중국 전통극 무대 표현의 특성을 齊如山은 다음 몇 가지 원리로 귀납했다. 첫째, "소리는 아무리 간단한 소리라 하더라도 모두 歌唱의 의미가 있어야 한다(有聲必歌)". 둘째, "동작은 아무리 작은 동작이라도 모두 춤의 의미가 있어야 한다(無動不舞)", 셋째, "현실에서 사용되는 진짜 물건을 무대에서 사용할 수 없다(不許眞物器上臺)", 넷째, "현실을 실제로 묘사하는 동작은 허용되지 않는다(不許寫實)"[52] 梁啓超의 희곡 창작은 중국 전통극의 이런 기본 특성을 파괴하고

201-202쪽 참조.

52) 有聲必歌 極簡單的聲音, 也得有歌唱之義. 無動不舞 極微小的動作, 也得有舞之義. 不許眞物器上臺 一切像眞的東西在臺上不許應用. 不許寫實 一點僞眞的動

www.kci.go.kr

사실주의 원칙에 의거하여 전통극과 다른 새로운 무대 표현 수단을 사용하였다. 이러한 표현 수단은 대략 다음 몇 가지 측면에서 두드러지게 표현된다.

우선, 배우의 무대 동작이 현실 생활의 행동을 그대로 모방한다. ≪新羅馬≫ 第1齣 <會議>에서 여러 군주들이 빈회의에 모여 회의 하는 장면에서 "같이 회의장에 들어가는 동작, 일어나서 앉아서 영접하는 동작, 서로 악수하는 동작, 차례로 자리에 앉고, 회의를 시작하는 동작"의 무대 지시, 第4齣 <俠感>에서 마찌니가 어머니를 맞이하는 동작을 "생은 옷을 단정하게 하고 맞이하는 동작, 노단의 이마에 입을 맞추는 동작", 과거에 카르보나리당이었으나 지금은 거지가 되어 해안을 떠도는 무명의 영웅이 마찌니와 그의 어머니에게 인사하는 장면, "단과 생을 맞이하며 모자를 벗고 예를 갖추는 동작" 등 극중 인물들의 무대 동작은 모두 사실주의 원칙에 의해 표현되고 있다. 중국 전통 극에서는 무대 동작은 모두 정식화되어 있다. 무대에서 극중 인물의 행동은 고도의 응축된 상징 기호로 표현되고, 일상생활의 동작으로 표현되지 않는다. 梁啓超의 희곡 창작은 이러한 전통극의 정식화의 규칙을 해체하고 사실주의 표현수법을 차용하여 극중 인물의 행동이 현실 그대로를 보여준다. 극중 인물의 신분에 부합되도록 중국인의 생활과 다른 외국인(서양인)의 일상에서 늘 행해지는 관습 행위를 그대로 묘사하고 있어 전통극과 달리 관객이 예술적 심미 차원에만 머무는 것이 아니라, 극을 통해 현실을 대면하게 한다.

무대 복장과 무대 도구도 梁啓超의 희곡은 "현실에서 사용하는 진짜 물건을 무대에 올리지 않는다"는 전통극의 관례에 위배된다. 전통극에서는 무대 도구가 실제 물건의 용도로 사용되는 것이 아니라, 상징적 상황이나 동작에 대한 대체 기호로 사용되는 경우가 많은데, 예를 들면 말을 타는

作不許有. 齊如山, ≪國劇藝術匯考≫, 遼寧教育出版社, 1998, 3쪽. 齊如山은 경극의 표현예술을 귀납한 것이지만 경극은 곤극을 포함한 전통극의 표현 예술 특징을 모두 종합한 것이기에 이 원리는 중국전통극에 모두 해당된다고 하겠다.

www.kci.go.kr

장면을 말채찍으로 대체해서 표현하는 것이 그것이다. 梁啓超의 희곡은 현실에서 사용되는 실제 물건을 이용하여 극 현실 상황을 표현한다. ≪新羅馬≫ 第1齣 <會議>에서 메테르니히가 가슴에서 시계를 꺼내 보며 회의 시간이 다 되었음을 선포하는 것이 바로 그런 예이다. 무대 복장은 전통극에서 명청 이후 지금까지 커다란 변화가 없는데, 이는 명대에 희곡 복장이 심미기호화 되었기 때문이다. 이것은 각색항당의 신분을 심미화한 예술 표현으로 극중 인물의 실제 신분과 차이가 있다. 그러나 ≪新羅馬≫에서는 등장인물의 현실 신분에서 출발하여 그에 부합되는 무대 복장으로 표현한다. 어린 마찌니가 검은색 학생복(墨衣學生裝)을 입고 등장하는 것, 가리발디가 선원복(水手裝)을 입고 등장 것은 일상의 생활을 그대로 무대에 옮긴 사실주의적 표현이다.

梁啓超의 사실주의적 수법을 이용한 무대 표현의 실험은 무대 언어에서도 나타난다. 전통극 무대에서 언어는 丑 각색이 滑稽를 목적으로 희극적 분위기를 위해 土話를 사용하는 것 등을 제외하고, 희곡 언어가 예술화되었기 때문에 하층 신분이든, 상층신분이든 극중 인물의 언어는 신분지위에 따라 차이가 거의 없다. 예를 들어 ≪西廂記≫의 紅娘은 몸종임에도 불구하구 학문이 깊은 長生과 거침없이 典故까지 사용하면서 대화를 나눈다. 이것은 전통극의 희곡 언어가 극중 인물의 사회적 신분에 따라 묘사되는 것이 아닌, 작가 층의 언어 범주 내에서 극중 언어는 모두 같은 균질성을 보여준다. 梁啓超는 이러한 전통극의 희곡 언어 균질화의 문제를 타파하고 사회 신분에 맞는 현실 언어의 사용을 시도하였다. ≪班定遠平西域≫ 제3幕 <平虜>에서 흉노 사신과 그 수행원의 창사에 영어와 일어를 삽입해서 표현 한 것은 그들의 기이하고 우스꽝스런 성격을 희극적으로 표현하고자 한 의도도 있지만, 외국어를 섞어 변방의 使臣 신분에 부합하는 사실적 묘사를 하고자 한 의도가 뚜렷이 보인다.[53] 중국희곡에서 이러한 시도는 梁

53) (欽差唱雜句)我個種名叫做Turkey, 我個國名叫做Hungary, 天上玉泉係我Family, 地下國王都係我慨Baby. 今日來到尼個Country, (作竪一指狀)堂堂欽差實在Proudly. 可笑老班Crazy, 想在老虎頭上To play. (作老狀)叫我聽來好生Angry, 丕, 難道

www.kci.go.kr

啓超에게서 처음 시작되었다.[54] 이처럼 사회적 신분의 차이 없이 균질했던 무대 언어를 다양한 신분의 언어로 표현한 梁啓超의 새로운 사실주의적 무대 언어의 창조는 현대성의 중요한 특징 중의 하나이다.

이상의 분석에서 보여주듯이, 梁啓超는 희곡 표현 수법의 다양한 실험들을 통해 전통적인 희곡 표현의 특성과 관례를 전복하고 새로운 형식들을 창조해냈다. 우선 抒情을 표현하는 창사 중심의 예술 표현을 사상 내용 전달의 대사 중심으로 전환하는 한편, 격동적이고 설득력이 강한 연설체를 희곡 창작에 운용하여 단순한 오락으로 치부되었던 희곡을 사회, 정치의 현실 문제를 전파하고 교류하는 문학예술의 장으로 기능을 확대하고 그 가치를 제고시켰다. 또한 고도의 예술화로 현실 생활과 유리된 전통 희곡의 표현 예술을 현실을 객관적으로 묘사하는 사실주의 수법으로 표현함으로써 관객과 독자들이 극의 독서와 관람을 통해 현실의 단면을 보고 이해하고 사유할 수 있게 하였다. 이런 梁啓超의 희곡 표현 수법상의 신창조는 중국 희극 현대성의 중요한 특징 요소들이다.

Ⅴ. 나오는 말

지금까지의 분석을 통해 알 수 있듯이, 梁啓超의 희곡 창작은 매우 풍부하고 다양한 현대성의 특징들이 나타난다. 그러데 지금까지 중국학술계, 희극계에서는 梁啓超 희곡창조의 현대성에 대한 인식이 매우 부족했다. 주로 학계에서 그의 계몽사상과 신사상을 선전하는 유리한 도구로 희극을 인식했던 공리주의적 戱劇觀의 현대성만 주목했기 때문에 그의 희곡 창작의 현대성은 단일하게 인식되고 폄하되었으며, 또한 심지어 나중에 중국희

我怕你Chinese? 難道我怕你Chinese?(隨員唱雜句)オレ係匈奴慨副欽差,(作以手指欽差狀)除了アノ就到我? タイ.(作頓足昂頭狀)哈哈好笑シナ也闊是講出ヘタイ, 叫老班個慨アツツ來……. 梁啓超, ≪班定遠平西域≫, 419쪽.

54) 趙得昌, <淸末民初改良戱曲的各種矛盾現象>, ≪淸末民初新潮演劇硏究≫, 廣東人民出版社, 2011, 486쪽.

www.kci.go.kr

극이 정치 이데올로기의 선전 도구로 발전하게 된 것이 그의 영향 때문이었다는 평가를 받기도 했다. 이러한 인식과 평가는 공정하지가 않다. 위에서 살펴본 것처럼 그의 희곡은 사상 내용에서 현대의 평등, 자유, 인권, 민주와 같은 신 관념을 표현하고 있을 뿐 아니라, 예술성이 풍부한 알레고리의 문학 표현 수법, 사실주의 수법을 비롯한 무대표현에서의 다양한 실험들 등 풍부하고 다양한 현대성을 가지고 있기 때문이다. 梁啓超 희곡 창작에 대한 전면적인 이해와 공정한 평가는 그것의 중국희곡사상의 중요성을 재인식하는데 있어서도 중요하지만, 더 중요한 것은 그것을 통해 중국희곡의 현대화의 과정을 되돌아볼 때 그동안 보지 못했던 여러 가지 문제들을 볼 수 있다는 점이다.

梁啓超의 희곡 창작은 20세기 초 현대성 형성기의 가장 이른 시기에 이루어졌고, 梁啓超는 중국희극의 현대성을 창조한 최초의 사람 중의 하나이다. 그 후 중국희극의 현대성은 20세기와 21세기에 걸쳐 부단히 변화 발전해왔다. 이후 현대성 발전에 梁啓超가 창조한 현대성은 계승된 것도 있고, 계승되지 않은 것도 있다. 총체적으로 볼 때 20세기 중국현대희극은 梁啓超의 현대성을 편중되게 계승하였고, 또한 사람들마다 현대성에 대한 인식이 서로 달라 양극단의 두 방향으로 발전하였다. 하나의 극단은 5·4 全般西化를 주장했던 胡適, 傅斯年, 錢玄同 등이 대표하는 一派이다. 그들은 중국 전통극은 사상 내용이 부패하여 사람들에게 악영향을 줄 뿐 아니라, 예술 형식도 원시적이고 낙후하여 취할 것이 없고 서구의 화극을 가져와 그 방향으로 발전해야한다고 주장한다. 다른 한 극단은 全般西化와 반대 입장인 張厚載를 중심으로 하는 一派인데, 그들은 중국의 전통극은 독특하고 수준 높은 심미 예술을 보유하고 있고 그래서 그것을 바꾸는 것은 희곡예술의 완정미를 해치는 것이므로 원래의 모습을 그대로 유지해야 한다고 주장한다. 현대성에 대한 이 두 파의 사유는 지금까지도 각기 다른 입장을 견지하며 논쟁 중에 있다. 몇 년 전 있었던 董健과 傅謹의 중국희극의 현대성 논쟁은 이를 잘 보여준다.[55]

사실 양극단으로 대립되는 이 두 파는 중국희극의 현대성 발전 방향을

www.kci.go.kr

고려하는데 있어서 관객의 반응을 비롯하여 중국희극이 자신의 특질을 가지고 새로운 세대에 어떻게 새롭게 발전할 것인가에 대한 희곡의 기능이나 작용, 효과보다는 현대 희극을 어떤 모델로 발전시킬 것인가에 더 집중되어 있다. 그렇기 때문에 이 두 파의 현대성 사유는 단일 하고 협소하다. 그에 비해, 양계초의 현대성 창조는 매우 전면적이면서 개방적이고 미래 지향적이다. 그의 희곡 창작에 나타난 현대성 창조는 다음 세 측면에 초점이 맞추어져 있다. 첫째는 관객의 오락적 요구와 심미 효과이다. 梁啓超는 그가 생활하던 당시 유행했던 花部 지방희를 이용하여 관객 대중의 취향을 만족시켰다. 광동 지방희인 ≪班定遠平西域≫의 창작은 이를 보여주는 하나의 예이다. 또한 오랜 시간 축적되어 온 배우와 관객간의 심미 교류와 소통의 방식에 기초하여 새롭게 창조된 희곡이 관객들에게 받아들여질 수 있도록 그 효과를 고려했다. 둘째, 당시 중국 사회가 필요로 하는 희극의 사회적 역할과 작용이다. 서구와의 대면으로 중국이 세계 질서에 편입되면서 변화된 중국 사회에 부합하는 사상 관념으로 사람들의 사유관념을 갱신하기 위한 계몽의 수단으로서 희극의 새로운 사상 전파와 보급, 소통하는 교류의 장 또는 매체로서의 역할을 고려했다. 그의 희곡에서 연설체의 사용은 이를 설명한다. 끝으로 梁啓超의 현대성 창조는 당대의 관객을 만

55) 이에 관해서는 다음 논문을 참조하기 바람. 董健, <20世紀中國戲劇—臉譜的消解與重構>, ≪戲劇藝術≫, 1999年 第6期; 傅謹, <政治化、民主化與20世紀中國戲劇—與董健先生商確>, ≪南方文壇≫, 2001年第中5期; 董健, <再談五四傳統與戲劇的現代問題—兼答批評者>, ≪南京大學學報(哲學·人文科學·社會科學≫, 2001年 第7期; 安葵, <20世紀中國戲劇的現代化與民族化—與董健、傅謹先生商確>, ≪戲曲研究≫, 2002年 第1期; 董健,<現代意識與民族戲曲—回答與安葵、傅謹先生的批評>, ≪戲曲研究≫, 2002年 第11期. 위의 논쟁을 요약하자면, 董健은 중국희곡은 낙후된 희극이어서 현대사회에서는 그 가치를 상실하였을 뿐 아니라 현대화도 가능하지가 않다는 것. 미래는 "세계희극"과 "인류희극"시대이므로 더 이상 이런 낙후된 민족희극이 환영받지 못할 것이라고 주장한다. 반면 傅謹은 중국민족문화와 민족희극의 가치 강조. 민족화는 다원화를 전제로 하며, 각 민족이 자기 문화의 특색을 보호하고 유지할 때 비로소 다른 것과 차이를 가지며 그래야 문화가 다원화가 가능하다는 입장이다. 이에 대해 安葵은 이 둘의 양극단을 지적하였다.

www.kci.go.kr

족시키는 것에서 끝나지 않고, 중국희극발전의 미래 방향에 대한 예시와 미래의 중국문화 발전에 대한 推動을 고려하였다. 이상의 내용을 초점으로 하였기 때문에 양계초는 서양에서 수입된 것들이든, 중국 자체의 요소이든 필요하면 모두 적극적으로 새로운 희곡 창조에 차용하였다. 그러나 서양의 것을 그대로 차용하거나 모방하지 않고, 중국 전통을 고집하면서 새로운 창조를 거부하거나 주저하지 않았다. 특히 주목할 만한 것은 당시 거의 사라졌던 傳奇의 부활을 시도한 것이다. 주지하듯이 전기는 명청시기에 발전한 희곡 문학의 꽃이라고 할 수 있다. 청대 중엽 이래 花部의 발전으로 崑曲이 지방희에 밀려나 무대에서 명맥을 유지하기 어렵게 되면서 전기 창작이 점차 사라졌고, 梁啓超 시대에는 거의 사망 상태였다 이러한 전기가 그에게서 중국문학의 가장 우수한 문학 장르로 새롭게 부활했다는 사실은 대단히 중요한 의미를 함축한다. 그의 이런 태도로 인해 梁啓超의 희곡 창작에 체현된 현대성은 가장 이른 내용임에도 불구하고 단순하거나 거칠지 않고 오히려 내용이 매우 풍부하고 다채로운 다원적이고 개방된 특징을 갖는다. 그렇기 때문에 梁啓超의 희곡 창작은 그자체로서 중국뿐 아니라 우리나라를 포함한 서구보다 뒤늦게 현대화를 진행해 온 국가들이 여전히 직면하고 있는 현대화의 문제에서 서구문화를 어떻게 대하고 자신의 전통문화를 어떻게 대해야하는 지에 대한 사유에 있어서 시사점을 제공해 주는 것은 물론, 하나의 롤 모델이 될 수 있다.

<參考文獻>

梁啓超, ≪新羅馬≫, ≪中國近代文學大系・戲劇集≫(1840~1919)≫, 張庚, 黃菊盛 主編, 上海書店, 1996.

梁啓超, ≪俠情記≫, ≪中國近代文學大系・戲劇集≫(1840~1919)≫, 張庚, 黃菊盛 主編, 上海書店, 1996.

梁啓超, ≪劫灰夢≫, ≪飮氷室文集≫, 이문사, 1977.

www.kci.go.kr

梁啓超, ≪班定遠平西域≫, ≪晩晴文學叢抄・說唱文學卷≫, 阿英, 中華書局, 1962.
梁啓超, ≪少年中國說≫, ≪飮氷室文集≫, 이문사, 1977.
梁啓超/신채호 역/류준범, 장문석 옮김, ≪이태리 건국 삼걸전≫, 지식의 풍경, 2001.
徐渭, ≪南詞敍錄≫, ≪中國古典戲曲論著集成≫(三), 中國喜曲出版社, 1956.
臧懋循, ≪元曲選序≫, ≪負苞堂集≫, 古典文學出版社, 1958.
陳白塵, 董健 主編, ≪中國現代戲劇史稿≫, 中國戲劇出版社, 1989.
連燕堂, ≪梁啓超與晩晴文學革命≫, 灘江出版社, 1991.
齊如山, ≪國劇藝術匯考≫, 遼寧敎育出版社, 1998.
李修生, 趙義山 主編, ≪中國分體文學史: 戲曲卷≫, 上海古籍出版社, 2001.
何輝斌, ≪戲劇性戲劇與抒情性戲劇≫, 中國社會科學出版社, 2004.
傅謹, ≪二十世紀中國戲劇導論≫, 中國社會科學出版社, 2004.
王德威/宋偉傑譯, ≪被壓抑的現代性—晩晴小說新論≫, 北京大學出版社, 2005.
夏曉虹, ≪閱讀梁啓超≫, 三聯書店, 2006.
袁國興 主編, ≪淸末民初新潮演劇硏究≫, 廣東人民出版社, 2011.
林豊藝, <梁啓超劇與作晩與其戲劇觀之硏究>, 臺灣國立政治大學中國文學系碩士學位論文, 2012.
董健, <20世紀中國戲劇—臉譜的消解與重構>, ≪戲劇藝術≫ 6, 1999.
傅謹, <政治化、民主化與20世紀中國戲劇—與董健先生商確>, ≪南方文壇≫ 5, 2001.
董健, <再談五四傳統與戲劇的現代問題—兼答批評者>, ≪南京大學學報(哲學・人文科學・社會科學≫ 7, 2001.
安葵, <20世紀中國戲劇的現代化與民族化—與董健、傅謹先生商確>, ≪戲曲硏究≫ 1, 2002.
董健, <現代意識與民族戲曲—回答與安葵、傅謹先生的批評>, ≪戲曲硏究≫ 11, 2002.
左鵬軍, <梁啓超與20世紀初中國戲曲變革>, ≪廣州師院學報≫(社會科學版)

www.kci.go.kr

20:3, 1998.
範方俊, <覺世與救心: 梁啓超淸末戲曲改良及其“過度”性質>, ≪中國人民大學學報≫ 4, 2011.
John MacQueen/송낙헌 역, ≪알레고리≫, 서울대학교 출판부, 1980.
姬田光義, 阿部治平 외, 일월서각 편집부 옮김, ≪中國近現代史≫, 일월서각, 1984.
M.칼리니스쿠/이영욱, 백한웅, 오무석, 백지숙 옮김, ≪모더니티의 다섯 얼굴≫, 시각과 언어, 1993.
이광규, ≪신민족주의의 세기≫, 서울대학교출판사, 2006.
손성준, <이태리건국삼걸전>의 동아시아 수용과 그 성격, 성균관대학석사 학위논문, 2007.
김성은, ≪사회란 무엇인가≫, 책세상, 2009.
홍순애, ≪한국근대문학과 알레고리≫, 제이앤씨, 2009.
신동준, ≪인물로 읽는 중국근대사≫, 에버리치홀딩스, 2010.
남경태, ≪종횡무진 서양사≫, 그린비, 2011.

<中文提要>

梁启超的戏剧理论和戏剧创作在中国戏剧现代化过程中发挥了极大作用。他的戏剧创作标志着中国戏剧创作现代化的开始，其中蕴含着丰富多样的现代性。但是，迄今为止，学术界对梁启超戏剧创作的现代性是认识不足的，这是因为五四时期以后的中国学术界习惯于从西方化的角度来给现代性定位，而这种看待现代性的视野是过于单一和狭窄的。本论文力图扩大我们看待现代性的视野，主张晚清以来在与世界各国文学不断交流的语境中所产生的中国以前自身传统所未曾有的新的文学创作特征，都可以视为现代性的表现。本文依据上述现代性概念，集中考察了梁启超戏剧创作上所表现的现代性特征。梁启超戏剧创作的现代性无疑是多方面的，而本文着重考察了其

www.kci.go.kr

中最重要的叁个方面，即现代新思想观念的表现、对于民族国家的寓言再现、戏剧艺术表现手法上的多种试验。本文认为梁启超戏剧创作的现代性具有多元性、开放性、未来指向性的特点，而上述特点的产生，主要在于梁启超对于戏剧创作的思考，不仅考虑到当时观众的娱乐要求、接受水平和剧场效果，而且考虑到戏剧对于中国社会所能发挥的思想文化影响，同时还考虑到戏剧创作对于中国戏剧、中国文化未来发展方向的预示和推动作用。梁启超戏剧创作所表现的现代性特征以及他对戏剧创作的思考，对于今天世界各个发展中国家的戏剧家和批评家来说仍然具有重要的启示作用，因为他们需要处理是与梁启超同样的问题，即本民族戏剧的现代化和现代性问题。

주제어 : 梁启超, 戏剧创作, 丰富多样, 现代性, 新思想观念, 寓言再现, 艺术表现手法上的试验, 民族戏剧

www.kci.go.kr

www.kci.go.kr