

1930년대 매란방 미국 공연의 문화적 의미

신 지 영*

<目次>

- | | |
|-------------------------|-----------------------|
| I. 들어가는 말 | IV. 미국 연극계의 반응-환호와 환상 |
| II. 해외에서의 공연-일본·소련·미국 등 | V. 맺는 말 |
| III. 미중 연극 교류의 서막 | |

I. 들어가는 말

경극은 중국 문화를 대표하는 공연 예술로 청말 근대를 거쳐 중국인의 보편적 울림의 대상이 되었다. 또한 중국 내 경극의 공연 예술적 성취 또는 특징에 대한 분석과 관련 서적은 수없이 많아 그 관심도를 알 수 있다. 그것은 자국의 문화에 대한 긍지를 보여주는 내용일 수도 있고, 전문가적 시선에서 경극의 문화 예술적 가치를 평가하는 내용일 수 있다. 공연과 관련 서적의 양만을 보아도 경극은 확실히 중국인의 정서에 매우 최적화된 공연예술인 것 같다는 생각마저 든다.

그런데 이점에서 궁금한 것은 다른 문화를 배경으로 한 관객의 경극 감상에도 공감의 접점이 있을 수 있는가이다. 옆 나라인 한국에서조차도 경극공연이 낯설 수밖에 없는데 지리적으로 더욱 멀리 떨어진 다른 지역의 문화는 이를 어떻게 감상하고 받아들였을까 하는 의문이 이 연구의 출발

* 서울대학교 강사

점이라고 볼 수 있다. 그리고 그 대상으로 매란방이라는 중국을 대표하는 경극 배우의 해외공연을 선택했다.

유년 시절 평범한 외모와 얼굴 표정을 갖고 있었던 매란방은 전통적으로 연극배우에게 요구되던 천부적인 연기와 특출한 노래 실력을 타고나지는 않았었다고 한다. 아버지와 할아버지의 영향을 받아 매란방은 도제 방식으로 훈련을 받기 시작했으며 성실히 최선을 다해 연습에 매진한 매란방은 기본적인 가무 실력을 갖추어 1904년 11살의 나이로 북경에서 男브로써의 연기를 처음 선보였다. 19세에는 이미 연기에 대한 장악력을 가지고 수없이 많은 무대에 올랐던 매란방은 청나라 왕조 말에서 중화민국으로 넘어가던 시기에 이미 북경에서 가장 돋보이는 배우로써의 입지를 굳혔다. 중국 경극의 최고 배우로써의 매란방의 성공과 인기는 경극이 중국의 국가적 연극이 되는데 크게 기여했을 뿐만 아니라 崑曲의 부활에도 큰 영향을 미쳤다. 매란방이 데뷔한 시기에 곤곡은 계속된 침체를 피하지 못했고 생존을 위협받고 있는 상황이었다. 매란방은 곤곡 연마와 연기를 통해 자신의 연기 활동을 시작했고 이는 그의 연기 예술을 더더욱 풍성하게 만들었다.¹⁾

이처럼 중국 전통 연극의 상징이라고 할 수 있는 매란방은 1919년 일본에서 처음으로 해외무대에 데뷔하였다. 이어 1924년에도 일본에서 두 번째 해외공연을 하였다. 1930년에는 2월초부터 6월말까지는 미국에서 순회공연을 하였고, 1935년에는 소련에서, 1953년에는 매란방을 비롯한 중국을 대표하는 유명배우들이 북한을 방문해 중국 의용군을 위한 공연을 열었다. 1961년 8월 8일 세상을 뜨기 전까지 공식적으로 총 5차례의 해외공연이 있었다고 볼 수 있다. 지금의 K Pop이 먼 남미에까지 미친 과급력을 생각한다면 그리 놀라운 일이 아닐 수도 있지만 동영상 플랫폼을 통해 미리 문화적 공감대를 형성할 수 있는 지금의 상황과는 매우 다르기 때문에 각각의 공연성과가 궁극할 수밖에 없었다.

1) 李伶俐, 《梅兰芳的艺术与情感》, 北京, 团结出版社, 2008, 7-15쪽.

위의 해외 공연을 기록한 자료 중 가장 주목한 것은 미국 공연이었다. 사실 일본 공연은 예상했던 대로 일본 문화계에 큰 반향이 있었고 그들의 전통극인 가부키 배역 중 온나가타(おんながた)와의 유사성을 비교하는 평론이 곁들여지면서 공연도 큰 성공을 거두었음을 확인할 수 있었다. 그런데 미국에서의 공연은 완전히 다른 문화 배경을 가진 관객을 대상으로 공연을 한다는 점에서 상황이 다르다고 볼 수 있다.

매란방의 미국공연은 齊如山이 구체적으로 《梅蘭芳遊美記》에서 밝히고 있지만 당시 미국으로 가서 경극을 공연한다는 것은 당시 중국 사람들이 전혀 상상할 수 없는 일이었기 때문이다. 제여산은 이 책에서 미국 공연의 성사 과정, 연출 경비 마련 과정, 미국 측 코디네이터를 찾는 과정, 공연상황, 미국 정계와 학계를 비롯한 일반 관객의 반응 등을 역사기록처럼 담고 있다. 기록 중에는 심지어 미국에 가기 전 미리 서양식당에 가서 음식 먹는 것을 연습한 내용도 담겨져 있다.²⁾ 다만 이 책에는 미국관중의 자세한 평론이나 감상은 없고, 매란방의 회고록인 《舞臺生活四十年》에서도 미국 순회공연에 대한 자세한 기록은 없다.

결국 방향을 미국으로 돌려 일간지와 정기간행물 등에 실린 매란방 공연에 대한 비평을 통해서 경극을 처음 관람한 서양관객의 반응과 그들이 관심 있게 보는 예술적 가치가 무엇인가를 찾을 수 있었다. 1935년 출판된 매란방의 미국 공연에 대한 비평을 모은 피씨 창(P.C Chang) 편집의 《미국에서의 매란방(Mei Lan-fang in America)》과 정기간행물 기록이 주요 출발점이었다.

미국 공연 무대는 뉴욕이 중심이었고 1930년 2월 16일에 시작되어 이후 시카고, 로스앤젤레스, 샌프란시스코까지 내려갔다. 따라서 주요 일간지 비평도 대부분 뉴욕의 언론들이었고 정기간행물 비평 역시 뉴욕에서 출간되는 *The New Republic*, *The Dance Magazine*, *Theatre Arts Monthly*, *Catholic World*로 정리된다. 일간지로는 *New York World*, *New York*

2) 齊如山, 《梅蘭芳遊美記》, 遼寧教育出版社, 2005, 12-20쪽.

Times, New York Herald Tribune, New York Evening Graphic, New York Evening Post, New York Morning Telegraph, Chicago Daily Tribune 등으로 정리할 수 있다. 실제 극장의 표 판매율도 매우 성공적이었다. 처음 뉴욕 공연 기간이 2주로 발표가 나고 초연 이후 3일 만에 남은 2주간 모든 공연 좌석이 매진이 되었다고 한다. 매표소에서 3.85달러였던 표 값도 암표상들에 의해 18달러까지 육박했고 결국 공연기간은 여러 회 연장되었다. 극단이 시카고나 샌프란시스코 등 다른 도시에서 공연을 계획하지 않았다면 뉴욕에서의 공연은 더욱 길어졌을 것이다. 이 정도 규모의 성공이라면 온전히 관객들의 호기심에 기인한 것만은 아니라는 것을 알 수 있다. 다음은 뉴욕 브로드웨이 49가 극장에서 16일 미국 초연 〈汾河灣〉을 감상한 니켈 로버트의 글이다.

어제 저녁 있었던 중국 최고의 배우인 매란방의 미국 초연은 내가 그간 접한 극 중에서 가장 이상하고도 흥미진진한 것이었다. 거의 5%밖에 이해하지 못했고, 그마저도 거의 잘못 이해했겠지만, 미국과 서양 연극 전반이 매우 겸허한 자세를 가지게 하는데 충분했다. 이 예술은 너무나 오래 되고 격조 있으며 매우 감질 맛 나는 형태로 완벽함을 추구하고 있기에 그에 비하여 서양의 연극은 전통이나 과거의 뿌리가 없는 것처럼 느껴질 정도였다.

매란방과 그의 극단은 몇 주간 뉴욕에서 공연을 펼칠 예정이다. 절대 놓쳐서는 안 되는 연극이니 꼭 보길 바란다. 본 기자만큼이나 이해하지 못할 것이고, 보는 내내 혼란스러울 것이며 가끔은 다소 지루할 수도 있을 것이다. 기원전 200여 년 전으로 올라가는 그 연극의 배경에 대해 전혀 알지 못하더라도, 그 딱딱한 수백 개의 무대 형식과 몸짓, 그리고 우리와는 전혀 다른 감정적 가치와 고막을 찢는 듯 들리는 음악 요소, 이 모든 것에도 불구하고 당신은 이 경극에 매료되고 가끔 예상치 못한 순간에 완전히 사로잡히게 될 것이다. 당신이 딱히 의지할 극적 장치 없이 아무리 당황하고 허둥대더라도, 매란방이 등장하면 3분 안에 그가 왜 최고의 배우인지 알게 될 것이다. 그는 배우이자 가수이면서 무용수로 이 세 가지 요소의 경계가 없도록 완벽하게 버무려놓은 중국 경극의 주인공임을 알게 될 것이다. 그

가 무대에 등장하면, 오랜 전래동화에서 보았던 아름답고 조화로운 시간에 구애 받지 않는 영원의 지역에 있는 듯 느낌을 받게 된다. 그가 오래된 전통에 따라 호기심을 자아내고 저항할 수 없는 가성의 목소리로 여성을 연기하는 남자 배우라는 사실을 잊게 된다. 모든 것을 잊게 되는 와중에, 그가 만들어 내는 그 장면들은 오래된 중국 회화에서 보았던 강렬하면서도 우아한 몸짓을, 보는 것 자체로도 아름답지만 어마어마한 우아함과 위엄 그리고 온화함을 가득 지닌 그 몸짓들을 보게 된다. 그리고 우리의 표면과 즉흥 연기를 생각해본다면 어떨까. 어제 태어났지만 내일이 되면 옛 것이 되어버리고 만다. 매란방은 출연진과 중국인의 입장에서 보면 더 이상의 칭찬이 필요 없는 연극에 출연한 것이다. 몇몇 장면은 매혹적이지만 이해할 수 없는 것이었고, 다른 것들, 특히 첫 번째 장면은 오랜 부재 후 돌아온 남편이 낯선 신발을 발견하고 부인의 불륜을 의심하는 것으로 놀랍게도 맥락을 이해하는 게 어렵지 않았다. 특히 매란방이 마임과 표정 변화를 통해 유머를 선사하는 장면은 명확했다. 이 중국 경극들과 멋진 몸짓들, 춤, 곡예는 이해할 수 없어도 그 자체로 즐길 수 있다. 최초의 그 놀라움과 즐거움을 만끽하고 난 후 적어도 바로는 묘사할 수가 없을 정도다. 이러한 극이 뉴욕에서 선보인 것은 이번이 처음이다.³⁾

극찬인 감이 있지만 문화적 동질성의 접점을 발견할 수 있는 부분이 있고, 또 다른 문화의 관객들이 주목하는 중국 경극의 예술효과가 무엇이었는지도 알 수 있다는 점에서 의미가 있다.

그리고 본 논문은 당시 매란방의 경극 공연을 감상하고 기록한 미국 연극비평집단의 자료와 기사 등을 중심으로 중국의 전통 연극이 문화적 이질감이 클 수 밖에 없는 서양에서 본격적으로 어떻게 이해되고 수용되었는지 그 문화적 의미를 살피고자 한다.

3) Littell Robert. *New York Word*.

II. 해외에서의 공연—일본·소련·미국 등

1919년 매란방의 일본 공연은 중국을 벗어나 세계적인 입지를 키우는 중요한 기회가 되었다. 1919년 5월 1일부터 동경 제국극장에서의 공연은 원래 10일 일정이었으나 관객의 극장의 요청으로 이를 더 연장될 정도로 호응이 컸다. 《東京日日新聞》⁴⁾의 기사에 따르면 원래는 매일 공연되는 레퍼토리가 달랐지만 실제 〈天女散花〉, 〈御碑亭〉, 〈黛玉葬花〉, 〈虹霓關〉, 〈貴妃醉酒〉 5편이 공연되었다고 한다. 공연은 제국극장의 여자 단원들이 보조하는 형식으로 진행하였다. 동경에서의 공연은 《大板日報》와 《關西日報》의 초청으로 오사카로 이어져 5월 19일과 20일 이틀에 걸쳐 진행되었다.⁵⁾

이러한 성공은 중국 내 매란방 인기를 공고히 하였고, 세계무대에서의 위상을 높여 후에 미국 공연의 성공으로 이어질 수 있는 기반이 되었다. 매란방도 후에 일본 공연의 성공 때문에 1930년 미국 순회공연에 대한 자신감을 가질 수 있었노라고 회상하였다.⁶⁾

1930년 지리적으로 멀기도 하고 문화적으로 생경한 서구 관객을 대상으로 한 미국 공연이 매란방의 세계적이면서도 보편적인 매력을 확인할 수 있는 진정한 시험장이었다고 볼 수 있다. 1935년의 소련 공연은 중국 전통 예술과 문화에 대한 소련 사회주의의 이념적이고 정치적인 판단을 통해서 큰 주목을 받았다.⁷⁾

매란방의 공연에 대한 해외 관객들의 반응은 각 나라의 예술적, 미학적, 문화적, 정치적 그리고 이념적 상황을 이해할 필요가 있다. 또한 매란방의 예술과 중국 연극을 받아들이는 데 있어 문화적 이국성과 동양적 신비주

4) 《朝日新聞》東京 分部の 전신이다.

5) 袁英明, 《民國時期梅蘭芳訪日公演敘論》, 北京大學出版社, 2013, 75쪽.

6) 梅蘭芳, 《東遊記》, 中國戲劇出版社, 1980, 33쪽.

7) 周丽娟, 《1935年梅兰芳剧团访问苏联研究戏剧文化影响力个案分析》, 清华大学法学博士学位论文, 2016.

의 역시 과소평가할 수는 없다. 특히 서구세계는 중국적인 것에 대한 호기심이 여전히 강하게 남아있었다. 반면 일본은 서구화하는 과정 속에 중국적인 것에 대한 거리 두기와 異化가 진행되고 있었다. 20세기 초 일본에서 매란방의 공연에 대한 거리 두기 시선은 고대 중국 연극의 기이성과 일본의 서구화된 현대 연극과의 차이성에 대한 인식으로 이어졌다. 그렇지만 전통과 현대성이 서로 맞붙고 있는 일본 연극의 맥락에서 매란방과 중국 연극을 보는 시선과 반응은 보다 친근한 시선이 대부분이었다. 왜냐하면 현대 일본 사회에서 문화적 서구화로 인해 상실되고 있던 일본의 전통 연극과 문화를 되살리고 중국 고대의 정통 문화를 보려는 욕구가 있었기 때문이다. 당시 현대 서구 연극 소품이 가득한 무대에 올랐다는 이유로 동경 제국극장은 비판을 받았지만, 매란방의 공연은 그것이 보여준 중국 정통 문화와 일본 문화와의 유사성 때문에 큰 찬사를 받았다. 매란방의 예술은 일본 연극의 전통을 복원하고, 일본 온나가타의 진정한 전통을 구현하며 서구 연극의 사실주의에 맞선 일본 연극 기저에 흐르는 미학적 요소를 끄집어내는 역할을 하는 수단으로 인지되었다.⁸⁾

중국 역사와 문화에 대한 호기심을 갖고 있고, 자아비판과 문화적 역사에 대한 깊은 관심을 갖고 있으며 중국 이민자 비중이 높고 이들 이민자들에 의한 연극 문화가 자리 잡은 미국의 경우, 이 모든 요소가 매란방의 공연에 대한 대중적, 비평가적 반응을 결정짓는 데 중요한 역할을 했다. 특히 미국 연극계가 매란방의 예술과 보다 양식화되고 반사실주의적인 중국 연극을 받아들일 준비가 되어 있어서 기회가 좋았다. 기존의 대세인 사실주의는 유럽과 소련에서 촉발된 아방가르드 현대 연극 운동의 새로운 이론과 관행의 도전을 받고 있었고, 표현주의와 신무대주의인 반사실주의 뉴 스테이지 크래프트 움직임,⁹⁾ 종합 연극 예술의 추구 등이 당시 미국 연극의 새로운 추세로 떠올랐다.

8) 袁英明, 앞의 책, 203쪽.

9) Robert Edmond Jones and Kenneth Macgowan. *Continental Stagecraft*. Montana: Kessinger Publishing LLC, 2008.

사실주의로부터의 거리, 배우 역량의 중요성, 양식화된 연기, 반사실주의적인 여성 역할 모사 그리고 중국 연극의 종합성 등에 대한 미국 비평계의 반응은 미국인들이 자국의 연극계를 돌아보고 미국 연극계에서 자라나고 있던 새로운 개념과 관행을 살펴보는 데 중추적인 역할을 했다.

미국 내 반응과는 달리, 소련에서는 매란방의 공연을 당대 소련 연극의 정치적이고 이념적인 상황에 직접적으로 연계시켰다. 친 부르주아적인 유럽과 미국 비평계가 중국 연극을 단지 이국적인 것으로 바라보는 것을 비판하면서, 소련은 그들이야말로 매란방의 예술을 심도 있게 그리고 과학적으로 분석하고 이해할 수 있는 최적의 조건을 갖추고 있다고 주장했다. 이는 인류 문화유산상을 이용하고 변형시키는 소련 정부 문화 정책에 이념적으로 필수적이었다. 따라서 고대 중국 연극과 소련 사회주의적 사실주의 간 확실한 정치적, 이념적 선은 그으면서도 그 와중에 중국 연극의 기술적 혹은 양식적 성과가 정치적 선전과 사회 혁명을 위한 새로운 개념의 연극 체계를 구축하는데 유용하다고 결론을 내렸다. 나아가 소련 연극 예술가들은 소련 연극의 향후 모델로써 상충하는 각기 다른 이론들을 규정하고 보호하기 위해 매란방의 예술을 “실용적으로” 해석하고 이용했다. 매란방의 예술은 중국의 역사적, 정치적, 이데올로기적, 문화적 그리고 연극적 맥락에 근거한 것으로 그 자체가 소련 연극계의 미래의 한 유형으로 역할을 한 것이 아니라 원래 의미에서 벗어나 해석되고 활용되어 소련 연극계가 꿈꾸고 정의하려 했던 그 미래를 설명하는데 이용되었다.¹⁰⁾

동서양의 간극을 넘어서고 또 초월한 해외공연 성공으로 매란방은 당시 세계 연극 무대에서 최고의 배우이자 예술가 중 하나라는 평가를 받을 수 있었다. 특히 서구 주요 연극 비평가들의 비평은 그가 중국 연극과 문화의 최고 수준을 대변한다는 확고한 증거이기도 하다. 매란방 예술 혹은 중국 연극의 시스템을 스타니스라브스키와 브레히트와 어깨를 나란히 하는 3대 연극 시스템 중 하나로 정의하였고, “매란방주의(Meiology)”라는 신조어를

10) [PDF] Eisenstein-the-enchanted-from-the-pear-garden. Einstein Sergei M. *Theater Arts Monthly*, 1935.

만들어 세계적인 맥락에서 매란방의 예술을 특별한 연구 분야로 규정하기도 했다.¹¹⁾

Ⅲ. 미중 연극교류의 서막

일본에서 성공적인 데뷔 무대를 마치고 10년 후, 매란방은 미국 대도시 순회공연이라는 새로운 임무에 착수하게 된다. 중국과 2천년 이상 그 역사적, 문화적 연결고리를 형성해온 일본 내 공연과는 달리, 매란방의 미국 공연은 지정학적인 면에서나 문화적인 면에서 진정한 모험이었다. 그는 민족적으로나 문화적으로 다양한 배경의 관객을 대상으로 진정한 의미의 세계 무대에 오르기 위해 크고 작은 어려움을 극복해야만 했다.¹²⁾ 6개월 정도 머물면서 미국 주요 도시에서의 순회공연을 마친 후, 매란방은 결국 선풍적인 성공을 거두게 된다. 최초로 매란방의 초연을 본 일간지 뉴욕 월드의 로버트 리텔은 그 간 미국인이 본 최고의 배우라는 찬사를 아끼지 않으면서 “뉴욕에서 이런 공연은 없었다.”고 평했다. 극작가이자 화가이며 미국 연극계의 비평가인 영 스타크 역시 매란방의 가장 열정적이고 열렬한 관객이 되었다. 다음은 1930년 2월 16일 공연을 관람하고 3월 5일 기고한 글이다.

한 집단의 오래된 전통으로써 존재해 온 예술과 그 집단에서 위대한 예술가로 여겨지는 아티스트를 대할 때, 우리는 겸허함을 가지고 임할 필요가 있다. 본 중국 극단의 공연이 진행되는 동안, 나는 많은 시간을, 마치 외국어를 배우는 것 마냥, 무엇인가를 배우기 위한 자세로 임했다. 우리는 일단 보이는 것을 볼 수 밖에 없고, 인식을 통해 우리가 이해할 수 있는 부분에 대해 감사해야 한다. 매란방의 공연을 보면서, 이것이 이번 시즌 최

11) Min Tian, *Mei Lanfang and the Twentieth-Century International Stage: Chinese Theatre Placed and Displaced*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

12) 李向东, 〈齐如山·梅兰芳赴美演出的总设计师〉, 《云南艺术学院学报》, 2010.

고의 공연이며 나아가 두세(Eleonora Duse: 이탈리아 배우)의 방문과 모스크바 예술극장의 안톤 체호프 공연 이후 시즌을 통틀어 최고임을 확실히 알 수 있었다.¹³⁾

매란방의 미국 순회공연 계획은 1919년까지 거슬러 올라간다. 매란방의 미국 순회공연은 1919년 퇴임을 앞둔 주중미국대사 폴 라인쉬(Paul S. Reinsch)의 퇴임 연설이 큰 영감을 주었다고 한다. 이 연설에서 라인쉬는 매란방의 우정공연이 미중 우호 관계를 진전시키는데 크게 기여했다고 언급했다.¹⁴⁾ 매란방과 제여산은 1919년 매란방의 일본 공연 성공에 고무되어 있었다. 저팬 어드버타이저(*Japan Advertiser*) 특파원인 프랭크 헤지스와의 인터뷰에서 매란방은 일본 연극의 사실주의적 배경 세팅에 감명 받아 서구적인 연극 무대를 연구하기 위해 유럽과 미국 주요 도시를 돌며 순회공연을 하고자 오랫동안 열망해 왔음을 밝혔다. 매란방의 최대 조력자라 할 수 있는 제여산은 매란방 순회공연을 일단 미국에서부터 시작하기로 결정했다. 미국은 프랑스나 영국과 같은 오래된 유럽 국가에 비해 타 문화에 대한 열린 분위기가 상대적으로 잘 조성되어 있었기 때문이다.¹⁵⁾ 제여산의 입장에서 매란방 미국 공연의 목적은 홍보와 이윤 등과 같은 개인적인 목적과는 무관했고 중국 연극의 전파 내지는 선전이 주된 것이었다. 제여산은 따라서 중국 연극이 어떻게 관객들에게 받아들여지고 긍정적인 혹은 부정적인 영향을 미칠지에 대한 관심이 컸다. 이 점을 인지하고, 제여산은 매란방의 공연 레퍼토리를 서양 스타일이 아닌 중국 전통 연극과 민족성의 정수를 담고 있는 고전으로 구성하고 관객의 취향에 맞출 것이 아니라 철저히 중국 전통적인 기술과 관습을 지켜 구현해야 한다고 주장했다. 비평가들 역시 미국 내 차이나타운에서 공연되는 많은 중국 연극들이 중국 예술과 문화를 왜곡하고 있어 “중국을 대표하는 명배우 매란방

13) *The New Public*.

14) 齊如山, 《梅蘭芳遊美記》, 遼寧教育出版社, 2005, 2-3쪽.

15) 齊如山, 《齊如山回憶錄》, 上海文艺出版社, 2014, 139쪽.

의 순회공연이 중국 무대예술에 대한 미국 대중의 인식을 고쳐줄 수 있을 것”이라 기대했다.¹⁶⁾

매란방의 미국 공연은 중국 금융 및 재계의 지원을 받았고 여기에는 중국 은행장 등 유력인사 및 후원자들의 기부와 지원금도 포함되었다. 뿐만 아니라 미국 내 중미협력개발협회(China Institute)와 뉴욕, 시카고, 샌프란시스코, 로스앤젤레스 등 미국 주요 도시 내 200여명이 넘는 후원자들의 지원까지 받았다. 후원회를 이끌었던 우드로 윌슨, 주중 미국대사 찰스 R. 크레인, 중미협력개발협회장 폴 먼로, 존 듀이 교수, 조지 피어스베이커 교수, 배우 더글러스 페어뱅크스, 매리 피크 포드 등 미국 유력인사들도 후원을 아끼지 않았다. 매란방이 출국하기 전 항해의 출발점인 상해에서 그의 환송 파티를 열었는데 시장, 정치가, 외교관, 연예인, 재계 인사, 문학계 인사, 기자 등 300여명이 넘는 저명인사가 파티에 참가해서 격려했다.

IV. 미국 연극계의 반응—환호와 환상

거의 10년 동안의 탐색과 준비 끝에, 1930년 1월 18일 매란방과 그의 극단은 상해를 떠나 미국으로 향했다. 20여명이 넘는 동료배우 및 스태프와 함께 도착한 후, 2주간의 공개 공연을 펼치게 될 2월 17일 하루 전인 2월 16일 매란방은 브로드웨이 49번가 극장에서 소수의 초청 관객만을 데리고 공연을 선보였다. 해당 공연은 5개의 작품으로 구성되어 있었는데 〈汾河灣〉, 〈刺虎〉 그리고 〈霸王別姬〉와 두 개의 무용 작품이었다. 중국계 미국 배우가 행사의 사회를 맡았고 각 작품 시작 전 그 내용과 주제를 설명하여 이해를 도왔다. 브로드웨이 공연이 모두 끝난 뒤에도 관객의 요청에 따라 장소를 옮겨 국립극장에서 3주 더 공연을 했다.¹⁷⁾ 이후 매란방은

16) Whang Paul. K. “Mei Lan-fang and His Trips to the United States”. *The China Weekly Review* 51(6), 1930.

17) Ruhl Arthur. “Mei Lan-fang, China’s Noted Actor, Seen by Invited Audience

뉴욕을 떠나 시카고의 프린세스 극장, 샌프란시스코의 리버티 극장과 캐피톨 극장, 로스앤젤레스의 필하모닉 오디토리엄, 그리고 호놀룰루의 리버티 극장에서 8주 동안 공연을 마친 후 1930년 7월 19일 상해로 돌아왔다.

매란방이 미국 공연을 성공적으로 마칠 수 있었던 것은 틀림없이 그의 예술의 특별한 탁월함과 우월성 때문일 것이다. 하지만 매란방의 공연이 미국에서 각광받은 중요한 이유 중의 하나가 그 異國性 때문이라는 점도 간과할 수는 없다.

미국 순회공연을 발표하기 위해 집으로 기자들을 초대할 자리에서 초청 기자 중 한 명이었던 허버트 L. 매튜스는 매란방이 “미국인들이 그의 예술을 제대로 이해할지, 그리고 이해하지 못하면 극의 색깔이나 회화적인 아름다움 그리고 이국적인 특징에 흥미를 가질지” 우려가 많았고,¹⁸⁾ 매란방의 뉴욕 초연 하루 전 매튜스는 미국 관객들을 대상으로 한 뉴욕 타임즈 기고문에서 “2천년의 역사를 통해 다듬어진 이국적인” 예술이라고 적었다.¹⁹⁾ 미국에 머무는 동안 매란방과 그의 예술이 갖는 이국적인 매력은 미국 일간지 내 기사에서 계속 강조되었다. 매란방의 로스앤젤레스 도착 소식을 알리는 뉴스에서 로스앤젤레스 타임즈는 그를 “오늘날 연극계에서 가장 다채롭고 이국적인 인물”이자 “친상계 제국에서 온 친선대사”로 불렀다.²⁰⁾ 로스앤젤레스 필하모닉 오디토리엄 공연에서는 “동양 최고의 스타이자 5억 명 국민의 우상이고 이국적이고 매력적이며 동시에 자석같이 흥미로운 예술과 문명을 표현하는 매란방”을 볼 수 있는 기회임을 관객들에게 상기시켰다.²¹⁾

at 49th Street Theater.” *New York Herald Tribune*. February 17, 1930.

18) Matthews Herbert L. “China’s Stage Idol Comes to Broadway.”. *New York Times*, February 16, sec.9, X2. (1930).

19) 앞의 글.

20) Babcock Muriel. “China’s Idol to be Here.”. *Los Angeles Times* April 20, part2, 9. (1930).

21) “*The Idol of the Orient Who Has Captivated N.Y.*” Program for Mei’s Engagement at Philharmonic Auditorium, 1930.

매란방의 예술과 중국 전통 연극에 대한 미국의 이국적인 관심은 중국 및 미국 연극계 간 근원적인 차이와 역사적인 거리에 대한 강조가 가장 큰 특징이다. 브룩스 앳킨슨은 “양식화되고 정형화되었으며 매우 오래되고”, “완벽하게 이국적인 예술”인 매란방의 중국 연극이 미국 연극과 닮은 점이 없으며, 미국 연극계의 경험과는 그 거리가 매우 멀다고 적고 있다. 중국 연극의 가장 강점 중 하나는 “과거에 대한 그 심오한 감각”으로, 이것은 미국 관객들에게 “생소하지만 수십 세기 길이만큼의 완숙함”의 느낌을 전달할 수 있었다.²²⁾

아서 룰은 매란방의 ‘이국적이고 호기심을 자아내며 매력적인’ 공연이 관객으로 하여금 고대 문화의 존재를 느낄 수 있게 해준다고 적었다.²³⁾ 이와 비슷하게 리텔 로버트도 매란방을 무대에서 보게 되면 “마치 전래동화에서처럼 아름답고 조화로운, 시간을 초월한 공간”에 있는 것처럼 느끼게 된다고 말했다.²⁴⁾ 또 다른 비평가 리처드 데이나 스키너는 매란방 예술의 보편성의 불가피한 연결고리가 중국 고전의 원천이라고 주장하기도 했다. 즉 매란방의 예술은 너무나 오래 전 고대에 그 원천으로부터 비롯된 것이어서 “보편적인 인상을 전달할 수밖에 없다”고 적기도 했다.²⁵⁾

또한 유럽과 러시아 연극의 영향을 받아 발전된 새로운 반사실주의 아이디어로 가득 찬 미국 연극계는 매란방이라는 중국 최고의 배우가 선사한 중국 연극을 19세기 초 사진과 같이 정밀하고 정확한 사실주의의 계속된 지배로부터 벗어날 수 있는 기회로 크게 환영했다.

22) Atkinson, J. Brooks. “China’s Idol Actor Reveals His Art.”. *New York Times*. February 23, sec. 8, X1, (1930); — “Mei Lan-fang, Ambassador in Art.”. *New York Times* February 23, sec. 8, X1, (1930).

23) Ruhl Arthur. “*Mei Lan-fang, China’s Noted Actor, Seen by Invited Audience at 49th Street Theater.*”. *New York Herald Tribune* February 17, 10, (1930).

24) Littell Robert. “An Evening in China.”. *The World(New York)* February 17, 13, (1930).

25) Skinner R.D. “The Art of Mei Lan-fang.”. *The Commonweal* 11(March 19), (1930): 562.

뉴욕 도착 후 가진 인터뷰에서 매란방도 자신의 방문 목적이 “중국 연극 최고의 특징들을 미국 연극 무대에서 구현하는 것”이라고 밝혔고, 그러면서 미국과 중국 연극의 큰 차이점을 다음과 같이 강조했다. “우리는 관객의 상상력을 좀 더 믿는 편입니다. 우리 무대 세팅은 사실적일 필요가 없습니다. 어떤 경우에는 세팅 자체가 존재하지 않기도 합니다. 배우가 사실주의를 비롯해 자신의 극의 분위기까지 가져오기도 합니다.”²⁶⁾ 얼마 위태커와의 또 다른 인터뷰에서는 중국 연극에서 중요한 것은 사실주의나 실제성이 아닌 “정수, 인간 경험에서 최고로 결정화된 감정,” “수 세기를 통해 다듬어진 인간 행위의 형상화”라고 강조했다. 그는 〈刺虎〉에서 장군에 대한 환멸을 느끼는 공주를 그려내고 실제 분노나 피를 보이지 않고 장군을 죽이는 행위를 구현해낸 것을 인용하면서 이 부분은 관객이 상상해야 하는 부분이고 그렇지 않으면 극을 잔인하게 만들 것이라고 말한다. 매란방의 얘기에서 위태커는 “매란방이 그가 잔인하고 천박하다고 생각하는 우리의 방식에 대해 그다지 좋게 평가하고 있는 것 같지 않다”고 느꼈다.²⁷⁾

매란방의 발언은 중국 연극의 정수를 강조하고 자신의 예술과 서구 사실주의 연극 사이의 확실한 선을 긋기 위함이었다. 이를 위해 매란방과 제여산은 매란방의 순회공연을 위해 신중히 그 레퍼토리를 골랐고 자신들이 사실주의적 무대 배경을 시도했던 작품들은 일부러 배제했다. 예를 들어 〈天女散花〉와 같은 작품은 매란방의 우아한 무용으로 찬사를 받았지만 1919년 일본 공연 무대에서 무대 배경을 사용했다는 이유로 비판받았었다.

이와 같이 매란방이 강조했던 서구 사실주의 연극과 중국 연극 간 커다란 차이점은 매란방의 공연을 바라본 미국 비평가들 역시 강조했던 요소들이기도 했다. 매란방을 “중국 연극을 위한 특별 대사”로 미국 관객들이

26) Fitzgerald John. “Mei Lan-fang Brings the Chinese theatre to Broadway.”. *New York Evening Post* February 15, M 16, (1930).

27) Whitaker Alma. “Chinese Peace Gesture Made”. *Los Angeles Times* May 8, part 2, 9, (1930).

너무나 익숙해져 있는 사실주의 극과는 완전히 다른 양식화되고 철저히 전통적인 무대의 최고 주창자”로 소개한 존 메이슨 브라운은 매란방이 어마어마한 어려움을 이겨내고 미국 관객들에게 이 중국 연극의 최고 정수를 선보였으며 바로 이 최고 정수가 미국 연극의 단조로운 사실주의로부터 자유를 선사했을 뿐 만 아니라 진기함과 활력 그리고 아름다움을 가져다주었다고 적고 있다.”²⁸⁾ 몇 년 뒤 “당대 연극이 사실주의라는 미명 하에 보여주는 거짓을 너무나 잘 기만한다.”고 개탄한 브라운은 연극 팬들에게 “미국의 소위 사실주의 극들의 표면적인 사실주의는 사실주의를 보여주는 것이 아니라, 비록 미국 연극이 보다 단순하고 소박한 소품 형태는 거부할지 몰라도 엘리자베스 시대 혹은 그리스 시대 연극 혹은 매란방의 반사실주의적인 양식화된 연극처럼 관객의 손과 상상력에 의지하고 있다”고 얘기하고 있다.²⁹⁾

브룩스 앳킨슨의 경우 매란방의 탁월한 마임과 의상의 아름다움을 칭찬한 뉴욕타임즈 기고문에서 관객의 상상력을 자극하는 매란방의 기술이 서구의 사실주의보다 더 우월하다는 점을 관객들에게 다음과 같이 상기시킨다.

매란방의 중국 연극은 양식화되었고 정형화되었으며 매우 오래되었다. 사실 이 극은 매우 억지된 고대극으로 환상을 쫓거나 사실주의를 암시하지도 않는다. 심지어 여러분은 미국 연극의 형식이 매우 명료하지만 경직되어 있고 중국 연극처럼 상상 속에서 살아 움직이지 못한다는 점을 깨닫고 쓸쓸함을 느낄지도 모른다.³⁰⁾

영 스타크는 사진과 같이 정밀한 사실주의와 비사실주의적인 중국 연극

28) Brown John Mason. “Mei Lan-fang Plays Chinese Plays.”. *New York Evening Post*. February 17, 12, (1930).

29) Brown John Mason. “The Unreality of Realism.”. *The North American Review* 242(1), (1936).

30) Atkinson J Brooks. “China’s Idol actor reveals His Art.”. *New York Times* February 17, 18, (1930).

에 대해 일반적인 질문을 하였다. “둘 중 어떤 것이 더 세련되고 성숙한 것인가? 무대 위에 말이 서있는 것을 봐야 하는 것과 채찍 소품을 움직임으로써 이를 상상하게 만들어 극을 이어가는 것 둘 중에 고른다면?”³¹⁾ 영 스타크는 이미 매란방이 공연한 <刺虎>에서도 경험했듯이 중국 연극의 우월성에 대해 한 치의 의심도 갖지 않았다. “나는 그 어떤 사진 같은 사실주의로 그려낸 죽음과 공포보다 이상하리만큼 강력한 흥분으로 전율하고 있으며 동시에 그 어느 때보다도 모호하고 흥분된 감정을 느낀다. 매란방의 예술을 사진 같은 사실주의의 반대되는 개념으로 생각했지만, 영 스타크는 또 중국 연극을 완전히 반사실주의적이고 이상적이지만 한 것으로 얘기해서는 안 된다고 주장했다. 특히 중국 연극을 변형이 불가할 정도로 고정되어 있고 창의성과 개인성이 결여되어 있는 것으로 보면 안 된다고 생각했다. 매란방의 아주 개인적인 울동과 몸짓의 사실주의적인 정밀성을 지적하면서 그는 중국 연극의 “이상적인 유연성”과 “창의적인 충동성”을 인정했다. 상당한 수준의 창의적 유연성을 즐긴 매란방은 서양 연극이 사실주의의 지배를 받는 것을 생각하면 훨씬 더 자유로이 중국 연극의 양식주의로부터 벗어나 움직였다고 생각했다. 동시에 영은 하나의 전체적인 유기체로서 매란방의 공연 안에서 흐르는 이상적인 미와 조화 그리고 구현된 “내면의 사실주의”가 사진 같은 사실주의의 피상적인 그럴듯함을 초월해 사실주의의 족쇄로부터 그를 자유롭게 해준다고 지적했다. 이러한 높은 유연성 혹은 자유는 매란방이 중국 연극에 불어넣은 여러 차례의 창의적인 재공연과 개혁 그리고 혁신을 통해 증명되었다.

영 스타크는 미국인들이 중국 연극 예술로부터 배워야 할 점은 “반사실주의 혹은 그 반대가 아니라 사실주의가 활용되는 그 정도의 정확성”이라고 지적했다. 이를 통해 예술이 전체적으로 “스타일적으로 총체적 통일성”을 갖도록 해야 한다고 주장했다.³²⁾ 또한 그가 연극 예술의 이상으로써

31) Young Stark, “Shall We Have the Horse?”. *The New Republic* 62(799) (March 26), (1930): 152-53.

32) Young Stark, “Mei Lan-fang.” *The New Republic* 62(796) (March 5), (1930):

찬미했던 것을 매란방이 자신의 공연예술의 특징이라고 생각했던 것들에서 그 예를 찾아볼 수 있다. 바로 순수성과 완전성, 시적 완결성, 아름다운 최후 그리고 총체적인 스타일적 통일성이 바로 그것이다.

V. 맺음말

매란방의 미국 순회공연의 성공을 가져온 중요 요인은 다음과 같이 요약할 수 있다. 첫째, 최대 조력자 제여산 등의 세밀한 기획력과 중국과 미국을 아우르는 경제적 후원이다. 둘째, 이국적 예술과 문화의 기이함에 대한 미국인들의 흥미이다. 셋째, 이것이 가장 큰 중요 요인이라고 할 수 있는데 바로 매란방 개인의 예술적 탁월성이다. 넷째, 당시 미국 연극계의 분위기가 개방적으로 성숙한 것이다.

그리고 매란방 연기에 대한 미국 내 긍정적 또는 비판적 반응은 모두 매란방의 예술에 대한 미국인들의 공감 섞인 반응과 미국의 연극적 그리고 문화적 환경에 대한 자기 성찰을 보여주었다. 매란방의 대도시 순회공연의 성공은 미국 내 연극적 문화적 상황과 관습을 미국의 예술가들과 비평가들이 다시 한 번 살펴보도록 하는데 일조했고 당시 미국 연극 무대에 확실한 발자취를 남겼다. 물론 매란방은 미국 공연의 성공 이후 세계무대에서 그 명성은 더욱 유명해졌다.

매란방의 세계무대에서의 존재감은 그의 국내외 평판을 공고히 하면서 동시에 당시 미국을 포함한 세계 연극 무대에 직간접적인 영향을 주기도 하였다. 심지어 매란방이 서구 반사실주의 아방가르드 연극의 모범이라는 주장도 제기되었다. 그러나 서양의 자연주의에 대항하기 위한 아방가르드 연극계는 매란방의 예술을 정확히 이해한 것은 아니다. 사실 제여산과 張彭春(P.C Chang)이 선택한 모든 미국 공연 연극은 매란방의 사실적인 표정과 감정 연기에 큰 비중을 두었다. 하지만 이러한 노력 때문에 중국의

개혁 성향의 비평가들에게 퇴폐적 공연을 했다는 이유로 또 전통주의자들에게는 전통적 완성을 무시하고 미국 관객의 흥미에 영합한 변경을 가했다는 이유로 양쪽으로부터 거센 비판을 받았다.

본질적으로 매란방이 공연한 경극은 당시 미국의 비평계가 주장하는 것처럼 이론이나 방식 면에서 미래 연극의 모델은 아니었다. 매란방은 오히려 그의 예술의 가장 본질적인 부분을 당시 가장 지배적이고 영향력 강한 시스템인 스타니슬라브스키 시스템에 통합시키려 하고 있었다. 그리고 스타니슬라브스키의 시스템은 반사실주의 아방가르드 주의자들이 자연주의적이라고 공격했던 체제이기도 하다.

1955년 스타니슬라브스키와 네미로비치-단첸코를 기리는 기사에서, 매란방은 스타니슬라브스키가 “연기 역사에 전에 없던 완벽한 시스템을 구축하였고,” 그의 시스템이 러시아와 서유럽 연기 시스템의 “역사적인 집대성”이며, “연기를 또 다른 최고 수준으로 끌어올렸다”고 평했다.³³⁾ 본인의 경험에 기반 하여, 매란방은 근육의 완화, 끊어진 않는 연기전의 탐색, 무의식 속에서의 스스로를 이끄는 방법, 무대 위 연기자들과 소통하는 방법 등 스타니슬라브스키의 이론의 많은 원칙들이 전통 중국 연극의 공연 예술과 부합한다고 주장했다.³⁴⁾ 매란방은 전통 중국 연극 배우들이 스타니슬라브스키의 시스템으로부터 배울 필요가 있다고 주장하면서, 자신도 스타니슬라브스키의 작품을 계속 공부하고 그의 시스템을 제대로 적용하여 중국 전통 연극 연기에 새로운 자양분을 제공하고 이를 통해 스타니슬라브스키가 소련의 연극계를 변혁시켰듯이 과학적 방법을 통해 중국 전통 연극을 완전히 새로운 시스템으로 탈바꿈하길 바랐다.³⁵⁾

몇몇 예술가들이 스타니슬라브스키의 방식을 전통 연극에 적용하고 있

33) 이와 같은 매란방의 평가는 1950년대 당시 대다수 중국 연극계 인들이 스타니슬라브스키의 이론에 대해 보내던 과장된 찬사의 성격을 띠고 있음을 확실히 알 수 있다. 梅兰芳, 〈回憶斯坦尼斯拉夫斯基和涅米羅維奇但琴科〉, 《梅蘭芳戲劇散論》, 中國戲劇出版社., 1959, 205쪽.

34) 같은 책, 204쪽.

35) 같은 책, 205쪽.

었지만, 매란방은 스타니슬라브스키적이라고 규정할 수 있을 만한 실험을 단행하진 않았다. 매란방은 자신의 기존 레퍼토리를 공연하는데 집중하였다. 그러나 죽기 2년 전 1961년에 제작한 〈穆桂英掛帥〉란 작품에서 스타니슬라브스키의 영향을 엿볼 수 있다. 회고록에서 매란방은 자신이 연기한 주인공 역할에 대해 매우 상세한 분석을 적어놓는다. 그는 주인공을 사회적, 가족, 그리고 심리적 발달의 측면에서 접근하면서, 환멸감을 느낀 후 아녀자가 되는 장군에서 명령을 내리는 수장으로 변화가는 모습을 그리는 데 이 때 스타니슬라브스키가 “끊이지 않는 연기선”이라고 부를 만한 감정선을 구축하면서 자신의 연기에 대한 내적인 정당성을 찾는 것처럼 보인다. 예를 들면 한 장면에서 매란방은 20년간 아무 말 없이 아녀자로 지내왔던 주인공이 수장으로 변하는 데 대한 충분한 심리적인 이유가 대본에 제공되어 있지 않다는 점을 발견한다. 이 때문에 매란방은 드럼 리듬과 함께 일련의 마임 율동을 첨가해 인물의 심리적인 흐름을 투영하고자 한다. 특히 이 작품이 매란방이 한 개인 감독의 통합적인 계획 하에 공연한 첫 작품이란 점이 눈여겨볼 만하다. 왜냐하면 이전에는 배우들은 개인적으로 자신의 역할을 준비하고 그 이후에 전체 리허설을 하고 관객한테 선보였기 때문이다. 매란방은 감독의 전체적인 극과 인물들에 대한 분석과 이해가 각각의 연기자들이 전체적 맥락에서 자신의 역할을 더 깊게 이해하는데 필수적이라고 지적했다. 그러나 동시에 매란방은 감독의 전망과 창조가 중국 전통 연극을 중요시하고 각 개인 연기자의 창의성을 존중해야 한다고도 주장했다.³⁶⁾

여기서 보면, 매란방이 분명 현대 연극 감독이 전통적 중국 연극 시스템에 가지는 긍정적인 영향을 느끼고 있었다고 할 수 있다. 그러나 그는 독단적인 감독이 오랜 시간을 거쳐 검증되고 연기자가 중심이 되는 중국 전통 연극의 온결성과 정체성에 위협을 가할 수 있음도 알고 있었다. 작품의 감독인 鄭亦秋는 리허설에서 매란방이 주인공의 지위, 표현, 말투, 몸

36) 梅蘭芳, 〈我怎樣排演穆桂英掛帥〉, 《梅蘭芳文集》, 中國戲劇出版社, 1962, 92쪽.

짓, 움직임 등에 있어서 최대한 “자연스럽게” 표현하려 최선을 다하는 모습을 보았고 이를 통해 인물의 섬세한 감정선을 제대로 전달했다고 적었다. 이어서 전형적인 스타니슬라브스키 용어를 사용해 매란방의 연기를 특징지었고 매란방이 역할에 대한 심도 깊은 이해를 가지고 있고 명확한 내적인 선과 완벽한 외부적 기술을 구현하고 있다고 평했다.³⁷⁾

스타니슬라브스키의 이론이 20세기 초반 30년 동안 매란방의 연기에 영향을 끼쳤을 리는 만무하다. 하지만 그 이론이 1950년대 공연에 대해 매란방이 행했던 분석과 그 연극의 부활에 영향을 미쳤을 수 있다. 매란방이 작품 〈霸王別姬〉내 인물인 虞美人에 대해 분석한 것을 보면, 그는 각기 다른 극적인 상황에서 심리적으로 변해가는 관점으로 인물을 대하고 있다. 차분했던 인물이 불안하고 우울해하며 이것이 슬픔과 절망에 이어져 결국 비극적인 자살로 마무리되는 과정을 그려내고 있다. 작품 〈貴妃醉酒〉에서의 자신의 연기를 기초로 매란방은 연기자가 “심도 있는 경험과 인물과 역할에 대한 철저한 분석을 기반으로 마음 속 심연으로부터 이것을 표현해야 한다.”고도 주장했다.³⁸⁾ 여기서 봐도 매란방의 접근, 특히 경험과 정체성에 방점을 두는 접근 방식은 스타니슬라브스키의 이론과 닮아 있음을 알 수 있다. 이것 역시 매란방의 이해에 스타니슬라브스키의 이론이 영향을 미쳤음을 엿볼 수 있는 대목이다. 그렇다고 그 영향을 너무 과장해서 생각해서는 안 되는 것이, 연기자의 감정적 경험과 역할의 정체성에 대한 강조는 전통적인 중국 연극 전반에서 찾아볼 수 있는 핵심적 요소이기 때문이다.

아이러니 한 것은 매란방은 미국 순회 공연 이후 오히려 사실주의 연기 양식의 원조이자 모범이라고 평가받는 스타니슬라브스키에게 다가갔고, 유럽과 소련의 아방가르드 및 모더니즘의 영향 하에 사실주의의 지배를 받던 미국 연극계는 그의 예술을 미국의 확연히 반대되는 성격의 것으로 보

37) 鄭亦秋, 〈穆桂英掛帥排演隨筆〉, 《中國梅蘭芳演劇學會和梅蘭芳紀念館》, 1990, 275-278쪽.

38) 梅蘭芳, 《舞臺生活十四年》, 中國戲曲出版社, 1987, 39쪽.

고 서양 사실주의 연극의 중요한 대체제로만 본 나머지, 중국의 사회적, 문화적 현대화로 인해 촉발된 중국 내 연극 개혁 열망은 보지 못했다는 것이다.

< 참고문헌 >

- 阿甲, 〈谈梅兰芳的旧剧改革观〉, 《阿甲戏剧论集》, 北京, 中国戏剧出版社, 2005.
- 艾立中, 〈中国戏曲:从备受攻击到重建自信〉, 《中国现代文学研究丛刊》 第7期, 2015.
- 艾思奇, 〈中国戏与象征主义〉, 《申报》, 1934.11.29.
- 安裴智, 〈齐如山为梅兰芳做“嫁衣”的文化奇人〉, 《深圳特区报》, 2008.12.19.
- 陈纪溇, 《齐如老与梅兰芳》, 合肥, 黄山书社, 2008.
- 陈平原·王饱威编著, 《北京:都市想象与文化记忆》, 北京大学出版社, 2005.
- 陈世雄, 《二角对话:斯坦尼布莱希特与中国戏剧》, 厦门, 厦门大学出版社, 2003.
- 陈松编, 《五四前后东西文化问题论战文选》, 北京, 中国社会科学出版社, 1985.
- 陈沾编, 《民国戏曲史年谱1912~1949》, 北京, 文化艺术出版社, 2010.
- 程龙, 〈美国公众视野下的梅兰芳〉, 《中国社会科学报》, 2011.
- 程砚秋茗·捍永让编, 《程砚秋戏剧文集》, 北京, 华艺出版社, 2009.
- 程永让编, 捏砚秋日记, 长春, 时代文艺出版社, 2010.
- 春醪, 〈梅兰芳出洋演剧之标准〉, 《申报》, 1925.4.3.
- 崔国良·崔红编, 《张彭春论教育与戏剧艺术》, 天津, 南开大学出版社, 2003.
- 都文伟, 《百老汇的中国题材与中国戏曲》, 上海, 三联书店, 2002.
- 都文伟, 《百老汇的中国题材与中国戏曲》, 上海, 三联书店, 2002.
- 邓云乡, 《文化占城旧事》, 石家庄, 河北教育出版社, 2004.

- 冯崇义,《罗素与中国—西方思想在中国的一次经历》,香港,生活·读书·新知三联书店,1998.
- 傅谨,〈东方艺术的身份确认:梅兰芳1930年访美的文化阐释〉,《中国京剧》,2007.
- 傅谨,《京剧学前沿》,北京,文化艺术出版社,2007.
- 傅谨,〈京剧改革的梅兰芳启示〉,《中国新闻周刊》,2007(33).
- 葛懋春·蒋俊·李兴芝编,《无政府主义思想资料选》上册,北京:北京大学出版社,1984.
- 戈公振,《从东北到庶联》,长沙:湖南人民出版社,1984.
- 郭佳·王晓溪,〈北京京剧院不再以场次博眼球欲打造世界知名剧院〉,《北京青年报》1,2013.
- 伊藤绰彦,〈关于1919年和1924年梅兰芳的日本公演〉,中央戏剧学院学报《戏剧》第3期,2013.
- 贾志刚主编,《中国近代戏曲史》,北京,文化艺术出版社,2011.
- 蓝颖,〈电视媒际下的京剧审美〉,《艺术探索》(6),2011.
- 梁燕,《梅兰芳背后的重要推手—齐如山》,群言,2009.
- 梁燕,《齐如山剧学研究》,北京,学苑出版社,2008.
- 梁燕,《齐如山剧学研究》,学苑出版社,2008.
- 廖奔,《东西方戏剧的对峙与解构》,上海,上海辞书出版社,2007.
- 李伶伶,《程砚秋全传》,北京,中国青年出版社,2007.
- 李伶伶,《梅兰芳的艺术与情感》,北京,团结出版社,2008.
- 李征兵,〈“无声不歌,无动不舞”——齐如山戏曲艺术构成论〉,《保定学院学报》,2008.
- 李向东,〈齐如山,梅兰芳赴美演出的总设计师〉,《云南艺术学院学报》,2010.
- 林一·马萱,《中国戏曲的跨文化传播》,中国传媒大学出版社,2009.
- 梅兰芳,《舞台生活四十年》第二集,北京,中国戏剧出版社,1987.
- 梅绍武,《我的父亲梅兰芳》上下,北京,中华书局,2006.
- 齐如山,《梅兰芳游美记》,沈阳,辽宁教育出版社,2005.

- 齐如山. 《齐如山回忆录》, 北京, 中国戏剧出版社, 1998.
- 荣广润·蒋萌萌·潘薇, 《地球村中的戏剧互动》, 上海, 三联书店, 2007.
- 施叔青, 《西方人看中国戏剧》, 北京, 人民文学出版社, 1988.
- 宋伟杰, 《中国·文学·美国—美国小说戏剧中的中国形象》, 广州, 花城出版社, 2003.
- 孙重亮, 〈多元文化格局下的京剧突围〉, 《中国京剧》(3), 2011.
- 王德彰, 〈梅兰芳将京剧艺术推向世界〉, 《文史精华》第4期, 2013.
- 王佳磊, 〈中美戏剧交流与百年国剧梦〉, 《贵州大学学报》第3期, 2008.
- 王廷信, 〈戏曲传播的两个层次—论戏曲的本位传播和延伸传播〉, 《艺术百家》第4期, 2006.
- 王文章, 梅兰芳往来书信集, 北京, 文化艺术出版社, 2015.
- 王育生·风景, 〈这边独好—浙江京剧团剧目建设和市场开拓之路初探〉, 《中国戏剧》, 2008.
- 吴戈, 〈跨文化戏剧断想〉, 《云南艺术学院学报》第1期, 2015.
- 吴戈, 〈殖民语境中的中美戏剧交流〉, 《上海戏剧学院学报》第4期, 2000.
- 张帆, 〈对近三十年我国戏曲传播学研究的反思〉, 中央戏剧学院学报 《戏剧》第2期, 2014.
- 朱琰, 〈传统京剧的国际化嬗变〉, 《剧影月报》第2期, 2010.
- Achilles. “Mei Lan Fang: China’s Foremost Actor.”. *The Living Age* May 31, (1924).
- Atsuko Sakaki. *Obsessions with the Sino-Japanese Polarity in Japanese Literature*. Hawaii: University of Hawaii Press, 2005.
- Atkinson J. Brooks. “China’s Idol Actor Reveals His Art.”. *New York Times* February 17, 18, (1930).
- Atkinson J. Brooks. “Mei Lan-fang, Ambassador in Art.”. *New York Times* February 23, sec. 8, X1, (1930).
- Atkinson J. Brooks. “Japanese Players in Realistic Drama.”. *New York Times*. March 5, 26, (1930).

- Barba Eugenio. "The Female Role as Represented on the Stage in Various Cultures." *In the 1986 ISTA Program*. Compiled and Edited by Richard Fowler Holstebro. Denmark, 1986.
- Barba Eugenio. "Eugenio Barba to Phillip Zarrilli." *The Drama Review* 32(3), (1988).
- Barba Eugenio(Translated by Richard Fowler). *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*. London: Routledge, 1995.
- Barba Eugenio(Edited by Patrice Pavis). "Eurasian Theatre." *In The Intercultural Performance Reader*. London: Routledge, 1996.
- Barba Eugenio. "Grandfathers, Orphans, and the Family Saga of European Theatre." *New Theatre Quarterly* 19(2), (2003).
- Brecht Bertolt(Translated by Eric Walter White). "The Forth Wall of China: An Essay on the Effect of Disillusion in the Chinese Theatre". *In Brecht, Werke* vol 22, (1993).
- Brecht Bertolt(Translated by Eric Bentley). "Chinese Acting." *Tulane Drama Review* 6(1), (1961).
- Brecht Bertolt. "Alienation Effects in Chinese Acting." *In Brecht on Theatre*, (1964).
- Brown John Mason. "Mei Lan-fang Presents Chinese Plays." *New York Evening Post* February 17, 12, (1930).
- Brown John Mason. "The Unreality of Realism." *The North American Review* 242 (1), (1936).
- Littell Robert. "An Evening in China." *The World (New York)* February 17, 13, (1930).
- Littell Robert. "Mei Lan-fang." *The World* February 23, M2, (1930).
- Littell Robert. "The New Play." *The World* March 5, 15, (1932).
- Los Angeles Times. "Symbols Important in Dances." *Los Angeles Times* December 6, part 2, 7, (1926).

- Los Angeles Times. "ST. Denis Return Is Applauded.". *Los Angeles Times* December 8, part 2, 9, 1926.
- Los Angeles Times. "Chinese Star Coming Here.". *Los Angeles Times* July 17, part 3, 13, 14, (1927).
- Los Angeles Times. "Mei Lan-fang Address Lauded.". *Los Angeles Times* May 31, part 1, 6, 1930.
- Mackerras Colin. *The Rise of the Peking Opera, 1770~1870*. Oxford: Clarendon Press, 1972.
- Mantle Burns. "Introduction.". In *The Best Plays of 1929~30*, v-x. New York: Dodd Mead, 1930.
- Mantle Burns. "The Season in New York." In *The Best Plays 1929~30*. 1930.
- Mantle Burns. "Welcome China's Chief Actor.", *Daily News*(New York) February 17, 29, (1930).
- Martin John. "The Dance: an Exotic Art.". *New York Times* February 23, sec. 8, X11.
- Martin John. "The Dance—Japanese art.". *New York Times* March 9, sec. 9, X8, (1930).
- Martin John. *America Dancing: The Background and Personalities of the Modern Dance*. New York: Dodge Publishing, 1936.
- New York Evening Post. "Soo Yong, Mistress of Ceremonies for Chinese Players, Has Two Ambitions.". *New York Evening Post* February 20, 10, (1930).
- New York Times. "*The Chinese Stage and the Dark Lady of Its Sonnets*". *New York Times* January 21, sec. 4, 11, (1923).
- New York Times. "Denishawns in Pantomime.". *New York Times* April 5, 30, (1927).
- New York Times. "Sponsors of Mei Lan-fang.". *New York Times*

- February 4, 29, (1930).
- New York Times. "Mei Lan-fang Guest at Tea Party Here." *New York Times* February 19, 22, (1930).
- New York Times. "Mei Lan-fang and Troupe in Equity." *New York Times* February, 28, 20, (1930).
- New York Times. "New Tulip to be Shown." *New York Times* March 9, sec. 2, N1, (1930).
- New York Times. "Mei Lan-fang Gives a New Program." *New York Times* March 10, 24, (1930).
- New York Times. "Mei Lan-fang Urges Wide Art Sympathies." *New York Times* March 12, 32, (1930).
- New York Times. "Tea for Mei Lan-fang." *New York Times* March 18, 31, (1930).
- New York Times. "Mrs. Campbell Honors Mei Lan-fang." *New York Times* March 19, 23, 1930.
- New York Times. "Mei Lan-fang Praises American Cordiality." *New York Times* March 23, 31, (1930).
- New York Times. "China Society Honors Mei Lan-fang." *New York Times* April 20, sec. 2, N7, (1930).
- New York Times. "Chinese Group Seek Reform in Theatre." *New York Times* October 30, sec. 2, E7, (1932).
- Ruhl Arthur. "Mei Lan-fang, China's Noted Actor, Seen by Invited Audience at 49th Street Theater." *New York Herald Tribune* February 17, 10, (1930).
- Ruhl Arthur. "Second Nights." *New York Herald Tribune* February 23, sec. 8, 1, 1930.
- Scott A. C. *Mei Lan-fang: The Life and Times of a Peking Actor*. Hong Kong University Press, 1971.

- The China Critic. "The American Reception of Mei Lan-fang.". *The China Critic* 3 (16), (1930).
- The China Weekly Review. "Mei Lan-fang's Successful American Tour!". *The China Weekly Review* 52 (6) (April 5), (1930).
- The China Weekly Review. "Paris Exposition in 1937 to Include Chinese Performances.". *The China Weekly Review* 72(12) (May 18), (1935).
- Warren George C. "Mei Lan-fang Playing at Capitol.". *San Francisco Chronicle*. May 1, 12, (1930).
- Watkins Maiy F. "Some Observations Upon the Art and Methods of Mei Lan-fang, China's Foremost Dancer Actor.". *New York Herald Tribune* February 23, sec. 8, 9, (1930).
- Young Stark. "Mei Lan-fang". *The New Republic* 62(796) (March 5), 1930.
- Young Stark. "Shall We Have the Horse?". *The New Republic* 62(799) (March 26), 1930.
- Young Stark. "Mei Lan-fang". *Theatre Arts Monthly* 14(4), 1930.
- Young, Stark. "Little Asides: II.". *The New Republic* 66(848) (March 4), 1931.
- Performances of Mei Lan-fang in Soviet Russia Synopses of Plays and Dances Selected from His Repertoire*, 1935.
- Mei Lan-fang in America Reviews and Criticisms*, 1935.

<Abstract>

The Chinese Peking Theatre ("Chinese Theatre"), one of China's most representative forms of performing arts, has resonated deep with Chinese

people since the Qing Dynasty to date. The sheer volume of massive publications on artistic achievements or features of the Chinese Theatre demonstrates people's profound interest in the theatre. Those books and journals may describe the pride the public have over the nation's cultural excellence. Or they may be about the assessment by the art experts over its cultural and artistic values. It almost surely appears that the Chinese Theatre is a perfectly ideal form of performing arts that strikes a chord with the Chinese.

This brings up the question whether the theatre can touch upon the emotions of people from other cultures. This study started from the curiosity of how the Chinese Theatre may have been received by the people from the cultures that are geographically remote when even the public of neighboring Korea felt starkly unfamiliar about the theatre.

To this end, the study chose Mei Lanfang's overseas performances for analysis, particularly those performed in the U.S. In fact, Mei Lanfang's performances in Japan made a sensational success as predicted along with comparative critiques being actively written over similarities between the Chinese Theatre and Onnagata from Japan's Kabuki Theatre. Theatre performances in the U.S. have a wholly different level of meaning because they deal with the audience of a completely different culture.

Mei Lanfang's performances in the U.S. were successful because of excellent strategy and planning of his team and Americans' interest in the unique and eccentric features of the Chinese art. But most of all, Mei Lanfang's personal excellence in theatrical arts and maturity and openness of U.S. artistic and theatrical circles were the primary reasons for the triumph. American contemporary artists and critics could look into their own theatrical and cultural circumstances in a different perspective through the Chinese Theatre.

Key Words : 매란방(Mei Lanfang), 미국 공연(Performances in the U.S.),
경극(Chinese Theatre), 문화수용(Embracing of Culture),
사실주의(Realism), 상징주의(Symbolism)

