

1920년대 陳大悲의 『幽蘭女士』와 歐陽予倩의 『回家以後』에 나타난 여성과 집, 시선과 응시

배연희*

<목 차>

1. 陳大悲와 歐陽予倩
2. 여성과 집의 변주
 - 1) 집안에서 사라지는 여성
 - 2) 원천, 기점으로 여성과 집
3. 실패한 계몽, 불길한 응시
 - 1) 남성의 시선 : 감시와 계몽, 향수
 - 2) 여성과 하층민의 불길한 응시
4. 1920년대 사회문제극과 여성의 발견

1. 陳大悲와 歐陽予倩

여기 한 장의 그림이 있다.¹⁾

마치 벨라스케스의 궁정내 난장을 회화화시켜놓은 그림과도 같은 이것은 전족한 여성을 그린 것으로, 재미 중국계 화가 劉虹의 그림이다. 실제 사진을 바탕으로 그려진 이 그림 속 늙은 여인의 농염한 화장이 오히려 그녀의 늙음을 도드라지게 만든다. 시선을 아래로 내리면 전족으로 심하게 뒤틀린 그녀의



* 高麗大 中國學研究所 研究助教授

이 글은 2005년 6월 18일 中國語文研究會에서 발표된 글을 수정 보완한 것이다.

1) 한림미술관, 이대 기초학연구소 엮음, 『몸과 미술』, 이화여자대학교 출판부, 1999년, 164쪽, 도판1 홍리우의 「사랑의 여신, 자유의 여신」, 1989년.

발이 있다. 눈이 이곳에 머물게 되면, 더 이상 그림이 아니다. 그녀의 발은 세상을 향해있기 보다 그림 속 화면 속에 갇혀 있다. 그녀는 사람이기 보다 하나의 사물화된 타자다. 그림 속 그녀는 오른쪽 아래를 힘없이 바라보고 있다. 누군가 안아서 의자에 앉힌 그대로 그녀는 부릐를 펴지도 못한 채 엉거주춤한 모습으로 감히 정면을 쳐다보지도 못하고 우리 앞에 있다. 우리가 보는 것은 그림 속 늙은 중국여성의 전족과 함께 지나간 시대의 담론과 마주하게 된다. 그림과 제목을 연결시키면서 야만과 문명, 신구에 대한 관념, 그를 둘러싼 담론과 이미지 등이 우리의 의식 위로 떠오른다. 이렇게 우리 안에서 환기되는 담론은 어디에서 기원하는 것인가. 우리는 그림을 보고 있는데, 왜 이러한 생각들을 만나게 되는가. 이것은 바라봄의 속성과 연결된 것으로, 바라본다는 것은 얹이고 담론과의 만남을 의미한다.²⁾

우리가 무언가를 바라본다는 것은 동시에 무언가를 배제하는 것이기도 하다. 우리가 볼 수 있는 것만 볼 수 있고 인식할 수 있다. 우리 인식의 지평이 넓혀지거나 심화되기 전에 바라봄은 인식의 틀 안에 갇히게 된다. 알면 보이고 보이면 사랑하게 된다는 것도 이런 맥락에서 이해될 수 있을 것이다. 필자는 본고에서 1920년대 陳大悲(1887-1944)의 『幽蘭女士』와 歐陽予倩(1889-1962)의 『回家以後』 작품을 ‘여성과 집의 상관관계’, ‘시선과 응시’라는³⁾ 측면에서 분석하겠다. 陳大悲⁴⁾의 『幽

2) 이러한 관점은 다음과 같은 저서로부터 시사받은 것임을 밝힌다. 김미경 역, 노먼 브라이슨, 『확장된 장에서의 응시』, 『모더니즘 이후 미술의 회화』, 눈빛, 2004년 개역판 1쇄 / 최은주, 『바라보는 주체와 보여지는 타자』, 진국대학교 박사학위논문, 2002년 6월

3) 필자는 최근 ‘응시이론’에 새롭게 주목하고 있다. 놀랍게도 정신분석학과 페미니즘, 그리고 샤르트르에 이르기까지 응시에 대한 논의를 상당히 풍부하게 전개시키고 있다. 그리고 그것을 미술의 개념에 적용시켜 논의를 확장시키고 있는 노먼 브라이슨의 이론에 상당히 공감하고 있다. 또한 이 글을 준비하는 동안 리타 펠스키의 『근대성과 페미니즘』과 우에노 치즈코의 『가부장제와 자본주의』, 두 책은 내 어두운 의식에 불을 밝혀주고 있다. 우에노 치즈코는 근대 사회에서 여성은 자본주의의 억압만이 아니라 가부장제의 억압도 동시에 받고 있다고 보고, 근대사회의 고유한 형태는 가부장제적 자본주의라고 보고 있다. 이러한 견해는 상당히 독보적인 것으로, 리타 펠스키와 함께 근대와 여성에 대해 상당히 독창적인 독법을 보여준다.

4) 陳大悲(1887-1944)는 浙江省 杭州의 봉건관료가정에서 태어났다. 그는 1908년 蘇州 東吳대학에 입학하면서 연극활동을 하게 되었다. 그는 上海 任天知가 지도하던 文明戲 극단 進化團에 가입하여, 문명회 직업배우로 활동하기 시작하는데, 한 때 문명회 출신배우였다는 경력은 이후 그의 연극적 업적을 평가하는 족쇄로 작용하였다. 그는 문명회가 상업화로 점차 타락하자 1918년 일본으로 건너가 연극을 배워온 후 오사키 전에 귀국한다. 1921년에는 民衆戲劇社에 가입하고, 1921년에는 浦伯英과 中華戲劇協社를 만들고 중국최초로 화국인재를 배양하는 人藝戲劇專門學校를 北京에서 만든다. 1920년대 진대비는 愛美劇을 제창하는데, 애미극은 아마추어극의 중역으로 직업극단의 상업화, 특히 타락하고 변질된 문명회를 심하게 비판하고 연극의 순수성을 강조함으로써 연

蘭女士』는 1921년 『晨報副刊』에 연재된 내용을 바탕으로, 1928년 단행본으로 발표되었다.⁵⁾ 이에 관한 공연평은 1922년부터 『신보부간』에 실려있다. 이 극은 당시 교내 아마츄어 극단에 의해 가장 선호되던 극목 중의 하나였다. 歐陽予倩⁶⁾의 『回家以後』는 1922년에 발표된 극본으로, 전통여성의 덕목을 긍정하는 한편 당시 유학생의 모순된 애정생활에 대해 비판하고 있다. 이 두 작품을 비교하려는 이유는 진대비의 구양여천이 가지는 당시 사회에 대한 문제의식과 중국현대연극사에서 가지는 위상 때문이다. 이들은 1919년 『終身大事』를 창작한 胡適과 달리 연극을 직접 몸으로 체득한 극작가로, 연극인재를 키우기 위해 연극학교를 설립하기도 했다. 또한 당시 사회의 가장 커다란 화두였던 여성, 애정과 결혼, 유학생 등등의 사회문제를 극으로 형상화했다는 점에서 이들의 공유지점을 찾을 수 있겠다.

앞서 언급했듯이 무언가를 본다는 것은 무언가를 배제하는 것이기도 하고, 기존의 담론과 만나는 것이기도 하다. 누구의 눈으로 보며, 무엇을 원하는가에 따라 눈 망막에 비치는 상과 우리 안에 환기되는 내용은 각각 달라진다. 이는 인간이 처한 상황과 밀접한 관련성을 가진다. 전통적인 가치와 질서가 붕괴되는 시점에서 서구의 가치와 사상들이 하나의 대안으로 제시되던五四시기, 인간의 시선과 욕망

극의 대중화와 실험성을 강조하였다. 이로써 아마츄어 극단 설립과 운영에 많은 자극과 영향을 끼쳤다. 그의 대표작으로는 『良心』, 『英雄與美人』(이상 1920년), 『幽蘭女士』, 『說不出』(이상 1921년), 『愛國賊』, 『平民的恩人』(1922년), 『忠孝家庭』, 『維持風化』(이상 1923년), 『父親的兒子』, 『虎去狼來』(이상 1924년) 등이 있다.

- 5) 『晨報副刊』은 중국현대문학 오사시기 대표적인 간행물로, 잡문의 성행을 이끌었으며 이 시기 화극의 극본, 공연평, 공연상황을 다양하게 제시하고 있다. 특히 陳大悲, 蒲伯英 등은 이 부간을 중심으로 愛美劇을 제창하였다. 진대비는 극본 창작 외에도 공연평, 관객들의 질의에 대한 답을 한다거나 영화에 대한 소개를 하는 등 상당히 다양한 활동을 보여주고 있다. 이는 洪深으로 대표되는 기존의 화극계의 평가와 상당히 다른 면모를 보여준다. 사실 진대비의 회국인생에서 이 시기가 가장 황금기였다고 하겠다. (盧國華, 『啓蒙時代的明燭-1918年到1924年間的『晨報副刊』與五四新文學』, 山東大 碩士學位論文, 2001년)
- 6) 歐陽予倩(1889-1962)은 1902년 일본으로 건너간 후, 1907년 春柳社에 참가하여 李叔同 등과 함께 『黑奴吁天錄』 공연을 하였다. 이치런 그는 중국 현대화극의 초창기부터 연극을 해왔는데, 경극배우로도 활동하였다. 귀국후에는 南通伶工學社와 更俗劇場을 열어 오사시기 이전까지 경극공연을 하였다. 이후 1921년 民衆戲劇社 등을 조직하였으며, 영화활동에도 참가하였다. 1929년에는 廣東戲劇研究所를 건립하여 극본을 쓰고 회국이론을 연구하였으며 무대공연과 강의도 함께 하였다. 또한 항전시기에는 西南劇展을 주관하였으며 桂劇을 개혁하였다. 1947년에는 新中國劇社를 인솔 내만으로 건너가서, 『鄭成功』, 『桃花扇』, 『日』, 『牛郎織女』 등을 공연하였다. 1920년대에는 『回家以後』(1922), 『潑婦』(1922), 『屏風後』(1929) 등이 창작되었으며, 1930년대에는 『同家的三家人』과 『不要忘了』가, 1940년대 대표작 『桃花扇』 등이 창작되었다.

은 더욱 복잡하게 교차된다. 그런데 신구 전환시기에 접경지대에 끼인 문화는 혼성적으로 존재한다. 다음 파농의 견해를 인용해보겠다.

전에부터 존재하던 문화는 한꺼번에 사라지는 것이 아니라 끊임없이 고투하는 상태에 놓인다. 한때 생생하게 미래로 열려 있던 문화는 식민지 상황에서 폐쇄되고 고착되면 억압이 멍에에 사로잡힌다. 현존하는 동시에 미이라화된 상태로, 문화는 자신의 구성원들에 대해 거슬리는 증언을 한다. 문화적 미이라화는 개개인의 사고를 미이라화시킨다.⁷⁾

시선과 응시는 고착된 혼성적인 문화의 시공간을 분석하는데 유효한 개념을 제공해준다. 다시 말해 주체의 정체성은 타자에 의해 확인되고 형성되지만 동시에 주체의 정체성을 위협한다. 주체가 타자에 의해 자신도 관찰될 수 있는 위치로 전락할 수 있기 때문이다. 다시 말해 전통, 여성과 중국을 바라보는 남성 주체의 시선과 관찰이 타자의 응시에 의해 분열되거나 균열될 조짐을 보여준다.

2. 여성과 집의 변주

여성의 시공간은 집과 연관성을 가진다. 전통적인 여성은 평생 집안에서 살림하고, 자식을 낳아 가부장제의 재생산을 담당한다. 그런데 근대에 이르러 사적 영역에만 머물던 여성들이 집을 나와 산책을 하거나 공부를 하거나 일을 하였다. 그럼에도 여성이라는 기표는 무시간적 정지된 시공간, 회귀점, 산업화 이전에 존재한 근대인에게 상실한 자연, 어머니로서 환기되고 수식되었다.⁸⁾ 리타 펠스키는 이러한 견해가 종래 직선적 시간관에 입각하여 여성을 근대의

7) 호미 바바, 『문화의 위치-탈식민주의 문화이론』, 소명출판, 2005년 1판 5쇄, 167쪽에서 재인용.

8) 프로이트는 향수로서 어머니 육체에 대한 그리움을 이렇게 적고 있다. "그곳은 우리들 모두가 태초에 한번은 머물렀던 곳이다." (정찬진 역, 『프로이트, 두려운 낯설음, 창조적인 작가와 몽상』, 열린책들, 전집18, 138쪽)

바깥에서 존재한다고 보고,⁹⁾ 여성을 근대 안에 존재하는 침전물로 봐야 한다고 주장한다. 여성이 존재하는 공간은 '보는 것과 보여지는 것의 사회적인 관계들'을 보여주는 것으로,¹⁰⁾ 여성이 현실에서 차지하는 위치나 역할을 상징적으로 보여준다. 따라서 여성과 집의 관계를 통해, 여성이 집으로 표상되는 가부장제와의 관련성을 되짚어보게 될 것이다.¹¹⁾

1) 집안에서 사라지는 여성

'사라지는 여성(disappearing women)' 개념은 서구 페미니즘에서 소설과 연극을 분석할 때 자주 사용하는 개념이다. 뒤마의 소설과 극본 「춘희」에서 등장하는 자기희생적인 고급 창녀의 형상은 이후 중국소설, 연극과 영화에서 '사라지는 여성'의 형상으로 모델을 제공해주었다.¹²⁾ 필자는 여기에 집안이라는 장소를 부가 시킴으로써 친구교체기에 집으로 상징되는 가부장적 억압구조가 어떻게 여성을 억압하고 사라지게 하는가 하는데 초점을 맞춰, 먼저 『回家以後』를 살펴보겠다.

여학생 丁幽蘭은 배움에 대한 학구열이 높지만, 보수적이고 완고한 아버지에게 의해 학교를 자퇴당하고 집에서 책을 읽으며 소일한다. 그녀는 스무살 나이에 어울리지 않는 수수한 차림의 복장으로, 영화배우처럼 눈썹을 그리지도 않았고 기녀처럼 요염한 복장을 입지도 않았다. 유란은 아버지의 명령과 감시 속에서 배움에 대한 열망을 접어야 했고, 원하지 않은 방당한 자재와 결혼을 해야 함에도 불구하고 애도, 아버지의 질서에 크게 저항하지 않는다. 그녀에게 자신이 자주적으로 할 수

9) 김영찬, 심진경 옮김, 리타 펠스키, 『근대성과 페미니즘』, 거름, 1998년, 64쪽, 74쪽.

10) 윤난지 엮음, 『모더니즘 이후, 미술의 화두』, 눈빛, 2004년, 462쪽.

11) 참고로 중국현대문학에서 집은 폭력과 죄악의 온상이자 청산되지 못한 과거의 봉건잔재로서 그려진다. 『幽蘭女士』극 초반부에 집의 이미지가 감옥으로 비쳐지다가, 후반부에 가서는 고통받는 여성들의 원귀로 가득찬 무덤으로 상징된다. 또 어떤 의미에서는 가부장제의 우두머리격인 정보원의 또다른 분신처럼 여성들의 삶을 잡아먹는 괴물같은 집으로서 활유되거나, 사람들을 미쳐버리게 만드는 곳으로도 비유된다. 이러한 집의 이미지와 여성과의 상관성은 이후 지속적인 연구가 필요하다고 생각한다.

12) Bonnie S. McDougall, *Fictional Authors, Imaginary Audiences : Modern Chinese Literature in the Twentieth Century*, The Chinese University Press, 2003, 133쪽에서 인용.

있는 일이란 없었다. 심정적으로 동요를 느끼지만 자신의 현실에 우울해하고 절망할 뿐이다. 유란은 우연히 아버지 서재 병풍 뒤에서 자신에게 보내온 편지를 읽다가 과거에 계모 이씨가 저지른 악행을 듣게 된다. 계모가 재산상속을 받기 위해 아들을 선호했으며 그녀 자신의 아들을 柳媽의 아들과 바꾸었다는 사실을 듣게 된다. 그녀는 자신의 친동생이 양복점 견습생으로 일하는 봉강이라는 사실을 알고, 그에게 공부할 기회를 주겠다고 약속한다. 이렇게 자신의 친동생을 찾으려는 노력을 하는 한편, 이복동생에게 배움의 기회를 주겠다고 약속을 하게 된다. 왜냐하면 아버지의 명령으로 자신의 배움에 대한 길을 봉쇄당하고 억압당한 유란이 다른 사람의 속박을 풀어주겠다는 것 자체가 사실상 불가능하다.

한편, 아버지가 그녀를 군벌가정의 방탕한 자제와 정략결혼을 시키려고 하자, 계모에게 결혼보다도 배우고 싶다며 자신을 도와달라고 간곡하게 부탁한다.

만약에 절 정말 이빠하신다면, 아버지께 말씀해주세요. 예전에 저희엄마가 저를 위해 남기신 혼수비용으로 미국 유학을 보내라구요. 아버지가 작년에 강제로 학교를 그만 두게 한 것은 분명 제 살 길을 끊어놓으신 거예요. 전, 아버지가 재산가와 교류를 맺기 위한 선물이 되기 위해, 이렇게 대충대충 살다가 시집가고 싶지 않아요. 엄마가 절 정말 사랑하신다면, 제가 공부할 수 있도록 도와주세요. 13)

그녀에게 교육은 자신의 공간, 즉 집을 벗어나서 미국으로 상징되는 서구문화의 공간에서 새로운 꿈을 펼칠 수 있는 매개이다. 그러나 계모는 집안의 경제상황이 좋지 않고 그만큼 돈은 가지고 있지 않다고 말함으로써 그녀의 청을 단칼에 자른다. 이후 그녀는 절망한 나머지 아편을 먹고 자살을 결심한다. 자기 뜻대로 삶을 살아갈 수 없는 그녀가 현실에서 꿈을 꾸다는 건 그 자체가 고통이기 때문이다. 하지만 자살을 생각하는 순간 암흑과의 분투를 결심한다. 뜻있는 젊음이라면 자살보다는 암흑과 싸움을 통해 빛과 진리를 되찾고, 사회와 인류가 베푼 은혜에 보답해야 한다고 생각하게 된다.

13) “媽如果眞疼我，就請媽替我去求求爸爸，把從前我媽留給我的一份嫁費送我上美國去讀書。爸爸去年強逼我退學，明明是絕了我的生氣，我既不願意這樣糊裏糊塗的生活，還願意糊裏糊塗的嫁出去，做爸爸結交闊人的頑黠物嗎？媽眞疼我，就請幫助我求學去。”(陳大悲, 『幽蘭女士』, 상동, 62쪽.)

그런데 이후 그녀는 새로운 배움, 새로운 정체성을 찾으려는 열망보다 청산되지 못한 과거의 유산, 즉 뒤바뀐 혈연을 되찾는데 중점을 두게 된다. 이로써 그녀의 삶은 근본적으로 개혁되지 못하고, 계모 이씨의 손에 살해당한다. 더욱이 죽는 순간에도 아버지의 각성을 촉구하는 아이러니를 보여준다. 죽어가는 유란과 아버지의 뒤늦은 참회를 배치시켜, 폭력에 대한 정의의 승리보다 혈연에 귀착시킴으로써, 정보원에 대한 가치판단을 흐리게 하는 동시에 주제의식을 상당히 약화시킨다. 다시 말해 핏줄에 대한 집착과 회귀는 모든 죄악의 원천이라 할 수 있는 아버지를 묵인해주는 결과를 초래한다. 유란은 전통적인 집에서 벗어나기 위해 미국유학을 동경하지만 살해당하는 인물로, 14) 새로운 여성의 형상이기 보다 전근대적 아버지의 각성을 위해 희생당하는 제물로 그려진다. 여기서 집은 여성을 억압하는 가부장제의 상징하는 것으로, 유란은 이 공간에서 자유롭지 못하다. 아버지의 서재 병풍 뒤에 놓여진 임시 공간이 그녀가 겨우 숨놓고 지낼 수 있는 곳일 뿐이다. 그녀는 친동생을 찾고 자신의 집을 데리고 돌아오는데 성공하지만, 미국유학을 통해 자신의 꿈을 펼쳐보지도 못한 채 자신의 자유와 권리를 봉쇄당했던 집안에서 죽음을 맞이한다. 유란이 꿈에서 본 머리를 풀어헤치고 산발한 흰 옷을 입은 여자 아이의 형상은 그녀의 미래로 예시된다. 유란이 죽음 직전에 보게 된 것은 '수많은 고통받는 여성들이 자신을 맞이하러 왔다는 대사는, 15) 그녀가 살아온 집이 사실은 고통받는 여성들의 원귀로 가득 찬 곳이었음을 보여준다. 이처럼 집안을 가득 매우는 불온한 공기가 본색을 드러낸 이상 집은 더 이상 그녀의 안식처가 되지 못하고 그녀의 무덤이 되어버린다.

테러를 마더의 원형, 유란의 계모 이씨는 가부장제 사회에서 자신의 자리를 지키기 위해 모성을 희생시킨다. 그녀가 정보원과 결혼한 이유는 재산 상속에 있기 때문에 자신의 자리를 지키기 위해선 자신을 위협하는 모든 세력은 제거해야할 운명에 놓인다. 그녀에게 자식은 자신의 길을 가로막는 거추장스런 부속물 따위로 간주되었다. 그녀의 형상은 이후 『雷雨』에 등장하는 번의의 초보적 형상이라 할 수 있는데, 진대비는 이 극에서 여성을 착한 여성, 나쁜 여성으로 극단화시켰다.

14) 정진배, 김정아, 『옥시덴탈리즘』, 강, 2001년, 210쪽.

15) "許多多受苦的女子全都來接我去吧"(陳大悲, 『幽蘭女士』, 상동, 66쪽)

유란을 하층 여성에게 동정심을 가지고 근대적 배움을 설파하는 인물로 그런데 반해, 계모 이씨는 재산상속에 눈이 어두워 온갖 개책을 꾸미는 악녀로 그렸다.¹⁶⁾

그런데 전처 소생의 유란이 그녀가 저지른 악행을 알게 되자, 유란을 살해하고 미친 듯 야수처럼 광분하다 남편 정보원의 총에 맞고 죽는다. 극 후반부에 사람이 아니라 짐승처럼 그려짐으로써, 계모 이씨는 당연히 사라져야 하고 없어져야 할 대상으로 정당화된다. 정보원은 계모 이씨를 살해한 뒤 장례식 준비를 명령하며 오늘 벌어진 일의 은혜를 지시한다. 결국 그렇게 살아남기 위해 온갖 죄악을 저지른 계모 이씨는 이 공간의 주인이 되지 못하고, 수많은 여성들처럼 집안에서 사라지게 된다. 집은 이렇게 두 여성을 삼키며 어둠 속에 침묵한다.

2) 원천, 기점으로 여성과 집

歐陽予倩의 『回家以後』에서 여성과 집의 변주곡은 그렇게 격렬하거나 과장되어 있지 않다. 그럼에도 불구하고 여성의 전통적인 성역할과 미덕이 강조되고 신여성은 위아래도 몰라보는 인물로 그려진다. 이 극에 등장하는 신여성 鄒馬利는 샤오메이 천에 따르면 전체적인 중국 아버지를 거부함으로써 또 다른 아버지, 지금의 남편 陸治平에 취면이 걸린 여성으로 유란의 미래모습이라고 할 수 있다.¹⁷⁾ 이 극에서는 그녀가 떠나온 집에 대해서는 그려지지 않았다. 다만 부패한 가정과 결별하였다는 치평의 말을 언급하는 대목에서 그녀 역시 기존의 집과 결별했음을 짐작할 수 있겠다. 또한 적어도 그녀는 자유의지를 가지고 개체 대 개체로서 결혼을 한 인물로 그려진다. 그런데, 그녀의 지금은 어떨까. 그녀가 집을 벗어나 자기 정체성을 찾으러 미국 유학을 떠났지만, 결혼 사실을 숨긴 육치평을 만나 결혼하게 됨으로써 집이라는 울타리 안에 다시 놓이게 된다. 귀국 후 고향집에 잠깐 갔다

16) 그녀는 전처 아들 부인이 아이를 출생하자 그 아이가 재산을 상속받을까 두려워 창문을 열어 죽이게 만들거나, 자신이 낳은 자식이 딸일까 두려워 하인의 자식과 바꿔치기를 한다. 비록 아들을 낳았지만, 그 아이가 숨이 끊어진 걸로 착각하고 원래대로 하인의 자식과 바꿔치기를 한다. 하지만 자신의 아들은 하인집에서 오히려 살아난 된다.

17) 정진배, 김정아 역, 샤오메이 천, 『옥시덴탈리즘』, 강, 2001년, 234쪽.

가 돌아온다던 남편에게 소식이 없자 그녀는 남편의 시골집을 찾게 된다.¹⁸⁾ 이로써 숨겨진 사실, 즉 치평에게 아내가 있었다는 사실이 드러나게 된다. 그녀는 세상과 가정을 자신의 자유의지로 선택했지만, 그녀의 남성은 그녀의 기대를 배반한다. 결국 류마리에게 집은 육치평이라는 남편으로, 그녀는 남편에게 자신의 집을 짓고 그를 통제하려고 하지만, 그녀의 의도와 달리 남편과 그녀를 둘러싼 현실은 이미 그녀의 통제와 시야를 벗어나 존재할 뿐이다. 이런 점에서 신여성 류마리에게서 집은 그녀의 이상을 펼쳐갈 수 있는 새로운 공간이 아니라 공간의 주인만 아버지에서 남편으로 바뀌었을 뿐이다.

전통여성 吳自芳은 남편이 미국에서 유학하는 동안 시댁 어른들을 봉양하면서 남편을 기다린다. 온갖 소문에도 불구하고 남편에 대한 믿음을 가지고 있었던 그녀는 남편의 옷에서 사랑의 맹세를 적은 꽃잎을 발견하고 진실을 알게 된다. 남편이 미국 유학하는 동안 신식 여성과 결혼했다는 소문은 사실이었다. 그녀에게 결혼은 아버지 집에서 아버지 친구 집으로 들어가는 것으로 집만 바꾸는 것일 뿐이었다. 이러한 생각은 자방이 남편을 손님이라고 한 부분과 연결되는 부분으로, 결혼과 이혼에 대해서도 그녀는 다음과 같이 그 의미를 축소시켜 스스로를 안위한다.

저는 늘 생각하죠. 결혼과 이혼 모두 형식에 지나지 않는다고요. 저는 이런 형식 속에서 행복을 구한 적이 없어요. 세상은 이렇게 큰데 설마 우리를 용납할 수 있는 곳이 없겠어요. 치평과 여사가 결혼할 때 그 사람 마음에는 본래 제가 없었기 때문에 여사에게 결혼한 적이 없다고 말한 것이겠죠. 그 사람이 여사를 속이려고 한 것은 여사를 너무 깊이 사랑하기 때문에 여사와 대담하게 결혼한 것이겠지요. 여사도 치평을 사랑했기 때문에 안심하고 치평에게 결혼한 거겠지요. 전 제3자로서 판을 깨는 건 결코 원치 않아요. 더욱이 어거지로 남의 부인 노릇을 하면서 스스로를 낮추고 싶지는 않구요. 류여사. 그러니 걱정말아요. 당신이 치평과 정식 부부니까요.¹⁹⁾

18) 이 두 극에는 '숨겨진 사실이 드러나는 구성'을 취하고 있다. 진대비의 극에서 숨겨진 것이 핏줄의 정체, 뒤바뀐 핏줄에 대한 것이라면, 구양여천의 극에서는 치평이 신식 여성과 재혼했다는 사실이다. 이러한 숨겨진 사실이 진대비의 것에서는 유란이 병풍 뒤에서 우연히 이 사실을 듣게 됨으로써 드러나게 되고, 구양여천의 것에서는 오자방이 빨래한 남편 옷을 개는 과정에서 사랑의 맹세가 적힌 꽃잎을 발견하면서 알게 된다.

19) “我常常想，結婚跟離婚，都不過是一種形式，我是從來沒有在這種形式來求幸福。世界這樣大，難道沒有別一個境界能夠容得下我們。治平跟女士結婚的時候，他心裏本來沒有我，所以他對女士說他從來沒

자방은 어떠한 원망도 하지 않은 채 오히려 남편을 마리와 함께 떠나게 해달라고 시아버지에게 부탁한다. 그녀에게 남편은 그저 잠시 머물다 떠나가는 손님이다. 그녀에게 남편은 비어있는 존재, 그 존재감을 느낄 수 없는 실체없는 허명일 뿐이다. 이제 그녀는 허명은 허명으로 남겨두고자 한다. 그것이 실재가 아니라면, 그저 이름뿐인 남편이라면 부인이라는 이름도 버리겠다는 그녀의 선언은 마지막 자신에 대한 자존심이다.²⁰⁾ 여기서 오자방은 류마리에 비해 기존의 부부관계에서 좀더 자유로운 태도를 취한다. 그녀가 보여지는 관용의 폭과 미덕은 오자방이 부인으로서의 역할을 과감히 버림으로써 생겨나는 것이다. 그럼에도 불구하고 그녀는 허명의 머느리 역할을 수행할 것을 밝힌다. 과연 그녀는 자유로운가. 그렇게도 대담하게 남편의 짐을 정리하며 떠나보내던 자방은 어느새 고개를 숙인 채 말이 없다.

이 작품에서 自芳이 있는 공간은 집과 바깥의 경계가 되는 마당이다. 그녀는 이곳에서 집안일을 처리하고 지시하며 시부모와 시할머니를 모신다. 그녀에게 집은 그녀의 노동 공간인 동시에 일상의 공간이다. 이 공간 속에서 남편은 부재중이다. 또한 이 공간에서 남편의 재혼사실을 알게 되고, 남편의 신식 여성도 만나게 된다. 다시 말해 집은 적어도 그녀를 이제까지 존재하게 한 공간인 동시에 그녀를 분열시키는 공간이다. 그녀는 바깥도 아니고 안도 아닌 어중간한 공간에 끼여있으며, 이 집의 중심부에서 있지 못하고 주변부에 머물러 있다. 그녀는 다시 이 공간에서 떠나가는 남편을 지켜봐야 한다.

여기서 전통여성 오자방은 언제나 그곳에 있는 고향으로서 집이란 개념과 동

有娶過親，恐怕他哄騙女土，正是他愛女土最深的地方，治平因為愛女土才大膽娶女土，女土因為愛治平才放心嫁治平。我決不願拿我這局外人來作煞風景的事，更不願勉強算人家的妻子，來看不起我自己。劉女土，你放心吧，你跟治平是夫妻。”(歐陽子倩，『回家以後』，상동，212쪽)

20) 류여사를 동정하고 그녀의 마음을 돌아보지만, 이미 상처난 그녀의 마음은 누가 헤아려 줄 것인가. 전통여성이 보여주는 체념은 우리네 민요에도 잘 드러나 있다. 「진주난봉가」중에 이런 대목이 나온다. 흰 빨래는 희게 빨고 검은 빨래는 검게 빨아, 이는 무리하게 검은 빨래를 희게 만들지 않겠다는 것으로, 검은 것은 이미 존재한 실체이기 때문에 그것을 인정하는 선에서 자신이 할 수 있는 역량을 다해 검은 빨래를 검게 빨겠다는 의지다. 본디 빨래란 목은 때를 털어내어 깨끗하게 만들어 내는 것이다. 그런데 검은 빨래라니, 이러한 역설은 보이지 않는 어떤 실체에 대한 것, 블랙홀과도 같은 구멍을 드러내 보이는 것이다. 즉 눈에 보이는 것만이 다는 아니라는 것. 빨고 빨아도 씻어지지 않는 삶의 명에, 삶의 원한 같은 것을 우리에게 보여주는 대목이다.

일하게 받아들여진다. 그녀와 그녀의 공간은 근대시기 이동하는 남성에게 안정감을 준다. 결국 집떨의 논의처럼 남성은 자신을 넘어서 자신의 집을 가지고 있지만 여성은 언제나 자신과 함께 집에 머물러 있다.²¹⁾

3. 실패한 계몽, 불길한 응시

최근 들어 시각 영역이 단지 형태가 아니라 의미의 세계로, 언어적 시각적 담론들로 가득 차 있고, 사회적으로 형성된 것들이라는 사실에 주목하고 있다. 따라서 우리가 바라보고 있는 시선은 개인적인 것이 아니라, 사회적으로 만들어진 것이다.²²⁾ 이러한 과정을 통해 시각의 사회적 구조를 적극적으로 해명할 수 있는 동시에 시각과 응시 속에 은폐된 젠더와 권력의 문제에 더욱 접근할 수 있게 한다. 특히 두 작품 속에서는 유학체험을 한 남성 계몽자의 시선과 이들의 시선에 노출된 보여지는 여성의 응시로 극명하게 나타난다. 다음에서는 이를 좀더 구체적으로 살펴보기로 하자.

1) 남성의 시선 : 감시와 계몽, 향수

유학은 자기 계발과 발전을 꾀하기 위해 자신이 살고 있는 곳을 떠나 보다 넓은 세상으로 나가는 것이다. 이런 까닭에 유학생들은 자신이 사는 곳과 다른 세상을 비교해볼 수 있는 기회를 가짐으로써 자기 것에 대한 변별과 인식을 하게 된다. 그런데 단순히 다르다, 차이가 있다 하는 인식을 넘어서 선진, 문명의 관점에서 자신이 살아온 곳을 낙후되고 야만적인 곳으로 여기게 될 때 유학은 또 하나

21) 김영찬, 심진경 옮김, 리타 펠스키, 『근대성과 페미니즘』, 거름, 1998년, 77쪽-78쪽.

22) 윤난지 엮음, 『모더니즘 이후, 미술의 화두』, 눈빛, 2004년, 31쪽-32쪽.

의 정치적 영향력을 발휘한다. 즉 유학체험자들이 자기성찰없이 상대국에 대한 모방과 동화를 통해 상대국가의 문명과 질서를 흉내내거나 내면화를 시도할 경우, 그의 시선은 제국의 시선을 닮아버리거나, 자신의 이익을 위해 시대조류에 역행하거나 과거 속으로 퇴행하는 경향을 보여준다. 두 작품에 나타나는 남성의 시선은 대체적으로 후자의 경향을 보인다. 『回家以後』에서 陸治平은 과거로 퇴행하는 경향이 농후한데, 서구에 대해서는 서구를 자신의 이해와 필요에 따라 오독한다. 『幽蘭女士』에서 丁葆元은 단지 출세를 위한 수단으로 유학이 선택되었으며, 유학 경험은 오히려 그의 의식을 시대조류와 역행하여 수구적인 태도를 보여준다. 이에 대해서는 좀더 자세하게 살펴보자.

먼저 『幽蘭女士』에서 丁葆元은 전제적이며 폭압적인 아버지다. 그는 구사회의 도덕과 질서의 수호자가 되어, 딸에게 근대 교육을 배울 수 있는 기회를 박탈시킨다거나 자신의 야심을 위해 애정없는 결혼을 강요한다. 그가 딸 유란을 학교에 보내지 않는 이유는, 학교 규율이 너무 엄망이라 학생들이 연애질만 일삼는다고 생각했다.²³⁾ 그에게 남자든 여자든 나이가 들면 결혼을 하는 것이 자연스런 이치이며, 특히 여성에게 교육은 무의미하다고 보았다. 그에게 딸의 가치는 자신의 신분을 상승시킬 수 있는 하나의 수단이다. 따라서 그의 딸은 연애질이나 일삼는 신학문을 배우는 학교에 투자하기 보다 시집가기 전까지 조신하게 아무 탈없이 길러져야 할 상품이었다. 이에 유란을 자신의 기득권을 유지 강화하기 위해 당시 세력가인 군벌집안의 아들과 결혼시키려고 한다. 이상적인 가정을 위해 가장 丁葆元에게 자신의 말은 곧 법이고, 자신의 모든 것은 이상적인 가정을 만들기 위해 벌이는 감시와 처벌이라며 스스로를 합리화한다.

내가 가장 듣기 싫은 게 무슨 자유결혼이니, 자유연애니 하는 말이야. 자네도 봐봐. 오늘 신문에 자유연애 때문에 목숨을 끊은 기사가 실려 있더군. 내가 유란이를 학교에 보내지 않는 것은 바로 지금 학교 규율이 너무 엄망이라, 연애를 하지 않으면 공부를 하지 않는 것으로 여기기 때문이지. 우리 집에선 이런 일은 용납못해.²⁴⁾

23) “我不許幽蘭上學校，就是因為如今學校裏的規矩太壞，彷彿是不談戀愛就不能念書似的。”(陳大悲，『幽蘭女士』，상동, 35쪽)

24) “我頂不受聽的，就是甚麼自由結婚，自由戀愛的話（你看今天報上，（指卓上報紙）就有一段因為自由

따라서 그는 대리인을 시켜 그녀를 감시한다. 친구교체기에 양질의 국민을 재생산하기 위해 여성의 교육이 필요해지자,²⁵⁾ 오히려 봉건적 여성상을 찬미하는 모순이 발생한 것과 궤를 같이 한다. 그의 아들도 학교에 보내지 않는데, 그 이유는 과격한 사상에 물들 것을 두려워해서다. 그는 아들과 딸의 일거수 일투족을 하인을 통해 감시하고 보고하도록 하는데, 이러한 명령과 규율을 어길 시에는 심한 욕과 구타가 이어진다. 이 집안에서 그의 명령은 절대명제이며, 통치질서이다. 이러한 감시와 처벌 시스템은 자신의 질서를 공고히 하는 수단이 되는 동시에 자신의 지배를 재생산하는 구조로 재창출된다.

정보원의 가짜 아들 丁寶麟은 아버지의 시선을 모방하며, 아버지를 대신하며 누나를 훑쳐본다. 그가 누나 정유란을 훑쳐보는 이유는 자신을 친동생으로 인정하지 않는다는 누나의 선언 때문이다. 2막에서 유란이 봉강에게 무릎을 꿇는 장면을 사람들에게 알리는 장면이나 유란이 낯선 남자와 함께 봉강을 데리고 가는 모습을 목격하고 5막에서 아버지와 함께 유란의 침실로 들어온 것도 그러한 이유에서다. 그의 훑쳐보기는 자신을 인정해주지 않는 누나에 대한 야속함과 누나의 사생활을 공론화시켜 흠집내고자 하는 욕망이 담겨있다. 이러한 훑쳐보기는 정보린 개인의 뒤틀린 피해의식에서 나온 것이긴 하지만, 아버지의 손길이 미치지 못하는 영역을 정보린으로 하여금 훑쳐보게 함으로써 아버지 정보린의 시선도 들어있다.

그런데 정보린의 훑쳐보기는 극의 후반부에 가서는 효력을 잃게 된다. 왜냐하면 그의 훑쳐보기는 5막 전반으로 확대되기 때문이다. 그가 그녀를 훑쳐보면서 그녀의 부정을 세상에 알리려고 하지만, 바로 그 순간, 그는 자신이 정보린의 가짜 아들이며 진짜 아들은 자신이 구박했던, 자신이 부정하고 조롱했던 과부 아들이라는 사실을 재확인하게 된다. 정보린의 시선을 쫓아 유란을 보고 있던 우리를 5막에서 다시 관찰자의 위치로 돌려놓음에 따라, 정보린이 아버지 정보린을 데리고 나타나 누나의 부정한 현장을 목격하려던 그의 계획은 수포로 끝나고 관찰자 정보린을 분열시킨다. 다시 말해 관찰자가 보려고 할수록 자신의 기획대로 보이지 않

戀愛透了命的禍間。我不許幽蘭上學校，就是因為如今學校裏的規矩太壞，彷彿是不談戀愛就不能念書似的。我的家裏就不許有這樣的事。(陳大悲，『幽蘭女士』，상동，35쪽)

25) 小山靜子，『良妻賢母という規範』，勁草書房，1991년

고 고정된 시선으로 모아지지 않는다. 오히려 자신의 정체성이 위협되는 뜻밖의 결과가 초래된다.

『回家以後』는 서구체험을 한 중국의 계몽된 지식인 陸治平이 고향집에 돌아와 벌어지는 풍경을 그리고 있다. 이 때문에 이 작품은 진대비의 작품보다도 시선의 개념이 보다 더 명확하게 설명될 수 있다. 이미 서구식으로 세계를 바라보는 남성이 귀국후 자신이 살아왔던, 그러나 잠시 떠나와 있었던 중국과 전통을 새롭게 발견하면서 어떠한 일들이 벌어지는가, 그리고 어떤 일들이 감추어졌고 드러나는가, 등등을 읽을 수 있다. 이 작품은 이러한 맥락에서 여행기로 읽힐 수 있는데, 여행기가 가지는 기본 관점은 우선 자신을 타자와 구분한다. 이와 동시에 현지인의 시각보다는 여행자의 시각에서 현지를 낙후하고 정체된 사회, 무시간의 공간으로서 그린다. 그는 중국과 서구를 전근대적인 시골과 근대적인 도시, 자연과 물질, 살기 좋은 곳과 죄악 등으로 이분화시켰다.

서양인들이 물리적인 힘으로 우리를 압박하지 않는다면, 우리 시골같은 곳은 정말 살기 좋은 곳인데. 변화한 도시의 죄악같은 것도 보이지 않고 빈부 차이도 그다지 크지 않잖아. 천연자연과 소박한 삶. 누군가 똑똑한 사람이 나와 지도를 해서 하루하루 진화하게 만들어간다면 얼마나 좋을까?26)

그에게서 시골은 계몽의 대상으로서 잘만 지도해간다면 서양 못지 않은 좋은 곳이 될 것이라는 기획을 가지고 있다. 그러나 이러한 기획은 그의 이중적인 애정과 결혼관으로 분열되고 흔들리게 된다. 그는 전근대적인 시골을 그리워했지만, 그의 여성관은 근대적이고 서구적인 여성을 원했다. 그 결과 미국 유학시절 신식 여성 류마리와 결혼한다. 그런데 귀국 후 아내는 놀라보게 달라져 있었다. 그는 상실되고 망각된 뿌리의식을 되찾기 위해 오자방에게 다시 애정의 눈길을 보내지만, 마리의 출현으로 그는 어정쩡한 모습을 보인다.

陸治平에게서 유학체험은 상실한 것, 잃어버린 것에 대한 향수나 그리움을

26) “像我們這種鄉村，只有沒有西洋人物質的勢力來壓迫我們，我們真是別有天地，極其快樂，那些繁華都市的罪惡一樣也看不見，貧富的階級，相差也不遠，許多天然的物產同簡單的生活，只要有明白人來可以指導，讓他自自然然一天一天進化，多麼好呢？”(歐陽子倩, 『回家以後』, 상동, 198쪽.)

추구하는 방향으로 나아간다. 그가 귀국 후 다시 보게 된 고향과 자신의 아내를 유학시절의 상실감을 치유하는 방편이 된다. 그는 자신의 문화적 아버지 서구에 대해 자신의 편의를 따라 다음과 같은 오독을 하게 된다.

일부일처제는 본래 좋은 거죠. 하지만 미국에서도 일부다처제란 종교가 있어요. 프랑스는 현재 인구문제 때문에 일부다처제를 장려하고 있는 중이죠.²⁷⁾

치평은 류마리의 등장으로 미국에서 결혼한 사실이 드러나자 일부다처에 대한 근거를 서구로부터 제시하고 있다. 그의 궁색한 변명은 현실에 대해 눈을 감아버림으로써 위안을 찾으려는 무의식의 소산으로, 그의 의식은 퇴행의 길로 접어들고 있다. 이러한 퇴행적인 경향은 의식면에서 과거에 집착하고 꼬달리는 경향을 보여준다. 그가 시골집에 돌아와 어린 시절을 추억하는 모습에서 그에게 시골은 늘 그 자리에 있는 존재, 어린 시절 추억 속에 존재하는 곳이다. 이러한 향수는 뿌리뽑힌 상실감, 연대감에서 비롯된 것으로, 여성적인, 여성화된 시골은 '근대의 남성이 더 이상 소유하지 못하는 전체성과 자족적인 완전함의 기표'로서 기능하고 있다.²⁸⁾

2) 불길한 응시

다음에서는 앞서 분석한 남성들의 시선이 계몽과 감시, 향수로서 그려지고 있다면, 이들의 시선에 의해 보여지는 여성들과 하층민들은 어떻게 나타나고 있는가. 결론부터 말하자면, 그녀들은 남성들의 시선에 의해 보여지는 수동적인 타자만으로 존재하지 않는다. 그녀들은 기존의 시선에 의해 감시되고 관찰되지만, 그들의 시선에 맞서 새로운 응시를 시작한다. 응시는 말로 이어져, 침묵했던 그녀들은 고개를 들고 말을 하기 시작한다.

27) "一夫一妻의 制度本來是很好的. 不過美國也有一種一夫多妻의 宗教. 法國現在爲人口問題, 也正獎勵一夫多妻의 制度." (歐陽予倩, 『回家以後』, 상동, 211쪽)

28) 김영찬, 심진경 옮김, 리타 펠스키, 『근대성과 페미니즘』, 가람, 1998년, 78쪽.

『幽蘭女士』에서 유란은 감옥같은 자신의 삶을 탄식할 뿐, 아버지 보원을 똑바로 바라보지 못한다. 오히려 그녀는 남동생 寶麟의 숨어보는 시선과 계모 이씨의 노려봄을 당하는 신세가 된다. 그녀는 이들 시선의 그물망에서 벗어나지 못하지만, 하층민을 대할 때는 사람 대 사람의 입장에서 동정심을 가지고 대하고자 한다. 이러한 그녀는 자신에게 적대적인 시선에 대해 무방비상태로 노출되어 결국 생을 마치게 된다. 그녀는 숨을 거두어가는 시점에서 아버지 정보원의 깨달음을 추구하고, 허공을 가득찬 원혼들을 바라본다. 이승을 넘어 영계의 원혼들을 바라보는 그녀에게 현실 전복의 힘은 없다. 자신과 같이 고통 받는 여성들의 원혼을 바라보는 선에서 그녀의 삶과 의식은 멈춰있다. 사실상이 극의 표면적인 주체는 정보원이지만 실질적인 거주자는 이 집에 사는 여성들과 함께 이미 죽어 사라진 원혼들이다.

『回家以後』는 『幽蘭女士』에 비해 보여지는 타자의 응시가 더욱 적극적으로 나타나고 있다. 이 극에서 부인 자방은 그저 치평에 의해 보여지는 존재가 아닌 그녀 스스로 자신의 방식으로 치평의 시선에 맞선다. 이로써 치평은 흔들리고 분열된다. 그의 흔들림은 서구 유학시절 채워지지 못한 결여와 상실에 대한 향수나 그리움에서 비롯된 것이며 오자방의 응시를 매개로 촉발된다. 그녀의 응시는 식민 지배자의 기획을 곤경에 빠지게 하는 피식민자의 '불길한 응시'로,²⁹⁾ 치평을 곤경에 빠지게 하며, 기존의 방식대로 피식민자 오자방을 자신의 질서 속에 위치시킬 수 없게 된다. 결국 극의 후반부에 고향집을 떠나는 치평의 힘없는 뒷모습이 보여짐으로써 그의 기획이 실패하고 있다는 것을 알려준다.

『回家以後』에서 신여성 류마리는 치평에게 신경질적인 반응과 욕설로 배반당한 심정을 다음과 같이 드러낸다.

마리 : 아, 정말 당신처럼 이렇게 비열하고 무뢰한 남자를 본 적은 없어. 이렇게 답답한 상황은 정말 견딜 수 없어. 내가 다시 이곳에 서게 된다면 분명히 야만인들에게 먹히게 될거야. 나처럼 고등교육을 받은 사람이 이런 모욕을 받으리라고는 생각한 적이 없어.

29) 이덕기, 「1910년대 신과극에 대한 탈식민주의적 고찰 - 관객의 문제를 중심으로」, 『어문학』, 84집.

(중략)

마리 : 치평, 당신도 분명히 알아둬야 할 게 있어요. 다시 약은 수를 쓸 생각은 하지 말아요. 제가 당신을 다시 용서해주리라 생각하지도 마시구요. 또 이 울타리를 도망칠 생각을 하지 마세요. 기억하셔야 할 건 당신이 절 속이고 모욕을 주고 억압했다는 거죠. 따라서 전 제 최후의 수단을 쓸 수밖에 없어요! 30)

류마리는 비록 부패한 가정과 연결고리를 끊었지만, 아이러니컬하게도 또 다른 봉건 가정의 둘째 부인으로 탄생된다. 그녀는 자신을 이런 지경에 이르게 한 치평에게 두 가지 요구를 한다. 시골여자와 정식으로 이혼하고 앞으로 자신의 감독을 받아야 한다고 한다.³¹⁾ 그녀의 이러한 태도는 곧바로 기성세대의 반발을 사게 되어, '野人'으로 불려진다.³²⁾ 그런데 이 호칭은 마리 역시 치평의 아버지, 자방의 친정아버지를 부를 때도 사용되어진다. 서로가 서로를 야만인으로 보면서 오독하고 대처하고 있을 뿐이다. 마리의 거침없는 태도와 다소 신경질적인 어투는 신식 여성에 대한 남성의 거부감을 의미하는 동시에, 근대 시기 분열된 남성의 욕망을 상징하는 것이라고도 하겠다.

그런데, 신식 여성 마리가 치평에게 한바탕 욕설을 퍼붓자, 이를 보던 시골 사람들이 웃는 장면이 나온다. 이제까지 시골사람들은 범접할 수 없었던 금기의 영역, 즉 소문으로만 떠돌던 유학생 도련님의 실체가 현장에서 폭로되는 순간이다. 과거 이 마을의 정신적 지주로서 가졌던 육씨 댁의 명성이 가지는 실체가 드러나게 됨으로써, 추앙받아 왔던 도련님, 유학생의 지위는 땅바닥에 떨어지게 된다. 이로써 외국 유학생의 계몽 기획은 좌절되고 오히려 하층 사람들에 의해 희화화되어, 계몽을 자처하는 지식인은 곤경에 빠지게 한다. 특히 육씨 댁에서 일하고 있는

30) 瑪利 : 啊, 我真沒有見過這種卑劣無賴的男人, 我真受不了這種煙霧滿天的光景, 我要站在這裏, 一定被野人吃了去, 我想不到我是受過高等教育的人會受這種的侮辱。(중략)

瑪利 : 治平, 你要放明白, 你休想再轉彎了, 你休想我再饒恕你, 你休想能逃出羅網, 你記住, 這是我欺我, 騙我, 侮辱我, 逼迫我, 使我不得不容我最後的手段!(歐陽予倩, 『回家以後』, 상동, 213쪽-214쪽)

31) “治平, 你不用再支吾了, 如今只有兩個條件, 一, 你看緊跟這鄉下的女子正式離婚, 二, 你以後一切的事情, 要絕對受我的監督, 你有本事你就殺了我, 不然就絕對的服從我, 你要想再弄一些兒狡猾, 我能够叫你一生所受的苦痛比自殺還要利害.”(歐陽予倩, 『回家以後』, 상동, 211쪽.)

32) 야인을 우리말로 풀어보면, 야만인으로 길들여지지 않은, 교양없는 여자라는 의미까지 포함한다. 이처럼 과장되고 희화화된 류마리의 형상에는 신여성에 대한 당시 사회의 편견이 드러나 있다고 하겠다.

하인 老陳의 질문은 유학생 육치평을 더욱 곤경에 빠지게 한다. 그의 관점에서는 서구 유학을 하고 돌아온 도련님은 '你們外國'이고 자신은 '我們中國'이다. 그가 이해한 외국인인 사람의 창자를 꺼내서 다시 씻은 후 도로 집어넣기도 하고, 기계를 잘 다루는 사람들이다. 그런데 이렇게 좋은 기술을 가지고 중국인의 마음을 좋게 만들기보다 더 나쁜 방향으로 가고 있다고 본다. 또한 그는 외국 유학생의 서양 부인들이 영혼을 흥미하게 하는 탕약을 남편에게 마시게 해서 본국을 잊어버리게 한다고 하던데, 정말 그러느냐고 묻는다.³³⁾ 그의 이러한 질문은 치평의 폐부를 찌른다. 그러나 딱 잘라 말도 안되는 소리라 대꾸했지만, 순간 아찔했을 것이다. 왜냐면 그 얘기는 바로 자신을 두고 한 말이기 때문이다. 그는 사실상 자신이 떠나 온 본국을 망각했고 자신이 결혼했다는 사실도 잊고 있었기 때문이다. 이러한 불길한 응시로 지식인의 자기분열은 더욱 가속화시켜 허구성을 드러내게 한다.

4. 1920년대 사회문제극과 여성의 발견

이상에서 陳大悲의 『幽蘭女士』와 歐陽予倩의 『回家以後』에 나타난 여성과 집, 그리고 시선과 응시를 살펴보았다. 결론을 내리기에 앞서, 이 두 작품이 나란히 실린 『中國新文學大系』에 대해 살펴보자. 이 총서를 기획한 사람은 良友公司의 편집자 趙家璧으로 그는 당시 문인들과 활발한 교류를 맺으며 五四 이래로 전개된 신문학을 대규모로 분류, 정리하였다. 이러한 생각은 1931년 그가 內山書店에서 우연히 보게 된 목록중 『日本文學大系』를 보고 구상한 것으로, 당시 『現代』를 주편했던 施蛰存과 鄭伯奇와 상의 끝에 『中國新文學大系』로 명명하며 방대한 신문학 자료를 정리하였다. 이 총서는 1934년 하반기부터 기획되기 시작하여, 1936년 2월 완성되었다. 신문학 초기에 비해 상대적으로 침체되었던 1930년대에 五四時期 문학을 새롭게 묶고 편찬함으로써, 자신들의 오사문학 유산에 대한 인식과 공적을 새롭게 평가하였다. 이 편찬과정에서

33) “聽說你們到外國去念書，一定有洋婆子來灌迷魂湯，喝了就叫忘掉本國，真的嗎？”(歐陽予倩, 『回家以後』, 상동, 201쪽.)

당시 대중적 인기를 얻었던 鴛鴦胡蝶派 작품을 배제하며 자신들의 목소리를 시대의 전면에 내세우며 스스로 합법성을 만들어가게 된다.

이러한 기획 아래 편찬된 총서중 희극권에 진대비와 구양여천의 두 작품이 실렸다. 이는 이들 작품이 1917년에서 1927년 1차 시기를 대표하는 작품임을 공언하는 것이다. 이러한 정전화, 합법화 과정을 거친 『中國新文學大系1917-1927·戲劇集』은 서구에서 들여온 기준에 따라 분류체계를 잡고 자신들의 문학기준을 가지고 문학작품을 선별하였다.³⁴⁾ 이로써 五四 이래 신문학에 대한 정리가 이루어짐과 동시에 이 기준에 들지 못하는 작품의 배제도 이뤄졌다. 진대비는 그간 문명회 출신 배우라 상대적으로 평가절하 받았던 작가이고 희극권을 엮은 홍심에 의해서도 혹독한 평가를 받았음에도 불구하고 그의 극이 실린 것은 상당히 예외적이다. 이는 진대비로 표명되는 문명회 출신의 대중작가에 대한 용납이보다³⁵⁾ 愛美劇 제창을 통한 문명회에 대한 비판을 시도한 점이 선별기준으로 작용하지 않았나 추측해본다. 하지만 진대비를 끈질기게 따라다니는 문명회 배우 출신이라는 꼬리표는 그에 대한 연구와 공적에 대해 의도적인 폄하와 평가절하, 때로는 공백이 뒤따랐다.

이러한 맥락을 한편에 놓고 여성과 집·시선과 응시라는 개념을 가지고 두 작품에 나타난 양상에 대해 정리해보자. 여성과 집의 관계양상을 보면, 진대비의 『幽蘭女士』에서 집은 가부장제의 활유물로 그려져, 그곳에 사는 여성들은 죽어서도 그곳을 떠나지 못한 채 집안에서 사라지는 운명이다. 이에 반해 구양여천의 작품에서는 영원히 우리를 기다려줄 것 같은 시골집으로 그려진다. 여기서 집은 『幽蘭女士』처럼 근경으로 묘사되기 보다 원경으로 처리되고 있고, 인간적인 색채가 묻어나온다. 이들은 인정과 양심, 도덕에 입각해서 살아가는 사람들로 그려지는데, 이는 할아버지의 부채를 배우기 위해 가장 역할을 수행한 할머니, 손자며느리

34) 宋偉杰 等譯, 劉禾, 『中國新文學大系』의制作, 『跨語際實踐-文學, 民族文化與被譯介的現代性(中國, 1900-1937)』, 三聯書店, 2002, 308-341 / 洪深은 이들 작가의 작품을 어떻게 평가하고 있는가. 홍심은 진대비의 작품에 대해 '천편일률적으로 기이한 사건과 굴곡많은 이야기를 가지고 관중을 자극하여 극이 재미있을 지 모르지만 공허하고 시끄러운 극'이라고 평가하였다. 또한 구양여천의 작품에 대해 '당시 중국에서 이렇게 가벼운 희극은 당시에는 처음'이라고 한 뒤, '책임지지 않는 애정행위는 어떠한 사회를 막론하고 잘못된 것'이라는 의견을 제시하였다. (洪深, 『導言』, 『中國新文學大系1917-1927·戲劇集』, 上海文藝出版社, 1935년 영인본)

35) 왜냐하면 앞서 언급한 당시 대중적인 인기를 얻고 있었던 鴛鴦胡蝶派 작품에 대해서는 의도적으로 배제했기 때문이다.

오자방 등의 희생이 있기에 가능한 것이다.³⁶⁾ 집의 주인은 할머니로 설정되어 있지만, 표면상의 주인인 뿐 가부장제를 대항하는 역할을 담당한다.³⁷⁾ 결국 이들 작품에서 여성은 집의 주인이 되지 못한, 집에서 소외되고 주변화되는 인물로 그려진다. 『回家以後』에서 류마리는 아버지의 종려에서 벗어났지만, 또 다시 남편이라고 하는 남성의 집으로 들어가는 한계를 보여준다.³⁸⁾

시선과 응시의 측면에서 『幽蘭女士』는 자신의 출세를 위해 유학을 선택한 지식인에 의해 전통이 고착화되고 과거로 퇴행하는 경향을 보인다. 『回家以後』에서는 상실된 것에 대한 향수와 그리움으로서 전통중국과 농촌, 여성을 바라보고 있다. 전자의 시선에는 가부장제의 감시와 관찰이 이뤄지고 있다. 그런데 대리 관찰자가 여성 훔쳐보기를 시도하지만, 이러한 행위는 그의 의도와 달리 자신의 치명적인 치부를 드러내는 결과를 낳았다. 후자의 경우는 유학생의 모순된 의식이 표현되어 있는데, 서구여성을 선망하나 서구의 도시문명은 거부하는 이중적인 의식을 보여준다. 전원의 평화로움을 가진 농촌을 계몽하려는 기획을 가지기도 하지만, 전통여성 오자방이나 하인, 마을 사람들의 응시를 받으면서 무기력해진다. 전통여성 오자방이 남편의 재혼사실과 기존의 가부장제도에 크게 동요되지 않는 태도를 보여줌으로써, 신여성 류마리에 비해 비교적 긍정적인 인물로 그려져 관객들로 하여금 동정심을 갖게 한다. 또한 현지인들이 가지고 있는 서양에 대한 인식과

36) 다시 말해 '여성이 집안에서 하고 있는 활동이 어떤 이데올로기적 수사로 표현된다 할지라도 여성은 분명히 자신이 직접 하지 않으면 누군가에게 대항시킬 수 밖에 없는 노동을 하고 있다. 주부는 단지 그것을 사랑이라 이름 아래 하고 있는 것이다.' (이승희 옮김, 우에노 치즈코, 『가부장제와 자본주의』, 녹두, 1994, 43쪽-49쪽)

37) 여기서 가부장제는 다음과 같은 개념을 참조하였다. '남성 장장이 그의 여성 및 남성 가족원들에 대해 절대적인 법적, 경제적 권리를 가지는 것이다.' (강재영 역, 거다 러너, 『가부장제의 창조』, 당대, 412쪽)

38) 이런 점에서 그녀에게 집은 여전히 안식의 공간이 되지 못하고 그녀를 서성거리게 만드는 블랙홀로 작용한다. 이러한 그녀의 행태는 연애이데올로기를 비판한 우에노 치즈코의 분석과 일치하는데, 아래에 관련 내용을 인용해보겠다. '연애결혼이란 이데올로기 역시 가부장제의 뒷에서 자유롭지 못하다. 로맨틱한 사랑은 아버지의 권력으로부터 딸을 해방시킬지는 모르나 그 대신 여자를 점차 남편의 권력에 종속시킨다. 연애라는 미쳐 날뛰는 에너지는 아버지의 지배라는 중력권에서 벗어나려는 원심력쪽으로 작용하여, 남편의 지배 밑으로 들어가는 자발적인 자기 방기 쪽으로 작용한다. 어떤 지배도 종속당하는 자의 내면을 지배하지 못하면 결코 완성되었다고 할 수 없는 법인데, 연애결혼이란 이데올로기는 전근대적인 대가족에서 근대적인 핵가족으로 이행해가는 역사적인 전환기에 가부장제의 근대적인 형태를 여성 스스로 기계이 선택하도록 한 이데올로기 장치로서 작용했다.' (이승희 옮김, 우에노 치즈코, 『가부장제와 자본주의』, 녹두, 1994년)

남성 계몽자의 허점을 찌르는 문제제기로 인해, 타자는 그냥 보여지는 수동적인 존재가 아니라 능동적으로 자신의 말을 하기 시작했고 주체를 다시 바라보게 된다. 이는 이들 남성 작가들이 의도하지 않은 의외의 결과로, 이들 작품내에 존재하는 균열과 새로운 독해방식의 가능성을 보여준다.³⁹⁾ 이후 五四시기에 발견된 여성의 인권과 여성문제에 대한 사회인식의 양상, 성별과 서사방식의 연관성에 대해서는 이후 연구과제로 남겨두겠다.

<參考文獻>

1. 당시 원시자료

- 陳大悲, 「關於『幽蘭女士』劇本的疑問」, 『晨報副刊』, 民國11年, 1月 26日.
偈 若, 「評高師劇團演演的『幽蘭女士』」, 『晨報副刊』, 民國11年 2月 6日.
葉風虎, 「看了高師『幽蘭女士』戲劇後幾個零零碎碎的疑問」, 『晨報副刊』, 民國11年 2月 13日.
劉胡渠, 「評『評高師劇團演演的幽蘭女士』」, 『晨報副刊』, 民國 2月 14日.
陳大悲, 「千呼萬喚的『戲劇』今日出版了!」, 『晨報副刊』, 民國11年 2月 15日.
璵, 「看過高師演『幽蘭女士』以後」, 『晨報副刊』, 民國11年 2月 17日.
璵, 「看過高師演『幽蘭女士』以後」, 『晨報副刊』, 民國11年 2月 18日.
朔 水, 「評二十六晚的『幽蘭女士』」, 『晨報副刊』, 民國11年 3月 4日.
朔 水, 「評二十六晚的『幽蘭女士』(續)」, 『晨報副刊』, 民國11年 3月 6日.

2. 증문 자료와 일본 자료

- 『歐陽予倩文集(第一卷)』, 中國戲劇出版社, 1980년.
盧國華, 「啓蒙時代的明燭-1918年到1924年間的『晨報副刊』與五四新文學」, 山東大碩士學位論文, 2001年.

39) 비록 1920년대 중국 지식인들이 근대국가 건설과정에서 봉건제를 타도하기 위한 하나의 방편으로서 여성문제를 제기하고 이후 향전이라는 시대적 과제로 인해 여성문제가 혁명이라는 과제 속에 함몰되는 경향을 보여주고 있지만 말이다.

- 蘇錫鏞 編, 『歐陽予倩研究資料』, 北京, 中國戲劇出版社, 1989.
- 蘇雪林, 『愛美劇是倡者與熊佛西』, 『現代中國戲劇概觀』, 『蘇雪林文集』第三卷, 安徽文藝出版社.
- 閻折梧 編, 『中國現代話劇教育史稿』, 華東師範大學出版社, 1986年.
- 吳修申, 『關於歐陽予倩的兩則札記』, 中央戲劇學院報, 『戲劇』, 2004年 第4期, 總 第114期.
- 袁 泉, 『負荷着過渡時代悲哀的戲劇—論歐陽予倩20年代末至30年代的話劇』, 『東方論壇』, 1998年 第3期.
- 劉昌漢, 『女性情感陳誠的牆裏牆外—由男性視角度剖析女性藝術』, 『藝術家』.
- 張芳彥, 『論歐陽予倩的現代戲劇創作』, 『咸寧師專學報』, 第18卷 總第2期, 1998年 5月.
- 周慧玲, 『女演員·寫實主義·“新女性”論述—晚清至五四時期中國現代劇場中的性別表演』, 上海戲劇學院學報, 『戲劇藝術』, 2000年 第1期(總93期).
- 『中國新文學大系1917-1927·戲劇集』, 上海文藝出版社, 1935年 影印本.
- 韓日新 編, 『陳大悲研究資料』, 中國戲劇出版社, 1985年.
- 韓日新, 『陳大悲在話劇萌芽時期的貢獻』, 『中國現代文學叢刊』, 北京出版社, 1983. 1期.
- 韓日新, 『婚戀戲劇的嬗變: 從歐陽予倩、田漢到曹禺』.
- 黃振林, 『歐陽予倩獨幕劇構劇奧秘深幽』.
- 黃振林, 『歐陽予倩喜劇技巧溯源』, 『藝術百家』, 2000年 第2期.
- 胡德才, 『陳大悲對中國話劇發展的貢獻』, 『湖北三峽學院學報』, 第22卷 第6期, 2000年 12月.
- 胡德才, 『論歐陽予倩的喜劇創作』, 『合肥聯合大學學報』, 第11卷 第3期, 2001年 9月.
- 瀨戶宏, 『中國話劇成立史研究』, 東方書店, 2005年.

3. 우리나라 자료와 영문 자료

- 김영찬, 심진경 옮김, 리타 펠스키, 『근대성과 페미니즘』, 거름, 1998년.
- 나병철 역, 호미 바바, 『문화의 위치』, 소명출판, 2005, 1판 5쇄.
- 박지향, 『여행기에 나타난 식민주의 담론의 남성성과 여성성』, 『영국연구』 제4호, 2000년.
- 윤난지 엮음, 『모더니즘 이후, 미술의 화두』, 눈빛, 2004년.
- 이덕기, 『1910년대 신과극에 대한 탈식민주의적 고찰 - 관객의 문제를 중심으로』, 『어문학』, 84집.
- 이봉지, 한에경 역, 피터 브룩스, 『육체와 예술』, 문학과 지성사, 2000년.
- 이상미, 『호미 바바의 혼성성과 자아정체성의 문제』, 이화여자대학교 대학원 영어영문학과

석사학위 논문, 2003년.

이승희 옮김, 우에노 치즈코, 『가부장제와 자본주의』, 녹두, 1994년.

정진배, 김정아 역, 샤오메이 천, 『옥시덴탈리즘』, 강, 2001년.

최은주, 『바라보는 주체와 보여지는 타자』, 건대 대학원 박사학위논문, 2002, 6.

한림미술관, 이대 기호학연구소 엮음, 『몸과 미술』, 이화여자대학교 출판부, 1999년.

한영혜 옮김, 연안성 지음, 『神山을 찾아 동쪽으로 향하네 - 근대 중국 지식인의 일본 유학』, 일조각, 2005년.

Bonnie S. McDougall, *Fictional Authors, Imaginary Audiences : Modern Chinese Literature in the Twentieth Century*, The Chinese University Press, 2003.

<中文提要>

本文主要從兩個方面探討陳大悲的『幽蘭女士』與歐陽予倩的『回家以後』的內容，考察“女性與家的相關性，視覺和返觀”。陳大悲是創辦1920年代愛美劇的提倡者，確立了中國現代話劇的基礎。他與浦伯英經營北京人藝戲劇專門學校，創作出豐富的作品和表演。『幽蘭女士』是他1921年的代表作。歐陽予倩的『回家以後』這部話劇是1922年發表的。他通過傳統女性吳自芳的形象來肯定傳統女性的品德，和批判當時留學生的矛盾的愛情生活。這點與同時代其他作者比起來有很大的不同。因為大多數的作家在呼喚着愛情自由，‘個性解放’，‘結婚自主’的時候，他却敢吹像吳自芳的賢妻良母的形象。

一、在第2章裏通過女性的形象，考察了家是怎麼成爲暴力與罪惡的源泉。死氣沉沉的家是怎麼壓迫了女性。『幽蘭女士』裏表現的家既是暴力與罪惡的源泉，又是象徵父權制度的。劇的結尾，所有女性從暴力與罪惡之源泉家中消失，僅有男人丁葆元一人獨自留在家中。『回家以後』裏表現的家是以自然與源泉爲表現的，同時是以母性爲表現的。後者與前者比起來，後者離近代以前家的觀念的故鄉更接近。如果說前者女性是被家抑壓的話，後者裏女性只不過是與家具一樣存在着的他者，女性並不是家的主體。

二、在第3章裏通過視覺和返觀這概念分析了男性啓蒙者的視覺與女性和下層平民的返觀。在視覺方面，『幽蘭女士』裏表現的是作爲父權制的統治者的監視與觀察。『回家以後』裏表現的是作爲局外者(留學生)的，對落後的農村有所啓蒙。然而上述的情況面臨女性與當地人的返觀，不能施展他們的策略。總於失敗了。『幽蘭女士』則封建的父權制而使所有女性犧牲了，因此女性們對

父權制的透視很少見，從家裏消失了。從『回家以後』反映的更有些力量能顛覆男性的視角。

這兩部劇都屬於上個時期30年代出現的社會問題劇。當時知識分子最關切的就是怎樣建設近代國家和文學。事實上，他們之所以關心女性問題只不過是爲了打倒封建制度而已。他們的劇作於1930年代由趙家璧編入到『中國新文學大系戲劇集』。如今，這些劇本已成爲經典。雖然遭到導演洪深嚴厲地批評，但是這兩部劇作向社會上提出了女性問題，在這一點有很大意義。雖然這兩部劇作仍然對社會問題，尤其是女性問題有進一步思索，但是當時主流男劇作家還是站在比女性更高的地位審視女性問題。這一點充分表現出1920年代智識分子對女性問題的認識由男性主宰，同時標識着中國女性中性化或男性化的現實。從此，女性問題在更大的社會背景下被替代甚至被大事化小、小事化了。

關鍵詞：1920年代，陳大悲，『幽蘭女士』，歐陽予倩，『回家以後』，女性與家的相關性，視覺和反觀，社會問題劇