

중국 초창기 근대연극과 인종주의*

金鍾珍**

<목 차>

1. 서론
2. 진화론, 인종주의, 연극
3. 신극의 인종주의와 민족주의
4. 신해혁명 이후 신극의 변화
5. 결론

1. 서론

중국에 화극이 처음 전래된 것은 19세기 후반, 수용이 시작된 것은 19세기 말¹⁾, 그리고 중국 화극의 탄생의 지표작은 춘류사(春柳社)가 1907년에 공연한 《흑인 노예의 절규(黑奴籲天錄)》이었던 것으로 알려져 있다. 중국에 이 외래종의 극예술이 전래되고 뿌리를 내린 일은 연극사, 문화사적으로 대단히

* 이 글은 지난 2012년 8월 23-24일 양일간 고려대학교 한국학관에서 개최되었던 고려대학교 민족문화연구원 HK한국문화연구원 기획연구팀 '근대 극장의 문화정치학과 동아시아' 2012년 심포지움 '월경하는 극장들: 동아시아 근대 극장과 예술사의 변동'에서 '중국 근대 연극과 종족주의'라는 제목으로 구두 발표했던 내용을 수정 보완한 것이다.

** 영동대학교 중국어과 부교수.

1) 중국 최초의 화극 수용은 주쌍윈(朱雙雲) 《신극사(新劇史)》(1914)의 기록에 따라 1899년 성 요한학교(聖約翰書院)의 성탄절 기념 연극인 것으로 알려져 있었으나 이보다 이른 공연에 관한 자료들이 발견됨에 따라 최초의 화극 수용 연도는 약간 소급될 여지가 있다. 이에 대해서는 중신즈(鍾欣志), <清末上海聖約翰大學演劇活動及其對中國現代劇場의歷史意義>, 《清末民初新潮演劇研究》, 廣東人民出版社, 2011년, 33쪽을 참고.

의미가 큰 역사적 사건임이 분명하다. 중국 연극은 기존의 희곡(戲曲)²⁾ 단일 구조에서 희곡과 화극의 이원 구조로 재편되었고, 이는 곧 중국 연극의 근대가 시작됨을 의미했다.

그러나 이 중국 연극의 근대가 시작되었던 무렵이 결코 평온한 시절이 아니었음은 주지의 사실이다. 중국은 아편전쟁 패전 이래 제국주의의 지속적인 침략에 직면해 있었고, 그에 대한 대응은 번번이 실패로 돌아가기 일쑤였다. 이 점에서 한국과 중국은 다르지 않았다. 그러나 간과할 수 없는 중요한 차이 하나는 바로 외부로부터의 침략을 대하는 입장의 차이였다. 중국인의 절대 다수는 한족이고, 당시도 그러했지만, 당시의 중국은 만주족이 세운 청(淸) 왕조가 지배하고 있었다. 다수의 중국인에게 자신이 속한 종족과 국가는 일치하지 않았다. 게다가 외세의 침략까지. 이는 한국은 물론 일본에서도 찾아볼 수 없는, 근대 중국만이 가진 역사적 특수성임이 분명하다. 그러나 거의 모든(적어도 연극사, 연극학의 범위 안에서만큼은) 중국의 연구는 이 부분을 의도적으로 간과하고 있는 듯하다. 대개 청 왕조의 무능과 부패가 신해혁명의 원인이었던 것으로 언급할 뿐, 종족간의 갈등에 대해서는 언급을 회피하거나 최소화하고 있는데, 이러한 논지가 보편화된 것은 56개 민족을 중국인으로 통합해야 하는 현대 중국의 필요 때문이 아닐까 생각된다.

본고가 가진 문제의식의 출발점은 종족간의 갈등, 혹은 종족과 국가 사이의 균열에 있다. 동아시아의 근대연극의 역사는 거시적 차원에서 보면 비슷한 양상이 많이 발견된다. 그러나 오직 중국에만 있었던 이 특수한 갈등 혹은 균열은 어떻게든 연극에도 영향을 주지 않았을까. 가뜩이나 힘든 시절에 새로운 극예술을 수용하여 중국 연극으로서는 사상초유의 이원구조를 만들어냈는데, 이 중국에만 있었던 특수한 상황은 여기에 어떤 흔적이라도 남기지 않았을까.

2) 중국의 전통연극은 중국어로 시취(戲曲, xìqǔ)라고 하는데, 같은 한자어인 “희곡”을 한국에서는 “공연용 목적으로 하는 연극의 대본”(표준국어대사전)의 의미로 사용하고 있다. 따라서 한국어로 작성하는 논문에서 중국의 전통연극을 “희곡”이라 칭하는 것은 잘못임이 분명하나, 한자로 구성되어 있고, 한국어의 같은 한자어와 때로 같거나 다른 의미를 가진 다른 중국 연극용어들을 본문에서 좀 더 편리하게 한국어로 독음으로 언급하기 위해 “희곡”으로 표기할 것이다. 본문에서 언급하는 “희곡”은 모두 중국 전통연극을 가리킴을 밝혀둔다.

그런 것이 정말 있다면 중국 근대연극의 고유한 특성을 발견하고, 그럼으로써 중국과 동아시아 근대연극을 더 잘 이해하는 열쇠가 될 수 있으리라는 기대를 품을 만할 것이다. 본고의 논의는 그런 기대에서 출발한다.

2. 진화론, 인종주의, 연극

아편전쟁은 중국의 역사에서 근대의 기점으로 인식될 만큼 역사적인 사건임에는 분명하지만, 중국에게 더 큰 충격을 주고, 종래의 가치관을 뒤흔든 것은 청일전쟁의 패배였다.³⁾ 서양의 군사기술을 수용하려 했던 양무운동(洋務運動)까지만 해도 그 바탕에는 '대자연의 섭리(天)가 변하지 않는 한 진리(道) 역시 변하지 않는다(天不變, 道亦不變)'고 하는 한대(漢代) 이래의 유가적 사고가 여전했지만, 청일전쟁의 패배는 그때까지 중국에 남아있던 자존심 가득한 고집을 버릴 것을, 오랫동안 진리라고 믿어왔던 것 역시 가변적인 것으로 인정할 것을 강요했다. 중국의 고유함을 유지하는 전제 아래 지엽적인 영역에서만 서양을 수용하겠다는 체용론(體用論)은 실패한 것으로 확인되었고, 전통적 인간관계의 기초라고 할 수 있었던 강상(綱常)마저 의심받기 시작했다. 그리고 그런 것들에 대한 대안으로 변법(變法)이나 유신(維新)과 같은 더욱 적극적인 변화가 모색되기 시작했다. 옌푸(嚴復)의 《천연론(天演論)》을 통해 소개된 진화론은 이 새로운 변화에 대한 모색과 격렬하게 반응하면서 중국의 근대에 압도적인 영향을 주게 되었다.

주지의 사실을 조금 더 언급하자면 옌푸가 소개한 진화론은 다윈의 생물학적 연구 그 자체가 아니라 헉슬리에 의해 사회, 윤리의 영역으로 확대된 것이었다. '적자생존(適者生存), 우승열패(優勝劣敗)'라는 말로 간단히 요약된 진화

3) 다카야나기노부오(高柳信夫), <근대 중국에서의 진화론의 도입>, 《역사교육논집》 제 40집, 2008년, 465~466쪽.

론의 논리는 청일전쟁에 패배한 중국으로 하여금 세계의 국가나 민족, 종족을 위계적으로 인식하게 했다. 그런데 사실 중국에서 위계적인 세계 인식은 이보다 조금 더 이전에 이미 시작되어 있었다. 웨이위안(魏源)의 《해국도지(海國圖志)》나 쉰지위(徐繼畬)의 《영환지략(瀛寰志略)》 등과 같은 19세기 중반의 지리서들은 이미 우월한 백인종(유럽인)과 열등한 흑인종(아프리카인)이라는 인식을 보여주고 있었다.⁴⁾ 그러니까, 옌푸에 의해 소개된 진화론은 기존의 세계인식이 가진 위계적이고 인종주의적인 편견들을 더욱 심화시키고 이 편견을 바탕으로 미래에 대한 전망을 확정했던 셈이었다.

중국 화극의 효시작인 춘류사의 《흑인 노예의 절규》는 바로 이러한 위계적이고 인종주의적인 인식 아래 기획되었다. 밑에서 다시 언급하겠지만 무술 변법운동 실패 후 신해혁명 전까지 일본은 중국의 정치가 역동적으로 진행된 공간이었고, 진화론과 그것에 근거한 인종주의는 특히 이 시기 이 공간에서 가장 영향력 있는 사유였으며, 도쿄(東京)에서 성립된 춘류사는 바로 그 한가운데에 있었던 셈이다. 다음은 청말 계몽적인 교육개혁가 중 한 사람이던 세쵸위안(謝祖元)이 했던 공연 개막 치사의 일부분이다.

본사(春柳社 - 역자)가 이 작품을 상연하는 것은 우리나라의 미래와 관계가 있습니다. 무슨 관계일까요? 그것은 바로 종족의 문제입니다. …… 여러분, 한 번 생각해 봅시다. 당시의 백인들이 도대체 무슨 근거로 그렇게 할 수 있었겠습니까? 저는 이에 대해 감히 한 마디 말로 답하려 합니다. 백인들이 공리라고 믿었던 것은 ‘생존경쟁’과 ‘우승열패’, 단 이 여덟 글자였습니다. …… 저는 백여 년 후, 어떤 이가 지금 우리가 하는 것처럼 《흑인 노예의 절규(黑奴籲天錄)》를 고쳐 ‘어떤 노예의 절규(奴籲天錄)’라는 제목으로 상연하게 되지 않기를 바랍니다. ……⁵⁾

4) 사카모토히로코(坂元ひろ子) 지음, 양일모·조정란 옮김, 《중국 민족주의의 신화》, 지식의 풍경, 2006년, 53쪽. 저자는 《해국도지》가 흑인은 야만인이라는 스테레오타입의 원형을 제공했다고 주장한다.

5) “本社之演此者，則以其與吾國之前途，有關係者在也。關係者何？則種族是也。…… 諸君試思之，當日之白人，果何所憑藉而敢與此哉？鄙人敢一言以斷曰：白人所認為公理者，止有八字，曰‘生存競爭’，曰‘優勝劣敗’…… 且愿百餘年後，不復有人仿照我等，為《黑奴籲天錄》更換某某奴籲天錄而演之…… / 麻園鈞，〈《黑奴籲天錄》在東京演出時的幕前致詞〉，〈戲劇〉，1990년 제1기，116-117쪽에서 재인용.

외세의 침략에 직면해 있던 중국에서 진화론과 인종주의는 필연적으로 심각한 위기감을 낳을 수밖에 없었다. 위의 개막 치사는 중국인이 흑인종의 처지로 추락할지도 모른다는 위기감을 여과 없이 보여준다. 이 위기를 극복하여 살아남을 길은 자신이 속한 황인종의 미래를 흑인종과 상반되게 백인종의 위치로 밀어 올리는 방법밖에는 없을 일이었다. 캉여우웨이(康有爲)가 상상했던 ‘황백 혼종(黃白混種)의 대동(大同) 세계’는 흑인종과 갈색인종이 사라져 황인종과 백인종만이 남게 되는 미래의 상황을 전제하고 황인종이 개량을 통해 백인종과 구별이 무화됨으로써 이뤄지는 것이었다.⁶⁾

그런데 같은 황인종임에도 불구하고 만주족에 대한 인식은 대단히 차별적이었다. 장빙린(章炳麟)은 만주족에 대해 “조야하고 야만적이며 마치 사슴이나 돼지 같다.”고 했는데, 이 사슴과 돼지의 비유는 주로 흑인종처럼 당시 야만적이라고 생각했던 인종을 묘사할 때 습관적으로 사용하던 표현이었다.⁷⁾ 청 왕조와 만주족에 대한 반감은 청 초기부터 있어왔지만, 초기의 그것이 명(明) 왕조에 대한 충성과 정신적으로 그것을 지속시키려는 지조의 성격을 갖고 있었다면,⁸⁾ 이 무렵의 양상은 인종주의적으로 만주족을 야만인이며 앞으로 반드시 도태될 종족으로 규정하는, 일종의 종족 혐오로 변해 있었다. 야만 종족의 지배를 받는 상태로는 향후 경쟁이라는 인류 진화의 과정에서 도태될 것이 분명한 일이었을 터이니 청 왕조와 만주족을 중국에서 배제하는 일이 생존을 위한 과제가 되는 것은 당연한 일이었다. 신해혁명은 전제주의를 청산하고 민주공화제의 근대적 국가를 건설하려는 목적을 갖고 있었지만, 그 중요한 동력은 인종주의와 진화론에 근거한 배만(排滿) 민족주의였다.⁹⁾

6) 이보경, <중국문화의 근대성과 우생학 - 19세기 말과 20세기 초를 중심으로>, 《중국현대문학》 제47호, 2008년, 9~17쪽, 22쪽.

7) 사카모토히로코, 같은 책, 90쪽.

8) 조성천, <王夫之(連珠二十八首)의 명조에 대한 지조·충정 사상과 반청의식 고찰>, 《중국학보》 제62집, 2010년, 102쪽.

9) 신해혁명에 있어 민족주의는 중국의 학계에서 여전히 쟁점적인 문제다. 신해혁명 90주년과 100주년인던 지난 2001, 2011년에는 이에 대한 다수의 논문이 발표되었는데, 대체로 배만 민족주의의 실체는 인정하되 “편협한(狹隘) 민족주의”(金沖及), “소민족주의(小民族主義)”(董誥, 金浩)로 보고 쑨원(孫文)의 삼민주의가 그것을 극복한 것으로 이해하는 것으

백인종과 서양을 우월하게, 흑인종과 만주족을 열등하게 규정한 당시의 사고는 연극의 변화에도 중요한 영향을 미쳤다. 그 영향의 범위는 화극의 수용뿐 아니라 희곡의 변화, 그 정치적 성격, 그로 인한 여러 역사적 현상들 등등에 달해 중국 근대연극 역사에 있어 관건적인 영향을 남겼다고 해도 지나치지 않을 정도다. 화극의 수용과 거의 같은 시기에 진행되었던 희곡개량운동(戲曲改良運動)은 중국의 전통연극에 관한 예술운동이었지만 의식적으로 서양과 서양의 극예술을 상상하고 참고함으로써 중국의 사회적, 정치적 변화를 추구했다는 면에서 정치운동이기도, 또 남사(南社)와 같은 한족 결사가 그 배경에 있었다는 점에서 종족운동이기도 했다. 량치차오(梁啟超)가 희곡의 개량을 처음 언급한 이래 장즈유(蔣智由), 주푸(鞠夫), 천두슈(陳獨秀) 등 희곡개량 논자들이 1904~1905년 사이에 발표했던 글에서 서양(주로 유럽)과 서양 연극의 우월함에 관한 언급은 상당히 많았고, 또 핵심적인 것이었다.¹⁰⁾ 그들은 서양의 연극이 국민을 계몽하거나 심지어 전쟁을 위한 역량을 극대화하는 데에 효과적인 도구였다고 믿었고, 중국의 희곡도 그렇게 되기를 바랐다.

희곡개량운동은 희곡에 시사적이거나 심지어 중국이 아닌 서양의 이야기를 담도록 했고, 또 그렇게 하는 과정에서 본질적으로 비사실적인 극예술인 희곡에 일부 사실적인 표현이 시도되기도 했다. 그러한 시도는 때로 양복 입고 중국의 전통적인 곡조의 노래를 부르는 우스꽝스런 상황을 낳기도 했지만,¹¹⁾ 그러한 모든 것들은 희곡을 '개량'한 결과로 받아들여졌다. 그런데 이렇게 '개량'

로 보인다. 金沖及, <辛亥革命和中國近代民族主義>, 《近代史研究》 2001년 제5기. 董強·金浩, <辛亥革命與中國民族主義>, 《黑龍江民族叢刊》 2011년 제5기. 그런데 조성환에 의하면 량치차오는 한족 중심으로 만주족까지 통합하는 대한족주의를, 장빙린은 배만, 반청의 소한족주의를 내세웠고, 신해혁명과 그 이후에 이르기까지 이 두 사유가 경쟁하며 근현대 중국 민족주의의 형성에 큰 영향을 남겼다고 한다. 조성환의 주장은 <진화론과 근대 중국의 민족주의>(《정치사상연구》 제16집 제1호, 2010년)을 참고함.

10) 여기에 거명한 이들의 글은 장즈유의 <中國之演劇界>(《新叢報》 제17기, 1904년), 주푸의 <論開知普及之法首以改良戲本爲先>(《藝叢報》 제7기, 1905년), 천두슈(싼아이 삼애라는 필명으로 발표)의 <論戲曲>(《新小說》 제2권 제2기, 1905년) 등이다. 모두 《中國近代文學大系—文學理論集2》(上海書店, 1994년)에 수록되어 있다. 이 글에 언급된 서양과 서양 연극에 대한 내용에 대해서는 줄지 《중국 근대연극 발생사》(연극과인간, 2006년) 46~48쪽을 참고.

11) 홍선(洪深), <從中國的新戲說到話劇>, 《現代戲劇》 창간호, 1929년, 3쪽.

된 희곡은 수용 초기의 화극과 잘 구별되지 않았다. 아니, 그보다 이 둘을 구별할 만한 인식이 부족했거나, 경우에 따라서는 양자 사이에 변별될 만한 자질이 부족했다고 해야 할지도 모르겠다. 희곡을 '개량'한 것이든, (서양인 교사로부터 지도받았을 것으로 추측되는) 양학(洋學) 학생들의 연극이든 모두 새로운 연극, 즉 신극이었다.

근대 중국에서 화극만을 신극으로 인식하고 희곡을 신극으로부터 구별해내려는 노력은 아무리 이르게 보아도 희곡개량운동으로부터 몇 년이 흐른 뒤, 1913~1914년에 들어 신극 관련 간행물이 많아진 뒤부터였던 것으로 보아야 할 것 같다. 심지어 이 무렵 많이 사용되던 문명희(文明戲)라는 말도 때로 개량 희곡을 비롯해 화극 도입 초창기적 현상이었던 희곡과 화극의 중간적인 연극까지 포함하는 말로 쓰이기도 했다.¹²⁾ 당시의 화법대로 희곡개량운동과 화극의 수용 사이를 애써 구분하지 않고 함께 '신극'으로 간주한다면, 근대 중국에서 신극이라는 새로운 극예술을 품어 키워낸 공로는 바로 희곡개량운동과 그것을 추진했던 한족 지식인들의 몫이었다.

3. 신극의 인종주의와 민족주의

반복하지만, 희곡개량운동은 처음부터 정치적이었는데, 그것은 희곡 개량

12) 이 "문명희"의 정확한 함의는 아직도 확정이 어렵다. 대체로 한국과 일본의 신파극처럼 신극운동 이전의 신극이었고, 신극운동 이후에는 통속적이고 상업적인 연극으로 변질되었던 극예술을 가리키는 말로 이해하는 것이 가장 현실적인 타협안일 것으로 생각된다. 문명희 함의에 대한 해석을 몇 가지 소개하면, 왕펑샤(王鳳霞)는 문명신희, 문명신극, 신극, 기타의 네 종류로 분류하는 반면, 린춘슈(林存秀)는 넓은 의미에서는 학생연극, 개량희곡, 춘류사, 진화단, 춘양사와 갑인중흥 이후의 상업적 연극까지를 모두 포괄한다고 말한다. 세토 히로시(瀬戸宏)는 린춘슈가 언급한 것에 더해 오사(五四)시기 이후의 통속화극까지를 모두 문명희의 범주에 포함시킨다. 王鳳霞, <作爲“共名”的文明戲 -文明戲的類型和形態>, 《江漢論壇》 2008년 제7기. 林存秀, <如何文明, 怎樣現代? -以“文明戲”爲中心的民初上海都市文化探析>, 《歷史教育問題》 2009년 제2기. 瀬戸宏, <試論文明戲歷史分期和它在中國戲劇史上的地位>, 《戲劇藝術》 2006년 제1기.

을 처음 언급한 량치차오부터 그러했다. 량치차오는 청 초기의 반청복명(反淸復明) 투쟁을 소재로 다룬 공상임(孔尙任)의 《도화선(桃花扇)》을 명작이라 치켜세우고, 그 이유는 “조국을 생각하게 하는 종족감각(種族之感)”¹³⁾을 갖고 있었기 때문이라고 했다. 그는 또 비록 완성에 이르지 못 했지만 세 편의 희곡을 직접 창작했는데, 그의 작품들은 이후 신극(희곡개량운동과 초창기 화극)이 나아갈 길을 제시한 듯하다.¹⁴⁾ 그의 《겁희몽(劫馱夢)》과 《신로마(新羅馬)》, 《협정기(俠情記)》는 각각 경자사변(庚子事變)이라는 시사적인 사건, 유럽의 역사 이야기, 다시 그 안에서의 사랑 이야기를 다뤘는데, 종족과 조국, 시사, 유럽, 전쟁, 혁명, 사랑 등은 이후 희곡개량운동과 화극에 있어 핵심적인 내용이었다.

량치차오 이후 연극이 사회적으로 계몽 내지 더 적극적인 혁명을 추동할 수 있다는 도구적 관점과 위계적인 인종주의, 그것에 근거한 배만 민족주의는 늘 희곡개량운동의 정체성과도 같은 것이었다. 량치차오 이후 희곡개량운동의 지향을 확정한 역할은 남사 출신의 두 문인 천취병(陳去病)과 류야쯔(柳亞子)의 몫이었다. 천취병의 <연극의 유익함을 논함(論戲劇之有益)>¹⁵⁾은 계몽과 같은 연극의 사회적 쓸모를, 희곡개량운동의 선언과도 같은 류야쯔의 <이십세기대무대발간사(二十世紀大舞臺發刊辭)>는 좀 더 선명하고 적극적인 배만 혁명의 의지를 강조했다. 류야쯔의 생각을 간단히 요약하면 ‘연극은 프랑스의 혁명, 미국의 독립, 이탈리아와 그리스가 옛 영광을 회복한 일, 인도와 폴란드의

13) 량치차오의 원문은 이렇다. “《도화선》의 종족감각이 충분히 선명하다고 말하기는 어렵다. 그것은 전체정치라는 상황 아래 어쩔 수 없었기 때문일 것이다. 그러나 이 책 속에는 (종족감각을) 자제하지 못한 대목이 종종 있는데, 이를 읽으면 자연히 고국에 대한 생각을 하게 만든다. (《桃花扇》於種族之感, 不敢十分明言, 蓋生於專制政體下, 不得不亦也. 然書中固往往不能自制, 一讀之使人生故國之感)” 梁啓超, <論桃花扇>, 《小說叢話》, 1903년, 《中國近代文學大系-文學理論集2》, 498쪽.

14) 희곡개량운동에 있어 량치차오의 역할이 주도적이었음은 기존의 연구를 통해서도 확인되어 있다. 김영숙은 량치차오의 역할에 대해 희곡이 가진 계몽적 기능에 대한 이론적 확립, 신문 및 잡지를 통한 이 운동의 추진, 창작의 세 가지로 요약한 바 있다. 김영숙, <‘문화번역’의 시각에서 본 양계초의 희극 개량 담론>, 《중국어문논총》 제53집, 2012년, 330~333쪽 참조.

15) 천취병(陳去病), <論戲劇之有益>, 《二十世紀大舞臺》 1904년 제1기 / 《中國近代文學大系-文學理論集2》, 500~505쪽.

참혹한 망국 등의 사례에서 보듯 엄청난 역량을 가진 예술이므로 우리는 이 연극 개량을 통해 신선, 옥황상제 따위의 꿈을 깨우고 조국의 혼을 불러내야 만족의 왕조(虜朝)를 타도하고 공화제 개혁을 지향할 것이며, 배우는 (과거 배우와 달리) 사회의 기관으로서 개량 정책을 실행하는 역할을 자임한다.’는 것이었다.¹⁶⁾

실제 개량희곡의 창작과 공연도 이 선언을 실천하는 것이었다. 청말의 반청 혁명가 추진(秋瑾)의 죽음은 개량희곡과 창작 희곡¹⁷⁾으로 여러 차례 작품화 된 소재였다.¹⁸⁾ 개량희곡의 대표적인 배우 왕샤오농(汪笑儂)은 1905년, 상하이에서 《관 열사 바다에 투신하다(潘烈士投海)》, 《신다화(新茶花)》, 《폴란드 망국의 참상(波蘭亡國慘)》 등을 공연했다. 이 작품들은 각각 순서대로 중국인 일본 유학생 판잉보(潘英伯)가 한국 인천에서 바다에 투신자살함으로써 청 왕조에 대한 분노를 세상에 알린 사건을 다루고, 이미 《다화녀(茶花女)》라는 이름으로 번역, 공연되었던 A. 뒤마의 《춘희(椿姬)》의 내용에 이어 창작되었던 소설을 희곡으로 각색하거나,¹⁹⁾ 아예 (류야쯔가 언급했던) 한 유럽 국가의 망국사를 다룬 것이었다.

중국 화극의 효시 작으로 일컬어지는 춘류사 《흑인 노예의 절규》의 진화론적이고 인종주의적인 성격은 이미 앞에서 언급했다. 그런데 그 배경에는 더

16) 류야쯔(柳亞子), <二十世紀大舞臺發刊辭>, 《二十世紀大舞臺》 1904년 제1기 / 《中國近代文學大系-文學理論集2》, 558~560쪽.

17) 19세기 말에서 20세기 초, 가깝게는 20세기 중반에 이르기까지 전통적인 레퍼토리를 새롭게 개편하거나 아예 새로 창작한 희곡이 다수 나타났다. 그것은 청 중엽 이래 각 지역별로 고유의 희곡이라 할 수 있는 지방희(地方戲)가 발달한 것과 이 무렵 새롭게 등장한 경극과 희곡개량운동 등에 의한 현상이었다. 개량희곡이 아니더라도 이 무렵 청말 한족 극작가가 창작한 희곡에는 배만 민족주의의 정서가 선명해 개량희곡과 창작 희곡의 구분은 (주로 공연 시의) 외형에 국한될 뿐, 정신적인 면에서는 사실상 같았던 것으로 보인다.

18) 추진의 희곡 작품화 양상에 대해서는 황진린(黃振林), <近代政治漩渦中的新劇崛起與早期話劇模型的形成>, 《文化藝術研究》 제2권 제6기, 2009년, 211쪽을 참조.

19) 아이(阿英)의 《만청희곡소설목(晚清戲曲小說目)》 61쪽에 의하면 이 《신다화》는 화극으로 분류되어 있다. 그러나 아이의 기록은 선통(宣統) 원년(1909년)에 환구사(環球社)가 발행한 도화일보(圖書日報)에 게재된 작품에 대한 설명이지 왕샤오농이 1905년에 공연한 작품에 대한 설명이 아니다. 시기적으로 보아 1905년에 화극이 상하이에서 공연되었다고 보기 어려워 이 작품은 희곡개량운동의 산물인 개량희곡이었을 것으로 추론된다.

욱 선명한 배만 민족주의가 있었다. 무술 변법운동 실패 후 일본 도쿄에 머물던 장빙린은 1902년 “지나 망국 242주년 기념회(支那亡國二百四十二周年紀念會)”를 열었고, 이 행사 뒤에 많은 혁명 단체들이 생겨났으며, 그 중 중국동맹회(中國同盟會, 1906년에 결성)를 이끌던 쑨원(孫文)은 ‘만주족 축출, 중화의 회복, 공화국 건립, 토지 소유의 균등(驅逐韃虜, 恢復中華, 創立民國, 平均地權)’을 정치적 강령으로 삼았다. 장빙린이 말한 망국 242주년이란 다름 아닌 남명(南明)의 마지막 황제였던 영력(永曆) 황제가 청 군대에 붙잡힌 1661년에 이미 중국이 망했다고 인식하고 있음을, 동시에 청 왕조를 중국으로 인정하지 않음을 의미하는 것이었다. 쑨원의 강령 역시 반청-배만의 정서가 선명하다. 일본 도쿄라는 공간과 1907년이라는 시간, 그리고 중국인 유학생. 이 시공간 속에서 이 사람들이 공연한 작품에 진화론과 인종주의, 배만 민족주의의 정서가 깃든 것은 당연한 일이었다.

《흑인 노예의 절규》가 남긴 영향은 대단했다. 1907년의 이 공연과 1909년의 《토스카(熱血)》 이후 수십 명이 동맹회에 가입했고,²⁰⁾ 중국 국내에서 화극 활동을 처음 시작했던 왕중성(王鐘聲)은 극단 춘양사(春陽社)를 만들어 첫 작품으로 《흑인 노예의 절규》를 선택했다.²¹⁾ 춘양사의 《흑인 노예의 절규》가 어떤 내용이었는지 구체적으로 알 길은 없지만 이 공연이 혁명을 고취하는 내용이었다고 평가²²⁾된 점과 춘양사가 이 작품 이후로도 계속해서 《장원상이 마신이를 죽이다(張文祥刺馬)》, 《추진》처럼 배만 민족주의적 성향이 짙은 작품들을 공연한 점, 왕중성이 텐진(天津)에서 혁명 활동의 혐의로 사

20) 어우양위첸(歐陽予倩)은 그의 회고록인 <自我演戲以來>에서 자신들의 연극이 많은 이들의 동맹회 가입에 영향을 주었다는 말을 믿지 않는다고 했으나 왕평사는 그들의 두 번째 공연이었던 《토스카》가 첫 작품에 비해 정치적 색채가 얕어 어우양위첸 스스로 그렇게 생각한 것일 뿐, 혁명과 연애를 결합한 이 작품도 첫 작품 못지않게 동맹회의 혁명 청년들을 크게 고무했을 것이라 확신한다. 왕평사의 주장은 왕평사, <文明戲與近代政黨>, 《戲劇藝術》 2010년 제1기, 31~32쪽을 참고.

21) 중국 국내에서 역사적으로 의미 있는 화극 공연, 혹은 극단의 설립 등이 언제, 누구부터인지에 대해서는 논란의 여지가 있다. 여기서는 직접적인 화극 극단의 최초 출현과 활동의 시작에 무게를 두어 이렇게 기술했다.

22) 서우웨이(瘦月), <新劇偉人王鐘聲傳>, 《新劇雜誌》 제1기, 1914년, 傳記 제1~2쪽.

형당한 점 등을 미루어보면 그와 춘양사의 정치적 지향은 어렵지 않게 가늠할 수 있다.

《장원상이 마신이를 죽이다》는 처음에는 왕중성이 경극으로 공연했다가 나중에는 진화단(進化團)의 화극 레퍼토리가 된, 청말 개량희극과 화극을 아우르는 신극의 중요한 작품이다. 이 작품의 소재는 1869년에 일어났던 실제 사건이었다. 한족 청년 장원상(張文祥)이 만주족 관원 마신이(馬新貽)에게 억울하게 죽은 친구의 복수를 하는 내용의 이 작품은 시대적 배경이 이미 30여 년 전인만큼 혁명과 같은 정치적 언급이 구체적으로 드러나지는 않았다. 그러나 이 시기에 이 사건을 소재로 다룬다는 것만으로도 이미 충분히 배만 민족주의적인 행위였다. 막이 바뀔 때마다 보이는 공간의 대비를 보아도 그 의도는 분명하다. 마신이의 공간은 주로 관아인데, 이 공간은 권력과 안락함, 부패, 청 왕조 등을 상징한다. 반면 난징과 그 인근 지역을 떠도는 주인공 장원상의 임시 거처는 한족의 종족성과 함께 한족 청년의 고단함을 보여준다. 결말에서 남은 재산을 친구(친구의 이름도 충성을 뜻하는 왕중王忠이다)에게 넘겨주고 돌아오지 못할 복수의 길을 나서는 장원상의 비장함과 죽음 앞에서 목숨을 구걸하는 마신이의 비굴함도 선명한 대비를 이룬다.

왕중성은 신해혁명이 일어난 1911년 무렵이 되면 이미 베이징(北京)에서 신극인인 동시에 혁명당의 일원으로 꽤 유명해져 있었다.²³⁾ 또 당시 북방에서 문명희를 공연하는 극장이라면 어디나 배우 대기실(後臺)에 그의 사진이 걸려 있었다고 하는데,²⁴⁾ 이 역시 신극의 정치적 정체성을 말해주는 일이다. 이렇게 형성된 신극의 반청-배만 이미지는 런텐즈(任天知)와 그의 극단 진화단에 그대로 승계된다.²⁵⁾ 춘양사 초기에 한때 왕중성과 함께 공연하기도 했던 런텐

23) 메이란팡(梅蘭芳), <戲劇界參加辛亥革命的幾件事>, 《戲劇報》 제17, 18기 합본, 1961년, 9쪽.

24) 메이란팡, 같은 글, 11쪽.

25) 런텐즈는 이 시기 중국 연극사에서 여러 모로 문제적인 인물인데, 그를 문제적이게 하는 것들 중 하나는 바로 그가 베이징의 만주족 출신임에도 배만 민족(한족)주의 연극운동의 주역이었다는 사실이다. 황아이화에 의하면 그가 일본에 머물면서 반청 혁명 조류의 영향을 받았다고 하며, 왕평사는 1905년 러일전쟁에서 일본이 승리한 것이 그의 애국심을 자극했다고 말한다. 황아이화(黃愛華), 《中國早期話劇與日本》, 岳麓書社, 2001년,

즈는 《장원상이 마신이를 죽이다》와 같은 왕중성의 유산을 물려받았고, 여기에 《황금적혈(黃金赤血)》, 《공화만세(共和萬歲)》, 《황학루(黃鶴樓)》 등 새로운 레퍼토리를 더해 1910~1912년 사이 난징과 상하이, 그 인근 지역을 순회하며 많은 공연을 했다.

진화단의 새 레퍼토리들은 신해혁명을 위한 모금을 역설하거나(황금적혈) 신해혁명 중 실제 있었던 전투 장면을 재현하는(공화만세, 황학루) 것들이었다. 그들의 공연은 늘 대중의 환영과 지방 당국의 공연 금지가 교차하는 문제적인 이벤트였다.²⁶⁾ 공연 금지는 비단 진화단만의 일은 아니었다. 신해혁명을 전후한 1911~1912년 사이, 진화단 외에도 적지 않은 극단들이 반청-배만 혁명과 민족주의적 내용을 다룬 신극을 공연했고, 신극단은 곧 혁명당이라는 이미지가 굳어졌으며, 공권력과 마찰은 피할 수 없는 일이었다. 신해혁명으로 청 왕조가 무너진 이후에도 공권력이 신극을 탄압했음은 다소 의외처럼 보이는데, 그것은 신해혁명 이후 복辟(復辟)을 시도하던 보수적인 정치세력의 눈에 신극은 여전히 혁명세력의 예술로 인식되었기 때문이었다.²⁷⁾

이상에서 살펴본 것처럼 청말민초 신극에서 혁명은 가장 중요한 화두였고, 그 혁명의 본질은 반청-배만 민족주의였으며, 다시 그 바탕에는 인종과 종족에 대한 위계적 인식이 깔려있었다. 이러한 실천 목표와 인식은 서양 극작품의 번역에도 영향을 끼쳤다. 청말민초의 주요 극작품들을 면면을 두루 살펴볼 수 있는 많지 않은 자료 가운데 아잉(阿英)의 《만청희곡소설목(晚清戲曲小說目)》²⁸⁾

234~235쪽. 왕평사, <早期話劇: 從革命戲到商業劇的艱難邁進>, 《浙江藝術職業學院學報》 제7권 제2기, 26쪽.

26) 주창원의 《신극사》에는 진화단이 여러 차례 공연 금지를 당했고, 심지어 우후(蕪湖)에서는 체포당할 위험에 처하기도 했음(《新劇史》, <春秋>, 16쪽)이 기록되어 있다. 진화단의 공연에 대한 당국의 상연금지 상황에 대한 더 상세한 정리는 王鳳霞, <早期話劇: 從革命戲到商業劇的艱難邁進>, 《浙江藝術職業學院學報》 2009년 제7권 제2기, 27~28쪽을 참고.

27) 청말에서 중화민국 시기인 1910년대 전반기까지 공권력의 신극단에 대한 공연금지, 지역 추방 등 탄압 사례는 대단히 많다. 이에 대한 정리는 王鳳霞, <官方權力與民間觀念的合謀—文明戲被壓制之史料鉤沈>, 《廣州大學學報》 2009년 제8권 제5기, 75~79쪽을 참고.

28) 아잉(阿英, 첸쑤춘錢杏邨)이 1954년에 上海文藝聯合出版社에서 낸 연구서. 책의 서두(晚清戲曲錄例言)에서 내용상 청말의 사회와 관련된 것이라도 민국 시기에 출판된 작품은 수록하지 않았으며, 반드시 지면 출판된 작품만 수록한다는 명확한 수록 기준이 제시되어

은 가장 참고할 만한 자료다. 이 책은 청말, 구체적으로는 1902년에서 1911년 사이(수록된 작품의 대부분은 1906년 이후)의 연극을 중국의 전통적인 연극 분류법에 따라 전기(傳奇), 잡극(雜劇), 지방희(地方戲)와 화극(話劇)의 네 종류²⁹⁾로 나누어 주요 작품의 제목과 작가, 줄거리 등 간단한 정보를 제공한다. 여기에 수록된 세 종류의 희곡의 대부분이 반청과 배만, 혁명을 소재로 하고 있음은 이상한 일이 아니다. 그런데 화극은 조금 특수한 양상을 보였다.

이 책에 수록된 화극 작품은 총 16편³⁰⁾에 불과한데, 그 중 번역 작품이 13편으로 다수를 차지한다. 그런데 그 소재를 보면 약소국가(혹은 민족)의 저항 투쟁 혹은 망국사, 혁명 조직의 지하활동과 투쟁, 다시 그 투쟁 속에서 남녀의 연애 등이 다수(13편 중 9편)를 점하고 있음이 발견된다. 나머지(4편) 중에도 미국 민주주의의 위대함(《약녀구형기(弱女救兄記)》), 사회적 계급제도에 대한 풍자(《명불평(鳴不平)》), 유산 상속제도에 대한 풍자(《유촉(遺囑)》) 등 사회적인 소재가 많은 반면 사회적 발언과 거리가 있어 보이는 작품은 세익스피어의 《베니스의 상인》을 번역한 《여변호사(女律師)》 한 편뿐이다. 서양 극작품의 번역 수용이 이렇게 뚜렷한 경향을 보인 원인을 인종주의적 인식과 배만 혁명이라는 목표 외에 다른 곳에서 찾아야 할 이유는 없을 것이다. 서양을 배경으로 하는 화극에서 이런 소재를 다루는 것이 춘류사의 《토스카》에서 비롯되었다고 한다면 중국의 초창기 화극에서 이런 소재의 번역극은 하나의 중요한 흐름이었던 셈이다.

혁명과 투쟁 속에 남성 주인공의 아내 혹은 연인으로 여성이 등장하거나 아예 여성을 주인공으로 삼은 작품이 많은 것도 눈여겨 보아줄 특징이다. 투쟁의

있다. 따라서 이 책에 언급된 작품들은 모두 신해혁명 이전에 지면으로 출판되었던 것임을 알 수 있다.

- 29) 아잉의 분류에서 개량희곡이 독립적인 영역으로 설정되지 않은 것은 개량희곡이라 하더라도 바탕이 되는 극예술 형식에 있어서는 전통적인 분류가 가능했기 때문이었던 것으로 보인다. 이 목록에 수록된 전기, 잡극, 지방희는 모두 창작극이고, 반청·배만·민족주의 등 시대적 흔적이 뚜렷하다는 점에서 그 상당수가 전통적인 형식의 희곡이 아닌 개량희곡이었을 것으로 추측된다.
- 30) 이 16편 가운데에는 앞에서 언급한 춘류사, 춘양사, 진화단 등의 작품은 보이지 않는다. 아마도 지면 출판된 작품만 수록했기 때문인 것으로 생각된다.

비장함은 연애(혹은 부부간의 애정)를 더욱 절박하게 만들고, 연애의 희생은 투쟁을 더욱 숭고하게 만든다. 결말의 불행함은 그 비장함, 절박함, 숭고함을 더욱 증폭시키고, 동시에 해피엔드에 익숙한 중국 희곡으로부터 스스로를 구별하는 장치였다.³¹⁾

4. 신해혁명 이후 신극의 변화

20세기 초 중국의 연극사에 있어서 1912~1913년의 2년은 미묘한 굴절이 일어난 때였다. 이 굴절 전과 후의 중국 연극, 특히 신극의 풍경은 크게 달랐다. 이 2년 사이에 춘류사의 성원들은 속속 귀국, 극단을 만들어 활동하기 시작했고, 진화단은 해체되었으며, 개량희곡을 신극으로부터 배제하여 구극으로 간주하는 이들이 나타나기 시작했다. 그리고 이보다 더 두드러진 두 사건은 신해혁명으로 만주족이라는 공격대상이 사라진 일과 정정추(鄭正秋)가 《악의 가정(惡家庭)》이라는 작품으로 상업적 대성황을 이룬 일이었다.

중국 연극의 근대가 화극과 희곡의 이원구조로 설명된다면, 그 둘의 차이를 인식했음은 중국 연극에서 근대적 인식이 시작됨을 의미하는 일이었다. 이 무렵 평수란(馮叔鸞)의 《소홍헌극담(嘯虹軒劇談)》(中華圖書館, 1914년), 주창원의 《신극사》(新劇小說社, 1914년) 등 화극에 대한 이론적·역사적 연구서가 출판되었고, 이들을 비롯해 황위안성(黃遠生), 저우젠윈(周劍雲), 쉬샤오편(許嘯天), 관이화(管義華) 등 초창기 화극의 논객들이 활동했던 《신극잡지(新劇雜誌)》, 《번화잡지(繁華雜誌)》, 《유희잡지(遊藝雜誌)》, 《배우잡지(俳優雜誌)》, 《희극총보(戲劇叢報)》 등 (부)정기간행물이 속속 창간되었다. 연극에 대한 이론적 논의의 장이 마련되자 이들은 신극(혹은 신희新戲)과 구극(혹은 구희舊戲)에 대해 토론하기 시작했고, 머지않아 둘의 차이에 대해

31) 황전린, 같은 글, 213쪽.

점점 더 명확하게 알게 되었다. 이 무렵까지만 해도 오사(五四)시기의 일방적인 구극 폐지 주장과 달리 신구극의 상호 협조를 통한 발전이 더 많이 주장되었지만 개량희곡이 더 이상 신극이 아니라는 인식은 점점 뚜렷해지고 있었다.

희곡개량운동은 계몽, 혁명 등의 목표를 갖고 있었지만, 류야쯔의 말에서도 드러났던 것처럼 가장 두드러진 목표는 역시 반청, 배만 혁명이었다. 따라서 신해혁명 이후에도 개량희곡은 한동안 계속해서 공연되었지만 혁명 이전의 에너지를 회복할 길은 없었다. 신해혁명 직후인 1912년 1월, 쑨원은 오족공화론(五族共和論)을 내놓으면서 적어도 공식적으로는 배만 민족주의를 폐기했다. 비록 그 내용이 만주족, 몽고족, 회족, 티베트 족을 한족에 동화시킴으로써 '중화민족'으로 만들고자 하는 것이었다는 점³²⁾에서 한족 중심주의는 여전했지만 청 왕조의 타도라는 목표가 달성되었고, 한족 중심의 중화민국이 수립된 상황에서 배만과 같은 배타적 민족주의는 표적을 잃은 화살처럼 쓸모가 없었다. 그런데 희곡개량운동의 선명한 반청-배만 경향을 상기해 보면 배만 민족주의의 폐기와 오족공화론의 제기는 희곡개량운동이 그 소임을 다했음을 의미하는 것이었다. 이전에 배우를 비롯한 연극인의 사회적 지위를 계몽자의 수준으로 끌어올리며 새로운 창작 희곡을 생산해냈던 한족 지식인들의 희곡 관련 활동은 신해혁명 후 현저히 감소했고, 여전히 연극계에 남아 활동을 지속했던 이들의 관심은 정치가 아니라 극예술 그 자체로 전환되었다.

희극에서도 배만 민족주의의 흔적은 사라지고 있었고, 만주족을 다루더라도 그 모습이 많이 달랐다. 바오텐샤오(包天笑)의 《언지정(燕支井)》³³⁾은 청 왕실의 이야기를 다뤘으면서도 만주족에 대한 혐오가 사라진 신극이라는 점에서 역사적으로 의미 있는 작품이다. 이 작품에서 광서(光緒) 황제와 진비(珍妃)는 의화단의 무차별적 테러가 어떤 결과를 가져올지 짐작할 만큼 지혜롭고, 서로 사랑하며, 진비는 서태후(西太后) 앞에서 직언을 할 정도로 용기 있다. 과거 서태후라는 청 왕조의 절대적 권력자를 어릿광대(중국의 전통적인 배역 체계

32) 사카모토히로코, 같은 책, 222쪽.

33) 《小說大觀》 1915년 제1집.

로는 ‘축丑’로 등장시켰던 《안락와(安樂窩)》³⁴⁾에 비하면 실로 엄청난 변화가 아닐 수 없다. 외국 작품의 번역 수용 역시 변화는 뚜렷했다. 갑인중흥 전후의 신극(정확히 말하면 문명희) 레퍼토리를 살피는 데에 가장 유용한 자료인 정정추의 《신극고증백척(新劇考證百軸)》³⁵⁾에 수록된 총 33편의 번역 작품을 살펴보면 절반이 훨씬 넘는 20편이 셰익스피어의 작품이고, 나머지도 결혼 내지 가정의 일을 소재로 삼고 있음을 확인할 수 있다. 반면 신해혁명 이전처럼 절박한 혁명과 사랑을 다룬 새로운 작품은 많이 보이지 않는다. 다만 신해혁명 이전에 이미 번역되었던 《토스카(熱血)》, 《혈사의(血簑衣)》 등이 다시 수록되어 있을 뿐이다.

희곡개량운동이 수명을 다한 상황과 개량희곡이 더 이상 신극이 아니라는 인식. 이 상황과 인식은 화극이 과거 희곡개량운동을 주도했던 정치 운동가들과 멀어지게 됨을, 동시에 위계적 인종주의와 종족 인식이 낳은 위기감으로부터도 멀어짐을 의미했다. 화극에는 여전히 ‘문명의 연극(文明戲)’이라는 명예로운 이름이 남아 있었지만, 대중을 이끌 정치적 지향도, 계몽할 문명적인 내용도, 당장 혁명을 하지 않으면 안 될 절박함도 없었다. 신해혁명 이후, 화극은 개량희곡을 구극의 영역으로 밀어내며 신극의 모든 영역을 차지했지만, 정작 스스로가 가야할 길은 잃고 있었다. 관중의 외면 속에 자신들만의 예술적 완성을 추구했던 춘류극장의 외로움이나 소속 배우들의 생계를 위해 흥미 위주의 《악의 가정》을 공연했던 정정추의 배고픔, 그리고 극중의 모든 갈등을 해소하는 인물이 불과 몇 년 전까지 타도의 대상이었던 황제를 대신하는 흠차대신이라는 《악의 가정》의 결말은 신해혁명 후 전망을 상실한 화극의 막막한 풍경을 보여주는 듯하다.

이 《악의 가정》은 1914년 한 해 동안의 상업적 상황을 불러오기는 했으나

34) 《二十世紀大舞臺》, 1904년. 여기서는 아영, 《晚清戲曲小說目》 11~12쪽을 참고함.
35) 정정추(鄭正秋)가 1919년에 中華圖書集成公司에서 낸 책으로 일종의 문명희 요약 선집이다. 수록 기준은 제시되어 있지 않다. 갑인중흥(1914년)을 전후한 시기 신극 전문 잡지들에서 언급된 대부분의 작품들이 보이고, 정정추가 신극계에서 주로 활동한 것이 1913년부터의 수 년 동안이므로 1910년대 중후반의 문명희 중 정정추 개인의 기억과 경험에 따라 중요하다고 생각된 작품들을 수록한 것으로 보인다.

그뿐이었다. 전망 없는 상업적 호황은 더 많은 문제점을 낳았고, 그 문제점들은 이후 '문명회'라는 이름을 초창기 화극에게 있어 더없이 불명예스러운 것으로 만들었다. 그 후 오사 신문화운동에 의해 다시 백지에서 신극운동을 시작할 때까지 4~5년 동안 초창기의 화극은 스스로 새로운 전환의 계기를 만들어내지 못했다.

5. 결론

역사에 있어 무의미한 것이 가정이라고 하지만, 만약 중국의 마지막 왕조가 한족의 것이었어도 희곡개량운동이 일어났을 것인지 상상해보면 아마도 그렇지 않았거나, 양상이 많이 달랐을 것이라고밖에 할 수 없으리라는 생각이다. 그만큼 희곡개량운동이 혁명이라는 의제를 내놓을 수 있었던 데에는 반청과 배만이라는 배타적 민족주의가 있었기 때문이다. 차라리 반대로 중국의 마지막 왕조가 한족이 아닌 만주족의 것이었기 때문에 인종주의와 진화론이 당시의 한족 지식인에게 더 많은 영향을 주었고, 배만 민족주의를 부채질했다고 생각하는 편이 자연스러워 보인다. 중국 화극의 수용과 탄생이 희곡개량운동의 성과라고 간주하는 중국 연극사 연구의 보편적 인식을 따른다면 중국 근대 연극사의 시작은 한족과 만주족 사이의 종족갈등에 힘입은 바 크다고 해야 할 것이다.

한 가지 고백하자면, 희곡개량운동이 화극의 탄생을 가져왔다는 중국 연극사의 보편적 인식은 중국 화극의 탄생을 언급함에 있어 외부로부터의 이식보다 자생적인 측면에 더 무게를 두려는 의도적인 연극사 기술처럼 보여 불만이 있었다. 그러나 본고에서 논한 것처럼 희곡개량운동은 반청-배만의 거대한 에너지를 독점하지 않고 아직 자생력을 확보하지 못하고 있었던 수용 직후의 화극과 함께 내용과 전망을 공유함으로써 화극에게 성장의 동력과 시간을 제

공해 주었다. 그리고 나중에는 신극의 모든 영역을 화극에 내어주고(혹은 빼앗기고) 구극의 영역으로 물러났다. 그렇다면 결국 이식보다 자생에 무게를 둔 신극 탄생에 관한 중국 연극사의 보편적 인식은 다만 청말의 종족간 갈등, 더 구체적으로는 배만 민족주의가 신극 탄생의 과정에 어떻게 작동했는지를 언급하지 않았을 뿐, 왜곡된 것이 아니었음을 확인하게 된다. 그리고 문학과 예술의 다른 갈래의 혁신이 청말부터 비교적 완만한 변화를 겪다가 오사시기가 되어서야 백화문이라는 혁신적인 문체로 옷을 갈아입는 식으로 진행되었던 것에 비해 유독 연극에서만 화극이 너무 일찍 수용되고, 상업적 호황과 침체기까지 겪은 이후에야 오사 신문화운동을 만나 다시 처음부터 시작하게 된 중국 근대 연극사의 특수한 굴곡 역시 납득되기 시작한다.

역사의 어느 분야나 그 첫 페이지는 아득하게 느껴지는 것 같다. 중국 화극의 역사는 불과 100여 년을 조금 넘는 정도에 불과해 결코 오래된 것이라 할 수 없음에도 불구하고 역시 그 첫 페이지는 아득하게만 보인다. 화극은 왜, 어떻게 중국에 수용되었기에 늘 외래종이라는 꼬리표를 달고도 지금까지 중국 극예술 이원구조의 한 축을 담당할 수 있었던 것일까. 본고는 이 의문에 대해 근대 중국이 처했던 특수한 환경, 즉 중국인의 절대 다수였던 한족에게 조국과 민족이 일치하지 않는 상황을 단서로 접근을 시도했다. 그 결과 희곡개량운동의 연극사적 성격과 역할, 초창기 화극의 전망 획득과 상실에 관한 몇 가지를 확인할 수 있었다.

지금까지 살펴본 바대로라면 중국 화극의 초창기 역사는 배만 민족주의와 함께 탄생했고, 배만 민족주의가 효력을 다함에 따라 길을 잃었으며, 훗날 오사시기에 전면적 서양화(全般西化)라는 새로운 의제 덕분에 다시 기력을 회복했던 것으로 정리된다. 20세기 중국 문화예술의 그 어느 분야가 평온할 수 있었겠는가마는 화극은 그 중에서도 유난히 정치적 갈등의 한가운데에 있었다. 초창기에는 종족 갈등을 발판 삼아 성장했고, 오사시기에는 희곡이라는 전통적 유산과 갈등을 빚었으며, 나중에는 대중화라는 과제 앞에서 외래종 예술이

라는 꼬리표 때문에 문예대중화, 민족형식 논쟁의 가장 뜨거운 자리에 놓이기도 했고, 끝내 민족화라는 난제, 즉 중국적인 연극으로 다시 태어나라는 정치 권력의 명령 앞에 스스로의 정체성마저 부정해야 하는 상황에 직면해야 했다. 중국 화극이 그렇게 정치적 갈등으로부터 자유로울 수 없었던 것은 종족 갈등 속에서 탄생하고 성장했다는 태생적 성격과 무관하지 않을 것이다.

< 參考文獻 >

- 朱雙雲, 《新劇史》, 中國 上海: 新劇小說社, 1914年.
- 鄭正秋, 《新劇考證百齣》, 中國 上海: 中華圖書集成公司, 1919年.
- 阿英, 《晚清戲曲小說目》, 中國 上海: 上海文藝聯合出版社, 1954年.
- 《中國近代文學大系 - 文學理論集2》, 中國 上海: 上海書店, 1994年.
- 黃愛華, 《中國早期話劇與日本》, 中國 長沙: 岳麓書社, 2001年.
- 袁國興 外, 《清末民初新潮演劇研究》, 中國 廣州: 廣東人民出版社, 2011年.
- 사카모토히로코(坂元ひろ子) 지음, 양일모·조정란 옮김, 《중국 민족주의의 신화》, 서울: 지식의 풍경, 2006년.
- 이보경, <중국문화의 근대성과 우생학 - 19세기 말과 20세기 초를 중심으로>, 《중국 현대문학》 제47호, 2008년.
- 조성환, <진화론과 근대 중국의 민족주의 - 양계초와 장병린의 민족사상을 중심으로>, 《정치사상연구》 제16집 제1호, 2010년.
- 김영숙, <'문화번역'의 시각에서 본 양계초의 희극 개량 담론>, 《중국어문논총》 제53집, 2012년.
- 瘦月, <新劇偉人王鍾聲傳>, 《新劇雜誌》 第1期, 1914年.
- 洪深, <從中國的新戲說到話劇>, 《現代戲劇》 創刊號, 1929年.
- 梅蘭芳, <戲劇界參加辛亥革命的幾件事>, 《戲劇報》 第17, 18期 合本, 1961年.
- 瀨戶宏, <試論文明戲歷史分期和它在中國戲劇史上的地位>, 《戲劇藝術》 2006年 第1期.
- 林存秀, <如何文明, 怎樣現代? - 以“文明戲”爲中心的民初上海都市文化探析>, 《歷史教育問題》 2009年 第2期.
- 黃振林, <近代政治旋渦中的新劇崛起與早期話劇模型的形成本>, 《文化藝術研究》 2009年

第2卷 第6期.

王鳳霞, <作爲“共名”的文明戲—文明戲的類型和形態>, 《江漢論壇》2008年 第7期.

王鳳霞, <早期話劇: 從革命戲到商業劇的艱難邁進>, 《浙江藝術職業學院學報》2009年 第7卷 第2期.

王鳳霞, <官方權力與民間觀念的合謀—文明戲被壓制之史料鉤沈>, 《廣州大學學報》2009年 第8卷 第5期.

王鳳霞, <文明戲與近代政黨>, 《戲劇藝術》2010年 第1期.

< ABSTRACT >

After the Sino-Japanese War, the intellectuals of China sought for more radical changes. At this time, the theory of social evolution translated and introduced by Yan Fu deeply affected those intellectuals who already had racism prejudice. To the Chinese intellectuals, Manchurians who ruled China by establishing Qing Dynasty were as inferior as Negroids. As a result, it was the Anti-Manchurian nationalism that the Xinhai Revolution took place.

The reform movement of traditional opera at the end of Qing Dynasty also started from anti-Manchurian nationalism. The leaders of the movement believed that they could use Chinese traditional operas as enlightenment tools by reforming them to include the suggestive and western stories, and they put what they believed into practice. Consequently, the theory of social evolution, racism full of prejudice ran rampant in their operas. At that time, the spoken play was first brought into China and it was called as “New-Theater” together with the reformed Chinese opera. The stories of the spoken plays were similar to the those of the reformed Chinese operas, and the performances were banned many times by the Qing government. It is not difficult to find anti-Manchurian nationalism in the New-Theater repertoires of those times.

After the Xinhai Revolution, anti-Manchurian nationalism had lose its target. Sun Wen, the leader of the revolution asserted “Five Races Under One

Union” to resolve the conflicts between different races in China. The reform movement of traditional opera lost its resilience and the New-Theater became corrupt rapidly. The Chinese spoken play could come into the world because it gained strength from the reform movement of traditional opera and the political agenda.

Key Words: (the) Modern Chinses Drama, (the) Reform Movement of Traditional Opera, (the) Spoken Play, Anti-Qing Dynasty, Nationalism, Racism

원고접수일	심사일정	1차수정	게재확정	출간
2012. 9. 28.	2012. 11. 2.	2012. 11. 17.	2012. 11. 21.	2012. 11. 30.