



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

博士學位論文

曹禺 前期戲劇 研究



濟州大學校 大學院

中語中文學科

金 明 順

2006年 12月

曹禺 前期戲劇 研究

指導教授 趙 洪 善

金 明 順

이 論文을 文學 博士學位 論文으로 提出함

2006年 12月

金明順의 文學 博士學位 論文을 認准함

審査委員長 _____

審査委員 _____

審査委員 _____

審査委員 _____

審査委員 _____

濟州大學校 大學院

2006年 12月

A Probe into Former Period's Dramas of Cao Yu

Myeong-Sun Kim

(Supervised by Professor Hong-Sun Cho)

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirement for the degree of Doctor of Arts

2006 . 12.

This thesis has been examined and approved.

Ih-Boo Kwak

Thesis director, Hong-Sun Cho, Prof. of Literature

Dong-Chun Lim

Yu-Xin Li

Young-Hyun Cho

2006. 12

Department of Chinese Language and Literature
GRADUATE SCHOOL
CHEJU NATIONAL UNIVERSITY

目 次

I. 緒 論	1
1. 研究 範疇	1
2. 研究 現況	6
3. 研究 方法	10
II. 主題 意識의 變化	15
1. 家庭에 대한 懷疑와 運命에 대한 두려움	15
2. 不條理한 社會에 대한 暴露와 思索	23
3. 憤怒의 探索과 混亂	27
4. 封建 社會의 沒落과 그에 대한 嘲笑	34
5. 主題 意識의 變化 추이	39
III. 人物 描寫의 變化	47
1. 支配 權力의 象徵	48
2. 自我 解放의 象徵	55
3. 希望의 象徵	68
4. 封建 制度 毒素의 固着化	76
5. 人物 對比를 통한 主題의 深化	83
IV. 創作 技巧의 變化	89
1. 詩化 現實主義의 發展	89
2. 傳統性과 獨創性의 發揮	101

3. 多様な 藝術 技法의 活用	119
4. 藝術 發展의 意義	128
IV 結 論	131
參考文獻	134
中文概要	137



I. 緒 論

1. 研究 範疇

話劇¹⁾은 1920년대 서양에서 중국으로 유입된 문학 양식이다. 중국 話劇은 시가·소설·산문 등의 문학양식에 비해 시작이 늦었기 때문에 상대적으로 뛰어난 작가와 작품이 적고, 또한 다른 문학양식이 이론 발전과 비교하면 그 성과가 미흡하다고 할 수 있다. 그러나 새로운 문학 양식의 출현에는 반드시 그에 상응하는 시대적 요구와 역사적 배경이 있다. 話劇은 비교적 진보적이던 중국 문학의 선구자들이 당시의 특수한 시대·역사적 배경을 바탕으로 서구문화에서 도입한 문학 양식이라 할 수 있다.

曹禺는 중국 현대 話劇 작가로, 중국 話劇 형식의 성숙과 발전에 커다란 영향을 끼쳤다. 그가 일구어낸 뛰어난 성과는 누구도 비교할 수 없는 값진 것이다. 중국 話劇史에서 曹禺는 제2세대에 속하는 작가이다. 제1세대 작가로는 洪深·田漢·熊佛西 등이 있으며 서양의 話劇이라는 문학 양식을 중국에 소개하고 알린 이들이다. 당시 상해 등의 대도시에는 전문적인 話劇 단체들이 속출하기도 하였으나, 중국 話劇은 제2세대 작가인 曹禺에 이르러 성숙·발전되었다고 할 수 있다.

본 논문에서는 중국 건국 이전의 曹禺의 대표작 《雷雨》·《日出》·《原野》·《北京人》을 연구대상으로 한다. 창작의 시대적 배경이 작가에게 미치는 영향은 매우 크다. 중국의 셰익스피어²⁾라 불리는 曹禺는 셰익스피어·발자크·입센·오닐 등 서구 戲劇 대부분에 비해 세상에 남긴 작품은 너무나 적다. 중국은 물론 세계에서든 공인하는 희극 천재임에도 불구하고 그는 평생 동안 9편의 장막극³⁾밖에 쓰지 못했다. 이는

1) 戲劇은 廣義와 狹義 두 가지 개념이 있는데, 광의적 개념의 戲劇은 話劇·歌劇·戲曲의 총칭이며, 협의적 개념에서는 話劇만을 가리킨다. 본고에서는 戲劇과 話劇을 같은 개념으로 본다. (참조 : 譚霽生, 《十月論壇》, <http://www.octclub.com/dispbbs.asp?boardid=21&id=112>)

2) 1972년 曹禺는 造反派에 의해 北京文藝劇場 경비실에서 일하게 되는데, 당시 “중국의 셰익스피어가 극장에서 문지기를 하고 있다.(中國的莎士比亞給劇院作看大門的工作)”라고 외신에 보도된 바 있다.(田本相, 胡叔和 編, 《曹禺研究資料》上, 中國戲劇出版社, 1981, p.80 참조)

曹禺가 인생에서 가장 가슴 아파하고 후회하는 일이다. 萬黛·萬昭⁴⁾는 <怀念爸爸曹禺>에서 다음과 같이 말한다.

우리 아버지는 분명 글을 아주 잘 쓰는 분이다. 23세 나이에 이미 《雷雨》를 쓰셨다는 점을 감안하면 작품을 너무 적게 쓰신 편이다. 특히 아버지의 인생 중·후반기에는 작품 수가 더욱 적어졌다. 이 때문에 아버지께서는 많이 고통스러워하셨다. 아버지는 발자크가 서재를 전부 자신의 작품으로 채웠다는 얘기를 가끔 하셨는데, 이 말을 하실 때마다 부끄러움을 감추지 못하셨다. 이런 이유들로 아버지는 만년에 많이 힘들어 하셨다.(爸爸是个能寫的人, 從他23歲就能寫出《雷雨》來看, 他的确寫得太少了, 特別是後半生, 爲此, 他苦悶萬分。每當提到巴爾扎可寫了滿書架的大作時, 他真的自愧不已! 這, 成爲晚年困扰他的最大痛苦。)⁵⁾

曹禺의 이러한 작가 인생은 어쩌면 당시 중국의 문인들이 정치세과 속에서 살아남을 수 있었던 유일한 방법, 즉 ‘문인들의 생존모델(文人生存模式)’이였는지도 모른다. 중국의 정치 체제와 이념의 변화에 따라 “20세기 중국 文學史上 재능이 뛰어난 많은 작가들이 대거 문학세계에서 비문학세계로 이동하였다.(在中國20世紀文學史上, 一大批才華橫溢的作家從繽紛的文學世界走向非文學的世界。)”⁶⁾ 이러한 역사의 격동기에 처한 작가였다면 누구를 막론하고 ‘문화대혁명’과 같은 환경을 초월하여 창작 생활을 하기가 거의 불가능했을 것이라 봐야 한다. 1980년대 들어 중국문학 분야에서는 이러한 현상을 “사상은 진보했으나 예술은 퇴보한(思想進步, 但藝術退步)⁷⁾ 것”이라고 평가를 내렸다. 따라서 이런 시대적 배경과 운명을 같이한 曹禺의 다른 작품들은 그의 前期 작품에 비해 작품성이 많이 떨어지며, 실패작이라고 보는 시각이 많다. 물론 많은 연구자들이 이에 대해 나름대로 문제 제기를 하고 있다. 이에 대해 비문학계 인사인 黃永玉 화

3) 《雷雨》(4막극), 《日出》(4막극), 《原野》(3막극), 《北京人》(3막극), 《蛻變》(4막극), 《家》(4막극, 개편), 《明朗的天》(3막극), 《胆劍篇》(5막 사극), 《王昭君》(5막 사극)

4) 萬黛·萬昭 : 曹禺의 큰딸, 둘째 딸

5) 萬黛·萬昭, <怀念爸爸曹禺>, 《曹禺研究論集》, 河北, 花山文藝出版社, 1998, pp.32~33.

6) 李揚, 《現代性視野中的曹禺》, 北京, 人民文學出版社, 2004, p.198.

7) 위의 책, p.199.

가의 예리한 관점을 한번 주목해볼 필요가 있다. 그는 曹禺에게 보내는 서신에서 자신의 솔직한 심경을 털어놓은 바 있다.

선생님은 제가 가장 존경하는 선배입니다. 그러므로 더 엄격한 시각으로 바라보고 싶습니다. 저는 해방 이후의 선생님 작품을 좋아하지 않습니다. 단 한편도 말입니다. 선생님의 마음은 이미 작품을 떠나 있었으며, 위대한 영적 감각도 상실되었습니다. 선생님은 이 시대의 희생양입니다. 넓은 바다가 계곡 물로 좁아졌고, 선생님은 자신의 취향에 맞지 않는 예술 세계에 빠져 있습니다. 마치 저녁에 진한 녹차 한잔으로 멍한 정신상태에서 깨어나려고 허우적거리는 것 같습니다. 명확한 주제, 짜임새 있는 구조, 투철한 이야기 전개와 분석도 없습니다. 과거의 끝없는 생각들, 리듬, 그리고 냉철함과 걱정·완급의 조절, 또 그렇게 줄줄이 쏟아져 나오던 호소력 깃든 말들도 모두 함께 사라졌습니다。(你是我极尊敬的前辈，所以我對你要嚴！我不喜歡你解放後的戲，一個也不喜歡。你心不在戲里，你失去偉大的通灵宝玉，你爲勢位所誤！從一個海洋萎縮爲一條小溪流，你泥濘在不情願的藝術創作中，像晚上喝了濃茶清醒于混沌中。命題不鞏固，不縝密，演繹、分析得也不透徹。過去怨不盡的休止符、節拍、冷熱、快慢的安排，那一筐一筐的雋語都消失了。)8)

曹禺는 이 서신을 자신의 수첩에 간직하고 다녔는데, 한 번은 미국 극작가 Arthur Asher Miller(1915~2005)가 중국을 방문했을 때 한 글자도 빼놓지 않고 그에게 읽어 주기도 하였다. 이는 黃永玉 화가의 비평을 작가가 전적으로 받아들였음을 말해준다. 曹禺의 딸 萬方⁹⁾이 쓴 <我的爸爸曹禺>에는 작가로서 작품을 쓸 수 없는 그의 고통스러운 심경이 드러난다. 그는 심한 우울증에 시달렸고 수면제를 복용해야만 잠을 잘 수 있었으며, 말년에는 “정말 고통스럽다(我痛苦)”, “뛰어내려 죽고 싶다(跳樓)”는 말을 종종 했다고 한다.¹⁰⁾ 불과 23세의 나이에 《雷雨》라는 걸작을 세상에 선보이고, 이어서 10년도 안 되는 사이에 잇따라 《日出》·《原野》·《北京人》을 발표한 것으로 불

8) 田本相, 《曹禺傳》, 北京, 北京十月文藝出版社, 1988, p.472.

9) 曹禺 方瑞와 재혼하여 낳은 딸.

10) 참고 : 萬方, <我的爸爸曹禺>, 《生命從80歲開始》, 珠海, 珠海出版社, 1995

때, 그는 분명 천부적인 재능을 가진 작가임이 분명하다. 그러나 어떠한 천재도 시대를 뛰어 넘고 환경을 초월할 수는 없다. 따라서 본 논문은 비교적 정확하고 진실되게 그의 사상을 반영하고 있으며 또한 가장 문학적 가치가 있는 것으로 평가받고 있는 曹禺의 前期 작품 연구에 초점을 두었다.

曹禺의 前期 작품은 주로 1942년 이전에 창작된 《雷雨》·《日出》·《原野》·《北京人》 네 편의 劇作을 말한다. 이 중 《雷雨》·《日出》·《原野》는 1930년대에 쓰여졌고, 《北京人》은 1940년대에 쓰여졌다. 이 네 편의 작품은 曹禺 劇作의 최고 성과이자 대표적 작품이라 할 수 있다. 이 작품들은 시대적 배경을 깊이 반영하고 있는데, 1930~1940년대는 중국이 사회적으로 큰 혼란을 겪은 시기이다. 중국 사회는 고통과 근심·환란으로 가득한 시기를 지나고 있었다. 봉건 권력의 억압에 대한 폭로와 반성, 앞으로 중국이 나아가야 할 방향 등에 관한 思考는 중국 현대문학의 주요 테마였다. “중국 현대문학은 20세기 중국의 운명에 초점이 맞추어져 있었다. 중국 현대문학은 중국 사회의 대진통과 조정의 결과였으며, 중국과 서양의 충돌이자 조화이며 흡수의 산물이었다.(中國現代文學始終是以20世紀中國的命運爲前提、爲指歸的，它既是社會大振蕩、大陣痛和大調整的產物，也是中西大撞擊和大滲透的產物。)”¹¹⁾라는 것이 당시 중국 문학 창작의 시대적 배경을 설명해 준다.

인간은 사회와 공존하기 때문에 누구도 그 시대를 벗어나 예외가 될 수 없다. 曹禺도 마찬가지였다. 시대적 재난과 가정적인 어려움, 즉 사회의 변혁과 가정의 혼란은 자연 그의 인생에 중대한 영향을 끼쳤다. 曹禺의 전기 작품은 이러한 배경 속에서 완성된 것이었다. 따라서 본 논문은 前期 작품을 크게 다섯 부분으로 나누어 연구하고자 한다.

첫째 부분에서는 曹禺에 관한 중국과 한국에서의 기존 연구 현황에 대해 정리하고 분석하였다. 중국의 건국 전, 曹禺에 관한 연구는 작품의 사상적 주제에 관한 것이 주를 이루었으며, 작품의 예술적 가치에 대해서는 상대적으로 소홀한 경향이 있었기 때문에 깊이 있는 연구가 이루어지지 못했다고 할 수 있다. 80년대 新時期 이후, 曹禺에 관한 연구가 더욱 학계의 관심을 끌게 되면서, 연구 자료의 수량 면에서나 연구 방법,

11) 程光炜、吳曉東、孔慶東、鄧元寶、劉勇主編， 《中國現代文學史》，北京，中國人民大學出版社，2000，p.1

연구 각도는 더욱 다양해지고 그 깊이와 폭 또한 건국 전에 비해 크게 확대되었다.

둘째 부분은 曹禺의 前期 작품에 대한 창작 배경과 주제 변화에 관한 것이다. 여기에서는 曹禺의 생애와 결부지어 그의 대표작이라 할 수 있는 앞의 네 작품에 대해 구체적인 분석을 하였다. 이러한 분석을 통해 劇作의 基底를 이루고 있는 주제 사상의 기원과 변화의 흐름을 알 수 있다.

셋째 부분은 네 작품의 주요 인물들을 도덕성과 사회성에 근거하여 크게 네 종류로 분류하고 작가의 창작 배경과 사상 변화에 결부시켜 연구·분석하였다. 비록 네 작품의 주제와 등장 인물이 서로 다르지만 그러나 인물 형상의 설정에 있어서 서로 연관성을 갖고 있음을 알 수 있으며, 또 시대적 창작 배경에 따라 인물의 성격에 있어서 일정한 흐름을 보이고 있음을 발견할 수 있다.

넷째 부분은 창작 기교와 그 발전 과정에 대한 연구 분석이다. 曹禺의 前期 작품에는 曹禺의 특징이라고 할 수 있는 ‘詩化된 현실주의’와 다양한 예술 기법이 나타나고 있으며 중국 전통 예술을 계승하고 발전시키고 있음을 알 수 있다. 이에 대한 연구를 통해 ‘曹禺現象’이라고 일컬을만한 예술적 가치를 발견할 수 있다.

마지막 결론 부분에서는 앞의 연구들을 종합적으로 분석하여 결론을 내리고, 중국 현대 문학사에서 曹禺의 의미를 재조명하고자 한다.

2. 研究 現況

曹禺의 劇作에 대해서는 비록 魯迅·郭沫若 등 대작가의 작품에 대한 연구처럼 다방면에 걸쳐 다각적으로 이루어지지 않았지만 시대와 문학의 발전과 함께 그 인식과 가치도 함께 발전하였다.

건국 이전, 작가 曹禺에 대한 연구는 주로 작품의 사상성에 초점이 맞추어져 있었고, 작품의 예술적 가치에 대한 발굴과 탐구에 대해서는 상당 부분 소홀한 경향이 있었다. 이러한 관점에 따라 曹禺의 전기 劇作에 대한 관심은 주로 작품이 반영하고 있는 사상적 내용에 집중되었다. 따라서 그가 유일하게 농촌을 주제로 한 작품 《原野》는 반영하고 있는 주제가 상대적으로 모호하다는 이유로 해방 전에는 다소 비판과 흠시를 받았다. 다른 몇 편의 작품들도 시대의 정치적 필요에 따라 曹禺의 현실주의 작품으로 이해되었다. 예컨대 《雷雨》는 周朴園이 대표하는 자산계급과 魯大海가 대표하는 노동자계급의 대립과 갈등을 반영한 작품으로 여겨졌다. 魯侍萍 역시 周朴園과 대립되는 노동인민의 대표로 이해되었다. 《日出》에서는 자본가 潘月亭과 사교의 꽃인 陳白露의 사치스러운 생활을 주로 다루었다고 보고, 따라서 이 작품에 대한 주된 관점은 작가가 당시 사회의 어두운 면을 폭로하고 方達生이 대표하는 신생의 힘을 묘사했다는 것으로 모아졌다. 또 《北京人》에 나오는 曾浩와 曾文清 또한 挽歌를 부르는 봉건 제도와 봉건 문화의 대표적 인물로, 그들의 집안과 대조적인 袁씨 가문의 부너는 작가가 희망을 부여한 새로운 힘의 대표적 인물로 여겨졌다.

문학은 시대적 환경과 정치적 분위기 속에서 탄생되는 것이므로, 문학 작품에 대한 구체적인 연구 또한 시대적·사회적 영향을 벗어날 수 없다. 그러나 문학은 결국 작가 자신의 독창성을 표출해내는 것으로 시대와 사회에 대한 작가의 사상적 산물이다. 그렇기 때문에 독자적인 심미적 가치와 문학적 의의를 가지게 된다. 문학은 결코 정치적 도구로 이용되어서는 안 된다. 따라서 단지 사회·정치적 사상과 결부시켜 작품의 가치를 찾는다면 작품의 진정한 예술적 매력과 사상적 가치를 발견하기 어려울 것이다.

건국 전에 비해 曹禺의 劇作은 신시기 이후 더 많은 관심을 받고 있다. 많은 평론가들이 독창적인 관점에 접근하여 曹禺 劇作의 사상적 내용과 예술적 특색에 대해 새롭게

고 다양한 해석들을 하고 있다. 여러 가지 방식의 평론이 이루어졌는데 일부는 《雷雨》·《日出》·《北京人》 혹은 《原野》 중 단일 작품을 선정해 논했으며, 일부는 작품 중 공통점에 대해 분석했다. 분석의 형식이나 접근 시각이 다양하게 이루어져 작가와 작품에 대해 연구 관찰할 수 있는 새로운 여건을 마련했다.

曹禺 劇作에 관한 최근의 연구 성과물로는 鄒紅의 《심리분석의 각도에서 보는曹禺의 전기 화극 창작(從心理分析的角度看曹禺前期的話劇創作)》¹²⁾이 있다. 曹禺의 인생 歷程과 창작의 현실을 심리적 측면에 입각하여 전반적인 분석을 함으로써, 이전의 작품 속 인물 심리분석에만 그쳤던 것과 차별화된 새로운 방법론을 제시했다. 宋劍華는 《곤혹과 탐구: 曹禺 초기 화극 창작 연구(困惑與求索: 論曹禺早期的話劇創作)》¹³⁾에서 기독교적 사상과 曹禺의 창작을 결부시켜, 曹禺의 기독교적 사상이 작품에 미친 영향에 대해 상세하게 분석하였다. 이는 曹禺 劇作의 사상에 대해 새로운 인식을 할 수 있는 또 하나의 독특하고 참신한 연구라고 할 수 있다. 그리고 작품 속에 흐르고 있는 시적인 격조와 예술 형태는 또 일부 연구자들로 하여금 예술적 측면에서 작품을 재인식하고 연구의 깊이를 더하게 한다. 최근 출판된 王曉華 박사의 논문 《억압과 동경—曹禺 희극의 심층구조(壓抑與憧憬—曹禺戲劇的深層結構)》¹⁴⁾에서는 曹禺를 위대한 창작자가 아닌 ‘제작자’(製作者)로 보는 기존의 일부 관점을 깨고 있다. 王曉華는 기존의 이러한 관점은 현대 중국 戲劇에서 曹禺의 기여를 홀시하는 것으로, 따라서 曹禺의 성과에 대한 진정한 평가가 제대로 이루어지지 못한 것이라고 지적했다. 王曉華는 새로운 연구 시각으로 접근하여, 曹禺 戲劇의 풍부한 의미적 공간에서 공통적으로 형성되고 있는 ‘심층구조’를 찾아내어 학술적 연구 기준으로 삼았다. 즉 폐쇄적 세계와 이상세계 간의 대립과 갈등이 작품에 깊이 내재되어 있는 심층구조에 입각하여 연구 분석하였다. 이는 曹禺 극작 연구를 철학적인 영역으로까지 확대한 것이다. 어떤 논자들은 계몽주의라는 관점을 바탕으로 曹禺 前期 작품에 담겨진 주제사상을 찾는 데 관심을 기울이기도 하였다. 작품을 사회와 역사·문학사 안으로 끌어들이므로써 작가의 작품에 내재된 의의를 확대시키고, 나아가 시대적 사상적 의미를 강조하고자 했다. 劉家思

12) 鄒紅, <從心理分析的角度看曹禺前期的話劇創作>, 《曹禺戲劇研究論文集》, 北京, 中國戲劇出版社, 1997, p.288.

13) 宋劍華, 《困惑與求索: 論曹禺早期的話劇創作》, 台灣, 文津出版社, 1996.

14) 王曉華, 《壓抑與憧憬—曹禺戲劇的深層結構》, 北京, 中國社會科學出版社, 2001.

의 저서 《번뇌자의 이상과 기대—曹禺 희극 형태학 연구(苦悶者的理想与期待—曹禺戲劇形態學研究)》¹⁵⁾는 서양의 이론 연구에서 보이는 영웅 형상의 비평적 시각을 접근 방법으로 삼은 또 하나의 혁신적이고 참신한 연구이다. 그는 중국과 외국의 신화적인 영웅 형상의 변천사를 고찰한 후, 영웅 형상의 심리적 상태와 曹禺의 심적 변화에 기점을 두고 창작을 주도한 네 가지 큰 요소를 이끌어냈다. 간략하게 요약하면 첫째, 중국과 외국의 문학에 자주 등장하는 영웅 형상이 그의 창작 심리를 자극했고, 둘째는 ‘5·4’ 신문화 운동과 진보적 서적 및 간행물들에 고양되어 나타났던 반제국주의와 반봉건주의의 영웅적 심리가 그에게 큰 영향을 주었다. 셋째, 어릴 적 마음의 상처가 영웅적 잠재의식과 구세주를 동경하는 보상 심리를 만들어 냈고, 넷째는 작가의 심리가 신화의 영웅 형상과 많은 공통점을 갖고 있다는 것이다. 이밖에 작품 속에 보이는 ‘노복’과 ‘주변인물’ 즉 ‘小人物’의 이미지에 대해서도 깊이 있는 연구를 하였다. 이는 曹禺 희극의 연구사에 있어 혁신적인 변화라 할 수 있다. 李揚의 《현대적 시각에서 본 曹禺(現代性視野中的曹禺)》¹⁶⁾에서는 文化詩學¹⁶⁾의 비평 방식을 사용했다. ‘현대성’이라는 시각에서 출발하여, 曹禺 劇作 속의 “현대인들의 생존 환경에 대한 관심, 人性에 대한 통찰력 및 예술관념의 진보경향에 관한 총체적 관조 및 성찰(對現代人生存處境的關注、對人性深澈的洞察力以及藝術觀念的先鋒性進行總體的觀照与省察)”¹⁷⁾을 통한 반성, 그리고 창작적, 사상적, 심미적 轉向 등에 대해 심도 있는 연구를 하고, 문학창작에서 曹禺

15) 劉家思, 《苦悶者的理想与期待—曹禺戲劇形態學研究》, 北京, 中國戲劇出版社, 2003.

16) ‘文化詩學(the poetics of culture)’이란 용어는 1980년대 미국 문학 평론가 Stephen Greenblatt의 <新歷史主義>(新歷史主義의 관점에서 영국의 르네상스 시대를 연구한다는 의미)에서 최초로 사용되었다. 어떤 의미에서 文化와 詩學은 불가분의 관계라고 할 수 있다. 이에 관한 초기 연구는 표면적인 시각에서 접근했기 때문에 어느 정도 한계성과 단편적인 성격을 떨 수밖에 없었다. 대부분의 예술 연구는 인문 분야 또는 사회생활의 어느 한 측면에 한정되어 있었다. 예를 들어 예술과 역사, 예술과 도덕, 예술과 경제, 예술과 철학, 예술과 종교 등 한 부분과 연결시킨 부분적인 연구가 이루어졌을 뿐이다. 그러나 현 시대 ‘文化詩學’은 문화 전반에 대한 이해와 느낌을 바탕으로 하고 있다는 특징을 보이고 있다. 여기서 문화란 다양한 문화현상의 간단한 나열이 아니라 유기적인 관계가 있는 하나의 온전한 문화 구도를 말한다. ‘文化詩學’ 또는 예술 작품에 관한 연구는 바로 이러한 문화 구도와 언어 환경에서 이루어질 때 객관성을 가질 수 있다. 또 ‘文化詩學’은 역시 詩學이기 때문에 논리의 주안점을 작품의 심미성에 두어야 한다고 보고 있다. (참조 : 胡金望編 《文化詩學的理論与實踐研究》, 中國社會科學出版社, 2004; 吳曉都 《文化詩學: 文藝學的新增長點》, 中國社會科學院 홈페이지 : <http://www.cass.net.cn/file/200305146494.html>)

17) 李揚, 《現代性視野中的曹禺》, 人民文學出版社, 2004, p.21.

의 방향전환을 일종의 ‘문인의 생존 모델’로 보았다. 이밖에도 向寶云은 《조우의 비극적 미학사상 연구(曹禺悲劇美學思想研究)》¹⁸⁾에서 曹禺 작품 중 비극적 예술 부분을 서방비극의 예술발전 중 美學 발전, 그리고 美學 관점이 中西 비극의 예술에서 응용되는 부분을 연구대상으로 삼아 中西 문화를 비교하고 분석했다. 철학과 인류학적인 관점에 깊이 내재되어 있는 曹禺의 비극적 의식과 비극적 예술을 탐구하였다. 劉芳은 《조우 전기 극작의 계몽주의 정신에 관한 논평(論曹禺前期劇作中的啓蒙主義精神)》¹⁹⁾에서 계몽주의적 정신을 바탕으로 曹禺 전기 작품의 주제성에 대해 연구하였다. 이를 역사와 문학사에 접목시켜 작품의 내적 의미를 확장시킴으로서 시대정신의 역사적 의미를 부각시켰다. 戴海紅은 《조우 전기 극작의 여성 인물 형상의 논평(論曹禺前期戲劇的女性人物形象)》²⁰⁾에서 曹禺 작품의 여성 인물 형상을 분석·정리하고 있는데, 극 중 여성 인물의 새로운 위상을 재정립시킴으로써 여성 인물의 이미지에 내재되어 있는 의미를 강조하고 독자들에게 새로운 시각을 제시하고 있다. 蘇艷梅의 《조우 극작의 언어예술의 논평(論曹禺劇作的語言藝術)》²¹⁾은 曹禺 극작의 언어의 다양한 수사기법의 활용에 초점을 맞추어 언어에 함축되어 있는 뜻과 인물 대화에서 돋보이는 지혜, 언어 교류 중에서 나타나는 오해 및 그 의미성, 그리고 언어 선정에 있어서의 작가의 진지한 태도 등 네 가지 측면에서 그의 작품을 높이 평가했다. 張大偉의 《조우 극작의 표층적 의미 및 심층적 의미(曹禺前期劇作的表層語義與深層語義)》²²⁾는 단어의 표면적 의미와 심층적 의미의 두 가지 측면에서 연구 분석이 이루어졌다. 張大偉는 曹禺가 관중들에게 ‘마음의 감옥’에서 벗어나야만 비로소 진정한 해방을 얻을 수 있으며, 심층적 의미에서 독자들에게 인류 전반의 생존 상태를 통찰할 수 있도록 깨우쳐주고 있다고 말하고 있다. 이상의 논문들은 모두 접근 방법이 다르긴 하지만 기존의 연구를 토대로 曹禺의 劇作에 대해 보다 심층적인 연구를 하고 있음을 알 수 있다.

중국에서 曹禺에 관한 연구가 활발히 이루어진 데 반해, 한국에서의 曹禺 연구는 상대적으로 적은 편이라고 할 수 있다. 《雷雨》·《日出》·《原野》를 연구 대상으로

18) 向宝云, <曹禺悲劇美學思想研究>, 博士研究生學位論文, 四川大學, 2003.

19) 劉芳, <論曹禺前期劇作中的啓蒙主義精神>, 碩士研究生學位論文, 四川師範大學, 2005.

20) 戴海紅, <論曹禺前期戲劇的女性人物形象>, 碩士研究生學位論文, 江西師範大學, 2004.

21) 蘇艷梅, <論曹禺劇作的語言藝術>, 碩士研究生學位論文, 華南師範大學, 2003.

22) 張大偉, <曹禺前期劇作的表層語義與深層語義>, 上海戲劇學院學報, 2004年第1期.

한 한상덕의 <曹禺 戯曲研究 動向 및 “曹禺 三部曲”에 관하여>, <曹禺 三部曲의 文學地位와 그 特徵>²³⁾이 있으며, 기독교적인 시각과 결부시켜 연구한 강정애의 <《雷雨》와 기독교 정신연구>²⁴⁾, 지·수·화·풍(地·水·火·風)의 사대(四大)에 관련시켜 분석한 박노종의 <《차오위의 연극세계》²⁵⁾ 등의 연구가 최근에 이루어졌다. 그밖에 <《雷雨》·《日出》·《北京人》 중 한 작품을 연구대상으로 하여 작품의 구조 분석과 인물의 전형성 그리고 주제의 사상성을 연구한 여러 편의 편의 석사 학위 논문이 있다.

앞에서 살펴본 일부 관점과 연구는 曹禺의 작품 연구에 커다란 영향을 끼쳤고 다양한 영역의 연구는 그동안 부족했던 연구 공백들을 보완하는 데 큰 도움을 주었다.

3. 研究 方法

曹禺의 前期 劇作인 <《雷雨》·《日出》·《原野》·《北京人》은 소재의 선택과 작품의 내용 면에서 서로 다르다. 그러나 앞에서 살펴 본 바와 같이 많은 연구자들이 단일 작품을 택해 연구 분석의 대상으로 삼거나 또는 여러 작품의 공통점을 찾아내어 작가의 부분적 사상과 창작 배경을 결부시킴으로써 작가의 창작 의도를 찾아내려 하였다. 하지만 그 시기 작가의 사상 변화의 과정과 분리시켜 접근하였기 때문에, 비록 그 가운데 일부 작품의 주제 사상을 발견했을지는 모르지만 작품의 취지를 철저히 이해하고 읽어내기에는 어려움이 있었다. 그리고 작품의 주제 사상 및 예술적 발전과 변화의 흐름을 찾기는 더더욱 어려움이 있었다.

본고에서는 曹禺의 전기 작품 중 ‘원시적 힘’에서 비롯되는 사상과 이론에 입각하여, 또 ‘원시적 힘’의 변화를 축으로 하는 ‘공간 변화’의 시각에서 접근해 曹禺 전기 작품 중 연속성을 보이는 주제의식의 발전, 인물 형상의 변화, 그리고 다양하고 풍부한 예술

23) 한상덕, <曹禺 戯曲研究 動向 및 “曹禺 三部曲”에 관하여>,《中國語文學誌》, Vol.15 No.1, 1977.

24) 강정애, <《雷雨》와 기독교 정신연구>, 《중국현대문학》19호

25) 박노종, <《차오위의 연극세계》, 부산대학교 출판부, 2004. 2.

특색의 흐름을 연구하고자 한다.

曹禺의 전기 작품 《雷雨》·《日出》·《原野》·《北京人》에서 우리는 일종의 ‘원시적 힘’이 작품 전체를 관통하면서 작품의 ‘공간의 변화’와 더불어 확장되어 가고 있음을 발견 할 수 있다.

曹禺는 《雷雨·序》에서 “처음 《雷雨》라는 희미한 영상이 떠올랐을 때, 내 흥미를 끌었던 것은 단지 한 두 토막의 줄거리와 몇몇 인물들의 복잡하고 원시적인 정서였다(初次有了《雷雨》一個模糊的影像的時候，逗起我的興趣的，只是一兩段情節，几個人物，一种哀雜而又原始的情緒。)”²⁶⁾ “《雷雨》를 쓸 때 일종의 말로는 표현할 수 없는 우주의 신비에 대한 동경이 나의 정서를 이끌어갔다. 《雷雨》는 나의 ‘야성의 흔적’이라고 말할 수 있다. 나는 원시의 조상들이 그러했던 것처럼 이해할 수 없는 현상에 대해 놀람과 의아함을 금치 못한다. (与 《雷雨》俱來的情緒，蘊成我對宇宙間許多神秘的事物一种不可言喻的憧憬。《雷雨》可以說是我的‘蠻性的遺留’，我如原始的祖先們對那些不可理解的現象，睜大了惊奇的眼。)”²⁶⁾라고 말했다. ‘원시적 정서’, ‘원시적 흔적’은 《雷雨》에서부터 시작하여 曹禺 희극 창작에서 계속 나타나는 중요한 사상적 표현이다. 이러한 ‘원시적 정서’와 ‘원시적 흔적’은 일종의 원초적이고 본능적이며 비이성적인 표면적 현상으로, 심층적인 ‘원시적 힘’에 바탕을 둔 것이라고 할 수 있다. 曹禺는 그에게 익숙한 봉건 가정이 마치 밀폐된 감옥과도 같아 그 속에서 자란 사람들은 봉건 가족의 몰락에 따라 점점 퇴화되어 나중에는 새장에 갇힌 새처럼 봉건 가정의 울타리를 벗어날 수 없게 된다고 생각했다. 따라서 사람들에게 투지를 심어주고 더 나아가 암담한 사회를 구제하는 원동력으로 ‘원시적 힘’을 점점 구체적으로 활용한 것이다. 이것이 바로 숨막히는 삶의 현실 속에서 작가에게 형성된 한 가닥의 새로운 희망이다. 曹禺 전기 작품을 보면 ‘원시적 힘’이 《雷雨》에서는 대항할 수 없는 신비한 운명으로, 《日出》에서는 광명과 희망을 상징하는 신생의 힘으로, 《原野》에서는 구체적인 인물의 야성의 욕망으로, 《北京人》에서는 ‘猿人’의 활력이 넘치는 생명력으로 승화되고 있음을 발견할 수 있다.

문학은 시대적 산물이다. ‘원시적 힘’에 대한 추구는 ‘원시적 문명’에 대한 동경으로, 曹禺 자신의 능력으로는 바꿀 수 없는 혼란스럽고 어두운 사회 현실을 바꾸기 위해 그

26) 田本相，劉一軍主編，〈《雷雨》序〉，《曹禺全集》第5卷，河北，花山文藝出版社，1996，p.14.

가 찾아낸 일종의 정신적 추구라고 할 수 있다.

역사를 되돌아보면 소작농 경제에 기반을 두고 유교의 예교문화를 근간으로 하는 수천 년에 걸친 중국의 전통 문화는 인간의 충분한 발전을 저해하였다. 이런 사회적 환경에서 사람들은 점점 무력하고 비열해졌으며 노예근성에 젖어들었다. ‘동아시아 약골(東亞病夫)’이라는 모욕적인 명칭은 불행하게도 중국인들의 일부 생활의 진상을 나타내고 있다. 따라서 중화 민족을 이런 異常 상태에서 벗어나 진정으로 아름다운 모습으로 탈바꿈시키는 것이 사람과 현대 생활을 접목시키는 바로 그 시대의 사회 전반의 꿈이었다.(回顧歷史，中國千百年來以小生產爲經濟基礎、以儒文化中的禮教爲核心內容的傳統文明極大地妨礙着人的充分發展，人們在那樣的社會中變得無力、卑微、充滿奴性，‘東亞病夫’這一帶有侮辱意味的蔑稱倒是不幸道出了中國人生活的某些真相。於是，擺脫這種性格病態、用真正美的人格使中華民族站立起來，成了人們與現代化生活連系在一起的社會理想。)27)

曹禺의 전기 작품의 창작(1933~1940)은 중국역사에서 내분과 전쟁으로 사회 전체가 가장 큰 환란과 고통을 겪고 국가가 존망의 위기에 처해 있는 시기에 이루어졌다. 따라서 曹禺 작품 속 ‘원시적 힘’의 출현은 어쩌면 새로운 생활의 동경에서 비롯된 그 시대의 보편적인 정서라고 할 수 있다. 曹禺 작품의 축을 이루고 있는 ‘원시적 힘’은 바로 사회의 이런 심리적 동태의 반영이라고도 할 수 있다.

20세기 초반 중국사회의 정치와 경제는 모두 혼란과 불안에 처해 있었다. 이런 사회적 현실을 직면하면서 이상과 현실의 갈등에서 오는 심적 고통은 젊은 작가 曹禺를 곤혹스럽게 만들었다. 작가의 원시적 정서에 의해 반영되고 있는 작품 속의 희미한 희망은 바로 작가의 미래에 대한 열정의 힘겨운 표출이라고 볼 수 있다. 이런 불가항력의 ‘원시적 힘’이 이끄는 가운데 작가는 자신의 시야에 담겨져 있는 부패하고 참담한 현실, 즉 인성의 자유와 사랑을 속박하는 봉건 제도가 상징하는 협소하고 암울한 ‘공간’

27) 李書磊, <從“尋夢”到“尋根” — 關於近年文學變動的札記之一>, 《中国现代、当代文学研究(J3)》 1986年 7期

을 자유로운 인생의 ‘공간’으로 넓혀나가려는 모호하지만 강한 열망을 키워나가고 있다.

‘원시적 힘’의 인도에 따른 신 ‘공간’의 확장을 통해 작가의 낭만적인 추구가 진지하게 반영되고 있다. 《雷雨》의 ‘집’이라는 공간에서 시작하여 《日出》에서는 ‘여관’과 ‘기원’이라는 사회적인 공간으로 확장되었고 《原野》에서는 ‘원야’라는 대지로 확대되었으며 다시 《北京人》에서는 상고의 ‘북경인’의 묘사를 통해 현실사회로부터 인류역사라는 ‘공간’으로 확장되는 중형 확장을 토해 거시적인 ‘공간’을 만들어 내고 있다. 이런 ‘공간’의 변화는 사실 이상세계로 접근을 시도하는 작가의 추상적인 표현 형태이다.

작가는 작품 속 인물을 통해 삶의 자유를 갈망하고 사랑을 추구하려는 사람들의 간절한 욕망을 부각시키고 있다. 극중 인물에서 표현되고 있는 이것은 단지 자유와 사랑에 대한 추구가 아니라 인생 전체에 대한 추구가 인류에 대한 희망이라고 볼 수 있다. 비록 작가의 희망과 기대가 작품 속에서 충분히 이루어지지 못하고 심지어 좌절과 절망으로 끝나기도 하지만, 그러나 예술에서의 절망은 어쩌면 작가의 진정한 절망이 아니라 더 간절한 기대라고 할 수 있다.

작가의 작품 속에는 아름다운 미래를 향한 희망과 이를 이루지 못하는 번뇌가 넘쳐 흐르고 있다. 희망, 사실 이것은 번뇌에서 만들어지는 동경이라고 할 수 있다. 숨막히는 현실에서 아무것도 할 수 없다는 작가의 번뇌이며, 희망을 이루고 싶어도 이를 수 없다는 데서 비롯된 번뇌이자 희망과 현실의 대립에서 오는 번뇌이다. 이런 번뇌는 실제적으로 일종의 부정이자 반항이다. 봉건 가정, 부패한 사회 그리고 타락한 인성에 대한 부정이자 자유가 봉건 제도의 억압에 대한, 사랑이 전통의 속박에 대한, 발전이 경직에 대한 반항이라고 할 수 있다. 작가의 마음 속에는 비록 분명하지는 않지만 그러나 새로운 사회와 새로운 삶이 저 멀리에서 반짝이고 있었다. 또 이 빛이 작가의 마음을 비추어 마음을 뜨겁게 끓어오르게 하고 있었다. ‘원시적 힘’은 바로 이렇게 역사와 생활이 전환되고 있는 그 시대에 작가의 생각과 정감이 어우러져 만들어낸 산물이다.

‘원시적 힘’과 ‘공간의 변화’는 역사가 바뀌어 가고 있는 시기에 미래 생활에 대한 작가의 상상이라고 할 수 있다. 건전한 미래사회와 행복한 인생에 대한 예술적 설계이자 미래 생활에서 필요한 부분에 대한 긍정이며 불필요한 부분에 대한 부정이다. 단지가정, 사회 또는 사랑, 인성에 관한 생활을 소재로 다루었을 뿐이다. 여기에는 작가의

사상과 정감의 복합성, 그리고 사회 현실 속에 나타나는 새로운 흐름과 낡은 전통 사이의 충돌이 고스란히 담겨져 있다. 그리고 작품 속에서 작가는 인물 형상의 구축, 또 가정과 사회에서 발생하는 갈등의 묘사를 통해 인성에 함축되어 있는 내면과 가정. 사회에 함축되어 있는 내면 및 이들 사이에 서로 흡수되고 제약되는 관계를 그려내고 있음을 볼 수 있다. 따라서 본고에서는 ‘원시적 힘’을 축으로 하는 ‘공간의 변화’를 통해 극중 인물들의 역학 구도의 변화 추이를 분석해보려고 한다. 이런 효과를 얻기 위해서는 사람들에게 큰 감동을 줄 수 있는 예술적 힘이 뒤받침되어야 한다. 즉 풍부하고 다양한 예술적 기교가 절대적으로 필요하다. 曹禺가 대범하고 용감하고 활력이 넘치는 ‘원시적 힘’의 상징성을 빌어 사람·가정·사회와 역사라는 ‘공간’을 승화시키고 확장시킬 수 있었던 것은 다양한 예술 수법이 응집되어 조화롭게 발전했기 때문에 가능한 것이었다.

본고에서는 ‘원시적 힘’의 발전과 희극 내용에 나타나는 ‘공간’의 확장을 통해 작가의 인생관의 변화를 탐색하고, 인물 형상 및 그 함축적 의미를 고찰하고자 한다. 또한 다양한 예술 기법의 발전 과정에 대한 연구를 통해 거의 한 세기를 거쳐서도 왕성한 생명력을 잃지 않는 曹禺의 작품을 보다 심도 있게 연구해보고자 한다.

II. 主題의 變化

1. 家庭에 대한 懷疑와 運命에 대한 두려움

《雷雨》는 曹禺의 첫 번째 대표작인 동시에 중국 현대 話劇이 성숙 단계에 접어들었음을 상징하는 작품이다. 이 劇作은 曹禺라는 젊은 작가에게 일약 문단에서의 성공을 안겨주었을 뿐만 아니라 후대인들에게는 무궁한 평론의 공간을 남겨준 작품이다.

23세에 불과했던 曹禺가 어떻게 대학 시절에 이처럼 내용과 예술성이 모두 뛰어난 話劇 작품을 발표할 수 있었을까? 이에 대한 해답을 찾으려면 우선 《雷雨》의 사상적 함의와 작가의 진정한 의도를 탐구할 필요가 있다. 많은 평론가들이 曹禺가 극중에서 반영한 내용과 사회적 의미에 대해 다방면에 걸친 탐구와 토론을 진행해 왔다. 《雷雨》가 발표된 당시, 劉西渭(李健吾)·郭沫若·周揚 등이 작품에 대한 평론을 발표했는데, 특히 周揚은 이 작품에 보이는 반봉건적 주제에 대해 심도 있게 분석하고, 《雷雨》의 ‘현실주의적 성공’이 중국혁명에서 차지하는 의의를 강조하였다. 그는 작가가 비록 실제적인 투쟁과는 거리를 두고 있지만 현실적 묘사라는 자신만의 방식으로 접근하여 혁명에 유리한 결론을 이끌어 냈다고 평가하였다.²⁸⁾

초기의 연구는 작가의 세계관 및 작품이 반영하고 있는 사상적 의의에 집중되었다. 일부 평론가들은 《雷雨》가 구미 戲劇의 영향을 받았다고 지적했다.²⁹⁾ 그 후 1950년

28) 참조 : 周揚, <論《雷雨》和《日出》—并對黃芝岡先生的批評的批評>, 《周揚文集》, 北京, 人民文學出版社, 1984, p.200.

29) 郭沫若, <關於曹禺的《雷雨》>, 본문에서는“작가가 강조한 비극은 그리스식의 운명적인 비극이다. (作者所強調的悲劇, 是希臘式的命運悲劇。)”라고 본다. 劉西渭, <《雷雨》曹禺先生作>에서는“《雷雨》에서 가장 성공적인 인물의 성격과 심리분석은 남성이 아닌 여성에게서 이루어졌다. 감히 주장을 펼친다면 작가는 이 두 작품에서 은연중에 아이디어를 얻지 않았을까? 하나는 그리스 Uuripides 의 Hippolytus, 다른 하나는 프랑스의 Rucine의 Phèdre, 이 두 작품은 내용이 유사한데 모두 계모가 전처의 아들을 사랑하게 된다.(在《雷雨》里最成功的性格, 最深刻而最完整的心理分析, 不屬於男子, 而屬於婦女。容我亂問一句, 作者隱隱中有沒有受到兩出戲的暗示? 一個是希臘尤瑞彼得司Uuripides 的Hippolytus, 一個是法國辣辛Rucine的Phèdre, 二者用的全是同一故事: 後母愛上前妻的儿子)”라고 서술한다.(참조《中國現代文學史資料匯編(乙種)·曹禺研究資料》(上),

대 중반에는 《雷雨》가 반영하고 있는 작가의 세계관에 대해 많은 토론이 이어졌는데, 크게 두 가지 상이한 관점이 주류를 이루었다. 하나는 작가를 확실히 숙명론자라고 보는 관점이고, 다른 하나는 작가를 숙명론자로 보는 관점에 반대하는 주장이었다. 특히 전자는 오랫동안 제기되어온 관점이었다. 신시기 이후 많은 작가들이 사상의 굴레에서 벗어나 폭넓은 연구를 했는데, 《雷雨》의 주요 인물들의 성격 분석에 관한 연구, 서방 희극이 작품에 끼친 영향에 관한 연구, 모순과 갈등·대립에 관한 연구, 표현기법에 관한 연구 등이 다양하게 이루어졌다.

평론은 제2의 창작이라고 할 수 있다. 한 작품이 세상의 빛을 본 후 작품은 다시 평론가들에 의해 재인식되고 평가되기 때문이다. 물론 어떠한 문학 평론도 작가의 창작 의도와 심리를 완벽하게 파악할 수는 없을 것이다. 그러나 원작의 창작 의도에 최대한 가까이 접근하는 것이 바로 진정한 평론이라고 할 수 있다.

본고에서는 《雷雨》에 반영된 작가의 사회와 인생에 대한 사고를 통해 작품의 창작동기를 짚어보고자 한다.

우선 《雷雨》에는 ‘家’라는 개념에 대한 작가의 회의적이고 부정적인 시각이 반영되고 있다. 田本相이 쓴 《曹禺傳》에서 曹禺의 성장 배경을 엿볼 수 있다. 曹禺는 태어나서 3일 만에 친어머니를 여의게 되고, 부친은 친모의 여동생과 결혼을 한다. 계모는 曹禺를 친 아들이처럼 따뜻이 보살피 주었으므로 이 사실이 曹禺의 성장과 사상 변화에 그다지 큰 영향을 끼치지 않았을 것이라고 보는 시각도 있지만, 曹禺는 어려서부터 심리적으로 그가 생활하던 가정이란 울타리에 대해 이름 모를 저항감과 그 안에 완전히 융화될 수 없는 소외감을 느꼈다. 후에 유모로부터 현재의 모친이 그의 친모가 아니라는 사실을 알게 되면서, 친모를 잃은 고독감과 단절감이 어린 그의 영혼을 사로잡았다. 어린 曹禺의 마음은 항상 괴로움으로 가득 차 있었다. “나도 왜 내가 것처럼 괴로워했는지 모른다.(我也不知道自己爲什麼那麼苦悶)”³⁰⁾고 曹禺는 말한 적이 있는데, 괴로움에서 벗어나기 위해 曹禺는 공부에만 전념했다. 이러한 배경은 그가 《雷雨》를 창작하는 데 많은 소재로 제공된다. 《雷雨》에 반영된 周朴園과 같은 봉건 가장의 이미지는 曹禺의 생활에서 익숙한 것이었다. 이밖에도 曹禺는 清華大學 편입을 준비하면

田本相、胡叔和編，中國戲劇出版社，1991年)

30) 田本相，《曹禺傳》，北京，北京十月文藝出版社，1988年，p.1.

서, 자신의 친구인 孫毓棠과 함께 孫毓棠의 외조부 집에서 시험 준비를 했었는데, 그 집 또한 극중 周朴園의 집과 매우 비슷한 환경이었다. 봉건 가정에서 자란 曹禺가 그의 첫 번째 劇作에서 본인이 가장 익숙한 봉건 가정을 반영했다는 것은 쉽게 이해가 갈 것이다.

‘家’는 《雷雨》의 작품 속의 구체적인 周朴園의 집과 魯侍萍의 집을 의미하는 동시에 봉건제도와 봉건문화를 의미한다. 작가는 ‘家’라는 개념에 대한 회의와 부정을 통해 봉건문화 전반에 대한 회의와 반항을 표출하고 있다.

이밖에도 《雷雨》에는 알 수 없는 운명에 관한 작가의 두려움과 생각이 하나의 주제 사상으로 드러나고 있다. 《雷雨》의 주제 사상과 의의에 대해서는 줄곧 많은 논쟁이 있어 왔다. 《雷雨》의 결말이 전통적인 의미에서 이해하는 ‘인과응보’가 아니기 때문이다. 극중에 등장하는 선량한 魯侍萍은 미쳐버리고 순결한 四鳳은 죽는 반면, 비극을 만들어 낸 周朴園은 오히려 살아남는 결말이 사람들의 상투적인 기대와 추측에 대한 큰 도전이라 할 수 있다. 작가의 비극적 설정은 깊은 사고의 여운을 남긴다. 신시기 이전, 평론가들은 종종 《雷雨》의 주제 사상과 당시의 혁명 현실을 밀접하게 연결짓곤 했다. 앞에서 말한 것처럼, 周揚이 《雷雨》가 막 발표되었을 무렵 혁명과 관련을 지은 것처럼, 평론가들은 周朴園의 신분이 자본가라는 점에 착안하여 극중 두 개의 갈등, 즉 周朴園과 魯大海의 갈등, 周朴園과 魯侍萍의 갈등을 모두 정치적인 갈등으로 인식하였다. 따라서 《雷雨》는 노동자 계급과 자본가의 갈등 그리고 周朴園의 봉건 가부장적 관념에 대한 질타라고 단정지었다.

사실 한 작품이 반영하고 있는 진실한 含義를 기존의 관념으로만 접근해서는 제대로 고찰해내기가 어렵다. 당연히 창작 당시 작가의 창작 배경도 함께 고려해야 한다. 曹禺는 《雷雨·序》에서 창작 당시의 상황에 대해 다음과 같이 밝히고 있다.

3년 전 붓을 들었을 때를 회고해 보면, 나는 식견을 뿜내기 위해 일부러 기만적인 행위는 하지 않았다고 본다. 사실 난 내가 바로잡으려는 것, 풍자하려는 것 혹은 공격하려는 것이 무엇인지를 확실히 인식하지 못하고 있었다. 아마 거의 마지막 부분에 와서야 용솨음치고 있는 어떤 감정이 나를 이끌고 있음을 어렵풋하게 느끼게 되었다. 나는 억압되었던 분노를 발산하고

있었고 중국의 가정과 사회를 비방하고 있었다. 그러나 처음에 나는 그저 《雷雨》에 대해 희미한 윤곽만 그리고 있었을 뿐이었다. 그때 나의 흥미를 끈 것은 단지 한 두 토막의 줄거리와 몇몇 인물들, 그리고 복잡하고 원시적인 정서들뿐이었다.(現在回憶起三年前提筆的光景, 我以為我不應該用欺騙來炫耀自己的見地, 我並沒有明顯地意識着我是耍正, 諷刺或攻擊些什麼。也許寫到末了, 隱隱仿佛有一種情感的洶涌的流來推動我。我在發泄着被抑壓的憤懣, 毀謗着中國的家庭和社會。然而在起首, 我初次有了《雷雨》一個模糊的影象的時候, 逗起我的興趣的, 只是一兩段情節, 几個人物, 一種夏雜而又原始的情緒。)31)

이 말에서 曹禺가 처음 《雷雨》를 쓸 때 사회적 투쟁에 대해서는 전혀 생각지도 생각할 수도 없었음을 알 수 있다.

자신에게 익숙한 소재를 작품에 표현해내는 것은 창작의 논리에도 부합되는 것이다. 막 자유스러운 대학생활을 맛보기 시작한 풋풋한 대학생이었던 曹禺의 시각은 주로 학교와 가정생활에 맞추어져 있었고, 그의 작가적 세계관이 周揚이 말한 것처럼 ‘앞선’32) 것은 아니었다. 따라서 劇作의 주제 면에서 당시의 혁명적 정세와 직접적인 관계가 있을 수는 없다.

曹禺는 傳記에서 그의 아버지인 萬德尊의 모습에 대해 자주 회고하였는데, 그의 부친은 40세가 조금 넘은 나이에 정치적 생애를 마치고 집에 한거하였다. 아내와 함께 종종 집에서 아편을 피웠고, 아이들에게 화를 잘 내고 성미 또한 급했으며 번민도 많았다. 曹禺는 아버지에 대해 다음과 같이 회고하고 있다.

나의 아버지는 40세에 일을 그만 두고 집에 계셨는데, 아침부터 저녁까지

31) 田本相, 劉一軍主編, 《雷雨》序, 《曹禺全集》第5卷, 河北, 花山文藝出版社, 1996, p.14.

32) 周揚은 <《雷雨》와 《日出》- 그리고 黃芝岡의 비평에 대한 논평(論《雷雨》和《日出》- 并對黃芝岡先生的批評的批評)>에서 “《雷雨》와 《日出》은 창작 기교나 주제 내용에서 모두 반자본주의의 의미를 지닌 우수한 작품이다. 無論在形式技巧上, 在主題內容上, 都是优秀的作品, 它們具有反封建反資本主義的意義《雷雨》與《日出》無論在形式技巧上, 在主題內容上, 都是优秀的作品, 它們具有反封建反資本主義的意義。”라고 말했다. 즉, 특별한 사상적 의미가 있는 앞사가는 작품이라고 본 것이다. 《中國現代文學史資料匯編(乙种)·曹禺研究資料》(下), 田本相、胡叔和編, 北京, 中國戲劇出版社, 1991年, p.822.

어머니와 함께 아편을 피웠다. 내가 중학교에 진학하면서는 매일 새벽에 일어나 학교에 갔다가 오후 4시가 되어서 집에 돌아왔는데, 아버지와 어머니는 그때까지 자고 있었다. 종종 밤을 새워 아편을 피우다가 날이 밝아서야 잠을 자고 저녁 무렵에야 일어났다. 내가 집에 돌아올 무렵 항상 집안은 인기척 하나 없이 조용했다. 그러나 사실 집에는 요리사와 요리 보조, 인력거꾼과 하인, 그리고 가정부 등 많은 사람이 있었다. 그렇지만 집은 무덤처럼 조용해서 무서움이 느껴질 정도였다.(我父親四十歲就賦閑了，從早到晚，父親和母親在一起抽鴉片烟，到我上中學時，每天早晨去學校，下午四點回家，父親和母親還在睡覺，他們常常是抽一夜鴉片，天亮時才睡覺，傍晚才起床。每當我回到家里，整個樓房裏沒有一點動靜，其實家里人并不少，一個廚師、一個幫廚、一個拉洋車的，還有僱人和保姆，但是，整個家沉靜得像座墳墓，十分可怕。)33)

이러한 성장 환경에서 曹禺는 심적 고민을 해소하고 배출할 방법을 찾지 못했다. 따라서 曹禺의 첫 劇作은 그의 청춘의 걱정을 분출하고 뱉어낸 것이라고 볼 수 있다.

이러한 걱정은 우주와 인생을 지배하고 있는 알 수 없는 운명에 대한 두려움으로 작품 속에 표출되었다. 《雷雨》의 운명관에 대해 처음 거론한 사람은 劉西渭였다. 그는 다음과 같이 자신의 견해를 피력하였다.

작가는 진정 하늘을 대신해 이야기한 것일까? 만약 이것이 인과응보라면, 그것이 하늘의 뜻일까? 나는 아니라고 대답하고 싶다. 작가의 성공은 바로 여기에 있다. 운명은 과연 형이상학적인 노력에 달려 있는가? 아니, 절대 그렇지 않다. 오히려 인물의 복잡한 사회관계와 복잡한 심리형태에 숨겨져 있는 것이다.(作者真正要替天說話嗎? 如果這里不外報應, 報應却是天意嗎? 我怕回答是否定的, 這就是作者的勝利之處。命運是一個形而上的努力嗎? 不是! 一千個不是! 這藏在人物錯綜的社會關係和人物錯綜的心理作用里。)34)

劉西渭는 작품 속에 작가의 운명에 대한 생각이 반영되긴 하지만, 사람들이 느끼는

33) 田本相, 劉一軍主編, <我的生活和創作道路—同田本相的談話>, 《曹禺全集》第5卷, 河北, 花山文藝出版社, 1996, p.84.

34) 李健吾, <《雷雨》曹禺先生作>, 《中國現代文學史資料匯編(乙種)·曹禺研究資料》(上), 田本相、胡叔和編, 北京, 中國戲劇出版社, 1991, p.212.

‘비극’을 만들어내는 것은 결코 운명이 아니라 인물들 간의 사회적 관계와 인물의 성격 그 자체라고 보았다. 劉西渭의 견해는 劇作의 운명관에 대해 긍정적으로 평가한 관점 중 하나라고 할 수 있다. 어떤 평론가들은 《雷雨》에 반영된 운명적인 관념을 작가의 唯心論적 세계관의 표현으로 보기도 하였다.³⁵⁾ 또 어떤 이들은 작가에게 일부 모호한 관점과 견해가 존재하고 있어 작품에 치명적인 결함으로 작용한다고 보기도 하였다.³⁶⁾

필자는 《雷雨》의 ‘운명’ 관념이 작가 자신의 걱정을 분출한 것이자 당시의 사회 현상과 생활 환경을 예술적으로 묘사한 것이라고 본다. 그리고 앞에서 이야기한 것처럼 曹禺 자신의 어린 시절의 가정적 배경과 심리적 변화가 결합된 산물이라고 본다. 작가 자신의 집과 극중에서 묘사된 周朴園의 집은 모두 작가에게 매우 익숙한 것이었다. 극중 周朴園의 집도 자신의 집과 같은 봉건 가정이었으므로, 그러한 환경에서 살아가는 게 얼마나 괴로운 것인지 작가는 너무나도 잘 알고 있었다. 曹禺의 큰 형 家修와 부친 萬德尊의 갈등 또한 曹禺가 직접 보아온 것이었다. 그들 간의 갈등은 큰 형 家修가 세상을 떠날 때까지 계속되었다. 따라서 曹禺가 《雷雨》에서 표현하고자 한 것은 알 수 없는 운명에 대한 회의이자 그의 의식 속에 자리 잡은 봉건 가정에 대한 사고의 산물이라고 할 수 있다. 그러므로 宋劍華가 그의 저작 《근혹과 탐구：曹禺 초기 화극 창작 연구(困惑与求索：論曹禺早期的話劇創作)》에서 말한 것처럼, 기독교적인 영향을 받은 결과가 아닌 것이다. 曹禺가 어린 시절 기독교의 영향을 받았기 때문에 그의 잠재의식 속에 어느 정도 기독교적인 사상이 존재할 가능성을 배제할 순 없지만, 어린 시절 사회와의 접촉이 많지 않았던 曹禺로서는 초기의 창작과 어린 시절 그가 보낸 뿌리 깊은 봉건 가정의 영향을 분리시킬 수는 없었을 것이다. 曹禺가 劇作에 반영한 ‘운

35) 華忱之은 <論曹禺解放前的創作道路>에서 “曹禺는 《雷雨》를 쓸 때 미처 마르크스주의의 사상으로 무장되어 있지 않은 상황에서 서적을 통해 운명적인 관념에 대해 접하게 되었다. 그의 《雷雨·序》에 나오는 비극의 최악의 근원이나 이와 관련된 해석은 모두 유심주의 논리에 근거하여 말한 것이다.(他創作《雷雨》時，由于還沒有掌握馬克思主義思想武裝，加之又從書本上得來一些命運觀念，因此，他在《雷雨序》中對這場悲劇的罪惡根源的某些解釋，基本上是屬於唯心主義的。)”라고 했다. 《中國現代文學史資料匯編(乙種)·曹禺研究資料》(上), 本相、胡叔和編, 北京, 中國戲劇出版社, 1991, p.363.

36) 歐陽凡海은 <論《日出》>에서 “작가는 《雷雨》를 쓸 때 사상뿐만 아니라 예술적 기교 면에서도 전반적인 이해가 결여되어 있었다. 作者寫《雷雨》的時候，不但在思想上是模糊的，他的藝術方法也缺少統一的把握”。(《中國現代文學史資料匯編(乙種)·曹禺研究資料》(下) 田本相、胡叔和編, 北京, 中國戲劇出版社, 1991, p.730.)

명'에 대한 관념적 사고는 어린 시절부터 친숙한 봉건 가정이라는 기초 위에 세워진 것이다.

《雷雨》에 등장하는 몇몇 안 되는 인물들의 결말은 모두 알 수 없는 운명의 손길을 벗어날 수 없었다. 극 중의 운명은 냉혹하고 신비로운 일면을 드러내고 있다.

부지런하고 선량한 魯侍萍은 삼십 년 전 周씨 가문의 큰 도련님인 周朴園와 문제의 인연이 맺어지게 되는데, 당시 周씨 가문의 지위와 권세 때문에 선달 그믐날 周朴園의 집에서 쫓겨나야만 했다. 그러나 삼십 년이 지난 후 그녀는 자신의 친 딸이 周씨 가문에서 다시 '문제'를 만들어 냈고, 게다가 그 상황이 자신의 처지와 판에 박은 듯 똑같은 음을 알게 된다. 자신의 딸이 周씨 가문의 2대 도련님인 周萍을 좋아하게 되었고, 周萍은 공교롭게도 자신과 周朴園의 사이에서 태어난 친아들이었던 것이다. 기묘한 우연의 일치가 마치 운명의 장난처럼 느껴지게 한다. 이 우연의 일치는 사실 바로 운명이 만들어 낸 것이다. 魯侍萍이 濟南에서부터 일부러 자신의 딸을 데려가려고 周씨 가문을 찾았을 때, 자신이 찾아온 그 곳이 바로 周씨 가문이라는 사실을 알게 되면서, 그녀의 혼란스러움과 놀라움이 채 가시기도 전에 극의 줄거리는 이미 극중 인물들의 통제를 넘어서게 된다.

제3막에서 蘩漪가 魯씨 집에 나타나 周萍과 四鳳의 가출을 제지하면서 불륜의 관계는 서서히 정체를 드러내기 시작한다. 무정한 운명의 손길은 蘩漪의 폭로로 결국 수습할 수 없는 상황으로 치닫게 된다. 자아 해방과 혼인의 자유라는 개인적 욕구를 충족하기 위해, 蘩漪는 周萍을 위협하는 최후의 수단으로 周朴園을 내세운다. 蘩漪의 예측과는 달리 극중 주요 인물들의 진상이 드러나게 되었고 동시에 파멸의 결말을 맞게 된다. 雷雨가 치는 밤에 우선 비극의 근원인 周朴園이 周萍과 四鳳의 관계를 말하게 되고, 그리고 이미 관계를 맺은 두 남녀는 그들 사이에 생겨난 사랑과 혈연의 제약을 받아들일 수 없는 상황에 처하게 된다. 무정한 운명은 周萍과 四鳳을 막다른 골목으로 몰아넣는다. 四鳳의 죽음으로 인해 四鳳의 순결하고 아름다움에 희망과 동경을 품고 있던 周沖의 유일한 정신적 지주가 무너지고 만다. 따라서 周沖의 죽음 또한 운명의 필연이라고 볼 수 있다. 운명의 신은 '原罪'³⁷⁾의 당사자인 周朴園과 魯侍萍 두 사람은

37) 原罪(Original sin) : 기독교 전설에 나오는 말로 사람이 태어나면서 갖고 나오는 씻을 수 없는 '罪行'을 의미한다. 성경에서 사람에게에는 두 종류의 죄인 原罪와 本罪가 있다고 말한다. 原罪는 인류의 시조가 저질러 물려준 罪性이자 惡의 근원이다. 本罪는 사람들이 금생에 저지른 죄이다.

그대로 살려둔 반면, 무고한 다음 세대의 젊은 목숨들을 빼앗아간 것이다. 운명이 인간에게 내리는 징벌임은 의심의 여지가 없지만, 작가는 극중 인물의 결말을 통해 우주와 인생을 지배하는 운명에 대한 두려움을 표출하였다.

曹禺는 “《雷雨》를 쓸 때 나는 젊은 나이였다. 그 때는 사람들이 말하는 것, 비난하는 것에 대해 별로 우려하지 않았고, 어떠한 사회적 성취를 얻겠다고 생각해 보지도 않았다. 심지어 주제에 대해서도 미리 생각하지 않았었다. (我寫《雷雨》的時候，很年輕，那時不怕人說，不怕人批評，沒有那么多的顧慮，也沒有想到一定要達到一個什麼樣的社會效果，甚至連主題也沒有預先想到它。)”³⁸⁾고 말한 바 있다. 이처럼 솔직한 작가의 말 속에서 주제 의식이 선행되지 않는 상황에서도 이미 작가가 자신의 마음 속에 존재하는 우주와 인생을 지배하는 운명에 관한 문제를 표현하고 있음을 엿볼 수 있다.

曹禺는 《雷雨》의 집필을 끝낸 후, 고대 그리스의 비극적 운명을 참고 했음을 분명히 밝힌 바 있다. 대학 시절, 그는 많은 서양문학 작품들을 통독하였는데, 특히 입센의 희극과 <잘 짜여진 연극>³⁹⁾에 흥미를 가졌다. 曹禺의 첫 번째 대표작인 경우 그가 받은 서양 劇作의 영향을 배제할 수 없다. 그가 모방했건 참고했건 간에, 《雷雨》는 작가가 어렸을 적부터 아주 익숙한 봉건 가정에 대한 질타이자 운명의 장난에 대한 인간의 깊은 두려움과 의혹을 표현한 작품이다. 작가는 《雷雨·序》에서 “우주는 하나의 잔혹한 우물과 같다. 안으로 떨어지면 아무리 외쳐도 그 어둠의 구덩이를 벗어날 수 없다(宇宙正像一口殘酷的井，落在里面，怎樣呼號也難逃這黑暗的坑。)”고 말한 바 있다. 우주 속 인간의 존재는 자신의 운명을 모르는 채 거친 파도가 밀려오는 바다에 떠 있

原罪는 기독교 신학의 중요한 명제이자 教義이다. 기독교에서는 아담과 이브가 “禁果”를 몰래 훔쳐 먹은 후, 하나님의 뜻을 어겨, 그 죄가 후손들에게 물려져 인류의 온갖 죄악과 재난, 고통과 죽음의 근원이 되었다고 여긴다. 사람은 태어나면서부터 ‘죄인’이라는 것이다. (參考：高喆，〈原罪釋疑〉，《宗教學研究》，2005年 第3期.)

38) 田本相，劉一軍主編，〈我的生活和創作道路—同田本相的談話〉，《曹禺全集》第5卷，河北，花山文藝出版社，1996，p.94.

39) 佳构劇(well-made-play, 잘 짜여진 극) : 복잡하고 까다로운 줄거리로 유명한 戲劇 作品의 종류. 19세기 후반 프랑스의 극작가 외젠 스크리브, 빅토리아 사르두 등의 작가로 인해 유명해졌다. 이 명칭은 처음에는 좋은 뜻으로 사용되었으나, 오래지 않아 풍자의 뜻을 나타내게 되었다. 줄거리가 과장되고 내용이 기계적인 희극을 가리키는 의미로 여겨진다. 주로 일련의 치밀히 계획된 줄거리의 효과에 의지해 관중을 사로잡는 극을 가리킨다.(내용출처 : 夏征農主編，〈辭海〉，上海辭書出版社，1999，p.671.)

는 뜻단배와도 같다. 그리고 이것이 바로 인생에 대한 曹禺의 생각이며 작품의 주제의 식이다.

2. 不條理한 社會에 대한 暴露와 思索 - 《日出》

《日出》은 1936년 6월에서 9월까지 《文學季刊》에 연재되었으며, 이어 文化生活出版社에서 단행본으로 출판되었다. 《日出》 발표 후 많은 평론가들의 긍정적인 평가를 했다. 많은 사람들이 曹禺의 첫 번째 작품인 《雷雨》와 비교했을 때, 《日出》은 소재의 폭도 넓어지고 예술적 기법 또한 발전한 작품이라 여겼다. 曹禺는 《日出》의 창작 동기에 대해 회고하며, 그 이유를 기형적인 사회가 만들어낸 극도의 정서적인 충동을 목도하였기 때문이라고 밝히고 있다. 《日出·跋》에서 그는 다음과 같이 말하고 있다.

몇 년 동안 이 기이한 사회를 유랑하면서 나는 악몽과도 같은 인간사를 보았다. 그 모습을 나는 죽어도 잊지 못할 것이다. 그것들은 심각한 문제로 변해 필사적으로 나를 공격해왔다. 나의 감정을 작열시켰고 나의 분노를 들끓게 했다. 마치 열병에 걸린 환자라도 같았다. 온종일 귀신이 옆에서 나를 괴롭히는 것 같았다. 내 귓가에서 계속 작은 소리로 나를 재촉하고 괴롭히는 것 같았다. 나는 잠시도 평온할 수 없었다。(這些年在這光怪陸離的社會里流蕩着，我看見過多少夢魘一般的可怖的人事，這些印象，我至死也不會忘却。它們化成多少嚴重的問題，死命地突擊着我，這些問題灼熱我的情緒，增強我的不平之感，有如一個熱病患者。我整日覺得身旁有一個催命的鬼，低低地在耳邊催促我，折磨我，使我得不到片刻的寧貼。)40)

여기서 《日出》의 탄생은 그의 걱정의 표출이자, 젊은 시절 그가 목도한 어두운 사회에 대한 일종의 직접적인 반응임을 알 수 있다.

曹禺가 《雷雨》을 저술하던 시기에 그의 관심은 어렸을 적부터 익숙한 봉건가정과

40) 田本相, 劉一軍主編, <《日出》跋>, 《曹禺全集》第5卷, 河北, 花山文藝出版社, 1996, p.25.

걱정이 넘치는 대학 캠퍼스에만 국한되어 있었을지도 모른다. 그러나 《日出》을 발표한 후 그의 경험과 사회에 대한 인식은 보다 깊어졌다고 할 수 있다. 田本相의 《曹禺傳》에 의하면 曹禺는 《日出》이 발표되던 시기를 회고하면서 자신이 종종 친구들과 함께 ‘中旅’라는 호텔에서 만나 토론을 하곤 했었는데, 그때 호텔에 드나드는 사람들을 통해 사회의 다양한 인간상에 대해 알게 되었다고 한다. 그들의 사치스러운 생활과 돈을 물 쓰듯 하는 행태는 그가 보아왔던 하층민들의 생활고와 너무나 대조적이었으며, 인간 사회의 이러한 불평등한 현상은 그의 민감한 창작 신경을 자극시켰다. 그는 사회의 이중성에 경악했다고 한다. 《日出·跋》에서 그는 “대지에 천둥소리가 크게 울려 퍼지면서 지상에 파리를 들고 있는 온갖 나쁜 것들이 모조리 쓸려가는 것을 꼭 한번 보고 싶다. 설사 땅이 함께 꺼져서 바다 속으로 가라앉는다 할지라도.(我也願望這一生里能看到平地轟起一聲巨雷, 把這群盤据在地面上的魑魅魍魎, 擊個糜爛, 哪怕因而大陸便沉爲海)”, “나는 주변의 불공평한 모든 것들을 진심으로 저주한다. 이런 썩어빠진 인간들을 없애버리지 않으면 희망은 눈앞에 나타나지 않을 것이다.(我惡毒地詛咒四周的不公平。除了去掉這群腐爛的人們, 我看不出眼前有多少光明)”⁴¹⁾라고 밝혔다. 이것이 바로 작가의 진실된 생각이며, 《日出》을 쓰게 된 주요 동기이다.

《日出》 발표 후 많은 평론가들이 작품의 내용에 착안하여 작품의 주제 사상에 대해 토론하였다. 그들은 《日出》이 ‘혈연적 우연’과 ‘운명의 냉혹함’을 중시한 《雷雨》의 단순성에서 벗어나 고름으로 얼룩진 사회의 모습을 직시하고 금전 사회의 죄악을 깊이 있게 보여주고 있다고 보았다.⁴²⁾ 심지어 어떤 평론가들은 이 작품이 작가의 세계

41) <<日出>>跋>, 《曹禺全集》第5卷, 花山文藝出版社, 1996, p.27.

42) 1) 周揚은 <論《雷雨》和《日出》—并對黃芝岡先生的批評的批評>에서 “만약《雷雨》에서 작가가 여전히 숙명론적 관점을 갖고 있다면 《日出》을 쓸 때는…… 더 이상 신비롭고 알 수 없는 사물에 대한 동경과 두려움 그리고 사회의 부패와 국민의 고통에 대해 분노감을 느끼고 있지 않았다고 할 수 있다. 그의 창작적 시각은 이미 가정에서 사회로 확장되고 있었다. 그는 반식민지 금융 자본주의 제도 아래에서 썩어가고 있는 사회를 그의 캔버스에 그려놓았다.(如果說在《雷雨》中作者對於現實還抱着宿命論的觀點, 那麼到寫《日出》時……而不再有對於隱秘不可知的事物的憧憬和恐懼, 那種悲天憫人的思想了。他的創作的視線已從家庭伸展到了社會。他企圖把一個半殖民地金融資本主義制度下的膿瘡社會描繪在他的畫布上。)”고 하였으며, 또 “《日出》에서 거의 모든 인물들은 금전 사회의 부속물이자 찌꺼기이다.(《日出》里的人物几乎全都是這個金錢社會里附屬物或是渣滓。)”라고 말했다.”(참고 : 《中國現代文學史資料匯編(乙種)·曹禺研究資料》(下), 田本相、胡叔和編, 中國戲劇出版社, 1991, p.718.)

관에 변화가 생겼음을 보여주는 하나의 상징이라고까지 보았다. 작품의 마지막에 나타나는 달구질 노래와 日出은 희망을 향해 나아가는 무산계급에 대한 상징이라는 것이다.

그러나 작가는 《日出》의 주제에 관한 사람들의 해석을 미리 예견이나 한 듯, 《日出·跋》에서 “인용문의 순서는 고심하여 짠 것으로 순서가 바뀌어서는 안 된다. 독자들이 보다 애정적인 시선으로 두 번만 더 읽는다면 그 안에 내포된 의미를 조금은 느낄 수 있을 것이다. 하고 싶었지만 할 수 없었던 말들이 몇 단락의 인용문에 숨겨져 있는 것을 아마 발견할 수 있을 것이다.(那引文編排的次序, 都很費些思慮, 不容顛倒。偏愛的讀者如肯多讀兩遍, 略略體會里面的含義, 也許可以發現多少欲說不能的話, 藏蓄在那几段引文里。)”⁴³⁾ 《日出》의 서막 앞에 작가는 몇 단락의 인용문을 사용했다. 첫 번째는 老子的 《道德經》에 나오는 말로, 많은 사람들이 《日出》의 주제라고 생각해 온 것인데 “하늘의 도는 남는 데서 덜어내어 모자라는 데에 보태지만, 사람의 도는 그렇지 않아 모자라는 사람에게서 덜어내어 남는 사람에게 바친다.(天之道損有餘而補不足, 人之道則不然--損不足以奉有餘”⁴⁴⁾는 것이다. 그리고 이어지는 일곱 단락의 인용문에서 그는 《성경》의 많은 말들을 인용하였고, 또 독자들에게 이 인용문의 순서들을 바꿔서는 안 된다고 일깨워준다. 하나의 수수께끼처럼 들리면서 그 단서가 마치 이 몇 단락의 말 속에 숨어있음을 암시하는 듯하다.

첫 번째에는 《신약·로마서》에 나오는 말로, “이 같은 일을 행하는 자는 사형에 해당하고 하나님의 정하심을 알고도 자기들만 행할 뿐 아니라 또한 그 일을 행하는 자를 옳다 하느니라.” 이다. 이는 금전사회의 오염된 어두운 사회 현상에 대한 작가의 통렬한 비판 및 저주를 나타낸 것이다. 두 번째는 《구약·예레미아서》의 말을 인용하

2) 李蕤는 <從《雷雨》到《日出》>에서 “만약 《雷雨》가 운명의 비극이라면 우리는 《日出》을 사회의 비극이라고 말할 수 있다. 만약 《雷雨》가 우리에게 보여 준 것이 봉건 가정의 폐허라면 《日出》이 우리에게 보여준 것은 고름으로 얼룩진 사회이다. (如果說《雷雨》是命運的悲劇, 則《日出》我們願意說它願意接近于社會的悲劇, 如果我們嫌《雷雨》給我們展開的只是封建家庭的廢墟, 那么我該承認《日出》給我們托出的却是膿瘡社會的大半面。)”라고 했다. 《中國現代文學史資料匯編(乙種)·曹禺研究資料》(下), 田本相、胡叔和編, 中國戲劇出版社, 1991, p.718.

43) <<日出>跋>, 《曹禺全集》第5卷, 河北, 花山文藝出版社, 1996, p.32.

44) 田本相編, 《日出》, 《曹禺文集》, 北京, 中國戲劇出版社, 1988, p.227.

였는데, 어두운 사회의 운명에 대한 작가의 예언이라고도 할 수 있다. 작가는 어두운 사회가 붕괴와 파멸의 길을 걷게 될 것이라 예언하고 있다. 《日出·跋》에서 말한 “언제 멸망할 것인가, 나도 너와 같이 멸망할 것이다.(時日曷喪, 予及汝皆亡。)”⁴⁵⁾와 같은 맥락이다. 세 번째는 《신약·데살로니가후서》에 나오는 말로 사람은 반드시 일을 해서 밥을 먹어야만 한다는 내용을 인용하고 있다. 즉 “우리가 너희 가운데서 규모 없이 행하지 아니하며 누구에게서든지 양식을 값없이 먹지 않고 오직 수고하고 애써 주야로 일함은 너희 아무에게도 누를 끼치지 아니하려 함이니, ……우리가 너희와 함께 있을 때에도 너희가 명하기를 누구든지 일하기 싫어하거든 먹지도 말게 하라 하였더니”라고 이야기하고 있다. 마지막으로 네 번째에서는 《신약》의 《요한복음》과 《계시록》의 부분을 인용하였는데, 어두운 사회와 시대가 결국은 사라지고 새로운 세상이 반드시 올 것이라는 작가의 믿음이 담겨져 있다.

서막 앞에 이 몇 단락의 인용문을 의도적으로 배열함으로써 금전 사회에 대한 작가의 고발과 함께 희망찬 미래에 대한 작가의 바람을 표현하고 있다. 《日出》의 마지막 1막에서 陳白露가 자살하려고 할 때 멀리서 간간히 들려오는 막노동꾼들의 달구질 노래 소리와 햇빛이 밝게 집안을 비추는 장면 모두 앞에서 말한 바와 같이 작가의 저작 동기가 담겨진 부분이다. 비록 신시기 이전에 많은 평론가들이 曹禺의 작품과 당시의 혁명적 정세를 역지로 연결시킨 것에 공감할 수는 없지만, 曹禺의 작품은 사회생활에 대한 반영이므로 현실주의라는 커다란 범주를 벗어나지는 않았다고 할 수 있다. 체흐프는 일찍이 현실주의에 대해 “생활의 본래 모습에 근거해 생활을 묘사한 것이다”라고 밝혔지만, 현실 생활은 다양한 모습들을 가지고 있으며, 사람에 따라 현실을 반영하는 방법 역시 다르므로 문학 작품에서도 천태만상의 다양한 모습으로 나타난다. 曹禺는 자신만의 사고방식으로 현실을 반영하고 있으며, 결코 맹목적으로 그가 익숙지 않는 예술창작의 추세에 편승하지 않았다. 모든 劇作은 그의 시적인 의미와 思考가 응집된 결정체이다. 평론가인 朱棟霖은 曹禺의 현실주의 창작을 ‘현실주의의 詩化 형태’⁴⁶⁾라고 이야기 하였다. 따라서 《日出》은 당시 어두운 사회에 대한 작가의 심도 있는 고발인

45) <<日出>跋>, 《曹禺全集》第5卷, 河北, 花山文藝出版社, 1996, p.27.

46) 朱棟霖, <現實主義詩化形態－兼論戲劇的詩本体>, 選自《曹禺戲劇研究論文集》, 北京, 中國戲劇出版社, 1997.

동시에 분명하지는 않지만 그래도 일종의 해결 방법을 제시한 것이라 할 수 있다.

3. 憤怒의 探索과 混亂

1936년 《日出》이 발표된 후, 曹禺는 余上沅⁴⁷⁾의 초빙으로 南京에서 국립희극학교의 교수직을 맡는다. 그곳에서 그는 《原野》를 구상하게 되는데, 《文叢》의 주간 靳以가 曹禺에게 원고를 청탁하자, 曹禺는 연재방식으로 빠른 창작활동을 해나가게 된다. 《原野》는 《雷雨》나 《日出》처럼 행운이 따르지는 않았다. 칭찬은커녕 오히려 많은 비판과 질책을 받는다. 《原野》에 대한 평론은 상대적으로 많지 않고 그중에서도 부정적인 평가가 많다. 많은 이들이 이 작품을 작가의 실패작으로 보고 있다. 楊晦는 〈曹禺論〉에서 직설적으로 “《原野》는 曹禺의 실패작이라고 할 수 있다.(《原野》, 可以說是曹禺最失敗的一部作品。)”⁴⁸⁾고 하면서 다음과 같이 덧붙였다.

그는 신비주의 상징 예술기법에 집착하여 현실 문제를 신비화하고 상징화 하였는데 이는 그의 사상적 한계를 보여주고 있다. 그는 현실적 측면에 입각하여 사회 문제를 파악하지 않고 오히려 현실적인 사회문제에서 신비주의의 상징을 만들어냈다. ……오히려 현실과 점점 멀어져가면서 안개 속에서 꽃을 보는 것처럼 흐릿하고 어렴풋하다. 어쩌면 曹禺는 이것을 예술의 최고의 경지라고 생각할지도 모르지만 사실 이는 그의 예술에서 가장 큰 실패라고 할

47) 余上沅(1897-1970), 중국 沙市 출생으로 영화감독이자 희극 교육가이다. 北京大學를 졸업한 후 清華大學에서 조교를 했다. 1923년 미국 칼니지(Carnegie) 대학과 콜롬비아(Columbia) 대학에서 유학했다. 1925년 귀국 후 북경예술전문대의 희극학과 설립과 中國戲劇社의 창단에 직접 참여했다. 1936년 南京國內戲劇전문대학의 학장에 취임했으며. 中華人民共和國 건국 이후 滬江大學、夏旦大學、上海戲劇學院의 教授를 역임했다. 영화《茶花女》, 《阿Q正傳》등의 감독을 맡았으며, 저서로서는《上沅劇本甲集》, 《戲劇論集》등이 있다. 《表演藝術大綱》, 《西洋戲劇理論批評》, 《戲劇概論》등을 저술했다.(參考《簡明戲劇詞典》, 上海, 上海辭書出版社, 1990, P.297.)

48) 田本相、胡叔和編, 《中國現代文學史資料匯編(乙種·曹禺研究資料)》(上), 北京, 中國戲劇出版社, 1991, p.247.

수 있다! (他却爲他的思想所限制, 他迷戀于神秘象征的藝術表現法, 于是把一個現實的問題, 給神秘象征化了, 他不從現實去了解社會問題, 却從現在的社會問題里, 得出神秘象征的了解……反倒跟現實離開, 像是霧里看花一樣地迷迷離離, 模模糊糊起來。這也許就是曹禺所認爲的藝術的最高境界吧, 實際這是他藝術的最大失敗!)⁴⁹⁾

劉正強은 <曹禺의 세계觀和創作—兼評, 也談曹禺의《雷雨》和《日出》>에서 “《日出》에서는 사회적 문제를 다루다가 《原野》에서 양심적 문제로 전환한 것은 퇴보라고 보지 않을 수 없다.(從《日出》所提出的社會問題轉爲《原野》의良心問題, 這不能不是一個倒退。)”⁵⁰⁾고 하였다.

劉綬松은 《중국 신문학사 초고(中國新文學史初稿)》에서 “그는 억지로 원시적 색채가 짙고 공포스럽고 거친 분위기를 만들었다. 그가 표현하고자 한 것은 추상적인 운명에 대한 대항—즉 비과학적인 관념을 주제로 한 것이다. ……따라서 《原野》는 현실적 의미에서 《日出》과는 비교가 안 되며 《雷雨》에 비해서는 더욱 부족하다. 이 작품은 작가의 극본 중에서 최고의 실패작이다. (他所要着意渲染的是原始性的恐怖与粗獷的气息, 所要表現的是人類對於抽象的命運的抗爭——一個非科學的純觀念的主題……因此, 原野一劇의現實意義, 不僅趕不上《日出》, 而且還遠遜于《雷雨》, 它在作者的許多劇作中, 應當是失敗的一個。)”⁵¹⁾라고 하였다. 음침한 분위기가 흐르는 줄거리와 이해하기 힘든 주제를 담고 있는 이 작품은 많은 부정적인 평가를 이끌어냈다. 어떤 평론가들은 《原野》의 탄생을 이전의 두 작품과는 필연적인 발전 관계가 없는 뜻밖의 것으로 받아들이고 있다.

그러나 작가의 이러한 사상적 변화에는 나름대로의 원인이 있을 것이다. 曹禺가 《原野》의 소재로 농촌을 택한 것은 이유 있는 선택이었다. 曹禺는 봉건 가정에서 자라났지만, 주변에서 땅을 잃고 도시로 온 떠돌이 농민들을 여러 차례 목격하게 된다. 이들로 인해 曹禺는 어려서부터 하층 사회의 현실에 대해 어느 정도 이해하는 계기를 갖

49) 田本相、胡叔和編, 《中國現代文學史資料匯編(乙種·曹禺研究資料)》(上), 北京, 中國戲劇出版社, 1991, pp.248-249.

50) 劉正強, 《中國當代文學研究資料·曹禺研究專集》(上冊), 福建, 海峽文藝出版社, 1985, pp.387-388.

51) 劉綬松, 《中國新文學史初稿》, 北京, 人民文學出版社, 1979, p.386.

게 된다. 田本相은 《曹禺評傳》에서 다음과 같이 서술했다.

華北에 큰 수해로 많은 이재민들이 天津으로 몰려들었던 해가 있었는데, 거리 곳곳에는 구걸하는 사람과 아사한 시체로 가득했다. 曹禺 집 근처의 길가에도 천막을 치고 살던 사람들이 많았다. 그 광경은 너무나 비참했다. 曹禺는 그 때를 추억하면서 ‘피난민들은 정말 너무 비참했습니다. 늙은 노파 혼자서 아이 들을 업고 있었는데 그 광경은 정말 불쌍했습니다. 그 때 목격 한 비참한 모습은 지금까지도 잊을 수 없습니다. 天津市 주변 농촌에도 갔었는데 정말 황량하고 비참한 광경이었습니다. 이 모든 것들이 향후 제가 글을 쓸 때 최초의 이미지를 구상하는 데 도움이 되었습니다’라고 말했다. 바로 그 수해 때 段媽가 萬公館에 오게 되었다. (有一年，華北洪水成災。災民涌進天津，沿街乞討，餓殍遍地。就在曹禺家的附近馬路上也搭滿了窩棚，其慘景令人不忍目睹。曹禺回憶說：‘看到那些逃難的人，真是慘極了。一個老婆婆挑着兩個孩子，可憐得很。目睹那種慘景，是至今都未能忘記的，我還到天津郊區去過，那也是十分荒漠而悲慘的景象。這些，都是以後寫戲的最初印象。’正是在這次水災中，段媽來到了萬家公館。)⁵²⁾

曹禺의 집에서 가정부로 일하게 된 段姆도 그 비참한 사람 중 한 사람이었다. 농촌 토착세력의 억압으로 시부모와 남편과 아들을 모두 여인 그녀의 신세는 참으로 비참했다. 段姆는 종종 어린 曹禺에게 자신의 비참한 가정사를 들려주면서 슬플 때에는 눈물도 흘렸다. 이것이 당시 曹禺에게는 큰 충격을 주었다.

曹禺는 어린 시절 아버지 萬德尊이 河北 宣化에 鎮守使로 임명되면서 한동안 그곳에서 생활하는데, 관청에서 고문당하는 죄인들을 자주 보게 되었다. 죄인들의 비명소리는 늘 曹禺를 소름끼치게 만들었다. 죄인들은 대부분 현지의 가난한 농촌 주민들이었다. 曹禺는 자신이 살고 있는 小白樓 밖에 이런 비참한 곳이 있다는 사실에 경악했으며 거기서 그는 인간의 잔인함을 알게 되었고 공포의 분위기도 직접 실감하게 되었다.

그리고 《原野》를 집필할 때 曹禺는 南京에서 교편을 잡고 있었는데 그가 살고 있는 집 건너편에는 國民黨의 제일 모범 감옥이 있었다. 그 곳에서 曹禺는 처참하고 공

52) 田本相,《曹禺評傳》,重慶, 重慶出版社, 1993, pp10~11

포적인 분위기를 많이 느꼈다. 이러한 사실들이 曹禺에게는 잊지 못할 인상을 남겼다. 그가 듣고 목격한 이러한 충격적인 인생과 삶은 曹禺가 농촌이라는 소재와 더불어 감옥과 죄수 등에 상당한 흥미를 느끼게 된 핵심적 계기로 작용했다.

《原野》는 아마 적절한 시기를 만나지 못한 것인지도 모른다. 극본이 반 정도 발표될 무렵 항일전쟁이 발발하였고, 따라서 소재가 시대의 흐름에 맞지 않다는 이유로 냉대를 받게 된다. 작품 속에 사용된 많은 심리적 묘사와 상징은 《原野》의 창작 주제를 상대적으로 모호하게 만들었고 평론가들의 논쟁을 불러일으켰다. 어떤 평론가들은 《原野》의 창작을 현실주의 창작 원칙과 방법에 맞지 않는 실패작으로 보았고, 어떤 평론가들은 “봉건 제도와 토착 세력의 지배에 있는 수많은 농민들의 비참한 운명과 강렬한 반항을 표현하였다.(表現廣大農民在封建制度和土豪劣紳的殘酷統治下的悲慘命運及其強烈的反抗)”⁵³⁾고 평하기도 하였다. 楊帆은 曹禺의 《原野》 창작배경에 대해 “이극은 民國 초년, 北洋 軍閥 混戰 時期에 농촌에서 발생한 사건에 관해 쓴 것이다. 당시에는 ‘5·4’ 운동과 新思潮가 아직 시작되지 않았고, 공산당도 없던 시절이었다. 농촌에서는 총을 갖고 있는 자가 바로 왕이었다. 농민은 매우 암울하고 고통스러운 환경에 처해있었고, 반항하고 싶어도 출구를 찾지 못하는 상황이었다.(這個戲寫的是民國初年, 北洋軍閥混戰初期, 在農村里發生的一件事情。當時, “五四”運動和新的思潮還沒有開始, 共產黨還未建立。在農村里, 誰有槍, 誰就是霸王。農民處在一种萬分黑暗, 痛苦, 想反抗而又找不到出路的狀況中。)”⁵⁴⁾라고 했다. 曹禺 역시 이에 대해 공감하였다. 그러나 작가 자신이 《原野》의 창작 의도를 설명하는 부분에는 모순되는 점이 있다. 趙浩生과의 인터뷰에서 曹禺는 “《原野》는 성공했다고 할 수 없다. 원래는 농민에 대해서 쓰고, 사람들을 괴롭히는 악질 토호에 관해 쓰려고 한 것이었다. (《原野》不算成功, 原想寫農民, 寫惡霸欺負人。)”⁵⁵⁾고 밝혔다. 그는 《原野》의 주제가 원한이라고 생각했지만, 얼마 후에 다시 이를 번복하였다. 그는 《나의 인생과 창작의 길(我的生活和創作道路)》에서 “《原野》는 복수를 주제로 한 작품이 아니라, 봉건적 핍박을 받는 농민들의

53) 蘇關鑫·鄭納新, <超越的艱難—對《原野》失誤的文本審視>, 廣西師範大學學報(哲社科學版), 1993年 第2期, p.66.

54) 張葆莘, <曹禺同志談劇作>, 《曹禺全集》第7卷, 河北, 花山文藝出版社, 1996, pp.286-287.

55) 趙浩生, <曹禺從《雷雨》談到《王昭君》>, 《曹禺全集》第7卷, 河北, 花山文藝出版社, 1996, p.307.

인생과 점차적인 각성에 대한 것이다. 仇虎는 불 같은 복수심을 품은 사람이다.(《原野》不是一部以復仇爲主題的作品，它是要暴露盡封建壓迫的農民的一生和逐漸覺醒。仇虎有一顆火一樣復仇的心。)56)라고 말하였다.

최근 몇 년간 현대문학 연구에 새로운 관념과 방법이 사용되면서 《原野》의 창작 의도에 대해서도 새로운 해석이 나오고 있다. 魏慶培은 “《原野》의 ‘原野’는 총체적인 상징적 의미가 있다. 쇠사슬의 상징이자 사람의 영혼을 억압하고 가두는 형태의 울가미로써 유형적인 실체를 훨씬 뛰어 넘는 것이다. 신비로운 안개가 극 전체를 뒤덮고 있는 것처럼 인간이 헤어날 수 없는 삶의 역경에 처해있다는 철학적 관념을 암시하고 있다.(《原野》中的‘原野’已獲得了整體性的象征意義,它不僅是現實中鐵鐐的對應物,成爲壓抑、禁錮人心靈的有形的樊籠,而且遠遠超出這有形的實體,像一層神秘的霧弥漫着整個劇本,深刻地暗示出人類面臨不可掙脫的殘酷生存困境這一哲學命題。)57)고 여겼다. 이러한 해석은 曹禺 희극의 주제에 대한 새로운 해석임이 분명하다.

《原野》는 曹禺가 처음으로 시도한 농촌을 제재로 한 劇作으로, 그에게는 하나의 도전이었다. 曹禺의 劇作에 대한 앞의 분석들을 종합해보면, 曹禺가 독립적인 창작 개성이 있는 작가임을 알 수 있다. 작품 하나하나가 모두 사회 문제에 대한 깊은 사색과 느낌을 반영하고 있다. 《原野》는 뛰어난 현실주의 劇作으로 30년대의 농촌 문제를 주로 다루고 있다. 창작의 전체 흐름과 방향에 있어 曹禺가 농촌을 소재로 선택한 것은 새로운 시도이자 사회에 대한 작가의 내면적 관심을 보여주는 것이다. 당시 농촌에는 땅을 잃은 仇虎와 같은 불행한 사람들이 수없이 많았다. 군벌의 혼전과 농촌의 계급 갈등으로 인해 많은 사람들이 생명줄인 땅을 잃고 유랑의 길에 올라야만 했다. 그들은 곧 수많은 ‘仇虎들’로 변해 갔다.

그러나 曹禺의 劇作이 줄곧 ‘문제 현실주의’의 제한된 테두리 안에 갇혀 있었던 것은 아니다. 그는 복수를 하는 仇虎의 살인 전후의 심리와 정신적인 변화를 통해 그가 겪은 심리적 고통을 깊이 반영하고 있다. 劇作에서 ‘복수’는 단지 인물을 표현하기 위해 작가가 사용한 사건이면서 또한 인물을 묘사하기 위해 사용한 방법이다. 《原野》

56) 田本相、劉一軍主編, <我的生活和創作道路>, 《曹禺全集》第5卷, 河北, 花山文藝出版社, 1996, p.100.

57) 魏慶培, <困境與開拓—曹禺劇作《原野》的思想蘊涵和藝術追求>, 廣西, 廣西師範大學學報, 2004, p.55.

의 성공은 극중 인물의 표현에 풍부한 기법을 사용했다는 점이다. 그는 象徴과 의식의 흐름 등의 기법을 활용해 생동적인 인물 형상을 그려냈다. 仇虎가 결국 막다른 골목에 몰린 채 자살하는 것 역시 미래에 대한 희망이 보이지 않는 당시 사회에 대한 절망을 나타내는 것이라 할 수 있다.

司徒珂은 <《原野》논평(評《原野》)>에서 “《日出》과《原野》를 비교해 본다면 분명《原野》가 더 완벽한 작품이라고 할 수 있다. 작가는《原野》에서 하나의 아름다운 관점을 제시하고 있는데 그야말로 깊은 사색을 자아낼만한 관점이다. 如以《日出》來和《原野》比較的話，《原野》該是更完美的作品，作者在《原野》中還表現出一個美麗的Idea，這種Idea頗值得深思回味。”⁵⁸⁾라고 말했다.

《原野》에서 작가는 단순히 이야기를 엮어 가는 것이 아니라 이야기를 통해 인생에 대해 생각하게 하고 있다.《原野》의 가장 성공적인 부분은 사실을 통해 철학적 관점을 보여준 것이라 할 수 있다. 《原野》에서 표현되는 예술적 추구로 볼 때 작가는 인간의 영혼을 깊이 있게 다루는 데 심미적 목표를 두고 있다. 仇虎의 심적 갈등의 변화 과정을 통해 그의 마음 속 깊이 잠재되어 있는 오랜 봉건 문화의 관념과 의식이 어떻게 그의 영혼을 무너뜨리고 있는지를 보여주고 있다. 작가는 넓은 ‘原野’와 깊은 ‘원한’을 갖고 있지만 자신만의 ‘마음의 감옥’에서 벗어나지 못하는 데서 비롯되는 인간의 심적 고통에 대해 생생하게 묘사하고 있다. 仇虎는 현실의 감옥에서 탈출하는 데는 성공하지만 ‘마음의 감옥’에서 탈출하는 데는 실패한다. 작가는 이것을 통해 봉건문화의 깊은 폐해로 형성된 고정관념이 인간 스스로를 옴아매는 한계가 되고 있음을 보여주고 있다. 작가는 스스로 만들어낸 한계는 영원히 뛰어 넘을 수 없다는 철학적 관점을 시사하고 있는 것이다.

그렇다면 이처럼 뛰어난 작품이 왜 그토록 오랫동안 진정한 가치를 인정받지 못했는가 하는 의문이 생기지 않을 수 없다. 《原野》는 소재 선택과 주제 표현이 모두 이전의 曹禺 작품과는 분명히 많이 다르다. 작가의 예술 표현 기법이 다르다는 점 외에도, 《原野》를 창작한 시대적 배경과 요구 역시 《原野》가 외면 받았던 또 하나의 중요한 원인이라고 할 수 있다.

《原野》는 신비주의 색채가 짙은 작품이다. 이는 현실주의에 익숙해 있는 당시 정

58) 司徒珂, <評《原野》>, 《中國文藝》1943, 第 3期

서와는 거리가 있었고 따라서 실패작이라고 보는 관점이 많았다. 그러나 우리는 《原野》의 신비한 색채를 통해 미래에 대한 출로를 찾지 못하고 있는 당시의 작가의 고민과 혼란이 담겨져 있음을 볼 수 있다. 또 이러한 신비적인 색채에 따른 연출의 난이도가 작품을 실패작으로 몰아간 원인임을 부인할 수 없다. 작가는 <《원야》부록(《原野》附記)>에서 “이 극의 연출은 비교적 어렵다. 첫째 배우 물색이 힘든 것이고 ……; 둘째로 무대설치와 조명 또한 매우 번거롭다, ……(這個戲的演出比較難, 一是角色難找, ……; 二是布景、燈光都相當繁重 ……)”⁵⁹⁾고 하였다.

중국 희극은 서양에서 들여온 것으로, 陽予備·田漢·郭沫若 등이 중국 話劇 운동을 이끌어온 선구자로, 그들은 서구 희극을 막 접하면서 현실주의 희극의 비판을 받아들였을 뿐만 아니라 많은 희극 유과들도 함께 받아들였다. 따라서 ‘5·4’ 신문화 운동으로 서양 희극사상이 유입되면서 중국 희극 관념이 크게 변화되었다. 서양으로부터 상대적으로 많은 새로운 문학 형식을 배우게 되었다. 당시 사상적 해방과 희극 개방에 대한 목소리가 높아지면서 희극의 형식은 풍부하고 다양해졌다. 그러나 30년대에 들어 중국의 역사적 정세가 전환기에 접어들자 희극은 許朝增의 말처럼 “현대 희극 운동은 반제국주의 반봉건적 전투의 전통, 즉 일반 민주주의 운동으로부터 무산계급 혁명의 수요로 바뀌었다.(現代戲劇運動反帝反封建的戰鬥傳統, 有一般的民主主義要求轉向無產階級革命戲劇。); “중국의 희극 운동은 5·4시기부터 30년대 초에 이루어졌다. 희극은 개방적인 것인데, 30년대 이후에는 점차 폐쇄적으로 변화하였다.(我國戲劇運動從五四以來到三十年代初, 戲劇是開放式的, 而三十年代以後逐漸走向封閉。)”⁶⁰⁾고 한 것처럼 변화하게 되었다. 희극이라는 외래적 예술 기법 형식 또한 반드시 혁명적 필요성과 민중의 기호에 맞추도록 요구되었고, 따라서 《原野》(1937년)처럼 상징적 색채가 상당히 강한 희극작품이 당시 오랜 기간 동안 시대적 선택과 관심을 받지 못한 것은 어찌면 당연한 것이었다.

시대의 발전에 따라 중국 관중들의 심미적 관점이 변화하면서 《原野》는 오히려 80년대 신시기 보다 많은 관심과 사랑을 받기 시작했다.

59) 田本相, 劉一軍主編, <《原野》附記>, 《曹禺全集》 第1卷, 河北, 花山文藝出版社, 1996, p.577.

60) 許朝增, <從戲劇發展歷程看《原野》>, 《曹禺戲劇研究論文集》, 北京, 中國戲劇出版社, 1997.

曹禺의 딸 萬方에 의해 개편된 연극 《原野》가 1989년 뮌헨 제3회 국제음악희곡연 구회에서 “특별 격려상(特別榮譽證書獎)”을 수상했고, 1991-1992년에는 미국 케네디센 터 워싱턴극단(肯尼迪中心華盛頓歌劇院)에서 공연을 했으며, 1993년에는 대만성립교향 악단(台灣省立交響樂團)에서도 공연을 했다.

《原野》는 영화로도 각색되어 1981년에는 베니스 영화제에서 국제 최우수 영화추 천 격려상(世界最優秀影片推薦榮譽獎)을 수상하였다. 1988년 제11회 중국 영화계의 최 고 상인 ‘백화상(百花獎)’ 중 최우수 故事篇상과 최우수 여우상(劉曉慶) 을 수상하였다. 《原野》의 연극과 영화가 모두 신시기에 들어 이렇게 흥행에 성공한 것은 《原野》의 예술적 가치를 충분히 입증해줄 뿐만 아니라 오랫동안 냉대받아 온 이유가 그 당시 관 중의 심미적 관점과 배우의 연기력과도 절대적인 관계가 있음을 말해준다.

4. 封建 社會의 沒落과 그에 대한 嘲笑

1940년 曹禺는 그의 작품 중 최고의 예술적 가치를 가진 것으로 평가받는 작품인 《北京人》을 발표했다. 《北京人》은 봉건적 대가정의 몰락을 그린 작품이다. 외세에 항거하는 국민적 정서가 고양되던 역사적 시점에서, 어떻게 이처럼 시대적 주제와 대중들의 바람과 동떨어진 작품을 쓸 수 있었는지에 관한 문제가 발표 당시는 물론 그 후로도 상당기간 논쟁의 초점이 되었다. 바로 작품 《北京人》의 현실적 의의에 대한 문제 제기였다.

사실 《北京人》을 쓰기 전, 曹禺는 抗戰에 관한 내용을 담은 《蛻變》을 발표했다. 이 극본은 국민당 후방 병원의 변화와 ‘蛻變’ 과정을 통해 전 민족이 과거를 ‘蛻(탈피)’ 하고 ‘新(새로운)’의 것으로 변모하는 새로운 모습을 찬양하는 내용을 담은 작품이다. 《蛻變》은 많은 평론가들에게 현실적 소재를 직접적으로 다룬 劇作으로 평가받고 있으며, 曹禺의 정치 성향이 가장 명확하게 드러난 작품으로 평가받기도 했다. 그러나 《蛻變》을 발표한 후에 曹禺의 창작 경향은 다시 이전으로 돌아갔다. 그에게 가장 익숙한 봉건 가정이라는 소재를 다시 선택한 것이다. 曹禺가 이러한 변화를 갖게 된 원인

은 여러 면에서 찾아볼 수 있지만, 그 중에서도 시대적인 원인을 가장 큰 이유로 들 수 있다.

曹禺가 《北京人》을 쓸 무렵은 대일항전이 계속 교착상태에 빠져있던 시기였고, 이는 《蛻變》의 시대적 배경과는 완전히 다른 것이었다. 그가 《蛻變》을 썼을 때는 전국민의 대일항전이 막 시작되었고, 천진한 작가는 민족의 운명에 대한 열렬한 갈망을 품고 있었다. 丁씨 여의사에게서 우리는 작가의 열정을 느낄 수 있다. 그러나 전쟁이 계속되면서 항전의 형세는 희망과 달리 약화되었고, 이러한 사실은 막 희망에 들떠 있던 작가를 다시 혼란스럽게 만들었다. 항전이 대치 단계로 접어들면서 항전 정서는 전에 비해 훨씬 수그러들게 된다. 당시 작가의 창작 활동에는 이러한 시대적 요인이 영향을 끼쳤을 것이다.

《北京人》은 항전 시기에 쓰여진 작품으로 봉건 가정이라는 민감한 소재를 다루고 있다. 평론가들은 현실 반영이란 무엇인가에 관해 토론하기 시작하였다. 어떤 평론가들은 이러한 시대에 항전과 무관한 주제를 다루는 것은 ‘현실 회피’라고 여겼다. 해방 전의 많은 평론가들이 이러한 관점에 공감하고 있었다.

그러나 현실주의에는 광범위한 주제들이 포함되어 있다. 많은 평론가들이 현실주의의 의미를 이처럼 협소한 기준으로 가늠하는 것은 옳지 않다. 현실은 다양한 것이며, 무엇을 반영하고 반영해야만 하는지는 작가의 몫이지 일률적인 기준으로 요구할 수는 없다. 茜萍은 抗戰에 대해 이렇게 표현한다.

항전은 적을 물리치고 독립되고 자유와 행복이 있는 신사회를 건립하기 위한 것이다. 그러나 신 사회를 만들기 위해서는 어두운 옛 사회에 대해 깊은 성찰이 이루어져야 한다. 예리한 관찰, 날카로운 고발, 단호한 공격을 통해서만 실직적인 변화를 모색할 수 있다. 쫓겨 어르신이 몇 십년 동안 칠해 온 관 속으로 구사회를 보내버려야만 비로소 항전의 승리라는 진정한 과실을 얻을 수 있다. 항전의 발전을 가로막는 가장 중요한 원인이 구사회의 생활·습관·이데올로기와 그 밖의 여러 가지 것들이기 때문이다。(抗戰是爲着打走敵人爲着建立一個獨立、自由、幸福的新社會。但是爲着建立新的社會，就不能不對於舊的黑暗的社會作深切的研究，明顯的認識，尖銳的暴露，堅決的打擊，這才能說到正确的切實的改造。把舊社會送到曾老太爺漆了幾十年的棺材里

去，這樣我們也才能獲得抗戰胜利的真實果實；何況舊社會的生活、習慣、意識形態及其種種多是阻碍抗戰進步的重大因素。)61)

胡風 또한 이른바 현실주의라는 것이 결코 지금의 사회와 생활을 반영하는 것이 아님을 지적하였다. 그는 역사의 진실을 반영하면 그것이 바로 진정한 현실주의라고 이야기하였다.⁶²⁾ 진정한 현실주의는 사회생활을 전달하는 도구로만 사용되어서는 안 되며, 만약 현실주의가 단지 사회현실 변화의 흐름만을 쫓는다면, 그것은 ‘문제 현실주의’⁶³⁾에 불과하다고 보았다. 이것은 현실주의가 갖고 있는 광범위한 내적 의미를 상실한 것이다. 신시기(80년대) 전의 문학은 폭로와 찬양을 문제 해결의 두 가지 방법으로 사용하는 경우가 많았다. 현실의 어두운 면에 대한 작가의 폭로를 통해서 사회에 경각심을 불러일으키고 직접적인 효과도 거둘 수 있긴 하지만, 이처럼 직접적인 폭로가 아니더라도 다른 방법으로 문제를 해결할 수 있는 것이다. 曹禺는 《北京人》에서 부패하고 몰락한 曾씨 집안에 대한 일상적인 묘사를 통해 曾씨 집안이 대표하고 있는 봉건제도와 봉건 의식의 말로라는 역사적 추이를 깊이 반영하였다.

61) 茜萍, <關於《北京人》>, 《中國現代文學史資料匯編(乙種)·曹禺研究資料》(下), 田本相、胡叔和編, 北京, 中國戲劇出版社, 1991, p.1021.

62) 참고 : 吳福輝는 <今日研究胡風與沈從文的意義>에서 “胡風은 ‘현실주의’와 ‘反映論’을 연관지어 현실주의는 ‘유물론이 예술인식에서의 독특한 방식’이라고 보았고 ‘역사적 진실의 반영’을 강조했다. (胡風把‘現實主義’與‘反映論’聯系起來, 說現實主義是‘唯物論在藝術認識上的特殊方式’, 強調要‘反映歷史真實’.)”고 했다. 中國現代文學研究叢刊, 2003年 02期, p.90.

63) 問題現實主義 : 5·4 신문학 운동 시기에 중국 문학 선구자들이 서구 사상과 문화를 받아들여 중국의 정세와 현실에 접목시킨 것이다. 그들이 보기에 사회에는 너무나 많은 문제와 폐단이 존재하고 있었다. 따라서 그들은 보편적으로 작품에는 사회 문제가 반영되어야 하고 문학은 사회를 개조하는 무기와 수단이 되어야 한다고 주장했다. 문제현실주의는 현실주의를 지나치게 정치화·관념화·이상화시켜 당시 사회 사조와 관련이 많은 사회 현실을 문학작품에 연결시키는 것이다. 그러므로 작품은 늘 치열하고 불안한 시대의 물결에 휩쓸려 오히려 실제 현실 사회에 내재되어 있는 문제들을 반영하지 못한다. 시대적 흐름에 따르는 관념을 지나치게 노골적으로 전달하려 하기 때문에 오히려 작품에서는 보다 정확하게 현실을 고찰하지 못하고 진실된 인생을 묘사하지 못한다. 문제 현실주의 작가들은 늘 자신들의 고정 관념에 맞추어 인물 성격의 변화를 대입시키고 자신들의 정치적 주관적인 이념으로 작품 속의 내용을 만들어나간다. 또 지나치게 문제 해결과 미래의 출로를 이상화하기 때문에 일부 문학 작품에서는 현실에 관한 묘사가 오히려 현실 자체를 떠나 시대의 발전 흐름에 위배되는 경향이 보이는 것도 있다.(참조 : 胡星亮<論‘五四’社會問題劇>, 南京大學學報(哲學·人文科學·社會科學版), 1999年 04期, p.61.)

曹禺는 강한 자주성과 독특한 창작 개성을 가진 작가였다. 당시의 창작 조류에 맹목적으로 휩쓸리지 않았고 그에게 친숙한 소재로 다시 돌아왔다. 이는 작가의 엄숙하고도 진지한 창작 태도를 보여주는 것이다. 설령 온 국민이 항전에 관심을 모으고 있던 역사적인 시기였지만, 봉건 제도에 젖어있는 쫓겨 어른신과 같은 사람들 또한 존재하고 있었다. 그들은 결코 완전히 역사의 무대를 떠난 것이 아니었다.

曹禺는 《北京人》에서 쫓겨 집안을 통해 봉건 제도의 상징적 의미를 나타내며 또 봉건 제도에 대한 폭로를 통해 오히려 더 강한 현실적 의미를 담아내고 있다. 《北京人》의 창작은 당시의 사회적 분위기에는 어울리지 않을지 모르지만, 작가가 진지하게 창작에 임한 것은 분명한 것이다. 즉 曹禺는 ‘방향을 전환’한 것이 아니라 “더욱 확실하게 그의 현실주의적 길을 따라 앞으로 나아가고 있었다.(更堅實地沿着他的現實主義的道路向前發展前進了。)”⁶⁴⁾

《北京人》이 발표된 초기에 많은 사람들은 曹禺가 자신에게 익숙한 봉건가정에 대한 挽歌를 부르고 있다고 여겼다. 다시 말해 이 작품을 봉건 제도를 애도하는 劇作으로 보았다. 평론가 楊晦는 작가에 대해 다음과 같이 말했다.

중국의 구 봉건사회가 궤멸되지 않으면 안 된다는 사실을 알면서도 봉건 사회와 함께 소멸해버리는 도덕과 감정에 대해서는 애착을 가지고 있다. 그는 마치 지고 있는 석양을 대하는 것처럼 이별을 사뭇 아쉬워하고 있다. 《北京人》에서 그는 挽歌를 부르고 있는데, 그윽하고 슬프다! 하지만 그는 봉건사회의 붕괴라는 末運을 돌이킬 수 없다. 더군다나 곧 사라져버릴 그러한 도덕과 감정을 붙잡아둘 수는 없다.(知道中國的舊封建社會，非崩潰不可，但是他却愛戀那種勢必隨着封建社會死滅的道德與感情，他低徊婉轉的不忍割舍，好像對於行將沒落的夕陽一樣。在《北京人》他唱出了他的挽歌，是又幽靜，悲哀的呀！然而，他却無法挽回封建社會崩潰的末運，他更無法留住那行將死滅的道德和感情，跟‘無計與春往’，是同樣無可奈何的事情。)⁶⁵⁾

작가가 《蛻變》을 쓴 후 불과 1년 만에 항전은 교착단계에 빠져 벗어나지 못하고

64) 田本相, <一部現實主義的喜劇—論《北京人》>, 北京, 《文學評論叢刊》第八輯, 1981, p.71.

65) 楊晦, <曹禺論>, 《中國現代文學史資料匯編(乙種)·曹禺研究資料》(上), 田本相、胡叔和編, 北京, 中國戲劇出版社, 1991, p.259.

있었다. 이러한 형세의 변화는 작가로 하여금 국민당의 무력함을 철저히 인식하게 만들었다. 이 시기 구 봉건 제도는 이미 궁지에 몰려 최후의 몸부림을 치고 있었다. 曹禺가 그에게 익숙한 봉건 가정을 소재로 창작을 시작한 것은, 봉건 대가족에 대한 폭로를 통해 질서정연하고 제도적이던 봉건 가정이 이미 지난날의 위엄을 상실하고 존재의 합리성을 잃고 있음을 보여주기 위한 것이었다. 《北京人》의 인물 曾浩와 江泰에게서 이러한 점을 분명히 알 수 있다. 田本相은 曾浩에 대해 “가혹한 현실의 충격 속에서도 봉건 세가의 가장으로서 명분상으로나마 그의 위치를 지탱하는 수밖에 없었다. 언뜻 보면 이 불우한 어른은 근심과 번뇌로 가득차 말 못할 억울함이 있는 듯하다. …… 사실 그에게는 어떠한 심각한 고통이나 동정할만한 불행이라곤 조금도 없다.(作爲這個封建世家的家長，在嚴峻的現實沖擊下，只能在名義上維持着他的地位。乍看上去，這位老境坎坷的長者，似乎充滿着憂慮和煩惱，有說不完的委屈。……因爲他實際上並沒有任何嚴肅的痛苦，也沒有絲毫值得同情的不幸。)”⁶⁶⁾고 말하고 있다. 江泰에 대해서는 “그는 다른 사람의 울타리에 기대려 하면서도 한편으로는 이 사실을 받아들이고 싶지 않은 허영심 때문에 일부러 재산가의 모습을 드러내려고 애쓴다. 이미 생계를 꾸려나갈 능력을 잃어버렸는데도 오히려 하루 종일 돈을 버는 환상 속에서만 살아간다.(他既要寄人籬下，却又不能甘心，偏偏要擺出一副姑老爺的架子；它本身已經失去謀生的能力，却又整天生活在發財的夢幻里。)”⁶⁷⁾고 표현하고 있다. 이 인물들을 통해 작가는 견잡을 수 없는 봉건 사회의 몰락을 확인시켜 준다.

曾浩라는 인물을 통해서 봉건제도가 몰락의 길을 갈 수밖에 없음을 보여주는 동시에 또 愷方과 文淸의 깨진 사랑, 瑞貞과 曾霆의 애정 없는 결합, 그리고 瑞貞의 가출과 여전히 막연한 미래 등을 통해 봉건제도와 봉건문화의 몰락을 한층 더 실감나게 보여주고 있다. 하지만 작가가 이를 아주 아쉬운 마음으로 바라보는 것은 아니다. 작가는 조감(俯視)적이며 또한 따뜻한 풍자적 색채를 띤 눈으로 이를 바라보고 있다. 작가는 극 속에서 봉건제도와 봉건 가정의 피할 수 없는 역사적 운명에 대해 고발하고 있다. 사람들에게 무가치한 것은 사라질 수밖에 없다는 사실을 보여주고 있다.

66) 田本相, <一部現實主義的喜劇—論《北京人》>, 北京, 《文學評論叢刊》第八輯, 1981, p.79.

67) 田本相, 위의 책, p.86.

5. 主題 意識의 變化 추이

曹禺의 네 작품 《雷雨》·《日出》·《原野》·《北京人》에 대한 창작배경 및 주제 의식에 관한 전반적인 분석을 통해, 우리는 曹禺의 劇作을 이루고 있는 기본 사상과 비극적 관념에 분명한 변화가 있음을 볼 수 있다. 《雷雨》에서 《日出》, 그리고 《原野》와 《北京人》에 이르기까지, 曹禺 劇作의 주제는 대부분 인간과 사회적 죄악의 충돌을 표현하고 있다. 서방 현대주의의 영향을 받아, ‘말로는 표현할 수 없는 우주의 신비에 대한 동경(宇宙间许多神秘事物不可言喻的憧憬)’, ‘원시적 힘(原始蛮力)’에 대한 추구를 일관되게 드러내고 있다. 원시적 힘에 대한 추구는 曹禺의 前期 작품에서, 원시적 모호한 상태에서 감성화의 단계를 거쳐 점차 체계화되고 다시 이성화되는 발전 과정을 보이고 있다.

《雷雨》는 그리스 희극의 영향을 받아 쓰인 작품으로, 사람을 ‘가련한 동물’, ‘꿈틀거리는 생물’로, 사람 위에는 모든 것을 초월하는 강한 힘이 있으며, ‘운명’ 앞에서 사람은 아무런 힘이 없다는 시각을 담고 있다. 이러한 운명이 바로 曹禺가 이야기하는 ‘원시적 정서’이다. 《雷雨》를 쓰게 된 최초의 동기에 대해 曹禺는 “《雷雨》를 이끈 것이 신 또는 운명, 혹은 어떤 분명한 힘이라고 단정지어 말하기 힘들다. 《雷雨》가 상징하고 있는 것은 나에게서 일종의 신비스런 매력이며 내 영혼을 꼭 붙드는 마력이다.(我不能斷定《雷雨》的推動是由于神鬼, 起于命運或源于哪种顯明的力量。情感上, 《雷雨》所象征的, 對我是一种神秘的吸引, 一种抓牢我心靈的魔。)”⁶⁸⁾라고 말한다.

《雷雨》에는 운명에 관한 신비함이 깊이 흐르고 있다. 인간사와 대자연에 대한 크나큰 두려움과 신비함이 흐르고 있으며, 아무리 발버둥쳐도 벗어날 수 없는 운명이라는 그물 같은 신비한 힘에 대한 작가의 생각이 담겨 있다.

그들이 아무리 발버둥쳐도 미꾸라지처럼 감정의 불구덩이 속에서 덩굴고 있을 뿐이다. 온 힘을 다해 자신을 구제하려 하지만 눈앞에서 천 길의 深淵이 거대한 입을 벌리고 있다는 것을 모른다. 늪에 빠져버린 힘없는 말(馬)처

68) 田本相, 劉一軍主編, <《雷雨》序>, 《曹禺全集》第5卷, 河北, 花山文藝出版社, 1996, p.14.

림, 몸부림치면 칠수록 죽음의 수렁 속으로 빠져들 뿐이다。(他們怎樣盲目地爭執着，泥鰍似地在情感的火坑里打着昏迷的滾，用盡心力來拯救自己，而不知千萬仞的深淵在眼前張着巨大的口。他們正如一匹跌在沼澤里的羸馬，愈掙扎，愈深沉地陷落在死亡的泥沼里。)69)

작가는 인간을 지배하고 혼드는 잔인한 운명과 냉혹하고 신비한 힘에 대해 고뇌하고 있지만, 여전히 알 수 없는 당혹스러움에 빠져 있다. 작가의 관념 속에 자리 잡은 원시적인 힘은 아직까진 몹시 감성적인 것이며 신비롭고 어렴풋하게 남아있을 뿐이다.

《日出》에서 작가는 당시의 최악스런 사회에 대해 더욱 깊이 인식하고 있는데, 세상을 누비고 다니는 온갖 악인들은 반드시 멸망의 운명을 맞게 되고, 어두움은 곧 지나가며 태양은 곧 떠오를 것임을 암시하고 있다. 작가는 陳白露가日出에 대한 기대를 표출하는 장면을 통해 사람들에게 운명을 스스로 포기하지 않으면 빛과 희망을 얻을 수 있다는 것을 말한다. 그러나 태양은 도대체 어디에 있는 것일까? 희망은 어디에 있는가? 작가는 “불구덩이에 깊이 빠져들어 타고 있고(如痴如醉地陷在煎灼的火坑里)”, “우주는 마치 어두컴컴한 한 덩어리로 축소되어 나를 숨도 쉴 수 없게 압박하는 것처럼 느껴진다.(覺得宇宙似乎縮成昏黑的一團，壓得我喘不出一口气)”70)고 자신의 느낌을 털어놓았다. 현실에서 선량한 사람들은 여전히 갈 곳이 없고, 무고한 두 생명— 陳白露와 小東西—은 결국 어둠에 삼켜진다. 마지막 글에서 원시적 힘을 상징하는 달구질 소리를 통해 “모자라는 데서 떨어내어 남는 데에 바치는” 식인 사회의 근간을 무너뜨리고 있다. ‘달구질 소리’와 ‘日出’은 작가가 암흑의 세계를 깨트리기 위해 상상해낸 원시적 힘을 갖춘 사물의 형상이다. 이렇게 하여 원시적 힘은 《雷雨》에서 보이는 신비함을 넘어서 보다 구체적인 모습을 갖춘다. 그리고 《原野》에서 원시적 힘은 분출되기 시작하는데 아래의 글을 통해 그것을 알 수 있다.

대지는 침울하지만 그 안에는 생명이 숨겨져 있다. 흙은 향기를 내뿜고 곡식의 뿌리는 흙 속에서 조용히 자라고 있다. 巨木은 황혼 속에서 가장귀를 형클어트리며 뺏어가고, 가을 매미는 그 위에서 날개를 흔들며 무력하게 울

69) 田本相, 劉一軍主編, 위의 책, p.15.

70) 田本相, 劉一軍主編, 앞의 책, p.25, p.27.

고 있다. 우거진 原野 속에 우뚝 솟은 거목의 몸뚱이를 따라, 늙어 갈라진 나뭇결이 한가득 자리 잡고 있는데, 그것은 엄숙함과 위험, 반항과 우울함을 상징한다. 마치 바위 위에 쇠사슬로 묶인 프로메테우스와 같다.(大地是沉郁的, 生命藏在里面。泥土散着香, 禾根在土里暗暗滋長。巨樹在黃昏里伸出亂發似的枝桠, 秋蟬在上面有聲無力地振動着翅翼。巨樹有龐大的軀干, 爬滿年老而龜裂的木紋, 矗立在莽莽蒼蒼的原野中, 它象征着嚴肅、險惡、反抗與憂郁, 仿佛是那被禁梏的普饒密休士, 羈絆在石岩上。)71)

숲은 신비하다. 깊은 숲 속에 감감한 늪을 숨기고 있고, 음산한 숲 사이로 맑고 깨끗한 물의 빛이 흐르고 있다. 한밤중 여인네의 창백한 얼굴처럼 괴이 짝다. 숲은 원시적 생명으로 충만하다. 숲은 하늘위로 솟구쳐있고, 거대한 나뭇잎은 하늘의 별들을 갈라놓는다.(森林是神秘的, 在中間深邃的林叢中隱匿着烏黑的池沼, 陰森森在林間透出一片粼粼的水光, 怪異如夜半一個慘白女人的臉。森林充滿原始的生命, 森林向天沖, 巨大的枝葉折斷天上的星辰)72)

제3막의 仇虎에 대한 묘사를 통해 ‘원시적 인간’에 대한 작가의 의도를 알 수 있다.

등쪽 터진 옷사이로 거므스름한 근육이 내비친다. 긴 소매는 여러 가닥으로 찢어져 있고, 팔목은 누더기 조각 사이에 끼어 있으며, 두 팔은 철기둥 같이 굵직하고, 우람한 등은 약간 굽어 있다. 뒤통수는 猿人처럼 푹 튀어나와 있다. 뒤에서 보면 마치 바람이 휩쓸고 온 검은 구름이 휘감아 만들어낸 기둥 같다. 그의 눈빛엔 극도의 불안감이 내비친다.(衣服背面有個裂口, 露出黑色的肌肉。長袖撕成數條, 破布夾着受傷的腕, 粗大的臂膊如兩條鐵的柱, 魁偉的背微微地偻。后腦勺突成直角象個猿人, 由後面望他, 仿佛風卷過來一根烏烟旋成的柱。…… 對着夜半的森野震戰着, 他的神色顯出極端的不安。)73)

‘원시적 인간’은 바로 원시의 신비한 힘의 진정한 구현인 것이다. 이때 ‘원시적 인간’의 성격을 지닌 仇虎는 작가의 붓 끝에서 아름답게 ‘진짜 인간’이 되었고, 마지막엔

71) 田本相編, 《原野》序幕, 《曹禺文集》, 北京, 中國戲劇出版社, 1988, p.477.

72) 田本相編, 위의 책, p.626.

73) 田本相編, 《原野》第三幕, 《曹禺文集》, 北京, 中國戲劇出版社, 1988, pp.629~630.

‘영혼’으로 승화되었다. 작가는 仇虎에게서 ‘원시적 인간’의 거친 힘과 야성을 보여주었다. 작가가 작품의 주인공을 이렇게 그려낸 것은 자신의 원시 관념을 알리기 위해서이다. 仇虎와 金子가 동경하고 추구하는 ‘황금이 깔린 곳’은 원시적 의미의 — 자유와 쾌락이자 단순함과 소박함이며 투쟁도 없고 악함도 없는 곳이다. 曹禺가 볼 때 이것이야말로 전 인류의 희망이자 미래이다. 만약 원시적 힘을 대표하는 ‘원시적 인간’이 《原野》에서는 仇虎를 통해 추상적인 개념이 형성되었다고 본다면 《北京人》에서 曹禺의 원시관이 가장 충분하고 완전하게 표현되었다고 볼 수 있다.

《北京人》에서 ‘원시 猿人’의 이미지는 더욱 풍부해지고 독립된 이미지를 갖추어가고 있음을 아래의 글에서 알 수 있다.

이는 인류의 조상이자 인류의 희망이다. 그때 사람들은 사랑하고 싶으면 사랑하고, 미워하고 싶으면 미워하고, 울고 싶으면 울고, 소리 지르고 싶으면 소리를 질렀다. 죽음을 두려워하지 않았고, 삶을 두려워하지도 않았다. 일년 내내 자신들의 성정을 드러내며 자유롭게 살았다. 예법과 도덕의 구속도 받지 않았고, 문명에 얽매이지도 않았다. 위선과 기만도 없었으며, 음해와 모함도 없었다. 갈등과 번뇌도 없었다. 날고기를 먹고 선혈을 마시고 태양을 쬐며 바람을 맞고 비에 젖었다. 지금처럼 사람이 사람을 먹는 식인 문명은 없이 그들은 아주 즐거웠다。(這是人類的祖先，這也是人類的希望。那時候的人要愛就愛，要恨就恨，要哭就哭，要喊就喊，不怕死，也不怕生，他們整年盡着自己性情，自由地活着，沒有禮教來拘束，沒有文明來捆綁，沒有虛偽，沒有欺詐，沒有陰險，沒有陷害，沒有矛盾，也沒有苦惱；吃生肉，喝鮮血，太陽晒着，風吹着，雨淋着，沒有現在這么多人吃人的文明，而他們是非常快活的。)⁷⁴⁾

이 ‘北京人’은 무서울 정도의 야성적 힘을 지니고 있는 동시에 미래에 대한 희망도 넘쳐흘렀다. 작가는 원시인의 생명의 이미지를 빌려 北京人에 새로운 활력을 쏟아 넣었다. 민족정신의 재창조를 위한 출구를 찾은 것이다. 작가는 여기에서 작품의 원시적 힘에 대한 그림을 완성하였다.

74) 田本相、劉一軍主編，《北京人》第二幕，《曹禺全集》，河北，花山文藝出版社，1996，p.449.

《雷雨》에 보이는 원시적 힘의 신비성을 《日出》에서 ‘日出’과 ‘달구질 소리’로 점차 구체화시켰고, 다시 《原野》에서는 직접적으로 원시적 힘의 원천이 ‘원시적 인간’에서 비롯되었음을 보여주었다. 《北京人》에 이르러서는 ‘猿人’을 독립된 ‘원시적’ 개체로 만들어내었다. ‘원시’는 이상적인 생명의 형식으로, 曹禺가 사회를 변화시키기 위해 아름다운 생활과 정신세계에서 창조해낸 일종의 ‘힘’의 상징이다. 이러한 ‘원시력’을 만들어내게 된 동기는, 서방 그리스 희극의 비극적 운명에서 영향을 받았다는 것 외에도 작가 자신에게서도 그 이유를 찾을 수 있다. 작가는 세월이 거듭되면서 시대의 정신적 감화를 받았고, 어두운 사회의 현실에 직면하며 사회를 개조시키려는 이상이 싹트게 되었다. 그러나 가정의 압력과 혹독한 사회적 현실 앞에서 사회를 변화시킬 능력이 그에겐 없었을 뿐 아니라 그러한 이상마저도 용인되지 않았다. 曹禺는 부친 萬德尊로부터 “세상을 바꾸려고만 하지마라.(你不要老想改造這個社會。)”⁷⁵⁾라고 질타 받은 적이 있었다. 게다가 억압적인 가정 분위기는 曹禺의 어린 시절을 고독하고 우울하게 만들었으며 열등감을 느끼게 했다. 어린 시절의 상처와 그가 성장하면서 목격한 세상의 추악함은 점점 커져가고 있었다. 억압적이면서도 추악함으로 물든 사회적 현실에 직면해서 曹禺는 사회 개조를 갈망하게 된다. 그러나 자신의 미약한 힘으로 사회의 현실을 바꿀 수는 없었다. 그가 어렵게 찾아낸 사회를 바꾸는 구제책은 바로 그의 관념 속에 자리잡고 있던 신비한 ‘원시적 인간’을 사회를 개조시키는 ‘힘’의 상징으로 삼는 것이었다. 작가의 사상 속에서 ‘원시인’은 자유롭고 즐겁고 야성의 생명력이 넘치는 건전한 사람의 상징이었다. 또 추악한 현실에 항거하고, 아름다운 생활을 창조하는 힘이기도 하였다. 이러한 원시 숭배는 사실 상상 속에서 曹禺 자신의 인격이 확장된 것이었다. 그러한 의미에서 ‘원시’는 曹禺의 즐거운 백일몽이자 정신적 승리의 산물이었다. 어린 시절 그가 겪은 상처에 대한 기억은 曹禺의 ‘원시 숭배’를 형성하게 한 최초의 동기이자 심리적 토대를 이루는 것이다. 문명사회에 굴복함으로써 생겨나는 고통 또한 ‘원시 숭배’를 축성시킨 중요한 요소이다. 曹禺에게 원시 숭배의 의의가 중요한 이유는 그것이 바로 그에겐 중요한 심리적 보상이기 때문이다.

원시적 힘을 창조하는 과정과 함께 작가의 비극적 관념 또한 변화를 겪는다. 《雷雨》

75) 田本相、劉一軍主編, <我的生活和創作道路>, 《曹禺全集》第5卷, 河北, 花山文藝出版社, 1996年版, p.91.

》는 서방의 그리스의 운명 희극의 영향을 받아 쓰인 작품으로, 이 극의 첫 번째 감독을 맡은 뮈터에게 보낸 편지에서 曹禺는 “어떤 이들은 이 극이 입센의 영향을 받았다고 한다. 사실 근대인들의 영향보다는 고대 그리스 희극의 영향을 받았다고 할 수 있다.(這個劇有些人說受易卜生的影響，但與其說是受近代人的影響，毋寧說受古代希臘劇的影響。)”⁷⁶⁾고 말하고 있다. 고대 그리스 비극은 고대 신화나 전설 혹은 역사에서 그 소재를 찾았고, 대다수의 이야기가 이해할 수 없는 우주와 인생의 신비함에 대한 인류의 곤혹스러움을, 인간과 운명의 충돌이라는 심미적인 패턴으로 표현하고 있다. 고대 그리스의 3대 비극 작가⁷⁷⁾에겐 모두 공통된 운명관이 있는데, 그들이 보기에 사람의 비극은 알 수 없는 운명에 의해 만들어지는 것이었다. 따라서 고대 그리스의 비극은 모두 ‘운명 비극’으로 불렸다. 曹禺는 인류의 위에 모든 것을 초월하는 강대한 힘이 있고, 인류는 알 수 없는 강대한 ‘운명’ 앞에 놓여 있는 ‘가련한 동물’, ‘꿈틀대는 생명’에 불과하다고 생각했다. 인류는 자신의 운명을 통제할 수 없고, 설령 발버둥치더라도 그들을 맞이하는 것은 실패한 운명일 뿐이라고 여겼다. 극중 인물의 최후의 결말은 이 점을 충분히 설명해준다.

《日出》에서 어두운 사회 현실은 마치 무형의 그물처럼 陳白露와 小東西의 주위를 덮어 헤어날 수 없게 만들었고, 결국 그들은 어둠 속에 삼켜졌다. 이 그물은 운명의 그물이기도 하다. 선량한 사람은 그 속에서 어쩔 도리 없이 무력하다. 그러나 陳白露가 순순히 어둠의 희생양이 된 것은 아니었다. 그녀는 삶을 사랑했고 자신이 있는 곳의 죄악과 부패한 환경을 혐오했으며, 스스로 자신의 운명을 붙잡을 수 있기를 바랐다. 그러나 환경은 그녀를 어쩔 수 없는 환경 속으로 밀어 넣었다. 그녀는 천성적으로 도도하고 독립과 자유를 갈망하는 여성이었지만, 이미 그녀에게 익숙한 자산계급의 생활 방식의 의존에서 벗어날 수 없었다. 이상과 추악한 현실이 끊임없이 싸우고, 정직하고 선량한 본질과 이미 자산계급의 상류사회에 침해받고 부식된 타락성과 치욕감이 계속 치열한 접전을 벌이는 가운데, 陳白露는 점점 자신의 비극적 운명이 말로를 향해 가고 있음을 알게 된다. “태양은 떠오르고, 어둠은 뒤편에 남아 있다. 그러나 태양은 우리의

76) 田本相、劉一軍主編，〈《雷雨》的寫作〉，《曹禺全集》第5卷，河北，花山文藝出版社，1996年版，p.10.

77) 아이스킬로스 (Aischylos, BC 525 ~ 456), 소포클레스(Sophocles, BC 496 ~ 406), 에우리피데스 (Euripides, BC 약 480년 이전~기원전 406년)

것이 아니다. 우리는 잠을 청하려 한다.(太陽要升起來了, 黑暗留在後面。但是太陽不是我們的, 我們要睡了。)”⁷⁸⁾ 비록 陳白露는 깊은 고통 속에 빠져 있는 자신을 구제할 방법은 없지만, 태양에 대한 희망과 새로운 생에 대해 갈망은 간절하다. 비록 태양이 그녀의 것이 아닐지라도……。극의 결말에 나오는 달구질하는 소리의 묘사와 日出 장면의 묘사는 새로운 생에 대한 작가의 갈망을 보여준다. 새로운 힘으로 “모자라는 데서 떨어내어 남는 데에 바치는(損不足以補有餘)” 어두운 사회를 깨부수고자 하는 작가의 희망이다.

《原野》에서 작가는 仇虎에게서 원시적 인간의 거친 힘과 야성을 보았다. 제3막에서는 더 나아가 仇虎란 인물에 대해 ‘원시’적 특징을 부여함으로써 원시적 힘의 상징으로 삼는다. 이때부터 그의 독하고 교활한, 그리고 추한 일면들이 ‘美’로 대체되면서, 그의 비참한 遭遇는 ‘겹겹이 둘러싸여’⁷⁹⁾있음을 보여준다. 따라서 그는 자신을 압박하고 파괴하는 악의 세력과 싸움을 벌인다. 작가는 仇虎란 인물에게 아주 큰 희망을 걸었고, 仇虎가 ‘원시적 인간’의 거친 힘과 야성으로 사회의 어두운 세력을 소탕하여 사회에 빛과 자유를 가져올 수 있기를 바랐다. 그러나 폭력으로 폭력을 변화시키는 것은 한계가 있었고, 결국 仇虎는 놀람과 두려움, 격분과 혼란의 비정상적인 심리 상태 속에서 스스로 벗어나지 못하고 자살이라는 참담한 결말의 길을 가버린다.

《北京人》에 이르러, 작가는 새로운 생명의 희망을 ‘北京人’, 즉 원시 猿人에게 불어넣었다. 작가는 그가 깊이 동정하는 인물을 위해 ‘원시 猿人’의 힘을 빌려 이전의 새로운 길과는 다른 길을 설정하였다. 이미 경직되어 막다른 골목으로 가고 있는 봉건가정에서 빠져나와 새로운 인생의 세계를 찾게 한 것이다. 그러나 이별 후 미래로 향한 길에서, 그 길이 어떠한 새로운 길인지를 극 속에서는 명확히 제시하고 있지 않다. 그럼에도 불구하고 여전히 미래에 대한 자신감과 희망을 암시하고 있다. 사람은 자신의 운명을 지배할 수 있다는 것이다. 우리는 《北京人》에서 人性에 대한 새로운 인식을 볼 수 있다. 이 점은 曹禺의 다른 작품에서는 볼 수 없는 점이다.

《雷雨》에서는 원시의 신비한 운명에 대해 대항할 수 없었고, 《日出》에서는 빛과 희망을 상징하는 원시적 힘인 ‘日出’과 ‘달구질하는 소리’를 묘사하고 있다. 다시 《原

78) 田本相編, 《日出》, 《曹禺文集》, 北京, 中國戲劇出版社, 1988, p.443.

79) 田本相編, 《原野》第三幕, 《曹禺文集》, 北京, 中國戲劇出版社, 1988, p.630.

野》에서는 야성의 힘이 충만한 원시 猿人의 특징을 갖춘 仇虎를 묘사하며, 폭력으로 폭력을 변화시키려는 방식으로 그 사회의 어두움을 일소하려 하였다. 마지막에 《北京人》에서 작가는 비극적 관념의 승화를 완성하였다. 즉 사람은 자신의 운명을 주재할 수 있다는 것이다. 이는 曹禺의 예술적 심미관의 중요한 변화를 상징한다. 서방 비극의 ‘숭고함’의 추구에서 중국 전통 희극에서 제창하는 내재적 ‘화합’으로 변화한 것이다. 이 또한 중국 전통으로의 回歸라 할 수 있다.



Ⅲ. 人物 形象의 變化

문학 작품에서 무엇보다 중요한 것은 주제 의식이다. 주제 의식을 충분히 반영하는 데에는 무엇보다도 인물의 형상이 중요하다. 曹禺는 “내가 주목하는 것은 인물이다. 인물이 가장 중요하다.(我所注目的是人, 人是最重要的。)”⁸⁰⁾고 말했다. 또 “사람에 대해 제대로 묘사한다면 사회의 여러 측면과 각 세대의 역사와 문화의 발전이 자연스레 반영되고 표출된다(讓我們好好地去寫人, 因而, 也就自然地反映出社會的各個側面, 一代一代歷史與文化的進程。)”고 강조한 바 있다. 그는 또 “나는 내게 사상이 없다고 말하고 싶지 않다. 그러나 늘 나의 뇌리에는 극중 인물들의 수많은 복잡한 행동에 대한 생각으로 가득 차 있다.(我不想說我沒有思想, 但我所想的總是弥漫在劇中的人們的萬分複雜的活動中。)”⁸¹⁾고 하였으며, “인물에 힘이 실리지 않으면 아무리 내용이 굴곡이 있고 줄거리가 특이하다 할지라도 관중의 마음을 움직이기는 힘들다.(人物無力, 那么再曲折、離奇的情節, 也難以觸動觀衆的心。)”⁸²⁾고 지적하였다. 이러한 말들을 통해 인물의 이미지 창조와 인물의 심리 묘사가 曹禺의 희극창작에서 중요한 위치를 차지하고 있음을 알 수 있다. 그렇기 때문에 曹禺가 노력을 기울인 인물 형상에 관한 분석을 통해 그의 저작 의도와 심적 변화를 보다 정확히 파악할 수 있다.

曹禺의 전기 작품《雷雨》·《日出》·《原野》·《北京人》은 비록 창작시기와 주제가 서로 다르긴 하지만 그 사이에는 일정한 흐름과 연속성이 있다. ‘원시적 힘’을 축으로 하는 ‘공간의 변화’에 따른 明暗의 대립과 갈등의 심화, 周朴園·金八·焦母·曾浩·曾文清이 상징하는 지배 권력의 약화, 蘩漪·陳白露·花金子·愫方이 상징하는 자아해방과 사랑을 추구하는 욕망의 강화, 周冲·方達生·仇虎·瑞貞 등이 상징하는 희망의 승화, 그리고 魯貴·翠喜·曾思懿·黃省三 등이 상징하는 봉건제도의 해독으로 인해 고착화된 인물들의 변화 추세를 읽을 수 있다.

80) 田本相、劉一軍主編, <戲劇創作漫談>, 《曹禺全集》, 河北, 山文藝出版社, 1996, p.296.

81) 田本相、劉一軍主編, <《曹禺論創作》序>, 《曹禺全集》, 第5卷, 花山文藝出版社, 1996, p.81.

82) 田本相、劉一軍主編, <看話劇《丹心譜》>, 《曹禺全集》, 花山文藝出版社, 1996, p.255.

1. 支配 權力の 象徴

지배적인 권력을 상징하는 전형적인 인물로서 周朴園·金八·焦母·曾浩·曾文清을 꼽을 수 있다. 이 인물들의 분석을 통해 우리는 지배 권력이 점점 약화되어 가고 있음을 알 수 있으며, 또 이를 통해 작가의 심적 변화를 엿볼 수 있다.

1) 周朴園

《雷雨》에서 周朴園의 가정은 봉건 가정을 상징하는 전형적인 가정이라 할 수 있다. 周朴園에게는 비록 봉건 가장과 자본가라는 이중적인 신분이 교차하고 있지만, 周朴園의 성격에는 봉건사상의 영향이 뿌리깊이 박혀 있다. 그가 비록 외국 유학을 다녀온 인물이라는 했지만 가장으로서의 권력을 최대화하려는 강한 봉건 가부장의식을 지닌 전형적인 인물이다. 그는 자신의 가정을 봉건적 질서가 자리 잡혀 있는 가정으로 만들어 가려고 한다. 극중에서 많은 인물들과 갈등을 일으키고 충돌하면서 이러한 면이 여과 없이 드러난다. 蘩漪에게 약을 먹으라고 강요하는 대목에서 그는 자신의 봉건 가장의 위치를 지키기 위해 周萍에게 꿰어 앉아 蘩漪에게 약을 먹으라고 간청할 것을 강요한다. 아래 글에서 그의 무정하고 냉혹한 본성이 남김없이 드러남을 충분히 읽을 수 있다.

朴 : (쌀쌀맞게) 蘩漪, 당신은 어머니로서 매사에 자식을 먼저 생각해야지. 자신의 건강에는 관심 없더라도 자식들에게는 순종하는 좋은 본보기가 되어주어야 하지 않겠나?

蘩 : (이리 저리 둘러보다가 朴園을 쳐다보고 다시 萍을 바라본다. 약을 들고 눈물을 흘리다가 약그릇을 그냥 내려놓는다.) 싫어요! 정말 못 마시겠어요!

朴 : 萍儿, 어서 어머니보고 마시라고 말씀드려.

萍 : 아버지! 저는—

朴 : 어서 어머니 앞에 가서 꿰어앉아! 어머니께 마시라고 빌어.

(萍이 蘩漪앞에 다가간다.)

萍：(사정하는 어조로) 아버지!

朴：(큰 소리로) 무릎을 꿇어! 어서 꿇어앉지 못하겠어!

(萍은 繁漪와 冲을 바라본다. 繁漪의 얼굴에는 눈물이 줄줄 흘러내리고 온몸은 떨고 있다.)

(萍이 막 꿇어앉으려고 할 때)

繁：(萍을 지켜보다가 꿇어앉기 전에 다급하게) 마실게, 내가 당장 마실게!

(그릇을 들고 두어 모금 삼킨다. 화가 치밀고 눈물이 샘솟듯 흘러내린다. 그녀는 朴園의 차가운 눈빛을 마주했다가 또 고통스러워하는萍을 쳐다보다가 분과 한을 한꺼번에 삼키며 단숨에 들이마신다) 후……(울음을 터뜨리면서 오른편 식당 쪽을 향해 뛰어 내려간다.)

朴：(冷峻地) 繁漪, 当了母親的人, 處處應當替子女着想, 就是自己不保重身体, 也應當替孩子做個服從的榜樣。

繁：(四面看一看, 望望朴園又望望萍. 拿起藥, 落下眼淚, 忽而又放下) 哦! 不! 我喝不下!

朴：萍儿, 勸你母親喝下去。

萍：爸! 我—

朴：去, 走到母親面前! 跪下, 勸你的母親。

[萍走至繁漪面前。]

萍：(求恕地) 哦, 爸爸!

朴：(高聲) 跪下! 叫你跪下!

(萍望着繁漪和冲; 繁漪泪痕滿面, 冲全身發抖)

(萍正向下跪)

繁：(望着萍, 不等萍跪下, 急促地) 我喝, 我現在喝!

(拿碗, 喝了兩口, 气得眼淚又涌出來, 她望一望朴園的峻厲的眼和苦惱着的萍, 咽下憤恨, 一气喝下!) 哦……(哭着, 由右邊飯廳跑下) 83)

그리고 그와 魯侍萍의 관계에서는 그의 마음 속 깊이 뿌리내리고 있는 봉건적 계급 관념이 확연히 드러난다. 작가는 周朴園이라는 인물의 형상을 통해 봉건 가정에 대한

83) 田本相, 劉一軍主編, 《曹禺全集》第1卷, 河北, 花山文藝出版社, 1996, pp.66~67

그의 증오심을 드러내고 있다.

2) 金八

《雷雨》에서 周朴園이 지배 권력을 대표하는 인물이자 누구도 대적할 수 없는 절대적인 권위자였다면 《日出》에서는 金八가 그 권력을 대표하는 상징적 인물이다. 金八은 《日出》에서 유일하게 형체를 드러내지 않는 유령 인물이다. 비록 극 전체에 한번도 실제로 나타나지는 않지만 오히려 사람들에게 곳곳마다 그의 권력이 포진해 있음을 느끼게 한다. 그는 금융계의 거물이자 봉건 사회의 조직 두목으로 잔인하고 악독한 인물이다. 작품에서 모든 죄악과 비극의 근원이며, 작품 전체에 그의 어두운 그림자가 드리워져 있다. 극 중 가장 힘없는 인물 小東西와 가장 막강한 권력자인 金八간의 직접적인 충돌이 전개된다. 小東西는 金八의 계속된 박해와 학대에 대항하여 어린아이의 비범한 반항을 보여준다. 그는 고향을 지르며 金八에게 덤벼들어 물어뜯기도 한다. 결국 그에게 돌아 온 것은 더 심한 구타와 학대였고, 나중에는 결국 가장 누추한 기원에 팔려가는 신세를 면하지 못한다. 이런 지경에 이르러서도 小東西는 주변에 있는 金八을 비롯한 세력들에 대한 반항을 포기하지 않고 결국 꾀꾀하게 죽음을 선택한다. 이를 통해 지배 권력의 잔인하고 추악함을 적나라하게 보여줌으로써 더 강한 증오심을 불러일으키고 있다. 그리고 또 이를 통해 우리는 아직 미약하기는 하지만 지배 세력에 대한 도전이 이루어지고 있음도 알 수 있다.

3) 焦母

焦母는 《原野》에서 복수의 대상으로 등장한다. 이미 손자가 있는 노인의 이미지이긴 하지만 그녀에게는 노인의 인자함과 평화로움이 전혀 없다. 두 눈을 실명한 장애인이며 차갑고 괴팍하고 각박하며 냉혹한 성격의 소유자로서 그녀의 모든 행동은 음험하고 교활하며 이기적이고 독단적이다.

아들 焦大星을 대할 때 그녀는 일반적인 모자의 정을 넘어서 大星을 자신의 소유물로 취급한다. 焦大星의 유약한 행동과 생각들은 모두 焦母의 독단에서 비롯된 것이었다. 그녀는 大星을 세상물정을 모르는 무지한 아이로 취급하며 모든 일을 자신이 시키는 대로 하도록 한다. 며느리인 金子를 대할 때, 그녀는 마치 金子에 대해 천성적인 혐

오감과 독한 마음을 가지고 있는 듯하다. 大星 앞에서 金子의 험담을 늘어놓으며 사람을 호리는 요부라고 헐뜯는다. 花金子의 거친 성미도 焦母의 미움을 사는 데 한 요소로 작용하지만, 花金子와 함께 아들 焦大星의 감정을 공유해야 한다는 것이 焦母가 花金子를 미워하는 가장 중요한 이유일 것이다. “나에게 아들이라곤 하나밖에 없어. 갠 내 재산인데, 지금은 네가 차지해버렸어.(我就有这么一个儿子。他就是我的家当，现在都叫你霸占了。)”⁸⁴⁾ 이러한 이기적인 독단적 심리는 그녀를 봉건전제 사상을 대변하는 인물의 형상으로 만들어 놓았다. 한편 그녀의 先驗性은 그녀의 교활함과 음험함을 느낄 수 있도록 한다. 비록 시각적 능력을 잃었지만 그녀의 청각과 감각은 오히려 더 발달했다. 仇虎가 焦씨 집에 오자, 그녀는 바로 위험이 왔음을 감지한다. 한바탕 큰 재난이 눈앞에 펼쳐질 것을 예감했을 뿐 아니라 仇虎가 花金子를 데리고 떠나는 것과, 仇虎가 大星이 먼저 무력을 행하도록 유도한 다음 죽여버리는 것 등 많은 일들을 예측해 낸다.

그녀는 본래 仇虎의 집에 피맺힌 깊은 원한을 빚진 인물이다. 그러나 그녀는 仇虎가 나타나자 다시 한 번 붙잡으려 시도한다. 그녀의 음험한 심리를 잘 보여주는 부분이다. 두 눈의 실명 때문에, 날마다 복수의 기회를 노리는 仇虎를 대하는 데 있어서도 몇 가지 대책을 시도한다. 우선 仇虎를 진정시킨 후 순찰대에 仇虎를 붙잡으라고 알리는 방안을 세우면서 동시에 金子에게도 이전의 냉혹했던 말을 뒤로 감춘 채 그녀에게 인정을 호소하며 仇虎를 설득해줄 것을 부탁한다. 그 시도가 실패로 돌아가자 이번에는 仇虎에게 이전의 수양 모자기간이었던 관계를 상기시키며 위선적으로 그를 위로하며 설득하려 한다. 그러나 仇虎에게 그 말이 통하지 않자 적극적으로 仇虎에게 花金子를 데리고 떠날 것을 종용하며 돈과 교통수단을 제공하겠다는 조건을 내걸며 焦씨 집안에 닥쳐올 재난을 막아보려 노력한다. 그들의 도망을 돕겠다는 의사를 비친 것이다. 모든 계획이 실패로 돌아가자 그녀는 仇虎를 위협하는 최후의 방법을 동원한다. 仇虎의 복수가 그에게 가져다줄 두려운 결과를 미리 암시하며 상기시킨 것이다. “제발 고집부리지 마, 사람을 해치고 자신을 해치다니. …… 네 얼굴엔 살기가 가득해. 아니, 내겐 보여, 짙은 안개로 가려져 있는 어두운 하늘이! 아, 네 머리가 떨어지는 게 보이는구나, 목에서 선혈이 뿜어져 나오고 있어.(千萬不要死心眼，害了人又害了自個儿。……你滿臉

84) 田本相編, 《原野》, 《曹禺文集》, 北京, 中國戲劇出版社, 1988, p.553.

都是殺氣。哦，我看見，霧騰騰，好黑的天！啊，我看到你的頭滾下去了，鮮血從脖頸里噴出來。)”⁸⁵⁾ 仇虎의 복수에 대한 강한 일념을 되돌릴 수 없음을 느꼈을 때 그녀는 다시 순찰대에 넘기려는 최후의 발악을 한다. 극중에서 그녀는 숨도 못 쉴 정도의 압박감과 음침함을 느끼게 한다.

많은 부분에서 焦母는 사람을 억압하는 봉건사상을 대표하고 있다. 仇虎는 결국 극도의 정신착란에 빠져 자살하고 마는데, 여기에는 仇虎 자신의 문제 외에도 도처에 도사리고 있는 焦母로 대표되는 봉건 의식의 억압의 영향도 크게 작용한다. 그러나 그녀는 영리함이 지나쳐 우를 범하고 마는데, 철방망이로 仇虎를 죽인다는 것이 자신의 손자를 죽여 버린 것이다. 극의 마지막 부분인 숲 속에서 고통스럽게 小黑子의 영혼을 부르는 모습은 처량함과 동정심을 자아낸다. 그러나 이러한 감정보다는 그녀의 악독함 대한 징벌이라고 보는 감정이 더 크게 느껴진다. 焦母가 상징하는 봉건 의식과 사상이 도처에 깊숙이 내재되어 있음을 알 수 있다.

4) 曾浩

《北京人》에서 曾浩는 曾씨 집안을 대표하는 봉건 가장이다. 그러나 그에게서는 위엄이라곤 전혀 찾아볼 수 없다. 그의 외모에 대해서는 “많아야 예순 다섯을 넘지 않을 것이다. 희끗희끗한 머리에 허약한 몸, 붓기있는 누런 얼굴에 드문드문 드리워진 회색 빛의 짧은 수염, 침침한 두 눈시울은 축축이 젖어 있다。(至多不過六十五，鬢發斑白，身體虛弱，腫脹的黃臉上，微微有几根稀落慘灰的短須。一對昏蒙无神的眼晴，時常流着泪水。)”⁸⁶⁾고 묘사되어 있다. 曾浩는 《雷雨》에서 절대적 권위자로 묘사된 周朴園과 《日出》에서 막강한 권력을 갖고 있는 金八의 이미지와는 완전히 다른 형상을 보이고 있다. 曾浩는 봉건 가장의 일개 상징일 뿐 曾씨 집안에서 진정한 권력을 행사하는 사람은 말머느리이다.

曾浩가 신경 쓰는 것은 몇 십년 동안 관에 칠을 하는 것과 매일같이 자신의 생명을 연장시킬 수 있는 보약을 마시는 것이다. 《北京人》에서 ‘관’은 권력을 상실하고 있는 봉건 가정의 남성 통치자인 曾浩를 의미한다. 작품에서 계속되는 曾浩의 극적인 행동

85) 田本相編, 《原野》, 《曹禺文集》, 北京, 中國戲劇出版社, 1988, pp.579~580.

86) 田本相、劉一軍主編, 《北京人》, 《曹禺全集》第2卷, 河北, 花山文藝出版社, 1996, p.421.

은 ‘관’을 지켜내려는 그의 노력을 말해준다. ‘관’의 반복되는 출현은 그가 관을 지키므로써 봉건통치자로서의 최후의 존엄과 체면을 지키려고 애쓰고 있음을 의미한다. 이는 그의 궁색한 처지를 충분히 보여주고 있으며 그가 통제하는 봉건가정 또한 몰락과 파멸에 처했음을 설명한다.

쨴씨 집안의 지난날의 위풍과 기세는 분명 상실되었다. 그러나 그는 그나마 무너져 버린 봉건 가족 제도라 할지라도 지탱하려 애쓴다. 그에게는 붕괴 위기의 쨴씨 집안을 살릴 힘이 없기 때문에 그저 시대적 풍랑에 운명을 맡길 뿐이다. 그의 무능함은 그 다음 세대의 교육에도 직접적인 영향을 끼친다. 그의 아들 쨴文淸은 바로 이 유약하고 위축되고 활기를 잃은 봉건 가정의 다음 세대 ‘후계자’이다. 쨴浩는 집안 문제에 대해서라면 이리저리 피해 다니는 인물로, 며느리 쨴思懿의 세도를 두려워한다. 그에게는 가정을 지탱할 힘이 없으며, 따라서 그에게 가장 좋은 방법은 ‘묵인’하는 것이다. 며느리의 세도를 묵인하고, 사위의 무례를 묵인하고, 아들의 무능을 묵인한다. 집안일에 대해 아무런 힘이 없을 뿐만 아니라, 벼락 부호인 杜씨 집안의 꺾박을 받을 때에도 자신이 죽으면 잠을 자게 될 관을 필사적으로 지키는 것 외에는 아무 일도 하지 않는다. 관을 목숨처럼 애지중지하는 불가사의한 그의 행동에서 알 수 있는 점은 쨴浩로 대변되는 봉건 세력이 갈 길은 궤멸 외에는 더 이상 없다는 것이다.

쨴浩는 무능함 외에도 이기적이라는 또 다른 전형적인 성격을 가지고 있다. 쨴씨 집안이 거의 사람들에게 잊혀져가는 존재임에도 불구하고 만년의 고독을 없애기 위해, 또 자신이 아직도 봉건 가정의 대표임을 알리기 위해 그의 집에 기거하는 懋方을 한사코 붙잡는다. 그는 자신이 노쇠한 늙은이임을 핑계로 懋方의 동정을 구하고 사랑을 잃어버린 懋方을 냉혹한 말로 사정없이 공격한다. 그는 懋方이 쨴씨 집에 머무르는 것은 자신의 정신적 고독과 공허를 메꿔주기 위함이라고 이야기 한다. 쨴浩라는 인물에게서 우리는 희극의 가벼움과 해학을 느낄 수 있다. 이 인물의 과장된 행동은 《北京人》이란 작품에 농후한 희극적 색채를 입혀 놓는다.

5) 쨴文淸

쨴文淸은 극중에서 쨴思懿와 懋方의 갈등의 근원으로 몰락의 길을 가는 봉건 문화를 대표하는 인물의 이미지이기도 하다. 만약 쨴浩를 봉건 제도의 제1세대라고 한다면,

曾文清은 대표적인 제2세대 인물이라고 할 수 있다. 그의 외모에서 그의 성격적 특징을 읽을 수 있다.

그는 얼굴빛이 창백하고, 넓은 이마에 높은 광대뼈, 혈색 없는 입술을 가지고 있어 아주 예민해 보인다. 음푹 들어간 눈동자엔 실망의 빛이 담겨 있으며 슬프고 침울하다. 종종 멍하니 뭔가를 쳐다보고 있는 그의 이마 주위엔 핏줄이 살짝 불거져 있다.(他面色蒼白, 寬前額, 高顴骨, 无色的嘴唇, 看來異常敏感, 凹下去的眼眸流露出失望的神色, 悲哀而沉郁。時常凝視出神, 青筋微微在額前邊凸起。)

그는 사람들에게 침체되고 나태한 느낌을 준다. 움직이는 것도 생각하고 말하는 것도 귀찮아한다. 발걸음을 떼는 것도 잠자리에서 일어나는 것도 귀찮아한다. 사람을 만나는 것도 귀찮고 자신이 감각이 있다는 것도 느끼고 싶지 않을 만큼 모든 게 그에게 귀찮다. 눈이 있어 보는 것도 귀찮을 지경이다. ‘그는 단지 생명의 빈껍데기일 뿐이다’, 비록 그가 아주 온화하고 예의바르며, 때때로 정기가 흘러넘치고 훌륭한 품성이 넘치기는 하지만, 이는 사대부 가정의 자체가 부패한 北平 사대부 문화에 과도하게 젖어든 결과이다. 그는 정신적으로 반쯤 마비되어 있는 인간이다.(他給与人的却是那么一种沉滯懶散之感, 他懶于動作, 懶于思想, 懶于說話, 懶于學步, 懶于起床, 懶于見人, 懶于做任何嚴重費力的事情。种种對生活的厭倦和失望甚至使他懶于宣泄心中的苦痛。懶到他不想感覺自己還有感覺, 懶到能使一個有眼的人, 看得穿: ‘這只是一個生命的空殼’, 雖然他很溫文有禮的, 時而神采煥發, 清奇飄逸。這是一個士大夫家庭的子弟, 染受了過度的腐爛的北平士大夫文化的結果。他一半成了精神上的癱瘓。)⁸⁷⁾

그의 창백한 얼굴빛과 혈색 없는 입술은 생명의 활력을 잃어버린 사람을 충분히 묘사하고 있다. 그에게 ‘귀찮은’ 몇 가지 일들은 봉건 문화의 영향과 교육을 깊이 받은 자체인 그가 이미 생존과 생활에 대한 열정과 능력을 잃어버렸음을 우리에게 보여준

87) 田本相、劉一軍主編, 《北京人》, 《曹禺全集》第2卷, 河北, 花山文藝出版社, 1996, p.383.

다. 생명은 그에게 단지 빈껍데기에 불과할 뿐이다. 그에게 익숙한 것은 단지 빈껍데기 만 남은 형식적인 것이었다. 아래 글에서 그에게 생명이란 하나의 소모품에 불과할 뿐이라는 것을 알 수 있다.

그는 北平의 한 선비 집안에서 태어났다. 장기를 두고 시를 짓고 그림을 그리는 건 자연스레 그의 생활에서 많은 시간을 차지하게 되었다. 北平의 세월은 한가로웠다. 봄이면 연을 날리고, 여름밤에는 北海를 헤엄치고, 가을에는 西山의 단풍을 구경하고, 겨울 새벽에는 눈 쌓인 창가에서 그림을 그렸다. 적막하면 배회하며 시를 짓고, 심경이 고요할 땐 홀로 앉아 차를 음미하며 반평생을 하릴없이 보냈다.(他生長在北平的書香門第，下棋，賦詩，作畫，很自然的在他的生活里占了很多的時間。北平的歲月是悠閑的，春天放風箏，夏夜游北海，秋天逛西山看紅葉，冬天早晨在霽雪時窗下作畫。寂寞時徘徊賦詩，心境恬淡時獨坐品茗，半生都在空洞的悠忽中度過。)88)

그의 존재는 단지 생활에 이끌려 앞으로 나아가는 것일 뿐이었다. 그래서 그는 집을 떠난 후에도 결국 생활의 시련을 견디지 못해 어쩔 수 없이 집에 돌아와야만 했다. 그에게는 출구가 없었다. 따라서 극중에서 曾文淸의 죽음은 돌이킬 수 없는 것이다. 그의 죽음은 그가 대표하는 봉건 제도와 봉건 문화가 역사의 무대에서 사라졌음을 암시하는 것이다. 따라서 曾文淸의 죽음은 비극이 아니라 喜劇일 수 있는 것이다.

2. 自我 解放의 象徵

자아해방과 사랑을 추구하는 전형적인 여성인물로 蘩漪·陳白露·花金子·愫方을 꼽을 수 있다. 이 인물들에 대한 분석을 통해 자아해방과 사랑을 추구하는 여성의 힘이 강화되고 있음을 알 수 있고, 더 나아가 작가의 창작의도와 사상변화도 알 수 있다.

88) 田本相、劉一軍主編，〈北京人〉《曹禺全集》第2卷，河北，花山文藝出版社，1996，p.383.

1) 蘩漪

《雷雨》에서 蘩漪는 작가가 “가장 먼저 생각해냈으며 비교적 현실에 부합되고”⁸⁹⁾, 또한 가장 큰 정열을 쏟아 부은, 바로 작가가 자신의 재능을 최대한 살려 빚어낸 인물로, 모두가 가장 성공적으로 투영해냈다고 공인하고 있는 이미지를 가진 인물이다.⁹⁰⁾ 蘩漪라는 인물에게 두드러져 나타나는 반봉건적인 면은 주로 그녀와 周萍과 周朴園 부자의 관계에서 나타난다.

周朴園과의 관계에서 그녀는 극도의 반항성과 투쟁성을 보여준다. 이 둘의 관계는 극 중 여러 차례에 걸친 두 사람의 갈등과 충돌을 통해 보여진다. 첫 번째 갈등은 周朴園이 蘩漪에게 약을 먹도록 강요하는 부분에서 일어난다. 비록 蘩漪가 저항을 하긴 하지만 이러한 저항은 수동적인 반항이다. 마지막에 그녀는 周朴園의 봉건 가장적 권위에 굴복하고 만다. 두 번째 갈등은 周朴園이 蘩漪에게 진찰받도록 재촉하는 부분에서 나타나는데, 이번에 그녀는 도전적인 모습을 보인다. 周朴園의 진정한 의도를 직접적으로 폭로한 것이다. 그러나 周朴園의 가정에서의 위치가 너무도 확고하였기 때문에 이 갈등 구조에서는 여전히 周朴園이 우세를 점한다. 그러나 蘩漪가 魯侍萍의 집에서 돌아온 후 표출되는 세 번째 갈등에서는 周朴園의 아들과 하녀 四鳳과 주고받은 증거를 그녀가 가지고 있었기 때문에 周朴園의 대립에서 전투적 우위를 차지하게 된다. 이미 방어자의 위치에서 공격자의 위치로 바뀐 것이다. 마지막에 周萍과 四鳳이 떠나려 할 때 蘩漪는 확고부동한 우세를 점하게 되는데, ‘심판자’의 모습으로 周朴園의 질서정연한 봉건 가정의 위선적 겉모습을 모조리 벗겨버리고 그의 위선적 도덕을 폭로한다. 蘩漪와 周朴園의 관계에서 우리는 蘩漪가 이 가정에서 철저히 봉건 질서에 극렬히 반대하는 반항자의 모습으로 나타나고 있음을 알 수 있다. 극중에서 그의 반봉건적 성격은 누구보다 뚜렷하게 나타난다. 蘩漪라는 인물을 통해 작가의 반봉건적 창작 목적과 본래의 숨은 의도를 알 수 있다.

89) 田本相, 劉一軍主編, <《雷雨》序>, 《曹禺全集》第5卷, 河北, 花山文藝出版社, 1996, p.16.

90) 晏學, <蘩漪与周萍> ; 辛憲錫, <《雷雨》若干分歧問題探討> ; 田本相, <《雷雨》論>, 以上三篇文章均選自 《中國現代文學史資料匯編(乙种)·曹禺研究資料》(上), 田本相、胡叔和編, 北京, 中國戲劇出版社, 1991年 ; 錢谷融, <《雷雨》人物談>, 上海, 上海文藝出版社, 1980年 ; 李建、曾廣燦, <曹禺劇作人物的性格結構及其他> ; 黃會林, <論曹禺劇作的人物塑造和語言藝術>, 以上兩篇文章均選自 《曹禺戲劇研究集刊》, 《南開學報》編輯部編, 南開大學出版社, 1987年.

王富仁은 蘩漪의 성격에 보이는 ‘惡’의 요소가 봉건제도를 파괴하고 역사적 발전을 추진하는 작용을 했다고 결론짓고 있다. 그가 말하는 ‘惡’은 구질서에 대한 대립적 측면을 말하는 것이다. ‘惡’은 봉건제도 가운데서 파괴를 통해 진보를 끌어낸다. 蘩漪는 사람들이 살아가면서 겪어온 정상적인 일면들을 뒤집는다. 王富仁은 아래와 같은 견해를 펼치고 있다.

작가는 극 중의 중심 갈등 속에서, 즉 그녀의 반봉건적 행동과 그녀를 질식시킬 것 같은 周朴園의 봉건적 힘의 관계에서, 또 蘩漪가 周朴園이 지키려 하는 봉건 가장적인 ‘정상’적 윤리 질서를 위협하는 장면에서, 그녀의 ‘비정상’적 행위 속에는 그녀가 그렇게 할 수밖에 없는 필연적인 일면이 있음을 보여줌으로써, 그녀에게 연민과 동정을 보낼만한 가치는 물론 그녀를 이해하고 구원할만한 가치도 있음을 말해주고 있다.(作者正是在劇中的中心衝突中, 在她的行爲與周朴園所施加的封建窒息力量的關聯中, 在她的反叛對周朴園所維護的封建家長制‘正常’倫理秩序的威懾力量中, 才使讀者在她的‘不正常’的行爲中看到了帶有必然性的正常的一面, 看到了她值得憐憫和同情、乃至應當支持和引導的東西。)91)

극중에서 蘩漪의 반항성과 자아 해방의 추구를 위한 사상적 표현은 그녀와 周萍 간에 빚어지는 갈등과 충돌을 통해서 나타난다. 또 蘩漪의 독특성은 그녀와 周萍의 ‘불륜’에서도 나타난다. 신시기 이전의 《雷雨》 공연에서 蘩漪는 周萍과 四鳳의 관계를 깨뜨리는 독한 여성으로 그려졌었다. 사실 蘩漪의 성격은 그녀와 周萍과의 관계에서 가장 생동감 있게 표현된다. 바로 그녀에게 나타나는 정열과 자아 해방의 추구를 위한 그녀의 저돌적인 정신 때문이다.

평론가 晁學은 《蘩漪와 周萍》이라는 글에서 蘩漪의 독특한 개성의 형성 원인에 대해 이야기한 바 있다. 蘩漪가 清末의 봉건 사상적 영향을 받은 여성이기는 하지만, 청말의 新舊가 교차되는 시대적 배경이 또한 그녀의 이중적인 성격형성에 영향을 끼쳤다는 것이다. 그녀는 기존의 봉건사상의 영향을 받고 자랐지만 시간의 변화에 따라 자

91) 王富仁, <<雷雨>>의典型意義和人物塑造>, 《文學評論叢刊》第二十三輯, 《文學評論》編輯部編, 北京, 中國社會科學出版社, 1985年2期, p.275.

아해방을 향한 길을 선택하게 된다. 어쩔 수 없이 훨씬 나이가 많은 周朴園에게 시집을 오게 되었고, 질식할 것만 같은 폐쇄된 가정환경 속에서 周萍이 그녀의 인생에 새로운 희망과 용기가 되었다. 의심의 여지가 없는 비정상적인 ‘불륜’의 관계가 그들 사이에 형성되었다. 이는 당시 蘩漪가 처한 환경에서 선택의 여지가 없는 자아 해방의 유일한 출구였다. 晏學은 그녀와 周萍 사이의 모순과 갈등을 “마음이 변한 것이 아니라 사상적인 면에서 추구하는 바가 다른 것이다.(不是一般的喜新厭舊, 而是思想上的分道揚鑣。)”⁹²⁾라고 말했다. 만약 四鳳의 출현이 없다면 하더라도 蘩漪와 周萍 사이의 관계는 여전히 오랫동안 지속될 수 없는 관계이다.

周萍은 어려서부터 부친 周朴園의 훈육 속에 자랐기 때문에 周朴園이 가지고 있는 냉혹한 면을 닮아 있는 동시에 또 한편으로는 부친의 억압으로 인해 형성된 유약한 성격을 가지고 있는 인물이다. 周萍은 蘩漪와의 관계에 책임을 질 용기가 없었고 “만약 당신이 아버지의 부인이 아니라고 인정하더라도 나는 내가 아버지의 아들이라는 걸 인정하지 않을 수 없소.(如果你以為不是父親的妻子, 我自己還承認我是我父親的兒子。)”⁹³⁾라는 구실로 책임을 벗어나려 한다. 그러나 蘩漪는 아내와 어머니라는 신분을 뒤로 하고 자아 해방과 사랑의 자유를 추구하기 위해 사람들이 ‘불륜’이라고 여기는 관계에 주저하지 않고 빠져든다. 그녀와 周萍의 비정상적인 ‘불륜’ 관계를 통해 그녀에게 나타나는 반봉건적인 특징과 자아 해방에 대한 강한 추구를 느낄 수 있다. 《雷雨》에 등장하는 蘩漪라는 인물에 대한 충분한 탐색을 통해 봉건 가정을 바라보는 작가의 회의적 이면서 부정적인 사상을 알 수 있는데, 이것이 바로 작가가 《雷雨》를 통해 나타내고자 한 사상적 주제이기도 하다.

2) 陳白露

《日出》은 사교계의 꽃인 陳白露가 사는 某 여관을 중심 무대로 삼아, 허황된 또는 비참한 삶을 살아가는 반식민지 사회의 각 계층 인물들의 생활상을 그린 작품이다. 陳白露는 극 전체를 이어주는 핵심 인물이다. 제1막과 제2막, 그리고 최후의 1막의 이야

92) 晏學, <蘩漪與周萍>, 《中國現代文學史資料匯編(乙種)·曹禺研究資料》(上), 田本相、胡叔和編, 北京, 中國戲劇出版社, 1991, p.546.

93) 田本相、劉一軍主編, 《雷雨》, 《曹禺全集》第1卷, 河北, 花山文藝出版社, 1996, p.80.

기는 모두 陳白露의 거처에서 발생한다. 작가가 비록 《日出·跋》에서 “절대적으로 중요한 동작은 없으며, 절대적으로 중요한 인물도 없다”⁹⁴⁾고 했지만, 극의 줄거리를 이어주는 陳白露의 역할은 아주 중요하다. 陳白露의 자아해방과 여성해방에 대한 추구가 어두운 사회의 강압에서 비극이 되어버린다. 사교계의 꽃이라는 신분 때문에 건국 전의 공연에서는 종종 세상을 조롱하는 삶을 사는 타락한 여인으로 그려지곤 했다. 그녀의 사상과 불행은 모두 지식인들의 퇴폐하고 나약한 가치관에서 비롯된 것이라고 비난의 목소리를 높였다. 그러나 陳白露의 복잡한 심리와 영혼의 갈등에 대해서는 깊은 연구가 이루어지지 않았다. 陳白露의 비극은 사회가 그녀에게 자아해방이 싹틀 수 있는 적합한 토양과 환경이 되어주지 못했기 때문에 발생한 것이다.

曹禺가 창조한 여성 이미지에서 陳白露는 집을 나온 蘩漪라고 볼 수 있다. 자아해방에 대한 추구, ‘애정’에 대한 용감한 탐색, 그리고 미래를 향한 강렬한 동경을 느낄 수 있다. 陳白露는 학교를 떠나 자신의 재능과 노동을 자유의 삶과 맞바꾸고 ‘사교계의 꽃’이라는 생존 방식을 선택한다. 그러나 현실은 그녀가 그저 남자들의 장난감에 불과하다는 냉혹한 사실을 여과 없이 입증한다. 그녀는 범속한 생활을 받아들일 수밖에 없게 되고 가정이라는 따뜻한 안식처를 찾기 시작한다. 그녀는 시인과 결혼하지만, 결국 결혼 생활은 실패하고 만다. 매일 반복되는 무의미한 가정 생활에서 걱정과 환상이 없어지고 사랑과 결혼, 그리고 가정에 대한 신뢰가 깨지게 된다. 그녀가 方達生에게 한 말에서 이미 깨어진 결혼 생활에 관한 그녀의 생각을 읽을 수 있다.

결혼 생활에서 가장 두려운 것은 가난도, 질투도, 매 맞는 것도 아니예요. 무미건조하고 재미없고 싫증을 느끼는 거예요. 상대가 성가시게 느껴지고, 싸우기조차 귀찮아지고, 어느 날 하늘이라도 무너져서 죽기만을 바라게 되는 거죠.(我告訴你結婚後最可怕的事情不是窮，不是嫉妒，不是打架，而是平淡，无聊，厭煩。兩個人互相覺得是個累贅，懶得再吵嘴打架，直盼望哪一天天塌了，等死。)95)

현실과 괴리된 그녀의 자아 해방의 추구는 결국 비극적인 결말로 끝나게 된다. 그

94) <<日出>跋>, 《曹禺全集》第5卷, 河北, 花山文藝出版社, 1996, p.35.

95) 田本相編, 《日出》, 《曹禺文集》, 北京, 中國戲劇出版社, 1988, p.405.

녀는 시인과 헤어진 후 다시 사교계의 꽃으로 돌아오지만, 다시 두 번째 정신적 위기를 맞게 되는데, 당시 자아 해방 사상에 대한 사회의 압박과, 자아해방 추구에 따르는 피할 수 없는 비극적 결말을 한눈에 보여준다.

환락에 찌든 생활은 陳白露를 다시 무감각하게 만들어버리지만 方達生의 출현으로 그녀는 다시 새로운 정신적 위기를 맞게 된다. 方達生은 과거 생활에 대한 그녀의 추억을 불러일으키고, 方達生 앞에서 그녀는 천진스러움과 행복한 생활에 대한 동경을 드러낸다. 극중에서는 그녀의 심적 동요를 상징적 형식으로 나타내고 있다. 유리창에 낀 성에는 행복한 생활에 대한 陳白露의 동경을 상징한다. “나는 서리가 아주 좋아요. 당신은 어릴 적 내가 좋아하던 서리를 생각나게 해요. 서리가 얼마나 아름다운지 보세요. 아름답죠!(我頂喜歡霜啦, 你記得我小的時候就喜歡霜。你看霜多美, 多好看!)”⁹⁶⁾ 우리는 그녀의 어린아이와도 같은 말투에서 陳白露의 마음 속에 간직하고 있던 아름다운 생활에 대한 갈망을 느낄 수 있다.

方達生의 출현은 陳白露에게 커다란 정신적 압력으로 작용한다. 方達生은 생활에 절망하고 힘든 비극적 심리 상태에서 벗어나지 못하고 있는 陳白露의 문제를 해결해 줄 수가 없었다. 方達生은 陳白露와 과거를 연결시키는 유일한 존재이다. 陳白露에게 과거의 생활에 대한 아픈 마음을 끄집어내게 하며 ‘지옥’과도 같은 세계에 빠져있는 현재의 고통스러움을 상기시켜 주는 존재이다. 작품 속에서는 陳白露가 小東西에게 보여주는 강한 동정심을 통해서 어두운 사회에 대한 강한 반항심을 표출하고 있다.

사실 사회에 대한 그녀의 반항심은 더욱 컸다. 이것은 金八에 대한 직접적인 반항이라고도 할 수 있다. 그러나 小東西는 결국 그녀에게서 금방 떨어져 다시 어두운 세력의 손아귀에 들어가게 된다. 陳白露에게서 한줄기 밝은 희망의 빛은 사라지고 그녀는 또 한 번 어두운 권력의 막강한 힘을 체감하면서 과거의 진흙탕 속으로 빠져들게 된다. 결국 그녀는 막다른 골목에 들어서게 된다.

陳白露라는 인물에 대해 일부 평론가들은 陳白露가 方達生과 함께 떠나지 않은 것은 陳白露가 자신의 관념을 미처 변화시키지 못하여 행동으로 옮길 충분한 힘이 없었기 때문이라고 말하고 있다. 사실, 작가가 최후의 결말을 陳白露와 方達生이 함께 떠나는 것이 아니라 陳白露의 자살로 마무리한 이유는 인간의 영혼을 부식하고 말살하는

96) 田本相編, 《日出》, 《曹禺文集》, 北京, 中國戲劇出版社, 1988, p.237.

부조리한 사회를 고발하기 위해서였다. 작가는 비록 새로운 사상을 대표하고 추구하는 인물로 方達生을 내세우긴 했지만, 작가 자신도 자신의 사상 속에서 진정한 인생의 출로를 찾지 못하고 있었다. 따라서 方達生의 사상은 단지 모호한 것에 불과했다. 그는 희망과 탈출구가 없는 노리갯감과도 같은 陳白露의 생활을 경멸하지만, 당시의 사회에 대해서는 오히려 陳白露보다 깊고 분명하게 이해하고 있지 못했다. 평론가 晏學은 다음과 같이 말하고 있다.

達生이 ‘생각하고 본 것’이 白露가 이해하고 있는 수준을 넘어서서 白露가 ‘제때에’ 그것을 이해할 수 없었기 때문에 達生과 함께 행동하지 못한 것이 아니다. 반대로, 오히려 達生이 그 사회의 본질을 제대로 인식하지 못하고 가야 할 길을 분명히 보지 못했다. 達生은 白露처럼 철저히 사회의 현실을 인식하고 있지 못했다. 따라서 결국 白露가 金八와 한번 붙어보겠다는 천진한 생각에 젖어있는 方達生을 따라 간다는 것은 불가능하다.(不是達聲‘想到和看到的’超越了白露所能達到的認識和理解水平, 致使白露‘沒來得及’理解它, 因而不能和達生共同行動。恰恰相反, 正因為達生沒有看清那個社會本質, 也沒有看清應走的路, 他對那個社會現實的認識, 還沒有白露透徹, 所以白露不會把一個空泛的‘要和金八他們拼一拼’的想法, 就幼稚的變成信念, 而追隨他一路同行。)97)

田本相은 陳白露의 복잡한 성격을 분석하는 가운데, 그녀의 불행의 원인을 단지 복잡한 심리상태에서만 아니라, 마땅히 그녀의 비참한 遭遇와 사교계의 꽃이라는 최악스런 생활환경에서 찾아보아야 한다고 호소하고 있다. 어두운 사회적 현실이 자아 해방을 갈망하고 있던 陳白露에게 치명적인 해를 입혔고, 고급스런 사교계의 꽃이라는 위치는 그녀의 머리에 끼워진 가쇄이자 그녀의 영혼을 갉아 먹는 아편과 같다고 田本相은 말한다.98)

97) 晏學, <論陳白露的悲劇>, 《戲劇學習》, 1979年3期, p.16.

98) 田本相<<日出>>論>, 《中國當代文學研究資料·曹禺研究專集》(下冊), 福建,海峽文藝出版社, 1985, p.128.

앞에서 말한 바와 같이 方達生은 미래를 향한 작가의 불명확한 신념이자 희망일 뿐이다. 그가 구체적으로 어디에서 어떻게 사회를 변화시키는지에 대해 작가는 독자에게 명확한 해답을 주지 못하고 있다. 우리는 陳白露를 통해 어두운 사회가 개인에게 가하고 있는 억압을 볼 수 있다. 陳白露는 결국 日出 직전에 많은 수면제를 먹고 젊은 생을 마감하고 만다. 평생을 걸쳐 자아 해방을 추구하고 억압적인 사회와 계속해서 투쟁해온 이 여성은 결국 탈출구를 찾지 못하고 빛이 비추기 전에 조용히 잠을 청한다. 陳白露라는 이 인물 형상에서 우리는 사람의 마음을 뒤흔드는 강한 비극의 힘을 느낄 수 있다.

3) 花金子

《原野》의 극중 인물인 花金子는 독특한 개성을 지닌 인물이다. 그녀는 焦씨라는 봉건 집안의 억압 속에서 살아가지만, 자아 해방의 추구를 위해 모든 것을 서슴지 않는다. 花金子의 성격은 열정적이고 개방적이다. 그녀는 사람들에게 과감한 인상을 심어 준다. 그녀는 大星의 아내이지만 大星의 유약함과 무능, 그리고 焦母의 악독함과 의심에 강렬한 불만을 가지고 있다. 그녀가 진정으로 좋아한 사람은 강렬한 감정의 소유자이자 자신의 의지로 자신의 운명을 결정하는 복수의 화신인 仇虎이다. 仇虎가 돌아온 후 그녀는 아무것도 아랑곳하지 않고 仇虎와 함께 한다. 심지어는 남편 大星까지도 전혀 개의치 않는 느낌을 준다. 焦大星은 모든 일을 눈 먼 어머니의 말대로 하는 아이 같은 어른으로, 자신의 생각도 없고 과감한 행동도 하지 않는다. 자신의 아내가 仇虎와 사통을 하는 것을 발견했을 때에도 金子를 죽이고 싶은 정도의 격분을 느끼지도 않는다.

강한 개성과 불같은 격정을 지닌 花金子에게 大星은 그녀가 좋아하는 남성상과는 너무 동떨어진 인물이었다. 그녀는 이 불쌍한 남자를 경멸하면서도 동정했다. 焦母가 그녀를 학대할 때 그녀는 표면적으로는 복종하지만, 사실 그녀가 仇虎와 정을 통한 것은 焦母에 대한 일종의 변형된 반항의 표출인 것이다. 仇虎와 함께 “땅은 금으로 덮여 있고, 집은 날아다니며, 입만 벌리면 밥을 먹여주고, 눈뜨고 앉으면 길이 뒤로 날아다니는 그런 곳에서 매년 설을 쇠고 잘 먹고 잘 입고 좋은 것을 마시는 것(金子鋪的地, 房子都會飛, 張口就有人往嘴里送飯, 睜眼坐着, 路會往後飛, 那地方天天過年, 吃好的,

穿好的, 喝好的)”⁹⁹⁾이 바로 그녀가 마음 속으로 동경하는 아름다운 생활이다. 이 바람을 이루기 위해 그녀는 기꺼이 仇虎와 함께 어두컴컴한 숲 속에서 도주의 길을 찾는다. 희망을 위해 모든 것을 희생하는 여성인 것이다. 이 점에서 그녀와 蘩漪의 유사한 성격적 특성을 알 수 있다. 아래의 글은 그녀의 특징을 묘사하고 있는 부분이다.

그녀는 만화경처럼 눈부시고 다채롭다. 곱고 당돌하며, 어여쁘고 강직하다. 그러면서도 애교와 순진함을 잃지 않는다. 여러 가지 색채가 선명하고 강렬하게 드러난다. 그녀의 요염함은 사람들의 혼을 뺏고, 흐트러진 모습은 가슴을 뛰게 한다. 불의 강함을 가지고 있고, 금의 순수함을 지니고 있다. 그녀는 한 잔의 강렬한 술이고, 한 떨기 아름다운 들장미이다. 原野에 불어오는 한때의 바람이고, 산골짜기에 흐르는 한 줄기 맑은 샘이다. 카르멘의 기개와 안나의 끈기와 용기, 그리고 모나리자의 미소와도 같은 헤아릴 수 없는 매력을 가지고 있다。(她象萬花筒那樣絢麗多彩：俏麗而又潑辣，嫵媚而又剛烈，同時又不失溫柔和純真；而且各種色彩又顯得這樣鮮明和強烈，她媚能媚的人魂飛，潑能潑的人心跳，剛烈像一團火，純真像一塊金，她是一杯濃烈的酒，一叢艷麗的野玫瑰，原野上吹過一陣風，山澗里流過一道清泉。她有嘉爾曼的氣質，安娜的執著和勇敢，和蒙娜麗莎的微笑有同樣的不可捉摸的迷人魅力。)100)

4) 愔方

《北京人》과 이전 曹禺의 劇作을 비교해보면 아주 뚜렷한 차이가 있다. 먼저 예술 풍격상의 변화를 들 수 있는데 이에 대해서는 본 논문의 두 번째 부분인 예술적 변화에서 보다 상세히 다루도록 하겠다. 이러한 예술 풍격상의 변화 외에도, 작가의 인물 선택과 인물 창조 면에서도 뚜렷한 변화를 볼 수 있다. 愔方은 전통적인 중국 여성의 사상과 특징을 띠고 있는 인물로, 이전 작품에서 단순히 자아 해방을 추구하던 여성의 형상과 비교할 때 큰 변화라 할 수 있다.

愔方은 아주 성공적으로 설정된 인물로 평가받으면서도 논쟁의 여지가 많은 인물이다. 曹禺가 일관되게 그려왔던 성격이 분명하고 감정이 풍부하며 기꺼이 사랑하고

99) 田本相編, 《原野》, 《曹禺文集》, 北京, 中國戲劇出版社, 1988, p.504.

100) 《媚人的花金子》, 陳惠芬, 載 《名作欣賞》, 1984年3期.

중요할 줄 아는 여성의 형상과는 달리, 懔方에게서는 전통적인 여성의 특징이 강하게 보인다. 曾씨 집에서의 그녀의 위치는 아주 불편하고 어색한 것이었다. 본래는 曾씨 집의 손님으로 기거하였으나, 曾文淸과의 사랑의 갈등으로 인해 曾思懿의 증오와 배척을 받게 된다. 서른 살이 넘은 노처녀로 曾씨 집에서의 위치는 거의 몸종과 가정부에 가까워진다. 그녀가 曾씨 집에서 당한 억울함에도 불구하고 曾文淸에 대한 사랑과 보호를 그치지 않은 것은 曾文淸을 깊이 사랑하기 때문이다. 그녀의 머리속은 온통 文淸과 관련된 일로 가득차 있었고, 그와 관계되는 것이라면 무엇이든지 의미가 있으며 그녀의 손길이 필요하다고 생각하였다. 사랑하는 사람을 위한 懔方の 숭고한 희생정신은 전통적인 의미의 여성상의 성격을 훨씬 뛰어넘는 것임을 아래 글에서 알 수 있다.

그가 가버렸다. 그의 아버지는 내가 대신해서 모시고 그의 아들은 내가 대신 보살피고, 그가 좋아하는 서화도 내가 간수하고, 그가 좋아하는 비둘기는 내가 대신 모이를 준다. 그가 좋아하는 사람들에게 나는 관심을 가져야 하고 좋아해야 하며 사랑해야 하고, ……(他走了, 他的父親我可以替他伺候, 他的孩子, 我可以替他照料, 他愛的字畫我管, 他愛的鴿子我喂。連他所不喜歡的人我都覺得該体贴, 該喜歡, 該愛, ……)(101)

많은 평론가들이 懔方이라는 인물에게서 작가의 사상적 한계가 드러나고 있다고 여기고 있다. 그녀의 복종과 인내와 양보는 자신에게 어떤 출로도 되지 못할 뿐만 아니라 통치 계급을 지키는 일종의 변형적인 표현이라고 지적한다. 李樹凱는 懔方の 사상이 어떤 때에는 “형언할 수 없는 혐오의 느낌으로 다가온다.(不可名狀的嫌惡之感)”¹⁰²⁾고 말하기도 하였다. 또한 그녀의 인내와 양보는 일종의 ‘자기기만(自我欺騙)’¹⁰³⁾이며, “감성적인 정서가 냉철한 분석보다 더 강하다.(感情的作用大于冷靜地分析。)”¹⁰⁴⁾고 한 그녀에 대한 작가의 말을 비판하기도 하였다. 어떤 평론가들은 최후에 懔方이 가출하는 것은 그녀의 성격과 행동에 반하는 것이라고 여기기도 하였다. 작가가 懔方이라는

101) 田本相、劉一軍主編, 《北京人》, 《曹禺全集》第2卷, 河北, 花山文藝出版社, 1996, p.511.

102) 李樹凱, <<北京人>人物論>, 《甘肅師大學報》, 1980年1期, p.20.

103) 李樹凱, 위의 책, p.21.

104) 李樹凱, 위의 책, p.22.

여성에게 출로를 찾게 함으로써 그녀에게는 어색하고 어울리지 않는 결론을 내렸다는 것이다.

懔方은 그녀만이 갖고 있는 내재적이고 복잡한 성격을 가진 독특한 인물이다. 따뜻한 온정이라고는 찾아볼 수 없는 썬씨 집에서 아름다운 마음씨를 가진 그녀의 존재는 따뜻함과 희망을 느끼게 한다. 그녀를 썬씨 집에서 계속 살아가도록 만든 것은 文淸에 대한 기대 때문이다. 文淸의 사랑과 희망은 그녀를 지탱해주는 위대한 정신적 지주인 것이다. 그녀가 가혹하고 신랄한 曾思懿의 말을 참고 넘기는 것도, 그녀의 발목을 잡는 曾浩를 묵묵히 섬기는 것도 모두 그녀의 선량함을 보여주는 것이다. 懔方은 봉건적 도덕관에 사로잡혀 있던 구시대 아가씨들과는 많이 다르다. 懔方에게는 박애의 빛과 기독교 사상의 색채가 보인다. 그녀는 瑞貞이 가출할 때 밖에 가서 더 큰 도움이 필요한 사람들을 도울 것을 당부하기도 한다. 그녀는 삶과 인생에 대한 따뜻한 갈망으로 가득 차 있다. “산다는 게 이렇게 아닐까? 삶이란 처량하면서도 달콤한 게 아닐까? 때로는 울고 싶고, 때로는 웃고 싶기도 한거지!”¹⁰⁵⁾라고 그녀는 말한다. 이처럼 힘든 인생 속에서도 굽히지 않는 믿음과 희망을 지닌 인물, 이전의 인물들과는 완전히 다른 이미지를 가진 인물이다. 따라서 懔方의 이미지를 작가의 낙후한 세계관을 표현한 인물로 볼 수는 없으며, 작가가 희망에 가득찬 새로운 이미지로 빚어낸 인물이라고 보는 것이 합당하다.

懔方의 탈출에는 작가의 이상적 색채가 담겨 있다. 그러나 동시에 懔方의 성격에 대한 묘사를 통해서도 그녀의 탈출에 합리성을 부여할 수 있다. 앞에서 말한 바와 같이 懔方은 그녀의 모든 희망을 썬씨 집안의 文淸에게 걸고 있다. 그녀의 마음은 온통 曾文淸의 미래에 쏠려 있다. 文淸이 떠나자 그녀는 文淸이 희망이라곤 전혀 없는 가정을 떠난 것을 기뻐한다. 하지만 삶이라는 풍랑에 맞서 싸울 힘을 잃어버린 文淸이 풍랑을 피해 가정으로 돌아오자 이 사실은 懔方에게 치명적인 공격이자 그녀가 결국 썬씨 집을 떠나는 중요한 원인으로 작용한다. 그녀와 文淸과의 대화에서 그녀의 심리적 변화를 느낄 수 있다.

曾文淸 : (말없이 처량하게) 이, 이 비둘기는 아직 집에 있구려.

105) 田本相、劉一軍主編, 《北京人》, 《曹禺全集》第2卷, 河北, 花山文藝出版社, 1996, p.515.

愨 方 : (고개를 끄덕이며 침통하게) 네, 날 줄 모르니까요!
 曾文淸 : (우두커니) 난— (갑자기 깨닫고는 얼굴을 가리고 담배를 피운다)
 愨 方 : (떨리는 목소리로) 아니, 안돼요—
 曾文淸 : (여전히 슬프게 운다)
 愨 方 : (앞으로 약간 한 발짝 다가가며, 위로하는 듯한 어투와 슬픈 어투로) 안돼요, 이러지 마세요, 왜 우시는 거예요?
 曾文淸 : (크게 통곡하며, 소파에 몸을 던지며) 난 왜 돌아왔을까! 내가 왜! 돌아오면 안된다는 걸 분명히 알면서 왜 돌아왔지!
 愨 方 : (슬프게) 날 수 없어 돌아온 거겠죠!
 曾文淸 : (담배를 피우며, 하소연하며) 아니, 당신은 몰라, — 밖은 — 밖의 풍량은 —
 愨 方 : 文淸, 당신 (열쇠 하나를 文淸에게 건네준다)
 曾文淸 : 아!
 愨 方 : 그 상자의 열쇠예요.
 曾文淸 : (잘 모르겠다는 듯) 뭐?
 愨 方 : (냉정하게) 당신 글씨와 그림이 모두 그 상자 안에 있어요. (천천히 열쇠를 탁자 위에 놓는다)
 曾文淸 : (당황하며) 어떡하려고, 愨方! —
 [한참 동안. 밖의 바람 소리, 나뭇잎 소리, —]
 愨 方 : 들어봐요!
 曾文淸 : 응?
 愨 方 : 바람 소리가 아주 커요!

 曾文淸 : (沒有話說, 淒涼地) 這, 這只鴿子還在家里。
 愨 方 : (點頭, 沉痛地) 攄, 因爲它已經不會飛了!
 曾文淸 : (愣一楞) 我— (忽然明白, 掩面抽咽)
 愨 方 : (聲音顫抖地) 不, 不—
 曾文淸 : (依然在哀泣)
 愨 方 : (略近前一步, 一半是安慰, 一半是難過的口气) 不, 不這樣, 爲什麼要哭呢?
 曾文淸 : (大慟, 扑在沙發上) 我爲什麼回來呀! 我爲什麼回來呀! 明明曉得絕不該回來

的，我爲什麼又回來呀！

慄 方：（哀傷地）飛不動，就回來吧！

曾文清：（抽咽，訴說）不，你不知道啊，— 在外面 — 在外面的風浪 —

慄 方：文清，你（取出一把鑰匙遞給文清）—

曾文清：啊！

慄 方：這是那箱子的鑰匙。

曾文清：（不明白）怎麼？

慄 方：（冷靜地）你的字畫都放在那箱子里。

（慢慢將鑰匙放在桌子上）

曾文清：（驚惶）你要怎麼樣啊，慄方！—

[半晌。外面風聲，樹葉聲，—]

慄 方：你听！

曾文清：啊？

慄 方：外面的風吹得好大啊！¹⁰⁶⁾

慄方은 文清의 귀환에 상심하고 절망한다. 그녀는 마침내 자신이 평생 기다려온 曾文清이 이미 생활력을 상실한 무능한 사람임을 깨닫게 되고, 그는 자신이 희생할만한 가치가 없는 사람임을 알게 된다. 文清의 최후의 귀환은 그녀에게 曾씨 집에는 미련을 들 어떠한 사람도 없음을 분명하게 보여주는 것이었다. 따라서 慄方이 마지막에 瑞貞의 충고대로 曾씨 집을 떠나는 것은 그녀의 사상적 변화에도 부합하는 것이다. 그러나 작가는 단지 慄方이 瑞貞의 권유에 의해 曾씨 집을 떠나는 것으로만 표현했을 뿐, 구체적으로 慄方과 瑞貞의 진정한 출로가 어디에 있는지에 대해서는 독자들에게 명확한 답안을 제시하지 않고 있다. 작가는 비록 慄方이라는 인물을 통해 희망을 표현하면서 독자들에게 미래에 대한 작가의 자신감을 내비추었지만, 작가의 사상적 모호성은 희망의 앞날이 어디에 있는지를 여전히 보여주고 있지 못하고 있다.

106) 田本相·劉一軍主編， 앞의 책， pp.526~527.

3. 希望의 象徵

희망을 상징하는 전형적인 인물로는 周冲·方達生·仇虎·瑞貞을 꼽을 수 있다. 우리는 인물 형상 분석을 통해 어렴풋이 보이던 희망의 색채가 점점 구체화됨을 알 수 있고 아울러 작가의 심리적 변화에 보다 정확하게 접근할 수 있다.

1) 周冲

《雷雨》에는 ‘家’에 대한 작가의 회의적이고 부정적인 시각 외에도, 새로운 생활에 대한 어렴풋한 동경과 이상에 대한 은밀한 갈구가 은연중에 드러나고 있음을 느낄 수 있다. 周冲은 이러한 작가의 생각을 대변하는 인물이다. 비록 봉건제도의 영향을 받은 엄격한 周씨 집안에서 자라났지만 그에게는 이상과 미래에 관한 동경과 희망이 있었다. 그가 四鳳을 좋아하게 된 것은 사랑이라는 감정보다는 그녀의 부지런하고 소박하면서 착하고 순결한 본성이 그를 매료시켰던 것이다. 周冲은 어쩌면 천진하다고 볼 수도 있고, 그 사회에 적응하지 못했다고 볼 수도 있다. 그가 사랑한 것은 단지 ‘사랑’이라는 추상적인 막연한 꿈이었을 뿐이다.¹⁰⁷⁾ 四鳳이 자신이 좋아하는 사람은 周萍이라고 말했다 때, 周冲이 슬퍼한 것은 四鳳이 떠나서가 아니라 그의 마음 속에 있던 아름다움이 깨어졌기 때문이다. 아버지 周朴園이 어머니에게 약을 먹도록 강요하는 것을 본 그의 고통스러운 표정과 상처 입은 마음은, 그가 처음으로 진정 이 가정의 잔인함과 추악함을 인식하게 되었음을 보여준다. 그의 이상 속의 푸른 바다, 파란 하늘, 하얀 배는 모두 당시 사회와는 어울리지 않는 것이었다. 《雷雨》에서의 周冲은 바로 꿈의 환상을 쫓는 사람이자 이상을 갈망하는 자이며 美의 숭배자이다. 만약 《雷雨》에 작가의 이상이 조금이나마 반영되어 있다고 한다면, 周冲이 바로 이 사상을 가장 충실하게 반영하고 있는 인물이다.

2) 方達生

《日出》의 方達生이라는 인물은 작가의 이상적인 인물 형상은 아니지만, 그에게서

107) 田本相, 劉一軍主編, <《雷雨》序>, 《曹禺全集》第5卷, 河北, 花山文藝出版社, 1996, p.18.

우리는 적어도 당시의 지식인들이 추구한 진실한 갈망을 조금이나마 엿볼 수 있다.

方達生은 극중에서 미래에 대한 작가의 희망을 보여주는 인물이다. 그러나 결코 극중에서 가장 중요한 인물의 형상은 아니다. 작가 또한 이 인물에 대해 순전히 찬미적이고 숭배적인 태도만을 보인 것은 아니다. 方達生은 극의 시작에서부터 마지막까지 등장하는 인물이다. 앞에서 陳白露라는 인물의 형상에 대해서 이미 분석한 바와 같이, 그녀의 복잡한 사상과 특수한 신분적 특징은 절대다수의 관중들의 시선을 사로잡는데, 작가의 희망을 부여받은 方達生은 오히려 그러한 陳白露를 돋보이게 하는 역할을 한다.

方達生은 처음 등장하면서부터 상류 사회의 인물들과 전혀 어울리지 못하는 것으로 묘사되며, 미래 생활에 대한 단순하고 무궁한 희망으로 가득차 있는 인물로 그려져 있다. 그는 陳白露의 무의미하고 산송장같이 무감각한 생활을 본 후 그녀를 데리고 그곳을 떠나기로 결심한다. 그러나 삶에 대해 절망에 빠진 陳白露가 자신의 미래를 것처럼 환상에만 가득차 있고 실질적인 대책이 없는 사람에게 내줄 리가 없었다. 方達生은 자신이 융화될 수 없는 익숙치 않는 환경 속에서도, 제3막에서 小東西를 찾기 위해 翠喜의 거처인 寶和 기원에 오게 된다. 비록 불공평한 대우를 받는 모든 이들에게 넘치는 연민의 정을 보여준 그였지만, 翠喜를 보고는 혐오감을 느끼며 고개를 돌려버린다.

여기서 우리는 方達生이 단지 작가가 비현실적으로 만들어낸 인물의 형상일 뿐임을 알 수 있다. 그는 당시의 사회 자체에 대해 근본적으로 이해하지 못하는 사람이었다. 마지막 1막에서 陳白露가 절망으로 수면제를 삼킬 때도 그는 자신이 넘치는 어조로 陳白露에게 밖에서 떠오르는 태양을 보도록 한다. 심지어 결말 부분에서 그는 “우리 함께 뭘 좀 해봐, 金八와 한번 끝장을 보자.(我們要一齊做点事, 跟金八拚一拚)”¹⁰⁸⁾고 말하기조차 한다. 이는 극도의 풍자라 할 수 있다. 이 말에서 우리가 알 수 있는 것은 그의 천진스러움과 시대와의 괴리성이다. 마치 돈키호테와도 같은 이미지를 떠올리게 한다. 물론 그에 대한 작가의 풍자의 의도가 안에 숨어 있다고 할 수 있다. 그는 열정만 넘치고 미래를 향한 대책을 찾지 못하던 당시 일부 지식인들을 대표하는 인물이라고 할 수 있다. 方達生은 《雷雨》에서 성인이 되어 사회로 나가는 周沖의 이미지를 보완한 인물이라 할 수 있다. 이 두 사람의 공통점은 사회에 대한 깊은 인식이 부족하고

108) 田本相編, 《日出》, 《曹禺文集》, 北京, 中國戲劇出版社, 1988, p.444.

가득 찬 열정만으로 사회에 부딪친다는 점이다.

이 인물들은 비록 완벽하지는 못할지라도, 결국은 당시 사회 문제에 대해 진지하게 고심한 끝에 작가가 해결 방안으로 제시한 인물들이다. 그 효과가 어떻든 간에 진지하고 현실에 위배되지 않는 작가의 진지한 사고와 창작의 태도를 느낄 수 있다. 方達生과 陳白露의 이별은 작가가 던지는 밝은 희망과 어둠에 대한 폭로라는 두 가지 주제를 대표하고 있다.

3) 仇虎

仇虎의 인물 형상을 분석하기에 앞서 그의 신분에 대해 짚고 넘어가야 한다. 절대다수의 평론가들이 《原野》를 농민의 험난한 삶을 그린 劇作으로 보고 있기 때문에 仇虎도 당연히 농촌 농민의 형상으로 여겨지고 있다. 그러나 이러한 견해는 많은 의문점을 남기고 있다. 평론가 吳建華는 仇虎를 농민의 이미지로 보는 과거 평론가들의 보편적인 관점과 또한 줄곧 그를 농민으로 설명해온 작가의 견해를 뒤집고 있다. 그는 仇虎가 농민이 아니라고 보고는 세 가지 면에서 그의 견해를 논증하였다. 첫째, 작품에서 제공하는 仇虎의 계급출신은 焦闊王의 '수양 아들'인데, 보통 농민과 악질 토호는 이처럼 가까운 관계를 맺을 수 없다는 점이다. 둘째, 극중에서 仇虎에 대한 표현으로 볼 때 그가 花金子를 본 후의 일련의 거동에서 전통적 농민의 일부 본성과 특징을 찾을 수 없다는 것이다. “한 재수 없는 악당이 죽다가 살아난 후에 자신의 원래 약혼자를 다시 보고는 감정을 억누르지 못한다. 온갖 방법을 생각하여 어떤 대가를 치르고서라도 자기의 것으로 만들겠다고 결심한다。(一個倒了霉的流浪惡棍死而復生之後，再次見到自己原來的未婚妻，急不可捺，千方百計，不惜一切代價將其奪歸已有的形象。)”¹⁰⁹는 부분을 예로 들었다. 세 번째로 仇虎의 약혼자인 金子의 이미지를 들어 仇虎의 계급적 속성을 판단하고 있다. 즉 金子의 행동거지로 볼 때, 그녀에게서 농촌 처녀의 냄새를 찾기 힘들다는 것이다. 게다가 仇虎가 옥살이를 하기 전에는 金子의 가문과 조건이 어울려야 할 가능성이 크기 때문에 仇虎의 집도 당연히 순수 농민의 집은 아니라는 것이다. 吳建華는 仇虎의 이미지가 중국의 전통 농민적 성격과 특징에 완전히 동떨어져 있기 때문에 仇虎를 정통 농민으로 볼 수 없다고 본 것이다.

109) 吳建華, <《原野》中的仇虎并非農民形象>, 《湖南師院學報》, 1983年4期, p.116.

앞에서 《原野》의 주제에 대해 이미 살펴보았는데, 이러한 주제적 측면에서 볼 때, 仇虎가 농민인지 아닌지는 사실 작가의 창작 의도와 큰 관계가 없다. 그러나 평론가들은 지금까지 정치적 필요성에서 출발하여 작품을 평가하였고, 《原野》의 독특한 예술적 매력에 대해서는 그다지 깊이 고려하지 않았다. 따라서 농촌과 농민을 제재로 한 것인지에 관한 문제와 농촌 투쟁의 잔혹성을 반영한 것이라는 것 등이 줄곧 《原野》에 관한 토론의 주된 내용이었다.

작가는 극중에서 仇虎의 신분과 출신을 모호하게 표현하고 있다. 작품 전체의 내용으로 볼 때 仇虎 일가는 이전에 농촌에서 살았던 것이 분명하다. 그리고 焦闊王의 수양 아들인 까닭에 焦씨 집과의 관계도 아주 가까웠을 것이다. 그렇다면 친척 관계의 焦씨 집안과 仇씨 집안의 지위는 별반 큰 차이가 나지 않았을 것이다. 仇虎의 훗날 서술에서 仇씨 집안도 이전에 많은 토지를 갖고 있었음을 알 수 있다. 단지 焦闊王이 너무 탐욕스러워 仇虎 일가의 모든 재산을 독차지하고 仇虎의 부친을 죽게 만들었고, 仇虎의 여동생도 기원에 팔아버린 것이다. 따라서 仇虎의 신분은 그다지 명확하지 않다. 즉, 仇虎의 신분에 관한 문제는 결론내리기 힘든 문제인 것이다. 그렇지만 그것과 작가가 표현하려고 하는 주제와는 그다지 큰 관계가 없다고 본다. 작가는 仇虎에게서 복수자의 전후 심리와 정신적 변화를 표현하려 하였고, 증오로 가득찬 복수심이 인생을 뒤틀리게 하고 중압감을 준다는 점을 표현하려 하였다. 변태적 인성과 인격을 묘사한 것이다. 仇虎는 등장하면서 복수심으로 뿔뿔 뭉친 변형적인 이미지로 다가온다. 다음은 그가 등장할 때의 외모를 묘사한 것이다.

아주 이상한 느낌이였다. 사람들은 조물주가 어떻게 이처럼 추한 사람의 모습을 만들어냈을까 괴이쩍게 여길 것이다. 험클어진 머리에, 괴이쩍게 커다란 얼굴, 늘어진 눈썹에, 복수심으로 불타는 눈. 오른쪽 다리는 얻어맞아 절뚝거리고, 등은 마치 작은 봇짐을 숨긴 것처럼 불룩 튀어나와 있다. 특 불거진 근육에, 쇠기둥처럼 단단한 다리, 몸에는 단추고리를 꽂 끼운 푸른색 적삼을 걸쳤고, 철사에 찢겨진 사이로 앞가슴의 무성한 털이 보인다. 아래는 넓적하고 커다란 검정색 가죽 피대, 앞에는 기와장 만한 동으로 된 이음쇠가 있는 '요대'를 동여매었는데, 유난히도 번들거린다. 눈에는 사납고 교활하고

원한이 번뜩이며 막 지옥에서 도망쳐 나온 꼴을 하고 있다.(這是一種奇異的
感覺，人會驚怪造物者怎麼會想出這樣一個丑陋的人形：頭髮像亂麻，碩大無比
的怪臉，眉毛垂下來，眼燒着仇恨的火。右腿打成癱跛，背凸起仿佛藏着一個小
包袱。筋肉暴突，腿是兩根鐵柱。身上一件密結紐袷的藍布褂，被有刺的鐵絲戳
些個窟窿，破爛處露出毛茸茸的前胸。下面圍着“腰里硬”——一種既寬且大的黑
皮帶，——前面有一塊瓦大的銅帶扣，賊亮賊亮的。他眼里閃出凶狠、狡惡、机詐
与嫉恨，是個剛從地獄里逃出來的人。)110)

증오와 복수심으로 가득차 있었기 때문에 仇虎의 외모도 비뚤어지게 묘사되었다. 변
형적인 과장 효과를 보여주는 것이다. 그의 반항성은 시작부터 나타난다. 그러나 仇虎
의 복수는 결코 순조롭지 않았는데, 그가 애초에 예상치 못한 것은 감옥에서 몇 년 동
안 밤낮으로 복수의 칼을 갈며 기다려온 焦閻王이 이미 세상을 떠나 버린 것이다. 그
가 焦씨 집에 도착한 후 마주한 것은 어려서부터 친하게 지낸 동생 焦大星과 눈먼 노
부인 焦母였다. 이러한 상황은 마음 속 복수의 일념으로 불타고 있던 仇虎를 망설이게
만든다. 그러나 결국 극도의 광란 속에서 仇虎는 복수의 대상을 焦大星과 무고한 小黑
子에게 옮기기로 한다.

그는 焦씨 집에 온 후 먼저 과거의 옛 情人이자 지금은 大星의 여자인 花金子를 찾
는다. 花金子를 차지하는 것은 두 사람이 서로 원하는 바인 동시에, 焦씨 집안에 복수
할 수 있는 좋은 기회이기도 했다. 그의 기세등등한 등장은, 焦閻王을 여의고 유약한
아들과 눈 먼 어머니만 남겨진 焦씨 집안에 심상치 않은 위험이었다. 大星을 죽이는
것을 시작으로 仇虎의 성격과 마음에는 첫 번째 전환과 변화가 생긴다. ‘悔恨’과 동요
의 심리가 나타난 것이다. 이번 변화는 비록 보기에 갑작스럽지만 사실은 필연적인 현
상이었다. 仇虎는 본래 용서할 수 없을 정도로 못된 악질이 아니었다. 그의 선량한 인
성은 복수의 꾀임에 왜곡된 것이었고, 이는 마지막 1막에 나타나는 광란의 심리를 위
한 복선이 된다. 大星을 죽인 후 그는 “떨리는 두 손을 들고 회한에 차서”, “내 손, 내
손은, 사람을 죽여 봤는데, 많은 사람을 죽여 봤는데, 이 손이 이렇게 떨리는 건 처음
이야”111)라고 말한다. 大星을 죽인 후 회한의 감정을 느낀 것은 大星이 무고했기 때문

110) 田本相編, 《原野》, 《曹禺文集》, 北京, 中國戲劇出版社, 1988, p.479.

111) 田本相編, 《原野》, 《曹禺文集》, 北京, 中國戲劇出版社, 1988, p.618.

이며, 이는 그에게 커다란 자책감을 느끼게 했다. 이 점에서 仇虎라는 인물이 뺏속까지 나쁜 사람은 아니며, 착한 인성을 가진 감정의 변화가 있는 복수자의 형상임을 알 수 있다.

大星을 죽인 것은 仇虎에게 심리적으로 큰 충격을 가져온다. 제3막 두 번째 장면 후반부에 仇虎와 花金子가 검은 숲 속에 있는 장면에서 仇虎는 여러 환상을 통해 갑작스럽게 두 번째 심적 변화를 겪게 된다. 이 때 仇虎는 아버지와 여동생의 참극을 회고하며 회한과 자책에서 빠져나와 더 강한 반항을 표출하게 된다. 특히 네 번째와 다섯 번째 장면에서 仇虎의 심적 반항성이 철저하게 분출되어 나온다. 花金子와의 대화에서 그는 “내가 죽어서 염라대왕 앞에 가면 분명히 물어볼 게 있어. 나 仇虎가 왜 태어났으며, 왜 사람들에게 속고 억울함을 당해야 하는지! 염라대왕 앞에서 난 焦씨 집안사람들과 분명하게 따져보겠어”¹¹²⁾라고 말한다. 작가는 仇虎의 심리 변화와 그의 동작을 서로 적절하게 대응시키며 이야기를 전개한다. 깊이 있는 심리묘사를 통해 仇虎의 강한 반항성을 보여주며 仇虎라는 독특한 인물의 형상을 그려냈다.

만약 우리가 《原野》의 줄거리만을 본다면 두 집안의 복수의 이야기로 이해할 수도 있다. 焦씨 집안이 먼저 仇虎의 아버지를 죽이고 仇虎를 감옥에 보내며 仇虎의 여동생도 기원에 팔아버린다. 몇 년 후 仇虎가 감옥에서 나오고 焦씨 집안에 대한 복수를 시작한다. 무고한 大星을 죽여버리고 또 小黑子の 비참한 죽음을 초래하는 데 간접적인 영향을 끼친다. 그러나 복수자인 仇虎는 마지막에 심리적인 이상을 겪게 되어 정신착란의 깊은 늪에 빠져 헤어나지 못하게 된다. 이야기의 줄거리로 볼 때 이것은 복수의 끝이 어디인가라는 통속적인 주제로 사람들에게 마음속의 복수심을 버리라고 설득하는 것 같다.

宋劍華는 기독교적인 사상에서 출발하여, 曹禺가 기독교 사상의 영향을 받았으며 《原野》는 사람들에게 마음 속 복수의 원한을 버리라는 권고의 메시지를 전하고 있는 작품이라고 보고 있다.¹¹³⁾ 그러나 仇虎라는 인물의 이미지를 통해 “사람에 대한, 人性에 대한 탐색이며, 사람의 운명에 대한 관심이다.(對人、對人性的探索, 對人在社會上命運的關注。)”¹¹⁴⁾라는 작가의 의도를 깊이 느낄 수 있다. 仇虎를 통해 전통적인 봉건 관

112) 田本相編, 위의 책, pp.663~664.

113) 宋劍華,《困惑与求索:論曹禺早期的話劇創作》,臺灣,文津出版社,1996.

넘이 주는 중압감이 사람에게 일으키는 일종의 비극적 결말을 볼 수 있다. 만약 仇虎에게 심적인 자책감과 가책이 없었다면 ‘마음의 지옥’에 빠져 헤어나지 못하지는 않았을 것이다. 《原野》는 두 가지 극적 충돌을 보여주고 있다. 하나는 외면적 충돌로 焦씨 집안에 대한 仇虎의 복수이며, 내면적 충돌은 仇虎의 심적 갈등이다. 복수를 하기 위해 살인을 해야 했지만, 살인 후에 그가 받은 심리적 압력과 정신적 시달림은 아주 모순되는 것이었다. 그러나 결국 仇虎는 마침내 여러 정신적 시달림에서 승리하여 불굴의 모습으로 모든 도전과 고통을 마주한다. 그는 인간 세상의 고통에서 벗어나는데, 이러한 의미에서 비극적 영웅의 숭고함과 비장함이 仇虎에게서 드러나고 있다.

4) 瑞貞

瑞貞은 曾씨 가문의 손자며느리이다. “그녀는 중학교를 2년간 다니다가 얼떨결에 이 정신적 새장에 갇히게 되었다.(她進了中學只有二年，就糊里糊塗地被人送進了這個精神上的樊籠)”, “그는 曾씨 집의 손자며느리로서 예의범절을 힘겹게 지켜나가고 있다.(她勉強做着曾家孫媳婦應守的繁縟的禮節)”, “그녀는 극도로 억압된 생활을 하고 있다.(她無時不在極度的壓抑中生活)”¹¹⁵⁾고 묘사되어 있다. 아래의 글을 통해 이런 봉건 가문에서도 강한 의지를 잃지 않은 瑞貞의 삶의 모습을 엿 볼 수 있다.

그녀의 강한 승부 근성은 누그러들지 않았고 마음 속 깊은 곳에서는 반항의 불씨가 자라고 있었다. 그러나 그녀는 다른 사람들 앞에서는 절대 내색을 하지 않는다. 눈에서는 우울함과 불만, 원한이 흘러나온다. 꼭 다물어진 입에서는 어디서든 여자의 부드러움과 아름다움을 찾아볼 수 없다. 화장도 전혀 하지 않으며 화려한 옷도 입기 싫어한다. 시어머니가 아무리 잔소리를 하고 또 말을 듣지 않으면 야단도 치지만.(生成一種好勝的心性，反抗的根苗藏在心里，在生人前口決不泄露出一絲痕迹。眼神中看得出抑郁、不滿、怨恨。嘴角總繃得緊緊的，不見一絲女人的柔媚。她不肯塗紅抹粉，也不願穿鮮艷的衣裳，雖然她的婆婆這樣吩咐她，当她未如她的意時，爲着這件事罵她)¹¹⁶⁾

114) 朱棟霖, <論《原野》>, 《文學評論叢刊》第二十三輯, 1985, p.295.

115) 曹禺, 《北京人》, 《曹禺代表作》, 山東, 黃河文藝出版社, 1986, pp.519-520.

116) 曹禺, 앞의 책, p.519

瑞貞과 懔方은 모두 오랫동안 봉건 가정과 봉건 문화의 억압을 받으며 힘든 삶을 살아가는 인물로 그려지고 있다. 그러나 懔方이 억압된 봉건 가정의 삶에서 묵묵히 인내하는데 반해 瑞貞은 혼자서도 용감하게 봉건세력의 압박에 도전하며 무언의 반항을 시작한다. 瑞貞에 대해서 “시어머니가 무턱대고 그녀에게 욕설을 퍼부을 때, 그녀는 단지 냉랭하게 쳐다볼 뿐이다. 두려워하지도 않는다. 마치 그냥 참아 주고 있다는 것을 보여주기라도 하는 듯하다.(当她无端遭她婆婆狠狠辱罵時，她只是冷冷地對看着，并不惧怕，仿佛是故意地對她默然)”¹¹⁷⁾고 묘사되고 있다. 그녀는 “이 유령같은 집에서 꼭 벗어나고 말거야, 여자라도 스스로 살길을 찾아야 해.(這幽靈似的門庭必須步出，一個女人，該謀尋自己的生路。)”라고 속으로 다짐한다. 또 “그녀는 미래에 대한 희망을 가득 품은 채 이 좁은 세상을 벗어나 미래를 향해 걸어가고 있는 자신을 그려본다.(她懷抱着希望，她逐漸看出她的將來不在這狹小的世界里)”는 부분도 나와 있다. 그녀의 이런 과감성은 어디서 온 것이었을까? 아마도 그녀가 받은 교육과 독서를 통해 깨우친 것이었을 것이다. 책은 그녀에게 지금의 세계를 알게 하고 또 그녀에게 새로운 것을 깨우쳐 주는 친구들도 만나게 해주었다. 독서는 그녀를 더욱 독립적이며 또 자신의 미래를 위해 과감히 이상을 쫓을 줄 아는 사람이 되도록 인도하였다. 극 중의 이야기가 전개될 수록 瑞貞은 점점 이 잔인한 봉건가정을 용인하려 하지 않는다. 그녀는 懔方에게 “왜 할아버지께서는 증손자를 보시려고 불쌍한 우리 둘을 엮어서 또 다시 불쌍한 아이들을 낳으라는 건가요.(爲什麼爺爺要抱重孫子，就要拉上我們這兩個可憐虫再生些小可憐虫呢)”, “설령 曾霆이 나에게 잘 대해준다 해도 나는 이런 봉건 집안에서 살 수가 없어요. (증오에 차서) 난 정말 진심으로 이 어른들의 얼굴조차 보는 게 두렵단 말이에요.(即便曾霆又待我好，我在這樣的家庭也活不下去的。(憎惡地)我真是從心里怕看見這些長輩們的臉哪)”¹¹⁸⁾라고 말한다. 그녀의 반복된 표현은 봉건 가문에서 탈출하려는 확고한 의지를 보여주는 것이다.

그녀는 또 懔方에게 “아니요, 懔方 이모, 더는 기다릴 수 없어요. 나는 떠날 거예요. 벌써 2년이나 기다렸어요……내 여자 친구가 말해주는데요, 그런 곳이 있대요, 거기에는 — (不, 懔姨, 我等不下去了。我要走，我已經等了兩年了。……我那女朋友告訴我，

117) 曹禺, 위의 책, pp.519~520.

118) 曹禺, 앞의 책, 1986, p.535.

有這麼一個地方，那里—)”¹¹⁹라고 말한다. 그리고 떠나기 전에 懔方에게도 이 정신적 감옥에서 떠날 것을 권유하며 “아니요, 懔方 이모, 이래서는 안 돼요, 평생 이렇게 지낼 수는 없잖아요!……왜 못 떠나는 거예요?(不, 不, 懔姨, 你不能這樣, 你不能一輩子這樣!……你爲什麼不走呢?)”라고 말하기도 한다. 또 懔方에게 책을 가져다주면서 봉건 가정의 울타리에서 벗어날 수 있도록 생각을 바꿀 것을 설득한다. 반복적인 설득 끝에 懔方은 결국 결심을 하고, “瑞貞, 네 말이 맞아, 여기는 감옥이야!(瑞貞, 你說得對, 這是監牢!)”¹²⁰라며 瑞貞의 생각에 동의한다. 이 부분에서 비인간적인 환경에서도 인간적인 삶을 위해 끊임없이 도전하는 瑞貞의 의지를 알 수 있다. 그리고 때가 되자 그는 과감하게 봉건 가문의 울가미를 벗어 던지고 袁任敢 부녀의 뒤를 이어 자신의 길을 걷는다. 그리고 懔方까지도 설득하여 떠나게 한다. 瑞貞은 자신의 세계와 미래를 되찾았고 자신을 철저히 해방시킨다. 정확한 계획과 결단성을 갖고 적극적으로 자신의 미래와 권리를 찾아 떠나는 瑞貞의 이미지에서 작가가 품고 있는 미래에 대한 희망을 엿볼 수 있다.

4. 封建 制度 毒素의 固着化

曹禺의 작품에는 봉건 세력을 상징하는 周朴園·金八·焦母·曾浩 등의 인물들 외에 또 다른 종류로 구분되는 인물들이 있는데, 魯貴·翠喜·曾思懿·黃省三 등을 예로 들 수 있다. 이들은 봉건 사회에서 시달리고 찌들어 어떤 변화와 구제 가능성도 보이지 않은 固着化된 형상을 보이는 인물들이다. 이런 인물의 이미지 구축에서도 작가의 깊은 의도를 엿볼 수 있다.

1) 魯貴

魯貴는 《雷雨》에서 周公館의 하인으로 등장하는 인물이다. 魯貴는 그야말로 비열

119) 曹禺, 위의 책, p.586.

120) 曹禺, 위의 책, p.644.

하고 속된 노예근성을 지닌 인간이다. 그는 별다른 재능도 없고 어떤 도덕적 기준도 믿지 않는다. 권세를 가진 사람들 앞에서는 굽실거리다가도 돌아서면 또 욕설을 퍼붓는다. 그는 사회의 어두운 면에 각별히 주의를 기울이는데 그것을 변화시키기 위한 것이 아니라 오히려 자신을 보호하는 수단으로 이용하기 위해서이다. 그에게는 어떤 꿈과 미래도 없고 작은 이익을 위해서라도 얼마든지 사람을 배신한다. 심지어 자기 처자식에게도 예외가 없다. 남의 약점을 잡아 자기 이속을 챙기는데 전혀 주저하지 않으며 그리고 그렇게 챙긴 돈을 자신의 방탕한 생활을 위해 쓴다. 자신의 친딸 四鳳의 행복마저 안중에도 없으며, 오히려 자신의 이익을 위해 四鳳의 사생활까지 이용한다. 아내가 魯大海를 데리고 시집온 것을 빌미삼아 끊임없는 독설로 상처를 준다. 魯大海에게는 남보다도 못한 취급을 하고 원수처럼 대하면서 특하면 욕설을 퍼붓는다. 그리고 周公館에서 蘩漪와 周萍의 밀회를 목격하는 것을 약점으로 잡아 자신의 물욕을 충족시키는 수단으로 이용한다. 그는 그야말로 강자한테는 약하고 약자한테는 강한 파렴치하고 수구적인 인물이다.

2) 翠喜

翠喜는 《日出》 제3막에 등장하는 주요 인물로 寶和 기원의 하류 기녀이다. 이 인물을 통해 작가는 선량한 여성을 기녀로 몰아간 어두운 사회의 모습을 고발하고 폭로하고 있다. 《日出》을 쓰기 전에 曹禺는 창작 소재를 찾기 위해 많은 작업을 하였고, 하류 기원에 직접 가서 그곳에서 살아가는 사람들의 현실적인 생활 모습을 관찰하기도 하였다. 그들의 비참한 생활은 曹禺의 감성적이고 선량한 마음을 아프게 했고, 이러한 부류의 불쌍한 사람들에 관한 비극을 쓰기 위해 그는 《日出》 3막에서 翠喜라는 인물의 이미지를 설정하였다.

《日出》의 특수한 구조 때문에 평론가들은 제3막이 전체 극의 흐름에 있어 불필요한 사족이라고 여기기도 한다.¹²¹⁾ 그러나 오히려 3막이야말로 짐승 같은 세상에 대한

121) 1)H.E. Shadick (燕京大學西洋文學系主任)는 <한 이방인의 견해(一個異邦人的意見)>에서 “이 막은 하나의 사족에 불과하다. 삭제하더라도 극 전체의 흐름에 뭔가 부족하다는 느낌을 주지는 않을 것이다.(但這幕僅是一個插曲，一個穿插，如果刪掉，與全劇的一貫毫無損失裂痕。)”라고 말했다. 참고 :《中國現代文學史資料匯編 (乙種·曹禺研究資料》 (下), 田本相、胡叔和編, 中國戲劇出版社, 1991, p.727.

작가의 가장 극렬한 공격을 잘 보여주는 부분이라고 田本相은 말한다. 작가 또한 《日出·跋》에서 다음과 같이 말하고 있다.

《日出》은 공연하지 않는다면 몰라도, 공연하게 된다면 제3막은 꼭 있어야만 한다. 제3막을 빼버리는 것은 《日出》의 심장을 도려내는 것으로 처참하게 극을 망쳐버리는 것이다. 만약 관중들에게 죄악을 폭로하기 위해 극본에 손을 대야 할 이유가 있다면, 차라리 나머지 세 막을 없애버리는 편이 나을 것이다.(《日出》不演，則已。演了，第三幕無論如何應該有。挖了它，等于挖去《日出》的心臟，任它慘亡。如若爲着某种原因，必須肢解這個劇本，才能把一些罪惡暴露在觀衆面前，那么就砍掉其余的三幕吧。)”¹²²⁾

여기서 우리는 제3막에 대한 작가의 각별한 애정을 읽을 수 있으며 작가의 창작 의도를 약간이나마 짐작할 수 있다.

만약 《日出》의 극 전체의 장면이 모 여관의 설정만으로 이루어져 있다면, 극본에서 보여주려 한 현실적 심각성은 생생하고 뚜렷하게 표현되지 못했을 것이다. 3막이 있음으로 해서 현실적 심각성은 더욱 효과적으로 표현되고 있다. 3막의 역할은 제1·2·4막의 부패한 생활상들을 더욱 생생하게 부각시켜 주는 것이다. 3막의 주요 인물은 바로 작가가 하류 기녀의 이미지로 형상화한 翠喜라는 인물이다.

翠喜는 陳白露의 이미지를 더욱 보완하고 심화시킨 인물이다. 翠喜와 陳白露는 생활 수준은 다르지만 생활의 성질은 비슷한 동일 계층의 인물들이다. 陳白露가 고급스러운

2) 楊晦는 <曹禺論>에서 曹禺 희극의 단점은 “늘어지는(拖長)” 것이라고 하였다. 즉 “내용이 자질구레하고 또 거의 중복되는 내용들이 많다. 이는 예술적 효과를 방해하는 요소로 작용된다. 일부 불필요한 장면은 극의 줄거리 전개에 방해가 되고 실제로 또 어떤 것들은 억지로 짜맞춘 듯한 느낌마저 든다. 고심해서 만들어 낸 작품이 공연을 하면서 감독에 의해 함부로 삭제된다면 정말로 가슴 아픈 일이 아닐 수 없다. 《日出》이 상해에서 처음 공연될 때 제 3막이 삭제되었던 사실은 누구나 다 아는 바이다. (不但內容有許多瑣碎，或近于重復的地方，有碍藝術的效果，有些不必要的場面，反倒破坏了劇情發展的不算，實際也有些地方，近于勉强湊成。而且，一個作家苦心經營的作品，到上演出的時候，要交給導演去隨便刪節，也未免傷心。《日出》的第三幕，在上海初次演出就被刪掉的事實，是誰都知道的。)”라고 말했다. 참고 : 《中國現代文學史資料匯編(乙種)·曹禺研究資料》(上), 田本相、胡叔和編, 中國戲劇出版社, 1991, p.231.

122) 田本相、劉一軍主編, <《日出》跋>, 《曹禺全集》第5卷, 河北, 花山文藝出版社, 1996, p.36.

사교계의 꽃인 반면 翠喜는 寶和기원의 천한 기녀로 그 신분이 더욱 낮을 뿐이다. 사회에서 그녀들이 받는 억압과 모욕은 같은 것이다. 작가가 陳白露에 대해서는 복잡한 심적 투쟁을 벌이는 그녀의 사상을 표현하는 데 많은 부분을 할애한 반면, 翠喜에 대해서는 그녀의 비참한 생활 현실을 통해 여성을 향한 어두운 사회의 폐해를 보여주고 있다.

翠喜의 남편은 결혼 후 성병에 걸려 다리를 절게 되고, 결혼해서 나온 두 아이들은 장님이 된다. 게다가 시어머니는 중풍에 걸려 병상에 누워 있어 온 가족의 생계가 기원에서 벌어오는 그녀의 수입에 달려 있다. 뿐만 아니라 돈을 벌지 못하면 남편에게 구타를 당해야 한다. 작가는 翠喜에 대해 《日出·跋》에서 다음과 같이 이야기하고 있다.

그녀에겐 희망이 없다. 희망은 일찌감치 죽어버렸다. 남은 것은 참담함 뿐이다. 집에 있는 늙은이와 아이들을 위해 그녀는 자신의 육체를 파는 무감각한 삶을 살아야만 했다. …… 살 수도 없고, 죽을 수도 없는 것이 이런 불쌍한 동물들의 가장 비참한 비극이다。(她沒有希望，希望早死了。前途是一片慘澹，而爲着家里那一群老小，她必須出賣着自己的肉体麻木地挨下去。……求生不得，求死不得，是這類可憐的動物最慘的悲劇。)123)

翠喜의 비참한 생활은 그녀에게 이 어두운 사회의 현실이 무엇인지를 똑똑히 알게 해주었다. 그녀는 기원으로 잡혀온 小東西에게 육체적 고통을 당하지 않도록 黑三들의 요구에 따를 것을 권유한다. 그러나 翠喜가 결코 처음부터 바로 그 어두운 사회에 굴복한 것은 아니었다. 냉혹한 현실 앞에서 목숨을 부지하기 위한 유일한 생존 방법으로 택한 것이었다. 그녀는 小東西에게 이렇게 말한다.

누가 부모없이 태어났겠니? 누가 어렸을 적 엄마의 따뜻한 사랑을 받는 귀염둥이가 아니었겠니? 누구나 어른이 되면 아이를 낳아서 키우게 되고 그리고 또 늙어가고 그러는거 아니겠니? 그래, 사람은 다 똑같아. 누가 태어나면서부터 이런 천한 몸을 가지고 태어나 호랑이 같은 화류계의 밥을 먹고

123) 앞의 책, p.35.

싫겠니?(哪個不是父母養活的? 哪個小的時候不是親的熱的媽媽的小寶貝? 哪個大了不是也得生儿育女, 在家里当老的? 哼, 都是人, 誰生下來就這麼賤骨肉, 愿意吃這碗老虎嘴里的飯?)”¹²⁴⁾

이 말은 그녀가 小東西에게 생존의 방법을 알려주는 것이면서 또한 그녀의 몇 년에 걸친 피눈물나는 비참한 인생에 대한 결론이다. 이처럼 고단한 생존의 환경 속에서 살아가는 翠喜의 몸에서는 여전히 人性的 아름다운 빛이 발한다. 그녀는 金八이라는 악의 세력에게 쫓겨 도망갈 곳 없는 불쌍하고 어린 小東西에게 그녀가 할 수 있는 최대한의 도움을 준다. 이불을 빌려주고 저녁에 잘 덮고 자라고 일러주며 자신의 미약한 힘이나마 小東西에게 바람막이가 되어줄 수 있기를 바란다. 翠喜의 선량함은 사회의 어두움을 더욱 부각시키고, 독자의 격분을 자극하면서 당시 사회에 대한 비판을 불러 일으킨다.

3) 曾思懿

《北京人》에 나오는 인물인 曾思懿는 단순하게 좋고 나쁘다는 말로는 형용하기 어려운 복잡한 성격을 지닌 인물이다. 역시 성공적으로 창조된 인물로 평가받는다. 만약 劇作에 그녀와 같은 인물의 이미지가 없다면 《北京人》의 매력이 퇴색될 것이다. 愨方과 비교하여 그녀는 일반적으로 ‘惡’의 대표로 여겨지는 인물이면서 동시에 사상적으로 모순된 이미지를 가진 인물이다.

그녀는 사대부 가정에서 태어났으므로 마땅히 학식과 교양이 있고 예절에 밝은 여성의 이미지여야 한다. 그러나 그녀의 여러 가지 모습은 그녀의 출신에 전혀 어울리지 않는 것들이었다. 曾文淸과의 부부 관계에서, 그녀는 文淸이 자신을 좋아하지 않는다는 것을 알고 자신에 대한 文淸의 감정적 ‘배신’을 벌주기 위해 정신적으로 文淸을 확대한다. 文淸과 愨方에게 치욕을 줄 수 있는 어떠한 기회도 놓치지 않는다. 언사는 신랄하고, 행동은 과감하며, 웃음 속에는 칼을 품고 있다. 제1막에서 그녀는 재주가 많은 愨方의 두 손이 부러워 愨方의 두 손을 칼로 베어 자신에게 붙이고 싶다는 농담을 서슴지 않고 한다. 이처럼 악독한 농담은 愨方에 대한 질투와 증오, 그리고 남편 文淸의 변

124) 田本相編, 《日出》, 《曹禺文集》, 北京, 中國戲劇出版社, 1988, p.354.

해버린 애정에 대한 질투어린 그녀의 마음을 생생하게 나타낸 것이라 할 수 있다. 시아버지 曾浩와의 관계에서, 그녀는 曾浩의 무능함을 알고 있으므로 曾浩를 전혀 어려워하지 않는다. 曾씨 집에서는 그녀의 생각대로 모든 것이 움직인다. 그녀는 曾浩가 몇 백 번이나 칠을 한 관을 생명처럼 여기고 있다는 것을 분명히 알고 있으면서도 杜씨 집의 빛 독촉에 조금의 망설임도 없이 관을 曾씨 집에 주겠다고 말한다. 겉으로는 曾浩를 받드는 척 하면서 속으로는 무시하는 것이다. 그녀에게 曾浩는 집 안의 하나의 장식품쯤으로 여겨지는 존재이다. 봉건 문화와 사상에서 중요하게 여겨지는 효도라는 측면에서 볼 때 그녀는 사실 봉건 문화에 대한 최대한의 풍자를 보여주는 인물이다. 그녀는 자신의 시누이와 시누이의 남편 江泰를 曾씨 집에서 쫓아내기 위해 온갖 차가운 조소와 신랄한 풍자를 아끼지 않는다. 또 자신의 며느리인 瑞貞에 대한 각박한 모습은 그녀가 위선적이며 ‘惡’의 힘을 지닌 실질적인 봉건 가장임을 느끼게 한다. 曾思懿와 曾浩 간의 갈등에서도 그녀의 ‘탐욕스러움과 악랄함, 사나움, 음험함’의 일면을 볼 수 있다. 그녀와 曾文淸과 懋方의 삼각 관계에서는 ‘탐욕과 가혹함, 방자함과 악랄함’의 일면을 보여준다. 혹자는 그녀에 대해 “남편에게는 모르는 척 기회를 주면서도 꼬투리를 잡으려 하고, 懋方에게는 짙은 화약내를 풍기며 점점 강한 압박을 가한다. 曾文淸을 자살할 수밖에, 懋方을 떠날 수밖에 없도록 몰고 간다.(詭詐、尖刻、嫉妒、淫威)的一面。說她“那種對丈夫故縱實擒，對懋方步步緊迫的言行，充滿着火藥味，逼得曾文淸不得不自殺，懋方不得不出走。)”¹²⁵⁾고 분석하기도 하였다.

봉건사상의 교육을 받은 여성으로 그녀의 모든 행동은 그녀가 대표하고 있는 문화와 의식에 완전히 저속되고 있다. 이 인물의 형상은 《紅樓夢》의 王熙鳳과 비슷하다. 남편을 자신의 종속물로 생각하고 아들과 며느리를 종처럼 부리며 윗사람은 안중에도 없다. 방자하고 악랄한 그녀가 유일하게 신경쓰는 것은 자신이 틀어쥐고 있는 권력이다. 그녀는 온힘을 다해 몰락일로를 걷고 있는 봉건 가정이라는 낡은 기계를 조종하려 애쓴다. 그녀에게서 봉건 제도와 봉건 문화에 대한 작가의 비판을 엿볼 수 있다.

그러나 曾思懿란 인물에게도 동정할 만한 부분이 있다. 이 집에서 명분상의 가장인 曾浩는 죽음을 무엇보다 두려워하며 자신만을 신경 쓸 뿐, 모든 집안의 일에 대해서는 이리 저리 피하며 조용히 살 수 있기만을 바란다. 그녀의 희망이어야 할 남편 文淸은

125) 朱月瑾, <北京人的戲劇冲突与藝術手法>, 《南京大學學報》, 1979年第三期, p.95.

생활 능력을 잃어버린 쓸모없는 인간으로 봉건 문화가 낳은 또 다른 피해자이기도 하다. 아들 曾霆은 세상물정을 모르고 공부만 하는 어린아이이다. 그녀에게는 부양할 노인과 어린아이가 있고, 한 집안의 생활이 그녀가 힘들게 고생함으로써 겨우 연명되는 것이다. 남편에 대한 그녀의 증오 역시 사랑에서 나온 것이다. 그녀가 확실히 각박한 인간성에 질투어린 성격, 그리고 권력에 대한 강한 욕심을 가지고 있긴 하지만, 그녀의 억울함은 마음에서 우러나는 것이었다. 그녀는 진심으로 자신이 이 대가정을 위해 최선을 다하고 있다고 여겼다. 그렇게 때문에 위선을 포함한 모든 방법을 강구하여 자신의 권력을 지키고 합리화시키려 하였다. 懋方에 대한 그녀의 악랄함은 철저히 남편에 대한 사랑에서 비롯된 것이었다. 曾浩에 대한 그녀의 표현도 그 출발점은 가정을 지키기 위한 것이었고, 그녀가 며느리인 瑞貞을 종처럼 대하고 부린 것도 효도와 예절을 따라야 한다고 여겼기 때문이었다. 그녀는 자신이 이 대가정을 지키기 위해 분투하고 있다고 여겼다. 그녀는 여자로서 힘들게 봉건 가정을 지키고 있는 자신이 억울하기도 했다.

曾思懿의 성격은 '惡'의 일면과 함께 동정을 자아내는 일면을 보여주고 있어 봉건 문화에 내재되어 있는 이중성을 그대로 드러내 보여주고 있다. 曹禺가 그려낸 그녀의 이미지는 독특한 개성을 갖고 있다. 그녀는 蘩漪나 陳白露처럼 계속해서 변화하는 성격적 특징을 지니고 있지는 않다. 극 전체에서 그녀의 성격적 특징은 변함이 없다. 曾思懿란 인물은 희극 문학사에서도 인정받을 만한 성공적으로 창출된 이미지를 가졌다고 할 수 있다.

4) 黃省三

《日出》에는 별로 대수로워 보이지 않는 黃省三이란 인물이 등장한다. 이 인물을 통해서도 당시 어두운 사회에 대한 작가의 통렬한 분노와 고발을 느낄 수 있다. 陳白露의 고급 처소에서 활동하는 사람들과 다른 점은 黃省三是 그들처럼 물질 만능주의의 욕구를 베일로 가리지 않고 그대로 드러내고 있다는 점이다. 그는 제2막에서 大豐은 행의 비서 李石清 뒤에서 푼돈이라도 애걸하려는 인물의 이미지로 등장한다. 매일 힘들게 일하지만 한 달 수입은 12원 50전에 불과하고, 그 돈벌이마저 潘月亭 등의 매국노 자본가들에 의해 잃어버리게 된다. 제4막에는 미쳐버린 黃省三이 마지막 일자리와

생존의 권리를 잃어버린 채 극심한 절망에서 헤어나지 못하고 결국은 자신의 아이들을 아편으로 독살시키는 장면이 나온다. 아이들과 함께 죽을 계획이었던 이 불쌍한 아버지는 어두운 사회에 죽을 기회마저 빼앗겨버린다. 살고 싶어도 살 수가 없고, 죽고 싶어도 죽을 수가 없게 된 것이다. 黃省三의 처지에 대한 묘사를 통해 작가는 과장된 기법으로 돈이 어떻게 사람의 영혼을 값아 먹는지, 또 물질만능주의의 사회가 黃省三과 같은 하층 서민들을 어떻게 핍박하는지를 보여준다.

5. 人物 對比를 통한 主題의 深化

앞에서 曹禺의 4대 전기 작품에 등장하는 주요 인물들을 유형별로 분류하여 인물 분석을 했다. 인물 성격의 분석에서도 일정한 변화 추이를 발견할 수 있다. 이런 변화의 흐름이 네 작품을 관통하면서 작품에 보다 선명한 색채를 입히고 있다. 작품에서는 명과 암, 희망과 쇠락을 상징하는 대립구조가 일관된 변화를 보이고 있으며, 또 인물 형상에도 일정한 변화의 흐름이 있음을 알 수 있다.

우리는 曹禺의 전기 작품에서 서로 대립되는 갈등들을 찾아볼 수 있다. 《雷雨》에서는 周冲의 ‘春夢’과 지옥 같은 ‘周公館’, 《日出》에서는 노동자들의 ‘달구질 소리’와 ‘금전 세계’가 대립된다. 《原野》에서는 仇虎와 花金子의 이상인 ‘금으로 깔려진 땅’과 焦闊王이 상징하는 ‘인간 지옥’이 대립된다. 《北京人》에서는 ‘그런 곳’과 감옥 같은 ‘쓸쓸 가문’이 서로 대립을 이룬다.

《雷雨》에도 대립 구도는 이미 존재하고 있었지만 그다지 분명하게 드러나고 있지는 않다. 魯大海가 희망하는 세계와 周公館은 서로 분명하게 대립을 이루고 있지만 魯大海의 희망이 무엇인지에 대해서는 구체적으로 언급되지 않고 있다. 그의 행동을 살펴보면 확실한 목표가 없으며, 대부분의 상황에서 본능의 힘에 의해 행동하는 것을 볼 수 있다. 따라서 魯大海의 희망과 이상 또한 분명하지 않다. 周冲의 희망과 이상은 겉으로 볼 때는 魯大海보다 분명한 것 같지만 실제로 그의 이상은 어린아이의 春夢처럼 표면적으로 나타나는 현상일 뿐이다. 따라서 周冲과 魯大海가 대표하는 희망의 힘은

너무나 미약하여 누구도 구제받지 못하는 비극의 원인이 된다. 《雷雨》에서 周冲은 죽고 魯大海는 행방이 묘연하게 되는데 이는 明暗의 대립 구도가 《雷雨》에서 충분히 이루어지지 못했음을 보여준다.

《雷雨》에 비해 《日出》에서는 어느 정도 대립 구도가 충분히 전개되었다고 볼 수 있다. 비록 작품에서 方達生과 봉건세력과의 투쟁은 이루어지지 않고 있지만 그러나 달구질 소리를 통해 비교적 뚜렷한 희망을 보여주고 있다. 바로 ‘태양 밑에서’ 일하고 있는 노동자와 극 마지막에 “태양은 떠오르고 어두움은 뒤에 남아 있다.(太陽升起來了, 黑暗留在後面。), “일출이 떠오르자 온 하늘이 붉게 물든다.(日出東來, 滿天大紅!)”¹²⁶⁾고 묘사되고 있는데, 이런 것들이 돈을 둘러싸고 호텔방에서 각투를 벌이느라 ‘태양을 보지 못하는’ 봉건세력과 대립 구도를 형성한다.

《日出》의 대립 양상에 비해 《原野》의 대립 양상은 한 단계 더 발전했다고 볼 수 있다. 《原野》에서는 ‘황금이 깔린 땅(黃金鋪的地方)’이라는 확실한 이념적인 이상 세계와 어두운 숲이 보다 확연한 대립구도를 형성한다. 만약에 《雷雨》에서는 반항 정신이 분명하게 나타나 있지 않고, 《日出》에서의 반항 정신이 미래의 가능성을 보여주고 있다면, 《原野》에서는 희망을 향한 반항자들의 행동을 보여준다고 할 수 있다. 비록 반항자 仇虎는 봉건세력에서 탈출하지 못했지만 그러나 그의 반항의 힘은 죽지 않았으며 또 탈출에 성공한 花金子가 남아 있다. 仇虎는 花金子에게 “나는 끝났어. 그러나 형제들이 남아 있어. 이 형제들이 끝나면 또 다른 형제들이 있어.(我完了, 還有弟兄, 弟兄完了, 還有弟兄。)”¹²⁷⁾라고 말한다. 仇虎와 花金子의 탈출은 대립 갈등을 정점으로 끌어 올린다. 花金子가 탈출에 성공해서 ‘황금이 깔린 땅’에 갔는지는 알 수 없지만 중요한 것은 그녀가 어디론가 간다는 것이다.

《北京人》에서는 성공적으로 봉건 세력을 벗어나 희망으로 향하는 구체적인 인물로 瑞貞과 愨方이 설정되었다. 그리고 《北京人》에는 ‘그러한 곳(有這麼一個地方)’이라는 시적인 표현으로 묘사되는 장소가 끊임없이 부각되면서 해방과 구제의 힘이 이미 봉건 세력을 부수고 있음을 보여준다. 그리고 구체적인 인물에게서도 이런 힘이 표출되고 있는데, 생기가 넘치는 袁氏 부녀와 야성이 넘치는 ‘북경인’, 瑞貞이 사귀 혁명당

126) 田本相、劉一軍主編, 《日出》, 《曹禺全集》第1卷, 河北, 花山文藝出版社, 1996, pp.375~376.

127) 위의 책, p.573.

친구들에게서 이러한 힘을 느낄 수 있다. 이 모든 것들이 실제로 희망과 이상을 대표하는 힘을 상징한다. 따라서 《北京人》에서는 희망과 이상의 성공과 암흑 세력의 몰락이 동시에 이루어졌다고 볼 수 있다. 《雷雨》에서 암흑 세력이 희망의 힘에 비해 절대적인 우세를 차지했다면, 《日出》과 《原野》에서는 양자의 투쟁 과정을 보여주었다고 할 수 있고, 《北京人》에서는 희망의 세계가 봉건 세력으로부터 승리를 거두었다고 볼 수 있다.

曹禺의 전기 작품에서 보이는 지배 권력의 변화 양상을 살펴보면, 周朴園·金八에서 焦母·曾浩·曾文清에 이르기까지 지배 권력이 점점 약화되고 있음을 알 수 있다. 《雷雨》에서는 周朴園이 절대적인 권위를 상징하고 있으며, 《日出》에서는 金八이 지배 권력을 대표하고 있다. 《原野》에서는 봉건 가장의 대표자 焦閻王의 죽음으로 인해 焦母가 대신해서 그 세력을 대표한다. 비록 그녀가 음험하고 교활하며 이기적이고 독단인 면에서 결코 周朴園이나 金八에 뒤지지는 않지만, 두 눈을 실명한 장애인으로 등장하기 때문에 다른 사람이 도움이 필요한 인물이다. 周朴園의 확실하고 견고한 세력이나 金八의 막강한 힘에 비해 그녀는 신체적인 결함이 있는 인물이고, 객관적인 측면에서 볼 때 세력이 이미 많이 약화되었음을 말해준다. 그리고 仇虎를 대함에 있어서도 절대적인 권위를 행사하기보다는 타협을 시도하는 연약함도 보인다. 《北京人》에 나오는 曾浩는 봉건 가장으로서 그의 권력은 완전히 상실되고 빈껍데기만 남았다. 만약 曾浩를 빈껍데기만 남은 봉건 세력으로 본다면, 曾文清은 생명만 유지하고 있는 빈껍데기 같은 존재이며, 결국은 그마저도 유지하지 못한 채 자살을 선택함으로써 철저히 무너져버린 봉건 세력을 의미한다고 볼 수 있다. 이 주요 인물들에 관한 분석을 통해 봉건 세력이 이미 어쩔 수 없는 몰락의 길을 가고 있음을 알 수 있다.

《雷雨》에서 《日出》로, 다시 《原野》에서 《北京人》에 이르기까지 曹禺가 관심을 가지고 그려낸 여성의 이미지도 일정한 변화의 흐름을 보이고 있다. 蘩漪는 처음에는 봉건적 색채가 강한 가정에서 성장했지만 자유와 사랑을 위해 ‘불륜’이라는 방식으로 반항을 하며 그것은 그녀의 음울한 생활에 비쳐진 한 줄기 빛이자 희망이 된다. 그러나 그녀는 봉건 가정을 떠나지 않는다. 그녀가 택한 방식이 너무 극단적이었으므로 그녀의 반항은 실패로 끝난다. 陳白露는 蘩漪의 뒤를 잇는 여성으로, 이미 집을 떠나 드넓은 사회로 들어서서 자신의 능력으로 자유스런 생존 공간을 얻으려고 갈망하는 인

물이다. 그러나 물질만능주의 사회의 혼탁함과 여성에 대한 사람들의 희롱적인 태도는 집을 떠나 온 陳白露가 색을 팔아 이룬바 ‘자유’와 맞바꿀 수밖에 없도록 만든다. 이러한 자유는 아주 굴욕적인 것이며, 진정한 자아 해방은 아니다. 陳白露는 현실에 절망한 나머지 자살이라는 방식으로 자신의 생을 끝내고 만다. 그러나 花金子에 이르러서는 蘩漪와 陳白露에게 보였던 사상적 나약함과 동요는 더이상 찾아볼 수 없다. 그녀는 자신의 자유와 사랑을 위해 아무것도 두려워하지 않고 과감하게 행동하며 그 어떤 자책감도 가지지 않는다. 愫方은 蘩漪와 陳白露, 花金子와는 전혀 다른 이미지를 가진 인물이다. 曹禺가 일관되게 그려왔던 성격이 분명하고 감정이 풍부하며 기꺼이 사랑하고 중요할 줄 아는 여성의 이미지와는 달리, 愫方에게서는 전통적인 여성의 이미지가 강하게 느껴진다. 그러나 결말 부분인 愫方이 탈출하는 부분에 이르러 愫方の 탈출이 花金子의 탈출에 비해 보다 이성적이고 계획적으로 이루어지고 있음을 보여줌으로써 자아 해방과 사랑을 추구하는 여성 인물들도 점점 이성적이고 계획적으로 발전하고 있음을 보여주고 있다.

《雷雨》에서 《日出》로, 다시 《原野》에서 《北京人》에 이르기까지 희망을 상징하는 인물들이 일정한 연관성을 보이고 있는데, 희미했던 희망의 이미지는 점점 더 구체화되고 있다. 周冲은 겉으로 볼 때는 희망이 넘치고 확고한 이상을 가진 것 같지만 실제로 그의 이상은 어린아이의 春夢과 같이 표면적으로 나타나는 현상일 뿐이다. 周冲이 대표하는 희망의 힘이 너무나 미약하기 때문에 극 중의 누구도 구제받지 못하는 비극이 빚어지는 원인이 되기도 한다. 方達生은 처음에는 잔인한 현실과 어두운 사회에 대한 이해가 너무나 결여된 인물로 묘사되어 있다. 뿐만 아니라 자신에 대해서도 잘 모르고 있어 金八이 대표하는 봉건세력에 도전하려는 비현실적인 생각을 하는 인물이기도 하다. 그의 이런 허황된 생각을 희망이라고 할 수는 없다. 그러나 그는 翠喜·王福昇·李石清·潘月亭 등을 만나고 특히 小東西을 구하는 과정에서 ‘寶和下處’라는 ‘인간 지옥’을 알게 되었고 사회에 대해 깊이 인식하게 된다. 그는 점점 현실의 자신과 결별해 새로운 자신을 찾아가게 된다. 方達生에게서 투쟁하는 모습을 볼 수는 없지만 그러나 周冲에 비해 비교적 뚜렷한 희망의 세계를 보여주는 인물로 볼 수 있으며 미래의 희망을 보여주고 있다. 方達生은 세상을 바꾸려는 이상을 품고 있을지는 모르지만 행동으로 옮기기에는 부족한 인물이다. 이에 비해 仇虎는 자신을 죽음의 길로 몰아넣

은 봉건 세력의 상징인 焦閻王과 焦母에게 복수의 화살을 겨눈다. 즉, 仇虎로부터 미래 희망의 세계로 향하는 반항의 구체적인 행동을 볼 수 있다. 그러나 仇虎는 결국 갈등과 혼란을 거듭하면서 ‘原野’라는 봉건 세력의 그림자의 마력에서 벗어나지 못한다. 瑞貞은 비이성적이고 비계획적이며 심적 혼란을 거듭하는 仇虎에 비해 단호하고 냉철하게 봉건 가문의 울가미를 벗어 던지고 흔들림 없이 자신의 길을 찾아 떠남으로써 자신의 세계와 미래를 되찾고 철저히 자신을 해방시키는 인물이다. 周冲·方達生·仇虎·瑞貞은 曹禺의 극작에서 이상과 희망을 보여주는 인물의 이미지이다. 앞에서 분석한 바와 같이 인물의 이미지에 부여되어 점점 구체화되고 이성적으로 변화해가고 있는 희망을 통해 작가의 삶에 대한 정열과 창작에 대한 진지함을 느낄 수 있다.

또한 曹禺의 전기 작품에는 봉건 제도의 깊은 해독으로 인해 꿈과 희망을 상실한 채 봉건 사회에 굳어버린 주면인물들이 묘사되고 있다. 《雷雨》에 등장하는 인물인 魯貴는 사회로부터 버림받은 인간이라고 할 수 있다. 《日出》의 翠喜·黃省三 같은 인물들은 봉건 사회의 희생양으로 스스로의 힘으로는 깊은 고통에서 벗어나지 못하는 인물들이다. 《北京人》의 曾思懿는 겉으로 보기에 봉건 가문의 만며느리이지만 실제로는 봉건사회의 깊은 피해를 받은 인물이라고 볼 수 있다. 그러나 작가는 이 인물에게도 작가의 연민과 동정을 표현하였다. 이것은 바로 봉건 문화를 내려다보는 작가의 마음이기도 하다. 작가는 작품에서 봉건사회의 깊은 폐해로 인성을 거의 상실해버린 인물들을 아주 성공적으로 묘사하고 있다. 봉건제도의 해독으로 인해 그들은 완전히 봉건사회에 固着化되어 봉건 정신의 절대적인 통제에서 벗어나지 못하고 희망과 꿈을 완전히 상실한 채 살아가고 있다. 이들은 비열하고 추하고 나약하고 악한 모습을 그대로 드러내기 때문에 쉽게 사람들의 혐오를 불러일으키지만 실제로 이들 또한 봉건 사회의 희생양이다. 이들은 스스로의 의지와는 상관없이 봉건 사회의 속박에서 벗어날 수 있는 힘을 완전히 상실한 사람들이다. 주관적인 능동성은 어디에서도 찾아볼 수 없고, 어두운 봉건 사회에 완전히 동화되어 꼭두각시 같은 수동적인 삶을 살고 있다. 가증스러우면서도 가련한 인간들이다. 이들의 존재를 통해 봉건제도의 해독과 부패를 더 분명하게 알 수 있을 뿐만 아니라 봉건제도의 속박에서 빨리 벗어나야 할 필요성을 절감하게 된다. 작품 속에서 이들은 희망이 전혀 보이지 않는 인물들이다. 스스로의 힘으로나 또는 타인의 힘을 빌어서라도 결코 봉건 사회에서 벗어날 수 없는 존재이다. 이

들은 봉건 사회에 굳어버린 인물들로 극 전체의 어두운 배경을 이루면서 다른 인물들의 변화 흐름을 더욱 선명하게 보여주는 역할을 한다.

이들은 사람들의 혐오감을 자아내는 인물의 이미지로 그려지고 있지만 어쩌면 작가는 오히려 이런 인물들에게도 봉건사회의 진정한 희생양이라는 점에서 깊은 동정을 보내고 있는지도 모른다.

魯貴는 이기적이고 탐욕적이며 자신의 이익을 위해서라면 아무리 작은 이익이라 할 지라도 수단과 방법을 가리지 않는 인물이다. 그러나 그는 여전히 가난하고 남루하며 물질적으로나 정신적으로 기댈 곳이 전혀 없는 불쌍한 인물이기도 하다. 한 인간으로서 그의 처참함은 존재의 가치성에 대해 의문을 가질 정도이다. 翠喜는 수치심이라고는 조금도 찾아볼 수 없는 나이 든 기생이다. 그러나 그녀는 자신의 몸을 팔아 온 가족을 부양해야 하는 더 없이 처참한 삶을 살고 있다. 黃省三은 열심히 양심적으로 일 을 해 생계를 꾸려나가는 인물이지만 결국은 일자리를 잃어버리게 된다. 아이들을 먹여 살리기 위해 갖은 애를 쓰지만 입에 풀칠할만한 일자리도 구하지 못한다. 살려고 해도 살 수 없고 죽고 싶어도 죽을 수 없는 가장 불쌍한 ‘동물’의 비참함을 여과 없이 보여주는 인물이다. 曾思懿는 비록 봉건 가정의 실권자이자 영악하고 독하기 그지없는 인물이지만 그녀 또한 봉건제도의 피해자임이 분명하다. 남편 曾文清과 공감할 수 있는 부분이 전혀 없으며 사랑은 고사하고 대화조차도 오고가지 않는다. 봉건 가정을 유지해나가기 위해 안간힘을 쓰지만, 남편과 자식 그리고 친인척 누구에게서도 동정과 이해를 받지 못한다. 어쩌면 이들이야말로 봉건제도의 피해를 가장 많이 받은 인물인지도 모른다. 이들에게서는 미래에 대한 일말의 희망도 찾아 볼 수 없으며, 또 변화의 어떤 가능성도 찾아볼 수 없다. 이들은 아무런 생각 없이 자신을 암흑 사회에 맡기며 그 속에 고착화되고 있다. 이 인물들은 극 전체의 변화와 발전의 배경이 되며 작품의 주제와 주요 인물들을 한층 부각시키는 역할을 한다.

이러한 여러 유형의 인물들의 이미지와 갈등 구조가 서로 조화를 이루어 曹禺의 전기 작품 속에서 일정한 변화 양상을 보이면서 시대의 변화에 따른 작가의 심적 변화를 잘 보여주고 있다.

IV. 創作 技巧의 變化

曹禺는 중국 戲劇 문학의 제2세대 작가이다. 그의 劇作은 시작부터 고도의 예술성과 독창성을 보여주었다. 신시기 이전 몇 편의 劇作에서도 고유의 독창적인 예술적 풍격과 특색을 느낄 수 있는데, 희극세계에서 본보기가 되기에 전혀 손색없으며, 또한 ‘曹禺 現象’이라 부를 만한 충분한 연구 가치를 갖고 있다. 曹禺 극작의 예술성에 관한 연구는 曹禺의 대표작을, 보다 깊이 이해하는 데 중요한 의미가 있음은 물론 신시기 중국 話劇의 발전과 창작에 있어서도 모범적인 의미가 있다. 따라서 曹禺의 전기 작품 네 편을 함께 묶어 작품에서 보이는 창작기교에 대해 연구해 보고자 한다.

1. 詩化 現實主義의 發展

1) 現代中國의 現實主義와 曹禺

중국에서 현실주의는 시대에 따라 이해와 해석이 다소 다른 면이 있었다. 일반적으로 현실주의를 현실생활의 재현으로 보는데, 체흐프는 일찍이 현실주의를 “생활의 원래 모습대로 묘사하는 것(按照生活的本來面目描寫生活)”¹²⁸⁾이라고 말한 바 있다. 그러나 현실생활이 도대체 어떤 모습인지, 그것의 진정한 모습이 어떻게 구현되어야 비로소 진실한 것인지에 대해 작가들의 견해는 다양하다. 누구도 그들이 반영해낸 생활이 있는 그대로, ‘객관적 존재’를 표현한다고 단정 지을 수 없다. 따라서 현실주의란 단지 일종의 이상적인 개념이자 형태라고 할 수 있다. 작가는 그저 목적을 이루고자 부단한 노력은 할 수 있지만 실제 작품 창작에서 이를 이루기는 어렵다. 20세기 2, 30년대 중국문학에 있어 현실주의는 몇 가지 다른 형태를 보이고 있다.

먼저 사회문제파 현실주의를 들 수 있다. 중국은 5·4의 신문학운동에서부터 문

128)《文藝理論譯叢》，1958年 第2期，p.176.

학의 선구자들이 서양의 사상과 문화를 받아들이기 시작했으며, 이를 기준으로 중국의 정치와 사회현실을 분석하고 평가했다. 그들 눈에 중국사회는 너무나 많은 문제와 폐단을 안고 있었다. 따라서 그들은 작품에서 사회문제를 반영하려는 노력을 아끼지 않았으며, 문학이 사회를 개조하는 강력한 무기가 되어야 한다는 생각이 보편적이었다.¹²⁹⁾

희극창작에서도 마찬가지였다. 5·4시기 입센의 희극이 도입되면서 현실주의적 표현 방식이란 바로 사회문제를 반영하는 것으로 여겨졌다. 胡適은 입센의 문학, 인생관은 단지 사실(寫實)주의일 뿐이라고 말한 바 있다. ‘중국의 입센’ 이라고 자처한 洪深은 희극 창작의 목표는 바로 사회에 유익한 말을 해주는 데 있다고 주장했다. 당시 희극 문학도 시대의 전반적인 흐름에 따라 자연 사회와 인생의 문제를 반영하는 것이 목표였다. 5·4시기의 문학작품을 살펴보면 마치 설교하듯 무미건조하고 지루하게 논리를 전개하고 있는 글이 대부분이다. 작가의 창작 목적은 그저 문학을 이용해 사회문제를 해결하고자 하는 것 같았다. 그 결과 상당수의 희극 작품들이 문학적 가치를 상실하게 된 것은 분명한 사실이다. 사회문제와 현실주의의 희극창작에서 공통되는 하나의 특징은 바로 치열한 갈등과 대립이 거의 모든 희극 속에 존재한다는 것이다. 대립 구도를 이루는 양측이 갈등을 둘러싸고 논쟁하고, 충돌하는 과정이 바로 희극이 전개되는 과정이라는 것이다. 사회문제와 현실주의는 문제 자체를 현실의 일부분으로 간주하고 있는데, 즉 소재를 현실에 근거하여 선택하는 것이다.

다음으로 정치선전과 현실주의를 들 수 있다. 중국 사회는 30년대로 접어들면서 시대적 요구가 근본적으로 바뀐다. 바로 전 국민이 단결하여 외적을 물리치는 것에 초점이 맞춰지면서 문학의 사회적 기능과 역할이 점점 중요시되고, 현실주의가 사회와 시대를 위해 기여해야 한다는 목소리가 더욱 강해진 것이다. 30년대 ‘무산계급의 희극’을 주도한 상해예술극단(上海藝術劇社)과 좌익희극연맹(左翼劇聯)¹³⁰⁾은 희극을 정치투쟁의 무기이자 무산계급이 정치투쟁에서 필요로 하는 도구로 인식했다. 문학이 정치목적에 이용되면서 희극의 사회적 역할도 크게 향상되고 강화되었다. 그러나 이러한 현실주의

129) 참고 : 田本相, <論中國現代話劇的現實主義及其流變>, 《現當代戲劇論》, 江西高校出版社, 2006년; 王嘉良等, 《中國新文學現實主義形態論》, (北京)文化藝術出版社, 2002년 ; 溫儒敏, 《新文學現實主義流變》, 北京大學出版社, 1988년; 柏彬, 《中國話劇史稿》, 上海翻譯出版公司, 1991년

130) 좌익희극연맹의 총칭은 : 中國左翼劇團聯盟, 1931년 8월 설립.

는 어떤 관념 혹은 작품에 강요된 어떤 의식을 위해 사용된 것으로 역시 삶의 실제 모습을 그대로 반영한 것은 아니다.¹³¹⁾

사회문제파 현실주의 또는 정치선전파 현실주의 모두 내재되어 있는 공리성 때문에 영원한 작품으로서의 예술적 매력을 상실하였다. 사회문제파 현실주의는 작품에 반영된 문제가 시대의 변화로 무의미해지면서 문학적 가치를 잃게 되고, 사회선전파 현실주의는 더더욱 어떤 관념이 더 이상 존재하지 않으므로 이것이 반영된 문학작품 또한 존재의 의미를 상실하게 된다. 문학은 본래 정치목적을 선전하는 슬로건이나 정치의식을 전달하는 도구가 아니기 때문이다.

그러나 曹禺의 현실주의적 극작품은 한 세기에 이르는 시련을 거치면서도 그 예술적 매력이 더욱 돋보인다. 미국의 희극작가 — 존 가스너¹³²⁾는 20세기 후반에 현대적 성향을 띤 서방의 희극작가들을 다음과 같이 평가한 적이 있다.

그들이 쓰는 희극은 두 종류인데, 하나는 현대희극이며 다른 하나는 현대파 희극이다. 전자는 내용과 풍격, 형식상의 현실주의를 추구하며, 후자는 시적 감흥과 상상이 풍부한 예술에 관심을 보인다.(他們從事于兩種戲劇，一种是現代戲劇，另一种是現代派戲劇。前者追求內容、風格和形式上的現實主義，後者則熱中于富有詩情和想像的藝術。)¹³³⁾

曹禺는 비록 현실주의를 선택하였지만 그 역시 현대주의의 표현기법을 흡수하여 그의 작품 속에 여러 종류의 비현실주의적인 창작 요소를 사용하였다. 시적 감흥과 다채로운 예술 표현에 큰 관심을 보인 曹禺의 이런 경향은 일반적 의미의 다른 현실주의 작가들과는 다른 점이라 할 수 있다. 그는 현실주의와 현대주의¹³⁴⁾로부터 양분을 흡수

131) 각주 105)와 같음.

132) 존 가스너(Gassner John Waldhorn, 1903~1969)

133) 《外國現代劇作家論劇作·導論》，中國社會科學院外國文學所、外國文學研究資料叢刊編輯委員會編，中國社會科學出版社，1982，p.2.

134) 현실주의와 현대주의 구분 : ①철학적 기반이 다르다. 전자는 유물주의를 기반으로 하며 문학은 시대의 본질을 반영하는 것이라고 주장하는 반면 후자는 유심주의에 기반을 두며 예술은 주관적인 것을 반영하는 것이라 주장 한다. 사물로 비유한다면 전자는 ‘거울’(현실의 반영)이고, 후자는 ‘등’(심령의 표현)이라고 할 수 있다. ②현실주의는 이성과 과학을 중시하며, 현대주의는 직감과 본능을 중시하고 이성을 배제하거나 반대한다. ③현실주의는 인물을 전형화하

하고 이를 유기적으로 융합시켜 현실주의적이자 현대주의적인 중국적 특색의 희극형식을 창출해 냈다. 중국의 일부 학자들은 이를 일컬어 ‘조우주의(曹禺主義)’라 하는데, 이는 일반적으로 쓰이고 있는 ‘입센주의’에서 유래된 것이다. 이런 점을 미루어 曹禺와 입센은 나름대로 공통점을 갖고 있음을 알 수 있다. 그들 모두 시적 정서와 풍부한 상상력이 작품에서 마치 한편의 시처럼 흐르는 ‘詩화된 현실주의’를 지향했다 할 수 있다. 입센은 그의 극본 《인형의 집》이 사회문제 해결의 시각에서 지나치게 실용주의적으로 분석되는 관점에 대해 동의하지 않았다. 그는 자신은 시를 쓰고 있으며 ‘정신생활의 느낌(精神生活的感受)’¹³⁵⁾을 표현한다고 했다. 曹禺 역시 《雷雨》의 창작에 대해》에서 다음과 같이 말하였다.

내가 쓴 것은 한 편의 시이자 한 편의 서사시이다. (양해바랍니다. 저는 결코 입센의 말을 모방하여 그의 흉내를 내고자 한 것이 아닙니다. 저는 결코 그런 대담한 희망을 가져 본 적이 없습니다.) 이 시는 결코 아름답다고 할 수는 없지만 분명 시를 읽는 독자에게 끊임없이 새로운 느낌을 줄 것이다. 여기에는 물론 일련의 현실적인 내용(예를 들어 과업…… 등)이 담겨져 있지만 이것은 결코 사회문제극이 아니다.(我寫的是一首詩, 一首敘事詩, (原諒我, 我決不是套易卜生的話, 我決沒有這樣大胆的希冀, 處處來仿效他。) 這詩不一定是美麗的, 但是必須給讀詩的一個不斷的新的感覺。這固然有些實際的東西在內 (如罷工……等), 但決非一個社會問題劇。)¹³⁶⁾

曹禺의 대표적인 몇몇 작품들은 주로 현실주의적 창작방법을 사용하고 있지만 그의 현실주의는 독자적 색채가 짙은 ‘시화(詩化)’된 현실주의이다.

고 현대주의는 이를 추상화 한다. ④현실주의는 인생과 사회의 공익성을 지향하며, 현대주의는 예술성을 강조하는 한편 예술에서의 교육적 의미와 공익성을 반대한다. 요컨대, 현실주의는 현실에서 실제 존재하거나 존재 가능성이 있는 것을 반영하며, 현대주의는 현실에서 거의 존재하지 않거나 불가능한 것을 표현한다.(참조 : 孫慶昇,《中國現代戲劇思潮史》, 북경대학출판사, 1994, p.93.)

135) 《外國現代劇作家論劇作》, p.8.

136) 田本相、劉一軍主編, <《雷雨》的寫作>, 《曹禺全集》第5卷, 河北, 花山文藝出版社, 1996年版, p.9.

2) 詩化 現實主義의 特徵

(1) 강렬한 감정색채

曹禺의 시화 현실주의극의 특징은 먼저 그의 작품 깊이 반영되고 있는 사회문제에서 나타나며, 거기에는 거대한 역사적 문화적 의미가 담겨 있다. 曹禺는 2, 30년대에 작품을 쓰면서 사회와 정치, 文化 思潮에 휩쓸리지 않았다. 그의 작품에는 작가의 감정이 강하게 드러나 있으며, 당시의 주요 특징과 문화가 심도 있게 반영되고 있다.

그의 처녀작 《雷雨》에서는 봉건가정에 대한 작가의 회의와 否定이 강하게 드러나고 있다. 천둥 치고 비가 오는, 상징적 분위기가 짙은 날씨를 배경으로 周氏 일가라는 봉건가정의 파멸을 그려내고 있는데, 周朴園의 독단과 냉혹함은 봉건세력의 완고함과 맹위를 상징한다. 《日出》에서 曹禺는 봉건사회의 가장 중요한 구성요소인 봉건가정에서 눈을 돌려, 금권사회가 인간에게 가져다주는 폐해와 추악하고 부패한 사회의 현실을 걱정적으로 묘사하였다. 《雷雨》에서 《日出》까지 사회에 대한 작가의 고찰과 인식이 점점 그 깊이를 더하고 있음을 알 수 있다. 상징적 색채가 농후한 《原野》에서 우리는 비록 사건의 발생 장소는 정확히 알 수 없지만, 그러나 仇虎가 복수하는 줄거리 전개를 통해 仇虎와 대립하고 있는 焦母로 상징되는 봉건세력이 도처에 도사리고 있음은 물론 그 봉건세력이 만들어 내는 억압적이고 음울한 분위기를 느낄 수 있다. 《北京人》에서 봉건세력을 대표하는 曾氏 가문은 이미 과거의 위풍과 기세를 상실하고 빈껍데기만 남아 겨우 부지해가고 있을 뿐이다. 작가는 가볍고 경쾌한 필치로 曾氏 가문으로 대표되는 봉건세력 및 봉건적 문화가 피할 수 없는 나라와 쇠망의 역사로 걸어가는 모습을 그려내었다. 《雷雨》에서 《日出》, 《原野》에서 다시 《北京人》에 이르기까지 우리는 봉건제도와 봉건문화에 대한 작가의 인식 및 그 반영과정이 점차 심도 있게 진행되고 있음을 알 수 있다. 이러한 몇몇 희극작품을 통해 우리는 작가의 감정적 변화를 잘 살펴 볼 수 있다.

현실주의는 그 시작부터 ‘재현’이라는 단어와 인연을 맺게 되는데, 현실주의의 가장 중요한 의미는 바로 현실생활의 실체를 재현한다는 데 있다. 앞에서 분석한 바 같이 曹禺의 작품은 현실주의의 기본방법을 따르고 있음을 알 수 있다.

소위 ‘詩化 현실주의’라는 것은 근본적인 현실주의의 창작 태도와 방법을 따르는 한편 시인과 같은 열정으로 현실을 포용하며 이를 작품에서 표출해내는 것이다. 사람들

에게 깊은 감동과 많은 영향을 주었던 작품들은 모두 불처럼 뜨거운 작가의 열정과 숭고한 영혼, 그리고 삶에 대한 온전한 감정을 묘사함으로써 이루어진 것이다. 曹禺의 작품이 바로 이런 작품이며, 바로 이런 점이 단순히 현실을 반영한 어느 작품과 차별화되는 이유이다.

曹禺는 《雷雨》야말로 한 편의 시이며 ‘절박한 감정의 집합체(是一種急迫的情感的集郁)’¹³⁷⁾이자 거부할 수 없는 ‘억압된 분노(被抑壓的憤懣)’¹³⁸⁾라고 말한 바 있다. 따라서 《雷雨》의 마지막 장면에서 작가는 천둥이 치는 비오는 밤, 극 중 모든 인물들의 억압과 분노가 폭발되어 결국 파국으로 치달도록 하였던 것이다. 《日出》에서도 마찬가지로 그는 끓어오르는 분노를 참을 수 없었고, 해괴망측한 사회의 현실을 용인할 수 없었다고 한다. ‘악몽 같은 무서운 일’들이 “심각한 문제로 얽혀 나에게 필사적인 공격을 가한다. 이것들이 나의 정서를 불태우고 나의 안정을 빼앗아가고, 결국엔 나를 열병 환자로 만들어 버렸다.(夢魘一般可怖的人事, 這些都化成多少嚴重的問題死命地突擊着我。這些問題灼熱我的情緒, 增強我不平之感, 有如一個熱病患者。)”¹³⁹⁾라고 말한다. 사회의 어두움과 국민의 고통은 작가의 양심을 깊이 자극하였다. 그는 《日出》의 마지막 장면을 빛과 희망을 상징하는 일출 그리고 막노동꾼의 노래 소리로 마무리하였는데, 이는 모두 작가가 시적표현으로 삶을 반영한 것이다. 《原野》에서 仇虎는 등장부터 ‘복수의 使者’처럼 보인다. 그의 존재와 모든 것이 복수를 위해 준비된 것이며, 焦氏 일가에 대한 그의 원한과 사그라들지 않는 복수의 불씨는 작가의 열정과 사상을 반영한다. 仇虎는 결국 ‘마음의 감옥(心獄)’에서 헤어날 수 없고 오히려 어둡고 공포스러운 숲에서 죽게 되지만, 죽음에도 굴하지 않는 그의 정신력과 짙은 비극적 색채는 관중들에게 깊은 감동을 주는 동시에 커다란 열정과 용기를 일깨워준다. 《北京人》에서는 曾氏 가문이 대표하는 봉건왕국이 비록 돌이킬 수 없이 쇠락해가는 모습을 폭로하면서도 작가는 시정(詩情)적인 격조로 愨方과 瑞貞의 탈출을 통해 한 줄기의 빛과 희망, 그리고 새로운 조류가 일어붙은 강을 깨는 해빙의 봄을 보여 주고 있다.

曹禺의 작품이 詩化 현실주의에서 보여주는 두 번째 특징은 바로 생명체 및 그와

137) 田本相、劉一軍主編, <《雷雨》日譯本序>, 《曹禺全集》第5卷, 花山文藝出版社, 1996年版, p.24.

138) 위의 책, p.14.

139) 위의 책, p.25.

관련된 인간의 품성·생존환경·생존방식에 대한 비통한 탐색과 사고이다. 이것은 바로 曹禺 전기 작품의 예술적 골간을 형성하는 부분이다. 曹禺 역시 그의 작품을 ‘생명의 창조’라고 솔직하게 표현하고 있다. 창작에 대한 본능적인 충동은 생명본성에 대한 형언할 수 없는 곤혹스러움, 두려움, 동경 그리고 유혹에서 비롯된 것이며 자신의 감정을 표출하고 싶은 내면적 요구에 기인한 것이라고 한다.

(2) 생명체에 대한 탐색과 사고

그 주요 특징으로, 첫째 曹禺가 작품에서 인물 내면의 정신적 고통과 생존 환경의 어려움을 표현하는데서 나타난다. 曹禺는 그만의 독특하고 부드러우며 세밀한 필치로서 인물의 내적 고통을 하나하나 그려내어, 본래 형체도 없던 고통스러운 영혼이 흡사 조각을 한 듯 우리 눈앞에 모습을 드러나게 만든다.

《雷雨》에서 그는 침통한 심정으로 곧 그려지게 될 여러 인물들을 살핀다. 그곳에서 생명이 몸부림 치고 있는 것을 보게 되며, 모든 사람들이 열악한 생존환경에서 자신이 구원받기를 갈망하고 있으나, 마치 어떤 운명의 신이 그들을 옥죄고 있는 듯 스스로는 빠져나갈 힘이 없다. 더욱이 새로운 교육을 받았던 자산계급의 여성 蘩漪는 周씨 집안이라는 봉건 색채가 짙은 자본계급 가정에서 독단과 억압이라는 정신적 고통을 두 배로 받으며, 개인의 행복과 사랑을 위해 ‘불륜’이라는 엄청난 금기를 무릅쓰고 기꺼이 周萍에게 몸을 맡긴다. 그녀는 이에 따른 무서운 결과를 뻗속깊이 알고 있으나 모든 것을 무릅쓰고 자신의 욕정을 만족시키기 위해 온갖 노력을 다한다. 결국 생명은 불처럼 활활 타오르다 나중에는 소진하고 만다. 蘩漪에게는 가장 잔인한 사랑과 가장 참을 수 없는 한이 얽혀 있다. 우리는 ‘雷雨’같은 특징이 있는 이러한 인물로부터 한 영혼의 고통스런 외침을 들을 수 있다.

《日出》의 陳白露는 비록 세속에 젖어 있지만 영혼 깊은 곳에는 아직도 소년시절의 천진함과 순진한 본성이 남아 있으며, 참된 인간이 진정으로 추구하는 정신세계를 간직하고 있다. 方達生의 출현은 그의 마음에 신선함을 가져다 주었으며, ‘과거의 나’와 ‘현재의 나’가 마음속에서 교차되기 시작하면서 그녀는 현실에서 벗어나고 싶은 심적 고통을 겪는다. 그러나 자산계급가의 생활방식은 그녀가 “나는 나를 부양해줄 사람을 원해……편안하게 살고 싶고……문을 나서면 차를 타고, 좋은 옷을 입고 싶고, 놀고, 춤추고 싶어.(我要人養活……我要舒服……我出門要坐汽車, 應酬要穿些好衣服, 我要玩,

我要跳舞。)”¹⁴⁰⁾ 라고 말했던 것처럼 이미 그녀의 모든 세포 하나하나에 녹아 있다. 陳白露는 결국 겹겹이 쌓인 정신적 괴로움속에서 자신의 생명을 마감한다.

《原野》의 仇虎는 그의 집안을 망하게 했던 焦閻王 일가에 대한 복수심에 불타 “아버의 빛은 자식이 갚고, 아버의 원수도 자식이 갚는다.”는 봉건적인 방식을 통해 복수에 대한 염원을 이루었지만 그것으로 마음의 위안을 얻을 수는 없었으며 오히려 지옥과 같은 정신적 고통에 빠졌다. 그는 비록 焦閻王이 그에게 채웠던 족쇄를 벗어 던졌지만 정신적인 굴레까지 벗을 수는 없었다. 결국 그는 인적이 없는 어두운 숲속에서 생명의 불꽃을 꺼버리면서 완전한 영혼의 해탈을 구한다.

《北京人》의 曾文清에게 있어 봉건가정은 두려운 질곡이었으며, 그들이 신봉하는 봉건예교는 인간의 심성을 속박하였고 따라서 오랫동안 억압된 환경에서 살던 사람들은 더없이 나약해지고, 슬픔과 고통 속에서 희망 없이 하루하루 시간을 매우듯 살아가고 있음을 다음 글에서 읽을 수 있다.

움직이는 것, 생각하는 것, 마음을 쓰는 것, 말하는 것, 걷는 것, 아침에 일어나는 것, 사람을 만나는 것, 힘이 들어가는 모든 일들이 귀찮다. 생활에 대한 권태와 희망의 상실로 인해 그는 심지어 마음의 고통을 발산하는 것조차 귀찮게 여기고 자신이 갖고 있는 느낌을 느끼는 것조차 귀찮았으며(懶于動作, 懶于思想, 懶于用心, 懶于說話, 懶于舉步, 懶于起床, 懶于見人, 懶于做任何嚴重費力的事情。种种對生活的厭倦和失望甚至使他懶于宣泄心中的苦痛。懶到他不想感覺自己還有感覺,)¹⁴¹⁾

결국은 그냥 ‘생명의 깍뎀기’에 불과한 인물이 되어버린다.

두 번째로 曹禺 작품에서는 인간성 상실에 대한 아픔을 표현하고 있다. 《日出》에서 李石清과 潘月亭은 30년대 도시사회의 적나라한 금전거래로 인해 심각하게 부패된 전형적인 인물이다. 돈을 위해서라면 수단과 방법을 가리지 않는다. 潘月亭은 “사람에게 돈은 절대적이며 돈이 없으면 삶을 포기해야 하고, 가난이 바로 범죄이며 궁핍하게 사느니 오히려 죽는 게 낫다.(人不能沒有錢, 沒有錢就不要活着, 窮了就是犯罪, 不如

140) 田本相編, 《日出》, 《曹禺文集》, 北京, 中國戲劇出版社, 1988, p.250.

141) 田本相、劉一軍主編, 《北京人》, 《曹禺全集》第2卷, 河北, 花山文藝出版社, 1996, p.383.

死。)”¹⁴²⁾고 한다. 이것은 발자크의 소설 《高老頭》에서 보세앙 부인이 라스티냐크에게 어떻게 해야 상류사회로 들어 갈 수 있는지를 가르쳐주는 것과 같은 맥락이다. 曹禺는 자신의 붓끝에서 이러한 인물들의 타락한 인생에 대해 깊은 애통의 감정을 표현하였으며, 더욱이 《日出》의 陳白露에 대하여 그는 《나의 생활과 창작의 길》(《我的生活和創作道路》)라는 글에서 그녀의 죽음을 다음과 같이 평한다.

그녀는 이곳에서 자신이 상품처럼 팔리고 있다고 생각하지만 더는 자신을 팔고 싶어 하지 않는다. 만약 계속 팔 생각이 있다면 그건 너무나 쉬운 일이다. 몇 천위안의 빛은 주인 하나만 바꾸면 쉽게 갚아버릴 수 있다…… 이렇게 젊고 예쁜 그녀는 아직 상품가치가 있으며 높은 가격에 팔수 있다.(她(指 陳白露)看出自己是賣給這個地方的, 她不愿意繼續再賣了。如果她想再賣, 那是容易极了。几千塊錢的賬, 換一個主人, 很容易就還掉了。……這麼年輕漂亮, 她還是能賣的, 完全可以賣到很高的價錢。)¹⁴³⁾

‘조소’적 색채를 담고 있는 이러한 말에서 우리는 曹禺의 애통한 감정이 어느 정도로 강렬했는지를 느낄 수 있다. 曹禺는 극중 인물들이 자신의 의지를 관철시키기 위해 취한 행동에 대하여 대부분 부정적인 태도를 갖고 있지만 (예컨대 仇虎의 복수방식에 대하여 분명히 부정적 태도를 가지고 있다) 그들이 걷게 되는 과국의 결말에 대해서는 슬픔과 연민을 충분히 드러내고 있다. 더욱이 蘩漪라는 인물에 대해 曹禺는 각별한 사랑을 보인다. 그는 <雷雨의 序>에서 다음과 같이 말하였다.

나는 그녀(蘩漪를 가리킴)가 나의 연민과 존경을 동시에 불러 일으켰다고 생각한다. 나는 눈물로 이 가련한 여인을 애도하고 싶다. 비록 소위 신성한 어머니의 신분까지 포기하는 ‘극악무도’한 일을 저질렀지만, 그래도 나는 그녀를 용서해주고 싶다.(我想她(指 蘩漪)應該能動我的憐憫和尊敬, 我會流着泪水哀悼這可憐的女人的。我會原諒她, 雖然她做了所謂‘罪大惡極’的事情, — 拋棄

142) 田本相編, 《日出》, 《曹禺文集》, 北京, 中國戲劇出版社, 1988, p.396.

143) 田本相、劉一軍主編, <我的生活和創作道路一同田本相的談話>, 《曹禺全集》第5卷, 河北, 花山文藝出版社, 1996, p.99.

了神圣的母親的天責。)144)

《日出》에서 그는 李石淸과 潘月亭 등의 인물에 대해 호된 질책을 하면서도 연민을 잃지 않는다. 우리는 《日出·跋》의 아래 글에서 작가가 깊은 애통 속에서 ‘타락’의 뿌리 깊은 원인을 찾고 있음을 알 수 있다.

《日出》중에 이러한 악당들에 대한 나의 증오는 사실이지만, 그런데 은연중에 또 그들을 용서하곤 한다…… 증오하는 마음이 클수록 용서하고 싶은 마음 또한 강해진다…… 오늘의 사회가 어둡기는 하지만 그러나 사람마음이 꼭 옛날만 못한 것은 아니다. 이 지경에 이르기까지는 사회 전반적인 제도와 부패가 문제의 근원이라고 본다.(《日出》里這些坏蛋，我深深地憎惡他們，却又不自主原諒他們。……憎恨的情緒愈高，原諒他們的心也愈重。……目前的社會固然是黑暗，人心却未必今不若古，墮落到這步田地，症結還歸在整個制度的腐敗。)145)

세 번째로 曹禺는 인물 형상에 야성의 미와 원시적 생명력을 부각시켰다. 前期작품 중에서 작가가 이러한 희망을 의탁한 인물에는 蘩漪, 陳白露, 花金子 등의 여성들이 있다. 그들은 강인한 생명력과 단호한 의지, 결단력이 돋보이며 나약한 여자의 몸으로 전통적 질서에 대항하는 과감함을 보여준다. 蘩漪는 周萍이 둘 사이의 불륜에 대해 자책하고 후회하는 것을 보고는 단호하게 “내가 한 일은 내가 책임져.(我做的事，我自己負責任。)”146)라고 말한다. 그리고 또 “난 아이도 남편도 집도 없어, 아무것도 없어. 다만 내가 너의 것이라고 네가 말해 주길 원할 뿐이야.(我沒有孩子，我沒有丈夫，我沒有家，我什麼都沒有，我只要你說：我—我是你的。)”147)라고 덧붙인다. 그 시대, 그토록 전통적인 봉건 가문에서 이러한 외침은 분명 충격적이다. 마치 천둥, 번개, 광풍처럼 그 시대를 경악하게 했을 것이다. 작가 자신은 蘩漪에 대하여 다음과 같이 말한다.

144) 田本相、劉一軍主編，〈《雷雨》序〉，〈曹禺全集〉第5卷，河北，花山文藝出版社，1996年版，pp.16~17.

145) 田本相、劉一軍主編，위의 책，p.41.

146) 田本相編，〈雷雨〉，〈曹禺文集〉，北京，中國戲劇出版社，1988，p.77.

147) 田本相編，위의 책，p.197.

그녀의 생명은 불처럼 뜨겁게 타고 있다…… 감정, 정열, 만남이 부딪쳐서 화려하고 아름다운 불꽃을 튀기고 있다…… 그녀는 가장 ‘雷雨의’(이것은 나의 표현이다. 갑자기 적당한 형용사가 떠오르지 않는다.)인 성격을 갖고 있다. 그녀의 생명속에는 가장 잔인한 사랑과 가장 참을 수 없는 증오가 얽혀 있어, 행동에서 심한 갈등을 보이고 게다가 갈등마다 모두 극단적이다.

(她的生命燒到電火一樣的白熱…… 情感, 郁熱, 境遇, 激成一朵艷麗的火花…… 她是一個最‘雷雨的(這是我杜撰的, 因為一時找不到适当的形容詞) 性格。她的生命交織着最殘酷的愛和最不忍的恨, 她擁有行爲上許多的矛盾, 但沒有一個矛盾不是極端的。)¹⁴⁸⁾

陳白露는 方達生의 ‘명성’에 대한 질문에 다음과 같이 대답한다.

나는 남을 해친 적도 없고, 남의 밥그릇을 빼앗은 적도 없어. 나도 그들과 마찬가지로 돈을 좋아하고 돈을 벌려고 애쓰고 있어. 하지만 내가 벌어들인 돈은 나의 가장 소중한 것을 희생해서 바꾼 거야. 난 머리써서 남을 속이지도 않고, 강제로 남의 것을 뺏지도 않아. 내 생활은 남들이 원해서 유지되고 있지. 그리고 자신을 희생시킨 것이지. 나는 남자들에게 여자가 할 수 있는 제일 가련한 의무를 다할 뿐이고, 여자들이 누릴 수 있는 당연한 권리를 누렸을 뿐이지!(我沒故意害過人, 我沒有把人家吃的飯硬搶到自己的碗里。我同他們一樣愛錢, 想法子弄錢, 但我弄來的錢是我犧牲過我最寶貴的東西換來的。我沒有費着腦子騙過人, 我沒有用着方法搶過人, 我的生活是別人甘心情願來維持, 因為我犧牲過我自己。我對男人盡過女子最可憐的義務, 我享着女人應該享的權利!)¹⁴⁹⁾

이러한 반전통적 여성미는 花金子에게서 가장 잘 드러난다. 花金子는 봉건도덕의 전통을 무시하고 과감히 ‘자아’의 만족을 찾는다. 그저 시키는 대로만 하는 焦大星이 그녀의 눈엔 ‘못난이’이며 ‘천덕꾸러기’이다. 그녀가 좋아하는 것은 “산발한 머리, 아주 큰 괴상한 얼굴, 처진 눈썹, 원한으로 불타는 눈에 오른쪽 다리는 맞아서 절름거리고, 등

148) 田本相、劉一軍主編, <《雷雨》序>, 《曹禺全集》第5卷, 河北, 花山文藝出版社, 1996年版, p.16

149) 田本相編, 《日出》, 《曹禺文集》, 北京, 中國戲劇出版社, 1988, p.251.

은 작은 붓짐을 숨긴 듯 구부정하고, 힘줄이 튀어나온 근육질에 두 다리는 쇠기둥 같은(頭發像亂麻，碩大无比的怪臉，眉毛垂下來，眼燒着仇恨的火。右腿打成癱跛，背凸起仿佛藏着一個小包袱。筋肉暴突，腿是兩根鐵柱。)¹⁵⁰⁾ 이런 괴물 같은 야성의 미를 가지고 있는 仇虎이다. 작가는 이러한 여성 이미지에서 봉건윤리보다 개인의 가치에 무게를 두는 정신을 구현하고 있으며, 이 역시 작가가 원시적 생명력에 대한 애착을 보여주는 또 하나의 표현법이다. 아울러 仇虎와 북경원인(北京猿人)에 대한 형상화 역시 원시적 생명에 대한 작가의 관심을 보여준다.

네 번째, 작품 중에서 ‘신인(인물)’형 인물에 대한 이미지 구축에서도 인류 미래 운명에 대한 작가의 생각을 담아내고 있다. 예를 들어 《雷雨》의 周冲, 《日出》의 方達生, 《原野》의 花金子, 《北京人》의 愷方 등은 이렇듯 슬픔으로 가득한 암울한 분위기에 한 줄기 빛을 가져다 준다. 이 또한 작가가 독자에게 제시하는 하나의 유토피아인 것이다. 曹禺는 <《日出》·跋>에서 다음과 같이 말한다.

내가 바라는 것은 약간의 희망이요, 한 줄기의 빛이다. 인간은 결국 살아야 하며 그것도 행복하게 살아야 한다. 썩은 살을 도려내면 새로운 세포가 자라기 마련이다. 우리가 원하는 것은 새로운 피와 새로운 생명이다. 겨울이 막 지나갔다. 바람에 떨고 있는 작은 풀 한포기마다 황금빛이 비춰진다. 죽은 사람들은 왜 다시 살아나지 못하는가! 우리가 원하는 것은 태양과 봄이며 즐거운 웃음으로 가득한 삶이다. 비록 지금은 모든 것이 혼란스럽지만.(我求的是一点希望，一線光明。人畢竟是要活着的，并且應該幸福地活着。腐肉挖去，新的細胞會生起來。我們要有新的血，新的生命。剛剛冬天過去了，金光射着田野里每一棵臨風抖擻的小草，死了的人們爲什麼不再生起來！我們要的是太陽，是春日，是充滿了歡笑的好生活，雖然目前是一片混亂。)¹⁵¹⁾

이것은 작가의 불타는 열정, 숭고한 영혼, 삶에 대한 모든 감정으로 쓴 것이다. 이를 통해 우리는 작가가 생명의 근원에 대해 끊임없이 사색하며 탐구하고 있음을 알 수 있다. 이는 시화 현실주의가 작품 속에서 깊이있고 진실 되게 구현된 것이다.

150) 田本相編, 《原野》, 《曹禺文集》, 北京, 中國戲劇出版社, 1988, p.479.

151) 田本相、劉一軍主編, <《日出》跋>, 《曹禺全集》第5卷, 河北, 花山文藝出版社, 1996年版, p.28.

“위대한 작가는 모두 현실주의 작가이며 생활의 본래 모습을 묘사하는 동시에 구절마다 즙액처럼 목적이 배어 있어서, 독자들이 생활의 본래 모습을 보는 것 이외에 생활이 어떤 것이라는 것을 느끼게 하고, 그래야만 독자를 감동시킬 수 있다.(最优秀的作家都是现实主义的, 按照生活的本来面目描写生活, 不过由于每一行都浸透汁水似的浸透了目标感, 您除了看见目前生活的本来面目以外就还感觉到生活应该是什么样子, 这一点就迷住您了。)”¹⁵²⁾고 체호프는 말한다. 진정으로 시공을 초월하여 세월의 시련을 견뎌내는 우수한 문학작품이란 바로 체호프의 말처럼 단순히 생활을 반영하는 것 외에도 사람들에게 시적인 상상과 아름다운 동경을 심어 주는 것이다. 曹禺의 사회문제극이 현실주의 토대에서 시적형식으로 승화하는 점이 바로 한 세기의 세파 속에서도 생명력을 잃지 않는 원인이다. 曹禺의 희극은 현실과 철학 사이를 넘나들며 세속과 윤리가 모순과 갈등으로 표출되고, 현실주의와 시화의 경지를 자연스럽게 접목시켜 조화를 이룸으로써 영원한 생명력을 갖고 있다. 曹禺의 작품은 시적인 상상력이 녹아 있으며 작가의 열정으로 가득 차 있다. 이로써 근 한 세기의 시련을 거친 후에도 그의 작품은 예술적 가치를 잃지 않고 사람들 마음속에 깊이 남아 있다.

2. 傳統性과 獨創性의 發揮

話劇은 외래 문학 양식으로서 5·4신문학운동 이후 새로운 문학형태로서 빠르게 중국으로 유입되었다. 曹禺는 화극창작에 있어 제2세대 작가군에 속하지만 화극이라는 외래문학은 曹禺에 의해 급속히 발전하고 성숙해갔다. 비록 曹禺는 서양 화극창작의 기법을 많이 흡수하기는 했지만 그의 작품에 중국 전통희곡의 예술성이 살아있는 것도 또한 분명하다. 曹禺의 대표작 대부분이 실제 공연에서 관객들의 높은 호응을 받을 수 있는 것은 곧 그의 화극이 중국 관객의 심미적 취향과 흥미에 적합하다는 실증이다. 화극은 무대예술로서 그 성공여부는 극본의 예술성과 감화력에 있다. 무대연출의 효과

152)《文藝理論譯叢》, 1958年 第2期, p.176.

또한 화극이 전반적인 인정을 받을 수 있는가를 가늠하는 매우 중요한 기준이다. 따라서 서양의 문학형태를 중국인의 구미에 맞는, 중국전통의 특색을 살린 예술형태로 어떻게 전환 시킬 것 인가 하는 문제는 모든 화극작가들이 진지하게 고민해 볼 점이다.

1) 傳統 戲劇 藝術의 表現手法 運用

첫째, 曹禺의 작품은 중국의 변화하는 현실과 중국인들의 미적 심리 및 정서를 기본으로 하고 있다.

曹禺는 南開중학 시절부터 직접 화극에 출현하는 등 많은 무대연출 경험이 있다. 극본을 집필하는 작가에게 있어 이러한 무대 경험은 매우 소중한 것이다. 曹禺의 작품은 이러한 경험이 주도적 역할을 하는 가운데 대중과 삶을 바탕으로 쓰여진 것이다. 曹禺는 “극에 종사하는 사람은 배우나 감독, 혹은 극본을 쓰는 사람 누구든지 모두 관객의 호응이 있어야 하며, 그것도 일반관객의 호응을 얻어야 한다. 그들만이 ‘극장의 생명’이다.(一個弄戲的人, 無論是演員、導演, 或者寫戲的, 必須立即獲有觀衆, 并且是普通的觀衆。只有他們, 才是‘劇場的生命’。)”¹⁵³⁾라는 사실을 잘 알고 있었다. 曹禺가 처음 창작을 시작했을 때는 화극의 관객이 일부 학교 캠퍼스에 국한되어 있었고 소수의 사람들이 취미생활로 관람했다. 화극연출 또한 여가생활에 불과하였다. 曹禺는 다음과 같이 말했다.

극을 쓰는 사람에게 있어 가장 고민스럽고도 흥미를 느끼는 점은 바로 창작에서 연출에 이르기까지 부딪치는 여러 가지 한계들이며, 그 중 제일 두려운 것은 바로 일반관객의 흥미여부이다. 어떻게 사실을 왜곡하지 않으면서 진실 되게 관객에게 즐거움을 줘서 다음에 또 표를 사서 극을 보게 할 수 있을까 하는 것이 항상 가장 골치 아픈 문제이다.(寫戲的人最感覺苦悶而又最容易逗起興味的, 就是一個戲由寫作到演出中的各種各樣的限制, 而最可怕的限制便是普通觀衆的興味。怎樣一面寫得真實, 沒有歪曲, 一面又能叫觀衆感到愉快, 願意下次再來買票看戲, 常是使一個從事戲劇的人最頭疼的問題。)¹⁵⁴⁾

153) 田本相、劉一軍主編, <<日出>>跋, 《曹禺全集》, 河北, 花山文藝出版社, 1996, p.39.

154) 田本相、劉一軍主編, <<日出>>跋, 《曹禺全集》, 河北, 花山文藝出版社, 1996, p.39.

그 외에 曹禺는 또 다음과 같이 관객으로부터 희극의 기교를 배워야 한다고 강조한다.

관중의 눈빛으로 부터 어떤 것이 ‘짜임새’가 있고 ‘간결’함과 ‘세련’됨을 갖춘 것인지, ‘사람의 마음을 뒤흔드는 것’이지, 어떤 문장이 ‘광채’와 ‘음악성’과 ‘리듬’을 갖춘 건지를 읽어야 한다。(應該從觀衆的眼睛里，看出甚么叫‘緊湊’、‘簡潔’、‘洗練’，甚么叫‘震撼人心’，什么样的文章才是有‘光彩’、有‘音樂性’、有‘節奏’。)155)

이는 곧 曹禺의 작품이 중국의 관객을 고려하고 전통적인 심미관과 정서에 기반을 두고 있음을 말한다. 그러면 이러한 전통적 심미관과 정서란 도대체 어떤 것인가? 曹禺가 《日出·跋》문에서 말한 것처럼 “그들은 사건과 穿插¹⁵⁶⁾를 원하며 긴장된 장면을 원한다。(他們要故事，要穿插，要緊張的場面。)”¹⁵⁷⁾ 이것은 바로 중국 전통희극이 가지고 있는 특색이자 중국인의 심미적 취향인 것이며, 그의 대표작은 곧 이러한 일반대중의 심미적 정서를 고려함으로써 커다란 성공과 명성을 얻은 것이다. 그의 화극이 반세기를 거치고도 여전히 무대에 세워지는 것은 바로 曹禺가 중국관객의 심미성을 염두에 두고 있다는 중요한 반증이다.

둘째, 曹禺의 극작은 일반대중의 심미적 정서를 고려하고 있음은 물론 전통적인 표현기법을 잘 활용하여 나름대로의 독창성을 보이고 있다.

중국문학의 전통에서 ‘이야기(故事)’를 중시하는 것은 그 유래가 오래되었다. 당대의 전기(傳奇)에서부터 송대의 화본(話本) 및 명청(明清) 소설까지 내용상 다양한 변화를 추구하는 줄거리는 독자를 매료시켰으며, 이외에도 찻집과 술집, 길가나 골목에서 說書하는 사람 역시 곡절 많은 이야기에 과장되고 긴장된 분위기를 만들어 청중의 흥미를

155) 田本相、劉一軍主編，위의 책，p.542.

156) 穿插는 중국 고전 희극의 표현 형식이다. 인물 성격 설정이나 극의 이야기 전개에 있어서 중요한 역할을 한다. 종종 독백이나 동작을 삽입하여 전체 무대 분위기를 고조시켜 무대 효과를 극대화하는 역할을 한다. 예를 들면 중국 희곡 중의 科諷과도 같다. (科는 무대 동작을 가리키며, 諷은 무대에서의 언어를 가리킨다) (參考：唐達成主編，《文藝賞析詞典》，四川人民出版社，1989，p.493.《簡明戲劇詞典》，上海辭書出版社，1990，p.54.)

157) 田本相、劉一軍主編，《<日出>跋》，《曹禺全集》，河北，花山文藝出版社，p.33.

끝었다. 중국전통의 희극 역시 종종 풍부한 내용과 우여곡절이 있는 줄거리로서 관객들의 마음과 눈길을 사로잡았다. 이렇게 오랜 기간에 걸쳐 중국 관객들의 심미적 안목은 故事를 좋아하고 戲를 즐기는 쪽으로 형성되었다. 曹禺는 이 점을 잘 파악하고 있었다. 그래서 그의 작품 줄거리는 농후한 傳奇적 색채를 띠고 있는데, 이 또한 희극의 중요한 예술적 특색으로서 줄거리가 극적이며 절묘하게 진행된다. 전통희극에 “절묘함이 없으면 책을 쓸 수 없다(无巧不成書)”는 말이 있다.

《雷雨》의 복잡한 인물 관계가 바로 그런 예다. 蘩漪는 周萍의 계모지만 그들 사이는 비정상적인 불륜의 관계로 이어지고, 周萍이 좋아하는 것은 蘩漪가 아니라 젊고 아름다운 시녀 四鳳이지만, 四鳳이 자신의 동복(同腹) 여동생임을 누가 알았겠는가. 魯侍萍은 삼십년 전 周朴園에게 쫓겨나 죽으려고 강에 뛰어들지만 살아남게 되며, 자신의 딸은 절대 자신과 같은 길을 걷게 하지 않을 것을 맹세한다. 그러나 삼십년 후 四鳳 역시 周公館에 들어가게 되고 魯侍萍이 가장 가슴 아픈 일이 일어날 줄 누가 알았겠는가. 魯大海는 周朴園이 버린 친아들이지만 지금은 周朴園의 광산에서 파업을 일으킨 노동자 대표이다. 작가는 극중의 남녀들의 傳奇적인 운명을 절묘히 연결시켜 무수한 관객의 마음을 사로잡는 동시에 ‘이해할 수 없는 현상’과 ‘신비한 사물’로써 관객들이 오래 음미하도록 만든다.

《原野》에서도 마찬가지로 仇虎의 복수대상인 焦閻王이 죽음으로써 仇虎로 하여금 ‘아버지의 빛은 자식이 갚도록’ 만들어 가고, 金子의 결혼은 仇虎에게 ‘처를 빼앗긴 원한’을 가지게 만든다. 무고한 小黑子가 살해당하고 仇虎는 공포와 회한의 심리적 혼란에 빠지게 된다. 이런 것들이 혼란스럽고 격동적인 기묘함으로 이어져 이야기를 전개시켜 나간다. 다음은 극의 줄거리가 불가사의하고 신비하다는 것이다. 이 또한 중국 전통 희극의 중요한 특징이다. 원잡극(元雜劇), 關漢卿의 《두아원(竇娥冤)》중 새하얀 피, 유월에 훔날리는 눈, 3년 동안 크게 가물 것이라는 세 번의 예언이 실현된 것 등을 예로 들 수 있다. 《장생전(長生殿)》에서 당현종과 楊玉環이 황천에서 서로 만나는 줄거리 역시 모두 기이하고 신비로운 색채로 가득 차 있다. 曹禺의 《原野》에서 신비하고 기괴한 상황은 계속해서 나타난다.

하늘에는 이상한 검은 구름이 하늘을 뒤덮었으며 갖가지의 흉측하고 공포

스러운 형상으로 만들어져, 겹겹이 지면을 감싸 들고 있다. 멀리 하늘 끝이 점차 벌어지면서 검붉은 빛을 토하고 있는 것이 악몽과도 같다. 또 기괴한 산봉우리와 돌로 쌓여진 것 같은 검은 구름 안에서 괴이하고 화려한 색채들이 흘러나오고 있다.(在天上, 怪相的黑云密匝匝遮滿了天, 化成各色猙獰可怖的形狀, 層層低壓着地面。遠處天際外逐漸裂成一張血湖似的破口, 張着嘴, 潑出幽暗的赭紅, 象噩夢, 在亂峰怪石一般的黑云里, 点染成千萬詭異艷麗的色彩。)158)

또한 검은 숲에는 생명의 공포가 도사리고 있다. 키가 작고 뚱뚱한 관목은 마치 머리 없는 귀신같으며, 바람이 불 때는 한덩이 한덩이의 검고 둥근 살덩이 같은……기괴하고 음산하며 공포스런 경물(景物)들이 신비한 색채를 띠고 있다. 또한 “산발한 머리, 비길 데 없이 큰 괴상한 얼굴, 처진 눈썹, 원한에 불타는 눈, 절름거리는 오른쪽 다리, 작은 붓집을 숨긴 듯 구부정한 등, 불거진 근육에 두 개의 쇠기둥 같은 다리(頭髮像亂麻, 碩大无比的怪臉, 眉毛垂下來, 眼燒着仇恨的火。右腿打成癱跛, 背凸起仿佛藏着一個小包袱。筋肉暴突, 腿是兩根鐵柱)”159)를 가진 괴물과 같은 仇虎와 “짙은 눈썹, 흥칙한 눈, 매부리 코(濃眉、凶惡的眼、鷹鉤鼻)”를 가진 焦閻王의 반신상과 검은 향대위에 놓여진 흥칙하고 무서운, 세 개의 머리, 여섯 개의 팔, 황금 눈을 가진 보살 등, 여러 가지 사람을 두렵게 하는 기괴한 것들이 《原野》에 기이한 색채를 더하고 있다.

중국의 전통희극은 또한 ‘주요장면’(重場戲)을 중요시하는데 바로 희극에서 극의 주제와 인물의 마음을 드러내는 것과 관계된 부분을 중점적으로 다루는 것으로서, 다시 말해 극에서 어떤 장면을 보다 깊이 있고 철저하게 다루는 것이다. 曹禺 역시 “희극은 철저하게 써야한다.(戲要寫透)”160)고 생각하였다. 曹禺는 주요 장면을 매우 중시하였는데 예를 들어 《雷雨》에서 “周朴園이 蘩漪에게 약을 먹으라고 다그치는” 장면, ‘周萍이 천둥이 치고 비가 오는 밤에 四鳳 집의 창문을 두드리는’ 장면, ‘周朴園과 露侍萍이 서로 알아보는’ 장면 등이 강하게 사람을 끌어당기는 重場戲이다. 《日出》에서는 ‘黃省三의 애원’, ‘李·潘의 대결’, ‘陳白露의 자살’ 장면이 그러하며 《原野》에서는 ‘너는

158) 田本相編, 《原野》, 《曹禺文集》, 北京, 中國戲劇出版社, 1988, p.478.

159) 위의 책, p.479.

160) 田本相、劉一軍主編, <讀劇一得>, 《曹禺全集》, 河北, 花山文藝出版社, 1996, p.246.

누구를 먼저 구할 것인가, ‘꽃을 줍게 하는’ 장면, ‘장님이 ‘호랑이(虎-仇虎를 가리킴)’를 더듬는’ 등의 장면이며, 《北京人》에서는 ‘文淸과 惝方の 야회(夜會)’, ‘惝方이 시집을 간다고 말하는’ 장면, ‘惝方の 가출’하는 장면 등에서 작가는 어둡고 무거운 색채와 반복적인 과장을 연출하면서 ‘극’다운 극을 만들어 낸 것이다.

중국의 전통 희극은 줄거리와 장면을 중시할 뿐만 아니라 曹禺가 말한 바와 같이 중국 관객에게는 ‘穿插’가 필요하다. 이러한 민족 전통을 지닌 ‘穿插’는 曹禺의 희극에 스며들어 주로 두 가지 측면에서 구현된다. 하나는 허와 실, 차가움과 뜨거움(冷熱)의 결합이다. 희극에서 강조하는 주요 장면(大場)¹⁶¹⁾에서 깊이 있게 모순의 충돌을 전개하는데, 즉 “할 말이 있으면 길어진다.(有話則長)”는 것이다. 소 장면(小場)에서는 극의 이야기 전개를 위해 분위기를 조성하는 것이다. 즉 “할 말이 없으면 짧게 한다.(無話則短)”는 것으로 曹禺의 희극에서 이를 잘 보여 주고 있다. 보통 주제성과 인물성격에 관한 부분은 앞에서 말한 ‘重場戲’¹⁶²⁾처럼 집중적으로 다루어지고, 반대인 경우에는 간결하게 처리한다. 曹禺는 《극을 읽은 소감》(《讀劇一得》)에서 극을 ‘투철’하게 쓰는데는 생략도 필요하다고 말했다. 앞에서 얘기 했던 ‘약을 먹는’ 장면 이후, 周朴園, 周冲, 周萍, 四鳳, 魯貴가 일상을 지내는 사소한 장면이 간단히 지나가는데, 이렇게 ‘冷熱’이 상호 보완되면서 현실 속에 숨겨진 모순을 더욱 부각시킨다. 두 번째는 내용의 변화와 배치의 엄밀성이다. 曹禺의 희극은 늘 동작과 마음을 줄이게 하는 것으로서 바깥관중의 흥미를 사로잡는다. 또한 충돌로써 줄거리를 전개시켜 변화무쌍한 분위기를 만들고 충돌의 소용돌이 속에서 또 새로운 모순의 충돌을 짝트게 하여 관중 혹은 독자로 하여금 극의 전개에 대하여 시종 긴장된 ‘기대’를 하게 한다. 특히 《雷雨》의 이야기 전개가 가장 그러하다.

161) 大場, 小場: ‘大同場戲’, ‘小同場戲’라고도 한다. 모두戲曲 形式 중의 하나이다. 同場戲 역시 戲曲 形式 중의 하나로 같은 장면에 여러 사람이 등장한다는 뜻이다. 同場에서 등장하는 사람의 수에 따라 ‘大同場戲’와 ‘小同場戲’으로 나뉜다. 보통 3-4명의 배역이 등장하는 장면을 小同場戲라 하고 6-7명이 등장하는 장면을 大同場戲라고 한다.(출처: 湯草元、陶雄主編, 《中國戲曲曲藝詞典》, 上海辭書出版社, 1981, p.70.)

162) 중국 전통 희극에서 사용되는 용어로서, 즉 희극에서 내용 전개와 인물 성격 묘사에 관련되는 주요 장면을 말한다.(출처: 湯草元、陶雄主編, 《中國戲曲曲藝詞典》, 上海, 上海辭書出版社, 1981, p.70.)

2) 人物 形象 構築의 藝術적 技巧

曹禺의 희극은 주로 전통희극에서 인물묘사의 기교를 배웠다. 이는 그가 어렸을 적에 전통희극을 즐겨 보고, 직접 희극을 연출하면서 중국관객의 심미적 취향을 경험했던 것과 밀접한 관계가 있다. 주요 특징은 다음의 세 가지 면에서 나타난다.

(1) 침예한 대립을 통한 인물형상 창조

첫째, 침예한 갈등과 대립을 통하여 인물을 형상화하였다. 중국독자의 심미적 기호에 맞는 격렬한 갈등과 대립 역시 전통성에서 유래된 표현이다. 갈등과 대립은 희극문학의 생명이다. 모순의 대립이 없으면 희극을 전개하고 즐거리를 진전시킬 수 없다. 중국문학의 큰 특색이 바로 내용의 역할을 중시한다는 것이다. 희극에서 모순의 대립은 즐거리를 이어나가게 하며 침예한 대립 속에서 인물을 형상화해 낸다. 曹禺는 창작을 시작할 때부터 희극에서의 대립의 작용을 매우 중시하였다.

《雷雨》에서는 극중의 거의 모든 인물이 침예하고 격렬하고 복잡하게 대립하는데, 그들의 모순적 대립은 피할 수 없는 것으로 응어리진 모순의 충돌은 극중의 모든 사람들을 파멸 또는 재생의 길로 이끌고 있다. 이렇게 사람의 마음을 뒤흔드는 모순의 대립은 작품을 감동시키는 큰 힘이 되고, 끊임없이 관중의 흥미를 자아내게 한다. 《日出》의 첫 1막 에서부터 陳白露은 황금만능사회를 대표하는 — 막후에 숨어있는 金八이라는 이 인물의 내재한 모순과 대립한다. 小東西를 보호하다가 다시 잃어버리는 과정을 통해 그들 간 투쟁의 성과를 볼 수 있으며 모순충돌의 결말로써 陳白露를 대표로 하는, 개성의 해방을 추구하는 사람이 저 암흑의 사회 안으로 삼켜지고 파멸된다.

《原野》는 상징 등의 색채를 비교적 많이 활용한 작품이지만 이야기가 발생한 시간과 장소가 매우 추상적이다. 그러나 극중에 중국의 독자의 심미적 기호에 어울리는 것은 바로 仇虎와 焦氏 어머니 사이에서, 흔히 존재하는 뿌리 깊은 모순의 대립이다. 이것은 조화될 수 없는 것으로 그들 간에 몇 차례나 반복되는 암투와 날카로운 언어들 은 모두 격렬한 모순의 대립을 표현한 것이며 그 주제는 여전히 복수라는 원시적 모티브를 보여주고 있다.

《北京人》에서 보여지는 曾氏 가문의 모순은 일상적인 집안의 자질구레한 것들이며, 상대적으로 평온한 대립들이지만 극중의 모든 사람들은 봉건체제, 봉건문화와의 모순과 조화될 수가 없으며 봉건제도를 청산할 수 없다면 모순의 대립은 영원히 존재할

것이다. 이상의 분석에서 우리는 曹禺가 희곡 창작에 있어서 바로 관중의 흥미를 끄는 관건인 — 모순의 대립적인 스토리를 잘 포착하여 그의 작품에 강렬한 희극성, 선동성과 훌륭한 무대성을 부여했음을 알 수 있다. 끊임없이 계속되는 모순의 대립은 周朴園, 蘩漪, 陳白露, 花金子, 仇虎, 曾文清, 曾思懿 등의 인물 성격이 서로 대립하는 과정에서 하나하나 표현되어가며 결국 충돌의 절정에서 온전한 인물의 형상을 완성해 낸다.

(2) 무대의 동작을 통한 심리묘사

둘째, 무대의 동작으로써 인물의 심리를 묘사하는 것에 주목하였다. 희극의 인물 묘사는 그 정신세계의 표현을 중시하고 구체적인 사건에서 인물의 심리변화를 중시한다. 서방의 희극은 종종 언어의 전달로 인물의 심리를 그려내거나 인물의 마음에 내재한 심리를 통한 직접적 분석에 관심을 두었다. 그러나 중국의 전통희극은 종종 무대의 동작으로써 인물의 심리를 표현하는데, 동작은 심리의 외연이며 심리는 동작에 숨겨져 있다. 중국 관중의 심미적 심리에 부합시키기 위해서 曹禺는 첨예한 모순의 대립으로써 인물을 묘사하였고 특히 동작을 통한 인물 심리의 묘사 방식을 중시하였다. 예를 들어 《雷雨》에서 周氏 가문에게 버려진 魯侍萍이 30년 후 다시 周公館에 와서 딸을 찾을 때, 그는 周朴園과 30년 전에 생활했던 것과 똑같은 방에 들어가서 周朴園을 만나게 된다. 그러나 周朴園은 그녀를 알아보지 못하며 이때 周朴園은 누군가 창문을 연 것을 보고는 다음과 같이 말한다.

周朴園：(창문을 가리키며) 누가 창문을 열었지?

魯侍萍：아, (매우 자연스럽게 창문으로 걸어가 창문을 닫고 천천히 가운데 문 쪽으로 간다)

周朴園：(指窗) 窗戶誰叫打開的？

魯侍萍：哦。(很自然地走到窗前，關上窗戶，慢慢地走向中門) 163)

‘매우 자연스럽게(很自然地)’, ‘천천히(慢慢地)’라는 이 수식어는 인물이 창문을 닫는 동작으로 하여금 매우 풍부한 암시성을 가지게 하는 것으로, 창문을 닫는 사람(魯侍萍)은 이 곳에 매우 익숙하며 오랜 기간 이 곳에 생활했었다는 의미를 내포하고 있다. 이 몇 몇 동작을 통하여 약간의 정보를 도출할 수 있다. 즉 魯侍萍이 비록 周氏 가문에서

163) 田本相編, 《雷雨》, 《曹禺文集》, 北京, 中國戲劇出版社, 1988, pp.98~99.

버림받았으나 周公館의 생활을 잊은 적이 없으며 비록 30년이 흘렀지만 과거의 생활습관을 여전히 깊이 간직하고 있다는 것이다. 《原野》의 제 1막에서 작가는 仇虎가 필사적으로 花金子의 손을 잡으려고 한 대목을 상세하게 묘사하고 金子가 仇虎를 다그쳐 ‘꽃을 줘게 하는’ 대목을 묘사하였는데, 무대동작의 세세한 묘사를 통하여 극중 인물의 당시의 특정한 심리를 반영해 내었다. 즉 仇虎는 花金子에 대한 애증이 교차하는 심리이며, 花金子는 그 기회에 仇虎가 그녀를 좋아하는지를 시험해보고 싶은 것이다. 그 외에 《日出》에서 ‘李와 潘의 대결’과 《雷雨》에서 ‘약을 마시도록 蘩漪에게 다그친 것’, 《北京人》에서 ‘文淸과 愷方的 夜會’ 등의 대목은 모두 사소한 이야기와 행동을 통하여 인물의 내면 감정을 보여주어 사상과 감정을 형상화하고 있다. 이점이 바로 전통희곡의 매력이다.

(3) 윤곽선을 통한 인물묘사

셋째, 먼저 굵은 선으로 인물 성격의 윤곽을 그린 후 다시 가는 선으로 세밀하게 묘사하였다. 이것은 曹禺가 인물의 이미지를 형상화할 때 항상 취하는 방법이다. 그는 《雷雨·序》에서 “먼저 뚜렷한 윤곽을 그린 후 다시 천천히 세밀히 묘사해 나간다. 이렇게 하면 조리가 있으며 복잡하지만 간결하다.(先畫出一個清楚的輪廓，再慢慢地細描去。這樣便井井有條，雖哀雜而簡單。)”¹⁶⁴ 이것은 인물 묘사에 대한 그의 경험으로서 전통 희곡에서 먼저 굵은 선으로 인물 성격의 윤곽을 묘사하고 세밀한 선으로 인물의 사상변화를 잘 묘사해내는 인물 형상화의 창작방법을 계승한 것이라 할 수 있다. 曹禺는 인물묘사 할 때 이런 방법을 아래 면에서 많이 다룬다.

하나는 이미지의 시사성이다. 예를 들어 《雷雨》의 제 1막에의 周萍의 등장에서 “그는 약 28, 9세로 얼굴색은 창백하며 그의 남동생보다 약간 키가 크다. 용모가 빼어나, 심지어 아름답다고 할 수도 있다…… 당신은 그의 암회색의 눈에서 부정, 의심, 나약함이 함께 존재함을 볼 수 있다.(他約莫有二十八九，顏色蒼白，軀干比他的弟弟略微長些。他的面目清秀，甚至于可以說美……在他灰暗的眼神里，你看見了不定，猶疑、怯弱同衝突。)”¹⁶⁵ 등장하는 그 순간에 작가는 周萍에게 나약하고 모순된 성격을 부여하며 뒤의 정제된 묘사에 기초를 다져 놓는다. 蘩漪의 이미지 역시 극중에서 주로 이러한

164) 田本相、劉一軍主編，〈《雷雨》序〉，〈曹禺全集〉，河北，花山文藝出版社，1996，p.20.

165) 田本相編，〈雷雨〉，〈曹禺文集〉，北京，中國戲劇出版社，1988，pp.52~53.

방식을 취한다.

다음은 분명한 형상이다. 《原野》중 仇虎의 등장에서 “산발한 머리, 비할 데 없이 큰 괴상한 얼굴, 처진 눈썹, 원한에 불타는 눈, 절름거리며 오른쪽 다리 작은 붓짐을 숨긴 듯 구부정한 등, 불거진 근육에 두 개의 쇠기둥 같은 다리(頭髮像亂麻，碩大无比的怪臉，眉毛垂下來，眼燒着仇恨的火。右腿打成癱跛，背凸起仿佛藏着一個小包袱。筋肉暴突，腿是兩根鐵柱)”¹⁶⁶⁾가 그것이다. 분명한 형상을 드러내면서, 仇虎의 사납고 거칠며, 난폭하고, 복수로 가득한 이미지가 독자의 눈앞에 나타난다.

그 다음으로는 동작의 형상화를 들 수 있다. 《日出》은 陳白露의 등장에 첫 번째 동작으로 “가방을 던져놓고 부드러운 소파에 기대어 은색의 하이힐을 제 멋대로 벗어놓고 편안히 쉬는(擲下皮包，靠在柔軟的沙發上，索性褪下銀色的高跟鞋舒展一下)” 설정을 하였고, 두 번째 동작은 “창문을 보며 기뻐 놀라면서(望着窗子，驚喜地)”, “손으로 유리창을 한 번 닦으며(用手在窗上的玻璃划一下)”, “갑자기 창문을 가리키며 아이처럼(忽然指着窗，孩子似的)”¹⁶⁷⁾ 유리의 서리를 보고 놀라며 기뻐하는 동작이다. 첫 번째 동작은 인물의 신분과 그것을 즐기는 심리를 암시하며 뒤의 동작은 마음 속 깊이 삶에 대한 뜨거운 애착을 묘사해 낸 것이다. 《北京人》의 愫方, 《原野》에서 焦闊王의 처(妻)등 인물이 등장할 때 작가는 모두 굵은 선으로 그들의 성격바탕을 묘사하였다.

침예한 모순의 대립 가운데서 인물의 성격을 묘사하고 무대 동작을 통하여 인물의 내면세계를 보여주며 먼저 굵은 선으로 그린 후, 세부적인 묘사를 하는 등의 전통 희극의 인물묘사 방식은 曹禺의 작품에 유기적으로 융합되어 있다. 이는 조우가 중국의 전통적인 특색을 살린 희극을 창조하는 데 간과할 수 없는 역할을 했음을 증명한다.

3) 독특한 意境 創造

(1) 意境의 개념

意境이란 중국의 중요한 전통적인 審美 범주 중 하나로서, ‘意’와 ‘境’의 완벽한 결합체이자 통일체이다. 王國維는 일찍이 다음과 같이 말한 바 있다.

166) 田本相編, 《原野》, 《曹禺文集》, 北京, 中國戲劇出版社, 1988, p.479.

167) 田本相編, 《日出》, 《曹禺文集》, 北京, 中國戲劇出版社, 1988, pp.235~237.

그것에 意境이 있다고 본다면? 감정묘사에서는 마음속에 깊이 파고들어 참신한 감동을 주어야 하고, 사물묘사에서는 눈과 귀로 직접 듣는 것 같아야 하고, 사건서술에서는 입으로 직접 진술하는 것과 같아야 한다.(藝術家以心靈映射萬象,代山川立言,他所表現的是主觀的生命情調與客觀的自然景象交融互滲、成就一個鳶飛魚躍,活潑玲瓏的靈境;這靈境就是構成藝術之所以為藝術的‘意境’。)168)

宗白華는 다음과 같이 말한다.

예술가는 영혼으로 만물을 비추고, 山川을 대신해서 말을 한다. 표현하고자 하는 것은 주관적인 생명정서와 객관적인 자연경관을 조화시켜 서로 영향을 줌으로써 자유롭고도 정교한 仙境을 이루어내는 것이다. 바로 그래서 예술이 예술이라고 불리우는 意境을 이런 仙境이 만들어 내는 것이다.(藝術家以心靈映射萬象,代山川立言,他所表現的是主觀的生命情調與客觀的自然景象交融互滲、成就一個鳶飛魚躍,活潑玲瓏的靈境;這靈境就是構成藝術之所以為藝術的‘意境’。)169)

즉, 意境은 주관적 정신과 객관적 사물이 서로 융합하고 영향을 미쳐 승화된 것이다. 話劇에서의 意境이란 다음과 같이 해석된다.

意境은 극본의 작가 또는 감독이 화극예술의 표현 방법 또는 연출을 통해 작품과 연출에서 만들어 내는 것으로, 즉 이야기를 조금씩 전개해 나가면서 주관적인 요소와 객관적인 요소를 절묘하게 결부시키는 것이다. 이는 작품 및 연출의 예술성과 밀접한 관계를 갖고 있다.(話劇作家與話劇導演利用話劇藝術的表面手法和舞台演出手段在話劇劇作和舞台演出中營造的意境,是劇情一步步積淀的主觀因素和客觀因素巧妙契合的意境,它与劇作和演出的藝術性有密切的關係。)170)

168) 王國維, 《王國維文學論著三種·宋元戲曲考》, 北京, 商務印書館, 2001, p.121

169) 宗白華, 〈中國藝術意境之誕生〉, 《藝境》, 北京, 北京大學出版社, 1989, p.156

170) 賈冀川, 〈話劇意境論〉, 新疆, 《新疆大學學報》, 2000年第3期, p.39

話劇의 意境은 전통희곡(戲曲)의 意境을 이어 받은 것이며, 그 정도는 작가에 따라 달라진다. 중국의 詩詞, 戲曲, 小說은 모두 意境창조를 상당히 중시하였다. 따라서 오랫동안 전통 문화 속에서 생활해 온 중국 문인들이 그 영향을 많이 받은 것은 지극히 자연스러운 일이다. 비록 話劇이 20세기 초에야 중국에 전해진 新生事物이지만, 중국 작가들은 처음부터 무의식적으로 중국 전통戲曲의 일부 예술수법이나 규칙을 話劇창작에 도입하였다. 그래서 意境창조는 話劇창작에서 비교적 두드러지게 나타났으며, 이는 당시 많은 작가들이 중시하던 것으로 심지어는 話劇에서 意境이 나타나는지의 여부로 話劇창작 혹은 話劇연출의 성패를 평가하는 잣대로 삼기도 하였다. 이 점에 대해서는 당시 비교적 성공을 거둔 작가들의 대표작에서 찾아볼 수 있다. 예컨대 郭沫若의 1920년 작품인 《棠棣之花》, 郁達夫의 《孤獨》, 그리고 田漢의 《南歸》는 모두 意境이 비교적 잘 나타났다고 인정받는 우수한 話劇작품이다. 이 시기(1920년대) 話劇에서 意境 표현은 초기 단계에 불과하다. 그 후 일정기간 발전기를 거쳐 30년대 중후반에 이르러서야 話劇의 意境표현은 한층 성숙해진다. 曹禺는 바로 이 시기 話劇창작의 대표적 인물로서, 그가 창작한 《雷雨》(1933년), 《日出》(1935년), 《原野》(1936년), 그리고 1940년 가을에 창작한 《北京人》은 중국 話劇史上 새로운 시대를 여는 작품이 되었으며, 話劇의 意境창조 역시 높은 수준에 달하여 중국 話劇창작의 典範이 되었다.

郭沫若, 田漢, 郁達夫와 마찬가지로 曹禺도 話劇에서의 意境 창조를 매우 중요시하였다. 그는 다음과 같이 말한 바 있다.

……(《雷雨》)서막과 결론부분에서 예배당의 환경과 분위기를 도입했을 뿐만 아니라 종교음악도 사용하였는데, 그 중에는 바흐의 《h단조미사곡》도 있다. 그리고 인물묘사에도 종교적인 요소를 가미하였는데, 周朴園은 자책에 빠지게 되고, 또 더러는 미치고, 더러는 바보가 되었다. ……나는 그 당시에 그렇게 생각했고, 그렇게 써야 한다고 생각했는데, 이래야만 시적인 정서와 시적인 意境을 만들어 낼 수 있기 때문이다. 나는 확실히 《雷雨》를 한 편의 시로 간주하여 썼다.(……在(《雷雨》)序幕和尾聲中, 不但引進了教堂的環境氛圍, 而且也用了宗教音樂, 其中就有巴赫的 《h小調彌撒曲》; 人物也有着某種宗教的因素, 周朴園悔悟了, 有的傻了, 有的瘋了。……我當時就是那麼想的, 似乎我覺得那麼寫, 就有一種詩意的回味, 就有一種詩的意境。我確實是把

《雷雨》作爲一首詩來寫的。)171)

작품에서 시의 意境을 추구한 것은 曹禺가 전통희곡의 예술수법을 본보기로 삼고자 끊임없이 노력한 결과의 산물이다.

80년대 초 《原野》를 리허설 할 때 曹禺는 관중들이 음울한 原野를 느낄 수 있도록 ‘原野’의 분위기와 意境을 연출해 줄 것을 요구하였다. 曹禺는 戲曲연구가 焦菊隱의 “중국戲曲과 중국話劇의 意境과 내재적인 미적 감각(中國戲曲和中國話劇的意象與內在的美感)”에 대한 추구에 찬사와 지지를 보냈다. 일부 학자들은 曹禺의 작품은 전체적으로 볼 때 그가 갖고 있는 특유의 운치와 意境으로 중국전통시의 심오함을 보여주는 특색을 갖고 있다고 평가했다. 田本相 역시 “曹禺의 극작은 민족적 특색을 지닌 意境美를 추구하기 위해 심혈을 기울였다.(曹禺的戲曲潛心追求一種具有民族特色的意境美。)”라고 하였다.172) 여기에서 우리는 曹禺의 話劇 意境의 창조에도 민족희곡의 함축적 의미가 녹아 있음을 알 수 있다.

曹禺의 초기 話劇작품이 형성한 意境을 극작품과의 관계에 따라 분류할 경우 전체적 意境과 국지적 意境 두 종류로 나눌 수 있다. 소위 전체적 意境이란

작품 전체에 모종의 분위기가 형성되어 작품 내내 그 분위기가 흐르고 있는 것을 말한다. 전체 意境의 주관적 요소는 작품의 전체의 감정기조, 사상 의미 또는 심미성으로 구성된다. ……객관적 요소는 바로 작품 전체에 나타나는 자연환경이다.(整部劇作營造了一個氛圍，而它又籠罩了整部劇作。整體性意境的主觀要素就是整部劇作的情感基調、思想內涵或審美情趣。……客觀要素也必須是整部劇作的自然環境。)173)

曹禺의 초기 話劇 중, 특히 30년대에 창작한 작품의 전반적인 인상이 음침하고 암울한데, 이는 작품의 전체적인 意境이 음산하고 암담하다는 것을 나타낸다. 이는 각각의 극 창작의 감정기조, 사상의 함축적 의미와 관련될 뿐만 아니라, 동시에 극작품에 나타

171) 田本相、劉一軍，〈曹禺論戲劇創作(二)〉，《中國戲劇》，2001年6期，p.20.

172) 田本相主編，《中國現代比較戲劇史》，北京，文化藝術出版社，1993，p.181.

173) 賈冀川，《話劇意境的類型特征》，邢台職業技術學院學報，1999年4期，p.9.

나는 전체적인 환경, 주요인물의 성격묘사와도 관련된다. 앞에서 언급한 내용을 통해 曹禺의 3대 비극으로 일컬어지는 《雷雨》, 《日出》, 《原野》의 작품주제는 대부분 인간과 죄악사회의 비극적인 충돌을 표현하면서 시종일관 “우주의 수많은 신비로운 사물에 대한 말로 표현하지 못하는 동경(宇宙間許多神秘事物不可言喻的憧憬)”을 표현하였고¹⁷⁴⁾, 또한 아무리 몸부림쳐도 운명의 굴레에서 벗어나지 못하는 곤혹과 묘연함을 침울하고 슬픈 색조로 각색했다.

40년대의 작품인 《北京人》은 주로 曾氏 가문의 부패와 몰락을 다루었는데, 즉 쇠망일로에 들어선 曾氏 가문에 대한 묘사와 폭로를 통해 쇠락하고 있는 봉건제도와 봉건문화가 돌이킬 수 없음을 시사했다. 삼대비극에서 외부적 충돌이 격렬하게 나타나지는 않았지만, 작가는 외부충돌을 덜 강조함으로써 오히려 인물 내면의 갈등과 충돌을 깊이 있게 표현하여, 슬프고 애절한 분위기와 인생의 의미를 탐구하는 시적 정서와 조화를 이루면서 극작품 전체적인 意境을 완성하였다. 전체적으로 전기 극작품의 이야기 설정시간은 대부분 해질 무렵부터 동트기 전이다. 하지만 《雷雨》의 제 3막과 제 4막에서는 인물간의 첨예한 대립과 충돌을 각각 밤 10시와 새벽 2시로 설정하였다. 이 두 막에서는 천둥번개가 치고 폭풍우가 몰아치는 긴장되고도 어두침침한 외적 분위기를 통해 갈등을 한층 고조시켰다. 《日出》의 주요 장면 역시 모두 오후 5시부터 다음날 동트기(日出) 전이다. 《原野》의 제 1막 시간 때는 가을 저녁무렵, 먹구름이 온통 하늘을 뒤덮은 음산하고 무시무시한 분위기인데 이것이 전체 분위기 형성의 기초가 되었다. 극중 인물의 갈등과 충돌에 대한 묘사도 모두 전날 저녁부터 시작하여 다음날 새벽에 이르러 완성되었다. 《北京人》 제 2막의 사건 발생 시간은 밤 11시이고, 제 3막의 경우는 한 달 후의 한밤중인 2, 3시경이다. 曹禺가 희극의 주요 장면을 이처럼 폐쇄적이고도 음침한 환경에 설정한 것은 극중 인물의 협소하고 침울한 생존환경과 거역할 수 없는 죽음의 결과를 시사한다. 극중에서 이러한 암흑적인 분위기와 意境을 표현했다는 점에서 曹禺가 오닐 등 서양현대주의 話劇작가의 표현주의의 영향을 받았음을 알 수 있고, 이와 더불어 중국전통문화와 더불어 언어 환경에서도 意境을 찾아 볼 수 있는데, 밤과 관련된 ‘暮’, ‘夕陽’, ‘黃昏’ 등을 예로 들 수 있다. 중국 唐朝의 시인인 李商隱의 ‘석양은 정말 아름답지만 황혼을 피할 수 없다.(夕陽無限好, 只是近黃昏)’ 시에서

174) 田本相、劉一軍主編, <《雷雨》序>, 《曹禺全集》第5卷, 河北, 花山文藝出版社, 1996, p.14.

나타나듯 황혼과 석양을 통해 생명이 다하게 됨을 예시한다. 동트기 전의 밤은 더 어둡고 이렇게 깊은 밤은 새아침과 새 생명을 준비하고 있다. 황혼과 캄캄한 밤이 극의 전체적인 분위기를 이끌고 있는데, 이를 통해 암울한 시대에 대한 작가의 분노를 나타내는 동시에 밤이 깊을수록 새벽이 가까움을 상징함으로서 작가의 미래에 대한 희망을 보여준다.

이러한 침침한 意境과 분위기는 성격묘사와도 불가분의 관계에 놓여 있다. 인간은 환경이 만들어낸 산물로서, 인물의 성격형성은 환경의 영향을 받지 않을 수 없다. 예컨대 5·4 新思想 영향을 깊이 받은 蘩漪는 십 몇 년 동안 사랑 없는 고독한 혼인생활에 켜들어 성격이 ‘고집스럽고 독하게’ 변했음은 물론, 더 나아가 심한 스트레스로 인해 정신지주가 완전히 무너진다. 반대로 극중 인물의 성격설정이 또 전체 이야기 전개에 상당히 큰 영향을 미친다. 극 중 오랫동안 억압된 생활로 지나치게 집착하고 독하게 변해진 蘩漪의 이미지 환경을 그 예로 들 수 있다. 周公館 안에는

그동안 멧혀 있던 울분이 불타오르고 있다. 그녀의 눈빛에는 한 젊은 부인의 절망에 따른 고통과 원한으로 가득 차있다. 그녀의 일그러진 입가를 통해 고통을 참으려고 애쓰고 있는 여인의 모습이 보인다. ……그녀의 사랑은 마치 삼일동안 굶주린 개가 뼈다귀를 물고 뜯는 것 같았고, 미움 또한 미친 사냥개와 같았다. ……그녀는 자신에게 있어 여름은 이미 지나갔고, 저녁노을도 자취를 감춰가고 있다고 생각했다.(郁積的火燃燒着，她的眼光會充滿了一個年輕夫人失望後的痛苦與怨望。她的嘴角向後略彎，顯出一個受抑止的女人在管制着自己。……她會愛你如一只餓了三天的狗咬着它最喜歡的骨頭，她恨起你來也會象只惡狗……她覺得自己的夏天已經過去，西天的晚霞早暗下來了)”¹⁷⁵⁾

여기서 蘩漪의 이미지는 폭풍 전야처럼 억압되어 있으며, 억압이 정점에 달해, 곧 모든 에너지를 분출해, 자신을 갈기갈기 찢어버리고, 또 모든 것을 부숴버릴 것 같았다. 극의 줄거리 전개 역시 이 점을 충분히 입증해준다. 극중에서 蘩漪가 오랜 억압으로 형성된 비뚤어진 마음에 대한 묘사로서 바로 周萍에게 거절당한 후 절망하는 모습과 강렬한 복수심으로 불타는 모습이다. 이는 희극의 음산하고 무서운 분위기를 한층

175) 田本相編, 《雷雨》, 《曹禺文集》, 北京, 中國戲劇出版社, 1988, pp.39~40.

고조시켰다. 《原野》에서의 仇虎와 《北京人》에서의 愨仿의 성격묘사는 극작품 전체적인 意境의 묘사와도 잘 들어맞는다. 이로부터 인물성격과 전체적인 외적 환경이 話劇의 전체 意境창조에 매우 중요한 역할을 하고 있음을 알 수 있다.

그 밖에 曹禺의 話劇에서 전체적인 意境형성 외에 국부적인 意境형성에도 주목할 가치가 있다. 국부적 意境이란 “극작품 일부의 意境 설정이 농후하여, 작품에서 감정의 기복과 변화를 고조시켜 독자와 관중들에게 깊은 인상을 남기고 오랫동안 음미하도록 하게 하는 것(劇作局部富于意境, 它使劇作情感跌宕起伏, 富于變化, 使讀者和觀衆在它的氛圍里不斷地咀嚼和回味。)”¹⁷⁶⁾을 말한다. 曹禺 극작품의 국부적 意境형성 중 일부는 자연환경에 대한 묘사를 통해 분위기를 부각시켰는데, 예컨대 《原野》의 서막에서는 처음부터 가을 저녁 광경을 다음과 같이 묘사하였다.

대지는 침울하다. 그런데 그 안에 생명이 숨어있다. 흙냄새가 난다. 벼모가 흙 속에서 몰래 자라고 있다. 황혼 무렵, 거목의 가지들이 뒤틀면서 뻗어나고 있고, 그 위에서 가을 매미가 날개를 퍼덕이고 있다. 거대한 몸통, 늙어서 거북이 등짝 같이 짝 짝 갈라진 나무껍질, 이렇게 거목은 아득하게 펼쳐진 들판에 우뚝 서 있다……(大地是沉郁的, 生命藏在里面。泥土散着香, 禾根在土里暗暗滋長。巨樹在黃昏里伸出亂發似的枝桠, 秋蟬在上面有聲無力地振動着翅翼。巨樹有龐大的軀干, 爬滿年老而龜裂的木紋, 矗立在莽莽蒼蒼的原野……)¹⁷⁷⁾

서막에서는 침울하고도 스산한 광경을 이렇게 표현하였다. 또한 仇虎가 살인한 후 도주한 숲 속의 음산하고도 공포스러운 광경과 仇虎에게 끊임없이 떠오르는 환각장면을 반복적으로 묘사함으로써 분위기를 고조시키는 동시에 인물 성격을 극대화했다. 또 일부는 대사에 잠재된 의미를 심어 국부적인 意境을 표현하였는데, 예컨대 《北京人》에서 愨方이 처량한 마음으로 돌아온 文淸을 보고, 두 사람이 나눈 대화가 그 예이다.

愨 方 : 날 수 없어 돌아온 거겠죠!

曾文淸 : (담배를 피우며, 변명) 아니, 당신은 몰라, — 밖은 — 밖의 풍량은 —

176) 賈冀川, <話劇意境的類型特征>, 邢台職業技術學院學報, 1999年4期, p.9.

177) 田本相編, 《原野》, 《曹禺文集》, 北京, 中國戲劇出版社, 1988, p.477.

愔 方 : 文淸, (열쇠 하나를 文淸에게 건네준다)

曾文淸 : 아!

愔 方 : 상자 열쇠예요.

曾文淸 : (잘 모르겠다는 듯) 뭐?

愔 方 : (냉정하게) 당신의 書畫가 모두 그 상자 안에 있어요. (열쇠를
탁자 위에 놓는다)

曾文淸 : (당황하며) 어떡하려고, 愔方! —

[한참 동안. 밖의 바람 소리, 나뭇잎 소리, —]

愔 方 : 바람 소리가 아주 크네요!

愔 方 : 飛不動, 就回來吧!

曾文淸 : (抽噎, 訴說)不, 你不知道啊, — 在外面 — 在外面的風浪 —

愔 方 : 文淸! (取出一把鑰匙遞給文淸)

曾文淸 : 啊?

愔 方 : 這是那箱子的鑰匙!

曾文淸 : (不明白)怎么?

愔 方 : (沉靜地)你的字畫都放在那箱子里。(將鑰匙放在桌子上)

曾文淸 : (驚惶)你要怎麼樣啊, 愔芳 —

【半晌. 外面風聲, 樹葉聲, —】

愔 方 : 外面的風吹得好大啊!¹⁷⁸⁾

文淸은 마치 화살에 놀란 새가 둥지에 돌아온 것처럼, 밖에서 풍파를 겪어 내지 못한 자신이 부끄럽기도 하고 실망스럽기도 했다. 그리고 이 때 “밖에서 들리는 바람소리와 나뭇잎 소리(外面風聲, 樹葉聲)”가 愔方에게는 사건 발생의 조짐처럼 느껴졌고, 이때에야 비로소 명백히 깨닫게 된다. 자신이 희망을 걸고 진심으로 좋아했던 그 사람은 알고 보니 생활력을 완전히 상실한 폐인이란 것을……, 밖에서 들리는 바람소리와 함께 文淸이 돌아왔을 때 “愔方이 멍하니 거기에 서 있고, 멀리 나팔소리가 바람소리를 따라 공중에서 조용히 퍼지고 있다.(愔方呆呆地愣在那里。遠遠的號聲隨着風在空中

178) 田本相·劉一軍主編, 《北京人》, 《曹禺全集》第2卷, 河北, 花山文藝出版社, 1996, pp.526~527.

寂寞地振抖。)”¹⁷⁹⁾라는 문장은 극도로 실망한 懔方의 내면을 묘사한 것이다.

曹禺의 초기 극작품의 전체적인 意境은 암울하고 어둡지만, 그 암울하고 음침함 속에서도 티 없이 깨끗한 광명을 그리워하는 意境을 담고 있다. 이런 국부적인 意境 묘사는 글 전체에 한 줄기 빛을 더해 주었고 동시에 암담한 사회에서 생활하고 있는 사람들에게 한 가닥 희망을 보여준다. 예컨대 《雷雨》에서 열정적이고 단순하며, 낭만적으로 밝은 미래를 동경하는 周冲의 이미지는 비록 그의 꿈이 잔혹하고 암담한 현실에 의해 산산조각이 났지만, 그 희망과 꿈은 깜깜한 밤하늘의 유성처럼 사람들에게 한 가닥 희망을 느끼게 한다. 그리고 《日出》에서 陳白露가 유리에 낀 성예를 보고 아이처럼 놀라며 기뻐하는 밝고 생동적인 意境묘사와 극 말미에서 우렁차고 격앙된 노래 소리, 무거운 달구질 소리, 서서히 떠오르는 태양에 대한 묘사는 웅장하고 아름다운 意境을 우리에게 보여준다. 《原野》에서는 仇虎와 花金子가 서로 기대고 있을 때 아름다운 세계에 대해 막연히 동경하는 모습의 意境을 볼 수 있다. 《北京人》에서는 懔方이 무대에 등장할 때의 모습을 다음과 같이 묘사하였다.

그녀를 본 적이 있는 사람들은 그녀의 첫인상이 애절해 보인다고 말한다. 창백한 얼굴은 마치 평온한 가을 호수처럼 맑아 한 눈에 그 깊이가 들여다 보이는데, 그녀의 마음속 깊은 곳에는 많은 보물들이 감추어져 있음을 볼 수 있다. 진심으로 다가가고 싶은 사람에게는 어떤 가식도 없이 그 보물들을 솔직하게 보여 준다. 그녀는 항상 울적한 마음으로 하늘을 쳐다보곤 하는데, 시와 그림은 그녀의 걱정어린 눈시울을 외면하지 못한다. 그녀가 마음속으로 얼마나 많은 고통과 슬픔을 억누르고 있는지 그 누구도 예측할 수 없을 것이다. 마치 하루 종일 자욱한 가을 안개에 휩싸인 것처럼。(見過她的人第一個印象便是她的‘哀靜’。蒼白的臉上恍若一片明靜的秋水，里面瑩然可見清深藻麗的河床，她的心灵是深深埋着丰富的宝藏的。存心地坦白人的眼前，那丰富的宝藏也坦白无余地流露出來，從不加一点修飾。她時常幽郁地望着天，詩畫驅不走眼底的沉滯。像整日籠罩在一片迷離離秋霧里，誰也猜不着她心底壓抑着多少苦痛与哀愁。)

그녀의 왜소한 몸집, 둥근 얼굴, 큰 눈은 언뜻 보면 겁에 질린 모습이어서

179) 田本相、劉一軍主編，위의 책，p.517.

연민의 정을 자아낸다. 그녀는 이미 서른 살이 넘었지만 여전히 예전 규수의 아름다움과 고상함을 지니고 있고, 말소리가 부드럽고 듣기 좋다. 그러나 보통은 말을 아끼고 늘 미소를 지으며 다른 사람의 말을 조용히 경청한다。(她人瘦小，圓臉，大眼睛，驀一看，怯怯的十分動人矜情，她已過三十，依然保持昔日閨秀的幽麗，說話聲音，溫婉動聽，但多半在无言的微笑中靜聆旁人的話語。)180)

작가는 이런 전통적인 白描手法(단순하고 간략한 묘사법)을 이용하여 품성이 고결한 인물의 이미지를 그려냈다. 懔方과 文淸의 오랫동안 참았던 간결하고도 깊이 있는 대화, 懔方과 瑞貞의 진심어린 위로의 대화, 모두 순수하고 감동적인 意境을 연출한다. 침울한 봉건 대가정에서 하나하나의 작은 불씨도 사람들에게 희망의 불을 지피는 계기가 될 것이다. 이런 意境 묘사를 통해 작가는 眞善美를 동경하는 희망과 꿈을 표출하였다. 이 또한 작품 창작에 있어 작가의 중요한 시도로서, 인생진로의 탐구이자 인간 생존 방식에 대한 모색이며, 미래생명에 대한 의탁이다.

3. 多樣的藝術技法의活用

曹禺는 “현실주의란 것이 그렇게 현실적일 수는 없다.(現實主義的東西，不可能那麼現實。)”181)고 말한 적이 있다. 앞서 언급했듯이 田本相은 曹禺 희극의 풍격을 ‘시화 현실주의’라 한 바 있다. ‘시화’란 말 그대로 시적인 표현법을 말하는 것이다. 감정과 직감이 창작에서 매우 중요한 역할을 한다는 것은 더 말할 나위가 없다. 전체적인 창작 풍격상 曹禺가 어느 정도는 현실주의적이라 할 수 있으나 구체적인 표현 기법은 오히려 현대주의의 예술적 기법을 많이 이용했다. 현실주의는 단지 일종의 창작방법일 뿐이다. 현실주의의 생활반영을 전제로 하고 더불어 여러 가지의 표현기법의 활용은 현실주의의 표현력을 한층 더 풍부히 하기 위해서이다. 이것이 바로 曹禺가 서방 현대

180) 田本相、劉一軍主編，《北京人》，《曹禺全集》第2卷，河北，花山文藝出版社，1996，pp.399~400.

181) 田本相、劉一軍主編，〈談《北京人》〉，《曹禺全集》第5卷，河北，花山文藝出版社，1996，p.76.

주의희극의 영향으로부터 거둔 커다란 성과이기도 하다.

1) 誇張, 變形, 潛在意識 技法의 活用

중국의 話劇은 서양에서 도입된 것으로, 서양의 표현수법에 기초하여 발전을 이루었다. 曹禺의 현실주의는 일종의 개방된 현실주의로 그의 희극 창작은 서양의 표현주의와 상징주의 등 여러 표현기법을 귀감으로 삼고 과장, 변형, 상징, 은유 등의 예술기법을 활용하여 현실생활과 독자의 심미적 감각을 생활, 예술과 조화롭게 결합시켰다.

서양의 상징주의는 ‘재현(再現)’을 특징으로 하는 ‘사실주의’에 반대하며 그것은 “모든 진리가 오관(五官)의 경험이나 이성적 사고에 있다는 것을 부인하고, 진리는 직감으로서만 파악 가능하다고 주장한다.(否認終極的眞理存在五官經驗或理性的思考中, 而主張眞理要靠直覺來把握。), “그들은 단지 극작가의 직감을 통하여 감정과 마음의 상태를 보여주는 상징적인 것으로 간접적인 표현을 할 수밖에 없다.(他們只能透過相當于劇作家的直覺, 而能引發感情和心志狀態的象徵來間接表明。)”¹⁸²⁾라는 것이다. 따라서 상징주의는 모호한 색채를 지니며 신비롭고 난해하다. 표현주의 작품은 주로 ‘자아’와 ‘영혼’의 진실성을 강조하면서 주로 환각, 환상, 꿈 등 현상을 직감적으로 표현하는 것으로 비이성적인 잠재의식이다. 상징주의와 표현주의는 상대적으로 희극 중 인물의 행동을 소홀히 다루기는 하지만 섬세한 잠재의식을 통하여 인물 내면의 ‘내적인 진실’을 묘사한다. 이러한 묘사방식은 현실주의의 생활반영에 있어서 새로운 지평을 열었으며, 현실주의의 표현방식에서, 더욱 중요한 역할을 하게 된다. 曹禺는 현실주의의 인물과 사건의 외적인 진실 묘사와 인물의 마음속에 내적인 진실 표현을 잘 결합시켜 희극의 표현기법을 한 단계 끌어 올렸다.

曹禺의 작품은 서방의 상징과 표현주의의 기법에 따른 과장, 변형 및 잠재의식의 기법을 활용하여 인물의 심리활동을 보다 풍부하게 함으로써 인물 이미지의 형상화와 묘사가 더욱 성공적으로 이루어졌다. 《雷雨》에서 蘩漪라는 인물 묘사가 가장 성공적이라고 할 수 있다. 그녀의 성격은 사람들에게 모순적이며 편집적인 인상을 주었다. 그 불륜의 배후에는 개성해방과 혼인자유라는 갈망이 숨겨져 있었다. 그녀의 음침하고 다소 변태적인 행동은 모두 과장법을 이용한 것이다. 작가는 이러한 표현기법을 통해 이

182) (美)布羅凱特, 《世界戲劇藝術欣賞—世界戲劇史》, 北京, 中國戲劇出版社, 1987, p.342.

인물의 정신적 부담을 잘 드러내었고 이에 상응하는 특별한 행동을 설정한다. 예를 들어 천둥, 번개 치는 비오는 밤에 그녀가 周萍의 뒤를 밟아 四鳳의 집으로 가는 장면을 통해 蘩漪의 심적 과멸을 그려낸 것이다. 그는 周萍을 행복으로 가는 유일한 통로로 여겼다. 그러나 그녀의 여러 행동은 현실적으로 周萍을 자신과 더욱 멀어지게 만들어 나갔다. 과장기법의 활용으로 우리는 蘩漪의 불륜이 용서 못할 일이라기보다는 오히려 자유와 행복을 갈구하는 한 여성으로서 동정하게 만든다.

《日出》에서 작가는 陳白露라는 여성인물을 만들어냈는데, 주로 그의 모순과 심적 과멸을 그려내었다. 그는 개인의 자유를 열망하는 독립적인 여성인 동시에 다른 한편 필요에 따라 타락의 길을 선택한 상류사회 사교계 꽃이기도 하다. 이러한 심리와 행동 간의 상충은 결국 그녀를 죽음으로 몰아간다. 작가는 역시 과장기법으로 陳白露의 내적 갈등을 묘사하였다. 그의 고통스러운 영혼과 치열한 심리갈등을 통해 우리는 그의 자유를 갈망하는 인성의 빛을 엿볼 수 있다.

《原野》에 나오는 仇虎의 인물묘사에서 작가는 잠재의식과 비이성 기법을 활용한 것이 분명하다. 仇虎는 피맺힌 원수를 갚기 위해 모든 치욕을 참아냈다. 그러나 焦氏 집에 도착한 후 복수의 대상이 이미 죽었음을 알게 된다. “아버지의 원수는 자식이 갚아야 하고 아버지의 빚도 자식이 갚아야 한다.(父仇子報, 父債子還)”라는 봉건적 윤리는 仇虎로 하여금 어릴 적부터 의형제로 지내온 무고한 焦大星을 살해하게 만든다. 이어서 커다란 정신적 고통에 시달리던 그는 숲으로 도피하게 된다. 어두운 숲에서 그의 뇌리에 나타나는 환상들은 모두 잠재의식을 활용하여 작가가 仇虎의 마음속의 생각을 표현한 일종의 특수한 방법이다. 그는 견딜 수 없는 양심적 자책과 버릴 수 없는 강한 복수심에서 오는 혼란과 괴로움 때문에 결국 자신의 ‘마음의 지옥’을 벗어나지 못하고 자살의 길을 택하게 된다. 작가는 잠재의식과 비이성적 표현방식을 활용해 仇虎의 봉건적 종법의식과 강렬한 반항의식이 외곶으로 얽혀 있는 모습을 심도 있게 표현해내고 있다.

《北京人》은 상대적으로 중국 전통을 지닌 작품이다. 그러나 극중 愫方的 성격은 일종의 과장에 가까운 ‘忍’을 표현하고 있다. 그녀의 인내심은 때로는 사람을 무기력하게도 하고 때로는 그녀를 개성도 반항의식도 없는 것처럼 여기도록 하기도 한다. 그녀는 마음속으로는 사랑과 자유를 매우 갈망하지만 사랑의 비극을 만들어낸 봉건세력과

정면충돌을 피하고, 완강한 인내력으로 하나하나의 난관과 고통을 참아낸다. 한편 봉건 세력은 그녀에게 고통스러운 삶과 마음의 상처를 주지만 이러한 암흑생활에서도 마음의 희망을 가지고 있었으므로, 그녀는 오히려 ‘치연하면서도 감미로운(淒涼又恬蜜)’ 심리상태이다. 작가는 이러한 비정상적인 대비묘사를 통해 懔方과 같은 선량한 여성과 봉건제도 사이에 존재하는 깊은 모순을 형상화하였으며 꺾박받는 자들의 독특한 형상을 묘사함으로써 많은 이들의 감동을 불러일으켰다.

2) 隱喻 神秘主義 技法의 活用

曹禺는 청년기에 많은 서방의 현대 희극 작품을 읽었다. 예를 들어 입센과 오닐¹⁸³⁾, 체호프의 영향을 많이 받았다고 할 수 있다. 특히 曹禺의 희극적 관념이나 창작의 기법은 오닐의 영향을 많이 받았다고 할 수 있다. 曹禺는 중, 고교시절에 이미 오닐의 《지평선 너머(Beyond the Horizon)》를 읽었으며, 대학 때는 그의 《상복이 어울리는 엘렉트라 (Mourning Becomes Electra)》삼부작을 읽었는데 매우 충격적이고도 감동적이었다고 했다. 또한 “《느릅나무 밑의 욕망(Desire under the Elms)》의 깊이로 감동을 받았다……(被《榆樹下的欲望》的深刻性感動過……)”¹⁸⁴⁾고 한다. 曹禺의 희극관념 또한 오닐의 희극관념과 상통하는 신비주의의 특색이 짙다.

曹禺는 다음과 같이 말한다.

나는 늘 인간이 어떤 가련한 동물인지를 상기한다. 득의양양한 마음은 마치 자신이 자신의 운명을 주관할 수 있다고 생각하지만 운명을 주재하는 것은 언제나 자신이 아니다……그들은 맹목적인 분쟁을 하고 미꾸라지처럼 감정의 불구덩이에서 정신없이 요동친다. 마음을 다하여 자신을 구하려 하나 깊이를 알 수 없는 심연이 눈앞에서 거대한 입을 벌리고 있다. 그들은 마치 늪에 빠진 말처럼, 발버둥치면 칠수록 죽음의 늪으로 더욱 깊이 빠져들어 간

183) 오닐 [O’Neill, Eugene Gladstone, 1888.10.16~1953.11.27], 미국의 극작가, 미국 뉴욕 출생, 풀리처상을 네번, 노벨문학상(1936) 1번 수상, 주요저서 《지평선 너머 Beyond the Horizon》(참조 : 네이버 백과사전)

184) 田本相、劉一軍主編, <我所知道的奧尼爾>, 《曹禺全集》第5卷, 河北, 花山文藝出版社, 1996, p.444.

다.(我念起人類是怎樣可憐的動物，帶着躊躇滿志的心情，仿佛是自己來主宰自己的命運，而時常不是自己來主宰着……他們怎樣盲目地爭執着，泥鰍似地在情感的火坑里打着昏迷的滾，用盡心力來拯救自己，而不知千萬仞的深淵在眼前張着巨大的口。他們正如一匹跌在沼澤里的羸馬，愈掙扎，愈深沉地陷落在死亡的泥沼里。)185)

曹禺의 작품이 오늘과 비슷한 점은 이러한 ‘신비한 힘’에 대한 우려와 경외의 표현을 말하는 것이다.

曹禺의 전기 작품에서는 신비하고 거대한 힘이 모순의 배후에 늘 핵심적으로 존재하였다. 이 힘은 시간적으로 영원하며, 공간적으로는 어디에나 존재하는 것이다. 위에서 언급했던 “마치 자신이 자신의 운명을 주관할 듯하지만 항상 운명을 주재하는 것은 자신이 아니다.” “발버둥치면 칠수록 죽음의 늪으로 더욱 깊이 빠져들어 간다.”라는 말처럼 신비한 이 힘이 인간의 희노애락을 주관하며 심지어 인간의 운명까지도 좌우한다. 그리스 신화에서 운명은 바로 신의 의지가 구현된 것이며 천지 자연 중 모든 것은 신의 의해서 생긴다. 아마도 曹禺 역시 그러한 영향을 받아 자신의 희극에서 은유의 기법을 통하여 여러 차례 원시의 신비한 힘을 표현했을 지도 모른다.

《雷雨》에서 雷雨의 설정은 표면적으로는 답답하고 칙칙한 날씨가 곧 다가올 것임을 상징한다. 그러나 그것은 일종의 억압, 음울함, 비분(悲憤)의 신비한 힘을 상징하고 있으며 극 전체에 신비한 색채를 더하여 알 수 없는 인생, 우주에 대한 혼란스러운 초조함을 암시하고 있다. 극중의 인물 蘩漪, 周萍 등은 억압된 인생과 어려운 생존 환경을 절실히 느끼며 더는 강압적이고 상처받는 비극적인 환경에 순응하지 않으려 하며, 운명의 그물을 뚫고 나가 자유로운 인생과 대범한 사랑을 해보려고 한다. 그러나 “그들이 아무리 맹목적으로 발버둥치며 미꾸라지처럼 감정의 불구덩이에서 정신없이 요동쳐도, 깊이를 알 수 없는 심연이 눈앞에서 거대한 입을 벌리고 있다. 그들은 마치 늪에 빠진 말처럼 발버둥 칠수록 죽음의 늪으로 더욱 깊이 빠져들어 간다.”라고 말하는 것처럼 결국 비극적 결말에서 벗어날 수가 없다. 이것으로써 작가는 자연의 잔인함과 냉혹함, 그리고 만물의 영장이라고 하는 인간을 우주의 ‘잔혹한 우물’에 점점 깊이 빠지

185) 田本相, 劉一軍主編, <《雷雨》序>, 《曹禺全集》第5卷, 河北, 花山文藝出版社, 1996, p.15.

면서 발버둥치는, 가련한 ‘동물’이라고 느끼고 있다. 여기에서 曹禺는 만질 수도 없고 통제도 안 되는 천지의 신비한 힘으로써 강력한 세력을 시사하고, 雷雨라는 은유법을 택하여 모든 영혼의 분노와 고통을 표현하였다.

《日出》의 창작취지에 관하여 曹禺는 다음과 같이 말한 적이 있다. “내가 붓을 들어 이 극을 쓸 때 먼저 표현하고자 했던 생각은 바로 陳白露가 말한 ‘태양이 뜨려고 한다. 어둠은 뒤에 남겨져 있다. 그러나 태양은 우리의 것이 아니다. 우리는 자야 한다.’(我動筆寫這個戲時，頭一個要表現的觀念，就是陳白露說的那句話：‘太陽要出來了，黑暗留在後面，但是太陽不是我們的，我們要睡了。)’”¹⁸⁶⁾라는 말이다. 여기에서 陳白露의 말은 인류의 무능함과, 몸부림치는 노력과 실패 후의 비장함을 보여주고 있다. 陳白露라고 광명을 동경하고 싶지 않고 암흑을 저주하고 싶지 않는 것이 아니다. 단지 암흑 같은 사회현실에서 개인의 운명을 자신이 선택 할 수 없기 때문이다. 陳白露 역시 몸부림도 치며 사회에 맞서 싸우다가 결국 어쩔 수 없이 타락의 길로 가게 된다. 작가는 이러한 사회현실에서의 인간의 운명에 대해 깊은 사색에 잠기며 초조와 불안함을 감추지 못하면서 이렇게 말한다. “나에게는 청년들처럼 참지 못하는 습성이 있다. 문제에 부딪치면 바로 답을 찾아내려고 한다. 고심해도 결과가 없을 때는 밤새 잠을 이루지 못하고, 땀을 흘리고, 답답함에 가슴을 두드리곤 한다.(我有着一般青年人按捺不住的習性，問題臨在頭上，恨不得立刻搜索出一個答案。苦思不得的時候便冥眩不安，流着汗，急躁地捶擊着自己。)”¹⁸⁷⁾ 이 때문에 그가 더욱 새로운 삶을 갈망한다는 것을 아래 글에서 알 수 있다.

내가 원하는 것은 약간의 희망과 한줄기의 빛이다. 인간은 결국 삶을 살아야 하며 그것도 행복하게 살아야 한다. 썩은 살이 도려내면 새로운 세포가 자라난다. 우리는 새로운 피와 새로운 생명을 원한다. 겨울은 금방 지나갔으며, 황금의 빛이 바람에 떨고 있는 작은 풀들을 비춘다. 죽은 사람들은 왜 다시 살아나지 못하는가! 우리가 원하는 것은 태양과 봄과 즐거운 웃음으로 가득한 생활이다. 비록 지금은 모든 것이 혼란스럽지만. 이 때문에 나는 《

186) 田本相, 劉一軍主編, <自己費力找到真理>, 《曹禺全集》第5卷, 河北, 花山文藝出版社, 1996, pp.113~114.

187) 田本相, 劉一軍主編, <《日出》·跋>, 《曹禺全集》第5卷, 河北, 花山文藝出版社, 1996, p25.

日出》을 쓰기로 결심한다.(我求的是一点希望,一線光明。人畢竟是要活着的,并且應該幸福地活着。腐肉挖出,新的細胞會生出來。我們要有新的血,新的生命……我們要的是太陽,是春日,是充滿了歡笑的好生活,雖然目前是一片混亂。于是,我決定寫《日出》。)¹⁸⁸⁾

빛을 동경하고 태양을 숭배하는 것은, 태양이 우주광명의 사자이기 때문이다. 태양은 인간의 옳고 그름을 볼 수 있고, 세계 전체를 내려다보며, 사람들의 모든 생각을 통찰한다. ‘日出’이라는 배경 설정은 아침 햇살이 곧 솟아오르고, 따라서 낡은 것, 어두운 것, 부패한 모든 것이 끝내는 ‘잠들’게 되고, 태양의 빛이 대지를 널리 비출 것임을 시사하고 있다. 이것이 작가가 운명과 인생에 대한 깊은 사색과 암흑에 대한 저주 가운데서 찾아낸 답이다.

《原野》는 현대주의 희극 《황제존스(The Empero Jones)》의 영향을 깊이 받았으며 원시, 신비, 공포, 악몽의 특징으로 가득 차 있다. 오닐의 《황제존스》는 전형적인 표현주의 극작으로, 외딴 섬에서의 흑인대장의 비극적 이야기를 그리고 있다. 흑인 존스는 포로로 잡혀 미국의 노예가 된다. 그러나 강권문명에 대항하기 위하여 백인 승무원과 감옥의 간수를 죽이고 황무지 섬으로 도망치고, 이어 백인의 추격을 피하기 위하여 다시 숲으로 도망친다. 어두운 숲에서 그의 잠재의식의 역정(歷程)을 보여준다 — 그의 종족사에 대한 회고 및 자신의 도주, 넓은 산림의 은밀함, 원시적인 두려움, 빼앗긴 인성의 잔혹함을 보여주며 존스는 원시적 야만으로 돌아가면서 인간의 본성을 회복하게 된다. 曹禺의 《原野》는 사람을 잡아먹는 ‘焦閻王’으로 인해 집과 가족을 잃은 仇虎를 묘사하였다. 그는 “아버지의 원수는 자식이 갚는다”는 생각을 품고 어린 시절의 좋은 친구인 焦閻王의 아들 焦大星을 살해하지 않을 수 없었다. 오래된 복수의 생각으로 마치 귀신에 홀린 듯 그는 결국 大星을 죽인다. 그는 어두운 숲으로 도망친 후 “여기에는 생명의 공포, 원시인들을 상상하는 황당함이 도사리고 있다.(這裏盤踞着生命的恐怖, 原始人想象的荒唐)”, “도처에 웅크려 있는 공포(到處蹲伏着恐懼)”는 마치 “거대한 짐승이 피비린내 나는 입을 벌리고 있는 듯하다.(犹如“巨獸張開血腥的口”)¹⁸⁹⁾고 말한다. 곳곳이 ‘사나운 공포’, ‘원시의 신비’이며 ‘으스스한 분위기’이자 ‘괴상함과 쓸쓸함’

188) 田本相, 劉一軍主編, 위의 책, p.28.

189) 田本相編, 《原野》, 《曹禺文集》, 北京, 中國戲劇出版社, 1988, p.626~627.

이다. 충만해진 원시적 잔혹함은 ‘생명의 공포’이다. 작가는 다음과 같이 말한다.

공포는 그의 영혼을 움켜쥐었다. 그는 홀연히 그의 조상 — 그 원시의 유인원이 된다……희망, 추억, 공포, 분노와 원망이 끊임없이 그의 상상을 자극하여 평소와는 다르게 그의 환각을 깨우기 시작한다。(恐懼抓牢他的心靈，他忽爾也如他的祖先 — 那原始的猿人，……希望，追憶，恐怖，憤恨連續不斷地襲擊他的想象，使他的幻覺突然異乎尋常地活動起來。)190)

어두운 숲의 신비하고 음산하고 공포스러운 배경의 설정은 작품의 전체적인 분위기를 상징하고 있다. 어두침침한 숲은 사람에게 일종의 거대한 압박감을 주며 원시적 힘을 느끼게 한다. 이러한 묘사는 도처에 스며들어 있는 봉건사상이 사람에게 주는 거대한 중압감으로 인해, 사람을 도망갈 수 없게 만들며, 결국은 仇虎처럼 그 곳에서 방향을 잃어버리게 한다.

‘原野’는 작가가 설정해 놓은 초현실적 관념의 존재이다. ‘原野’의 ‘黑林子’는 焦閻王的 망령과 종교적인 자연의 귀신이 합쳐진 신비의 세계이다. 그것은 초현실적으로 인간의 세상을 능가할 뿐 아니라 극중 인물의 마음 깊은 곳에 존재한다. 이러한 철저한 이중봉쇄속에 仇虎와 花金子는 《原野》의 ‘黑林子’안에서 밤새 헤매지만 하늘 바깥으로 통하는 ‘금으로 깔린 땅’으로 가는 그 두 줄의 철길을 찾지는 못한다。(‘原野’是劇作家設置的一個超現實的觀念上的存在。‘原野’上的‘黑林子’代表由焦閻王的陰魂和宗教性的天地鬼神所合成的那個神秘世界。它不僅超現實地凌駕于人世之上，更存在于劇中人物的內心深處。在這天羅地網的雙重封閉之下，仇虎和花金子在《原野》上的‘黑林子’里兜了大半夜的圈子，始終沒有能夠找到通往天邊外‘納金鋪地的地方’的那兩條鐵軌。)191)

그 외에 《原野》는 또한 전체적인 설정으로서 극중에 나타나고 있으며 원시림의

190) 田本相編, 《原野》, 《曹禺文集》, 北京, 中國戲劇出版社, 1988, p.629.

191) 魏慶培, <困境與開拓—曹禺劇作《原野》的思想蘊涵和藝術追求>, 廣西師範大學學報(哲社版), 2004年 2期, p.56

음산한 대지, 상쾌한 향기를 내뿜는 흙, 은밀히 자라는 벼, 울창한 원시림의 우뚝 솟은 거대한 나무는 왕성한 원기를 간직하고 있다. “우리는 ‘原野’ 중에 숨겨진 무한한 생기와 활력을 강하게 느낄 수 있다. 생명의 원동력이 여기에서 자유롭게 자라나며 어떠한 속박도 없다.(我們可以強烈地感受到“原野”中蘊藏着的無限的生機和活力，生命的原動力在這里自由地生長，無所拘束。)” 이로 인해 ‘原野’라는 설정은 “이중적 상징적 의의를 가지고 있으며 이것은 본래 생명의 활력을 품어야 할 우주세계이며 동시에 자유로운 생명을 눌러 죽이는 정신의 감옥이다.(具有雙重的象徵意義，這個本該醞釀生命活力的宇宙世界，同時又是扼殺自由生命的精神牢籠)”¹⁹²⁾

《北京人》에서 마지막에 나타나는 ‘北京猿人’의 형상은 다양한 비유적 기능을 가지고 있다. 전통적인 도덕문명은 이때 이미 하나의 감옥이며 전통적 지식인을 속박한다. 예를 들어 曾文清같은 인간은 스스로를 고립시키고, 점점 사회와 멀어져가며, 인간이 갖고 있는 신선한 생명력이 점차 시그러져간다. 작가는 “나는 그 때 늘 주위의 사람들을 살펴보았는데, 그들은 고통스럽게 찌들어가면서 가라앉기 시작했다.(我當時常常看到周圍的人，看他們苦着，扭曲着，在沉下去。)”라고 말한다. “그 때 나에게는 소원 하나가 있었는데 바로 사람은 사람답게 살아야 한다는 것이었다……만드시 어둠 속에서 하나의 길을 찾아야만 한다.(當時我有一種願望，人應當像人一樣活着，……必須在黑暗中找出一條路子來。)”¹⁹³⁾고 말했다. 현대 북경인을 위해 속죄하고, 인간의 생명을 구원하기 위해 노력하고 싶지만 현실에서 더는 출로를 찾지 못하고 확실한 구원의 방법을 찾지 못하였다. 이에 그는 원시의 신비한 힘을 추구하는 쪽으로 눈을 돌려 원시 유인원의 도움을 빈다. 그 원인을 아래에서 찾아본다.

이들은 인류의 조상이자 희망이기 때문이다. 그 때의 인간은 사랑하고 싶으면 사랑했고, 미워하고 싶으면 미워했고, 울고 싶으면 울었고, 소리치고 싶으면 소리쳤다. 죽음도 삶도 두렵지 않았고 평생을 자신의 성정을 다하여 자유롭게 살았으며 모순도 고뇌도 없이, 날고기를 먹고 선혈을 마시며 태양에

192) 魏慶培《困境與開拓—曹禺劇作《原野》的思想蘊涵和藝術追求》，廣西師範大學學報(哲社版)，2004年2期，p.58.

193) 田本相，劉一軍主編，〈和劇作家們談讀書和寫作〉，〈曹禺全集〉第5卷，河北，花山文藝出版社，1996，pp.385~386.

그을리고 바람과 비를 맞았다. 지금처럼 사람 잡아 먹는 이 같은 문명은 없어도 그들은 너무나 즐겁게 살았다.(這是人類的祖先，也是人類的希望。那時候的人要愛就愛，要恨就恨，要哭就哭，要喊就喊，不怕死，也不怕生，他們整年盡着自己性情，自由地活着，沒有禮教來拘束，沒有文明來捆綁，沒有虛偽，沒有欺詐，沒有陰險，沒有陷害，沒有矛盾，也沒有苦惱，吃生肉，喝鮮血，太陽晒着，風吹着，雨淋着，沒有現在這么多吃人的文明，而他們是非常快活的。)194)

이 ‘北京人’은 “하나의 힘이며, 야성이 넘치는 힘이며, 인류의 무한한 희망이다. 모든 것이 이 사람에게 내재되어 있는 듯하다.(他整個是力量，野的可怕的力量，充沛丰滿的希望和人類日後无窮的希望，都似在這個人身內藏蓄着。)” 작가는 “원시인의 생명 형태를 빌어 북경인에게 새로운 활력을 불어 넣었고 새로운 민족정신을 위한 출로를 찾은 것이다.(借助原始人的生命形態爲北京人注入新的活力，爲民族精神的再造尋找一條出路。)195) 환상에서의 북경원인과 대조적으로, 극중의 袁圓과 袁任敢, 그리고 속박에서 벗어나려고 애쓰는 懷方·瑞貞은 자유와 행복을 추구하게 되었다. 더불어 부패하고 숨막히는 봉건 대가정과 폐쇄적인 전통의 생활방식에 대한 도전과 희망을 주었다. 바로 曹禺의 붓 끝에서 ‘미래의 북경인’이 만들어진 것이다.

曹禺 작품의 상징주의와 표현주의, 잠재의식, 과장, 변형, 은유 신비주의 등의 기법은 작품의 표현을 더욱 풍부하게 해 준다. 게다가 이렇게 기교를 활용하는 과정이 매우 자연스럽다. 이는 曹禺가 이러한 기법을 완전히 자기만의 독창적인 창작 기법으로 승화시켰기 때문이다.

4. 藝術 發展의 意義

茅盾은 일찍 魯迅의 소설 형식에 대해 다음과 같이 높이 평가한 바 있다.

194) 田本相、劉一軍主編，〈北京人〉第二幕，〈曹禺全集〉，河北，花山文藝出版社，1996，p.449.

195) 胡亭亭，〈對生命的呼喊：批判与憧憬—析〈北京人〉〉，廣西師範學院學報(哲社科學版)，2004年 2期，pp.24~27。

중국문단에서 魯迅은 늘 ‘신형식’을 만들어 내는 선봉이다. 《吶喊》에 수록된 몇 십 편의 소설은 거의 모두가 각각의 새로운 형식을 갖추고 있다. 이런 신형식은 젊은 작가들에게 큰 영향을 줄 것이 분명하며, 또한 많은 사람들이 따라서 시도해 볼 것이 분명하다.(在中國的新文壇上, 魯迅君是創造‘新形式’的先鋒;《吶喊》里的十多篇小說几乎一篇有一篇新形式, 而這些新形式又莫不給青年作者以極大的影響, 必然有大多數人跟上去試驗。)¹⁹⁶⁾

이 같은 표현은 曹禺의 작품평가에도 적용된다고 본다. 曹禺는 중국 현대 戲劇史에서 예술형식을 새롭게 창조하는 선두적인 역할을 했다. 曹禺는 서양의 희극경험을 바탕으로 ‘현실주의’의 창작 방법을 고수하면서 다양한 예술적 기교를 활용하고, 더 나아가 중국 전통희극 표현수법의 정수를 흡수하여 새로운 예술적 典範을 갖춘 높은 수준의 話劇작품을 창조하기 위해 노력을 아끼지 않았다.

曹禺는 “만약 예술적 기교가 인물의 영혼과 사상 감정을 떠난다면 예술기교는 ‘수작’에 불과하다.(如果技巧脫離了人類的靈魂脫離了人物的思想感情, 技巧就會變成‘把戲’。)”¹⁹⁷⁾라는 생각을 갖고 있다. 그는 예술형식은 내용을 떠나 존재할 수 없으며, 예술형식 자체가 내용의 일부라 보고 있었다. 보기에는 내용과 별 관계없어 보이는 예술 형식 속에 작가의 실질적인 감정과 최종 결과에 대한 파악이 숨겨져 있다. 따라서 曹禺의 작품에서 예술형식은 이미 순수한 형식적 범주를 넘어섰다. 曹禺의 작품이 매번 보여주는 새로운 예술형태에는 모두 창작의 특정한 내용과 요소가 포함되어 있음은 물론, 더 나아가 어떤 의미에서는 작품의 사상내용을 승화시켰다고도 볼 수 있다.

그리고 시화현실주의 예술 추구에 있어서나 다양한 표현수법의 활용, 그리고 전통예술의 계승과 독창적인 예술 탐구에 있어서, 曹禺의 劇作은 모두 내용을 떠나 외부에 존재하는 ‘형식’이 아니며, 이 모든 예술형식은 曹禺 劇作의 내용과 잘 융합되어 작품의 사상표현을 심화시키는 역할을 한다. 曹禺의 劇作에서 이런 예술형식의 ‘의미’는 작가의 거듭되는 고민과 끊임없는 노력이 있었기에 가능한 것이다. 이는 성장일로에 있는 중국 話劇의 예술 추구에 있어 더할 나위 없이 소중한 것이다. 曹禺 劇作의 이런 특색으로 인해 중국 話劇은 일찍이 미숙한 단계를 넘어섰고 戲劇예술을 한 단계 높은

196) 茅盾, 《讀〈吶喊〉》, 《茅盾選集》第5卷, 四川, 四川文藝出版社, 1985, p.77.

197) 梁秉堃, 《戲劇大師曹禺的生命之幕》中, 《傾聽雷雨》, 上海, 上海文藝出版社, 2000, p.14.

심미적 시각에 이르게 하는 동시에 話劇이라는 중국의 새로운 문학예술이 발 빠르게 세계 戲劇의 주류로 들어 설 수 있게 하였다.



IV. 結 論

曹禺는 중국 話劇史에 있어 독특한 개성을 갖춘 우수한 작가로서, 화극이라는 중국의 새로운 문학체제 발전에 지대한 영향을 끼쳤다. 앞에서 연구한 바 같이 그의 前期 4대 명작 — 《雷雨》·《日出》·《原野》·《北京人》은 마치 한 줄기 물처럼 曹禺의 희극적 관념과 사상발전의 시대적 변화와 흐름을 보여준다. 이와 더불어 그의 독특한 예술적 기교는 작품을 보다 특색 있게 만들어 주는 동시에 작품에 깊이 흡수되어 작품의 생동감을 더해주고 있다.

曹禺의 전기 작품은 사회·인생에 대한 작가의 오랜 사고의 산물이라고 할 수 있다. 극 속에는 人性에 대한 작가의 기대와 인간의 운명에 대한 작가의 사색, 미래에 대한 작가의 희망이 담겨져 있다. 작가는 어린 시절 심적혼란과 아픔을 겪으면서 점차 봉건가정의 속박에서 벗어나려는 충동과 미래에 대한 동경, 그리고 진정한 인성자유에 대한 욕망이 마음 속 깊이 뿌리를 내리게 된다. 따라서 이 4대 명작의 탄생은 작가의 이상세계와 바람이 힘겹게 표출되는 과정이자 작가의 사상과 관념이 성숙해 가는 과정이다. 첫 번째 작품 《雷雨》에서 우리는 숨 막히는 봉건사상의 울타리 — ‘집’에 대한 작가의 회의와 부정, 그리고 몽롱한 미래에 대한 동경과 어렴풋한 희망을 읽을 수 있다.(예를 들면 周冲의 이미지 구축) 《日出》에서 ‘집’에 대한 작가의 회의와 부정이 ‘식인’사회에 대한 비판으로 그 범위가 확장되었다. 비록 작가는 ‘태양이 곧 솟아오르고 어두움이 사라질 것’이라는 사실을 잘 알고 있지만, 그러나 여전히 강하게 존재하고 있는 봉건제도의 구속에 대해 작가는 희망을 향한 실현가능한 구체적인 대안을 제시하지 못하고 있으며, 따라서 새로운 힘(예를 들면 陳白露, 方達生)을 상징하는 인물들도 봉건세력의 막강한 힘에 의해 사라지고 만다. 《原野》에 이르러 작가는 마치 어두운 봉건세력에 대처 가능한 유효한 힘을 발견한 듯 하다. 바로 仇虎에서 비롯된 복수의 힘을 의미하는데, 이는 폭력 대 폭력이라는 야만적인 방식으로 잔인무도한 봉건세력을 무너뜨리려고 하는 것이다. 그러나 암흑세력을 파괴시키는 과정에서 仇虎는 정신적인 혼란을 거듭하다 결국은 자살의 길을 선택하게 되는데, 이 또한 작가의 사상적 갈등을 보여주는 것이라고 할 수 있다. 그는 蠻力을 빌어 어두운 사회현실을 바꾸어 보려고

시도했다. 그러나 蠻力이란 가시적인 효과를 가져다주는 동시에 자신에게 재난도 가져온다. 따라서 蠻力은 사회를 구제할 수 있는 효과적인 방법이라 볼 수 없다. 《北京人》에 이르러 ‘慄方’, ‘曾瑞貞’과 ‘北京人, 등의 인물들이 상징하는 새로운 힘이 이미 蠻力の 한계를 뛰어넘어 인성의 각성을 불러일으키고 ‘집’의 속박에서 확실히 벗어난다. 이는 인간의 각성을 의미하는 것이자 또 미래에 대한 방향제시로서, 작가의 희망이 이미 현실로 드러나고 있음을 상징한다.

曹禺는 “지식은 언제나 폐쇄적이어서는 안되며, 발전·갱신·교류를 통해 역사의 한 페이지를 만들어가야 한다. 우리의 문화를 수출하는 동시에 타국과 타 지역의 문화를 부단히 수용하여 인류가 만들어낸 지식의 정수와 정신적 과실을 함께 누려야 한다.(從來知識不能故步自封的。它要發展, 它要更新, 它要交流, 歷史一記載了, 我們輸出我們的文化, 但也不斷輸入各國異域的文化。大家共同享受人類創造的溢滿甘汁的文化與精神的果實。)”¹⁹⁸⁾고 말했다. 따라서 曹禺는 고대서양의 그리스 비극과 셰익스피어, 입센, 오닐, 체호프의 희극에서 정수를 받아들이고 서방 희극문화에서 많은 인성의 합리적인 것을 함께 흡수하여, 중국의 사람과 사회 더 나아가 중국 화극의 발전에 시대적 정신을 깊이 투영시켰다. 그러나 그는 단순히 서양의 희극을 모방하고 흉내 낸 것이 아니라 자국의 문학을 바탕으로 자국민의 구미에 맞는 특색 있는 작품을 만들어 낸 것이다. 曹禺의 前期 작품은 인물의 감정묘사와 사물묘사에서 모두 중국인의 전통적인 審美性을 갖추고 있다.

요컨대 《雷雨》부터 《日出》·《原野》·《北京人》에 이르는 동안 작품의 풍격은 정열적이고 긴박감 넘치는 특징에서 점차 기교를 중시하는 쪽으로 발전하다가 이어서 평범하고 소박하고 함축적인 것으로 전환되고 있다. 따라서 우리는 작가가 점차 전통적인 방향으로 가려고 노력하고 있음을 볼 수 있다. 曹禺의 전기 작품은 작가가 서방 희극에서 정수를 받아들이는 동시에 중국 전통문화에 깊은 뿌리를 내리면서 만들어낸 중국의 민족 특색에 맞는 작품이다. 그의 전기 작품은 중국 화극의 발전사에 있어서 커다란 성과를 이루는 동시에 중국 화극의 새로운 장을 열어갔다.

曹禺의 모든 작품이 나름대로 연구할 만한 가치와 특색을 가지고 있지만, 본문에서는 新時期이전 그의 대표적인 4대 작품만을 택하여 창작이 이루어지는 동안 작가의

198) 曹禺, 《戲劇論》, 四川, 四川文藝出版社, 1985, p.310.

사상적 변화와 발전을 통해 작품에 나타나게 되는 주제의식과 예술적 특색에 대하여 초보적으로나마 연구 분석하였다. 우수한 작가에 대해서는 그 연구와 배움의 가치가 영원한 것이다. 나는 曹禺가 바로 이런 작가라 생각한다. 본 논문에서 비교분석한 작품들은 모두 독창성이 돋보임은 물론, 작가의 끊임없는 예술추구와 더불어 왕성한 생명력을 보이고 있다. 따라서 曹禺의 작품들이 세상에서 계속해서 더 많은 빛을 내기 바란다.



參考文獻

I. 單行本

- 박노중, 《차우위의 연극세계》, 부산, 부산대학교출판부, 2004.
- 레이 초우, 정재서 역, 《원시적 열정》, 서울, 이산출판사, 2004.
- 이진경, 《필로시네마 혹은 영화의 친구들》, 서울, 소명출판사, 2002.
- 田本相、劉一軍主編, 《曹禺全集》, 河北, 花山文藝出版社, 1995.
- 田本相編, 《曹禺代表作》, 河南, 黃河文藝出版社, 1986.
- 曹禺譯著, 崔國良編, 《曹禺早期改譯劇本及創作》, 遼寧, 遼寧大學出版社, 1993.
- 田本相、胡叔和編, 《中國現代文學史資料匯編(乙种)·曹禺研究資料》(上、下), 北京, 中國戲劇出版社, 1991.
- 曹禺, 《曹禺論創作》, 上海, 上海文藝出版社, 1986.
- 潘克明編著, 《曹禺研究五十年》, 天津, 天津教育出版社, 1987.
- 中國話劇藝術研究會編, 《曹禺戲劇研究論文集》, 北京, 中國戲劇出版社, 1997.
- 田本相, 劉紹本, 曹桂方主編, 《曹禺研究論集·紀念曹禺逝世周年學術研討會論文集》, 河北, 花山文藝出版社, 1998.
- 張慧珠, 《曹禺劇評》, 北京, 北京十月文藝出版社, 1995.
- 田本相, 《曹禺傳》, 北京, 北京十月文藝出版社, 1988.
- 田本相, 劉一軍, 《曹禺評傳》, 重慶, 重慶出版社, 1993.
- 錢谷融, 《〈雷雨〉人物談》, 上海, 上海文藝出版社, 1980.
- 孫慶升, 《曹禺論》, 北京, 北京大學出版社, 1986.
- 錢理群, 《大小舞台之間—曹禺戲劇新論》, 浙江, 浙江文藝出版社, 1994.
- 馬俊山, 《曹禺: 歷史的突進与回旋》, 北京, 中國工人出版社, 1992.
- 《走向世界的曹禺》, 曹樹鈞, 天地出版社, 1995.
- 宋劍華, 《困惑与求索—論曹禺早期的話劇創作》, 台灣, 文津出版社, 1996.
- 李揚, 《現代性視野中的曹禺》, 北京, 人民文學出版社, 2004.
- 王曉華, 《壓抑与憧憬—曹禺戲劇的深層結構》, 北京, 中國社會科學出版社, 2001.

- 鄭大華整理, 《胡适全集》, 安徽, 安徽教育出版社, 2003.
- 田本相, 《現当代戲劇論》, 江西, 江西高校出版社, 2006.
- 王嘉良等, 《中國新文學現實主義形態論》, 北京, 文化藝術出版社, 2002.
- 柏彬, 《中國話劇史稿》, 上海, 上海翻譯出版公司, 1991.
- 孫慶升, 《中國現代戲劇思潮史》, 北京, 北京大學出版社, 1994.
- 焦尙志, 《中國現代戲劇美學思想發展史》, 北京, 東方出版社, 1995.
- 田本相主編, 《中國現代比較戲劇史》, 北京, 文化藝術出版社, 1993.
- 胡星亮, 《二十世紀中國戲劇思潮》, 江蘇, 江蘇文藝出版社, 1995.
- 溫儒敏, 《新文學現實主義的流變》, 北京, 北京大學出版社, 1988.
- 溫儒敏, 趙祖謨主編, 《中國現当代文學專題研究》, 北京, 北京大學出版社, 2002.
- 程光炜、吳曉東、孔慶東、郜元宝、劉勇主編, 《中國現代文學史》, 北京, 中國人民大學出版社, 2000.
- 王國維, 《王國維文學論著三種·宋元戲曲考》, 北京, 商務印書館, 2001.
- 宗白華, 《藝境》, 北京, 北京大學出版社, 1989.
- 耿占春, 《改變世界与改變語言》, 北京, 社會科學文獻出版社, 2000.
- (美)布羅凱特, 《世界戲劇藝術欣賞—世界戲劇史》, 北京, 中國戲劇出版社, 1987.
- (美)托比·柯爾編選, 楊知等譯, 《外國現代劇作家論劇作》, 北京, 中國社會科學出版社, 1982.
- 文藝理論譯叢編輯委員會編輯, 《文藝理論譯叢》, 北京, 人民文學出版社, 1958.

II. 論文

- 한상덕, <조우 희곡연구 동향 및 “조우 상부곡”에 관하여>, 《中國語文學誌》, 5집, 1988
- 한상덕, <조우 三部曲의 문학 지위와 그 특징>, 《中國文연구》, 1997
- 강정애, <《雷雨》와 기독교 정신 연구>, 중국현대문학 19호
- 최은정, <조우의《雷雨》연구>, 전남대학교, 석사학위 논문, 2001.
- 김한성, <조우의《雷雨》연구>, 성균관대학교, 석사학위 논문, 1990.
- 김정규, <조우의《日出》연구>, 명지대학교, 석사학위 논문, 2003.
- 이미경, <조우의《日出》연구>, 경성대학교, 석사학위 논문, 1990.

- 李書磊, <從“尋夢”到“尋根”關於近年文學變動的札記之一>, 《中國現代、當代文學研究(J3)》, 1986
- 向宝云, <曹禺悲劇美學思想研究>, 博士論文, 四川大學, 2003.
- 劉芳, <論曹禺前期劇作中的啓蒙主義精神>, 碩士論文, 四川師範大學, 2005.
- 戴海紅, <論曹禺前期戲劇的女性人物形象>, 碩士論文, 江西師範大學, 2004.
- 蘇艷梅, <論曹禺劇作的語言藝術>, 碩士論文, 華南師範大學, 2003.
- 張大偉, <曹禺前期劇作的表層語義與深層語義>, 上海, 《上海戲劇學院學報》, 2004.
- 胡亭亭, <對生命的呼喊: 批判與憧憬一析《北京人》>, 廣西, 《廣西師範學院學報(哲社科學版)》, 2004.
- 魏慶培, <困境與開拓—曹禺劇作《原野》的思想蘊涵和藝術追求>, 廣西, 《廣西師範大學學報》, 2004.
- 賈冀川, <話劇意境論>, 北京, 《〈戲劇〉雜誌》, 2002.
- 賈冀川, <話劇意境的類型特征>, 河北, 《邢台職業技術學院學報》, 1999.
- 田本相、劉一軍, <曹禺論戲劇創作(二)>, 北京, 《中國戲劇》, 2001.
- 王富仁, <《雷雨》的典型意義和人物塑造>, 北京, 《文學評論叢刊23》, 1985.
- 晏學, <論陳白露的悲劇>, 北京, 《戲劇學習》, 1979.
- 蘇關鑫, <超越的艱難>, 廣西, 《廣西師範大學學報(哲社版)》, 1993.
- 吳建華, <《原野》中的仇虎並非農民形象>, 湖南, 《湖南師院學報》, 1983.
- 胡叔和, <也論《原野》>, 安徽, 《藝譚》, 1984.
- 朱棟霖, <論《原野》>, 北京, 《文學評論叢刊》第二十三輯, 1985.
- 李建、曾廣燦, <曹禺劇作人物的性格結構及其他>, 《曹禺戲劇研究集刊》, 《南開學報》編輯部編, 天津, 南開大學出版社, 1987.
- 黃會林, <論曹禺劇作的人物塑造和語言藝術>, 《曹禺戲劇研究集刊》, 《南開學報》編輯部編, 天津, 南開大學出版社, 1987.
- 李樹凱, <《北京人》人物論>, 甘肅, 《甘肅師大學報》, 1980.
- 朱月瑾, <北京人的戲劇衝突與藝術手法>, 江蘇, 《南京大學學報》, 1979.

中文概要

曹禺作為中國和世界上知名的現代話劇作家，一生創作了許多優秀話劇作品，曹禺的橫空出世標志着中國話劇從童年走向了成熟。他早期的四大名劇猶如一個完整的系統，記錄了曹禺關於戲劇觀念和思想的發展的完整流程，同時亦向世人展示了其獨特的藝術技巧和藝術特質。縱觀其一生中的創作，其前期的劇作《雷雨》·《日出》·《原野》·《北京人》（通常所說的“四大名劇”）尤其值得我們注意，這四部作品不僅是曹禺一生創作中的巔峰，同時亦是中國話劇史上的典范之作。本文主要以四大名劇《雷雨》·《日出》·《原野》·《北京人》為例，結合曹禺生平的具体史料，闡釋其前期劇作的主題意識、人物形象與藝術特色的流變。

本論文主要包括五個部分：

第一部分：研究範圍、研究現狀及研究方法。研究範圍定在曹禺前期的劇作《雷雨》·《日出》·《原野》·《北京人》。解放前關於曹禺的研究主要着眼于對作品思想主題的探討，而在很大程度上忽視了對其藝術的深入挖掘。新時期以來，曹禺的研究更加受到學界重視，無論是論文的數量，還是研究方法，或是研究視角，都更加多樣化，研究的深度和广度都比解放前大大地拓展了。本文的主要寫作思想是以曹禺作品中反復出現的原始力量為軸線，並以空間的變化（從家到社會到原野到遠古的北京人）為觀察視角，研究了貫通其前期作品的一系列變化。

第二部分：曹禺前期作品的主題意識的流變。統觀曹禺《雷雨》、《日出》、《原野》、《北京人》四部劇作，我們可以看出在曹禺作品中原始命運、原始力量始終貫穿其中，崇拜原始神秘力量的創作思想在曹禺的系列作品中形成了一個主要的軸線：從《雷雨》中原始神秘命運的不可抗爭，到《日出》中象征光明與希望的原始之力的刻畫，再回歸到《原野》中充滿原始野性力量的具有原始猿人特点的仇虎的刻畫，最後在《北京人》中完成了作者悲劇觀念的升華，人是可以主宰自己命運的。

第三部分：人物形象描寫的變化。曹禺前期作品中對人物的刻畫描寫亦是一個發展與變化的過程。如以周朴園、金八、焦閻王妻、曾皓為代表的封建專制階層，其對社會的控制力是在不斷的衰退，特別是隨着代表新生力量（如周冲、方達生、仇虎、袁圓等）的不斷壯大，作為封建專制者，其受到的沖擊是愈來愈大、愈來愈多，最後在以原始“北京人”的沖擊之下，

走向了覆滅。另外，作為封建思想叛逆者的蘩漪、陳白露、金花子等的發展也是有一個變化發展的過程。

第四部分：曹禺劇作的藝術追求。始終堅持“現實主義”的創作道路。在曹禺前期劇作中，曹禺始終堅持現實主義創作道路，並形成了具有個人特征的“詩化現實主義”特色。多種藝術手法的運用。由於曹禺受西方現代主義戲劇的影響，在劇作中大量運用了誇張、變形、潛意識、隱喻神秘主義等手法。曹禺劇作的民族性和獨創性。除了借鑒西方話劇創作手法之外，他的話劇創作對中國傳統戲曲藝術的借鑒也是十分明顯的。如對傳統戲劇藝術表現手法的借鑒、人物形象塑造、戲劇意境的創造等。

第五部分：最後對前面所做的各部分研究做了一個總體的全面的梳理和定論，並重申了在中國話劇史上曹禺的重要意義。

