

Next Wave Asia 2008 Satellite Seoul

서울프린지페스티벌 2008 학술행사

<Lecture>

중국 공연예술의 현황과 흐름 - 소극장 연극을 중심으로

Contemporary Performing Arts in China : The Case of Small Theatre Plays

2008. 8. 25(월) 16:00

문화플래닛 상상마당

강연 : 홍영림 (인하대학교 강사)

장혜원 (중국희극학원 연극학 박사과정, 2007 한중공연예술제 기획)

사회 : 김소연 (연극평론가)

주최 : 서울프린지네트워크

후원 : Next Wave Asia, 한국문화예술위원회

참여자 소개

홍 영 립

현 인하대학교, 한양대학교 출강

연세대학교 중어중문학과 학사/석사/박사 졸업

중어중문학을 전공하고 주요 관심분야는 중국 고전 연극이다.

□明·清代 華北 鄉村劇 연구□ (박사학위논문), □元雜劇 三國戲의 口碑文學性 研究□(석사학위논문)

{중국 근대의 풍경}, 공저, 그린비, 2008년

「明·清代 향촌 연극과 제의 공동체 연구」, 「중국 화북지역 향촌극 연구 - 제의와 연행의 구조적 결합을 중심으로」, 「清代 地方戲의 유통환경의 변화」, 『點石齋畫報』에 나타난 도시의 연극 문화, 「중국전통극 배우에 대한 연극학적 고찰」 등의 연구 논문이 있다.

장 혜 원

현 중국희극학원 연극학 박사과정

중국 중앙희극학원 연출전공 석사

2007 한중교류의 해 한국공연예술제 기획

원 커뮤니케이션즈 대표

베세토연극제, 북경공연예술제 등 코디네이터, 통역

김 소 연

연극평론가

한국문화예술위원회 다원예술소위원회 위원

중국 공연예술¹⁾의 현황과 흐름

- 소극장 연극을 중심으로 -

홍영림 (인하대학교 강사)

1. 전통과 현대화의 고민 100년

중국은 2007년 <화극 100주년>을 맞았다. 101년전 중국의 일본 유학생 단체 춘류사春柳社는 도쿄에서 중국인 최초로 '화극話劇' <춘희> 일부와 <톰 아저씨의 오두막>을 공연했으며, 왕종성王鐘聲은 같은 해 여름 상해에서 춘양사春陽社를 세우고 연말에 <톰 아저씨의 오두막>을 공연했다.

화극은 '말[話]'로 이루어진 연극이란 뜻으로, '시취[戲曲]'라고 불리는 중국 전통극과 구분된다. '시(戲)'는 연극적 놀이, 즉 연기를 말하며, '취(曲)'는 노래를 가리킨다. 연극을 노래로 한다는 점에서 서양의 뮤지컬이나 오페라와 비슷하지만, 노래 형식이나 특정 작곡가를 두어 개별 작품마다 작곡하는 것이 아니라는 점 등 상이한 부분도 많다. 화극은 전통극과 달리, 노래 없이 대사로만 이뤄졌다는 점에서 '말'을 의미하는 '화(話)'를 넣어 불렀던 것이다. 100년전 화극은 액자무대 및 입센풍의 사회극을 받아들여, 새 시대를 담는 새 그릇으로서 근대성과 계몽성을 함께 갖췄다. 그 결과 전통극과 화극은 자생종-외래종, 중국성-세계성, 오락성-계몽성, 표현 위주-재현 위주, 사실성-사의성(寫意性)²⁾의 다양한 이항대립항에 놓여 서로 대립하고 갈등하는 양상을 띠기도 했다. 화극을 도입하기 전 전통극은 지식인들과 상인들의 지지를 얻어 경극京劇과 곤극崑劇이 전국적으로 명성을 드러냈고, 기타 지역의 전통극은 지역 고유의 민요 가락을 바탕으로 지역민들의 사랑을 받았다. '지역 고유의 전통극(일명 지방희)'들 간에 지역을 넘어선 경쟁을 통해 지역성이 비교·대조되기도 하였으나, 화극과 전통극처럼 중국을 넘어서서 태생에서 양식까지 확연히 구분되는 연극은 전무후무했다.

전통과 현대화는 상호 대립적이면서 상호 보완적이다. <화극>의 유입 이후 100년간 중국인들은 끊임없이 치열하게 동시대를 살아가는 '자신'에게 합당한 연극은 무엇인가를 창작해내고자 동시대 연극의 전통과 현대화를 고민했다. 전통과 현대화는 절대적 개념이 아닌 시대에 따라 상대적 개념을 지닌다. 1949년 중화인민공화국이 성립하자, 중국은 소련의 문화 정책을 답습해 모든 공연예술

1) 논지를 명확히 하기 위해 여기서는 공연예술 중 연극에 국한하기로 한다.

2) 중국 전통극 고유 특징으로, 사실성과 대비된다. 리얼리즘 연극과 달리, 무대 장치나 동작을 변형하여 보여준다. 전통극 무대 장치는 탁자 하나 의자 둘이 기본인데, 이것들의 배치에 따라 거실이 되기도 하고, 법정이나 궁궐이 되기도, 다리나 산이 되기도 한다. 동작은 판토마임적 요소를 갖는데, 예를 들어 문을 여는 동작도 실제 문을 배치하는 것이 아니라 문 여는 판토마임 동작을 통해 문과 그 문을 여는 동작을 보여준다. 다리를 건너거나 성벽을 넘는 장면, 배를 짜는 장면 대부분이 같은 원리로 구현된다. 이렇게 관객에게 눈에 보이는 대로 사실적으로 보여주기 보다는, 배우의 변형된 동작을 통해 표현하는 것을 말한다.

을 국가 지배 하에 두었다. 아울러 소련의 사회주의 리얼리즘 수법은 물론 스타니스랍스키 체제를 으뜸으로 삼았다. 이러한 경향은 1976년 문화대혁명이 종결되고 덩샤오핑의 집권으로 개혁개방이 이뤄질 때까지 절대적이었다. 개혁개방 후 화극 종사들에게 전통은 소련식 사회주의 리얼리즘 수법을 가리킨 것이고, 이를 개혁개방 시대에 맞게 현대화하고자 수많은 '반전통'을 실험했다. 사회주의가 중국 전역을 뒤덮다가, 개혁개방을 필두로 자본주의 시장 경제가 도래한 이후를 중국인들은 '신시기'라 부른다. 신시기는 리얼리즘 연극만이 존재했던 이전 시기에서 벗어나 모더니즘·포스트모더니즘을 수용하면서 다양화·다원화된 시기였다. 또 이전 시기가 거대 담론, 즉 국가·이데올로기에 몰입되어 인간 개인을 억눌렀던데 비해, 신시기 연극은 인간 개인과 그들의 일상생활에 더 관심을 가졌다. 또 자본주의 시장 경제 도입으로, 상품 경제와 세계화가 진행되고 대중문화가 흥기하면서 연극에도 시장 경제 바람이 불었다.

현재 중국 연극은 크게 주류 연극, 실험극, 상업 연극으로 나눌 수 있다. 주류연극은 전통적인 방식을 사용하고 국립극단에 의해, 혹은 국가의 대대적인 지원을 받고 생산되는 연극을 말한다. 신시기 이전 모든 공연예술이 국가 통제 하에 놓였을 때, 중국 연극은 모두 주류 연극이라고 할 수 있을 것이다. 신시기가 도래하고, 서양의 다양한 문화 사조들이 유입되었고, 이를 본 연극인들은 그동안의 중국 연극이 얼마나 편협되었는가를 깨닫게 되었다. 이에 '연극이란 무엇인가'에 대해 치열하게 논쟁하고, 다양한 연극 경험을 시행하여 연극을 '탐색'했다. 1980년대 후반 서양과 홍콩 대만의 대중오락이 활발히 진출하면서 사람들은 영화 등의 새로운 매체에 몰리고, 연극은 쇠퇴의 길을 맞이했다. 그 와중에 소극장 공연이 활성화되어 연극의 중흥을 꾀하는 움직임도 있었는데, 이들은 기존의 주류 연극이 국가의 지원에 의해 운영되고, 실험극이 이윤 창출에는 관심이 없던 것과 대비되게 적극적으로 이윤 창출에 나섰다. 위의 세 부류 연극은 어디까지나 개념상의 분류일 뿐, 실제 창작 현실에서는 서로 복잡하게 겹쳐있는 경우가 대부분이다. 그럼에도 이렇게 분류하는 것 또한 중국 연극이 걸어온 길을 그대로 투영하는 것이다. 주류 연극이 전부였다가, 개혁개방으로 인해 실험극이 등장하고, 개혁개방 후 자본주의 시장 경제의 여파로 상업 연극이 등장한 것이다. 이 세 부류는 시대 흐름에 따라 사라진 것이 아니라, 오늘날 중국 연극의 다양한 스펙트럼을 형성하고 있다. 이 가운데 본고에서는 실험극과 상업 연극이 소극장 중심으로 다양하게 공연되고 있는 현황과 흐름을 살펴보고자 한다.

2. 소극장 연극의 주요 동향

1) 신호탄 <절대신호絕對信號>와 가오싱젠高行健

1982년 가오싱젠과 리우회이위엔劉會遠이 함께 대본을 맡고, 린자오화 연출의 <절대신호>가 북경 인민예술극원 리허설 극장에서 공연되었다. 문화대혁명이 종결된 지 얼마 되지 않아 그 시절의 혼란을 여전히 안고 있는, 무장 강도가 횡행하는 혼란하고 어수선한 사회를 배경으로 했다. 거기에 다 극좌파 노선을 걸었던 문화대혁명 시절, 중국인들 대부분이 잃어버렸다 여겼기에 그래서 다시 되찾고 싶었던 인간성을 두 남녀의 사랑으로 치환하여 그려냈다. 큰 틀은 사실주의를 따르고 있으나, 그 속에서 고민하고 갈등하는 인간의 내면을 표현주의적 기법으로 그려내고 있다. 백수 청년

헤이즈黑子是 열차 강도의 화물 강탈 모의를 제외받고 친구 샤오하오小號가 견습 차장을 맡고 있는 화물 열차에 올라탄다. 공교롭게 헤이즈의 애인이자 샤오하오의 학교 친구인 미핑蜜蜂이 이 열차에 올라탄다. 화물 열차가 역을 출발한지 얼마 지나지 않아, 차장은 뭔가 미심쩍음을 알아채고 끊임없이 경계하고, 끝내 헤이즈는 차장과 미핑의 설득에 마음을 돌려 열차 강도의 뜻을 접고 도망치려다 총에 맞고 쓰러진다. <절대신호>는 리얼리즘 무대인 액자 무대를 버리고 관객을 사방으로 둘러앉게 하고, 지극히 간소화된 상징적 무대에 강렬한 흑백 명암의 대조와 ‘칙칙폭폭’의 기차 발동음과 기적 소리의 강렬한 음향효과가 공전의 극적효과를 내면서 센세이션을 일으켰다. 등장인물 이름 역시 표현주의적으로, 헤이즈는 열차 강도를 계획하는 어두운 구석이 있는 아이라 ‘어둠’이라는 이름으로, 샤오하오는 트럼펫을 잘 불었기에 트럼펫이란 의미의 샤오하오로, 미핑은 꿀벌 관련 일을 하기에 꿀벌이란 뜻의 미핑으로 불렸다. 극 전개에 따라 현실·상상·회고 등 서로 다른 시공간을 다채롭게 한자리에 모아 연기했다. 이는 당시 연극 종사자들에게 의식의 흐름 기법을 사용했다거나, 서양의 살롱 연극과 비슷하다거나, 영화적 수법이 드러난다는 평을 받으며 센세이션을 불러일으켰다. 그 평이 어떻든 중국 신시기 소극장 연극의 이정표가 된 작품임에 틀림없다.

<절대신호> 이전 가오싱젠은 <버스정류장車站>을 공연하고자 했으나, 북경 인민예술극원은 허락하지 않았다. 버스를 기다리는, 기다리다 기다리다 금새 1년이 가고 10년이 가고 시간이 무화無化된다는 점에서 베케트의 <고도를 기다리며>와 부조리극을 떠오르게 한다. 그러나 <버스정류장>은 시내로 가기 위한 분명한 목적 하에 버스를 기다린다. <고도를 기다리며>에 비해 ‘버스’·‘정류장’ 뜻말은 인간 생활과 밀접한 관련 있는 상징물이며, 모인 인간군상들 역시 친근한 우리 이웃의 모습을 지녔다. 이들이 버스를 1년, 10년, 수십 년 기다리다 함께 떠나는 장면에서 부조리함을 발견하기 전까지, 이 작품은 80년대 베이징 외곽의 서민의 모습을 어느 정도 사실적으로 그려내고 있다. 이 작품이 사실주의 작품일 수 없는 이유는 시간의 무화되는 부조리함도 있겠으나, 가장 눈에 띄는 것은 다성부多聲部 연극이라는 점이다. 다성부 연극이란 가오싱젠이 중국 현대 연극에 처음 제기한 것으로, 몇 명의 배우가 각각 다른 목소리(예를 들어 알토와 소프라노처럼)로 관객을 향해 대사를 던지는 것으로, 때로는 이중창으로 때로는 돌림노래처럼 이어서 대사를 진행하는데, <야인>에서도 활용되었다. 우리식으로 화음 연극이라 할 수 있을 것이다. <버스정류장>에서는 적게는 3성부, 많게는 7성부를 이룬다. 이는 기존의 중국 현대 연극 ‘화극’의 고정된 대사 처리 방식에 반기를 들고, 전통극의 음악적 요소를 차용한 것이다. 그러나 <절대신호>에 비해 <버스정류장>은 현실 생활을 왜곡하고 개인주의를 강조했다는 비판을 받아 15번 공연으로 막을 내렸다.

<절대신호>의 참신성과 성공은 소극장 연극에 대한 수많은 실험을 자아냈다. 그 결과 <어머니의 노래>·<벽 위에 걸린 B>·<모두들 댄스파티에 온다>·<사랑 디스코>·<집 밖의 열기> 등의 소극장 연극이 출현했다. 가장 두드러진 작품은 <집안의 부영이>(1986)였다. 이 작품은 신비한 분위기와 우울함을 서정적으로 나타내면서, 젊은 부인 사사와 도시의 정신과 의사인 남편 콩콩空空(비어있다라는 뜻), 사냥꾼 간에 벌어지는 사건을 전통적인 서사 구조를 벗어나 성적 은유를 통해 언어 기만, 환상, 자유, 갈망 등을 표현했다.

기존의 주류였던 리얼리즘 연극과 다른 소극장 연극이 출현하면서, 연극인들은 ‘연극이란 무엇인가’·‘무엇을 구현해야하는가’ 등의 ‘연극관’에 관련한 대토론을 벌였다. 기존의 리얼리즘 연극의 주요 미학인 환각주의 탈피에 대해 논의했고, 무대 표현이나 극장 형태들에 대한 대대적인 탐색전을 벌였다. 그 결과 탄생한 작품은 <중국의 꿈>·<큐브>·<죽은 자의 산자에 대한 방문>·<우리

(WM)> <개똥 아범의 열반 이야기> <상수평 이야기> 등의 주류 연극에도 상당한 영향을 끼쳤다.

2) 연극 위기와 소극장 운동 재활성화

80년대 중반 연극의 내용·형식에 대해 고민하고 탐색하는 '탐색 연극'이 가장 활발했던 시기에 서양의 매스미디어를 통한 대중오락이 유입되고, 중국의 대중문화가 활성화되었다. 85년 그룹 웨이 중국에서 공연을 했고, 86년에 최이지엔崔健의 <일무소유一無所有>와 몽룡시가 인기를 얻었고, 벤츠가 수입되고 비키니가 미인대회에 선을 보였다. 87년 모토롤라 및 서양의 패스트푸드점과 컴퓨터 게임이 들어오고, 영화 <브레이크 댄스>가 상연되었다. 88년 장이모우張藝謀의 <붉은 수수밭>이 베를린 영화제 황금상을 수상했다. 89년에는 덩리권鄧麗君 이래 처음으로 홍콩·대만의 배우와 가수가 대륙으로 진출하기 시작했다. 이에 연극 관객은 줄어 관객 천 명을 넘는 작품이 보기 드물 정도로 극단은 생존 위협을 느끼고 저급한 연극이 출현하면서 연극 위기론이 대두되기 시작했다. 또 기존의 대극장 공연으로는 수지타산을 맞출 수 없어, 일각에서는 소극장 연극의 작은 규모의 공연과 제작을 통해 위기 타개에 나섰다. 남경에서는 남경 화극단의 백화예원 소극장이 문을 열었고, 북경에서는 북경청년예술극원에서 리허설 무대를 리모델링하여 블랙박스 형식의 소극장을 열었다. 그러나 이들의 소극장 연극은 단순히 활로 탐색을 위해 대극장 연극을 소규모로 구성하여 무대에 올렸을 뿐 근본적으로 달라진 것은 아니었다. 또 엘리트 의식을 그대로 지니고 있었고 소극장 연극을 화극 탐색의 일환으로 간주하는 경향은 그대로 지속되었다. 소극장 연극이 활성화되자 1989년 남경에서 열린 제1회 중국 소극장 연극제에 출품된 작품 대부분도 역시 그러했다. 이로써 중국 연극인들 사이에서 소극장의 정의와 특징에 대한 토론이 시작되었다. 대체로 1) 소규모 극장 공간과 관극 관계의 변화, 2) 공간 크기와 상관없이 부단한 혁신의 정신이 관건임, 3) 공간의 협소함과 이로 인해 파생되는 낮은 생산비와 소규모 관중이라는 의견이 많았다. 이 가운데 상해연극학원과 중앙연극학원의 학생들에게 가장 힘을 얻었던 견해는 진정한 소극장 연극이라면 응당 실험적이고 반주류적이고, 반체제적이고 반상업적이어야 한다는 것이다. 그러나 이러한 견해는 참가작이 대부분 리얼리즘 연극이었던 1993년 북경에서 거행된 중국 소극장 연극제 및 국제 심포지엄에서 여실히 무너졌다. 이로써 소극장 연극은 실험극과 완전한 동격은 아니라는 사실과, 중국은 서양과 다른 중국적인 소극장 연극이 존재한다는 사실에 의견을 모았다. 서양이 반연극 조류에 의해 소극장 운동이 일어난 것과 달리, 중국은 그와 다른 중국만의 독특한 상황에 따라 소극장 연극이 일어났다는 점을 강조한 것이다. 이로써 중국은 비실험적 소극장 연극 역시 중국 현대 연극사에 중요한 의미를 차지하게 되었다.

3) 90년대 소극장 연극

80년대 말 수많은 연극 종사자들은 자신이 실험적인 소극장 연극을 하고 있다고 강조함에도, 실상은 기존의 모습을 그대로 답습한 것에 지나지 않았다. 1993년 이후 소극장 연극 작품이 날로 늘어나자, 소극장 연극의 개념 논쟁은 접어두고, 새로 등장한 작품을 평가하는데 주력했다. 사람들은 점차 개방적인 시선으로 소극장 연극을 바라보고, 그 결과 창작 실재와 이론에서 다원화 양상을 나타냈다. 또한 90년대 소극장 연극은 시장을 향해 진정한 변화를 탐색하기 시작했다.

1992년 상해청년화극단은 영국 작가 해러드 피터의 자극적인 제목의 <달링>(자오거어우趙屹鷗 연출)을 공연했다. 이는 당시 자본주의사회의 남녀의 젠더를 다룬 작품으로, 당시 상당한 성공을 거뒀다. 연출가는 어깨와 가슴이 흰히 드러나는 의상과 노골적인 성적 동작 및 핑크빛 조명과 자극적인 북소리를 통해, 지척에 앉은 관객에게 상당한 충격을 선사했다. 연극은 소자본 투입에 상당한 수입을 거둬들여 소극장 연극의 상업적 가능성을 보여주었고, 이에 고무된 연극인들은 소극장 연극으로 화극을 소생시키고자 했다. <절대신호>가 리얼리즘 정치 무대를 타파했다면, 소극장 연극제가 소극장 연극의 출현에 나팔을 불었고, 연극 <달링>은 그 실천을 통해 가능성을 보였다. 당시 창작극 <남겨진 여인> 역시 동일 경향의 작품으로 손꼽을 수 있다.

이런 과정 속에서 소극장이 속속 건립되었다. 북경인민예술극원, 중국청년예술극원, 중국실험화극원(오늘날 중국화극원) 부속의 소극장이 건립되었고, 상해화극예술중심 연극살롱, 중앙연극학원 블랙박스(黑盒子) 소극장, 상해연극학원의 블랙박스·신공간 소극장, 총정화극단의 팔일 소극장, 북경 영화학원의 소극장, 광주 화극단 13호 극원, 중국 아동 예술극원의 소극장이 생겨났다. 이는 모두 국립 극단 소유의 소극장으로, 소극장 경영이 이미 국립극단 체제 및 주류 연극으로 진입해 대극장 연극과 동급 반열에 올랐거나, 심지어 화극 공연의 가장 중요한 부분이 되었음을 알 수 있다. 2001년 제7회 중국 연극제는 소극장 연극제를 주관하면서, 전국 중국연극제에 소극장 연극을 정식으로 할당하고, 국가급 상인 자우위曹禺 연극상을 신설하는 등, 주류 연극에 소극장 연극을 정식으로 편입시켰다.

4) 21세기 소극장 연극

21세기 시장경제와 세계화 경향이 날로 가속화되면서 연극계는 어찌할 바 없이 시장 소비와 문화 산업이라는 환경에 둘러싸일 수밖에 없었다. 2000년 흥행에 성공해 고무되었던 <체 게바라>는 2005년 이후 냉대를 받았을 만큼 사회 상황은 급속히 변했다. 2000년 봄 북경인민예술극원은 <체 게바라>를 무대에 올렸다. 현실 생활에서 이상을 잃어버리고 배금주의, 맹목적인 출국, 시장 경제 하에서의 인격 상실, 빈부 격차, 관리들의 부정부패로 흐르는 작금의 현실을 비판했다. 연극을 현실과 사회의 신화에 진입시키고, 아울러 시장 압력에 기존 체제에서 돌파구를 찾지 못했던 소극장 연극에, 사회주의 가치를 내걸고 민생을 위해 목청 높이고 평등과 정의를 위해 싸웠던 <체 게바라>의 흥행 성공은 조금이나마 숨통을 터졌고, 연극인들에게 나아갈 바를 알려줬다. 그러나 2005년 여름 새로운 버전으로 재공연된 작품은 사람들의 냉대를 받았다. 이제 소극장 연극은 사상이나 미학이 아닌 시장 소비의 대상이 되었다.

21세기 들어 중국 연극계는 자본주의의 경쟁 체제 진입이 가속화되어, 제아무리 철밥통 국립극단이라 하더라도 공연활동의 활성화에 따라 차등 지원을 받거나 지원금도 날로 감소했다. 이에 국립극단 역시 시장성이 담보된 작품을 우선 창작하는 경향이 두드러졌다. 또한 세계화의 영향으로 수많은 브로드웨이 대형 뮤지컬 공연이 중국에 선을 보이고, 다양한 국제 예술제를 통해 외국의 문체작들을 살펴볼 수 있는 등, 연극계의 면모가 한층 다양해져갔다. 이에 중국 연극계 자체도 퓨전, 다원화의 경향이 강화되어갔다. 가장 두드러진 것은 시장 경영을 도입한 민간 극단의 실험적 행보가 두드러졌다는 점이다. 대표적인 경우가 대귀병단大鬼兵團·명방孟邦연극공방(옛 백년희극공방), 청년희극실험실, 홍일紅一극단, 가구家謳희극공작실, 시샤오탕戲逍堂 등이 있다. 이들은 한층

젊어지고 입장료를 대폭 낮추어 대학생 관객을 끌어들이었다. 이 중에서 가장 성공적인 대표 극단 시샤오탕의 경우를 살펴보기로 한다. 2005년 관하오위에關皓月는 사상이나 예술에 구애받지 않으며, 시장과 정면으로 맞서 소극장 경영을 통해 생계를 유지하고 자력갱생을 도모하는 취지에서 북경인민예술 실험극장을 빌려 시샤오탕을 창립했다. <아직 결정을 못했어> <나, 성은 뭐?>, <난 기분이 좋아> <올해 명절엔 선물 안받아> <황황유유晃晃悠悠> <얼마나 많은 사랑을 함부로 할 수 있을까> <난 유명해질거야> <긴 꿈> 등을 무대에 올렸고, 수입면에서 좋은 성과를 거뒀다. 이들의 공연은 극단 이름에서도 알 수 있듯, 놀듯이 연극하며 소요하자는 것이다. 소요란 무언가에 얽매이지 않고 자유롭게 거니는 것을 의미하는 말로 『장자』의 대표 개념이다. 과거 연극이 관객과의 소통에서 엘리트 의식을 갖고 사회의 선봉에 서서 계몽하고 주도해야한다는 사명의식에서 벗어나, 연극 안에서 놀면서 소요하는 것이다. 배우는 연극 활동을 통해 생계를 유지하고, 연극을 창작하고 벌이는 공간에서 자유로와지며, 배우와 관객은 연극이 벌어지는 그 공간에서 서로 교감하며 소통하려는 것이 바로 시샤오탕의 정신이다. 이는 노동과 여가가 따로 분리된 것이 아닌, 하나로 작용하는 오늘날의 일부 문화 경향을 보여주는 것이라 생각된다. 시샤오탕의 성공과 그것이 보여주는 타개책은 이후 수많은 소극장 민간 극단을 생성했고, 다양한 흥행작을 산출했다.

한편 90년대는 물론 21세기 진입한 소극장 공연은 흥행을 위해 감각에 호소하고 웃음을 자아낸다는 점에서, 국영극단이나 기존의 연극인들에게 억지웃음의 난발이며 연극의 '패스트푸드화'란 비판을 받기도 했다. 그러나 이러한 비판은 연극의 계몽성을 강조한 지난 100년간의 주류 연극관을 유지한 데서 비롯된 것이라 볼 수 있다. 작품성은 높지 않으나, 연극을 통해 보다 많은 사람들이 자신을 표현하고 관객에게 공감을 이끌어내는 것이 오늘날 더욱 의미있고 타당한 연극의 모습일 것이다.

3. 소극장 연극의 유형³⁾과 실제 작품

1) 실험극

한때 소극장 연극이 곧 실험극이라 여길 정도로, 소극장 연극과 실험극은 탐색연극이라는 흐름에서 밀접한 관계를 유지했다. 80년대 소극장에서 공연된 실험극으로는 <절대신호> <버스 정류장> <야인> <집안의 부영이> 등이 있다. 그러나 89년 천안문 사태 이후로 정치와 문화면에 보인 개혁개방의 움직임은 순간 경직되었고, 연극은 정치적 메시지를 멀리했다. 90년대 초기 소극장 연극은 외국 작품의 번안 공연으로 폭발적 인기를 누렸다. 대표 번안 작품으로는 <고도를 기다리며> <대머리 여가수> <풍경> 등이었다. 이 중 소극장용 실험극에 가장 두각을 나타낸 연출가 명징웨이孟京輝가 있다. 명징웨이는 현실에 대해 분노하고 반항하는 청년의 모습을 사실적으로 그려냈다는 평을 받고 있다. 그는 북경사범대학을 졸업하고 중앙연극학원에서 석사과정을 마쳤다. <고도를 기다리며>는 중앙연극학원의 소강당에서 무대 전면을 병원처럼 하얗게 칠했다. 공연은 원작에 얽매이지 않았고, 대사에는 대량의 북방 사투리와 동요를 삽입해 중국화했고, 원작에 없는 대사를 첨가했다. <고도를 기다리며>에 뒤이어 <사범思凡> <나는 xxx를 사랑해> <너의 채찍을 내려놓아

3) 이 부분은 우바오회吳保和, 『중국당대소극장회극론』, 상해희극학원, 2003년 5월, 석사논문.

라/ 보이체크> <베란다> <사랑 개미> <도적관 파우스트> <사랑하는 코뿔소> 등을 연달아 공연했다. 이 중 <사범>이 가장 성공했다. 중국 명대 무명씨의 곤극崑劇(중국 남방의 대표 지방희) <사범>과 <하산하다下山> 두 대목과 북카치오의 <데카메론>의 관련 에피소드를 엮어 만든 창작극이다. <하범>은 곤극 여배우가 연기하기에 가장 어려운 대목이라 손꼽힌다. 영화 <패왕별희>에서 청소년 시절의 데이카 여자 역할을 연습하면서 '여자로 태어나'란 대사를 계속 '사내로 태어나'라고 잘못 말해 급기야는 곤방대로 입안을 지지는 수모를 당하는 바로 그 장면 속 연습 대목이다. 막과 장은 나뉘어 있지 않고, 이야기 진행에 따라 세 대목으로 이루어졌다.

1) 어린 비구니 색공(色空)은 홀로 선도암에서 적적한 세월을 보낸다. 그녀는 속세를 그리워하며 하산을 하다 벽도사에서 마찬가지로 속세를 갈망하다 도망나온 어린 승려 본무(本無)와 우연히 만난다. 절에서 도망나왔다는 사실을 서로에게 숨기고 각기 제 갈 길을 가지만, 결국 색공의 언질을 알아챈 본무가 뒤를 쫓아와 결실을 맺는다.

2) 평원에서 방 한 칸으로 주막을 열고 생계를 꾸리는 주인에게 이쁜 아내와 딸, 그리고 갓난아이가 있다. 성안의 피누차오란 이름의 청년이 이 딸을 사랑했으나 아버지가 허락하지 않았다. 피누차오는 친구 아더리엔노와 함께 이 주막에 하룻밤 묵으면서 딸과 사랑을 나눌 기회만 엿보고 있었다. 주인은 침실에 침대 세 개를 놓고, 창가쪽은 두 젊은이에게, 반대편은 딸에게 자라하고, 자신과 아내는 가운데 침대에서 잤다. 도중에 피누차오는 딸의 침대로 가서 사랑을 나누고, 아내는 아더리엔노의 침대에서 그를 남편으로 오인해 사랑을 나누는 해프닝이 벌어진다. 결국 피누차오가 주인을 아더리엔노로 오인해 발각될 위기였으나, 아내의 기지로 사실은 덮히고 두 젊은이만 몰래 웃음을 짓게 되었다.

3) 마부가 국왕을 사칭해 왕후의 침실로 숨어 들어가 동침을 하고, 이 사실을 알아챈 국왕은 아무 말 없이 방을 나와, 궁궐안의 모든 하인들을 깜깜한 방속에 모아놓고 심장 박동으로 범인을 찾아냈다. 그러나 이 사실을 다른 사람에게 알리고 싶지 않은 국왕은 범인의 머리를 한 움큼 잘라내고는 가버렸다. 마부는 국왕의 의도를 눈치 채고 다른 이들의 머리도 모두 한 움큼씩 잘라냈고, 이튿날 모든 이들을 소집한 국왕은 범인을 찾아낼 수 없었다.

명징웨이(명정웨이)의 이 작품은 기존 권위와 전통에 대한 비판임과 동시에, 오랜 세월 형성해온 '확정성'에 대한 풍자와 해체·조롱, 역사와 시대 속의 부조리한 요소를 보여주고 있다. 이는 뒤의 세 이야기에서 자신의 주어진 환경을 거부하고 갈망하는 무언가를 찾아가는 이의 모습에서 여실히 드러난다. 그러한 갈망은 어린 비구니가 "하산해서 젊은 남자 하날 찾는거야. 욕을 하든 때리든, 날보고 뭐라 하든 비웃든 말야. 비구니가 되긴 싫어! 염불이나 읊진 않을 거야!"라고 외치는 말에서 알 수 있듯이 좋지 않은 결과를 낳아도 상관없다. 형식면에서 이 연극은 반리얼리즘과 배우들의 역할이 가장 두드러진다. 의상은 남녀·역할을 불문하고 티셔츠와 긴 바지를 입고, 무대 위 배경은 아무것도 없다. 음향과 배경 변화소도구는 배우들에 의해 보여지고 들려진다는 면에서 전통극의 연기 형식을 따랐다. 해설자가 등장해 해설과 평가를 하고 배우들은 그에 맞춰 간단한 동작을 실행한다.

동작은 때때로 배우들의 즉흥성에 맡긴다. 풍자와 조롱, 해설자 등장, 놀이화는 이후 명징웨이 연출의 특징으로 자리잡았다.

연출가 모선牟森은 문혁 이후 최초의 민영 극단 개구리(蛙)를 창립해, <코뿔소>·<사병 이야기>·<대신 불량> 등을 연출했다. 그는 90년대 초 티벳 자치구 화극단의 일원으로 활동하면서, 한족과는 다른 배우 훈련 방식을 경험했다. 주로 외국 기금이나 국제 예술제의 도움을 받았다. 대표작으로 <영 프로파일>이 있다. 이는 장편시로 개인의 프로파일 형식을 빌어 냉담한 태도로 남자의 출생과 성장, 연애 및 일상생활을 기록해, 남자의 사회적 가치가 '제로'라는 점을 강조한다.

린자오화는 <절대신호>와 <버스정류장> 이후 대극장 공연으로 잠시 돌아갔다가, 국립극단 체제 안에서는 자신의 연극 실험을 완성할 수 없다는 생각에 자신의 이름을 건 공작실을 세우고 다시 소극장으로 돌아와 1990년 북경 영화학원 소극장에서 <햄릿>을 공연했다. 이는 셰익스피어 <햄릿>을 연출가 고유의 독특한 시각을 담아 난해하게 풀어냈다. 그는 기존의 햄릿 메시지를 거부하고, 햄릿과 클라우디스를 무대 위에서 바꿈으로써 모두가 햄릿이라는 강렬한 메시지를 전달했다.

린자오화는 90년대 한인삼부곡이라 일컫는 구스싱過士行的 <조인鳥人>·<기인棋人>·<어인魚人>을 연출했다. 이중 가장 먼저 쓴 <조인>을 살펴본다. '조인'은 총 3막이다. '새인간'이란 뜻으로, 새와 관련해 살아가는 사람을 말한다. 새를 기르는 자와 새를 연구하는 자, 새를 기르는 자들의 정신을 분석하는 자 등이 이에 해당한다. 이 작품은 '감금'과 '감금당함' 간의 패러독스를 주요 골격으로, 새를 기르는 자와 새, 정신분석가와 정신을 분석당하는 자, 경극 명배우와 경극 그 자체, 조류 학자와 멸종 위기의 조류 등 다양한 패러독스 관계를 설정하여 주제를 부각시켰다. 새를 기르는 자와 새의 경우, 새를 기르는 자는 새 소리가 좋거나 단순히 새가 좋아 새를 기르지만, 새를 기르기 위해서는 새를 조롱 안에 가둬둬야 한다. 게다가 몸매·털·생김새·울음소리 등으로 새를 분류하고, 그에 따라 금기사항, 조롱 안의 배치, 모이 종류, 모이 주는 방법, 새를 묶는 사슬 등을 맞춰야 하니, 실로 기르는 게 아니라 '모시는' 지경이다. 모심을 받는 새 또한 조롱 안에서 날개는 있되 날 수 없고, 서는 모습과 앉는 모습이 따로 있어 그에 맞출 것을 강요당한다. 새 입장에서 새는 새가 될 수 없고 완전히 인간의 오락물 혹은 인간의 허한 마음을 채워주는 도구에 불과할 뿐이다. 이런 새와 관련된 '도(道)'가 날로 기예화·규범화되고 세밀해지면서, 새는 인류와 동등한 위치에 있는 생명이며 자연물임이 망각되고 박탈된다. 새를 기르는 이는 자연의 새에게 자신의 정신 속 조롱 안의 새가 되기를 요구한다. 그 결과 새는 인간이 되고, 인간은 새가 되었다. 정신분석자와 정신분석을 당하는 자간의 관계 역시 다르지 않다. 정신분석가인 덩폴(丁保羅)은 외국 유학에서 돌아와 배운 것을 실천한다는 의미에서 새 인간들의 정신적 스트레스를 없애고자 한다. 그런데 덩폴은 관음증 환자에 다름 아니다. 그에게 환자 치료는 곧 자신의 관음증 증세를 충족시키는 것과 같다. 때문에 그는 환자와의 상담 때마다 환자의 사적인 비밀을 캐묻는 데만 치중할 뿐이어서 환자는 차도가 없다. 반면 치료를 거듭하면 할수록 자신의 관음증 증세는 악화되어 간다. 이는 3막에서 삼야(三爺)의 심문이라는 극중극 형식을 통해 인간의 행동과 잠재의식에 대한 이성적 정신 분석을 행함으로써 부각시켰다. 세 번째 패러독스는 경극 명배우였던 삼야와 그가 사랑하는 경극간에 형성된다. 삼야는 경극을 사랑하는 명배우였으나, 지금 경극 열기는 사그라들대로 사그라들어 공연을 하는 족족 손해이다. 게다가 후계자도 찾을 수 없어 초조해하던 차에, 사람을 기르기보다 새를 기르자며, 사람을 훈련시키는 요량으로 새를 훈련시켰더니, 새가 제자처럼 가르치는 족족 빨리 배웠다. 그는 경극의 부흥을 바라지만, 자신의 고집과 편협함에 의해 경극은 점점 고사되었다. 넷째 패

리독스는 조류학자조류 보호자와 멸종 위기의 조류 간의 관계에서 형성된다. 이는 새를 기르는 자와 새와의 패리독스의 재현으로 볼 수 있다. 조류학자는 조류에 대한 사랑과 애국심의 발로에서 세계에서 단 한 마리만 살아남은 두메평을 찾는 데 혈안이 되고, 마침내 이를 찾아내자 국제조류 보호협회에 보고하기 위해 박제를 하고, 협회 위원은 이에 대해 대대적으로 칭찬에 마지않는다.

체제 안에서 실험극 소극장 연극을 공연한 이로 북경 인민예술극원의 리리우이李六乙가 있다. 그는 <비온 뒤 갭> <비상마장> <탁자 하나 의자 둘> <굿바이 루쉰> 등의 대본을 썼다. 그는 상당히 비판적인 작품을 썼는데, 예를 들어 <비온 뒤 갭>의 경우 전통극 안에서 남자가 부득불 여성역을 맡고 여성이 가업을 잇기 위해 남성역을 맡게 되면서, 심리도 뒤집히고, 생활도 뒤집히는 모습을 담았다. 또 <비상마작>에서는 마작이라는 중국 전통문화의 오락기구와 의형제라는 중국 전통 문화를 통해 날카롭게 동시대인의 마작 인생을 풍자했다.

중국의 소극장 실험극은 주로 연출가에 의해 주도되었고, 이 연출가들은 모두 국립극단 소속이었다. 그들은 대극장의 일반 연극과 소극장 연극의 실험극 사이를 오가며 연극에 대한 수많은 실험과 탐색을 수행했다.

2) 상업연극

90년대 들어 중국의 자본주의 시장 경제가 더욱 박차를 가하자, 경제 논리가 정치 논리에 앞서고, 극단들은 실험극을 추구하던 상업성을 추구하던 극단의 유지를 위해서 상업화에 눈을 돌려 대중의 관심에 초점을 맞추지 않을 수 없게 되었다.

상업화로의 전환은 시장 경제 인식이 농후한 상해에서부터 시작했다. 모더니즘 계열의 작품 <정인情人>을 상업적으로 성공시키려는가 하면, 상해의 서로 다른 직업을 가진 두 여인의 생활을 그린 <위층의 마진>을 공연했다. 상해현대인극사劇社(연극 동호회라는 의미)는 시장 조사를 거쳐 도시 화이트 칼라에 대한 관객의 관심이 지대함을 알고 '화이트 칼라 삼부곡' <독신자 아파트> <화이트 칼라의 걱정> <feeling party>를 무대에 올렸다. 이들 공연은 실험극의 난해함을 반대해 통속적이고 이해하기 쉽도록 했고, 사회생활 반영은 물론 유행을 보여주기도 했다. 또한 홍보를 위해 이름 있는 스타들을 영입했다.

상업화의 영향은 극단 체제에도 변화를 가져왔다. 1987년 모우선이 '개구리 극단'을 창설한 후, 1989년 우바오화 등이 스타89극사劇社를 조직하고 상해에서 소극장 연극을 공연했다. 1992년 중앙연극학원의 젊은 교수와 학생들이 천방穿幫극사를 조직해 <사범> <베란다> 등을 공연했다. 1993년 정정鄭浬 등 젊은 연극인들이 불여우火狐狸 극사劇社를 세워 <감정 조련> 등을 공연했다. 1993년 청년 극작가 수뢰이蘇雷는 집행제작인의 책임 연출가로 <영혼의 출로> <광란의 신년 자동차>를 공연했다. 1994년 상해의 장위張余 등 젊은 연극인들이 현대인극사를 조직해 <상해 올드 스토리-붉은 장미> <미국에서 온 아내> <위층의 마진> <페스트> 등을 공연했다. 국립극단의 대명사로 불렸던 연출가 린자오화 역시 자신의 극단을 조직했다. 이러한 자유로운 민간 극단은 연극 연출 시스템에도 변화를 가져왔다.

민간극단의 출현은 독립 제작제와 제작자를 낳았다. 독립제작자는 공연에 소요될 비용을 모으고, 대본을 고르고, 연출가 및 스태프 등을 모셔오고, 공연 허가를 얻고 홍보를 한다. 이는 작품당 임시로 구성된 프로젝트 집단이다. 과거 공연 허가증이 있어야 공연이 가능했던 공연 정책 하에서는

완전히 독립된 민간 극단은 아니었지만, 현재 독립 제작인들에게도 공연허가증을 주는 쪽으로 전환되고 있는 상황에서 더욱더 자유롭게 공연을 준비할 수 있게 되었다. 독립제작자는 전적으로 자신들이 비용을 모아야하므로, 시장성을 따지지 않을 수 없다. 물론 이들의 작품이 실험적이지 않은 것은 아니었지만, 이전과 비교해 볼 때 보다 관객의 선호도와 기호도를 고려하여 공연에 임했다.

국립극단도 예외는 아니었다. 1995년 상해인민예술극원과 청년연극단이 합병하고 상해연극예술 중심을 결성하면서, 배우에게 다른 극단에 참가하거나 텔레비전 및 영화에도 참여할 수 있게 개방했다. 또 원장직을 없애고, 두 명의 예술 총감독을 두어 제작 책임을 맡게 했다. 또 배우 동호회 성격의 기구를 두어 모집한 배우를 관리하거나 중개하는 임무를 부여했다.

상업성을 표방하는 연극이라고 작품성이나 예술성이 낮다고는 볼 수 없을 것이지만, 실상 시류를 좇다보면 가능성은 상당히 높을 것이다. 중국의 상업 연극 역시 그러한 평가를 받는다. 최근 북경에서 공연되고 있는, 나름대로 흥행에 성공하고 작품성도 있다 평가되고 있는 상업 연극에는 평범한 사람의 평범한 희로애락을 그린 <황황유유晃晃悠悠> <난 이백이 아니야> <어느 민공의 아름다운 바램>, 젊은이의 복잡다단한 사랑의 감정을 그린 <얼마나 많은 사랑을 함부로 할 수 있을까> <난 유명해질거야> <긴 꿈>, 사회현실을 반영하면서 인간의 저열함을 그린 <장난감 인형> <원명원> <두 마리 개의 생활에 대한 의견> 등이 있다.

<황황유유>는 시샤오탕의 2005년 작품으로, 젊은 학생의 학교생활과 그로 인한 감정들을 세밀하고 진하게 그려냈다. 지극히 자질구레할 정도로 개인적인 이야기를 털어놓고 시시콜콜 감정을 털어놓는 방식이 젊은 관객들에게 호응을 얻었다. 배우들의 즉흥 연기는 관객과의 감정 교류를 잘 끌어냈다. <난 이백이 아니야>는 명방연극공방의 황카이黃凱 연출로 이뤄졌다. 이백은 우리가 익히 알고 있는 당대 유명시인이다. 주인공 리샹은 빛을 피하려 정신병원에 입원하고, 형의 배신으로 전 재산을 잃게 되게 되자, 진짜 미쳐 시인 '이백'이 되었다. 리샹을 낫게 하려고 간호사와 환자들은 각종 괴이한 방법을 생각해내고, 그 속에서 정상인과 정신병자, 피병 정신병자간에 일어나는 한바탕 소란이 웃음을 자아낸다.

<어느 민공의 아름다운 바램>에서 '민공'은 농촌출신으로 도시에서 막노동으로 돈을 버는 사람들을 일컫는 말이다. 북경의 민공이 실제로 출연하여 자신들의 생활경험을 바탕으로 공연했다. 그들은 '우리의 눈으로 우리를 바라보고, 우리의 방식으로 우리를 표현한다'라는 모토로, 농부에서 도시로 진출하는 기대, 노동 중에서 접하게 되는 불합리함과 어려움을 무대 위에서 그대로 재현한다. 화려함이나 뛰어난 연기력은 없지만, "살아가는 동안 가장 귀한 것은 우리가 함께 하는 것, 살아가는 동안 가장 귀한 것은 희망이요, 생명이요, 사랑이다"라는 외침은 많은 관객에게 감동을 주었다. 사회 약자 스스로 연극을 통해 자신을 표현하고 관객과 소통한다는 점에서 실험적이라고 할 수 있을 것이다.

<얼마나 많은 사랑을 함부로 할 수 있을까> 역시 시샤오탕 출품작이다. 한 남자와 세 여자간의 사랑과 사업에 얽힌 문제를 다뤘다. 남자 주인공 덩이바이는 첫사랑 구어샤오단과 삼년을 사귀었다. 대학 졸업 후 구어샤오단은 자신의 물질적 욕망을 충족시켜줄 사람을 찾아 떠나고, 덩이바이는 일에 몰두해 돈은 벌었지만, 첫사랑의 아픔으로 사랑을 함부로 하기 시작한다. 몇 년 후 전전은 그에게 사랑의 아픔에서 헤어날 것을 독려하고, 덩이바이는 그녀에게 청혼하나 거절당한다. 배우는 대부분 연극학교 학생들로, 등장인물을 완벽히 소화해냈다는 평을 받았다.

<난 유명해질거야>는 경제적 압박에 요동치는 남녀간의 사랑을 그려냈다. <긴 꿈>의 두 남녀 주

인공은 사회 부적응으로 정신병원에서 치료를 받는다. 남자는 날이 갈수록 길고 복잡한 꿈을 꾸다. 여자는 다중 인격 장애자로, 내재된 두 사람이 줄곧 서로 잡아먹기 위해 으르렁거린다. 작품은 두 남녀 주인공의 꿈속을 통해 현대화의 물결에 휩쓸린 사람들의 생존감·초조함·번뇌·곤혹감 등을 그려냈고, 전체적으로 사회에 민감하고 날카롭게 반응하는 중국 젊은이들의 모습을 그렸다.

<장난감 인형>은 음악극이다. 사이버 시공간 속에서 가난한 토토가 장난감 인형을 주워 집에 오니 인형이 살아 움직인다. 인형은 끊임없이 토토에게 다른 사람을 어떻게 조종하는지, 어떻게 권력을 쟁취하고 돈을 버는지 알려준다. 인형의 유혹하에 토토는 끊임없이 욕심을 부리고, 인형 역시 그에 따라 몸이 날로 커져만 간다. 상상의 사건을 통해 인류의 제 무덤 파기의 결함을 폭로하고 있다. 배우들은 모두 전문대학 학생들로, 젊고 활기찬 다양한 모습들을 보여줬다.

<두 마리 개의 생활에 대한 의견>은 실험극 연출가로도 유명한 멩징웨이(孟京)의 작품이다. 두 마리 개가 행복한 생활과 위대한 이상을 위해 고향을 떠나 도시로 온다. 아니나 다를까, 도시는 생각했던 것과 달랐다. 이들은 거리에서 재주를 부려 밥을 얻어먹거나, 쇠사슬에 묶여 감옥에 갇히기도 하고, 경비 노릇을 하거나, 때로는 스타 선발 대회에도 참가하는 등 수많은 우여곡절을 겪는다. 그 속에서 도시 생활에 애증을 느끼게 되고 그에 관한 자신의 감정을 토로한다. 이 작품은 대본이 따로 없을 정도로 즉흥적으로 두 배우가 연기를 펼치며 웃음을 유발한다. 노래·기예등 배우들의 다양한 재주를 펼쳐보이며 관객의 눈과 귀를 자극시켰고, 즉흥연기는 생동감을 더했다. 재미와 실험을 동시에 추구하는 멩징웨이의 기본 구도가 이번에도 관객들에게 커다란 호응을 이끌어냈다.

3) 전통극

전통극은 본래 오늘날 소극장 크기의 삼면 돌출무대에서 공연을 했었다. 국가 지원에 의해 주류 연극에 들고 대극장 공연 위주로 활동하면서, 관광객을 위한 일부 공연을 제외하고는 소극장 공연을 행한 경우가 없었다. 전통극 관객이 감소하고, 국가 지원이 깎이면서, 전통극 종사자들은 자구책을 마련하기 시작했다. 이에 새로운 시도로서 소극장 공연에 나섰다. 그 테이프를 끊은 작품은 경극 <마전발수馬前潑水> <우인기偶人記>이고, 이후 실험극 연출가 린자오화와 리리우이가 각각 연출한 <패왕별희> <목계영穆桂英>이 있다. 린자오화는 1921년 경극 대배우 메이란팡이 창작·공연한 동명 작품을 존중하는 의미로 작품 연출을 맡았다고 한다. 당시 작품은 메이란팡 위주로 공연을 해야했으므로, 패왕의 역할이 두드러지지 못했는데, 이번 작품에서는 패왕의 할애분을 높였다고 한다. 리리우이는 음악면에서 변화·혁신을 주어 완전히 새로운 전통극 음악 이론을 세우고자 함은 물론, 조명과 무대 미술 등 가이 혁명적이라는 평가를 받았다. 2002년 <염석교閻惜嬌> 등도 반응이 좋았던 작품이다. 소극장에서의 실험은 급기야 2005년 12월 북경에서 제1회 소극장 전통극 페스티벌이 벌어질 정도였다. 경극·곤극·평극·방자회 국립 극단등이 참가해, 기존의 소극장 공연 작품과 신작 등을 공연했다. 이후 전통극은 중국 소극장 페스티벌에 참여해, 끊이지 않고 새로운 소극장 전통극 작품을 창작하고 있다.

4. 새 시대와 연극의 지향점

개혁개방 이후 중국은 전통적인 입센 식의 계몽적이고 리얼리즘적 연극이나 스타니스랍스키류의 방식을 지양하고, 모더니즘·포스트모더니즘 등의 다양한 사조를 받아들여 다원화되었다. 또 자본주의 시장경제의 발달로 연극 역시 시장성을 추구하며 상업 연극이 발달하기 시작했다. 너무나 전통적이어서 시대에 뒤떨어진다는 느낌의 전통극 역시 소극장 연극을 도입하면서 타개책을 모색하고 있다. 상업연극은 실험적이기도 하지만, 시장성을 위해 관객들의 기호에 주의집중한다. 이에 본격적으로 시장성을 추구하고, 그 안에 작품성이라는 내실을 기하는 민간 극단이 다수 결성되어, 소극장 연극에 활력을 주고 있다.

이제 중국 연극은 세계화로 나아가고자 한다. 개방의 가속화로 서구의 물질문명 뿐 아니라, 연극과 같은 문화들도 중국으로 속속들이 진출하고 있다. 근래 인기있다 하는 브로드웨이 뮤지컬 중 중국을 거치지 않은 것이 없고, 중국적인 것을 세계화하기 위해 이들의 노하우를 배우려하고 있다. 그 일환으로 2008 대구 뮤지컬페스티벌 폐막작으로 공식초청된 <버터플라이즈>는 <양산백과 축영대>라는 전설적인 사랑 이야기를 모티프로 한 판타지 뮤지컬로, 5000만 위엔의 거액을 들여 <노트르담 드 파리>의 연출가 질 마흐(Gilles Maheu)와 같은 해외의 우수한 인력을 영입하고 중국의 뮤지컬 제1세대 감독 리둔(李盾)이 총감독을 맡았다. <레미제라블>은 중국 최초의 대형 국유 대외 문화 기업인 중국대외문화집단과 영국 매킨토시 회사가 합자하여 제작 중에 있다. 이들은 이외에도 향후 10년간 <오페라의 유령> <맘마미아> <라이언킹>의 중국어 버전을 제작할 계획에 있다. 이외에도 강소성 연예집단에서 극단 미추와 합작하여 마당극 형식으로 <삼국지-오(吳)!>를 제작하는 등 다양한 음악극 양식을 수용하여 실험 중에 있다.

또 2002년부터 2007년까지 5년 동안 중국 문화부와 재정부부는 '국가무대예술 정품 프로젝트'란 이름의 문화지원을 추진했다. 정품은 대형의 명품 브랜드 공연을 일컫는다. 국가는 국가 브랜드가 될 만한 공연을 발굴하고 지원해, 연극계에 활력을 불어넣고자했다. 비록 대규모의 주류 연극을 지원하는 프로젝트이지만, 소극장용 실험극과 주류 연극을 넘나드는 중국 연출가들의 특징에 비춰보면, 이러한 주류 연극의 지원이 소극장 연극에도 영향을 미칠 것으로 보인다.

중국의 대다수 상업연극 관객은 젊은 층, 특히 대학생 중심이다. 연극이 비록 매스미디어의 대중 문화에는 못 미치지만, 관객들의 문화 욕망을 제대로 파악한다면 가능성이 없는 것은 아니다. 일례로 전통극 중 가장 대표적인 곤극 작품인 <모란정>은 옛 것이라는 인식에 젊은이들에게 배타시되어왔다. 그러던 것이 2004년 기존의 실력있는 노년의 배우들을 작품 속 주인공과 동년배로 대체함으로써 리얼리티를 강화시켜 '청춘판 <모란정(牡丹亭)>'이라는 타이틀로 무대에 올렸는데, 초창기 젊은 배우들의 덜 익은 연기가 구설수에 올랐지만 곧 안정을 되찾고 중국 전역의 대학생들의 전폭적인 지지를 얻어냈다. 시류를 좇는 문화 이면에는 고급문화를 선호하는 젊은이들의 문화 소비 욕망을 간파한 대표적 작품이라 할 수 있다.

이렇게 다양한 양상의 중국 연극계는 여전히 나아갈 방향에 대해 탐색 중이다. 시대는 날마다 새롭게 다가오고, 그에 맞는 '현대화'된 작품 창작은 중국 연극계의 숙원이자 미래 제시이다. 중국도 날로 인터넷이 발달하고 사회는 개인화되면서, 매니아와 동호회 문화, 인디 문화가 형성되고 있다. 이들이 연극계에 끼칠 영향력에 대해서는 향후 주목해볼 만하다.