

## 金仁順 희곡의 전위적 요소와 주제의식 연구 — <他人>을 중심으로

박노종\*

### 【목 차】

1. 들어가며
2. 소극장 양식의 실험적 구성 체계
  - 1) 반전과 전복의 드라마투르기
  - 2) 표현과 무대언어의 전위적 요소
3. 여성주체와 타자성의 주제의식
  - 1) 여성주체의 불안과 남성성의 부재
  - 2) 타자성과 화해적 공간의 모색
4. 나가며

### 【초록】

조선족 작가 金仁順은 중국 내 ‘치링허우(70后)’를 대표하는 소설가의 한 사람으로 주목을 받고 있다. 그러나 그녀가 희곡 장르에서 뛰어난 재능을 지니고 있다는 사실은 많이 알려져 있지 않다. 그녀는 2004년 소극장용 희곡 <타인(他人)>으로 중국의 문단에 신선한 충격을 던졌고, 2015년에는 『요제지이(聊齋志異)』의 「화피(畫皮)」를 장막희곡으로 만들어 극작가로서의 위상도 굳건히 하였다. 본고에서는 <타인>을 중심으로 그녀의 희곡 창작이 지니는 드라마 기법의 특징과 주제의식을 탐색해 보고자 한다. 그녀의 희곡적 서사 방식은 상식을 뛰어 넘는 대담한 발상과 인물관계의 기발한 설정 등을 통해 극적 충격과 긴장감을 고조시키는 특징이 있다. 그리고 그것은 매우 현실적인 당대를 살아가는 인간 군상들의 실질적인 삶의 행태와 사회적 현상과도 맥락을 같이 한다. 격변하는 중국의 현실을 통해 인간관계가 와해되고 사회적 도덕과 윤리적 질서가 직면한 위기 상황을 매우 희화적으로 묘사하고 있다는 점이다.

【키워드】 金仁順 희곡, <他人>, 아방가르드, 여성주체, 젠더

\* 부산대학교 중어중문학과 강사 (lujongp@hanmail.net)

## 1. 들어가며

조선족 작가 金仁順은 중국 내 ‘70後’를 대표하는 소설가의 한 사람으로 주목을 받아 왔다.<sup>1)</sup> 중국문단의 새로운 흐름을 주도하는 신진세력의 주요한 인물로 ‘文學新人類’, ‘新生代作家’군으로 분류될 정도이다. 1997년부터 본격적인 작가 생활에 들어선 이후 2002년 『물가의 아드린느水邊的阿狄麗雅』<sup>2)</sup>를 발표하며 일약 문단에 주목을 받기 시작한다. 이후 그녀의 중편 소설 『愛情走過夏口的街』<sup>3)</sup>을 발표하는 등 꾸준히 작가로서의 위상을 다져 나갔다. 2008년에는 장편 『春香』<sup>4)</sup>을 발표함으로써 그녀의 작품세계에 대한 평가가 더욱 탄력을 받게 된다. 그녀는 중국 내 소수민족 작가라는 점에서 각별한 시각이 존재할 수밖에 없다. 일제강점기 조선에서 부모의 이민으로 중국에 정착하며 이중의 언어에 노출되어 성장하였다. 이러한 디아스포라로서의 삶은 그녀의 작품의 특징적 요소로 발전되었다고 할 수 있다. 따라서 그녀의 창작은 자신의 정체성을 반영하는 민족적 소재와 혈연적 관계를 다루는 작품이 다수를 차지한다. 그러나 또 한편으로 그녀는 문혁시기에 태어나 중국 사회의 급격한 변화를 몸소 체험하며 도시화로 나타나는 현대인의 삶의 고민을 여성작가 특유의 뛰어난 감성과 언어적 절제력으로 예리하게 묘사하고 있다는 평가를 받는다. 그녀는 자신이 처한 상황을 객관적 시각과 과감한 표현으로 자신만의 문학적 세계를 구축해 나가고 있는 것이다.

본 연구는 지금껏 국내에서 주로 소설가로서 조명되어 왔던 金仁順의 희곡에 대해 소개하고자 한다. 그녀는 희곡 창작에도 뛰어난 재능을 갖고 있으며 간간히 희곡 작품을 발표해 왔다. 그녀가 발표한 희곡으로 <他人>(2004), <刀>(2004), <咖啡屋>(2004), <像>(2010), <游戏>(2014), <画皮>(2015)등이 있다. 그녀의 희곡은 대개 소극장연극의 형식에 맞춘 간결한 형태의 작품이 주를 이루고 있다. 그중에서도 2004년 발표되어 연출된 <他人>은 그 해 연극계의 최대 이슈로 떠올라 평자들의 극찬을 받기도 했다.<sup>5)</sup> 중국의 대표적 희곡 평론가의 한사람인 劉彦君은 자신의 저작 『中國話劇現場(2001-2012)』을 통해 2004년 논단에서 그해를 대표하는 희곡으로 金仁順의 작품 <他人>을 그해의 대표 희곡 중 하나로 선별해 분석하고 있을 정도이다.<sup>6)</sup> 그리고 이러한 그녀의 희곡 창작의 재능은 2015년 『聊齋志異』를 개작한 <畫皮>의 발표로 다시 한 번 꽃 피운다. 중국에 널리 알려진 고전을 현대적 희곡으로 전위적이고 개성적인 스타일로 개작하여 연극계의 신선한 충격을 던졌으며, 중국 현대연극의 주요한 레퍼토리의 하나로 자리 잡아 무대에서 연출이 이어지고 있다.<sup>7)</sup>

1) “金仁顺：女，朝鲜族，“70后”代表作家之一，现居长春。”「金仁顺写作本身即是意义」，《青春》，2009年03期。p.20. “张昭兵：你被批评界看作是“70后”的代表作家，很多著名批评家对你的创作给予了很高的评价” p.21.

2) 2002년 제1회 吉林文学奖을 수상하였고, 중국 6세대를 대표하는 감독인 張元은 金仁順의 이 단편을 『綠茶』란 제목으로 그녀와 각색 작업을 하고 영화화하였다.

3) 이 작품은 『엄마의 장국밥 媽媽的醬湯館』(2006)이란 26集 드라마로 만들어 졌다.

4) 2012년 제10회(2008-2011) 전국소수민족문학창작상준마상(全国少数民族文学创作“骏马奖”)(장편소설부문)을 수상했다.

5) 2004년 제8회 전국연극제레퍼토리상(全国第八届戏剧节剧目奖) 수상.

6) 劉彦君, 『中國話劇現場(2001-2012)』, 學苑出版社, 2013. pp.128-130.

그녀가 이처럼 희곡 창작에 특별한 관심을 드러내는 까닭은 자신의 문학창작의 경력과도 무관하지 않다. 그녀는 본래 吉林藝術學院 연극과(戲劇系) 출신으로 희곡작가 지망생이었다. 이러한 그녀의 전공 학문의 천착과정이 소설 창작과 함께 희곡과 드라마와 영화 각본 등에 거쳐 다양한 영역의 창작으로 이어지고 있는 것이다. 그녀의 극작 계열의 재능은 자신의 소설을 영화로 각색한 『綠茶』(2003)와 『時尚先生』(2008)에서 이미 입증되었다. 이처럼 그녀의 작품이 무대나 영상으로 많이 제작된다는 점은 그녀가 작품 창작에 극적 기법을 적극적으로 활용하고 있다는 반증으로 볼 수 있다.

본고에서는 金仁順의 희곡을 통해 표출되는 그녀의 서사가 갖는 특징이 무엇인지 탐색하려고 한다. 비록 창작의 경력이나 작품 수효에서 본격적인 희곡작가로 분류하기는 어렵지만 그녀의 초기 희곡<他人>을 중심으로 <刀> 등 희곡창작을 통해 나타나는 고유한 서사기법은 독창적이고 참신하다.

먼저 그녀가 희곡 서사의 기발한 전개방식을 들 수 있다. 그녀의 희곡의 전체 줄거리를 짜면서 보편적 인물들의 관계 속에 미스터리한 상황을 설정하여 극적 긴장감을 조성하는 특징이 있다. 이는 그녀의 희곡이나 일부 소설의 주요한 서사 전략으로 운용된다. 일반적 상식을 뛰어 넘는 대담한 발상과 인물관계의 기발한 설정 등을 통해 신선한 충격과 함께 사건의 갈등을 부추기는 방식으로 전개시켜 간다. 예를 들어<他人>에서 반전을 이어가는 인물들의 역학관계와 이로 빚어지는 팽팽한 갈등 양상이 이를 잘 반증하고 있고, 또한 <刀>에서 자작의 인질극이 전개되는 풍자적 요소는 극적 전복을 통해 관객의 관성적 시선을 타개하고 사건을 의미화로 확장시키는 전략으로 운용된다.

따라서 다소 소략해 보이는 극적 구성 속에서도 金仁順의 희곡은 작품의 주제의식이 첨예화되어 나타난다. 이는 그녀가 일상적 사건이나 평범한 인간관계 속에서 그것과 연동되어 있는 사회적 의미를 깊이 천착하고 있는 것으로 볼 수 있다. 격변하는 중국의 현실을 통해 인간관계가 와해되고 사회적 도덕과 윤리적 질서가 직면한 위기 상황을 매우 회화적으로 묘사하고 있다는 점이다. 그런 점에서 그녀의 희곡은 전위적 기법을 원용하여 문제의식을 환기시키고 현실에서 빚어지는 인간 군상들의 삶의 파행적 모습을 적나라하게 보여주고 있다고 하겠다.

또한 그녀가 여성작가로 현대여성의 당면한 사회적 위상과 현재적 삶의 가치문제에 관심을 갖는 것은 당연하다. 중국에서 개혁개방을 거치고 자본시장경제가 극도에 달한 상황에서 기존의 사회주의적 가치관이 동물적 자본주의로 변모한 중국의 사회적 현상은 여성에 대한 시각에서도 많은 변화가 따를 수밖에 없다. 그녀의 희곡에 등장하는 대부분의 인물은 젊은 청년세대들이 많다. 그리고 희곡에 등장하는 여성들은 하나같이 자신의 위상에 혼란스러워하며 행동 양식에 파행적 행태를 보이는 경우가 대부분이다. 그녀가 여성작가로서 현실에 당면한 여성 주체에 대한 심각성을 인식하고 있으며 이를 자신의 희곡 속에 깊이 천착하려는 했다는 점이다. 그녀의 희곡에는 여성의 주체에 대한 묘사가 매우 다층적이며 심층적으로 전달되고 있는데, 때로는 여성작가로서 섬세한 표현에서 때로는 등장인물을 대변한 걱정적 주

7) 2019년 현재, 吉林藝術學院 陈晓峰교수의 연출로 長春을 시발로 杭州 등지에서 전국 순회공연이 이어지고 있다.

체로서의 화법이 변주되어 나타나고 있는 것이다. <他人>과 <刀>에서 주인공은 여성이 된다. 두 작품에서 등장하는 남성인물은 중심적 발화의 인물은 아니다 주변적 역할을 소화하고 있다. 그리고 단조로운 극적 전개과정 속에서 회곡의 갈등요소는 여성의 주체의 욕망과 행위의 자의식 문제에 집중되어 있다. 그녀들은 대개 회곡 속에서 윤리적 결함이 발견되며 이러한 결함을 어떻게 의식과 행동으로 결단할 것인가 하는 고민에 쌓여 있다.

따라서 우리는 金仁順의 회곡에서 작품 속 인물들, 특히 여성인물들의 행동양태에 주목하지 않을 수 없다. 어떤 양상으로 자신의 주체적으로 문제를 해결하느냐는 그녀의 사유와 직결되기 때문이다. 하지만 그녀의 회곡이 여성주의와 젠더문제를 과격적으로 제시한다고는 볼 수 없다. 이를테면 사회적 폭력과 도덕적 기준에 따라 그녀들이 좌절하거나 절망하는 양상의 비극적 결말을 통해 주제를 부각시키는 방법으로 끝어가지는 않는다. 그러나 그 해결법은 오히려 회극적인 방법에서 찾고 있다. <他人>이란 제목이 적시하듯 인물과 사회가 조화를 이루지 못하고 각각 타자로 살아가는 현재의 모습을 풍자하고 있다. 그러나 다른 한편으로 ‘타자성’의 윤리가 오히려 그녀의 회곡에서는 더욱 타당해 보인다. 그녀는 적극적 젠더를 주창하여 남성과의 적나라한 대립을 통해 승리를 쟁취하는 전개방식이나 사회적 현실에 심각하게 반응하는 양상으로 극적 전개 방식을 선택하지 않는다. 오히려 주체들 스스로가 갈등에 대해 심각성을 인식하고 스스로 문제를 해소하는 식이 우세하다. 그렇게 빚어진 회화적인 결말은 이성적 허무주의 속에 다소 애매하지만 타자에 대한 상호적인 호혜와 관용으로 결말에 이른다.

결과적으로 金仁順의 소극장용 회곡이 갖는 의의는 그 작품의 구성과 형태에 비하여 갖추고 있는 극적 의미는 간단하지 않으며 충분한 사회적 주제를 발산하고 있다는 점에서 결코 과소평가할 수 없다.

## 2. 소극장 양식의 실험적 구성 체계

### 1) 반전과 전복의 드라마투르기

우리는 金仁順의 소극장 회곡이 전형적인 회곡의 구성 요소와 일정한 거리가 있음을 알 수 있다. <畫皮> 이전의 대부분의 회곡은 소극장에 공연에 적합한 연극의 장치가 매우 절제되어 있고 등장인물 또한 두 서너 명의 인물로 국한되어 있다. 그럼에도 그녀의 회곡이 극적 긴장감을 유지하고 가볍지 않는 주제의식을 구축하는 것은 그녀의 독특한 드라마투르기에 대해 언급하지 않을 수 없다.

그녀가 복잡한 회곡 기법을 동원하지 않고 무거운 사건의 전개에 있어서도 안정된 서사를 구축하고 이를 통해 독자와 관객에게 신선한 미적 정취를 발산하는 데에는 그녀 특유의 극작 ‘기교’를 발휘하는 것으로 봐야 할 것이다. “드라마투르기를 극작의 ‘기교’라고 보기도 하는데, 극작가에게 기교란 다른 극작가와 차별되는 자신만의 방법론이라고 할 수 있다.”<sup>8)</sup>

<他人>은 극의 형식면에서 볼 때 인물의 구성이나 장치가 매우 간단하다. 간결한 무대 장치와 최소한의 조건으로 연출하기에 적합한 소형무대에 알맞은 희곡이다.

줄거리는 세 인물 사이에서 벌어지는 사건과 갈등이 전부이다. 일종의 ‘삼각관계’를 틀에서 전개되는 전형적인 치정에 얹힌 진부한 애정 이야기로 볼 수 있다.

캐나다에서 박사학위를 마치고 돌아온 36세의 고학력의 지적인 여성 趙喜梅와 그녀의 남편으로 호텔을 경영하는 실업가 陳天 그리고 23세의 불륜관계에 있는 여직원인 李春雨가 무대 등장인물의 전부다.

그리고 희곡은 이 세 사람이 밀회를 벌인 침대 앞에서 사실을 두고 하나하나 사건을 파헤쳐 나가는 방식으로 진행된다. 서로의 심문을 통하는 과정을 통해 그들의 감춰진 비밀과 본심이 거침없이 폭로되는 방식을 취하고 있다.

趙天과 李春雨는 그들의 밀회를 거침없이 인정할 뿐 아니라, 趙喜梅 또한 놀랍게도 캐나다의 박사지도교수와 관계를 숨기지 않는다. 도덕적으로 그들 모두는 상처를 입고 현실에서 약점을 지니고 있다는 점에서 온전한 군상들이 아니다.

趙喜梅는 남편의 자본에 힘입어 유학을 하며 지식과 사회적 신분의 외피에 만족하며 남편에게 실질적인 애정을 느끼지 못하며 결혼 생활에 염증을 느끼고 있다.趙喜梅는 남편과 李春雨가 밀회를 즐긴 그 침대 앞에서 그들을 심문한다. 李春雨가 돈을 위해 남자를 선택한 것을 힐난한다.

그녀는 박사 지도교수 올리브와의 감정을 숨기지 않으며 陳天에게 당당한 태도로 이혼을 요구한다. 그러나 陳天은 이혼을 거절한다. 그녀 또한 내면의 고통과 약점을 노출하고 있다.

李春雨는 현대적 불륜녀의 또 다른 전형으로 볼 수 있다. 그녀가 陳天에 대한 태도는 애정 지상주의자 마냥 남자에 대한 지고하면서도 구속에 매이지 않는 결단을 보여주는 인물이다. 돈 때문이 아니라 선량하고 친절하며 자신을 좋아해 주는 ‘그 사람’을 좋아한다는 것이다. 그리고 그를 통해 경험한 사랑이 아내에 대한 결핍에서 비롯된 것으로 간주하며 趙喜梅를 공격한다. 그녀의 아버지가 자신을 이용해 陳天에게 “청춘손실금(青春損失金)”이란 명목으로 뜬 5만 위안도 사실을 안 후 바로 돌려 줄 것을 결정한다. 그녀의 행동 양식이 현실적 과장되어 있다는 점에서 부표하는 개연성보다는 극적인 구성을 위한 의도적으로 각화 되었다고 보아야 할 것이다. 그리고 이러한 사정이 밝혀진 이후 그녀는 더 이상 陳天과의 관계를 단절하는 과단성을 보인다.

陳天은 특정한 인물의 개성을 보여주진 않는다. 민영기업가로서 직원을 선량하게 대하고 유머감을 갖고 있으며 친절하고 인성의 소유자로 나온다. 자신의 부정에 대해 참회하며 용서를 간구하는 남자이다. 아내가 유학하는 과정에 애정이 소원해 지는 것을 알면서도 묵묵히 그녀의 박사학비를 원조하며 아내의 친지들까지 취업시킨다. 그러나 이러한 태도의 이면에는 그가 실제 원하는 것은 아내의 “박사” 학위에 있으며 이를 통한 자신의 신분적 장치로 삼고자 하는 의사를 노골적으로 드러낸다. 그래서 그는 아내가 요구하는 이혼을 결연히 반대하며 법적소송도 불사하겠다는 것이다.

그러나 金仁順은 <他人>의 이러한 기본적 줄거리를 단조롭게 전개하지 않고 곳곳에 극적

8) 최영주, 『드라마투르기란 무엇인가』, 태학사, 2013, pp.23-24.

장치와 기법을 활용하여 그녀만의 독특한 서사를 통해 충만한 극적 요소를 만들어 내고 있다. 그녀는 극의 대화기법에 있어 ‘독백’이나 ‘방백’의 장치를 아주 자유롭게 활용할 뿐만 아니라<sup>9)</sup> 서사의 시점이나 각도를 다양한 방식으로 전환하여 작품의 생동적인 활기를 불어넣는 방식을 취한다.

특히 반전과 전복을 통한 극적 전개 양식은 그녀 희곡의 큰 특징으로 볼 수 있다. 예를 들어 <刀>란 희곡은 고등학교 학생 張微微이 남자친구인 같은 고등학생 趙亮과 자신의 집에서 잡지사 주편을 맡고 있는 지식이나 사회적 명망을 갖춘 어머니를 상대로 인질극을 벌이는 블랙코미디 계열의 작품이라 할 수 있다. 돈이 많은 아버지는 불륜을 벌이고, 어머니 역시 다른 남자와 관계를 맺고 있다. 이렇듯 인물들이 지니고 있는 윤리적 결함은 반전이나 전복을 촉발하는 기저로 작용한다.

<他人>을 전개해 나가는 텍스트의 전략에 있어서도 마찬가지이다. 인물들은 기본적으로 냉정한 어조를 유지하며 일정한 거리를 두고 대화가 전개된다. 등장인물들의 정제된 감정적 묘사나 표현의 균형감은 그녀가 전개하는 희곡의 일관된 패턴이다. 쉽게 흥분할 만한 일상의 사건이지만 과도한 감정의 격한 묘사를 지양하고 언어를 통해 내재된 중층의 의미를 도출하려는 전략 추구하고 있다.

[천텐이 리춘위를 보고는 순간 말이 막힌다.

자오시메이: (두 사람이 눈빛이 마주지는 것을 보고는) 너와 천텐은 아주 궁합이 잘맞는군. 상상력과 좋고 …… 내가 묻고 싶은데, 너희들 그런 사정이 생기면 나의 침대에서 그랬겠군?

[리춘위 잠시 목이 메인듯하며

천텐: 자오시메이!

자오시메이: (웃으며) 내가 멍청한 질문을 했나? 당연히 나의 침대에서 잤을 테지. 이 방을 통털어 이 더블베드 밖에 없는 걸.

리춘위: (자오시메이를 응시하며) 맞아, 우리는 네 침대에 있었어. 침대가 아주 크고 편안하지 …… 네 남편 또한 친절하고.

자오시메이: 네가 만족할 수 있었다니 내가 기쁘군. …… 그와 네가 사랑을 나눌 때 입술 또한 어느 때와 달리 쉬지 않았겠군?

천텐: 자오시메이!

리춘위: 당신과는? 그가 너와 사랑을 나눌 때는 입술이 가만있나 보지?<sup>10)</sup>

9) 劉彥君, 『中國話劇現場(2001-2012)』, 學苑出版社, 2013, p.109.

10) [陈天看着李春雨, 一时语塞。

赵喜梅: (看看两人对视的目光) 你和陈天倒是挺般配的, 都很有想象力……我想问个问题, 你们做那种事情的时候, 是在我的床上吗?

[李春雨一下子被噎住了。

陈天: 赵喜梅!

赵喜梅: (笑了) 我问了个很蠢的问题是不是? 当然是睡在我的床上了。这个房子里统共只有这么一张双人床。

李春雨: (和赵喜梅对视着) 没错儿, 我们是在你的床上。床很大, 很舒服……你的丈夫也很体贴。

赵喜梅: 你能满意我很高兴。……他和你做爱的时候嘴巴也和平时一样不闲着吗?

陈天: 赵喜梅!!

李春雨: 你呢? 他和你做爱的时候嘴巴闲不闲着?

그러나 자치 이러한 서사 전략은 단조롭고 동어반복적인 언어의 나열에 그칠 수 있지만 그러나 金仁順의 드라마투르기는 긴장을 잃지 않는다. 그것은 그녀의 특유의 조롱과 풍자로 점철된 서사에 있다. 담담한 리듬의 어휘의 조어 속에 여운을 남기는 절제된 표현은 또 다른 중층적 의미를 희곡 텍스트를 통해 생성시키고 있다.

자오시메이: …… (가슴을 격렬하게 기복하며, 한참 자나 겨우 입을 열며) 당신은 꼭 이렇게 해야 재미있어요? 익지도 않은 과실을 억지로 따면서 까지.

천텐: 달고 안 달고는 내가 알 봐가 아니야? 나는 어떻게든 할 거야. 나는 이렇게 끝장 보는 걸 좋아하지, 나는 이 과실을 끝까지 딸 테니까 봐!!

[자오시메이가 그를 응시한다.

[천텐 또한 자오시메이를 응시한다. 11)

## 2) 표현과 무대언어의 전위적 요소

앞서 언급했듯이 金仁順이 발표한 희곡들은 대개 소극장에 적합한 인물 구성과 형식이 간단하고 단조로운 특징을 지니고 있다. 희곡 고유의 구성양식의 틀에 구애 받지 않고 내용의 함축적 전달을 통해 극적인 연상 작용으로 끌어간다. 이는 그녀가 장르적 속성을 염두에 두고 무대적 언어를 적극적으로 구사하는 것으로 이해할 수 있다. 그녀의 <畫皮> 이전의 대부분의 희곡은 장막의 구분이 없이 단막의 형태로 이어져 있다. 등장인물도 제한되어 있으며, 지문도 매우 간결하고 희곡 부연장치도 큰 언급 없이 인물과 사건에 초점이 맞추어져 있다. 희곡에 있어 정보를 제공하는 부텍스트의 요소가 대부분 제거 된 채, 전적으로 주텍스트를 통해 줄거리와 의미의 전달에 치중하는 스타일이다. 일종의 희곡의 장르적 측면에서 파격적 서사방식을 선택한 것으로 볼 수 있다. 희곡의 형식적 요소를 배제하고 희곡의 담화 기능에 전력하여 의미를 전달하려는 그녀 특유의 서사전략으로 해석될 수 있다.

이러한 그녀의 전략은 희곡을 통해 그녀가 목적으로 하는 대담한 연극적 수행성을 염두에 둔 것으로 볼 수 있다.

그녀의 작품이 다소 파격적으로 받아 들여 지는 까닭은 “연극 같지 않은 연극”<sup>12)</sup> 도발적인 작품의 전개 방식에 있다. 대담하게 “갈등-해결”의 전형적 희곡 양식을 따르지 않고 옴니버스 형식의 다층적 개방구조 형태로 관중의 적극적인 참여를 유도하며 개방적인 극적 구조를 취하고 있다. 그러나 이처럼 매우 산만하고 혼란해 보이는 줄거리의 전개과정은 불가지론적인 불확정성으로 귀결되는 것에 그치지 않고 번뜩이면서 강렬한 심미적 기능이 그 곳에 잠재하고 있다는 점이다.

11) 赵喜梅: …… (胸口剧烈地起伏着, 过了好一会儿才开口) 你觉得这样有意思吗? 强扭的瓜不甜。

陈天: (轻松地笑着) 甜不甜的我才不在乎呢, 我在乎的是强扭着。我就喜欢这么强扭着。我要将这瓜强扭到底!!

[赵喜梅看着他。

[陈天也看着赵喜梅。

12) 劉彥君, 『中國話劇現場(2001-2012)』, 學苑出版社, 2013, p.109.

金仁順의 회곡 인물 설정의 특징 중에 하나는 사회적으로 성공한 부유한 남자와 지식을 겸비하고 사회적 지위를 갖춘 여성이 등장인물로 설정된다. 그리고 어김없이 이들은 도덕적으로 문제가 도덕적 파탄의 모습을 보이고 있다.

이런 인물 설정이 크게 어색하지 않은 이유는 개혁개방 이후 중국 급속한 자본화는 21세기에 접어들면 자본의 지배가 확고해 짐에 따라 중국 특히 도시를 중심으로 한 일상의 단면처럼 만연한 윤리적 타락상과 직접적으로 관련이 있다. 급격한 이혼율의 증가나 자본을 의지한 남녀의 도덕적 타락상이 일반화되면서 정신적 공백을 겪고 있는 중국의 현실과 무관하지 않은 것이다. 자칫 통속적으로 이야기로 들릴 법한 본문의 대사는 인물의 발화를 통해 매우 사회적 의미로 발화되는 것을 볼 수 있다.

천텐: 나도 벌써 마흔 다섯이나 되었어. …… 내가 어떻게 다시 시작할 수 있겠어? 돈은 벌면 된다고, 말이야 옳지. 그러나 돈을 벌려면 시간도 필요하고 정력도, 기회도 잡아야 해! 너는 단지 나의 현재만 보고 있지, 내가 걸어 온 길은 모를 거야. (리춘위를 보고) 한번 뱀에게 물린 사람은 우물의 두레박줄 봐도 무서워 한다는 말처럼. 나에게 가난은 바로 뱀과 같은 거지.

리춘위: 그러나, 그렇지만, 이런 옛말도 있잖아요? 사랑만 있으면 물만 마셔도 배부르다지 않아요.

……

리춘위: 천텐! (상심해 하며) 당신 그렇게 돈이 좋아요?

천텐: 그래. 나는 돈을 사랑해. 돈이 있어야 모두 가질 수 있거든. (리춘위를 한번 쳐다보고) 만약 내가 돈이 없다면, 너는 마흔 다섯이나 된 남자가 마음에 들었겠어?

중국 현대연극의 아방가르드 사조는 高行健으로부터 시작되었다. 소극장연극의 붐을 일으키며 실험극이 중국에 이식되기 시작하여 시대적 가치에 반항하는 운동적 풍조를 지니고 있었다. 高行健의 망명 이후 제도적 압박으로 주춤하였던 아방가르드 사조는 90년 이후 孟京輝의 등장으로 다시 중국 연극에 새로운 양상으로 실험극이 현재까지 이어지고 있다. 그러나 孟京輝 이후 중국의 아방가르드 연극은 형식적인 요소에서 포스트모더니즘적 양식을 추구하지만 현실문제에 대한 직접적인 비판은 자제한다.

그러나 金仁順의 연극에서는 형식적인 연극 기제를 통한 것 보다는 언어적 구성을 통해 현실과 풍조에 대한 반항적 성격이 짙어 졌다. 그런 점에서 그의 연극은 일면 高行健의 실험극과 닮아 있는 측면이 많다. 따라서 그의 이러한 참신한 시도는 연극 고유의 카타르시스에 더욱 강렬하게 작용하게 된다. 이러한 그녀의 회곡드라마투르기가 갖는 재능은<畫皮>에 나아가서는 더욱 원숙한 양상으로 극적 기법이 발산되고 있다.

### 3. 여성주체와 타자성의 주제의식

#### 1) 여성주체의 불안과 남성성의 부재



金仁順이 희곡창작을 통해 현실 속 여성문제를 깊이 천착하고 있다. 현실에서 여성에 대한 인식과 사회적 위상에 대한 문제는 여성작가인 그녀가 작품에서 깊이 고민할 수밖에 없는 주제이기도 하다. 따라서 그녀의 희곡은 여성이 대면하고 있는 사회적 상황에서 여성의 행동과 의식을 집중적으로 조명하고 있다고 하겠다. 21세기 들어 여성문제는 단순히 남성 사회에 대한 대항의식과 여성의 권리를 주장하는 사회운동의 측면에만 국한되어 있지는 않다. 이미 여성주의는 다양한 지평의 견해가 속출하는 가운데 젠더라는 용어로 한층 심화되고 복잡한 양상으로 전개되고 있는 실정이다.

이러한 시대적 조류 속에 金仁順은 여성성에 대한 문제를 희곡 장르를 통해 어쩌면 실험을 모색한 것인지도 모른다. 특히 여성 주체와 여성의 욕망 문제는 시대적 현실 속에서 여성성을 조명하는 핵심이 되기 때문이다. 게다가 중국사회에서 여성문제는 서구사회와는 또 다른 문화적 환경을 반영하고 있는데 유가사상을 근저로 한 전통성과 서구에서 도래한 현대성의 양가적 개념을 도외시 할 수 없기 때문이다. 따라서 중국의 여성문제는 서구와는 이질적인 이데올로기 체제와 문화전통을 배경으로 하는 문화 사회적 측면을 고려하지 않을 수 없다. 일반적인 동아시아 사회에서 문제를 모색하는 기본적 사유 태도는 중립적인 타협을 모색하는 방식으로 정리된다. 그러나 金仁順은 그의 희곡에서 여성의 개성을 적극 발현하는 방식으로 기존의 관념에 대항하는 양식을 취한다.

그러므로 그녀의 희곡에서 표현되는 여성들의 적극적인 성격과 개성적 행위는 분명 도발적이리만큼 충격적이라 해도 과언이 아니다.<他人>에서 가장 부각되는 것은 여성이 자기 주체로서의 욕망의 문제에 초점이 맞춰져 있다. 두 여성의 趙喜梅와 李春雨는 궁극적으로 자기 정체성에 대한 갈등과 사건을 겪으면서 자기 주체의 인식이 강고해 가는 과정으로 그려지는데, 곧 이는 여성 자신이 주체로 설 수 있는 것을 확인하는 과정이라 할 수 있다. 그러나 남성중심의 사회에서 현실적으로 여성이 사회의 주체로서 입지를 견지하는 자연스럽고 많은 장벽과 제약에 부딪히게 된다.

따라서 이들 두 여성의 현실에 대한 인식과 문제를 풀어나가는 방식에는 차이가 있다. 趙喜梅가 가부장적인 전통적 관습에 대한 대항을 매개로 하고 있는 반면, 李春雨는 이제 여성이 남성의 자본에 의존하지 않는 독자적인 자기를 구축할 수 있는가에 맞추어져 있다. 희곡에서 이 물음에 대해서는 매우 적극적인 행위로 결과가 그려진다. 그러나 그것인 문학적인 수사에 그치지 않고 현실적인 방법론으로 귀결될 수 있다고는 보기 어렵다.

우선 우리가 실제 당면하고 있는 여성문제는 근대의 담론이 구축된 이래 오랫동안 여성을 다양한 방식으로 제어해 왔기 때문이다. 예를 들어 “파우스트의 남성성이 근대적인 욕망 형식의 논리를 통해 텍스트적으로 산출된 물신화·리비도화·상품화된 여성성으로 대체된다.”<sup>13)</sup> 논의를 보더라도 현대의 여성의 주체에 대한 관점을 일원화한다는 것은 쉽지 않아 보인다. 그리고 이러한 상관관계 속에서 현대사회에서 단순히 남성과의 극단적 대립이나 대결을 통한 갈등 양상을 표출하고 사회적 담화를 양산하는 방식으로 여성의 주체의 문제가 근본적으로 해결되었다고 말하긴 어렵다. 또한 “근대는 타자의 부재, 여성의 능동적인 힘과 욕망의 말소에 입각해 있다.”<sup>14)</sup>는 언표에서 느껴지는 절망적 시각은 중국이라는 사회에서 새로운 층

13) 리타 펠스키 지음, 김영찬·심진경 옮김, 『근대성과 페미니즘』, 거름, 1998, p.26.

위로 그것 역시 절망적 표출로 옮겨지기 쉽다.

사실 金仁順의 희곡이나 그녀의 다른 작품에서 여성주의를 심각하게 의식하고 이를 의도적으로 구성하는 그녀가 여성주의 작품세계를 내세운다고 볼 수 없다. 그리고 그가 초기 희곡에서 이 문제를 사유적인 측면에서 일정한 한계가 있다. 오히려 그녀의 현실을 직시하는 소박한 감정에서 여전히 여성의 주체가 불안한 장면을 연출하는 것이 더 자연스럽게 느껴지는 이유이다. 특히 여성의 욕망이라는 문제는 쉽게 여성주의의 입장에서 쉽게 정의되기 힘든 측면이 있다. 그리고 여성성과 욕망을 관계를 다루는 어려움이 또한 여기에 존재한다.

더군다나 중국의 현실 상황에서 주체와 욕망에 대한 의미를 단지 서구적 논리로만 추종하는 것은 한계가 있으며 그들에게는 자신들의 자연적 환경과 전통적 문화기반을 고려한 논의 또한 요구된다. 예를 들어 주체의 문제에 있어 서구의 개인주의 문화의 추종이 자유와 개성이 강조되고 적극적으로 개인의 욕망이 삶의 동기로 적극적 의미를 갖고 된 결과 물질주의로 쉽게 빠져든 개혁개방 이후의 상황은 이러한 딜레마를 잘 보여주고 있다. 오히려 이런 문제의식은 이미 전통적 철학과 윤리에서 경고하고 있음에도 말이다.<sup>15)</sup>

주체는 불완전한 존재이기 때문에 자신의 결핍을 채우려고 하는 원초적 욕망 또는 향유를 필요로 한다. 예를 들어 철학적 근간에서 레비나스에게 있어 주체의 결여는 타자의 부재로서 이해되며 이것은 주체의 고독을 가져오는 원인이 된다. 고독은 자기 자신의 결여, 즉 타자의 부재로 인해 나타나며, 여기에 주체와 타자 사이의 욕망이 발생한다.<sup>16)</sup>고 한다. 따라서 욕망이란 것이 단순한 물적이나 성적 욕망의 일반적 범주 내에서 일반화 되는 철학적 명제가 아니다.

金仁順은 여성작가이지만 자신의 관점을 구체적으로 여성중심의 페미니즘에 국한하고 있지는 않다. 그는 ‘타자에 대한 욕망’은 곧 에로스며 이것은 인간의 보편적인 심성, 즉 여성성<sup>17)</sup>에 있다고 본다. 그녀들은 문제를 해결하는 방식에 있어 남성을 적대적 대상으로 보진 않는다. 그리고 갈등 관계를 형성하는 여성에 대해서도 역시 적대적인 방식으로 문제를 해결하거나 이기적인 나르시시즘으로 전락하지는 않는다. <他人>에서 서로 대립하는 두 여성의 남성성에 대한 태도는 사뭇 다르다. 리춘위는 천텐이 자신에게 매료된 데에는 가정생활의 애정의 결핍을 근원으로 들고 있다.

자오시메이: (평정한 어조로, 그러나 조금도 누그러뜨리지 않고) 네가 모욕을 당한 것은 네가 먼저 다른 사람을 모욕했기 때문이야. 너가 상처를 받은 것도 네가 먼저 다른 사람에게 상처를 줬기 때문이지. 너는 나의 기분을 생각했겠니? 나 혼자 아들을 데리고 캐나다에서 공부하며, 학점을 따고, 아르바이트를 하며, 아이까지 돌보고 방법을 생각해 그를 또 처리해야지. 그런데 집에선 뭘 하고 있었지? 다른 여자와 놀아나고! 하나 또 하나, (방금 천텐이 들어 간 방을 가리키며) 저 방에 있는 큰 침대는 공공장소나 다른 없어. 너희들은 뒤에서 나를 조롱하고, 나를 차갑

14) 리타 펠스키 지음, 김영찬·심진경 옮김, 『근대성과 페미니즘』, 거름, 1998, p.44.

15) “주체가 욕망의 지나침과 모자람을 경계하고 감시하여 적절한 수준으로 유지하는 것을 중용이라고 한다. 이렇게 볼 때 동아시아에서 욕(欲-慾)은 삶의 세계를 구성하고 있는 자연과 문화를 전체적으로 포괄하고 있다.” 최봉영, 『주체와 욕망』, 사계절, 2000, p.22.

16) 윤대선, 『레비나스의 타자 물음과 현대철학』, 문예출판사, 2018, p.169.

17) 위의 책, p.335.

고, 딱딱한 사람으로 말하며, 너희들이 나의 존엄을 어디 염두에나 두었겠어?! 너희들은 속으로 나를 속 좁고 잔인하게 이렇게까지 너희들을 몰아세운다고 할 테지! 네가 한 그 말이 맞아, 애정은 당뇨병 같이 짧은 달콤함 뒤에 큰 대가를 치르는 법이거든. 왜 알잖아? 그런 달콤함은 본디 너희들게 아니기 때문에 그 달콤함에는 독이 있지.

리춘위: 나의 달콤함에 독이 있다면 너는 나보다 더 참담하겠지, 너의 애정은 벌써 암말기에 접어들었어. 천텐은 애당초 너를 사랑하지 않아, 그는 너를 할망구 말하며 아이의 공짜 보모 가정교사로 취급해.

.....

리춘위: 나는 잘못 사람을 사랑한게 아니다. 네가 말하는 천텐과 내가 사랑한 천텐은 두 사람이다.

.....

리춘위: 어리석은 사람은 당신이라고! 너는 자신을 박사에다, 그린카드를 가지고 있고, 좋은 관판에다 당당한 기세로 남을 해코지해도 된다고 여기나 본데, 그래서 너는 행복한 사람이야? 사실 너는 나와 똑 같이 불쌍해.....18)

그녀는 자오시메이가 부정한 전통적인 여성성에 대한 것을 긍정적으로 설파하기도 한다. 그러나 그녀의 모성적 취지가 그녀가 진천을 소유하거나 희생하는 전통적 윤리에 기인한 것은 아니다. 그녀는 기꺼이 어떠한 대가를 바라지 않고 남자를 떠난다.

상대적으로 그녀의 희곡에서 남성인물의 묘사나 극적 설정은 크게 부각되지 않는 특징이 있다. 대개 등장하는 남성들은 인물로서 뚜렷한 개성을 지니지 못하고 경우에 따라서는 극속의 부수적 인물로 전락하는 경우가 많다. 게다가 金仁順의 희곡에서는 여성의 타자로서 남성은 대부분 전통적 권위의 남성성을 찾아 볼 수 없다는 점이다. 기존의 가장장적인 권위가 그들의 남성성을 대변하지 못하며, 단지 물질과 사회적 권력만이 그들을 유지하는 존재의 이유로 바뀌어져 있다.

천텐: (자오시메이의 동작을 보고, 회죽거리며 웃는 얼굴로) 화 내지마, 자오시메이..... 솔직히 고백하면 관대하게, 우기면 엄중하게 한다 했잖아!

(자오메이시 침묵한 채, 몸을 돌려 분주히 손을 움직인다.)

천텐: (다른 방향으로 바꾸어) 당신이 나를 사람이라 생각 말고, 당신의 애완건을 다른 사람

18) 赵喜梅: (语气平静, 但毫不示弱) 你被侮辱是因为你先侮辱了别人, 你被伤害也是因为你先伤害了别人。你想过我的感受吗? 我一个人带着儿子在加拿大读书, 要拿学分, 要打工, 要照顾孩子, 还要想办法把他也办过去。可他在家干什么? 和别的女人胡搞! 一个又一个, (指着刚才陈天进去的房间) 那屋子里的大床像个公共操场。你们还在背后嘲笑我, 说我冷冰冰的、硬邦邦的, 你们把我的尊严又放在了哪里?! 你可能会在心里骂我小气、残忍, 即使是这样, 但也是让你们逼的! 有一句话你说得对, 爱情像糖尿病, 短暂的甜蜜之后要付出很大的代价。知道为什么? 因为那甜蜜原本就不属于你们, 那甜蜜是有毒的。

李春雨: 我的甜蜜是有毒的, 你比我更惨, 你的爱情早就癌症晚期了。陈天压根儿不爱你, 他说你是个老太婆, 是孩子免费的保姆加家庭教师。.....

李春雨: 我没有爱错人。你嘴里的陈天, 和我爱过的陈天, 是两个人。

.....

李春雨: 执迷不悟的人是你! 你以为你是博士, 你以为你有绿卡, 你以为你可以冠冕堂皇、理直气壮地伤害别人, 你就是幸福的人吗? 其实你和我一样可怜.....

이 한 이틀 돌봐다가 다시 돌려준 것으로 하면 안 되겠어? (그는 그녀의 손 있는 옷을 뺏어 상자에 던지며, 그녀를 향해 머리를 흔들며) 왕! 왕! 왕!

……

천텐: (옷을 소파 위에 흘트리며) 왕왕왕!, 왕왕왕!…… (다시 자오시메이의 곁으로 뛰어 와, 그는 자오시메이의 냉담한 모습을 보고는, 억지 스스럽게 표현한다) 하늘에 비가 땅에 흘러내리듯이, 부부 싸움은 칼로 물 베기라 하잖아 ……<sup>19)</sup>

金仁順의 회곡은 중국의 경제적 부흥과 이로 인해 발생하는 급속한 자본화에 따른 도시인의 삶이 주요 소재가 된다. 그녀는 이러한 중국의 대도시를 중심으로 한 물신주의로 인해 발생하는 삶의 균열과 부조리에 신랄하게 묘사한다. 물신주의가 남성을 돈과 자본의 노예로 전락시키고 전통적 의식의 가부장적 남성성은 찾아 볼 수 없다.

대개는 도덕적 타락의 행태를 보이는 속물적 인간군상으로 그려진다. <他人>, <刀>에 나오는 여성의 상대인 남편들은 부정을 저지르는 도덕적 타락의 군상들이다. 그들은 자신의 부과 사회적 위치를 고수하는데 동물적 본능이 맞추어져 있다. 자신들의 결혼 상대자로는 애정보다 지식과 사회적 능력을 겸비한 엘리트 여성을 욕망하면서도 그들은 한결같은 막대한 자본을 과시하면 여성에 대한 성적욕구를 소비하는 것에 몰두한다.

이들에게 남성성을 찾기는 쉽지 않은데 그들은 사회 속에서 자본의 속물로 그들이 존재하는 기반은 더 이상 사회적 윤리를 끌어가는 주체가 아니라 자신들의 힘과 남성적 우월감을 여성을 소유하고 그 대가로 물질을 소비하는 타락의 상징으로 전락한다. 따라서 그들은 정신적으로 열등하다 할 정도로 비열한 방식으로 문제를 해결하려 한다. <他人>의 천텐은 스스럼없이 부정이 드러난 상황에서 아내에게 스스로 애완견으로 연출하여 용서를 구하며, <刀>에서 인물로 등장하지 않지만 불륜을 자행하는 딸에게 액수를 높여가며 압박을 하는 아버지의 행위에서도 그렇다. <他人>의 역시 극 속 인물로 등장하지 않는 리춘위의 아버지가 ‘청춘보상비’로 딸을 내세워 돈을 챙기려는 야욕 또한 자본의 욕망에 사로잡힌 남성들의 현실 의식을 노골적으로 포착하고 있다고 보아야 할 것이다.

이처럼 金仁順의 회곡이 인간 주체나 욕망을 문제를 매우 예리하게 논리적으로 담화와 극정 구성을 감추고 있다고 할 수 없지만 현실에서 직면한 위기의식은 매우 현실적으로 다가온다. 여전히 여성은 주체로서 불안한 요소가 현실적 장벽으로 넘쳐 난다. 물신주의와 성적 차별 그리고 철학의 부재 등 불확정적 요소들이 만연한 현실 속에서 주체로 서기에는 한계가 있다. 이러한 불안이 그녀의 회곡 속에 여전히 잠재해 있다. 그리고 철학적 윤리의 부재와 안정성이 확인되지 않는 사회체계 속에서 남성성의 상실은 극적으로 풍자되거나 희화화 되는 것만으로 그치지 않는다. 나아가 타자성의 윤리 속에서 남자와 여자의 대립 쌍을 넘어서는 새로운 철학담론을 모색하고자 한다.

19) 陈天：(看着赵喜梅的动作，嬉皮笑脸地) 别生气嘛，喜梅……不是坦白从宽，抗拒从严嘛……

[赵喜梅沉默着，背过身去忙活手里的活儿。]

陈天：(转到另一个方向) 喜梅……这么着吧，你别把我当人，当我是你的宠物，被别人抱回家里养了两天又送回来了，行不行？(他把她手里的衣服抢下来，扔进箱子里，冲她晃晃脑袋) 汪汪汪……

陈天：(把衣服甩到沙发上面) 汪汪汪，汪汪汪……(又跳回到赵喜梅的身边，他看出赵喜梅的冷漠，硬撑着演下去) 天上下雨地上流，小两口儿打仗不记仇……

## 2) 타자성과 화해적 공간의 모색

<他人>에서 金仁順이 여성 주체의 문제를 집중적으로 무대화시켰다는 것은 아니지만 여성의 실존적 존재에 대한 상황인식은 심각하게 제기되었다고 할 수 있다. 그리고 그것은 젠더를 넘어 우리의 현실에 대한 질문이기도 하다. 결국 金仁順의 희곡 내용 또한 우리가 타개해야 현실에 직면해 있다. 궁극적으로 제목이 언표 하는 ‘타인’ 우리는 곧 스스로 타자가 될 수밖에 없는 현실의 상황을 반영하고 있는 것이다. 이를 통해 우리는 곧 타자화란 개념을 연상하기 마련이다. 그렇게 보면 그녀의 희곡적 사유는 사회적인 확장성을 지니며 곧 타자성의 윤리를 환기시키게 된다.

레비나스는 타자를 논의할 때 ‘불모(otage)’를 사용하는데<sup>20)</sup>, 주체성은 타자성 이외의 그 무엇도 아니다. 레비나스에게 삶은 ‘나’ 안의 주체성을 떠나 자신에게 낯선 타자성을 받아들이게 될 때 비로소 향유라는 축복을 누릴 수 있다<sup>21)</sup>고 말한다. 그리고 더 거창하게는 ‘윤리적인 목표’의 사회적 실천으로 “정의로운 제도들에서 타인과 함께하는 그리고 타인을 위한 ‘좋은 삶의 목표’”<sup>22)</sup> 정의될 수 있을 것이다. 궁극적으로 희곡이 무대를 통해 우리에게 카타르시스를 전달하는 목표 또한 이와 다르지 않으며, 이런 측면에서 金仁順의 희곡 또한 무대를 통한 일정한 윤리적 가치를 수행하고 있다고 볼 수 있다.

<他人>, <刀>에서 여성주인공들은 적극적으로 자신들의 욕망을 실현하기 적극적인 싸움을 벌인다. 그러나 그 싸움을 통해 우리는 그녀들이 자신을 의지를 실현시킬 수 있다는 예감을 하기 보다는 오히려 이들이 처한 상황에서의 실존이 불안하기 없으며 나아가 이기적이라는 통념을 갖기도 된다. 왜냐하면 그녀들의 행위가 대부분 남성의 허약한 윤리나 무책임이 이런 원인을 제공한 것으로 볼 수 있기 때문이다. 그러나 金仁順의 희곡이 이런 남성과 여성의 대결을 통한 극적 긴장에 의존하는 것은 아니다.

도리어 金仁順은 <他人>을 통해 “현실을 직시하는 용기로 혼인관계의 겹겹의 베일을 파헤쳐 인생의 의미와 가치에 대한 철학적 사유를 드러내고 있다”<sup>23)</sup>가 평가가 타당할 것이다.

그것은 남성과 여성이라는 기존의 차별적·이분법적 설정논리를 넘어서 인격으로서의 자기 발견에 목적을 두고 있단 점이다. 그리고 이는 타자의 발견으로 수행 될 수 있다. 자기와 다른 타인을 인정하고 발견하는 점에서 그녀의 희곡의 새로운 관점을 제시하고 있다.

갈수록 한층 더 자기를 독립적 존재로 인정받길 요구하는 현대적 상황논리에서 “**자기 자신처럼 타자의 존중과 타자처럼 자기의 존중이 근본적으로 동등하게 된다.**”<sup>24)</sup>는 도덕적 사유는 중요한 사회적 지평이 되어야 하는 법이다.

그런 점에서 그녀의 희곡에서 여성 인물들은 자기주장을 설파하는데 그치지 않고 그들 자

20) 베른하르트 타우렉 지음, 변순용 옮김, 『레비나스』, 인간사랑, pp.250-251.

21) 윤대선, 『레비나스의 타자철학』, 문예출판사, 2009, p.336.

22) 폴 리쾨르, 김웅권 옮김, 『타자로서의 자기 자신』, 東文選, 2006, p.261, p.232.

23) 劉彥君, 『中國話劇現場(2001-2012)』, 學苑出版社, 2013, p.109.p

24) 폴 리쾨르, 김웅권 옮김, 『타자로서의 자기 자신』, 東文選, 2006, p.261.

신의 불안한 감정과 이성적 한계에 대해서도 수궁하는 열린 태도를 보여주기도 한다. 곧 타자의 존재에 대한 수용과 나아가 그들과의 동일성의 사회적 존재로 ‘여성으로서의 말하기’가 발현되고 있다는 점이다.

<他人>이란 제목은 극의 플롯에서 특별한 동기를 찾기 어렵다. 그럼 왜 金仁順은 ‘타인’란 제목을 잡았을까? 주체에 대한 철학적 사고는 타자에 대한 범주를 떼어 놓고 이야기 할 수 없다. 그래서 나와 타자는 불가분의 관계로 설정될 수밖에 없다. 혼자라는 사실은 타자에 대한 정리에 의거하지 않고서는 정립될 수 없을 것이다. 그래서 그는 자기를 보는 거울로 ‘他人’이란 제목과 함께 존재의 문제에 다가가고 있다. 사르트르의 ‘지옥은 타인이다’란 말로 놓고 보면 ‘타인’이란 관점은 연극의 장면과 묘사나 플롯의 전환 과정에서 그 의미가 내재되어 있다. 타인이 나를 지옥에 빠트릴 정도로 나를 의식하면 살아가는 세상에 대한 냉소적인 관찰이라 할 수 있다. 그래서 <他人>, <刀>가 갖는 비극적 성격이 극적 장치와 주제를 통해 돋보이는 이유기도 하다.

따라서 그녀의 연극이 전달하는 비극적 현실을 우리는 오히려 인간적인 면에서 그 위안을 찾을 수 있다. ‘상처받기 쉬운 사람들’ 이것은 타인에 대한 인간적 애정의 발단이다. 사실 누구나 아픔을 갖고 있으면 그들은 가장 크게 사회가 욕망하는 자본과 지식으로 길들어지는 것이다. 나의 이해를 위한 남에 대한 입장의 통찰은 어떤 점에서 새로운 시대의 사회적 철학의 구현과 맞닿아 있다고 해도 과언이 아니다.

리춘위: 나는 진심으로 당신들을 기원하겠어요. 백년해로 하세요.

[리춘위는 눈물을 한차례 훔치고, 퇴장한다.]

.....

자오시메이: (한숨을 내 뱉으며) 내가 방금 너무 했나? 아마 그녀에게는 첫사랑이었을 텐데. 처음 남자를 사랑하고 이렇게 공격과 모욕까지 받았으니.

[천텐이 무슨 말을 하려다 말고, 입을 다문다.]

자오시메이: 곱씹어보면 그녀는 아직 너무 젊어서 애정이 달콤하다고 여겼겠지만 사실 애정은 매우 잔혹하지. 한 눈 팔다가는 본전도 못 찾아..... 천텐, 당신은 내가 잔인하다 생각해요? ..... 정말, 나도 오늘 같은 내가 싫어.<sup>25)</sup>

인간의 ‘상처받기 쉬운’ 본질적인 부분을 인간적으로 보았을 때 우리에게 철학의 세계가 요구된다. 삶의 아픔과 비극의 경험한 인간이 그 치유의 방도를 찾을 수 있는 것은 정신적이다. 그런 점에서 “철학은 비극에서 끊임없이 배워야 한다. ‘정화(카타르시스)’ ‘공포(포보스)’ ‘연민(엘레오스)’”<sup>26)</sup>의 질곡은 인간의 성숙한 변화로 치환되며, 희곡에서 비극의 정신이 이를 잘

25) 李春雨：我要衷心地祝愿你们，白头偕老。

[李春雨转身抹了一把眼泪，下场。]

.....

赵喜梅：(叹了口气)我刚才是不是太过分了？这可能是她的初恋呢，第一次爱上一个男人，就受到这样的打击和侮辱。

[陈天想说什么，又闭上了嘴。]

赵喜梅：说来说去，她还是太年轻了，以为爱情甜如蜜，其实，爱情特别险恶。一不留神，就血本儿无归.....陈天，你觉得我残忍吗？.....说实话，我很不喜欢今天的我。

담지하고 있다. 그런 점에서 희곡 구성전개에서 위의 세 인물은 모두 비극의 산물로서 누구도 예외 없이 개인적이든 사회적이든 상실을 공유하고 있다.

인간의 성장과 사회화의 과정은 하나하나의 상처와 치유과정의 연속이라 봐도 좋을 것이다. 그 상처는 어쩌면 『천개의 고원』에서 말하는 패인 흠으로 볼 수 있다. 그 상처는 우리를 쉽게 감응하게 하고 동질감을 유지시키며 사랑과 연민의 동정을 발하는 것이다. 그리고 그것은 상처로 그치지 않고 살이 돌아 패인 흠을 매끈하게 만들며 비극적 정수 곧 카타르시스를 쾌감하게 된다.

“매끈한 공간은 끊임없이 흠이 패인 공간 속으로 번역되고 이 공간을 가로지르는 한편 흠이 패인 공간은 부단히 매끈한 공간으로 반전되고 되돌려 보내진다.”<sup>27)</sup>

그리고 우리는 이러한 태도를 서구의 관념에 의존하지 않더라도, <他人>을 통해 생명과 삶의 근본을 모두로 하는 동아시아적 사유 속에서도 이를 재구성해 볼 수 있다. 중국 철학의 근간을 통해 우리는 새로운 타자성에 대한 의미를 진전시킬 필요가 있다. “생생을 역이라 하고(生生之謂易)”<sup>28)</sup>의 생명의 유원한 지속됨을 알려주는 ‘생생불식(生生不息)’의 근저에는 ‘생생(生生)’은 상처와 치유의 반복적 상황이 관찰된 것으로 봐도 무방할 것이다. 이는 『道德經』의 “도가 하나를 낳고 하나가 둘을 낳고, 둘이 셋을 낳고, 셋이 만물을 낳습니다.(道生一, 一生二, 二生三, 三生萬物)”<sup>29)</sup>의 논리적 구조를 바탕으로 한 철학과도 일맥상통하다. 또한 불교 철학의 “無常, 苦, 無我라는 원리를 부정하고 자아를 실체로 집착하는 삶의 현주소”<sup>30)</sup>를 천착하는 것과 다를 바 없다. 궁극적으로 세상의 문제 해결은 인간과 세계의 화해의 구조에 달려 있는 셈이다. 인질극을 벌이던 딸을 칼을 잘못 다루 손의 피를 흘리며 엄마에게 달려가는 <刀> 결말의 구조는 상처의 치유 곧 타자에 대한 호응으로 볼 수 있다. <刀>는 허술한 인질극이다. 그러나 이러한 희화적 구도는 오히려 상대를 더욱 직시할 수 있게 한다. 작품에서 엄마는 딸이 겪는 인질 상황에 직면하게 된다. 이러한 인질은 딸의 고통에 대한 엄마가 주체로서의 타자에 대한 관조로 볼 수 있다.

아예 극적 스토리 전개를 인질로 잡고 있다. 결국 딸의 처지는 어머니 자신의 주체가 주체가 되어 딸을 타자로 놓고 자신에 대한 반추가 설정된 것이다. <刀>의 인질극이 마무리 되고 문제의 칼을 엄마가 달라고 하나 딸은 선뜻 그 칼을 건네려 하지 않는다.

[리타오가 방을 향해 걸어간다. 그녀의 다리는 납덩이같았고, 뒷모습은 야위고 허약했다.

[장웨이웨이 그녀가 방에 들어가는 것을 본다.

[리타오는 방문을 힘껏 방문을 걸어 잠그고, 팡하는 소리가 난다.

[장웨이웨이의 손이 잠시 떨리더니, 그녀가 손가락 끝을 쳐다본다.

[정적이 흐르고,

26) 폴 리퀴르, 김웅권 옮김, 『타자로서의 자기 자신』, 東文選, 2006, p.257.

27) 질 들뢰즈·펠릭스 가타리, 김재인 옮김, 『천개의 고원』, 새물결출판사, 2001, p.907.

28) 『周易·系辭上』: “生生之謂易.”, 남회근 저, 신원봉 역, 『주역계사 강의』, 부·키, 2011, pp.150-152.

29) “道生一, 一生二, 二生三, 三生萬物”, 老子 원전, 오강남 풀이, 『도덕경』, 현암사, 2012, p.197.

30) 강경구, 「손오공과 諸神의 전투에 대한 불교적 독해」, 『中國學』, 第60輯, 2017.9, p.69.

[장웨이웨이]가 갑자기 튀어 일어나 높이 손끝을 쳐들고, 다른 한 손으로 리타오가 방금 들어간 방문을 두드린다.

장웨이웨이: 엄마, 내 손이 베었어요. 나를 좀 싸매줘요. …… 엄마, 저 손이 너무 아파요, 엄마! (그녀는 양 손을 모두 문에 사용한다) 엄마, 문 열어요, 내 손에 피가 나요! 엄마! 문 열어, 내 손에 피가 난다고, 피가 정말 많이 흘러요, 엄마, 문 열어, 엄마 ……<sup>31)</sup>

이처럼 <他人>, <刀>에서 나타나는 여성 주체의 욕망은 어떤 사회적 도덕의 시비를 가리거나, 인간 윤리의 선악에 대한 논란을 부각시키는 것으로 그치지 않는다. 인간의 궁극적 가치인 개인의 주체성을 공고히 하는 문제와 함께 곧 타자에 대한 배려와 공동체의 소통을 견지하는 타자성의 윤리로 그 주체의 외연을 넓힐만한 극적 서사가 잘 구축되어 있다는 점에서 소규모의 극적 장치 속에 현대적 비극의 정수를 맛 볼 수 있다고 하겠다.

#### 4. 나가며

金仁順이 소설을 넘어 희곡 장르에서 이미 드라마투르그로서의 능력을 과시하고 있는 것은 분명하다. 그리고 그녀의 희곡 창작이 단순한 사건과 서사의 나열에만 그치지 않고 작품을 통해 구체적 문제의식을 갖추고 있으며 극적인 심미의식을 구비하고 있다는 점에서 향후 그녀의 희곡 장르에서의 새로운 창작이 기대된다.

어쩌면 이미 그녀는 <他人>에서 <畫皮>에 이르는 희곡 창작의 결실은 이미 중국의 희곡 문학이나 연극계에 일정한 위상을 점하고 있는지도 모른다. 따라서 향후 그녀의 희곡에 대한 연구뿐만 아니라 기타 영역과 관련하여 다양한 연구가 진척될 수 있을 것으로 기대된다.

먼저 그녀의 소설과 희곡의 상관관계를 모색해 볼 필요가 있다. 그녀의 희곡을 통해 보여준 극적 기법은 그녀 소설의 구성과 서사의 특징으로 나타난다고 볼 수 있다. 영화『綠茶』를 비롯해 그녀의 많은 작품이 드라마나 영화로 제작되고 있는 현상이 어느 정도 이런 사정을 대변해 주고 있다.

그리고 <畫皮>를 통해 그녀 더욱 단단해진 희곡 구성의 짜임새와 언어적 수사의 다양한 이 본격적 희곡 연구를 진척할 필요가 있으며, 전통적 범주의 소재가 현대적으로 해석되고 창작되는 전통적 가치와 의미에 대한 문화적 연구가 필요하다고 생각된다.

마지막으로 우리는 이처럼 그녀가 조선족으로 디아스포라의 지식인으로서 생산하는 문학

31) [李桃朝房间里走去。她的腿灌了铅似的，背影显得很瘦弱，很单薄。

[张微微看着她回房间。

[李桃用力地关上了房门，发出砰的一声。

[张微微的手哆嗦了一下，她低头看了看手指头。

[静场。

[张微微突然跳起来，高高地举着手指，用另一只手敲李桃刚刚走进去的房门。

张微微：妈妈，我的手割破了，你帮我包一下……妈妈，我的手好痛啊，妈妈！（她两手都用来门了）妈妈，开门啊，我的手流血了！妈妈！开门啊，我的手在流血，流了好多血啊，妈妈，开门啊，妈妈……<刀>，『青春文學』，總第397期。



의 역할을 규명해 볼 다를 필요가 있다. 그녀의 작품은 작품 스타일에 있어 대륙 출신의 작가들의 서사와 구별되는 민족지로서의 섬세하고 디테일 묘사가 돋보이며 사유의 방법 또한 도발적 측면이 있다. 이는 그녀의 문화적 태생과 기반에서 연유한 것일 수 있다. 따라서 동아시아 문학을 관통한 거시적 관점에서 그녀의 문학을 조명해 볼 필요가 있다.

## 【참고문헌】

- 刘彦君, 『中国话剧现场(2001-2012)』, 学苑出版社, 2013.  
孟京辉, 『先锋戏剧档案』, 作家出版社, 2000.  
진린순(金仁順), 김태성 옮김, 『녹차』, 글누림, 2013.  
콜린데이비스 지음, 주완식 옮김, 『처음 읽는 레비나스』, 동녘, 2014.  
폴 리콥르, 김웅권 옮김, 『타자로서의 자기 자신』, 東文選, 2006.  
윤대선, 『레비나스의 타자철학』, 문예출판사, 2009.  
최봉영, 『주체와 욕망』, 사계절, 2000.  
리타 펠스키 지음, 김영찬·심진경 옮김, 『근대성과 페미니즘』, 거름, 1998.  
이광재·장로, 「金仁順 소설 창작의 민족 특징론」, 『한국(조선)어교육연구』, 제13집, 2018.01.  
任泳逸, 「金仁顺话剧创作的逆向思维」, 吉林艺术学院硕士论文, 2018.06.  
周立民, 「被囚禁的欲望-谈金仁顺及七十年代出生作家的创作」, 『當代作家評論』, 2004(第5期)  
张昭兵, 「金仁顺写作本身即是意义」, 『青春, Youth』, 2009(03期).  
徐桂珍, 「<刀>主题新解」, 『综合天地』, 2011.09.  
何晓玲, 「论<画皮>中人物形象塑造的语言艺术张力」, 雲南藝術學院碩士论文, 2017.05.  
刘国伟, 「人之真心的艺术拷问——话剧<画皮>主题及其他」, 『作家』, 2015.12.  
韩石磊, 「话剧<画皮>中的人性思考」, 『参花(下)』, 2015.12.  
高雪洁·王海霞, 「<画皮>由小说到话剧的审美转变」, 『理论观察』, 2011.4 .  
張小平, 「论新时期以来的中国先锋戏剧」, 復旦大學博士论文, 2007.4.

### [희곡]

- <他人>, 『戲劇文學』, 2004.06.  
<他人>, 『青年文學』3期, 總397期, 2010.  
<刀>, 『青年文學』3期, 總397期, 2010.  
<像>, 『青年文學』3期, 總397期, 2010.  
<畫皮>, 『作家雜誌』, 2016.02

## 【논문초록】

키워드	중문	金仁順 話劇, 『他人』, 先鋒戲劇, 女性主體, 女性主義		
Key Words	영문	Jin Renshun's Drama, <i>Ta Ren</i> , Women's Subjectivity, Gender		
<div>Study of the Avant-garde Elements and Theme Consiousness of Jin Renshun's Drama : Focused on <i>Ta Ren</i></div> <div>Park, Lo-Jong</div> <p>Jin Renshun, a Korean-Chinese writer, is an uprising novelist in China who represents Balinghou Post 70s. She is becoming one of the '文學新人類' and '新生代作家' that represents the new flow to the Chinese literary world. However, these appraisals are usually directed at her novels, and her great talent in drama is not widely yet known. In fact, she majored theater in college, and became popular to public with the movie that adapted her novel, "<i>Green Tea</i>." It was a work of her playwriting skill. Her play for small theater in 2004, "<i>Ta Ren</i>," was a shock to the Chinese literary world, and afterwards, she solidified her position as a playwright with writing "畫皮" in "聊齋志异" in 2015.</p> <p>This paper explores the characteristics and theme consciousness of drama techniques centered on her play "<i>Ta Ren</i>". Her dramatic narrative style is characterized to heighten dramatic shock and tension through bold ideas and brilliant settings of character relationships that transcend common sense. The avant-garde dramatic elements based on turnover and twist refresh the generality of the audience's mind-set and deepen the meaning of the events throughout the story. This also lines with the actual behavior towards life and social phenomena of the people living this generation. It is indeed a very dramatic depiction of how human relations break up and social ethics and ethical order face crisis through the reality of the upheaval of China.</p> <p>She especially does not miss the crisis of women's subjectivity and social disharmony issues as a female writer. Nonetheless, she does not connect this to gender confrontational aspect. Rather, she pursues a strategy to draw in comical narrative to solve conflicts by themselves. Therefore, it seems to emphasize the reciprocal interaction of others in relation to the subject. Her play is brutal, but delightful.</p>				
저 자 인적사항	성 명	박노종 / 朴魯宗 / Park, Lo-Jong		
	소 속	부산대학교 인문대학 중어중문학과		
	Em@il	lujongp@hanmail.net		
논 문 작성일시	투 고 일	2019년 05월 23일	심 사 일	2019년 05월 25일
	수 정 일	2019년 06월 15일	게재확정일	2019년 06월 18일