

희곡 번역과 다시쓰기 — 『거미여인의 키스』를 중심으로 —

박 소 영
(한국외대)

1. 서론

희곡은 무대상연을 목적으로 하는 문학 장르이다. 희곡은 해설, 지시문, 등장인물의 대사로 구성되기 때문에 연극, 영화, TV 드라마로 재생산이 용이한 장르이다. 따라서 희곡 번역은 외국 문화 수용 측면에서 파급력이 큰 분야이다. 그러나 희곡 번역은 번역학에서 상대적으로 ‘소홀히’ 다뤄지는 영역일 뿐만 아니라, 희곡 번역 연구는 국내외적으로 거의 ‘전무한’ 상태일 정도로 소수의 학자들과 공연 전문가들 사이에서만 논의되는 분야이기도 하다(김효중, 1998; Bassnett, 1980/1985). 그 이유는 희곡 번역 주체와 방식에서 찾을 수 있다. 희곡은 소설이나 시처럼 전문 번역자에 의해 출판 번역되기도 하지만, 출판 번역에는 시간이 걸리기 때문에, 언어 능력을 갖춘 연극 전문가에 의해 초벌 번역되는 빈도가 높다. 일단 공연이 성공을 거두게 되면, 연출가의 권위와 연극의

성공 여부에 따라 초벌 번역본이 새로운 ST(Source Text)로 기능하여 수많은 TT(Target Text), 즉 대본으로 재생산 된다. 따라서 최초의 ST-TT1의 관계는 기존의 번역학에서 본원적 번역(translation proper)으로 간주하는 이(異) 언어 간 번역(interlingual translation)¹⁾에 해당하지만, 새로운 ST로 기능하는 TT1과 대본과의 관계는 동일 언어 사이에서 이루어지는 번안 또는 각색(adaptation)에 해당하는 것으로 ‘본원적’ 번역학 논의에서 벗어난 것으로 간주되었다. 이와 같은 이유로 국내에서 희곡 번역에 대한 논의는 번역학계보다는 연극학계에서 번역극 연구라는 범주 안에서 상대적으로 심도 있게 다루고 있다. 따라서 본 연구는 연극학과 번역학을 아우르는 다학제적인 차원에서, 외국 희곡 작품이 국내에 수용되어 무대 상연되는 전 과정을 번역학의 개념인 ‘다시쓰기(rewriting)’의 관점에서 번역학 논의에 포함할 것을 제안한다. 번역학에서 다시쓰기의 개념은, Lefevere가 권력, 이데올로기, 제도에 의한 텍스트의 다시쓰기라는 맥락에서 번역의 문제를 고찰하면서 본격적으로 논의되기 시작했다(강지혜, 2006: 9). 국내 번역학계에서 번역과 다시쓰기의 문제를 다룬 연구로는 번역을 통한 문학 텍스트의 다시쓰기를 연구한 조성은(2005), 애니메이션 자막 번역과 다시쓰기의 문제를 논의한 강지혜(2006), 출판 번역에서 나타난 다시쓰기 형태를 분석한 김혜림(2011) 등이 있다. 다시쓰기의 관점에서 희곡 번역 논의를 진행하기 위해 본 연구는 아르헨티나 출신의 작가 Manuel Puig의 작품 『거미여인의 키스(Beso de la Mujer Araña)』를 분석 대상으로 삼는다. 작품 선정 이유는 첫째, 분석 대상이 장르 간 다시쓰기가 이루어진 작품이기 때문이다. 이 작품은 작가 본인에 의해 소설에서 희곡으로 다시쓰기 되었다. 또한 문학 장르뿐만 아니라 연극, 영화, 뮤지컬로도 문화 장르 간 다시쓰기도 이루어졌다. 장르 간 다시쓰기를 통해 영화는 아카데미상, 뮤지컬은 토니상을 수상하는 등 전 세계적인 성공을 거두었다. 둘째, 이(異) 언어 간 다시쓰기가 영어와 스페인어라는 각기 다른 번역 매개 언어를 통해 여러 차례 이루어진 작품이기 때문이다(소설: 이동수, 1981; 유은경, 1998; 송병선, 2000; 희곡: 김철리, 1994). 셋째, 동일 언어 간 다시쓰기가 이루어진 작품이기 때문이다. 김철리(1994)의 희곡은 출판되지 않은 대본 형태로 존재하며, 신동인(2006)에 의해 다시쓰기 되어 새로운 대본으로 재생산되었

1) Jakobson(1954)의 용어

다. 따라서 본 연구는 궁극적으로 희곡 번역 연구를 번역학의 틀 안에서 구체화하는 것을 목표로 하기 때문에, 희곡의 장르적 특수성이 다시쓰기의 동인이 될 것이라는 가설을 수립하고, 구체적인 다시쓰기 양상을 고찰하여 이를 확인하는 방법론을 채택한다. 본 연구는 이(異) 언어를 바탕으로 한 등가 논의에서 벗어나, 다시쓰기 개념에 기대어 희곡 번역의 양상과 특징에 대한 탐구의 의미를 갖는다.

2. 이론적 배경

2.1. 다시쓰기

1990년대 초 Lefevere가 번역학에 문화학적 번역이라는 새로운 전환을 가져오게 된 바탕에는 직역과 의역, 등가와 변이와 같은 텍스트 중심의 관점에서 벗어나 목표 문화에서 번역 텍스트의 기능에 초점을 맞춘 폴리시스템 이론가들과 조작학파(Manipulation School)가 있다. 폴리시스템 이론가인 Even-Zohar (1978: 197)는 번역을 “고정 불변의 성격과 경계를 갖는 현상이 아니라 특정 문화 시스템 내에서 맺는 여러 관계들에 의해 좌우되는 하나의 활동(activity)”²⁾ 이라고 정의했다. 따라서 문학 번역에 있어 번역의 성패는 문학 시스템 안에서만 이루어지는 것이 아니라 다양한 차원의 시스템과의 연동 관계에 따라 좌우된다. 한편 조작학파에 속하는 Hermans(1985: 10)은 “목표어 문학의 관점에서 보면 모든 번역은 어떤 목적을 위해 출발텍스트를 어느 정도 조작하고 있다”³⁾ 고 주장한다. Lefevere(1992: 9)는 번역이야말로 가장 ‘명백’하고 ‘전형적’이고 ‘영향력이 큰’ 다시쓰기라고 주장하면서 문학 시스템 안의 전문가, 문학 시스템 바깥의 후원자, 지배적인 문학 사조와 같이 다시쓰기로서의 번역 작업에 영향을 주는 요소들을 연구할 것을 제안한다. 다시쓰기로서 번역은 도착 문화의 수용성을 감안하여 번역사가 ST를 TT 독자들이 수용하기에 적절한 형태로 변화시키게 된다. Stolze(2001: 155)는 무대 공연을 위한 희곡 번역에 있어 이와 같

2) 정연일·남원준(2006: 176)의 번역

3) 임우영 외(2011: 151)의 번역

은 이론이 갖는 유용성을 지적한다. 그는 희곡 번역 시에는 텍스트의 다시쓰기가 수도 없이 이루어짐을 강조하면서, Aaltonen(1993)과 Merino(1993)의 연구를 소개한다. 이들은 각각 핀란드와 스페인 연극 시스템 안에서 희곡 텍스트가 읽기 전용 텍스트와 무대 상연 텍스트로서 다른 방식으로 번역되며, 번역자의 “이해관계에 맞추어” 조작되어 번역된다고 실증하고 있다. 따라서 본 연구에서는 『거미여인의 키스(*Beso de la Mujer Araña*)』의 소설 및 희곡, 대본의 다시쓰기 양상을 분석하기 위해서 작품에 영향을 미치는 요소를 다음과 같이 제안할 수 있을 것이다.

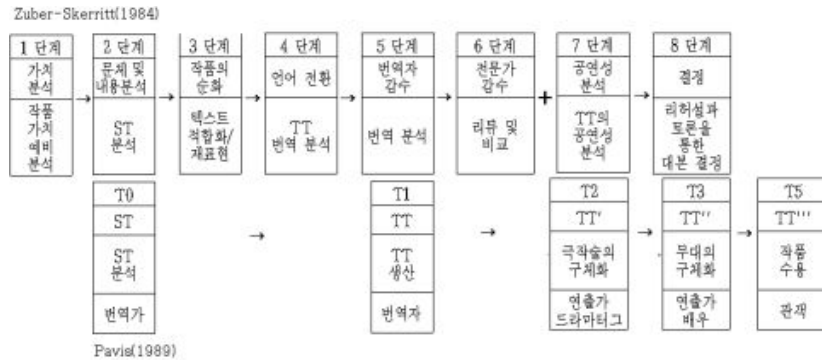
[희곡 번역에] 힘을 행사할 수 있는 사람들은 희곡을 ‘다시쓰기’하고 일반 대중의 희곡 소비를 지배한다. 희곡의 다시쓰기는 이데올로기, 문학 사조에 따라 문학 시스템 안의 비평가, 평론가, 교육자, 번역자와 문학 시스템 바깥의 출판사, 미디어, 정치 세력, 극단, 연출가, 드라마투르기, 배우 및 희곡이라는 장르, 상징, 테마, 상황과 등장인물의 전형성, 연극 시스템 간의 관계에 대한 당대의 지배적인 인식에 의해 통제를 받게 된다. (Lefevere, 1992: 9 참조)

다음 절에서는 희곡 번역의 제 문제에 대해서 살펴보고 희곡을 다시쓰기 하는 동인과 주제, 양상에 대해서 구체적으로 논의하도록 한다.

2.2. 희곡 번역

텍스트의 유형에 따라 번역 방식을 종합적으로 제안한 Snell-Hornby(1988)에 따르면, 희곡은 시, 소설처럼 문학 번역에 위치하며, 희곡 번역을 위해서는 가화성(speakability)을 고려해야 한다. 희곡 번역에서 가화성이 중요시되는 이유는 희곡이 소설과는 달리 극작가의 직접적인 개입 없이 등장인물들의 대화를 통해 메시지를 전달하는 장르이기 때문이다. 이 때 문학으로서 희곡을 읽는 최종 독자는 시간과 공간의 제약 없이 무한한 상상력을 발휘하여 등장인물의 의사소통 속으로 들어가서 메시지를 해석하지만, 무대 상연을 위한 희곡을 상연을 통해 최종 소비하는 관객은 제한된 시간과 공간 안에서 직관적이고 즉각적으로 메시지를 해석해야만 한다. 따라서 문학으로서만 읽히는 서재극이 아닌

이상, 무대 상연을 위한 번역은 최종 무대 상연에 가장 적합한 형태의 대사여야 한다. 이와 같은 인식 하에 번역학에서는 가화성이나 상연성(performability)을 우선시한 희곡 번역 논의(Bassnett, 1980/1985)가 있었으나 성과를 거두지 못했다. 오히려 희곡 번역에 대해서는 연극학자들이나 연극 전문가들의 논의가 활발하다. 희곡 번역과 관련하여 Zuber-Skerritt(1984)와 Pavis(1989)는 다음과 같이 번역 단계를 구체화했다.



(그림 1) 희곡 번역 과정

종래 통용되는 번역과 변안의 개념으로 설명하면, 1-4 단계까지는 기존의 ST-TT 사이의 본원적 번역 과정이고, 5 단계서부터는 번역자뿐만 아니라, 언어 감수자, 연출가, 드라마투르기, 배우 등과 같은 연극 전문가, 나아가 관객까지 포함한 다양한 주체에 의한 변안 또는 각색 단계에 해당한다. 그렇게 될 경우 4 단계까지는 번역학 연구의 대상이 되지만, 그 이후 단계부터는 번역학 연구의 대상이 되지 못한다. 그러나 희곡 번역 실무에 있어서나 번역의 목표 달성을 위해서는 전 단계에 걸친 포괄적인 연구가 필요하다. 유사한 맥락에서 연출가 이윤택(2006: 7-8)은 집단 희곡 번역 체제를 제안한다. 그는 국내 번역된 희곡 대본이 “눈으로는 읽어낼 수는 있지만, 배우들이 살아있는 말로 표현해 낼 수 없다. 번역된 희곡 대본 대부분이 우리의 말로 표현하기 힘든 언어들이다”라고 강하게 비판하는 한편, 그 대안으로 개인보다는 복수의 번역자가 참여하는 공동 번역 시스템을 제안하면서 유럽 국립극장의 시스템 도입을 주장하는데, 그

단계가 [그림 1]과 유사하다. 따라서 본 연구에서는 희곡 번역과 관련된 전 과정을 번역학 연구에 포함하기 위해 다시쓰기의 개념을 접목할 것을 제안한다.

2.3 희곡 번역과 다시쓰기

본 연구에서 희곡 번역을 다시쓰기 개념으로 확대하는 이유는 이러한 문제의 근저에는 ‘번역’, ‘번안’, ‘각색’ 등 같은 희곡 번역 관련 용어들이 번역학과 연극학계에서 각각 유사하나 다르게 사용되어 번역 연구에 있어서나 실무에 있어서 혼란을 가중시키고 결과적으로 희곡 번역의 범위를 제한하고 있다는 문제의식에 기인한다. 번역학자에 따라 정의가 다양하지만 번역학계에서 통용되는 번역은 한 언어를 다른 언어로 해석하는 행위이다. 번안/각색에 대한 논의는 번역자의 자율성을 존중하는 긍정적인 방식과, ‘모작(imitation)’이라는 부정적인 방식으로 구분되는데 후자가 좀 더 우세하여 그 논의가 활발하지 못한 측면이 있다. 반면 연극학에서는 번역학에서보다 번안/각색에 대한 논의가 상대적으로 활발히 진행되었다. 연극학에서 번역과 번안의 관계는 번역학의 관점과는 상당한 차이를 나타낸다. Helbo(2000: 24-26)는 번안/각색을 “원작에서 본질적인 요소를 선택하고 덧붙이고 빼고 변조하고 혼합하는 과정”으로 정의하는데, 이 과정은 복제, 요약, 메모뿐만 아니라 번역까지 포함하는 광의의 개념이다. 한편 연세 전자 사전에는 각색과 번안과 관련된 흥미로운 사전적 예시문이 등장한다.

각색(脚色) 【명사】 1. 역사적 사실이나 소설 따위를 고쳐서 연극이나 영화의 각본으로 만드는 일.

[예문] 외국 작품을 무대에 올릴 경우에는 우리 무대 실정에 맞게 각색을 하고 연출을 하면 번역 자체가 좀 잘못되었어도 어느 정도 먹혀 들어갑니다.

번안(飜案) 【명사】 남의 문학 작품을 그 생각과 줄거리는 바꾸지 아니하고 표현 방식만을 달리하여 고쳐 짓는 것.

[예문] 엄밀히 따지자면 모든 번역은 번안일 수밖에 없다. (연세 전자 사전)

각색과 번안은 모두 ‘adaptation’이며, 개념 정의상의 공통분모는 “고치다”이

다. 더욱이 변안의 예문에서 볼 수 있듯이 번역을 변안으로 포함하여, 한 언어를 다른 언어로 ‘고치는’ 과정으로 보는 관점은 Lefevre의 ‘다시쓰기’ 개념과 글자 그대로 일치하는 것을 볼 수 있다.

번역은 물론 원전 텍스트에 대한 다시쓰기이다. 의도하는 바가 무엇이든, 모든 다시쓰기는 특정한 이데올로기와 시학을 반영하며, 주어진 사회 내에서 주어진 방식으로 문학이 기능할 수 있도록 문학을 조작한다. (중략) 다시쓰기는 새로운 개념과 새로운 장르, 새로운 장치를 소개하며, 번역의 역사는 문학의 혁신의 역사이며, 한 문화에서 다른 문화에 행사하는 권력 형성의 역사이기도 하다⁴⁾. (Lefevre, 1990: vii)

국내 서구극 수용사적인 관점에서 보면, 수용 초기부터 다양한 형태의 다시쓰기가 일어나고 있음을 확인할 수 있다. 양승국(2006)은 “1920년대 초까지도 변안 또는 번역 의식이 뚜렷하지 않아서 번역(또는 변안) 작품의 선별 기준과 번역(또는 변안)의 원칙도 분명하지 않았다”고 지적하면서 다음과 같이 그 이유를 설명한다.

무대 위에서 배우의 직접적인 발화와 행동에 의해 사건이 전개되는 연극에 있어서는 한국인인 배우가 한국과는 다른 무대 배경 속에서 낯선 이국의 이름으로 불려야 한다는 사실부터가 관객들에게는 부자연스럽게 비쳐졌던 것이다. 따라서 1910년대 신파극에서는 인물의 성격과 사건 전개에 있어서도 한국의 관습과 정서에 맞게 모든 외래 작품의 연극을 한국식으로 바꾸어 공연하였다. 공연 주체들은 이러한 변안 공연을 당연하게 여겼으며 관객 동원을 위해 이러한 개작을 오히려 강조하기까지 하였다. (양승국, 2006: 245)

따라서 서구극 수용 초기에는 독자들의 수용성에 초점을 맞추어 ‘자유로운 번역 관행’, 즉 변안 양식의 다시쓰기가 우세했음을 알 수 있다. 관객들에게는 등장인물의 이름과 배경을 원작 그대로 두고 대사만 한국어로 옮기는 것을 어색해하는 했기 때문이다. 이승희(2007: 15-16)는 “자유로운 번역이란 한 언어에서 다른 언어로의 정확한 대칭적 변화를 별로 의식하지 않은 것으로, 과감히,

4) 필자 번역

탄력적으로 변개되는 것”으로 정의한다. 그러나 현재까지도 미학적 타당성이나 예술적 목표 없이 저속한 취미와 상업적 목적으로 행해지는 변안은 서구극 수용의 가장 잘못된 사례로 지적된다(김성희, 1990: 303). 이 후 일본 유학생들이 조직한 ‘극예술협회’와 ‘토월회’에 의해 보다 본격적인 번역극이 도입된다. 이들은 원작을 직접 번역하여 초기 번역극과는 뚜렷한 차별성을 지닌다. 당시 번역극은 극작술과 무대기법에 대한 일종의 교과서 역할을 했다. 번역극은 연극 창조자나 관객 모두에게 있어 예술적 자극과 상상력의 원천이었다. 그렇기 때문에 이데올로기와 권력의 관점에서 볼 때 독자들의 수용성보다는 ST의 권위와 선진 서구극을 도입하여 국내 연극계의 혁신을 꾀하고자 하는 변안 관행을 버리고 목적에 따라 직역 중심의 다시쓰기가 이루어진 것으로 이해할 수 있다.

3. 작품 분석 및 논의

본 연구의 분석대상인 『거미여인의 키스(Beso de la Mujer Araña)』는 아르헨티나 출신의 작가 Manuel Puig이 스페인 망명 중에 발표한 소설로 감옥에 수감되어 있는 두 죄수 발렌틴(개릴라 활동으로 수감된 사회주의자)과 몰리나(미성년자 보호법 위반으로 구속된 성적소수자)가 각자의 성향차이를 극복하고 서로 동화해 나가는 과정을 그린 작품이다. 사회주의와 동성애라는 파격적인 소재를 다루었기 때문에 아르헨티나에서는 출판 금지되었으나, Baker(1983)의 영어 번역본을 통해 해외에서 그 작품성을 인정받았다. 이후 1985년에는 Hector Babenco 감독이 영화화하였고, 그 예술성을 인정받아 아카데미 작품상, 감독상, 시나리오상 후보로 올랐으며, 몰리나 역을 맡은 배우 William Hurt는 남우주연상을 수상했다(1986년). 1992년에는 뮤지컬로도 제작되어 토니상 7개 부문을 석권하기도 했다(1993년). 이렇듯 제 3 세계 소설이 영화, 뮤지컬, 영화 등으로 다양하게 재생산되어 전 세계적인 성공을 거둘 수 있었던 이유는 이 소설이 갖는 형식에 있다. 이 소설은 대표적인 ‘영화소설(Film Novel)’로, Corrigan(1999: 60)은 이를 “영화, 혹은 영화계를 중심으로 행위와 사건이 발생하는 소설”로 정의했다(박인찬, 2004: 2에서 재인용). 이 작품에는 총 6편의 영화가 등장할 뿐만 아니라 서사 방식 역시 영화적 기법을 차용하여 독자들이 하여금 소설을 읽

으면서도 영화를 보는 듯한 효과를 제공한다. 구성면에서도 전체 16장 중 15장만을 제외하고는 모두 대화체 형식으로 되어 있다. 그렇기 때문에 현실의 재현도가 커지고 희곡보다 더욱 더 희곡적이 된다(김천혜, 1990: 261). 한편 영화라는 대중문화적인 요소를 사용하면서 동시에 게릴라와 동성애자를 통해 당시의 억압적인 사회상을 고발하면서, 대중문화와 역사적 주제의 결합을 시도하고 있다(김태중, 2004: 107). 그 결과 이 작품은 소설이라는 2차원적인 형태에서 영화나 연극, 뮤지컬과 같은 3차원적 예술 형식으로 거듭났을 때 원작에 대한 해석자들의 해석에 따라 다양한 형태로 발전할 수 있는 가능성이 크다. 실제 소설은 1976년 최초 출판된 뒤 1981년, 작가에 의해 희곡으로 다시쓰기 되었다. 작가가 직접 소설을 극화한 연극을 보고 본인의 의도와는 다르게 제작되었다고 판단하여 직접 극화하기로 결정한 것이다. 국내 수용 과정을 살펴보면, 1991년 소설 번역(이동수 역)이, 1994년 희곡 번역(김철리 역)이 이루어졌다. 소설은 이후 유은경(1998)과 송병선(2000)에 의해 다시쓰기 되었다. 희곡은 2006년 신동인은 김철리(1994)의 대본과 송병선(2000)의 소설을 바탕으로 상연 대본을 마련했다. 가장 최근에는 이지나(2011) 연출로 극단 악어컴퍼니가 상연하였으나, 자료 입수가 불가능한 관계로 본 분석 대상에서는 제외하도록 한다. 다음은 작품에 대한 다시쓰기 과정을 표로 정리한 것이다.

	ST	TT	언어
1차	<i>Beso de la Mujer Araña</i> (1976) 장르: 출판 소설	<i>Beso de la Mujer Araña</i> (1981) 장르: 출판 희곡	스페인어
2차	<i>Beso de Mujer Araña</i> (1976) 장르: 출판 소설	<i>Kiss of the Spider Women</i> (1983) 장르: 출판 소설	스페인어, 영어
3차	<i>Beso de la Mujer Araña</i> (1981) 장르: 출판 희곡	<i>Kiss of the Spider Women</i> (1983) 장르: 출판 희곡	스페인어, 영어
4차	미상	<i>Kiss of the Spider Women</i> (1985) 장르: 영화	영어, 영어
5차	<i>Kiss of the Spider Women</i> (1985) 장르: 영화	<i>Kiss of the Spider Women</i> (1985) 장르: 영화	영어, 한국어
6차	미상	『거미여인의 키스』(1991) 장르: 출판 소설	영어, 한국어
7차	<i>Kiss of the Spider Women</i> (1981)	<거미여인의 키스>(1994)	영어,

	장르: 출판 희곡	장르: 상연 대본	한국어
8차	미상	Kiss of the Spider Wome(1992) 장르: 뮤지컬	영어, 영어
9차	미상	『거미여인의 키스』(1991) 장르: 출판 소설	영어, 한국어
10차	<i>Beso de la Mujer Araña</i> (1976) 장르: 출판 소설	『거미여인의 키스』(2000) 장르: 출판 소설	스페인어, 한국어
11차	<거미여인의 키스>(1994) 장르: 상연 대본 『거미여인의 키스』(2000) 장르: 출판 소설	<거미여인의 키스>(2006) 장르: 상연 대본	한국어, 한국어

(표 1) 분석 대상

본 연구는 소설과 희곡 텍스트가 포함된 1차, 7차, 11차 다시쓰기 과정을 중심으로 분석을 진행하도록 한다. 분석은 3단계로 진행한다. 1 단계에서는 스페인어 소설 *Beso de la Mujer Araña*(1976)를 ST⁵⁾로 삼고 희곡 *Beso de la Mujer Araña*(1981)를 TT로 삼아 동일한 언어 내에서 장르 간 다시쓰기 양상을 분석하여 문학 장르로서 희곡이 갖는 특수성을 살펴보도록 한다. 2 단계에서는 스페인어 희곡 *Beso de la Mujer Arañ*(1981)를 ST로 삼아 영어로 번역된 희곡 *Kiss of the Spider Woman*(1983)을 TT1으로, 또 TT1을 ST로 삼아 한국어로 번역된 상연 대본 <거미여인의 키스>(1991)를 TT2로 다시쓰기 하는 과정에서 이(異) 언어 간 다시쓰기 양상을 분석한다. 끝으로 3단계에서는 상연 대본 <거미여인의 키스>(1991)를 ST로 삼고, 소설 『거미여인의 키스』(2000)를 참조하여 다시쓰기 한 상연 대본 <거미여인의 키스>(2006)의 동일 언어(한국어) 간 다시쓰기 양상을 분석한다. 본 연구에서 특히 주목하는 부분은 3단계이다. 그 이유는 상연 대본은 종래 번역학에서 다루지 않은 부분이며, 대본의 다시쓰기 정도가 무대 배경 및 등장인물 설정 면에서 변안극이라기보다는 번역극 수준임으로 온전히 언어적인 관점에서 분석을 진행할 수 있기 때문이다.

5) 다양한 ST와 TT가 사용됨으로, 본 연구에서는 편의상 그 앞에 장르를 표시하도록 한다. 예) 소설 ST, 소설 TT, 희곡 ST, 희곡 TT, 대본 ST, 대본 TT

3.1. 장르 간 다시쓰기

소설 *Beso de la Mujer Araña*(1976: ST)는 1차적으로 작가 본인에 의해 희곡 *Beso de la Mujer Araña*(1979: TT)로 다시쓰기 되었다. 1차 다시쓰기가 관심을 끄는 것은 장르 간에 이루어진 다시쓰기라는 점이다. 흔히 말하는 소설이 희곡으로 ‘각색’된 것이다. 연출가들이 일반적으로 희곡이 아닌 문학 작품을 희곡으로 각색하는 수법과 유사할 수 있겠지만, 다른 점은 작가 본인이 자신의 작품을 다시쓰기 한다는 점이다. 앞서 언급한 것과 마찬가지로, 이 때 다시쓰기의 동인은 소설의 무대화를 본 작가가 본인이 의도한 바가 무대에서 충실히 반영되지 못했다는 판단이었다. 소설에서 희곡으로 다시쓰기 되었을 때에는 구성부터 소설과는 차이를 나타냈다. 희곡이 형식상 해설, 대사, 지시문으로 구성되는 점에 착안하여 작가는 <예시 1>과 같이 소설에는 없었던 해설을 첨가하여 상연에 필요한 무대 장치, 인물, 배경을 설명하고 있다⁶⁾. 한편 소설에서는 등장인물의 대화를 ‘-’로 처리하고 있지만, 희곡은 ‘등장인물의 이름: 대사’ 형식을 취하고 있다. 또한 소설에서 사용되지 않은 지시문이 구체적으로 삽입된다.

6) 아래에서 희곡에서 박스 안에 해당하는 부분이 해설에 해당한다. 그 내용은 다음과 같다. “부에노스아이레스, 빌라 데보트 교도소의 작은 감방, 무대는 완전한 암흑이다. 갑자기 두 남자의 머리위로 백색 스포트가 비춰진다. 두 남자는 앉아서 서로 반대방향으로 응시하고 있다.”(대본 TT1) 즉, 해설에서는 작품의 무대 배경, 조명, 등장인물의 위치 등을 명시하고 있다.

소설	희곡
<p>I</p> <hr/> <p>-A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas. Parece muy joven, de unos veinticinco años cuanto más, una carita un poco de gata, la nariz chica, respingada, el corte de cara es... más redondo que ovalado, la frente ancha, los cachetes también grandes pero que después se van para abajo en punta, como los gatos.</p>	<p>ACTO PRIMERO⁶⁾</p> <p>CUADRO PRIMERO⁶⁾</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 10px 0;"> <p>• Una celda pequeña de la cárcel de Villa Devoto en Buenos Aires. Oscuridad total. De pronto caen luces blancas sobre las cabezas de dos hombres, están sentados, miran en direcciones opuestas.</p> </div> <p>MOLINA: A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas. Muy joven, el corte de cara... más redondo que ovalado, terminando en punta, como un gato.</p>

<예시 1>

- 소설 ST - No, está bien, no te voy a distraer la atención, perdí cuidado.
- 희곡 TT Molina: (molesto por la observación de Valentín, con ironía muy velada) Está bien, no te voy a distraer, perdé cuidado.

지시문을 첨가함으로써 몰리나의 심리적 상태가 발렌틴에 대해 화가 난 상태이며, 비꼬는 어조로 발화할 것임을 지시해주고 있다. 구성상의 변화는 한국어로 다시쓰기 된 경우에도 마찬가지이다. 소설의 경우 ‘r’를 사용하였고, 희곡의 경우도 ‘등장인물의 이름: 대사’ 형식을 준수하고 있다.

<예시 2>

- 소설 TT1 「응, 알아, 알아. 방해는 안할 테니까, 걱정 안 해도 돼.」
- 희곡 TT1 몰리나 (비꼬임을 숨겨서) 난 너 귀찮게 안 할게! 믿어도 될 거야.

구성 면에 있어서 소설은 총 2부 16장으로 구성된 반면, 희곡은 2막 9장으로 축소되었다. 희곡은 무대 상연 시간을 고려해야하기 때문에 소설보다 분량이 대폭 축소되었다. 소설에 등장하는 6편의 영화 내용 중 1편의 영화만 희곡에 등장한다. 소설에서는 작가가 각주를 통해 등장하는 영화 내용을 설명하고 있으나, 희곡에서는 각주가 누락되었다.

분량이 줄어들면서 나타나는 또 다른 차이점으로는 대사의 길이이다. 소설은 서사체를, 희곡은 대화체를 기본으로 한다. 따라서 소설은 길이에 대한 한계가 없지만 희곡은 등장인물의 제한된 시공간 안에서 대사가 발화되어야 한다. 그렇기 때문에 작가는 등장인물들의 1회 발화 시간을 고려하여 발화 분량과 문장의 길이를 축소하거나, 대사를 나누거나, 아니면 여러 대사를 한 대사로 압축하여 다시쓰기 한다. 이 때, 동일한 한 문장이나 문단에서 대사의 축소와 확대가 일어나기도 하지만, 경우에 따라 발화 위치가 수정되는 경우도 있다. 이는 동일 언어 간 다시쓰기에서 빈번히 일어나는 현상이다.

<예시 2>7)

- 소설 ST - Es que con el sueño se me olvida la película①, ¿qué te parece si la seguimos mañana?
 - Si no te acordás, mejor la seguimos mañana.
 - Con el mate te la sigo②.
- 희곡 TT Molina: Con el sueño se me olvida. Con el mate te la sigo①+②.

따라서 장르 간 다시쓰기는 무대상연을 목표로 한 희곡 장르 규범에 따라 서사체를 대화체로, 대화체는 더욱 간단명료한 일상의 대화체로, 지시문을 사용하여 등장인물의 동작, 심리, 거리를 구체화하는 방식으로 전개되었음을 알 수 있다.

3.2. 이(異) 언어 간 다시쓰기

장르 간 다시쓰기를 거쳐 생산된 희곡 *Beso de la Mujer Araña*(스페인어: ST)는 *Kiss of the Spider Woman*(영어: TT1), <거미여인의 키스>(한국어: TT2)로 다시쓰기 되었다. 이 과정은 전형적인 이(異) 언어 간 번역 과정이며, 영어와 한국어의 다시쓰기는 중역에 해당한다. 그러나 학자들의 지적처럼 이 경우 언어 차원에서 문학 번역과 큰 차이점을 나타내지 않는다. 따라서 본 분석에서는 일반 문학 번역과 동일한 변이 양상을 기술하기보다는 다시쓰기 과정에서 나타나는 희곡의 장르적 특수성에 주목하여 분석을 진행했다. 이(異) 언어 간 다시쓰기는 장르 간 다시쓰기에서 볼 수 있듯이 희곡의 구성적인 면에서 일반 소설 번역과 차이를 나타내었다.

7) <예시 2>의 해석은 다음과 같다.

- 소설 ST 「줄리워서 영화 줄거리가 잘 생각이 안 난단 말야①. 그 다음은 내일 밤에 기대하시라. 어때, 됐지?」
 「생각이 안 난다면 내일 계속하는 수밖에…」
 「아침에 마테 차를 마시면서 얘기해줄게」②
- 희곡 TT 난 졸음이 오면 기억력이 없어져 버려. 내일 아침 차 마시면서 얘기해 줄게①+②.

<예시 3>

희곡 ST	Valentín: Hay cosas más importantes. Molina: ...
희곡 TT1	Valentin: There are more important things... [Molina says nothing]
희곡 TT2	발렌틴 더 중요한 일들이 많은데.. [몰리나 아무 말도 안 한다]

<예시 3>의 ST에서 발렌틴의 대사 이후 몰리나는 ‘아무 말도 하지 않는다’는 의미로 ‘...’로 처리하였다. 그러나 영어로 다시쓰기 된 TT1에서는 번역자가 자의적으로 지시문을 첨가하여 하여 등장인물들의 말 순서를 조정하고 있다. 소설의 다시쓰기에서는 다시쓰기의 주체, 즉 번역자가 동일한 선택을 할 수 없다. 따라서 희곡 번역 과정은 언어적인 요소를 비언어적인 요소로, 비언어적인 요소를 언어적인 요소로 채워나가면서 보다 구체적인 무대 상연을 만들어 나가는 과정으로 볼 수 있다.

한편, 희곡은 대화의 기능이 강화된 문학 장르이기 때문에 희곡의 다시쓰기에서는 소설의 다시쓰기보다는 보다 압축적이고 간략화하는 경향이 나타난다.

<예시 4>

희곡 ST	Molina: Casi seguro que verdes. Mira al modelo, la pantera negra del zoológico que estaba en la jaula, echada.
희곡 TT1	Molina: Most probably green. <u>She</u> looks up at model, the black panther lying down in its cage in the zoo.
희곡 TT2	몰리나 그야 당연히 초록색이지. 그 눈으로 모델을 바라보고 있었지. 동물원 쇠창살 우리 속에 누워있는 <u>검정색 표범을</u> .

<예시 4>의 경우 TT1에서는 ST에서 생략된 주어 ‘ella’를 ‘she’로 번역하고 있다. 그러나 TT2에서 보는 것처럼 TT1을 ST로 삼고 있음에도 ‘그녀’를 생략하고 있다. 그리고 한 문장을 두 문장으로 나누어 발화량을 줄이면서, 목적어 ‘표범을’을 도치시켰는데, 이는 극적 주의를 환기시키는 기능을 한다. 그러나

소설(송병선, 2000)에서는 “그녀는 그림의 모델로 삼고 있던 동물원의 검은 표범을 바라보고 있었거든”으로 번역하면서, 생략된 주어를 다시 되살려 명시화하고 있다.

희곡 TT1은 출판을 목적으로 다시쓰기 되었고, 희곡 TT2는 무대 상연을 목적으로 다시쓰기 되었다. 그로 인해 완성도 면에서 여러 가지 문제점이 있다.

<예시 5>

- 희곡 ST Valentín: ¿Te puedo preguntar una cosa por lo menos?
 Molina: ¿A ver?
 Valentín: ¿Con quién te identificas?, ¿con Irena o la arquitecta?
- 희곡 TT1 Valentin: At least, let me ask you something.
 Molina: What?
 Valentin: Who do you identify with? Irina or the architect girl?
- 희곡 TT2 발렌틴 내가 뭐 하나만 물어볼까요*?
 몰리나 뭔데?
 발렌틴 당신은 자신이 어느 쪽이랑 같다고 여기고 있는가
 ? 이리나나 아님 여류 건축가나*.

<예시문 5>의 희곡 TT2에서는 발렌틴과 몰리나의 관계가 불분명한 문제가 발견된다. 첫 번째 발화에서 발렌틴은 몰리나에게 해오체(“물어볼까요*”)를 사용하여 존재하고 있으나, 두 번째 발화에서는 하계체(“여기고 있는가?”)와 해체(“건축가나”)가 혼용되고 있다. 즉, 다시쓰기의 주체가 등장인물의 관계를 정확하게 설정하지 않았음을 쉽게 유추할 수 있다. 마찬가지로 무대 상연용 희곡 번역은 구어를 바탕으로 한 일상어가 주가 되고, 인쇄되어 출판되지 않기 때문에 철자법 상의 오류도 텍스트 전반에 걸쳐 발견된다.

<예시 6>

- 희곡 ST Molina: Se ve entonces toda la decoración de fin de siglo.
- 희곡 TT1 Molina: And now you can fully appreciate the fin-de-siècle decor.
- 희곡 TT2 커다란 집이었어. fin-de-sicècle 실내장식의 ;

ST에 사용된 ‘fin de siglo’는 ‘세기말’의 뜻이다. 이에 대해 TT1에서는 동일한 의미의 프랑스식 표현을 사용하여 여성 취향을 가진 성적소수자 몰리나의 성격을 지속적으로 구축하는 장치로 사용한다. 그러나 TT2에서는 해당 표현에 대해 제대로 된 다시쓰기가 이루어지지 않고, 잘못된 의미를 적어 놓고 있다. 초기 대본의 오류에 대해서는 동일 언어 간 다시쓰기 과정에서 ‘고풍스러운 집’으로 대체된 사실을 확인하였다. 출판용 번역의 경우 역주를 다는 등의 방식을 통해 고유명사를 비롯하여 목표 문화권에서 쉽게 찾아볼 수 없는 표현이나 대상을 설명할 수 있지만, 무대상연용 번역의 경우 관객들의 이해를 돕기 위해 충분히 검토한 뒤 가장 적합한 대안을 텍스트에 명시해야한다. 그렇지 않을 경우 ST의 일부분을 연출 미학이나 의도와는 상관없이 언어의 문제로 누락시키는 문제가 발생하여 정확한 작품 이해를 저해하는 요소가 될 수 있기 때문이다. 물론 이와 같은 문제점들은 물론 TT2를 무대화 하였을 경우 위와 같은 문제는 연출가, 배우, 무대 전문가들의 검토 하에 수정을 마친 후 상연 되었을 것이다. 그러나 희곡 번역과 관련된 번역학계의 논의가 심화되고, 연극계 등 공연 예술 분야와 관련된 학제 간 연구가 활성화되어 연극계 전반에 걸쳐 국내에 수용된 외국 희곡 작품의 최초 번역의 품질이 향상된다면, 불필요한 수정 작업을 줄일 수 있을 것이며, “작품의 가치를 논하기도 전에 번역의 수준과 가치 때문에 작품 수준이 평가절하 되어버리는 악순환”(이운택, 2007: 9)에서 벗어날 수 있을 것으로 기대된다.

3.3. 동일 언어 간 다시쓰기

동일 언어 간 다시쓰기는 한 편의 외국 희곡 작품이 국내 문학 시스템 혹은 연극 시스템에 도입되어 관객과 평단의 검증을 통해 그 예술성을 인정받은 경우, 다양한 시대, 다양한 극단이 주체가 되어 새로이 해당 작품을 무대화 할 때마다 진행되는 대본화 과정으로, 연극계에서는 변안이나 각색이라는 이름으로 더 익숙한 다시쓰기 현상이다. 분석 대상의 다시쓰기는 1991년 대본 ST와 2006년 대본 TT이다. 연구 결과, 본 작품에 해당하는 동일 언어 간 다시쓰기의 범위가 작품의 배경이나 등장인물, 플롯 차원에서 진행된 것이 아니라, 언어적인 차원으로 국한된 것을 확인하였다. 동일 언어 간 다시쓰기 과정에서는 이(異)

언어 간 다시쓰기에서 보다 명시적으로 등장인물의 성격과 등장인물 간의 관계를 설정하여 최초 독자인 배우가 최종 어떻게 독자인 관객들과 가장 효과적으로 의사소통 목표를 달성할 것인가에 초점을 맞추고 있다.

<예시 7>

대본 ST 발렌틴 음식 얘긴 꺼내지 말아요.
 대본 TT 발렌틴 먹는 얘긴 집어쳐.

<예시 7>의 원문은 ‘No cuentes de comida’로 스페인어에는 2인칭 단수 명령으로 직역하면 ‘음식에 대해서 말하지 말라’는 의미이다. 그러나 대본 TT에서는 사회주의자인 발렌틴이라는 인물을 좀 더 남성적으로 설정하고 있기 때문에 헤요체의 명령보다 헤체의 강한 어조의 명령어미를 사용하고 있다. 또한 문장도 좀 더 일상어에 가깝게 다시쓰기 되었다. 등장인물의 남성성과 여성성을 명시화하는 방식은 다음과 같은 방식으로 나타낸다.

<예시 8>

대본 ST 발렌틴 아이! 씨팔 지옥 같군!
 대본 TT 발렌틴 으.....! 창자속이 갈갈이 찢어지는 것 같아. 아으
 아악!

<예시 8>의 원문은 ‘Ay, qué jodido es...’로 직역하면 ‘아이, 미치겠군’의 의미이다. 이 때 ‘Ay’는 감탄사이고 ‘qué jodido es’는 욕설이다. 대본 ST는 원문을 그대로 다시쓰기 한 반면, 대본 TT에서는 ‘으, 아으, 아악’과 같은 거친 느낌의 감탄사로 다시쓰기 하였다. 동일한 감탄사를 몰리나가 사용한 경우에는 ‘아이, 아앙’으로 다시쓰기 되었는데, ‘앙’은 어린아이가 우는 소리, 또는 남을 놀라게 하려고 할 때 내는 소리로 좀 더 여성스러운 느낌을 준다. 따라서 대본 TT가 다시쓰기를 통해 보다 등장인물의 남성성과 여성성을 극대화하는 있다고 볼 수 있다. 한편 대본 TT에서는 욕설을 ‘창자속이 갈갈이 찢어지는 것 같아’라는 표현으로 순화되었다. 그러나 ST에는 그 어디에도 ‘창자속이 갈갈이 찢어지는 것 같아’라는 표현이 등장하지 않는다. 단순히 TT를 보고 상황 맥락에 가장 어울릴 것으로 판단되는 일상적인 표현으로 대체한 것이다.

끝으로 동일 언어 간 다시쓰기에서 가장 현격한 차이는 등장인물 간의 관계에 따른 변이 양상이었다.

<예시 9>

대본 ST	발렌틴	영화대신, <u>제가 당신한테 진짜 얘길 해드리고 싶어요</u> . <u>제가 했던 애인 얘기 거짓말이었어요</u> . 다른 여자 얘길 했던 <u>거예요</u> . <u>제가 아주 사랑했던</u> . <u>내 진짜 애인에 대해선 하나도 사실대로 얘길 안했죠</u> . <u>그 애가 맘에 드실 거예요</u> . <u>그 애는 사랑스럽고 단순한 애죠</u> . 하지만 정말 <u>용감해요</u> .
대본 TT	발렌틴	영화대신, 진짜 얘길 해주고 <u>싶어</u> . <u>나에 대해서</u> . <u>내가 했던 애인 얘기 거짓말이었어</u> . 정말 사랑했던, 진짜 애인에 대해선 사실대로 얘길 <u>안했지</u> . 그 애는 사랑스럽고 <u>순수한 애지</u> . 정말 <u>용감해</u> .

<예시 9>에서 대본 ST와 대본 TT의 차이점은 1인칭 대명사 ‘나’와 2인칭 대명사 ‘너’의 관계이다. 즉, 대본 ST에서 발렌틴은 몰리나보다 나이가 어리게 설정되었고, 대본 TT에서는 몰리나와 비슷한 연배로 설정되었다. 따라서 대본 ST에서 발렌틴은 자신을 낮추어(‘제가’), 몰리나에게 존대어(‘드시다’, ‘싫어요’, ‘이었어요’, ‘거예요’)와 같은 해요체의 공손어미를 사용하고 있다. 그에 반해 대본 TT에서는 몰리나에게 해라체나 해체를 사용하여 몰리나에게 오히려 하대하는 대화 양상을 보인다. 실제 ST에 명시된 발렌틴(26세)과 몰리나(40세)의 나이 차이는 16세이다. 따라서 연령에 따른 상하 관계를 중요시 하여 대우법이 구체적으로 발달된 한국어 관습에 비추어 보면 TT1에서처럼 발렌틴이 몰리나를 존대하는 것이 적합하다. 그렇기 때문에 대본 TT는 등장인물이 서로 나이에 대해 이야기하는 장면을 삭제하고, 발렌틴과 몰리나의 연령차를 부각시키지 않고, 등장인물이 갖는 남성성과 여성성에 집중하여 텍스트 전체를 다시쓰기 하였다.

4. 결론

그간 희곡 번역은 번역학자들이나 연극학자들로부터 다소 도외시되었던 연구 분야이다. 그 이유는 번역학자들에게 있어서 희곡 번역은 시나 소설 번역과 별반 다르지 않은 방식으로 접근하는 범주이기 때문이다. 마찬가지로 연극학자들에게 있어서 희곡 번역은 무대 상연을 위한 원재료로 인식되었기 때문에, 원 재료를 가공하는 과정인 번안/각색에 더 집중하기 때문이다. 이에 본 연구는 번역, 번안, 각색과 같이 학문별로 다양하게 정의된 개념들을 번역학의 입장에서 다시쓰기의 개념으로 포함할 것을 제안했다. 무대상연을 목표로 하는 희곡의 장르적 특수성이 다시쓰기의 동인으로 작용할 것이라는 가설 하에 『거미여인의 키스(Beso de la Mujer Araña)』를 대상으로 분석을 진행하였으며 그 결과는 다음과 같다.

첫째, 소설에서 희곡으로 장르 간 다시쓰기 과정을 살펴봄으로써 문학으로서 희곡의 장르적 특성, 즉 무대상연성을 확인할 수 있었다. 종래 무대상연성은 비언어적인 요소에 대해 제한적으로 연구되었으나, 본 연구를 통해서 희곡이 갖는 형식적인 요소, 언어적인 요소에서도 무대상연성을 확인할 수 있었다. 서사체인 소설과는 달리 희곡은 해설, 지시문, 대사의 형식을 취하고 있다. 대화체의 희곡은 무대 상연을 고려하여 시간과 장소의 제약 속에서 물리적으로도 압축적인 의사소통 형식을 채택하고 있음을 알 수 있었다. 희곡에서는 제한된 상황 속에서 대사의 간결성을 확보하기 위해 최소한의 의사소통 노력으로 최대한의 의사소통 효과를 거둘 수 있는 방식으로 다시쓰기가 이루어졌다. 둘째, 영어, 스페인어, 한국어를 매개 언어로 한 희곡 작품을 대상으로 이(異) 언어 간 다시쓰기 과정을 분석한 결과, 일반적인 문학 번역과 유사한 방식으로 다시쓰기가 이루어지고 있지만, 등장인물의 성격이 소설보다는 희곡 번역에서 구체적으로 설정된다는 점을 확인했다. 또한 상황 맥락이 구체화됨에 따라 비언어적인 요소들을 고려한 다시쓰기가 이루어졌다. 한편 영어를 통한 다시쓰기보다는 스페인어를 통한 다시쓰기가 좀 더 문화 특수적인 요소들을 구체적으로 반영한다는 점도 확인할 수 있었다. 또한 연극계의 관습에 따라 초벌 번역된 대본의 경우, 그 완성도에 있어서 출판 번역과 번역 품질 면에서 격차가 존재했다. 이는 추후 연극 전문가들에 의한 다시쓰기를 가정한 상태에서, 다른 문화권의 공

연예술을 신속하게 소개한다는 목적 하에 대본 형태로 다시쓰기가 이루어지기 때문인 것으로 생각해볼 수 있다. 따라서 이러한 관습을 개선하고 보다 완성도 높은 희곡 번역을 위해서는 여러 학자들이 제안하는 바처럼 다양한 시스템에 속해 있는 번역자들이 집단 체제로 여러 차례 다시쓰기를 진행하는 방식을 대안으로 제시할 수 있을 것이다. 협업의 경우 번역자가 단독으로 다시쓰기 할 때보다 완성도가 높은 다시쓰기 결과물을 생산할 수 있을 것이다. 셋째, 한국어를 매개 언어로 한 상연 대본을 대상으로 동일 언어 간 다시쓰기 과정을 분석한 결과, 다시쓰기의 목적과 주체에 따라 동일한 대본이 종래 연극계에서 규정하는 ‘예술적’, ‘창의적’ 변안 수준이 아니더라도, 언어학적 틀 안에서도 다양한 형태로 다시쓰기 될 수 있음을 확인했다. 그 이유는 배경, 등장인물, 플롯 등은 그대로 유지하면서도 가장 효과적인 의사소통을 통해서 관객이 즉각적으로 등장인물의 성격을 파악하고 등장인물의 관계를 통해 갈등 유형을 인지할 수 있도록 언어적인 부분만 다시쓰기 하기 때문이다. 따라서 동일 언어 간 다시쓰기 과정에서는 등장인물의 성격을 가장 효과적으로 반영할 수 있는 동시대 언어가 사용된다. 등장인물의 관계를 설정은 대우법 상의 다시쓰기에 반영되었다. 영어나 스페인어처럼 출발 언어가 대우법 체계가 크게 발달하지 않은 언어일 경우 대우법이 발달한 한국어로 다시쓰기 과정에서 등장인물의 관계 설정을 어떻게 설정하느냐에 따라 동일한 ST에 대해서도 어휘 표현뿐만 아니라 종결어미의 사용에 큰 차이가 있음을 확인했다. 한편 상연이 구체화될수록 비언어적인 요소를 통해 언어적 요소를 채워나갈 수 있기 때문에 물리적으로 더욱 압축적인 다시쓰기 양상이 나타났다.

희곡이 무대 상연을 위한 목적을 유지하는 한, 출판 희곡 번역뿐만 아니라 동일 언어 간 다시쓰기 과정은 희곡 번역 연구에 포함되어야 한다. 본 연구에서 확인한 것처럼 이 과정을 번역학에 포함함으로써 번역학 차원에서의 다시쓰기 논의도 구체화되고, 언어별 다시쓰기 양상을 파악할 수 있는 자료로 사용될 수 있기 때문이다. 따라서 앞으로 지금까지 번역학 논의에서 제외되었던 대본으로 존재하는 희곡 작품을 번역학 논의에 포함하여, 공시적·통시적으로 다시쓰기 양상을 연구하고, 그 과정이 희곡 수용에 어떠한 영향을 미쳤으며, 우리 번역학계와 연극계에 어떠한 혁신을 가져왔는지에 대한 심도 있는 논의가 이루어질 수 있을 것으로 기대된다.

참고문헌

<1차 자료>

- 소설

송병선 (2006) 『거미여인의 키스』, 서울: 민음사.

유은경 (1998) 『거미여인의 키스』, 서울: 현대미학사.

이동수 (1991) 『거미여인의 키스』, 서울: 가람기획.

Puig, M. (1976/1986) *El Beso de la Mujer Araña*, Barcelona: Seix Barral.

- 희곡

Puig, M. (1981) *El Beso de la Mujer Araña*, 전자문서.

Baker, A. (1983) *Kiss of the Spider Woman*, Buenos Aires: Norton paperback.

- 대본

김철리 역, 채승훈 연출 (1994) <거미여인의 키스>, 극단 산울림.

신동인 연출 (2006) <거미여인의 키스>, 극단 작은 신화.

<2차 자료>

강지혜 (2006) 「애니메이션 영화의 ‘다시쓰기’: 자막 번역을 중심으로」, 『번역학연구』 7(2): 7-29.

김성희 (2007) 「한국 현대극의 서구극 수용과 그 영향」, 『한국극예술연구』 15: 275-322.

김천혜 (1990) 『소설구조의 이론』, 서울: 문학과 지성사.

김태중 (2004) 「세계화와 라틴아메리카의 정체성 - 『거미여인의 키스』를 중심으로」, 『라틴아메리카연구』 17(1): 95-120.

김혜림 (2006) 「중한 출판번역에서 나타난 다시쓰기 형태」, 『번역학연구』 12(2): 53-73.

김효중 (1998) 『번역학』, 서울: 민음사.

양승국 (2006) 「1920년대 초기 번역극을 통해 본 번역 의식의 한 단면」, 『한국 현대문학연구』 19: 243-272.

- 오세곤 (2002) 「희곡 번역시 빈번한 오류 연구」, 『연극교육연구』 6: 17-54.
- 이선형 옮김 (2002) 『각색, 연극에서 영화로』, 서울: 동문선 (Helbo, André *L'adaptation: du Théâtre au Cinéma*, Paris: Armand Colin).
- 이승희 (2007) 「극예술연구회의 성립」, 『한국극예술연구』 2: 13-53.
- 이윤택 (2006) 「번역은 그 자체 종합적이고 독자적인 영역이다」, 한국문화예술 번역토론회 발표논문, 11월 1일, 서울: 국회 의원회관 1층 소회의실, 미간행.
- 임우영 외 옮김 (2001) 『번역이론 입문-번역학 꿰뚫기』, 서울: HUFs BOOKS. (Stolze, R. *Übersetzungstheorien*, Tübingen: Narr Studienbücher).
- 조성은 (2005) 「번역을 통한 문학 텍스트의 다시쓰기 - 『한중록』과 『붉은 여왕』」, 『통번역학연구』 9: 148-163.
- Aaltonen, Sirkku (1993) 'Rewriting the exotic. The Manipulation of Otherness in Translated Drama', Proceedings of XIII FIT World Congress "Translation-The vital link-", August 1993 at Brighton London: ITI.
- Bassnett, Susan (1980) *Translation Studies*, London and New York: Routledge.
- Bassnett, Susan (1985) 'Ways through the Labyrinth', Hermans, Theo *The Manipulation of Literature*, London and Sydney: Croom Helm.
- Corrigan, Timothy (1999) *Film and Literature*, New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- Even-Zohar, Itamar (1978) 'The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem', Holmes, James et al. (eds) *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*, Leuven: Acco.
- Herman, Theo (1985) *The Manipulation of Literature*, London and Sydney: Croom Helm.
- Lefevere, André (1992) *Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London: Routledge.
- Merino, Raquel (1993) 'A View from the Stage; Arthur Miller in Spanish', Proceedings of XIII FIT World Congress "Translation-The vital link-", August 1993 at Brighton London: ITI.
- Pavis, Patrice (1992) *Theatre at the Crossroads of Culture*, London and New York: Routledge.

- Snell-Hornby, Mary (1988) *Translation Studies*, Amsterdam and Philadelphia:
John Benjamins.
- Zuber-Skerritt, Ortrun (1984) *Page to Stage*, Amsterdam: Rodopi.

[Abstract]

Drama Translation and Rewriting
—Focusing on *Beso de la Mujer Araña*—

Park, So Young
(Hankuk University of Foreign Studies)

The present study aims to consider the genre-specific characteristics of drama translation based on the concept of ‘rewriting’. Together with novel and poetry, drama constitutes one of the three main literary genres. Nevertheless, little discussion has been made on this specific genre. As a rule, drama, as well as novel and poetry, is translated by professional translators to be later published. However, theater professionals often translate the script into draft. Such rough drafts serve as STs(Source Texts), which are in turn reproduced into numerous TTs(Target Texts), or namely scripts. Hence, the initial ST-TT1 relation corresponds to the interlingual translation regarded as the translation proper in the established translation studies. However, the relations between script TT1 availed as the new ST, and the scripts, such as TT2, TT3 and so on that are based on the new ST, or TT1, are intralingual rewritings, regarding which in-depth discussions are going on under the name of adaptation in theatre studies, rather than in translation studies. Yet, drama is a genre of significant cultural impact as archetypal content on account of its dialogical texts, which is easily convertible to films, soap operas and musicals, in contrast to narrative texts. Moreover, when overseas dramas are imported, translation becomes more critical than in any other genre as the first script translated acts as the original for other scripts, stressing the need for specific discussions for drama translations. For the above reasons this study analyzes the rewriting of *Beso de la Mujer Araña* of the Argentine writer Manuel Puig, subdividing it

into rewriting between different genres, interlingual rewriting and intralingual rewriting to describe its characteristics. This study pretends to focus on drama translation so to describe the genre specifics of a drama translation. As a result of the study, it was found out that in the intergenre rewriting, reduction-oriented rewriting was used for a successful communication, and rubrics are inserted for concrete representation of the nonverbal attributes of drama. In the interlingual rewriting, basically, it has been shown that rewriting is faithful to its original. In this process, frequent translation errors were found in unpublished scripts. In the intra-lingual rewriting, a freer rewriting occurred as directors tried to better define the relations and personalities of the characters. Notably, honorifics changed in this type of rewriting and less errors were detected compared with interlingual rewriting. These rewriting processes have one thing in common: compared with novel translation, drama translation takes into further account the acceptability by the target audience in its target culture for an efficient communication, being represented in a more effective and explicit manner.

▶ Key Words: Rewriting, Drama Translation, Adaptation, Performability

박소영

한국외국어대학교

메일주소: soyoungines@naver.com

관심분야: 문학(희곡) 번역, 번역비평, 번역평가

논문투고일: 2012년 7월 31일

심사완료일: 2012년 8월 30일

게재확정일: 2012년 9월 18일