

연극 <낙타상자>를 통해 본 중국문학의 한국 공연의 한 양상*

서재길**

〈차례〉

1. 머리말
2. 소설 『낙타상즈』에서 경극 <낙타상자>
3. 연극 <낙타상자>에 나타난 각색의 양상
4. 맺음말

국문초록

2010년 이후 중국 희곡 작품의 한국어 번역 및 출판이 적극적으로 이루어지는 가운데, <조씨고아>, <패왕별희>, <낙타상자>가 차례로 무대에 올라가는 등 중국 작품의 한국 공연도 활발해지고 있다. 2019년 서울연극제와 서울국제공연예술제의 공식 초대작으로 참가한 극공작소 마방진의 연극 <낙타상자>는 중국 현대문학의 대표적인 작가인 라오서의 원작소설 『낙타상즈』를 증원농이 각색한 경극 <낙타상자>를 한국어로 번역, 각색한 작품이다. 본 논문은 소설 『낙타상즈』가 경극 <낙타상자>를 거쳐 연극 <낙타상자>로 재탄생하는 과정에 나타나는 각색과 현지화 양상을 살펴보았다.

중국 현대문학의 정전인 라오서의 『낙타상즈』는 연극, 영화, 오페라 등 다양한 예술 양식으로 공연된 바 있는데, 한국 공연의 대본으로 선택된 것은 증원농이 각색하여 강소성 경극원에서 공연한 경극 <낙타상자>이다. 이 작품은 라오서의 소설 원작에 충실하면서도 경극 고유의 특성을 잘 살린 작품으로 중국에서 높이 평가받았다. 소설에서 경극으로의 변화 과정에서

* 이 논문은 2017년도 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 한림대학교 일본학연구소가 수행하는 인문학플러스지원사업의 일환으로 이루어진 연구임(2017S1A6A3A01079517). 이 논문의 집필 과정에서 <낙타상자> 공연대본 및 영상자료를 제공해주신 극공작소 마방진과 고선웅 연출가, 그리고 중국 자료의 자문 및 번역을 도와준 김창호, 이복실 선생님과 왕아해 학생에게 특별한 감사의 뜻을 전한다.

** 국민대학교 한국어문학부 부교수

드러난 가장 뚜렷한 변화는 샤오푸즈가 중반 이후에 등장하는 소설과 달리 세 명의 주인공 샹즈—호뉴—샤오푸즈 사이의 삼각관계가 처음부터 설정되어 있다는 점이다. 두 번째로는 무대 미술과 조명 및 연무를 통한 현대적인 무대 표현을 들 수 있다. 세 번째로는 음악과 몸짓 표현 등에서 경극 고유의 특성에 충실하다는 점을 들 수 있다. 네 번째로는 창으로 표현되는 서사적 화자의 적극적인 활용을 들 수 있는데, 이는 사건에 대한 해설을 통한 주제의 암시, 비유와 상징적인 표현, 주인공의 내면 묘사 등 다양한 목적으로 사용되었다.

마방진의 연극 〈낙타상자〉는 경극 〈낙타상자〉의 서사를 기본적으로 수용하면서도 몇 가지 층위에서 연출가의 적극적인 각색과 창조적인 연출을 통해 경극과는 다른 새로운 텍스트 해석을 보여주었다. 우선 '낙타상자'라는 제목의 유래를 드러내는 에피소드나 이강이 딸 복자에게 매춘을 강요하는 에피소드를 추가한 것은 서사적 층위에서 가장 두드러진 변화이다. 두 번째로 몇몇 중심인물의 적극적인 성격화를 지적할 수 있는데, 특히 딸을 두 번이나 팔아넘기는 이강이라는 인물을 보다 설득력 있게 그리려 한 점이 눈에 띈다. 마지막으로 장르적 측면에서 경극의 음악적 특성을 제거하는 대신 그 보완장치를 모색하고 있다는 점이다. 연극 〈낙타상자〉에서는 경극에 사용된 노래를 모두 등장인물의 대사로 전환하여 표현하고 있는데, 그 과정에서 고선웅 고유의 '떨어치기 화법'과 음악극의 대위법적 효과를 거두기 위한 대사 나눔이 시도되고 있다. 이 같은 각색과 연출이 〈낙타상자〉의 한국 공연에서 효과를 거두었다.

주제어: 각색, 경극, 고선웅, 낙타상자, 라오서

1. 머리말

한일연극교류협의회를 비롯한 다양한 경로를 통해서 일본의 희곡 작품이 한국에서 공연되는 일은 꽤 긴 역사를 가지고 있지만, 희곡을 포함한 중국 작품의 한국 공연은 비교적 최근의 일이다. 해방기에서 한국 전쟁을 거치는 동안 월북 혹은 남북했던 작가들이 냉전 체제 속에서 오래토록 문학사의 여백으로 존재해야 했던 것처럼, 현대 중국문학과 연극 역시 냉전 질서 속 경쟁의 대상이었던 중국 사회주의 체제와 관련되어 있다는 이유로 오랫동안 한국의 독자와 관객을 만나지 못했다.

그러나 1980년대 후반 한중국교 수립 이후 다이 호우잉(戴厚英)의 『사람아 아 사람아』(1991) 열풍에서 드러나듯 소설을 필두로 한 중화인민공화국 시기의 중국문학 작품이 하나둘씩 한국에 번역 소개되면서 한국 독자들도 현대 중국문학의 대표작들을 접할 수 있게 되었다. 1990년 전후로 소설 원

작을 영화로 만든 <붉은 수수밭>(1988, 한국 개봉은 1989)이나 경극 배우들을 다룬 영화 <패왕별희>(1993) 등 중국 근현대사를 그린 영화의 잇따른 국제영화제 수상¹⁾과 한국 개봉도 중국문학의 한국 소개가 보다 적극적으로 바뀌는 계기가 되었다.

소설이나 영화에 비해 상대적으로 저변이 넓지 못한 희곡의 경우 중국 작품의 소개는 상대적으로 뒤늦게 시작되어 21세기가 지난 이후에 중국 희곡이나 소설을 원작으로 한 연극이 한국에서 활발하게 공연되기 시작했다. 최근의 경우를 일별해 보면 우선 중국 역사서인 『사기』에 기초한 원대 잡극 <조씨고아>(기군상 작)를 대표적으로 꼽을 수 있을 것이다. 2006년 예술의 전당에서 극단 미추에 의해 초연²⁾된 이 작품은, 2014년 11월에는 극단 해를 보는 마음에서 <(무협활극) 조씨고아>라는 제목으로 공연하기도 했다. 이듬해에는 서울문화재단의 후원을 받아 극단 해를 보는 마음의 <(무협활극) 조씨고아>가 공연되는 비슷한 시기에, 역시 국립극단에서 고선웅 연출 및 각색으로 <조씨고아, 복수의 씨앗>이라는 제목으로 같은 레퍼토리를 공연하는 현상이 나타나기도 했다.³⁾

특히 국립극단의 공연은 관객은 물론 언론과 비평가들에게서도 좋은 평가를 얻어 그 해의 동아연극상 대상을 받았고, 연출가 고선웅은 한국연출가협회의 '올해의 연출가상'을 받기도 하였다. 고선웅 연출의 <조씨고아, 복수의 씨앗>은 2017년에는 명동예술극장 재공연을 필두로, 천안 예술의 전당, 대전 예술의 전당 등에서 순회공연을 했고, 2018년 가을에도 서울에서 시작해서 인제, 대전, 진주 등지에서 순회공연을 갖기도 했다.⁴⁾

-
- 1) <붉은 수수밭>은 1988년 베를린 영화제에서 최우수 작품상인 금곰상을 수상하였고, <패왕별희>는 1993년 칸 영화제에서 최우수 작품상인 황금종려상을 제인 캠퍼온 감독의 <피아노>와 함께 공동 수상했다. 참고로, <붉은 수수밭>의 원작인 『홍고량가족(红高粱家族)』의 작가 모언(莫言)은 2012년 노벨문학상을 수상했다.
 - 2) 정지호·김학민, 「연극 <조씨고아, 복수의 씨앗>에 나타난 고선웅의 연출 기법」, 『연극 교육연구』 35, 2019, 35면.
 - 3) 이 작품은 <패왕별희>를 만든 천카이거(陈凯歌) 감독에 의해 영화로도 제작되었는데 한국에서는 <천하영웅(Sacrifice)>(2013)이라는 제목으로 개봉했다.

한편 <서편제>가 한국 영화 최초로 100만 관객 동원을 달성했던 1993년에 칸 영화제에서 최우수작품상을 받은 장국영 주연의 <패왕별희> 속 극중극(경극) <패왕별희>가 2019년 봄과 가을에 국립창극단에 의해 창극으로 각색되어 공연된 사실도 주목할 만하다. 『초한지』의 주인공 초패왕 항우와 그의 애첩 우희의 사랑을 다룬 <패왕별희>는 경극의 주요 레퍼토리로 오랫동안 중국의 연극 애호가들로부터 사랑을 받아 왔는데, 이번에는 판소리를 만나 창극의 형태로 한국의 관객을 만나게 된 것이다. ‘패왕별희’라는 중국적 소재가 ‘판소리’라는 한국적 형식과 결합하여 창극 <패왕별희>로 재탄생함으로써, 판소리 소리꾼(<서편제>)과 경극 배우(<패왕별희>)로 한 시절을 품어왔던 전통 예인의 삶을 굴곡진 동아시아 근현대사와 더불어 그린 두 작품이 한 세대가 지난 뒤에 다시 조우하게 된 셈이다. 더욱이 타이완 출신의 경극 연출가 우싱궈(吳興國)가 연출에 참여하게 되어 경극에 친숙하지 않았던 한국의 관객들은 ‘경극을 품은 창극’이라는 퓨전 창극을 경험할 수 있게 되었다.⁴⁾

중국 연극의 한국 공연은 희곡 작품의 한국어 번역을 전제로 성립한다. 공연대본으로 중국 희곡이 번역되는 경우와 더불어 최근에는 중국 희곡 작품을 출판사에서 적극적으로 출판, 간행하는 모습도 보이고 있다. 대표적인 것이 지만지 드라마에서 『찾집』, 『서상기』, 『패왕별희』, 『조씨고아』 등 중국 희곡 작품을 지속적으로 출간하고 있는 것과, 연극과 인간에서 ‘중국 희곡산’을 출간하고 있는 것을 들 수 있다. 특히 2018년에 한중연극교류협회가 조직되고 중국 공자학원의 후원으로 한중 연극 교류가 이어지는

-
- 4) 이 작품은 연극 관객 설문조사를 통해 국립극단에서 다시 보고 싶은 연극 1위로 선정되어 2020년 6월말 명동예술극장에서 재공연할 예정이었으나 ‘코로나 19’로 인해 취소되었다. 한편, 중국 가극무극원이 내방하여 2018년 가을 성남아트센터에서 <조씨고아> 내한 공연을 가졌는데, 이는 <조씨고아>에 대한 공연예술계와 관객들의 좋은 평판과 호응이 중국 가극무극 초청공연에까지 이른 상황을 보여준다.
 - 5) 이 작품은 2020년 봄 코로나 19 사태 속에서 국립극장이 유튜브로 온라인 공개한 첫 번째 레퍼토리이기도 했다. 2020년 봄 영화 <패왕별희>가 27년만에 오리지널 버전으로 재개봉한 것도 이런 점에서 무척 흥미로운 현상이라고 할 것이다.

과정에서 한국의 극단이 낭독공연에 참여하여 한국 공연의 가능성을 타진해 보는 경우도 발견되는데, 이는 매우 흥미롭고도 의미 있는 현상이라 하지 않을 수 없다.⁶⁾

이 논문에서 다루려는 극공작소 마방진의 <낙타상자> 역시 이 같은 일련의 흐름 속에서 한국에 소개되고 공연된 작품이다. 2018년 5월에 개최된 중국희극낭독공연에서 동시대 중국 희극과 더불어 레퍼토리의 하나로 선정되어 마방진의 낭독 공연을 거친 후 이듬해에 정식으로 무대화가 되었고, 비슷한 시기에 희극집도 출간되었다. <조씨고아, 복수의 씨앗>를 통해 이미 중국 희극의 한국 내 공연과 각색에서 능력을 발휘한 바 있는 고선웅이 연출을 담당한 이 작품은 2019년 봄 서울연극제와 같은 해 가을 서울국제공연예술제의 공식 초청작으로 공연되어 좋은 평가를 받았으며, 한국극예술학회에서 선정한 2019년 올해의 작품상 연극 부문에 선정되기도 하였다.

잘 알려진 것처럼 연극 <낙타상자>는 중국 현대문학의 대표적 작가 중 한 사람인 라오서(老舍, 1899-1966)의 장편소설 『낙타상자(骆驼祥子)』를 경극으로 각색한 희극을 저본으로 하고 있다. 이 작품의 주제와 기법 등에 대해서는 서울연극제 공연 당시 ‘공연과 이론을 위한 모임’에서 개최한 합평회에서 비평가들에 의해 수준 높은 작품 분석과 토론이 어느 정도 이루어진 바 있는 까닭에,⁷⁾ 이 글에서는 라오서의 소설에서 경극으로, 다시 연극으로 각색되는 과정에 초점을 두고 중국 문학 작품을 한국에서 공연하는 과정에서 나타난 다양한 특징들을 살펴보려 한다. 우선 2장에서는 한국

-
- 6) 그 경과에 대해서는 경극 극본 『낙타상자』의 번역자인 오수경이 쓴 ‘중국전통희극총서’ 발간사를 참조. 라오서, 증원농 각색, 오수경 옮김, 『낙타상자』, 연극과 인간, 2019.
 7) 박연숙, 「낙타상자: 인간에서 짐승으로 전락하는 비극의 서사를 멜로드라마로 풀다」, 『공연과 이론』, 2019.6; 이성곤, 「중국 전통희극에서 고선웅의 묘수 찾기—마방진의 낙타상자」, 『공연과 이론』, 2019.6. 공연과 비평을 위한 모임, 「토론: 낙타상자」, 『공연과 이론』, 2019.6. 이외에도 이선형, 「연극성을 제고하며: <단편소설집> 〈BENT〉 〈낙타상자〉」, 『연극평론』 94, 2019을 들 수 있다.

공연의 저본이 된 경극 <낙타상자>를 원작소설 『낙타상즈』와 비교하면서 이 작품의 전통성과 새로움에 대해 살펴본다. 이어 3장에서는 중국 경극을 한국의 무대에 연극으로 공연하는 과정에 나타난 각색과 현지화의 양상을 살펴본다. 이 같은 과정을 통해 외국문학, 특히 중국문학 작품이 한국에서 무대에서 공연되는 과정에 나타난 번역 및 각색에 대해 살펴보고 중국문학의 한국 무대화의 가능성과 그 조건을 탐색해 보려 한다.

2. 소설 『낙타상즈』에서 경극 <낙타상자>로

소설 『낙타상즈』의 저자인 라오서의 본명은 수칭춘(舒庆春), 자는 서위(舍予)이며 만주족 정홍 기인(旗人) 출신으로 알려져 있다. 중일전쟁이 일어난 1937년에 발표된 『낙타상즈』는 라오서의 대표작이라 할 수 있는 작품으로, 신해혁명으로 청 제국이 멸망한 뒤 당시 베이핑(北平)으로 불리던 북경을 무대로 인력거를 끄는 하층민들의 삶을 사실주의적으로 재현한 작품으로 평가받고 있다.⁸⁾ 이미 1954년에 영어로 번역(제목은 『인력거 소년 Rickshaw Boy』)되어 서구에도 비교적 잘 알려진 작품이며 현재 20개 이상의 언어로 번역되어 있다.

라오서가 이 작품을 소설로 출간한 이후 1957년에는 메이첸(梅阡)의 각색으로 5막 6장의 현대극(話劇)으로 북경인민예술극원에서 공연했고,⁹⁾ 1982년에는 영화로도 제작되었다.¹⁰⁾ 중국의 개혁개방 이후인 1998년에는

8) 최근의 연구에서는 상즈의 ‘삼기삼락(三起三落)’을 신북경의 ‘농민공’ 문제로서 파악하려는 경향이 대두하고 있다. 김경석, 「신북경과 <낙타상자>의 현재적 의미에 대한 시론」, 『중국어문학』 67, 2014.12; 김영명, 「농민공의 ‘베이징’ 드림과 좌절」, 『중국연구』 79, 2019.

9) 梅阡, 『骆驼祥子』, 『剧本』, 1957.7-8.

10) 영화 <패왕별희>에서 남자 주인공으로 경극의 패왕 역할을 담당했던 배우 장펑이(张丰毅)가 영화에서 주인공 상즈의 배역을 맡았다. 장풍의는 <조씨고아>를 영화화한 천카이거의 <천하

경극으로 각색되어 강소성 경극원(江苏省京剧院)에서 공연되었고, 2014년에는 서구식 오페라로 각색되어 공연되기도 하였다. 문화콘텐츠 관련 논의에서 자주 언급되는 OSMU(One Source Multi Use)의 가장 대표적인 사례라 할 만하다.

이 중에서 마방진의 한국 공연에서 저본이 된 것은 중원농(钟文农)이 각색하여 강소성 경극원에서 공연한 경극 극본이다.¹¹⁾ 이 작품은 원작에 충실하면서도 경극 고유의 특성을 잘 잘린 작품으로서, 초연을 한 1998년 제 2회 중국 경극예술제에서 금상을 수상하였고, 라오서 탄생 100주년인 되는 1999년에는 제 6회 중국예술제 우수 작품상을 수상하였다. 라오서 탄신 100주년 기념 공연, 건국 50주년 기념 공연 등 1999년에만 60회 이상 공연이 이루어졌고, 중국희곡학회상, 국가무대예술정품공정 후보작 선정, 문화부 대상과 연기상 등을 수상하였다.¹²⁾

이 작품을 번역 소개한 오수경에 따르면 라오서의 『낙타상자』가 워낙 유명한 관계로 이 작품은 그 동안 현대극, 전통극, 오페라, 영화, 드라마 등 다양한 장르로 각색되었지만, 대부분 사회주의적 색채가 강한 특징을 지녔다고 한다.¹³⁾ 그나마 중국의 개혁개방 이후에 각색된 경극 대본의 경우 라오서의 원작에 비교적 충실한 한편,¹⁴⁾ 소설의 다양한 인물과 사건을 극

영웅)에서도 조연으로 출연했다.

- 11) 한국어 번역본은 라오서, 중원농 각색, 앞의 책이다. 필요할 경우 『劇本』(1998.9)에 실린 중원농 각색의 원본 「骆驼祥子」도 참고했는데, 공연과정에서 개작이 많이 되어 1998년 간행된 극본과 한국어 번역본은 많은 차이가 있다. 중국의 동영상 플랫폼에서 쉽게 접할 수 있는 강소성 경극원의 공연영상 역시 당초의 중국어 극본은 물론 한국어 번역본과도 차이를 보이고 있다.
- 12) 오수경, 「해설: 소설 『낙타상자』에서 경극 <낙타상자>까지」, 라오서, 중원농 각색, 앞의 책, 107쪽; 曲祖文, 「京剧《骆驼祥子》, 川剧《金子》荣获“中国戏曲学会奖”」, 『中国戏剧』, 2002.2.
- 13) 오수경, 위의 글, 99쪽.
- 14) 중원농은 라오서의 원작에 보다 충실하기 위해 샹즈가 전체 연극의 중심적 인물이라는 사실에 주안점을 두었다고 한다. 기존의 연극 혹은 영화에서 샹즈의 역할이 지나치게 축소되어 있었다는 것이다. 钟文农, 「《骆驼祥子》从小说到京剧」, 『中国戏剧』, 2002.5, 32쪽.

적으로 축약하는 대신 연극적 표현에 집중하고, 특히 경극의 특성을 살린 것으로 평가된다. 이 같은 판단 하에 2018년 5월에 개최된 제 1회 중국희극 낭독공연의 공연대본으로 중원농 각색의 경극대본을 번역 소개하게 되었고, 그 과정에서 고선웅 연출 마방진의 공연으로 이어지게 되었다고 한다.¹⁵⁾

마방진의 <낙타상자>를 논의하기에 앞서 우선 소설 『낙타상즈』가 경극 <낙타상자>로 각색되는 과정, 그리고 경극 <낙타상자>의 미학적 특징을 먼저 살펴보려 한다. 연극 <낙타상자>는 경극 <낙타상자>를 저본으로 그 서사를 전면적으로 수용하면서 부분적인 각색이 이루어졌기 때문에, 소설이 경극으로 만들어지는 과정에 대한 고찰은 소설의 연극화를 고찰하는 것에 다름 아니기 때문이다.¹⁶⁾ 이는 OSMU의 성공 여부를 타진하는 일이 될 뿐만 아니라 서사와 극의 양식적 특성을 살피는 일이기도 하다.

우선, 소설에서 경극으로의 변화과정에서 가장 눈에 띄는 것은 서사적 층위에서 드러난 변화로서, 경극에서는 ‘상즈—호뉴—샤오푸즈’ 사이의 삼각관계가 당초부터 설정되어 있다는 점이다.¹⁷⁾ 소설에서는 상즈가 호뉴와 결혼한 신혼집에서 처음 샤오푸즈를 만나는 것으로 설정되어 있지만, 경극에서는 첫 번째 장에서부터 상즈와 샤오푸즈가 서로 사랑하는 관계로서 등장한다. 소설의 경우 중반 이후 상즈의 애증이 교차하는 아내 호뉴가 난산 끝에 죽은 뒤에, 가족을 위해 자신의 몸을 희생하는 샤오푸즈에 대한 관심과 연민이 사랑으로 진전된다.¹⁸⁾ 이와는 달리 경극에서는 비록 오라

15) 오수경, 앞의 글, 99-100쪽.

16) 중원농에 따르면, 약 12만자 분량의 원작소설이 각색 과정에서 1/6 분량으로 축소되었다고 한다. 钟文农, 앞의 글, 32쪽.

17) 주인공의 이름은 단행본에서는 각각 ‘상자—호뉴—복자’로, 마방진 공연대본에서는 ‘상자—호호—복자’로 바뀌어 있다. 이하에서는 공연에서 실제로 사용된 이름을 사용하여 경극의 경우 중국식 발음으로, 한국 공연의 경우에는 바뀐 이름으로 사용한다. 마찬가지로 번역본의 제목을 따라 소설의 경우 『낙타상즈』로, 경극 및 연극대본의 경우 『낙타상자』로 표기한다.

18) 메이첸이 각색한 최초의 희곡에서도 샤오푸즈가 1막에서 등장하지만 호뉴, 얼창즈(이강)와 함께 등장한다. 梅阡, 「骆驼祥子」, 『剧本』, 1957.7, 34쪽.

버니와 동생이라는 호칭을 사용하고 있지만, 샹즈가 새로 산 인력거에 샤오푸즈를 처음으로 태워줄 정도로 두 사람은 서로 애뜻한 마음을 가진 것으로 등장한다. 소설에서는 거의 중후반에 등장하는 샤오푸즈는 경극에서는 호뉴만큼이나 중요한 인물로서 설정되어 있는 것이다. 샹즈의 입장에서 볼 때, 진정으로 사랑했지만 운명의 엇갈림으로 인해 끝내 맺어지지 못한 연인이 샤오푸즈라면, 운명의 농간에 의해 어쩔 수 없이 결혼을 하고 가정을 꾸리게 된 대상이 호뉴인 것이다.¹⁹⁾

경극 <낙타상자>의 두 번째 특징으로는 현대적인 무대의 사용이다. 전체적으로 어두운 조명을 사용하는 가운데 무대 뒤편에는 성문과 가로등, 그리고 조각된 석사자상이 기울어진 형태로 배경을 구성하고 있는데, 주인공의 비극적 운명을 기울어진 무대 배경을 통해서 풀어나가고 있는 것이다.²⁰⁾ 이는 극중 인물들의 왜곡된 생존 상황을 무대 표현을 통해 드러낸 것이라 할 수 있다.²¹⁾ 무대 표현에 있어서 조명의 적절한 사용도 주목할 만하다. 동일한 무대를 사용하면서도 필요한 경우에는 스포트라이트를 사용하여 주인공의 심리적 상태를 독백이나 노래를 통해서 드러내기도 한다. 조명과 연무를 이용한 현대적인 무대 표현 중에서 많은 평론가들로부터 격찬을 받은 것은 조 선생의 집에서 인력거를 끌게 된 후 샹즈가 새 인력거를 살 돈을 마련하기 위한 저금통을 바라보고 있는 장면이다. 가진 돈을 사채로 빌려주거나 은행에 넣어 이자를 불리라는 고씨의 충고를 마다하고 샹즈는 저금통에 돈을 차곡차곡 모으기 시작하지만, 이는 나중에 밀정 손가에 의해 빼앗길 운명에 처한다. 인력거와 저금통에 대한 샹즈의 일종의

19) 경극 텍스트를 대상으로 한 것은 아니지만, 서울연극제 공연 당시 비평 모임에서 발표한 글에서 박연숙은 이 같은 변화를 부정적으로 보고 “자유를 추구하고 성실히 꿈을 실현해 가는 젊은이가 세파에 치이면서 인간다움을 잃고 짐승으로 전락해가는 몰락의 비극 서사를 감상적인 멜로드라마로 만들었”(박연숙, 앞의 글, 252쪽)다고 비판하고 있는데, 필자는 소설을 대중과 호흡하는 연극으로 만드는 과정에서의 불가피한 선택으로서 바라보는 편이다.

20) 胡清媛, 「京剧何处去——对现代京剧《骆驼祥子》的思考」, 『大舞台』, 2010.9, 60쪽.

21) 穆欣欣, 「传统与现代——京剧《骆驼祥子》观后」, 『戏曲研究』, 2000, 25쪽.

물신숭배(fetishism)를 보여주는 장면에서²²⁾ 새로운 인력거를 살 꿈에 부풀어 있는 상즈의 환상 혹은 상상 장면이 무대 위에 피어오르는 연기와 함께 ‘인력거춤[洋车舞]’의 형태로 표현된다. 그러나 인력거 손잡이는 좀체 상즈의 손에 잡히지 않고, 암전 속에서 상즈의 손에 들려 있는 것은 임신 사실을 알리러 온 호뉴의 손이다. 희망에 부풀었던 상즈가 한순간에 운명의 노예로 전락하는 절망적인 상황으로 빠져드는 장면을 조명과 연무를 활용한 무대표현으로 숨씨 있게 표현하고 있는 것이다(<그림1> 참조).²³⁾



<그림 1> 경극 <낙타상즈>의 환상 장면

세 번째의 특징으로 경극의 본질에 충실했다는 점을 들 수 있다. 영화 <패왕별희>가 경극 200주년을 기념하여 만들어진 것에서도 알 수 있듯,

-
- 22) 박연숙은 상자의 이 같은 어리석음을 상자의 ‘성격적 결함’으로서 비판하고 있지만(박연숙, 앞의 글, 249쪽), 필자는 거의 문맹이나 다름없는 상자라는 인력거꾼의 성격을 잘 드러낸 것이라고 판단한다.
- 23) 1998년 간행된 중국어 경극 대본에서 이 부분은 매우 간략하게 서술되어 있는데, 중국 평론가들의 비평에 착안하여 공연영상을 참고했다. 이 장면은 경극 <낙타상자> 한국어 번역본에는 아예 없는데, 마방진의 <낙타상자>에서는 “인력거꾼은 바람과 같다네”(22쪽)로 시작되는 상자의 긴 독백이 사용되고 있다. 연극 시작 부분에 나오는 밥 딜런의 기타 음악에 나오는 “왜 세상은 전쟁을 합니까? 바람만이 안다네”라는 대사의 내용에서 착안해서 고선웅이 삽입한 것으로 보인다. 『토론: 낙타상자』, 『공연과 이론』, 2019 여름호, 71쪽 참조.

경극은 청 제국의 전성기에 베이징에서 시작되어 20세기 초까지 활발하게 공연되었던 공연예술 장르로서 오랜 전통을 지니고 있다.²⁴⁾ 경극 <낙타상자>는 이 같은 경극의 전통적이고도 본질적인 속성을 고스란히 담고 있는 것으로 평가받고 있다. 이는 음악, 몸동작 및 춤 등 다양한 층위에서 살펴 볼 수 있다.²⁵⁾ 우선 음악극으로서의 경극 <낙타상자>는 현대 연극에 경극의 음악을 외삽한 음악극이 아니라 경극 본래의 장르적 특성에 매우 투철한 작품으로 평가받고 있다.²⁶⁾ 마방진의 <낙타상자>의 경우 총 공연시간이 90분 정도인 것에 비해 경극 <낙타상자>의 경우 총 공연시간이 150분 가량으로 1시간 정도 더 긴 것을 알 수 있다. 노래가 없는 연극 <낙타상자>와 달리 경극 <낙타상자>의 경우 연극에 비해 1시간 정도 분량이 더 긴 것으로 판단된다.²⁷⁾ 이는 그 정도로 경극의 음악(노래)이 공연에서 중요한 비중과 시간을 차지하고 있음을 의미한다.

경극 음악의 적극적인 활용은 중국의 전통 연극에서 사용되는 음악인 나고鑼鼓의 효과적인 활용을 통해서도 확인할 수 있다. 중국식 징과 북을 의미하는 나고는 심벌즈와 함께 극의 분위기를 이끌 뿐만 아니라 극 전체의 리듬을 주도하는 매우 중요한 역할을 하고 있다.²⁸⁾ 경극 <낙타상자>에서 나고의 음악 설계는 다섯 개 장면에서 극대화되고 있다. 첫 번째로 샹즈가 등장하는 장면에서 가볍고 느린 소리로부터 점차 강렬하고 빠른 소리로 울려 퍼지는데, 이는 샹즈의 젊고 건장한 생명력을 표현함과 동시에 샹즈가 먼 곳으로부터 가까운 곳으로 다가오고 있음을 나타낸다. 두 번째로 인력거를 빼앗기는 장면에서 사용된 나고는 전통 경극에서 사용하

24) 송철규, 『경극』, 살림, 2004, 7-13쪽.

25) 경극에서는 노래[唸], 대사[念], 동작[做], 무술[打]의 네 가지를 가장 표현 형태로 가진 다(위의 책, 29-30쪽). 경극 <낙타상자>에서는 ‘무술’을 제외한 노래(음악), 대사, 동작의 세 분야에서 경극의 전통적인 표현 형식을 잘 구현하고 있다.

26) 穆欣欣, 앞의 글, 25쪽.

27) 필자가 본 공연영상으로는 150분 분량인데, 중원농에 따르면 당초에는 2시간 15분 분량으로 구성되었다고 한다. 钟文农, 앞의 글, 32쪽.

28) 송철규, 앞의 책, 68-69쪽 참조.

는 징과 심벌즈를 통해 인력거를 빼앗는 장면의 긴장감을 높여주고 배우의 연기를 부각시킨다. 세 번째로 호뉴의 등장에 사용된 나고를 들 수 있는데, 작은 징과 작은 심벌즈를 결합하여 리듬감과 음향 효과를 강화함으로써 호뉴의 활발하고 대범한 성격을 두드러지게 표현하였다. 전통 경극에서 여성배우가 등장할 때 항상 총총걸음으로 무대를 한 바퀴 도는 관습에서 벗어나 현대극이라는 특성과 호뉴라는 여성인물의 성격에 맞추어 큰 발걸음으로 직접 무대중앙에 등장하는 것을 표현한 것이다. 네 번째는 호뉴의 난산 장면에서 사용된 나고로, 호뉴의 난산으로 샹즈가 돈을 빌리러 가는 장면에서는 큰 징을 빠른 리듬으로 연출하여 무대 위 배우들의 긴장감을 높여줌으로써 긴장감에 휩싸인 극적 분위기를 부각시켰다. 또한 한 번의 큰 징소리로 호뉴의 최후를 표현하였다. 마지막으로, 샤오푸즈의 자살소식이 전해지고 무대 밖으로부터 샤오푸즈의 소리가 샹즈의 귓가에 들려오는 장면에서 전통경극 속의 ‘우는 소리’를 이용하였다. 원래 전통경극에서 ‘우는 소리’는 약하게 소리내지만 절망에 빠진 샹즈의 심리를 부각시키기 위해 강렬한 소리로 연출하였다. 이로써 막을 내리며 작품의 비참한 결말을 더욱 인상적으로 관객들에게 전달하였다.²⁹⁾

또한 무대 위에서 진행되는 몸동작이나 춤 등에서 나타나는 경극적 요소도 무시할 수 없다. 특히 주인공 상자가 인력거를 끌면서 추는 몇 차례의 ‘인력거춤(洋车舞)’이나 샹즈가 호뉴의 유혹에 넘어가 술을 마시고 동침하게 되는 장면에서 샹즈의 흐느적이는 동작(醉舞)과 이와 묘한 대조를 이루는 호뉴의 득의만면한 몸짓(双人舞) 등에서는 경극 고유의 몸동작이나 춤이 전통적인 방식을 그대로 사용하여 나타나고 있다.³⁰⁾

29) 이상의 특징은 경극 〈낙타상자〉의 라고를 설계한 왕지안웨이(王健伟)의 다음 글의 내용을 재구성한 것임. 王健伟, 「现代京剧《骆驼祥子》锣鼓设计感想」, 『艺术百家』, 2001.2, 109-110쪽.

30) 尚长荣·王家熙, 「京剧《骆驼祥子》一席谈」, 『上海艺术家』, 1999.2, 37쪽 및 穆欣欣, 「传统与现代——京剧《骆驼祥子》观后」, 『戏曲研究』 55, 2000, 26쪽 참조. 한편 한국어 단행본의 앞부분에는 강소성 경극원의 공연 사진 세 컷이 실려 있는데 이는 모두 경극

마지막으로 노래(창)와 서사적 화자의 활용을 들 수 있다. 경극에서는 극중의 등장인물이 아닌 고서예인(鼓书艺人)³¹⁾이 등장해 악기를 연주하면서 창을 통해 서사적 화자의 역할을 담당하고 있음을 알 수 있다. 이를테면 막이 열린 후 인력거꾼들이 분주하게 북평 거리를 달리는 모습을 실루엣으로 처리한 뒤 고서예인이 가장 먼저 등장하여 시대적 배경과 앞으로 전개될 일을 간략하게 암시하고 있다.

독창과 함께 막이 오른다 :

사방으로 네모반듯한 북평의 오래된 성에
군벌들 치고 받아, 사람들 편히 살 수가 없네.
온갖 사람 온갖 일들 하고 살지만,
그 중에서도 제일 밑바닥은 인력거꾼 인생이라네.³²⁾

서사적 화자로 등장한 고서예인의 노래는 경극을 통틀어 여러 차례 등장하고 있다. 위의 인용에서 알 수 있듯 사건에 대한 서사적 해설을 통해 주제를 암시하는 것이 그 대표적인 사례이다. 그 밖에도 술이 취한 상즈를 호뉴가 내실로 데려가는 장면에서 불러지는 “한쪽은 맘먹고 피를 내어 생쌀을 밥으로 만들었고 / 한쪽은 아무 생각 없이 꽃구경하다 잘못 도원으로 들어섰구나.”³³⁾라는 노래에서 보듯 사건에 대한 해설을 비유와 상징

〈낙타상자〉의 음악 및 몸짓 표현이 가장 뛰어나다고 평가받는 장면들을 고심하여 선정한 것으로 보인다.

- 31) 胡清媛, 앞의 글, 60쪽. ‘고서예인’은 대고(大鼓)를 치면서 노래나 이야기를 하는 예술가를 의미하는데, 경극 〈낙타상자〉 초기 공연에서는 중국의 대표적인 고서예인인 루유성(骆玉笙, 1914-2002)이 출연했다. 참고로, 라오서는 1948년 뉴욕에서 머물 때 『고서예인』이라는 제목의 소설을 썼는데, 중국어 원본은 분실했으나 영역본이 남아 있다고 한다.
- 32) 라오서, 증원농 각색, 오수경 옮김, 『낙타상자』, 연극과 인간, 2019, 16쪽. 이 노래는 경극의 마지막 장면에서 한 번 더 등장한다. 다만 마방진 공연의 경우 극의 시작에 같은 노래를 이강(얼창즈)이 부르는 것으로 설정되어 있고, 마지막에는 등장하지 않는다.
- 33) 위의 책, 43면.

적인 표현으로 대체하고 있기도 하다.

경극 <낙타상자>에서 서사적 화자의 노래가 가장 효과적으로 사용되는 경우는 상즈가 절망적인 상황에 빠졌을 때 그의 내면을 드러내기 위한 상황에서도이다. 상즈의 내면 심리를 묘사하기 위한 노래의 사용은 세 장면에서 나타나는데, 거짓으로 임신한 사실을 알리러 온 호뉴를 만난 뒤 상즈의 복잡한 내면을 묘사할 때 처음 나타난다.

여성 독창 :

깜깜하구나, 온 하늘에 먹구름이 달을 가렸네.

갑자기 온 땅 휩쓰는 광풍이 마른 나뭇잎을 휘감네.

막막하구나, 길 잃고 황야에 떨어진 듯,

전전긍긍, 마치 별거벗은 몸으로 눈서리를 만난 듯.³⁴⁾

주인공의 내면 심리를 묘사하는 장면은 밀정 손가에 의해 저금통을 탈취당한 절망적인 상황에서도 등장한다. 인력거를 빼앗긴 뒤 조 선생의 집에서 자가용 인력거꾼이 되어 저금통에 돈을 모아 새 인력거를 살 생각에 부풀어 있다가 손가가 찾아온 뒤 저금통을 깨뜨려 자신의 돈을 빼앗기는 장면,³⁵⁾ 그리고 호뉴와 결혼한 뒤 난산 끝에 병원도 제대로 가지 못하고 태어나지 않은 아이와 함께 아내가 죽는 상황³⁶⁾에서도 등장한다.

이처럼 서사적 화자와 노래의 활용은 사건에 대한 서사적 해설을 통한 주제 암시, 비유와 상징적인 표현, 주인공의 내면 묘사 등 다양한 목적으로 활용되고 있는데, 그 중에서도 서정성을 강화하기 위한 내면 묘사를

34) 위의 책, 53면.

35) “(창) 저금통 부서지는 소리에 / 내 가슴도 찢어지네. / 몇 년 흘린 피땀이 또 물거품이 되는구나. / 두 번이나 내 명을 재촉하는 저 놈 / 목숨 내 놓고 싸워 보리라!” 위의 책, 58-59면.

36) “독창 : 외로운 배 한 척, 세찬 풍랑을 만났네. / 시든 꽃 한 송이 찬 서리 만났네. / 한 바탕 악풍에 세 가지 재앙이 한꺼번에 닥치네. / 한번 살고 죽는데, 살고 죽는 것이 다 아득하기만 하구나.” 위의 책, 79면.

위한 사용이 가장 중요한 역할을 하고 있다.³⁷⁾

3. 연극 <낙타상자>에 나타난 각색의 양상

고선웅이 연출, 각색한 마방진의 번역극 <낙타상자>는 경극 <낙타상자>의 서사를 기본적으로 수용하면서도 몇 가지 층위에서 연출가의 적극적인 각색과 창조적인 연출을 통해 경극과는 다른 현대연극의 새로운 해석을 보여주었다. 여기에서는 경극 <낙타상자>와의 차이를 통해서 드러나는 연극 <낙타상자>의 재해석과 공연예술 텍스트화 과정을 살펴보고자 한다. 이는 크게 서사적 층위에서의 개작, 인물에 대한 새로운 해석, 음악극적 성격의 보완 등의 측면에서 찾아질 수 있다.

우선 서사적 층위에서 가장 두드러진 것은 경극 <낙타상자>에는 없는 몇 가지 장면이 추가된 것이다. 그 중에서 가장 눈에 띄는 것은 소설과 희곡에 사용된 ‘낙타상자’라는 제목의 유래를 밝히는 장면이다.

모두 조용해진다

상자 포성이 남쪽에서 들리고 부대는 또 산쪽으로 도망치기 시작했어요. 그 때, 아무도 신경 쓰지 않던 낙타 세 마리가 제 눈에 들어왔어요. 큰 낙타. 작은 낙타. 늙은 쌍봉 낙타.

환청처럼 들리는 포성소리. 낙타의 울음소리. 이강, 딸보, 갈비가 낙타가 된다.

37) 참고로 이 같은 서사적 화자의 등장은 한국 공연에서는 나타나지 않는다. 마방진의 공연에서는 별도의 서사적 화자를 등장시키지 않고 등장 인물을 서사적 화자로 활용하는 고선웅 고유의 극작술과 연출이 활용되고 있다.

상자 에라 모르겠다. 빈 손으로 돌아갈 순 없지. 저것들을 팔아서 인력거를 다시 사자! 삼노끈을 움켜쥐고 남쪽으로 뱀다 도망치기 시작했어요. 가자! 어서 가자! 마석구에서 동북쪽으로 금정산을 지나 사평대에서 행자구. 위가촌을 지나고 남가탄을 지나 다시 북쪽으로 가면 홍산두, 야! 정의원만 찾아가면 눈을 감고 더듬어서라도 해전 청화원에 도착할 수 있을 거야. 걷고 또 걸었어요. 보름 쯤 지났을 때 운 좋게도 한 노인을 만났어요. 그 분한테 팔았죠. 그 노인 말이 처음에는 낙타 네 마리인 줄 알았대요.

이강 자네도 낙타로 보였었나?

딸보 히히. 상자가 낙타가 됐네.

상자가 ‘낙타상자’로 불리게 된 것은 청화원으로 손님을 태우고 가다 군벌들에게 잡혀 인력거를 빼앗긴 뒤, 전투 중의 혼란 상황 속에서 도망치다 낙타 세 마리를 끌고 온 사연에서 비롯되었다. 중국에서는 소설 『낙타상즈』가 교과서에도 실릴 정도로 중국 문학의 정전으로 자리잡고 있기 때문에 대부분의 중국 관객들은 ‘낙타상자’라는 소설과 연극의 제목의 유래를 알고 있는 반면, 한국의 관객들의 경우 연극 <낙타상자>는 물론이고 작가 라오서나 소설 『낙타상즈』에 대해 잘 알고 있지 못하다고 할 수 있다. 이 때문에 상자가 ‘낙타상자’로 불리게 되는 경위를 좀더 구체적으로 설명할 필요성이 생겨나는데, 원작에 없는 장면을 위와 같이 굳이 삼입한 것은 바로 그 때문인 것으로 보인다.³⁸⁾ 원작에는 없는 장면이 추가된 다른 사례로

38) 관객과의 커뮤니케이션이라는 차원에서 번역극이 가질 수밖에 없는 한계를 극복하기 위해서 연극에서는 경극 극본에는 없는 등장인물의 이름에 대한 호명이 여러 차례 등장한다는 점도 지적하고 싶다. 이를테면 1장의 “갈비야!”, “딸보 형님”, “이강 아저씨네”, “상자야 소장파 중에서도 일등 인력거꾼이지” “소장과 등장 / (중략) 상자”, “이강 아저씨~ 복자는 잘 있죠”, 5장의 “내 딸 호호야” “호호호, 이 호호 매서운 맛 좀 보라

는 이강이 딸 복자에게 매춘을 강요하는 장면을 들 수 있는데, 이는 이강에 대한 인물 해석을 논하는 데에서 다시 언급하기로 한다.

두 번째로 등장인물에 대한 새로운 해석이다. 장편소설을 경극으로 각색한 <낙타상자>의 경우 각색하는 과정에서 불가피하게 원작에서 매우 상세하게 서술되고 있는 인물 각각에 대한 설명이 생략될 수밖에 없다. 그러나 번역의 과정에서 발생하는 문화적 차이는 차치하더라도, 한국의 관객을 대상으로 한 공연에서 인물에 대한 좀더 설득력 있는 해석이나 새로운 해석이 필요한 경우가 발생한다. <낙타상자>의 각색 과정에서 고선웅이 좀 더 적극적으로 해석을 하고 있는 인물로는 복자(샤오푸즈)와 그녀의 아버지 이강(얼창즈), 호호(호뉴) 세 사람을 들 수 있을 것 같다.

우선 복자의 경우 소설 원작과 달리 경극 각색과정에서 중요성이 증가된 인물로서 처음부터 주인공 상자의 애뜻한 사랑의 대상으로 그려지고 있다. 경극에서 샤오푸즈는 가족을 위해 아버지를 도와 담배를 파는 여성에서 아버지에 의해 군인의 첩으로 팔려가는 여성으로, 그리고 마지막에는 사창가의 여인으로 전락하는 것으로 그려진다. 연극 <낙타상자>에서도 복자의 전락 과정은 비슷하게 나타나지만 인물의 대한 묘사는 다소 다르다. 경극 <낙타상자>에서 군인의 첩으로 갔다 쫓겨나 집으로 돌아온 샤오푸즈가 파마에 치파오 차림을 하고 담배를 물고 있는 모습으로 등장하지만,³⁹⁾ 고선웅의 각색에서는 치파오만 입고 있을 뿐 파마에 담배를 문 모습은 아니다. 창녀로 전락한 샤오푸즈의 모습은 사창굴에서 만난 여인

지요!” 등에서 보듯, 무대 위에서 반복적으로 등장인물의 이름을 호명한다. 인물들과의 상호관계나 각각의 인물의 성격에 대해 관객이 빨리 알아차리도록 하기 위한 의도의 산물로 판단된다.

39) “복자가 담배를 물고 등장한다. 화려한 치파오를 입고 머리는 파마를 했다” (71쪽) 참고로 영화 <색, 계>에서 탕웨이와 입고 나오는 청나라의 전통적인 의상 치파오는 여성의 신체 곡선을 드러내는 매우 관능적인 패션이지만, 연극 <낙타상자>에서 복자가 입고 있는 치파오는 이 같은 관능성이 약화되어 있다. 다만, 공연대본의 경우 호호의 죽음을 뒤 “복자가 담배를 피워 문다”라고 되어 있지만 실제 공연에서는 담배 피는 장면은 삭제되었다.

의 전언으로만 전해질 뿐이라는 점에서, 상자가 기억 속에 남아 있는 복자의 모습은 그가 사랑하던 여인의 모습에서 크게 벗어나지 않았다.

경극과 비교할 때 복자보다 훨씬 더 성격이 뚜렷해진 인물은 복자의 아버지인 이강이다. 늙은 인력거꾼 이강은 딸을 장교에게 한 번, 사창가에 또 한 번 팔아먹는 인물이다. 가부장제 속에서 딸을 소유물로 간주하고 함부로 파는 아버지 상은 유치진의 「소」와 같은 희곡 작품에서 간간히 등장하거나, 최서해의 「홍염」의 중국인 지주에 대한 묘사에서 보듯 근대 중국 사회에서는 이러한 일이 만연해 있었다. 경극 <낙타상자>에서 이강은 그다지 뚜렷하게 성격이 드러나지 않는데 이는 딸에 대한 인신매매가 만연했던 중국의 일반적인 모습이었기 때문인 것으로 보인다. 고선웅은 딸을 파는 아버지에 대해 좀 더 적극적으로 성격을 부여한다. 연극에 등장하는 인력거꾼들이 자신들의 고달픈 삶에 대해 낮두리하는 1장에서부터 이강은 술로 인생을 달래는 인물로 등장하며, 상자가 낙타를 끌고 인화인력거회사로 찾아오는 3장에서도 다른 인물들의 입을 통해 “떨떨할 땐 좋으신데 술이 좀 들어가면 살짝 달라지”는 인물로 묘사되고, 나아가서는 사람이 “많이 달라지”고 “아예 다른 사람이 돼요. 포악해져요”⁴⁰⁾로 표현된다. 또한 인화인력거회사로 돌아온 상자가 사장과 호호의 보살핌을 받는 반면, 칠순 잔치에서 자신을 비롯한 다른 인력거꾼들은 제대로 대접을 받지 못하는 사실에 대해 분개하는 장면에서도 “야 너 드럽게 신수가 좋구나 하객들하고 같은 거 쳐먹었냐?”⁴¹⁾라며 힐난하는 등 매우 비굴하고도 야비한 성격으로 그려지고 있다.⁴²⁾ 결정적으로 경극에서는 마

40) 라오서, 중원농 각색, 오수경 번역, 「〈낙타상자〉 공연대본(2019 SPAF)」, 14쪽. 이 대사의 바로 다음에 딸보와 갈비가 퇴장하고, 상자가 이강에게 복자의 안부를 묻지만 “떨뚱이 서 있던 이강이 대꾸도 없이 천천히 나간다”는 무대지시문이 등장한다. 복자가 군인에게 200원에 팔렸다는 사실이 복자의 독백을 통해서 바로 드러난다.

41) 위의 공연대본, 29면.

42) 이와 반대로 인력거꾼인 상자와 결혼하겠다는 호호를 대하는 인화인력거회사 사장의 경우 극 전체적으로 우스꽝스러운 몸동작이나 대화로 사실주의적 성격이 현저히 약화되어 있다. 이강의 성격이 악인형 인물로 좀더 구체화된 것과는 달리 사장은 원작보다

씨 노인의 전언을 통해서 복자가 사창가로 팔려갔다는 사실이 알려지게 되지만, 연극 <낙타상자>에서는 이강이 복자에게 매춘을 강요하는 장면을 일부러 삽입하고 복자가 손님을 받는 모습을 그리고 있다.

이강 등장: 술병을 들었다.

이강 들? 둘이라면 누구를 말하는 거냐? 너랑 나냐? 우리 식구는 다섯인데? 너 이년아. 동생들은 안 보이냐? 저기 배고파서 누워있는 애새끼들은 안보여?
네가 진심으로 우리 식구들을 사랑한다면 먹여 살릴 방도가 있어야지! 나만 쳐다보고 있으면 어쩔 거야. 하루 쯤일 당나귀처럼 일하는데 내가 먼저 배를 채워야지, 빈속에 어떻게 뛰어다니냐! 아예 내가 대가리 쳐박고 확 뒤통지버리면 좋겠냐! 나만 일하냐! 너는 안하냐!

복자

이강 있는 몸뚱이라도 팔아!

복자 !

이강 퇴장. 음악. 낯선 사내(이정훈) 등장. 복자가 상자의 빈 집으로 사내를 안내한다. 사내가 눈치를 보더니 뒤따라 들어간다.

사내 (노래) 아리따운 소녀가 사랑한 건 선비라네~ 음악이 고조되면서. 앞전.⁴³⁾

아버지의 강요로 복자가 몸을 팔게 되는 상황에서 비극성을 좀 더 강

도 더 성격이 불투명해져 있어서 인력거꾼과 결혼하겠다는 딸과 의절하는 매우 단호한 설정과는 대비되고 있다.

43) 위의 공연대본, 38-39면.

화하는 것은, 상자의 인력거를 빼앗았던 군벌 소대장이자 저금통을 깨뜨리고 돈을 빼앗아간 밀정 손가의 역할을 한 배우가 복자의 손님으로 등장하고 있는 점이다.⁴⁴⁾

호뉴의 경우 라오서의 원작에서 매우 탐욕적인 인물로 그려지고 있음에 비해 사회주의 신중국 시기에 만들어진 연극이나 영화에서는 매우 주체적이면서도 적극적으로 자신을 표현하는 현대적인 여성으로서 그려지고 있다는 사실은 잘 알려져 있다. 경극 <낙타상자>에서도 상자 역을 맡은 남성 배우[陈霖苍]와 호뉴 역을 맡은 여성 배우[黄孝慈]가 매우 유명해질 정도로 호뉴는 아버지를 거역하고 자신의 사랑을 쟁취하는 적극적인 인물로서 묘사되고 있다. 연극 <낙타상자>에서는 호뉴의 이름이 ‘호호’로 바뀌어 있는 것에서도 알 수 있듯 매우 쾌활하고 ‘목소리 큰 여성으로 묘사하고 있다. 상자에 대한 사랑을 마음에 감춰만 두고 있는 복자와는 달리 상자를 술로 유혹하여 동침하는 것으로도 모자라 임신했다고 거짓말을 함으로써 상자를 남편으로 취하는 여성으로 그려지고 있는 것이다. 소설에서는 다소 부정적으로만 묘사되고 있는 이 같은 호호의 성격은, 아내가 죽은 뒤 상자가 “불품 없는 인력거꾼에게 시집와서! / 부귀도 영화도 다 버리더니! / 그것도 모자라서 이제 원귀가 되었구나!”⁴⁵⁾라며 죽은 아내에 대한 애절한 마음을 표현하는 것으로 나타날 정도로 변해 있다.⁴⁶⁾

그 외에 마르크스주의자로서의 계급적 연대를 드러내는 조 선생의 사회의식이 언설의 형태로 등장하여 그의 인텔리로서의 행동적 수동성이

44) 1인 다역을 하는 것으로 볼 수도 있겠으나, 사내가 부르는 ‘노래’가 연극 뒷부분에 상자가 세 번째로 손가를 만나는 장면에서 손가가 이 노래를 부르고 있다는 점에서 관객은 이 사내를 손가로 간주할 가능성이 매우 크다. 경극 대본에서는 뒷부분에만 이 노래가 등장한다.

45) 라오서, 앞의 공연대본, 36면.

46) 중원농은 라오서의 원작의 인물형상을 답습한 기존의 연극이나 영화와 달리 자신은 각색 과정에서 호뉴를 가부장제에 희생된 비극적 주인공으로 그리려 했다고 밝히고 있는데(钟文农, 앞의 글, 33쪽), 여성 작가의 새로운 시선으로 호뉴를 해석한 것이라 할 수 있다. 경극에서 새롭게 시도한 호뉴라는 인물에 대한 해석을 고선웅은 배역을 담당한 배우(신체성)의 특성에 맞추어 좀 더 적극적으로 밀고 나간 것이라 할 수 있다.

대비되고 있는 점, 서사의 바깥에서 작품 전체를 조망하는 듯한 마씨의 “우리는 제 살에서 나는 땀을 팔아서 고기를 사고 / 가난한 여자들은 제 살을 팔아서 식구들을 먹여 살리지.”라는 폐부를 찌르는 대사도 원작에는 없는 것이다.

마지막으로 연극 <낙타상자>의 각색 과정에서 나타난 가장 두드러진 특징으로는 음악극인 경극에서 현대 연극으로 바뀌는 과정에서 불가피하게 나타나는 경극의 음악적 특성의 약화와 그 보완장치의 활용이다. 경극은 일반적으로 대사 70%와 노래 30%로 구성되는데, 경극 <낙타상자> 역시 대사의 많은 부분은 서사적 화자와 배우의 노래를 통해서 구성된다. 연극 <낙타상자>에서는 경극에서 사용되는 대부분의 노래를 등장인물의 대사의 형태로 전환하여 표현하는 경우가 많다. 그런데 경극에서는 모든 노래가 일정한 운율(음수율과 각운)을 지니고 표현되지만,⁴⁷⁾ 한국어 번역본에서는 이 같은 운율이 온전히 살아 있지는 않다. 예를 들어 호호와 아버지 유씨 영감(유 사장)이 처음 등장하는 인력거 회사 장면은 중원농이 각색 과정에서 4구 노래의 운을 맞추기 위해 매우 고심했던 장면 중 하나로서 경극 번역본에서 음수율과 각운을 최대한 살리려 했는데 공연대본에서는 각운이 약해졌다.

- 유씨 영감** (목을 젖히고 가득 따른 술 한 잔을 마신다) 좋은 술이다!
좋은 술! 허허!
(창) 부녀가 손 잡고 인력거 회사를 운영하네.
- 호뉴** (창) 의식 풍족하니 부족함 없는 나날이라.
- 유씨 영감** (창) 인화에 지리에 우리 사업 번창하네.

47) 중원농은 각색 과정에서 창 의 대사에 운율을 맞추는 데에 가장 심혈을 기울였다고 회고하면서, 4개월에 걸쳐 수정을 거듭했다고 밝히고 있다. 경극에서는 노랫말 하나하나에 운율을 맞추어야 하기 때문에 소설 원작의 각색에는 두세 배의 노력이 요구되었을 것으로 짐작된다. 钟文农, 앞의 글, 33면: 「京剧《骆驼祥子》创作谈」, 『中国戏剧』, 1999.3, 1999, 7-8면.

호뉴 (창) 재물 근원이 넉넉하여 다함일랑 전혀 없네.⁴⁸⁾

노래를 대사로 표현하는 과정에서 운율이 약화되어 음악성이 사라진 대신 “감정을 배제한 건조하고 딱딱한 구어체 톤으로 빠르게 발화하는”⁴⁹⁾ 고선웅 고유의 이른바 ‘밀어치기 화법’이 전면화되고 있다. 경극에 사용되는 노래의 음악성을 일상어와는 구별되는 ‘밀어치기 화법’이 대체하고 있는 것이다. 이 밀어치기 화법은 한편으로는 노래를 대체하여 서사적이고 서정적인 기능도 수행한다.

서사적 화자가 부재하는 연극 <낙타상자>에서는 등장인물의 대사를 통해서 경극에서 고서예인의 노래가 담당하던 서사적 기능이 수행된다. 이를테면 앞에서 인용한 바 있는 “사방으로 네모반듯한 북평의 오래된 성에 / 군벌들 치고 받아, 사람들 편히 살 수가 없네. / 온갖 사람 온갖 일들 하고 살지만, / 그 중에서도 제일 밀바닥은 인력거꾼 인생이라네.”⁵⁰⁾라는 첫 번째 장의 고서예인의 창은 연극에서 이미 무대에 등장한 상태인 이강의 밀어치기 화법을 통한 대사로 표현된다. 또한 2장에서 언급한 바 있는 서사적 화자인 고서예인이 노래를 부르는 장면 역시 대부분 등장인물의 밀어치기 화법을 이용한 대사로 표현된다.

한편, 같은 등장인물이 대사를 하면서도 대화와 독백을 구분할 필요가 있을 때는 독백의 기능을 가지는 대사를 밀어치기 화법을 통해서 표현하는 경우가 있다.

48) 라오서, 중원농 각색, 앞의 책, 29쪽. 참고로 1998년 발표된 중국어 희곡의 원문은 다음과 같다. “父女们联手开车厂, 日夜操劳里外忙. 人和地利家业旺, 虑皮三十独守空房.”

49) 이성곤, 앞의 글, 55쪽. 밀어치기 화법에 대해서는 이성곤의 논문과 김중효, 「고선웅: 형식으로 내용을 규정하는 연출 스타일」, 한국연극학회 편, 『한국현대연출가연구 2』, 연극과인간, 2013 참조.

50) 라오서, 중원농 각색, 오수경 역, 『낙타상자』, 연극과 인간, 2019, 16쪽. 이 노래는 경극의 마지막 장면에서 한번 더 등장한다. 다만 마방진 공연의 경우 극의 시작에 같은 노래를 이강(열창즈)이 부르는 것으로 설정되어 있고, 마지막에는 등장하지 않는다.

상자

(눈길로 전송하며) 복자야. 너도 정말 좋은 아이야!
(창) 복자는 착하고 알뜰하여라.
그 연약한 양 어깨로 가족 생계를 짊어지네.
넓아빠진 옷옷 하나 걸치고 부르튼 두 발로 북평을 누비
네.
담배 사세요. 담배 사세요. 골목길 따라 퍼지는 그 낭랑한
소리.
아, 오히려 내 마음을 콕콕 찌르네.
(몸을 돌려) 주인장! 만두 열 개랑 부스리기 차.⁵¹⁾

호호

(동정하며) 울어?
상자가 인력거의 전말을 얘기하니,
동정심이 사무치네.
별써부터 상자를 맘에 두고 있으니
오늘 이 기회를 놓치지 말아야지.
이미 잃어버린 걸 울면 뭐해. 우리 회사에 널린 게 인력거
잖아.⁵²⁾

위의 상자와 호호의 대사에서 각각 첫 번째 행과 마지막 행의 대사는 대화에 속하는 대사라면, 원작 그대로 (창)으로 적혀 있는 부분은 실제 공연에서는 밀어치기 화법이 구사된다. 여기에서 밀어치기 화법은 주인공의 내면 심리를 드러내는 독백의 대사로 기능하면서 경극의 노래가 가진 서정적 기능을 대행한다. 그런데 경극의 노래와는 달리, 밀어치기 화법은 배우와 캐릭터를 분리시키고 관객으로 하여금 극적 상황과 인물에 대한 몰입보다는 총체적 취도를 취하게 한다는 점에서 브레히트적 서서극의 소외 효과를 가져온다고 할 수 있다.⁵³⁾ “삼년이나 고생한 게 하루아침에 사

51) 라오서, 앞의 공연대본, 7면.

52) 위의 공연대본, 12면.

라지다니! 아이고”⁵⁴⁾에서 보듯 처절한 상황에서 나온 감탄사조차도 책을 읽듯 무심히 읽는 건조한 대사로 처리하는 밀어치기 화법은, 애잔한 배경 음악을 수반하는 비극적인 대사와 대비되는 등장인물들의 우스꽝스런 몸 동작과 더불어 관객의 감정 이입을 차단하는 서사극적 이화(異化)의 효과를 낳는다.⁵⁵⁾

‘밀어치기 화법’과 더불어 경극의 음악을 대체하는 것은 대위법의 효과를 겨냥한 대사 나눔이다. 앞에서 이미 언급한 바 있는 호호와 아버지 유씨 영감(유 사장)가 처음 등장하는 인력거 회사 장면, 조 선생의 집을 찾아온 손가와 상자가 서로 실랑이를 벌이는 장면, 그리고 호호가 실제로 임신했다는 사실을 상자에게 귀띔하면서 두 사람 사이에서 화목한 가정에 대한 소박한 희망이 움트는 장면 등에서는 경극에서 두 사람이 한 구절씩 노래를 부른다. 뮤지컬 등에서 주로 이용되는 음악의 대위법적 효과⁵⁶⁾를 보여주는 것이다. 그런데 연극 <낙타상자>에서는 경극 대본에서는 한 인물의 대사로 처리되는 것을 두 사람의 나누어 대사를 읊으며 밀어치기 화법을 구사하는 경우도 발견된다. 예를 들어 호호가 상자를 유혹하는 장면에서 사용된 “한쪽은 맘먹고 피를 내어 생쌀을 밥으로 만들었고, / 한쪽은 아무 생각 없이 꽃구경하다 잘못 도원으로 들어섰구나.”⁵⁷⁾라는 고서예인의 노래는 연극에서는 각각 호호와 상자의 밀어치기 화법의 대

53) 이성근, 앞의 글, 55쪽. 이성근은 이런 장면들이 “대사와 창 의 경계가 분명치 않아 의 도치 않게 캐릭터가 희화화”된다고 부정적으로 보고 있으나, 필자는 이조차도 서사극적 소의 효과를 지향한 것이라고 판단한다. 한편 경극의 경우에도 고서예인의 노래가 브레히트적인 의미의 서사극적 소의 효과를 가진다는 지적이 있다. 穆欣欣, 「传统与现代——京剧《骆驼祥子》观后」, 『戏曲研究』 55, 2000, 27면.

54) 라오서, 앞의 공연대본, 5면.

55) 예를 들어 군벌 장교의 첩으로 팔려갔다 돌아온 복자가 자신이 그 동안 겪었던 비극적인 처지를 상자에게 하소연하는 장면(공연대본, 33면)에서 복자의 몸짓은 관객의 웃음을 유발할 정도로 우스꽝스럽다.

56) 스티브 시트론, 정재철·정재명·윤김, 『뮤지컬: 기획·제작·공연의 모든 것』, 미메시스, 2015, 103면 및 287면.

57) 라오서, 앞의 책, 43면.

사로 나뉘어서 표현된다. 또한 인력거를 빼앗긴 상자가 복자를 만나 서로의 신세를 한탄하면서 상대방에 대한 자신의 독백을 밀어치기 화법으로 표현하는 다음 장면에도 음악극의 대위법적인 효과를 낳는다.

상자	복자는 얼굴도 예쁘고 맘도 곱고 뿐이라, 부지런도 하여라.
복자	오라버닌 성실하고 능력 있고 뿐이라, 마음도 넓어라.
상자	장가를 간다면
복자	시집을 간다면

사이. 서로 바라본다.⁵⁸⁾

이처럼 고선웅 특유의 ‘밀어치기 화법’과 더불어 음악극에서의 대위법의 효과를 겨냥한 대사 나눔은 경극에서 고서예인이 담당하던 서사적 화자와 음악적 기능을 보완, 대체하고 있다.

4. 맺음말

본 논문은 2019년 서울연극제와 서울국제공연예술제의 공식 초대작으로 참가한 극공작소 마방진의 연극 <낙타상자>를, 중국 원작과의 비교를 통해 각색 과정에 나타난 특징을 고찰한 것이다. 중국 현대문학의 대표적인 작가인 라오서의 원작소설을 중원농이 각색한 경극 대본 <낙타상자>가 고선웅의 각색과 연출에 의해 연극 <낙타상자>로 재탄생하는 과정에 나타나는 각색과 현지화 등을 살펴본 것이다.

중국 현대문학의 정전인 『낙타상즈』는 연극, 영화, 오페라 등 다양한

58) 라오서, 앞의 공연대본, 15면.

예술 양식으로 공연된 바 있는데, 중원농이 각색하여 1998년 강소성 경극원에서 공연한 경극 <낙타상자>는 라오서의 소설 원작에 충실하면서도 경극 고유의 특성을 잘 살린 작품으로 중국에서 높이 평가받았다.

소설에서 경극으로의 변화 과정에서 드러난 가장 뚜렷한 변화는 샤오푸즈가 중반 이후에 등장하는 소설과 달리 세 명의 주인공 샹즈—호뉴—샤오푸즈 사이의 삼각관계가 처음부터 설정되어 있다는 점이다. 두 번째로는 무대 미술과 조명 및 연무를 통한 현대적인 무대 표현을 들 수 있다. 세 번째로는 음악과 몸짓 표현 등에서 경극 고유의 특성에 충실하다는 점을 들 수 있다. 네 번째로는 창으로 표현되는 서사적 화자의 적극적인 활용을 들 수 있는데, 이는 사건에 대한 해설을 통한 주제의 암시, 비유와 상징적인 표현, 주인공의 내면 묘사 등 다양한 목적으로 사용되었다.

마방진의 연극 <낙타상자>는 경극 <낙타상자>의 서사를 기본적으로 수용하면서도 몇 가지 층위에서 연출가의 적극적인 각색과 창조적인 연출을 통해 경극과는 다른 새로운 현대극적 해석을 보여주었다. 우선 '낙타상자'라는 제목의 유래를 드러내는 에피소드나 이강이 딸 복자에게 매춘을 강요하는 에피소드를 추가한 것은 서사적 층위에서 가장 두드러진 변화이다. 두 번째로 몇몇 중심인물의 적극적인 성격화를 지적할 수 있는데, 특히 딸을 두 번이나 팔아넘기는 이강이라는 인물을 보다 생동감 있게 묘사한 점이 눈에 띈다. 마지막으로 장르적 측면에서 음악극인 경극에서 경극의 음악적 특성을 제거하는 대신 그 보완장치를 모색하고 있다는 점이다. 연극 <낙타상자>에서는 경극에 사용된 노래를 모두 등장인물의 대사로 전환하여 표현하고 있는데, 그 과정에서 고선웅 고유의 '떨어치기 화법'과 음악극의 대위법적 효과를 거두기 위한 대사 나눔이 시도되고 있다.

이상에서 연극 <낙타상자>를 중심으로 중국문학 작품이 한국에서 무대에서 공연되는 과정에 나타난 번역 및 각색에 대해 살펴보고 중국문학의 한국 무대화의 가능성과 그 조건을 탐색해 보았다. 그 동안 한국에서의

외국 연극 수용은 주로 유럽을 중심으로 한 서양의 레파토리를 중심으로 진행되어 왔는데, 이제 중국을 비롯한 동아시아 각국으로 그 저변이 넓어졌으면 한다.

참고문헌

1. 기본자료

- 라오서, 심규호·유소영 옮김, 『낙타상즈』, 황소자리, 2008.
- 라오서, 중원농 각색, 오수경 옮김, 『낙타상자』, 연극과 인간, 2019.
- 라오서, 중원농 각색, 오수경 옮김, 「<낙타상자> 공연대본(2019 SPAF)」, 2019.
- 梅阡, 「骆驼祥子」, 『剧本』, 1957.7-8.
- 钟文农, 「骆驼祥子」, 『剧本』, 1998.9, 1998.
- 「토론 <낙타상자>」, 『공연과 이론』, 2019.6.
- 「京剧《骆驼祥子》创作谈」, 『中国戏剧』, 1999.3, 1999.
- 「现代京剧改革的结晶——中、日、韩戏剧家座谈京剧《骆驼祥子》」, 『中国戏剧』, 1999.9.
- 「新时期京剧现代戏的成功标志——京剧《骆驼祥子》学术研讨会纪要」, 『中华戏曲』, 2003.1.

2. 단행본

- 스티브 시트론, 정재왈·정명주 옮김, 『뮤지컬: 기획·제작·공연의 모든 것』, 미메시스, 2015.
- 송철규, 『경극』, 살림, 2004.

3. 논문

- 김경석, 「‘신복경’과 <낙타상자>의 현재적 의미에 대한 시론」, 『중국어문학』 67. 2014.

- 김영명, 「농민공의 ‘베이징’ 드림과 좌절」, 『중국연구』 79, 2019.
- 김중효, 「고선웅: 형식으로 내용을 규정하는 연출 스타일」, 한국연극학회 편, 『한국현대연출가연구 2』, 연극과인간, 2013.
- 박연숙, 「낙타상자: 인간에서 짐승으로 전락하는 비극의 서사를 멜로드라마로 풀다」, 『공연과 이론』, 2019.6.
- 오수경, 「해설: 소설 『낙타상자』에서 경극 〈낙타상자〉까지」, 라오서, 중원농 각색, 오수경 역, 『낙타상자』, 연극과 인간, 2019.
- 이선형, 「연극성을 제고하며: 〈단편소설집〉〈BENT〉〈낙타상자〉」, 『연극평론』 94, 2019.
- 이성근, 「중국 전통희곡에서 고선웅의 묘수 찾기—마방진의 낙타상자」, 『공연과 이론』, 2019.6.
- 정지호·김학민, 「연극 〈조씨고아, 복수의 씨앗〉에 나타난 고선웅의 연출기법」, 『연극교육연구』 35, 2019.
- 曲祖文, 「京剧《骆驼祥子》, 川剧《金子》荣获“中国戏曲学会奖”」, 『中国戏剧』, 2002.2.
- 郭江, 「京剧《骆驼祥子》荣膺“中国戏曲学会奖”」, 『中国京剧』, 2002.1.
- 刘连群, 「期待已久的突破——评京剧现代戏《骆驼祥子》」, 『中国戏剧』, 1999.2.
- 李军锋, 「名著改编的成功范例:《骆驼祥子》」, 『电影文学』, 2013.10.
- 穆欣欣, 「传统与现代——京剧《骆驼祥子》观后」, 『戏曲研究』, 2000.
- 尚长荣·王家熙, 「京剧《骆驼祥子》一席谈」, 『上海艺术家』, 1999.2.
- 舒乙, 「话说京剧《骆驼祥子》」, 『剧本』, 1999.5.
- 王建伟, 「现代京剧《骆驼祥子》锣鼓设计感想」, 『艺术百家』, 2001.2.
- 袁雪雯, 「舞台美术的民族文化与传承—现代京剧《骆驼祥子》的舞台布景」, 『剧影月报』, 2009.6.
- 郑荣华, 「从小说到戏曲:浅谈新编京剧《骆驼祥子》」, 『名作欣赏』, 2013.9.
- 陈培仲, 「《骆驼祥子》:京剧现代戏的又一里程碑」, 『艺术百家』 2002.3.
- 胡芝凤, 「京剧《骆驼祥子》的艺术价值和认识价值」, 『中国京剧』, 1999.3.
- 胡清媛, 「京剧何处去——对现代京剧《骆驼祥子》的思考」, 『大舞台』, 2010.9.

Abstract

Analyzing the Adaptation of Chinese Literature in Korean Theater Through *Naktasangja*

Seo Jaekil

Korean theater companies have been performing Chinese plays, such as *The Orphan of Zhao*, *Farewell My Concubine*, and *Camel Xiangzi (Rickshaw Boy)*, while the translation and publication of Chinese plays have also been actively done. The Playfactory Mabangjin production of the contemporary play *Naktasangja*, which was invited to the Seoul Theater Festival 2019 and 2019 Seoul Performing Arts Festival, is actually an adaptation of the Peking opera version of *Camel Xiangzi*. This paper examines the differences in this version of *Naktasangja*, adapted and directed by Ko Sun-woong of Playfactory Mabangjin, from both the novel and Peking opera versions.

Lao She's novel *Camel Xiangzi* has been adapted into various formats, including theater, film, and opera, but the Korean production used the Peking opera version, which was written by Zhong Wen-nong and originally performed by the Jiangsu Peking Opera Company. The Peking opera adaptation of *Camel Xiangzi* has been called a masterpiece, as it not only is very faithful to the original novel but also takes advantage of the aesthetics of Peking opera. The most noticeable aspect of the adaptation is the early exploration of the triangular relationship between the three protagonists; in the novel, the heroine Xiaofuzi did not appear until the later stages of the story. The second feature is the very contemporary set design created by the stage art, lighting, and smoke. Third, the play incorporated the music and gestures unique to Peking opera. Fourth, the adaptation more actively features the narrator who is singing traditional Chinese songs which present themes through commentary on the episodes, figurative and symbolic expressions on the

events, and internal depictions of some characters.

The Korean production took the Peking opera version and added its own interpretation of the narrative and direction. The most noticeable change in the narrative is the addition of scenes that demonstrate why the protagonist has been called *Camel Xiangzi* and present the dialogues where Yikang forces his daughter to prostitute herself. Additionally, several characters are presented in greater depth as we can see in Yikang who sells his daughter twice. The show also incorporated several devices in lieu of song. All the songs from the Peking opera production were changed to dialogue; the director's very unique speech called "pushing the dialogue" was added, and the division of the lines for the counterpoint is remarkable. These changes make Playfactory Mabangjin's *Naktasangja* a uniquely Korean experience.

Key Words: adaptation, Camel Xiangzi, Ko Sun-woong, Lao She, Peking opera

접 수 일: 2020년 5월 10일

심사기간: 2020년 5월 17일~2020년 6월 18일

게재결정: 2020년 6월 19일