

# 조선족 극작가 황봉룡 희곡에 나타난 영화 기법 연구

- <괴상한 락력표>와 <배우와 강도>를 중심으로 -

김 남 석\*

## 차 례

- |                      |                         |
|----------------------|-------------------------|
| I. 조선족 극작가 황봉룡       | V. 황봉룡과 영상 미학의 상관성      |
| II. 화면 이동과 클로즈 업의 활용 | VI. <괴상한 락력표> 전후, 황봉룡 연 |
| III. 설정화면과 쇼트의 배열    | 극 세계의 변모 양상             |
| IV. 내적 번민의 시각화       |                         |

## I. 조선족 극작가 황봉룡

연변 조선족 학계에서도 황봉룡에 대한 연구는 상당히 진척되어 왔다. 김기형은 황봉룡의 약력을 다음과 같이 정리한 바 있다. “극작가 황봉룡은 1925년 11월 23일 길림성 안도현 차조구의 한 가난한 농민가정에서 태어났다. 해방 전에 그는 소학교를 겨우 졸업하고 일본 사람이 경영하는 약방에서 점원질을 하였는데, 그때부터 문학작품을 애독하고 문학수업에 뜻을 두었다. 일찍 불타는 구지욕을 안고 일본에 가 고학도 하였으

\* 부경대학교 국어국문학과 교수

며 해방 후에는 모든 것을 새로 배우려는 의욕에서 흑룡강성 목단강 고려중학교 고급반에 들어가 학습하였다. 1946년 학창 시절에 그는 첫 작품인 <광명>을 썼다. 이 연극은 한 안과의사가 구 사회에서 광명의 길을 찾게 된 과정을 제재로 한 것인데 공연된 후 관중의 환영을 받았다. 이로부터 힘을 얻은 황봉룡은 장차 극작가가 되려는 드팀없는 목표를 세우게 되었다. 1947년 3월 혁명 대오에 참가한 후에는 선후로 목단강시 문공단, 할빈송강로신문공단, 연변문공단, 동북로신예술학원, 연변가문단, 연변창작평론실, 연변연극단 등 문예단체에서 줄곧 극본창작에 종사하여 왔다. 1956년 중국 작가협회에 가입하였고 1978년 연변조선자치주 인민대표로 당선되었으며, 지금 중국극작가 협회 회원, 성극작가협회리사, 중국극작가 협회 연변분회 부주석, 연변연극단 부단장 직무를 담당하고 있다.”<sup>1)</sup>

김기형은 이어서 그의 주요 극작품들을 열거했다. 대표작으로 <장백의 아들>, <봄철에 생긴 일>, <보통 로동자를 위하여>, <붉은 선>, <상촌의 소나기>, <광활한 천지에서> 등이 있고, 단막극으로 <새각시>, <예조리 령감>, <네 번째 해방>, <참 잘했소>, <새별이 반짝인다> 등이 있으며, ‘4인 무리’가 분쇄된 이후에는 <괴상한 락력표>와 영화대본 <죄없는 죄인> 등이 있다고 정리한 바 있다. 또한 김기형은 황봉룡의 연극적 특징을 세 가지를 꼽았다. 첫째는 개성이 두드러진 인물 창조이고, 둘째는 생활에서 소재를 취재해 모순 갈등을 첨예하게 세우는 점(‘엄밀한 짜임새’)이며, 셋째는 무대 언어의 상용에서 개성적인 측면을 드러낸 점이다.<sup>2)</sup>

김흠 역시 황봉룡의 일대기를 조사해서 발표하고 그의 연극적 특성을 찬양 어린 논조로 분석한 논문을 남겼다. 김흠의 연구는 김기형의 연구에서 한 걸음 진일보하여, 황봉룡 희곡의 특징에 한층 구체적으로 천착

1) 김기형, 『황봉룡과 그의 연극창작의 특징』, 『연변조선족 자치주 정립 30돌 기념 문학평론집』, 민족출판사, 1982, 246쪽.

2) 같은 책, 247~262쪽 참조.

하고 있다. 김흠은 황봉룡 연극에 강력한 반동인물(안타고니스트)이 설정되어 있음을 지적했고, 플롯 상에서 우연적인 것이 필연적인 것으로 바뀌며 연극성이 증강한다는 견해를 표출했다. 특히 황봉룡 연극에 ‘우연성’과 ‘오해법’이 사용되고 있음을 밝혀, 이후 연구에 상당한 단서를 제공하기도 했다. 이를 증명하기 위해서 <장백의 아들>의 장면(줄거리)을 구체적으로 분석하려고 시도한 바 있다.<sup>3)</sup>

김흠의 연구에서 본고와 관련지어 살펴 볼 사항이 있다. 김흠은 <괴상한 랍력표>가 고관석·장승구·방태악을 서사의 한 축으로 고진성과 채봉선을 다른 한 축으로 해서 양 축의 갈등을 구현했다고 전제하고, 이러한 갈등을 통해 권력 다툼과 4인 무리의 죄행을 폭로하였다고 평가했다. 그러나 “진성이마저 성위 부서기 고관석의 특권을 빌었다는 이 점은 투쟁책략상의 령활성말고 또 진성이 역시 권력에 대한 숭배사상이 있음을 보여준” 사례라고 지적하며, 인민대중들이 가지고 있는 권력에 대한 욕망을 보여주었다고 비판했다.<sup>4)</sup>

연변 지역에서 황봉룡에 대한 다른 연구로 권철과 정룡의 「동북항일 무장투쟁의 송가」<sup>5)</sup>를 꼽을 수 있다. 하지만 이 연구는 희곡 <장백의 아들>에 대한 작품론임으로, 본고의 연구 대상과는 그 궤를 달리한다.

이상 연변지역에서 제기된 황봉룡 연구에는 대체로 세 가지 약점이 노정되었다. 첫째 황봉룡의 작가적 연대기와 작품 연구가 밀접한 상관성을 맺지 못하고 별도로 진행되었다. 황봉룡의 일대기는 개인 소개의 차원에 그치고 있고, 그가 살았던 정치적 격변기와 희곡(연극)의 상관성이 면밀하게 검토되지 않았다. 둘째 연구 방법론이 부재했다. 대개의 연구자들은 황봉룡에 대한 개인적인 생각을 찬양 일변도로 기술해나가고 있

3) 김흠, 「황봉룡론」, 임범송·권철 주필, 『조선족문화연구』, 흑룡강조선민족출판사, 1989, 424~439쪽 참조.

4) 같은 책, 428~429쪽 참조.

5) 권철·정룡, 「동북항일무장투쟁의 송가」, 『연변조선족 자치주 정립 30돌 기념 문학평론집』, 민족출판사, 1982, 263~276쪽 참조.

다. 김흠의 연구에서 어느 정도 중립적 논조가 나타나지만, 그 역시 일정한 연구방법론을 통해 도출된 결론은 아니다. 셋째 개별 작품에 대한 신뢰할만한 분석이 행해지지 않았다. 황봉룡의 대표작인 <장백의 아들>에 대해서는 별도의 분석이 행해진 바 있지만, 여타의 작품에 대해서는 심도 있는 논의가 제기된 바 없다.

연변 지역 희곡 연구의 단점과 맹점을 어느 정도 보완한 연구가 김재석의 연구이다. 김재석은 「격량의 역사에 대한 연극적 대응」<sup>6)</sup>을 통해, 황봉룡의 연극 세계를 분할하고, 각 시기의 특징을 도출했으며, 중국의 역사적 변혁과 극작 세계의 변화를 연관시켜 고찰하였다. 이러한 연구는 연구 방법론의 부재와 작가 연대기의 미활용이라는 두 가지 문제를 해결했다.

그의 논문을 구체적으로 살펴보자. 그는 황봉룡의 창작시기를 ‘새로운 국가 창조기’, ‘대약진운동기’, ‘문화대혁명기’, ‘새로운 역사시기’로 나누어, 각 시기에 해당하는 작품들을 분석하고 중핵적 특징을 도출했다. 여기서는 범위를 좁혀, ‘새로운 역사시기’만 중점적으로 살펴보겠다. 이 시기에 해당되는 작품이 <괴상한 탁력표>, <산귀신>, <배우와 강도>이다. 김재석은 이 시기의 작품이 다른 작품들과 차별화되는 근거로 ‘개방화 정책’을 들고 있다.

등소평 정권이 들어서면서 문화대혁명 시기의 상처를 씻고 중국은 변화의 새물결을 타게 되었는데, 황봉룡의 작품 역시 이러한 변화된 상황에 대해 다루고 있다는 것이다. 김재석은 황봉룡이 이러한 변화를 ‘혼란스럽게 받아들이고 있다’고 주장하며, 그 이유로 주 경향이 희극으로 바뀐 점과 주동인물이 예전과 달리 뚜렷한 성향을 보여주지 못한 점을 들고 있다. 새로운 시대를 지탱해 나갈 인간형을 생성하기보다는, 새로운 국가 건설을 꿈꾸는 ‘퇴봉정신’을 소유한 인물을 선호했다는 것이다.

6) 김재석, 「격량의 역사에 대한 연극적 대응—황봉룡론」, 김재석 편, 『중국 조선민족 희곡 선집 2 : 해토무렵』, 연극과 인간, 2005.

그의 논지를 좁혀 이야기하면 <괴상한 략력표>의 고진성은 다른 작품에서 흔히 보이는 고상한 품성의 인물이 아니며 상대방의 약점을 가지고 흥정하는 상당히 문제가 있는 ‘소영웅주의자’라는 것이다. 김재석은 이러한 인물 창조를 문화대혁명이 종결된 상황에서 흘러간 시대의 인물들을 희극적으로 비판하려는 시도로 해석했다.

김재석의 논리를 정리하면, 고진성은 ‘퇴봉정신’을 보여주기 위해서 설정된 인물로 그 이전 영웅형 인물과는 차별화되는 혼란을 예비한 인물이라고 할 수 있다. 강력한 개혁의지와 함께 치사한 책략도 병용하는 인물이기 때문이다. 나아가서 김재석은 이러한 인물 창작법이 개방화 이후 혼란한 작가 의식을 보여주는 사례라고 결론짓고 있다.

본고는 이러한 입장에 대해 다른 각도로 접근하고자 한다. 김재석은 인물 설정의 변화로 개방화 물결의 영향을 읽어내었다면, 본고는 <괴상한 략력표>에 나타난 영화적 기법을 통해 개방화 물결의 영향을 고찰할 것이다. 이 작품은 그 이전의 작품과는 달리 영화(기법)의 영향을 상당히 짙게 받았다. 이것은 그 이전의 연극 양식과 비교했을 때, 뚜렷하게 나타나는 변화이다.

김기형은 ‘4인 무리’가 분쇄된 이후에 황봉룡이 <괴상한 략력표>와 영화대본 <죄없는 죄인>을 썼다고 밝힌 바 있다. 황봉룡이 그 이전에도 영화대본을 썼는지 혹은 그 이전부터 영화에 대해 깊은 흥미를 드러냈는지는 지금으로서는 확인할 수 없다. 하지만 <괴상한 략력표>에서 발견되는 영화적 기법은 그가 영화(시나리오)에 대해 깊은 관심과 별도의 경험을 갖지 않았다면 도용하기 어려운 기법임에 틀림없다.

본고는 그러한 영화적 기법을 통해 황봉룡 작품 세계의 변화를 살펴보고, 개방화 물결에 발맞추고자 했던 황봉룡의 극작술을 다시 점검할 것이다. 이러한 변화를 이해했다는 것은 개방화 시대 이후, 황봉룡의 작가 의식이 혼돈 일변도에 휩싸여 있지 않았음을 증명한다. 다시 말하면 황봉룡은 변화하는 시대를 적극적으로 인식하고 연극의 기법적 변모를

피한 작가였다. 이것은 그가 개방화의 추세를 민감하게 의식하고 있었다는 증거이다.

## II. 화면 이동과 클로즈 업의 활용

희곡 <괴상한 락력표>의 도입부는 다음과 같다.

특이한 절주와 선율을 가진 희극적 음악과 함께 막이 오르면 면막의 진폭에 “락력표”가 나타난다. “락력표”가 점차 위로 이동하면서 관중은 아래와 같은 내용을 볼 수 있다.

### 본인정황

성명 : 고진성      성별 : 남      연령 : 28세      주소 : 신흥대대집체호  
문화정도 : 고중...

### 사회관계

성명 : 고관석      본인과의 관계 : 삼촌      조직관계 : 당원  
현재직무 : 성위부서기...

“락력표”는 팽그르르 돌다가 사라지고 굵은 필체로 “괴상한 락력표”라고 쓴 제목이 나타난다.<sup>7)</sup>(밑줄:인용자)

인용된 대목에서 소개되는 이력서(락력표)는 주인공 고진성의 것이다. 고진성은 불평분자로 낙인 찍혀 간부들에게 요주의 대상이 된 인물이다. 위의 이력서는 간부들이 고진성의 성분을 알아보기 위해서 작성하도록

---

7) 황봉룡, <괴상한 락력표>, 김재석 편, 『중국 조선민족 희곡 선집 2 : 해토무렵』, 연극과인간, 2005, 9쪽.

한 것이다. 희곡은 고진성의 이력서를 확대하여 관객들이 볼 수 있도록 무대의 전면(연극의 서두)에 배치하고 있다.

주목되는 것은 이력서를 표현하는 방식이다. 희곡은 ‘면막의 전폭’을 마치 스크린처럼 사용하도록 지시하고 있다. 고진성이 쓴 이력서를 확대해서 관객들에게 보여주는 기법이다. 장면의 확대나 선택을 유도할 수 없는 연극에서 이력서를 확대하는 방식은 관찰을 요한다고 할 수 있다. 이것은 영화 촬영에서 흔히 나타나는 클로즈 쇼트(close shot)의 변형이다. 정상적인 연극관람을 통해서는 알아보기 곤란한, 그러니까 소품으로서의 이력서였다면 도저히 식별할 수 없는 고진성의 이력서를 영상으로 확대하여 제시한 셈이다.

또한 주목되는 것은 이력서를 무대 위에 제시하는 방식이다. 희곡에서 이력서는 ‘점차 우로 이동’하도록 지시되고 있다. 이력서가 일종의 화면이라면, 화면이 이동하면서 다른 화면이 오도록 유도한 것이다. 이러한 방식은 장면 선택에서 상대적으로 자유롭지 못한 연극의 독자적 표현 방식으로는 볼 수 없다. 이것은 영화의 화면 이동 방식을 활용한 방식이다.

이력서가 공개되고 난 이후에 화면이 사라지는(바뀌는) 방식도 흥미롭다. 영화 편집에서 가능할 수 있는 피사체의 움직임이 제시된다. 이력서는 ‘팽그르르 돌다가 사라지’도록 되어 있는데, 이것은 연극에서는 불가능한 기법이 아닐 수 없다. 촬영된 필름을 편집을 통해 변화시킬 때에 가능한 것인데, <괴상한 락력표>는 이러한 기법을 사용하도록 지시하고 있다.

등장인물의 부동한 개성을 그린 만화와 함께 이름을 알리는 자막이 나타나고 만화인물이 자기를 소개하는 화외음이 울린다.

고진성의 화외음. “관중 여러분, 제가 쓴 ‘괴상한 락력표’가 어떤 파문을 일으킬는지 상상하기 어렵습니다.

채봉선의 화외음. “전 최근에 시 ‘5.7’ 사무실로 조동(調動)되어 왔어요. 그런데 사업에 착수하고 보니 통 말이 아니예요.”

정미화의 화외음. “어떤 사람은 고진성 동무를 ‘불한당’이라 하지만 전 견해가 달라요. 왜서 그런지 저도 모르겠어요.”

서씨의 화외음. “난 바른 소리를 하지 않으면 속이 뒤번져져 밥맛도 떨어지는 성미라니까.”<sup>8)</sup>(밑줄 : 인용자)

이력서가 제시되고 난 이후에는, 중심인물이 소개된다. 일반적으로 회곡에는 등장인물에 관한 정보가 실려 있기 마련이다. 등장인물의 이름과 연령 그리고 간단한 성격에 대해 간단한 정보가 제시되는데, 실제 연극을 보는 관객들은 회곡 대본에만 기록되어 있는 이러한 정보를 접하기 힘들다. 다시 말해서 연극 관객은 등장인물의 이름을 무대에서 소개받고 연극을 관람하는 것이 아니라, 연극을 보면서 등장하는 인물들을 관찰하여 그들의 이름과 연령 그리고 성격을 감지하기 마련이다.

그런데 <괴상한 탁력표>에서는 연극 관객을 위한 등장인물 소개 순서를 마련하고 있다. 그것도 만화 캐릭터를 도용하여 그림 이미지를 부각시키고 있다.

요모타 이누히코에 따르면 만화는 기본적으로 ‘영화의 이웃’ 장르로, 영화의 화면 구성이나 사건 전개 방식과 유사한 측면이 다분하다. 하지만 만화는 만화만의 독자적인 양식을 이루는 고유한 특질 또한 지니고 있다. 그 특징 중에 캐릭터와 관련지어 말하자면, 만화의 인물들은 불연속적인 화면(만화의 컷을 이루는 틀)에 의해 분절되므로 인물과 성격의 연속성에 의문이 제기될 수 있고, 눈과 코의 비율과 특징이 현실의 인물과는 달리 과장 왜곡되기 마련이며, 컷 안의 속도감이나 대사 처리 혹은 감정을 드러내는 방식에서 영화와는 달리 만화만의 기호(표현 양식)를

---

8) 같은 책, 9~10쪽.



지니게 되므로 비현실적인 인물로 보이기 일쑤이다. 가령 빨리 달리고, 다른 사람으로 변장하거나 변신하고, 감정의 변화가 일어나는 경우, 만화는 말풍선과 의성어 그리고 동작선 등을 통해 인물의 상황과 변화를 기록 전달하게 된다.<sup>9)</sup>

이러한 특징은 영화와 크게 변별될 뿐만 아니라, 연극과도 변별될 수 밖에 없다. 결과적으로 황봉룡은 <괴상한 랍력표>의 도입부에서 이력서를 클로즈 업하여 관객이 식별할 수 없는 고진성의 이력서를 확대하여 보여주었고, 만화 캐릭터를 제시하여 등장인물의 이미지를 분명하게 인식하게 만들었다. 더구나 화외음을 삽입하여 생동감을 부여하고 있다.

화외음은 한국 연극에서는 생소한 용어이지만, 연변 지역 희곡에서는 흔히 발견되는 연극적 기법이다. 등장인물의 대화가 아니라, 무대 바깥에서 들려오는 소리로, 등장인물의 속마음이나 속생각, 속말 등을 드러내는 방식이다.<sup>10)</sup> 현대 용어에 비견하면 일종의 내레이션으로, 무대 위에서 벌어지는 상황과 관계없이 연극적 상황을 전달하고 보존하는 기능을 하는 장치이다.

인용된 대목에서 화외음은 만화 캐릭터의 내레이션으로 활용되었다. 일종의 속마음을 전달한 것이라고 할 수 있는데, 이러한 화외음을 듣는 관객들은 인물들의 성격을 짐작할 뿐만 아니라, 앞으로 진행될 이야기의 대강을 추정할 수 있게 된다. 가령 고진성의 화외음을 참고하면, 고진성이 어떤 의도를 가지고 이력서를 썼는지를 짐작할 수 있다. 그는 ‘파문’이라는 말로 이력서가 가져올 파장을 미리 암시하고 있다.

주목되는 것은 서씨의 화외음이다. 왜냐하면 서씨의 화외음은 작품 내용 중 특정 대사를 그대로 옮겨온 것이기 때문이다. 가령 고진성이나 채봉선 혹은 정미화의 화외음은 대사를 옮겨 온 것은 아니다. 거꾸로 말하면 희곡 속에서 그들의 화외음이 대사로 활용되지 않는다. 그들의 화

9) 요모타 이누히코, 김이랑 역, 『만화원론』, 시공사, 2000, 18~221쪽 참조.

10) 서연호, 「연변지역 희곡의 예비적 검토」, 『한국학연구』(3집), 고려대학교 한국학 연구소, 1991, 191쪽 참조.

외음은 그들의 성격을 기반으로 새롭게 만들어졌다.

그런데 서씨의 화외음은 다음 같은 서씨의 대사를 약간 변형한 것이다. “난 성미가 면도칼이 돼서 바른 소리를 하지 않으면 소기 뒤번져져 밥맛도 없단다”.<sup>11)</sup> 이 대사는 서씨가 딸 정미화의 취직에 대해 항의하기 위해서 ‘지식청년사무실’에 방문했다가 토로하는 말이다. 만화 캐릭터의 화외음과 별다른 차이가 없을 정도로 유사하다. 이러한 대사의 활용 기법은 사건 전개 시 같은 대사를 접할 경우 낯익은 느낌과 인상을 줄 수 있다.

<괴상한 락력표>의 서두는 삽입화면(挿入畫面, insert shot) 기법을 활용했다. 삽입화면이란 극중의 특정 액션이나 상황을 상세히 설명하거나 강조하기 위해 영상적인 세부묘사를 삽입하는 방식이나 삽입된 화면 전체를 가리키는 것으로, 대개 접사나 대접사 등의 세부화면이 주로 사용된다.<sup>12)</sup>

‘괴상한 이력서’를 클로즈 업해서 보여주는 것이나, 만화 캐릭터를 창조해서 내레이션을 부가하는 것이나, 모두 영상적 세부 묘사에 해당한다. 또한 접사(close up)를 사용한다는 일반적 현상에도 부합된다. 연극은 영화와 달리 관객들이 보고 있는 광경(연극적 프레임)을 임의로 조작하거나 확대하여 특수한 화면 효과를 얻기 힘들다. 부분 조명으로 관객들의 시선을 제한할 수 있고, 피사체를 전면에 배치하여 상대적으로 크게 보이도록 할 수는 있지만, 이것은 광학적 혹은 편집 상의 조작은 아니다. 가령 고진성의 이력서에 담긴 정보를 공개하기 위해서는 일반적인 크기의 이력서를 제시해서는 안 된다는 뜻이다.

황봉룡은 이러한 연극(희곡)의 한계를 극복하기 위한 방안으로, 영화적 문법과 카메라 조작을 활용했다. 이것은 연극이 가진 단점을 보완하고 새로운 연극적 효과를 창출하기 위함이었다. 이로 인해 희곡의 일반

11) 황봉룡, <괴상한 락력표>, 앞의 책, 13쪽.

12) 이승구, 이용관 엮음, 『영화용어해설집』, 영화진흥공사, 1990, 199쪽 참조.

적인 문법에 변형이 가해진다. 등장인물이 무대에 등장하여 행동과 대사를 통해야만 관객에게 인지되던 관극 상의 관례에서 벗어나, 미리 등장인물을 소개하고 그 이미지(만화 캐릭터)를 전달한 상태에서 실제 등장인물을 등장시키는 형식을 창조할 수 있었다.

### Ⅲ. 설정화면과 쇼트의 배열

<괴상한 략력표>의 2경은 다음과 같이 시작하고, 또 끝난다.

1) 그날 밤.

무대 밝아지면 관중은 줄지어선 가로수와 가로등 사이로 전조등을 켜 승용차가 멀리 달리는 것을 볼 수 있다.

이따금 엔진소리, 경적소리.

무대는 삼시에 승용차 안으로 바뀌어진다.

고관석을 중심으로 좌우 양편에 장승구, 방태악이 앉아 있다.

승용차의 차창 밖으로 밤거리 정경이 필름처럼 스쳐지나간다.<sup>13)</sup>

2) 무대는 점차 어두워지면 관중들은 승용차가 빈관으로 들어가는 원경을 볼 수 있다.<sup>14)</sup>(밑줄 : 인용자)

1)은 2경의 도입부이고, 2)는 2경의 결말부이다. 1)에서 주목되는 것은 원경이다. 희곡은 지시문을 통해, 2경이 열리면 ‘줄지어선 가로수와 가로

13) 황봉룡, <괴상한 략력표>, 앞의 책, 35쪽.

14) 같은 책, 37쪽.

등 사이로 전조등을 켜 승용차가 멀리 달리는 것을 볼 수 있'어야 한다고 명시하고 있다. '멀리 달리는 것'을 무대 위에 실현하기 위해서는 피사체(자동차)와 관객의 거리가 일단 확보되어야 한다. 자동차가 멀어질 만큼 크고 넓은 무대가 필요한 셈이다. 하지만 그 거리는 연극 무대 위에서 확보하기 어려운 거리이다. 연극 무대 위에 자동차를 등장시켜 달리도록 하는 것은 현실적으로 불가능하다. 물론 그 자동차가 멀어지는 광경을 표현하는 것도 불가능하다. 적어도 기존의 제한된 무대에서는 그러하다.

또한 무대는 '삽시에 승용차 안으로 바뀌'어야 한다고 희곡에 명시되어 있다. 즉 자동차가 멀어지는 원경→자동차 안의 협소한 공간으로 순식간에 변화되어야 한다. 게다가 희곡은 자동차 차창 바깥으로 흐르는 밤거리 풍경도 보여주어야 한다고 명시하고 있다.

이러한 효과를 모두 살리기 위해서는 영상 이미지를 사용하지 않을 수 없다. 무대를 자동차 안으로 꾸미고, 처음에는 영상 이미지를 통해 원경(자동차가 달리며 시야에서 멀어지는 풍경)을 제시하다가 무대 위 자동차 내부를 보여주는 방식으로 장면을 이전하는 방안을 생각할 수 있다. 물론 자동차 외부로 '밤거리 정경'을 담은 영상 이미지를 첨부해야 한다.

이러한 효과 처리에서 더욱 주목되는 것은 원경에서 근경으로 바뀌는 장면 배열 방식이다. 이것은 영화 문법의 전형적인 차용이다. 시나리오는 어떤 인물이 위치하고 어떤 사건이 일어나는 전체 공간(배경)을 먼저 제시하고 난 이후, 그 공간에서의 구체적인 장면을 꾸려나가는 문법이 있다.<sup>15)</sup> 이러한 전체 공간을 흔히 모화면(master shot)이나 혹은 설정화면(eastblishing shot)이라고 부른다. 우리나라 시나리오(영화)에서도 모화면을 설정하고 구체적인 공간을 제시하는 문법은 관습화되어 있다.<sup>16)</sup>

15) 스테판 샤프, 이용관 옮김, 『영화구조의 미학』, 영화언어, 1991, 159~168쪽 참조.

등장인물이 처해 있는 상황을 알려주기 위해서 설정화면을 먼저 제시하고, 그 다음 등장인물을 비추는 것이 일반적인 카메라 워크이다. 설정 화면은 등장인물이 놓여 있는 시공간, 즉 배경을 마련하고 공시하는 기능을 한다. 인용된 단락을 예로 들면, 등장인물들이 처해 있는 시간이 밤이고 그들이 지금 가로수와 가로등 사이의 길(거리)에 있음을 알려준 연 후에, 그들이 대화 장면을 위해 자동차 안을 포착한 셈이다.

이러한 장면 효과는 2경의 마무리에서도 동일하게 적용된다. 등장인물의 대화가 일단락되자 화면은 다시 그들의 대화 공간 바깥을 포착한다. 때마침 승용차가 숙소에 왔음을 알려주며 그들이 대화를 나누던 차가 멀어지는 광경을 보여준다. 자동차 안의 근경에서 배경 공간을 포함하는 원경으로 이동한 것이다. 이러한 효과는 시나리오/영화 문법의 차용 혹은 영향에 해당한다.

#### IV. 내적 번민의 시각화

다음은 고진성이 이력서를 조작했다가, 들뜸날 위기에 처했을 때이다.

고진성(독백) 고서기가 오면 일이 어떻게 번져질 것인가? 역량표의 진상이 드러나기만 하면 방주임과 장서기는 분이 머리끝까지 치밀어 쌓이고 쌓였던 낡은 장부까지 따지면서 나를 정치사기꾼으로 몰 것이 아닌가? (털썩 걸상에 주저앉으며 생각에 잠긴다)

무대 어두워지면서 충혈된 눈길로 괴악스레 웨쳐대는 방태악의 얼굴.

화외음 “고진성, 너는 불한당, 사기꾼이다!”

16) 김남석, 「1970년대 문예영화 시나리오의 형식 미학 연구」, 『한국문학연구』(3집), 고려대학교 민족문화연구원, 한국문학연구소, 2002, 277~293쪽 참조.

장승구의 묘사한 얼굴.

화외음 “고진성 너의 목에 패쪽을 걸고 투쟁할 테다!”

고관석의 떡메 같은 얼굴.

화외음 “고진성, 네가 무슨 죄를 범했는지 아는가, 영? 너를 감옥에  
쳐 넣겠다!”

무대 밝아지면 고진성 걸상에서 냉큼 일어선다.<sup>17)</sup>

고진성은 자신이 삼촌이라고 사칭했던 고관석이 실제로 자신의 마을을 방문했다는 소식에 번민에 휩싸인다. 그들이 서로 대면하여 고진성의 이력서가 허위로 작성된 것이라는 사실을 알게 되면, 고진성은 감당하기 어려운 벌을 받게 될 것이다. 고진성은 이 점에 대해 걱정하고 있다.

일반적인 연극이라면 고진성의 독백을 통해 그의 고민을 드러낼 것이다. 실제로 인용된 부분의 앞부분에서 독백이 사용되고 있다. 이러한 예는 연극에 찾기 어렵지 않다. 대표적인 작품 <햄릿>을 보면, 햄릿은 복수와 사랑 사이에서 고민하다가 길고 유명한 독백을 하게 된다. 물론 이 경우 숨어서 지켜보는 이들이 있지만, 햄릿이 자신의 번민에 끌려 독백을 한다는 사실마저 부인하기 힘들다.

그런데 <괴상한 랍력표>는 이러한 고전적인 방식에 변화를 주고 있다. 고진성의 적대자들, 즉 안타고니스트를 등장시켜, 내면의 적대감(갈등)을 시각화하고 있다. 방태약, 장승구, 고관석의 얼굴을 보면, 이러한 변화는 뚜렷해진다. 그들은 등장인물 방태약 일행이 아니라, 고진성의 내면에 형상화된 번민으로서의 심리적 형상물들이다. 연극은 이러한 잠재적 형상들을 무대 위에서 시각적 이미지로 환원시켰다. 그 결과 관객들은 고진성의 번민을 직접적으로 그리고 명시적으로 확인할 수 있게

---

17) 41쪽.

된다.

## V. 황봉룡과 영상 미학의 상관성

황봉룡의 이후 연극 작품에서도 영화적 기법과의 혼종 현상을 목도할 수 있다. 1983년 11월에 발표된 <배우와 강도>가 대표적인 예이다. 이 작품은 연극하는 이야기를 연극으로 꾸민다는 점에서 기본적으로 메타 연극이다. 주인공 차명호는 연극 배우(희극 배우)인데, 극중극에서 강도 두목 역할을 맡고 있다. 그러나 차명호는 극중극 바깥에서는 강도들에게 대항하는 의혈 청년 역할을 수행한다. 흥미로운 것은 차명호가 강도들과 대결하면서, 극중극의 대사와 행동을 모방한다는 점이다. <배우와 강도>에서 차명호의 이러한 행동은 극중극과 여백 이야기를 연결하는 가교 역할을 한다.

연극이 연극 자체를 소재로 하는 것은, ‘연극’이라는 장르의 특성을 자각하고 이를 응용한 결과이다. 다시 말해서 연극은 이제 이야기를 담아 내는 연극이라는 틀을 하나의 소재로 삼을 정도로, 자신의 매체와 형식에 대해 정통하게 되었다. 이러한 자각과 응용이 가능했던 것은 연극이 발전하면서, 연극이 사회와 문화를 이루는 중요한 요소가 되었기 때문이기도 하지만, 다른 매체 즉 연극과 같은 위상을 지니는 다른 예술장르와 비교 혹은 대조되었기 때문이다. 대표적인 것이 영화와, 텔레비전 드라마이다.

<배우와 강도>에서 차명호는 자신들이 하고 있는 연극에 대해 다음과 같은 설명을 하고 있다.

차명호 이번 연극이 내용도 좋고 아주 흥취가 있습니다. 요즘 텔레비전 방송국에서 연습 실황을 찍고 있습니다.

정씨 오...

차명호 긴장하면서도 아짜아짜하구 웃음도 있구 눈물도 있구 걱정도  
있구 량만도 있지요.

정씨 난 듣고도 모르겠네.

차명호 지금 극단도 개혁시책을 관철하는데 열의가 대단합니다.18)

차명호의 설명은 실제로 <배우와 강도>의 장면으로 형상화되고 있다. 작품의 서장(序場)은 연극단 연습실에서 연습하는 장면을 텔레비전 촬영팀이 촬영하는 대목을 그리고 있다. 연극 연출가가 ‘남배우’와 ‘여배우(조경수)’ 그리고 도둑 역할의 차명호가 등장하는 대목을 연습시키고 있고, 이러한 연습 장면을 촬영팀이 촬영기로 녹화하고 있으며, 이러한 전체 장면을 관객들이 관람하도록 되어 있다. 한 마디로 연극 연습하는 장면을 녹화하는 장면을 구경하는 셈이다.

주목되는 것은 이러한 장면을 구성하는 방식이 영화 촬영을 연상시킨다는 점이다.

막이 오르면 어느 연극단 연습실에서 텔레비존극 연출가, 화장사, 기록원 등이 자기 위치에 서서 숨을 죽여가며 촬영가와 배우들의 연기에 주의력을 몰뚫는다.

촬영기 소리

어깨에 촬영기를 맨 촬영가가 천천히 자리를 이동하면서 근경을 찍는다.

남배우 미옥이, 난 농촌에서 자란 사람ियो. 돈에 눈이 어두워서 저 표범같은 강가 놈을 따랐다가 이 꼴이 됐소.

조경숙 우린 이미 사회에서 버림받은 찌꺼기가 됐어요.

남배우 (조경숙의 손을 덩석 잡고) 미옥이... (긴장해하며 머리를 긁적인다.)

연출가 (손을 저으며) 중지!

18) 황봉룡, <배우와 강도>, 『황봉룡 희곡집』, 민족출판사, 1985, 137쪽.



촬영가와 기타 일군들 고개를 저으며 쭈군거린다.

연출가 (발끈 성을 내며) 동무, 그게 뭐요? 우선 극적 분위기 속에 쑥 들어가지 못했소. 개념에서 출발할 것이 아니라 생활에서 출발해야 하오. 알겠소? (침대에 올라가 앉으며) 자 보오. 지금 동무의 연기는 장작 개비처럼 감정이 뻐뻐 말랐단말이요. 알겠소? 좀더 간절한 심정으로 (조경숙의 손을 잡으며) 미옥이...(시범 동작을 하다가 침대에서 떨어진다)<sup>19)</sup>

서장에서 남배우와 조경숙은 로맨틱한 연기를 펼쳐야 하는데, 실패하고 말았다. 이에 감독(연출가)이 두 사람에게 연기 지시를 별도로 행한다. 촬영장이나 녹화장에서 있을 법한 풍경을 보여주고 있다는 점에서 이 장면은 영화적이다.

그 다음은 같은 장면의 반복이다. 인용된 대목은 엔지(N.G)가 발생했음으로, 다시 연기되어야 한다. 촬영기가 돌아가고 배우들은 감정을 가다듬어 엔지가 난 장면을 연기한다. 이 때 연극 무대 위에는 같은 대목을 반복하는 장면 효과가 창출된다. 일종의 편집 효과로 정통적인 연극에서는 좀처럼 보기 힘든 대목이다.

조명, 음악에 대한 지시는 전통적인 연극에서는 무대 뒤에서 행해진다. 관객들은 무대 뒤에서 무대감독 혹은 연출가가 단행하는 지시에 맞추어 움직이는 무대 위의 변화만을 감지할 수 있었는데, 촬영기와 녹화현장이 설정됨으로 인해 그러한 지시가 내려지고 시행되는 과정을 들여다 볼 수 있게 된다.

다음과 같은 극적 효과도 가능해진다.

### 1) 차명호 (가짜 권총을 빼들며) 꿈쩍 말았!

క్క다리와 똥보가 뒤걸음질치며 웨친다.

19) 황봉룡, <배우와 강도>, 『황봉룡 희곡집』, 민족출판사, 1985, 87쪽.

క్క다리 저놈이 사복경찰이었구나!  
차명호 상해나 향항으로 가는 차표는 돈을 내야 하지만 지옥으로 가  
는 차표는 공짜다, 공짜.  
క్క다리 속았구나!  
차명호 칼과 돈을 그 자리에 놔라!<sup>20)</sup>

2) 차명호 좋다. 오늘 황천으로 가는 차표 한 장을 떼주마.(권총을 내  
든다).

나배우 (뒤걸음질치며) 아!  
차명호 상해나 향항으로 가는 차표는 돈을 내야 하지만 지옥으로 가  
는 차표는 공짜다, 공짜!<sup>21)</sup>

1)과 2)는 유사한 사항이다. 1)에서 차명호는 실제로 강도를 만나 그들  
을 가짜 권총으로 위협하며, 차표 이야기를 꺼낸다. 워낙 그럴듯해서 껌  
다리와 똥보는 속아 넘어간다. 이를 지켜보는 관객들도 이 대사가 차명  
호의 즉흥적인 대사인 줄 안다. 그러나 이 대사는 실은 차명호가 수행하  
던 극중극의 도둑 두목의 대사였다. 2)는 차명호가 그 두목의 대사를 발  
화하는 지점이다.

<배우와 강도>는 차명호가 희극 배우인 점을 감안해서, 같은 대사를  
활용할 수 있도록 설정했다. 이러한 대사는 반복 효과를 야기하는데, 이  
를 지켜보는 이들은 장면 편집에 의한 연관성, 즉 극중극과 연극적 상황  
간의 공통점을 인식할 수 있게 된다.

이 밖에 <배우와 강도>에는 스포트라이트와 방백을 섞어, 영화의 클  
로즈 업과 내레이션 효과를 구현하는 대목이 적지 않다. 또 본격적인 극  
중극은 아니지만, 차명호를 오해하는 집안 식구들을 속이기 위해서 차명  
호와 조경숙이 가장한 연기도 구현되고 있다.

이러한 효과들은 연극적 효과와 연극적 장르를 인식한 관객들에게 보

---

20) 같은 책, 114~115쪽.

21) 같은 책, 121쪽.

다 폭넓은 효과를 가져 올 것이다. 연극이라는 매체를 이해하고 그 기능을 파악하고 있는 이들에게는 흥미로운 설정일 수 있기 때문이다. 그리고 이러한 매체를 소재로 함에 있어서, 영화 혹은 텔레비전 드라마라는 인접 장르의 특성을 배합하여 활용하고 있다.

즉 전통적인 사실주의 연극에서 벗어나, 메타 드라마 내지는 영상적 기법의 혼용을 통해 연극의 표현 범위를 확대하고 작품의 주제를 다양화하는 측면이 발견된다. 이러한 기법과 주제의식을 고려할 때, 황봉룡은 연극뿐만 아니라 영화에 대해서도 깊은 관심을 가지고 있었음을 확인할 수 있다.

더 중요한 것은 쇠퇴하는 연극, 고정된 연극, 정체된 연극의 활로로 이러한 주변 장르를 도용했다는 점이다. <배우와 강도>는 황봉룡이 그 이전에 창작했던 작품과는 달리 사회성이 대폭 감소되어 있다. 대신 형식적 특이성 내지는 참신함이 강화되었는데, 이것은 연극의 새로운 변모 혹은 활로를 위한 모색으로 판단된다.

## VI. <괴상한 락력표> 전후, 황봉룡 연극 세계의 변모 양상

황봉룡이 <괴상한 락력표>를 발표한 시점은 1979년 8월이다.<sup>22)</sup> 김기형·김창길은 3중전회(1978년) 후 조선족 연극예술이 활기를 띠기 시작했다고 진단하면서, 그 한 예로 <괴상한 락력표>를 들고 있다. 사상 해방의 방침과 네 가지 기본 원칙이 만들어지면서 그 이전에는 무대화 할 수 없었던 제재들이 허용되었는데, <괴상한 락력표>의 풍자극적 성향도 이러한 예에 해당된다고 했다.<sup>23)</sup>

22) 황봉룡, <괴상한 락력표>, 앞의 책, 85쪽.

23) 김기형·김창길, 『연변조선족 연극예술개관』, 김홍우 편, 『옥녀동』, 원방각, 1990, 287쪽 참조.

3중전회는 1977년과 1978년에 열린 중국공산당 정당대회를 가리킨다. 1977년 7월 10차 3중전회는 등소평이 부활하는 계기가 되었고, 1978년 11차 3중전회(제 11기 중앙위원회 제 3차 전체회의)에서는 '4대 현대화'가 새로운 당규약으로 명기되었으며, 화국봉 등의 문혁 우파리더가 자기 비판을 감행하기도 했다.<sup>24)</sup>

결과적으로 3중전회는 1976년 모택동 사망과 함께 파생된 정치적 혼란을 종결시키는 상징적 계기가 되었다. 1976년 9월 모택동이 사망하자, 왕홍문·장춘교·강청·요문원 등의 4인방(문혁좌파, 이른바 4인 무리)이 권력을 쟁탈하고자 했지만, 화국봉에 의해 실각하고 말았다. 화국봉은 4인방에 대항하는 문혁 우파 세력으로, 4인방을 처단하고 10여년에 걸친 문화대혁명은 종식시켰다. 이러한 변혁이 가능했던 것은 문화대혁명 식 정치에 대해 중국민의 불만이 팽배했기 때문이다.

김기형·김창길의 주장대로 한다면, <괴상한 략력표>는 문화대혁명 시절 억압되었던 예술 창작 욕구와 비판 정신을 살려낸 혹은 새롭게 구현한 작품이라고 할 수 있다. 이 글과 관련되어 더욱 주목되는 것은 김기형·김창길의 논의가 자연스럽게 시나리오로 연결된 점이다. 3중전회 이후 예술의 자유로운 창작 기풍이 일어나며 그 내용이 풍부해지고 형식이 다양해지면서 인물들의 감상 요구와 수준도 상승하였다고 한다.

인민들의 감상요구가 높아지고 또 우리 연극예술인군들의 수준이 제고된 데서 연극예술의 발전과 함께 씨나리오 창작도 점차 흥성해 가고 있다. 근간에 지상에 발표된 씨나리오만 하여도 황봉룡이 쓴 <죄없는 죄인>(1981년도에 전성소수민족작품 우수창작상을 수여받았음.) 임효원, 윤일지 합작으로 된 <해란강환상곡>, 김훈이 쓴 <꽃샘>, 최정연이 쓴 <해토무렵> 등이 있다. 우리 조선족으로 말하면 씨나리오 창작이 유년기에 처했다고 말할 수 있지만 그 전도는 매우 미만한 것이다. 참으로

24) 中鳴嶺雄, 「중화인민공화국 30년의 발자취」, 『중국혁명사』, 세계, 1985, 204쪽 참조

우리 조선족연극예술이 변영, 발전하는 기꺼운 경상으로 하여 흥분되지 않을 수 없다.<sup>25)</sup>

김기형·김창길은 조선족 연극예술의 성향을 자연스럽게 시나리오 영상예술과 접합시키고 있다. 이러한 관점은 조선족 문화환경에서 연극에서 영화로의 관심 이동이 자연스럽게 발생했음을 증명한다고 하겠다. 또 황봉룡이나 최정연의 예에서 드러나듯이, 그들은 희곡 창작과 시나리오 창작을 별개의 작업으로 여기지 않았다. 최정연은 자신의 희곡 <해토무렵>을 시나리오 작품인 <첫봄>으로 각색하고 있다.<sup>26)</sup>

이러한 정치적 변화와 문화(예술 장르) 접변의 상황에서 주목되는 것은 황봉룡이 시나리오를 실제로 썼고, 그 시나리오를 쓰기 직전에 <괴상한 락력표>를 통해 영화적 기법 즉 영상 텍스트의 형식을 선보였다는 점이다. 정리하면 황봉룡은 <장백의 아들>의 희곡 세계에서, <괴상한 락력표>의 희곡과 시나리오 문법이 과도기적 공존을 보이는 세계로, 그리고 <죄없는 죄인> 류의 시나리오 창작 세계로 관심을 이동해갔다. 김기형·김창길이 말한 대로 이러한 현상은 '유년기'에 처한 연변 지역 시나리오계의 성장을 돕는 계기가 되었다.

김운일은 1980년 무렵 영화에 대한 관심이 연변 지역에서 고조되었다고 증언하고 있다. 특히 최정연의 연극 작품 <해토무렵>이 영화문학(시나리오)으로 개작되어 연변조선족자치주 성립 30돌 경축을 위하여 장춘 영화소에서 영화로 만들어졌다고 밝혔다. 이 시기가 1982년인데, 이 해에는 김훈이 창작한 텔레비전극 <어머니 시름놓으세요>의 녹화제작이 있었으며, 진정자·허창석 등의 배우들이 영화 <침녀> 촬영에 참가하였다. 조선족 연변연극단의 대표적인 배우이자 연출가였던 허동활도 1985년 텔레비전극 <낳은 정 키운 정>을 연출하였고, 1986년에도 텔레비전극 <민들레꽃>을 연출하였다.<sup>27)</sup>

25) 김기형·김창길, 「연변조선족 연극예술개관」, 앞의 책, 288쪽.

26) 최정연, <첫봄>, 김홍우 편, 『옥녀동』, 원방각, 1990, 201~276쪽.

이러한 흐름은 1980년 무렵부터 거세지기 시작한 영화, 텔레비전 드라마의 영향력을 보여주는 지표들이다. 연변연극단은 이러한 거센 도전에 직면했다가, 결국 1980년 후반기에 침체라는 늪에 빠지고 만다. 황봉룡이 <과상한 탁력표>에서 영화적 기법을 선보이는 시점은, 연변연극단을 중심으로 연극과 희곡에 가해지던 관심과 주목이 점차 퇴조하고 영화와 텔레비전 드라마에 대한 관심과 주목이 증폭되던 기점이었다고 할 수 있다. 1980년대 후반이후 연변연극단이 침체에 침체를 거듭하면서 지금은 대단히 약화된 형태로 남아 있을 수밖에 없었던 것도 이러한 변화 때문이었다.

그 요인은 다음과 같이 설명할 수 있다. 연극은 기본적으로 수공업적 생산 방식을 따른다. 영화와는 달리 무한 복제가 불가능하고, 아무리 대작이라고 해도 영화관을 찾는 관객 수요를 따를 수 없다. 따라서 기본적으로 연극이 영화와 관객 수를 놓고 경쟁하는 것은 불가능하다.

하지만 연변 연극의 침체와 영화(텔레비전)의 강세가 비단 상연의 메커니즘에 의해서만 결정되는 것은 아니다. 일레로 리광수와 같은 극작가는 새로운 창작기법으로 일시적으로 연변의 관객들을 연극무대로 불러들이기도 했다. 따라서 내재적인 변화와 문제를 탐구하지 않을 수 없다. 리광수의 경희극 <도시+농민=?>에서 그 단서를 찾을 수 있다.

연변 연극의 쇠퇴 징후가 뚜렷하던 1985년 무렵에, 리광수의 이 작품은 대내외적으로 좋은 평가를 받으며 관중 동원에서도 우수한 성과를 거두었다. 그 이유는 변화하는 조선족 사회의 특성을 잘 포착했기 때문이기도 했지만, 형식적으로 이전의 작품과 다른 특성을 선보였기 때문이다. 특히 이 작품은 영화의 평행 구조를 상당히 유연하게 차용했다. 두 연인들에게 벌어지는 동시적 사건은 같은 무대 위에서 서로 다른 플롯으로 진행되는데 이러한 수법은 선조적인 사건 전개와 종래의 사실주의 양식(기법)에 길들여져 있던 조선족 관객들에게 신선하게 다가갔음이

27) 김운일, 「연극사」, 『예술사』, 북경대학 조선문화연구소, 1994, 619~621쪽 참조.

틀림없다.<sup>28)</sup>

정리하면 리광수가 다시 관객들을 불러 모을 수 있었던 것은 형식적 특이함과 신선미에 있었다고 해도 과언이 아닐 것이다. 그렇다면 침체하는 연극의 이유가 실제로는 형식적 진부함, 과거 기법의 답습에 있었음을 확인할 수 있다. 따라서 이를 철저하게 분석할 필요가 있겠다. 황봉룡의 <괴상한 탁력표> 역시 이러한 선구적인 예에 해당한다. 이 작품에서 사용된 영화적 기법이 남다른 주목을 받을 수밖에 없는 것도, <괴상한 탁력표>가 지닌 문제의식과 이에 대처하는 형식적 모색 때문이다.

주제어 : 황봉룡, 연변, 영화, 메타드라마, 연변, 중국

---

28) 김재석, 「중국 조선민족 극작가 리광수의 작품세계와 그 변모」, 『중국 조선민족 희곡 선집 4 : 도시+농민=?』, 연극과인간, 2005, 340쪽 참조; 김남석, 「조선족 극작가 리광수의 희곡에 나타난 작가 의식과 공연 기법 연구」, 『한국문학논총』(44집), 2006, 315~318쪽 참조.

## 참고문헌

### 1. 한국문학

- 김기형·김창길, 「연변조선족 연극예술개관」, 김홍우 편, 『옥녀동』, 서울: 원방각, 1990, 287~288쪽.
- 김남석, 「1970년대 문예영화 시나리오의 형식 미학 연구」, 『한국문학연구』(3집), 고려대학교 민족문화연구원, 한국문학연구소, 2002, 277~293쪽.
- \_\_\_\_\_, 「조선족 극작가 리광수의 희곡에 나타난 작가 의식과 공연 기법 연구」, 『한국문학논총』(44집), 2006, 315~318쪽 참조.
- 김재석, 「격랑의 역사에 대한 연극적 대응—황봉룡 론」, 김재석 편, 『중국 조선민족 희곡 선집 2 : 해토무렵』, 서울:연극과 인간, 2005, 401~429쪽.
- \_\_\_\_\_, 「중국 조선민족 극작가 리광수의 작품세계와 그 변모」, 『중국 조선민족 희곡 선집 4 : 도시+농민=?』, 서울:연극과인간, 2005, 345쪽.
- 서연호, 「연변지역 희곡의 예비적 검토」, 『한국학연구』(3집), 고려대학교 한국학연구소, 1991, 191쪽.
- 요모타 이누히코, 김이랑 역, 『만화원론』, 서울:시공사, 2000, 18~221쪽.
- 이승구, 이용관 엮음, 『영화용어해설집』, 서울:영화진흥공사, 1990, 199쪽.
- 스테판 사프, 이용관 옮김, 『영화구조의 미학』, 서울:영화언어, 1991, 159~168쪽.
- 최정연, <첫봄>, 김홍우 편, 『옥녀동』, 서울:원방각, 1990, 201~276쪽.
- 황봉룡, <괴상한 락력표>, 김재석 편, 김재석 편, 『중국 조선민족 희곡 선집 2 : 해토무렵』, 서울:연극과인간, 2005, 9~107쪽.
- 中嶋嶺雄, 「중화인민공화국 30년의 발자취」, 『중국혁명사』, 서울:세계, 1985, 204쪽.



## 2. 중국(연변) 문헌

- 권철·정룡, 「동북항일무장투쟁의 송가」, 『연변조선족 자치주 정립 30돌 기념 문학평론집』, 연변:민족출판사, 1982, 263~276쪽.
- 김기형, 「황봉룡과 그의 연극창작의 특징」, 『연변조선족 자치주 정립 30돌 기념 문학평론집』, 연변:민족출판사, 1982, 246~247쪽.
- 김운일, 「연극사」, 『예술사』, 북경:북경대학 조선문화연구소, 1994, 619~621쪽.
- 김흠, 「황봉룡 론」, 임범송·권철 주필, 『조선족문화연구』, 연변:흑룡강 조선민족출판사, 1989, 424~439쪽 참조.
- 황봉룡, <배우와 강도>, 『황봉룡 희곡집』, 연변:민족출판사, 1985, 87~137쪽.

<Abstract>

## A study on the dubious curriculum vita of Hwang bong-ryong

Kim, Nam-Seok

Hwang bong-ryong's play is included in the genre of melodrama. But there are many differences in the typical melodrama's composition. There are critical senses of the reality and artistic answer in his plays. Hwang bong-ryong's play treat the social problem, social stratum trouble and try to find a solution with the view of city-country's people. Hwang bong-ryong's play also show us new outlook on marriage, under the influence of changing traditional gender idea. Structurally, the words in the Hwang bong-ryong's play, are very colorful to attract audience's attention. On this account, Hwang bong-ryong's play have it both ways, popularity and the sense of the times. Specially, the good point of his play is not boring to show social problem. To conclude, Hwang bong-ryong's play develop the play that have critical senses of the reality.

Key Words : Hwang bong-ryong, movie(cinema), meta-drama,  
Korean-theater, Yin-bian, China