

# 오영진의 <孟進士邸の慶事> 개작 양상 연구\*

최승연\*\*

## 〈차례〉

1. 문제제기
2. <孟進士邸の慶事> 와 <시집가는 날> 의 거리
3. 개작의 방향과 그 의의
4. 맺음말

## 1. 문제제기

우천(又川) 오영진(吳泳鎭)은 주로 희극에 주력했던 극작가로 평가되어 왔다. 그러나 이러한 평가는 오영진을 단선적으로 조명한 결과이다. 경성 제국대학(京城帝國大學) 재학시절 『조선일보』에 평론 「영화예술론」<sup>1)</sup>을 발표하여 데뷔한 이후 이어진 다수의 영화비평과, 3년간 일본에 체류하면서 영화를 공부했던 그의 체험, 시나리오 <배뱅이굿>(『국민문학(國民文學)』, 1942년)으로 창작을 시작했던 영화관련 경력이 주변부로 밀려나 적극적인 조명을 받지 못했던 것이다. 이것은 시나리오를 연구할 가치가

\* 이 논문은 2004년도 BK21 고려대학교 한국학 교육·연구단 연구지원비에 의하여 연구되었음.

\*\* 서일대 강사

1) 『조선일보』 학예란, 1937. 7. 6~7. 9.

있는 문학텍스트로 인정하고 적극적으로 조명하려는 움직임이 희곡에 대한 움직임보다 늦게 생겨난 데에 근본적으로 기인한다.<sup>2)</sup> 또한 오영진은 스스로 “시나리오를 쓰는 사람에게도 문학한다는 처절한 각오와 결의가 있어야 한다”는 의지를 표명하며 시나리오의 문학성을 강조했던 작가였다.<sup>3)</sup> 따라서 이제 그의 시나리오 작가 혹은 영화비평가로서의 위상은 그동안 부여된 극작가로서의 위상과 동등하게 부각되어야 한다.

그동안 개별논의가 집중적으로 이루어진 오영진의 작품은 희곡 <맹진사댁 경사>이다.<sup>4)</sup> 주지하다시피 <맹진사댁 경사>는 1943년 『국민문학』

2) 이러한 시각은 오영진의 시나리오 <시집가는 날>이 실려 있는 『세계 전후 문예 희곡·씨나리오선』(서울: 신구문화사, 1962)의 서문에 “씨나리오를 순수한 문학으로 볼 수 있느냐 하는 것은 이론의 여지가 아직도 많지만...”이라는 언급을 보아도 잘 드러난다.

3) 「가을과 영화와 1: 시나리오작가 오영진씨」, 『조선일보』 1968. 10. 15.

4) <맹진사댁 경사> 혹은 <시집가는 날>에 대한 선행연구를 연도순으로 정리하면 다음과 같다.

권오만, 「오영진의 삼부작에 대하여-구비문학과와의 관련성을 중심으로」, 『국어교육』 18-20 합병호, 한국어교육연구회 1972.

한동현, 「오영진의 희곡 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 1979.

서연호, 「오영진의 작품세계」, 『한국연극론』, 서울 대광문화사 1983.

김성희, 「전통의 현대적 수용과 변형」, 『예술계』 2권 2호, 1983년 여름호

이동하, 「맹진사댁 경사의 장르론적 고찰」, 『월영문리』 3집, 경남대학교 문리과 대학, 1986.

김재석, 「맹진사댁 경사의 민담적 세계와 작가의식」, 『문학과언어』 8집, 1987.

김일영, 「소계수용의 용이성과 멜로드라마적 구조에 의한 대중성 획득-맹진사댁 경사 이해의 한 방법」, 『문학과 언어』 9집, 1988.

서연호, 「오영진의 극작품세계」, 『오영진전집』, 서울 범한신서 1989.

한옥근, 「우친 오영진 연구」, 단국대 박사학위논문, 1990.

권현옥, 「한국 희곡의 해학적 전통에 관한 연구-봉산탈춤 ‘노장과장’과 오영진의 ‘맹진사댁 경사’를 중심으로」, 고려대 교육대학원 석사학위논문, 1991.

손화숙, 「오영진의 맹진사댁 경사 연구」, 『한국극예술연구』 4집, 한국극예술학회, 1994.

김승옥, 「한국 현대희곡의 전통수용 연구」, 단국대 박사학위논문, 1996.

이철우·심상교, 「<맹진사댁 경사>의 희극성」, 『한성어문학』 15, 한성대 국어

에 시나리오 <孟進士邸の慶事>로 발표된 것을 저본(底本)으로 한다. 이 원텍스트는 시대적 특수성 속에서 창작되었기 때문에 일본어로 정착되었다. 1940년대의 유일한 문예지인 『국민문학』지는 일본 국민으로서 조선인의 정체성을 재창조하기 위한 일환으로 기능하였고 이에 따라 작가들은 사상의 도구로 일본어를 사용할 수밖에 없는 상황이었다. 애초에 『국민문학』지가 창간될 때는 일어판 연4회(1, 4, 7, 10월), 한글판 연8회(2, 3, 5, 6, 8, 9, 11, 12월)이던 것이 1942년 5월 이후 순일본어 잡지로 변하였던 사정을 고려해볼 때<sup>5)</sup> 오영진이 <孟進士邸の慶事>를 발표할 당시 일어 사용은 작품이 존립할 수 있는 최소한의 요건이었던 것이 확인된다. 그런데, 저본에 사용된 용어들을 자세히 살펴보면 이 작품이 처음부터 일어로 착상된 것이 아니라 먼저 한국어로 착상되었던 것을 전환했을 것이라는 추측이 가능하다. 저본 전체적으로 우리말을 일본어로 바로 전환한 듯한 용어들이 가득 차 있고 등장인물들의 이름을 일본식으로 바꾸지 않았으며, 특히 우리의 전통혼례 절차를 자세하게 장면화한 것이 그 이유가 된다. 예를 들어, ‘도라지’를 ‘桔梗’ 대신에 ‘とらじ’로, 노래의 ‘에이야 지화자 좋다’라는 구음을 ‘えへいや, ちはぎョツタ’로, ‘상놈’이라는 단어를 ‘常奴(サソノム)’로, ‘총각’이라는 단어를 ‘總角(チョンカ)’으로 표기하고 있는데, 이 단어들은 전부 우리말 단어를 가타가나를 사용하여 바

국문과, 1996.

원명수, 「한국현대회곡의 희극성 연구-병자삼인, 맹진사택 경사, 원고지를 중심으로」, 『어문학』 58, 한국어문학회 1996.

유진월, 「<맹진사택 경사>와 성차별주의의 역학」, 『어문연구』 20, 한국어문교육연구회, 1996.

최은옥, 「<시집가는 날>의 현실인식 재고」, 『한국극예술연구』 12, 한국극예술학회, 2000.

김남석, 「시나리오 <시집가는 날>의 영상미학 연구」, 『영주어문』 8집, 영주어문학회, 2004.

5) 송민호, 「일제말기 ‘국민문학’지의 문학적 성격연구」, 『인문평론』 32, 고려대학교 문과대학, 1982. 12, 9~10면

로 일본어 외피를 입힌 것들이다. 이런 식의 단어들은 작품 안에 매우 빈번하게 등장한다. 이렇게 우리말에 대응되는 순일본어를 사용하지 않고 우리말을 그대로 일본어로 표기한 것은, 오영진이 작품의 발표를 위한 교육지책의 일환으로 일본어를 사용하고 있다는 것을 증명한다. 또한 <孟進士邸の慶事>의 창작배경은 작품의 정체성을 드러낸다

대동아전쟁이 한창인 때 조선총독부산하 조선영화사가 오씨에게 전쟁 관계 시나리오를 써 달라고 했다. 오씨는 마지못해 작품을 썼다 그것이 <배뱅이굿>이었다. 그러나 전쟁냄새가 전혀 없다고 다시 위촉받았다. 그것이 <孟進士宅 慶事>였다. 향토색 짙은 희극일 뿐 전쟁을 고무하는 내용은 추호도 없는 것뿐이었다. 결국 둘 다 영화로 되지 않았다. 다행으로 여겼다.

해방 후인 46년 11월 오씨가 감시의 눈을 피해 월남할 때 그는 원고를 놓고 왔다. 모든 것을 평양에 버리고 왔듯이.<sup>6)</sup>

이럼에도 불구하고, 원텍스트인 <孟進士邸の慶事>가 선행연구에서 단 한 번도 분석되지 않은 것은 <孟進士邸の慶事>의 한국 문학적 정체성을 의심하는 보수적인 시각을 반영한 결과이다. 저본에 대하여 번역본, 혹은 “오영진의 <맹진사댁 경사>는 엄밀히 국문학 작품이 아니다”라는 단정적인 언급이 존재할 정도로, <孟進士邸の慶事>의 정체성 확정문제에는 식민지의 ‘민족’ 이데올로기가 전제되어 있다. 그러나 일제말기의 『국민문학』이 당시 문학계의 유일한 언로였으며, 작가들에게 부여된 일본어 사용에 대한 절대적, 강압적인 부담감을 고려할 때, 일본어로 창작된 <孟進士邸の慶事>는 위와 같은 혐의에서 자유로울 수 있을 것이

6) 「今昔閑談」, 『조선일보』, 1972. 8. 13, 8면.

7) 이철우·심상교, 「<맹진사댁 경사>의 희극성」, 『한성어문학』15, 한성대 국어국문과, 1996, 127면.

다. 저본의 정체성에 대한 평가는 재고되어야 마땅하며 이러한 조건 하에서만 개작 양상에 대한 분석은 가치 있는 작업이 될 수 있다.

희곡 <맹진사댁 경사>의 저본에 대한 관심을 반영하듯 최근 <孟進士邸の慶事>가 번역되어 출판되었다.<sup>8)</sup> 그러나 이 번역본을 전적으로 신뢰하기 어려운 것은 오역과 오타자가 발견되며, 저본의 성격을 드러내는 마지막 장면 도라지영감의 대사를 전혀 해독하고 있지 못하고 있기 때문이다. 그러므로 이 논문은 저본의 정확한 모습을 밝히고, 일반적으로 알려진 <시집가는 날>의 내용과의 거리를 고구하기 위하여 씌어졌다 현존하는 시나리오 개작본으로는 1943년도 일본어본을 제외하고 총 세 종류가 확인된다. 『세계 전후문제 희곡·씨나리오선』(신구문화사, 1962)에 실려 있는 판본(①)과 영화진흥공사에서 만든 『한국 시나리오선집』(영화진흥공사, 1982)에 실려 있는 것(②), 그리고 이근삼과 서연호가 편찬한 『오영진전집3』(범한신서, 1989)에 실려 있는 판본(③)이 그것이다. 이 판본들을 서로 비교하면 ①과 ③은 동일한 것이며 ②는 다른 종류의 것임을 알 수 있다. 그렇지만 ①·③과 ②의 차이가 매우 큰 것은 아니다. 전체적으로 ①·③과 ②는 거의 같지만 두 장면의 존재여부에서 차이가 나는데, ②에는 ①·③의 장면67(B. 주막 안)이 삭제되어 있으며 ①·③에는 ②의 맨 마지막 장면인 111 호숫가가 들어있지 않다. ①·③의 장면7은 미언이가 절름발이라는 소문이 맹진사 마을에 퍼지면서 여기에 대한 마을사람들의 반응을 담고 있는 장면 중 하나이다. 장면66에서는 빨래터 여인들의 반응이 조명되고, 바로 다음 장면에서는 주막 안의 소작인으로 보이는 농부들이 맹진사의 허위성을 계급 인식을 갖고 풍자하는 모습이 그려진다. 맹진사와 입분이의 관계를 쌀밥 먹는 나랏님과 벼농사는 짓지만 정작 쌀밥은 먹지 못하는 소작인의 관계로 환치시켜 비판하고 있는 이 장면이 ②에서는 삭제되어 있는 것이다. ②의 마지막 호숫가 장면(111)

8) 이재명 편, 『근대희곡시나리오 선집』, 서울 평민사 2004.

은 입분이가 미연이와 결혼하여 도라지골로 가는 모습에 대한 여운을 남기고 도라지골이 갖는 공간적 의미를 강조하기 위하여 첨가된 것으로 보인다. 이러한 차이 외에 ①·③에는 없는 대사가 ②에 첨가된다든지 혹은 대사의 어미가 약간 손질된다든지 하는 근소한 차이도 발견된다. ①이 수록된 시기(1962년)로 보아, 이 텍스트가 1956년 이병일의 영화제작을 위하여 개작된 것이 되며 이것이 『오영진전집3』에 재수록되어 있다(③). ②는 영화진흥공사에서 시나리오전집을 편찬하면서 오영진의 개작본에 약간의 손질을 가한 것인데, 오영진의 사망년도(1974년)를 고려할 때 이것은 타자에 의한 개작본임이 확실하다. 그러므로 이 논문에서 이병일의 영화와 함께 분석대상이 될 수 있는 텍스트는 ①과 ③이 된다. <孟進士邸の慶事>와 <시집가는 날>의 거리는 1943년의 일본어 저본과 1956년의 영화제작을 위하여 개작된 ①과 ③을 대상으로 관찰될 수 있다. 이를 위하여 먼저 두 텍스트의 표피적인 개작 양상을 살핀 후, 그 의의를 짚어가는 방식으로 진행될 것이다.

9) ①을 이병일의 영화제작을 위하여 오영진이 개작한 텍스트로 볼 수 있는 것은 오영진의 성향에 근거한다. 오영진은 당시 극작가/시나리오작가들과 달리 작품에 대한 '작가의 절대적 권위'를 내세웠던 작가였다. 연극의 경우 작가의 사전 허락을 받지 않고 공연을 올리는 일이 허다했는데, 오영진은 이러한 풍조를 절대로 인정하지 않았으며 본인의 작품에 대한 저작권을 철저히 지켰다. 작가로서 매우 자존심이 강했던 그는 이해랑의 원고청탁으로 이루어진 극협이 「살아있는 이중생 각하」 공연 때, 흥행이 되지 않아 적자를 냈던 이해랑에게 극단의 재정적 곤란에도 불구하고 꽤 많은 원고료를 요구한 적이 있었다. (유민영 『이해랑 평전』, 서울: 태학사, 1999, 241~243면 참조) 그러므로 오영진이 생존해 있을 때, 그에게 사전 양해를 구하지 않고 작품이 각색·개작되었을 가능성은 거의 없다.

## 2. <孟進士邸の慶事>와 <시집가는 날>의 거리

<孟進士邸の慶事>의 개작 양상을 분석하려면 저본의 실체에 대한 논구가 선행되어야 한다. 1943년도의 저본이 익히 알려져 있는 <맹진사댁 경사> 혹은 <시집가는 날>과 뼈대가 되는 서사구조는 공유하고 있지만, 인물의 가감이나 특정한 장면의 선택적 첨가삭제를 통한 변별적 의미화를 시도한다는 점에서 서사구조와 시퀀스를 넘어서는 보다 세밀한 분석이 필요하다. 이는 오영진이 설정해 놓은 저본의 장면을 정리하여, 각색텍스트와의 화소를 비교하는 것에서 출발한다. 정치한 분석을 위하여 먼저 저본의 장면을 시퀀스별로 정리하도록 한다.

시퀀스: 장면	내용
1: #1~#11 <sup>10)</sup>	맹진사와 김판서댁과의 혼담성사
2: #2~#28	납폐의례 거행
3: #29~#32	맹효원과 맹진사의 대립과 이브니의 희망좌절 <sup>11)</sup>
4: #33~#47	김명정의 등장과 헛소문 유포
5: #48~#61	갑은이와 이브니의 바뀌치기
6: #62~#69	주변사람들의 반응과 삼돌이의 자살소동
7: #70~#91	결혼식 거행
8: #92~#94	진실의 드러남과 갑은이의 축출
9: #95~#98	도라지골로 떠나는 이브니와 맹진사의 축출

10) 1943년 원텍스트에 장면의 제목은 있지만, 장면번호는 붙어 있지 않다. 분석의 편의를 위하여 이 논문에서 임의적으로 설정된 것이다.

11) 대개 ‘갑분, 입분/이브니’로 알려져 있는 이름은 저본에서 일본어 표기를 위하여 ‘갑은(가브니), 이브니’로 명명되어 있다. 저본 고유의 감각을 그대로 살리기 위하여 후자의 명명법을 따르도록 한다. 또한 실제로 텍스트 전반에서 ‘갑은’이 아닌, ‘가브니’로 표기되어 있음에도 불구하고 여기에서는 ‘갑은’을 선택한다. 이것은 오영진이 갑분과 입분의 이름을 일본어로 옮기는 과정에서 이 둘의 계

이상의 정리에서 알 수 있듯이 일본어 저본은 총98개의 장면으로 구성되어 있으며 9개의 시퀀스로 나뉜다. 이것은 영화 통사본의 구성적 수단인 페이드 인(Fade In)과 페이드 아웃(Fade Out)<sup>12)</sup>을 기준으로 나뉜 결과이다. 각 시퀀스는 ① 맹진사댁과 김판서댁과의 혼담 성사 ② 납폐의례 거행 ③ 맹효원과 맹진사의 대립과 이브니의 희망좌절 ④ 김명정의 등장과 헛소문의 퍼짐 ⑤ 갑은이와 이브니의 바뀌치기 ⑥ 주변사람들의 반응과 삼돌이의 자살소동 ⑦ 결혼식 거행 ⑧ 진실의 밝혀짐과 갑은이의 축출 ⑨ 도라지골로 떠나는 이브니와 맹진사의 축출 이라는 내용에 대응된다. 앞에서 언급했듯이 이러한 서사구조는 일반적으로 알려져 있는 <맹진사댁 경사>/<시집가는 날>에서 크게 벗어나 있지 않다. '혼담의 성사 헛소문-바꾸치기-이브니의 승리와 맹진사-갑은이의 패배'로 압축될 수 있는 서사구조는 다양한 장르로 각색되어 존재하는 <孟進士邸の慶事>를 관통하는 구조이다.<sup>13)</sup> 그렇다면 이러한 공통된 서사구조 속에서 이루어진

급격 차이를 의도적으로 표현하고 있음을 고려한 결과이다. 즉, 갑분의 이름에는 갑은(甲罍)이라는 한자가 적용되어 있고 이름의 오른쪽에 가타가나로 'カブニ'가 병기되어 있지만, 입분의 이름에는 한자가 적용되어 있지 않고 단지 'イブニ'로 표현되어 있다. 한자로 된 이름을 갖고 있는 갑은은 이브니보다 높은 계급이라는 의미가 내재되어 있다. 그러므로 이러한 의미맥락을 따라 '갑은'을 선택한다.

- 12) 볼프강 가스트, 『영화』, 조길예 역, 서울 문학과지성사 2001, 208 면  
 13) <孟進士邸の慶事>는 매우 다양하면서 복잡한 각색 경로를 보인다. 가장 처음으로는 희곡으로 각색되어 1944년 4월 극단 '태양'에 의하여 초연된다. 이 공연에서 김태진은 일본어 저본을 한국어 희곡으로 각색하고 동시에 연출까지 맡았다. 초연의 정확한 날짜는 1944년 4월 16일에서 20일이고(5일간), 장소는 종로에 있던 제일극장이었으며 장치는 김일영이었다 『매일신보』 1944년 4월 14일자 2면 하단의 광고. 이후 연극무대에서 신협, 실험극장, 수레무대, 국립극단의 주요 레퍼토리로서 빈번하게 공연된다. 영화로는 이 논문에서 다루는 1956년 이병일 감독 작품과 1962년 이용민 감독, 1977년 김응천 감독이 만든 세 가지 버전이 존재한다. 또한 음악극으로도 존재하는데, 1946년 희망악극단의 가극 <시집가는 날>(9경, 박시춘 작곡)과 1967년 불발로 그친 신협의 일본 공연을 위하여 오영진이 직접



<시집가는 날>로의 개작 양상은 어떠한가 알아보도록 하자

## 2.1. 장면의 세분화와 확대

저본과 1956년도 개작본(이후 개작본)의 일차적 차이점은 총 장면수에서 발견된다. 앞에서 정리했듯이 저본은 총 98 개의 장면으로 개작본은 총 111개의 장면으로 이루어져 있어서 외형상 개작을 거치면서 총 3개의 장면이 덧붙여진 것처럼 보인다. 그러나 이 두 텍스트를 단선적으로 비교할 수 없는 것은, 개작되면서 삭제된 인물 혹은 축소된 인물에 따른 장면의 삭제와 한 장면을 여러 쇼트로 나누어 장면이 세분화된 현상이 나타나고 있기 때문이다. 등장인물 중 ‘길보’는 개작본에서 삭제되어 있으며, 저본에서 매우 강조되어 있는 ‘도라지영감’의 역할은 개작본에서 축소되어 있다. 따라서 길보가 등장했던 저본의 #3. 술집 앞 #8. 안마당은 개작본에서 찾아볼 수 없으며 #36. 맹진사택의 사랑방에서 기능하던 길보는 #36. 맹진사택 사랑에서 박참봉으로 대체되었고 #67. 주막 안에서의 길보는 #71. 주막 안의 텃석부리로, #76. 안마당에서 결혼식의 행렬이 도착했음을 알리던 길보는 #78. 안방 뜰에서 정확히 같은 역할을 하는 박참봉으로 교체되고 있다. 도라지영감이라는 인물은 저본에서 매우 강조되어 #10, #35, #55, #69, #97(모두 호숫가 장면)의 다섯 장면에 걸쳐 등장하지만, 개작본에서는 저본의 #10이 세분화된 #15, #16 에만 등장하는 것으로 축소되어 있고 나머지 네 장면은 전부 삭제되어 있다.<sup>14)</sup>

개작한 음악극 <시집가는 날>(2막13장)이 있다. 또한 1974년 박만규가 각색하여 국립가무단 2회 공연작(1974년 11월 12일~17일)으로 비로소 음악극으로 첫 선을 보인 <시집가는 날>이 존재한다. 여기에 그치지 않고 오페라로도 각색되었다. 1988년 88서울 올림픽 당시 메노티가 재창작한 오페라 <시집가는 날>을 서울시립오페라단이 공연하였으며, 이후 1993년 대전 엑스포를 기념하기 위하여 흥연택의 오페라 <시집가는 날>도 탄생하였던 것이다.

오영진은 이렇게 삭제된 장면에 따른 빈 공간을 개작본에서 장면을 세분화하여 확대하는 것으로 채운다. 이러한 장면의 분화작업은 개작본 전체에 걸쳐 있는데, 그 양상은 다음과 같다.

- ① 저본의 장면 6이 개작본의 장면 5, 6, 7로 분화됨
- ② 저본의 장면 9가 개작본의 장면 11~14로 분화 첨가됨
- ③ 저본의 장면 13이 개작본의 장면 19, 20, 21로 분화됨.
- ④ 저본의 장면 45가 개작본의 장면 47~50으로 분화 첨가됨.
- ⑤ 저본의 장면 78이 개작본의 장면 80, 81, 82로 분화됨.
- ⑥ 저본의 장면 83이 개작본의 장면 91, 92, 93으로 분화됨
- ⑦ 저본의 장면 89가 개작본의 장면 100, 101, 102로 분화됨.

‘장면’이라고 일컬어지는 영화 구성의 단위는 일반적으로 상호 연관된 몇 개의 쇼트로 이루어져 있다.<sup>15)</sup> 개작본에서 분화를 위하여 선택된 저본의 장면들은 공통적으로 상호 연관된 다수의 쇼트로 구성되어 있다. 따라서 한 장면에서 포괄하고 있는 공간과 인물의 범위가 넓어 그 자체로 분화될 수 있는 가능성이 이미 내재되어 있음을 알 수 있다. 1956년의 개작은, 한 장면에 포함된 이야기 범위를 축소시키는 방향으로 진행되어 각각 다른 공간에서 행동하는 인물들을 중심으로 쇼트가 분할되고 이에 따라 인물의 성격과 그 인물의 행위가 구체적으로 부각되는 효과를 거둔다.

①의 장면은 이야기의 발단에 속한다. 나아가 이 부분은 극장르의 전형적인 발단의 단계에 부합된다. 맹진사의 도착으로 사건이 시작되는 동기가 제시되고 있으며, 두 주인공인 입분이와 갑분이가 소개되고 있기

14) 흔히 알려진 희곡 <맹진사댁 경사>에는 ‘도라지영감’이라는 인물이 아예 삭제되어 있다. 시나리오와 음악극에만 등장하는 인물이다.

15) 볼프강 가스트, 앞의 책, 202면

때문이다. 저본의 #6. 어느 언덕은 입분이와 갑분이의 행위를 통해 각각 긍정적 인물과 부정적 인물로 발전될 그들의 대조적인 성격을 조명하고 김판서댁과 혼담을 성사시키고 돌아온 맹진사의 도착을 알리는 삼돌, 그리고 이에 반응하여 집으로 돌아가는 입분이와 갑분이의 행동을 전부 포괄한다. 개작본에서는 이 각각의 이야기를 나누어 한 장면으로 만든다. #5. 어떤 언덕에서는 아직 잎도 피지 않은 도라지를 발견한 입분이와 갑분이의 상반된 반응을 통하여 두 인물의 성격을 압축적으로 보여준다. 이후 #6. 언덕 기슭으로 스크린 위의 공간이 옮겨지고 맹진사의 도착을 알리는 삼돌이가 포착된다. 여기서 삼돌이의 부름에 답하는 입분이는 단지 화면 밖에서 목소리로 처리되고 실제로 등장하지는 않는다. 그러나 저본에서는 이와 같은 공간인식과 그에 따른 스크린 속의 인물배치에 대한 고려가 세심하게 전제되어 있지 않다. 오히려 하나의 층위에서 모든 사건이 전개되는 것처럼 느껴져서, 사건의 맥락은 쉽게 이해되지만 인물에 대한 섬세한 설명이 약화되어 있다. #7에서는 갑분이가 삼돌이의 부름에 바로 언덕 아래로 내려가다가 자신을 따라오려는 입분이를 제지하는 장면이 그려진다.

개작본에 근거하고 있는 이 부분에 대한 실제 영화 장면은 객관적인 해독보다는 카메라의 설정에 따른 해독을 요구한다. 삼돌이가 언덕 아래에서 갑분이를 부르는 장면이 하이 앵글로 처리되어 있고, 입분이와 갑분이는 로우 앵글로 처리되고 있기 때문이다. 하이 앵글로 표현되는 쇼트에서는 대개 피사체의 중요성이 약화되어 사소한 인물로 표현되는 경향이 있으며 로우 앵글로 표현되는 쇼트는 이와 반대로 피사체의 중요성이 강화되어 공포감, 경외심, 존경심이 부여되는 경향이 있다<sup>16)</sup> 이러한 앵글의 기호적 의미는 계급 간의 차이를 시각적으로 보여주기 위하여 자주 사용된다. 이러한 맥락에서 갑분이와 삼돌이를 조명해 보면 앵글의

16) 루이스 자네티, 『영화의 이해』, 김진혜 역, 서울: 현암사, 2001, 24 ~25 면

선택적 사용을 통하여 조선 후기라는 암묵적인 시대적 배경 속 ‘삼돌이’는 갑분이 집의 하인’이라는 의미가 강조되고 있음을 알 수 있다.

②의 장면은 재력, 명예와 같은 외적인 것에 치중하는 맹진사와 작품의 희극성을 부각시키는 맹노인을 단적으로 보여주는 부분이다. 저본의 #9는 전체적으로 맹노인의 방을 주요공간으로 삼고 맹진사의 성향에 반대하는 맹효원과 노환으로 상황의 맥락을 전혀 이해하지 못하는 맹노인을 전부 한 장면 안에 포괄한다. 개작본에서는 이러한 이야기를 나누어서 인물의 성향에 따른 행동을 강조하고 새로운 장면을 첨가한다. #11은 맹노인의 방에서 김판서택의 미언이를 직접 만나고 오지 않은 맹진사를 비판하던 맹효원이 분을 참지 못하여 밖으로 나가버리는 모습이 그려진다. #12에서는 맹노인의 방을 엿보던 박참봉이 마침 문을 열고 나오던 맹효원과 부딪히고 뒤로 물러난 후 #13에서 한씨와 갑분이가 있는 안방으로 들어가 한씨에게 사랑방의 상황보고를 하고 있다. 그들의 대화를 통하여 맹효원은 이미 맹노인의 아들 맹태량(진사)과 경쟁적인 관계로 지내왔음을 알 수 있다.<sup>17)</sup> 이 #12와 #13은 저본에는 없는, 새롭게 첨가된 장면들이다. 이 두 장면의 삽입으로 박참봉의 역할이 저본에서보다 훨씬 강조되고 있으며, 맹효원과 맹진사의 적대적인 관계를 두 사람이 차지하는 가족 내의 경쟁적인 위치에 근거한 것으로 설명하고 있다. 결국, 개작본은 이러한 과정을 거치면서 저본보다 논리적 인과성을 획득하게 된다.

혼담이 성사된 후 납폐 행렬이 도착하는 장면은 ③에서 묘사된다. 저본에서나 개작본에서나 행렬을 기다리는 인물은 삼돌이인데, 저본(#13)에서는 삼돌이의 기다림과 행렬의 도착을 한 장면 안에서 처리한다. 이러

17) 이 부분의 한씨와 박참봉의 대화를 인용하면 다음과 같다.

한 씨: 너두 인제 조심해야 한다. 입분이나 두맷골 계집애들과 열려 놀지두 말구... 그래 운산풀 숙부께선 뭐라십디까.

박참봉: 헛 헛 썸이 나서 죽을 지경입죠.

한 씨: 그렇겠지 그러구 아버지께선? (텍스트①, 347면, 밑줄 필자)

한 태도는 삼돌이를 장면의 주체로 놓고 ‘행렬의 기다림-행렬의 발견-도착의 전달’로 이어지는, 그의 하인으로서의 행위를 강조하는 결과를 가져온다. 그런데 개작본에서는 카메라가 언덕 위 행렬을 기다리던 삼돌이(#19)에서 탄탄대로 위를 거쳐 오는 남매 행렬(#20)로, 다시 언덕 위의 삼돌이가 신바람이 나서 달려 내려오는 모습(#21)을 비추도록 나누어 놓았다. 이러한 분화는 신작로 위를 위풍당당하게 걸어 들어오는 김판서댁 행렬을 강조하고, 이에 대한 삼돌이의 반응을 조명함으로써 혼례가 가지는 축제적인 성격을 작품에 실어다 놓게 한다.

그런데 작품 전체적으로 혼례와 관련된 김판서댁 일행(김미언 포함)이 맹진사의 마을로 진입하거나 혹은 도라지골로의 귀환을 위하여 맹진사의 마을에서 퇴거할 때 언제나 탄탄대로인 신작로 위를 행진하고 있음을 주목할 필요가 있다(개작본의 #20, #76, #111 이 신작로라는 공간 위에서 표현되고 있는데, 각각은 저본의 #74. 마을길과 #98. 봄들길에 대응된다. 개작본에는 다양한 모양의 길이 공존한다. 수양버들 길, (사전적 의미의) 길, 마을길, 신작로 등이 그것이다.<sup>18)</sup> 이 중 신작로는 김판서댁의 행렬만이 이용한다. 이들은 맹진사 마을의 다른 이들과 이 길을 공유하지 않는다. 길은 시나리오 상에서 구부러지지 않은 죽 펼쳐진 모양으로 지시되어 있다. 이러한 길의 시각적 형상화는, 맹진사와 갑분이를 징치하여 재구성된 질서 밖으로 축출하는 주체인 도라지골 사람들의 도덕적, 윤리적 정당함을 ‘자연스럽게’ 인식하도록 유도한다. 다시 말하여, 신작로는 도라지골의 가치관이 곧은 것, 공명정대한 것, 진실한 것, 올바른 것, 진취적인 것이라는 관념을 시각적으로 전달하는 기제인 것이다. 작품의 결말에 미치는 이 가치관의 영향은 매우 지대하므로 개작본에서는 의도적으로 장면을 나누어 그들의 진입을 강조한다.

18) 김남석은 이러한 길들이 등장인물의 구도에 따라 다른 심리 상태와 극적 의미를 지닌다고 해석하고 있다(김남석 「시나리오 『시집가는 날』의 영상미학 연구」, 『영주어문』 제8집, 영주어문학회, 2004, 151면)

④에서는 헛소문을 전해들은 동네사람들의 반응을 조명한다. 저본의 #45에서는 단지 연자방앗간의 주인과 젊은이들의 반응만을 그리고 있는데, 그들은 지나가던 절름발이를 보고 갑분이의 신랑이라며 조소한다 개작본에서는 저본의 #45를 확대하고 새로운 장면을 첨가한다 즉 #47의 우물가의 처녀들, #48의 냇가에서 빨래하는 아낙네들, #49의 방앗간의 텃석부리와 젊은이들의 반응이 차례로 그려지고 있는 것이다. #47과 #48 여인들의 반응은, 저본에서는 찾아볼 수 없는 새로운 장면이다. 그렇다면 이러한 첨가가 거두는 효과는 무엇인가. 그것은 아무리 맹진사가 소문의 확산을 막아보려고 해도, 오히려 소문은 마을 전체에 빠르게 퍼지고 있다는 것을 강조한다. 여기에 더하여 이 부분에 부여된 카메라 효과는 저본과 개작본의 리듬 상의 차이를 초래한다. 냇가에서 빨래하는 아낙네들이 컷속말로 조용히 소문을 퍼뜨리고 있는 모습이 팬(pan)으로 처리되어 소문이 확산되는 속도가 동적으로 표현되고 있기 때문이다. 이에 반하여 저본에서는 한 그룹의 사람들만 등장하여 무언가가 마을 전체에 퍼지고 있다는 운동감을 표현되지 않는다. 그러므로 여기에서의 분화는 연속성과 운동감을 스크린 위에 표현하여 관객이 소문의 확산정도를 시각적으로 인지하는데 기여한다. ⑤의 변모 양상은 ④와 비슷하다. 결혼식 당일 김판서택 일행이 맹진사 마을로 진입할 때, 그 행렬의 규모를 보고 놀라는 마을사람들의 반응을 묘사하면서, 저본에서 한 장면 안에 포함되어 있는 인물군이 각각의 장면으로 쪼개지고 있다.

그런데 ④와 ⑤에서 독립된 장면으로 분화된 부분의 주체들을 가만히 살펴보면, 하나의 공통점이 발견된다. 그것은 헛소문에 반응하는 주체와 행렬의 규모에 놀라는 주체가 모두 같다는 점이다. 그리고 그들은 성의 구분에 상관없이 방앗간에서 일하기, 물 길기 빨래하기 등 모두 육체노동을 하고 있다. 따라서 이들을 맹진사 집안의 사람들보다 낮은 계급의 사람들, 즉 작품 속에 내재된 시대적 배경인 '조선후기'의 민중으로 상정해볼 수 있다. 이들은 지배층을 야유하기도 하고 동시에 자신들과의 절

대적 차이에 대한 놀라움을 표현하기도 하는 등 상반된 반응을 보인다. 이들이 생성하는 풍자적 어조와 부러움의 시선은 상대적으로 맹진사의 허위성과 김판서택의 절대적 위치를 강조한다. 즉, 맹진사가 얻을 뻔했던 의외의 행운이 불행으로 바뀐 것에는 민중들의 야유가, 김판서택의 화려한 행렬에는 민중들의 감탄이 쏟아진다는 것은, 맹진사는 축출되어야 할 대상이며 도라지골의 김판서택은 재편될 작품 속의 질서를 구현할 절대적 대상으로 상징되고 있다는 것을 함축한다. 개작본에는 이렇게 작품의 기본구도가 장면의 분화로 더욱 선명하게 제시되고 있는 것이다.

⑥은 입분이를 보낼 수 없는 삼돌이의 심정을 강조하기 위하여 장면이 분화된다. 이 장면은 미연이가 육체적 흠이 없는 수려한 청년임이 밝혀지자 운산골에 피신하여 있는 갑분이를 모셔오라는 맹진사의 명령에 허둥지둥 달려가는 삼돌이의 모습을 묘사하는 부분이다. 저본에서는 #83에서 대문 앞 ‘삼돌이가 집에서 뛰어 나오고 나귀를 끌고 날아가는 듯 운산골로 간다’<sup>19)</sup>는 짤막한 지문으로 장면이 채워져 있다. 개작본에서는 사랑하는 입분이를 다시 찾을 수 있다는 희망에 가득 찬 삼돌이의 행동을 하나하나 나누어서 각각 한 장면으로 처리한다. #91에서는 빠른 속도로 달리던 삼돌이가 #92에서 방앗간의 당나귀를 타고 더욱 속도를 내려 하지만 말을 듣지 않는 당나귀와, #93에서는 수양버들길에서 결국 당나귀의 고삐를 잡고 도포를 입으며 허둥지둥 내달리는 모습이 그려지고 있는 것이다. 이러한 분화는 절대절명의 순간에 놓인 삼돌이의 행동을 강조하여, 그의 심정 상태를 시각적으로 지각하도록 도와준다.

⑦은 결국 결혼식이 시작되고 갑분이 대신 입분이가 ‘선택’된 것에 괴로워하는 한씨의 모습을 담은 장면이다. 저본의 #89는 한 장면 안에 위의 모든 상황을 포함하고 있지만, 개작본은 이것을 #100, #101, #102로 나누어 중문에서 엿보던 한씨가 기절하고 마는 상황을 #101에서 강조한다.

19) 오영진, <孟進士邸の慶事>, 『국민문학』 1943년 4월호 143면

이와 같이 저본과 개작본의 일차적인 외형적 차이는 개작되면서 저본의 장면들이 세분화되어 확대되고, 몇 가지 장면들이 새롭게 첨가되고 있다는 사실이다. 이러한 현상은 작품의 기본구도와 특정한 인물을 강조하고, 리듬을 변화시킨다. “의미부여가 된 쇼트를 리듬감 있게 연결 편집하여 하나의 공간 또는 장소를 표현할 때, 그것을 장면이라고 부른다”<sup>20)</sup> 라는 장면에 대한 정의는, 장면이 세분화될 때 일어날 수 있는 변화를 일반적인 관점에서 읽을 수 있게 한다. 즉, 쇼트의 그룹에 대한 새로운 의미가 생성되고, 그에 따라 사건이 발생하는 공간이 조정되며, 결국 작품의 리듬이 재창조되는 변모를 겪는다. 위의 분석은 오영진의 개작도 역시 이러한 변모를 거치고 있음을 알려준다.

## 2.2. 구체적인 인물성격의 부여

장면의 세분화와 더불어 개작을 거치면서 강화된 것은 저본에서 다소 모호하게 형상화되었던 등장인물들의 성격이 구체성을 획득한다는 것이다. 또한 일정한 등장인물이 삭제되면서 그 기능이 다른 인물에게 전가되거나, 혹은 인물들 간의 통합이 이루어지고 있다. 따라서 전체적으로 개작본에 등장하는 인물의 수가 저본보다 적고, 각 인물의 기능이 저본보다 명확히 정리되어 있다.

이 작품의 어떠한 장르를 막론하고, 공통적으로 지켜지는 인물 형상화의 원칙을 추출하자면 간결성과 명료성이다. 이것은 인물들에게 간결하고 뚜렷한 특징을 부여하여, 독자 관객이 단시간에 여러 등장인물들의 특성을 간파하고 결국 인물들 사이에 구축되어 있는 구도를 읽을 수 있게 하는 방법이다. 이런 방식은 전형적인 희극에서 많이 사용되는 것으로서

20) 김진나, 「문학과 영화의 비교 분석을 위하여: 분석의 시선이 머물러야 하는 곳」, 『디오니소스』 제3호, 서울: 동인, 1999, 79면



이태리의 코메디아 델 아르테, 이를 이어 받은 프랑스의 몰리에르 작품에서 대표적으로 찾아볼 수 있다.<sup>21)</sup> 긍정적/부정적, 남성/여성 지배자 하인, 진지함/코믹함 등의 의미를 지닌 짝패의 인물구도는 희극에서 선호되는 구도이면서 바로 이 작품의 인물이 형상화되는 구도이기도 하다. 저본에서 개작본으로 변모되면서 인물들은 이 짝패 안으로 더욱 선명하게 포괄되고 있으며, 전형성을 획득하고 있다.<sup>22)</sup>

#### 가. 이브니에서 입분이로, 갑은 甲罽이에서 갑분이로

입분이는 대표적인 긍정적 인물이다. 도라지골의 도덕적 가치관이면서 작품 속 사회에서 인간관계의 절대적인 기준으로 내세우는 ‘진장’을 직접 실천하여, 결국 재판된 질서 속에서 구원받는 인물이다. 물론 입분이가 부당하게 바뀌치기 당한 것에 적극적인 항거를 하지 못하고 이에 순응하여 의외의 행운을 얻는다는 측면에서는 그를 소극적이고 수동적인 인물로 볼 수 있다.<sup>23)</sup> 그러나 이 작품에서는 계층적 차이를 뛰어넘는 적극적 항거에 의하여 획득되는 구원을 강조하고 있지 않다. 그보다 입분이의 성격에 연유하는 전통적인 모성성과 구원을 향한 인내, 기다림 등

21) 베른하르트 아스무트, 『드라마 분석론』, 송전 역, 서울 서문당 2000, 151~152면

22) 이러한 희극성은 이 작품이 우리의 전통극적 미학에 빚지고 있으면서 동시에 현대성을 획득하게 하는 요소이다. “우리의 전통극인 탈춤 꼭두각시 놀이 판소리 등은 대개가 희극적 무드를 지니고 있으며 특히 ‘해학미’와 ‘골계미’가 두드러진다. 이 작품에서도 양반계층의 비도덕적 위선과 횡포가 나타나지만 그것이 경직된 표현으로 ‘비판’되기보다는 해학의 정서로 ‘풍자’되고 있다”(김미도, 『한국연극으로서의 주체성과 독자성을 가진 연극양식의 창조』, 『맹진사댁 경사』 1994년 국립극단 제159회 정기공연 프로그램 라는 어조의 논의와 “민담의 구조를 변형시켜 희극적 풍자의 세계 속에 구축하고 있다”(김성희, 『전통의 현대적 수용과 변형』, 『예술계』 2권2호, 1985년 여름호, 165면)라는 전통의 현대화에 관련된 논의가 공존하고 있기 때문이다.

23) 문학과영화연구회, 『‘혼인’ 속의 웃음과 사회적 갈등』, 『우리 영화 속 문학 읽기』, 서울: 월인, 2003, 63~66면

의 미덕을 강조한다. 이에 반하여 갑분이는 맹진사와 함께 부정적 인물에 속한다. 인간의 이기심이 집약적으로 표현된 갑분이는 자신의 욕망을 좌절시키는 외부의 자극에 매우 민감하게 반응한다. 갑분이가 존재하는 이유는 오직 본인의 욕망 실현 여부를 탐색하기 위한 것으로 여겨질 정도이다. 이러한 두 인물은 긍정/부정의 카테고리 안에서 매우 명확하게 대비되며, 인간이 가진 양면성이 이타심과 이기심으로 분리되어 각 인물로 형상화되고 있다고 판단된다.

저본의 이브니는 현실적으로는 갑은이의 몸종이다. 전술한 바와 같이, 오영진은 이를 텍스트의 첫 장에 이름을 표기하는 방식으로 설정해 놓았다. 갑은에게는 이름에 ‘甲壼’이라는 한자를 부여해 놓고 있지만 이브니의 이름에는 한자가 부여되어 있지 않다. 친한 신분인 이브니는 ‘예쁜 사람’이라는 의미의 ‘이쁘이’를 일본식으로 읽은 것일 뿐이다. 그러나 저본에서는 사실 이들의 신분적 차이는 다소 약화되어 있고 마치 친자매인 것처럼 표현된다. 갑은이가 맹효원의 집으로 피신하기 전까지 고아인 이브니가 갓난아기 때부터 갑은이와 함께 자라 헤어지기 힘든 상황이 무엇보다도 강조되기 때문이다.<sup>24)</sup> 따라서 이브니는 갑은이의 이기심에 어떠한 견해도 피력하지 않으며, 오직 갑은이가 시집을 가면 이제 헤어질 수도 있다는 걱정에만 휩싸일 뿐이다. 이브니는 갑은이가 집 밖으로 나가든지 집으로 들어오든지 언제나 그를 따라다니며 모든 상황을 같이 체험한다. #6에서 맹진사의 도착을 기뻐하며 집으로 가는 갑은이의 뒤를 #23에서 유모가 지체가 높아질 갑은이에게 절을 하자 자만심과 부끄러움에 못 이겨 밖으로 나가는 갑은이의 뒤를, #50에서 헛소문을 듣고 괴로워하며 밖으로 나가는 갑은이의 뒤를 이브니는 언제나 따른다.

이러한 행동들은 이브니가 고아로서 절대적 외로움을 느끼는 인물로 설정되어 있다는 것에 근본적인 원인을 두고 있다. 갑은이마저 자기 결

24) 한씨의 대사를 통하여 이 둘은 거의 친자매처럼 자라왔음이 알려진다(오영진 <孟進士邸の慶事>, 앞의 책 120면).

을 떠나면 세상에 홀로 남겨진 것 같은 적막함을 견딜 수가 없는 것이다. 이러한 이브니의 상태는 갑은이가 함부로 뽑아버린 어린 도라지에 자신의 감정을 전이시키는 장면(#10)에서 잘 나타난다.

#10. 호숫가

(전략)

「불쌍한 도라지……. 따뜻한 흙을 떠나서…… 마치 나 같네. 나도 엄마하고 아버지하고 떨어졌는데」

살짝 시냇가에 심어준다.<sup>25)</sup>

어린 시절 따뜻한 부모의 품에서 떨어져 홀로 자라온 이브니의 심정이 그대로 어린 도라지에게 이입되어있다. 도라지를 시냇가에 다시 심어주는 행위는 부모의 품과 같이 따뜻한 흙의 품으로 돌아가라는 희망의 발로인 것이다. 이러한 이브니의 심정이 가장 극적으로 표현되는 부분은 미륵불 앞에서 기원하는 장면이다.

#28. 미륵불 앞

그늘진 산 속, 사람들에게 버림받고 우두커니 서 있는 미륵불 앞에서 이브니가 열심히 기도를 올리고 있다.

「미륵님, 난 왜 아가씨가 나한테 화내는지 모르겠어요. 지금까지는 자매처럼 친하게 지냈는데, 난 외톨이인데 아가씨가 한 번만 더 살갑게 대해준다면 무슨 일이든지 하겠어요. 삼돌이는 싫어요. 언제까지라도 아가씨와 함께 있을 수 있다면, 난 죽어도 되어요. 미륵님」<sup>26)</sup>

갑은이와 자매처럼 지내는 것은, 근원적인 외로움을 상쇄시키는 열쇠

25) 위의 텍스트, 110면

26) 위의 텍스트, 118~119면

가 되며 이것이 바로 이브니의 삶을 지탱하게 하는 가장 중요한 요인이 된다. 따라서 갑은이와의 동행은 이브니가 죽음도 불사할 만큼의 의미를 갖게 되는 것이다. 이러한 이브니의 모습은 아직 이브니가 정신적으로 유아기적 단계에 머무르고 있음을 보여준다. 봄이 되어 육체는 처녀의 느낌을 줄만큼 성장했지만, 정신은 여전히 결혼으로 인한 가족 내에서의 분리를 받아들이지 못하는 단계에 머물러 있다. 타자와 자신의 욕망이 동일시되어 있기 때문이다. 이러한 단계의 이브니에게, 계급적 차이에 의한 다른 사회로의 진입금지를 외치는 갑은이의 생각이 이해될 리 없고, 삼돌이는 더더욱 관심의 대상이 되지 못하는 것이다. 그러므로 작품의 후반부에 ‘진장’을 말하며 그것을 체현하고 있는 이브니의 모습은 전반부의 모습과 자연스럽게 연결되지 않으며, 오히려 인물형상화가 일관되게 이루어지고 있지 않다는 느낌을 준다.

개작본에서는 입분이의 미성숙한 모습이 대부분 삭제되고 갑분이와의 계급적 차이에 의한 신분의 다름이 강조된다. 저본에서 자매에 가까웠던 그들의 모습은 약화되고 모든 상황에서 갑분이와 동행하려는 입분이의 행동이 계속적으로 제지된다. 언제나 갑은이 뒤를 따라다녔던 저본의 이브니와 달리, 개작본의 입분이는 #7에서 맹진사의 도착을 기뻐하며 언덕을 내려가는 갑분이를 따라 가려다가, “따라올 것 없다 넌 나물이나 더 캐러무냐”<sup>27)</sup>라고 냉정하게 말하는 갑분이에 의하여 행동의 제약을 받는다. #28에서 시집가서 정경부인이 될 갑분이를 치하하던 유모 때문에 부끄러워하던 갑분이가 밖으로 나갈 때, 입분이도 역시 따라 나가려고 하지만 한씨의 제지로 역시 집에 남게 된다.

앞에서 설명한 저본의 #6과 #23은 각각 여기서의 #7과 #28과 대응된다. 저본의 이브니가 아무런 제지를 받지 않은 채 갑은이와 함께 했다면, 개작되면서 현실 속에서의 분리가 전면적으로 이루어진다. 입분이가 갑

27) 오영진, <시집가는 날>(앞의 텍스트①), 345 면

분리와 동행할 수 없는 이유는, 입분이는 ‘나물을 캐고 떡쌀을 담가야 하는’ 종의 신분이기 때문이다. 자매처럼 자라났던 관계는 이제 더 이상 지속될 수 없고, 한 명은 자유롭게 행보할 수 있지만 다른 한 명은 노동에 전념해야 하는 관계로 변모되어야 하는 것이다. 여전히 입분이는 갑분이와의 정신적인 분리를 받아들이기 힘들지만, 신분적 차이로 인한 둘의 사회적 위치가 강조되면서 입분이는 자기 앞에 펼쳐진 상황을 인식한다. 따라서 갑분이의 행동에 입분이는 비판적 언설을 내뱉기도 하는 등, 저 본보다 훨씬 사회와 타자를 인식하고 이에 따라 성숙한 모습을 보인다.<sup>28)</sup> 또한 개작본에도 미륵불 앞에서 기도하는 장면이 여전히 존재하는데, 입분이의 변모된 모습에 따라 당연히 대사가 순화되는 과정을 거친다.

#### #17. 미륵불

둘 미륵 앞에서 입분이 두 손을 모으고 정성껏 기원을 드리고 있다. 멀리 도라지타령이 들려온다.

입분이 「미륵님 전 일가 친척도 없는 혼잣몸이에요. 갑분이 아가씨와는 잔뼈가 같이 자란 사이예요. 친 동기같이 의지하구 살든 저이 아가씨예요. 아가씨 없이 외로워서 어떻게 살아요. 삼돌이 따윈 죽어두 싫어요. 아가씨 시집갈 때 모시구 가게 해 주세요. 뭐든지 시키는 대로 다 잘 할 테예요. 제발 말이에요. 미륵님」<sup>29)</sup>

28) 예를 들어, #5에서 어린 도라지를 갑분이가 함부로 파내자 입분이는 “불쌍한 도라지 너도 남처럼 살이 찌구 꽃두 필길 우리 아가씨 매정두 하시지?”라고 반응하기도 하고, 갑분이가 #7에서 따라가려던 입분이에게 나물이나 캐라며 오지 말라고 하자, 입분이는 “시집두 가기 전에 달라지셨네 우리 아가씨”라고 중얼거린다. 이는 타자와의 차이에 연유하는 비판적 시선이 내재되어 있는 중얼거림이다. 입분이는 타자와 동일한 욕망을 소유하려는 주체의 욕망이 연기되고 있음을 인식하고 있다(자크 라캉, 『욕망 이론』, 권택영 편저, 서울: 문예출판사, 2003).

29) 위의 책, 348~349면

입분이가 느끼는 외로움의 강도는 같으나, 죽음을 불사할 정도로 갑분 이외의 동행을 중요하게 생각한다는 직접적 심정의 토로는 보이지 않는다. 그 대신 결혼이 아닌 계약에 의하여 강제적 분리가 이루어지자 입분이는 서운함을 실제로 표현한다. 이렇게 저분보다 정신적인 성숙을 일구어낸 입분이는 갑분이 대신 시집을 가게 되고 ‘진정’의 실천으로 행복한 결말을 맞는 후반부와 인물형상화의 측면에서 논리적 일관성을 갖게 된다. 인물형상화의 측면에서 후반부는 거의 변모가 일어나지 않았고 이렇게 작품의 전반부가 바뀐으로서 훨씬 설득력을 갖는다.

갑분이는 입분이 만큼 큰 폭으로 변화하지는 않았지만, 갑은이보다 갑분이는 훨씬 전형적으로 묘사된다. 저분의 갑은이는 전반부에서 이브니의 친언니에 가깝게 형상화된다. 전술한 바와 같이 이브니가 자신을 따라다닐 때 이브니의 행동을 제지하지 않고 같이 자라온 경험을 계속 연장하고 있기 때문이다. 그러나 헛소문을 들은 후 좌절하는 장면에서 이브니의 조언을 듣고 대립하는 모습은 다소 그로테스크한 감각으로 묘사되어 있음이 주목된다.

### #53. 광장

갑은이는 알뜰게 이브니를 보고

「그럼, 절름발이한테 가! 죽어도 될 만큼 사랑을 받으러 가라!」

라고 하며, 히스테리컬하게 웃고 떠나간다.<sup>30)</sup>

진심에서 우러나오는 사랑은 육체적 결합도 덮을 수 있다는 이브니의 말에 갑은이는 히스테리컬한 웃음을 웃고 떠나간다. 이브니를 향한 계급의식은 미약하게 드러나 있고 오히려 자매의 정을 발현하던 갑은이의 이러한 행동은 역시 인물형상화의 측면에서 일관성이 결여되고 있음을 말해준다. 개작본에서 오영진은 갑분이에게 계급의식을 한 층 더 부여하여

30) 오영진, <孟進士邸の慶事>, 앞의 책, 129~130면

입분이와의 ‘차이’를 강조하는 인물로 그리고 있다. 함께 하려는 입분이를 의무적인 ‘노동’을 명령하며 반복적으로 제지하는 장면의 첨가는, 이러한 갑분이의 성격을 잘 드러낸다. 예를 들어 #7에서 입분이를 제지하던 모습에 더하여, #34 놀이터 장면에서도 갑분이는 입분이와의 다름을 확실히 말하고 있다.

#34. 놀이터

갑분이들 뛰놀고 있다.

갑분 입분을 보고 썰쭉해지며

갑분이 「왜 왔어?」

입분이 (땀적어지며) 「나랏마님께서 부르세요」

갑분이 「그래 애들아, 우린 그만 내려가자」

일동 「그래」

갑분이 「넌 그릇을 챙겨가지구 와」

처녀들 왁작지껄하며 아래로 내려간다.

여기저기 흩어진 접시와 그릇을 주어 모아 광주리에 담으며 입분이는 괜히 눈물이 글썽한다.<sup>31)</sup> (밑줄필자)

입분이는 자신의 몸중이므로 양반과는 어울려 다닐 수 없다는 생각을 뒷정리를 하라는 말로 드러내는 장면이다. 갑분이는 결혼으로 더욱 확연해지는 입분이와의 신분 차이를 끊임없이 강조하며 자매처럼 자랐던 입분이를 이제 거부한다. 이러한 변모에서 김판서댁 며느리라는 매혹적인 자리에 안전하게 앉기 위하여, 입분이를 스스로 떼어내야 할 짐으로 인식하는 갑분이의 이기심을 마주하게 된다. 부와 명예가 보장된 위치로의 진입, 이러한 욕망의 실현이 갑분이에게는 인생의 가장 중요한 목표이기 때문이다. 오영진은 이렇듯 개작본에서 다소 모호하게 묘사되었던 저본

31) 오영진, <시집가는 날> (텍스트 ①), 352 면

의 두 주인공에게 명확한 성격을 부여하고, 자매보다는 계급적 차이를 지닌 상전과 종의 관계로 부각시킨다. 나아가 ‘육망’을 쫓는 갑분이 상전은 부정적 인물에, ‘진정’을 실천하는 입분이/종은 긍정적 인물에 대응시키고 이를 위하여 전형적인 행동양태를 저본보다 훨씬 압축적으로 부가해 놓는다. 예를 들어 익숙하지 못한 솜씨로 어린 도라지를 캐내어 버렸던 갑분의 반응이 저본보다 훨씬 메마르게 표현되고 있는 대사(“괜찮아, 이브나, 어차피 누가 가져갈 건데.”→“그까짓 것 내버려, 먹지두 못 할 걸 뭐”) 등에서 잘 드러나고 있다

개작본 시나리오에서 강화된 인물의 전형성은 실제 영화와 영화포스터를 보면 더 쉽게 포착된다. 일반적으로 극장르에서 빈번하게 사용되는 효과적인 인물형상화 수법이 사용되고 있기 때문이다. 그것은 짧은 시간에 인물의 성격을 드러내기 위하여 성격을 외양으로 옮기는 수법인데,<sup>32)</sup> 입분이는 단색의 한복 위에 앞치마를 두른 수수한 옷차림에 주로 착한 표정을 짓고 있는 반면 갑분이는 색동저고리를 입고 눈썹을 의도적으로 올린 진한 메이크업을 하고 있다. 두 주인공의 의복을 통해 신분적 차이가 감지되며, 얼굴에서 표현되는 느낌은 오영진이 부여해 놓은 인물의 성격을 말해준다. 작품의 내용을 상징적으로 드러내는 영화포스터는 전체적으로 수직<sup>3</sup>단으로 이루어져 있는데 상단에는 결혼식 성장을 한 입분이의 활짝 웃는 얼굴이 클로즈업되어 있고 가운데에는 미언이에게 진실을 밝히면서 괴로워하는 입분이의 모습, 하단에는 친구들과 함께 색동저고리에 진한 메이크업을 한 갑분이가 입분이를 배척하는 장면으로 구성되어 있다. 하단의 입분이는 갑분이에게 등을 올리고 괴로워하는 표정을 짓고 있다. 이렇듯 하단에는 전형성을 드러내는 ‘대조’적인 인물을 배치하고 상단에는 승리한 인물을 ‘강조’하는 기법을 사용함으로써 작품의 내용이 상징적으로 전달된다.<sup>33)</sup>

32) 베른하르트 아스무트, 앞의 책, 154 면

33) 윤현진, 「1950년대 한국영화포스터로 본 대중시각이미지」, 이화여대 미술사학과



## 나. 한씨 약화된 모성성과 강화된 엄격함

입분이와 갑분이의 변모가 위와 같이 이루어지자 한씨의 인물형상화 변이도 이와 비슷하게 전개된다. 한씨의 인물형을 구성하는 단어들을 ‘체면, 모성성, 상전’ 정도로 추출한다면, 저본에서는 모성성이 다소 강조되어 있고 개작본에서는 이것이 약화되는 동시에 체면을 강조하는 상전으로서의 모습이 부각된다. 저본의 이브니가 결혼을 해도 갑분이와 함께 있을 것이라고 때를 쓰는 장면(#32)에서 한씨는 이브니에게 위압적, 강압적인 포즈가 아닌 여유로운 포즈로 달랜다. 삼돌이도 자신이 정성스럽게 키운 아이라며 삼돌이를 통해 외로움을 달랠 것을 권유한다. 그러나 개작본으로 오면, 체면을 중시하는 양반으로 변모되어 갑분이에게도 이제 입분이등 천한 신분의 친구들과 결별할 것을 누차 강조하고 입분이에게는 갑분이와 다른 신분임을 각인시키려한다. 즉 입분이에게는 노동을, 갑분이에게는 금지의 명령을 내리면서 엄격한 양반의 모습으로 형상화된다.

개작본에서 찾아볼 수 없는 저본 한씨의 또 다른 면모는 ‘본능에 이끌리는’ 인간적인 모습을 보여준다는 점이다. 김판서댁 납폐 행렬이 도착하고 온갖 금품이 전달되자, 한씨는 그 규모가 궁금해서 안방에서 사랑방을 훑쳐보는 행동을 한다(#21).<sup>34)</sup> 바로 이전 갑은이에게 양반으로서의 품격을 강조하던 한씨의 모습은 사라지고 궁금함을 못 이겨 사랑방을 훑쳐보는 한씨의 모습은 매우 인간적이면서 희극적이다. #23에서는 이브니로

석사논문, 2001.

34) 『근대희곡시나리오선집9』에 실려 있는 번역본에는 이 부분(#21)에 대한 번역이 누락되어 있다. 그 대신 #23. 안방에서 “마님이 서둘러 원래 자리에 되돌아가 태연한 척 한다(위의 책, 22면)”라는 지문이 바로 이어진다. 이 지문은 #21의 한씨가 갑은이와 함께 문 앞에 서서 사랑방을 엿본다라는 내용이 전체되어야만 논리적으로 이해될 수 있다. 이러한 누락은 저본의 내용 전개와 인물형상화에 대한 이해를 돕는데 방해가 된다.

부터 예물의 규모를 알게 되는데, 이에 대한 한씨의 반응이 흥미롭다.

#23. 안방

평상시의 이브니 같지 않게 뛰어 들어오며  
 「마님, 아가씨」  
 마님은 서둘러 원래 자리에 돌아가 태연한 척한다.  
 「무슨 일이니, 시끄럽게」  
 이브니 「휴.....아가씨, 영감마님이 마지막 인사를 하고 식이 끝났어요  
 그리고, 아가씨 여러 가지 물건을 많이 가지고 왔더군요」  
 마님의 침착함은 순식간에 사라지고  
 「물건? 채단만이 아니었냐」 라며 나선다<sup>35)</sup>

양반의 체모를 잠시 잊고 예물의 규모에 흥분하는 모습은, 갑분이에게 집안의 체면 때문에 뱀서방 운운하면서 절름발이 미연과 결혼하라는 모습과 대치된다. 이것은 한씨를 희화화하여 풍자하기보다 인물형상화에 다소 일관성을 결여하고 있는 작가의 미숙함에 기인한다. 오영진은 개작본에서 상황 자체를 변화시켜 이 부분을 수정한다. 즉, 한씨와 갑분이가 사랑방에서 진행되던 일을 볼 수 없었던 저본과 달리, 예물이 갑분이 방으로 전달되어 한씨와 갑분이는 그것을 입분이와 유모에게 자랑스럽게 내보이는 것으로 변화하고 있다.

#28. 갑분이 방

갑분이가 금패물로 장식되었다. 카메라 후퇴하면  
 금가락지 금표주박 금귀거리 금동긋 등등 황금으로 메닥지를 했다.  
 유모 「아이구우 휘황찬란하구려 마님」  
 한씨 「그야 대감택에서 하시는 일인데 어련하겠니」

35) 오영진, <孟進士邸の慶事>, 앞의 책, 116면

입분이 세상 처음보는 보물이 너무도 희한하여 갑분이 앞에 가까이 가서 이것 저것 매만진다.

한씨 「애 년 저리 비켜라. 그런 것 만지면 못 쓴다」<sup>36)</sup>

궁금증이 고조되어 양반의 체모를 던져 버렸던 한씨는 관조하는 자세로 모든 절차에 임하고, 신기하게만 보이는 예물에 손을 대는 입분이를 제지한다. 종의 신분으로 ‘감히’ 상진의 결혼예물을 만져볼 수 없다는 것이 한씨의 생각인 것이다. 이렇듯 저본에서 인간적인 모습으로 등장하여 여유롭게 입분이를 대하던 한씨는 개작되면서 엄격한 귀족의 모습으로 변모한다. 개작본의 한씨는 전형적인 양반집 부인으로 성격이 구체화되는 방향으로 변하고 있다.

#### 다. 길보의 삭제와 삼돌, 박참봉의 역할강화

맹진사댁의 잡다한 일을 맡아 보는 인물들로는 길보, 삼돌, 집사 박참봉을 들 수 있다. 길보와 삼돌은 하인으로서 육체노동을 맡아서 하고, 박참봉은 맹진사의 수족으로 모든 심부름을 하는 인물이다. 희곡의 삼돌이는 역할이 매우 강화되어 있어서 맹진사를 적극적으로 비판하는 인물로 등장하지만, 시나리오의 삼돌이는 입분이를 좋아하는 동일한 처지의 하인, 작품의 후반부에 갑분이를 데리러 운산골에 가면서 긴박감을 더해주는 보조적 인물 정도로 역할이 축소되어 있다. 개작되면서 여기에 더하여 다소 비판적 성격을 획득한다.

전술한 바와 같이, 길보는 저본에만 등장하고 개작본에서는 삭제된 인물이다. 저본의 길보는 술을 좋아하고 다소 아둔한 맹진사댁 하인으로 묘사된다. 그가 하는 일이라곤 술에 취해서 다니기 이브니를 잃은 삼돌

36) 오영진, <시집가는 날> (텍스트 ①), 350 면

이를 술집에서 달래주기, 맹효원을 운산골에서 모셔오기, 누군가의 도착을 맹진사에게 전하기 정도일 따름이다. 이러한 길보가 개작본에서 삭제됨에 따라 맹효원은 사건이 시작되기 전에 이미 맹진사택에 존재하고 있었던 것으로 상황이 재설정되었으며, 술집에서 삼돌이를 달래주는 사람은 방앗간 주인 텃석부리로 교체되었고, 박참봉이 김명정의 도착을 알리는 것으로 바뀐다. 길보가 삭제된 것은 저본에서 역할이 미미했으므로 그가 하던 일들을 다른 인물들에게 부여하여 작품을 압축적으로 이끌기 원하는 오영진의 의도에 의한 것으로 보인다. 또한 상대적으로 저본에서 박참봉은 거의 기능하고 있지 않는데, 길보의 역할을 분산시켜 박참봉에게 부여함으로써 박참봉을 맹진사의 완벽한 수족으로 끌어 올린다.

저본의 삼돌이는 감상적인 인물로 표현된다. 그는 이브니가 강제로 시집가야 하는 상황을 받아들이기 힘들어서 술을 먹고 자살을 결심한다. 술에 약한 삼돌이는 취기가 돌아 호숫가에 몸을 던져 버리고 만다(#68). 삼돌이에게 이브니는 생사를 주관하게 할 만큼 소중한 존재였던 것이다. 그러나 도라지영감이 등장하여 삼돌이를 꾸짖자, 그는 다시 삶을 이어갈 것을 결심한다(#69). 사실 여기서 삼돌이가 회심하는 이유는 제대로 제시되고 있지 않다. 밤에도 여전히 낚시를 하던 도라지영감을 삼돌이가 방해했다는 것이 질책의 원인인데, 이러한 꾸지람을 듣고 삼돌이가 단번에 마음을 돌린다는 것은 논리적으로 잘 들어맞지 않는 부분이다.

이렇게 자신의 감정에 빠져 자살을 감행할 정도로 감상적인 인물이었던 삼돌이는 개작본으로 오면서 감상적 외피를 벗고 현실 비판적인 성격을 획득하게 된다. 이러한 성격의 발전은 희곡으로 가면서 더욱 확장되어 삼돌이가 맹진사의 패배를 확실히 각인시키는 인물로 완전히 변모한다.

개작본에서 삼돌이 성격의 발전은 다음과 같이 진행된다.

a. 자살 장면이 삭제된다

b. 맹진사에게, 김명정의 도라골로의 귀환을 알리는 사람은 길보에서 삼돌이로 교체된다. 이것은 삼돌이에게 “약속이 틀려유, 마님.” “행이! 그런 법이 어딴이유?”라는, 맹진사를 향한 대사를 자연스럽게 부가하기 위함이다(#70. 대문).

c. 길보와 아무 말 없이 술만 마시던 저본의 삼돌이는, 개작본에서 텃석 부리와 술을 마시면서, “입분인 날 준다구 그랬어요. 상전은 종놈에게 일 구이언해두 괜찮은가요? 흥”이라며 맹진사를 비판하는 것으로 변화한다 (#71. 주막 안).

이렇듯 저본에서 부당한 현실에 아무 저항도 하지 못했던 삼돌이가 개작본에서는 맹진사를 비판할 줄 아는 성격으로 변모하고 있는데, 그 비판은 계급의식에 바탕을 두고 있음이 확인된다.

개작본에서 가장 큰 폭으로 변모하는 인물은 박참봉이다. 저본의 박참봉은 작품 속에서 거의 기능하지 않는다. 작품의 전반부에서는 한 번도 등장하지 않았다가 갑은이와 이브니가 바뀌기 시작할 때부터 잠깐씩 등장한다. #64에 처음으로 등장하여 둘이 바뀐 것을 교묘하게 사람들에게 알리고, 결혼식 준비와 헛소문을 확인하는 절차에 조금씩 끼어 있을 따름이다. 그러나 개작되면서 그의 기능은 대폭 확대되어, 집 안의 모든 사정에 밝은 완벽한 맹진사의 하수인으로 변신한다. 그는 맹진사택 내에 존재하는 해묵은 권력구도를 정확히 파악하고 그것에 대처할 줄 아는 인물이다. 가치관의 차이로 맹진사와 맹효원 사이에 대립이 생기자 맹진사를 대신하여 맹효원에게 약간의 조언도 할 줄 알고, 안방에 있는 한씨에게는 저간의 사정을 알려주며, 맹효원에게는 적당히 둘러대면서 침예한 갈등을 무마시킨다. 또한 운산골로 피신하는 갑분이를 따라가겠다고 고집부리는 입분이를 달래주며, 맹진사의 의도가 성취되도록 노력한다. 그런데 이렇게 확대된 역할을 수행하는 박참봉에게 희극적 감각이 전폭적으로 가미되어 아이러니한 상황을 만들어서, 희극적 장면의 생산을 위해

존재하는 맹노인과 함께 ‘웃음’을 유발하는 원인으로 기능하기도 한다.

이와 같이 개작되면서 표피적으로 장면의 분화 외에 인물들이 변화하는 양상도 찾아볼 수 있다. 변화의 원칙은 인물들에게 정확한 성격을 부여하는 것이며 압축적 전개를 위하여 인물의 수를 줄이는 것이었다. 위에서 분석한 인물을 제외하고 맹진사, 맹노인, 맹효원, 김명정, 김미연은 거의 변화하지 않고 있는데, 이들은 작품의 기본 구도를 담당하고 있는 인물들이므로 출발에서부터 명확한 성격이 부여될 수밖에 없기 때문이다.

### 3. 개작의 방향과 그 의의

#### 3.1. 영화 언어의 사용과 심화된 장르인식

위에서 살펴본 현상들은 먼저 오영진 스스로 시나리오라는 장르 자체에 대한 인식을 심화시킨 결과로 수렴될 수 있다. 장면을 세부적으로 분할하여 리듬창출을 새롭게 한다든지, 장면에 대한 카메라 기법을 명시하여 실제 화면을 구체적으로 인지할 수 있도록 한 것은, 영화의 절대적 조건으로 스스로 내세우고 있는 ‘가시성’을 발현한 결과로 보인다. 개작본은 이러한 측면에서 저본보다 전문성을 획득하고 있다. 저본은 이에 비해 인물이 점유하고 있는 공간에 따른 장면 분할이 제대로 이루어지지 않아 영화적 외양을 세련되게 갖추고 있지 않은 반면, 사건의 전개방향을 중시하고 확실한 전거에 근거한 문학적인 감각이 강화되어 있다. 이러한 창작태도는 오영진이 저본을 탄생시켰던 당시의 영화계의 상황과 무관하지 않다.

저본이 창작된 1940년대 초의 영화계는 1935년에 최초의 발성영화인 이명우 감독의 <춘향전>이 등장했으나 일본의 중일전쟁과 태평양전쟁

으로 예술계 전체에 암흑기가 도래하여 영화도 일제의 식민통치의 수단으로 사용되던 시기였다.<sup>37)</sup> 오영진은 그러한 상황에서도 조선영화발전이 나운규의 발전과 맥을 같이 했다고 보고, “그가 제작한 수다한 걸작, 배우양성자, 연기자도자로서의 그의 재완 등등 조선영화를 위한 그의 공적은 높이 평가되어야 한다”고 주장하였다.<sup>38)</sup> 그러나 ‘눈물 젖은 비관주의로 표현된 부정정신’<sup>39)</sup>과 ‘문학적 시야의 협소’를 춘사의 중대한 결함으로 지적하고 이내 범위를 넓혀 이러한 ‘스토리의 빈곤, 시야의 협소’는 나운규만이 갖고 있던 문제가 아니라 조선영화의 시나리오 자체가 갖고 있던 근본적인 문제점이라고 설파한다.

「오리지날·시나리오」를 요망하는 소리가 들린지 이미 오래나, 內地 조선을 통하여 아직 이렇다 할 작품이 나오지 않은 것은 무엇때문인가. 「시나리스트」는 먼저 영화의 성능정신에 정통해야만 할 것은 물론이다. 그리고 오리지날·시나리오를 쓰는 사람은 그 위에 소설가보다 못하지 않은 정도의 창작역량이 있어야 한다. 불행히 지금까지 나온 저급한 「오리지날·시나리오」는 「시나리스트」의 창작력의 빈곤을 말할 뿐이다.<sup>40)</sup>

37) 이효인, 『한국영화역사강의1』, 이론과실천, 1992, 251~293면; 호현찬, 『한국영화 100년』, 문학사상사, 2000, 64~79면에서 참조.

38) 오영진, 「조선영화의 시상(時相)」, 『조광』, 1939년 12월호 226면

39) 오영진은 나운규의 부정정신을 언급하면서, 그것을 어떤 대상에 대한 적극성을 가진 것도 아니고 철학적인 허무감에서 나온 것도 아닌, 일개 ‘센티멘털리즘’으로 정의한다. 나아가 이러한 감상성은 일제강점에 의한 무기력한 부정정신, 비관주의에 근거하고 있는 조선 자체의 성격이라고 보았다. 이러한 소극성은 우리의 원형적 형질이 아닌, 최근에 형성된 ‘조선적 성격’이라는 것이다(위의 글, 224면). 따라서 오영진은 우리민족이 감상적이며 소극적이 아니라 오히려 그 반대의 민족성을 갖고 있는 것으로 보고 있다. 일제 강점에 의하여 왜곡된 민족성을 ‘적극적인’ 시선으로 돌려놓고자 할 때, ‘희극성’의 미학이 가장 적절한 기제가 된다. 이러한 측면에서 42년의 <배뱅이굿>, 43년의 <孟進士邸の慶事>는 ‘조선적 성격의 원형’을 표현하기 위하여 ‘희극’이라는 형식을 취한 것이라 본다.

40) 오영진, 위의 글 231면

당시 영화계의 문제점을 보완할 가장 긴요한 대책은 영화언어의 바탕 위에 창작된 오리지널 시나리오가 생산되는 것이며, 그 질을 높이기 위하여 문학으로부터 도움을 받아야 한다는 것이다. 이러한 생각은 근본적으로 “오리지널 시나리오 자체도 문학적인 것”<sup>41)</sup>이라는 그의 사고에 기반한다. 그런데, 오리지널 시나리오가 영화에서 차지하는 위상에 대한 이러한 생각은, 실제로 저본 자체에 명시적으로 반영이 되어 있다. 즉 『국민문학』에 수록된 <孟進士邸の慶事> 텍스트 첫 장에 ‘おりちなる・しなりお(오리지널·시나리오)’라는 부제가 제목의 오른쪽에 붙어 있다. <孟進士邸の慶事>를 창작할 당시, 그에게는 저급한 조선 시나리오의 질을 향상시키는 것이 급선무였고 이를 위하여 상대적으로 ‘문학으로부터의 도움’을 강조하고 있는 것이다. 저본은 오영진의 생각이 반영된 실험적 시도였다.

1956년의 개작본이 탄생한 시기는 우리 영화계의 성장기에 해당한다. 식민 체험 이후 이규환, 최인규 감독의 선전에 힘입어 1946년부터 본격적인 한국영화 재건이 시작된다. 이 때 이미 스타시스템이 구축되어 본격적인 가동을 하기 시작하였고 그 결과 김승호, 황해, 주선태, 최남현, 남해연, 이향, 황정순, 조미령, 최은희, 주중녀 등이 배출된다.<sup>42)</sup> 49년에는 최초의 컬러영화(홍성기의 <여성일기>)가 등장하였고, 해방기의 가장 빼어난 작품으로 손꼽히는 윤용규의 <마음의 고향>이 탄생된다. 이후 한국 전쟁을 거쳐 1954년에는 이승만 정부가 한국영화의 보호육성을 위한 입장 세법을 개정하여, 국산영화를 관람할 때 내는 입장세를 완전 면제한다. 이 해의 제작편수 18편이라는 숫자는 입장세의 면제에 힘입은 결과이다. 1년 뒤 1955년에는 한국영화 발전의 핵이 된 이규환 감독의 <춘향전>이 나왔으며, 1956년에는 제작편수가 30편으로 늘어나 이 때가 소위

41) 위의 글, 232면

42) 이 중 이병일의 영화 <시집가는 날>에 캐스팅된 배우들로는, 김승호(맹진사), 주선태(도라지영감), 조미령(입분아)이었다



‘한국영화의 성장기’라고 불리게 된 것이다.<sup>43)</sup>

그러나 오영진은 이러한 가시적 성과를 그리 높이 사고 있지는 않다. 당시 시나리오의 내용이 상업성에만 치우쳐져 있어 정작 질적인 발전은 이루지 못하였다는 것이 그 이유이다.<sup>44)</sup> 이러한 주장은 시나리오를 영화의 가장 중요한 요소로 생각하는 오영진의 생각이 여전히 우세함을 보여 준다. 그러나 이제 오영진은, 영화가 “기술적인 재생이 아닌 독립적으로 창조적인 예술”<sup>45)</sup>인 이유를 좀 더 실제적인 측면에서 고찰하게 된다. 문학이 청각적, 시간적인 것임에 반해, 영화는 공간적, 시간적인 예술이라는 인식이 점차로 구체화되어 스스로 장르 자체에 대한 인식이 깊어져가는 것을 확인할 수 있다.<sup>46)</sup> 영화에서는 문학에서와 같은 비가시적인 사상의 평면적 서술이라든가 심리현상의 주체적 묘사 등의 문학적 표현을 가급적이면 피해야 한다고 생각했다. 따라서 시나리오의 중요성을 무조건 강조하던 태도는 다소 수정되어, 영화사(映畵史)의 흐름 속에서 문학적 향기와 영화적 테크닉이 교차적으로 강조되었던 맥락을 설명하고 이를 종합해 나가면서 시나리오의 중요성을 강조하게 된다.<sup>47)</sup> 이러한 태도의 변화는 오영진 스스로 변증적인 입장으로 변모하고 있음을 알려준다.

개작본의 변모양상에는 오영진의 위와 같은 시각이 반영되어 있다. 개작본에 줄곧 강조되던 ‘이미지의 시각적 형상화’와, 편집과 카메라의 움직임 지시에 의한 영화적 재미가 확대되어 있기 때문이다. 개작본에 쓰인 영화언어들을 정리해보면, 편집에 의한 시공간의 압축 몽타주와 평행 편집), 앵글의 변화에 의한 의미부여(버즈 아이 뷰 *birds eye view*), 카메라 이동에 의한 움직임의 시각적 형상화(팬 *pan*), 장면전환의 구체화(F.I, F.O, O.I, 와이프) 등을 지적할 수 있다

43) 호현찬, 앞의 책, 70~102면 참조

44) 오영진, 「한국영화변영의 前兆: 병신년의 영화계」, 『자유세계』, 1956년 12월호.

45) 벨라 발라즈, 『영화의 이론』, 서울 동문선 2003, 32면

46) 오영진, 「영화와 문학의 교류」, 『영화예술』 1965년 2월호

47) 오영진, 「영화에 있어서의 시나리오의 위치」, 『대학신문』 1956년 5월 14일

구체적으로 설명해보자면, 첫째로, #8에서 #11에 걸쳐 있는 내러티브가 몽타주에 의하여 압축적으로 전개된다는 점을 들 수 있다. 이 세 장면은 다음과 같은 사건을 다루고 있다. 김판서댁과 혼담을 성사시킨 맹진사가 실제 눈으로 보고 온 김판서댁의 재력을 한씨에게 설명한다. 맹진사가 본 김판서댁의 행랑채와 창고가 실제로 스크린에 펼쳐진다. 맹진사는 맹노인의 방으로 가서, 맹효원과 맹노인에게 한씨에게 설명한 김판서댁의 재력을 자랑스럽게 반복하여 강조한다. 이를 들은 맹효원은 미언이를 만나고 오지 않았다고 맹진사와 대립한다. 실제 영화는 이 사건을 다음과 같이 편집한다.

- a. 맹진사는 안방에서 한씨와 유모에게 김판서댁의 재력을 설명한다.
- b. 죽 늘어선 김판서댁의 행랑채.
- c. 죽 늘어선 김판서댁의 창고
- d. 맹노인의 방에서 맹효원은 맹진사에게 “그러군 또 뭘 봤냐”라고 질문한다.

위의 장면은 두 공간을 바로 이어 붙여서 ‘맹진사가 김판서댁의 재력을 설명한다’는 공통분모를 경제적으로 사용한다. 즉 맹효원과 맹노인에게 한씨에게 했던 것과 똑같은 것을 설명하는 맹진사를 과감히 삭제하고 시공간의 비약을 보인다. 이러한 편집은 쇼트와 쇼트 사이에 ‘의미의 연속성’이 존재하기 때문에 관객에게는 연속적인 행위로 지각되는 결과를 낳는다.<sup>48)</sup> “모든 영화의 행위는 개별적인 쇼트들이 모여서 만들어진 것이므로 시공간적 간격을 지닐 수밖에 없다. 그러나 관객은 시공간적 간격을 지닌 행위들이 의미 있게 연결될 때 하나의 연속적인 행위로 느낄 수 있는 것이다.”<sup>49)</sup> 이러한 ‘연속성’은 푸도프킨의 몽타주 이론을 환기시킨

48) 김용수, 『영화에서의 몽타주 이론』, 서울: 열화당, 1996, 72면.

49) 위의 책, 72면

다. 그는 “스크린에 투사된 이미지들이 시공간적 간격을 내포하고 있다는 사실에도 불구하고 관객은 영화를 연속적 행동으로 지각할 것이다”<sup>50)</sup> 라고 말했으며 이러한 점에서 그의 몽타주 이론은 ‘연속성’이라는 개념으로 압축된다. 결국 이 장면은 시공간의 비약이 의미의 연속성을 매개로 ‘행위의 연속성’을 획득하는 몽타주가 사용된 부분이라고 할 수 있다.

#97에서 #99, 그리고 #103에는 ‘평행편집’이 사용되어 있다 (1)-⑥에서 설명한 바와 같이, 이 부분은 개작되면서 장면이 세분화된다. 실제 영화화될 때 이 세분화된 장면들은 ‘평행편집’으로 표현된다. 평행편집이란 서로 다른 시간대에서 일어난 두 개의 관련되는 행위들을 나란히 제시하는 것을 가리킨다. 이러한 편집이 사용되면 내러티브의 경제성(내러티브를 빨리 진행시킨다)과 서스펜스가 창출된다.<sup>51)</sup> 삼돌이가 운산골에 가서 갑분이를 데리고 다시 맹진사댁으로 돌아오는 과정을 평행편집으로 보여주는 것은, 그 과정에서 물리적으로 거쳐야 하는 시간과 공간의 흐름을 단축하여 삼돌이와 갑분이의 급박한 심정적 상태를 강조하기 위함이다. 갑분이는 원래 자신의 몫이었던 완벽한 남편감을 놓칠 수 없었고 삼돌이는 사랑하는 입분이가 다른 사람에게 시집가는 것을 지켜볼 수가 없었기에, 이 절대절명의 목표를 성취하려는 절정에 이른 몸짓이 표현된다. 이러한 측면에서 이 장면은 내러티브의 진행과 형상화 방식이 효과적으로 결합된 경우라 할 수 있겠다.

다음으로는 앵글 사용에 의한 효과를 지적할 수 있다. 개작본에 명시된 카메라의 구체적인 사용방법 중, ‘버즈 아이 뷰(bird's eye view)’라는 앵글이 주목된다. 이 앵글은 #57과 #59에서 사용된다. 김미언의 육체적 고통을 전해들은 맹진사의 문중 어른들은 맹노인의 방에 모여 머리를 맞대고 대책마련을 논의하지만, 모두 집안의 ‘체면’에 얽매어 있어 현명한 판단을 내리지 못한다. 게다가 상황을 타개할 실질적인 대책은 옆에 밀어 두

50) 위의 책, 같은 페이지에서 재인용.

51) 수잔 헤이워드, 『영화사전(이론과 비평)』, 이영기 역, 서울: 한나래, 2002, 388면.

고, 본인들의 지식을 자랑하느라 바쁘다. 오영진은 이들의 대화가 전개되는 시점의 앞뒤에 다음과 같은 지문을 제시하여 놓았다.

#57. 사랑 맹노인 방

상좌에 맹노인 일가친척 어른들이 주르니 둘러 앉았다.

긴급 친척회의이다. 모두 팔짱을 끼고 머리를 떨어뜨리고 있으므로 둥근 갓이 모여 보다 큰 동그레미를 이루었다. 깊은 침묵을 깨뜨리고 코고는 소리 맹노인이다.

카메라 「다운」하며 정상한 위치에 고정되기를 기다린 듯이.

(중략)

결국에 가선 이렇게 떨어진다.

일동 머리를 수그리고 침묵에 잠기니 (카메라 UP) 둥근 갓들이 또 다시 보다 큰 동그레미를 그릴 수밖에. 맹노인의 코고는 소리만 드높다.<sup>52)</sup> (밑줄 필자)

갓을 쓴 문중 어른들이 동그랗게 모여 앉아 속수무책의 상황을 고심하는 모습을 ‘위에서부터 수직으로 촬영한다’는 지문이다. 이 앵글은 스크린 위에 동그란 갓들이 만드는 원을 표현하게 된다. 그런데 이 앵글에 의한 시점은 다소 낮설다. 실제로 사물을 이러한 위치에서 보게 되는 경우는 거의 없기 때문이다. 위에서 수직으로 바라보는 피사체는 기하학적이고 추상적으로 표현되어서 그 실질적인 모습이 가려진다. 이러한 극단적인 피사체의 왜곡은 오영진이 대상(무기력한 문중의 어른들)을 희화화하고 있다는 의미를 전달한다. 그의 의도는 관객의 시점으로 전이되어 관객이 마치 전능한 신과 같이 장면 위를 날며 돌아다니게 해주며, 결국 바라보고 있는 대상이 별 것 아니라는 심리를 유발하게 된다.<sup>53)</sup>

52) 오영진, <시집가는 날>(텍스트 ①), 357 면

53) 루이스 자네티, 앞의 책, 24 면

세 번째로, 개작본에서 세밀하게 부여된 화면전환표시는 장르 인식의 심화를 직접적으로 보여주는 예가 된다. E.I, F.O, O.L 이 다수 첨가되었을 뿐만 아니라, ‘와이프(wipe)’의 사용도 발견된다. 한 쇼트가 왼쪽에서 오른쪽으로, 혹은 그 반대방향으로 선행 쇼트를 쓸어내리는 것처럼 보이는 장면전환기법<sup>54)</sup>인 와이프는 #26에서 #27로 넘어가는 시점에서 사용된다. 맹진사댁에 납폐 행렬이 도착한 후, 갑분이는 대청에서 진행되고 있는 상황이 궁금한 나머지 장지문에 구멍을 내고 밖을 내다보는데, 그 구멍을 촬영한 화면이 와이프로 처리되고 이어 납폐의 예가 진행되는 대청이 비춰진다. 이러한 장면전환은 후행하는 장면의 의미를 강조하여 작품이 새로운 국면으로 진입하고 있음을 암시한다. 선행하는 장면을 깨끗이 지워 버리고 다른 장면으로 대신하는 것과 같은 효과를 일으킨다.<sup>55)</sup> 그러므로 이러한 전환방식에 따라 저본과는 다른 호흡과 리듬의 변이가 창출되는 것은 당연하다. 팬(pan)의 사용도 역시 작품에 운동성과 연속성을 부여하는 리듬을 만들어내고 있음은 앞에서 살펴보았다(1)-④).

저본에서 찾아볼 수 없는 이러한 영화언어의 사용은 이론으로 정리되어 있던 영화라는 장르의 독립적 예술로서의 면모를 오영진 스스로 인식하여 체득하고 있음을 알려준다.

### 3.2. 교훈성의 제거와 집약된 환상적 효과

희곡에서는 찾아볼 수 없는 등장인물인 ‘도라지영감’의 기능은 전술했듯이, 저본에서 매우 확대되어 있다. 이 확대된 기능은 개작되면서 일정한 의도에 의하여 대폭 축소된다. 이 때 일정한 의도란 도라지영감에게 부여된 ‘작가적 언술’을 제거하고 등장인물의 운명을 암시하는 정도에서 그치게 함으로써 이 인물에게 본래적으로 부과된 환상적 효과를 극대화

54) 볼프강 가스트, 앞의 책, 200 면

55) 루이스 자네티, 앞의 책, 243 면

시키기 위함이다. 이제 구체적인 변모 양상을 확인하기 위해서 저본에서 묘사된 도라지영감의 모습을 정리하기로 하자.

a. #10. 호숫가

호숫가 수양버들 밑에서 낚시를 하는 도라지영감은 흰 수염에 위엄이 있고 범상치 않은 용모를 지니고 있다. 자신의 신세를 생각하며 갑은이가 함부로 캐낸 어린 도라지를 불쌍히 여기던 이브니는 이것을 냇가에 심어준다. 이 모습을 보고 있는 도라지영감은 이브니에게 자신은 도라지영감이며 자신이 살고 있는 ‘저 산 너머에 도라지꽃이 만발’하는 여름이 되면 놀러오라고 말한다. 이 때 삼돌이가 등장하여 이브니에게 자신과 결혼할 것을 강요하고 이브니는 이에 반발하여 호숫가를 떠나간다. 도라지영감은 삼돌이를 비웃고 자신이 ‘곧은 바늘’을 쓰고 있어서 아무것도 걸리지 않을 것이라고 말한다.

b. #35. 호숫가

호숫가에서 도라지영감이 역시 낚시를 하고 있고 이브니는 산나물을 씻으러 호숫가로 온다. 희미하게 눈을 뜨고 이브니를 바라보던 도라지영감은 이브니가 무언가에 슬퍼하고 있다는 것을 눈치 채고 다시 한 번 자신의 동네로 초청한다. 그러나 이브니는 혼담의 성사로 인한 갑은이와 한씨의 변화를 슬퍼하며 도라지영감이 살고 있는 곳에 갈 수 없을 것이라고 말한다.

c. #55. 호수

목적을 달성한 헛소문 퍼뜨리기) 김명정은 도라지영감과 함께 낚시를 하다가 펄떡거리는 커다란 잉어를 잡는다.

d. #69. 호숫가

어둠 속에서도 낚시를 하던 도라지영감은 삼돌이가 자살을 하려고 물속으로 뛰어 들자, 자신을 방해한다며 꾸짖고는 어디론가 가 버린다

e. #97. 호숫가

도라지골로 시집을 간 이브니를 배웅하고 돌아오는 길에 맹진사와 삼돌이는 호숫가를 지나쳐온다. 여기서 그들은 도라지영감을 만나는데, 영감은 삼돌이에게 자살을 감행했던 기억을 환기시키고, 맹진사에게 낚싯대를 건네면서 설교를 한다.

이상과 같이 저본에서 도라지영감은 다섯 번에 걸쳐서 등장한다. 개작본에서는 a를 제외한 b~e에 해당하는 장면을 모두 삭제하였고 a의 도라지영감의 대사도 수정과 첨가의 과정을 거친다. 저본의 도라지영감의 면면을 잘 살펴보면, 그가 실제 사건이 벌어지는 작품 속 현실과는 다른 층위에 존재하고 있는 ‘비현실적 인물’이라는 것을 알 수 있다. 흰 수염, 범상치 않은 품격 등의 외양묘사와 ‘저 산 너머’에 살고 있다는 거처에 대한 정보는, ‘저 곳외계’의 어딘가에서부터 ‘이 곳 현실’로 넘어왔음을 상상하게 한다. 작중 현실의 질서와 단절된 ‘저 곳’에 살고 있는 도라지영감은 언제나 ‘이 곳’의 호숫가에만 ‘출현’한다. 그리고는 어딘가로 ‘사라진다.’ “환상성의 진정한 주제이면서 또한 영화의 진정한 주제는 나타남과 사라짐, 출현과 소멸이다.”<sup>56)</sup> 외계로부터 출현하여 자신의 목적을 달성하면 또 다시 사라져버리는 도라지영감은 그 자체로 환상성을 담지하고 있는 인물이다. 도라지영감의 반복적인 나타남/사라짐은, 이러한 측면에서 저본의 환상성을 확대시켜 놓는다.

그런데 오영진은 도라지영감이 지닌 환상성을 결국 작가의 교훈적 언설을 명시하기 위한 도구로 사용하고 있다는 점을 주목할 필요가 있다. 이브니를 위로하기 위하여 ‘이 곳’으로 출현했던 도라지영감은, 출현이 잦아질수록 자신의 목소리를 높이고 ‘이 곳’에 존재하는 사람들에게 계몽적 언사를 늘어놓는다. 자살을 시도하려던 삼돌이를 꾸짖기도 하고 재편된 질서에서 패배당하여 얼떨떨하게 서 있는 맹진사에게 『도덕경』의

56) 장 루이 피트라, 『영화의 환상성』, 김경은·오일환 역, 서울 동문선 2002, 22면

가치관을 설파한다. 마치 그는 ‘저 곳’에서 ‘이 곳’의 인물들을 관찰하고 있다가 ‘이 곳’의 행태를 보고 필요를 느껴 홀연히 출연하는 유령과도 같다. 이렇게 전지적 입장에 서 있는 도라지영감의 기능은 e에서 가장 극대화되어, 결국 오영진의 목소리를 대변하는 인물로 발전하게 된다

翁 「な, 進士令監…曲なれば則ち全し. 枉なれば則ち直し. 窪なれば則ち盈つ. 敝7)るれば則ち新なり. 少ければ則ち得」

進士 「……?」

翁 「多ければ則ち惑ふ, ……わかるかな」

進士 「ねからん」<sup>58)</sup>

영감 「자, 진사영감, 꼬부라지면 온전하여지는 것이네 구부리면 꺾이는 것이고 파이면 고이고 낡으면 새로워지며 적으면 얻는 것일세」

진사 「……?」

영감 「많으면 미혹해지네. 알겠는가」

진사 「모르겠소」

위 저본의 도라지영감 대사를 살펴보면, 일정한 대구로 된 한자의 배열을 찾을 수 있다. 곡즉전(曲則全) 왕즉직(枉則直), 와즉영(窪則盈) 폐즉신(敝則新), 소즉득(少則得) 다즉혹(多則惑)이 그것이다. ‘-하면 곧 -하다’라고 풀이되는 ‘즉(則)’자를 가운데에 놓고 서로 상반된 개념을 가진 한자어를 배치함으로써 서로 양립 불가능한 개념을 하나로 통합하고 있다. 이것은 바로 “모든 원리가 모순통일(矛盾統一)에 있다”<sup>59)</sup>는 노자의 사상

57) <孟進士邸の慶事>에는 폐(敝)가 창(敞)으로 표기되어 있으나, 창(敞)으로 읽을 경우 반어에 근거한 대구가 전혀 이루어지지 않으므로 『도덕경』 원문을 따라 폐(敝)로 보는 것이 합당하다. 그러므로 <孟進士邸の慶事>의 창(敞)은 폐(敝)의 오기임이 분명하다.

58) 오영진, <孟進士邸の慶事>, 앞의 책 150~151면

59) 장일순, 『노자이야기』, 다산글방 1998, 217면



으로서 『도덕경』 익겸(益謙) 22장 앞부분에 나오는 구절을 도라지영감의 대사에 직접 인용하고 있는 것이다. 『도덕경』 22장 전체는 도道란 이원적 대립을 변증법적으로 초월한 거시적 인격을 갖추는 것임을 설교하고 이러한 경지에 이르렀을 때 분쟁을 피할 수 있다고 가르친다. 22장의 마지막 부분 “고지소위곡즉전자(古之所謂曲則全者: 꼬부라지면 온전하여진다는 옛 말)”라는 구절로 미루어보아 ‘곡즉전(曲則全)’이란 개념은 노자가 창안한 것이 아니라 고대 중국인들의 속담이나 생활의 지혜로서 내려오던 관용구임을 알 수 있으며, 노자가 ‘곡즉전(曲則全)’을 핵심으로 두고 도의 경지를 부연설명하고 있다고 풀이할 수 있다.<sup>60)</sup> 자기 모습대로 쫓쫓이 서 있는 것이 아니라, 구부러져 있으며 비어있는 것이 온전함을 갖출 수 있는 요건이라는 것이 ‘곡즉전’의 개념이며 이것은 뒤의 모든 구절을 관통하는 생각이 된다. 그러므로 이러한 『도덕경』의 구절은 맹진사의 편협함과 이기심을 비판하기 위한 설교의 도구가 된다. 도라지영감에게 전거가 있는 대사를 부여함으로써 오영진은 스스로의 목소리를 높이고 있는 것이다.

이렇듯 도라지영감에 작가의 교훈적 언설을 부여하고 있는 것은 이 인물의 모델이 ‘강태공’이라는 것과 연관이 있다. 곧은 바늘을 사용하여 낚시를 한다는 점, 그리고 김명정과 함께 결국 ‘잉어’를 낚는다는 점<sup>61)</sup>은 오영진이 도라지영감의 인물형을 강태공에서 착상했다는 것을 알려준다. 강태공에 대한 이야기는 중국의 설화와 정사, 우리나라의 설화에서 두루

60) 김용옥, 『노자와 21세기(下)』, 통나무, 1999.

61) 강태공이 잉어를 낚았다는 이야기는 『태평광기』와 『중국전기』에 다음과 같이 기록되어 있다.

a. 강태공이 위수에서 낚시를 하다 잡은 잉어의 뱃속에서 ‘강태공이 제나라에 봉해진다’는 글이 나왔다. (『태평광기』 137)

b. 강태공이 56년간 낚시를 했으나 한 마리의 고기도 낚지 못했는데 최후에 낚은 잉어 뱃속에서 병인(兵印)이 나왔다. (‘주문왕흥강태공(周文王興姜太公), 『중국전기』1)

발견된다.<sup>62)</sup> 또한 역사적 사실로 전승되어 오던 강태공의 일화를 바탕으로 비현실적인 신이한 요소를 가미하여 작자, 연대미상의 소설로 탄생하기도 했다.<sup>63)</sup> 다수의 강태공 이야기변이형에서 도라지영감의 인물형에 영향을 준 요소를 추출한다면, 강태공은 끈은 낚싯대를 사용하여 낚시를 했기 때문에 물고기를 잡는 것에 뜻을 두지 않았던 인물이라는 것과, 가난했던 그가 낚시를 하다 문왕을 만나 결국 인재로 등용되어 입신양명한다는 점이다. ‘이 곳’으로 건너온 도라지영감은 강태공처럼 언제나 호수에서 끈은 바늘로 낚시를 하면서 누군가를 기다린다. 그도 역시 물고기를 낚는 것에는 뜻을 두고 있지 않았다. 강태공이 낚시를 한 것은 그야말로 시간을 낚으면서 때를 기다리기 위함이었고, 결국 제나라에 봉해졌는데 이처럼 도라지영감도 ‘이 곳’의 인물들을 만나 구원의 대상에게는 희망을 주고, 정치의 대상에게는 계몽할 기회를 기다린다. 작품 속 일상적인 현실에서 봉인된 어떤 것, 그것의 봉인을 뜯고 진실을 마주하게 하려는 그의 의도는 이브니에게는 전망의 암시와 맹진사에게는 계도의 과정을 통해 실현된다. 낚시를 하다 때를 만나 정의를 실현했던 강태공과 같이, 도라지영감도 ‘저 곳’의 도덕적 가치관을 ‘이 곳’에 실현하기 위하여 호숫가에 존재하고 있는 것이다. 도라지영감의 인물형 기저에는 이처럼 계도의 과정을 통한 교훈 실현에 대한 암시가 자리하고 있다. 저본에서는 이 지점에 대한 외연의 폭을 넓혀, 오영진의 목소리를 그 한 가운데에 놓고 있는 것이다.

도라지영감이 절대적 가치관을 설파하는 비현실적 인물이라면, 김미언과 김명정은 절대적 가치관을 실현하여 실제로 작품 속 질서를 재편하는 현실적 인물이라 할 수 있다. 이것은 ‘도라지영감’이라는 이름과 김미언,

62) 손지봉, 「한·중 설화에 나타난 ‘강태공」, 『구비문학연구』 2집 1995, 123~145면 참조.

63) 한국정신문화연구원, 『한국민족문화대백과사전』, 한국정신문화연구원 1991, 525면.

김명정이 ‘도라지골’ 사람이라는 정보를 연관시켜 놓았을 때 명백하게 드러난다. 도라지영감이 사는 곳은 여름이면 도라지가 온 산에 만발하여 별다른 노동을 하지 않아도 쉽게 도라지를 캘 수 있는 곳이다. 전지적 입장에 놓인 도라지영감의 특별한 초청에 의해 입분이는 그 곳에 갈 수 있다. 한 편 도라지골은 ‘진정’이 모든 가치의 위에 놓이는 곳이다. 그러므로 그 곳에서는 ‘판서’택의 자제인 김미언과 갑은이의 ‘몸종’인 이브니가 계급의 현격한 차이에도 불구하고 ‘행복하게’ 부부의 연을 맺을 수 있다. 그 곳에는 계급의 차이에 의한 차별도, 이기심이나 편협함도 존재할 수 없으며 오직 이상화된 인간관계만이 득세한다. 이러한 이상화된 가치들은 도라지골의 김판서택이 엄청난 부와 명예를 소유하고 있으므로, 현세에서 추구되는 가치들과 완벽하게 조화를 이룬다. 이러한 도라지골에 이브니가 진입한다는 것은 결국 이브니처럼 순종적이며 착한 사람들만이 그 곳에 들어갈 수 있다는 말이 된다. 따라서 도라지영감이 사는 ‘저 곳’과 김판서택의 ‘도라지골’은 결국 같은 곳으로, 오영진이 희구하는 완벽한 이상향을 보여준다. 저본에서는 이 두 곳이 한 지점에 위치하고 있음을 개작본보다 확연하게 보여주고 있는데, 김명정과 도라지영감이 함께 낚시를 하는 장면을 그 근거로 들 수 있다. c에서 김명정은, 맹진사가 자신이 흘려 놓은 헛소문에 걸려들어 갑은이와 이브니를 바꾸려는 계획을 생각해낸 직후, 도라지영감이 있는 호숫가에 와서 낚시를 하다가 ‘펄떡 펄떡 뛰는 큰 잉어’를 잡는다. 옆에 있는 도라지영감은 큰 잉어를 잡았으며 기뻐하고 김명정과 ‘서로 얼굴을 마주보고 웃는다.’ 이 장면의 잉어가 갖는 상징성은 매우 명백하여 김명정이 쳐 놓은 덫에 맹진사가 걸려들었음을 시각적으로 보여주는 것이라 할 수 있다.<sup>64)</sup> 그러므로 도라지영감이

64) 일반적으로 잉어의 상징은 ‘용, 출세, 길함, 효의 매개, 이득, 의지, 사랑의 사자, 어룡 변화, 인간의 분신, 여근, 길상, 행운’ 정도로 정리 된다. 한국문화상징사전 편찬위원회, 『한국문화상징사전』, 동아출판사, 1992, 509~511면. 오영진은 일반적인 상징의 범위를 벗어나서 작품의 맥락에 맞게 사용하고 있다.

잉어를 보고 김명정을 향해 웃을 수 있는 것은, 그가 김명정의 의도를 이미 알고 있었다는 것의 표지이다.

이러한 도라지영감의 확대된 기능은 개작되면서 완전히 축소된다. b~e가 전부 삭제되면서 도라지영감에게 부여되었던 오영진의 명시적 교훈 전달 의도가 삭제되고 ‘도라지골’과의 관계도 암시적으로 전달된다. 따라서 도라지영감의 비현실성이 강조되고 그에 따라 그의 환상적 기능이 효과적으로 부각된다. 이러한 기능의 변화는 a의 수정을 통해서 더욱 확연해진다.

#### #10. 호숫가

수양버들 밑에 졸고 있는 듯한 낚시꾼 한 사람.

흰 수염에 위엄이 있다. 범상치 않은 품격이 있지만 의관을 갖추지 않아 결국 범인에 지나지 않아 보인다. 이브니는 영감의 존재를 알아차리지 못 하고 열심히 도라지를 쫓는다.

「불쌍한 도라지……. 따뜻한 흙을 떠나서……. 마치 나 같네. 나도 엄마 하고 아버지하고 떨어졌는데」

살짝 시냇가에 심어준다.

그 모습을 가만히 쳐다보고 있던 영감은

「아가씨, 벌써 도라지가 자랐어?」

이브니 「아이 깜짝이야, 할아버지는 누구세요?」

「음, 나 말이지. 모두가 도라지영감이라고 부른단다」

「도라지영감? 이상한 이름이네」

「저 산 너머에 산단다. 여름이 되면 우리 집으로 오렴 도라지꽃이 온 산에 가득 핀단다. 마음껏 따고 가면 돼」

「응! 여름이 되면 아가씨와 친구들하고 다 같이 갈게요」

어느덧 가까이 온 삼돌이(65)

65) 오영진, <孟進士邸の慶事>, 앞의 책 110~111면

#15. 호숫가

입분이 기슭에 꿰어앉아 제가 심은 도라지에 물을 주고 있다.

입분이 「에그 그 새 껍이나 자랐구나. 어서 너두 꽃을 피어라」

(에펙트) 「입분야」

입분이 깜짝 놀라 소리나는 쪽을 본다. 그의 시선을 따라 「판」하면 저만큼 떨어진 곳 수양버들 밑에 강태공을 연상시키는 영감 하나가 낚싯대를 늘이고 있다.

의관은 하지 않았으나 회고 긴 수염과 위엄있는 풍모가 범인이 아니다.

입분이 「할아버진 누구세요」

영감 「나? 세상에선 도라지 영감이라고 부르지」

입분이 「도라지 영감? 호 그런 이름이 있어요」

영감 「암 있지. 나, 저 산너머 동리에 산다. 여름이 되면 놀러 온 일 년 열두 달을 두구 도라지꽃이 만발해 있지, 잎에서 꽃이 피고 꽃에서 선녀가 피어 온 동리가 너처럼 예쁘고 착한 애들만이 사는 도원경이란다. 산과 두 골짜기가 노래로 가득 차고……」

입분이 영감의 이야기에 도취하여 어느 덧 끝나라에서 놀게 된다. (O. I)

#16 호숫가

삼돌이 소리 「입분야」

사라지는 처녀들

삼돌이 소리 「입분야」

사라지는 꽃쪽도리 꽃신

꽃바구니는 대바구니로 바뀐다.

삼돌이 소리 『입분야... 애가 정신이 나갔어』

남루한 옷을 입은 입분이 소스라쳐 놀란다.<sup>66)</sup> (밀줄 필자)

66) 오영진, <시집가는 날> (텍스트 ①), 347 ~348 면

개작본의 도라지영감의 역할은 이렇게 끝난다. 그러나 저본보다 그 인물형이 훨씬 구체적으로 변모한다. 그는 입분이를 처음 만났을 때 이미 이름과 정체를 알고 있으며, ‘저 곳’은 입분이와 같이 ‘예쁘고 착한 사람들’만이 진입할 수 있는 곳이라며 성격을 분명하게 한정한다. 또한 저본의 ‘저 곳’에는 도라지가 여름에만 만발하지만 개작본의 ‘저 곳’에는 일년 내내 만발해 있다. ‘저 곳’의 도라지 잎은 꽃이 되고, 그 꽃은 다시 선녀가 되는 도원경이며, 노래로 가득 찬 이상향인 것이다. 이러한 이미지를 따라 입분이는 꿈을 꾸고, ‘저 곳’의 주인공이 되어 잠시 ‘저 곳’을 경험한다. 꿈 속에서는 현실의 입분이가 누릴 수 없는 행복을 누리지만 꿈을 깨고 난 후 입분이를 기다리는 것은 남루한 옷과 대바구니, 즉 하인으로 서 노동해야 하는 지난한 현실일 따름이다. 이렇게 개작본에서는 ‘저 곳’의 환상성과 ‘이 곳’의 현실성을 극적으로 대비한다. 입분이로 하여금 ‘꿈’을 통해 잠시 ‘저 곳’을 경험하게 하여, 도라지영감의 거처는 현실에서는 경험할 수 없는 곳, 현실의 질서와는 다른 질서가 구현되는 곳이라는 비현실성을 강조한다.

이렇게 오영진은, 도라지영감의 환상성을 계몽을 위한 간편한 수단으로 사용하던 저본의 태도를 수정하고, 그의 비현실성을 강조하여 환상적 효과를 극대화하는 방향으로 개작하고 있다. 이러한 개작의 방향은 영화에서 사상의 표현은 간접적, 잠재적으로 이루어져야 한다는 오영진의 생각이 구체적으로 발현된 결과라고 생각된다.

문학에서는 작가의 사상이 전면에서 그대로 표출하여도 눈에 거슬리지 않는다. 이러한 서술은 영화에 비하여 관념적인 상징예술 문학에서나 가능한 일이다. 구체적인 형상예술인 영화에서는 이와 같은 설명형식에 의한 사상표현은 불가능한 일이다. 설사 가능하다 치더라도 영화예술의 독자성을 위하여 피하여야 한다.(중략)

문학과는 표현양식이 다를 따름이지 영화에도 사상이 있다. 문학에서

는 인물의 「모노로그」 혹은 설명의 형식으로 표현하나 영화에서는 설명하고 서술하는 대신에 구성한다. 문학에서와 같이 전면적 적나라한 모양으로 노출하는 것이 아니고 형상 인물의 제작화면의 배후에 잠재하는 관념계를 가리켜 하는 말이다.<sup>67)</sup>

저본에서는 ‘형상 인물의 제작화면의 배후에 잠재하는 관념계’가 교혼성이 강조되면서 직접적으로 노출되었다면, 개작본에서는 이것이 도라지영감의 근본적 인물형 아래로 침잠하여 암시된다. 관념의 직접적 노출을 피함으로써 오영진이 추구하는 영화예술의 독자성이 일면 획득되는 순간인 것이다. 결국 이러한 침잠은 대중성을 강력하게 환기하게 된다. 도라지영감의 입을 통해 강조되는, 이상향의 자격 한정 ‘저 곳’은 ‘예쁘고 착한 사람’만이 소유할 수 있다. 이로 인해 착하고 순종적인 여성만이 도라지골로 진입할 수 있으며 그 결과 명예와 부가 보장하는 ‘행복’한 삶을 누릴 수 있다는 주제가 강조되고 있기 때문이다. 이는 가부장적 사회 속에서 이루어지는 결혼에 대한 환상적 인식이 반영된 것이며, 그에 따라 대중의 욕망을 적절히 조장할 수 있는 효과적인 기제가 된다.

#### 4. 맺음말

우리에게 익숙한 희곡 <맹진사댁 경사>의 저본인 <孟進士邸の慶事>는 시나리오로 씌어졌다. 이 논문에서는 선행연구에서 다루어지지 않은 텍스트인 일본어 저본의 실질적인 면모를 밝히고 이후 오영진에 의하여 개작된 시나리오 <시집가는 날>과의 차이점과 변모의 의의를 검토해 보았다.

67) 오영진, 「영화와 문학에 관한 프라그먼트」, 『조선일보』 1939년

첫째, 저본과 개작본은 총장면수에서 일차적 차이점을 보인다. 이것은 저본의 등장인물을 삭제하거나 등장빈도를 낮추고 그 대신 한 장면 안으로 통합되어 있던 쇼트를 공간과 인물에 따라 나누어 각각 하나의 장면으로 독립시킨 결과이다. 저본의 길보는 개작본에서 삭제되어 있으며 저본에서 다섯 장면에 걸쳐 등장했던 도라지영감은 개작본에서 저본의 가장 첫 장면이 둘로 분리된 두 장면에만 등장할 뿐이다. 이 공간은 저본의 장면을 구성하던 쇼트가 분리되어 독립된 장면들이 채우고 있다.

둘째, 개작본의 등장인물들은 저본의 등장인물들이 지녔던 모호함에서 벗어나 전형성과 구체성을 획득하고 있다. 저본의 이브니와 갑은이는 상하 관계라기보다는 마치 자매처럼 묘사된다. 갑은이의 모친 한씨도 이브니를 강제하고 구속하는 상전이라기보다 이브니에게 모성성을 발현하기도 하며 규율에 얽매이지 않은 인간적 모습을 보여주기도 한다. 또한 저본의 삼돌이는 계급의식이 거세된 채 오직 이브니와의 결합에만 골몰하는 감정적 인물이며 길보와 박참봉에게도 특별한 인물형이 부여되어 있지 않다. 그러나 개작본의 이들은 각각 긍정적/부정적 인물군에 견고하게 위치되고 부수적 인물에게도 특징이 주어진다. 입분이와 갑분이는 견고한 신분 질서 체계 속에서 움직이는 상하관계임이 강조된다. 더 이상 입분이는 갑분이와 공존할 수 없음이 직접적으로 등장인물의 입을 통해 발화된다. 이러한 과정 속에서 입분이는 긍정적 인물에, 갑분이는 부정적 인물에 대응된다. 모성성과 인간적 면모가 드러났던 한씨에게도 엄격함과 계급적 규율을 강조하는 상전의 모습이 강화된다. 부수적 인물인 삼돌이는 계급적 인식을 갖고 상황의 부당함을 인지할 수 있는 인물로 변모된다. 이러한 변모는 희곡의 삼돌이와 매우 닮아 있다. 저본에서는 미미했던 박참봉도 맹진사의 완벽한 하수인으로 탈바꿈하여 맹진사의 계획을 실현시키기 위하여 적극적으로 행동한다.

이러한 표피적인 개작 양상은 다음과 같은 의미를 갖는다. 첫째, 개작본 인물형의 구체성과 개작본의 새로운 장면적 의미, 리듬 창출은 오영



진 본인 안에서 성숙한 영화 장르 인식의 결과물로 보인다. 오영진은 저본을 창작할 당시부터 시나리오 작가의 자질을 강조하였으며, 영화의 질적인 발전을 희망했던 작가이자 영화비평가였다. 시나리오 작가의 문학적 자질을 힘주어 말하던 모습에서 발전하여 영화 자체의 시지각적 특성을 인지하고 고려하는 태도가 일정정도 개작에 반영되고 있다. 개작본에 쓰인 편집기술과 촬영기술의 구체적인 지시가 이를 잘 말해주고 있다.

둘째, 오영진의 목소리를 직접 노출시켜 교훈적 언설을 전달하던 저본의 태도가 수정되어 등장인물의 본래적 기능을 집약적으로 복원해 놓고 있음이 확인된다. 저본의 도라지영감의 빈번한 등장은 인물의 환상성을 작가의 목소리를 위해 복속시키기 위함이었다. 도라지영감의 등장이 반복됨에 따라 특유의 인물정보보다는 맹진사를 징치하고 훈계하기 위한 방향으로 작가의 초점이 맞춰진다. 그러나 개작본에서는 도라지영감의 기능이 축소되어, 인물의 본래적 환상성이 되살아나고 주체가 암시적으로 전달된다. 작가의 사상에 대한 직접적 노출 대신 효과적 전달방식을 고려한 결과였다고 생각된다.

주제어 : 오영진, 개작, 쇼트의 분화, 인물의 전형성, 문학성, 몽타주, 평행편집, 버즈 아이 뷰, 교훈적 언설, 환상성

## 참고문헌

### 1. 기본자료

오영진, <孟進士邸の慶事>, 『국민문학』 1943년 4월호

오영진, <시집가는 날>, 『세계전후문제 희곡·씨나리오선』, 서울 신구문화사, 1962.

오영진, <시집가는 날>, 『한국 시나리오선집2』, 영화진흥공사, 1982.  
오영진, <시집가는 날>, 『오영진전집3』, 서울: 범한신서, 1989.  
오영진, <맹진사네 댁의 경사>, 『근대희곡시나리오선집9』, 서울: 평민사, 2004.  
오영진, 『영화와 문학에 관한 프라그먼트』, 『조선일보』 1939년  
오영진, 『조선영화의 사상時相』, 『조광』, 1939년 12월호  
이병일, <시집가는 날>, 동아영화사, 1956.  
오영진, 『감자와 바우 이야기』, 『사상계』 1963년 10월호, 300~307면  
『가을과 영화와 1: 시나리오작가 오영진씨』, 『조선일보』 1968. 10. 15.

## 2. 단행본

김용수, 『영화에서의 몽타주 이론』, 서울 열화당 1996.  
김용욱, 『노자와 21세기(下)』, 서울: 통나무, 1999.  
유민영, 『이해랑 평전』, 서울: 태학사, 1999.  
이효인, 『한국영화역사강의』, 서울 이론과실천 1992.  
한옥근, 『오영진연구』, 서울: 시인사, 1993.  
호현찬, 『한국영화 100년』, 서울: 문학사상사, 2000.  
루이스 자네티, 『영화의 이해』, 김진해 역, 서울: 현암사, 2001.  
베른하르트 아스무트, 『드라마 분석론』, 송전 역, 서문당, 2000.  
벨라 발라즈, 『영화의 이론』, 서울: 동문선, 2003.  
볼프강 가스트, 『영화』, 조길예 역, 서울: 문학과지성사, 2001.  
수잔 헤이워드, 『영화사쟁이론과 비평』, 이영기 역, 서울: 한나래, 2002.  
앙드레 바쟁, 『영화란 무엇인가』, 박상규 역, 서울: 시각과 언어, 2001.  
앙드레 엘보, 『각색, 연극에서 영화로』, 이선형 역, 서울: 동문선, 2002.  
장 루이 뒤트라, 『영화의 환상성』, 김경운·오일환 역, 동문선, 2002.

## 3. 논문 및 평론

김남석, 『시나리오 『시집가는 날』의 영상미학 연구』, 『영주어문』 제8집, 영주어문학회, 2004, 141~169면  
김미도, 『한국연극으로서의 주체성과 독자성을 가진 연극양식의 창조』, 『맹진사네 댁의 경사』 1994년 국립극단 제159회 정기공연 프로그램.  
김성희, 『전통의 현대적 수용과 변형』, 『예술계』 2권호, 1985년 여름호, 156~177

면

- 김진나, 「문학과 영화의 비교 분석을 위하여: 분석의 시선이 머물러야 하는 곳」,  
『디오니소스』 제3호, 동인, 1999.
- 문학과영화연구회, 「'혼인' 속의 웃음과 사회적 갈등」, 『우리 영화 속 문학 읽기』, 월인, 2003, 53~68면
- 손지봉, 「한·중 설화에 나타난 '강태공」, 『구비문학연구』 2집, 1995, 123~145면
- 송민호, 「일제말기 '국민문학'지의 문학적 성격연구」, 『인문평론』32, 고려대학교  
문과대학, 1982, 1~26면.
- 이철우·심상교, 「<맹진사댁 경사>의 희극성」, 『한성어문학』15, 한성대 국어국  
문학과, 1996, 125~144면



Abstract

A Study on the Different Aspects Between Oh, Young-jin's  
<孟進士邸の慶事>(1943) and <The Wedding Day>(1956)

Choi, Seung-young

The original text of play *A happy Event of Maeng's* was created as a scenario. In the previous studies, however, this original scenario never be considered as a worthwhile literary material to be explored. This fact explains how much conservative stereo-typed ideas related to the literature of the colonial period by Japan have been spread out. Thus, this study focused on the concrete facets of the original text and the different aspects between the original text and the rewrite text for the film *The Wedding Day* by Lee, Byung-il.

Firstly, there is a difference between the total number of scene of each text. This is resulted from omitting *Gil-bo* and weakening the role of *Doragi Youngam*. Additionally, Oh, Young-jin divided 7 scenes of the original text into 23 scenes in accordance with the shots containing the place and the character. Therefore, a new rhythm can be created in the rewrite text.

Secondly, characters of the original text were somewhat obstacle. The characterization was not coherent as well as consistent. In the rewrite text, however, the changes of the characterization could be examined. Instead of the family mood among characters, the discrepancy caused by the social class of Chosun Dynasty among characters was emphasized. Owing to this altered approach to characters, concreteness and typicality of the characterization could be accomplished.

As a result, it can be investigated that these superficial features of the adaptation

project the following profound significance. Firstly, the improvement of handling characters and originating the language of cinema was due to the intensification of the level of awareness of cinema itself of the author. Oh, Young-jin argued that any scenarist should be a man of letter from the beginning. As time went by, he made an additional remark of the essence of cinema, namely the audience's visual perception via the image on screen.

Lastly, in the original text, we could confront with the author's direct comment through the lines of *Doragi Youngam*. This enlightening and instructive attitude was so revised that the fundamental function of *Doragi Youngam* could be restored as a fantasy character.

Key words : Oh, Young-jin, rewriting, division of shots, typified characters, literary accomplishments, montage, cross cutting, bird's eye view, the moral statement of the author, fantasy

접 수 일 : 2005년 2월 23일 심사기간 : 2005년 3월 1~25 일 게재결정 : 2005년 3월 26일(편집위원회)
--

