

무성영화 <아리랑>과 검열

- 검열이 <아리랑>에 미친 영향과 원형 재구 가능성을 중심으로 -

신원선*

〈차례〉

1. 머리말
2. 일제의 영화검열과 <아리랑>
3. <아리랑> 설명 대본의 비교
4. 원형 재구의 가능성과 남는 문제
5. 맺음말

1. 머리말

식민지 시대 특히 3·1 운동 이후 일제에 의한 우리 문화 예술 전반에 대한 탄압은 극심했다. 특히 희곡이나 시나리오에는 그 장르적 특성상 연극과 영화의 모본(母本)이 되기 때문에 타 문학 장르에 비해 이중, 삼중의 검열을 거치고 대중에게 공개될 수밖에 없는 상황이었다.

사실, 우리 근대문학은 그 초창기부터 일제 당국에 의해 행해진 언론, 출판에 대한 탄압 속에서 생성, 발전해 왔다고 볼 수 있다. “일제는 모든 출판물에 대해 1909년 2월에 법률 제 6호로 공포한 출판법을 적용하였으

* 동덕여대 교수

며, 원고의 ‘사전검열(事前檢閱)’과 ‘납본검열(納本檢閱)’을 통해 문학작품에 대한 이중검열을 법제화해서 철저히 수행하였다.”¹⁾

희곡이나 시나리오 등도 예외일 수 없었으며 이들 장르는 공연을 전제로 하는 그 특성상 가장 큰 피해를 당한 분야였다. 또한 이러한 검열을 통과하기 위한 작가들의 ‘자기 검열’²⁾까지 고려한다면 식민지 시대의 문학이 결코 작가들의 자유로운 의식의 소산물이 아니었음을 미루어 짐작할 수 있다.

일제는 식민지 시대 이전인 1907년(光武 11년) 7월부터 법률 제2호로 공포된 ‘보안법’을 적용하여 흥행물을 단속하였으며, 1922년 5월에는 ‘흥행 및 흥행장 취체규칙’을 제정하여 ① 허가를 받지 않고 극장 또는 기타의 흥행물을 개최한 자는 구류 또는 과료에 처하고 ② 공안 및 풍속을 해치는 공연물을 허가하지 않았다. 또한 사전 승인 없이 공연할 경우 공연물의 허가 취소, 제한, 정지시킬 수 있도록 하였다.

영화 검열에 관한 최초의 법규는 1926년 7월 5일 공포되어 8월 1일부터 시행되었던 조선총독부령 제59호 ‘활동사진필름 검열규칙’이다. 이후, ‘활동사진영화 취체규칙’이 제정되었고 1940년에는 보다 통제와 검열을 강화하기 위하여 ‘조선 영화령’을 제정하여 시행하기도 하였다.³⁾

그런데 공교롭게도 나운규의 <아리랑>이 제작 상영된 시기인 1926년에 ‘활동사진필름 검열규칙’이 제정되고 시행되었다는 사실은 우리에게 시사하는 바가 크다. 이처럼 우리 문화 예술 전반에 걸쳐 검열의 탄압이 가장 극심했던 일제 강점기에 나운규가 반일적인 사상을 담고 있는 작품

1) 안춘근, 『한국출판문화대요』, 서울: 청림출판사, 1987, 360면

2) 김기진도 예술대중화를 논하는 자리에서 “각본은 인쇄물로 나타난 것을 상연하려 할 때에도 지배계급은 이것을 불허가 하는 것이 사실이니 각본을 쓸 때부터 상연을 생각하고서 그 표현에 주의할 필요가 있다”는 점을 강조했다. 김기진, 「예술 대중화에 대하여」, 『조선일보』, 1930.1.8.

3) 한국영상자료원 홈페이지(<http://koreafilm.or.kr>) 한국영화사-영상관련법-영화법 변천사 중 초창기 및 일제 강점기(1919~1945) 영화법 부분

을 영화로 만들어 전 국민을 대상으로 상영했다는 사실은 우리 영화사뿐 아니라 우리 문화 예술 전반에 걸쳐 매우 고무적인 사건이기 때문이다.

특히 식민지 시대의 영화 검열은 무성 영화 <아리랑>의 내용에 직·간접적인 영향을 미치게 되는데, 해방 이후 다양한 형태로 발표되었던 <아리랑> 설명 대본과 1926년 당시의 <아리랑> 설명 대본을 구분하는데 있어, 이 검열을 염두에 둔 작품인지 아닌지가 중요한 판단의 근거가 되고 있다.

무성 영화 <아리랑>의 실체를 확인할 수 있는 방법이 현재로서는 몇몇 단편적인 문헌 기록 이외에는 거의 없는 실정이다. <아리랑>의 필름이 현재 전해지고 있지 않기 때문이다. 이러한 실정에도 불구하고 <아리랑>에 대한 전반적인 논의가 가능할 수 있었던 것은 <아리랑>의 설명 대본이 원전의 형태는 아니지만 지금껏 전해지고 있기 때문이다. 이들 각기 다른 형태의 <아리랑>의 대본은 지역적인 내용에 있어서는 각기 부분적인 차이점을 보이고 있긴 하지만 그 큰 흐름에 있어서는 공통적인 내용을 담고 있다.

현재 무성 영화 <아리랑>의 전반적인 내용을 추정할 수 있는 대표 자료로는 1929년 문일(文一)이 박문서관에서 발표한 영화 소설 ‘현대비극’ <아리랑>과 1957년 김소동이 각색해 ‘국제 영화’ 3월호에 발표한 <아리랑>, 1994년 북한 문학예술 종합 출판사에서 출간된 조선 영화 문학선집 1에 수록된 영화 문학 <아리랑>, 1999년 북한 평양 출판사에서 출간된 ‘라운규와 수난기 영화’에 수록된 <아리랑>, 2003년 창작마을에서 출간된 유명 변사 해설 모음집에 수록되어 있는 성동호의 <아리랑> 설명 대본 등을 들 수 있다.

그런데 이 중 1957년 김소동이 각색해 발표한 <아리랑>과 북한에서 소개하고 있는 영화 문학 <아리랑>은 동일 작품으로 보아도 무리가 없을 정도로 거의 완벽하게 일치하고 있다. 김소동 감독이 연출한 영화 <아리랑>은 나운규⁴⁾ 서거 20주기를 추모하며 무성 영화 <아리랑>을 발성판으

로 다시 제작한 작품이다. 이 영화의 대본은 발성판의 대본이기 때문에 무성영화의 설명 대본이 주요 대사나 상황을 자막으로 표현하고 나머지는 모두 변사의 해설로 내용을 설명했던 것과는 달리 각 인물들의 대사가 구체적으로 변별되어 있으며 상황묘사나 감정표현도 구체적이다.

그런데 하필 북한에서 영화 문학 자료를 소개하면서 김소동의 각색 시나리오를 거의 그대로 무성 영화 <아리랑>의 대본으로 소개하고 있는 이유에 대해서는 거의 알려진 바가 없다. 북한에서 소개하고 있는 영화 문학 <아리랑>의 말미에는 1926년이라고 밝혀져 있으며, 이 작품이 김소동의 각색이라는 그 어떤 설명도 부재한다. 따라서 이 영화 문학 자료는 보는 독자들은 마치 이 설명 대본이 1926년 당시 발표된 영화 <아리랑>의 설명 대본으로 오해할 소지가 크다. 의도된 것이든 혹은 그렇지 않은 것이든 구체적인 설명 없이 김소동이 각색한 시나리오를 아리랑의 원전 인양 소개하고 있는 북한의 태도는 분명 문제가 된다.

이상의 단편적인 사례에서 살펴 볼 수 있는 바와 같이 무성 영화 <아리랑>은 그 필름이나 원전으로 밝혀진 설명 대본이 없는 관계로 연구자들에게 많은 논란의 여지를 제공하고 있다. 따라서 이 보이지 않는 실체인 무성 영화 <아리랑>을 좀 더 정확히 이해하기 위해서는 각기 조금씩 다르게 전해지고 있는 <아리랑>의 설명 대본의 비교 고찰이 무엇보다도 선행되어야 한다.

본고는 각기 다른 <아리랑> 설명 대본의 비교 고찰을 통해 1926년 당시 발표된 영화의 내용에 가장 근접하게 접근한 내용을 재구해 내고자 했다. 이를 위해 현재 전해지고 있는 <아리랑> 설명 대본들의 내용 중

4) 수많은 한국영화인들 가운데서도 춘사(春史) 나운규(羅雲奎)는 뛰어난 영화배우로서 시나리오 작가요, 감독으로서 그의 족적은 화려하다. 그가 남긴 29편의 작품 중에 각본, 감독, 주연을 겸한 영화가 무려 15 편이 된다는 사실은 그가 영화에 매진한 정열이 어느 정도였었나 짐작케 한다. 김원호, 『나운규 그 예술과 생애』 책머리, 백미사 1982.

영화 검열을 의식한 직·간접적인 내용과 표현을 찾아내는데 중점을 두었다. 식민지 시대 이후 발표되었거나 북한 쪽에서 새롭게 재구성된 작품들은 식민지 시대의 혹독한 검열의 탄압을 염두에 두지 않고 비교적 자유롭게 창작되었기 때문이다.

나운규의 무성 영화 <아리랑>은 1926년에 발표된 <아리랑>, 1930년에 발표된 <아리랑 후편>, 1936년에 발표된 <아리랑 3편> 등 모두 세 편이다. 하지만 나운규의 <아리랑>을 지칭할 때는 통상적으로 1926년에 발표된 <아리랑>을 의미하기 때문에 본고에서도 1926년에 발표된 <아리랑>을 토대로 한 설명 대본을 논의의 주 대상으로 삼고자 한다

2. 일제의 영화 검열과 <아리랑>

식민치하 조선에서 문학검열을 주로 담당했던 기구는 1926년에 신설된 총독부 경무국 도서과였으며, 경무국 이전에 검열을 담당했던 부서는 고등경찰과였다.⁵⁾ 고등경찰과는 “항일민족운동 탄압이 주임무였으며, 국내의 사찰정보업무 외에 만주, 노령, 중국, 미주 등지에까지 가서 정보수집과 독립운동세력을 검거, 탄압”하였던 악명 높은 기구로, “고등경찰과의 기밀계는 사찰 외에 집회, 군중운동, 결사, 외국인, 암호, 종교단체 등을 담당하였고, 도서계는 신문, 잡지, 출판물 저작물에 관한 사항을 취급하였다.”⁶⁾

5) 일제의 통치기구 편제가 시대에 따라 달라지므로 고등경찰과의 소속은 달라진다. 즉 1906~1910년 통감정치기에는 경무부 고등경찰과였으며, 1910년 총독부가 설치되면서 경무총감부 고등경찰과로, 1919년 8월 19일 문화통치기를 맞은 편제 개편 이후로 경무국 고등경찰과로 각각 변한다. 조선총독부, 『조선총독부 직원록』, 1910~1943년도

6) 『조선총독부 직원록』, 1910~1943년도, 「해제」

1926년에 총독부는 기존의 고등경찰과 도서계를 도서과로 승격시킨다. 도서계의 도서과 승격은 1925년의 치안유지법 등으로 사상통제가 강화되는 속에서 이루어진다. 이는 각 도 단위에서 시행하던 영화검열을 1926년 8월부터 총독부에서 직접 관장하게 된 것⁷⁾과 관련이 있다. 검열해야 할 물량이 늘어나고, 그 기준 또한 강화되어야 할 필요성에 부응하는 기구 확대였던 것이다.

조선총독부 검열 자료에 의하면 무성 영화 설명 대본의 제한이나 개정이나 절제(삭제) 등의 가장 큰 항목은 공안과 풍속이었는데 그 중 가장 비중 있는 사유는 공안이었다. 총독부 경무국이 의미하는 공안이 무엇이었는지는 다음과 같은 설명을 통해서도 어렵지 않게 짐작할 수 있다.

現時ノ朝鮮ニ於ケル公安、風俗上ノ諸問題ニ歸着ス故ニ大ニシテハ國家存立ノ諸問題ニ觸レ

(현재 조선의 공안과 풍속상의 여러 문제는 국가 존립의 여러 문제에 귀착되기 때문에...⁸⁾)

국가 존립을 위협하는 것을 공안이라 하는데, 국가 존립 자체를 위협한다는 이 공안의 범위는 매우 애매하기 그지없다. 다시 말해 일제의 자의적인 해석 여부에 따라 얼마든지 일제는 우리 영화를 탄압할 수 있었던 것이다.

원로 영화인인 고 이영일 선생의 증언을 보더라도 일제 시대 영화 검열에서 가장 중요시했던 사항은 바로 공안과 관계되는 사상문제였음을 알 수 있다.

7) 이연, 『일제하의 조선중앙정보위원회의 역할』, 서강대 언론문화연구소, 1993, 69면.

8) 조선총독부 경무국, 活動寫眞フィルム 검열 개요, 昭和 6, 86면.

말이 나왔으니 이제 검열 이야기를 하겠습니다. 초기에는 영화 검열이라는 것이 없었죠. 왜 그런고 하니 예술영화니 마술영화니 뭐 이런 등의 단편이니까. 그러다가 26년6월에 검열을 해야 되겠다는 문제가 하나 있습니다. 경기도청 보안과에서 전국 영화의 검열을 했었습니다. 그 사람들이 영화 검열에 대한 기준으로 잡은 것은 첫째로 이제 사상적인 것이 제일의 문제예요. 그걸 두고 취조하는 일이 많았죠. 다른 것으로는 풍속에 관련된 것이었죠.

...(중략)...

무엇보다도 사상적으로 추출을 많이 당한 겁니다. 대개 90% 가까이 그랬는데 그 다음에 개작을 명령한다거나 수정을 요하는 경우가 아주 많았죠. 그러니깐 국산영화는 지금같이 상영 날짜를 미리 잡고 하는 게 아니라, 제작이 끝나면 대본 만들어서 검열 맡도록 하고 그 다음에 상영 날짜를 잡고 그렇게 나가는 게죠⁹⁾

이렇듯 검열을 통한 우리 문화의 무자비한 탄압의 시작은 3·1 운동 이후인 1920년대 일제의 정책이 무단정치에서 문화정치로 변모되는 시기부터 본격화된다. 3·1 운동 이후에는 민간 신문과 잡지가 발간되는 등 한동안 문화의 르네상스가 도래한 듯 하였다. 그러나 문화 정책의 실상은 신문이나 잡지의 형식적인 발행허가만 풀어 주었을 뿐, 정당한 표현의 자유는 엄격히 제한을 하고 있었다.

따라서 이러한 검열의 탄압을 피하기 위해서 영화계 일각에서는 다양한 방식의 우회적 표현 방식이 등장하게 된다.

영화는 공개적인 활동이니만치 일제검열제도의 악랄한 탄압을 피하기

9) 『씨네 21』 321호, 2001.10.9, 172~173면
정리 이유미/ 이영일 프로젝트 연구원(한국예술종합학교 영상원 영상이론과 2학년). 이 기록은 고 이영일 선생이 남긴 귀중한 자료인 원로영화인 녹취테이프를 소장 영화학도들이 풀어 정리한 것이다.

위하여 암시적이며 우회적인 방법으로 자기가 하고 싶은 말을 교묘하게 할 줄 알아야 하며 경제적으로나 기술적으로나 아무런 토대가 없는 조건하에서 창작생활에서의 중첩되는 애로와 난관을 능히 극복할 수 있는 강한 투지와 인내성이 있어야 한다는 것을 알아야 합니다.¹⁰⁾

위 인용문에서 확인할 수 있는 바와 같이 나운규는 다른 영화인들에게 검열을 우회적으로 피하는 방법에 대해 강의를 할 정도로 일제의 검열과 맞서 싸우는데 있어 능수능란한 수완을 갖고 있었다. 그럼에도 불구하고, 그 역시 일제의 악랄한 검열 탄압으로부터 완전히 자유로울 수는 없었다.

인기 높은 라운규 군은 9일 아침 경기도 경찰부 고등과에 호출되어 여러 시간동안 취조를 받고 돌아왔다. 이번에 고등과에 호출되어 여러 시간 동안 취조를 받고 돌아왔다. 이번에 고등과에 호출은 받은 이유는 지금 조선극장, 단성사 두 곳에서 서로 끌고 있는 <두만강을 건너서>라는 사건의 내용이 매우 불온하다는 소문이 있어서 그리된 모양이다.¹¹⁾

그러나 이영일의 증언에 의하면 나운규는 검열 문제로 인해 미리 일본과 타협을 한 바 있어서 실제 검열 문제에 있어서는 그다지 큰 탄압을 받지 않았던 것으로 보인다. 위 인용문에서 나운규가 취조 받은 이유 역시 영화 때문이 아니라 영화 광고 때문으로 보이기 때문이다.

검열에 일이 난 것은 하도 많아서 꼽기도 어렵지만 운규의 <두만강을 건너서>도 여러 번 파란을 겪은 거예요. 그거는 피나리붓집하고 바가지

10) 인용문은 당시 카프 영향하에서 조직된 《조선영화예술인협회》의 창립자의 한 사람인 강호가 1962년 조선문학예술총동맹 출판사에서 발행한 책 《라운규와 그의 예술》에서 나운규가 강의한 내용을 수록한 글 중 일부이다. 최창호·홍강성, 『라운규와 수난기 영화』, 평양:평양출판사, 1999, 107면 재인용.

11) 매일신보, 1928.4.10.

차고 북간도로 유랑을 떠날 때를 이야기하는 겁니다. 농토 다 빼앗기고 나라도 잃고 그 설움이 유랑민을 만든 게죠. 그런 영화였는데 이게 오까 검열이 된 겁니다. 그래 검열을 하는데 “<두만강을 건너서>면은 이제 국경을 넘는다, 이런 얘기가 아니냐, 그러면 안된다” 그런 이야기입니다. 왜 조선을 떠나가느냐는 거였죠. 그래 제목을 <저 강을 건너서>로 했던 말이야. 그러니까 또 ‘저 강이 어떤 강이냐’ 말이야, 압록강이냐 두만강이냐 말이야. 이거 안 된다 말이야. 결국에는 내가 검열관에게 “영화 내용하고는 상관없더라도 검열에 통과될 수 있는 타이틀을 알려주세요” 했죠. 그래 오까가 ‘행복을 찾으러’로 하란 말이야. 그래 내 차라리 <사랑을 찾아서>로 하자고 답판을 했죠. 사실 윤규가 미리 일본하고 타협한 게 있어서 큰 문제는 안 됐어요. <아리랑>도 마찬가지고 <아리랑>은 제작이 일본인이었죠. 게다가 내가 광고하고 검열 받으면서부터 문제가 커진 게예요. 그래 오까가 뒷얘기하는 게 그겁니다. <아리랑>을 자기 같으면 허가를 안 내준단 말이야. “너 운 좋았다.”¹²⁾

다시 말해 무성 영화 <아리랑>은 일제의 검열망을 교묘히 벗어날 수 있었던 나운규의 수완 덕분에 식민지 시대 민중들에게 상영될 수 있었다는 것이다. 총독부의 가혹한 검열은 영화 제작 전의 대본검열 뿐 아니라 대본 검열이 통과한 후 이미 만들어진 영화 필름까지 마구 잘라 영화 상연이 불가능하게 하는 등의 횡포를 서슴지 않았기 때문이다.

특히 <아리랑>이 발표된 1926년 무렵은 총독부에서 영화 검열을 직접 관장하며 검열의 강도를 높이던 시점이었던 점을 생각할 때 나운규의 <아리랑>같은 작품이 창작되고 영화로 상연되어 전 국민의 심금을 울린 사건은 문학사나 영화사를 떠나서도 우리 역사상 매우 고무적인 사건임에 틀림없다.

<아리랑>이 창작되었던 1926년을 전후한 시기는 지식인의 사회주의

12) 『씨네 21』 321호, 2001.10.9, 173면

사상화가 두드러졌던 시기였다. 1920년대 들어 노동자, 농민, 청년을 비롯한 각 계층별 조직화가 진전되어 각지에서 노동쟁의와 소작쟁의가 빈발하였다. 1925년부터 일제에 의해 치안유지법이 적용된 이래 이들 대중운동은 식민지권력과 예리하게 대립하게 된다.¹³⁾ 이러한 반일적인 사회주의 운동과 맞물려 조선총독부의 영화 검열은 더욱더 극심하게 자행되었다. 이러한 와중에 기존의 어느 작품보다 반일적인 성향이 강했던 영화 <아리랑>이 상연되어 식민지 치하의 전 국민을 울린 데에는 몇 가지 배경이 있다.

우선 나운규는 영화 <아리랑>을 제작하면서 일제의 탄압을 생각하고 연출자의 이름을 일본인 감독 쓰모리라고 밝혔다.¹⁴⁾ 그래야 영화가 총독부의 검열을 무사히 통과할 수 있었기 때문이다. 기미 독립 운동 때 회령만세 사건의 주모자로 옥고를 치른 바 있고,¹⁵⁾ 《보안법 및 제령 제 7호

13) 강재언, 『한국근대사』, 서울 한울 1996, 172 ~173 면

14) 이에 대해 김수남은 「나운규의 민족영화 재고」에서 나운규가 <아리랑>을 만들 때 검열을 의식하여 일인에게 작가의 명예를 미끼로 자신의 작품을 서슴없이 팔아버리는 행위를 통해 영화 <아리랑>의 명예에 먹칠했다는 부정적인 평가를 하고 있기도 하다. 김수남, 「나운규의 민족영화 재고」, 『한국영화학회지』, 한국영화학회, 1990.11.

15) 나운규는 3·1 운동 당시 <회령만세사건>의 학생 주모자 중 한 사람이었다. 만세 시위에 참가한 무고한 민중들은 일제에 의해 닥치는 대로 검거 투옥되었고, 나운규는 일제의 검거망을 피해 러시아로 떠나게 된다. 나운규는 러시아 땅을 떠돌다가 배가 고파 러시아의 백과군 부대에 자신 입대하기도 하지만 결국 백과군 부대에서 탈영을 하게 된다. 죽음의 유랑길을 간신히 이겨낸 나운규가 북간도로 다시 돌아온 시기는 1920년 1월경이었다 여기서 나운규는 광복군지대의 도관부에 가입하게 된다. 도관부는 독립군과 연결된 비밀 결사대였다. 이 때 나운규는 독립군의 지령으로 일본군 주력부대인 19사단과 회령에 있는 부대와 연락을 차단할 목적으로 회령과 청진을 연결하고 있는 청회선 철도7호 폭파와 일본 군부대사이에 연결된 통신선을 사전에 절단하여야 하는 행동대의 일원으로 발탁된다. 하지만 이 계획은 취소되었고 당시 독립운동 혐의가 있었던 인물이면 닥치는 대로 검거했던 일제에 의해 나운규도 검거되기에 이른다. 그는 함흥 교도소에 끌려가 3개월에 걸친 고문과 취조 끝에 2년형을 언도 받게 된다 이후 감옥에서 출옥한 나운규는 싸움도 배워야 승전할 수가 있다는 선배 독립

위반》으로 일제의 감시를 받고 있던 나운규에게 있어 <아리랑>의 연출자가 본인임을 밝히고서는 일제의 검열을 무사히 통과할 수는 없었기 때문이다. 이후 10년이 지나서야 나운규는 <아리랑>이 자신의 연출작품이라는 것을 밝히게 된다.

그런데 이 부분에 대해 조희문은 의혹을 제시하고 있다. 영화 <아리랑>이 나운규가 감독한 작품이 아니라 쓰모리(津守秀) 감독, 한국명 김창선의 작품일 수 있다는 것이다. 그 이유로 들고 있는 것이 영화 <아리랑>이 제작된 조선 키네마 프로덕션에서 제작한 영화 6편 중 총 5편의 감독과 총지휘를 맡고 있다는 사실 등을 들고 있다.¹⁶⁾ 그러나 분명 영화 <아리랑>이 제작된 지 10년이 지난 후 나운규는 “조선 영화 고심담”¹⁷⁾에서 <아리랑>의 메가폰을 잡은 사람이 분명 자신이었다는 사실을 밝히고 있다. 이에 대해 조희문은 나운규가 “각색을 하고 메가폰을 쥐고 출연했다”고 밝히고 있을 뿐 분명하게 감독이나 연출을 했다고 하지는 않은 점을 들어 나운규의 <아리랑> 연출에 대해 부정적인 견해를 피력하고 있다. 하지만 나운규 스스로 <아리랑>의 메가폰을 잡았다고 밝히고 있는 이상 나운규가 <아리랑>의 감독이었다는 더 이상의 확실한 증거는 없다는 생각이다.

또한 조희문은 검열 문제 때문에 각본과 감독의 명의를 일본인 쓰모리로 했다는 안중화 등의 다음과 같은 주장에 강한 의문을 제시하기도 한다.

그가 각본과 감독의 명의를 자기의 이름으로 내지 않고 타인이 쓰모리에게-그것도 우리나라의 이름까지 지어주고 발표하게 한 데에는 데에는

투사의 조언으로 독립군에서 나와 영화를 통한 문화 계몽 운동의 중심에 서게 된다.

16) 조희문, 『한국영화의 쟁점1』, 서울:집문당, 200~201면.

17) 나운규, 「조선영화 고심담-〈아리랑〉을 만들 때」, 『조선 영화』, 1936,10, 46~49면.

나운규의 기발한 지략이 숨어 있었다. 후일에 가서는 말할 나위도 없지만 당시에도 영화에 대한 일본 관헌의 검열제가 철저히 시행되고 있었으니, 조금치라도 민족적인 색채가 보이는 작품은 가차 없이 잘라버리는 형편이었다. 그러므로 민족적인 색채가 농후하다니 보다 처음부터 끝까지 일인에 대한 반항과 울분으로 시종된 <아리랑>이 세상의 햇빛을 보기란 애당초 불가능한 일이었다. 그래서 나운규는 여러 가지로 궁리한 끝에 ‘쓰모리’를 이용한 것이니, 일본 사람 명의로 발표하면 감쪽같이 그들의 눈을 속일 수 있었기 때문이다.¹⁸⁾

무성영화 <아리랑>의 소재나 주제가 “민족적인 색채가 농후하다 못해 처음부터 끝까지 일인에 대한 반항과 울분으로 시종했다”고 했지만 이 영화가 개봉 당시는 물론 해방될 때까지 여러 차례 재 상영되었지만 검열에서 문제가 되었던 경우가 없었다는 것이다. 아무리 일본인을 명의로 내세웠다 하더라도 내용상 문제가 있다면 정상적인 상영은 어려웠을 것이라는 주장이다.¹⁹⁾

유현목 역시 <아리랑>에서 영진이라는 광인을 통해서 보여준 저항주의에 회의감을 표명하기도 했다.²⁰⁾ 그러나 대다수 논자들은 영화 <아리랑>의 민족주의적이고 반일적인 측면을 인정하면서 나운규를 일컬어 우리나라 영화예술의 개척자라고²¹⁾ 평가하거나 이영일처럼 <아리랑>은 항

18) 안중화, 『한국영화측면비사』, 서울 춘추각 1963. 조희문 『한국영화의 쟁점』, 서울: 집문당, 2002, 193면 재인용.

19) 조희문은 영화 <아리랑>이 당시의 다른 영화들에 비해 리얼리티가 뛰어난 대중 영화이지 그동안 이 영화가 지니고 있는 중요한 의미라고 여겼던 항일적 민족의식을 담았다거나 저항 정신의 상징적 표현을 담은 작품이라는 식의 평가는 더 이상 유효하지 않다는 주장을 하고 있기도 하다. 조희문, 앞의 책 204~205면.

20) 유현목, 「나운규의 민족적 낭만주의 고찰」, 『영상예술』, 한국영화학회 1985, 44~46면.

21) 김남석, 「한국영화주제에 대한 작가의식적비판」, 『영상예술』, 한국영화학회, 1985.1, 121~123면

일정신을 필름에 아로새긴 ‘민족영화’로 나운규는 천재적인 영화작가로서 민족적인 우상이었다²²⁾는 평가를 하고 있다.

이처럼 무성 영화 <아리랑>은 몇몇 논자들의 반론이 있기는 하지만 영화의 설명 대본 자체만을 놓고 보았을 때 <아리랑>이 일제 식민지시기에 우리 민중들에게 자연스럽게 반일 의식을 고취하고 민족의식을 심어주었다는 것은 부인할 수 없는 사실이다.²³⁾ 특히 이 영화의 제목이 우리 민족이 슬플 때나 기쁠 때나 즐겨 부르던 ‘아리랑’이었다는 사실은 우리에게 시사하는 바가 크다.

3. <아리랑> 설명 대본의 비교

무성 영화 <아리랑>에 드러나고 있는 다양한 방식의 민족적이고 반일적인 색채에도 불구하고 당시 주요 일간지를 보면 <아리랑>이 반일의식을 고취했던 영화라거나 혹은 민족적인 감정을 유발한 영화라는 사실을 전혀 눈치 챌 수 없는 기사뿐이다. 조선일보 기사에는 영화 <아리랑>은 당시의 농촌 풍경을 꽤 사실주의적으로 표현하고 있었기 때문에 훌륭하다는 정도의 언급만이 있을 뿐 아니라 심지어 <아리랑>의 비농촌적인 장면들에 대해서는 신랄한 비평을 가하고 있기도 하다.²⁴⁾

22) 이영일, 『한국영화 주조사』, 영화진흥공사, 1988, 376면.

23) 나운규가 <아리랑>을 항일적인 의도로 제작했는지 혹은 대중적인 의도로 제작했는지 그의 의도는 이 문제를 다루는데 있어서는 별개의 문제라는 생각이다. 나운규의 의도가 어떠한지 분명한 것은 이 영화가 항일적인 면과 대중적인 요소 모두를 가지고 있었다는 사실이다.

24) 조선일보, 1926.10.1.

“극의 내용에 있어서 변해가는 조선 농촌을 배경 삼은 만큼 우리에게 느낌을 주는 바가 많으니...(중략)... 이것은 순전히 도회의 바람 든 경박소년의 환심을 사고저 하는데 지나지 못한 것이요, 결코 아리랑 고개를 배경으로 한 농촌시(農村詩)의 영화라면 들어갈 장면이 아닌 것 같다”

다시 말해 조선일보가 <아리랑>의 가치를 높게 평가한 이유는 당시의 농촌의 시대상을 한편의 시처럼 잘 보여 주었기 때문이라는 것인데, 우회적으로라도 정작 영화 <아리랑>의 항일적인 면에 대해서는 전혀 언급하고 있지 않다는 사실을 알 수 있다.

아울러 당시 동아일보 기사에서는 <아리랑>에 나오는 사막의 환상장면에 대해 전 조선 영화를 통틀어 가장 우수한 장면이라는 극찬을 아끼고 있지 않다.²⁵⁾ 그러나 왜 이 장면이 훌륭한 지에 대한 내용적 접근은 보이지 않고 있으며, 연이어 <아리랑>에 출연한 배우인 신흥련 등에 대한 이야기 뿐 <아리랑>에 대한 그 이상의 평가나 해석은 전무한 상태이다.

이처럼 당시에는 그 어떤 평가자도 <아리랑>이 갖고 있던 민족적이고 반일적인 성격에 대한 언급을 하고 있지 않다. 신문기사를 쓴 기자조차 검열을 의식했기 때문이다.

그럼에도 불구하고 우리나라 사람이라면 <아리랑> 설명 대본 전체에 걸쳐 작가 나운규의 반일적인 민족의식을 유추해 볼 수 있는 장면과 대사들을 어렵지 않게 발견할 수 있다.

영진이가 <아리랑>을 부르며 춤을 추고 있을 때 순사가 마을에 청소 검열을 한답시고 영진이네 집으로 나타난다. 지주네 집 마름인 오기호가 따라왔다. 이 때 영진이가 너풀너풀 춤을 추다가 “노루가 뛰어간다 잡아라!” 하며 고향을 지른다. 영진을 본 순사는 우습다고 꺄꺄 웃는다. 영진은 순사에게 “여기 있는 떡 어떻게 했어? 네가 다 먹었잖아 너는 도적이다” 하며 순사에게 달려들자 순사는 미친 사람과 맞서기 싫어 슬쩍 몸을 피한다.²⁶⁾

25) 동아일보, 1926.10.7.

“장면은 다 선명하였으며 특히 사막 장면은 전 조선영화를 통하여 가장 우수한 장면이라 하겠다. 신흥련양의 연출은 처녀 출연으로는 놀랄만한 성공이라 하겠으며 그의 용모나 기예는 확실히 조선 녀우로서는 누구보다도 영화 배우적 소질을 가장 풍부하게 가진 사람이라 하겠다.”

영진이 일본 순사에게 대놓고 “너는 도적이다”라고 말할 수 있었던 것은 이 대사 앞 장면에서 영진의 미친 행위 자체가 매우 자세하게 묘사되었기 때문이다. 다시 말해 일본 순사에게 순간적으로 자기 떡을 다 먹었다며 네 놈은 도적이다고 당당하게 이야기할 수 있는 것은 이러한 영진의 행위 자체가 미친 이의 행위 자체로 교묘히 위장되고 있었기 때문이다. 식민지 시대 김열의 탄압을 피하기 위한 나운규의 고도의 전략이 이 영화 곳곳에 숨어 있음을 확인할 수 있는 부분이다.

그 이튿날에도 영진은 현구를 알아보지 못하고 하늘을 멍하니 쳐다보다가 <아리랑>을 부른다. 현구가 바이올린으로 영진의 노래를 반주한다 노래가 끝나자 다시 허공을 쳐다보며 “진시황도 죽었다지”²⁷⁾

위 영진의 대사 중 “진시황도 죽었다지”라는 영진의 대사는 결국 일본도 망할 것이라는 우회적인 표현이다. 그런데 이 “진시황도 죽었다지”라는 대사는 『조선 영화 문학선집』 제 1권에 수록되어 있는 <아리랑> 대본에도 등장하고 있다.

영진은 먹던 사과를 한 손에 들고 현구를 아래 위로 훑어보고는 ... (중략)... 영진은 흐리멍텅한 눈으로 무엇인가 깊이 생각하다가 혼자말처럼 중얼거린다. 《...진시황도 죽었다지》 영진은 못마땅한 표정으로 현구를 다시 한 번 훑어보고는 마당쪽으로 비실비실 걸어 나간다.²⁸⁾

김소동의 <아리랑>에는 사막의 환상장면 도입부에 “진시황도 죽었다지”라는 대사가 등장한다.

26) 최창호·홍강성, 『라운규와 수난기 영화』, 평양:평양출판사, 1999, 79면

27) 최창호·홍강성 위의 책, 85면

28) 김승구 외, 위의 책, 91~92면

T 진시황도 죽었다지.

만리장성 둘러쌌고 아방궁을 놓치지어 삼천궁녀 시위하며 실이목지 소호하고 궁심지지 소락하든 진시황도 여산황초 점은날에 일본토만 남기여 노코 말었다. 초로갓흔 인생들이 말다하야 무엇하랴. 그리하야 영진이는 쓸 가운데 서서 요령부득으로 부르지즈며 탄 세상을 상상하게 되어 그의 눈압헤는 황막한 사막으로 보인다.²⁹⁾

위 인용문에서 확인할 수 있는 각기 다른 <아리랑>의 설명 대본에 이 대사가 공통으로 나온다는 것은 그만큼 <아리랑>에서 차지하는 이 대사의 비중이 크기 때문이다.

그런데 우리가 여기서 주목할 점은 “진시황도 죽었다지”라는 대사가 동일 사건이나 동일 장면에 등장하는 것이 아니라 최창호·홍강성 이 소개한 <아리랑>에서는 영진이 아리랑을 부르는 장면에서, 북한 영화 문학 <아리랑>에서는 영진이 사과를 먹는 장면에서 그리고 문일의 <아리랑>에서는 사막의 환상 장면으로 전환하기 직전의 도입부에 등장하고 있다는 점이다. 다시 말해 어떤 특정 사건이나 장면과 상관없이 무성영화 <아리랑>에서 “진시황도 죽었다지”라는 대사는 영화의 전후 맥락이나 사건과 상관없이 빼놓을 수 없는 중요한 대사였던 것이다. 그만큼 이 대사가 암시했던 일제의 패망에 대한 예언은 알게 모르게 이 영화를 본 민중들의 가슴속에 각인 되었고, 그 이후에도 구전과 기억으로 재구된 이 영화 설명 대본에도 빠지지 않는 대사로 등장하게 된 것으로 보인다.

나운규는 미친 영진의 입을 통해, 전후 사건과 아무런 연관관계도 없는 “진시황도 죽었다지”라는 대사를 통해 일제의 검열의 벽을 교묘히 피하면서 일제의 억압통치가 결코 오래 가지 않을 것임을 암시하며 그의 반일적인 저항의식을 드러냈던 것이다.

무성영화 <아리랑>은 장면 곳곳에서 우리 민족의 한과 울분을 비유적

29) 조희문, 앞의 책 268면

인 방식으로 표현하고 있으며 우리 민족의 일제의 탄압에도 꺾이지 않는 대동단결된 모습을 일제가 눈치 채지 못할 정도로 자연스럽게 이 작품에 농축시켜 놓고 있다. 그 대표적 사례가 영진이 본 사막의 환상 장면과 마을 전체가 노는 풍년굿 장면이다.

미친 영진은 환상 속에서 목이 타서 검은 옷을 입은 상인에게 물을 달라고 하소연하는 흰 옷 입은 나그네와 젊은 남,녀를 보게 된다. 상인은 여자에게 사랑하는 사람을 버리면 물을 주겠다고 유혹하고 여자는 주춤거리며 동요한다. 이 광경을 본 흰 옷 입은 나그네는 검은 옷을 입은 상인과 결투한 후 물을 뺏는다. 결국 물은 흰 옷 입은 나그네와 두 남,녀의 소유가 된다. 흰 옷 입은 나그네와 두 남,녀가 우리 민족을 상징한다면 검은 옷을 입은 부유한 상인이 일본 제국주의를 상징하고 있다는 것은 우리 민족이면 누구나 어렵지 않게 미루어 짐작할 수 있는 부분이다. 결국 유혹에 굴하지 않고 힘을 합해 맞서 싸우는 길만이 우리가 일제의 탄압과 억압에서 벗어날 수 있는 길임을 암시하고 있는 부분이다.

또한 800여명의 등장인물을 등장시켜 촬영했다는 ‘풍년놀이’ 즉 ‘풍년굿’은 무엇보다도 우리 민족의 대동단결 의식을 보여준 이 영화에 등장하는 가장 강력한 반일 장면 중 하나이다.³⁰⁾

30) 놀이 다시 말해 굿은 우리민족의 최대 축제이자 연극이었다. 나라에서 불교를 장려했던 시기건 유교를 장려했던 시기건 상관없이 각 지역의 특색에 따라 행해졌던 마을굿은 우리 민중들의 고달픔을 풀어주는 놀이었다. 이처럼 우리의 굿이 민중들을 대동단결시키는 힘이 있다는 사실을 간파한 일제 식민지 시대의 일본인들은 미신타파라는 미명아래 우리의 굿을 말살시키려고 많은 노력을 기울였다. 그러나 우리의 굿은 지배세력의 갖은 압력에도 굴하지 않고 지금까지 그 맥을 이어오고 있는 끈질긴 생명력을 자랑하고 있다. 우리가 흔히 농악으로 알고 있는 풍물 역시 굿이라는 사실을 안다면 굿이 단순한 의미의 미신이나 전근대적인 터부의 대상이 될 수 없음을 어렵지 않게 알 수 있을 것이다. 농악이란 말이 처음으로 공식화된 시기는 일제 시대로, 1936년 조선총독부에서 발행한 <부락제>라는 책에서였다. 이후 많은 사람들이 풍물굿을 농악이라는 이름으로 부르고 있다. 하지만 풍물굿은 단순한 음악이나 가락이 아니라 노래, 춤, 신앙, 노동, 전투 따위가 모두 망라된 대동놀이이다.

《풍년놀이》의 자막이 새겨지면서 들판에서는 민속풍년놀이가 한창이다. 마을의 남녀로소들이 모두 떨쳐 나와 춤판에 뛰어 들어 풍년놀이는 성황을 이루었다. 마을 사람들은 《아리랑》 노래를 부르면서 춤을 춘다

<전렴>

아리랑 아리랑 아라리요

아리랑 고개로 넘어간다

풍년이 온다 풍년이 온다

이 강산 삼천리에 풍년이 온다

...(중략)...

박선생과 청년회 회원들이 춤판에 뛰어 들고 현구도 함께 춤을 춘다. 새납, 장고, 북, 쟁과리, 징, 바라 등의 농악 장단으로 하여 춤판은 더욱 흥겨워진다. 그러나 가난한 집 살림에는 흰쌀밥 한 끼 제대로 푸짐히 먹을 수 없으니 빈농들에게는 이 가을도 가난이 닥들린 황막한 계절이었다. 하지만 농민들은 가난이 물러갈 것을 기원하는 민속 풍년놀이를 하면서 고달픈 하루를 즐긴다.³¹⁾

새납, 장고, 북, 쟁과리, 징, 바라 등으로 장단을 맞추면 아리랑을 부르면서 춤을 추는 하얀 옷을 우리 민중들의 모습이야말로 식민지 시대의 검열의 탄압을 몸으로 이겨낸 나운규를 비롯한 우리 민족 전체의 보이지 않던 반일적인 울분의 토로였던 것이다.

<아리랑>의 다른 설명 대본에서도 풍년놀이 장면은 위와 유사하게 묘사되고 있다.

T 아리랑 고개를 넘어 간다

풍년이 온다네 풍년이 온다네 이 강산 삼천리에 풍년이 온다네 이 강

31) 최창호·홍강성, 앞의 책, 85~86면

산 삼천리에 풍년이 온다네. 촌민들도 아리랑타령을 불르는 것이다. 꿩과 리 회적 노래에 맞추어서 춤추는 사람 술 마시며 노래 부르는 사람 이네 들에게는 큰 잔치가 버려졌든 것이다.

T 아리랑 아리랑 아라리요
아리랑 고개로 넘어간다
청천하날엔 별도 만코
우리 살림사린 말도만다.

친구도 영진이도 룡민들과 함께 석기여 열광적으로 춤추며 노래 부른다.³²⁾

동일 작품으로 판단되는 김소동 각색의 <아리랑>과 북한 영화 문학 <아리랑> 역시 이 풍년놀이 장면이 매우 중요하게 부각되고 있다.

S82.노리타 (김소동의 <아리랑>), 놀이타(북한 영화문학 <아리랑>)

넓은 광장이다. 벌써 적지 않은 동리사람들(사람들이 모여 왔다. 『농자는 천하지대본』이란 기쁜(기쁨이) 광장 중앙 한가운데서 나부낀다 나부낀다.) 동리사람들은 농악기를 내놓고 노래(놀이) 준비에 바쁘다. 한편에서는 솥(솥)을 걸어놓고 음식물을 준비하고 있다.³³⁾

특히 다른 설명 대본에 비해 주요 장면만으로 간략히 요약된 성동호 변사의 <아리랑> 설명 대본에서조차 이 풍년놀이 장면이 등장하는 것으로 보아 <아리랑>에서 그 어떤 장면보다도 이 풍년놀이 장면이 중요한 역할을 했다는 사실을 짐작할 수 있다.

32) 조희문, 앞의 책 277면

33) 조희문, 위의 책, 278~278면, 김승구 외 앞의 책 97면 가로 안의 대사와 지문은 북한 영화 문학<아리랑>.

#2

옛터전 이 땅에도 풍년은 왔건만는, 배꼽흔 이 사정을 누구라 아러주
리. 아리랑 노래에 장단을 맞추워 풍년마지 동리곳은 들 가운데 열너지니,
춤추는 그 얼굴엔 눈물의 흔적이오, 부르는 노래 속엔 설움이 가득차다.³⁴⁾

군중 800여 명이 동원되었다는 이 풍년놀이에 등장하는 갖가지 우리 민속 악기와 민요 아리랑은 이 영화를 보는 우리 민족의 심금을 울리기에 부족함이 없었던 것으로 보인다. 특히 ‘아리랑’ 소리를 배경음악으로 살인자가 되어 영진이 잡혀가는 <아리랑>의 마지막 장면에서는 울지 않는 사람이 없었을 정도였다고 한다. 이중 《라운규와 수난기 영화》에 수록되어 있는 <아리랑> 설명 대본의 ‘에필로그’ 자막이 새겨지는 이후의 장면, 다시 말해 <아리랑>의 마지막 장면은 1934년 《리갈》 레코드에서 취입된 변사의 해설을 인용하고 있다. 만약 이 설명 대본 그대로 당시에 변사가 영화를 해설했다면 <아리랑>에 대한 반일적인 혹은 민족적인 색채를 부인하는 논자들은 더 이상의 힘을 얻지 못하리라는 생각이다.

이 마지막 부분은 김영무 편 성동호 변사의 <아리랑> 해설에 소개하고 있는 #2, 3과 일치하고 있다 같은 곳에서 취입된 <아리랑>해설 내용을 인용한 것으로 보인다.

영진: 동리의 여러분, 나는 한동안 죽었던 몸으로 이제야 다시 살아났습니다. 여러분은 웃음으로 나를 보내주십시오. 여러분이 우시는 걸 보면 나는 참을 수가 없습니다. 이 몸이 이 강산 삼천리에 태어났기 때문에 미쳤으며 사람을 죽였습니다. 그러면 내가 일상 불렀다는 그 노래를 부르며 나를 보내주십시오.

(전립)

34) 김영무 편, 『유명변사해설 모음집』, 서울:창작마을, 2003, 81면

아리랑 아리랑 아라리요
아리랑 고개로 넘어간다

나를 버리고 가시는님은
십리도 못가서 발병난다³⁵⁾

“이 몸이 이 강산 삼천리에 태어나서 사람을 죽이었다”는 대사에 응축되어 있는 민족적 울분과 이어서 흘러나오는 우리 민족이 가장 즐겨 부르던 노래 ‘아리랑’³⁶⁾이 흘러나왔을 때 울지 않은 사람들이 없었다고 한다.

비유적이고 우회적인 대사, 그리고 자연스럽게 표출된 우리의 농촌의 모습과 풍년놀이, 그와 함께 민요 ‘아리랑’을 배경음악 사용하여 가장 반일적이고 민족적인 색채가 농후했던 무성 영화 <아리랑>이 가장 혹독한 문화 탄압이 자행되던 시기에 일제의 검열의 벽을 뚫고 상영되었다는 사실은 식민지 시대 우리 영화 문학이 거둔 가장 값진 결실 중 하나이다.

본 장에서는 문일(文一)의 <아리랑>, 김소동의 <아리랑>, 북한의 영화 문학 <아리랑>, 북한의 최창호·홍강성이 소개한 <아리랑>, 성동호의 <아리랑> 설명 대본 등을 비교 고찰하기에 앞서 같은 작품으로 추정되는 김소동의 <아리랑>과 북한의 영화 문학 <아리랑>에 대해 먼저 살펴보

35) 최창호·홍강성, 앞의 책, 88면, 김영무 편, 앞의 책, 82면

36) 나운규는 영화를 만들면서 누구나 쉽게 부를 수 있는 대중적인 <아리랑>이 필요하여 당시 단성사의 음악부에서 새로운 가락을 만들어 줄 것을 의뢰하였다. 그래서 새롭게 만들어진 가락이 바로 ‘신아리랑’이다. 위 인용문의 아리랑 가사가 바로 이 ‘신아리랑’의 가사이다. 무성영화 <아리랑>이 단성사에서 개봉된 이래 이 영화의 주제는 <신아리랑>이란 곡명으로 민간에 유행하면서 남녀노소 할 것 없이 즐겨 부른 애창곡이 된다. 이 시기 우리 민중들은 남녀간의 사랑의 감정도 신아리랑의 곡조에 담아서 표현하였으며, 이별을 할 때는 이별가로도, 슬픔이 닳았을 때는 비가로도 불렀으며 일제를 야유하는 반일가로도 불렀으면서 가사가 풍부하게 보충되었다. 우리가 단순히 아리랑이라고 알고 있었던 아리랑이란 민요가 영화 아리랑의 영화 음악으로 쓰였던 ‘신아리랑’이었던 것이다.

고자 한다. 이 두 작품은 모든 장면과 대사와 지문 등 그 내용 면에 있어서 거의 일치하고 있다. 다만 다른 점이 있다면 다음과 같은 지엽적인 것들뿐이다.

첫째, 김소동 각색의 <아리랑> 대본에 있던 S1, S2 등의 장면 번호가 북한 영화문학에서는 보이지 않고 있다.

둘째, 김소동 각색의 <아리랑> S2 “洞里遠景- 평화스런 동리. 그 위를 통해서 T 「지금으로부터 약 40년전 한반도가 日政하에 있을 때-」-OL-” 부분이 북한 영화 문학 <아리랑>에서는 모두 삭제되어 있다.

셋째, 김소동 각색의 <아리랑>에서 사용하고 한자를 북한 영화 문학 <아리랑>에서는 모두 한글로 바꿨고 ‘노리터’와 같이 소리나는 식의 표기를 ‘놀이터’와 같은 현대식 표기로 바뀌어 있다.

넷째, 김소동 각색의 <아리랑> S25 천가의 대사 중 “독립운동? 대한 독립만세?”라는 부분이 북한 영화 문학 <아리랑>에서는 “독립운동? 독립만세?”로 바뀌어 있다.

다섯째, 김소동 각색의 <아리랑>과는 달리 북한 영화 문학 <아리랑>은 맨 마지막에 1926년이라는 이 작품의 발표 날짜를 표기해 놓고 있다.

이상과 같은 부분을 제외하고는 모두 동일한 내용을 담고 있는 작품이므로 <아리랑> 설명 대본을 비교 고찰하는 데 있어서는 이 두 작품을 같은 작품으로 놓고 <아리랑>의 다른 설명 대본과 그 내용을 비교해 보고자 한다.

또한 번사 성동호가 해설한 <아리랑>은 1930년대 SP판 레코드의 녹음 대본인 관계로 그 내용이 매우 간략한 소개 정도에 그치고 있다. 이 설명 대본의 #1, #2는 아리랑 전편이며, #3, #4는 아리랑 후편이다. 1926년에 발표된 아리랑 전편에 해당되는 #1, 2의 간략한 줄거리를 요약해 보면 다음과 같다.

- ① 정신병에 걸린 영진과 영진의 동생은 영희와 그로 인해 탄식하는

- 영진의 아버지에게 박선생은 영진과 함께 유학을 떠났던 현구가 돌아온다는 소식을 알려 준다.
- ② 현구를 알아보지 못하는 영진과 오빠 친구 현구를 사랑하는 영희, 그러나 영진의 아버지가 천가에게 돈을 빚진 것을 기화로 천상민의 집 청직이 오기호는 영희를 노린다.
- ③ 결국 오기호는 동리의 풍년맞이 동리굿 때문에 영진의 집이 빈틈을 타서 영희를 겁탈하려 한다. 이 때 돌아온 현구와 오기호가 격투를 벌이고 영진이 돌아와 이 모양을 본 후 낮을 가지고 기호와 기호 부하들에게 달려든다.
- ④ 마지막 장면은 북한의 최창호·홍강성이 소개하고 있는 <아리랑>의 에필로그와 내용이 같다.³⁷⁾

그러나 성동호 변사의 <아리랑> 설명 대본은 너무 소략적으로 소개되어 있기 때문에 다른 설명 대본과 구체적인 부분에 대한 비교가 불가능하게 구성되어 있다. 따라서 <아리랑> 설명 대본의 구체적인 비교 부분에서는 성동호 변사의 <아리랑>은 논외로 하고자 하며 전체적인 이야기를 할 때만 참고적으로 활용하고자 한다.

그렇다면 비교가 구체적으로 가능한 <아리랑> 설명 대본은 문일의 <아리랑>과 김소동의 <아리랑>,³⁸⁾ 북한의 최창호·홍강성이 소개하고 있는 <아리랑> 설명 대본 등 모두 세 편이다.

<아리랑>의 대략적인 줄거리는 앞서 소개한 성동호 변사가 해설하고 있는 내용과 거의 유사하다. 하지만 부분적인 내용이나 그 순서에서는 많은 차이를 보이고 있다. 그 대표적 사례별로 <아리랑> 설명 대본들의 내용을 비교 검토해 보고자 한다.

첫째, 비교의 대상이 된 세 작품 즉 문일(文一)의 <아리랑>, 김소동의

37) 김영무 편, 『유명변사해설모음집』, 서울:창작마을, 2003, 78~82면

38) 북한 영화 문학<아리랑>은 그 원전으로 추정되는 김소동의 <아리랑>과 동일 작품으로 보아 김소동의 <아리랑>을 대표작으로 본 논의를 진행하고자 한다.

<아리랑>, 북한 최창호·홍강성이 소개한 <아리랑>에서는 모두 영진이 미친 이유가 다르게 설명하고 있다.

문일의 <아리랑>은 주인공 최영진이 사립전문학교 2학년에서 퇴학하고 귀향한 후에 철학을 연구하다, 무한한 혈기에 뛰노는 젊은이로서 무서운 현실의 박해를 받고 견디다 못해 미치게 되었다는 설명을 하고 있다.

T 어느 사립전문학교 (私立專門學校) 2학년에서 퇴학(退學)하고 귀향(歸鄉)한 후에 철학(哲學)을 연구(研究)하다가 미쳐났다는 이 동리의 명물(名物)사나이 최영진 무한(無限)한 혈기(血氣)에 뛰노는 젊은이로서 무서운 현실(現實)의 박해(迫害)를 받고 그는 견디다 못해 미쳐났던 것이다³⁹⁾

북한 최창호·홍강성이 소개하고 있는 <아리랑>에서도 영진이 미친 구체적인 이유에 대해 설명하고 있는데, 그 이유가 문일의 <아리랑>과는 전체적인 맥락에서는 비슷하지만 내용면에서는 많은 차이점을 보이고 있다.

서울에 올라와 공부하던 최영진은 함께 공부하던 한 학생이 전염병으로 앓아누워 사경에 처하게 되자 학비를 물려던 돈으로 약을 사다 치료해 준다. 그 덕분에 앓던 학생은 살아났으나 영진은 학비를 물지 못하여 출학 처분을 받는다. 그래서 영진과 가까운 학생들이 집단적으로 학교 측에 영진의 출학을 취소해 달라고 요구한다. 그러나 학교측에서는 학생들의 제의를 《불온소요》이며 영진은 《학생소요의 주모자》라고 하면서 기어이 출학 처분을 내리는 것이었다. 이리하여 영진은 전문학교 과정을 채 마치지 못하고 고향에 돌아오니 아버지는 지주네 빚을 갚지 못하여 오기호로부터 매일같이 빚 독촉을 받는 것이었다. 이러한 현실에 닥들린 영

39) 김수남 편, 『무성영화 시나리오 모음집 1』, 서울: 집문당, 2003, 54면

진은 고뇌에 몸부림치며 고민하다가 그만 정신 이상이 생긴다.⁴⁰⁾

김소동의 <아리랑>은 이와는 달리 영진이 만세 사건 때 일본 놈의 고문으로 미치게 되었다는 설명을 하고 있다.

박선생 : 누가 아니오. 나두 그 중 영진이 장래를 촉망했었지 그러던 것이 만세사건 때 일본놈의 고문으로 저 꼴이 됐으니... 하...⁴¹⁾

<아리랑>이 발표되었던 1926년에 “일본 놈의 고문”을 운운하는 것 자체가 성립할 수 없다는 점을 생각할 때 영진이 미친 가장 타당한 이유는 문일의 <아리랑>과 북한 최창호·홍강성이 소개하고 있는 <아리랑>의 설명 대본이 가장 설득력이 있다고 할 수 있다.

이외의 이들 설명 대본 중에 가장 주목을 요하는 장면 중의 하나가 사막의 환상 장면이다. 환상장면에서 물을 갖고 있는 상인은 목이 말라 물을 줌 달라는 나그네의 청을 무시하고 발길로 차 버린다. 이 때 젊은 남녀가 상인에게 물을 달라고 청하는데 상인은 여자에게 남자를 버리고 자기를 쫓으면 물을 주겠다고 말한다. 악한 마음에 여자가 이를 승낙하자 상인이 여인에게 물을 준다. 이에 격분한 남자가 상인과 격투를 하고 쓰러져 있던 나그네가 다시 일어나 상인을 죽인 후, 두 남녀에게 절대로 헤어지지 말 것을 명령한다.

그런데 문일의 <아리랑>에서는 이 사막의 장면 중에 등장하는 인디안 상인과 나그네, 그리고 남녀가 바로 오기호와 영진 그리고 현구와 영희라는 설명을 하고 있다.

상인이라는 것은 기호요, 나그네는 자기 영진이였다. ...(중략... 이 때

40) 최창호·홍강성, 『라운규와 수난기 영화』, 평양:평양출판사, 1999, 77~78면

41) 조희문, 앞의 책, 253면

또 그곳에 나타난 어떤 젊은 남녀 두 사람이 상인 앞에 와서 물을 달라고 애원한다. 남녀 두 사람이 현구와 영희이다.⁴²⁾

김소동의 <아리랑>에도 사막의 환상 장면이 나오기는 하지만 환상 장면의 등장인물이 현실 속의 등장인물과 동일인물이라는 설명은 없다. 그런데 북한의 최창호·홍강성 소개하고 있는 <아리랑>에서 영진이 환상에 빠져 오기호를 상인으로 착각해서 죽이는 장면이 있는 것으로 미루어 보아 문일의 <아리랑>에 등장하는 환상장면의 배역에 대한 설명은 일견 타당성이 있다는 생각이다.

이들 세 작품 중 가장 이질적인 작품은 김소동의 <아리랑>이다. 우선 이 작품이 다른 두 작품과 변별되는 특징부터 살펴보면 다음과 같다.

첫째 이 작품은 s#2에서 자막으로 배경이 지금으로부터 약 40년 전 한 반도가 '일정 하'에 있었을 때라는 점을 밝히고 있다. 하지만 실제 이 작품이 '일정 하'에 발표되었다면 등장할 수 없는 장면과 대사들이 등장하고 있다. 예를 들어 오기호가 영희에게 현구도 영희 오빠와 학생운동을 했다고 고등계에 한 마디 불어 넣겠다는 협박을 한다든가 혹은 천상민이 주재소 주임과 한통속이 되어 영진네 집을 빼앗으려 한다는 식의 노골적인 반일 감정을 갖게 하는 장면의 등장이 그러하다. 또한 이 작품의 독특한 점이라면 영진의 친구인 현구가 하모니카로 아리랑을 부르며 보내던 지난날을 회상하는 장면에서 남산의 모습이 등장한다는 점이다.

S33. 南山 뒤

서울시가지가 환이 내려다보이는 산언덕. 현구와 영진이는 희망에 가득찬 얼굴들이다. 하-모니카로 아리랑을 부르며 유쾌한 일요일을 즐기는 두 사람의 모습 -OL-⁴³⁾

42) 김수남 편저, 앞의 책 62면

43) 조희문, 앞의 책 263면

하지만 이 작품 이외의 <아리랑> 설명 대본에는 이 남산 장면에 대한 언급이 없는 관계로 실제 1926년 당시의 <아리랑>에 남산 장면이 있었는지에 대해서는 알 길이 없다. 그러나 당시 <아리랑>의 농촌 정경을 극찬하며 현구가 타고 온 황마차나 현구가 키는 사현금조차 농촌의 정경에 어울리지 않는 장면이었다고 비판하고 있는 당시 일간지들이 남산 장면에 대한 어떤 언급도 없었던 것으로 미루어 이 장면이 1926년 당시 상영되었던 <아리랑>에는 없었던 것으로 추정된다. 이 밖의 내용은 다른 <아리랑> 설명 대본과 거의 대동소이하다.

다만 북한 최창호·홍강성 소개한 <아리랑> 설명 대본의 《에필로그》의 자막이 새겨지는 이후의 장면은 1934년 《리갈》 레코드에 취입된 변사의 해설 마지막 부분을 인용하고 있다.⁴⁴⁾ 그런데 이 부분은 앞서 주 35) 인용문에서 살펴보았듯이 다른 두 작품과 조금은 다른 비유적인 내용을 담고 있다.

4. 원형 재구의 가능성과 남는 문제

3장에서 각기 다른 무성 영화 <아리랑>의 설명 대본의 내용을 살펴보았다. 이 중 북한의 영화 문학 <아리랑>이 김소동 각색의 <아리랑>과 모든 장면과 대사과 지문 등 내용이 거의 일치하고 있는 점은, 북한 연구자들이 어떤 식으로든 해명해야 될 문제이다. 특히 북한이 영화 문학 <아리랑>을 1926년 작이라고 소개하면서 이에 위배될 만한 장면 S2를 삭제한 것이라든가, ‘대한 독립 만세’라는 대사를 ‘독립만세’라고 바꾸어 소개하고 있는 이유를 명확히 밝혀야 할 것이다.

44) 최창호와 홍강성은 이 레코드의 해설이 변사 함동호이며 노래는 남일연이라고 밝히고 있다.

북한 영화 문학 <아리랑>에 보이는 다음과 같은 다수의 노골적인 반일 대사는 이 작품이 분명 일제의 검열이 가혹했던 1926년 당대의 작품이 아니라는 가장 확실한 증거 중의 하나이다.

운동장

...(중략)...

박선생:누가 아오 나두 그 중 영진의 장래를 촉망했었지 그러던 것이 만세 사건 때 일본놈의 고문으로 저 꼴이 됐으니... 허...
배달부:에잇, 고약한 악당놈 같은 놈들.

학교앞길

일본 순사(주재소 주임)가 패검을 질러거리면서 지나가며 학교쪽을 본다. 박선생이 마지못해 인사한다

다시 운동장

박선생(꺾속말로)왜놈들 없는 세상에서 밭을 벗고 살고 싶구려.⁴⁵⁾

아무리 <아리랑>의 감독을 나운규가 아닌 일본인 감독 쓰모리슈이찌라고 밝혔다 해도 혹독한 검열과 탄압이 자행되었던 식민지 시대에 “왜놈들 없는 세상에서 살고 싶다”거나 “일본놈의 고문으로 저 꼴이 됐으니” 같은 대사를 사용하고서 검열에 통과되었다는 것은 상식적으로 불가능한 일이다.

둘째, 《나운규와 수난기 영화》에 수록되어 있는 <아리랑>해설본의 ‘에필로그’ 자막이 새겨지는 이후의 장면은 1934년 《리깁》 레코드에서 취입된 함동호 번사의 해설을 인용하고 있는데 이 마지막 부분은 김영무 편 성동호 번사의 <아리랑> 해설에 소개하고 있는 #2, 3과 일치하고 있

45) 김승구 외, 『조선영화문학선집 1』, 평양:문학예술종합출판사, 1994, 80~81쪽.

다. 같은 곳에서 취입된 <아리랑>해설 내용을 인용한 것으로 보인다.

그런데 각기 변사가 함동호와 성동호⁴⁶⁾로 다르게 소개 되고 있다. 함동호와 성동호가 각기 다른 인물이라는 기록을 볼 때 이에 대한 좀 더 명확한 고증이 필요하다는 생각이다.

셋째, <아리랑>의 주인공 영진이 미친 이유가 각각의 설명 대본에서 다르게 표현되고 있다는 점에 주목할 필요가 있다. 이중 동일 작품으로 추정되는 김소동 각색의 <아리랑>과 북한 영화 문학 <아리랑>은 영진이 만세 사건 때 일본 놈의 고문 때문에 미쳤다고 영진의 미친 이유를 만세 사건과 연결시키고 있다. 하지만 앞서 살펴봤듯이 이 작품의 여러 가지 정황으로 미루어 볼 때 1926년 당대의 발표 작품과는 거리가 멀기 때문에 이 작품이 내세우고 있는 영진이 미친 이유도 1926년 당시 원작과는 차이가 있다고 판단된다.

그렇다면 3장에서 이미 살펴본 문일(文一)의 영화 소설 <아리랑>과 북한 최창호·홍강성 소개한 <아리랑> 설명 대본을 참고하면 영진은 전문학교에서 퇴학당한 후 귀향한 직후에 미친 것으로 추정된다. 문일(文一)의 영화 소설 <아리랑>에는 왜 영진이 퇴학을 당했는지에 대한 구체적 사유가 나오고 있지는 않다. 다만 북한의 최창호·홍강성 소개하고 있는 <아리랑>의 설명 대본에 의하면 영진이 함께 공부하던 학생이 전염병으로 앓아누워 사경에 처하게 되자 학비를 내려던 돈으로 약을 사다 치료해 주고 그 덕분으로 앓던 학생은 살아났으나 영진은 학비를 내지 못하여 퇴학을 당하고 있다. 덧붙여 영진이과 가까운 학생들이 집단적으로

46) 함동호는 서울에서 상업학교를 졸업하고 영화계에 진출한 변사로서 자세한 경력은 전해 오는 것이 없다. 비극 장면 특기가 있어 사람들을 울리는 데는 그를 당할 사람이 없었다고 한다. 특히 나운규의 <아리랑>을 해설하면서 수많은 사람들을 울렸고 박수 갈채를 받곤하여 일류 변사로 이름을 날렸다. 성동호는 전문학교 중퇴생이라고 하나 경력은 알 수 없다. 그는 활력이 좋고 화술이 능란한 변사로 널리 알려졌다. 그는 영화 해설에서 막히는 데가 없었고 나운규 작, 나운규 연출인 <사랑을 찾아서>의 해설에서도 인기를 올렸다고 전해진다.

학교측에다 영진의 퇴학을 취소해 달라고 요구하지만 학교측에서는 학생들의 제의를 <불온소요>이며 영진을 학생소용의 주모자라고 하면서 기어이 퇴학처분을 내렸더라는 설명도 하고 있다. 또한 문일의 <아리랑>에는 영진이 귀향한 후에 철학을 연구하고 무서운 현실의 박해를 받아 미쳤다는 설명을 하고 있다. 북한의 최창호·홍강성이 소개 한 <아리랑>의 설명 대본에도 영진의 아버지가 영진의 학비 때문에 진 지주네 빚을 갚지 못해 오기호로부터 매일 같이 빚 독촉을 받는 현실을 고통스러워하다 미쳤다는 설명을 통해 영진의 현실적인 박해로 인해 미쳤다는 점에 동조하고 있다.

이를 토대로 영진이 미친 이유를 재구해서 추정해 보면 영진은 자신과 가족의 꿈이었던 전문학교로부터의 억울한 퇴학 처분, 그로 인한 귀향과 자신의 퇴학으로 꿈을 잃고, 심지어 빚까지 지고 고통 받는 가족으로 인한 현실적 고뇌가 가중되어 미친 것으로 보인다.

넷째, 이 영화에서 가장 중요한 장면 중 하나인 사막의 환상 장면에 대해 살펴보면, 문일의 <아리랑> 설명 대본에는 인디언의 상인과 나그네 한 사람이 등장하고 더불어 남, 녀가 등장하는데 상인은 오기호며 나그네는 영진, 남자는 현구, 여자는 영희라고 되어 있다 다시 말해 현실 속에 등장하는 주인공들이 환상 장면의 역할도 함께 하고 있는 것이다. 그러나 이 설명 대본 이외에는 환상장면의 등장인물이 오기호나 영진 혹은 현구나 영희라는 언급은 없다. 다만 북한의 최창호·홍강성 소개한 <아리랑> 설명 대본에 의하면 상인은 검은 옷을, 나그네는 흰 옷을 입고 등장하고 있다

이와 같은 여러 상황을 종합해 보았을 때 영화 <아리랑>에서 이 환상 장면은 무척 중요한 장면이었을 것으로 판단되며, 미친 영진이 환상속의 상인과 현실속의 오기호를 착각해 죽이거나, 혹은 환상속의 남, 녀에게 꼭 껴안으라고 강요할 때 현실 속의 영희와 현구가 껴안는 장면 등이 있는 것으로 보아, 사막의 환상 장면 속의 등장인물은 모두 현실 속의 등장인물들이 맡았을 것으로 추정된다. 또한 상인과 나그네가 각기 검은 옷

과 흰 옷을 입고 있었다는 것이 이 작품의 내용 전개상 타당성이 있다는 생각이다.

이상과 같은 몇 가지 문제적 장면과 각 설명 대본의 공통되는 장면들의 재구를 통해 1926년 <아리랑> 발표 당시 설명 대본 원전에 있었던 내용의 실체를 밝힐 수 있으리라는 생각이다.

부족한 대로 지금까지 살펴본 <아리랑>의 설명 대본을 토대로 무성영화 <아리랑>의 전체적인 주요 내용을 추정해 보면 다음과 같다.

- ① 영진은 자신과 가족의 꿈이었던 전문학교에서 억울한 퇴학 처분을 당하고 귀향한 후 자신의 학비 때문에 빚까지 지고 고통 받는 가족으로 인한 현실적 고뇌가 가중되어 미친다. 이렇게 미친 영진이 늘 즐겨 부르던 노래가 바로 우리의 민요 ‘아리랑’이다.
- ② 개와 고양이 마냥 만나기만 하면 맹렬히 싸우는 미친 최영진과 오기호, 오기호는 지주 천상민의 청지기로 천상민의 돈을 영진의 아버지에게 영진의 학비로 꾸어 준 후 영진의 아버지에 빚 독촉을 하며 괴롭히는 인물이다. 급기야 빚 대신 오기호는 영진의 동생 영희를 달라고 영진의 아버지를 협박까지 한다.
- ③ 영진과 함께 서울로 유학 갔던 친구 현구가 금의환향하고 영희와 현구는 서로 사랑하는 사이가 된다. 이들 대화 속에는 영화의 상황과 어울리지는 않지만 어김없이 카츄사의 이야기가 등장한다.
- ④ 현실 속의 등장인물이 사막의 환상 장면도 함께 연기함으로써 당시의 시대적 상황을 가장 비유적이고 우회적인 방법으로 보여준다.
- ⑤ 마을 풍년놀이에 마을 사람들이 모두 모여 흥겹게 노는데, 오기호는 그 틈을 타서 혼자 있는 영희를 겁탈하려 한다. 집에 돌아와 이 장면을 목격한 현구가 영희를 구하려 하지만 역부족으로 밀리고 그 순간 역시 집으로 돌아온 미친 영진이 사막의 환상 장면과 이들의 싸움을 혼동하고 낫으로 오기호를 죽인다. 그 순간 영진은 정신이 돌아온다.

- ⑥ 정신은 차렸지만 살인자가 된 영진은 마을 사람들이 불러 주는 아리랑 노래를 뒤로 한 채 아리랑 고개를 넘어 순사에게 끌려간다.

약간의 부분적인 내용 차이와 같은 내용이라도 순서의 차이가 있긴 하지만 1926년 당시 상영되었던 나운규의 무성 영화 <아리랑>은 대강 이와 같은 기본적인 골격을 가지고 있었던 것으로 추정된다.

그러나 여전히 무성 영화 <아리랑>의 필름과 당시 상연된 영화의 설명 대본의 원전이 남아 있지 않은 상태에서 이 영화의 실체에 대해 과연 얼마만큼 정확하게 근접하여 그 실체를 밝힐 수 있을 지는 여전히 영화 <아리랑>의 연구 과제로 남는다.

5. 맺음말

춘사(春史) 나운규(羅雲奎)는 뛰어난 영화배우이자 시나리오 작가요, 감독으로서 그가 남긴 29편의 작품 중에 각본, 감독, 주연을 겸한 영화가 무려 15편이 된다.

일부 논자들은 나운규가 <아리랑>을 만들 때 검열을 의식하여 일인에게 작가의 명예를 미끼로 자신의 작품을 서슴없이 팔아버리는, 다시 말해 자신의 목적을 성취하기 위해선 수단방법을 가리지 않는 행위를 하였다는 질책어린 비난을 하고 있기도 하다. 자신이 감독한 작품이었음에도 불구하고 일인의 이름으로 영화 <아리랑>을 발표한 것은 영화 <아리랑>과 작가 모두의 명예를 훼손하는 일이라는 것이다.

그러나 나운규는 3·1 운동 당시 <회령만세사건>의 학생 주모자 중 한 사람이었고 독립군과 연결된 비밀 결사대였던 광복군 도판부의 일원으로 활동하다 독립운동 혐의로 함흥 교도소에서 2년형을 언도받고 복역한 바 있는 반일적인 궤적을 걸어온 인물이었다. 만약 나운규가 영화

1926년 당시 영화<아리랑>을 본인의 이름으로 발표하고 또한 일제의 검열을 무시한 채 우회적인 표현과 대사를 사용치 않았다면 <아리랑>은 1926년 당시 그토록 많은 대중에게 상영될 수는 없었을 것이다

무성영화 <아리랑>이 상영되었던 1926년 당시는 일제의 영화에 대한 검열이 본격적으로 시작되던 시기였다. 무성 영화 설명 대본의 제한이나 개정, 삭제 이유 중 가장 큰 항목은 공안이었었는데, 일제의 입장에서 보면 국가 존립을 위협케 할 공안에 위배되는 내용을 담고 있는 <아리랑>이 아무런 제재 없이 상영될 수 있었던 것은 나운규가 일제의 검열과 맞서 싸우는데 있어 능수능란한 수완을 갖고 있었기 때문이다.

나운규는 가장 비유적이고 우회적인 대사, 그리고 자연스럽게 표출된 우리의 농촌의 모습과 풍년놀이, 그와 함께 이 영화 전편의 주조를 이끌었던 민요 ‘아리랑’을 이 영화 전편에 걸쳐 사용했다. 이처럼 나운규가 일제의 검열을 피하기 위해 사용했던 다양한 비유와 상징의 방식들은 영화 <아리랑>의 예술적 완성도를 높여주는 역할을 했을 뿐만 아니라 우리 영화의 수준을 진일보시키는 역할을 하기도 한다.

특히 그가 검열을 피하기 위해 사용했던 다양한 방식의 비유적 대사와 상징들은 식민지 시대 이후 영화 <아리랑>을 재구성해 발표한 여타의 다른 <아리랑>의 대본과 변별되는 가장 큰 차이점이다. 따라서 이 논문에서는 1926년에 발표된 무성 영화 <아리랑>을 재구하는 가장 기초적인 자료로써 각기 다른 <아리랑>의 설명 대본들이 식민지 시대의 검열을 염두에 둔 대사와 표현방식을 쓰고 있는가에 주목하였다. 이를 토대로 각기 조금씩 다르게 전해지고 있는 <아리랑>의 설명 대본을 비교 고찰하였다.

그 결과 부분적인 내용이나 그 순서에 있어서 차이점은 발견되지만 기본적으로 1926년 당시 상영되었던 나운규의 무성 영화 <아리랑>이 가지고 있었던 기본적인 골격을 추정할 수 있었다. 그러나 <아리랑>의 필름과 원전으로 추정되는 영화의 설명 대본이 남아 있지 않은 상태에서 이

영화의 실체에 대해 과연 얼마만큼 정확하게 근접하여 그 실체를 밝힐 수 있을 지는 여전히 문제점으로 남는다.

그럼에도 불구하고 여전히 무수한 논자들이 영화 <아리랑>에 대한 논의를 거듭하고 있는 것은 그만큼 영화 <아리랑>이 가장 혹독한 문화 탄압이 자행되던 시기에 일제의 검열의 벽을 뚫고 상영되어 전 민중들의 심금을 울린 사건은 식민지 시대 우리 영화 문학이 거둔 가장 값진 결실 중 하나였기 때문이다.

주제어 : 나운규, 무성영화 아리랑, 검열, 반일, 원형재구

참고 문헌

1. 기본자료

김수남 편, 『무성영화 시나리오 모음집』, 서울 집문당 2003.
 김승구 외, 『조선 영화 문학 선집』 제1권, 평양 문학예술종합출판사 1994.
 김영무 편저, 『유명 변사 해설 모음집』, 서울 창작마을 2003.
 조선총독부, 『조선총독부 직원록』, 1910 ~1943 년도
 조선총독부 경무국, 活動寫眞フィルム 검열 개요, 昭和16.
 한국영상자료원 홈페이지(<http://koreafilm.or.kr>), 영화법 변천사 중 초창기 및 일제 강점기(1919~1945) 영화법
 매일신보, 1928. 4. 10.
 동아일보, 1926. 10. 7.
 조선일보, 1926. 6. 7
 _____, 1926. 10. 1
 _____, 1930. 1. 8

2. 단행본

- 강재언, 『한국근대사』, 서울:한울, 1990, 1996.
 김원호, 『나운규 그 예술과 생애』, 서울:백미사, 1982.
 민족영화연구소, 『민족영화1』, 서울:도서출판 친구, 1989.
 안춘근, 『한국출판문화대요』, 서울:정림출판사, 1987.
 이연, 『일제하의 조선중앙정보위원회의 역할』, 서강대 언론문화연구소, 1993.
 이영일, 『한국영화 主潮史』, 영화진흥공사, 1988.
 이현희, 『도전과 응전의 우리나라 근대 100년』, 서울:새문사, 1997.
 조희문, 『한국영화의 쟁점1』, 서울:집문당, 2002.
 _____, 『한국영화사』, 서울:일월서각, 2003.

3. 논문 및 기타

- 김규동 외, 「나운규의 생애와 예술」, 『영화』 133, 영화진흥공사, 1990.11, 50~71면.
 김남석, 「한국영화주제에 대한 作家意識的 批判」, 『영상예술』 재집, 한국영화학회·한국영화아카데미편, 영화진흥공사 발행, 1985.1, 12~131면.
 김수남, 「나운규의 민족영화 재고」, 『한국영화학회지』, 한국영화학회, 1990.11, 38~57면
 _____, 「비판적 리얼리즘과 한국영화미학에 대한 논의」, 『공연과 리뷰』, 1992, 현대미학사, 41~49면.
 나운규, 「조선영화 고심담<아리랑>을 만들 때」, 『조선영화』 제1집, 1936.10, 46~49면
 유현목, 「나운규의 민족적 낭만주의 고찰」, 『영상예술』 재집, 한국영화학회·한국영화아카데미편, 영화진흥공사 발행, 1985.1, 40~55면.
 이영일, 「춘사 나운규 민족영화 예술을 창조한 작가·감독·배우」, 『영화』 4, 영화진흥공사, 76. 5, 74~79면
 조희문, 「영화 아리랑의 재평가」, 『영화 연구』 제13호, 한국영화학회, 1997.12, 151~181면.
 _____, 「나운규:한국영화의 개척자 또는 도피와 자유를 꿈꾼 방랑자」, 『영상문화정보』 제26호, 2002, 겨울 2~7면
 _____, 「나운규 탄생 100년 남북한의 '나운규 연구' 현황과 비교」, 『영화평론』

제14호, 한국영화 평론가협회, 2002.12, 118 ~ 138면

『씨네 21』 321호, 2001.10.9, 172~173면.

K C I

Abstract

A Silent Film *Arirang*, and Censorship

-Focusing on the Impact of Censorship for *Arirang* and Restoring Possibility
of its Original Form-

Sin, Won-seon

During the colonial period, the Japanese Empire put severe repression on performing art. In particular, genres such as scenarios that were assumed to be performed were greatly smashed.

Na, Ungyu's silent film *Arirang* implanted anti-Japanese sentiment and national consciousness into people under the occupation of the Japanese Imperialism in a natural way using indirect metaphors and symbols.

The fact that Na, Ungyu created such works that contain strong national consciousness and anti-Japanese sentiment under the severest repression of the Japanese imperialism is the most valuable accomplishment in our performing literature during the colonial period.

At the time of year 1926 when the silent film, *Arirang* was on show, it was in the period that imperialist Japan started to fundamentally carry out censorship for films. At this time, Na, Ungyu's ways of using various metaphors and symbolism to avoid Japanese censorship played a role not only in bringing an artistic completion to the film, *Arirang* but in taking a step of our film forward as well.

In particular, the metaphoric lines and symbols that Na, Ungyu had used in his *Arirang* to avoid the censorship has the very difference that distinguishes Na, Ungyu's *Arirang* from other *Arirangs* that were restored and on show after Japanese Imperialism. Accordingly, the study focused on explanatory scripts of other *Arirangs* regarding whether they used ways of lines and expressions to avoid censorship at the

time, as a fundamental data for restoring the silent film *Arirang* that was on show in 1926. Based on this, I examined to compare explanatory scripts of *Arirang* that have been handed down in a bit different manner.

As a result, it was found that there was a difference in the sequence of scripts and in partial contents, and assumed that a basic structure of Na, Ungyu's silent film, *Arirang* that were on show in 1926. However, since *Arirang's* film and its original script is now unavailable at the present time, it still remains as questions whether and how much the facts of his *Arirang* can be precisely approached to bring to light.

Key words : Na, Ungyu, silent film *Arirang*, censorship, anti -Japanese, restoring of its original forms

접 수 일 : 2004년 2월 28 일

심사기간 : 2004년 3월 1일~20 일

재 심 사 : 2004년 3월 30 일

게재결정 : 2004년 3월 30 일(편집위원회의)

K C I