

심훈의 전기적 생애에 따른 시나리오의 변모 양상 고찰*

오영미**

〈차례〉

1. 여는 말
2. 심훈 시나리오의 특징
 - 2-1. 반복과 변주로서의 삼각구도
 - 2-2. 표현주의 영화의 영향
 - 2-3. 발성영화로의 이행기적 특징
3. 닫는 말

〈국문초록〉

이 논문은 한국 시나리오 작가 연구의 일환으로 심훈의 시나리오 세계를 고찰하는 데 목적을 두고 있다. 그동안 심훈에 관한 연구는 주로 소설가적 면모와 생애사적 연구에 치중되었다. 소설 〈상록수〉의 작가로 더 많이 알려져 있던 탓으로 보이는데, 삶의 족적이거나 남아있는 작품의 영화사적 가치로 보더라도 깊이 있는 연구의 진전과 축적이 있어야 할 것으로 보인다. 그의 시나리오에 주목하여 연구한 몇몇 연구 성과가 보이지만 문학과 영화의 상관관계 속에서 내러티브와 주제 연구에 치중돼 있거나 영화소설의 기원적 의미규명 등에 집중돼 있다.

그래서 본 논의를 심훈 시대의 필름이나 여타의 기록들이 부재한 상황에서 더욱 중요해질 수밖에 없는 전기적 기록과 작품의 변모과정을 연결해 보고, 시나리오 전반을 아우르는 특징이 무엇인지에 대하여 주목하고자 하였다. 이런 관점에서 미완의 작품이지만 그동안 여타 연구에서 다루어지지 않았던 〈대경성광상곡〉을 포함시켰다.

그 결과, 영화의 대중성에 주된 인식을 가졌던 심훈이 그의 시나리오에서 인물의 삼각구도를 즐겨 사용한 것을 볼 수 있었고, 여기서 대중성 인식뿐만 아니라 식민지 현실에 대한 그의 입장과 낙향 이후 변모되는 과정을 추적해 볼 수도 있었다. 또한 일본 영화계 체험 시기에 스승이었던 무라타 미노루의 영향을 받은 것으로 추정되고, 그의 영화평에서도 드러나듯이 표현

* 이 논문은 2017년도 한국교통대학교의 지원을 받아 수행된 연구임.

** 한국교통대학교 글로벌어문학부 한국어문학전공 교수

주의 영화에 대한 관심에 주목했고, 이러한 그의 인식이 시나리오에 드러나는 양상을 분석하였다. 그리고 한국에 유성영화가 등장했던 시기와 맞물리는 시나리오 〈상록수〉에서 무성영화 시나리오이지만 유성영화를 지향한 흔적들을 발견하게 되었다.

논의의 결과로, 심훈의 시나리오사적 위치를 규명해 보면, 한국 영화 초창기의 선구적 지식인으로 영화소설과 전문적 시나리오 작가로서 최초라고 이름 붙일 수 있으며, 일본을 통해 받아들인 서구의 표현주의적 영화의 영향을 받았고, 식민지 현실에 대한 민족적 인식과, 무성영화기에 살면서 유성영화의 이행기적 흔적을 창작세계의 특징으로 지니고 있는 작가라고 할 수 있겠다.

주제어: 1920년대 시나리오, 심훈, 영화소설, 영화의 대중성, 표현주의, 한국 무성영화, 한국 시나리오 작가, 한국 유성영화

1. 여는 말

심훈 영화의 전성기였던 1920년대는 전문적인 영화 시나리오가 탄생하기 이전의 무성영화 시대였다. 영화사가들은 이 시기를 무성영화의 전성기라 표현한다. 한국영화의 효시라 인정받는 윤백남의 <월하의 맹서> (1923)가 제작됐고, 시나리오의 이행기적 전사물로서 언급되는 영화소설 형태의 심훈의 <탈춤>(1926), 나운규의 <아리랑>(1926)이 나왔으며, 현존하는 최고(最古)의 시나리오로서 인정받는 <효녀 심청전>(1925)이 등장한 시기이다. 이렇게 최초라는 수식어가 붙는 이 시기의 영화 현상은 대중예술의 산물로서 영화 예술이 본격화된 시기임을 뒷받침해준다. 1920년대 초중반에 이루어지는 이러한 영화의 흐름 속에 심훈이 위치해 있다는 사실은 그가 한국영화의 초창기에 역시 '최초'라는 수식어가 붙는 사적인 위상 속에 놓여있음을 의미한다.

한국영화사에서 심훈이 갖는 위치는, 전문적인 시나리오 작가가 존재하지 않았던 무성영화기에 비로소 시나리오 작가라는 이름을 붙여도 좋다는 사실에 있다. 한국 무성영화기에 대하여 몇몇의 다른 입장에도 불구하고, <탈춤>은 영화소설의 형식을 띤 최초이자 최고(最古)로 불린다.¹⁾

영화소설은 일제의 문화통치 정책의 일환으로 언론이나 잡지 창간이 활발했던 1920년대에, 독자들의 읽을거리를 위하여 다양한 모색²⁾이 이루어지던 시기적 특수성이 낳은 중간적 형식의 장르였다. 영화에 대한 남다른 관심과 언론인으로 살아가던 심훈이 영화소설을 쓰게 된 것은 어쩌면 당연한 결과였는지도 모르겠다. 그러나 우리 작가에 의한 창작 시나리오가 나온 이후에도 영화소설의 형태는 창작되고 향유³⁾되고 있었으니, 일부의 연구가 그렇듯 시나리오의 전단계로서 위치 규명보다는 중간적 혼재 장르로서의 특성으로 이해하는 게 좋겠다.⁴⁾

심훈은 영화소설 이후에도 시나리오 <탈춤> <만동이 틀 때> <대경성광상곡> <상록수> 등을 창작했다. 고전문 각색이 주류를 이루던 당대 영화 풍토에서 드물게 오리지널 시나리오를 창작한 심훈은 <아리랑>의 나온규와 더불어 시나리오사에서 중요한 위치를 차지하는데, 그나마 <아리랑>은 영화소설의 형태로 전해져 와서, 독자적 장르 인식을 지닌 시나리오로서는 또 최초라는 위치에 자리할 수밖에 없다.

심훈 시대의 영화 시나리오 양상에 대해 증언하고 있는 이영일은 ‘이때만 해도 시나리오를 쓰는 방법을 몰라 10전짜리 소설원본을 읽으며 적어야 할 자리에 밑줄을 치는 것이 바로 시나리오였다.’라고 회고하고 있다. 이영일이 회고하는 당대의 영화 현장은 시나리오에 대한 기본적 인식조

- 1) 1989년 <효녀심청전>이 발굴됨에 따라 그동안 실물 형태를 확인할 수 있었던 가장 오래된 자료인 <탈춤>이 ‘지상에 발표된 최초의 시나리오’(김수남)라는 평가로 바뀌게 된다. 그러나 그보다 앞선 고전 각색물에 대한 다양한 시각들이 이어지면서, <효녀심청전>에 대한 논의도 수정을 받고 있는 입장이다.
- 2) 강옥희, 「식민지 시기 영화소설 연구」, 『민족문화사연구』 통권 32호, 민족문화사학회, 2006, 188면.
- 3) 위의 연구에 의하면, <탈춤> 이후 1939년까지 영화소설의 형식은 유지되고 있었던 것으로 보인다.
- 4) 당시 동아일보 영화소설 공모(1937.1.1.) 내용을 보면, “지상에 게재하면 읽는 영화가 되고, 다소의 씨나리오적 각색을 더하면 촬영대본이 될 수 있는”이라고 영화소설을 규정하고 있다. 문학과 영화의 특성이 결합된 중간적 형태에 대한 인식이 그대로 남아 있음을 볼 수 있다.

차 없던 맹아기의 자화상이었다. 극예술에 관심이 많았던 심훈은 이러한 조선의 현실을 인식하고, 프랑스 유학을 꿈꾸었고, <탈춤>으로 시나리오 작가에서 나아가 영화 제작의 본격적 단계에 있던 시기에는 일본 유학을 시도했다. 비록 작고하기까지 짧은 생애였지만 영화를 향한 열정과 그것을 실현하기 위한 노정 속에 그의 시나리오 수편이 자리하기에 이러한 상호 관계를 그의 시나리오 연구의 발판으로 삼으려고 한다.

이 연구는 한국 시나리오 작가 연구의 일환에서 출발하였고, 한국에서 시나리오 작가가 문학적으로도 그렇고 영화적으로도 본격적인 고찰의 대상이 되지 못했던 미비점에 착안하였다. 심훈의 경우 다른 시나리오 작가에 비해 집적된 연구 성과가 방대한 편인데, 이들이 대부분 소설과 생애 사적 연구에 바쳐져 있으며 시나리오 연구는 미미한 편이다.

심훈의 시나리오에 대한 연구는, 우리 시나리오의 발전단계에 대한 체계적 시도가 이루어진 김수남의 연구⁵⁾를 대표적으로 언급할 수 있는데, 이 연구는 심훈 시나리오에 대한 정치한 분석보다는 영화소설의 사적인 맥락을 고찰할 의의가 있다. 이어지는 심훈 연구는 영화소설의 관점에서 <탈춤>을 분석한 것⁶⁾과, 작품 분석 위주로 <탈춤> <면동이 틀 때> <상록수>를 분석한 조혜정의 논문⁷⁾이 가장 본격적인 단계라고 보여지며, 나운규의 <아리랑>의 컨텍스를 연구하는 맥락에서 <면동이 틀 때>와의 영향관계를 지적한 이효인의 논문⁸⁾, 그리고 문학과 영화의 상호텍스트성이라는 관점 하에 <상록수>를 위주로 분석한 김외곤의 논문⁹⁾, 자막 연구

5) 김수남, 「해방 전 한국 사실주의 시나리오 연구」, 『영화연구』 14호, 한국영화학회, 1998.

6) 전홍남, 「심훈의 영화소설 <탈춤>과 문화사적 의미」, 『한국언어문학』 제52집, 한국언어학회, 2004.

주인, 「영화소설정립을 위한 일고-심훈의 <탈춤>과 영화평론을 중심으로」, 『어문연구』 통권 130호, 한국어문교육연구회, 2006.

7) 조혜정, 「심훈의 영화적 지향성과 현실인식 연구-<탈춤><면동이 틀 때> <상록수>를 중심으로」, 『영화연구』 31호, 한국영화학회, 2007.

8) 이효인, 「영화 <아리랑>의 컨텍스트 연구-<아리랑>이 받은 영향과 끼친 영향을 중심으로」, 『현대영화연구』 24호, 한양대학교 현대영화연구소, 2016.

의 일환으로 부분적 언급이 이루어진 신원선의 연구¹⁰⁾ 등을 들 수 있다.

이들 연구에서 공통적으로 드러나는 한계는 심훈의 시나리오 전반을 아우르는 시각을 갖추지 못했다는 것이다. 비록 조혜정의 연구에서 심훈 시나리오에 대한 작품 분석이 정밀하게 이루어지고 있지만 그것이 어떻게 형성됐는지에 대한 연결고리를 가지지 못한 채 심훈 시나리오 세 편에 대한 분석만이 이루어져 그의 시나리오의 현상적 고찰에 머물고 있다는 생각이다. 작품을 형식적으로 분석하는 작업도 선결해야 할 과제이지만, 한국 시나리오사에서 심훈이 갖는 선구적 위치를 고려하면 그를 분석하는 방법론이 시대를 읽는 방법이 될 수 있다고 본다. 심훈과 동시대의 영화인들이 대부분 유사한 궤적을 보이며, 유사한 환경에서 그에 대응하는 방법도 유사한 경우가 많다고 판단되어지기 때문이다.

이러한 연구 현황에서, 본고는 심훈의 시나리오에 대하여 형식적으로 혹은 의식적으로 보다 전체적인 맥락을 짚어갈 필요가 있으며, 시나리오 작가로서 그의 위치를 가늠할 필요성을 가지게 되었다. 그래서 그의 시나리오가 갖는 내적인 맥락과 외적인 영향 관계에 주목할 것이며 당대 영화 시나리오의 관계들 속에서 그의 위치를 가늠해 볼 것이다. 또한 현존하는 자료를 많이 가지지 못한 후대의 연구자로서 그의 전기적 사실과 작품을 연결하는 관점은 매우 유효한 고리일 수 있기에 내적 변주의 동력으로서 전기적 체함에 대한 요인도 참고가 될 것이다. 이런 맥락에서 그가 남긴 영화평도 작품 분석과 영화 인식을 고찰해 볼 수 있는 자료가 된다.

심훈은 1901년에 태어나 '36년에 작고하기까지 영화소설 한 편과 시나리오 네 편, 다수의 영화평론을 남겼고, 영화 한 편을 제작했으나 필름이 남아있지 않다. 연극예술에 관심을 두어 중국 유학을 했고, 영화 공부를

9) 김외곤, 「심훈 문학과 영화의 상호텍스트성」, 『한국현대문학연구』 제31집, 한국현대문학회, 2010.

10) 신원선, 「현존 한국 무성영화 연구-중간해설 자막과 촬영미학을 중심으로」, 『한민족문화연구』 28집, 한민족문화학회, 2009.

위하여 일본에 몇 개월 간 체류한 경험도 있다. <상록수>가 갖는 교과서적인 지명도 때문에 소설가로서 많이 알려져 있지만¹¹⁾ 그가 평생 지향하고 갈망했던 장르는 영화였다는 것을 많은 연구들이 입증하고 있다. 그의 살아생전 마지막 작업이 소설 <상록수>를 시나리오로 각색하고 영화화를 위하여 노력했다는 전기적 기록도 그렇거니와 마지막까지 영화평론에 대한 기록과 유고가 나온 것을 보면 이 또한 영화에 대한 그의 열망을 알 수 있게 한다. 시나 소설은 인쇄매체라는 보다 손쉬운 발표 기회가 있지만 영화는 자본과 검열이라는 녹녹치 않은 장애 요인이 있어 그가 지닌 열정만큼 누리지 못하였을 것임은 짐작하고도 남음이 있다.

심훈은 영화 관련 첫 작품인 <탈춤>을 쓰기 바로 전 해에 영화 <장한몽>에 대타 배역으로 입문하게 되어 이 시기의 신파극의 영향관계에 놓여 있는 영화상황을 목도했을 것으로 보이고, <탈춤>에서 <먼동이 틀 때>로 이어지는 과정에 일본 닛카츠 영화사에서의 무라타 미노루 감독과의 만남이 놓이며, <상록수>로 이어지는 과정에서 당진으로의 낙향 체험이 놓이게 된다. 본고는 이런 영화 노정을 기반으로 그의 작품을 분석할 것이며, 그 결과로 텍스트가 갖는 사적인 위상도 진단해 보려고 한다.

심훈의 시나리오는 <탈춤>, <먼동이 틀 때>, <상록수>, <대경성광상곡>의 네 편이 전해져 온다. 최초의 영화소설로 언급되는 <탈춤>은 시나리오로서의 이행기적 의의를 인정받지만 심훈의 시나리오 세계에 대한 본격적인 논의를 위하여 시나리오 형식을 갖춘 <탈춤> 시나리오만을 연구의 대상으로 삼고자 하며, 비록 완성된 형태는 아니지만 시나리오라는 이름을 달고 나온 <대경성광상곡>도 그의 시나리오 세계를 유추할 자료로서의 의의를 두어 연구 대상에 포함시키고자 한다.

11) 2016년 글누림에서 간행된 『심훈 전집』의 수록 자료에 의하면, 작가론 31편, 시론 17편, 소설론 79편, 영화론 9편(신문단평 제외), 학위논문 50편(영화나 시나리오 관련 1-2편)으로 방대한 연구 성과가 이루어져 있지만 영화 관련 연구는 왜소하고, 더욱이 시나리오 작가로서의 연구물은 아주 미미하고 부분적이다.

2. 심훈 시나리오의 특징

2-1. 반복과 변주로서의 삼각구도

심훈의 영화세계를 엿볼 수 있는 두 개념은 프롤레타리아와 대중성이다. 그는 <만동이 틀 때>를 두고 한설야와 벌어진 논쟁¹²⁾에서 우리 영화가 지향해야 할 바는 프롤레타리아 영화이지만 김열이나 예산 등의 영화 현실을 감안하지 않은 비난은 수용할 수 없다고 논박하면서 대중적인 제재에 대한 견해를 이렇게 제시한다.

말하자면 부르주아지의 생활에서 온갖 흑막을 들추고 갖은 죄악을 폭로시켜서 대중에게 관조의 힘을 가지게 하고 그들로 하여금 대상에게 투쟁의식을 고무시키는, 간접적 효과를 나타나게 하는 것이 신흥예술의 본령이요 또한 사명이 아닐까?

...내 생각 같아서는 모든 제재 가운데에 우리에게 절박한 실감을 주고 흥미를 끌며 검열관계로도 비교적 자유롭게 취급할 수 있는 것은 성애문제(性愛問題)일가 한다. 즉 연애문제-결혼 이혼 문제-양성 도덕과 남녀 해방 문제....

동시에 참나무 장작같이 딱딱한 관념화한 내용의 작품보다도 목하의 우리 민중은 누구나 이러한 종류의 영화를 자못 큰 흥미와 기대를 우리에게 요구하고 있는 것이 아닐까 한다.¹³⁾

성애 문제를 당대 현실을 감안한 가장 대중적인 제재라고 보았던 심훈

12) 심훈의 영화 <만동이 틀 때>에 대하여 당시 프로진영이었던 한설야는 만년설이라는 필명으로 <중외일보>에 공격적 비평문을 기고하였고, 이에 반박하는 심훈의 글이 수 차례 나뉘어 게재되었다. 이는 이듬해 입화의 비평으로까지 이어지며 장기간의 유명한 논쟁일화를 남겼다.

13) 심훈, 「우리 민중은 어떠한 영화를 요구하는가?」-를 논하여 '만년설' 군에게, 『중외일보』, 1928.7.25. (『심훈 전집 8: 영화평론 외』 재수록)

의 견해는 시나리오 창작에 있어서 삼각구도라는 인물관계의 틀로 형상화 된다. 남녀의 사랑은 대중예술 역사상 가장 흥미로운 소재이면서 당시 전래된 신파극이나 심훈 시대의 영화는 물론 멜로드라마의 대중적 속성에 가장 부합되는 소재이기도 하다. 심훈이 성애에 주목한 것은 영화의식으로서가 아니라 표현방식의 문제였다. 일제 강점기와 민족현실이라는 시대의 중압감에서 프롤레타리아적 영화관을 기반으로 하지만 그 표현에 있어서는 가장 대중적인 것을 취해야 한다는 것이었다.

이효인은 <아리랑>의 컨텍스트를 연구하면서¹⁴⁾, <아리랑> <유랑> <면동이 틀 때>에서 반복되는 인물설정과 활극성을 지적하였고, 그들 간의 영향관계를 진술한 바 있는데, 거슬러 올라 이광수의 <무정>과 그리피스의 <폭풍의 고아들>에서 영향의 기원을 찾고 있다. 심훈의 시나리오에서도 반복되는 이러한 인물 구도는 이효인의 결론처럼 ‘영향관계’의 산물이라기보다 당대 대중예술의 동시적 현상으로서 검열과 같은 억압의 장치를 피할 수 있는 보편적 모티프이자 수단이었다고 보는 것이 옳겠다. 성애를 대중적 소재의 방안으로 꺼내놓고 식민지 현실에 대한 엄격한 현실인식을 요구하던 심훈의 입장이 그만의 고유한 영화인식이 아니라는 것을 말함이다.

심훈은 1926년 <탈춤>을 연재하기 바로 전 해에 <장한몽>에서 이수 일 역을 대역하면서 영화에 처음 입문하였다고 한다. <장한몽>은 일본 소설 <곤지키야사>(金色夜叉)를 조중환이 번안한 것으로, 신파극의 전형적인 소재인 젊은 남녀와 악인의 삼각구도를 중심으로 스토리가 전개된다. 이 작품에 심훈이 출연했다고 해서 그의 시나리오에 직접적인 영향을 끼쳤다고 단언할 수는 없지만 각색된 고전물 이외에 창작물을 찾기 어렵던 당시 영화계의 현상에서 심훈의 영화적 첫 경험이 그의 영화세계와 전혀 무관하다고 볼 수는 없겠다. 성애를 영화의 주효한 제재로 보았던

14) 이효인, 앞의 글, 183-187면.

심훈의 의식과도 통하는 지점이며, 이러한 삼각구도는 이효인의 연구에서도 지적했듯이 <아리랑> <유랑>에서도 반복되는 현상으로 당시 대중 예술의 현주소를 말해주는 것이라 볼 수 있다.

이러한 성애 기반의 삼각구도는 신파극에서 이어지는 대중추수적인 기반 외에도, 계몽적 주제들에서도 떨지 않아 보이는데, 이는 조선의 선구적 지식인으로서 그의 입장과도 무관하지 않아 보인다. 신파극은 주지하다시피 권선징악, 풍속개량, 민지개발, 진충갈력 등을 주제의식으로 계몽성을 드러냈는데, 심훈의 항일과 관련한 여러 기록이나 '조선의 현실을 위한 여러 영화평에서 영화전문인은 물론 오피니언 리더로서의 입장도 충분히 개진되고 있기 때문이다. 뒤에서 다시 분석이 이어지겠지만 이러한 계몽적 현실인식은 삼각구도의 한 축이 일제 강점기하의 조선의 현실을 담은 인물이라는 데서도 볼 수 있다.

그의 첫 시나리오 <탈춤>에서 취한 이러한 삼각구도는 <먼동이 틀 때> <상록수>로 이어지면서 반복과 변주가 이루어지는데, <탈춤>의 경우를 먼저 살펴보자. 이 작품의 삼각구도는 남자 주인공인 오일영과 여자 주인공 이혜경, 악인형의 임준상으로 구축된다. 오일영은 유부남 신분으로 이혜경을 사랑하지만 임준상은 재력으로 이혜경의 아버지를 매수하고 협박해 그녀와의 결혼을 추진한다. 오일영도 유부남이라는 떳떳하지 못한 입장이지만, 임준상은 유부남은 물론 하녀를 범해 임신을 시키기도 하고, 다른 여자들과의 관계도 복잡한 부도덕한 인물로 그려진다. 그래서 이혜경을 사랑하는 오일영도 도덕상의 결점을 안고 있지만 임준상에 비해 상대적으로 약화된 부도덕함으로 비난의 화살이 가지 않게 그려진다.

비극의 주동 인물의 '도덕적 정의'는 아리스토텔레스의 『시학』 이후 비극 서사물의 전통을 이룬다. 이것이 무너지면 주인공으로서의 성격형성에 실패해 비극적 웅장함을 얻을 수 없다. 그래서 오일영의 부도덕성은 비극적 주인공 형성에 있어 마이너스 요인으로 작용한다. 그러다보니 작중에서 희생형 캐릭터인 이혜경을 보호하고 임준상을 처단하는 역할을

강홍렬이 부여받게 되고 오일영은 무기력한 지식인으로 남아있게 된다. 더욱이 강홍렬의 광인적 이미지를 불꽃으로 상징화하면서 그는 주인공을 능가하는 강렬함 속에 놓여 있게 된다.

그런데 심훈이 강홍렬을 이렇게 캐릭터화 한 근저에는 식민지적 현실에 대한 사실적 저항성이 놓여 있다. 시나리오 상으로는 생략이 돼 있지만 영화소설을 보면 3.1운동 등의 항일 사건으로 광인이 될 수밖에 없는 사연을 지니고 있다. <탈춤>에 대한 조혜정의 연구¹⁵⁾에서 주요 캐릭터 네 사람 중 강홍렬과 <아리랑>의 최영진의 유사함을 언급한 것은 이러한 맥락에서 주목해 볼 만하다. 최영진이 그렇듯 강홍렬도 식민지하에서 광인이 되었으니 그 영향관계를 유추해 볼 수도 있겠고, 지주 신분의 악인형인 임준상과 더불어 심훈이 놓칠 수 없었던 동시대적 캐릭터인 것만은 분명하다. 심훈이 나운규의 인물에게서 영향을 받았든 아니든, 심훈은 '성애' 소재와 식민지적 현실인식이라는 두 개의 키를 모두 쥐고 주인공과 조력자가 역전되는 작법상의 결점을 보여주고 있는 것이다.

이렇듯 남녀 삼각구도의 인물구축과 악인형 지주 임준상의 처벌은 이 시나리오의 원작격인 영화소설의 장르적 속성과도 통한다고 볼 수 있다. 영화소설은 대중들의 새로운 읽을거리를 위하여 고안된 대중을 위한 장르였던 것이다.

심훈이 영화에 입문하게 된 계기가 되었던 <장한몽>에서도 반복되는 구도이기도 하지만, 남녀의 삼각구도는 멜로드라마의 공식으로서 그의 대중적 선택이었고, 여기에 여성형 캐릭터의 희생이라는 신파극적 선택이 더해지고, 식민지 현실인식이 삼각구도의 폭을 확장시키면서 보다 상투화된 삼각구도를 보여주고 있다.

이러한 삼각구도는 <면동이 틀 때>로도 이어지는데, 여기서 심훈의 영화에 영향을 미쳤을 것으로 보이는 전기적 기록을 참고하면서 그 반복

15) 조혜정, 앞의 글, 169-172면.

과 변주는 어떻게 이루어지는지 살펴보아야 하겠다. <탈춤>의 시나리오를 각색하고 영화화를 추진하던 심훈은 결정적으로 투자가 불발되면서 제작을 포기하게 된다.¹⁶⁾ 촬영 불발의 이유는 비용의 문제로 보이는데, 심훈은 훗날 회고에서 <탈춤>이 나뭇 부르주아의 생활을 다루었기에 스케일이 클 수밖에 없었다고 진술하고 있다.

제작비 문제로 촬영을 할 수 없었던 이런 경험은 다음 작품인 <먼동이 틀 때>를 쓰면서 부담이 되지 않을 수 없었다. 그런 연유에서인지 <먼동이 틀 때>의 삼각구도는 경제적 중심에서 주변부로 밀려나 생활고를 겪고 있는 인물들로 이루어진다. 주인공 김광진은 오랜 수감 후 막 출소한 인물이며, 그의 아내 윤은숙은 책을 팔아 연명하는 처지이고, 악인형 박철은 건달패로 설정돼 있고, 여러 연구자들이 이중 플롯으로 지적한 인물인 안순이와 조영희는 술집 종업원과 가난한 시인이다.

<탈춤>에서처럼 지주와 사음이라는 경제적 상하관계가 인물형의 구동 원리로 작동하지는 않지만 이미 이들은 가난이라는 어두운 현실 앞에 놓여 있다. 안순이가 200원에 팔려온 몸이라는 설정은 일제강점기 배경 서사물에서 자주 등장하는 딸 팔기 모티프라고 볼 수 있으며, ‘멀리 가고 싶어요 자유로운 나라로...’ ‘대지는 넓어도 몸담을 곳 없는 우리들’ ‘어둠에 쌓였던 이 땅에도 먼동이 터 올 때와 같은 자막은 식민지 청년들의 현실도피적 양상에서 자주 목도되는 진술이다. 그래서 <탈춤>이 식민지 현실 인식의 상류층 삼각구도라면, <먼동이 틀 때>는 식민지 현실 배경의 서민층 삼각구도를 보여준다고 할 수 있다. 계급적 불평등에 대한 설정이나 광인형의 설정이 없다 해서 식민지적 현실이 아니라고 보기는 어렵다는 판단이다.

16) 심훈, 「〈먼동이 틀 때〉의 회고」, 『심훈 전집 8: 영화평론 외』, 글누림, 2016, 211면. “...〈탈춤〉은 부르주아의 생활이면을 유지하나마 그런 것이 되기 때문에 스케일이 여간 크지가 않고 출연 인원도 엄청나게 많은 동시에 한 이천 원 한도하고 촬영비를 내게 되는 터이라 그러한 여러 가지 이유로 도저히 실현시킬 수 없는 난관에 봉착하고 말았다.”

<탈춤>에서 <먼동이 틀 때>로 넘어오는 사이 심훈의 전기에 있어 또 하나 주목할 사실은 그의 일본 영화 체험이다. 1927년 2월에서 5월까지 약 3개월 간 일본의 닛카츠 촬영소로 간 심훈은 무라타 미노루 감독 밑에서 새로운 연출 수법을 배웠다고 한다. 여기서 작가의 일본체험을 주목하는 이유는 심훈이 일찍이 프롤레타리아 영화에 대한 신념을 밝히기도 했지만¹⁷⁾ 1920년대 일본도 무성영화기면서 리얼리즘이 등장하고 신파가 현대극으로 변하면서 그로 인한 여러 징후들을 드러내던 시기였다는 것이다. 특히 그가 수학했던 미노루 감독은 노동자들에게 극 연구를 지도하며 노동쟁의를 다룬 프롤레타리아 연극과 프로키노 영화 운동의 촉매제 역할을 하였던 사람이다.¹⁸⁾ 비록 몇 개월이라는 짧은 기간이었지만 심훈의 일본 체험에서 미노루 감독의 이러한 영향을 많이 받았을 것이라는 전제는 그리 어렵지 않아 보인다. 미노루 감독은 일본의 무성영화기에 서구의 영향을 받아 형식적, 내용적으로 서구적인 징후가 가장 두드러지는 감독으로도 유명하다.¹⁹⁾

그래서 미노루 감독과의 만남을 통한 심훈의 일본체험은 두 개의 키워드 ‘프롤레타리아와 ‘서구’로 요약해 볼 수 있겠다. ‘서구’의 영향력은 뒷장에서 후술하기로 하고, 여기서는 신파에서 현대극과 리얼리즘으로 변화된 일본영화계의 변혁기적 흐름이 심훈이 <탈춤>에서 <먼동이 틀 때>로 변주되는 근처에 자리 잡고 있음을 추정해 볼 수 있게 한다. <먼동이 틀 때>를 다시 살펴보자.

출감한 남자주인공과 헤어져 있는 그의 아내, 그리고 아내를 탐하는 건달의 삼각구도가 기본을 이루는 <먼동이 틀 때>는 서브플롯²⁰⁾으로써 사

17) 심훈은 1922년 염군사를 조직하고, 1925년에는 KAPF에 가담하였다. <장한몽>으로 영화에 입문하기 전부터 프롤레타리아 사상의 기반이 있었던 것으로 보인다

18) 具見書, 「일본 영화의 형성과 전개-무성영화를 중심으로」, 『일본학보』 제59집, 한국일본학회, 2004. 495-497면

19) 동의대학교 영상미디어센터, 『근현대 영화인사전』, <http://100.daum.net/encyclopedia/view/94XXXkang084>, 2018.8.5.검색.

랑하는 젊은 연인의 이야기를 다룬다. 이영일은 남자주인공 김광진이 박철의 미수에서 아내를 구하고 가진 돈으로 순이를 술집에서 구출해 영화와 함께 떠나게 한다는 설정을 두고, 신세대를 향한 구세대의 희생이라고 해석하기도 한다.²¹⁾ 이 대목을 통하여 출감 후 다시 투옥돼야 하는 광진의 현실을 도덕적 정서로 마감하려는 작가의 의도가 분명해 보이는데, 그것은 <탈춤>에서처럼 식민지 현실에 기반한 삼각구도가 약화된 원인으로 해석된다.

여기서 악인형 캐릭터 박철의 성격화로 인한 단순성의 문제가 대두된다. 악인형 주동인물 박철과 주인공 김광진의 상호관계가 단순해지면서 영화는 공적 의미망을 벗어나 개인적 영역으로 축소되고 만다. 광진이 감옥을 가게 된 사연의 플래시 백 씬은 파멸의 원인이 화목했던 어느 시절 그의 가정에 들이닥친 정체불명의 악의 그림자 때문이고, 아내를 구하며 재범을 저지르게 되는 것도 단순 치정에 머물러 있게 되는 것이다. 그래서 그의 불행이 시대적 함의를 획득하지 못하고, 박철의 악행도 단순한 난봉꾼으로서의 그것에 머문다.

여기서 서브플롯의 역할이 대두된다. 광진의 마지막을 순이를 향한 선행으로 더블 플롯화한 것은 이들 메인 플롯 상의 삼각구도가 가지는 단순성에 주제적 무게를 부가하기 위한 장치로 읽혀진다. 광진이 단순히 아내를 구하려다가 재수감되는 상황으로 그려진다면, 이 구도는 신극과의 상투적 삼각구도를 반복하는 셈이 된다.

그런데 여기서 메인 플롯과 서브플롯 사이의 주제적 고리를 느슨하게 만드는 결함이 있으니 이는 이 영화의 개봉 당시 격렬한 논쟁을 벌였던 프로 진영의 지적과도 연관이 있다. 이 작품을 광진의 희생과 순이의 자

20) <만동이 틀 때>를 이중 플롯으로 해석하며 단순한 재범이 아니라 여인의 빛을 갚아 주기 위한 희생이며 암흑세계와 자유에 대한 갈망 또는 이상향을 대비시킨 것' (이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2004)이란 견해를 인용하며 '과거세대의 희생을 통해서 다음 세대에 희망의 씨앗을 품게 한다'라고 재 진술한 조혜정의 견해(앞의 글)를 들 수 있다.

21) 한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사강의록』, 소도, 2002, 136면.

유, 그리고 그들의 더블 플롯으로 본다면 광진과 순이에 얽힌 씬은 해석이 애매해진다. 다음 장면을 보자.

T. (26) 하늘과 땅 사이에 그림자 하나뿐이다 (F.O)

217 램프 명-히 (F.I)

218-A 불과 타는 기름 (F.O)

218-B 진, 성적 흥분, 멀거니 본다.

219 이, 수태(睡態)

220. 진, 진진 흥분 영진.

T. (27) 억지로 말라붙은 청춘의 가슴, 아직도 정열의 불길은 꺼지지 않았던가. (<먼동이 틀 때> 중에서)

갈 곳 없는 광진이 순이의 숙소에서 하룻밤 같이 묵게 된 장면이다. 순이가 잠든 모습을 보며 광진이 성적 흥분을 느끼는데, 자막에는 ‘억지로 말라붙은 청춘의 가슴, 아직도 정열의 불길은 꺼지지 않았던가.’라고 돼 있다. 이어서 두 사람을 목격한 순이의 애인 영희가 오해하여 폭력을 행사할 때 광진은 의연히 일어나 ‘오냐 내 몸을 또 한 번 희생하는 한이 있더라도’라고 하며 순이를 도와주기로 결심한다. 이 장면에 제기되는 문제는 광진의 말라붙은 성욕을 시각화하려는 이유가 무엇인가에 있다. 그의 오랜 수감 생활을 표현하려는 것인가.

주인공의 성격형성에 방해가 되는 이러한 결함에도 불구하고, 심훈의 극적인 선택은 장면이 주는 강렬함에 방점을 찍고 싶었던 것이 아닐까 판단된다. 이 작품은 전반적으로 사건의 변화보다는 인물의 내면 상황과 그 분위기를 노출시키는 각종의 상징적 장치를 영상화하는 데 주력하고 있으니 말이다. 그러한 결과로 메인 플롯과 서브플롯을 연결하는 장치로써, 광진과 순이의 장면은 프로 진영의 한설야의 지적대로 감상성의 일맥락으로 드러나는 게 아닐까 싶다.

이렇게 <먼동이 틀 때>는 주인공 남자, 그의 여자, 여자를 탐내는 악인형 남자라는 삼각구도에 있어서 <탈춤>을 반복하는 서사구도를 보인다. <탈춤>이 삼각구도에서 식민지적 사회상을 반영한 인물형을 구축했다면, <먼동이 틀 때>는 더블 플롯을 통하여 대사회적 의미 획득으로 변주되고 있음을 볼 수 있다.

이 작품을 크랭크인하기 전 심훈이 수학했던 일본의 미노루 감독이 의식적으로는 프롤레타리아 예술을, 형식상으로는 서구의 세례를 받았음을 이미 진술한 바 있었다. <먼동이 틀 때>는 미노루 감독과 심훈의 영향관계를 유추해 볼만한 특징들이 변주된 삼각구도 양상에서도 발견된다. <탈춤>에서 <먼동이 틀 때>에 이르는 삼각구도의 반복은 유산자와 무산자의 대립이라는 면에서는 변함이 없지만, <탈춤>이 인물관계상의 신파적인 과장과 정조가 드러나는 반면, <먼동이 틀 때>는 현대적인 분위기와 영상을 보여준다.²²⁾ 여기서 임화가 내놓은 감상평에 눈여겨 볼만한 대목이 있다.

심훈 씨의 원작 감독으로 '먼동이 틀 때'를 강홍식, 신일선을 주연으로 제작하여 조선 영화사상 드물게 보는 양심적 제작태도를 보였다. 그것은 **서구의 문예영화**를 접하는 듯한 것으로 '개척자를 만일 실패한 문예영화라 하면 '먼동이 틀 때'는 비교적 성공한 문예영화라 할 수 있다. 여하간 이 작품은 '아리랑'과 더불어 기억해둘 우수작이다.²³⁾

서구의 문예영화를 접하는 듯하다고 평한 임화의 시선은 이 영화가 무성영화기의 영화적 관행과 많은 부분 다르다는 것을 의미한다. 권선징악

22) 김외곤은 심훈의 미노루 감독 하에서의 영화 수학이 이 영화를 성공으로 이끌 요인이 되었다고 지적하며 촬영기법은 물론 영화주제에 있어서도 유사하다고 진술한 바 있다. (김외곤, 앞의 글, 127면)

23) 임화, 『조선영화발달소사』(1941), 김종욱 편저, 『실록 한국영화총서: 제1집(1903~1945.8) 상』, 국학자료원, 2002, 76면.

이라는 고전적 결말 방식에 머문 <탈춤>에서 나아가 악인형에 대한 응징이 의도와 목적보다는 운명과 우연에 기대 있다는 면에서 서구의 문예 영화를 연결해 볼 수 있는 것이다. 이것을 더욱이 '양심적 제작태도'라는 표현을 쓰는데 지나치게 대중적인 구도에 머물지 않고 작품성을 향해 있다는 의미로 받아들여진다.

<먼동이 틀 때>에서 그의 마지막 시나리오인 <상록수>로 이어지는 시기, 심훈은 충남 당진으로 낙향하게 된다. 소설 <상록수>가 농촌을 배경으로 계몽운동에 뛰어든 젊은이들의 사랑과 희생이라는 주제를 다루게 된 배경에 심훈의 농촌체험이 자리 잡고 있음은 모두 알려진 사실이다. 이 때의 낙향체험이 소설 <상록수>로 이어졌지만 심훈의 내면에는 영화에 대한 열정이 살아 있어²⁴⁾ 이것을 시나리오로 각색하고 영화로 만들 계획을 세우고 있던 차 뜻을 이루지 못한 채 요절하고 만다. 소설과 시나리오가 같은 작가에 의해 각색을 거쳤다는 면에서 <상록수>는 심훈의 영상과 소설을 비교적 측면에서 바라보는 많은 연구자들의 관심이 되어 왔다.²⁵⁾ 현재 시나리오로 전해져 오는 <상록수>는 소설과 대동소이한 내러티브로 이루어져 있지만 영상 장르의 특성상 서사의 생략과 행동 위주의 글쓰기로 변모돼 있는 것을 볼 수 있다.

심훈의 완성 시나리오 세 편에서 가장 계몽성이 두드러지는 <상록수>

24) “영화는 나의 청춘기의 가장 귀중한 시간과 정력을 허비시켰고 그 제작을 필생의 사업으로 직접 간접으로 간여해 왔던 것이다. 처음부터 문필로써 미염(米鹽)의 대를 얻으려 함이 본망이 아니었기 때문에 벽촌에 와서 그 생활이 몹시 단조로우수록 '인'이 박힌 것처럼 영화가 그림다. 애착의 도가 한층 더해가고 실연한 애인만치나 아직도 미련이 남아 있다.” 심훈, 「다시금 본질을 구명하고 영화의 상도(常道)에로: 단편적인 우감수제」, 『심훈 전집 8: 영화평론 외』, 글누림, 2016, 197면.

25) 김종욱, 「『상록수』의 '통속성'과 영화적 구성원리」, 『외국문학』 제34호, 열음사, 1993. 김경수, 「한국근대소설과 영화의 교섭양상 연구: 근대소설의 형성과 영화체험」, 『서강어문』 제15집, 서강어문학회, 1999.

박정희, 「영화감독 심훈의 소설 <상록수> 연구」, 『한국현대문학연구』 제21집, 한국현대문학학회, 2007.

김외곤, 앞의 글, 2010.

는 앞의 두 작품에서 반복됐던 사랑과 파멸의 삼각 인물 구도가 다른 양상으로 변주되고 있음을 볼 수 있다. 박동혁과 채영신의 사랑은 그대로 삼각변의 두 자리에 위치하지만 악인형의 경우 사랑을 매개로 연결돼 있지 않다는 것이다. <상록수>의 악인형 강기천은 채영신과 이성관계로 얽히지 않는 대신 박동혁이 감옥을 가게 되는 계기가 된다. 돈으로 건배를 매수하고 농우회 회장에 오르는 강기천은 일제 강점기 농촌의 현실을 더욱 곤궁하게 만드는 지주의 아들로 그 인물배경에 있어서는 <탈춤>의 구도가 반복되는 셈이다. 이것은 주인공의 목표에 장애가 되는 안타고니스트로서 <탈춤>의 임준상이나 <먼동이 틀 때>의 박철과 같이 모두 극적인 역할과 비중에 있어서는 같은 구도에 놓여 있다고 볼 수 있다.

그렇다면 심훈이 전작의 두 편에서 구축했던 성애의 삼각구도가 <상록수>에서 변주가 일어나는 까닭은 무엇일까. 좀 더 정확히 의문을 갖자면 성애를 다루되 악인형의 인물과 갈등을 조성하지 않은 이유는 무엇인가. 그 답은 극적 주인공이 갖는 내적인 목표가 다르기 때문으로 보인다. 즉 <탈춤>에서 오일영이 이해경과의 사랑을 이루는 일, <먼동이 틀 때>의 김광진이 출소 후 아내를 찾는 일 외에 극적인 설정이 전무하다는 것이다. 그러나 <상록수>는 박동혁이 채영신과 사랑을 하면서도 그의 목표는 농촌계몽에 있었기 때문에 굳이 이 목표의식을 삼각구도의 성애로 포장할 필요가 없었던 것이다.

2-2. 표현주의 영화의 영향

심훈이 외국 영화에 대해서 남긴 영화평을 보면, 표현주의 시대의 독일 영화 두 편에 대한 찬사가 두드러진다. 1920년대 독일에서 발흥해 일본으로 건너간, 바로 그 시기에 일본에서 수학한 경험이 있는 조선의 인사들은 표현주의의 영향을 직간접으로 받은 것으로 보인다.²⁶⁾ 심훈의 경우도 1920년대의 일본 경험으로 표현주의를 접했을 것으로 보이며, 특히 밀집

했던 미노루 감독은 <세이사쿠의 아내>(1924)에서 표현주의 기법을 실험한 것으로 일본영화사에서 유명하다. 심훈이 일본 수학 후 제작한 <먼동이 틀 때>와 <대경성광상곡>에서 이러한 표현주의적 징후들이 특히 두드러지는 것을 보면 그의 일본 체험과 표현주의의 영향은 가능한 연결고리가 된다.

심훈의 영화평에 등장하는 두 편의 표현주의 영화는 빌헬름 무르나우 감독의 <최후의 인>(「마지막 웃음」으로 개제출시돼 있다)(1924)²⁷⁾과 프리츠 랑 감독의 <메트로폴리스>(1927)²⁸⁾이다. <마지막 웃음>에 대하여는 ‘세계영화사상에 대서특필할 만한 순수영화라고 극찬하면서 그 세부적 가치를 언급하고 있는데, ‘1. 스토리가 ○에 가깝도록 단순한 것, 1. 표현수법이 무대극의 약속이나 전통을 걷어차 버리고 자막의 힘도 빌리지 않고서 어떠한 예술의 표현형식을 가지고도 나타낼 수 없는 영화 독특한 경지를 밟은 것, 1. 촬영이 회화적 유희미의 극치를 보여주는 것.’ 등을 들고 있다.

여기서 먼저 주목해 볼 것은 ‘단순한 스토리’에 대한 그의 생각이다. 서사물의 한 범주에서 내러티브를 기반으로 하는 영화가 극적인 순간들을 담아내기 위해서는 스토리가 적절하게 구축돼야 함에도 불구하고 그는 여러 편의 영화평에서 단순한 스토리를 바람직한 영화의 덕목으로 보고 있다. 물론 이러한 사고의 기반에는 대중적인 것이 무엇인지에 대한 심훈의 고찰이 들어 있기는 하지만 당시 유행처럼 몰려오던 서구 영화 사조의 영향이 보이는 견해임을 알 수 있다.

당시 일본의 영화계도 ‘시대극’으로 대표되던 신과 시대의 서사 특성에 싫증을 느끼고 러시아나 독일 등지의 외부 세례를 물씬 받고 있었던 시

26) 극작가 김우진이 1920년대에 일본 유학 경험으로 표현주의 희곡 <난파>를 창작한 바 있다.

27) 심훈, 「『최후의 인』의 내용 가치」, 조선일보, 1928.1.14-17. (『심훈 전집 8: 영화평론 외』, 재수록)

28) 심훈, 「프리트 랑의 역작 <메트로폴리스>」, 조선일보, 1929.4.30. (『심훈 전집 8: 영화평론 외』, 재수록)

절이었기 때문에 심훈의 전기적인 경험으로 인한 영향관계도 추론해 볼 수 있겠다. 그러나 일본은 특유의 예능적 전통 때문에 미노루 감독 같은 서구영화에 경도된 일부의 영화가 있었음에도 주류적인 영화 관습은 따로 존재하고 있었다. 예를 들어 클로즈업이나 몽타주 같은 영화만의 특수한 언어들을 즐겨 사용하지 않았다는 것이다. 이는 연극 무대를 사실적 거리에서 카메라를 고정시킨 채 촬영하던 관습적 잔재가 너무 강했기 때문이다.²⁹⁾ 심훈이 서구 사조의 영향을 받았다면, 일본의 주류적 전통이 아니라 미노루 같은 서구 취향의 영화인의 영향이 컸음을 의미한다.

사물의 예술적 재현에 있어 외적인 사실성을 거부하고 표면에 드러나지 않은 사물의 잠재적 의미구현에 가치를 두었던 표현주의³⁰⁾가 간단하고 대담한 줄거리 구성을 특징으로 하는 것은 주지의 사실이다. 더불어 자막을 극도로 생략하고 영상미를 발휘한다는 <최후의 인>의 특성도 표현주의의 맥락에서 두드러지는 양상이며, 심훈의 경우 <탈춤>에서 <먼동이 틀 때>로 옮겨가면서 보이는 변화지점과도 일맥상통한다.

심훈이 극찬을 마다하지 않았던 무르나우의 <최후의 인>은 호텔의 문지기 노릇을 하는 한 노인이 딸의 결혼을 앞두고 직장을 잃게 되면서 벌어지는 심리를 표현주의적으로 형상화한 영화이다. 주인공 노인의 상실감이나 변민의 내면을 표현하기 위해 비전(vision), 클로즈업, 인위적 조명 등이 두드러지게 사용되었고, 심훈도 이 영화의 수직이동촬영이나 주관과 객관의 전도 등을 높이 사면서 종래의 영화는 영화가 아니었다고 단언하기까지 한다. 또한 <메트로폴리스>의 경우도 '노사협조라는 결말에 대해서는 불만이 있지만 미래사회에 대한 관조가 뛰어나고 무엇보다 세트촬영이 압권이었다는 지적을 한다. 이는 표현 내용보다는 기술적인 측면에 강점을 두는 견해이다.

29) 이와모토 겐지, 『1930년대 이전 일본 영화의 형식』, 『필름 컬처 2』, 한나래, 1998, 20-40면.

30) 이승구·이용관 엮음, 『영화용어해설집』, 영화진흥공사, 1993, 479면.

그러면 심훈의 이런 표현주의 영화에의 경도가 시나리오 상에는 어떻게 구현되어 있는지 살펴보고자 한다. 일본 체험 이후, 당진으로의 낙향 사이에 창작된 두 편의 시나리오 <먼동이 틀 때>와 <대경성광상곡>에서 그의 표현주의적 영향을 목도하게 되는데, <먼동이 틀 때>를 먼저 들여다보자.

이 시나리오는 전반적으로 인물의 행동이나 상징적 장치를 자막 없이 잡아가는 경향이 두드러지며, 무성영화기의 특징이라 할 수 있는 자막처리도 최소한에 그치고 있다. 그래서 하나의 서사가 변화하는 과정을 보여주는 일반적인 시나리오라기보다 무언의 영상을 지시해 나가는 대본의 느낌을 전해준다. 주인공 김광진이 출소하여 자신의 집을 찾아가는 첫 장면은 대사 없이 인물의 그림자를 쫓는 방식이다. 그나마도 낯선 사람을 붙잡고 자신의 집이 어디로 떠났느냐고 묻는 첫 자막에 이르면, 이 사람의 행동이 진짜 자신의 집을 찾는다기보다 갈 곳을 몰라 헤매고 있다는 느낌이 든다. 그래서 광진의 뒤를 따라가는 카메라는 영상에 대한 지시라기보다 그의 불안한 심리를 표현하는 상징적 연출이 된다. 디자인과 세트가 하나의 연기를 담당하는 표현주의의 특징적 카메라 움직임을 볼 수 있는 대목이기도 하다. 이런 불안한 인물 포착의 카메라 워킹에 이어 드디어 그가 10년을 감옥에서 보내고 출소한 사람임을 자막을 통하여 알려주게 되는데 표현주의 영화가 내적 인간의식의 절박한 상태를 객관적인 상징을 통해 양식화하려는 경향³¹⁾이 두드러지듯이 인물의 실제적인 상황의 드러냄과 같은 사실주의적인 장치와는 거리가 있는 방식임이 드러난다.

<최후의 인>에서 주인공 노인의 의식과 무의식이 충돌하는 장면을 왜곡 혹은 과장의 수법으로 자주 노출시켰듯이, 이 시나리오도 플래시백으로 단란했지만 파괴돼버린 광진의 과거를 표현주의적 기법으로 보여준다.

S. (4) 추억-부부 가정. 마루 (O.V)

35 진, 손에 실패를 감고 실 끝을 따라 위를 쳐다보며 단락하게 창가(唱歌)

36 아내(淑), 창가

37 풍금 앞에 소녀 둘 (MS, F.O) {急}

38 보표 <홈 스위트 홈> 중

39 진과 숙. [배경 금붕어] (B)

가까이 앉아 창가를 맞춰 부르는 얼굴 (F.O)

T (6) 하루아침에 폭풍이 이르렀을 때

40 마룻바닥 (나막신 하나) (MS)

구두발굽 저벽저벽

41 벽. (F) 많은 그림자 지나간다.

42 마룻바닥. (MS) 금붕어 항아리 낙파(落破)

43 금붕어. 세 마리 포득포득(C)

44 진과 포박(포박)

폭풍 이는 가슴은 뛰어라(O.V)

이 장면에는 ‘하루아침에 폭풍이 이르렀을 때’라는 짧은 자막 외에는 모두가 단절된 몽타주영상으로 연결돼 있다. 자막의 짧은 문장은 썸의 전달 의도를 함축하고 있어서, 대사가 없이 영상만으로 그 상징적 의도를 충분히 구사해 내는 수법은 당시 영화로서는 보기 힘든 면모였다.³²⁾ 현실과는 다른 시간과 영화적 공간을 만들어 시각적 리듬을 형성하는 몽타주의 이론에 기초한 영상 구성으로 보인다. 표현주의뿐만 아니라 서구의 예술영화에서 유행처럼 다가온 초현실적 편집 영상의 묘미를 느끼게 하는 부분이다. 이 외에도 썸6의 쇼트 넘버 156/157을 보면 30분간의 시간의 흐름을 표현하는데 시계를 클로즈업한 두 개가 영상이 단절적으로 연결되

32) 김외곤이나 조혜정의 앞선 연구에서 <만동이 틀 때>의 이러한 기법적인 우수함에 대하여 진술한 바 있으며, 일찍이 입화도 이 영화가 마치 서구의 문예영화를 접하는 듯한 느낌을 갖는다고 평한 바 있다. (입화, 「조선영화발달소사」, 『삼천리』, 1941.6)

는 것도 보인다.

심훈은 <최후의 인>이 ‘승강기를 좌표축으로 한 수직적 이동촬영을 비롯해서 실로 경탄할만한 새로운 표현방식을 우리에게 보여준다.’라고 호평하였다. 그런데 안중화는 그의 <조선영화측면비사>에서, <먼동이 틀 때>가 일본에서 배워온 새로운 이동촬영을 선보였다고 회고한 바 있다. 그가 영화 작업을 하면서 어떤 지향점과 좌표축을 지녔었는지, 그리고 일본 영화 체험에서 무엇에 영향을 받았는지 추론해 볼만한 대목이다. 카메라가 자유자재로 이동을 하여서 물상을 포착할 수 있는 영화예술의 시대가 올 것이라는 예측 하에 써내려간 <대경성광상곡>³³⁾은 일정한 스토리도 없이 영상 표현과 인물 포착만으로 전형적인 표현주의의 색채가 드러난다. 서론(緒論) 외에는 더 이상의 시나리오가 완성되지도 않았고, 전해져 오지도 않는 상황이지만 그 짧은 단상만으로도 어떤 세계를 지향했는지 포착해 볼 만하다.

서론(緒論)

...

△...자정 밤중이다. 무섭도록 캄캄하다. 스크린도 한 이 분 동안이나 암흑 속에서 떨릴 뿐.

△...질은 회색으로 찬찬히 밝아지면 수없이 피우다가 반 토막씩 꺼버린 켈런초 꼭지가 꽃한 재떨이, 침울한 방 윗목에 내어던져 산산 조각난 술병, 물주전자 등...

△...창밖에는 달도 별도 없는 하늘

썩 썩 달리는 구름장 문풍지 우는 소리. (1)

△...방 한 구석에 흐트러진 신문 잡지, 쓰다가 꾸겨 던진 원고지-거기에 봉발을 틀어박고 눈은 다시 뜨지 않을 것처럼 감은 채 움직이지 않는

33) 『중의일보』, 1928.10.29.(1회; 미완). 필자명은 沈熏. 다음 일자에는 “사정에 의하여 오늘부터 게재치 못하옵니다.”라는 기사를 실고 있다. (『심훈 전집 7: 영화소설시나리오』, 글누림, 2016, 360면 재인용.)

것은 어떤 사람의 얼굴이다. (2)

△...무엇에 놀라듯 눈을 번쩍 뜨고 천정을 노린다. 거꾸로 매어달린 눈동자, 정기 없이 구르는 흰자위의 여백.

△...텅 빈 천정 속에는 쥐란 놈이 이빨을 박고 깔고 까만 고양이는 용마루를 타고 넘는다.

△...젊은 사람은 담배를 피워 물고 흡연을 했다가 긴 한숨과 함께 길게 내 뿜는다. (3)

△...천정으로 멍게멍게 서리어 올라가는 담배연기가 금세로 군용비행기 꼬랑지에서 뿜어내는 청와사로 변한다. 스크린 전폭을 덮는 뻑뻑한 연기가 흐트러짐에 따라 그 밑으로 진흙 빛의 지구덩이가 핑글핑글 돌고 있다.

△...서반구-대서양-동반구-태평양-아세아 대륙-여기 와서 지구는 자전을 그친다. 동반구 동북쪽에 매어 달린 조그만 반도 커다란 버리지 처럼 꿈틀거린다. (4)

△...병든 누에와 같은 이 버려지가 박테리아가 번식하듯이 퍼져서 현미경 속으로 들여다보는 것처럼 수만 수천만 개로 분열하여 오물거린다.

<대경성광상곡> (괄호 안 숫자는 필자 표기)

아직 구체적 내러티브를 담지하고 있지 않은 서론 부분의 <대경성광상곡>이다. 이 부분의 지시 사항만 보더라도 작가가 어떤 느낌으로 시나리오를 구성해 나갈지 감을 잡기에 충분해 보인다. 여러 가지의 단편적인 영상과 그 안의 등장인물 한 사람, 그리고 공간적 배경을 상징하는 영상으로 이루어진 이 짧은 글 속에서 <먼동이 틀 때>보다 강화된 전위적 화면을 볼 수 있다. 극적인 내용은 위의 표기된 괄호 숫자를 따라 4개 정도의 흐름을 보이는데, ‘불안하고 어두운 화면-작가로 보이는 인물의 등장-내면이 불편해 보이는 상황-지구의 동반구 한국 땅 제시-박테리아처럼 오물거리는 지구인들로 보인다. 이 화면을 토대로 유추해 보건대, 주변의 현실과 내면의 번민이 가득 찬 작가가 담배와 술에 절어 글쓰기를

하고 있고, 그가 살고 있는 이 한반도는 별레들이 오물거리는 그런 더러운 현실이다 정도로 의도를 파악해 볼 수 있겠다. 이는 마치 반내러티브나 불연속적 이미지에 집중하는 전위영화의 화면을 보는 듯한데, 유일한 등장인물이 앞으로 어떤 내러티브 속에 놓이게 될지에 따라 주제적 향방은 정해지겠지만, 심훈이 매료되었던 표현주의적 영상이 고뇌하는 작가를 포착하고 있음을 볼 수 있다.

이렇게 두 편의 시나리오에 드러나는 영상의 성향을 보거나 <최후의인>과 <메트로폴리스>라는 두 편의 표현주의적 영화에 대한 극찬을 미루어 보건대, 심훈이 직간접으로 그로부터 영향을 받았음을 추정해 볼 수 있다. 또한 두 편의 시나리오가 모두 일본 체험 이후 쓰여졌고 그가 수학했던 무라타 미노루 감독이 서구의 영향관계가 뚜렷한 인물이라는 면에서 그 시기 심훈의 영화세계 연원을 짐작해 볼 수 있겠다.

2-3. 발성영화로의 이행기적 특징

세계영화사에서는 1927년에 등장한 <재즈싱어>를 발성영화의 시초로 보고, 일본영화는 이보다 다소 늦은 1931년 <마담과 아내>를, 그리고 우리 영화사에서는 1935년 <춘향전>을 꼽고 있다. 발성영화가 영화산업이 발전한 서구에서 이미 기술적 실험이 이루어지던 시절, 우리 영화계는 그에 대한 바람은 있을지언정 발을 내딛기 어려운 상황이었다. 1935년에 <춘향전>이 선을 보였지만 심훈은 영화평³⁴⁾을 통하여 당대 발성영화에 대한 부정적 현실 판단을 하고 있었다. 판단의 요지는 향후 영화계가 발성영화 시대로 가겠지만 아직 우리 영화의 현 단계는 제대로 만든 무성영화도 없는 형편이라는 것이었다. 그래서 발성영화는 시기상조이며, 몇몇 선보이는 발성영화도 조악하기가 이를 데 없다는 것이고, 제대로 된

34) 심훈 역, 『발성영화론』, 『조선지광』, 1929.1. (『심훈 전집 8: 영화평론 외』)

심훈, 『조선서 토키는 시기상조다』, 『조선영화』 1936.11. (『심훈 전집 8: 영화평론 외』)

무성영화 한 편이 어쭙잡게 흉내 낸 발성영화보다 낫다는 것이었다. 그의 이러한 판단은 발성영화의 절대적 가치에 대한 판단이 아니라 조선의 현실에 대비해 본 비교적 관점이었다. 그의 영화평을 보면 발성영화 발달에 대한 해박한 정보와 지식을 지니고 있었고, 현실적 해안도 지니고 있었던 것으로 보인다.

<상록수>는 1935년에 동아일보에 소설로 연재되어 1936년에 그가 요절하기 전까지 시나리오로 각색되었고³⁵⁾, 이 시기는 발성영화 <춘향전>이 나온 시기와 겹친다. 그는 살아생전에 발성영화 시스템에 의한 영화를 보고 작고한 셈이다. 기술의 성숙도를 떠나서 발성 영화를 표방한 영화가 만들어졌다는 것은 이미 영화계에서 내적인 열망과 초보적 기술 수준이라도 형성이 됐음을 의미한다. 그런데 당대 영화인으로서 선구적이고 전문적인 입장을 가지고 있었던 심훈이 <상록수>에 이르러서도 왜 무성영화를 고집했을까 라는 의문을 가질 수 있다. 이 의문을 가지고 시나리오 <상록수>를 살펴본 결과 전(前)편의 무성영화 시나리오와는 다르게 발성영화의 대본에 근접해 있으면서 자막 처리 등의 무성영화적 표현방법을 차용했다는 판단이 들었다.

무성영화에서 발성영화로 진행되면서 영화의 여러 요소 중 배우들의 음성 연기를 이끄는 시나리오 상의 변화는 매우 큰 것이었다. 그래서 발성영화에 걸맞은 시나리오를 제대로 쓸 수 있는 작가들을 많은 영화에서 필요로 하였고, 시나리오 작가의 대사 능력은 문학의 다른 장르와 구분되는 영상 장르만의 장기가 되었다고 볼 수 있다. 이러한 변화는 일단 무성영화에서 자막으로 제시되는 시나리오적 역량, 다시 말하면 눈으로 보는

35) <상록수>는 경성의 종로 제2정목에 위치한 '고려영화주식회사'의 이름으로 이창용이 처음으로 제작하려 했던 영화로, 주연은 강홍식과 전옥, 촬영은 양세웅과 이창용, 감독은 심훈이 맡아 음향판 10권 장편영화로 제작한다는 계획까지 발표했으나 제작되지는 못했고, 심훈은 그해 9월, 병으로 요절하면서 영화작업은 불발로 끝나고 말았다. 한국영상자료원 편, 『고려영화 협회와 영화 산체제: 1936-1941』, 한국영상자료원, 2007, 202-203면.

문장을 적재적소에 위치시킬 수 있는 역량이 배우의 연기를 이끌어내는 대사의 능력으로 바뀐다. 그래서 무성영화에서 영상이나 배우의 행동에 방점을 두었던 것이 대부분 대사로 전환되면서 표현상의 증량을 초래하게 된 것이다.

심훈의 <상록수>도 그의 다른 시나리오에 비해 자막의 수가 확연하게 늘어났음을 볼 수 있다. 썸³의 한국리 장면을 예로 들어 자막만을 추출해 보자.

S3.

(은행나무 밑에서 글을 가르치는 정경)

T 그러나 여러분!

T 여러분은 우리를 못살게 구는 적이 어디 있는 줄 압니까?

T 그렇소!

T 그건 탈선이요.

T 어째서 탈선이란 말요?

T 중지시킬 권리가 없소!

T 말해라 말해.

T 박군의 의견은 매우 좋으니 계몽운동은 끝까지 계몽운동에만 그칠 것을 단단히 주의해야 합니다.

T 어이 추워.

T 끝으로 여자계몽대원 중에 가장 좋은 성적을 보여준 채영신 양을 소개하겠습니다.

T 저는 아무 말도 하기 싫습니다.

T 이유를 말합시다

T 그 대신 독창이라두 시키세.

T 간단하게나마 말씀해 주시지요.

T 첫째 이런 자리에까지 남녀를 구별해서 맨꼬랑지로 말을 하라는 것이 불쾌합니다.

T 둘째는 속에 있는 말을 하면 사회자가 또 제재를 할 테니까 그렇게 구차스레 말할 필요가 없습니다.

T 아까 박동혁 군이 말할 때는 시간이 없다고 주의한 겹니다.

T 사회!

T 무슨 말이요.

T 우리는 밤을 새우는 한이 있더라도.

T 그럼 내년에는 맨 먼저 언권을 드릴테니.

T 저는 금년...

T 박동혁 씨의 의견에 전연 동감입니다.

주인공 박동혁과 채영신이 만나는 간친회장의 한 장면에서 다른 지시문은 빼고 자막만을 연결해 본 결과, 이는 무성영화의 자막이라기보다 발성영화의 대사 처리에 가까워 보인다. 한 씬에서 이렇게 많은 자막을 노출시킨다는 것이 무성영화에서 가능했을까를 생각해 볼 수 있겠다. 무성영화기의 자막은 오늘날의 자막과는 다르게 블랙화면에 잠시 노출시켰다 영상으로 넘어가던 양상이라 이 자막을 감당해 내기 위해서는 블랙 화면이 영상 장면만큼 삽입이 필요해서 실제 영상의 진행이 불가능 정도로 보인다.

무성영화는 주지하다시피 음소거 상태의 필름 기술 때문에 배우의 대사에서 가장 필요하다고 판단되는 부분에만 자막을 사용하고, 그러다보니 영상이나 배우의 행동 연기에 치중하는 편이다. 무성영화의 이러한 미숙함은 일본이나 한국에서 변사라는 또 다른 배우가 필름 밖의 연기를 통하여 내용을 포장했다는 것은 잘 알려진 사실이다. 변사의 효용적 측면의 하나는, 문맹률이 높았던 당시 대중들이 소리로 영화를 이해할 수 있는 좋은 도구였다는 데 있다.³⁶⁾ 이러한 변사의 기능은 시나리오 상에서 자막을 최

36) 권용민, 「변사, 전통과 근대화의 중간자」, 『필름 켜켜 2』, 한나래, 1998, 40-49면.
박영산, 「변사와 벤시의 탄생에 대한 비교연구」, 『비교한국학』 21권 1호, 국제비교한국학회, 2013.
신원선, 앞의 논문, 315면

소화³⁷⁾하는 대신 현장 애드립으로 대중의 반응을 이끌어내는 무성영화기의 필요불가결한 존재로서 작용했다. 그래서 무성영화기 시나리오의 발전이라는 입장에서 보면, 시나리오상의 단점을 보완하기도 했지만 그 발전을 오히려 저해시키는 순기능과 역기능이 모두 존재했다고 볼 수 있다.

<먼동이 틀 때>나 <대경성광상곡>은 표현상의 주안점이 다른 원인으로 대사의 양이 무성영화 수준 정도에 있는 반면, <상록수>는 위의 예에서 보듯이 대사만으로도 극의 진행이나 인물의 성격을 알 수 있게 해준다. 이는 발성영화기 이후 시나리오의 발전에 있어 현대적 진전을 의미하는 것으로, 김수남은 한국사실주의 시나리오 연구³⁸⁾에서 ‘현대 시나리오의 면모를 갖추었다.’라는 표현을 쓰고 있다.

그러면 발성영화 이후 달라진 현대 시나리오의 면모는 무엇인가. 그것은 극 양식(대사체 장르)에 있어 대사가 지니는 일반적인 기능과 깊은 연관이 있다. 대사의 기능은 ‘1. 인물의 성격 표현 2. 인물의 행동 지시 3. 스토리의 전개’를 들 수 있다.³⁹⁾ 재론의 여지없이 동의하게 되는 오늘날 이러한 시나리오 대사의 기능은 무성영화 시기의 자막으로는 도달하지 못했던 한계였다.

그런데 시나리오 <상록수>는 무성영화 방식의 자막으로 처리된 대사들에서 인물의 성격, 행동, 스토리의 진전까지 모두 자연스럽게 기능화

37) 무성영화기의 시나리오 <효녀심청전>을 연구한 허찬의 논의에 의하면, 자막의 양이 관객이 읽어 내리기 힘들 정도로 많은 양상에 대하여, 번사를 위한 보조 자막이었을 가능성을 제기하기도 한다. 그러나 이렇게 특수한 경우를 제외하면 일반적으로 자막은 발성영화 시기의 대사에 비할 바가 못될 정도로 최소화돼 있다. 허찬, 『『효녀심청전』을 통해 살펴본 초창기 무성영화의 시나리오에 관한 연구』, 『인문과학』 제101집, 연세대학교 인문학연구원, 2014, 63면.

38) 김수남, 앞의 논문, 137면.

39) Clara Beranger, “Dialogue”, *Writing for the Screen*, Wm. C. Brown Company, 1950. (이영일, 『영화개론』, 집문당, 1997, 181면, 재인용)
“다이얼로그의 기능으로 1. 시간, 장소, 과거에 대한 지식을 준다. 2. 등장인물을 분명하게 한다 3. 관객에게 반응과 관능을 환기시키다 4. 액션을 수반한다. 5. 극적 흥미를 만들어주며 스토리를 진전시킨다. 5. 듣기에 매우 즐거운 것이다.”

되고 있다. 자막 이외의 나머지 지시문들을 현대 시나리오에서 지문이 하는 역할로 분류하면 완벽한 대사로서의 기능을 수행하고 있는 것이다.⁴⁰⁾

그러나 이처럼 <상록수>의 자막이 발성영화 대사의 기능을 담당하고 있기는 하지만 아직 무성영화기의 자막이 갖는 기능에 머무르는 경우도 보인다. 예를 들어 <상록수>의 마지막 씬에서 쓰여진 자막을 보자.

T 과거를 돌아다보고 슬퍼하지 마라.

T 오직 현재를 믿고 나아가거라.

T 역세계 사나이답게 미래를 맞으라. (<상록수> 마지막 씬 일부)

이런 자막은 등장인물의 대사라기보다는 주인공 박동혁에게 투영된 작가의 의식 표현이라고 봄이 맞다. 무성영화에서는 자막이 작가의 주제의식을 생경하게 드러내기도 하였으니 말이다. 그래서 좀 더 정확하게 <상록수>의 자막 양상을 종합해 보면, 무성영화의 자막과 발성영화의 대사의 기능이 혼재된 양상을 보인다고 하는 게 좋겠다.

<상록수>를 대사 기능의 관점에서 봤을 때, 30년대의 심훈은 의식적으로는 발성영화를 반대하고 있었지만 자신의 시나리오는 이미 발성영화의 작법 안에서 창작되고 있었음을 알게 해준다. 그것이 의식적이든 아니든, 영화 기술의 발전과 더불어 시나리오도 함께 진전될 수밖에 없었던 현실을 보게 되는 것이며, 무성영화기의 형식으로는 <상록수>의 각색을 효율적으로 할 수 없었음을 의미하기도 한다.

40) 이 부분에 대하여 신원선은 앞의 논문에서, 〈탈춤〉 〈상록수〉 모두 인물의 대사가 자막으로 처리된 것을 제외하고는 현대의 시나리오와 유사한 형태를 띠고 있다고 한 바 있다. 그러나 이 논의는 중간해설자막의 기능이라는 입장에서 나온 것이라 심훈의 자막이 발성영화의 시나리오와 유사하다는 의미는 아니라고 보인다.

3. 닫는 말

이상의 논의를 종합해 보면 다음과 같다. 대중성에 영화의 효용적 인식을 가졌던 심훈이 그의 시나리오에서 인물의 삼각구도를 즐겨 사용한 것을 볼 수 있었고, 여기서 대중성 인식뿐만 아니라 식민지 현실에 대한 그의 입장과 낙향 이후 변모되는 과정을 추적해 볼 수도 있었다. 또한 일본 영화계 체험 시기에 스승이었던 무라타 미노루의 영향을 받은 것으로 추정되고, 그의 영화평에서도 드러나듯이 표현주의 영화에 대한 관심에 주목했고, 이러한 그의 인식이 시나리오에 영향을 받은 양상을 분석하였다. 그리고 한국에 발성영화가 등장했던 시기와 맞물리는 시나리오 <상록수>에서 무성영화 시나리오이지만 발성영화를 지향한 흔적들을 발견하게 되었다.

이 논문은 한국 시나리오 작가 연구의 일환으로 심훈의 시나리오 세계를 고찰하는 데 목적을 두고 진행되었다. 그동안 심훈에 관한 연구는 주로 소설가적 면모와 생애사적 연구에 치중되었다. 소설 <상록수>의 작가로 더 많이 알려져 있던 탓으로 보이는데, 삶의 족적이나 남아있는 작품의 영화사적 가치로 보더라도 깊이 있는 연구의 진전과 축적이 있어야 할 것으로 보인다. 그의 시나리오에 주목하여 연구한 몇몇 연구 성과가 보이지만 문학과 영화의 상관관계 속에서 내러티브와 주제 연구에 치중돼 있거나 영화소설의 기원적 의미규명 등에 집중돼 있다.

그래서 본 논의는 심훈 시대의 필름이나 여타의 기록들이 부재한 상황에서 더욱 중요해질 수밖에 없는 전기적 기록과 작품의 변모과정을 연결해 보고, 시나리오 전반을 아우르는 특징이 무엇인지에 대하여 주목하고자 하였다. 이런 관점에서 미완의 작품이지만 그동안 여타 연구에서 다루어지지 않았던 <대경성광상곡>을 포함시켰다.

논의의 결과로, 심훈의 시나리오사적 위치를 규명해 보면, 한국 영화

초창기의 선구적 지식인으로 영화소설과 전문적 시나리오 작가로서 최초라고 이름 붙일 수 있으며, 일본을 통해 받아들인 서구의 표현주의적 영화의 영향을 받았고, 식민지 현실에 대한 민족적 인식과, 무성영화기에 살면서 발성영화로의 이행기적 흔적을 창작세계의 특징으로 지니고 있는 작가라고 할 수 있겠다.

심훈의 시나리오사적 위상에 대한 이러한 진단은 매우 조심스럽다. 무성영화기의 자료가 제대로 남아있지 않아 전후관계를 파악하기 어려운데다, 영화 맹아기의 상황에 대한 학자들의 추정과 근거 발굴이 계속 이어지고 있는 상황이라 심훈 이전의 자료양상에 따라 수정이 얼마든지 가능하기 때문이다. 그래서 ‘현재 발굴된’이라는 수식어를 전제로 하면서 심훈에 대한 자리매김을 한다는 입장을 밝히며, 앞으로 이 부분의 연구를 위한 디딤돌 연구가 되기를 바라는 마음이다.

참고문헌

1. 기본자료

심 훈, 김종욱박정희 엮음, 『심훈 전집 7: 영화소설시나리오』, 글누림, 2016.
_____, 김종욱박정희 엮음, 『심훈 전집 8: 영화평론 외』, 글누림, 2016.

2. 단행본

김시우, 『이것이 일본영화다』, 아선미디어, 1998.
김종욱 편저, 『실록 한국영화총서: 제1집(1903~1945.8) 상』, 국학자료원, 2002.
안중화, 『한국영화추천비사』, 현대미학사, 1998.

이승구·이용관 엮음, 『영화용어해설집』, 영화진흥공사, 1993.

이영일, 『영화개론』, 집문당, 1997

_____, 『한국영화전사』, 소도, 2004.

한국영상자료원 편, 『고려영화 협회와 영화 신체제: 1936-1941』, 한국영상자료원, 2007.

한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사강의록』, 소도, 2002.

3. 논문 및 기타

강옥희, 「식민지 시기 영화소설 연구」, 『민족문화사연구』 통권 32호, 민족문화사학회, 2006.

具見書, 「일본 영화의 형성과 전개-무성영화를 중심으로」, 『일본학보』 제59집, 한국일본학회, 2004.

권용민, 「변사, 전통과 근대화의 중간자」, 『필름 컬처 2』, 한나래, 1998.

김경수, 「한국근대소설과 영화의 교섭양상 연구: 근대소설의 형성과 영화체협」, 『서강어문』 제15집, 서강어문학회, 1999.

김수남, 「해방 전 한국 사실주의 시나리오 연구」, 『영화연구』 14호, 한국영화학회, 1998.

김외곤, 「심훈 문학과 영화의 상호텍스트성」, 『한국현대문학연구』 제31집, 한국현대문학학회, 2010.

김종욱, 「『상록수』의 ‘통속성’과 영화적 구성원리」, 『외국문학』 제34호, 열음사, 1993.

동의대학교 영상미디어센터, 『근현대 영화인사전』, <http://100.daum.net/encyclopedia/view/94XXXkang084>, 2018.8.5.검색.

박정희, 「영화감독 심훈의 소설 <상록수> 연구」, 『한국현대문학연구』 제21집, 한국현대문학학회, 2007.

박영산, 「변사와 벤시의 탄생에 대한 비교연구」, 『비교한국학』 21권 1호, 국제비교한국학회, 2013.

신원선, 「현존 한국 무성영화 연구-중간해설 자막과 촬영미학을 중심으로」, 『한민족문화연구』 28집, 한민족문화학회, 2009.

- 이와모토 겐지, 「1930년대 이전 일본 영화의 형식」, 『필름 킬러 2』, 한나래, 1998.
- 이효인, 「영화 <아리랑>의 컨텍스트 연구-<아리랑>이 받은 영향과 끼친 영향을 중심으로」, 『현대영화연구』 24호, 한양대학교 현대영화연구소, 2016.
- 전홍남, 「심훈의 영화소설 <탈춤>과 문화사적 의미」, 『한국언어문학』 제52집, 한국언어문학회, 2004.
- 조혜정, 「심훈의 영화적 지향성과 현실인식 연구-<탈춤><먼동이 틀 때> <상록수>를 중심으로」, 『영화연구』 31호, 한국영화학회, 2007.
- 주 인, 「영화소설정립을 위한 일고-심훈의 <탈춤>과 영화평론을 중심으로」, 『어문연구』 통권 130호, 한국어문교육연구회, 2006.
- 허 찬, 「『효녀심청전』을 통해 살펴본 초창기 무성영화의 시나리오에 관한 연구」, 『인문과학』 제101집, 연세대학교 인문학연구원, 2014.

Abstract

A Study of Shim Hun's Film Scenario

Oh Youngmi

The purpose of this paper was to examine the South Korean screenwriter Shim Hun's world of scenarios as part of a study on South Korean screenwriters. To date, studies on Shim Hun have largely focused on his aspect as a novelist and his life story. Because he has more commonly been known as the writer of the novel <*Sangnoksu*> more in-depth studies and their accumulation are necessary in view of his life's legacy and the value of his remaining works in the country's film history. Although some studies that paid attention to his scenarios achieved their own fruition, they focused on either researching his narratives and subjects within the correlations of literature and films or identifying the meaning of cine-novels in terms of their origin.

Therefore, this study intended to connect his biographical records and the transition process of his works, which inevitably become more important in the absence of films or other records from the era of Shim Hun, and to focus on the coherent characteristics that encompass his overall scenarios. From this viewpoint, this study also included the review of <*Daegyongseong Gwangsangok*>, which the other studies have not dealt with thus far, although this scenario is incomplete.

The results of the present study showed that Shim Hun, who mainly recognized the popularity of films, enjoyed using the triangular dynamics of characters in his scenarios. Here, the study could not only understand his awareness of popularity, but also trace his positions about the reality of the country under colonial rule and the transition process of his works after he retired into the countryside. In addition, he may have been influenced

by his mentor Minoru Murata during the period when he experienced Japan's film world. As shown in his film reviews, he took notice of expressive films, and the patterns of how his such recognition were revealed in his scenarios were analyzed in this study. In addition, although <Sangnoksu> is the scenario for a silent film, it was written at the time when sound films emerged in South Korea, and thus the traces of his pursuit for sound films were observed in the scenario.

Based on the results of discussions in this study, Shim Hun's position in the country's history of scenarios can be identified as follows: As a leading intellectual in the initial stage of South Korean films, he could be named as the country's first professional cine-novel and scenario writer. He was influenced by the West's expressive films via Japan, and the characteristics of his creation included his national awareness of the country's reality as a colony and the transitional traces of sound films in his works during his life in the silent-film era.

Key Words: 1920's Scenario, Expressionism, Film Version of a Novel, Korea Screenwriter, Korea Silent-film, Korea Talky-film, Popularity of Movies, Sim Hun

접 수 일: 2018년 8월 5일

심사기간: 2018년 8월 11일 - 8월 25일

게재결정: 2018년 9월 7일