

1930년대 조선영화에서 나타난
음악과 민족성의 의미
영화 《춘향전》과 《심청》을 중심으로

김 은 영

1. 글을 시작하며
2. 조선인들은 왜 ‘민족영화’를 찾았는가?
3. 최초의 발성 영화 《춘향전》과 민족정체성
4. 전통음악을 활용한 영화 《심청》과 풍경 속 ‘조선’
5. 글을 맺으며: 음악연구에서 문화연구로

개 요

이 글은 1930년대에 제작된 조선영화에 사용된 음악이 민족정체성(national identity)을 강화하는데 어떤 역할을 하였는지 밝히려는 시도이다. 1930년대는 대중 매체의 영향력이 가시화된 시기로 영화의 경우 무성 영화 시대를 지나 발성 영화의 시대가 시작된다. 발성 영화의 도입으로 관객과 영화 사이에서 문화소통을 하던 변사가 사라지게 되었고 이러한 배경으로 조선 관객들은 외국 발성영화에서 느꼈던 문화적 소외감을 극복하기 위해 조선 발성 영화를 열망하기에 이른다. 필자는 이와 같은 열망에 의해 탄생된 1930년대의 조선 발성 영화 중 고전서사를 영화화한 《춘향전》과 《심청》을 중심으로 음악과 민족성의 관계를 고찰하였다.

먼저, 조선 첫 발성 영화로 1935년에 제작된 영화 《춘향전》에서 음악은 한성준과 조선권번 기생의 춤, 조선정악전습소 악사들의 삼현육각 연주로 개봉 전부터 관객의 기대를 모았으나 결국 양악이 중심이 되고 부분적으로 조선악을 사용하는 것으로 수정되었다. 이어 1937년에 제작된 영화 《심청》 역시 애초의 기획은 원로남녀명인이 다수 출연하는 호화판 음악영화로 기대를 모았지만 여류명창의 소리로 대체된다. 특히 《심청》은 김소희와 이소향이 참여하고 있는데 대사 없이 음악으로만 구성된 한 시퀀스에서 전통음악은 영화의 스토리 전개에 중요한 역할을 하고 있다. 분석 결과 진양조와 중모리 중심의 느린 장단과 하행하는 선율의 남도계면조로 되어 있는데 이때 전통음악은 주인공의 심리를 묘사하는 수단으로 활용되었음을 알 수 있다. 그러나 《춘향전》과 《심청》에서 음악은 원래의 기획이 축소되거나 경우에 따라 아예 생략되는 부차적인 수단이었음을 발견할 수 있었다. 그 결과 ‘고전의 영화화’를 통해 조선적인 것을 표현하겠다는 애초의 기획의도와 달리, 전통음악은 ‘민족’을 상징하는 소재로만 사용되었다.

그러나 영화 등 대중 매체에서 전통을 표현하는 방식이 진정성 없는 소재로만 전락했다고 평가할 수 없는 이유는 비록 그러한 이미지로 전통이 그려지고

있더라도 내면에는 전통에 대한 향수 및 부정이라는 이중적 가치가 공존하고 있기 때문이다. 이와 같은 과정이 되풀이되면서 오히려 대중은 사라져가는 전통에 대한 향수와 함께 민족정체성과 관련한 담론을 생산해낼 수 있었다. 그런 의미에서 식민지 연구의 방향은 음악연구를 넘어 문화연구로 향해야 한다. 다시 말해 남아 있는 사료만 가지고 그 성패를 가리는 것은 의미가 없으며 그러한 일련의 충돌이 다른 장르와 매체에 미친 영향에 주목할 때 그 시대의 의미는 새롭게 발견될 수 있을 것이다.

주제어: 영화 《춘향전》(1935), 《심청》(1937), 민족정체성, 조선영화, 식민지문화연구

1. 글을 시작하며

식민지 대중 매체 연구에서 1930년대는 중요한 분기점으로 인식되어 왔다. 이 시기에 이르면 대중 매체의 실제적 영향력이 확대되는 한편, 대중의 일상에 침투한 식민지 문화 권력의 면모를 구체적으로 관찰할 수 있기 때문이다. 이를테면, 1928년 이후 유성기 음반의 녹음기술이 전기녹음방식으로 바뀌면서 재생 음질이 비약적으로 높아짐에 따라 본격적 음반유통 중심의 음악문화가 형성될 수 있었던 것이나 1933년 4월부터 경성방송국에서 한국어 전용방송을 실시한 이후, 라디오 청취자가 급증한 것은 식민지를 압박했던 국내외의 정치적 변수와 무관하지 않다. 그러나 이와 같은 변화를 통해 이제 대중 매체는 식민지의 일방적 훈육수단을 넘어 식민지나 ‘국민’ 모두에게 각자의 신념을 주지시키는 데 효과적인 매개로 자리 잡았음을 의미한다.

그 가운데 영화는 근대 도시문화의 대표적 징후로 영화연구자뿐만 아니라 문화연구의 대상이 되어왔다. 영화는 매체의 속성상 특별한 지적 능력이나 문자해독력이 요구되지 않았으므로 급속하게 대중적 오락으로 자리 잡을 수 있었고 영화에서 선보인 음악은 레코드 음반으로 발매되는 등 매체 사이의 영향력이 가시화되었기 때문에 식민지 음악 연구에서 영화연구는 매우 중요한 분야라 할 수 있다.

그렇지만 현재까지 음악학계의 식민지 영화음악연구는 미미했다¹⁾고

1) 식민지시기의 영화음악을 다룬 연구로 참고할 수 있는 것은 이진원의 『한국영화음악사 연구』(민속원, 2007) 정도이다. 그러나 이진원의 글은 1차 자료를 통한 음악의 확인에 초점이 있었기 때문에 영화음악의 기능과 특징 등 세밀한 연구가 결여되어 있는 점이 아쉬움으로 남는다. 이 외에 김희정의 논문, “‘춘향전’ 영화 음악 연구,” 박사 학위 논문(이화여자대학교 대학원, 2009)는 현재까지 《춘향전》을 제목으로 한 영화음악 모두를 광범위하게 포착하고 있으며 박미연, “한국 영화사에 있어서 영화 음악의 위치,” 석사 학위 논문(이화여자대학교 대학원, 2001); 최보윤, “한국영화에 사용된 한국 음악적 요소의 고찰: 1986년부터 2006년을 중심으로,” 석사 학위 논문(이화여자대학교 실용음악대학원, 2007); 황지영, “음악의 기능적 측면

평가할 수 있는데, 이와 같은 현상은 최근 더욱 활발해지고 있는 유성기 음반 연구와 비교해 본다면 상당한 공백이라고 여겨진다. 필자는 이러한 원인이 다른 예술 장르에 대한 무관심 혹은 자료미비 때문이라고만 생각하지 않으며 영화에서 차지하는 음악의 기능을 부차적인 것으로 인식하여 왔던 그간의 경향 때문이 아닐까 싶다. 그러나 1997년과 2006년 사이, 한국영상자료원에서 일제시기 영상자료가 대거 발굴되면서 담보상태를 견고 있던 식민지 영화음악연구는 탄력을 받기 시작했다.²⁾

이 글은 최근 문화연구의 성과에 기초하여 1930년대에 제작된 조선영화에 사용되었던 음악이 민족정체성(national identity)을 강화하는 데 어떤 역할을 하였는지 밝히려는 시도이다. 주지하듯이 1930년대에 이르면 발성 영화의 도입으로 영화산업의 판도가 바뀌게 되었다. 다시 말해, 식민당국에 의해 수입영화가 억제되는 반면 국산영화가 장려되면서 조선영화계는 조선관객을 확보하기 위한 노력을 기울이게 되는데 이와 같은 과정에서 고전서사를 바탕으로 한 영화가 다수 제작된다. 필자는 이 중 《춘향전》과 《심청》을 대상으로 조선영화에 담긴 음악과 민족성의 관계를 고찰해보고자 한다. 이 중 《춘향전》의 텍스트는 구할 수 없는 한계가 있지만 조선 첫 발성 영화라는 점에 의미를 두고 신문·잡지에 기사화된 글을 중심으로 《춘향전》에 향했던 대중의 반응 및 평론을 분석해 보는 것으로 당시의 음악문화를 재구성해보려고 한다.

을 중심으로 본 한국영화 음악의 기능: 1990년부터 2001년을 중심으로,” 석사 학위 논문(이화여자대학교 실용음악대학원, 2002) 등은 영화음악을 대상으로 삼되 식민 시기의 문화연구와는 다른 주제를 삼고 있으므로 본고의 대상이라고 보기 어렵다.

- 2) 한국영상자료원의 발굴된 과거 시리즈는 다음과 같다. 《발굴된 과거1: <집 없는 천사>, <지원병>, <반도의 봄>, <조선해협>》 ((주)태원엔터테인먼트, 2007); 《발굴된 과거2: <미풍>, <군용열차>, <어화> - 부록영상: <국기 아래서 나는 죽으리>, <심청>》 ((주)태원엔터테인먼트, 2008); 《발굴된 과거3: <병정남>》 (블루키노/ (주)딕슨미디어, 2009); 《발굴된 과거4: 고스필모폰드 발굴영상 모음 - <총후의 조선>, <조선 우리의 후방>, <조선의 애국일>, <일본실록>, <조선시보 제11보>, <한성심의 힘>》 ((주)태원엔터테인먼트, 2009).

이어 영화 《심청》에서 이와 같은 의미는 구체적으로 분석될 수 있는데 《춘향전》과 달리 《심청》의 영상은 비록 13분가량이긴 하지만 남아 있기 때문이다. 영화 《심청》은 개봉 당시 음악영화로 홍보되었으며 김소희·이소향 등 당시 이름을 날리던 여류명창이 참여하였다는 점에서 흥미 있는 텍스트라고 생각된다. 특히 이 영화는 개봉 당시 평론가들의 신랄한 비판에도 불구하고 1938년 조선일보사에서 개최한 제1회 조선영화제에서 베스트 1에 선정되었다는 흥미로운 기사³⁾를 통해서도 알 수 있듯 영향력을 미쳤을 것이라고 판단된다.

2. 조선인들은 왜 ‘민족영화’를 찾았는가?

1930년 이전까지 조선영화는 무성 영화의 형태로 존재했다. 조선에서 1903년을 전후해 상영된 영화들은 ‘불거리 영화’였는데 서구 도시의 유원지, 보드빌극장, 아케이드의 자극적이거나 신기한 불거리를 담은 실사, 희활극(戲活劇), 탐정물, 충격효과를 노린 짧은 단편영화들이었다. 조선에서도 이러한 초기영화들이 1910년대 말까지 상영되었고 필름교체 시간에 춤과 노래, 곡예, 촌극 등의 막간 공연을 넣어 흥행프로그램을 구성했다.⁴⁾ 1922년 탑골공원에서 영사한 위생 강연 활동사진은 기사⁵⁾ 글 그대로 공원마당이 사람바다로 발 디딜 틈조차 없었음을 기사

3) 1938년 조선일보사는 11월 26일에서 28일까지 영화전람회와 함께 공개상영을 개최하였다. 총 33편의 무성 영화와 12편의 발성 영화 중 각각 10편을 베스트 10으로 선정하여 공개 상영하기로 결정하였는데 발성 영화 부문에서는 안석영의 《심청》이 1위를, 무성 영화 부문에서는 나운규의 《아리랑》이 1위로 선정된다. 자세한 내용은 『조선일보』, 1938년 11월 23일자 참조.

4) 조희문, “초창기 한국 영화사 연구: 영화의 전래와 수용(1896-1923),” 박사 학위 논문 (중앙대학교, 1992).

5) “경성부 위생계 주최 위생강연 활동사진은 계속해서 17일 오후 8시부터 탑골공원

와 함께 실린 사진에서도 확인할 수 있다.⁶⁾ 1920년대 초 경성의 인구가 25만이 약간 넘는 정도였던 점을⁷⁾ 감안한다면 엄청난 성공이 아닐 수 없었다.

식민지 조선의 수도 경성은 종로를 중심으로 하는 조선인 거주지 북촌과 충무로를 중심으로 하는 일본인 거주지 남촌으로 나뉘어 있었는데, 이러한 민족적 구획은 상영프로그램에도 반영되어 조선인은 주로 북촌의 조선인 극장으로, 일본인은 남촌의 일본인 극장으로 모여들게 하였다. 이때 남촌의 일본인 극장에서는 일본영화를 주로 상영하였고, 조선인 극장에서는 유니버설, 폭스, 파라마운트 등 할리우드 영화를 주로 상영하였다.⁸⁾

잘 알려진 것처럼 무성 영화 시대에 영화와 관객을 연결해 준 것은 변사였다. 그렇기 때문에 무성 영화 관객들은 한동안 변사의 해설과 악사의 연주가 곁들여지는 상영 방식에 익숙해졌다. 그러나 1930년 1월, 파라마운트사의 대리점인 기신양행을 인수한 조선극장이 파라마운트사와 특약을 맺고 작품을 상영·배급하면서 조선에서도 발성 영화의 시대가 시작된다. 미국의 토키를 상영하게 되면서 이젠 전 세계 어느 극장에서나 같은 제목의 영화는 같은 텍스트로 공급되게 된 것이다. 그

에서 영사하였는데 공원마당은 일만 오륙천의 사람바다로 변하여 발 디딜 틈이 없었다.” 『매일신보』, 1922년 6월 18일자.

- 6) 조선총독부가 영화를 적극적으로 이용한 것은 잘 알려진 사실이다. 그들은 영화를 식민정책을 선전하고 조선총독부의 시정(施政) 수행과 ‘내선융화’를 위한 수단으로 이용하는 것이었다. 그러나 기사에 나타난 활동사진에 몰린 대중적 관심에 주목할 필요가 있다. 그것은 일제에 의해 마련된 계몽적 성격의 영화라고 할지라도 대중에게는 새로운 매체를 만난다는 호기심이 생겨나기 시작했음을 발견할 수 있다.
- 7) 정승교·김영미, “서울의 인구현상과 주민의 자기정체성,” 『서울 20세기 생활문화 변천사』 (서울시장개발연구원, 2001), 44.
- 8) 1920년대 중반 이후 경성의 극장에서는 할리우드 무성 영화를 중심으로 영화시장 저변이 확대되기 시작했는데 데이비드 W. 그리피스의 드라마와 찰리 채플린의 코미디, 자유연애와 신여성을 내세운 로맨스물, 서부극, 갱영화 등이 수입되고 관객이 몰리게 된다.



<사진 1>

김영환(《장화홍련전》의 각본을
쓴 인물로, 단성사의 전속 변사)

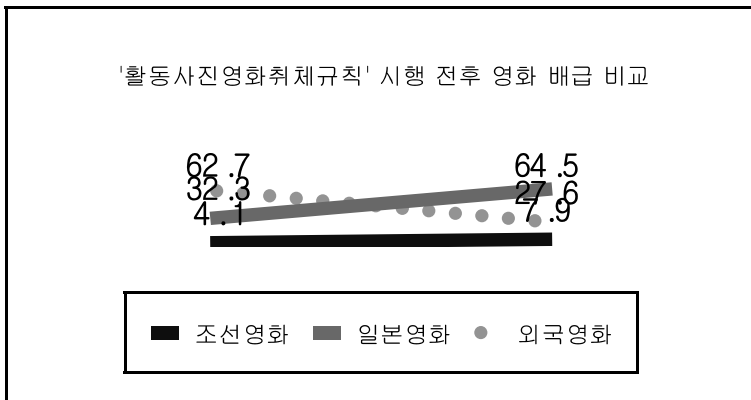
그러나 발성 영화 제작에 즈음해 외국영화의 수입을 통제하는 조치인 ‘활동사진 영화 취체(取締) 규칙’(1934년)이 공포되면서 조선에서 외국 영화 상영 제한이 공식화된다. 발성 영화의 도입으로 관객은 외국어를 말하는 배우의 소리와 그들의 대사를 일본어 자막을 통해 읽어 내리면서 이중적 소외감을 경험할 수밖에 없었다. 무성 영화시기는 비록 할리우드 영화라 할지라도 변사가 관객과의 상호 역동적 관계를 이끌어내면서 텍스트의 의미를 매개하고 조선에 맞는 문화번역을 해낼 수 있었다. 그러나 발성 영화의 사운드 트랙은 자연적인 소리를 포함한 음향과 음악, 말과 노래를 포함한 목소리로 구성되는데 이 중 배우의 목소리는 음악에 비해 “일상적이고 현실적이며 실용적인 것”⁹⁾으로 간주되기 때문에 조선인 관객들은 토키 배우들의 일상적 대화의 독해에 자유롭지 못했다. 또한 녹음된 대사는 관객들에게 정제성이 뚜렷한 다른 목소리를 제공했으며 일상적인 대화로 이루어진 영화 스토리는 사회문화적 간격을 극대화시켰다. 그렇기 때문에 경성의 극장에서 외국의 토키가 상영되기 시작했을 때 조선관객들은 이를 크게 환영하지 않았다. 더욱이 ‘활동사진 영화 취체(取締) 규칙’이 발표되면서 발성 영화 도입 이후 기술의 후진성을 면치 못하고 있던 조선영화계는 경제적 생존을 고민하지 않을 수 없었다. 이어 1938년에는 상영에 대한 금지조항이 아닌 수입에 대한 억제로 이어졌다. 1940년에 들어서면, 황국신민화와 총후시국인식에 기여하는 뉴스, 시사영화와 문화영화의 강제 상영

9) 미셸 시옹/지명혁 옮김, 『영화와 소리』 (민음사, 2000), 218.

및 영화산업의 구조조정, 그리고 외화통제를 주요 골자¹⁰⁾인 ‘조선영화령’이 제정되기에 이른다. 그 결과 그전까지 무제한이었던 외국영화 수입량은 1936년 중에 3분의 2이내로, 1939년 이후에는 반으로 제한되었고, 국산영화로 취급되던 일본영화의 수입이 확대되었다.¹¹⁾

<표 1> ‘활동사진영화취체규칙’ 시행 전후 국가별 영화 배급량

| 규칙 시행 여부 영화 분류 | 규칙 시행 전 ¹²⁾ | 규칙 시행 후 ¹³⁾ |
|-------------------|------------------------|------------------------|
| 조선영화 | 4.1% | 7.9% |
| 일본영화 | 32.3% | 64.5% |
| 외국영화 | 62.7% | 27.6% |



10) 이호걸, “1920~30년대 조선에서의 영화배급,” 『영화연구』 41 (2009), 144-146.

11) 김려실, 『투사하는 계곡 투영하는 식민지』 (삼인, 2006), 86-87.

12) “외인영화를 제한하여 국산영화를 장려,” 『매일신보』·『동아일보』, 1933년 10월 21일자.

13) “영화배급수량비교조, 1939년도,” 『삼천리』, 1941년 6월호, 251.

이제 조선영화는 좋은 상품으로 관객에게 다가서야 하지만 차별화를 만들어야 했다. 그리고 이때 ‘조선적인 것’은 조선영화의 전략으로 부각되기 시작했다. 이는 발성 영화의 국산화론을 제기하는 사람들과 무성 영화의 유용성을 주장하던 사람들 모두를 충족시킬 수 있는 대안이었다. 외국 토키를 보며 느끼는 이중적 박탈감을 경험하면서 무성 영화의 유용성을 주장했던 사람들에게도 언어의 문제를 극복하고 ‘우리’와 같은 동포가 나오는 ‘우리’ 영화를 보고 싶다는 관객의 호기심을 충족시켜 ‘조선적인 것’의 재현물로서 영화 시장에서 자기 영역을 확보하는 일에 몰두하는 것으로 방향을 잡는다.

3. 최초의 발성 영화 《춘향전》과 민족정체성

조선영화계가 오랫동안 열망해 온 ‘토키영화’의 꿈은 1935년 이명우 감독의 《춘향전》에 의해 실현된다. 영화 《춘향전》을 향한 대중의 관심은 뜨거웠다. 특히 음악은 전통 음악계의 대표적 인물인 한성준이 참여했었다는 것을 다음의 기사를 통해 확인할 수 있다.

<인용 1> 우리가 땀흘리며 촬영소의 커다란 건물로 발을 들여놓자 벌써 ‘춘향전’의 각본 작가인 이기세가 어린 따님을 데리고 와 앉아 있고, 승무와 장고에 으뜸가는 한참봉 성준씨며 조선 권번 동기 여럿이 와서 앉아 있다. [...] 동헌 대청 너른 마당에는 조선권번서 왔다는 열 칠 팔 나는 어여쁜 동기 넷이 옛날식 옷깃불긋한 체의를 입고 가운데 세운 대고 주위를 빙빙 돌리다가며 입으로는 ‘지화-자-지화-자-지화자 절시구’를 부르면서 원무를 한다. 무지개 빛 오색 채색 자락이 빙긋 오르는가하면 어느 새 북애가 맞아서, ‘둥……’ 하고 멧진 북소리 울리면 그 옆에 성악전습소에서 왔는지 여섯 구석 악사가 삼현육각으로 필닐니 불면서 그를 받아 넘긴다. 꿈같은

광경이다. 이 모든 광경은 가끔 이기세 씨가 지휘도 하고 혹은 한 참봉이 북 칠 때 기생들을 지휘도 한다. [...] 더욱 제일 좋은 장면은 성악을 치며 농부들이 벼 심는 장면이라든가 이 장면은 민요와 전설을 살려놓으니 만치 대중의 호평을 살 자신을 가지고 있다 한다.¹⁴⁾

인용된 글을 보면, 영화 《춘향전》은 마치 오늘날 한 편의 창극을 영상에 담아 영화로 재현하지 않았을까 하는 상상을 불러일으키게 한다. 조선 최고의 춤꾼인 한성준과 조선권변의 기생들이 연출해낸 춤, 성악전습소¹⁵⁾ 악사들의 삼현육각 연주는 당시 최고의 호화 캐스팅이었을 것이다. 그러나 어떻게 된 영문인지 개봉한 영화에서는 애초의 기획을 찾아볼 수 없고 음악은 흥난파에 의한 양악 반주로 대대적 수정이 이루어진 것으로 보인다.¹⁶⁾ 훗날 이명우 감독은 작품 후기를 통해 이와 같은 수정의 이유로 전통 음악에 대한 사회적 비판과 제작비 때문에

-
- 14) “‘春香傳’ 박이는 光景-朝鮮서는 처음인 토키 活動寫眞,” 『삼천리』 1935년 9월호.
- 15) 성악전습소는 조선정악전습소를 일컫는 것으로 조선정악전습소는 1909년에 만들어진 조양구락부의 후신으로 1911년 3월에 만들어졌으며 조선악과 양악을 가르치던 사설 음악교육 기관이다.
- 16) 《춘향전》 제작에 참여한 기술진은 사료마다 약간씩 다르게 기록되어 있다. 『삼천리』 제 7권 제 8호(1935년 9월)의 광고를 보면, 녹음은 이필우와 나카가와 조시(中川曉史), 감독과 촬영은 이명우, 편집은 이용이 담당했다고 소개되어 있는데, 『조광』 제1권 제1호(1935년 11월)화보에는 이기세 구성, 이필우 지휘, 이명우 감독·촬영이라고 되어 있다. 한편 기존의 식민지 영화연구에서 누가 음악을 담당했느냐하는 문제는 중요하게 대두되지 않았다. 흥난파가 음악을 담당했다는 내용은 김종욱(『실록 한국영화총서1(상), 2(하)』, 국학자료원, 2002)을 비롯해 김수남, 이진원의 글에서도 찾을 수 있다. 그러나 기존연구에서는 이와 같은 음악의 갑작스런 변모가 이상하지 않은 듯 비평적 시각의 평가를 찾아보기 힘들다. 오히려 흥난파의 이력만큼 조선악과 양악을 관통하는 사람이 없었기 때문에 그가 음악 스태프로 참여한 것은 자연스런 일이었다는 판단이 못내 아쉽다. 두 사람의 글에 대한 정보는 김수남, “춘향영화의 제작사와 양식적 특징에 대한 연구,” 『한국영화사연구』 (새미, 2003), 14-16; 이진원, 『한국영화음악사연구』 (민속원, 2007), 78 참조.

결국 양악의 반주가 중심이 되고 부분적으로 조선악을 사용하는 것으로 수정될 수밖에 없었다고 회고한다.

<인용 2> 반주 음악으로 아악(雅樂)은 그리 적당한 것이 없고 또 그것을 영화적으로 편곡할만한 연구가가 없으므로 할 수 없이 양악(洋樂)의 반주를 넣었고 부분적으로 조선악(朝鮮樂)을 집어넣었다. 이 반주 문제는 앞으로도 오랜 시일을 요할 것으로 추측된다. <춘향전>에서 박석고개 장면에 ‘농부가’(農夫歌)를 집어넣으려 하였으나 경비문제로 그만두었다. 레코드로 한 떠블에 취입(吹入)한 노래를 필름으로 집어넣으려면 필름 대(代)만 6, 70원이 걸린다. 그 돈이 없어서(없다기 보다는 경영자의 이해가 없었다는 것이 당연) 그대로 넘어가고 또 그때에는 녹음기와 촬영기를 접속시키는 동시 모터가 아직 안 나와서 동시녹음을 못하고 할 수 없이 아프 레코드를 하게 되어 그 고심이 적지 않았다. [...] 경영자는 촬영을 마치고 다시 아프 레코드를 한다니까 촬영을 마쳤으면 그만이지 또 무슨 촬영이 있느냐고 하여 애를 먹이던 일이 생각한다. 위에서 말한 ‘농부가’의 비용문제도 이에서 빚어진 것이다.¹⁷⁾

결국 제작 여건이 충분히 확보되지 않았던 상황에서 <농부가>를 비롯해 전통 음악과 춤을 화면에 담아내어 조선영화의 리얼리티를 확보하고자 했던 애초의 기획은 실현되지 않고 실패하고 만다. ‘발성’ 영화를 통해 ‘조선적인 것-조선심(朝鮮心)’을 추구하려던 계획은 아이러니하게도 소리(음악)는 결여된 채 이미지와 풍경에만 호소하는 무성 영화적 상황으로 돌아가고 만 것이다. 당시 조선의 영화팬들 가운데는 강력한 흡입력으로 대중을 사로잡은 할리우드 영화와 거기에서 흘러나오는 재즈에 대한 문화적 동경 못지않게 이질감이 공존했을 터다.¹⁸⁾ 이런 상

17) 이명우, “<춘향전>을 제작할 때-조선 영화감독 고심담,” 『조선영화』 1 (1936), 60-61을 인용한 이화진, 『소리의 도입에서 친일 영화까지』 (책세상, 2005), 29 재인용.

황에서 당시 대중의 전폭적 사랑을 받고 있던 판소리를 비롯해 화려한 조선의 악가무가 펼쳐질 것으로 기대했던 사람들에게 영화 《춘향전》은 대중의 기대에 미치지 못했을 것이라고 짐작할 수 있다.

그럼에도 《춘향전》은 조선영화계가 오랫동안 열망해온 ‘말하는 영화’의 꿈을 실현한 영화였기 때문에 당시 지식인들은 이 영화에 쏟아부은 제작진의 노력과 시도에는 긍정적으로 평가했다. 그러나 각색과 배우들의 연기, 녹음기술, 고중, 템포와 리듬 등의 실패를 신랄하게 비판했다. 특히 평자들은 《춘향전》이 고전의 영화화에 실패했다고 강도 높게 비판했다.

<인용 3> 출연자로서는 향단(香丹) 역의 노재신 양, 방자(房子) 역의 이종철 군, 사또(使道) 역에 임운학 군, 춘향 역에 문예봉 양. 이렇게 나는 이 <춘향전>에서 유망한 배우를 보았다. 그리고 제일 중요한 그 녹음이 실패한 것이 섭섭하며 더구나 음악에 있어서는 너무도 따분한 곡을 선택했고 전체의 템포가 너무도 느려서 이 영화가 긴장미를 잃은 것이다. 19)

<인용 4> 관객들 대부분은 연기의 보잘것없음에 크게 실망하여 머리를 돌렸으리라. 물론 누구누구의 어디어디에 빛나는 연기가 전혀 없는 것은 아니다마는 그것이 전체의 흠을 가려 덮기에는 너무나 적다. [...] 조선 고유의 가무를 적당한 곳에 쓴 것은 좋았다. 20)

18) 재즈는 서구의 모던을 육화할 수 있는 직접적 장르로 ‘판스’의 유행에까지 이르게 했던 문화현상이 되었다. 그러나 재즈의 유행은 음악의 유행이기보다는 일부에게는 경박한 문화의 갑작스런 유입으로 받아들여졌다. 그래서 재즈를 ‘고속도 문명의 부산물 현대인의 병적 향락생활 그것이 곧 짜스 취미’라 하여 하여 비판하였다. 이서구, “경성의 짜스,” 『별건곤』, 1929년 9월호. 그 외에 재즈에 대한 문화적 비평은 유선영, “황색 식민지의 서양영화 관람과 소비실천, 1934-1942,” 『언론과 사회』 (성곡언론문화재단, 2005), 7-62 참조.

19) 안석영, “朝鮮 토기 ‘春香傳’을 보고-朝鮮 映畫界의 將來를 말함,” 『조선일보』, 1935년 10월 11일-10월 13일자.

안타깝게도 영상 텍스트를 구할 수 없어 평자들이 말하는 음악적 문제가 무엇을 의미하는지 구체적으로 알 수는 없다. 극장에 개봉된 영화에서 애초의 음악적 기획이 어느 정도의 수정을 거쳤는지, 그리하여 <인용 3>에서 안석영이 말하는 ‘너무나도 따분한 곡’이 조선 전통 음악을 염두에 두고 말하는 것인지에 대해서는 속단할 수 없다. 왜냐하면 당시 조선창극은 최고의 전성기를 누리고 있었으며 여전히 음반시장에서 판소리는 인기 있는 아이템이었다.²¹⁾ 그렇기 때문에 인돌(<인용 4>)이 말하는 ‘조선 고유의 가무’와 영화 《춘향전》의 조화는 자연스러워 보인다. 반면, 제정과 기술적 문제로 갑작스레 양악 반주로 대체한 음악은 영화와 잘 어울리지 않았을 것이다. 그런데도 이와 같은 ‘음악과 영화의 부조화’는 다음의 인용 글을 통해 유추할 수 있듯 조선영화에 계속 시도된 듯하다.

<인용 5> 소위 반주음악이라고 해서 사용된 것은 비난을 받아서 정당하리라 생각한다. 레코드(포리돌 양악반)를 사용한 것을 나쁘다고 하는 것은 아니다. 원래 ‘홍길동전’은 양악보다 고전음악(조선 음악)으로서 기분을 조장하였던들 베토벤의 C단조 썸포니(‘제5 교향곡’)나 베토벤의 F단조(‘전원교향곡’)를 얼토당토않은 작곡된 템포로 돌리지 않아도 되었을 것이다. 흑장도적은 홍길동이 추격하는 장면이라든지 결투하는 장면에 ‘운명교향곡’의 피날레를 등장하는 것이 어떠한 유기적 연관이 있었음인지 필자는 요해기 어렵다. **명곡을 차용하는 일은 좋아도 사용할만한 데 라서야 효과있는 것(강조는 필자)이다.**²²⁾

20) 인돌, “朝鮮 최초의 發聲映畫 ‘春香傳’을 보고-脚色, 其他에 관한 異義 몇 가지,” 『동아일보』, 1935년 10월 11일-16일자.

21) 신민요 등 외래음악의 영향력이 가시화되기 이전인 1930년대 초기까지도 전통 음악은 여전히 대중의 전폭적 지지를 받았으며 이 중 판소리는 절대다수의 비중을 차지하는 음악 장르였다. 이에 대한 분류와 통계치는 좋고, “식민지 근대공간에서 여성음악가의 사회적 성격,” 『음악과 민족』 39 (2010), 각주 4번 참조.

김관의 지적처럼 조선영화를 통해 관객이 갈망했던 것은 조선적 소재로 화면에 비친 이미지뿐만 아니라 음악까지 포함한 것이었다. 《춘향전》의 제작진들도 애초에는 전통 음악을 활용해 완성도를 기하려 했다고는 하지만 심성과 풍속, 생활, 문화, 도덕과 미의식에 이르는 전통에 대한 가치관이 해체되고 있었던 근대의 한복판에서 ‘조선적인 것’의 구현은 추상에 머물렀다. 결국, 조선영화계는 조선 첫 발성 영화를 《춘향전》이라는 안전한 텍스트를 활용함으로써 스스로를 타자화하였다. 또한 제반 여건이 구축되지 않았던 당시의 제작 환경과 기술적 후진성이라는 문제는 식민지 국민으로서의 근본적 한계를 일깨우는 계기였다. 그러나 어찌면 (전통 음악을 사용하느냐 사용하지 않느냐 하는) 음악적 고민은 영화를 제작하는 데 있어 중요하게 작용하지 않았을는지 모른다. 《춘향전》의 실패 이후 또다시 ‘고전의 영화화’의 일환으로 시도한 영화 《심청》에서도 음악은 중요하게 고려되지 않고 있기 때문이다.

4. 전통음악을 활용한 영화 《심청》과 풍경 속 ‘조선’

영화 《춘향전》에서 쟁점이 되었던 ‘조선적인 것’과 영화와의 부조화 문제는 2년 뒤 제작된 안석영 감독의 영화 《심청》에서도 그대로 반복된다. 영화 《심청》은 원래 원로남녀명인이 다수 출연하는 호화판 음악영화로 기대를 모았지만²³⁾ 여류명창의 소리로 대체되어 애초의 계획보다 축소되었다.²⁴⁾ 현재《심청》의 영상은 러시아 고스필모폰드

22) 김관, “신영화평 「홍길동전」을 보고,” 『조선일보』, 1936년 6월 26일자.

23) 『매일신보』 1937년 6월 12일자에는 기사제목에 “朝鮮古典音樂映畫”라고 소개되고 있으며 『동아일보』 1937년 6월 11일자에는 “음악에는 이기세씨의 지휘로 성악계의 원로남녀명인이 다수출연하여 근래 보지 못하던 호화판이 되리라는데 봉절은 9월초가 되리라한다.”

(GOSFILMOFOND)에서 1998년 6월 24일에 수집된 영상으로 한국영상 자료원에서 제작한 ‘발굴된 과거 시리즈’ 중 두 번째 자료 중 부록영상에서 확인할 수 있다. 남아있는 영상은 심학규와 심청이 어머니 산소에 다녀오다 귀덕 어머니를 만나는 장면, 심청이 몸을 팔러가기 전날인 ‘그 전야’(基 前夜) 장면, 심학규가 심청에게 공양미 삼백 석을 절에 바치기로 했다고 말하는 장면, 심청이 아버지를 위해 기도하다 귀덕 어머니를 만나는 장면 등 총 4개의 시퀀스로 이루어져 있으며, 13분 28초 분량의 매우 짧은 분량이다.

그러나 이 중 약 5분가량의 한 시퀀스는 음악만으로 전개하여 비슷한 시기의 다른 조선영화에 비해 음악적 비중이 큰 편이다. 《심청》은 당시 이름을 날리던 여류명창의 애절한 창과 가야금 선율, 나라 잃은 민족의 현실만큼이나 기구한 심청의 운명을 소재로 하여 1938년 조선영화 베스트 1에 선정될 정도로 대중의 인기를 끌었다.²⁵⁾ DVD 수록지에는 영화음악에 참여한 사람으로 오케이 관현악단과 김소희·이소향이 기록되어 있어 여류명창이 김소희와 이소향이었다는 것을 알 수 있다. 김소희(1917-1995)는 그 이력이 확실²⁶⁾하기 때문에 혼동의 여지가 없으

24) “‘심청’은 이기세 씨가 기획한 바로 이기세 씨는 가요를 주체로 만들어보자고 하였으나 가요가 주체가 되면 영화가 안 된다고 내가 반대를 하여 나의 기도대로 필요한 데만 노래를 넣기로 한 것이다. ‘심청’은 김소영 씨가 주인공이요, 김진재 씨도 이 영화에서 처음 출연하였고, 촬영에는 이명우 씨, 녹음에는 이필우 씨다. 시대는 그저 막연하게 이조시대로 하였고 노래는 당시 명창을 초빙했었다.” 안석영, “《심청》 및 제작일기 초,” 『삼천리』 6 (1948년 10월호); 김종육, 『실록 한국영화 총서1』, 364-365 재인용.

25) 각주 3번 참조.

26) 김소희의 본명은 김순옥으로 전라북도 출생의 조선권번 기생이다. 흥덕공립보통학교를 졸업하고 광주의 언니 집에서 전남여고보를 다니던 시절 이화중선의 ‘추월만정’ 눈대목에 매료되어 1929년 송만갑의 문하에 들어갔다고 한다. 1920년대 후반 조선 권번 소속 동기 때 여창가곡과 가사를 익혀 소녀명창으로 알려져 경성방 송국에 출연하고, 1930년대에 이르러 판소리 다섯 마당의 눈대목을 익혀 음반 취입과 방송 활동을 활발하게 전개하였다. 후에 1938년 5월 23일 조선성악연구회 제

나, 이소향의 경우 경남 합천에 본적을 두는 이악이(李岳伊)라는 본명을 쓰는 이소향(李少香: 1916년생)과 포항에 본적을 두는 이소향(李素香: 1905-1989)이 있는 것으로 확인된다. 이 둘은 동명이인일 뿐만 아니라 모두 가야금 산조와 병창을 특기로 하고 있어 혼동되어 연구되어 왔다. 그러나 이소향에 대하여 연구한 이중훈의 논문에 김소희와 대담한 내용이 있는데, 김소희가 알고 있는 이소향은 포항 출신이었다고 하는 것으로 보아, 당시 영화에 함께 참여한 명창은 포항출신인 李素香일 것으로 추정된다.²⁷⁾

《심청》에 사용된 음악은 좀 더 자세히 살펴볼 필요가 있다. 《심청》에서 음악은 크게 세 종류로 분류할 수 있는데 <시퀀스 1> 중 마지막 10초가량 나오는 기악합주곡과 <시퀀스 2> 중 ‘그 전야’(基 前夜) 장면을 이루는 병창음악, 그리고 가야금독주곡이 그것이다. 이 중 두 번째 시퀀스인 ‘그 전야’ 장면은 심청이 인당수에 몸을 던지러 가기 전날을 그린 장면으로 추측되는데 대사 없이 음악으로만 구성된다. 10초간 시간을 알리는 종소리가 들린 후, 2분 18초부터 6분 56초 까지 무려 4분 38초의 시간동안 판소리와 이에 맞추어 가야금 음악으로 구성된다. 음악이 흐르는 동안 화면은 바느질을 하는 심청의 모습과 잠을 자는 아버지 심학규의 모습, 심청이 흐느껴 우는 모습, 농에서 색동옷을 꺼내 보는 모습으로 전개된다.

5회 정기총회 때, 이사로 선임되기도 하였다고 한다. 자세한 내용은 송방송, 『한국 근대 음악인 사전』(보고사, 2009), 109-110 참조.

27) 이중훈, “가야금 병창의 명인 이소향의 생애와 예술,” 『한국음악사학보』 21 (1998), 119, 각주 13번.

<사진 2> 바느질하는 심청



<사진 3> 흐느껴 우는 심청



<사진 4> 잠을 자는 심학규



<사진 5> 색동옷을 바라보는 심청



가사는 다음과 같다. “삼오삼경인지 은하수는 기울었다. 타고남은 촛불밑에 쭈그리고 ***** (이하 *표는 해독불가) 버선보소 우리*** 받으려고 한땀두땀 떠다갈제 오늘이 앞을쓰고 처음이니 막막하야 잠든부친 깨울세라 크게우지 못하야 속으로 목쓸놈의 팔자로다 사람이 세상에나 칠일전에 모친앓고 십오세 이런일도 또있는가 내가 저를 *****파뿌리고 *입거런 되겠구나 가가호호 나죽은 혼이라도 ***** 어이 차마 잊을소냐.”

음향 상태가 좋지 않지만 대략 확인할 수 있는 것은 심청의 슬픔을 표현하고자 하행하는 2도 음정이 빈번히 사용되고 있으며, 소릿길은 남도계면조로 되어 있으며, 장단도 진양조 혹은 중모리의 느린 장단을 사용하고 있다. 전체적으로 구슬픈 심청의 처지를 암시하는 듯 슬픈 느낌을 유도하고 있다. 한편, 영화 《심청》은 개봉 전부터 조선적인 것의 현대적 재현에 대중의 관심을 유도하고 있었다. 『매일신보』에 각색된 줄거리가 소개²⁸⁾되었고 실제로 심청이 눈을 가리고 술래잡기를 하다가 눈 먼 아버지의 마음을 이해하게 된다는 장면이나, 뽕덕어미가 등장하

28) “기신영화제일회작품 <심청전>(전십이권) 불일간완성봉절,” 『매일신보』, 1937년 8월 10일 6면 2단.

지 않고 대신 귀덕어머니의 비중이 크게 나타나고 있는 것 등은 원작과 달리 각색된 부분이다. 마찬가지로 음악에서도 <시퀀스 2>의 병창음악과 가야금독주곡 모두 오늘날 연주되고 있지 않는 것으로 미루어 보아 당시 영화를 위하여 창작된 것으로 보인다. 그리하여 영화 《심청》에서 각각의 음악은 영화에 종속되는 장식적인 배경음악으로서의 기능 이상의 역할을 했는데, 즉 인물의 심리와 성격, 극적 배경과 상황에 담겨진 의미를 전달하는 상징적 기능을 적극적으로 표현하고 있다. 그러나 《심청》의 영화음악은 평단으로부터 혹평을 받았다.

<인용 6> 녹음은 아직 조선에 완전한 토키 시스템이 없는 대서 그만큼 나온 것을 그냥 들어볼 수밖에 없지만 **이왕 음악 효과를 내려면 시대극이라고 꼭 조선 악기를 써야만 하는 법은 없으니 일본 내지의 낭화절을 들 듯이 영화는 정적인데 격에 안 맞는 조선 악의 억지로의 에팩트를 내려고 하지 말고 슷체 음악계의 권위자에게 레코드를 선택해 달래서라도 아프레코를 하였더라면 더 효과인데 여감 많지 않았으니 심청이가 죽는 장면 같은 것도 이 ‘심청전’에 있어서는 누구나 보고 싶어 하는 장면이나 그것도 없었으니 좀 더 음악 효과와 다른 썬 들로 살릴 수 있지 않았을까?²⁹⁾**

아이러니하게도 《춘향전》에서 ‘너무나 따분한 곡’이라고 비난받았던 양악풍의 음악과 마찬가지로 《심청》의 전통 음악 역시 ‘시대극이라고 꼭 조선악기를 써야만 하는 법이 없다’며 음악에 대한 비판을 가하고 있는 점이다. 이어 평자는 영화가 각색되는 과정에서 클라이맥스가 없어서 실패했다고 결론을 내리고 있다.³⁰⁾ 필자는 서광제가 《심청》을

29) 서광제, “영화 『심청』 시사평下,” 『동아일보』, 1937년 11월 20일 5면 1단.

30) “오늘날 심청전이 영화로 되어 나온다면 그만치 통속화된 원작에서 어떠한 새로운 이미지를 찾아보려고 하는 것이 아니요 [...] 원작은 만인의 원작이니 여기 말할 것도 없고 무엇보다도 이 영화의 결정적 파오를 규정시킨 각색이 없고 하는 것이

비판적으로 본 이유는 (당시 사회적 신드롬이기도 했던 모던여성과는 거리가 먼) 봉건적이고 착한 여성 심청, 그의 한과 고통과 잘 맞아떨어지도록 삽입된 전통 음악(판소리), 그리고 카메라가 포착한 가난한 조선의 풍경이 전근대적 구성물처럼 느껴지게 했을 것이라고 짐작할 수 있다. 이러한 장면은 서양영화를 통해 모던을 경험하고 모방하기를 욕망하던 조선의 관객들에게는 가난에 찌든, 그래서 돌아보고 싶지 않은 자신의 ‘어두운 면’을 일깨우는 장치라고 느껴졌을 수 있다.

그러나 주목할 점은 조선영화계가 ‘고전의 영화화’라는 일련의 시도를 통해 추구했던 바는 전통의 의미를 발견하는데 있지 않았다는 점이다. 그들은 조선사람이라면 누구나 알고 있는 고전을 소재로 ‘민족’을 상상하도록 대중의 감각에 적당히 호소하려 했다. 그렇기 때문에 영화 제작자들에게 전통 음악이나 아니냐 하는 문제는 일차적 고려대상이 아니었고 경우에 따라 축소되거나 심지어 배제될 수도 있었다. 이와 같은 이유로, 1938년 12월, 박기채와의 대답에서 이태준은 당시 영화 제작 풍토를 “박아지나 담뱃대, 가래침 배알는 것이라든가” 잔뜩 늘어놓고 “길 옆에 있어야 할 장승을 산꼭대기에 세우는” “백화점의 미야계(土産品)”에 빗대어 말했다.³¹⁾ 다시 말해 영화에서 조선적인 것의 재현은 조선을 대표할 만한 소품들을 수집해 늘어놓는 식으로, 소재적인 차원에 국한된 경향이 있었다.

영화계의 이러한 시도의 배경에는 이미 1920년을 전후로 엘리트 지식인들이 전통문화의 다양한 분야에서 민족주체성을 찾기 위해 노력한 일련의 시도와 무관하지 않다. 이어 1930년대에도 ‘조선적인 것’은 비단

토-키로씨는 성공하지 못했다. [...] 작품은 실패다. 영화 ‘심청’에 있어서 어디서 우리가 크라이막스를 찾아낼 수 있으며 어디서 리듬미컬 현대를 찾아 낼수가 있을까?” 서광재, 본문의 <인용 6>과 같은 글.

31) 이태준·박기채 대담, “문학과 영화의 교류,” 『동아일보』를 인용한 이화진, 『소리의 도입에서 친일 영화까지』, 73 재인용.

영화계뿐만 아니라 문화계 전반의 화제였다. 1932년 『삼천리』에 “‘춘향가’로 오페라 만들면 춘희 칼덴보다 낮게 된다”³²⁾는 글이 실린 것을 비롯하여 ‘모던 춘향’, ‘모던 심청전’ 등의 만화가 『第一線』·『조광』 등지에 연재되었고,³³⁾ 콜롬비아관 유성기 음반으로 창극 《춘향전》이 발행된 시기도 1935년 4월이었다. 유치진이 1936년 초 『조선일보』에 희곡 <춘향전>을 연재하던 당시에, 동양극장의 전속극단인 청춘좌와 전통예술인들의 교육·공연 단체였던 조선성악연구회가 각각 <춘향전>을 공연³⁴⁾한 것도 동시대적 현상이다. 그리하여 1930년대 중후반, 『춘향전』과 『심청전』 등의 작품은 ‘위대한 고전’으로 거듭 재창조되었던 것이다. 그러나 식민지 지식인들이 정신적 각성과 저항적 의미로 시작한 ‘조선적인 것’을 찾기 위한 시도에서 민족정체성의 모델은 서구적 근대에 뿌리를 둔 것이었다고 평가할 수 있다. (서구와의 비교를 통해) 자각된 ‘전통’의 발견과 인식은 그렇기 때문에 점차 정체(停滯)되고 타자화 된 이미지로 굳어질 수밖에 없었다.

이와 같이 식민지 조선에서 대중문화매체가 정착되고 소비되었던 과정은 전 사회를 합리화할 수 있는 자원과 능력을 가지고 있지 않은 상태에서 개인들은 정서적으로는 기존의 전통적 가치를 유지하고 합리화하길 원하고 있었고 근대의 매혹적인 유혹은 자신을 부정하는 형식으로 작용하고 있었다. 결국 조선영화에서 조선관객을 확보하고자 시도된 ‘조선적인’ 전략과 그 과정에서 사용된 전통적 소재는 오히려 서구 근대의 물질적 풍요와 계속적으로 비교됨으로써 전통에 대한 열등감을 강화시키는 결과를 낳게 했고 여기에 더해 그들의 생각을 뒷받침할 수 있는 기술과 물질적 토대를 장악할 수 없었던 식민지의 현실적 벽에

32) 『삼천리』, 1932년 4월호.

33) 『第一線』, 1932년 11월호-1933년 3월호까지 4회; 『조광』, 1935년 11월호.

34) 『조선일보』, 1936년 9월 12일자, 9월 15일자, 9월 16일자, 9월 23일자, 9월 25일자, 10월 3일자, 10월 8일자.

부딪치면서 영화에서 표현된 민족은 정체적이며 원시적인 이미지로 남게 되었다.

5. 글을 맺으며: 음악연구에서 문화연구로

1930년대의 조선영화에서 민족정체성을 강화하기 위해 사용된 ‘전통’은 서구화 혹은 근대화와의 비교를 통해 ‘발견’된 것이었기 때문에 양면적 모습을 가지고 있었다. 그것은 마치 도시인이 고향을 생각할 때 떠올리게 되는 정제된 풍경처럼 한편에서는 돌아가고 싶지만 다른 한편에서는 가난하고 찌든 모습이 떠올라 부정하고 싶은 갈등상태와 닮지 않았을까 생각해본다. 그렇기 때문에 조선영화에서 민족성을 표현하는 상징은 과거 지향적 이미지로 나타났다. 한국영화사 역시 예외가 아니었다. 한국영화가 세계 영화계에서 자기 입지를 다지기 위해 취한 전략은 자기 오리엔탈리즘을 통해서였다. 이러한 영화들은 시간을 역으로 돌리면서 반복적으로 지역성을 강조함으로써 세계 시장에 안주하였지만 이에 대한 비판이 충분히 이루어지지 않았다.

이 글은 1930년대 토키 영화의 시대가 열리면서 서구의 문화와 언어에 느꼈던 소외감을 극복하기 위해 만든 《춘향전》과 《심청》을 통해 자기 오리엔탈리즘의 초기 면모를 추적할 수 있었다. 이 두 영화는 고전을 영화화한 것인데 기획 단계에서 판소리를 비롯한 전통 음악을 영화의 주요구성물로 홍보함으로써 대중의 관심을 유도했다는 공통점이 있다. 그러나 이러한 음악적 기획은 무산되거나 축소되면서 결국 ‘조선적인 것’을 추구하고자 했던 조선영화계의 기반이 허약했으며 음악은 부수적 요소로 취급되었음이 드러났다. 또한 이와 같은 과정을 통해 발성 영화에서 중요한 요소 중 하나인 음악이 단순히 배경음악적 소재로 머

물면서 조선영화의 도약을 이끌어내지 못하였고 조선관객의 감각에 호소하려는 애초의 기획에도 미치지 못했을 것이라고 평가할 수 있다.

그렇지만 이와 같은 결과를 두고 당시의 신문에 기록된 음악비평처럼 대중이 전통 음악에 대해 부정적이었다고 해석할 수는 없을 것이다. 흥미로운 사실은 영화 《심청》이 조선일보에서 선정한 ‘조선발성 영화 베스트 10’ 중 1위로 올랐다는 기사에 이어 1938년에는 하와이에서도 개봉하였다는 것을 통해 조선영화를 향한 대중의 관심은 매우 지속적으로 요구되었음을 확인할 수 있기 때문이다.³⁵⁾

대중문화 안에서 전통은 민족을 의미하는 수많은 상징적 요소들과 다양한 방식으로 뒤엉키게 된다. 이는 마치 오늘날 세계의 풍물이나 전통을 소개하는 프로그램에서 전통의 복잡한 의미망에 몰두하기 보다는 무희의 원색적인 춤이나 음악 소개로 단순화하는 것으로 방향을 잡는 것과는 다를 것이다. 그렇기 때문에 대중 매체에서 ‘전통의 단순화’ 혹은 소재로서 이러한 요소를 사용하는 방식이 자칫 전통을 진정성 없는 볼거리로 전락시킨다는 비난을 가져올지 모르더라도 대중 매체 안에는 그 시대의 다양한 문화요소가 결합되고 있음에 주목할 필요가 있다. 오히려 이와 같은 과정이 되풀이되면서 대중은 사라져가는 전통에 대한 향수와 함께 민족정체성에 대한 논의를 지속적으로 생성시킬 수 있었음에 주목해야 한다. 식민지 음악연구의 방향이 문화연구로 향해야 하는 이유가 여기에 있다.

그동안의 식민지 음악연구에서 모든 원인을 식민지의 의도와 정책으로만 돌렸을 때 대중의 일상에서 발생할 수 있는 다양한 가능성은 고려되지 못하여왔다. 문화연구가 흥미로운 지점은 식민지의 의도와는 다르게 그 시대를 확보하였던 대중의 일상을 발견하게 되기 때문이다. 필자는 30년대의 신문과 잡지를 통해, 그리고 상암동 한국영상자료원 자

35) 각주 3번의 기사에 이어 하와이 관련 기사는 『조선일보』, 1938년 2월 15일자; 『동아일보』, 1938년 2월 16일자.

료실에 보관되어 있는 빛바랜 화면에 비친 사람들을 통해 흥분과 환희, 그리고 실망을 발견할 수 있었다. 그러나 역사가 우리에게 준 교훈처럼, 실패 혹은 성공이라는 역사적 기록 이전에 그들이 행했던 수많은 논의와 투쟁 속에서 오늘날에도 유효한 의미를 발견해내는 일이 ‘지금 여기’를 사는 우리의 몫이 아닐까 싶다.

참고문헌

* 신문

『동아일보』

『매일신보』

『조선일보』

* 논문 및 단행본

구건서. “일본식민지의 영화와 시대성: 조선영화를 중심으로.” 『일본학보』 65 (2005), 617-630.

김려실. 『투사하는 제국 투영하는 식민지』. 삼인, 2006.

김소희. “일제시대 영화의 수용과 전개 과정.” 『한국학보』 20 (1994), 242-273.

김수현 · 이수정. 『한국 근대 음악기사 자료집 잡지편 권1-10』. 민속원, 2008.

김은영. “한국 ‘전통’음악의 형성과 근대성 연구.” 동아대학교 대학원 박사 학위 논문, 2008.

_____. “식민지 근대공간에서 여성음악가의 사회적 성격.” 『음악과 민족』 39 (2010), 175-200.

김종욱. 『실록 한국영화총서 1(상), 2(하)』. 국학자료원, 2002.

김진송. 『서울에 판스홀을 許하라』. 현실문화연구, 1999.

김희정. “‘춘향전’ 영화 음악 연구.” 이화여자대학교 대학원 박사 학위 논문, 2009.

미셀 시옹/지명혁 옮김. 『영화와 소리』. 민음사, 2000.

박미연. “한국 영화사에 있어서 영화 음악의 위치.” 이화여자대학교 대학원 석사 학위 논문, 2001.

송방송. 『한국 근대음악인 사전』. 보고서, 2009.

신재효/강한영 교주. 『신재효의 판소리 여섯바탕집』. 도서출판 앞선책, 1994.

- 앙드레 슈미트/정여울 옮김. 『제국 그 사이의 한국』. 휴머니스트, 2007.
- 팀, 에덴서/박성일 옮김. 『대중문화와 일상, 그리고 민족정체성』. 이후, 2008.
- 유선영. “육체의 근대화-아메리칸 모더니티의 육화.” 『언론과 사회』, 성곡언론문화재단 2001, 8-48.
- _____. “극장구경과 활동사진 보기: 충격의 근대 그리고 즐거움의 혼유.” 『역사비평』 64 (2003), 362-376.
- _____. “항색 식민지의 서양영화 관람과 소비실천, 1934-1942: 제국에 대한 ‘문화적 부인’의 실천성과 정상화 과정.” 『언론과 사회』 13/2 (2005), 7-62.
- 이승구 · 이용관. 『영화 용어 해설집』. 영화진흥공사, 1990.
- 이중훈. “가야금 병창의 명인 이소향의 생애와 예술.” 『한국음악사학보』 21 (1998), 115-147.
- 이진원. 『한국영화음악사 연구』. 민속원, 2007.
- 이철웅. 『영화와 음악』. 이정선음악사, 1998.
- 이호걸. “1920~30년대 조선에서의 영화배급.” 『영화연구』 41 (2009), 127-152.
- 이화진. 『조선영화-소리의 도입에서 친일영화까지』. 책세상, 2005.
- 이효덕/박성관 옮김. 『표상공간의 근대』. 소명출판, 1996.
- 정승교 · 김영미. “서울의 인구현상과 주민의 자기정체성.” 『서울 20세기 생활문화 변천사』, 서울시장개발연구원, 2001.
- 조희문. “초창기 한국 영화사 연구: 영화의 전래와 수용(1896~1923).” 중앙대학교 박사 학위 논문, 1992.
- 최보운. “한국영화에 사용된 한국 음악적 요소의 고찰: 1986년부터 2006년을 중심으로.” 이화여자대학교 실용음악대학원 석사 학위 논문, 2007.
- 한국영화박물관. 『Korean Film Museum』. 한국영상자료원, 2009.
- 한상준. 『영화 음악의 이해』. 한나래, 2000.
- 함충범. “1910년대 전반기 식민지 조선에서의 활동사진에 관한 연구:

1910-1914년 『매일신보』를 중심으로.” 『영화연구』 37 (2008), 411-432.

황지영. “음악의 기능적 측면을 중심으로 본 한국영화 음악의 기능: 1990년부터 2001년을 중심으로.” 이화여자대학교 실용음악대학원 석사 학위 논문, 2002.

* 영상자료

한국영상자료원. 《발굴된 과거2: <미몽>, <군용열차>, <어화>». (주) 태원엔터테인먼트, 2008.

Abstract

**Korean National Identity represented in the 1930s
Film Music**

Kim, Eun Young

Based on the analyses of films produced during the colonial era of Chosun, this study examines how the mass media renders traditions and identity of a culture in modern society where the power of media has become the most dominant force defining and disseminating information.

Since the 1920s, the longing of general public for popular culture was growing rapidly into the Korean society. Under the strict Japanese colonial rule and oppression which forbade political gatherings and conventions, culture was the only means through which Chosun's national identity was sought and preserved by its people. Films or movies were no longer a mere instrument of pleasure for the Chosun people, but they were the way of reinstating the value of Chosun's sovereignty and identity as a nation.

Chunhyangjeon(춘향전) and *Shimcheungjeon*(심청전) are some examples of the Korean classical literature adapted into movies that demonstrate the nation's strong reminiscences of past gaiety. Popular culture in the 1930s was meaningful to the Koreans so as to be marked as "The Revival of Traditions." Such changes in the public sentiment and attitude towards the Korean popular art and culture are important inasmuch as they came about amid the Japanese attempts to institute the Korean culture as a mere rural amusement. Criticisms of the past colonial studies about the films produced during this period, which claim that these films were government-controlled propagandas used for the sake of cultural assimilation, need reassessment, if not nullified as a whole. As such, this paper scrutinizes and analyzes

how the mass media could work as a means of strengthening national identity as well as a reinforcement of cultural values and traditions in light of the Korean traditional music used in the making of those films.

Keywords: *Chunhyangjeon*, *Shimcheung*, colonial modern space, mass media, national identity, film music of the 1930s

| | | |
|--------------|--------------------|--------------|
| 투 고 일 | 심 사 일 | 게재 확정일 |
| 2011년 4월 25일 | 2011년 4월 28일~5월 6일 | 2011년 5월 15일 |