

1. 문제제기
2. 역사소설과 1950년대 역사영화
 - 2-1. 역사소설의 형성과 본질
 - 2-2. 1950년대의 서사지형과 역사영화
3. 1950년대 역사영화의 역사소설 수용 양상
 - 3-1. 원작에의 충실성과 나열적 구성: <단종애사>
 - 3-2. 활극과 몽환적 멜로드라마의 혼성: <젊은 그들>
 - 3-3. 연극적 형식과 탐미적 허무주의: <무영탑>
4. 1950년대 역사영화에 나타난 역사소설 수용의 의의

국문초록

이 글은 1930년대를 중심으로 1920년대 후반부터 1940년대 초반까지 번성한 역사소설이 영화 장르의 형성기인 1950년대 역사영화에 수용된 양상을 살펴 역사영화 장르의 형성 과정에서 역사소설이 미친 영향을 밝히고, 나아가 이러한 영향 관계를 통해 형성된 서사 관습이 이후 역사허구물의 전개 과정에서 가지는 의미를 가늠하려는 것이다. 이를 위해 이 글에서는 역사소설의 서사가 역사영화로 승계(承繼)되고 변개(變改) 되는 양상에 주목한다.

일반적으로 ‘역사영화’ 혹은 ‘사극영화’라 불리는 영화는 한국에서 멜로드라마와 더불어 가장 생명력이 강한 장르이다. 이러한 역사영화 장르는 1950년대부터 1960년대까지 활발하게 제작되며 확립된다. 이때 지금까지 끊임없이 재구성

* 고려대학교 민족문화연구원 연구교수

되는 레퍼토리가 구성되고 이후 역사영화의 관습이 형성되며 이러한 관습은 다시 역사허구물 전반에 걸쳐 영향을 미친다. 여기에서 주목할 만한 사실은 역사영화의 형성 과정에서 서사의 초안으로 작용했던 것은 역사소설이었다는 점이다.

그런데 흥미롭게도 1950년대의 역사영화는 전반적으로 원작에 충실하려는 경향을 드러내면서도 원작이 내장한 멜로드라마적 특성은 약화시키고 있는 측면을 보여준다. 이는 박종화의 소설이 원작으로 채택되지 않고 김동인의 『젊은 그들』과 현진건의 『무영탑』이 원작으로 채택된 것에서부터 드러난다. 두 소설은 일제강점기 역사소설에서 주요한 서사 중의 하나인 낭만적인 연애담을 보여 주면서도 비적대적인 갈등으로 전개되다 해소되고 마는 대표적인 소설에 속하기 때문이다. 영화 <젊은 그들>과 <무영탑>은 그나마 소설 속에 있는 갈등마저도 오히려 약화시켜 수용하면서 독자적인 영화로서의 길을 모색한다. 그 안에는 장르, 작가주의, 새로운 영화 형식에 걸친 다양한 실험이 혼성되어 있다. 이는 장르 영화, 문예영화 등의 구분이 미분화된 상태에서 이루어진 현상으로 추론되며 그렇기에 더욱 다양한 가능성을 내재하면서 독특한 분위기를 형성하고 있어서 매혹적인 부분이기도 하다.

이러한 경향은 1960년대에 장르가 확립되고 문예영화가 본격적으로 양산되면서 새로운 국면으로 접어든다. 오히려 역사소설에서 통속성으로 비판받던 요소들이 적극적으로 수용되며 대중의 기대지평에 부합해 가는 것이다. 1960년대 이후 궁중 비사 중심의 역사영화가 번성한 것은 대표적인 예라고 할 수 있다.

일반적으로 소설의 영화화는 소설의 통속화로 인식되곤 한다. 그러나 이미 신문연재소설이 본령을 이루는 장편역사소설 안에는 대중적인 서사관습이 내장되어 있다. 낭만적 인물, 선악 구도, 극단적 갈등, 여성의 수난, 수용자의 일관된 관심을 지속시키기 위한 지속적인 갈등의 설정과 매 회 몰입을 이끌어내기 위한 자극적인 장치의 배치 등은 이미 장르영화의 서사관습과 맞닿는 대중적인 서사관습인 것이다. 역사소설 형성기의 역사소설들에서 이미 이러한 관습이 함께 형성되었으며 이러한 관습적 요소들은 이후 영화로 수용되는 과정 속에서 약화되기도 하고 강화되기도 하며 역사영화의 서사 관습으로 재구성된다. 1950

년대 역사영화는 이러한 서사관습의 재구성 과정에서 의미 있는 지점들을 보여 주는 것이다.

주제어

역사소설, 역사영화, 역사허구물, 서사, 이야기, 이야기하기, 관습, 장르, 문예영화, 멜로드라마

1. 문제제기

이 글은 1930년대를 중심으로 1920년대 후반부터 1940년대 초반까지 번성한 역사소설의 서사가 영화 장르의 형성기인 1950년대 역사영화에 수용된 양상을 살피는 것이다.¹⁾ 이는 역사영화 장르 서사 관습의 형성 과정에서 역사소설이 미친 영향을 밝히고, 나아가 이러한 영향 관계를 통해 형성된 서사 관습이 이후 역사허구물²⁾의 전개 과정에서 가지는 의

1) 영화의 장르 형성 과정을 논하는 데에는 여러 가지 분석 층위가 있고 논자가 어디에 주안점을 두느냐에 따라 다양한 방법론이 있을 수 있다. 장르 관습을 형성하는 데에는 영화 제작 상황과 감독의 성향이 다변적으로 작용하는 데다 영화는 복합적인 매체로 이루어지기 때문에 영화의 장르에는 서사 관습뿐만 아니라 영상과 소리가 어우러지며 발생하는 여러 층위의 관습이 존재하기 때문이다. 이에 이 글에서는 그 중에서 이야기 층위에 주목하여 역사소설이 역사영화로 옮겨지는 과정을 중심으로 논의를 전개하는 것이며 이는 역사허구물의 장르 관습 형성 과정에 대한 필자의 첫 번째 연구에 해당한다.

그런데 이에 대해 이 논문의 심사 과정에서 영화 내적인 자질이나 감독의 영화 제작 경향 등에 대한 분석이 더 필요하다는 의견이 제기되었다. 이는 한편으로는 타당하며 장르에 대한 입체적인 논의를 위해 연구되어야 할 부분이라고 판단된다. 그러나 하나의 소논문 안에서 장르 분석의 여러 층위를 함께 논한다는 것은 무리한 일이기도 하다. 따라서 영화 매체의 자질에 주목하여 장르 관습을 연구하는 일은 부득이하게 차후의 과제로 넘길 수밖에 없음을 밝힌다.

2) ‘역사허구물’은 실재했던 인물이나 사건을 취하여 이야기를 재구성하는 일반적인 의미의 역사물을 비롯하여 역사적 배경만을 빌려오는 시대물까지 아울러 지칭하

미를 가늠하려는 것이다.

일반적으로 ‘역사영화’ 혹은 ‘사극영화’라 불리는 영화는 한국에서 멜로드라마와 더불어 가장 생명력이 강한 장르이다. 이러한 역사영화 장르는 1950년대부터 1960년대까지 활발하게 제작되며 확립된다.³⁾ 이때 지금까지 끊임없이 재구성되는 레퍼토리가 구성되고 이후 역사영화의 관습이 형성되며 이러한 관습은 다시 역사허구물 전반에 걸쳐 영향을 미친다.

여기에서 중요한 사실은 역사영화의 형성 과정에서 서사의 초안으로 작용했던 것은 역사소설이었다는 점이다. 역사소설이 역사영화에 어떻게 수용되었으며 어떻게 이야기가 변개되었는지, 서술방식이 어떤 방향으로 변화해 갔는지를 살펴보는 것은 역사영화의 형성 과정을 살피는데 핵심적으로 작용한다. 그리고 그 문제 자체가 영화 장르 연구의 중요한 방법론이며 나아가 역사허구물의 서사관습 연구에서도 핵심적인 사안이기도 하다.

이에 이 글은 다음과 같은 문제의식에서 출발한다. 역사소설의 어떤 면이 1950년대 영화에 수용되었는가? 1950년대 역사 영화와 1960년대 역사 영화는 일정한 차이를 보이는데, 그러한 차이는 어떻게 만들어지는

는 것이며, 매체 상으로는 역사적인 소재와 배경을 빌려 서사를 구성하는 소설, 영화, TV드라마 등을 포괄하는 말이다. '역사허구물'에 대해서는 줄고, “2000년 이후, 서사매체에 나타난 역사 속 여성의 허구화”, 제8차 한국고전여성문학학회 하계 워크숍 발표논문집, 한국고전여성문학학회, 2007.7.10, 15-26쪽 참고.

3) 역사영화가 전체 영화 제작 편수에서 차지하는 비율을 연도별로 보이면 다음과 같다. 1955:6/16, 1956:11/32, 1957:8/37, 1958:3/78, 1959:7/112, 1960:2/87, 1961:4/79, 1962:8/112, 1963:7/148, 1964:12/137, 1965:6/161, 1966:4/172, 1967:10/185, 1968:16/212, 1969:4/229 (이영일, 『한국영화전사』, 도서출판 소도, 2003. 참고) 이상과 같은 통계로 볼 때 역사영화는 1957년까지 전체 영화에서 큰 비중을 차지하며 활발하게 제작되다가 1958년에는 그 비율이 대폭 줄고 그 이후부터는 매년 일정한 편수를 유지했던 것으로 판단된다.

것이며 왜 그런 것인가? 이것은 역사영화 장르의 형성 과정에서 어떤 의미를 가지는가? 나아가 역사허구물의 통시적 전개에서는 어떤 의미를 가지는가? 즉 역사영화의 장르 형성은 이후 소설을 비롯한 역사허구물 구도에 어떤 작용을 하게 되는가? 이 글은 이러한 문제의식을 견지하며 역사소설이 역사영화로 옮겨질 때에 발생하는 서사의 승계(承繼)와 변개(變改) 양상에 주목할 것이다. 이러한 관심은 궁극적으로 “소설의 서사는 어떻게 다른 매체와 교호하며 살아왔고, 살고 있는가?”라는 질문에 대한 해명을 지향한다.

2. 역사소설과 1950년대 역사영화

이 장에서는 1950년대 역사영화에 역사소설이 수용되는 제반 상황과 맥락을 살핀다. 즉 역사소설이 1920년대 중반 이후 성행하며 장르적으로 형성되는 맥락과 이러한 역사소설이 1950년대 역사영화에 수용되는 상황을 고찰한다.

2-1. 역사소설의 형성과 본질

역사소설은 1920년대 중반 이후 신문연재소설의 성행과 함께 대중적으로 인기 있는 장형 서사물로 형성되었다.⁴⁾ 이때 근대 대표 작가의 반열에 속하는 이광수, 김동인, 현진건, 박종화, 이태준 등이 신문연재 역사소설 작가로 활동하며 대중적 인기를 누렸다. 이광수가 『동아일보』의

4) 역사소설의 형성에 대해서는 이승윤, “한국 근대 역사소설의 형성과 전개”, 연세대학교 박사학위논문, 2005. 김병길, “한국 근대 신문연재 역사소설의 기원과 계보”, 연세대학교 박사학위논문, 2006. 참고.

전속 작가처럼 신문연재 소설을 쓰던 시기에 쏟아낸 『마의 태자』,⁵⁾ 『단종애사』,⁶⁾ 『이순신』⁷⁾을 비롯해 『조선일보』로 자리를 옮겨 쓴 『이차돈의 사』,⁸⁾ 『세조대왕』, 그리고 동아일보와 조선일보의 폐간 이후 『매일신보』에 연재한 『원효대사』⁹⁾ 등이 모두 역사소설이다. 이광수의 신문연재 소설을 비판하던¹⁰⁾ 김동인도 1930년부터 본격적인 연재소설 작가로 나서서 역사소설을 발표한다. 『젊은 그들』¹¹⁾을 시작으로 『운현궁의 봄』,¹²⁾ 『대수양』,¹³⁾ 『백마강』¹⁴⁾ 등이 이에 해당한다. 그리고 해방 이후까지 최고의 역사소설 작가로 인기를 지속했던 박종화는 히트작 『금삼의 피』¹⁵⁾를 비롯해 『대춘부』,¹⁶⁾ 『다정불심』¹⁷⁾ 등을 내놓는다. 1920년대 단편소설 작가로 유명했던 현진건은 『무영탑』¹⁸⁾과 『흑치상지』,¹⁹⁾ 그리고 미완으로 끝난 소설 『선화공주』²⁰⁾를 발표한다. 근대소설계 최고의 미문가로 알려진 이태준도 1930년대부터 일련의 장편소설을 쓰는데 그 중에 『황진이』,²¹⁾ 『왕자 호동』²²⁾과 같은 역사소설이 들어 있다.

-
- 5) 이광수, 『마의태자』, 『동아일보』, 1926.5.10.~1927.1.9.
 6) 이광수, 『단종애사』, 『동아일보』, 1928.11.30.~1929.12.11.
 7) 이광수, 『이순신』, 『동아일보』, 1931.6.26.~1932.4.3.
 8) 이광수, 『이차돈의 사』, 『조선일보』, 1935.9.28.~1936.4.12.
 9) 이광수, 『원효대사』, 『매일신보』, 1942.3.1.~1932.10.31.
 10) 김동인의 이광수 소설 비판에 대해서는 「춘원 연구」 참고.
 11) 김동인, 『젊은 그들』, 『동아일보』, 1930.9.2.~1931.11.10.
 12) 김동인, 『운현궁의 봄』, 『조선일보』, 1933.4.26.~1934.2.2.
 13) 김동인, 『대수양』, 『조광』 1941년 2~12월호.
 14) 김동인, 『백마강』, 『매일신보』, 1941.7.9.~1942.1.31.
 15) 박종화, 『금삼의 피』, 『매일신보』, 1936.3.20.~1939.12.29.
 16) 박종화, 『대춘부』, 『매일신보』, 1937.12.1.~1938.12.25.
 17) 박종화, 『다정불심』, 『매일신보』, 1940.11.11.~1941.7.23.
 18) 현진건, 『무영탑』, 『동아일보』, 1938.7.20~1939.2.7.
 19) 현진건, 『흑치상지』, 『동아일보』, 1939.10.25~1940.11.16.
 20) 현진건, 『선화공주』, 『춘추』 1941년 4~9월호.
 21) 이태준, 『황진이』, 『조선중앙일보』, 1936.6.2.~1936.9.4.
 22) 이태준, 『왕자 호동』, 『매일신보』, 1942.12.12~1943.6.16.

이와 같이 역사소설이 번성한 이유에 대해서는 가독 인구의 증가에 따른 대중적 장편 독물의 필요성, 신문저널리즘이 자본주의 생리를 내면 화함에 따라 신문 경영에서 신문연재지면의 중요성이 제고된 것, 문학을 둘러싼 제반 제도의 변화에 따른 작가들의 살 길 모색, 군국주의의 억압으로 인한 도피와 복고주의, 야담이나 역사담물 등의 총화로서의 형식적 확장²³⁾ 등 다양한 논의가 이루어져 왔다.

이러한 역사소설에 대한 평가 면에서는 ‘역사’와 ‘소설’이라는 모순된 조어에서부터 예견되듯이 ‘역사성’과 ‘허구성’을 함께 충족시켜야 한다는 이상태(理想態)가 일반적인 기준으로 작용해 왔다. 한 마디로 역사의 식도 있어야 하고 소설도 되어야 한다는 것이다. 역사소설이 “역사의 해석을 규범화하고 자료를 독점했던 조선왕조의 중세적 통치 질서”로부터 벗어난 근대적 독물로서 “역사 해석을 자유롭게 하는 근대인의 권리를 누리고 광범위한 독자를 위한 읽을거리를 마련하며, 일제의 규제를 무릅쓰고 민족의 존엄성과 주체성을 찾아야 했다.”²⁴⁾는 논의는 역사소설의 위상과 문학사에서 역사소설에 부과했던 보편적 기대를 잘 보여준다.

이러한 기대는 일제강점기의 역사소설을 불완전한 것으로 평가하는 준거로 작용한다. 예컨대, “역사의 주역들을 영웅의 자리에서 끌어내려 엽기적인 호색한으로 만들었다.”, “역사의 이면, 궁중생활의 내막에 추악한 애욕 다툼이 있다고 하며 흥미를 끄는 읽을거리를 만들어 민족 허무주의를 퍼뜨리는 유행을 선도했다.”, “궁중의 음모와 갈등을 과장되게 그려 흥미를 돋우는 방식을 계속 써서 도덕적 당위성 지속에 흥미를 느끼지 않은 독자까지 사로잡으려 했다.”²⁵⁾는 등의 비판은 모두 역사소설

-
- 23) 이에 대해서는 김영민, 김우중, 김윤식, 백철, 신동욱, 이재선, 정한숙, 조동일의 문학과와 최정환의 『근대의 책 읽기』, 푸른역사, 2003. 최성민의 「서사 텍스트와 매체의 관계 연구」, 서강대학교 박사학위논문, 2006. 참고.
 24) 조동일, 『한국문학통사5』, 지식산업사, 1989, 296쪽.

에 대한 기대에서 비롯되는 것이다.

이러한 경향은 역사소설이 붐을 이루며 역사소설에 대한 논의²⁶⁾도 활발했던 1980년대에는 더욱 강화되었다. “작품의 중심을 이루어야 할 사회적 갈등은 주인공의 개인적 갈등, 특히 연애 문제로 치환(置換)되어 있다.”, “역사발전에 대한 불가지론과 시니시즘의 징후를 드러냈다.”²⁷⁾

25) 조동일, 『한국문학통사5』, 지식산업사, 1989, 297쪽.

26) 1980년대 이후에 역사소설에 대한 연구가 활발했는데 그 중에서 1930년대 역사소설에 대한 박사논문만을 정리하면 다음과 같다.

송백현, 「한국 근대 역사소설 연구」, 단국대학교 박사학위논문, 1982.

강영주, 「한국 근대 역사소설 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 1986.

김치홍, 「한국 근대 역사소설의 사적 연구」, 명지대학교 박사학위논문, 1986.

홍정은, 「한국 근대 역사소설 연구」, 동국대학교 박사학위논문, 1987.

홍성암, 「한국 근대 역사소설 연구」, 한양대학교 박사학위논문, 1988.

조규일, 「월탄 박종화 역사소설 연구」, 성균관대학교 박사학위논문, 1989.

채진홍, 「『碧初의 '林巨正' 研究』, 고려대학교 박사학위논문, 1990.

박종홍, 「『日帝强占期 韓國 歷史小説 研究: 作家的 歷史認識과 史實反映을 中心으로』, 경북대학교 박사학위논문, 1991.

고정옥, 「한국 근대 역사소설 연구」, 성균관대학교 박사학위논문, 1993.

문철주, 「한국 근대 역사소설 연구」, 동아대학교 박사학위논문, 1993.

한창엽, 「홍명희의 '林巨正' 연구」, 한양대학교 박사학위논문, 1995.

유재엽, 「1930년대 한국 역사소설 연구」, 단국대학교 박사학위논문, 1996.

김재영, 「임격정의 현실성 연구」, 연세대학교 박사학위논문, 1998.

공임순, 「한국 근대 역사소설의 장르론적 연구」, 서강대학교 박사학위논문, 2001.

김정효, 「『林巨正』의 서술 방법과 형상화에 관한 연구」, 아주대학교 박사학위논문, 2002.

고석호, 「월탄 박종화 역사소설 연구」, 성균관대학교 박사학위논문, 2003.

탁광혁, 「이광수 역사소설 연구」, 한국외국어대학교 박사학위논문, 2003.

이승윤, 「한국 근대 역사소설의 형성과 전개: 매체를 통한 역사담론 생산과 근대적 역사소설 양식에 관한 통시적 고찰」, 연세대학교 박사학위논문, 2005.

김병길, 「한국 근대 신문연재 역사소설의 기원과 계보」, 연세대학교 박사학위논문, 2006.

27) 강영주, 『한국역사소설의 재인식』, 창작과비평사, 1991. 김윤식, 『한국 근대 소설사 연구』, 을유문화사, 1986. 김윤식, 「우리 역사소설의 4가지 유형」, 『소설문

는 등의 비판이 이를 잘 보여준다. 이러한 비평 논리는 “역사소설은 역사적 현실의 발전을 예술적으로 반영하고 형상화하고 있기 때문에 그 내용과 형식에 대한 평가 기준을 현실 자체로부터 끄집어 낼 수 있으며, 역사소설에서 가장 중요한 것은 세계관과 정치적 입장이고 결국 역사소설의 성패 여부는 민중생활에 대한 작가의 태도에 달려 있다.”²⁸⁾는 루카치의 논리와 친연성을 지닌다.²⁹⁾ 여기에는 직선적 역사발전에 대한 믿음을 토대로 하는 진보사관, 재현보다는 철학을 우위에 두는 플라톤적 사유, 문학과 비평의 계몽적 권위에 대한 믿음이 내장되어 있다. 그리고 이는 자연히 ‘역사소설’의 평가에 있어서 은연중에 ‘소설’보다는 ‘역사’에 방점을 찍는 것으로 귀결되곤 한다.

그러나 근대소설은 대중의 기대지평과 활자매체의 위상 안에서 성장해 왔다. 최초의 근대소설로 일컬어지는 이광수의 『무정』이 신문연재소설이었고, 이광수가 근대 최고의 인기 작가였다는 사실은 이를 단적으로 입증한다. 비평적으로 비판의 대상이 되었던 『마의태자』나 『단종애사』는 당대 최고 인기소설이었고, 오랫동안 역사소설 논의에서 방외에 위치했던 윤백남은 유일하게 이광수와 인기를 다투는 작가였다. 그리고 이러한 사실은 그들이 계속 작품 활동을 할 수 있었던 토대이자 이후에 그들의 소설이 한국 역사허구물의 전범으로서 끊임없이 재생산되는 기반으로 기능한다.

여기에서 주로 신문연재를 통해 발표된 역사소설의 생산 메커니즘은 비평가나 연구자의 기대와는 다른 층위에서 움직이는 것이었다고 할 수 있다.³⁰⁾ 초기에는 역사소설의 생산 메커니즘의 욕망과 역사소설에 대한

학』 제11권 6호, 소설문학사, 1985.6. 참고.

28) 게오르크 루카치, 『역사소설론』, 이영욱 옮김, 거름신서, 1987, 451-453쪽 참고.

29) 백낙청의 논의를 비롯한 1970,80년대의 역사소설 논의는 이러한 루카치적인 역사소설관의 연장선상에 있다고 해도 과언이 아니다.

비평적 기대가 서로 겹치기도 하고 그렇지 않기도 하다가³¹⁾ 1970,80년대에 이르러서는 비평적 기대와 생산 메커니즘의 욕망이 일정한 부분에서 화해로운 한 때를 보내기도 했다.³²⁾ 그러나 최근에 이를수록 생산 메커니즘과 비평가의 비평적 층위는 점점 더 멀어지고 있는 추세이다. 이는 역사소설이 활자매체로서의 독자적 위상에서 벗어나 영화, TV드라마와 교호하며 권위와 경계를 해체하고 있는 역사허구물 전반의 변화와 맞물리는 것이다.

2-2. 1950년대의 서사지형과 역사영화

일제강점기의 역사소설이 영화를 통해 수용되며 역사허구물의 목록과 관습을 형성해가는 1950년대는 서사의 지형이 전반적으로 새롭게 재편되는 시기이다. 1950년대는 문단의 단편소설과 대중적인 신문소설이 구분되면서 문단을 중심으로 형성되는 본격문학과 대중문학이 분리되어 각자의 길을 가는 시기이고, 연극계에서도 본격연극이 대중으로부터

분리되면서 악극, 여성국극과 같은 대중연극이 마지막 전성기를 누린 시기이며, 방송극에서는 연속극이 본격적으로 시작되는 시기이고, 해방 이후 재수입되기 시작한 외국영화의 세례 속에서 영화가 가장 대중적인 서사물로 부상하며 장르를 형성해 가는 시기이다.³³⁾

이 시기에 한국 역사영화는 한국의 핵심적인 영화 장르로 자리 잡는다.³⁴⁾ 영화 제작 여건이 열악했던 1950년대 상황³⁵⁾에서 세트나 의상, 소품 등에서 인프라의 구축을 필요로 하는 역사영화가 40여 편이나 제작되었다는 것은 당시 역사영화³⁶⁾의 위상을 입증한다. 특히 이 시기에 생산된 역사영화들은 주로 고소설을 원작으로 했던 이전 영화³⁷⁾와 달리 역사소설을 비롯해 창극, 여성국극 등에서 원작을 취함으로써 이야기의 원천이 다양해진다. 그 중에서 큰 비중을 차지했던 것은 역사소설들로, <젊은 그들>(1955), <단종애사>(1956), <왕자호동과 낙랑공주>(1956), <무영탑>(1957), <구원의 정화>(1956), <황진이>(1957), <선

30) 1930년대 역사소설을 썼던 작가들은 이미 비평적 기대와는 다른 생산자의 입장을 토로한다. 현진건은 『무영탑』에 부치는 글에서 다음과 같이 말한다. “이 소설은 시대를 신라에 잡았으니 소위 역사소설이라 하겠으나 만일 독자 여러분이 이 소설에서 역사적 사실을 찾으신다면 실망하시리라. 이 소설의 골자는 몇 줄의 전설에 출발하였을 뿐이요, 역사적 사실이란 도무지 없다 하여도 과언이 아닌 까닭이다. 기록적·설화적·역사적 사실의 나열만이 역사소설이라 할진대 이 소설은 물론 그 부류에 속하지 않을 줄 안다. 어떤 한 시대, 그 시대의 색채와 정조를 작가로서 어떻게 재현시키느냐, 작가의 의도하는 주제를 그 시대를 통하여 어떻게 살리느냐 하는 것이 작가는 역사적 사실보다 더욱 중요할 줄 믿는다.” 『동아일보』, 1938년 7월16일.

31) 대부분의 역사소설은 그 기대에 미치지 못하는 소설로 평가되었고 홍명희의 『林巨正』 정도가 제대로 평가 받은 경우에 해당한다.

32) 황석영의 『장길산』, 박경리의 『토지』, 조정래의 『태백산맥』 등 역사성과 대중성을 겸비한 일련의 역사소설들이 1970,80년대에 쏟아져 나오으로써 이것이 가능했다.

33) 1950년대 서사지형의 재편에 대해서는 『대중서사연구』 제17호(대중서사학회, 2007.6.)의 특집 ‘한국 대중예술사 집중 탐구: 1950년대의 대중예술’에 실린 김동윤, 「1950년대 신문소설의 위상」, 이화진, 「‘노스텔지어’의 흥행사: 1950년대 ‘악극’의 전성과 퇴조에 관하여」, 이영미, 「1950년대 방송극: 연속극의 본격적 시작」. 참고.

34) 이는 1955년에 <춘향전>이 전후 국산영화로서는 최초로 관객 18만 명을 돌파하고 3천만원의 수입을 올리며 대대적인 성공을 거두면서 한국영화산업이 과거에서 소재를 찾기 시작했던 경향과 깊이 연관된다. (<춘향전>의 흥행에 대해서는 『한국일보』, 1955.1.26. 참고)

35) 1954년에 35mm 촬영기가 4대 뿐이었다는 기사는 당시의 열악한 상황을 단적으로 증명한다. (『한국일보』, 1954.8.2. 참고)

36) 1950년대 영화계의 상황과 역사영화에 대해서는 이영일, 『한국영화전사』, 도서출판 소도, 2004. 김소연 외, 『매혹과 혼돈의 시대: 50년대의 한국영화』, 도서출판 소도, 2003. 참고.

37) 일제강점기의 역사영화는 <춘향전>(1923), <장화홍련전>(1924), <놀부홍부>(1925), <심청전>(1925), <운영전>(1925), <숙영낭자전>(1928), <홍길동전>(1934) 등으로 주로 판소리계 소설을 비롯한 고소설에서 이야기를 취했다.

화공주>(1957) 등이 이에 해당한다.³⁸⁾ 이호걸은 1950년대 역사영화에 공통적으로 드러나는 특성을 ‘사랑을 중심에 두는 서사구조, 이국적인 정서에의 호소, 스펙터클의 제공’으로 요약하고, 이러한 특성은 역사소설이 가지고 있었던 특징이 수용된 것이라고 지적한다.³⁹⁾

이 특징들은 일제강점기 역사소설의 한계로 지적되고 있는 통속성의 항목들, 즉 영웅 중심의 역사서술, 상투적인 인물 구성, 멜로드라마적인 서사 전개, 역사의 사사화(私事化) 등과 대부분 겹치는데, 이는 현재까지도 역사허구물에서 유효하게 작동하고 있는 서사 관습에 해당한다. 일련의 과정을 통해 추론해 볼 때 이 요소들이야말로 역사소설이 변성할 수 있었던 이유들이며 그것은 대중의 기대지평과 맞닿는 부분이었다고 할 수 있다. 이러한 측면에서 “이와 같이 문제적 요소들은 역사소설의 변성을 보증해 준 자산”이며 “역사소설의 외형적인 성장이 통속화의 흐름과 같은 궤에 놓여 있었다.”는 지적⁴⁰⁾은 설득력을 지닌다.

그런데 여기에서 흥미로운 점은 1950년대의 역사영화가 1960년대의 역사영화와 일정한 차이를 보이는 지점이다. 이영일은 1960년대 사극을 ‘사극 멜로드라마, 궁중사극, 사극액션물, 전기사극’으로 나누고 있다. 이 중에서 사극 멜로드라마, 사극액션물, 1950년대 역사영화에서도 볼 수 있는 경향이었으나 궁중사극은 1950년대 역사영화에서는 찾아보기

38) 이 중에서 현재 필름을 볼 수 있는 경우는 <젊은 그들>(1955), <단종애사>(1956), <무영탑>(1957) 정도이다. 이외에 현재 볼 수 있는 1950년대 역사영화로는 <양산도>(1955), <막난이 비사>(1956), <시집가는 날>(1956), <풍운의 궁전>(1957), <김삿갓>(1957), <왕자미륵>(1958), <종각>(1958), <한말 풍운과 민중정공>(1959), <독립협회와 청년 이승만>(1959) 등이 있다.

39) 이호걸, 「1950년대 사극영화와 과거 재현의 의미」, 『매혹과 혼돈의 시대: 1950년대의 한국영화』, 도서출판 소도, 2003, 174-201쪽. 참고.

40) 김병길, 「한국 근대 신문연재 역사소설의 기원과 계보」, 연세대학교 박사학위논문, 2006, 141쪽.

힘들다. <연산군>, <장희빈>과 같은 궁중사극은 영화뿐만 아니라 TV 드라마에서도 가장 지속적인 인기를 누린 단골 메뉴였다는 것을 감안할 때 이것은 분석을 요하는 부분이다. 이는 영화 원작이 된 역사소설 측면에서 바라볼 때에는 1950년대에 박종화의 소설이 영화 원작으로 채택되지 않고 이광수, 김동인, 현진건, 이태준의 원작이 채택된 것과 연관되는 문제이기도 하다. 박종화는 1923년 「목 매이는 여자」라는 단편을 통해 일찍이 역사소설에 관심을 보였던 대표적인 역사소설 작가이며 극적인 멜로드라마를 방불케 하는 뚜렷한 갈등 구조와 화려한 문장과 관능적인 묘사로 정평이 난 인기 작가였고, 1950,60년대에도 『임진왜란』(1957), 『여인천하』(1958), 『세종대왕』(1969) 등의 역사소설을 계속 발표하며 인기를 끌었기 때문이다. 이를 해석하기 위해서는 역사영화의 서사와 그것에 수용된 역사소설의 서사에 대한 비교 분석이 선행될 필요가 있을 것이다.

3. 1950년대 역사영화의 역사소설 수용 양상

소설 원작이 있었던 7편의 영화중에 현재 볼 수 있는 영화는 <젊은 그들>(1955), <단종애사>(1956), <무영탑>(1957) 세 편이다. 이에 이 장에서는 이 세 편의 영화가 소설의 서사를 수용하고 있는 양상을 살핀다.

3-1. 원작에의 충실성과 나열적 구성: <단종애사>(1956)

전창근 감독의 <단종애사>⁴¹⁾는 원작이 된 이광수의 『단종애사』의

41) <단종애사>는 전창근 감독, 이광수 원작, 유치진 각색, 한형모 촬영으로 1000만원의 제작비를 들여 10개월 간 촬영한 영화로서 최고의 원작과 스태프로 이루

구성을 거의 그대로 따르고 있으며 중요한 심리묘사까지도 영상적으로 재현하려는 노력을 보인다. 『단종애사』는 고명편(顧命篇), 실국편(失國篇), 충의편(忠義篇), 혈루편(血淚篇)이라는 네 부분으로 이루어져 있다. 이러한 나열적 구성은 매회 짝막하게 연재되는 신문소설에 적합한 형식⁴²⁾인데 영화에서 이러한 구성을 수용하고 있는 셈이다.

첫 부분인 고명편에서는 세종대왕이 신숙주와 성삼문에게 손자(단종)를 부탁한 것, 수양대군과 안평대군을 비롯한 왕자들의 성격과 자질, 그리고 문종이 임종을 앞두고 신하들에게 큰 잔치를 베푼 정황, 수양대군이 황보인과 김종서가 문종의 고명을 받은 것에 대해 못마땅해 하며 권람과 권력 찬탈을 공모하는 일 등이 서술되며 어린 나이에 왕위에 등극하게 되는 단종을 둘러싼 정치 상황이 드러난다.

영화에서는 이 부분이 매우 간략하게 처리된다. 우선 대신들의 얼굴이 패닝되다가 수양대군의 얼굴이 클로즈업되고, 곧이어 문종이 임종을 앞두고 고명하는 것을 보여주며 문종의 임종 상황이 드러난다. 그리고 나서 수양대군의 집으로 공간이 옮겨지며 수양대군이 퇴궐하면서 기다리고 있던 권람에게 황보인과 김종서가 문종의 고명의 받은 것에 대해 불만을 토로하는 장면이 나온다. 이 장면의 마지막 숏에서 수양대군 사랑에 놓인 술과 음식이 칼과 책으로 디졸브되면서 공간은 김종서의 사랑으로 옮겨간다. 김종서와 아들 승규도 시국에 대해 대화를 나누고 있다. 그리고 다시 수양대군의 사랑으로 공간 이동하며 수양대군과 권람이

어진 야심작이었다. 『한국일보』, 1956.1.23. 참고)

42) 이러한 형식에 대해 채만식은 “신문의 연재소설이란 그러므로 말이 장편이지 실상은 이천자짜리 콩트를 일백오십개 가량 한 개의 원사건으로 통일시킨 복합장편(複合掌篇)이랄 수가 있는 것이다. 그리고 이러한 형식의 소설이야말로 가장 찌나리즘이 요구하는 신문소설인 것이다.”라고 갈파한 바 있다. 채만식, 「讀者의 量問題」, 『매일신보』, 1940.9.26.

김종서를 없애야 한다는 데 합의하고 권람이 한명회를 수양대군의 책사로 추천하는 모습을 보여준다.

실국편은 수양대군이 정권을 장악하는 과정으로 이루어져 있으며 가장 많은 부분을 차지한다. 이는 경덕궁직 한명회의 잡스러우면서도 용의 주도한 사람됨에 대한 서술로 시작된다. 한명회가 수양대군을 만나 정권 찬탈을 공모하게 되고 그 첫 단계로 수양대군이 명나라 사신으로 가게 되는 것, 명나라에서 돌아온 수양대군이 더욱 당당한 세력을 가지게 되며 무사를 모으는 것, 왕이 영양위궁에 출타한 틈을 타서 수양대군이 김종서를 죽이는 것, 한명회가 황보인 이하 신하들을 영양위궁으로 불러들여 하나하나 척살하며 살생부를 지워나가는 것, 안평대군과 그 여당을 잡아 죽이는 것이 일련의 과정을 이루며 서술된다. 그리고 마지막에 수양대군의 정란에 죽은 사람의 이름이 나열되며 마무리된다.

영화에서 이 부분은 어린 왕이 궁녀들과 천진하게 노는 것으로 시작된다. 여기에서 세상물정 모르는 어린 왕이 노회한 수양대군 무리에게 정권을 빼앗길 것임이 암시된다. 그리고 수양대군이 명나라 사신으로 가기 위해 계략을 꾸미는 부분은 생략되고 명나라 사신으로 다녀온 이후에 신숙주와 성삼문, 성삼문과 그 아버지인 성승, 그리고 신숙주와 정인지의 일련의 대화 장면을 통해 수양대군의 권력이 강화되고 있는 정세가 제시된다. 그리고 나서 공간은 수양대군의 사랑으로 옮겨 수양대군, 한명회, 권람이 당일 거사를 감행할 것을 도모하는 장면이 나온다. 곧이어 수양대군이 김종서의 집에 찾아가 수양대군과 그의 아들 승규를 죽이는 것과 신하들을 영양위궁으로 불러들여 척살하는 과정이 제시된다. 이 과정은 이 영화에서 가장 극적이고 흥미로운 장면에 속하는데 상황 설정을 비롯해 대사까지 소설의 그것을 거의 그대로 따른다.

예컨대 수양대군이 김종서를 찾아가 죽이는 장면에서 수양대군이 사

모뎀을 일부러 부러뜨리고 김종서의 아들 승규가 새 사모뎀을 가져오려고 들어간 사이 김종서에게 편지를 읽게 하여 주의를 빼앗은 후에 철퇴로 뒤통수를 쳐 죽이는 것, 그리고 김종서가 “이런 법이 없소.”라며 죽는 것, 사모뎀을 가지고 온 승규를 마저 죽이는 것까지 소설과 같다.

수양대군은 손을 들어 사모를 바로 쓰려는 듯이 뒤통수를 만지는 서술에 오른편 사모뎀에 꽂은 대목이 부러지어 땅에 떨어지었다. [……] 종서는 [……] 곧 자기의 것을 빼어서, “그게 원, 웬일입니까. 황송하오나 이것을 꽂으시겨오.” 하고 두 손으로 수양대군에게 드리었다.

수양대군은 계교가 틀어짐을 보았다. 이렇게 종서가 제 머리에 꽂았던 것을 빼어주면 승규는 곁을 떠나지 않고 말 모양이니 이래서는 아니 될 것이다.

수양대군은 종서가 받들어 드리는 사모뎀을 받아들고,

“그 원, 미안하외다.”

하며 사모에 꽂아보더니,

“허, 이것이 맞지를 않는군. 좀 굽은걸. 원, 들어가야지.”

하고 아무리 꽂으려 하여도 아니 꽂아지는 모양으로 얼굴을 찡그린다.

종서는 이 광경을 보고,

“애, 네 들어가서 다른 것을 하나 내다 드려라. 원, 그게 왜 그리 굽단 말인고.”

하고 종서는 수양대군의 손에서 자기의 사모뎀을 받아들고 원망스러운 듯이 끝을 만진다.

승규는 가슴이 뜨끔하였다. 지금 자기가 아버지의 곁을 떠나는 것은 마치 아버지를 죽이는 것과 다름없는 듯하였다.

‘사모뎀이면 다 마찬가지로. 그렇게 굽어서 안 들어가는 법이

어디 있담.’

[……] 그러나 부명을 어길 수는 없다. 승규는 사면, 광은 두 사람에게 한 번 더 뜻있는 눈을 주고 안으로 들어갔다. [……] 이러는 동안에 수양대군은 연해 기미를 엿본다. [……] 수양대군은 소매에서 편지 한 장을 내어 종서 앞에 내어밀며,

“여기 편지 한 장 있으니 이것을 좀 보여주시오.”한다.

[……] 종서는 의심없이 편지를 떼어 달빛에 비추어 읽었다. [……] 수양대군이 오른손을 드는 것을 보고 임운은 옷 속에 숨기었던 철여의를 뽑아 번개같이 김종서의 뒤통수를 내려 갈기었다.

김종서는 본능적으로 손을 들어 머리를 가리려 하였으나 임운이 두 번째 치는 바람에 사모 아울러 머리가 갈라지어 붉은 피를 쏟고, “나으리, 이런 법이 없소.” 하며 수양대군을 한번 흘겨보고는 땅에 거꾸러진다.

[……] 유수가 꿈지럭거리고 일어나려 하는 김종서를 마저 죽여버리려고 달려들 때에 승규는 임운을 버리고 임운의 손에 들리었던 철여의를 들고 유수를 엄습하였다.

[……] 승규와 유수가 겨루는 틈을 타서 양정은 종서를 엄습한다. 승규가 유수의 팔을 분지른 때는 바로 양정의 칼이 종서의 목을 향하고 내려오는 때다. 승규는 오직 한 길밖에 없었다. 그런데 그 길을 취하였다.-그것은 몸으로 아버지를 덮는 것이었다.

승규는 손에 들었던 철여의를 양정을 향하여 내어던지고 몸으로 종서의 몸을 덮으며

“이 역적놈아, 내가 죽어서라도 너를 그냥 두지는 아니하리라.”하고 말이 끝나기 전에 양정의 칼이 승규의 허리를 잘라버리었다.⁴³⁾

승규가 밀줄 친 부분에서 마음속으로 생각하는 것이 영화에서는 대사

43) 이광수, 『단종애사』, 일신서적출판사, 1995, 124-127쪽.

로 처리되고 승규가 격투 끝에 아버지를 덮으며 죽는 원작의 묘사가 승규가 수양대군에게 곧바로 달려들다가 칼을 맞고 죽는 것으로 요약될 뿐이다. 그리고 수양대군의 순간적인 심리가 드러나지 않는다. 그런데 김종서를 죽인 수양대군이 왕이 놓고 있는 영양위궁을 들이치는 다음 장면에서는 이러한 심리묘사까지도 원작을 따르려는 시도를 보인다.

오직 늙은 궁녀 윤연화가 두 팔을 짝 벌리고 왕과 수양대군 사이에
씩 나서서 몸으로 왕을 가리며,

“나오리, 너무 무엄하지 않소?”

하고 소리를 질렀다.

수양대군의 칼이 늙은 궁녀를 범하려 할 때에 왕은 황망히 수양대군의 칼든 팔에 매어달리시며,

“숙부, 날 살리요!”

하고 소리를 내어 울으시었다.

수양대군은 왕의 우는 얼굴을 굽어보았다. 비록 심히 속성하신 왕이라 하더라도 우는 얼굴은 더욱이 어리시게 보이었다. 수양대군은 피물은 칼을 옷자락으로 씻어 칼집에 넣었다.

수양대군은 왕께 대하여 잠시 측은한 마음이 생기었다. 그렇지 아니하더면 두 늙은 내시를 베이던 칼로 왕을 해하였을지도 모른다. 그것은 수양대군 자신도 모르는 것이다.⁴⁴⁾

원작에서는 피의 맛을 본 수양대군이 흥분 상태에서 왕을 지키는 상궁에게 칼을 쳐들었다가 어린 조카에 대해 순간적인 연민이 들어 칼을 내리는 것으로 나온다. 영화에서는 이러한 수양대군의 심경을 묘사하기 위해 문종의 임종 장면을 삽입한 이후 수양이 걸어 나오는 것으로 처리

함으로써 순간적으로 수양대군이 어린 왕을 정적(政敵)이 아닌 혈육으로 보았음을 표현한다.

충의편에서는 단종이 수양대군에게 왕위를 내어주고 성삼문을 비롯한 사육신이 세조에게 저항하다 죽임을 당하는 과정이 서술되고, 혈루편에서는 노산군으로 강등된 단종이 곤전과 헤어져 홀로 영월에 귀양을 갔다가 교살당하는 과정이 서술된다. 여기에서 사육신이 고문을 당하는 장면과 단종이 슬픔 속에 돌탑을 쌓다가 죽임을 당하는 장면 등 극적인 장면이 영화에서 충실히 묘사된다.

위에 살펴본 바와 같이 전창근의 <단종애사>는 원작의 연대기적 서술을 그대로 따르며 대중들의 흥미를 끌만한 장면을 충실히 묘사함으로써 신문연재소설이 가지고 있는 서술방식을 충실히 영상으로 구현하고 있다. 이에 따라 서사의 리듬이 ‘발단-전개-위기-절정-결말’의 전통적인 구조를 따르는 것이 아니라 나열적으로 이어지며 중간에 중요한 장면이 확장되는 양상을 드러낸다.

3-2. 활극(活劇)과 몽환적 멜로드라마의 혼성: <젊은 그들>(1955)

김동인의 동명소설을 영화화한 신상옥 감독의 <젊은 그들>도 기본적인 장면 구성을 원작에 충실하게 진행하고 있다는 점에서 <단종애사>와 같다. 그런데 <단종애사>가 장면 배분에 있어 원작의 에피소드들을 보다 충실히 따르며 나열적으로 구성하고 있는 것과 달리 <젊은 그들>은 격투 장면의 서술시간은 늘리고 내면서술은 대폭 축약하면서 결말을 원작과 다르게 처리하고 있어서 주목된다.

다음은 안재영이 대원군을 암살하려 잠입하던 명인호를 생포한 경위를 서술하는 부분이다.

44) 이광수, 『단종애사』, 일신서적출판사, 1995, 147쪽.

거기에는 무슨 신기한 활극도 없었다. 자랑할 만한 용기의 비약도 없었다. 어젯밤 태공이 다녀 들어간 지 얼마되지 아니하여, 재영이는 드높은 담장 밖에서 사람이 넘어오려는 기척을 들었다. 그리고 그 안쪽으로 가서 숨을 죽이고 기다리고 있었다. 담장 위에서 눈이 땅으로 푸석푸석 떨어졌다. 그것은 담장 위에 사람이 올라선 증거였다.

좀 뒤에 재영의 머리를 넘어서 무슨 회색의 그림자가 담장 위에서 쿵하고 땅으로 내리 떨어졌다. 그러나 내려 뛰는 그 모를 물건이 다시 몸을 일으킬 준비도 끝나기 전에, 재영이의 굳센 팔은 그의 몸에 얽혀 있었다.

거기서 두 동물은 맹렬히 격투를 하였다. 한 동물은 제 경애하는 이의 몸을 보호하기 위하여-그리고 또 한 동물은 제 몸을 이 뜻 안한 완력 센 동물에게서 빼쳐나기 위하여-

조금 뒤에 승부는 끝이 났다. 물론 경계가 엄중한 운현궁에 자객으로 뺨혀서 들어온 만치, 그 손님도 제 완력에는 자신이 있었던 것이었다. 그러나 무슬로써 뒹달한 무쇠 같은 재영이의 힘에는 당하지를 못하였다. 콧등을 몇 차례 재영이의 굳센 주먹에 얻어맞은 그 손님은 마침내 기절을 하였다. 재영이는 허리에서 준비하였던 바를 꺼내어, 그 손님을 비끄러매어서 담장을 넘겨 놓은 뒤에 엎고 안동 활민숙까지 돌아간 것이었다.⁴⁵⁾

여기에서 안재영과 명인호의 격투를 묘사한 대목은 줄친 부분이 보여 주듯이 두어 줄에 불과하다. 그런데 영화에서는 이 장면이 약 5분 동안 묘사된다. 이에 반해 원작에서 ‘애조(哀弔)’와 ‘포로’ 두 장[chapter]에 걸쳐 자세히 서술하고 있는 인화의 고뇌는 영화에서는 과감하게 축약되어 인화가 방에서 혼자 향을 피우는 정도로 처리된다. 그리고 재영이를 중

심으로 인화와 연연이가 이루는 삼각관계는 약화되고 재영과 인화의 관계로 집중된다. 여기에서 드러나는 활극적 요소의 확장 and 애정구도의 단순화가 도달하는 지점은 결말 부분에서 드러난다.

원작에서는 임오군란이 실패로 돌아가고 대원군이 다시 실각하여 청나라로 잡혀가고 활민 선생을 비롯해 그 제자들과 명인호가 죽는다. 살아 남은 재영과 인화는 신랑 신부의 옷차림으로 배를 빌려 타고 동반 자살한다. 그런데 영화에서는 인호가 민겸호 집 사옥에 잡힌 인화를 풀어주려다가 격투 끝에 붙잡히는 것으로 설정된다. 여기에서 사병들과 격투를 벌이는 인호의 모습과 도망치는 인화의 모습이 교차편집되며 인호의 격투 장면이 1분 이상 지속적으로 제시된다.

그리고 장면은 ‘壬午年 六月 九日’이라는 자막과 함께 임오군란이 일어나는 시점(時點)으로 이동한다. 이때 인화가 성루에 여장을 하고 앉아 있고 함성소리와 함께 군사들이 뛰어나온다. 그리고 다음 장면부터 재영이 민겸호를 찾아 궁궐에 숨어드는 모습과 혼란 속에 민겸호가 도망치는 모습, 그리고 인화가 재영을 찾기 위해 궁궐을 살피고 다니는 모습이 교차적으로 제시된다. 이 시퀀스는 온 궁궐로 공간 이동되며 계속 이어진다. 결국 민겸호가 쏘는 육혈포의 여섯 번째 총알에 재영이 맞고 재영이 던진 단검에 민겸호가 맞는다. 민겸호는 연못에 떨어져 즉사하고 인화가 도착했을 때 재영은 쓰러져 인화의 품안에서 눈을 감는다. 인화는 “여보!”라고 외치며 자신의 볼을 재영의 뺨에 비비며 울고 이 모습에 대해 룡숫과 클로스 숫이 교차된다. 결국 인화가 시체를 눕히고 일어서는 것으로 영화는 끝난다. 여기에서 인화가 재영을 찾아 궁궐을 찾아 헤매는 것을 보여줄 때와 재영이 죽음을 맞이하는 마지막 장면에서는 뿌연 안개가 피어오르며 몽환적인 분위기를 조성한다.

이러한 몽환적 분위기와 인화가 재영의 시체를 눕히고 일어서는 마지

45) 김동인, 『젊은 그들 (上)』, 창우사, 1994, 49-50쪽,

막 장면은 장르적 완결성과는 거리가 멀다. 반면 활극적 요소를 확장해서 보여주는 장면과 긴박감을 높이는 교차편집은 소설의 이야기를 영화로 옮기는 데 있어서 관객의 몰입을 이끌어내는 일종의 형식적 실험을 보여준다. 한편 ‘안재영-인화-명인호’, ‘인화-안재영-연연’이 이루는 삼각관계의 긴장이 약화되어 멜로드라마 장르에 충실한 구도를 형성하지도 않는다. 결과적으로 볼 때 이 영화에는 멜로드라마, 액션물, 작가주의적 실험이 혼성되어 있다고 볼 수 있다. 이러한 혼성은 신상옥 감독의 1958년작 <지옥화>에서도 두드러지는 것이며, 1950년대 역사영화의 결정판이라 불리는 <무영탑>에서도 잘 드러난다.

3-3. 연극적 형식과 탐미적 허무주의: <무영탑>(1957)

현진건의 동명소설을 영화화한 영화 <무영탑>도 원작의 이야기 구성을 거의 그대로 따라가기는 앞에서 다룬 두 영화와 마찬가지로이다. 그런데 이 영화에서는 불국사와 구슬아기의 집을 중심으로 한정된 공간 안에 카메라를 고정시킨 채 인물들의 연기를 포착하는 형식으로 이루어진다. 이는 소설에서의 연극적 대사가 이루어내는 연극적 리듬감을 영상적으로 수용한 것이기도 하다. 이때 원작이 가진 역동성이나 관능성은 사라지고 아사달과 구슬아기, 그리고 아사달과 아사녀의 애뜻한 사랑이 강화된다. 그런데 그 사랑은 육체적이고 세속적인 사랑이 아니라 정신적이고 예술적인 사랑이다.

다음은 소설 『무영탑』에서 인용한 부분들이다.

[1] “아주머님 세상에 그런 변이 어디 있겠습니까? 오죽이나 놀라셨을까? 모든 것이 내 불찰입니다. 그런 놈들을 단속을 못한 내 잘못입니다. 무슨 낯으로 아주머님을 뵈을까?”

“왜 뺨개님 탓이에요. 왜 뺨개님 탓이에요. 왜 뺨개님 탓이에요?”

하고 아사녀는 어색하여 한 말을 되풀이하며 무에라고 뒤끝을 뺏을지 몰랐다.⁴⁶⁾

[2] “종작없는 소리? 흥, 오 저년이 듣는다고, 저 육시를 할 아사녀란 년이 듣는다고, 염려 마라, 염려 말어, 네까짓 놈이야 곱다랗게 아사녀 저년한테 물러 줄테다. 너같이 표리부동하고 능갈친 놈은 헌 신짝 팔매치듯 저따위 년한테나 갖다 앵길테다. 산전수전 다 겪은 나다. 엄승이 밤승이 다 해쳐 본 나다. 세상에 서방이 씨가 말랐느냐? 너같은 놈을 데리고 살게. 어이 더러라, 어이 더러라. 튀, 네놈을 데리고 살게, 어이 더러라, 어이 더러라. 튀 튀.”⁴⁷⁾

[3] 차돌이가 돌아간 후 주만은 골머리가 아프다고 애저녁부터 이불을 뒤집어 쓰고 누웠다.

아아, 이상한 운명!

생각하면 생각할수록 운명의 장난은 오묘조묘하다. 하고많은 날 가운데 하필 그날 그이가 용돌을 찾아가고 하필 그날 금성이가 들이쳤던고. 하고많은 사람 가운데 하필 그이의 구원을 받게 되었던고. 은혜를 입게 되었던고.⁴⁸⁾

[4] 아사녀도 더운 모양이었다.

이불 밖으로 뺨얀 종아리를 던져놓고 풀어헤친 저고리자락 틈으로 젓가슴이 아낌없이 내다보인다. 그 박속 같은 가슴 움푹이엔 땀이 방울방울 맺히어 누가 씻어주기를 기다리는 듯 손질 않은 검은 머리는 흰 베개 위에 되는 대로 흩어지고 하룻이 열린 입술은 바시시 웃는

46) 현진건, 『무영탑』, 일신서적출판사, 1990, 170쪽.
 47) 현진건, 『무영탑』, 일신서적출판사, 1990, 216쪽.
 48) 현진건, 『무영탑』, 일신서적출판사, 1990, 294쪽.

듯하다.

팽개는 약그릇 든 손에 맥이 탁 풀리며, 하마 하더면 약을 다 없지
를 뺐 하였다.⁴⁹⁾

[1][2][3]에서 볼 수 있듯이 이 소설의 대사나 독백은 반복을 통해 매우 리듬감 있게 처리되어 있으며 부분적으로는 변사의 말투를 환기시킬 정도로 작위적인 리듬감이 느껴지기도 한다. 이러한 대사 처리 방식은 영화에서도 수용되는데 이는 연극적인 세트 설정과 어울리며 독특한 분위기를 형성한다.

한편 [4]에서와 같은 선정적인 묘사는 영화에서는 생략된다. 이는 당시 소설 독자들의 몰입을 이끌어내는 데 크게 기여했을 아사녀의 신고담(辛苦談)이 영화에서는 약화되는 것과 연관된다. 여성 인물이 정절을 잃을 위기에 처하거나 엄청난 수난을 겪게 되는 에피소드는 한국의 서사물에서 대중성을 확보하는 데 매우 중요한 요소이다. ‘춘향’을 비롯하여 『추월색』의 ‘정임’, 『무정』의 ‘박영채’는 모두 이러한 경우에 해당한다.⁵⁰⁾ 그런데 영화 <무영탑>에서는 이러한 부분이 생략되고 아사달과 구슬아기의 정신적인 사랑과, 아사녀의 지순한 사랑을 집중적으로 강화하는 양상을 드러낸다. 신상옥 감독이 1960년대 이후에 만드는 <연산군>(1961), <폭군 연산>(1962)이나 <내시>(1968), <이조여인잔혹사>(1969) 등의 영화에서 여성 신고담과 자극적인 장면 묘사가 강화되는 것과는 대조적인 대목이다.

이 영화에서 원작을 따르면서도 원작과 달라지는 부분은 결말이다. 다음은 소설 『무영탑』의 마지막 부분이다.

49) 현진건, 『무영탑』, 일신서적출판사, 1990, 212쪽.

50) 대중서사장르연구회, 『대중서사장르의 모든 것: 1. 멜로드라마』, 이론과실천, 2007.8. 참고.

아사달의 캄캄하던 머릿속도 갑자기 환하게 밝아졌다. 하나로 녹아들어버린 아사녀와 주만의 두 얼굴은 다시금 거룩한 부처임의 모양으로 변하였다. 아사달은 눈을 번쩍 떴다. 설레던 가슴이 가을 물결이 맑아지자, 그 둘 얼굴은 세 번째 제 원불(願佛)로 변하였다.

선도산으로 뉘엿뉘엿 기우는 햇발이 그 부드럽고 찬란한 광선을 던질 제 못물은 수멸수멸 금빛 춤을 추는데 흥에 겨운 마차와 정소리가 자지러지게 일어나 저녁 나절의 고요한 못독을 울리었다.

새벽만 하여 한가위 밝은 달이 홀로 정자리가 새로운 돌부처를 비칠 제 정소리가 그치자 은물결이 잠깐 헤쳐지고 풍 하는 소리가 부근의 적막을 한순간 깨뜨렸다.⁵¹⁾

석가탑을 완성하자마자 아사녀의 죽음을 알게 된 아사달은 낮이 나간 사람처럼 돌에 부처의 형상을 새긴다. 그리고 물에 뛰어들어 자살하는 것이 암시된다. 이 부분을 어떻게 영상적으로 표현했는지는 이 영화의 특징을 논하는 데 중요하다.

영화에서 아사녀의 죽음을 알게 된 아사달은 영지로 달려가 물로 걸어 들어간다. 이때 구슬아기가 따라 들어가며 아사달에게 도망치자고 한다. 하지만 아사달은 낮이 나가 듣지 못하고 구슬아기는 하인들에게 잡혀간다. 아사달은 “아사녀!”를 부르며 안개 낀 길을 걸어가다 결국 아사녀를 만난다. 그리고 교차편집으로 구슬아기가 불속으로 뛰어드는 장면이 제시된다. 그리고 다시 아사달이 ‘아사녀’를 부르다 구슬아기를 본다. 하지만 그가 뛰어가면 그녀가 없다. 그리고 다시 ‘아사녀’를 본다. 그는 안개 낀 벌판을 헤매다 결국 아사녀를 부르며 영지에 뛰어든다. 그런데 원작에서 구슬아기는 불속에 뛰어들지만 경신에 의해 극적으로 구출된다. 그리고 정신이 없는 중에도 계속 아사달님을 부르며 “그 그

51) 현진건, 『무영탑』, 일신서적출판사, 1990, 409쪽.

돌에 내, 내 얼굴을 새, 새겨주세요, 네 아사달님, 이 손에 그 돌을 만져 보여주세요, 어디 나, 나를 닮았나, 안 닮았나 더듬어보게.”라고 되뇌는 데 이 상황에서 경신의 속 깊은 사랑이 구슬아기를 지켜줄 것임이 암시된다. 하지만 영화에서는 이것을 죽음으로 마무리하는 것이다.

그리고 영화에서는 아사달이 돌에 부처를 새기는 설정도 생략된다. 소설의 결말에서는 사랑과 구도(求道)와 예술을 합일시키는 경지를 지향하는 것과 달리 영화에서는 세 인물을 모두 극적인 죽음에 이르게 함으로써 탐미의 완성을 지향한다고 할 수 있다. 죽음은 비극의 극한이며 탐미의 궁극이기 때문이다. 결국 영화는 사랑 없이는 살 수 없는 인물이 그 사랑과 이별하고 예술혼을 불태우다 죽음에 이르는 지고하면서도 허무한 사랑을 보여줌으로써 탐미적 허무주의의 극한을 드러낸다.

<무영탑>의 이러한 경향은 문학의 영상화를 고심하면서 영화를 예술의 반열에 올려놓고자 했던 문예영화의 욕망을 드러낸다. 그런데 이 영화는 신상옥 감독이 1960년대에 만든 <사랑방 손님과 어머니>나 <상록수>와 같은 문예영화와는 다르다. 그 영화들이 ‘문예영화’라는 테두리 안에서 예술영화의 표피를 유지하면서 대중적인 장르 문법을 내면화했던 것과 달리⁵²⁾ 이 영화에는 문학을 재해석하여 영화로서의 독자적인 경지를 열려 하는 예술영화를 향한 날것 그대로의 욕망이 작동하고 있다. 이는 문예⁵³⁾와 장르가 미분화된 상태에서 이루어진 매혹적인 실험이었으며 1950년대이기에 가능했던 것으로 판단된다.

52) 1960년대 신상옥 감독의 문예영화의 구조와 의미에 대해서는 즐고, 「1960년대 문예영화에 나타난 매체 전환의 구조와 의미」, 『현대소설연구』, 현대소설학회, 2006.12. 참고.

53) ‘문예’의 함의에 대해서는 백문임, 「1950년대 후반 ‘문예’로서 시나리오의 의미」, 『매혹과 혼돈의 시대: 1950년대 한국영화』, 도서출판 소도, 2003, 204-241쪽 참고.

4. 1950년대 역사영화에 나타난 역사소설 수용의 의의

역사소설은 야담 등 역사담물의 총화로서 1920년대 후반에 형성되어 1930년대에 번성한다. 이때 형성된 역사소설의 목록은 이후 역사영화, 드라마 등의 역사허구물에서 반복적으로 재구성되는 레퍼토리가 된다. 35년의 일제강점에 끝이여 찾아온 전쟁, 그리고 그것이 남긴 폐허 위에서 본래의 완전한 모습에 대한 재현과 이야깃거리에 목말랐던 영화가 역사소설을 이야기의 초안으로 수용한 것은 자연스러운 귀결이라고 할 수 있다.

그런데 흥미롭게도 1950년대의 역사영화는 전반적으로 원작에 충실하려는 경향을 드러내면서도 원작이 내장한 멜로드라마적 특성은 약화시키고 있는 측면을 보여준다. 이는 박종화의 소설이 원작으로 채택되지 않고 『젊은 그들』과 『무영탑』이 원작으로 채택된 것에서부터 드러난다. 두 소설은 일제강점기 역사소설에서 주요한 서사 중의 하나인 낭만적인 연애담을 보여주면서도 비적대적인 갈등으로 전개되다 해소되고 마는 대표적인 소설에 속한다. 두 소설이 전후 영화에 채택된 이유는 다음과 같이 추론할 수 있다.

‘폐허’로 상징되는 전후의 상황은 ‘아버지의 부정’과 ‘온전한 것의 회복’이라는 양가적 욕망을 추동한다. 즉 전후 세대는 세계를 잿더미로 만든 아버지를 부정하면서도 한편으로는 폐허 이전의 온전한 세계를 욕망하게 되는 것이다. 여기에서 비롯되는 것이 전통과 옛것에 대한 향수이다. 그러나 전통과 옛것이란 실체가 있는 것도 아니다. 게다가 일제 강점 35년 이후 해방의 혼란과 한국전쟁으로 이어지는 근대사의 격동은 전통의 맥락이나 정체성에 대한 연속적인 고민을 허락하지 않았기에 이에 대한

사유와 상상은 산발적이고 다양했다. 이러한 맥락에서 볼 때 영화 <춘향전>의 성공은 우연이 아니다. 그 에너지는 강했으나 갈 길 몰라 헤매던 전후의 갈망이 꽃힌 자리가 바로 <춘향전>이었던 것이다.

이후 <춘향전>에서 시작된 역사영화의 붐은 그러한 욕망을 나름대로 실험하는 장으로 작용한다. 영화 <젊은 그들>과 <무영탑>이 그나마 소설 속에 있는 선악 구도나 멜로드라마적 갈등마저 오히려 약화시켜 수용하면서 독자적인 영화로서의 길을 모색한 것은 이 때문이다. 그 안에는 장르, 작가주의, 새로운 영화 형식에 걸친 다양한 실험이 혼성되어 있다. 이는 장르 영화, 문예영화 등의 구분이 미분화된 상태에서 이루어진 현상이었으며, 그렇기에 더욱 다양한 가능성을 내재하면서 독특한 분위기를 형성하고 있어서 매력적인 부분이기도 하다.

이러한 경향은 1958년부터 멜로드라마가 번성하면서 한국적 영화 장르가 형성되기 시작하고 1960년대에 문예영화가 본격적으로 양산되면서 새로운 국면으로 접어든다. 오히려 역사소설에서 통속성으로 비판받던 요소들이 적극적으로 수용되며 대중의 기대지평에 부합해 가는 것이다. 1960년대 이후 후궁들의 쟁충과 궁중 암투를 다루는 궁중 비사 중심의 역사영화가 번성한 것은 대표적인 예라고 할 수 있다. 이는 멜로드라마 관습의 대중성이 증명된 것과 연관된다.

일반적으로 소설의 영화화는 소설의 통속화로 인식되곤 한다. 그러나 이미 신문연재소설이 본령을 이루는 장편역사소설 안에는 대중적인 서사관습이 내장되어 있다. 낭만적 인물, 선악 구도, 극단적 갈등, 여성의 수난, 수용자의 일관된 관심을 지속시키기 위한 지속적인 갈등의 설정과 매 회 몰입을 이끌어내기 위한 자극적인 장치의 배치 등은 이미 장르영화의 서사관습과 맞닿는 대중적인 서사관습인 것이다. 역사소설 형성기의 역사소설들에서 이미 이러한 관습이 함께 형성되었으며 이러한 관습

적 요소들은 이후 영화로 수용되는 과정 속에서 약화되기도 하고 강화되기도 하며 역사영화의 서사 관습으로 재구성된다. 1950년대 역사영화는 이러한 서사관습의 재구성 과정에서 의미 있는 지점들을 보여주는 것이다.

그런데 그 의미 있는 지점들은 1950년대 영화와 1960년대 영화를 함께 논의하는 과정에서 보다 뚜렷한 윤곽을 드러낼 것이다. 이에 이 연구의 연장선상에서 1960년대의 역사영화에 나타난 역사소설의 수용에 대한 연구를 기약하며 이 글을 마치고자 한다.

참고문헌

1. 기본자료
 - [소설]
 - 김동인. 『젊은 그들』.
 - 이광수. 『단종애사』
 - 이광수. 『마의 태자』.
 - 이태준. 『왕자 호동』.
 - 이태준. 『황진이』.
 - 현진건. 『무영탑』.
 - 현진건. 『선화공주』.
 - [영화]
 - 김기영. <양산도>. 1955.
 - 김성민. <막난이 비사>. 1956.
 - 김소동. <왕자호동과 낙랑공주>. 1956.
 - 신상옥. <젊은 그들>. 1955.
 - 신상옥. <무영탑>. 1957.
 - 신상옥. <독립협회와 청년 이승만>. 1959.
 - 양주남. <종각>. 1958.
 - 윤봉춘·남홍일. <한말 풍운과 민중정공>. 1959.
 - 이만홍. <김삿갓>. 1957.
 - 이병일. <시집가는 날>. 1956.
 - 이태환. <왕자 미륵>. 1958.
 - 전창근. <단종애사>. 1956.
 - 정창화. <풍운의 궁전>. 1957.
2. 논문 및 단행본
 - 강영주. 『한국역사소설의 재인식』. 창작과비평사, 1991.
 - 고철훈. 「작가의 의도」가 투영된 역사소설 『무영탑』의 인물 형상. 『실천문학』 2005년 여름호(통권 78호), 실천문학사, 2005.5.
 - 공임순. 『우리 역사소설은 이론과 논쟁이 필요하다』. 책세상, 2000.
 - 곽차섭. 『미시사란 무엇인가』. 푸른역사, 2000.
 - 김남천. 「장편소설계」. 『昭和十四年版 朝鮮文藝年鑑』. 인문사, 1939.3.
 - 김동인. 「춘원 연구」. 『삼천리』, 1934.12, 1935.1-4, 7-10.
 - 김동인 외. 「문학 문제 평론회」. 『삼천리』, 1937.7.
 - 김수남. 『한국영화감독론2』. 지식산업사, 2003.
 - 김윤식. 「우리 역사소설의 4가지 유형」. 『소설문학』 제11권 6호, 소설문학사, 1985.6.
 - 김윤식. 『한국 근대 소설사 연구』. 을유문화사, 1986.
 - 김종원·정중현. 『우리영화 100년』. 현암사, 2005.
 - 김화. 『새로 쓴 한국영화 전사』. 다인미디어, 2003.
 - 대중서사장르연구회. 『대중서사장르의 모든 것: 1. 멜로드라마』. 이론과실천사, 2007.
 - 대중서사학회. 『역사소설이란 무엇인가』. 예림기획, 2003.
 - 도스, 프랑수아. 『조각난 역사』. 김복래 역. 푸른역사, 1998.
 - 루카치, 게오르그. 『역사소설론』. 이영욱 역. 거름, 1987.11.
 - 문재철. 「영화적 기억과 문화적 정체성에 관한 연구」. 중앙대학교 박사학위논문, 2002.
 - 박아나. 「1952년에서 1975년까지의 신상옥의 영화제작과 장르(멜로드라마, 사극) 연구」. 석사학위논문, 중앙대학교 첨단영상대학원, 2003.6.
 - 박유희. 「1950년대 영화 서사의 장르적 성격 연구」. 『제48회 전국 국어국문학 학술대회 논문집』. 국어국문학회, 2005.5.
 - 박유희. 「<자유부인>에 나타난 1950년대 멜로드라마의 변화」. 『문학과 영상』

- 제6권 2호, 문학과영상학회, 2005.12.
- 박유희. 『디지털 시대의 서사와 매체』. 도서출판 동인, 2005.
- 박유희. 「예술에 대한 메타텍스트로서의 두 역사극: 『왕의 남자』와 『음란서생』. 『문예연구』 제48호, 문예연구사, 2006.3.
- 박유희. 「최근 역사물에 나타난 서사 재구성의 의미: 고구려 관련 역사극 <주몽>을 중심으로」. 『한민족문화연구』, 한민족문화학회, 2006.12.
- 박유희. 「영화 원작으로서의 한국소설」. 『대중서사연구』 제16호, 대중서사학회, 2006.12.
- 박유희. 「1960년대 문예영화에 나타난 매체 전환의 구조와 의미」. 『현대소설연구』 제32호, 한국현대소설학회, 2006.12.
- 박종화. 「역사소설과 고증」. 『문장』, 1940.10.
- 박진. 「우리는 왜 팩션에 열광하는가?」. 『문학과사회』72호, 문학과지성사, 2005년 겨울호, 2005.11.
- 박진. 「역사 서술의 문학과 역사소설의 새로운 경향」. 『국어국문학』 141호. 국어국문학회, 2005.12.
- 백문임. 「1950년대 후반 ‘문예’로서의 시나리오의 의미」. 『매혹과 혼돈의 시대: 50년대의 한국영화』. 도서출판 소도, 2003.
- 샤오핑, 루. 『역사에서 허구로』. 조미원·박계화·손수영 역. 도서출판 길, 2001.7.
- 서정남. 『영화서사학』. 생각의나무, 2004.
- 신상옥. 「신상옥 감독의 영화인생 50년[1]」. <http://www.cine21.com/index/magazine>. 2001.11.16.
- 안진수. 「역사의 부담과 작인성의 딜레마: 1960년대 사극영화의 역사적 상상력에 대하여」. 『대중서사연구』 제17호, 대중서사학회, 2007.6.
- 영화진흥공사 편. 『한국영화 70년 대표작 200선』. 집문당, 1989.
- 이길성. 「사극과 역사인식의 문제」. 『근대의 풍경』. 도서출판 소도, 2001.
- 이영일. 『한국영화전사』 개정증보판. 도서출판 소도, 2004.
- 이재선. 『현대 한국소설사』. 민음사, 1991.
- 이재선 외. 『현대 한국문학 100년』. 민음사, 1999.
- 이태준 외. 「장편작가회의」. 『삼천리』, 1936.11.
- 이호걸. 「1950년대 사극영화와 과거재현의 의미」. 『매혹과 혼돈의 시대: 1950년대의 한국영화』. 도서출판 소도, 2003.
- 이효인 편저. 『한국의 영화감독 13인론』. 열린책들, 1994.
- 임규찬. 「역사소설의 최근 양상에 관한 한 고찰」. 『국어국문학』 141호. 국어국문학회, 2005.12.
- 정중화. 『자료로 본 한국영화사2』. 열화당, 1997.
- 정한숙. 『현대한국문학사』. 고려대학교 출판부, 1982.
- 조동일. 『한국문학통사5』. 지식산업사, 1994.
- 현진건. 「역사소설 문제」. 『문장』 제1권 제1호, 1939.12.
- 호현찬. 『한국영화 100년』. 문학사상사, 2000.
- 화이트, 헤이든. 『19세기 유럽의 역사적 상상력』. 문학과지성사, 1991.
- 황혜진. 「사극영화의 새로운 매혹, 과거와 현재의 대화를 넘어서」, 『영화평론』 제15호. 한국영화평론가협회, 2004.1.

A Study on the Acceptance of the Historical novel
appeared in the 1950's Historical film

Park, Yuhee

This paper is to examine the acceptance aspects of the historical novel appeared in the 1950's historical film and to look into the formation process of the popular narrative convention in the historical film which has effected the recent historical fiction such like novel, film, drama.

The historical novel has formed as a popular narrative genre from late 1920s till 1930s. The story list, narrative conventions, and storytelling methods of the historical novel were accepted by the 1950s historical film actively. This process were connected to the establishment of the historical film genre convention. Especially 1950s historical films show a compound tendency of melodrama, literary film, action film as well as a fidelity to an original work.

These characteristics reveal through the historical film of Sin, sang-ok who is the most representative historical film director in Korea. His 1950s historical films shows a experimental tendency of genre and art. This is very different spot from his 1960s historical film which are strengthened by melodrama convention.

In conclusion, the acceptance of historical novel is essential to the formation of the historical film convention and has an important meaning

in the development of historical fiction narrative which reign Korean film narrative until now as one of the most powerful narrative formula.

Key Words

Historical novel, Historical film, Historical fiction, Narrative, Story, Storytelling, Convention, Genre, Literary Film, Melodrama

* 위 논문은 2007년 10월 20일 투고되어 2007년 10월 27일에 본 학회 학술대회에서 발표한 논문으로, 11월 21일 심사 완료 후, 11월 23일 게재가 확정되었음.