

신파와 신파성의 감각

-1920, 30년대 조선영화 담론을 중심으로-

김미현*

1. 들어가며
2. 신파영화의 부재와 신파성의 감각
3. 신파를 신파적인 것으로 정의하기
4. 제도로서 영화의 성립과 취향의 구별
5. 나오며

국문초록

본 연구는 1920, 30년대 신문과 잡지에서 신파가 낡고 감상적인 치정 연애극을 지칭하는 것으로 가치절하되는 시기의 조선영화 담론을 다루고자 한다.

조선영화에서 신파는 신파극단이 공연하는 연쇄극을 칭하는 것이었으나, 1920년대 중반부터 신파 연극의 진영이 영화에 바람직하지 않은 모양으로 등장할 때 사용되기 시작했고 1930년대 중반 이후에는 낡고 부정적인 감각으로 고착되었다. 조선영화에서 신파는 장르나 범주라기보다 일반적으로 내재하는 공통적인 성질에 가까운 것이기도 했다. 신파가 신파성과 분리되는 과정은 1920, 30년대에 걸친 식민지 지식인의 비평담론과 외화와의 관계에서 영향을 받았다. 그러나 근본적으로 대중문화 형성과 제도로서 영화가 성립하면서 동시에 발생하는 취향의 구별 및 분화현상이 작용했다. 평자들은 지향해야 할 것과 경멸할 것을 구별하기 시작했고, 조선의 대중영화에 미숙하고, 통속적이고, 저급한 이름을 붙이게 되었다. 신파는 이를 함축하는 용어였다. (주제어: 신파, 조선영화, 영화비평, 취향의 구별, 대중문화)

* 세종대 영화예술학과 강사

1. 들어가며

일제강점기 대중문화 연구에서 신파(新派)라는 개념과 양식만큼 빈번하게 거론되는 논제도 드물다. 신파연구의 난점은, 이 개념이 문학, 연극, 영화 등의 분야에서 광범위하게 사용되었을 뿐만 아니라 사회적으로도 통용되는 어떤 성질을 내포하는 있다는 점이다. 이영미는 신파에 대한 각 분야의 논의를 종합하면서, 신파가 특정 공연 관행을 지닌 연극양식으로 출발하여 동질적 성격의 구조와 정서를 지닌 극영화와 방송극 등을 지칭하는 말로 쓰이기도 하며, 과장된 억양과 움직임 등의 연기와 비애를 드러내는 최루적 경향을 의미하기도 하고, 어색하고 낡은 질감으로 진지함과 비극성을 유난히 드러내는 시대양식을 말하기도 한다고 정의한다.¹⁾

그동안 영화 분야의 연구에서, 신파는 멜로드라마, 리얼리즘, 근대성, 민족성 등의 개념과 대응관계 속에서 고찰되는 경향이 존재해 왔다. 특히 멜로드라마와의 관계는 중요한 논점이었다. 신파는 한국 멜로드라마의 기원이나 멜로드라마의 하위 장르로 이해되며, 신파성 혹은 신파영화는 일본의 신파극이나 서구의 멜로드라마에서 영향 받은 한국의 특수한 장르로써 현재까지도 일부 영화에 지속되는 성질이다.²⁾ 이영일은 신파

1) 이영미, 「신파 양식의, 세상에 대한 태도」, 『대중서사연구』 제9집, 2003년 6월, 7-33쪽.

2) 유지나, 「한국 멜로드라마, 원형과 의미작용 연구」, 『멜로드라마란 무엇인가』, 민음사, 1999.

남명자, 「한국 멜로드라마 영화에 대한 소고-멜로드라마 영화 대표적인 작품에 대한 분석을 중심으로」, 『국제비교한국학회』, 1999, 179-193쪽.

서정남, 「신파적 서사양식의 유입과 전개, 그리고 남북한 영화에서의 계승에 관한 연구」, 『한국학논집』 제34호, 2007, 141-178쪽.

윤석진, 『한국 멜로드라마의 근대적 상상력-멜로드라마, 스캔들 혹은 로맨스』, 푸른사상, 2004, 27쪽.

Eunsun Cho, "Transnational Modernity, National Identity, and South Korean

를 멜로드라마의 일 유형으로 보면서 역사적 시각을 적용하고 있는데, 그는 신파를 일제시기, 1950년대 말, 그리고 1960년대 말의 정치적으로 암울한 시기에 대중의 무력감이 투영된 장르로 정의하고 이와 대립적인 것으로 리얼리즘 영화를 제시한다.³⁾ 이효인은 신파, 혹은 신파성이 이야기 구조와 인물의 감정을 반복적으로 강조하고 개연성 없는 반전이 거듭되어 인과성이 훼손되는 양식으로 한국영화가 근대성을 획득하는데 극복해야 할 대상으로 파악한다.⁴⁾ 이 연구들은 일정한 견해 차이에도 불구하고 신파를 실체로 파악함으로써 신파와 리얼리즘을 구별하거나, 신파의 스타일적 특징을 정의하고 근대성과의 관계를 논의하거나, 신파를 장르로 접근하면서, 신파가 특정한 스타일을 공유하는 내적 동질성의 집합이라는 인식을 전제하고 있다. 이러한 논리의 결과, 신파는 특수한 유형의 멜로드라마이자 과거에 단속했던 역사적 장르이면서 현재의 한국영화에도 지속되고 있는 ‘어떤 성질’로 보편화되는 모순에 봉착하고 만다.

한편, 최근의 연구에서 1910년대의 신파(新派)가 구파(舊派)에 반하는 새로운 물결, 즉 뉴웨이브를 뜻했지만 이후 낡고 통속적인 것으로 변질되었다는 점이 지적되어 왔다. 1910년대의 신파는 광범위한 범위에 걸친 새로운 조류를 의미했으나, 이후 연애와 치정을 소재로 과도한 감상성을 버무린 낡은 극으로 전환되었다는 것이다.⁵⁾ 이승희는 연극 분야의 논의를 중심으로 미적 특질로서의 신파는 1910년대, 장르 등의 문제와 결부되어 있었으나, 1920년대 이후 변화한 수용맥락에서 신극과 신파극을 차별화하는 담론이 생산됨으로써 통속물의 대명사가 되었다고 본다.⁶⁾ 이어 이호걸은 신파의 계보학적 연구를 주장하면서 눈물로 표상될

Melodrama(1945-1960s)”, PH.D. Dissertation of USC, 2006.

3) 이영일, 『한국영화전사(개정증보판)』, 소도 2004, 68쪽.

4) 이효인, 「한국영화 근대성 연구 서설: 1960년대 한국영화 몇 편을 중심으로」, 경성대 석사학위 논문, 1996.

5) 이승희, 『멜로드라마의 근대적 상상력』, 『한국극예술연구』, 2002년 4월, 101쪽.

수 있는 감상주의가 집약적으로 드러나는 서사구조를 중심으로 검토되어야 한다고 주장하고 있다.⁷⁾ 신파가 내포하는 극적인 의미 전환에 대한 영화 분야의 유일한 해석은, 식민지 영화제작이 신파극단을 비롯한 인접예술과의 교섭에서 시작되었고 발성영화 시기까지 지속되었는데, 1930년대 발성영화의 등장과 함께 부상한 신세대가 조선영화를 독자적으로 자리매김하려는 과정에서 여전히 무대에 의존하는 양식을 ‘신파’로 재명명하고 함량미달의 구시대적인 것으로 규정하게 되었다는 견해이다.⁸⁾ 나아가 이순진은 이영일의 신파와 리얼리즘론을 검토하면서, 신파-멜로드라마-리얼리즘의 삼분법적 위계질서가 형성된 것은 1950년대 미국에서 직수입된 서구를 모방한 영화가 등장하면서 부터인데⁹⁾, 이영일이 일제시기 신파와 리얼리즘의 모호한 관계를 해소하기 위해 신파스타일을 구별하고 있다고 주장한다.¹⁰⁾

따라서 장르 범주로서 신파와 역사적으로 구성된 감각으로서 신파성은 구별될 필요가 있다. 조선영화는 신파극단이 공연하는 연쇄극으로 시작되었기 때문에 초기부터 신파 연극의 양식이 내재되어 있었다. 그러나 신파가 낡고 과도한 것으로 수용된 된 계기는 무엇이었는지 의문으로 남는다. 그동안 이승희 등의 연구에서 신파에 대한 역사적 접근이 이루어져 식민지 시기 신파의 의미가 유동적이었음이 연구되었으나 영화 분

6) 이승희, 「기표로서의 신파, 그 역사성의 지형」, 『한국극예술연구』 제23집, 2006년 4월, 9-43쪽.

7) 이호길, 신파양식연구: 남성 신파를 중심으로, 중앙대 박사학위논문, 2007, 12-19쪽.

8) 이순진, 「조선/한국영화에서 신파 또는 멜로드라마의 계보학」, 『한국영화사, 개화기에서 개화기까지』, 김미현 책임편집, 커뮤니케이션북스, 2006, 38쪽.

9) 이 부분은 (김소연, 「전후 한국의 영화담론에서 ‘리얼리즘’의 의미에 관하여: <피아골>의 메타비평을 통한 접근」, 『매혹과 혼돈의 시대』, 도서출판 소도, 2003, 17-60쪽)을 참조하고 있다.

10) 이순진, 「한국영화사 연구의 현 단계-신파, 멜로드라마, 리얼리즘 담론을 중심으로」, 『대중서사연구』 제12호, 2004년 12월, 202-208쪽.

야에서 어떻게 발현되었는지는 연구가 부족하였다. 조선영화에서 눈물을 짜내는 신파적 감상의 거부는 1920년대 중반에 시작되어 1930년대를 걸쳐 완성되는 담론의 구성과정을 거쳤다. 신파성에 대한 감각은 소수의 인텔리겐차들에 의해 구체화된 비평담론의 생산 및 대중문화가 형성되면서 영화가 제도로서 성립한 과정과 밀접한 연관성을 가진다.

이에 본고는 두 가지 문제 제기에서 출발한다. 첫째는 조선영화에서 역사적 장르로서 신파영화라는 실체가 존재하였는가 하는 점과, 둘째는 신파성에 대한 부정적 감각은 언제, 어떻게, 어떤 과정을 거쳐 담론으로 생산되었는가 하는 점이다. 당대의 자료를 추적하다보면, 식민지 시기의 담론에서 신파영화라는 대상이 실재했다고 보기 어려우며, 신파성의 감각이 형성되면서 사후에 특정한 조선영화를 신파영화로 장르화했다는 추정이 가능하다. 따라서 본고의 관심은 신파 양식을 본질적이고 구조적으로 정의하거나 신파가 통속적이고 저급한 것인지 여부를 가리는 것이 아니라 당대에 신파로 표상된 대중문화의 감각이 조선영화를 둘러싸고 어떻게 형성되었는가 하는 점에 있다. 1920, 30년대 조선영화에 대한 글에서 확인할 수 있는 점은 신파가 내적 동질성에 의해서가 아니라 외부와의 관계에 의해 정의되어야 한다는 것이다. 새로운 것과 낡은 것의 관계는 사회담론에 의해 결정되는 상대적 역동성과 가치평가 체계에 기초하기 때문이다.

이에 이 연구는 1920, 30년대 조선영화를 중심으로 신문과 잡지에서 신파가 낡고 감상적인 치정 연애극을 상징하며 신파성의 부정적 감각으로 가치절하 되는 시기의 담론을 다루고자 한다. 이 시기는 근대제도와 자본주의 체제가 확산되고 대중이 출현하면서 식민지 조선의 대중문화가 형성된 기간이다. 영화사적으로는 무성영화 전성기에서 유성영화 시기까지 걸쳐있는 기간으로, 영화가 대중오락의 총아로 부상하면서 조선 영화가 80여 편 제작되고 40여개의 제작사가 명멸하기도 했다. 식민지

대중문화의 생산과 소비가 일상에 자리 잡을수록 신파에 실려 있던 혁신파 계몽성의 무게는 점점 힘을 상실해 갔고, 새로운 것은 끊임없이 재정의 되었으며, 통속적인 것은 진지한 것과 구별되어 졌다.

2. 신파영화의 부재와 신파성의 감각

개화기부터 신파(新派)라는 용어는 기존 질서, 즉 구파(舊派)에 대항하는 새로운 체계를 지칭하여 정치세력, 종교단체, 문예 단체나 사조 등은 물론이고 각 분야의 갈등과 세력다툼에도 자주 등장한다. 개화기의 담론에서 가장 쉽게 발견할 수 있는 논법은 ‘구(舊)와 ‘신(新)의 대립을 통해 근대 상을 정립하고자 하는 의지로서 신파로 지칭된 집단이나 경향은 의례히 젊은 개혁세력이나 새로운 양식을 뜻했고, 소년, 청년, 위생, 계몽, 개화 등의 용어와 함께 새로움과 긍정성을 내포하는 ‘신’의 영역 안에 있었다.¹¹⁾ - 각주위치 위의 빨간 색 부분에서 이동

연극의 신파는 1910년 경 대중적 연희였던 창극 등의 구파가 식상함과 통속성이 가득한 과장된 것이 많아 개량하여야 하며 음탕하고 관객의 퇴폐를 조장하기 때문에 마땅히 폐지해야 한다는 연극개량론을 통해 자신의 위상을 펼쳤다. 이와 유사하게 문학에서도 소설개량론이 등장하여 민중들이 좋아하는 신소설을 계몽의 도구로 삼아 국민국가 건설과 풍속의 근대적 개량을 이루고 처첩, 고부갈등, 조혼 등의 구체적이고 대중적인 문제가 근대 윤리를 창출하는 데 기여해야 한다고 설파하였다.¹²⁾ 임성구의 혁신단을 비롯한 초기의 신파극단들은 민족계몽과 근대 시민사회의 새로움 움직임을 반영하며 풍속개량과 문명개화를 이념적 목표

11) 김진송, 『서울에 판스홀을 허하라』, 현실문화연구, 1999.

12) 천정환, 『근대의 책 읽기, 독자의 탄생과 한국근대문학』, 푸른역사, 2003, 77쪽.

로 내세웠다. 혁신단은 “남대문 밖 어성좌에서 「불효천죄」란 제목으로 창립 공연”을 한 이후, 연흥사에서 「6혈포강도」, 「군인의 기질」, 「친구의 형살해」 등을 연이어 공연하면서, “장때에 푸르딩딩한 기를 매달어 선 두에 세우고 일본식 대소고와 소왜정을 울리며 경성시가를 순회하여 저급의 관람자를 취집”¹³⁾하였고 객석은 관객으로 가득했다.¹⁴⁾ 매일신보는 “혁신단은 공익에 열심”¹⁵⁾이라고 추켜세웠고 신파극단은 자선공연과 부조행위를 병원이나 학교에서 펼치면서 위생과 계몽을 주창하고 신교육을 권장하였으며 미신과 계급 타파라는 주제의식을 전달하였다. 그러나 관객으로 넘치던 객석이 불과 몇 달 가지 못해 줄어들기 시작하자 1913년부터 신파극은 여인의 눈물과 우연한 결말에 의지하는 양식으로 전환되었다.¹⁶⁾ 임성구의 <월혼>을 “삼각연애를 주제삼아 당시 청년의 가슴의 눈물을 몹시 짜내는 명작”이라 설명하고 있는 글¹⁷⁾을 통해 계몽성과 사적소재를 결합한 신파극의 형식이 일찍이 정형화되었음을 알 수 있다. 신파극 <눈물>은 성황을 이루며 부인 관객의 열렬한 지지를 받았고 ‘눈물’은 새로움과 근대를 지향하는 사회의 영향 아래 관극의 문화 코드가 되었다. 신파연극의 공연을 안내하는 신문기사와 광고를 통해 1920년대 중반까지 신파담론이 1910년대의 연장선상에 있음을 알 수 있다. 그들은 여전히 1910년대 신파의 사회적 명분이었던 공익성을 표

13) 윤정생, 「연극의 기원과 희랍극의 고찰」, 『개벽』 제 31호, 1923년 1월.

14) 원각사에는 윤백남이 지도하는 극단 문수성이 있었고, 연흥사에는 혁신단이, 개성좌에는 이기세가 지도하는 유일단 등이 있었으며, 신파극 단체는 계속 조직되어 장안사에는 이화단, 광무대에는 계림미단, 단성사에는 혁신선미단이 각각 공연을 하게 되었다. (윤정생, 연극의 기원과 희랍극의 고찰, 『개벽』 제 31호, 1923년 1월.)

15) 매일신보 1912. 4. 12.

16) 김소은, 「근대의 기획, 신파 연극의 근대성 조건」, 『어문론총』 제39호, 2003, 93-124쪽.

17) 「명우와 무대(2), 임성구씨의 『월혼』, 신파의 최초극단으로 순회극단에서」, 『삼천리』 제5권 제4호, 1933년 4월.

방하고 있으며 풍속개량, 야학, 청년회 등의 활동과 자선행위를 위한 것임을 내세우고 있다.¹⁸⁾

신파연극이 활성화되면서 신파는 자연스럽게 연쇄극으로 시작한 조선영화의 원형적 형식이 되었다(문장전체 삭제). 조선영화는 “신파신극 좌가 경성에서 촬영한 신파활동사진¹⁹⁾이 단성사에서 상영”하여 의외의 성공을 거두자²⁰⁾, 운영경비를 지탱하지 못하고 해산되던 신파연극계에서 뒤를 이어 연쇄극을 촬영하면서 비롯되었다.²¹⁾ 신파연극의 연장선상에 있던 첫 연쇄극 <의리적 구토>는 매일신보 1919년 10월 26일자 광고에서, “신파 인정극”, “신파 대 활비극”으로 호명되고 있으며 이후의 연쇄극도 모두 신파라는 수식어를 달고 소개되고 있다. “신파 활동사진 연쇄극” “조선 신파극 혁신단 연쇄극 흥행”과 같은 문구가 자주 등장한다. 연쇄극에서의 신파는 신파극단이 연행하는 공연을 가치중립적으로 지시하는 개념이었다.

그런데 연쇄극 시기가 지나면 신파영화라고 지시되는 조선영화는 찾아보기 어렵다. 1920년대에 신파극의 양식적 특징을 가진 조선영화의 명명방식을 살펴보면 다음과 같다. 이복형제의 2대에 걸친 비극적 사랑과 동반 자살을 다룬 <해의 비극>(1924)은 현대극, 연비극²²⁾으로, <비련의 곡>(1924)은 사회 비활극²³⁾, <쌍옥루>(1925)는 가정비극²⁴⁾, <아리랑>은 현대비극²⁵⁾, “눈물에 극장이 떠내려갈 듯 했다”는²⁶⁾ <낙화유

18) 이에 대해서는, 동아일보 (1920. 7. 11; 1921. 10. 9; 1922. 6. 9; 1923. 8. 18; 1925. 6. 11; 1925. 11. 6), 조선일보 (1921. 6. 7; 1923. 6. 2; 1923. 6. 18; 1924. 7. 28; 1927. 6. 4; 1928. 10. 28; 1929. 11. 25) 등을 참조할 것.

19) <의리적 구토>(1919)를 지칭한다.

20) 매일신보 1919. 10. 19.

21) 동아일보 1925. 11. 18.

22) 매일신보 1924. 11. 13.

23) 매일신보 1924. 11. 23.

24) 매일신보 1924. 9. 23.

25) 조선일보 1926. 10. 1.

수>(1927)는 연애활극²⁷⁾, <잘있거라>(1927)는 빈민애화²⁸⁾, <사랑을 찾아서>(1928)는 유랑애화, 러브스토리나 센티멘탈 인정극²⁹⁾ 등으로 칭해지고 있다. 신파극의 대명사인 <장한몽>(1928)조차 신파영화라고는 칭하지 않는다. 이는 신파연극이 1910년대 하나의 대중장르로 성립했던 것과의 차이점이다.

당대의 담론에서 장르로 범주화 된 신파영화는 존재하지 않은 반면, 1920년대 중반부터 신파성의 감각은 신파 연극의 잔영이 영화에 삽입되어 다소 바람직하지 않은 모양으로 등장할 때 사용되고 있음을 볼 수 있다. “최후의 음독(飲毒) 씬 같은 것은 신파연극 같은 감(感)이 없지 않았다”³⁰⁾ 거나, “(연기가) 신파 냄새나는 점에 좀 연구하면 장래의 큼을 바랄 수 있는 배우일 것이다”³¹⁾는 식의 표현이 그것이다. 사회담론에서도 이런 변화는 감지된다. 1925년 동아일보의 한 기사는, 부정한 남녀가 정을 통한 후 남편을 살해하고 시체를 유기한 후 같이 생활하다가 붙잡힌 내용을 전하면서, “완연한 신파연극”이라는 제목을 부치고 있다.³²⁾ 신파가 과도하게 극적이며 비현실적이고 다소 그로테스크 한 삼각연애 비극이라는 감각으로 수용되기 시작한 것이다. 조선영화 담론에서 신파는 영화의 내적 특성과 관객의 상호작용을 통해 장르로 형성된 흔적이 부재한 채 1920년대 중반부터 ‘신파적’이라는 비하적인 형용사로 사용되기 시작했다. 신파는 치정, 살인의 극적 모티브로 상징되는 어떤 요소 이면서, 동시에 신파연극의 형식적 특징을 답습하는 낡은 감각의 조선영

26) 「명화에 숨은 로맨스-강남 달이 밝아도 사랑에는 미친다」, 조선일보 1938. 11. 14.

27) 매일신보 1927. 8. 19.

28) 조선일보 1927. 10. 14.

29) 중외일보 1928. 5. 2.

30) 이구영, 「조선영화의 인상」, 매일신보 1925. 1. 1.

31) 윤갑용, 「‘운영진’을 보고-영화소평-」, 동아일보 1925. 1. 26.

32) 동아일보 1925. 6. 9.

화를 비판하는 시간적인 비평개념이 되어갔다.

3. 신파를 신파적인 것으로 정의하기

일제시기 영화의 호명체계는 서양 무성영화를 해설하는 변사에서 비롯되어,³³⁾ 1920년대 중반부터 점차 신문이나 잡지의 대중매체로 이동하는 경향을 보인다. 한국 영화시장은 초기부터 외국영화 중심으로 성립하였는데 일제시기 동안 미국영화가 수입영화의 90% 이상을 차지했다.³⁴⁾ 변사들은 멜리에스 식 트릭영화를 영화를 인술영화라 지칭하였고, 거리의 풍경을 시연한 작품을 실사영화라 하였다. 연속사진, 문예영화라는 개념을 사용하였고, <명금>(1915, The Broken Coins) 등은 탐정영화라 부르고 있다.³⁵⁾ 변사 서상호의 일대기에서, 희극 영화, 인술, 실사영화라는 언급도 등장하고, “<육혈포 강도> 라는 활극을 위주로 기타 희극, 비극 등 간단한 것을 상영하였으며, 특히 이 이때부터³⁶⁾ 본격적 무성영화가 수입되어 희극이니 정희극(正喜劇)인 정극(正劇), 희활극(喜活劇), 비 활극(悲活劇) 등 제명 외에 조선식 겨우 사리 주석이 붙기 시작하였다.”³⁷⁾는 기록도 발견할 수 있다. 압도적으로 발견되는 용어는 단연 활극이다. 활극은 일제시기를 관통해 가장 인기 있던 장르여서 추적편이나 격투편이 있는 영화는 무조건 활극이라 부르고 있다. “인정야국대전환

33) 유흥태, 「은막 암영 속에 희비를 좌우하던 당대 인기 변사 서상호일대기」, 『조광』 제36호. 1938년 10월.

34) 유선영, 「한국 대중문화의 근대적 과정에 대한 연구」, 고려대 박사논문, 1992, 327쪽.

35) 「활동사진 변사 좌담회」, 『조광』 제30호, 1930년 4월.

36) 경성고등연예관 시대, 즉 1910-1912년경을 가르킨다.

37) 유흥태, 「은막 암영 속에 희비를 좌우하던 당대 인기 변사 서상호일대기」, 『조광』 제36호. 1938년 10월.

극 <봉작>”, “인정활극 <빛나는 삼색기>”, “워너브라더스 영화, 대 활극 특수 최대급행”, “삼악인, 미국서부개발의 대 활극 영화”와 같은 활극의 남발에서 “다그라스 페어방스, 활극왕”이라는 호칭까지 내세운다.³⁸⁾

그 이후 1920년대는 출판문화의 융성과 함께 동아일보, 조선일보, 중외일보 등의 일간지를 비롯하여 별건곤, 삼천리, 조선지광, 개벽, 신여성 등 60여종의 잡지가 창간되었다. 이와 함께 간행물의 지면에 영화 줄거리를 요약한 기사와 상영 정보를 안내하는 극장광고가 실리는 일이 빈번해졌다. 1925년 조선, 동아가 4면에서 8면으로 증면하면서 부인란과 학예란을 신설하였고 영화 기사는 신문이 6면이나 8면일 때는 거의 매일 실렸다. 1920년대 후반에 들어서면서 영화의 사회적 기능, 테크닉, 장르 등에 기초한 비평이 형태를 갖추어 갔고, 이에 따라 한국영화사상 최초의 비평논쟁이 시작되었다. 평자로 나섰던 인텔리겐차들은 사상적 입장과 영화의 질적 평가에 의거하여 담론을 생산하는 주체가 되었다. 필자들의 상당수는 당대 지식인 계층에 막강한 영향력을 발휘한 사회주의 사상의 관점을 가지고 있었다. 이들은 서구의 문화와 철학적 기초를 수용하고 이를 조선에 접목시키려 했지만 3.1운동 이후의 패배감에서 연유한 이상과 현실 간의 괴리로 사회비판에 심취한 독설을 통해 자기비하적인 의식을 표출하는 양태도 보이고 있었다.³⁹⁾ 이 시기에는 평론가뿐만 아니라 영화인들의 논쟁 태도 역시 지극히 원색적이며 적나라하다.

<먼동이 틀 때>(1927)에 대한 한설야, 임화와 심훈, 이경손, 이구영의 논쟁을 시작으로 <아리랑 그 후의 이야기>(1928)에서 서광제와 이필우, 윤기정과 나운규, 안중화와 주흥기 등의 지상논쟁이 이어졌다. 임화는 프로레타리아의 계급적 관점에 입각한 영화를 주문하고, 나운규,

38) 조선일보 1927. 4. 26; 1927. 6. 6; 1926. 7. 2; 1927. 5. 8; 1930. 12. 31.

39) 김진송, 『서울에 판스홀을 허하라』, 현실문화연구, 1999, 112쪽.

이경손, 이필우 등을 ‘방관적 소시민’으로 규정하면서 이들에 대한 감시를 늦추지 않아야 한다고 주장한다.⁴⁰⁾ 대척점을 형성한 인물군을 살펴보면, 임화, 서광제, 윤기정, 한설야 등은 문학 분야에서 활동하던 필자들이었고, 이들이 공박하는 이필우, 심훈, 이경손, 안중화 등은 창작가임을 알 수 있다. 길고 과격한 외피를 털어내고 보면 논쟁의 핵심은 비교적 단순하다. 어떤 영화가 조선민중에게 요구되고 있으며, 어떻게 현실을 극복하여야 하는지에 대한 것이다. 평론가들은 영화가 암담한 현실을 폭로하고 대중이 새로운 생활을 창조할 수 있도록 해야 한다고 주장하며,⁴¹⁾ 다른 한편에서는 조선영화계의 열악함과 대중의 상태, 그리고 검열의 잔혹함을 들어 창작 현실을 설명하고 있다.⁴²⁾ 영화관, 비평기준 및 방법, 실천적 태도를 둘러싸고 벌어진 좌파와 우파 혹은 프롤레타리아 지식인과 소 부르주아 영화인 간의 논쟁으로 보이는 이 설전들은, 사실은 현실과 이상, 대중영화와 추구해야할 영화, 창작과 비평의 본질적 속성을 둘러싸고 벌어진 것이었다.

조선영화의 현실과 관련하여 논쟁의 한 축을 이루는 것은, 무엇보다 영화의 소재, 즉 연애를 다루는 경향을 어떻게 볼 것인가에 있었다. 1920년대 중반 이후에는 활극과 더불어 “눈물을 짜는 비극과 가슴을 태우는 연애극”이 선호되었고, 연애극이 많아지다 보니 검열에서 삭제당하는 영화가 증가하였다. 외화의 남녀관계나 애정표현은 과격적인 것이 많아 1930년 풍속 검열에서 절제처분을 받은 영화의 91%를 차지하고 있다. 반면 풍속검열에서 문제된 일본영화와 조선영화는 각 1건에 불과하다.⁴³⁾ 그럼에도 불구하고 조선영화의 연애에 대한 필자들의 입장은

40) 임화, 「조선영화가 가진 반동적 소시민성의 말살-심훈 등의 도량에 향하여」, 중외일보 1928. 7. 28-8. 4.

41) 남궁옥, 중외일보 1930. 2. 18-19.

42) 이필우, 「서광제씨의 ‘아리랑’ 평을 읽고」, 조선일보 1930. 2. 25-2. 28.

43) 유선영, 한국 대중문화의 근대적 과정에 대한 연구, 고려대 박사논문, 1992.

매우 부정적이다. 외화처럼 풍속문제라기 보다 신파연극의 구조를 답습하는 건강하지 못한 정신과 표현 때문이다. 박완식은 나운규의 영화들이 <아리랑> 이후 점점 타락하여 부르주아 연애를 고집하고 있다고 평가한다.⁴⁴⁾ <사나이>(1928)는 사랑의 좌절과 정조가 유린당했다고 자살하는 약하고 보수적인 봉건사상에 사로잡힌 “낡은 연애 극”이며,⁴⁵⁾ <승방비곡>(1930)은 “연애로부터 연애-운명으로부터 운명-우연에서 우연-인생은 운명에 지배받는 극단적인 반동적 영화”⁴⁶⁾이다. 나아가 <노래하는 시절>(1930)은 우연적이고 비현실적인 연애장면을 보여주고 있을 뿐이며,⁴⁷⁾ <도적놈>(1930)과 <바다와 싸우는 사람들>(1930)은 “아메리카식” 연애장면이 나오는 역사에 역행하는 영화라는 것이다.⁴⁸⁾ 평자들이 본 조선영화의 연애는 운명에 의지하는 비현실적이고 반동적인 것이다. 이와 달리, 심훈은 조선의 현실에 비추어 검열에서 자유롭고 흥미를 끄는 제재는 성애문제가기 때문에, 조선영화가 성의 수난시대를 맞아 연애문제와 ‘돈’, 즉 생활문제를 다루는 것은 적절하다고 반박하고 있다.⁴⁹⁾

그런데 1930년을 전후로 신파가 평범한 영화의 소재나 즐거이 등을 뜻하기도 했고, 한편으로는 이 평범함이 비현실적인 진부함으로 여겨지기도 하는, 양자의 용법이 혼용되는 현상을 볼 수 있다. <큰 무덤>(1931)은 “노동자를 위하여 일한다는 자가 10년 만의 생일을 지내려 만주로 가는

327쪽.

44) 박완식, 「조선영화인개관-각인에 대한 총평(3. 4)-」, 중외일보 1930. 3. 14.-15.

45) 윤효봉, 조선영화는 발전하는가-‘사나이’를 본 감상, 『조선지광』 제81호, 1928년 12월.

46) 서광재, 「동양영화사 작품 ‘승방비곡’ 비판-영화시평-」, 『비판』, 1930년 6월호.

47) 윤기정, 「조선영화는 진전하는가-‘노래하는 시절’을 보고서-」, 중외일보 1930. 9. 20- 9. 25.

48) 박완식, 「녹성 키네마사 영화 ‘바다와 싸우는 사람들’-영화비평-」, 조선일보 1930. 11. 16. 18. 19. 21.

49) 심훈, 우리 민중은 어떠한 영화를 요구하는가? 를 논하여 만년설 군에게, 중외일보 1928. 7. 11-7. 27.

것” 만으로도 반동성과 신파 인정 비극의 본질을 드러낸다고 비판받는다.⁵⁰⁾ 그러나 같은 시기에 제작된 <금강산>(1931)은 “색마인 백만장자 아들이 순진한 처녀를 유린하여 그녀는 옥동지를 낳은 후 자결하고 색마는 본처에게 살해당한다” 내용인데, 이런 영화가 “우리가 항상 듣고 녀넌히 상상할 수 있는 지극히 평범한 이야기”라고 표현된다.⁵¹⁾ 즉 비극적 연애극인 신파는 조선영화에 평범한 것인 동시에 비평으로는 반동적인 것이다.

그러나 조선 영화의 삼각 비극식의 연애는 점차 곧 신파적이란 어구로 표현되며 강한 부정성을 뜻하기 시작했다. 임화는 <화륜>(1931)에서 민족지사가 10년 만에 출옥하여 처음 묻는 말이 처의 소식이라면 너무나 ‘신파적’이라고 표현하며,⁵²⁾ 김유영은 <아름다운 희생>(1933)이 “재래(在來)에 신파극단에 상연하는 각본에서 흔히 보는 유치한 애육 쟁투극의 종류”라고 일갈한다.⁵³⁾ 평자들의 낱선 필봉은 비현실적이고 낭만적인 치기도, 치정 살인의 애정비극도, 과장된 대사처리⁵⁴⁾에도 ‘신파적’ 혹은 ‘신파 비극적’이란 단정을 내린다. 신파는 조선영화가 극복해야 할 과거의 낡은 잔영이 되어 간다. 당대에 사용된 신파적이라는 표현은 크게 두 종류로 구분할 수 있는데, 첫째는 올바르게 못하거나 비현실적으로 묘사한 극의 작위성이며, 둘째는 연애관계를 낡은 신파연극의 관습적 방식으로 반복하는 철지난 감각이다.

50) 이규설, 「엑스 키네마 2회작 ‘큰 무담’을 보고-영화평론-」, 조선일보 1931. 3. 12, 15, 18, 19.

51) 「시사막에 오른 ‘금강산’ 평 원산 만 일회 작품」, 매일신보 1931. 1. 14.

52) 임화, 「서울 키노 영화 ‘화륜’에 대한 비판」, 조선일보 1931. 3. 25-4. 3.

53) 김유영, 「아름다운 희생을 보고」, 동아일보 1933. 5. 25.

54) 신경균, 「금년도 조선 영화개론-‘강 건너 마을’, ‘춘향전’, ‘은하에 흐르는 정열’-」, 『조광』 제2호. 1935년 12월.

“스토리과 아무 관계가 없는 별다른 사람이 나와 노래하는 장면이 보이는 것은 마치 신파 연극의 연쇄극과 같은 감을 주었다”⁵⁵⁾

“1편에서 보여준 그 ‘정조와 리들은 어디 다 집어치워 버리고 신파 활극을 다시 되풀이하는 책임은 누가 져야 옳을 것인가?’⁵⁶⁾

“장승 밑에서 돈을 감추고 부자(父子)가 회고담을 하고 미인이 일어나고 하는 것은 신파 연극적으로는 어떨는지 몰라도 영화로서는 실패라고 볼 수 있다.”⁵⁷⁾

“삼부자(三父子)가 합하여 ‘새 출발’하는 장면으로 끝을 맺었다면 소위 신파적 비극은 안되었을 것 같다.”⁵⁸⁾

첫 발성영화 <춘향전>(1935)의 글에서 “춘향모의 김영숙의 소위 신파 비극적 대사가 듣는 사람으로서 웃음을 웃게 한다.”는 기록은,⁵⁹⁾ 신파 스타일이 더 이상 자연스런 극 양식으로 수용되지 못하는 변화를 보여준다. 관객반응은 사회적으로 훈련된 제도의 일부로서 수용 맥락에 따라 변화되어 왔다. 1910년대 초의 조선관객은 신파 연극의 낯설음에 적절한 반응을 하지 못했다. 1912년 신파극 <불여귀>의 눈물을 호소하는 장면에서 조선관객이 도리어 웃고 떠들썩한 상황을 연출하자 이를 탓하는 관람기와, 1914년 연흥사에서 신파연극을 감상하는 조선 여인이 슬픈 장면에서 박장대소했다는 기사는 관객성이 길들여진 제도라는 것을 보여준다.⁶⁰⁾ 그러나 1930년대 중반에 이르면, 신파의 비극적 연기방

55) 서광재, 「영화 ‘춘풍’을 보고」, 동아일보 1935. 12. 5.; 12. 12.

56) XY生, 「‘아리랑’을 보고」, 매일신보 1936. 5. 27.

57) 서광재, 「이규환 작 ‘나그네’-영화비평-」, 조선일보 1937. 4. 24-4. 27.

58) 이근영, 「영화 ‘새 출발’을 보고」, 동아일보 1939. 11. 5.; 11. 8.

59) 신경균, 금년도 조선 영화개론-‘강 건너 마을’, ‘춘향전’, ‘은하에 흐르는 정열’-, 『조광』 제2호, 1935년 12월.

60) 매일신보 1912. 3. 31; 매일신보 1912. 3. 27; 매일신보 1914. 6. 27, 유민영, 『한국근대연극사』, 단국대 출판부, 1996, 238-240쪽 재인용.

식이 비현실적이어서 웃음을 유발하는 부적절한 것으로도 간주되기 시작했다. 이 뿐만이 아니라, 개연성 없는 극적 전개, 창조성이나 신선함이 없는 반복적 구성에도 신파적, 혹은 신파 연극 같다는 표현은 어김없이 등장한다.

그렇다면 왜 평범한 조선영화의 소재나 줄거리 등을 뜻하기도 했고, 한편으로는 이 평범함이 비현실적인 진부함으로 받아들여지기도 했던 연애극이 낡고 신파적인 것으로 표현되기 시작하였을까. 또 조선에서 신파 영화가 특정한 장르가 아니었다면, 민족적, 혹은 리얼리즘적이라 구분할 수 있는 조선영화가 존재했는가도 의문이다.⁶¹⁾ 신파양식에서 자유로운 조선영화가 있었는지 의심스럽기 때문이다. 예를 들어 나운규의 영화들은 신파영화와 다른 계보의 사회비판적인 리얼리즘 영화로 수용되어 왔다. 그러나 정작 <아리랑>은 치정, 살인을 소재로 우연과 운명에 얽힌 이야기이며, <면동이 틀 때> 역시 살인, 격투, 유랑으로 이어진다. <사나이>에는 돈을 노린 정략결혼과 자살하는 여인이 등장하고, <옥녀>(1929)는 동기간에 삼각관계를 맺는 복잡한 연애가 소재이다. 카프의 필자들이 제작에 뛰어들어 만든 <혼가>(1928), <암로>(1929), <유랑>(1929), <지하촌>(1930), <화륜> 등 5편의 영화도 사정은 크게 다르지 않다. <화륜>은 눈물에 호소하는 가정비극으로써, “민족지사의 행동이 너무나 신파적이며 프롤레타리아를 가장한 부르주아 영화”라고 비판되었으며,⁶²⁾ <암로>는 “봉건 생활이 날로 몰락하여 간다는 것을 보

61) 김윤식은 1920년대의 민족주의는 무정형의 집합으로 좌파에 대한 반명제로 성립한 것이었다고 지적한다. 즉 사회주의적 비평이 당대의 문학과 예술을 부르주아적인 것으로 비판하면서 그 대립 향으로 형성되었을 뿐 내부의 통일된 입장이나 집단적 단결은 존재하지 않았다는 것이다. 더구나 창작방법으로 사회주의 리얼리즘은 백철, 안막 등에 의해 1933년에 도입되어 카프 내부의 세계관과 창작방법의 일원화에 대한 논의가 일어났다. (김윤식, 『한국문학통사 5』, 지식산업사, 2005)

62) 임화, 「서울 키노 영화 ‘화륜’에 대한 비판」, 조선일보 1931. 3. 25-4. 3.

여주었을 뿐 사랑 만 찾는 애육에” 기울어졌다고 평가받았다.⁶³⁾ 요컨대, 신파라고 통용되는 특징들은 나운규나 카프계열 영화에서도 공통적인 조선영화의 소재, 작법, 내러티브 구조들의 총체적 대명사일 수 있었다.

신파연극의 양식은 연쇄극을 통해 조선영화의 원형적 형식이 되었다. 그래서 연쇄극은 모두 신파연극이기도 했고, 연쇄극을 공연하는 단체는 신파연극을 레퍼토리로 삼는 신파극단이었다. 그 후 조선 극영화가 제작되면서 신파 연극의 관습에서 기원한 것인데 여전히 잔재가 남아 지양해야할 조선영화의 미숙한 양식적 속성이 신파적인 것으로 불리기 시작한 것이다. 한편으로 신파 양식은 조선영화의 공통적 특징이기도 했다. 그 때문에 어떤 영화를 신파영화로 호명해야 할지 구별하는 것이 무의미한 것이 된다. 그 영화가 연애 극이던 가정 비극이던 인정극이던 신파극의 성질이 있었으며, 그래서 당대에 신파영화란 별개의 장르는 조선영화에 없었다. 반면, 1920년대 중반부터 신파성은 미숙하고 철지난, 비현실적이고 작위적인, 낡고 지양해야할 과거의 것이지만 여전히 조선영화에서 생산되는 성질을 총칭하는 담론으로 존재하기 시작했다.

1935년 조선일보의 기사에서 이 시기에 영화 범주를 구별하는 방식을 살펴볼 수 있다. 1934년 한 해 동안 분류대상이 된 영화편수는 1,336건이다. 여전히 활극이 여전히 압도적으로 많고, 인정, 연애, 가정, 탐정으로 분류된 작품들이 뒤를 잇고 있다.⁶⁴⁾

	연애	인정	활극	탐정	사회	가정	괴기	전기	동화	기타	계
작수	240	386	608	13	3	44	8	8	4	24	1,336
권수	1,968	2,037	4,308	93	26	296	52	40	24	189	1,904

63) 윤효봉, 「영화시평-암로-」, 『비판』, 1929년 3월.

64) 「활극에 인정극을 주로 연애극이 단연 우세 전반적으로 토기가 전성」, 조선일보 1935. 1. 10.

이 분류방식은 멜로드라마, 서부극, 갱스터, 공포, 뮤지컬 등의 미국 장르영화의 질서와 차이가 있다. 여기서 전투, 액션, 추적 씬이 나오는 서부극, 갱영화 등은 활극으로, 멜로나 휴먼드라마는 연애, 인정, 가정으로 세분되어 있다. 현대극과 시대극의 구별은 없으며, 희극, 코미디가 없다. 이 시기의 코미디는 대부분 슬랩스틱이었기 때문에 활극에 포함된 것으로 보인다. 신파와 비극도 없는데, 연애, 혹은 가정물, 활극에도 일부 포함되었을 것이다.

4. 제도로서 영화의 성립과 취향의 구별

1920년대 중반 이후 영화문화는 관객구성이 변화하고, 관객경험이 장르와의 상호관계에 따라 정형화 되었으며, 사회질서의 일부로서 영화가 순환되는 제도적 시스템이 형성되는 것을 볼 수 있다. 인접 무대극과의 혼종성, 단편으로 구성된 프로그램, 관객의 소음과 드나들, 변사의 해설 등으로 산만하던 극장의 풍경은 서서히 스크린의 서사적 관습에 적응하고 몰입하는 고전적 관객성이 성립되어 갔다. <춘향전>을 계기로 활동사진을 즐기는 애활(愛活)가라는 표현에서 애극(愛劇)가라는 표현도 등장하고,⁶⁵⁾ 영화라는 호칭도 사용되는 것을 확인 할 수 있다.⁶⁶⁾ 영화가 사진에 움직임 부여한 노는 모양에서 벗어나 이야기를 중심에 둔 ‘드라마’ ‘극’이라는 인식이 시작된 것이다. ‘신출귀몰’ ‘기이함’ ‘신기한 그림’이라는 표현은 초기 광고에서 자주 발견된다.⁶⁷⁾ 영화적 볼거리에 대

65) 『영화극으로 표현된 ‘춘향전’ 김조성 한명옥 양우(兩優)의 주연, 출연배우는 모두 남원의 인물들뿐으로 2만 3천원여원의 촬영비용을 드리었다.』, 매일신보 1923. 8. 22.- 8. 24.

66) 유선영, 『황색식민지 시대의 서양영화 관람과 소비의 정치, 1934-1942』, 공제욱, 정근식 편, 『식민지의 일상, 지배와 균열』, 문화과학사, 2006, 209-240쪽.

한 경이와 충격효과가 초기의 관람경험을 특징짓는다면, 제도적인 관람성은 서사영화의 관습과 대중영화의 상호작용에 의해 구성되는 것이다.

1920년대 중반 이후 급증한 영화관객과 1930년부터 상영되기 시작한 외국 유성영화는 관객 구성의 변화를 촉진하였다. 영화관객이 도시 하층민에서 중산층관객으로 이동하는 것은, 뉴스, 단편 희극, 뉴스영화 등을 막간의 공연과 혼합하여 상영하던 프로그램이, 서사극 중심으로 변하면서 발생한 보편적인 현상이다. 심훈은 “1910년대 우미관 시절의 직공이나 자유노동자들은 이미 입장료를 감당하기 어려우며, 따라서 민중과 거리가 먼 사람들에게 독점된 향락장이 곧 당대의 성설 영화관”이며, 상설관 관객은 도회인이며 영화팬이란 “유식계급의 프리 브르주아지”들인 “학생, 지류계와 부랑아, 화사(化士), 숙녀급의 상등손님, 그리고 관계자와 기자들로 이루어진 공짜손님”이라고 한다.⁶⁸⁾ 영화관의 주요 관객층은 평균 50전의 입장료를 지불할 수 있고, 외화의 서사적 관습에 익숙하고, 1930년부터 유성영화가 수입되면서 변사의 해설 없이도 자막을 독해할 수 있는 근대교육의 수혜자 중심으로 변해갔다.

“주인공의 비참한 최후에 동정하는 영화가 관객의 환심을 샀고, 극장에 가면 관객의 변천을 볼 수 있다. 유년관객이 적어졌는데, 입장료가 고가이고 예전과 정도가 높은 영화를 해독하기 어려워져서 일지, 가정에서 감독이 심해서 일지 다행한 일이다. 회소하던 부인석⁶⁹⁾이 남자석 이상으로 매일 만원인데, 노부인, 여염집 부녀, 기생 그리고 여학생들인데, 그 중 여학생이 과반수 이상인데, 키스하는 장면에서 질식할듯한 외마디가 부인석에서 돌발한다.”⁷⁰⁾

67) 유선영, 초기 영화의 경험과 수용: 시각문화의 이접성과 근대성, 임상원 외, 『매체. 역사. 근대성』, 나남출판, 2004, 433-488쪽.

68) 심훈, 「우리 민중은 어떠한 영화를 요구하는가?」를 논하여 만년설 군에게, 중외일보 1928. 7.11-7.27.

69) 1915년 풍기단속을 목적으로 부인석을 이층으로 구별하도록 했으나 1933년경 폐지되었다.

70) 「극장만담」, 『별건곤』, 1927년 3월호.

영화관이 여전히 음란하고 불온하다는 인식에도 불구하고 여성 관객이 급격히 확대된 것도 주목할 만한 일이다. 1910년대에 신파연극으로 형성된 여성 관객은 대중문화 소비 주체의 밑거름이 되었으나 극장을 찾을 수 있었던 여성계층은 기생, 첩, 여학생, 직업부인 등과 일본 유학생 등의 신여성에 국한되어 있었다. 그러나 1920, 30년대 초 영화와 연극, 가요를 함께 소비하던 신문소설의 대표적인 집단은 가정부인과 학생으로 변화하게 되는데, 이들은 “모성애, 가정적 갈등, 눈물, 웃음, 안타깝다가 원만한 해결, 공포, 해석키 어려운 수수께끼”를 기대했다.⁷¹⁾ 이 표현들은 극영화의 기승전결 구조와 드라마의 서사관습, 그리고 코미디, 공포, 스릴러 등의 장르감각과도 유사하다.

그런데 1930년대 이후 신파적이라는 낡고 부정적인 어감은 정착되어 갔다면, 낡았다는 개념은 상대적이어서 새로운 비교대상이 존재했을 때 성립할 수 있다. 조선영화를 낡은 것으로 느껴지게 한 현실적인 대상은, 이념으로만 존재했던 프로레타리아의 세계관을 담지한 리얼리즘 영화라기보다 조선 대중을 사로잡았던 외화라고 보는 편이 합당하다. 1920년대 중반 이후 영화 관객은 급증하였고 대다수의 관객은 서양영화를 관람하기 위해 영화관을 찾았다. 조선영화가 광범위한 관객을 불러 모을 수 있는 정서적 토대를 가지고 있다고 하더라도 그 가능성을 실현한 것은 소수에 불과했다. 외화와 비교했을 때 무엇보다 작품수가 현저히 적었고 수준 차이도 심했기 때문이다. 1928년 9월 한 달 간 단성사와 조선극장에서 상영된 영화 48편 중 미국영화는 43편이다.⁷²⁾ 또한 1930년대 중반에 상영한 영화 중 미국영화는 60-70%를 차지한다.⁷³⁾ 이와 관련하여

71) 김동인, 「신문소설은 어떻게 써야하나?」, 조선일보 1933. 5. 14.

72) 유선영, 「한국 대중문화의 근대적 과정에 대한 연구」, 고려대 박사논문, 1992, 328쪽.

73) 『조선연감』, 1935년, 574쪽, 유선영, 앞의 논문 329쪽 재인용.

여, 이영일은 1926년 <장한몽>과 <농중조>가 크게 성공하여 신파영화가 정착하였는데, 일본 뿐 아니라 서양의 구슬픈 이야기인 <독류, Shoes>와 <동도, Way Down East>(1920) 등의 미국 신파도 영향을 끼쳤다고 한다.⁷⁴⁾ 그 근거로 이 영화들이 관객의 눈물을 자아냈고 변사의 구변에 의해 신파조가 되었다는 점을 들고 있다. 그러나 그리피드(D. W. Griffith) 등의 영화를 신파라고 정의하는 것은 과장된 감정을 유발하는 멜로드라마의 일부를 신파로 편입하려는 후대의 해석에 가깝다. 오히려 신파영화를 외화까지 확장하는 것은 인기 있는 외화가 조선영화계에 끼친 영향력을 반증하는 사례로 여겨진다. 조선영화가 외화를 모방하고자 한 것은 이러한 추세에 비추어 당연한 현상이었다. <먼동이 틀 때>가 “서양영화를 흉내 내고자 하다가 실패하였다”⁷⁵⁾는 평문을 비롯하여, 나운규는 <아리랑>이 성공한 제일 원인을 “외국영화를 흉내 내어 조선관객에게 맞았다”고 회고하고 있으며,⁷⁶⁾ 첫 발성영화 <춘향전>(1935)의 감독 이명우는 “보는 눈과 일하는 손의 차이가 우심함을 한(恨)한다”⁷⁷⁾고 탄식한다. 창작, 비평, 관객성 모두에서 나타난 외화의 영향을 보여준다.

한편으로, 나운규가 지적하고 있듯이, 영화관객은 시대와 함께 변하였고 관객성도 제도화되어 갔으나 여전히 변한 작품에 취미를 가지지 못하는 관객이 엄연히 존재했다.⁷⁸⁾ 오히려 제도적 관람양식은 경성을 비롯한 일부 도시의 상설영화관에서 만 성립하고 있었다고 보는 것이 온당하다. 이 차이는 도시와 시골의 문화적 격차에서 우선적으로 살펴볼 수 있다. 1926년 경성이 속해있던 경기도 인구는 195만 명으로 전국 인

74) 이영일, 『한국영화전사(개정증보판)』, 소도 2004, 71쪽.

75) 윤기정, 「최근 문예잡감」, 『조선지광』, 1927년 12월호.

76) 나운규, 「아리랑을 만들 때-조선영화 감독 고심담」, 『조선영화』 1936년 11월.

77) 이명우, 「『춘향전』을 제작할 때-조선영화감독고심담」, 『조선영화』 1936년 10월.

78) 나운규, 「아리랑을 만들 때-조선영화 감독 고심담」, 『조선영화』 1936년 11월.

구의 10%가 거주하고 있었는데, 한 해 동안의 영화 관람인원은 210만여 명으로⁷⁹⁾ 1인 당 평균 영화 관람횟수는 연 1.08회이다. 한편, 전국 관람인원 통계는 1932년부터 확인된다. 영화관객은 1932년 587만 명, 1935년 878만 명, 1939년 1,722만 명으로 급속히 증가하고 있다.⁸⁰⁾ 그러나 전국 총 인구의 1인당 관람횟수는 각각 0.29회, 0.4회, 0.75회에 불과하다. 물론 통계에 잡히지 않는 비 상설 극장과 순회상영을 감안하면 실제 관객 수는 훨씬 클 것으로 예상된다. 이 통계가 시사하는 바는 경기도와 전국의 관람횟수가 큰 차이를 보인다는 사실이다. 경기도는 1926년에 이미 전체 인구의 평균 관람횟수가 1회 이상이지만, 전국기준의 관람횟수는 1939년에도 이에 미치지 못한다. 일부 도시와 지역의 문화적 격차는 매우 커서 1920년 경 조선영화 상설관은 경성, 평양, 대구 세 곳 이외에는 없었고,⁸¹⁾ 1933년 서양영화 상설관은 경성에 5곳, 평양, 부산, 대구, 원산, 인천에 각 1개소 밖에 없었다.

당대의 담론에 존재하는 단순한 이분법적 질서를 구성한다면, 외화와 조선영화, 도시 관객과 시골 관객, 근대 교육의 수혜자와 비수혜자, 여성과 남성은 서로 구별되는 사회적 존재로서 개념화 되어갔다. <아리랑>이 시골에서 성공한 작품이라면, <면동이 틀 때>는 도시에서 확실히 성공한 작품이었고,⁸²⁾ <홍길동전>은 “저급한 영화팬”을 상대로 흥행에 성공한 영화로 지목되었다.⁸³⁾ 고급과 저급의 이분법이 조선영화/외화의 구별과 유사했다는 것은, 1920년대 중반 이후 외화의 광고에서 명작, 문예대작, 예술영화 등의 용어가 상투어가 된 지점과 일맥상통한다.⁸⁴⁾

79) 동아일보. 1927. 3. 17.

80) 조선총독부, 『조선총독부 통계연감』, 1932-1939 각년호.

81) 동아일보 1925. 11. 8.

82) 서광재, 「조선영화소평-면동이 틀 때를 보고」, 조선일보 1929. 1. 30.

83) 박기채, 「영화 1년의 객관적 회고」, 조선일보 1935. 12. 21.

84) 유선영, 「한국 대중문화의 근대적 과정에 대한 연구」, 441-442쪽.

문화와 예술이 광고에 동원되는 수사로서 권위를 부여받았다는 점은, 통속적인 것과 고급한 것의 차별적인 질서가 조선 문화 담론에 작동하고 있었다는 것을 보여준다. 그것은 대중문화의 형성과 동시에 발생한 문화의 과정이며 익숙함과 새로움을 함께 추구하는 문화적 감각의 형성이기도 하다. 이 시기 일어났던 문학의 대중성과 통속성에 대한 논의는 인텔리겐차들의 가졌던 대중에 대한 양가적인 태도의 일면을 보여준다. 박영희는 문학이 도피, 비애, 인도적 애상주의에 빠졌다고 하며,⁸⁵⁾ 김기진은 식민지 하 보통사람의 보통감정을 센티멘탈리즘이라 정의한다.⁸⁶⁾ 이들은 사회발전을 위해 대중의 감정에서 출발하는 통속성을 활용하여야 한다는 인식을 가지고 있었지만, 한편으로 “대중의 머리 속은 늘 불결할 것이다. 그들의 정신은 늘 쓸쓸할 것이다. 이러한 사람들에게서 사회발전을 위한 투사되기를 어찌 바랄 수 있을 것인가”⁸⁷⁾라는 식의 패배감을 덧붙인다. 제도적 관람질서에 익숙한 관객과 평자들의 시각에서 볼 때, 신파는 대중들이 즐기는 설득력이 부족하고 비 논리적인 통속 문화의 단면이었다. 1935년 김동인은 이광수에 대한 평문에서 “「이 인물들이면 이러케 전개되리라」는 필연적 코-쓰를 취하지 안코, 신파 비극식의 코-쓰를 만들어 노흔 뒤에 인물들을 억지로 그리로 몰아너 그런지라 하편에 잇서서는 등장인물들은 제 성격에 맞지 안는 코-쓰를 가노라고 그야말로 작자의 채썩에 몰려서 허덕허덕 쫓겨 다닌다”⁸⁸⁾고 쓰고 있다. 1938년 신파의 대명사 <사랑에 속고 돈에 울고>가 영화로 제작되자 이에 대한 비평은 신파담론의 전형적 감각을 드러내고 있다.

85) 박영희, 「신경향과 문학과 그 문단적 지위」, 『개벽』, 1925년 12월호.

86) 김기진, 「문예시대관-통속소설소고」, 조선일보 1928. 11.9-11. 20

87) 송강, 「문학의 비대중성 1부, 통속문학의 필요성」, 조선일보 1939. 4. 6.

88) 김동인, 「춘원탐구 7」, 『삼천리』, 제7권 6호, 1935년 7월.

“요컨대 관중을 올려보겠다는 최후의 기리후다를 설정해노코 이 작품이 제작되었스리라는 것은 이 연극을 구경한 사람 또는 〇〇 좌식연극을 본 사람은 누구나 짐작되는 바이다. 그러나 각본이란 것이 (또는 씨나리오) 하나의 평범한 신파적 작품에 불과하고 또 이 작품과 가티 거의 출연자가 거의 동일히 등장시키는데 있어서 영화는 어떻게 만들어 짓을까? 라는 호기심에 끌리는 것 바깥 없다.”⁸⁹⁾

“자기의 안해가 죽어자빠지고 사랑했던 여자는 기절해 엎스러진 이 인간의 최대의 비극적 장면에 잇서서 사랑했던 여자의 잘잘못을 가리기 위하여 대연히 일기장을 읽고 잇스니 우리의 현실에서 우리의 인간으로서는 도저히 꿈에라도 생각할 수 업는 일이니 이것이 20년전의 김도산의 신파연극이 안이고 무엇이냐?”⁹⁰⁾

1920년대 중반부터 신파는 질적으로 미숙하고 통속적인 조선영화에 주로 언급되는 성질로써, 저급한 시골 중심의 근대교육을 받지 못한 부녀자 층으로 개념화 할 수 있는 지체된 대중의 감각으로 고착되어 갔다. 대중문화와 제도로서 영화의 성립은 취향으로 구별된 한 시기가 시작되었다는 의미이기도 할 것이다.

5. 나오며

1919년 연쇄극 <의리적 구토>가 제작된 이후, 1923년 <월하의 맹서>가 나올 때까지 모든 연쇄극은 신파극이었으나 당대에 신파영화라는 장르로 호명되는 영화는 부재하다. 영화에서의 신파는 신파극단이 공연하는 연쇄극이라는 보편적 수사에서, 지극히 평범한 조선영화의 소재

89) 노량생, 「통속 신파의 고전형적 시험인 사랑에 속고 돈에 울고」, 조선일보 1939. 3. 18.

90) 서광재, 「사랑에 속고 돈에 울고 (下)」, 조선일보 1939. 3. 29.

와 형식을 의미하기도 했으나, 곧 낡고 저급한 조선영화를 폄훼하는 의미로 고착되었다. <아리랑>과 카프계열의 평자들이 제작에 뛰어들어 만든 작품들도 연애관계와 우연성에 의지하는 내러티브 구조를 취하고 있다는 점에서 신파의 양식적 특징을 포함하고 있다. 감정의 과잉성에 의존하는 이야기 구조와 표현 양식은 조선영화에 산재하고 있었다. 1920, 30년대에 비평적 동의를 받은 작품은 <아리랑> 등의 소수에 불과하고, 많은 조선영화는 “삼각, 사각 연애극”⁹¹⁾이나 “비현실적이고 또 극히 유치하여”⁹²⁾, 관객의 흥미를 지속시킬 수 없는 식상하고 통속적인 것으로 간주되었다.

조선영화에서 신파가 부정적 신파성으로 전이되는 과정은 1920, 30년대에 걸친 제도적인 영화문화와 식민지 지식인의 비평방식에 영향을 받았다. 근본적으로 대중사회의 성립과 동시에 발생하는 취향의 구별과 분화현상이 작용했다. 평자들은 지향해야 할 것과 경멸할 것을 구별하기 시작했고 조선의 대중영화에 미숙하고, 통속적이고, 저급한 이름을 붙이게 되었다. 당대 조선에서 신파적이지 않은 영화의 현실태는 미국영화 중심의 외화였으며 특히 1930년 이후 상영된 유성영화는 조선영화 제작과 관람계층의 분화에 영향을 끼쳤다. 신파는 외화의 본격적인 소비로 인해 발생한 관객 분화과정에서 낡은 것으로 의미 전환되는 과정을 거쳤다. “무슨 현상이든지 스스로 움직일만한 기초조건이 빈약한 조선에 있어서는 외래의 조류에 움직여짐이 더 크다”⁹³⁾는 사실은 이미 시작된 것이었다. 서광제는 “조선에 기획, 시나리오, 연출, 세 가지 조건을 갖춘 영화는 하나도 없다”고 단정하고 있다.⁹⁴⁾ 당대의 담론에서 신파는 미숙

91) 「신 영화 극동 키네마 2회 작품 ‘낙원을 찾는 무리들’ 전 9권 6월 11일 낮부터 단성사에서 봉절」, 조선일보 1927. 6. 12.

92) 김유영, 「아름다운 희생을 보고」, 동아일보 1933. 5. 25.

93) 임인생, 「모더니즘」, 『별건곤』, 1930년 1월호.

94) 서광제, 「사랑에 속고 돈에 울고 (下)」, 조선일보 1939. 3. 29.

함과 비현실성이 버무려진 구시대적인 것으로 간주되었고 조선영화는 대중-통속-저급의 축을 형성하게 되었다.

그러나 본고는 신과담론의 생성과 의미 전환과정을 영화 분야에 집중하고 있어 문학, 연극 등 다른 분야에서 형성된 신과 담론의 동일성과 차이를 고찰하지 못하였다. 신과가 소설, 연극 등에서 형성되어 영화에 전이된 형식이라는 점과 조선영화의 평가와 창작자들이 여러 분야에서 동시에 활동했던 사실에 비추어 볼 때 복합적인 당대의 지형을 그리는 작업이 과제로 남는다. 또한 본고에서는 1920, 30년대 수입 상영된 외화의 소비방식과 조선영화에 끼친 영향을 총론적으로만 검토하고 있어 세분화된 논의가 필요하다. 일제시기 이후에 생산된 신과담론들이 조선영화를 재규정하면서 발생한 후대의 평가체계와 당대의 언설을 구별해내고 이 역사적 과정을 총합하는 작업도 이루어져야 할 것이다.

참고문헌

1. 기본자료

- 김종욱 편, 『실록 조선영화총서』(상, 하), 국학자료원, 2000.
 조선총독부, 『조선총독부 통계연감』, 1932-1939 각 년호.
- 김기진, 「문예시대관-통속소설소고」, 조선일보 1928. 11.9-11. 20.
 김동인, 「신문소설은 어떻게 써야하나」, 조선일보 1933. 5. 14.
 김동인, 「춘원탐구 7」, 『삼천리』, 제7권 6호, 1935년 7월.
 김유영, 「‘아름다운 희생’을 보고」, 동아일보 1933. 5. 25.
 나운규, 「아리랑을 만들 때-조선영화 감독 고심담」, 『조선영화』, 1936년 11월호.
 노량생, 「통속 신파의 고전형적 시험인 사랑에 속고 돈에 울고」, 조선일보 1939. 3. 18.
 박기채, 「영화 1년의 객관적 회고」, 조선일보 1935. 12. 21.
 박완식, 「조선영화인개관-각인에 대한 총평(3. 4)-」, 중외일보 1930. 3. 14.-15.
 박완식, 「녹성 키네마사 영화 ‘바다와 싸우는 사람들’-영화비평-」, 조선일보 1930. 11. 16. 18. 19. 21.
 박영희, 「신경향파 문학과 그 문단적 지위」, 『개벽』, 1925년 12월호.
 송강, 「문학의 비대중성 1부, 통속문학의 필요성」, 조선일보 1939. 4. 6.
 서광제, 「동양영화사 작품 ‘승방비곡’ 비판-영화시평-」, 『비판』, 1930년 6월호.
 서광제, 「사랑에 속고 돈에 울고 (下)」, 조선일보 1939. 3. 29.
 서광제, 「영화 ‘춘풍’을 보고」, 동아일보 1935. 12. 5.
 서광제, 「이규환 작 ‘나그네’-영화비평-」, 조선일보 1937. 4. 24.- 4. 27.
 서광제, 「조선영화소평-면동이 틀 때를 보고」, 조선일보 1929. 1. 30.
 신경균, 「금년도 조선 영화개론-‘강 건너 마을’, ‘춘향전’, ‘은하에 흐르는 정열’-」, 『조광』 제2호 1935년 12월.
 심 훈, 「우리 민중은 어떠한 영화를 요구하는가?」를 논하여 만년설 군에게」, 중외일보 1928. 7. 11-7. 27.
 윤정생, 「연극의 기원과 희랍극의 고찰」, 『개벽』 제31호, 1923년 1월.
 유흥태, 「은막 암영 속에 희비를 좌우하던 당대 인기 번사 서상호일대기」, 『조광』 제36호 1938년 10월.
 윤갑용, 「‘운영전’을 보고-영화소평-」, 동아일보 1925. 1. 26.

- 윤기정, 「조선영화는 진전하는가-‘노래하는 시절’을 보고서-, 중외일보 1930. 9. 20- 9. 25.
- 윤기정, 「최근 문예잡감」, 『조선지광』, 1927년 12월호
- 윤희봉, 「조선영화는 발전하는가-‘사나이’를 본 감상」, 『조선지광』 제81호, 1928년 12월.
- 윤희봉, 「영화시평-암로-, 『비판』, 1929년 3월호
- 이구영, 「조선영화의 인상」, 매일신보 1925. 1. 1.
- 이규설, 엑스 키네마 2회작 ‘큰 무덤’을 보고-영화평론-, 조선일보 1931. 3. 12, 15, 18, 19.
- 이근영, 「영화 ‘새 출발’을 보고」, 동아일보 1939. 11. 5.
- 이명우, 「‘춘향전’을 제작할 때-조선영화감독고심담」, 『조선영화』, 1936년 10월호
- 이필우, 「서광제씨의 ‘아리랑’ 평을 읽고」, 조선일보 1930. 2. 25-2. 28.
- 임인생, 「모더니즘」, 『별건곤』, 1930년 1월호
- 임 화, 「서울 키노 영화 ‘화륜’에 대한 비판」, 조선일보 1931. 3. 25.-4. 3.
- 임 화, 조선영화가 가진 반동적 소시민성의 말살-심훈 등의 도량에 항하여」, 중외일보 1928. 7. 28-8.4.
- XY生, 「‘아리랑’을 보고」, 매일신보 1936. 5. 27.
- 「각처 연극장의 현황」, 매일신보 1912. 4. 2.
- 「극장만담」, 『별건곤』, 1927년 3월호
- 「명우와 무대(2), 임성구씨의 『월혼』, 신과의 최초극으로 순회극단에서」, 『삼천리』 제5권 제4호, 1933년 4월.
- 「명화에 숨은 로맨스-강남 달이 밝아도 사랑에는 미친다」, 조선일보 1938. 11. 14.
- 「시사막에 오른 ‘금강한’ 평 원산 만 일회 작품」, 매일신보 1931. 1. 14.
- 「신 영화 극동 키네마 2회 작품 ‘낙원을 찾는 무리들’ 전 9권 6월 11일 낮부터 단성사에서 봉절」, 조선일보 1927. 6. 12.
- 「영화극으로 표현된 ‘춘향전’ 김조성 한명옥 양우(兩優)의 주연, 출연배우는 모두 남원의 인물들뿐으로 2만 3천원여원의 촬영비용을 드리었다」, 매일신보 1923. 8. 22.- 8. 24.
- 「활극에 인정극을 주로 연애극이 단연 우세 전반적으로 토기가 전성」, 조선일보 1935. 1. 10.
- 「활동사진 변사 좌담회」, 『조광』 제30호 1930년 4월.
- 매일신보, 중외일보, 동아일보, 조선일보

2. 논문과 단행본

- 김소연, '전후 한국의 영화담론에서 '리얼리즘'의 의미에 관하여: <피아골>의 메타비평을 통한 접근', 『매혹과 혼돈의 시대』, 도서출판 소도, 2003, 17- 60쪽.
- 김소은, 「근대의 기획, 신파 연극의 근대성 조건」, 『어문론총』 제39호, 2003, 93-124쪽.
- 김윤식, 『한국문학통사 5』, 지식산업사, 2005.
- 김진송, 『서울에 판스홀을 허하라』, 현실문화연구, 1999.
- 남명자, 「한국 멜로드라마 영화에 대한 소고-멜로드라마 영화 대표적인 작품에 대한 분석을 중심으로」, 『국제비교한국학회』, 1999, 179-193쪽.
- 서정남, '신파적 서사양식의 유입과 전개, 그리고 남북한 영화에서의 계승에 관한 연구」, 『한국학논집』 제34호, 2007, 141-178쪽.
- 유민영, 『한국근대연극사』, 단국대 출판부, 1996.
- 유선영, 「초기 영화의 경험과 수용: 시각문화의 이접성과 근대성」, 임상원 외, 『매체. 역사. 근대성』, 나남출판, 2004, 433-488쪽.
- 유선영, 「한국대중문화의 근대적 구성에 대한연구: 조선후기에서 일제시대까지를 중심으로」, 고려대 박사학위 논문, 1992.
- 유선영, 「황색식민지 시대의 서양영화 관람과 소비의 정치, 1934-1942」, 공제옥, 정근식 편, 『식민지의 일상: 지배와 균열』, 문화과학사, 2006, 209-240쪽.
- 유지나, '한국 멜로드라마, 원형과 의미작용 연구」, 『멜로드라마란 무엇인가』, 민음사, 1999.
- 윤석진, 『한국 멜로드라마의 근대적 상상력-멜로드라마, 스캔들 혹은 로맨스』, 푸른사상, 2004.
- 이순진, '조선/한국영화에서 신파 또는 멜로드라마의 계보학」, 『한국영화사, 개화기에서 개화기까지』, 김미현 책임편집, 커뮤니케이션북스, 2006, 37-45쪽.
- 이순진, 「한국영화사 연구의 현 단계: 신파, 멜로드라마, 리얼리즘 담론을 중심으로」, 『대중서사연구』 제12호, 2004년 12월, 187-244쪽.
- 이승희, 「멜로드라마의 근대적 상상력」, 『한국극예술연구』, 2002년 4월호, 93-129쪽.
- 이승희, 「기표로서의 신파, 그 역사성의 지형」, 『한국극예술연구』 제23집, 2006년 4월, 9-43쪽.
- 이영미, 「신파 양식의, 세상에 대한 태도」, 『대중서사연구』 제9호, 2003년 6월호, 7-33쪽.

- 이영일, 『한국영화전사(개정증보판)』, 도서출판 소도, 2004.
- 이호걸, 「신파양식연구: 남성 신파를 중심으로」, 중앙대 박사학위논문, 2007.
- 이효인, 「한국영화 근대성 연구 서설: 1960년대 한국영화 몇 편을 중심으로」, 경성대 석사학위 논문, 1996.
- 천정환, 『근대의 책 읽기, 독자의 탄생과 한국근대문학』, 푸른역사, 2003.
- Eunsun Cho, "Transnational Modernity, National Identity, and South Korean Melodrama (1945-1960s)", PH.D. Dissertation of USC, 2006.

Abstract

A Study on the Transformation of the Meaning of
Shinpa in *Chosun* Cinema

Kim, Me-Hyun

This study seeks to examine the historical discussion on *Shinpa* by tracking down its process of changes, focusing on the 1920s and 1930s. In the discussions of early modern Korea, the conflict between the new and old appears the most extensively in the realms of politics, society, and culture. *Shinpa* (新派), or the new wave, was in opposition to the old wave, and was a cultural discussion and a form of representation, symbolizing the early modernity of Korea. But it soon turned to be a symbolic word indicating older and lower quality of culture product.

I would like to argue that the meaning of *Shinpa* had been changed several times according to the process of Korean film production and discourse. In *Chosun* films, *Shinpa* was almost a kind of general style that films had to adopt as a matter of course. In the process of taste distinction in 1920s and 1930s, it was reduced down its meaning to old, unrealistic clichés. Around 1930, the left-wing film movement and the concept of film criticism emerged, and the popularity of foreign films, especially Hollywood films, *Shinpa* began to be depreciated in value, and it became an emblem of an old era, yellow-covered characteristics of *Chosun* cinema.

Critics influenced on the meaning of *shinpa* converted, however, basically it was a sign of the formation of mass culture and a distinction of taste at the same time. (Key words: *Shinpa*, *Chosun* cinema, film critic,

foreign films, taste, mass culture)

위 논문은 2008년 10월 30일 투고되었고, 2008년 12월 10일 심사 완료 후,
12월 12일 게재가 확정되었음.