

# 활동사진, 우미관, 대활극

## —『무정』에 나타난 초기영화의 영향 연구

김상민\*

1. 활동사진, 우미관, 대활극 그리고 『무정』
2. ‘이야기’와 ‘소설’을 변별하는 기준, ‘사진(寫眞)하다’
3. 이야기꾼과 변사
4. 『무정』에 반영된 초기영화의 선정주의
5. 나오며-근대소설의 성립과 활동사진

### 국문요약

본고는 이광수의 『무정』에 나타난 초기영화의 영향을 분석했다. 그동안의 『무정』 연구에서 활동사진과 같은 당시 시각 미디어의 영향은 주변적인 것으로만 취급되어 온 경향이 있다. 하지만 『무정』에는 단순히 문학이나 인쇄매체에만 한정해서는 결코 설명할 수 없는 요소들, 가령 서술방법부터 그 모티프에 이르기까지 당시 영화매체의 영향력이 강하게 투영된 지점들이 존재한다. 이 지점들을 탐구하기 위해 본고에서는 『무정』에 등장하는 ‘활동사진’, ‘우미관’, ‘대활극’이라는 키워드를 중심으로 당시 영화문화가 이 소설에 미친 영향을 분석했다.

먼저, 『문학이란 何오』와 『무정』을 겹쳐 놓고 읽을 때, 『문학이란 何오』에서 강조되었던 “作者의 想像內의 世界를 充實하게 寫眞하여 讀者로 하여금 直接으로 其世界를 대하게 하는 것”으로서의 ‘묘사론’은 『무

---

\* 연세대 국어국문학과 박사과정

정』에서 활동사진을 매개로 실현된다. 이는 『무정』의 활동사진 관련 서술이 근대소설을 구축하는 방법으로서 문학론의 단계에서부터 중요하게 구상되었던 것으로 볼 수 있다. 또한 『무정』은 그 서술의 층위에서도 당시 활동사진 번사의 영향을 받은 것으로 보이는데, 몇몇 구절은 당시 활동사진 번사의 설명 모델 없이는 처음부터 『무정』에 등장할 수 없었던 것이었다. 이밖에도 근대적 선정주의가 점령했던 당시 극장의 활극과 재난 영화와 관련한 장면 역시 『무정』에서 관찰된다. 청량사의 추적, 활극 장면과 결말부의 홍수장면, 노파의 꿈에 등장하는 기차의 전복과 같은 장면들은 당시 상영되었던 활동사진의 주요 모티프이기도 했다. 물론 『무정』에 나타난 활동사진의 영향은 특정영화를 통해 증명할 수 없는 것이지만, 광범위한 당대 영화문화에 대한 맥락을 검토함으로써 확인할 수 있다. 이를 통해 『무정』에 등장한 ‘활동사진’, ‘우미관’, ‘대활극’과 같은 키워드들은 단순히 우연적으로 차용된 것이 아니라 그의 소설론과 소설을 관통하는 중요한 요소였음을 알 수 있다.

(주제어: 초기영화, 활동사진, 우미관, 대활극, 『무정』, 이광수)

## 1. 활동사진, 우미관, 대활극 그리고 『무정』

근대소설의 형성을 논하는 연구의 장에서 영화와 같은 시각 매체의 영향력은 다른 요소와 비교할 때 주로 주변적인 것으로 취급되어 왔다. 더욱이 그 대상이 근대소설의 출발과 관련해서 대표적으로 언급되는 『무정』일 경우, 영화와 같은 시각 매체의 영향력을 논의할 여지는 더 줄어들게 된다. 근대소설이 형성되던 시기에 관한 연구인만큼, 문체와 관련한 언어 문제부터, 근대소설의 형성에 영향을 미쳤던 인쇄 미디어와의

관련 문제 등이 더 중요하게 부각되기 때문이다. 물론 『무정』연구에 있어서 이러한 주제들이 가진 중요성이 부정될 수는 없을 것이다. 다만, 이들 대상을 논의할 때 과연 영화와 같은 시각 미디어의 영향이 주변적인 것으로만 취급되는 것이 온당한가라는 질문은 중요하다고 생각한다. 『무정』에는 단순히 문학이나 인쇄매체에만 한정해서는 결코 설명할 수 없는 요소들, 가령 서술방법부터 그 모티프에 이르기까지 당시 영화매체의 영향력이 강하게 투영된 지점들이 존재하기 때문이다. 이 지점들을 탐구하기 위해서는 문학과 인쇄매체 결정론적 사고에서 벗어나 이광수의 소설과 문학론에 투영된 근대 시각 매체의 영향력을 찾아 분석할 필요가 있다.

이러한 본고의 문제의식과 관련해서는 의미 있는 여러 선행연구들이 존재한다. 대표적인 논자인 하타노 세츠코는 이광수의 초기 단편인 『어린 희생』이 영화의 번안일 수 있다는 주장과 함께, 『무정』에 등장하는 여러 영화적 기법에 대한 연구의 필요성을 일찍이 제기한 바 있다. “주인공들의 의식에 따른 어지러운 장면 교체나 클로즈업을 상기시키는 선행의 화려한 등장, 형식이 영채와의 신혼 생활이나 그녀가 다른 남자와 잠자리에 드는 장면을 상상하는 장면, 우미관에서 대활극의 음악이 흐르고, 영채를 구출하러 가는 형식이 상상하는 서양 활동사진 속의 추격 차량 등”을 들어 『무정』과 영화기법 사이의 연구 필요성을 제기했다.<sup>1)</sup>

그리고 이러한 하타노 세츠코의 문제의식을 본격화한 황호덕은, 1930년대 후반 박기채에 의해 영화화된 <무정>을 두고 보이는 이광수의 반응과 함께, 소설 『무정』에 나타난 근대적 매체들(축음기, 영화, 연화자 등)의 흔적을 분석함으로써 “소설 내에 이미 하나의 비유체계로서,

1) 하타노 세츠코, 최주한 옮김, 『『무정』을 읽는다—『무정』의 빛과 그림자』, 소명출판, 2008, 112~113쪽.

서사구조로서, 문체로서 영화·사진·기차·총과 같은 새로운 기술 미디어에 대한 체험과 무의식이 깊이 각인”되어 있음을 논증한 바 있다.<sup>2)</sup> 이러한 황호덕의 논증과 분석은 근대문학의 형성을 문학 내부에 국한하지 않고, 다른 매체까지 확장해서 살펴본다는 점에서 그 의의가 크다.

이밖에도 영화와 관련하여 『무정』을 본격적으로 분석하지는 않았지만, 테드 휴즈와 사노 마사토는 『무정』과 관련한 시각성의 문제를 중요하게 논의한다. 먼저 테드 휴즈는 『무정』에 나타난 영화적 기법(풍경이 마치 영화처럼 반복적으로 묘사되는 양상)이 그간의 연구에서 간과되었음을 지적한다. 그는 레이 초우가 『원시적 열정』에서 루쉰이 기술 시각성의 충격에 대항하기 위해 글쓰기를 특권화한 것과는 반대로 이광수는 그 시각성에 병합되었고, 근대의 테크놀로지와 그 재현양식을 통해 계몽적/개발주의적 역사의 주체의 기법들(technics)을 생산하고 있다고 설명한다.<sup>3)</sup> 사노 마사토 역시 레이 초우가 인용하고 있는 루쉰의 일화를 논의로 끌어들이면서, 『무정』에 나타난 ‘제국적인 시선과 근대성 문제를 중요하게 논의한다. 이 논의에 따르면 시각미디어(영화, 슬라이드)적인 시선의 인접한 지점에 집필된 것이 틀림없는 『무정』에는 ‘제국적인 시선과 함께 시각 미디어가 낳은 투명하고 직접적인 시선 앞에서 보여지는 객체로서 재발견된 조선의 네이티브의 시선이 교차한다. 이 시선들 간의 교차 위에서 식민지 엘리트로서 이광수가 경험하는 분열이 중요하게 논의되고 있다.<sup>4)</sup>

2) 황호덕, 『활동사진처럼, 열녀전처럼 - 축음기, (활동)사진, 그리고 활자: 『무정』의 밤이 던진 문제들』, 『대동문화연구』 제70집, 대동문화연구원, 2010, 409~447쪽.

3) 테드 휴즈, 나병철 옮김, 『냉전시대 한국의 문학과 영화-자유의 경계선』, 소명출판, 2013, 26~27쪽.

4) 사노 마사토, 『이광수 소설에 나타난 시각성의 문제: 근대 문학의 시작과 ‘외부’적인 시선』, 『한국현대문학연구』 34, 한국현대문학학회, 2011, 105~125쪽.

이처럼 영화를 포함한 당시 시각매체가 『무정』에 영향을 미치고 있었다는 논의는 여러 연구들을 통해 다양한 방식으로 전개되었지만, 근대 문학의 형성에 있어 영화는 여전히 언어나 문학론, 인쇄매체만큼 진지한 고찰의 대상이 되지 않고 있다. 특히 영화와의 관련성을 언급한 기존의 연구들조차 영화를 마치 태생부터 완결되고 동일한 속성을 갖춘 초역사적인 매체처럼 취급하는 경향이 있다. 엄밀한 실증을 통해 그 역사적 변천 과정을 검토하는 언어, 문학론, 인쇄매체관련 연구와 달리 『무정』과 영화의 연관을 다룬 기존의 연구들에서 영화 매체의 역사적 변천 과정에 대한 진지한 고려는 부재하다. 이러한 연구의 관점에서 당시 영화가 가진 속성은 정밀하게 검토되지 않았던 것이 사실이다.

여기에 대한 주요원인은 우선 이 시기를 조망가능하게 해줄 자료의 부족을 들 수 있다. 이는 영화사 연구의 난점과도 일치하는 것으로, 특히 1910년대에는 당시 개봉한 외화들은 그 필름은 물론 목록<sup>5)</sup>조차 확인하기 어렵고, 상영환경이나 프로그램을 포함한 극장상황 또한 몇몇 신문 기사를 통해 불완전하게 재구성할 수 있는 수준이다. 그러나 또 다른 한편으로, 이러한 연구의 경향을 단순히 자료의 문제만으로 환원하기 어려운 것 또한 사실인데, 이는 (한국)문학이라는 학제적 틀을 토대로 그 외연을 확장한 기존연구들의 정체성에서도 그 원인을 찾을 수 있다. 이와 관련해서는 기존의 연구들이 학제를 넘어 한국(조선)영화사 연구와 얼마나 적극적으로 소통했는지를 반문해 볼 필요가 있다.

실제로 『무정』에 등장하는 시각매체가 ‘영화가 아닌 ‘활동사진’으로 지칭되었듯 조선에 수용된 영화 매체는 짧은 시간 동안 다양한 영화적

5) 당시 개봉영화의 목록은 정재왈과 홍영철의 작업이 있다. 그러나 당시 개봉제목만으로 어떤 영화인지 확실하게 특정하기는 어렵다. 정재왈, 『한국영화 등장이전의 영화 상영에 관한 연구-매일신보의 영화광고를 중심으로』, 고려대학교 석사논문, 1996. 7; 홍영철, 『부산근대영화사』, 산지니, 2009.

속성의 변화를 겪었다. 물론 일본이 아닌 조선에서 ‘활동사진’과 ‘영화’를 역사적으로 명백하게 구분하기는 어렵지만<sup>6)</sup>, 『무정』과 유사한 시기의 ‘활동사진’이라는 개념이 가졌던 역사적 결을 강조함으로써, 기존 연구에서 도외시 되었던 1910년대의 영화적 속성을 전략적으로 드러낼 필요가 있다.<sup>7)</sup> 실제로 『무정』이 집필되었던 1910년대 중반만 해도 조선과 일본의 극장에는 오늘날 흔히 상상되는 한 편의 완결된 극영화가 도래하지 않고 있었다. 따라서 이 시기를 온전히 이해하기 위해서는 전내러티브영화, 어트랙션 시네마(attraction of cinema)라고 통칭되는 일련의 영화들이 가진 속성을 먼저 살펴볼 필요가 있다. 그리고 더 나아가 이 속성이 조선에서 수용된 맥락과 함께 1910년대 경성의 유일한 조선인 상설관이었던 우미관의 상영환경, 관습까지 두루 살펴봐야 한다.

물론 『무정』을 집필하던 이광수가 원고를 마칠 때까지 동경에 머물렀다는 점이나, 혹은 그가 관람한 구체적 영화를 언급한 적이 없다는 점 등은 이러한 주제연구의 근본적인 한계로 인식될 수 있다. 하지만 이광수가 『무정』 집필 직전(1916년)에 경성에 온 적이 있으며<sup>8)</sup>, 『무정』 역시 비슷한 시기(1916년 6, 7월)를 소설의 시간적 배경으로 하면서<sup>9)</sup> 당시 경

6) 일본의 경우, 1910년대 후반 순영화운동을 통해 ‘활동사진’과 차별화된 ‘영화’를 구분, 정립하려는 담론상의 뚜렷한 움직임이 존재했다. Aaron Gerow, *Vision of Japanese Modernity*, University of California Press, 2010.

7) 활동사진과 영화를 구분하려는 본격적인 운동이나 담론이 당시 조선에는 없었지만, 이후에 임화에 의해 사후적으로 구분되기도 했다. - 임화, 『조선영화발달소사』, 『삼천리』, 1941. 6, 196~205쪽.

8) “내가 처음 무부츠옹(阿部充家, 1862~1936)을 만난 것은 타이쇼(大正)5년(1916년)의 초가을이었다고 생각한다. 당시에 나는 학교 교사를 그만두고 시베리아 유랑에서도 돌아와, 당시 와세다 대학에 학적을 두고 있던 때였는데, 여름 방학을 마치고 동경으로 돌아가는 도중 경성에 들른 어느 날 아침 일찍, 심우섭군에 이끌려 옥정(旭町)에 있는 우거(寓居)로 옹을 찾아갔던 것이다.”-이광수, 『무부츠옹의 추억』, 『경성일보』, 1939. 3. 11~17쪽.(이광수, 김원모, 이경훈 편역, 『동포에 고함』, 철학과 현실사, 1997, 244쪽에서 재인용).

성의 극장 상황을 상세하게 반영하고 있다는 사실은, 이러한 연구의 가능성을 상당 부분 열어준다. 뒤에서 자세히 분석하겠지만, 『무정』의 주요장면에 등장하는 ‘활동사진-우미관-대활극’은 당시 경성의 조선인들 중심으로 향유되었던 영화문화를 집약적으로 반영하고 있는 키워드들이다. 1916년의 경성에서 우미관은 유일한 조선인 상설관이었고, 이 극장에서 주로 상영되었던 영화가 바로 “서양”에서 수입된 모험활극 영화였다. 즉, ‘활동사진-우미관-대활극’과 같은 요소들은 당시 경성의 극장 상황에 대한 직접적인 경험이나 참조 없이는 『무정』에 함께 등장하기 어려운 것이었다. 따라서 『무정』에 등장한 ‘활동사진-우미관-대활극’은 『무정』과 당시 영화문화와의 관련성을 보여주는 지표인 동시에, 『무정』이 활동사진으로부터 어떠한 영향을 받았는지를 그 자체로 충분히 방증해 줄 수 있는 요소로서 중요하게 검토될 필요가 있다.

이와 관련해서 본고는 벤 싱어의 연구방법에서 시사 받은 바가 크다. 벤 싱어는 1910년대 선정적 시리얼 필름을 분석하기 위한 주요한 방법으로 ‘맥락적 접근’방법을 사용했다. 벤 싱어 역시 수많은 필름이 소실된 상황에서, 선정적 멜로드라마라는 문화적 대상을 연구하기 위해 이 대상이 어떻게 사회적, 상호텍스트적, 상업적 맥락의 복합적 관련으로부터 존재하는지를 관찰하는 접근 방법을 취했다. 그는 원래 역사의 관심이 대부분 사건들을 관련 맥락에 위치시키고 당대의 산물로 입증하는 데 있는 만큼 이러한 틀짜기가 원대하게 들릴 수도 있음을 인정한다. 하지만 그는 질적으로 완전히 다른 역사적 결정요인들로 이루어진 폭넓은 스펙트럼을 조사하는 것을 강조하기 위해서라고 자신의 연구방법의 의

9) 영채의 유서에 적혀 있는 날짜로부터 『무정』의 시간을 재구성해보면, 1916년 6월 27일부터 5일 간에 소설의 전반부 3분의 2이상을 차지하고 있다는 것을 알 수 있다. -하타노 세츠코, 앞의 책, 207~208쪽.

의를 설명하고 있다.<sup>10)</sup> 이러한 방법론은 이광수가 참고한 당시의 활동 사진에 대한 직접적 확인이 불가능한 상황에서 상당히 유용하다. 본고 역시 비슷한 시기 폭넓은 영화문화의 역사적 측면에 초점을 맞추으로써, 지금까지 간과되었던 당시의 영화적 속성을 추출하고, 이러한 속성이 이광수 자신의 소설론은 물론 소설의 창작에 어떻게 활용되었는지를 살펴보는 것을 목표로 한다. 이를 위해 『무정』에 등장하는 ‘활동사진-우미관-대활극’을 중심으로 당시 조선에 상영되었던 영화 장르, 상영방식, 극장상황에 대한 역사적인 측면을 함께 검토할 것이다. 이는 결국 근대문학의 기원을 논할 때 빠지지 않고 거론되는 이광수의 『무정』을 통해, 근대문학의 형성에 미친 영화(활동사진)의 영향력을 구체적으로 살펴보는 시도가 될 것이다.

## 2. ‘이야기’와 ‘소설’을 변별하는 기준, ‘사진(寫眞)하다’

『무정』과 활동사진의 관계를 세밀하게 탐색하기 위해서는, 먼저 『무정』이 연재되기 직전에 이광수가 쓴 문학론인 『문학이란 何오』부터 살펴봐야 한다. 이광수의 이 글은 『무정』의 영화 참조가 사실은 근대소설을 구성, 정의해내기 위한 이광수의 방법론으로 일찍부터 구상되었음을 보여준다. 주지하듯 근대 문학의 형성을 논의하는 데 있어서, 이광수의 존재와 『문학이란 何오』는 늘 중요한 위치를 차지해왔다. 그가 『문학이란 何오』에서 언급한 ‘literature’의 역어(譯語)로서의 ‘문학’은, 재래의 문전통과는 단절된 것으로, 근대 문학은 물론 소설을 포함한 하위 장르들을 새롭게 규정하면서 얻어낸 결과물이었다.<sup>11)</sup> 이러한 그의 시도는 근

10) 벤 싱어, 이위정 옮김, 『멜로드라마와 모더니티』, 문학동네, 2009, 19~20쪽.



대문학의 기원을 탐색하는 하나의 근거로서 이미 많은 연구들을 통해 분석된 바 있다. 이때, 기존의 연구들을 관류하는 공통적인 질문 중의 하나는 근대문학을 사유하는 이광수의 문학론이 어디서 왔으며, 어떻게 형성되었는가에 대한 것이었다. 이러한 질문에 대해 그간의 주요한 연구들은 『문학이란 何오』에서 개진된 ‘지정의론’과 같은 이광수의 문학론을 그의 일본 유학 경험과 독서편력을 토대로 쓰보우치 쇼요(坪内逍遙)나 시마무라 호게츠(島村抱月)와 같은 이들의 영향력으로 읽어왔다.<sup>12)</sup> 실제로 이러한 연구들을 보면, 이광수의 문학론에 미친 일본문학의 영향관계는 부정되기 어려워 보인다. 하지만 ‘지정의론’과 관련된 일본문학의 영향관계를 잠시 내려두고, 세부적인 부분에 한정에서 그의 문학론을 다시 재독할 때, 『문학이란 何오』에는 문학이 아닌 근대 시각 매체의 영향력 역시 강하게 투영되었음을 알 수 있다. 먼저 『문학이란 何오』에서 ‘문학의 종류’ 중 ‘소설’을 논하는 구절을 살펴보자.

小説 朝鮮에서 <才談>이나 <이야기>를 小説이라 하고 此를 善히 하는 者를 小説家라 稱하는 者가 有하나니 此는 無識한 所致다. 小説은 이렇게 簡易한, 輕한, 無價値한 것이 아니니라. 小説이라 함은 人生의 一方面을 正하게, 精하게 描寫하여 讀者의 眼前에 作者의 想像 內에 在한 世界를 如實하게, 歷歷하게, 展開하여 讀者로 하여금 그 世界內에 在하여 實見하는 듯하는 感을 起케 하는 者를

- 11) 이광수가 문학을 literature의 역어로 전제함으로써 초래한 변화의 의미에 대한 평가는 황종연의 연구를 참조할 수 있다. -황종연, 『문학이라는 譯語』 『문학이란 何오』 혹은 한국 근대 문학론의 성립에 관한 고찰』, 『동악어문논집』 제32호, 한국어문학연구학회, 1997, 457~480쪽.
- 12) 김윤식, 『초창기의 문학론과 비평의 양상』, 『한국근대문학연구』, 일지사, 1973; 정병호, 『한일 근대 문예론에 있어서 「정」의 위치-知(지), 情(정), 意(의)의 범주를 중심으로』, 『아시아문화』, 경원대 아시아 문화연구소, 2004, 271~298쪽; 정병호, 『이광수의 초기문학론과 일본문학사의 편제-조선(민족)문학론을 중심으로』, 『일본학보』 59, 한국일본학회, 2004, 457~467쪽; 김재영, 『이광수의 초기문학론의 구조와 와세다 미사학』, 『한국문학연구』 35집, 동국대 한국문학연구소, 2008, 383~416쪽.

謂이니, 論文은 作者의 想像內의 世界를 作者의 言으로 翻譯하여 間接으로 讀者에게 傳하는 것이로되, 小説은 作者의 想像內의 世界를 充實하게 寫眞하여 讀者로 하여금 直接으로 其世界를 大하게 하는 것이라.<sup>13)</sup>

이 글에서 이광수는 ‘이야기’와 ‘재담’과는 다른 것으로서 ‘소설’을 구별하기 위해, 그 구별의 근거로 ‘묘사’라는 기준을 내세우고 있다. 물론 이광수의 이러한 기획은 “미처 뚜렷한 상이 자리 잡히지 않은 상태에서 소설을 재담이나 이야기와는 준별되는 상위의 가치로 조정하면서 근대적인 문학론을 출발”<sup>14)</sup>시켰다고 평가되는 것이기도 하지만, ‘재담’, ‘이야기’와 소설을 구분하는 뚜렷한 기준으로서 “작자의 상상 속의 세계를 충실하게 사진(寫眞)”한다는 기준은 분명 간과될 수 없는 부분이다. 물론 이는 기존 연구의 독법대로 쇼요의 『소설신수』에 나타난 ‘인정론’의 영향으로 볼 수 있을 것이다.<sup>15)</sup> 하지만 『문학이란 何오』의 발표 이후, 근접한 시기에 집중적으로 집필, 연재된 『무정』과 함께 놓고 본다면, 시각적인 것을 강조하는 이광수의 기획이 단순히 일본문학론의 영향만은 아닐 수도 있다는 사실을 발견할 수 있다. “소설은 작자의 상상 속의 세계를 충실하게 사진(寫眞)하여 독자로 하여금 직접적으로 그 세계를 대하게 하는 것”이라는 이광수의 의도와 기획은 가장 근접한 시점에 창작된 『무정』에서 다음과 같이 체현되기 때문이다.

(가) **마주 보는 두 사람의 흉중에는 십여 년 전 일이 활동사진 모양으로 확확 생각이 난다.** 즐겁게 지내던 일, 박진사가 포박되어 갈 적에 온 집안이 통곡하던 일, 식구들은 하나씩 하나씩 다 흩어지고 수십 대 내려오던 박진사 집이 아주 망

13) 이광수, 『문학이란 何오』, 『매일신보』, 1916. 11. 10~23일(『이광수 전집1』, 삼중당, 1976년, 550~551쪽에서 재인용, 강조는 인용자)

14) 박진영, 『번역과 변안의 시대』, 소명출판, 2011, 152쪽.

15) 김재영, 앞의 글, 398~402쪽.

하게 되던 일. 떠나던 날 형식이 영채를 보고 ‘이제는 언제 다시 볼지 모르겠다. 네게 오빠란 말도 다시는 못 듣겠다’ 할 적에 영채가 ‘가지마오, 나와 같이 갑시다’하고 가슴에 와 안기며 울던 생각이 어제런듯 **역력하게 얼른얼른 보인다.**<sup>16)</sup> (32쪽)

(나) 형식은 가만히 눈을 감았다. 그러나 **형식의 눈에는 울고 앉았던 영채의 모양이 뚜렷이 보이고 영채가 말하던 경력담이 환등 모양으로, 활동사진 모양으로 형식의 주위에 얼른얼른 보인다.** 안주 박선생의 집을 떠날 때에 자기가 영채를 안고 ‘이제는 다시 못 보겠구나’ 하던 양도 보이고 외가를 뛰어나와 개를 데리고 달밤에 혼자 도망하는 영채의 모양과 숙천 주막에서 어떤 악한에게 붙들려 가던 양이 **얼른얼른 보이고** 남북을 입은 영채가 죽어 넘어진 개를 안고 새벽 외판 길가에 앉아 우는 양도 **보인다.** (68쪽)

『무정』의 초반부, 활동사진과의 관련성이 가장 명시적으로 드러난 이 두 장면에서, 독자들은 형식의 눈을 빌려 영채의 ‘경력담’을 시각적인 장면으로 다시 확인하게 된다. 이미 많은 선행연구들에서도 언급된 “영채가 말하던 경력담이 환등모양으로 활동사진 모양으로” 직접 전환되는 이 유명한 장면은, 그러나 반드시 『문학이란 何오』에서 이광수 자신이 이야기와 재담, 그리고 소설을 구분했던 기준과 함께 읽을 필요가 있다. 영채의 내러티브를 서술자와 영채의 구술(telling)에만 의존하지 않고, 활동사진을 통해서도 다시 보여준다(showing)는 점에서, 『무정』의 이 기념비적인 두 장면은, 이광수가 『문학이란 何오』에서 내세웠던 종래의 이야기, 재담과 차별화되는 것으로서 소설의 특성이 실현된 것으로 볼 수 있기 때문이다.<sup>17)</sup>

16) 이 글에서는 가독성을 위해 김철이 편집한 『무정』(이광수, 『무정』, 김철 편집, 문학과지성사, 2005)을 주로 인용했다. 이후부터 『무정』을 인용할 때는 괄호 안에 인용면수만 표시함.

17) 그러나 본고는 『문학이란 何오』에 등장하는 ‘사진(寫眞)’을 ‘활동사진(活動寫眞)’의 ‘사진(寫眞)’을 의미하는 것으로 보는 것은 아니다. 본고가 강조하고자 하는 것은 『문

이처럼 『무정』에서 활동사진을 빌려, 시각적인 묘사를 반복하는 이 장면이 단순한 우연이 아니라는 것은 그 배치방식에서도 확인된다. 가령 각각 6회와 16회의 말미에 활동사진을 빌려 제시된 위의 두 장면은 영채의 이야기가 구술된 바로 그 뒤에 각각 위치하고 있는데 이는 작가의 의도와 관계된 것으로 볼 수 있다. 6회에 독자에게 활동사진 형태로 제시되는 장면인 (가)는 “벌써 십유년전이로다.”로 시작되는, 작가에 의해 일방적으로 강담되듯 서술된 5회 내용의 시각화이다. 이때 5회는 다른 회처럼 장면묘사나 대화 등이 제시되지 않고 작자에 의해 일방적으로 사건이 이야기되는 ‘강담’의 형태를 띠고 있다. 이는 16회에 제시된 활동사진 장면인 (나)도 마찬가지인데, 이 장면 역시 13~15회에 걸쳐 영채 자신이 노파와 형식에게 직접 말한 ‘경력담’의 내용을 ‘활동사진’을 빌려 다시 시각화한 것이다. 이처럼 작가의 이야기와 영채의 ‘경력담’ 뒤에서 영채의 내러티브를 “활동사진처럼 혹은 환등처럼” 다시 시각화한 위의 두 장면은, 『문학이란 何오』에서 시각적인 것을 통해 ‘이야기’와 ‘소설’을 변별하던 기준의 실제 적용으로 보인다. 즉, 『무정』의 초반부, 작자와 영채를 통해 5회와 13~15회에 제시된 이야기 하기(강담)의 구술적 서술 방식은 고대소설 혹은 “재담”이나 ‘이야기’에 적합한 것이었으므로, 이광수는 이 이야기를 “활동사진 모양”으로 시각화한 장면들을 영채의 이야기 바로 뒤에 덧붙였던 것으로 추정된다.

여기에 대한 더 확실한 근거는 『무정』의 모태가 된 영채의 ‘이야기’(영채전)가 원래부터 있었고, “『무정』은 그 위에 새로운 인물 이형식을 보탬과 동시에 중심을 형식 쪽으로 옮겨서 완성한 것”<sup>18)</sup>이라는 기존 연구

학이란 何오』에서 이광수가 소설이 이야기/재담과 구별되는 특성으로 작자의 상상 속의 세계를 묘사하는 것이라고 했을 때, 이 시각적 묘사가 연이어 집필, 발표된 『무정』에서 어떤 방식으로 이루어지는가를 봐야한다는 뜻이다. 그리고 이 양상은 『무정』에서 영채의 ‘이야기’를 활동사진을 통해 시각화하는 방식으로 실현되고 있다.

들의 견해다. 잘 알려져 있듯, 이광수는 『매일신보』에서 신년소설의 의뢰를 받고 “쓰다말고 쓰다 말고 하던 원고 몽텅이에서 영채에 관한 원고를 내어서 동기 방학 동안에 불면불휴로 약 칠십회분을 써”<sup>19)</sup> 보냈다고 회고한 바 있다. 기존의 연구들은 이러한 회고를 바탕으로 이광수가 원래의 영채가 주인공이었던 이야기를 형식을 주인공으로 해서 개작했을 것이라고 추정하고 있다.<sup>20)</sup>

그러나 이러한 개작의 근거를 무엇보다 가장 확실히 보여주는 것은 앞서 살펴 본 두 장면((가),(나))이다. 소설이 이야기, 재담과 구별되는 이유가 바로 상상 속의 세계를 ‘사진(寫眞)’해 보여주는 것이라는 『문학이란 何오』의 기준을 상기해 볼 때, 영채의 이야기가 활동사진으로 구태여 다시 제시된 것은 결국 영채의 ‘이야기’(영채전)가 ‘소설’(『무정』)로 개작된 과정과 관계된 것으로 볼 수 있다. 실제로 ‘소설’로 칠십회분을 가공하기 이전, 맹아로 존재했을 것이라고 추정되는 영채의 유년시절 서사(영채전)는 『무정』에서 작가와 영채에 의해 13, 15회에서 ‘이야기’(강담)되고<sup>21)</sup>, 이 영채의 이야기 바로 뒤에는 형식의 눈을 빌려, ‘활동사

18) 사에구사 도시카쓰, 심원섭 옮김, 『무정의 유형적 요소에 대하여』, 『사에구사 교수의 한국문학연구』, 베틀북, 2000, 92쪽

19) 이광수, 『多難한 半生の 途程』, 『조광』, 1936년 4월~6월(『이광수 전집 8』, 삼중당, 1962, 452쪽에서 재인용)

20) 사에구사 도시카쓰, 앞의 책, 92쪽; 하타노 세츠코, 앞의 책, 209쪽.

21) 이광수에게 있어서도 ‘이야기’와 ‘재담’의 세계는 누군가에게 책을 읽어서 들려주는 구술, 청각 중심의 세계였던 것으로 회고된다. 특히 이 회고에서는 유년시절의 기억 중 영채와 관련한 것이 『무정』의 모태가 되었다고도 회고하고 있다.

“내 외조모 되는 이가 去年에 이야기책을 좋아하셔서, 그러나 눈이 어두워 남을 보면 이야기책을 읽어 달라는 習慣이 있었는데 아마 그것이 刺戟이 되었음이었지요. 나도 五, 六歲에 한글을 깨쳐 외조모께 이야기책을 보아 드리고 賞給으로 밥을 얻어 먹었습니다. <털격전>, <소대성전>, <장풍운전> 이런 이야기 책들을 외조모님께 읽어 드린 것이 記憶됩니다.”

-이광수, 『多難한 半生の 途程』, 『조광』, 1936년 4월~6월(『이광수 전집8』, 삼중당,

진처럼' 그 내용을 시각적인 묘사로 '전환'하는 장면이 등장하고 있다. 따라서 『무정』의 (가), (나)는, 시각적인 것을 강조함으로써 소설을 재정의하려 했던 이광수의 문학적 기획이 『문학이란 何오』에서 수립된 이후에, 실현된 결과물이라 할 수 있다.

그러나 이미 "이야기"된 내용을 등장인물의 상상이라는 형식을 빌려 활동사진처럼 다시 제시하는 이 기술 방식은, 영채전에서 『무정』으로, 그리고 '이야기/재담'에서 '소설'로 가는 과도기적 산물이다. 영채전으로 추정되는 내러티브가 종료된 이후에, '이야기'된 내용을 활동사진을 통해 "實見하는 듯"하게 다시 쓰려는 이광수의 '강박'은 『무정』의 후반부뿐만 아니라 이광수의 이후 소설에서도 더 이상 관찰되지 않기 때문이다.<sup>22)</sup> 이러한 다시쓰기의 흔적이 왜 더 이상 『무정』의 후반부나 이광수의 다른 소설에 등장하지 않는가는 이 글에서 상론할 수 없는 부분이다. 하지만 『무정』의 초반부에 등장하는 이러한 다시쓰기는, 근대 시각 매체를 통해 이야기와 소설을 구분하려 했던 이광수의 의식적 지향을 비교적 선명히 보여주는 것만은 사실이다.

### 3. 이야기꾼과 변사

『문학이란 何오』에서 근대소설의 중요한 특징 중 하나로 충실한 묘사를 내세웠던 이광수는, 『무정』에서 이를 실천하기 위해 활동사진을 차용하고 있는 것으로 생각된다. 그러나 이러한 가설이 신빙성을 얻기 위

1962, 452쪽에서 재인용)

22) 영채의 내러티브가 다 서술된 이후에는 활동사진에 대한 언급은 등장하지만 (가), (나)처럼 이야기를 직접 활동사진처럼 다시 제시하는 장면은 더 이상 등장하지 않는다.

해서는 이광수 자신이 이야기, 재담과 구별되는 것으로서 소설의 구별을 과연 얼마만큼 강력하게 의식하고 있었던가를 먼저 확인하고 넘어가야 할 필요가 있다. 왜냐하면 다음과 같은 작자의 개입 문제를 보면 이광수 자신이 이야기, 재담과 변별되는 것으로서 ‘소설’을 과연 얼마만큼 의식하고 있었는가라는 의문이 들기 때문이다.

이제는 영채의 말을 좀 하자. 영채는 과연 대동강의 푸른 물결을 헤치고 용궁의 객이 되었는데. 독자 여러분 중에는 아마 영채의 죽은 것을 슬퍼하여 눈물을 흘리신 이도 있을지요, 고래로 무슨 이야기책이나 늦도록 일점혈육이 없던 사람이 아들 아니 낳은 자 없고 아들을 낳으면 귀남자 아니 되는 법 없고 물에 빠지면 살아나지 않는 법 없는 모양으로 영채도 아마 대동강에 빠지려 할 때에 어떤 귀인에게 건진이 되어 어느 암자에 승이 되어 있다가 장차 형식과 서로 만나 즐겁게 백년가약을 맺어 수부귀다남자하려니 하고 소설 짓는 사람의 좀된 솜씨를 넘겨보고 혼자 웃으신 이도 있으리다.

영채가 빠져 죽는 것이 마땅하다 하여 영채가 평양으로 간 것을 칭찬하신 이도 있을지요, 빠져 죽을 까닭이 없다 하여 영채의 행동을 아깝게 여기실 이도 있으리다. 이렇게 여러 가지로 독자 여러분의 생각하시는 바와 내가 장차 쓰려 하는 영채의 소식이 어떻게 합하며 어떻게 틀릴지는 모르지마는 여러분의 하신 생각과 내가 한 생각이 다른 것을 비교해보는 것도 매우 흥미 있는 일일 듯하다.(326~327쪽)

이야기의 전환을 위해 작가가 직접 나선 이 장면에 대해, 김윤식은 “가장 근대소설답지 않게, 즉 전형적 고대소설의 방식”을 소설에 도입했다고 비판한 바 있다. “톨스토이는 물론, 크로포트킨의 『빵의 약탈』, 루소의 『참회록』, 나쓰메 소세키의 소설도 읽은 작가가 이런 투의 말을 소설에다 삽입했다는 것은 그의 소설에 대한 인식이 얼마나 허술했는가를, 즉 그의 작품이 우리 고대소설의 연장선상에 서 있다”<sup>23)</sup>는 것을 보여준다는 것이다. 이러한 김윤식의 비판을 따른다면, 이광수에게 이야

23) 김윤식, 『이광수와 그의 시대1』(개정판), 서울출판사, 1999, 579쪽.

기, 재담과 소설 간의 구분 문제는 의식적으로 그리 중요한 요소가 아니었을 수도 있다. 하지만 그렇게만 보기에는 의아한 지점 역시 존재한다. 왜냐하면, 『문학이란 何오』에서 이광수는 이야기와 소설을 분명히 구분하려고 했을 뿐만 아니라, 위의 인용문에서조차 “고래로 무슨 이야기책”의 결말을 기대하는 독자들에게 자신의 소설이 다르다는 것을 강조하고 있기 때문이다.

이러한 모순을 해소하기 위한 방법 중 하나는, 하타노 세츠코의 지적처럼, 『무정』에 나타난 작가의 개입을 변사의 말로 보는 것이다.<sup>24)</sup> 이러한 주장은 제법 설득력이 있다고 생각되지만, 그 근거는 구체적으로 제시될 필요가 있다. 이를 분명히 확인하기 위해서는 이광수와 『무정』이 당대 영화문화와 얼마나 밀접한 관련을 맺고 있었는가를 먼저 살펴보아야 한다. 특히 『무정』의 작자개입을 변사의 영향력과 관련시킬 수 있다면, 소설에서 여러 차례 인상적으로 묘사되고 있는 우미관에 주목해야 한다.

어디서 **활동사진 음악대 소리**가 들리고 **교동거리**<sup>25)</sup>로 지나가는 인력거의 방울 소리가 들린다.(67쪽)

밤은 서늘하다. **종로** 야시에는 ‘짜구려’ 하는 물건 파는 소리와 기다란 칼을 내 두르며 약 광고하는 소리도 들린다. (중략)아직도 장옷을 쓴 부인이 계집아이에게 등불을 들고 다니는 이도 있다. **우미관에서는 무슨 소위 ‘대활극’을 하는지 서양 음악대의 소묘한 음악소리**가 들리고 **청년회관 이층**에서는 알굴리기를 하는 지 쾌활하게 왔다갔다 하는 청년들의 그림자가 얼른얼른한다.(116쪽)

24) 하타노 세츠코, 앞의 책, 113쪽.

25) 종로구 경운동·낙원동·종로2가·종로3가·돈의동에 있던 마을로서, 고려시대 한양 향교가 있었던 데서 마을 이름이 유래되었다. 향교동을 줄여서 교동이 되었다. 낙원동 271~283번지 일대.

-서울특별시사편찬위원회, 『서울지명사전』, 서울특별시사편찬위원회, 2009. 2. 13



그것이 거뭇거뭇하여짐을 따라서 장안을 덮은 장막도 점점 짙어져서 자깃빛이 되었다가 마침내 회색이 된다. 그러다가 그 속에서 조그만 전등들이 반딧불 모양으로 반작반작 눈을 뜬다. **연극장과 활동사진관의 소요한 악대 소리가 들리기 시작한다. 종로와 개천가**에는 담배 붙여 물고 부채 든 산보객이 점점 많아진다. 야시를 퍼느라고 조그마한 구루마도 끌고 오고 말뚝도 박으며 휘장도 친다.(299쪽)

『무정』에는 위와 같이 도시에 대한 묘사와 함께 극장에 대한 묘사가 여러 번 등장하는데, 이때 우미관의 활동사진 악대 소리 역시 늘 빠지지 않고 등장한다. “교동거리”와 “종로”, “개천(청계천)”에서도 들리는 이 악대소리의 출처를 계산해보면, 우미관을 특정하지 않은 극장 역시 우미관(종로구 관철동 89번지)임을 알 수 있다. 그런데 이때 활동사진 음악대의 소리가 중요한 이유는, 임화가 말했듯 ‘활동사진 시대’에, “변사는 악대와 더불어”<sup>26)</sup> 공연했던 존재였기 때문이다. 즉 변사와 함께 공연했던 그 악대소리가 우미관과 함께 수차례나 『무정』에 묘사되었다는 사실은, 우미관은 물론 당시 악대와 함께 공연했던 변사의 설명방식 역시 얼마든지 참조되었을 수 있음을 방증한다.

물론 『무정』을 쓸 무렵, 이광수는 일본에 체류하고 있었으므로, 이광수가 실제 우미관을 참조했는지의 여부에 대해서는 회의적일 수 있다. 하지만 ‘우미관의 대활극’이라는 표현을 미루어 볼 때, 그가 당시 우미관의 주요 상영장르였던 서양의 대활극을 우미관과 우연히 연결하고 있는 것은 아닌 것으로 생각된다. 실제로 우미관과 서양 대활극과의 연결은 당시 우미관의 상영프로그램의 특성을 잘 반영한 것이다. 이순진은 조선영화가 아직 제작되지 않았던 시기에 조선인 극장 우미관은 유니버설 영화를 중심으로 한 서양영화를, 대정관을 비롯한 일본인 극장들은 일본영화를 자신들의 주요 프로그램으로 선보였다고 지적한다.<sup>27)</sup> 특히

26) 임화, 『朝鮮映畫發達 小史』, 『삼천리』, 1941. 6, 196쪽.

1916년 여름과 가을에 이광수가 경성을 직접 들렀다는 사실이나, 『무정』의 시간적 배경 역시 1916년 6월과 7월로 설정되어 있다는 사실, 그리고 소설 속 경성 지역과 우미관이 악대소리를 매개로 상당히 빽빽하게 묘사되고 있다는 점은 소설 속 우미관이 상당부분 경험의 영역에 기반하고 있다는 추정이 가능하다.

또한 우미관은 당시 조선인 변사가 활발히 활동하던 유일한 극장이기도 했다. 이광수가 『무정』을 쓸 무렵이던 1916, 7년에 이미 변사는 당대의 영화문화에서 절대 배제될 수 없는 요소로 부상하고 있었다. 조선은 물론 일본에서 상영된 ‘활동사진’은 기본적으로 무성영화였을 뿐만 아니라 아직 고전적 할리우드 영화의 문법을 아직 체화하지 못한 초기 영화들로, 서사를 온전히 전달할 수 있는 편집 체계조차 갖추지 못한 상태였다.<sup>28)</sup> 이러한 영화의 서사적 속성을 보완하기 위해 미국에서는 동시발행물에 의존하는 전략을 구사했고<sup>29)</sup>, 일본에서는 변사의 역할이 주로 부각되었다.<sup>30)</sup> 조선 역시 일본과 마찬가지로 변사의 역할이 두드러졌는데, 이는 당시 조선인 상설관이었던 우미관의 상황을 살펴보면 잘 알 수 있다. 1915년의 <매일신보> 기사는 이를 잘 보여준다.

27) 이순진, 『조선인 극장 단성사 1907~1939』, 한국영상자료원, 2011, 43~44쪽.

28) 이순진은 입화가 활동사진의 시대라고 명명한 이 시기 외국 서사영화들의 진정한 화자는 ‘변사’였다고 지적하고 있다. 이 시기는 고전적 할리우드 영화의 리얼리즘, 즉 환영주의로서의 리얼리즘이 아직 도착하지 않은 시기로 변사의 언어적 개입이 절실하게 요청되었다고 분석하고 있다. -이순진, 『활동사진의 시대(1909~1919), 조선의 영화 관객성에 대한 연구』, 『딱지본 대중소설의 발견』, 민속원, 2009, 175~198쪽.

29) 미국 초기 영화의 내러티브적 불완전성과 동시 발행물과의 관계는 벤 싱어, 앞의 책, 9장을 참조.

30) Aaron Zerow, op. cit., 3장; J. L. Anderson, 편장완, 정수완 옮김, 『설명이 곁들여진 일본의 무성영화, 또는 화면을 보며 이야기하기: 가쓰벤에 관한 논의, 텍스트 문맥화하기』, 아서놀레티 외 편, 『일본영화 다시 보기』, 시공사, 2001, 355~418쪽.

오는 십오일부터는 경성 데이대정관이 일본사람 손님을 본위로 곳치고 조선사람 변스를 업시 한다는디 데이대정관이 그러케 되면 조선사람이 구경갈 활동사진관은 경성에 우미관 한이뿐이라 금후부터는 버리가 낫겠지 그러서 우미관 주인은 데이대정관 제도를 곳치는 보수로 대정관 주인의게 한 달에 이백원식 주마는 약조를 하였다. 독장을 칠터이닛가 우미관 주인의게는 리익이 잇겠지만은 경중홀 사람이 업다고 변변치 못흔 사진이나 작고 쓰러너 오면 그것을 구경하는 경성사람의게는 춤 가엽슨 일인걸<sup>31)</sup>

기사에서 보듯 1915년의 우미관은 제2대정관과 협의 하에 조선인 단독 상영극장으로 상영체제를 굳히고 있다. 이때 주목해야 되는 것은 우미관이 조선인 단독 상영극장으로 재편되는 방식이다. 우미관은 제2대정관에 비용을 지불하고 독점체제를 유지하기로 했는데, 이때의 독점방식이 바로 조선인 변사를 없애는 것이었다. 즉, 이 기사는 당시 변사의 존재가 활동사진관의 성격을 바꿀 정도로 중요한 역할을 하고 있었다는 사실을 보여준다. 특히 조선인에 대한 이러한 독점체제는 단성사가 개관하기 이전인 1918년까지 일관되게 유지되었다. 이러한 정황을 참조하면 이광수가 경성을 다녀가고, 일본에서 『무정』을 집필했던 1916, 7년에, 유일한 조선인 상설관이었던 우미관에서 화면 속 서사를 담보할 수 있었던 중요한 존재는 “악대와 더불어” 공연했던 변사였음을 알 수 있다. 특히 우미관은 1916~1917년경에 서상호를 비롯한 당대 유명 조선인 변사들을 두루 보유하고 있었다. 이광수가 관찰을 토대로 ‘활동사진’과 함께 ‘우미관’을 언급했다면, 당시 유일한 조선인 상영관이었던 우미관의 변사 역시 중요하게 고려될 필요가 있다.

그러나 변사의 참조 가능성을 가장 확실하게 확인할 수 있는 방법은, 변사의 구술적 설명 없이는 관객들이 온전히 그 서사를 이해하기 어려

31) 『붓방아』, 『매일신보』, 1915. 4. 13.

왔던 1916~1917년경의 ‘활동사진’의 속성이 『무정』에 반영되었는지를 살펴보는 것이다.<sup>32)</sup> 실제로 당시 활동사진에서 변사의 설명은 영화의 서사를 보조하기 위한 필수적 요소였는데, 이러한 정황은 『무정』에도 반영되어 있다. 가장 대표적인 예가 “형식의 눈에는 울고 앉았는 영채의 모양이 뚜렷이 보이고 영채가 말하던 경력담이 환등 모양으로, 활동사진 모양으로 형식의 주위에 얼른얼른 보인다.”라는 구절이다. 경력담(강담)과 활동사진이 교차하는 이러한 장면은 당시 활동사진 변사의 설명 모델 없이는 처음부터 『무정』에 등장할 수 없는 것이었다. 또한 앞의 2절에서 살펴봤던 (가), (나) 역시, 변사의 설명에 의존하며 화면 그 자체만으로는 서사를 전달할 수 없었던 당시 활동사진의 속성을 반영하고 있다. 실제로 영채의 경력담 뒤에 형식의 상상을 통해 제시된 이미지는 “얼른얼른”거리거나 “훅훅훅” 지나가버리는 것으로, 영채가 형식과 노파에게 압축적으로 들려준 경력담(박영채전으로 추정되는)이 미리 제시되지 않았다면, 서사적으로 이해되기 어려운 것들이었다. 이러한 당시 활동사진 이미지의 서사적 속성은 『무정』에서 소설과 비교되며 다음과 같이 설명되기도 한다.

**그리고 또 한번 칠팔 년 지내온 생각이 활동사진 모양으로 한번 쏙 나온다.**

팔자 좋은 사람은 과거를 회상하는 일이 적으며 슬픈 과거를 가진 사람에게는 조

32) 레이 초우는 『원시적 열정』에서 영화가 전통적으로 내러티브를 독점해온 언어텍스트와 당당히 겨룰 수 있는 것은 사진이나 회화와는 다르게 가시적인 것이 시간 안에서 움직이는 내러티브 덕분이었다고 설명한 바 있다. 그러나 이러한 그의 논의는 이 시기 영화적 속성과 관련하여서는 제한적으로 수용되어야 한다. 그의 말처럼 영화가 사진이나 회화와는 다르게 움직이는 내러티브를 소유함으로써 언어 텍스트와 경쟁할 수 있었던 것은 사실이지만, 그것은 어디까지나 이후의 일로, 초기 조선의 영화수용과정에서 영화의 내러티브는 어디까지나 구어적 언술(변사의 강담)의 보조 없이는 상당히 불완전한 내러티브를 가진 것이었다. -레이초우, 정재서 옮김, 『원시적 열정』, 이산, 2004, 40쪽.

그마한 기회만 있으면 그 슬픈 과거가 회상이 되는 것이라. 영체는 지금까지에 몇십번 몇백 번이나 이 슬픈 과거를 회상하였으리오. **하도 여러 번 회상을 하므로 이제는 그 과거가 마치 일 편의 소설과 같이 순서와 맥락이 바로잡히어 어느 끝이나 한 끝을 당기면 전체가 실 풀리는 듯이 술술 풀려나오게 되었다.**(394쪽)

인용문에서 보듯 활동사진처럼 등장한 회상의 이미지들이란, “하도 여러 번 회상”을 한 후에야 비로소 한 편의 “소설과 같이 순서와 맥락이 바로” 잡힌 서사체계를 갖출 수 있는 것이었다. 『무정』이 구상, 집필, 발표될 시점의 활동사진 매체에서 변사의 설명은 매체의 서사를 담보해줄 수 있는 필수적 요소로 결코 간과될 수 없었다.

특히 김윤식의 지적과 관련하여 주목해야 할 사실은, 변사의 설명이 이야기꾼과 고단사의 강담, 강독과 크게 다르지 않았다는 점이다. 당시 신문기사에 나타난 변사에 대한 관객의 반응을 보면, 변사의 설명이 『무정』의 작자개입과 유사하다는 것을 알 수 있다. 당시 활동사진의 변사 역시 단순히 화면과 관련한 설명에만 그치지 않고 빈번하게 관객에게 직접 말을 걸었다는 것을 알 수 있다.

일전에 우미관 활동사진을 좀 가서 보았지요마는 안된 것이 한 두 가지가 안입 되다 쪽 십분 휴게라 하였지마는 다른 곳보담 시간이 대단 지리할 것 갖고 쏘는 스진 밧고기 전에 하던 스진을 쏘 밧고 온 뒤에 영스를 쏘 하며 **변스가 설명홀적 에 나마익기 할 말이 찍은 만히요 설명이나 하지안코 구경군을 더하야 권고와 경계를 식히니 그 쥬져넘은 것이 어딤 잇단 말씀이오**(33)

“나마익기”(なまいき)라는 표현이 말해주듯 “설명이나 하지 않고” 관객에게 직접 “권고와 경계”를 하는 변사에 대해 분개하는 관객은 당시

33) 『매일신보』, 1914. 8. 11(한국영화사연구소 편, 『신문기사로 본 조선영화(1911~1917)』, 한국영상자료원, 215쪽에서 재인용)

변사 해설의 특징을 잘 보여준다. 더구나 이런 유사한 항의가 십년이 지난 시점까지도 반복적으로 발견된다는 점은 당시 활동사진 변사가 직접 관객에게 말을 거는 것이 변사 해설의 일정한 관습이었음을 짐작하게 해준다.

우선 그 영화가 비추기 전에 해설자 한 사람이 무대에 나타나서 일대 강연을 하였다. 그 전설을 그대로 옮길 수 없으나 그 요점만 잡아 옮긴다면 **‘이 사진은 조선서 아직 보지 못한 심각한 영화인데 이날 밤 모인 관객은 현명한 두뇌를 가지신 분들로 믿고 이 영화를 잘 소화하실 줄로 믿으나 만일 소화하지 못하는 분이 계실진대 설사가 나시리라고 생각하는 고로 이와 같이 사진 비추기 전에 내용을 설명하는 것이’**라고 하는 뜻이었다. 이것에 나는 적지 아니 분개하였다.

우리 관객은 영화를 보러갔지 활동사진 해설자의 강연을 들으러 간 것이 아니었으며 우리도 ‘면동이 틀 때’를 보기 전에 동 극장에서 상영한 ‘곡예단’을 비롯하여 여러 가지 영화도 많이 보았다. 변사가 제아무리 최고 지식을 가진 사람이라 할지라도 어찌 그다지 당돌히 관객을 모욕하다시피 하는 말을 늘어놓겠는가? 우선 이에서 적지 않은 불쾌를 느끼지 않을 수가 없다.<sup>34)</sup>

위의 인용문에서 내용을 설명하기 전에 관객에게 “조선서 아직 보지 못한 심각한 영화”임을 강조하는 변사의 전설(前說)과 독자에게 “고래로 무슨 이야기책”과 자신의 소설을 구별하는 이광수의 어조는 유사하다. 특히 활동사진 변사의 존립 자체가 전통적 이야기꾼의 강독, 강담에 기반하기 때문에<sup>35)</sup>, 두 매체(고소설의 강담과 활동사진의 설명)의 구술적

34) G생, 『면동이 틀 때를 보고』, 『동아일보』, 1927. 11. 2(김종욱 편, 『한국영화총서(상)』 2002, 400쪽에서 재인용), 강조는 인용자.

35) 변사의 존재를 전통구술문화의 연장선상에서 보는 연구로는 이화진의 연구를 들 수 있다. 이와 반대로 백문임은 변사의 발생방식을 전통 발생양식보다는 근대 초 신파극 양식으로부터 직접적인 영향을 받았을 것이라고 보고 있다. -이화진, 『소리의 복제와 구연공간의 재편성-1930년대 중반 ‘변사’의 의미에 대하여』, 『현대문학의 연구』 제25호, 한국문학연구학회, 2005, 172~174쪽; 백문임, 『식민지 극장의 무성영화 관람성』, 『한국언어문화』 제38집, 한국언어문화학회, 2009, 52~53쪽.

특성을 명확히 구분하기란 사실 어렵다. 여기에 대한 근거로는 몇 년 후, 조선에서 처음 제작된 극영화들이 고소설이나 신소설을 그 원작으로 삼았다는 사실을 들 수 있다. 초창기 제작된 조선 영화들이 고소설이나 신소설을 그 원작으로 삼았던 것은 관객들에게 그 원작이 널리 알려졌기 때문이기도 하지만, 기본적으로는 변사의 강담에 절대적으로 의존하던 당시 활동사진의 서사적 특성 때문이었다. 그 예로 1923년에 제작된 <춘향전>은 이해조의 『옥중화』를 판본으로 했는데, 변사 김조성은 이 영화를 촬영할 때 『옥중화』를 읽어 나가면서 자신의 설명에 필요한 장면을 삽화처럼 촬영했다고 한다.<sup>36)</sup> 이뿐만 아니라 1924년에 개봉한 <해의 비곡> 역시, 한 일본인 관객의 평에 의하면 변사의 강담이나 자막이 유난히 많았던 영화로 지적되고 있다.<sup>37)</sup> 이처럼 1923, 4년에 제작된 조선영화의 서술방식을 보면, 변사들의 설명이 상당부분 전통적 이야기꾼들의 강독과 강담에 의존했음을 알 수 있다.

따라서 활동사진 변사의 설명 기법이 상당부분 당시 이야기꾼의 강독이나 강담과 유사하다고 했을 때, 허구의 세계를 넘어 독자에게 직접 말을 거는 『무정』의 작자 개입을 단순하게 고소설의 방식이라고 확정적으로 말하기는 어려울 것이다. 앞서 살펴봤듯이 『무정』에는 ‘활동사진’이 여러 차례 언급되었을 뿐 아니라, 활동사진처럼 화면을 옆두에 둔 서술 방식 역시 여러 차례 등장하고 있기 때문이다. 『무정』에 나타난 작자의 개입을 고소설의 기법으로 단정 지어버리면, 아직 영화적 서술 시스템을 마련하기 이전, 전통적 서술 시스템(변사의 강담)에 의존하며 서사적 기능을 보완해나간 초기 영화의 영향력을 간과하는 것이 될 수 있다. 초

36) 한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록: 김성춘, 복혜숙, 이구영 편』, 도서출판 소도, 2003, 204~205쪽.

37) 『경성활동 사진계 종합록』, 『조선급만주』, 통권205호, 1924. 12, 102쪽(김계자 편역, 『일본어잡지로 보는 식민지 영화』, 문, 2012, 149쪽에서 재인용).

기 활동사진 시대의 변사 역할은, 이야기꾼이 하던 강담을 화면을 보면서 수행한 것과 크게 다르지 않았기 때문이다. 이를 고려한다면, 『무정』에 등장하는 작자의 개입은 활동사진 변사를 매개로 시각적인 층위가 결부된, 이미 ‘돌이킬 수 없는’ 상태의 근대적 서술방식으로 거듭난 것이라고도 볼 수 있다.

이러한 사안들을 종합해볼 때, 『무정』에 등장하는 고소설의 기법은 고전적 할리우드 영화가 유입되기 이전, 전통적 이야기꾼의 구술방식을 전유해 그 서사적 결락을 메웠던 활동사진의 영향 및 그 서사적 속성이 반영된 결과일 수 있다. 물론 당시 활동사진 변사의 영향은 확정적으로 말할 수 없는 것이기는 하지만, 우미관과 함께 ‘영채가 말하던 경력담’을 활동사진 모양으로 다시 서술했던 이광수의 의식적 지향을 고려할 때, 고소설 못지않게 『무정』에서 면밀하게 검토되어야 할 요소라 할 수 있다.

#### 4. 『무정』에 반영된 초기영화의 선정주의

그렇다면 『무정』이 등장할 무렵, 우미관에서 개봉된 활동사진은 어떤 영화였을까? 이를 살펴봄으로써 『무정』에 반영된 활동사진의 서술방식 뿐만 아니라 모티프 차원의 영향관계 역시 살펴볼 수 있다. 1916, 7년에 조선에서 개봉된 영화들은 미약한 서사적 속성을 가졌는데, 이는 비단 이 시기뿐만 아니라 1910년대에 조선에 수입되었던 외화들이 공유하던 특징이기도 했다. 이 시기의 영화는 톰 거닝이 “어트랙션의 영화”(cinema of attraction)라고 정의한대로 제시적(presentational)인 속성이 더 두드러진 영화였다. 실제로 『무정』에는, 우미관과 함께 ‘대활극’이 구체적으로 언급되었는데, 당시 ‘대활극’으로 지칭되었던 영화들 역시 시각적 경이



를 전시하는 데 초점을 맞춘 어트랙션의 영화였다.<sup>38)</sup> 이러한 초기 영화의 주요한 소재는 추적, 살인과 같은 선정주의적인 것이었고 이와 함께 근대적 시각의 경이(기차, 자동차, 비행선)를 볼거리로 제시한 모험활극이었다. 이와 관련한 당시 활동사진의 경향에 대해서는 벤 싱어가 『멜로드라마와 모터니티』에서 잘 설명하고 있다. 벤 싱어는 멜로드라마라는 대상을 탐구하면서, 멜로드라마라는 개념에 대해 다섯 가지 개념군(파토스, 주장주의, 도덕적 양극화, 비고전적 내러티브 형식, 시각적 선정주의)으로 접근하며 그 중 하나인 근대적 선정주의를 강조했다. 근대 도시 환경의 초자극(hyperstimulus)은 초 역동적 엔터테인먼트에도 영향을 미쳤고 이는 상업적 오락물에서 스펙터클, 선정주의, 놀라운 자극으로 표출되었다. “스릴의 상업화는 근대 환경의 고조된 자극에 대한 반영이자 표현”이었던 것이며, 선정주의 언론<sup>39)</sup>과 함께 초기영화는 근대 도시의 역동적 경험에 대응하는 여러 매체 중의 하나가 되었다. 이렇듯 선정주의(sensationalism)는 수많은 대중 멜로드라마에서 결정적인 것으로 육체에 위협을 가하는 스펙터클, 근사한 광경, 스릴, 폭력, 액션의 강조로 정의될 수 있다.<sup>40)</sup>

이러한 선정주의가 당시 조선에서는 어떠한 방식으로 수용되었는지

38) 이러한 초기 영화의 속성에 대해서는 톰 거닝의 글을 참조. 톰 거닝은 고전적 할리우드 영화가 등장하기 이전의 영화들을 원시적으로 보려는 학자들의 견해에 맞서 이 시기 영화적 속성이 다른 곳에 있었음을 일찍이 지적한 바 있다. 그는 이를 에이젠슈타인의 용어를 빌려 ‘어트랙션의 영화’라고 정식화하고 있다. -Tom gunning, “Cinema of Attraction: Early Film, Its spectator, and the Avant-Garde”, *Wide-Angle*, vol.8, no.3/4, 1986, pp.63-70

39) 실제로 『무정』에서도 언론의 선정적인 측면에 대한 인식 역시 발견된다. “(중략)또 날마다 보는 신문의 삼면에 보이는 강도, 살인, 사기, 간음, 굶어 죽은 자, 목을 매어 자살한 자 등 여러 가지를 알며 또 그 말을 친구에게 전하기까지도 한다.”(109쪽)

40) 벤 싱어, 앞의 책, 서론(9~30쪽)과 3장(101~148쪽) 참조.

는 경성의 극장에서 개봉한 영화들을 통해 검토할 필요가 있다.<sup>41)</sup> 기본적인 자료의 제한으로 당시 외화 수용사를 세밀하게 재구성하는 데는 한계가 있지만, 이 시기를 대략적으로 살펴보면, 1, 2권의 단편영화에서 연속영화로, 그리고 프랑스, 이탈리아와 같은 유럽 영화에서 미국영화로 극장의 판도가 전환되고 있었다.<sup>42)</sup> 이러한 전환의 이유에 대해서는 다각적인 검토가 필요하지만, 이미 제시된 설득력 있는 견해 중 하나는 일차대전 이후의 영향으로 더 이상 이전과 같이 영화를 생산할 수 없게 된 프랑스와 이탈리아의 상황이 조선의 우미관에도 영향을 미쳤기 때문이라는 것이다.<sup>43)</sup> 이러한 상황에서 다종다양한 영화들을 관통하는 핵심적인 영화 관람의 매혹이 바로 근대의 선정주의였다. 이는 1916년 『매일신보』의 한 신문기사<sup>44)</sup>를 통해 확인할 수 있다. 이 기사는 며칠에 걸쳐 최신 활동사진이 어떻게 촬영되는지를 소개하고 있는데, 이를 통해 당시 경성에 개봉된 활동사진의 주요한 경향은 물론 관객들이 당시 영화의 어떠한 속성에 열광했는지를 짐작할 수 있다. 이 기사는 프랑스의 파테 영화회사에서 촬영 전용 기차와 전차를 가지고 실제 충돌장면을 찍다가,

41) 이와 관련한 대표적인 선행 연구로는 유선영과 주창규의 연구를 들 수 있다. 먼저 유선영은 서양에서 1910년대는 초기 영화와 고전적 서사영화(1920~1940)의 과도기적 상태로 초기 영화라는 시대구분에서는 제외되지만, 한국에서는 이 과도기적 상태인 1910년대가 초기 영화시대로 포함되었다고 설명된다. 아울러 주창규 역시 근대의 선정주의라는 키워드를 바탕으로 1910년대 대중문화를 바라보고 있는데, 우미관의 연속영화 상영 문제부터, 『매일신보』, 『딱지본 소설, 신파극까지 함께 살펴보고 있다. -유선영 『초기 영화의 문화적 수용과 관객성-근대적 시각문화의 변조와 재배치』, 『언론과 사회』 제12권 제1호, 성곡언론문화재단, 2003, 9~52쪽; 주창규, 『근대의 선정주의』로서 신파극의 변형과 연쇄극의 출현에 대한 연구, 『영화연구』 51호, 한국영화학회, 2012, 243~254쪽.

42) 이순진, 앞의 글, 68쪽.

43) 주창규, 앞의 글, 248쪽.

44) 『…보기에 놀라운 新最의 활동사진…이러케 박인다…』, 『매일신보』, 1916. 7. 15, 16~19, 20.

요즘은 경제적 사정으로 모형을 쓴다는 사실을 전하는가 하면, 맹수가 나오는 장면과 같은 위험한 장면들이 어떻게 촬영되는지도 소개하고 있다. 그리고 글의 말미에는 미국의 활동사진들이 유럽의 파테와 고몽도 따라가지 못할 만큼 “위험한 광경”을 모형도 쓰지 않고 실감나게 제작하고 있다는 사실을 강조한다. 이때 미국의 활동사진이 유럽의 활동사진을 압도하며 일본과 조선에 많이 수입되었던 이유는 영화 관람객들로 하여금 속임수가 아닌 실감나는 스틸의 장면을 제공해주기 때문이다. 그 예로 당대 시리얼 퀸이었던 “『헬렌, 호름쓰』(Helen Holmes)”<sup>45)</sup>가 자동차를 타고 절벽으로부터 건너뛰는 등 목숨을 아끼지 않는 장면을 들고 있다. 이는 당대 소비되었던 서양 활동사진의 주요한 장르와 인기 요인, 관람의 초점이 결국 위험한 장면을 얼마만큼 실감나게 보여주느냐에 있었다는 것을 말해준다.

이와 함께 당시 경성에 개봉한 서양 활동사진과 근대 선정주의와의 상관성은 1910년대 초반의 경성의 극장 광고를 통해서도 확인할 수 있다. 『매일신보』의 활동사진 광고를 분석한 정재왈의 작업을 보면, 개봉 영화의 장르 중 활극의 비중이 1914년부터 비약적으로 증가하고 있음을 알 수 있다.<sup>46)</sup> 또한 이러한 경향은 1915년부터 조선인 상설관으로 자리 잡은 우미관의 광고를 비교해 봐도 확연히 드러난다. 『매일신보』에 실린 1914년의 광고와 1916년의 우미관의 광고를 비교해보면, 1914년의 영화광고는 실사나 골계 등 다양한 영화장르를 선전했던 데 반해, 2년 후인 1916년에는 ‘태서대모험극’과 같은 영화장르를 강조하는 쪽으로 그

45) 헬렌홀름스는 초기 연속영화, 시리얼 퀸의 한 명으로 <헬렌의 위험천만한 모험*The Hazards of Helen*>과 같은 영화에서 위험한 기차 장면을 직접 연기했다.-좀 더 자세한 정보는 벤 싱어, 앞의 책, 8장(335~388쪽)을 참조할 것.

46) 정재왈, 『한국영화 등장이전의 영화상영에 관한 연구-매일신보의 영화광고를 중심으로』, 고려대학교 석사논문, 1996. 7, 26쪽.

선전방식을 전환했다는 것을 알 수 있다.

1914년 7월 8일 우미관 광고 <sup>47)</sup>	1916년 7월 13일 우미관 광고 <sup>48)</sup>
칠월 팔일부터 사진 전부 차환 ▲태서인정극 이개의 련 ▲태서대활극 탐구자의 유산 ▲태서정극 지연의 미 ▲신파비극 부인의 죄 ▲태서희극 호기심 ▲태서골계 광고이과 ▲태서실사 근시주보 ▲일본실사 학생상업대회 ▲신잔부에 낙성을 피로키 위하야 각등 을 공히 반액으로 관람케함	칠월 십이일부터 일 태서대모험극 하도의 삼 제삼차 속편 전육권 더욱더욱 가경에 입하니 자양은 황연령하 야 매양을 고케 하며 혹은 스스로 매양으 로 변장하야 정인을 현혹케하며 대화제는 기하고 추격도 하며 비행기 구조도 되고 비 행기에 탑승하야 급행열차를 추적하다가 기차중에 격투하난 대활극이 되도다 장쾌 무비하니 대모험극의 속편을 내관하시옵
경성 장교통 전 이삼이육 우미관	경성 장교통 전 이삼이육 우미관

앞서 살펴봤듯, 『무정』 29회에는 “우미관에서는 무슨 소위 ‘대활극’을 하는지 서양 음악대의 소요한 소리”가 들린다는 서술이 등장했는데, ‘태서대활극’이나 ‘태서대모험극’과 같은 장르는 실제로 1916년 무렵 우미관의 극장광고에서 줄거리, 어트랙션 등과 함께 핵심적으로 선전되고 있었다. 특히 이광수가 귀국했을 것이라고 추정되는 1916년 여름은 본격적으로 <명금>(The Broken Coin(1915))이나 <하도의 三>(The Trey o’Hearts (1914))같은 미국 유니버셜의 연속영화가 우미관에서 개봉되기 시작한 바로 그 시점이다.<sup>49)</sup> 이러한 당시 경성의 극장사정을 보면 『무정』의 이

47) 『매일신보』, 1914. 7. 8-(한국영화사연구소 편, 앞의 책, 206~207쪽에서 재인용)

48) 『매일신보』, 1916. 7. 13-(한국영화사연구소 편, 앞의 책, 382쪽에서 재인용)

49) 당시 조선에 들어온 연속활극영화에 대해서는 다음의 연구들을 참조할 수 있다.

-이순진, 『조선 무성영화의 활극성과 공연성에 대한 연구』, 중앙대 박사학위논문.

질적이고 돌출적인 몇몇 장면 역시 당시 초기영화가 제공한 근대의 선정주의와 긴밀한 관련이 있음을 짐작할 수 있다. 이와 관련한 『무정』의 가장 대표적인 장면은 위기에 처한 영채를 형식이 구하러 가는 청량사 장면이다.

(1) 형식의 귀에 영채가 우는 소리로 ‘형식씨, 나를 건져 주시오, 나는 지금 위급하외다’하는 듯하다. 형식은 지금 광통교로 지나가는 동대문행 전차를 잡아탈 양으로 구보로 종각을 향하여 뛰었다. 그러나 전차는 찌구덩하고 소리를 내며 종각 모퉁이로 돌아 두어 사람을 내려놓고 달아난다. 형식은 그래도 십여 보를 따라갔으나 전차는 본체만체하고 청년회관 앞으로 달아난다.(144쪽)

(2) 형식의 가슴에는 불이 일어난다. 형식은 활동사진에서 서양 사람들이 자동차를 타고 질풍같이 달아나는 양을 생각하고 이런 때에 나도 자동차를 탔으면 한다. 형식은 자기가 종로에서 자동차를 타고 철물교를 지나 배오개를 지나 동대문을 지나 친잠하시는 상원 앞 버들 사이를 지나 청량리를 지나 홍릉 솔숲 속으로 달려가는 것을 상상하였다.(145쪽)

(3) “모-파메다”한다. 형식은 그만 눈에 불이 번뜻하면서 ‘혹’하고 뒷마루에 뛰어오르며 구두 신은 발로 영창을 들입다 찼다. 영창은 와지끈하고 소리를 내며 방 안으로 떨어져 들어간다. 형식은 영창을 떠들고 일어나는 사람을 얼굴도 보지 아니하고 발길로 차 넘겼다. 어떤 사람이 형식의 팔을 잡는다. 형식은 입에 거품을 물고 “이놈. 배명식야!”하고는 기가 막혀 말이 아니 나온다. 형식은 아니 잡힌 팔로 배학감의 면상을 힘껏 때리고 아까 형식의 발길에 채어 거꾸러진 사람을 힘껏 이삼 차나 발길로 찼다.(153쪽)

‘납치’-‘근대적 탈 것’을 통한 급박한 ‘추적’-‘활극’-‘구출’로 이루어진 영채의 구출 장면들은, 각각 36회(1), 37회(2), 39회(3)에 걸쳐서 등장한다.

---

2008; 백문임, 『감상의 시대, 조선의 미국 연속영화』, 연구모임 시네마바벨 편, 『조선 영화와 할리우드』, 소명출판, 2014, 15~72쪽.

(2)에서 형식이 “활동사진에서 서양 사람들이 자동차를 타고 질풍같이 달아나는 양을 상상”하는 구절은 (1), (2), (3)이 명백히 당시 연속활극영화와 관련 있음을 뒷받침 해준다. 벤 싱어는 모든 연속영화는 선정적 멜로드라마였다고 설명한 바 있다. 그 속에는 다양한 하위 장르들이 포함되었지만, 기본적으로 그 영화들은 모두 여주인공, 혹은 편을 이룬 남녀 주인공과 악당 및 고의 공범들 사이에 벌어지는 내러티브 상의 적나라한 갈등 속에서 폭력과 강도 높은 액션-납치, 함정수사, 다툼, 위험한 추격 시퀀스, 막판의 구출에 전력을 기울였다는 것이다.<sup>50)</sup> 『무정』의 전체적인 흐름에서도 상당히 돌출적인 이 장면은, 실제로 당시 연속영화와 긴밀한 관련이 있을 것으로 생각된다. 형식이 펼치는 (3)의 난데없는 활극장면은 소설 속 형식의 캐릭터와 이질적일 뿐만 아니라 자동차를 비롯한 근대적 탈 것과 함께 이루어지는 추적과 활극은 실제로 몇 년 후 제작된 조선의 연쇄극에서 거의 빠짐없이 등장하는 서양식 액션의 정형화된 레퍼토리아이기도 했다.<sup>51)</sup>

이밖에도 『무정』에서는 큰 비중을 차지하지 않는 주변인물이긴 하지만, 영채의 기생집 노파의 상상은 당대 영화의 근대 선정주의와 관련하여 상당히 흥미로운 장면을 제공해준다. 먼저 청량사에서 돌아온 영채를 보면서 노파는 다음과 같이 상상한다.

그리고 노파의 머리에는 ‘칼’ ‘아편’ ‘우물’ ‘한강’이란 생각이 휘휘 돌아간다. 노파는 소름이 쭉 끼쳤다. 그리고 영채를 보았다. 영채는 두 손으로 제 머리채를 감아 쥐었다. 영채의 등은 들먹들먹한다. 노파는 눈이 둥그레졌다. 영채가 벌떡

50) 벤 싱어, 앞의 책, 299쪽.

51) 당시 연쇄극에 삽입된 ‘서양식 활극’에 대한 논의로는 백문임, 『조선영화의 ‘풍경’의 발견: 연쇄극과 공간의 전유』, 『동방학지』 제158집, 2012, 271~310쪽; 주창규, 앞의 논문, 278~282쪽을 참조할 것.

일어나 시퍼런 칼을 뽑아 들고 자기에게 달려들어 ‘이년아! 이 도둑년아!’하고 자기의 가슴을 푹 찌르고 칼을 돌려 자기의 갈빗대가 부걱부걱하고 소리를 내는 듯하다. 또 영채가 그 칼을 뽑아 자기의 목을 찌르니 선지피가 팔팔 솟아 자기의 얼굴과 팔에 뿌러지는 듯하다.(162쪽)

여기서 노파는 영채가 자신에게 복수를 하는 광경을 상상하는데, 상당히 폭력적이고 잔인할 뿐만 아니라, ‘칼’, ‘아편’, ‘우물’, ‘한강’이란 이미지가 빠르게 “획획획” 전환하는 부분을 보면, 이 장면이 다분히 영화적으로 구성되었다는 것을 알 수 있다. 그리고 이와 함께 영화와의 관련성이 더 도드라지는 장면은 형식과 함께 평양으로 영채를 찾으러 가는 길에 꾸게 되는 노파의 꿈이다.

**노파는 아까 무서운 꿈을 꾸었다. 꿈에 자기가 차를 타고 평양으로 내려오는데 차가 대동강철교 위에 다다랐을 때에 철교가 푹 부러져 자기의 탔던 차가 대동강 물속에 푹 잠겼다. 그러나 장마 때가 되어 흙물 같은 커다란 물결이 노파의 머리를 여러번 덮었다.** 노파는 ‘아이구 죽겠구나’하고 영영 울면서 물에 떠다 잠겼다 하였다.(중략)노파는 잠이 깨자 곧 대동강을 내려다보았다. 그러나 일기가 오랫동안 가물었으므로 대동강물은 꿈에 보던 것과 같지는 아니하였다. 그러나 꿈과 같이 이 철교가 떨어지거나 아니할까 하고 열차가 철교를 다 지나도록 무서운 마음에 차를 떨다가 열차가 아주 육지에 나설 때에 비로소 마음을 놓고 한숨을 훌 쉬며 형식에게 ‘어떻게 되었을까요?’하고 영채의 일을 물음이라.(213~214쪽)

노파의 꿈에서, 영채에 대한 죄의식은 특이하게도 기차가 탈선하는 위와 같은 불안의 장면으로 등장한다. 『무정』의 철도와 기차가 가지는 의미에 대해서는 김윤식과 김철에 의해 일찍이 지적된 바 있다. 김윤식은 철도가 춘원 개인의 자전적 사실과 시대적 상황을 동시에 드러낸다는 점에서 중요하다고 지적했고,<sup>52)</sup> 김철은 『무정』의 기차를 근대적 주

52) 김윤식, 앞의 책, 609-611쪽.

체가 새롭게 태어나는 공간인 동시에, 그 새로운 주체들의 이념과 실천이 수행되는 20세기 식민지 조선의 새로운 공공영역(public sphere)을 표상하는 물체라고 설명했다.<sup>53)</sup> 하지만 노파의 꿈에 등장하는 기차 장면은 기존에 언급된 기차 장면과 다소 그 계열이 다를 수 있다. 위의 장면에서 등장하는 스펙터클로서의 기차탈선 장면은 당시 영화 속 재난 스펙터클의 단골 주제인 동시에, 위험한 도시환경의 감각적 과잉의 반영과 관계된 것이다. 초창기 어트랙션의 영화들이 보여줬던 시각적 쾌락은 기차의 탈선, 자동차 충돌과 폭발, 전쟁 등 선정적인 장면과 관련한 것들이 주를 이루었다. 이는 앞서 살펴본 1916년의 『매일신보』 기사에서도 확인할 수 있는데, 기차의 전복은 당시 활동사진의 선정적 경향을 대표하는 장면으로 설명되고 있다.

요스이 경성 안 각 활동사진관에서는 서로 참신기발한사진을 영스하고즈 경중  
 흐며 구경하는 사름도 썩 신기흐 것이 안이면 보랴고도 안이 흐는 모양이라 그릇  
 치만은 일반의 환영하는 사진일사록 만드는 회사에서는 곤난한 것이니 위션 **요견**  
**일본 활동사진 회사에서도 홍수의 참상을 촬영코즈 하다가 활동빈우 한사람이 진**  
**경흐 참상을 연출하야 물 속 귀신이 되얏더라 요스히 이와긔치 활동사진은 엇더**  
**흐 것을 물론흐고 신기흐고되규묘가 안이면 보아주지 안이흐다** 하게 되야서는  
 (중략) 레를 드러 말흐진디 지금 한 곳에 런일 큰 비가 와서 털도선로가 파괴되얏  
 는디 이러흐 형편을 아지 못흐고 당장 『돈네루(터널)』속으로셔 나오는 **기차가 전**  
**속력으로 진형을 하다가 그 파괴된 곳에 당도흐즈 별안간 선로 밧그로 탈선되며**  
**동시에 산에서 문혀져 너려온 바위들우에 실니여 기차가 폭 어퍼지며 깊은 골 속**  
**으로 굴러 드러가는 광경이** 잇다흐면 안이 잇다고 흘 것이 안이라 실디로 잇는디  
 이를 엇더하게 촬영흐나?<sup>54)</sup>

53) 김철, 『“내가 누군인지 말할 수 있는 자는 누구인가?": 『무정』을 읽는 몇 가지 방법』, 『식민지를 안고서』, 역락, 2009, 271~273쪽.

54) 『…보기에 놀라운 新最의 활동사진…이러케 박인다…』, 『매일신보』, 1916. 7. 15. 강조는 인용자.



이 기사는 “신기하고 대규모가 아니면 (관객들이)보아주지 않는다”고 활동사진의 경향을 언급하면서 기차가 탈선되는 장면이 어떻게 촬영되는지를 설명하고 있다. 이와 함께 위의 기사와 관련하여 떠오르는 『무정』의 홍수 장면 역시 당대 활동사진과의 관련성 하에 읽을 수 있다.

과연 대단한 물이로다, 좌우편 산을 남겨놓고는 온통 시뻘건 흙물이로다. 강 한가운데로 굼실굼실 소용돌이를 쳐가며 **흘러 내려가는 물 소리가 들리는 듯하고** 그 물들이 좌우편에 늘어선 산굽이를 파서 얼마 아니 되면 그 산들의 밑이 빠져 나갈 것 같다. 길이 좁아서 미처 빠지지지를 못하여 우뚝우뚝한 웅덩이라는 웅덩이는 하나도 남겨놓지 않고 쓸어들어서 진을 치고 앞선 물들이 다 내려가기를 기다리는 것 같다. 길을 잃은 물은 사람 사는 촌중에까지 침입하여 사람들을 다 내몰고 방 안, 부엌, 벽장 할 것 없이 온통 점령을 하고 말았다. 그리고 집을 잃은 사람들은 모두 아이를 업고 늙은이를 이끌고 높고 높은 데를 찾아 산으로 기어오른다.(444쪽~445쪽)

『무정』의 결말에 등장하는 이 홍수 장면은 역시 하타노 세츠코에 의해 마치 영화같은 스펙터클을 보여준다고 지적된 바 있다. 실제로 이 장면은 홍수에 의해 불어난 물과 이로 인해 대피하는 사람들을 마치 눈앞에서 보는 것처럼 세밀하게 묘사하고 있다. 하지만 이러한 세밀한 시각적 묘사와 달리 물 소리에 대해서는 “굼실굼실 소용돌이를 쳐가며 흘러내려가는 물 소리가 들리는 듯”하다고 서술하고 있을 뿐이다. “방 안, 부엌, 벽장”속까지 들여다보며 홍수의 참상에 대해 세밀하게 묘사하는 것과 달리, 물 소리에 대해서는 유독 ‘듯하다’며 거리를 두는 까닭은 무엇일까? 만약 홍수에 대한 세밀한 묘사가 실제 관찰의 결과라면 왜 물소리는 바로 ‘들리지’않고 “들리는 듯”하는 것일까? 이 장면에서 나타나는 시각과 청각 간의 흥미로운 불균형은 당대 활동사진의 속성과 관련지어 분석해볼 필요가 있다. 주지하듯 1910년대 활동사진은 무성영화였지만,

이 무성영화의 화면에서 관객들은 무언의 소리를 상상적으로 읽어냈다고 설명된다.<sup>55)</sup> 『무정』의 이 장면에서 관찰되는, 시각과 청각 사이의 불균형은 실제로 들리지는 않지만 그 화면이 자아내는 청각적 환상과 관련된 영화 관람의 경험과 연관지어 생각해 볼 수 있는 부분이다.

이처럼 『무정』에는 활극이나, 기차의 전복, 홍수와 같이 당시 조선과 일본에 인기있던 영화들이 공유했던 시각적 선정주의와 관련한 장면들이 발견된다. 하지만 『무정』을 다룬 기존의 연구들은 이러한 선정주의와 관련된 장면들의 출처는 중요하게 검토하지 않았던 것이 사실이다.<sup>56)</sup> 물론 이러한 장면들은 이광수가 구체적 영화 제목을 언급하지 않은 이상 특정영화와의 관련을 통해 분석할 수는 없다. 하지만 ‘우미관-대활극’이라는 표지를 중심으로 실제 이 시기의 전체적인 영화의 경향을 재검토해 본다면, 『무정』의 계몽서사 틀으로 돌출적으로 등장하는 몇몇 선정적 장면이 당대 초기영화의 선정주의에 일정한 영향을 받았음을 알

55) 이와 관련해서는 이기림의 논문(『1930년대 한국영화 토키로의 전환에 관한 연구』, 동국대학교 석사학위논문, 2003)을 참조할 수 있다. 이 논문에서는 황성신문의 기사를 통해 무성영화의 감각적 불완전함은 오히려 강한 현실효과를 발휘했다고 설명된다. 이 논문이 인용한 기사는 다음과 같다.

“북청에 전장을 펼쳐놓고 군대가 나오는데 걷는 법이 느리고 빠르며 진을 치고 변형도 시키고 분열했다가 되돌아오는 것이며, 흠어지고 모이고 총을 메기도 하고 드립도 하고 치고 받고 쏘아댐이 자연스럽게 보이지 않는 것이 없으니 이는 마치 사람이 살아서 움직이는 것 같았다. 심지어 호령을 하고 합창을 해대는 소리가 **실제로 듣는 것과 다름이 없었다.**” 『황성신문』, 1901. 9. 14(김종욱편, 『한국영화총서(상)』, 국학자료원, 2002, 113~114쪽에서 재인용.

56) 소설 『무정』에 나타난 ‘선정주의’에 대해 언급은 영화 〈무정〉의 각색문제를 다룬 주창규의 논의를 제외하고는 전무하다고 할 수 있다. 가령 권보드래는 이광수의 장편 소설에 대해 벤 싱어의 기준을 빌려 멜로드라마적이라고 하면서도, 이광수의 소설이 “현란하게 선정적인 흥분이나 폭력”과는 거리가 있다고 설명한다.

-주창규, 『영화 〈무정〉의 각색에 나타난 박기채의 작가성 연구』, 『영화연구』 48호, 한국영화학회, 2011, 393~443쪽; 권보드래, 『저개발의 멜로, 저개발의 숭고』, 『센터멘탈 이광수 감성과 이데올로기』, 소명출판, 2013, 315쪽.

수 있다.

## 5. 나오며—근대소설의 성립과 활동사진

이처럼 『무정』은 그 기획단계와 서술, 모티프의 측면에서 당시 활동사진을 참조하고 있다. 하지만 이러한 활동사진의 참조를 적절하게 살피기 위해서는 우선, 1916, 17년을 위시한 1910년대 중반의 영화문화를 고찰함으로써 기존의 초역사적인 매체처럼 상상되던 영화적 속성을 해체할 필요가 있다. 하지만 학계 간 연구의 불균형으로 인해 사실상 『무정』을 비롯한 근대소설의 성립에 있어서 활동사진과 같은 근대 시각매체의 영향력을 들여다보는 작업의 중요성은 간과되어 온 측면이 크다. 따라서 『무정』의 몇몇 장면이 보여주는 이러한 참조의 흔적을 분석하는 작업은, 『무정』 혹은 더 나아가 근대소설의 형성을 새롭게 살펴보는 데에도 일정한 역할을 할 것이라 생각한다. 근대소설의 출발에서 이광수의 역할과 그 지분을 인정할 수 있다면, 『무정』에 나타난 영화(활동사진)의 영향력을 탐색하는 작업은 곧 근대소설의 형성과 관련해서도 유의미한 의미를 제공해 줄 것이기 때문이다.

하지만 문학과 영화 간의 연관성을 밝히는 작업만으로는 충분하지 않은 것이 사실이다. 근대소설의 성립과 관련된 다양한 문화적 원천들의 맥락을 광범위하게 검토한다는 점에서는 의미가 있을 수 있겠지만, 이러한 상관성이 결국 『무정』을 다른 방식으로 사유하는 데에 어떻게 기여할 것인가에 대해서는 더 고민해볼 필요가 있다. 이와 관련하여 결말의 홍수장면은 그 스펙터클의 활용과 관련하여 중요한 의미를 지닌다. 앞서 살펴봤듯, 이 장면은 당시 극장을 점령했던 근대적 선정주의와 밀

접한 관련을 가지고 있다. 1916, 7년경의 활동사진은 시각적 경이와 관련된 오락, 유희로서 대중에게 향유되었다. 하지만 이광수는 이러한 시각적 스펙터클을 서사 내부로 수용함으로써, 동시에 “삼낭진 수해 만난 사람들에게 대한 민족으로서 4인의 감정을 융화”<sup>57)</sup>하는 차원으로까지 나아가고 있다. 이러한 장면은 이광수가 근대의 테크놀로지가 생산해내는 시각적 경이와 스펙터클을 소설 내부로 수용하면서도 거기에 함몰되지 않고 일정한 ‘거리’를 유지하는데 성공하고 있음을 보여준다. 특히 이광수가 이러한 시각적 선정주의를 계몽적 주제와 관련한 서사로 재생산해냈다는 사실은, 『무정』이 그 이전의 서사양식과 분명히 차별되는 지점이다.

하지만 현 단계에서, 스펙터클과 관련한 주제를 적절히 연구하기 위해서는 우선 당시 시각문화에 대한 구체적 연구가 선행되어야 할 필요가 있다. 문학이나 인쇄미디어에 한정된 연구 시각에서 벗어나, 『무정』을 비롯한 당시의 다양한 서사체에서 근대시각매체의 문화적 원천을 검토하고, 그 접합부를 조사해야 할 것이다. 물론 이 글은 『무정』에 한정된 한계를 지닌 글이지만, 비슷한 시기, 다양한 서사체 내에 존재하는 시각적 전환을 검토하는 더 구체적인 연구가 뒤따르길 기대해본다.

---

57) 김동인, 『춘원연구』(4), 『삼천리』 제7권 2호, 1935. 2, 211쪽.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

- 『매일신보』, 『동아일보』, 『조광』, 『삼천리』  
이광수, 『이광수 전집1』, 삼중당, 1976.  
\_\_\_\_\_, 『이광수 전집8』, 삼중당, 1962.  
\_\_\_\_\_, 『무정』, 김철 편집, 문학과 지성사, 2005.  
\_\_\_\_\_, 『동포에 고함』, 김원모, 이경훈 편역, 철학과 현실사, 1997.  
김중옥 편, 『한국영화총서(상)』, 국학자료원, 2002.  
한국영화사연구소 편, 『신문기사로 본 조선영화(1911~1917)』, 한국영상자료원, 2008.

### 2. 논문 및 단행본

- 권보드레, 『저개발의 멜로, 저개발의 송고』, 『센티멘탈 이광수 감성과 이데올로기』, 소명출판, 2013.  
김윤식, 『이광수와 그의 시대1』(개정판), 솔출판사, 1999.  
\_\_\_\_\_, 『초창기의 문학론과 비평의 양상』, 『한국근대문학연구』, 일지사, 1973.  
김재영, 『이광수의 초기문학론의 구조와 와세다 미사학』, 『한국문학연구』 35집, 동국대 한국문학연구소, 2008.  
김철, 『“내가 누군인지 말할 수 있는 자는 누구인가?": 『무정』을 읽는 몇 가지 방법』, 『식민지를 안고서』, 역락, 2009.  
레이 초우, 정재서 옮김, 『원시적 열정』, 이산, 2004.  
박진영, 『번역과 변안의 시대』, 소명출판, 2011.  
백문임, 『식민지 극장의 무성영화 관람성』, 『한국언어문화』 제38집, 한국언어문화학회, 2009.  
\_\_\_\_\_, 『조선영화의 ‘풍경’의 발견: 연쇄극과 공간의 전유』, 『동방학지』 제158집, 2012. 6.  
\_\_\_\_\_, 『감상의 시대, 조선의 미국 연속영화』, 연구모임 시네마바벨 편, 『조선영화와 할리우드』, 소명출판, 2014.  
벤 싱어, 이위정 옮김, 『멜로드라마와 모더니티』, 문학동네, 2009.  
사노 마사토, 『이광수 소설에 나타난 시각성의 문제: 근대 문학의 시작과 ‘외부’적인 시선』, 『한국현대문학연구』 34, 한국현대문학회, 2011.  
사에구사 도시카쓰, 심원섭 옮김, 『무정의 유형적 요소에 대하여』, 『사에구사 교수의 한국문학연구』, 베틀북, 2000.

- 서울특별시사편찬위원회, 『서울지명사전』, 서울특별시사편찬위원회, 2009. 2. 13.
- 이순진, 『조선 무성영화의 활극성과 공연성에 대한 연구』, 중앙대 박사학위논문, 2008.
- \_\_\_\_\_, 『활동사진의 시대(1909~1919), 조선의 영화 관객성에 대한 연구』, 『딱지본 대중소설의 발견』, 민속원, 2009.
- 이화진, 『소리의 복제와 구연공간의 재편성-1930년대 중반 ‘변사의 의미에 대하여’, 『현대문학의 연구』 제25호, 한국문학연구학회, 2005.
- 유선영 『초기 영화의 문화적 수용과 관객성-근대적 시각문화의 변조와 재배치』, 『언론과 사회』 제12권 제1호, 성곡언론문화재단, 2003.
- 정병호, 『한일 근대문예론에 있어서 『정』의 위치(知(지), 情(정), 意(의)의 범주를 중심으로』, 『아시아문화』, 경원대 아시아 문화연구소, 2004.
- \_\_\_\_\_, 『이광수의 초기문학과 일본문학사의 편제-조선(민족)문학론을 중심으로』, 『일본학보』 59, 일본학회, 2004.
- 정재왕, 『한국영화 등장이전의 영화상영에 관한 연구-매일신보의 영화광고를 중심으로』, 고려대학교 석사논문, 1996. 7.
- 주창규, 『근대의 선정주의로서 신파극의 변형과 연쇄극의 출현에 대한 연구』, 『영화연구』51호, 한국영화학회, 2012.
- \_\_\_\_\_, 『영화 <무정>의 각색에 나타난 박기채의 작가성 연구』, 『영화연구』 48호, 한국영화학회, 2011.
- 테드 휴즈, 『냉전시대 한국의 문학과 영화-자유의 경계선』, 나병철 옮김, 소명출판, 2013.
- 하타노 세츠코, 『『무정』을 읽는다-『무정』의 빛과 그림자』, 최주한 옮김, 소명출판, 2008.
- 홍영철, 『부산근대영화사』, 산지니, 2009.
- 황종연, 『문학이라는 譯語 『문학이란 何오』 혹은 한국 근대 문학론의 성립에 관한 고찰』, 『동악어문논집』 제32호, 한국어문학연구학회, 1997. 12.
- 황호덕, 『활동사진처럼, 열녀전처럼-축음기, (활동) 사진, 그리고 활자 : 『무정』의 밤이 던진 문제들』, 『대동문화연구 제70집』, 2010.
- Aaron Gerow, *Vision of Japanese Modernity*, University of California Press, 2010.
- J. L. Anderson, 편장완, 정수완 옮김, 『설명이 곁들여진 일본의 무성영화, 또는 화면을 보며 이야기하기: 가쓰벤에 관한 논의, 텍스트 문맥화하기』, 아서놀레티 외 편, 『일본영화 다시 보기』, 시공사, 2001.
- Tom gunning, "Cinema of Attraction: Early Film, Its spectator, and the Avant-Garde", *Wide-Angle*, vol.8, no.3/4, 1986.

## Abstract

### Moving Pictures, Umigwan, and Action Film : The Influence of Early Cinema in *Mu-jeong*

Kim, Sang-Min (Yonsei University)

This article analyses the influences of early cinema which is prominent in Lee Gwang-Su's *Mu-jeong* (1917). In the previous literary criticisms of *Mu-jeong*, there has been a tendency to treat the influence of visual media such as moving pictures of that time to be secondary. However, I argue that *Mu-jeong* discloses crucial factors that cannot be explained by simply limiting them in terms of literature and print media- from depiction to its motives, there exists the pivotal points at which the influence of the movies of that time projected strongly. To articulate these aspects, this essay focuses on 'moving pictures', 'Umigwan', and 'action film' as key words to examine the influence of the movie culture at that time on this novel. First of all, when reading "What is Literature?" (1916) and *Mu-jeong* together, the depiction theory stressed in "What is Literature?", which emphasizes visual effects, is materialized through moving pictures in *Mu-jeong*. As we can see, the depictions related to moving pictures of *Mu-jeong* have been used as methods to develop modern novels, with important conceptualization starting from the theory of literature. Also, it appears that these depictions in *Mu-jeong* were influenced by Byun-sa (Korean film commentator) of motion picture regarding its narration at that time, and some of the lines could not have appeared on *Mu-jeong* without a descriptive model of Byun-sa. Besides this, at the time when modern sensationalism had taken over, action and disaster scenes could also be observed in *Mu-jeong*. It is not possible to show the influence of the moving pictures in *Mu-jeong* in any other specific movie, but we can see it by checking the context of the broad film cultures of the times.

(Key Words: early cinema, moving pictures, umigwan, action film, *Mu-jeong*, Lee Gwang-Su)

■ 위 논문은 2014년 6월 30일 투고되었고, 심사를 거쳐 7월 25일 게재가 확정되었음.