

시나리오 「시집가는 날」의 영상 미학 연구

김 남 석*

차 례

1. 시나리오 「시집가는 날」의 변모 과정
2. 오영진의 영화관(映畫館)
3. '시각'적 장면구축과 '시간'적 구성 형식
 - 1) 시각적 환치
 - 2) 이질적 배움
 - 3) 화면의 미학
 - 4) 카메라 워크
 - 5) 장면의 배열
4. 「시집가는 날」에 구현된 영상 미학

1. 시나리오 「시집가는 날」의 변모 과정

오영진은 시나리오 「시집가는 날」을 1943년 4월 『국민문학』에 일본어로 처음 발표하였다. 발표 당시의 제명은 「맹진사댁경사(孟進士低の慶事)」였다. 지금도 회곡의 제명은 「맹진사댁경사」가 보다 보편적으로 사용되고 있다.

이 작품은 같은 해(1943년) 김태진이 오영진의 일본어 시나리오를 한국어 회곡으로 각색하고 안영일이 연출하여 태양극단에 의해 초연되었다.¹⁾

* 고려대 · 서울예대 · 한국종합예술학교 강사

연극으로 재공연된 것은 1949년 12월이었다. 당시 ‘극협’을 이끌던 이해랑은 오영진의 월남 소식에 기뻐하며 작품을 의뢰했다. 오영진은 희곡으로서는 첫 창작인 「살아있는 이중생 각하」를 써주었다. 그러나 이 작품(1949년 6월, 이진순 연출)은 흥행에 실패했다. 이해랑은 오영진에게 다시 한번 작품을 의뢰했고, 다음 작품으로 얻은 것이 「맹진사댁경사」였다.²⁾

이 작품은 전쟁 이후에 신협에 의해 여러 번 공연되었다. 전쟁 후 가장 먼저 확인되는 기록은 1952년 8월 공연이다. 당시 신협이 게재한 신문 광고에 의하면 8월 7일부터 5일간(11일까지) 부산극장에서 공연되었다. 특기할 점은 이진순이 연출을 맡았고, 제명을 ‘맹진사댁경사’로 했으며, 작품 「별」과 교회상연(交回上演)한 점이다. 작품 「별」은 9일부터 시작되었고, 3시부터 연속 2회 공연되었다. 이해랑, 김동원, 오사랑, 장민호, 최무룡, 최은희, 황정순 등이 출연했다.³⁾

그리고 며칠 후 환도한 서울에서 이 작품은 다시 공연되었다. 1952년 8월 19일부터 공연되었고, 장소는 수도극장이었다. 특기할 점은, 제목과 연출자의 변화이다. 8월 16일 신문자료를 참조하면, 이 작품의 제명은 ‘도라지 공주’로 되어 있고, 연출자는 이해랑으로 바뀌어 있다.⁴⁾ 이것은 부산에서의 공연을 마치고 서울에서의 공연을 위해 의도적으로 변화시킨 것이 아닌가 한다

현재의 각종 기록을 보면, 이 작품의 제명이 ‘도라지 공주’로 바뀐 시기가 명확하게 일치하지 않는다. 가령 『이해랑 평전』을 보면 1949년 당시 이 작품의 제명은 ‘맹진사댁 경사’가 아닌 ‘도라지 공주’였다.⁵⁾ 신협의 연보도 그렇게 기록하고 있다. 반면 서연호의 주장을 참조하면, 이 작품은 “1952년 8월 작가(오영진:인용자)에 의해 ‘도라지 공주’라는 희곡으로 개작

1) 서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대학교출판부, 1994, 254면 참조

2) 유민영, 『이해랑 평전』, 태학사, 1999, 241~246면 참조.

3) 『경향신문』, 1952년 8월 7일; 8일.

4) 『경향신문』, 1952년 8월 16일.

5) 6·25 전에 이미 이 작품의 제명이 ‘도라지 공주’로 각색되었다고 주장하고 있다 (유민영, 『이해랑 평전』, 태학사, 1999, 501면 참조).

되”⁶⁾었다고 한다.

지금으로서는 양쪽 주장 모두를 전적으로 신뢰할 수 없다. 현재 확인된 자료로만 놓고 볼 때, 제명이 ‘맹진사댁 경사’에서 ‘도라지 공주’로 바뀌는 시기는 1952년 8월 11일 부산공연이 끝나고 1952년 8월 16일 수도극장에서 공연을 광고하는 기간일 것으로 여겨진다. 이 기간 동안 신협이 이 작품을 재공연하는 이유와 상황을 설명하기 위해서 작품의 제명을 ‘도라지 공주’로 바꾸고 연출자의 이름을 바꾼 것이 아닐까 추정된다.

황정순의 증언에 의하면, 이 작품은 신협이 필요할 때마다(재공연을 해야 할 필요성) 이름을 바꿔서 공연하곤 했다고 한다. 그 때마다 상황과 주변 여건을 고려하여 ‘맹진사댁경사’와 ‘도라지 공주’ 그리고 ‘시집가는 날’(이 제목은 나중에) 중에서 하나를 골라 이름을 정했다.⁷⁾ 그러면서 이 작품은 한동안 신협의 레퍼토리로 자리잡았다.⁸⁾ 그 이후로 많은 극단이 이 작품을 공연했고, 그 공연은 대개 좋은 성과를 거두었다. 국립극단에서도 한 때 상설 레퍼토리로 이 작품을 선택했고 좋은 평가를 받으면서 공연한 적이 있었다.⁹⁾

제명이 「시집가는 날」로 바뀐 것은 1956년 이병일 감독이 영화화하면서였다.¹⁰⁾ 이 작품은 이후에도 두 번 더 영화화되었다. 1962년 이용민 감독이 리바이벌할 때에는 원제인 ‘맹진사댁경사’를 사용했고, 1977년 김웅천 감독이 다시 리바이벌할 때에는 ‘시집가는 날’의 제명을 사용했다.

그런가 하면 1967년에 이 작품은 음악극 대본으로 발표되었다. 성문각에서 간행된 『장막극 7인선』(1967년 11월)을 보면, 오영진의 이 작품은 ‘시집가는 날(2막 13장)’의 제명을 달고 있고, 음악과 노래의 비중이 큰 음악극 형식으로 바뀌어 있다. 작품집의 말미에 실린 ‘작품해설’(하유상)을

6) 서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대학교출판부, 1994, 362면.

7) 이 작품은 1952년 8월 26일부터 평화극장에서 다시 공연되었다(《경향신문》, 1952년 8월 21일).

8) 황정순 증언, 삼청동 카페 풍차, 2004년 2월 18일.

9) 백성희 증언, 국립극단 예술감독실, 2004년 2월 9일.

10) 변인식, 「시나리오를 문학의 경지로 이끌어낸 작가」, 『한국예술총집Ⅲ』, 대한민국예술원, 2000, 296면 참조.

참조하면 음악극 「시집가는 날」은 '우리 나라 최초로 시도한 본격적인 뮤지컬 플레이'라고 했다. 그러면서 '연극으로 영화로' 널리 알려진 이 작품을 '경묘한 스토리 전개에 알맞게 삽입된 재치 있는' 음악극으로 각색했다고, 하유상은 상찬하고 있다.¹¹⁾

이처럼 이 작품의 공연 장르는 혼효되었다. 일본어 시나리오에서 출발해 타인이 각색한 한국어 희곡으로, 본인이 각색한 희곡으로 변모했다. 영화화 과정에서도 시나리오의 제명과 스타일이 변모했다. 뿐만 아니라 음악극으로 변이되기도 했다. 그 때마다, '맹진사댁경사'(일본어, 한국어)→'도라지 공주'(신협)→'시집가는 날'(시나리오) 등의 제명을 넘나들었다. 여기서 시나리오의 제명을 「시집가는 날」로 상정하고 1966년 이병일 감독에 의해 영화화된 시나리오에 한정해 연구하고자 한다.

2 오영진의 영화관(映畫觀)

오영진은 시나리오의 독자성을 믿고 주장한 작가이다. 그는 「시나리오는 왜 문학인가」(훗날 「시나리오의 새로운 방향」으로 발전적 정리)에서 시나리오가 독자적인 형식과 내용을 갖추고 있음을 설파했다. 이것은 일차적으로 무성영화에서 토키영화로의 전환을 목격했기 때문이다.

사일런트 시대에도 시나리오에는 있었다. 그러나 아무도 그것을 읽으려고 하지 않았고 또 그 문학성을 운운한 사람도 없었다. 시나리오란 단순한 영화 제작의 설계도이며 영화제작의 직접 담당자인 감독이나 연극자가 읽으면 그만인 하나의 기계적인 도본이 지나지 않았다. 그러나 모든 등장인물이 설명적인 스포큰타이틀 대신에 직접 이야기하지 않을 수 없었던 그 순간부터 영화는 드디어 내용의 세계로 뛰어들어 간 것이다. 사일런트 시대에는 어떻게 표현하느냐가 그 주요 초점이었다. 말하자면 시의 세계에 보다 가까웠던 것

11) 하유상, 「작품해설」, 『장막희곡 7인선』, 성문각, 1967, 435면 참조.

이다. 그러나 영화가 음을 획득하고자 현화면 구성 또는 편집이라든가 하는 형식보다 무엇을 말하느냐, 무엇을 주장하며, 무엇을 설명하여야 하는가 하는 내용 다시 말하면 산문의 세계로 깊이 들어가게 된 것이다.¹²⁾

오영진은 무성영화가 시의 세계에 가깝고 유성영화가 산문의 세계에 가깝다고 말했다. 이것은 ‘시의 세계’에서 이야기의 완결성이 별로 필요하지 않았으나 ‘산문의 세계’에서는 이야기의 완결성이 증대된다는 논법의 근거가 된다. 그러면서 시나리오를 연극에서의 회곡처럼 다이얼로그를 얻었고, 이를 구현하는 형식으로서의 시간성을 획득했다고 주장했다.

그렇다고 회곡과 시나리오가 동일하다고는 여기지 않았다. 그의 초기 영화론을 보면, 문학(회곡도 포함)과 영화(시나리오)를 구별하는 데에 심혈을 기울이고 있다.

문학이 시간적이고 청각적인데 반하여 영화는 보다 더 공간적이고 시각적이라고 할 수 있다. 문학은 내향적이요 영화는 외향적이다. 시, 소설, 회곡 등이 예술형태로서 등장하기 이전 그 원형적 형태에 있어서 이미 청각적이었고 그 후도 그렇고 지금도 또한 그러함에는 변함이 없다.¹³⁾

오영진은 문학이 청각적이고 영화가 시각적이라고 단정했다. 이러한 단정은 지나치게 단순하기에 정의 상의 위험 부담이 적지 않으나, 복잡한 문제를 단순하게 이해시킬 수 있다는 장점도 있다. 여기서 오영진이 말하는 ‘청각적’이라 함은, 대사(다이얼로그)의 중요성이 크다는 뜻으로 풀이된다. 문학이 ‘시간적’이라 함은 청각을 이용하기 위하여 필요한 시간, 즉 말이나 음이나 소리의 배열이 이루어지는 시간을 뜻한다.

반면 영화가 ‘시각적’이라는 것은 빛과 모양 그리고 색채(특히 컬러영화)가 우선적으로 감각작용을 일으킨다는 뜻이다. 따라서 공간적이라 것

12) 오영진, 「시나리오 왜 문학인가」, 『오영진 전집』4, 범한서적주식회사, 1989, 313면.

13) 오영진, 「영화와 문학에 관한 프라그먼트 1」, 조선일보, 1939년 3월 2일.

은 시각적 자극을 앞세울 때 나타나는 물리적 공간이 증시될 수밖에 없다는 뜻이다. 이러한 문학/영화의 대립은 관념적/구체적, 추상적/감각적, 내향적/외향적으로 이어진다.

이러한 차이는 문학의 특징인 심리묘사에서 두 가지로 대별된다. 문학은 시간적인 우세성을 바탕으로 언어를 자유롭게 사용할 수 있고 그로 인해 주관적 심리묘사에 뛰어나다. 오영진은 이를 '주체적 내면성 묘사'라고 했다.¹⁴⁾

잠재적 심리(불가시의 세계)를 시각적인 대상, 즉 '가시적 객체'로 환치하여 보여주는 방식이, 이른바 '객체적 묘사'이다. 이 객체적 묘사에서는 문학에서는 주체적일 수 있었던 심리묘사를 객체를 통해 드러내야 하고, 잠재를 현재로, 불가시를 가시로 환치해야 한다. 이것은 영화가 가지고 있는 시각적 우월성 혹은 집중력 때문이다.

시각적 집중력은 묘사방식에서 기존의 다른 예술(특히 문학)과 차이를 가져온다. 앞에서 말한 '형식으로서의 시간성'은 바로 이 차이를 가져오는 시나리오의 본질이라고 오영진은 믿는다. 그래서 시각화된 장면을 배열하는 시간의 중요성을 별도로 강조하기 시작한다.

시나리오란 한 마디로 규정한다면 시간의 문학이라고 할 수 있을 것이다. 시나리오의 형식이란 결국 시간의 구성형식이라고 말해도 과언이 아니다. 시간을 어떻게 처리하며 시간을 어떻게 축소하고, 또 시간을 어떻게 확대하느냐 다시 말하면 일정한 창작 의식과 목적 아래에 시간을 어떻게 재구성하느냐 하는 점에 시나리오 형식의 근대성과 특수성이 있는 것이다.

그러므로 여기에는 완전한 시간의 지배와 동시에 그 구속도 존재한다. 이러한 시간성의 제약은 운문 산문을 막론하고 다른 기성 문학형식에서 찾기 어려운 시나리오의 특수형식이라고 하지 않을 수 없다. 오버랩(O·L)이라던가 페이드·인, 페이드·아웃(F·I, F·O) 따위의 시간을 나타내는 특수한 기호가 불가피하게 필요하게 되는 것도 이러한 본질적 이유에 기인하는 것이다.¹⁵⁾

14) 오영진, 「영화와 문학」, 현대문학, 1965년 6월호, 242면.

이러한 견해는 시나리오를 읽어야 하는 이유와 방식을 알려준다. 오영진은 시나리오를 통해 예술적 완결성을 꿈꾸었고 장면화된 공간성(시각성)을 시간의 규칙으로 나열하고 조합하고 배치하는 방식을 고민한 것 같다. 또 시나리오의 독자성을 구현하기 위해 각종 편집 기법과 광학적 처리 그리고 영상 미학적 효과를 고려했던 것으로 보인다.

본고는 이러한 오영진의 영화관을 바탕으로 오영진의 창작 시나리오를 조명하고 그 안에 담긴 작가적 의도를 밝혀내는 것에 일차적 목적을 두었고, 이렇게 수합된 일차적 결론을 통해 오영진의 영화관을 재조명하는 것에 또 하나의 목적을 두었다. 이 목적을 수행하기 위해서 대표적인 시나리오 「시집가는 날」을 사례로 선택하여 분석하였다.

오영진의 영화 논문들은 한국 최초의 본격 영화 논문들로 평가되고 있으며 영화예술의 가치를 인식시켰다는 점¹⁵⁾에서 재고(再考)될 필요가 있다. 그럼에도 기존의 연구에서는 오영진의 영화관에 무심했으며, 그 본질과 의미조차 제대로 파악하지 못하고 있었다. 이런 문제점을 해결하기 위해서 이 논문은 구체적인 작품을 분석 사례로 삼아, 오영진의 영화관에 대한 실증적 해석 가능성을 제기하고자 한다. 작품을 인용할 경우 『오영진 전집』³⁾(범한서적주식회사, 1989)에 실린 텍스트에서 수록 면만을 기입했다.

15) 오영진, 「시나리오의 새로운 방향」, 『오영진 전집』5, 범한서적주식회사, 1989, 149면.

16) 한옥근, 『오영진 연구』, 시인사, 1993, 203면 참조.

3. '시각'적 장면 구축과 '시간'적 구성 형식

1) 시각적 환치

(1) 집

오영진은 영화(시나리오)는 시각적이고, 문학은 청각적이라고 규정했다.¹⁷⁾ 여기서 시각적이라는 말은 구체적이라는 말과 통하고, 청각적이라는 말은 관념적이라는 말과 일단 통한다. 그래서 다음과 같은 비유를 든다.

‘집’이라는 말이 있다. 우리들은 이 말로써 여러 종류의 집을 연상할 수 있다. 기와집 초가집 북구식 남구식 할 것 없이 우리가 보고들은 한의 집이란 집은 전부다 이 개념 안에 포함되는 것이다. 그러나 같은 집이라도 이것이 한번 ‘필름’ 위에 정착될 때에는 그 집은 절대적이고 그 의외의 연상은 무의미한 것이 되고 만다.¹⁸⁾

‘집’이라는 언어는 듣는 이의 경험을 바탕으로 다양한 연상을 유도하지만, 이것을 ‘집’이라는 모양으로 정착시키면 즉 시각으로 환치하면 다른 연상이 아닌 고정된 생각을 낳게 된다는 논리이다. 이러한 논리는 예외적인 생각은 아니다. 시각 위주의 감각 체계로 재편되고 있는 세계¹⁹⁾에서, 시각적 환치는 영화의 중요한 미덕이다.

오영진은 이러한 자신의 생각을 시나리오 속에 재현했다.

17) 오영진, 「영화와 문학에 관한 프라그먼트 1」, 조선일보, 1939년 3월 2일.

18) 오영진, 「영화와 문학에 관한 프라그먼트 1」, 조선일보, 1939년 3월 2일.

19) 마살 맥루한의 주장을 참조하면, 문자 문화의 세상에서 시각은 독점적인 지위를 부여받았다. 인쇄 문화의 발달로 인해 시각적 편향성이 우세해 졌고 근대사회의 구축은 불가능했을 것이다(이남호, 「맥루한과의 불편한 대화」, 《비평》, 생각의나무, 2002, 88~89면 참조).

(맹진사의 말)

행랑방 서른 칸……이……니……마흔 칸은 착실할 걸.

#9 행랑방

주르니 늘어선 행랑채 / 다른 앵글로 / 다른 앵글로

또 다른 앵글로 / 행랑방 십수채

#10 창고

각기 다른 '앵글'로 / 높고 큰 창고가 / 하나 / 둘 / 셋 / 넷 / 이것두 / 이것두(61면)

도라지 골로 사위 선을 보러 갔던 맹진사는, 돌아와서 김판서댁의 위용을 가족들에게 설명하고 있다. 맹진사의 말이 시작되면 화면은 서른 칸이 넘어 거의 마흔 칸에 가까운 김판서의 행랑채를 시각적으로 보여준다.

오영진이 주장한 대로 맹진사의 말(다이얼로그)이 듣는 이에게 여러 연상을 불러일으킬 수 있음을 방지하기 위해서 직접 그 위용을 보여주려는 시도인 듯 하다. 이러한 시각적 환치는 지나친 감이 있지만, 나름대로 영화적 관점을 가진 작가의 시도로 이해될 수는 있다. 오영진에게 영화는 듣는 것이 아니라, 일단 보는 것인 만큼 이러한 시각적 환치는 자연스럽다 할 것이다.

(2) 길

오영진은 영화와 문학을 나누는 주요한 기준으로 심리 묘사를 들고 있다. 그가 발표한 「영화와 문학에 관한 프라그멘트」는 훗날 「영화와 문학」(『현대문학』 1965년 6월호)으로 재정리된다. 당초 발표된 글에서 어지럽게 이어지던 심리 묘사는 이 글에서 간결 명확하게 정리되고 있다. 그 논지를 따르면 문학은 언어를 매개로 하기 때문에 '주체적 내면성 묘사'에 제약이 거의 없고, 영화는 언어에만 의존할 수 없기 때문에 '객체를 매개로 해서 눈에 보이지 않는 심리 상태를 현재화할 필요'가 있다. 오영진은 이 언어를 '다이얼로그'로 표기하거나 아니면 '시나리오의 문학성'으로 포괄하

여 지칭하고 있다.²⁰⁾

다시 말하면 문학은 말을 읽어 나가는(듣는) 시간적 흐름에 따라 전개 되기 때문에 개인의 내면 심리를 묘사할 수 있는 기회와 가능성이 많은데 반하여, 영화는 시각적 화면을 중심으로 전개되기 때문에 개인의 심리를 묘사하기 위해서 언어를 길게 부여할 수 없다는 것이다. 여기서의 언어는 이른바 대화나 독백 혹은 내레이션과 같은 형태를 띠기 때문에 다이얼로그나 그로 인해 파생되는 문학성이라고 이해하고 있는 것이다.

이러한 오영진의 생각 역시 보편적인 관점에 입각하고 있다. 그리고 이러한 생각은 시나리오 속에 나타나고 있다. 개인들의 심리적 진폭을 표현하기 위해서 오영진이 설정한 매개체, 즉 시각적 객체는 '길'이다. 「시집가는 날」에는 길을 중심으로 한 신(scene)이 여섯 개 나온다. 처음부터 간략하게 설명하겠다.

첫 번째부터 세 번째 신은 '수양버들길'이다. # 29, # 33, # 56이 그것이다. # 29는 도라지골 김판서의 자제와 정혼하기로 결정된 갑분이가 걸어가는 길이다. "수양버들 우거진 사이를 갑분이의 분홍치마가 제비처럼 날아간다"는 설정과 '카메라의 이동'(71면)으로 가볍고 날렵한 분위기를 만들어내고 있다. 이것은 부푼 마음에 들뜬 갑분이의 심정을 표현한다.

반면 # 33은 갑분이를 찾으러 가는 입분이가 지나는 길이다. 갑분이와 달리 입분이는 쓸쓸한 모습이다(74면). 이러한 감회를 돕듯이 노래 소리가 들려온다. 자매처럼 자란 갑분이가 멀리 간다는 소식과 자신이 혼자 남을 지도 모른다는 두려움에 저조해진 입분이의 심정이 묻어 나온다.

56은 두 사람이 함께 지나는 길이다. "갑분이 미친 듯이 달려가"고 그 뒤를 입분이가 갑분이를 부르며 뒤따라간다. 갑분이는 들은 척도 하지 않고 달린다. 그녀에게 버들가지들이 휘휘청청 감겨든다(83면). 갑분이는 정혼자가 불구자라는 소식에 실망한 직후이다. 갑분이는 혼란스러운 마음을 달래기 위해 이 길을 달음질치고 있다.

세 길은 길과 그 안에서 움직이는 인물의 구도가 모두 다르다. 물론 세

20) 오영진, 「영화와 문학」, 『현대문학』, 1965, 242~243면 참조.

사람의 심정도 상이하다. 들뜬 갑분이, 불안한 입분이, 그리고 실망한 갑분이와 걱정스러운 입분의 모습은 각기 달라지는 인물들의 심리를 묘사하기 위한 하나의 시각적 설정이다. 길이라는 매개체 위에 상이한 감정을 그려내는 수법이 상당히 설득력 있다.

그 다음 포착되는 세 길 역시 다른 의미와 심리 상태를 보이고 있다. 일단 네 번째 길은 수양버들길이 아니다. 위풍당당하게 신행길에 나서는 김미언의 행차이다. # 76은 신작로로 설정되어 있다. 이 길은 절름발이라는 소문과는 어울리지 않는 당당한 풍모를 드러내준다. 이것은 김미언이 절름발이가 아니며 위풍당당한 청년임을 암시한다고 하겠다. 또 결혼에 임하는 김미언의 마음과 자세가 광명正大함을 뜻한다고 하겠다. 신작로가 수양버들길과 달리, 곧고 강직한 인상을 주고 있기 때문이며, 그를 따르는 수행 행렬이 절도를 지키고 있기 때문이다.

다섯 번째 길은 다시 수양버들길이다. # 99는 김미언이 절름발이가 아니라는 사실에 놀라서 집으로 급히 귀가하는 갑분의 모습을 보여주고 있다. 여기서 갑분이 돌아오는 좁은 길은, 앞의 세 신에서 나타났던 심리적인 깊이보다는 신작로와 대비되는 좁고 험준 길로 의미가 변화된다. 즉, 김미언이 올바른 심성을 가지고 있는데 비해, 신부가 될 갑분이는 협착한 심성을 가지고 있음을 시사한다고 하겠다.

여섯 번째 길은 김미언과 입분이 결혼을 하고 도라지 골로 돌아가는 길이다. # 111은 이 작품의 라스트 신이다. 즉 두 사람의 축복된 앞날과 곧은 미래를 상징하는 탄탄대로이다. 물론 신작로이다. 그 길에는 두 사람의 행복한 심정이 투영되어 있다.

이렇게 여섯 개의 길은 등장인물의 구도에 따라 다른 심리 상태와 극적 의미를 지닌다. 오영진은 영화가 시각적 중요성이 높은 예술이라고 말한 만큼, 또 등장 인물의 심리 묘사를 시각적 매개물을 통해 이루어졌을 때 본질적 의미에 부합된다고 믿은 만큼, '길'이라는 시각적 공간성을 구체적으로 그리고 차별적으로 제시함으로써 이러한 견해를 영화 미학적으로 실현시키고 있다. 여섯 개의 길은 대비와 변화에 따라 시각적인 차이를

가져올 뿐만 아니라 내적 의미와 심리 묘사에도 상당한 성과를 거두고 있다.

2) 이질적 배음(背音)

(1) 화면 밖에서의 부름

오영진은 영화(시나리오)에서 가장 중요한 요소로 시각적 장면을 들었다. 그러나 영화에도 다이얼로그가 있고, 그 다이얼로그로 인해 영화는 일방적으로 시각적이지만은 않게 되었다고 말했다.

다이얼로그를 독특하게 사용한 예로, 몇 가지 사례를 꼽을 수 있다. 먼저 오프닝 시퀀스에서 상대를 부르는 소리가 그것이다. # 4를 보면 장면은 나물 케는 처녀들인데, 소리는 ‘도라지 타령’이다. 그 소리는 외화면(off screen)에서 들려오고 있다. 그 위로 삼들이 ‘아가씨’를 부르는 소리가 들린다. 역시 외화면에서 들려온다.

5에서도 삼들은 목소리만 들리고, 갑분과 입분이 시각적 초점을 차지하고 있다. 반면 # 6에서는 삼들의 모습이 보이고, 소리는 외화면에서 입분의 응답으로 처리된다. 쉽게 말하면 소리를 내는 사람을 포착한 것이 아니라, 시각적으로 중요한 위치에 있는 사람을 포착하고 있는 것이다. 이처럼 화면은 시각 위주로 구성되어 있고, 소리는 화면과 일치하지 않는 상태로 처리되어 있다.

(2) 코 고는 소리

시각과 청각의 어긋남은 # 57에서 가장 극대화된다. # 57은 절름발이 사위 때문에 일어난 문중회의 신이다. 파혼을 하자니 양반 체면이 훼손되고, 강행을 하자니 자손이 피해를 입게 생겼으니, 집안의 원로들은 고민에 빠지지 않을 수 없다. 달리 해결책도 없는 상황에서 심각하고 우울한 분

위기가 고조된다.

이 때 맹노인은 상황에 아랑곳하지 않고 달게 자고 있다. # 57의 말미에서 ‘코 고는 소리’가 효과음으로 삽입되고 있다. 이러한 ‘무거운 분위기/우스운 코 고는 소리’의 대립은 ‘시각/청각, 침묵/고음, 심각함/황당함, 다급함/여유로움’의 이항 대립을 가능하게 한다. 그리고 대립적인 성향을 한 화면에 병존시킴으로써, 묘한 이미지의 길항 작용을 유도해낸다. 이것은 “서로 관련 없이 두 화면의 ‘상극’으로써 새로운 사상을 표현하는 데에 몽타주의 본질이 있다”²¹⁾는 오영진의 몽타주 개념에 의거할 때, 설명될 수 있는 이질적 배합이다.

3) 화면의 미학

「시집가는 날」의 오프닝 신은 자연 경관이다. “화창한 봄 하늘 아래 완만한 호선을 그리며 멀리 가까이 산과 언덕의 파노라마”가 펼쳐져 있다. 그런데 그 풍경 속으로 끼여드는 음악이 있다. “아늑한 골짜기와 언덕에서 구름처럼 피어오르는 도라지 타령”이 그것이다(57면).

이러한 설정은 풍경이 원거리에서 근거리로 이동하면서 맹진사의 집을 비추고, 작품이 전개되면서 도라지를 캐는 처녀들과 그 노랫소리가 반복되면서 어느 정도 연관성을 갖게 된다. 다시 말해서 작품을 관류하는 핵심 상징으로 상정하려는 기미를 드러낸다.

그러나 도발적으로 보여지는 한 신이 있다. # 15 호숫가가 그것이다. 입분이는 갑분이가 함부로 뽑은 도라지를 다시 심고 물을 주다가, 괴상한 노인을 만나게 된다. 그 노인은 자신을 ‘도라지 영감’이라고 지칭한다.

(에펙트) ‘입분이!’

입분이 깜짝 놀라 소리나는 쪽을 본다. 그의 시선을 따라 ‘판’하면 저만큼

21) 오영진, 「아방가르드 영화와 몽타주 이론」, 『오영진 전집』5, 범한서적주식회사, 1989, 101면.

떨어진 곳 수양버들 밑에 강태공을 연상시키는 영감 하나가 낚싯대를 늘이고 있다.

의관은 하지 않았으나 회고 긴 수염과 위엄 있는 풍모가 범인이 아니다.(64면)

이 노인은 우울한 입분이에게 환상을 보여준다. 노인이 만든 환상은 일종의 도원경이다. 신이한 능력과 연관지어 생각하면, 이 노인을 옛날 이야기에 등장하는 이인(異人)으로 볼 수 있겠다. 그런데 좀 더 숙고하면, 이 신의 설정 의도를 알기 어렵다. 삭제하는 편이 낫다고 생각할 수도 있다. 구조적으로 보았을 때, 이 신은 뒤의 신과 유기적으로 연결되지 않은 급작스러운 신으로 보이기 때문이다.

그렇다면 오영진은 왜 이 신을 삽입했을까. 서사적 맥락에서 보면, 이 노인은 입분이의 운명을 조율하는 신령스러운 존재로, 김미연과의 인연을 맺어주는 월하노인쯤으로 간주할 수 있다. 그러나 더 중요한 이유가 있다. 그것은 오영진의 영화관에서 다시 찾아야 한다.

공간에 있어야 할 많은 것을 말소해 버리는 대담한 생략법 어떤 하나를 강조하고 부조(扶助)하기 위하여 넓은 공간을 문자 그대로 공백으로 남겨두는 대담한 구도 하나의 화폭을 상상해보자. 멀리 우편에 산봉우리가 불쑥 솟았고 좌편에는 조그만 초가집이 한 채 초가집에서 산까지 이르는 중간에 어디서 시작되고 어디서 끝나는지 모를 시냇물이 흐르고 그 냇가를 사립을 쓴 늙은이 하나가 낚싯대를 메고 건넌다. 그밖에는 그냥 회색이 아니면 아주 공백, 어디까지가 산이고 하늘이고 땅이고 물인지를 분간할 수 없는 이 그림은 필요하다고 생각되는 많은 것을 생략했기 때문에 공간은 더욱 광활한 것이다.22)

위의 인용문은 '물체가 점령하는 이외의 모든 공간이 그대로 공백으로 강조됨으로써 화면은 균형을 잡는다'는 오영진의 주장을 뒷받침하기 위해

22) 오영진, 「'시네마스코프'의 화면구성」, 1956, 『오영진 전집』5, 범한서적주식회사, 1989, 33면.

서 제시된 논거이다. 그런데 이 논거가 「시집가는 날」의 도라지 영감 신과 비슷하다.

「시집가는 날」은 오프닝 신에서부터 자연경관을 대거 등장시키고 있고, 가까이 있는 맹진사의 집을 제시한 상태이다. 또 나무와 물이 어우러지는 풍경(‘호수’)을 보여주고, 저 멀리 늙은이를 보여준다. 늙은이가 앉아 있는 것만 빼면 거의 동일한 상황이며, 늙은이의 모습을 인상적으로 제시하기 위해서 화면의 순간적인 전환(이펙트에 의해)까지 염두에 두면 동일한 상황이라고 해도 무방할 것이다.

그렇다면 플롯의 무리를 감수하면서까지 이 신(# 15)을 삽입한 것은 실제로는 화면상의 공간 배치를 강조하기 위함이다. 즉, 「시집가는 날」의 많은 신들이 조그만 마을에서 일어난 해프닝을 기조로 하여 그 안에서 행복을 찾아가는 남녀의 이야기를 서사적으로 뒷받침하기 위해서 짜여졌다고 할 때, 이 신(# 15)은 이러한 이야기의 구조에서 반드시 필요하지는 않지만 화면 안에 미학적으로 배치된 조형적 아름다움을 보여주기 위해서 취사선택되었다고 볼 수 있다.

오프닝 신에 이어 라스트 신까지 호숫가를 강조하는 것도 동일한 이유로 여겨진다. 초례를 치른 김미연 일행이 맹진사댁을 나서면, 다음 신으로 호수가 나온다. 이 호수는 지형지물이기에 배경 역할을 할 것이고 또 서사적으로 도라지 영감과도 관련성도 시사한다고 하겠다. 그러나 오프닝 신의 자연경관과 연결되어, 조형적인 아름다움과 심리적 동향을 드러내는 신으로 이해하는 편이 옳을 것이다.²³⁾

23) 오영진은 객체에 의한 심리적 묘사를 설명하기 위해서, 황량한 인물의 심적 상태를 처량한 강기슭의 풍경으로 대치한 예를 들고 있다. 즉, 호수가 풍경으로 등장 인물의 심적 동향을 나타낼 수 있다고 믿고 있는 셈이다. 이러한 예는 거꾸로 호수가 풍경으로 새로운 출발과 안정을 드러낼 수 있다고 추정할 수도 있다(오영진, 「영화와 문학에 관한 프라그멘트 4」, 조선일보, 1939년 3월 7일 참조).

4) 카메라 워크

(1) 팬(PAN)과 이동 화면

「시집가는 날」에는 ‘팬’(‘판’으로 표기)이 많이 쓰이고 있다. 팬 촬영(水平撮影)은 수평대나 마운트를 고정시킨 채 오른쪽에서 왼쪽으로, 혹은 왼쪽에서 오른쪽으로 카메라를 수평 이동시키는 촬영 형태이다. 틸트와 마찬가지로 팬은 한정된 지역 내에서 장면을 포착할 때 많이 쓰이며 연기자를 따라가는데 쓰인다.²⁴⁾

팬 촬영은 화면의 연속성을 강화하는 이점이 있어 연기자의 연기를 중시하는 대목에서 효과적이다. 「시집가는 날」은 팬을 도입부부터 즐겨 사용하다가, 맹진사가 절름발이 흉내를 내는 신에서 결정적인 효과를 발휘한다. 이 신은 맹진사 역을 연기하는 배우의 코믹한 연기가 돋보여야 하는 대목이다.

46 사랑 맹노인의 방

맹진사가 아버지의 귀에 대고 무엇이라고 열심히 설명한다.

맹노인은 어린애처럼 병글병글 천진난만한 웃음만 띠울 뿐 아무런 반응이 없다.

맹진사 다시 한 번 소곤소곤.

맹노인 애야 귀가 개렵구나 훗 훗……

맹진사 기가 막혀 일어선다.

생각 끝에 노인 옆을 떠나 저만큼 가서

별진(辰) 잘숙(宿) 찢뜩발이 시늉을 하며 노인 눈 앞을 오락가락 한다.

카메라 맹진사를 좌우로 ‘판’(80면)

맹진사가 귀가 어두운 아버지 맹노인을 위해, 사위 후보자가 절름발이 임을 설명하는 대목이다. 실제로 이 역을 맡았던 김승호는 명 연기자로

24) 이승구·이용관 편, 『영화용어해설집』, 영화진흥공사, 1990, 464면 참조.

유명한데, 이 대목을 코믹하게 연기했다. 맹진사의 연기는 필름의 커트에 의해 편집되기보다는, 인물의 생생한 동작과 태도를 통해 보여질 때 더욱 흥미를 제고시킬 수 있다. 절룩거리는 걸음걸이의 역동성을 포착하기에 팬이 알맞기 때문이다. 이를 위해서 카메라의 수평촬영이 지시된 것이다.

사실 「맹진사댁 경사」에서는 팬이 지나치게 빈번하게 사용되고 있다. 이것은 영화의 화성구조(orchestration) 해칠 가능성이 크다. 영화 내의 조형적 질서 혹은 광학 기법의 균형을 무너뜨리기 때문이다.²⁵⁾ 이것은 일단 주의해야 할 사항이다. 그럼에도 맹진사의 절름발이 연기 대목은 팬의 적절한 사용처이다.

오영진은 이동촬영의 한 예로 총 맞은 주인공의 걸음걸이가 인상적이었던 영화를 소개한 바 있다.²⁶⁾ J. 메이슨의 압도적인 연기를 보여주기 위해서 카메라는 장시간 옆으로 이동했다고 한다. 이로 인해 리얼리즘이 훼손되기는 했지만, 배우의 우수한 연기가 확대되었다고 말하고 있다.

맹진사의 절름발이 연기가 팬에 의해 포착되도록 지시되었다면, 김미언의 현명한 걸음걸이는 '이동 화면'에 의해 포착되도록 지시되었다. 이동 화면이란, 이동 카메라에 의해 촬영된 장면을 말한다. 이동 카메라는 촬영 시 카메라를 움직이는 행위 혹은 카메라의 위치를 변화시키면서 촬영한 장면을 뜻한다. 다시 말해서 카메라를 고정시키지 않고 이동하면서 찍은 화면을 가리켜 이동 화면 내지는 이동 카메라라고 한다.²⁷⁾

87 사랑 뜰

꿈도 아니고 거짓도 아니다. 오리를 받들고 점잖게 걸어오는 미언, (카메라 이동) 셋별같이 빛나는 눈동자, 철퇴같이 역세인 다리, 그때 유랑하게 일어나는 음악.

88 대청

25) 스테판 샤프, 「영화구조의 미학」, 이용관 옮김, 영화언어, 1991, 169~171면 참조.
 26) 오영진, 「『시네마스코프』의 화면구성」, 1956, 「오영진 전집」5, 범한서적주식회사, 1989, 34면 참조.
 27) 이승구·이용관 편, 「영화용어해설집」, 영화진흥공사, 1990, 329면 참조.

맹진사 대경실색하여 창황히 맨발로 석계를 내려온다.

각떠 방울이 불안스러이 잘랑거린다.

89 초례청

맹진사, 미언에게 가까이 와서, (카메라 이동) 얼어붙은 듯이, 움직이지 못한다. 정지되는 음악

(...중략...)

맹진사 이 사람이 이리 좀 더 가까이.....

미언 두어 걸음 가까이 온다. 간드러진 걸음걸이. (카메라 이동)(99면)

미언은 정상적인 걸음걸이를 가지고 있다. 이를 강조하기 위해서 카메라는 이동 화면을 택했다. 다양한 각도로 촬영된 일련의 분절 쇼트가 하나의 연속체를 구축함으로써 3차원성을 획득하는 것은 일반적인 쇼트들의 접합과 배열이다. 이와는 달리 이동 촬영은 만곡, 순환성, 그리고 무엇보다도 유동성의 개념을 상기시킨다.²⁸⁾

인간의 걸음걸이는 리듬감이 풍부한 움직임이다. 이러한 리듬감은 고정된 카메라를 사용할 경우 제대로 형상화하기가 쉽지 않다. 그래서 카메라를 유동시키면서 촬영함으로써, 신체의 움직임을 자연스럽게 담아낼 수 있는 방법을 고안하게 된다. 뿐만 아니라 카메라의 적절한 조작으로 견고 있는 김미언의 신체를 인상적으로 부각시킬 수 있게 된다. 다리의 움직임에서 '셋별 같은 눈동자'로의 이동 촬영, 즉 하반신에 초점을 둔 촬영에서 신체의 일부를 부각시키는(경우에 따라서는 클로즈업) 촬영 방식 또한 가능해지는 것이다.

(2) 부감과 양각

부감(high angle)은 카메라가 위에 위치하여 피사체를 내려다보고 촬영하는 기법이다. 부감은 내려다보이는 대상을 왜소하게 보이게 한다.²⁹⁾ 따

28) 스테판 샤프, 『영화구조의 미학』, 이용관 옮김, 영화언어, 1991, 137면 참조.

29) 조셉 보그스, 『영화보기와 영화읽기』, 이용관 옮김, 제3문학사, 1991, 147면 참조.

라서 피사체는 미약해 보이고 위축된 심리를 드러내게 된다.

「시집가는 날」에는 부감이 간혹 쓰이고 있다. 예를 들면, # 35, # 47, # 57, # 59가 그것이다. # 35는 물에 비친 남자(김명정)를 입분이가 내려다보는 신이고, # 47은 맹씨가 사위가 절름발이라는 소문이 퍼지고 난 뒤 우물가에서 두레박이 떨어지는 신이며, # 57과 # 59는 절름발이 사위를 두고 맹씨 가문의 원로들이 모여 회의를 하는 모습을 위에서 찍은 신이다.

세 종류의 신(신의 수로는 넷) 모두 어둡고 우울한 이야기를 보여준다. 입분이는 갑분이가 시집 간 뒤에 혼자 남을 자신의 처지에 슬퍼하고 있고(# 35), 우물가의 두레박은 불행의 나락으로 떨어지는 맹씨 일문의 분위기를 상징적으로 보여주고 있으며(# 47), 맹씨 일가는 불구자인 사위로 인해 고민에 휩싸여 있다(# 57, # 59). 이러한 신들은 저조한 기분이나 추락하는 이미지를 풍기고 있다.

이 중에서 # 35는 독특한 신이다. 이 신은 어두운 호숫가에서 그릇을 씻고 있는 입분이가, 흔들리던 수면 위로 한 남자의 모습을 발견하는 구조로 되어 있다. 이 때 카메라는 입분이의 시선을 빌어 물위에 비친 남자를 바라볼 것이다. 이것은 부감이다. 그러나 그 사나이의 모습은 입분이를 내려다보고 있는 형국이다. 즉 입분이가 물을 내려다본다는 입장에서는 위에 위치하지만, 실제 그림자의 주인이 더 위에 있다는 점에서는 올려다보고 있는 입장이다.

두 가지 입장은 지금은 '부감 속의 양각(양각)'의 가능성을 점치게 한다. 양각(low angle)은 피사체를 크고 위엄 있게 보이게 한다. 따라서 입분이가 왜소해진 자신의 처지를 구원해 줄 크고 위엄 있는 조력자를 만나고 있다는 의미로, # 35는 해석된다. 이러한 해석은 김명정에 의해 뒤바뀌게 되는 신부로 인해 어느 정도 플롯 상의 전개와 일치된다.

5) 장면의 배열

(1) 이동 법칙

신과 신의 연결은 자연스러워야 한다. 이러한 연결을 위해서 많은 편집 방식과 광학적 기법이 고안되었다. 그럼에도 신과 신의 연결, 쇼트와 쇼트의 연결은 시나리오 창작에서 중요한 과제로 남겨지곤 한다. 「시집가는 날」은 비교적 이러한 연결에 무리가 없는 시나리오이다. 신과 신의 어색한 연결을 막기 위해서 어떠한 방식을 도입했는지 알아보자.

먼저, #10에서 # 11로의 연결을 보자. # 10은 김판서의 집을 떠올리는 맹진사의 생각이 시각적으로 환치된 신이다. 그 다음은, 사랑방인 맹노인의 방이다. 어떻게 연결할 것인가. # 11은 맹효원의 질타 섞인 질문으로 시작된다. “그러군 또 뭘 봤나?” 맹효원이 맹진사가 김판서집에서 보고 온 것을 보고하는 것으로 # 9·# 10이 전환된 것이다(본래는 # 8에서 아내와 유모에게 경위를 전달해주는 것이었다). 자칫하면 어색할 수도 있는 삽입 화면을 자연스럽게 신 전환의 장치로 만든 경우이다.

13에서 # 14로의 전환도 이동의 법칙이 활용된 경우이다. 로버트 맥기는 시나리오에서의 구성을 ‘장면의 배치와 연결’로 파악했다. 이러한 구성을 원활하게 하는 요건 중에 ‘이동의 원칙’이 있다. 이동의 원칙은 장면과 장면을 연결하는 제 3의 요소를 마련하는 방법이다. 한 장면에서 다음 장면으로 넘어갈 때 두 장면을 매개하는 요소가 없거나 명확하지 않다면, 즉 사건들을 연결하는 고리가 없다면 이야기의 전개는 위태롭게 된다. 그래서 장면의 전환에는 어떤 내적 필연성이 있어야 한다. 가령, 해안을 촬영하는 파도 장면에서 잠자는 사람의 숨소리 장면으로 이동하거나, 앞 장면과 뒤 장면에서 반복되는 어구가 있는 것 등이다.³⁰⁾

13은 안방으로, 갑분이가 어머니 한씨로부터 혼사에 대한 소식을 듣

30) 로버트 맥기, 『시나리오 어떻게 쓸 것인가』, 고영범·이승민 옮김, 황금가지, 2002, 431~433면 참조.

고 있다. 마지막은 한씨가 사랑방의 소식을 물으면서 “그렇겠지 그러구 아버지께선?”이라고 말한다. 이 말은 문맥으로 볼 때 맹진사를 지칭한다. 그 다음 # 14는 맹진사가 아버지인 맹노인에게 갑분의 혼사를 말하고 있다. “갑분이 혼사 말씀이에요, 아버지”.

위에서 제기한 대로 #8에서 ~# 14에 이르는 신들은 사랑방과 안방을 넘나들면서 전개되고 있다. 이것을 자연스럽게 연결시키기 위해서는 신을 이동하는 필수적인 요건 혹은 전환 장치가 마련되어야 한다. ‘아버지’는 바로 # 13과 # 14를 연결하는 요령 있는 어구인 셈이다.

40~ # 42로의 전환은 공통 동작에 의존하고 있다. # 40에서 맹진사의 하인 삼들은 김명정으로부터 김미언의 비밀을 알아낸다. 김명정이 “쉬이 비밀이야”라고 삼들에게 주의를 주면서 신이 끝난다. 다음 # 41은 놀라 뛰어간 삼들이 맹진사를 찾는 신이고, 그 다음 # 42에서는 이 사실을 전해들은 맹진사가 “이 놈 삼돌아 입밖에 내지 마라”고 말하며 ‘손가락을 입에 대고 주위를 살피’는 행동이 나타난다. ‘주의’(‘비밀’이라는 단어와 ‘씻’이라는 손짓)라는 공통 이미지로 연결되고 있다.

뿐만 아니라, 고요와 비밀이라는 이미지는 # 43, # 44, # 45로 이어진다. # 43은 미륵불의 인서트이다. 풀이하자면, ‘돌처럼 굳은 침묵’이다. # 44의 방앗간의 고요와 # 45의 인기척 없는 저택도 역시 조용한 분위기를 보여 준다. 그러다가 # 47에서 우물가에 두레박이 떨어지면, 소문이 무섭게 번져 가는 분위기가 연출된다. 이것은 유연한 편집 기법을 활용하여, 영화 문법을 훌륭하게 선보인 경우이다.

한편 뒤에서 말하게 될 # 71에서 # 103까지의 혼례 시퀀스는 연속된 두 개의 사건 진행이 리듬과 템포 상의 대비를 통해 결합된 경우이다. 자세한 연결 방식은 다음 장에서 상술하겠지만, 혼례가 끝나고 이어지는 신방 신은 여기서 미리 설명하겠다.

104는 혼례의 종결 신이다. 여기서 미언과 입분은 절을 한다. 그리고 그 말미에 F·I가 지정되어 있다. 그러나 이것은 F·O의 오기로 보인다. 밝은 날의 혼례가 끝나 가는 것은 시간의 경과와 함께 어둠의 도래로 이

해될 수 있다. 그러면 # 105 풍경(夜)은 어색하지 않은 연결이다.

106이 갑분의 방이고, # 107이 입분의 방인 것은 서술 상의 순서를 고려한 것으로 무리가 없다. # 108에서 다시 시작되는 다음 날 아침은 새 출발답게 작품의 오프닝 신처럼 ‘산과 들’의 풍경으로 시작되는 것도 일관성이 있는 설정이다. 시간과 서술 상의 순서를 따르고 이용하는 것도 이동의 법칙에 꼭 필수적인 사항이다.

(2) 평행 편집

「시집가는 날」의 백미는 뒤바뀐 신부가 있는 혼례식장으로 현양한 신랑이 걸어들어 오는 신이다. 이 신을 중심으로 엇갈리는 운명이 나타나는데, 졸지에 행복을 얻게 된 입분이와 재앙을 피하려 했다가 호기를 놓친 맹씨 일가(특히 갑분이와 맹진사)의 모습이 교차한다.

이러한 교차는 연극(희곡)에서는 공간적 제약으로 인해 제대로 표현되지 못한다. 왜냐하면 혼례식장과 갑분이가 피난한 장소는 멀리 떨어져 있기 때문에, 두 상황을 명확하게 전달하기 어렵기 때문이다. 그러나 영화(시나리오)는 이러한 공간적 제약에 구애받지 않는다.

혼례 날이 밝자, 김미연 일행은 마을로 들어오고 맹진사는 사위가 절름발이가 아니라는 사실을 확인한다(# 71~# 89). 당황한 맹진사는 삼들에게 피신한 딸 갑분이를 데리고 오라고 부탁한다(# 90). 입분이를 다시 찾을 수 있게 된 삼들은 갑분이를 데리러 출발한다. 이 때부터 삼들이 갑분이를 찾아 데리고 오는 신들(# 91~# 93, # 95, # 97~ # 99)이 한 축으로 전개되고, 다른 한 축으로는 혼례가 진행되는 신들(# 94, # 96, #100~# 102)이 나열된다. 두 개의 사건 축은 메인 플롯과 서브 플롯을 형성하며 나란히 전개된다.

메인 플롯은 혼례청에서 식을 올리는 신들이다. 이 신들은 수효는 적지만 신의 길이(지속 시간)가 길고 많은 다이얼로그를 포함하고 있다. 등장인물의 등퇴장도 빈번하다. 반면 상대적으로 수효는 많지만, 삼돌이와 갑분이가 돌아오는 신들은 각 신이 짧고 단속적이다. 대화나 사건보다는 인

상적인 장면으로 구성되어, 인서트 화면처럼 삽입된다. 이러한 두 신들의 연속선은 교차되면서 평행하게 진행된다.

이러한 교차 편집(cross cutting)은 두 상황을 밀도 있게 연결하여 사건 전개에 긴박감을 주는 미학적 효과를 거둔다. 혼례청에서 시간을 끌며 딸 갑분이가 도착하기를 기다리는 맹진사와 그의 식솔들은 무척 긴 심리적 시간을 경험해야 하며, 식장으로 빨리 돌아가 잃어버린 신부의 자리를 차지하려는 갑분은 초조한 상태이다. 이를 신의 길이로 표현하고 있다.

또 메인 플롯에 맹노인이 나타나면 속도의 변화가 한층 복잡해진다. 평소엔 행동이 느리고 말귀에 어두운 맹노인이 영똥한 소리를 하면서 신의 시간에 부합하는 듯 하다가, 갑자기 휘몰아치듯 혼사를 진행시켜 신의 속도를 바꾸어 버린다. 마냥 지체될 수 있었던 메인 플롯의 신 지속시간을 갑작스럽게 변화시키는 인물로 기능 하는 셈이다.

이러한 점에서 # 103은 주목되는 신이다. # 103에서 갑분이와 삼돌이는 맹진사의 집 앞에 당도한 상태이다. 그러나 간발의 차이로 식은 진행되고 그들은 달려오던 속도와 심리적 조급함을 멈추어야 한다. 지문은 이러한 인물들의 움직임과 신의 분위기를 다음과 같이 정리해서 보여주고 있다.

103 저택근처

삼돌이와 갑분이가 이번에는 당나귀에 이끌려 기진맥진하여 당도한다.

(카메라 후퇴 이동)

대문 앞까지 왔을 때, 우렁차게 들려오는 주악(奏樂)

청천에 벽력인 양

—갑분이도

—삼돌이도

—당나귀도

못에 박힌 듯 걸음을 멈추고(105면).

서브 플롯이 메인 플롯과 결합하는 순간이고, 두 플롯의 속도 차이가 무화되는 순간이다. 서브 플롯의 속도와 필요성은 이 순간 사라진다. 다시 말해서 두 플롯이 생성되고 속도 차이를 보이는 이유는 그로 인해 영화적

긴박감이 생겨나도록 유도할 필요성이 있었기 때문이다. 그 필요성이 상실되면서 장면을 흐르는 속도 역시 멈추게 된다.

속도의 차이는 시나리오가 '시간의 구성 형식'이라고 단정하는 오영진의 견해에 부합된다. 오영진은 「시나리오가 왜 문학인가」에서 시나리오는 '스토리 전개에 스피드와 여기에 수반되는 생리적 쾌감'이 독자들을 매혹시킨다고 말했다. 그리고 시나리오를 '시간적 리듬을 그 성립조건에 필수적 요소로 하는 예술'이라고 정의했다.

이 말은 시나리오가 근본적으로 시각적이고 공간적이라는 말과 배치되는 것이 아니다. 오영진은 시나리오의 구체적 특징이 시각에 있음을 강조하면서도, 시나리오가 독자적 장르가 되기 위해서 그러한 시각적 장치들이 시간의 구성형식에 따라 배열되어야 한다고 말하고 있는 것이다. 다시 말해서 "시간을 어떻게 처리하느냐 시간을 어떻게 축소하고 또 시간을 어떻게 확대하느냐 다시 말하면 일정한 창작의식과 목적 아래서 어떻게 재구성하느냐 하는 점"에 시나리오의 형식과 특수성이 결정되는 것이다.³¹⁾

교차 편집은 시각적으로 마련된 장치(신과 그 신의 연속적인 배열인 플롯)들이 시간의 지속과 빈도 그리고 순서에 따라 배열되는 대표적인 예이다. 여타의 장르에서도 전혀 불가능한 것은 아니지만, 시나리오(영화)에서 가장 극대화된 효과를 얻을 수 있는 특징인 셈이다. 「시집가는 날」은 이러한 특징을 잘 살려 미학적 효과를 제고(提高)시켰다고 결론지을 수 있다.

4. 「시집가는 날」에 구현된 영상 미학

영화가 시각 중심 예술임을 부인할 길은 없어 보인다. 오영진도 그렇게 생각했다. 그리고 그러한 생각을 영화 이론으로 주장하는 한편, 시나리오

31) 오영진, 「시나리오는 왜 문학인가」, 1962, 『오영진 전집』4, 범한서적주식회사, 1989, 312~313면.

창작에 적극적으로 반영하였다. 대표적인 신이 맹진사의 머리 속에서 그려지는 김판서댁의 위용이 화면 위에 시각적으로 환치되는 # 9, # 10이다.

맹진사는 사윗감을 선보기 위해 김판서댁에 갔다가 엄청난 규모의 행랑방과 창고를 보게 되었고, 그것을 집에 돌아와 식구들에게 설명하게 되었다. 식구들과 대화하는 신에서 맹진사가 보고 온 김판서댁의 위용은 시각적으로 보여진다. 맹진사의 다이얼로그를 통해 김판서집에 대한 정보를 ‘들려주는’ 것이 아니라, 시각적 장면으로 포착해서 ‘보여주는’ 것이다. 청각성이 문학의 본령이라면, 영화는 시각성 위주의 체계라는 오영진의 주장이 창작으로 실현된 사례이다.

시각 중심성은 불가시의 세계(대표적인 것이 심리 상태)를 표현할 때 장애가 될 수 있다. 문학과는 달리, 영화는 보이지 않는 인간의 감정을 ‘보여주기’ 위해서 새로운 표현 방법을 고심해야 한다. 「시집가는 날」에 설정된 여섯 개의 길은 이러한 고심이 담긴 신이다.

여섯 개의 길은, 그 길을 걷는 사람과 태도 그리고 그 전후의 상황, 길의 모양과 속성 등으로 전혀 다른 심리 상태를 구현하고 있다. 같은 길이라도 입분이가 걸을 때와 갑분이가 걸을 때 혹은 같이 걸을 때 전혀 다른 심리 상태로 표출된다. 또 김미언이 오는 길과 갑분이가 오는 길, 그리고 김미언과 입분이가 돌아가는 길은 서로 다른 분위기를 형성한다. 왜냐하면 그들이 그 길을 걷는 심리적 정황이 다르기 때문이다.

시각 위주의 화면 구성은 청각적 요소를 시각적 장치의 보조물로 사용하는 예에서도 확인된다. 오프닝 신에서 누군가의 이름을 ‘부르는’ 사람이 아닌, ‘불려지는’ 대상을 포착하고 화면 밖에서 그 소리가 들리는 것으로 처리하는 점이나, 심각한 회의 중에 코를 고는 소리를 삽입하여 이질적 분위기를 형성하는 점이 그러한 예이다. 청각적 요소는 시각적으로 포착된 이야기의 어떤 대목을 강조하거나 보조하는 역할로 기능한다.

심지어 오영진은 미학적 구성미를 강조하기 위해서 플롯 상에서는 그다지 필요하지 않은 신을 구축하기도 했다. # 15는 플롯 상의 기능만을 고려한다면, 생략해도 상관없는 신이다. 그러나 화면 안에 배치된 조형적

아름다움을 강조하기 위해서 삽이한 것으로 보인다. 오영진이 시나리오의 독자성을 언어(문학의 특징)와 변별되는 시각적 요소로 정의하고 있다고 할 때, 이러한 사례들은 그의 영화관이 시나리오의 신 구축에 상당한 영향을 미친 사례로 판단된다.

오영진의 영화관은 신의 구축뿐만 아니라, 신의 배열에서도 확인된다. 카메라 워크와 편집 방식을 보자. 오영진은 맹진사가 절름발이 흉내를 내는 신에 팬 촬영을 지시하고 있다. 카메라가 한 곳에 고정된 채 좌우로 각도만 달리하며, 우스꽝스러운 맹진사의 연기를 포착하도록 지시한 것이다. 여러 장소를 이동하면서 찍은 쇼트들을 이어 붙인 신보다는, 반복적인 시야(카메라 렌즈의 좌우 이동) 안에 갇힌 맹진사의 몸짓을 연속적으로 관찰하는 긴 쇼트가 효과적일 것으로 판단한 것이다.

반면 김미언의 의젓한 걸음걸이와 현철한 풍채는 이동 촬영으로 지시되었다. 맹진사의 방정맞은 몸짓에 팬이 적합하다고 판단했다면, 김미언의 당당함을 보여주는 데에는 이동 촬영이 적합하다고 판단한 셈이다. 활기찬 걸음걸이를 보여주기 위해서는 '왔다갔다'를 반복하는 단편 시야보다는, 한쪽으로 이동하면서 막힘 없이 따라가는 시야가 적당하다. 더구나 카메라의 탄력적인 움직임도 가능하기 때문에 걸음걸이뿐만 아니라 당당한 눈빛 같은 신체적 요소를 묘사하는 데에도 이동 촬영이 적합했던 것이다.

부감과 양각도 카메라의 중요한 테크닉에 해당한다. 「시집가는 날」에서는 주로 부감을 써서 침체된 분위기를 보여주고 있다. 특히 호숫가에서 김명정을 만나는 입분이의 부감은 일품이다. 물결치는 수면 위로 떠오른 김명정의 얼굴을 보는 입분이는 부감이지만, 그 부감 안에는 양각이 숨어 있다.

우울한 분위기에서 구세주처럼 등장한 김명정은, 결과적으로 입분이의 우울함과 어려움을 해결해 주는 거대한 존재이다. 김명정은 비록 부감으로 포착되고 있지만, 입분이를 내려다보는 자세이기 때문에, 양각의 요소를 지니게 되고, 이것은 피사체를 크고 긍정적으로 보이게 만드는 양각의 숨은 의미를 구현하게 된다. 복잡한 쇼트의 배열을 거치지 않고도 한 쇼

트로 복잡한 심리적 정황과 미래에 대한 복선을 겸하게 할 수 있다는 점에서 이러한 테크닉은 주목될 수 있다.

영화에서 쇼트와 쇼트, 신과 신의 연결은 자연스럽게 이루어져야 한다. 편집의 관건은 이러한 자연스러움을 실현하면서도, 의미 있고 경제적으로 쇼트와 신을 배열하는 것이다. 이를 위해 고안된 법칙이 이동 법칙이다. 한 장면에서 다음 장면으로 넘어갈 때, 두 장면 사이의 매개체를 삽입하여 그 전환을 납득시키는 것이다. 「시집가는 날」은 이러한 이동 법칙에 충실한 시나리오이다. 이러한 충실함은 시나리오를 시간의 문학으로 규정한 오영진의 영화관과 밀접한 관계가 있다.

김판서택을 시각적으로 환치한 신(# 9, # 10)에서 다음 신으로 넘어갈 때의 재치 있는 설정이라든지, 비밀스러운 몸짓과 단어로 연결되는 일련의 신들, 그리고 공통 단어나 행동으로 연결된 쇼트들은 유기적인 연결을 고려한 흔적이다.

그러나 무엇보다 중요한 신의 연결은, 결혼식 시퀀스이다. 맹진사택에 김미연과 입분이의 결혼식이 진행되는 메인 플롯과, 피신한 갑분이가 삼들이와 함께 귀가하는 서브 플롯이 교차되는 구조로 꾸며져 있는 이 시퀀스는, 신의 길이와 속도 그리고 분위기에서 서로 이질적인 두 개의 스토리 라인이 평행하게 진행되면서 서로 대비되는 속성을 발휘한다.

결혼식을 늦추면서 갑분이가 도착하기를 기다리는 맹진사 식구들은 시간이 천천히 흐르는 것처럼 느껴질 것이고, 빨리 결혼식에 참석해서 자기의 권리를 되찾으려는 갑분이나 삼들은 시간이 빨리 흐르는 것처럼 느껴질 것이다. 이러한 심정을 표현하기 위해서 결혼식장의 신은 지속시간이 길고, 귀가 신은 지속시간이 짧다. 그 안에서 피사체의 움직임으로 보았을 때 결혼식장의 신은 느리고, 귀가 신은 빠르다.

속도와 길이에서 이질적인 신들이 교차하면서 만들어내는 심리적 효과는 긴박감이다. 관객은 이러한 차이를 지켜보면서 심리적 탄력감을 얻고 쾌감을 만끽하게 된다. 이러한 교차편집의 탁월함은, 시나리오가 '시각적 장치들의 시간적 구성 형식'이라는 오영진의 정의를 구현하는 대목이다.

오영진은 초기의 영화관(映畫觀)에서 영화를 공간의 예술이라고 말했던 것을 고쳐, 시간의 예술이라고 재정의했다. 그것은 시각적 장치들이 시간적 순서와 배열에 의지해 나타남을 강조하기 위함이었다. 오영진이 말한 시간의 처리·축소·확대는 결과적으로는 편집에 관한 사항이었다. 그의 이론은 단순한 영화적 원리로 발표된 것이 아니라, 「시집가는 날」이라는 시나리오 속에 용해된 것이다.

오영진은 삶의 전반기에는 영화평론가와 이론가로 살았지만, 후반기는 시나리오 작가로 살았다고 한다. 「시집가는 날」은 전반기에 창작되어 무수한 변이와 장르 이동을 거치면서 오늘날 우리가 아는 시나리오로 정착되었다. 그러면서 오영진의 영화관이 변모하는 과정을 흡수했고, 이론적 토대를 바탕으로 완성도 있는 시나리오로 탈바꿈했다.

특히 영화가 시각적이라면 어떻게 시각적일 수 있고, 영화가 시간의 예술이라면 어떤 점에서 그럴 수 있는지를 보여주는 구체적 사례로 남았다. 이는 궁극적으로는 시나리오의 문학성을 어디서 찾아야 하고, 어떻게 다른 문학과 변별되는지(독자성)를 자문하고 고민했던 오영진의 영화관이 만들어 놓은 작품인 셈이다.

<참고문헌>

1. 기본 자료.

- 오영진, 「시집가는 날」, 『오영진 전집』3, 범한서적주식회사, 1989.
- _____, 「영화와 문학에 관한 프라그먼트 1」, 조선일보, 1939년 3월 2일.
- _____, 「영화와 문학에 관한 프라그먼트 4」, 조선일보, 1939년 3월 7일.
- _____, 「영화와 문학」, 『현대문학』, 1965년 6월.
- _____, 「시나리오에는 왜 문학인가」, 1962, 『오영진 전집』4, 범한서적주식회사, 1989.
- _____, 「아방가르드 영화와 몽타쥬 이론」, 『오영진 전집』5, 범한서적주식회사, 1989.

- _____, 「'시네마스코프'의 화면구성」, 1956, 『오영진 전집』5, 범한서적주식회사, 1989.
- _____, 「시나리오의 새로운 방향」, 『오영진 전집』5, 범한서적주식회사, 1989.

2. 국내논저

- 『경향신문』, 1952년 8월 7일; 8일.
- 『경향신문』, 1952년 8월 16일.
- 『경향신문』, 1952년 8월 21일.
- 백성희 증언, 국립극단 예술감독실, 2004년 2월 9일.
- 황정순 증언, 삼청동 카페 풍차, 2004년 2월 18일.
- 서연호, 『한국근대회곡사』, 고려대학교출판부, 1994.
- 유민영, 『이해랑 평전』, 태학사, 1999.
- 변인식, 「시나리오를 문학의 경지로 이끌어낸 작가」, 『한국예술총집Ⅲ』, 대한민국예술원, 2000.
- 한옥근, 『오영진 연구』, 시안사, 1993.
- 하유상, 「작품해설」, 『장막회곡 7인선』, 성문각, 1967.
- 이남호, 「맥루한과의 불편한 대화」, 『비평』, 생각의나무, 2002
- 이승구·이용관 편, 『영화용어해설집』, 영화진흥공사, 1990

3. 외국논저

- 로버트 맥기, 『시나리오 어떻게 쓸 것인가』, 고영범·이승민 옮김, 황금가지, 2002.
- 조셉 보그스, 『영화보기와 영화읽기』, 이용관 옮김, 제3문화사, 1991.
- 스테판 샤프, 『영화구조의 미학』, 이용관 옮김, 영화언어, 1991.