

신상옥의 사극 영화 연구: 이미지 텍스트를 중심으로*

김 호 영**

-
- | | |
|--------------------------|---------------------------|
| I. 서론 | IV. 사선 구도와 전통적 형식미 |
| II. 서사 텍스트에 나타난 전통과 근대 | V. 결론을 대신하며 脫 脫 근대 혹은 超 超 |
| III. 이미지 텍스트에 나타난 전통과 근대 | 근대로서의 전통 |
-

I. 서론

역사에 대한 접근은 본질적으로 객관적 사실들에 대한 각자의 주관적 해석일 수밖에 없다. 역사적 접근의 일종이라 할 수 있는 사극 영화¹⁾ 역시, 과거 사실에 대한 개별적 해석이며 그 해석을 바탕으로 과거 사실을 극화한 것이다. 그런데 과

* 이 논문은 2002년도 한국학술진흥재단의 지원에 의하여 연구되었음 (KRF-2002-075-A00055)

** 한국정신문화연구원 연구교수, 영화사 전공

1) 사극 영화에 대한 논의에 앞서, 먼저 ‘사극 영화’라는 용어의 정의에 대해 살펴보아야 한다. 실제로, 국내에서는 과거의 시공간을 무대로 역사적 사실이나 실존 인물을 다루는 영화들을 가리키기 위해 ‘역사 영화’, ‘사극 영화’, ‘시대극 영화’ 등 유사한 용어들이 특별한 개념 규정 없이 사용된다. 현재 가장 널리 통용되고 있는 용어는 사극 영화이며, 무협영화와 괴기영화 등 장르적 구분이 모호한 영화들의 경우에는 사극 영화 대신 시대극이라는 좀더 넓은 범주의 용어가 사용된다. 극작가 신봉승은 사극 영화의 개념을 좀더 명확히 정의하기 위해 ‘정사극(正史劇)’, ‘야사극(野史劇)’, ‘창작역사극(創作歷史劇)’이라는 세 가지 하위범주를 제시하기도 했다. 자세한 설명은 이길성 「사극과 역사인식의 문제」, 『근대의 풍경 : 소품으로 본 한국영화사』(도서출판 소도, 2001), 276-277 쪽과 수잔 헤이워드, 이영기 역, 『영화 사전 [이론과 비평]』(한나레, 1997), 233쪽 참조

거의 시공간을 배경으로 과거에 일어난 사실을 다루는 사극 영화의 장르적 특성상, 한국 고유의 전통은 한국의 사극 영화 내에서 다양한 영화적 제재로 이용된다. 전통은 사물(궁정, 의상, 소도구 등)로서 영화에 등장하거나 행위(춤, 행렬, 예식, 생활양식 등)로서 보여지며 또는 시청각적 요소(음악, 문양, 색, 선 등)로서 영화 안에 현전한다. 혹은, 가시적이거나 물리적인 방식으로 나타나지는 않지만 인물의 언행이나 기타 사건 등을 통해 하나의 가치관이나 윤리의식으로 표출될 수 있다. 따라서 전통이라는 개념에 상관되는 제 요소가 다양하게 활용되는 사극 영화와 관련된 전통적 요소들을 일일이 찾아내고 구체적으로 명시하는 일은 일차적인 연구 작업 이상의 성과를 얻기는 어려울 것이다. 그보다는, 그러한 전통적 요소들의 사용 방식에서 드러나는 작가²⁾의 역사적 시각과 미학적 관점을 밝히는 것이 전통에 대한 한편의 사극 영화의 입장을 이해하는데 더 유용하다. 즉, 어떤 사극 영화의 경향과 관점이 전통적인가 아닌가의 문제는 무엇보다 전통에 대한 영화 작가의 ‘해석’ 및 ‘표현’의 차원과 관련해 거론되어야 하는 것이다.

한편, 사극 영화는 어디까지나 서구 근대 기계문명의 산물인 ‘영화’라는 매체의 한 장르라는 사실에도 주목해야 한다. 영화 매체의 속성상 사극 영화에는 필연적으로 근대성의 요소가 내포되어 있다. 태생적으로 예술이자 동시에 산업으로 인식되었던 영화는 근대 사회의 중요한 특징인 ‘대중성’에 대한 고려로부터 결코 자유로울 수 없었고, 형식의 차원에서도 리얼리티의 ‘재현(representation)’이라는 근대 예술의 기본 원리에 매우 충실했기 때문이다. 즉, 사극 영화는 국적을 막론하고 그 장르적 선택에서 이미 각 나라의 고유한 전통과 서구적 근대성에 대한 기본적인 사고를 동시에 내포하게 된다. 특히, 뒤늦게 유입된 서구의 근대성이 농경사회적인 봉건적 가치관과 치열하게 대치하면서 광범위하게 대두되고 있던 1950~60년대의 한국 사회에서³⁾, 사극 영화라는 장르에 천착했다는 사실은 그 자체만으로 전통

2) 일반적으로, 영화에서 ‘작가’란 용어는 시나리오 작가보다 감독을 의미한다. 1950년대 중반 프랑스 아 트뤼포(François Truffaut)와 앙드레 바쟁(André Bazin)이 ‘작가주의’를 주창한 이후, 작가(auteur)는 영화 제작 전체를 총괄하는 감독을 가리키는 용어로 사용되기 시작했다. 자세한 내용은 수잔 헤이워드, 앞의 책, 279~287쪽 참조

3) 사실, 현재까지도 한국 사회는 “근대의 시점에 놓여 있지만 전(前)근대와 후(後)근대의 연속선 위에 그를 부정하는 반(反)근대마저 존재하고 있는 복잡다단한 현실을 보여주고 있다”고 보는 것이 타당할 것이다(임현진, 「사회과학에서의 근대성 논의 근대화 프로젝트를 중심으로」, 『한국의 근대

과 근대에 대한 작가의 입장과 가치관이 끊임없이 문제화됐었다는 것을 의미한다. 다시 말해, 1950~60년대 신상옥이 발표한 사극 영화들에는 전통과 근대에 대한 그의 관점과 가치관이 다양한 영화 형식을 통해 새겨져 있는 것이다.

복합적 표현매체인 영화에서 작가가 구상하는 담론은 이야기를 만들어내는 서사 텍스트에서만 아니라 이미지 텍스트와 음향 텍스트 등 다양한 형식적 차원에서 다채로운 방식으로 드러난다. 특히, 영화는 움직이는 이미지를 다루는 매체이므로 작가의 가치관을 반영하는 가장 중요한 표상은 주로 이미지 텍스트의 영역에서 형성되게 된다. 추후에 진행될 논의의 결론을 미리 밝히면, 신상옥의 사극 영화에 축조된 서사 텍스트는 불행히도 단순하고 상투적인 구조로 일관돼 전통과 근대에 대한 그의 관점을 하나의 담론으로 구성해내기에 역부족이었다. 반면, 그의 사극 영화들이 이루어낸 이미지 텍스트는 매우 정교한 구성과 독창적인 형식미를 구축하면서 근대적 사유의 한계를 전통적 사유가 담긴 미학으로 뛰어넘는 시도를 보여주었다. 즉, 신상옥은 이미지 텍스트의 차원에서 영화 형식의 다양한 원리들에 대한 엄격한 준수와 자유로운 이탈을 반복하면서 당대 영화들에서 찾아보기 힘든 진보적 실험들을 추구했고, 특히 동양의 전통적인 ‘사선(斜線) 구도’를 영화 안에 도입하면서 원근법이라는 근대 회화 및 영화의 기본 원리를 과감하게 뛰어넘으려 한 것이다. 요컨대, 즐거리를 형성하는 서사 텍스트의 차원에서는 전통과 근대에 대한 그의 입장이 불분명한 혼돈 상태로 표현된 반면, 이미지 텍스트 차원에서는 전통이 근대를 극복하는 일종의 탈(脫)근대적 혹은 초(超)근대적 수단으로 사용되었다.

따라서, 본 논문은 신상옥의 사극 영화에 나타난 전통과 근대의 갈등 양상, 특히 이미지 텍스트 영역에 나타난 전통과 근대의 갈등 양상에 대한 연구를 궁극적인 목표로 삼는다. 이를 위해, 먼저 그의 영화의 서사 텍스트가 표출하고 있는 전통과 근대에 대한 다양한 입장들을 살펴보면서 상호 모순적인 특징들이 혼재하는 양상을 고찰할 것이다. 그런 다음 그의 영화의 이미지 텍스트에 대해 보다 면밀한

와 근대성 비판」(역사비평사, 1997), 195~196쪽. 1950~60년대의 한국 사회는 말할 것도 없이 농경사회적 봉건 윤리와 근대적 산업사회에 욕망이 복잡하게 얽혀 있었으며, 동시기의 서구 사회가 후근대적 가치를 추구하기 시작할 무렵에도 여전히 반근대와 근대가 뒤엉킨 혼돈 속을 지나고 있었다.

분석을 실행할 것이며, 특히 한국의 전통적 시각 체계가 서구의 근대적 시각체계와 조우하면서 그것을 극복해가는 양상을 사선의 미학이라는 논점 하에서 구체적으로 살펴볼 것이다.

II. 서사 텍스트에 나타난 전통과 근대

한국 영화사상 가장 급격한 성장을 이룬 시기인 1960년대에⁴⁾ 그 흐름의 핵심에 위치하면서 한국 영화의 질적이고 양적인 중흥을 이끌어간 장르는 바로 사극 영화이다. 특히, 신상옥은 1960년대 후반까지 자신의 영화제작사인 신필름을 배경으로 사극 영화의 걸작들을 연출하거나 제작하면서 한국 영화의 전성기를 주도했다⁵⁾. 물론, 신상옥의 영화세계가 사극 장르 하나만으로는 설명될 수는 없다 <사랑방 손님과 어머니>, <병어리 삼룡>(1964) 등이 보여주듯 그는 문학작품을 각색한 문예영화에서도 뛰어난 재능을 보여주었고, 기타 다양한 장르의 영화에서 탁월한 기량을 발휘했다. 하지만 회화적 영상미에 남다른 관심을 가졌던 그의 성향과 1960년대 초 국내에 도입된 컬러 시네마스코프 화면에 대한 국민적 관심이 맞물리면서, 신상옥의 영화적 역량은 사극 영화라는 장르에서 극대화된다⁶⁾. 즉, 대형 컬러 화면을 통해 자신의 회화적 감각을 발휘하기에는 화려한 의상과 웅장한 건물 및 수많은 인물들이 등장할 수 있는 정통 사극이, 그 중에서도 궁중사극이 가장 적합

4) 1960년대 한국 영화의 발전 양상에 관한 구체적인 내용은 김종원·정중현 『우리 영화100 년』(현암사, 2001), 244~305쪽 참조.

5) 신상옥은 영화제작사로서도 뛰어난 능력을 발휘했다. 1961년 그는 자신의 제작사를 ‘신필름’으로 개칭해 확대했고 1963년에는 도산위기에 놓인 안양촬영소까지 인수해 연간 28 편의 영화를 제작하고 30여명의 감독을 통제하는 국내 최대의 영화제작사를 운영한다. 김수남 『한국영화작가 연구』(예니, 1995), 196~197쪽 참조.

6) 신상옥은 국내 최초의 컬러 시네마스코프 영화인 <성춘향>을 발표하면서 한국을 대표하는 영화 감독으로 인정받기 시작한다. 1961년 1월, 거의 비슷한 시기에 개봉되었던 홍성기의 <춘향전>과 신상옥의 <성춘향>은 ‘춘향전(戰)’이라는 유행어를 낳을 정도로 술한 화제를 일으켰고 그후 한국 영화의 흐름을 바꿔놓는 중대한 사건이 되었다. 결과적으로는 신상옥의 <성춘향>이 예상을 뒤엎고 <춘향전>을 누르며 엄청난 흥행 성공을 거두었지만 두 영화의 경쟁이 이끌어낸 한국 영화에 대한 관심은 사극 영화의 전성시대와 나아가 한국 영화의 전성시대를 여는 계기를 마련하게 된다. 정중화, 『자료로 본 한국영화사 2: 1955-1997』(열화당 1997), 46~48쪽 참조.

했던 것이다.

그런데 이러한 외적 성과에도 불구하고, 신상옥의 사극 영화는 서사 구조의 차원에서 여러 가지 문제점을 드러내며 역사와 전통 및 근대에 대한 그의 입장을 효과적으로 표상화해내지 못했다. 때문에, 그의 영화의 서사 텍스트에 나타난 역사 해석 방식에 대해 국내 영화연구자들의 견해는 여러 갈래로 나뉘는데, 대략 두 개의 상반된 입장으로 정리될 수 있다. 즉, 신상옥의 역사 해석을 전통적 가치관이 강하게 반영된 시각이라고 보는 경우와 반대로 전통적 가치관을 벗어나 서구의 근대적 가치관을 지향한 시각이라고 보는 경우이다. 전자는 신상옥 영화의 서사 텍스트에 나타나는 ‘남성 중심적’ 사고방식과 ‘가부장적 이데올로기’를 예로 들면서 그와 같은 전통적 가치관의 지배를 주장하고, 후자는 역사적 사실이나 집단의 흐름보다는 ‘개인의 욕망을 표현하고 개인의 내면세계를 드러내는데 서사의 초점을 두었다는 점을 강조하면서 근대성의 영향을 주장한다. 본고의 입장은, 신상옥 영화의 서사 텍스트가 위의 두 입장이 제시하는 경향들을 혼란스럽게 뒤섞어 보여주고 있다는 쪽이다. 즉, 그의 영화가 만들어낸 서사 영역에는 한국의 전통적 가치관과 서구의 근대적 가치관이 충돌 내지는 융합의 현상을 보이며 혼재하고 있다고 본다. 한정된 지면상, 여기서는 신상옥의 전기(前期) 사극 영화를 대표하는 <연산군>과 <폭군 연산> 연작의 서사 텍스트를 중심으로 이 같은 여러 관점들에 대해 좀더 구체적으로 살펴본다.

1. 전통의 이데올로기화

먼저, 신상옥의 사극 영화가 전통적 이데올로기의 세례를 받았다고 주장하는 입장은 일단 전통이라는 개념이 내포하는 ‘부정적’ 측면들에 대한 강한 인식에서부터 출발한다. 전통은 곧 ‘봉건적’이고 ‘유교적’인 세계관을 의미하며 이는 다시 ‘남성중심주의적’이고 ‘가부장적’이며 ‘권위주의적’인 가치관과 상통한다. 이러한 입장은 신상옥의 봉건적 윤리관이 현대의 시공간을 배경으로 하는 영화들보다 과거를 무대로 한 사극 영화들에서 영화적 형식과의 마찰 없이 혹은 시대적 가치관과의 충돌 없이 자연스럽게 표출될 수 있었을 것이라 추정하기도 한다⁷⁾.

여하튼, 이러한 관점에서는 무엇보다 그의 영화들의 서사 텍스트에 나타나는 가

부장적 가치관과 봉건적 윤리관이 주목의 대상이 된다. 예를 들어, <연산군>과 <폭군 연산>은 역사적 사건의 전개나 상황에 대한 설명을 자제한 채 연산군이라는 인물의 심리 묘사에 중점을 둔 독창적인 궁중사극으로 알려져 있지만, 그 서사 텍스트의 근저에는 연산군에 영향을 미친 모든 여성들의 폐악을 비난하면서 ‘아버지의 질서’의 중요성을 강조하는 가부장적 이데올로기가 숨어있다⁸⁾. 즉, 두 영화는 일종의 ‘오이디푸스 콤플렉스’를 이용해 연산군을 죽은 어머니의 그림자에서 벗어나지 못한 퇴행적 남성으로 그렸다는 해석이 가능한 것이다⁹⁾. 연산군의 몇 안 되는 주변인물인 내시 김자원과 제안대군이 모두 정상적인 남성기능을 수행하지 못하는 인물이라는 점도 이를 뒷받침하며, 장녹수와 인수대비에 비해 순종적인 중전을 이상적 여인으로 묘사하고 또 강한 남성을 상징하는 무인 출신의 박원종이 반정을 이끌어 연산군을 처단하는 과정을 진실과 정의를 회복하는 과정처럼 묘사하는 것도 이 같은 가부장적 가치관을 입증한다¹⁰⁾.

-
- 7) 이 같은 입장에서 볼 때, <악아>와 <지옥화> 같은 신상옥의 초기 리얼리즘 계열 영화들은 단지 리얼리즘의 형식적 스타일만 취한 것이라 할 수 있다. 두 영화는 전쟁 후 한국 사회의 참상을 ‘양공주’라는 공통된 소재를 통해 예민하게 관찰했지만 그 형식은 스승인 최인규의 리얼리즘적 영상 스타일을 그대로 계승한 것이고 또 당시 전세계적으로 커다란 유행을 일으켰던 이탈리아의 네오 리얼리즘적 영상 스타일을 차용한 것에 가깝다. 즉, 신상옥은 당시 유행하던 리얼리즘 운동에서 단지 ‘스타일’만 차용했을 뿐, 그 의식구조까지 수용했다고 보기는 어렵다. 영상 스타일에 비해 상대적으로 평이한 주제 처리와, 특히 양공주라는 상징적 소재를 다루면서도 현실의 극복을 위한 비전을 제시하기보다는 현실에의 순응을 미덕으로 강요하는 두 영화의 봉건적 윤리관은 이 같은 신상옥의 경향을 설명해준다. 김수남, 앞의 책, 204~207쪽 참조.
- 8) 이길성, 앞의 글, 315쪽. 또한, 김소영은 역사적 사실에 대한 거시적이고 사회 역학적인 이해 없이 모든 문제를 연산군이라는 한 개인의 미시적인 차원으로 종속시킨 이 영화의 “서사적 메커니즘”이 결국 “성군과 폭군의 차별성을 부각시키고 그 폭군의 부덕을 모계에 귀속시킴으로써 부계로 계승되는 왕권의 전통성에 치명적 상처를 입히지 않게” 만드는 주요 수단이 된다고 보았다. 김소영 『근대성의 유령』(씨앗을 뿌리는 사람들, 2000), 134쪽.
- 9) 김소영, 앞의 책, 136쪽. “<연산군>은 전근대 사회에서 아버지의 질서를 재생산하는데 좌절한 남자아이의 실패담이다. 연산군의 꿈에 등장하는 자애로우면서도 동시에 공포스러운 어머니의 이미지는 아직 전-외디푸스 단계에 머물러 있는 말하자면 양성적이면서도 두려움의 대상인 어머니의 세계에 머문 남자아이가 투사하는 이미지이다.”
- 10) 실제로, 박원종은 대의명분보다는 누이의 억울한 죽음을 갚기 위한 개인적 원한으로 반정을 이끌었던 것으로 알려져 있다. 특히 중종 즉위 후 박원종은 조광조 등에 의해 부정과 사욕을 일삼는 부패한 정치인으로 지목되기도 한다. 이성무, 『조선왕조사 1. 건국에서 현종까지』(동방미디어, 1998), 337~392쪽 참조.

결국, 이러한 입장은 <연산군>과 <폭군 연산>의 서사 텍스트가 원작인 박종화의 『금삼의 피』의 서사적 틀을 벗어나, 나약한 남성을 이용한 주변 여성들의 악덕이 남성적 질서의 틀을 무너뜨리고 나라를 파행으로 몰고 갔다는 식의 봉건적 역사 해석과 가부장적 윤리관을 보여주었다고 본다¹¹⁾. 이 같은 비판은 <청일전쟁과 여걸 민비>처럼 정치적 상황에 대한 묘사와 역사적 사건들의 구조화에 비교적 충실했던 중기 사극에 대해서도 가능한데, 이 영화의 서사 텍스트 역시 여성의 정치적 진출은 실패할 수밖에 없다는 부정적 관점에서 진행되고 그나마 민비의 정치적 역량도 여성성을 제거하고 나서야 비로소 획득되었다는 점을 강조하는 등 기본적으로 남성위주의 질서 의식에서 구축되었다고 간주한다.

일단, 이와 같은 입장은 전통에 대해 단지 부정적인 측면으로만 접근한 채 전통의 개념을 가부장적이고 봉건적인 가치관과 거의 동일시했다는 점에서 분명 문제의 소지가 크다고 할 수 있다. 하지만 신상옥의 사극 영화는 이러한 입장의 중요한 근거를 제공할 만큼 매우 상투적이고 봉건적이기까지 한 서사 구조를 보여주었다. 권선징악을 강조하고 인과응보에 집착하는 단순한 기승전결식 구조의 서사 텍스트는 남성중심적 가치관이나 가부장적 가치관 같은 봉건적인 사고 방식으로 부터 결코 자유로울 수 없기 때문이다. 봉건적 가치관은 봉건적 서사구조에 담아낼 때 가장 효과적으로 관객에게 전달되고 주입될 수 있다. 결국, 상투적이고 봉건적인 서사구조로 인해 그의 영화에 나타나는 가부장적 가치관은 부인할 수 없는 사실이 되며, 그의 개인적 가치관과 윤리관마저 가부장적이었을 것이라는 추측에도 이렇다 할 의혹을 제기하기 힘들다.

2. 근대성의 표상으로서의 개인

그러나 신상옥 영화의 서사 텍스트가 보여주는 전통 해석 방식에 대해 전혀 다른 입장도 가능하다. 무엇보다, 그의 영화의 서사 텍스트 곳곳에서 소위 ‘근대성(modernity)’¹²⁾의 징후라 할 수 있는 것들이 분명하게 드러나고 있기 때문이다.

11) 자세한 내용은 이길성, 앞의 글, 310~317쪽 참조

12) 여기서, 근대성(modernity)이라는 개념은 바로 ‘합리주의적 선택’이라는 개념으로 대변되는 서구의 18세기적 근대성을 가리킨다. 그러나 실제로 서구에서 모더니티(modernity)라는 개념은 아직

특히, 그의 사극 영화들에는 서구의 근대성의 핵심적 특징 중 하나인 ‘개인(個人)’에 대한 관심과 표현이 두드러지게 나타난다. <연산군>, <폭군 연산>, <다정불심>(1967), <청일전쟁과 여걸 민바>, <내사> 등 1960년대 주요 사극 영화들의 서사구조는 모두 과거의 중요한 역사적 사건을 다루면서도 역사적 사실이나 집단의 변화보다는 개인적 욕망의 표출이나 개인의 심리 변화에 초점을 두는 공통점을 갖는다. 예를 들어, 앞서 언급한 <연산군>과 <폭군 연산> 뿐 아니라, <다정불심>과 <청일전쟁과 여걸 민바> 같은 중기 작품 역시 각각 고려 말기와 조선 말기라는 역사적으로 매우 중대한 변화의 시기를 다루면서도 정세의 변화나 사회의식의 변화보다는 개인의 욕망과 심리적 변화를 그려내는데 더 충실하다.¹³⁾ 또, <내사>에서는 아예 구체적인 역사적 배경이 사라진 채 왕, 내시, 궁녀 사이의 뒤얽힌 애욕의 문제가 궁궐이라는 제한된 공간 안에서 집중적으로 펼쳐지고 있다. 이처럼 거시적 흐름을 탐구하는 것이 관례인 사극 영화 장르에서 집단이 아닌 개인에 초점을 맞추는 것은 바로 전형적인 서구의 근대적 접근방식이라 할 수 있다. 개인(individu)라는 존재 자체가 탐구의 대상이 되고 예술적 표현의 대상이 된 것이 바로 서구 근대성의 주요 특징이 아닌가?¹⁴⁾

물론, 이러한 ‘개인’의 개념은 서구의 문화사적 맥락에서 볼 때 어디까지나 18세기 초에 발아된 합리주의적 근대성에서의 개인 개념에 가깝다. 신상옥이 영화를

까지도 매우 조심스럽게 논의되고 있으며, 몇 가지 개념들이 경우에 따라 각각 다른 의미로 사용되고 있다. 즉, 모더니티의 개념은 그 출현 시기를 어느 시점으로 보는가에 따라 편이하게 달라지는 것이다. 일반적으로 모더니티의 출현 시기는 대략 세 가지 정도로 구분되는데 중세 말기와 르네상스의 초기의 시기, 신구논쟁 이후의 시기(18세기), 19세기 후반이 그것이다. 르네상스적 모더니티는 성과 속, 신과 인간 등 모든 이분법적 절대성에 대한 반문의 시도로 정의되며, 18세기적 모더니티는 인간과 이성에 대한 강한 믿음으로, 19세기말의 모더니티는 모든 이분법에 반하는 이중성의 강조로 요약된다. *Les Notions philosophiques II*, Dictionnaire, dirigé par Sylvain Auroux, P.U.F., 190, pp. 1655~1658 참조 일단 본 논문에서는 현재 한국에서 근대성 혹은 모더니티의 개념으로 통용되고 있는 18세기적 근대성의 개념을 사용하기로 한다

- 13) 특히 고려왕조의 마지막 왕인 공민왕과 원나라의 노국공주와의 사랑을 그린 <다정불심>의 경우, 고려가 멸망하고 조선왕조가 건설되는 격동의 역사적 배경 대신 공민왕과 노국공주간의 열정적인 사랑이 영화 전면에 부각되며 또한 시체성에 같은 파격적인 장면도 다루어진다.
- 14) 가령, 루이 뒤몽(Louis Dumont)은 서구 근대 사회에로의 이행을 ‘홀리즘(Le holisme)’에서 ‘개인주의(L'individualisme)’로의 이행으로 보았다. 즉, 집단과 전체에 대한 조망에 따라 사회가 구성되는 단계로부터 개인에 초점을 맞추어 정비되는 사회로의 이동에서 근대의 모습을 발견한 것이다. Louis Dumont, *Essais sur l'individualisme*, Edition Seuil, 1983, pp. 15~26.

만들던 20세기 중반의 서구의 개인의 개념과는 적잖은 차이를 보이는 것이다¹⁵⁾. 이는 상대적으로 근대 문명의 유입이 늦었던 한국의 역사적 상황과도 상관된다. 익히 알려져 있는 것처럼, 역사적으로 개항 이후에야 비로소 서구 문명이 제대로 유입되기 시작한 탓에 국내에서 개인의 심리 상태나 욕망에 대한 예술적 표현은 20세기에 들어와서야 본격적으로 나타나기 시작한다. 특히, 다른 예술 장르에 비해 역사가 짧고 국내에서의 전개 상황은 더욱 미비했던 영화는 1950년대 중반에 이르러서야 비로소 개인에 대한 인식을 영상으로 표현해내기 시작했다. 그러나, 비록 동시대 서구의 개인 탐구와는 차이가 있다 해도, 1960년대 초반 영화라는 장르에서 ‘개인’에 대한 본격적 탐구를 시작하고 특히 전통적 요소들로 가득한 사극 장르에서 근대적 인간 탐구의 한 전형을 보여준 신상옥의 작업은 매우 파격적인 것이라 할 수 있다¹⁶⁾. 특히, 집단의 의식변화와 전체적 흐름을 조망하고 혹은 적어도 미시적 구조와 거시적 구조 사이의 유기적 관계를 살펴야 하는 사극 장르에서 관심의 초점을 전적으로 개인에 국한했다는 것은 그 자체로 매우 근대적인 태도이다.

3. 전통과 근대의 혼재

한편, 신상옥 영화의 서사 텍스트에서는 전통적 가치관과 근대적 가치관이 조우하기도 한다. 바로, ‘이성(理性)’에 대한 숭상이다. 한국의 전통적 가치관과 서구의 근대적 가치관은 각각 집단과 개인을 추구한다는 점에서 차이를 보이나, 인간의 욕망이나 감정 대신 인간의 이성을 중시한다는 점에서는 공통점을 갖는다. 물론, 한국의 전통적 세계관의 바탕을 이루는 성리학적 이성주의는 ‘윤리’의 강조로, 서

15) 1960년대부터 이미 서구에서는 해체적 개인, 탈주체화된 개인, 무화된 개인 등의 개념이 광범위하게 나타난다. 이에 관해, 알랭 로랑(Alain Laurent)은 그의 저서 *De l'individualisme: Enquête sur le retour de l'individu* (P. U. F., 1985)에서 1968년에서 1981년까지 유럽을 ‘반 反-개인주의 l'anti-individualisme’의 시기로 규정한 바 있다.

16) 신상옥은 사극 영화가 아닌 다른 장르에서는 더욱 파격적으로 개인의 욕망의 문제를 다루었다. 이미 1950년대 후반, 신상옥은 일종의 사회드라마라 할 수 있는 <지옥화>에서 남성들의 물신적 대상이자 동시에 성적인 욕망의 주체로서의 여성상을 보여준 바 있다. 이에 관한 설명과 논의는 주유신, 「<자유부인>과 <지옥화>: 1950년대 근대성과 매혹의 기표로서의 여성 섹슈얼리티」, 『한국영화와 근대성: <자유부인>에서 <안개>까지』(도서출판 소도, 2001), 34~41 쪽 참조

구 근대성의 이성주의는 ‘합리적 선택’의 강조로 나아가지만, 양자의 기저에는 이성에 대한 믿음과 추구가 공통적으로 자리 잡고 있는 것이다. <연산군>과 <폭군 연산>은 기본적으로 개인의 욕망에 대한 지나친 추구는 사회와 국가의 폐악이 된다는 유교적 가치관을 바탕으로 하고 있지만, 동시에 욕망을 광기의 단계로까지 몰고 가 끝내 합리적 처단을 가하는 서구의 근대적 윤리관과 매우 유사한 양식을 담고 있다. 즉, 광기를 최대한으로 전시한 후 만장일치라는 합리적 판단의 상징으로 처단하는 영화의 서사 구조는 전형적인 서구 근대성의 자세인 것이다¹⁷⁾. 이처럼 <연산군> 안에는 ‘이성중심주의’라는, 동양의 전통적 사고와 서구의 근대적 사고의 합일점이 있다.

결론적으로, 신상옥의 사극 영화의 서사 텍스트 안에는 전통과 근대를 나타내는 다양한 가치관이 공존해 있다고 할 수 있다. 가부장적 질서와 남성중심주의적 의식구조를 강조하는 전통적 가치관이 있는 반면, 개인의 욕망과 심리의 표현을 문제화하는 서구 근대적 가치관이 존재하고, 나아가 감정보다 이성을 중시하는 전통과 근대의 공통적 가치관도 찾아낼 수 있다. 그밖에도, 김수남의 지적처럼, 전통사회의 비인간적 사회제도에 대한 고발과 전통사회에 대한 향수라는 상호 모순적인 태도가 다수의 영화들에서 반복적으로 표출된다¹⁸⁾. 한 마디로, 그의 영화의 서사 텍스트 영역에는 전통과 근대를 상징하는 주요 특징들이 대립 또는 갈등의 양상을 보이며 혼재하고 있는 것이다.

신상옥 영화의 서사 텍스트에 나타나는 이 같은 전통과 근대의 갈등 양상은 그의 영화의 이미지 텍스트에서도 계속된다. 서사 텍스트의 차원에서는 전통적 가치관과 근대적 가치관의 모순되는 특징들이 다소 혼란스러운 방식으로 공존하고 있지만, 이미지 텍스트의 차원에 ‘탈-리얼리즘’적인 전통의 시선이 ‘리얼리즘 지상주의’적인 근대의 시선을 넘어선다. 이미지 텍스트의 차원에서는 전통과 근대의 단순한 혼재가 아닌, 전통이 근대를 넘어서는 혁신적인 시도가 벌어지고 있는 것이

17) 주지하다시피, 푸코(M. Foucault)는 이에 관해 명확한 자료들과 논의를 제시한바 있다. 17세기부터 서구에서는 데카르트식 이성주의가 광기를 사회문제화하기 시작했고, 이성과 광기를 분류하는 18세기를 지나 19 세기에 이르러서는 광인의 모습을 대중에게 최대한으로 전시한 후 합리적으로 소외시키는 ‘역설적 자유’가 행해졌었다. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, 1972, pp. 531~557 참조

18) 김수남, 앞의 책, 219~223쪽.

다. 결국, 신상옥의 사극 영화가 보여준 이 같은 시도는 바로 영화의 정체성에 대한 깊은 사유에서부터 비롯된다고 볼 수 있다. 영화란 분명 다종다양한 표현수단을 갖는 복합매체이지만 가장 근본적인 특성은 어디까지나 정교한 시각 이미지 체계의 구축에 있기 때문이다. 이에 관해 좀더 구체적으로 살펴본다

III. 이미지 텍스트에 나타난 전통과 근대

1. 이미지기호로서의 영화

앞에서 언급한 것처럼, 신상옥의 영화는 서사 텍스트의 차원에서 근본적인 취약성을 드러낸다. 특히 사극 영화의 서사 텍스트는 전통과 근대에 대한 그의 입장을 명료하게 담아내지 못한 채 대립적인 특성들을 특별한 상호 영향 관계없이 뒤섞어 보여주는 혼돈의 양상을 나타냈다. 그러나 영화라는 장르에서 창작 주체의 사유와 담론은 단지 서사 텍스트로만, 혹은 서사 텍스트의 표현 단위라 할 수 있는 언어 텍스트로만 표현되는 것은 아니다. 영화는 엄연히 복합 매체이며, 영화라는 매체 안에는 적어도 언어 텍스트, 음향 텍스트, 이미지 텍스트라는 세 개의 기본 텍스트가 존재한다¹⁹⁾.

19) 흔히 영화의 텍스트를 서사텍스트 정도로만 간주하는 것은 ‘텍스트(texte)’란 개념에 대한 우리의 오랜 오해에서부터 비롯된다. 실제로 텍스트란 용어가 지금처럼 예술의 영역에서 활발하게 사용되기 시작한 것은 1960년대 서구의 구조주의 이론가들에 의해서이다. 이들은 주로 문학작품을 분석하기 위해 이 용어를 사용했는데, ‘직물(texture)’이란 단어에서 파생된 개념인 텍스트는 씨줄과 날줄의 구성처럼 촘촘하게 엮여져야 할 이상적인 문학작품의 형태를 가리키는 말이었다. 하지만 씨줄과 날줄의 견고한 ‘조직’, 즉 일정한 목적을 가지고 조직된 ‘구성체’로서의 텍스트 개념은 오로지 문자텍스트에만 해당되는 것이 아니다. 음악 작품이나 회화 작품에도, 그리고 영상 작품에도 텍스트란 용어는 가장 기초적인 원리로 사용될 수 있는 것이다. 즉 음악에는 소리의 조직으로서 혹은 리듬과 멜로디의 조직으로서 텍스트가 있고, 회화에는 빛 색 혹은 형상의 조직으로서 텍스트가 있으며, 복합적 표현장르인 영화에는 다양한 표현수단들의 텍스트가 혼재해 있다. 자세한 내용은 텔 켈(Tel Quel) 그룹의 논의들을 모은 *Tel Quel, Théorie d'ensemble(choix)*, Editions du Seuil, 1968을 참조하며, 그 중에서도 장루이 우드빈(Jean-Louis Houdebine)의 “Première approche de la notion de texte”와 필립 솔레즈(Philippe Sollers)의 “Niveaux sémantiques d'un texte moderne”에 주목할 것. 그리고 김용수, 『영화에서의 몽타주 이론』(영화

들뢰즈(Gilles Deleuze)의 지적처럼, 영화라는 매체의 가장 본질적인 특성은 무엇보다 움직이는 이미지의 재현에 있다. 즉, 이미지 텍스트의 가시적이고 물리적인 현현(顯現)이 바로 영화를 비롯한 여타 영상매체의 가장 중요한 특징을 이루며 이미지 상호간의 경계를 명확히 구분할 수 없을 정도로 유동적이며 끊임없이 이동 중인 ‘운동-이미지(image-mouvement)’가 영화라는 장르의 본질적인 속성인 것이다²⁰⁾. 영화는 한편으로 배우의 입을 통해 직접 말해지거나 행동 및 사건들을 통해 간접적으로 암시되는 언어 텍스트로 구성되지만, 다른 한편으로는 인물의 표정 움직임, 공간, 배경 등이 스크린 위에 형성하는 이미지 텍스트로 구성된다. 다시 말해, 빛, 색, 형상 등 가장 기본적인 물리적 단위들이 스크린 위에 만들어내는 ‘이미지 구조’가 영화 구조의 중요한 한 축을 이루고 있는 것이다. 신상옥의 영화는 영화라는 장르가 갖는 이러한 특수성을 인식하면서 당시까지(그리고 지금까지도) 대부분의 영화들이 주력해온 서사 텍스트의 축조에서 과감히 벗어나 이미지 텍스트의 축조에 심혈을 기울였다고 할 수 있다. 즉, 그의 영화는 영화라는 매체의 본성에 더욱 가까이 다가가려는 시도였던 것이다.

그런데 여기서 중요한 것은, 언어 텍스트가 실제로 관객의 사고 능력과 관념적 차원에서의 재구성 능력을 요구하는데 비해 이미지 텍스트는 아무런 중간 과정 없

당, 1996), 11~14쪽 참조.

- 20) 물론, 영화사 초기에는 이와 같은 영화의 운동이미지에 대해 회의적이거나 비판적인 주장을 제기하는 이들도 적지 않았다. 예를 들어, 벤야민(Walter Benjamin)은 영화의 역사를 또 다른 역설의 역사라고 주장하면서, 영화가 실현한 ‘실재(혹은 운동)의 포착’이란 결국 실재 혹은 운동을 아날로그화한 후 분해, 재결합하는 하나의 구성과정이라고 언급했다. 즉, 움직임의 해체와 망막의 결합을 이용해 정지상태를 운동인 것처럼 보여주는 일종의 속임수에 불과하다는 것이다. 또한 베르그송(Henri Bergson)은 운동이란 분할할 수 없고 분할되는 순간마다 질적으로 변화하는 것이라는 자신의 철학적 사유를 바탕으로 영화의 운동에 대해 비판적인 시각을 보였다. 즉, 연속적으로 보이지만 움직이지 않는 단편들로 구성되어 있는 영화 이미지는 ‘거짓 운동(faux mouvement)’, 혹은 ‘영화적 환상(illusion cinématographique)’에 불과하다는 주장이다. 훗날 들뢰즈는 이러한 베르그송의 주장에 대해, 영화에서의 운동은 움직이지 않는 단편들의 고정된 이미지에 부가된 것이 아니라 즉각적인 소여로서의 ‘매개적인 이미지(image moyenne)’에 주어지는 것이라 보며, 따라서 영화는 움직이지 않는 단편이 아니라 움직일 수 있는 단편으로서의 이미지를 다루는 것이라고 반박한다. 벤야민의 주장에 관해서는 말테 벤야민, 반성완 역, 『기술복제 시대의 예술작품』, 『발터 벤야민의 문예이론』(민음사, 1983), 197~231 쪽을 참조. 베르그송과 들뢰즈의 입장의 차이에 대해서는 Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvements*, Ed. de Minuit, 1983, pp. 9~22 와 박성수, 『운동-이미지 : 베르그송과 주석들』, 『필름 컬처』(한나레 2000), 62~73 쪽을 참조할 것

이 관객에게 직접 전달된다는 사실이다. 감독과 관객 사이의 소통의 문제를 생각해본다면, 언어 텍스트가 실제로 두 주체의 문화적 축적물과 지적능력을 거쳐 이루어지는 간접적인 소통을 낳는 반면, 이미지 텍스트는 어떤 매개도 필요치 않는 그야말로 ‘직접적인 소통’의 수단이 된다. 파졸리니(Pier Paolo Pasolini)는 이와 관련해 ‘언어기호(lin-segni)’와 ‘이미지기호(im-segni)’ 간의 근본적 차이를 다음과 같이 설명한다²¹⁾. 즉, 언어 기호의 실제 표현 도구인 언어가 오랜 역사를 거치며 세밀하고 정교하게 구축된 반면, 이미지-기호의 표현 도구인 이미지는 여전히 ‘아주 거칠고 거의 동물적’이며 ‘문법 이전의 비합리적인 유형의 것’으로 남아 있다²²⁾. 언어가 이미 일정 수준 이상의 객관성을 바탕으로 한 하나의 규칙인 반면 이미지는 여전히 원시적이고 주관적인 표현 수단에 가까운 것이다. 그리고 이러한 이미지를 주요 수단이자 제재로 삼는 영화는 본질적으로 지극히 원시적이고 주관적인 매체, 직접적인 소통의 매체에 해당한다.

이런 관점에서 볼 때, 신상옥의 사극 영화는 영화의 가장 중요한 표현 수단인 이미지기호의 본성에 충실하다. 영화 이미지의 본능적이고 직접적인 표현성을 인식하면서 단순하면서도 강렬한 이미지로 주제를 전달하는 것이다. 또한 신상옥은 작가의 이데올로기적이고 시적인 비전이 개입될 수밖에 없는 이미지기호의 주관적인 특성을 살려²³⁾, 영화 속 수많은 이미지들에 자신의 가치관과 미학적 관점을 새

21) 이에 관해서는 Pier Paolo Pasolini, “Le Cinéma de poésie”, in *Nouveaux cinémas, nouvelle critique*, traduit par Marianne di Veltimo et Jacques Bontemps, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2001, pp. 171~198을 참조할 것. 파졸리니의 이 논문은 본래 *Cahiers du cinéma*, n 171, oct. 1965에 실렸던 것이다.

22) Ibid., pp. 172~173.

23) 파졸리니는 영화적 표현의 주관성, 즉 이미지기호의 주관적이고 ‘시적인’ 특성을 강조하기 위해 다음과 같이 설명했다. 즉, 글쓰기 작가는 언어기호의 체계가 사전과 문법을 통해 이미 정리되어 있기 때문에 머리 속 사전(lexicon)에서 단어들을 꺼내 의미를 재형성하면 되지만, 영화 작가는 이미지기호체계가 따로 이미지 사전이나 문법을 가지고 있지 않기 때문에 우선 혼돈 속에서 이미지를 꺼내 마치 이미지 사전에 있는 것처럼 제시한 후 의미의 형성과 미학적 작업을 수행해야 한다는 것이다. 글쓰기의 작가의 작업은 그 자체로 미학적인 반면, 영화 작가의 작업은 먼저 언어적 작업을 이행해야 비로소 미학적 작업으로 이어질 수 있다. 그런데 영화 작가의 작업 중 첫 번째 작업인 ‘언어적 작업’은 공동의 제도화된 사전을 가지고 있지 않은 이미지-기호를 마치 사전 속의 어휘처럼 선택해야 하므로, 이 선택의 과정에는 현실에 대한 작가의 이데올로기적이고 시적인 비전이 개입될 수밖에 없다. 이에 따라 영상 기호의 성향은 주관적이며 그것의 표현 경향 역시 주관적이 되는 것이다. Ibid., pp. 175~176 참조.

겨 넣었다. 즉, 언어기호보다는 이미지기호를 통해, 다시 말해 색, 형태, 각도, 구도, 밀도, 움직임 등 영화의 이미지를 이루는 기본적인 요소들을 통해 전통과 근대에 관한 자신의 담론을 표상화한 것이다. 결국, 신상옥의 영화에서는 이미지기호가 언어기호를 압도한다. 그의 사극 영화는 이미지기호를 통해 이미지 텍스트를 축조하고 부각시키는데 주력했으며, 그의 영화가 전하고자 하는 담론은 궁극적으로 언어기호가 아닌 이미지기호를 통해 표현된 것이다.

이후로는, 신상옥의 사극 영화의 이미지 텍스트를 이루는 다양한 이미지기호들의 의미작용을 크게 세 가지 부분을 중심으로 살펴볼 것이다. 첫 번째 부분은 색(色)의 대비와 강조를 통해 인물의 심리변화와 성격묘사를 실행하는 과정이고, 두 번째 부분은 카메라의 앵글과 피사체의 위치에 대한 부단한 연구를 통해 다양한 함의의 화면구도 및 밀도를 만들어내는 과정이며, 세 번째 부분은 영화 카메라의 기본 원리인 원근법적 구도에서 벗어나 동양 회화 특유의 사선구도를 형성해내는 과정이다. 신상옥의 사극 영화를 대표하는 작품들 중 <연산군>, <폭군 연산>, <청일전쟁과 민비>를 통해 위의 세 가지 기법이 복합적으로 구현되는 양상을 구체적으로 밝혀본다.

2. 의상과 색

신상옥의 사극 영화에서 색은 인물의 심리상태나 성격, 혹은 위상의 변화까지도 나타내는 중요한 이미지기호의 역할을 수행한다. 그의 영화에서 색은 종종 영화의 언어기호(대사 또는 스토리 구조)가 미진하게 처리한 인물 묘사나 상황묘사를 대신 수행해 작품의 서사구조를 완성하는 중요한 기능을 담당한다. 사극 영화의 특성 상, 이러한 색의 기호는 주로 인물의 의상을 통해 표상화된다. 일단, 작품 속에 나타난 몇 가지 구체적 사례들을 살펴보면 다음과 같다.

먼저 <연산군>에서, 연산군의 어머니인 윤씨를 폐위하고 사약을 받게 만드는 인수대비는 항상 주위 인물보다 진한 ‘색’의 옷을 입고 등장해 강한 성격의 인물임이 강조된다. 그리고 영화 카메라는 인수대비가 등장하는 장면들을 대부분 ‘양각 샷’²⁴⁾으로 처리해 그녀가 지녔던 권위를 더욱 강화시키며 거의 모든 장면에서 그녀를 ‘정중앙’에 위치시킴으로써 당시 권력의 핵심이었음을 암시한다. 예를 들

어, 영화 초반 인수대비와 성종이 세자 연산군의 문제 등에 관해 대화를 나누는 미디어 샷 장면에서 인수대비는 강인한 표정을 짓고 강렬한 톤의 붉은 색 의상을 걸친 채 대화 내내 화면의 중앙을 차지한다. 반면, 옅은 노란 색 의상의 성종은 커다란 면류관을 썼음에도 불구하고 화면의 측면으로 밀려나 상대적으로 나약한 인상을 준다. 또한, 성종이 죽고 연산군이 왕위에 오른 뒤에도 인수대비는 한동안 검은 색이나 붉은 색 등 강한 톤의 의상을 걸치고 주로 화면의 상단에 위치하거나 혹은 양각 샷으로 묘사되면서, 연산군의 권위를 능가하는 막강한 권력자의 위상을 유지한다.

반면, 연산군의 경우 왕위에 오르기 전까지 주로 ‘푸른 색’ 의상을 입고 등장해 붉은 의상을 입은 동생 진성대군에 비해 상대적으로 침체된 인상을 주며, 자주 불안정한 ‘사선구도’와 ‘사각앵글’로 포착되면서 불안한 심리상태를 강하게 드러낸다. 또 왕위에 오른 뒤 정신적 방황을 겪으며 향락에 빠져 지내는 시기에는 주로 연분홍색 계통의 의상을 입고 등장해 권위보다는 일탈과 퇴폐의 느낌을 전달한다. 특이한 점은, <연산군>의 후속편 격인 <폭군 연산>에서 광기에 사로잡혀 권력을 휘두르는 연산군의 의상이 예상과 달리 강렬한 색상 대신 주로 연분홍색이나 황색으로 나타난다는 것인데, 이는 막강한 권력을 휘두르는 연산군의 내면이 실제로는 매우 나약한 상태였다는 것을 강조하기 위한 감독의 의도라고 볼 수 있다.

한편, <청일전쟁과 여걸 민비>에서도 주인공 민비의 ‘의상’은 그녀의 심리변화와 위상을 나타내는 중요한 도구로 사용된다. 민비가 평범한 왕비로서의 생활을 보내는 시기의 의상은 주로 청색 치마와 흰 저고리로 이루어진 검소한 복장이었지만, 정치 일면에 나서면서부터 그녀의 의상은 강렬한 색과 화려한 형태로 변한다. 즉, 이 시기부터 민비는 주로 원색의 노란 저고리와 초록 치마가 강한 대비를 이루는 의상을 입고 등장하며, 대원군이 실각하는 장면에서는 아청(鵝靑)색 12등 적의(翟衣)를 입고 있음으로써 그녀의 위상이 한층 높아졌음을 암시한다²⁵⁾. 특히, 국

24) 양각 샷이란, 보통 로우 앵글(low angle)이라 불리며 카메라가 피사체보다 훨씬 낮은 곳에서 피사체를 올려다보듯 촬영하는 방식을 가리킨다. 이 경우 대개 피사체의 중요성이 강조되며, 피사체가 인물일 경우 관객으로 하여금 무의식중에 인물의 권위나 힘을 느끼게 만든다. 루이스 자네티, 김진경 역, 『영화의 이해』(현암사, 1996), 22~26 쪽 참조

25) 그러나 이 장면은 조선시대 복식(服飾)의 고종과 관련해 여러 가지 문제점을 보여준다. 우선 영화 속에서 고종은 면복(冕服)을 입고 있고 민비는 적의를 입고 있는데 이중 민비의 아청색 12 등

가의 정치를 주도하는 시기의 민비의 의상은 검은 색 위주의 화려한 복장으로 바뀌는데, 본래 검은 색 의상이 왕을 상징한다는 사실을 감안한다면 이 같은 의상은 민비가 권력의 핵심이었을 시사하는 하나의 영화적 장치라는 것을 알 수 있다.

이처럼 신상옥은 그의 사극 영화들에서 주로 의상을 비롯한 기타 다양한 오브제들의 ‘색’을 통해 인물의 내면 상태와 성격, 위상 등을 표현해냈다. 또한 색의 사용에 있어서 카메라의 위치와 프레임 내의 구도를 세심하게 고려해 의미의 전달에 더욱 충실하려 했다. 그런데 그의 영화에서 중요한 하나의 이미지기호로 기능하는 색에 대해 다음과 같은 몇 가지 사항들을 고려해야 한다.

첫째, 신상옥의 사극 영화에서 색은 종종 의상과 관련해 고증적 차원의 오류를 범했지만²⁶⁾, 반면 영화에서의 보편적인 색의 원리에는 매우 충실했다. 신상옥은

적의는 실제 민비 황후가 입었던 의복과 유사하나 고종의 경우는 거리가 멀다. 즉, 면류관(冕旒冠)과 곤복(袞服)으로 이루어진 면복의 구성중 영화 속 고종의 곤복의 색이 조선시대 내내 전해져온 검은 색이 아닌 황색이기 때문이다. 이 같은 색의 사용에는 두 가지 추측이 가능한데 고종의 상복(常服)인 곤룡포(袞龍袍)가 선대와 달리 황색의 황룡포(黃龍袍)이었기 때문에 일으킨 착각이거나, 아니면 상대적으로 아청색 적의를 입은 민비의 이미지를 더욱 강화하기 위해 의도적으로 선택된 부드러운 색상이었을 수도 있다. 그러나 더 심각한 오류는 다른 데 있다. 고종의 면복은 종묘사직에 제사지낼 때나 정조(正朝), 조회(朝會), 수책(受冊), 납비(納妃) 등에 입었던 법복(法服)이고, 민비의 적의 역시 나라의 중대한 행사가 있을 때만 입었던 대례복(大禮服)이라는 사실이다. 즉, 대원군과 대화를 나누는 이 일상의 장면에서는 전혀 어울리지 않는 의상이다. 물론 본문에서 밝힌 것처럼, 이에 대해 대원군으로부터 민비로의 권력 이동을 암시하기 위한 선택이었을 것이라고 추측해볼 수 있다. 권오창, 『조선시대 우리 옷』(현암사, 1998), 12~23쪽, 김영숙 편저 『韓國服飾史辭典』(民文庫, 1988), 188~189쪽, 419~422쪽, 문화관광부 한국복식문화 2000년 조직위원회, 『우리 옷 이천 년』(2000) 참조

- 26) 물론, 신상옥 영화의 형식적 차원과 관련해 항상 논란이 되어왔던 고종의 문제를 간과할 수는 없다. 사극 영화(시대물)라는 장르는 기본적으로 일정 수준 이상의 역사적 리얼리티를 확보해야만 성립될 수 있는 것인데, 신상옥의 영화를 비롯한 1960년대 사극 영화들은 고종에 대해 지나칠 정도로 소홀한 탓에 후대의 영화학자들의 끊임없는 비난에 시달려야 했다. 특히 <연산군>의 경우 인수대비와 정현왕후, 연산군과 같은 주요 등장인물들이 반복해 입고 나오는 의상이 고증적 사실과 자주 어긋나 논란의 소재가 되었다. 두 가지 중대한 오류만 언급하면 다음과 같다.

먼저, 영화 내내 인수대비, 정현왕후, 중전, 장녹수 등 왕실 여인들은 조선시대 상류층의 혼례복(婚禮服)이자 이후 서민층에서까지 일반화된 혼례복인 ‘활옷’을 입고 등장한다. 즉, 머리에는 ‘화관(花冠)’을 쓰고 쪽머리에는 ‘큰 비녀’를 꽂고 있으며 비녀 양쪽에는 커다란 ‘앞댕기’가 늘어뜨려져 있다. 이는 누구나 알아볼 수 있는 전형적인 조선시대 혼례의상으로, 심각한 수준의 고증적 오류를 보여준다. 다음, 연산군은 장소를 불문하고 자주 ‘면류관’에 연분홍색이나 황색 곤룡포를 입고 등장한다. 앞서 언급한 것처럼 ‘황룡포’는 고종에 이르러 착용하기 시작한 상복이고 연분홍

색의 선택에 있어 고증적 자료보다는 영화 속 이야기의 전개와 의미의 논리에 더 크게 의존한 것이다. 물론, 색이라는 기표가 내포하는 기의는 시간과 장소에 따라 상대적인 차이를 보인다. 동일한 색이 각 영화의 배경이 되는 시대와 장소의 문화적 차이에 따라, 또 영화 작품 내의 서사적 맥락에 따라 전혀 다른 대상을 지시할 수 있는 것이다. 그러나 일반적으로 영화에서 색의 사용은 보편적인 색의 느낌에 의존하며, 신상옥 역시 이 보편적인 색의 느낌에 충실했다고 볼 수 있다. 즉, 연산군이 세자 시절에 입었던 ‘푸른 색’ 의상이나 민비가 고독한 왕비로서의 생활을 보내던 시절에 입었던 ‘청색’ 치마는 차가운 색(파란색, 초록색, 보라색)이 정적, 고립, 평정 등을 나타낸다는 보편적 색의 원리에 충실히 선택된 것이며, 인수대비가 입었던 검붉은 색 의상이나 연산군이 입었던 연분홍색 의상 및 황색 의상, 민비가 입었던 노란 저고리 역시 따뜻한 색(붉은 색, 노란 색, 오렌지색)이 주로 공격성, 폭력성, 자극 등을 나타낸다는 원리에 따라 선택된 것이다²⁷⁾. 또, 스크린 위에 나타난 따뜻한 색채는 관객에게 다가오는 듯한 느낌을 주고 차가운 색채는 관객에게서 멀어지는 듯한 느낌을 주는 원리를 이용해²⁸⁾, 권력에서 소외된 시절의 연산군에게는 푸른 색 의상을, 권력을 장악하게 된 연산군이나 민비에게는 진한 노란 색 계열의 의상을 자주 입혔다.

둘째, 신상옥의 사극 영화를 지배하는 강렬한 원색의 톤은 일본 회화로부터의 영향을 드러낸다. 이 같은 추론은 단지 신상옥이 도쿄 미술학교에서 수학했다는 사실에 의거하는 것이 아니라, 그의 영화가 보여준 강렬한 원색의 사용과 평면적 구도 자체가 일본 회화, 특히 우키오에(浮世版畫)의 가장 중요한 특징들이기 때문이다²⁹⁾. 특히 서사적 맥락이나 혹은 인물의 내면 상태와 무관한, 즉 어떤 특정한

색 곤룡포는 존재한 적이 없는 의상이다. 권오창, 앞의 책, 120~123쪽과 김영숙, 앞의 책, 553~554쪽 참조

27) 루이스 자네티, 앞의 책, 31쪽

28) 데이비드 보드웰, 주진숙·이용관 역, 『영화예술 FILM ART : AN INTRODUCTION』(이론과실천, 1993), 209쪽.

29) 이성미, 『일본화 감상법』(대원사, 1999), 23~26쪽 참조. 이 책에서 정리한 일본회화의 특징은 다음과 같다. “양식면에서는 형태의 단순화를 통한 상징성의 강조, 대상의 도안화 경향, 이차원과 삼차원의 모호한 표현과 그에 따르는 긴장감, 평면성의 강조 등이다. 표현 기법이나 색채 사용면에서는 강렬한 색채의 대비, 화려함, 금지의 사용, 화장한 듯 섬세한 마무리, 농담 변화를 통한 문양의 등이다. 형식면에서는 아마토에와 동시에 발달한 에마키모노라는 두루마리 형식, 장병화

의미를 내포하지 않은 강렬한 원색의 사용은 바로 일본 회화의 전통적인 특징이라 할 수 있다³⁰⁾. 또, 다양한 궁중의상과 소품들이 보여주는 화려한 장식미 역시 한국의 회화보다는 일본의 근대 회화에서 두드러지게 나타난 특징이다. 실제로 20 세기 전반 한국 회화가 일본회화의 영향을 받아 화려한 장식성을 발달시킨 것처럼³¹⁾, 신상옥의 영화도 한국의 궁중 생활과 궁중인물들을 표현하면서 화려한 문양과 색채, 소품들을 강조하는 일본 회화의 장식적 취향을 보여준다. 결국 영화에서의 미장센이 현실의 단순한 재현이 아니라 회화적 구도와 색채대비의 원리로부터 시작돼 형성되는 것이라는 점을 감안한다면, 신상옥의 영화는 한국의 전통적 궁중 생활을 영화의 화면에 표현하면서도 한국의 전통적 회화 기법보다는 일본 회화의 기법에 더 충실했다고 볼 수 있다.

셋째, 신상옥 영화에서 드러나는 색의 사용은 서사적 맥락과의 관계 여부에 따라 각각 근대적 특성과 전통적 특성의 일면을 보여준다. 서사적 맥락에 충실해 색을 사용할 경우 그의 영화는 대개 보편적인 색의 원리를 준수하는데, 이는 보편성과 실증적 경험을 중시하는 서구의 근대적 사고에 가깝다. 반대로, 서사적 맥락과 무관하게 강렬한 색을 사용할 경우 그러한 색들은 대개 기표·기의 혹은 지시채 지시대상의 관계로부터 자유로운 순수 기호, 즉 의미의 논리로부터 자유로운 순수 시각기호로 작용한다. 이와 같은 순수 시각기호로서의 색의 사용은 동양 특히 일본의 전통적인 회화기법과 유사한 것이며, 19세기 후반 서양 회화가 일본 회화를 수용하면서 탈근대적인 회화를 지향할 때 적극적으로 활용한 기법이기도 하다³²⁾.

새로운 형식의 발달을 들 수 있다.”

- 30) 이와 같은 일본 회화의 영향 외에도, 신상옥의 영화가 강렬한 색의 대비효과를 자주 이용한 것은 당시 열악했던 조명기술과 무대장치(프로덕션 디자인) 기술 때문이기도 하다. 예를 들어 <연산군>과 <폭군 연산>은 대부분 조선 시대 궁궐에서 직접 촬영되었는데, 신상옥은 조명의 제약이 많이 따르는 촬영 현장의 특성상 명확한 색의 대비를 통해 인물이 배경에 묻히는 것을 막고자 했다. 즉 정확한 역사적 고증에 앞서, 건물이나 배경의 색과 대비돼 관객의 눈에 쉽게 들어올 수 있는 의상을 고려했던 것이다.
- 31) 이중희, 「한국 근대 산수화와 인물화의 성립」, 『한국 문화의 변동과 문화적 정체성』(한국정신문화연구원 개원 25주년 학술대회 발표집 2003), 321~322 쪽
- 32) 19세기 후반 서양 회화는 소위 ‘자포니즘(japonisme)’이라는 현상을 보일 정도로 일본 우끼오에의 특성들을 적극적으로 수용하면서 기존 회화 양식으로부터의 탈출을 시도한다. 이에 관한 설명은 Siegfried Wichmann, *JAPONISME: The Japanese Influence on Western Art Since 1858*, translated by M. Whittall, J. Ramsay, H. Watanabe, C. Cardew, and S. Bruni. New York:

요컨대, 신상옥 영화에 나타나는 이미지-기호로서의 색은 서사적 맥락에 따라 서구의 근대적 기법과 동양적 기법을 자유롭게 혼용하고 있다고 볼 수 있다.

3. 화면의 구도와 밀도

한편 신상옥의 영화는 색의 사용 뿐 아니라, 역동적인 카메라 이동과 정교한 화면구도 및 독특한 인물 배치 등을 통해서도 독창적인 이미지 텍스트를 만들어갔다. 그는 당시 서양에서조차도 소수 영화인들에 의해 실험적으로 사용되던 카메라 기법을 신속히 도입해 영화적 맥락에 따라 적절하게 사용했으며, 화면 구도에 있어서는 서양 영화들에서 보기 힘든 독특한 동양적 구도를 창출해냈다. <연산군>, <폭군 연산>, <청일전쟁과 여걸 민바>가 구현하는 카메라 앵글 및 위치와 화면의 구도 및 밀도를 분석의 예로 살펴본다.

우선, <연산군>과 <폭군 연산>에서 두드러지게 나타나는 카메라 앵글은 양각 샷과 ‘사각 앵글(oblique angle)’³³⁾이다. 앞서 살펴본 것처럼 신상옥은 매 장면마다 인물의 심리 상태나 인물간의 권력관계를 세심하게 고려했는데, 각 장면에서 중심이 되는 인물은 항상 주변의 색과 대비되는 강렬한 색의 의상을 입고 있을 뿐 아니라 화면의 중앙을 차지하고 있고, 대개 양각 샷으로 포착된다. 특히, 인수대비나 연산군을 묘사할 때 여러 차례 사용된 극단적인 양각 샷은 인물의 권위나 힘을 강하게 암시하는 기법으로, 관객에게는 시각적인 불편함을 유발하는 이유 때문에 당시 프리츠 랑이나 오손 웰즈 등 서양의 일부 감독들을 제외하고는 사용이 드물었던 양식이다. <연산군>의 말미 연산군과 인수대비가 서로 대치하는 장면에서, 연산군이 대화의 마디마디마다 계단을 올라가며 영화 내내 되풀이되던 두 사람 사이의 양각 구도를 천천히 그러나 힘있게 무너뜨려가는 기법은 매우 탁월한 것이라 할 수 있다.

이러한 양각 샷 외에도, 신상옥은 일반적인 영화에서는 마찬가지로 사용이 드문

Thames and Hudson, 1999과 벤자민 로울랜드, 최민 역, 『동서미술론』(열화당, 2002), 144~150 쪽 참조

33) 사각 앵글은 카메라를 옆으로 비스듬히 기울여 촬영하는 양식을 말한다. 사각 앵글 샷에서는 본래의 수평선과 수직선이 불안정한 사선으로 변하며, “심리적으로 긴장, 변이, 그리고 압박한 변동을 암시하게” 된다. 루이스 자네티, 앞의 책, 25~26 쪽

사각앵글을 서사적 맥락에 따라 영화 곳곳에서 효과적으로 사용했다. 예를 들어 <연산군>의 중반 폐비 윤씨가 뜻하지 않게 사약을 받는 장면은 극단적인 사각앵글로 처리돼 폐비 윤씨의 무너지는 심리상태를 효과적으로 표현해냈으며, <연산군>의 후반과 <폭군 연산> 내내 광기에 사로잡혀 무소불위의 권력을 휘두르는 연산군의 모습 역시 자주 극단적인 사각앵글로 포착돼 비정상적인 내면 상태를 시각적으로 암시하고 있다.

한편, 카메라의 앵글과 피사체의 위치에 대한 세심한 연구는 인물 묘사를 넘어 화면 전체의 구도를 통한 형식적 미의 구축으로 나아간다. 일단, <연산군> 과 <폭군 연산>에서 알 수 있듯이 신상옥의 초기 사극 영화의 특징은 집요한 사선구도의 반복을 통해 영화 전체의 독특한 사선의 미학을 형성하는 것이고, <청일 전쟁과 여걸 민비>, <다정불심>, <내시> 등 중기 사극 영화의 특징은 이러한 사선구도보다는 화면의 밀도와 인물의 배치를 이용해 비임과 채움이라는 여백의 구도를 만들어내는데 있다. 사선구도나 여백 구도 모두 서양 영화에서는 보기 힘든 동양의 전통적 구도라고 할 수 있으며, 특히 사선구도는 동시대 일본 영화나 기타 아시아권의 영화들에서도 발견하기 힘든, 신상옥 영화만의 매우 독특하고 실험적인 화면구도이다. 사선구도에 관해서는 다음 장에서 보다 구체적으로 다룰 것이므로, 여기서는 우선 <청일 전쟁과 여걸 민비>에 나타난 여백 구도를 간략하게 살펴본다³⁴⁾.

<청일전쟁과 여걸 민비>에 나타나는 가장 두드러진 형식적 특징은 바로 민비의 위상이 달라질 때마다 변화하는 화면의 구도와 밀도이다. 특히 영화 전반부의 여러 장면들은 한정된 실내공간에서 동양적인 여백의 미를 탁월하게 표현해내 서구 영화에서는 보기 힘든 특별한 영상미를 구현해낸다. 즉, 고종의 총애를 받지 못하고 후사가 없어 슬픔에 잠겨 있는 영화의 전반부에서 민비는 주로 화면의 양 측면에 위치하고 화면의 많은 부분은 여백으로 채워지는데, 민비의 모습보다는 궁중생활을 나타내는 갖가지 소도구들이 여백 속에서 강조되면서 궁중생활에 묻혀 지내는 민비의 삶이 암시된다. 그러나 민비가 정치에 뛰어들기 시작하는 영화의 중반

34) 이와 같은 여백구도는 사실 1950년대 일본 영화의 가장 두드러진 특징이기도 하다. 도널드 리치, 김태원·김시순 역, 『오즈 야스지로의 영화세계』(현대미학사, 1995), 150~156쪽 막스 테시에, 최은미 역, 『일본영화사』(동문선, 1997), 48~70 쪽 참조

부터 그녀의 위치는 화면의 중앙으로 옮겨진다. 그리고 그녀의 모습을 확대해 클로즈업이나 미디엄 샷으로 보여주는 장면이 자주 삽입되기 시작한다. 또, 영화 전반의 장면들이 대부분 한두 명의 인물들을 담고 있는 ‘저밀도’의 롱 샷 화면으로 민비의 쓸쓸하고 고독한 삶을 표현하고 있다면, 후반의 장면들은 주로 다수의 등장인물들로 채워진 ‘고밀도’의 화면으로 당시 복잡하게 얽혀있던 정치 상황을 나타낸다. 즉, <청일전쟁과 여걸 민비>는 민비의 위상과 정세가 대조적으로 변화하는 영화의 전반부와 후반의 차이를 화면의 밀도와 구도를 통해 상징적으로 보여줌으로써, 영화의 내용과 형식 사이의 완벽한 일치를 이루어낸 것이다.

이처럼 신상옥의 사극 영화에서 카메라의 위치와 앵글이 만들어내는 화면의 구도와 밀도는 의상과 색채만큼이나 중요한 이미지기호 역할을 하면서 영화의 이미지 텍스트를 이루는 주요 요소가 된다. 즉, 그의 영화에서 의상, 사각앵글, 양각 샷, 여백 구도, 사선구도 등은 언어 텍스트의 도움 없이 그 자체만으로 분명한 의미 전달을 수행해내 독자적인 이미지 텍스트를 형성해낸다. 특히, 양각 샷, 사각앵글, 사선구도는 영화 장면화의 기본 원리라 할 수 있는 수직과 수평 구도를 각기 다른 차원에서 무너트리는 것으로, 영화의 지속 시간 내내 일종의 불균형의 계열을 만들어낸다. 신상옥의 사극 영화만의 고유한 특징이라 할 수 있는 사선구도를 살펴보면, 이에 관한 논의를 좀더 발전시키기로 한다

VI. 사선 구도와 전통적 형식미

1. 동·서양 시각 예술에서의 구도의 차이

위에서 강조한 것처럼, 1960년대 초 신상옥의 사극 영화에 나타나는 가장 중요한 형식적 특징은 바로 집요하게 반복되는 ‘사선구도’이다. 물론 사선구도는 신상옥이 개발해낸 새로운 영상 구도라고 할 수 없으며, 영화사 초기부터 사용되던 일반적인 구도 중 하나다. 실제로, 초기 영화들에 등장하는 롱 샷 장면들에서 화면의 배경이 되는 건물이나 벽면의 선을 대각선 방향으로 유지하면서 다수의 인물을 배치하는 것은 공간의 깊이감을 표현하는 중요한 기법이었다³⁵⁾. 세계 최초의 영화

중 하나인 뤼미에르 형제(Les Lumières)의 『라시오타 역에 도착하는 기차 *L'arrivée d'un train à la gare de La Ciotat*』(1895)가 단적으로 증명하는 것처럼, 편집 기술이 미비하던 시기에 사진을 따라 사람이나 차량을 이동시키는 기법은 화면의 깊이감을 만들어낼 뿐 아니라 일정한 지속 시간을 창출할 수 있어 자주 이용되었던 것이다³⁶⁾.

그러나 신상옥 영화의 사진구도를 단지 화면의 깊이감을 나타내기 위해 사용된 것이라고 단정지을 수는 없다. <사랑방 손님과 어머니>와 <연산군> 등에서 볼 수 있듯이, 1960년대 초부터 그의 영화들에는 독특한 사진구도가 영화 내내 집요하게 되풀이되고 있기 때문이다. 신상옥은 굳이 공간의 깊이감을 나타낼 필요가 없을 때에도 사진구도를 고집하며, 나아가 일반적인 일점원근법이 더 적절해 보이는 장면에서조차도 항상 소실점이 프레임의 측면 밖으로 사라지는 사진구도를 사용한다. 따라서 이 같은 사진구도의 반복은 단지 인물의 불안정한 심리상태를 표현하거나 공간의 깊이를 나타내는 것을 넘어 보다 더 중요한 기능을 수행한다고 보아야 한다. 그것은 바로 영화라는 서양의 근대 표현 매체 안에 동양의 전통적인 이미지 구도를 형성해내는 것이다. 무엇보다, 사진구도는 동양 회화의 전통적인 기본 구도라 할 수 있는 ‘평행 투시법’의 일종이다. 영화 카메라 자체가 애초부터 서양 회화의 원근법을 원리로 만들어진 기계라는 사실을 고려한다면³⁷⁾, 이러한 서양의 근대식 기계매체 안에 동양의 전통적 시각 구도를 매끄럽게 형성해낸 신상옥의 작업은 그 자체로 대단히 독창적인 실험이었다고 볼 수 있다. 잠시, 서양 근대 회화의 원리인 원근법과 동양 전통 회화의 원리인 평행투시법의 차이를 살펴보자³⁸⁾.

르네상스 이후 서양 회화의 원리가 된 원근법은 선투시법(線透視法)과 대기원근법(大氣遠近法)을 기초로 형성되어왔다. 일점투시법(one point perspective)이나 중

35) 특히, 1910년대 마키노 쇼쥬(牧野省三) 같은 일본 감독들은 사진의 움직임과 입체적 세트를 통해 화면의 깊이감을 탁월하게 표현해냈다(예를 들면, 1913년과 1917년의 『주신구라 忠臣蔵』 시리즈물). 데이비드 보드웰, 김숙·안현신·최경주 역 『영화 스타일의 역사』(한울 2002), 237~238 쪽 참조.

36) 데이비드 보드웰, 위의 책, 225~227쪽.

37) 서양 회화의 원근법이 영화 카메라의 원리가 되는 과정에 대한 간략한 설명은 오몽, 베르가라 마리, 베르네, 강한섭 역, 『영화학, 어떻게 할 것인가』(열린 책들 1992), 32~34 쪽 참조.

38) 동서양의 투시법의 차이에 대한 더 자세한 설명은 이성미, 『조선시대 그림 속의 서양화법』(대원사, 2000), 26~40 쪽을 참조할 것.

양투시법(central perspective)으로도 불리는 선투시법은 하나의 고정된 시점에서 세계를 바라보는 것으로³⁹⁾, 정확한 거리와 공간의 표현을 위해 시선의 주체는 대부분 정면에서 화면의 중앙을 바라보아야 했다⁴⁰⁾. 이와 달리, 동양 회화는 전통적으로 평행투시법이라 불리는 독자적인 구도를 유지해왔다. 물론, 18세기 이후 동양 회화에서도 서양식 원근법의 영향이 나타나기 시작하지만, 기본적으로 동양 회화는 정확한 거리와 공간의 표현보다는 “부감하며 움직이는 시점을 전제로 하여 건물들의 면을 나타낸 선들이 계속 서로 만나지 않은 채 평행 사선으로 표현되는” 평행투시법을 즐겨 사용했다⁴¹⁾. 중국의 불교 회화나 일반 회화는 모두 이러한 평행투시법을 따라 ‘부감시점(俯瞰視點)’과 ‘사선구도’를 형성했는데 17세기말의 중국 회화지침서 『개자원화전(芥子園畫傳)』에 포함된 <회랑곡람궁식(廻廊曲檻宮式)>은 이 같은 사실을 입증하는 단적인 예이다⁴²⁾. 마찬가지로, 조선시대의 궁궐이나 건물들을 묘사한 그림들 역시 모두 원근법이 아닌 평행투시법을 따랐으며, 대다수의 일본 회화작품들도 평행투시법을 사용했다. 특히, 신상옥이 일본 체류시절에 많은 영향을 받았을 것으로 추측되는 일본의 우끼오에도 대부분 원근법과 무관한 사선 구도를 통해 독특한 평면적 구도를 이루어냈다.

신상옥의 사극 영화들은 각각의 이미지 텍스트 안에 바로 이 같은 동양 회화의 전통적 구도를 충실하게 구현해낸다. 물론, 평행투시법의 특징 중 하나인 ‘부감시점’은 인물의 움직임에 쫓아 구체적으로 보여주어야 하는 영화 매체의 특성상 상

39) 일점투시법, 중앙투시법을 비롯한 서양 원근법의 원리에 관해서는 Ralph N. Haber & Maurice Hershenson, *The Psychology of Visual Perception*, 2e edition, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1980과 Yves Le Grand, “History of Research on Seeing”, *Handbook of Perception*, vol. 5, New York, Academic Press, 1975, pp. 3~23 및 알베르티, 노성두 역, 『알베르티의 회화론』(사계절, 1998) 참조

40) 자크 오몽(Jacques Aumont)은 지가 베르토프(Dziga Vertov)의 영화기법 분석에서, “무대술도 무대연출도 없는” 영화 화면에서 심도를 창출하는 방법은 바로 ‘화면화의 정면성(frontalité du cadrage)’과 ‘행동과 카메라간의 거리(distance de la caméra par rapport à l’action film é)’에 있다고 강조했다. 즉, 영화에서 발견되는 무수한 ‘정면상(正面象)’들은 중앙투시법이라는 원근법의 규칙과 관련되면서 화면의 심도를 나타내는 중요한 기준이 되는 것이다. Jacques Aumont & Michel Marie, *L’analyse des films*, Nathan, 1999, pp. 125~126 참조

41) 이성미, 앞의 책 30 쪽

42) 『芥子園畫傳(1697)』(北京: 人民美術出版社, 1960), 第一集 山水, 「人物屋宇譜 界畫台閣」, 286 쪽 이성미, 위의 책 29~30 쪽에서 재인용

대적으로 덜 강조되지만, ‘사선구도’는 영화의 처음부터 끝까지 집요하리만큼 반복적으로 나타난다. 일단, 이러한 사선구도가 두드러지게 강조되는 <연산군> 과 <폭군 연산> 연작을 중점적으로 분석하면서 구체적인 사례들을 차례로 살펴본다. 사선구도는 크게 두 가지 차원에서 사용되는데, 하나는 영화의 서사적 맥락에 따라 인물의 심리 상태나 감정을 드러내기 위해 사용되는 경우이고, 다른 하나는 그러한 서사적 맥락과 무관하게 오로지 동양 회화적인 구도를 암시하면서 순수한 시각적 기호로 사용되는 경우이다.

2. 서사적 사선구도와 비서사적 사선구도

먼저, 서사적 맥락에 따라 사선구도가 사용된 수많은 장면들 중 몇 가지 예를 언급하면 다음과 같다. 영화 초반, 세자 연산군이 일군의 부하들을 거느리고 시골 마을을 극단적인 사선 이동으로 지나가는 숲들이 연이어 등장한다. 특히 전답(田畓)의 이랑이 마치 빗살무늬와 같은 사선을 이루는 숲이 인상적인데, 이는 심리적으로 불안하고 불균형한 연산군의 내면세계를 나타낸다고 볼 수 있다. 여하튼 이 사선 시퀀스에서 연산군은 어미를 잃은 새끼 소를 죽인 부하를 그 자리에서 칼로 내치는 과격한 모습을 보인다. 그리고 자신을 알아보는 늙은 노파를 뿌리친 채 사선 방향으로 급히 내달린다. 다음, 동생 진성대군을 편애하는 중전의 태도에 소외감을 느낀 연산군이 푸른 옷을 입고 숲을 지나가는 장면 역시 인물의 심리상태와 화면 구도가 완벽하게 일치하는 예이다. 이 장면에서 연산군은 오른쪽 측면으로 극단적으로 밀려난 채 사선 방향으로 이동하는데, 이러한 기이한 화면구도는 연산군의 소외감과 불안함 심리를 효과적으로 드러내준다. 마찬가지로, 뒤이어 등장하는 연산군의 학업 장면도 비정상적인 사선구도로 연산군을 포착하면서 마치 스승과 하인에게 앞뒤로 갇혀 있는 듯한 연산군의 모습을 보여주는데, 이 역시 연산군이 느끼는 불안과 답답함을 동시에 표현하는 구도라 할 수 있다.

반면, 영화 곳곳에는 이러한 서사맥락과 무관한 사선구도도 자주 발견된다. 특히, 실제 조선시대의 궁전을 배경으로 왕과 신하들의 모습을 먼 거리에서 촬영한 장면들은 화려한 색상의 의상을 입은 신하들을 극단적인 사선구도로 포착해 관객의 시선을 사로잡는다. 예를 들어, 성종의 집정 장면이나 연산군의 즉위식 장면 등

은 화면의 중앙에 소실점을 두는 일반적인 원근법적 구도 대신, 좌측 상단에 위치하고 있는 왕의 모습과 대각선으로 정렬한 신하들의 행렬을 통해 인상적인 사선구도를 만들어낸다. 보통 권력자를 화면의 중앙 상단에 배치하고 신하들의 행렬을 양옆으로 배치해 깊은 공간감을 만들어내는 서양 사극 영화의 원근법적 구도와 비교해볼 때⁴³⁾, 이러한 사선구도는 극중 줄거리에 대한 관객의 몰입을 막는 매우 특이한 구도라 할 수 있다. 즉, 위의 장면들에 형성된 사선구도는 권력자의 권위를 강조하기 위한 서사적 맥락과 무관하며, 인물의 이동이 거의 없는 이상 깊이감의 강조나 시간의 지속과도 별다른 관계가 없고, 그보다는 단순히 동양 회화적 구도와 유사한 구도를 영화 화면에 구현하기 위한 시도라고 보는 편이 더 타당하다. 이 같은 사실은 궁전의 내시가 왕의 전언을 전하러 신하들을 만나러 가는 짧은 쇼트에서 더욱 극명하게 드러나는데, 이 평범한 장면에서 나타나는 궁전의 구도는 앞서 언급한 중국의 회화지침서의 <회랑곡람궁식>의 구도와 정확하게 일치한다.

이러한 비서사적 구도는 앞서 언급한 비서사적 색채 등과 함께, 하나의 영화 작품 안에 언어 텍스트와 무관한 독자적인 이미지 텍스트를 만들어낸다. 즉, <연산군>의 각 쇼트 안에는 작품의 서사 구조의 일부를 이루는 인물들이 행위와 대사가 있고 그것을 보충해주는 이미지들이 있지만, 동시에 그러한 서사 구조에서 벗어나 그 나름만의 고유한 존재 이유를 갖는 비서사적 이미지들(색채, 형태, 구도, 그리고 그로부터 형성되는 사물과 배경 등)이 있는 것이다. 이러한 비서사적 이미지는 바로 들뢰즈가 말한 순수한 '시각 기호(op-signes)'에 해당한다⁴⁴⁾. 즉, 순수한 시각 기호들이 만들어내는 순수한 시각적 이미지들은 고전 영화의 견고한 감각운동고리 구조로부터 벗어나 그것들만의 독자적인 이미지 구조를 이루는 것이다. 이 점에서, 신상옥의 영화는 고전 영화의 논리로부터 탈출을 위해 비서사적인 순수한 시각적 상황과 이미지들을 만들어냈던 이탈리아의 네오리얼리즘 영화들이나 오즈 야스지로(小津安二郎)의 영화들과 맥을 같이 한다⁴⁵⁾.

43) 영화의 화면구도는 의식적이던 무의식적이던 통상적으로 형태심리학의 원리를 따른다. 즉, 프레임의 중심 부분은 시각적 관심을 모이게 하는 곳으로 내러티브상 가장 중요한 요소가 배치되고 프레임의 윗부분은 “힘과 열망에 관련된 관념을 나타내는 곳”으로 권위적인 인물이나 내러티브상의 권력자가 배치되는 것이 상례이다. 루이스 자네티, 앞의 책, 62~66쪽 참조.

44) G. Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Ed. de Minuit, 1985, p. 13

45) 위의 책, 7~29쪽 참조.

3. 사선 이동과 사선의 미학

덧붙여, 신상옥의 사극 영화들이 보여준 사선구도는 또 다른 차원에서 동양 고유의 정서, 특히 한국 고유의 전통적 정서를 발현한다⁴⁶⁾. 일단, 영화의 배경을 이루는 건물의 선 등이 반복해 만들어내는 사선구도는 인물의 동선을 자연스럽게 제한하게 돼 영화 내내 반복적인 ‘사선 이동’을 유발해낸다. 그런데, 이러한 반복적인 사선 이동은 1920~30년대 미국의 서부 영화 등이 즐겨 사용했던 ‘수직 이동’과 1960-70년대 고다르(Jean-Luc Godard)와 벤더스(Wim Wenders) 등이 실험했던 ‘수평 이동’ 사이에 위치하는, 나름대로 독특한 주제의식을 갖는 영화적 움직임이라 할 수 있다.

먼저, 미국의 서부 영화들은 주인공을 화면의 중앙에 위치시킨 후 원경에서 전경으로 천천히 다가오게 하거나 혹은 전경에서 지평선 너머의 원경으로 천천히 멀어지게 하는 등의 수직 이동을 자주 사용했다⁴⁷⁾. 이러한 수직 이동이 영화 속 주인공을 스크린의 프레임 안에 영원히 존재하는 인물로 만들면서 일종의 신화적 존재로까지 승화시키고, 그에 따라 관객의 철저한 몰입을 유도할 수 있었기 때문이다⁴⁸⁾. 특히, 거의 대부분의 서부 영화들은 라스트 씬에서 영웅적 주인공을 지평선 너머의 황야로 사라지게 하면서, 그를 신화적 공간으로 돌려보내고 그의 신화적 이미지를 강화했다. 반면, 고다르나 벤더스는 이 같은 인물의 신화화와 관객의 동일화를 막기 위해 인물 혹은 카메라의 집요한 수평 이동을 추구했다. 고다르는 1960년대 누벨 바그 영화들에서 소위 ‘평면적 미장센’이라는 양식을 애용했는데 이는 쇼트의 크기 조절을 자제하면서 카메라의 팬 이동이나 인물의 수평 이동만을 고집해 관객에게 ‘소격 효과’라고 하는 극단적인 거리두기 양식의 관극 행위를 요

46) 신상옥은 문예 영화인 <사랑방 손님과 어머니>에서도 ‘절재’와 ‘우화’의 미덕이라는 한국의 전통적 정서를 이 같은 ‘사선의 미학’으로 탁월하게 표현해냈다. 이런 관점에서 본다면 결국 신상옥이 영화 속에서 보여준 보수적이고 전통적인 가치관도 단순한 이데올로기적 성향이 아니라 보다 완전한 미학적 성취를 위해 주제와 형식의 일치를 추구한 과정이라고 할 수 있을 것이다.

47) 수직 이동 중, 특히 원경에서 전경으로 인물이 이동하는 ‘전방 이동’은 관객의 주의를 집중시키고 이야기를 효과적으로 전달할 수 있어 영화사 초기부터 자주 이용되었다. 데이비드 보드웰, 앞의 책, 228~232쪽.

48) 김영재, 『1970년대 로드 무비의 장르적 특성 - Wim Wenders의 작품들을 중심으로』(서강대학교 석사학위논문, 2001), 72~75 쪽

구하는 양식이다⁴⁹⁾. 또, 벤더스는 그의 로드 무비들에서 인물이나 차량의 수평 이동을 즐겨 사용했는데, 이들을 자주 프레임의 측면 밖으로 벗어나게 하면서 화면 영역과 비화면 영역 사이의 경계를, 즉 픽션의 공간과 현실의 공간 사이의 경계를 무너뜨려 관객의 동화를 방해하고자 했다⁵⁰⁾.

이에 비해, 신상옥 영화의 사선이동은 서부 영화의 수직이동이 추구하는 관객의 완전한 몰입과 고다르의 수평이동이 지향하는 관객의 철저한 거리두기를 모두 포용하는 특징을 갖는다. 영화라는 픽션(fiction) 작품에 대해 관객이 일정 정도의 몰입과 일정 정도의 거리두기를 동시에 실행할 수 있는 독특한 효과를 낳는 것이다. <연산군>과 <폭군 연산>에서 집요하게 반복되는 사선 이동은 영화 속 인물들을 결코 신화적인 존재로 변모시키지 않으며, 마찬가지로 관객의 완전한 소외를 강요하지도 않는다. 기승전결과 권선징악에 의존하는 상투적 서사 구조에도 불구하고, 관객은 연산군의 광기 어린 행동이나 주변인들의 무고한 희생 등에 완벽하게 동화되기보다는 역사적 사실과의 관계를 고려하며 영화 속 이야기를 각자 새롭게 바라볼 수 있는 적정한 관객의 거리를 얻게 되는 것이다. 즉 신상옥 영화의 사선구도와 사선이동에는, 대상의 외관에 대한 응시를 통해 대상의 본질에 다가가는 선(禪)적인 ‘관조(觀照)’의 철학이 배어 있다. 일정한 시간 동안 일정한 거리에서 대상을 바라보며 대상을 파악해가는, 그리고 그것을 통해 대상의 외면과 내면을 모두 표현해내는 동양 고유의 미학이 자리하고 있는 것이다 따라서, 신상옥 영화의 이러한 사선의 미학은 오즈 야스지로의 영화가 보여준 정중동(靜中動)의 미학과는 또 다른 차원에서 동양적인 관조의 미학을 이루어낸다⁵¹⁾. 특히, 사선구도가 유발하는 사선이동은 오즈의 정적인 영화 스타일과 달리 역동적인 카메라 움직임을 추구했던 신상옥의 영화 스타일을 효과적으로 살려내면서도 고유한 관조의 미학을 구현

49) ‘평면적 미장센’은 카메라의 수평이동만을 고수한 채 클로즈업 미디엄 샷 롱 샷 등 쇼트의 크기 조절(다시 말하면 카메라와 피사체간의 거리조절)을 자제하는 것을 말한다. 이 기법은 화면의 입체감을 없애고 밋밋한 화면을 통해 화면의 평면성을 강조하는 것으로 관객이 스크린 속의 허구 세계에 몰입하는 것 자체를 불편하게 만든다. 고다르가 시도한 평면적 미장센과 ‘소격 효과’에 대한 자세한 설명은 전양준 편, 『세계영화작가론』(이론과 실천 1992), 400-406 쪽을 참조할 것

50) 김영재, 앞의 글, 75~76쪽.

51) 오즈 야스지로 영화의 정중동 미학에 관한 설명은 G. Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, pp. 22-29 참조

해내, ‘정’과 ‘동’을 ‘합’하는 변증법적 효과로 나아간다.

IV. 결론을 대신하며: 탈(脫)근대 혹은 초(超)근대로서의 전통

지금까지 살펴본 것처럼, 신상옥의 사극 영화가 보여준 전통과 근대에 대한 입장은 영화의 줄거리를 이루는 서사 텍스트에서보다 영화의 시각적 형식을 이루는 이미지 텍스트에서 훨씬 더 분명하게 나타난다. 서사 텍스트 영역에서는 전통적 가치관과 근대적 가치관의 모순되는 특징들이 불규칙적인 양식으로 혼재하고 있는 것에 반해, 이미지 텍스트 영역에서는 리얼리즘 지상주의적인 서구의 근대적 시선을 탈-리얼리즘적인 동양의 전통적 시선으로 넘어서려는 의도가 분명하게 드러난다. 적어도, 이미지 텍스트 차원에서는 전통과 근대의 단순한 혼재가 아닌, 전통이 근대를 넘어서는 혁신적인 시도가 이루어지는 것이다. 이와 같은 결론은 크게 두 가지 근거로부터 가능하다.

먼저, 언어 텍스트보다 이미지 텍스트에 더 비중을 두는 것, 즉 언어기호보다 이미지기호를 통해 개인적 가치관과 입장을 표현하는 것은 그 자체로 ‘로고스 중심적’인 서구 근대 문화의 본성에 대한 거부 의 표시이다. 근대 사상의 대두 이후, 철저한 이분법적 사고에 근거한 서구의 로고스중심주의는 곧 언어중심주의로 이어졌고 그 후 규칙과 관례를 중요시하는 언어적 사고가 오랫동안 서구 근대 문화를 특징짓는 주요 요인이 되어왔다. 때문에, 20세기 중반 무렵부터 일부 영화인들은 운동이미지 매체라는 영화의 본래적 특성을 되살려 이러한 언어 지배적 표현 양식으로부터 벗어나려는 시도를 벌였다. 즉, 운동하는 이미지의 무한한 표현 가능성을 탐구해 영화를 언어 중심적이고 나아가 이성 중심적인 서구의 근대 문화의 틀로부터 벗어나게 하고, 그를 통해 탈근대 문화를 상징하는 매체로 새롭게 자리매김하려 한 것이다. 하지만 1970년대가 다 지나가도록 전세계적으로 극소수의 영화인들만이 이미지 텍스트 축조의 중요성을 자각했는데, 신상옥은 그 얼마 안 되는 선구적 영화인들 중 하나라 할 수 있다.

다음, 신상옥은 그의 사극 영화에서 단지 이미지 텍스트의 축조에만 심혈을 기울인 것이 아니라, 서구적 이미지 구조의 한계를 깨닫고 그것을 동양의 전통적 이

미지 구조로 극복해내려 했다. 즉, 그는 원근법과 수평·수직 구도라는 원리에 집착하면서 리얼리티의 완벽한 재현이라는 강박관념에 빠져있던 당대 서구 영화의 한계를 극복하는 시도를 벌인 것이다. 실제로, 영화는 탄생시기부터 그 전까지 모든 예술이 감히 재현의 대상으로 삼지 못했던 ‘운동’과 ‘시간’을 기록(photographer)의 대상으로 삼으면서 독자성과 변별성을 부여받았었다. 그러나 회화와 사진의 수준을 훨씬 넘어서는 영화 카메라의 이 탁월한 현실 재현 능력은 오랫동안 영화라는 장르의 발목을 잡는 장애요인이 되기도 했다. 19세기 중반부터 서구에서는 문학과 회화 등 다양한 분야의 예술가들이 리얼리티의 재현이라는 ‘근대성의 강박관념’에 회의를 느끼고 객관적 리얼리티 대신 주관적이고 심리적인 리얼리티를 구축하는 방향으로 나아간 반면, 영화는 20세기 중반까지 객관적 리얼리티의 완벽한 재현이라는 전(前)시대적 의무감에 시달려 온 것이다⁵²⁾. 그런데 동양 회화의 전통적 구도를 계승한 신상옥의 사선구도는 바로 이러한 재현의 가장 중요한 척도였던 원근법적 구도를 거부하면서 리얼리티의 재현이라는 근대적 강박관념으로부터 벗어난다. 즉, 그의 영화의 사선구도는 원근법적 구도가 만들어내는 입체감의 환상을 없애고 또 완전한 몰입을 강요하는 수직이동이나 철저한 거리 두기를 요구하는 수평이동 대신 사선 이동을 유도해, 관객으로 하여금 동화도 소외도 아닌, 일정한 간격의 관조적 관극 행위를 실천하도록 이끄는 것이다.

이처럼, 이미지 텍스트를 통해 전통과 근대의 관계를 모색한 신상옥의 사극 영화에서는 적어도 하나의 관습적인 등식이 깨어진다. 전통은 낡은 것이고 근대는 새로운 것이라는 등식이다. 그의 영화의 이미지 텍스트에서는 서구의 근대가 사로잡혀 있던 ‘낡은’ 시선이 동양의 전통이 유지해온 ‘새로운’ 시선으로 극복된다. 따라서, 이미지 텍스트 영역에서 신상옥이 보여준 이 같은 혁신적 시도는 바로 그의 영화를 동시대의 다른 국내외 영화들과 변별짓는 가장 중요한 특징이 된다⁵³⁾. 나

52) 이에 관해서는 줄고, 「틀뢰즈의 영화미학: 시간 이미지와 모데르니테」, 『한국프랑스학논집』 36 (한국프랑스학회, 2001), 177~194쪽 참조.

53) 동시대의 유명 감독들 중 유일하게 사선구도의 미학을 보여준 이는 일본의 미조구치 겐지(溝口健二)라고 할 수 있다. 오즈 야스지로가 완벽한 균형의 화면구도를 추구하면서 서양의 원근법을 고집했던 것에 비해, 미조구치 겐지는 하나의 영화 작품 내에서 원근법과 사선구도를 번갈아 사용하며 각기 다른 미적 형식을 이루어냈다. 그러나 물론, 신상옥의 영화가 보여준 집요한 사선구도와는 분명한 차이가 있다. 『영화예술: FILM ART : AN INTRODUCTION』, 278~279쪽 참조.

아가, 영화의 이미지 텍스트 차원에서 그가 벌인 시도는 서구의 탈근대 시도와 유사하거나 혹은 더 앞서간다고도 볼 수 있다. 서구의 탈근대가 근대에 대한 전면적인 해체의 시도로 근대를 극복하려 했다면, 신상옥의 영화는 서구의 근대 미학을 동양의 전통 미학으로 대체하면서 근대에 대한 극복을 시도했기 때문이다. 그의 영화의 이미지 텍스트가 보여준 ‘전통을 통한 근대의 극복’은 어쩌면 가장 현대적인 시도였다고 할 수 있을 것이다.

참고문헌

- 권오창, 『조선시대 우리 옷』 서울: 현암사, 1998.
- 길희성 외, 『전통·근대·탈근대의 철학적 조명』 서울: 철학과현실사, 1999.
- 김소영, 『근대성의 유령』 서울: 씨앗을 뿌리는 사람들, 2000.
- 김수남, 『한국영화작가 연구』 서울: 예니, 1995.
- 김영숙 편저, 『韓國服飾史辭典』 서울: 민문庫, 1988.
- 김영재, 『1970년대 로드 무비의 장르적 특성 - Wim Wenders의 작품들을 중심으로』 서강대학교 석사학위논문, 2001.
- 김용수, 『영화에서의 몽타주 이론』 서울: 열화당, 1996.
- 김종원·정중헌, 『우리 영화 100년』 서울: 현암사, 2001.
- 김호영, 「틀뢰즈의 영화미학: 시간 이미지와 모데르니테」, 『한국프랑스학논집』36, 한국프랑스학회 2001, 177~194쪽.
- 박성수, 「운동-이미지 : 베르그송과 주석들」, 『필름 켄처』, 한나래, 2000, 62~73쪽.
- 박영규, 『한 권으로 읽는 조선왕조실록』 서울: 들녘, 1996.
- 역사문제연구소 편, 『전통과 서구의 충돌: ‘한국적 근대성’은 어떻게 형성되었는가』 서울: 역사비평사, 2001.
- 이길성, 「사극과 역사인식의 문제」, 『근대의 풍경: 소품으로 본 한국영화사』, 차순화 외 공저 도서출판 소도, 2001, 276~331쪽.
- 이성무, 『조선왕조사 1. 건국에서 현종까지』 서울: 동방미디어, 1998.
- 이성미, 『일본화 감상법』 서울: 대원사, 1999.
- 이성미, 『조선시대 그림 속의 서양화법』 서울: 대원사, 2000.
- 이중희, 「한국 근대 산수화와 인물화의 성립」, 『한국 문화의 변동과 문화적 정체성』, 한국정신문화

- 연구원 개원 25주년 학술대회 발표집 2003, 307-323 쪽
- 임현진, 「사회과학에서의 근대성 논의 근대화 프로젝트를 중심으로」, 『한국의 근대와 근대성 비판』, 역사문제연구소 편, 역사비평사, 1997.
- 전양준 편, 『세계영화작가론』 서울: 이론과 실천, 1992.
- 정중화, 『자료로 본 한국영화사 1: 1905-1954』 서울: 열화당, 1997.
- _____, 『자료로 본 한국영화사 2: 1955-1997』 서울: 열화당, 1997.
- 주유신 외, 『한국영화와 근대성: <자유부인>에서 <안개>까지』 서울: 도서출판 소도, 2001.
- 『우리 옷 이천 년』 서울: 문화관광부 한국복식문화 2000년 조직위원회, 2000.
- 벤자민 로울랜드, 최면 역, 『동서미술론: 비교미술입문』 서울: 열화당, 2002.
- 도널드 리치, 김태원·김시순 역, 『오즈 야스지로의 영화세계』 서울: 현대미술사, 1995.
- 발터 벤야민, 반성완 역, 「기술복제 시대의 예술작품」, 『발터 벤야민의 문예이론』, 민음사, 1983, 197~231쪽.
- 데이비드 보드웰, 주진숙·이용관 역, 『영화예술. FILM ART: AN INTRODUCTION』 서울: 이론과실천, 1993.
- 데이비드 보드웰, 김숙·안현신·최경주 역, 『영화 스타일의 역사』 서울: 한울, 2002.
- 알베르티, 노성두 역, 『알베르티의 회화론』 서울: 사계절, 1998.
- 오몽, 베르가라, 마리, 베르네, 강한섭 역, 『영화학, 어떻게 할 것인가』 서울: 열린 책들, 1992.
- 루이스 자네티, 김진경 역, 『영화의 이해』 서울: 현암사, 1996.
- 막스 테시에, 최은미 역, 『일본영화사』 서울: 동문선, 1997.
- 수잔 헤이워드, 이영기 역, 『영화 사전 [이론과 비평]』 서울: 한나래, 1997.
- Jacques Aumont & Michel Marie, *L'analyse des films*, Paris: Nathan, 1999.
- Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvements*, Paris: Ed. de Minuit, 1983.
- _____, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris: Ed. de Minuit, 1985.
- Louis Dumont, *Essais sur l'individualisme*, Paris: Edition du Seuil, 1983.
- Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris: Gallimard, 1972.
- Yves Le Grand, "History of Research on Seeing", *Handbook of Perception*, vol. 5, New York, Academic Press, 1975, pp. 3~23.
- Ralph N. Haber & Maurice Hershenson, *The Psychology of Visual Perception*, 2e edition, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1980.
- Alain Laurent, *De l'individualisme : Enquête sur le retour de l'individu*, Paris: P. U. F., 1985.

Pier Paolo Pasolini, “Le Cinéma de poésie”, in *Nouveaux cinémas, nouvelle critique*, traduit par M. di Veltimo et J. Bontemps, Paris: Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2001, pp. 171~198.

Tel Quel, *Théorie d'ensemble(choix)*, Paris: Editions du Seuil, 1968.

Siegfried Wichmann, *JAPONISME: The Japanese Influence on Western Art Since 1858*, translated by M. Whittall, J. Ramsay, H. Watanabe, C. Cardew, and S. Bruni. New York: Thames and Hudson, 1999.

Les Notions philosophiques II, Dictionnaire, dirigé par Sylvain Auroux, Paris: P.U.F., 1990.

● 투고일: 2003. 8. 14

● 심사완료일: 2003. 12. 3

● 주제어(key word): Shin Sang-ok(신상옥), historical movie(사극영화)