<10.16873/tkl.2025. 99. 4>
한국문학논총 제99집(2025. 4) 469~504쪽

영화음악으로서 아리랑의 위상과 그 의미*

김 선 우**

차 례

1. 들머리
2. 영화와 아리랑의 결합, '(조선) 민요'라는 위상의 형성
3. 영화음악으로 활용된 아리랑의 종류와 특징
4. 영화에서 아리랑의 활용과 그 의미
 1) <본조아리랑>과 <아리랑>(1926)·<해어화>(2016)
 2) <진도아리랑>과 <서편제>(1993)
 3) <정선아리랑>과 <봄 여름 가을 그리고 봄>(2003)·<아리랑>(2011)
5. 마무리

국문초록

이 연구의 목적은 영화음악으로 활용된 아리랑의 위상과 그 의미를 살펴보는 데 있다. 이를 위해 아리랑을 영화음악으로 활용한 영화를 살펴보았고, <본조아리랑>, <진도아리랑>, <정선아리랑>, <밀양아리랑>이 영화음악으로 활용된 것을 확인했으며, <본조아리랑>의 활용 비율이 높다는 특징을 파악하였다.

본고는 이러한 아리랑 노래가 개별 영화에서 어떠한 역할과 기능을

* 이 논문은 2021년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2021S1A5B5A17054958).
** 성균관대학교 국어국문학과 박사과정 수료

하는지 개괄하면서 영화음악으로서 아리랑 표상의 변천을 검토하였다. 디제시스적 음악(diegetic music)이 내러티브와 긴밀한 관계에 놓여 있다는 특성에 집중해, 나운규의 <아리랑>(1926)(<본조아리랑>), 임권택의 <서편제>(1993)(<진도아리랑>), 김기덕의 <아리랑>(2011)(<정선아리랑>), 박흥식의 <해어화>(2016)(<본조아리랑>)를 중점적으로 분석하였다. 김기덕의 <봄 여름 가을 겨울 그리고 봄>(2003)의 <정선아리랑>은 비디제시스적 음악(non-diegetic music)이지만 주제를 함축적으로 제시하고, 주인공의 의식을 대신하여 서사의 진행과 완결성에 일조하므로 분석 대상에 포함하였다.

나운규의 <아리랑>(1926)에서 <본조아리랑>은 수난 서사에 완결성을 부여하는 방식으로 제작·배치되어, 주인공들의 심리를 극적으로 표현하고, 인정극이자 비극인 영화의 주제를 고조시키는 역할을 했다. 박흥식의 <해어화>(2016)에서 <본조아리랑>은 음향으로 역할을 하는 동시에 등장인물의 고뇌에 감응하게 하는 감정이입 음악으로 활용되었다. 나아가 헌병으로 상징되는 제국주의의 폭력성을 극적으로 제시하는 데 기능하였다. 임권택의 <서편제>(1993)에서 <진도아리랑>은 한으로 점철된 삶을 초탈하려는 의지를 상징적으로 제시하고, 롱테이크 장면에 활용되어 서사의 결절점의 역할을 했다. 인물의 심리와 내러티브에 내재된 의미를 제시하는 기능도 했다. 김기덕의 <봄여름…>(2003)에서 <정선아리랑>은 장년이 된 동자승의 심리를 표현하는 역할을 하는 동시에 일종의 시간의 몽타주로써 시간의 비약을 음악의 힘으로 받아들이게 하는 역할을 한다. 영화 전반에 흐르는 불교적 상상력을 강화해 서사의 완결성에도 기여했다. 김기덕의 <아리랑>(2011)에서 <정선아리랑>은 자신과 대면하면서 직면하게 되는 복합적 감정의 국면들에 대한 연결고리로 작용해 서사에 일관성을 부여했다.

이상의 검토를 통해 파악한 영화음악으로서의 <아리랑>의 특징은 두 가지이다. 첫째, <본조아리랑>은 주로 '한민족 디아스포라'를 재현하는

수난 서사와 맞물려 그 정서를 직·간접적으로 강화하는 역할을 한다. 둘째, 통속민요로 범주화될 수 있는 <진도아리랑>, <정선아리랑>, <밀양아리랑>이 영화음악으로 활용될 때는, '민족' 표상보다는 특정한 공동체나 개인의 정서 및 상황을 부각시켜 내러티브 진행에 일조하거나 주제를 강화하는 기능을 하여 새로운 의미를 형성한다.

주제어: <본조아리랑>, <진도아리랑>, <정선아리랑>, 영화 <아리랑>(1926), <해어화>(2016), <봄 여름 가을 겨울 그리고 봄>(2003), <서편제>(1993), 영화음악, 내러티브

1. 들머리

'아리랑'은 1926년 나운규의 영화 <아리랑>[1]을 통해 처음으로 영화와 조우했다. <아리랑>은 무성영화였다. 그러나 나운규가 주제가 <아리랑>을 만들었으며 당시 영화가 변사의 해설 및 악단의 공연과 함께 상영되었음을 고려할 때, 이 영화는 아리랑이 최초로 영화로 재생산된 사례이기도 하다. 이후 아리랑은 최근까지 영화음악으로 계속해서 재생산되고 있다. 이는 영화음악으로서의 아리랑에 일정한 맥락이 존재하며, 그것이 분석의 대상이 될 수 있음을 시사한다. '아리랑'이라는 노래가 꾸준히 영화음악으로 선택된 것은 단순히 대중적으로 유명했기 때문만은 아니다. 강등학의 지적처럼 내적형질과 외적형질을 기반으로 형질전승을 추동하는 문화적 힘이 아리랑에 존재하기 때문일 것이다.[2] 동시에

1) 이 글은 구체적 곡명, 영화 제목 등을 지칭할 경우 '<진도아리랑>', '영화 <아리랑>' 등 중괄호를 사용해 표시하며, 아리랑 전반을 지칭할 경우에는 특별한 부호를 사용하지 않는다.

2) 강등학, 「아리랑의 형질전승과 문화적 실천의 문제」, 『한국민요학』 제31집, 한국민요학회, 2011, 7-46쪽.

거시적 차원에서는 ‘(한)민족의 노래’라는 표상을 전략적으로 전유하기 위해, 세부적으로는 영화 내러티브의 완성도를 높이기 위해 아리랑은 영화음악에 활용되었다.

이 연구는 1926년 나운규의 영화 <아리랑> 이후 아리랑을 영화음악으로 활용한 사례를 분석하여 이들 작품에 관류하는 아리랑 노래의 맥락을 조망하고자 한다. 나아가 영화음악으로서의 아리랑이 영화의 내러티브와 유기적으로 결합된 작품들을 중심으로 영화음악으로서 아리랑이 갖는 위상과 그 의미를 검토하고자 한다.[3]

본고가 영화음악 <아리랑>에 주목하는 이유는 크게 두 가지이다. 첫째, 1926년 영화 <아리랑>의 흥행 이후 제작된 영화에서 영화음악으로 삽입된 아리랑‘들’은 해당 영화의 내러티브와 관계없이도 ‘(한)민족의 노래’라는 아리랑 표상을 환기한다.[4] 이는 1926년 개봉한 영화 <아리랑>

---

3) 아리랑에 대한 연구는 질적·양적으로 상당한 성과를 도출했다. 여기에서 아리랑 연구사 전반에 대해 언급할 수는 없지만, 박경수의 「아리랑 연구의 성과와 과제-아리랑의 유네스코 등재 후 10년간을 대상으로-」(『한국민요학』 제66집, 한국민요학회, 2022, 87-163쪽)는 방대한 연구사를 검토한 뒤, 최근 아리랑 연구의 경향을 분류하고 그 성과를 의미화하고 있어 전반적인 아리랑 연구사를 가늠하는 데 도움을 준다. 아울러 아리랑 일반에 대한 이 글의 시각은 다음의 선행연구에 기초해 있다. 강등학, 『아리랑의 존재양상과 국면의 이해』, 민속원, 2011; 김시업 외, 『근대의 노래와 아리랑』, 소명출판, 2009; 이보형, 「아리랑소리의 근원과 그 변천에 관한 음악적 연구」, 『한국민요학』 제5집, 한국민요학회, 1997, 81-120쪽; 이용식, 「<진도아리랑>의 대중화 과정에 끼친 대중매체의 영향에 관한 연구」, 『한국민요학』 제39집, 한국민요학회, 2013, 215-240쪽 등.

4) 물론 모든 아리랑이 곧바로 ‘민족의 노래’로 환원되지는 않을 것이다. 가령 <아라리(정선아리랑)>는 향토민요로서 아리랑들의 시원이라는 역사적 위상에도 불구하고 대중에게는 여러 ‘(향토)민요’ 중 하나로 인식되어 왔다. 그러다가 2018년 평창동계올림픽 개막식에서 김남기 선생에 의해 불리면서 ‘아리랑’으로 인식되어, <본조아리랑>과 나란히 ‘국가(國歌)’로서의 지위를 나누어 가졌다. 특정한 곡이 ‘아리랑’으로 인식되는 순간 ‘(한)민족의 노래’라는 아리랑이 지닌 표상은 뒤따라오는 효과가 존재하는 것이다. 평창동계올림픽 개회식 공연을 통해 <정선아리랑>이 한민족의 민족서사로 표상된 것에 대해서는 정우택, 「남·북 아리랑 표상과 그 차이」(『민족문학사연구』, 민족문학사연구소, 2019, 225-255쪽)를 참고할 수 있다.

이 흥행한 이래 아리랑이 일종의 국가(國歌)로서 기능하게 된 것과 무관하지 않다고 판단된다.

둘째, 영화음악으로 사용된 아리랑은 단순한 배경음악 이상으로 해당 영화의 내러티브와 긴밀하게 상호 작용하며 새롭게 의미화되는 양상을 보인다. 영화음악의 일반적 특성과 기능을 분석 틀로 삼아 아리랑의 활용 방식을 검토함으로써, 아리랑이 영화에서 수행하는 구체적인 역할과 효과를 파악할 수 있다. 특히 '민족의 노래'라는 아리랑의 기존 표상이 어떻게 영화적 맥락 속에서 변주되거나 전혀 새로운 의미 형성을 위해 재구성되는지를 분석하는 작업은 아리랑의 문화사적 이해를 더욱 풍성하게 만들 것이다.

영화와 아리랑의 관계를 다루는 연구는 주로 1926년 나운규의 영화 <아리랑>에 집중되어 왔으며, 크게 두 가지 방향으로 전개되었다. 첫째, 무성영화였던 <아리랑>의 특성에 주목하여 주제가를 함께 분석한 연구들[5]이다. 이들은 영상, 변사, 극장, 식민지 맥락 등을 분석 요소로 설정하고, 영화 <아리랑>(1926)을 둘러싼 다양한 '소리'가 무성영화 상영 환경과 결합하여 식민지 조선에서 어떻게 민족적 정체성과 연대감을 형성했는지 규명하였다. 이러한 접근은 무성영화로서의 <아리랑>이 갖는 의의를 밝히는 데 기여했다.

둘째, 주제가 <아리랑>을 직접적인 분석 대상으로 삼은 연구들[6]이다.

---

5) 김려실, 「상상된 민족영화 <아리랑>」, 『사이間SAI』 1권, 국제한국문학문화학회, 2006, 239-270쪽; 김선우, 『아리랑의 미디어 문화사 연구』, 성균관대학교 석사학위논문, 2016, 제3장 1절; 백문임, 「식민지 극장의 무성영화 관람성(audienceship)」, 『한국언어문화』 38권, 한국언어문화학회, 2009, 43-68쪽; 이화진, 『소리의 정치』, 현실문화, 2017, 제2장 1절 등.

6) 기미양, 『영화 주제가 <아리랑> 연구』, 성균관대학교 석사학위논문, 2009; 김강미, 『나운규의 영화 「아리랑」의 주제가에 관한 연구』, 효성여자대학교 석사학위논문, 1993; 김병오, 「영화 주제가 <아리랑>을 통해 살펴본 20세기 민요 반주 변천 과정」, 『한국민요학』 제50집, 한국민요학회, 2017, 7-32쪽; 이기림, 『1930년대 한국영화 토키로의 전환에 관한 연구』, 동국대학교 석사학위논문, 2003; 이진원, 『한국영화 음악사 연구』, 민속원, 2007; 정우택, 「아리랑 노래의 정전화 과정 연구」, 『대동문

이 연구들은 문헌 속 아리랑 가사, 악보, 음반 등 다양한 자료를 풍성하게 활용해 주로 여러 아리랑과 주제가 <아리랑>의 곡조, 가사를 비교하며 그 제작 원천과 요소를 분석하고 구조와 기능을 규명하는 것에 집중했다. 나아가 영화를 통한 아리랑의 사회·문화적 확산 양상을 검토했다. 그중 무성영화에도 다양한 형태의 음악적 요소가 존재했음을 지적한 이기림의 연구는 본고에 시사점을 제공한다. 그는 미셸 시옹(Michel Chion)의 '스크린음악' 개념을 적용해 주제가 <아리랑>이 단순한 배경음악이 아니라 인물의 액션과 일정한 거리를 유지하면서도 다양한 스타일로 변주될 수 있는 가능성을 지닌 음악적 요소였다고 평가했다.

이처럼 나운규의 <아리랑>과 주제가에 관한 연구는 상당한 성과를 이루었으나 1926년 <아리랑> 이후 여러 영화에 영화음악으로 재생산된 아리랑에 대한 체계적인 연구는 아직 본격화되지 않았다. 영화음악으로서의 아리랑은 단순히 배경음악으로 기능하는 것을 넘어, 영화의 내러티브와 유기적으로 결합하며 새로운 의미를 생성하는 중요한 요소이다.

따라서 본 연구는 <아리랑>이 영화음악으로 활용된 다양한 영화에서 아리랑이 어떠한 맥락과 방식으로 재현되고 기능하는지를 종합적으로 분석하고자 한다. 특히 영화의 내러티브와 영화음악으로서의 아리랑이 유기적으로 결합한 작품들에 집중함으로써, 영화음악으로서 아리랑이 갖는 위상과 그 문화적·예술적 의미를 심층적으로 규명하는 것을 목표로 한다. 디제시스[7]적 음악(diegetic music)이 내러티브와 긴밀한 관계에 놓여 있다는 특성에 집중해, 나운규의 <아리랑>(1926)(<본조아리랑>), 임권택의 <서편제>(1993)(<진도아리랑>), 김기덕의 <아리랑>

화연구』 제57집, 성균관대학교 대동문화연구원, 2007, 287-317쪽 등.

7) 디제시스(diegesis)란 영화에서 "내레이션과 내러티브의 내용 스토리 내부에서 묘사된 허구의 세계를 가리키는데, 이는 스크린 위에서 실제로 전개되는 모든 것, 즉 허구적 실재를 지칭하며 스크린 내의 공간에서 '자연스럽게' 발생하는 모든 소리들"(강효욱, 「영화음악이 영상에 미치는 효과」, 『문화와 융합』 제39권 제1호, 인문사회예술융합학회, 2017, 27쪽)을 일컫는다.

(2011)(<정선아리랑>), 박흥식의 <해어화>(2016)(<본조아리랑>)를 중심적으로 분석하였다. 김기덕의 <봄 여름 가을 겨울 그리고 봄(이하 <봄 여름…>)>(2003)의 <정선아리랑>은 비디제시스적 음악(non- diegetic music)이지만 서사 진행과 완결성에 일조하므로 분석 대상에 포함하였다. 이러한 접근은 아리랑의 문화사적 이해를 확장하고, 한국 영화음악 연구의 지평을 넓히는 데 기여할 것이다.

2. 영화와 아리랑의 결합, '(조선)민요'라는 위상의 형성

영화의 사운드는 소음, 말소리, 배경음, 효과음, (영화)음악 등 그 종류가 다양하다. 영화와 관계하는 복수적 사운드는 영화가 단순히 시각 중심적인 미디어이자 텍스트가 아님을 반증하고, 관객을 시각에만 가두지 않는 효과를 지닌다. 영화에서의 소리 자체가 청각뿐 아니라 이미지(영상)와도 관계된다. 미셸 시옹은 영화의 소리 요소들 가운데 영화음악이 갖는 특권을 지적하면서, "시간 바깥, 공간 바깥에 있으면서도 음악은 영화의 모든 시간, 모든 공간과 소통"[8]한다고 강조했다. 영화음악이 영화의 다른 소리들에 비해 디제시스와 비선형적인 관계를 맺고, 종속되지 않으면서 시공간을 압축하거나 늘린다는 것이다. 시옹의 논의에 기대면, 영화에서 음악은 내러티브와 관계를 맺지만 종속되는 것이 아니며 이미지와도 마찬가지다. 영화음악은 이미지와 동기화된 것만을 의미하지 않고 내러티브와 관계를 맺는 것으로 확장된다.

초창기 무성영화부터 사운드는 영화에 중요한 요소로 배치되어 왔다. 그중 영화음악은 서사와 특히 밀접하게 연동되어 "우리 눈에 보이지는 않지만 눈앞에 펼쳐진 화면의 내면성을 드러내는 근원적 역할"과 "움직이는 화면에 생동감과 질서를 더해주고, 흩어져 있던 장면을 연결시켜

8) 미셸 시옹, 윤경진 역, 『오디오-비전(L'audio-vision)』, 한나래, 2004, 116쪽.

어떤 방향성을 부여"[9]하는 기능을 해왔다. 영화음악이 신(scene)들을 유기적인 시퀀스(sequence)로 결합하거나 등장인물의 캐릭터를 단적으로 드러내기도 하는 것이다.

영화 <아리랑>(1926)은 무성영화이다. 주제가 <아리랑>을 영화음악으로 간주할 것인가의 여부는 영화음악에 대한 시각에 기인한다. 영화음악을 소리와 영상의 기술적 동기화가 획득된 것으로만 전제한다면, 주제가 <아리랑>은 영화음악으로 볼 수 없을 것이다. 하지만 영화를 필름에 기록된 물리적 조건만이 아닌 '상영'이라는 환경에서 고려한다면, 주제가 <아리랑> 역시 영화음악의 범주에서 논할 수 있다. 변사가 무성영화라는 장르의 특수성에서 생겨난 소리라면, 주제가 <아리랑>은 영화와 함께 제작된 사운드이다. 무성영화라는 특성상 녹음된 소리가 필름과 동기화되어 상영되지는 않았지만, 스크린상에서 노래를 부르는 장면에 맞춰 주제가가 실연(實演)된 점을 고려하면, 영상과 음악의 조화를 통해 완결성이 꾀해졌다고 볼 수 있다.

전통가요 중 특정한 노래가 여러 장르로 재생산되어 존재하는 경우는 많지 않다. 주로 향토민요에서 통속민요로 그 존재 양상을 확장한 경우가 대부분이며, 몇몇 노래가 대중가요로 재생산되기도 했지만 보편적이지는 않다.[10] 그에 비해 아리랑 노래는 향토민요에서 출발해 전문 소리꾼들에 의해 선택되어 통속민요의 레퍼토리로 기능하기도 했고 현재까지 대중가요 등 여러 장르에서 재생산되고 있다. 나아가 노래를 넘어 일종의 기호로 존재하게 되었다. 아리랑이 현재와 같이 광범위한 영역에서 재생산될 수 있었던 결정적 계기는 주지하다시피 영화 <아리랑>(1926)에서 주제가로 불렸기 때문이다. 특히 각기 다른 영화에 배치된 노래들이 일관되게 '민족의 노래'로서 민족성을 표상한다는 점은 영화음악 <아리랑>만의 독특한 특성이다.

---

9) 구경은, 『영화와 음악』, 문학과지성사, 2014, 65쪽.

10) 아리랑 노래는 크게 '향토(토속)민요', '통속민요', '대중가요'로 분류할 수 있다. 강등학, 「향토민요 아리랑의 존재양상과 장르적 동향」, 앞의 책, 2011, 16-19쪽.

구체적 노래들의 갈래가 다르더라도 아리랑 앞에는 '(조선)민요'라는 갈래명이 덧붙여지곤 한다. 이때 '민요'는 잡가집, 음반의 레이블, 신문의 라디오 방송 프로그램 등에서 부여한 '아리랑타령', '신민요', '잡가'라는 명칭과 식민지시기 민요에 대해 서술한 논자들이 사용한 '신흥민요', '조선민요', '조선악' 등의 개념을 통괄하는 용어이다. 이미 알려진 것처럼 <아리랑>(1926) 영화의 주제가는 서양 악기 반주에 가사가 창작된 '대중가요'이다.[11] 그렇지만 나운규 이전에 존재했던 아리랑은 물론, 주제가 <아리랑> 역시 계속해서 '민요'로 간주되고 있다.[12] 나는 이것이 현재와 같은 양상으로 아리랑이 존재할 수 있는 생명력의 주요한 요인이라고 생각한다. 아리랑이 '경복궁 중건을 통한 향토·통속민요 <아리랑> 노래들의 전국적 확산'-'주제가 <아리랑>에 부과된 '(조선)민요'라는 인식'-'민족의 노래라는 지위 획득'의 단계를 거쳤다고 본다. 이는 결과적으로 1926년 이후 아리랑을 영화음악으로 사용하는 영화들을 관류하여 일정한 맥락을 형성하게 한 요인이기도 하다. <아리랑>은 이제 '사회 문화적 약호'이자 '영화적 약호'[13]가 되어 역사성을 지닌 영화음악

---

11) "내(나운규-인용자)가 예전에 듣든 그멜로디를 생각하여내어서 가사(歌詞)를짓고 곡보는 단성사(團成社)음악대에 부탁하여 맨들었지요". 「「아리랑」等自作全部를 말함」, 『삼천리』, 1937.1.1, 134쪽.

12) 대표적으로 "요새조선에는 아리랑타령이 민요가티퍼지어 야구대회의응원악대도 득의만만하야 아리랑곡됴를 연주한다"(「휴지통」, 『동아일보』, 1929.5.5)거나 "함남 안변군신고산(咸南安邊郡新高山)악우회(樂友會)에서는 (…중략…) 단성사(團成社)지방순업대의주임인림수호(林守浩)배급소로부터 조선민요의 아리랑과춘향전 세동무 지나가의비밀등실로 조선명화의 특종을 상영"(「신고산영화대회」, 『조선일보』, 1930.7.11.), "『정든님버리고 길써나면 십리를못가서 발병이나네』 저 유명한, 가장 조선내음새가 만흔,민요『아리랑』을뎨명(題名)으로하야가지고박힌활동사진"(「예술가의가뎡(四)」, 『중외일보』, 1926.12.4.) 등의 기사에서 확인할 수 있다.

13) '사회 문화적 약호'와 '영화적 약호'에 대해서는 한상준의 『영화음악의 이해』(한나래, 2000)를 참고했다. 그는 '사회 문화적 약호'에 대해 베토벤의 <교향곡 제5번> 등을 예시로 들며 "서로 다른 사회 문화적 배경에 의한 음악의 기능적 차이를 구성원들이 당연한 것으로 받아들일 때"(120쪽) 형성되는 것으로, '영화적

이 되었다. ‘조선민요’이자 ‘민족의 노래’라는 구체적인 역사성이 그렇게 <본조아리랑>에 부과된 것이다.

민요라는 개념은 1920년대에 이르러 식민지 조선에 정착했다.[14] 식민지 조선의 민요론자들에게 ‘(조선)민요’는 문자로 형성된 문화적·계층적 위계를 무화시키기 위해 ‘조선민요’의 주체로서 민족정신을 주조해 낸 민중이라는 새로운 공동체를 부각하며 공동성을 발견하려는 장이었다. 그러기 위해 민요의 범주에 포함되는 텍스트는 그 연원이 구술문화임이 중요했다. 가사, 곡의 재창작이 이루어지고 근대미디어를 통해 생산·유통될지라도 텍스트의 원본이라 여겨지는 노래가 민중의 ‘입에서 입으로 전달’되었다면 넓은 의미의 민요로 인식되었다.[15]

1930년대에 이르면 ‘활동사진 영화 취체 규칙’(1934), 토키의 도입으로 인한 외국어 말소리와 일본어 자막에 대한 이중 소외, 좋은 상품 제작의 차별화 전략 등을 이유로 ‘조선적인 것’이 조선영화의 조건으로 부각된다.[16] ‘조선적인 것’에 대한 요구는 이미 1920년대 음악 부분에서 두드러졌다. 위안음악연예대회에서의 “『방아打令』『아리랑타령』은그意味가深

약호’는 “한 작품 안에서 그 영화의 내용과 음악과의 관계를 나타내는 차원”으로 “내러티브와의 긴밀한 관계를 지니고 전개된”(122쪽)다고 정의하며 ‘사회 문화적 약호’와 ‘영화적 약호’가 서로 배타적인 것이 아닌 겹쳐진 것이라고 했다. 이어서 영화적 약호에 포함되는 영화음악의 내러티브적 기능을 크게 ‘디제시스(diegesis)적 영화음악’과 ‘비디제시스(non-diegesis)적 영화음악’으로 구분하고 그 세부적 역할을 제시했다(122-181쪽).

14) 임경화 편저, 「민족의 소리로서의 민요」, 『근대 한국과 일본의 민요 창출』, 소명출판, 2005, 159-177쪽.

15) 경성제국대학 조선문학과 출신 김재철(金在喆, 1907-1933)의 “보라아리랑을改作한 「그리운江南」은、오늘날前日의아리랑보다、얼마나廣布되엿는가?// 그러면朝鮮民謠、永久히요모양대로絶望、한숨、放蕩의노래대로있을것이냐?// 民謠는環境과는絶對로떠날수없다면// 民謠를改作하여야옳으냐? 그以外에는아모道理는없을가”(「朝鮮民謠漫談」, 『신흥』, 1931.7.5)라는 언급은 당시 민요에 대한 인식을 단적으로 보여준다.

16) 김은영, 「1930년대 조선영화에서 나타난 음악과 민족성의 의미」, 『音.樂.學』, 한국음악학학회, 2011, 39-68쪽.

長하엿스며 (…중략…) 人氣集中하야近日稀有의大盛況을呈하"[17]였다는 평이나, 영화 <아리랑> 개봉 후 얼마 되지 않아 제출된 "밤낫 ᄉᆞᆫ불ᄉᆞ한 英字만비치던幕우헤낫하난諺文글자가몹시그립던것이다"[18]라는 반응에서도 확인된다. 이렇듯 1920년대 후반에 형성된 '조선적인 것'에 대한 대중의 요구도 <본조아리랑>을 '민요'로 인식하도록 추동했다.

3. 영화음악으로 활용된 아리랑의 종류와 특징

나운규의 <아리랑>(1926)을 기점으로, 영화음악으로 아리랑을 활용한 영화 목록은 아래와 같다.[19]

<표1> 아리랑을 영화음악으로 활용한 영화 목록

	영화 정보 (감독, 제목, 개봉 국가)	개봉 연도	영화 속 아리랑	비고
1	나운규, <아리랑>, 조선	1926	<본조아리랑>	
2	이구영, <아리랑 그후 이야기>, 조선	1930	<본조아리랑>	
3	나운규, <아리랑 3>, 조선	1936	<본조아리랑>	
4	김소동, <아리랑>, 한국	1957	<본조아리랑>	1926년 <아리랑> 리메이크
5	임권택, <서편제>, 한국	1993	<진도아리랑>	창작 가사 포함
6	김기덕, <봄 여름 가을 겨울 그리고 봄>, 한국	2003	<정선아리랑>	김영임, <정선아리랑>
7	아즈츠 카즈유키, <박치기-LOVE&PEACE>, 일본	2007	<본조아리랑>	연주곡 포함
8	김기덕, <아리랑>, 한국	2011	<정선아리랑>[20], <본조아리랑>	<정선아리랑> 내 <한오백년> 가사, 창작 가사 포함

17) 「慰安音樂盛況」, 『동아일보』, 1926.10.4.
18) 抱氷, 「新映畫—『아리랑』을보고」, 『매일신보』, 1926.10.10.
19) <파송송 계란탁>(오상훈, 한국, 2005)은 김훈의 <나를 두고 아리랑>(1978)을 복각해 영화음악으로 사용하였지만, '아리랑'을 기호 차원에서 곡명에 활용한 것으로 본고의 논의와는 직접적 관련이 없어 목록에는 제시하지 않았다.

9	조정래, <귀향>, 한국	2016	<본조아리랑>, <밀양아리랑>	
10	박홍식, <해어화>, 한국	2016	<본조아리랑>	연주곡
11	잔 울카이, <아일라>, 터키・한국	2018	<본조아리랑>	
12	이진영, <하와이 연가>, 한국	2024	<본조아리랑>	연주곡, OST 곡명: <어메이징 아리랑>

<표1>에서 목록화한 영화음악은 크게 '디제시스적 (영화)음악'[21]과 '비디제시스적 (영화)음악'으로 나눌 수 있다. 비디제시스적 음악에는 <봄여름…>의 <정선아리랑>과 <아리랑>(2011), <박치기-LOVE&PEACE>, <아일라>의 <본조아리랑>이 해당하며, 그 외의 영화음악이 디제시스적 음악에 속한다.[22] 비디제시스적 음악이 주로 배경음악의 역할과 기능을 하는 것에 비해, 디제시스적 음악은 등장인물이 직접 가창하거나 연주한다는 점에서 내러티브와 보다 긴밀한 관계에 놓여 있다. 예를 들어, 디제시스적 음악은 영화 주제를 압축적으로 표현하거나(<아리랑> 1-3편), 전체 내러티브 진행에서 중요한 결절점의 역할을 한다(<서편제>). 또는 등장인물의 상황을 극적으로 제시하는 데 활용되기도 하고(<해어화>), 감정을 직접적으로 표현하는 수단의 기능을 하기도 한

20) 김기덕 영화 <아리랑>(2011)의 <정선아리랑>은 <한오백년>의 가사와 즉흥적 가사 그리고 아리랑 후렴으로 구성되어 있다. 영화 내에서 '김기덕'이 부르는 곡조는 김영임의 <정선아리랑> 곡조와 일치한다. 또한 <봄여름…>에 삽입된 김영임의 <정선아리랑>이 영상의 형태로 <아리랑>(2011)에 등장하기도 한다. 이보형은 "아리랑, 아라리, 아라성과 같은 아리랑이라는 입타령이 들어가는 뒷소리를 갖고 있는 민요"(앞의 논문, 83쪽)라고 아리랑을 정의하고 <한오백년>이 <긴아리랑>에서 파생(108-109쪽)되었음을 지적한 바 있다. 이상의 내용을 참고해 이 글은 <아리랑>(2011)에 나오는 노래를 <정선아리랑>으로 파악했다.

21) 여기에서 '디제시스적 (영화)음악'이라는 표현은 음악의 근거를 실제 소리의 유무와 더불어 시각적으로도 스크린에서 찾을 수 있다는 포괄적인 의미로 사용한다.

22) <하와이 연가>의 경우 영상 내에 연주자에 의해 바이올린이 연주되고 피아노 소리는 스크린 밖에 있지만, 여러 차례 영화 내에 연주자의 연주 모습이 제시되고 <어메이징 아리랑>은 바이올린 연주가 중심이라는 점에서 디제시스 음악에 가깝다고 판단된다.

다(<아리랑>(2011)에서 <정선아리랑>). 본고는 영화음악과 내러티브의 상호작용에 대한 분석에 집중하므로 디제시스적 음악으로 사용된 아리랑 노래를 주요 분석 대상으로 삼는다. 다만, 김기덕의 <봄여름…>의 <정선아리랑>은 비디제시스적 음악이지만 영화 주제를 함축적으로 제시하고 주인공의 의식을 대신하기에 분석 대상에 포함한다.

<표1>의 목록에서 두드러지는 특징은 영화음악 <아리랑> 중 <본조아리랑>의 비율이 높다는 점이다. 이는 <본조아리랑>이 무수한 변주와 수용을 통해 대중적 인지도가 제일 높아진 아리랑이라는 현재적 위상을 보여준다. 또한 통속민요로 범주화할 수 있는 <진도아리랑>, <정선아리랑>, <밀양아리랑>이 영화음악으로 활용되었다는 점에서, 유희의 장소에서 불렸던 통속민요의 속성(지향), 즉 이별 또는 한의 정서와 흥의 고취 등을 영화가 적극 차용하고 있음을 알 수 있다. 나아가 영화는 해당 아리랑 가사의 의미를 확장하여 내러티브의 완결성을 추구했다.

먼저 <본조아리랑>을 차용한 영화 대부분은 근대 초기 조선인들의 하와이 이주(<하와이 연가>), 식민지 상황에서 피식민자들에게 강제된 이동과 이별(<아리랑> 1-3편과 <귀향>), 해방 이후 일본 내 거주하는 재일조선인의 부유하는 삶(<박치기-LOVE&PEACE>), 6·25로 발생한 가족과의 이별(<아일라>) 등 시기를 달리하지만 디아스포라의 상황을 영화로 재현하면서 그 비극적 정서를 강조하고 있다. 이들 영화에서 <본조아리랑>은 민족 수난 서사가 내포된 '민족의 노래'라는 '사회 문화적 약호'로 활용된다.

<해어화>에서 아리랑은 다른 영화에 비해 디제시스 영화음악으로 기능하면서 서사에 직접적인 관여를 하고 있어 <본조아리랑>이 변천된 양상을 보다 집중적으로 검토할 수 있는 텍스트이다.[23] 등장인물인 김

23) 영화 <귀향>은 <본조아리랑>과 <밀양아리랑>을 차용했다. 두 아리랑 모두 디제시스적 음악(노랫말)이며 음향으로 기능한다. <밀양아리랑>은 귀갓길에서 '정민 부(정인기 분)'의 경쾌한 심리를 강화하고, <본조아리랑>은 '정민(강하나 분)'이 위안부로 끌려가기 전에 즐겁게 부르는 것에 비해, 일본군들이 갑자기 찾아오는 장면으로 이어져 아이러니를 유발해 긴장감을 조성한다. 두 음악 모두 내러티

윤우(유연석 분)가 연주하는 아리랑은 헌병으로 상징되는 제국주의의 폭력성을 드러내고, 피식민자・작곡가・지식인으로서의 정체성을 극적으로 제시하는 데 활용된다.

이와 달리 <진도아리랑>, <정선아리랑>을 활용한 영화는 통속민요적 특성을 적극 차용해 내러티브의 완결성을 꾀한다. 임권택의 <서편제>에 삽입된 디제시스 음악인 <진도아리랑>은 영화 내에 수련의 일환으로 배치되어 주요한 소재로 사용되는 동시에 서사의 결절점으로서 역할을 한다. 김기덕의 <봄여름…>에서 <정선아리랑>은 불교적 상상력으로 형성된 탈역사적 시・공간의 특성을 강화하고 서사의 완결성에 일조한다. 김기덕의 <아리랑>(2011)에서 <정선아리랑>은 영화를 제작・유통・소비하는 공동체로 복귀하고 다시 소속되고자 하는 욕망, 즉 '김기덕'이라는 영화감독의 재역사화를 표상한다.

이에 다음 장에서는 ① <본조아리랑>을 영화음악으로 활용한 <아리랑>(1926)과 <해어화>(2016), ② <진도아리랑>을 활용한 <서편제>, ③ <정선아리랑>을 활용한 <봄여름…>(2003)과 <아리랑>(2011)를 각각 절을 달리해 그 양상과 의미를 분석한다.

4. 영화에서 아리랑의 활용과 그 의미

1) <본조아리랑>과 <아리랑>(1926)・<해어화>(2016)

나운규의 영화 <아리랑>(1926)은 필름이 유실되어 영화의 직접적 내용을 확인할 수 없다. 다만 영화의 흥행 이후 여러 미디어에 재생산된

브에 직접적 영향을 미치지 않는다. 따라서 주요 분석 텍스트로 삼지 않았다. 다만 <밀양아리랑>이 그 갈래 속성에서 기인하는 통속민요의 유흥 지향적 자체를 드러낸다면, <본조아리랑>은 <귀향>이 다루는 주제인 제국주의의 폭력과 거기에서 발생한 수난을 민족서사로 치환해 관객의 의식을 자극한다는 특징이 있다.

결과물이 비슷해 그 내용과 상영방식을 짐작할 수 있으며, 영화의 줄거리와 주제가가 함께 담겨 있는 유성기 음반이 존재한다.[24] 이 음반에는 변사의 해설과 중간중간에 노래 <아리랑>과 <풍년가>가 배치되어 있어 영화 <아리랑>(1926)이 향유된 방식을 가늠하게 해준다. 음반에는 <풍년가> 반주에 "풍년이 온다네. 풍년이 와요. 이 강산 삼천리에 풍년이 온다네. 쳐다보니 하날에 별도 많다. 우리네 살림살이 말도 많다. 바람이 불면은 비 올 줄 알지. 그 어떤 OO같이 OOO 왜 O"[25]라는 주제가 <아리랑> 가사가 내레이션의 형태로 제시된다. <풍년가> 반주와 가사 자체가 아이러니를 유발하지만, 이 음반 초반부에 제시되는 "살진 전답과 아름다운 산천을 자랑하던 백성들이 길고 긴 세월에 쌓인 설움의 시를 읊으려 합니다. 평화에 깊이 잠들었던 고요한 촌락 넓은 들 가운데에는 별안간 개와 고양이의 싸움이 시작되었다"[26]라는 영화의 배경 설명과도 아이러니를 이룬다. 이는 영화 내러티브 전반에 일관성을 부여했을 것으로 유추된다. 영화 <아리랑>이 "현대비극", "눈물의 아리랑, 우슴의 아리랑", "문전의 옥답은 다 어듸 가고", "동냥의 쪽박이 웬일인가"[27] 등

24) 1929년에 <영화설명 아리랑>(변사: 성동호, 반주: 조선극장관현악단, 광월조선악단, 노래: 유경이)이라는 제목으로 두 매(Columbia40002, Columbia40003)가 발매되었으며 한 매에 각각 A, B면으로 총 네 면이다. 전체 중 아리랑 노래는 3번 등장한다. Columbia40003의 A면에 1번, B면에 2번 실려 있으며 가사는 모두 동일한 "아리랑 아리랑 아라리요/ 아리랑고개로 넘어간다// 나를 버리고 가는 님은 십리도 못 가서 발병나네"이다. 이후 1934년 가수가 강석연으로 바뀌어 콜럼비아사에서 '리갈'(RegalC107-A/B)이라는 레이블로 발매된다. 등장인물과 줄거리는 비슷하나 총 두 면이라는 분량에 압축적으로 제시되어 있고 RegalC107의 A면 앞부분에 "아리랑 아리랑 아라리요/ 아리랑고개로 넘어간다// 청천하날엔 별도만코 우리네살님사리 말도만타"라는 가사의 노래가 실려 있다는 차이점이 있다. RegalC108-A/B는 <아리랑 후편>이다.

25) 이 글에서 음반을 듣고 채록한 것이다. 명확하지 않은 부분은 밑줄로 표시했으며, 해독할 수 없는 부분은 'O'로 표시해 글자 수를 제시했다. <영화설명 아리랑>, Columbia40003-A, 1929.

26) <영화설명 아리랑>, Columbia40003-A, 1929.

27) 『조선일보』, 1926.10.1.

의 표현으로 광고되었던 것과도 일맥상통한다.

또한 영화 개봉 직후 발표된 비평에는 “가을의豊年을노ᄅᆡ하는노리는이映畫를살니는가장큰場面”, “그중한사람이 노ᄅᆡ를先唱하는곳이 매오죠왓고”, “大學生이 四絃琴으로舊友인狂人의부르는『아리랑』노ᄅᆡ를맛치는것도좀 서틀엇거니와”[28] 등의 표현이 있다. 여기서 ‘노래’를 중요 분석항으로 설정하고 있는 점이 인상적이다.[29]

주제가 <아리랑>은 “악단석 음악”[30]의 특성을 지닌다. 앞서 인용한 포빙의 평가에서 확인할 수 있듯이 영상에는 촬영된 ‘악기(바이올린)’, ‘노래하는 사람’의 모습이 포함되어 있다. 이 장면들은 시각화된 소리의 역할을 해 관객의 의식에 호소하였을 것이다. 더욱이 ‘풍년 잔치’와 <풍년가>는 영화의 결말과 아이러니로 작용한다. 그런 점에서 주제가 <아리랑>은 “하나의 음악이 그 장면에 대한 직접적인 감정적 참여를 표현하는 것으로서 슬픔, 기쁨, 감정과 움직임의 문화적 코드에 따라서 적절한 음계와 음조, 운율 등으로 구성된”[31] 감정 이입 음악이라 할 수 있다.

영화 <아리랑>(1926)은 식민지 조선의 현실을 수난의 서사로 재현했다. 거기에 주제가 <아리랑>은 수난 서사에 완결성을 기하는 방식으로 제작·배치되어, 고통받는 주인공들의 심리를 극적으로 만드는 역할을 한 것이다. <본조아리랑>은 서사와 긴밀히 제휴되어 인정극이자 비극[32]인 영화의 서

---

28) 抱水, 「신영화 『아리랑』을보고」, 『매일신보』, 1926.10.10.

29) 무성영화 <아리랑>에서 ‘음악’이 지녔던 특수한 지위는 라디오 방송 프로그램(해설: 김영환, 반주: DS관현단)에서도 확인할 수 있다. 「라듸오 放送푸로그람」, 『조선일보』, 1927.5.21.

30) 미셸 시옹은 “오프 위치, 즉 액션의 시간과 장소 밖에서부터 영상을 동반하는 음악”을 ‘악단석 음악’, “액션의 시간과 장소에서 간접적 혹은 직접적으로 위치한 원천으로부터 흘러나오는 음악”(앞의 책, 114쪽)을 ‘화면 음악’이라고 정의했다. 역자에 따라 ‘악단석 음악’을 ‘박스 음악’으로 ‘화면 음악’을 ‘스크린 음악’으로 번역한다.

31) 위의 책, 22쪽.

32) 영화 <아리랑>의 검열 기록에서 확인할 수 있다. 조선총독부 경무국이 펴낸 『활동사진필름 검열개요(1926년 8월부터 1927년 7월까지)』에서 확인할 수 있으며

사를 고조시키는 기능을 수행했다.[33]

한편 <해어화>는 1943년 '대성권번' 예인으로 친구 사이인 소율(한효주 분)과 연희(천우희 분), 그리고 작곡가 윤우(유연석 분)의 사랑과 성공에 대한 욕망을 주제로 한다. <해어화>에서 <본조아리랑>은 후반부에 사용되었다. 해당 장면은 고뇌에 찬 윤우가 술을 마시며 동시에 그 장소에 있는 일본 군인들은 술을 마시며 군가를 부르는 것으로 시작한다. 이때 윤우는 술집에 놓인 피아노 앞으로 가 피아노 건반을 손으로 내려친다. 일본 군인들은 그런 윤우를 탐탁지 않게 쳐다보지만, 신경쓰지 말자며 술을 계속 마신다. 이어서 윤우는 고뇌에 차서 피아노로 <본조아리랑>을 연주한다. 특별한 가사는 제시되지 않는다. 하지만 <본조아리랑>을 듣자, 헌병 완장을 찬 일본 군인 한 명이 같은 자리에 있는 사람들의 대화를 중단시킨다. 점차 윤우가 격렬하게 연주하는 <본조아리랑>을 듣고 헌병 완장을 찬 일본 군인이 윤우에게 다가가 연주를 제지하려 한다. 윤우는 이를 무시하고 연주를 이어가고 여기에 격분한 헌병은 윤우를 때려 넘어트린다. 넘어진 윤우는 술병을 들어 그 군인의 머리를 가격하고 일본 군인들에게 집단 폭력을 당하게 된다.

<해어화>에서 <본조아리랑>은 영화음악의 다양한 기능을 수행한다. 윤우가 연주하고 그 출처가 스크린에 있다는 점에서 디제시스적 음악이며, 피식민자의 고뇌에 반응하게 하는 감정 이입 음악이다. 나아가 디제시스 상에서 접점이 없는 윤우와 일본군들을 연결시키고 내러티브를 고조시키는 역할을 한다.

이 장면은 두 가지 측면에서 특징적이다. 첫째, 널리 알려진 것처럼

본고에서는 한국영상자료원 엮음, 『식민지 시대의 영화 검열』(한국영상자료원, 2009, 192쪽)에 실려 있는 번역본을 참고했다. 내용은 다음과 같다. "극 종류: 현(대극)・인(정극)・비(극), 제명: 아리랑, 권수: 7, 길이(m): 1,599, 제작자: 조선키네마 프로덕션"

33) 무성영화 <아리랑>에 실연(實演)된 주제가 <아리랑>이 겹쳐지면서 디제시스(diegesis)의 경계가 허물어지고 영상+소리미디어로 변환되는 효과도 있다.

1926년 영화 <아리랑>의 흥행 이후 <본조아리랑>은 조선은 물론 일본 내지와 일본 제국 곳곳에서 유행하는 노래였다. 식민지 조선에서 다양한 종류의 아리랑이 음반으로 발매된 것에 비해 일본에서는 <본조아리랑>만이 음반으로 발매되었다.[34] 식민지와 식민지 본국, 식민자와 피식민자의 경계와 상관없이 <본조아리랑>은 유행하는 노래 중 하나였다. <본조아리랑> 그 자체는 1930년대를 거치면서는 정치적 암시를 나타내는 텍스트가 아니었던 것이다. 오히려 일본 내 음반으로 제작된 사실과 일본인을 위한 사진엽서 등의 존재에 비추어 보면 일종의 건전한 오락물로서 받아들여지고 있었다.

그러나 <해어화>에서 <본조아리랑>을 활용하는 맥락은 역사적 사실과는 일치하지 않는다. 이를 당대의 또 다른 유행 음악 <사의 찬미>[35]가 재현되는 방식과 비교해 보자. 영화의 다른 장면에서는 윤우의 반주에 연희에 의해 <사의 찬미>가 '경성 CLUB'이라는 공개적 장소에서 불린다. 여기에서는 어떠한 소요도 폭력도 발생하지 않는다. <사의 찬미>와 주제가 <(본조)아리랑>은 모두 1926년에 발표되었으나, 영화에서 두 음악이 사용된 맥락은 상반된다. 영화는 '아리랑'='(민족)수난 서사'라는 대중적 인식과 더불어, 식민지시기부터 아리랑에 부여되었던 저항적 성격[36]을 적극 활용한 것이다. 다시 말해서 <사의 찬미>가 정치적 색깔이 지워진 당대 유행가를 재현하는 영화음악으로 사용되었다면, <본조아리랑>은 헌병으로 상징되는 제국주의의 폭력성과 식민지하 지식인이자 작곡가인 윤우라는 캐릭터의 정체성을 극적으로 드러내어 내러티브의 진행에서 캐릭터를 부각시키는 역할을 하는 것이다. 이는 아리랑을 민족의

34) 이준희, 「'대중가요' 아리랑의 1945년 이전 동아시아 전파 양상」, 『한국문학과예술』 6, 숭실대학교 한국문학과예술연구소, 2010, 227-253쪽.
35) <사의 찬미>, 독창: 윤심덕, 반주: 윤성덕, NittoRecord2249-A, 1926.
36) 대표적인 예로 "『아리랑』노릭즁에공안을방해할가사가잇슴으로 경찰당국에서는 구월삼십일에선젼지만밋를압수"(「아리랑 宣傳紙押收 내용이불온」, 『매일신보』, 1926.10.3.)했다는 기사를 들 수 있다.

노래, 저항의 노래로 의미화하는 시도가 식민지시기에서부터 현재까지도 지속되고 있음을 보여주는 대표적 사례라고 할 수 있다.

2) <진도아리랑>과 <서편제>(1993)

임권택의 <서편제>는 "판소리를 '한(恨)의 내러티브로 재의미화하는 작업""[37]이라고 의미화된 바 있다. 영화는 사랑하는 대상을 두 번이나 죽음으로 잃었으며 소리꾼으로서의 성공, 즉 득음을 이루지 못한 자신의 욕망을 송화(오정해 분)에게 투영하는 유봉(김명곤 분), 소리로 연결된 비혈연의 가족 속에서 삶과 소리를 일치시키려는 송화, 소리도 북에도 소질이 없고 유봉이 밉고 가난이 지긋지긋해 우발적으로 가족을 떠난 동호(김규철 분)가 각자의 '한'을 대하는 방식으로 서사가 구성된다.

<서편제>가 그리는 한의 모습은 영화 후반부 곳곳에 주로 유봉의 발화를 통해 제시된다. 유봉이 득음을 위해 애쓰는 송화에게 '서편 소리'에 대해 말하는 장면[38]과 송화의 눈을 자신이 멀게 했음을 고백하는 장면[39]이 대표적이다. 영화에서 유봉을 통해 제시되는 한은 득음과의 관

37) 주민재, 「'한'이라는 기표와 '아시아적 욕망'이라는 기의의 공모관계-<서편제>와 <취화선>에 존재하는 '아시아적 욕망' 분석을 중심으로-」, 『한국문예비평연구』 59권, 한국현대문예비평학회, 2018, 436쪽.

38) "유봉: 이 서편 소리는 말이다. 사람의 가슴을 칼로 저미는 것처럼 한이 사무쳐야 되는디 니 소리는 이쁘기만 하지 한이 없어. 사람의 한이라는 것은 한평생 살아가면서 가슴 속에 첩첩이 쌓여서 응어리지는 것이다. 살아가는 일이 한을 쌓는 일이고 한을 쌓는 일이 살아가는 일이 된단 말이여. 너는 조실부모 한 데다가 눈까지 멀었으니 한이 쌓이기로 말하자면 남보다 열 배, 스무 배는 더 헐 텐데 어째 그런 소리가 안 나오냐."

39) "유봉: 이제 제법 니 한을 소리에 실을 수 있게 되었구나. 송화야./ 송화: 예./ 유봉: 내가 니 눈을, 그렇게 만들었다. 알고 있었지?/ 송화: (끄덕인다)/ 유봉: 그럼 용서도 했냐? (콜록콜록 기침한다) 니가 나를 원수로 알았다면 니 소리에 원한이 사무쳤을 텐디 니 소리 어디에도 그런 흔적은 없더구나. 이제부터는 니 속에 응어리진 한에 파묻히지 말고 그 한을 넘어서는 소리를 혀라. 동편쩨는 무겁고 맺음새가 분명하다면 서편쩨는 애절하고 정한이 많다고들 하지. 하지만 한을 넘어서게 되면 동편쩨도 서편쩨도 없고 득음의 경지만 있을 뿐이다."

계에서 유추할 수 있다. 득음을 위한 신체의 수련이 목소리 단련만으로 이루어질 수 없는 것임을 시사하기 때문이다. 유봉을 통해 제시되는 한은 '삶'이 곧 '한'이라는 인식의 전제조건 위에서 가능한 것으로 득음을 위한 신체의 수련이 한과 연동되어 있다. 그리고 한을 일정한 형태로 존재해 신체 수련을 통해 소리에 실을 수 있는 것으로 보고, 득음을 소리의 이상적 상태로 제시하기도 한다.

판소리가 <서편제>의 주제를 직접적으로 드러내는 노래라면 두 차례 등장하는 <진도아리랑>은 수련하는 신체(들)의 결절점으로 기능한다. 이는 한의 결절점이기도 하다. 첫 번째 <진도아리랑>은 영화 초반부에 어린 송화와 동호에게 유봉이 소리를 가르치는 장면에서 등장한다. <진도아리랑>을 제대로 따라 부르지 못하는 동호는 이 장면 이후 북 치는 법을 배워 고수가 되는 계기가 된다. 하지만 동호는 북을 배우는 데에도 재주를 보이지 못한다. 이 <진도아리랑>을 통해 동호는 고수가, 송화는 본격적인 소리꾼이 되기 위한 수련을 시작한다.

두 번째로 <서편제>에 배치된 <진도아리랑>은 내러티브와 보다 긴밀하게 연동되어 있다. 유봉, 송화, 동호가 <진도아리랑>을 부르면서 돌담길을 따라 걸어 내려오는 롱테이크(약 5분 10여 초) 장면으로 화면의 먼 부분에서 <진도아리랑>을 천천히 특별한 반주가 없이 부르는 것으로 시작한다. 화면에 가까워지면서 점차 박자가 빨라지고 거기에 맞춰 <진도아리랑>을 빠르게 부르며, 이어 동호의 북장단이 첨가되고 화면의 맨 앞에 이르러서는 신명나는 춤도 함께 연출된다. 가사도 희망적인 내용과 현실 극복의 의지를 담는 것으로 바뀐다.[40]

---

40) 임권택은 이 장면에 대해 "얼핏 보기에는 참으로 삭막하면서도 가만히 들여다보면 조금은 또 따뜻함이 있는 그런 길이지요. 만일 우리가 삶이라는 역경의 여정을 늘 가고 있는 것이라면 바로 그런 길일 것입니다. 그 대목에서 그 길이 아니었다면 결코 나는 진도 아리랑 장면을 절대로 원씬 원커트로 찍지 않았을 것입니다"라고 말한 바 있다. 임권택 편, 『서편제 영화이야기』, 하늘, 1993, 200-201쪽.

사람이 살면 몇 백년 사나/ 개똥 같은 세상이나마 둥글둥글 사세
문경새재는 웬 고갠가/ 구부야 구부구부가 눈물이 난다
소리 따라 흐르는 떠돌이 인생/ 첩첩이 쌓인 **한을 풀어나 보세**
청천 하늘에 잔별도 많고/ 이 내 가슴 속엔 수심도 많다
아리아리랑 스리스리랑 아라리가 났네/ 아리랑 음음음 아라리가 났네
가 버렸네 정 들었던 내 사랑/ 기러기 떼 따라서 아주 가 버렸네
저기 가는 저 기럭아 말을 물어보자/ **우리네 갈 길이 어드메뇨**
(동호가 북을 준비해 치기 시작한다)
아리아리랑 스리스리랑 아라리가 났네/ 아리랑 음음음 아라리가 났네
금자동이냐 옥자동이냐 둥둥둥 내 딸/ 부지런히 소리 배워 명창이 되거라
아우님 북가락에 흥을 실어/ **먼 소리 길을 따라갈라요**
아리아리랑 스리스리랑 아라리가 났네/ 아리랑 음음음 아라리가 났네
노다 가세 노다나 가세/ 저 달이 떴다 지도록 노다나 가세
아리아리랑 스리스리랑 아라리가 났네/ 아리랑 음음음 아라리가 났네
춥냐 덥냐 내 품 안으로 들어라/ 베개 높고 낮거든 내 팔을 베어라
아리아리랑 스리스리랑 아라리가 났네/ 아리랑 음음음 아라리가 났네
서산에 지는 해는 지고 싶어서 지느냐/ 날 두고 가는 님은 가고 싶어서 가느냐
아리아리랑 스리스리랑 아라리가 났네/ 아리랑 음음음 아라리가 났네
만경창파에 둥둥둥 뜬 배/ 어기여차 어야디여라 노를 저어라
아리아리랑 스리스리랑 아라리가 났네/ 아리랑 음음음 아라리가 났네
(강조-인용자)

유봉, 송화, 동호는 '소리'로 지탱되는 새로운 형태의 가족이다. <진도아리랑>을 부르는 돌밭 길을 떠나기 전 이들은 불화의 연속이었다. 유봉은 삶의 답답함을 송화와 동호의 실력을 핑계 대며 술주정하기 일쑤이며 함께 생계를 유지했던 약장수 부부와도 싸워 일자리를 잃었다. 이 장면에서 송화와 유봉은 <진도아리랑>을 일종의 대화처럼 활용하고 있다. 동호는 북장단을 맞추고 춤을 추지만 노래를 부르지는 않는다. 이전 장면에서 유봉에게 구박을 받고 이 소리판의 '발화'에 끼지 않는 것을 고

려하면, 이후 동호가 떠나는 것에 대한 일종의 복선처럼 읽히기도 한다.

가사에 집중해 보면, “개똥 같은 세상”, “소리 따라 흐르는 떠돌이 인생”이라는 현실 인식에서 “첩첩이 쌓인 한을 풀어나 보”자는 의지를 <진도아리랑>을 통해 드러낸다. 이어서 “우리네 갈 길이 어드메뇨”라는 가사는 “먼 소리 길을 따라갈라요”라는 표현과 맞물려 한을 기저에 두고 소리를 숙명으로 받아들이는 영화 전체 내러티브를 상징적으로 제시하는 역할을 한다. 가사가 전반부의 등장인물의 상황을 표현하기 위해 창작된 것에서 후반부는 통속민요의 레퍼토리인 “서산에 지는 해는 지고 싶어서 지느냐/ 날 두고 가는 님은 가고 싶어서 가느냐”, “만경창파에 둥둥둥 뜬 배/ 어기여차 어야디여라 노를 저어라”로 변화하는데 이는 한으로 점철된 삶을 초탈하려는 의지를 상징적으로 제시하는 것이다. 중반부부터 가미된 북소리는 <진도아리랑>의 기교적 완성을 보여주는 역할을 한다. 이를 통해 통속민요 가창의 일반적인 지향인 ‘지금, 여기’에서의 유흥과 현실 수용, 즉 노래 초반에 가사를 통해 제시된 ‘방황’의 상징적 표현들을 아우르고 이를 거부하지 않을 것을 제시하는 기능을 한다.

임권택 스스로도 중요하다고 한 <진도아리랑> 장면은 <서편제>를 두 부분으로 구분 짓는 역할을 한다. 이용관은 “임권택의 경우에는 커트가 지배적 스타일로 사용된 작품속에서 롱 테이크가 일탈로 나타”[41]난다고 지적했다. 그의 지적처럼 롱테이크 장면 이후 소리로 지탱된 가족은 해체(일탈)되고 각자의 한을 쌓는 서사가 이어진다. <서편제>에서 유봉이나 송화가 금전적 대가가 없이 부르는 노래 중 희망적이거나 신명나는 가사는 <진도아리랑>이 유일하다. 이 장면 이후 한을 쌓는 서사가 본격화될 것을 암시한다고도 보인다.

<서편제>에 사용된 두 번의 <진도아리랑>은 약간의 차이는 있지만, 디제시스적 영화음악으로 “인물의 내부 심리, 상황의 숨겨진 의미를 창

41) 이용관, 「임권택의 롱 테이크에 나타난 표현적 기능」, 『영화연구』 10호, 한국영화학회, 1995, 79쪽.

출하는 기능"[42]을 한다. 영화 내 판소리와 함께 '전통' 소리의 재현을 통해 관객에게 들을 거리를 제공하는 음향 자체로 기능하며, <진도아리랑>은 내러티브 전체의 연속성을 부여한다.

3) <정선아리랑>과 <봄 여름 가을 겨울 그리고 봄>(2003)·<아리랑>(2011)

김기덕의 영화 <봄여름…>은 크게 다섯 부분으로 나뉘어 있다. '봄'-'여름'-'가을'-'겨울'-'그리고 봄'이라는 자막으로 영화의 서사를 구분 짓는다. 계절 순환 서사는 "시간적 배경만을 드러내는 것이 아니라 인물의 성장과 행위 등 사건과 긴밀히 연관되면서 서사를 구축하는 은유적 역할"[43]을 한다. 윤회를 상징하기도 하는 이 불교적 상상력을 기반으로 하는 순환은 영화 내의 시·공간을 탈역사적인 것으로 만드는 데 기여한다. 이때 <정선아리랑>은 주인공이 인간으로서 겪는 고민(번뇌)을 극적으로 제시하고 '겨울'까지를 하나의 순환 고리로 엮어 새로운 수레바퀴의 시작('그리고 봄'), 즉 윤회의 연속성을 표현한다.

<봄여름…>은 물 위에 지어진 대웅전에서 사는 노승(오영수 분)과 동자승(김종호 분)을 주인공으로 하여, 동자승이 커가는 모습을 계절의 순환에 빗대면서 인간의 집착과 욕망 등을 불교적 관점에서 제시하는 영화이다. '봄'에서는 장난으로 살생을 저지르고, '여름'에서 그는 요양을 온 또래 소녀에게 육욕과 집착을 느끼며 산사를 떠난다. 이후 '가을'에서 그는 연인을 살해한 살인범이 되어 산사로 돌아왔다가 경찰에 붙잡히며, '겨울'에는 중년이 되어 폐허가 된 산사로 돌아와 수련하는 것으로 그려진다. 김영임의 <정선아리랑>은 '겨울' 부분에 배치되어 있는데, 영화에서 "소거된 대사를 대신하며 생략된 서사를 채우는 일종의 은유이다. 대

---

42) 한상준, 앞의 책, 144쪽.
43) 박종덕, 「김기덕 영화의 불교적 상상력과 시적 은유 고찰」, 『비평문학』 제49호, 한국비평문학회, 2013, 159쪽.

사가 소거된 화면을 가득 채운 음악은 서사의 내용과 긴밀하게 연결되면서 관객들에게 상황을 시・청각적으로 전달"[44]하는 기능을 한다.

<봄여름…>에서 <정선아리랑>이 배치된 장면은 약 7분 40여 초이다. 이에 앞서 선무도(禪武道)를 연마하는 모습과 스카프로 얼굴 전체를 가린 여인(박지아 분)이 아기를 안고 대웅전에 왔다가 밤에 아이만 두고 떠나면서 얼음 구멍에 빠지는 장면이 제시된다. 이어서 <정선아리랑>이 흘러나오고 장년이 된 동자승(김기덕 분)은 맷돌을 밧줄로 허리에 묶고 반가사유상을 들고 산을 오르기 시작한다. 얼어붙은 빙판과 산길에서 여러 차례 넘어지길 반복하다 산 정상에 이르러 반가사유상을 모시고, 그 옆에 앉아 합장하는 모습과 부감으로 대웅전을 비추는 것으로 <정선아리랑>은 끝이 난다.

> 강원도 금강산 일만이천봉 팔만구암자 유점사 법당 뒤에다 칠성단도 돋우놓고 팔자에 없는 아들딸 나달라고 석 달 열흘 노구메에 정성을 말고 타관객리 외로이 난사람 괄세를 마라
> 세파에 시달린 몸 만사에 뜻이 없어 홀연히 다 떨치고 청려를 의지하여 지향 없이 가노라니 풍광은 예와 달라 만물이 소연한데 해 저무는 저녁노을 무심히 바라보며 옛일을 추억하고 시름없이 있노라니 눈앞에 왼갖것이 모두 시름뿐이라
> 아리랑 아리랑 아라리요/ 아리랑고개로 나를 넘겨주게
> 태산준령 험한 고개 칡넝쿨 얼크러진 가시덤불 헤치고 시냇물 굽이치는 골짜기 휘돌아서 불원천리 허덕지덕 허위단심 그대를 찾어왔건만 보고도 본체만체 돈단무심
> 아- 아- 아- 강원도 금강산 일만이천봉 팔만구암자 법당 뒤에 촛불을 밝혀놓고 아들딸 나달라고 두 손을 모아 비는구나

여기에 배치된 <정선아리랑>은 김영임이 부른 것으로, <엮음아라리>를 편곡한 것이다. 김기덕은 한 인터뷰에서 TV에서 <정선아리랑>을 우

44) 위의 논문, 170쪽.

연히 듣고 반해서 곡에 맞는 장면을 만들었다고 술회한 바 있다.[45] 해당 장면을 “그것(‘겨울’ 부분에서 선무도 수행과 반가사유상을 산 정상에 가져다 둔 것-인용자)을 고행으로 봐선 안 된다. 고민이다. (…중략…) 반가사유상 뒤에 숨어서 내 마음이여, 이 불상을 닮은 눈으로 세상을 보게 해달라고 기도하는 것”[46]이라고 그 의도를 밝혔다. 감독의 해설에 기대자면, <봄여름…>에서의 <정선아리랑>은 자신과의 대면을 통해 불상의 눈으로 세상을 보고자 하는 고민 끝에도 쉽사리 윤회의 고리를 끊을 수 없는 인간적 한계를 상징하면서 윤회의 쳇바퀴가 다시 시작되는, ‘그리고 봄’의 도래를 극적으로 제시하는 역할을 한다. ‘그리고 봄’의 부분에서는 ‘봄’의 동자승(김종호 분)이 그랬던 것처럼 ‘겨울’에 얼굴을 모두 가린 여성이 놓고 간 아이가 또 다른 동자승(송민영 분)이 되어 거북이, 개구리 등의 생물을 괴롭히며 즐거워한다.

<정선아리랑>은 장년이 된 동자승의 심리를 표현하는 역할을 한다. <정선아리랑>은 디제시스의 소리가 소거된 장소에서 내러티브의 진행에 관여하기도 한다. 시간의 몽타주로 기능하면서 시간의 비약을 음악의 힘을 실어 받아들이게 하는 것으로 법당에서 산 정상에 이르는 이미지들에 연속성을 부여한다. 이는 “주어진 상황이 불러일으킨 감정과 그 상황 자체에서 생겨난 발전과 변화 그리고 증폭의 유연한 유기적 진화 과정에 답하듯이 보이게끔 고안된 소리와 영상의 연쇄 양식”[47]인 내재 논리이다. 산을 오르는 장면과 길게 늘여 부르는 <정선아리랑>이 결합되어 시청각 연쇄를 이룬다. 또한 장년이 된 동자승의 고민이 극적으로 이미지화된 장면으로 <정선아리랑>의 “난 사람 괄시를 마라 세파에 시달린 몸 만사에 뜻이 없어 홀연히 다 떨치고” 등의 가사와 맞물려 중년이 된 동자승의 인생과 그 인생의 굴곡을 상징적으로 제시하는 효과가 있

45) 박혜명, 「김기덕 감독의 변화와 고민을 캐묻다 [2]」, 『씨네21』, 2003.9.19, (http://m.cine21.com/news/view/?mag_id=20906/, 2025.3.30.)
46) 위의 글.
47) 미셸 시옹, 앞의 책, 2004, 70쪽.

다. 나아가 <정선아리랑> 가사는 무명의 등장인물들이 겪는 살인이나 아이를 버리는 행위 등의 갈등을 단절된 산사의 시·공간으로 끌어들여 영화 전반에 흐르는 불교적 상상력을 강화시킨다. <정선아리랑>의 "강원도 금강산 일만이천봉", "태산준령 험한 고개" 등의 가사는 절정에서 영화의 시·공간이 탈역사적임을 재확인시킨다.

한편 김기덕의 <아리랑>(2011)은 고립된 산속에서 은둔하는 '김기덕'의 생활을 보여주는 것으로 시작한다. 이어서 '인터뷰어 김기덕', '인터뷰이 김기덕'과 '편집자 시선의 김기덕'[48]이 등장하여 인터뷰를 진행하고 촬영된 영상을 비교적 객관적 시선으로 응시하는 '편집자 시선의 김기덕'의 장면이 교차되기도 하면서 서사가 진행된다. 영화에서 인터뷰 형식이 본격화되는 초중반부에서 '김기덕'은 <정선아리랑>을 부른다.

> '인터뷰어 김기덕': (노래) *한 많은 이 세상 약속한 임은/ 정을 두고 몸만 가니 눈물이 나네/ 아리랑 아리랑 아라리요/* (울먹이며) *아리랑고개 고개로 나를 넘겨주오* (말) 이 노래를 부르면 참 그냥 다 이해가 돼. 아리랑. 아리랑. 아리랑고개로 나를 넘겨 보내주오. 아리랑. 난 **아리랑이란 말이 어디선가 자(나-인용자) 아(我), 이치 리(理). 나 스스로를 깨닫는다는 어떤 그런 말**(강조-인용자)로 알고 있는데. 또 하나는 나는 고개라고 생각해. 고개. 인생의 고개. 올라갔다 내려갔다 올라갔다 내려갔다. (노래) *아리랑 오르막 내리막 올라갔다 내려갔다 또 올라갔다 떨어졌다가 기어올라갔다가 떨어졌다가 올라갔다가* (흐느끼며) *내려갔다가 올라갔다가 또 떨어졌다가 기어오르다가*
>
> (화면이 전환되고 노래하는 장면이 재생되는 화면을 응시하는 '편집자 시선의 김기덕'이 보인다)
>
> '인터뷰이 김기덕': (노래) *그렇게 그렇게 살아가는 삶 그것이 인생 그것이 인생*
>
> '인터뷰어 김기덕': (아리랑 노래는 계속되고) 아이 미친놈. 울고 지랄이야. 응? 울고 지랄이야. 내가 다 슬프다. 내가 다 슬퍼. 으이그.
>
> '편집자 시선의 김기덕': (어이없어 하며) 하하하. 하하하. 허, 참. 하하

48) 세 개의 명칭은 논의의 편의를 위해 이 글에서 부여한 것이다.

하. 하하하. 하하하.

<한오백년>의 가사가 포함되어 있기는 하지만, 영화 내 '김기덕'이 말하듯 영화음악으로 제시된 노래는 '아리랑'이다. 여기에서 등장인물은 아리랑의 어원을 "나 스스로 깨닫는다"로 인식하고 있는데, 아리랑을 부르는 것을 통해 영화감독으로서 느끼는 소외, 무능력함, 좌절, 두려움 등으로부터 "자신의 감정을 정화"[49]시키고 있다.

<정선아리랑>이 불리는 이 장면에서 특징적인 것은 '김기덕'이 부르는 노래가 영화음악으로 깔리면서 <악어>(1966), <야생동물 보호구역>(1997), <파란 대문>(1998), <나쁜 남자>(2002) 등 영화 대본을 교차 편집해 보여준다는 것이다. 대본은 개봉된 순서로 제시되는데 아리랑의 의미를 언급한 것과 같은 맥락에서 김기덕 스스로 본인의 역사를 검토하는 작업인 셈이다.

영화의 후반부 오두막에 친 텐트 안에서 이불을 뒤집어쓴 '인터뷰이 김기덕'이 <봄여름…>에서 <정선아리랑> 부분이 나오는 영상을 응시하는 장면이 있다. 김기덕 감독이 스스로 연기한 장면이기도 하다. 여기에서 괴로운 표정과 눈물을 머금은 장면과 점차 흐느끼고 절규하는 모습이 교차 편집되어 제시된다. 영화 전반부에서 <봄여름…>에 대해 언급[50]하는 것을 고려하면 이 장면은 현재 영화를 제작하지 못하는 스스로를 직시하는 것으로 그 감정을 <봄여름…>의 <정선아리랑>을 통해 관객에게 제시하고 있다. 탈역사적 시·공간을 배경으로 하는 <봄여름…>이 <아리랑>(2011)에 재현됨으로써 재역사화되는 것이기도 하다.

뒤이어 에스프레소 머신을 분해해 권총으로 조립한 '김기덕'은 산골을

49) 정수진, 『자전적 다큐멘터리에 나타난 자기성찰성 : 김기덕의 <아리랑>을 중심으로』, 성균관대학교 석사학위논문, 2013, 59쪽.

50) "봄 여름 가을 겨울 만들기 전에 너 되게 힘들었잖아. 그때처럼 너한테 많은 질문을 던지는 시간일 수도 있어. 그런데 내가 보기엔 좀 길다. 이번에는. 응? 3년째잖아, 3년째."

벗어나는 차 안에서 <정선아리랑>[51]을 다시 부른다. 여기에서는 <정선아리랑>이 역시 배경음악으로 기능하며 <악어>(1996), <the isle(섬)>(2000), <사마리아>(2004), <dream(비몽)>(2008) 등의 포스터가 운전하는 '김기덕'의 모습과 교차 제시된다. 이후 앞서 제시된 영화의 배경 장소로 추정되는 곳들(<봄여름…>의 나무문 등)을 순회하며 권총을 발사하는데 "죽여버릴 거야 너 같은 쓰레기들을 기억하는 나 자신을 죽여버릴 거"라는 언급은 과거와의 단절을 행동으로 재현한 것으로 파악된다.[52] 이 장면은 첫 번째로 <정선아리랑>이 등장하는 장면과 상응하여 김기덕의 필모그래피를 제시하기도 한다.

총 세 번의 <정선아리랑>이 영화음악으로 삽입되어 있는데 첫 번째에 "오르막 내리막 올라갔다 내려갔다"의 즉흥적 가사를 추가해 부른 것을 제외하고 "한 많은 이 세상 약속한 임은/ 정을 두고 몸만 가니 눈물이 나네/ 아리랑 아리랑 아라리요/ 아리랑고개 고개로 나를 넘겨주오"라는 가사가 불린다.[53] 15편의 영화를 제작한 감독 '김기덕'이 이전의 '역사'와 거리두기를 하려는 시도와 영화감독으로 복귀하고자 하는 욕망 사이에 놓인 그의 영화(와 관계된 인적·물적 조건들)를 대하는 복합적 감정을 <정선아리랑>이라는 영화음악이 연결고리로 기능해 서사에 일관성을 부여한다. 덧붙여 엔딩 장면에 제시되는 <본조아리랑>[54]은 '민족' 담론으로 환원되지 않고 등장인물 개인의 정서를 극적으로 표출하는 방식으로 사용되었다는 점에서 특징적이다.

---

51) "한 많은 이 세상 야속한 임은/ 정을 두고 몸만 가니 눈물이 나네/ 아리랑 아리랑 아라리요/ 아리랑고개 고개로 나를 넘겨주오"

52) 정수진은 김기덕의 <아리랑>(2011)을 "지난 삶을 고백함과 동시에 불만족스러운 삶을 살고 있는 자신을 단죄하고 고통스러운 과거와의 단절을 꾀하는 영화"(앞의 논문, 45쪽)라고 의미화한 바 있다.

53) '한스러움'의 감정을 토로하는 디제시스적 음악으로 기능한다. 이는 결말 부분에 비디제시스적 음악으로 제시된 <본조아리랑> 가사와도 상응한다.

54) "아리랑 아리랑 아리랑고개로 넘어간다/ 나를 버리고 가는 님은 십 리도 못 가서 발병난다/ 아리랑 아리랑 아라리요/ 아리랑고개로 넘어간다/ 나를 버리고 가시는 님은 십 리도 못 가서 발병난다"

5. 마무리

이 글의 목적은 영화음악으로 삽입된 <아리랑>의 위상과 그 의미를 살펴보는 데 있었다. 이를 위해 나운규의 <아리랑>(1926) 이후 2020년대까지 아리랑 노래를 영화음악으로 삽입한 영화의 목록을 작성・제시하였다. 본고는 영상에 의해 시각화된 '소리'(출처가 영화적 사건에 있거나 등장인물에 의해 형상화된 음악 등)도 (영화)음악의 차원에서 논할 수 있다는 선행연구를 참고해, 나운규의 영화 <아리랑>(1926)의 주제가도 영화음악의 범주에서 분석하였다. 이를 통해 <본조아리랑>, <진도아리랑>, <정선아리랑>, <밀양아리랑>이 영화음악으로 활용된 것을 확인할 수 있었으며, 영화음악으로 활용된 아리랑 노래 중 <본조아리랑>의 비율이 높다는 점이 특징적이었다. 아리랑 노래가 개별 영화에서 어떠한 역할과 기능을 하는지 개괄하면서 영화음악으로서 아리랑 표상의 변천을 검토하였다. 또한 내러티브와의 관계에서 영화음악으로 활용된 아리랑을 집중적으로 분석할 수 있다는 시각 하에, 나운규의 <아리랑>(1926)(<본조아리랑>), 임권택의 <서편제>(1993)(<진도아리랑>), 김기덕의 <아리랑>(2011)(<정선아리랑>), 박흥식의 <해어화>(2016)(<본조아리랑>), 김기덕의 <봄여름…>(2003)(<정선아리랑>)을 중점 논의 대상으로 선정했다.

그 결과 <본조아리랑>은 수난 서사에 완결성을 꾀하는 방식으로 제작・배치되어, 주인공들의 심리를 극적으로 표현하고 인정극이자 비극인 영화의 서사를 고조시키는 역할을 한다는 점을 확인했다(<아리랑>(1926)). 또한 음향으로 기능하는 동시에 등장인물의 고뇌에 감응하게 하는 감정이입 음악으로 활용되고, 나아가 제국주의의 폭력을 극적으로 제시하는 기능을 확인 할 수 있었다(<해어화>(2016)).

<진도아리랑>은 한으로 점철된 삶을 초탈하려는 의지를 상징적으로 제시하고, 롱테이크 장면에서 활용되어 서사의 결절점 등의 역할을 했

다. 디제시스적 음악으로 인물의 심리와 내러티브에 내재된 의미를 제시하는 기능을 한 것이다(<서편제>(1993)).

<정선아리랑>은 비디제시스적 음악으로 배경음악의 기능을 하면서도 내러티브에 영향을 미친다고 파악했다. 일종의 시간의 몽타주로써 시간의 비약을 음악의 힘으로 받아들이게 하고, 영화 전반에 흐르는 불교적 상상력을 강화해 서사의 완결성에도 기여했다(<봄여름…>(2003)). 한편 자신과 대면하면서 직면하게 되는 복합적 감정의 국면들에 대한 연결고리로 작용해 서사에 일관성을 부여하기도 하였다(<아리랑>(2011)).

이상의 검토를 통해 아리랑이 영화음악으로 활용된 특징은 두 가지이다. 첫째, <본조아리랑>은 주로 '한민족 디아스포라'를 재현하는 수난 서사와 맞물려 그 정서를 직·간접적으로 강화하는 역할을 한다. 이는 일반적으로 '아리랑'이라는 표현이 국가(國歌)로 인식되어 특정한 아리랑 노래만을 지칭하지 않고 전체 아리랑 노래를 통괄하는 표현으로 사용되는 것과는 다른 특징이다.

둘째, 통속민요로 범주화될 수 있는 <진도아리랑>, <정선아리랑>, <밀양아리랑>이 영화음악으로 활용될 때는, '민족' 표상보다는 특정한 공동체나 개인의 정서 및 상황을 부각시켜 내러티브 진행에 일조하고 주제를 강화하는 기능을 한다. 이별 또는 한의 정서, 흥의 고취 등을 목적으로 하는 통속민요의 향유 방식을 적극 차용하고, 아리랑의 의미를 확장하여 내러티브의 완결성을 기한 것으로 보인다.

1926년 영화 <아리랑> 이후 2020년대까지 '아리랑'을 영화음악으로 활용한 다양한 사례를 검토한 이 논문의 기저에는 기존에 분과학문처럼 연구되어 온 아리랑 연구를 통합적인 시각에서 고찰하고자 하는 목적도 있었다. 기존 연구사를 적극 참조하면서 영화와 음악의 경계를 허물고자 한 시도이기도 하다. 이를 통해 아리랑이 지닌 다양성과 그 위상의 현재성을 확인할 수 있었다.

참고문헌

1. 기본 자료

<서편제>(1993), <봄 여름 가을 겨울 그리고 봄>(2003), <박치기-LOVE&PEACE>(2007), <아리랑>(2011), <해어화>(2016), <귀향>(2016), <아일라>(2018), <하와이 연가>(2024),『동아일보』,『매일신보』,『삼천리』,『신흥』,『씨네21』,『조선일보』,『중외일보』

2. 단행본

강등학,『아리랑의 존재양상과 국면의 이해』, 민속원, 2011.
구경은,『영화와 음악』, 문학과지성사, 2014.
김시업 외,『근대의 노래와 아리랑』, 소명출판, 2009.
이진원,『한국영화음악사 연구』, 민속원, 2007.
이화진,『소리의 정치』, 현실문화, 2017.
임권택 편,『서편제 영화이야기』, 하늘, 1993.
한국영상자료원 엮음,『식민지 시대의 영화 검열』, 한국영상자료원, 2009.
한상준,『영화음악의 이해』, 한나래, 2000.
미셸 시옹, 윤경진 역,『오디오-비전(L'audio-vision)』, 한나래, 2004.

3. 논문

강등학,「아리랑의 형질전승과 문화적 실천의 문제」,『한국민요학』 제31집, 한국민요학회, 2011, 7-46쪽.
강효욱,「영화음악이 영상에 미치는 효과」,『문화와 융합』 제39권 제1호, 인문사회예술융합학회, 2017, 25-52쪽.
기미양,『영화 주제가 <아리랑> 연구』, 성균관대학교 석사학위논문, 2009.

김강미, 『나운규의 영화 「아리랑」의 주제가에 관한 연구』, 효성여자대학교 석사학위논문, 1993.

김려실, 「상상된 민족영화 <아리랑>」, 『사이間SAI』 1권, 국제한국문학문화학회, 2006, 239-270쪽.

김병오, 「영화 주제가 <아리랑>을 통해 살펴본 20세기 민요 반주 변천 과정」, 『한국민요학』 제50집, 한국민요학회, 2017, 7-32쪽.

김선우, 『아리랑의 미디어 문화사 연구』, 성균관대학교 석사학위논문, 2016.

김은영, 「1930년대 조선영화에서 나타난 음악과 민족성의 의미—영화 ≪춘향전≫과 ≪심청≫을 중심으로」, 『音.樂.學』, 한국음악학학회, 2011, 39-68쪽.

박경수, 「아리랑 연구의 성과와 과제-아리랑의 유네스코 등재 후 10년간을 대상으로-」, 『한국민요학』 제66집, 한국민요학회, 2022, 87-163쪽.

박종덕, 「김기덕 영화의 불교적 상상력과 시적 은유 고찰」, 『비평문학』 제49호, 한국비평문학회, 2013, 151-178.

백문임, 「식민지 극장의 무성영화 관람성(audienceship)」, 『한국언어문화』 38권, 한국언어문화학회, 2009, 43-68쪽.

이기림, 『1930년대 한국영화 토키로의 전환에 관한 연구』, 동국대학교 석사학위논문, 2003.

이보형, 「아리랑소리의 근원과 그 변천에 관한 음악적 연구」, 『한국민요학』 제5집, 한국민요학회, 1997, 81-120쪽.

이용관, 「임권택의 롱 테이크에 나타난 표현적 기능」, 『영화연구』 10호, 한국영화학회, 1995, 74-96쪽.

이용식, 「<진도아리랑>의 대중화 과정에 끼친 대중매체의 영향에 관한 연구」, 『한국민요학』 제39집, 한국민요학회, 2013, 215-240쪽.

이준희, 「'대중가요' 아리랑의 1945년 이전 동아시아 전파 양상」, 『한국

문학과 예술』 6, 숭실대학교 한국문학과예술연구소, 2010, 227-253쪽.

임경화 편저, 「민족의 소리로서의 민요」, 『근대 한국과 일본의 민요 창출』, 소명출판, 2005, 159-177쪽.

정수진, 『자전적 다큐멘터리에 나타난 자기성찰성 : 김기덕의 <아리랑>을 중심으로』, 성균관대학교 석사학위논문, 2013.

정우택, 「남·북 아리랑 표상과 그 차이」, 『민족문학사연구』, 민족문학사연구소, 2019, 225-255쪽.

_____, 「아리랑 노래의 정전화 과정 연구」, 『대동문화연구』 제57집, 성균관대학교 대동문화연구원, 2007, 287-317쪽.

주민재, 「'한'이라는 기표와 '아시아적 욕망'이라는 기의의 공모관계-<서편제>와 <취화선>에 존재하는 '아시아적 욕망' 분석을 중심으로-」, 『한국문예비평연구』 59권, 한국현대문예비평학회, 2018, 431-454쪽.

<Abstract>

A Study on the Status and Significance of Arirang as Film Music

Kim, Seon-woo*

The purpose of this study is to examine the status of Arirang as a film music and its meaning. To this end, this study collected and catalogued films that used Arirang as film music. Through the arrangement, it was possible to confirm that <Bonjo Arirang>, <Miryang Arirang>, <Jindo Arirang>, and <Jeongseon Arirang> were used as film music. It is characteristic that the proportion of <Bonjo Arirang> is high.

The role and function of Arirang songs in individual films were outlined, and the characteristics of Arirang as film music were examined. Focusing on the characteristic that diegetic music is in a closer relationship with the narrative, the discussion was centered on Na un-kyu's <Arirang(1926)>(<Bonjo Arirang>), Im Kwon-taek's <Seopyeonje>(1993)(<Jindo Arirang>), Kim Ki-duk's <Arirang>(2011) (<Jeongseon Arirang>), and Park Heung-sik's <Haeuhwa>(2016)(<Bonjo Arirang>) as the main subjects of discussion. However, although it is a non-diegetic music, Kim Ki-duk's <Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring>(2003)'s <Jeongseon Arirang> was included in the main analysis in that it implicitly presents the theme and contributes to the progress and completeness of the

* Sungkyunkwan University.

narrative on behalf of the protagonist's consciousness.

In Na Un-kyu's <Arirang>(1926), <Bonjo Arirang> was produced and arranged in a way that ensured the completeness of the narrative of the Passion, and played a role in heightening the theme of the film. In Park Heung-sik's <Haeeohwa>(2016), <Bonjo Arirang> is used as empathetic music that plays a role as sound and at the same time makes us respond to the characters' anguish. In Im Kwon-taek's <Seopyeonje>(1993), <Jindo Arirang> symbolically presented the will to transcend a life full of 'Han', and was used in the long take scene to serve as a nodal point in the narrative. Kim Ki-duk's <spring and summer…>(2003), <Jeongseon Arirang> plays a role in expressing the inner psychology of the elderly monk and at the same time allowing him to accept the leap of time as the power of music through montage. In Kim Ki-duk's <Arirang>(2011), <Jeongseon Arirang> acted as a link to the complex emotional aspects that one faces while confronting oneself, giving consistency to the narrative.

From the above review, Arirang is used as film music for two reasons. First, <Bonjo Arirang> is mainly linked to the narrative of the Passion that reproduces the 'Korean diaspora' and plays a role in directly or indirectly reinforcing that sentiment. Second, when <Jeongseon Arirang>, <Jindo Arirang>, and <Miryang Arirang>, which can be categorized as popular folk songs, are used as film music, they contribute to the narrative progress or reinforce the theme by highlighting the emotions or situations of a specific community or individual rather than representing the 'nation' and form a new meaning.

Key Words: Film <Arirang>(1926), <Bonjo Arirang>, <Jindo Arirang>, <jeongseon arirang>, Film Music, <Seopyeonje>(1993), <LOVE, LIES>(2016), narrative, <Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring>(2003)

▌논문접수 : 2025년 03월 30일
▌심사완료 : 2025년 04월 20일
▌게재확정 : 2025년 04월 20일