

1940년대 식민지 조선에서의 일본인 시나리오 작가의 영화 활동 연구*

함 중 범**

국문초록

본 연구에서는 1940년대 식민지 조선에서 어떠한 일본인 시나리오 작가들이 어떠한 시대 배경 속에서 어떠한 영화 활동을 하였는지에 대해 실증적으로 구명하고, 그 영화사적 특징과 의미에 대해 해석적으로 고찰하였다. 그리하여 다음과 같은 결론을 도출하였다. 첫째, 1940년대 들어 식민지 조선영화 내에서 일본인 시나리오 작가들에 의해 쓰인 작품들의 비중이 갈수록 커졌다. 특히, 조선의 영화 제작사와 배급사가 통폐합된 이후 완성된 거의 모든 극영화의 각본을 그들이 담당하였다. 이러한 변화는 중일전쟁의 장기화와 태평양전쟁으로의 확장, 이에 따른 전시체제의 구축과 식민지 동원의 강화라는 시대적 배경 하에서 이루어졌다. 둘째, 당시 조선 영화계에서는 일본인 시나리오 작가들의 활동이 두드러졌다. 재조선 일본인과 내지 일본인으로 구성된 그들의 직업은 주로 전문적인 시나리오 작가였으나, 영화 평론가 및 기획 담당자, 여타 예술 분야에서의 경력을 지닌 사람들도 포함되었다. 또한 이들은 작품 활동 이외에도 다양한 영화 활동을 행하였다. 영화사에 소속되어 기획 및 제작을 담당하기도 하였고, 조선과 일본의 문화 교류에 참여하기도 하였으며, 각종 단체 및 언론 활동을 펼치기도 하였다. 셋째, 조선영화 시나리오 창작에 있어서도, 일본인 작가들은 본인의 영화적 경향을 이어 가며 자신의 존재성을 드러내고 그 입지를 다졌다. 이렇게 만들어진 작품들은 일본의 식민지 정책과 함께 식민지 조선(영화)의 특수성을 반영하였다. 그러면서 동시기 일본영화 및 이전 시기 조선영화와 공통점과 차이점을 지니게 되었다.

[주제어] 1940년대, 일본인 시나리오 작가, 식민지 조선영화계, 조선영화, 한국영화사

* 이 논문은 2014년 정부재원(교육부)으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음. (NRF-2014S1A5B5A01014283).

이 글은 2014년 11월 1일 인하대학교에서 개최된 한국일본언어문화학회 '추계국제학술대회'에서의 발표문 「1940년대 재조선 일본 영화인 연구를 위한 시론: 시나리오 작가를 중심으로」를 토대로 그 내용을 확장·보완한 것임.

** 한양대학교 현대영화연구소 연구교수 / 008mm@daum.net

— 목 차 —

I. 들어가며	IV. 일본인 시나리오 작가의 작품 경향과 1940년대 조선영화의 특수성
II. 영화 분야에서의 국책 강화 속 일본인 집필 시나리오의 비중 확대	V. 나오며
III. 일본인 시나리오 작가의 인적 구성과 영화계 활동	

I. 들어가며

한국 근현대사에서 일제강점기가 지나는 특수성은 학계에서 이미 통용되어 있다. 한국영화사에서도 당대의 영화가 비단 조선인, 조선어, 조선에 머물지 않고 식민지 본국인 일본과의 끊임없는 상호작용을 거치며 민족, 언어, 지역의 경계를 넘나들었음은 최근 연구들에 의해 속속 밝혀지고 있는 사실이다.

특히 1940년대가 주목된다. 동시기 식민지 조선의 영화계는, 1940년 최초의 법령인 조선영화령이 도입되고 이를 기반으로 1942년 영화 제작, 배급, 상영 부문이 통폐합, 일원화되며 이러한 여건 속에 1943년부터는 극영화 속의 주요 언어가 일본어화 되는 과정 등을 거치면서 커다란 변화를 경험한다.

특별히 눈에 띄는 지점이 있는데, 시나리오를 담당하던 사람들이 기존의 조선인에서 일본인으로 대체되었다는 사실이다. 그런데, 당시의 시대적 배경과 영화 제작 환경을 염두에 둘 때 시나리오 집필자의 민족적 구성이 바뀌어 갔다는 변화상의 이면에는 보다 복잡다단한 영화사적 특수성이 자리하고 있었다.

영화에서 시나리오(Scenario)는 작품의 각본(脚本), 극본(劇本), 대본(臺本)을 일컫는 말로, 이탈리아 르네상스 시기 즉흥희극 ‘코미디아 델라르테(Commedia dell’arte)’의 주연자의, 극의 줄거리, 테마, 구성, 등장인물 등에 대한 메모(Scena)를 지칭하는 데서 유래되었다. 시나리오란 언어를 매개로 스토리를 표현한다는 점에서 기본적으로는 소설, 희곡과 공통점을 지니면서도 형식적, 내용적 측면에서 시나리오만의 독자적인 특징을 보이기도 한다. 아울러 그것은 영화의 원작이며 설계도인 동시에 그 자체로 작품성을 띠는 문학 장르의 하나이기도 하다.¹⁾ 때문에 시나리오의 집필 주체가 누구냐에 따라 이를 근간으로 제작된 영화 작품의 향방이 정해질 수도 있는 것이다.

그렇기에 1940년대 식민지 조선에서의 일본인 시나리오 작가의 영화 활동에 대해 고찰하는 일은, 동시기 영화(계)의 특징적 양상과 문화적 지형을 다각적이고 다층적으로 이해 가능토록 한다는 점에서 일제강점기 영화사 및 문화사 연구에 기여할 만하다.

1940년대를 비롯한 일제말기 한국영화사에 대한 연구는 오랜 기간 동안 제대로 이루어지지 못하고 있다가, 이전까지 실종되어 있던 영화 작품의 실체를 검증시킴과 식민지 조선의 사회상과 생활문화 등을 자세하게 들여다보는 계기를 마련한 관련 영상 자료들이 발굴되는 2000년대 중반 무렵부터 활기를 띠기 시작하였다.

1) 이영일, 『영화개론』, 집문당, 1997, 141~142쪽.

그리하여 학문적 외연이, 일제강점기 한국영화사를 집대성하거나 식민지 조선의 영화 문화를 거시적으로 살펴본 연구, 조선영화의 식민지적 성격에 대한 분석을 시도한 연구, 영화 분야에서 일본과 조선의 관계성을 조망한 연구, 영화 정책, 산업, 조직, 배우 등 세부적 차원에 초점을 맞춘 연구 등으로 확대되어 갔다. 그러나 다음과 같은 점에서는 여전히 한계를 노정한다. 우선, 연구 상의 인적 구성의 민족적 범위가 주로 조선의 영화인, 그 중에서도 조선인으로 국한되어 있다. 다음으로, 텍스트 분석의 주요 대상이 대개 필름이 현존하는 작품으로 한정되어 있다.

하지만, 실제로 일제강점기 조선영화(계)는 조선 또는 조선인이라는 단일 공간이나 인력만으로 구성된 것이 아니었으며, 그 자장 안에서 제국-식민지의 (상호)관계가 다양한 양상을 드러내며 끊임없이 반/작용하고 있었다.²⁾ 그럼에도, 당시 일본인 시나리오 작가에 착목한 선행연구는 거의 없다. 더구나 식민지 시기를 통틀어 조선의 시나리오 작가를 연구 대상으로 삼거나 영화 시나리오를 집중 조명한 사례조차 찾아보기 쉽지 않다.³⁾

그런데, 전술한 바대로 1940년대 식민지 조선영화계의 어떠한 제작 영역보다도 일본인의 점유율이 높고 그 활동이 왕성하였던 것은 다름 아닌 시나리오 부문에서였다. 따라서 당시 식민지 조선에서의 일본인 시나리오 작가의 영화 활동을 탐구하는 일은 다음과 같이 관련 연구에 시사점을 제공한다. 첫째, 식민지 조선영화계에서의 일본 영화인의 위상과 역할을 파악할 수 있게 한다. 둘째, 조선과 일본 간 영화 교류의 흐름 및 식민지 조선에 대한 일본 영화 정책의 적용 양상을 발견 가능토록 한다. 셋째, 조선영화(계)에 미친 일본영화(계)의 영향력과 식민지 조선영화(계)의 특징적 양상을 가늠해 보게끔 한다.

이에, 본 논문은 1940년대 식민지 조선에서의 일본인 시나리오 작가의 존재성과 영화 활동에 관해 탐구한다. 동시기 식민지 조선에서 어떠한 일본인이 어떠한 환경 하에서 어떻게 시나리오 창작 활동을 비롯하여 제작 기구에서의 기획 및 제작 활동, 관련 기관에서의 정책 활동, 관련 단체와의 교류 활동, 각종 매체에서의 언론 활동 등을 행하였는지를 구체적이고 체계적으로 규명하는 일이 주를 이룰 것이다. 아울러 이를 토대로

- 2) 이에, 최근에는 이러한 특성을 강조하는 연구들이 나오기도 하였다. 1900년대부터 1910년대까지 한반도에서 초기 활동사진 산업 형성을 주도한 재조 일본인과 일본 자본의 영향력을 실증한 한상언의 「활동사진시기 조선영화산업 연구」(한양대학교 박사학위논문, 2010), 1910년대와 1920년대 경성의 영화 산업, 시장 및 비평, 담론 등에 대해 조선인/일본인 집단으로 나누어 탐구한 호시노 유우코의 「경성인의 형성과 근대 영화산업 전개의 상호 연관성 연구: 〈경성일보〉와 〈매일신보〉에 나타난 영화 담론을 중심으로」(서울대학교 석사학위논문, 2012), 식민지기 조선 무성영화의 스타일에 대해 초기 일본영화와의 연관성(연동성)에 관한 비교영화사적 접근과 1930년대 초중반 일본 스튜디오를 경험하고 조선으로 돌아온 영화인의 검토를 통해 살펴본 정종화의 「조선 무성영화 스타일의 역사적 연구」(중앙대학교 박사학위논문, 2012), 그리고 1930년부터 1945년까지 일본과 조선의 비대칭적인 이종언어 상황에서 발생한 발성영화로의 이행이라는 역사적, 언어적, 정치적 조건이 식민지 조선영화의 자기 구성과 좌표에 미친 파급력을 고찰한 이화진의 「식민지 조선의 극장과 '소리'의 문화 정치」(연세대학교 박사학위논문, 2011) 등의 학위논문들이 그것이다. 다양한 시기와 대상을 다루고 있음은 긍정적이지만, 이 가운데 1940년대를 시간적 범위 속에 포함하는 연구는 이화진의 경우뿐이며 그 역시도 영화 시나리오에 대한 분석적 접근을 시도하지 못하고 있다는 점에서는 한계를 내포한다.
- 3) 그나마 2000년대 초반 『해방전 조선 사실주의 시나리오』(국학자료원, 2001), 『조선 시나리오 선집 1: 무성영화 시나리오 모음집 1』(집문당, 2003), 『조선 시나리오 선집 2: 무성영화 시나리오 모음집 2』(집문당, 2003), 『조선 시나리오 선집 3: 발성영화 시나리오 모음집』(집문당, 2003), 『조선 시나리오 선집 4: 미영화화 시나리오 모음집』(집문당, 2003) 등 김수남의 연구서와 자료집이 발간되어 연구의 가능성을 제시하였다. 또한, 2000년대 중반에는 이재명 등이 일제말기 일본어로 쓰인 시나리오들을 발굴, 번역하여 『해방전(1940~1945) 상영 시나리오집』(평민사, 2004)과 『해방전(1940~1945) 창작 시나리오집』(평민사, 2004)에 소개함으로써 연구의 기반을 제공하였다.

동시기 조선영화의 식민지적 위치와 시대적 특수성에 대해서도 고찰해 보고자 한다. 이를 위해 본고에서는 다양한 자료에 대한 발굴 및 정리와 분석 및 해석 작업을 주요 연구 방법론으로 삼으려 한다.

Ⅱ. 영화 분야에서의 국책 강화 속 일본인 집필 시나리오의 비중 확대

영화 종류의 핵심을 이룰 뿐 아니라 영상 자료와 관련 정보가 비교적 잘 보존되어 있는 극영화를 중심으로 1940년대 식민지 조선영화의 시나리오 담당자에 대한 민족별 구성 비율의 추이를 들여다 보면, 그 내용은 다음의 도표를 통해 파악 가능하다.

〈표 1〉 1940년대 제작-개봉된 조선 극영화

연도	개봉일	제목(일본어)	감독	제작단체	권수	시나리오	보존상황
1940	4.30	수업료(授業料)	최인규, 방한준	고려영화협회	8	八木保太郎	필름보존 각본보존
	8.21	수선화(水仙花)	김유영	조선영화주식회사	8	김유영	
1941	3.7	집 없는 천사(家なき天使)	최인규	고려영화협회	10	西龜元貞	필름보존 각본보존
	3.19	지원병(志願兵)	안석영	동아흥업사	8	박영희	필름보존
	3.22	복지만리(福地万理)	전창근	고려영화협회, 만주영화협회(합작)	10	전창근	
	8.21	창공 돌쇠(蒼空 トルセ)	이규환	조선영화협단	9	김재석	
	9.9	귀착지(歸着地)	이영춘	한양영화사	8	이영춘	
	9.25	처의 윤리(妻の倫理)	김영화	조선예흥사, 경성영화사(합작)	7	김동민	
	11.7	반도의봄(半島の春)	이병일	명보영화사	9	김성민	필름보존
1942	11.24	그대와 나(君と僕)	허영	조선군 보도부	10	허영, 飯島正	필름일부 각본보존
	1.10	신개지(新開地)	윤봉춘	한양영화사	10	박송	
1943	1.14	풍년가(豊年歌)	방한준	고려영화주식회사		西龜元貞	
	4.5	우러르라 창공(仰げ蒼空)	김영화	고려영화협회 기획, 사단법인 조선영화제작주식회사	8	西龜元貞	
	6.16	조선해협(朝鮮海峽)	박기채	사단법인 조선영화제작주식회사	9	佃順	필름보존 각본보존
	12.1	젊은 자태(若き姿)	豊田 四郎	사단법인 조선영화제작주식회사	9	八田尙之	필름보존 각본보존

연도	개봉일	제목(일본어)	감독	제작단체	권수	시나리오	보존상황
1944	2.24	거경전(巨鯨傳)	방한준	사단법인 조선영화제작주식회사	8	佃順	각본보존
	6.16	병정님(兵隊さん)	방한준	조선군 보도부	8	西龜元貞	필름보존 각본보존
	11.4	태양의 아이들 (太陽の子供たち)	최인규	사단법인 조선영화사	8	西龜元貞	
1945	5.24	사랑과 맹세(愛と誓ひ)	최인규	사단법인 조선영화사	12	八木隆一郎	필름보존

* 함충범, 「전시체제 하의 조선영화, 일본영화 연구(1937~1945)」, 한양대학교 박사학위논문, 2009, 90쪽 〈표 7〉과 137~138쪽 〈표 8〉 및 『쇼와 17년 조선연감(昭和17年 映画年鑑)』(田中三郎, 東京: 日本映画雑誌協會, 1942)의 내용을 편집·재구성한 것임.

1940년대 조선 극영화 내에서 일본인 시나리오 작가들의 손을 거쳐 만들어진 작품들의 편수 및 비율의 수치가 전반적으로 높아져 갔음을 알 수 있다. 즉 1940년 3편 중 1편, 1941년 7편 중 2편이던 것이, 1942년 2편 가운데 1편을 차지하다가, 1943년부터는 3편, 3편, 1편 전부로 채워지게 되었다.

이러한 양상은 동시기의 영화 제작 부문 내에서도 특징적인 것이었다. 표에서 드러나는 바대로 당시 조선 영화의 연출은 대체로 조선인 감독이 담당하였으며, 주요 배역 또한 조선인 배우들이 맡았기 때문이다.

아울러 이는 그동안의 제작 관행과 배치되는 성격을 띠는 것이기도 하였다. 조선영화가 만들어지기 시작한 1920년대 초부터 1930년대까지의 제작 과정에 일본인이 참여하는 경우는 많았으나, 그 비중은 일반적으로 자본이나 설비, 기술적인 방면에 쏠려 있었다.

물론, 상업적 조선 상업 극영화의 포문을 연 〈춘향전〉(1923)과 〈비련의 곡〉(1924) 등을 제작, 연출한 동아문화협회의 하야카와 고슈(早川孤州)나 조선 최초의 본격적인 영화사인 조선키네마주식회사에서 왕필렬(王必烈)이라는 이름으로 〈해의 비곡(日の祕曲)〉(1924), 〈신의 장(暗光)〉(1925) 등을 연출한 다카사 간초(高佐貫長)의 예처럼, 제작 초기에는 일본인이 감독을 행하는 경우가 특별한 것은 아니었다. 그리고 대개 연출자가 각본까지 담당하였다.

그러나 이후 조선영화에서 일본인이 시나리오를 쓴 사례는 많지 않다. 심지어, ‘김소봉’이라는 이름으로 활동한 일본의 중견 감독 출신의 야마자키 후지(山崎藤江)가 연출한 〈진과자〉(1934), 〈대도전〉(1935)의 각본 담당자는 각각 이명우와 윤백남으로 기록되어 있다.⁴⁾ 그리고 이와 같은 경향은 전 세계적으로 “시나리오가 더 작품성을 가지”며 “그 형식상의 완성을 보이기 시작한” 발성영화(talkie) 시기로도 이어졌다.⁵⁾

조선 발성영화의 제작은 경성촬영소에서 이명우가 연출한 〈춘향전〉(1935)을 통해 개시되었는데, 이를 계기로 조선영화계와 일본영화계 사이의 교류 역시 보다 활발히 이루어졌다. 그 일환으로 대구 성봉영화원과 신코키네마(新興キネマ)의 〈나그네(旅路)〉(1937), 성봉영화원과 도호(東宝)의 〈군용열차(軍用列車)〉(1938),

4) 김종욱 편저, 『실록 한국영화총서 1 (상)』, 국학자료원, 2002, 860, 869쪽.

5) 이영일, 앞의 책, 144쪽.

극광영화제작소와 쇼치쿠(松竹)의 〈어화(漁火)〉(1939) 등 조-일 합작영화가 만들어지기도 하였다. 〈나그네〉에서는 이규환이 연출을, 그의 일본인 스승 스즈키 시게요시(鈴木重吉)가 제작 지도를 맡았으며, 중심 배역은 조선인 배우들이, 촬영은 오쿠보 다쓰이치(大久保達一)가 담당하였다. 서광제 감독의 〈군용열차〉의 경우 기술적 측면의 공동 작업 이외에도 고바야시 주시로(小林重四郎)와 사사키 노부코(佐々木信子) 등 도호 소속의 배우가 조연으로 출연하기도 하였다. 안철영 감독의 〈어화〉에서는 쇼치쿠 측이 기술 제휴를 하고 음악을 분담하였다. 이러한 중에도 이들 작품의 시나리오 원작은 각각 이규환(〈나그네〉), 〈군용열차〉과 서병각(〈어화〉) 등 모두 조선인이 전담하였다. 그 배경에는 조선영화의 각본 담당자가 거의 조선인이었다는 제작 관행과, 영화 속 등장인물의 대사가 거의 조선어로 이루어져 있었다는 조선 발성영화의 언어 상황 등이 자리한 것으로 보인다. 단, 〈군용열차〉의 경우 조영필과 함께 일본인 기쿠치 모리오(菊地盛央)가 각색을 담당하였다. 또한 이 작품은 일부 장면에서 일본어 대사가 사용되었다. 이를 통해 몇 년 뒤 본격화될 변화의 일부 양상이 포착되기도 한다.

그렇다면, 1940년대 들어 조선영화 시나리오 담당자의 민족별 구성 비율에 변화가 생긴 까닭은 무엇일까. 또 다른 징후는 조선영화에 대한 담론을 통해 찾을 수 있다. 1930년대 말 조선영화를 둘러싼 다양한 시선 중 중 작품의 내용, 구조, 언어 등 각본 영역에 속하는 사항들이 적지 않은 부분을 차지하였기 때문이다.

예컨대, 1939년 1월 김유영, 서광제, 박기재, 안석영, 안종화, 윤봉춘, 이창용 등 감독을 위주로 한 영화인들은 『동아일보』가 주최한 ‘영화인 좌담회’에 참가하여 해외 판로, 제작 기구, 산업과 기업, 프로듀서, 감독 관련 사항들과 더불어 시나리오 및 작가에 대한 문제에 대해서도 의견을 나누었는데, 그 세부적인 면에 있어서는 견해가 엇갈렸으나 시나리오 문제의 중요성, 이에 대한 연구가 부족한 현실, 작가와 영화계 간 긴밀한 관계의 필요성 등에 대해서는 뜻을 같이하였다.⁶⁾

비슷한 시기 『니혼에가(日本映画)』에서 마련된 좌담회에 참석한 이치마 다다시(飯島正), 이와사키 아키라(岩崎旭), 우치다 기미오(内田岐三雄), 하즈미 쓰네오(筈見恒夫) 등 일본의 영화 평론가들은 조선영화의 ‘단점’으로 내용 진행의 미흡함, 느린 템포, 근대적 현실과 도회의 미반영 등을 지적하였다.⁷⁾

동시기 영화 담론에서 조선영화에 대한 부정적 평가는 영상과 소리의 기술적 미흡함, 그리고 더딘 이야기 전개와 진부한 소재 및 주제라는 크게 두 가지 부분에 집중되어 있었다. 이 가운데 전자에 있어서는 1930년대 후반부터 일본과의 합작 등을 통해 활로가 모색되던 중이었으나, 후자의 경우는 문제가 그리 단순하지 않았다.⁸⁾

조선에서 발성영화 제작이 보편화될 즈음 제작비 상승에 따른 시장의 한계가 증대한 해결 과제로 떠올랐고, 그 방안으로 일본 등 해외 수출이 추진되었다. 한편 동시기 일본에서는 영화 산업의 팽창과 제작사 간 경쟁 과열로 인해 상영 프로그램 확보가 시급한 상태였다. 조-일 영화 합작은 위의 두 조건이 상호작용한

6) 「여명기의 조선영화」, 『동아일보』 1939년 1월 31일자.

7) 「朝鮮映画の現象を語る」, 『日本映画』 1939.8.1, 127쪽.

8) 하즈미 쓰네오는 만주 및 조선 영화계에 대한 진단에서, 조선영화의 경우 연제가 극복될 수 있는 낮은 기술적 수준보다 작품의 내용이 젊지 못하고 허약한 민족성이 노출되는 부분이 보다 큰 불안 요소라는 점을 강조한다. 筈見恒夫, 「滿州及び朝鮮の映画界」, 『キネマ旬報』 1939년 11월 21일호, 23쪽.

결과로 성사된 것이었다. 그러면서 조선 발성영화의 ‘로컬컬러(향토색)’가 강조되었던 바, 당시 조선영화를 둘러싼 각본 상의 소재와 분위기 관련 문제의 이면에는 이와 같은 사정이 병존하였다.

또한 그 바탕에는 영화 분야의 제도적 환경이 놓여 있기도 하였다. 조선총독부는 1934년에 ‘활동사진영화 취체규칙’을 공포하였는데, 그 시행세칙에 따라 조선 내 외국영화 상영 비율은 1935년 3/4, 1936년 2/3, 1937년 1/2로 단계적으로 축소되었고 그 빈 공간을 조선영화와 일본영화를 아우르는 ‘국산영화’가 차지하게 되었다. 1937년은 조선에서 발성영화와 무성영화 제작이 병행되던 과도기를 지나 발성영화로의 전환이 일단락되는 시기이자, 역사적으로는 중일전쟁이 발발한 해이기도 하였다.

여타 분야에서도 그러하였지만, 조선영화계에 미친 중일전쟁의 영향 역시 굉장히 컸다. 일본에서처럼 전쟁 뉴스영화가 유행을 띠면서 상영되고 총독부 관계 기록 및 문화영화가 활발하게 만들어졌으며, 〈군용열차〉처럼 상업적 성격의 장편 극영화에도 ‘시국’이라는 키워드가 내재되는 사례가 생겨났다.

이에 따라 영화계 내의 각 직능별 단체가 결성되기도 하였는데, 시나리오 부문에서도 그러하였다. 기관지 발행과 공동 연구 등을 통한 시나리오 작가의 자질 향상을 도모하려는 취지 하에 1939년 7월을 지나면서 ‘조선영화작가협회’의 발족이 가시화된 것이다. 동인은 김혁, 주영섭, 허남훈, 윤묵, 이익, 이동하, 김수근 등 조선인이 다수를 차지하였지만, 〈군용열차〉를 각색한 기쿠치 모리오와 노무라 히데오(野村秀雄) 등 일본인 2명도 포함되어 있었다. 괄목할 점은 조선영화작가협회가 결성과 동시에 일본영화작가협회(日本映画作家協會)의 지부로 편입되어 활동할 계획을 세웠다는 사실이다.⁹⁾ 중일전쟁 이후 조선영화계와 일본영화계가 조직적 차원에서 더욱 밀접한 위계적 관계 양상을 띠게 되었음을 반증하는 사례로 볼 수 있기 때문이다.¹⁰⁾

전반적인 변화를 추동한 것은 영화 정책 부문에서였다. 그리고 영화 법령에 그 방점이 찍혀 있었다. 1939년 4월 5일 공포, 동년 10월 1일 시행된 일본 최초의 ‘영화법’을 거의 그대로 도입한 ‘조선영화령’이 1940년 1월 4일 공포되고 동년 8월 1일부터 시행되었는데, 그것은 영화업의 허가제(제2조)와 영화인의 등록제(제5조) 등을 골자로 하였다. 조선영화령의 도입은 1940년대 조선영화계의 대대적인 변화를 예고하는 상징적인 사건이었다.

조선영화령에는 인정 영화의 선정(選獎)(제10조), 외국영화의 종류 및 수량 제한(제12조), 뉴스·문화영화 강제상영(제15조), 영화 상영에 관한 제한(제17조), 제작 영화의 종류 및 수량 제한과 배급 조정(제18조) 등의 조항이 포함되어 있었는데, 이를 통해 영화법을 근거로 ‘국가가 요망하는 지도성(國家の要望する始動性)’을 동반한 영화의 ‘질적 향상(質的向上)’을 유도하려는 당국의 정책적 지향이 조선으로 파급된 면면이 확인된다.¹¹⁾

그런데 이러한 요인들은, 개별적이기 보다는 상호 관계를 맺은 채 복합적으로 작용되었다. 예를 들면, 조

9) 「조선 최초의 시나리오 작가협회」, 『동아일보』 1939년 7월 28일자; 「「조선영화작가협회」 근근 결성회를 거행」, 『매일신보』 1939년 7월 28일자.

10) 연출 부문의 경우, 이미 1938년 6월경에 서광제, 이규환, 박기채, 방한준, 안철영, 김유영, 윤봉춘, 안석영, 전창근, 안중화 등 10명이 일본영화감독협회(日本映画監督協會)에 입회하고 서광제의 자택에 지부를 설치한 바 있었다. 「朝鮮の監督十名が監督協會へ入會」, 『キネマ旬報』 1939년 6년 21일호, 26쪽.

11) 加藤厚子, 『総動員体制と映画』, 東京: 新曜社, 2003, 75쪽.

선영화령 도입 이후 추진된 ‘영화 신체제’ 하에서, 조선영화 담론을 주도해 온 영화인들은 조선영화 발전에 커다란 걸림돌이었던 “기술 부족과 자본의 영세성”에 대해 “영화와 국가의 밀착 관계”를 토대로 해소하려는 경향을 보였다.¹²⁾

물론, 영화계 주변을 에워싼 시대적 환경이 배후에 자리하였음은 자명하다. 1940년 9월 일본의 동남아 침략에 이은 10월 12일 대정익찬회(大政翼賛會, 일본)와 10월 16일 조선에서의 국민총력조선연맹의 발족, 1941년 12월 8일 태평양전쟁의 발발, 1942년 6월 미드웨이(Midway) 해전 이후의 전세 역전과 이에 따른 전시 총동원체제의 공고화 등이 그것이다.

이와 같은 흐름 속에 조선영화에 대한 식민지 권력의 간섭과 통제가 심화되는 동시에 영화 기관, 회사, 단체 등이 재편되고 정책 및 산업 체제가 일원화되었다. 일본영화(계)와 조선영화(계) 간 위계화 경향 또한 짙어졌다. 대표적으로, 40여개에 달하던 조선 내 영화 배급사가 1942년 5월 1일 설립된 ‘사단법인 조선영화배급사’(조선영배)로, 10개에 이르던 조선 내 영화 제작사가 동년 9월 29일 설립된 ‘사단법인 조선영화제작주식회사’(조영)로 통합된 일을 들 수 있다.¹³⁾

이들 회사에서는 총독부의 비호를 받으며 양사(兩社)의 사장에 오른 다나가 사부로(田中三郎)를 위시한 중역 및 관리직 대다수가 일본인으로 채워졌다. 사단법인 조영 내에 편성되어 시나리오 작업을 담당한 기획과의 경우도, 1943년 10월 10일 현재 과장 직은 쇼치쿠의 영업과장과 닛카쓰(日活)의 제작부장을 지낸 나가다 하루야스(中田晴康)가 맡았고 사원들은 쓰쿠다 준(佃順), 니시키 모토사다(西龜元貞), 이치무라 유로(市村祐郎) 등 대개 일본인으로 구성되었다. 조선인으로는 기획과 사원으로서 허달이 포함된 정도였다.¹⁴⁾ 조영에서 기획과의 위상은 매우 컸다고 볼 수 있는데, 이는 기획과의 과장 나가다 하루야스가 조영의 상무 직을 겸하였다는 사실로부터도 확인된다.¹⁵⁾

이는 향후 조선영화의 제작 경향 변화에 커다란 동인으로 작용하였다. 아울러 그 변화를 매개한 것 중 하나는 다름 아닌 일본인 시나리오 작가였다. 사단법인 조선영화제작주식회사 발족 이전에 개봉된 극영화 12편 중 일본인이 시나리오를 담당한 경우가 4편으로 약 1/3 정도를 차지한 반면, 1943년 이후에는 개봉된 극영화 7편 전부다 일본인 시나리오 작가의 작품이었다는 사실이 이를 뒷받침한다.

12) 이화진, 『조선영화: 소리의 도입에서 친일 영화까지』, 책세상, 2005, 95쪽.

13) 이러한 변화상 역시 동시기 일본영화계의 그것과 연동을 이루고 있었다. 즉, 일본에서는 1942년 2월 1일 ‘사단법인 영화배급사’(영배)가 설립되었으며, 이미 1월 27일 ‘다이에(大映, 대일본영화주식회사)’의 출범을 계기로 ‘뉴스영화-니혼(日本), 문화영화-니혼·리켄(理研)·덴쓰(電通), 극영화-쇼치쿠·도호·다이에’라는 제작 체계가 갖추어진 상태였다.

14) 당시 기획과 촉탁으로는 가네무라 하치무네(金村八峰)와 오영진의 이름이 올라 있었다. 高島金次, 『朝鮮映画統制史』, 京城: 朝鮮映畫文化研究所, 1943, 161쪽.

15) 1943년 7월 시점에서, 그는 조영의 상무 겸 촬영소장으로 이름이 올라 있었다. 『京城主要映画関係者名簿』, 『映画旬報』 1943년 7년 11월호, 33쪽.

Ⅲ. 일본인 시나리오 작가의 인적 구성과 영화계 활동

1940년대 조선 극영화 제작을 전제로 시나리오를 집필한 일본인은 야기 야스타로(八木保太郎), 니시키 모토사다, 이치마 다다시(飯島正), 핫타 나오유키(八田尚之), 쓰쿠다 준, 야기 류이치로(八木隆一郎), 그리고 무라야마 도모요시(村山知義) 등이다.¹⁶⁾ 니시키 모토사다를 제외한 나머지 작가들은 주로 일본 ‘내지’에서 활동하던 사람들이었다. 그리고 여러 방면에서 당시 조선영화계와 관련을 맺고 있던 자들이었다.

당시 조선 극영화의 각본 활동을 개시한 인물은 〈수업료(授業料)〉(1940)의 시나리오를 담당한 야기 야스타로였다. 1903년 일본 군마현(群馬県)에서 태어난 그는 일본영화배우학교(日本映画俳優学校) 1기생 출신으로, 1925년 고베(神戸)에 위치한 야마모토 가지로(山本嘉次郎)와 오카다 요시코(岡田嘉子)의 독립 프로덕션에 합류함으로써 영화계에 입문하였다. 1926년에는 미조구치 겐지(溝口健二)의 소개로 닛카쓰의 다이쇼군 촬영소(大將軍撮影所)에 조감독으로 입사하였다. 야마모토 가지로와 미조구치 겐지는 이후 일본영화계를 선도하는 대감독으로 성장한다. 한편, 야기 야스타로는 1930년 다사가 도모다카(田坂具隆) 감독의 〈이 어머니를 보라(この母を見よ)〉를 통해 각본가로 전향하였으며, 그 뒤로는 신코키네마, 닛카쓰 다마가와촬영소(多摩川撮影所), 도쿄발성(東京発声), 도호 등을 거치며 본격적인 시나리오 집필 활동을 펼치게 되었다.¹⁷⁾

그가 작품 활동의 영역을 조선영화(계)로 넓히게 된 것은 최인규·방한준 감독의 〈수업료〉 시나리오를 맡게 되면서부터였다. 이 영화는 1937년에 오기섭의 출자로 설립되어 조선을 대표하는 영화 제작 및 배급회사로 성장한 고려영화협회에서 조선 최초의 ‘아동영화’로 만들어졌다.¹⁸⁾ 당시 고려영화협회를 이끈 이는 1920년대부터 영화 활동을 해 온 이창용이었는데, 그의 경력 중에 주목되는 것은 1930년대 초 도입하여 신코키네마 기술부에 입사하였다는 점이다. 이는 야기 야스타로가 신코키네마에 소속되어 있던 시기와 중첩되는 때이기도 하다.¹⁹⁾ 결국 그의 〈수업료〉 참여는 일본 영화계를 거점으로 하는 인적 네트워크의 작동으로 인한 결과로 이루어진 것이었다. 서광제의 『동아일보』 기고문을 참고하건대, 1939년 4월 시점에서 “고려영화사의 이창용 씨의 부탁”에 따른 야기 야스타로의 〈수업료〉 각본을 집필이 진행 중이었음을 알 수 있다. 아울러,

16) 1940년대 식민지 조선영화계에서 이들이 차지하던 역할이나 이들이 미친 영향력은 상당히 큰 데 반해, 이들에 관한 본격적인 연구는 여타 예술 분야에서도 활약한 무라야마 도모요시의 연극 활동에 관한 것을 제외하고는 찾아보기 힘든 실정이다. 연극 관련 학술논문을 예로 들면, 최근의 선행연구로는 다음과 같은 것들이 있다. 차승기, 「제국의 이상불라주와 사건의 정치학: 무라야마 도모요시(村山知義)와 조선」, 『동방학지』 161, 연세대 국학연구원, 2013; 서동주, 「1938년 일본어연극 〈춘향전〉의 조선 ‘귀환’과 제국일본의 조선 붐」, 『동아시아고대학』 30, 동아시아고대학회, 2013; 문경연, 「1930년대 한일 역사극의 담론지형 고찰: 유치진과 무라야마 도모요시를 중심으로」, 『한국문학이론과비평』 47, 한국문학이론과비평학회, 2010; 이준식, 「무라야마 도모요시의 진보적 연극운동과 조선문화 사랑」, 『역사비평』 88, 역사문제연구소, 2009; 이정숙, 「일본의 「신헌극단」 「극예술연구회」에 미친 영향」, 『어문학』 98, 역사문제연구소, 2007 등.

17) 위키피디아 일어판(<https://ja.wikipedia.org>) 참조(검색일: 2017.2.7).

18) 고려영화협회의 전신은 1935년 이창용이 세운 ‘고려영화배급소’였는데, 조선 최초의 발성 극영화 〈춘향전〉의 배급권을 획득하면서 입지를 다지게 되었다. 한국영상자료원, 『고려영화협회와 영화신체제 1936~1941』, 한국영상자료원, 2007, 16쪽.

19) 이화진에 따르면 “이창용이 1년여에 건친 일본체류를 마치고 귀국한 것은 대략 1933·1934년경이었”으며(이화진, 「‘대동아’를 꿈꾸었던 식민지의 영화기업가, 이창용」, 위의 책, 200쪽), 야기 야스타로의 경우 1932년에 발생한 쟁의로 인해 닛카쓰를 떠나 1934년에는 신코키네마에서 ‘니시 테쓰히라(西鉄平)’라는 이름으로 우치다 도무(内田睦夢) 감독의 〈강 위의 태양(河の上の太陽)〉을 집필한 바 있었다.

이 글을 통해 그가 이미 수개월 전에 경성을 방문한 바 있었다는 사실 또한 확인된다.²⁰⁾

야기 야스타로는 〈수업료〉의 제작이 완료될 즈음인 1939년 8월 말 경성을 다시 방문하는데,²¹⁾ 이때에는 전일본영화인연맹(全日本映画人連盟)의 역원(役員) 자격으로 조선영화인협회의 임원들과 만남을 가졌다. 조선영화인협회는 조선영화령을 앞두고 총독부 주도 하에 전 조선의 영화인을 망라하여 1939년 8월 16일 결성된 관변 조직이었다. 여기서는 영화인 등록을 위한 ‘기능심사’를 관장하게 된다. 이러한 시점에 야기 야스타로가 조선을 방문한 이유는 조선영화인협회를 1939년 6월 1일 일본 전역의 영화인 단체를 아우르며 창립된 전일본영화인연맹의 ‘조선 지부’로 위치 짓기 위함이었으며, 이는 곧 현실화되었던 것으로 보인다.²²⁾ 나아가 1943년 10월 10일 현재 그는 사단법인 조선영화제작주식회사의 촉탁을 겸하기도 하였다.²³⁾ 이 지점에서, 일제말기 조선영화(계)의 일본영화(계)로의 편입 추세와 둘 간의 위계화 현상의 이면에는 일본 시나리오 작가의 존재도 자리하고 있었음을 엿볼 수 있다.

1940년대 가장 많은 수의 조선 극영화 시나리오를 작성한 일본인은 니시키 모토사다였다. 그는 1930년대 후반 고려영화협회의 문학부 소속으로 입사함으로써 조선에서 영화계에 입문하였다. 처음의 영화 활동은 〈수업료〉의 기획을 맡으면서부터 이루어졌다.²⁴⁾ 하지만 〈수업료〉의 각본 작업을 조율한 것으로 보이는 그의 본격적인 활동은 시나리오 집필을 통해 전개되었다.²⁵⁾

니시키 모토사다가 시나리오 작가로서 명성을 얻은 것은 최인규 감독의 〈집 없는 천사(家なき天使)〉(1941)를 계기로 해서였다. 이후 〈풍년가(豊年歌)〉(방한준, 1942), 〈우러르라 창공(仰げ蒼空)〉(김영화, 1943), 〈병정님(兵隊さん)〉(방한준, 1944), 〈태양의 아이들(太陽の子供たち)〉(최인규, 1944) 등으로 편수를 늘리며 집필 활동을 계속해 갔다.

그는 1939년부터 1940년까지 총독부 경무국 도서관에 촉탁으로 이름을 올렸고, 사단법인 조선영화제작주식회사로 영화사가 통폐합된 뒤에는 이곳의 기획과 사원으로 입사하였다. 그리고 1944년 4월 7일 사단법인 조선영화배급사가 사단법인 조선영화제작주식회사를 흡수하면서 발족된 사단법인 조선영화사에서는 제작부 산하의 계획과 각본계로 소속을 변경하였다. 이렇게 니시키 모토사다는 식민지 말기 왕성한 영화 활동을 벌인 대표적인 재조선 일본인으로, 당시 조선 극영화의 제작 경향 형성에 적지 않은 역할을 담당하게 되었다.

사단법인 조선영화제작주식회사와 사단법인 조선영화사에서 니시키 모토사다와 동일한 부서에 소속되어

20) 서광제, 「동경영화단신」, 『동아일보』 1939년 4월 29일자.

21) 「『수업료』 근일 완성」, 『동아일보』 1939년 9월 3일자.

22) 「조선영화인협회 일본영화연맹 지부로 개조될 듯」, 『동아일보』 1939년 8월 28일자.

23) 高島金次, 앞의 책, 135쪽.

24) 김려실은 광주 북정(北町)심상소학교 4학년생 우수영의 원작 수기를 본 그가 “국책 선전을 가미해 영화로 만들자는 착상을” 하고 “고영에 제작을 위탁”함으로써 〈수업료〉 제작이 가시화되었다고 설명한다. 김려실, 「일제강점기 아동영화와 내선일체 이데올로기-〈수업료〉와 〈집 없는 천사〉를 중심으로」, 『현대문학의연구』 30, 한국문학연구학회, 2006, 182쪽.

25) 이덕기는 〈수업료〉의 시나리오 말미에 기록된, 집필 과정에서 “친구 모군에게 도움을 받”았다는 야기 야스타로의 글의 기반으로 니시키 모토사다가 이 영화의 “시나리오에도 관여한 것으로 보인다”고 주장한다(이덕기, 「영화 〈수업료〉와 조선영화의 좌표」, 『한국극예술연구』 29, 한국극예술학회, 2009, 128~129쪽). 일본어 원작 수기를 토대로 하여 야기 야스타로가 시나리오를 쓰고 유지진이 조선어 대사를 작성한 사실을 염두에 둔다면, 영화 기획을 맡은 재조선 일본인 니시키 모토사다가 전체적인 각본 작업을 조율하였을 것으로 추정된다.

각본 활동을 펼친 이가 또 있었으니, 바로 쓰쿠다 준이었다. 하지만 쓰쿠다 준의 이력은 니시키 모토사다의 그것과는 다소 차이를 보였다. 일찍이 시나리오 작가로서 일본영화계에서의 활동 경력을 지니고 있었던 것이다. 그가 쇼치쿠 가마타(蒲田)촬영소에서 각본을 쓴 작품은 〈지옥의 노래(御詠歌地獄)〉(1925)와 〈폭풍우(嵐)〉(1926) 등이었다.

쓰쿠다 준이 정확히 어떠한 시점에 무슨 이유로 조선으로 건너왔는지에 대해서는 알기 어렵다. 그러나 1940년대만 보더라도 통제 영화사에서 제작·개봉된 몇 편 되지 않는 극영화 가운데 대표적인 작품인 〈조선 해협(朝鮮海峽)〉(박기재, 1943)과 〈거경전(巨鯨傳)〉(방한준, 1944)의 시나리오를 맡았음을 감안하면, 일제 말기 한국영화사에서 빼놓을 수 없는 인물이라 할 수 있다. 후자의 경우 일본의 작가 세키가와 슈(関川周)의 원작을 각색한 것이었다.

당시 조선영화의 각본 작업에 참여한 일본인 중에는, 이치마 다다시의 경우처럼 동시기 일본에서 명성을 날리던 영화 평론가도 있었다. 1902년 도쿄(東京)에서 출생한 이치마 다다시는 1922년 도쿄제국대학 입학과 동시에 영화 잡지 『키네마순보(キネマ旬報)』의 동인이 되었다. 1928년에는 최초의 영화 평론집 『시네마의 ABC(シネマのABC)』를 창간하였으며, 이후에도 인쇄 매체의 지면을 위주로 왕성한 평론 활동을 펼쳤다.²⁶⁾

그는, ‘히나쓰 에이타로(日夏英太郎)’라는 이름으로 일본영화계에서 활동하던 허영이 연출하고 조선군 보도부가 제작한 〈그대와 나(君と僕)〉(1941)의 시나리오를 허영과 공동으로 집필하였다. 이치마 다다시가 영화 평론가 겸 시인이었다는 점에 의거한다면 그의 창작 활동은 특별한 일이 아니었다고도 하겠으나, 그의 집필 활동 중 시나리오와 관련된 것이 1937년에 나온 『시나리오문학전집(シナリオ文学全集)』 제1권 ‘시나리오 대계(シナリオ大系)’ 정도에 불과하다는 점을 고려하면,²⁷⁾ 이치마 다다시의 〈그대와 나〉 각본 집필은 그의 이력 내에서도 이례적인 활동이었다고 볼 수 있다.

사단법인 조선영화제작주식회사의 창립 작품으로 기획된 뒤 일본의 유명 감독 도요타 시로(豊田四郎)가 메가폰을 잡은 〈젊은 자태(若き姿)〉(1943)의 핫타 나오키와 식민지 조선에서 개봉된 마지막 극영화로 기록된 〈사랑과 맹세(愛と誓ひ)〉(최인규, 1945)의 야기 류이치로 역시 한 번씩 조선 극영화의 각본 작업 경험을 가졌다. 둘 다 일본에서 지속적인 작품 활동을 펼쳐 온 중견 시나리오 작가였다.

1905년 홋카이도(北海道)의 오타루시(小樽市)에서 태어난 핫타 나오키는 1927년 교토(京都)에 있던 가쓰미 요타로 프로덕션(勝見庸太郎プロダクション, 勝見プロ)에 입사하면서 영화계에 발을 들였다. 그리고 이듬해 가쓰미 요타로 감독·주연의 〈마부일기(馬子日記)〉(1928)의 각본을 쓰면서 시나리오 작가로 데뷔하였다. 1931년 이후 닛카쓰에서 우즈마시촬영소(太秦撮影所), 다마가와촬영소(多摩川撮影所)를 거쳤으며, 1935년에는 도쿄발성영화제작소로 옮겨 기획각본부장 직을 맡기도 하였다. 1939년에는 다시 도호의 도쿄촬영소로 소속을 바꾸었다.

그가 〈젊은 자태〉의 시나리오를 담당하게 된 경위는 이 영화의 감독인 도요타 시로와의 인연을 통해 추측

26) 위키피디아 일어판(<https://ja.wikipedia.org>) 참조(검색일 : 2017.2.9).

27) 이치마 다다시가 책임 편집한 이 책에서, 그는 ‘시나리오 문학론 서설(シナリオ文学論序説)’ 부분을 맡아 서술하였다. 飯島正, 『シナリオ文学全集 第1巻(シナリオ大系)』, 東京: 河出書房, 1937 참조.

가능하다. 도쿄발성에 있던 시절 이시자가 요시로(石坂洋次郎)의 소설을 각색하여 만든 〈젊은 사람(若い人)〉(1937)이 커다란 반향을 일으킨 이래, 이 작품을 연출한 도요타 시로와 〈휘파람새(鶯)〉(1938) 등을 통해 콤비를 이룬 바 있었기 때문이다.²⁸⁾

야기 류이치로도 유사한 경로를 통해 조선영화와 관계를 맺었다. 아키타현(秋田県) 출신의 1906년생인 그는 프롤레타리아 연극 운동에 가담한 뒤 신쓰키지극단(新築地劇団)에 몸담기도 하였으나, 이후 영화계에 투신하여 신흥, 도호, 닛카쓰, 도쿄발성을 거쳐 1940년대에는 다시 도호에서 시나리오를 집필하였다.

야기 류이치로는 〈누마즈병사학교(沼津兵学校)〉(1939) 등에서 좌익 계열 출신의 유명 감독 이마이 다다시(今井正)와 호흡을 맞춘 바 있었으며, 이후 고려영화협회의 기획으로 도호에서 제작되어 조선영화인들과의 협업이 행해진 이마이 다다시 연출의 〈망루의 결사대(望樓の決死隊)〉(1943)의 각본을 야마가타 유사쿠(山形雄策)와 공동으로 맡게 되었다. 조-만(朝-滿) 국경 지대 일본인 경찰과 조선인 주민 간 ‘내선융화(內鮮融和)’와 ‘관민일치(官民一致)’를 다룬 이 작품의 주제의식은 2년 뒤 사단법인 조선영화사 제작의 〈사랑과 맹세〉로 이어진다.²⁹⁾

이상으로 1940년대에 제작·개봉된 식민지 조선 극영화의 각본을 집필한 일본인 시나리오 작가들을 살펴 보았다. 먼저, 이들의 인적 구성에 관해서는 다음과 같이 정리된다. 첫째, 니시키 모토사다를 제외한 이들 모두는 일본에서의 영화 활동 경력을 가지고 있었다. 둘째, 영화 평론가였던 이치마 다다시를 뺀 나머지 사람들은 시나리오 집필 업무를 주로 하는 현역 작가였다. 셋째, 사단법인 조선영화(제작주식회)사에 소속되어 있던 니시키 모토사다와 쓰쿠다 준은 재조선 일본인, 그 외는 내지 일본인으로 분류 가능하다. 야기 야스타로의 경우, 1942년부터 1945년 3월까지 만주영화협회(滿洲映画協會, 滿映) 제작부장을 역임하기도 하였다.

다음, 조선과 연관된 이들의 영화 활동에 대해서는 핵심적 업무인 시나리오 집필에 방점이 찍혔지만 여타 정책, 교류, 언론 활동 등이 곁들여져 있었다고 요약할 수 있다. 첫째, 니시키 모토사다가 총독부 도서관에서 촉탁 활동을 한 것과 이치마 다다시가 조선군 보도부 제작 영화인 〈그대와 나〉의 각본을 담당한 것 등이 정책 활동의 대표적 사례라 할 만하다. 물론 일본인 시나리오 작가의 1940년대 작품들 거의 대부분이 국책 선전영화의 성격을 띠었다는 점을 감안하면, 이들의 집필 활동 전부가 넓게 보면 정책적 차원에 속해 있었다고 할 수 있다. 둘째, 일본인의 조선 극영화 시나리오 집필 자체가 그러하거니와, 특히 전일본영화인연맹의 역원 자격으로 조선을 방문한 야기 야스타로의 경우 동시기 조선과 일본의 영화계 교류의 중심에 있었다고 하겠다. 셋째로 언론 활동에 있어서는, 구체적인 내용은 후술하겠지만 야기 야스타로, 니시키 모토사다, 이치마 다다시 등이 각종 매체와 모임을 통해 당대 조선영화에 대한 견해를 제시한 사례들이 여기에 포함된다.

이밖에 1930년대부터 연극 분야를 중심으로 조선의 문화계와 밀접한 관계를 유지하며 영화 시나리오 작업까지 시도한 무라이야마 도모요시의 존재도 간과할 수 없다. 그는 1945년 5월 『고향이야기(故郷物語)』라는

28) 이후 치바 야스키(千葉泰樹) 감독의 〈공상부락(空想部落)〉(1939), 아오야기 노부오(青柳信雄) 감독의 〈조겨울 교겐(小春狂言)〉(1942) 등의 시나리오를 썼다. 야후 재팬 영화(<http://movies.yahoo.co.jp>) 참조(검색일: 2017.2.9).

29) 두 작품 간의 친연성은 인적 구성을 통해서도 발견된다. 예를 들면, 〈망루의 결사대〉에서 조연출을 맡은 이는 최인규였는데 그는 〈사랑과 맹세〉의 감독이었다. 이마이 다다시 역시 〈사랑과 맹세〉의 공동연출로 일부 기록되어 있는 바, 어떠한 형태로든 이 작품에 관여하였던 것으로 추정된다.

제목의 시나리오를 내놓는데, 이 작품은 사단법인 조선영화사 제작, 이병일 감독, 이명우와 황운조 촬영으로 프로덕션 과정이 진행되던 차에 해방이 되어 끝내 완성되지는 못하였다.

그 외에도 미완성 극영화가 여럿 있었다. 니시키 모토사다는 1941년 2월 〈춘향전〉의 시나리오를 완성해 놓고 일본영화계와의 교섭을 추진하기도 하였으나, 결과적으로는 성사되지 못한 바 있었다.³⁰⁾ 1944년에는 사단법인 조선영화제작주식회사에서 최인규 연출로 〈마의 산(魔の山)〉을 준비 중이었으나 중단되고 말았다. 쓰쿠다 준의 경우, 자신이 각본을 맡은 〈어머니의 품(母の胸)〉(안석영 감독, 1944)의 완성을 볼 수 없었다.

그럼에도, 일본인 시나리오 작가들은 이러한 작품 활동을 통해 1940년대 조선 극영화의 제작 경향을 주도 하며 영향력을 행사하였다. 그들의 작품 성향이 동시기 조선영화의 특징적 양상으로 연결되었을 터, 이러한 지점에서 당대의 영화계를 지배하던 제국-식민지 간 권력 구조와 위계화 현상을 재발견하는 일도 무리는 아닐 것이다.

IV. 일본인 시나리오 작가의 작품 경향과 1940년대 조선영화의 특수성

앞서 살펴본 바처럼, 1940년대 식민지 조선에서는 일본인 시나리오 작가의 각본을 바탕으로 한 영화들의 편수가 늘고 조선영화 전체에서 차지하는 이들 작품의 비중 역시 커져 갔다. 특히 제작·배급 회사의 통폐합 조치 이후에 기획·제작된 극영화의 경우 시나리오 담당자는 거의 모두가 일본인이었다. 그러면서, 이러한 과정을 거쳐 완성·개봉된 영화들은 여러 갈래의 작품 경향을 띠게 되었다.

당시 제작·개봉된 조선 극영화를 작품 속 인물과 배경, 이야기 흐름 및 장르적 성격 등을 종합하여 나누어 보면 다음과 같이 크게 네 가지로 분류된다. 첫째, 야기 야스타로의 〈수업료〉(1940), 니시키 모토사다의 〈집 없는 천사〉(1941), 〈우리르라 창공〉(1943) 등 아동영화이다. 둘째, 니시키 모토사다의 〈풍년가〉, 쓰쿠다 준의 〈거경전〉처럼 농어촌 젊은이들이 열악한 상황을 타개하고 한계를 극복한다는 내용을 담은 작품이다. 셋째, 주인공 남성(들)의 훈련소 생활을 소개하면서 그들 주변의 가족 문제나 애정 관계를 곁들여 놓은 이지마 다다시의 〈그대와 나〉, 쓰쿠다 준의 〈조선해협〉, 니시키 모토사다의 〈병정님〉 등과 같은 영화이다. 넷째, 학교나 가정을 배경으로 소년(들)의 극기와 성장의 모습을 다룬 작품으로, 핫타 나오키의 〈젊은 자태〉, 니시키 모토사다의 〈태양의 아이들〉, 야기 류이치로의 〈사랑과 맹세〉 등이 여기에 포함된다.

영화의 제재 설정 및 서사 구성 등을 들여다 보면, 특정 시나리오 작가가 쓴 작품들 간에는 일련의 특징적 양상이 공유되어 있음이 확인된다.

30) 이러한 사례는 1930년대 말에도 있었다. “1938년 10월 조선영화주식회사의 최남주는 극작가이자 시나리오 작가인 무라야마 도모요시(村山知義)를 초빙해 〈대춘향전〉의 준비에 들어갔”으나 결국 영화화되지 못하였던 것이다. 김려실, 『투사하는 제국 투영하는 식민지』, 삼인, 2006, 225쪽; 한편, 해방 직전에는 안석영과 오노 신이치(大野眞一)이 각본을 담당한 〈춘향전〉이 사단법인 조선영화사 제작, 방한준 연출로 기획되어 8월 말 촬영을 앞두고 있기도 하였다. 한상언, 『일제말기 통제 영화제작회사 연구』, 『영화연구』 36, 한국영화학회, 2008, 〈표 2〉 참조.

일단, 재조선 일본인으로서 경성에 거주하며 통제 영화 제작회사에서 2편 이상의 극영화 각본을 담당한 니시키 모토사다와 쓰쿠다 준의 경우, 위의 작품들 사이에 공통점을 이루는 부분이 눈에 들어온다.

가령 니시키 모토사다가 시나리오를 쓴 5편의 작품 중 〈집 없는 천사〉, 〈우리르라 창공〉, 〈태양의 아이들〉 등 3편은 아이들을 주요 등장인물 및 관객층으로 두고 있다. 〈집 없는 천사〉는 못된 어른들의 착취에 시달리며 유흥가에서 꽃을 팔던 어느 고아 남매 용길(이상하 분)과 명자(김신재 분)가 서로 헤어져 지내다가 아동 자선 사업을 하는 방성빈(김일해 분)과 그의 처남이자 의사인 안인규(진훈 분)의 도움으로 우여곡절 끝에 방성빈이 세운 ‘향린원’에서 재회한다는 이야기로 꾸며졌다. 〈우리르라 창공〉은 홀어머니 슬하에서 가난하게 살며 항공병을 동경하던 소년 정길(平田永徹 분)이 전투기 모금에 헌납하기 위해 자신의 동생인 영길(白川勝 분)이 아끼던 개를 팔게 되지만 미담이 알려져 주위로부터 격려도 얻고 개도 돌려받는다는 내용을 담았다. 〈태양의 아이들〉은 남도의 작은 섬에 위치한 국민학교에 다니는 한 고아 생도가 삼촌을 따라 떠난 지 얼마 후 이 학교의 교장(水島道太郎 분)도 소집되어 두 사람이 사이판에서 우연히 재회하나 곧 미군의 공격으로 둘 다 목숨을 잃게 되고 그 소식을 접한 학교 학생들이 산에 올라 복수를 결심한다는 서사 구조를 취하였다. 세 작품은 열악한 가정 환경의 아이들이 주요 인물로 나온다는 점에서 유사성을 띠었다. 또한 〈우리르라 창공〉에서 정길이 개장수에게 개를 판다는 설정은 〈집 없는 천사〉에서 용길의 향린원 친구가 옛장수에게 주전자를 파는 장면을 연상시키기도 한다.

쓰쿠다 준이 각본을 맡은 두 작품의 대강의 줄거리는 다음과 같다. 〈조선해협〉에서는 남자 측 아버지(김일해 분)의 반대로 사실혼 생활을 하던 두 남매가 각각 지원병과 근로대원으로 복무하여 남편 세이키(남승민 분)는 전장에서 부상을 입고 부인 김슈쿠(문예봉 분)는 공장에서 쓰러져 따로 입원한 상태에서 남편 부친으로부터 인정을 받는다. 〈거경전〉에서는 명포수 출신인 죽은 아버지의 뒤를 이어 포경선을 탄 패기 없던 한 젊은이(山本時睦 분)가 주변 사람들의 애정과 응원으로 역경을 딛고 고래 포획에 성공한다. 〈조선해협〉의 세이키가 전사한 형을 추모한 후 입대하였음을 고려할 때, 두 영화의 소재가 다르기는 하지만 주인공 남성이 가족의 뒤를 이어 ‘가치 있는’ 일을 하게 된다는 점에서는 공통분모를 지닌다.

한편, 동시기 일본영화계에서 각본 작업을 하다가 조선영화 제작에 참여한 시나리오 작가의 작품에도 전작의 성향이 묻어나 있다. 영화 평론가였던 이지마 다다시를 제외한 나머지 3인의 경우가 그러하다.

각본 데뷔작인 〈이 어머니를 보라〉(1930)부터가 그러하였거니와, 야기 야스타로는 우치다 도무 감독의 〈인생극장(人生劇場)〉(1936), 도요타 시로 감독의 〈소도의 봄(小島の春)〉(1940) 등 젊은이의 자전적 삶을 다룬 문학 작품을 각색하여 명성을 얻고 있었다.³¹⁾ 심상소학교 4학년 학생의 실제 수기를 토대로 한 〈수업료〉의 사례와 결부되는 지점이라 할 수 있다. 〈수업료〉는 부모가 멀리 행상을 떠난 뒤 할머니(복혜숙 분)와 단 둘이 생활하던 우영달(정찬조 분)이 수업료를 마련하기 위해 거주지인 수원에서 친척 아주머니가 사는 평

31) 〈인생극장〉은 오자키 시로(尾崎士郎)의 자전적 소설로, 아이치현(愛知県) 기라정(吉良町)에서 상경한 젊은이가 와세다대학(早稲田大学)에 입학하는 과정과 이후의 생활을 시리즈로 다룬 작품이며, 〈소도의 봄〉은 오자키 시로의 와세다대학 후배인 이쓰키 히로유키(五木寛之)가 〈인생극장〉을 참고하여 쓴 대하소설이다. 매년 『키네마순보』가 선정하는 ‘베스트 텐’에서 〈인생극장〉은 일본영화 부문 2위를, 〈소도의 봄〉은 1위를 기록한 바 있다. 위키피디아 일어판(<https://ja.wikipedia.org>) 참조(검색일 : 2017.2.13).

택을 다녀와 담임 교사(薄田研二)와 급우들의 환대 속에 학교 생활을 이어 간다는 내용을 담았다. 당시 일본에서는 〈수업료〉의 모델이 될 만한 아동영화들이 장르화 경향을 보이며 유행하기도 하였다.³²⁾

헤타 나오유키는 도요타 시로가 연출한 〈젊은 사람〉을 대표적인 히트작으로 두고 있었다. 이 영화는 1933년부터 1937년까지 『미타문학(三田文学)』에 연재된 이시자카 요지로(石坂洋次郎)의 소설을 원작으로 하면서, 북쪽 지방 항구 도시에 위치한 어느 미션스쿨의 여교사가 요정을 운영하는 편모와 함께 사는 여학생의 작문을 읽은 뒤 벌어지는 사건들을 다루었다. 그의 시나리오로 만들어진 조선영화 〈젊은 자태〉에도 중학교 5학년 생도들과 교사들이 등장한다. 이 영화는 등장인물뿐 아니라, 작품명이 비슷하며 동일 감독에 의해 연출되었다는 점에서도 〈젊은 사람〉과의 연관성이 발견된다.

홋카이도 아이누(アイヌ)인들의 삶을 기록한 〈곰의 노래(熊の唄)〉(1937)가 연극으로 상연된 후 영화화되면서 본격적인 시나리오 활동을 시작한 야기 류이치로의 경우, 〈누마즈 병사학교〉를 지나 우치다 도무 감독의 〈흙(土)〉(1939)을 통해 “메이지시대 빈농일가의 생활을 4계절에 걸쳐 면밀”하게 묘사하여 최고의 리얼리즘 역작으로 인정받았다.³³⁾ 이러한 흐름은 만주 개척기를 다룬 〈오히나타마을(大日向村)〉(1940)로 연결되었다. 그리고 〈망루의 결사대〉를 거쳐, 조선영화 〈사랑과 맹세〉로도 이어진다.

〈사랑과 맹세〉에서는 고아 출신의 조선인 소년 에이류(김우호 분)가 일본인 양부모의 속을 썩이다가 가미가제(神風) 특공대로 출격하여 전사한 일본인 장교 무라이 소위(독은기 분)의 가정을 취재하던 중 감명을 받아 자신도 해군특별지원병에 입대하는 과정이 그려졌다. 식민지 조선의 마지막 극영화로 완성·개봉된 이 작품에서는 내선일체(內鮮一體) 이데올로기와 소년들의 전쟁 참여에 대한 정당성이 강조되었다.

기실, 일본인 시나리오 작가들이 쓴 조선영화의 각본은 대체로 이렇듯 당대 식민지 권력의 통치 이념과 더불어 주요 정책(국책)을 반영한 작품들이었다. 즉, 〈수업료〉, 〈집 없는 천사〉, 〈우르르라 창공〉에는 어린이의 동심을 애국심으로 승화시키려는 아동정책이, 〈풍년가〉와 〈거경전〉에는 농어촌 청년들의 인내와 희생, 봉사정신과 공동체식이 독려된 (물자)생산정책이, 〈그대와 나〉, 〈병정님〉, 〈조선해협〉에는 지원병제와 징병제를 통한 입대 홍보에 초점이 맞추어진 군사정책이, 〈젊은 자태〉, 〈태양의 아이들〉, 〈사랑과 맹세〉에는 소년의 성장과 소년병의 육성, 전쟁 참여를 결부시킨 교육정책이 묻어나 있다.³⁴⁾

이는 동시기 일본영화의 제작 경향과도 궤를 같이하던 특징적 양상이기도 하였다. 그런데 그 중에는 조선 극영화의 시나리오를 쓴 작가들의 작품도 포함되어 있었다.

32) 해당 작품으로는 시미즈 히로시(清水宏) 감독의 〈바람 속의 아이(風の中の子供)〉(1937), 야마모토 가지로(山本嘉次郎) 감독의 〈작문교실(綴方教室)〉(1938), 도요타 시로 감독의 〈울보 녀석(泣蟲小僧)〉(1938), 다사가 도모다가 감독의 〈길가의 돌(路傍の石)〉(1938) 등이 있었다. 〈수업료〉는 특히 소학교 어린이의 작문을 원작으로 한 〈작문교실〉(1938)과 닮은 점이 많았다. 그래서 〈수업료〉가 일본에 수출될 당시 광고에는 ‘조선의 〈작문교실〉’이라는 문구가 덧붙여지기도 하였다.

33) 사토 다다오(著), 유현목(역), 『일본영화 이야기』, 다보문화, 1993, 184쪽.

34) 이들 극영화 중에는 식민지 정책이 복합적으로 적용된 사례도 발견된다. 예컨대, 네 번째의 경우 군사정책이 투영되었다고 볼 수 있다. 조선영화에 투영된 국책의 상(像)이 그 강도를 높여 갔다는 사실 또한 주목되는 지점이다. 이들 작품에는 식민지 권력이 발현시킨 통치 이데올로기가 공유되어 있기도 하였다. 〈수업료〉에서의 조선인 학생과 일본인 교사 간의 정, 〈조선해협〉에서의 조선인 여성과 일본인 여성 사이의 우애, 〈그대와 나〉, 〈사랑과 맹세〉에서의 조선인과 일본인의 연애 및 결혼 설정은 내선일체(內鮮一體)의 표상이라 할 만하다.

야기 류이치로의 경우, 〈누마즈 병사학교〉에 이어 아베 유타카(阿部豊) 감독의 〈남해의 꽃다발(南海の花束)〉(1942), 〈저 깃발을 쏘라(あの旗を撃て)〉(1944) 등을 통해 전투에 참가한 군인들의 희생을 미화하고 국민들의 전시 총동원을 정당화하는 국책영화 각본 집필을 계속해 나갔다. 야기 야스타로 역시 육군소년항공병 출신 군인들의 중국 전선에서의 활약상을 그린 아베 유타카 감독의 〈불타는 하늘(燃ゆる大空)〉(1940)의 시나리오를 담당하 바 있었다. 이들 영화는 식민지 조선에서도 공개되었다.

이러한 영향력 하에 놓여 있던 식민지 조선영화는 일본인 시나리오 작가의 광범위한 영화 활동과 절대적인 각본 점유로 인해 이전과는 구별되는 특징적 경향을 보이게 되었다. 즉, “숙명론적 세계관을” 드러내는 “가난, 겁탈, 살인, 탈향의 모티프들”로 점철된,³⁵⁾ 조선인 시나리오 작가들이 주로 각본을 쓰고 있던 1930년대 후반 조선영화의 성향이 상당 부분 약화 혹은 변형되었다.

그러면서 “영화가 국책을 세우고 추진하는 데 가장 필요한 도구로 부상”하던 흐름을 타고,³⁶⁾ 동시기 일본 영화를 답습하며 국책 반영에 초점을 두었다는 점이 주목된다. 이를 통해 조선영화에는 일본의 배우가 주요 배역으로 심심찮게 모습을 드러내었고 작품 속 대사 역시 대부분 일본어로 이루어졌다. 이렇게 형성된 당시 조선영화의 특징적 경향을 기존의 한국영화사적 관점이나 ‘친일영화’ 등의 프레임으로 모두 설명할 수 없음은 물론이다.³⁷⁾

1945년 8월 15일 조선은 해방을, 일본은 패전을 맞았다. 이를 계기로 조선영화는 민족성과 언어를 되찾았고, 일본인 시나리오 작가들은 일본영화계로 복귀 혹은 편입되었다. 이후 양국의 영화계에 제국주의적 잔재가 완전히 해소되었다고는 단언할 수 없겠지만, 적어도 식민지 말기와는 구분되는 새로운 양상이 펼쳐졌음은 사실이다. 따라서 한국영화사에서 1940년대 전반기는 식민지 조선영화가 시대적 특수성을 띠고 있던 시기라 볼 수 있을 것이다. 그리고 그 중심에는 일본인 시나리오 작가의 존재가 자리한다.

V. 나오며

1940년대 식민지 조선영화의 특수적 양상을 이루는 요소는 여러 가지가 있겠으나, 그 중에서도 일본인 시나리오 작가의 활동이 눈에 띄게 활발해졌음을 빼놓기 어렵다. 이러한 현상은 영화 제작 부문의 여느 영역 못지않게 그 정도가 더하였을 뿐 아니라, 이것이 당대의 영화계 환경과 작품 경향 형성에 미친 영향 또한 매우 컸다.

이에, 본고에서는 크게 세 가지 측면에 초점을 맞추어 이와 관련된 영화사적 사실과 흐름을 살펴보았다. 첫째, 1940년대 식민지 조선 극영화 시나리오 담당자의 민족적 구성 내 일본인 비율의 추이와 그 배경이 된

35) 이화진, 앞의 책, 87쪽.

36) 위의 책, 100쪽.

37) 친일영화에 관한 논의에 대해서는 강성률의 『친일영화』(로크미디어, 2006)와 『친일영화의 해부학』(살림터, 2012)을 참고할 것.

전쟁 장기화에 따른 전시체제의 공고화 및 영화 분야에서의 국책 강화 추세에 대해 확인하였다. 둘째, 일본인 시나리오 작가의 영화계 경력, 전문 영역, 체류 지역별 인적 구성과 작품, 정책, 산업, 언론 활동에 관해 파악하였다. 셋째, 그들이 고안한 식민지 조선영화의 작품 경향을 도출하고 이것이 동시기의 일본영화 및 일본인 시나리오 작가의 여타 작품들과 어떠한 공통점과 연속성을 지니는지에 관해 탐구하는 한편 1940년대 조선영화의 특수성에 대해 종합적으로 고찰하였다.

이와 같은 과정을 거쳐 본문의 지면을 통해 관련 내용을 구체적이고 체계적으로 기술(記述)하였다는 점에 본 연구의 의의를 부여할 수 있겠다. 나아가 식민지 조선에서 활동한 여타 직능 분야의 일본인으로 그 범주를 확장해 보는 일도 가능하리라 여겨진다.

반면에 그 한계 역시 인정하지 않을 수 없다. 우선, 당시의 작품 중에는 ‘문화영화’, ‘계발영화’ 등의 명칭을 가진 짧은 단편영화들이 포함되어 있었음에도 불구하고, 본고에서는 동시기 제작·개봉된 조선 극영화를 연구의 주요 대상으로 두었다. 물론, 이러한 데에는 이들 영화가 극영화에 비해 비중과 위상이 현저히 떨어졌으며, 관련 영상 및 문헌 자료가 절대적으로 부족하다는 사정이 개입되어 있다. 또한, 본고에서 다룬 연구 주제의 범위를 식민지 조선만이 아니고 만주, 대만, 동남아 등 일본 ‘제국’ 내에 속해 있던 여타 권역으로 확장하여 거시적인 양상을 가늠해 보거나 지역 간 비교를 시도해 보는 일도 가능할 것이다. 이때 국가 간 장벽을 넘나드는 통섭적 시각을 확보하는 데 몰두한 나머지 일본 중심의 제국-식민지적 관점에 매몰될지 모를 일을 경계해야 함은 당연하다.

식민지 시기 조선영화(계), 한일 영화 교류·관계사, 재조선 일본 영화인 연구 영역을 아우르는 본 논문을 계기로 앞으로 관련 분야에서의 다양하고 심층적인 연구 시도가 보다 활발히 진행되었으면 하는 바람이다.

〈참고문헌〉

1. 단행본

- 강성률, 『친일영화』, 로크미디어, 2006.
 강성률, 『친일영화의 해부학』, 살림터, 2012.
 김려실, 『투사하는 제국 투영하는 식민지』, 삼인, 2006.
 김수남 편, 『조선 시나리오 선집 1: 무성영화 시나리오 모음집 1』, 집문당, 2003.
 김수남 편, 『조선 시나리오 선집 2: 무성영화 시나리오 모음집 2』, 집문당, 2003.
 김수남 편, 『조선 시나리오 선집 3: 발성영화 시나리오 모음집』, 집문당, 2003.
 김수남 편, 『조선 시나리오 선집 4: 미영화화 시나리오 모음집』, 집문당, 2003.
 김수남 편, 『해방전 조선 사실주의 시나리오』, 국학자료원, 2001.
 김종욱 편저, 『실록 한국영화총서 1 (상)』, 국학자료원, 2002.
 사토 다다오(저), 유현목(역), 『일본영화 이야기』, 다보문화, 1993.

- 이영일, 『영화개론』, 집문당, 1997.
- 이재명 외, 『해방전(1940~1945) 상영 시나리오집』, 평민사, 2004.
- 이재명 외, 『해방전(1940~1945) 창작 시나리오집』, 평민사, 2004.
- 이화진, 『조선영화 : 소리의 도입에서 친일 영화까지』, 책세상, 2005.
- 한국영상자료원 편, 『고려영화협회와 영화신체제 1936~1941』, 한국영상자료원, 2007.
- 飯島正, 『シナリオ文学全集 第1巻(シナリオ大系)』, 東京: 河出書房, 1937.
- 加藤厚子, 『総動員体制と映画』, 東京: 新曜社, 2003.
- 高島金次, 『朝鮮映画統制史』, 京城: 朝鮮映畫文化研究所, 1943.
- 田中三郎, 『昭和17年 映画年鑑』, 東京: 日本映画雑誌協會, 1942.

2. 논문

- 김려실, 「일제강점기 아동영화와 내선일체 이데올로기 - 〈수업료〉와 〈집 없는 천사〉를 중심으로」, 『현대문학의연구』 30, 한국문학연구학회, 2006.
- 문경연, 「1930년대 한일 역사극의 담론지형 고찰 : 유치진과 무라야마 도모요시를 중심으로」, 『한국문학이론과비평』 47, 한국문학이론과비평학회, 2010.
- 서동주, 「1938년 일본어연극 〈춘향전〉의 조선 ‘귀환’과 제국일본의 조선 붐」, 『동아시아고대학』 30, 동아시아고대학회, 2013.
- 이덕기, 「영화 〈수업료〉와 조선영화의 좌표」, 『한국극예술연구』 29, 한국극예술학회, 2009.
- 이정숙, 「일본의 「실험극단」 「극예술연구회」에 미친 영향」, 『어문학』 98, 역사문제연구소, 2007.
- 이준식, 「무라야마 도모요시의 진보적 연극운동과 조선문화 사랑」, 『역사비평』 88, 역사문제연구소, 2009.
- 이화진, 「식민지 조선의 극장과 ‘소리’의 문화 정치」, 연세대학교 박사학위논문, 2011.
- 정종화, 「조선 무성영화 스타일의 역사적 연구」, 중앙대학교 박사학위논문, 2012.
- 차승기, 「제국의 이상블라주와 사건의 정치학 : 무라야마 도모요시(村山知義)와 조선」, 『동방학지』 161, 연세대 국학연구원, 2013.
- 한상언, 「일제말기 통제 영화제작회사 연구」, 『영화연구』 36, 한국영화학회, 2008.
- 한상언, 「활동사진시기 조선영화산업 연구」, 한양대학교 박사학위논문, 2010.
- 함충범, 「전시체제 하의 조선영화, 일본영화 연구(1937~1945)」, 한양대학교 박사학위논문, 2009.
- 호시노 유우코, 「『경성인』의 형성과 근대 영화산업 전개의 상호 연관성 연구 : 〈경성일보〉와 〈매일신보〉에 나타난 영화 담론을 중심으로」, 서울대학교 석사학위논문, 2012.

3. 신문, 잡지

- 『매일신보』, 『동아일보』
『キネマ旬報』, 『映画旬報』

4. 기타

위키피디아 일어판(<https://ja.wikipedia.org>)

야후 재팬 영화(<http://movies.yahoo.co.jp>)

* 이 논문은 2017년 3월 3일에 투고되어,
2017년 3월 13일까지 편집위원회에서 심사위원을 선정하고,
2017년 3월 27일까지 심사위원이 심사하고,
2017년 4월 3일에 편집위원회에서 게재가 결정되었음.

Abstract**A Study on Japanese Scenario Writers' Activities of Colonial Joseon in the 1940s**

Ham, Chungbeom*

This paper reveals empirically how Japanese scenario writers worked under a specific historical background in Joseon in the 1940s. As I researched signification and characteristic about them in terms of film history, I found meaningful results. First, films written by Japanese scenario writers increased in colonial Joseon film industry since the 1940s. Especially, they handled most of feature films' scripts after film production and distribution in Joseon were merged. This tendency was made under a certain historical background; the Sino-Japanese War was protracted and extended to the Pacific War which brought about implementation of war basis and reinforcement of mobilization. Second, remarkable Japanese scenario writers appeared in Joseon film industry at this period. They not only professionally wrote scenarios but also worked as film critics or veteran in other art fields. Also, they took part in various kinds of activities related with films except for writing. They worked for planning or producing films from film production company, worked for promoting cultural exchange between Joseon and Japan, or worked at media. Third, in terms of scenario writing, Japanese writers exposed their identities and strengthened their positions by keeping their own characteristics appeared in films. These scenarios reflected colonial policy made by Japan and distinct characteristics of colonial Joseon. It made difference and similarity between contemporary Japanese films and former Joseon films.

[Key Words] the 1940s, Japanese scenario writers, Colonial Joseon Film Industry, Joseon Cinema, Korean Cinema History

* Research Professor, Hanyang University