

# 『나의 할아버지가 탈옥한 이야기』와 〈5일의 마중〉 비교 연구\*

— 포스트 사회주의 시기의 중국 영화 비평 전략

최재용\*\*

## 〈目 次〉

1. 서론
2. 비교: 영화와 소설
3. 영화가 보여주지 않는 것과 그 의미에 대해
  - 1) 여성
  - 2) 역사/정치
4. 흔적들
5. 마무리

## 1. 서론

장이머우張藝謀는 수많은 소설 작품을 영화화해 온 것으로 유명하다. 그의 손길을 거쳐 소설은 때로는 성공적으로, 때로는 엇갈린 평을 받으며 영상매체로 꾸준히 '번역'되어 왔다. 최근 각광받는 소설가인 연거링嚴歌苓의 소설도 몇 차례나 영화로 만들어졌는데, 장이머우와 연거링 두 사람은 〈진링의 13소녀金陵十三釵〉 이후 두 번째 합작을 통해 『陸犯焉識』(국내 번역본은 『나의 할아버지가 탈옥한 이야기』<sup>1)</sup>)를 〈歸來〉(국내 개봉 제목은 〈5일의 마중〉)라는 영화로 재탄생시켰다.

\* 이 논문은 2019년도 중국문화연구학회 춘계학술대회에서 발표한 원고를 수정, 보완한 것이다.

\*\* 명지대학교 중어중문학과 부교수 (hafvilla@mju.ac.kr)

1) 연거링 지음, 김남희 옮김, 『나의 할아버지가 탈옥한 이야기』, 51BOOKS, 2015. 중국어 원문은 嚴歌苓, 『陸犯焉識』, 作家出版社, 2011을 대상으로 삼았다. 이후 『陸犯焉識』로 지칭.

영화와 소설은 서로를 홍보하면서 작품성, 상업성 두 측면 모두에서 상당히 긍정적인 평을 얻었고, 특히 영화는 감독과 유명 배우, 유명 원작자의 명성을 등에 업고 3억 위안에 가까운 박스오피스 성적을 기록하였다.

영화 〈歸來〉와 그 원작 소설에 쏟아진 학자들의 관심도 적지 않다. 국내에서는 학위논문 몇 편(양시, 기영, 이화영 등)과 학술지 논문 서너 편(김남희, 박남용, 장희재 등)이 전부이지만 CNKI에서는 소설과 영화, 그리고 양자의 관계를 직접적으로 다룬 논문만 수십여 편이 확인된다. 대체로 소설이 영화로 개작改編되는 과정에서 어떤 변화가 발생하였는지를 다루고 있으며, 원작에 비해 달라진 영화의 모습에 대해 때로는 긍정적인, 때로는 부정적인 평가를 보내고 있다. 주로 지식인, 역사, 정치, 여성 등의 핵심어를 중심으로 하여, 원작 소설에 나타났던 방대한 역사적 내용이 어떻게 애절한 사랑 이야기로 바뀌었는지, 그리고 그를 어떻게 평가해야 할지에 대한 논의가 대부분을 차지하고 있다.

서로 다른 매체인 소설과 영화가 다르다는 점은 너무나 당연하다. 소설과 영화라는 “두 매체는 서로 경멸하거나 존중하기도 하고 서로 구원하기도 하였으며 서로 배우기도 하며 서로 왜곡하기도 하여 왔던”<sup>2)</sup> 복잡한 관계를 맺고 있으며, 양자의 관계를 어떻게 바라보느냐가 소설 원작 영화의 평가를 결정하는 중요한 요인이 되기도 한다. 원작 소설보다 뛰어난 영화도 많겠지만, 영화가 ‘원본’인 소설에 얼마나 충실한지를 기준으로 삼아 영화를 평가하거나 심지어 비난하는 경우 역시 흔히 찾아볼 수 있는 것이다. 장이머우의 영화가 바로 그 좋은 예가 될 수 있겠다. 주선울 이데올로기와 영합하였다는 비판을 오랫동안 받아 온 장이머우의 일부 작품(특히 최근작)의 경우, 원작의 정치적 내용을 영화에서 의도적으로 삭제한 혐의가 뚜렷하기 때문에 그의 영화가 원작 소설의 정치성, 역사성을 담아내지 못하고 대중화, 통속화하였다는 비판이 한국에서는 물론 중국에서도 지속적으로 제기되고 있다. 본고에서 중점적으로 논의하고 싶은 것도 바로 이 지점인데, 결론부터 이야기하자면 필자는 이런 비판이 비록 정당하고 논리적으로 올바른 것이기는 하지만 그 실질적 효과라는 면에서 보았을 때 이제는 조금 다른 각도에서의 접근 혹은

2) 조미숙, 「소설과 영화의 상호작용」, 『스토리앤이미지텔링』 제4호, 2012, 145-146쪽.

보완이 필요하다고 생각한다. 기존의 비판 노선으로는 중국의 지배 이데올로기와 광전총국에 의한 검열을 부정적인 것으로 간주하고, 창작자 혹은 생산자에게 그를 회피하거나 심지어 저항할 것을 요구하게 되기 쉽다. 이 논리에서 더 나아가면 검열에 실패한 나쁜 영화, 그리고 검열을 우회하거나 그에 맞선 좋은 영화라는 식의 이분법으로 나아가갈 우려조차 있다. 그런데 현실적으로, 최근(특히 시진핑 집권 이후) 제작되는 정치적, 역사적 소재(이를테면 문화대혁명 소재의 영화) 영화에서 진정으로 정치적이고 논쟁적인 내용이 검열을 통과할 수 있으리라 믿는 것은 지나치게 낙관적인 전망이다.<sup>3)</sup>

그렇다면 여기서 최소한 두 가지 전략을 취할 수 있을 것이다. 첫째로는 기존에 해 왔던 것처럼 검열 시스템, 혹은 검열당한 콘텐츠를 비판하는 것이다. 다시 한번 강조하지만 이런 비판은 정당하고 필요한 것이다. 아울러 검열 시스템을 우회하거나 그를 어떤 식으로든 극복하고 저항하려는 시도에도 주목할 필요가 있다.

둘째, 그 검열을 ‘통과’한 콘텐츠에서 다시금 ‘정치적인 것’을 복원함으로써 검열의 구체적인 작동방식을 드러내고, 나아가 검열의 실패, 혹은 해체를 선언하는 방법도 가능하다. 이 두 번째 전략은 주선울 이데올로기와 검열제도가 일상이 되었음을 인정하는 패배의 선언이 아니라, 검열 그 자체의 ‘권능’을 붕괴시키고 그 불가능성을 드러내는 작업이 되어야 할 것이다. 장이머우의 영화는 (대체로) 검열을 무사히 통과하고 있으며 때로는 검열 주체와 혼연일체가 된 듯한 모습을 보여 주는 것이 사실이다. 하지만 그의 영화를 다시금 정치적으로 독해할 수 있는 여지는 전혀 없는 것일까? 장이머우와 중국의 주선울 이데올로기의 검열은 너무나도 완벽

3) 시진핑 집권기간인 2013년부터 2018년까지(2019년은 제외) 중국내 흥행 10위권의 영화를 살펴보면 할리우드의 액션 영화를 제외한다면 대부분 로맨틱 코메디나 서유기, 산해경 등 고전을 활용한 판타지 장르의 영화들, 또는 중국의 굴기를 자랑하는 영화들(〈戰狼〉, 〈紅海行動〉 등)로 채워지고 있으며, 혁명의 역사를 다룬 영화는 2014년의 〈智取威虎山〉과 2017년의 〈芳華〉(공교롭게도 이 또한 연거링의 소설을 원작으로 삼고 있다) 두 편에 불과하다. (〈歸來〉는 2014년 35위) 두 영화 모두 공산당의 역사를 미화하거나 개인적(탈정치적)인 내용으로 희석하는 전략을 택했다. 2019년 국경절을 맞이해서는 陳凱歌와 張一白, 管虎, 薛曉路, 徐擘, 寧浩, 文牧野 등 스타 감독들이 합심하여 〈我和我的祖國〉라는 선전영화를 만들었다. 이처럼 최근 중국의 주선울 문화콘텐츠에서 탈정치적 경향은 현저하게 나타나고 있다.

해서 정치적, 역사적인 요소는 전혀 표현되지 못하고 있는가? 만약 검열을 통과한 영화에서 아직 무엇인가 정치적인, 역사적인 것을 읽어낼 수 있다면, 이는 검열의 가능성 자체를 무화시키는 또 하나의 전략이 될 수 있지 않을까?<sup>4)</sup>

이런 문제의식을 염두에 두고, 아래에서는 영화 <歸來>와 소설 『陸犯焉識』를 비교 분석함으로써 양자 간의 번역 과정에서 무엇이 숨겨지고 무엇이 드러나는지를 밝히려고 시도할 것이다. 그리고 궁극적으로는 이를 통해 현대 중국의 문화콘텐츠가 갖는 한계와 가능성을 사고하는 단초를 찾고자 한다.

## 2. 비교: 영화와 소설

원작 소설 『陸犯焉識』는 중국어로 34만 자에 달하는 방대한 작품이다. 엔저링은 시점視點과 시점時點을 자유롭게 오가며 중국의 20세기 전반全般을 아우르는 매우 방대한 이야기를 숨씨 좋게 풀어내고 있다. 소설의 내용과 영화로의 각색에 대해서는 이미 많은 연구가 진행되었으므로 자세한 것은 더 다루지 않고, 기영이 석사논문에서 정리한 표를 가져와 스토리만을 간단히 소개하도록 한다.

[표1] 장소를 중심으로 한 『陸犯焉識』의 스토리 재구성<sup>5)</sup>

장소	시간	신분 및 상황
상하이(上海)	1926.6	봉건 사회 지식인 가문의 장남/ 5.4운동 이후 신 자유 사상교육을 공부함
미국	1926.6-1931	언어학 연구생/ 자유로운 생활을 노리고 첫 번째 내연녀 만남

4) 물론 모든 검열과 삭제가 광전총국과 중국 정부에 의해 이루어지는 정치적인 행위라고 볼 수는 없다. 부당스러운 정치적인 주제를 피해 가려는 경향에는 상업적인 측면에 대한 고민 역시 포함되기 때문이다. 하지만 장이머우라는 특정 영화 감독의 필모그라피와 그에 대한 비평의 역사를 논의한다면, 현실적으로 상업성보다는 정치성에 대한 논의에 초점을 맞추는 것이 유리하다고 본다. 중국의 주선율 영화 일반에 나타나는 검열의 정치성과 상업성에 대한 논의는 추후의 과제로 남겨 두기로 한다. 예리한 지적을 해 주신 심사위원께 감사드린다.

5) 기영, 「엔저링(嚴歌苓) 장편소설 『죄수 루엔스(陸犯焉識)』 연구」, 한국외국어대학교 석사학위청구논문, 2016, 44-45쪽.

상하이(上海)	1931-1937	인기 교수/ 전쟁이 시작되자 자신의 가족을 떠남. 전쟁으로 인해 자유를 누릴 수 있어서 좋아함.
충칭(重慶)	1937-1945	교수/ 충칭에서 두 번째 내연녀를 만남. 국민당의 감옥에서 2년을 생활하고 풀려났으나, 교수직을 박탈당함.
상하이(上海)	1945-1954	고등학교 선생님/ 어렵게 일자리를 구하고, 가난하지만 나름 안정적인 환경에서 글을 창작하여 몇 번 반사회주의 혹은 매국노라고 매도당함/ 공산당의 감옥으로 끌려감
칭하이(青海)	1954-1979	죄수/ 죄수 생활을 하면서 가족과 아내를 그리워함. 탈출을 시도해서 한 번 성공하지만, 가족을 위해 자수함
상하이(上海)	1979-1990	하인/ 감옥 생활에서 돌아오니 모든 것이 생각한 것과 다름. 자식들은 그를 하인취급하고, 아내는 기억상실증에 걸림
칭하이(青海)	1990	늙은 할아버지/ 자유와 사랑의 진리를 깨우치고, 진정한 삶을 찾으려 감

위 표에서 확인할 수 있듯이 소설은 루옌스陸焉識라는 지식인이 유학을 통해 박사학위를 받고, 귀국하여 국민당과 공산당 두 세력 모두에게 감금당하고 모진 고초를 겪은 후에 풀려나는 과정을 대단히 꼼꼼하게 묘사한다. 이런 면에서 보자면 이 소설은 중국 지식인의 고난사로 파악할 수 있으며, 그런 의미에서 혹자는 이를 ‘후(後) 상흔문학(傷痕文學)’<sup>6)</sup>이라고 표현하기도 하였다.

그런데 위 표에서는 거의 드러나지 않는 부분이 있다. 바로 ‘여성’의 존재이다. 연거림의 예전 작품은 대부분 여성이 주인공이었는데, 이 소설에서는 남성 지식인인 루옌스가 주인공이다. 그럼에도 불구하고 여전히 이 소설에서 루옌스의 아내 평완위馮婉瑜와 시어머니 평이팡馮儀芳, 딸 평단웨이馮丹珏, 작중 화자인 손녀 ‘나’ 등 여성 등장인물은 매우 중요하게 다루어지며, 이들은 루옌스의 인생에서 결정적인 역할을 담당함과 동시에 한 명 한 명이 각자의 개성과 생명력을 발휘하고 있다.

반면 영화 〈歸來〉는 이처럼 방대한 소설을 전부 다루려는 욕심을 버리고, 과감한 선택과 집중의 전략을 선택하였다. 일단 내용적으로 큰 각색이 이루어지는데, 박남용은 “영화의 줄거리는 소설과는 매우 차이가 있을 뿐만 아니라 각각의 인물들의 구성도 판이하게 다르다” 지적한 후, “중국 역사의 변화를 통해 과거 역사에

6) 龔自強 등, 「20世紀中國知識分子的磨難史——嚴歌苓《陸焉識》討論」, 『小說評論』 2012년 04기, 117쪽.

대한 기억과 망각, 그리고 인간의 실존문제를 탐구”한 소설에 비해 “영화는 두 남녀 주인공의 애뜻한 인간애와 사랑 이야기를 통해 희망과 헌신의 부성애를 그려내고 있다”고 썼다.<sup>7)</sup> 장이머우는 우선 소설에서 1920년대부터 문화대혁명에 이르기까지의 복잡하고 풍성한 중국 현대사를 통째로 덜어낸 다음, “생사의 이별, 영원한 사랑生離死別、曠世之戀”(상영 당시 포스터 문구)으로 그 자리를 채워 일종의 멜로드라마愛情片를 새롭게 창작해 내었다.<sup>8)</sup> 이런 경향은 그가 연거림의 예전 소설 『金陵十三釵』를 영화로 개작했을 때에도 발견되는데, 양시가 지적했다시피 “홍행을 목적으로 각색이 이루어졌으며, 줄거리와 서사기법·서술시점의 측면에서 영화의 특성에 맞게 단순화·명료화되었으며 중요한 몇몇 소수의 사건에 집중하는 방식으로 개편”되었던 것이다.<sup>9)</sup> 줄거리뿐만 아니라 등장인물 역시도 대폭 단순화된다. 루엔스의 대가족은 영화 속에서 부부와 한 명의 딸(단단, 소설 속의 평단체의 변형)만이 남겨졌으며, 연스가 수용소에서 만나게 되는 인물들 역시 나타나지 않는다. 평완위 이외의 연인들(완다, 한넨韓念痕) 또한 삭제된다. 아래에서 상술하겠지만, 여성 캐릭터를 대폭 축소함으로써 영화는 인물의 입체성을 포기하는 대신 루엔스와 평완위의 사랑을 더 숭고하고 완벽한 것처럼 제시할 수 있게 된다.

영화에서 새롭게 나타난 요소도 있다. 소설 속의 딸 단체는 과학자였지만 영화 속 단단은 혁명 발레극 무용수이며, 극 전반에 걸쳐 〈홍색낭자군〉의 군무 장면이 반복적으로 등장하는데, 이는 최근 다시 유행하고 있는 홍색경전의 추억을 재현하면서 동시에 젊은 여성의 육신을 볼거리로 제공하려는 전략으로 볼 수 있으며, 홍행을 고려한 선택이라고 볼 수 있겠다. 그리고 딸이 주연을 맡기 위해 아버지를 배신하는 장면 역시 영화에서 추가된 부분이다. 또 영화 속에서 가장 긴장감 넘치는 장면이라고 할 수 있는 기차역 장면<sup>10)</sup> 역시 소설에는 등장하지 않는데(소설

7) 박남용, 「연거림(嚴歌苓)의 『죄수 루엔스(陸犯焉識)』에 나타난 역사적 트라우마와 기억의 서사」, 『세계문학비교연구』 제54집, 2016, 110쪽.

8) 王颯, 「論《陸犯焉識》電影改編中的素材處理」, 『綿陽師範學院學報』 37권 6기, 2018, 126쪽.

9) 양시, 「연거림의 소설 『金陵十三釵』와 영화 『진림의 13소녀』의 비교분석」, 동양대학교 석사학위청구논문, 2017, 5쪽.

10) 영화 초반, 탈출에 성공한 루엔스와 평완위는 기차역에서 만나기로 약속하지만, 딸의 신고 때문에 실패로 돌아간다. 루엔스는 짐승처럼 끌려가고 평완위는 머리에 피를 흘리며 쓰러진다.

속 루엔스는 조용히 자수하였다), 혹은 이 장면이 “루엔스가 탈옥수가 되어서 돌아온 진정한 목적을 드러낸다”고 평가하였으며, 또한 엔스에게 도망가라고 외치는 평원위의 목소리를 통해 관객에게 그녀의 사랑을 남김없이 보여 주었다고 주장하였다.<sup>11)</sup> 마지막으로 매월 5일만 되면 마중을 나간다는 절묘한 설정 역시 소설에는 존재하지 않는다. 그저 조용히 사라져 버리는 소설의 엔딩에 비해, 쓸쓸히 눈을 맞으며 존재하지 않는 이를 기다리는 두 부부의 모습을 찍은 영화의 엔딩은 관객의 감정을 자극하기에 효과적일 것이다.

### 3. 영화가 보여주지 않는 것과 그 의미에 대해

이 장에서는 소설이 영화로 개편되는 과정에서 삭제된 것들의 의미에 대하여 논할 것이다. 필자의 의도는 소설이 원작에 비해 예술적으로 더 뛰어나다는 사실을 증명하려고 하는 것이 아니라, 이러한 삭제(선별) 과정이 특수한 정치적 목적성을 가진 시도임을 밝히려는 데 있다. 원작소설 자체도 당연히 특정한 정치적 프레임 가지고 있을 수밖에 없지만 본고에서는 소설과 영화 그 자체의 정치성이 아니라 그 변환 과정에서 드러나는 의도와 정치성에 집중하고자 한다.

#### 1) 여성

소설에는 존재하다가 영화에서는 사라지거나 바뀌어 버린 많은 것들 중 특히 아쉬운 것은 여성 작가의 소설이 남성 감독의 영화로 개작되는 과정에서 많은 여성 캐릭터가 삭제되었고, 그 결과물인 영화는 남성 지식인의 시선이 지배하는 가부장적인 이야기가 되어 버렸다는 점이다. 그 중에서도 고모 겸 시어머니 평이팡과 평원위 부부 사이의 팽팽한 긴장감과 갈등이 통째로 없어졌다는 점은 소설 속 캐릭터가 가졌던 풍부한 깊이와 입체감을 영화에서 찾아볼 수 없게 만든다. 소설

11) 張晉霞, 「小說《陸犯焉識》與電影《歸來》之比較」, 『陝西學前師範學院學報』33권 6기, 2017, 90쪽.

속에서 바람둥이이자 자유를 갈망하던 부르주아 지식인이었던 루엔스가 평완위에 대한 사랑을 깨우치게 되는 과정에서 평이팡의 압력은 대단히 중요한 요소였으며, 평이팡과 평완위 사이에 끼어서 소심한 반항(매란방 공연을 보러 간다거나, 거짓 말을 하고 신혼여행을 떠난다거나)을 하는 루엔스의 심경, 평완위의 눈물겨운 시집살이에 대한 깊이 있는 묘사는 해당 인물들에게 감동적인 입체감을 부여하였다. 다음의 예를 보자.

...여자에게 병은 무기가 되었다. 어머니는 특히 그랬는데, 혹 무시당했다고 느낄 때면 즉시 이 무기를 꺼내 들고 반격을 시도했다.  
“인삼은 먹어 뭐 하니……. 쓸데없다……. 돈만 아깝지……. 엔스가 그 돈 버느라 얼마나 애를 쓰는데, 그걸 내가 어찌 쓰겠냐…….”<sup>12)</sup>

“다 내 탓이다.”

어머니는 눈물을 떨구었다. 구슬처럼 떨어진 눈물이 흠어졌다.

“나만 아니면 너희 한 가족 얼마나 좋겠니? 나만 없으면 되는데.”<sup>13)</sup>

수동공격 성격장애(passive-aggressive personality disorder)<sup>14)</sup>가 의심되는 (시)어머니의 행동은 분명 두 사람을 힘들게 하지만, 다른 한편으로는 냉담하기 짝이 없었던 루엔스와 평완위 사이를 미묘하게 변화시키고 그들이 “남들 눈을 피해 연애하는 연인처럼 굴”(166쪽)게 만들기도 한다. 이런 우여곡절이 있었기에, 이야기의 후반부 두 사람의 사랑은 더욱 깊이 있는 것이 된다. 반면 영화 속 루엔스와 평완위는 아무런 이유 없이 그저 가족이라는 이유만으로 당연하다는 듯이

12) 엔저링 지음, 앞의 책, 158-159쪽. 원문은 다음과 같다.

很多女人的病逝她們的武器，一旦她自認為受了欺負需要反攻就拿出來使用。

“用不着吃党參了……沒用的……吃了也是浪費鈔票……焉識賺那点鈔票容易嗎？浪費到我身上我擔當得起嗎？……”（嚴歌苓，『陸犯焉識』，作家出版社，2011(아마존Amazon 킨들kindle 전자책)，location 1607)

13) 엔저링 지음, 앞의 책, 160쪽.

“錯都是我的呀。恩娘說，眼淚成了不值錢的珠子，一把把地撒。不然你們一家人多好？偏偏多出我來！”（嚴歌苓， 앞의 책， location 1607)

14) DSM-IV(정신질환 진단 및 통계 편람, 최신 버전인 V에서 이 성격장애는 삭제되었다)에 의하면 이런 성격장애는 적대감과 공격심을 적극적인 방법이 아니라 수동적이고 소극적인 방식으로 표출하는 특징이 있다.

서로를 절대적으로 사랑하고 있다.

단쾌(소설)과 단단(영화)의 차이도 의미심장하다. 단쾌는 골초에 성격이 팔팔 하지만 한편으로는 뛰어난 과학자이며 한때 배우로도 활약하였던 풍성한 캐릭터다. 반면 단단은 무대에 주연으로 서기 위해 친아버지를 팔아넘기는 철없는 '계집 아이'에 불과하다. 그녀는 싱싱한 육체를 과시하듯 멋진 춤사위를 선보이지만 다른 한편으로는 관객의 불쾌감과 답답함을 유발하고 부모를 배려할 줄 모르는 평면적인 인물로 나타나며, 루엔스가 '돌아온' 후에는 부모에게 사과하고 용서를 '받는', 단순하고 수동적인 캐릭터다(게다가 그녀는 어리석게도 결국 우칭화가 될 수도 없었다).

이 두 여성을 배제하고 축소함으로써 영화가 얻는 효과는 명백하다. 평이팡이 없어짐과 동시에 루엔스의 파렴치함과 비겁함을 묘사할 필요가 없어졌고, 성공한 과학자 단쾌가 실패한 딸 단단이 되면서 루엔스는 죄책감을 통해 딸을 얻어내고, 그녀를 결국 대범하게 용서함으로써 다시금 확고한 부친으로서의 도덕적 우위와 권위를 획득한다. 요컨대 이 두 여성을 삭제하고 평면화함으로써 루엔스는 완벽한 남편이자 아버지, 가부장으로 그려질 수 있었다.

이는 장이머우가 취한 '선택과 집중'의 전략이며, 영화의 흥행과 평 등을 고려했을 때 상당히 성공적으로 작동하고 있는 것으로 보인다. 일종의 대하역사극이라고 볼 수 있는 소설을 멜로드라마화하기 위해서 여성 캐릭터의 복잡성은 축소될 수밖에 없었을 것이다. 남자 주인공을 도덕적으로 완전무결하게 만드는 것 역시 영화의 러닝타임이나 관객의 이데올로기적 보수성 등을 고려했을 때 합리적인 선택일 수도 있다. 그러나 다른 한편으로, 이는 지식인-가부장 남성으로서 장이머우가 가지는 여성관의 한계를 보여 주는 것이기도 하다.

## 2) 역사/정치<sup>15)</sup>

다음으로는 역사/정치와 관련된 부분이다. 상술했다시피 영화는 소설의 많은

15) 위 절에서 이야기한 여성 문제도 '정치 주제'를 다룬다는 점에서 광의의 정치적인 것에 포함될 수 있다. 그러므로 '여성'과 '역사/정치'의 구분은 주로 서술의 편의를 위한 것이다.

부분을 '삭제'하였으며 그 중에서도 역사/정치적 내용을 대폭 줄였다는 점에 대해 이미 많은 사람이 지적한 바 있다. 소설과 영화를 비교했을 때 영화가 훨씬 전형적인 멜로드라마에 가까워졌다는 점은 부정하기 어렵다. 특히 50년대에 두 번째로 체포된 후 노동개조를 겪으면서 루엔스가 겪었던 끔찍한 폭력과 죽음, 인격 말살에 대한 묘사가 영화에서 전혀 나오지 않는다는 사실은 두 판본을 모두 감상한 사람에게는 즉각적으로 눈에 띌 수밖에 없다. 영화 속에서 문화대혁명은 영문도 모르게 시작되었다가 영문도 모르게 끝이 날 뿐이다. 尹興은 王輝의 논의를 참고하여 장이머우가 “초정치화超政治化”된 서사를 통해 “역사를 은폐歷史遮蔽”하였다 고 지적하는데,<sup>16)</sup> 장이머우가 이런 혐의에서 벗어나기란 쉽지 않아 보인다. 장희재 역시 비슷한 맥락에서 비판을 제기하였다. <歸來>가 국가폭력을 은폐하는 장치로 가족서사를 사용하고 있다는 것이다. 문혁이라는 국가의 노골적인 폭력 행위를 직접적으로 드러내는 대신 장이머우는 한 가정과 그 구성원 사이의 갈등 및 그 극복이라는 감동적인 이야기를 사용해 실존했던 폭력을 가린다.<sup>17)</sup>

주지하다시피, 장이머우가 주선을 이데올로기에 영합하였다는 비판은 그가 <英雄>을 찍은 후 본격화되었으며 이후에도 자주 제기되었다. 앞서 언급했던 <金陵十三釵>에 대해서도 비슷한 이야기를 쉽게 찾아볼 수 있는데, 예를 들어 유강하는 장이머우와 그의 영화가 “민족주의를 강화하고 애국주의를 부추기면서 극도의 분노와 흥분을 유발하는 자극제의 역할을 하였으며...(중략)...국가권력의 지지자가 되어 국가와 관객들의 구미에 맞는 영화를 제작하고 있다”고 혹평한다.<sup>18)</sup>

서론에서 말했다시피 필자 역시 이런 비판에 기본적으로 동의한다. 장이머우의 영화뿐만 아니라 중국에서 생산된 상당수의 블록버스터급 영화들이 오락적 요소를 사용하여 진지한 역사적, 정치적 사고와 반성을 저해하고 있는 것이 사실이다. 다만 초정치/탈정치/비정치 등의 개념을 통해 장이머우(혹은 기타 주선울 작품의

16) 尹興, 「《歸來》의 “超政治化” 叙事與 “歷史屏蔽” — 從《陸犯焉識》的電影改編管窺張藝謀電影叙事模式」, 『西南科技大學學報: 哲學社會科學版』 33권 2기, 2016, 56쪽.

17) 장희재, 「《5일의 마중》과 <국제시장>의 기억 방식으로서의 가족서사 — 개인·가족·국가의 관계 맺기」, 『중국문학』 97권, 2018.

18) 유강하, 「미완의 치유로 남겨진 비극의 역사: 장이머우(張藝謀)의 <금릉십삼채>(金陵十三釵, 2011) 읽기」, 『인문학논총』 36호, 2014.

제작자 및 감독)의 영화를 비판하는 논리는 자칫 도덕적인 이분법으로 빠져 영화 그 자체를 주목하기 어렵게 만들 가능성이 있다. 이를테면 尹興은 “만약 장이머우에게 충분한 용기가 있고, 그에 걸맞은 걱정과 고통을 계속 유지한다면, 그리고 이야기(서사)에 더 공을 들인다면, 그는 어쩌면 정말로 ‘세계의 내부, 존재의 황량한 지역’에 이를 수 있을지도 모른다”고 주장하지만,<sup>19)</sup> 사실은 尹興 자신도 이런 비판이 적절하지 못하다는 것을 이미 알고 있는 것 같다. “남의 일이라고 너무 쉽게 말해서는 안 될 것이다. 어떤 것은 찍어도 되고, 어떤 것은 찍으면 안 되는지는 감독의 용기와 성격이 결정하는 것이 아니다”<sup>20)</sup>라는 장이머우의 말을 그가 이미 앞에서 인용하고 있기 때문이다. 특히 한국 등 중화인민공화국 외부에서, 상존하는 물리적 폭력과 억압에 신경 쓰지 않아도 되는 위치에 있는 사람들이 ‘정치적인 비판을 답습하기만 한다면 현대 중국산 문화콘텐츠에 대한 비판의 폭을 좁히는 결과를 낳게 될지도 모른다. 그보다는 오히려, 그토록 가리고 숨기고 은폐하려고 노력해도 어쩔 수 없이, 혹은 무의식적으로 남기게 되는 흔적과 잔해를 통해 다시금 그런 텍스트를 정치적으로 재구성하려는 노력이 필요한 것은 아닐까? 정치적인 것이 삭제되고 은폐된 후에 남은 일종의 미세증거물(Trace Evidence)을 통해 무엇인가를 이야기할 수는 없을까?

#### 4. 흔적들

지금껏 이야기했다시피 장이머우가 이 영화를 찍을 때 주선율 이데올로기와 일종의 타협안을 선택했다는 점은 명백하다. 그럼에도 불구하고, 정치적/역사적인 것이 깡그리 삭제되고 은폐되었을 것이라는 선입견을 버리고 자세히 관찰한다면 생각보다 많은 것이 남겨져 있음을 발견할 수 있다. 이 장에서는 이처럼 여전히

19) 尹興, 앞의 글, 61쪽. “如果張藝謀有足够的勇气, 保持相當的激情和苦痛, 在敘事上多加工夫, 他也許真能抵達世界的內部, 存在的荒涼地帶。” 강조는 인용자.

20) 解宏乾, 「張藝謀談新片《歸來》, 用折射和留白反映時代」, 『國家人文歷史』2014, 106쪽. (尹興, 앞의 글, 60쪽에서 재인용) “不能站着說話不腰疼, 什麼能拍什麼不能拍, 不是導演的勇氣和性格決定的。” 강조는 인용자.

남아 있는 부분, 자아검열을 거치고 난 후 이 정도는 ‘괜찮다’고 간주된 그 흔적들을 살펴보고자 한다. 이런 흔적들은 감독의 의도 하에 남겨진 것도 있지만, 영상매체라는 특징 때문에 의도와는 상관없이 우발적으로 드러나기도 한다. 즉 “영화매체에는 너무도 많은 매개변수가 있어서 담론의 총체적 책임자 혹은 내포저자가 의도하지 않은 우발적이며 우연적인 의미가 구성될 여지가 너무나 많”으며, 이런 우발적인 요소들을 적극적으로 독해한다면 “이러한 영화매체의 수많은 매개변수가 소설에서 영화로의 매체 전이를 지속적으로 이어지게 할 수 있게 하는 원동력이며 심미적 지평의 전환이 이루어지게 하는 근본적인 기제”임을 이해할 수 있을 것이다.<sup>21)</sup>

우선은 영화의 시각적인 면을 언급하고 싶다. 장이머우는 원래 화려한 색상을 잘 사용하기로 유명했었지만, 이 영화에서는 “더 이성 강렬한 붉은색 녹색의 농염한 색채로 농염한 감정적 서사에 몰두하는 대신, 평담하고 함축적이며, 흐리고 중후한 색조를 사용하여”<sup>22)</sup> 영화의 분위기를 잡고 있다. 이처럼 화려한 색깔에 대한 집착을 내려놓음으로써 문화대혁명 시기의 암울하고 칙칙한 분위기가 물씬 살아나게 되는데, 여기서 주목하고 싶은 것은 영화가 시작하자마자 등장하는 루옌스 역을 맡은 유명 배우 천다오밍陳道明的 극도로 지저분한 물골, 구질구질하고 지저분하기 짝이 없는 계단의 모습 등이 본능적인 거부감과 혐오감을 불러일으킨다는 것이다. 이는 문학을 경험하였거나 비교적 잘 알고 있는 관객들에게는 진정한 폭력을 은폐하는 수법으로 느껴질지도 모르겠지만, 문학에 대한 기억이 없는 관객들에게는 이해할 수 없는 거대한 폭력의 존재를 직감하게 만드는 효과가 있다. 이는 이후에 등장하는 (지나치게) 멀끔해진 천다오밍의 모습, 비교적 밝은 분위기의 복도(계단)에 견주어 보면 선연한 대조를 이루며, ‘문학’의 억압과 무게를 시각적으로 전달해 준다.

다른 한편으로 화면 곳곳에 등장하는 대자보와 구호, 표어 등에 주목할 필요가

21) 이채원, 「소설과 영화의 매체 전이 양상에 대한 수사학적 연구」, 서강대학교 박사학위논문, 2008.

22) 王颯, 앞의 글, 127쪽. “不再使用大紅大綠的濃烈色彩服務于濃郁的情感敘事, 而是換作平淡內斂、低沉厚重的色調...”

있다. 대자보와 혁명 관련 구호는 공산당 간부들의 기계적이고 억압적인 말투와 함께 당시의 분위기를 직접적으로 전달해 준다. 이런 추상적인 표어와 구호(‘무산 계급문화대혁명을 끝까지 진행하자!’, ‘자본주의 노선을 걷는 당권파를 타도하자!’, ‘우리 사업을 영도하는 핵심 역량은 공산당이요, 우리 사상의 이론적 기초를 이끄는 것은 마르크스 레닌주의다!’ 등의 표어가 화면 곳곳에 배경으로 제시된다)가 담고 있는 강렬한 정치적 메시지, 그리고 등장인물들의 틀에 박힌 말투(예를 들자면 ‘그(루옌스)는 계급의 적이니, 나는 그와 경계선을 확실히 긋겠어요!’라는 단단의 대사)는 21세기를 사는 현대인의 눈으로 보기에(특히 문학을 직접 경험하지 못한 사람들에게) 기괴하고 우스꽝스러운 수밖에 없다. 문혁 이후를 살아가고 있는 사람들에게는 이런 표어들이 정치적이고 진지하면 할수록 오히려 부질없게 느껴지고 허위로 느껴지는 것이다.<sup>23)</sup>



[그림 1] ‘홍색경전’을 각종 ‘표어’와 ‘구호’가 에워싸고 있다

이처럼 당시의 분위기를 재현하기 위해 동원한 시각적 장치들은 최근 유행하고

23) 물론 중국인을 문혁 이전 사람과 이후 사람으로 나누는 것은 지나치게 과격한 논리가 아닐 수 없다. 하지만 ‘포스트 사회주의’ 시대(이를 사회주의와의 단절로 볼지, 아니면 연속성과 단절성을 동시에 갖는 절합으로 간주할지의 논의는 차치하고)가 개혁개방 이후 중국에서 진행되고 있다는 점, 그리고 이 시기의 구호와 홍색경전, 대자보 등이 갖는 의미가 ‘사회주의’ 시기의 중국에서와는 전혀 달라졌다는 점은 분명하다. 포스트 사회주의 시기의 인민은 구호를 ‘사용(use)’한다기보다는 그저 ‘언급(mention)’하고 있을 뿐이다.

있는 '홍색경전' 되살리기의 일환일 것이며 '추억팔이'로서의 효과도 분명히 일으키지만, 이미 포스트 사회주의에 익숙해진 사람들이나 중국 현대사를 전혀 모르는 사람들에게는 문혁의 부조리함과 황당함을 보여 주는 증거가 될 뿐이다. 상식적으로 이해하기가 어렵기 때문이다. 죄도 없는 사람을 잡아 가서 가족과 연락조차 할 수 없게 만드는 것도 황당한 일인데, 더 놀라운 것은 가족들조차 그것이 마치 당연한 것처럼 행동하고 있다는 점이다.

또 영화는 옌스의 처참했던 유배생활에 대한 이야기를 아예 보여 주지 않기로 결정하였지만, 그렇다고 해서 문혁의 폭력성과 비인간성이 드러나지 않을 수는 없다. 장이머우는 직접 굶기고 죽이고 잔인하게 폭행하는 장면들을 털어 내는 것으로 검열 당국의 검열을 통과할 수 있었다. 그런데 냉정하게 생각해 보면 객관적으로 보아도 상당한 양의 폭력이 여전히 남아 있다. 이를테면 (문혁에 대해 모르는 관객이) 가족을 한 번이라도 만나고 싶다는 일념으로 고생 끝에 집을 찾아왔다가 짐승처럼 끌려가는 루옌스의 모습을 보고, 그 장면을 국가의 노골적인 폭력 이외의 다른 것이라고 이야기할 수 있을까? 폭행당해(직접적인 주먹질은 아니지만 기차역에서 평완위가 당하는 것은 분명한 폭력이다) 피를 흘리는 평완위의 모습은 또 어떠한가?



[그림 2] 평완위에게 가해지는 노골적인 폭력

만약 우리가 소설 속의 혹독한 폭력(말에 사람을 매달고 끌고 다닌다거나, 굶어 죽은 사람의 배급을 훔쳐 먹는다거나, 마음에 안 들면 멋대로 총살시켜 버린다거나...)을 기준으로 삼는다면 영화는 물론 소설에 비해 상대적으로(그리고 실제 역사에 비해 절대적으로도) 폭력을 은폐하고 축소한 것이 맞다. 하지만 영화를 있는 그대로 직시한다면 여전히 그 속에는 문혁 이후의 신세대나 외부인이 상식적으로 납득하기 어려운 폭력이 남아 있다. 하물며 루엔스가 겪었던 그 모든 고초와 가족의 고통은 모두 우파분자라는 ‘누명帽子’ 때문이라는 것이 루엔스 석방 통지서의 문구에 의해 밝혀지는 장면에서는 실소를 금하기 어려울 것이다. 이런 황당함과 폭력성, 인간성에 대한 억압은 영화의 도처에 무심하게 흩어져 있다. 예를 들면 자살한 친구나 팡 씨 이야기도 문혁의 광기와 폭력을 암시한다. 장이며우는 문혁의 폭력을 가족의 사랑으로 덮고 희석하려 하였으나 폭력의 터무니없음과 부조리함 자체는 결코 완전히 가려지지 않았다.

천샤오밍陳曉明은 소설 『陸犯焉識』를 다룬 토론회에서, 영화에는 나오지 않는 루엔스의 아들 핑쯔예馮子焯가 ‘잃은 것’과 그 정치적 함의를 이야기한다. 소설 속에서 핑쯔예는 아버지의 ‘죄’ 때문에 연인과 이별하게 된다. 어떻게 보면 그저 여자 친구와 이별한 개인적이고 사소한 문제로 보일 수도 있지만, 천샤오밍이 보기에 아들의 마음 속에는 일종의 트라우마가 생기게 되고, 이러한 “무형의 일체가 그에 게는 대단히 큰 스트레스를 형성”하는데,<sup>24)</sup> 이는 개인적인 상처와 충격에 대한 묘사가 곧 거대한 정치적인 비판으로 이어질 가능성이 있음을 의미한다. 영화 속 단단의 케이스에 대해서도 비슷한 이야기를 할 수 있다. 단단은 주연 배우가 되고 싶다는 개인적인 욕심 때문에 아버지를 팔아넘긴다. 영화에서 이런 행동은 딸의 철없는 행위로, 가족 내부의 사소한 일로 치부될 수도 있으며, 아마 감독의 의도 또한 그러하리라고 본다.<sup>25)</sup> 하지만 과연 단단이 잃은 것이 그것뿐일까? 과연 그녀의 불행은 개인적 욕심 때문에 발생하는가? 이 사태에서 단단이 경험하는 불행의 근원은 어디까지나 정치적인 압력과 연좌죄를 강요하는 사회 구조에 있었다.

24) 龔自強 등, 앞의 글, 120-121쪽.

25) 앞서 3장 1절에서 다루었던 여성인물 형상의 축소를 고려한다면 분명한 여성혐오적 맥락을 읽어낼 수 있다.

하물며 앞서 이야기했다시피 그녀는 '조직'에 의해 약속받은 우칭화 역을 끝내 내지도 못했다. 결국 그녀는 '조직'에게 배신당하였으며 그로 인해 이중, 삼중의 고통을 겪게 되었고, 루엔스가 막 돌아왔을 때에는 평완위에게도 버림받은 채로 쓸쓸하고 위축된 삶을 살고 있다. 정리하자면, 영화 후반의 따뜻한 화해와 순애보의 완성이라는 환상에 압도되지 않는다면 단단이 경험하는 불합리와 상처는 문화대혁명에 대한 강력한 '정치적' 비판으로 해석할 여지가 충분하다. 능력에 따른 공정한 보답을 얻는 것, 연좌제에 의해 인생이 망가지지 않기를 요구하는 것은 정치주체의 주체성과 자발성과 관련된, 근원적 의미에서의 '정치적'인 요구이기 때문이다. 이런 의미에서 단단의 좌절을 한 아이의 철없는 시도로 격하시키려는 영화의 전략은 문혁의 탈정치화 과정과 닮아 있다.

마지막으로 지적하고 싶은 것은, 문혁 이전의 역사를 통째로 들어내 버린 전략의 의도치 않은 결과이다. 소설 속에서 루엔스와 그의 가족은 갖가지 고통과 억압을 경험하는데, 그런 고통의 근원은 대단히 다양하다. 공산당과 문화대혁명은 물론이요 국민당, 타락한 학계 인사들, 시어머니, 수용소 내부의 인간관계... 하지만 영화에서 루엔스가 고통받는 원인은 단 한 가지, 바로 '문화대혁명'으로 환원되어 버린다. 이렇게 보자면 소설은 인간 역사에 보편적으로 존재하는 고통을 그리고 있는 반면, 영화는 문혁이라는 구체적 사건의 폭력과 상처를 이야기하는 것이 되고 만다. 문혁이 없었더라도 소설 속 루엔스와 평완위는 여전히 고통스러운 삶을 살았을 것이지만, 영화 속의 인물들은 모두 오직 문혁 때문에 고통을 받고 그 상처에서 벗어나기 위해 허덕인다. 결국 역사를 삭제하려는 시도는 오히려 특정한 시점의 역사를 강조하는 아이러니를 낳고 있다.

이와 같이, 우리는 '비정치적'이라고 흔히 여겨져 온 영화에서도 정치적 비판을 구성해 낼 실마리들을 찾을 수 있다. 그것이 설사 "담론의 총체적 책임자 혹은 내포저자가 의도하지 않은 우발적이며 우연적인 의미"라 할지라도 말이다.

## 5. 마무리

소설의 풍성했던 이야기가 영화로 각색되면서 사라지는 것은 분명 문학 연구자들에게는 너무나 안타까운 일이다. 하지만 영화가 아무리 가리려고 해도 가려지지 않는 것들이 있으며, 이런 흔적들을 포착하기 위해서는 우선 영화를 있는 그대로 직시할 필요가 있다. 그렇게 해야만 일상적인 검열과 은폐와 탈정치화의 전략을 넘어서 중국의 문화콘텐츠에 다시금 정치적으로 접근할 수 있는 길이 열릴 것이다. 검열이 일상이 되어 버렸을 때, 비평은 어떻게 그에 접근할 것인가? 진지하고 깊이 있게 문학을 다루는 영화와 콘텐츠를 요청하고 창작 주체의 용기와 현명함을 촉구하는 방법도 중요하지만, 검열을 통과한 콘텐츠 전체를 선불리 포기하지 않기 위해서는 검열의 가능성과 능력 자체를 무화시키는 것 또한 하나의 전략이 될 수 있을 것이다. 왕후이는 “탈정치화는 정치의 특수한 형식인데, 그것은 정치적 관계를 취소하지 못했고 또 취소할 능력도 없으며, 일종의 비정치적인 방식을 통해 특정한 지배의 방식을 표현하고 구성한다”<sup>26)</sup>고 썼다. 문화대혁명이 진정 ‘정치적인 것’으로서 가능성을 가졌다면, 탈정치화 시도의 일종인 검열이 아무리 강력하게 이루어진다고 해도 정치적인 관계 자체는 여전히 남겨질 수밖에 없는 것이다. 본고는 (적어도 아직까지는) 검열이 전지전능하지 않음을, 남겨진 텍스트는 끊임없이 의도하지 않았던 수용자의 해석을 유발할 수 있음을 밝히고자 하는 시도이다.

마지막으로 개인적인 예를 한 가지 들자면, 한 교양 수업시간에 중국에 대한 사전지식을 거의 갖추지 못한 학생들에게 이 영화를 보여 주고 반응을 조사한 적이 있는데, 학생들은 의외로 긍정적인 반응을 보여 주었다. 그들은 루옌스와 단단의 고통에 쉽게 공감하였고 특히 단단에게 강하게 감정이입하였다. 그들은 비록 중국의 구체적 역사는 잘 이해하지 못 하였고 심지어 문화대혁명이 무엇인지도 몰랐지만, 누군가가 저런 비참한 몰골로 가족의 눈앞에서 질질 끌려간다는 것, 딸이 부친을 고발해야 한다는 것, 무엇보다도 부친 때문에 본인의 커리어가 막힐 수

26) 汪暉, 「去政治化的政治, 霸權的多重構成與六十年代的消逝」, 『開放時代』, 2007年 第2期, 25쪽. 강조는 인용자. “從根本上說, “去政治化”是政治的一種特定形式, 它沒有也不可能取消政治關係, 而是用一種非政治化的方式表述和建構特定支配的方式。”

있다는 것에 상당한 충격을 받았다. 그런데 이런 충격은 중국의 역사와 정치를 깊이 연구한 사람에게는 오히려 잘 포착되지 않을지도 모른다. 실제 역사가 삭제되고 은폐되었다면 전문가는 남겨진 것보다는 그 삭제와 은폐에 집중할 가능성이 크기 때문이다. 물론 전문가가 아니라면 무엇이 삭제되었는지를 읽어내기 어렵기 때문에(그러므로 일반 관객의 반응은 실제로 오해와 오독에서 자유롭지 못하다), 검열의 양상을 구체적으로 적시하고 밝히는 것은 전문가의 당연한 역할이다. 하지만 다른 한편으로는 실제로 유통된 문화콘텐츠가 (맥락에 상대적으로 무지한) 수용자에게 주는 이런 충격과 공감을 포착해 내는 것, 나아가 현대 중국의 '조정지적'인 콘텐츠와 텍스트에서 다시 한 차례 정치적인 것을 발굴해 내는 것 역시도 중국 문학/문화 연구자들의 역할이 아닐까 하는 생각이 든다.

마지막으로 필자는 여기서 장이머우에게 면죄부를 주려는 것이 결코 아니라는 점을 강조하고 싶다. 장이머우는 분명 중국의 역사와 정치를 교묘하게 왜곡하고 있으며, 중국의 주류 이데올로기와 현대 중국의 문화콘텐츠, 특히 영화 사이의 공모 관계에 대해서는 지속적인 비판이 필수적이다. 다만 언뜻 보기에 주선율을 노래하는 것처럼 보이는 영화, '순수'한 사랑 이야기로 보이는 영화들에도 의도하건 의도하지 않았건 간에 '혁명'이 남긴 흔적과 잔여물이 남아 있을 가능성을 간과해서는 안 된다는 것을 이야기하고 싶은 것이다. 문학에 대해서는 당연히 다양한 반성과 철저한 정산이 필요하며, 이런 작업은 아직까지 제대로 이루어지지 못했다. 하지만 작금의 상황에서 장이머우에게서 그것을 기대하는 것은 무망한 일이며, 따라서 장이머우라는 한 개인에게 모든 책임을 전가하는 비평 행위 역시 큰 효과를 기대하기 어려울 것이다. 그의 말마따나 문학은 그에게 정말 "찍기 곤란한不好拍"<sup>27)</sup> 일이 되었으므로.

27) 王珮, 앞의 글, 126쪽.

〈參考文獻〉

[국내논문]

- 기영, 「엔저링(嚴歌苓) 장편소설 『죄수 루엔스(陸犯焉識)』 연구」, 한국외국어대학교 석사 학위청구논문, 2016.
- 김남희, 「역사를 서술하는 또 하나의 방식: 『루판엔스(陸犯焉識)』의 서사적 특징을 중심으로」, 『중국현대문학』 76호, 2016.
- 박남용, 「엔저링(嚴歌苓)의 『죄수 루엔스(陸犯焉識)』에 나타난 역사적 트라우마와 기억의 서사」, 『세계문학비교연구』 제54집, 2016.
- 양시, 「엔저링의 소설 『金陵十三釵』와 영화 『진링의 13소녀』의 비교분석」, 동양대학교 석사학위청구논문, 2017.
- 유강하, 「미완의 치유로 남겨진 비극의 역사: 장이머우(張藝謀)의〈금릉십삼채〉(金陵十三釵, 2011) 읽기」, 『인문학논총』 36호, 2014.
- 이채원, 「소설과 영화의 매체 전이 양상에 대한 수사학적 연구」, 서강대학교 박사학위논문, 2008.
- 임춘성, 「중화인민공화국: 국가 사회주의에서 포스트사회주의로」, 『마르크스주의 연구』 14권 4호, 2017.
- 장희재, 「〈5일의 마중〉과 〈국제시장〉의 기억 방식으로서의 가족서사 — 개인·가족·국가의 관계 맺기」, 『중국문학』 97권, 2018.
- 조미숙, 「소설과 영화의 상호작용」, 『스토리엔이미지텔링』 제4호, 2012.

[중국 논문]

- 龔自強 등, 「20世紀中國知識分子的磨難史——嚴歌苓《陸犯焉識》討論」, 『小說評論』 2012년 04기.
- 解宏乾, 「張藝謀談新片《歸來》, 用折射和留白反映時代」, 『國家人文歷史』 2014.
- 汪暉, 「去政治化的政治, 霸權的多重構成與六十年代的消逝」, 『開放時代』, 2007年 第2期.
- 王颯, 「論《陸犯焉識》電影改編中的素材處理」, 『綿陽師範學院學報』 37권 6기, 2018.
- 尹興, 「《歸來》的“超政治化”敘事與“歷史屏蔽” —從《陸犯焉識》的電影改編管窺張藝謀電影敘事模式」, 『西南科技大學學報: 哲學社會科學版』 33권 2기, 2016.
- 張晉霞, 「小說《陸犯焉識》與電影《歸來》之比較」, 『陝西學前師範學院學報』 33권 6기, 2017.

[작품]

- 엔저링 지음, 김남희 옮김, 『나의 할아버지가 탈옥한 이야기』, 51BOOKS, 2015.

嚴歌苓, 『陸犯焉識』, 作家出版社, 2011(아마존Amazon 킨들kindle 전자책).

〈Abstract〉

A Comparative Study of <Lu fan Yanshi> and <Coming home>

Choi, Jae-Yong

The study compares and analyzes the movie <Gui lai>(Coming home) with the novel <Lu fan Yanshi>(Lu Yanshi the criminal), and through the comparison I tried to reveal what gets hidden and what gets revealed in the 'translation' process. And ultimately, I wanted to discuss about the limitations and possibilities of the medium of contemporary Chinese cinema.

As the novel gets translated into the movie, I believe two important things were either deleted or covered up by the director, Zhang Yimou. The first thing is women. The film excludes or shrinks the role of two main female characters of the novel, Feng Danjue(daughter) and Feng Yifang(Lu's Stepmother), so that Lu Yanshi can be portrayed as the perfect husband, father and patriarch. The second thing I want to talk about is a drastic cut in historic/political content of the novel, and many people have already pointed this out. Compared to novel, the movie is a typical melodrama devoid of any obvious political message.

But no matter how Zhang tries to hide the violence of Cultural revolution, some things cannot be completely wiped out. I will call this things 'trace evidence'. These traces sometimes are left out there consciously, sometimes unconsciously. By collecting and analysing these traces and debris, I believe it is possible to politically re-read the text of Chinese cinema. The movie tries to give us the illusion of love and reconciliation, but once we see beyond the cover-ups and face the movie itself, we might be able to find the possibilities to re-politicize the cultural contents of contemporary China.

Key words: Yan Geling, Zhang Yimou, Coming Home, Lu fan Yanshi,  
postsocialism

주제어: 옌거링, 장이머우, 나의 할아버지가 탈옥한 이야기, 5일의 마중, 포스트 사회주의

이 논문은 2019년 10월 16일에 접수되어 2019년 11월 7일에 심사가 완료되고  
2019년 11월 17일에 게재가 확정되었음.

