

〈자기 띠의 해(本命年)〉를 통해 본 1980년대
세페이(謝飛) 영화의 이상주의와 그 한계
— 리후이취안(李慧泉)의 비극과 회복 언어의 균열을 중심으로 —

이 보 람*

〈目 次〉

- | | |
|--------------------------------|---------------------|
| I. 서론 | IV. 회복 언어가 균열되는 장면들 |
| II. 회복 언어의 형성과 작동 | V. 결론 |
| III. 변화한 도시 현실과
리후이취안의 비포섭성 | |

〈중문초록〉

本文考察謝飛1980年代電影中承載其理想主義的“恢復性話語”如何在《本命年》(1989)中產生裂縫。此處的理想主義是文化大革命後以人性復歸、精神重建與社會責任為核心的倫理取向；“恢復性話語”則指從受創人生中發現人性、理想與生命價值，並將其連結至人物選擇與結局的敘事及視聽方式。《我們的田野》(1983)以理想與奉獻重新詮釋受創青春，《湘女蕭蕭》(1986)則肯定蕭蕭的欲望與生存，卻仍將蕭蕭重新置於共同體秩序之中。兩部影片雖各有局限，皆未以絕望收束人物的苦難。相較之下，《本命年》中李慧泉謀生、助人並建立關係。這些行動雖開啟重新出發的可能，卻未能相互支撐，形成穩定生活的基礎。

* 경북대학교 중어중문학과 강사

本文以1980年代末北京商品經濟擴張與價值秩序鬆動為背景，分析城市空間的配置、鏡頭時長、攝影機運動、疊化、構圖與畫內外聲音。罪責、受害與失落、社會復歸、精神重建等框架僅能說明李慧泉人生的部分面向，無一能將他從重新出發到死亡的生命歷程整合為連貫的恢復過程。本文將此稱為“不可包攝性”：它並非人物的固有屬性，而是在李慧泉的具體人生與恢復性話語之間形成的狀態。

“沒勁兒”並非性格診斷，而是理解李慧泉的種種行動何以未能相互支撐、形成後續生活方向的線索。結尾處，他雖進入眾人視線，傷勢的危急性卻未被察覺；其死亡既未引向共同體的哀悼，也未被收束為道德教訓或救贖敘事。因此，《本命年》並未否定謝飛的理想主義，而是檢驗“恢復性話語”的作用範圍。影片的現實主義成就在於保留一種張力：它既未放棄為受創人生尋找意義，也未將李慧泉的具體人生完全納入恢復性話語。

I. 서론

세페이(謝飛, 1942~)의 〈자기 띠의 해(本命年)〉(1989)는 그의 앞선 1980년대 영화에서 상처 입은 삶을 회복과 재건의 방향으로 조직하던 방식이 더 이상 온전히 작동하지 않는 작품이다. 문화대혁명(文化大革命, 이하 ‘문혁’)으로 청춘의 훼손과 창작의 단절을 겪은 4세대(第四代) 감독들에게 영화는 정치적 격변이 개인의 삶에 남긴 상처를 되짚고, 인간성(人性) 회복과 정신적 재건의 가능성을 모색하는 장이었다. 이러한 세대적 과제는 세페이의 앞선 두 작품에서 서로 다른 방식으로 구체화되었다.

〈우리들의 들판(我們的田野)〉(1983)은 훼손된 청춘을 이상과 헌신의 기억을 통해 다시 의미화하고, 천시난의 베이다황(北大荒) 귀환을 그 기억에 대한 실천적 응답으로 제시한다. 다만 그 과정에서 천시난의 개인적 행복과 도시 정착의 가능성은 세대적 이상 뒤로 밀려난다. 〈후난 소녀 샤오샤

오(湘女蕭蕭)>(1986)는 혼인 제도와 가부장적 질서에 억눌린 샤오샤오(蕭蕭)의 욕망과 생존에서 생명 가치를 발견한다. 그러나 이 가치는 샤오샤오가 스스로 선택한 새로운 생활로 이어지지 못한다. 영화는 샤오샤오의 삶을 공동체의 혼인과 가족 규범 안에 다시 배치한다. 두 작품은 서로 다른 한계를 지니지만, 상처 입은 삶에서 발견한 가치를 통해 인물의 삶과 결말을 다시 의미화할 수 있다는 전제를 공유한다.

이와 달리 류형(劉恒)의 소설 《검은 눈(黑的雪)》(1988)을 원작으로 한 〈자기 떠의 해〉에서는 이 전제 자체가 흔들린다. 출소 뒤 집으로 돌아온 리후이취안(李慧泉)은 장사를 시작하고 타인을 도우며 끊어진 관계를 다시 잇고자 한다. 그는 이러한 시도를 통해 생계 수단을 확보하고 타인을 돌보며 관계를 맺어간다. 그러나 각각의 행동은 서로 맞물려 지속 가능한 삶의 기반을 이루지는 못한다. 본고는 그의 죽음이라는 결말 자체보다, 상품경제가 확대된 1980년대 말 베이징의 도시 현실에서 귀환과 재출발의 시도가 왜 회복과 재건의 서사로 조직되지 못하는지를 묻는다.

세페이 영화에 관한 기존 연구는 4세대 감독론과 세페이 작품론의 두 층위에서 전개되어 왔다. 4세대 감독론은 이들 감독이 문혁의 상처를 되짚고 봉건적 인습을 비판하면서 계몽과 인간성 회복을 영화의 핵심 과제로 삼았다고 설명해 왔다.¹⁾ 관련 연구는 4세대 영화가 개인의 고통과 일상적 삶을 영화의 중심에 되돌려 놓았다는 점을 성과로 평가하는 한편, 전통·여성·공동체·현대화를 해석하는 계몽적 시선의 역사적 한계도 지적했다. 세페이 작품론은 그의 사회적 책임 의식이 역사적 상처를 성찰하고 훼손된 삶의 회복을 추구하는 영화적 지향으로 이어졌다고 보았다.²⁾ 이 두 연구

1) 羅藝軍, 〈盤點第四代——關於中國電影導演群體研究〉, 《文藝研究》 第5期, 2002; 賈冀川, 〈第四代導演的現代啟蒙意識及其歷史局限〉, 《南京師範大學文學院學報》 第1期, 2018; 陳怡含, 〈1980年代歷史語境中的“第四代”電影〉, 武漢大學博士學位論文, 2019 참조.

2) 姜偉, 〈謝飛作品中呈現的藝術思想〉, 《電影藝術》 第1期, 1997; 李鎮, 〈沉重的翅膀——《我們的田野》影片讀解〉, 《當代電影》 第2期, 2006; 倪震, 〈謝飛：一個儒者的電影人生〉, 《當代電影》 第2期, 2006 참조.

흐름은 세페이 영화를 4세대의 세대 경험과 작가적 문제의식이 만나는 자리에서 이해하는 토대를 마련했다.

이 가운데 〈자기 띠의 해〉를 직접 다룬 개봉 전후의 평론과 좌담, 이후의 작품 연구는 낯선 도시 공간과 도시 문명의 병리, 리후이취안의 정신적 미망과 문화적 소양의 결여, 그의 비극적 형상에 주목했다.³⁾ 이들 논의는 〈자기 띠의 해〉를 4세대 영화의 인도주의적 지향과 세페이의 이상주의가 1980년대 말 도시 청년의 정신적 공백과 마주한 작품으로 이해하는 데 기여했다. 그러나 기존 논의의 초점은 주로 영화가 포착한 도시 현실의 병리와 리후이취안의 결핍을 설명하는 데 놓여 있었다. 세페이의 앞선 작품에서 훼손된 삶을 회복과 재건의 방향으로 이끌던 이상주의적 해석 방식이 리후이취안의 삶 앞에서 어디까지 작동하고 어디에서 한계에 이르는지는 충분히 검토되지 않았다.

이 문제를 검토하기 위해 본고는 세페이의 이상주의를 훼손된 삶을 인간성 회복과 정신적 재건의 문제로 바라보고, 그 안에서 이상과 현실, 생명 가치, 사회적 책임을 통해 삶의 의미를 다시 세우려는 윤리적 지향으로 파악한다. 그리고 이 지향이 서사와 시청각적 형식으로 구체화되는 방식을 ‘회복 언어’라 부른다. 여기서 ‘회복’은 상처의 완전한 치유나 행복한 결말을 의미하지 않는다. 고통 속에서 발견한 가치를 인물의 선택과 결말에 연결하여 삶의 방향을 다시 구성하는 과정을 가리킨다. 따라서 세 작품을 비교하는 기준은 고통 속에서 발견한 가치가 인물의 이후 삶에 어떤 방향을 부여하며, 영화가 그 관계를 어떠한 결말과 시청각적 형식으로 조직하는가에 있다.

이러한 기준에서 〈자기 띠의 해〉에 나타난 회복 언어의 균열은 서사와

3) 彭文, 〈《本命年》陌生的城市與癱瘓的主體〉, 《電影藝術》第3期, 1990; 毛羽, 〈無文化的悲劇——看《本命年》有感〉, 《電影評介》第12期, 1989; 徐良, 〈沒勁——電影《本命年》所揭示的現代城市文明病〉, 《電影評介》第6期, 1990; 胡克·遠嬰·廖世奇 외, 〈討論《本命年》〉, 《當代電影》第6期, 1989; 饒曙光·裴亞莉, 〈謝飛電影: 時代VS個人〉, 《當代電影》第2期, 2006 참조.

해석의 두 층위에서 확인된다. 서사적 층위에서 리후이취안의 행동은 생계 수단의 확보, 돌봄의 실천, 친밀성의 형성으로 구체화되지만, 이러한 결과들은 서로 결합하여 안정된 생활의 기반을 이루지 못한다. 해석적 층위에서는 그의 삶을 죄와 책임, 피해와 상실, 사회 복귀, 신념의 부재와 정신적 재건의 문제로 읽을 수 있다. 그러나 어느 설명도 그의 재출발부터 죽음까지를 하나의 회복 과정으로 연결하지 못한다. 본고는 이처럼 여러 설명이 그의 삶의 일부를 포착하면서도 그 전체를 회복 가능한 의미로 조직하지 못하는 상태를 ‘비포섭성’이라 부른다. 이는 리후이취안에게 내재한 성격이나 사회 바깥으로 완전히 배제된 상태를 뜻하지 않는다. 그의 복합적인 삶과 그것을 회복 가능한 의미로 해석하려는 언어 사이에서 발생하는 어긋남을 가리킨다. 이 개념은 ‘비극적 중간 인물’과 인물의 복합성에 관한 기존 논의를 이어받되, 그러한 복합성이 회복 언어 안에서도 하나의 의미와 결말로 정리되지 않는 지점에 주목한다.

2장은 4세대의 세대 경험과 세페이의 자기 인식을 검토하고, 〈우리들의 들판〉과 〈후난 소녀 샤오샤오〉에서 회복 언어가 작동하는 양상을 살펴 비교 기준을 마련한다. 3장은 1980년대 말 베이징의 도시 질서 속에서 경제적 자립이 리후이취안의 정착으로 이어지지 못하는 조건과 이를 정신적 재건의 문제로 설명한 세페이의 자기 해석을 검토한다. 4장은 집으로 돌아오는 장면과 관계가 형성되는 장면, 죽음에 이르는 장면을 쇼트의 지속과 배열, 카메라의 위치와 이동, 프레임 구성, 화면 안팎의 소리와 인물 동선을 중심으로 분석한다. 세페이의 인터뷰와 창작 노트, 동시대 평론과 좌담, 원작 《검은 눈》은 각각 감독의 자기 해석과 당대 수용, 리후이취안 구상의 배경을 확인하는 자료로 활용한다. 작품의 의미에 관한 최종적인 판단은 영화의 장면 배열과 시청각적 형식에 둔다. ‘회복 언어’의 분석 범위는 세페이의 세 작품으로, ‘비포섭성’의 분석 범위는 리후이취안으로 한정한다. 이를 통해 서사와 해석에서 발생한 균열이 집으로 돌아오는 장면과 관계가 형성되는 장면, 죽음에 이르는 장면에서 어떠한 시청각적 형식을 얻는지 밝힐 것이다.

II. 회복 언어의 형성과 작동

이 장은 4세대 감독들이 공유한 세대 경험과 세페이의 자기 인식을 통해 회복 언어가 형성된 역사적 배경과 윤리적 지향을 살핀다. 이어 〈우리들의 들판〉과 〈후난 소녀 샤오샤오〉에서 상처 입은 삶에 어떤 가치가 부여되며, 그 가치가 인물의 선택과 결말에 어떻게 연결되는지를 비교한다. 이러한 비교를 통해 〈자기 띠의 해〉에서 회복 언어가 균열하는 지점을 판별할 기준을 마련한다.

1. 4세대 감독의 세대 경험과 세페이의 자기 인식

세페이 영화의 회복 언어가 만들어진 배경에는 그가 4세대 감독들과 공유한 세대 경험이 놓여 있다. 신시기에 본격적으로 창작할 기회를 얻은 4세대 감독들에게 영화는 문혁으로 훼손된 삶과 인간성의 문제를 다시 제기하는 동시에, 영화를 도구로 보던 관점의 굴레에서 벗어나 고유한 표현 가능성을 되찾는 장이었다. 뤼이쥔(羅藝軍, 2002)이 말한 “인간의 각성(人的覺醒)”과 “영화 의식의 각성(電影意識的覺醒)”은 바로 이 두 과제를 가리킨다. 그는 4세대 초기 영화가 인간의 존엄·자유·가치를 다시 요청하고, 훼손된 인도주의의 회복을 호소했다고 본다.⁴⁾ 이 논의는 세페이 영화의 회복 언어가 개인적 성향에서만 비롯된 것이 아니라, 문혁으로 훼손된 삶을 성찰하고 영화의 표현 가능성을 되찾으려 한 시대적 조건 속에서 형성되었음을 뒷받침한다.

이러한 문제의식은 신시기 초 계몽 담론과도 맞닿아 있다. 여기서 ‘계몽’은 추상적 보편 이념이라기보다, 사상해방과 현대화의 요구 속에서 문혁 이후의 인간과 사회를 새롭게 사유하려 한 신시기(新時期)의 역사적 담론에 가깝다.⁵⁾ 자지쥔(賈冀川, 2018)은 4세대 감독들이 신계몽(新啟蒙)의

4) 羅藝軍, 앞의 논문, 83-84쪽.

흐름 속에서 문혁 비판과 현대적 계몽 의식을 드러냈지만, 문혁 비판의 강도와 전통문화·현대문명에 대한 인식에서는 역사적 한계도 지녔다고 본다.⁶⁾ 이러한 지적은 4세대 영화의 계몽적 지향을 긍정하는 데 그치지 않고, 그 지향이 현실의 모순을 어떤 가치 아래 놓고 어떤 결말로 이끄는지도 함께 물어야 함을 환기한다. 따라서 본고는 4세대 전체를 하나의 이상주의로 묶기보다, 이러한 역사적 조건 위에서 세페이가 훼손된 삶에 가치와 방향을 부여하려 한 윤리적 지향에 초점을 맞춘다.

세페이는 자신과 동세대 감독들의 창작 태도를 이러한 세대 경험에서 설명했다. 세페이(1995)는 4세대 감독들이 5세대(第五代) 감독들과 달리 문혁 이전에 “완전하고 엄격한 지식·도덕·전문 교육”을 받았고, 조국과 함께 성장하고 고통을 겪었으며, 강한 사회적 책임감과 민족의 운명에 대한 문제의식을 공유했다고 말한다.⁷⁾ 또한 그는 〈우리들의 들판〉, 〈후난 소녀 샤오샤오〉, 〈자기 띠의 해〉가 모두 청년을 다룬 작품이라고 하면서, 문혁 기간 “자신의 가장 귀중한 청년 시절”이 낭비되었고 그 시간을 영화 속에서 되찾고 싶었다고 회고한다.⁸⁾ 이때 청년 형상은 세페이가 자기 세대가 잃어버린 시간을 성찰하고 그 경험에 새로운 가치와 방향을 부여하는 통로가 된다.

5) 徐勇, 〈啟蒙話語、個人主義與當代中國文學的三次轉型〉, 《南方文壇》 第4期, 2015, 64-65쪽. 쉬융은 계몽 담론을 시대마다 의미와 지향이 달라지는 역사적 담론 실천으로 파악하고, 1970년대 말과 1980년대 초의 전환기에 사상 계몽이 사상해방운동과 맞물려 전개되었다고 설명한다. 다만 신계몽이 ‘인간’을 새롭게 해석할 담론 공간의 개척을 지향한 데 비해, 국가가 주도한 사상해방운동은 문혁 비판과 ‘4개의 현대화(四個現代化)’를 중심으로 한 새로운 질서의 수립을 목표로 했다는 차이점도 함께 지적한다.

6) 賈冀川, 앞의 논문, 135-139쪽.

7) 謝飛, 〈我願永遠年輕——電影創作回敘〉, 《當代電影》 第6期, 1995, 77쪽.

8) 같은 논문, 77쪽.

2. 〈우리들의 들판〉: 훼손된 청춘과 이상의 재배치

〈우리들의 들판〉은 문혁으로 훼손된 청춘을 이상과 신념의 언어로 다시 말하려는 작품이다. 이 영화는 지식청년(知識靑年)의 경험을 다루지만, 그 경험을 실패와 피해의 기록으로만 정리하지 않는다. 세페이(1984)는 1979년 5·4운동 60주년 기념 공연에서 노년의 ‘학생 합창단’이 부르는 노래를 들은 일을 회고한다. 그에게 앞선 세대의 청춘은 승리의 기억으로 남아 있었고, 그 기억을 함께 부를 노래도 있었다. 반면 자신이 속한 세대의 “순수하고 열렬한 이상과 신념”은 잘못된 방향으로 이끌렸으며, 기억하고 그리워할 노래조차 찾기 어려웠다.⁹⁾ 세페이가 찾고자 한 ‘노래’는 좌절된 이상과 훼손된 신념을 한 세대가 스스로 이해하고 기억하게 하는 언어였다. 이때 ‘이상의 재배치’란 청년들을 잘못된 방향으로 이끈 정치 현실과 그들이 품었던 이상을 구분하고, 후자를 한 세대가 보존할 가치로 다시 놓는 일을 뜻한다.

이러한 ‘노래’의 모색은 지식청년 세대의 경험을 어떻게 의미화할 것인가라는 문제로 이어진다. 세페이(1984)는 〈우리들의 들판〉의 초고가 자신의 세대 경험과 맞닿아 있었으며, 작품 속 청년들이 고난과 상처 속에서도 조국에 대한 사랑과 이상에 대한 집념을 품은 존재로 그려졌다고 말한다. 그에게 중요한 것은 상산하향(上山下鄉)을 단순한 재난으로 규정하거나 도시로 돌아온 청년들을 비난하는 일이 아니었다. 그는 이 세대의 심리 과정을 깊이 해부해 “이 세대 청년의 영혼”을 붙잡아야 한다고 보았고, 재난을 겪은 청년들을 “상흔의 세대”이자 “사유하는 세대”, 나아가 “떨쳐 일어나는 세대(奮起的一代)”로 규정했다.¹⁰⁾ 이 명명은 지식청년 세대를 피해자로만 고정하지 않는다. ‘상흔’이 고통의 사실을 보존한다면, ‘사고’와 ‘떨쳐 일어남’은 그 경험에 성찰과 재출발의 방향을 부여한다.

9) 謝飛, 〈思考的一代 奮起的一代——談談《我們的田野》的導演創作〉, 《電影藝術》第4期, 1984, 42쪽.

10) 謝飛, 앞의 논문, 42-43쪽.

리진(李鎮, 2006)은 이러한 기억 방식을 신시기 현실의 가치 문제와 연결한다. 그에 따르면 이 영화는 문혁 이후 사람들이 잃어버린 이상과 신념을 다시 붙잡도록 호소하며, 이상의 상실과 가치의 하락을 신시기 현실의 문제로 제기한다.¹¹⁾ 이러한 가치 부여는 결말부 모교 장면의 시청각적 배열에서 구체화된다. 모교의 개교 기념 행사에서 학생 합창단이 동명 주제가 〈우리들의 들관〉을 부르는 동안, 영화는 행사장의 원경과 천시난(陳希南)·취린(曲林)·우닝위(吳凝玉)를 함께 담은 쇼트를 번갈아 보여주고, 카메라를 세 사람 쪽으로 서서히 이동시킨다. 이어 천시난이 꺼낸 샤오디디(肖弟弟)의 편지가 화면 밖의 목소리로 낭독되는 동안, 화면은 푸르게 펼쳐진 베이다황의 들관과 목발을 짚은 샤오디디의 현재 모습으로 옮겨간다. 장면은 다시 모교로 돌아왔다가 한치위에(韓七月)의 회생을 환기하는 천시난의 마지막 회상으로 나아간다. 이 장면 배열은 노래·편지·회상을 천시난의 베이다황 귀환 선택과 연결한다. 그 결과 베이다황은 강제된 고난의 장소에 머물지 않고, 세대적 약속을 이어갈 장소로 다시 제시된다.

장웨이(姜偉, 1997)는 세페이의 이상주의가 천시난에게 영웅주의적 풍모와 모범적 위치를 부여한다고 본다.¹²⁾ 이 평가와 결말부의 장면 배열을 함께 보면, 천시난의 귀환은 훼손된 청춘에 새로운 방향을 부여하는 동시에 개인적 욕망과 도시 정착의 가능성을 세대적 이상 아래 놓는다. 따라서 회복 언어가 비교적 안정적으로 작동한다는 것은 그의 귀환이 모순 없이 자연스럽게 흘러감을 의미하지 않는다. 영화가 세대적 상처와 개인적 욕망 사이의 긴장을 이상과 헌신의 가치 아래 재배치하고, 천시난의 이후 삶을 베이다황 귀환이라는 방향으로 수렴시킬 수 있었다는 뜻이다. 이처럼 세대적 상처를 이상과 헌신의 선택으로 연결하는 방식과 그 과정에서 뒤로 밀려나는 개인적 가능성은 리후이취안과의 첫 번째 비교 기준이 된다.

11) 李鎮, 〈沉重的翅膀——《我們的田野》影片讀解〉, 《當代電影》 第2期, 2006, 34, 36-37쪽.

12) 姜偉, 앞의 논문, 32쪽.

3. 〈후난 소녀 샤오샤오〉: 욕망과 생존의 긍정, 공동체 규범의 지속

〈우리들의 들판〉이 문혁으로 청춘을 잃은 세대의 상처를 다루었다면, 〈후난 소녀 샤오샤오〉는 혼인과 가족 규범에 의해 삶의 가능성을 제한받은 샤오샤오에게 시선을 옮긴다. 전작에서 천시난은 이상과 현실의 가치를 베이다항 귀환이라는 자신의 선택으로 구체화한다. 이에 비해 샤오샤오의 생존과 공동체 안에서의 위치는 샤오샤오 자신의 선택이 아니라 공동체의 판단에 의해 결정된다. 여기서 ‘생명 가치’는 샤오샤오가 스스로 자각하고 언어화한 가치가 아니다. 본고는 창작자들이 샤오샤오의 욕망과 생존 자체에서 발견한 긍정적 의미를 가리키기 위해 이 표현을 사용한다. 따라서 이 절의 핵심은 그 가치가 실제 장면과 결말에서 샤오샤오 자신의 선택과 이후 삶으로 이어지는지에 있다.

세페이(1995)는 〈후난 소녀 샤오샤오〉의 창작 동기를 4세대 감독으로서의 책임감과 연결한다. 그는 이 영화를 통해 루쉰(魯迅)이 신문화운동(新文化運動)에서 내세운 “국민정신 개조(改造國民精神)”의 문제의식을 계승하고, 신시기의 정신 건설에 기여하고자 했다고 말한다.¹³⁾ 세페이와 우란(謝飛·烏蘭, 1986)도 이 작품을 “민족 영혼의 재조(再造民族靈魂)”라는 과제와 연결한다. 이들은 순종의 습성과 인간성을 파괴하는 집단무의식, 우매와 낙후 속에서 반복되는 “악순환(怪圈)”을 비판하고자 했다고 설명한다.¹⁴⁾ 이 발언들은 〈후난 소녀 샤오샤오〉를 향토적 서정이나 여성 수난 서사에 한정하지 않고, 전통적 질서가 인간의 선택과 삶을 조직하고 제한하는 방식을 묻는 작품으로 이해하게 한다. 이러한 계몽적 지향이 샤오샤오의 욕망과 생존을 어떻게 해석하는지는 두 사람이 ‘성적 각성’에 부여한 의미에서 더욱 구체적으로 확인된다.

세페이와 우란은 샤오샤오의 ‘성적 각성’을 몽롱하고 비자각적인 것으로

13) 謝飛, 〈我願永遠年輕——電影創作回敘〉, 77쪽.

14) 謝飛·烏蘭, 〈《湘女蕭蕭》創作隨想〉, 《電影新作》 第6期, 1986, 85쪽.

보면서도, 바로 그 순간 샤오샤오가 “생명 자체에 내재한 가치”를 얻고 “진정으로 자유로운 인간”이 된다고 해석한다. 그러나 같은 창작 단상에서 두 사람은 샤오샤오의 고난이 지나간 듯 보이고 그가 시어머니가 되었지만, 한 인간으로서는 이미 죽었으며 움직이는 육체만 남았다고 말한다.¹⁵⁾ 두 진술을 함께 보면, 창작자의 계몽적 해석 안에는 성적 욕망의 표출로 잠시 열린 자유의 가능성과 그 가능성이 이후 삶으로 지속되지 못하는 단절이 함께 놓여 있다. 따라서 본고는 ‘성적 각성’을 영화 안에서 완결된 해방의 사실로 간주하지 않고, 창작자가 샤오샤오의 욕망에 부여한 계몽적 의미로 한정한다. 그 의미가 실제 서사와 결말에서 어떤 삶의 형식으로 구체화되는지에 관한 판단은 영화의 장면 구성에 근거해야 한다.

‘성적 각성’에 부여된 계몽적 의미와 샤오샤오의 이후 삶 사이의 단절은 기존의 결말 해석과 대조할 때 더욱 분명해진다. 니전(倪震, 2006)은 세페이의 비극 의식이 삶을 파괴와 절망으로만 제시하지 않고, 온정과 관용 속에 한 줄기 이상적 빛을 남겼다고 본다. 라오수광·페이야리(饒曙光·裴亞莉, 2006)는 춘관(春官)이 집을 떠나 먼 길에 오르는 결말을 세페이의 계몽적·이상주의적 지향이 여전히 드러나는 설정으로 해석한다.¹⁶⁾ 이 두 해석에 따르면, 샤오샤오의 생존과 춘관의 출발은 영화가 절망만으로 끝나지 않는다는 근거가 된다.

그러나 영화가 샤오샤오의 욕망과 생존을 긍정적으로 바라보는 것과, 공동체가 어떤 조건 아래 그를 살려 두고 다시 받아들이는가는 별개의 문제이다. 샤오샤오의 욕망은 혼인 질서의 통제 밖에서 드러나고, 그의 생존은 억압적 규범이 그 삶을 완전히 말살하지 못했음을 보여준다. 공동체는 침담(沉潭), 곧 연못에 빠뜨려 죽이는 처벌을 실행하지 않는다. 그러나 처

15) 같은 논문, 87쪽. 원문은 샤오샤오가 성적 각성의 순간에 “生命自身所具有的價值”를 얻고 “一個真正的、自由的人”이 된다고 서술한다. 본문의 ‘생명 가치’는 이 표현을 분석적으로 줄여 쓴 것이며, 샤오샤오 자신의 의식적 자각을 뜻하지 않는다.

16) 倪震, 앞의 논문, 24쪽; 饒曙光·裴亞莉, 앞의 논문, 19-20쪽.

벌이 실행되지 않았다는 사실이 공동체 규범의 변화나 샤오샤오를 자율적 주체로 인정했음을 뜻하지는 않는다. 샤오샤오는 혼인과 가족 질서 안에 다시 배치되고, 침담을 정당화했던 규범도 그대로 유지된다. 따라서 결말에서 샤오샤오에게 허용된 것은 규범 밖에서 스스로 선택한 삶이 아니라 기존 질서 안에서의 생존이다.

결말이 열어 둔 규범 밖의 길은 샤오샤오가 아니라 춘관에게 주어진다. 춘관이 집을 떠난 뒤 영화는 마당 밖에 남겨진 보파리와 마을의 지붕, 멀리 이어지는 산길을 차례로 보여준다. 이 쇼트의 연쇄는 시선을 마당에서 마을 너머의 산길로 확장하며 전통적 질서 바깥의 공간을 열어 보인다. 그러나 그 길로 떠날 가능성은 샤오샤오에게 주어지지 않는다. 영화는 샤오샤오의 욕망과 생존에 긍정적 의미를 부여하면서도, 규범 밖의 삶을 선택하는 역할은 춘관에게 맡긴다.

〈우리들의 들판〉에서는 이상과 헌신의 가치와 그 가치를 이어갈 귀환의 선택이 모두 천시난에게 모인다. 〈후난 소녀 샤오샤오〉에서는 욕망과 생존에서 발견한 의미와 규범 밖으로 향하는 선택이 샤오샤오와 춘관에게 나뉜다. 〈자기 띠의 해〉에서는 리후이취안의 노동과 선의가 확인되지만, 이를 이후 삶의 방향으로 묶어 줄 서사적 연결이 형성되지 않는다. 따라서 〈후난 소녀 샤오샤오〉가 제공하는 두 번째 비교 기준은 생명 가치의 발견 여부에 머물지 않는다. 핵심은 그 가치가 샤오샤오 자신의 선택을 통해 이후 삶의 방향으로 구체화되는가에 있다.

Ⅲ. 변화한 도시 현실과 리후이취안의 비포섭성

이 장은 〈자기 띠의 해〉에서 리후이취안이 합법적인 생계 수단을 마련하고도 정착에 이르지 못하는 조건을 살핀다. 먼저 경제적 자립이 안정된 일상으로 이어지지 못하는 1980년대 말 베이징의 생활 조건을 분석한다.

이어 세페이가 이러한 불안정을 신념의 부재와 정신적 재건의 문제로 해석한 방식을 검토한다. 도시의 생활 조건과 세페이의 해석이 지닌 설명력과 한계를 살펴, 리후이취안의 삶과 회복 언어 사이에서 ‘비포섭성’이 발생하는 지점을 밝힌다.

1. 경제적 자립과 정착 사이의 간극

출소 뒤 베이징으로 돌아온 리후이취안은 어머니와 가까이 지냈던 이웃 뤼따마(羅大媽)와 지역 담당 경찰(片警) 샤오류(小劉)의 도움으로 영업허가증(營業執照)을 발급받고, 개체호(個體戶, 개인 자영업자)로서 의류 노점 장사를 시작한다. 그는 자신의 노동으로 수입을 마련하며 생계를 꾸리기 시작한다. 그러나 일할 수 있게 되었다는 사실이 곧 정착을 보장하지는 않는다. 여기서 정착은 일정한 수입을 얻는 데 그치지 않고, 일과 관계가 함께 지속되어 평범한 일상을 꾸릴 수 있는 상태를 뜻한다.

리후이취안은 노점에서 손님을 능숙하게 상대하며 수입을 올리고, 장사를 자신의 생계 수단으로 정착시켜 간다. 이 과정에서 영화는 추이윤리(崔永利)를 통해 노점 장사와 다른 돈벌이의 경로를 제시한다. 추이윤리는 정규 유통망 밖에서 상품을 조달하고 전매(轉賣)하는 이른바 다오예(倒爺)로, 리후이취안에게 음란 비디오테이프를 함께 판매하자고 제안한다. 그러나 영화는 리후이취안이 이 제안을 받아들이거나 실제 판매에 나서는 모습을 보여주지 않는다. 따라서 이 장면의 초점은 그가 불법 거래에 가담했는지를 판정하는 데 있지 않다. 영화는 합법적인 노점 장사 곁에 위법한 유통의 제안을 나란히 배치한다. 이러한 배치는 합법적 생계와 위법한 이익 추구가 같은 도시 경제 안에 공존하며, 새로운 생활을 시작한 리후이취안도 그 경계를 마주하고 있음을 보여준다.¹⁷⁾

17) 상품경제 확산 속에서 물질적 이익과 현실적 공리가 사회관계의 기준으로 부상한 맥락은 李簡瓊, 〈王朔電影：中國城市電影的重要樣本〉, 《電影文學》 第3期, 2015, 4쪽을 참고했다. 추이윤리와 리후이취안이 상이한 돈벌이와 가치 체

생계의 확보와 생활의 안정 사이의 간극은 리후이취안이 오가는 장소들에서도 확인된다. 후통의 집에는 어머니의 흔적과 뽕따마의 돌봄, 샤오펀(小芬)과 함께 보낸 어린 시절의 기억이 남아 있다. 그러나 이곳에는 어머니의 죽음이 남긴 빈자리도 자리한다. 샤오류의 도움에는 제도적 관리가 수반되며, 팡차즈(方叉子)의 등장은 과거의 의리와 폭력이 새 생활 안으로 되돌아오는 계기가 된다. 리후이취안은 노점에서 자신의 노동으로 생계를 꾸리고, 카페와 호텔에서는 새로운 관계와 소비문화를 마주한다. 각 장소에서 생계와 돌봄, 관계 맺기의 가능성이 형성되지만, 이 가능성들은 서로 결합하여 지속 가능한 일상을 이루지 못한다.

리후이취안이 오가는 장소들은 1980년대 중후반 중국 도시영화가 현대 도시를 바라보는 방식의 변화와도 맞닿아 있다. 류팅(劉亭, 2023)은 이 시기 도시영화가 ‘도시 속의 마을’이라는 공간 은유에서 벗어나 실제 현대 도시로 시선을 옮기고, 그 안에서 살아가는 인물을 전면에 놓기 시작했다고 본다. 그는 〈자기 띠의 해〉의 베이징을 “유동적이고 적대적이며 소란스러운 공간”이자 도시 생활의 “익명성·낯섦·유동성”이 두드러지는 공간으로 설명한다.¹⁸⁾ 세페이 역시 낡은 베이징의 하층 생활공간과 개체호의 노점, 카페와 대형 호텔을 대비하여 새것과 옛것, 현대화와 오랜 전통이 뒤얹힌 환경을 구성하고자 했다.¹⁹⁾

류팅의 논의가 이 시기 도시 재현의 영화사적 변화를 밝힌다면, 세페이의 공간 구상은 그러한 변화가 리후이취안의 생활 조건으로 구체화되는 방식을 보여준다. 후통·노점·카페·호텔은 단순히 시대적 분위기를 보여주는 배경이 아니다. 영화는 오래된 공동체의 생활 규범과 새롭게 확장되는 시장·소비 질서를 리후이취안의 동선 위에 나란히 놓는다. 그 결과 후통의

계에 놓인다는 점은 胡克·遠嬰·廖世奇 외, 앞의 논문, 94쪽을 참고했다.

18) 劉亭, 〈城市與人：新時期以來中國電影的“現代化想象”〉, 《當代電影》第12期, 2023, 115-116쪽.

19) 謝飛, 〈《本命年》導演闡述〉, 《謝飛集》, 北京: 中國電影出版社, 1998, 202쪽; 羅雪瑩, 〈重建理想和民族精神的呼喚——訪《本命年》導演謝飛〉, 《當代電影》第1期, 1990, 57쪽.

돌봄과 노점에서 마련한 생계, 카페와 호텔에서 형성되는 친밀성은 하나의 안정된 생활 질서로 결합하지 못한다.

이처럼 〈자기 띠의 해〉의 베이징은 리후이취안의 재출발을 좌절시키는 단일한 원인으로 제시되지 않는다. 도시는 그에게 일하고 돈을 벌며 새로운 관계를 형성할 기회를 제공한다. 그러나 각각의 장소에서 열린 가능성은 서로 연결되어 안정된 일상을 이루지 못한다. 도시의 변화는 리후이취안에게 기회와 불안정을 동시에 제공하는 생활 조건으로 나타난다. 따라서 경제적 자립은 정착의 출발점일 수는 있어도, 그 자체만으로 정착을 보장하는 충분한 조건은 되지 못한다.

2. 신념 부재의 진단과 비포섭성

세페이는 리후이취안이 처한 불안정을 1980년대 말 중국 사회의 변화와 연결하여 이해했다. 뤼웨잉(羅雪瑩)과의 인터뷰에서 그는 1987년 미국에서 돌아온 뒤 상품경제가 확산되고 가치관이 동요하면서 정신적 혼란과 공허가 두드러졌다고 진단한다. 또한 사인방(四人幫) 붕괴 직후의 낙관에서 벗어나 중국 현대화의 지난함을 절감했다고 회고한다.²⁰⁾ 세페이에게 1980년대 말은 물질적 변화가 곧 정신적 재건으로 이어지지 않는 시기였다. 그는 이러한 현실 인식을 바탕으로 리후이취안의 비극을 경제 변화만의 결과로 환원하지 않고, 삶의 방향을 세울 신념의 문제로 해석했다.

그럼에도 세페이는 인간의 선한 가능성과 정신적 재건을 지향해 온 윤리적 태도를 거두지 않았다. 그는 〈자기 띠의 해〉가 진선미(真善美)를 호소한다는 점에서 〈우리들의 들판〉과 이어져 있다고 설명한다. 또한 자신과 류형 모두 인간에게 ‘선을 향하는 힘(向善的力量)’이 있다고 믿으며 진실하고 아름다운 삶을 추구하지만, 자신은 류형보다 삶을 더 낙관적으로 바라본다고 말한다. 그에게 감독의 주체의식이란 원작을 옮기는 데 머물지

20) 羅雪瑩, 앞의 논문, 51-52쪽.

않고, 자신에게 창작의 열정을 불러일으킨 의미를 영화로 표현하는 일이었다.²¹⁾ 본고는 이러한 발언을 바탕으로 <자기 띠의 해>의 영화화를 원작의 비극적 인물 형상을 받아들이면서도, 리후이취안의 삶을 세페이의 회복 언어 안에서 다시 해석하려는 시도로 파악한다. 세페이는 리후이취안이 자신의 힘을 결집해 삶의 방향을 세우고 분투하게 할 신념을 찾지 못했다고 보았으며, 그의 비극을 문혁 이후 사회가 감당해야 할 정신적 재건의 과제로 확장했다.²²⁾

리후이취안의 비극을 설명하면서 세페이는 인물의 성격과 사회 환경이 함께 작용한다고 보았다. 다만 영화화 과정에서는 인물 내부의 요인에 더 큰 무게를 두었다.²³⁾ 관련 영화 좌담회에서도 그는 리후이취안을 돈을 벌면서도 추이윤리처럼 이익만을 좇지는 못하고, 신체적으로는 강하지만 정신적으로는 약한 인물로 설명한다.²⁴⁾ 이러한 설명은 리후이취안을 순전한 피해자나 단순한 범죄자로 고정하지 않고 그의 복합적인 면모를 인정한다. 그러나 비극의 원인을 해석할 때에는 사회적 조건보다 정신적 취약성과 신념의 부재를 중심에 놓는다.

세페이가 제시한 신념 부재의 진단과 본고의 도시 조건 분석은 서로 배타적인 설명이 아니다. 다만 어느 하나만으로는 리후이취안의 삶을 충분히 해명하기 어렵다. 세페이의 진단은 비극의 원인을 삶을 이끌 신념의 부족에서 찾는다. 그러나 리후이취안이 생업을 꾸리고 타인을 도우며 관계를 이어 가려 한 행동이 왜 지속 가능한 생활의 기반으로 축적되지 못했는지까지 밝히지는 못한다. 반대로 도시 조건에 관한 분석은 그의 재출발을 불안정하게 만드는 환경을 설명하지만, 그의 폭력적 행동과 그에 따르는 책

21) 羅雪瑩, 앞의 논문, 50-52쪽.

22) 羅雪瑩, 앞의 논문, 52쪽. 세페이의 표현 “能够凝聚自身力量去奋斗的精神信仰”에서 “精神信仰”은 종교적 믿음이라기보다 개인의 힘을 결집해 분투하도록 이끄는 정신적 지주 또는 신념을 뜻한다. 본문에서는 이를 ‘자신의 힘을 결집해 분투하게 할 신념’으로 옮겼다.

23) 같은 논문, 51쪽.

24) 胡克·遠嬰·廖世奇 외, 앞의 논문, 96쪽.

임까지 도시 환경의 결과로 돌릴 수는 없다. 영화의 서사는 선의와 폭력성, 사회적 상처와 개인적 책임을 한 인물 안에 함께 배치하면서도, 사회적 조건과 개인적 요인 가운데 어느 하나를 비극의 최종 원인으로 확정하지 않는다. 따라서 분석의 핵심은 두 관점 중 하나를 선택하는 데 있지 않고, 각 관점의 설명력과 한계를 함께 밝히는 데 있다.

이러한 한계는 리후이취안의 삶을 여러 설명틀에 놓아볼 때 더욱 분명해진다. 죄와 책임, 피해와 상실, 계몽과 정신적 재건, 사회 복귀라는 설명틀은 각각 그의 삶의 한 측면을 포착한다. 그러나 어느 것도 재출발의 시도에서 죽음에 이르는 전 과정을 하나의 회복 과정으로 묶어내지는 못한다. 본고는 이 상태를 ‘비포섭성’이라 부른다. 이 개념의 적용 범위는 1980년대 도시 청년 일반이 아니라 리후이취안이라는 구체적인 인물에 한정된다. 또한 분석의 초점은 그의 고정된 성격이 아니라, 그의 삶과 그것을 회복 가능한 의미로 조직하려는 언어 사이의 관계에 있다.

〈우리들의 들관〉의 천시난과 대비하면 ‘비포섭성’의 의미는 더욱 분명해진다. 천시난의 상처는 이상과 현실의 기억으로 재해석되고, 그 가치는 베이다황으로 돌아가는 선택에 방향을 부여한다. 반면 리후이취안의 노동과 선의는 생계와 돌봄이라는 구체적인 결과를 낳지만, 이후 삶을 지탱할 조건으로 결집되지 않는다. 재출발에서 죽음에 이르는 서사 역시 하나의 회복 과정으로 수렴하지 않는다. 장웨이(1997)는 세페이가 〈자기 띠의 해〉에서 “이상이 없는 도시 유랑자형 하층 청년”인 리후이취안과 조우했으며, 이 인물이 세페이의 이상주의 아래에서 “반대 방향의 힘”을 지닌다고 분석한다.²⁵⁾ 본고는 장웨이가 지적한 ‘이상의 부재’를 재출발의 의지나 선의의 결여와 동일시하지 않는다. 리후이취안이 ‘반대 방향의 힘’으로 작용하는 까닭은 그가 행동하지 않기 때문이 아니라, 그의 행동이 세페이의 이상주의가 기대하는 삶의 방향으로 결집되지 않기 때문이다.

장웨이의 분석이 리후이취안의 삶과 세페이의 이상주의 사이의 긴장을

25) 姜偉, 앞의 논문, 32-33쪽.

포착한다면, 세페이가 원작에서 발견한 ‘비극적 중간 인물’이라는 표현은 그를 윤리적으로 쉽게 판정하기 어려운 이유를 설명한다. 세페이는 류형의 원작 《검은 눈》에서 “복잡하고도 독특한” 인물, 곧 중국 문예, 특히 영화의 인물군에서 보기 드문 “비극적인 중간 인물”을 발견했으며, 바로 이 특성 때문에 작품에 흥미를 느꼈다고 말한다.²⁶⁾ 여기서 ‘중간’은 선과 악의 산술적 중간을 뜻하지 않는다. 책임과 선의, 폭력성과 의리가 한 사람 안에 공존하여 어느 한쪽으로도 쉽게 판정할 수 없는 윤리적 위치를 가리킨다. ‘비극적 중간 인물’이 리후이취안 내부의 윤리적 복잡성을 설명한다면, ‘반대 방향의 힘’은 그러한 인물이 세페이의 이상주의와 형성하는 긴장을 가리킨다. 본고의 ‘비포섭성’은 이 두 논의를 이어받되, 분석의 초점을 인물 내부의 복잡성에서 그의 삶과 회복 언어 사이의 관계로 옮긴다.

리후이취안의 삶은 세페이의 이상주의를 단순히 부정하지 않는다. 그가 생업을 꾸리고 타인을 돕는다는 사실은 그의 삶에서 노동과 선의의 가치가 실제로 발견된다는 점을 보여준다. 따라서 비포섭성은 이러한 가치의 부재에서 발생하지 않는다. 노동과 선의가 이후 삶의 방향과 결말을 조직하지 못하는 데서 성립한다. 바로 이 지점에서 회복 언어의 균열이 드러난다. 다음 장에서는 이 균열이 귀환·관계·죽음의 장면 배열과 시청각적 형식으로 어떻게 구체화되는지를 살펴본다.

IV. 회복 언어가 균열되는 장면들

이 장은 3장에서 확인한 세페이의 자기 해석과 리후이취안의 삶 사이의 간극이 영화의 시청각적 형식으로 어떻게 구체화되는지를 살핀다. 귀환·관계·죽음의 장면을 따라 쇼트의 지속시간과 배열, 카메라의 위치와 이동, 프레임 구성, 편집, 화면 안팎의 소리를 분석한다. 또한 “沒勁兒”라는 말을

26) 羅雪瑩, 앞의 논문, 50쪽.

이 장면들의 연쇄를 하나의 과정으로 읽는 단서로 삼는다. 분석의 초점은 세 가지 어긋남에 있다. 귀환은 정착으로 이어지지 않고, 형성된 관계는 삶의 기반을 이루지 못한다. 또한 상처 입은 몸은 사람들의 시야에 들어오면서도 구조되지 않으며, 그의 죽음도 공동의 애도로 이어지지 않는다.

1. 귀환의 동선과 잠긴 문

영화는 도입부에서 리후이취안이 지하도에서 후통의 집으로 돌아가는 과정을 세 개의 쇼트에 걸쳐 보여준다. 첫 번째 쇼트에서 카메라는 큰 짐을 멘 채 지하도 계단을 오르는 그의 뒤를 따라가고, 두 번째 쇼트에서는 높은 위치에서 후통 안쪽의 좁은 길을 지나 그를 원경으로 담는다. 세 쇼트 가운데 가장 긴 세 번째 쇼트는 1분 10여 초 동안 후통의 골목을 지나 집에 이르는 그의 움직임을 뒤따른다. 앞선 두 쇼트보다 현저히 길게 지속되는 이 쇼트는 귀환의 동선을 압축하지 않고, 리후이취안이 좁은 골목을 통과하는 시간을 관객이 고스란히 체감하도록 한다. 세 쇼트를 잇는 편집은 지하도 계단과 후통의 골목, 집을 하나의 귀환 동선으로 잇는다. 카메라는 그의 얼굴이나 목적지인 집을 미리 보여주지 않고, 짐을 진 뒷모습과 담장·문·좁은 통로를 차례로 담는다. 집에 도착하기까지 그를 맞는 사람은 나타나지 않는다. 이처럼 도입부의 귀환은 환대나 재회가 아니라 홀로 집에 이르는 이동으로 구성된다.

두 번째 쇼트의 후반부에서 기차는 후통의 지붕선 너머 화면 상단을 빠르게 가로지르고, 같은 화면 아래쪽에서 리후이취안은 좁은 길을 계속 걷는다. 〈우리들의 들판〉의 시작과 결말에서 기차가 광활한 들판을 가로지르며 인물의 이동과 풍경을 잇는 중심 이미지로 기능하는 것과 달리, 이 장면에서는 기차의 빠른 통과와 리후이취안의 보행이 한 화면에 병치되면서 서로 다른 흐름을 이룬다. 자동차 소리와 방송 음성까지 겹치는 가운데 도시는 계속 움직이지만, 그의 귀환은 짐을 진 채 후통의 좁은 골목을 걷는 고립된 이동으로 남는다.²⁷⁾ 이러한 시청각적 구성은 도시로 돌아왔

다는 사실이 그곳에서 일상을 다시 이어갈 수 있음을 보장하지 않는다는 점을 드러낸다.

집에 도착한 리후이취안은 잠긴 문 앞에서 잠시 멈춘 뒤 스스로 문을 열고 들어간다. 실내에는 먼지와 어머니의 사진, 정리되지 않은 살림만 남아 있다. 그는 먼지를 털고 방 안을 정리한다. 귀환 뒤 그가 가장 먼저 마주하는 것은 누군가의 환대가 아니라 오래 비어 있던 집을 다시 살아갈 공간으로 바꾸는 일이다. 잠긴 문에서 비어 있는 실내로 이어지는 장면은 공간적 귀환이 곧 중단된 일상의 재개를 뜻하지 않음을 보여준다. 문은 열리지만 가족과 함께하던 생활은 이미 끊겨 있고, 새 일상을 꾸리는 일은 그의 몫으로 남는다.

2. 삶의 기반이 되지 못하는 관계

귀환한 리후이취안은 끊어진 관계를 다시 잇는 한편 새로운 관계를 맺는다. 뤼따마와 샤오류는 그의 새 생활을 돕고, 그는 샤오편의 위기에 즉시 응답한다. 팡차즈와의 우정은 과거의 의리와 폭력을 현재의 생활 속으로 불러들이며, 자오야치우(趙雅秋)와의 만남은 새로운 친밀성의 가능성을 연다. 이 절의 초점은 관계의 유무가 아니라, 실제로 형성된 돌봄·우정·친밀성이 그의 이후 삶을 지탱할 관계망으로 이어지는가에 있다.

뤼따마와 샤오류의 도움은 리후이취안이 새 생활을 시작할 실질적인 조건을 마련한다. 뤼따마는 잔소리를 하면서도 살림을 챙기며 그를 후통의 일상으로 다시 불러들이고, 샤오류는 영업허가증 발급을 도와 합법적으로 장사를 시작할 길을 열어 준다. 세페이가 두 사람을 ‘잘못된 길에 들어선 청년(失足青年)’에 대한 사회적 관심과 도움을 대표하는 인물로 설명한 까닭도 여기에 있다.²⁷⁾ 샤오류의 역할은 행정 절차를 지원하는 데 그치지

27) 彭文, 앞의 논문, 42-43쪽.

28) 羅雪瑩, 앞의 논문, 55쪽.

않는다. 제복 차림의 담당 경찰이 리후이취안의 방에서 침대 가장자리에 앉아 담배를 건네고 일상적인 대화를 나누는 모습은, 샤오류가 개인적 관심과 제도적 관리가 겹치는 위치에서 그를 돌보고 있음을 보여준다.

리후이취안 역시 돌봄을 받는 데 머물지 않고 타인의 위기에 즉시 응답한다. 그는 양수가 터진 샤오편을 장사용 수레에 태워 병원으로 달려간다. 이 장면에서 그의 선의는 타인의 위급한 상태를 알아보고 곧바로 돕는 행동으로 구체화된다. 이는 결말에서 치명상을 입은 리후이취안이 도움을 받아야 할 사람으로 인식되지 않는 상황과 뚜렷하게 대비된다.

뤄따마와 샤오류의 돌봄이 새 생활의 조건을 마련한다면, 팡차즈와의 우정은 과거의 관계가 그의 현재 생활 속에 어떤 방식으로 지속되는지를 보여준다. 출소 뒤 리후이취안이 팡차즈의 집을 찾아가지만, 그의 부모는 감옥에 있는 아들과 이미 관계를 끊었다며 리후이취안에게도 다시 찾아오지 말라고 한다. 그는 아들과 관계를 끊은 부모의 태도에 분노하고, 이후 사전을 펼쳐 글자를 하나씩 확인하며 팡차즈에게 편지를 쓴다. 부모의 단절 선언에도 팡차즈는 여전히 근황을 전하고 싶은 친구로 남아 있다. 카메라라는 편지를 쓰는 리후이취안에게서 높은 창으로 이동한 뒤 천장과 벽을 거쳐 방 안의 살림을 천천히 훑는다. 그동안 편지의 내용은 그의 화면 밖 목소리로 이어진다. 화면 밖 목소리와 방 안의 사물을 결합한 이 구성은 부재한 팡차즈와의 우정이 리후이취안의 현재 생활 속에 계속 남아 있음을 드러낸다.

탈옥한 팡차즈가 리후이취안의 집을 찾아오면서 편지와 목소리로 이어지던 우정은 그의 현재 생활 안으로 직접 들어온다. 영화는 어두운 방에서 음식을 허겁지겁 먹는 팡차즈의 얼굴과 손을 여러 쇼트로 비교적 오래 담은 뒤, 침대에 누운 모습까지 보여준다. 이 순간 리후이취안의 집은 새 생활의 거처인 동시에 탈옥한 친구의 은신처가 된다. 리후이취안은 자수를 권하면서도 팡차즈를 내치지 못하고, 팡차즈는 그가 모아 둔 돈을 훔쳐 떠난다. 과거의 우정을 저버리지 못한 선택은 탈옥한 친구가 지닌 위험을 새 생활 안에 남겨 두고, 결국 어렵게 마련한 경제적 기반까지 흔드는 결과로

이어진다.

팡차즈가 과거부터 이어 온 관계라면, 자오야치우는 출소 뒤 새롭게 가까워지는 인물이다. 카페에서 그녀의 노래를 듣는 장면은 두 사람의 만남을 리후이취안의 어린 시절 기억과 겹쳐 놓는다. 자오야치우의 얼굴은 성인이 된 리후이취안의 얼굴과 포개지고, 이어 철길을 걷는 어린 시절 세 친구의 모습이 그의 얼굴 위로 겹쳐진다. 이 디졸브는 자오야치우를 샤오편과 곧바로 동일시하지 않는다. 오히려 성인이 된 리후이취안의 얼굴을 매개로 자오야치우의 노래와 어린 시절의 친밀성을 연결한다.²⁹⁾ 여기서 포착되는 것은 이미 성립한 친밀성이 아니라, 새로운 만남이 잃어버린 관계의 기억을 불러내는 순간이다. 두 사람의 거리가 실제로 좁혀지는 과정은 이어지는 세 차례의 배웅 장면에서 구체화된다.



〈그림 1〉 자오야치우의 노래 장면과 어린 시절 기억의 중첩

영화는 세 차례의 배웅에서 인물의 위치와 거리를 달리하며 두 사람의 관계가 깊어지는 과정을 보여준다. 첫 번째 배웅에서는 리후이취안이 자전거를 끌고 앞서고 자오야치우가 뒤따르며, 두 번째에는 두 사람이 나란히 걷고, 세 번째에는 자오야치우가 자전거 뒤에 앉는다. 세 장면에는 푸른 기운이 감도는 밤거리, 가까이 잡힌 발걸음, 멀리서 포착한 뒷모습, 정면과 측면에서 잡은 표정과 몸짓이 반복되며, 그 사이에 침묵과 짧은 대화가 놓인다.³⁰⁾ 공통된 화면 구성과 색조는 세 장면을 하나의 연속된 과정으로

29) 羅雪瑩, 앞의 논문, 54쪽.

30) 같은 논문, 55쪽; 李燕, 《被遺忘的一代：第四代導演影像錄》, 上海: 復旦大

뭉고, 달라지는 위치와 신체적 거리는 깊어지는 친밀감을 가시화한다. 그러나 배웅의 목적지는 매번 자오야치우의 집이다. 두 사람의 거리는 가까워지지만, 그들이 함께 향하는 생활공간은 끝내 제시되지 않는다.

호텔 무대는 앞선 배웅에서 함께 걸던 두 사람을 무대 위의 자오야치우와 객석의 리후이취안으로 갈라놓는다. 조명과 화려한 의상 속에서 자오야치우는 여러 관객의 시선을 받는 공연자가 되고, 리후이취안은 함께 걸던 사람에서 무대를 바라보는 관객으로 물러난다.³¹⁾ 금목걸이를 둘러싼 대화는 상대의 어깨와 꽃을 전경에 둔 쇼트/역쇼트로 이어진다. 이 구성은 두 사람의 시선을 연결하지만, 전경에 놓인 어깨와 꽃은 그들 사이의 물리적 거리를 화면 안에 남긴다. 자오야치우는 끝내 목걸이를 받지 않는다. 여기서 중요한 것은 그녀의 변화를 도덕적 타락으로 판정하는 일이 아니라, 앞선 동행이 한 사람은 공연하고 다른 사람은 바라보는 관계로 재배치되는 방식이다. 이 공간 배치와 쇼트 배열은 두 사람의 친밀성이 함께 꾸릴 생활로 이어지지 못하는 과정을 구체화한다.

이처럼 리후이취안의 고립은 관계의 부재나 타인을 돌볼 능력의 결핍에서 비롯되지 않는다. 그는 이웃과 제도의 도움으로 새 생활을 시작하고, 타인의 위기에 응답하며, 우정과 친밀성을 이어 간다. 그러나 뉘따마와 샤오류의 도움은 정착을 보장하지 않고, 팡차즈와의 우정은 과거의 위협을 새 생활 안으로 끌어들이며, 자오야치우와의 친밀성은 공동의 생활로 이어지지 않는다. 실제로 이루어진 도움과 돌봄, 우정과 친밀성이 서로 연결되어 삶을 지탱하는 관계망을 이루지 못한다는 점이 중요하다. 이러한 관계의 불연속은 리후이취안의 재출발이 하나의 회복 과정으로 조직되지 못하는 두 번째 어긋남을 이룬다.

學出版社, 2021, 329-330쪽. 전자는 세 차례 배웅과 이동 방식의 변화를, 후자는 반복되는 쇼트 구성과 푸른 색조, 침묵 또는 몇 마디의 짧은 대화를 설명한다.

- 31) 胡克·遠嬰·廖世奇 외, 앞의 논문, 91쪽. 후커는 자오야치우의 무대의상과 조명, 리후이취안의 시점 쇼트를 근거로 그녀가 시각적 욕망의 대상이자 ‘만인의 연인(大眾情人)’으로 구성된다고 보았다.

3. 방향을 잃어가는 삶과 수습되지 않는 죽음

영화에서 반복되는 “沒勁兒”라는 말은 리후이취안의 삶이 방향을 잃어가는 과정과 결말의 죽음을 함께 읽는 단서가 된다.³²⁾ 이 말을 되풀이하는 인물은 리후이취안이 아니라 그의 옛 친구 쇠즈(劓子)이다. 쇠즈는 일도 연애도, 아무것도 하지 않는 것조차 시시하다고 말하며 어느 선택에도 기대를 걸지 않는다. 반면 리후이취안은 출소 뒤 노점 장사를 이어가고, 타인의 위기에 개입하며, 끊어진 관계를 다시 잇고자 한다. 두 인물의 차이는 “沒勁兒”가 리후이취안에게 본래부터 자리한 무기력을 뜻하지 않음을 보여준다.

동시기 좌담과 평론 역시 “沒勁兒”를 개인의 일시적인 기분보다 시대 전환의 징후와 연결해 해석했다. 영화 좌담회는 개혁 이후 달라진 생활과 이전 단계에 머문 언어·감정·행동 방식의 어긋남을 이 말이 놓인 맥락(語境)으로 파악했다.³³⁾ 마오위(毛羽)는 “글자를 조금 알고 약간의 선의에 기대는” 리후이취안과 주변 인물들의 ‘무문화(無文化)’와 정신적 지주의 상실을 비극의 원인으로 보았다. 반면 쉬량(徐良)은 리후이취안에게 실제 생활에 뿌리내린 ‘勁’이 여전히 남아 있다고 보았다.³⁴⁾ 전자가 비극의 원인을 교육 수준과 정신적 지주의 결핍에서 찾는다면, 후자는 그에게 남아 있는 행동 의지를 강조한다. 본고는 두 해석 가운데 한쪽을 택하기보다, 행동 의지가 남아 있는데도 그의 노동과 선의, 관계 맺기가 안정된 일상으로 모

32) “沒勁兒”는 문자 그대로 ‘힘이 없다’는 뜻으로, 베이징 구어에서는 문맥에 따라 ‘재미없다’, ‘시시하다’, ‘할 맛이 나지 않는다’ 등으로 쓰인다. 어느 하나의 한국어 표현으로 고정하면 구어적 뉘앙스와 장면마다 달라지는 쓰임을 줄힐 수 있어 본문에서는 원어를 유지한다. 권태·무력감·방향 상실과의 연관은 번역어의 뜻으로 전제하지 않고, 대사의 맥락과 이후 장면 배열을 통해 분석한다.

33) 胡克·遠嬰·廖世奇 외, 앞의 논문, 93쪽.

34) 毛羽, 〈無文化的悲劇——看《本命年》有感〉, 《電影評介》 第12期, 1989, 3쪽; 徐良, 〈沒勁——電影《本命年》所揭示的現代城市文明病〉, 《電影評介》 第6期, 1990, 12쪽 참조.

이지 못하는 간극에 주목한다. 따라서 “沒勁兒”는 개인적 결핍이나 병리의 명칭이 아니라, 거듭된 행동이 서로 이어지지 못해 삶의 방향을 잃어가는 과정을 해석하는 단서가 된다.

팡차즈가 돈을 훔쳐 떠난 뒤, 리후이취안은 노점의 재고를 헐값에 처분하고 예금을 모두 인출한 다음 추이용리를 찾아가 폭행한다. 자오야치우와 추이용리의 관계에 대한 의심, 추이용리를 향한 분노와 혐오가 폭행의 정황으로 제시되지만, 영화는 어느 하나를 직접적인 동기로 확정하지 않는다. 폭행 직후 약 1분 동안 이어지는 쇼트에서 카메라는 담배를 든 손과 무릎에서 푸른 네온빛 아래의 얼굴로 천천히 이동한 뒤 그의 표정에 머문다. 그러나 그 표정은 후회와 결심 가운데 어느 쪽으로도 분명히 읽히지 않는다. 다음 장면에서 그는 금목걸이를 산다. 이 긴 쇼트는 폭행과 목걸이 구입을 시간적으로 잇지만, 두 행동을 하나의 심리적 인과로 묶지는 않는다.

리후이취안은 장사로 모은 돈으로 금목걸이를 사서, 이를 자오야치우와의 관계를 이어 가기 위한 선물로 건네려 한다. 그러나 호텔에서 그는 목걸이를 그녀의 손에 직접 건네지 않고 두 사람 사이의 재떨이에 올려놓는다. 자오야치우는 목걸이를 집어 들지 않은 채 먼저 자리에서 일어난다. 결말에서 목걸이는 리후이취안의 목에 걸린 채 다시 나타난다. 자오야치우에게 받아들여지지 않은 목걸이는 그의 몸으로 돌아와 강도들이 노리는 물건이 된다. 물질은 이동하지만 관계의 약속은 성립하지 않는다.

자오야치우가 목걸이를 거절한 뒤, 영화는 택시와 공연장, 밤거리로 이어지는 리후이취안의 이동을 연속해서 보여준다. 도입부에서 집으로 향하던 동선에는 분명한 목적지가 있었지만, 이때의 이동은 배회에 가깝다. 택시 창밖으로 불빛이 흐르는 동안 카메라는 선글라스 아래로 눈물을 흘리는 그의 얼굴을 가까이 붙잡는다. 이어지는 쌍황(雙簧) 공연에서 영화는 무대와 웃는 관객들, 굳은 표정의 리후이취안을 번갈아 보여준다. 같은 공연을 보고도 그의 표정은 군중의 반응과 어긋난다. 그는 웃음기 없이 곧 울 듯 서 있다가 관객의 웃음이 잦아든 뒤에야 소리 내어 웃고, 주변 사람

들은 그를 돌아본다. 그 뒤 그는 라이터를 거둬 켜지만 담뱃불은 끝내 붙지 않는다. 여기서 “沒勁兒”는 그의 죽음을 설명하는 원인이 아니다. 택시안의 눈물과 군중의 웃음에서 어긋난 표정, 뒤늦은 웃음과 붙지 않는 담뱃불을 하나의 장면 연쇄로 묶어, 그가 행동할 힘 자체를 잃었다기보다 그 힘을 어디로 이어 가야 할지 알지 못하게 되는 과정을 드러낸다.³⁵⁾

배회 끝에 리후이취안은 두 젊은 강도가 휘두른 칼에 찔린다. 피습은 우발적으로 일어나지만, 영화는 이를 전반부 회상에 등장한 폭력 사건과 대응시켜 순수한 우연으로만 남겨두지 않는다.³⁶⁾ 전반부 회상에서 리후이취안은 팡차즈와 함께 한 남성을 습격하는 데 가담하고, 팡차즈는 상대를 칼로 찌른다. 결말에서는 과거 폭력에 가담했던 리후이취안이 유사한 폭력의 피해자가 된다.³⁷⁾ 그러나 이러한 대응이 그의 죽음을 과거 폭력에 대한 도덕적 응보로 확정하는 것은 아니다. 각색 과정에서는 리후이취안이 자수하는 결말과 피습 뒤 스스로 상처를 깊게 만드는 결말이 검토되었으나, 어느 것도 채택되지 않았다.³⁸⁾ 이 자료가 완성본의 의미를 확정하는 것은 아니다. 다만 리후이취안의 결말을 도덕적 자기완성이나 스스로 선택한 향의로 단는 선택지가 배제되었음을 보여주는 근거로 활용할 수 있다.

피습 직후 카메라는 리후이취안의 얼굴에서 그의 뒤편으로 이동한 뒤, 1분여 동안 군중의 퇴장 방향을 거슬러 공연장 쪽으로 걷는 뒷모습을 따

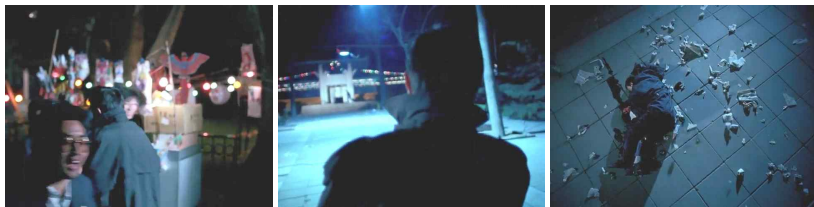
35) 姜偉, 앞의 논문, 37쪽; 胡克·遠嬰·廖世奇 외, 앞의 논문, 91쪽 참조.

36) 王志敏, 〈謝飛的創作道路〉, 《北京電影學院學報》 第2期, 1995, 19쪽. 왕즈민은 결말의 돌발성과 모호성을 지적한다.

37) 羅雪瑩, 앞의 논문, 55쪽. 세페이는 두 젊은 강도의 등장이 전반부 리후이취안과 팡차즈가 가담한 폭력 사건과 대응한다고 설명한다.

38) 같은 논문, 54-55쪽. 류형이 쓴 각본 제2고에는 리후이취안이 자수하는 결말이 있었으나, 세페이는 그것이 인물의 각오를 지나치게 높여 “도덕적 자기완성”으로 만들 수 있다고 보았다. 반대로 세페이가 구상한, 피습 뒤 리후이취안이 스스로 상처를 더 깊게 만들어 쓰러지는 결말에 대해서는 류형이 인물을 지나치게 고양하고 “자살로 삶의 잔혹함에 항의”하는 주체로 만드는 것 아니냐고 반문했으며, 세페이도 이에 동의했다. 완성본에서는 두 결말 모두 배제되었다고 한다.

라간다. 카메라는 그의 뒷모습과 반대 방향에서 다가오는 군중을 한 화면에 놓는다. 이 쇼트에서 그는 사람들 사이에 있지만 그들과 반대 방향으로 움직인다. 집을 향한 도입부의 이동과 달리, 결말의 이동은 군중의 퇴장 흐름을 거슬러 이미 행사가 끝난 공연장으로 향한다.³⁹⁾ 이 장면 위로 어린 시절 친구들의 대화와 뽕따마의 부름이 화면 밖 소리로 되돌아온다. 친구들의 대화는 카페 장면에서 디졸브로 소환되었던 친밀성의 기억을, 뽕따마의 부름은 후통에서 이어진 이웃의 돌봄을 환기한다. 그러나 목소리의 주인들은 화면에 나타나지 않으며, 과거의 친밀성과 이웃의 돌봄은 상처 입은 그를 돕는 현재의 행동으로 이어지지 않는다.



〈그림 2〉 피습 뒤 군중의 흐름을 거스르는 이동과 마지막 고각 쇼트

리후이취안이 도착한 공연장에서는 사람들이 무대를 정리하고 있다. 한 사람은 공연이 끝났으니 가라고 말하지만, 그의 상처를 알아보지 못한다. 사람들의 발은 그의 곁을 지나가고, 마지막 부감 쇼트는 흩어진 종이와 물건 사이에 쓰러진 몸을 화면에 남긴다. 영화는 곧 엔딩 크레딧으로 넘어간다. 중요한 것은 주변 사람들이 그를 의도적으로 외면한다는 데 있지 않다. 그는 사람들의 시야에 들어오지만, 아무도 그의 상처가 즉각적인 도움이 필요한 위급한 상태임을 알아차리지 못한다. 영화 역시 그의 죽음을 공동체가 발견하고 애도하는 과정으로 이어가지 않는다. 리후이취안의 죽음

39) 胡克·遠嬰·廖世奇 외, 앞의 논문, 95쪽. 이 좌담에서 리췌은 시작과 끝의 긴 이동 장면이 서로 호응하며 리후이취안과 사회 사이의 비극적 관계를 집약한다고 보았다. 본고는 이를 출발점으로 삼되, 쇼트의 길이와 진행 방향, 군중의 배치, 화면 밖 소리는 본편을 직접 확인하여 분석하였다.

은 그가 스물네 살을 맞은 ‘자기 띠의 해’ 마지막 날에 일어난다. 그에게 이 해는 다음 삶의 주기로 넘어가는 문턱이 아니라 재출발이 중단되는 시간으로 남는다.⁴⁰⁾

이처럼 “沒勁兒”는 리후이취안의 죽음을 일으킨 원인이 아니라, 살아보려는 행동이 서로 이어지지 못하면서 그가 삶의 방향을 잃어가는 과정을 읽게 하는 말이다. 영화는 목걸이 거절 이후의 배회, 우발적 피습, 군중을 거스르는 이동, 상처를 알아차리지 못하는 사람들을 차례로 배열하면서 그의 죽음을 절망의 필연이나 순수한 우연, 과거 폭력의 응보 가운데 하나로 닫지 않는다. 화면 밖에서 되돌아오는 어린 시절 친구들의 대화와 뒤편의 부름은 친밀성과 돌봄의 기억을 남기지만, 그 기억은 현재의 도움으로 이어지지 않는다. 영화는 그의 노동과 선의, 관계 맺기의 가치를 지우지 않는다. 다만 그 가치가 삶의 지속이나 마지막 순간의 도움으로 이어졌다고 말하지 않는다. 교훈이나 공동체적 애도로 수습되지 않은 채 그의 몸을 남기는 마지막 화면은, 회복의 가치가 사라진 것이 아니라 그 가치가 한 사람의 삶과 죽음에 일관된 방향을 부여하지 못한다는 점을 드러낸다. 바로 이 끝맺음에서 회복 언어의 균열이 가장 선명하게 나타난다.

V. 결론

세페이의 1980년대 영화에는 상처 입은 삶을 절망에 머물게 하지 않고 다시 의미와 방향을 부여하려는 이상주의적 지향이 지속된다. 본고는 상처 입은 삶에서 인간성, 이상, 생명 가치를 발견해 인물의 선택과 결말에 연결하는 서사적 구성과 시청각적 표현 방식을 ‘회복 언어’라 불렀다. 〈우리들의 들판〉은 훼손된 청춘을 이상과 헌신의 기억으로 재해석해 천시난의 베이다향 귀환으로 이어 간다. 〈후난 소녀 샤오샤오〉는 샤오샤오의 욕망

40) 王志敏, 앞의 논문, 19쪽.

과 생존에서 생명 가치를 발견하지만, 그 가치는 공동체 질서와 다른 삶의 형식으로 이어지지 못하며 샤오샤오의 삶은 혼인과 가족 규범 안에 다시 배치된다. 두 작품은 서로 다른 한계 속에서도 고통에서 발견한 가치로 인물의 삶과 결말을 다시 해석하는 틀을 유지한다. 반면 〈자기 띠의 해〉에서는 생업, 선의, 관계 맺기가 서로 맞물리지 못하고, 재출발의 시도와 죽음의 결말도 하나의 회복 과정으로 묶이지 않는다. 따라서 이 작품에서 균열하는 것은 이상주의 자체가 아니라 이를 구현해 온 회복 언어이다.

상품경제가 확대되던 1980년대 말 베이징에서 리후이취안은 노점 장사로 생계를 꾸리고 타인을 도우며 관계를 다시 잇고자 한다. 그러나 경제적 자립은 정착을 보장하지 않고, 선의와 관계 맺기도 삶을 지속할 기반으로 자리 잡지 못한다. 그렇다고 그의 폭력과 책임을 도시 환경의 결과로 환원할 수도 없다. 세페이의 신념 부재 진단 역시 비극을 정신적 재건의 문제로 설명하지만, 노동과 선의가 왜 이후 삶의 조건이 되지 못했는지까지 해명하지는 못한다. 죄와 책임, 피해와 상실, 정신적 재건, 사회 복귀라는 설명틀은 그의 삶을 부분적으로 밝힐 뿐 재출발과 죽음을 함께 아우르지 못한다. 본고는 이처럼 리후이취안의 삶과 이를 하나의 회복 과정으로 조직하려는 언어 사이에서 생기는 어긋남을 ‘비포섭성’이라 불렀다. ‘비극적 중간 인물’이 인물 내부의 윤리적 복잡성을 포착한다면, 비포섭성은 그 복잡한 삶이 회복 언어가 부여하는 방향과 결말에 온전히 수렴하지 않는 관계적 상태를 가리킨다.

영화는 이러한 비포섭성을 귀환, 관계, 죽음의 세 국면에서 형식화한다. 귀환부의 세 쇼트는 리후이취안의 이동을 후통의 집까지 잇지만, 잠긴 문과 빈집은 공간적 귀환만으로 일상이 재개되지 않음을 보여준다. 카페 장면의 디졸브는 자오야치우의 노래를 어린 시절 친밀성의 기억과 연결하고, 세 차례의 배웅은 두 사람이 가까워지는 과정을 보여준다. 그러나 호텔 장면의 공간 배치와 쇼트 배열은 자오야치우를 무대에, 리후이취안을 객석에 놓아 형성된 친밀성이 함께할 생활로 이어지지 못했음을 드러낸다. 결말에서 카메라는 군중의 퇴장 방향을 거슬러 공연장으로 향하는 리후이취안의

뒤를 따르고, 어린 시절 친구들의 대화와 뒤편의 부름은 화면 밖 소리로 되돌아온다. 그러나 그 목소리들이 환기하는 친밀성과 돌봄은 그의 위급함을 알아차리고 돕는 행동으로 이어지지 않는다. 그는 사람들에게 보이지만, 그의 상처는 구조가 필요한 신호로 인식되지 않고 죽음도 공동체적 애도로 이어지지 않는다. “沒勁兒”는 타고난 무기력의 진단이 아니라, 살아보려는 행동들이 이후 삶의 조건으로 축적되지 못하면서 그가 방향을 잃어가는 과정을 읽는 단서이다.

원제인 ‘本命年’은 재출발이 중단되는 결말에 시간적 의미와 숙명적 색채를 더한다. 자기 띠의 해는 열두 해마다 자신의 띠가 돌아오는 때로, 흔히 액운을 조심해야 하는 해로 여겨진다. 스물네 살의 리후이취안은 그해 출소해 새 생활을 시작하지만 선달그믐을 넘기지 못한다. 세페이의 회고에 따르면, 류형은 인간의 운명을 스스로 떨어질 곳을 선택하지 못하고 때로는 짓밟혀 더러워지는 흰 눈송이에 비유했다. 세페이도 영화에 이와 통하는 숙명적 색채가 있다고 보았다.⁴¹⁾ 그러나 영화는 도시 환경과 과거의 폭력, 인물의 선택과 성격 가운데 어느 하나도 죽음의 최종 원인으로 고정하지 않는다. 원제는 예정된 운명을 확인하기보다 열두 해의 주기가 돌아온 시점에 시작된 새 생활과 그 돌발적 중단을 겹쳐, 삶의 가능성과 죽음의 우발성을 함께 남긴다.

결국 〈자기 띠의 해〉는 세페이의 이상주의에서 벗어난 예외가 아니다. 이 작품의 현실주의는 이상주의를 포기하는 데서가 아니라, 이를 구현해온 회복 언어가 한 개인의 삶을 어디까지 설명하고 조직할 수 있는지를 끝까지 묻는 데서 성립한다. 리후이취안은 시대에 뒤쳐진 청년이나 도덕적 결핍의 사례, 시대 전환의 추상적 상징으로 환원되지 않고, 다시 살아갈 자리를 마련하려 했으나 그 시도를 지속할 조건을 얻지 못한 한 개인의 초상으로 남는다. 영화가 그의 노동과 선의를 긍정하면서도 이를 회복 과정으로 완결하지 않고, 회복 언어로 끝내 수습되지 않는 삶을 화면과 소리

41) 王志敏, 앞의 논문, 19쪽; 羅雪瑩, 앞의 논문, 51, 59쪽 참조.

에 남겼다는 데 〈자기 띠의 해〉의 현실주의적 긴장과 성취가 있다.

<참고문헌>

- 陳怡含, 《1980年代歷史語境中的“第四代”電影》, 武漢大學博士學位論文, 2019.
- 胡克·遠嬰·廖世奇·伍曉明·李迅·謝飛, 〈討論《本命年》〉, 《當代電影》 第6期, 1989.
- 賈冀川, 〈第四代導演的現代啟蒙意識及其歷史局限〉, 《南京師範大學文學院學報》 第1期, 2018.
- 姜偉, 〈謝飛作品中呈現的藝術思想〉, 《電影藝術》 第1期, 1997.
- 李燕, 《被遺忘的一代: 第四代導演影像錄》, 上海: 復旦大學出版社, 2021.
- 李鎮, 〈沉重的翅膀——《我們的田野》影片讀解〉, 《當代電影》 第2期, 2006.
- 李簡瓊, 〈王朔電影: 中國城市電影的重要樣本〉, 《電影文學》 第3期, 2015.
- 劉恒, 〈黑的雪〉, 《劉恒精選集》, 北京: 北京燕山出版社, 2006.
- 劉亭, 〈城市與人: 新時期以來中國電影的“現代化想象”〉, 《當代電影》 第12期, 2023.
- 羅雪瑩, 〈重建理想和民族精神的呼喚——訪《本命年》導演謝飛〉, 《當代電影》 第1期, 1990.
- 羅藝軍, 〈盤點第四代——關於中國電影導演群體研究〉, 《文藝研究》 第5期, 2002.
- 毛羽, 〈無文化的悲劇——看《本命年》有感〉, 《電影評介》 第12期, 1989.
- 倪震, 〈謝飛: 一個儒者的電影人生〉, 《當代電影》 第2期, 2006.
- 彭文, 〈《本命年》陌生的城市與癱瘓的主體〉, 《電影藝術》 第3期, 1990.
- 饒曙光·裴亞莉, 〈謝飛電影: 時代VS個人〉, 《當代電影》 第2期, 2006.

- 王志敏,〈謝飛的創作道路〉,《北京電影學院學報》第2期,1995.
- 謝飛,〈我們的田野〉,北京電影學院青年電影製片廠,1983.
- _____,〈思考的一代 奮起的一代——談談《我們的田野》的導演創作〉,《電影藝術》第4期,1984.
- _____,〈本命年〉,北京電影製片廠,1989.
- _____,〈我願永遠年輕——電影創作回紋〉,《當代電影》第6期,1995.
- _____,《謝飛集》,北京:中國電影出版社,1998.
- 謝飛·烏蘭,〈湘女蕭蕭〉,北京電影學院青年電影製片廠,1986.
- _____,〈《湘女蕭蕭》創作隨想〉,《電影新作》第6期,1986.
- 徐良,〈沒勁——電影《本命年》所揭示的現代城市文明病〉,《電影評介》第6期,1990.
- 徐勇,〈啟蒙話語、個人主義與當代中國文學的三次轉型〉,《南方文壇》第4期,2015.
- 周好枰,〈小說轉換為電影的藝術——謝飛電影研究〉,上海師範大學碩士學位論文,2019.

<Abstract>

This article examines how *Black Snow* (本命年, 1989) exposes a fracture in the “language of recovery” that articulates Xie Fei’s 1980s idealism. Idealism denotes a post-Cultural Revolution commitment to restoring humanity, pursuing spiritual reconstruction, and affirming social responsibility; “language of recovery” refers to narrative and audiovisual forms connecting values found in damaged lives to characters’ choices and endings. *Our Farmland* (1983) gives damaged youth renewed meaning

through ideals and devotion; *A Girl from Hunan* (1986) affirms Xiaoxiao's desire and survival yet returns her to communal order. Despite their limits, both preserve the possibility of meaning within suffering. In *Black Snow*, however, Li Huiquan's work, goodwill, and relationships do not cohere into a durable basis for ordinary life.

Set amid an expanding commodity economy and destabilized values in late-1980s Beijing, the article analyzes urban space, shot duration, camera movement, dissolves, framing, and onscreen and offscreen sound. Readings of culpability, victimization and loss, social reintegration, or spiritual reconstruction illuminate aspects of Li's life but cannot integrate his new start and death into a coherent recovery process. This mismatch is termed "non-subsumability," a relational condition arising between Li's life and the language of recovery rather than an inherent trait.

"Méi jīnr" (沒勁兒) does not diagnose innate lethargy; it marks how Li's efforts fail to support one another or sustain a future. In the final sequence, he remains visible, yet no one recognizes his need for urgent aid. His death is neither communally mourned nor transformed into moral instruction or redemption. Rather than reject Xie's idealism, *Black Snow* tests the reach of the language of recovery. Its realist achievement lies in preserving the tension between the ethical impulse to restore meaning to damaged lives and Li's life, which this language cannot fully organize.

Key Words : 셰페이(Xie Fei), 중국 4세대 영화(Fourth Generation Chinese cinema), 〈자기 띠의 해〉(*Black Snow*), 이상주의(cinematic idealism), 회복 언어(language of recovery), 비포섭성(interpretive irreducibility)

