https://doi.org/10.18856/jpn.2026.32.3.013

상흔의 재현과 윤리적 재편
- 1980년대 트랜스동아시아 영화에서 셰진과 임권택

이희량*

1. 들어가며
2. 상흔 이후의 시간: 재귀속과 재이산
  2-1. 셰진의 반사삼부작: 복권과 재귀속, 남겨진 잔여
  2-2. <길소뜸>: 재회 이후의 재이산
3. 상흔의 감정 형식: 멜로드라마의 봉합과 비종결
  3-1. '셰진모델'과 <부용진>의 멜로드라마적 역설
  3-2. <길소뜸>의 멜로드라마 호출과 복원의 유예
4. 나오며: 상흔 이후의 윤리적 재편

국문초록

본 논문은 1980년대 중국과 한국의 전환기 영화가 역사적 폭력의 상흔을 현재의 삶과 관계 속에서 어떻게 재구성하는지를 셰진의 반사삼부작과 임권택의 <길소뜸>을 중심으로 살펴본다. 문화대혁명 이후 과거의 정치적 오류를 공식적으로 재평가하던 중국과 분단이 여전히 현재의 질서로 작동하던 한국은 서로 다른 역사적 조건에 놓여 있었다. 그러나 두 감독의 영화는 과거의 상처를 가족과 사랑, 노동 등 일상적 관계의 문제로 끌어들인다는 점에서 흥미로운 비교의 가능성을 보여준다.

셰진의 반사삼부작은 정치적으로 훼손된 개인이 생활세계에 다시 자리

* 고려대학교 중일어문학과 중국문학 박사과정, 고려대학교 4단계 BK21중일교육연구단 참여 대학원생

www.kci.go.kr

잡는 과정을 그리면서도 복권 이후의 상실과 폭력의 잔여를 남긴다. 특히 <부용진>의 멜로드라마는 정치적 폭력을 일상적 윤리와 감정의 문제로 번역하여 대중이 상흔을 이해하고 감당할 수 있는 형식을 마련한다. 반면 임권택의 <길소뜸>은 1983년 이산가족 찾기 방송이 만들어낸 재회의 감정을 불러오면서도, 혈연의 확인이 가족의 복원으로 이어지지 않는 현실에 주목한다.

이처럼 두 감독의 영화는 재귀속과 재이산이라는 서로 다른 방향으로 나아가면서도 그 끝에 해소되지 않는 상흔을 남긴다. 이를 통해 본 논문은 1980년대 한중 대중영화가 멜로드라마를 매개로 과거의 상처를 현재의 관계 속에 재배치하며, 상흔 이후의 삶과 윤리를 모색한 양상을 고찰하였다.

(주제어: 셰진, 임권택, 상흔, 멜로드라마, 트랜스동아시아, 윤리적 재편)

1. 들어가며

1970년대 말에서 1980년대로 이어지는 동아시아 사회는 시대적 혼란과 윤리적 모순, 그리고 급속한 경제 성장이 중층적으로 얽힌 불안정한 국면에 놓여 있었다. 중국에서는 문화대혁명의 종결 이후 개혁개방과 '발란반정(拨乱反正)'이 추진되면서 과거의 정치적 오류를 평가하고 새로운 질서의 정당성을 구성하는 일이 중요한 과제로 부상하였다. 반면 한국에서는 전두환 정권의 권위주의적 통치가 지속되는 가운데 전쟁과 분단의 기억이 국가적 통합의 언어로 호출되었으며, 급속한 산업화와 도시화는 가족과 생활관계의 변화를 동반하였다. 중국의 문혁 반성과 한국의 분단 기억을 동일한 사건이나 동일한 정치적 단계의 산물로 취급할 수는 없지만, 그럼에도 두 사회에서 1980년대 대중영화가 역사적 폭력을 공적 진술에

www.kci.go.kr

그치지 않고 가족의 상실과 재회, 사랑과 노동, 현재의 생활관계 속에서 감각하게 했다는 점은 하나의 비교 가능한 문제를 제기한다. 곧 과거의 잘못을 확인한 뒤 사람들은 누구와 어떤 관계를 다시 맺을 수 있으며, 그러한 관계의 재조직은 어떠한 윤리적 대가를 남기는가 하는 질문이다.

이러한 문제의식 아래 본 논문은 셰진(谢晋)의 '반사삼부작(反思三部曲/文革三部曲)'과 임권택의 <길소뜸>(1985)을 함께 검토한다. 셰진의 <천운산전기(天雲山傳奇)>(1980), <목마인(牧馬人)>(1982), <부용진(芙蓉鎮)>(1986)은 문화대혁명 이후 신시기의 정치적 반성과 대중적 위무가 서로 다른 방식으로 결합하는 과정을 연속적으로 보여주는 작품군이다. 반면 임권택의 여러 1980년대 작품 가운데 <길소뜸>을 선택한 이유는 이 영화가 1983년 '이산가족 찾기'라는 실재한 공적 감정의 장면을 서사 안으로 끌어들이면서, 대중적으로 승인된 재회와 구체적인 개인의 생활관계가 충돌하는 지점을 가장 명시적으로 드러내기 때문이다. <짝코>(1980)가 분단의 이념적 적대와 추적의 시간을, <안개마을>(1983)이 여성과 공동체의 관계를 다룬다면, <길소뜸>에서는 혈연의 확인과 가족의 복원이 하나의 사건 안에서 서로 어긋난다.[1] 바로 이 지점이 상흔 이후 '재귀속'이라는 셰진 영화의 문제와 대조할 수 있는 분석의 접점이다. 이를 통해 한중 양국의 대중서사가 각각 사회주의 체제의 과거 청산과 권위주의

1) 1980년대의 사회 비판적 영화들을 묶은 '코리안 뉴웨이브' 영화 감독으로는 대표적으로 임권택, 장선우, 박광수 등이 포함된다. 이들의 영화는 당시 사회를 '사회적 리얼리즘' 미학으로 보여주었다는 평가를 받기도 한다. 그러나 한편으론 김대중과 같이, 1980년대 코리안 뉴웨이브의 흐름에 임권택이 포함된다고 설명할 수도 있으나, 그의 작품이 주제나 스타일 면에서 일관성을 지니지 못할 뿐더러 이 시기에 다양한 계열의 작품들이 병존하는 상황을 모두 묶어 설명하는 데에는 한계가 있다고 지적하는 관점도 존재한다. 김선아, 『한국영화라는 낯선 경계』, 커뮤니케이션북스, 2006, 서문 8쪽. 김대중, 「임권택 영화의 역사 형상화 연구 - 발터 벤야민의 알레고리론을 중심으로」, 한양대학교 박사학위논문, 2016, 4쪽.

www.kci.go.kr

체제 아래의 미해결 분단이라는 차이를 보존한 채 역사적 상흔을 도덕적·감정적 언어로 옮기는 과정의 유사성과 차이를 밝히고자 한다.[2)]

셰진과 임권택에 관한 기존 연구는 이미 상당한 성과를 축적해왔다. 셰진 연구에서는 '셰진모델(谢晋模式)'에 관한 논의와 멜로드라마, 가족주의, 여성 형상, 대중성의 문제가 오랫동안 논쟁되어왔다.[3)] 최근의 연구는 당시의 '셰진모델' 비판 자체가 1980년대 문화반성과 현대화 담론의 역사적 조건 속에서 형성되었다는 점에 주목하면서 이를 다시 역사화하고 있다. 반면 임권택 영화에 관한 연구에서는 분단과 전쟁, 근대화와 전통, 역사적 기억의 문제가 중요하게 다루어져왔다.[4)] 한편 한중 영화의 역사적 트라우마를 함께 다룬 선행연구 역시 존재한다. 유효만은 <꽃잎>과 <슈슈>를 통해 1990년대 양국 영화가 개인의 경험을 집단적 기억과 죄의식·책임의 문제로 전환하는 방식을 비교하였고, 또 다른 연구에서는 <아이들의 왕>과 <그들도 우리처럼>에 등장하는 지식인의 시선과 혁명 '후일담'을 비

2) 본 논문에서 '상흔'은 정치적 폭력과 전쟁, 분단 등 정치적 폭력과 전쟁, 분단 등의 경험이 발생한 뒤에도 개인의 현재적 삶과 관계 속에 지속적으로 남아 있는 손상과 기억의 잔여를 지칭한다. 중국의 경우에는 문예사조로서 상흔·반사 담론과 직접 중첩되는 반면, 한국에서는 전쟁과 분단, 근대화의 과정에서 해결되지 않은 과거가 현재의 삶에 개입하는 양상을 가리키는 개념으로 사용하고자 한다.

3) 虞吉·尹薇嫣, 「20世纪80年代的"谢晋电影论争"及其历史再评价」, 『当代电影』 2022年第10期, 125-130쪽; 张旭东, 「作为政治寓言的人道主义情节剧——重读谢晋的《芙蓉镇》」, 『文艺研究』 2021年第4期, 97-112쪽; 包燕, 「谢晋"文革"叙事的大众认同机制及当下启示」, 『电影文学』 2011年第14期, 27-29쪽; 邵瑜莲, 「伦理的意义——重识谢晋电影及其悲剧美学」, 『东岳论丛』 2020年第9期, 48-55쪽 등.

4) 김대중은 임권택 영화의 주요한 역사적 관심을 식민지 경험, 분단과 전쟁, 근대화 과정의 비애와 파편화된 기억의 문제로 정리하고, 국가·민족의 총체적 역사와 일치하지 않는 개인적 기억의 중요성을 강조한다. 김대중, 앞의 글, 12-16, 26-69쪽 참조. 그 외에도 안승범, 「1980년대 임권택 문예영화의 원작 변용에 관한 연구—〈안개마을〉을 중심으로—」, 『우리문학연구』 제31집, 우리문학회, 2010, 439-469쪽; 신양섭, 「임권택 영화에서의 여성 주체의 근대성에 대하여: 총론적 고찰」, 『국학연구』 제35집, 한국국학진흥원, 2018, 535-571쪽 참조.

www.kci.go.kr

교하였다.[5] 본 연구는 이러한 선행연구가 마련한 한중 영화의 비교 지평을 계승하되, 역사적 트라우마의 재현 양상이나 지식인 주체의 인식구조를 중심으로 한 논의에서 나아가, 서로 다른 정치·사회적 조건 속에서 과거의 상흔이 현재의 삶과 관계를 재조직하는 방식을 비교하고자 한다. 이를 위해 1980년대 중반 전후의 대중서사 영화가 아직 진행 중인 정치적·사회적 전환 속에서 기억의 회복을 어떠한 생활세계의 규범과 연결하는지, 특히 확인된 '진실'이 관계의 복원을 보증하는지에 주목하고자 한다.

2. 상흔 이후의 시간: 재귀속과 재이산

2-1. 셰진의 반사삼부작: 복권과 재귀속, 남겨진 잔여

셰진의 반사삼부작은 상흔/반사영화의 역사 속에서도, 또한 셰진 개인의 창작 이력 안에서도 지속적인 논쟁의 대상이 되어온 작품군이다. 이들 작품은 표면적으로는 문화대혁명에 대한 반사영화라는 공통점을 지니지만, 문혁 이전과 문혁 시기 셰진의 영화들과는 구별되는 예술관과 사회·역사 구조에 대한 인식을 드러내기에 그의 비평사에서 하나의 분기점을 형성하기도 하였다. 이러한 변화는 셰진이 신시기의 정치적·사회적 조건에 대응하면서 자신의 예술관과 역사 인식을 재조정한 결과로 해석되어왔으

5) 유효만, 「한중 대중기억 속의 역사적 트라우마 서사 비교연구—영화 「꽃잎」과 「슈슈」의 비교연구를 중심으로」, 『여성문학연구』 제53호, 한국여성문학학회, 2021, 391-417쪽; 유효만, 「1980년대 말 한중 뉴웨이브 영화 속의 인식풍경—박광수 〈그들도 우리처럼〉과 천커이거 〈아이들의 왕〉의 비교를 중심으로」, 『2024년도 한국중어중문학회 춘계학술대회』 발표문, 2024, 41-46쪽 참조.

www.kci.go.kr

며, 바로 이 점은 이후 그의 영화에 대한 비판적 논쟁을 촉발한 중요한 배경 가운데 하나가 되었다.[6]

삼부작을 개별적으로 논하지 않고 함께 분석함으로써 그 내부에서 나타나는 변화와 흐름을 파악할 수 있다. 이를 통해 각 작품에서 나타나는 생활세계의 복원이 관습적 해피엔딩이 아닌 신시기 반사영화의 역사적 응답 가운데 하나임을 밝힐 수 있을 것이다. 예컨대 첫 번째 작품인 <천운산전기(天雲山傳奇)>(1980)는 역사에 대해 무엇이 잘못되었고 어떻게 잘못되었지를 가장 직접적으로 물으며 책임의 문제를 전면에 내세운다. 실제로 이 영화를 촬영할 때 감독은 여러 정치적 저항에 직면했으며 다소 불안한 분위기 속에서 촬영이 이루어졌다고 한다.[7] 반면 이후의 작품인 <목마인(牧馬人)>(1982)과 <부용진>은 역사적 상처의 원인을 규명한다기보다는 상흔 이후의 삶, 그중에서도 개인의 회복과 정서적 안정 및 위안에 더욱 무게를 두는 경향을 보인다.[8] 그중에서도 삼부작의 마지막 작품인 <부용진>은 보다 복합적인 메시지를 던지는데, 일상의 회복과 폭력의 잔여를 모두 보여준다는 점에서 그러하다.

우선 <천운산전기>의 줄거리를 살펴보면, 과거 유능한 간부였던 뤄춴

6) 후푸중은 반사삼부작을 개혁 담론을 대중에게 전달하고 사회적 관념 장애를 치우는 데 기여한 일종의 개혁의 선전·정당화 장치로 본다. 그는 나아가 이들 영화를 '개혁의 청도부(改革清道夫)'로 명명하기도 하였다. 胡谱忠, 「80年代以来谢晋批评史的若干问题」, 『電影新作』 5, 2011, 10쪽.

7) 以电影《天云山传奇》为例，这部影片在当时面临重重阻力，甚至"可以说是在有点人心惶惶的情况下拍摄的"。谢晋, 『我对导演艺术的追求』, 中国电影出版社, 1998, 93쪽, 包燕, 앞의 글, 28쪽에서 재인용.

8) <목마인>은 쉬링쥔(许灵均)의 불행을 장황하게 재현하기보다, 츠러촨(敕勒川) 목민들의 온정과 쉬링쥔과 리슈즈(李秀芝)의 사랑과 가정 서사를 강조한 작품으로 평가된다. 아울러 이 시기 셰진 영화가 대단원적 결말의 경향을 보인다는 점도 지적된다. 赵多多, 「探析改革开放时期谢晋电影的伦理叙事模式一以"反思三部曲"为例」, 『艺术教育』 7, 2023, 138쪽.

www.kci.go.kr

(罗群)은 우파(右派)로 몰려 조직에서 배제되고 그 과정에서 사랑을 비롯한 인간관계와 직업적 성공이 모두 무너지게 된다. 시간이 흘러 뤄취이 재평가를 받고 복권하게 되었지만, 쑹웨이(宋薇)와의 관계는 다시 돌아오지 않고 끝까지 그를 사랑해주던 펑칭란(冯晴岚) 또한 죽게 된다. 펑칭란의 무덤을 비추며 영화는 끝이 나는데, 이러한 결말은 뤄취의 복권이나 정의의 실현이 지나가버린 세월과 파괴된 관계를 돌이킬 수는 없다는 것을 암시한다. 펑칭란의 무덤 위로 떠오르는 엔딩 크레딧을 바라보며 관객들은 그 허무를 곱씹을 수밖에 없다. 즉 이 작품에서 상흔은 정상화의 출발점으로 정리되면서도 동시에 정상화가 결코 제거할 수 없는 상실의 형태로 보류된다.

반면 두 번째 작품인 <목마인>의 결말은 이와 다른 방향을 택한다. 도시 출신 지식인 쉬링쥔(许灵均)이 우파로 몰려 변방의 초원지대로 내려와 낙인을 안고 살아간다는 점은 <천운산전기>의 인물 설정과 비슷하지만, <목마인>의 결말은 전작에 비하면 얼핏 희망적이기까지 하다. 고된 삶을 이어가던 쉬링쥔은 초원에서 만난 여성 리슈즈(李秀芝)와 결혼하여 가정을 꾸리고 그곳의 삶에 뿌리를 내린다. 이후 그의 아버지가 나타나 그에게 해외로 나가 새로운 인생을 살자고 제안하지만, 그는 끝내 아버지를 따라나서지 않고 초원에서의 삶을 택한다. 그가 초원을 배경으로 아내와 아이에게 돌아가는 영화 마지막 장면에서 다음과 같은 내레이션이 읊조려진다.

> 아버지는 내가 차갑고 냉정하다고 하셨고, 나를 전혀 이해하지 못하신다. 하지만 나는 어떨 때는 감정이야말로 신념의 기반이 된다고 생각한다. 이곳에는 내 땀으로 적신 땅이 있고, 고난을 함께 한 친우들이 있으며, 서로 도우며 살아가는 아내가 있다. 이곳은 내 생명의 뿌리다.[9]

9) 父亲说我很冷峻，他并没有真正地理解我，我认为有时候感情是信念的基础，这里有我

www.kci.go.kr

쉬링쥔의 선택은 그가 억울한 세월에 대한 보상이나 자신의 복권보다는 가정과 초원에서의 노동 생활이 지닌 가치와 존엄을 더욱 중요하게 여긴다는 것을 보여준다. 영화 마지막 장면에서 타오르는 해를 배경으로 가족이 서로에게 달려가는 장면은 전작 <천운산전기>의 마지막 무덤 장면과 극명한 대조를 이룬다. 이때 상흔 이후의 삶을 지속할 근거는 과거의 정치적 판단을 상세히 규명하는 데서가 아니라 가족과 민간공동체의 귀속이 조국과 새로운 사회에 대한 귀속과 포개어지는 데서 이루어지는 것이다.[10]

반사삼부작의 세 번째 작품인 <부용진>은 다시 한층 복합적인 결말을 보여준다. 후위인(胡玉音)과 친수톈(秦书田)은 정치적 낙인과 공개적인 모욕을 견딘 뒤, 상황이 바뀌자 다시 일상으로 돌아와 두부 장사를 시작한다. 표면적으로 볼 때 이 결말은 <목마인>보다 더욱 선명한 회복의 서사처럼 보인다. 정치적 오류가 시정되고 억울한 이들이 복권되며, 사랑과 가족, 노동이 다시 시작되기 때문이다. 그러나 영화의 결말은 의미심장한 장면을 짧게 보여준다. 악인으로 제시됐던 리궈샹(李国香)이 정치적 상황이 바뀐 뒤에도 새로운 생활을 이어갈 가능성을 가지게 되는 것과, 왕추서(王秋赦)가 몰락한 뒤에도 마을을 떠돌며 여전히 혁명을 외치며 광기와 망령의 형태로 배회하는 것이다. 이들의 모습은 제도적 복권만으로는 완전히 해결되지 않는 무언가가 남아있다는 것을 암시하는 듯하다.

이처럼 '반사'라는 주제 아래 동일한 문제의식을 공유하는 것처럼 보이는 삼부작 내부에서도 <천운산전기>와 <목마인>, <부용진> 각 작품

汗水浸过的土地，这里有我患难与共的亲友，这里有我相濡以沫的妻子，这里有我生命的根。<牧馬人>, 01:35:28.

10) 셰진 자신 역시 <목마인>에서 쉬링쥔의 수난 자체를 전면화하기보다 그것을 후경으로 밀어놓고 리슈즈와 목장 사람들의 '마음의 아름다움'을 전면에 두려 했다고 밝힌 바 있다는 연구가 있다. 谢晋,「探索和总结：〈牧马人〉导演总结」,『我对导演艺术的追求』, 中国电影出版社, 1998, 130쪽, 邵瑜莲, 앞의 글, 48쪽에서 재인용.

www.kci.go.kr

은 조금씩 다른 층위에서 상흔을 처리한다. 요컨대 <천운산전기>는 복권 이후에도 사라지지 않는 상실을, <목마인>은 가족·노동·공동체를 통한 재귀속을, <부용진>은 일상적 정상화와 정치적 잔여의 공존을 보여준다고 할 수 있다. 이러한 차이는 1980년대 중국 사회가 과거의 오류를 인정하면서 동시에 그 과거를 신시기의 발전과 정상화의 서사 안으로 재배치해가던 복잡한 과정과 맞물려 있다.

문화대혁명 종식 이후 출범한 새로운 정권에게 가장 시급한 과제 가운데 하나는 문혁에 대한 중국인들의 분산되고 상이한 체험을 '신시기' 국가의 공식적 기억으로 통합하고 이를 통해 정권의 정통성을 재구축하는 일이었다. 이들에게 문혁은 더 이상 과거의 상처가 아니라, 현재를 정상화된 상태로 구분해내는 신시기의 정치적 정당성을 구성하는 중요한 자원으로 재편되었다.[11] '발란반정'과 사상해방의 흐름 속에서 상흔·반사문학과 영화는 과거의 정치적 오류를 비판할 수 있는 새로운 언어를 제공했지만, 그 비판은 동시에 '잘못된 과거'와 '정상화된 현재'를 구분하는 역할을 수행하였다. 이 때문에 신시기의 상흔/반사 서사는 과거에 대한 비판성과 새로운 질서에 대한 기대를 동시에 품을 수밖에 없었다.[12] 따라서 상흔/반사문학

11) 덩샤오핑 세력이 정치적 주도권을 확보해 가는 과정에서 가장 먼저 착수한 과제 가운데 하나는 문화대혁명에 대한 국가 차원의 기억을 구성하는 작업이었다. 이는 구 정권을 부정하고 새로운 정권의 정통성을 확립하는 동시에 현재를 이해하는 해석 틀을 제시하는 데 있어 핵심적인 정치적 과제였다. 그 산물이 바로 <건국 이래 몇 가지 역사문제에 관한 결의>이며, 이 결의에서 문화대혁명은 더 이상 단순한 과거의 상처로 남지 않고, 신시기에 새롭게 수립된 국가적 요구를 체현하며 새로운 국가 정체성을 구축하는 이데올로기적 자원으로 재규정된다. 이욱연, 「개혁 개방 이후 중국 지식인과 문혁 기억」, 『중국학논총』 제16집, 한국중국문화학회, 2003, 328-329쪽 참조.

12) 이 시기 중국 문단은 사회주의 문예이론을 재조정하는 과정을 거치며, 중국공산당의 새로운 공식 문예 이념을 정립해 나가는 과도기적 국면에 놓여 있었다. 따라서 이 시기 문학과 영화 작품들 또한 문혁의 상처를 재현하는 동시에 국가 질서의 정상화를 서사적으로 승인하는 방향으로 표현 범위가 규정되는 양상을 보인다. 박민호, 「문화대혁명 직후 중국의 정치 투쟁과 문예담론의 조정」, 『외국학연구』 제49호, 중앙대학교 외

www.kci.go.kr

들은 단일한 '상흔/반사'의 정서로 환원될 수 없는 이질적이고 복잡한 정치적 태도와 역사 인식을 내포하게 된다.[13]

결국 1980년대 셰진의 영화 창작은 개혁개방기 국가 권력이 제시한 새로운 질서와 발전의 서사 속에서, 상처를 일정한 방식으로 정리하고 봉합함으로써 인민에게 정서적 안정과 재도약의 동력을 제공하려는 국가적 기획과 일정 부분 맞닿아 있다고 볼 수 있다. 그의 영화는 정치적 오류를 비판하고 대중의 분노와 억울함을 표현하는 한편, 사랑·가족·노동·민간 공동체라는 일상적 가치의 영역에서 그 상처를 다시 감당 가능한 것으로 조직했다.[14] 이를 통해 관객은 과거의 고통을 현재와 미래의 삶 속에서 이해할 수 있게 되는 것이다. 그러나 <천운산전기>의 무덤과 <부용진>의 왕추서가 보여주듯 상흔의 치유는 결코 완전하지 않고 일정 부분 보류된 상태로 남아있는데, 바로 이 부분이 셰진 반사영화의 중요한 특징이라고 볼 수 있다.

2-2. <길소뜸>: 재회 이후의 재이산

한편 동시기 한국에서 제작된 임권택의 <길소뜸>(1985)은 1983년 KBS '이산가족 찾기' 생방송을 직접적인 모티프로 삼고 있다. 1983년 6월 30일부터 11월 14일까지 이어진 이 방송은 전쟁으로 헤어진 이들의 사연

국학연구소, 2019, 239-240쪽 참조.

13) 문화대혁명 직후 중국 문예계에서 형성된 다양한 담론들은 중립적인 문화 논의라기보다, 특정한 정치적 조건과 입장 속에서 생성된 담론이었다는 점을 전제할 필요가 있다. 박민호는 '상흔문학' 내부에서 반복적으로 드러나는 정치적 이질성을 문제화하며, 이들 작품이 창작 당시뿐만 아니라 이후의 문학사적 서술 속에서도 일괄적으로 '상흔문학'이라는 기표 아래 포섭되면서 그 이질성이 함의하는 시대적·역사적 의미 역시 상당 부분 희석되었다고 지적하였다. 앞의 글, 243-244쪽 참조.

14) 바오옌은 셰진의 문혁 서사를 "对抗与抚慰"의 이중 메커니즘으로 분석하며 정치적 감정 방출과 민간 도덕을 통한 위무를 함께 설명한 바 있다. 包燕, 앞의 글, 27-29쪽 참조.

www.kci.go.kr

을 텔레비전으로 전하고 재회의 순간을 전국에 생중계했다. 이는 개인에게 남아 있던 전쟁과 이산의 기억이 공적으로 가시화되는 사건인 동시에, 시청자들이 이름과 얼굴, 고향에 관한 사연을 매개로 공동의 감정을 경험하는 장이기도 했다. 그러나 방송의 감정적 효과가 분단 문제의 정치적 해결을 의미하지는 않았다. 영화는 이 지점을 파고들어 방송이 대중적으로 만들어 낸 눈물과 재회, 카타르시스의 감정 구조를 그대로 반복하지는 않는다.

이산가족 찾기 방송의 충격은 재회의 사연 자체뿐 아니라, 텔레비전이 국민을 같은 시간의 시청과 참여로 묶어내는 경험에서도 발생했다. 이 시기에 컬러 텔레비전과 전국 생중계는 서로 모르는 이들의 이산을 각자의 거실에서 공동의 현재로 받아들이게 하는 조건이 되었다.[15] <길소뜸>의 텔레비전 장면은 이러한 전국적 공동체 감각을 인용하지만, 영화가 뒤이어 보여주는 인물들의 어긋난 현재는 그 감각을 곧바로 현실의 관계적 일치로 옮길 수 없음을 드러낸다. 영화 속 방송 화면은 단순한 시대적 배경이 아니라, 대중적 기억이 형성되는 양식 자체를 비판적으로 비추는 또 하나의 서사 장치라고 할 수 있다. 따라서 '이산가족 찾기'가 가족 상봉을 반복적으로 가시화함으로써 전쟁과 분단의 기억을 일시적으로 해소하는 일종의 전국적 멜로드라마로 작동했다면, <길소뜸>은 바로 그 재회 이후에 무엇이 남는가를 묻는다.[16] 1985년 한국에서는 여전히 권위주의적 통치

15) KBS, 「KBS 특별생방송 '이산가족을 찾습니다' 기록물」, https://family.kbsarchive.com/archives/(접속일: 2026.10.10.)에 따르면 방송은 138일 동안 453시간 45분 진행되었으며, 총 10,189명이 상봉하였다. 허민석, 「1980년대 텔레비주얼 쇼크와 공동체 감각의 변화—KBS 이산가족찾기(1983)에 대한 재현을 중심으로」, 『민족문학사연구』 제74호, 2020, 413-449쪽 참조.

16) 김대중 또한 이산가족 찾기 프로그램을 "전 국민을 위한 멜로드라마"로 분석하였다. 덧붙여 영화가 재회의 기쁨으로 과거의 고통을 상쇄하는 방향을 거부하고, 오랜 시간이 지나도 봉합되지 않는 균열의 현실을 드러낸다는 점에서 임권택 영화의 특히 냉정한 면모를 보여준다고 평가하였다. 김대중, 앞의 글, 36쪽 참조.

www.kci.go.kr

와 냉전적 분단질서가 지속되었고, 영화는 바로 이러한 현실 속에서 전국적 재회의 장면을 영화의 출발점으로 삼아 그 이후의 삶을 질문한다.

이러한 매체적 조건은 임권택의 영화가 놓였던 제도적 위치와도 함께 고려되어야 한다. 1980년대 중반은 민주화 이전의 권위주의적 영화제도가 여전히 작동하던 시기였고, 임권택은 상업영화·국책영화·문예영화를 두루 제작하면서 그 내부에서 현실의 문제를 다루어온 감독이었다. 박유희는 임권택 영화의 작가주의적 성취를 국가의 영화정책 및 국책영화의 자장과 분리하여 이해하기 어렵다고 설명한다. 이러한 관점에서 <길소뜸>의 민족적 동질성을 강조하는 마지막 언술과 개인의 재결합 실패를 나란히 놓을 필요가 있다. 이 작품은 국가적 통합의 언어를 단순히 거부하는 영화라기보다, 그러한 언어가 허용하는 재회의 감정을 충분히 동원하면서도 그 언어로 해결할 수 없는 현실의 균열을 노출하는 영화이기 때문이다.[17]

영화의 중심인물 화영은 이러한 집단적 감정의 장에 놓이면서도 재회의 감정에 쉽게 동화되지 않는 인물이다. 방송에서 이산의 기억은 마침내 서로를 알아보고 껴안는 순간 하나의 공동체적 체험으로 정리된다. 그러나 화영이 텔레비전 화면을 바라보는 위치에는 이미 그 재회 이후에 지속되어야 할 생활의 무게가 개입한다. 이와 같은 거리는 그녀가 민족적 기억을 공유하지 않기 때문이 아니라, 방송이 보여주는 압축된 감정의 시간과 개인이 살아온 수십 년의 시간이 일치하지 않기 때문에 발생한다. 따라서 화영의 태도를 냉정함이나 개인주의만으로 설명하는 것은 방송과 영화 사이의 시간적·윤리적 간극을 놓치게 된다.

영화에서 과거를 가장 적극적으로 복원하려는 인물은 동진이다. 그는 전쟁 이전 길소뜸에서 사랑했던 화영의 기억에 머물며, 화영과 다시 만남

17) 박유희, 「임권택 영화는 어떻게 정전(正典)이 되었나?」, 『한국극예술연구』 제58호, 2017, 43-88쪽, 특히 국책영화 및 국가와 작가주의의 관계에 관한 논의 참조.

www.kci.go.kr

으로써 잃어버린 과거를 현재로 되돌리려 한다. 이에 비해 화영은 현재의 삶을 기준으로 과거를 판단한다. 그녀에게는 이미 남편과 세 자녀가 있으며, 수십 년에 걸쳐 형성된 현재의 생활관계가 존재한다. 따라서 화영이 동진과의 재결합, 더 나아가 아들로 추정되는 석철과의 가족 재구성을 거부하는 것은 단순히 세속화된 인물의 냉정함 때문이라고 볼 수 없다. 그것은 과거의 사랑과 생물학적 혈연이 사실이라고 해도 그 사실만으로 현재의 삶 전체를 무효화할 수는 없다는 판단이다.

특히 석철의 존재는 혈연의 진실과 가족의 현재성 사이의 충돌을 첨예하게 만든다. 석철이 실제로 잃어버린 아들일 가능성이 높다는 사실은 오히려 문제를 해결하기보다 복잡하게 한다. 혈연적으로 아들이라 해도, 함께 살아온 시간과 기억이 단절된 이상 과거의 가족을 그대로 복원할 수 없기 때문이다. 이 지점에서 <길소뜸>의 결말은 마치 '재이산'과도 같다는 평가를 받는다.[18] 과거의 이산이 전쟁에 의해 강제로 발생한 것이었다면, 지금의 재이산은 되돌릴 수 없는 시간의 간극 앞에서 관계의 복원이 유예되는 사건이다. 그러나 이를 화영의 자율성을 보장하는 윤리적 결단으로만 평가해서도 곤란하다. 그녀가 지키려는 현재의 생활과 석철이 다시 감수하게 되는 상실은 하나의 선택에 서로 다르게 걸려 있기 때문이다.

이러한 불일치는 1980년대 한국의 사회 변동과도 무관하지 않다. 전쟁 이후 수십 년 동안 가족은 서로 다른 장소에서 각기 새로운 생활을 구성했고, 산업화와 도시화는 이산된 개인들을 다시 만나게 하는 조건인 동시에 그들 사이의 생활양식과 관계의 간격을 넓혔다. 영화가 문제 삼는 것은 단

18) 김대중은 이 지점에서 화영이 유전적 동일성만으로는 잃어버린 기억과 정서적 유대의 차이를 메울 수 없음을 확인한다고 지적하며 이를 "재이산의 영역"이라고 인용하였다. 김규찬, 「영화의 결말구조에 관한 연구—임권택 영화를 중심으로—」, 중앙대학교 대학원 석사학위논문, 1997, 50쪽, 김대중, 앞의 글, 36-38쪽에서 재인용.

www.kci.go.kr

순히 혈연을 확인하는 기술의 부족이 아니라, 혈연의 진실만으로는 대체할 수 없는 시간과 생활의 차이다. 따라서 화영이 경험한 가족의 연속성과 석철이 겪은 단절을 함께 보는 것이 필요하다. 이는 셰진의 <목마인>에서 가족과 공동체에 대한 귀속이 회복의 근거가 되는 방식과도 대비된다.

이상의 비교를 통해 볼 때 셰진의 반사삼부작과 임권택의 <길소뜸>은 상흔 이후의 시간을 조직하는 서로 다른 방식을 보여준다. 이러한 차이는 표면적으로는 '사회는 상처를 어떻게 처리해야 하는가'라는 질문에 대한 두 감독의 상이한 응답으로 이해될 수 있다. 그러나 동시기에 제작된 두 사회의 영화에서 나타나는 이러한 대비는, 각 정권이 제시한 사회적 방향과 기억의 정치, 그리고 이에 대해 문학·예술계가 형성한 기대와 제약이 상호작용한 결과로 파악되어야 한다. 중국의 신시기에는 국가의 공식적인 과거 평가와 개인의 복권이 밀접하게 맞물렸던 반면, 1980년대 한국의 분단은 여전히 현재적 정치질서였고 이산가족의 상봉은 그것을 일거에 종결시킬 수 없었다. 따라서 두 작품의 차이는 각 사회가 허용하고 요청했던'회복'의 내용, 그리고 그 회복을 공적으로 경험하는 방식의 차이와 함께 읽어야 한다. 이어지는 장에서는 이러한 맥락이 <부용진>과 <길소뜸>의 멜로드라마 형식 속에서 어떤 긴장으로 드러나는지 검토한다.

3. 상흔의 감정 형식: 멜로드라마의 봉합과 비종결

3-1. '셰진모델'과 <부용진>의 멜로드라마적 역설

영화 <부용진>은 반사삼부작의 마지막 작품이자 셰진의 1980년대 영화미학을 대표하는 '셰진식 멜로드라마'의 전형으로 일컬어져왔다.[19] 한

www.kci.go.kr

편 작품은 문화대혁명과 그 전후의 정치운동이 남긴 상처를 직접적인 정치사적 분석의 대상으로 제시하기보다 가족과 노동, 사랑의 문제로 치환하여 보여준다는 점에서 1980년대 중반 '셰진모델' 논쟁의 핵심적인 비판 대상이기도 했다.[20] 그러나 이러한 비판 담론은 전통과 현대의 대립을 강조하며 진행되던 1980년대의 문화반성 기조와도 관련이 있었기에, 오늘날 셰진 멜로드라마에 대한 재검토는 영화의 형식과 역사적 조건을 두루 살피며 진행될 필요가 있다.[21] 무엇보다 영화가 상흔문학의 열풍이 점차 사그라드는 시기에 상흔의 소재를 "때늦게" 스크린에 올리고 놀랍게도 대대적인 흥행을 거두었다는 사실은 적어도 이러한 감정 형식이 당시 대중과 폭넓게 접속할 수 있었음을 보여주는 하나의 지표가 된다.[22] 이에 본장에서는 <부용진>이 셰진식 멜로드라마 모델로 규정되고 비판받았던 흐름을 짚어본 뒤, 영화를 대중적 멜로드라마 양식의 논리 속에서 재검토하고자 한다.

<부용진>이 받았던 비판은 동시기 상흔문학이 종종 마주했던 것이기

19) 张旭东, 앞의 글, 97-112쪽 참조.

20) 1980년대 셰진 영화에 대해 비판적 논쟁을 불러일으킨 대표적인 인물이 주다커(朱大可)이다. 그는 셰진 영화의 기본적 서사 모델을 '선한 인물의 억울한 희생', '가치의 재발견', '도덕적 감화', '선의 승리'라는 일련의 도식으로 요약하였다. 나아가 이러한 서사 모델이 도덕적 신화를 통해 사회적 갈등을 봉합하고, 전통적 윤리와 여성상을 재생산함으로써 현대적 비판 의식과 대립하는 '속된 영화'에 머문다고 주장한 바 있다. 唐宏峰, 「(未)归来的"伤痕"——张艺谋/严歌苓 , 还是谢晋/张贤亮?」, 『电影评介』 2014年第13期, 10쪽 참조.

21) 후푸중은 '셰진모델' 비판에 전통/현대라는 이분법과 급진적 현대화 담론이 깊이 개입되어 있었다고 평가한다. 즉 셰진 영화에 대한 비평 자체가 현대화 담론과 얽혀 있다는 것이다. 胡谱忠, 앞의 글 참조.

22) 영화 <부용진>에 대한 연구들은 해당 작품이 상흔문학의 전성기에서 벗어난 시점에 제작되었다는 점을 특징으로 꼽는다. 이현정은 이를 "때늦은 상흔 서사"로 칭한 바 있다. 이현정, 「대중을 위한 청산: 영화 『부용진』의 때늦은 상흔 서사」, 『중어중문학』 제57집, 한국중어중문학회, 2014, 91쪽 참조.

www.kci.go.kr

도 하다. 즉 영화가 멜로드라마의 과장된 수사와 극적인 이분법을 답습하면서 정작 핵심이 되는 역사적인 비극에 대해서는 심도 있는 규명을 피한다는 것이다.[23] <부용진>에서 정치적 핍박을 가하는 입장과 당하는 입장의 인물은 다소 평면적인 선과 악의 대립구도로 구성된다. 여주인공 후위인(胡玉音)과 지식인 친수톈(秦書田)은 성실하게 노동하고 서로를 돌보며 타인의 고통을 이해하는 인물로 묘사되는 반면, 악인에 해당하는 혁명위원회 주임 리궈샹(李國香)과 혁명운동가 왕추서(王秋赦)는 권력을 이용하고 타인을 모욕하며 자신의 이익을 위해 정치운동에 편승하는 인물로 그려진다. 이러한 멜로드라마적인 대립구도는 영화가 정치사상과 도덕을 교묘히 치환하여 희석했다는 비판의 근거가 되었다.

그런가 하면 영화의 결말은 전형적인 권선징악의 서사 규범에서 한 틈 비껴나 있다. 악인 리궈샹은 문화대혁명 종료 후에 자신이 핍박했던 친수톈과 비교적 친밀한 분위기로 근황을 나누고, 마을에서 다른 남성과 혼인을 하게 될 것이라는 암시도 남긴다. 왕추서는 혁명운동을 외치는 반푼이로 전락한 것처럼 보이지만, 불쌍하거나 하찮은 인물로 여겨지기보다는 여전히 공포스러운 혁명운동을 떠올리게 하는 위협적인 인물로 남아 마을 사람들에게 찝찝함을 남긴다. 이처럼 악에 대한 징벌을 단호히 실행하기보다 그 결과를 모호하게 유예하는 듯한 영화의 결말은 상술한 극화된 선악구도와 더불어 셰진식 멜로드라마의 한계이자 특징으로 지적되어온 것이다.

그러나 영화가 비판 받는 멜로드라마적 특질이 바로 중국영화가 전통적으로 대중과 강한 친연성을 유지해온 핵심적인 서사 양식이었다는 점과 영화의 흥행 지표는 오늘날 <부용진>을 재검토하는 중요한 실마리를 제공한다. 영화의 대중적 성공은 이러한 감정 형식이 문혁을 겪은 당시 대중

23) 이는 동시기의 상흔문학/영화 등이 꾸준히 비판받아온 지점이기도 하다.

www.kci.go.kr

과 폭넓게 접속할 수 있었음을 시사하는 수용의 지표로서 결코 무시할 수 없기 때문이다. 이를 위해 우선 중국영화사에서 멜로드라마 개념의 기원과 그 원리에 대해 살펴보고자 한다. 감독 셰진에 대한 연구에서 그의 영화를 멜로드라마(情節劇)의 양식으로 분석하는 관점은 폴 피코비츠(Paul G Pickowicz)부터 시작하여 현재에 이르기까지 학술 연구에서 드물지 않게 제기되어오던 관점이다.[24] 셰진에 관한 이러한 논의는 중국영화의 장르 발전 경로와 영화감독 세대론이 조응하여 만들어진 일종의 계보학적인 연구에서 기인한 것으로도 보여진다. 중국영화에서 멜로드라마 양식은 장르 개념의 태동과 동시에 발현하였으며, 영화산업 발전의 본질인 대중성 및 상업성과 밀착하여 발전해왔다.[25]

특히 중국에서 영화가 대중에게 본격적으로 받아들여지기 시작했던 시기이자 영화산업을 비롯하여 사회의 물질적 기반과 가치관이 격변하던 시기에 멜로드라마는 다른 어떤 장르보다 강력한 존재감을 드러냈다. 이와 같은 멜로드라마 전통은 이후 좌익영화 시기를 거치면서 끊임없이 계승·발전되어오며 중국 대중영화의 중요한 서사 전통 가운데 하나로 자리잡았다. 1세대 감독인 정정추에서부터 시작되어 30년대 차이추성, 40년대 정쥔리를 거치며 이어져온 멜로드라마의 명맥을 이어받은 감독이 바로 셰진이다.[26] 이러한 맥락에서 <부용진> 또한 셰진이 1950년대부터 다져온

24) 김지석, 「아시아의 멜러드라마 영화 연구 (1): 한국과 중국의 비교 연구」, 『영화연구』 제10호, 한국영화학회, 1995, 97-98쪽; 이현정, 앞의 글, 96-97쪽 참조.

25) 중국 초기영화에서 장르의 형성은 대중의 취향과 영화산업의 제작방식이 상호작용하는 과정과 밀접하게 연관되어 있었다. 특히 1923년 이후 사회·윤리 멜로드라마(社会·伦理情节剧)가 중국 극영화의 초기 장르적 흐름을 주도하였다는 점에서, 중국영화의 발전은 장르의 발생 및 대중성·상업성의 형성과 분리하여 설명하기 어렵다. 이희량, 「근대 상하이의 매체환경과 원앙호접파의 영화 창작」, 고려대학교 대학원 석사학위논문, 2025, 58-59쪽 참조.

26) 何春耕, 「论中国伦理情节剧电影的叙事传统」, 『北京电影学院学报』 2002年第1期, 39쪽

www.kci.go.kr

멜로드라마의 고전 문법을 개혁기의 현실에 접속시킨 연속적이면서도 변주된 사례로 이해되어왔던 것이다.

이러한 중국영화의 멜로드라마 전통과 더불어, <부용진>에서 정치적 갈등이 왜 도덕적 선악과 감정의 문제로 번역되는지를 설명하기 위해서는 멜로드라마의 형식적 원리에 주목할 필요가 있다. 브룩스의 멜로드라마론에 따르면, 멜로드라마는 전통적이고 초월적인 가치질서가 더 이상 자명하게 작동하지 않는 세계에서 감추어지거나 불분명해진 도덕적 질서를 다시 가시화하는 상상력의 형식이다. 따라서 멜로드라마에서 나타나는 선악의 양극화와 감정의 과잉은 현실의 복잡성을 단순히 왜곡하는 장치만이 아니라, 직접적으로 말하거나 인식하기 어려운 가치와 갈등을 관객이 감각적으로 판독할 수 있도록 만드는 형식적 전략으로 이해할 수 있다.[27]

<부용진>이 정치적·사상적 갈등을 개인의 도덕적 선악으로 번역한 것도 이러한 맥락에서 이해해볼 수 있다. 문화대혁명기의 정치적 명명 체계는 후위인과 친수톈을 사회적으로 배제되어야 할 존재로 규정했지만, 영화는 노동과 사랑, 돌봄과 성실함이라는 일상적 행위를 반복적으로 가시화함으로써 그러한 정치적 판정을 뒤집는다. 이와 더불어 영화는 정치적 현실의 복잡성을 축소하는 동시에, 이를 일상생활의 영역으로 끌고 내려와 정치에 의해 전도된 가치 질서를 대중이 다시 판독할 수 있도록 보여준다.[28] 예컨대 평범한 두부 장사의 성공은 정치적 공격의 근거가 되고,

---

참조.

27) 피코비츠가 멜로드라마의 윤리적 단순화를 정치적 의의로 본 반면, 브룩스는 그 단순화 자체가 "말할 수 없는 주제"를 재현하기 위한 형식적 장치임을 밝혔다. 브룩스는 멜로드라마를 프랑스 낭만주의 연극과의 관계 속에서 설명하며, 그 핵심은 선택된 주제가 형언 불가능한 것이라기보다 말할 수 없는 주제가 선택되는 것이라고 짚어낸 바 있다. 나아가 "강력한 힘을 가진 보조관념을 통해 흐릿한 원관념을 전달"하는 것이라고 덧붙여 설명하고 그것이 원관념의 재현 차원을 고조시킨다고 주장하였다. 피터 브룩스, 『멜로드라마적 상상력』, 이승희 외 2인 역, 소명출판, 2013, 186-188쪽 참조.

www.kci.go.kr

사랑하는 남녀는 공개적인 모욕의 대상이 되며, 노동과 일상은 정치적 낙인에 의해 파괴된다. 반대로 정치적 상황이 정상화되었음을 가장 먼저 보여주는 것 역시 거대한 제도의 변화 자체라기보다 다시 시작된 두부 장사와 사랑, 결혼과 생활이다. 즉 일상의 파괴와 복구를 극적으로 확대함으로써 추상적인 정치폭력이 구체적인 인간의 삶을 어떻게 침범했는지를 감정적으로 체험하게 하는 것이다. 이로 미루어 본다면 문화대혁명의 중심적 정치공간이 아닌 작은 농촌 마을을 배경으로 선택한 것 역시 거대한 역사적 폭력을 일상적 관계의 변화 속에서 감각적으로 인식하게 하는 장치로 볼 수 있다.

요컨대 <부용진>은 당시 중국영화가 주류 정치 문화뿐 아니라 영화산업과 시장 관객의 요구, 그리고 통속화와 오락화의 흐름과 어떻게 긴밀하게 결부되어 있었는지를 보여주는 대표적인 사례라고 볼 수 있다. 물론 정치적 구조를 도덕적 인간관계로 번역할수록 구조적 폭력의 책임이 개인의 악한 성품으로 축소될 위험은 여전히 존재한다. 또한 가족과 사랑을 도덕적 보상의 최종 기준으로 사용하는 방식은 특정한 가족 규범과 젠더 질서를 일반화한다는 문제를 남긴다. 그러나 상술한 내용을 통해 셰진식 멜로드라마가 역사적 폭력을 구조적으로 설명하는 데 일정한 한계를 보이면서도 바로 그 윤리적 단순화와 감정적 과잉을 통해 대중에게 상흔을 판독하고 감당할 수 있는 형식을 제공하는 역설을 지닌다는 평가를 내릴 수 있을

28) 이는 폴 피코비츠가 멜로드라마의 정치적 의미를 설명하면서 강조한 도덕적 가시성과도 연결되는데, 피코비츠는 멜로드라마의 정치적 의의가 "평범한 사람들이 악을 인식하고 대면해야 한다는 데" 있다고 지적하며, 이를 위해 멜로드라마는 메시지를 가능한 한 단순하고 직접적으로 전달해야 한다고 강조하였다. 또한 도덕적 양극화와 과도하고 과장된 감정 표현, 극단적인 서스펜스 등은 그러한 단순화를 위한 장치로 기능한다고 덧붙였다. Paul G. Pickowicz, *China on Film: A Century of Exploration, Confrontation, and Controversy*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2012, p.78.

www.kci.go.kr

것이다.

3-2. <길소뜸>의 멜로드라마 호출과 복원의 유예

임권택의 <길소뜸>은 멜로드라마적 감정을 충분히 호출하면서도 그러한 감정이 통상적으로 약속하는 화해와 복원의 결말에 도달하지 않는다는 점에서 앞서 살펴본 <부용진>과 흥미로운 대조를 이룬다. 영화는 멜로드라마가 생산한 감정과 그것이 정통적으로 요구할 법한 결말 사이의 연결을 의도적으로 끊어내는데, 이러한 특징은 우선 영화 속에 반복적으로 삽입되는 '이산가족 찾기' 텔레비전 화면을 통해 구체화된다. 영화의 도입부에서 텔레비전은 수십 년 동안 헤어져 있던 가족들이 이름과 고향, 과거의 기억을 확인한 뒤 서로를 알아보고 눈물을 흘리며 재회하는 장면을 반복해서 보여준다. 화면 속에서 이산의 고통은 서로를 확인하고 인정한 뒤 얼싸안는 일련의 과정을 거쳐 감정적인 종결에 이른다. 텔레비전은 헤어져 있던 사람들을 하나의 화면 안에 다시 연결시키고, 눈물과 포옹을 통해 과거의 단절을 현재의 연속성으로 전환한다. 말하자면 영화 속 텔레비전은 멜로드라마가 약속하는 이상적인 재회와 복원의 형식을 먼저 제시하는 장치라고 할 수 있다.

그러나 <길소뜸>의 영화적 서사는 텔레비전 화면이 제시하는 이러한 감정적 완결을 그대로 반복하지 않는다. 오히려 영화는 방송 속에서 성공적으로 이루어지는 '확인과 재결합'의 과정을 자신의 서사 안에서 하나씩 다시 호출한 뒤, 그 각각을 불완전한 상태로 남겨둔다. 화영과 동진은 서로를 알아보고, 석철 역시 잃어버린 아들일 가능성이 매우 높은 인물로 확인된다. 즉 멜로드라마적 재회를 가능하게 하는 사실적 조건은 차례로 충족된다. 그럼에도 세 사람은 끝내 하나의 가족으로 결합하지 않는다. 이처럼

www.kci.go.kr

텔레비전의 재회와 영화의 재회 사이에는 동일한 감정적 소재를 공유하면서도 상반된 결말을 만들어내는 긴장이 발생한다.

이러한 차이는 과거와 현재를 재현하는 영화 형식에서도 확인된다. 과거 길소뜸 시절의 화영과 동진을 보여주는 플래시백에서 두 사람의 사랑은 관객이 그 감정에 몰입할 수 있도록 낭만적으로 재현되며, 전쟁에 의해 갑작스럽게 중단된 관계는 본래라면 지속되었어야 할 삶의 가능성으로 제시된다. 이때 과거는 단순한 정보가 아니라 관객에게 강한 정서적 동일시를 요구하는 멜로드라마적 기억으로 형상화된다. 반면 현재 시점의 영화는 인물의 정서적 흐름을 부드럽게 따라가기보다 장면 사이의 단절을 강조하고, 롱 쇼트와 익스트림 롱 쇼트를 통해 관객과 인물 사이에 일정한 거리를 형성한다.[29] 이러한 형식적 차이는 과거의 감정이 진실했음을 충분히 인정하면서도, 그 감정의 진실성이 현재의 관계를 그대로 복원할 수 있는 근거는 되지 못한다는 사실을 드러낸다. 즉 과거의 멜로드라마적 몰입과 현재의 거리화된 형식이 충돌하면서, 영화는 감정과 관계를 서로 분리해낸다.

이러한 <길소뜸>의 형식적 특징은 멜로드라마에서 중요한 기능을 수행하는 '인정'의 장면, 즉 친자관계를 확인하는 장면에서 더욱 극명하게 드러난다. 멜로드라마가 감추어져 있던 가치와 관계를 강한 감정과 극적 상황을 통해 가시화하는 양식이라는 점에서, 오랫동안 잃어버렸던 혈연의 정체가 밝혀지는 이 장면은 <길소뜸>의 멜로드라마적 논리가 정점에 이르는 순간으로 읽을 수 있다.[30] 일반적인 멜로드라마에서 오랫동안 은폐되었던 혈연이나 정체의 진실이 드러나는 순간은 서사의 혼란이 해소되고 올바른 관계가 회복되는 결정적 전환점으로 기능한다. 감추어져 있던 진

29) 김대중은 바로 이러한 카메라 기법을 통한 형식적 대비를 과거의 로맨스가 지닌 정서적 몰입과 현재의 냉정한 현실 인식 사이의 차이로 설명하였다. 김대중, 앞의 글, 36쪽.
30) 피터 브룩스, 앞의 책, 186-188쪽 참조.

www.kci.go.kr

실이 가시화됨으로써 인물의 도덕적 위치와 관계의 질서가 다시 바로잡히는 것이다. <길소뜸> 역시 이러한 인정의 절차를 거의 완전하게 재현한다. 화영과 동진은 석철의 신체적 특징과 과거의 흔적을 확인하고, 최종적으로 병원 검사를 통해 세 사람의 친자관계를 사실상 확인해낸다. 숨겨져 있던 가족의 진실이 드러난다는 점에서 이 장면은 전형적인 멜로드라마의 '인정' 장면에 해당한다.

그러나 <길소뜸>은 바로 그 순간 멜로드라마의 익숙한 인과관계를 중단시킨다. 사실의 확인은 이루어졌지만 관계의 회복은 발생하지 않는다. 화영은 친자관계가 100퍼센트 확실하다고 단정할 수 있는지를 반복해서 질문하며, 최종적으로 검사 결과를 새로운 가족관계의 근거로 받아들이지 않는다. 즉 영화는 진실의 규명과 관계의 복원을 의도적으로 분리하고 있는 것이다. 과학적인 검증은 석철이 두 사람의 아들일 가능성을 확인해줄 수 있지만, 그러한 사실만으로 세 사람이 다시 가족으로 살아가야 한다는 윤리적인 명령을 만들어내지는 못한다.

바로 이 지점에서 <부용진>과 <길소뜸>의 멜로드라마가 결정적으로 갈라진다. <부용진>에서는 정치가 잘못 명명했던 인물의 진실이 밝혀진 뒤, 그 진실은 다시 가족과 노동이라는 관계의 복원으로 이어진다. 다시 말해 <부용진>에서는 진실 규명과 가치의 재발견이 생활세계의 회복으로 어느 정도 일정하게 연결된다. 반면 <길소뜸>에서는 진실을 확인하는 것과 그 진실에 따라 현재의 관계를 다시 조직하는 것이 서로 다른 문제가 된다. 과거의 사랑은 진실했고, 석철이 두 사람의 아들일 가능성도 거의 확실하지만, 그러한 사실들이 재결합의 결말을 필연적으로 요구하지는 않는다. 즉 숨겨진 진실이 발견되면 잘못된 세계가 제자리로 돌아갈 수 있다는 믿음 자체가 이 작품에서는 성립하지 않는다.

그러나 이러한 비종결성은 영화 마지막에 제시되는 화영의 눈물을 통해

www.kci.go.kr

오히려 감정적으로 더욱 강화된다. 화영은 석철을 떠난 뒤 자동차를 몰고 가다가 길가에 차를 세우고 혼자 눈물을 흘린다. 이 장면은 화영이 과거의 사랑이나 잃어버린 아들에 대해 냉정하기 때문에 재결합을 거부한 것이 아님을 보여준다. 그녀에게도 상실의 고통은 여전히 현재적이며, 석철을 두고 떠나는 선택 역시 아무런 감정적 대가 없이 이루어지지 않는다. 이 눈물은 영화 초반 이산가족 찾기 방송에서 반복되던 눈물과는 다른 방향으로 작동한다. 텔레비전 속 눈물이 가족의 확인과 포옹을 통해 상실을 재회의 기쁨으로 전환하고 집단적인 카타르시스를 완성한다면, 화영의 눈물은 어떠한 재결합도 만들어내지 않는다. 그것은 상처의 해소를 확인하는 눈물이 아니라, 되돌릴 수 없는 것을 되돌릴 수 없다는 사실을 받아들이는 데서 발생하는 감정에 가깝다.

따라서 <길소뜸>은 멜로드라마의 감정적 힘을 적극적으로 이용하여 과거의 사랑과 이산의 고통을 현재화하면서도, 바로 그 감정이 과거의 질서를 복원할 수 있다는 믿음을 멜로드라마 내부에서 좌절시킨다. 이러한 의미에서 영화의 '재이산'은 멜로드라마적 복원 논리가 중단되는 지점에서 발생하는 역설적 결말이라고 할 수 있다. 재회는 이루어지지만 관계는 복원되지 않고, 혈연관계가 사실상 확인되는 상황에서도 그것이 새로운 가족의 성립을 보증하지 않는다. 한편 영화 말미에서 내레이션을 통해 제시되는 "민족의 동질성"만은 부정될 수 없으며 "우리는 한 핏줄을 타고난 단일민족"이라는 명제는 매우 의미심장하다. 이러한 마지막 언술은 앞서 영화가 보여준 서사적 결과와 완전히 일치하지 않는데, 이는 영화가 혈연과 민족적 동질성이라는 통합의 언어를 완전히 폐기하지 않으면서도 그러한 언어만으로는 다시 연결되지 않는 개인들의 현실을 동시에 남겨놓고 있다는 것을 보여준다.

요컨대 <부용진>과 <길소뜸>은 모두 멜로드라마의 정동적 힘을 활

www.kci.go.kr

용하여 거대한 역사적 상흔을 개인이 체험할 수 있는 감정의 차원으로 전환하지만, 그렇게 발생한 감정이 현재와 미래의 관계를 조직하는 방식에는 차이가 있다. <부용진>의 멜로드라마가 정치적으로 뒤집힌 가치질서를 일상의 윤리를 통해 다시 가시화하고 상처받은 개인을 생활세계에 재귀속시키는 방향으로 작동한다면, <길소뜸>의 멜로드라마는 과거의 사랑과 혈연을 강하게 현재화한 뒤에도 그 감정과 진실이 현재의 관계를 원상복구할 수 있다는 믿음을 유예한다.

4. 나오며: 상흔 이후의 윤리적 재편

1980년대 중국과 한국의 영화가 역사적 폭력의 상흔을 현재의 삶 속에서 어떻게 재구성하는지를 셰진의 반사삼부작과 임권택의 <길소뜸>을 통해 살펴보았다. 문혁 이후 과거의 정치적 오류를 공식적으로 재평가하던 중국과 분단이 여전히 현재의 질서로 작동하던 한국은 서로 다른 역사적 조건에 놓여 있었다. 그러나 양국의 영화는 과거의 상처를 가족과 사랑, 노동과 같은 일상적 관계의 문제로 끌어들였다는 점에서 흥미로운 비교의 가능성을 보여준다.

셰진의 반사삼부작은 정치적으로 훼손된 인간이 생활세계에 다시 자리잡는 과정을 그린다. <천운산전기>에 남겨진 회복 불가능한 상실, <목마인>의 가족과 노동을 통한 재귀속, <부용진>의 일상적 정상화와 정치적 잔여는 그 회복이 서로 다른 방식으로 이루어졌음을 보여준다. 특히 <부용진>은 거대한 정치적 폭력을 선악의 대립과 일상적 윤리로 번역함으로써 대중이 상흔을 이해하고 감당할 수 있는 감정적 형식을 마련하였

www.kci.go.kr

다. 이 과정에서 역사적 갈등의 복잡성은 축소되지만, 영화의 마지막에 남겨진 왕추서의 모습은 정상화된 현재에도 여전히 과거의 폭력이 남아 있음을 환기한다.

임권택의 <길소뜸>은 1983년 이산가족 찾기 방송이 만들어낸 집단적인 재회의 감정을 불러오면서도, 재회 이후의 현실에 주목한다. 화영은 과거의 사랑과 혈연을 확인하고도 이미 살아온 현재의 시간을 지울 수 없으며, 결국 다시 헤어지는 길을 택한다. 그러나 화영의 선택에는 석철에게 남겨진 상실 또한 뒤따른다. 영화 말미에 홀로 눈물을 흘리는 화영의 모습은 이러한 재이산이 얼마나 복잡한 감정과 윤리적 판단을 수반하는지 보여준다. 더욱이 영화는 마지막까지 '한 핏줄'과 '민족의 동질성'이라는 통합의 언어를 놓지 않음으로써 개인의 현실과 집단적 당위 사이의 긴장을 남겨놓는다.

이처럼 셰진과 임권택의 영화는 각각 재귀속과 재이산이라는 상이한 방향으로 나아가면서도, 상흔 이후의 삶이 과거의 복권이나 재회만으로 온전히 회복될 수 없다는 사실을 공유한다. 두 영화가 멜로드라마의 감정적 힘을 적극적으로 활용하면서도 끝내 해소되지 않는 상실과 모순을 남기는 점 역시 흥미롭다. 이는 1980년대의 대중영화가 과거의 상흔을 현재의 질서 속에 재배치하며 이후의 삶을 모색했던 양상을 보여준다. 결국 상흔 이후의 윤리적 재편은 되돌릴 수 없는 과거를 안고 살아가는 사람들이 어떠한 관계를 회복하고, 또 무엇을 남겨둘 것인가를 판단하는 과정에서 이루어진다. 그런 의미에서 1980년대 한국과 중국의 두 감독의 상흔 재현은 과거를 정리하는 작업인 동시에, 그 이후의 삶을 상상하는 일이었다고 볼 수 있겠다.

www.kci.go.kr

참고문헌

1. 기본자료

임권택, <길소뜸>, 1985.

임권택, <안개마을>, 1983.

谢晋, <天云山传奇>, 1980.

谢晋, <牧马人>, 1982.

谢晋, <芙蓉镇>, 1986.

2. 논문과 단행본

김대중, 「임권택 영화의 역사 형상화 연구—발터 벤야민의 알레고리론을 중심으로」, 한양대학교 대학원 박사학위논문, 2016.

김선아, 『한국영화라는 낯선 경계』, 커뮤니케이션북스, 2006.

김지석, 「아시아의 멜로드라마 영화 연구 (1): 한국과 중국의 비교 연구」, 『영화연구』 제10호, 한국영화학회, 1995, 97-114쪽.

박민호, 「문화대혁명 직후 중국의 정치 투쟁과 문예담론의 조정」, 『외국학연구』 제49호, 중앙대학교 외국학연구소, 2019, 237-254쪽.

박유희, 「임권택 영화는 어떻게 정전(正典)이 되었나?」, 『한국극예술연구』 제58호, 한국극예술학회, 2017, 43-88쪽.

신양섭, 「임권택 영화에서의 여성 주체의 근대성에 대하여: 총론적 고찰」, 『국학연구』 제35호, 한국국학진흥원, 2018, 535-571쪽.

안숭범, 「1980년대 임권택 문예영화의 원작 변용에 관한 연구—〈안개마을〉을 중심으로—」, 『우리문학연구』 제31호, 우리문학회, 2010, 439-469쪽.

오영숙, 「냉전 해체 시기, 남한의 영화문화와 중국영화 수용」, 『인문학논총』 제30호, 경성대학교 인문과학연구소, 2012, 259-294쪽.

유효만, 「한중 대중기억 속의 역사적 트라우마 서사 비교연구—영화 〈꽃잎〉과 〈슈슈〉의 비교연구를 중심으로」, 『여성문학연구』 제53호, 한국여성문학학회, 2021, 391-417쪽.

www.kci.go.kr

유효만,「1980년대 말 한중 뉴웨이브 영화 속의 인식풍경—박광수〈그들도 우리처럼〉과 천커이거〈아이들의 왕〉의 비교를 중심으로」,『2024년도 한국중어중문학회 춘계학술대회』발표문, 2024, 41-46쪽.

이욱연,「개혁 개방 이후 중국 지식인과 문혁 기억」,『중국학논총』제16호, 한국중국문화학회, 2003, 323-340쪽.

이현정,「대중을 위한 청산: 영화〈부용진〉의 때늦은 상흔 서사」,『중어중문학』제57호, 한국중어중문학회, 2014, 91-116쪽.

이호걸,「탈냉전기 한국에서의 '동아시아 영화 연구' 동향」,『영화연구』제91호, 한국영화학회, 2022, 291-326쪽.

이희량,「근대 상하이의 매체환경과 원앙호접파의 영화 창작」, 고려대학교 대학원 석사학위논문, 2025.

허민석,「1980년대 텔레비주얼 쇼크와 공동체 감각의 변화—KBS 이산가족찾기(1983)에 대한 재현을 중심으로」,『민족문학사연구』제74호, 민족문학사연구소, 2020, 413-449쪽.

브룩스, 피터,『멜로드라마적 상상력』, 이승희·이혜령·최승연 역, 소명출판, 2013.

包燕,「谢晋"文革"叙事的大众认同机制及当下启示」,『电影文学』2011年第14期, 27-29쪽.

何春耕,「论中国伦理情节剧电影的叙事传统」,『北京电影学院学报』2002年第1期, 31-40쪽.

胡谱忠,「80年代以来谢晋批评史的若干问题」,『电影新作』2011年第5期, 9-12쪽.

康斌·谭梅,「严峻的"山村牧歌"——论《芙蓉镇》中的性别书写和地方性知识」,『长江师范学院学报』第31卷第2期, 2015, 84-89쪽.

邵瑜莲,「伦理的意义——重识谢晋电影及其悲剧美学」,『东岳论丛』第41卷第9期, 2020, 48-55쪽.

唐宏峰,「(未)归来的"伤痕"——张艺谋/严歌苓 , 还是谢晋/张贤亮?」,『电影评介』2014年第13期, 7-11쪽.

王梦娟,「谢晋家庭伦理情节剧电影的叙事方式分析——以影片《芙蓉镇》为例」,『西部广播电视』第42卷第11期, 2021, 91-93쪽.

虞吉·尹葭嫣,「20世纪80年代的"谢晋电影论争"及其历史再评价」,『当代电影』2022

www.kci.go.kr

年第10期, 125-130쪽.
张旭东, 「作为政治寓言的人道主义情节剧——重读谢晋的《芙蓉镇》」, 『文艺研究』 2021年第4期, 97-112쪽.
赵多多, 「探析改革开放时期谢晋电影的伦理叙事模式——以"反思三部曲"为例」, 『艺术教育』 2023年第7期, 137-140쪽.
Paul G. Pickowicz, China on Film: A Century of Exploration, Confrontation, and Controversy, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2012.

3. 기타자료

KBS, 「KBS 특별생방송 '이산가족을 찾습니다' 기록물」, https://family.kbsarchive.com/archives/ (접속일: 2026.10.10.)
한국영상자료원, 「영상도서관 자료검색」, 한국영상자료원 데이터베이스 (접속일: 2026.08.24.)

www.kci.go.kr

Abstract

Historical Scars and Ethical Reconfiguration
- Xie Jin and Im Kwon-taek in 1980s Trans-East Asian Cinema

Lee, Hee-Ryang(Korea University)

This study examines how Chinese and Korean cinema of the 1980s reconfigured the scars of historical violence in everyday life and human relationships, focusing on Xie Jin's Reflection Trilogy and Im Kwon-taek's Gilsotteum. The two countries faced different historical conditions: China was officially reassessing past political errors after the Cultural Revolution, while national division continued to shape South Korean society. Yet both directors explored historical wounds through everyday relationships involving family, love, and labor.

Xie Jin's trilogy portrays the reintegration of politically persecuted individuals into everyday life, while revealing the losses and traces of violence that persist after rehabilitation. In particular, Hibiscus Town uses melodrama to translate political violence into everyday ethics and emotions, making historical wounds accessible to audiences. By contrast, Gilsotteum evokes the emotions of reunion generated by the 1983 televised search for separated families, while showing that the confirmation of blood ties does not necessarily restore family relationships.

Despite their different paths of reintegration and renewed separation, both directors leave historical wounds unresolved. This study thus examines how Chinese and Korean popular cinema of the 1980s used melodrama to situate past wounds within present relationships and explore life and ethics in the aftermath of historical violence.

www.kci.go.kr

(Keywords: Xie Jin, Im Kwon-taek, historical scars, melodrama, Trans-East Asia, ethical reconfiguration)

논문투고일 : 2026년 8월 24일
심사완료일 : 2026년 10월 14일
수정완료일 : 2026년 10월 18일
게재확정일 : 2026년 10월 18일

www.kci.go.kr