

# 자유주의와 신파양식

-<장한몽>, <비열한 거리>, <하얀거탑>을 중심으로-

이호걸\*

<차례>

1. 서론
2. 신파의 개념
3. 자유주의와 남성 신파
4. (신)자유주의와 신파
5. 결론에 대신하여

<국문 초록>

이 논의는 신파양식이 가지는 자유주의와의 관계를 탐구하기 위한 것이다. 자유주의 이념과 이에 기반한 제도는 근대의 사상과 사회질서에 있어서 기초가 된다. 따라서 근대의 재현양식으로서 신파는 바로 이 자유주의적 세계를 대상으로 한다고 할 수 있다. 그러나 신파는 이 세계를 재현하는데 있어서 '가족'을 개념시킴으로써 이에 대한 어떤 오인을 초래했다. 이는 개인이 자유주의적 세계 질서에 투신하는 것이 어떤 집단주의적인 윤리적 당위와 정당성을 가지는 것이 되게 했다. 또한 특유의 감상주의는 그러한 윤리에 비합리주의적 강력함을 부여했다. 그 결과 신파는 전체주의적 사회 질서 속에서 오랫동안 지배적 양식으로서의 지위를 유지해왔다.

그러나 1987년 이후 정치적 자유화와 함께 신파양식의 지위 또한 위협받기 시작했다. 이는 더 이상 지배적인 재현양식으로 존재할 수 없었을 뿐만 아니라, 해체된 양상으로 구현되기 시작했다. <비열한 거리>와 <하얀거탑>을 통해서 구체적으로 살펴보았던 바와 같이, 이 해체는 감상주의의 약화와 함께 가족이 가지던 특수한 윤리적 지위를 더 이상 가지지 않는 것을 의미한다. 그 결과 신파가 특유의 오인을 통해서 은폐하거나 왜곡해 오던 자유주의적인 경쟁질서가 그대로 재현되기 시작했다. 또한 이는 신파의 자유주의와의 근원적 관계, 즉 가족윤리를 통한 은폐와 왜곡의 기능을 드러나게 하는 것이기도 했다.

주제어 : 남성신파, 자유주의, 무한경쟁, 가족윤리

\* 중앙대 강사

## 1. 서론

2007년 초 매우 많은 인기를 모았던 방송극 <하얀거탑>(2007)은 한 성공지향적인 주인공이 수단방법을 가리지 않고 출세에 투신하는 내용을 중심으로 한다. 그의 냉정한 행각들과 이를 둘러싼 비정한 세계의 질서가 객관적인 시선을 통해 제시된다. 그런데 이는 가끔씩 이질적인 요소들도 포함한다. 고향에 있는 그의 노모를 비추는 대목과 지독히 가난했던 그의 과거를 회상하는 대목이 바로 그것이다. 강한 감상이 환기되는 이 대목을 통해서, 그의 행위들을 동정의 대상이 되며 심지어 정당화되기까지 한다. 그러나 이 순간이 지나가면 다시 극은 그에 대한 객관적인 시선을 되찾는다. 동정의 순간은 아주 짧게만 제시된다.

이 방송극에 있어서 감상을 환기하는 그 대목들은 사실 한국인들에게 매우 익숙한 것이다. 이는 신파적이라고 표현되곤 하는 어떤 재현적 특질을 담고 있기 때문이다. 전통적인 방식이었다면 이 순간들은 보다 확장되어 극 전체를 압도했을 것이다. 그러나 <하얀거탑>에서는 단지 일부분만을 구성할 따름이다. 따라서 <하얀거탑>은 해체된 신파의 사례라고 할 수 있다. 보다 정확히 말했을 때 남성의 감상을 중심으로 하는 것이므로 해체된 남성신파이다. 그리고 이러한 해체는 최근 남성적인 재현물에 있어서 일반적으로 나타나는 현상이다.

<하얀거탑>을 비롯한 최근의 해체된 남성신파들이 다루고 있는 세계가 무엇인지에 대해 답하기란 그리 어렵지 않다. 이는 바로 자유주의적인 무한경쟁의 당대 사회질서에 대한 것이다. 하지만 남성신파들이 왜 이러한 무한경쟁의 질서를 다루기 시작했는지의 문제는 다소의 고민이 필요해 보인다. 왜냐하면 신파는 오랫동안 이 문제를 다루기를 외면해왔기 때문이다. 따라서 이는 다음과 같은 일련의 질문들을 낳는다. 왜 신파는 자유주의적 질서를 반영하지 않아 왔는가? 어느 시점에서부터, 왜

신파가 변형, 해체되기 시작했는가? 해체된 신파의 구체적인 양상은 어떠한가? 왜 신파가 변형, 해체되면서 비로소 자유주의적 질서를 반영하기 시작했는가? 이러한 질문들은 어떤 근원적인 문제의식을 담고 있다. 이는 바로 신파가 자유주의와 가지는 관계에 대한 것이다.

나는 이 논문을 통해서 위의 질문들에 대답해 가면서 신파가 가지는 자유주의와의 관계를 탐구해 보고자 한다. 이는 신파양식이 가지는 어떤 근본적인 의미에 대한 탐구와 그와 관련해서 신파양식이 (해체와 변형을 포함해서) 구현되어온 역사의 구체적인 양상을 살피는 것을 모두 포함한다.

이를 위해 신파와 남성신파의 개념을 재확인하는 것이 필요할 것이다. 이 논문에서 사용되고 있는 신파의 개념은 기존의 통념과는 다른 새로운 규정들을 다수 포함하기 때문이다. 2장에서는 이 논문의 이론적 전제로서의 신파의 개념이 정리될 것이다. 3장에서는 자유주의와 신파의 근원적인 관계가 다루어진다. 이는 매우 이른 시기에 등장했던 해체된 신파의 사례로서 <장한몽>에 대한 분석을 포함할 것이다. 4장에서는 1987년 이후의 신파의 쇠퇴와 해체가 다루어진다. 이는 1987년 이후 한국의 정치경제적 상황에 따라 신파의 위상이 변화하게 된 것을 살펴보는 것, 그리고 최근의 두 해체된 남성신파-〈비열한 거리〉, 〈하얀거탑〉-에 대한 분석을 통해 신파와 자유주의의 관계가 해체되는 양상을 살펴보는 것을 중심으로 한다.

## 2. 신파의 개념

### 1) 문제 제기

이 장에서는 논문의 주제인 자유주의와 신파의 관계에 대해 논의하는

데 있어서 이론적인 전제가 되는 신파의 개념에 대한 정의를 내리고자 한다. 이는 기존의 신파의 개념과는 다른 새로운 규정들을 다수 포함하고 있다. 이와 같은 신파에 대한 새로운 재정의는 다음과 같은 몇 가지의 문제의식으로부터 비롯된 것이었다.

그 첫 번째는 신파가 여성적이고 수동적인 것과 결부된다는 기존의 통념에 대한 비판이다. 신파는 어떤 실천적인 의지를 제공해 주는 것일 수도 있지 않은가? 예컨대 <장한몽>에서 순애의 눈물은 자신의 정절을 지키는 것으로 대표되는 어떤 윤리적 실천과 밀접히 결합해 있다. 한편 이러한 관점은 기존의 신파에 대한 논의에서 도외시되어왔던 남성적 감상주의에 대해서 주목하게 한다. 우리는 신파적인 여성 인물 못지않게 강력한 감상에 사로잡힌 수많은 남성인물들도 쉽게 떠올릴 수 있지 않은가? 그렇다면 강력한 실천에 대한 의지를 구축하곤 하는 남성적 감상주의를 여성적인 감상주의와 통합하면서 신파가 여성적, 소극적, 수동적인 것일 뿐만 아니라 남성적, 적극적, 능동적이기도 한 것으로, 그리고 좌절과 무기력뿐만 아니라 실천적인 의지와 관련되기도 하는 것으로 새롭게 규정할 수는 없을까? 이것이 바로 첫 번째 문제의식에 해당한다.

두 번째는 신파의 범위를 보다 확장시킬 수는 없는가의 문제이다. 기존의 논의 속에서 그것은 제한된 영역 내에서만 사용을 허락받아 왔다. 그 영역은 극(劇)의 형식과 통속성의 두 가지 성격을 동시에 가지는 장르

1) 이러한 질문은 제한적이거나 기존의 논의들을 통해서도 제기되어 온 바이기도 하다. 홍재범은 1930년대 대중비극들이 “자신에게 닥친 환경을 숙명으로 받아들이고 체념하는 것이 아니라, 적극적으로 개척해 나가는 삶에 대한 의지를 표현하고 있다”고 보았다. 홍재범, 『1930년대 한국대중비극연구』, 서울대학교 대학원 박사학위 논문, 1999, 67면.

2) 이러한 주목 또한 기존의 논의들을 통해 일정한 수준에서 이미 이루어진 바 있다. 김용수는 1910년대 군사극이 관객들의 열광적인 반응을 얻었던 사례를 들면서 신파극이 “저주, 발악, 증오, 절규, 통탄 등과 같이 강렬한 감정을 불러 일으키는 행위를 특징으로 하고” 있음을 지적했다. 김용수, 『한국연극해석의 새로운 지평』, 서강대학교출판부, 1999, 123~124면.

들, 즉 대중극, 영화, 방송극 등에 국한되었다. 그러나 극형식을 가지고 있지 않은 장르, 그리고 예술적인 진정성을 가지고 있는 장르에까지 신파가 적용되는 범위를 확대할 수는 없을까?

세 번째는 이론화의 문제이다. 오랫동안 신파는 체계적인 규명의 대상이 아니었다. 이는 대중문화에 대한 관심이 대두된 1990년대 이후에 와서야 비로소 본격적인 논의의 대상이 되기 시작했다. 그러나 아직까지 신파에 대한 구명이 충분히 이루어진 것으로 보이지는 않는다. 따라서 신파에 대한 정교한 이론적 논의가 절실히 요구된다 할 수 있다.

아래에서 제시되는 신파의 개념에 대한 새로운 정의는 이상과 같은 세 가지의 문제의식을 해소하기 위한 것이다.<sup>3)</sup>

## 2) 신파의 정의

신파는 한국 근대의 재현물의 주요한 원리를 이루는 하나의 양식이다. 이와 관련해서 먼저 신파를 둘러싼 기존의 대립되는 두 가지 관점에 대한 검토가 요구된다. 첫 번째는 신파가 일제시대의 비극적인 대중극의 특성과 그 대중극의 영향 하에 있는 이후의 여러 극형식을 가진 대중적인 재현물들의 특성을 뜻하는 것으로 보는 전통적인 관점이다.<sup>4)</sup> 반면에

최근에는 신파를 일본 신파극의 양식적 특징을 그대로 가지고 있는 초기의 신파극을 지칭하는 데에 국한되어야 한다는 관점이 강하게 제기되어 왔다.<sup>5)</sup> 그 중 첫 번째 관점이 가질 수 있는 효용성에 보다 주목하고 이를 선택하였다. 이 관점이 20세기에 오랫동안 한국인들이 ‘신파’라고 지칭하며 즐겨왔던 어떤 재현적 특성을 이해하는 데 도움이 될 것으로 보았기 때문이다. 그리고 이 관점을 보다 급진적이고 정교하게 발전시키고자 한다.

먼저 신파는 양식으로 정의될 수 있다. 무엇보다 이는 신파가 특유의 내적인 체계를 가지고 있기 때문이다. 비록 그것이 어떤 강제성을 가지고 요구되었던 것은 아니지만, 오랫동안 작품 구성의 원리로 실제로 기능해왔던 것도 신파가 양식으로 정의될 수 있게 하는 이유가 된다.

또한 신파는 일제시대 대중극과 그것으로부터 영향받은 이후의 통속적이고 극적인 재현물을 넘어서서, 20세기 한국의 문화 전반에 걸쳐서 드러나는 어떤 양식적 특성을 가리키는 것으로 정의될 수 있다. 이로써 신파는 소설, 대중가요 등과 같은 극 형식을 가지지 않는 장르, 순문학을 비롯한 예술적인 진정성을 담은 작품들, 그리고 특히 신소설과 같은 신파극의 도래 이전에 등장했던 작품들도 포함하게 될 것이다. 이는 ‘신파극’으로부터 ‘신파(극)적인 것’, 혹은 ‘신파성’으로 관심을 이동한 것의 결과라고 할 수 있다.

이 때 ‘신파적인 것’은 구체적인 극형태-신파극-와 관련을 가지지만

3) 신파의 새로운 개념은 이미 발표된 두 편의 논문을 통해서 충분히 개진된 것이다. 그러나 이 논의에 있어서 반드시 필요한 이론적 전제이므로 부득이하게 다시 소개하고 있음을 밝혀둔다. 이 장에서 소개된 신파의 개념은 기존에 발표된 내용을 짧게 간추린 것이다. 이호걸, 「신파성이란 무엇인가 - 구조, 정치, 역사」, 『영상예술연구9』, 2006; 이호걸, 신파양식 연구 - 남성신파를 중심으로, 중앙대학교 박사학위 논문, 2007, 7~85면.

4) 이는 이두현에 의해서 제기된 후 오랫동안 널리 받아들여져 온 관점이다. 이러한 입장은 영화비평이 일반적으로 전제하고 있는 관점이기도 하며, 이영일의 논의를 통해서 이를 확인할 수 있다. 그리고 통속소설과 관련해서도 신파 개념을 사용하고 있는 것을 조연현의 딱지본 소설에 대한 논평에서 확인할 수 있다. 최근에는 강영희, 이영미 등에 의해서 이러한 입장을 보다 본격적으로 개진되

기도 하였다. 이두현, 『한국신극사 연구』, 서울대출판부, 1966; 이영일, 『한국영화전사(개정판)』, 2004, 소도; 조연현, 한국의 신파소설, 『문학과 그 현장』, 관동출판사, 1976; 강영희, 일제강점기 신파양식연구, 서울대학교 석사학위 논문, 1989; 이영미, 신파양식의 신파에 대한 태도, 『대중서사연구9』, 2005.

5) 이 관점 하에서 신파극은 대중극, 멜로드라마 등으로 명명되었다. 양승국, 김미도, 홍재범, 이승희 등의 논의에서 이러한 관점을 널리 확인할 수 있다. 양승국, 『한국현대희곡론』, 연극과인간, 2001; 김미도, 「1930년대 한국희곡의 유형에 관한 연구」, 고려대학교 박사학위 논문, 1993; 홍재범, 「1930년대 한국대중비극연구」; 이승희, 멜로드라마의 이율배반적 운명, 『민족문화사연구』 20, 민족문화사학회, 2002.

그것으로 환원될 수는 없다. 이는 신파극과 다른 장르의 신파적인 사례들이 등장했던 배경이 되었던 문화 전반에 있어서의 양식적 특성을 뜻하기 때문이다. 즉 ‘신파성’이 먼저 존재했으며 그 결과 신파극이 등장한 것이다. 이것이 ‘신파’라는 말을 포함하는 것은 근대문화에 있어서 대중적인 극형식이 가지는 중요성을 알려주는 것일 따름이다.

그러면 20세기 한국의 주요한 재현양식으로서의 신파는 구체적으로 어떤 특성을 가지는 것인가? 먼저 이는 어떤 감상주의적인 주체의 상태와 관련된 것이라고 할 수 있다.<sup>6)</sup> 개별 작품 속에서 이 감상주의는 눈물을 재현하거나 유도하면서 특별히 강력하게 발현되는 순간을 맞이하는데 이를 신파적 순간으로 명명할 수 있다. 신파적 순간은 신파의 최종적인 지표이다. 이는 신파적 순간의 유무를 기준으로 해서 신파인지 아닌지를 가릴 수 있음을 의미한다.<sup>7)</sup> 예컨대 대중극 <사랑에 속고 돈에 울고>는 눈물을 재현하거나 유도하는 여러 차례의 신파적 순간을 포함한다는 점에서 신파라고 할 수 있다.

이 감상주의는 특수한 것으로 어떤 가족서사로부터 기원하는 것으로 추론된다. 이는 위기에 봉착한 가족이 이를 극복하는 과정을 그 내용으로 하는 것으로서, 가부장제의 원형적인 가족서사라고 할 수 있다. 이 때 감상은 서로 밀접히 연관된 두 측면을 포함한다. ‘고통에 대한 느낌’으로서의 감상은 일차적으로는 위기가 초래한 고통에 대한 토로를 의미한다. 그러나 이는 항상 위기를 극복하고자 하는 의지의 고양을 수반하는 것이기도 하다. 이 극복에의 의지는 어떤 실천에 대한 강한 지향을 의미한다.

6) 기존의 신파에 대한 논의에서도 신파가 함의하는 주체의 특질에 대한 설명은 빠지지 않았다. 특히 강영희와 이영미는 바로 이 주체의 상태를 중심으로 해서 신파를 규정한다. 강영희는 이를 이울배반의 상태로 규정했고, 이영미는 강영희의 규정에 대해 구체적인 세부 규정을 덧붙여 구체화하고 정교화했다. 강영희, 「일제강점기 신파양식연구」; 이영미, 「신파양식의 신파에 대한 태도」.

7) 여러 매체와 장르를 관통해서 나타나는 양식으로서 신파를 정의하기 위해서는 구체적인 그것의 지표를 찾는 것이 요구되었다.

이는 가족이 위기를 극복할 수 있도록 하는 실천이다. 기존의 논의는 이중 첫 번째 측면에만 주로 주목해왔다. 이것이 바로 신파가 소극적, 수동적인 것과 관련된 것으로 여겨진 것의 이유이다.

<사랑에 속고 돈에 울고>가 구축하는 감상성은 위기에 빠진 가족의 상황으로부터 만들어지는 것이다. 그리고 가족의 위기는 흥도 시어머니의 구박으로 인한 것이다. 흥도의 눈물은 일차적으로는 그러한 구박에 따른 고통에 대한 토로이다. 그러나 이 눈물은 그러한 고통을 이겨내는 것을 가능케 하는 것이기도 하다. 따라서 이는 가족의 위기를 극복하고자 하는 의지를 담고 있는 것이기도 하다.

신파적 감상의 기원으로서의 이 가족 서사는 여성적인 국면과 남성적인 국면으로 나뉜다. 위기에서 극복에 이르는 과정에 있어서 여성과 남성은 서로 다른 감상을 드러낸다. 특히 의지와 그것이 추동하는 실천에 있어서 양자는 서로 다른 방식을 취할 것을 요구받는다. 이는 가부장제적으로 결정된 것으로, 남성이 위기를 근본적으로 해결하고자 하는 실천을 요구받는다면, 여성은 위기가 남성에 의해 해결될 때까지 참고 기다리기를 요구받는다. 따라서 여성의 감상이 비애에 가깝다면 남성이 감상은 비장에 가깝다. 이 남성적인 차원 역시 기존의 논의가 간과해 온 대목이다.

<사랑에 속고 돈에 울고>에 있어서 중심이 되는 것은 여성적인 국면에서 비롯되는 흥도의 감상이다. 따라서 이는 비애에 가까운 것이며 여성적인 실천에 대한 요구를 포함한다. 이는 남편이 모든 사실을 알고 문제를 해결할 때까지, 혹은 오빠가 출세해서 자신에게 도움이 될 때까지 고통을 참고 기다리는 것이다. 물론 이 작품은 남성의 감상 또한 포함한다. 이는 흥도의 오빠 철수를 통해서 나타나며, 이는 어떤 근본적인 실천으로서의 출세에 대한 요구를 포함하는 것이다.

물론 남성적인 국면에서의 감상을 중심으로 하는 작품들도 있다. 영화 <아리랑>(1926)이 그 예가 될 수 있다. 정신이상으로 인해 가족의 경제적

몰락의 사실상의 원인이 된 영진의 상태는 철수가 느끼는 것과 유사한 감상을 환기한다. 그리고 그에게는 위기를 해결하는 근본적인 실천이 요구된다. 영진은 가족을 위기로 몰아넣은 마름이 급기야 여동생마저 겁탈하려하는 것을 목격하고는 마름을 낮으로 찢러 죽인다.

이러한 가족서사에 의해서 구축되는 신파적 감상은 자기연민과 자학이 교차하는 모순적인 상태이다.<sup>8)</sup> 기존의 논의 속에서 이는 신파가 가지는 부정적 성격의 근거로 제시되어 왔다. 그러나 이러한 상태는 다르게 설명될 수도 있다. 이는 위기가 초래한 고통의 토로와 위기의 극복에 대한 의지의 고양을 오가는 주체의 상태에 대응될 것이다. 그렇다면 이는 부정적인 성격을 가지는 것만은 아니다. 모순적인 주체의 상태는 실천을 가능케 하는 긍정적인 의미를 가지기도 할 것이다.

<사랑에 속고 돈에 울고>에서 홍도의 감정은 이 두 가지 상태를 오가는 것이다. 홍도는 한편으로 스스로를 불쌍하다고 표현하기도 하지만, 여성적인 윤리의 실천에 대해 결연한 의지를 드러내기도 한다. 극 전체에 있어서 대표적인 신파적 순간은 쫓겨난 사실을 오빠에게 털어놓는 대목일 것이다. 눈물을 동반하는 강한 감상주의적 순간이 도출해 내는 결론은 “어떠한 일이 있더라도” “남편 광호가 돌아올 때까지는 이 설움을 참고 살아야 한다”는 것이다.<sup>9)</sup>

신파적 감상주의는 원형서사의 세 가지 지점을 중심으로 생산된다. 위기에 봉착한 지점, 극복에의 의지가 고양되는 지점, 극복의 실천이 이루어지는 지점이 그것이다. 첫 번째의 경우 위기에 따른 고통의 토로가 지배적일 것이며, 세 번째의 경우 극복에의 의지가 지배적일 것이다. 두 번째는 전자에서 후자로의 전환이 이루어지는 지점이다. 그러나 각각의 순

간들은 서로를 환기한다. 따라서 모든 지점들은 항상 두 가지의 자기연민과 자학을 오가는 상태가 될 것이다.

한편 구체적인 작품 속에서 등장하는 신파양식의 최종적 지표로서의 신파적 순간은 이 각각의 지점들과의 관계를 기준으로 분류될 수 있을 것이다. 즉 세 가지 지점과 관련된 세 가지 종류의 신파적 순간들이 존재한다. 물론 이는 개념적인 구분으로 개별 작품을 통해서 서로 다른 종류의 신파적 순간들이 통합된 것으로 제시되기도 한다.

어떤 주체의 상태로서의 신파적 감상주의는 세계와 그 속에서의 자신의 삶에 대한 어떤 관점, 즉 일종의 인식론, 존재론, 윤리학 등을 함축할 것이다. 이상에서 살펴보았던 바에 따르면, 신파적 감상주의는 세계와 그 속에서의 주체의 본질을 가족의 위기와 관련해서 규정한다고 볼 수 있다. 세계는 위기로 의해 고통 받는, 그러나 그 위기를 극복하고자 투쟁하는 가족들의 세계이며, 개인은 그러한 가족의 일원으로 규정될 것이다.

또한 신파는 특유의 윤리학을 담고 있다. 이는 가족의 위기를 극복하기 위한 실천으로서의 가족윤리이며, 이는 젠더화된 것, 즉 남성적인 것과 여성적인 것으로 구분되는 것이다. 그리고 이러한 존재와 윤리를 관통하는 기본적인 태도는 비합리주의적 인식론이다. 이러한 비합리주의는 신파 특유의 세계관과 윤리학을 의심할 수 없는 강력한 것이 되게 할 것이다. 즉 신파적 감상주의는 특유의 존재론에 대한 비합리주의적 확신과 특유의 윤리의 실천에 대한 비합리주의적 열망을 특징으로 한다.

### 3) 신파비평

이상에서 근대 한국 문화의 주요한 재현양식으로서의 신파가 의미와 감정을 생산하는 구조에 대해서 살펴보았다. 이제 이에 기초한 비평의 가능성을 타진해 보고자 한다. 개별 작품들이 가지는 신파성에 주목하여 그것의 특성을 밝히고, 그러한 개별 작품들에 대한 비평에 기초해서 한

8) 이영미는 이 상태를 자학과 자기연민이 공존하는 상태임을 정확하게 지적했다.

그러나 이를 부정적인 의미로만 해석했다는 점에서는 한계를 가진다. 이영미, 「신파양식의 신파에 대한 태도」, 21면.

9) 『한국현대대표희곡선집』, 한국극예술학회 편, 월인, 1999, 252면.

국 근대문화의 역사를 새롭게 조망하는 것이 가능할 것이다. 이는 작품들을 새롭게 분류하고 관계 지음으로써 한국근대의 예술사 서술과 예술비평에 새로운 패러다임을 제공할 것으로 기대된다.

이는 이성적인 주체의 재현양식으로서의 리얼리즘과 모더니즘을 중심으로 쓰였던 기존의 예술사를 감상적인 주체의 재현양식으로서의 신파를 중심으로 하는 것으로 대체하는 것이다. 그리고 이를 통해 기존의 고급/저급의 범주를 해체하고 다른 견지에서 바라볼 수 있게 하는 것이기도 하다. 신파양식이 강력하게 나타나는 영역은 대중적이고 통속적인 영역이기 때문이다.

신파비평에 근거한 작품들의 분류에 있어서 가장 중요한 것은 여성신파와 남성신파의 분류이다. 각각은 원형적인 가족 서사에 있어서 여성적 측면과 남성적 측면을 부각시킨 것이다. <사랑에 속고 돈에 울고>는 여성신파이며 <아리랑>은 남성신파이다. 전자는 가족 내의 사적영역의 문제를 주로 다루며 가정비극과 화류비극의 하위 범주를 가진다. 후자는 가족 밖의 공적 영역의 문제를 주로 다룬다. 물론 이 공적영역은 남성이 가족의 위기를 극복하기 위한 실천을 행하는 시공간을 의미한다. 이 실천과 공적영역은 매우 다양한 양상으로 나타나 왔다. 이 실천은 자본주의적 성공일 수도 있으며, 전쟁에서의 승리일 수도 있다. 이 실천의 종류와 이와 관련된 공적영역의 성격에 따라서 남성신파들을 분류할 수 있을 것이다.

한편 신파 비평에 있어서는 사회학적 관점이 매우 중요하다. 이는 예술적 성취도에 대한 무관심을 기본적인 태도로 가지기 때문이다. 재현양식으로서의 신파는 두 가지 차원에서 사회와 관계를 가진다. 먼저 신파는 사회성원들의 실제 삶이 축적되어 반영된 것이라고 볼 수 있다. 그러나 이는 삶을 특정한 방식으로 보게끔 하는 어떤 요구의 결과이기도 하다. 즉 신파는 삶을 구성할 수도 있다. 이러한 구성은 개인적인 차원에서 이루어지지만 보다 중요하게는 정치적인 차원에서 개인을 동원하는

과정에서 이루어진다.

신파양식을 통해서 정치담론이 구축되는 방식은 은유를 통한 것이다. 가족을 공동체에 은유하고, 가족주의적 실천을 공동체의 이익을 위한 정치적 실천으로 은유하는 것이다. 이를 통해 정치담론은 신파가 가지는 세계관과 윤리학의 비합리적인 강력함을 획득할 수 있다. 따라서 신파는 지배에 대한 설득과 동의의 담론으로서의 이데올로기와 밀접한 관계를 가져 왔다. 신파는 기본적으로 가부장제 이데올로기를 구축한다. 그리고 이를 기반으로 해서 여러 다른 이데올로기들이 절합된다. 여성신파의 경우 주로 가부장제 이데올로기가 구축되는 반면 남성신파는 공적영역의 여러 정치담론과 다양하게 결합해 왔다.

식민지 시기의 소설, 연극, 영화 등의 여러 장르에 있어서 신파는 계몽주의, 민족주의, 사회주의 등의 저항적인 정치담론을 구축하기 위한 재현양식으로 선택되었다. 1960~70년대에 신파의 주된 장은 영화였으며, 주로 당시의 지배 이데올로기와 결합했다. 전쟁영화, 근대화영화, 반공영화, 액션영화 등을 포함한 이 시기의 여러 남성신파 영화들에 있어서 신파양식은 근대화, 반공주의, 민족/국가주의를 절합하는 재현양식으로 기능했다.

간과하지 않아야 할 점은 신파양식이 어떤 단일한 정치적 입장만을 담는 것은 아니라는 것이다. 모든 재현의 영역이 그러하듯 신파 역시 경합의 장이며 필연적으로 모순적인 의미를 생산해 낼 것이다. 따라서 신파를 통해 절합되는 모든 정치담론은 이에 대한 저항과 거부 또한 동시에 포함할 것이다. 신파 비평은 이러한 경합의 양상을 읽어내는 것 또한 중요한 과제로 삼아야 한다.

근대 한국 사회에 있어서 신파는 재현의 가장 대표적인 양식으로 기능해 왔다. 그리고 이는 근대한국이라는 특정한 시공간성의 산물이다. 전근대의 유사한 재현물들과 비교했을 때 발견되는 주요한 특징 중의 하나는 자학과 자기연민의 모순적인 주체성이다. 이는 신파가 절대적인 가치의

시대가 아니라 상대적이고 경합하는 가치의 시대의 산물임을 알 수 있게 해 준다.<sup>10)</sup> 또한 신파는 서구의 멜로드라마적인 것과 상동관계를 가지지만 이와 구분되는 특수한 것이기도 하다. 양자의 차이는 공유되는 요소들을 배치하는 방식에 있어서이다. 그 차이 중 한 가지는 널리 인식되는 바와 같이 신파양식은 감상성의 과도함, 즉 눈물로 특징지어진다는 점이다. 멜로드라마적인 것에 있어서도 눈물은 중요한 요소로 기능하지만 신파의 경우와 같이 최종적인 차원은 아닌 것이다.

### 3. 자유주의와 남성신파

#### 1) <장한몽>의 사례

논의의 시작을 위해 1910년대의 대표적인 신파극의 원안인 <장한몽(長恨夢)>(1913)을 살펴보도록 하자. 당대의 문화적 맥락에서뿐만 아니라, 2장에서 제시했던 신파에 대한 새로운 정의에 따를 때에도 <장한몽>은 신파이다. 그것은 이 작품이 젠더화된 실천을 자극하는 강력한 감상주의를 구축하고 있기 때문이다. 수일이 자학과 자기연민이 교차하는 특유의 감상적 상태를 드러내는 순간은 작품 속에서 매우 자주 등장한다. 이러한 신파적 순간은 자본주의 사회에 있어서의 가장 중요한 남성윤리의 실천으로서의 ‘돈벌이’를 추동한다. 순애의 자학과 자기연민이 교차하는 감

10) 이영미는 고소설과 신파의 관계를 논의하면서 고소설에 있어서 신파의 중요한 성격으로서의 자학과 자기연민이 드러나지 않는 것이 고소설이 담고 있는 중세적 사고방식에 기인하는 것이라 설명한다. 고소설에서 “주인공의 승리”는 “하늘의 뜻”이며, “이는 곧 주인공의 고난과 해결이 세상 전체의 질서 속에 의미 지워진 것임을 의미”한다. 그리고 이는 “하늘에 뜻”에 기반한 “선악의 윤리에 대한 의심이 없”는 어떤 윤리관을 함축하는 것이기도 하다. 이영미, 『딱지본 대중소설과 신파성』, 『대중서사연구』 15, 대중서사학회, 2006, 73~75면.

상적 상태는 정절을 지키는 여성윤리의 실천을 동기화한다. 순애에게는 여성신파적 국면이, 수일에게는 남성신파적 국면이 각각 성립한다.

그러나 <장한몽>이 전형적인 신파는 아니다. 앞에서 제시한 신파에 대한 새로운 정의에 따랐을 때, 이는 어떤 이탈의 요소들을 포함하고 있기 때문이다. 가족의 위기를 극복하기 위한 강력한 윤리적 실천에 대한 감상주의적 열망이 신파의 핵심적인 요소라면, <장한몽>은 이와 충돌하는 욕망과 의지를 담고 있다.

이에 대한 보다 원활한 이해를 위해 <장한몽>의 서사와 관련된 어떤 가정을 해 보도록 하자. 만약 순애가 강제에 의해 전적으로 원치 않는 결혼을 하고 난 뒤 정조를 지키다면, 수일은 그녀를 잘못된 결혼에서 구해 오기 위해서 열심히 돈을 벌어야 하는 설정이라면, 이 서사는 전형적인 신파적 순간들을 구축했을 것이다. 그러나 순애는 금강석의 빛에 홀려 정혼자를 버리고, 정혼자인 수일은 이에 복수하기 위해서 돈 버는 기계가 된다. 순애는 뒤늦게 여성윤리를 실천하고자 하지만 이미 너무 심각한 정도로 실천에 실패한 상태이고, 수일은 남성윤리를 실천할 것을 거부하거나, 이를 빼놓아진 방향으로 실천한다.

이 논의에서 <장한몽>을 주목하는 것은 바로 이러한 측면 때문이다. 이 소설은 감상에 기반하는 강렬한 실천적 의지를 환기한다는 점에서는 신파적이지만, 그것이 가족과 매개되지 않으며 오히려 가족으로부터 벗어난다는 점에서는 탈신파적이다. 그리고 이를 통해서 <장한몽>이 성취하는 것은 당대 사회에 대한 비판이다. 그 당대사회는 다름 아닌 이익의 추구를 위한 무한 경쟁만이 존재하는 당대의 자유주의적인 자본주의로 특징지어질 수 있을 것이다.<sup>11)</sup> 또한 신파의 어떤 측면을 반복하는 동시에

11) <장한몽>에 대한 논의에 있어서 일본어 원작인 <금색야채(金色野次)>와의 관계를 고려하지 않을 수 없다. 번안자는 인명, 지명 등과 같은 기술적인 부분을 제외하고는 원작을 거의 그대로 옮겼다. 단 순애가 중배와 결혼한 후에도 정절을 지키는 것, 그리고 수일과 순애가 결국 재결합하는 것 등은 개작된 대목들이다.

어떤 측면은 변형함으로써, <장한몽>은 의미심장하게도 신파양식이 가지는 자유주의와의 어떤 근원적인 관계를 드러낸다.

## 2) 자유주의와 신파

주지하다시피 신파양식은 근대의 산물이다. 다시 말해서 이는 근대사회에 대한 재현의 양식이다. 따라서 신파는 근대사회의 기반이 되는 성격으로서의 어떤 무한경쟁의 상태와 일정한 관계를 가질 수밖에 없다. 이러한 사회의 상태는 바로 근대적 이념으로서의 자유주의와 관련된 것이다. 자유주의는 그러한 경쟁적 상태의 등장을 이념적으로 촉발시키는 동시에 그러한 상태를 설명하고 정당화하는 이념으로 기능해 왔다. 따라

여기에서는 번안과 관련해서 두 가지의 문제를 짚고 가고자 한다. 첫 번째는 번안물을 근거로 해서 당대 한국사회의 문제를 논할 수 있는가에 대한 것이다. 이에 대해서는 번안 또한 사회적 행위이며, 따라서 번안물 역시 사회의 산물이라는 관점을 채택하고자 한다. 특히 <장한몽>이 당대 독자들에게 폭발적인 반응을 얻었다는 점 또한 이러한 관점이 가지는 정당성의 근거가 될 수 있다. 두 번째는 개작의 부분들에 대한 해석의 문제이다. 개작이 원작이 구축하는 의미들과는 중요한 차이들을 만들어 내기 때문이다. 순애가 정절을 지킨 것은 결혼한 뒤 자식까지 낳음으로써 여성윤리를 치명적으로 훼손한 미야(宮)와는 달리 순애가 여성윤리의 실천에 성공할 수 있는 가능성을 제공한다. 그리고 결국 수일과 순애가 결합하는 것은 모든 갈등과 고통이 궁극적으로 가족의 위기(이 경우에는 잠재적 가족으로서의 수일과 순애)를 극복하기 위한 실천이었다는 것을 암시한다. 이는 수일의 돈벌이를 가족주의적 실천으로 정당화함으로써 이익만을 추구하는 자유주의적 사회질서에 대한 비판을 약화하는 의미를 가진다. 그러나 개작이 담고 있는 이와 같은 변화한 의미들이 결정적이지는 않다는 점을 지적하고자 한다. 순애의 매혹과 파혼은 쉽게 되돌릴 수 없는 치명적인 것으로 분명 제시되고 있으며, 무엇보다도 수일의 행동이 정당화될 수 없는 비윤리적인 것임이 명시되고 있기 때문이다. 이는 결말의 변화로 쉽게 봉합될 수 없는 대목들이다. 이상의 두 작품에 대한 논의는 다음의 판본을 각각 기초로 했다. 오자키 고요, 서석연 역, <금색야차>, 범우사, 1992; 조일제, <장한몽>, 《한국 신소설전집》 9, 전광용·송민호·백순재 공편, 을지문화사, 1969.

서 이러한 경쟁적 상태는 자유주의적인 사회 질서의 양상이라 부를 수 있을 만한 것이다.

자유주의란 모든 인간이 자연권, 즉 생존, 이익, 행위, 사고 등과 관련해서 자신의 자유를 실현할 수 있는 권리를 평등하게 가지고 있음을 전제로 하며, 그 자유가 가장 잘 실현될 수 있는 사회의 건설을 모색하는 것을 주된 내용으로 한다. 그 사회는 서로의 자유를 훼손하지 않는 한에서의 개인들 간의 경쟁의 가능성을 최대한으로 보장할 것이다.<sup>12)</sup>

자유주의는 근대사회에 있어서 가장 주요한 이념적 기초로 기능해왔다. 근대사회는 이에 따라서 신분제를 철폐하고, 기본권을 보장하는 법을 제정했으며, 법에 근거해서 통치하는 국가의 건설을 시도해왔다. 즉 자유주의는 사회 질서에 대한 실제적 영향력을 행사해왔다.

또한 이는 자유주의적인 사회질서의 부정적인 양상을 은폐하고, 그럼으로써 사회에 대한 허상을 만들어내기도 해 왔다. 구체적으로 이는 자유주의에 기초한 실제 사회의 질서가 초래한 새로운 형태의 불평등에 대한 것이었다. 자유주의 이론들은 그러한 새로운 불평등의 상태를 부정하거나, 얼마든지 지양 가능한 것으로 설명하거나, 혹은 불가피한 상태로 규정함으로써 정당화했다.<sup>13)</sup>

12) 자유주의에 대한 개괄적 내용은 다음을 주로 참조하였다. 존 그레이, 김용직 서명구 공역, 『자유주의』, 성신여자대학교출판부, 2007. 29~54면.

13) 이와 관련해서는 일부 자유주의자들에 의해서 제시된 자연적 상태를 참조할 수 있다. 예컨대 홉스는 개인들 간에 계약이 이루어지지 않은 “만인에 의한 만인의 투쟁”의 자연적 상태의 끔찍함을 이야기한다. 물론 그는 그러한 상태가 적절히 통제되는 상태 또한 함께 제시하지만 이는 자유주의적 사회질서가 지향하는 상태가 가지는 근원적인 문제점을 암시한다. 반면에 로크는 이 자연적 상태가 그렇게 끔찍한 것이 아니며, 단지 불편들이 초래될 수 있기 때문에 정부가 요구되는 것으로 보았다. 이와 달리 스펜서는 그러한 자연상태가 불가피한 것이라고 말함으로써 그 문제점을 명시적으로 드러낸다. 자유주의 이념은 이러한 상태를 여러 가지 방식으로 정당화했다. 반면 이러한 상태에 대한 역사적으로 가장 영향력 있는 비판은 맑시즘에 의해서 이루어졌다. 홉스, 로크, 스펜서에 대해서는 다음을 각각 참조하였다. 김용환, 『홉스의 사회정치철학』, 철학과현실



앞서 지적했듯이 이와 같은 자유주의적인 사회질서와 신파양식의 관계는 불가피하다. 그렇다면 신파양식은 무한경쟁의 사회질서를 재현하기 위해 고안된 여러 양식들 중 하나라고도 할 수 있을 것이다. 따라서 이는 자유주의적인 사회질서를 그 형식 속에 함축한다. 여기에서 주의해야 할 것은 그것이 내용이 아닌 형식과 관련된 것이라는 점이다. 즉 이는 매우 많은 신파 텍스트들이 자유주의적인 사회질서를 구체적인 내용으로 다루고 있는 것을 지적하는 것이 아니다.

만약 내용의 차원에서 양자의 관계를 규정한다면, 신파와 자유주의 사이에 존재하는 근원적인 관계를 밝힐 수 없을 것이다. 자유주의적 세계를 내용으로 다루고 있지 않은 신파 작품 또한 존재하기 때문이다. <장한몽>이 다루고 있는 세계는 명백히 자유주의적 세계이지만, <아리랑>이 다루고 있는 농촌의 세계가 반드시 자유주의와 관련될 수 있는 것은 아니다. 더 나아가서 그 수많은 전쟁영화들이 다루고 있는 세계가 근대적 자유주의와 가지는 거리는 다소 멀다. 따라서 신파양식이 자유주의적인 사회질서에 대한 재현양식으로서 그 질서를 함축한다면 이는 형식적인 차원에 있어서이다. 그리고 이는 양자가 가지는 관계가 근원적인 것임을 의미한다.

물론 이것이 내용적인 차원과 무관할 수는 없다. 따라서 신파양식이 다루는 내용으로서의 세계는 그것이 자유주의적인 것 그 자체는 아니라 할지라도 자유주의적인 성격을 강하게 가질 수밖에 없을 것이다. 다시 말해서 신파는 항상 자유주의적이거나 유사-자유주의적인 세계를 그 내용으로 다루게 된다. 전쟁은 그러한 유사-자유주의적인 세계가 구축되는 대표적인 사례일 것이다.

그렇다면 신파양식에 있어서 자유주의적 질서를 함축하는 형식적 요소는 무엇인가? 이는 바로 신파의 의미와 감정이 생성되는 원형적 상태

사, 1999, 147~183면; 존 그레이, 『자유주의』, 37면; 폴란드 스트롬버그, 김동일 번역, 『사회사상사』, 문음사, 1993, 160~165면.

로서의 '위기에 처한 가족'이다. 이로부터 가족의 위기의 극복이라는 문제를 중심으로 한 강력한 감상이 구축되는데, 이것이 바로 신파양식의 핵심적인 요소인 것이다. 그런데 이 '위기의 극복'의 문제가 '생존'의 문제와 유사한 의미를 가진다는 점을 주목해야 한다. 이는 신파가 생존의 문제를 중심에 두고 있으며 어떤 경쟁의 상황을 환기하는 것임을 의미한다. 그렇다면 신파양식이 기반하는 원형적인 상태는 다음과 같이 보다 길고 정확하게 설명될 수 있다. 신파는 '생존경쟁의 상황 속에서 위기에 처한 가족'을 그 의미와 감정의 원형적 기반으로 삼는다.

이처럼 신파가 가족단위의 생존경쟁의 문제를 중심으로 함은 신파가 구축하는 윤리학의 성격에서도 잘 드러난다. 그것은 어떤 객관적인 의미에서의 선을 실천하는 것이 아니라, 생존에 도움이 되는 것으로의 선을 실천하는 것이다.

물론 개별 작품이 구축하는 의미의 표면에서는 객관적인 윤리관이 보다 강력하게 작동한다. 대체로 주인공 가족은 객관적인 윤리의 기준에 따랐을 때 선한 존재들로 묘사되곤 한다. 그러나 이러한 윤리관은 심층에 자리한 윤리관과 공존하고 충돌하며, 이에 의해 훼손된다. 이는 위기에 처하는 것, 그 위기를 극복해 내지 못하는 것이 함의하는 주체의 무기력함을 악으로, 그리고 그 위기를 극복해내는 실천이 함의하는 주체의 강함을 선으로 보는 입장이다. 그렇다면 이 때 위기에 처한 주인공의 가족은 객관적으로는 선하지만, 생존의 윤리에 따랐을 때에는 악한 상태이다.

개별 작품 속에서 서사는 대체로 주인공의 가족이 위기를 극복함으로써 생존의 윤리에 있어서도 선한 상태로 이행할 수 있는가의 문제를 중심으로 구축된다. 이 때 해피엔딩이란 주인공 가족이 위기를 극복함으로써 생존의 윤리학의 견지에 있어서도 선한 상태가 되는 것을 의미한다. 그렇다면 양자 사이에서 더욱 결정적인 것이 생존의 윤리학임은 분명하다. 신파적 순간을 포함하는 서사물이 지향하는 결말로서의 해피엔딩은

주인공 가족이 두 가지 윤리학의 차원에서 모두 선한 상태가 됨을 의미한다. 이를 통해서 서로 다른 기준을 가진 윤리관 간의 충돌은 통합된다. 그러나 개별 작품들이 구축하는 신파적 순간이 담고 있는 표층의 윤리학과 심층의 윤리학 사이의 충돌이 언제나 일어날 수 있는 것이며, 그 중 보다 결정적인 윤리관은 심층에 자리하는 것이라는 사실을 절대 간과하지 않아야 한다. 표면의 윤리적 상태는 결국 심층의 윤리에 의해 재배치된 것으로 보아야 한다는 것이다.

<사랑에 속고 돈에 울고>에서 표면을 통해 제시되는 객관적인 윤리관에 근거할 때 악은 흥도의 시어머니와 시누이의 행위에 위치한다. 그러나 결국 그 고난을 이겨내지 못한 결과인 흥도의 살인 역시 악으로서의 의미를 부여받는다. 흥도는 객관적으로 선량한 존재이지만, 생존의 윤리학에 기준해서 보았을 때에는 선을 성취하는 데에 실패했다. 그는 그 고난을 참고 버티는 여성적인 실천을 통해서 자신과 가족의 위기를 극복할 수 있었어야 한다.

<아리랑>에서도 표면의 악은 소작인들을 괴롭히는 마름인 기호에 위치하지만, 심층적으로는 영진의 무능이야말로 악을 의미한다. 그가 기호를 죽임으로써 그의 가족은 위기를 극복할 수 있었다. 이는 그가 선을 실천하는 데 성공했음을 의미한다.

한국전쟁 이후의 절대빈곤의 시대를 배경으로 하는 <마부>(1961)는 주인공인 마부의 가족들이 가난으로 인해 겪는 고통을 다룬다. 서사의 결말부에 마부의 이들은 결국 고등고시에 합격함으로써 그러한 가난으로부터 빠져나올 수 있는 길을 연다. 이 영화에서 마부의 가족들은 매우 선량한 사람들로 묘사된다. 반면에 그들을 괴롭히는 사람들은 악하기 이를 데 없다. 이것이 바로 의미의 표면이 구축하는 윤리학이다. 그러나 이 영화의 심층이 구축하는 윤리학은 다르다. 이는 가족의 생존의 문제를 중심으로 한다. 이에 따르면 가족의 생존을 어렵게 한 무능한 아버지는 악의 상태에 놓여있다. 그렇다면 아들이 고등고시에 합격해서 가족의 생존

을 가능케 할 것인가의 문제는 그가 선을 실천할 수 있는가의 문제와도 같다. 그리고 이것이 더 결정적인 윤리적 기준으로 기능한다.

이처럼 신파가 기반하는 원형적 상상력으로서의 ‘생존경쟁의 상황 속에서 위기에 처한 가족’은 자유주의적 사회질서를 함축하고 있다. 그렇다면 이를 기반으로 해서 신파가 구축하는 세계관을 유추해 볼 수 있다. 어떤 가족을 위기로 몰아넣은 생존경쟁의 장은 다른 수많은 가족들 또한 포함할 것이며, 그 가족들 또한 생존의 투쟁을 벌이고 있을 것이다.<sup>14)</sup> 그렇다면 신파양식이 구축하는 세계관은 다음과 같다. 세계는 위기에 처한, 그리고 위기를 극복하고자 투쟁하는 가족들에 의해 이루어진다. 세계는 수많은 가족들이 각각의 이익을 위해서 투쟁하는 시공간인 것이다.

물론 개별 작품에 있어서 이러한 가족 간의 경쟁의 상황이 잘 드러나지 않는 경우도 있다. 특히 여성신파의 경우 가족의 외적 위기보다 내적 위기를 다루는 것이 일반적이며, 외적 위기를 다루는 경우에도 그러한 상황이 만들어내는 여성신파적 국면이 가족 내에서의 실천에 주로 국한되기 때문에, 이러한 신파의 세계관이 명시적으로 드러나지 않는 경우가 많다. 그러나 이는 여성신파를 포함하는 ‘가족의 위기’를 중심으로 하는 모든 신파적 텍스트들이 적어도 암시적으로는 담고 있는 것이라고 보아야 한다.

이상을 통해서 살펴본 바와 같이 신파는 근대사회의 주요한 성격 중 하나인 자유주의적 질서에 대한 재현의 양식이다. 이는 신파의 형식에 함축되어 있는 자유주의적 질서를 통해서 확인할 수 있었다. 그러나 신파는 자유주의에 대한 여러 가능한 재현양식들 중 하나로서 특수하다.

14) 근대적인 재현양식인 신파의 형식적 요소로서의 가족에는 전근대 문예물에서와 같이 천상계와의 관계 속에서 특별한 지위가 부여되지 않는다. 따라서 이 가족은 수많은 다른 가족들로 대체될 수 있는, 보편을 함축하는 개별자로서의 위상을 가진다. 즉 한 가족은 생존의 목표를 가지고 충돌해 오는 다른 어떤 가족과 얼마든지 대체가능하다.

특히 이는 근대적인 경쟁의 질서에 대한 대표적인 설명의 틀로서의 자유주의 이념과는 상충되는 요소들을 포함한다.<sup>15)</sup>

무엇보다도 경쟁의 주체를 개인이 아닌 가족으로 설정한다는 점이 특수하다. 개인은 자신의 이익을 실현하기 위해서가 아니라 가족의 이익의 자유로운 실현을 위해 실천한다. 또한 자유주의가 이러한 질서에 대해 합리적으로 접근하는 것과 달리, 신파는 이러한 세계를 비합리적인 방식으로 받아들인다. 그렇다면 자유주의적 세계질서에 대한 재현의 형식으로서 신파양식이 등장하게 된 이유는 무엇인가? 그리고 그러한 질서가 신파적으로 재현되는 과정에서 어떤 특수한 의미가 산출되는가?

재현양식으로서의 신파는 세계와 그 속에서의 삶을 바라보는 인식의 틀이라고 할 수 있다. 이는 특수한 방식으로 삶을 바라보게 한다. 삶을 구성하는 특수한 인식의 틀로서의 신파가 생겨나게 된 데에는 두 방향에서의 영향력이 작동한 결과일 것이다. 그 첫 번째는 개인들이 자신의 존재와 윤리에 대한 인식을 특정한 방향으로 구축하고자 했던 것이며, 두 번째는 효과적인 정치적 동원담론의 형식을 찾고자 했던 것이다. 물론 양자는 서로 밀접한 영향관계에 놓여 있다. 정치담론은 여러 개인들의 시각이 축적되어 반영된 것이지만, 동시에 이는 개인의 시각에 개입함으로써 이들을 동원하기 때문이다.

개인적 차원에서 신파는 삶 속에서의 고통을 토로하고, 그 고통에도 불구하고 삶을 영위해 나갈 수 있는 의지를 찾기 위해서 고안되었다고 할 수 있을 것이다. 물론 이 때 개인의 삶은 자유주의적인 세계에 위치하는 것이다. 신파는 그 세계에서의 경험을 가족적인 감상주의를 경유해서 받아들이도록 한다. 그리고 그 과정을 통해서 원형적인 윤리의 생산처로서의 가족은 무한경쟁에서의 삶에 윤리적 차원을 제공한다.

15) 앞에서 지적했던 바와 같이 자유주의 이념은 근대에 등장한 무한경쟁으로 특징지어지는 어떤 사회질서의 등장을 촉발시켰을 뿐만 아니라, 그러한 사회질서를 정당화하는 논리로 지속적으로 기능해왔다.

이 가족윤리는 무한경쟁의 사회질서 속에서의 삶이 주는 고통을 이겨내고 그 속에서의 생존을 위한 투쟁을 당위으로써 제시한다. 동시에 이는 그러한 실천이 가질 수 있는 비윤리적인 차원들을 정당화하는 기능을 수행한다. 따라서 신파는 다른 누군가에게 치명적인 결과를 낳을 수도 있는 실천이 가족을 위한 것이라는 점에서 정당화하고, 더 나아가서 적극적으로 이를 실천할 것을 적극적으로 요구한다. 생존경쟁의 장에 참여해서 투쟁을 벌이는 것, 그것은 기꺼이 할 수 있을 만한 것도 아니며, 항상 윤리적으로 정당한 것도 아니다. 그러나 신파는 이를 윤리로 만들어 낸다.

<마부>에 있어서 고등고시에 합격하고자 하는 만아들의 욕망은 그 자체로 윤리적인 것은 아니다. 그러나 여기에 가족의 의미가 덧붙여지면서 그 욕망의 의미는 달라진다. 이는 몰락해 가는 가족 내에서 만아들에게 부여된 윤리의 실천으로서의 의미를 가진다. 따라서 고등고시 합격은 어떤 윤리적 당위가 된다. 그는 반드시 합격해야 하는 것이다. 한편으로 고등고시 합격은 단순히 개인의 이익의 실현이 아닌 선의 실천이라는 숭고한 의미를 부여받는다. 이처럼 경쟁이라는 동일한 상황 하에 있더라도 그것의 주체가 개인이 아니라 가족이 될 때 어떤 윤리적 가치가 부상함을 알 수 있다. 반복하자면 이는 개인들이 무한 경쟁의 일상에서 기꺼이 참여할 수 있는 의지와 그 속에서 경험하는 비윤리적 상황에 대한 면죄부를 얻고자 했던 욕구가 반영된 결과이며, 일종의 판타지이다.

이러한 판타지는 <마부>의 서사가 구축하는 객관적인 의미에서의 윤리적 배치에 의해서 강화되고 보증된다. 앞에서 지적했듯이 주인공의 가족성원들은 객관적인 기준에서 보았을 때 지극히 선량한 사람들이다. 반면에 그들과 대립하는 존재들은 악행을 일삼는다. 그러나 이미 지적했던 것과 같이 이러한 방식의 선악의 배치는 가족의 생존을 둘러싸고 구축되는 윤리학에 뒤따르는 것이다. 즉 이는 생존의 윤리학을 정당화하기 위해 요구된 것이라고 할 수 있는 것이다. 그러나 이는 신파양식이 구축하는 가족주의적 생존의 윤리학과 그것에 기반한 판타지를 강화하고 완성

한다는 점에서 중요하다.

정치적 담론의 형식으로서 신파가 소환되는 것 역시 동일한 이유에서이다. 단 이는 어떤 경쟁의 장에서의 정치적인 실천에 윤리적 당위와 정당성을 부여하기 위한 것이다. 앞서 살펴보았던 바와 같이 신파양식이 정치적인 동원담론의 형식으로 소환될 때, 신파의 원래적 의미에는 정치이념과 관련된 새로운 의미가 덧씌워진다. 구체적으로 이는 공동체를 가족으로, 공동체를 위한 정치적 실천을 가족적인 실천으로, 그리고 정치이념을 가족윤리로 은유하는 것을 통해 이루어진다. 그리고 이를 통해 정치담론은 신파적 윤리학 특유의 비합리주의적 강력함을 부여받게 된다.

즉 정치담론은 개인들을 경쟁적인 실천의 장으로 동원하기 위해 신파양식을 소환한다. 이 정치적 실천은 가족윤리로 의미화되면서 그 실천에 의지를 추동하는 동시에 그 실천을 정당화한다. 정치담론이 개인을 동원하는 경쟁적인 장으로는 전쟁과 혁명이 대표적이다. 1960년대 한국의 경우 근대화를 위한 가혹한 노동현장이 여기에 포함되었다. 물론 자유주의에 기반하는 근대사회에서는 자유주의적 세계 질서 그 자체가 정치담론이 개인을 동원하고자 하는 궁극적인 경쟁의 장일 것이다.

1960~70년대의 한국의 전쟁영화들은 전쟁이라는 무한경쟁의 장으로의 동원을 설득하기 위해서 신파양식을 소환했다. 죽음을 감수하는 전장에서 활약들은 그것이 가족윤리의 실천의 연장선상에 있거나 궁극적으로는 이와 다르지 않다는 의미를 부여받으면서 강력히 요구되었다. 동시에 전장에서 수많은 살인들은 역시 가족윤리와 다르지 않다는 이유로 정당화되었다. 물론 이는 그 전쟁영화들의 서사가 구축했던 객관적인 의미에서의 윤리적 배치에 의해서 강화되고 보증되었다. 남측의 주인공들은 선량하지만 북측의 상대역들은 악행을 일삼기 때문이다.

이처럼 자유주의적 사회질서에 대한 재현양식으로서의 신파는 가족을 경쟁의 단위로 설정함으로써 자유주의적 사회질서 하에서의 개인의 행위에 강력한 윤리성을 부여한다. 또한 정치담론의 형식으로 소환되었을

때에는 역시 정치적 행위에 대해서 예의 윤리성을 부여한다. 이러한 정당화는 모두 가족을 경유함으로써 이루어진 것이다. 가족은 강한 실천에의 동기화와 비윤리적 실천에 대한 면죄부를 발행해주기 때문이다. 그렇다면 신파양식에 있어서의 가족은 일종의 초월적 가치를 부여받는다고 할 수 있다. 면죄부의 발행이란 초월적 존재에 의해서만 가능한 것 아닌가? 한편 이러한 가족이 부여받은 초월성은 신파의 또 다른 주요 형식으로서의 감상주의와 결합한다. 그리고 이를 통해서 보다 강력한 비합리주의가 구축된다. 이는 종교적인 것과 유사하며, 전근대적이다. 그리고 이는 자유주의적 이념으로부터 시간적으로 역행한다는 점에서 반동적(reactary)이다.

이처럼 역설적이게도 신파는 자유주의적 질서에 대한 반자유주의적인 인식을 구축해 왔다. 이념으로서의 자유주의는 자유주의적 사회질서의 주요한 원인이지만, 이에 대한 재현의 양식이 반드시 이념으로서의 자유주의에 입각한 것으로 나타나지는 않았던 것이다. 그러나 결코 간과하지 않아야 할 것은 반자유주의적 양식으로서의 신파가 자유주의적 사회질서 자체를 지양하는 것은 아니라는 사실이다. 이는 자유주의적 질서에 대한 하나의 인식, 보다 정확히 말했을 때 하나의 오인일 뿐이다.

신파는 개인의 문제를 가족, 혹은 보다 확장된 집단의 문제로 대체하고, 현실에 대한 초월적인 판단의 근거를 도입한다는 점에서 비합리주의적 집단주의를 구축한다. 그리고 이는 반자유주의적이라 할 만한 것이다. 그러나 그럼에도 불구하고 결국 이는 개인들을 자유주의적인 경쟁의 장으로 적극적으로 호출한다. 따라서 신파는 경쟁이 초래한 자유주의적 불평등을 불가피한 것으로 여기며, 더 나아가서 이를 은폐한다. 그리고 궁극적으로는 자유주의적 세계질서를 특유의 방식을 통해 영속화하고자 한다. 요컨대 자유주의적 세계에 대한 재현양식으로서 신파가 요청된 것은 그것이 특유의 방식으로 그 세계 속에서의 삶을 정당화하기 때문인 것이다.

<장한몽>은 이러한 초월성의 지점으로서의 가족을 배제함으로써 신파 특유의 의미구조를 해체하고 있다. 이는 수일의 실천이 가족을 위한 것이 아닌, 철저히 개인의 이익을 위한 실천임을 의미한다. 그럼으로써 이는 수일의 핵심적인 실천으로서의 돈벌이의 동기를 모호하게 하고, 그것이 비윤리적인 것임을 드러낸다.

즉 신파로서의 <장한몽>은 신파의 형식을 해체함으로써 신파가 근원적으로 자유주의에 기반하고 있는 재현양식임을, 그리고 비윤리적인 수도 있는 경쟁적 실천을 추동하고 정당화하는 것임을 드러낸다. 그럼으로써 이 신파적 소설은 그것이 다루는 내용으로서의 당대의 자유주의적 자본주의 질서를 비판적으로 성찰한다. 이어서 살펴보고자 하는 최근의 남성신파들은 신자유주의 시대에 재래한 <장한몽>의 후예들이다.

#### 4. (신)자유주의와 신파

##### 1) (신)자유주의 시대 신파의 위상

1987년 이후 한국사회는 두 가지 방향에 있어서의 자유화를 경험한다. 이는 모두 개인의 권리에 대한 국가의 간섭을 축소하는 것이었다. 첫 번째는 정치적인 자유화로 이는 1987년 시민혁명의 성공으로 성취되기 시작했다. 두 번째는 경제적인 자유화로 이는 1992년 문민정부의 탄생과 함께 촉발되고 IMF 구제금융기를 거치면서 본격화되었다.

이 중 경제적인 자유화는 전세계적인 흐름으로서의 신자유주의의 전개와 그 궤를 같이한다. 이는 20세기 초중반 선진 자본주의국가의 주요한 사회적 의제였던 사회주의적 정책의 도입을 통한 복지국가 건설의 시도가 낳은 여러 폐해에 대한 대안으로서 1980년대 이후 지속적으로 전개되

어 왔다. 이는 세금을 줄이고, 공기업을 민영화하고, 무역시장을 개방하고, 노동시장을 유연화하는 등의 정책에서와 같이 정부의 시장에의 개입을 최소화하는 것으로 집약된다. 그리고 이를 통해 경쟁의 장으로서의 시장의 기능을 극대화함으로써 생산성을 높이는 것을 목표로 한다. 이는 경쟁의 결과로 나타난 모순을 정부의 개입을 통해서 완화하고자 했던 수정자본주의를 자유주의적인 입장에서 비판하고 재편하고자 한다.

그런데 한국에 있어서 신자유주의의 전개는 서구 선진국들의 경우와는 다소 다른 의미를 가지고 있다. 이는 그 구체적인 정책의 양상에 있어서는 유사하지만 그것이 서구국가들과는 상이한 역사적 맥락을 가진다는 점에 있다. 전통적으로 한국경제에 있어서 정부의 개입은 경쟁에서 약자를 보호하기 위한 것이 아니라 강자를 보호하기 위한 것이었다. 이는 특정 자본이 시장을 독점하도록 유도하는 것이며, 그럼으로써 규모의 경제를 실현하고 경쟁력을 확보할 수 있게 만드는 것을 지향했다. 따라서 정부의 규제와 제약은 경제적 강자인 대자본가가 아니라 중소 자본가와 노동자라는 경제적 약자를 대상으로 했다.

그런 점에서 한국인의 대다수를 이루는 경제적 약자들에게 삶의 양상은 항상 경쟁에서의 패배의 결과인 불평등의 상태였다. 즉 이들에게 있어서 세계의 질서는 항상 유사-자유주의적인 것이었다.<sup>16)</sup> 그들은 보호받지 못했을 뿐만 아니라, 약자라는 이유로 오히려 배제되어왔다. 그렇다면 비정규직의 양산으로 인해 노동시장이 유연화되었으나 노조 활동이 합법화된 현재의 상황과 고용은 상대적으로 안정적이었으나 노조활동은 철저히 탄압되었던 1980년대 이전의 상황은 약자인 노동자의 관점에서 보았을 때 어느 쪽도 더 유리하다고 말하기 어려울 것이다.<sup>17)</sup>

16) 이는 경쟁에 참여하는 노동자들에게 기본적인 권한이 국가에 의해 억압되어 왔다는 점에서 엄밀히 말한다면 자유주의적 상태가 아닌 유사-자유주의적 상태로 표현해야 할 것이다.

17) 손호철은 이러한 아이러니한 상황을 다음과 같이 표현하고 있다. “신자유주의

따라서 1990년대 이후의 신자유주의가 초래한 약육강식의 경제적 질서는 한국 민중들에게는 사실 특별히 새로운 조건이 아니라고 할 수 있다. 더구나 한국인은 20세기 사상 가장 격렬한 전쟁 가운데 하나인 한국전에 대한 경험을 가지고 있다. 전쟁은 흡스가 말한 바 ‘만인에 의한 만인의 투쟁’의 자연상태가 가장 격렬한 양상으로 나타나는 경우라고 할 수 있다. 김동춘은 전쟁의 경험이 이후 한국인들의 삶에 결정적인 영향을 미치고 있음을 지적한다. 그에 따르면 그 전쟁의 경험을 압축하는 것은 ‘피난’이다. 자신과 가족의 생존만이 절대가치가 되는 무한경쟁의 상황이 이후 한국인들의 삶을 규정짓고 있다는 것이다. 그래서 그에 따르면 한국은 “피난국가”이다.<sup>18)</sup>

이처럼 경제적 측면에 주목했을 때 1990년대 이후 한국인들의 삶 자체가 근본적으로 달라진 것은 아니다. 그러나 정치적 측면에서는 그렇지 않다. 1987년 시민혁명 이후 한국인들은 개인적 자유에 대한 절대주의적 인 규제로부터 벗어날 수 있었다. 과거의 여러 시기에 있어서 이러한 자유에 대한 경험이 없었던 것은 아니나, 20년 동안 지속적으로 이러한 정치적 자유의 상태를 유지한 것은 최초라고 할 수 있다.

정치적 자유는 궁극적으로는 개인이 모든 가치판단의 최종기준이 됨을 의미한다. 즉 이는 국가, 민족, 그리고 가족에 대해서도 개인이 선행하는 가치를 가짐을 의미한다. 주지하다시피 1987년 이전의 정치적 부자유는 항상 민족과 국가의 이름으로 자행되어왔다. 이는 시민혁명 이전의 한국정치가 자유주의에 대립되는 것으로서의 전체주의에 기초했음을 의미한다. 1987년에 이르러서야 한국사회는 비로소 정치적인 자유주의를

사회의 원리로 가지기 시작했다. 그리고 함께 전개된 경제적인 자유주의 화와 함께 바야흐로 한국사회는 최초로 본격적인 의미에서 자유주의의 시대를 맞게 되었다.

그렇다면 자유주의라는 달라진 시대적 맥락 하에서 신파양식은 어떻게 변화해왔을까? 이러한 새로운 질서는 신파양식의 운명에 있어서 결정적인 변화를 초래할 수 있는 것이었다. 왜냐하면 신파는 1987년 이전의 전체주의적인 시대와 밀접히 관련된 것이기 때문이다.<sup>19)</sup>

앞서 살펴보았던 바와 같이, 신파는 개인이 자유주의적인 무한경쟁의 장에 투신하는 것에 어떤 집단주의적 윤리적 당위성과 정당성을 부여한다. 따라서 사회성원들을 민족/국가주의적 산업혁명이라는 공동체의 목표를 위해 가혹한 노동현장에 동원하고자 했던 1960년대의 박정희 정부의 정치담론에 신파는 매우 효과적인 형식을 제공했다. 이 시기의 많은 남성신파 영화들이 구축하고 있는 국가/민족주의는 물론 실제 정치담론에 있어서도 신파양식은 주요한 형식으로 기능했음을 확인할 수 있다. 박정권의 권위주의적 통치와 근대화 프로젝트는 가혹한 억압과 동원에도 불구하고 실제로 많은 성원들의 동의를 얻어내는 데 성공했다. 이는 적극적으로 동의된 전체주의라는 점에서 파시즘으로 규정할 수 있는 것이다. 그렇다면 신파는 성공적인 파시즘 정치담론의 형식이었다고 볼 수 있다.

그러나 1970년대에 접어들면서 한국사회에서 이러한 민족/국가주의적 담론은 지속적으로 그 힘을 잃어온 것으로 보인다. 그러나 이것이 신파양식 자체의 정치적 의미를 전적으로 무화시키는 것으로 이어졌던 것은

란 원래 복지국가의 위기에서 생겨난 것인데 우리의 경우 복지국가와 사회경제적 민주주의가 부재한 상태에서 신자유주의부터 먼저 맛보고 있다는 아이러니에 처해 있다.” 손호철, 『현대한국정치: 이론과 역사 1945~2003』, 사회평론, 2003, 512면.

18) 김동춘, 『전쟁과 사회』, 돌베개, 2000, 121면.

19) 1990년대 이후의 조폭영화가 당대의 무한경쟁의 자본주의 사회를 포착하고 있으며, 이것이 신파의 쇠퇴와도 관계된 것임을 <넘버3>(1997)에 대한 비평을 통해서 논한 바 있다. 이 글에서는 당시 충분히 다루어지지 않은 신파와 자유주의의 문제를 다루고자 했다. 이호걸, 「조폭영화의 성찰성과 <넘버3>」, 『쌈미 블루스』, 이가서, 2004.

아니다. 지배 이데올로기와는 대척되는 다른 정치적 지점에서도 신파가 강력하게 요구되었던 것이다. 1980년대는 바로 정치경제적 민주화에 대한 지향이 신파를 강력하게 요청했던 시대이다. 대척적 맥락에서 수행되었던 것이지만 이 역시 혁명의 수사학으로서 신파를 선택했다는 점에서 공통적이다. 1980년대 좌파담론 또한 그것의 정당성을 가족윤리에서 찾곤 했던 것이다. 어머니와 여동생은 여전히 어떤 실천을 할 수 있게 하는 원동력이었다.

1987년 시민혁명의 성공 이후 비로소 정치적 맥락에서 신파에의 요청은 거의 사라졌다. 이는 문화적 재현에 있어서, 더 심원하게는 한국인들의 의식에 있어서 신파양식이 더 이상 어떤 설득력을 가지기 어려운 것이 되었음을 말한다. 한국의 영화들이 이전에 비해 명백히 신파적인 성격을 버리게 된 것은 이러한 사회문화적 콘텍스트와 관련된 것이다. 그리고 이러한 정치담론에 있어서 신파를 대체한 것은 자유주의적인 것이다. 이는 경쟁의 주체를 집단이 아닌 개인으로 보기 시작한다. 그리고 이는 경쟁에 있어서 초월적인 윤리의 생산치를 요구치 않는다. 경쟁의 상황은 그 자체로 윤리적일 수 없다고 보기 때문이다. 다시 말해서 이는 실증주의적인 시선을 요청한다.

요컨대 이 논문의 논의의 대상인 1990년대 이후 남성신파의 변형들이 있어서 사회적 맥락은 (신)자유주의로 요약된다고 할 수 있다.<sup>20)</sup> 경제적 차원에서 이는 보다 강화되고 본격화된 자유주의의 질서를 뜻한다. 그러나 이는 그 자체로는 새로운 것은 아니다. 그러나 정치적인 자유주의는 새롭게 경험되는 것이다. 이는 반자유주의적으로 자유주의를 오인

20) 신자유주의라는 말은 예전에 존재했던 바 있는 자유주의의 새로운 형태라는 뜻이다. 그러나 1990년대 이후 한국에서의 경제적 자유주의의 질서는 예전의 상황의 지속이라는 점에서 신자유주의적이라고 말하기 어려운 점이 있다. 또한 정치적 자유주의는 최초로 도래한 것이라고 할 수 있기 때문에 역시 신자유주의적이라고 말하기 어렵다. 그래서 이 글에서는 1990년대 이후의 정치경제적 자유화를 (신)자유주의로 명명하고자 한다.

하게 했던 과거와는 달리 새로운 시각을 제공해 준다.

## 2) 남성신파로서의 <비열한 거리>와 <하얀거탑>

병두는 하층민 집안 출신이다. 그에게는 병든 어머니와 철없는 두 동생이 있다. 자신을 위해서나 그의 가족을 위해서나 그는 성공해야 한다. 그러나 그에게는 오직 한 가지 성공의 가능성이 있을 뿐이다. 이는 주먹으로써 성공하는 것이다. 주위 사람들은 물론 사랑하는 사람들에게까지도 외면 받는 일이지만, 그는 결코 포기할 수 없다. 그는 최선을 다해서 폭력조직을 꾸려나간다. 그리고 결국은 살인을 저지르기까지에 이른다.

1990년대 이후 한국영화계에 있어서 가장 큰 상업적인 성공을 보장해왔던 장르인 조폭영화의 관습을 그대로 따르고 있는 <비열한 거리>(2006)에 있어서도 남성신파의 특성은 강하게 나타난다. 조폭영화 장르와 강한 영향관계에 놓여있는 미국의 갱스터 장르가 철저히 냉정함을 유지하는 것과는 달리, 이 영화는 어떤 감상주의를 강하게 구축하고 있다.

병두가 조폭으로 성공하고자 노력하는 과정은 말 그대로 눈물겹다. 이는 타고난 잔인함과 냉정함으로 돋보이는 <스카페이스(Scarface)>(1983)에서의 토니의 성공가도가 주는 느낌과는 다른 것이다. 토니의 상황 또한 병두와 크게 다르지 않다. 그 역시 하층민 출신으로 총질 외에는 할 수 있는 일이 없으며, 가족을 위해 일한다고 자부한다. 그러나 이러한 유사한 상황을 <비열한 거리>는 유난스러운 감상주의적인 태도로 해석한다. 그 감상은 남성적인 것이며 특히 가족의 위기와 관련된 것이다.

<비열한 거리>는 그러한 감상이 강력하게 나타나는 순간들을 여러 차례 포함한다. 주로 이는 병두가 가족과 함께 하는 순간들이다. 어머니의 병, 남동생의 탈선, 집의 철거 등과 같은 상황들은 가족의 위기를 구성한다. 앞서 밝혔듯이 신파적 순간은 크게 세 가지의 유형으로 나뉘진다. 위기의 순간, 의지의 고양의 순간, 실천의 순간이 그것이다. 이 세 가

지는 항상 서로를 환기하면서 특유의 신파적인 감정과 의미를 구축한다. 병두가 위기를 극복하기 위해 행하는 실천의 순간들은 절제되어 있지만, 가족이 위기에 직면한 순간들을 환기하면서 강한 감상적 의미를 부여받는다.

대학 병원의 외과 의사 준혁은 한미한 집안 출신이다. 그래서 그는 부유한 가정에서 성장한 그의 친구 도영과는 다른 길을 걸을 수밖에 없다. 그 역시 병두와 마찬가지로 최선을 다해 노력한다. 훌륭한 의사가 되기 위해 누구보다도 더 열심히 공부했을 뿐만 아니라, 성공을 위한 갖은 협잡 또한 서슴지 않고 저지른다.

병원에서 벌어지는 여러 사건들을 다루고 있는 방송극 <하얀거탑>에 있어서도 역시 남성신파의 특성들이 발견된다. 준혁의 성공을 위한 투쟁의 과정은 병두의 그것과 마찬가지로 종종 감상주의적 시선으로 포착된다. 특히 이는 극 중에서 가끔씩 등장하는 강력한 감상주의적 순간을 중심으로 한다. 이는 바로 고향의 그의 노모를 보여주는 대목과, 끼니를 걱정해야 할 정도로 가난했던 그의 과거를 보여주는 대목이다. 성공을 향한 그의 비인간적인 실천의 순간들은 위기의 순간들을 환기하면서 강한 감상적 의미를 부여받는다.

병두와 준혁의 실천이 구축하는 감상은 그것이 윤리적으로 옳지 못함에도 불구하고 비장하다. 이는 그 악행들이 어떤 다른 차원에서의 정당성을 가지기 때문이다. 이는 생존경쟁이 가지는 자연법적 정당성에 따른 것으로 보인다. 그들은 밀려날 곳이 더 이상 없다. 그들은 그들과 같이 극단적인 상황에 내몰려 죄악을 저지르지 않아도 되는 인물들과 비교된다. 병두에게는 초등학교 동창들이, 준혁에게는 도영이 바로 이에 해당한다. 그들과는 달리 병두와 준혁은 악행을 어느 정도 허용받는 듯하다.

그러나 이러한 비장함이 기인하는 정당성은 그것이 무엇보다도 가족 윤리와 겹쳐지기 때문이다. 그것은 바로 식구를 먹여 살려야 하는 남성 윤리이다. <비열한 거리>에서 이는 명시적으로 나타난다. 병두는 가족들

을 위해서 온갖 악행을 저질러야 하며 슬한 치욕을 감수해야 한다. 반면에 <하얀거탑>에서는 가족윤리가 암시적으로 제시된다. 준혁의 실천에 있어서 동기가 되는 것은 가족의 위기의 극복에 대한 욕망이 아니라, 가족의 위기로 인해 초래된 자신의 위기를 극복하고자 하는 욕망이기 때문이다.

그러한 비장한 감상은 자학과 자기연민이 교차하는 모순적인 상태이다. 병두와 준혁은 모두 성공을 위해서 기꺼이 고통을 감수하고자 한다는 점에서 자학적 태도를 취하고 있다. 한편 그들의 열악한 조건이 그들에게 부과한 과도한 요구는 그들에 대한 연민을 환기한다. 그들은 자기연민을 절제하지만 그럼에도 불구하고 그들이 드러내는 감상은 자학의 상태와 함께 공존하는 자기연민의 감정을 함축한다.

이처럼 <비열한 거리>와 <하얀거탑>은 약간의 차이는 있지만 매우 유사한 특성을 공유하고 있다. 이는 양자가 구축하는 감상주의의 차원에 서이다. 이 자학과 자기연민의 상태를 오가면서 가족주의적인 남성윤리에의 실천을 환기하는 감상주의는 신파적이라고 할 수 있는 만한 것이다. 구체적으로 이는 자본주의와 관련된 남성신파라고 할 수 있다. 이는 남성적 실천으로서 자본주의적 성공을 제시하고 있기 때문이다. 그런 점에서 이는 앞서 살펴보았던 <장한몽>이나 <마부>와 유사하다고 볼 수 있다.

### 3) (신)자유주의 시대 남성신파의 해체

이상에서 살펴본 바와 같이 이 두 편의 <비열한 거리>와 <하얀거탑>은 남성신파로 규정할 수 있을 만한 사례들이다. 그러나 이 두 작품은 전통적인 남성신파의 사례들과 비교했을 때 많은 차이를 보이고 있기도 하다. 그 차이 가운데에서는 이 텍스트들이 신파로서의 성격으로부터 근본적으로 강한 이탈을 보이고 있다는 점 또한 포함된다. 앞서 살펴보았던 <장한몽>과 마찬가지로 이 이탈은 자유주의적 사회질서에 대한 성찰을



드러내는 동시에, 신파양식이 기반하는 상상력 자체가 가지는 자유주의와의 근원적인 관계를 드러낸다. 또한 이는 지배적인 정치담론과 재현양식의 변화라는 사회문화적 맥락을 드러내는 것이기도 하다. 그러면 그 이탈의 양상을 보다 구체적으로 살펴보도록 하자.

이러한 이탈에 있어서 가장 두드러진 것은 감상성의 정도이다. 물론 이 두 작품은 감상성을 주요한 특성으로 하지만, 그것의 정도는 이전의 남성신파와 비교했을 때에는 상대적으로 절제된 것이라 할 수 있다. 감상은 신파가 구축하는 비합리주의의 결정적 원인이 되는 요소이다. 따라서 감상의 절제는 그 텍스트가 다루고 있는 의미, 그리고 재현양식으로서의 신파양식이 함축하는 의미에 대한 객관적인 조망을 가능케 한다. 즉 <비열한 거리>와 <하얀거탑>은 약화된 감상성과 강화된 객관성을 특징으로 하는 신파의 변형이라 할 수 있다. 한편 이러한 감상의 절제는 1990년대 이후 한국영화의 지배적인 경향이기도 하다. 앞에서 지적했던 바와 같이 이는 지배적 담론의 형식으로서 신파가 더 이상 요청되지 않았던 것의 결과일 것이다.

이 두 작품이 신파로부터 이탈하는 두 번째 지점은 신파적 상상력의 근원으로서의 가족을 의미화하는 방식에 있어서이다. 앞서 살펴보았던 바와 같이 신파는 가족에 초월적인 힘을 부여하고, 그럼으로써 가족은 강력한 윤리적 힘을 가지게 된다. 그러나 이 두 편의 남성신파는 그 힘을 크게 약화시킴으로써 신파로부터 이탈한다.

<비열한 거리>에서 병두의 행동은 가족윤리의 실천이지만 객관적으로 보았을 때에는 윤리적이지 않다. 즉 <아리랑>이나 <마부>에 있어서처럼 객관적인 의미에서의 선악의 배치가 생존을 중심으로 한 가족윤리와 통합되지 않고 있다. 이러한 설정은 이전의 통속적인 재현물에서는 거의 찾아보기 힘든 것이다. 신파양식에 기반한 재현물들에 있어서 가족의 생존은 항상 압도적으로 선의 지위를 유지해왔으며, 이는 객관적인 의미에 있어서의 선악의 배치와의 통합을 관철해왔던 것이다.

그렇다면 이는 신파적 윤리학이 더 이상 받아들여지지 않게 되었음을 의미한다. 즉 가족윤리이므로 정당하다는 식의 신파적 윤리학은 이제 용납될 수 없는 것이다. 또한 이는 그 행위에 대한 당위성 또한 사라졌음을 의미한다. <비열한 거리>에서 병두는 게임에 참여하고는 있지만 왜 그 게임을 해야 하는지는 알지 못한다. 그는 조폭이 되기를 원하지도 않고 살인을 하고 싶어하지도 않는 지극히 평범한 청년이지만 그 상황에 휘말려 들어간다.

가족의 초월적인 의미가 약화되는 것은 <하얀거탑>에서 보다 두드러진다. 여기에서는 가족이 거의 삭제되거나 완전히 새로운 의미를 부여받는다. 전형적인 남성신파였다면 준혁의 공적영역에서의 실천은 가족주의적인 실천과 매개되었을 것이며, 이는 강력한 감상을 생산하면서 그의 행위를 추동하는 동시에 이에 정당성을 부여했을 것이다. 그리고 그의 행위가 가지는 윤리적 정당성은 객관적인 의미에서의 선악의 배치와 통합됨으로써 더욱 강화되었을 것이다. 그러나 <하얀거탑>에서 준혁의 실천에 있어서 가족이 의미화되는 양상은 이와 매우 다르다.

준혁의 가족은 크게 둘로 나뉜다. 그 중 하나는 그의 장인과 아내이다. 이들은 극중에서 지속적인 재현의 대상이 된다. 그러나 이 가족이 신파양식 특유의 초월적인 의미를 만들어 내지는 못한다. 이는 우선 그들이 극 중에서 어떤 치명적인 위기상황에 봉착하지 않는 것에 기인한다고 볼 수 있다. 그러나 보다 근본적인 이유는 이 가족의 성격이 세계의 그것과 전혀 다르지 않은 데에 있다. 준혁에게 그들은 자신의 세속적인 성공을 위해서 선택된 존재들이며, 준혁 역시 같은 이유에서 그들에 의해 선택되었다.

반면에 준혁과 그의 노모를 축으로 하는 가족은 이와 다르다. 이는 어떤 위기의 순간들을 상기하게 할 뿐만 아니라, 공적인 질서와 구별된다. 그래서 이는 신파적 순간을 만들어 낼 수 있다. 그리고 그럼으로써 이는 준혁의 행위에 어떤 정당성을 부여한다. 그러나 이 순간은 극히 짧게 제

시될 뿐이다. 그리고 극 전체를 압도하는 것은 공적 세계의 무한경쟁의 질서이다. 그 질서 속에서 준혁은 출세욕이 눈이 먼 부정직한 의사일 따름이다.

신파적인 가족의 존재를 극단적으로 압도함으로써 <하얀거탑>은 <비열한 거리>보다 더 나아간다. <비열한 거리>에서 윤리관 사이의 충돌이 두드러졌다면, <하얀거탑>에서 그러한 충돌은 더 이상 없다. 이는 준혁의 악행이 가족윤리에 의해 정당화되지 않는 것일 뿐만 아니라, 가족윤리에 의해 추동된 것도 아님을 의미한다. 준혁의 그와 같은 행위의 결정적 원인은 개인적인 성공에 대한 욕망인 것이다.

이처럼 가족이 더 이상 초월성을 부여받지 못하는 것은 이 두 작품에 국한되는 현상이 아니다. 이러한 현상은 1990년대 이후 들어 두드러지게 나타나고 있다. 전통적으로 한국의 통속적 재현물에서의 가족 재현에 있어서 신파양식이 필요조건은 아니었지만, 매우 중요한 비중을 가지는 충분조건이었다고는 할 수 있다. 그러나 1990년대 이후에는 수많은 한국영화들이 신파적이지 않은 가족을 재현해 오고 있다.<sup>21)</sup> 이는 감상주의의 약화와 마찬가지로 지배적 담론의 형식으로서 신파가 더 이상 요청되지 않았던 것의 결과로 보아야 할 것이다.

이상에서 살펴본 바와 같이 <비열한 거리>와 <하얀거탑>은 신파의

21) 특히 1990년대 중반 이후에는 가족이 비윤리의 공간으로 의미화되는 것을 자주 목격할 수 있다. 예컨대 가족이 힘을 모아 살인극을 벌이는 <조용한 가족>은 그러한 양상이 나타난 대표적인 사례라 할 만하다. 더 나아가서 1990년대 이후의 한국영화는 가족 자체를 아예 삭제하는 경향을 보여주기도 했다. 이는 1990년대 초부터 나타났던 현상이다. 1990년대 초반의 대표적인 흥행 장르인 로맨틱 코미디의 탄생을 알렸던 <결혼이야기>에서는 양가 가족이 단 한차례 등장할 뿐이다. 결혼이 개인의 만남일 뿐만 아니라 가족 간의 만남으로서의 성격을 강하게 가지는 한국사회에서 이러한 가족의 삭제는 가족의 재현에 대한 강력한 거부 의 존재를 의미한다. <접속>, <약속>, <편지> 등과 같은 1990년대 후반 멜로드라마의 경우에 있어서도 이는 마찬가지이다. 그 속에서 가족은 로맨스의 두 주역으로만 이루어진다.

가장 핵심적인 성격으로서의 가족적인 감상주의를 약화된 상태로 포함하고 있다. 앞에서 살펴보았던 바와 같이 신파는 가족적인 감상주의를 통해서 자유주의적인 경쟁의 질서에의 실천을 추동하며 이를 정당화하는 기제에 기반한다. 그러나 두 편의 남성 재현물에서 이는 현저히 약화되며, 그 결과 신파 특유의 의미작용이 더 이상 일어나지 않는다. 즉 무한경쟁의 장에서 그들이 벌이는 실천은 가족주의 윤리로서 그들에게 요구된 것이 아니며, 설사 그렇다 하더라도 그들의 그러한 경쟁적 실천은 더 이상 윤리적인 것으로 정당화되지 못한다.

이처럼 해체된 남성신파는 자유주의적인 경쟁의 공간에의 참여에 더 이상 윤리적 당위성과 정당성을 부여하지 못한다. 그럼으로써 전통적으로 신파가 수행해 왔던 역할이 무엇인지 알 수 있게 한다. 그것은 바로 경쟁의 질서를 비합리적인 초월성을 통해 정당화하는 것이다. 그리고 이는 신파가 어떤 무한경쟁을 상황, 그 상황이 만들어 내는 고통과 모순을 다루고 있는 것임을 드러낸다. 그리고 이와 함께 두 남성신파의 변형은 이들이 대상으로 하는 당대의 자유주의적 현실을 비로소 제대로 포착해 내고 있다.

#### 4) 신파와 자연주의

이상에서 살펴보았던 바와 같이 해체된 남성신파로서의 <비열한 거리>와 <하얀거탑>에서는 더 이상 신파 특유의 의미화 기제가 제대로 작동하지 않는다. 그러면 이러한 의미구조를 대체하는 것은 무엇인가?

두 남성신파에 있어서 신파의 해체는 어떤 새로운 양식의 부상과 함께 이루어지고 있다. 그 새롭게 부상한 재현의 양식은 바로 자연주의적인 것이다. 신파에 있어서의 주요한 특성으로서의 감상주의와 가족주의가 약화되고 나니 이는 무한경쟁의 세계질서에 대한 자연주의적인 보고서로서의 성격을 가지기 시작했던 것이다.

<비열한 거리>와 <하얀거탑>에서 공통적으로 나타나는 윤리가 부재하는 무한경쟁의 상황에 대한 묘사, 주인공의 파멸로 이루어지는 결말, 그리고 그 파멸의 원인으로 개인적 결함과 환경이 모두 제시되는 것 등은 자연주의 양식을 이루는 주요한 요소들에 다름 아니다. 이러한 전환은 신파와 자연주의가 어떤 동일한 기원을 가지고 있음을 의미한다. 그것은 바로 무한경쟁의 자유주의적 질서이다. 양자는 동일한 세계질서에 대한 서로 다른 재현의 양식인 것이다.

따라서 이 두 작품의 양식적 특성은 신파와 자연주의의 결합으로 볼 수 있다. 그리고 그러한 양식을 통해서 포착하고자 하는 것은 바로 그것이 속한 당대사회의 신자유주의적인 사회질서이다. 이는 보다 강력한 경쟁의 장을 구축할 것을 지향하는, 그 결과 수많은 불평등의 양상들을 만들어내고 있는, 그리고 한국인들에게는 대단히 익숙한 사회질서이다. 그렇다면 이 두 편의 남성신파의 변형들은 자유주의적인 세계질서에 대해서 최초로 자연주의적인 시각을 본격적으로 들이대기 시작했던 시대의 산물이라고 할 수 있을 것이다.

그러나 이 작품들이 여전히 가족적인 감상주의라는 신파적 요소들을 담고 있음을 간과해선 안 된다. 그렇다면 이는 자연주의적인 객관성과 신파적인 주관성이 결합된 절충적인 시각이라고 말할 수 있다. 그리고 이는 정치적, 경제적 자유주의의 시대를 살아가는 1990년대 이후 한국인들에 의해서 지배적으로 공유되는 시각이기도 하다.

이는 윤리가 부재하는 무한경쟁의 세계질서에 대한 객관적 재현에 기반한 이에 대한 성찰과 비판의 태도와, 그러한 무한경쟁에서 살아남기 위한 반윤리적인 행위가 불가피한 것일 뿐만 아니라 사실은 윤리적인 것이라는 태도의 공존이다. 이 두 가지 태도는 각각 자연주의적인 것과 신파적인 것에 해당한다. <하얀거탑>이 상영될 때 많은 시청자들은 장준혁에 대한 강한 공감을 드러냈다. 이 공감은 바로 이러한 절충적인 것이었다고 할 수 있다.

신파는 윤리적인 것에 대해 강한 지향을 보이는, 그래서 심지어 비윤리의 상황이 윤리적이고까지 주장하는 태도이다. 이는 비합리적인 것일 뿐만 아니라 허구적인 것이다. 따라서 신파양식의 쇠퇴는 사회가 합리화되고 있음의 징표이며, 진보의 방향을 향하고 있음을 의미하는 긍정적인 것이다. 그러나 변화한 시대에 등장한 이 두 편의 재현물들이 반드시 어떤 진보의 상태를 보여주는 것은 아닌 듯하다.

물론 그것이 자유주의적 세계질서를 객관적으로 재현하고 있다는 점에서는 어떤 진보적인 의미를 찾을 수 있다. 그러나 그것이 윤리 자체를 배제하려 하는, 보다 정확히 말하자면 비윤리의 윤리를 재언하는 태도를 보인다는 점에서는 그렇지 않다. 신파가 구축하는 윤리가 배제되어야 할 것이지 윤리 자체가 배제되어야 할 것은 아니기 때문이다.

만약 자연주의가 관철되었다면 객관적 관찰에 기반한 어떤 합리적인 윤리의 제시가 가능했을 것이다. 그러나 자연주의가 신파와 결합함으로써 일종의 비윤리의 감상주의적 윤리가 절합되고 마는 결과를 낳고 있다. 그러한 맥락에서 시청자들은 살인자인 병두가 살아남기를 강하게 바랐으며, 준혁의 협잡질이 성공하기를 가슴 졸여가며 기원했던 것이다.

지금까지 신자유주의 시대의 남성신파가 신파양식으로부터 이탈하는 양상을 살펴보았다. 이는 정치적인 자유주의의 도래로 인한 1990년대 이후의 신파의 쇠퇴라는 전반적인 문화적 경향이라는 맥락 하에 있었다. 그리고 그 이탈의 양상은 가족주의적 감상의 약화로 요약되는 것으로서, 전통적인 신파가 구축하던 비합리주의적 윤리학의 약화라는 의미를 가지는 것이었다. 그리고 이는 자유주의적 질서에 대한 또 다른 재현의 양식으로서의 자연주의 양식의 부상으로 이어지는 것이었다. 이는 최초로 당대의 자유주의적인 사회질서에 대한 객관적인 성찰을 가능케 했다는 점에서 주목할 만한 것이었다.

그리고 이러한 점에서 2000년대의 두 남성신파는 <장한몽>과 유사한

경우라고 할 수 있다. 단 <장한몽>과 다른 점은 두 작품이 그것이 속한 시대의 지배적인 경향을 반복하고 있다는 점에 있다. <장한몽>은 시대의 예외적 현상이었던 것이다. 영화에 있어서 이러한 경향은 1990년대 이후 가장 성공한 장르인 조폭영화를 통해서 끊임없이 반복되어 왔다. 방 송극의 경우도 마찬가지라고 할 수 있는데 예컨대 최근에 방영된 <편의 전쟁>(2007)은 그러한 사례 중의 하나일 것이다.

## 5. 결론에 대신하여

이 논의는 신파양식이 가지는 자유주의와의 관계를 탐구하기 위한 것이었다. 자유주의 이념과 이에 기반한 제도는 근대의 사상과 사회질서에 있어서 기초가 된다. 따라서 근대의 재현양식으로서 신파는 바로 이 자유주의적 세계를 대상으로 한다고 할 수 있다. 그러나 신파는 이 세계를 재현하는 데 있어서 ‘가족’을 개입시킴으로써 이에 대한 어떤 오인을 초래했다. 이는 개인이 자유주의적 세계질서에 투신하는 것이 어떤 집단주의적인 윤리적 당위와 정당성을 가지는 것이 되게 했다. 또한 특유의 감상주의는 그러한 윤리에 비합리주의적 강력함을 부여했다. 그 결과 신파는 전체주의적 사회질서 속에서 오랫동안 지배적 양식으로서의 지위를 유지해왔다.

그러나 1987년 이후 정치적 자유화와 함께 신파양식의 지위 또한 위협 받기 시작했다. 이는 더 이상 지배적인 재현양식으로 존재할 수 없었을 뿐만 아니라, 해체된 양상으로 구현되기 시작했다. <비열한 거리>와 <하얀거탑>을 통해서 구체적으로 살펴보았던 바와 같이, 이 해체는 감상주의의 약화와 함께 가족이 가지던 특수한 윤리적 지위를 더 이상 가지지 않는 것을 의미한다. 그 결과 신파가 특유의 오인을 통해서 은폐하

거나 왜곡해 오던 자유주의적인 경쟁질서가 그대로 재현되기 시작했다. 또한 이는 신파의 자유주의와의 근원적 관계, 즉 가족윤리를 통한 은폐와 왜곡의 기능을 드러나게 하는 것이기도 했다.

글을 마치면서 마지막으로 한 가지를 부연함으로써 결론에 대신하고자 한다. 그것은 자유주의 질서와 해체된 남성신파들이 보여주는 자유주의에 대한 근원적인 통찰이다. 물론 이는 자유주의에 대한 재현양식으로서의 신파에 대한 통찰이기도 하다.

신파적인 재현물이란 항상 어떤 의미들로 넘쳐난다. 그것은 기본적으로 항상 과도한 윤리적 감상으로 넘쳐날 뿐만 아니라, 그 윤리적 감상의 강력함으로 인해 항상 다른 공동체적 차원의 정치적 의미들과 결합해 왔기 때문이다. 그러나 해체된 남성신파에 있어서 두드러지는 것은 의미의 빈곤의 상태이다.

이는 경쟁에서의 순수한 투쟁의 상태를, 자동기계와도 같은 반복운동을 연상케 한다. 이수일이 충분히 복수했다고 생각되어지는 시점 이후에도 계속해서 고리대금융에서 손 떼지 않는 것, 준혁이 충분히 성공했음에도 불구하고 파멸의 지점에까지 치달는 것 등은 마치 그들이 목적을 잃어버린 반복운동의 상태에 놓여있다는 느낌을 준다. 이를 다르게 표현한다면 게임에 참여하고 있지만 왜 그 게임을 해야 하는지는 알지 못하는 상태이기도 하다. 병두는 조폭이 되기를 원하지도 않고 살인을 하고 싶어하지도 않지만 그 상황에 휘말려 들어간다. 그는 왜 자신이 그러한 정글 속에 내던져졌는지 질문하지 못하며 단지 투쟁할 뿐이다.

바로 이러한 상태야말로 신파가 다루고 있는 근대적인 사회질서의 핵심적인 성격이다. 신파는 이러한 투쟁의 상태에 목적을 부여하고 이를 정당화하는 것이다. 이는 개인의 차원에서이기도 하고 정치적인 차원에서이기도 하다. 그럼으로써 그러한 상태를 받아들이도록, 그러한 투쟁에 기꺼이 나서도록, 다시 말해서 자유주의적인 질서에 적극적으로 투신하도록 만드는 것이다. 계속해서 말해온 것이지만 <장한몽>, <비열한 거

리>, <하얀거탑> 등은 신파로부터 이탈함으로써 신파가 바로 이러한 순수한 무한경쟁의 상태를 지향하는 양식임을 드러내고 있다. 즉 신파양식이 가지는 자유주의와의 근원적 관계를 드러내는 것이다.

이러한 현상은 당대의 자유주의적인 사회질서를 다루고 있는 남성신파에서만 나타나는 것은 아니다. 예컨대 전쟁을 배경으로 삼고 있는 남성신파의 변형들에서도 마찬가지로 특성들을 찾을 수 있다. <태극기 휘날리며>(2004)에서 전쟁기계가 되어 가는 진석의 행동은 <장한몽>의 수일이나 <하얀거탑>의 준혁과 같이 목적을 잃어버린 반복운동과도 같다. 그에게 정치이념은 애초부터 아무런 의미가 없었을 뿐만 아니라, 어느 시점에서부터는 동생을 찾기 위한 목적조차도 희미해진다. 그래서 그는 전장에서 마주친 동생을 정작 알아보지 못한다. <실미도>에서도 이는 마찬가지이다. 부대원들은 국가와 가족과 자기 자신을 위해 목숨을 건 훈련 끝에 살인기계로 다시 태어나지만, 결국 그것은 아무런 의미없는 노력이었음이 드러나고 만다.

두 경우 모두 전통적인 남성신파였다면 완전히 다른 방식으로 서사가 구축되었을 것이다. <태극기 휘날리며>에서의 진석의 전장에서의 맹활약은 적어도 가족윤리의 성공적인 실현으로 정당화되었을 것이며, <실미도>에서의 부대원들의 노력은 역시 국가와 가족과 자신을 위한 영웅적 투쟁으로 마무리되었을 것이다. 그러나 두 경우 모두 그러한 방향으로 가지 않았다. 그리고 최종적으로 남은 것은 경쟁에서의 반복운동과 같은 순수한 투쟁이다.

이러한 순수한 투쟁의 상태는 최근 비평가 흥행 양면에서 성공을 거두었던 소설 <칼의 노래>에서도 발견된다. 그 속에서 충효의 전통적인 가치는 이순신이 지향하는 순수한 ‘무(武)’의 상태에 압도된다. 그는 투쟁 그 자체에 영원히 집중하기를 열망한다. 작가는 “칼의 순수성과 돌이킬 수 없는 일회성”으로 이를 표현하고 있다. <칼의 노래> 또한 넓은 견지에서 보았을 때 해체된 남성신파인 것이다. 그리고 이 역시 징후적으로

는 목적을 잃어버린 자유주의적인 실천을 반복하고 있다.

## 참고문헌

### 1. 단행본

- 김동춘, 『전쟁과 사회』, 돌베개, 2000.  
 김용수, 『한국연극해석의 새로운 지평』, 서강대학교출판부, 1999.  
 김용환, 『홉스의 사회정치철학』, 철학과현실사, 1999.  
 톨랜드 스트롬버그, 김동일 편역, 『사회사상사』, 문음사, 1993  
 손호철, 『현대한국정치: 이론과 역사 1945~2003』, 사회평론, 2003.  
 슬라보예 지젝, 이수현 역, 『이데올로기라는 숭고한 대상』, 인간사랑, 2002.  
 양승국, 『한국현대회극론』, 연극과인간, 2001.  
 이두현, 『한국신극사연구』, 서울대학교출판부, 1966.  
 이영일, 『한국영화전사(개정판)』, 소도, 2004.  
 조연현, 『문학과 그 현장』, 관동출판사, 1976.  
 존 그레이, 김용직 서명구 공역, 『자유주의』, 성신여자대학교출판부, 2007  
 Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*, New York: Columbia University Press, 1985.

### 2. 논문

- 강영희, 「일제강점기 신파양식에 대한 연구」, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 1989.  
 김미도, 「1930년대 한국회극의 유형에 관한 연구」, 고려대학교 대학원 박사학위 논문, 1993.  
 이승희, 「멜로드라마의 이율배반적 운명」, 『민족문학사연구20』, 민족문학사학회, 2002.  
 이영미, 「신파양식의 신파에 대한 태도」, 『대중서사연구9』, 대중서사학회, 2005.  
 이영미, 「딱지본 대중 소설의 신파성」, 『대중서사연구15』, 대중서사학회, 2006.  
 이호걸, 「조폭영화의 성찰성과 <넘버3>」, 『쌈마이 블루스』, 이가서, 2004.

이호걸, 「신파성이란 무엇인가 - 구조, 정치, 역사」, 『영상예술연구9』, 2006.  
이호걸, 「신파양식 연구 - 남성신파를 중심으로」, 중앙대학교 박사학위논문, 2007.  
홍재범, 「1930년대 한국대중비극연구」, 서울대학교 박사학위논문, 1998.

Abstract

Liberalism and *Shinpa*

Lee, Ho-geol

This article studies how *Shinpa* is related to liberalism. Modern ideas and social orders are based on liberalism and liberalist institutions. *Shinpa*, as a Modern mode of representation, takes this liberalist world for a major object. But the sentimentalism originated in family always performs a significant role in the course of representing the world, in doing so *Shinpa* produces a misrecognition for the world. Family justifies any act in the competitive social order and gives moral value and authenticity to it. Besides, the irrational sentimentalism of *Shinpa* make the value and authenticity very strong. *Shinpa* has maintained a ruling position as a mode of representation throughout the 20th century in Korea.

After the year 1987, the advent of political liberalization weakened *Shinpa* and intimidated its position. *Shinpa* couldn't be dominant any longer and began to be deconstructed. <Biyulhan Guri(Mean Street)> and <Hayan Gatap(White Tower)> show a symptom of this deconstruction. Those Male *Shinpas* weaken the sentimentalism in family, therefore the family cannot be endowed with a moral prestige. As a result of that, liberalistic competitive social order which had been concealed or distorted in *Shinpa* began to be represented directly. The deconstructed *Shinpa* in the age of New Liberalism, disclosed the fundamental relation between *Shinpa* and liberalism and how *Shinpa* has produced misconception and concealment of liberalism ideology.

Key words : Male *Shinpa*, liberalism, infinite competition, family ethics

접 수 일 : 2007년 8월 29일

심사기간 : 2007년 9월 1일~15일

게재결정 : 2007년 9월 15일