



이동, 용융, 재구성의 장(場) : 동아시아 영화의 지층

2026년 6월 27일(토) 12:30-18:00
부산대학교 제1사범관 510호

[개 회]	12:30 - 12:40	전체 사회	정민아 성결대학교
[세션1]	이동하는 얼굴, 번역되는 국적 : 동아시아 영화의 초국적 스타성	강성률 광운대학교	
12:40	외부자의 얼굴, 내부자의 목소리: 일본영화에서의 심은경의 경계적 수행과 배우 텍스트	채경훈 부산대학교	
-	배우 야쿠쇼 코지의 트랜스내셔널한 표상	나리카와 아야 동국대학교	
14:10	번역의 난(亂) : '탕웨이 2부작' <헤어질 결심>, <만추>를 중심으로	한미라 독립연구자	
[세션2]	용융하는 국경, 변전하는 미디어: 동아시아 영화의 시장 재편	정인선 순천향대학교	
14:20	중국 영화 자본의 브라운 필드 방식 투자가 가져온 중화권 영화산업의 지각 변동	손상범 영남대학교	
-	문화할인을 시각에서 본 중국 샷폼 드라마의 해외 진출 전략	친관야 정주과학기술대	
15:50	뉴마켓, 뉴미디어 시대의 영화비디오법 개정	김충국 부산대학교	
[세션3]	복원되는 담론, 재구성되는 관객성 : 동아시아 영화의 유산과 수용의 역학	안정아 국립부경대학교	
16:00	대만 뉴웨이브의 세대적 이행기: 슬픔에서 벗어나기 <에에올>*과 <구룡성채>의 메타 아카이브 작업 담론, 홍콩 장르영화 유산의 현재화 * <에브리씽 에브리웨어 올 앳 원스>	박은지 부산대학교	
-		주성철 씨네플레이	
17:30	다시 호출되는 영화: 제도로서의 극장과 재개봉 담론	박정민 부산대학교	
[종합토론]	17:30 - 18:00		

2026 부산대학교 영화연구소 후기 학술대회

이동, 용융, 재구성의 장(場) : 동아시아 영화의 지층

세션1

**이동하는 얼굴, 번역되는 국적 :
동아시아 영화의 초국적 스타성**

외부자의 얼굴, 내부자의 목소리

- 일본영화에서의 심은경의 경계적 수행과 배우 텍스트

채경훈
부산대학교 영화연구소

1. 들어가는 말

심은경은 <신문기자>(新聞記者, 2019)로 제43회 일본 아카데미상 최우수 여우주연상을 받았다. 외국인 배우가 이 상을 수상한 것은 최초의 사례였으며, 25세의 나이로 역대 최연소 수상이었다.¹ 이 수상은 심은경의 일본 내 스타 텍스트를 일본영화 내부에서 제도적으로 승인된 초국적 배우성으로 만들었다. 이후 <블루아워>(ブル アワ にぶっ飛ばす, 2019), <동백정원>(椿の庭, 2021), <여행과 나날>(旅と日々, 2025)을 비롯한 일본 영화에 출연했으며, <7인의 비서>(七人の秘書, 2020), <아노니머스~경시청 “손가락 살인” 대책실~>(アノニマス~警視庁“指殺人”対策室~, 2021), <화성의 여왕>(火星の女王, 2025) 등 방송 드라마에도 출연하며 일본에서 왕성한 활동을 선보였다. NHK 드라마 <군청영역>(群青領域, 2021)에서는 주인공 김준희라는 역할을 맡았다.

일본에서의 이러한 활동 경력을 가진 심은경은 지금까지 일본에서 활동을 했던 한국 스타들과는 분명 다른 위상을 보이고 있다. 김태희, 채종협, 김재중 등과 같이 이미 한국에서의 스타덤을 바탕으로 일본 지상파의 골든타임 멜로드라마에 이벤트성으로 출연한 것과는 달리 심은경은 일본의 기획사의 매니지먼트를 통해 일본 배우들과 동등하게 경쟁하는 배우로 산업 내에 배치되었다. 이는 심은경이 단순히 한국에서 온 배우가 아닌 일본의 영화산업에 속한 배우라는 또 다른 맥락으로 확장되며, 심은경이 스크린을 통해 발신하는 메시지는 보다 다층적이고 다변적으로 형성된다. 이러한 의미에서 본 연구는 일본영화 및 TV 드라마 안에서 심은경이라는 한국 배우의 스타 텍스트가 어떻게 작동하는지를 분석하고 한다. 분석 대상은 <신문기자>와 <동백정원>, <블루아워>, <여행과 나날>과 <군청영역>으로 한다. 각각의 작품들은 심은경의 한국적 맥락이 때론 서사 안으로 흡수되고, 또 다른 경우에는 외재화되거나 혹은 명시되지 않은 채 양식적으로 잔존하는 방식을 보여주는 대표적인 영화 및 드라마이다. 이를 통해 심은경이라는 한국 배우의 스타 텍스트가 배역의 서사적 정체성과 어긋날 때, 그 어긋남이 어떻게 결핍이 아니라 일종의 ‘잔여’로서 의미 생산 장치로 작동하는지를 분석하고자 한다.

1 Newsweek, 「韓国シム・ウンギョン、日本アカデミー賞で最優秀主演女優賞 日本映画の新人は芸歴17年の「カメレオン」女優」, 2020.3.14., (<https://www.newsweekjapan.jp/articles/-/37179?display=b>)

본 연구가 주목하는 ‘잔여’는 단순히 외국인 배우로서 가지는 억양과 연기의 차이로 인한 이질성만을 의미하는 것이 아니다. 그것은 배우의 국적, 한국영화와 한국 드라마에서 축적된 이미지, 일본어를 수행하는 비원어민의 목소리, 일본 매체가 그를 호명하는 방식, 수상 기록과 영화제 소개문까지 포함하는 복합적 흔적이다. 일본영화가 심은경을 일본인 혹은 국적 불명의 비표지 인물로 배치하더라도, 관객은 그가 한국 배우라는 사실을 완전히 잊지 않는다. 이러한 흔적은 영화의 리얼리티를 깨는 방해물이 아니라, 영화가 인물의 거리와 고립, 진실에 접근하는 각도를 조절하는 방식이 된다.

비원어민 배우와 관련된 많은 비평들은 그들의 발화를 대체로 두 방식으로 처리했다. 하나는 어색한 언어 구사가 리얼리티를 훼손한다는 결손의 관점이고, 다른 하나는 매우 유창하든, 유창하지 않든 인물에 적합한 언어 구사라는 관점이다. 두 관점은 평가의 방향은 다르지만 같은 전제를 공유한다. 즉 비원어민의 목소리는 정상적 언어로부터의 이탈이며, 그 이탈은 정당화되거나 봉합되어야 한다는 전제다. 이러한 전제 자체에 대한 이의 제기와 함께 심은경이라는 비원어민 배우의 목소리와 신체가 일본영화의 표면에 남는 외부성으로서 때로는 서사적 설명을 얻고, 때로는 설명 없이 양식적 긴장으로 남으며, 때로는 영화의 주제 그 자체가 되기도 한다.

이러한 분석을 위한 방법론의 첫 번째 축은 리처드 다이어의 스타 텍스트 이론이다. 다이어에게 스타 이미지는 영화 내부의 캐릭터만으로 구성되지 않는다. 스타의 이름, 외모, 목소리, 이전 출연작, 홍보 자료, 인터뷰, 비평, 수상 기록, 관객의 사전 지식이 결합해 하나의 구조화된 다의성을 이룬다.² 따라서 한 편의 영화에 스타가 등장한다는 사실 자체가 관객의 사전 인지, 스타의 이름, 외양, 목소리 등을 통해 캐릭터의 의미를 미리 조건화한다.³ 심은경이라는 이름이 스크린 안에 들어오는 순간, 한국영화 <써니>(2011)와 <수상한 그녀>(2014)의 스타 이미지, <신문기자>의 수상 경력, 일본 매체가 부여한 한국 출신이지만 일본 영화계에 불가결한 배우라는 호명이 함께 들어온다. 다이어는 또한 영화가 다른 캐릭터 기호와 영화적 수사를 통해 스타 이미지의 특정 측면을 부각시키고 다른 측면을 배제하는 방식으로 선택적으로 사용한다고 하는데,⁴ 분석 텍스트로 선택한 다섯 작품 또한 동일한 스타 텍스트인 심은경을 각기 다른 양상으로 선택적으로 사용한다.

두 번째 축은 미셸 시옹의 목소리-이미지의 관계 이론이다. 시옹에 따르면 영화의 목소리는 단순한 청각 정보가 아니 신체와의 정합 여부에 따라 영화의 디제시스적 위상을 결정한다.⁵ 시옹은 영화에서 목소리와 신체의 결합이 단순한 기술적 동기화가 아닌 상징적 작업이며, 신뢰의 계약에 따라 작동한다고 본다.⁶ 영화는 관객에게 이 목소리는 이 몸에서 나온다는 신뢰 계약을 요구하는데, 비원어민 배우의 캐스팅은 이 계약을 깨뜨리는 것이 아니라 계약의 조건을 다시 쓰게 만든다. <신문기자>와 <동백정원>은 그 재서명을 인물 설정 안에서 수행하고, <블루 아워>는 그 계약의 미세한 불안정을 양식적 긴장으로 남긴다. 그리고 <여행과 나날>은 일본어와 한국어라는 두 언어의 방향성을 분리함으로써 목소리와 신체의 관계를 주제화한다고 볼 수 있다.

2 Richard Dyer, *Stars*, new ed. London: British Film Institute, 1998, p. 63.

3 위의 책, p. 126. 마를렌 디트리히가 <악의 손길>(Touch of Evil, 1958)에서 잠시 잠깐 출연한 것에 관해 다이어는 디트리히가 거기 있다는 사실만으로 캐릭터에 신비롭고 희미하게 예로탁한 권위가 부여된다고 지적한다.

4 위의 책, p. 127.

5 Michel Chion, *The Voice in Cinema*, ed. and trans. Claudia Gorbman, New York: Columbia University Press, 1999, pp. 17-19.

6 위의 책, pp. 125-29.

세 번째 이론적 축은 하미드 나피시의 악센트 영화이다. 나피시는 주류 영화는 동기화된 사운드의 헤게모니와 화자의 목소리를 엄밀하게 정렬하면서 추동되지만, 악센트 영화는 동기화된 사운드를 강조하지 않으며 호스트 국가 언어의 악센트가 실린 발음으로 1인칭 보이스오버를 고집한다. 이로 인해 목소리와 화자 사이의 미끄러짐을 만들고, 일상의 비드라마적 멈춤과 긴 침묵을 새겨 넣는다고 지적한다.⁷ 나피시의 악센트는 발음의 차원에 머물지 않는다. 나피시의 정의에 따르면 ‘악센트화된 양식’은 언어, 보이스오버, 음향 디자인, 음악, 카메라 워크, 편집, 미장센, 신체, 시선, 멈춤, 침묵을 포괄하는 ‘영화 양식 전체의 차이’이다.⁸ 즉 발음은 악센트의 한 층위일 뿐이며, 인물의 제스처, 시선의 직접성, 사회적 반응 양식, 침묵의 길이가 모두 ‘악센트’의 구성 요소로 작동한다. 다만 나피시의 ‘악센트 영화’는 디아스포라 작가의 영화를 가리키며, 호스트 국가의 영화 제도 외부에 자리한 작가의 영화에 한정되었다. 따라서 분석 텍스트로 선택한 다섯 작품은 엄밀한 의미의 디아스포라 영화는 아니다. 그럼에도 본 연구가 나피시의 이론을 차용하는 이유는 이 다섯 작품이 비원어민 스타의 신체와 목소리에 깃든 악센트를 차용하여 영화 양식 전체의 차이로 운영하는 양상이 나피시의 분석 대상과 형식적으로 호응하기 때문이다. 특히 <신문기자>의 사례에서처럼 후지이 미치히토(藤井道人)라는 감독이 일본 영화 제도 내부에 자리하면서도 화교계 가족사라는 비-정주적 가족적 좌표를 보유한 작가라는 사실은 이 차용의 작가적 조건을 디아스포라적 위치성에 한층 가깝게 끌어당기는 흥미로운 결절을 형성한다.

또한 나피시는 악센트 영화에서 통상 배우, 인물, 스타 페르소나의 민족성이 일치하지만, 일부 영화에서는 이 일치가 문제화되며, 그 경우 관객이 화자의 정체성과 진정성을 둘러싸고 추측하거나 외부텍스트적 정보에 의존하게 된다고 지적한다.⁹ 나피시가 그 공백을 메우는 자리로 지목한 외부텍스트적 정보가 앞서 본 단어의 스타 텍스트와 겹치는 부분이라고 볼 수 있다. 때문에 디아스포라 작가라는 제작 주체의 층위가 아니라, 배우, 인물, 스타의 민족성이 어긋날 때 발생하는 수용의 메커니즘에서 나피시의 악센트 개념을 차용하여 심은경의 사례야말로 이 문제화된 일치의 사례라고 할 수 있다. 주류 영화가 악센트를 차용한다는 것은 한편으로 외부자의 목소리와 몸을 통해 자국 영화가 자기동일성의 폐쇄성을 흔드는 것일 수 있다. 그러나 다른 한편으로 그것은 외부자의 역사적, 정치적 무게를 미학적 효과로 소비하는 것일 수도 있다. 심은경의 사례가 흥미로운 이유는 이 두 가능성이 동시에 작동하기 때문이며, 일본영화는 그를 완전히 일본화하지 않으면서도 그 비동화성을 영화의 정동과 양식 안에 배치한다. <신문기자>와 <동백정원>은 비원어민성을 인물의 혈통, 성장 이력, 가족 관계로 흡수하여 디제시스적으로 통합하고, <블루 아워>는 비원어민성을 명시하지 않으면서도 심은경의 신체와 목소리를 인물의 비현실성을 강화하는 양식적 잔존으로 활용한다. 그리고 <여행과 나날>과 <군청영역>은 인물을 명시적으로 한국인으로 설정하여 언어, 이동, 창작의 문제를 서사의 중심으로 끌어올리며 디제시스적으로 외재화한다.

스타 텍스트는 영화의 대사 안에서만 형성되지 않는다. 감독 인터뷰, 공식 사이트의 배우 소개, 수상 기록,

7 Hamid Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton: Princeton University Press, 2001, p. 24.

8 위의 책, pp. 22-32. 나피시는 악센트 스타일을 언어, 목소리, 호명, 내장된 비평, 악센트의 정동 구조, 촉각적 시각, 제3영화 미학, 경계 효과 등의 요소로 분류한다. 본 연구는 이 분류를 그대로 따르지 않으나, ‘악센트 = 영화 양식 전체의 차이’라는 그의 기본 정의를 채택한다.

9 위의 책, p. 24.

일본 비평의 반응, 관객들이 남기는 평가가 모두 캐릭터 의미를 둘러싼 주변 텍스트를 만든다. 그러므로 본문 분석은 장면 내부의 목소리와 신체를 읽되, 그 장면이 영화 외부의 정보와 어떻게 접속하는지를 함께 본다. 이는 다이어의 스타 텍스트 이론을 동시대 동아시아 초국적 캐스팅의 문제로 확장하는 방식이다. 그리고 서로 다른 제작, 유통 조건을 가진 각각의 작품들이 모두 심은경의 목소리와 신체를 의미 생산의 장치로 사용한다는 점이 중요하다. 어떤 작품은 그의 목소리와 신체를 인물 설정 안에 흡수하고, 어떤 작품은 설명하지 않은 채 남겨 두며, 어떤 작품은 그 차이를 영화의 주제적 중심으로 전환한다. 따라서 본 연구는 비원어민의 부자연스러움 혹은 완전히 현지화되지 않은 말과 신체를 결여가 아닌 잔여의 관점에서 영화 안에서 어떤 배치와 효과를 얻는가에 주목하고자 한다.

2. 통합되지 않는 배우 텍스트: 〈신문기자〉, 〈동백정원〉

〈신문기자〉와 〈동백정원〉은 심은경이라는 스타 텍스트의 한국적 맥락이 디제시스 안으로 흡수되는 사례다. 영화는 한국적 맥락을 캐릭터의 이력, 혈통, 가족 관계, 성장 배경 안으로 넣어 설명 가능한 것으로 만든다. 그러나 설명 가능해진다고 해서 이질성이 완전히 봉합되는 것은 아니며, 두 영화 모두 심은경의 목소리와 신체를 인물의 위치와 정동을 구성하는 장치로 남겨 둔다.

〈신문기자〉는 실제 도쿄신문 기자인 모치즈키 이소코(望月衣塑子)¹⁰의 동명의 논픽션 르포를 원안으로 하지만, 심은경이 분한 요시오카 에리카는 모치즈키 이소코의 단순한 재현이 아니다. 주인공 요시오카는 일본인 아버지와 한국인 어머니 사이에서 태어나 미국에서 성장한 인물로 설정된다. 따라서 심은경의 비원어민적 일본어는 디제시스 밖에서 들리는 어색함이 아니라, 요시오카라는 인물의 이력과 결합된다. 이러한 복잡한 설정과 함께 심은경을 캐스팅한 것과 관련해 일본 내에서 다양한 말이 나왔으며, 정치적으로 민감한 내용으로 인해 일본의 배우들이 출연 제의를 고사했기 때문이라는 의심을 받았다. 그러나 이러한 설정은 캐스팅의 결합을 사후적으로 봉합한 결과로만 볼 수 없다. 제작자인 가와무라 미쓰노부는 캐스팅과 관련한 일체의 보도를 부인했고, 처음부터 심은경을 염두에 두었다고 설명한다.¹¹ 후지이 감독 역시 심은경을 일본에 유학 온 외국 배우가 아니라 이미 기량을 지닌 배우로 받아들였으며, 그와의 만남이 한국, 중국, 대만 등 동아시아 스태프와의 작업 의지를 키웠다고 말했다.¹² 이러한 발언들은 심은경의 캐스팅을 대체가 아니라 선택으로 읽게 한다.

요시오카의 혼종적 이력은 영화의 정치적 구조와도 맞물린다. 그는 일본의 신문사에서 일하는 일본인 기자

10 도쿄신문 사회부 기자로, 일본 내에서 언론 자유의 상징적 인물이다. 특히 아베 정권의 사학 비리 등을 파헤치며 유명해졌다. 〈신문기자〉는 모치즈키가 자신의 취재 경험을 바탕으로 집필한 자전적 에세이이자 르포르타주이다. (Business Insider, 「望月衣塑子さんに聞く新聞記者の仕事とは。現場で感じた悲しみや怒りをエネルギーに変える」, 2021. 11. 15. (https://www.businessinsider.jp/article/journalist_pride_isoko_mochizuki/))

11 Oricon News, 「映画『新聞記者』日本人女優の出演拒否は「まったくの嘘」 シム・ウンギョン起用は「ぜひともで」, 2020.2.13. (<https://www.oricon.co.jp/news/2155344/full/>) 가와무라는 일본 여배우들이 캐릭터의 정치적 부담 때문에 출연을 거절했고 그래서 한국 배우 심은경에게 ‘차선택’으로 배역이 돌아갔다는 일본 주간지 보도를 명백히 부정한다. 이는 실상을 넘어 심은경의 캐스팅을 둘러싼 담론 그 자체가 정치적 문제에 대한 일본 사회와 미디어의 소극성을 지시하며 영화 〈신문기자〉를 더욱 정치적인 텍스트로 읽게 만든다.

12 Cinema Art Online, 「映画『新聞記者』藤井道人監督インタビュー, 2019.6.28. (<https://cinema.u-cs.jp/interview/shimbunkisha-fujii/>)

이지만 일본 사회의 중심으로 완전히 편입되지 않는 인물이다. 한국인 어머니, 일본인 아버지, 미국 성장이라는 세 좌표는 그를 일본 사회 안에 있으면서도 일본 사회를 비스듬히 바라보는 위치에 둔다. 정치 스릴러에서 진실을 추적하는 주체는 보통 내부자의 양심으로 그려지지만, <신문기자>의 요시오카는 내부자의 양심인 동시에 외부자의 거리감을 지니고 있으며, 이 거리감이 영화의 윤리적 긴장을 만들어낸다.

시용의 관점에서 <신문기자>가 수행하는 작업은 목소리와 신체의 신뢰 계약을 다시 쓰는 일이다. 정치 스릴러의 관습에서 자국 신문사 기자는 자연스럽게 원어민 화자로 상상된다. 만약 요시오카가 별다른 이력 없이 평범한 일본인 기자로 설정되었다면, 심은경의 일본어는 관객에게 왜 이 기자의 음성은 일본어 모어 화자처럼 들리지 않는가라는 의문을 남겼을 것이다. 그러나 영화는 그 질문을 인물의 이력 안으로 끌어들인다. 발음의 미세한 차이, 억양은 설명되어야 할 오류에서 인물의 위치를 드러내는 소리로 바뀐다. 이때 악센트는 발음에만 있지 않다. 요시오카의 시선, 질문 방식, 침묵을 견디는 태도, 조직의 압력을 받아들이지 않는 몸짓도 악센트로 작동한다. 그는 기자회견장에서 권력자의 시선을 피하지 않고, 조직의 눈치를 살피기보다 질문을 계속 던진다. 그의 신체는 일본 사회 특유의 헤아림의 문화, 즉 권력자의 의중을 미리 헤아려 행동을 조정하는 사회적 코드¹³와도 어긋난다. 이 어긋남은 캐릭터의 윤리적 직진성을 구성하고, 동시에 심은경의 스타 텍스트가 만들어내는 외부자의 신체 감각과 접촉한다.

<동백정원>은 디제시스적 흡수를 가족과 기억의 드라마 안에서 수행한다. 사진 작가 우에다 요시히코(上田義彦)의 장편 데뷔작인 이 영화는 후지 스미코가 연기하는 노부인 키누코와 심은경이 연기하는 소녀 나기사가 오래된 집과 정원에서 보내는 시간을 그린다. 집, 정원, 동백, 계절, 죽음, 상속, 낭독과 침묵이 영화의 중심에 놓이며, 심은경의 일본어는 이 정적인 세계 안에서 조심스럽고 더듬거리는 정서를 만든다. 나기사는 일본인 어머니와 한국인 아버지 사이에서 태어났고, 시애틀에서 성장한 인물로 완전한 일본인이 아닌 인물이 일본의 전통적 공간으로 들어올 때 발생하는 언어적, 정서적 거리를 체현한다. 우에다 감독은 나기사가 원래 어린 소녀였으나 심은경을 만난 뒤 설정을 바꾸었다고 밝혔다. 그는 심은경이 당시 유창하지 않은 일본어로도 말 앞에 감정을 실어 전달하는 모습에 끌렸고, 그에 맞추어 나기사의 나이와 설정, 장면을 고쳤다고 설명한다.¹⁴ 우에다는 심은경의 일본어가 지닌 정동적 두께에 맞추어 캐릭터를 재구성한 것으로, <동백정원>에서 심은경의 목소리는 캐스팅 이후 보정된 요소가 아니라 각본과 인물 설정을 움직인 원인이 된다.

키누코의 신체는 오래된 일본 가옥, 정원, 계절의 질서와 긴밀히 맞물린다. 후지 스미코라는 배우가 일본영화사 안에서 축적한 전통적 이미지도 이 질서를 강화한다.¹⁵ 반면 나기사의 신체는 아직 그 질서에 완전히 정렬되지 않는다. 일본어는 더듬거리고, 몸짓은 조심스럽고, 집 안에서의 일상적 리듬은 낯설다. 그러나 영화는 이

13 小西徳應, 「『村度する社会』、日本の特有性を理解することが重要」, Meiji. net, 2017. 7. 26. (https://www.meiji.net/life/vol148_tokuou-konishi)

14 otocoto, 「映画『椿の庭』が魅せる日本の香り【上田義彦監督インタビュー】」, 2021. 4. 15. (<https://otocoto.jp/interview/tsubakinoniwa/2/>), Shuffle, 「上田義彦 初映画監督作品『椿の庭』を語る」, 2021. 4. 8. (<https://shuffle.genkosha.com/special/talk/10372.html>)

15 후지 스미코(富司純子 혹은 후지 준코(藤純子))는 1960~70년대 도에이 임협영화 황금기의 전설적인 배우이다. 특히 <붉은 모란 도박꾼(緋牡丹博徒)> 시리즈에서 단정한 기모노 차림으로 예의범절을 중시하는 전통적인 일본 여성의 표상을 보이는 동시에 결정적인 결투의 순간, 기모노의 한쪽 어깨를 내리고 붉은 모란 문신을 드러내며 강한 여성상을 선보였다. 이러한 맥락에서 후지 스미코가 연기한 주인공 오류는 자본주의의 탐욕과 타락한 권력에 맞서 윤리적 마지노선을 지켜내는 상징적인 모성이자 정의의 대리자로 기능했다. 天野恵一, 「任侠映画の中の〈女〉—藤純子をめぐって—」, 『リブという〈革命〉 近代の闇をひらく』, インパクト出版会, 2003, pp. 139-145.

더듬거림을 교정해야 할 미숙함으로 제시하지 않는다. 오히려 정렬된 신체와 정렬되지 않은 신체가 같은 프레임 안에 놓일 때, 집과 정원이 단순한 일본적 아름다움이 아니라 기억과 상실, 이주와 귀환의 공간으로 바뀐다. <동백정원>의 또 다른 흥미로운 요소는 타이완 출신 배우 장첸(張震)이 연기하는 세무사 황이다. 우에다는 오늘날 일본에는 한국인과 중국계 인물들이 함께 살아가며, 장첸을 세무사로 캐스팅한 것은 “지금의 영화”를 만들기 위한 선택이었다고 설명한다.¹⁶ 세무사는 가족의 죽음, 상속, 집의 처분이라는 매우 내밀한 제도를 다루는 인물로, 감독은 그 자리에 비일본인 배우의 신체를 배치한다. 이는 일본의 전통적 가옥과 정원을 배경으로 한 영화 안에 동아시아적 다중성을 조용히 새기는 작업이라고 할 수 있다.

특히 이 영화에서 심은경과 장첸이 일본어를 매개로 만나는 장면은 일본어 내부의 다중 악센트성을 보여준다. 황의 일본어는 행정적이고 직업적인 말이며, 나기사의 일본어는 가족과 일상의 말을 더듬는 말이다. 두 사람 모두 일본어를 사용하지만, 그 일본어가 지닌 외부성의 질감은 서로 다르다. 이 장면에서 일본어는 더 이상 단일한 국민 언어로 안정되지 않는다. 일본어 안에는 여러 속도와 리듬, 여러 종류의 외부성이 공존한다. 나기사와 황이 일본어로 만나는 장면은 일본어를 말하는 외부자가 하나의 유형이 아님을 보여주며, 일본 사회의 내부 제도가 이미 동아시아적 이동과 노동의 네트워크 안에 놓여 있음을 암시한다. <동백정원>은 이 공존을 큰 사건으로 강조하지 않고 잔잔한 장면 속에 새겨 둔다.

<신문기자>와 <동백정원>은 모두 심은경의 비원어민성을 지우지 않고 디제시스 안으로 통합하려 하지만 그 기능은 다르다. <신문기자>의 디제시스적 흡수는 원작 르포와 영화 각색 사이의 거리에서 특히 분명해진다. 원작의 출발점은 일본 언론인 모치즈키 이소코의 현실 정치 취재 경험이다. 그러나 영화는 현실 기자의 기록을 그대로 극화하지 않고 요시오카라는 허구적 인물을 만들고, 이 과정에서 실제 기자의 일본인 정체성은 한일 혼혈과 미국 성장이라는 허구적 경계성으로 바뀐다. 이 변화는 영화가 정치적 진실의 문제를 단순한 내부 고발이 아니라 일본 사회 내부에 있으면서도 그 중심과 거리를 유지하는 시선의 문제로 재구성했음을 보여준다. 요시오카가 속한 신문사는 일본 사회의 내부 기관이지만, 그가 취재하는 권력은 내부자의 언어와 관습만으로 접근하기 어렵다. 권력은 정보를 은폐하고, 언론은 자기 검열하며, 조직은 취재 주체에게 침묵을 요구한다. 이때 요시오카의 혼종적 정체성과 심은경의 비원어민적 목소리는 서로 겹친다. 그는 신문사 안에 있지만 완전히 조직화되지 않고, 일본어로 질문하지만 그 일본어에는 일본 사회의 규범과 완전히 맞물리지 않는 리듬이 남는다. 요시오카는 일본인 아버지를 가진 인물이고, 일본 신문사에 소속된 기자이며, 일본어로 권력에 질문한다. 바로 이 점 때문에 그의 외부성은 더 복잡하다. 그는 바깥에서 일본을 비판하는 외국인도 아니라, 일본 안에 들어와 있으나 일본의 중심적 규범에 완전히 동화되지 않는 인물이다. 심은경의 목소리와 신체는 이 중간 위치를 청각적, 시각적으로 감각하게 한다.

일본 아카데미상이 심은경을 최우수 여우주연상으로 승인했다는 사실은 영화 안의 요시오카만이 아니라 영화 밖의 심은경을 일본영화 제도 안으로 들여놓는 사건이었다. 수상 이후 심은경이 일본영화와 드라마에서 반복적으로 주요 배역을 맡을 수 있었던 것은 이 제도적 승인과 무관하지 않다. 따라서 <신문기자>는 심은경의 일본영화 출연작 중 하나가 아니라, 이후 작품들의 관객 수용과 캐스팅 의미를 조건화하는 기점이다. 나

16 IMA ONLINE, 「上田義彦初の映画『椿の庭』で描く生と記憶の物語」, 2021.4.7. (<https://imaonline.jp/articles/interview/20210407yoshihiko-ueda/>)

피시의 용어로 말하면, 한국 스타 심은경을 한일 혼혈 일본인 기자로 캐스팅하는 것은 배우, 인물, 스타 민족성의 통상적 일치를 문제화하는 일이다. 영화는 그 일치의 일부를 요시오카의 혼혈 이력으로 디제시스 안에서 회복하지만, 회복되지 않는 잔여는 관객을 영화 바깥의 ‘외부텍스트적 정보’, 즉 〈씨녀〉와 〈수상한 그녀〉의 한국 스타 심은경, 그리고 일본 아카데미상 수상이라는 스타 텍스트로 돌려보낸다. 요시오카의 윤리적 거리감이 관객에게 설득력을 얻는 것은 이 외부텍스트적 정보가 인물의 외부자성을 사전에 조건화하기 때문이다.

〈동백정원〉에서 디제시스적 흡수는 훨씬 부드럽고 조용하게 진행된다. 오래된 집의 매각, 가족의 죽음, 기억의 보존과 소멸을 다룬다. 이런 세계에서 나기사의 더듬거리는 일본어는 집의 리듬에 아직 익숙하지 않은 몸의 감각을 만든다. 그는 가족 안에 속하지만 가족의 언어를 완전히 자기 것으로 갖고 있지는 않다. 이 미묘한 소속과 비소속의 상태가 〈동백정원〉의 정동적 중심에 놓여있다. 우에다의 사진가적 양식도 이 효과를 강화하며 〈동백정원〉의 카메라는 사건을 빠르게 전개하기보다 집과 정원, 사물과 빛, 인물의 움직임을 오래 바라본다. 이런 느린 응시 속에서 발화의 작은 어긋남, 문장을 찾기 전의 정지, 말보다 먼저 도착하는 표정이 중요해진다. 심은경의 일본어는 대사를 효율적으로 전달하는 수단이라기보다, 말이 완성되기 전의 정동을 드러내는 매체가 된다. 그래서 감독이 심은경의 서툰 일본어에서 감정의 선행성을 보았다는 발언은¹⁷ 이 양식과 정확히 맞물린다.

〈신문기자〉, 〈동백정원〉 두 작품 모두 심은경의 신체를 단일한 국적 표상으로 쓰지 않고, 여러 장소를 통한 신체로 배치한다. 이 때문에 〈신문기자〉와 〈동백정원〉은 디제시스적 흡수의 두 방향을 보여준다. 〈신문기자〉는 비원어민성을 정치적 윤리의 거리로 흡수하고, 〈동백정원〉은 그것을 가족과 기억의 정동으로 흡수한다. 두 작품 모두 인물의 설정을 통해 심은경의 일본어와 신체를 설명하지만 그 설명은 차이를 지우기 위한 것이 아니라 차이가 의미를 갖도록 배치하기 위한 것이다. 〈신문기자〉에서 심은경의 비원어민성은 조직이 요구하는 침묵과 배우의 목소리가 충돌하는 방식으로 드러나며, 심은경의 일본어는 권력 공간 안에서 거슬리는 물질성을 얻고 이 물질성이 정치 스릴러의 긴장을 지탱한다. 관료의 언어가 완곡한 부정, 책임 회피, 추상적 절차의 언어라면, 요시오카의 언어는 사건과 책임을 구체적으로 묻는 언어다. 이때 비원어민적 악센트는 정치적 악센트와 겹친다. 따라서 이 영화에서 억양은 언어적 표면에 머물지 않고 국가 권력의 언어와 다른 방식으로 진실을 말하려는 윤리적 형식이 된다.

〈동백정원〉에서도 장면의 리듬이 중요하다. 나기사는 집 안에서 많은 말을 하지 않는다. 오히려 말하기 전의 정지, 상대의 말을 듣는 얼굴, 집 안의 사물과 거리를 재는 몸짓이 인물의 감정을 만든다. 오래된 집은 과거 세대의 규범과 기억을 담은 공간이고, 나기사는 그 공간을 상속받을 수도 완전히 떠날 수도 없는 인물이다. 그래서 비원어민성은 혈통이나 국적의 문제가 아니라 가족의 기억을 어떤 언어로 이어받을 수 있는가라는 문제로 확장된다. 〈신문기자〉와 〈동백정원〉의 한일 혼혈, 미국 성장 설정은 모두 배우의 목소리를 인물의 이력으로 설명한다. 그러나 설명된 차이는 여전히 들리고 보인다. 관객은 요시오카와 나기사의 일본어가 표준적 일본어와 다르다는 점을 느끼며, 그 차이를 통해 인물의 위치를 이해한다. 이런 의미에서 디제시스적 흡수는 융합이 아니라 작동 가능한 잔여의 생산이 된다.

17 Numero TOKYO, 「上田義彦インタビュー 「地面に落ちた椿の花と、古い家の記憶から生まれた映?」」, 2021.4.9. (<https://numero.jp/interview242/>)

3. 비원어민성의 양식적 잔존: 〈블루 아워〉

〈블루 아워〉는 앞선 두 작품과 다른 방식으로 심은경의 한국적 맥락을 활용한다. 심은경이 연기한 기요우라는 국적이나 출신을 설명하지 않는다. 그는 한국인, 일본인, 혹은 한국계 일본인으로 호명되지 않으며 외국인도 아니다. 기요우라는 스나다 유카의 “자유롭고 천진난만한 비밀 친구”¹⁸로 설명될 뿐이다. 영화는 스나다와 기요우라가 스나다의 고향인 이바라키로 향하는 여정을 따라가지만, 마지막에 이르면 기요우라가 스나다의 상상적 분신에 가까운 존재였음이 드러난다. 이 작품에서 심은경의 비원어민성은 디제시스 안으로 거의 흡수되지 않는다. 〈신문기자〉와 〈동백정원〉처럼 인물의 이력을 설명하지도 않으며, 스나다의 친구 기요우라로만 나올 뿐 일본인 이외에는 표지되지 않는다. 그러나 관객은 심은경의 목소리와 몸짓에서 일본어 모어 화자의 자연화된 리듬과 다른 신체적 감각, 즉 악센트화 된 수행을 듣고 본다.¹⁹ 영화는 그 차이를 설명하지 않은 채 남겨 둔다. 그 결과 심은경의 이질성은 기요우라가 현실에 완전히 붙어 있지 않은 인물이라는 감각과 서서히 결합한다. 나피시의 문제화된 일치가 〈블루 아워〉에서는 가장 극단적인 형태를 띤다. 영화가 기요우라의 국적 혹은 민족적 표지를 아예 제시하지 않기 때문에 일치를 회복할 디제시스 내부의 단서 자체가 없다. 관객에게 남는 것은 오직 ‘외부 텍스트적 정보’, 즉 한국의 배우 심은경이라는 스타 텍스트뿐이다. ‘왜 기요우라는 일본어 모어 화자처럼 보이지 않는가’라는 질문에 관객은 스스로 배우의 외부 텍스트로 답을 찾아야 하며, 이것이 기요우라의 비현실성을 산출하는 양식적 장치다.

기요우라의 이질성은 발음뿐만 아니라 신체 리듬에서도 강하게 작동한다. 그는 갑자기 노래하고, 춤추고, 거리낌 없이 말을 걸고, 스나다의 피로한 직업적 신체와 대조되는 과잉의 활력을 보인다. 심은경은 촬영 전부터 하코타 유코(箱田優子) 감독과 기요우라의 성격과 방향을 많이 상의했고, 하코타 감독은 스나다를 최대한 흔들고 몰아붙이는 방향으로 연기하는 것을 주문했다고 한다. 그리고 심은경은 실제 촬영에서 애드리브도 섞어가면서 연기했다고 말한다.²⁰ 스나다가 광고 감독으로서 마감, 회의, 불륜, 가족 관계의 피로 속에 묶여 있다면, 기요우라는 그 모든 규범으로부터 벗어난 듯 움직인다. 기요우라의 신체는 주변의 분위기를 읽어야 하고 타인에게 폐를 끼치지 않으려는 일본의 규율적 신체와 끊임없이 어긋난다.²¹ 이 어긋남은 기요우라가 이상한 친구라는 설정만으로 설명되지 않는다. 심은경이라는 배우의 외부성이 그 신체 리듬을 더 낮설게 만든다. 나피시의 악센트 개념이 영화 양식 전체의 차이를 가리키듯이 기요우라의 이 신체적 양식 자체가 악센트

18 Bitters End, 「ブル アワ にぶっ飛ばす」 공식 웹사이트 (<https://www.bitters.co.jp/blue-hour/>)

19 〈블루아워〉는 〈신문기자〉에 뒤이어 개봉됐지만, 심은경의 첫 번째 일본영화 출연작으로 심은경이 출연한 다른 일본 작품들에 비해 비원어민성이 좀 더 강하게 드러난다.

20 好書好日, 「映画「ブル アワ にぶっ飛ばす」出演の夏帆さん、シム・ウンギョンさん&箱田優子監督 大人と子供の間で揺れ動く主人公」, 2019. 9. 24. (<https://book.asahi.com/article/12705490>)

21 분위기를 파악하는 것을 “공기를 읽다(空気を読む)”라고 표현하며, 사회 생활에 있어 매우 중요한 능력으로 여겨지며 사람에게 대한 주요 평가 척도로 작용한다. 일본에서 타인에게 폐를 끼치지 않으려는 것을 메이와쿠(迷惑) 문화라고 한다. 이러한 문화가 타인과의 관계를 오히려 어렵게 만들고, 자신이나 공동체에 폐를 끼친 사람에 대한 사회적 비난이 강하게 나타난다. 日高美咲, 小杉考司, 「『空気を読む』という表現の社会心理学的研究」, 『研究論叢 第3部』, 62, 2012, pp. 139-144, 横川澄枝, 「迷惑の意味の変遷についての一考察」, 『言語文化と日本語教育』14, 1997, pp. 52-64.

가 되는 것이다.²² 만약 같은 역할을 일본어 모어 화자 배우가 연기했다면 기요우라의 비현실성은 결말의 반전에 의해 사후적으로만 발생했을 것이다. 그러나 심은경의 기요우라는 영화가 진행되는 동안 이미 약간 다른 세계에서 온 듯한 감각을 남긴다. 관객은 그가 누구인지 설명받지 못하지만 그의 목소리와 몸의 리듬이 이 세계에 완전히 맞물리지 않는다는 것을 끊임없이 감각한다.

시옹의 이론을 빌려 말하자면, 기요우라는 이미 신체화되어 있지만 사후적으로 비현실화되는 목소리이다. 시옹은 아쿠스메트르(acousmètre)를 이미지 안에 신체화되지 않은 채 떠도는, 그러나 언제든지 이미지 안으로 들어올 수 있는 잠재성을 가진 목소리로 정의한다.²³ 또한 시옹은 이미 시각화된 아쿠스메트르라는 개념을 통해 이미 한 번 신체화되었다가 다시 보이지 않게 된 목소리는 어두운 음향적 영역의 전염을 통해 완전한 아쿠스메트르의 힘 일부를 획득한다고 말한다.²⁴ 영화 내내 기요우라의 목소리는 분명 화면 속 신체에서 나온다. 그러나 결말 이후 관객은 그 목소리와 신체가 실제하는 것이 아니라 스나다의 내면의 형상으로 기능했음을 되돌아보게 된다. 이때 심은경의 비원어민적 목소리는 결말을 설명하는 직접 단서가 아니라, 결말 이후 다시 들리는 잔향이 된다.

일본의 영화 리뷰에서도 이 캐스팅은 상반되게 받아들여졌다. 어떤 리뷰는 결말 이후에도 왜 기요우라가 일본어 네이티브가 아닌가라는 의문이 남는다고 지적하며 캐스팅의 적합성을 문제 삼는가 하면, 또 다른 리뷰는 심은경의 존재감과 어눌한 일본어가 작품에 흥미로운 감각을 더한다고 평가했다.²⁵ 같은 비원어민성이 어떤 관객에게는 리얼리티의 균열로, 다른 관객에게는 상상적 인물의 양식적 두께로 읽히는 것이다. 이 지점에서 결손 관점을 되돌아볼 필요가 있다. ‘왜 일본어 네이티브가 아닌가’라는 그 지점이 기요우라를 설명되지 않는 잔여로 남겨 두는 자리다. <블루 아워>는 심은경이라는 스타 텍스트의 한국적 맥락을 삭제하지도, 인물의 이력으로 정당화하지도 않는다. 대신 그 이질성을 기요우라의 자유로움, 비현실성, 사라짐의 감각과 결합시킨다. 심은경의 비원어민성이 디제시스적으로 명시하지 않기 때문에 그의 신체, 목소리, 스타 텍스트가 만들어내는 효과는 디제시스 안의 설명 없이 영화 양식 전체의 차이로서 작동한다. 그러나 다이어가 말했듯 스타가 그 영화에 있다는 사실 자체가 이미 캐릭터를 의미한다.²⁶ <블루 아워>가 보여주는 것은 디제시스적 외재화 없이도 타자성이 영화의 양식 안에서 작동할 수 있다는 것이다. 즉 영화의 양식적 구조와 스타 텍스트, 발음, 신체, 시선, 침묵, 거리의 감각 모두에서 작동하는 악센트의 양식을 통해 산출될 수 있는 것이다.

물론 이 양식에는 비판적 긴장도 있다. 영화는 한국 배우의 신체를 일본인 주인공의 내면을 비추는 거울로 사용한다. 이는 외부자의 실재성을 약화시키고 일본인 주체의 자기 발견을 위한 장치로 회수한다는 비판에서 자유로울 수 없다. 그러나 동시에 영화는 일본인 주인공이 자기 자신을 바라보기 위해 외부의 신체를 필요로 한다는 점을 드러낸다. 게다가 대부분의 진정한 자아를 찾아가는 여정의 서사에는 동질성에 기원한 근원 신화가 놓여 있다. 그런데 일본인 스나다의 근원에는 통합 용이한 동질성이 아닌 통합 불가능한 이질성이 중심에 놓여 있다. 그래서 기요우라는 삭제되는 타자가 아니라 스나다의 현실이 견디지 못한 가능성을 몸으로 보여주는

22 Naficy, *An Accented Cinema*, pp. 22-32.

23 Chion, *The Voice in Cinema*, p. 21.

24 위의 책, p. 23.

25 映画.com 관객 리뷰

26 Dyer, *Stars*, p. 126.

타자로서 여전히 존재한다.

〈블루 아워〉의 제목은 사진과 영화에서 해가 뜨기 전이나 해가 진 뒤의 푸른 시간대를 가리킨다. 스나다와 기요우라의 여행은 현실과 환상, 현재와 기억, 자기 자신과 또 다른 자기 사이의 경계에서 진행되고, 심은경의 스타 텍스트는 기요우라를 경계의 시간을 신체화한 인물로서 낮의 현실에 완전히 속하지 않으면서도 밤의 환상으로도 사라지지 않게 만든다. 이러한 의미에서 〈블루 아워〉는 타자성이 반드시 국적이나 대사로 말해지지 않아도 스타 텍스트와 신체 양식을 통해 계속 작동한다는 점을 보여주는 작품이다. 심은경의 일본어 연기의 이질감은 특별히 설명되지 않기 때문에 관객의 반응은 더 민감해지고, 관객은 기요우라의 목소리를 캐릭터 설정이 아니라 배우의 스타 텍스트와 직접 연결해 들을 수 있다. 이 직접 연결은 위험할 수도 있지만 영화의 상상적 구조에서 오히려 효과적으로 작용한다. 기요우라가 왜 완전히 현실적인 일본인처럼 들리지 않는 가라는 질문은, 그가 왜 완전히 현실적 인물이 아닌가라는 질문과 겹쳐지는 것이다.

기요우라는 스나다의 소진된 자아 옆에 나타나는 과잉의 에너지다. 그는 스나다가 억누른 충동, 스나다가 잃어버린 자유, 스나다가 되고 싶었던 다른 가능성을 수행한다. 이 역할을 심은경이 맡을 때, 그의 외부자적 신체는 스나다의 내부에 있는 낯선 가능성을 더 뚜렷하게 만든다. 그래서 기요우라의 자유로운 몸짓은 단순한 희극적 요소가 아니다. 그는 스나다가 속한 사회적 규범을 잠시 중지시키는 인물이며, 스나다가 자기검열과 피로의 신체라면, 기요우라는 즉흥과 탈주의 신체다. 스나다를 연기한 가호가 일본 영화와 드라마 안에서 축적한 일상적 현실감과 심은경이 가져오는 초국적 낯섦이 나란히 놓일 때 영화는 두 여성을 단순한 친구가 아니라 한 사람 안의 두 리듬처럼 보이게 만든다. 심은경의 캐스팅은 영화의 의미장을 바꾸고, 그 효과는 관객의 사전 지식과 수용 속에서 발생한다. 다이어의 논의가 함의하듯 스타 이미지는 어떤 단일 행위자의 통제로도 환원되지 않는 다중 저자적 구성물이며,²⁷ 영화 외부의 텍스트들과 결합해 구조화된 다의성으로 조직된다.²⁸ 이는 한국 배우 심은경의 스타 텍스트가 일본영화 〈블루 아워〉의 디제시스에 의해 완전히 봉합될 수 없는 구조적 조건을 마련한다. 〈블루 아워〉에서 심은경의 한국인 스타 텍스트는 디제시스에 완전히 흡수되지 않은 채 기제를 통해 잔존하며, 이 잔여는 서사적, 정동적 효과로 전유된다.

4. 이방인이라는 명명과 디제시스적 외재화: 〈여행과 나날〉, 〈군청영역〉

〈여행과 나날〉은 심은경의 비영어민성이 가장 명시적으로 외재화되는 작품이다. 미야케 쇼(三宅唱)의 이 영화는 만화가 쓰게 요시하루(つげ義春)의 두 단편 〈해변의 서경〉(海辺の叙景)과 〈혼야라동의 벤상〉(ほんやら洞のべんさん)을 바탕으로 하며, 심은경은 한국인 시나리오 작가 이(李)를 연기한다. 미야케의 인터뷰에 따르면 부산국제영화제에서 〈너의 눈을 들여다보면〉(ケイコ 目を澄ませて, 2022)의 상영 때 심은경과 처음 만남이 이루어졌고, 그때부터 심은경과 작업을 생각하게 됐다고 한다.²⁹ 〈신문기자〉의 후지이와 〈동백

27 Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, 2nd ed. London: Routledge, 2004, p. 5., Dyer, *Stars*, pp. 150-151.

28 Dyer, *Stars*, pp. 62-63.

29 映画ナタリー 「三宅唱×シム・ウンギョン×河合優実「旅と日々」インタビュー 到着、メイキング映像も」, 2025.11.8. (<https://natalie.mu/>)

정원)의 우에다가 그러했듯 미야케 또한 심은경이라는 스타 텍스트를 캐스팅의 출발점으로 두고 그에 맞추어 영화의 디제시스를 설계했다고 볼 수 있다. <여행과 나날>에서 중요한 것은 한국인성이 더 이상 설명되어야 할 잔여가 아니라 영화의 중심 조건이라는 점이다. 이(李)는 일본에서 활동하는 한국인 작가로, 그는 일본어로 대화하고 한국어로 자기 생각을 표현한다. 전작들에서 심은경의 비원어민성은 인물의 배경에 흡수되거나 설명 없이 남았지만, 여기서는 인물의 정체성과 창작의 조건 자체가 된다. 그리고 등장인물이 한국인이라는 설정은 단순히 비원어민적 수행을 해결하기 위한 장치가 아니며 말과 창작, 여행과 고립을 사유하는 출발점이 된다.

미야케 감독은 인터뷰에서 이(李)에게 일본어는 타인과 커뮤니케이션하기 위한 말이지만 일본에 있을 때의 한국어는 타인과 공유하기 위한 말이라기보다 자기 생각을 앞으로 나아가게 하는 말이라고 설명한다.³⁰ 이러한 말은 <여행과 나날>의 언어 구조를 정확히 요약한 것으로 일본어는 관계의 언어이고 한국어는 내면의 언어라는 것을 의미한다. 일본어는 디제시스 안의 다른 인물에게 향하지만 한국어 내레이션은 인물 자신의 사고와 기억으로 향하며, 두 언어는 존재의 방향이 다르게 발화된다.

시용의 개념을 빌리면 일본어 대사는 화면 안의 타자에게 향하는 신체화된 발화이고, 한국어 내레이션은 화면의 특정 공간에 완전히 묶이지 않는 아쿠스마틱한 음성에 가깝다.³¹ 이(李)의 한국어 발화가 관객에게 들리지만 영화 속 모든 인물에게 공유되는 것은 아니며, 이때 한국어는 이(李)의 내면을 구성하는 동시에 일본의 영화 안에서 한국어의 리듬과 호흡을 남긴다.³² 즉 심은경의 한국어는 일본어만으로는 도달하지 못하는 내면의 운동을 담당하는 것이다. 이러한 언어 구조는 “말로부터의 도주”라는 서사와도 연결된다. 이(李)는 시나리오 작가이지만 말에 지쳐 있다. 그가 여행을 떠나는 것은 단순한 휴식이 아니라 언어로 세계를 조직해야 하는 노동으로부터 잠시 벗어나려는 시도다. “말로부터의 도주”는 배우 자신의 경험과도 공명한다. 심은경 자신도 ‘일본에서 활동하는 한국인’이라는 이(李)의 설정이 자신이 지나온 길과 겹친다고 말하는데, 모어가 아닌 언어로 자신을 표현하는 일을 “보이지 않는 벽”에 둘러싸인 감각으로 회고하며 영화 속 “언어의 감옥(言葉の檻) 안에 있다”는 대사가 자신에게 깊이 울렸다고 말한다.³³ 특히 한국인 작가가 일본에서 일본어로 작업한다는 조건은 말의 피로를 더 복합적으로 만든다. 그는 창작자이지만 동시에 언제나 타인의 언어 안에서 창작해야 하는 사람이다. <여행과 나날>은 이 피로를 외부자의 감상으로 처리하지 않고 영화의 형식 자체로 끌어올린다.

eiga/news/647311) 심은경이 직접 인사하면서 언젠가 함께 작업을 하고 싶다고 얘기했으며, 그때의 인상이 매우 특별하게 남았다고 한다.

30 CINRA, 「『旅と日々』は、何かに疲れている人たちの物語—シム・ウンギョン×三宅唱監督インタビュー」, 2025.11.8. (https://www.cinra.net/article/202511-tabitohibi_iktay)

31 Chion, *The Voice in Cinema*, pp. 17-24.

32 심은경은 한국어 내레이션의 어조를 한강 작가의 낭독을 참조하여 구축했다고 한다. 안두철, <여행과 나날>, <당당뉴스>, 2025.12.16. (<https://www.dangdangnews.com/news/articleView.html?idxno=51250>)

33 mi-mollet, 「シム・ウンギョン「感想をすぐには言葉にできなかった」体験してようやく気づけた人生という旅の中にある日々」, 2025.11.18. (<https://mi-mollet.com/articles/-/57066>)

여기에 1.33:1 스탠더드 사이즈로 촬영된 이 작품은 인물을 풍경 속에 흠어 놓기보다 얼굴과 침묵, 정면성에 집중하게 만든다. 미야케는 스탠더드 사이즈를 사용한 이유에 관해 한 사람을 정면으로 바라보는 데 적합하고 작은 화면 안에서 오히려 더 넓은 세계와 시간을 느끼게 하는 프레임이라고 말한 바 있다.³⁴ 이러한 의미에서 이 영화의 화면비율은 한국인 작가 이(李)의 표정과 침묵, 이(李)가 보고 느끼는 세계를 일본 설경이나 풍경, 공간보다 앞세우는 장치가 되고, 〈여행과 나날〉 속 일본의 풍경은 외부자의 시선으로 다시 배치된다. 해변, 설국, 여관, 민박, 온천, 고요한 길은 일본의 영화와 문학에서 익숙한 이미지지만 여기서는 한국인 여성 작가의 이동과 침묵을 통해 다시 드러난다. 이때 영화는 외부자의 시선을 단순히 관광객의 시선으로 만들지 않는다. 이(李)는 일본의 제도 안에서 살아가는 인물로서 그의 외부성은 바깥에서 일본을 바라보는 시선이 아니며 일본 안에서 일본어와 한국어 사이를 오가는 몸의 위치에 있다.

이 작품에서 심은경의 스타 텍스트는 또 다른 방식으로 작동한다. 그는 이미 〈신문기자〉나 〈블루 아워〉³⁵를 통해 일본 영화계에서 제도적으로 승인된 배우이며, 〈여행과 나날〉 공식 웹사이트는 심은경을 일본 영화계에서 매우 중요한 위치에 있는 배우로 호명한다.³⁶ 〈여행과 나날〉 공식 웹사이트 상의 표현이 흥미로운데, “한국 출신”이라는 외부성과 “일본 영화계에 불가결”하다는 내부성이 동시에 붙어 있다는 점이다. 심은경의 스타 텍스트는 이 모순적 호명 속에서 형성된다. 그는 외부에서 온 배우이지만 일본영화가 스스로를 갱신하는 데 필요한 내부 자원이 된다. 나피시의 ‘문제화된 일치’라는 관점에서 보면, 〈여행과 나날〉과 〈군청영역〉에서는 그 일치가 인물 차원에서 오히려 회복된다. 한국 배우가 한국인을 연기하므로 배우와 인물의 정체성은 일치한다. 그러나 그 일치는 일본어 제작 환경과 일본인 배역들 사이에 놓임으로써 다시 문제화되고, 이때 관객을 외부텍스트로 돌려보내는 것은 인물의 국적이 아니라 ‘한국 출신이지만 일본 영화계에 불가결한 배우’라는 모순적 호명 그 자체이다. 즉 외재화된 한국인 배역에서도 심은경의 스타 텍스트는 디제시스의 안과 밖을 가로지르며 작동한다는 것이다.

〈군청영역〉은 같은 외재화가 텔레비전 매체에서 어떻게 작동하는지를 보여주는 비교 사례이다. 이 드라마는 2021년 10월 15일부터 12월 24일까지 NHK 종합 드라마10 시간대에 방영되었다. 심은경은 NHK 드라마 첫 주연으로 김준희를 연기했고, 일본 공영방송이 한국 배우를 주연으로 세웠다는 점에서 의미가 크다. 김준희는 한국에서 상처를 입고 일본으로 건너온 음악가이며, 일본의 5인조 밴드 Indigo AREA에서 활동하다가 연인인 보컬의 탈퇴 선언과 SNS 상의 과도한 관심에 못 이겨 바닷가 마을로 도망친다. 이 인물은 처음부터 한국인으로 명시된다. 따라서 〈군청영역〉에서 심은경의 일본어는 일본인 배역의 자연성을 위협하는 요소가 아니라, 한국인 음악가가 일본에서 살아가며 겪는 사회적 발화의 일부가 된다. 외부성은 설명되어야 할 잔여가 아니라 인물의 상처와 회복을 구성하는 조건이 되는 것이다.

이 드라마에서 목소리는 세 층위로 갈라지는데, 첫째, 김준희의 한국어 모국어, 둘째, 일본에서 살아가기 위해 수행하는 일본어 발화, 셋째, 김준희가 연주하는 음악이라는 비언어적 목소리로 나눌 수 있다. 〈여행과

34 WWD JAPAN, 「映画「旅と日々」対談:三宅唱 × シム・ウンギョン 2人はつげ義春の世界観をどう表現したのか?」, 2025.11.7. (<https://www.wwdjapan.com/articles/2255498>)

35 심은경은 〈블루 아워〉로 제34회 다카사키영화제에서 가호와 함께 최우수여우주연상을 수상했다. (高崎新聞, 「第34回高崎映画祭受賞者・受賞作品が発表に」, 2020.1.16. (http://www.takasakweb.jp/news_cat/13685/))

36 Bitters End, 「旅と日々」 공식 웹사이트 (<https://www.bitters.co.jp/tabitohibi/>)

나날>이 일본어와 한국어의 방향 차이를 통해 말의 피로를 드러낸다면 <군청영역>은 말로 표현되지 않는 상처를 음악적 신체화로 회복하는 과정을 보여준다. 김준희만 아니라 그의 주변 인물들 모두에게 음악은 언어적 소통을 넘어서는 몸의 목소리로 작동한다.

<여행과 나날>의 구조는 여름의 영화 속 영화와 겨울의 여행이라는 두 층으로 이루어진다. 전반부는 이(李)가 쓴 시나리오가 영화화된 세계를 보여주고, 후반부는 이(李) 자신의 여행을 따라간다. 이러한 액자 구조는 창작자와 창작물의 거리를 묻는다. 이(李)는 일본어로 이야기를 만들지만, 그 이야기가 자신을 구원하지 못한다고 느낀다. 그래서 영화는 그가 만든 허구에서 자신의 몸이 이동하는 현실로 방향을 바꾼다. 이 이동 자체가 “말로부터의 도주”이자 다른 언어로 자기 자신을 듣는 과정이다. 쓰게 요시하루의 원작은 일본 만화사의 중요한 텍스트지만, 미야케의 영화는 그것을 단순히 충실히 옮기지 않는다. 영화는 원작의 세계를 심은경이라는 배우와 한국인 여성 작가라는 인물에 맞추어 다시 배치한다. 이 재배치는 각색이라기보다 초국적 재맥락화에 가깝다. 일본 만화의 고독과 방랑, 온천과 설국, 낯선 사람과의 만남이라는 모티프가 한국인 여성 작가의 언어적 피로와 결합하면서, 원작의 내향성은 외부자의 이동성으로 바뀐다.

그래서 이(李)의 한국어 내레이션은 일본영화 안에서 특별한 위상을 가진다. 그것은 일본어 대사의 빈틈을 설명하는 번역적 장치가 아니다. 오히려 일본어로는 충분히 말할 수 없는 생각의 흐름을 보존하는 목소리다. 실제로 이(李)가 여행을 떠나기 전 한국어로 말하는 모놀로그를 통해 드러난다. 새로운 감정은 언어로 명명되고 길들면서 일상이 되어 버리며, 그래서 아직 언어가 되지 못한 감정을 발견하기 위해 여행을 떠난다는 것이다. 미야케의 인터뷰가 말하듯, 일본어가 타자와의 소통을 위한 언어라면 한국어는 자기 자신을 위해 존재하는 언어다. 그러므로 한국어 내레이션은 이(李)가 자기 자신에게 돌아가는 통로이며, 관객은 일본영화의 화면 위에서 한국어가 내부 독백의 중심을 차지하는 경험을 하게 된다. 이러한 언어 구조는 심은경의 스타 텍스트와도 결합한다. 심은경은 일본어로 연기할 수 있는 한국 배우이지만, 한국어를 말할 때 그의 목소리는 다른 밀도와 호흡을 갖는다. <여행과 나날>은 이 차이를 지우지 않는다. 오히려 일본어와 한국어의 역할을 분리함으로써, 두 언어 사이에서 움직이는 몸을 영화의 중심에 둔다. 이때 비원어민성은 더 이상 일본어의 결합이 아니다. 그것은 두 언어가 서로 다른 방향으로 인물을 밀어내고 끌어당기는 구조가 된다.

1.33:1 화면비는 이 언어적 구조와 나란히 작동한다. 넓은 화면이 풍경을 펼쳐 보이는 방식과 달리, 좁은 프레임은 인물의 얼굴과 몸을 화면의 중심에 놓는다. 이는 일본의 설경을 이국적 풍경으로 소비하기보다, 그 풍경 속에서 멈추고 듣고 생각하는 이의 표정을 응시하게 한다. 따라서 <여행과 나날>의 프레임은 한국인 인물을 일본 풍경 속의 작은 점으로 만들지 않는다. 반대로 일본 풍경이 한국인 인물의 침묵과 응시를 둘러싸는 배경이 된다. <여행과 나날>에서 화면비율의 효과는 외부자의 신체를 풍경 안에 가두는 것이 아니라 외부자의 표정과 신체에 시각적 무게를 부여하는 방향에서 작동한다. 이(李)는 설국이라는 일본 문학의 가장 익숙한 풍경 안에 진입하지만 영화의 프레임은 그 풍경을 펼쳐 보이기보다 이(李)의 표정과 침묵을 응시한다.

<여행과 나날>의 로카르노 수상은 작품 외부의 패러텍스트로서 중요하다. 국제 영화제의 수상은 이 영화가 일본 국내 시장만이 아니라 세계 예술영화의 회로 안에서 읽히게 한다. 이때 심은경의 비원어민성은 일본 영화 내부의 이질성일 뿐 아니라, 일본영화를 국제적으로 매개하는 주요 요소가 된다. <신문기자>의 일본 아카데미상 수상이 일본 제도 내부의 승인이었다면, <여행과 나날>의 로카르노 수상은 국제 영화제라는 외부

의 제도적 승인이다. 두 승인 사이에서 심은경의 스타 텍스트는 일본 내부와 외부의 동시에 횡단한다. 덧붙여 일본 내부의 제도적 승인과 관련해 <군청영역>의 의미 또한 분명하다. NHK의 드라마10 시간대는 일본 가정의 일상적 시청 시간에 속한다. 심은경이 이 시간대의 주연으로 등장한다는 것은, 한국 배우의 신체가 영화제나 극장만이 아니라 공영방송의 일상적 화면 안으로 들어왔다는 뜻이다. 영화관에서의 일회적 관람과 달리 텔레비전 드라마는 매주 반복되는 친숙함을 만든다. 이 반복은 한국 배우의 외부성을 점진적으로 일상화한다.

김준희의 회복 서사는 일본어 발화보다 음악적 신체화에 무게를 둔다. 그는 일본 사회 안에서 말을 해야 하지만 상처의 깊이는 말로 충분히 표현되지 않는다. 피아노와 음악은 언어의 정확성에서 벗어난 신체적 표현의 자리다. 여기서 심은경의 목소리는 대사만이 아니라 손, 호흡, 리듬으로 확장된다. 비원어민 배우의 몸은 일본어를 말할 때의 차이를 넘어 음악을 수행하는 몸으로 다시 신체화된다. 이 점에서 <군청영역>은 비원어민 신체의 회복 가능성을 음악으로 제시한다. 시옹에 따르면 노래는 한 특정한 발성의 양식으로, 노래를 위해 전 신체가 목소리와 입술 사이로 솟아오르는 공기의 기동 주위로 동원된다고 설명한다.³⁷ 즉 노래는 ‘말’과는 다른 신체화의 양식을 갖는다. 말은 의미와 정보의 운반체이며 그 운반의 효율성에 의해 평가되지만, 음악은 우선 음정, 리듬, 호흡의 신체적 수행이며 그 수행의 효율성보다 신체와 목소리가 함께 솟아오르는 사건에 의해 평가된다.

이 차이가 비원어민 배우에게 의미하는 바는 결정적이다. 김준희가 일본어로 말할 때 그의 신체는 외국어 학습자의 발화 노동을 수행하며, 그 노동에는 항상 발음, 억양, 문법의 미세한 차이가 따른다. 그러나 그가 피아노를 칠 때 그의 신체는 그 노동의 부담으로부터 일시적으로 해방된다. 이 해방의 가능성이 <군청영역>의 회복 서사를 가능하게 한다. <여행과 나날>의 이(李)가 “말로부터의 도주”를 설국 여행으로 양식화한다면, <군청영역>의 김준희는 같은 도주를 음악적 신체화의 회복으로 양식화하는 셈이다.

<여행과 나날>의 이중 언어 구조는 번역의 문제와도 관련된다. 이(李)는 일본어로 시나리오를 쓰고 일본어로 대화하지만, 자기 사고의 깊은 층은 한국어로 움직인다. 영화에서 이 두 언어는 하나로 번역되지 않고 오히려 번역되지 않는 잔여를 남긴다. 한국어 내레이션이 들릴 때 일본어로 구성된 디제시스는 잠시 다른 리듬을 갖게 되고, 관객은 자막을 통해 의미를 따라가더라도 목소리의 호흡과 억양은 번역되지 않은 채 남는다. 이 번역 불가능성이 영화의 정동을 만들어내고 한국인 배역을 통해 악센트의 문제를 더 깊은 언어적 존재론으로 이동시킨다. 이는 일본어를 잘하거나 못하는 문제가 아니라 두 언어 사이에서 사고하고 일하고 지치는 인물의 세계이다. 따라서 비원어민성은 자연스럽게 정당화되는 데서 끝나지 않고 창작의 피로와 여행의 필요성을 발생시키는 조건이 된다. 영화는 외부자를 설명하는 데 그치지 않고 외부자성 자체를 서사의 동력으로 만든다. 이러한 이중 언어의 구조는 일본영화가 한국인 작가의 시선을 통해 자기 자신의 말과 이미지를 되돌아보는 형식이며, 심은경의 신체는 이 자기반성의 운반자가 된다.

37 Chion, *The Voice in Cinema*, pp. 62-63.

5. 나가는 말: 잔여하는 악센트

심은경의 일본영화 및 드라마 출연은 세 가지 양상으로 나뉘볼 수 있다. <신문기자>와 <동백정원>과 같이 비원어민성을 인물의 혈통, 성장 이력, 가족 관계로 흡수하거나, <블루 아워>와 같이 심은경의 목소리와 신체가 만들어내는 차이를 상상적 인물의 비현실성으로 남긴다. <여행과 나날>과 <군청영역>은 한국인으로 명시하여 언어와 음악, 창작과 이동의 문제를 서사적 중심으로 끌어올린다. 이 세 양상은 일본인 배역, 한국인 배역이라는 단순 구분보다 더 세밀하게 일본영화가 비원어민 스타의 신체를 어떻게 배치하는지를 설명한다. <신문기자>에서 심은경은 일본 정치 스릴러의 윤리적 거리감을 만들고, <동백정원>에서는 기억과 집의 정동을 더듬는 외손녀가 된다. <블루 아워>에서는 실재와 비실재 사이에 놓인 상상적 친구가 된다. <여행과 나날>에서는 언어들 사이에서 글을 쓰는 한국인 작가이고, <군청영역>에서는 음악을 통해 회복하는 한국인 연주자이다. 이처럼 같은 배우의 스타 텍스트가 작품마다 다른 미학적 기능을 가지며 의미 생산의 핵심이 된다. 이때 각각의 작품들은 심은경의 비원어민적 목소리, 신체, 침묵, 시선, 언어 간 이동을 영화 양식의 자원으로 삼으며 다양한 악센트를 만들어내며 의미 생산으로 연결한다.

한편으로 나피시의 개념은 정치적으로 양면적이다. 한편으로 일본영화는 한국 배우의 외부성을 통해 자국 영화가 스스로 말하기 어려운 거리감, 윤리적 응시, 자기 반성의 계기를 얻는다. 다른 한편으로 이 과정은 외부자의 역사적, 정치적 무게를 약화시키고, 그 차이를 일본영화의 미학적 자원으로 소비하는 차용이 될 위험도 있다. 심은경의 일본영화 출연을 단순히 성공적 동화나 한류 확장으로 환원할 수는 없다. 오히려 그것은 일본영화가 한국 배우의 동화되지 않는 잔여를 어떻게 보존하고, 활용하고, 때로는 제도적으로 승인하는지를 묻는 것이다. 일본영화는 바로 이러한 작동 기제를 통해 심은경의 외부성을 디제시스 안팎에서 동시에 운영하며, 그 운영의 양면성, 즉 자기동일성의 폐쇄성을 교란하는 동시에 타자성을 미학적으로 소비하는 측면이 동시에 드러난다.

동아시아 초국적 캐스팅의 관점에서도 심은경의 사례는 중요하다. 탕웨이와 한국영화 <헤어질 결심>에서 중국인 인물을 연기하고 장첸이 <동백정원>에서 일본어를 사용하는 세무사를 연기하는 것처럼, 동아시아 영화는 점점 더 많이, 더 자주 비원어민 스타의 신체와 목소리를 양식적 자원으로 활용하고 있다. 그러나 심은경의 경우는 일본영화 내부에서 반복적으로 주연 또는 주요 배역을 맡고, 일본 아카데미상이라는 제도적 승인을 받은 뒤에도 그 위치가 지속되었다는 점에서 특별하다. 그의 사례는 단발적 캐스팅이 아니라 일본영화가 한국 배우의 외부성을 지속적으로 호출하는 구조를 보여준다.

영화 연구는 오랫동안 하나의 언어 공동체 안에서 말하는 배우를 기본값으로 삼아 왔다. 그러나 동시대 동아시아 영화에서 배우는 점점 더 국경과 언어를 넘어 이동하고, 그 이동은 영화 속 목소리와 신체의 관계를 다시 쓰게 만든다. 심은경의 사례는 이 변화가 단순한 캐스팅의 문제가 아니라 영화가 현실과 허구, 내부와 외부, 말과 침묵의 경계를 조직하는 방식의 변화임을 보여준다. 심은경의 일본영화 사례에서 중요한 것은 그가 완전히 일본어 화자가 되지 않는다는 사실이 아니다. 중요한 것은 일본영화가 바로 그 완전하지 않은 정렬, 즉 목소리와 신체와 스타 텍스트 사이의 간극을 필요로 한다는 점이다. 이 간극은 현실감을 깨는 오류가

아니라 인물 사이의 거리, 진실에 접근하는 각도, 현실과 허구의 경계, 말과 침묵의 층위를 드러내는 장치가 된다. 이런 의미에서 심은경은 일본영화 속 한국 배우가 아니라, 일본영화가 자기 내부에 남겨 둔 외부성의 한 형식이라고 할 수 있다.

동화되지 않는다는 것은 실패가 아니라 생산성이다. 심은경의 목소리와 신체는 일본영화 안에서 완전히 투명해지지 않기 때문에 오히려 작동한다. 그의 비원어민적 발성과 행동은 때로는 인물의 혼종적 이력을 들리게 하고, 때로는 설명되지 않는 상상성을 남기며, 또 어떤 때는 한국어와 나란히 놓여 두 언어 사이의 삶을 구성한다. 이 복잡성을 읽는 것이 비원어민 신체의 영화학이 해야 할 일이다. 그리고 비원어민성은 동시대 동아시아 영상문화가 국적과 언어의 경계를 새롭게 배치하는 흐름 속에서 이해되어야 한다. 한국 배우가 일본영화 안에서 중국 배우나 일본 배우가 한국의 영화 안에서 반복 배치되는 현상은 국민영화의 경계가 배우의 목소리와 신체를 통해 다시 쓰이고 있음을 보여준다. 심은경의 사례는 바로 이 조건이 비원어민 배우의 목소리와 만날 때 얼마나 강력하게 작동하는지를 보여준다.

참고문헌

- Hamid Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton: Princeton University Press, 2001
- Michel Chion, *The Voice in Cinema*, ed. and trans. Claudia Gorbman, New York: Columbia University Press, 1999
- Richard Dyer, *Stars*, new ed. London: British Film Institute, 1998
- Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, 2nd ed. London: Routledge, 2004
- 横川澄枝, 「迷惑の意味の変遷についての一考察」, 『言語文化と日本語教育』, 14, 1997
- 天野恵一, 「任侠映画の中の〈女〉-藤純子をめぐって」, 『リブという〈革命〉 近代の闇をひらく』, インパクト出版会, 2003
- 日高美咲, 小杉考司, 「『空気を読む』という表現の社会心理学的研究」, 『研究論叢 第3部』, 62, 2012
- 안두철, 《여행과 나날》, 《당당뉴스》, 2025. 12. 16. (<https://www.dangdangnews.com/news/articleView.html?idxno=51250>)
- Business Insider, 「望月衣塑子さんに聞く新聞記者の仕事とは。現場で感じた悲しみや怒りをエネルギーに変える」, 2021. 11. 15. (https://www.businessinsider.jp/article/journalist_pride_isoko_mochizuki/)
- Cinema Art Online, 「映画『新聞記者』藤井道人監督インタビュー」, 2019. 6. 28. (<https://cinema.u-cs.jp/interview/shimbunkisha-fujii/>)
- CINRA, 「『旅と日々』は、何かに疲れている人たちの物語-シム・ウンギョン×三宅唱監督インタビュー」, 2025. 11. 8. (https://www.cinra.net/article/202511-tabitohibi_iktay)
- IMA ONLINE, 「上田義彦初の映画『椿の庭』で描く生と記憶の物語」, 2021. 4. 7. (<https://imaonline.jp/articles/interview/20210407yoshihiko-ueda/>)
- mi-mollet, 「シム・ウンギョン」感想をすぐには言葉にできなかった」体験してようやく気づけた人生という旅の中にいる日々」, 2025. 11. 18. (<https://mi-mollet.com/articles/-/57066>)
- Newsweek, 「韓国シム・ウンギョン、日本アカデミー賞で最優秀主演女優賞 日本映画の新人は芸歴17年の「カメレオン」女優」, 2020. 3. 14. , (<https://www.newsweekjapan.jp/articles/-/37179?display=b>)
- Numero TOKYO, 「上田義彦インタビュー 「地面に落ちた椿の花と、古い家の記憶から生まれた映?」」, 2021. 4. 9. (<https://numero.jp/interview242/>)

Oricon News, 「映画『新聞記者』日本人女優の出演拒否は「まったくの嘘」 シム・ウンギョン起用は「ぜひともで」」, 2020. 2. 13. (<https://www.oricon.co.jp/news/2155344/full/>)

otocoto, 「映画『椿の庭』が魅せる日本の香り【上田義彦監督インタビュー】」, 2021. 4. 15. (<https://otocoto.jp/interview/tsubakinoniwa/2/>), Shuffle, 「上田義彦 初映画監督作品『椿の庭』を語る」, 2021. 4. 8. (<https://shuffle.genkoshia.com/special/talk/10372.html>)

WWD JAPAN, 「映画『旅と日々』対談：三宅唱 × シム・ウンギョン 2人はつげ義春の世界観をどう表現したのか?」, 2025. 11. 7. (<https://www.wwdjapan.com/articles/2255498>)

映画ナタリー 「三宅唱×シム・ウンギョン×河合優実『旅と日々』インタビュー 到着、メイキング映像も」, 2025. 11. 8. (<https://natalie.mu/eiga/news/647311>)

好書好日, 「映画『ブルーアワにぶっ飛ばす』出演の夏帆さん、シム・ウンギョンさん&箱田優子監督 大人と子供の間で揺れ動く主人公」, 2019. 9. 24. (<https://book.asahi.com/article/12705490>)

小西徳應, 「『忖度する社会』、日本の特有性を理解することが重要」, Meiji.net, 2017. 7. 26. (https://www.meiji.net/life/vol148_tokuou-konishi)

高崎新聞, 「第34回高崎映画祭受賞者・受賞作品が発表に」, 2020. 1. 16. (http://www.takasakiweb.jp/news_cat/13685/)

Bitters End, 「ブルーアワにぶっ飛ばす」 공식 웹사이트 (<https://www.bitters.co.jp/blue-hour/>)

Bitters End, 「旅と日々」 공식 웹사이트 (<https://www.bitters.co.jp/tabitohibi/>)

映画.com (<https://eiga.com/>)

배우 야쿠쇼 코지의 트랜스내셔널한 표상

나리카와 아야
동국대학교

1. 들어가며

야쿠쇼 코지(役所 広司)는 일본을 대표하는 배우이자 세계적으로도 잘 알려진 배우이다. 그는 2023년, <퍼펙트 데이즈>로 칸 국제영화제 남우주연상을 수상했다. 칸 영화제 남우주연상은 일본 배우로서는 고레에다 히로카즈(是枝 裕和) 감독의 <아무도 모른다 誰も知らない>(2004)로 수상한 야기라 유야(柳 楽 優 弥) 이후 두번째이다.

<퍼펙트 데이즈>의 감독은 독일 출신의 빔 벤더스이지만, <퍼펙트 데이즈>는 일본을 배경으로 한 일본·독일 합작 영화이며, 야쿠쇼는 화장실 청소부 역할로 주연을 맡았다. 이 영화는 외국인 감독이 일본, 그리고 일본인을 그려낸 작품으로, 일본다움이 넘쳐나는 영화였다. 화장실 청소를 철저히 하는 모습 또한 일본의 장인정신에 기반한 것으로 볼 수 있다. 야쿠쇼는 매우 일본인다운 일본인을 연기했고, 그 연기로 세계적인 찬사를 받았다.

야쿠쇼는 미국을 비롯한 해외에서도 인기를 얻은 스오 마사유키(周防 正行) 감독의 <셸 위 댄스>(1996)에서는 전철 창문 너머로 본 댄스교실 강사에게 반해 사교댄스를 배우기 시작하고, 결국 춤에 푹 빠져드는 회사원을 연기했다. 이 작품 역시 일본인 특유의 수줍음과 내성적인 성격이 춤을 통해 해방되어 가는 과정이 해외 관객들의 관심을 끌었다.

비슷한 시기에 이마무라 쇼헤이(今村 昌平) 감독의 <우나기 うなぎ>(1997)가 칸 국제영화제 황금종려상을 수상하면서, 주연 배우 야쿠쇼 코지의 이름을 세계에 알렸다. 야쿠쇼는 아내를 살해하고 복역한 과거를 가진 남성을 연기했으며, 과묵하고 소박한 내면성을 지닌 인물을 표현한 연기로 높은 평가를 받았다.

세계적인 인지도를 얻게 된 야쿠쇼는 이후 스티븐 스필버그가 제작하고 롭 마셜 감독이 연출한 <게이샤의 추억>(2005), 알레한드로 곤살레스 이냐리투 감독의 <바벨>(2006), 프랑수아 지라르 감독의 <실크>(2007) 등 해외 작품에 2000년대 중반 적극적으로 출연했다.

본고에서는 이러한 작품들에서 야쿠쇼가 연기한 인물들을 살펴보고, 이를 통해 야쿠쇼 코지의 트랜스내셔널한 표상에 대해 고찰하고자 한다.

2. 외국인 시선의 ‘일본인’

야쿠쇼는 원래 공무원 출신이라는, 배우로서는 드문 이력을 가지고 있다. 그는 1978년 배우 나카다이 다쓰야(仲代達也)가 설립한 배우 양성소 ‘무메이주쿠(無名塾)’에 입소하고, 같은 해 연극 <오이디푸스 왕>으로 배우 데뷔를 했다. 1983년에는 NHK 대하드라마 <도쿠가와 이에야스>에서 오다 노부나가 역을 맡아 주목을 받아, 이듬해 시작된 대하드라마 <미야모토 무사시>의 주인공으로 발탁되었다. 이후 이타미 주조(伊丹十三) 감독의 영화 <담뽕보 토티>(1985) 출연을 계기로 영화계에서도 활약하기 시작했으며, 1996년에는 <셀 위 댄스>가 국내외에서 큰 성공을 거두면서 일본 영화계를 대표하는 스타로 자리매김했다.

그러나 <퍼펙트 데이즈>의 사례에서도 알 수 있듯이, 야쿠쇼는 자신의 스타성을 지워 ‘야쿠쇼 코지’가 아니라 극 중 인물 그 자체가 됨으로써 국경을 넘어 폭넓은 공감을 이끌어낸다.

야쿠쇼는 일본 언론과의 인터뷰에서 <퍼펙트 데이즈>에 대해 다음과 같이 말했다.

“일본에서는 ‘야쿠쇼 코지’라는 배우가 화장실 청소부 역할을 하고 있다’고 생각할지 모르지만, 세계의 관객들에게는 ‘빔 벤더스 감독이 실제 청소부를 발굴해 거의 다큐멘터리 같은 영화를 찍었다’고 보이는 것이 가장 기쁘다고 생각했습니다. 그러기 위해서는 어떻게 해야 할지를 계속 고민했습니다.”¹

즉, 일본에서는 야쿠쇼를 모르는 사람이 거의 없지만, 세계에는 자신을 모르는 사람도 많을 것이라 생각해서 실제 화장실 청소부처럼 보이도록 연기했다는 것이다.

<퍼펙트 데이즈>는 ‘THE TOKYO TOILET’라는 프로젝트를 홍보하기 위한 단편 다큐멘터리 기획에서 출발했다. 이 프로젝트는 도쿄도 시부야구의 공중화장실을 세계적인 건축가들이 새롭게 설계·개조하는 사업으로, 빔 벤더스가 감독을 맡으면서 장편 영화로 발전하게 되었다.

‘THE TOKYO TOILET’는 원래 2021년 개최된 도쿄 올림픽에 맞춰 추진된 프로젝트로, 일본의 ‘오모테나시(おもてなし, 환대)’ 문화를 상징하는 사업이었다. 즉, 애초부터 일본의 장점을 세계에 알리기 위한 기획이었던 셈이며, 이를 위해서는 외국인의 시선이 필요했다.

빔 벤더스 감독이 처음 야쿠쇼를 알게 된 계기는 <셀 위 댄스>였으며, 그는 이 프로젝트에 참여한 이유에 대해 “야쿠쇼 씨와 함께 작업할 수 있는 기회였기 때문”이라고 밝혔다. 또한 <퍼펙트 데이즈>의 주인공 히라야마를 연기한 야쿠쇼에 대해 다음과 같이 극찬했다.

“야쿠쇼가 히라야마 그 자체였기 때문에 더 이상 다른 것을 상상할 필요가 없었다. 내가 준비한 이야기조차 필요 없어졌다. 그가 곧 히라야마였고, 히라야마가 곧 그였다.”²

1 TBS <news23> 인터뷰(2024.01.24)

2 久保田和馬, 「グイム・ヴェンダ ス監督が語る、役所広司との出会い。『PERFECT DAYS』ロングインタビュー 映像を独占入手!」, 『MOVIE WALKER PRESS』(2023.12.11) <https://press.moviewalker.jp/news/article/1171598/>

즉, 야쿠쇼는 히라야마를 연기한 것이 아니라 히라야마가 되었다고 할 수 있다. 야쿠쇼는 철저한 역할 준비로 유명한 배우인데, <퍼펙트 데이즈> 촬영에 앞서 실제 화장실 전문 청소부로부터 청소 교육을 직접 받았다.

영화 속 히라야마는 매일 똑같은 일상을 반복한다. 그는 묵묵히 화장실을 정성껏 청소하고, 하루를 마치면 대중 목욕탕에 들른 뒤 선술집에서 술 한잔을 하고, 책을 읽으며 잠이 든다. 대사도 많지 않다. 그는 도쿄 스카이트리가 보이는 동네의 작은 아파트에 살고 있으며, 그가 찾는 술집이나 아날로그 레코드 가게 등은 쇼와 시대의 분위기를 짙게 풍기고 있다.

빔 벤더스 감독은 자신이 오즈 야스지로(小津安二郎) 감독의 영향을 받았다고 밝힌 바 있다. 오즈 감독의 작품은 일상 속에서 깊은 울림과 아름다움을 발견한다. 일상을 담담히 받아들이고, 그 안에 깃든 미묘한 감정과 순간들을 소중히 여기는 태도는 <퍼펙트 데이즈>의 히라야마의 모습과도 정확히 맞닿아 있다.

히라야마라는 이름 역시 오즈 감독의 <동경이야기>(1953)에서 류 치슈(笠智衆)가 연기한 주인공의 이름에서 따온 것이다. 빔 벤더스 감독은 칸 영화제에서 인터뷰를 받으면서 옆에 앉아 있던 야쿠쇼의 어깨에 손을 얹으며 “나의 류 치슈가 여기 있습니다”라고 말했다.³ 빔 벤더스 감독은 오즈 감독의 흔적을 찾아가는 다큐멘터리 영화 <도쿄가>(1985)를 만들었을 때 류 치슈를 직접 인터뷰한 적도 있다.

<퍼펙트 데이즈>는 빔 벤더스 감독이 오즈 감독과 류 치슈에게 바친 러브레터처럼 보인다. 야쿠쇼가 연기한 히라야마는 레이와 시대를 살면서 오히려 쇼와 시대의 남성을 떠올리게 하는 인물로 그려졌다.

3. 수줍은 일본인상

한편, 야쿠쇼 코지를 세계에 알린 <셸 위 댄스>의 평범한 회사원 스기야마 쇼헤이는 헤이세이 시대의 전형적인 ‘수줍은 일본인’이었다.

<셸 위 댄스>는 낯설고 부끄러운 영역이었던 사교댄스에 도전하며 잃어버렸던 삶의 활력과 감정을 되찾아가는 과정이 관객들에게 몽클한 감동을 주며 일본 국내에서 큰 인기를 얻었을 뿐 아니라 세계 19개국에서 개봉되었다. 특히 미국에서는 약 950만 달러의 흥행 수입을 기록하며, 당시 애니메이션 영화를 제외한 일본 영화의 미국 흥행 기록을 새로 썼다. 또한 2004년에는 리처드 기어와 제니퍼 로페즈가 주연을 맡은 할리우드 리메이크작 <셸 위 댄스>가 제작되었고, 이 성공을 계기로 원작 역시 다시 주목받게 되었다.

스기야마는 <퍼펙트 데이즈>의 히라야마와는 대조적인 인물이다. 그는 정원이 딸린 단독주택에서 아내와 딸과 함께 살고 있으며, 겉으로 보기에는 모든 것이 순조로운 삶처럼 보인다. 그러나 실제로는 일상에 지친 직장인이다. 그는 매일 아침 일찍 출근해 성실하게 일하고, 전철에 몸을 싣고 퇴근한 뒤 자전거를 타고 집으로 돌아온다. 하지만 집에 돌아와서도 아내와 대화를 나눌 기운조차 없다. 그런 그에게 유일한 낙은 매일 전철 창밖으로 보이는 댄스 교실을 바라보며 마음속으로 동경하는 댄스 강사의 모습을 찾는 일이다. 그리고 어느 날, 그는 마침내 용기를 내어 그 댄스교실의 문을 두드린다.

3 小原篤, 「役所さん、カンヌが祝福 ベンダ ス監督『私の笠智衆、ここに』」, 『朝日新聞』(2023.05.29)

스기야마가 댄스 강사에게 느끼는 감정은 남녀 간의 치정이 아닌, 삶의 생기를 동경하는 마음으로 선을 지키며 섬세하게 그려졌다. 야쿠쇼는 점차 생기를 찾아 눈빛이 변해가는 과정을 연기했다.

‘나는 왜 살고 있는가’, ‘내 삶의 즐거움은 어디에 있는가’라는 질문은 1990년대 일본뿐만 아니라 전 세계 현대인들이 깊이 공감할 수 있는 보편적인 주제였다.

스오 감독은 영화 <셀 위 댄스>의 주인공 스기야마를 ‘어디에나 있을 법한 평범한 회사원’으로 구상했다. 그러나 실제로는 ‘평범한 사람’을 자연스럽게 연기할 수 있는 배우를 찾기가 쉽지 않아 캐스팅에 어려움을 겪었다고 한다. 당초 스오 감독은 선배 감독으로부터 야쿠쇼를 추천받았지만, 그는 스기야마를 연기하기엔 너무 멋있다고 생각해서 내키진 않았다. 만나보고 거절해도 된다는 조건으로 만나기로 했는데 약속 장소로 가는 엘리베이터 안에서 우연히 야쿠쇼를 만났을 때, 본인이 먼저 인사하기 전까지는 그가 야쿠쇼라는 사실조차 알아차리지 못했다고 한다. 감독은 당시를 회상하며 “실례되는 말이지만, 눈앞에 서 있던 그 사람은 TV에서 보던 멋진 스타 배우가 아니었다”고 한다. 그래서 그는 야쿠쇼에게 “지금 그대로의 모습으로 조금 불품없는 아저씨를 연기해 주실 수 있습니까?”라고 제안했다.⁴

이 일화는 야쿠쇼 코지의 매력이 스타성에 있는 것이 아니라는 점을 보여준다. 그는 대하드라마의 무사나 권력자처럼 카리스마 있는 인물을 연기할 수 있는 동시에, <셀 위 댄스>의 스기야마처럼 평범한 중년 회사원도 전혀 어색함 없이 소화할 수 있다.

그의 연기 철학 역시 이러한 특징을 잘 드러낸다.

“배우는 하나의 재료(소재)다. 자연스럽게 그 안으로 들어가면 된다. ‘이렇게 연기해야지’라고 생각하기보다 불필요한 것을 덜어내고 단순하게 표현하는 것이 좋다. 영화는 이미 화면과 로케이션, 세트, 미술 등을 통해 세밀하게 표현되어 있기 때문에 배우는 그 분위기를 느끼면 된다. 관객이 ‘연기를 보고 있다’고 느끼지 않는 신선함이 중요하다.”⁵

이 말에서 알 수 있듯이 그는 배우가 자신의 존재감을 과시하기보다 작품과 인물 속에 자연스럽게 녹아들어야 한다고 생각한다.

트랜스내셔널한 관점에서 보면, 이러한 ‘연기하는 티가 나지 않는 자연스러움’은 매우 중요한 의미를 갖는다. 야쿠쇼는 일본적인 회사원을 연기하면서도 그 인물의 고독, 갈등, 희망 같은 보편적인 감정을 전면에 드러낸다. 그렇기 때문에 일본 관객뿐 아니라 해외 관객도 그의 캐릭터에 공감할 수 있다.

4 周防正行, 「サラリマン役(出あいの風景)」, 『朝日新聞』(1996.01.08)

5 中島鉄郎, 「(順風満帆)俳優・役所広司:上 カメラの前で憑依する」, 『朝日新聞』(2009.04.04)

4. 해외 작품에서의 야쿠쇼 코지와 와타나베 켄의 차이

야쿠쇼는 화려한 표현보다는 절제된 연기를 통해 지극히 평범한 인간을 사실적으로 표현하는 능력으로 높은 평가를 받고 있다. 반면 와타나베 켄(渡辺謙)은 할리우드 작품에서 강한 존재감을 발휘하는 국제적인 스타이다. 두 사람 모두 해외에서 널리 알려진 일본을 대표하는 배우이지만, 그 특징은 서로 다르다.

멕시코 출신 감독인 알레한드로 곤살레스 이냐리투가 연출한 영화 <바벨>(2006)은 모로코, 멕시코, 미국, 일본이라는 서로 떨어진 장소에서 벌어지는 사건들이 한 발의 총탄을 계기로 예상치 못한 방식으로 연결되는 휴먼 드라마이다. 일본에서는 청각장애를 가진 여고생 치에코가 고독과 소외감에 시달리는데, 야쿠쇼 코지는 치에코의 아버지 역을 연기했다. 두 사람은 수어로 대화한다.

제목은 구약성서에 등장하는 하늘에 닿는 탑을 세우려 했던 인간들이 신의 노여움을 사 언어가 서로 달라지게 되었다는 유명한 바벨탑 이야기에서 유래했다. 의사소통의 어려움을 주제로 하면서 인간은 모두 서로 연결되어 있다는 메시지를 던지는 작품이다.

알레한드로 곤살레스 이냐리투 감독은 일본을 작품의 배경 중 하나로 선택한 이유에 대해 다음과 같이 말했다.

“2003년에 일본을 방문했을 때, 하코네에서 매우 감동적인 광경을 보았다. 한 노인이 지적장애를 가진 딸을 돌보고 있었는데, 그 모습에서 고독과 여러 감정을 느꼈다. 같은 시기에 청각장애가 있는 소년들이 얼굴 표정만으로 필사적으로 대화를 나누고 있는 모습도 보았다.”⁶

이러한 경험을 바탕으로 일본의 이야기를 각본에 썼다.

<바벨>은 칸 국제영화제 감독상을 수상했으며, 치에코를 연기한 기쿠치 린코(菊地凜子)는 아카데미상 여우조연상 후보에 올랐다. 야쿠쇼는 이미 스타 배우였지만, 당시 인지도가 높지 않았던 기쿠치는 이 작품을 통해 단숨에 주목을 받게 되었다. 한편 야쿠쇼는 아내가 자살한 뒤 딸과의 거리감으로 고민하는 평범한 아버지를 연기하며, 세계적인 규모의 이야기 속에서 일본 사회가 안고 있는 고독과 소통의 단절이라는 문제를 보편적인 세계적 주제와 연결하는 역할을 했다.

한편, 와타나베가 국제적인 인지도를 얻게 된 계기는 에드워드 즈윅 감독의 영화 <ラスト 사무라이>(2003)였다. 가쓰모토 모리츠구 역을 맡은 그는 아카데미상 남우조연상 후보에 올랐고, 이후 클린트 이스트우드 감독의 <이오지마에서 온 편지>(2006)에서는 주인공 구리바야시 다다미치를 연기했으며, 크리스토퍼 놀란 감독의 <인셉션>(2010)에서는 사이토역을 맡는 등 할리우드 작품에 지속적으로 출연해 왔다.

와타나베가 할리우드 작품에서 연기해 온 일본인 역할은 권위와 위엄을 지닌 지도자 역할이 많은 반면, 야쿠

6 津久井美奈, 『『バベル』イニャリトゥ監督 米移住で感じた疑問から』, 『読売新聞』(2007.04.06)

쇼가 주로 연기하는 일반 시민의 역할과는 대조적이다. 또한 와타나베는 영어 연기 실력도 꾸준히 갖고 닦았으며, 2015년에는 브로드웨이 뮤지컬 <왕과 나>의 왕 역할로 높은 평가를 받아 토니상 남우주연상 후보에 오르기도 했다.

즉, 야쿠쇼 코지의 가장 큰 특징은 ‘일본적인 인물’을 연기하면서도 그 안에 담긴 보편적인 인간성을 자연스럽게 표현할 수 있다는 점이다. 와타나베 켄이 강한 캐릭터성을 통해 국제적 인지도를 얻은 것과는 다른 방식의 트랜스내셔널한 표상이라고 할 수 있다.

5. 나가며

야쿠쇼 코지는 영화 <퍼펙트 데이즈>, <셸 위 댄스>, <바벨> 등을 통해 화장실 청소부, 회사원, 아버지와 같은 평범한 일본인을 주로 연기하면서도, 보편적 인간성을 자연스럽게 표현해 왔다.

그의 연기는 배우의 존재감을 드러내기보다 인물 자체가 되는 데 중점을 두며, 이러한 자연스러움은 국적과 문화를 초월한 공감을 가능하게 한다. <퍼펙트 데이즈>에서는 외국인 감독의 시선을 통해 일본적 일상의 아름다움을 구현했고, <셸 위 댄스>에서는 수줍고 내성적인 일본인의 모습을 세계인이 공감할 수 있는 이야기로 승화시켰으며, <바벨>에서는 일본 사회의 고독과 소통의 단절을 세계적 차원의 보편적 문제와 연결했다.

이는 할리우드에서 강한 캐릭터를 통해 국제적 명성을 얻은 와타나베 켄과는 다른 방식의 표상이다. 즉, 야쿠쇼 코지는 일본적인 인물을 충실히 연기하면서도 그 안에 담긴 보편적 인간성을 드러냄으로써 세계적 공감을 획득한 배우이며, 바로 그 점이 그의 트랜스내셔널한 표상이라고 할 수 있다.

번역의 난(亂)

: ‘탕웨이 2부작’ 〈헤어질 결심〉, 〈만추〉를 중심으로

한미라
독립연구자

1. 들어가면서

제3세계 이주 여성의 재현에 있어, 탕웨이는 〈파이란〉(2001, 송해성)의 장백지와 〈미씽: 사라진 여자〉(2016, 이언희)의 공효진과는 분명 그 결을 달리한다. 〈파이란〉에서 위장결혼을 통해 한국으로 이주한 중국인 여성 파이란은, 강재에게 돌아가야 할 고향이자 내면의 순수함으로 혹은 실패한 남성성을 회복시켜줄 구원의 신으로 재현된다. 〈미씽〉에서 한매는 조선족 출신의 보모로, 근원적 모성애¹와 원시적이고 미개한 타자의 형상으로 재현된다. 말하자면 자기 자신을 위해 존재하는 인물이 아닌 누군가에게는 돌아갈 근원으로, 혹은 모성 그 자체(모성애를 제외하고는 아무 욕망도 없는 존재)로 번역된다.² 한마디로 전지구적 자본주의화에 의해 일거에 사라졌지만 다시 찾고 싶은 자연, 순수 그리고 무의식과도 같은 존재들이다.

파이란과 한매가 이처럼 제3세계 이주 여성을 정형화된 이미지로 환원시켰던 것과 달리, 〈헤어질 결심〉(2022, 박찬욱)의 서래와 〈만추〉(2011, 김태용)의 애나는 표면적으로는 위의 인물들과 달리 자신의 욕망을 추구하는 인물들로, 타인을 구원하거나 타인과 연대하기 위해 존재하는 인물들은 아니다. 물질적 차원에서 약자 혹은 피해자의 위치에만, 관념적 차원에서의 연대와 구원의 판타지에만 머무르지 않는 것처럼

- 1 이 ‘모성애’로 인해, 매우 다른 처지의 한국인 여성 지선과 ‘어쩌면’ 연대할 수 있는 인물이기도 하다. ‘어쩌면’이라고 쓴 이유는, 지선은 한매를 향해 손을 뻗으나, 한매는 그 손을 뿌리치기 때문이다.
- 2 제1세계와 제3세계 간의, 제국과 식민지 간의 문화 이동을 살펴보면, 제국을 ‘중심’으로 상정하고 식민지를 ‘주변’으로 상정하여 중심의 보편적 의미가 주변으로 전달되는 방식이었다. 이 과정에서 제1세계를 보편으로, 제3세계를 특수로 보는 위계적 관계가 성립되어 제1세계의 의미를 제3세계에 투명하게 전달할 것을, 그래서 제3세계-타자가 제1세계-자아를 닮아갈 것을 요구하였다. 이러한 과정에서 제1세계의 보편성과 제3세계의 특수성이라는 인식론적 위계는 더욱 공고해졌고 제3세계를 제1세계의 보편 가치와 대비되는 개별적 타자로, 근대성과 대비되는 원시로 탈역사화하는 과정이 반복되었다. 여기에 젠더 정체성까지 가세하여 제1세계는 생산적인 남성의 공간, 제3세계는 재생산의 여성의 공간으로, 제1세계는 (가부장적) 나르시시즘적 남성의 이미지, 제3세계는 희생적인 여성의 이미지로 구축되었다. 이렇듯 동일성과 차이의 측면에서 젠더와 번역은 매우 닮은 궤적을 그리고 있다. 한편 원문에 충실하지 않는데 아름답기는 하다는 뜻의 ‘바람둥이 미녀(les belles infideles)’라는 비유에서 알 수 있듯, 젠더와 번역 모두 충실함을 요구한다는 공통점이 있다. 이명호, 「문화번역의 정치성: 이국성의 해방과 이웃되기」, 《비평과 이론》 제15권 1호, 2010, 237쪽, 윤조원, 「번역자의 책무-발터 벤야민과 문화번역」, 《영어영문학》 제57권 2호, 2011, 217-218쪽, 박선주, 「(부)적절한 만남: 번역의 젠더, 젠더의 번역」, 《안과 밖》, 제23권 3호, 영미문학연구회, 2012, 290-298쪽.

보인다. 영화 서사적 측면에서, 이들 캐릭터들은 ‘절대적 타자’로 구축되어지는 것을 방해하는 불균등함과 이질성을 갖고 있다. 분명 서발턴이지만 전형적인 서발턴의 위치에만 머무르지 않는다. 서래와 애나는 일방적으로 학대당하거나 보호받는 인물이 아니며 상상의 인물이 아닌 실재하는 인물과 사랑에 빠짐으로써³ 자신의 욕망을 실현하는 것처럼 보인다.

이는 ‘탕웨이’라는 배우 개인이 갖는 당찬 이미지가 가세하여 더 공고해진다. 예를 들면, 그녀의 개인적 역량이 다시 말해 중국어와 영어를 구사할 때의 탕웨이의 품위와 카리스마가 영화 서사 내의 그녀가 처한 가혹한 상황에도 불구하고 그녀(의 이미지)를 바닥까지 끌어내리지는 않는다. 이는 영화 밖에서 그녀가 걸었던 非자발적인 디아스포라의 행보와 닮아있는데, 익히 알려졌다시피 탕웨이는 이안 감독의 <색, 계>(2007)로 전 세계적인 주목을 받지만, 친일파와 사랑에 빠지는 독립운동가라는, 다시 말해 독립운동을 부도덕하게 묘사했다는 이유로 중국 내 활동 금지 처분을 받게 된다. 이후 영국을 거쳐 홍콩으로 건너가 홍콩 영화에 출연하면서 재기에 성공하고, 이후 한국 영화와 할리우드 블록버스터⁴에 출연하게 된다. 이러한 광폭의 행보는 ‘지역적 이동’이라는 물리적 조건을 통해 영화 서사에도 고스란히 반영되는데, <시절인연>(2014, 설효로)에서는 유부남의 아이를 임신했다는 이유로 출산 허가를 받지 못하자 베이징에서 시애틀로 이동하고⁵ <온리 유>(2015, 장하오)에서는 “그저 정착하려고 결혼할 수는 없다”며 운명의 남자를 찾아 밀라노까지 날아간다. <사랑, 세 도시 이야기>(2015, 장완정)에서는 상하이에서 안휘로, 다시 홍콩으로 이동하며 전쟁의 참혹함과 그 안에서 싹튼 절박한 사랑을 이어간다. <황금시대>(2014, 허안화)에서도 끊임없이 공간(지역)을 가로지르며 사랑에서도, 문학에서도 (두려움 가득했지만) 두려움 없는 삶을 살다 간다. 탕웨이는 이처럼 영화 안팎에서 끊임없이 이동하면서, 경계를 가로지르는 주체로 자리매김하며 자신만의 아우라를 만들어간다.

이러한 탕웨이의 당당한 이미지와 가열찬 행보와 달리, 기실 <헤어질 결심>의 서래는 순정의 사랑을 위해 자신을 희생하는 ‘나비부인’의 서사를 향해 달려가고, 결국에는 상상 초월의 비극적 죽음으로 자본주의/가부장제 사회에서 절대적 타자 즉 서발턴의 위치를 ‘제대로’ 점하게 된다. <만추>의 애나는 어떠한가? 폭력적인 가부장과 암체 가부장으로부터 그녀를 구원하는 것은 ‘정통’ 가부장제 질서 밖의 ‘백마 탄 남창’이다. ‘나비부인’의 서사와 ‘백마 탄 왕자’(의 변주) 캐릭터라는 전형적이다 못해 구태적이기까지 한 이 고답적인 서사에서, 이 곳곳하기만 한 ‘헛똑똑이’⁶ 서발턴을 어떻게 위치지을 것인가? 본고는 이 고전적인 서사를 구출하는 탕웨이의 (서사 내에서의) 힘에 대해 논하고자 한다. 그것은 그녀의 언어 더 정확히는 ‘번역의 불가

3 <파이란>의 강제는 물론 실재하는 인물이긴 하나, 파이란과 강제의 소통은 편지로만 이루어졌고 더군다나 그 소통은 동시간대의 소통이 아니라 언제나 한발 늦은 소통이었다. 그런 의미에서 파이란에게 강제는 위안과 구원을 가져다줄 수 있는 상상의 인물이나 진배없었고, 그 역으로든 마찬가지이다. <미씽>에서 한매는 현익과 모종의 관계에 있기는 하나, 마담 진술에 따르면 그것은 현익이 한매에게 폭 빠진 일방적인 관계였고, 한매에게 현익은 기동서방에 가깝다고 할 수 있다.

4 마이클 만 감독의 <블랙 코드>(2015)에 출연하였다.

5 탕웨이의 인터뷰에 따르면, 모친 왈, <시절인연>의 캐릭터가 탕웨이 본인의 실제 성격과 가장 많이 닮았다고 한다. <시절인연>에서 그녀는 대단히 적극적이고 외향적인 캐릭터이다.

6 여기에서 ‘헛똑똑이’란 도도하고 곳곳하지만 나에게는 순정의 사랑을 바치는 여자, 즉 남성 판타지의 결정체라는 의미이다.

능성', '번역의 미결정성'⁷에 관한것이다.⁸

본고가 주목하고 있는 것은, 상황에 딱 들어맞지 않는 애매한 혹은 얼토당토한 번역들로, 이러한 번역은 원문에 내재하지만 재현불가능한, 하지만 번역의 과정을 통해 그 의도와 이데올로기를 드러낼 수 있다. 구체적으로 <헤어질 결심>에서의 “마침내”와 “저 폰은 바다에 버려요”, <만추>에서의 애나와 훈의 하오/화이 썬의 대화, 놀이공원에서의 팬터마임 대화 썬, 훈과 왕징의 포크 결투 썬에서의 대화가 그것이다. 상술하면 “마침내”라는 상황에 맞지 않는, 하지만 사실은 상황에 딱 들어맞는 번역, 그리고 사랑 고백으로 충분히 오해할 여지는 있으나 “당신을 사랑해요”라고 번역하기에는 애매한 “저 폰은 바다에 버려요”, 그리고 놀이공원에서 청춘남녀의 대화를 더빙하면서 애나가 옛사랑에 대한 마음을 토로하고, 중국어라고는 ‘하오’밖에 모르는 훈에게 마침내 자신의 과거사를 고백하고, “이 사람이 내 포크를 찔어요. 그런데 사과도 안 하잖아요.”라는 말도 안 되는 말로 왕징이 애나에게 사과하게 만드는 훈의 번역 등이 그것으로, 지배담론의 언어로는 말해줄 수 없었던 서발턴의 말하기가 번역을 통해 가능해지고 있음을 주장할 것이다.

본고는 원문과 번역이 등가성을 띤 관계가 아니라는 것, 번역이 원본에 종속되어야 하는 것은 아니라는 것을 전제로 한다. 원본에 종속되지 않을 때 오히려 번역은 언어 이전의, 궁극적인 상황의 본질에 닿을 수 있다. 그래서 완벽한 의미 전달로서의 번역이 아니라, 번역의 잔여, 이질성, 차이에 주목하는 세 명의 이론가, 벤야민, 호미 바바, 스피박을 소환하였다. 벤야민에 따르면, “언어는 어떤 경우이든 전달 가능한 것의 전달 이기만 한 것이 아니라 동시에 전달 불가능한 것의 상징이기도 하다.”⁹ 이 번역불가능성, 통약불가능성이야말로 서발턴이 말할 수 있고, 서발턴의 말에 귀 기울일 수 있고, 서발턴의 재현을 가능하게 한다는 것이 본고의 주장이다.

2. 서발턴과 번역(불)가능성

주지하다시피 ‘서발턴’은 안토니오 그람시의 개념으로 “국가와 민족, 계급 등의 거대 담론에 의해 억압되고 배제되어 그 존재가 인식되지 않은 사람들”¹⁰을 의미한다. 스피박은 그람시가 간과한 서발턴의 성차화 과정에 주목하여, 여성 서발턴의 삶에 대해 ‘말하기’ 그리고 그 문화적 재현을 주장하고 있다.¹¹ 스피박이 불

7 원문에서 번역으로 변형되는 과정에서 저항하는 요소, 즉 번역에 잘 들어맞지 않는 번역작업의 요소를 말한다. 호미 바바, 나병철 옮김, 『새로운 것이 세계 속에 투입하는 방법: 탈근대적 공간과 탈식민지적 시간, 그리고 문화적 전이의 시련들』, 『문화의 위치』, 소명출판, 2003, 425쪽.

8 보편적 인류에서 언제나 제외/삭제되었던 서발턴과 관련하여, 지난 줄고에서는 ‘서발턴은 말할 수 있는가, 영화가 인류를 구원할 수 있는가’라는 주제로 ‘탕웨이 2부작’을 다룬 바 있다. 그것은 ‘마술적 리얼리즘’과 ‘멜로드라마의 과잉’으로 영화적인(cinematic) 방식으로 ‘서발턴을 포함한 인류’를 구원하는 것이었다. 지난 줄고가 주로 영화 양식적인 측면에 관한 것이었다면 이번에는 영화 서사적인 측면에서 번역을 통해서, 더 정확히는 ‘번역의 미결정성’ ‘번역의 불가능성’을 통해 다시 한번 인류를 구원하고자 한다. 줄고, 『스피박의 서발턴은 말할 수 있는가에 대한 더글러스 서크 식의 영화적 화답』, 《영화연구》 105호, 2005. 9 참조.

9 발터 벤야민a, 최성만 옮김, 『언어 일반과 인간의 언어에 대하여』, 『언어 일반과 인간의 언어에 대하여 / 번역자의 과제 외』, 발터 벤야민 선집 6, 도서출판 길, 2008, 95쪽.

10 강옥초, 『그람시와 ‘서발턴’ 개념』, 《역사교육》 82권, 2002, 135쪽.

11 태혜숙, 『탈식민주의 페미니즘: 하위주체로서의 여성 개념을 중심으로』, 《한국여성학》 제13권 1호, 1997, 9쪽.

때, 서발턴은 지배 담론에 종속되어 있기에 그들의 목소리-의식(voice-consciousness)은 주어진 이데올로기적 언어/담론체계 내에서 굴절되며 그래서 결국 서발턴은 말할 수 없다는 것이다.¹² “서발턴은 … 항상 재현 밑으로 미끄러지거나 멀어지는 것, … 재현 너머에 있는 어떤 것”¹³인데, 이 재현불가능성은 다시 말해 “지배 담론의 재현체계로는 환원불가능한 서발턴의 ‘차이’와 재현체계 안에 끝내 포섭될 수 없는 서발턴의 ‘이질성’은”¹⁴ 지배 담론의 총체화와 동질화에 저항하는 기제로 작동한다.

이 구조적인 역설을 해결하는 것이, 다시 말해 거창하게는 서발턴을 말할 수 있게 하는 것, 혹은 소박하게는 이질성과 차이를 드러내는 것이 바로 번역이다. 스피박에게 번역은 문자 그대로의 의미에 대한 정박이 아니라¹⁵, 미결정적인 것을 드러내기 위한 전략이다.¹⁶ 번역이야말로 재현되지도 않는, 대변되지도 않는 미결정적인 차이를 대면하게 하고, 패권 담론들 사이에서 사라지는 불가능한 목소리를 들릴 수 있게 한다.¹⁷ 번역은 서로 다른 언어/문화의 등가를 찾아 “원래 의미를 그대로 ‘옮기는’ 행위라기보다, (서로 다른) 언어/문화 간의 불균등한 권력관계로부터 가치를 협상하고 ‘창출’해내는 행위”¹⁸이다. 결국 그(녀)에게 번역은 차이와의 대면이며, 타자에게 귀를 기울이는 방식이다.¹⁹ 이런 의미에서 스피박에게 번역은 ‘사랑’이다. 스피박이 보는 ‘번역’²⁰은, “여자들에게 공통된 동일한 뭔가가 자동적으로 있다고 상상하기보다, … 다른 여자로 하여금 어머니의 무릎에서 현실을 인식하는 법을 배우도록 한 그 언어를 독자가 배우려고 시도할 때, 매일 연대감을 느끼게 되는”²¹ 그런 것이다.

그렇다면 번역이 이 이율배반의 상황을 구체적으로 어떻게 해결할 수 있다는 것인가? 스피박이 주목하는 것은, 문자 그대로의 반복을 통한 의미의 전달이 아니라 논리적 체계성을 가로막는 언어의 수사적 성격, 더 정확히는 원문의 수사성이다.²² 여기에서 수사성은 임의적인 우연성, 우발성, 언어의 파열 가능성이자²³, “체계를 회피하는 잔여물²⁴”로 기능하는데, 이를 통해 재현의 결을 거슬러서, 재현/대변/대표를 빠져나가는 잔여를 드러냄으로써 헤게모니 언어의 논리적 체계를 방해하게 된다.²⁵ 스피박은 원문에 굴복할 것을, 더 정확히는 원문의 수사성에 굴복할 것을 요구한다. 왜냐하면 수사성이 논리를 방해하는 방식 자체가 우연성을 유발하며, “텍스트가 막아놓은 방어벽으로 인해 언어가 완전히 마모되어 침묵으로 남아있는 지점을 가리키

12 김택현a, 「‘서발턴(의) 역사와’ 로컬 역사/로컬리티, 《로컬리티 인문학》 2호, 2009, 159쪽.

13 John Beverley, *Subalternity and Representation: Arguments in Cultural Theory*, Durham and London: Duke Univ. Press, 1999, p.103, 김택현, 위의 논문, 160쪽에서 재인용.

14 김택현, 앞의 논문, 160쪽.

15 가야트리 스피박a, 태혜숙 옮김, 『지구화 시대의 미학교육』, 북코리아, 2017, 377쪽.

16 정혜옥, 『번역과 문화연구 : 합일을 거부하는 반복』, 경성대학교 출판부, 2010, 148쪽.

17 위의 책, 140쪽, 146-147쪽.

18 박선주, 같은 논문, 312쪽.

19 정혜옥, 같은 책, 137쪽.

20 ‘번역’이라 쓰고 ‘사랑’이라 읽는다.

21 가야트리 스피박b, 태혜숙·박미선 옮김, 『포스트식민 이성 비판』, 갈무리, 2005, 352쪽.

22 정혜옥, 같은 책, 162-163쪽.

23 가야트리 스피박b, 같은 책, 333쪽, 344쪽.

24 Phillip Sipiora, Janet Atwill, “Rhetoric and Cultural Explanation: A Discussion with Gayatri Chakravorty Spivak”, *JAC* 10.2, 1990, p. 2, 정혜옥, 같은 책, 163쪽에서 재인용.

25 정혜옥, 위의 책, 163쪽.

기”²⁶ 때문이다. 그런 의미에서 번역은 가장 친밀한 독서행위(어야 하)고, 윤리적이기보다 에로틱한 것이 (어야 한)다.²⁷ 스피박이 번역에서 궁극적으로 추구하는 것은, ‘에로틱’으로 표현되고 있는 ‘타자에 대한 지극한 사랑’이다. 그것은 서발턴의 말에 귀를 기울이고, 서발턴의 침묵을 존중하며, 더 나아가 그 침묵을 삭제하지 않는 번역을 통해 실천할 수 있다.

스피박은 서발턴이 말할 수 없음을, 서발턴은 재현될 수 없음을 주장하고 있는데, 이것을 번역으로 전치한다면, 서발턴은 번역될 수 없다는 뜻이다. 먼저, ‘사티’와 ‘부바네스와리의 자살’이 참담한 오역으로 끝난 번역불가능성의 예를 들어보자.

먼저, 힌두 과부는 죽은 남편을 화장한 장작더미에 올라가서 자신을 불태우며 희생시킨다. 이것이 사티(sati, 과부 희생)이다.²⁸ 이 ‘사티’라는 고유명사는 영어로 번역되는 과정에서 오류가 발생하는데, 인도어에서 사티가 그저 ‘좋은 아내’를 뜻한다면, 황인종 여자를 황인종 남자에게서 구하고자 하는 백인종 남자에게는 ‘좋은 아내됨’이 남편을 화장한 장작더미 위에서의 ‘자기-화살(火殺)’로 번역된다. ‘사티’는 인도에서 보편적으로 행해지는 일반적인 규칙이 아니라 특정 시기, 특정 지역, 특정 계급에만 적용되는 예외적인 규칙이었다. 그런데 식민과 탈식민의 역사 안에서, 제국주의와 민족주의 사이의 이데올로기 전쟁터에서 보편적인 전통으로 탈바꿈하고, 번역된다. 그런 의미에서 사티는 식민주의, 인종, 젠더, 계급 등이 얽혀 중층결정된 관습이다.²⁹ 주목할 점은, 그 어디에도 서발턴의 ‘의식-목소리(voice-consciousness)’³⁰는 없다는 것이다.

둘째, 인도 독립운동단체 대원인 부바네스와리 바두리는 ‘자신의 생리일에 맞춰’ 자살을 감행한다. 부바네스와리는 복원될 의도를 갖고 자신의 몸으로 글을 쓰는 셈인데, 즉 “자신의 몸을 문자소로 만듦으로써 죽음을 가로질러 말하려고 시도”³¹한다. 그녀는 자신의 육체를 여성/글쓰기의 텍스트로 바꿈으로써 말하기를 시도하지만 결과는 ‘서발턴은 말할 수 없었다.’ 자신의 가족에게도, 여성들 사이에서도, 50년의 세월 속에서도 그녀의 시도는 실패한다. 그녀의 조카들은 그녀의 죽음에 대해 그녀가 불륜을 저지른 것 같다고 반응한다.³² “그녀는 ‘말했지만’ 여자들은 그녀의 말을 ‘듣지’ 않았고 지금도 듣지 않는다.”³³ 서발턴의 말은 이렇게 또 한 번 오역된다.

전술한 예들을 봤을 때, 서발턴에게 번역은 조금의 쓸모도 없다. 무용지물이다. 그렇다면 번역이 어떻게 서발턴에게 말하기를 가능케 하고 재현을 가능케 한단 말인가? 그것은 언어의 수사성에 의해 가능하다. 마

26 가야트리 스피박b, 같은 책, 338쪽.

27 위의 책, 333-347쪽.

28 가야트리 스피박c, 태혜숙 옮김, 『서발턴은 말할 수 있는가』, 그린비, 2013, 104-105쪽.

29 위의 책, 104-105쪽, 128쪽. 가야트리 스피박b, 같은 책, 399-401쪽, 409쪽, 김애령, 「다른 목소리 듣기: 말하는 주체와 들리지 않는 이방성」, 《한국여성철학》 17호, 2012, 48쪽.

상술하면, 벵골에서 사티 관습이 만연했던 것은 이 지역에서는 과부가 재산을 상속할 수 있었기 때문이다. 가장 고통스러운 순간에 남편에 대한 헌신과 사랑을 주입함으로써 과부를 없애버리도록 한 것인데, 이처럼 영국 제국주의자들이 불쌍한 인도 여성이 살육된다고 본 사안은 그리고 인도 민족주의자들이 여성이 자유롭게 선택한 것이라 본 사안은, 사실은 이데올로기적 조항들이 개입하여 탄생한 발명품에 가까웠다. 가야트리 스피박b, 같은 책, 409쪽

30 가야트리 스피박c, 같은 책, 105쪽.

31 위의 책, 45쪽.

32 위의 책, 135쪽-136쪽.

33 위의 책, 46쪽.

하스웨타 데비의 소설 “Stanadayini”는 두 개의 번역본, 『젖어미』와 『보모』로 번역되었다. 자쇼다가 젖어미로 착취당하다 유방암에 걸려 죽는다는 내용의 이 소설은 여성의 몸을 놓고 마르크스주의적 노동과 프로이트의 정신분석 사이에서 유희를 벌이며, 노동력을 지닌 기관으로서 젖가슴을, 그리고 타자(대상)를 대신하는 환유적 부분대상으로서 젖가슴을 다루고 있다.³⁴ ‘젖을 주는 자(Breast-Giver)’라는 번역을 통해, 자쇼다의 몸을 모성에만 위치 짓는 것이 아니라 교환가치를 가질 수 없을 때 더 이상 재현될 수 없는 자쇼다의 몸의 의미를 위치 짓고, 이를 통해 노동이 될 수 없는 노동,³⁵ “돈으로 환원될 수 없는, 즉 재현/대변이 포섭하지 못하는 잉여를, 전적인 타자를 대면할 수 있는 (불)가능한 가능성”³⁶을 가시화한다.

3. 어설픈 흉내내기와 제3의 공간

전통적인 식민 담론이 본질적 우월성을 기반으로 지배자의 통일성을, 식민 권력의 의도성과 일방성을 전제한다면, 바바는 ‘양가성과 혼종성’의 흉내 내기를 통해 피지배자가 식민 권력의 일방적 지배에 저항할 수 있다고 주장한다. 상술하면, 식민 지배자는 피지배자에게 ‘나를 닮아라. 그러나 나와 완전히 같아져서는 안 된다’라는 유사성과 차이의 양가적 요구를 한다. 이에 피지배자는 지배자를 ‘부분적으로’ 흉내 내게 되는데, 이러한 흉내 내기(mimicry)는 지배자를 충실히 따르는 모방(mimesis)인 듯하지만, 동시에 이를 우습게 만드는 엉터리 흉내(mockery)가 된다.³⁷ 원래 대상을 왜곡하고 차이를 기입하는,³⁸ 그래서 식민 지배자를 ‘부분적’ 존재로 고정시키는 흉내 내기는 일종의 불확정성으로 작동하는데³⁹ ‘거의 같지만 완전히 같지는 않은’ 흉내 속에서 필연적으로 혼종성이 발생하게 된다. 흉내 내기는 끊임없이 미끄러짐, 초과, 차이를 생산함으로써 지배자의 불완전성을 드러내며 식민 담론을 분열시키게 된다.⁴⁰ “식민 권위의 양가성은 ‘모방’ (거의 없지만 아주 없지는 않은 차이)으로부터 ‘위협’ (거의 전적으로 다르지만 아주 다르지는 않은 차이)으로 전환”⁴¹ 된다. 정리하면 지배-피지배 관계는 “식민주의적 권위가 일방적으로 관철되는 공간이 아니라 불확정적이고 불투명한 양가성과 혼종성에 의해 생산되는 불안정한 공간”⁴²에 위치하게 된다.

양가적이고 혼종적인 흉내가 피지배자의 가장 교활하고 효과적인 저항의 전략이듯, 바바에게 번역은 실재하지만 기존의 재현에 의해 억압되어 보이지 않던 것들을 보이게 하는 “새로운 것이 세계로 투입하는 방법”⁴³이다. 바바에게 있어 번역은 투명하게 의미를 전달하는 수단이 아니며, 원본과 모방의 이분법을 넘어서 혼

34 가야트리 스피박b, 같은 책, 337-338쪽.

35 정혜옥, 같은 책, 169쪽.

36 위의 책, 175쪽.

37 박상기, 「탈식민주의의 양가성과 혼종성」, 『탈식민주의-이론과 쟁점』, 문학과 지성사, 2003, 226쪽, 231-235쪽.

38 고부웅, 『초민족 시대의 민족정체성』, 문학과 지성사, 2002, 288쪽.

39 호미 바바, 같은 책, 179-180쪽.

40 위의 책, 178-180쪽, 184쪽.

41 위의 책, 191쪽.

42 김용규, 「이식에서 번역으로: 호미 바바의 탈식민 이론」, 《오늘의문예비평》 63호, 2005. 6, 171쪽.

43 호미 바바, 「새로운 것이 세계로 투입하는 방법」, 『문화의 위치』 참조.

종화의 과정이다. 말하자면 한 언어에서 다른 언어로 옮겨지는 과정에서 이질적인 요소들이 투입하게 되고, 오염된 공간, 이질적 공간, 경계를 넘어서는 공간을 만들어내며 원본-모방의 이분법적 구도를 해체하게 된다.⁴⁴ 바바에게 “번역은 모방하는 방식이지만, 못돼 먹고 전치하는 의미에서 그렇다. (번역은) 원본의 우위를 강화하는 것이 아니라 그것을 모사하고 복사하고 전이하고 변형한다는 의미에서 … 원본을 모방한다. 원본은 그 자체로 완결된 것이 아니기에 항상 번역에 개방되어 있기에, 존재나 의미의 총체화된 선험적 순간, 즉 본질을 가진다고 말할 수 없다.”⁴⁵ 번역은 원본에 구멍을 내고, 얼룩을 기입하여 원본 자체를 교란시킨다는 점에서⁴⁶ 서로 동질화될 수 없는 문화들이 만나는 장이자 경계선에 있는 존재의 불안정성과 간극성의 장다시 말해 통약불가능한 차이의 공간인 ‘제3의 공간’에 다름 아니다.

바바는 흉내 내기와 혼종화를 통한 번역의 불투명성/미결정성에 주목하고 있는데, 그에게 번역은 단순히 언어적인 측면만을 의미하는 것이 아니라 하나의 역사적 현상이다.⁴⁷ 자본주의적 전지구화를 맞이하여 대량 이주와 인종혼합적 관계에 의해 혼종적이고 번역적인 정체성들이 등장하고 있는 바,⁴⁸ 서로 다른 이질적인 문화들이 투입하고 갈등하고 교섭하게 된다. 이러한 혼종적 상황에서 이주민들은 초국가적이고 번역적인 존재가 됨과 동시에 번역을 통해 동질화 불가능한 차이들의 협상을 시도하며 양가적 저항의 주체가 된다.⁴⁹

4. 번역가의 과제, 순수언어

발터 벤야민의 「번역가의 과제」에서 독일어 “과제(Aufgabe)”는 영어 “task”와 달리 “수행해야 할 과제”라는 의미 외에도 “포기” “항복”이라는 의미를 함의한다.⁵⁰ 말하자면 ‘번역가의 과제’라는 말 자체가 태생적으로 완벽한 번역의 불가능성, 예견된 번역의 실패 그래서 완벽한 이식을 포기할 수밖에 없음을 선언하고 있는 셈이다. 벤야민에게 ‘번역’의 존재 이유는 동일한 것을 반복하기 위해서가 아니다. 무엇인가를 동일하게 전달하려고 하는 번역은, 다시 말해 정보의 전달로서의 번역은 비본질적인 것을 전달할 수밖에 없다.⁵¹ 모든 언어에는 전달할 수 있는 것 외에 전달할 수 없는 것이 남기 마련인데, 번역은 그 전달을 넘어서는 궁극적이고 결정적인 요소를 드러내도록 한다는 것이 벤야민의 주장이다.⁵²

그렇다면 그 본질적이고 궁극적인 것은 무엇인가? 벤야민이 볼 때, “(문학에서) 본질적인 것은 측량할

44 정혜욱, 같은 책, 117쪽

45 Homi Bhabha, “The Third Space”, *Identity: Community, Culture, Difference*, London: Lawrence and Wishart, p. 210, 위의 책, 120쪽에서 재인용.

46 정혜욱, 같은 책, 111쪽.

47 김용규, 같은 논문, 178쪽.

48 G. Gomez-Peña, “The new world (b)order”, *Third Text*, Vol. 21, winter 1992-3, p.74. 호미 바바, 같은 책, 415쪽에서 재인용.

49 박상기, 같은 책, 232쪽.

50 정혜욱, 같은 책, 40쪽

51 발터 벤야민, 반성완 옮김, 「번역가의 과제」, 『발터 벤야민의 문예이론』, 민음사, 1983, 319쪽.

52 위의 책, 329-330쪽.

수 없는 것, 신비적인 것, 번역가가 동시에 시인이어야 재현할 수 있는 시적인 것”⁵³이다. 다소 추상적인 정의이긴 하나, 이로 미루어 짐작컨대 언어적 형상은 일정한 정도에 한해서만 번역될 수 있다. 번역가의 “과제(Aufgabe)”가 “포기”로 귀결될 수밖에 없는 이유이다. 벤야민에게 번역은 “한 언어를 변형의 연속체를 통해 다른 언어로 변환하는 것으로, 어떤 추상적인 동일성 혹은 유사성의 영역이 아니라 이 변형의 연속체를 횡단하는 것”⁵⁴이다. ‘변형의 연속체를 횡단한다’는 말은 번역이 “여러 언어들이 지니고 있는 ‘이질성’과 ‘논쟁’을 벌이고 있는 하나의 ‘잠정적’ 방식”⁵⁵으로, “재현불가능한 것을 언어 속에 합체하는 것이자, 재현불가능한 것을 위해 새로운 언어를 창조하는 것”⁵⁶이라 바꿔 쓸 수 있다.

벤야민에게 번역이 의미 있는 지점은, “원작품에 내재하고 있는 어떤 특수한 의미가 그 작품의 번역 가능성 속에서 나타난다”⁵⁷는 데 있다. 원문의 생명은 번역 속에서 항상 새로워지고 가장 포괄적으로 전개된다.⁵⁸ 번역은 항상 원문보다 늦게(뒤에) 나타나기 때문에 원문이 존재할 당시의 삶에서가 아니라 원문이 그 이후에 갖게 되는 삶에서 이루어진다.⁵⁹ “원문은 원문이 갖는 지속적 삶 속에서 변화를 겪기에, 그리고 이미 그 의미가 완전히 정해진 말들도 성숙의 과정을 겪기 마련이기에”⁶⁰ 번역은 원문 언어의 성숙 과정과 그 산고(産故)를 드러내고 할 수 있다.⁶¹

이러한 이유로, 벤야민에게 번역은 ‘순수언어’로 가는 과정이다. 순수언어란 한마디로 “재현 불가능하지만, 번역을 통해 계시되기를 요구하는 이념이자 잠재성”⁶²으로, “각각의 개별적 언어 그 자체로서는 실현될 수 없고, 각 언어 상호 간의 상호작용을 통한 총체성에 의해서만 획득될 수 있는 언어 그 자체에 내재하는 의도에서 찾아질 수 있는 것”⁶³을 말한다.⁶⁴ 말하자면 ‘원작 속에 잠재되어 있지만 원작으로 종결되지는 않는 어떤 자질이자, 표상 가능한 의미 질서로 환원될 수 없는 자질, 그리고 의미의 전달을 통해서도 도달할 수 없는 정신적이고 이념적인 본질’⁶⁵을 뜻한다.

벤야민에게 순수언어를 실현하는 것은 오로지 언어적인 문제가 아니라 역사적인 작업⁶⁶이기도 하다. 「역사철

53 위의 책, 320쪽.

54 발터 벤야민a, 같은 책, 87쪽.

55 발터 벤야민b, 같은 책, 325쪽.

56 정혜욱, 같은 책, 54쪽.

57 발터 벤야민b, 321쪽.

58 위의 책, 322쪽.

59 위의 책, 321-322쪽.

60 위의 책, 323쪽.

61 위의 책, 324쪽.

62 이명호, 같은 논문, 239쪽.

63 발터 벤야민b, 같은 책, 324쪽. 부연하면, “더 이상 아무것도 의미하지 않고 또 표현하지도 않는 무표현적이고 창조적인 말이 모두 두 언어에 내재하고 있는 공통적 의미가 되는 것”(발터 벤야민b, 331쪽), “역사를 초월하는 모든 언어상호간의 친화성이 하나의 전체로서 각각의 언어 속에 놓여 있는 의도”(발터 벤야민b, 324쪽)를 말한다.

64 쉽게 설명하면, ‘태초에 말씀이 있었다’로 시작하는 창세기의 구절처럼, 논리와 의미 이전에 이미 존재하는 언어, 창조주의 본래의 뜻과 이를 바탕으로 한 역사의 의미가 내재되어 있는 언어, 창세기가 말하는 언어와 사물이 완전한 일치를 이루고 있는 언어가 바로 순수언어이다. 발터 벤야민c, 반성완 옮김, 「발터 벤야민의 비평개념과 예술개념」, 『발터 벤야민의 문예이론』, 민음사, 1983, 376쪽.

65 이명호, 같은 논문, 235쪽.

66 벤야민은 언어철학자이자 (신학적) 역사유물론자이기도 하다.

학테제」에서 벤야민은 “역사적 유물론자는 결을 거슬러서 역사를 솔질하는 것을 과제로 삼는다”⁶⁷고 언급한 바 있다. 여기에서 추측해 볼 수 있는 것은, 벤야민은 승리자들의 역사 서술이 아니라 거기에서 누락된 기록 되지 않은 (非)서술에 관심을 두고 있다⁶⁸는 점이다. 이를 번역과 맥락화한다면, 역사적 유물론자의 과제가 지배적 역사의 통일성을 깨뜨리고 그 파편과 잔해를 포착해내는 데 있다면, 번역가는 기표와 기의가 완벽한 조화를 이루고 있는 것처럼 보이는 원본 텍스트 속의, (하지만 실상은 조화롭지 않은 원본 텍스트의) 그 조화로움을 깨뜨린 이후의 파편과 잔해에 주목해야 한다는 것이다.⁶⁹ 이런 의미에서 그의 번역은 번역불가능한 서발턴의 말하기, 재현불가능한 서발턴의 재현가능성과 맞닿아 있다고 하겠다.

5. <만추>, 저 사람이 내 포크를 찼다구요

“한 언어가 사라진다는 것은 하나의 가능한 세계가 사라지는 것”⁷⁰이다. 그 역(逆)도 성립한다는 전제 하에, <만추>에서 애나는 ‘누군가에 의해 혀가 잘려 나가 말을 할 수 없는 것처럼’⁷¹ 시종일관 침묵을 지킨다. 그것은 애나의 개인적인 역사에서 기인하는데, 애나는 어렸을 때부터 같이 자라온 왕징과 사랑에 빠지지만 그는 애나를 떠난다. 애나는 다른 남자와 결혼하고 이내 불행한 결혼 생활을 맞게 된다. 이후 왕징이 돌아와서 애나에게 같이 떠나자고 제안하고 이로 인해 애나는 예기치 않게 남편을 살해하게 된다. 이러한 일련의 사건으로 애나의 세계는 사라지고, 절대 침묵 속에서 살아가게 된다. 그녀가 입을 여는 순간은 다시 말해 진실을 말하는 순간은, 실제 그녀가 처했던 상황과 직접적인 관련이 없는 때이거나 구체적 언어가 통하지 않는 상황에서다. 철거 중인 놀이공원에서 청춘남녀의 대화를 판토크 대화로 혼과 더빙하는 씬, 문 닫은 파머스마켓에서 중국어라고는 ‘화이’ 밖에 모르는 훈에게 자신의 과거사를 고백하고 이에 훈이 ‘하오(好, 좋다), 화이(坏, 나쁘다)’로 화답하는 씬, 그리고 장례식장에서 왕징과 훈이 충돌하고 애나가 자신의 감정을 폭발시키는 포크 결투 씬이 그것이다.⁷² 이 씬들의 대화를 스피박의 용어로 바꾼다면 일종의 ‘언어의 수사성’이라 할 수 있는데, 애나의 역사가 지배담론의 언어로는 재현될 수 없는, 현존하는 언어를 초과하는 상황에 놓여 있기에, 논리를 방해하고 파괴하는 수사적 번역만이 그녀로 하여금 말할 수 있게 한다.

먼저 ‘하오(好, 좋다), 화이(坏, 나쁘다)’대화 씬은 등장인물에게나 관객에게나 고도의 번역 능력을 요구하는데, 훈이 중국어라고는 ‘화이’ 밖에 모르기 때문에 애나의 말을 전혀 이해할 수 없고, 관객은 이런 어긋난 대

67 발터 벤야민, 반성완 옮김, 「역사철학테제」, 『발터 벤야민의 문예이론』, 민음사, 1984, 347쪽. 반성완의 번역본에는 “결‘에’ 거슬러서”라 표기되어 있으나, 일반적인 어법상 “결‘을’ 거슬러서”라고 표기하는 바, “결을 거슬러서”라고 옮겨 적었다.

68 Jeffrey Grossman, “The Reception of Walter Benjamin’s Writing into the Anglo-American Literary Institution”, *The German Quarterly* 65.3-4, 1992, p.414, 정혜옥, 같은 책, 44쪽에서 재인용.

69 정혜옥, 같은 책, 44쪽.

70 Steiner, George. *After Babel : Aspect of Language and Translation*, New York: Oxford UP., 1975. p.19, 정윤길, 「문화번역의 관점에서 포스트콜로니얼 텍스트 읽기: 벤야민과 바바의 번역론을 중심으로」, 《영어권문화연구》 5권 1호, 243쪽에서 재인용.

71 이 표현의 맥락은 다음과 같다. 대니얼 디포의 소설 『로빈스 크루소』에서 크루소가 프라이데이에게 말 거는 법을 배우지 않고 일방적으로 자신의 언어를 가르쳤다면, 이를 되받아 쓴 쿿시의 반제국주의 소설 『포』에서는 프라이데이는 이미 누군가에 의해 혀가 잘려 나간 상태였고 그래서 크루소는 굳이 영어를 배우도록 프라이데이에게 강요하지 않았다. 정혜옥, 같은 책, 154-155쪽.

72 졸고, 1128쪽.

화의 조각들을 맞춰가며 이들의 대화에 참여해야 하기 때문이다.⁷³ 서발턴은 말할 수 있는가, 서발턴의 말에 귀 기울일 수 있는가'라는 근본적인 질문을, 애나가 '벽 보고 얘기하는 거'나 진배없는 상황으로 번역한 셈이다. 여기에서 애나의 세계는 번역불가능한 것이기에 이 번역불가능한 것을 가능하게 하기 위해서는 '훈'이라는 기적이 필요하다.

애나의 말을 전혀 알아듣지 못하는 디제시스 내의 훈의 입장에서, 마찬가지로 (한국어 자막 없는 상영에 혹은 애나의 소통불가능한 절대적 타자의 상황에 동일시하여) 애나의 말을 전혀 알아듣지 못하는 디제시스 밖의 관객의 입장에서, 이 씬의 대사들은 일종의 수사적 번역으로 기능하는데 말하자면 이들의 대화 방식은 (대니얼 디포의 『로빈슨 크루소』를 되받아 쓴) 존 쿿시의 소설 『포』에서 프라이데이가 석판 위에 글자 O를 반복해서 쓰는 것과 같은, 다시 말해 “지배자의 언어가 전유할 수 없는 구멍”⁷⁴으로 작동하며, ‘전혀 닿지 않으나 그래서 오히려 닿는’ 소통의 기적을 일구어낸다.

둘째, 철거 중인 놀이공원에서 애나와 훈은 청춘남녀의 대화를 판토크 대화로 더빙한다.

“왜 그렇게 변한 건가요?”

“난 당신의 사랑을 원해요.”

“당신이 말했지요. 돌아오라고.”

“당신의 눈빛이, 당신의 손길이 내게 돌아오라고 했어요. 꼭 말로 해야 하는 건 아니에요.”

이 씬에서 애나는 옛사랑에 대한 자신의 마음을 표현하는데, 장례식 참석차 잠시 휴가를 나온 애나는 우연히 집 뒷마당에서 옛사랑 왕징과 재회하고, 왕징에게 여전히 자기가 돌아오길 바라냐고 묻는다. ‘왕징은 세월 참 빠르다며, 그간 많은 일이 있었다고. 그날 사건 현장에 다시 가려고 했지만 그러지 못했다’며 변명만 늘어놓는다. 말하자면 왕징을 만났을 때 직접 전달하지 못한 애나의 마음을 위의 판토크 대화를 통해 간접적으로 드러내는 것이라 하겠다.

이와 관련하여 벤야민의 말을 빌리자면, ‘비록 그것을 까마득하게 잊고 있다고 하더라도 인간에게는 잊을 수 없는 삶이나 잊을 수 없는 순간이 있는데 그러한 삶이나 순간이 잊혀서는 안 된다는 요구는 인간에게는 성취 불가능한 것이다. 그것은 인간의 기억이 아니라 신의 기억에 해당하기 때문이다. 번역은 이 성취 불가능한 것을 성취 가능하게 한다.’⁷⁵ 위의 대화는 ‘사랑’이라는 궁극적 본질을 복원하는 것이지만 그것은 집착이 아니며 더구나 퇴행도 아니다. 번역이 이미 사라진 것을 복원하는 것이자 동시에 아직 오지 않은 것을 선취하는

73 개인적인 관람 기억으로, <만추> 상영 당시 이 씬에서의 애나의 중국어 대사는 한국어 자막 없이 상영되어서 제한된 정보와 눈치를 총동원하여 애나의 모든 대사를 번역했던 기억이 있다. 본고를 작성하기 위해 당시의 상영 정보를 검색한 결과, 일반 상영관에서 한국어 자막 없이 상영된 공식적 기록은 찾을 수 없었다. 실제 한국어 자막 없이 상영되었던 간에, 한국어 자막과 함께 상영되었던 간에, 중요한 것은, 관객이 그 장면을 한국어 자막 없이 봤다고 기억하는 그 자체에 있다 하겠다. 애나의 절대불통의 막막하기만 한 상황에 감정이입하여 ‘자막 없는 영화관람’이라는 기억의 오류가 발생했을 것이기 때문이다. 애나가 지배담론의 언어로 말하는 것이 얼마나 불가능한지, 그리고 애나의 언어를 귀 기울여 듣는 것이 얼마나 어려운가를 압축적으로 표현한 씬이라 하겠다.

74 Benita Parry, “Speech and Silence in the Fictions of J.M. Coetzee.” *Writing South Africa: Literature, Apartheid, and Democracy*, Ed. Derek Attridge, Cambridge Up: 1998, p155, 정혜옥, 같은 책, 156쪽에서 재인용.

75 발터 벤야민, 같은 책, 320-321쪽

것이라 할 때⁷⁶, 위의 대화에서 과거는 이미 사라지고 상실된 것으로 존재하지만 그것으로 종결되지는 않는다는 점, 다시 말해 애나는 그녀에게 주어진 현재의 세계와 끊임없이 갈등하고 충돌하고 때로는 협상하며 과거를 극복하고 훈과의 사랑이라는 무한한 미래로 나아가고 있다는 점에서, 자신의 삶에 있어 번역가의 과제를 수행하는 중이다. 왕징을 만났을 때 전달하지 못했던 말들은, 벤야민의 표현을 빌리자면, 원문에서 번역되지 못한 채 억압되어 있던 것들을 섬광처럼 스쳐가는 순간에 전체로서의 성좌(constellation)를 구성하며 발화함으로써 전혀 무관한 두 상황에서의 언어가 의도된 것의 차원에서 동일해지는 총체성의 순수언어로 나아가고 있다 하겠다.⁷⁷

셋째, 포크 결투 씬 분석에 앞서, 애나에게 있어 훈의 가장 빛나는 덕목은 자신의 잘못을 인정한다는 점 그리고 사과할 줄 안다는 점일 것이다. 훈이 애나에게 빌린 돈을 갚으려 하자 애나는 그 돈을 받지 않고 대신 섹스를 제안한다. 하지만 이내 애나는 훈을 밀쳐내고 그들의 섹스는 중단되는데, 애나가 미안하다고 하자, 훈은 다음과 같이 말한다.

괜찮아요. 내 잘못인 걸요.

It's OK. It's my **fault**.

만족하지 못한 손님은 처음이니까 할인해 줄게요.

You're my first unhappy customer. So, I'll give you a discount for today.

장례식장에서 왕징은 훈에게 ‘애나가 충분히 힘들게 살아왔다고, 접근하지 말라’고 경고하고⁷⁸ 훈은 애나를 불행에 빠뜨린 원흉의 얼토당토한 경고에 급기야 몸싸움을 벌이게 된다. 둘의 싸움에 애나가 개입하게 되고, 훈은 싸움의 이유를 다음과 같이 설명한다.

이 사람이 내 포크를 썼어요. 그런데 사과도 안 하잖아요. 그래도 되는 거예요?

이 사람이 내 포크를 썼다구요, 내 포크를.

Well, this man used my **fork**. And he's not even sorry. Do you think that's right?

He used my **fork**, My **fork**.

누가 봐도 납득할 수 없는 이유를 대는데, 말하자면 훈은 이 싸움의 원인을 ‘포크’라는 단어로 번역하고 있는 셈이다. 전술했듯이 번역가의 과제는 “자신이 번역하고 있는 언어에서, 그 언어를 통해 원문의 메아리가 울려 퍼질 수 있는 의도를 찾아내는 데” 있다. 애나가 말할 수 없는 혹은 전달할 수 없는 본질적이고 결정적인 것을, 훈의 번역을 통해 드러내고 있는 셈이다. 벤야민의 표현을 빌리자면, 원문과는 전혀 유사성이 없

76 이명호, 같은 논문, 236쪽. 원천을 ‘번역’으로 치환하였다.

77 위의 논문, 241쪽.

78 “애나, 건드리지 마. 충분히 힘들게 살아온 애라고. 당신 같은 사람이 애나를 더 힘들게 해서는 안 돼.”

어 보이지만 사실은 그 원문의 의도를 가장 잘 알리는 메아리이자, 그 궁극적 진리를 담고 있는 번역⁷⁹이라 하겠다.

이를 논증하기 위해 벤야민의 ‘비감각적 유사성’을 잠시 빌려오자. 거칠게 표현하면 인간의 언어는 상형 문자를 제외하고는 비감각적 유사성을 바탕으로 하고 있다.⁸⁰ 말해진 것과 의미되어진 것, 씌어진 것과 의미되어진 것, 그리고 말해진 것과 씌어진 것 사이의 관계를 맺게 하는 것이 바로 비감각적 유사성이다.⁸¹ 언어의 모방적 요소는 불꽃과 같은 일종의 운반자(Träger)에 의해 그 모습을 드러내게 되는데, 이를 통해 유사성은 일종의 섬광처럼 휩 스쳐 지나가면서 그 모습을 드러내게 된다.⁸²

여기에서 (시각적 측면이 아닌) 의미의 측면에서 비감각적 유사성에 접근한다면, 훈의 대사 “내 포크를 썼다 구요 (this man used my fork)”와 애나의 대사 “왜 그 사람 포크를 썼어요? (why’d you use his fork?)”는, 애나의 입장에서 “It’s not your fork”로 번역될 수 있고, 다시 시각적 측면에서 “It’s your fault.”로 전치될 수 있다. 애초의 언어(의미)는 자기 포크를 사용하라는 것이지만 이것이 “It’s your fault.” 다시 말해 “네 탓이야. 너 때문에 내가 이렇게 됐잖아”로 전치될 수 있다. 이어지는 애나의 대사 “사과했어야죠, 설사 모르고 그 랐더라도. 안 그래요? 말해봐요. 왜 이 사람 포크를 썼어요?” (“You should apologize even if you did it without knowing it. Do you know? Why? Tell me why’d you use his fork?”) 에서 애나는 드디어 왕징에게 지난 과오에 대해 사과할 것을 요구한다.

모든 언어에는 전달될 수 있는 것 외에 전달될 수 없는 것이 남는다. 전달될 수 없는, 소통될 수 없는 원문의 무엇을 끌어내는 것이 바로 번역이며 이질적인 말들 가운데에서 꿈쩍 못하고 있는 순수언어를 자신의 언어로 풀어주는 것, 해방시키는 것이 바로 번역이다.⁸³ 번역을 문화적 실천으로 봤을 때, 말할 수 없고 재현될 수 없는 서발된 애나의 번역어들은 각각의 개별 언어와 일치하지 않고 서로를 보완하는 의도들 속에서 순수언어로 기능하며, 문화적이고 정치적인 의미작용을 수행하고 있다.

6. <헤어질 결심>, 마침내 저 폰은 바다에 버려요

첫째, ‘마침내’의 난(亂).

<헤어질 결심>에서 서래의 첫인사말은 언제나 ‘중국인이라 한국말이 부족합니다’로, 해준은 이런 서래에게 사건을 쉽게 설명하기 위해, 서래는 자신의 의사를 정확한 용어로 표현하기 위해 끊임없이 번역을 고민한다. “목격자 없는 변사자는 부검하는 게 매뉴얼”이 “보는 사람 없는 데서 이유 모르게 돌아가신 분은 시체를

79 발터 벤야민b, 같은 책, 327쪽

80 쉽게 설명하면, 빵의 형태, 소리, 의미와 ‘빵’이라는 글자는 유사성이 없다.

81 발터 벤야민e, 반성완 옮김, 「언어의 모방적 성격」, 『발터 벤야민의 문예이론』, 민음사, 1984, 317쪽.

82 위의 책, 318쪽.

83 발터 벤야민b, 같은 책, 330쪽, 윤조원, 같은 논문, 221쪽

열어서 들여다보는 게 매뉴얼”로, “두부열상이 직접 사인이었고”는 “머리통이 깨지신 게 돌아가신 이유”로 번역되고, 서래의 “산 가서 안 오면 걱정했어요. ‘마침내’ 죽을까 봐”, “제 얘기 듣고 울어준 ‘단일한’ 한국 사람” 그리고 해준의 번역앱에 의한 “저 친절한 형사의 ‘심장’ 을 가져다주세요” 등이 그것이다.

〈헤어질 결심〉의 서사는 ‘마침내’로 시작해서 ‘저 폰은 바다에 버려요’로 끝난다고 해도 과언이 아니다. 마치 남편 기도수의 죽음을 오매불망 기다렸다는 듯한 뉘앙스를 주는 ‘마침내’는 서래의 애초 의도와는 상충되는 번역으로, 수완이 서래를 의심하게 되는 계기이자 해준이 자신보다 더 한국어를 정확히 구사한다고 정의 내리고 서래의 말을 귀 기울여 듣는 계기가 된다. ‘저 폰은 바다에 버려요’는 서래가 기도수를 죽인 범인이라는 사실을 알게 되자, 해준이 사건을 무마하기 위해 다시 말해 증거 인멸을 위해 서래에게 주문한 말로, 서래는 이 말을 ‘사랑한다는 말’로 번역해서 듣는다. 해준이 서래를 사랑하지 않는 건 아니지만 그렇다고 해서 사랑한다고 말한 것은 아니다. 이처럼 이 영화의 서사는, 어색한 번역으로 사건이 시작되고 애매한 번역으로 사건이 그 절정에 이르게 된다.

한국어가 모국어인 사람에게 서래의 번역어는 어딘가 ‘기괴하고 낯설다(unheimlich).’ 이 기괴하고 낯설(uncanny)이 ‘고향에 있지 않음unhomely’으로도 번역된다는 점에서,⁸⁴ 서래의 제3세계 이주 여성으로서의 정체성, 즉 디아스포라의 위치를 지시함과 동시에 제1세계와 제3세계의 권력관계가 일방적인 지배-피지배의 관계는 아니라는 것, 지배 권력관계로부터 끊임없이 미끄러져 나가는 혼종적이고 양가적인 관계라는 것, 그리고 이러한 혼종성/양가성의 지점에서 바로 ‘기괴하고 낯설’이 발생한다고 할 수 있다. 이를 논증하기 위해 호미 바바를 잠깐 불러오면, 바바에 따르면 피지배자가 지배자의 언어와 관습을 따라할 때, “거의 같지만, 완전히 같지는 않은” 혼종적 흉내 내기가 발생한다. 피지배자의 엉터리 흉내는 지배자에게 기괴하고 조롱 섞인 거울로 기능하게 되는데, 이 미세한 차이로 인해 지배담론의 권위를 그 내부에서부터 무너뜨리는 저항의 순간을 만들어내게 된다. 주목할 점은, 타자의 담론이라는 것이 타자라는 미지의 대상에 주체의 자기 이미지를 투사한 것이기에, 주체에는 언제나 타자가 섞여 있기 마련이며 그래서 차이와 분열에 의해 구성되는 혼종적인 존재가 될 수밖에 없다. 지배자와 피지배자는 이원적 대립 관계가 아니며 지배담론은 이미 언제나 피지배자 담론에 의해 분열되어 있기에, 거기에는 항상 내재된 저항이 존재한다.⁸⁵

정리하면, 양가성과 혼종성은 피지배자가 지배 권력의 일방적 지배에 저항할 수 있는 기제인데, 양가성은 지배자의 내적 모순을 드러내며 지배자의 일관성을 부정한다. 혼종성은 지배자의 분열을 일으키며 지배-피지배의 기반이 되는 지배자의 통일성을 불가능하게 만든다.⁸⁶ 식민적 지배 관계에서 지배자는 나르시시즘적 동일시를 통해 자신의 이미지를 추구하게 된다. 하지만 거울에 비친 이미지를 자기 자신이라고 오인하면서 상상적 동일시가 이루어졌기에 지배자의 내적 분열은 필연적일 수밖에 없다. 피지배자에 의해 발생한 것처럼 보이는 본원적 분열은 사실은 스스로의 정체성을 오인하면서 발생한 것이기 때문이다.

피의자들에게 절대 폭력을 행사하지 않고, 주말 부부인 아내에게 제대로 된 음식을 먹이고 싶어하고, 제

84 데이비드 허다트, 조만성 옮김, 『호미 바바의 탈식민적 정체성』, 엘피, 2011, 182쪽.

85 박주식, 「제국의 지도 그리기」, 『탈식민주의-이론과 쟁점』, 문학과 지성사, 2003, 286쪽, 고정갑희, 「탈식민주주의의 저항전략과 페미니즘」, 《젠더와 문화》 4권 1호, 2011, 176쪽.

86 박상기, 같은 책, 226쪽.

3세계 이주 노동자를 위해 쉬운 말로 사건을 설명하고 그도 아니면 말씀이 아닌 사진으로 보여주고자 했던, 언제나 똑바로 보려고 노력하는 ‘품위 있고 자부심 있는’ 형사인 해준은 스스로에 대한 나르시시즘적 욕망을 서래에게 투사하며 서래를 자신과 ‘같은 종족’이라고 명명한다. 서래의 몸이 깨끗하다는 점, 그리고 시신을 말씀이 아닌 사진으로 보려고 한다는 점에서, 똑바로 보려고 노력하는 자신과 같은 ‘똑바른 사람’이라는 것이다. 말하자면 서래는 해준의 욕망을 비추는 거울상인 셈이다. 해준은 잠복수사를 통해 끊임없이 서래를 관찰하고 녹음하며 그녀의 서사를 구성하고 번역한다. 하지만 그의 번역은 오인이었음이 밝혀지는데, 절대적으로 ‘불쌍한’ 피해자의 위치에만 있을 것 같았던 서래가 남편을 살해했다는 사실이 밝혀지기 때문이다. (비록 엄마가 죽기를 원했지만) 엄마에게 약을 먹여 죽이고, (가정폭력을 당하긴 했지만) 전 남편을 산 정상에서 밀어서 떨어뜨리고, (해준을 보호하기 위해서지만) 현 남편을 죽게 하기 위해 애꿎은 사철성의 엄마를 죽인다. 수완의 표현에 따르면, ‘살인은 흡연과 같아서 처음만 어려운’ 지라, 지속적으로 살인/죽음(서래 자신을 포함하여)을 통해 문제를 해결하는 인물이 서래다. 마찬가지로 해준은 스스로를 자부심을 충분히 느낄 만한 형사로 오인하지만, 그의 이면에는 피의자로부터 성상납을 받고 사건을 무마해주는 형사, 그리고 여자에 미쳐서 사건을 망치고 붕괴된 형사, 그리고 이런 일련의 사태들을 ‘불멸의 사랑’이라고 우기는 나르시시즘의 주체가 자리하고 있다.⁸⁷

둘째, ‘저 폰은 바다에 버려요’의 난(亂).

언어는 사물의 언어적 본질을 전달한다. 바꿔 말하면 모든 언어는 자기 자신을 전달한다. 이런 맥락에서 인간은 자신의 고유한 정신적 본질을 자신의 언어 속에서 전달하는데 신의 언어가 창조의 언어⁸⁸라면, 인간의 언어는 명명하기(이름 붙이기)의 언어이다. 인간은 자신의 정신적 본질을, 다른 사물들을 명명함으로써 전달⁸⁹한다. 말하자면 ‘이름’을 통해 사물의 절대적 본질을 드러낼 수 있고, 명명하기를 통해 언어의 내포적 총체성과 외연적 총체성이 정점에 이르게 된다.⁹⁰ <헤어질 결심>의 “저 폰은 바다에 버려요”는 사물의 본질과 이름이 일치했던 아담의 명명행위의 현현 그 자체인데, “저 폰은 바다에 버려요”는 말하고자 하는 바를 의미론적 등가성의 차원에서 번역자의 언어로 전달하는 것이 아니라, 본질과 이름이 일치하는 명명 그 자체이기 때문이다. 번역이 “서로 대체될 수 없는 두 개의 언어가 결국 의도된 것의 차원에서 동일해지는 순간을 추구하는 것”⁹¹이라 할 때, <헤어질 결심>에서 “저 폰은 바다에 버려요”는 서래에게 “당신을 사랑해요”라는 말로 번역된다.

‘당신을 사랑한다’는 말처럼 공허한 말이 또 있을까? ‘사랑한다’고 말한다고 해서 사랑이 완성되지는 않

87 이런 의미에서 서래가 살인범이었음이 밝혀지면서 해준의 나르시시즘적 환상은 무너지지만, 이 영화의 주제라 할 수 있는 ‘불멸의 혹은 고전적 사랑’이라는 나르시시즘적 환상은 끝내 무너지지 않는다는 것이 참 아이러니하다.

88 예를 들면, 성경의 “하나님이 이르시되 빛이 있으라 하시니 빛이 있었고”와 같은 구절이 이에 해당한다.

89 발터 벤야민a, 같은 책, 75쪽.

90 발터 벤야민a, 같은 책, 78쪽

91 조연정, 「‘번역체험’이 김수영 시론에 미친 영향: ‘침묵’을 번역하는 시적 태도와 관련하여」, 《한국학연구》 제38집, 2011, 467쪽.

는다. 완성은 고사하고 실천행위의 시작조차 기대할 수 없다. 하지만 서래에게 사랑한다는 말로 들렸던(번역되었던) ‘저 폰은 바다에 버려요’는 서래에 의해 공허하지 않은 방식으로 다시 번역된다. ‘바다에서 건진 전화⁹², 그거 다시 버려요. 더 깊은 바다에 버려요.’ “원문의 의도를 의미의 재현으로서가 아니라 조화로써 드러나게 하고 그 의도를 전달해주는 말에 대한 보완으로서 그 자체의 고유한 의도가 울려 퍼지도록 하는 것이”⁹³ 번역이라고 할 때, 서래의 말은 사랑을 완성하는 말이다. 이해동 할머니의 휴대폰이 해준의 재수사를 가능하게 하고 그래서 해준을 봉괴 이전의 자부심 있는 형사로 돌아갈 수 있게 한다면, 임호신의 휴대폰은 (종결된 임호신 살인사건의) 재수사를 막고 그래서 해준의 2차 봉괴를 막을 수 있기 때문이다. 서래의 중국어 대사 ‘날 사랑한다고 말하는 순간 당신의 사랑이 끝났고 당신의 사랑이 끝나는 순간 내 사랑이 시작됐죠’는 이렇게 번역되어야 한다. ‘저 폰을 버림으로써 당신의 사랑은 끝났고, ‘이 폰을 버림으로써 내 사랑은 완성됐죠’라고. 하지만 이 모든 것은 실패로 귀결되는데 해준의 그 목소리 파일은 임호신의 휴대폰에 없었고, 서래의 휴대폰에 저장되어 있었다. 해준에게는 (아무도 버리라고 지시하지 않은) 서래의 휴대폰이 남아있기에, 이를 통해 자신의 목소리를 들으며 나르시시즘적 환상이 무너져가는 것을 목도할 수밖에 없다.

잠깐 스피박으로 돌아가서, 부바네스와리의 손녀들은 할머니의 죽음을 불륜 때문이라고 생각한다. 다른 한편 그녀의 증손조카는 전지구적 금융화 속에서 새로운 제국을 위해 일하고, 다문화 질서 속에서 자연분만을 하고 면제품 옷을 입는다. 스피박은 자신의 이모할머니의 죽음에 대해 “부바네스와리가 헛되어 목을 뺐군요.”라고 말한다. 스피박에게 서발턴의 목소리-의식의 재현은 불가능하다. 왜냐하면 “서발턴은 너무나 위치에서 벗어난(displaced) 위치의 이름이어서... 서발턴이 말한다는 것은 고도(Godot)⁹⁴가 버스를 타고 도착하는 것과 같기 때문이다.”⁹⁵ 서래의 번역이 의미 있는 지점은, 불가능할 것 같았던 ‘고도가 버스를 타고 도착하는 것’을 가능하게 한다는 것이다. (지배담론의) “말로 표현할 수 없는, 그렇지만 말에서 초월적이지 않은”⁹⁶ 방식으로, 서래는 ‘말한다’. 해준에게 서래와의 사랑은 나르시시즘적 환상이지만, 서래에게 해준과의 사랑은 유물론적 실재이기 때문이다.

서래의 죽음은 조금은 덜 헛되다. 서래가 땅 속으로 꺼진 후, 해준은 서래의 휴대폰에 들어있는 자신의 목소리를 다시 듣는다. 그리고 그 말을 따라서 다시 말해본다. “저 폰은 바다에 버려요.” 이제 서발턴의 언어를 제대로 번역하게 된 해준은 “저 폰은 바다에 버려요”라 쓰고 “당신을 사랑해요.”라고 읽는다. “정념에 찬 통탄을 담아”⁹⁷, 이제야 말귀를 좀 알아먹는다, 늦은 감은 있지만.

92 임호신의 휴대폰을 말한다.

93 발터 벤야민b, 같은 책, 329쪽.

94 사무엘 베케트의 『고도를 기다리며』 참조.

95 Gayatri Spivak, “Politics of Subaltern”, *Socialist Review*, vol. 20, no 3, 1990, p. 91, 김택현b, 「다시, 서발턴은 누구/무엇인가?」, 《역사학보》 200호, 2008, 658쪽에서 재인용.

96 발터 벤야민b, 같은 책, 331쪽.

97 “정념에 찬 통탄을 담아 서발턴은 말할 수 없다.”라는 스피박의 말을 차용했다. 가야트리 스피박b, 같은 책, 427쪽.

7. 나오면서, 다시 스피박

벤야민은 원문에는 번역될 수 없는 어떤 요소가 있다고 주장한다. 원문의 내용과 언어가 과일 열매와 그 껍질처럼 통일성을 이루고 있다면, 번역의 언어는 겹겹이 주름 잡힌 왕의 의복처럼 그것을 펼치고 있기에, 필연적으로 번역의 언어는 원문의 내용에 딱 맞지 않을 뿐만 아니라 이질적이고 미결정적인 무엇인가를 항상 남겨두게 된다.⁹⁸ 바바에게 번역이 원본과 모방의 이분법을 넘어서는 혼종화의 작업이라 할 때, 이질성을 통해 문화적 차이를 전경화하고자 했던 벤야민의 번역을 떠오르게 한다. 바바는 벤야민의 번역에 내재하고 있는 이질성을, 자본주의적 전지구화의 동일화에 맞서는 혼종화의 실행 담론으로 부상시키고 있다.⁹⁹ 한편 이 이질적이고 미결정적인 무엇이 바로 서발턴이 말하(고자 하)는 지점이자, 재현되(고자 하)는 지점이다. 스피박은 재현되지 않는 타자를 어떻게 재현할 것인가를 고민하면서, 다른 문화권 혹은 다른 사람의 이야기를 자기식으로 치환하지 않고 귀 기울이는 ‘친밀한 번역’을 주장한다. 서발턴이 말할 수 없는 그 구조적 한계를 사려깊게 고찰하고, 지배담론의 틈새를 찾아내어 그간 역사가 기록하지 못한 ‘침묵’을 재사유하고, 궁극적으로는 침묵을 비롯한 서발턴의 말에 귀를 기울이는 것이 번역이어야 한다는 것이다.

본고는 서발턴이 결코 말할 수 없는 자본주의적 전지구화 시대를 맞이하여 <만추>와 <헤어질 결심>에서 서발턴이 말하고 있는 순간들을 벤야민, 바바, 스피박의 이론에 기대어 포착하였다. 이 시점에서 스피박을 다시 불러와야 하는 것은, 서발턴의 말을 번역한다는 것은 “가장 친밀한 읽기 행위여야 하고, 따라다니는 기도(prayer)”¹⁰⁰여야 하기 때문이다.

98 발터 벤야민b, 같은 책, 326쪽.

99 호미 바바, 같은 책, 430-431쪽, 정혜옥, 같은 책, 119-120쪽.

100 가야트리 스피박a, 같은 책, 398쪽.

참고문헌

<단행본>

- 가야트리 스피박a, 태혜숙 옮김, 『지구화 시대의 미학교육』, 북코리아, 2017
- 가야트리 스피박b, 태혜숙·박미선 옮김, 『포스트식민 이성 비판』, 갈무리, 2005
- 가야트리 스피박c, 태혜숙 옮김, 『서발턴은 말할 수 있는가』, 그린비, 2013
- 고부응, 『초민족 시대의 민족정체성』, 문학과 지성사, 2002
- 데이비드 허다트, 조만성 옮김, 『호미 바바의 탈식민적 정체성』, 엘피, 2011
- 박상기, 「탈식민주의의 양가성과 혼종성」, 『탈식민주의-이론과 쟁점』, 문학과 지성사, 2003
- 발터 벤야민a, 최성만 옮김, 「언어 일반과 인간의 언어에 대하여」, 『언어 일반과 인간의 언어에 대하여 / 번역자의 과제 외』, 발터 벤야민 선집 6, 도서출판 길, 2008
- 발터 벤야민b, 반성완 옮김, 「번역가의 과제」, 『발터 벤야민의 문예이론』, 민음사, 1983
- 정혜옥, 『번역과 문화연구 : 합일을 거부하는 반복』, 경성대학교 출판부, 2010
- 발터 벤야민c, 반성완 옮김, 「발터 벤야민의 비평개념과 예술개념」, 『발터 벤야민의 문예이론』, 민음사, 1983
- 발터 벤야민d, 반성완 옮김, 「역사철학테제」, 『발터 벤야민의 문예이론』, 민음사, 1983
- 발터 벤야민e, 반성완 옮김, 「언어의 모방적 성격」, 『발터 벤야민의 문예이론』, 민음사, 1983
- 호미 바바, 나병철 옮김, 「새로운 것이 세계 속에 투입하는 방법: 탈근대적 공간과 탈식민지적 시간, 그리고 문화적 전이의 시련들」, 『문화의 위치』, 소명출판, 2003

<논문>

- 강옥초, 「그람시와 ‘서발턴’ 개념」, 《역사교육》 82권, 2002
- 고정갑희, 「탈식민주의의 저항전략과 페미니즘」, 《젠더와 문화》 4권 1호, 2011
- 김애령, 「다른 목소리 듣기: 말하는 주체와 들리지 않는 이방성」, 《한국여성철학》 17호, 2012
- 김용규, 「이식에서 번역으로: 호미 바바의 탈식민 이론」, 《오늘의문예비평》 63호, 2005. 6,
- 김택현a, 「‘서발턴(의) 역사와’ 로컬 역사/로컬리티」, 《로컬리티 인문학》 2호, 2009
- 김택현b, 「다시, 서발턴은 누구/무엇인가?」, 《역사학보》 200호, 2008
- 박선주, 「(부)적절한 만남: 번역의 젠더, 젠더의 번역」, 《안과 밖》, 제23권 3호, 영미문학연구회, 2012
- 박주식, 「제국의 지도 그리기」, 『탈식민주의-이론과 쟁점』, 문학과 지성사, 2003
- 윤조원, 「번역자의 책무-발터 벤야민과 문화번역」, 《영어영문학》 제57권 2호, 2011
- 이명호, 「문화번역의 정치성: 이국성의 해방과 이웃되기」, 《비평과 이론》 제15권 1호, 2010
- 정윤길, 「문화번역의 관점에서 포스트콜로니얼 텍스트 읽기: 벤야민과 바바의 번역론을 중심으로」, 《영어권 문화연구》 5권 1호

조연정, 「‘번역체험’이 김수영 시론에 미친 영향: ‘침묵’을 번역하는 시적 태도와 관련하여」, 《한국학연구》 제 38집, 2011

태혜숙, 「탈식민주의 페미니즘: 하위주체로서의 여성 개념을 중심으로」, 《한국여성학》 제13권 1호, 1997

한미라, 「스피박의 서발턴은 말할 수 있는가에 대한 더글러스 서크 식의 영화적 화답」, 《영화연구》 105호, 2005. 9

<국외문헌>

Beverly, John. *Subalternity and Representation: Arguments in Cultural Theory*, Durham and London: Duke Univ. Press, 1999

Bhabha, Homi. “The Third Space”, *Identity: Community, Culture, Difference*, London: Lawrence and Wishart, 1990

Gómez-Peña, Guillermo. “The new world (b)order”, *Third Text*, Vol. 21, winter 1992-3

Grossman, Jeffrey. “The Reception of Walter Benjamin’s Writing into the Anglo-American Literary Institution”, *The German Quarterly* 65.3-4, 1992

Parry, Benita. “Speech and Silence in the Fictions of J. M. Coetzee.” *Writing South Africa: Literature, Apartheid, and Democracy*, Ed. Derek Attridge, Cambridge Up: 1998

Sipiora, Phillip & Atwill, Janet. “Rhetoric and Cultural Explanation: A Discussion with Gayatri Chakravorty Spivak”, *JAC* 10.2, 1990

Spivak, Gayatri. “Politics of Subaltern”, *Socialist Review*, vol. 20, no 3, 1990

Steiner, George. *After Babel: Aspect of Language and Translation*, New York: Oxford UP., 1975

2026 부산대학교 영화연구소 후기 학술대회

이동, 용융, 재구성의 장(場) : 동아시아 영화의 지층

세션2

용융하는 국경, 변전하는 미디어: 동아시아 영화의 시장 재편

중국의 ‘브라운 필드 투자 전략’이 가져온 중화권 영화계의 지각변동

손상범
영남대학교 무역학부

중국 소프트파워 국가전략과 영화계

- 미국의 조셉 나이 (Joseph Nye) 90년대 말 소프트 파워라는 개념이 처음 중국으로 소개되었으나 큰 관심을 끌지 못함.
- 2004~2006 Confucius Insitute(孔子學院)의 설립과 더불어 중국어교육, 문화 확산을 이용한 국가 브랜드 전략에 연결하려함
- 2007년 공식 국가 전략화를 통해 올림픽과 함께 추진
- 2010년 주윤발을 주연으로 내세운 '공자'의 개봉과 '관제 프로파간다'에 대한 피로감에 의한 실패
- 2012년 이후 '일대일로(一帶一路)' 정책과 연계된 콘텐츠 수출 전략과 '투자'의 개념으로 전환한 중국 영화 산업
- 글로벌 미디어 영향력 확대를 통한 진출 (영화관 체인 인수)



중국의 해외 '브라운 필드' 투자 전략

- 제조업 분야에서 세계의 공장 역할을 오래 담당해온 중국은 OEM과 ODM시대를 거치며 자체 브랜드 밸류 육성 시기를 놓쳐버리고 **혁신보다는 모방**으로 이미지가 굳어짐.
- 그린필드 투자의 시간적 여유가 없는 중국으로서는 **기존의 브랜드를 사들이는 방식으로 전환**함.
- 막대한 자금력으로 네트워크나 브랜드를 구매하는 방식이 가장 빠른 지배력을 가진다는 사실을 제조업에서 확인 (예: 2010년 볼보자동차, IBM의 Thinkpad, 모토로라의 모바일사업부)
- 브라운 필드 투자는 또 다른 리스크를 안고 출발하는 전략임 (롯데그룹의 중국투자 실패 사례)



완다그룹: M&A를 통한 수직계열화

- 2012년 AMC인수: 26억 달러로 북미 최대 극장 체인 확보
- 2016년 레전더리 픽처스: 35억 달러, 할리우드 제작 역량의 내재화 시작
- 수직 계열화: 칭다오 무비 메트로 폴리스와 연계한 제작-배급-상영 시스템의 구축

국가 이미지 제고를 위한 제작비 참여

- 할리우드 영화 속의 네거티브 이미지를 희석하고 영향력 확대를 위한 전략적 투자 (월드 워 Z : 2013년 개봉 속의 시나리오 수정)
- 알리바바 픽처스: 미션 임파서블 로그네이션 (2015년)에 투자를 시작점으로 삼음
- 텐센트 픽처스: 윈더우먼, 탑건 매버릭의 참여로 중국 자본의 존재감 과시
- 중국 브랜드의 영화 속 PPL 시도 - 인디펜던스 2(2016년) 蒙牛



CEPA 협정이후 홍콩 영화의 대륙 흡수 과정

- 자본 유입 가속화: CEPA 이후 홍콩 영화는 수입 쿼터의 영향을 받지 않아 본토에서 자국 영화의 대우를 받게 된 것과 동시에 홍콩 영화 제작에 중국대륙의 자본이 대거 투입됨. 대신 대륙 배우의 주조연급 비중 배역 조건이 강화됨
- 배우와 제작진의 공동화(空洞化)현상: 유명 배우들의 중국 진출을 시작으로 우수한 감독과 제작진들을 흡수하여 비약적인 산업적 도약을 이뤄냄.
- 홍콩 내부에서는 점차 광둥어 영화로 회귀하며 소규모화, 독립영화를 닦아가는 현상
- 중화권 영화의 중심축이 홍콩에서 대륙으로(특히 상하이 지역)을 다르게 해석하는 시각- 1949년 이전으로 회귀
- '동방의 진주' 는 두 개일 수 없다는 시각- 원래 금융권에서 회자되던 표현이지만 현재 영화계도 같은 현상





홍콩 영화의 정체성 상실

- 홍콩영화에도 중국과 같은 검열 기준 적용
- 중국의 주선을 영화(Mainstream Film)와 같이 홍콩 감독들도 '신 주선을 영화'에 참여, 국가적 이데올로기 재생산에 협조
- 느와르, 미신, 공포물 등 80~90년대의 홍콩 주류 테마 실종
- 80년대와 90년대 중반까지의 홍콩영화에서의 희화된 대륙출신의 이미지 제거

홍콩 느와르 VS 신 주선을 영화



양안 교류와 대만 영화계의 득과 실

- 대만 배우와 감독의 대륙 진출은 90년대 말 본격적으로 시작: 홍콩과 비교해서 '언어장벽'이 없는 조건이었으므로 유리 - 신세대 스타들의 경우 여전히 더빙처리
- ECFA체결 이후, 대만 영화가 중국 시장 진출하는 데는 유리해졌으나 여전히 소재의 제약은 있음- 대만의 강세였던 청춘 로맨스물이 중국으로 복제됨.
- 2018년 금마장 영화제 시상식 사건으로 한 순간에 경직된 양안 영화교류는 현재까지 회복될 전망 없음
- 대만은 자본도 스타도 명감독도 없어진 상태에서 예술 영화로 전향되고 있으며 향토극, 일본식민지시대 배경, 독립 등 중국과 선을 긋는 방향으로 가고 있음
- 스타 부재 현상- '잔류 스타' 라는 자조
- 정치적 입장을 밝히려는 대만 팬들의 압박
- 한국 콘텐츠가 공백을 메꾸고 있는 형세



개념 확장을 노린 논란 '중국영화' VS '화어영화'

- 중국은 단절된 영화 산업에 단계생략형 발전 방식을 도입하여 단 기간에 비약적인 발전을 하기 위하여 브라운 필드 확장 방식을 채택하였음.
- 이에 직접적인 영향을 받는 홍콩과 대만은 각기 CEPA와 ECFA라는 경제 무역 협정을 통해 상호 보완 발전이라는 목표 하에 '아시아형 영화 제작 분업구조'를 지향하게 됨
- 중국 영화의 기술과 완성도는 홍콩, 대만에서 진출한 제작진과 배우에 의해 급속 발전을 하였으나 내용적인 측면에서는 여전히 많은 제약과 '무등급 제도'에 발목을 잡혀 있는 상황임.
- 홍콩과 대만은 자본과 인력, 특히 스타의 부재로 영화계는 쇠락하고 있고 각기 향토색 혹은 예술지향적 방향으로 다른 길을 모색하고 있음.
- 중국 이외의 지역에서 제작되는 중국어 영화를 모두 중국영화의 범주에 넣고 외연 확장을 꾀하는 중국은 '화어(華語)영화'라는 개념으로의 전환을 주장하지만 여전히 많은 논란이 있음



문화할인을 시각에서 본 중국 숏폼 드라마의 해외 진출 전략

친관야
중국 정주과학기술대학교

1. 배경

최근 몇 년 사이 중국 숏폼 드라마의 해외 진출은 규모화·폭발적 성장 단계에 접어들었으며, 전 세계 200여 개 국가·지역을 포괄하고 있다. 시장 규모는 머지않아 100억 달러(약 720억 위안)를 돌파할 것으로 전망되어, 중국 문화의 해외 진출에 새로운 돌파구가 될 것으로 보인다. 그러나 문화 간 전파의 맥락에서, 문화적 배경이 다른 수용자는 인지 방식·가치관·미적 습관에서 차이를 보이기 때문에, 문화 할인은 줄곧 중국 문화 상품의 국제 전파 효과를 제약하는 핵심 문제로 작용해 왔다. 본 논문은 문화 할인 이론을 분석 틀로 삼아 중국 숏폼 드라마 해외 진출의 발전 현황과 특징을 정리하고, 현 단계 해외 진출 과정에서 나타나는 문화 할인의 발생 기제와 발현 양상을 분석한다. 이를 바탕으로 문화 할인을 완화하는 핵심 전략으로 수용자 맞춤형 전파(精准传播)를 제시하고, 이를 둘러싼 문화적 과제(가치의 번역), 기술적 조건(AIGC 활용), 산업적 기반(플랫폼 연동과 초국적 협력)을 함께 살핀다. 이러한 논의가 중국 숏폼 드라마의 양질의 해외 진출은 물론 동아시아 문화 상품의 국제 전파에 이론적·실천적 참고점이 되기를 기대한다.

2. 본론

최근 몇 년 사이 중국 영상 산업은 고속 성장기에 접어들었으며, 모바일 전파 시대에 부합하는 새로운 콘텐츠 형태가 자리 잡았다. <제56차 중국 인터넷 발전 현황 통계 보고서>에 따르면 2025년 6월 기준 숏폼 드라마 시청자 규모는 6억 2,600만 명으로, 전체 인터넷 이용자의 55.8%를 차지한다.¹ 해외 숏폼 드라마 시장은 3년 내 50억 달러 규모, 5년 내에 100억 달러 규모에 이를 것으로 예측되는데, 이 시장 잠재력은 중국

1 中国互联网络信息中心:《第56次中国互联网络发展状况统计报告》, <https://www.cnnic.net.cn/NMediaFile/2025/0730/MAIN1753846666507QEK67ZS9DH.pdf>

내수 시장의 7~12배에 달한다.² 중국 기업이 주도하는 숏폼 드라마 애플리케이션의 전 세계 누적 다운로드 횟수는 약 21억 5천만 회(아시아 12억 8천5백만 회, 남미 3억 7천6백만 회, 북미 2억 6천만 회 등)에 달하고, 2025년 북미 수익은 11억 2천3백만 달러로, 전체 수익의 약 54.6%를 차지한다.³ ReelShort 등 중국 플랫폼은 이미 미국 애플 앱스토어 엔터테인먼트 부문 1위에 오르며 중국 문화 콘텐츠 해외 진출의 새로운 양상으로 떠오르고 있다.

전통적인 중국 드라마·영화의 해외 진출이 주로 동남아시아 등 유교 문화권 시장에 집중되었던 것과 달리, 중국 숏폼 드라마는 시장 범위를 크게 확장하여 기존 강세 시장을 공고히 했을 뿐 아니라 북미·유럽·라틴아메리카·중동 등 문화적 거리가 먼 지역 시장에도 성공적으로 진출함으로써, 그간 중국 콘텐츠 해외 진출을 규정해 온 ‘문화적 근접성 의존’ 구도를 탈피했다.

문화 할인 이론은, 문화적 배경이 다르면 수용자의 가치관·미적 습관·인지 방식에 차이가 생기고 이로 인해 외래 문화 상품이 현지 수용자에게 갖는 매력이 감소하며, 그 결과 상업적 가치와 문화적 영향력 또한 크게 감소한다고 본다. 전통적인 중국 영상 콘텐츠의 해외 진출 과정에서 동서양의 가치관 차이는 줄곧 문화 할인의 핵심 원인으로 작용해 왔다. 중국 문화 상품은 오랫동안 집단주의 가치관과 애국심을 담아 온 반면, 서구 수용자는 개인주의 가치관의 영향을 받아왔으며, 이러한 인지 방식의 차이는 해외 시장에서 중국 콘텐츠가 외면 받는 결과로 이어지곤 한다.

2.1 문화 할인 이론과 문화적 근접성

문화 할인 개념은 캐나다 학자 콜린 호스킨스(Colin Hoskins)와 롤프 마이러스(Rolf Mirus)가 미국 TV 프로그램이 세계 시장을 주도하는 원인을 연구하는 과정에서 처음 제시했다.⁴ 그 핵심은 ‘문화적 배경·가치관·미적 습관의 차이로 인해, 문화 상품이 이문화 시장에 진입한 뒤 그 매력·이해도·상업적 가치가 감소하는 현상’을 가리킨다. 문화 할인이 발생하는 근본 원인은 서로 다른 문화 체계 사이의 ‘기호적 거리’에 있다. 수용자는 낯선 문화 기호를 해독하기가 더 어렵고 정서적으로 공감하기도 쉽지 않아, 해당 상품에 대한 수용도가 낮아지기 때문이다.

전 세계에서 자국 영화의 흥행 수익 비중이 80%에 이르는 국가는 중국이 유일하며, 미국조차 이 수준에는 미치지 못한다.⁵ 이처럼 높은 자국 영화 점유율의 이면은 중국 영화의 해외 시장 진출 현황에서 분명히 드러난다. 현재 중국 영화가 해외에서 흥행에 성공한 사례는 거의 찾아보기 어려운 실정으로, 이는 중국 영화가 자국 밖에서 폭넓게 수용되지 못하고 있음을 시사한다. 문화 할인율이 높을수록 문화 상품을 해외로 수출하는 데 따르는 진입 장벽 또한 높아진다. 기존 중국 영화가 해외 진출 시 강조해 온 집단주의·애국주의의 프

2 “短剧出海: 百亿美金蓝海赛道, 如何抓住风口?”, https://m.thepaper.cn/newsDetail_forward_30362808

3 “The earliest batch of short drama platforms that went global have an annual revenue of over 2 billion yuan”, 06-MAY-2025, <https://eu.36kr.com/en/p/3280977856569473>

4 Colin Hoskins & Rolf Mirus, Reasons for the US dominance of the international trade in television programmes, *Media, Culture & Society*, 1988, 10(4), 499-504.

5 《2024年电影票房超425亿元》, 2025-01-10, https://www.chinafilm.gov.cn/xwzx/gzdt/202501/t20250102_879736.html

로파간다적 성격은 해외 관객에게 강한 진입 장벽으로 작용해 왔으며, 이러한 작품은 해외 수용자의 정서적 수요를 충족시키지 못한다. 2025년 박스오피스 1위작 <너자 2>(哪吒之魔童闹海)가 대표적이다. 이 작품의 중국 내수 박스오피스는 약 21억 달러(약 154억 위안)에 달했으나, 해외 흥행 수익은 1억 달러(약 7억 위안)를 갓 넘는 데 그쳐 전체의 5%에도 미치지 못하였다. 주목할 점은 이 1억 달러가 20년 만의 중국 영화 해외 최고 기록이라는 사실이다. 곧 중국 영화 사상 가장 성공적으로 해외에 진출한 작품조차 약 95%에 이르는 높은 문화 할인을 피하지 못한 것이다. 이는 중국 전통 요소에 깊이 기댄 작품일수록 그 문화적 맥락을 공유하지 않는 해외 관객에게 진입 장벽이 크다는 걸 보여주며, 높은 문화 할인이 중국 콘텐츠의 해외 성과를 구조적으로 제약한다는 점을 시사한다.

1991년 미국 학자 조셉 D. 스트라우바(Joseph D. Straubhaar)는 학술지 《비판적 매스커뮤니케이션 연구》(Critical Studies in Mass Communication)에 「미디어 제국주의를 넘어서: 비대칭적 상호 의존과 문화적 근접성」을 발표하여 ‘문화적 근접성’ 개념을 처음으로 체계화하였다. 그는 수용자가 언어·가치관·주제·장르 등에서 자국 문화와 유사한 미디어 콘텐츠를 더 선호한다고 보았다.⁶ 문화적 근접성이란 집단·국가·지역 간에 나타나는 문화적 특성, 관행, 가치관, 언어, 규범의 유사성 정도를 뜻하며, 사람들은 유사한 배경을 지닌 상대를 더 쉽게 신뢰하고 협력하는 경향이 있다.

이러한 문화적 근접성 이론에 따르면, 홍콩 영화와 한국·일본 영화가 중국에서 인기를 얻은 반면 미국 영화가 유럽과 아메리카 지역에서 먼저 확산된 까닭 가운데 하나도 바로 문화적 근접성에 있다. 결국 문화 할인 이론과 마찬가지로 문화적 근접성 이론 역시 수용자의 능동성을 전제로 한다.

같은 문화권을 하나의 공유 네트워크로 본다면, 인접한 국가들은 오랜 역사적 상호작용을 통해 유사한 가족 윤리, 감정 표현 방식, 나아가 일상적 미적 취향까지 축적해 왔다고 할 수 있다. 동아시아를 예로 들면, 중국·일본·한국과 과거의 홍콩 영화 산업은 모두 유교 문화의 영향 아래 개인·가정·국가를 하나로 잇는 이념, 가족 구성원 간의 도덕·의무·책임, 그리고 이익 앞에서 도덕적 기준을 잃는 인간의 약점 같은 문제에 대한 공통된 감수성을 형성하였다. 이러한 공유는 우연히 이루어진 것이 아니라 수백 년에 걸쳐 문자, 전적(典籍), 민간 서사가 서로 스며든 결과이다. 그렇기에 관객은 한국·일본 드라마나 홍콩 영화를 볼 때 많은 설명 없이도 등장인물의 정서적 선택을 이해할 수 있다. 대본에 담긴 절제된 함축, 침묵 속의 눈빛, 세대 간의 인내와 화해가 바로 그들 자신의 문화 경험의 일부이기 때문이다. 반대로 미국 영화가 담고 있는 개인 영웅주의와 직설적인 갈등 처리 방식은 유럽·미국의 맥락에서는 문화적 투명성으로 인해 자연스럽게 받아들여지지만, 동아시아의 맥락에서는 일정한 간극을 낳을 수 있다. 이는 작품의 우열 문제가 아니라, 문화적 신호가 전달되는 과정에서 자연스럽게 약화되는 현상이다.

이러한 가치의 감소가 곧 문화 할인이다. 영화나 드라마가 문화적 경계를 넘어 공유 기반이 약한 문화 환경에 진입할 때, 그 안에 내재한 가치관, 유머 코드, 서사 리듬은 정도의 차이는 있으나 오독되거나 간과될 수 있으며, 그에 따라 가치가 훼손된다. 문화적 근접성은 바로 이 할인율을 낮추는 핵심 변수다. 같은 문화권 내부에는 이미 공유된 이미지와 ‘가치 지도’가 두텁게 자리 잡고 있어, 정보를 해독하는 데 드는 추가적

6 Straubhaar, J., Beyond media imperialism: Asymmetrical interdependence and cultural proximity. *Critical Studies in Mass Communication*, 1991. 8(1), pp.39-59.

인지 비용이 크게 절감되기 때문이다. 홍콩 무협 영화에서 ‘강호(江湖)’라는 두 글자가 함축하는 도덕적 규범과 낭만적 상상은 중화권에서 별다른 설명을 필요로 하지 않는다. 한국·일본 작품에 흔히 등장하는 선물 교환, 예절, 선후배 관계 역시 중국 관객에게는 자신의 일상에 비추어 곧바로 이해되는 익숙한 표상이다. 이처럼 친숙한 문화 상징들은 마찰이 적은 전파 경로를 형성하여 정서적 공감을 효율적으로 촉발한다.

수용자의 능동성도 바로 이 지점에서 두드러진다. 문화적 근접성은 고정된 객관적 실체가 아니라, 수용자의 주관적 인식과 정서적 몰입을 통해서만 활성화되는 것이다. 사람들은 모든 콘텐츠를 수동적으로 받아들이지 않으며, 오히려 미디어 콘텐츠 속에서 자신의 문화적 정체성을 비추어 줄 ‘우리’를 능동적으로 찾아 나선다. 역사적 기억이나 가족적 정서, 혹은 도덕적 곤경이 ‘우리’와 매우 닮았다’고 인식될 때 정서적 공감대가 형성되며, 친밀감에서 비롯된 신뢰는 수용의 문턱을 한층 낮춘다. 같은 동아시아 문화권에 속한 작품이 중국 관객의 집단적 관심을 더 쉽게 불러일으키는 까닭이 여기에 있다. 작품이 들려주는 이야기를 관객은 자신도 겪을 법한 것으로 느끼고, 작품이 그려 내는 감정을 마치 어제 경험한 일처럼 받아들인다. 이러한 자발적 문화적 소속감은 전파 과정에서 발생하는 손실을 최소화한다.

따라서 동일한 문화 상품이라 하더라도, 같은 문화권 내에서 전파될 때의 문화 할인율은 문화권의 경계를 넘어 전파될 때보다 자연히 낮다. 문화적 근접성은 문화 자체의 이해 난도를 낮추고 정서적 공감의 확률을 높이며, 수용자의 자발적 선택은 이러한 전파에 지속적인 동력을 제공한다. 동남아시아에서 중화권 영화가 거둔 흥행 성공은 흔히 집단주의나 가족 관념 같은 가치관의 근접성에 기인한다. 이는 단순한 우연이 아니라 문화적 친연성(親緣性)이 가져온 전파상의 이점이다. 갈수록 복잡해지는 글로벌 문화 융합 속에서, 문화적 근접성은 마치 보이지 않는 강처럼 같은 유역에 속한 문화가 자연스럽게 흐르도록 이끈다.

2.2 숏폼 드라마의 출현과 발전

2020년 8월 국가광전총국(国家广电总局)은 <중점 웹 영상물 정보 등록 시스템>에 ‘웹 숏폼 드라마 신속 등록·보고 항목’을 신설하여, 웹 숏폼 드라마를 영상물 분류 체계에 공식적으로 포함하였다. 같은 해 12월 8일 국가광전총국 판공청이 발표한 <웹드라마 중 숏폼 드라마 콘텐츠 심사 관련 문제에 관한 통지>는 웹 숏폼 드라마를 다음과 같이 명확히 정의하였다.

“웹 숏폼 드라마란 웹드라마 가운데 매회 길이가 15분 미만인 작품을 가리킨다. (...) 이는 웹드라마, 웹 영화, 웹 애니메이션에 이어 네 번째로 공식 인정된 웹 영상물 형태이다.”⁷⁾

이어 2022년 <국가광전총국 판공청의 웹 숏폼 드라마 관리 강화 및 창작 제고 계획 시행 관련 통지>는, 매

7) 孔赛仪, 侯长轩. 网络微短剧的叙事逻辑和浅层心理审视[J]. 艺术评鉴, 2023, (第13期).

회 길이가 수십 초에서 15분 안팎이고 주제가 분명하며 비교적 연속적이고 완결된 줄거리를 갖춘 영상 콘텐츠를 숏폼 드라마로 규정하였다. 숏폼 드라마는 낮은 제작 비용, 단순한 내용, 수용자 세분화에 기반한 전파 등의 특징을 바탕으로 점차 독자적인 예술 형식과 비즈니스 모델, 전파 방식을 갖춘 신흥 웹 예술 형태로 발전해 왔다.⁸

숏폼 드라마가 발전 과정에서 갖추게 된 기본 특징은 배역·서사·수용의 세 측면에서 살펴볼 수 있다. 먼저 배역 측면에서, 숏폼 드라마의 캐스팅은 일반인의 참여가 가능한 탈(脫)전문화 경향을 뚜렷이 보이며, 다수의 비전문 배우와 일반 창작자가 제작에 참여한다. 또한 매회 길이가 짧은 만큼 대체로 단순화된 인물 관계 구조를 취하여, 인물 구성이 단일하고 정형화되는 경향이 있다. 이는 인물의 성격적 특성을 부각해 관객이 신속하게 식별하도록 하기 위함이며, 배우의 연기 또한 과장된 표정에 의존하는 경우가 많다. 다음으로 서사 측면에서, 숏폼 드라마는 모바일의 파편적 시청 환경에 적응하기 위해 뚜렷한 단편적 특성을 드러내며 전통적 서사의 논리와 맥락을 의도적으로 약화한다. 그 대신 고밀도의 갈등과 반복적인 반전으로 리듬감을 강화하고 국부적인 감정 자극에 집중함으로써, 전체 서사의 연속성과 논리성은 상대적으로 떨어진다. 끝으로 수용 측면에서, 완결된 서사 구조를 갖춘 전통적 드라마와 달리 숏폼 드라마는 많은 서사적 공백을 생략하므로 관객이 자신의 생활 경험과 미적 상상력을 동원해 그 공백을 메우도록 더 많이 요구한다. 이로써 관객의 능동적 참여는 숏폼 드라마의 중요한 구성 요소가 된다.

숏폼 드라마는 새로운 영상 형태로서, 1인 미디어가 발달한 오늘날 대중의 시야에 들어온 뒤 빠르게 성장하기 시작했다. 국가광전총국이 숏폼 드라마를 공식 인정한 이후 전국 각지에서는 숏폼 드라마 제작을 장려·유도하는 다양한 정책이 쏟아지기 시작했다. 특히 산시성 시안(西安), 저장성 헝톈(横店), 허난성 정저우(郑州) 세 도시가 삼각 구도를 형성하여 각기 강점을 살린 대규모 제작에 나서고 있으며, 그중 정저우는 업계에서 ‘숏폼 드라마의 수도’로 불린다.⁹ 숏폼 드라마는 낮은 제작 비용, 배우의 비전문성, 빠른 배급이라는 특징을 지닌다. 여기에 주요 숏폼 드라마 플랫폼인 홍과(红果)·판체(番茄)·더우인(抖音) 등이 제작사가 내놓은 작품에 투자하고 수익을 배분하기 때문에, 일부 회사는 이익을 좇아 한 달 만에 수십 편에 이르는 작품을 찍어 내기도 한다. 대형 플랫폼 간 경쟁은 점차 배후 자본의 논리에 좌우되고 있으며, 일부 플랫폼은 트래픽과 화제성을 위해 조악한 작품을 양산하기를 주저하지 않는다. 이러한 양상은 관객의 비판을 샀을 뿐 아니라 정부 규제 당국의 주목을 받았다.

2025년 7월 11일, 국가광전총국은 숏폼 드라마에 관한 〈관리 지침〉을 발표하였다.¹⁰ 이 지침에 따르면, 최근 2년간 국가광전총국은 일련의 정책을 통해 숏폼 드라마의 건전한 발전을 이끌고 창작 패러다임·전파 방식·비즈니스 모델의 혁신적 모색을 장려하여 뚜렷한 성과를 거두었으며, 이로써 일반 대중 창작자도 문예 창작에 참여해 자신을 표현할 수 있게 되었다. 그러나 최근 일부 제작 기관과 방송 플랫폼은 이른바 ‘대박 작품과 트래픽(流量)’을 좇아 지나치게 오락 일변도의 작품을 양산하고 있다. 예술 창작은 현실에 주관적 상

8 国家广播电视总局办公厅关于进一步加强网络微短剧管理实施创作提升计划有关工作的通知.

9 郑州市人民政府办公室,《关于郑州市加快推进网络微短剧产业高质量发展扶持政策的意见》, 2024.10.25, <https://public.zhengzhou.gov.cn/D0104X/8766467.jhtml>

10 广电总局网络视听司发布管理提示, 杜绝过度娱乐化和儿戏化、幼稚化、反智化倾向, <https://mp.weixin.qq.com/s/nxv-4VMjOVdFWqjS4xVNug> (2025年7月11日)

상을 더할 수 있으나, 반드시 삶의 기본적 진실과 논리에 대한 존중 위에서 이루어져야 한다. 지침은 솟품 드라마의 건전한 생태계를 유지하고 산업의 안정적·장기적 발전을 도모하기 위해, 각급 방송 관리 당국이 감독 책임을 이행하고, 산업의 시장 주체가 방송·제작·홍보의 주체적 책임을 다하며, 작품을 통해 대중이 올바른 가치관을 정립하도록 이끌 것을 요구한다. 아울러 예술 창작의 한계선을 확고히 지키고 작품 속 극단적인 소재와 전개를 단호히 근절해야 한다고 명시하였다.

2.3 솟품 드라마의 해외 진출

〈2025년 솟품 드라마 해외 진출 관찰〉에 따르면, 2025년 전 세계 솟품 드라마 시장 규모는 약 125억 달러(약 900억 위안)에 이를 것으로 추산된다.¹¹ 그중 북미는 해외 솟품 드라마의 최대 소비 시장으로, 이미 250여 개 가까이 되는 플랫폼이 경쟁하고 있다. 2025년 1분기만 보더라도 핵심 수익 기반인 미국 시장은 전 세계 솟품 드라마 애플리케이션 인앱 결제(IAP) 수입의 약 50%를 차지하여 전 분기 대비 20% 증가하였다.¹² 2027년에는 해외 시장 규모가 중국 내수 시장을 역전할 가능성도 있어서 글로벌 산업의 무게중심이 해외로 이동하는 추세가 초기 형태를 갖추기 시작했다.

솟품 드라마는 신형 웹 예술 형태로서 문화 해외 진출을 모색하는 과정에서 여러 장애물에 직면해 있다. 현 단계에서 국제 전파의 정밀화를 추진하는 일은 중국의 국제 전파 효율을 높이는 중요한 전략 방향이며, 솟품 드라마의 정밀한 국제 전파를 실현하는 것은 중국의 이야기를 효과적으로 전하고 중국 문화의 해외 진출을 돕는 핵심 매개가 될 수 있다. 먼저 문화적 차원에서 보면, 문제는 문화 간 맥락과 언어 차원에서 나타나는 전파의 불균형이다. 한편으로 중국과 외국의 언어·문화 차이로 인해 솟품 드라마의 국제 전파는 문화 할인을 겪는다. 〈2025년 상반기 해외 솟품 드라마 산업 데이터 보고서〉에 따르면 2025년 5월과 6월 해외 시장에서는 각각 7,000편 이상의 솟품 드라마가 투자·번역되었다.¹³ 번역 드라마가 솟품 드라마 국제 전파의 중요한 구성 요소임을 인정하는 동시에, 언어와 문화의 차이로 인해 번역이 부딪히는 모순도 직시해야 한다. 가장 널리 쓰이는 영어를 예로 들면, 영어권에 중국 문화 및 그 번역물에 대한 차별적 편견이 폭넓게 퍼져 있다는 사실은 정치·역사·문화·사회적 요인과 밀접하게 관련될 뿐 아니라, 번역 활동의 역사, 권력 관계, 국제적 시야 등 내외부 변수에 대한 이해 부족과도 어느 정도 맞물려 있다. 그 결과 솟품 드라마의 국제 전파에서 전파 효과가 손실되고 가치가 왜곡된다.

다른 한편으로, 중국과 외국 사이의 문화적 맥락 차이는 솟품 드라마의 해외 전파에 간극을 초래할 수 있다. 예컨대 ‘카리스마 재벌2세(패도총재, 霸道总裁)’, ‘데릴사위(처가살이, 赘婿)’, ‘불륜’을 소재로 한 솟품 드라마는 특정한 사회 계급 관념이나 가족 윤리 규범에 기반하여 서사를 전개하며, 이러한 유형이 시장을 주도하면서 콘텐츠의 동질화를 심화시켰다.¹⁴ 한편 이들 소재가 드러내는 저속한 내용은 이후 광전총국이

11 《DataEye 2025年海外微短剧数据报告》<https://mp.weixin.qq.com/s/alkljo4HTr6Y9N1f8qqWMQ>

12 “ByteDance’s latest export after TikTok: gripping Chinese short dramas”, 07-JAN-2025<https://www.scmp.com/tech/big-tech/article/3293769/bytedances-latest-export-after-tiktok-gripping-chinese-short-dramas>

13 《2025H1海外微短剧行业数据报告》, <https://mp.weixin.qq.com/s/UUvPUUsAMuY5di44X655bg>

14 “国产微短剧海外受捧 下载量超YouTube”, 2026-01-19, <https://zijing.com.cn/web/article/web/>

엄격한 심사 제도를 도입하면서 제지되었다. 나아가 이러한 콘텐츠가 해외로 전파되면서 중국 전통 가족 윤리에 대한 왜곡된 이미지를 형성하였고, 사실의 왜곡과 과도한 과장이 두드러진 작품은 결국 관련 당국에 의해 명확히 금지되었다.

숏폼 드라마는 미국의 할리우드 영화, 영국의 미니시리즈, 일본의 만화, 한국의 K-pop에 이어 중국이 만들어 낸 문화 상품이자 현상으로서, 중국의 경제·사회 발전과 국가 이미지 변화를 보여주는 창구이다. 한편 숏폼 드라마가 글로벌 시장에서의 전파 난관을 넘어 그 영향력을 높이려면, 텍스트 콘텐츠의 혁신적 창작은 물론 문화 산업 정책의 뒷받침이 필요하며, 나아가 초국적 산업 협력 차원에서 플랫폼 연동과 기술 협력 또한 요구된다.

“영화의 해외 진출이 다져 놓은 전파 구조와 글로벌 영화 산업 협력을 배경으로, 숏폼 드라마는 짧은 영상을 전파 매개로 삼아 영화 창작의 장점과 웹소설의 구조를 융합한 새로운 예술·문화 형태로서, 문화 해외 진출 과정에서 갈수록 강력한 잠재력을 드러내고 있다.”¹⁵ 또한 다양한 방송 플랫폼과 유통 채널이 숏폼 드라마의 국제 전파 경로를 개척해 왔는데, 이는 중국 내 인터넷 기업과 동영상 플랫폼의 지속적 참여에 힘입은 것이다. 중국의 대형 디지털 출판·IP 기업인 중문재선(中文在线, ChineseAll)은 일본 자회사 COL JAPAN을 통해 숏폼 드라마 애플리케이션 UniReel을 출시하였고,¹⁶ 글로벌 IT 기업 바이트댄스(ByteDance)는 동남아시아를 겨냥한 숏폼 드라마 플랫폼 Melolo를 선보였다.¹⁷ 이러한 사례들은 해외 자본과 현지 영상 제작사가 번역 드라마 및 각색 드라마의 산업 체인에 진입하고 있음을 보여준다. 예컨대 ShortMax에서 공개된 숏폼 드라마 〈The Divorced Billionaire Heiress〉는 약 20만 달러의 업계 평균보다 낮은 제작비로 만들어졌으나, 공개 3개월 만에 그 흥행 수익이 2,500만 달러를 돌파, 누적 총 3,500만 달러 수익을 기록했다. 이는 2024년 숏폼 업계 최고 기록으로, 북미 시장 1위에 오른 바 있다.¹⁸ 다른 한편으로 중국의 영상·미디어·기술 기업들은 여러 방면에서 수직형 대규모 모델(垂直大模型)을 내놓아, 해외 플랫폼과의 협력 과정에서 콘텐츠 생산의 전 과정과 각 단계를 최적화하였다. 이는 숏폼 드라마의 국제 전파를 지원하고 비용 절감과 효율 증대를 이끌었을 뿐 아니라, 세계 시장에서의 영향력과 인지도를 강화하였다. 일례로 지우저우 문화(九州文化)는 자체 개발한 AIGC 시스템 Moss를 번역·자막·더빙 등의 공정에 적용하고, 자동 생성이라는 혁신적 방식을 모색함으로써 번역 드라마 제작의 낮은 효율과 높은 비용 문제를 효과적으로 해결하였다. 이로써 숏폼 드라마는 여러 플랫폼의 연동 배포와 협력적 기술 활용을 바탕으로 중국적 특색을 갖춘 새로운 문화·예술 모델을 빠르게 형성해 갈 수 있게 되었다.

앞 장에서 살펴본 문화 할인과 문화적 근접성의 개념적 특성을 고려할 때, 중국 숏폼 드라마 해외 진출의 핵심은 수용자 맞춤형 전파(精准传播)를 실현하는 데 있으며, 반드시 해외 관객의 관점에서 사안을 바라보

content_1462875088805191680.html

15 何天平, 胡海雨. 超越“东方奇观”: 中国微短剧的在地化实践困境与出海生态再造[J]. 新闻与写作, 2025, (第7期).

16 COL JAPAN Launches Short Drama App UniReel with First Original Series Premiering November 26_中文在线 <https://col.com/article/1933799664700588032>

17 ByteDance's latest export after TikTok: gripping Chinese short dramas | South China Morning Post <https://www.scmp.com/tech/big-tech/article/3293769/bytedances-latest-export-after-tiktok-gripping-chinese-short-dramas>

18 “出海短剧20万成本撬动3500万收入! 某公司一年制作100部出海短剧”, 2025-04-14, https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_30638051

아야 한다. 숏폼 드라마는 새로운 예술 형태로서 ‘문화 해외 진출’ 과정에서 수용자 맞춤형 전파의 행동 지침이자 가치 기준으로 삼아, 과거의 주선율 수출에서 해외 관객의 정서적 공감을 끌어내는 방향으로 그 사명을 전환해야 한다. 수용자 맞춤형 전파를 실현하는 관건은 정밀 타깃 수용자(Precision Audience)를 찾는 데 있다. 수용자 세분화 체계를 구축해 목표 집단을 명확히 하고 그들의 욕구 특성을 깊이 분석할 때, 비로소 전파 내용이 수용자의 인식 틀에 정확히 부합하고 콘텐츠와 수용자의 유기적 결합이 실현된다. 이를 위해서는 해외 각국 수용자의 인지 습관과 미적 취향에 따라 이야기를 선별적·정밀하게 전달해야 한다. 예컨대 중국 전통문화나 역사적 요소를 담은 작품은 동아시아·동남아시아 국가에 우선적으로 배치할 수 있다. 또한 창작 과정에서 주선율과 이데올로기 전파를 지나치게 강조하는 관성적 사고에서 벗어나야 한다.

이외에도 짚고 넘어가야 할 변화가 있다 2026년 초, 국가광전총국이 분류·분층 심사 기준을 강화하고 홍귀 등 플랫폼이 무차별적 보장 제작(承制保底) 제도를 정품화(精品化) 방향으로 손질하면서, 보조금에 의존해 양산하던 중소 제작사들이 대거 도태되었다. 실제로 2026년 1분기 신규 개기량은 전년 동기 대비 약 75% 감소하였다. 다만 이를 ‘플랫폼의 보조금 전면 취소’로 보는 것은 오독으로, 홍귀 측은 제도를 폐지한 것이 아니라 조정한 것이며 실사 정품 단막극에 대한 투입은 오히려 확대하고 있다고 밝혔다. 한편 전통적인 실사 촬영의 상당 부분은 AIGC를 활용한 영상 생성으로 대체되고 있다.¹⁹

결론

중국 문화 상품의 해외 진출은 오랫동안 문화 차이의 영향을 받아왔으며, 지나치게 높은 문화 할인율은 문화 전파를 가로막는 핵심 문제가 되어 왔다. 전통적인 장편 영화의 해외 진출은 현지화와 문화적 공감 측면에서 한계가 뚜렷하다. 이 글은 문화 할인율과 문화적 근접성을 핵심 분석 틀로 삼아 중국 영화의 해외 진출 경험을 정리하였으며, 그 결과 문화 차이에서 비롯된 인식 장벽과 가치관 차이에서 비롯된 정서적 괴리가 높은 문화 할인율의 핵심 요인임을 확인하였다. 숏폼 드라마는 짧은 상영 시간, 유연한 소재 운용, 높은 시청 접근성 등을 발판 삼아 해외 문화 할인율을 낮출 수 있는 새로운 선택지를 제공한다. 문화적 근접성은 중국 숏폼 드라마의 해외 정밀 전파가 나아갈 방향과 혁신적 착상을 제시함으로써, 전파의 논리가 ‘주선율 선전과 이데올로기’에서 ‘해외 수용자의 요구를 핵심에 두는’ 능동적 사고로 전환되도록 촉진한다.

19 《2026年第一季度微短剧报告》，2026-03-24，<https://news.qq.com/rain/a/20260324A070MH00>

“红果“大规模取消保底”系误读，新政策将在近期发布”，2026-03-15，https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_32766010

“AI围剿，产能狂飙，短剧演员失业潮来了”，2026-05-06，<https://www.huxiu.com/article/4855965.html>

뉴마켓, 뉴미디어 시대의 영화비디오법 개정

김충국
부산대학교 영화연구소

I. 들어가며

2022년 11월, 한국영화학회 창립 50주년을 맞아 “영화란 무엇인가?”라는 주제로 대토론회가 열렸다. 영화의 개념에 대한 논란은 사실상 매우 오랜 역사를 가지고 있다. 세계영화사의 서술에 있어 일찌감치 합의한 것처럼 보이는 뤼미에르 형제의 시네마토그래프가 갖는 정통성도 기실 따지고 보면 속으로는 그 논란을 여전히 비켜 가지 못했다. 더구나 최근 나타나는 ‘1인 관람 환경’의 득세 양상은 에디슨의 ‘키네토스코프의 귀환’이라 이를 만한 것이다. 100여 년에 걸친 회귀, 그 안에는 TV나 비디오테이프, DVD 같은 뉴미디어와의 무수한 작은 싸움이 있었고 그중 어떤 것들은 ‘전통적 영화’를 위협하기에 충분한 것이었다.

그러나 최근의 상황은 이러한 변화가 되돌리기 어려운 추세로 나아가고 있다는 점에서 과거의 사례와 질을 달리하는 위협으로 부각된다. 이런 면에서 오늘날 “영화란 무엇인가?”라는 질문은 영화를 타 예술과 구분하려는 의욕에 찬 미학적 담론이 아니라, 생존을 향한 처절한 길찾기라는 점에서 문제적이다. 현대 영상 문화는 디지털 기술의 발전과 글로벌 플랫폼의 등장으로 인해 과거와는 비교할 수 없을 만큼 급격하면서도 근본적인 패러다임의 변화를 겪고 있는 것이다.

이는 세계가 공통으로 직면한 문제이지만 특히 우리나라에서는 ‘발등에 떨어진 불’과 같은 절박한 문제로 다가온다. 아래의 표는 우리나라 영화산업의 위기를 단적으로 보여준다. 코로나 직전인 2019년과 대비하여 한국의 영화시장은 반토막이 났고, 상황은 악화일로에 놓여 있다. 이 통계에는 잡혀 있지 않지만, 축소된 영화시장 내에서의 빈익빈 부익부 현상은 더욱 극심해져서 소위 ‘대작 영화’로의 쏠림이 커졌다. 2024년의 ‘반토막’은 그해 상반기의 <과묘>(장재현, 2024)와 <범죄도시4>(허명행, 2024)라는 두 편의 천만 관객 돌파 한국영화가 포함된 수치였다는 사실은 굳이 통계가 없더라도 문제를 체감하기에 충분하다. 게다가 최근에는 메가박스마저 경영상의 어려움으로 회생절차 개시를 신청¹하기에 이르러 향후 CGV와 롯데시네마의 양강 체제라는 과점적 환경은 더욱 강화될 것으로 보인다.

1 종편 방송사인 JTBC와 영화관인 메가박스의 ‘유동성 위기’는 공히 OTT 중심의 미디어 환경이 그 원인으로 지목된다. “JTBC, 메가박스 등 중앙그룹 5곳 회생 신청”, 《한국일보》 2026. 6. 15.

주요 국가별 박스오피스 매출 현황²

단위: 억 달러

	2019	2020	2021	2022	2023	2024	2019 대비
미국	113.6	21.1	44.8	73.7	89.1	85.7	△24.6%
중국	92.6	31.0	73.5	44.0	77.5	58.1	△37.3%
인도	15.5	2.8	5.1	13.5	14.8	14.2	△8.4%
일본	15.5	8.7	9.0	11.2	15.7	13.3	△14.2%
영국	17.3	4.2	8.2	12.1	12.2	12.5	△27.7%
한국	16.4	4.3	5.1	9.0	9.7	8.8	△46.3%
인도네시아	3.3	0.8	0.6	2.5	3.0	3.3	0.0%
베트남	1.3	0.6	0.5	1.1	1.4	1.8	41.5%
튀르키예	1.6	0.4	0.2	0.7	1.0	1.2	△22.6%
말레이시아	0.6	0.1	0.4	0.6	0.8	0.9	32.5%

자료: Boxoffice Mojo(미국, 베트남, 튀르키예, 한국), China Film Administration(중국), 일본영화제작사연맹(일본), BFI(영국), The Ormax Box Office 2024 Report(인도), Statista(말레이시아)

과거에 극장 스크린과 물리적 비디오 매체를 중심으로 형성되었던 영상산업 생태계는 온라인 동영상 서비스(OTT)의 대중화와 1인 미디어 플랫폼의 확산으로 인해 시공간의 제약을 넘어선 글로벌 스트리밍 환경으로 재편되었다. 이처럼 영상물의 생산, 유통, 소비 방식이 완전히 달라졌음에도 불구하고, 지금의 「영화 및 비디오물의 진흥에 관한 법률」(이하 ‘영비법’)³은 여전히 과거의 전통적인 매체 구분법과 규제 프레임에 기반하고 있어 변화된 현실을 온전히 담아내지 못하고 있다는 지적이 끊임없이 제기되고 있다.

영비법은 영화와 비디오물을 엄격히 구분하여 규제하고 있으나, 글로벌 OTT 플랫폼이 영화의 투자·제작·배급을 주도하고 극장 개봉 없이 플랫폼으로 직행하는 사례가 보편화되면서 매체 간의 경계는 이미 무의미해졌다. 게다가 영화관 관객에게 걷은 준조세적 부담금으로 재원을 조달하던 영화발전기금은 코로나19 팬데믹 이후 극장 관객 수 감소와 함께 고갈 위기에 직면해 있으며⁴, 현행 부과금 제도의 부당성 논란에 정치적 의사결정⁵이 맞물려 있는 터인지라 논란의 재발을 막기 위해서라도 전면적인 재원 조달 체계의 개편이 시급한 실정이다. 비록 최근 OTT 자체등급분류 제도가 도입되는 등 일부 법적 보완이 이루어졌으나, 넷플릭스를 중심으로 대두되는 글로벌 미디어 기업과의 역차별 문제, 창작자의 정당한 보상권 논의, 그리고 급변하는 인공지능(AI) 기반 영상 제작 환경에 대한 대응책은 여전히 미비한 상태이다.

이러한 법적 체계의 지체 현상은 국내 영상 문화의 경쟁력을 약화시키고 법적 불확실성을 증대시키는 요인이 되고 있다. 따라서 한국 영상 산업이 글로벌 시장에서의 지속 가능한 경쟁력과 재생산 구조를 확보함과 동시에 문화적 다양성을 유지하기 위해서는, 현행 영화비디오법의 한계를 명확히 진단하고 이를 극복하기 위한 근본적인 법적·제도적 개선이 필수적이다.

2 한국수출입은행 해외경제연구소 산업경제팀, 「이슈 보고서: 최근 영화산업 현황 및 이슈와 시사점」(2025.11.)

3 「영화 및 비디오물의 진흥에 관한 법률」(법률 제21093호), 2025. 11. 11. 일부개정, 2026. 5. 12. 시행

4 “올해도 극장 할인권 배포된다, ‘영화산업 긴급지원’에 655.9억 원 추경 확정”, 《씨네21》, 2026.4.11.

5 윤석열 정부 시절인 2024년 3월에는 실제로 영화발전기금이 일시적으로 폐지되기도 했었다. “영화관 입장권 부과금 폐지 논란”, 《씨네21》, 2026.4.11.

II. 영비법의 변천과 최근의 개정안

우리나라의 초기 영상 법제는 동아시아 전체가 전쟁의 불길에 휩싸였던 일제강점기 말의 「조선영화령」(1939)을 사실상 이어받은 것으로서 ‘진흥’이 아닌 국가 주도의 ‘통제와 규제’에 목적이 있었다는 것은 널리 알려진 사실이다. 박정희의 군사 쿠데타 이후 1962년 제정된 최초의 「영화법」은 영화 제작업의 등록제, 외국영화 수입 쿼터제, 그리고 엄격한 사전 검열 제도를 골자로 하여 국가가 영화 산업의 외연과 내용을 직접 관리·지도하는 도구로 활용되었다.

그러나 1980년대 후반부터 1990년대 초까지 전개된 민주화의 흐름, 미국과의 무역협상에 따른 영화시장 개방, 그리고 재벌 자본의 영화시장 진출은 규제 중심 법제의 한계를 드러냈다. 이에 따라 1995년 기존의 영화법을 폐지하고 영화 산업의 육성과 지원을 전면에 내세운 「영화진흥법」이 신설되었다. 이는 국가 중심의 관리 개념에서 탈피해 민간 중심의 자율적 성장을 돕는 법적 기반이 되었다. 한편, 1990년대 이후 홈비디오와 DVD 등 물리적 매체를 기반으로 한 신산업이 급성장함에 따라, 정부는 비디오물을 영화와 별개로 규율하는 「음반·비디오물 및 게임물에 관한 법률」(이하 ‘음비게법’)을 통해 관리해 왔다. 하지만 2000년대 들어 디지털 기술의 발전으로 영화와 비디오물의 유통 경계가 흐려지고, 영상 콘텐츠라는 하나의 큰 틀 안에서 이를 종합적으로 다룰 법률의 필요성이 제기되었다. 마침내 2006년, 정부는 기존의 「영화진흥법」과 「음비게법」에서 분리된 비디오물 관련 조항을 통합하여 현행 「영화 및 비디오물의 진흥에 관한 법률」을 제정·공포하기에 이르렀다.

영화법 체계가 현행 영비법으로 개정·통합된 사건은 다음과 같은 의의로 요약할 수 있을 것이다. 첫째, 통제 중심에서 ‘진흥 및 자율’ 중심으로의 패러다임 전환이다. 과거 영화법이 스크린 검열과 사업자 규제를 통한 사상 통제적 성격이 짙었다면, 영비법은 영화발전기금의 설치와 그 운용, 영화진흥위원회의 민간 주도 운영 등을 명시하여 영화문화의 체계적인 육성과 창작의 자유를 법적으로 보장하는 진흥법적 성격을 확립했다. 둘째, 매체 융합 환경에 대응하는 ‘시청각 통합 법제’의 기틀을 마련했다. 영화관 상영 중심의 ‘영화’와 테이프·디스크 등 물리적 매체 중심의 ‘비디오물’을 하나의 법률 안에 귀속시킴으로써, 플랫폼이 다변화되는 디지털 미디어 시대에 대응할 수 있는 법적 일관성과 행정적 효율성을 확보했다. 그 외에도 영상물의 산업적 가치와 문화예술적 가치를 균형 있게 수용하고자 하였으며, 검열 위헌 판정 이후 불거진 영상물등급위원회 제도를 정비하고 한국영상자료원을 통한 영상 문화유산의 수집·보존 의무를 명시하여 공적 책무를 강화했다.

영비법 제정 이후, 빠르게 변화하는 영화문화 및 산업에 발맞추고자 수많은 부분개정이 있었다. 그 결과, 2026년 6월 현재 영비법은 본조만 99조에 이르는 방대한 분량의 법률이 되기에 이르렀다(동법 시행령은 34조, 시행규칙은 30조로 구성).⁶

6 영비법 제정 이후 개정된 법률안 중에서 중요한 변화를 꼽아보면 다음과 같다. 2007년 영화발전기금 설치와 상영관 입장권 부과금 징수 근거를 마련하였고(제8280호), 2008년 디지털시네마 용어 정의를 신설하였다(제9096호). 2010년에는 영화상영관입장권 통합전산망 가입을 의무화하였고(제10109호), 2013년 영화업자의 영화진흥위원회 위원 참여를 허용하였으며(제11902호), 2015년에는 영화근로자 고용여건 개선을 위한 영화노사정협의회 및 표준계약서 사용 근거를 신설하였다(제13306호). 그리고 2016년에는 기금 용도에 지역 영상문화 진흥을 추가하였고(제13969호), 2018년 예술·독립영화 육성 지원과 공공 영화상영관 설치 근거를 명시하였다(제15439호). 2022년에는 온라인비디오물 정의 신설을 통해 OTT 자체등급분류 제도를 도입하였다(제18985호). 영화진흥위

Ⅲ. 현재 심의 중인 영비법 주요 개정안 분석

영비법이 마지막으로 일부 개정된 것은 2025년 11월이며, 2026년 6월 현재 제22대 국회에는 새로운 개정안에 반영된 부분개정안들을 제외하고, 전부개정안 1건⁷과 28건의 부분 개정안이 문화체육관광위원회에 접수되었거나 심사 중이다. 28건의 개정안들을 주제별로 분류하면 다음과 같다.

(의안번호-대표발의자(소속 정당)-주요내용 순)

1. 미디어 환경 변화 반영

- 2214993-임오경(민주당)-영화 정의에 OTT 콘텐츠를 포함하고 기금 용도를 신설
- 2215848-정연욱(국민의힘)-OTT를 영화로 정의하되 기존 극장 규제 적용은 제한
- 2213683-배현진(국민의힘)-해외 대형 비디오물영업자의 국내대리인 지정을 의무화
- 2214018-민형배(민주당)-보존 가치가 있는 비디오물의 영상자료원 제출 근거 마련
- 2212929-임오경(민주당)-극장 상영 종료 6개월 후 OTT 등 온라인 비디오물 제공

2. 상영등급분류 및 심의 규제 합리화

- 2217709-조인철(민주당)-관람 연령 기준을 학교의 학년으로 통일
- 2208914-안상훈(국민의힘)-예고편 영화 상영등급을 원작 영화와 동일하게 5등급 분류
- 2202420-김윤덕(민주당)-방송법 심의를 거친 방송광고의 상영등급 분류 절차 면제
- 2216613-박정하(국민의힘)-방송광고 상영등급 심의 면제 및 아동·청소년 보호 예외 규정
- 2218030-이기현(민주당)-등급분류 면제 소형·단편영화의 청소년 관람 제한 및 제재

3. OTT 자체등급분류제도 내실화 및 청소년 보호

- 2215768-김승수(국민의힘)-등급분류 시 혐오 표현 기준 추가 및 의견수렴 의무화
- 2215776-김승수(국민의힘)-자체등급분류 시 자격을 갖춘 전문인력 및 외부 전문가 위촉
- 2216851-김승수(국민의힘)-자체등급분류사업자 평가 시 업무운영 계획 이행 여부 추가
- 2216944-김승수(국민의힘)-자체등급분류 결과를 영상물등급위원회에 2일 이내 통보
- 2218188-김승수(국민의힘)-연령 선별 및 3개월 시청 내역 모니터링 수단 제공 의무화

4. 관람객 편의 및 소수자 권리 보장

- 2200801-조정식(민주당)-재해대처계획에 장애유형별 대피 대응 매뉴얼 포함 의무화
- 2217374-김영호(민주당)-장애인 영화접근 조정자 배치 및 장애인 배우 고용 시 지원
- 2207318-조계원(민주당)-실제 영화 상영시간과 광고 상영시간 구분 공지 및 표시

원회, 『「영화 및 비디오물의 진흥에 관한 법률」 전면 개정 방안 연구』(KOFIC 연구 2023-06), 2023, 21~29쪽.

7 민주당 김윤덕 의원 대표발의, 「영화 및 비디오물의 진흥에 관한 법률 전부개정법률안」 2024. 7. 8. (의안번호 2201475)

5. 행정 효율화 (음악영상물 심의 이관 관련)

- 2211580-김승수(국민의힘)-음악영상물 등급분류를 음악산업진흥법에 따르도록 규정 정비
- 2212339-양문석(민주당)-음악산업법에 따른 음악영상물 자체등급분류 허용 근거 마련
- 2212923-임오경(민주당)-음악영상물 심의 이관 및 원활한 사후관리센터 운영 규정

6. 시장 질서 확립 및 통합전산망 투명성 강화

- 2205316-김준혁(민주당)-영업 목적 압표 판매 금지 및 범죄수익 몰수
- 2207290-조계원(민주당)-통합전산망 관객 수 등 자료 검증 강화 및 조작 고발 조치
- 2217495-이기현(민주당)-극장 정산 자료 배급사 제공 의무화 및 할인 사전 협의
- 2209701-김재원(조국혁신당)-비상설상영장 통합전산망 가입 비용 지원 및 신고 일원화

7. 영화발전기금 용도 확대 및 거버넌스 개선

- 2213309-이성운(민주당)-영화발전기금 용도에 해외 영상물의 국내 촬영 유치 신설
- 2216257-김재원(조국혁신당)-해외 영상물 국내 촬영 유치 및 국제 공동제작 지원 신설
- 2201842-김승수(국민의힘)-영진위 위원 중 영화업자 인원 제한 폐지 및 공정성 제고

제22대 국회에 접수되거나 심사 중인 28건의 영비법 개정안은 모두 나름의 시대적 요구를 반영하고 있다. 이것을 크게 정리하면 OTT 등 신규 플랫폼의 법적 수용, 청소년 보호 및 등급분류 제도의 개선, 극장 생태계 보호 및 관람객 권익 증진이라는 세 가지 핵심 입법 쟁점으로 요약할 수 있다. 이 장에서는 여야 각 정당이 제시하는 정책적 시각차를 비교, 분석함으로써 영비법 개정안에 내재해 있는 쟁점과 그 문제점을 살펴보고자 한다.

현행법상 ‘영화’는 영화관 상영을 목적으로 제작된 영상물로 한정되며⁸, OTT를 통해 공개되는 영화는 ‘온라인비디오물’로 분류⁹된다. 이는 OTT 공개작이 영화 스크린에 동시에 걸리고 주요 국제영화제에 초청되어 수상하는 등, 사회적 통념상 영화로 인식되는 현실과 맞지 않다는 지적이 끊이지 않았다. 이에 민주당 임오경 의원안과 국민의힘 정연욱 의원안은 ‘영화’의 정의를 “서사적 완결성과 공중이 관람하기에 적합한 형태를 갖추어 영화상영관 등에서 상영하거나 정보통신망을 통하여 제공될 수 있도록 제작된 것”으로 확장하여 OTT 영화를 법적 테두리 안으로 포섭하려 한다(2214993, 2215848). 다만, 급격한 규제 적용으로 인한 산업 위축을 막기 위해 정보통신망을 통해서만 제공되는 영화에 대해서는 영화업자 신고 의무나 노사정협의회 규정 등 일부 규제의 적용을 유예하는 보호장치도 의안 안에 각자 마련하였다. 또한, 역사적 보존 가치가 높은 OTT 비디오물 역시 한국영상자료원이 의무적으로 원판 및 디지털파일 제출을 요청할 수 있도록 법적 근거를 마련하여 영상 유산 보존의 사각지대를 해소하려는 시도도 이루어지고 있다(2214018).

거대 자본을 앞세운 글로벌 OTT에 맞서 전통적인 극장 생태계를 보호하고 투명한 시장 거래 질서를 확립

8 영비법 제2조 제1항.

9 “온라인비디오물”이란 「정보통신망 이용촉진 및 정보보호 등에 관한 법률」 제2조 제1항 제1호에 따른 정보통신망(이하 “정보통신망”이라 한다)을 통하여 시청에 제공할 수 있도록 제작된 비디오물을 말한다. (영비법 제2조 제12의2항)

하려는 법안들이 제안되었다. 가장 대표적인 것은 이른바 ‘홀드백(holdback)’ 제도의 법제화이다. 영화가 극장에서 상영이 종료된 날로부터 6개월이 지난 후에만 VOD나 온라인 비디오물로 공급될 수 있도록 강제하여, 무너지가는 극장 수익 구조를 정상화하고 산업의 상생을 도모하려 한다(2212929). 또한, 영화관 입장권 매매에 있어 매크로 프로그램 이용 여부와 관계없이 영업 목적으로 정가에 웃돈을 얹어 재판매하는 암표 행위를 전면 금지하고, 이득액의 규모에 따라 최대 3년 이하의 징역 및 범죄수익 몰수·추징이라는 강력한 제재 조치를 신설하여 시장 교란 행위를 근절하고자 한다(2205316). 이와 함께, 극장 할인·무료입장권 발행 시 배급업자와 사전 협의하고 관련 정산자료를 투명하게 제공하도록 의무화하며(2217495), 영화상영관입장권 통합전산망의 관객 수 및 매출액 조작을 막기 위한 정부의 검증 및 고발 권한을 신설하여 영화 흥행 지표의 객관성을 확보하려 한다(2207290).

OTT 자체등급분류제도가 도입된 이후 제기된 부작용을 해소하고 청소년 보호를 강화하려는 움직임은 가장 활발하다. 첫째, 자체등급분류 기준과 전문성의 강화다. 흡연, 음주, 욕설 등 혐오감을 일으키는 행위를 비디오물 등급분류 고려 기준에 명시하고, 분류의 적절성에 대한 외부 의견 수렴을 의무화하는 개정안이 발의되었다(2215768). 또한 자체 등급분류 사업자가 자격을 갖춘 전담 인력과 외부 전문가를 의무적으로 위촉하도록 하여 등급분류의 전문성과 객관성을 높이고자 한다(2215776). 둘째, 사후 관리 및 제도의 실효성 제고다. 영상물등급위원회의 자체등급분류사업자 평가 항목에 지정 당시 제출했던 업무운영 계획의 이행 경과를 추가하여 관리 및 감독 체계를 더욱 강화하고(2216851), 등급분류 결과를 영상물등급위원회에 통보하는 기한을 ‘2일 이내’로 명시하여 신속한 사후 조치가 이루어지도록 강제하는 법안이 발의되었다(2216944). 셋째, 청소년의 유해 영상물 접근 차단이다. 보호자의 실효성 있는 시청 지도를 위해 ‘선별 시청 수단’과 ‘최근 3개월 시청 내역 모니터링 수단’을 모든 OTT가 의무적으로 제공하게 함으로써 청소년 보호 장치를 강화하고자 한다(2218188). 원작이 청소년 관람불가인 영화의 예고편은 편집 후 전체관람가로 상영되더라도 원작과 동일한 등급으로 분류하도록 제한하고(2208914), 등급분류가 면제된 소형·단편영화에도 청소년의 입장을 제한할 수 있는 제재 근거를 마련하였다(2218030). 이 밖에도 국내에 주소나 영업소가 없는 해외 대형 비디오물영업자에게 ‘국내대리인’ 지정을 의무화하여 등급분류 이행 책임을 지게 하는 규제 정비안도 있다(2213683).

영화 산업의 중심에 있는 관객과 소수자의 권익을 향상시키는 생활 밀착형 입법도 있다. 우선, 장애인의 영화 향유 및 참여 권리 보장이다. 영화상영관의 재해대처계획에 장애유형별 대피 대응 매뉴얼을 반드시 포함하도록 규정하여 안전을 확보하고(2200801), 영화 촬영 현장에 ‘장애인 영화접근 조정자’ 배치를 의무화하며 장애인 배우 캐스팅 시 영화발전기금에서 특수 비용과 보험료를 지원하도록 하여 단순한 관람객을 넘어 창작 주체로서의 장애인 권리를 격상시켰다(2217374).

일반 관람객의 편익을 강화하는 의안도 있다. 영화 예매 및 관람권에 실제 영화 상영시간과 광고 상영시간을 엄격히 구분하여 공지하도록 의무화해 관람객의 영화감상권을 보장하려는 시도도 있고(2207318), 12세 및 15세 관람가 영화의 연령 기준을 학년 중심으로 개정하여 ‘해당 연도에 12세 또는 15세가 되는 해의 1월 1일을 맞이한 사람’이 포함되도록 하여 또래 집단 내에서의 불필요한 차별을 없애려 한다(2217709).

산업의 유통 속도와 타 법률과의 형평성을 고려해 낡은 규제를 혁신하려는 입법도 있다. 음원 발매와 동시

에 유통되어야 하는 음악영상물(뮤직비디오)의 특성을 반영해, 영상물등급위원회의 사전 등급분류 대상에서 제외하고 「음악산업진흥에 관한 법률」에 따른 자체등급분류로 이관하여 산업의 유연성을 높이려는 개정안이 여야 모두에서 발의되었다(2211580, 2212339, 2212923). 나아가 이미 「방송법」의 엄격한 심의를 통과한 방송광고를 동일한 내용의 영화관 광고로 상영할 때 다시 상영등급분류를 받아야 하는 이중 규제를 면제하 되, 아동·청소년 보호가 필요한 업종이거나 제재 이력이 있는 경우에만 심의를 받도록 예외를 둔 규제 합리화 법안도 제시되었다(2202420, 2216613).

주제별 개정안들의 대표발의자 소속 정당을 살펴보면, OTT 영화를 기존 영비법에 편입시키고(2214993, 2215848), 방송광고 심의 면제(2202420, 2216613) 및 뮤직비디오 심의 이관(2211580, 2212339, 2212923) 등 산업 발전을 저해하는 낡은 규제를 타파해야 한다는 점에서는 여야 모두 각자의 안을 발의하고 있어서 어느 정도의 공감대가 형성되어 있음을 확인할 수 있다. 그러나 제안 정당에 따라 그 정책적 초점과 해결 방식에서 차이가 드러난다.

민주당의 입법 동향은 주로 ‘약자 보호와 전통 영화 생태계의 방어 및 시장 투명성 제고’에 집중되어 있다. 장애인 관람객의 안전 매뉴얼 도입(2200801), 장애인 배우 지원(2217374), 관람객의 광고 노출 시간 사전 고지 의무화(2207318), 연령 기준 통일을 통한 학년 내 차별 해소(2217709) 등 실관람객과 소수자의 권리를 보호하려 한다. 산업 측면에서는 무너지는 극장 수익을 보호하기 위해 홀드백 제도를 강제 도입하고(2212929), 압표 행위의 전면 금지 및 수익 몰수(2205316), 통합전산망 데이터 검증 및 무료 표 배포 시 배급사 정산 투명화(2207290, 2217495) 등 시장 생태계를 교란하는 행위에 대한 강력한 처벌을 예고하고 있다. 규제 완화(뮤직비디오 심의 이관 등)를 추진함에 있어서도 사후관리센터 신설 등 행정적 통제 장치를 덧붙이는 경향을 보인다(2212923).

반면 국민의힘의 입법 동향은 ‘신규 플랫폼(OTT) 관련 제도의 사각지대 해소와 청소년 보호 및 심의 전문성 강화’에 방점이 찍혀 있다. 펜데믹 이후 급성장한 OTT의 자체등급분류제도가 낳은 부작용을 개선하기 위해 전담인력 확보 의무화(2215776), 적정성 평가 강화(2216851), 결과 통보 기한 단축(2216944) 등 제도의 고삐를 죄고 있다. 특히 흡연·육설 등 혐오 언행의 심의 기준 추가(2215768), OTT 시청 내역 모니터링 수단 의무화(2218188), 예고편 영화의 5등급 심의 제한(2208914) 등 청소년이 유해 매체에 노출되는 것을 막기 위한 규제 강화에 많은 열의를 갖고 있는 모습이다. 글로벌 OTT의 책임 회피를 막기 위한 국내대리인 지정 법안 역시 이러한 맥락에서 이해할 수 있다(2213683).

조국혁신당은 영화발전기금 용도에 해외 촬영 유치 및 공동제작 지원을 신설하여 국가 경쟁력을 제고하고(2216257), 비상설상영장의 전산망 가입 지원으로 행정 낭비를 줄이는 등(2209701) 인프라 확충과 행정 효율화에 집중하는 실용적 접근을 보여주고 있다(유사한 취지의 영화발전기금 지원 개정안은 민주당에서도 이미 발의된 바 있다(2213309)).

한편, 당을 초월하여 공동 발의한 의안은 모두 7건인데 오늘날의 정치적 대립 지형을 감안한다면 나름 많아 보이지만, 실제로는 민주당, 조국혁신당, 진보당 등 소위 ‘범진보진영’이 공동 발의한 것이 6건이다. 민주당과 국민의힘이 공동 발의한 사례는 ‘장애인 배우 지원’을 담은 영비법 개정안 대표발의(민주당 김영호 의원)에 시각장애인인 국민의힘 김예지 의원이 동참한 것이 유일하다.

IV. ‘영화’의 법적 정의 확장을 매개로 한 정당별 입법 목적 분석

현재까지 개정안들이 제안하고 있는 영화의 정의는 다음과 같다.

현행법	연속적인 영상이 필름 또는 디스크 등의 디지털 매체에 담긴 저작물로서 영화상영관 등의 장소 또는 시설에서 공중(公衆)에게 관람하게 할 목적으로 제작한 것을 말한다.
민주당 임오경 의원안 (2214993)	연속적인 영상과 음향이 결합된 콘텐츠로서 서사적 완결성과 공중이 관람하기에 적합한 형태를 갖추어 영화상영관 등에서 상영하거나 정보통신망 ¹⁰ 을 통하여 제공될 수 있도록 제작된 것을 말한다.
국민의힘 정연욱 의원안 (2215848)	영상과 음향이 결합된 콘텐츠로서 서사적 완결성과 공중이 관람하기에 적합한 형태를 갖추어 영화상영관 등에서 상영하거나 정보통신망을 통하여 시청에 제공될 수 있도록 제작한 것을 말한다.

OTT의 급부상으로 영상 미디어 산업의 지형이 근본적으로 변화함에 따라, 전통적인 극장 상영을 전제로 구축된 낡은 법적 규범을 현실에 맞게 개정해야 한다는 데에는 여야 간 이견이 없다. 이러한 공감대는 제22대 국회에 발의된 민주당 임오경 의원안(2214993)과 국민의힘 정연욱 의원안(2215848)에서 제안한 ‘영화’의 정의 개정안에 공히 드러난다.

두 개정안은 모두 기존 현행법상 극장 상영 목적에 국한된 영화의 정의를 정보통신망(OTT 등)을 통해 제공되는 영상물까지 확대하고자 한다. 또한, 새로운 영화의 요건으로 “서사적 완결성과 공중이 관람하기에 적합한 형태를 갖추어”라는 동일한 문구를 사용하며, 상영 공간을 “영화상영관 등에서 상영하거나 정보통신망을 통하여”로 확장하는 등 법조문의 외형적 구조에서 거의 완전한 일치점을 보여준다. 세부적인 단어 선택에 있어 임오경 의원안이 기존의 “연속적인 영상”이라는 표현을 유지하고 “제공될 수 있도록 제작된 것”이라는 피동형을 쓴 반면, 정연욱 의원안은 “영상”이라는 단어와 “시청에 제공될 수 있도록 제작한 것”이라는 능동형 목적을 명시한 정도의 미세한 차이만이 존재할 뿐이다. 이처럼 두 법률안은 ‘영화의 정의’라는 표면적 조문만 놓고 보았을 때는 사실상 동일한 법안으로 보일 만큼 궤를 같이하고 있다.

2. 내재적 차이: 개념 정의의 이면에 담긴 이념적 지향점

그러나 두 법률안이 새로운 ‘영화’의 범주를 실제적인 산업 규제 및 진흥 조항에 어떻게 적용할 것인가를 다루는 세부 조문으로 들어가면, 두 법안의 입법 목적과 취지는 뚜렷하게 갈라진다. 즉 겉보기에는 동일하게 OTT 콘텐츠를 영화로 편입시키는 개혁처럼 보이지만, 그 기저에는 중도진보와 보수라는 각 정당의 상이한 정치적 이념과 시장을 바라보는 관점이 깔려 있다.

10 「정보통신망 이용촉진 및 정보보호 등에 관한 법률」(약칭: 정보통신망법) 제2조 제1항 제1호의 법적 정의는 다음과 같다. “‘정보통신망’이란 「전기통신기본법」 제2조 제2호에 따른 전기통신설비를 이용하거나 전기통신설비와 컴퓨터 및 컴퓨터의 이용기술을 활용하여 정보를 수집·가공·저장·검색·송신 또는 수신하는 정보통신체계를 말한다.” 즉 여기에는 OTT(넷플릭스, 유튜브 등), 음악 스트리밍 서비스(멜론 등), 포털 사이트(네이버 등), 검색 엔진(구글 등), SNS(카카오톡 등), 전자상거래 플랫폼(쿠팡 등), 온라인 게임망(리그 오브 레전드 등), 클라우드(원드라이브 등), 기간통신망(KT 등) 유무선 전기통신망 전체를 아우른다.

민주당 임오경 의원안의 입법 취지는 국가 주도의 산업 생태계 육성 및 보호에 기반한다. 법적 사각지대에 놓인 OTT 영화를 제도권 내로 포섭함과 동시에, 국가의 적극적인 개입과 자원을 통해 한국 영상 산업의 생태계를 두텁게 육성하려는 데 있다. 이는 시장의 실패를 보완하고 약자를 보호하기 위해 국가의 공적 역할을 강조하는 중도진보 진영의 이념적 특성을 반영한다. 이러한 취지는 영화발전기금의 용도 확대 조항에서 잘 드러난다. 해당 법안은 OTT를 영화로 편입시키는 것에 그치지 않고, 제25조 영화발전기금의 사용 용도에 ‘해외 영상물의 국내 제작 및 해외 공동제작 지원을 위한 사업’을 새롭게 신설하였다. 즉 OTT라는 새로운 플랫폼의 부상을 단순히 법적 정의를 수정하는 행정적 절차로 사고하는 것이 아니라, 이를 기회 삼아 국가의 공적 재원을 선제적으로 투입하여 국내 제작 인프라를 보호하고 ‘K-무비’의 글로벌 경쟁력을 끌어올리겠다는 ‘국가 주도적 산업 진흥’의 목적이 내포되어 있는 것이다.

반면, 국민의힘 정연욱 의원안의 입법 취지는 규제 최소화와 시장 자율성 및 효율성 극대화에 기반한다. 신산업에 낡은 규제가 적용되는 것을 차단하고, 기업과 시장의 자율성을 보장하여 효율성을 극대화하려는 데 초점이 맞추어져 있다. 이는 기업의 자유로운 경제 활동을 중시하고 행정적 개입을 최소화하려는 보수 진영의 ‘친시장·탈규제’ 이념을 충실히 따르는 것이다. 해당 법안은 OTT 영화를 법적 ‘영화’로 인정하면서도, 기존 전통 영화 산업에 부과되던 규제들이 신규 OTT 사업자에게 족쇄가 되는 것을 방어하고자 한다. 특히 ‘제3조의11(적용범위)’ 조항을 신설하여, 영화노사정협의회 구성, 표준보수에 관한 지침, 근로조건의 명시 등 기존 영화업자에게 부여되던 노사 및 행정 의무(제3조의2부터 제3조의10까지)를 오직 “영화상영관에서 상영할 목적으로 제작된 영화”에만 한정하여 적용하도록 그 범위를 매우 엄격하게 제한하였다. 또한, 상영등급분류를 받아야 하는 의무 시점을 단순히 ‘상영 전’이 아닌 ‘영화상영관(비상설상영장을 포함한다)에서의 상영 전’으로 구체화함으로써, OTT 사업자들이 행정적 모호성으로 인해 겪을 수 있는 잠재적 규제 리스크를 해소해 주고자 하였다. 이는 신산업을 법의 테두리로 끌어안되 규제의 무게를 덜어주겠다는 ‘탈규제’의 의지를 담고 있는 것이다.

결론적으로 제22대 국회에 발의된 두 의안은 ‘정보통신망을 통해 제공되는 콘텐츠의 영화 포섭’이라는 시대적 과제를 ‘영화의 정의 개정’이라는 동일한 외형으로 풀어내고자 하고 있다. 하지만 그 입법의 방향은 다르다. 민주당은 정의 확장을 매개로 국가 기금을 동원해 글로벌 제작 인프라와 산업 생태계를 직접 보호하고 육성하려는 목적을 지니며, 국민의힘은 새로운 융합 미디어 플레이어들이 과거의 노동·행정 규제에 얽매이지 않도록 규제 적용 범위를 차단하여 시장의 자율성과 효율성을 보장하려는 목적을 지닌다. 이는 낡은 법률의 단어 하나를 고치는 과정 속에서도 여야가 지향하는 국가의 역할과 시장 경제에 대한 철학이 어떻게 입법 기술로 변환되어 충돌하고 조화되는지를 보여주는 입체적인 사례라 할 수 있다.

3. 중국과 일본의 사례 비교

한·중·일 3국에서 ‘영화’에 대한 법적 정의는 각국의 법적 지향점과 규제 정책, 그리고 영상 산업을 바라보는 주된 관점에 따라 차이가 있다. 크게 보면 한국과 중국은 산업 진흥 및 공적 유통 통제를 목적으로 한 독립된 단일 법률 내에서 영화를 정의하는 반면, 일본은 법률상의 정의 대신 저작권법 체계 안에서 지식재산권 보호의 관점을 중심으로 하여 영화를 비명시적이고 포괄적인 방식으로 규정한다.

앞서 살펴보았듯이, 한국은 영비법 제2조 제1항에 따라 영화를 정의한다. 법문에 명시된 영화의 요건은 “연속적인 영상이 필름 또는 디스크 등의 디지털 매체에 담긴 저작물”로서, “영화상영관 등의 장소 또는 시설에서 공중(公衆)에게 관람하게 할 목적으로 제작한 것”이다. 한국 법제는 영화를 기술적 형태(연속적 영상의 고정)뿐만 아니라, 유통의 목적(공중 관람) 및 특정 공간(영화상영관)이라는 제도적 요건과 결합하여 규정한다. 이는 영화를 OTT나 홈비디오 등 다른 매체(비디오물)와 분리함으로써 극장 중심의 산업 생태계를 보호·진흥하고 등급 분류 체계를 이원화하여 관리하기 위한 목적성을 띤다.

중국은 2017년 시행된 「영화산업촉진법」¹¹ 제2조에서 영화를 규정하고 있다. 이에 따르면 영화는 “시청각 기술과 예술적 수단을 운용하여 촬영·제작되고, 필름 또는 디지털 매체에 기록되며, 일정한 내용을 표현하는 유성 또는 무성의 연속된 화면으로 구성된 작품”이다. 더불어 “국가가 규정한 기술 표준에 부합해야 하며, 영화관 등 고정 상영 장소 또는 이동 상영 설비를 통해 공공에 방영되는 작품”으로 한정한다. 중국의 이러한 정의는 기술적·예술적 요소 외에도 ‘국가 기술 표준의 부합 여부’를 법적 요건으로 명시함으로써 국가의 행정적 검열과 규격 통제를 정당화하는 기제로 기능한다. 또한, 영화관 외에도 ‘이동 상영 설비’를 명시하여 농촌 및 변방 지역의 대중 전파라는 정치적 교화 목적을 반영하고 있다.

일본은 한국의 「영비법」이나 중국의 「영화산업촉진법」처럼 영화의 개념을 직접 규율하는 행정적 단일법이 존재하지 않는다. 헌법의 정신을 구체화한 문화예술정책에 대한 총론적 법률로서 우리나라의 「문화예술진흥법」에 해당하는 「문화예술기본법」¹²에서도 영화에 대한 정의 없이 “영화, 만화, 애니메이션 및 컴퓨터 등 기타 전기 기기 등을 이용한 예술”을 ‘미디어 예술’ 안에 목록화하고 있을 뿐이다. 대신 「저작권법」¹³ 제2조 25항의2에서 ‘영화의 저작물(映画の著作物)’ 개념을 통해 법적 정의를 대치한다. 일본 저작권법은 “영화의 효과와 유사한 시각적 또는 시청각적 효과를 발생시키는 방법으로 표현되고, 물건에 고정되어 있는 저작물”을 영화에 포함한다고 규정한다.

이는 영화관 상영이라는 공간적 제약이나 공중 전파라는 목적성에 구애받지 않는 정의이다. 이에 따라 극장용 영화뿐만 아니라 텔레비전 드라마, 광고(CM), 비디오물까지도 법상의 영화로 포섭하는 셈이다. 일본의 법적 정의는 산업 진흥이나 행정 규제보다는 저작권의 귀속과 배포권 행사 등 지식재산권의 사법적 보호 범위 확정에 집중되어 있다.

V. 영화와 OTT 산업 간 스태프 근로여건 비교

앞의 장에서 살펴보았듯이 국민의힘의 의안은 영화에 OTT를 포함하면서도 영비법의 법적 근로조건을 OTT에는 예외로 두고자 한다. 최근 미디어 생태계의 변화로 인해 OTT(온라인 동영상 서비스) 시장이 급성장하면서, 다수의 영화 제작 인력이 OTT 시리즈 제작으로 대거 이동하고 있다. 그러나 산업의 외형적 성장에도 불구하고, OTT 제작 현장에 종사하는 스태프들의 근로환경 및 노동 권리는 기존 전통 영화 산업에 비

11 「중화인민공화국 영화산업촉진법(中华人民共和国电影产业促进法)」(주석령 제54호) 2016. 11. 7. 제정.

12 「문화예술기본법(文化芸術基本法)」(법률 제148호), 平成13년(2001년).

13 「저작권법(著作権法)」(법률 제39호), 明治32년(1899년) 제정, 昭和45년(1970) 전부 개정.

해 크게 열악한 실정이다. 이 장에서는 영화진흥위원회의 영화스태프 근로환경 실태조사 자료를 바탕으로 연도별 OTT 제작 근로 비율의 증가 추세를 확인하고, 계약 형태, 근로시간, 사회보험 적용이라는 세 가지 핵심적인 측면에서 영화와 OTT 간의 근로여건 차이를 분석하고자 한다.

최근 수년간 영화 스태프들의 업무 영역 중 OTT 시리즈 참여 비율은 가파른 상승세를 보이고 있다. 2021년 조사 당시 39.4%에 불과했던 스태프들의 OTT 시리즈 종사 경험 비율은 2022년 66.1%로 무려 26.7%p 급증하였다.¹⁴ 나아가 2024년 실태조사에 따르면, 최근 1년간 가장 최근에 참여한 작품 유형을 묻는 질문에 OTT 시리즈라고 응답한 비율이 55.1%에 달해 영화(44.9%)를 완전히 추월한 것으로 나타났다.¹⁵ 이는 영화 제작 편수의 감소와 맞물려 다수의 영화 스태프들이 OTT 산업으로 유입되어 생계와 경력을 이어가고 있음을 분명하게 보여준다.

이러한 급격한 인력 이동 추세에도 불구하고 OTT 현장의 근로여건은 여전히 노동 사각지대에 놓여 있으며, 구체적으로 다음 세 가지 측면에서 영화 산업과 뚜렷한 차이가 나타난다.

첫째, 근로표준계약서 적용 배제와 용역(프리랜서) 계약의 만연이다. 기존 영화 산업은 노사정 협의를 통해 근로자성을 보호하는 근로표준계약서를 적극적으로 정착시켜 왔다. 하지만 2024년 기준, 참여 작품이 ‘영화’인 스태프의 66%가 근로표준계약서를 작성한 반면, ‘OTT 시리즈’ 참여 스태프는 그 비율이 37.8%로 크게 낮았다.¹⁶ 반대로 노동법적 보호를 받기 어려운 ‘용역(프리랜서) 계약’ 비율은 영화가 22.8%인 데 반해, OTT 시리즈는 49.7%로 절반에 육박했다.¹⁷ 매체가 다르다는 이유로 노동권 보호의 기본 전제인 표준계약 관행이 무너지고 있는 것이다.

둘째, 근로시간 기준의 붕괴 및 과도한 장시간 노동의 일상화이다. 영화의 경우 표준계약서 등을 바탕으로 주 52시간 한도 및 1일 12시간 촬영 등 휴식권이 어느 정도 준수되고 있으나, OTT 제작 현장에서는 이러한 기준이 철저히 무시되는 경향이 팽배하다. 연구에 수록된 스태프들의 자유 의견에 따르면, OTT나 드라마 제작 시 “매일 15시간 근무는 당연하고, 대부분의 사람들은 수면부족으로 집으로 돌아갈 때 졸음운전을 피할 수가 없다”¹⁸고 호소하고 있다. 정당한 휴게시간이나 현장 외 업무(이동시간, 준비시간 등)에 대한 노동시간 인정이 이뤄지지 않아, 스태프들이 생명과 안전을 위협받는 극심한 과로에 노출된 상태다.

셋째, 4대 보험 및 산업재해보상망으로부터의 소외이다. 앞서 지적된 용역 계약의 만연은 필연적으로 사회보장제도의 사각지대를 낳는다. 다수의 OTT 드라마 제작사들은 스태프와 원천징수 용역 계약을 체결하고, 일반적인 근로자 4대 보험이 아닌 ‘예술인 고용보험’으로만 편법 신고를 진행하고 있다.¹⁹ 이로 인해 실질적인 근로를 제공함에도 법적 근로자성이 부정되어, 실제 촬영 중 사고를 당하더라도 산업재해 승인이 사실상 불가능한 구조적 모순에 처하게 된다. 이는 스태프의 직업적 안전뿐만 아니라 노후 대비 등 장기적인 생존권에까지 큰 타격을 주는 심각한 차별점이다.

14 영화진흥위원회, 『2022년 영화스태프 근로환경 실태조사』(KOFIC 연구 2023-10), 2023, 74쪽.

15 영화진흥위원회, 『2024년 영화스태프 근로환경 실태조사』(KOFIC 연구 2025-5), 2025, 40쪽.

16 위의 보고서, 52쪽.

17 위의 보고서, 같은 쪽.

18 위의 보고서, 167쪽.

19 위의 보고서, 167-168쪽.

위의 분석을 종합하면, 한국의 영상 콘텐츠 산업이 OTT를 중심으로 급성장하고 있으나, 그 이면에서 실질적인 노동을 제공하는 스태프들은 오히려 과거의 열악한 노동 환경으로 퇴보하는 고통을 겪고 있음을 알 수 있다(2024년 실태조사, 169쪽).²⁰ 영화와 OTT 현장은 사실상 동일한 인력과 유사한 제작 시스템을 공유하고 있다. 따라서 국민의힘의 의안과는 달리 산업 간 매체 구분을 핑계로 근로기준법을 우회하는 편법을 근절하고, OTT 제작 현장에도 영화와 동등한 수준의 근로표준계약서 작성 의무화 및 4대 보험, 엄격한 근로시간 상한제를 적용할 수 있는 일관된 법적·제도적 장치 마련이 매우 시급하다.

VI. 한국 영화산업 수익 극대화를 위한 홀드백 제도화 논의 과정

전통적으로 영화 산업은 극장 개봉 후 일정 기간이 지나야 VOD나 OTT 등 다른 플랫폼에 영화를 제공하는 홀드백 관행을 통해 창구별 수익을 극대화해 왔다. 그러나 갑작스럽고도 길었던 팬데믹 사태와 막강한 자본력을 지닌 글로벌 OTT의 급성장으로 인해 이러한 순차적 유통 질서가 붕괴되었다. 극장 생태계가 위협받고 수익 구조가 악화되자, 극장을 보호하고 영화 산업의 상생을 도모하기 위해 홀드백을 법률로 강제하려는 입법 시도가 등장하게 되었다. 본 장에서는 홀드백 법제화를 추진한 민주당의 의안(2212929)과 이에 대한 국회 문화체육관광위원회의 검토보고서, 그리고 영화진흥위원회의 실증 연구 결과를 순서대로 분석하여 홀드백 정책의 쟁점과 그 해소 방안을 찾아보고자 한다.

1. 홀드백 제도의 발의

홀드백 논의는 IPTV 시대부터 이어져 내려오는 긴 역사를 가지지만, 법제화 추진까지 나온 것은 최근의 일이다. 민주당 임오경 의원이 대표발의한 영비법 일부개정안(2212929)은 붕괴된 홀드백 시스템을 복원하여 영화산업의 건전한 상생 발전을 도모하는 것을 목적으로 한다.²¹ 해당 법안의 핵심은 영화가 영화상영관에서 상영이 종료된 날로부터 6개월이 지난 후에만 비디오물 또는 온라인비디오물(OTT 등)로 공급될 수 있도록 강제하는 것이다. 이를 위반할 경우 5천만 원 이하의 과태료를 부과하는 강력한 제재 조항을 신설하였다. 다만, 일률적인 규제로 인한 부작용을 막기 위해 소형영화, 단편영화, 독립영화, 예술영화 등에 대해서는 홀드백 기간을 단축하거나 적용을 예외로 할 수 있는 단서 조항을 마련하였다.

2. 법제화를 둘러싼 쟁점과 이해관계의 충돌

임오경 의원의 일부개정안에 대하여 국회 문화체육관광위원회 수석전문위원의 검토보고서²²는 해당 법안이 영화산업의 유통 질서와 수익구조를 복원하려는 취지에는 공감하지만, 산업 전반에 미칠 파장이 커 신

20 위의 보고서, 169쪽.

21 이 발의안은 프랑스의 홀드백 제도를 바탕으로 설계한 것으로 보인다. 프랑스의 홀드백 제도에 대하여는 노철환, 「한국 영화산업 경쟁력 강화를 위한 미디어 홀드백 도입 연구: 프랑스의 미디어 연대기 법제화를 중심으로」, 『아시아영화연구』, 제17권 2호, 2024를 참고할 것.

22 천우정, 제429회 국회(정기회) 제11차 문화체육관광위원회 검토보고: <영화 ‘홀드백’ 제도 도입>, 국회 문화체육관광위원회, 2025.

중한 접근이 필요함을 지적했다. 우선, 법안에 명시된 기산점인 ‘상영 종료 후’라는 기준은 장기 상영관이 존재할 경우 불명확해질 수 있으므로 ‘개봉 후’로 변경하는 것이 적절하다고 지적하였다. 특히 무엇보다도 산업 내 이해관계자들의 입장이 첨예하게 대립하고 있음이 확인되었다. 이 보고서에는 ‘타부처, 협회 및 민간업계 의견’이라는 참고자료가 붙어있는데²³ 이를 요약하자면, 한국영화관산업협회 등 극장 업계는 홀드백이 투자-제작-상영-배급의 선순환 구조를 회복하기 위한 최소한의 보호장치라며 적극 찬성하고 있으며 제작·배급업계는 배급사의 자율적인 영업활동을 침해하고, 부가판권 시장을 위축시킬 우려가 크다며 반대하고 있다는 것이다. 또한, 공정거래위원회는 OTT 시장 진입 제한과 소비자 선택권 침해 우려를 제기하였고, 영화진흥위원회는 일률적인 6개월 강제가 중소규모 영화의 수익 기회를 제약할 수 있다고 경고하였다. 한국영화감독조합은 취지에는 공감하나 6개월은 지나치게 길며 3~4개월이 타당하다는 수정 의견을 냈다

3. 영화진흥위원회 실증 연구

법제화 논의가 평행선을 달리는 가운데, 영화진흥위원회는 2026년 2월에 연구보고서²⁴를 발표하여 ‘홀드백 6개월 강제’ 주장의 실효성을 실증 데이터로 검증하고자 하였다. 그중 주목할 만한 분석 결과는 다음과 같다.

첫째, 홀드백 연장과 극장 관객 수 증가는 인과관계가 없었다. 분석 결과, 극장 관객 수의 93.4%는 ‘배정된 스크린 수’에 의해 결정되었으며, 홀드백 변수가 관객 수 변동에 미치는 영향은 약 3%에 불과했다. 성향점수매칭(PSM) 분석에서도 홀드백을 길게 유지한다고 해서 극장 관객이 통계적으로 유의미하게 증가하지 않았다. 즉, “VOD 출시를 늦추면 극장에 관객이 더 올 것”이라는 법안의 핵심 전제는 실증적으로 기각되었다.

둘째, ‘180일(6개월) 강제’는 2차 창구를 통한 수익 기회를 파괴하는 ‘진부화 효과(stale fruit effect)’를 낳는다. 영화의 극장 수익은 개봉 후 22일(중앙값) 만에 95%가 실현된다. 반면 영화에 대한 화제성(열기)은 급격히 식어 180일 시점에는 잔여 화제성이 8~12% 미만으로 소멸한다는 것이다. 이처럼 대중의 관심이 완전히 사라진 6개월 뒤에야 OTT 등에 영화를 공개하는 것은 ‘신선도를 잃은 콘텐츠’를 제공하는 것과 같아 오히려 2차 판권 시장의 수익 창출을 불가능하게 만든다.

셋째, 소비자 선호도 및 현행 시장은 ‘90일~120일’에 수렴하고 있다. 현재 한국 상업영화의 실제 OTT 공개까지의 홀드백 중앙값은 105일(약 3.5개월)로, 시장 스스로 90~120일 사이의 자율적인 균형점을 찾아가고 있다. 소비자 설문조사에서도 응답자의 81.8%가 적정 홀드백 기간으로 ‘3개월 이하’를 꼽았으며, ‘6개월 이상’을 원한다는 소비자는 6.6%에 불과했다. 또한 소비자의 77.4%가 법적 강제가 아닌 시장 자율에 맡겨야 한다고 응답했다.

넷째, 최적 홀드백은 영화의 규모에 따라 차등화되어야 한다. 연구팀은 총수익을 극대화하는 최적 홀드백 기간이 영화의 규모에 따라 크게 차이를 밝혀냈다. 대형 블록버스터는 화제성이 오래 유지되어 90~120일의 긴 홀드백이 유리하지만, 극장 수익보다 부가판권 의존도가 높은 소규모 영화는 30~60일의 짧은 홀드백이 총수익 극대화에 필수적이었다. 따라서 모든 영화에 6개월의 일률적 기준을 강제하는 것은 대다수 중소 영화에게 돌이킬 수 없는 기회비용을 발생시킨다.

23 위의 보고서, 6~12쪽.

24 영화진흥위원회, 『한국영화 수익극대화를 위한 홀드백 분석 연구』(KOFIC 연구 2025-14), 2026,

해당 연구는 대중의 시장 선호도와 소비 의향을 묻는 설문조사, 그리고 철저하게 시장의 총수익 극대화 논리에 기반하고 있다는 문제점이 있다. 이로 인해 보호가 필요한 소수 취향의 독립·예술영화 지원이나 ‘영화 다양성 확보’라는 국가 문화정책의 당위적이고 규범적인 이념을 온전히 담아내기에는 방법론적인 한계가 존재한다는 비판이 충분히 가능하다. 단적인 예로, “대규모 흥행 영화는 영화관에 방문해서 보고(극장 관람 의향 67.6%), 신진 감독의 독립영화는 집에서 보겠다(OTT 대기 의향 81%)”, “홀드백 법제화에 독립·예술영화는 예외를 두어야 한다”(동의 75.2%, 비동의 24.8%)²⁵라는 대중의 여론을 따르게 되면 결국 장기적으로 작은 규모의 영화들은 영화관에 설 자리를 잃게 되는 결과를 낳을 것이기 때문이다.

4. 중국과 일본의 사례 비교

우리나라는 극장 상영 후 부가시장을 거쳐 홀드백이 유지되던 과거와 달리 상영 종료 직후 콘텐츠가 플랫폼으로 직행하면서 극장 관객 감소와 영화발전기금 고갈이라는 악순환이 고착화되고 있다. 앞서 살펴보았듯이 이에 따라 국회를 중심으로 홀드백을 강제하는 법제화 움직임이 구체화되고 있으나, 시장의 자율성을 침해하지 않으면서 실효성을 확보할 수 있는 정책적 대안을 마련하기 위해서는 인근 아시아 국가인 중국과 일본의 사례를 다각도로 검토할 필요가 있다. 두 나라의 홀드백은 성문화된 법률로 강제되기보다는 각국의 시장 구조, 국가의 개입 수준, 그리고 미디어 생태계의 특성에 따라 각기 다른 제어 메커니즘을 형성하고 있다.

제도의 시기적 단계로 보면, 한국의 홀드백은 시장 다변화에 따른 관행의 와해와 정책적 제도화 논의 단계에 접어들었다. 과거엔 영화관 개봉 후 비디오·DVD 출시까지 6개월, VOD까지 3~4개월을 두던 전통적 시장 관행에 의존해 왔다. 그러나 팬데믹과 OTT의 급격한 성장은 이러한 관행을 해체시켰으며, 홀드백 기간이 수주일 이내로 단축되거나 극장·OTT 동시 개봉작이 증가하는 등 극장 중심의 유통 구조가 위축되는 결과를 낳았다.

이에 반하여 중국은 국가 행정 지도와 시장 통제를 기반으로 조율하는 것을 기조로 삼는다. 중국의 홀드백 제도는 법제화된 강제 조항은 없으나, 정부의 강력한 ‘행정 지도’와 관영 산업 협회의 통제력에 기반한다. 통상적으로 중국 영화 시장은 극장 개봉 후 인터넷 동영상 플랫폼에 상영되기까지 약 1개월에서 2개월(30일~60일) 내외의 홀드백 기간을 형성하고 있다. 중국 체제의 특징은 시장의 자율적 계약보다는 국가의 거시적 통제에 따라 홀드백이 유연하게 조정된다는 점이다. 국가영화국은 극장 상영 수익의 추이 및 국가적 문화 소비 진흥이라는 공익적 목적에 따라 특정 대작 영화의 극장 상영 기간을 행정적으로 연장하거나, 온라인 송출 시기를 조율하는 방식으로 개입한다. 즉 중국의 홀드백은 플랫폼 간의 자유 경쟁의 결과라기보다는 극장 산업의 자본 회수와 온라인 미디어 통제라는 국가적 유통 관리 정책의 일환으로 작동한다. 지난 2019년 중국영화제작자협회 등이 발표한 공약에 따르면, 영화가 극장에서 정식 상영된 기간의 최소 두 배 이상이 경과해야 온라인 스트리밍을 허용하도록 규정했다. 이는 형식적으로는 민간 협회의 자율 규범이지만, 실질적으로는 관의 강력한 영향력이 작용하여 중소 영화와 대형 블록버스터 간의 유통 유연성을 확보하는 동시에 극장의 독점 기간을 보호하는 독특한 방어선으로 기능한다.²⁶

25 위의 보고서, 127쪽.

26 중국 홀드백 제도의 역사와 관행에 대하여는 김민우, 「엔데믹 시대 중국 영화산업의 유통구조 고찰: 홀드백을 중심으로」, 『현대중

일본은 제작위원회 시스템과 수직계열화라는 영화산업구조의 특성을 바탕으로 보수적 관행이 여전히 온존한다. 일본은 정부의 개입이 전무한 순수 민간 비즈니스 관행체계를 유지하고 있음에도 불구하고, 전 세계에서 가장 안정적이고 보수적인 홀드백 구조를 유지하는 국가이다. 극장 개봉작이 OTT나 물리 매체(DVD 등)로 전환되기까지 최소 6개월에서 1년이라는 장기 홀드백이 확고하게 지켜진다.²⁷ 일본은 정부의 직접적인 개입 없이 철저한 민간 자율 신사협정을 바탕으로 장기 홀드백을 유지하는 시장이다. 제작과 배급, 극장 업계 간의 확고한 신뢰 체계는 글로벌 OTT 자본의 공세 속에서도 극장의 상영권을 침해하지 않는 완고한 관행을 정착시켰다. 이러한 일본의 구조는 관객들에게 “영화는 영화관에서 관람하는 것”이라는 인식을 지속적으로 주입하여 팬데믹 환경에서도 시장이 급격하게 붕괴하는 것을 막아내는 완충재 역할을 수행해 냈다. 이러한 안정성은 일본 특유의 시장 구조인 ‘제작위원회(製作委員会) 시스템’과 주요 영화사들의 ‘수직계열화’에 기인한다. 방송사, 출판사, 완구사, 배급사 등이 공동 출자하는 제작위원회 구조 내에서는 각 투자자의 수익 창구를 순차적으로 보호해야 하므로, 홀드백을 단축하여 특정 플랫폼(OTT 등)에 우선 이익을 주는 행위가 구조적으로 차단된다. 더욱이 도호(東宝), 쇼치쿠(松竹) 등 제작·배급·상영권을 모두 독점한 메이저 영화사들이 자사 극장 체인의 매출을 최우선시하기 때문에, 유통 주도권이 플랫폼으로 전이되지 않고 극장 중심 체제로 공고히 유지된다.

5. 홀드백 제도의 방향

이러한 양국의 선행 모델은 한국의 홀드백 제도 설계가 법적 강제보다 이행력 있는 상생 협약 체제와 차등적 기준 적용으로 향해야 함을 시사한다. 획일적으로 6개월을 규제하는 방식은 조기 종영 후 빠르게 OTT로 진출해 자금을 회수해야 하는 작은 영화의 생존을 막을 위험이 크다. 따라서 중국처럼 영화의 규모나 상영 기간에 연동하는 스마트 가이드라인을 수립하고, 일본처럼 유통 플랫폼 간의 상호 신뢰를 담보하되 정부 지원금 조건을 유인책으로 활용하는 간접적 방식²⁸이 한국형 홀드백 정책의 현실적인 대안이 될 수 있다.

국회 보고서와 영화 관련 단체 및 기관의 의견, 그리고 실증적 데이터 분석을 종합할 때, 영비법을 통해 ‘6개월 홀드백’을 법률로 강제하는 방안은 이에 담긴 선의에도 불구하고 정책적 타당성과 실효성이 매우 낮다. 극장 관객 증가라는 본래의 목적을 달성하기 어려울 뿐만 아니라, 오히려 한국 영화의 2차 시장 수익 구조를 심각하게 훼손할 위험이 크기 때문이다.

그러나 제도 정비에 앞서 영화 생태계의 본질인 다양성 확보를 최우선 과제로 삼아야 한다는 현장의 목소리에도 귀 기울일 만하다. 봉준호 감독을 비롯한 영화인 581명과 13개 영화 단체는 기자회견을 통해 국회에서 논의 중인 6개월 홀드백 의무화 법안에 대해 투자비 회수를 어렵게 하고 관객의 선택권을 제한하는 잘못

국회] 제26권 4호, 2025, 783-788쪽을 참고할 것.

27 앞의 보고서, 44-45쪽

28 자유계약직 노동에 대한 근로기준법 차원의 법제화가 아직 이루어지지 않은 우리나라의 상황에서 다른 분야보다 앞서 선구적으로 영비법에 표준근로계약서 제도를 법제화된 힘드 영화발전기금 등 재정지원이라는 차별적 지원 방침을 매개로 해서 가능한 것이었다. 영비법 제3조의5(표준계약서의 사용 및 확산) ② 문화체육관광부장관과 영화진흥위원회는 제1항에 따른 표준계약서를 사용하는 영화업자 또는 영화업자단체에 대하여 제23조에 따른 영화발전기금 지원 등 영화·비디오물산업에 관한 재정지원(「문화산업진흥 기본법」 제8조 및 제9조에 따라 같은 법상의 지원을 받은 투자조합의 문화산업에 관한 투자를 포함한다)을 하는 경우 우대할 수 있다.

된 처방이라며 강하게 반대했다.²⁹ 이들은 한국 영화 위기의 근본 원인이 홀드백의 부재보다 대기업의 수직 계열화 구조에서 비롯된 극장의 ‘스크린 몰아주기’ 관행에 있음을 지적하며, 특정 흥행작에 좌석 점유율을 집중시키는 불공정 상영 관행을 제한해 다양한 영화가 극장에 오래 머무를 수 있는 환경을 조성하는 것이 홀드백 제도화보다 선행되어야 할 본질적 해법임을 강조했다.³⁰

VII. 나가며

코로나19 사태 이후 한국 영화시장은 팬데믹 직전인 2019년 대비 반토막 수준으로 축소되었으며, 천만 관객 영화의 흥행 뒤에서 대작 영화로의 쏠림 현상과 주요 극장 체인의 회생절차 신청 등 과점 체제의 강화와 유동성 위기가 심화되고 있다. 이러한 변화 속에서 영화와 비디오물을 엄격히 분리하여 규제하는 기존 영비법 체계는 매체 간 경계가 무의미해진 현실을 온전히 반영하지 못하며, 산업 전반의 법적 불확실성을 가중시키는 요인이 되고 있다.

이 글은 디지털 기술의 발전과 글로벌 플랫폼의 급부상으로 대두된 뉴미디어 시대의 환경 속에서 위기에 직면한 한국 영화시장의 방향을 진단하고자 국회에서 현재 진행 중인 부분개정안을 그 출발로 삼았다. 제22대 국회에서는 OTT 콘텐츠를 법적인 ‘영화’의 정의에 포함해 개념을 확장하려는 입법적 시도가 여야에서 발의되며 현실을 반영하려는 공감대가 형성되었다. 그러나 세부 조문에서 드러나는 각 정당의 입법 목적은 뚜렷한 이념적 차이를 보였다. 또한 영화 관계인 내부의 입장 역시 복잡하게 얽혀 있는 문제이기도 하였다. 이 연구는 이러한 양상이 드러나는 지형이라 할 수 있는 영화 제작현장의 노동권 문제와 홀드백 제도를 집중적으로 살펴보고자 하였다. 영비법 개정과 관련해서는 이미 수많은 이슈들이 산재해 있지만, 이 두 문제는 우리 영화가 당면한 문제 중에서 영화 생산에 종사하는 이들에게 매우 긴요한 것이며, 관계자 간의 숙의가 필요한 것으로서, 그 해결과정 자체가 향후 우리 영화의 미래를 방향지을 이슈들이기 때문이다.

결론적으로, 급변하는 영상 산업 환경에 대응하기 위한 향후 영비법 개정은 일률적인 법적 강제나 구시대적 규제 프레임에 갇히기보다, 변화된 생태계 안에서 이행력을 담보할 수 있는 상생적 방향으로 나아가야 한다. 노동의 대가가 존중받는 제작 환경을 만들고, 특정 흥행작에 좌석을 집중시키는 불공정 상영 관행을 제한하여 영화의 다양성이 영화관에 머무를 수 있는 환경을 조성하여야 한다. 이와 같이 글로벌 플랫폼 자본의 공세와 매체 융합이라는 지각변동 속에서 창작 생태계의 지속가능성을 확보하는 것은, 곧 ‘뉴마켓, 뉴미디어 시대의 영비법 개정’이 궁극적으로 달성해야 할 핵심 과제이자 한국 영상 산업이 독자적인 문화적 자생력을 확보하기 위한 필수적 경로이다.

29 “홀드백 연장하면 ‘방구석 1열’ 돌아올까, 영화산업계의 고민”, 《시사IN》 제974호, 2026.

30 “홀드백보다 ‘스크린 몰아주기’ 해소해야... 봉준호 등 영화인 581명 성명”, 《세계일보》, 2026.4.10.

참고문헌

- 「영화 및 비디오물의 진흥에 관한 법률」(대한민국 법률 제21093호)
- 「정보통신망 이용촉진 및 정보보호 등에 관한 법률」(대한민국 법률 제21066호)
- 「文化芸術基本法(문화예술기본법)」(일본 법률 제148호)
- 「著作権法(저작권법)」(일본 법률 제39호)
- 「中华人民共和国电影产业促进法(중화인민공화국 영화산업촉진법)」(주석령 제54호, 2016)
- 김민우, 「엔데믹 시대 중국 영화산업의 유통구조 고찰: 홀드백을 중심으로」, 『현대중국학회』 제26권 4호, 2025.
- 노철환, 「한국 영화산업 경쟁력 강화를 위한 미디어 홀드백 도입 연구: 프랑스의 미디어 연대기 법제화를 중심으로」, 『아시아영화연구』 제17권 2호, 2024.
- 영화진흥위원회, 『「영화 및 비디오물의 진흥에 관한 법률」 전면 개정 방안 연구』(KOFIC 연구 2023-06), 2023.
- _____, 『2022년 영화스태프 근로환경 실태조사』(KOFIC 연구 2023-10), 2023.
- _____, 『2024년 영화스태프 근로환경 실태조사』(KOFIC 연구 2025-5), 2025.
- _____, 『한국영화 수익극대화를 위한 홀드백 분석 연구』(KOFIC 연구 2025-14), 2026.
- 천우정, 「제429회 국회(정기회) 제11차 문화체육관광위원회 검토보고: <영화 ‘홀드백’ 제도 도입>」, 국회 문화체육관광위원회, 2025.
- 한국수출입은행 해외경제연구소 산업경제팀, 「이슈 보고서: 최근 영화산업 현황 및 이슈와 시사점」, 2025.
- 《세계일보》
- 《시사IN》
- 《씨네21》
- 《한국일보》

2026 부산대학교 영화연구소 후기 학술대회

이동, 용융, 재구성의 장(場) : 동아시아 영화의 지층

세션3

**복원되는 담론, 재구성되는 관객성 :
동아시아 영화의 유산과 수용의 역학**

대만 뉴웨이브의 세대적 이행기 : 슬픔에서 벗어나기

박은지
부산대학교 영화연구소

20세기 후반은 세계 곳곳에서 다수의 뉴웨이브가 얼마간의 시차를 두고 다발적으로 일어난 시기이다. 한 국가의 영화사에서 뉴웨이브는 모더니즘 영화로 향하는 길목에 탄생하는 전환기로 여겨지곤 한다. 그중에서도 대만 뉴웨이브는 ‘새로운 영화 운동의 진원지’라는 뉴웨이브의 원형적 의미에 비교적 충실한 움직임으로 일컬어진다. 집단으로서 응집된 역동성과 공통의 미학적 지향을 앞세운 뉴웨이브는—적어도 그 원형으로 불리는 프랑스 누벨바그 이후로—그만큼 드물었던 까닭에 이는 영화사에 하나의 상징적 사례로 기입되어 왔다.

대만 뉴웨이브는 영화 산업의 침체를 뚫고 1980년대 초반에 나타난 젊은 영화인 세대의 등장이라는 출발점을 지닌다. 당시 대만 영화계는 1960년대 이래 국민당 통치 이데올로기에 친화적인 ‘건강한 사실주의’ 계열의 계몽적 영화와 감상적 연애 멜로드라마(이른바 문예편(文藝片))나 무협물 같은 상업영화로 양분되어 있었다. 대만 뉴웨이브는 이러한 상황에 하나의 돌파구를 가져온 영화 운동으로 평가된다. 신인 감독들이 연출을 나누어 맡은 유니버스 초기작 <광음적고사>(1982)와 <샌드위치 맨>(1983)이 완성된 후, 대만 뉴웨이브는 내셔널 시네마로서의 정체성을 추구하되 이를 지극히 작가주의적인 영화에서 찾고자 한 세대에 의해 주도되었다. 감독들은 내밀하고 사실주의적인 성향을 공유하며, 당대의 시대적 공기와 역사적 과거의 기억을 가족, 성장, 향수와 같은 주제를 중심으로 포착한 영화 만들기를 지향했다.

대만 뉴웨이브는 중앙전영공사(中央電影公司/Central Motion Picture Corporation)의 제도적 지원이 촉발한 새로운 영화 제작의 흐름 속에서 활성화되었다. 시기적으로 보면 <광음적고사>가 제작된 1982년을 기점으로 1980년대 후반까지 이어졌다. 어느 시점을 종점으로 보는가에 대해서는 의견이 갈려 왔으며, 이 논쟁을 들여다보는 것만으로 대만 뉴웨이브에 대한 심층적인 이해에 도달할 수 있을 정도이다.¹ 작품을 기준으로 삼으면 1986년까지, ‘대만 영화 선언’을 종점으로 보면 1987년까지, 혹은 역사화하는 주체에 따라 <비정성시>가 출현한 1989년까지를 그 범위에 포함하기도 한다². 대만 뉴웨이브로 구분되는 작품 수는 1986년을 기

1 Guo-Juin Hong, *Taiwan cinema: A contested nation on screen*, New York: Palgrave Macmillan, 2011, p. 114.

2 Hong, Ibid., p. 107; Emilie Yueh-yu Yeh & Darrell William Davis, *Taiwan film directors: A treasure island*, New York: Columbia University Press, 2005 (이상 대만 뉴웨이브 1세대를 1982년부터 1986년까지 보는 경우). (Guo-Juin Hong, *Taiwan Cinema: A Contested Nation on Screen*, NY: Palgrave Macmillan 2011 p. 107, Yeh & Davis p. ??? 등). Beth Tsai,

준으로 할 경우 42편, 1989년까지로 넓히면 총 59편으로 파악된다.³ 이후 1990년대를 거치며 참여 감독들의 작품세계는 미학적으로 확장되고 이들의 국제적 위상 또한 높아졌으나, 다른 한편으로 작가별 궤적이 서로 갈리고 후속 세대의 등장으로 인해 세대적으로도 분화되기에 이르렀다. 각자의 길로 흩어진 대표적인 감독들의 행로에도 불구하고 이들이 대만 뉴웨이브를 원점으로 일관되게 환기되는 국면은 대체로 2000년대 중 후반 이후까지 지속되었다.

이 글은 그간 한국에서 1세대와 2세대로 호명되어온 대만 뉴웨이브 세대 구분이 작품들의 내적·텍스트적 흐름에 대한 개별적이고 구체적 이해에 바탕하기보다, 작품과 작가를 시기에 의거해 좌표를 찍듯 배치해 온 관행에 가깝다고 바라본다. 이러한 관행은 필연적으로 환원적 시각이 되는데, 한 세대에 걸친 운동으로 대만 뉴웨이브를 바라보기보다는 대표적 감독들의 정전화된 작품 위주로 보게 만든다. 이를 교정하기 위해, 첫째 대만 뉴웨이브의 ‘뉴웨이브’ 정체성 문제를 그 용어와 세대 구분을 중심으로 정밀하게 규명하고, 둘째 그 (재)구분의 한 기준으로 탈식민적 시선을 제안하려는 것이 이 글의 목적이다. 이러한 재구분의 구체적 사례로 이 글은 허우샤오셴⁴의 <연연풍진>(1986)과 우넨전의 <빌린 인생>(1994)을 함께 읽는다. 각각 1980년대와 1990년대에 만들어져 얼핏 두 세대로 나뉘어 보이는 이 두 작품은, 그러나 모두 우넨전의 자전적 삶에 뿌리를 두고 대만인의 내면에 호소하는 탈식민의 슬픔을 담아낸다는 점에서, 제작 시기의 격차를 넘어 하나의 연속된 흐름으로 묶일 수 있다.

이를 통해 우리가 할 수 있는 일은 세대론의 호명이 텍스트의 실태 앞에서 반복적으로 미끄러질 수밖에 없다는 것을 인정함으로써, 이를 증언하는 작품들을 대면하는 것이 될 것이다. 이는 대만 뉴웨이브라는 구획의 정비가 아니라 그 역방향, 곧 작품의 내적인 결로부터 출발해 운동의 핵심 준거를 다시 길어 올리는 것이다. 탈식민 시대의 슬픔과 그것으로부터 벗어나기는 곧 이러한 재역사화로 이끄는 하나의 통로가 되어준다.

대만 뉴웨이브의 ‘뉴웨이브’ 정체성과 시기 구분

뉴웨이브를 일종의 전환기로 바라볼 때 어떠한 면에서 불가피한 것이 있다. 누구도 뉴웨이브에 영원히 머물지는 않는다는 점이다. 프랑스 누벨바그가 엄격하게 구획될 때 흔히 1950년대 말에서 1960년대 초라는 시기로 분류되듯, 대만 뉴웨이브 역시 특정 시기의 운동으로 한정되며 그 작가들 또한 머지않아 그 바깥으로 나아가게 마련인 것이다.

이에 관해서 우선 몇몇 주목할 만한 사례를 말할 수 있다. 에드워드 양은 <공포분자>(1986) 이후 중앙전영 공사 전속 체제를 떠나 독립 제작에 나섰고, <하나 그리고 둘>(2000)이 완성되었을 때는 생전에 대만에서 개봉되지 않았을 정도로 자국 영화계의 배급 시스템에서 완전히 물러나 있었다. 허우샤오셴 역시 <비정성시>를

Taiwan new cinema at film festivals, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2023, p. 2 (1989년까지로 명시하는 경우).

3 Yeh & Davis, Ibid., p. 102. 연도별 대만 뉴웨이브로 구분된 제작 편수는 다음과 같다. 1982년(1편), 1983(10), 1984(11), 1985(10), 1986(10), 1987(7), 1988(7), 1989(3).

4 중국어 인명 표기는 외래어 표기법을 원칙으로 하되, 국내에 정착된 표기가 있는 경우 이를 따랐다(예: 완롄, 이안 등)

기점으로 이른바 ‘허우샤오셴 경제학’⁵으로 불리는 자국 영화 지원책을 벗어난 해외 판권 선판매라는 새로운 투자 모델을 본격적으로 개척했다. 이러한 노선은 감독 자신들이 출범시킨 대만 뉴웨이브의 종언을 스스로 인정하는 징후로 평가받아 왔다. 시기적으로 보더라도 이는 대만 뉴웨이브 1세대 활동기 자체라기보다 그 이후 전개된 국면에 중첩되어 나타난 것으로 보는 편이 정확하다. 그런가하면 후속 세대로 묶여 간주되는 차이밍량과 이안의 여정 또한 이와 궤를 같이 한다. <청소년 나타>(1992)와 <쿵후선생>(1991)을 각각 기점으로 등장한 두 감독은, 미술관 공간에 어울리는 슬로우 시네마와 미국에 적을 둔 할리우드 감독이라는 전혀 다른 지향점을 향해 나아갔다. 이러한 행보는 대만 뉴웨이브 2세대의 활동 시기에 부합하기보다 오히려 그 이후인 포스트-뉴웨이브 시기에 본격화된 일이다.

개별 작가들이 보여준 궤적의 흐름은 대만 뉴웨이브 시기 영화의 제작·수용을 둘러싼 조건에 직결된다.⁶ 여기서 한 가지 중요한 사실은, 이러한 영화사의 세대적 흐름이 대만과 해외(한국을 비롯한) 영화계에서 조금씩 다른 명칭과 관점으로 기술되어 왔다는 점이다. 대만에서는 외래 차용어인 신랑조(新浪潮)와 운동 내부의 자기 명명인 신전영(新電影)이 경합하다가, 1983년에서 1988년 사이 비평 담론을 거치며 대만신전영(台灣新電影)이 정식 명칭으로 자리잡았다. 본래 프랑스 누벨바그(nouvelle vague)의 중국어 번역어인 신랑조를 중화권 영화 담론에 먼저 정착시킨 것은 홍콩이었다. 1982년 대만에서 새 흐름이 시작될 무렵 ‘신랑조’는 이미 홍콩 뉴웨이브의 고유명사처럼 선점된 상태였고,⁷ 이어 대만 언론이 <광음적고사>와 <샌드위치 맨>을 보도하던 초기에 ‘대만판 신랑조’라는 식의 표현을 쓴 것은 홍콩을 경유한 서구권 어휘의 자연스러운 전이였던 셈이다. 반면 운동의 중심에 서 있던 기획자·작가·평론가 집단은 이와 다른 입장을 취했다. 중앙전영공사에 소속된 제작자이자 <광음적고사>의 시나리오를 쓴 작가 샤오예(小野, 본명 리위안(李遠))는 두 작품의 홍보문에서 ‘신전영’이란 용어를 일찍이 사용했다.⁸ 신전영 담론의 기틀을 마련한 잔홍즈(詹宏志)가 1984년 발표한 널리 알려진 비평글 「대만 영화의 온 길과 갈 길」은 이 범주를 이론적으로 구획하는 계기를 제공했으며,⁹ 평론가이자 제작자로서 ‘신전영의 대모’로 불린 자오송핑(焦雄屏, 폐기 차오(Peggy Chiao)로도 알려짐)이 당시 비평·논쟁 문헌들을 엮어낸 『대만신전영』은 이 명칭을 사후적으로 정전화하는 계기가 되어주었다.¹⁰ 이러한 과정을 거쳐 구시대 영화와의 차별화와 서구식 명칭 규정에서 벗어난 새로움을 함의하는 ‘신전영’은 표준 명칭으로 확립되었다.

1987년의 대만 영화 선언(台灣電影宣言)은 ‘신전영’ 용어를 공식화함으로써 영화인들이 주체적으로 자

5 董詠瑋 (2022). <《一切為明天》：在明天將至前，追索未明的昨日軌跡>，《電影欣賞》，192 (접속일: 2026/6/10).

6 “이 운동을 결국 사장시킨 것은 당시 정점에 달해 있던 홍콩 영화 산업을 우대하는 정부 정책에 의해 오랫동안 형성된 배급 시스템이었다. 더 결정적인 원인은 극장 상영 회차의 빠른 순환(rotation)이었다. 이러한 방식은 관객을 빠르게 끌어모으는 액션 영화나 스타가 대거 출연한 로맨스 영화에는 맞았겠지만, 박스오피스에서 성공하기 위해 대개 더 많은 시간과 입소문이 필요했던 [대만 뉴웨이브와 같은] 드라마 장르의 영화들에는 치명적이었다.” James Udden, *No man an island: The Cinema of Hou Hsiao-hsien*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2017, p. 83.

7 Hong, op. cit., 2011, p. 112.

8 Beth Tsai, op. cit., 2023. p. 39.

9 詹宏志, <台灣電影的來路與去路——一個報導與三個評論>,《新書月刊》, 1984. 王萬睿, <【解嚴三十】電影解嚴：觀看新浪潮蔓延時>,《The News Lens(關鍵評論網)》(2017년 7월 15일)에서 재인용. <https://www.thenewslens.com/feature/1987dml/73432> (접속일: 2026/6/10)

10 자오송핑(焦雄屏) 編,《대만신전영(台灣新電影)》,台北:時報文化, 1988.

기규정을 시도한 사건이었다. 선언문은 새롭게 등장한 영화들이 처한 어려운 현실을 공표하며 영화인들에 대한 더 많은 지원을 촉구하는 내용으로, 참여한 50여 명의 대만 영화인과 평론가들은 정부의 영화 정책과 ‘새로운 영화’에 대한 주류 언론의 전반적으로 부정적인 태도를 강하게 비판했다. 그러나 이러한 진지한 호소는 끝내 외면당한 것으로 남았다. 그 해 연말까지 젊은 감독 세대의 영화 제작 편수는 오히려 더 줄었고, 대만 영화계를 지배한 박스 오피스는 여전히 홍콩 영화와 미국 영화가 장악하고 있었기 때문이다. 국가적 차원에서 예술적, 작가적 영화 정착의 당위를 위한 선언이었음에도 대중의 기호와 유리된 엘리트 영화인들과 주류 대중 영화계의 대립으로 비취지게 된 측면이 지적되어 왔다.¹¹ 선언은 지원을 이끌어내기보다 대만 영화 산업의 어두운 미래를 아이러니하게 예고한 사건이 되었고, 그 결과 대만 뉴웨이브 운동의 상징적 종언으로 여겨지게 된다.

우리는 영화가 의식적인 창조 활동이자 예술 형식일 수 있으며, 나아가 자기성찰과 역사 감각을 갖춘 국가적 문화 활동일 수 있다고 믿는다. 비록 대부분의 상황에서 영화가 상업적 활동이라는 것 또한 인식하고 있을지라도 말이다. (...) 그러나 또 다른 종류의 영화—창의적 야심과 예술적 지향, 문화적 자의식을 갖춘 영화—는 사회 전체에 더 큰 기여를 할 수 있다. (...) 우리는 상업 영화 바깥에 “또 다른 영화”를 위한 공간을 요구하며, 이를 위해 아래에 서명한다.¹²

대만 뉴웨이브는 초기에 언론의 주목과 정부 산하 기관의 제도적 지원 속에서 발흥하고 활성화될 수 있었지만, 비평과 시장의 기류가 급변하자 대만 뉴웨이브의 동력은 급격한 쇠퇴를 맞았다고 평가된다. 영화인들의 노력 또한 다른 방향으로 선회해야 했는데, 1987년에 영화를 제작할 수 있었던 감독들은 소수에 그쳤고, 허우샤오셴의 <나일의 딸>, 왕툰의 <허수아비>, 첸쿤허우의 <계화향>, 완롄의 <석별의 해안>이 그것이다. 일부 감독은 1989년까지 다시 기회를 얻지 못했고, 다른 이들은 영화 제작 현장을 떠났다.¹³ 그리하여 허우샤오셴과 에드워드 양, 그리고 이어 등장한 차이밍량처럼 자국의 제도적 지원을 넘어 일본과 유럽 자본을 적극적으로 유치하는 한편, 국제 영화제 회로로 활로를 옮겨 간 감독들이 새로운 생존 방식을 모색하는 1990년대가 열리게 된 것이다. 이에 대만 뉴웨이브가 1986년에 사실상 종료되었으며 그해 나온 <연연풍진>과 <공포분자>가 그 마지막을 장식했다고 보는 비평적 구획은 그렇게 해서 생겨난 것이다.¹⁴

하지만 선언의 핵심 정의로 회자되는 ‘또 다른 영화(另一種電影)’ 미학은 단순히 뉴웨이브의 종점이나 시기 구분을 넘어서는 더 깊은 의의를 지닌다. 이 선언문은 대만 뉴웨이브의 집단적 지향성이 드러난 하나의 준거를 제공해 주며, 이를 통해 대만 뉴웨이브가 일구어낸 성과를 몇몇 대표적 감독의 작가적 성취로 환원하지

11 Yeh & Davis, op. cit., p. 102.

12 Zhan Hongzhi, “Minguo Qishiliunian Taiwan Dianying Xuanyan” (Taiwan Cinema Manifesto, 1987), in *Taiwan Xin Dianying (Taiwan New Cinema)*, ed. Peggy Hsiung-Ping Chiao (Taipei: Shibao, 1988), 111-18. Fei Lu, “Another Cinema: Darkness & Light, in Chris Berry & Fei Lu (eds.), *Island on the Edge: New Taiwan Cinema and After*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005, p. 137에서 재인용.

13 Hong, op. cit., 2011, p. 119.

14 Hong, Ibid., 2011, p. 119.

않고 한 세대에 걸쳐 일어난 ‘운동’으로 파악하게 해준다. 그 활성화 동안, 대만 사회는 1949년 이후 38년간 지속된 국민당 권위주의 체제의 황혼기에서 1987년 계엄령 해제, 그리고 정치적 민주화로의 이행을 경험하고 있었다. 이러한 격동 속에서 식민과 냉전, 그리고 근대화를 가로질러 살아온 이들의 시간은 당시 검열의 이완에 힘입어 한결 자유로운 영화의 언어로 발화될 수 있었다. 이러한 대만 뉴웨이브는 여럿의 목소리로 그 시간을 기록했다. <샤오판 이야기>(1983)로 뉴웨이브 성장담의 한 원형을 구축한 첸쿤허우, <유마채자>(1984)를 비판적 시선이 들어간 멜로드라마로 완성한 완롄, <동년왕사>(1985)에서 뉴웨이브의 톤과 스타일을 새롭게 정의하다시피 한 허우샤오셴, <해탄적일천>(1983)과 <타이페이 이야기>(1985)로 도시영화를 뉴웨이브의 언어로 편입시킨 에드워드 양, <계미: 어느 여인의 일생>(1985)이라는 주체적 여성의 일대기 서사를 그려낸 장이 등 다섯 감독이 새로운 물결을 주도했다. 여기에 왕툰이 <허수아비>(1987)로 합류하며 대만 뉴웨이브는 본격적인 미학적 흐름으로 자리잡게 된다.

이들의 개별 작품세계를 개괄하면 허우샤오셴이 과거를 돌아보는 관조와 거리두기의 시선을, 에드워드 양이 도시화된 동시대를 응시하는 냉철한 태도를 대체로 견지했다. 여성의 삶을 그려낸 멜로드라마에 주력한 장이, 그리고 가장 정치적인 목소리를 전면에서 낸 완롄이 이에 함께했다. 한편 첸쿤허우는 도회적 소시민 드라마를 다수 연출했고, 왕툰은 역사를 되돌아보는 관점을 뉴웨이브 세대와 공유하는 대만 근대사 삼부작을 완성했다. 또한, 여기에서는 이 운동의 가장 높은 성취를 보여준 작품들이 정작 공식적으로 구획된 활성화가 끝난 뒤에 나왔다는 점도 우리의 주목을 요한다. 허우샤오셴과 에드워드 양의 각 대표작으로 꼽힌 <비정성시>와 <고령가 소년 살인사건>(1991)은 1989년과 1991년이라는 신전영의 공식적 종점 이후 시점에 완성되었고, 왕툰의 삼부작 가운데 <바나나 파라다이스>(1989), <돌아오지 않는 언덕>(1992) 역시 대만 영화계에서 공식적으로 구획된 시기 이후에 나왔다. ‘또 다른 영화’는 “창의적 야심과 예술적 지향, 문화적 자의식을 갖춘 영화”라는 다소 추상적 규정으로 선언문에 정의되었지만, 이는 곧 내셔널 시네마로서의 정체성을 추구하는 동시에 작가주의적 영화를 실현하려는 대만 뉴웨이브의 목표 의식을 응축한 것으로 이해할 수 있다. 나아가 당대의 논쟁을 기록한 여러 자료에서 신전영이라는 범주 자체가 그 경계를 비교적 유연하게 설정해 왔음을 함께 고려하면, ‘또 다른 영화’의 지향과 친연성을 공유하는 영화들은 같은 세대적 반경 안에 있는 한 뉴웨이브로 볼 수 있는 것이다.

대만 뉴웨이브 감독들이 각자 독자적인 작가성을 지니고 있음에도 하나의 운동으로 집단의 목소리를 낼 수 있었던 원동력으로는, 세대 내부에서 일어난 영향력의 상호 교류를 들 수 있다. 특히 대만 뉴웨이브를 다루는 많은 비평가와 학자들은 이 운동의 1980년대 영화들에서 몇 가지 공통된 특징을 발견한다. 그중 가장 대표적으로 지적되어 온 것은 바로 “대만 경험”(臺灣經驗)을 정리하고자 “과거로 되돌아가는 방식”, 그리고 이를 통해 “성장”을 중심적 주제의식으로 그려낸다는 점이다.¹⁵ 이것을 이끌어낸 것은 “대만에서의 성장 체험을 가진 지식인들이 보편적으로 느끼고 있었던 삶에 대한 성찰”을 통해 어떤 확실한 의미를 찾고자 했던 것이다.¹⁶ 이를 처음부터 보여준 것은 대만 뉴웨이브의 서막을 연 <광음적고사>이다. 중앙전영공사의 기획자 샤오예와 감독들이 아이디어를 공동으로 조율했고, “작은 용 머리”, “희망”, “도약”, “이름을 대시오”로 나누어

15 G Hong, Ibid., p. 142

16 장동천, 「대만의 ‘향토문학’서사와 ‘신전영 운동’—본토주의 문화의식의 형성과 확산」, 『중국어문논총』 31, 2006, 469쪽.

진 네 단편은 각각 아동·소년·청년·성년이라는 생애주기를 따라 1950년대부터 1980년에 이르는 시간을 그려냈다. 애초 여러 감독의 단편을 묶은 옴니버스였다는 점 자체가 그 ‘동지적 협업’의 출발점으로 자주 거론된다. <광음적고사>와 이듬해 나온 <샌드위치맨>을 합치면 총 일곱 감독—타오더첸, 에드워드양, 고이첸, 장이, 허우샤오셴, 증주양상, 완롄—의 단편으로 된 두 작품은 대만 뉴웨이브를 기록해 온 하나의 방식이라 할 협업적 우정과 연대의 상징으로 평가되어 왔다. 따라서 서로 다른 개성을 지닌 영화인 세대가 그 안에서 공통의 주제 의식을 도출해낼 수 있던 배경에는, 대만 뉴웨이브가 공동의 경험과 기억으로 묶인 하나의 세대 공동체를—적어도 이 운동이 지속되는 동안—이루고 있었다는 사실이 자리한다.

이들이 서로의 작품에 배우, 촬영감독, 시나리오 작가, 기획자 등으로 번갈아 참여하며 역할을 교대했던 방식은 이른바 하나의 상호 텍스트적 협업을 이루는 것이었다. 대만 뉴웨이브 작품들을 나란히 놓고 볼 때 그 공유된 감수성이—각자를 갈라놓는 차이만큼이나—선명히 드러나는 이유를 여기서 찾을 수 있다. 에드워드양이 한 커플의 붕괴와 도시의 소외를 다룬 <타이페이 이야기>에 허우샤오셴이 주연을 맡을 뿐 아니라 제작과 각본까지 겸했던 것이나, 허우샤오셴의 <펑쿠이에서 온 소년>(1983) 속 음악을 에드워드양이 다시 디자인한 것이 대표적이다. 고향을 떠난 청년들의 방향을 담은 허우의 단독 연출에 이로써 양 특유의 도회적, 모더니즘적 색채가 더해진 것이다. 또한 첸쿤허우는 허우샤오셴이 연출한 <샌드위치 맨>의 촬영을 맡아 대만 뉴웨이브의 스타일을 대변하게 된 롱테이크와 정적인 촬영 미학의 기틀을 함께 닦았으며, 반대로 허우샤오셴은 첸쿤허우의 연출작 <샤오파 이야기>와 <가장 그리운 계절>(1985)의 각본을 직접 집필하거나 제작을 지원했다. 이러한 토양 위에서 이 운동의 정점으로 평가받는 <비정성시>가 <고령가 소년 살인사건>, <돌아오지 않는 언덕> 같은 다른 걸작들과 역사적 상흔의 응시라는 공통의 문제의식을 깊이 공유한 것은 우연이 아니다. 계엄 해제(1987)와 장징궈 사망(1988) 뒤에야 비로소 2·28 사건과 백색테러 처럼 권위주의 역사의 금기였던 주제를 공개적으로 다루는 영화들이 잇따랐던 데서 보듯, 같은 시대를 통과해온 공통의 경험이 이들을 함께 역사로 향하게 한 것이다.¹⁷ 허우샤오셴, 에드워드 양, 왕툰이 각각 연출한 이 작품들은 전후 또는 식민 시기 대만의 역사적 상처—<비정성시>의 2·28 사건과 백색테러, <고령가 소년 살인사건> 속 1960년대 외성인 사회의 폭력과 소외, <돌아오지 않는 언덕>의 일제강점기 탄광촌 민중의 수난—를 정면으로 다룬 기획이라는 점에서 공명한다.

이 협업의 그물망이 감독들 사이에만 펼쳐진 것은 물론 아니다. 운동을 떠받친 것은 감독들만이 아니었으며, 기획자와 작가, 평론가에 이르는 다양한 행위자들이 그 그물망을 함께 짰다. 그중 중앙전영공사의 기획자 겸 작가였던 샤오예와 우넨전(吳念真)은 시스템 내부에서 신진 감독들이 비집고 들어올 자리를 만들어냈다. 여기에는 일종의 “위장”이 수반되기도 했는데, 일례로 <샌드위치 맨>은 서민들의 척박한 현실을 다룬 향토문학 원작의 성격에도 불구하고 대만 국부 쑨원(孫文)의 인본주의 철학을 구현한 작품으로, <샤오파 이야기>는 ‘군관학교에 지원해 국가에 보답하는 건전한 성장담’으로 기획서가 제출된 덕분에 관료적인 체제 내부에서 승인을 받아낼 수 있었다.¹⁸ 보다 실질적 협업으로는 소설가 주톈원(朱天文)이 허우샤오셴의 거의 모든

17 “<비정성시>는 종종 ‘포스트-계엄령 영화’로 언급되어 왔다. 계엄령 해제와 장징궈 사망 이후 민주화 과정에 대한 영화적 대응은 허우샤오셴의 첫 시도 이후 더욱 탄력을 얻게 되었다.” June Yip, *Envisioning Taiwan: Fiction, cinema, and the nation in the cultural imaginary*, New York: Duke University Press, 2004 p. 86.

18 Yeh & Davis, op. cit., 2005, p. 59.

시기에 각본가로 함께했다. 주토펬원은 무엇보다 <평쿠이에서 온 소년> 촬영으로 고심하던 허우에게 『선충원 자서전(沈從文自傳)』을 건네, “멀리서, 차갑게” 바라보는 그 특유의 시선이 형성되는 계기를 제공한 것으로 알려져 있다.¹⁹ 서정성과 과거에 대한 회고적 시선이 허우샤오셴이 처음부터 지녔던 것이라기보다 주토펬원의 영향에서 비롯되었다는 지적이 나오는 것도 이 때문이다. 한편 우넨전은 허우샤오셴, 왕툰, 완롄 등에게 자전적 성격의 각본을 써 주었고, 1990년대 중반 <빌린 인생>(1994), <태평천국>(1996)을 직접 연출함으로써 1세대 뉴웨이브의 수명을 연장하는 역할을 했다. 그는 또한 배우로서도 <비정성시>에서 에드워드 양의 <하나 그리고 둘>(2000)에 이르기까지 여러 뉴웨이브 계열 영화에 출연했다. 이들의 교류는 여기에 그치지 않는다. <동동의 여름방학>(1984)이 주토펬원의 유년기 자전적 경험을 담았다면, <동년왕사>(1985)는 허우샤오셴 자신의 성장담을 주토펬원의 각본으로 풀어낸 것이며, <연연풍진>(1986)은 우넨전 자신이 광산촌에서 자란 기억을 읊은 것이다. 이처럼 한 사람의 기억이 다른 이의 카메라로 옮겨지고 그 역할이 번갈아 교대되는 가운데, 이런 그물망의 두께와 역동성이 1980년대 뉴웨이브가 활성화한 대만 영화의 풍경이었다.

뉴웨이브 재정의하기: 세대 구분 VS 미학적 친연성

대만 영화계에서 ‘신전영’은 1982년부터 1986/1987년까지를 중심으로 하되, 그 활성화 이후의 작품들에서도 미학적 친연성을 공유한 특정 성향의 영화들로 정의되는 경향을 띤다. 이에 비해, 서구의 국제영화제와 비평 담론을 거쳐 대만 뉴웨이브를 수입한 한국에서는 1980년대의 1세대와 1990년대의 2세대 작품까지를 아울러 ‘대만 뉴웨이브 영화’로 통칭하는 것이 일반적이다. 특히 중국어권 비평에서는 후속 집단을 거론할 때 ‘2세대’라고 하기보다 ‘신신랑조’(新新浪潮) 또는 ‘신신전영’(新新電影)으로 일컫는 경우가 많다.²⁰ 이러한 용어 선택은 다소 의미심장하다. ‘신신’(新新)이라는 표현이 단절과 차이를 동반한 흐름을 함축하는 반면, ‘2세대’라는 표현은 하나의 단일한 운동 내부의 연속성을 더 강하게 시사하기 때문이다. 서구에서 애초에 통용되던—그리고 현재까지 한국에서 쓰이고 있는—‘대만 뉴웨이브’(Taiwan New Wave)라는 용어가 부정확한 명명이라는 비판을 받으며, 이후 학술 담론에서는 점차 ‘대만 뉴시네마’(Taiwan New Cinema)가 표준으로 자리잡아 간 맥락도 이와 무관하지 않다.²¹ 이 차이는 단순한 용어 선택에 그치기보다 대만 뉴웨이브를 누가 어떠한 시선으로 역사화하는가, 곧 서술 주체의 위치와 관점이라는 더 깊은 차원을 함축한다.

뉴웨이브란 과연 무엇이며 어떻게 규정되는가. 이 물음에 대한 답은 일반적으로 영화사에 나타난 경험적 측면 외에도 사회문화적, 경제적, 정치적 차원에서 다층적으로 제시되어 왔다. 우선 뉴웨이브는 경제적 도약기를 그 탄생의 필요 조건으로 삼는 경향이 있다. 새롭게 형성된 도시 중산층이 산책자가 되어 도시를 거닐며

19 Yeh & Davis, Ibid., 2005 p. 157-158.

20 焦雄屏 編, 《臺灣電影90新新浪潮》, 台北: 麥田出版, 2002.

21 베스 차이(Beth Tsai)는 크리스틴 톰슨(Kristin Thompson)과 데이빗 보드웰(David Bordwell)의 영화 교과서 『영화 역사(Film History: An Introduction)』에 서술된 대만 뉴웨이브(Taiwanese New Wave)가 용어로서는 오류이며, 서구의 뉴웨이브를 그대로 직역해 영화사 서술에 기입한 것은 세계 영화에 관한 서구의 역사화 서술에 해당하며 정작 그 고유한 맥락에서 대만 영화가 다뤄지는 일은 드물다고 비판한다. Beth Tsai, op. cit., 2023, pp. 17-18.

소비와 스펙터클의 풍경을 향유하게 되면서, 급속한 도시화와 세계화의 국면에 접어든 국가 영화계의 미학적 대응으로서 뉴웨이브가 탄생해 온 것이다.²² 또한 뉴웨이브는 정치적으로는 민주화(중국의 경우는 개혁·개방)에 대한 열망이 고조되는 시기에 출현하며, 종종 정부나 공적 기관의 지원체계가 이러한 흐름과 맞물리면서 신생 영화가 시장의 파고를 견디게 하는 방파제 역할을 해준다.²³ 한편으로 영화사에 각인된 경험적 사례에서 도출되는 몇 가지 조건들도 있다. 바로 뉴웨이브의 내부에는 구심점이 되는 선언문이나 비평 담론이 공유되는 장, 그리고 세대 내 교류 등이 핵심 동인으로 작동한다는 점이다. 세계 영화사에서 기념비적으로 평가받는 다수의 뉴웨이브는 프랑스 누벨바그에서 뉴 저먼 시네마, 혹은 중국의 5세대 영화에서 도그마 95에 이르기까지 강도와 지속 기간에 다소간 차이는 있을지언정 이러한 징표들을 공유해 왔다. “우리는 아직 바라보는 법을 배우지 못한 세계에 살고 있다”는 마르크 오제(Marc Augé)의 문장을 빌려, 제임스 트위디(James Tweedie)는 뉴웨이브란 삶과 사회가 급변하는 가운데 사람들이 경험해 보지 못한 “다가오는 세계를 어떻게 바라보아야 하는지를 영화적으로 가르쳐 주는 운동”이라고 규정한다.²⁴

이른바 ‘경제 기적’의 시기에 도달했으며 1987년의 계엄령 해제를 목전에 두고 있던 대만의 모더니티 한복판에서 등장한 대만 뉴웨이브는 이러한 조건들을 충족한다. 이는 완롰(萬仁)이 술회하듯 이전 영화와는 구별되는 “보통 사람들, 농촌에서 도시 생활로의 이행, 그리고 무엇보다 ‘감독들의 그림자’를 스크린에 새기는 것”을 지향점으로 한 하나의 운동으로 볼 수 있는 것이다.²⁵ 또한 한 국가의 모더니즘 영화를 여는 뉴웨이브의 원형이 된 프랑스 누벨바그에서처럼, 소속 영화인들 간 상호적인 교류가 뉴웨이브의 필수 요소라면 1세대 대만 뉴웨이브는 그 이름에 부합하는 ‘미학적 연대’의 전형을 보여준다. 한편 그 이후에 온 세대로는 차이밍량과 이안을 중심으로 이치엔, 장초치, 진국부, 린첵생 등이 함께 묶여 분류되는 경향이 있고, 이들은 ‘2세대 대만 뉴웨이브’로 회자되어 왔다. 근래에 이르러 이 ‘2세대’라는 묶음은 비교적 느슨한 세대론으로 재고되는 추세다. 가장 주된 이유는 이들이 작가적 명성은 국제적 확장성을 띠지만, 각 국가별 모더니즘 영화의 ‘뉴웨이브’ 구성에 필수적인 영화인 간 영향력의 교류는 대체로 부재했던 것으로 평가되기 때문이다.

그 한 예로서, 대만 뉴웨이브에 바치는 오마주로 제작되어 관련 영화인들의 목소리를 담아낸 다큐멘터리 <타이페이의 꽃: 대만 뉴웨이브를 말하다>(2014)에서 차이밍량은 자신이 대만 뉴웨이브의 ‘일원’이었다는 주장을 반박하는 냉소적인 인터뷰로 잠깐 등장한다. 세계적으로 영화·미술계에서 열린 차이밍량 회고전들을 둘러보면 풍피두센터(2022)처럼 그를 여전히 ‘대만 제2의 누벨바그 기수’로 소개하는 경우가 있는 반면, 하버드 필름 아카이브(2022)나 스미스소니언 국립아시아미술관(2024)처럼 뉴웨이브 계보를 아예 언급하지 않은 채 극장·갤러리·VR을 횡단하는 동시대 이미지 작가로 다루는 경우도 적지 않다. <청소년 나타>(1992)에서부터 내러티브 영화 은퇴를 스스로 선언했던 <떠돌이 개>(2013)까지 극장용 극영화 시기로 한정하여 보더라도, 도시적 소외, 성적·퀴어적 욕망에서부터 시간의 지속과 시네필적 인용(<안녕, 용문객잔>(2003))의

22 Thomas Elsaesser, *European cinema: Face to face with Hollywood*, Amsterdam University Press, 2005, pp. 13-14.

23 James Tweedie, *The Age of New Waves: Art Cinema and the Staging of Globalization*, London: Oxford University Press, 2013, pp. 20-21.

24 Marc Augé, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London: Verso, 1995; James Tweedie, *Ibid.*, 2013, p.16에서 재인용.

25 Yeh & Davis, *Ibid.*, p. 67.

호금전, <거긴 지금 몇 시니? >(2001)의 트뤼포)에 이르기까지, 그의 작품세계는 신전영의 전통이나 ‘뉴웨이브’라는 집단적 명명과의 친연성 바깥에서 구축되어 왔음이 드러난다. 오히려 이러한 차이밍량의 궤적은 오히려 개별 작가 단위로 된 촘촘한 역사화 작업의 중요성을 새삼 방증한다. 다시 말해, ‘2세대’라는 분류는 운동의 실태이기보다 비평적 구성물이며, 나아가 식별 가능한 내셔널 브랜드가 될 감독을 필요로 한 국제영화제 회로와 아트하우스 배급을 둘러싼 예술영화 시장의 라벨링 요구에서 나온 측면이 크다고 할 것이다.

2세대 감독들의 미학적 공통점을 규정하고자 한다면, 이는 역설적으로 1980년대 대만 뉴웨이브를 ‘뉴웨이브’로 만들었던 핵심 가치와 충돌하는 지점에 맞닿아 있다. 바로 내밀한 사실주의 기법에 전착하지 않는다는 것이다. 더 정확히는 1980년대 작품들의 사실주의가 짙어졌던 과제, 즉 자전적·전기적 기억을 경유하는 역사의 문제—개인적 경험의 재현을 통해 집단의 역사를 반영하고자 한 영화적 욕망(<광음적고사>에서 <비정성시>에 이르기까지)—에 얽매이지 않음을 의미한다. 이러한 점에 기반을 두고 림송휘(林松輝/Song Hwee Lim)는 1980년대에서 1990년대로 이행하는 대만 뉴웨이브 내부의 변화는 “역사적 나(historical I)”에서 “사적인 나(private I)”로의 전환으로 특징지어진다고 말한다. 그는 1세대 영화가 제기했던 국가 정체성이나 집단 기억에 관한 질문이 차이밍량과 이안의 영화에서는 젠더 및 성적 지향과 같은 개인 정체성의 측면으로 대체되었다고 지적한다.²⁶ 그의 논의는 영화를 대만 소프트파워의 한 동력으로 분석하는 과정에서 세대 간 구분과 각 세대 대표적 감독의 중요성을 전면화한다는 점에서, 이 글에서 세대 구分的 경직성을 문제시하고 공동으로서의 운동적 성격을 부각하는 입장과는 결을 달리하는 지점이 있다. 그럼에도 1990년대로의 전환을 역사적 차원에서 사적 차원으로의 미학적 좌표 이동으로 포착한 점은 2세대의 변별적 성격을 짚는 데 유용한 단서를 제공한다.

우선, 차이밍량의 영화는 얼핏 다큐멘터리적으로 비칠 수 있으나, 대만 사회의 주변부 인물을 다룬다는 소재를 견어내고 보면 고도로 양식화된 스타일 속에 개인화된 소외의 정서 재현을 지향한다. 절제되어 있는 미니멀리즘을 전반적으로 추구하되 캠프적인 미학이 종종 예기치 않게 출현하며, 노래와 춤(<구멍>(1998)과 <흔들리는 구름>(2005))의 뮤지컬 시퀀스, 신체를 향한 그로테스크한 응시, 그리고 쿼어 에로티시즘의 생경한 묘사에 이르기까지 다층적인 양식과 소재를 다룬 실험을 보여주었다. <행자> 시리즈로 미술관·설치 영역으로 옮겨 가기 이전 극영화 시기의 작품세계에서 이미 그는 이러한 전위적 연출을 선보여 왔다. 또한 2세대의 다른 한 축으로 꼽히는 이안은 <색, 계>(2007)를 마지막으로 더 이상 중국어권 영화를 연출하지 않고 있다. 사실상 대만에 거주하지 않는 그는 대만 뉴웨이브 2세대의 일원으로 분류되었다는 사실만으로도, 대만 영화의 트랜스내셔널한 정체성을 대변하는 것으로 간주되어 왔다. 그의 영화가 다루는 개인은 문화권의 경계를 넘어 대중적으로 수용 가능한 상상된 대만 이미지, 즉 “고도로 이상화된”²⁷ 가족과 전통의 이미지 속에 놓여 있었다(예로서 <결혼 피로연>(1993)과 <음식남녀>(1994)). 게다가 무협(<와호장룡>(2000)), 쿼어 서사(<브로크백 마운틴>(2005)), 첩보 멜로(<색, 계>) 등 다양한 장르를 횡단하는 과정에서, 그는 대만이라는 로컬의 특수성을 넘어 오히려 세계 시장을 겨냥한 보편적인 할리우드식 문법을 적극 구사해 왔다.

26 Song Hwee Lim, *Taiwan Cinema as Soft Power: Authorship, Transnationality, Historiography*, London: Oxford University Press, 2022, p. 123.

27 Yeh & Davis, *Ibid.*, 2005, p. 210.

한편, 2세대로 분류되는 다른 감독들의 행보의 경우에는 이를 한데 묶어서 서술하기란 더욱 쉽지 않다. 이들은 하나의 공통된 친연성을 지닌 미학이나 세대적 정체성으로 수렴되기보다 제각기 다른 방향으로 뻗어 나갔다. 비록 작가주의적 예술영화라는 유통 회로나 국제 영화제라는 무대를 공유했지만, 1세대를 하나의 운동으로 묶어 주었던 세대 내부의 협업 그물망, 서로 중첩되는 역사적·세대적 의식은 이들 사이에서 찾기 어렵다. 특히 감독마다 창조력과 관심이 다른 데다, 포스트-뉴웨이브 시기의 출발점으로 호명되는 웨이더성의 <하이자오 7번지>(2008)가 나오기 전까지 대만 영화계가 겪은 산업적 침체라는 조건까지 고려하면, 느슨한 세대론 혹은 과도기를 가리키는 잠정적 명명이라는 관점에 힘이 실린다. 대체로 이들은 청춘물, 소외된 인물을 그려낸 사실주의, 장르영화를 향해 제각기 작품세계를 개척해왔다. 그중 자주 거론되는 이치엔은 <푸른 대문>(2002)을 통해 청춘의 미묘한 감정과 성장을 섬세한 톤으로 포착하며, 이후 샤오칭신(小清新/Xiao qingxin)으로 불리게 된 서브 장르의 정서를 보여준 선구적 사례가 되었다. 장초치는 <어둠 속의 빛>(1999) 이후 대만 사회의 주변화된 가족과 인물을 담아내며, 허우샤오셴의 조감독 출신답게 대만 뉴웨이브 1세대의 사실주의를 자기 식으로 변주한 감독으로 꼽혀 왔다.²⁸ 그런가 하면 린첵셴은 도회적 삶의 국면과 역사적 관심을 가로지르는 작업으로 대만 뉴웨이브 1세대의 자장에 비교적 가장 가까운 편으로 평가되어 온 감독이다. 그의 <춘화몽로>(1996), <청춘의 속삭임>(1997) 등은 여성과 소외된 인물의 삶을 꺾진하게 그린 시선으로 1990년대 후반부터 국제영화제에서 꾸준히 주목받았던 바 있다. 그 외에 평론가 출신으로 ‘신전영’ 시기 비평 담론에 참여했던 진국부를 들 수 있다. 그는 <청춘 광고>(1998)에서 도시인의 고독한 인간관계를 모던한 감수성으로 그려내 비평적 주목을 받았고, <더블 비전>(2002) 이후로는 장르영화와 상업적 기획으로 방향을 틀어 갔다.

대만 뉴웨이브의 세대적 이행기: 탈식민적 슬픔에서 벗어나기

대만 뉴웨이브를 미학, 소재, 주제 의식의 친연성을 지니는 동시에 세대적 교류와 공감대를 공유한 작품군으로 읽을 때, 두 가지 문제의식이 제기될 수 있다. 이는 한국에서 대만 뉴웨이브가 수용·담론화되어 온 양상과도 연관된다. 첫째, 대만 뉴웨이브의 운동으로서의 성격은 한 세대를 가로지르며 활동한 행위자들의 중첩된 궤적과 상호 텍스트적 교류의 그물망을 복원함으로써 보다 본격적으로 서술될 수 있다는 점이다. 이러한 맥락에서, 협업과 교류의 그물망을 복기하려는 이 글의 작업은 대만 뉴웨이브 영화사의 다시 쓰기에 기여하는 대안적인 비평적 개입으로 볼 수 있다. 즉 이는 1세대 혹은 1980년대를 구분의 핵심 기준으로 삼아 전경화하더라도, 그 구분이 소수의 알려진 거장—허우샤오셴, 에드워드 양과 같은—에게만 한정되어 운동 전체를 대표하게 해 온 태도의 반복을 교정하는 효과를 지닌다.

둘째, 대만 뉴웨이브의 1세대와 2세대의 구분은 동일한 층위에서 준거점을 갖지 않는다는 점이다. 1세대가 실제 협업과 교류로 묶인 운동이라면, 2세대는 작가주의라는 외형으로 사후에 묶인 비평적 범주에 가깝

28 Fei Lu, “Another Cinema: Darkness & Light”, in Chris Berry & Fei Lu (eds.), *Island on the Edge: New Taiwan Cinema and After*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005, p. 138.

다. 궁극적으로 기존 서술들이 공유해 온 관행, 곧 작가와 작품을 시기라는 좌표평면 위에 점 찍듯 배치하고 그 점들의 군집으로 ‘세대’를 선언하는 방식은 경계되어야 할 필요성이 제기된다. 이러한 방식의 구획은—특히 2세대의 경우—운동의 안팎을 가르는 데에는 유용할지 몰라도, 개별 작품이 실제로 무엇을 기억하고 어떤 형식으로 그 기억을 조직하는지에 대해서는 거의 아무것도 말해 주지 못한다고 할 것이다.

이와 연속된 문제 설정 위에서, 세대라는 좌표가 아니라 텍스트의 친연성이나 연속성을 들여다보기가 더 생산적인 것이 된다는 사실이 시기적으로 떨어져 있는 두 작품을 통해 드러날 수 있다. 허우샤오셴의 <연연풍진>(1986)과 우넨진의 <빌린 인생>(1994)은 이러한 재구분을 예시하는 좋은 사례가 된다. 각각 1980년대와 1990년대에 만들어진 두 작품은 얼핏 1세대와 2세대로 나뉘어 보일 수 있다. 그러나 이 두 작품은 모두 우넨진의 자전적 삶에 뿌리를 둔다. 그의 감독 데뷔작인 <빌린 인생>이 1990년대에 만들어지긴 했으나, 우넨진은 1세대 운동의 한복판에서 여러 작품의 각본을 쓴 인물이었다 만큼 그의 연출작 또한 1세대의 자장 안에서 읽힐 수 있다. 나아가 더 중요하게는, 사적 기억에서 끌어 올린 하나의 가족사를 두 영화가 아들 세대(<연연풍진>)와 아버지 세대(<빌린 인생>)에 걸쳐 그려내고 있다는 점이다. 정작 아들의 이야기가 먼저(1986) 만들어지고 아버지의 이야기가 나중(1994)에 나왔다는 사실 자체가 시기 구분보다 텍스트의 연속성이 더 중요한 준거임을 보여준다.

<연연풍진>과 <빌린 인생>은 대만인의 내면에 호소하는 탈식민의 역사적 슬픔을 담아낸다는 점에서 제작 시기의 격차에도 불구하고 한 세대의 미학적 성취로 묶일 수 있다. 두 작품에 관한 탈식민주의 시선을 중심에 둔 분석은 프레드릭 제임슨이 말한 국가 알레고리를 염두에 둔다. 제3세계(“주변부 또는 반주변부 국가”) 텍스트에서 개인의 사적 운명이 공동체·국가의 곤경에 대한 알레고리로 읽힐 수 있다는 것을 그가 주장했을 때,²⁹ 이 테제가 제3세계를 단일하게 타자화한다는 비판에서 자유롭지 못한 한계를 지녔던 것은 사실이다. 그는 1992년 『지정학적 미학』에 수록한 「타이페이 다시 그리기」에서 이 틀을 적용해 <공포분자>를 ‘포스트 모던’ 영화의 전범으로 삼고 타이베이의 재현을 분석한다. 그가 보는 대만 뉴웨이브의 포스트모더니티는 대만의 ‘비(非)국가적 국민국가’(non-national nation state)라는 특수한 지위, 혹은 포스트-제3세계적 위상에 자리한다.³⁰ 국민국가로 기능하면서도 국제적으로 UN에서 국가로 승인받지 못했으나, 경제적으로는 글로벌 자본주의 체제에 깊이 편입되어 주변부를 벗어난 상황은 대만의 역설적 위상을 응축하는 것이다. 제임슨은 이 같은 대만의 위상과 그로 인해 중산층, 지식인층을 잠식하는 멜랑콜리가 응축된 텍스트로 이 작품을 읽어내고자 했고, 이 ‘국가 알레고리’ 독해는 이후 학계의 대만 뉴웨이브에 대한 분석에 초기 단초를 제공해 왔다고 해도 과언이 아니다.

두 영화 <연연풍진>과 <빌린 인생>은 모두 전쟁 또는 식민지를 경험한 세대인 아버지를 둔 아들 세대의 관점에서 연출되었다. <연연풍진>은 허우샤오셴이 우넨진의 탄광촌 성장기와 고향을 떠난 청년 시절 이야기를 형상화했고, <빌린 인생>은 우넨진이 자신의 시선으로 평생 광산에서 일한 아버지의 이야기를 그려낸 것이다. 북부 진과스의 광산 지대가 두 영화의 배경인데, 일제강점기 일본 자본의 유입으로 채굴이 본격화된 이

29 Fredric Jameson, “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, *Social Text*, 15, 1986.

30 Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, London: BFI Publishing, 1996 pp. 154–155.

지역은 1차 세계대전 시기 전시특수로 호황을 누리다가 이후 석탄을 캐는 탄광으로 변했던 곳이다. 이 장소는 한때 ‘아시아 제일의 귀금속 광산’으로 불릴 만큼 호황을 누리며 황금광 시대를 쫓는 사람들을 끌어들이었으나, 태평양전쟁기에 금 채굴이 군방물자인 동광 채굴로 강제 전환되면서 식민 수탈의 현장이 되었다.³¹ 기회의 땅인 동시에 착취의 장이었던 이 광산은, 식민지 시대를 되돌아 볼 때 “적대감과 억압된 향수”³²가 뒤섞이는 대만인의 양가적 정서를 대변하는 장소인 것이다.

<연연풍진>과 <빌린 인생>에서 그 복잡한 정서는 깊이 내재화된 역사적 슬픔으로 스며 있다. 다만 전자가 그 슬픔을 끝내 말로 발화하지 못한 채 침묵과 풍경 속에 가라앉히며, 탈식민의 현실 앞에서 그것을 묵묵히 받아들이고 헤쳐나가야 했던 청년 세대의 초상을 보여준다면, 후자 <빌린 인생>은 그 슬픔의 뿌리에 놓인 아버지의 식민기 정체성을, 자식들에게는 병적으로 비치면서도 끝내 가슴 저미는 양가적 초상으로 그려낸다. 우선 <연연풍진>은 광산촌에서 함께 자란 위안과 아원의 이야기다. 광부였던 위안의 아버지가 광산 사고로 다쳐 일을 잃자, 가난한 형편에 학업을 잇지 못한 위안은 중학교를 마친 뒤 아원과 차례로 타이베이로 올라가 인쇄공과 재봉사로 일하며, 아버지들이 짊어졌던 광부의 삶보다 나은 미래를 꿈꾼다. 한편 <빌린 인생>에서 1929년(“쇼와 4년”)에 태어나 일본 통치기에 성장한 아버지는 자식들에게 일본어 호칭 ‘다상(多桑)’으로 불린다.³³ 그는 일본 라디오를 듣고 일본 제품과 운동 경기를 흠모하며, 황궁과 후지산을 보러 일본에 가는 것을 평생의 소원으로 삼는다. 그러나 국민당의 새로운 중국식 교육을 받은 자식들에게 그의 일본 동일시는 ‘막무가내인 미치광이’, 또는 ‘매국노’로 비친다.

두 영화를 가로지르는 가장 인상적인 모티프는 ‘빌린 이름’일 것이다. 그 뿌리에는 입체(入贅), 곧 남자가 처가의 일원이 되는 대만의 오랜 데릴사위 혼속이 자리한다. 입체한 남자의 장남은 아버지가 아니라 어머니의 성을 잇는다. <연연풍진>에서 입체로 처가의 성을 따르게 된 아버지의 사연은 위안 가족의 내력으로 제시되며, 광산촌이라는 가난한 변경의 삶의 한 조건으로 묘사된다. <빌린 인생>에서는 이 빌린 이름의 문제가 아버지라는 인물의 핵심으로 본격화된다. 화자의 성 ‘우(吳)’는 아버지의 성 ‘렌(連)’이 아니라 입체로 인해 어머니에게서 빌려 온 것이며, 아버지는 이를 두고 “빠는 렌가, 살은 우가”라 되뇌며 자손 대대로 기억하라고 이른다. 더 나아가 자식들이 그를 부르는 호칭 ‘다상(多桑)’ 자체가 아버지를 뜻하는 일본어(とうさん)에서 빌려온 차용어이다. 결국 이 영화에서 이름은 이중으로 빌려진 것으로, 혈통의 차원에서는 어머니에게서 빌린 성이, 정체성의 차원에서는 식민 지배자의 언어에서 빌린 호칭이 그러하다.

이러한 ‘빌린 이름’의 아버지들은 앞서 본 제임슨의 독해를 따른다면 식민지였던 대만의 알레고리로 읽힐 수 있다. 두 인물은 일제강점기 대만의 정체성이 온전히 자기 것일 수 없었다는 것, 언제나 무언가로부터 빌려 구성될 수밖에 없었던 사실을 응축한다. 신체적으로도 소진되고 쇠약한 아버지들의 몸은 광산이 남긴 상흔이 새겨져 있는데, 이를테면 <연연풍진>의 아버지는 광산 사고로 다리를 다치고, <빌린 인생>의 아버지는 오랜 광산 노동 끝에 진폐증을 얻는다. <연연풍진>에서 위안은 군 입대를 앞두고 하룻밤을 머물게 된 경찰서에서, 텔레비전 뉴스를 통해 고향에서 막 일어난 사고를 접한다. 매개된 화면으로 이를 지켜보던 그는 정신

31 김양수, 「황금광시대 타이완과 식민지 근대의 파노라마: 一王童,《無言的山丘》를 중심으로,」『중국문학연구』 49, 2012, 179쪽.

32 Hong, op. cit., 2011, p. 121.

33 이 영화의 원제는 <다상>(多桑)이며 ‘빌린 인생’은 ‘A Borrowed Life’라는 영어 제목을 한글로 옮긴 것이다.

을 잃고 잠시 쓰러지며, 그 순간 어린 시절 목격한 광산 사고의 기억이 의식 위로 떠오른다. 긴 터널을 배경으로 아버지를 잃을까 두려워하면 떨던 자신과 가족의 모습은 깊은 원근감 속에서 전경화된 기억의 이미지로 떠오르고, 이는 영화를 여는 첫 쇼트, 곧 긴 터널을 빠져나오는 기차의 이미지와 시각적으로 공명한다. 위안은 아픈 과거의 터널을 이미 통과해 나왔으니, 그것을 거리를 두고 돌아보는 것이다. 그의 반응이 아버지로 표상되는 탈식민적 불안을 순전히 신체적인 붕괴로 드러낸다면, 롱 샷으로 포착된 미장센은 거리두기와 원경의 미학을 견지한다는 점에서 그와 대조를 이룬다. 그리하여 사적 고통은 발화하는 대신 조용히 응시되고, 역사의 무상함 속에서 관조되는 대상으로 전환된다.

반면 <빌린 인생>은 아들의 시선과 내레이션을 통해 전개되는 이야기임에도, 카메라의 시선은 끈질기게 아버지를 향하며 집 문턱에 걸터앉은 그의 경계인으로서의 모습에 자주 머문다. 그 롱테이크의 미학은 <연연풍진>과 견줄 때 여전히 정적이고 관조적이며, 한결 근접한 시선을 보여준다. 뿐만 아니라 아들 원젠은 아버지와 한집에서 부대끼고 다투고 갈등하면서도 한편으론 그를 안쓰러워한다. 일본과의 동일시, ‘다상’이라는 호칭, 그리고 일본어를 섞어 쓰되 기본적으로 대만어(台語)를 구사하는 본성인으로서의 언어 세계, 이 모든 것이 국민당식 교육을 받아 표준중국어 쓰는 자식 세대와 충돌하며 세대 간 분열을 각인하는 노골적인 장이 된다. 영화의 형식 자체가 곧 아들의 결산이자 반추이기도 하다는 점이 여기에서 중요하다. <연연풍진>과 달리 아버지의 몸이 무너지는 방식 또한 화면 밖의 급작스런 사고가 아니라 직접 목격되는 더딘 죽음의 과정이다. 광산이 쇠락하고 주민 대부분이 떠난 뒤에도 촌장으로 마을에 홀로 남아 그곳을 지키는 모습, 그리고 규폐증 진단과 산소호흡기, 거둬되는 입원을 거치며 서서히 쇠잔해 가는 모습이 연대기적으로 기록된다.

이러한 차이는 두 영화가 식민기의 유산으로 살아온 아버지를 떠나보내는 결말에서 결정적으로 극대화된다. <연연풍진>에서 위안이 징집된 후 매일 편지를 쓰겠다고 아원은 그 편지를 배달하던 우편배달부와 결혼하고, 위안과 아원의 소박한 꿈은 미처 대비하지 못한 급격한 도시화라는 경제 전환 속에서 성립 불가능한 것이었음이 드러난다. 상심한 위안이 제대 후 고향으로 돌아와 고구마밭의 할아버지 곁에서 짧은 대화를 나누는 장면이 마지막이다. 그해는 태풍이 유난히 일찍 닥쳐 흉작이 예상된다는 할아버지의 푸념과 함께, 위안은 산머리를 흘러가는 구름을 바라보는 가운데 영화는 끝난다. 이 결말은 탈식민의 관점에서 의미심장한데, 아버지가 끝내 화면에서 조용히 지워지기 때문이다. 위안이 입대를 위해 떠나는 날 과음으로 일어나지 못해 배웅조차 하지 못하는 모습을 끝으로, 식민기 광산 노동에 소진된 아버지의 형상은 스크린에서 소거된다. 청년 세대인 위안은 슬픔을 겉으로 분출하는 대신 롱테이크로 포착된 일상과 자연의 풍경 속으로 그것을 가라앉힌다. 탈식민의 슬픔을 안으로 응축시키는 허우샤오셴의 미학이 온전히 관철되는 지점이다.

반면, <빌린 인생>은 끝내 병원 창문으로 몸을 던져 스스로 생을 마감하는 ‘다상’의 마지막을, 한밤중 열린 창문 밖으로 커튼이 나부끼는 이미지로 보여준다. 말하자면 1986년작 <연연풍진>이 어두운 터널 이미지를 통해 아버지의 퇴장—그리고 그것이 알레고리화하는 식민 시기의 청산—을 컴컴한 미궁 속으로 빨려드는 것처럼 그려냈다면, 1994년 우넨전의 <빌린 인생>은 같은 퇴장을 바깥을 향해 열린 딥 포커스의 이미지로 다룬다. 안으로 닫힌 철벽의 어두움이 전자라면, 불 밝힌 실내에서 밖을 향해 내다본 저녁의 어두움은 <빌린 인생>의 시선을 보여준다. 이 어둠의 질감 차이는 침묵 속에 응시하는 태도와 열린 채로 그 시기를 마주하려는 태도의 차이를 응축한다. 그리고 이를 통해 <빌린 인생>은 대만 뉴웨이브 1세대의 관점을 잇는 연속선상에

있으면서도 그 시대를 한결 정면으로 마주해 평가하려 한다는 점에서, 미학적 친연성과 변주를 동시에 증명한다.

대만 뉴웨이브가 1980년대에서 1990년대로 건너가며 그 탈식민의 문제를 다루는 시선이 어떻게 자기 세대의 진단에서 아버지 세대의 진단으로 옮겨 가는 여정을 보여주는지, <연연풍진>과 <빌린 인생>은 보여준다. 1987년 계엄령 해제가 불러온 금기시된 소재의 해동이 <비정성시> 같은 작품에서 국민당의 국가폭력인 2.28 사건의 영화화로 나타났다면, <빌린 인생>은 그보다 한층 더 억압된 주제인 식민기를 향한 향수, 그리고 그 향수가 불러온 아버지과 자식 세대 사이에 독성처럼 빚어낸 균열을 이야기한다. 다상의 깊은 일본 노스텔지어는 단순한 친일이 아니라 대만인 스스로도 쉽게 입에 올릴 수 없는 기억이었다. 특히 구세대 대만인들이 일본 통치에 품은 향수는 실은 전후 국민당 통치를 겪으면서 짙어진 면이 크며,³⁴ 그런 점에서 그것은 두 정권 사이에 낀 한 세대의 곤혹스러운 유산인 것이다. 다만 영화는 그 균열을 단죄하기보다, 끝내 아버지를 식민과 탈식민이라는 거대한 역사의 부채를 짊어졌던 한 개인으로 바라본다. 이 점에서 <빌린 인생>은 슬픔의 정동을 역사화된 서사 속에서 내재하고 있는 전작들과 완전히 단절했다기보다, 오히려 그것들과 친연성을 지닌다.

궁극적으로 <빌린 인생>은 역사화하는 시선과 스타일에서 한결 더 평가하고 청산하려는 의도를 드러낸다는 점에서 볼 때, 이 이야기의 출발점인 <연연풍진>, 그리고 그와 닮은 스타일로 대만 근대사의 또 다른 상흔을 영화화한 <비정성시>보다 한 발 더 깊이 들어갔다고 평가할 수 있다. 거리를 둔 응시가 과거를 풍경 속에 가라앉히는 것이라면, 연민을 전제로 한 평가는 과거를 정면으로 불러 세운다. 물론 이 차이는 단절이라기보다 하나의 연속선 위에서 일어난 이동이다. <빌린 인생>을 만든 우넨전은 <연연풍진>의 각본가이자 <비정성시>의 대사를 쓴 인물이었고, 두 영화(<빌린 인생>과 <연연풍진>)의 아버지는 한 실제 부친의 두 굴절이었으며, 더딘 롱 테이크와 풍경의 미학은 <비정성시>를 포함한 세 작품 모두, 더 넓게는 대만 뉴웨이브의 전작들을 대체로 가로질러 흐른다. 그러므로 대만 뉴웨이브를 시기로 구분하거나 세대의 논리로 분절하기보다 텍스트의 친연성과 연속성으로 정의하고자 할 때, 우리는 1세대와 후속 세대를 가르는 경계 대신 서로 스며드는 더 넓고 다공적인 영화들의 범위를 얻는다.

34 鄭雅如, <消失的「多桑」——戰後臺灣歷史記憶的斷裂、掩蓋與重塑>, 《歷史學柑仔店》, 2014년 8월 8일. <https://kamatiam.org/消失的多桑/> (검색일: 2026. 6/10)

필모그래피

- 〈가장 그리운 계절〉(最想念的季節/My Favorite Season/첸쿤허우(陳坤厚/CHEN Kun-hou)/ 1985)
- 〈결혼 피로연〉(喜宴/The Wedding Banquet/이안(李安/Ang Lee)/1993)
- 〈고령가 소년 살인사건〉(牯嶺街少年殺人事件/A Brighter Summer Day/에드워드 양(楊德昌 /Edward YANG)/1991)
- 〈공포분자〉(恐怖份子/The Terrorizers/에드워드 양/1986)
- 〈구멍〉(洞/The Hole/차이밍량(蔡明亮/TSAI Ming-liang)/1998)
- 〈광음적고사〉(光陰的故事/In Our Time/타오더첸(陶德辰/TAO Te-Chen), 에드워드 양, 고이첸(柯一正/KO I-chen), 장이(張毅/CHANG Yi)/1982)
- 〈거긴 지금 몇 시니?〉(你那邊幾點/What Time Is It There? /차이밍량/2001)
- 〈계미: 어느 여인의 일생〉(我這樣過了一生/Kuei-Mei, a Woman/장이/1985)
- 〈계화향〉(桂花巷/Osmanthus Alley/첸쿤허우/1987)
- 〈나일의 딸〉(尼羅河女兒/Daughter of the Nile/허우샤오셴(侯孝賢/HOU Hsiao-hsien)/1987)
- 〈남색 대문〉(藍色大門/Blue Gate Crossing/이치옌(易智言/YEE Chih-yen)/2002)
- 〈더블 비전〉(雙瞳/Double Vision/진국부(陳國富/CHEN Kuo-fu), 2002)
- 〈돌아오지 않는 언덕〉(無言的山丘/Hill of No Return/왕툰(王童/WANG Toon)/1992)
- 〈동년왕사〉(童年往事/The Time to Live and the Time to Die/허우샤오셴/1985)
- 〈떠돌이 개〉(郊遊/Stray Dogs/차이밍량/2013)
- 〈바나나 파라다이스〉(香蕉天堂/Banana Paradise/왕툰/1989)
- 〈브로크백 마운틴〉(Brokeback Mountain/이안/2005)
- 〈비정성시〉(悲情城市/A City of Sadness/허우샤오셴/1989)
- 〈빌린 인생〉(多桑/A Borrowed Life/우넨젠(吳念真/Wu Nien-Jen)/1994)
- 〈샤오피 이야기〉(小畢的故事/Growing Up/첸쿤허우/1983)
- 〈색, 계〉(色, 戒/Lust, Caution/이안/2007)
- 〈샌드위치 맨〉(兒子的大玩偶/The Sandwich Man/허우샤오셴, 증장상(曾壯祥/Tseng Chuang-hsiang), 완렌(萬仁/WAN Jen)/1983)
- 〈석별의 해안〉(惜別的海岸/Farewell to the Channel/완렌/1984)
- 〈안녕, 용문객잔〉(不散/Goodbye, Dragon Inn/차이밍량/2003)
- 〈어둠 속의 빛〉(黑暗之光/Darkness and Light/장초치(張作驥/CHANG Tso-chi)/1999)
- 〈연연풍진〉(戀戀風塵/Dust in the Wind/허우샤오셴/1986)
- 〈유마채자〉(油麻菜籽/Ah Fei/완렌/1984)
- 〈와호장룡〉(臥虎藏龍/Crouching Tiger, Hidden Dragon/이안/2000)
- 〈음식남녀〉(飲食男女/Eat Drink Man Woman/이안/1994)

<춘화몽로>(春花夢露/A Drifting Life/린첵셡(林正盛/LIN Cheng-sheng)/1996)
 <청소년 나타>(青少年哪吒/Rebels of the Neon God/차이밍량/1992)
 <청춘의 속삭임>(美麗在唱歌/Murmur of Youth/린첵셡/1997)
 <청혼 광고>(徵婚啓事/The Personals/진국부/1998)
 <쿵후선생>(推手/Pushing Hands/이안/1991)
 <타이페이 이야기>(青梅竹馬/Taipei Story/에드워드 양/1985)
 <태평천국>(太平天國/Buddha Bless America/우넨전/1996)
 <펑쿠이에서 온 소년>(風櫃來的人/The Boys from Fengkuei/허우샤오셴/1983)
 <하나 그리고 둘>(一一/A One and a Two/에드워드 양/2000)
 <하이자오 7번지>(海角七號/Cape No. 7/웨이더성(魏德聖/WEI Te-sheng)/2008)
 <허수아비>(稻草人/Strawman/왕툰/1987)
 <해탄적일천>(海灘的一天/That Day, on the Beach/에드워드 양/1983)
 <흔들리는 구름>((天邊一朵雲/The Wayward Cloud/차이밍량/2005)

〈에브리씽 에브리웨어 올 앳 원스〉와 〈구룡성채: 무법지대〉의 메타 아카이브 작업 담론, 홍콩 장르영화 유산의 현재화

주성철
씨네플레이

〈에브리씽 에브리웨어 올 앳 원스〉, 1980년대 성룡 영화 스타일의 창조적 변주

〈에브리씽 에브리웨어 올 앳 원스〉(이하 〈에에올〉, 2022)의 공동 감독 다니엘 완과 다니엘 샤이너트, 묶어서 다니엘스 감독이라 부르는 이들은 평소 홍콩영화의 열렬한 팬으로 알려져 있다. 특히 원화평 무술감독이 동작지도를 맡은 〈와호장룡〉 〈매트릭스〉 〈소림축구〉를 비롯해 성룡의 〈폴리스 스토리〉(1985)는 거의 수백 번 돌려 봤다고 말할 정도다. 특히 〈에에올〉의 전반적인 액션 설계에 가장 큰 영향을 준 것은, 〈폴리스 스토리〉 시리즈를 비롯해 〈프로젝트A〉(1983) 시리즈, 〈복성고조〉(1985)와 〈하일복성〉(1985) 등 ‘복성’ 시리즈, 그리고 〈용형호제〉(1986), 〈비룡맹장〉(1988) 등 간결한 동작의 근접 격투와 주변의 소품 및 지형지물을 이용한 액션 스타일이었다. 당시 사실상 영화계를 떠나 있던 키 호이 완은 아시아 가족의 이야기를 그린 〈그레이지 리치 아시안〉(2018)의 성공을 보면서 배우 복귀를 고려하던 중, 다니엘스 감독의 제안으로 〈에에올〉에 이블린(양자경)을 멀티버스의 세계로 초대하는 남편 웨이먼드 역으로 출연하게 됐다. 영화 초반부, 부부가 함께 운영하던 세탁소 문제로 국세청에 들어가 조사원 디어드리(제이미 리 커티스)와 마주하게 되고, 대혼란 속에서 멀티버스로 들어가게 되는데, 이때 웨이먼드는 거의 ‘복사하기’ 수준으로 앞서 얘기한 성룡 스타일의 액션을 펼친다.

무협영화의 ‘레전드’ 양자경도 멀티버스 안에서 “다른 세계의 무술하는 당신을 생각해봐”라는 웨이먼드의 말에 즉각 자신의 장기를 펼쳐 보인다. 계단에서 디어드리의 날아차기 공격을, 과거 무수히 많은 영화에서 보아온 것과 비슷한 영춘권을 구사하듯 무릎으로 탁탁 날려버린다. 이후 회상 시퀀스에서, 마치 양자경의 과거와 현재가 대화하는 것 같은 액션 장면이 등장한다. 과거 아르바이트를 하던 이블린이 커다란 피자집 화살표 입간판을 돌리는 동작이, 현재 시점에서 경찰의 큰 방패를 이용해 액션을 펼치는 장면으로 이어지는 것. 가족의 생계를 위해 입간판을 돌리던 손이 가족의 생존을 위해 방패를 돌리는 동작으로 바뀐다. 것처럼 벅차 오르던 감정은, 급기야 이블린이 웨이먼드의 얼굴을 양손으로 어루만지는 동작으로 연결될 때 위대한 마침표

를 찍는다. 양자경이 영춘권의 시조인 ‘영춘’을 연기한 원화평 감독 <영춘>(1993)을 비롯해 거의 수백 수천 번 보여줬을, 영춘권 특유의 공격적 양손 동작이 다른 우주에서는 사랑하는 사람의 얼굴을 만지는 동작으로 연결될 때, 홍콩 장르영화 유산의 현재화라는 점에서 <매트릭스>와 <킬 빌> 시리즈를 넘어서는 경지로 나아간다.

한편, 영화 속 행사장에서 드레스를 입은 이블린과 웨이먼드가 만날 때, 배경으로 등장하는 영화 포스터는 <전가복>(1984)이다. 엄마와 아빠가 별거한 지 1년이 되고, 어린 주인공 빈빈과 동생 미령은 각각 아빠와 엄마 집에서 따로 살며 일주일에 한 번 정도 만난다. 그러다 아빠에게 다른 여자 친구가 생기고 엄마도 곧 결혼해서 미국에 가려고 한다. 아이들은 예전처럼 가족 모두 다 같이 살고 싶어 한다. 할아버지부터 손녀까지 해체 위기에 직면한 <에에올>이 보여주는 가족 복원의 주제와도 겹친다. 중식의 오랜 전통적인 요리에서 따온 제목인 전가복(全家福)은 ‘온 가족의 행복을 기원하는 요리’라는 뜻이다. 다니엘스 감독은 단지 액션 장르영화의 전통만 가져온 것이 아니라, 홍콩영화 전체에 걸친 오마주도 바치고 있다. 돌이켜 보면, 1985년 한국에서 개봉한 두 편의 영화 <예스 마담>과 <인디애나 존스: 마궁의 사원>은 각각 홍콩과 할리우드에서 온 엄청난 흥행작이었다. 그땐 서로의 존재를 몰랐을 두 주인공, 양자경과 키 호이 완이 37년 뒤 <에에올>에서 무려 부부로 만나게 될 것을 짐작이나 했을까. <에에올>은 그 캐스팅만으로도 신묘한 멀티버스 서사를 보여준다.

영화는 후반부에 이르러, 그 오마주의 범위를 좀 더 확장한다. ‘신령스러운 말이 하늘을 날아 다닌다’는 뜻의 ‘천마행공’(天馬行空)이라는 한자 제목이 뜨는데, <에에올>에서 멀티버스를 통해 잠재력을 발휘하는 맥락과 연결되는 것과 더불어, 우연의 일치겠지만 유덕화 주연 영화 <파이터 블루>(2000) OST에 실린 곡 ‘심람’(心藍)의 배경어 버전 제목이기도 하다. 참고로, <에에올>의 실제 중화권 개봉 제목은 다음과 같다. 싱가포르에서만 <천마행공>이라는 제목을 그대로 썼고, 홍콩에서는 ‘괴상한 여자 협객이 놀면서 우주를 구한다’는 뜻의 <기이여협완구우주>(奇異女俠玩救宇宙), 중국 본토에서는 ‘짧은 순간, 모든 우주’라는 뜻의 <순식전우주>(瞬息全宇宙), 대만에서는 ‘엄마의 다중우주’라는 뜻의 <마적다중우주>(媽的多重宇宙)였다.

<구룡성채: 무법지대> 사라진 공간의 복원, 장르적 유산의 재구성

2024년 홍콩 개봉 당시, 역대 홍콩 박스오피스 최고 흥행 기록을 세운 정바오루이 감독 <구룡성채: 무법지대>(이하 <구룡성채>, 2024)는 1980년대 홍콩 장르영화 유산을 적극적으로 끌어온다. 사실상 그것 자체가 목표였다고 해도 과언이 아니다. 일단 이제는 사라진 ‘구룡성채’(九龍城寨)라는 공간 자체가 그를 대표하는 상징과도 같다. 왕가위 감독 <아비정전>(1990)의 마지막 장면, 담배를 입에 문 양조위가 외출을 준비하는 낡은 집 장면이 바로 구룡성채에서 촬영됐다. 홍콩으로 건너와 은행강도를 벌이던 중국 본토 친구들의 비극을 그린, 맥당웅 감독 <성향기병>(1984)에서 출구 없는 미로에 갇혀버린 주인공들이 최후를 맞이한 곳도 바로 구룡성채였다. 홍콩 장르영화의 열렬한 팬이었던 뤽 베송 감독이 <성향기병>의 이 마지막 액션 시퀀스에서 영감을 얻어, <레옹>(1994)의 클라이맥스 아파트 탈출 장면을 연출했다는 것은 유명한 일이다. 감독

겸 배우 주성치도 구룡성채를 본따 <쿵푸 허슬>(2004)의 주무대인 ‘돼지촌’을 만든 바 있다.

1993년 강제 재개발에 들어가 이제는 ‘구룡채성공원’으로 남아 있는 구룡성채는 햇빛 한 줄기 들지 않는 암울한 불법 집단 거주지역이었다. 역사가 청나라 시절까지 거슬러 올라가는 이곳은, 홍콩이 영국의 식민지가 된 뒤에도 외지인과 삼합회가 가득한 채, 영국과 중국 두 나라의 통치를 전혀 받지 않는 치외법권 무법지대가 됐다. 1984년 중영공동선언이 체결되어 홍콩의 중화인민공화국 반환이 결정됨에 따라, 영원히 치외법권일 것 같던 구룡성채도 철거 수순에 돌입했다. 1986년에는 영국령 홍콩 정부가 원래 주인인 중국 정부의 압목적 동의 하에 경찰을 동원하여 범죄자를 썩썩이했다. 중화기로 무장하고 버티던 삼합회로부터 항복을 받아낸 것. 영국령 홍콩 정부는 구룡성채에 살던 33,000여명의 주민에게 보상금을 지급하면서 1991년과 1992년에 걸쳐 주민들도 강제 이주했다. 철거 작업은 1993년에 시작되어 1994년 4월에 완료됐다. 이처럼 철거된다는 소식을 접한 왕가위 감독이 구룡성채에 들어가 영화를 촬영한 것이다. 홍콩의 사라지는 공간에 관심이 컸던 그는 <중경삼림>(1994)의 중경빌딩도 당시 철거된다는 소식을 접하고 영화 속 공간으로 활용한 것이었는데, 이후 철거 계획이 무산되고 리모델링되어 현재까지 남아 있다.

이후 구룡성채는 영화적으로 완전히 잊혀진 공간이 되었다가 유덕화, 견자단 주연 <추룡>(2017) 시리즈를 시작으로 다시 홍콩영화계에 부활했다. 뒤이어 정바오루이 감독과 구룡성채의 만남은 필연이었을까. <구교구>(2006), <군계>(2007) 등 ‘어둠의 액션’에 관한 한 남다른 스타일을 보여준 정 바오루이 감독이, 어쩌면 그 어둠의 끝판왕이라 불려도 좋을 구룡성채를 무대로 <구룡성채>를 내놓은 것이다. 칸영화제 미드나잇 스크리닝 부문 초청을 시작으로 2024년 부천국제판타스틱영화제 폐막작으로 선정되기도 했다.

1980년대, 경제 대국으로 발돋움하는 동시에 사회, 경제적으로 혼돈의 시대를 보내고 있던 홍콩을 배경으로, 찬록쿤(임봉)이 빅보스(홍금보)가 이끄는 갱단에게 쫓기던 도중 우연히 구룡성채로 몸을 피한다. 구룡성채는 사이클론(고천락)이 이끌고 그 뒤를 받치는 세 남자 신이(류준겸), 십이소(호자동), AV(장문걸)의 조직이 지배하고 있다. 그들의 허락 없이는 그 누구도 함부로 구룡성채에 발을 들일 수 없다. 이들의 도움으로 찬록쿤은 구룡성채 생활에 적응하게 되나, 그를 잡으려고 구룡성채로 진입하려는 악당들의 위협은 점점 더 거세진다.

홍콩영화 팬들에게 <구룡성채>는 홍콩 액션영화의 ‘부활’과 ‘향수’ 모두를 느끼게 해준다. 찬록쿤이 구룡성채로 들어가기 직전, 마치 성룡의 <폴리스 스토리>(1985)에서의 명장면을 연상시키는, 인물들이 2층 버스에서 창문을 뚫고 바닥에 떨어지는 장면이 펼쳐진다. 어쩌면 그때부터 ‘폴리스’의 영향력이 미치지 못하는 치외법권 지대 구룡성채의 이야기가 본격적으로 시작될 거란 신호와도 같다. 게다가 이때 침입자들을 막아서는 인물은 마치 <천장지구>(1990)처럼 오토바이를 탄 앤디 라우(유덕화)가 아니라 테렌스 라우(류준겸)다. 심지어 류준겸은 최근 영화 <아니타>(2022)에서 장국영을 연기했던 인물이기도 하며, 경기공을 구사하며 구룡성채를 ‘접수’하려는 빌런(오윤룡)이 카라오케로 부르는 노래도 장국영의 ‘모니카’다. 또한 그들은 고천락에 이어 ‘홍콩영화의 대부’ 홍금보까지 만나게 되는데, 그는 오래전 홍콩영화 최전성기를 열었던 인물 중 하나다. 심지어 오윤룡은 <용쟁호투: 전설의 시작>(Birth of the Dragon, 龍之誕生, 2016)에서 이소룡을 연기한 배우이기도 하다. 이처럼 구룡성채를 배경으로 삼은 것도 그렇고 성룡, 유덕화, 장국영, 홍금보, 이소룡에 이르기까지 홍콩영화 팬들로 하여금 단숨에 추억 버튼을 누르게 만든다.

액션 연출은 더더욱 놀랍다. 지난 시간 특수효과에 매몰되어 본질을 도외시켰던 여러 홍콩영화들의 시행착오를 반복하지 않겠다는 듯, 그를 최소화하고 씬 없는 액션의 연쇄로 도파민을 폭발시킨다. 2000년대 이후 특수효과가 주도하던 홍콩 장르영화들과 달리 그런 아날로그적 발상이야말로 과거 홍콩 장르영화의 향수를 질게 머금고 있다. 구룡성채 내부의 이곳저곳을 최대한 활용하고 맨손 액션에 더해 다양한 무기류에 이르기까지, 1980년대 최전성기 홍콩 장르영화의 활력으로 가득하다. 더불어 리얼한 액션의 경연장으로서 뿐만 아니라 무수한 고수들이 득시글대는 ‘무림’이나 ‘강호’ 처럼 구룡성채를 묘사한다. 정바오루이 감독은 두기봉 감독이 이끄는 영화사 ‘밀키웨이 이미지’에서 성장해 <엑시던트>(2009), <모터웨이: 분노의 질주>(2012) 등을 통해 자신의 개성을 드러냈고 <몽키킹: 손오공의 탄생>(2014) 등 <몽키킹> 시리즈로 중국 본토 박스오피스도 점령한 바 있다. 그러럼 어느새 2000년대 홍콩영화를 대표하는 감독으로 성큼 올라선 그가, 1980년대 홍콩의 치외법권 지역이었던 ‘썸 시티’ 구룡성채를 배경으로, 숨돌릴 틈 없이 휘몰아치는 과몰입 액션영화로 완성한 작품이 <구룡성채>다.

‘홍콩 액션영화의 화려한 부활’이라는 평가를 단박에 수긍하게 만드는 작품이지만, 정바오루이 감독의 궁극적인 목표는 정서의 환기이다. 홍콩의 축소판이라고 불려도 좋을 구룡성채에 대한 묘사를 통해, 결국 그곳을 묵묵히 채우고 살았던 ‘홍콩 사람’들을 따뜻하게 묘사한다. 구룡성채에는 삼합회의 조직원들만 살던 곳이 아니었다. 당시 구룡성채에는 아침마다 누들 반죽을 하고 에그타르트를 만들며 돼지고기를 삶는 사람들이 살고 있었다는 걸 보여주는 엔딩 장면의 여운이 길게 남는다. 당시 2024년 제28회 부천국제판타스틱 영화제를 찾아 관객과의 대화(GV) 시간을 가진 정바오루이 감독은 그 엔딩 장면에 대해 이렇게 얘기했다. “1980년대 홍콩의 치외법권 지대로 남아 있던 구룡성채라는 공간의 어두운 면에만 집중하고 싶지 않았다. 많은 범죄가 일어나는 장소였지만, 한편으로는 평범한 사람들의 삶의 터전이자 추억이 깃든 장소이기도 했다. 그런 점을 중요하게 보여주고 싶었다. 제작비의 절반 가까이 구룡성채 세트를 제작하는 프로덕션 디자인 비용으로 썼고, 직접 그곳에서 살았던 원주민들을 만나 이야기를 들으며 작품을 준비했다. <구룡성채>에 홍콩을 향한 나의 변함없는 사랑을 담고 싶었다.”

<스턴트맨>의 사자산 정신, 과거의 영광을 되찾으려는 몸부림

홍콩 장르영화의 현재화 작업에 있어, 국내 미개봉작인 <스턴트맨>(2025)을 빼놓을 수 없다. 지난해 홍콩의 예술 및 문화를 소개하는 ‘홍콩위크 2025@서울’의 일환으로, ‘메이킹 웨이브즈-홍콩영화의 새로운 물결’ 영화제가 2025년 10월 17일부터 20일까지 열렸다. 개막작인 정이건, 나탈리 쉬 주연 음악영화 <라스트 송 포 유>(2025)를 시작으로, <구룡성채>의 홍콩 역대 박스오피스 1위 기록을 다시 갈아치운 <라스트 댄스: 안식의 의식>(2024), 홍콩금상장 영화제에서 남우주연상(유청운), 여우주연상(곡조림), 신인연기상(소문주)을 휩쓴 <파파>(2024) 등 최신 홍콩영화의 흐름을 한눈에 볼 수 있는 자리였다. 상영작 중 홍콩영화계에서 실제 스톤트맨으로 활동한 적 있는 일란성 쌍둥이 형제 감독 양관요, 양관순의 <스턴트맨>은 과거 홍콩 액션영화의 황금기였던 1980년대를 회상하며 성룡의 <폴리스 스토리> 스타일로 액션을 연출한 패기 넘

치는 영화였다. 2025년 홍콩 금상장 최우수 액션영화상과 신인 감독상 후보, 대만 금마장 최우수 액션영화상 후보에 올랐다.

1980년대 홍콩 액션영화의 황금기에 활동했던 무술감독 아삼(동위)은 비극적인 스텐트 사고 이후 30년간 업계를 떠나 있었다. 그러던 어느 날, 옛 친구인 노장 감독이 자신의 마지막 연출작이 될 작품에 무술감독으로 그를 불러오려 한다. 하지만 30년 동안 영화계를 떠나 맨션 경비원 등 다른 일을 하며 지냈고, 딸 체리(채사운)와의 사이도 좋지 않은 그는 용기를 내기 쉽지 않다. 게다가 그 영화의 주연이 바로 과거 자신의 스텐트 팀에 있었던 웨이(오윤룡)여서 여간 껄끄러운 것이 아니다. 설득 끝에 무술감독 직을 수락한 그는 웨이와 매번 부딪히게 되고, 현장의 젊고 야심찬 스텐트맨 세룡(류준겸)은 조심스레 그들을 지켜본다. 결국 영화의 성공을 위해 뭉친 그들은 오랜 앙금도 풀면서 촬영을 이어간다. 하지만 샘의 고집으로 공식 허가 없이 급하게 강도 장면과 시가지 총격전을 찍던 중 시민들이 부상을 당하게 되면서 샘은 해고당할 위기에 놓인다. 언제나 그를 지지해주던 세룡 역시 마음이 돌아선다.

이후 펼쳐지는 이야기는 홍콩영화계의 과거와 현재를 보듬으며 ‘홍콩의 정신’을 되돌아본다. ‘<영웅본색>의 무술감독’ 혹은 ‘<열혈남아> <아비정전> <2046> 등을 작업하며 ‘왕가위의 무술감독’으로 유명한 동위(董瑋, Stephen Tung Wai)가 직접 주연을 맡았다. <용쟁호투>(1973), <충렬도>(1975), <사대문파>(1977), <홍희관>(1977) 등 수십 편의 영화에서 스텐트맨 및 배우로도 활약한 그는 <영웅본색>(1986)을 시작으로 <오호장>(1991), <신상해탄>(1996), <환영특공>(1998), <쌍웅>(2003), <무극>(2005), <비스트 스토커>(2008), <8인: 최후의 결사단>(2009) 등 역시 수십 편의 무술감독을 맡았다. 그가 주인공이자 한편으로는 ‘빌런’ 처럼 출연해 홍콩영화계의 과거와 현재를 잇는다. 더불어 <구룡성채>로 주목받은 류준겸, 채사운, 오윤룡 배우가 모두 출연해 화제가 되기도 했다.

양관요, 양관순 형제 감독은 둘 다 스텐트맨으로 시작했다. 양관요 감독은 여러 사정으로 10년 정도 업계를 떠났다가 대선배인 전가락 배우의 도움으로 다시 스텐트 배우 활동을 시작했고, 동생 양관순은 이후 TV 프로덕션 등에서 일하다가 <스텐트맨>으로 드디어 형제가 공동 감독으로 만나게 됐다. 2025년 ‘메이킹 웨이브즈-홍콩영화의 새로운 물결’ 영화제 당시 방한한 두 감독은 <씨네플레이>와 인터뷰를 가진 바 있는데, 그에 따르면 오래전 스텐트맨으로 일한 양관요의 첫 번째 영화는 <스텐트맨>의 무술감독이기도 한 강도해 감독이 연출과 무술감독까지 맡았던 <쌍자신투>(2007)다. 당시 홍금보, 오경, 원화 등이 출연해 화제가 된 영화였는데 첫 출근 날부터 홍콩 액션영화의 레전드 배우인 원화와 싸워야 해서 진땀을 뺐다고 한다. 양관순은 형과 같은 영화에 출연하면서 일을 시작했는데, 무엇보다 홍금보를 존경했다. 같은 인터뷰에서, 이후 홍금보와 함께 출연하게 된 그는 홍금보가 주연을 맡은 전쟁 액션영화 <동방독음>(1987) DVD를 가지고 가서 사인을 받았다고 하는데, 홍금보는 그 DVD를 보자마자 웃으며 “이젠 이런 영화 못 찍어. 아무리 돈이 많아도 홍콩영화계가 이제 인재도 없고 자원도 없고, 무엇보다 당시의 열정이나 체력을 가지고 있지 않아서 힘들다”고 했다고 한다. 양관요, 양관순이 <스텐트맨>을 연출하게 된 계기도 과거 그 홍콩영화의 활력을 되찾고 싶어서였다.

연기 경험이 풍부하다고 할 수 없는 동위 무술감독을 주인공으로 캐스팅한 이유도 그러하다. 그들의 멘토라 할 수 있는 강도해 무술감독이 동위 무술감독과 친해서 소개해줬고, 과거 홍콩영화 전성기의 에너지를 담

아내는 영화를 구상 중이라는 얘기에 흔쾌히 출연을 결정했다. 홍콩 액션영화의 가장 거대한 아이콘이라고 한다면 바로 이소룡인데, 동위 무술감독은 이소룡의 <용쟁호투>(1973)에도 출연한 바 있기에, 홍콩영화의 과거와 현재가 이어지는 상징적인 캐스팅이었다. 그런 이어짐의 계보는 다른 캐스팅에서도 확인할 수 있다. 앞서 <구룡성채>에 출연한 류준겸 배우에게 ‘이세룡’이라는 이름의 배역을 맡긴 것도 이소룡의 향수를 담은 것이었고, 최근 홍콩영화계의 젊은 세대 중 가장 인기가 높은 류준겸이었기에 그 상징성은 크다. 그리하여 동위, 오윤룡, 류준겸 배우를 통해 각각 홍콩영화계의 베이비부머 1세대, 밀레니얼 2세대, Z 3세대가 공존하는 그림이 만들어졌다.

실제 홍콩 침사추이 스타의 거리에 있는 이소룡 동상이 등장할 정도로, 이소룡에 대한 향수가 가득한 가운데 실제 액션 스타일은 성룡을 떠올리게 한다. 특히 백화점에서 촬영된 오프닝 액션 장면은 액션 스타일과 공간 활용 등 성룡의 <폴리스 스토리>를 그대로 따라 한 것이나 마찬가지다. 이소룡에 더하여 1980년대, 스타트맨들이 중심이 되는 홍콩 액션영화의 전성기를 열어젖힌 또 하나의 아이콘인 성룡의 향수를 담아내고자 한 것이다. 액션 동작부터 공간 등 직접적으로 <폴리스 스토리>를 연상할 수 있게끔 연출했고, 실제로 <폴리스 스토리> 클라이맥스 장면을 촬영한 장소인 침사추이 이스트의 윈온 플라자 백화점에서 촬영하고자 했다. 촬영장소까지 따라하고 싶었던 것이다. <폴리스 스토리>에서 성룡과 장만옥이 함께 서 있던 육교는 지금도 그대로 있어서 촬영할 수 있었으나, 윈온 플라자는 폐업한 상태라 근처의 다른 건물로 가서 촬영했다. 당시 성룡이 이끄는 무술팀 ‘성가반’의 액션 스타일은 당대 홍콩 액션영화의 대세였기에, 강도해 무술감독은 그 시절 다른 무술팀에서 활동하긴 했으나 ‘옛 홍콩 액션영화 스타일’로 작업하는 것에 대해 무한한 희열을 느꼈다고 한다.

이에 대해 양관요, 양관순 감독은 앞서 얘기한 인터뷰에서,, 과거 홍콩 장르영화 유산의 현재화 경향을 ‘홍콩의 정신’과 결부해 다음과 같이 얘기했다. “옛날 홍콩 액션영화는 CG나 특수효과 없이 거의 모든 걸 시도하고 이뤄냈다. 바꿔 말해, 홍콩 사람들이 언제나 홍콩의 대표적인 산인 사자산을 떠올리며 얘기하는 ‘사자산 정신’(獅子山精神, Lion Rock Spirit)과도 맞닿아 있다. 이겨낼 수 없을 것 같은 역경에 맞서 삶을 개척하고 미래에 대한 희망을 담은 집단 의식이다. 그것이 세대를 통해 이어지는 걸 보여주고 싶었고, 지금 홍콩영화계에 필요하다 싶었다.”

<밀수>의 맹룡호와 이소룡, 한국 장르영화, 밀수의 영화사

할리우드영화 <에에올>과 홍콩영화 <구룡성채> 사이, 2023년 개봉한 한국영화인 류승완 감독 <밀수>도 이러한 홍콩 장르영화 현재화 경향의 한 사례로 볼 수 있다. 1970년대를 배경으로 삼은 <밀수>는 서해안에 있는 가상의 어촌 마을 ‘군천’에서 벌어지는 일을 다룬다. 이곳 해녀들은 가까운 바다에 나가서 굴과 같은 수산물을 채취하여 수익을 창출했었으나, 서사의 처음 시점인 1970년에 화학 공장이 생기면서 수질 오염으로 인해 수산물의 상품 가치가 떨어진 상황이다.

이후 1974년, 해녀인 조춘자(김혜수), 엄진숙(염정아)은 진숙의 아버지 엄 선장(최종원)이 모는 어선 맹

룡(猛龍)호를 타고 다른 해녀들과 함께 바다에서 물질을 한다. 그러나 근처에 세워진 화학공장의 폐수 탓에 채취한 해산물들은 죄다 상한 상태라 사실상 매일 허탕을 치고 있다. 다른 어선을 통해 몰래 밀수 일을 하던 브로커 삼촌(김원해)은 엄 선장에게도 밀수를 권유하고, 줄곧 거절하던 엄 선장은 결국 생계 문제로 인해 해녀들과 함께 밀수에 가담하게 된다. 밀수업자가 바닷속에 빠뜨린 물건을 해녀가 물질로 건져 전달해주는 중간책 역할을 맡게 된 것.

<밀수>는 1975년에 실제로 있었던 ‘청학동 해녀 밀수 특공대 사건’을 모티브로 삼고 있다. 부산항을 무대로 밀수를 해 온 제주 출신 해녀 4명과 그 친척들로 조직된 청학동 해녀 밀수 특공대를 적발한 것. 일제 텔레비전 100대를 비롯해 1970년부터 5년 동안 모두 5억 원어치를 밀수했다고 한다. 우리가 만들지 못하는 상품을 향한 욕망이라는 점에서, <밀수>라는 영화 제목 자체가 오랜 시간 해외 대중문화를 ‘밀수’하듯 들여와 성장한 K-콘텐츠 역사를 상징하고 있다는 점이 무척 흥미롭다. 2024년 한국영상자료원의 정종화 연구원은 1960년대 한국영화계와 일본영화를 분석하며, 당시 일본영화 시나리오의 표절과 비공식적 번안 사이에서 제작의 ‘효율화’를 추구한 여러 사례를 언급하고 비교하며 「표절과 번안의 영화사」라는 표현으로 단행본을 낸 바 있는데, 어쩌면 ‘밀수의 영화사’라는 표현도 이러한 아카이브 작업 담론의 키워드가 될 수 있을지도 모르겠다.

단적으로 <밀수>에서 읽을 수 있는 건, 1970년대 한국 극장가를 주름잡았던 이소룡의 흔적이다. 맹룡호라는 선박 이름 자체가 이소룡의 <맹룡과강>(1972)에서 온 것이며, 영화 속 장도리(박정민)의 의상 컨셉도 이소룡으로부터 왔다. 실제로 류승완 감독은 영화주간지 <씨네21>에서 박찬욱 감독과 가진 대담(‘<밀수> 류승완 x 박찬욱 감독 대담’, 2023년 8월 7일, 1418호)에서 “남자 의상의 경우, 장도리(박정민)가 입은 끈으로 묶은 티셔츠는 이소룡이 즐겨 입던 옷이니, 만약 못 구하면 만들어서라도 입혀달라고 했어요”라고 말하기도 했다. 이소룡은 당대 아시아 최고의 액션 스타이자, 이른바 ‘미국에서 활동하다 건너온’ 패셔니스타이기도 했다.

참고로, 당시 이소룡 주연 히트작 네 편의 제작 순서와 한국 개봉 순서는 다음과 같다. 1971년에 만들어진 <당산대형>은 1973년 10월 28일 개봉했고, 1972년에 만들어진 <정무문>은 1973년 7월 27일 개봉했고, 1973년 만들어진 <용쟁호투>는 1973년 12월 18일 개봉했고, 1972년에 만들어진 <맹룡과강>은 1974년 10월 11일 개봉했다. 즉, 제작 순서와 한국 개봉 순서가 살짝 다른데, 이소룡 신화의 시작이라 할 수 있는 <당산대형>보다 <정무문>이 먼저 개봉해 큰 인기를 끌었고, 맹룡호의 모티브가 된 <맹룡과강>은 <밀수> 속 선박 이름으로 반영되기에는 다소 늦게 개봉했다. 즉, 충실한 고증에 앞서 홍콩 장르영화에 매혹된 대표적 한국 감독 중 하나인 류승완 감독의 취향이 깊게 반영된 설정이라 할 것이다. 그렇게 홍콩 장르영화의 유산은 홍콩은 물론 오랜 시간 그 정서적 영향과 관객성을 공유해온 한국에 이르기까지 끊임없이 복원되고 수용되고 있다.

다시 호출되는 영화

: 제도로서의 극장과 재개봉 담론

박정민
부산대학교 영화연구소

1. 극장에서 ‘다시’ 영화를 만난다는 것

타셈 싱(Tarsem Singh)의 <더 폴: 오디어스와 환상의 문 The Fall>(2006)은 2008년 12월, 국내에서 개봉하여 2만 8천여 명의 관객 수를 기록한 작품이다.¹ 로저 이버트(Roger Ebert)는 같은 해 5월, 미국 개봉 당시 “앞으로 이런 영화는 다시 나오지 않을 것”²이라며 <더 폴: 오디어스와 환상의 문>에 찬사를 보냈다. 뮤직비디오와 광고계에서 오랜 기간 활약했던 타셈 싱은 4년 동안 수백만 달러에 이르는 사비를 들여 촬영을 이어갔고, 화려한 영상미를 지닌 영화를 완성할 수 있었다. 작품은 현실과 환상을 넘나드는 서사, 컴퓨터 그래픽을 사용하지 않으면서 구현해 낸 매혹적인 이미지로 주목을 받았지만, 흥행에는 성공하지 못했다. 2024년 12월, 4K 리마스터링 감독판으로 18년 만에 다시 국내 극장을 찾은 <더 폴: 디렉터스 컷>은 전국 최대 115개 스크린에서 19만여 명의 관객을 동원한 화제작이 되었다. 재개봉 1주년을 앞두고 감독이 재차 내한 행사를 가질 만큼, <더 폴: 디렉터스 컷>은 1년 이상 ‘초장기’ 상영을 이어가며 관객과 꾸준히 만날 수 있었다. 타셈 싱은 “아기와 같은 제 영화가 견지도 못했는데 갑자기 이렇게 됐습니다”³라는 말로 한국 관객의 성원에 감사를 표했다.

‘재개봉작의 흥행’이라는 고무적인 현상은 국내 극장가를 둘러싼 재개봉 열풍을 단적으로 드러낸다. <더 폴: 디렉터스 컷>을 향한 국내 관객의 지속적인 지지는 분명 주목할 만한 현상이다. 재개봉을 계기로 극장에서 해

1 해당 수치는 영화진흥위원회 영화관입장권통합전산망의 ‘영화정보’-‘통계정보’-‘KOBIS(발권)통계’를 참고한 것이다. 영화관입장권통합전산망을 통해 확인할 수 있는 각 영화의 통계정보로는 2011년부터 일정한 주기(매월, 매년)로 마감처리하여 산출되는 ‘공식통계’와 실시간으로 수집하여 집계처리되는 발권데이터 기준 ‘KOBIS(발권) 통계’, ‘박스오피스’, ‘점유율 통계’, ‘지역별 누적통계’, ‘상영타입별 누적통계’ 등이 있다. 2026년 5월 말 접속을 기준으로 확인할 수 있는 <더 폴: 오디어스와 환상의 문>의 누적관객 수는 ‘공식통계’ 기준 26,777명, ‘KOBIS(발권) 통계’ 기준 28,123명이다. ‘공식통계’의 통계기준일이 2026년 4월로 설정되어 있으므로, 이후 수치까지 합산한 ‘KOBIS(발권)통계’를 논의의 근거로 삼았다. 다음의 웹사이트 주소에서 영화정보를 검색할 수 있다. <https://www.kobis.or.kr/kobis/business/mast/mvie/searchMovieList.do> (최종 검색일: 2026년 5월 30일)

2 Roger Ebert, “Finding new images in a world of imagination”, 2008/5/29. <https://www.rogerebert.com/reviews/the-fall-2008> (최종 검색일: 2026년 5월 30일)

3 “[컬처인사이드] 9번째 재개봉인데 또 흥행...’옛 명작’ 전성시대 이유는?”, 2025/2/22. <https://www.ytn.co.kr/replay/view.php?idx=273&key=202502221927367272> (최종 검색일: 2026년 5월 30일)

당 작품을 ‘다시’ 관람하는 경험이 확산할 수 있었던 배경에는 작품을 합법적·공식적인 방식으로 감상할 수 있다는 점, 대형 스크린으로 영상미를 온전히 감각할 수 있다는 점 등이 작용했을 것이다. 18년의 시차는 최초 개봉 당시에 영화를 접할 수 없었던 20·30대 관객을 극장으로 불러 모으며 새로운 형태의 영화적 경험을 견인한 것이다. <더 폴: 디렉터스 컷>의 기념비적인 흥행은 2025년 11월, <석류의 빛깔 The Color of Pomegranates>(1969, 세르게이 파라자노프 Sergei Parajanov)의 국내 최초 개봉으로 그 흐름을 이어갔다. 타셴의 영화 세계에 영향을 준 것으로 잘 알려진 <석류의 빛깔>은 개봉 이후 2만 5천여 명의 관객을 동원하며 재개봉 영화의 저력을 보여 주었다.

오늘날 극장 안으로 다시 호출되는 영화들은 과거의 작품이 제작과 배급, 상영과 감상의 시차를 가로질러 현재에 도달하는 방식에 대해 사유하게 만든다. 재개봉 영화는 최초 개봉 이후, 일정 정도 시일이 지난 다음 다시 극장에서 개봉하는 영화를 일컫는다. 수입사·배급사에서 재개봉을 결정하는 시기는 재개봉의 배경, 리마스터링·감독판과 같은 작품의 형식에 따라 달리 나타난다. 개별 작품의 재개봉은 <더 폴: 디렉터스 컷>과 같이 18년이라는 긴 시간을 지나오기도 하고, <인터스텔라 Interstellar>(2014, 크리스토퍼 놀란 Christopher Nolan)와 같이 최초 개봉 이후 2년 만에 이루어지기도 한다. 재개봉은 작품의 판권을 활용하는 방식에 따라 2회 이상 반복적으로 진행되기도 하는데, 이와이 순지(岩井俊二)의 <러브레터 Love Letter>(1995)는 1999년, 최초 개봉한 이후 총 7번의 재개봉을 반복했다.⁴ 이처럼 동시대 영화계에서 과거 한 차례 개봉한 적이 있는 영화를 다시 만나는 경험은 매우 흔한 일이 되었다. 이와 같은 현상은 비단 국내 영화계에 국한된 것이 아니다. 영상의 화질을 개선하고 복원하는 기술이 발달함에 따라, 그리고 코로나19 팬데믹이 야기한 시장의 축소에 따라 재개봉 영화의 약진은 전 세계적인 현상이 되었다. 재개봉 영화를 지탱하는 다양한 배경은 극장에서 ‘다시’ 영화를 만난다는 매혹적인 현상으로 수렴한다.

영화진흥위원회는 『2016년 한국영화산업결산』에서 재개봉 영화에 대한 본격적인 분석에 나섰다. 영화진흥위원회는 재개봉 상영의 확산을 가져온 결정적인 배경으로 2015년 재개봉한 영화 <이터널 선샤인 Eternal Sunshine of the Spotless Mind>(2004, 미셸 공드리 Michel Gondry)의 기록적인 흥행을 꼽았다. <이터널 선샤인>이 재개봉을 통해 32만여 명의 관객을 모으기 전까지, 영화진흥위원회는 재개봉을 한시적인 행사로 간주했다. 따라서 영화관입장권통합전산망에서도 재개봉 관련 수치를 공식통계로 발표하지 않았다. 그러나 2015년 이후, 재개봉 영화 편수와 관객 수가 점차 늘어나기 시작하면서 『2016년 한국영화산업결산』을 통해 재개봉 작품의 통계 및 현황을 다루게 되었다.⁵ 영화진흥위원회가 결산보고서에 명시하고 있는 재개봉 영화의 기준은 “당해년도 개봉작이 아닌 작품 중, 전년도 이월작품을 제외하고, 총 40회차 이상 상영한 작품”⁶으로, 최소 1개 상영관에서 일주일간 전일 상영되는 경우의 상영회차(40회)를 기준으로 삼는다. 영화진흥위원회는 2013년 총 34편이던 재개봉 편수가 2016년 90편으로 약 164% 증가했음에 주목하며, 재개봉 영화의

4 영화진흥위원회 영화관입장권통합전산망에 따르면 <러브레터>의 재개봉은 2013년 2월, 2016년 1월, 2017년 12월, 2019년 12월, 2022년 1월, 2022년 12월, 2025년 1월에(총 7회) 진행되었다. <러브레터>의 재개봉을 다루는 일부 기사에서는 현재까지 재개봉이 총 9회에 걸쳐 이루어졌음을 명시하는데, 이는 2013년 11월(디지털 리마스터링 재개봉), 2020년 12월 재개봉 사례가 더해진 것으로 보인다. 두 차례의 재개봉이 공식 집계에서 제외된 원인으로는 영화진흥위원회의 재개봉 상영 기준 미달, 2020년 12월 코로나19 팬데믹으로 인한 사회적 거리두기 격상 등의 요소를 고려할 수 있다.

5 영화진흥위원회, 『2016년 한국영화산업결산』, 2017, 20쪽.

6 위의 책, 20쪽.

급증 원인을 <이터널 선샤인>의 성공, 저비용·고효율의 마케팅 효과 등에서 찾았다.

기존 개봉작을 극장에서 재개봉하는 현상은 개봉관과 재개봉관을 구분하여 운영하던 시기부터 존재해 왔다. 『1978년도판 한국영화연감(1978年度版 韓国映画年鑑)』에서는 개봉관에 관객이 몰리는 현상에 주목하며, 당대 극장 수의 감소를 우려한 바 있다.⁷ 개봉관에 관객이 몰리는 원인은 개봉관과 재개봉관의 입장료 격차가 작았기 때문이다. 1970년대 재개봉관은 ‘2번관’, ‘재상영관’으로 불리기도 했으며, 개봉관이 최초로 공개한 필름을 이어받아 상영하는 방식으로 운영되었다. 개봉관에서 재개봉관으로 이어지는 상영의 구조는 최신 영화를 순차적으로 상영하는 극장가의 등급 또는 서열을 보여 준다. 1970년대의 재개봉이 당대 극장가의 특수한 상영 방식을 나타낸다면, 동시대 영화계의 재개봉은 최초 개봉과 시차를 둔 작품이 다시 극장 안으로 호출되는 현상에 가깝다. 이처럼 과거 재개봉관에서 작품을 재상영하는 사례, 그리고 오늘날 다시 극장 개봉을 시도하는 사례는 변화한 영화산업의 지형만큼이나 상이한 방식이다. 그러나 모두 ‘극장’을 그 중심에 둔다는 공통점이 존재한다.

N스크린과 OTT 서비스의 대중화, 다종다양한 감상 플랫폼의 변화가 영화 관람의 시공간을 무한히 확장했음에도 불구하고, 극장은 여전히 영화를 개봉하고 상영하는 장소로서 기능한다. 그간 합법적인 방식으로 감상할 수 없었던 영화는 물론이고, OTT 플랫폼을 통해서만 감상이 가능했던 영화들도 극장 개봉을 진행하는 현상이 증가하고 있다.⁸ 이는 동시대 영화계에서 극장이 갖는 의의를 다시금 고찰하게 만든다. 산업의 논리에 따라, 관객의 선호에 따라, 그리고 개별 영화의 가치에 따라 영화는 극장 상영이라는 제도적 틀 안으로 자리하기를 반복하는 것이다.

오늘날 영화의 재개봉을 둘러싼 담론은 영화와 관객, 그리고 극장의 관계를 새롭게 조직하는 과정을 아우르며 ‘영화 이후’의 환경에 대한 동시대적 성찰을 요한다. 이에 본 연구는 재개봉 현상을 미디어 환경의 다변화를 나타내는 징후로서 간주하고, 재개봉의 양상과 이를 둘러싼 담론을 검토할 것이다. 영화의 재개봉에 대한 기존의 연구로는 재개봉 영화의 동향과 특징을 다루는 연구⁹, 재개봉 영화의 큐레이션 연구¹⁰, 재개봉 영화 데이터에 기반한 관객 선호도 연구¹¹ 등이 있다. 재개봉에 대한 기존의 연구는 재개봉 영화와 관련된 각종 데이터, 재개봉이 영화산업에 미치는 영향 등에 주목하는 경향이 있다. 본 연구는 제도로서의 극장과 관객의 상호작용을 논의의 중심에 두면서, 동시대 재개봉 상영의 면면을 살펴보고자 한다.

7 映畫振興公社, 『1978年度版 韓国映画年鑑』, 1979, 71쪽.

8 “OTT 떠돌던 이 명작 영화, 국내 첫 개봉이라고? ...18년 만에 한국 온다”, 2026/4/23. <https://www.khan.co.kr/article/202604232202015> (최종 검색일: 2026년 5월 30일)

9 이지영, 「재개봉 영화의 동향과 특징 연구 - 2005년 ~ 2016년 재개봉 영화를 중심으로 -」, 국민대학교 석사학위논문, 2016.

10 유혜민·김현우·이진, 「한국 극장 재개봉 영화의 큐레이션 특성 연구」, 『만화애니메이션연구』 통권 제80호, 한국만화애니메이션학회, 2025.

11 최서영·고석주·이형목·김성진, 「영화관 입장권 통합 전산망 기반 재개봉 영화 도출 및 분석」, 『한국컴퓨터정보학회 동계학술대회 논문집』 제29권 제1호, 한국컴퓨터정보학회, 2021.

2. 영화의 ‘재-재배치’와 제도로서의 극장

2.1. 영화의 재배치, 그리고 재-재배치

세르주 다네(Serge Daney)와 장 끌로드 비에뜨(Jean-Claude Biette)가 창간한 영화 저널 『트라픽 Trafic』은 2004년, 50호 책자에서 “영화란 무엇인가? Qu'est-ce que le cinéma?”라는 주제를 다루었다. 장 뤽 낭시(Jean-Luc Nancy), 자크 랑시에르(Jacques Rancière), 레이몽 벨루(Raymond Bellour), 조나단 로젠바움(Jonathan Rosenbaum), 마노엘 데 올리베이라 (Manoel de Oliveira)와 같은 철학자, 영화이론가, 감독들이 매체를 규정하는 가장 근원적인 질문에 대해 각자의 생각을 나누었다. 『트라픽』이 던진 이 질문은 주지하다시피 앙드레 바쟁(André Bazin)의 저서명이기도 하다. 바쟁의 글인 「영화는 소멸하는가? Le cinéma est-il mortel? 」, 「시네마스코프가 영화를 구할 것인가? suivi de Le cinémascope sauvera-t-il le cinéma? 」 역시 50호 저널에 포함되었다.¹² 바쟁은 「시네마스코프가 영화를 구할 것인가?」에서 텔레비전의 확산에 대응하는 극장의 와이드스크린 전략을 논하며, 와이드스크린을 구현한 기술의 발달과 미학적 진보, 그리고 극장에서만 가능한 영화적 경험에 주목했다.

디지털 시네마로의 본격적인 이행 속에서 『트라픽』이 던진 질문은 영화의 정의에 대한 원론적인 고찰로 귀결되었고, 이 고찰은 또한 텔레비전과 극장 사이에서 영화의 가능성을 진단했던 바쟁의 통찰과 맞닿아 있다. 영화는 자신과 자신을 둘러싼 매체 환경이 급격한 변화에 직면할 때마다 유사한 질문을 스스로 반복해 왔다. 2020년, ‘제35회 마르델플라타국제영화제(Mar del Plata International Film Festival)’는 83인의 영화인에게 “영화는 무엇이 될 것인가?”라는 질문을 던졌고, 국내외 영화제와 영화전문지, 그리고 학계에서도 유사한 물음의 답을 찾고자 했다. 대중 상영의 방식이 더 이상 영화의 기본 조건으로 작용하지 않게 되면서, 코로나19 팬데믹이 가속화한 극장의 해체가 이 같은 질문을 촉발시킨 것이다. 영화의 죽음과 재탄생을 말하는 수많은 논의는 영화를 영화로 만드는 조건들, 경계에 선 영화의 존재양상, 그리고 영화의 자리를 지속적으로 탐구하면서 동시대의 극장을 문제적인 장소로 다루었다. “영화는 무엇인가?”, 그리고 “영화는 어디에 있는가?”라는 두 질문은 본질적으로 다르지 않은 것이다.

극장의 바깥으로 자신의 영토를 확장하면서, 영화는 자신의 쇠퇴와 죽음에 대한 논의를 마주했다. 1990년대에 접어들자, 물리적인 매체의 소멸, 플랫폼과 스크린의 다변화와 같은 요소들이 ‘영화의 죽음’과 ‘포스트 시네마’를 둘러싼 논의를 가속화했다. 그러나 영화는 분명 죽지 않았고, 여전히 많은 관객의 사랑을 받는 매체로 존재하고 있다. 영화 매체의 점진적 쇠퇴에 대한 우려는 필름과 영사기, 대중 상영이 대표하는 고전적 영화의 장치들이 직면했던 변형의 과정에 기인하는 것이다.

프란체스코 카세티(Francesco Casetti)는 영화가 역사 전반에 걸쳐 자신의 기술적·언어적·제도적 경계를 넘어서는 변화와 마주해 왔음을 강조하며, 영화가 스스로를 유지하려는 속성과 변형이라는 긴장 상태에 놓여 있다고 주장한다.¹³ 카세티는 이 같은 긴장을 분석하기 위해 영화의 변형에 영향을 주는 기술적 지지체와

12 앙드레 바쟁이 1953년에 발표한 두 편의 글 「영화는 소멸하는가?」, 「시네마스코프가 영화를 구할 것인가?」를 함께 실은 것이다.

13 Francesco Casetti, *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come*, Columbia University Press, 2015, p. 4.

장치가 아닌, 관객의 경험에 주목한다. 관객의 경험에 중심적 위치를 부여하는 작업은 영화의 기술적 속성으로부터 거리두기를 선택하는 것이다. 이는 영화가 더 이상 단일한 기술적 속성을 그 조건으로 갖지 않는다는 사실을 반영한다. 영화가 비디오, DVD, 파일의 형태로 수집·소장되거나, 클라우드 컴퓨팅 시스템을 통해 언제든 감상할 수 있는 대상이 되더라도 작품을 마주하는 일은 언제나 ‘영화적인 경험’으로 남는다.

카세티는 『뤼미에르 은하계 The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come』에서 영화가 스스로의 정체성을 유지하며 다른 장치들과 다른 맥락들로 재배치되는 현상을 다루었다. “재배치(relocation)란, 하나의 매체 경험이 그것이 원래 형성되었던 장소가 아닌 다른 곳에서, 다른 장치들과 새로운 환경 속에서 다시 활성화되고 재제안되는 과정을 의미”¹⁴하는 것으로, 영화가 새로운 환경으로 이행하는 현상이 ‘영화의 재배치(The Relocation of Cinema)’에 해당한다. 카세티의 주장에 따르면 영화는 텔레비전, 휴대전화, 노트북, 공공 스크린과 같이 다른 장치로, 그리고 다른 환경으로 재배치되더라도 영화로서의 특성을 상실하지 않는다. “매체의 연속성을 보장하는 것은 물리적 형태의 지속이 아니라, 그것을 보고 듣고 감각하는 방식의 지속”¹⁵이기 때문이다. 한편으로, 재배치란 다른 환경 속에서 다시 자리를 잡는 현상을 포괄하므로, 영화를 다시 영화로 규정하게 만드는 새로운 조건들이 관객의 영화적 경험과 상호작용하는 방식에 주목해야 한다. 영화가 기존의 조건들 바깥으로 자신의 자리를 탐색하고, 다시 새로운 ‘영화적’ 경험을 창출하기 위해서는 이를 가능하게 할 매체의 토대가 필요하기 때문이다.

카세티는 영화의 재배치가 두 가지 경로를 통해 일어나는 것으로 보았다. 첫 번째 경로에는 ‘대상(object)’, 즉 영화 자체가 있다.¹⁶ OTT 플랫폼을 오가며 보고 싶은 영화를 선택하고, 텔레비전 채널을 돌리다 영화를 구매하고, 전용 플레이어를 사용해 DVD를 재생하는 경험은 각기 다른 장치, 다양한 환경에서 일어나는 것이다. 이처럼 상이한 조건들 사이에서 찾을 수 있는 공통점은 감상자가 동일한 대상, 즉, ‘영화’를 보고 있다는 사실이다. 많은 이들로 북적이는 지하철 안에서 영화를 감상하더라도, ‘영화’를 본다는 사실에는 변함이 없다. 그 몰입도에는 차이가 있을지 모르지만, 누구나 극장의 스크린을 주시하는 경험과 동일한 방식으로 휴대전화의 화면을 집중해서 바라볼 것이다. 재배치의 두 번째 경로는 영화를 감상하는 ‘양식(modality)’을 그 중심에 둔다.¹⁷ 카세티는 자신의 ‘홈 시어터(Home Theater/Home Cinema)’를 사례로 거론한다. 넓은 스크린, 풍성한 사운드, 어두운 조명과 같은 감상의 ‘환경’은 영화가 아닌 다른 프로그램조차 영화적인 성격을 얻게 만든다는 것이다. ‘영화’를 보는 경험, 그리고 영화를 영화적인 ‘환경’에서 보는 경험이 재배치의 두 가지 경로를 구성한다.

영화의 재배치는 영화가 매체를 구성하는 다양한 환경 속에서 자신의 방식을 변화시키는 존재임을 나타낸다. 영화가 재배치의 과정을 거쳐 일상적인 공간 안으로 들어오기 시작하면서, 영화를 감상하는 경험 또한 일상적인 일이 되었다. 일상 곳곳에 자리한 스크린의 수만큼이나, 동시대의 관객은 자신의 의도와 상관없이 수많은 영화에 무심코 노출된다. 이 노출의 경험에 주목해야 하는 이유는 재배치 이후의 영화가 종종 관객을

14 *Op.cit.*, p. 28.

15 *Ibid.*, p. 29.

16 *Ibid.*, p. 47.

17 *Ibid.*, p. 49.

향해 직접 다가오는 양상을 보이기 때문이다. 카세티가 인용하고 있는 빅터 버긴(Victor Burgin)의 주장과 마찬가지로, 오늘날 영화는 짧은 길이의 예고편으로, 전문적인 비평으로, 영화를 소개하는 요약본의 형태로 끊임없이 관객을 향해 다가온다. 이는 영화에 대한 접근성이 향상되었다는 사실과 관련이 있으며, 영화를 감상하기 위해 반드시 극장에 방문해야 했던 과거와의 차이점을 드러낸다. OTT 플랫폼의 각종 영화와 시리즈들이 클릭 한 번으로 관객의 눈앞에 펼쳐지는 것처럼, 오늘날 영화와 관객의 물리적·심리적 거리는 그 어느 때보다도 더 가깝다.

그러나 영화의 재배치가 극장의 죽음을 의미하지 않듯이 영화를 보기 위해 직접 극장으로 향하는 관객은 여전히 존재한다. 이들은 영화를 감상하기 위해 상영 시간을 확인하고, 티켓을 구매하고, 의자에 착석해 스크린을 주시하면서 영화를 향해 직접 다가가기를 멈추지 않는다. 과거의 영화를 다시 극장의 스크린으로 불러들이는 재개봉의 방식은 영화가 관객에게 도달하고자 하는 시도로 볼 수 있을 것이다. 영화는 재배치를 통해 자신의 자리를 극장 바깥으로 넓혀 나갔지만, 극장을 완전히 떠나지 않았다. 극장은 확장된 환경을 기반으로 관객을 향해 다가간다. 영화를 영화로 만들었던 기존의 조건이 여전히 자신의 기능을 유지할 때, 영화는 ‘재-재배치(re-relocation)’ 된다.

영화의 재배치가 새로운 환경에서 일어나는 영화적 경험의 재조직을 의미한다면, 영화의 재-재배치는 영화가 다시 기존의 환경으로 회귀하는 현상을 의미한다. 영화의 재-재배치란 영화를 영화로서 존재하게 만들었던 기존의 기술적 지지체와 장치, 환경으로 다시 돌아오는 것이다. 재-재배치는 “새로운 환경과 장치들로 이미 이동했던 영화가 다시 한 걸음 물러나 자신의 본래 장소로 돌아오는 현상”¹⁸으로, 다시 극장으로 돌아온 영화는 과거의 사례와 달리 새로운 관람의 실천을 동반하게 된다. 영화가 재배치를 통해 겪은 변화를 극장 안으로 가지고 되돌아옴으로써, 극장이 새로운 영화적 경험의 장으로 기능하게 되는 것이다. 카세티는 이 같은 재-재배치의 현상을 ‘고향으로의 귀환(The Return to the Motherland)’이라고 지칭하며, ‘제도(institution)에 대한 욕구’를 재-재배치의 주요 원인으로 보았다. 영화를 둘러싼 ‘제도’의 논의는 영화가 여전히 영화로 존재한다는 정체성의 문제로도 이어진다. 영화가 기존의 영토를 벗어나 새로운 환경에 뿌리내리면서 영화를 정의하는 시각은 다양해졌고, 매체를 둘러싼 경계는 희미해졌다. 그럼에도 불구하고, “어떤 일이 일어나더라도 영화는 계속해서 영화로서 존재”¹⁹할 것이라는 진단이 영화의 재-재배치를 이끈다. 극장이라는 공간, 그리고 스크린을 주시하는 관객의 존재는 영화를 여전히 영화로 규정하는 일종의 제도वाद과 같은 것이다.

2.2. 제도로서의 극장과 재개봉 상영

영화가 다시 기존의 영화적 조건으로 돌아오는 현상, 즉 재-재배치되는 현상은 극장을 고유한 상영의 관습과 관객의 집단적 경험이 맞물리는 ‘제도적 기반’으로 바라보게 한다. 관객은 극장만이 제공할 수 있는 영화적 경험을 위해 기꺼이 극장에 방문한다. 극장은 단지 영화 텍스트가 통과하는 시설에 그치는 것이 아니

18 *Op.cit.*, p. 195.

19 *Ibid.*, p. 198.

라, 영화 매체의 수용 방식을 구축하고 관객의 관람성을 형성하는 강력한 제도로서 기능하기 때문이다. 이처럼 극장을 제도로서 살펴보는 일은 영화적 경험의 본질이 영화의 기술적 지지체와 장치, 그리고 이에 기반한 관객의 주체적 수용에 있음을 규명하는 것이다.

1895년, 뤼미에르 형제(Auguste Lumière & Louis Lumière)의 대중 상영 이후로, 영화는 스크린과 영사기, 그리고 관객이라는 기본적 장치를 기반으로 존재할 수 있었다. 탄생 직후 영화는 카페와 유원지, 박람회장, 보드빌(Vaudeville) 극장과 같은 상영 장소를 오가며 비교적 짧은 길이의 작품을 선보였다. 1900년대 초반에서 1910년대 중반까지, ‘니켈로디언(Nickelodeon)’, ‘영화궁전(Movie palace)’과 같은 전용 상영관이 등장함에 따라 본격적인 극장 상영이 시작되었다. 전용 상영관의 운영은 영화의 배급과 상영에 획기적인 변화를 가져왔고, 영화를 관람하는 경험은 점차 보편적인 것으로 확산되었다. 특히 1920년대에 접어들어 극장문화의 만개를 이루었던 ‘영화궁전’은 영화를 비롯한 다양한 문화 프로그램을 접할 수 있는 총체예술의 장으로 존재했다.

지그프리트 크라카우어(Siegfried Kracauer)는 소규모 극장과 영화궁전을 엄밀히 구분하며, 영화궁전이 제공하는 극장에서의 경험에 주목한 바 있다. 영화궁전에서 영화를 관람하는 경험은 화려한 실내 장식과 번쩍이는 조명, 수많은 인파로 인해 “감각의 자극이 빠르게 이어져 최소한의 관조도 끼어들 여지가 없는”²⁰ 경험에 가깝다. 흔히 극장의 스크린과 고정된 좌석이 관객의 주의집중을 유도한다고 알려진 것과 달리, 크라카우어는 영화궁전에서의 경험이 주의분산적이라는 점을 강조한다. 크라카우어의 주장에 따르면 이처럼 분산적인 경험은 영화궁전에 들어선 대중이 스크린 내부의 환영적 세계와 거리를 유지하면서 자신이 자리한 현실을 자각할 수 있도록 돕는다. 특히 베를린에서 1920년을 전후로 그 수가 크게 증가했던 사무직 노동자들은 “정신적으로 고향이 없는 존재”²¹로서, 프롤레타리아와 부르주아 사이의 중간계급을 점하고 있었다. 크라카우어는 영화궁전이 문화적으로 소외된 사무직 노동자들이 휴식할 수 있는 도피처이자, 이들을 건강한 대중으로 형성할 수 있는 장소임을 주장했다.

극장이 관객의 경험을 생성하고 조직하는 제도로 발전하면서 극장에 방문하는 행위는 특별한 환경으로 진입하는 경험이 되었다. 영화를 상영하는 방식, 기술적 지지체와 장치의 작용, 개봉이 결정되는 산업 논리, 관람의 규칙과 관객 문화 등이 모두 극장을 둘러싼 제도적 차원에 포함된다. 따라서 극장은 영화를 상영하는 물리적인 공간이자, 영화적 경험을 생성하는 특수한 제도로서 기능한다. 이처럼 극장이 갖는 제도적 특성은 영화산업과 관객의 관람성에 모두 영향을 준다. 먼저 제도로서의 극장과 영화산업의 상관관계를 살펴보자. 재개봉관에 대해 전술한 바와 같이, 개봉작을 빠르게 선보이는 일은 개별 작품과 극장의 가치를 알 수 있는 척도와도 같았다. 관객은 개봉작을 상영하는 순서에 따라 극장의 서열과 등급을 파악할 수 있으며, 이는 개봉 여부에 따라 달라지는 개별 영화의 상업적 가치에도 동일하게 적용된다. ‘극장 개봉작’이라는 문구가 영화 홍보에 활용되었던 사례를 떠올려 보면, 극장이라는 제도 안으로 수용되었다는 사실 자체가 해당 영화의 상업적 가치를 드러내는 일임을 알 수 있게 된다.

20 Siegfried Kracauer, “Cult of Distraction: On Berlin’s Picture Palaces”, translated by Thomas Y. Levin, *New German Critique*, No. 40, 1987, p. 94.

21 Siegfried Kracauer, *The Salaried Masses - Duty and Distraction in Weimar Germany*, Verso, 1998, p. 88.

흥행 예측에 따른 상영관 독점, 성적에 맞춘 스크린 수 조절은 극장이 영화의 상업성을 가늠하는 주요 지표임을 나타낸다. 선공개 및 이벤트의 목적으로 OTT 플랫폼의 오리지널 콘텐츠를 극장에서 상영하는 사례도 존재한다. 재개봉 영화가 극장 안으로 다시 돌아오는 현상 또한 마찬가지다. 개별 영화 텍스트를 다시 극장 안으로 불러들이는 행위는 해당 작품에 동시대적 가치를 부여함으로써 영화의 수명을 연장하는 일이다. 극장이 지닌 제도로서의 특성은 재개봉 영화가 여전히 동시대에도 가치 있는 작품임을 입증하고, 작품을 다시 현재에 위치시킨다.

이처럼 영화 텍스트가 극장 안으로 진입할 때, 제도로서의 극장과 영화산업의 상호작용이 발생한다. 뒤이어 관객이 극장 안으로 입장할 때, 극장의 제도적 특성은 관객의 관람성을 조직하게 된다. 관객이 한 편의 영화를 관람하려면 상영 시간에 맞춰 극장에 도착하고, 지정된 좌석에 앉아야 한다. 상영이 시작되기 전까지 광고를 보며 시간을 보낸 이들은 상영관 내부의 조명이 꺼지는 순간 스크린에 열중해야 한다. 외부의 시각적 자극이 차단되면 관객의 시선은 자연스럽게 스크린으로 향하게 된다. 이와 같은 극장의 환경은 관객을 보고, 듣고, 접촉하는 일상의 감각 체계로부터 분리시키고, 고정된 자세로 영화 텍스트 내부에 몰입하게 만든다. 장 루이 보드리(Jean-Louis Baudry)의 장치이론이 대표하는 것처럼, 극장의 환경은 단순한 기술적 지지체가 아니라 관객을 특정한 관람의 주체로 만드는 조건이 된다. 어두운 공간과 영사기의 빛, 스크린에 떠오르는 이미지와 움직이지 않는 관객의 신체 등은 영화 상영과 관람의 경험을 둘러싼 ‘디스포지티프(dispositif)’로서, 관객의 영화적 경험을 구축하는 체계로 작동한다. 감각과 인식의 방식을 규정하는 장치로서, 극장의 존재는 분명 특정한 형태의 영화적 경험을 가능하게 하는 제도वाद과 같다.

극장이 선사하는 영화적 경험은 비단 개인에게 국한된 것이 아니다. 극장이라는 제도는 영화 고유의 기술적 조건으로 인해 대중 상영의 방식을 취하기 때문이다. 영화 관람의 집단적·집합적 경험은 영화가 새로운 미디어 환경에서 보였던 가장 큰 변화일 것이다. 재배치된 영화는 카세트가 거론했던 사례처럼 홈 시어터를 통해 훌륭한 감상의 환경을 구축할 수도 있고, 오리지널 콘텐츠의 형태로 빠르게 배포될 수도 있다. 그러나 극장의 바깥에서 일어나는 영화적 경험이 결코 대체할 수 없는 것은 다수의 관객이 어둠 속에 자리한 채 같은 영화를 보고 있다는 집단적 경험이다. 극장에서 영화를 보는 경험은 동일한 시간과 동일한 공간을 공유하는 집단적 경험으로서, 웃거나 울고, 감탄하고 탄식하는 등의 감정 표현은 영화를 보는 동안 상호 전염되기에 이른다. 유사한 감정을 공유하며 감정은 증폭되고, 관객은 극장 안에서 타인과 직간접적인 감정적 교류를 수행하게 된다. 미리엄 한센(Miriam Hansen)은 이와 같은 극장의 집단적 경험에 ‘공론장(public sphere)’의 가능성이 있음을 논한 바 있다. 한센은 극장이 대중을 수용하고, 집단이 모이는 장소로서 기능하기 시작했던 순간을 다루며, 극장은 단순한 오락 공간이 아니라 서로 다른 계층의 사람들이 모여 동시대적 경험을 공유하는 장소였음을 강조한다.

근대로의 진입을 앞두고 있던 19세기 후반, 급격한 자본화·산업화를 배경으로 도시는 이민자와 노동자 등 다양한 배경을 지닌 사람들로 채워지기 시작했다. 이들은 전통적인 규범과 가치를 뒤로 하고 과밀한 인구와 과도한 노동, 생산과 소비의 긴장 상태를 받아들일 수밖에 없었으나, 다시 새로운 형태의 공적인 삶을 탐색해 나갔다. 한센의 주장에 따르면 보드빌 극장과 댄스홀, 살롱과 같은 공적 공간을 거쳐 극장이 엔터테인먼트의 중심에 서게 되었고, 색다른 유형의 공론장으로 기능할 수 있었다. “18세기 코스모폴리탄 도시의 새로

은 공적 공간들처럼, 영화는 다양성을 경험하고 낯선 사람들 사이에서 시민적 상호작용을 나눌 수 있는 장소를 제공”²²했으며, 극장은 당대 대중이 현대적 주체성을 기를 수 있도록 도왔다. 친숙한 도시 문화의 일부로서, 집단이 함께 극장을 점유하는 현상은 영화 관람의 경험에서 더 나아가 극장 체류의 경험을 낳는다. 크라카우어가 사무직 노동자와 영화궁전의 관계를 고찰한 것처럼, 한센이 논하는 세기 전환기의 극장 풍경은 유의미한 대중으로서의 집단에 주목한 것이다. 다수의 관객이 영화를 ‘함께’ 감상하는 경험은 영화 매체를 정의하는 가장 큰 특성이기도 하다.

오늘날, OTT 플랫폼에서는 지정된 시간에 온라인으로 함께 영화를 감상하는 그룹 시청 서비스를 이용할 수 있다. 이와 같은 서비스는 집단적 경험의 가치를 상징하는 행위이기도 하다. 같은 공간에 물리적으로 공존하지 않지만, 집단 관람의 경험을 쌓고, 사회적 관계를 형성하는 방식이다. 앞서 살펴본 바와 같이 극장이라는 공간은 당대의 영화산업, 그리고 관객과 영향을 주고받는 제도로써 기능한다. 극장이라는 제도 안에서 제작 당시 주목받지 못했던 영화를 재발견하고, 시대상을 반영하던 영화를 재독해하는 것처럼, 극장은 언제나 동시대의 시선에서 텍스트를 성찰하게 한다. 영화의 재배치, 그리고 재-재배치는 영화의 역사성과 현재성을 교차하는 작업과도 같은 것이다.

3. 재개봉 상영의 동시대적 양상

최초 개봉 이후, <러브레터>의 재개봉은 모두 겨울 극장가를 배경으로 진행되었다.²³ 1월과 2월, 12월에 개봉을 반복해 온 까닭은 <러브레터>의 계절적 배경이 겨울이기 때문일 것이다. 작품을 대표하는 설원의 이미지가 <러브레터>를 겨울이 되면 다시 보고 싶은 영화로 대중에게 각인시킨 것이다. 여러 차례 재개봉을 반복하는 동안 ‘디지털 리마스터링’, ‘30주년 기념’과 같이 재개봉을 추진하게 된 요인 또한 다양하게 나타났다. 영화에 이로운 변화를 준 기술적 요소, 그리고 기념적 요소는 재개봉 과정에서 일어나는 마케팅의 대상이기도 하다. <러브레터>의 사례를 통해 알 수 있는 사실은 재개봉을 확정 짓는 요인이 단일하지 않다는 것이다. 재개봉의 목적은 과거의 영화를 현재로 호출하여 흥행을 노리는 것만이 아니다. 리마스터링과 기념 이벤트, 관객 수요에 대한 응답, 속편 개봉과의 연계와 같이 동시대의 재개봉 상영은 흥행을 목적으로 하는 것이 상으로 다양한 양상을 보인다.

재개봉 상영은 영화산업의 논리를 그 바탕에 두면서 작품의 판권을 검토하고, 관객의 수요를 고려하는 방식으로 결정된다. 동시대의 재개봉 상영은 배급사 및 수입사에서 진행하는 일방향적 흐름이 아니라 극장과 관객의 사이에서 촉발되는 사건에 가깝다. 이는 재개봉이 과거의 영화를 다시 시장에 공급하는 산업적 마케팅에 그치지 않으며, 영화 텍스트의 의미를 재구성하고, 관객에게 새로운 미학적·문화적 경험을 제공하는 양방향적 실천임을 의미한다.

22 Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, 1991, p. 105.

23 <러브레터>의 전체 재개봉 일정은 각주 4번을 참고.

3.1. 극장으로부터 관객으로, 관객으로부터 극장으로

“영화란 무엇인가?”에서 “영화란 무엇이 될 것인가?”라는 물음까지, 코로나19로 인한 팬데믹은 이토록 성찰적인 질문의 방향을 설정한 촉매제였다. 전 지구적인 팬데믹이 다수 인원의 집합을 금지하면서 극장 산업은 큰 타격을 입었고, 각국에서는 팬데믹이 자국 영화산업에 미칠 영향을 진단했다. 영화제와 같이 다수의 모임을 전제하는 이벤트에서는 실시간 화상회의 프로그램을 통해 관객과의 대화를 진행하거나, 좌석 간 거리 두기를 실시하는 등 자구책을 마련했다. 그러나 상시 상영이 필요한 극장의 경우에는 상영 회차를 축소할 수밖에 없었고, 팬데믹 상황에 따라 운영을 잠정 중단하기도 했다.

이처럼 영화의 제작과 배급, 상영에 모두 제동이 걸리고, 극장 운영이 위기에 처하면서 재개봉 상영이 팬데믹을 극복하는 하나의 돌파구로 작용했다. 1장에서 살펴본 바와 같이 국내 영화계에서 재개봉 영화가 주목받게 된 것은 2010년대 중반으로, 코로나19 팬데믹이 찾아오기 이전 시점이다. 국내에서는 <이터널 선샤인>의 재개봉이 주목받기 이전에도 <레옹 Leon>(1994, 뤽 베송 Luc Besson - 2013년 4월/2024년 재개봉), <말할 수 없는 비밀 不能说的·秘密>(2007, 저우제룬 周杰倫 - 2015년 5월 재개봉), <쥬라기 공원 Jurassic Park>(1993, 스티븐 스필버그 Steven Spielberg - 2013년 6월 3D 재개봉), <타이타닉 Titanic>(1997, 제임스 카메론 James Cameron - 2012년 4월/2018년 2월/2023년 2월 재개봉), <타인의 삶 Das Leben der Anderen>(2006, 플로리안 헨켈 폰 도너스마르크 Florian Henckel Von Donnersmarck - 2013년 1월/2024년 10월) 등의 작품이 재개봉되어 관객과 만났다. 이처럼 재개봉 상영은 (재개봉관·예술영화전용관과 같은) 극장의 특수성, 영화의 수입과 판권 문제 등에 기반하여 지속되어 왔고, 팬데믹으로 인한 공급 부족을 보완하기 위해 2020년 이후로 그 흐름이 크게 확산되었다.

2018년 11월 8일, 중국의 ‘국가전영국(国家电影局)’은 ‘국내 영화 재개봉에 대한 잠정 규정(国产电影复映暂行规定)’을 발표했다. 국가전영국에서 정의한 재개봉 영화란 “(중국)국내에서 제작되어 ‘영화 공개 상영 허가’를 취득하고 최초 공개 상영을 진행한 후, 2년 이상 경과한 시점에서 다시 개봉 및 상영되는 영화”²⁴를 의미한다. 해당 규정에 따르면 재개봉 영화를 상영하는 총 상영관 수가 2,500개를 넘어서는 안 된다. 중국 영화계가 자국의 영화 문화를 발전시키고, 영화시장의 공급을 원활히 하기 위한 방안으로 영화의 재개봉을 실시했고, 이를 규정으로 관리했음을 알 수 있다.²⁵ 그러나 팬데믹이 중국 영화계를 덮치면서 재개봉의 양상은 새로운 방향으로 전개되기 시작했다. 팬데믹으로 인해 국가적인 비상사태에 돌입하면서 극장이 문을 닫고, 다시 개관하는 동안 신작 영화의 공급에 막대한 공백이 발생한 것이다. 2020년 3월, 지역의 소규모 극장들은 공급 공백의 문제를 해소하고, 관객을 동원하기 위해 재개봉 영화를 적극 활용하였다. 2020년을 기준으로 지난 10년간 가장 흥행했던 해외 영화 <어벤져스 : 에이지 오브 울트론 Avengers:

24 “国家电影局关于印发《国产电影复映暂行规定》的通知”(2018年11月8日), 2019/9/26. https://www.chinafilm.gov.cn/xxgk/zcfg/gfxwj/dyfxfyjck/201909/t20190926_1513.html (최종 검색일: 2026년 6월 1일)

25 2023년 1월에 중국에서 최초 개봉했던 <유랑지구 2 流浪地球 2>의 경우, 2024년 9월에 3D 버전으로 다시 재개봉에 나섰다. 위 규정에 의하면 <유랑지구 2>는 최초 개봉 이후 2년이 지나지 않았으므로 재개봉할 수 없는 사례에 해당하지만, 3D 버전으로 상영함으로써 최초 개봉작으로 분류될 수 있었다. “电影复映,有多少情怀可以重来”, 2024/9/6. <https://finance.sina.com.cn/jjxw/2024-09-06/doc-incnefsy5030092.shtml> (최종 검색일: 2026년 6월 1일)

Age of Ultron>(2015, 조스 웨던 Joseph Hill “Joss” Whedon), <어벤져스: 인피니티 워 Avengers: Infinity War>(2018, 앤서니 루소 Anthony Russo·조 루소 Joe Russo), <아바타 Avatar>(2009, 제임스 카메론), <인셉션 Inception>(2010, 크리스토퍼 놀란) 등을 다시 극장에서 개봉한 것이다.²⁶ 2020년 7월, 대규모 극장 체인이 6개월 간의 휴업 끝에 단계적으로 운영을 재개하면서 <유랑지구 流浪地球>(2019, 귀관 郭帆), <코코 Coco>(2017, 에이드리언 몰리나 Adrian Molina·리 언크리치 Lee Unkrich), <주토피아 Zootopia>(2016, 바이런 하워드 Byron Howard·리치 무어 Rich Moore)와 같은 국내외 흥행작을 다시 선보이기도 했다.²⁷

팬데믹에 직면한 일본 영화계의 경우, 2020년 6월, 토호 시네마와 지브리 스튜디오가 <바람 계곡의 나우시카 風の谷のナウシカ>(1984, 미야자키 하야오 宮崎駿)와 <모노노케히메 もののけ姫>(1997), <센과 치히로의 행방불명 千と千尋の神隠し>(2001), <게드전기: 어스시의 전설 ゲド戦記>(2006, 미야자키 고로 宮崎吾朗)를 전국 372개 극장에서 상영하는 배급 계약을 체결했고²⁸, 국내 영화계에서도 유사한 형태의 대응 논리를 구사하며 팬데믹 동안 <위대한 쇼맨 The Greatest Showman>(2017, 마이클 그레이시 Michael Gracey), <기생충>(2019, 봉준호), <알라딘 Aladdin>(2019, 가이 리치 Guy Ritchie), <라라랜드 La La Land>(2016, 데이미언 셔젤 Damien Chazelle)와 같은 재개봉작을 선보였다.²⁹ 영화진흥위원회는 『2020년 한국영화산업결산』에서 재개봉 영화를 부문별 결산의 한 사례로 다룬 바 있다. 해당 보고서는 2020년 재개봉 상영의 강세가 개봉 예정작들의 개봉 연기, 신작 수급의 공백으로 인해 나타난 것임을 서술하고 있다. 2020년 재개봉작 전체 관객 수는 전년 대비 160.3% 증가한 201만 명, 매출액은 전년 대비 133.6% 증가한 146억 원이었다는 수치에서 재개봉 상영이 크게 활성화되었음을 알 수 있다.³⁰ 2020년 당시 재개봉 영화의 인기는 VOD 매출과도 접점을 보였는데, ‘재개봉 영화 박스오피스’ 4위에 오른 <라라랜드>가 ‘네이버 시리즈’ VOD 매출에서 1위를 차지한 사실이 이를 뒷받침한다.³¹

2020년 팬데믹 동안 한국과 일본에서 전개되었던 재개봉 상영 역시 시대상을 반영하는 사례이지만, 중국의 재개봉 상영은 정부가 직접 영화시장의 위기관리에 나섰다라는 점에서 특히 주목할 만하다. 마블 스튜디오의 블록버스터와 같은 대작 영화들을 다시 개봉한다면 관객은 극장을 찾는 일에 대한 거부감을 점진적으로 없앨 수 있고, 이는 극장의 부활로 나아갈 수 있을 것이다. “배급사에서는 관객이 다시 극장으로 향할 것이라는 확신을 갖기 전까지 대형 영화들(their biggest films)을 개봉하지 않겠지만, 대형 영화가 없다면 관객은 극장을 찾지 않을 것이므로”³² 중국은 <어벤져스> 시리즈와 같은 대작들의 재개봉에 나섰다라는 시각이다.

26 “Chinese Theaters Rereleasing Avengers, Avatar, and Inception to Boost Cinema Reopenings”, 2020/3/25. <https://comicbook.com/movies/news/chinese-theaters-rereleasing-avengers-avatar-inception> (최종 검색일: 2026년 6월 1일)

27 “Cinemas reopen across China after unprecedented closure” 2020/7/31. https://regional.chinadaily.com.cn/en/2020-07/31/c_525652.htm (최종 검색일: 2026년 6월 1일)

28 “Studio Ghibli films coming to cinemas for ‘once in a lifetime’ event this summer”, 2020/6/21. <https://japantoday.com/category/entertainment/studio-ghibli-films-coming-to-cinemas-for-‘once-in-a-lifetime’-event-this-summer> (최종 검색일: 2026년 6월 1일)

29 “재평가 받는 재개봉 영화의 힘”, 2021/3/2. <https://www.sedaily.com/article/12997795> (최종 검색일: 2026년 6월 1일)

30 영화진흥위원회, 『2020년 한국영화산업결산』, 2021, 53쪽.

31 위의 책, 73쪽.

32 “Chinese Theaters Rereleasing Avengers, Avatar, and Inception to Boost Cinema Reopenings”, 2020/3/25. <https://comicbook.com/movies/news/chinese-theaters-rereleasing-avengers-avatar-inception> (최종 검색일: 2026년 6월 1일)

이 같은 시각은 팬데믹 시기에 새롭게 체결된 제작사와 배급사, 극장 사이의 수익금 배분을 통해서도 드러난다. 2020년 3월, ‘중국영화공사(中国电影集团公司)’는 5편의 기존 흥행작을 재개봉하면서 극장이 흥행 수익을 모두 가져가는 방식으로 계약을 체결했다.³³ 팬데믹 이전까지는 배급사가 43%의 수익을 가져가는 구조였으나, 중국영화공사 측에서 5편의 영화 배급사와 협의하여 극장을 지원하기로 한 것이다.³⁴ 당시 중국 영화계가 직면한 가장 큰 과제는 새로운 영화를 소개하는 것이 아니라, 극장으로 다시 관객을 불러들이는 일이었으므로, 이 같은 수익금 배분은 (비록 단기적으로 실시한 것이지만) 극장이 갖는 산업적 정체성을 복원하기 위한 방편이었다.

위 사례들을 통해 살펴본 재개봉 상영의 요점은 2010년대 중반 이후로 존재감을 드러내게 된 재개봉 영화가 산업적 요구에 의해 확산된 것이며, 팬데믹 시기의 공급 공백이 이를 가속화했다는 것이다. OTT 플랫폼의 등장과 맞물려 쇠퇴의 과정을 겪었던 극장은 다시 과거의 영화를 자신의 제도 안으로 호출하면서 관객 수의 증가를 위한 새로운 해결책을 마련할 수 있었다. 그리고 극장에서의 집단적 경험을 가로막았던 팬데믹 시기에 이르러 재개봉은 가장 ‘탈-극장적인’ 위기에도 불구하고, 극장의 재기를 도왔다. 이 같은 위기 극복의 과정에서 극장은 끊임없이 스스로의 위치를 재확인하고, 자신의 존재 이유를 갱신했다. 산업의 시각에서 출발한 재개봉의 흐름은 수익 창출을 최우선 목표로 하는 자본의 영향을 받으며, 검증된 작품을 극장에서 다시 선보이는 방식을 통해 마케팅의 부담을 덜게 된다.

이처럼 제도로서의 극장이 갖는 산업의 논리 안에서, 재개봉 상영은 주로 ‘극장에서부터 관객으로’ 향하는 구도를 보인다. 재개봉은 주로 화제성과 수익, 흥행을 목표로 하는 전략적 판단에 기인하며, 극장에 활기를 불어넣기 위한 시도로서 일어난다. 극장과 관객 사이의 상호작용은 영화 상영의 단위에서 제안한 작품에 관객이 흥미를 갖거나, 혹은 갖지 않으며 반응하는 일에서부터 출발한다. 이미 다른 플랫폼에서 유통된 이력이 있거나, 극장에서 선보인 사례가 있는 작품을 다시 판매해야 하므로, 신작의 최초 개봉과는 다른 방식의 접근이 필요한 것이다. 극장과 관객 사이, 그리고 개별 텍스트와 관객 사이의 긴장 관계 속에서 재개봉 상영은 꾸준히 반복될 수도 있고, 일시적인 현상에 그칠 수도 있는 것이다.

한편으로 재개봉 상영은 ‘관객으로부터 극장으로’ 향하는 구도를 보이기도 한다. 유의미한 집단으로서의 관객이 재개봉을 요청하는 사례, 작품의 판권이 유지되는 동안 꾸준한 재상영을 요청하는 사례도 존재할 수 있으나, 이는 명확한 데이터를 파악하기 어려운 경우에 해당한다. <와이키키 브라더스>(2001, 임순례)와 <라이방>(2000, 장현수), <나비>(2001, 문승욱), <고양이를 부탁해>(2001, 정재은)의 상영공간 확보를 주장했던 일명 ‘와라나고 운동’³⁵, 작품의 팬덤을 중심으로 전개된 <형사>(2005, 이명세)와 <불한당: 나쁜 놈들의 세상>(2017, 변성현)의 재상영 운동 등을 집단으로서의 관객이 주도한 사례로 파악할 수 있는데, 두 작품의 재

33 <중국합작인 中国合伙人>(2013, 진가신 陳可辛), <울프 토템 Wolf Totem>(2015, 장 자크 아노 Jean-Jacques Annaud), <특수부대 전랑2 战狼2>(2017, 오경 吳京), <가버나움 Capernaum>(2018, 나딘 라바키 Nadine Labaki), <유랑지구>가 이에 해당한다.

34 “Headlines from China: Five Box Office Hits to Be Re-released to Support Movie Theaters in China”, 2020/3/19. <https://chinafilm insider.com/headlines-from-china-five-box-office-hits-to-be-re-released-to-support-movie-theaters-in-china/> (최종 검색일: 2026년 6월 1일)

35 “와라나고 운동은 2001년 10월부터 잇따라 개봉했던 <와이키키 브라더스> <라이방> <나비> <고양이를 부탁해> 등의 영화들이 흥행에 실패하자, 열성 관객이 먼저 나서서 상영공간 확보를 목표로 관람운동을 벌였던 사례다. 당시의 노력으로 <고양이를 부탁해>는 영화의 주무대인 인천에서 재개봉됐고, <와이키키 브라더스>는 연장상영에 들어갔다.” “[쟁점] 영화 보려면 서명운동 필요한 세상?”, 2007/8/28. https://cine21.com/news/view/?mag_id=48035 (최종 검색일: 2026년 6월 1일)

상영은 재개봉의 형태를 띠지 않는다는 점, 종영과 재상영 사이의 시간차가 크지 않다는 점에서 일시적인 상영 이벤트의 형태에 가깝다.³⁶ 본 연구에서 주목하는 극장과 관객의 상호작용은 개별 영화 텍스트에 대한 관객의 수요와 이를 의식하는 극장산업의 사이에서 일어난다. <러브레터>와 <노트북 The Notebook>(2004, 닉 카사베츠 Nick Cassavetes), <이프 온리 If Only>(2004, 길 정거 Gil Junger)와 같이 재개봉을 여러 번 반복하고, 또 지속적으로 관객을 모으는 영화들은 관객의 수요가 안정적임을 확신한 사례라고 볼 수 있다. 관객이 해당 작품을 지속적으로 찾을 것이라는 확신이 <러브레터>를 꾸준히 겨울 극장가로 다시 불러내는 것이다.

극장과 관객이 상호작용을 하는 배경에는 영화에 대한 관객의 기억과 영화적 경험이 자리한다. 시간이 경과함에 따라 관객층은 점차 세대를 이동하고, 다시 새로운 세대가 유입되며 순환을 겪게 될 것이다. 그러나 영화와 대면하는 관객 개인의 경험이 지속적으로 중첩된다는 사실은 관객의 ‘향후’ 영화 관람에 유의미한 영향을 준다. 이 같은 경험의 중첩은 감독이나 배우의 신작 개봉, 수상으로 인한 화제성 증가, 과거의 특정한 영화 텍스트가 동시대와 새로운 관계를 형성하는 사례 등으로 알 수 있듯이 집단적 재발견의 토대로 작용하기도 한다. 야쿠쇼 코지(役所広司)의 출연작인 <퍼펙트 데이즈 Perfect Days>(2023, 빔 벤더스 Wim Wenders)에 뒤이어 <큐어 キュア>(1997, 구로사와 기요시 黒沢清) 4K 리마스터링이 재개봉된 사례가 이에 해당한다.³⁷ 시리즈 영화의 속편 개봉을 앞두고 전작을 개봉하는 사례 역시 관객의 감상 경험을 염두에 둔 선택이라고 할 수 있다. 이는 관객의 기억을 다시 자극하고, 작품의 존재를 상기시킴으로써 재개봉작과 신작의 화제성을 모두 획득하려는 마케팅의 일환이기도 하다. 이때, 영화는 시차를 거슬러 동시대의 시대성에 안착할 수 있는 계기를 마련하고, 새롭게 재독해되기에 이른다.

4. 다시, 극장에서 영화를 만난다는 것

재개봉 영화에 대한 담론은 결국 보다 근원적인 질문으로 이어진다. 우리는 왜 과거의 영화들을 극장에서 다시 보는가? 이미 관람한 적이 있는 영화를, 혹은 시차를 지닌 영화를 왜 극장에서 다시 보는가? ‘향수(nostalgia)’는 재개봉 현상을 설명하기 위해서 가장 많이 쓰이는 단어 가운데 하나일 것이다. ‘관객으로부터 극장으로’ 향하는 재개봉의 흐름에는 분명 관객 개인과 집단으로서의 대중이 지니는 향수의 감정이 자리하고 있다. 재개봉 영화가 불러일으키는 향수의 감정은 영화 매체 고유의 특성을 환기시키기도 한다. 제작 당시의 풍경을 그대로 포착하고 있다는 감각적 차원에서부터, 개인 또는 집단의 기억과 연결되어 있다는 심리적 차원까지, 이미지를 보존하는 영화의 특성은 재관람의 과정에서 두드러진다. 영화는 본질적으로 과거

36 강수지(2019)의 분석에 따르면 <불한당: 나쁜 놈들의 세상>의 팬덤 ‘불한당원’이 추진한 재상영은 2017년 5월 30일부터 2019년 5월 25일까지 총 56회에 달한다. <형사>와 <불한당: 나쁜 놈들의 세상>의 팬덤 중심 재상영 운동은 전승·조진희, 「그들은 투사가 아니다 : 팬 카페 ‘형사중독’의 사례를 통해서 본 재상영운동에 대한 재조명」, 『영상예술연구』 제19호, 영상예술학회, 2011; 강수지, 「한국영화의 팬덤 문화에 관한 연구 -영화 <아가씨>와 <불한당: 나쁜 놈들의 세상>을 중심으로-」, 건국대학교 석사학위논문, 2019 참고.

37 “이번 메가박스 단독 재개봉은 작년 칸영화제 남우 주연상을 수상한 야쿠쇼 코지의 ‘퍼펙트 데이즈’ 흥행과 더불어 관객들의 재소환 요청에 결정됐다.”는 기사의 문구는 재개봉을 바라는 관객의 요청이 마케팅의 도구로도 활용될 수 있음을 시사한다. “구로사와 기요시의 스릴러 걸작 ‘큐어’ 4K 리마스터링, 17일 메가박스 재개봉”, 2024/7/10. <https://swtvnews.com/news/newview.php?ncode=1065569481103362> (최종 검색일: 2026년 6월 1일)

를 기록하고, 이를 반복적으로 재생하는 매체이다. 기억을 보존하고, 과거에 현재성을 부여하는 매체 고유의 특성이 재개봉과 재상영을 필연적으로 반복하게 만드는 것처럼 보이기도 한다. 이처럼 재개봉 상영에서 발견할 수 있는 또 하나의 양상은 ‘과거로부터 현재로’ 향하는 흐름이다.

바바라 클링거(Barbara Klinger)는 『멀티플렉스를 넘어서: 시네마, 뉴 테크놀로지, 그리고 집 Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies, and the Home』에서 고전영화를 반복적으로 방영하는 케이블 채널에 주목했다. 과거의 유산으로서, ‘고전’으로 여겨지는 예술작품은 대부분 박물관·미술관 안에서 영구히 보존되곤 한다. 보존과 복원의 기능을 수행하는 아카이브에서는 지나간 텍스트를 되살리고, 다시 대중에게 공개하는 방식으로 작품의 생명력을 연장시킨다. 클링거는 멀티플렉스 극장의 도래 이후, 영화를 둘러싼 새로운 형태의 미디어 환경을 중심으로 동시대 미디어 기업이 고전영화를 활용하는 방식을 살펴보았다. 클링거가 분석의 대상으로 삼은 것은 1984년부터 유료 가입자에게 서비스를 시작한 ‘AMC(American Movie Classics)’ 채널이다. AMC는 매우 폭넓은 범위의 영화들을 고전(Classics)으로 명명하며 다양한 연령대의 시청자들에게 고전영화를 소개했다. 클링거는 AMC가 다양한 장르와 스타일을 지닌 고전영화를 시청자의 안방까지 전달함으로써 고전적 유산이 현재화될 수 있음을 주장한다. 클링거는 “케이블 채널에서 이루어지는 영화의 재순환은 미학적 가치와 역사적 가치 사이의 절묘한 조율을 수반”³⁸한다는 점을 강조하는데, 이를 통해 고전영화는 박물관 안으로 사라져 버린 예술작품이 아닌, 재독해되기를 반복하는 텍스트로 존재하게 된다.

클링거의 분석에 따르면 고전영화를 다시 찾게 되는 현상은 반복 관람에 대한 선호와도 관련이 있다. 관객이 반복 관람을 선호하는 현상은 동일한 영화가 재개봉을 진행할 때마다 매번 극장을 찾는 사례는 물론이고, 개봉 중인 영화를 다회차 관람하는 사례에서도 나타난다. 재개봉 상영은 해당 영화가 최초 개봉했을 때 관람할 수 없었던 관객층과 해당 영화를 이미 관람한 경험이 있는 관객층을 동시에 겨냥한다. 해당 영화를 ‘극장’이라는 새로운 시공간에서 볼 수 있을 것이라는 (영화의 재-재배치적) 기대감을 충족시키며, 작품이 지닌 시차를 활용하는 것이다. 영화를 반복적으로 관람하는 현상은 작품으로부터 ‘보장된’ 즐거움을 느낄 수 있다는 점, 익숙함 속에서 새로움을 발견할 수 있다는 점, 매번 다른 시공간에서 차이를 경험한다는 점, 그리고 그것이 극장에서의 반복 관람이라면 집단적 관람의 경험 역시 달라진다는 점 등에 기인한다. 클링거는 텍스트의 익숙함, 미학적 감상과 치료의 효과, 향수, 대사 암기 등을 반복 관람의 동기로 조명하면서, “어떤 형태의 미학적 지위를 획득하기 위해서 영화는 예술적이고, 복잡하며, 문화적으로 중요하거나, 세대나 장르 측면에서 상징적인 것으로 인식되어야 한다. 관람할 때마다 영화가 새로운 통찰을 제공하거나, 최소한 이전에는 알아채지 못했던 무언가를 제공한다는 감각이 중요하다.”³⁹라는 의견을 덧붙였다.

과거의 영화를 다시 극장으로 불러들이는 일은 세대를 넘어 영화적 유산을 공유하는 과정으로, 영화의 가치를 확인할 수 있는 기회이기도 하다. AMC의 사례와 같이 ‘고전’이라는 거창한 이름을 붙이지 않더라도 극장과 관객의 상호작용은 재조명이 필요하거나, 재관람을 원하는 영화들을 자연히 불러내게 된다. 이처럼 ‘과

38 Barbara Klinger, *Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies, and the Home*, University of California Press, 2006, p. 94.

39 *Op. cit.*, p. 159.

거로부터 현재로' 영화를 다시 호출하는 과정에서 접할 수 있는 또 하나의 양상은 기술적인 복원에 관한 것이다. 2021년, CGV에서는 '시그니처 K' 프로젝트를 통해 <태극기 휘날리며>(2004, 강제규)의 재개봉에 나섰다. <태극기 휘날리며>는 영화의 제작 및 상영 설비가 디지털로 전환되기 이전, 필름 영사기를 통해 상영했던 작품이다. 시그니처 K 프로젝트는 디지털 리마스터링 작업을 거쳐 해당 작품의 화질을 개선할 수 있었다.⁴⁰ 디지털 전환에 따른 상영 포맷의 문제, 디지털 리마스터링과 화질 개선 및 복원의 문제는 재개봉 상영이 해결해야 할 큰 과제이기도 하다. 원본 필름의 보존 여부, 디지털 리마스터링 작업의 난점은 재개봉 상영의 지속을 가늠할 수 있는 근본적인 쟁점이기 때문이다.

최근 36년 만에 재개봉 소식을 알렸던 <비정성시 悲情城市>(1989, 허우샤오셴 侯孝賢)가 작품의 제작자이자 저작권자인 구복생(邱復生)의 상영 철회 요구로 상영을 취소한 사례 역시 영화의 '극장 상영'을 둘러싼 가장 근본적인 문제들과 관련이 있다. 구복생은 <비정성시>의 유일한 저작권자가 자신임을 알리며 한국을 포함한 전 세계의 판권 역시 합법적으로 보유하고 있음을 주장했다.⁴¹ <비정성시>의 국내 개봉을 준비하던 수입사가 프랑스의 세일즈사와 판권 계약을 맺고 상영을 위한 DCP를 받았지만, <비정성시>의 블루레이가 존재하지 않는다는 점을 고려할 때 해당 DCP는 불법적으로 제작되었을 것이라는 문제가 제기되었다. 이처럼 개별 영화의 저작권과 합법적 유통을 살피는 일, 원본 필름의 보존과 복원의 과정을 따르는 일은 영화가 산업의 자장 안에 존재한다는 사실을 재차 상기시킨다. 영화 텍스트가 과거로부터 현재로 다가오는 이행의 배경에는 기술과 산업, 미학의 측면이 모두 상호연결되어 있다는 사실 또한 간과할 수 없을 것이다.

재개봉 상영이 성행하는 현상을 콘텐츠의 공백을 메우기 위한 임시 방편이나, 향수를 자극하는 전략만으로 이해하는 일은 충분하지 않다. 다시 극장으로 영화를 호출하는 현상은 급변하는 미디어 환경에 대한 적응의 흔적이자, 극장과 관객의 관계에 대한 구조적 재편으로 볼 수 있다. 이 구조적 재편에 대한 담론이 꾸준히 생성될 때, 재개봉 상영의 의의와 가치에 대한 논의가 더욱 뚜렷해질 수 있을 것이다.

40 시그니처 K 프로젝트를 통해 <태극기 휘날리며>의 디지털 리마스터링 작업에 참여한 '콘텐츠존' 장지욱 대표는 <태극기 휘날리며>처럼 원본 필름이 잘 보관된 경우도 있지만, 그렇지 못한 경우도 많다는 말을 남겼다. 디지털 리마스터링 작업 자체도 까다롭지만, 원본 필름을 찾는 과정에서부터 벽에 부딪히는 것이다. "[인터뷰] 한국영화의 부흥기를 꿈꾸며, 디지털 리마스터링으로 만나다! 콘텐츠존 장지욱 대표", 2021/3/12. <https://cjnews.cj.net/인터뷰-한국영화의-부흥기를-꿈꾸며-디지털-리마스/> (최종 검색일: 2026년 6월 1일)

41 "[포커스] 영화산업의 질서유지(維護電影圈秩序), <비정성시> 재개봉 취소를 둘러싼 사정", 2026/5/8. https://cine21.com/news/view?mag_id=109912 (최종 검색일: 2026년 6월 1일)

참고문헌

단행본

- 영화진흥위원회, 『2016년 한국영화산업결산』, 2017.
『2020년 한국영화산업결산』, 2021.
- 映畫振興公社, 『1978年度版 韓国映画年鑑』, 1979.
- Barbara Klinger, *Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies, and the Home*, University of California Press, 2006.
- Francesco Casetti, *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come*, Columbia University Press, 2015.
- Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, 1991.
- Siegfried Kracauer, *The Salaried Masses - Duty and Distraction in Weimar Germany*, Verso, 1998.

논문

- 강수지, 「한국영화의 팬덤 문화에 관한 연구 -영화 <아가씨>와 <불한당: 나쁜 놈들의 세상>을 중심으로-」, 건국대학교 석사학위논문, 2019.
- 유혜민·김현우·이 진, 「한국 극장 재개봉 영화의 큐레이션 특성 연구」, 『만화애니메이션연구』 통권 제80호, 한국만화애니메이션학회, 2025.
- 이지영, 「재개봉 영화의 동향과 특징 연구 - 2005년 ~ 2016년 재개봉 영화를 중심으로 -」, 국민대학교 석사학위논문, 2016.
- 전승·조진희, 「그들은 투사가 아니다 : 팬 카페 ‘형사중독’의 사례를 통해서 본 재상영운동에 대한 재조명」, 『영상예술연구』 제19호, 영상예술학회, 2011.
- 최서영·고석주·이형묵·김성진, 「영화관 입장권 통합 전산망 기반 재개봉 영화 도출 및 분석」, 『한국컴퓨터정보학회 동계학술대회 논문집』 제29권 제1호, 한국컴퓨터정보학회, 2021.
- Siegfried Kracauer, “Cult of Distraction: On Berlin’s Picture Palaces”, translated by Thomas Y. Levin, *New German Critique*, No. 40, 1987.

기타(웹사이트)

- [영화진흥위원회 영화관입장권통합전산망 - 영화정보검색] <https://www.kobis.or.kr/kobis/business/mast/mvie/searchMovieList.do> (최종 검색일: 2026년 5월 30일)
- Roger Ebert, “Finding new images in a world of imagination”, 2008. <https://www.rogerebert.com/reviews/the-fall-2008> (최종 검색일: 2026년 5월 30일)

- “[컬처인사이드] 9번째 재개봉인데 또 흥행...’ 옛 명작’ 전성시대 이유는? ”, 2025/2/22. <https://www.ytn.co.kr/replay/view.php?idx=273&key=202502221927367272> (최종 검색일: 2026년 5월 30일)
- “国家电影局关于印发《国产电影复映暂行规定》的通知”(2018年11月8日), 2019/9/26. https://www.chinafilm.gov.cn/xxgk/zcfg/gfxwj/dyxfyjck/201909/t20190926_1513.html (최종 검색일: 2026년 6월 1일)
- “OTT 떠돌던 이 명작 영화, 국내 첫 개봉이라고? ...18년 만에 한국 온다”, 2026/4/23. <https://www.khan.co.kr/article/202604232202015> (최종 검색일: 2026년 5월 30일)
- “电影复映,有多少情怀可以重来”, 2024/9/6. <https://finance.sina.com.cn/jjxw/2024-09-06/doc-inc-nefsy5030092.shtml> (최종 검색일: 2026년 6월 1일)
- “Chinese Theaters Rereleasing Avengers, Avatar, and Inception to Boost Cinema Reopenings”, 2020/3/25. <https://comicbook.com/movies/news/chinese-theaters-rereleasing-avengers-avatar-inception> (최종 검색일: 2026년 6월 1일)
- “Headlines from China: Five Box Office Hits to Be Re-released to Support Movie Theaters in China”, 2020/3/19. <https://chinafilminsider.com/headlines-from-china-five-box-office-hits-to-be-re-released-to-support-movie-theaters-in-china/> (최종 검색일: 2026년 6월 1일)
- “[쟁점] 영화 보려면 서명운동 필요한 세상? ”, 2007/8/28. https://cine21.com/news/view/?mag_id=48035 (최종 검색일: 2026년 6월 1일)
- “구로사와 기요시의 스릴러 걸작 ‘큐어’ 4K 리마스터링, 17일 메가박스 재개봉”, 2024/7/10. <https://swtvnews.com/news/newsview.php?ncode=1065569481103362> (최종 검색일: 2026년 6월 1일)
- “[인터뷰] 한국영화의 부흥기를 꿈꾸며, 디지털 리마스터링으로 만나다! 콘텐츠존 장지욱 대표”, 2021/3/12. <https://cjnews.cj.net/인터뷰-한국영화의-부흥기를-꿈꾸며-디지털-리마스/> (최종 검색일: 2026년 6월 1일)
- “[포커스] 영화산업의 질서유지(維護電影圈秩序), <비정성시> 재개봉 취소를 둘러싼 사정”, 2026/5/8. https://cine21.com/news/view?mag_id=109912 (최종 검색일: 2026년 6월 1일)

