

# 《許三觀賣血記》와 《許三觀》의 文化翻譯\*

趙映顯\*\*

---

## ◁ 목 차 ▷

---

- I. 序言
  - II. 余華와 《許三觀賣血記》
  - III. 영화 《허삼관》에 대해 제기된 문제의식
  - IV. '문화번역'의 시각에서 본 《허삼관》
  - V. 結語
- 

## I. 序言

연초에 개봉한 영화 《허삼관》은 연기와 배우로 명성을 날리는 하정우가 감독·주연을 맡았다는 점은 물론이고, 최근 한·중 양국 사이에 대중문화교류가 어느 때보다도 활발하게 이루어지고 있는 가운데, 세계적인 지명도를 갖고 있는 중국 작가 위화[余華]의 소설 《許三觀賣血記》를 영화화했다는 점에서 여론의 주목을 받기에 충분했다.

그런데 영화 《허삼관》은 원작의 서사 전개와는 상당히 다른 이야기를 구성하고 있다. 하정우 감독은 소설을 영화로 번역<sup>1)</sup>하는 과정에서, 작품의 시·공간을 1950~60년대의 한국 사회로 가져오는 등 과감한 변형을 시도한다. 따라서 너무나 당

---

\* 이 논문은 2014학년도 서울여자대학교 인문과학연구소 교내학술연구비의 지원을 받았음.

\*\* 서울여자대학교 중문과 부교수

1) 소설을 영화로 전환하는 것에 '번역'이라는 용어를 사용할 때는 통상적으로, 로만 야콥슨(Roman Jakobson)이 제시한 "언어 기호 해석"의 3가지 방법 중에서 "언어기호를 비언어적 기호체계로 해석하는" "기호간 번역 혹은 기호 변경(transmutation)"에 근거한다. Rainer Schulte, John Biguenet 編, 이재성 譯, 《번역이론: 드라이든에서 데리다까지의 논선》(서울: 동인, 2009), 230쪽.

연하게도 원작 소설과 영화는 각기 다른 아우라(Aura)를 품게 된다. 이에 소설을 먼저 본 일부 관객들 중에 영화 관람 후 다소 의아함을 금할 수 없다는 불만 섞인 입장을 피력하는 경우를 쉽게 발견할 수 있다.

물론 원작에 대한 충실성 여부를 따지는 식의 전통적인 번역관<sup>2)</sup>은 본문이 지향하는 바가 아니다. 소설이 영화로 제작될 때, 매체의 특성을 고려해 원작의 내용을 변형하거나 삭제하는 일은 종종 나타나는 현상이다. 그래서 각색이니 번안이라는 용어를 사용하겠지만, 이러한 용어에는 원본(original)과 그 파생물로서의 영화라는 전제가 깔려 있다고 볼 수 있다. 즉, 원본을 얼마나 충실하게 모사 혹은 재현했는 가라는 식의 단순한 번역관으로는 매체 전환이 이루어진 작품을 분석하는데 한계가 있을 수밖에 없고, “원본=기원, 번역본=파생물이라는 존재론적 서열<sup>3)</sup>을 넘어서는 관점에서 논지를 전개할 필요가 있다.

그렇다면, 소설을 영화를 번역하는 과정에서 무엇이 어떻게 배제되고, 무엇이 왜 부각되었는지를 추적하여, 그 교섭과 경합의 실천적 행위를 살펴보는 문제가 중요하게 대두된다. 예컨대, 소설의 주인공 ‘쉬싼관’(許三觀; Xu San-guan)이 中華人民共和國 역사의 격류를 헤쳐 오면서 보여준 매혈의 연대기(작품의 영어 제목: *Chronicle of a Blood Merchant*)가 전쟁의 폐허 속에서도 자신의 생명 같은 피를 팔아 가족을 지켜온 ‘아버지’로서의 영화 속 ‘허삼관’(Heo sam-gwan)으로 번역

2) 전통적인 번역관은 “한 언어기호를 다른 언어로 해석하는” “언어 간 번역 혹은 본연의 번역(translation proper)”(앞의 책, 230쪽)의 차원에서, 흔히 “번역을 서로 다른 언어 사이의 소통”(정혜옥, 《번역과 문화연구: 합일을 거부하는 반복》, 부산: 경성대학교 출판부, 2010, 97쪽)으로 본다. 즉, 원작에 담겨진 의미의 충실한 전달과 그 방법을 무엇보다 중시하는 것이다. 이는 중국의 전통적인 번역관에서도 나타난다. 대표적인 사례가 바로 嚴復이 제기한 “원문에 충실하고[信], 의미를 전달하고[達], 문장이 아름답아야 한다[雅]”는 관점인데, 이것은 “중국 3대 번역철학” 혹은 “번역의 ‘三字經’”이자, “중국 전통 번역 이론의 핵심이며 중국 전통 번역사상의 정수”라고 평가받기도 한다. 왕병흠 著, 김혜림·이지혜·김효정·강경이·김남이 譯, 《중국 번역사상사》(서울: 이화여자대학교출판부, 2011), 20~21, 75~76쪽 참조.

3) 이명호는 “번역본은 원본에 의존해있으면서 동시에 그로부터 상대적으로 독립한 하나의 독자적 형식”이며, “원본과 번역 각각이 고유한 별처럼 순수언어라는 원천의 잠재성을 실현할 수 있는 ‘단독적’ 길을 열어두면서, 동시에 그것들이 모여 하나의 전체로서 ‘성좌’(constellation)를 구성할 가능성을 제시하는 것이 벤야민 번역론의 매력이자 강점”이라고 강조한다. <문화번역의 정치성: 이국성의 해방과 이웃되기>, 《비평과 이론》 제 15권 1호, 237쪽.

(혹은 전이)되는 과정에 내재되어 있는 각기 다른 문화적 의미 혹은 맥락을 살펴보는 것이 본문의 기본적인 목적이다.

따라서 본문은 “영화는 일종의 포스트모던적인 자기-서술(self-writing) 혹은 자기민족지(autoethnography)이면서 또한 포스트콜로니얼 시대의 문화간 번역의 한 형태이기도 하다”<sup>4)</sup>라는 관점에 내재되어 있는 문화번역(Cultural Translation)의 시각에서 “특정 시공간적 맥락과 문화 번역의 행위자”<sup>5)</sup>에 대한 논의를 진행할 것이다.

## II. 余華와 《許三觀賣血記》

현존하는 중국 작가들 중에서, 최근 한국 독자들의 사랑을 가장 많이 받는 것으로 꼽히는 위화는 많은 다른 중국 작가들처럼 청소년기를 문화대혁명의 소용돌이 속에서 보냈다. 그는 그 당시를 이렇게 회고한다.

.....나는 책이 없던 시절에 자랐다. 유일한 책은 毛澤東 선집과 魯迅 작품이었다. 하지만 나의 문학 독서 경험의 시작은 문화대혁명 때 유행한 대자보이다. 대자보는 거짓말과 공격, 무고, 폭로 등이 넘쳐났다. 문화대혁명은 모든 상상력을 해방시켰다. 사람들은 갖가지 죄목을 발명하고 상대방에게 들씌웠다. 그 범죄들은 매우 재미있는 이야기들이었다. 나는 학교를 오가면서 그 대자보를 읽은 것이다. 혁명 구호들에는 관심이 없었고 대자보에 실린 이야기들이 관심사였다.<sup>6)</sup>

1980년대 문단에 등단했던 많은 작가들이 文革에 대한 ‘傷痕’과 반성을 토로하던 모습과는 사뭇 다른 기억들이다. 문혁에 대한 비판적 인식은 있지만, 그 動亂의

4) 레이 초우, 정재서 譯, 《원시적 열정》(서울: 이산, 2004), 11~12쪽.

5) “문화 번역은 한 언어를 다른 언어로 대치하는 일반적인 ‘번역’과는 다른 것으로, 타자의 언어, 행동양식, 가치관 등에 내재화된 문화적 의미를 파악하여 ‘맥락’에 맞게 의미를 만들어 내는 행위다. 그러므로 문화 번역은 번역이 이루어지는 특정 시공간적 맥락과 문화 번역의 행위자가 누구인지에 따라 두 문화적 행위자 간의 평등한 관계를 만들어 내기도 하고 위계적인 관계를 고착시키기도 한다.” 김현미, 《글로벌 시대의 문화번역》(서울: 포하나의문화, 2005), 48쪽.

6) 《兄弟—위화의 형제 작가노트》(서울: 휴머니스트, 2007), 10쪽.

시기를 지우고 싶은 기억이 아니라 삶의 자양분으로 보고 있다는 점에서, ‘햇빛 쏟아지던 날들’ 속에서 텅 빈 베이징 거리를 장악했던 악동들의 그 강렬한 이미지<sup>7)</sup>를 떠올리게 한다.

어쨌든 그렇게 청소년기를 보내 위화는 1980년대 중국의 전위 작가 그룹 ‘先鋒派’<sup>8)</sup>의 대표적 주자로 문단에 등단한다. 위화는 《兄弟》를 출간할 때까지 자신이 걸어온 창작 여정을 다음과 같이 개괄한다.

내가 글을 쓰기 시작할 때 중국은 문화대혁명이 막 끝난 뒤였다. 문화대혁명 때 중국에는 문학이 없었다. 문학작품이 다 똑같은 서사를 가지고 있었다. 다른 서사를 모색하는 것, 다른 문체를 모색하는 것이 문학을 살리는 것이었다. 당시 나와 몇몇 나의 동료들의 노력으로 중국 문학의 서사가 다양해지고 풍부해졌다고 본다. 1990년대 들어 장편을 쓰면서 나의 서사 형식이 바뀌었다. 그것은 소설 속 인물을 대하는 태도가 달라졌기 때문이다. 과거에 나는 작가는 모든 것을 안다는 태도로 소설을 썼다. 신처럼 모든 것을 알고 모든 것을 창조할 수 있다고 생각한 것이다. 그런데 1990년대 이후 소설 속 인물들이 자기의 목소리를 가지고 있다는 것을 문득 발견하게 되었다. 그들 스스로 말을 할 줄 안다는 것이다. 그래서 인물들이 스스로 길을 가고 말을 하게 하였다. 인물들을 통제하고 지배하는 것을 포기하였다. 예전에 나는 독재자였지만 이런 서사 방식을 택한 뒤 나는 민주주의자로 바뀌었다.<sup>9)</sup>

흔히 ‘0도의 글쓰기’로 특징지어지는 선봉소설 식의 서사<sup>10)</sup>에서 새로운 서사 형식

7) 《햇빛 쏟아지던 날들(陽光燦爛的日子)》은 왕쑤(王朔)의 소설 《동물은 사납다(動物凶猛)》를 토대로 제작된 장원(姜文)의 감독 데뷔작이다. 암울하기 그지없는 시절이지만, 좌충우돌하며 성장하는 청소년들의 역동적인 모습을 통해, 문혁에 대한 기존의 아픈 기억과는 전혀 다른 빛나는 추억으로 그려내고 있다.

8) “쑤통(蘇童), 거페이(格非), 위화(余華)로 대표되는 선봉문학의 작가들은 기존의 작가들이 습관적으로 전제하고 의심하지 않던 글쓰기의 자세 또는 형식을 문제 삼았으며, 의식적으로 36.5도라는 인간적인 온도를 버리고 ‘0도의 글쓰기’같은 것을 실험하고자 했다. 예를 들어 위화의 〈열여덟에 집을 나서 먼 길을 떠나다〉 같은 작품은 세계의 폭력성과 부조리함에 대해 고통스러운 인간적 항의를 보내는 대신, 마치 감정이 없는 자연을 묘사하듯이 냉혹한 서술방식을 선택했다.” 한국 중국현대문학학회, 《중국현대문학과의 만남》(파주: 동녘, 2006) 102쪽.

9) 《兄弟—위화의 형제 작가노트》, 13쪽.

10) 흔히 “기이하고 모호한 사건들로 이루어져 있으며, 신체절단, 살인, 폭력 등에 대한 냉

을 채용했음을 작가 스스로 강조하고 있다.<sup>11)</sup> 현대 중국의 파란만장했던 인민공화국의 역사 속에서 인고의 세월을 보낸 보통 ‘人民’의 형상으로 우리에게 익숙한 《살아간다는 것(活着)》이나 《허삼관 매혈기》<sup>12)</sup>는 바로 위와 같은 서사 변화의 결과임을 작가는 여러 인터뷰에서 누차 강조해 왔다.

그렇다면, 한 때 작가 스스로도 가장 만족스러운 작품이라고 선언<sup>13)</sup>했던 《허삼관 매혈기》에서 어린 시절의 경험<sup>14)</sup>과 문혁의 대자보가 그에게 들려주었던 이야기

정하면서도 잔혹한 묘사로 피 냄새가 작품 속에 진동할 뿐 아니라 인간의 폭력적이고 추악한 일면을 극도로 부각시키는 등 기존의 소설에 대한 의식적 전복으로 보이는 글쓰기”라는 평가를 받고 있다. 유정철, 〈‘운명’과 이에 대면한 위화의 인물들—위화(余華) 소설의 변화 과정에 관한 일 고찰〉, 《中國現代文學》 46집, 94쪽.

- 11) 물론 위화의 창작 형식이나 글쓰기의 변화는 위와 같은 두 단계만 있는 것은 아니다. 이 점에 관해서는 심혜영의 〈위화(余華)의 글쓰기와 문학의 진실〉(《中國語文學誌》 제 19집)이나 이종민의 〈위화(余華)의 새로운 글쓰기에 대한 비판적 고찰: 『형제』 속의 개혁개방 시대를 중심으로〉(《中國現代文學》 第45號)에서 비교적 상세히 고찰하고 있어 참조할 만하다.
- 12) 중국의 작품 소개 자료들을 보면, 장편소설 《살아간다는 것》과 《허삼관 매혈기》는 중국 비평가들이 뽑은 “1990년 가장 영향력 있는 10대 작품”에 속한다고 한다. 또한 “위화 인물들의 퇴영, 위화 소설의 퇴보는 예정된 것일 수 있다. 이 말은 《살아간다는 것》이나 《허삼관 매혈기》가 당대문학 장편소설의 최고봉에 올랐다, 혹은 정점에 올랐다는 판단에서 나온 것”(유정철, 앞의 글, 122쪽)이라는 평가도 있다.
- 13) 余華, 李哲峰, 〈余華訪談錄〉, 《博覽群書》 1997年 2期, 46쪽.
- 14) 어린 시절에 대한 위화의 기억 중 주목할 부분이 있다. “나의 서술 속에 나타나는 폭력에 대한 집착은 지금 돌이켜 보면 어린 시절 겪었던 경험과 관련이 있다. 나는 병원에서 성장했다. 부친은 외과 의사였다. 어릴 적 나와 형은 할 일이 없어, 하루 종일 수술실 밖에서 놀았다. 부친께서 수술실에서 나오실 때마다, 입고 계시던 수술 가운에는 온통 피가 묻어 있었고, 피와 살이 뒤범벅이 된 통을 든 간호사가 뒤를 따르곤 했다. 당시 우리 집 맞은편에는 영안실이 있어서, 나는 곡소리 속에서 성장했다고 할 수 있다. 나는 이 세상의 모든 곡소리를 거의 들어보았다. 거의 매일 병원에서 사람들이 죽어나가고, 나는 거의 매일 밤 곡소리에 깨곤 했다. 어릴 때 나는 겁이 많아서 부모님이 나에게 대해 그다지 걱정하지 않으셨고 나도 별다른 사고를 치지 않았다. 그 후, 1982년 무렵 나는 도스토예프스키의 《죄와 벌》 읽으면서 깊은 충격을 받았다. 나는 견딜 수 없어, 오랫동안 그의 작품을 다시 읽을 엄두도 내지 못했다.”(余華, 楊紹斌, 〈“我只要寫作, 就是回家”〉, 《當代作家評論》 1999年 1期, 6쪽). 1990년대 이전 先鋒小說에서 보여준 폭력과 죽음 등을 소재로 많이 다루었던 위화의 창작 경향이 어디서 유래되었는지를 엿볼 수 있는 설명이다. 여기서 주의할 점은 같은 글에서 작가가 인정하고 있듯이, 그러한 소재는 여전히 위화의 1990년대 작품에서도 유지되고 있다는 점이다. 다시 말해, 위화가 말하는 창작에서의 변화는 주로 작품의 서사 형식에 치중되어 있다는 점

들, 그리고 1990년대 이후 바뀐 서사 형식은 어떻게 드러나는가?

이미 잘 알려진 것처럼, 《허삼관 매혈기》의 기본 골격은 주인공이 가난과 모진 세파 속에서 자신의 피를 팔아 가족의 생계를 꾸려간다는 것이다. “성안의 生絲 공장에서 누에고치 대 주는 일을 하는 노동자 허삼관”(13쪽)<sup>15)</sup>은 젊어서부터 예순이 지나 “백발이 성성했고, 이빨도 일곱 개나 빠”(315)진 노인이 될 때까지, 가족에게 위기가 닥쳐 목돈이 필요할 때면 곧 바로 매혈<sup>16)</sup>로 때운다. 그리고 그 과정에서 허삼관은 첫째 아들 일락이가 자신의 핏줄이 아니라는 사실에 분노하지만 결국 아내와 일락을 따뜻하게 보듬어 안고, 가난으로 생존의 위협에 내몰리는 가족들을 지켜나간다는 다소 처절한 인생역정을 비통함보다는 담담한 서술로, 또 때로는 우스꽝스럽게 이야기하고 있다.

작품에서 다루고 있는 허삼관의 이 30여 년의 세월<sup>17)</sup>은 격동의 중국 현대사와 겹친다. ‘一窮二白’<sup>18)</sup> 상태의 현실은 고려하지 않은 채, “1958년, 인민공사, 대약진, 제강생산운동……”(145쪽)을 전개하며 “그저께는 우리가 생사 공장 식당에 가서

에 유의해야 한다.

- 15) 작품의 인용은 최용만이 번역한 한국어 번역본 《허삼관 매혈기》(과주: 푸른숲, 2005)를 따른다. 물론 원본과 번역본이 같은 작품이라고 보는 것은 아니다. 특히, 번역본의 일부 번역상의 오류를 고려한다면 더욱 그러하다. 그럼에도 번역본을 기본 텍스트로 삼는 것은 영화 《허삼관》이 바로 번역본에 기초해서 제작되었을 것이라는 판단 때문이다.
- 16) 작품 속에서 허삼관의 매혈 행위는 논자에 따라서 10번 혹은 12번 등으로 차이를 보인다. 그러나 허삼관이 매혈을 위해 병원을 찾아가는 것은 모두 14번이지만, 실제 매혈을 하고 돈을 받는 것은 10번이다. 일락을 上海로 이송시킨 후 고향 마을에서 시도하는 매혈(27장)과 “그야말로 생애 처음으로 자기 자신을 위해 피를 파는” 마지막 매혈(29장) 시도는 모두 ‘혈두’의 거절로 실패한다. 그리고 일락의 병원비 마련을 위해 거듭 매혈을 시도하면서 송림이란 곳에 이르러 아홉 번째 매혈을 하게 되지만 지나친 매혈로 기절함에 따라 곧바로 다시 수혈을 받고 오히려 돈을 지불하게 된다. 따라서 이것은 실패한 경우(28장)라고 보아야한다. 또한 래희 형제의 배에 타면서 이루어지는 두 번의 시도 중, 두 번째 시도는 허삼관이 賣血하는 것이 아니라 래희 형제의 피를 買血하는 것이다(28장).
- 17) 작품 29장(319쪽)에서 허삼관의 매혈 역사를 “지난 40년 동안”이라고 표현하고 있지만, 실제 작품 속의 연대를 어림잡아 계산해 보면, 기껏해야 30여년 좀 넘을 것으로 보인다.
- 18) “중국의 경제 낙후성, 즉 가난과 문화기술의 후진성, 즉 백지상태를 지칭함.” 毛澤東이 1958년 4월 15일 〈어느 합작사를 소개함〉이란 글에서 사용. 李德彬, 梁必承·尹貞粉譯, 《中華人民共和國 經濟史(Ⅰ)》(서울: 교보문고, 1989), 300쪽 참조.

밥을 먹었고, 어제는 천령사 식당에서 먹었으니, 오늘은 극장 식당에서 밥을 먹”(146쪽)을 수 있는 그런 설익은 유토피아를 밀어붙인 국가 정책은 곧 바로 난관에 봉착하게 된다. 당연히 ‘허삼관’은 당혹스러움을 감추지 못한다.

“성안의 식당이 전부 문을 닫았다네. 좋은 날도 다 지나구, 오늘부터는 아무도 우리가 뭘 먹을지 상관하지 않겠다는 거야. 우리 밥 걱정은 다시 또 우리가 해야 한다는 뜻인가? 하지만 뭘 먹냐구?”(146~147쪽)<sup>19)</sup>

그런데 설상가상으로 “수재가 지나고 나니 이번에 가뭄이 덮쳐왔다.”(151쪽) 실제 1950년 말에서 1960년대 초 정부의 실책에 이어 연속되는 자연재해<sup>20)</sup>가 가져온 기아 상태는 중국사회를 송두리째 뒤흔드는 일대 사건이었다. 작품에서 허삼관 가족은 이런 상황에서 극도의 절약으로 버텨보지만, “가족들이 옥수수죽만 마셔 댄 날이 무려 57일이나” 되자 결국 매혈 외에는 다른 방도가 없는 지경으로 내몰리고 만다. 따라서 이러한 정부의 실책과 자연재해에 대한 역사적 인식은 허삼관의 가족이 왜 기아선상에 헤매면서 매혈이라는 극단적인 상황에 계속 매달릴 수밖에 없었는가를 보여주는 중요한 역사적 배경이 될 뿐 아니라, 작품에 일정한 역사적 리얼리티 혹은 진정성을 부여하는 것이다.

그런 면에서 작품은 다시 문화대혁명이 가져온 황당한 상황으로 나아간다.

“...(전략)...팔에 다들 빨간 완장을 차고서 행진하고, 표어를 쓰고 대자보를 붙이고..... 길가의 벽은 죄다 대자보판이라구. 한 장씩 덧붙여 대니까 점점 두꺼워져

19) “...농업생산의 감소 이외에도 1958년의 과장하는 풍조와 ‘공산풍’으로 인해 식량이 이미 다 먹을 수 없을 정도라고 잘못 생각하였다는 사실이다. 이에 따라 식량소비에 대한 통제를 게을리 하였는데 특히 농촌의 인민공사화 시기에 있어서 공동 식당을 대대적으로 설립하여 식사를 무료로 하였다. 따라서 마음껏 먹음으로써 .....그 해의 소비조차도 부족한 상태를 초래하였다.” 李德彬, 앞의 책 II권, 42쪽.

20) “어쨌든 이 시기의 자연재해는 비교적 심각하여 특히 1957년은 ‘1·5’ 기간 중 재해를 입은 토지 면적이 가장 큰 해로서 2,915만㎡에 이르렀다는 점은 반드시 인정해야 한다. ....통계숫자로 미루어 볼 때 1959년부터 1961년까지의 자연재해는 확실히 매우 심각했다는 것을 알 수 있다. ....이처럼 심각한 자연재해는 분명히 농업생산의 감산을 초래하는 한 원인이 되었던 것이다.” 또한 “1950년에서부터 1961년까지의 자연재해 중에서 가뭄의 피해가 가장 컸다.” 李德彬, 앞의 책 II권, 44~45쪽.



서, 꼭 벽에다가 숨저고리 입혀 놓은 것 같더라니까. ...(후략)...

알아? 공장이 왜 문을 닫았는지, 가게가 왜 문을 닫았는지, 학교에서 애들을 왜 안 가르치는지, 당신이 왜 파배기를 못 튀기는지..... 왜 사람들이 나무에 묶이고 외양간에 갇히는지, 왜 맞아 죽는지 아냐구? 모 주석께서 한 말씀 하시면 그걸 노래로 만들고, 그 말씀을 벽에 걸고, 차나 배에다 써 놓고, 침대보와 베갯잇, 컵, 냄비, 심지어는 화장실 벽이나 타구에까지 새겨 넣는 이유를 아냐구? 모 주석의 이름을 부를 때 왜 그리 길게 부르는지..... 자, 들어 보라구. 위대한 영도자이시며, 위대한 원수이시며, 위대한 스승이시며, 위대한 조타수이신 모 주석, 만세 만세 만만세. 다 합쳐서 마흔 자도 넘는 이걸 한 번에 읽어 내야 한다구. 중간에 쉬면 안 된다구. 왜 그런지 알아? 이제 바로 문화대혁명이다 이 말씀이야.....

문화대혁명이 오늘까지 왜 이렇게 떠들썩한지 이제야 좀 알겠다구. 문화대혁명이 무엇이나? 개인적인 원수를 갚을 때 말이지, 예전에 누가 당신을 못 살게 굴었다 치자구. 그러면 대자보를 한 장 써서 길거리에 붙이면 끝이야. 범망을 몰래 피한 지주라고 써도 되고, 반혁명분자라고 써도 좋아. 아무렇게나 써도 된다고. 요즘은 범원이라는 것도 없고, 경찰도 없다구. 요즘에 제일 많은 것이 바로 죄명이야. ...(후략)..."(211~212쪽)

막강한 권력 앞에서도 누구든 자신의 의사를 밝힐 수 있는 수단으로서의 대자보가 이제는 다른 사람을 공격하는 무기로 작동하는 역설적인 상황! 그래서 언젠가부터 모두들 자신을 비판하는 대자보가 나 붙을까봐 전전긍긍한다. 그러다 어느 순간 생각지도 못했던 일로 대자보의 주인공이 되면서 대중 앞에 비판의 대상으로 전락하게 되는 그 순간 한 인간으로서 지니는 최소한의 권리나 가치는 모두 사라지게 되는 현실. 그 억압의 세월로부터 그 누구도 자유로울 없었다. 작품은 그것도 모자라 심지어 가족끼리도 서로 비난하는 상황까지 몰고 간다. 허삼관의 아내 허옥란이 화냥년이라는 대자보가 붙은 후, 그녀는 매일 거리에서 비판으로 시달린다. 결국 압력에 의해 가족 비판에 회부되는 지경에 이르는데, 어린 아들들과 입에 담기도 민망한 얘기들을 주위섬기는 그 광경은 당시 정말 그 정도로 황당했을까 싶을 정도로 가관이다. 허삼관이 자신의 불륜을 자아비판하면서 가족들은 화해로 나아가지만, 황당한 상황 설정을 통해 광풍에 휩싸인 폭력적인 사회 분위기와 그 억압으로부터 벗어나려는 욕망을 표현함으로써, 이 대목은 블랙유머 혹은 풍자성을 가장 극단적으로 보여 준다.

그리고 이 문혁의 광풍은 “지식 청년들은 농촌으로 가서 빈농과 하층 중농으로부



터 재교육을 받아야 한다”(233쪽)는 마오쩌둥(毛澤東)의 교지에 따라 일락이 이락이 같은 중·고등학교 졸업한 젊은이들에게 하방을 강요하게 된다. 독자들에게 끝없는 연민을 자아내는 일락이가 열악한 농촌의 생산대에서 간염에 걸리고, 허삼관은 그런 일락이의 병원비를 마련하기 위해 목숨을 걸고 매혈을 한다.

작품에서 일견 좀 모자라 보이는 듯하지만, 그래도 순박하고 온정이 넘치는 허삼관의 형상 속에서, 우리가 해학을 느낄 수 있는 지점이 바로 이런 시대적 현실이 강요하는 억압과 그 억압을 벗어나기 위해 최선을 다하는 보통 ‘인민’의 삶이 만나는 자리일 것이다. 특히, 자신이 유일하게 가진 생명의 피를 내다 팔 수 밖에 없는 상황을 아무런 불평 없이 받아들이는 ‘허삼관’에게서 한국 독자들이 동정 혹은 연민을 느꼈을 것이다. 그러면서 지난 시절 우리들의 ‘아버지’를 떠올리게 되는 것 또한 작품에서 부단히 보여주는 일련의 슬프면서 희극적인 상황들이 한국의 현대사와 크게 다르지 않다는 점 때문일 것이다. 다시 말해, 고난의 세월이지만 그래도 독자들이 공감할 수 있는 현실, 그리고 그 현실의 억압에 대항하기에는 너무나 초라하지만 맨 몸으로 끝까지 버텨내던 ‘아버지’에 대한 기억 속에서, 이 작품을 해학으로 읽어내는 것이 아닐까.

앞에서 살펴 본 위화의 글쓰기 문제도 이 작품의 완성도를 높이는 중요한 기제이다. 1990년대 글쓰기의 변화에 대해서 위화는 우선 간결한 서술체를 강조하는데, 이에 대해 너무 단순하다는 비판을 많이 받은 것 같다. 이에 그는 ‘이 작품에서 대단히 중요한 점은 작가로서 완전히 성숙했다는 드러내 준다는 것’이라고 강조하며, ‘대화로 서술을 전개하고, 대화 속에 선율(음악감)을 담았다’는 것을 내세운다. 또한 ‘항저우(杭州) 출신이라 북방(베이징) 언어 구사에 어려움을 겪을 수밖에 없다. 그래서 대화를 중국 전통극인 越劇의 곡조에 가깝게 표현하려고 노력했는데, 가장 전형적인 예로 허옥란이 문턱에 앉아 울면서 욕하는 부분이며, 스스로 대단히 만족스럽다’고 표명한다.<sup>21)</sup> 그리고 ‘바흐의 〈마태수난곡〉으로부터, 간단하면서도 풍부한 것에 대한 인식을 했다’고 하며, 자신의 작품에서 나타나는 반복 서술이 이 지점에서 유래되었음을 강조한다.<sup>22)</sup> 즉, 위화는 ‘대화에 인물들의 발언이라는 임무, 그리

21) 余華、李哲峰, 앞의 글, 47쪽.

22) 余華、潘凱雄, 〈新年第一天的文學對話—關於《許三觀賣血記》及其它〉, 《作家》1996年3期, 7쪽.

고 서술을 이끌고 갈 때의 선율과 리듬이라는 임무를 부여하면서, 단순한 것의 힘을 강조한다. 예로 ‘작품 4장에서 허옥란이 세 아들을 출산하면서 허삼관에게 세 차례 욕하는 묘사’를 들고 있는데, ‘욕의 강도가 약해지면서, 몇 년이 지나간 것을 표현할 수 있었다’고 말한다.<sup>23)</sup> 간결한 대화에 서술의 중복<sup>24)</sup>(단어, 문장, 대화, 사건 등)이 어우러져 허삼관의 매혈 여정을 담아내는 작품의 특징을 잘 보여주는 언급들이다.

### III. 영화 《허삼관》에 대해 제기된 문제의식

주지하다시피, 위화의 《허삼관 매혈기》는 한국인들에게 소설뿐만 아니라 연극으로도 익숙하다. 그리고 이제는 영화 《허삼관》으로 다시 우리를 찾아왔다. 이 작품이 이렇듯 부단히 한국 독자들의 사랑을 받는 데에는 소설 원작의 작품성과 한국어 번역본의 가독성에 기인하는 바도 크겠지만, 2004년 극단 미추에서 공연한 연극의 역할도 절대 무시할 수 없을 것으로 보인다.

연극에 대한 당시 기사에는 “일상을 닮은 담담함”, “낙천적이면서도 슬프고, 슬프면서도 웃기고, 웃기면서도 눈물이 비쳤다”고 표현하고 있다. 그리고 과장된 연기나 “다분히 ‘연극적인 구성’을 배제한 각색·연출을 성공 요인으로 언급하고 있다.<sup>25)</sup> 이는 소설에서 연극이라는 매체로의 번역이 대체로 잘 이루어졌음을 반증해 준다.

23) 余華、楊紹斌, 앞의 글, 7·10쪽.

24) ‘CNKI(<http://www.cnki.net>)’에서 ‘許三觀賣血記’ ‘重復敘述’라는 단어로 주제별 검색(2015년 4월 26일)을 해 보면 246개의 관련 자료가 나온다. 중국 문단에서는 이 작품을 이해하는데 있어서 중요한 키워드라고 보고 있음을 반증한다. 余弦의 〈重複的詩學—評《許三觀賣血記》〉(《當代作家評論》1996年 4期)와 張閔의 〈《許三觀賣血記》的敘事問題〉(《當代作家評論》1997年 2期)를 보면 이러한 연구의 범주와 출발점을 알 수 있다. 부연하자면, 한국어 번역본은 중복 서술의 의의를 정확히 반영하지 못한 것으로 판단된다. 예컨대, 앞에서 인용한 바 있는, 허삼관의 말투를 통해 문혁시기의 황당함을 풀어내는 부분을 들 수 있다. 번역본에서는 쌍 따옴표를 크게 하나로 처리함에 따라 연속해서 말하는 것처럼 되어 있지만, 원문에서는 단락마다 사용하고 ‘허삼관이 말했다’라는 표현을 반복적으로 삽입하여, 시간의 흐름을 담아냈다.

25) 백성호, 〈연극 ‘허삼관 매혈기’ ... 눈물 숨긴 배우들, 객석을 울리다〉(중앙일보, 2004-06-16).

이러한 성공적인 전이에는 몇 가지 특징이 있다. 첫째, 원작의 특성을 잘 파악하고 그에 맞는 각색을 했다는 것이다. 연극 각색자는 “대화의 비중이 매우 크다”는 것과 그 대화가 “구어적이고 생동감이 있어 현존하는 인물이 발화하기에 적합하며, 내용적으로도 대화가 작품의 핵심을 관통”한다는 원작의 특성을 잘 파악하여 그것을 최대한 활용한 것으로 평가된다. 두 번째는 생략과 압축을 통해, 지루한 반복을 피하고, “배우들이 地名이 적힌 간판을 들고 늘어서 있고 허삼관이 지친 발걸음으로 그 앞을 지나가는 것으로 매혈역정의 고단함을 표현”하는 것과 같은 연극적 상상력을 활용해 ‘극적 긴장감을 획득’했다는 것이다. 셋째, 시·공간의 전환을 연극적으로 잘 표현했다는 것이다. 앞에서 본 허옥란의 출산 장면을 “암전과 함께 의사와 간호사가 허옥란이 누워있는 침대의 방향을 바꿈으로써” 시간의 변화를 표현하는 것이라든지, “빈 무대에서 공간은 전적으로 등장인물의 대화와 행동에 의존하여 암시”하며, “조명이 가시화될 공간을 지정”하는 정도로 공간을 설정하는 것, 혹은 “간단한 오브제로 공간의 변화를 꾀하는 장면” 등을 들 수 있다. 그 밖에도 원작의 특성을 잘 활용한 “객관적 거리두기와 서사적 연출”, 배우들 연기에서 그 성공적인 전환의 원인을 엿 볼 수 있다.<sup>26)</sup>

영화 《허삼관》의 제작도 분명 이러한 전환 과정을 충분히 인지했을 것으로 추측 가능한데, 현재 부정적 견해들이 속출하고 있는 이유는 무엇일까? 원작의 이야기를 한국적 상황으로 완전히 전환시키고자 한 의도가 때문인지, 아니면 의도는 좋았으나 그 제작 과정과 그 결과에 문제가 있었는지 살펴 볼 필요가 있다.

영화에서 볼 수 있는 몇 가지 불편한 장면들과 공감이 가는 설정을 나누어 보면 이렇다.

1953년 충남 공주의 공사현장에 미군들이 보이고 임분방은 냉차, 허옥란은 강냉이를 팔고 있다. 허삼관은 결혼을 위해 매혈을 하고 피순대, 돼지간, 막걸리를 먹는다. 그리고 허옥란과 결혼한다. 11년 뒤 1964년, 혈액형 검사로 일락이가 허삼관 아들이 아님이 판명된다. 그런데 이 부분은 좀 생경하다. 혈액형 검사라는 설정도 그렇지만 마을 사람들이 모여 있고, 허삼관과 일락이가 연단 같은 곳에 서 있는데, 마치 마을 행사를 치르는 모습이다. 게다가 허삼관이 허옥란을 다그치며 하소용과

26) 이상, 김숙경, 〈서사물의 매체 변환 양상 연구 - 《허삼관 매혈기》를 중심으로〉, 《한국연극학》 제24호, 153~154, 156~158, 161~162, 164~174쪽 참조.

의 진상을 파악하는 장면 다음에 이어지는 장면은 정말 뜬금없다. 일락이가 허삼관의 명이라며 하소용의 집을 찾아와 하소용에게 아버지라고 세 번 외치고 떠나는 장면은 무엇을 보여주려는 것일까? 어쨌든 허삼관은 이후 마을에서 '종달새의 왕'으로 등극하고, 집마당 평상에 누워 하루 종일 뒹굴다, 한 밤중에 홀로 눈물을 흘리면서 괴로움을 달랜다. 그러던 어느 날 일락이가 동생들 싸움에 개입하면서 다른 아이를 다치게 하는 사건이 발생한다. 허삼관과 하소용 모두 치료비 지불을 거절하다가, 허삼관이 매혈로 비용을 마련한다. 그 와중에 허삼관과 임분방의 불륜 사건이 일어나고, 아버지가 아니라 '아저씨'라고 부르게 강요하는 허삼관을 일락이가 나서서 변호(27)해 줌으로써 사건은 무마된다. 이 과정도 한국의 당시 사회와는 다소 거리가 있어 보인다. 특히, 딸 밖에 없는 하소용이 대를 이룰 수 있는 일락이를 아들로 인정하기를 거부하고 줄곧 험악하게 대한다는 것은 다소 무리한 설정이다.

물론 한국적 정서에 맞게 잘 전이된 부분도 있다. 하소용이 뇌염으로 쓰러진 후 벌어지는 점쟁이와 굿, 하소용 아내가 일락이를 굿판에 데려가기 위해 하는 대사들, 허삼관이 되찾아 오는 과정 등 상당히 공감이가 가는 설정이다. 허삼관이 병원비 마련을 위해 매혈하며 서울로 올라가면서 벌어지는 상황도 그렇다. 특히, 영화에서 허옥란의 변신은 눈여겨 볼만하다. 매혈로 번 돈으로 고기왕만두를 먹으러 가는 장면에서 허삼관이 일락이를 제외하자 원작과 달리 허옥란도 가지 않은 것으로 설정한 것이나, 서울 병원에서 기다리다 지친 허옥란이 신장이식 수술을 통해 병원비를 해결하는 모습도 대단히 한국적인 정서에 어울리는 설정이다. 또한 '1953년(결혼식 기념 촬영 장면)에서 '1964년'(빛바랜 결혼 기념사진)으로 이어지는 부분은 빛나는 청춘 시절이 이제는 기억 저편 사진 속으로 퇴색해 버렸다는 시간의 흐름을

27) 이 변호에 관해 주의할 만한 해석은 이렇다. “허삼관은 자신도 불륜을 저지름으로써 마음속에서 아내에 대한 미움을 털어낸 셈인데, 이 같은 반성이나 용서는 영화에 전혀 드러나지 않는다. 영화는 임분방과의 불륜을 불분명하게 묘사하며, 임분방의 남편이 허삼관의 집에 와서 폭로를 할 때, 일락의 변호로 무마되는 모습이 그려진다. 한참 친자가 아니라고 내쳐지던 일락이 허삼관의 불륜혐의를 벗겨줌으로써 허삼관의 점수를 뺐다는 식이다. 만약 불륜이 없었다고 한다면 일어나지도 않은 일에 대한 소동극일 뿐이고, 불륜이 있었다고 한다면 죄의식을 덮어주는 기묘한 남성연대인 셈이다. 원작은 우스꽝스러운 스키타들을 나열하며 ‘도전개전’의 상황을 만드는 것처럼 보이지만, 거기에는 자기반성을 통한 화해의 메시지가 숨어있다.” 황진미, 〈허삼관, 하정우 감독은 왜 매혈기를 잘라냈을까〉(엔터테인먼트, 2015-01-21).

잘 보여 주고 있다. 허삼관이 병원비 마련을 위해 무리하게 매혈하다 병원 바닥에 나뒹굴 때, 바닥에 흩어진 돈을 향해 달려드는 매혈 대기자들의 모습도 영화적 상상력이 잘 활용된 부분이다. 특히, 갓 쓰고 도포 입은 노인들이 병원 앞에서 매혈 반대 시위를 하는 장면이나 서울로 가는 도중 얻어 탄 트럭에 흔들리는 십자가 모습은 한국적 맥락을 잘 담아낸 설정이다.

그렇지만 영화 《허삼관》이 지니는 여러 장점에도 불구하고, 영화의 서사 자체에 대한 문제 제기가 만만치 않다. 이러한 문제 제기는 기본적으로 원작이 보여준 해학에 대한 아쉬움에서 출발한다. 즉 “이 해학적 이야기에 인물들의 필연과 운명을 느낄 만한 면모가 좀 더 사려 깊게 고려”되지 못했다는 것이다.<sup>28)</sup> 이 점은 영화로의 번역 과정에서 삭제된 부분에 대한 심각한 문제 제기와 만날 수밖에 없다. 예컨대 “문화대혁명과 같은 중국의 역사적, 정치적 문제는 모두 제거하고 무시간적, 무공간적 가족 이야기로 축소”되면서, “예민하지만 관대하게 그려낸 시대의 아픔”이 빠진 ‘동화’같은 이야기로는 구체적인 진실에 다가가기 어렵다는 문제의식으로 나아가게 된다.<sup>29)</sup> 실제 영화에서 시대적 배경을 모호하게 처리하고 있다. ‘1953년’과 ‘1964년’이라는 표기는 영화의 서사와 별다른 연관성 없이 제시되고 있어, 단순히 연도를 알려주는 것 이상의 기능을 한다고 보기는 어렵다.

또한 원작에서 허삼관의 매혈은 처음에 “건강을 증명하는 차원이었지만 뒤로 갈수록 매혈은 삶에 닥쳐오는 갖가지 정치적, 역사적 재난 앞에서 삶의 막장에 내몰린 허삼관의 최후의 응전”이 되고, “끊임없이 되풀이 되는 삶의 불평등한 상황 속에서” “피를 팔아 대처하는 허삼관은 민중 생명력의 상징”이 되는 것에 비해, 영화에서의 허삼관은 “자식과 가정을 위해 피를 팔아가면서 모든 것을 희생하는 아버지”이지만, “밖에서 오는 온갖 재난에 맞서 특유의 질긴 생명력을 발휘하는 민중의 상징으로서 허삼관”은 아니라는 것이다.<sup>30)</sup> 이것은 물론 영화가 반드시 한 사회의 본질을 꿰뚫는 전형적인 인물을 다루어야 한다는 것이 아니다. 다만 많은 사람들이 보다 공감할 수 있는 인물의 모습, 그리고 그 서술 과정에서 보다 설득력을 지닌 이

28) 정한석, 〈해학을 품고자 한 이야기 〈허삼관〉〉(씨네21 리뷰, 2015-01-14).

29) 강유경, 〈허삼관에 매혈기가 빠진 까닭은〉(경향신문 2015-01-18).

30) 이옥연, 〈위화 소설에는 있고, 하정우 영화에는 없는 것—영화 〈허삼관〉에 부족한 것〉(오마이뉴스 15.01.21).

야기 전개가 필요하다는 것이다.

결국 이러한 문제의식은 영화의 서사가 가족의 화합으로 나아가면서, 억지 감동을 자아내는 “신과”<sup>31)</sup>로 흐를 수 있는 함정으로부터 자유롭지 못하다는 혐의를 노출시키고 있음을 짚어내고 있다. 이는 원작과 영화의 결말 부분을 비교해 보면, 명확하게 나타난다. 일반적으로 이야기라는 것이 대체로 마지막 부분에서 강렬한 방점을 찍게 되는데, 이 영화도 온 가족이 모여 고기왕만두와 붕어찜을 먹는 단란한 가족의 모습으로 끝난다.<sup>32)</sup> 그런데 원작에서는 예순이 지난 허삼관이 매혈에 실패하면서, 평생 매혈로 가족의 위기를 돌파해 온 자신이 이제 늙어 아무런 쓸모가 없는 존재가 되었다는 것<sup>33)</sup>을 불현 듯 깨닫게 된다. 이때 슬픔을 주체 못하는 그에게 아내 허옥란이 돼지간볶음과 황주를 사주며 위로하는 것으로 끝난다. 영화와 원작의 결말, 즉 온 가족의 행복에 젖어 대화합을 이루고 있는 모습의 전자와 일생을 되짚어 보며 ‘부족하지만 그래도 그런대로 잘 살았구나’라는 느낌을 향유하는 모습의 후자는 그 여운이 다들 수밖에 없고, 그 다름이 어떤 진정성에 기초하고 있느냐는 물음을 불러 오는 것은 당연하다. 따라서 원작을 영화로 번역하는 과정에서 무엇이 왜 생략되었는지를 다시 재독할 필요가 대두된다.

31) 앞에서 살펴 본 연극의 각색을 맡았던 배삼식은 “감정이 개입되면 자칫 신과로 흐를 위험이 커보였다”고 보았고, 연출가 강대홍도 “연습하다가 배우들이 조금이라도 눈물을 보이면 호통을 쳤다”고 하는 일화(백성호, 앞의 글)는 《허삼관 매혈기》를 새로운 매체로 번역하는 데 있어 주의해야 할 점을 잘 보여준다.

32) “...(전략)...영화의 결말은 허삼관, 허옥란, 허일락, 허이락, 허삼락 등 5명의 가족이 모두 모여, 먹을 것이 없었을 때, 상상 속에서 맛보았던 만두와 붕어찜을 함께 나누어 먹는 장면으로 마무리된다. 이 장면은 과다 노출을 통해 마치 꿈속의 장면처럼 처리되었다. 이 장면은 허삼관이 앞서 상상 속에서 만두와 붕어찜의 조리법을 자세하게 설명한 그 대사 그대로 시각적으로 음식이 조리되는 과정을 보여주고 있는데, 그들이 꿈꾸는 이상적인 상태, 행복한 가족의 모습을 보여준다. 이렇게 이 마지막 장면은 〈허삼관〉이 소구하는 지점이 가부장제 질서로서 가족의 회복, 그리고 그것에 대한 점을 영화적 입장을 명확히 드러내고 있다.” 김정구, 《〈허삼관〉은 어떻게 〈허삼관 매혈기〉를 “한국 영화”로 번역하(지 못하)는가?—한중 비교연구의 조건들에 대하여》, 2015년도 한국중국 현대문화학회 춘계학술대회(2015년 4월 11일, 한국외대, 사이버대 소강당 310호) 발표 자료집.

33) “지난 40년 동안 이런 일은 오늘이 처음이었다. 생애 처음으로 피를 못 판 것이다. 집 안에 일이 생길 때마다 매혈에 의지해서 문제를 해결했는데, 이제는 자신의 피를 아무도 원하지 않다니..... 집에 무슨 일이 또 생기면 어떻게 하나?”(319쪽).



#### IV. ‘문화번역’의 시각에서 본 《허삼관》

“언어를 포함하여 다수의 상징체계, 사유양식, 서사, 매체 등 여러 차원에서 이루어지는 복합적인 문화 간 이동, 횡단, 소통의 방식”으로 보는 문화번역은 “의미를 등가적으로 교환하거나 초월적 위치에서 매개하는 작업이 아니라 특정한 역사적 맥락에서 타 문화를 해석하고 변용해 들여오는 행위이다.”<sup>34)</sup> 이에 혹자는 “번역 자체를 정치적인 것으로 보며, 구체적인 역사적·사회적 맥락이 암시하는 정치권력의 구도에 주목하여 문화 간의 접촉과 교섭을 일종의 번역 행위”로 간주하며, “서구 근대성을 보편으로 상정하는 인식론을 벗어나는 담론뿐 아니라 새로운 주체성의 생성 가능성을 엿보기도 한다.”<sup>35)</sup>

따라서 이러한 문화번역 관점에서 영화 《허삼관》을 보면, 제일 먼저 눈에 들어오는 것은 “하정우는 원작 소설 제목에서 왜 ‘매혈기’를 뺐을까?”라는 질문이다. 양쪽 다 “아버지 다시 세우기”라는 공통점은 있지만, 영화는 원작과 달리 “허삼관의 매혈에 관한 이야기가 아니다. 아버지 이야기, 허삼관이라는 피를 팔아서 아들과 가정을 지키는 아버지에 관한 이야기로, 그 중심이 바뀌었다.”<sup>36)</sup> 이 점에 관해, 혹자는 “소설에서는 ‘피’ 혹은 ‘매혈’이라는 소재가 인간 본연의 가치, 혹은 신체가 보증하는 평등의 조건으로 기능한다면, 영화에서는 가부장제의 질서를 확증하고, 위협하는 혈연의 질서를 표상함으로써, 〈허삼관 매혈기〉가 신중국 이후, 중국의 새로운 사

34) 이명호, 앞의 글, 234쪽.

35) 윤조원, 〈번역자의 책무—발터 벤야민과 문화번역〉, 《영어영문학》 제57권 2호, 217·219쪽.

36) 이옥연, 앞의 글. 이옥연은 다음과 같이 보충·설명한다. “물론 원작 소설도 아버지에 관한 이야기이다. 소설의 한 축 역시 아버지 다시 세우기에 관한 이야기다. …(중략)… 전통을 타도하고 현대 국가, 사회주의 국가를 세우기 위해서였다. 전통 타도 운동이자 기성 권력과 전통 권위를 타파하려는 차원에서 낡은 가족제도를 부정하고 아버지를 부정하는 것이다. 아버지 타도라는 외침은 문화대혁명 때 절정에 달했다. 문화대혁명(1966~1976)은 문화적으로 보자면, 아버지로 상징되는 기성 권력과 기존 문화를 전복시키려는 아들의 반역운동이었다. …(중략)… 물론 가정 밖에 유일한 아버지가 있었다. 마오쩌둥이 유일한 아버지로 태양처럼 떠 있었다. 그런 마오쩌둥 시대가 끝나고 사회주의 시장경제가 빛을 발하면서, 1990년대 이후 중국 문화는 아버지를 다시 세우고, 가정을 다시 세우기 시작한다. 사는 게 넉넉해지고 중국적인 것, 전통적인 것의 가치를 재발견하면서 아버지와 가정을 다시 발견하게 된 것이다.”



회 건설이라는 민족적 과제를 사회주의 체제의 이데올로기인 ‘평등’의 문제로 고민한 것이었다면, 〈허삼관〉은 한국 전쟁 이후, 새로운 사회 건설이라는 민족적 과제를 전통과 근대의 충돌에서 발생한 ‘가부장제 이데올로기’의 갈등과 화해로 받아들인 것이라 할 수 있다”고 지적한다.<sup>37)</sup>

당연한 얘기가 되겠지만, 영화가 반드시 원작을 그대로 따라야 할 이유는 없다. 그런 면에서 이야기의 중심이 바뀌었다는 것은 문제가 되지 않는다. 다만 영화 자체가 “특정한 역사적 맥락에서 타 문화를 해석하고 변용해 들여오는” 과정 중에서, 번역자가 자신의 이야기를 설득력 있게 전달하고 있느냐 혹은 어떤 메시지를 전달하는가 하는 문제는 여전히 남는다. 즉 혈연 중심의 가족주의, 가장 중심의 가부장제에 대한 성찰을 어떻게 풀어내고 있는가라는 점이 중요하다. 그런데 영화는 “문화간의 접촉과 교섭” 과정에서 원작이 담고 있는 시대성—대약진운동과 문화대혁명으로 대표되는 정책 실패와 자연재해 등—을 제거하면서, 허삼관이란 인물 이미지와 서사에 역사성을 탈각시키는 것으로 그치지 않는다. 영화는 최근 한국 사회의 특정한 문화적 흐름—〈국제시장〉으로 대표되는 “아버지열풍과 ‘복고 소환’이라는 유행 대세”<sup>38)</sup>—과 맞물리면서 한국 정치권력의 주류 이데올로기를 부각시키고 있다고 볼 수 있다.

이러한 문제점은 작품의 서사 전개에서도 나타난다. “원작의 문제의식을 이어가면서, 핵심적인 사건으로 축약하는 것”은 필요하지만, “사건의 갈등해소 양상이 부족하게 그려져서 원작의 주제의식이 담기지” 않았다고 보는 관점에 따르면, “만아들이 친자가 아니라는 것은 가부장적 질서에 있어서 가장 공포스러운 스캔들”임에도 불구하고, “굿판에 보낼 때까지 친자가 아니라고 내치던 일락이가 자신을 아버지라고 부르는 외침을 듣고, 스리슬쩍 아들로 품게 되었다”라는 정도를 묘사하고, 후에 일락이가 하소용과 같은 병인 뇌염에 걸리는 것으로 설정함에 따라, “원작이 넘어서고자 했던” 혈연 중심의 가족주의에 머물면서 설득력이 떨어진다는 것이다.<sup>39)</sup>

37) 김정구, 앞의 글.

38) 陳性希, 〈중국 문학의 자국화에 대한 일고찰—소설 〈허삼관 매혈기〉와 영화 〈허삼관〉을 중심으로〉, 《中國小說論叢》第45輯, 238쪽.

39) 황진미, 앞의 글. 황진미는 원작의 설득력을 이렇게 풀이한다. “영화에는 가족외식에 따라가지 못한 일락이 집을 나와 떠돌 때, 허삼관이 음식을 사주는 장면이 없다. 그러나 원작에서는 허삼관이 일락을 업고, 간절히 원하던 국수를 사준다. 여기에서 1차적인 화

사실 우리가 떠올리는 과거에 대한 기억은 어쩌면 한 편의 동화에 가까울지 모른다. 기억은 과거 현실을 있는 그대로 담아놓은 그릇이 아니라 조작되기도 하니깐. 그렇다면 1950~60년대에 대한 실제 기억을 갖고 있는 사람들은 물론이고, 1978년생인 감독 하정우나 이 영화를 본 젊은 세대들에게 그 시절은 어쩌면 동화의 세계일 수 있다. 이렇게 본다면, 하정우는 위화의 이야기가 아니라 자신의 이야기를 우화적으로 보여주고 있다고 할 수 있다. 문제는 그 이야기가 재미있느냐, 담고 있는 메시지가 진지한 고민의 산물인가, 나아가 결론적으로 우리가 잊고 있었던 혹은 몰랐던 것에 대해 새롭게 볼 수 있는 지평을 보여 주느냐 하는 것이다.

앞에서 살펴 본 것처럼, 원작에서는 대약진과 문화대혁명 같은 국가 정책의 실패, 1959년부터 1961년까지의 자연재해 등을 배경으로 한 굶주림에 대한 묘사는 작품의 완결성을 담보하는 주요한 기제였다. 그런데 영화에서는 이 부분을 너무 쉽게 처리하고 있다. 한국의 '보릿고개' 시절에 대한 단순한 기억만으로는 설명할 수 없는 부분이 있다는 말이다. 경제가 낙후되었기 때문에 빈궁했던 측면(예컨대 원작에서의 장갑 짜기)이 물론 있지만, 특정 시·공간의 물질적 결핍은 국가 정책의 실패와 자연 환경적인 요소들과도 밀접한 관련이 있다. 그런데 영화의 서사는 그런 부분에 그다지 관심이 없는 듯하다. 좀 거칠게 말하면, 허삼관 가족의 상태는 1953년의 공주(건설현장, 미군)와 1964년의 공주에서 풍요와 빈곤으로 대비된다. 왜? 우문일 수도 있지만 좀 극단적인 질문을 해보자. 미군이 (화면에) 없으면 건설도 없는가? 전쟁 후 입에도 불구하고 미군이 있으면 굶지 않는데, 1960년대에는 왜 굶어야 하는가? 일반 상식으로 보면, 한국 현대사에서 1950년대가 1960년대보다 굶주림이 더 심했을 것 같다. 그런데 영화에서는 강냉이 빵튀기 장수(배우 하정우의 이미지와는 전혀 어울리지 않는다)로 추측되는 허삼관과 그 가족들이 1960년대에 왜 갑자기 극도의 기아 상태에 빠졌는지 전혀 알 수 없다. 설령 당시 '보릿고개' 같은 어려움을 넘길 수 없는 직업을 설정했다고 이해하더라도, 그것으로는 당시 상황을 제대로 담아 낼 수 없다. 질문을 바꾸어 보자. 1960년대 한국사회는 그렇

---

해가 이루어진 것이다. 즉 원작에서는 하소용이 쓰러지기 전에 이미 허삼관은 일락을 아들로 받아들이고 있었다. 그는 굶판에서 일락이가 하소용을 아버지라 부를 것을 거부하고 자신을 아버지로 부르자, 일락을 데려오면서 식칼로 팔에 상처를 내며, 누구라도 일락을 자기 아들이 아니라고 하면 이렇게 상처를 낼 거라고 선언한다. 이러한 엄중한 선포로 일락은 허삼관의 아들로 대외적인 인정을 받게 된 것이다.”

다면 평안했다는 말인가? 하정우 감독의 흥미로운 인터뷰 기사가 있다.

배경을 1950~60년대로 설정한 이유에 대해 묻자 “가장 사회적 이슈가 없었다”고 말문을 열었다. “그때는 나라 재건에 집중돼 있었어요. 제가 조사한 바로는 미스코리아 대회가 신설되고 삼양라면이 출시되는 등 일상생활 관련 이슈가 많았어요. 원작의 문화대혁명을 빼버리고 가족의 갈등이라는 드라마로 만들기에 적절한 시기라고 생각죠. 또 미술적으로도 전쟁이 막 끝나 폐허가 된 마을과 미군의 잔재들, 한국적인 것들이 혼재된 느낌도 감독으로서 매우 흥미가 동했어요. 그런 모습들이 이야기를 동화적으로 이끌기에 좋았고요”라고 답했다. 동화에 대한 얘기가 이어졌다.<sup>40)</sup>

개발독재를 미화하는 우편향적 역사 인식으로 의심이 가는 대목이다. ‘4·19혁명’(1960), ‘5·16쿠데타’(1961)가 있었다. 그리고 영화에서 왜 굳이 1964년을 선택했는지는 분명치 않지만, 1964년에는 굴욕적인 한·일 협상 반대 시위와 6·3사태와 1차 인혁당 사건에 이어, 베트남전 참전 결정 등 상당히 혼란스런 해였다. 뿐만 아니라 원작의 상황과 닮은 부분도 있다. 1963년의 대홍작으로 쌀값이 폭등하던 시기에 ‘밀가루·설탕·시멘트’에서 폭리를 취한 기업들의 문제는 정경유착의 출발을 잘 보여주는 사례이며, 게다가 그 무렵 ‘저곡가 정책’과 가뭄까지 겹쳤다.<sup>41)</sup>

40) 〈허삼관〉 하정우 “감독과 주연 겹하게 된 얘기 좀 들어보실래요?”(아주경제 2015-01-14).

41) 당시 개발독재의 폐해와 자연재해의 심각성에 대해서 다음의 견해를 참고할 만하다. “1960년대에 박정희 정권이 등장하면서 특히 1963년과 1964년에 식량 파동이 일어난다. 3분 폭리도 겹치지 않나. 그러면서 박정희 정권 때에도 식량이 쪼들렸다. 1960년대 후반기, 그러니까 1967~1969년에는 나도 지방에 내려가고 했는데 가뭄이 지독했다. 유난히 심했다. 그전에, 그러니까 자유당 말기에는 태풍 피해 같은 것도 심했다. 이런 것도 겹치면서 1960년대까지 우리 사회에 굶주리는 사람이 정말 많았다. 정부가 잘못된 정책을 썼기 때문에도 많았지만 어쩔 수 없는 상황도 많았던 것이다. / …(중략)… / 야당에서 총선하고 대선이 있던 1967년에 이미 이중 곡가제를 들고 나오는데도 정부는 1960년대 내내 저곡가 정책을 썼다. 저곡가 정책을 박정희 정권이 1960년대 내내 썼던 것은 노동자에 대해 저임금을 고수하기 위해서였다. 저곡가 정책이 계속되는 한발 등 자연재해가 겹치면서 1960년대 후반에 농촌이 참 얼마나 어려웠나. 농촌 파탄이라고 표현할 정도로 문제가 굉장히 심각했다. 그 당시 농촌을 돌아다녀보면 정부의 농정에 대한 불신도 아주 심했다.” 〈새마을운동 덕분에 굶주림 면했다? 턱없는 소리—[서중석의 현대사 이야기] 〈80〉 경제 개발, 여섯 번째 마당〉(프레시안 2015.01.14.)

영화가 다른 군더더기를 줄여서라도 이러한 것들을 간단하게나마 담아내면서 유신 정권 같은 역사적 아픔까지 밀고 나갔더라면 하는 아쉬움이 남는 대목이다. 특히, 영화 후반부에서 보여주는 뛰어난 설정—도포 입은 노인들의 시위, 허옥란의 희생, 십자가와 교회, 돈을 향해 달려드는 악귀 같은 매혈자들 등 당시 한국 사회의 문화적 맥락을 잘 포착한 장면들—을 고려하면 더욱 그렇다.

따라서 한 편의 상업영화에 너무 많은 것을 기대할 수 없겠지만, 그래도 짚고 넘어가야 할 부분이 있다. “기존의 번역 개념이 1차원적인 이동(one-dimensional transfer) 즉 타인을 일방적으로 수용(importation)하는 것이라면, 제3의 영역에서 이루어지는 문화번역은 자아와 타인의 다층적 소통 과정”이라 할 때,

...(전략)...문화번역의 세계에서는 타인이 번역가(문화중재자)를 통해 자아의 내부로 투영·굴절되며 자아는 이렇게 반영된 타인과의 상호침투(inter-penetration)를 통해 새로운 정체성을 수립하게 된다. 다시 말해 자아의 영역에서는 ‘타인에 대한 재현(representation of other)’과 함께 ‘자아의 재현(self-representation)’이 함께 일어나며, 두 재현의 협상을 통해 만들어진 새로운 재현은 새로운 자아(정체성)를 구성하게 된다. 결국 자아와 타인은 뫼비우스의 띠처럼 명확한 영역 구별이 어려운 개념이며, 자아와 타인 간의 번역은 ‘재현의 재현(a representation of representations)’을 거듭하는 역동적인 과정이다. ...(후략)...42)

앞에서 언급한 것처럼 영화가 “포스트모던적인 자기-서술 혹은 자기민족지”라고 하면, 소설에서 영화로의 번역은 “새로운 자아(정체성)를 구성”하는 것으로 나아갈 수밖에 없음을 강조하고 있다. 다시 말하자면, “원본이라는 그림에 얼룩을 기입하여, 원본 자체가 변화하게 만드는, 원본 자체를 교란”하고 “재현에 의해 억압되고

42) 이상빈, <문화번역(cultural translation)에 관한 이론적 고찰: 호미 바바를 중심으로>, 《통역과 번역》, 제13권 2호, 97~98쪽. 본 논문의 심사과정에서, 이 인용부분에 대해, “호미 바바의 ‘문화교섭’이라는 포스트식민주의적 개념”이라고 볼 때, “한국의 중국 현대문학 수용에 있어 식민-피식민적 관계가 어떻게 가능하겠는가?”라는 문제제기가 있었다. 타당한 지적이다. 다만 본문은 포스트식민주의를 거쳐 온 문화번역의 개념이 최근에 식민과 피식민의 관계를 넘어 훨씬 폭넓게 사용—예컨대, “글로벌 시대의 문화번역은 외국인/유색인종/이주 노동자 같은 주변적인 주체의 경험을 소통 가능한 언설로 만들어 우리 사회의 문화 능력을 확장시키는 데 기여하는 일이다.”(김현미, 앞의 책, 46쪽)—되고 있다는 점에 착안했음을 밝혀 둔다.

보이지 않는 것으로 간주하였던 것을 보이게 하는 활동”이자 “눈에 보이지 않기 때문에 없다고 생각했던 것을 창조하는 활동”<sup>43)</sup>으로 보는 호미 바바(Homi K. Bhabha)의 번역론에 이르지 못하더라도, 최소한 “자신을 구성해왔던 기존의 정체성이 박탈되는 ‘외상적’(traumatic) 순간”을 감수하면서 “닻음과 차이라는 이분법적 대립을 넘어 타 문화 속의 억압된 낯선 이국성을 대면함으로써 자신을 변용시키는 적극적 행위”<sup>44)</sup>로 나아가는 정도의 번역은 되어야 한다. 따라서 영화 《허삼관》이 “타 문화 속의 억압된 낯선 이국성”은커녕 한국의 아픈 과거사도 “미스코리아 대회가 신설되고 삼양라면이 출시”되는 것으로만 기억하는 정도의 “자기민족지”를 구성한다고 하면 문제는 심각하다. 특히, 아버지를 중심으로 했던 가부장제 사회에서 강조되던 가족이라는 틀이 서서히 해체되고 이전과는 다른 중심과 가족관이 생성되어가는 이 시점에, 동화 속이나 존재하는 아버지의 낡은 신화를 통해 새로운 자아 정체성 혹은 주체성을 구성하고 있다면, 아무리 제작 계획을 세심하게 수립하고, 아무리 정성들여 세트를 만들고, 배우들이 아무리 연기를 잘 해도 그 번역은 비판의 대상이 될 수밖에 없다.

## V. 結語

영화는 그 매체의 특성을 고려할 때, 독서의 기억에 치중하는 소설과는 달리, 주어진 시간을 중시하는 예술이며, 관객이 장소에 익숙해져야 인물과 사건에 보다 집중하게 된다는 점도 고려해야 하는 장르이다. 그러다 보니 원작을 영화로 번역하는 과정에서 생략과 압축, 새로운 상황 설정 등을 하는 것은 어찌면 당연한 과정일 것이다. 따라서 영화 《허삼관》이 중국의 이야기를 상이한 한국 사회의 문화적 맥락으로 가져오면서, 중국 사회의 역사적 맥락을 어쩔 수 없이 삭제할 수밖에 없었다고 강변한다면, 제한적인 인정을 할 수도 있을 것이다. 그러나 앞에서 살펴 본 것처럼, 영화는 한국 사회의 역사적, 문화적 맥락과도 어설픈 갈등 관계를 드러내고 있다.

다시 말해, 타 문화를 “‘저기 바깥’에 놓여 있는 대상으로 인식”하고, “시간성을

43) 정혜욱, 앞의 책, 111~112쪽.

44) 이명호, 앞의 글, 246~247쪽.

상실한 채 정지된 상태”로 간주하던 과거 서구의 인류학이 “시공간적 거리 두기 allochronic distancing”를 통해, 타자를 “서구가 잃어버린 것을 간직하고 있는 동경과 향수의 대상으로 미화”하던 식의 번역<sup>45)</sup>이 아닌지 자문해 볼 필요가 있다. 사실 우리가 허삼관의 매혈 이야기에 빠져들었던 것은 우리가 잊고 있었지만 아름다웠던 어떤 과거에 대한 재현의 욕망을 발견했기 때문일 것이다. 따라서 중국 현대사의 중요한 맥락들을 삭제한 영화 속 허삼관의 매혈 이야기는 우리의 과거에 대한 동경과 향수를 미화시키기 위해서, 한국 사회의 특정 시공간에 대한 역사성 혹은 기억을 새롭게 이미지화하는 문화 교섭의 한 지평을 보여준다. 심각한 문제는 그 교섭의 결과가 실제 살았던 아버지가 아니라, 아름답게 기억되고 싶은 욕망의 표상으로 혹은 동화적 신화로 박제된 아버지를 그려낸 번역자의 태도일 것이다.

현 시점에서 영화를 10년의 간극을 두고 있는 연극과 단순 비교할 수는 없겠지만, 두 작품에 대한 상이한 평가를 통해서도 문화번역에 관한 일정한 시사점을 얻을 수 있을 것이다. 다음은 《허삼관 매혈기》의 연극에 대한 소감을 밝힌 글이다.

관객은 거리두기 효과로 인해 ‘허삼관의 목숨을 건 피 팔기’가 인간이 삶을 살아가는 가운데 겪게 되는 큰 어려움 중 하나로 인식하게 되면서 허삼관이 그것을 어떻게 극복해 갔는가에 집중하게 된다. 할리우드 영화에서처럼 영웅 아버지의 모습으로 가족을 살리는 것이 아닌 가장 인간적인 모습으로 오히려 쓸개 빠진 자라대 가리 아버지 사랑으로 자기 몸을 희생하는 모습을 보게 된다. 사상과 사회제도의 문제, 가족 이데올로기가 무색해지는 순간이다. 배우들만 덩그마니 앉아 있는 듯했던 빈 무대는 공연이 진행되는 동안 배우들의 절제된 연기와 몇 개의 소품, 그리고 회전하는 무대 바닥 장치, 중국 특유의 악기로 연주되는 음악으로 채워지면서 자기 희생적인 자라대가리 아버지 사랑을 만들어낸다.<sup>46)</sup>

이러한 평가는 단순히 ‘거리두기’와 같은 기법이 훌륭했다는 것에 그치는 게 아니다. 영화처럼 아버지의 신화를 전면에 내세운 듯 보이지만, 영화와는 전혀 다른 효과를 내고 있다는 점에 주의할 필요가 있다. 즉, 연극은 원작의 내용들을 아예 삭

45) 여기서 “‘시공간적 거리 두기’는 타자를 자아와는 다른 시간, 공간적 지점에 둬으로써, 둘 간의 메울 수 없는 ‘문명적 격차’를 상징하는 것”을 지칭한다. 김현미, 앞의 책, 50~51쪽.

46) 김향, <<허삼관 매혈기>>를 보고, 《공연과 이론》, 2003년 여름호, 131쪽.



제하기보다는 매체의 특성을 살리는 효과적인 압축을 통해, “타 문화 속의 억압된 낮은 이국성을 대면함으로써 자신을 변용시키는 적극적 행위”라는 문화번역의 측면에서 일정한 성공을 거둔 것으로 보아야 한다. 물론 감독을 비롯한 영화제작진이 ‘문화번역’이라는 개념도 수많은 번역이론 중의 하나일 뿐이고, 우리가 반드시 그런 이론에 입각해서 영화를 만들어야 할 필요는 없지 않느냐고 항변할 수도 있다. 그러나 그렇다 하더라도 위화의 번역에 관한 입장<sup>47)</sup>에서 보면, 한국어 번역본 《허삼관 매혈기》는 분명 ‘내과식의 번역’에 해당할 것이고, 연극도 그 장르적 특성을 고려하면 역시 ‘내과식의 번역’이라고 볼 수 있지만, 이에 반해 영화 《허삼관》은 ‘외과 수술’에 가깝게 보인다.

마지막으로 지적하고픈 것은 영화 속에서 보여준 하소용 가족에 대한 묘사이다. 흔히 “정말 재미있는 이야기일수록 등장하는 인물의 캐릭터가 명확하며, 일관성이 있고, 주인공의 욕망이 분명하며, 그것을 방해하는 적대자의 힘이 강렬하다”<sup>48)</sup>는 식의 스토리텔링에 너무 집착한 것일까? 하소용과 그의 부인, 딸들의 형상을 원작에 비하면 대단히 강하게 표현하고 있다. 강력한 적대자를 설정하여 극적 긴장감이나 재미를 더하고 싶었다면, 《허삼관 매혈기》를 선택하지 말았어야 한다. 원작이 지향하는 것은 악인과 선인, 혹은 가진 자와 못가진 자의 대결 구도에서 후자의 승리가 아니라, 모두가 가진 것 없었던 시대, 그리고 열악한 환경 속에서도 무던히 삶을 지탱해 온 보통 사람들의 모습(달관과 해학)이다.<sup>49)</sup>

47) 최근 위화는 번역에 관해 논하는 자리에서, 어떤 번역이 좋은 번역이라고 생각하느냐라는 질문을 받는다. 위화는 우선 “원저를 존중해야 한다는 것은 번역에 있어서 가장 기본적인 조건”이라고 천명하며, ‘내과식의 치료’와 ‘외과 수술’이라는 비유를 들어 답한다. ‘내과식의 치료’라는 것은 번역가가 융통성 있게 원저를 존중한다는 것이지만, 이는 틀에 박힌 직역이 아니라 작품을 충분히 이해 한 후에 행해지는 의역을 말하는 것이다. 특히 언어들 간에 맞대응이 이루어지지 않는 것을 번역할 때에는 지역의 풍속이나 관습에 따라 번역하는 것이 더욱 좋다. 이에 비해, 외과 수술이라는 것은 원저의 단락, 심지어는 장 혹은 절을 삭제하는 것 같은 번역을 말하는 데, 위화 자신은 이런 번역에 반대한다. 余華、高方, 《尊重原著應該是翻譯的底線》— 作家余華訪談錄, 《中國翻譯》2014年 第3期, 60쪽.

48) EBS 다큐프라임 이야기의 힘 제작팀, 《이야기의 힘: 매혹적인 스토리텔링의 조건》(서울: 황금물고기, 2011), 61쪽.

49) 이 논문은 인문콘텐츠학회/GCIC가 주최한 ‘2015 책과 영화의 만남’ 학술세미나(2015.5.1. / 전주 중부비전센터)에서 발표한 <중국소설 《許三觀賣血記》와 한국영화 《허삼관》 비교 독해>에 기초해 새롭게 작성한 것임을 밝혀둔다.



## 【參考文獻】

- 余華, 《許三觀賣血記》(上海: 上海文藝出版社, 2004).
- 余華, 최용만 譯, 《허삼관 매혈기》(과주: 푸른숲, 2005).
- 위화, 《兄弟—위화의 형제 작가노트》(서울: 휴머니스트, 2007).
- 余華、高方, 〈“尊重原著應該是翻譯的底線”—作家余華訪談錄〉, 《中國翻譯》2014年第3期.
- 余華、楊紹斌, 〈“我只要寫作, 就是回家”〉, 《當代作家評論》1999年 1期.
- 余華、李哲峰, 〈余華訪談錄〉, 《博覽群書》1997年 2期.
- 余華、潘凱雄, 〈新年第一天的文學對話—關於《許三觀賣血記》及其它〉, 《作家》1996年 3期.
- EBS 다큐프라임 이야기의 힘 제작팀, 《이야기의 힘: 매혹적인 스토리텔링의 조건》(서울: 황금물고기, 2011).
- Rainer Schulte, John Biguenet 編, 이재성 譯, 《번역이론: 드라이든에서 데리다까지의 논선》(서울: 동인, 2009).
- 레이 초우, 정재서 譯, 《원시적 열정》(서울: 이산, 2004).
- 왕병흠 著, 김혜림·이지혜·김효정·강경이·김남이 譯, 《중국 번역사상사》(서울: 이화여자대학교출판부, 2011).
- 李德彬 著, 梁必承·尹貞粉 譯, 《中華人民共和國 經濟史》(I·II)(서울: 교보문고, 1989).
- 김현미, 《글로벌 시대의 문화번역》(서울: 또하나의문화, 2005).
- 정혜욱, 《번역과 문화연구: 합일을 거부하는 반복》(부산: 경성대학교 출판부, 2010).
- 한국 중국현대문학학회, 《중국현대문학과의 만남》(과주: 동녘, 2006).
- 호미 바바, 나병철 譯, 《문화의 위치: 탈식민주의 문화이론》(서울: 소명출판, 2014).
- 김숙경, 〈서사물의 매체 변환 양상 연구—《허삼관 매혈기》를 중심으로〉, 《한국연극학》제24호.
- 김정구, 《《허삼관》은 어떻게 《허삼관 매혈기》를 “한국 영화”로 번역하(지 못하)는가?—한중 비교연구의 조건들에 대하여〉, 2015년도 한국중국현대문학회 춘계학술대회(2015년 4월 11일, 한국외대, 사이버대 소강당 310호) 발표 자료집.
- 김향, 〈《허삼관 매혈기》를 보고〉, 《공연과 이론》, 2003년 여름호.
- 심혜영, 〈위화(余華)의 글쓰기와 문학의 진실〉, 《中國語文學誌》제19집, 2005.
- 유경철, 〈운명'과 이에 대면한 위화의 인물들—위화(余華) 소설의 변화 과정에 관한 일고찰〉, 《中國現代文學》46집.
- 윤조원, 〈번역자의 책무—발터 벤야민과 문화번역〉, 《영어영문학》제57권 2호.

- 이명호, 〈문화번역의 정치성: 이국성의 해방과 이웃되기〉, 《비평과 이론》 제15권 1호.
- 이상빈, 〈문화번역(cultural translation)에 관한 이론적 고찰: 호미 바바를 중심으로〉, 《통역과 번역》, 제13권 2호.
- 이종민, 〈위화(余華)의 새로운 글쓰기에 대한 비판적 고찰: 『형제』 속의 개혁개방 시대를 중심으로〉, 《中國現代文學》 第45號.
- 陳性希, 〈중국 문학의 자국화에 대한 일고찰—소설 《허삼관 매혈기》와 영화 〈허삼관〉을 중심으로〉, 《中國小說論叢》 第45輯.
- 〈‘허삼관’ 하정우 “감독과 주연 겸하게 된 얘기 좀 들어보실래요?”〉(아주경제 2015-01-14)
- 〈새마을운동 덕분에 굶주림 면했다? 턱없는 소리—[서중석의 현대사 이야기] 〈80〉 경제개발, 여섯 번째 마당〉(프레시안 2015.01.14.).
- 강유정, 〈허삼관에 매혈기가 빠진 까닭은〉(경향신문 2015-01-18).
- 백성호, 〈연극 ‘허삼관 매혈기’ ... 눈물 숨긴 배우들, 객석을 울리다〉(중앙일보, 2004-06-16).
- 이육연, 〈위화 소설에는 있고, 하정우 영화에는 없는 것—영화 〈허삼관〉에 부족한 것〉(오마이뉴스 15.01.21).
- 정한석, 〈해학을 품고자 한 이야기 〈허삼관〉〉(씨네21 리뷰, 2015-01-14).
- 황진미, 〈‘허삼관’, 하정우 감독은 왜 매혈기를 잘라냈을까〉(엔터테인먼트, 2015-01-21).
- 余弦, 〈重複의詩學—評《許三觀賣血記》〉, 《當代作家評論》 1996年4期.
- 張閔, 〈《許三觀賣血記》의敘事問題〉, 《當代作家評論》 1997年2期.

### 【英文提要】

The movie “*Heo sam-gwan*,” directed by Ha Jung-woo, has been spotlighted by public opinion, since the novel “*Chronicle of a Blood Merchant*” by Yu Hua who is one of Chinese representative writers has been filmed, while the public culture between Korea and China is interchanging more actively than ever.

While Mr. Ha, the movie director, modified and scripted the historical backgrounds and episodes of the novel into the scenes of the 1950-1960s of Korea, the backgrounds and aspects presented in the movie has been reconstructed dramatically with

the distinct aura from its original story.

The main text of this paper will discuss the active role of movie as the translator of the certain historical and cultural backgrounds through agreeing on the postmodern view of the “Cultural Translation,” suggesting that movie is a self-writing, auto-ethnographic, and postcolonial translator of cultural differences.

In the process of ‘the cultural contacts and negotiations,’ this movie transforms the image of the main character, Heo sam-gwan, by removing the trend of the times represented by ‘the Great Advance Movement’ and ‘the Cultural Revolution’ containing the message of the failure of policy and the natural disaster. Furthermore, this movie highlights ‘the patriarchy ideology’ which is the current cultural trend as well as the main ideology of Korea supported by the political authority.

From the view of arguing movie as being a self-writing and auto-ethnographic translator of cultural differences, the process of a filmic adaptation of novel requires the phase of defining a new self or ego by adopting new values and ideas when making the film version of the original novel. However, the movie, “*Heo sam-gwan*” seems not to reach the goal of becoming the active cultural translator, since it is hard to find its enthusiastic attempts to face the process of becoming neighbors to other cultures, requiring a traumatic dispossession of one’s own narcissistic ego.

**【主題語】**

余華(Yu Hua), 許三觀賣血記(Chronicle of a Blood Merchant), 許三觀(Chronicle of a Blood Merchant or Heo sam-gwan), 翻譯(Translation), 文化翻譯(Cultural Translation), 자기-서술(self-writing), 자기민족지(autoethnography), 가부장제 이데올로기(Patriarchy Ideology)

투고일: 2015. 7. 15 / 심사일: 2015. 7. 20~8. 5 / 게재확정일: 2015. 8. 10