

한국냉전학회 & 서울대 통일평화연구원 HK평화인문학단 & 아트선재센터 주최 국제학술회의
2017 KACS-IPUS-ASJC International Conference

냉전과 평화의 이미지

The Images of the Cold War and Peace

일시 : 2017. **6.27**(화) ~ **28**(수)

장소 : 아트선재센터 & 서울대학교 교수회관

주최 : 한국냉전학회, 서울대 통일평화연구원 HK평화인문학단,
아트선재센터-리얼 디엠지 프로젝트

후원 : 한국연구재단

프로그램

6.27(화) / 아트선재센터

• 사회 김학재 (서울대)

14:00~14:15 등록

14:15~14:25 개회사: 정근식 (한국냉전학회 회장 & 서울대학교 통일평화연구원 원장)

14:30~17:30 냉전 학자와 예술가의 오픈 토크

사회: 김선정 (아트선재센터 관장)

- 황첸형 (가오슝사범대학 예술연구소)

예술 프로젝트의 아카이브 작업을 통한 냉전 다시 보기

- 려우딩 (아티스트)

찰나의 합류: 1972~1982년 베이징의 시각에서 본 현대미술

- 수지킴 (렛거스대학)

북한 포스터에 나타난 냉전 미학

- 엑하르트 길렌 (콘라드 울프 영화대학)

냉전시기 유럽 아방가르드: 분단 독일의 이미지를 중심으로 (1960~1970)

종합토론

6.28(수) / 서울대학교 교수회관

• 사회 이문영 (서울대)

09:30~09:50 등록

09:50~10:00 개회사: 정근식 (한국냉전학회 회장 & 서울대학교 통일평화연구원 원장)

10:00~12:00 세션 1 시각이미지로 다시 보는 한국전쟁

사회: 백원담 (성공회대)

- 구이 (토론토대학)

‘지원군 아저씨’ 현상: 한국전쟁과 중국의 시각 캠페인

- 가오추 (중국예술아카데미)

중국인민지원군의 한국전쟁촬영사진

- 전갑생 (서울대)

죽음의 시선과 이중노출의 이미지화: 한국전쟁기 귀환포로의 사진을 중심으로

토론 강성현 (성공회대), 백지운 (서울대)

13:20~15:30 세션 2 냉전과 프로파간다: 영화와 포스터

사회: 김남섭 (서울과학기술대)

- 마리아 벨로두브롭스카야 (위스콘신대학)
소련 코미디 영화, 프로파간다, 그리고 냉전: 영화 <용감한 사람들>을 중심으로
- 이하나 (서울대)
북한 '반간첩영화'에 나타난 냉전 이미지와 냉전형 인간
- 리궁밍 (광저우미술학원)
냉전 시기 중국 포스터 속의 전쟁과 평화
- 황동하 (서울대)
냉전 초기 소련 포스터를 통해 본 반전 이미지 (1947~1953)

토론 변현태 (서울대), 류한수 (상명대)

15:45~17:30 세션 3 냉전의 문화정치학

사회: 신종대 (북한대학원대학교)

- 김성수 (성균관대)
북한 문학에 나타난 서울·평양의 수도 이미지 경쟁과 분단체제의 문화 정치학
- 장세진 (한림대)
재현의 사각 지대: 해방기 중간파의 행방
- 신필식 (서울대) 동아시아 냉전 형성, 변화와 아동난민의 이미지:
한국인 아동의 해외입양과 시설구호

토론 이해령 (성균관대), 홍석률 (성신여대)

17:30~18:20 냉전학회 총회

Program

Day One. 27, June at Art Sonje Center

- Moderator. Kim Hakjae (Seoul National University)

- 14:00~14:15 Registration
- 14:15~14:25 Opening Remarks: Jung Keunsik (Director of IPUS & President of KACS)

14:30~17:30 Open Talk with Scholars and Artists on the Cold War and Peace

Moderator: Kim Sunjung (Director of Art Sonje Center)

- Huang Chien-hung (National Kaohsiung Normal University)
Migrating Archiving in Asia: How to Rethink Cold War with Archiving in Art Projects?
- Liu Ding (Artist)
Salon, Salon. Fine Art Practices from 1972 to 1982 in Profile: A Beijing Perspective
- Suzy Kim (Rutgers University)
The Cold War Aesthetics in North Korean Poster Art
- Eckhart Gillen (The Film University "Konrad Wolf")
Flashes of the Future: The Avantgardes in Eastern and Western Europe during the Cold War 1960-1970 with a Special Look on the Images of the Divided Germany

Discussion: All participants with audience

Day Two. 28, June at Seoul National University Faculty Club

- Moderator. Lee Moonyoung (Seoul National University)

- 09:30~09:50 Registration
- 09:50~10:00 Opening Remarks: Jung Keunsik (Director of IPUS & President of KACS)

10:00~12:00 Session 1. The Korean War, Revisited through Visual Image

Moderator: Paik Wondam (Sungkonghoe University)

- Gu Yi (University of Toronto)
The Rise of 'Uncle PVA': The Korean War and the Chinese Visual Campaign
- Gao Chu (China Academy of Art)
Photos of the Chinese People's Volunteer Army during the Korean War
- Jeon Gabseang (Seoul National University)
Imaging of Dead Angle and Double Exposure: Focusing on Photographs of Returned Prisoners of Korean War

Discussants: Kang Sunghyun (Sungkonghoe University),
Baik Jiwoon (Seoul National University)

13:20~15:30 Session 2. The Cold War and Propaganda: Film and Poster

Moderator: Kim Namsub (Seoul National University of Science and Technology)

- Maria Belodubrovskaya (University of Wisconsin)
Brave Men or The Horsemen: Soviet Film Comedy, Propaganda, and the Cold War
- Lee Hana (Seoul National University)
The Cold War Human and Cold War Imagery in North Korean Counterespionage Films
- Li Gongming (The Guangzhou Academy of Fine Arts)
War and Peace represented in Posters of the People's Republic of China during the Cold War
- Hwang Dongha (Seoul National University)
Image of Anti-war in Soviet posters during the early Cold War (1947~1953)

Discussants: Byun Hyuntae (Seoul National University),
Lyu Hansu (Sangmyung University)

15:45~17:30 Session 3. Cultural Politics of the Cold War

Moderator: Shin Jongdae (University of North Korean Studies)

- Kim Seongsu (Sungkyunkwan University)
Competitive Capital Images of Seoul and Pyongyang in North Korea Literature and Cultural Politics of Division Systems
- Chang Seijin (Hallym University)
A Blind Spot of Representation: Whereabouts of the Moderate-Wing during the Post-Liberation Period
- Shin Philsik (Seoul National University)
Formation and Changes of East Asian Cold War and Images of Child Refugees: Overseas Adoption of Korean Children and Institutional Care

Discussants: Lee Hyeryoung (Sungkyunkwan University),
Hong Seukryule (Sungshin Women's University)

17:30~18:20 General Meeting of the Korean Association of the Cold War Studies

Contents

냉전 학자와 예술가의 오픈 토크 Open Talk with Scholars and Artists on the Cold War and Peace

- 예술 프로젝트의 아카이브 작업을 통한 냉전 다시 보기 11
Migrating Archiving in Asia: How to Rethink Cold War with Archiving in Art Projects?
황첸형 (가오슝사범대학 예술연구소) Huang Chien-hung (National Kaohsiung Normal University)
- 찰나의 합류: 1972~1982년 베이징의 시각에서 본 현대미술 25
Salon, Salon. Fine Art Practices from 1972 to 1982 in Profile: A Beijing Perspective
려우딩 (아티스트) Liu Ding (Artist)
- 북한 포스터에 나타난 냉전 미학 41
The Cold War Aesthetics in North Korean Poster Art
수지킴 (럿거스대학) Suzy Kim (Rutgers University)
- 냉전시기 유럽 아방가르드: 분단 독일의 이미지를 중심으로 (1960~1970) 55
Flashes of the Future: The Avantgardes in Eastern and Western Europe during the Cold War 1960-1970 with a Special Look on the Images of the Divided Germany
엑하르트 길렌 (콘라드 울프 영화대학) Eckhart Gillen (The Film University "Konrad Wolf")

세션 1 시각이미지로 다시 보는 한국전쟁 Session 1. The Korean War, Revisited through Visual Image

- ‘지원군 아저씨’ 현상: 한국전쟁과 중국의 시각 캠페인 75
The Rise of 'Uncle PVA': The Korean War and the Chinese Visual Campaign
구이 (토론토대학) Gu Yi (University of Toronto)
- 중국인민지원군의 한국전쟁촬영사진 91
Photos of the Chinese People's Volunteer Army during the Korean War
가오추 (중국예술아카데미) Gao Chu (China Academy of Art)
- 죽음의 시선과 이중노출의 이미지화: 한국전쟁기 귀환포로의 사진을 중심으로 143
Imaging of Dead Angle and Double Exposure: Focusing on Photographs of Returned Prisoners of Korean War
전갑생 (서울대) Jeon Gabseang (Seoul National University)

세션 2 냉전과 프로파간다: 영화와 포스터 Session 2. The Cold War and Propaganda: Film and Poster

- 소련 코미디 영화, 프로파간다, 그리고 냉전: 영화 <용감한 사람들>을 중심으로 177
Brave Men or The Horsemen: Soviet Film Comedy, Propaganda, and the Cold War
마리아 벨로두브롭스카야 (위스콘신대학) Maria Belodubrovskaya (University of Wisconsin)
- 북한 '반간첩영화'에 나타난 냉전 이미지와 냉전형 인간 189
The Cold War Human and Cold War Imagery in North Korean Counterespionage Films
이하나 (서울대) Lee Hana (Seoul National University)
- 냉전 시기 중국 포스터 속의 전쟁과 평화 217
War and Peace represented in Posters of the People's Republic of China during the Cold War
리궁밍 (광저우미술학원) Li Gongming (The Guangzhou Academy of Fine Arts)
- 냉전 초기 소련 포스터를 통해 본 반전 이미지 (1947~1953) 253
Image of Anti-war in Soviet posters during the early Cold War (1947~1953)
황동하 (서울대) Hwang Dongha (Seoul National University)

세션 3 냉전의 문화정치학 Session 3. Cultural Politics of the Cold War

- 북한 문학에 나타난 서울 · 평양의 수도 이미지 경쟁과 분단체제의 문화 정치학 275
Competitive Capital Images of Seoul and Pyongyang in North Korea Literature and
Cultural Politics of Division Systems
김성수 (성균관대) Kim Seongsu (Sungkyunkwan University)
- 재현의 사각 지대: 해방기 중간파의 행방 301
A Blind Spot of Representation: Whereabouts of the Moderate-Wing during the
Post-Liberation Period
장세진 (한림대) Chang Seijin (Hallym University)
- 동아시아 냉전 형성, 변화와 아동난민의 이미지: 한국인 아동의 해외입양과 시설구호 317
Formation and Changes of East Asian Cold War and Images of Child Refugees:
Overseas Adoption of Korean Children and Institutional Care
신필식 (서울대) Shin Philsik (Seoul National University)
- 발표자 소개 / On Presenters 353

냉전과 평화의 이미지

The Images of the Cold War and Peace

냉전 학자와 예술가의 오픈 토크

Open Talk with Scholars and Artists on the Cold War and Peace

- 예술 프로젝트의 아카이브 작업을 통한 냉전 다시 보기
Migrating Archiving in Asia: How to Rethink Cold War with Archiving in Art Projects?
황첸형 (가오슝사범대학 예술연구소) Huang Chien-hung (National Kaohsiung Normal University)
- 찰나의 합류: 1972~1982년 베이징의 시각에서 본 현대미술
Salon, Salon. Fine Art Practices from 1972 to 1982 in Profile: A Beijing Perspective
려우딩 (아티스트) Liu Ding (Artist)
- 북한 포스터에 나타난 냉전 미학
The Cold War Aesthetics in North Korean Poster Art
수지킴 (럿거스대학) Suzy Kim (Rutgers University)
- 냉전시기 유럽 아방가르드: 분단 독일의 이미지를 중심으로 (1960~1970)
Flashes of the Future: The Avantgades in Eastern and Western Europe during the Cold War 1960-1970 with a Special Look on the Images of the Divided Germany
엑하르트 길렌 (콘라드 울프 영화대학) Eckhart Gillen (The Film University "Konrad Wolf")
- 종합토론 Discussion: All participants with audience

遷徙檔案在亞洲： 試論如何在藝術進行的檔案化中回望冷戰？

Migrating Archiving in Asia: How to Rethink Cold War with Archiving in Art Projects?

Huang Chien-Hung (National Kaohsiung Normal University)

冷戰下的生命治理

1945 年8 月15 日，日本宣告無條件投降，第二次世界大戰正式結束、日本也結束長達五十年對台灣的殖民統治。此時，以意識形態為基礎形成了美國資本主義國家與蘇聯共產主義世界對立的局勢，特別在韓戰爆發後，外沿亞洲的一系列半島與島嶼，變成美國防堵中國與蘇聯共產勢力的戰略前哨。1947 年6 月，美國國務卿馬歇爾提出援歐計畫：「美國應盡最大的努力幫助恢復世界的經濟繁榮，如果不這樣做，就不會有政治上的穩定和有保證的和平」；1949 年5 月20 日，在蔣介石退守台灣後在台實施戒嚴令，諸如報禁、黨禁等戒嚴法限制人民自由，而台灣的戒嚴延續了38 年之久，與當時的第一島鏈國家，如南韓、泰國、菲律賓、印尼等國家發生的白色恐怖如出一轍。

美國運用各種軍事、經濟和政治手段，首先培植受植國內部的傀儡政府與獨裁者，傀儡政府與獨裁者可保證這些地方的內部具有某種同質性，符合同一意識形態、價值觀，達到國內政治管理的力量，讓整個社會在戒慎恐懼中達成同一化；而美國同時設立機構，從各個面向扮演國家好朋友、老大哥、幫助者的角色，令獨裁政權便與美國配合，在援助之名下接受反共和生產的布局，美國的勢力因而貫穿了太平洋的第一島鏈國家，包含韓國、日本、台灣、菲律賓、印尼和馬來西亞等地區。這些地方在內部壓抑的政治氣氛底下，「美國」反倒成了人民共同的夢想；冷戰不只是獨裁政治、意識形態，傀儡政府與獨裁者實行美國授意的恐怖政治，同時間，美國實行的是生命政治，「教化」人民甚麼生活方式對人民最好，於是自然而然人們就會去選擇那種生活模式。美國以生命政治鞏固了其政治結構、國際地位。

1948年，針對戰後的經濟復甦，美國開始以經濟合作法中的〈對華援助法案〉（The China Aid Act）援助台灣的台糖、台鐵以及台電，援華金額總數為4億美元，並規定以不超過十分之一撥款金額用於「中國農村復興計畫」並在美國指導和管理下成立「中國農村復興（中美）聯合委員會」（Joint Commission on Rural Reconstruction）。1950年6月韓戰爆發，1951年正式對台進行援助計畫，派遣第七艦隊進入台灣海峽、宣布「台灣中立化」（同年西方公司在台灣成立）。韓戰為台灣帶來關鍵性的轉機，美援分為物資援助、軍援與經援三部分，軍援由兩國國防部執行；經援由美國的「美國經濟合作總署駐台分署」（ECA in Taiwan）負責調度運用。雖然農復會與經濟安定委員會（Economic Stabilization Board of Taiwan）是由中美雙方共同組成，但這三個單位都是直接受美國控管，也幾乎等同於美國掌控台灣的權力中心。明顯地，除卻軍事與政治上的合作外，美國的援助計畫在民生、產業技術與文化上對於台灣的發展著力甚深，可說是一種全面性的生命治理。

美援透過物資援助和經濟軍事計畫，深刻影響台灣的發展與政治傾向，鞏固執政黨政權、安撫地主階級、剝取農業剩餘、將農業剩餘轉向工業化資本與勞力，並進一步壓低米價，造就台灣六〇年代低工資的工業勞動環境，與符合美國需求的經濟文化依賴體系，雖擺脫五〇年代日本的殖民統治，卻成為美國當代的新型態的殖民主義，台灣再次從屬於附屬地位。其中最令人印象深刻的，便是印有「中美合作」字樣的麵粉袋，穿著麵粉袋製成的開襠褲已成當時台灣社會的標誌景象。而事實上，在戰後由美國所主導的資本主義世界裡，各國，都有著類似的歷史處境。美國援助時期的麵粉袋和當時的合作機構—1948年至1979年先後在南京、上海與台灣的農業復興委員會，構成冷戰時期的意義和象徵。現代生命政治的操控手法已取代過往對思想的控制，生命政治滲透入文化、經濟和科技體制當中，但直到最近幾年這個部分才開始被討論。冷戰是對未來制度化的藝術文化、全球化網絡和創意產業的前期準備。以冷戰文物，特別是麵粉袋來展示這個部分。

當代藝術對於冷戰檔案的重新思考

冷戰期間的白色恐怖使得該時期的檔案極度匱乏，首先許多記錄工作無法進行也無法保存，再則，留下的文件或記錄也難以確認其真實性與完整度，最後，當時的政權在民主化的時刻毀掉許多證據和檔案，甚至一直到今天的台灣，仍有人利用職權持續地銷毀檔案；另一方面，網路時代的民主化釋放出更多相關文件，而令我們直到今天才更能體認到冷戰對我們造成的複雜影響。也因此，有越來越多台灣創作者嘗試在今天面對這段歷史的挑戰，去面

對檔案的匱乏與失序（失檔案）對於個人生命與共同生命的深刻影響，而且，在這匱乏的處境下，通過檔案或檔案化推進創作也就是對冷戰的生命政治進行思考和批判。於是緊接而來的問題就是經歷這「失檔案」的我們對於檔案的處理和思考，還會跟過去以圖書館和博物館為範本的檔案方法一樣嗎？我想，相對於學院大力投注跟上歐美的檔案管理和系統之外，創作者的思考和做法可以提供我們另一種更能聯繫到個人精神層面，並得以補足記載空缺的檔案化方向；所以，在這報告中，我會以幾位台灣藝術家的計畫來與各位分享，主要藉由秦政德、陳界仁、劉吉雄、姚瑞中等人的創作來思考這些問題。

2015年六月Didi-Huberman在北京OCT研究中心進行了三場演講，同時也親身策畫的一個以Aby Warburg為主題的展覽，名為「記憶的灼痛」。在討論中他強調「檔案」(archives)與「圖誌」(atlas)間的差異，前者等待閱讀而後者是閱讀後的生產，前者有如星叢(constellation)般無法立即提供我們任何單一或整體的論斷，而後者則是閱讀方法、途徑、評論的呈現，瓦爾堡的圖義學(iconology)或迪迪－于貝曼所說的蒙太奇(montage)，都是在圖誌(atlas)的範疇內部發生。檔案在這想法底下變成一個極寬的光譜，從個人某種想法下的匯集、機構的系統性收藏，到無關乎收藏，由特定地點、時空脈絡、社群、事件、媒體所標定的文件集成，後者甚至有待初步檢閱整理的文件化過程，圖誌不能等同於檔案，而是檔案行動，在這樣的思考下，「檔案」的被知覺與被認知必須伴隨著圖誌與文件化的進行，並流動性地連結到外部特定脈絡，是溝通性與關係性的檔案化，簡言之，圖誌是通過某種宇宙論的重塑介入文件和檔案的「操作」、「創作」，特別在在脈絡匱乏甚至歷史斷裂的後殖民或潛殖狀態下，圖誌就如同追尋著某種關於離散與遷徙的檔案方法。

秦政德收集的麵粉袋

在藝術家秦政德收藏的這批文物中，「中美合作」的盾形標誌幾乎出現在每一項物上。這個圖案源自於1948年，美國政府針對援助歐洲的馬歇爾計劃的美援物資所設計，每件物資上皆印刷「美國援助歐洲(For European Recovery, Supplied by the United States of America)」字樣的美國國徽盾型標誌。在美國援助歐洲之後，又陸續增加援助拉丁美洲和亞洲等地的其他國家，標誌也隨之改變；到了台灣時，則變成印有漢字「中美合作」的盾形標誌圖案（如〈中美合作電影膠片盒〉、〈鷹牌麵粉袋〉）。1953年，更進一步加上代表和平、美國老大哥牽引中華民國小弟的握手圖案，漢字「中美合作」也移到握手圖案的下方（如〈由美國人民贈送小麥袋〉、〈糧食和平運動麵粉袋〉）。麵粉袋是這批文物中最具代表性的美援物資，由於二戰之

後，美國本土幾乎沒有受到戰爭破壞，再加上二戰期間美國大量生產供應歐美的民生機械，若戰後停止生產線將導致美國生產力的下滑，因此在配合農具機械的使用之下，導致戰後糧食生產過剩，美國急需要以正當名義將這批剩餘農產品銷售出去，不僅是作為援助受援國民間的糧食作物，連軍方與教職公職也被納入麵粉的配給範圍之中。通過這些麵粉袋我們可以閱讀到許多層次的時代意涵與歷史影響，首先這些麵粉廠牌的羅列，就呈現出美國在進行生命政治的網絡上是極為細緻的，再說，麵粉袋就跟其他物件一樣，足以鋪陳出帝國權力在軍事與政治之外對於「生命」進行關切的各種面向，此外，將權力印記、意識形態、品味與好生活，通過生存的需求疊合建立起一種美學意識。

這種與生命密切相關的美學意識，會直接的作用在經驗與觀念發展的動向中，與周遭切斷脈絡、超越在地經驗，指向以美國為標誌的現代性，而切斷經驗在歷史中的延續性，也因此，檔案總是碎裂散置。這種生命政治已經成為先進國家控制受援國的新形態殖民方法，不像從前的死亡政治對思想的箝制與鎮壓，生命政治是透過生物本能、品味追求、普世價值而成為「生命的偏好」。

義士／間諜的生命史

「生命政治」不再是某種巨型國家機器，而是一種驅動個體生命動力投入到統治所制定方向上的微型起動器，簡言之，個體的意識內容與經驗事實被國家形塑的幻見內容所取代，也因此，首先存留的檔案都是這樣生產出來的幻見敘事，另一方面，個體的經驗變得碎裂而扭曲，與意識形態的關係既密合卻又存在實質差異，更甚者，在這弔詭的合離關係下，身分的轉換往往伴隨著國家暴力的痕跡。

劉吉雄在正式投入拍攝工作前，關切並思考相關的問題已經多年，而《寶島夜船》是他進行這方面調研工作的第一部紀錄片發表。這部影片集中在主人翁陳松（陳萬松）的回述與返鄉的紀錄，而影片通過主角所呈現的是，個體在特定歷史時空底下受到政治結構的誤導與扭曲。從聽到一段台灣的政宣廣播，開始想像台灣的美好生活並偕同其他七人計畫五年，於1965年潮台灣啟航並被台灣當局以「八仙過海」形容這項投奔自由的義舉，但隨即便被以涉嫌叛亂入獄，直至1972年才出獄。這個長約一小時的作品精簡地濃縮了冷戰的情境，包含意識形態對於人民意識的影響、個人企圖逃離意識形態統治的努力、政治結構的殘酷與荒謬，在這樣的多層敘事中我們可以見到「生命治理」作用在個體身上後，產生的幻見如何驅動行動的力量又如何被「國家暴力」無情地摧毀。

結構廢墟中的幽靈

陳界仁從「被攝者的觀看」的思考開始，尋找攝影與錄像中未出現的視角與影像，如果扣合著他的生命經驗，他的影像創作也就必然從冷戰跨越到全球化，呈現個體生命如何被政治經濟結構左右、如何在生命政治的操作下成為被潛殖者、而又如何在失敗的作為與細微而觀的影像中看到生命所堅持的價值。問題性位址、政治場景重建、行為表演或勞動實踐、靜觀與抵抗是陳界仁影像中的構成元素，同時一次次的影像創作與放映也是他與社會運動者、失業勞動者、政治或經濟受難者的共同協作；每一件影像作品的呈現，空間與事件的呈現是一種召喚和詮釋，而行為與勞動構成一種時間的連結，支配人們的「結構」就是在不同時代中持續決定我們生命樣貌的「指令」和「力量」，幽靈就是這不斷製造廢墟的力量下的生命狀態，同時也是不甘離去的聲音，最後「殘響世界」計畫的發展，通過四個女人在療養院不同地點的行為，指證出冷戰與全球化是辯證關係下的連續性發展，如果Peter Sloterdijk指出「球體」是西方文明持續了兩千年的意識形態，那麼陳界仁呈現的則是在球體邊陲與下層被欺壓（潛殖）的生命。因此，最後必須提及的是他的每一件作品都是一次檔案和調查的工作結晶，訴說著「被潛殖者」失語的幽靈狀態。

無論是迪迪－于貝曼或是這幾位藝術家及其計畫讓我想到一個問題，也是今天極為普遍的問題。機構式的檔案建置大多依據既有的完整研究，其完整性與分類準確度應該都是最值得信賴而有用的；但也因為各項研究自身不可避免的篩選機制，而因此會遺漏一些線索、資料、特別是一些較為少數的面向；換言之，個體的收集、整理、閱讀與轉化，對於這一類的資料發展而言就顯得非常重要，他們的動力往往來自於知覺到某些東西被所有運作系統給捨棄而成了所謂的「荒」。可以說個體與檔案化行動（關於文件、資料、檔案）之間的關係，首先就意味著個體在環境中感覺到的匱乏，再則是這個匱乏或說被捨棄者（荒）的脈絡是如此破碎，而無法直接以既存的歷史書寫作為辯證的依據或對象，此外，更為直接地尋找並建立自身與世界之間的關係，也因而不再先行尋求某科學式的客觀平台作為框架，在其中進行一種本體論建構。

因為冷戰對於生命治理的轉變和滲透，不可避免地面對著檔案的匱乏，而經歷冷戰的創作者無法迴避的探索方向似乎就是「遷徙」，無論是「內在的」、「田野的」，甚至是「文化的」，因為「支配」與「潛殖」會迫使他者文化主體「碎裂」、「流亡」，但同時也因此迫使身體與意識「分裂地」接合著各種異質性的文化因子，因此，經歷過這碎裂化的過程後，唯有遷徙才能夠重新找到足以發生主體化的「關係」。因此，影像自身即是重新呈現這些被捨棄之人或事情的拾荒者，藝術家必須通過旅程才得以找到這些生命的線索，才得以編織出獨裁

政治如何與冷戰中的生命政治平行地誘惑人遷徙、迫使人遷徙、讓生命失去居所而遷徙、讓真實被歷史消抹，影片無疑地是這些影像的遷徙與連結。我們需要影像的拓樸網絡才得抵抗生命政治的再現體制，

台灣跟許多亞洲地區一樣，通過冷戰結構的洗禮與規訓，意即在對於意識形態與社會次序的高度控制下，任何形成「檔案」的可能性都曾被嚴格監控，並蓄意地省略與銷毀，主要就在於限制人民對於記憶進行思考的自主性與獨立性；例如直到2011年，台灣的監察院仍出現一次銷毀1/3院內調查檔案（高達1,654卷）的舉動，這是繼1949年、1975年、1985—88年、1992年等四次銷毀228事件與冷戰時期文件之後的第五次銷毀檔案。此外，在冷戰與獨裁政權的雙重治理下，台灣現當代藝術的學術建置主要以西洋美術與中國美術為研究軸線，但在這兩條軸線之間卻難以清晰定位，往往必須擇一而棲；因此，台灣現當代藝術的真實發展在學術的文獻檔案中是嚴重匱乏的，但同時間在歷史檔案匱乏的狀態下，藝術所進行的自我生命檔案化則相形重要。

예술 프로젝트의 아카이브 작업을 통한 냉전 다시 보기

황철헌 (가오슝사범대학 예술연구소)

냉전 하에서의 생명치리(生命治理)

1945년 제2차 세계대전이 종결됨에 따라 대만은 일본의 식민통치로부터 해방되었다. 그러나 이어지는 미-소 냉전 기간에 한국전쟁의 발발을 계기로 대련을 비롯한 섬과 반도지역은 미국이 중국과 소련을 대표로하는 공산주의 세력의 확대를 막기 위한 전초기지로 인식되기 시작했다. 대전 이후, 미국의 대외전략은 국제주의와 개입주의를 추구했으며 세계적으로 자신의 경제적, 전략적 이익을 보장하는 세계질서를 적극적으로 수호하려는 전략을 실시해왔다. 이 중에서 가장 대표적인 사례로 1947년 6월부터 트루먼 독트린에 이어 마셜 플랜을 발표하고 유럽에 대한 경제 지원에 나선 것을 꼽을 수 있다. 같은 시기, 국공내전에서 패배해 대만으로 후퇴한 장개석은 1949년 5월 20일에 계엄령을 선포하여 이른바 ‘백색테러’를 통해 사회통제를 강화했다.

냉전 시기 미국은 군사, 경제, 정치 등을 망라한 각종 수단을 활용하여 점수국(受植國) 내부에 친밀정권을 수립시키고 해당 국가 내에 일종의 획일적이고 공동한 이데올로기, 가치관으로 특징지을 수 있는 사회적 환경을 조성시켰다. 정부의 강압적 통치수단으로 인해 사회적으로 험악한 공포 분위기가 만연하게 된 상황 하에, 한편으로 은혜로운 손길을 보내주는 「미국」이 동경의 대상으로 인민들의 마음속에 각인하게 되었다. 그러므로 미국은 독재, 공포정치뿐만 아니라 사상적 「교화」를 특징으로 한 생명정치도 병행하여 실시한 것으로 볼 수 있다. 바로 이러한 생명정치를 통해 자국의 정치구조를 공고히 하여 나아가 세계질서에서의 지도력을 강화하였다.

1948년, 미국은 대전 이후의 경제회복을 지원할 수 있는 〈대화원조법안(对华援助方案, The China Aid Act)〉을 실행하였고 한국전쟁의 발발과 동시에 대만해협에 미 7함대를 배치하여 「대만의 중립화(台湾中立化)」를 선언하였다. 미국의 대만지원정책을 분석해보면, 군사

와 정치영역뿐만 아니라 민생, 산업기술과 문화측면에 가하는 영향도 만만치 않았다. 이는 상기에 언급한대로 대만을 상대로 한 일종의 전면적인 생명치리로 간주된다.

물자원조와 경제 및 군자지원정책 등은 대만의 발전과 정치성향에 상당한 영향을 미쳐 60년대 대만의 저임금공업노동환경과 미국의 의도에 부응한 경제·문화적 의존체계를 초래하였다. 따라서 일본의 식민통치에서 벗어난 지 얼마 지나지 않아 미국의 신형식민주의통치에 의해 다시금 종속적인 위치에 놓이게 되었다. 이중에서 가장 주의 깊게 살펴볼 것이 바로 「중미합작(中美合作)」의 문구가 새겨져 있는 밀가루포대이다. 미국의 원조를 받았던 시기에 밀가루포대와 합작기구(농업부흥위원회)들은 냉전시기의 징표로 간주되고 있는 점을 고려하여 아래에는 이러한 냉전문물, 특히 밀가루포대를 통해 생명정치에 대해 자세히 살펴보도록 하겠다.

당대 예술을 통한 냉전 당안의 재고찰

주지하다시피 ‘백색테러’로 인해 냉전시기 동안의 당안자료가 극도로 결핍한 상황이다. 하지만 한편으로 오늘날 정보의 민주화에 힘입어 관련된 문헌자료들이 하나 둘 모습을 드러내기 시작했고 사람들은 이제야 냉전이 갖다 준 복잡한 영향들에 대해 확인할 수 있게 되었다. 따라서 점점 더 많은 대만의 작가들이 자료가 결핍한 현실에서도 당안 또는 당안화 작업을 추진하여 냉전의 생명정치에 대하여 연구를 진행하기 시작하였다. 여기서 한가지 문제점이 생기게 되는데, 바로 이러한 「당안결핍(失檔案)」의 실정에 직면하여 당안자료에 대한 사고와 처리가 기존의 도서관이나 박물관을 모델로 삼아왔던 방식과 동일하게 진행할 것인가? 아니다. 개인적인 생각으로는 창작자들의 사고방식과 작성수법은 우리에게 새로운 당안화 방향을 제시해주고 있다고 본다. 이는 개인의 정신적 측면과 보다 밀접한 연관을 보이고 있기에 기록의 여백부분을 더욱 완벽히 채워나갈 수 있을 것이다.

여기서 잠시 설명을 덧붙이자면, Didi-Huberman이 2015년 6월 베이징 OCT에서 발표한 발언에 따르면 「당안(archives)」과 「도지(atlas, 图志)」의 차이점은, 전자는 독자들에게 단일된 또는 총괄적인 결론을 즉각적으로 포착하기 반해 후자는 어느 정도 창작자의 열독방식, 경로, 평가 등을 반영해주고 있다. 이런 의미에서 도지는 당안과 별개인 일종의 당안행동으로 간주된다. 그러므로 「당안」에 대한 지각과 인지는 필연코 도지와 문건화의 진행을 수반하게 된다. 이는 유동적인 형태로 특정된 외부맥락과 연계를 짓는 방식을 통해 실현되어 소통과 관계성의 특징을 지니고 있다. 요컨대 도지는 모종의 우주론적인 재구축과정을 통해 문

건과 당안의 「조작」, 「창작」에 개입되어 있다. 특히 역사의 단편화로 인해 총체적 맥락이 끊겨진 탈식민지의 배경현실에서 도지는 그야말로 어떠한 이산 또는 이전을 커버할 수 있는 당안 방법이다.

Chin, Cheng-te(秦政德)가 수집한 밀가루포대

예술가 Chin, Cheng-te(秦政德)가 수집한 문물들을 살펴보면, 「중미합작」의 표지가 거의 모든 문물에 명기되어 있다. 이 도안은 1948년에 마셜플랜의 실시에 따른 대유럽 원조물자에 가장 먼저 설계·사용된 것으로 알려져 있다. 좀 더 자세히 말하면 유럽에 배급한 모든 물자에 전부터 「유럽부흥을 위한 미국의 원조(美国援助欧洲, For European Recovery, Supplied by the United States of America)」라고 쓰여 있는 방패형 미국국가휘장(国徽) 표지가 명기되었다. 그 뒤로 라틴아메리카, 아시아 등 지역으로 원조범위가 확대됨에 따라 표지도 조금씩 변화를 두기 시작했는데, 대만의 경우 「중미합작」이라는 한자가 새겨져 있는 방패형 표지로 변화되었다. 뒤이어 1953년에 이르러 평화를 상징하는 미국과 중화민국이 서로 악수하고 있는 도안으로 바뀌었고, 「중미합작」의 한자도 악수그림의 하단으로 위치가 조정되었다. 앞서 제시한대로 대만지역에 배급된 밀가루포대는 그 당시의 문물들 중 가장 대표성을 띤 미국원조물자였다. 사실상 2차 대전 이후 미국본토지역은 전쟁의 피해를 거의 보지 않았고 거기에 대전 기간에 미국은 유럽을 향해 대량의 민생기기를 생산해왔던 상황이었다. 만약에 전쟁의 종결과 함께 생산라인도 중지시킨다면 생산력을 떨어뜨리는 결과를 초래하게 된다. 그러므로 농구기기의 사용에 따른 식량의 과잉생산문제를 고려했을 때, 미국은 정당한 명분을 통한 잉여상품 판매가 시급하다. 따라서 단순히 피원조국가 민간단위에 한정된 식량 보급을 넘어서 군방부와 교직, 공무원들도 밀가루의 배급범위에 포함된 것이다. 이런 밀가루포대를 통해 우리는 아래와 같은 다차원적인 시대적 의미와 역사적 영향을 찾아볼 수 있다: 우선 이러한 밀가루공장브랜드의 정열을 통해 미국이 생명정치의 네트워크가 극도로 섬세하다는 것을 감지할 수 있다. 또한 밀가루포대는 다른 물품과 마찬가지로 제국의 권력이 군사와 정치이외에도 「생명」에 대한 관심을 기울이는 여러 가지 의미지향을 포착할 수 있다. 이밖에도 권력표시, 이데올로기, 취향 및 질 좋은 생활 등은 생존수요의 매개 작용을 통해 상호 중첩되어 일종의 미의식을 형성시킨 것으로 추정된다.

이와 같은 생명과 밀접한 연관을 둔 미의식은 경험과 관념의 발전의 동향에 직접적인 영향을 미치게 되어 궁극적으로 미국을 징표로 한 현대성에 대한 지향을 야기함으로써 역사적 맥

락에서의 경험의 연속성을 단절시키게 된다. 냉전시기의 당안자료가 단편적이고 분산적이었던 이유가 바로 여기에 있다. 이와 같은 생명정치는 어느덧 선진국가가 피원조국가를 통제하는 새로운 형태의 식민지배로 거듭났고 이는 기존의 죽음의 정치를 통한 사상진압과 차이를 둔다. 이른바 생명정치는 생물의 본능, 아름다움에 대한 지향, 보편적 가치를 통해 「생명의 편애(生命的偏好)」로 자리 잡게 되었다.

의사(義士)/간첩의 생애사

이상의 논의를 바탕으로, 「생명정치」는 더 이상 모종의 거창한 국가기기가 아닌 개체의 생명원동력을 제정된 통치의 방향으로 인도시키는 소형의 기동장치이다. 개체의 의식내용과 경험사실은 이미 국가에 의해 구축된 환각(幻見内容)에 의해 대체되어, 이로 인해 가장 먼저 남겨진 당안은 모두 환각내용에 대한 묘사를 바탕으로 이루어진 결과물로 판단된다. 다른 한편으로 개체경험이 단편적이고 왜곡된 탓으로, 의식형태와의 관계를 두고 보았을 때 밀합되는 동시에 본질적 차이를 나타내고 있다. 나아가 이러한 괴이한 관계 속에서 신분의 전환은 종종 국가폭력의 흔적을 수반하고 있다.

리우지슁(刘吉雄)은 공식적으로 촬영에 도입하기 한참 전부터 상기의 문제를 염두에 두고 관심을 쏟아왔다. 《보물섬 밤배(宝島夜船)》라는 작품이 바로 관련된 조사연구를 바탕으로 발표된 첫 다큐멘터리이다. 이 작품은 주인공인 천송(陈松)의 회고록과 귀향의 기록을 집중적으로 다룸으로서 특정된 역사적 시공간의 배경 하에 개체가 정치구조의 오도와 왜곡을 받은 모습을 여실히 반영해주었다. 대만정치홍보에 관한 한차례의 라디오방송을 듣고 나서 대만의 아름다운 생활을 지망했다. 그는 같은 뜻을 품은 다른 7명과 함께 5년에 달하는 계획·준비를 끝으로 하여 마침내 1965년에 출항하여 대만에 착륙하였다. 이들의 자유를 향한 집념과 행동에 이행하는 용기는 한동안 대만당국으로부터 칭찬을 받았고 「판선과해(八仙过海)」라는 미칭까지 얻고 있었다. 그러나 얼마 지나지 않아 그들은 모반(谋反)을 일으키는 혐의로 인해 감옥행을 하게 되었고 1972년이 되어서야 출옥하였다. 이렇듯 냉전시기의 사회현실이 불과 한 시간 정도의 작품에 깔끔하게 집약되었다. 이 작품에서는 이데올로기 형태가 인민의식에 미치는 영향, 이데올로기 통치에서 벗어나려는 개인의 노력, 정치구조의 잔혹함과 황당함이 생생하게 드러나고 있다. 아울러 우리는 「생명치리」가 개인에게 영향을 미치는 것은 물론, 이로 인해 형성된 환각작용이 어떻게 행위를 유발시키는 것과 더불어 국가 폭력에 의해 처참히 부서지는 현실도 살펴볼 수 있었다.

구조적 폐허 속의 유형

천제런(陈界仁)은 '섭취자의 시청(被摄者の观看)'이라는 사고부터 출발하여 촬영과 영상에서 나오지 않는 시각과 영상을 찾았다. 그의 생명체험에 맞춰본다면 그의 영상 창작은 당연히 냉전에서 세계화로 치달을 수밖에 없다. 어떻게든 개체생명이 어떻게 정치경제구조에 의해 좌우되고 어떻게 생명정치의 조작 하에 피잠식자(被潜殖者)가 되며 또한 어떻게 실패한 경위와 세밀한 영상 속에서 생명이 지켜가고 있는 가치를 볼 수 있는가를 보여주고 있다. 문제적 위치, 정치 장면 재건, 행위 연기 또는 노동실천, 정관과 저항은 천제런(陈界仁) 영상의 구성 요소이다. 동시에 매번 진행되는 영상 창작과 방영은 또한 그가 사회 운동과 실업자, 정치 또는 경제수난자와의 공동한 협업이다. 매개 영상작품, 공간과 사건이 나타내고 있는 것은 모종의 호소와 해석이다. 행위와 노동은 또한 하나의 시간적 연결을 구성하며 인간을 지배하는 「구조」는 바로 부동한 시대에서 지속적으로 우리 생명의 모습을 결정하는 「지령」과 「힘」이며 유형은 바로 이처럼 끊임없이 폐허를 만들어 버리는 힘의 지배하에 있는 생명모습이며 떠나려고 하지 않는 호소이다. 마지막으로 「잔향(残响)세계」는 네 명의 여성이 요양원의 서로 다른 지점에서의 차별화된 행동을 통해 냉전과 세계화는 변증관계 속에서의 지속적인 발전임을 암시하고 있다. 만약 Peter Sloterdijk가 「球体」는 서구 문명이 이천년간 지속되어 온 이데올로기라고 지적하였다면 천제런(陈界仁)이 보여준 것은 '구체적인'변방과 하층의 피압박자의 생명이다. 따라서 마지막으로 언급하고 자 하는 것은 그의 매개 작품은 모두 당안과 조사사업의 결정체이며 「피잠식자(被潜殖者)」실연의 유형상태를 호소하고 있다.

디디(迪迪)-위베이만(于贝曼)이나 다른 예술가들의 계획은 나로 하여금 한 가지 문제를 생각하게 하였으며 이 또한 오늘날 매우 보편적인 문제이다. 기구식의 당안설치는 대부분 기존의 완전한 연구에 의존하고 있고, 완정도 분류준확도(分类准确度)도 제일 믿음직하고 실용적이다. 하지만 각항 연구자체의 피할 수 없는 선택시스템 때문에 일부 선택, 자료 특히 소수자들을 상대로 하는 것들을 빠뜨릴 수 있다. 다시 말하면 개체의 수집, 정리, 열독과 전환이 이 분야 자료발전에 있어서 매우 중요하다는 것이다. 이들의 동력은 대개 어떤 자료가 운영시스템에 의해 버려져 「공황(荒)」을 이루고 있다는 지각에서 비롯된다. 개인과 당안화 행동(서류, 자료, 파일)간의 관계는 우선 개인이 환경 속에서 느끼게 되는 자료결핍을 의미하며, 이러한 결핍은 버려진 맥락에서 이처럼 산산조각 난 것으로 집적 기존의 역사서사방식으로 분별하고 확인할 수 있는 대상이나 근거로 될 수 없다는 것이다. 무시하거나 무시하는 것이 아니라, 기존의 역사로 증명된 것과 같은 맥락이다. 그리고 보다 직접적으로 자신과 세계

의 관계를 찾고 자신과 세계의 관계를 건립함으로써 기존의 어떤 선행되었던 과학적 패러다임을 모델로 하지 않고 자신과 세계의 관계맥락 속에서 본체론을 구축할 수 있다.

냉전이 ‘생명치리’에 대한 전환과 침투로 하여 불가피적으로 당안의 결핍에 직면하게 되며 냉전을 경험한 창작자들 또한 피면할 수 없는 참구방향은 아마 「이전(迁徙)」인 것 같다. 「내재적」이거나 「현장적」이거나 또는 「문화적」인 것을 막론하고 「지배」와 「잠식」이 타자문화주체가 어쩔 수 없이 「망명(流亡)」하게 하고 이들의 신체와 의식이 분열되어 이질적인 문화적 요소들을 접수하게 한다. 따라서 이 같은 파편화(碎裂化)과정을 경과하면서 이동만이 주체화한 관계를 발생할 수 있음을 다시 찾게 할 수 있게 한다. 때문에 영상 자체는 버려진 사람이나 사물을 다시 찾는 자를 보여주고 있으며 예술가들은 반드시 여행을 통해서만 이 같은 생명선색을 찾을 수 있고 독재정치가 어떻게 냉전의 생명정치와 병행하여 사람의 이동을 유혹하고 사람의 이동을 강요하여 생명이 거처를 잃게 하고 진실이 역사에서 지워지게 하였는가를 그려낼 수 있다. 영화는 이 같은 영상적 이동과 연결임이 틀림없다. 우리는 영상의 토폴(拓普) 네트워크를 통해서 생명정치가 재현할 수 있는 체제에 저항할 수 있다.

대만은 수많은 아시아 지역과 마찬가지로 냉전 구조의 세례와 시스템을 통해, 즉 이데올로기와 사회 위계질서의 엄격한 통제 하에 어떠한 「당안」의 구성가능성도 엄격히 통제되었으며 의도적으로 훼손시켰는바 주요하게 인민들이 역사기억에 대한 사고의 자주성과 독립성을 제한하였다. 예를 들어 2011년에 이르기까지 대만의 감찰원에서는 여전히 1654건에 달하는 감찰원 내부 수사 기록을 한 번에 폐기한 사건이 나타났다. 이는 1949년, 1975년, 1985년, 92년, 92년, 92년, 92년에 있는 4차례에 걸쳐 228건의 냉전시기 기록을 파기한 것에 이은 다섯 번째로 되는 기록파기이다. 그밖에 냉전과 독지정권의 이중적인 시스템 속에서 대만의 현·당대예술의 학술구조는 주요하게 서양미술과 중국미술을 연구주축으로 하고 있지만 두 주축사이 성격을 선명하게 규명하기 어려웠던 만큼 흔히 그 중의 하나를 택하게 된다. 따라서 대만의 현·당대예술의 진실한 발전은 학술적 문건, 당안에서 매우 결핍하다. 하지만 동시적인 역사당안이 결핍한 상황에서 예술이 진행하고 있는 자아생명의 당안화는 매우 중요한 것이다.

Migrating Archiving in Asia: How to Rethink Cold War with Archiving in Art Projects?

Huang Chien-Hung (National Kaohsiung Normal University)

The white terrorism caused a significant lack of record of those days of Cold War. Most of all, records were not made in large quantity or preserved, and no one could assure fidelity or integrity of records and documents that were preserved. Also, the government at the time damaged many pieces of evidences and records during the period of democratization. Even until now, damaging records by abuse of official authority consistently continues in Taiwan.

As the age of internet and democratization arrived, various documents were made accessible, and we could understand the impact of Cold War, at last. Thus, more and more Taiwanese artists are now trying to face the colossal impact that the omission of records and loss of archives has on individuals and communities. However, aren't we, those who 'lost archives,' imitating the methods of past adopted by libraries and museums when processing and studying the records? Universities are absorbed in following the archiving method and archive managing method of the U.S. and Europe, but I would like to present an archiving method that can supplement the gap of records using thoughts and methods of artists. Thus, I would like to share the plans of some Taiwanese artists. I would like to study about this issue with you by reviewing the works of Chin Jeongduh (秦政德), Cheon Jerun (陳界仁), Ryu Jisung(劉吉雄) and Yao Ruijung(姚瑞中).

短暂的合流: 1972—1982年以北京为视角的现代美术侧影

Salon, Salon. Fine Art Practices from 1972 to 1982 in Profile: A Beijing Perspective

Liu Ding (Artist and Curator)

今天我的发言主要是有关评论家卢迎华与我自2013年以来以“社会主义现实主义的回响或长阴影”为课题所开展的一系列研究。这个研究以几个面向在持续进行和深化：既有我自身作为艺术家的创作，也有我们共同的写作、出版，和展览实践。这些研究的工作还是以在当代艺术实践中所遭遇到的困惑和问题作为出发点的，主要思考的是我们的艺术史论述方式背后的意识形态框架，和已有的论述方式对于创作的影响。在这个会议上，我将以我们近期刚刚结束的“沙龙沙龙展：1972至1982年以北京为视角的现代美术侧影”作为介绍的重点。

这个展览主要以林彪事件发生后的1972年为起点，截止至1982年中央批转《第五次全国“两案”审理工作座谈会纪要》之间的十年作为研究与讨论的时间段和一个历史想象的空间。在展览中，我们借助三个框架和七个问题来展开叙述。三个提示性的框架分别是：信号、瞬间和可支配性的空间。

第一层的叙述主要是思考1972-1982是什么样的一个时间序列的问题。第二层聚焦信号，第三层则是有关空间的论述。我们的叙述是以十年作为一个整体来展开的。

1971年林彪事件之后，国内政治局势发生了重大变化，国际关系尤其是中国与美国的关系，开始加速。

（放两张黑色照片）

1972年之前最重要的政治事件是1971年林彪擅离事件”。但在林彪事件之前，中美关系已经在孕育重要变化，基辛格的首次访华是在1971年7月间。并不是因为“林彪事件”才导致中美关系的缓和，而是林彪事件之前已经存在着一个重要的契机，这就是1969年中苏边界战争。

在艺术领域，1971年国务院成立全国美展办公室，1972年中国美术馆举行首次1966年以来大型展览，是“纪念毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十周年”全国美术作品展。1972年至1976年，中国美术馆一共举行了四次全国性展览，分别是在1972、1973、1974和1975年。

（图：纪念延安展览）

到了“文革”中后期，特别是在1972年之后，北京的美术活动逐渐活跃起来。根据国务院指示，美术家陆续回京，美术知青也陆续返城。这一时期群众性美术活动以各城区、近郊区和远郊县的文化馆、教育机构、工人俱乐部、群众艺术馆等为中心组织开展。主要的活动包括：为北京市所举办的美术展览或为全国美展“下达”的任务组织创作；参加每年国庆节、劳动节游园布置；培训业余美术力量；组织观摩交流。

（宾馆画、外贸画）

我们展览讲述的故事以1982年作为一个节点，一方面是到1982年，对于“文革”前后被错划为右派的知识分子和艺术家的平反工作全部结束。同时1982年，宪法废除了“文革”时期的“四大自由”，即所谓“大鸣大放大字报大辩论”，加入了四项基本原则的内容，尽管保留了结社自由的条款，但在实践中，这一条款的实践已经非常艰难了。1983年，“反精神污染”运动开始。

（放两个表格）

但我们不仅仅视这个时间段为一个政治历史意义上的过渡，也是将其作为一个相对整齐的艺术时期来对待，打破一般而言的两个“三十年”的学术分期。单把1972至1982年拿出来讨论，就不再是1949至1979年这个“三十年”的叙述，和1979年的后“三十年”是对立

的、断裂的，还是联系的、互不否定的。实际上，两个“三十年”之间的关系是错综复杂的，既存在着断裂，又存在着连续，这也正是我们这个展览里面所思考的一个主要问题。

在展览中，这两个历史时期之间在思想渊源上的关系是通过“周扬的三个问题与七篇文章”这个单元来说明的。早期周扬对于毛泽东文艺路线的理论诠释以及“文革”结束初期对于新时期文艺实践的界定，构成了理解新中国文艺意识形态流变的一个关键话语空间。1979年11月1日，在全国第四次文代会上，周扬做了题为《继往开来，繁荣社会主义新时期的文艺》的报告，对社会主义文艺诞生的历史作了概括性的论述，重新向全国文艺工作者全面阐释党的文艺方针政策。这个标志性的文本规划了中国文艺的基本历史结构和当代面貌。

周扬的报告对于“新时期文艺”、“十七年文艺”以及“文革文艺”予以断裂性处理，否定“文革文艺”，肯定“十七年文艺”。这三个关系问题直接将新时期文艺拉回到前十七年的叙事框架和评价系统之中，仍然延续他在文艺与政治关系上的“老观点”。而新中国建立之后直至“文革”前十七年的文艺框架基本上又来自于1942年延安文艺座谈会之后以周扬为首的左翼文化领导人对于毛泽东文艺理论和思想的解读、阐释、以及具体化、规范化和体制化的处理。

（周扬的三个问题与七篇文章）

图注：1946年7月，周扬文集《表现新的群众的时代》由新华书店发行，之后多次再版。

周扬的《表现新的群众的时代》一书集中出现的七篇文章，到1979年文代会中《继往开来，繁荣社会主义新时期的文艺》一文中的三个问题的提出，相距有34年的时间了。周扬的新老观点不仅仅是周扬一个人的，也是特定历史状况下形成的当代文艺制度的一部分。在这34年间，中国文艺思想的形成和体制化构成了在新中国语境中受到教育、逐渐成长起来的三代人潜在的思想资源。要理解今天中国当代文艺的框架与阐述方式，周扬从这七篇文章的发表到三个问题的提出所经历的思想流变是一个整一的过程。

在这样一个思想背景下，我们以在北京发生的艺术现象作为主要视角，考察当时活跃在艺坛的老、中、青三代艺术家的创作与实践。尝试刻画文革后复出的艺术官员与受过专业

训练的艺术家在体制中推动艺术转向的各种动作，以及这些动作在社会中所引起的反响和呼应。同时呈现非体制内艺术实践者自下而上的自主实践，使艺术成为体制内与体制外的力量的共同起点。

具体地讲，我们选取在70年代后期出现的几个艺术团体和少数个体美术家的实践进行研究与呈现，分别是北京油画研究会（及《新春画展》）、无名画会、星星画会、星期五沙龙与四月影会，以及同代人画会。参与这些团体的艺术家和个体分别是在解放前受过训练的艺术家的，在建国后、文革前受过训练的艺术家的，文革前后出现的业余画家，以及文革后期和文革结束后毕业并开始实践的年轻艺术家和艺术青年。我们将展览中这个部分命名为“短暂的合流”，也就是我今天演讲的题目。

在当代艺术史的论述里，我们经常谈到“星星画会”，近年来也多有谈及“无名”，但我们却较少涉及他们是如何出现的，我们更少谈及或意识到的是，这两个画会仅仅是在1979年至1980年间在全国出现的记录在案的166个积极活动的艺术家自发组织的团体中的两个而已。当时，在北京出现了众多的画会、研究会，有记录的约有30个，拥有成员千余人。这些画会，一类为专业方面的，如北京油画研究会、北京工笔重彩画会、北京花鸟画研究会、北京山水画研究会、北京水彩画研究会等，成员多为画院、美术院校的专业画家；也有以青年工人为主要成员的无名画会，有专业画家只占1/3的百花画会，有以不同年龄组合的北京中国画研究会，也有以青年作家和画家为主体的星星画会。但我们发现，在后来的叙述之中，这些同时存在的团体、实践似乎都被遗弃了，隐身了。

（美术文章）

那么问题就在于：为什么1979年会出现这样多的艺术家自发组织，我们是如何到达1979年的？

我们的展览里所展出的“新春画展”是一个很典型的例子。这个展览是1979年1月底举行的，由闫振铎和庞均等几位艺术家发起，这几位艺术家在当时应该是属于青壮年的年龄，都是“文革”前毕业于美院的艺术家。闫振铎的姐夫正好是负责管理中山公园的，他去找他的姐夫，问能不能在中山公园的水榭里面做一个展览。中山公园在1914年变成一个公共园林后，很多知识分子和学者就经常在这个水榭里面聚会，从五十年代到“文革”以

前，这里经常组织一些展览，是一个公共的展览空间。文革期间，它就变成了一个仓库，它的东边，北边和南边各有三间房间，西边有五间房间，一共大概八百平米，就是在中山公园的一个荷花池旁。当时闫振铎问他姐夫说我们能不能在这里做一个展览，中山公园的工作人员同意了，于是就开始清理这个空间。

1977、1978年，当时仍在北京市美术公司工作的曹达立、庞均、闫振铎、王路等画家因为北京画店创作风景画的工作需要，去长江中下游、广西桂林等地区写生搜集素材，画了大量当地风景和少数民族人物写生作品。回京后，闫振铎去北京市劳动人民文化宫美工组联系工作。其姐闫光野担任文化宫的党委书记，考虑到文化宫大殿空闲着，且当地文化活动不多，而写生作品并无政治内容，又符合当时的内部文化政策，还能活跃市民文化生活，便商量让弟弟和一些朋友来文化宫画写生。

八月中下旬在太庙大殿东配殿举办了曹达立、王路、庞均、闫振铎四人联展“风景写生展览”，展出此前三人到长江中下游和桂林的写生及四人的文化宫写生作品共一百多幅。

他们在文革期间基本没太中断过画画，因为他们都是北京美术公司的雇员。北京美术公司经常负责一些大型官方定制作品。但在业余时间，他们也会画一些风景，画人像，画静物。

（闫振铎画人体习作）

（四人风景展）

此后，他们就想做一个大型展览。因为庞均是庞薰琹、丘堤的儿子，闫振铎又是董希文和吴作人等老一代艺术家的学生。他们都是央美的毕业生。于是他们就分头去找他们的老师，与父母同代的老艺术家。这个展览里会有比如吴作人、吴冠中、刘迅，罗工柳、刘海粟等比他们还要老一辈的艺术家的作品。

1979年1月，以“新春画展”为题的油画风景、静物展在中山公园水榭开幕，参展的在京及少数外地油画家共四十余人，展出作品一百多幅。参与的艺术家的包括了老中青三代，专业与业余画家。参展作品全部自己选定、没有审查，共同布展，轮流值班，不分地位，

气氛宽松。艺术家叶浅予在开幕当天购买了数位年轻艺术家的作品，比如当时仅有16岁的小画家袁加。

这是一个很有意思的汇集，因为这些人里面本身就有不同的经验。有的艺术家像刘迅、庄言他们是从延安过来的主流画家，接受的是本土艺术教育。丘堤是在日本留学，董希文是在杭州艺专、上海美专，又在越南接受法国艺术教育，罗工柳是苏联的经验。这些不同的经验第一次汇聚到一起，然后又有青壮年一代的艺术家，比如象庞均、闫振铎、袁运生等人。还有更年轻的一代，在“文革”后期，庞均、闫振铎他们会开一些业余的美术班，就是培养工人画家。这个班里就有钟鸣，他在八十年代的时候，因为画了那幅《他是他自己——萨特》成为很有名的艺术家，还有像冯国东这些自由艺术家，也都参加了这个“新春画展”。

在筹备这个展览的过程中，庞均和闫振铎找到了当时还在家等候任命的江丰，请他为展览撰写前言。在这个简短的前言中，江丰谈到了几个问题：展览“不设审查制度”；“可以自由组成画会”；“促成艺术作品的风格、体裁和题材的多样性”；作品“可以标价出售”；展览“经费自筹，无须政府补助”。特别是他“自由地组成画会”的主张在当时中青年画家中得到热烈的响应，参加“新春画展”的艺术家首先成立了“北京油画研究会”。

（江丰的前言）

继“新春画展”之后，1979年9月，时任北京美协副主席和中国美术家协会常任书记的刘迅建议为配合全国文代会的召开，介绍北京油画研究会的经验，推动全国更多群众画会的成立，提前举办北京油画研究会第二届展。10月14日到30日，“北京油画研究会二展”在北海公园画舫斋举办。从这次展览起，参展作品题材不再拘泥于风景、静物，以画家自由创作为主，从写实、装饰到表现、抽象，题材更加多样，风格更加多元，语言更加个性化。此后北京油画研究会的展览巡回至八个城市。

（二回展）

我们展览中还呈现了同时期的星星画会、无名画会、同代人、四月影会的工作，由于时间关系，我不在此详谈。

我们要思考的是为什么艺术界的事件里面混杂着各种角色，从艺术官员，到青年艺术家，专业与业余画家，不同年龄层的艺术家，共同构成了这些事件的动力和发生的条件。这个混杂性是在什么政治肌理下构成的？这一点对于理解20世纪艺术史非常重要。中国革命战争中有从群众来到群众中去的群众路线，对于文学和艺术的影响很大，但在“文革”之前官僚制和学院体制逐渐巩固的时期，这样的混杂性越来越少。老中青或干部、知识分子、工人农民群众的三结合，一定程度上恰好是在六十年代、七十年代的政治运动中形成的，又在“文革”进程中重新分化组合。“文革”结束后，伴随着一些老一代政治领导人、老一代艺术领域的领导者、老一代或中生代艺术家重回舞台，他们恰好与这一时代由于“文革”的独特情境而从普通劳动者和群众中产生的青年艺术家之间，产生了有力的互动。在官僚制、学院制越来越巩固的时代，这样的现象就难以发生。

七十年代末八十年代初期，在北京的公共空间所发生的这些艺术活动见证了中国社会中文艺体制的调整与公共空间的向好。艺术实践者们有机会通过他们的实际行动推动一个良性公共文化建设的建设。这得益于1977年至1978年间这一美术界思想变化的酝酿涌动期。这一时期主要是对“文化大革命”、“文革”美术，延伸到对“文革”前17年的文艺发展和美术事业中出现的问题所进行的梳理和批判，在理论上对“极左”的思想和实践予以反思，进一步解脱“阶级斗争”和“极左”思想的束缚。周扬于1978年12月在广东省文学创作座谈会上的讲话《关于社会主义新时期的文学艺术问题》是一个非常关键的文本。在这篇演讲稿中，周扬开宗明义地提出社会主义新时期的文学艺术任务是要实事求是地反映社会主义的现实，描写新的生活实践，具有多样化的题材。文艺既可以赞成也可以反对，既可以歌颂，也可以暴露，或不表示态度。在艺术的形式和风格问题上，周扬重提毛泽东1956年的“百花齐放、百家争鸣”的方针，并延伸出两个“自由”：艺术上不同形式和风格的自由发展和科学上不同学派的自由讨论。最后，周扬以讨论文学艺术的领导问题作结，提出放宽审查尺度，而不靠行政手段对文艺进行管束。周扬的这个讲话传达了官方体制中高层对于文艺工作管控的松动，江丰、刘迅等文化官僚通过具体的实践推动和落实艺术自由、思想解放的信号。体制与非机制内的艺术家在基层回应了这样的信号，与官方信号形成良性的互动，在一个全新的领域里探测、摸索与界定新时期文艺实践的可能疆域。

从政治层面上看，1978年12月召开的十一届三中全会决定性地结束了粉碎“四人帮”之后两年中党的工作在徘徊中前进的局面。同时，一个政治新空间也在这次会后展现出来，全面加速了整个社会“求变”的步伐。这次“求变”的过程使各种背景和各种诉求的人们

在1979年这个时段中形成合流。在这短暂的合流中，政治精英和社会精英普遍选择性地运用了新中国十七年的部分经验作为“求变”的合法性的历史渊源，同时也以充分肯定新中国十七年的历史成就作为前提，在此基础上重提“五四”精神。在“文革”中后期到改革开放前期的这个十年中，这些探索在此时达到一个高潮，而同时也意味着一个时代的落幕。然而，对于整个紧随其后到来的80年代而言，这些探索为此后改革的不断调整和深化留下了许多遗产。

我们的展览还涉及了许多内容，主要还是从艺术史的角度去看，将社会政治史作为一个背景。具体考察1972年至1982年这个时期美术现象的具体相貌和多层次的实践，来考量在政治剧变时期艺术创作者的心态和已有艺术历史叙述的尺度问题。这项工作潜在的对话对象是80年代以来的艺术史叙述方式和叙述框架，是一种“断裂论”结构中国现当代艺术历史的方式和价值评析。普遍建立起来的一种区别性叙述。今天只是和大家分享了其中的一个面向而已，但作为结语，我想说的是我们今天在做的并不是要建构另一个先验的理论模式，来对当代艺术史进行表述。而是首先要做一种清理工作。这些清理能够使我们研究者从40年代以来逐渐僵化的叙述模式和观念模式中摆脱出来，没有这种“解放”，我们不可能处理很多的事情，也不可能获得一种新的视角。

찰나의 합류: 1972-1982년 베이징의 시각에서 본 현대미술

려우딩 (예술가)

오늘 저는 주로 평론가 루잉화와 제가 2013년부터 해왔던 “사회주의 현실주의의 반향과 긴 그림자”라는 주제의 연구에 대해 발표하려고 한다. 이 연구는 다음과 같은 부분에 있어서 지속적으로 심화시켜야 할 필요가 있다. 그것은 내 자신이 예술가로서의 창작적인 부분과 우리가 함께해야 하는 공동의 글들, 출판, 전시 등 실천적인 부분들이다. 이 연구는 당대 예술의 실천과정 속에서 겪고 있는 어려움과 존재하는 여러 가지 문제들을 출발점으로 하고 있다. 또한 주로 예술사의 논술방식 배경에 있는 의식형태의 프레임과 기존 논술방식들이 창작에 미치는 영향에 대해 분석하고자 한다. 본 회의에서는 우리가 최근에 연구한 《살롱살롱전 사회: 1972~1982년 베이징의 시각에서 본 현대미술》을 소개하는데 중점을 두고 논의하고자 한다.

이 전시회는 린바오 사건이 발생한 1972년을 기점으로 하여 중앙정부에서 《제5차 전국 〈두 사건〉 심사 실무 좌담회 요강》을 제시한 1982년까지의 10년을 연구와 토론의 배경으로, 역사적 상상의 공간으로 정했다. 전시회에서는 또한 3개의 틀과 7개의 문제들에 대해 논의하였다. 3개의 틀은 신호, 순간, 그리고 지배 가능한 공간을 말한다.

첫 번째 논의는 1972년에서 1982년까지의 연구가 어떠한 시계열적인 문제와 관련된 연구인가 하는 것이고, 두 번째는 집중된 신호, 세 번째는 공간과 관련된 논술이다. 우리의 연구는 이러한 10년을 총체적인 하나의 덩어리로 묶어서 분석한 것이다.

1971년 린바오 사건 후 중국 국내 정치 형세는 큰 변화를 겪게 되었고 중국과 미국관계 등 국제관계들이 촉진되었다.

(두 장의 흑백 사진)

1972년 전의 가장 중요한 정치적 사건은 1971년 린바오의 《9.13사건》이다. 그러나 린바오 사건 전 중미관계는 이미 중요한 변화를 겪고 있었으며 키신저가 처음으로 중국을 방문한 것은 1971년 7월이었다. 이것은 중미관계의 개선이 《린바오 사건》으로 이루어진 것이 아님을

보여주고 있으며 《린바오 사건》 이전에 중대한 계기가 이미 존재했다는 것을 말해준다. 이것이 바로 1969년 중리 국경전쟁이다.

예술분야에서 1971년 전국 미술전람 사무실 설립 후 1972년 중국미술관에서 1966년 이래 처음으로 대규모 전시회가 열린 것이 바로 《모택동의 “연안문예좌담회 석상에서의 연설”30주년 기념회》를 위한 전국 미술작품 전시회였다. 1972년부터 1976년까지의 기간에 중국 미술관에서 총 4차에 거치는 전국적인 전시회가 열렸다. 그 시기는 각각 1972년, 1973년, 1974년, 1975년이다.

(연안문예좌담회 석상에서의 연설을 기념하는 전시회 그림)

《문화대혁명》 중후기에 이르러 특히 1972년 이후 베이징의 미술활동은 점차 활기를 띠기 시작했다. 국무원의 지시에 따라 미술가들이 베이징으로 잇따라 돌아오기 시작했고 청년 미술가들 역시 베이징으로 돌아왔다. 이 시기 대중적 미술활동이 각 성들, 교외 지역들, 지방들의 문화관, 교육기관, 노동자클럽, 대중예술관 등을 중심으로 전개되었다. 주요 활동은 베이징시에서 직접 미술전시회를 주관하거나 혹은 전국미술전시회에 관한 “지시”를 하달하는 부서를 창설하고 해마다 국경절, 노동절 관련 행사장 세팅을 지원했으며 미술 애호가들을 육성하고 교류와 소통의 기회를 제공했다.

(호텔 그림, 대외무역 그림)

우리의 전시 스토리는 1982년을 결점으로 하고 1982년에 이르러 《문화대혁명》 전후에 우파로 잘못 인식되었던 지식인들과 예술가들에 대한 재평가 사업이 완료되었다. 또한 동시에 1982년에 《문화대혁명》시기 성립되었던 《4대 자유》 즉 대명, 대방, 대변론, 대자보를 헌법에서 삭제하였다. 1983년에는 《반정신오염》 운동이 전개되었다.

(두 개의 도표)

그러나 우리는 이 시기를 정치 역사적 의의에 있어서 일종의 과도기로 볼 뿐만 아니라 이 시기를 하나의 완전한 시기로 봄으로써 예술의 시기를 두 개의 《30년》으로 분류하는 일반적인 관념을 깨뜨렸다. 우리는 오직 1972년부터 1982년까지의 시기를 논의함으로써, 1949년부터 1979년까지의 《30년》과 1979년 이후의 《30년》이 다시는 대립적이고 분리된 시기가 되어서는 안 되며 이 두 시기는 상호 연관된 시기로서 서로를 부정해서도 안 된다. 사실상 이 두 《30년》 사이의 관계는 복잡다단하고 분리된 부분과 연결된 부분도 존재하기 때문에 이것이 바로 우리가 이번 전시회에서 분석하고자 하는 중요한 문제점이다.

전시회에서 이 두 역사적 시기의 사상적 근원의 관계는 《저우양의 3가지 문제와 7편의 글》을 통해서 설명할 수 있다. 초기 저우양은 모택동의 문예노선 이론 해석과 《문화대혁명》 후 신문예에 대한 실천적 정의를 내리는데 있어서 새로운 중국 문예의식의 형태변화를 이해하

기 위한 중요한 언어적 공간을 구성하였다. 1979년 11월 1일 전국 제4기 문화대표 회의에서 저우양은 《계승; 변형하는 사회주의 새로운 문예》라는 제목으로 발표하였고 사회주의 문예 탄생의 역사에 대해 포괄적으로 논술하였으며 다시 한번 전국의 문예창작가들에게 당의 문예방침과 정책에 대해 설명했다. 이 상징적인 문헌은 중국 문예의 기본 역사구조와 당대의 모습을 체계화하였다.

저우양의 보고는 《신시기 문예》, 《17년 문예》와 《문화대혁명 문예》를 분리시킴으로써 《문화대혁명 문예》를 부정하고 《17년 문예》를 지지하였다.

(저우양의 3가지 문제와 7편의 글)

그림 각주: 1946년 7월, 저우양문집 《새로운 대중의 시대를 표현하다》, 신화서점 발행, 여러번 재출판.

저우양이 《새로운 대중의 시대를 표현하다》에서 7편의 글을 쓴 후 1979년 문화대표 회의에서 《계승; 변형하는 사회주의 새로운 문예》로서 세 가지 문제점을 제시하기까지는 34년이라는 세월이 흘렀다. 저우양의 이러한 과거와 현재의 관점은 저우양 혼자만의 문제가 아니라, 특정한 역사를 거치면서 형성된 당대 문예제도의 일부분이기도 하다. 이 34년 동안 중국의 문예사상의 형성과 체계화는 신중국 환경 속에서 교육받고 성장하는 3세대들에게 사상적 자원을 제공하였다. 현재 중국의 당대 문예의 프레임과 기술방식을 이해하는데 있어서 저우양의 7편의 글에서 시작하여 세 가지 문제점의 제시에 이르기까지 경험한 사상적 변화들은 총체적인 하나의 과정이라고 볼 수 있다.

이러한 사상적 배경에서 우리는 베이징에서 생겨난 예술현상을 주요한 시각으로 정하고 당시 예술계에서 활약했던 노년층, 중년층, 청년층의 예술가들의 창작과 실천적 활동들을 고찰하고자 한다. 문화대혁명 이후 복귀한 예술계 관료들과 전문적인 훈련을 받은 예술가들이 이러한 체제 속에서 예술분야의 변화를 촉진시켰던 노력들과 이러한 노력들이 사회에서 어떤 반향과 호응을 불러일으켰는지에 대해 분석하고자 하였다. 동시에 비체제적인 환경 속에서 문예 활동을 해온 사람들이 스스로 어떻게 자주적인 실천을 이루었는지에 대해서도 반영함으로써 예술이 체제 내와 외 모든 역량의 공동의 기점으로 되도록 하였다.

구체적으로 말해서 우리는 70년대 후기에 출현했던 몇몇 예술단체들 중 소수의 개별적 예술가들의 실천 활동에 대해 연구를 진행하고 이를 반영하였다. 그 단체들이 바로 베이징유화 연구회, 무명화회, 성성화회, 금요살롱회와 4월영화이다. 이러한 단체에 참여하는 예술가들과 개별적 인사들은 해방 전에 훈련을 받은 예술가들이거나 건국 후 문화대혁명 전에 훈련을 받은 예술가들, 문화대혁명 전후에 출현한 그림 애호가들, 문화대혁명 후기와 그 이후에 학교를 졸업하고 실천 활동을 하던 청년 예술가들이다. 우리는 전시회에서 이 시대를 《짧은 합

류》라 부르기로 했다. 이것이 바로 제가 오늘 발표하려는 글의 제목이기도 하다.

당대 예술사의 논술에서 자주 “성성화회”를 논하게 되는데 최근에는 “무명”을 논하기도 한다. 그러나 우리는 이 단체들이 어떻게 생겨났는지에 대해서는 논하지 않으려고 한다. 또한 이 두 단체는 단지 1979년에서 1980년까지의 기간 동안에 예술가들이 스스로 추진했던 활동 중 전국적으로 166개의 적극적인 활동 기록을 보여주었던 많은 단체들 중의 일부일 뿐이다. 당시 베이징에 출현했던 많은 화회, 연구회 중 기록이 남아있는 것은 30개 정도이고 그 회원은 천여 명에 달했다. 이러한 화회들 중 베이징유화연구회, 베이징세밀화회, 베이징화조화연구회, 베이징수화연구회, 베이징수채화연구회 등과 같이 회원들이 대부분 미술학원과 미술전문학교의 전문가들로 구성된 전문적인 화회들도 있었고, 전문적인 화가가 단지 3분의 1뿐인 백화회, 여러 연령층들로 구성된 베이징중국화연구회, 청년작가들과 화가들로 구성된 성성화회도 있었다. 그러나 우리는 이렇게 동시에 존재했던 많은 단체들과 실천 활동들이 버려졌고 사라졌다는 점을 발견하였다.

(미술문장)

그럼, 여기서 문제는 왜 1979년에 그렇게 많은 예술가들이 스스로 조직을 이루는 현상이 출현했으며 우리는 어떻게 1979년으로 거슬러 올라갈 것인가? 우리 전시회에서 전시된 《신춘전시회》가 바로 전형적인 사례이다. 이 전시회는 1979년 1월 말에 개최되었고 앤전두오와 팡쥘 등 몇몇 예술가들이 제안한 것이다. 이들은 당시 청장년의 연령대로서 모두 《문화대혁명》 전에 미술학원을 졸업한 예술가들이다. 앤전두오의 자형이 마침 중산파크를 관리하는 사람이라 그는 자형을 찾아가 중산파크의 정자에서 전시회를 개최할 수 있을 지에 대해 상의했다. 중산파크는 1914년 공공원림이 된 이후 많은 지식인들과 학자들이 정자에 자주 모여들었다. 50년대 이후부터 《문화대혁명》 전까지 중산파크에서 자주 전시회를 열곤 했고 이로 인해 공공의 전시 공간이 되었다. 《문화대혁명》 시기 중산파크는 창고로 변해버렸는데 동쪽과 북쪽, 남쪽에 각각 3개의 방이 있었고 서쪽에는 5개의 방이 있었다. 총 800평 정도이고 중산파크 연못 주변이다. 당시 앤전두오는 자형에게 중산파크에서 전시회를 열수 있는지를 물었고 중산파크의 관리자들은 이에 동의하고 파크정리에 착수했다.

1977년과 1978년 당시 베이징시미술공사에 재직 중이던 차우다리, 팡쥘, 앤전두오, 왕루 등 화가들은 베이징화점의 풍경화 수요로 인해 장강 중하류, 광시 귀림 등 지역으로 자료 수집을 나갔다가 그 지역 풍경화와 소수민족 인물화, 풍속화를 대량 그렸다. 베이징으로 돌아온 후 앤전두오는 베이징시 노동인민문화궁 미술팀 사업을 맡았다. 그의 누나인 앤광예는 문화궁 당위원회 서기로 재직 중이었다. 그 시기 문화궁 대전은 비어있었고 지역 문화 활동도 많지 않았으며 풍속화는 정치와 무관했다. 또한 전시회는 당시의 내부 문화정책과도 부합되

며 시민들의 문화생활도 향상시킬 수 있다는 점을 고려하여 동생이 친구들과 함께 문화궁에 와서 풍속화를 그리도록 하는 작업에 대해 상의했다.

8월 중순에 태묘대전 동쪽 곁채에서 차우다리, 왕루, 팽전, 앤전두오 네 사람이 주도한 《풍경 풍속화 전시회》가 열렸고 예전에 세 사람이 장강 중하류와 귀림에서 그렸던 풍속화들과 네 사람이 궁에서 그린 풍속화들 100여 점이 전시되었다.

그들은 《문화대혁명》 시기에도 기본적으로 그림 그리는 것을 중단한 적이 없었다. 왜냐면 그들은 모두 베이징미술공사의 직원들이었기 때문이다. 베이징미술공사는 대부분 대형의 정부 지정 작품들을 창작하였다. 그러나 여가 시간에 그들은 풍경화, 인물화, 정물화도 그리곤 했었다.

(앤전두오의 인물 작품)

(네 사람의 풍경화)

그 후 그들은 대형 전시회를 개최할 것을 희망했다. 팽전은 팽선친과 치유디의 아들이고 앤전두오 역시 동시원과 우주오 등 원로 예술가들의 제자였기 때문이다. 그들은 모두 중앙미술학교 졸업생들이었다. 그들은 각자 본인의 스승과 부모님과 같은 원로 예술가들을 찾아갔다. 이로 인해 전시회에는 우주오런, 우관중, 리우선, 루오공류, 류하이리 등 원로 예술가들의 작품이 전시될 수 있었다.

1979년 1월 《신춘전시회》라는 이름으로 유화풍경, 정물화 전시회가 중산파크 정자에서 개최되었다. 베이징과 타지의 유화가 40여 명이 참석하여 100여 점의 작품이 전시되었다. 노년, 중년, 청년층 3대의 예술가들이 참석하였고 전문가들과 그림 애호가들도 참여하였다. 전시된 작품들은 모두 본인이 선정하고, 어떤 심사도 거치지 않고, 다 같이 전시하고, 교대로 당직을 섰고, 지위를 불문한 여유 있는 분위기 속에서 진행되었다. 예술가 예치엔위는 개막식 당일 16살의 어린 화가였던 웬자를 비롯한 수많은 청년 예술가들의 작품을 구입했다.

이것은 매우 흥미로운 집합이었다. 왜냐면 이 많은 사람들의 경험들은 각자 서로 달랐기 때문이다. 류선과 좡앤 같은 예술가들은 연안에서 온 주류 화가였고 본토의 예술교육을 받은 사람들이다. 치유디는 일본에서 유학을 했었고 동시원은 항저우예술전문학교, 상하이미술전문학교에서도 일했고 프랑스의 예술교육도 받은 적이 있고, 루오공류는 소련의 경험을 갖고 있는 사람이었다. 이러한 서로 다른 경험들이 처음으로 한자리에 모였고 여기에 팽전, 앤전두오, 웬원성과 같은 청년 예술가들까지 합류하였다.

이 전시회를 준비하는 과정에서 팽전과 앤전두오는 집에서 임명을 기다리고 있는 장평을 찾아가 전시회에서 연설을 해줄 것을 부탁했다. 간단하고 짧은 연설에서 장평은 몇 가지 문제들에 대해 언급했다. 즉 “전시회는 심사 제도를 설정하지 않으며, 자유롭게 회화를 설립할

수 있고, 예술작품의 품격과 기재, 주제들에 대한 다양성을 촉진시켜야 하며, 작품은 정찰 판매할 수 있고, 전시회는 경비를 자체로 해결해야 하며 정부의 지원을 필요로 하지 않는다.”이다. 특히 그의 “자유롭게 화회를 설립해야 한다.”는 주장은 당시 청년화가들의 열렬한 호응을 불러일으켰으며 《신춘전시회》에 참석한 예술가들이 가장 먼저 《베이징유화연구회》를 설립하였다.

(장평의 연설문)

《신춘전시회》를 계승하여 1979년 9월 베이징미술협회 부주석과 중국미술가협회 상임서기로 임명된 류쑤는 전국문화대표회의 개최에 호응하여 베이징유화연구회의 경험을 소개하고 전국의 더욱더 많은 군중이 화회를 설립하도록 촉진시키기 위해 베이징유화연구회의 제2차 전시회를 앞당겨 개최할 것을 제안했다. 결과 10월 14일부터 30일까지 《베이징유화연구회 제2차 전시회》가 북해파크 화방채에서 개최되었다. 이 전시회부터 시작하여 전시된 작품의 소재는 풍경, 정물에만 국한된 것이 아닌 화가가 자유롭게 선택함으로써 풍속, 장식, 표현, 추상 등 다양한 소재들이 전시되었다. 그 후로 베이징유화연구회의 전시회가 8개의 도시를 순회하며 개최되었다.

(2차 전시회)

우리 전시회에서 동시기의 성성화회, 무명화회, 동대인, 4월영회의 작품들도 반영하였다. 시간상의 문제로 더 상세한 내용은 생략하겠다.

우리가 고려해야 하는 것은 왜 예술계에 여러 가지 캐릭터들이 혼합되어 있는 가하는 것이다. 예술계관료부터 시작하여 청년예술가, 전문가, 비전문가 화가들, 상이한 연령대의 예술가들에 이르기까지 함께 이런 일을 할 수 있는 원동력과 그 발생의 조건을 구성하였다. 이러한 혼합성은 어떠한 정치적 체제 속에서 구성되는가? 이 점은 20세기 예술계를 이해하는데 있어서 매우 중요하다.

70년대 말, 80년대 초 베이징의 여러 공공장소들에서 진행된 이러한 예술 활동들은 중국 사회에서 예술체제의 변화와 대중과의 융합을 입증한다. 예술 실천가들은 자기들의 실지 행동을 통해 군중문화의 수립을 추동할 수 있는 기회를 갖게 되었다. 이것은 미술계의 사상적 변화를 배양할 수 있는 1977년부터 1978년까지 시기에 유익하다.

정치적 측면에서 본다면, 1978년 12월 개최된 중국공산당 ‘제11기 3중전회’에서 “인방”을 몰아내고 문화대혁명을 종결한 후 2년 동안 중국공산당은 방황 속에서 발전을 이루었다고 볼 수 있다. 동시에 정치의 새로운 공간이 이 회이 이후에 출현하여 전체 사회의 변화를 추구하는 흐름을 추구하게 되었다.

우리의 전시회는 많은 내용을 담고 있지만 여기서 가장 중요한 것은 예술사의 시각으로 보

는 것이다. 사회정치사는 그 배경으로 간주할 수 있다. 1972년부터 1982년까지 미술현상의 구체적인 양상과 여러 측면의 실천 활동을 분석하는데 있어서 정치적 변화 시기 예술창작가들의 태도와 기존하고 있는 예술역사의 서술 척도에 대한 문제를 논해야 할 것이다. 이러한 분석의 바탕에 존재하는 문제는 80년대 이래 예술사의 서술 방식과 프레임을 “분리”된 구조로 보고 중국의 현당대 예술사를 서술하고 평가하고 있다는 것이다. 이것은 보편적으로 존재하는 구별된 서술방식이다. 오늘 단지 여러분과 그 중의 한 부분을 논의한데 불과하다. 그러나 결론을 내리자면 당대 예술사를 평가함에 있어서 새로운 어떤 이론의 패러다임을 제시하고자 하는 것은 아니라 우선 이 부분에 대한 정리가 필요하다고 본다. 이러한 정리가 지식인들을 40년 동안 점차적으로 형성되어 화석화된 서술 방식과 낡은 개념의 틀에서 벗어날 수 있게 할 것이다. 이러한 “벗어남”이 없이 우리는 많은 문제들을 해결할 수도 없고 새로운 시각으로 바라볼 수도 없게 된다.

Salon, Salon. Fine Art Practices from 1972 to 1982 in Profile: A Beijing Perspective

Liu Ding (Artist and Curator)

I would like to use the period from 1972 (when the Lin Biao incident took place) to 1982 (when the central government ratified “the 5th Lin Biao and Chang Ching Case Judgment Summary” as the period of study and discussion, as well as historical imagination. I studied creations and practices of young, middle-aged and old generations of artists who were active during the period, from the perspective that appeared in Beijing at the time. I will discuss about Beijing Oil Painting Study Group (베이징 유화 연구회) and Painting Exhibition for Spring (신춘화전(新春畫展)) in greater depth.

I studied the attitudes of artists during a period of political cataclysm and the problems of how current history of art is written, by studying specific features and multi-level practices of art during the period and looked at the period as a period of relatively unified period of art.

Cold War Aesthetics in North Korean Poster Art*

Suzy Kim (Rutgers University)

...whatever the nature of its sources, the poster in the popular idiom speaks the language of the mass of spectators – whether it contains the naivety of folk art or the pretentiousness of Kitsch.

–John Barnicoat, 1972

Amid an unusually tense period of brinkmanship between the United States and the Democratic People's Republic of Korea (hereafter North Korea), shortly after the inauguration of the Trump administration in January 2017, a North Korean propaganda video released in April showed the White House in the crosshairs of potential North Korean attack.¹⁾ While news outlets reported on the video with alarm, such imagery in itself is nothing new except perhaps in its more sophisticated use of digital media, when compared to North Korean posters. From American soldiers to the White House, North Korean posters have depicted crushing, or otherwise destroying what was perceived to be the military and political symbols of American imperialism ever since U.S. intervention in the Korean War (1950-1953). In order to decode the intended message of the video as more than just an irrational display of aggression, this sixty-year history of conflict is important to understand, as is the contemporary context in which the Trump administration set course to expedite the deployment of the THAAD missile defense system to South Korea, against mass popular protests there, as well as Chinese objections, in the midst of the annual joint US-ROK military exercises, which North Korea has been stridently against since its inception in 1993. This timing is not arbitrary as it signals the dissolution of the Soviet Union and the rise of American hegemony in East Asia, until China's more recent emergence as a contender. Therefore, the extent to which the Cold War continues in

* This paper was first delivered at Leiden University, "DPRK through Posters: De-Centering North Korea Studies" on June 15, 2017.

1) Anna Fifield, "North Korea puts out new video showing the White House in crosshairs and carriers exploding," *The Washington Post* (April 27, 2017) available at: https://www.washingtonpost.com/world/north-korea-puts-out-new-video-showing-the-white-house-in-crosshairs-and-carriers-exploding/2017/04/27/6b6a9596-2b2b-11e7-a616-d7c8a68c1a66_story.html (accessed June 10, 2017)

Korea with the continued division of the peninsula along Cold War lines, but now with North Korea severely disadvantaged, is often ignored since its end in the rest of the world. Despite renewed attempts to critically rewrite the history of the Cold War with complex and multiple origins, revealing linkages between the opposing camps that made them complicit – more alike than different – it is still common practice to associate the liberal West with pure art, or l'art pour l'art created through artistic freedom as compared to the propaganda produced by agents of the state in the guise of art in the communist East. In this way, North Korean posters, like posters of other state socialist countries, come to stand in as compromised art framed as propaganda, as opposed to the more varied visual culture of the liberal capitalist countries that properly represent the arts, perpetuating the Cold War binary into the present so-called post-Cold War era. Rather than perpetuate this binary, I begin with a brief history of posters as a way to situate North Korean posters in the global development of the visual arts.

The historical development of the poster lies squarely within the rise of modern aesthetics as its genesis coincides with the Industrial Revolution, coming of age in the late nineteenth century and “translating the visual art movements...into consumer media” even as advertising conversely influenced the visual arts.²⁾ Combining techniques from lithograph book illustrations (lithography was invented in 1796-8 and chromolithography in 1827) with the scale and style of eighteenth century mural paintings, Jules Chéret (1836-1933) as a trained lithographer is often hailed as the first innovator to adapt these earlier arts for a mass audience in the popular idiom of posters. Whether conceptualized as decorative or commercial art, the history of posters thus signals the rise of popular art, first created to advertise mass forms of entertainment such as the circus and theater, including modern dance. Since the more intricate details characteristic of Art Nouveau posters at the turn of the last century, the poster has increasingly adopted a more simplified form in accordance with the quickening pace of urban life that required instant messaging. Accordingly, Henri de Toulouse-Lautrec's iconic posters with clear, bold lines, flat colors, and dramatic picture composition integrating text in the overall layout signaled what was to come, not only in terms of commercial advertising but in the fine arts as well. Blurring the boundaries between “high” and “low” art, poster design not only influenced classical painters such as Edvard Munch's *The Scream* (1893) when artistic works became more than ornaments to “raise the level of painting to a shout,”³⁾ but painters also began to produce posters as

2) John Barnicoat, *Posters: A Concise History* (London: Thames and Hudson, 1972), 7.

3) Ibid, 135.

part of their oeuvre, including such famed artists as Édouard Manet, Georges Seurat, Pablo Picasso, Gustav Klimt, Wassily Kandinsky, Andy Warhol, and Salvador Dalí, to name just a few.

Although the genesis of the modern poster had its roots in commercial advertising, by the second decade of the twentieth century, it became an ideological tool, first in the mobilization for war during World War I, and in the form of political posters with the October Revolution. Indeed, the development of posters in Russia offers a good starting point for our purposes, not only because the Soviet Union was to be so instrumental in the history of North Korea, but also because the debates on art and aesthetics carried out in the course of its revolution that culminated in what has come to be known as High Socialism encapsulate the major aesthetic questions of the twentieth century, namely over the significance and function of art.⁴⁾ While politicized art was disparaged as impure by those advocating for “art for art’s sake,” artists working through revolutionary change saw no distinction between function and aesthetics. Cuban artist, Adelaide de Juan, argued in 1969 for example:

“There is no distinction in quality between the utilitarian and the artistic work. The more artistic a graphic work is, the more useful it is. Of course all art work better fits its purpose when it transcends its original function. The established stylistic interrelation between graphics and painting is part of a growing tendency which will be useful in making their differences disappear.”⁵⁾

Indeed, the poster itself collapses the distinction between function and art since it is an example of applied aesthetics, or design, in which artistic methods are used for ends that go beyond aesthetic goals. In that sense, unlike pure art, posters are rarely obscure or ambiguous, and “frequently reflect the popular idiom because their function is to communicate as well as to be decorative. . . . The popular idiom has two main directional currents. One flows upwards from the level of folk art and brings with it a common factor of integrity and a certain naivety. The other current flows downwards and is usually called mass culture.”⁶⁾ Because of this nature of posters as distilled propaganda “pre-digested and made palatable for mass-consumption,” whether for political or commercial ends, Barnicoat warns that “The dangerous aspect of this situation is that one current comes to seem like the other. In other words, the doctrinaire approach of the poster of the totalitarian state, which presents an

4) High Socialism refers to the pinnacle of political, economic, and sociocultural characteristics found in state socialist countries defined by the nationalization of industries, agricultural collectivization, communist party control of the state, and the overturning of previous class relations with new collective practices shared throughout the Socialist bloc, including the adoption of socialist realism as an aesthetic principle.

5) *Cuba Internacional* (July 1969) translated by Dugald Stermer in *The Art of Revolution* (1970) quoted by Barnicoat, 253

6) Barnicoat, 183.

image of satisfied, cooperative citizens and subjects (no less false than the exactly equivalent poster of the free consumer society, which presents material gains as a doctrinaire aspect of another type of regime), is made to seem a true reflection of the popular condition. It is not a reflection in either case, but a projection from the forces in power.”⁷⁾ Such caution is a particularly sobering reminder when it comes to the process of cultural production in North Korea, about which there is very little accumulated research.⁸⁾

I begin from this very broad survey of the historical development of posters and the aesthetic preoccupations in the first half of the twentieth century to locate North Korean posters within a global history. That is to say, in asking what posters tell us about North Korea, it is important to be mindful of both the history of posters as a visual medium and the history of North Korea within the world to fully appreciate how much interaction was actually ongoing (or not). While similarities across the Socialist bloc are often taken as signs of Soviet domination and/or unilateral imitation at best or a common totalitarian heritage at worst, a more comprehensive perspective shows stylistic similarities as a global trend rather than limited to an ideological bloc or cultural region.⁹⁾ In fact, a form of intertextuality as a method of reading posters would highlight the intermingling and coproduction of the visual language of posters across the world, rather than ascribing single authorship or a point of origin as its source.¹⁰⁾ In other words, North Korean posters in themselves tell us very little, and neither North Korea nor its posters are self-sufficient or hermetically sealed despite North Korean rhetoric to the contrary. Such scope is key if the study of North Korea is to avoid the common methodological mistake of singling out aspects of its politics, society, and culture as alien and at odds with the rest of the world. The intertextual method forces us to go beyond such a tunnel vision of North Korea to ask how North Korean posters relate to and interact with others. Whether it is the nationalist rhetoric or the personality cult around the leadership as reflected in official propaganda,

7) Barnicoat, 184.

8) For a good introduction to these issues and attempts to further current gaps in this area of research, see Rüdiger Frank, ed., *Exploring North Korean Arts* (Nürnberg: Verlag, 2011).

9) For an example of a reductive account that simplifies analysis of Communist art under the frame of totalitarian aesthetics, see Igor Golomshtok, *Totalitarian Art: In the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China* (New York: Overlook Duckworth, 2011).

10) For a helpful exploration of the concept, see María Jesús Martínez Alfaro, “Intertextuality: Origins and Development of the Concept,” *Atlantis*, vol. 18, no. 1-2 (1996): 268-285. Tracing the concept beyond the more recent coinage of the term by Julia Kristeva in her take on Bakhtin’s theory of dialogism on the multiplicity of human perception which necessitates struggle to achieve meaning, Alfaro points to Aristotelian conceptions of imitation as “not only a means of forging one’s discourse but also a consciously intertextual practice that contributes to the definition of the individual,” so that “imitation is not repetition but the completion of an act of interpretation” (269). Indeed, the emphasis on originality rather than mimesis was an aesthetic paradigm shift in the mid-1700s with the beginning of modernity. By invoking intertextuality, I problematize bounded categories such as Western, Japanese, or Stalinist, all of which have been used to locate North Korea as other than itself.

these are not so remarkable when compared to other examples of political slogans with vague promises and abstract goals or iconographies around leaders across the world. In making this point, I do not mean to normalize the very serious problems in North Korea, nor am I advocating a form of cultural relativism. The most direct consequence of mistaking features about North Korea as singularly its own is to render them its very nature (i.e. as evil), rather than as the effects of historical trajectories and global structures in which North Korea is just one part.¹¹⁾

While easy to note the ways in which North Korea has become a singular object of disdain and mockery, it is still not uncommon to see the trope of the Potemkin village repeatedly applied to North Korea, calling into question its authenticity and by extension its self-image and self-representation as false.¹²⁾ Because life in North Korea is seen as entirely “staged,” some have compared North Korea itself to a stage, as pure image and representation, with any beauty or art therein as deceitful and thereby fake¹³⁾ Others tend to regard North Korean cultural production as purely functional, completely controlled by the state to underpin regime strength through national pride, going so far as to argue that whatever “tradition” has been preserved in North Korea is as perverted as “zombies” and that South Korea has better managed to retain traditional culture through the “power of democracy.”¹⁴⁾ Such dubious status of North Korea’s very ontology raises questions about perception and representation, and what mediates these processes in the study of North Korea. Thus, my reading of North Korean posters begins with two aesthetic questions regarding perception and representation as core aspects of any visual culture, and concludes with some thoughts on the role of current media technologies on representations and perceptions about North Korea.

First on perception, if “beauty” and “pleasure” are specific to each context and one has to be culturally experienced to perceive and cognize them in aesthetically specific ways, how can there be any possibility of cross-cultural translation or appreciation, insofar as a place like North Korea seems so opaque to the external world? That is to say, how are aesthetic and affective practices (in this case, through posters) transmitted and transferrable? Ironically, North Korean official claims are taken at

11) For a good example of research that takes into account cultural transfers and North Korea’s interactions with the world as reflected in political cartoons and other publications, see Adam Cathcart and Charles Kraus, “Internationalist Culture in North Korea, 1945-1950,” *Review of Korean Studies*, vol. 11, no. 3 (September 2008): 123-148.

12) The Potemkin village is an extension of Cold War imaginings when North Korea was thought to be a Soviet puppet.

13) For example, see Suk-Young Kim, “Springtime for Kim Il-sung in Pyongyang: City On Stage, City As Stage,” *TDR: The Drama Review*, vol. 51 no. 2 (2007): 24-40.

14) Meredith Shaw and David Kang, “The Evolution of North Korean Mass Culture,” in *The Routledge Handbook of Korean Culture and Society* edited by Youna Kim (Routledge, 2017).

face value, that there is total consensus and control, but in practice, there are disagreements and negotiations in any political and aesthetic praxes as shown by changes in poster design. With examples from the collection of posters, especially from the 1950s to the 1970s, I argue that the intertextual reading of North Korean posters is grounded most fundamentally in its self-proclaimed socialist identity that views history as one of class struggle in which workers and peasants are the subjects of social change, and in this regard, they participate in, rather than borrow from, similar types of Soviet posters.

Secondly regarding representation, can the treatment of mimesis in the philosophy of art that goes back to Plato be usefully applied to socialist realism as a method of aesthetic representation? That is to say, if socialist realism can be defined as a method of representing the utopian possibility in the real, imitating or modeling the ideal toward a socialist future, posters are yet another form of socialist realism, which need not be so estranged from other aesthetic practices. In this vein, Rancière usefully writes on the relationship between history and fiction, worth quoting here at some length:

“The real must be fictionalized in order to be thought... It is not a matter of claiming that everything is fiction. It is a matter of stating that the fiction of the aesthetic age defined models for connecting the presentation of facts and forms of intelligibility that blurred the border between the logic of facts and the logic of fiction... Writing history and writing stories come under the same regime of truth... [I]t is clear that a model for the fabrication of stories is linked to a certain idea of history as common destiny, with an idea of those who ‘make history’, and that this interpenetration of the logic of facts and the logic of stories is specific to an age when anyone and everyone is considered to be participating in the task of ‘making’ history... Politics and art, like forms of knowledge, construct ‘fictions’, that is to say material rearrangements of signs and images, relationships between what is seen and what is said, between what is done and what can be done.”¹⁵⁾

15) Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics* (Bloomsbury, 2004), 38-39.

Socialist Realism in Content, Nationalist Folk in Form

Writing about the place of posters in modern aesthetics, Barnicoat noted presciently that in a media saturated environment, messages are absorbed through the senses generally without much thought, concluding that “the constant bombardment of the senses has had the effect of producing a conditioned public whose tastes in visual experience are sophisticated. The effect of this poster craze on poster advertising generally has been to turn the commercial advertisement, and even the political poster, into a decorative mural and to link posters of the 1970s with the designs of the 1880s and 1890s almost a hundred years ago.”¹⁶⁾ Although Barnicoat was writing from the vantage point of the 1970s, the same could be said of North Korean posters from the 1950s, which show great variety, drawing inspiration from many of the trends prevalent in global poster designs in the previous decades. In the years after the Korean War, one can see hints of almost the entire range of poster styles from the decorative and ornamental patterns derived from organic shapes in the style of Art Nouveau, which had itself been an early form of transnational developments inspired by Japanese ukiyo-e prints, to the more political Constructivist style of the 1920s Soviet avant-garde. Globally, the 1920s posters saw the simultaneous incorporation of Realism with the onset of new techniques such as the montage borrowed from cinema and photography with Surrealism as a direct challenge to realist verisimilitude that there is more to reality than meets the eye. One can also see the influence of comic strips and cartoons, which combined in the case of Soviet posters with the folk tradition of lubok prints as explained below. While the 1930s and 40s were marked by the Second World War and the attendant representations of good and evil in Manichean terms, this only heightened the functionalist use of posters with exaggerated scale and melodramatic imagery that was to continue in the postwar period.

Such global influences notwithstanding, there is no denying the technical similarities especially across Soviet, Chinese, and North Korean posters in the “iconography of power” as Victoria Bonnell has observed in Soviet political posters used “to gain control over the sphere of public discourse and to transform popular attitudes and beliefs by introducing new symbols, rituals, and visual imagery”.¹⁷⁾

16) Barnicoat, 67.

17) Victoria E. Bonnell, *Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin* (Berkeley: University of California Press, 1997), 1. For comparative analysis of Chinese posters, see Harriet Evans and Stephanie Donald, eds., *Picturing Power in the People's Republic of China: Posters of the Cultural Revolution* (Lanham: Rowman & Littlefield, 1999).

For instance, Soviet posters liberally used the color red, invoking Russian Orthodox tradition that regarded red as a holy color, as well as French revolutionary symbols that associated the red flag with rebellion. Rather than dismissing them as mere propaganda, Bonnell shows the rich interaction of “Russian popular culture, commercial advertising, fine arts, religious and folk art, classical mythology, the imagery of Western European labor and revolutionary movements, and political art of the tsarist era” to demonstrate the central place of posters in Soviet aesthetics.¹⁸⁾ Likewise, North Korean posters also reflect the ways in which “official ideology mattered” comparable to commercial advertising elsewhere, because they provided models of behavior and served to invent tradition by creating new identities such as labor heroes, legitimizing new institutions of authority, and instilling new beliefs, value systems, and conventions.¹⁹⁾ From the beginning, the Soviet Union was regarded the model of socialist modernity to be emulated by those seeking the same path to development. North Korean posters make clear, however, that this was to be based on the principle of equality as brothers (or sisters), even if the geopolitical reality did not always reflect this aspiration. As a result, the hammer and sickle became iconic symbols throughout the Communist world, elevating the workers and peasants as subjects of history, and new rituals were celebrated on March 8 International Women’s Day, May Day and the anniversary of the October Revolution, all of which are evident in North Korean posters. Images of Lenin are frequently included in posters celebrating the October Revolution at least until 1970, when it seems to have been replaced by references to Kim Il Sung, the founding leader of North Korea. Curiously, however, he is rarely depicted in person despite the now ubiquitous representations in the form of portraits, statues, and pins, with only his name emblazoned on books or campaigns that call on people to emulate his partisan resistance during the colonial period.

Prominent in almost all posters are workers and peasants leading the way, which had been codified in the 1930s as a method of socialist realism in Soviet Russia, calling on artists not simply to describe what existed in the present but to disclose “the inner essence of life, which comes out of proletarian goals and principles.”²⁰⁾ Part of the socialist realist method was defined by *tipazh*, or “typicality” and “typecasting,” which was of particular importance for posters to render social categories

18) Bonnell, 7. For an excellent critique of the way Communist art is included in “reductive and homologous account of totalitarian aesthetics,” as another “totalising performance itself,” see Suman Gupta, “Conceptualising the Art of Communist Times,” *Third Text*, vol. 24, no. 5 (September 2010): 571-582.

19) Bonnell, 13.

20) *Ibid.*, 105.

and reality as socialism aimed to become. Maxim Gorky, often known as the architect of socialist realism formally announced at the First Congress of Soviet Writers in 1934, advocated “the use of literature as a force for remolding backward and predominantly rural Russians into a new generation of Soviet citizens.”²¹⁾ As Bonnell explains, it is important to recall the context in which such a method was devised, “at a time when Herculean efforts acquired centrality in official ideology and mass media focused on the creation and celebration of heroes. . . and their capacity for super human achievements.”²²⁾ In order to visualize such exertions, posters drew on 1920s Constructivist styles even as the avant-garde lost ground, such as “piercing diagonals that stressed upward movement, bodies in motion, and strong accented colors” with an emphasis on youthfulness represented by larger than life figures through the use of perspectival distortion and montage.²³⁾ These techniques came to represent the quintessential application of socialist realism, and continue to be prevalent in North Korean posters today.

Along with socialist realist methods, the incorporation of folk arts became one way to implement the axiom, “nationalist in form, socialist in content.” For example, early Soviet posters drew on a variety of styles that included folk art as pioneered by the illustrator Mikhail Cheremnykh, who incorporated Russian folk lubok pictures in the form of satire posters while working at the Russian Telegraphy Agency (ROSTA). The style came to be known as Okna ROSTA, or Rosta Windows because of its eclectic form that served as both magazine and information bulletin.²⁴⁾ Although the centralization of all poster production under Izogiz (Art Department of the State Publishing House) in 1931 under direct supervision of the Party Central Committee discouraged the lubok style, the incorporation of folk art was to have a lasting effect as folk combined with socialist content became one way to address the multiethnic composition of the Soviet Union, as well as bring the Socialist bloc under the umbrella of proletarian internationalism despite the particularities of each country. In the case of North Korea, traditional ink-and-brush techniques adapted for modern paintings in the name of Chosŏnhwa, or Korean painting, has become the quintessential embodiment of national form.²⁵⁾ Such emphasis on folk arts was adopted across the arts, including the performing arts. The

21) Ibid, 119.

22) Ibid, 259.

23) Ibid, 40-41, 260.

24) Barnicoat, 226-231; Bonnell, 5, 107. For examples of Cheremnykh’s work, see the collection at the Art Institute of Chicago: <http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/TASS/Cheremnykh> (accessed May 30, 2017)

25) For a good overview of the 1950s aesthetic debates on how *Chosŏnhwa* should be made to embody nationalist form and socialist content, see Minna So-min Lee, “In Search of Lost Time: Redefining Socialist Realism in Postwar North Korea,” MA Thesis, University of Toronto (2013). An excellent example of a

1950s represented the height of Ch'oe Sŭng-hŭi's career in North Korea, as a dancer who pioneered the incorporation of folk dance as a form of modern dance as early as the 1930s under colonial rule.²⁶⁾

In accordance with socialist realism, the most iconic subject of North Korean posters is the worker, already evident in the early founding years. Initially, they were identified as male in overalls as a generic worker with tools, but portrayed more concretely in the postwar period with specific occupations, most commonly as metalworkers, a popular image to depict an emphasis on heavy industries prevalent also in Soviet and Chinese posters. Representations of the worker vacillated between praise of individual heroes to the celebration of ordinary workers, or “hidden heroes” (*sumŭn yŏngung*) as they were called in North Korea. Such shifts manifested in the way workers were represented either in the singular as larger than life figures or in anonymous silhouettes and groups. Even as class was important, demographic changes after the revolution altered class structures to make class distinctions difficult and the emphasis shifted to citizenship rather than class, and worker identities became diversified as miners, construction workers, metalworkers, and textile workers, who stood alongside athletes, collective farmers, and soldiers.

Representations of women also drew from a rich tradition that spanned both revolutionary history as well as national traditions. Since the French Revolution and beyond, figures such as Marianne in flowing Roman tunic in a Phrygian cap, carrying a flag or torch, had been used as allegories for freedom and liberty, most famously depicted in Eugène Delacroix's painting (*Liberty Leading the People*, 1830). Drawing on the communist iconography of the young, energetic, and hardworking collective farmer focused on production rather than reproduction, the female tractor driver became an iconic emblem of women's liberation in the drive for rural collectivization in the 1930s Soviet Russia, and the revolutions in China and North Korea thereafter. Often appearing alone in a prominent position at the center of the poster, she wore a kerchief tied behind her head at the wheel of a tractor. As the economy shifted to greater focus on light industries to raise the standard of living, posters in the 1960s encouraged women to enter the workforce in greater numbers, showing women

study that aims to situate North Korea in a global framework without essentializing its particularities, Lee challenges conventional studies that depict *saŭi* (寫意), or a form of literati painting literally meaning “sketching of an idea,” as a continuation of tradition in *Chosŏnhwa* paintings. She incisively notes how tradition was a relative term that was framed precisely by modern preoccupations about how to differentiate the present from the past. Consequently, “how to define a new Korean realism in the global art context...to create a visual lexicon that would be simultaneously legible as Korean and socialist” (29) became especially tricky in North Korea. In Korean language, see also the numerous articles on the topic by Pak Kyerŭi

26) For a good introduction to Ch'oe, see Judy Van Zile, “Performing Modernity in Korea: The Dance of Ch'oe Sŭng-hŭi,” *Korean Studies*, vol. 37 (2013): 124-149.

in more diverse roles beyond agricultural work, as textile workers, engineers, and soldiers, following in the footsteps of the partisan women who fought alongside Kim Il Sung's band of guerrillas. Like elsewhere in the world, there was also emphasis on women's roles in fostering a cultured and hygienic lifestyle.

Caricatured cartoon renderings were used to represent the enemy as buffoonish or ghastly, especially during the Korean War exacerbated by the Cold War division of the world into good and evil. Although the enemy is often cast in dehumanized form in examples from other wars and different time periods, North Korean posters seem to prefer the unambiguous representation of American imperialism in the form of American soldiers. Retribution against the enemy was depicted by beating down with a club or hammer, piercing with a bayonet, or striking with lightning or modern weaponry. Invoking military metaphors with phrases like industrial or agricultural front, battle for production, and militant discipline, North Korean posters permeate with militaristic language. While early Soviet discourse differentiated between external (imperialists, fascists, etc.) and internal (tsarists, priests, landowners, kulaks, capitalists, etc.) enemies, North Korean posters almost always depicted the enemy as external, namely American imperialism and Japanese militarism. Internal villains such as loafers, shirkers, and plunderers, commonly depicted as traitors in Soviet propaganda were depicted as bureaucrats in suits at their desk, wasting valuable resources and working only for personal gain, taking bribes from workers and failing to properly maintain factory machinery. One poster, reminiscent of many anticommunist posters from South Korea warning of North Korean spies, warned against saboteurs, urging people to keep state secrets and maintain proper vigilance along the coast and border area, reporting on any suspicion activity. Other didactic posters prescribed proper civic behavior, such as maintaining a savings account, obeying traffic rules, standing in orderly lines for buses and theaters, not smoking in communal spaces, and taking care of historic sites and public facilities.

Conclusion

The history of posters reflects the dilemma over art in its varied forms. The first posters were mostly illustrative akin to paintings, focused on a narrative, representing situations, people, or ob-

jects.²⁷⁾ But the increase in machine production and the emergence of architecture as a form of “pure utilitarian art” in the early twentieth century gave rise to artistic trends such as “pure functionalism” and “machine style,” eschewing decoration and ornamentation, as posters likewise aimed for functionality with greater clarity and legibility toward an “economy of expression.”²⁸⁾ This focus on object and information became particularly influential with the use of photography in posters beginning in the 1920s, linking the arts with industry in the age of technology. Presaging such trends, the first two decades of the twentieth century were marked by formal art movements in “search for a new structural order.”²⁹⁾ For example, the influence of the Russian avant-garde Constructivists highlighted shapes and spatial arrangements to subordinate the specific object or message to the overall design of the poster toward a harmonious ratio and structure. Such experiments in form led to greater aesthetic experimentation with various designs that in some cases led to surprising combinations of contrasting trends from across the political spectrum and artistic movements. While North Korean posters are not always surprising, especially since the codification of Juche ideology as state doctrine in the 1972 Socialist Constitution, a history of North Korean posters shows both North Korea’s own experimentation with different forms in its early development, as well as North Korea’s participation in the wider world of aesthetics.

Despite North Korean idiosyncrasies, North Korean posters are likewise bound by the general laws of design regarding rules of form, color, composition, contrast and proportion, rhythm, and dynamics, in so far as there are generalizations to be made about human perception.³⁰⁾ Posters must be legible, understandable, and innovative to generate maximum effect with a minimum of graphic means even at a distance. Lettering should be integrated into the image to become a component of the design to impart concise and simple information quickly with impact. Shapes must have “signal-value” and images striking even while recognizable so as to be forceful, logical, and effective, i.e. diagonal composition and rhythmic forms produce dynamic effects.

To return to the question of mediation, if the emergence of modern subjectivity combines the dual sense of subject as “maker of history” even while subjugated to modern forms of juridical power and governmentality, to what extent is this duality further accentuated by the increasing

27) Josef and Shizuko Müller-Brockmann categorize poster design into four categories of the illustrative, objective-informative, constructive, and experimental, which appear to me less mutually exclusive and more pronounced historical inflections. See their *History of the Poster* (New York: Phaidon Press, 2004 [1971]), 9.

28) Ibid, 119-120.

29) Barnicoat, 73-74.

30) Barnicoat, 73-74.

presence of social media, in which we are both subjects and objects, always ready to be “on stage” and “caught on camera” as aesthetic subject/object? In this “age of the spectacle” as Guy Debord prophetically noted back in 1967, how does North Korea fit in? The “death of the author” (as Roland Barthes also wrote in 1967) has shifted the focus from the aesthetic object to its reception in constructing subjects. No wonder that North Korea’s ontological standing rests in its political use as the “rogue state” to shore up the identity and authority of the “civilized world.” According to Rey Chow, fascism as a form of “monstrous aesthetics” is now everywhere as a “technologized idealism” that “indicates the production and consumption of a glossy surface image, a crude style, for purposes of social identification.”³¹⁾ She goes beyond the critique of fascism as a Freudian projection, that is, as the “outward” manifestation of our “inner” repression, to link fascism to film, both having its foundation in projection, as “surface phenomena [and] everyday practice” in the “mediatized makeup of our experience” (19-20). Rather than delimit such “fascist longings” to the aestheticization of politics in North Korea, what posters in comparative perspective allow us to see is the prevalence of such modernist aesthetics in the visual technology itself that has increasingly come to dominate the twentieth century into the present. By situating North Korea within broader discussions of High Socialism as one example of modern aesthetics, I underscore Chow’s emphasis on the uniformly provocative, self-affirming surrender to idealism that collapses the subject and object – a phenomenon now so inescapable in the omnipresence of social media that it seems antiquated to even make note of it.

31) Müller-Brockmann, 18-19.

Cold War Aesthetics in North Korean Poster Art

Suzy Kim (Rutgers University)

Despite renewed attempts to critically rewrite the history of the Cold War with complex and multiple origins, revealing linkages between the opposing camps that made them complicit – more alike than different – it is still commonplace to associate the liberal West with pure art, or “art for art’s sake” created through artistic freedom as compared to the propaganda produced by agents of the state in the guise of art in the communist East. In this way, North Korean posters, like posters of other state socialist countries, come to stand in as compromised art framed as propaganda, as opposed to the more varied visual culture of the liberal capitalist countries that properly represent the arts, perpetuating the Cold War binary into the present so-called post-Cold War era. Rather than perpetuate this binary, this paper situates North Korean posters in the global development of the visual arts. Drawing inspiration from many of the trends prevalent in global poster designs in the previous decades, North Korean posters from the 1950s to the 1970s show great variety from the decorative and ornamental patterns derived from organic shapes in the style of Art Nouveau, which had itself been an early form of transnational developments inspired by Japanese ukiyo-e prints, to the more political Constructivist style of the 1920s Soviet avant-garde. Such global influences notwithstanding, there is no denying the technical similarities especially across Soviet, Chinese, and North Korean posters reflecting the ways in which official ideology, comparable to commercial advertising elsewhere, provided models of behavior and served to delineate Cold War divisions.

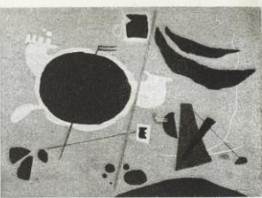
Flashes of the Past and the Future: The Avantgardes in Eastern and Western Europe during the Cold War 1960-1970 with a Special Look on the Images of the Divided Germany

Dr. Eckhart J. Gillen
Filmuniversity Potsdam

Abstract Art as a metaphor of freedom
in the Western world against the
Socialist Realism as symbol for the
Collectivism of the Eastern Bloc



WALTHER MEINIG EIN NEUER TRAKTOR KOMMT

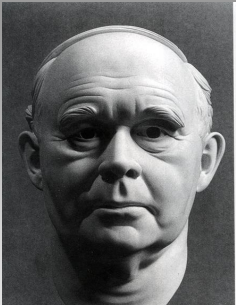
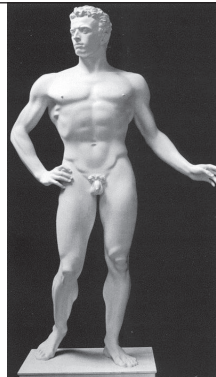


WILLI BAUMEISTER KOSMISCHE GESTE

„Der wahre Entscheidungspunkt der heutigen Kunst, die fortschreitenden gesellschaftlichen Zielen dient, in der Weg des modernen Realismus, in dessen Mittelpunkt die gesellschaftlichen Interessen unserer Zeit in die dichten Interessen des Menschen stehen.“ N. Orlov (Ugliche Revolution, 21. 1. 1951).
Obiges Bild von Walther Meinig erhielt den 1. Preis in einem vom Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands in Meissen ausgeschrieben Wettbewerb „Demokratischer Aufbau“. Es standen drei Themen zur Wahl: „Unsere Neubauern und die MAS“, „Unsere Aktivisten arbeiten für die neue Zeit“, „Unsere Massenorganisationen und demokratischen Parteien im Kampf um Einheit, Frieden und Aufbau“.

„Frühere Zeiten zeigen dem Betrachter die Bilder einer Bindungen. Die Macht der Bilder hand ihn an seine Welt. Tun wir etwas anderes? Wir sind an die Freiheit gebunden, und wir behaupten nicht, daß sie leicht zu haben wäre.“ G. Meistersmann (Katalog der 1. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes, Berlin 1951).
Von den drei Bildern, die durch Dr. Grote und das deutsche Auswärtige Amt nach Sao Paulo zur dort in diesem Jahr zum erstmalig veranstalteten südamerikanischen Biennale geschickt wurden, erhielt das Bild von Professor Willi Baumeister „kosmische gestic“ einen Preis. — Die Haker-Gallery in New York wird in Kürze als erste auf dem amerikanischen Kontinent eine Kollektiv-Anstellung von Werken Baumeisters zeigen.

Fat against Bronze
Beuys contra Breker



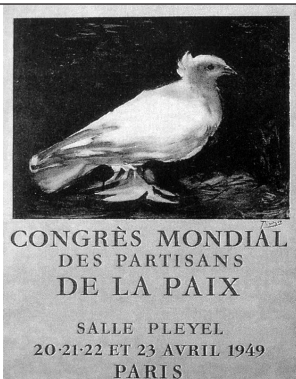
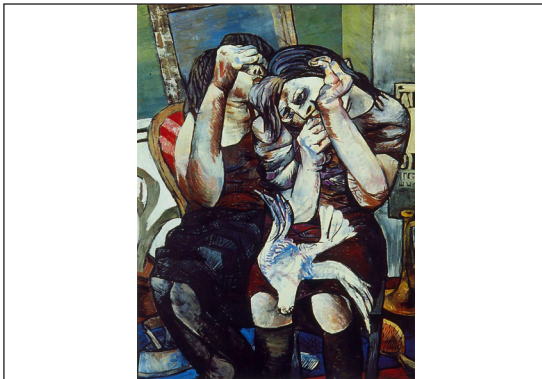
Arno Breker Peter und Irene Ludwig, 1986



Peter Ludwig und Arno Breker neben den Büsten von Peter und Irene Ludwig, 1986



Dead Dove:
Pablo Picasso - Harald
Metzkes

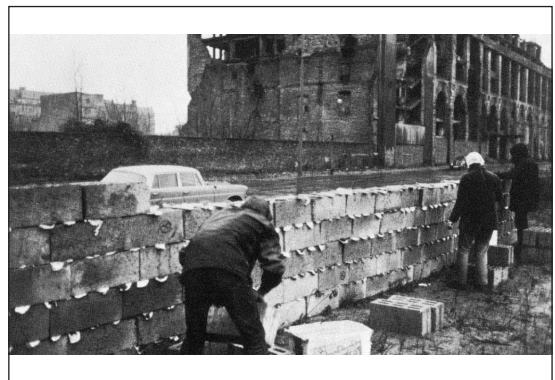
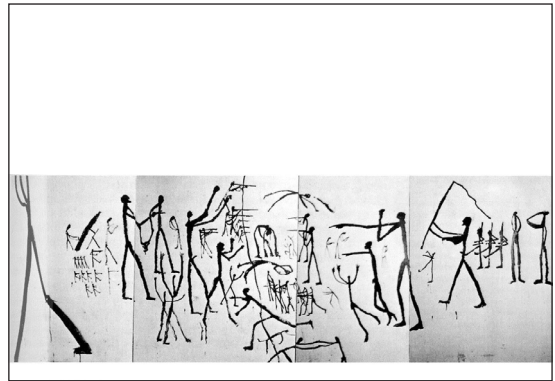


The Fall of Stalin:
Thaw
A.R.Penck, Robert Rehfeldt



The Wall in Berlin Divided City - Divided Europe:

Allan Kaprow, Roger Loewig, A.R. Penck, Robert
Rehfeldt

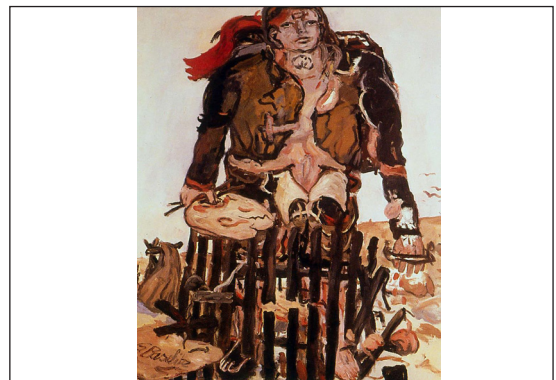
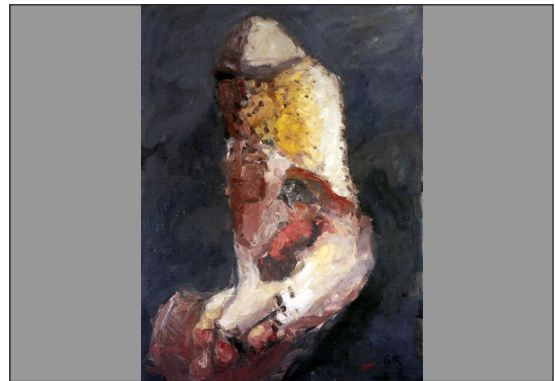
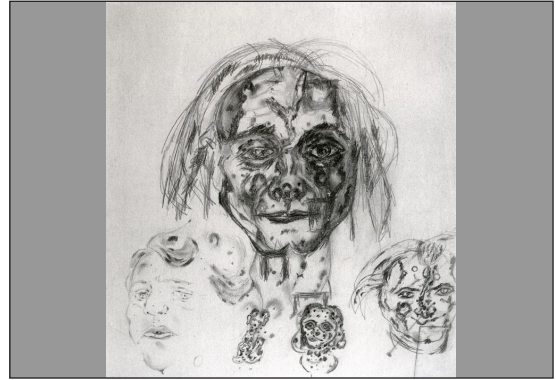




Cybernetic Utopia: Josep Renau, Willi Sitte



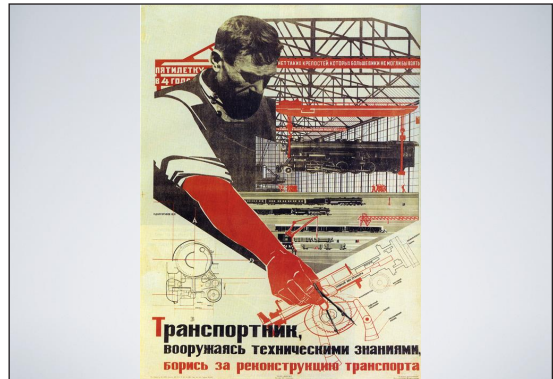
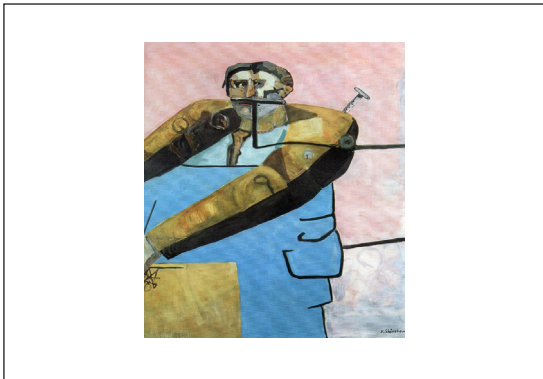
No mans land Westberlin





End of the New Man:

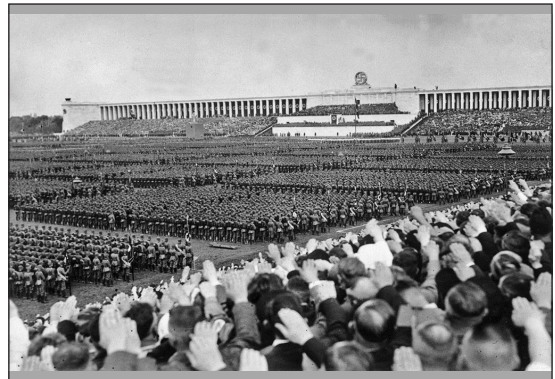
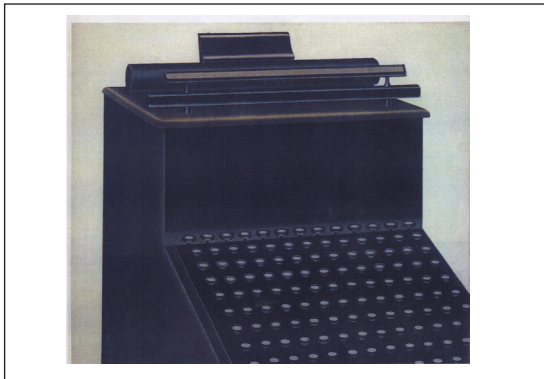
Eugen Schönebeck, Nikolaj
Dolgorukow



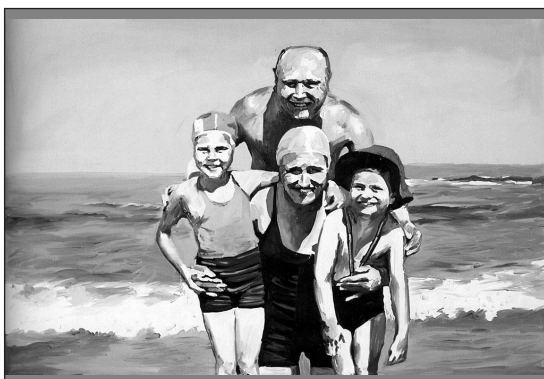
In the Shadow of Hitler:

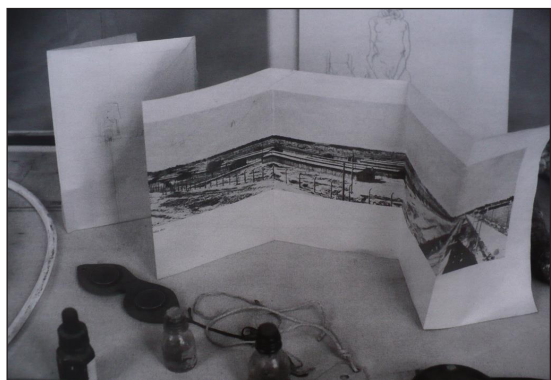
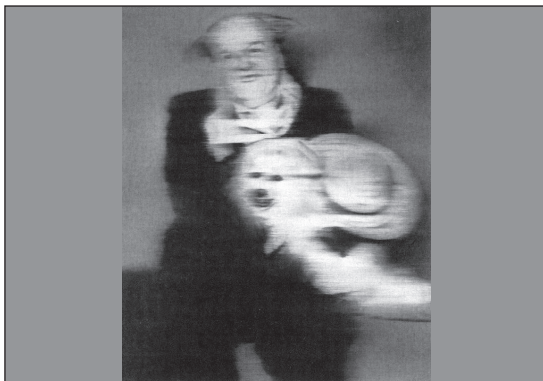
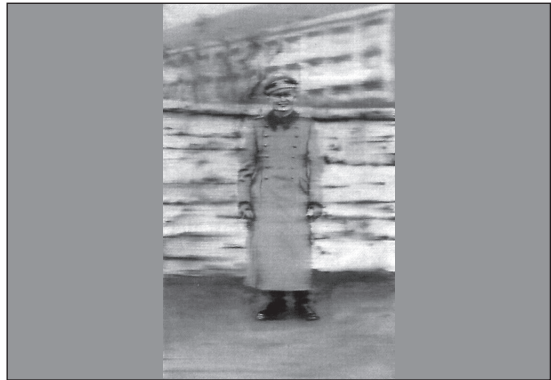
Ulrich Baehr, Konrad Klapheck,
K.P.Brehmer, Gerhard Richter, Anselm
Kiefer, Boris Lurie

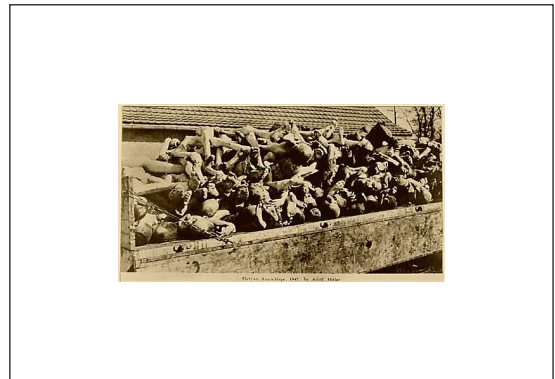




Gerhard Richter: Family
images. The Painter's
Secret







Destruction in Art - Auto Destructive Art:

Gustav Metzger, Jean Tinguely, Niki de Saint
Phalle



AUTO-DESTRUCTIVE ART

Demonstration by G. Metzger

SOUTH BANK LONDON 3 JULY 1963 11.45 am—12.15 pm

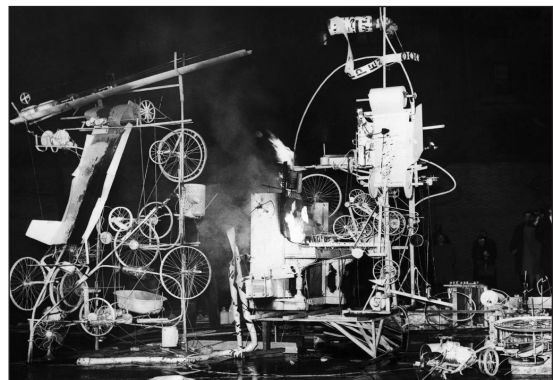
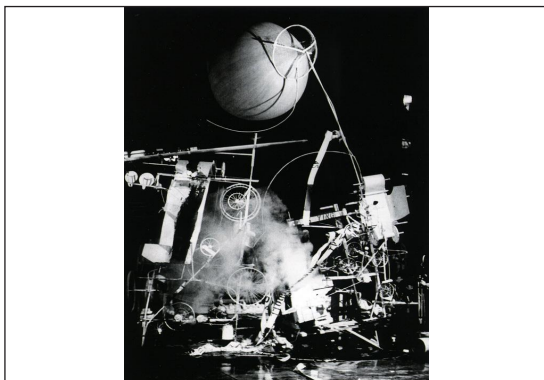
AUTO-DESTRUCTIVE ART

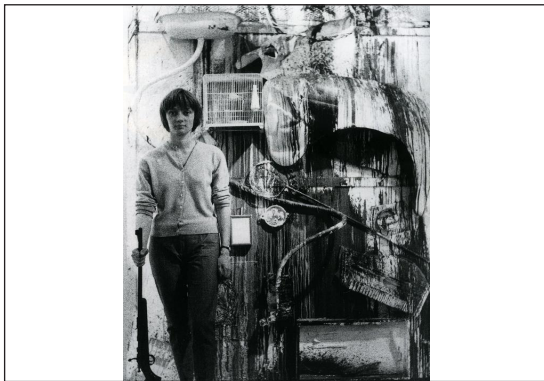
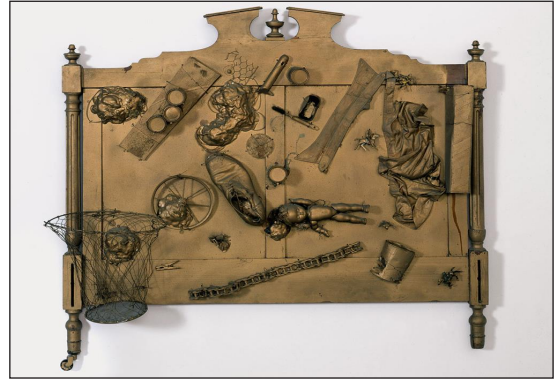
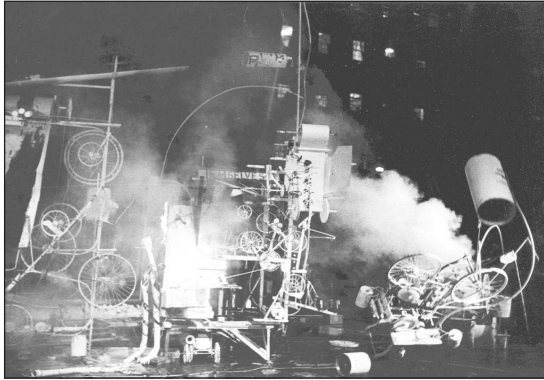
Auto-destructive art is generally a form of public art for industrial societies, designed and constructed in self-destructive process. The artist's material and being of the destructive process. Auto-destructive art can be viewed with regard to the destruction of the artist's material and being of the destructive process. The artist's material and being of the destructive process. The artist's material and being of the destructive process.

MANIFESTO AUTO-DESTRUCTIVE ART

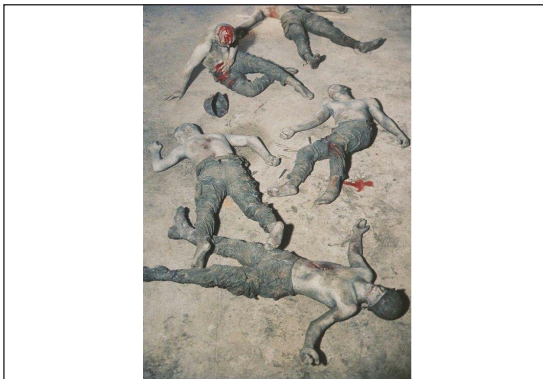
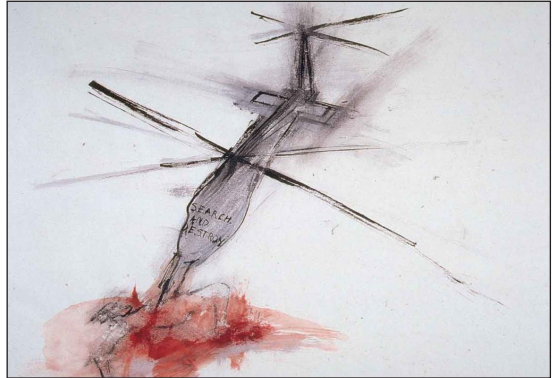
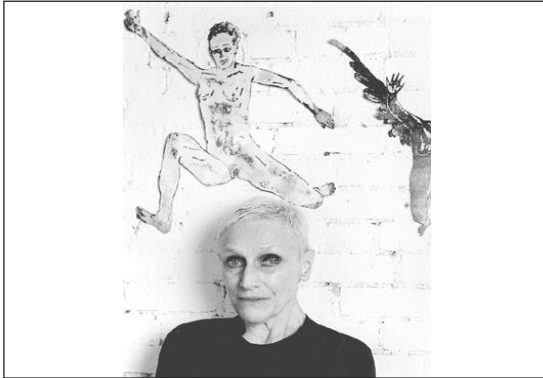
Auto-destructive art is a form of public art for industrial societies, designed and constructed in self-destructive process. The artist's material and being of the destructive process. Auto-destructive art can be viewed with regard to the destruction of the artist's material and being of the destructive process. The artist's material and being of the destructive process.

G. METZGER





Against the Vietnam-War and Colonialism





U.S.A. SURPASSES ALL THE GENOCIDE RECORDS!

KUBLAI KHAN MASSACRES 10% IN NEAR EAST

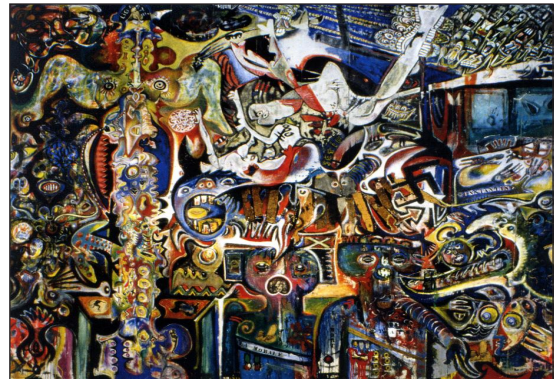
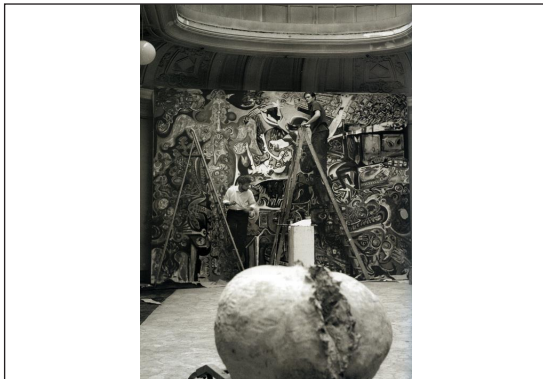
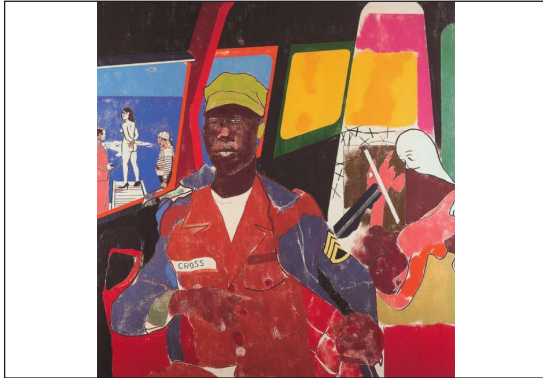
SPAIN MASSACRES 10% OF AMERICAN INDIANS

JOSEPH STALIN MASSACRES 5% OF RUSSIANS

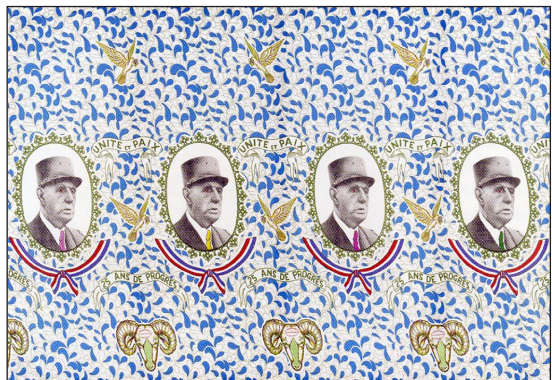
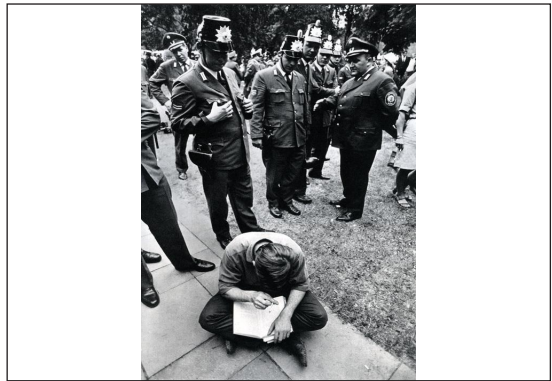
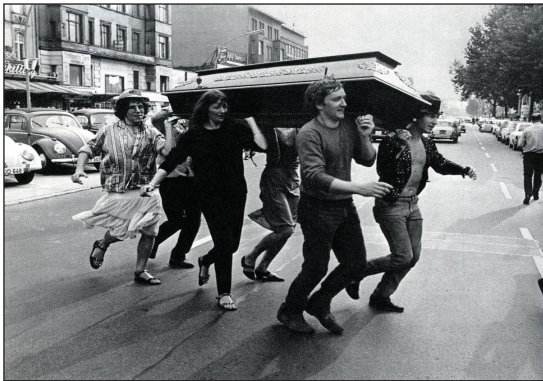
NAZIS MASSACRE 5% OF OCCUPIED EUROPEANS AND 75% OF EUROPEAN JEWS

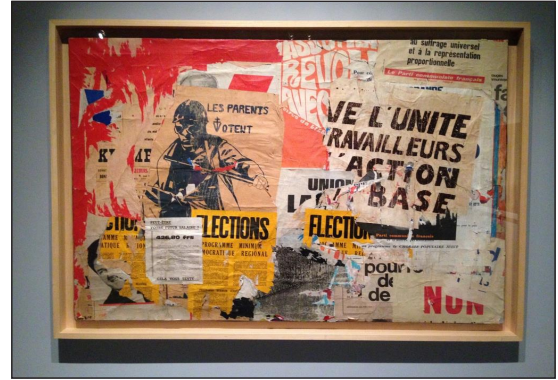
U.S.A. MASSACRES 6.5% OF SOUTH VIETNAMESE & 75% OF AMERICAN INDIANS

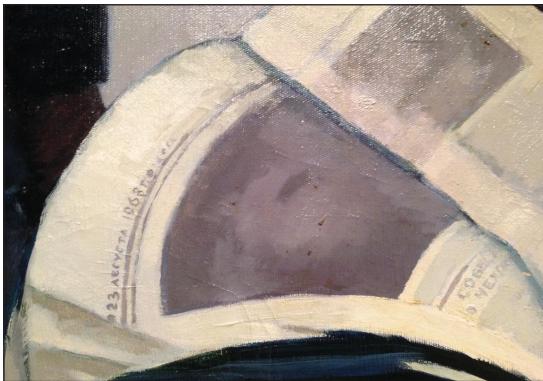
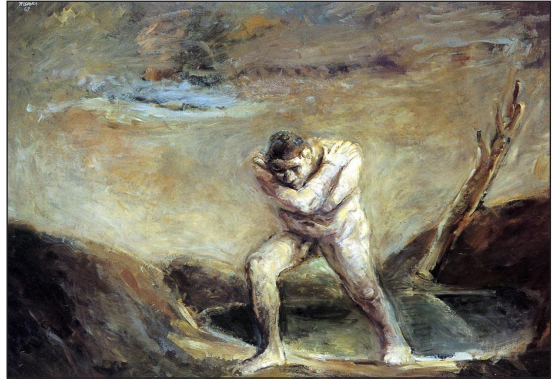
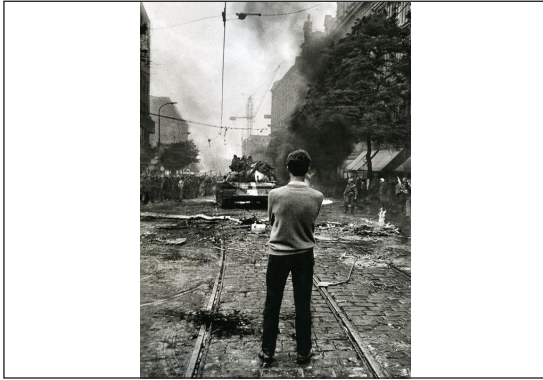
FOR CALCULATIONS & REFERENCES WRITE TO: PO BOX 180 NEW YORK, N.Y. 10015



The Artists and the Student
Movement
against Capitalism in the
West and Dogmatism in the
East

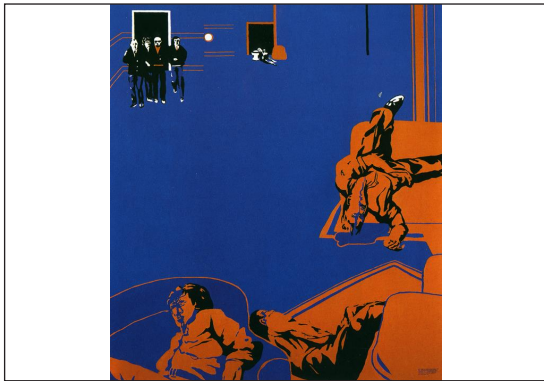






Terror and Silence





Flashes of the Past and the Future: The Avantgardes in Eastern and Western Europe during the Cold War 1960-1970 with a Special Look on the Images of the Divided Germany

Eckhart Gillen (Art Historian, Curator)

The lecture is talking on art works which were in opposition to the official policies of the Cold War in the United States of America and on both sides of the Iron Curtain in Europe. In spite of the traditional image of Abstract Art as metaphor of ‚freedom‘ in the Western world and the Socialist Realism as symbol for the Collectivism of the Eastern Bloc, the artists developed in the 1960s in East and West critical and radical artistic languages which questioned the official images of the governments and regimes. The lecture is divided in 14 sections:

Abstract Art contra Socialist Realism

Fat against Bronze - Beuys contra Breker

Dead Dove,

Thaw - The Fall of Stalin,

The Wall in Berlin. Divided City - Divided Europe,

Cybernetic Utopia,

No mans land Westberlin,

End of the New Man,

In the Shadow of Hitler,

Destruction in Art - Auto Destructive Art,

Against the Vietnam War and Colonialism,

The Artists and the Student Movement against Capitalism in the West and Dogmatism in the East,
Terror and Silence.

냉전과 평화의 이미지

The Images of the Cold War and Peace

세션 1 시각이미지로 다시 보는 한국전쟁

Session 1. The Korean War, Revisited through Visual Image

- ‘지원군 아저씨’ 현상: 한국전쟁과 중국의 시각 캠페인

The Rise of 'Uncle PVA': The Korean War and the Chinese Visual Campaign

구이 (토론토대학) Gu Yi (University of Toronto)

- 중국인민지원군의 한국전쟁촬영사진

Photos of the Chinese People's Volunteer Army during the Korean War

가오추 (중국예술아카데미) Gao Chu (China Academy of Art)

- 죽음의 시선과 이중노출의 이미지화: 한국전쟁기 귀환포로의 사진을 중심으로

Imaging of Dead Angle and Double Exposure: Focusing on Photographs of

Returned Prisoners of Korean War

전갑생 (서울대) Jeon Gabseang (Seoul National University)

토론 Discussion

강성현 (성공회대) Kang Sunghyun (Sungkonghoe University)

백지운 (서울대) Baik Jiwoon (Seoul National University)



The Rise of “Uncle PVA”: The Korean War and the Chinese Visual Campaign

GuYi (University of Toronto)

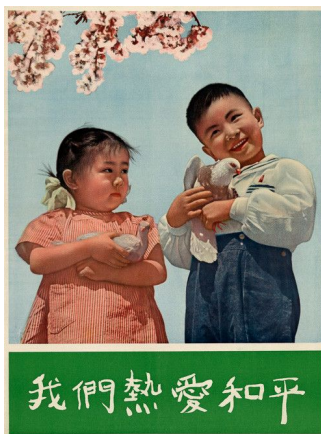
“The Images of Cold War and Peace: Art, Photography and Film”
2017 KACS-IPUS International Conference



Luo Gongliu sketching a portrait for a PVA soldier in Korea, 1952.



"Students at the Central Academy of Fine Arts creating large number of propaganda posters to reveal the American imperial ambition of world domination," published in the November issue of People's Pictorial, 1950.



We Love Peace, published as a propaganda poster (1,775,000 copies) in September 1952 and as a "small picture" (658,000 copies) in July 1953

중국인민지원군 조선전선항전 50년
中國人民志願軍赴朝作戰 50周年





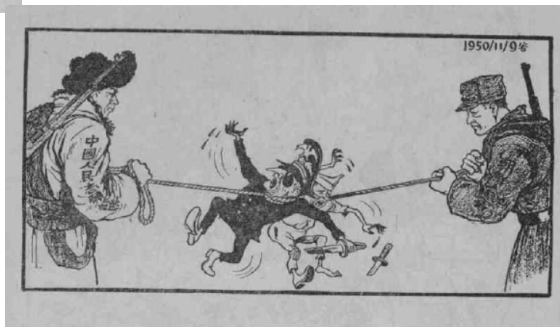
Su Hui, *American Soldiers Captured Alive*, 1951.



Zong Qixiang, *Yang Sigen and his Platoon*, reproduced in the September issue of *People's Pictorial*, 1951.



Fang Cheng and Zhong Ling, *For the Protection of Our Homes and Defense of Our Homeland*, 1950.



Mi Gu, *Together, Strangle it to Death*, 1950.



A Lao, *Welcome the Chinese People's Volunteer Army*, propaganda poster published in August 1951.

朝鮮戰場速寫 (鉛筆畫) (二)



Wu Biduan, *Inside the Command Post of the Chinese and Korean Peoples' Army Before the Launch of an Offensive*, published in *People's Daily*, April 2nd, 1951.

Li Hua, *Korean People's Army Troops Joining Forces with Chinese People's Volunteers*, 1951.





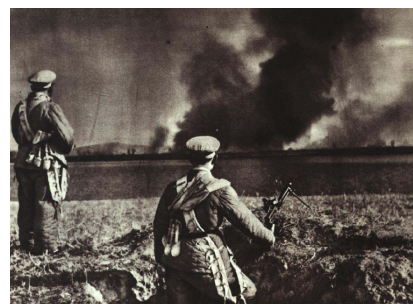
Ai Zhongxin, *Full Support for the Volunteer Army to Resist America and Assist Korea*, reproduced in the January issue of *People's Pictorial*, 1951.



Cover of the February issue of *People's Pictorial*, 1952.



Jiang Zhaohe, *Next to the Yalu River*, 1950.



Photograph by Yang Zhenya, published in the December issue of *People's Pictorial*, 1950.



撲滅戰火，拯救和平！

Xiao Su, *Extinguish the Flames of War, Preserve Peace!*, published as a propaganda poster in 1952.



Yan Han, *An Apple Just Picked*, reproduced in *People's Pictorial*, no. 11, 1954.



Dong Xiwen, *Wipe the Invaders Out Completely*, reproduced in *People's Pictorial*, no. 2, 1951.



Li Binghong, *We Fight for Justice*, reproduced in *People's Pictorial*, no. 6, 1951.



"The Chinese PVA soldiers took good care of Korean children who lost their parents, treating them just like their own children. Their action represents the most lofty combination of patriotism and internationalism of the Chinese people." Published in the column "Our Great Homeland" in *People's Daily*, May 27th, 1951.

Uncle PVA (志愿军叔叔 zhiyuanjun shushu)



Jiang Zhaohe, *Reporting Grades to Uncle PVA*, 1953.



Jiang Zhaohe, *Reporting Grades to Uncle PVA*, 1953.



Jiang Zhaohe, *Reporting Grades to Uncle PVA*, 1953.



poster



Pirated photo re production



"small pictures"



PVA soldiers' passion for pictorial magazines





志願軍叔叔和朝鮮兒童在一起

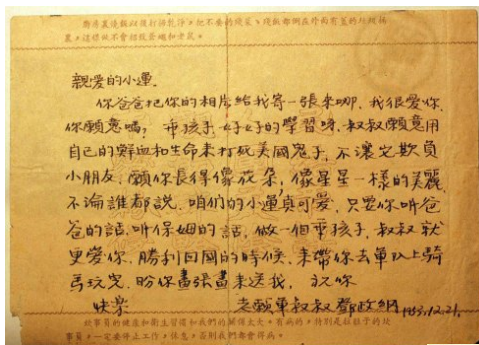
Photograph of PVA soldier and Korean children, reproduced in Yuan Yongsheng and Shen Hexiang eds. *Fengbei: kangmei yuanchao tupianji*. Chongqing: Sichuan daxue, 2011.



我們熱愛和平

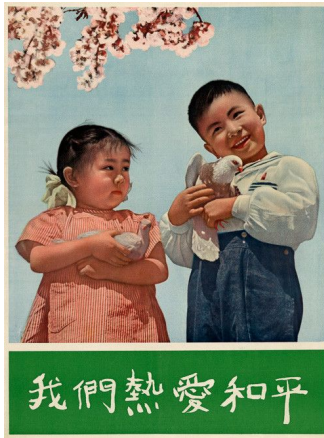
Straight bob haircut of Korean girls





A postcard sent to Meng Yun (the girl in We Love Peace) by a PVA soldier on December 21st, 1953





We Love Peace, published as a propaganda poster (1,775,000 copies) in September 1952 and as a "small picture" (658,000 copies) in July 1953

중국인민지원군 조선전선합전 50주
中國人民志願軍赴朝作戰 50周年



The Rise of ‘Uncle PVA’: The Korean War and Chinese Visual Campaign

Gu Yi (University of Toronto)

Despite renewed attempts to critically rewrite the history of the Cold War with complex and multiple origins, revealing linkages between the opposing camps that made them complicit – more alike than different – it is still commonplace to associate the liberal West with pure art, or “art for art’s sake” created through artistic freedom as compared to the propaganda produced by agents of the state in the guise of art in the communist East. In this way, North Korean posters, like posters of other state socialist countries, come to stand in as compromised art framed as propaganda, as opposed to the more varied visual culture of the liberal capitalist countries that properly represent the arts, perpetuating the Cold War binary into the present so-called post-Cold War era. Rather than perpetuate this binary, this paper situates North Korean posters in the global development of the visual arts. Drawing inspiration from many of the trends prevalent in global poster designs in the previous decades, North Korean posters from the 1950s to the 1970s show great variety from the decorative and ornamental patterns derived from organic shapes in the style of Art Nouveau, which had itself been an early form of transnational developments inspired by Japanese ukiyo-e prints, to the more political Constructivist style of the 1920s Soviet avant-garde. Such global influences notwithstanding, there is no denying the technical similarities especially across Soviet, Chinese, and North Korean posters reflecting the ways in which official ideology, comparable to commercial advertising elsewhere, provided models of behavior and served to delineate Cold War divisions.

朝鲜战争摄影：“战争时期的中国摄影”的尾声

Photos of the Chinese People's Volunteer Army during the Korean War

Gao Chu (China Academy of Art)

一、从战争时期摄影到新中国时期摄影

新中国时期的摄影往往被认为是一种“宣传摄影”，或者被一些研究者具体地称为“社会主义现实主义摄影”。摄影作为伴随中国革命创造和嬗变的文化系统中的一类视觉呈现至今仍包围我们的生活，天安门正中悬挂的毛泽东像就是最为平常的一则例子。甚至我们每天读到的新闻图片，我们看到的摄影展览，都能或多或少的找到过往的影子。这一摄影时期不但发展了一套政治新闻、工业、农业、经济、教育等方面的摄影拍摄方式，而且也建立了一种代代传递的审美习惯。

新中国图像的制造者，按动照相机快门的人，是名字可查、数量有限的一个群体。他们中的有些人在民国时期的摄影活动中享有声誉；另一些，在战争年代开始摄影生涯的人，也间接性地接受了民国摄影的视觉经验。他们中的大部分人在战争时期的摄影实践中建立了一套新的摄影意义系统和视觉形式，并且在新中国成立后，因为受到信任和过往的摄影经验，成为新中国为数不多的官方摄影师。他们一般在1980年代结束摄影创作，但仍通过在官方机构的任职，以及展览、著述和讲座的方式，在之后相当长的时期里对中国摄影师产生影响。无论如何，这个摄影群体制造了在半个世纪中能够被公众看到的绝大部分重要图像。

那么在这一系列符合革命需要（战争时期与新中国时期）的历史性的图像产物之外，这个群体有没有个人化的艺术创作？这个问题也可以这样问：他们在通常被我们视为“宣传员”的身份之外，是否也是艺术家？是否也进行着晚清以来摄影领域的视觉现代性的探索？那些个人化的情感性的图像表达，那些对于摄影本体性的拓展，是压根不存在呢，还是被官方的审定和认可遮盖和压制，没有被我们看到？

即使我们认为他们满怀真诚而热情地投入到一种社会主义现实主义的摄影美学系统和摄影模式的建构中，除了演变中的革命意识形态的表达性和功能性之外（本文涉及的延安图式正是这种摄影图像意识形态规范的源起和构成），他们的摄影是否也成为现代国家意义上的新中国的图像生产和传播的功能性组成部分？这种现代意义的图像建构，是否一方面继承了中国的悠久和坚固的视觉审美传统，一方面也是迈向现代中国的全新的文化结构在视觉表达层面的重建？

对于他们生涯和创作的摄影史研究面相，是否和同一时期的文学史、绘画史乃至文化史是一致的？我们能否找到视觉现代性在革命时期的继承和发展？或者说，在前文中并没有给出明确的新定义的“视觉现代性”的概念，是否是一个来源于却又针对于西方对于中国视觉材料研究的学术传统，而带有我们自身问题意识的一系列学术对话的起点？革命史视角的“视觉现代性”，能否成为一种不同于西方的视觉现代性概念的新的观察？这种观察，起码能够使我们重新反思当下对于西方艺术现代性的简单模仿，和在中国摄影与其两者间不假思索架设的继承关系。

对于摄影生涯和革命话语有复杂的伴生关系的这一代摄影者，随着新史料的发现及个案研究的推进，也许可以促成就这一时期中国摄影的新的讨论。但这一讨论也同时面临着两个巨大的困难，一是类似于现代性范式和革命史范式研究框架¹⁾对于我们所处理的近代图像史料的理解，二是一套有别于西方艺术史价值预设的对于近代中国剧变中摄影师生涯和摄影意义的新的解读途径。

作为现代性的工具的摄影，在这一时期一方面集中地体现了中国抒情传统到西方史诗叙事的文化转型²⁾，一方面成为了国家能力和民族性建构的功能性载体，这都是西方摄影发展中没有遭遇的像近代中国这样激烈而有深刻影响的历史境遇。也正是在这一时期，东西方文化碰撞的巨大能量，从殖民地状态到建立新中国的精神气质，赋予了这一代摄影者在视觉性的实践探索和理论重建中的历史使命，以及具体的摄影题材和表现方式。摄影不但是这场剧变的记载媒介，而且是这场重建的组成部分。

也正是在战争摄影时期中，一套在新中国摄影时期起着决定性影响的“政治意识形态规

1) 见阿里夫·德里克 (Arif Dirlik) 《革命与历史》，也集中见其《革命之后的史学：中国近代史研究中的当代危机》一文与此文激起的学术对话。“提供了脱离以往的意识形态立场并重新思考历史问题的可能性”，但其弊病与旧范式——“革命范式”一样，都“在于对中国历史采取了非历史的态度”，它们的意识形态化与其所抨击的革命史学相比实际上毫不逊色。”见德里克 (Arif Dirlik)：《革命之后的史学：中国近代史研究中的当代危机》，《中国社会科学辑刊》1995年春季卷，页135-141。转引自夏明方：《一部没有“近代”的中国近代史——从“柯文三论”看“中国中心观”的内在逻辑及其困境》。

2) 对于抒情传统的阅读与学习，应该感谢萧驰教授在过去几年中对我及王烁的细致的指导和讨论。也见柯庆明、萧驰主编：《中国抒情传统的再发现》（台湾：国立台湾大学出版社，2009）；王德威：《现代“抒情传统”四论》（台湾：国立台湾大学出版社，2011）

范”³⁾初见萌发，这一规范在摄影实践层面体现为以“宣传”为表征的带有国家能力和文化建构功能的摄影的“政治正确性”的话语系统，摄影者对于这一规范的遵从程度也直接影响他们在新中国时期的摄影机会和人生境遇。摄影者的主体性在这种“政治意识形态规范”中消退和压抑，我们需要在被批判的“自留地”创作中艰难地寻找摄影者视觉探索和审美追求的痕迹。

战争摄影时期可以被视为摄影者确立并发展着自身的摄影风格，建立一种革命历史中的个人主体性的摄影实践的探索过程。但总体来看，也正是在这一时期发展出两条在新中国时期纠缠、嬗变的摄影话语系统，并对今天的摄影仍有极大影响：晋察冀图式和延安图式。这两种图式并非有着迥异的视觉形式、功能机制和实践主体，而始终有着紧密的纠缠关系，并在相互作用中嬗变；但作者仍然认为明确提出这两种图式，并细致研究其各自演进的内在机制和相互影响，有助于我们形成对战争时期中国摄影和新中国摄影在革命语境下更明确的理解。

在深受左翼文化影响的晋察冀模范抗日根据地一方面发展出一种视“摄影战士为政委”的带有战地纪录和战争鼓动功能的摄影方式，一方面也发展出边区民主政府的报道摄影和新闻摄影模式。而这种在国共合作抗日这一特定历史时期发展起来的报道摄影模式，被新中国的摄影机制⁴⁾在人员构成、工作方式和图像模式等方面有机继承，同时也伴随着演变中的革命意识形态规范而嬗变。我们也观察到，战时晋察冀摄影系统，一方面提供了一套摄影者的培养系统和图片评价标准，一方面也提供了一套图片拍摄、传播和观看的现代意义的图像生产方式。这套系统从华北平原的晋察冀山区，被移植到其他解放区并随着战争推进而广为扩散：如东北画报的前身冀热辽画报，如和晋察冀画报系统合并为华北画报的晋冀鲁豫体系。但需要强调的是，晋察冀系统的图像出于政治级别和战争阶段的原因，在过往的党史和军史的图像史中并没有突出的位置，但晋察冀的图式在艺术史层面的意义无疑是值得注意并重新讨论的。

在抗战时期作为共产党政治中心的延安，从整风运动至中共七大，其文化系统也经历着巨大的变动。在此演变过程中意识形态规范对于摄影有着直接而巨大的影响，其最突出的表现就是领袖崇拜，这一延安时期的政治图像产物一致延续到文革结束，至今仍不断浮现。而这只是我们对作为党文化图像系统的延安图式最直观和表面的理解，我们试图从延安图式这一概念的明确提出进入其内在机制。作为现代性工具的摄影，被党文化系统充分

3) 陈卫星先生《新闻摄影的双重剪影——读〈红旗照相馆——1956-1959年中国摄影争辩〉》一文讨论摄影的政治意识形态规范和摄影的专业主义倾向的关系。收录于晋永权：《红旗照相馆：1956-1959年中国摄影争辩》（修订版），北京：金城出版社，2014

4) 如新闻摄影局、新华社中央组、三大画报

利用。吴印咸⁵⁾和郑景康⁶⁾，在民国时期有着摄影实践的摄影师，在这一时期除了对这一革命圣地进行图像记录之外，也试图自觉地突破过往的视觉形式，使自身的摄影实践融入革命洪流中。摄影的功能性和表现方式，基于他们过往的民国视觉经验系统，逐渐转变为“深入群众”、“唤起群众”和“摄影的教化作用”。如果说这两位摄影者的早期摄影视觉形式可以和西方现代主义作比较研究，那么伴随着延安党文化系统演变中摄影意义系统的整体性转向，他们的摄影也体现并实现着一种复杂的演变中的革命话语。一方面，他们的摄影是这种转变中的革命意识形态的视觉呈现，一方面他们也试图建立一种革命意识形态的规范。而这一延安时期实践和理论上的成果，被新中国摄影继承和发展，在1950年代后半期充分确立，并在文革时期达到顶峰。这里需要强调的是，相对于新中国时期这种表现为“政治正确”的规范对于摄影师工作机会和人生境遇的决定性影响，延安时期对于摄影者的强制性并不明显，而是一种艺术家在国家危亡这一特定历史时期自发性的转向以及围绕《延安文艺座谈延安文艺座谈会讲话》精神的自我约束、服从和转型。在摄影的政治功能被强调的转变中，如何处理图像形式、表达手法等摄影本体和美学层面的话题，正是这一摄影话语转型中值得重视的经验。回顾摄影者在这一过程中所做的艺术本体性的艰难探索，是我们在今天的节点上重新讨论中国摄影的审美传统和社会功能的意义所在。

二、从“战争时期摄影话语”到“新中国摄影话语”

新中国摄影话语的建构，是围绕着对于战争时期摄影话语的吸纳、转化和改造展开的。这不但是因为革命时期产生的图像政治意识形态，以及作为核心题材的战争和生产共同蕴含着“劳动”、“超越”和“新人”，也同样和拍摄者在他们最重要的摄影时期⁷⁾所奠定的经验、方式乃至风格密切相关。

1949年正是战争时期的中国摄影话语（1936—1953）能够展示其风貌和内在意涵的节点。但在以1949年的战争摄影为例讨论“战争时期摄影话语”之前，我们需先讨论1936-

5) 吴印咸（1900-1994），江苏沭阳县人，1919年考取上海美专，1922年回乡教授美术。1927年前往上海，先后任《风云儿女》、《马路天使》等4部电影的摄影师。抗战爆发后，拍摄纪录片《中国万岁》。1938年前往延安，任延安电影团技术及摄影负责人，拍摄纪录片《延安与八路军》、《南泥湾》、《中国共产党第七次全国代表大会》及大量照片。1946年赴东北创建东北电影制片厂，并任副厂长、厂长。1955年奉调回北京参与筹建北京电影学院，任副院长兼摄影系主任。曾任中国摄影家协会名誉主席。

6) 郑景康（1904-1978），广东中山人。曾就读上海美术专科学校，课余兼习摄影。1930年在香港开设景康摄影室。1934年在北平举办个人摄影作品展览。抗日战争爆发后，从香港到武汉，任国民政府国际宣传处摄影室主任。1940年底赴延安，任八路军总政治部宣传部专职摄影师。1942年作为摄影界代表参加了延安文艺座谈会，同年在延安举办个人摄影展览。抗战胜利后，先后在《晋察冀画报》、《山东画报》、《东北画报》担任摄影记者和组织工作。1950年任中央人民政府新闻总署新闻摄影局研究室主任、新华通讯社人像室主任等职。

7) 亦即战争摄影时期，这一时期大部分的新中国时期的摄影记者从拿起相机到走向成熟

1953年这一时间段的两端。

为什么把1936年作为战争摄影话语的起点？如我们所知，苏静⁸⁾在1933年起从事军事摄影，拍摄红军时期的照片，他的学生和助手郝世保⁹⁾也成为战争时期华东的重要摄影者。叶剑英和叶挺在军旅生涯中各有摄影创作。但是总体而言，像苏静、陈赓等党政和军队高级干部并非专职摄影者，他们的照片作为历史图像资料留存，意义重大，但是他们并未进入这一摄影话语的内在的形塑和嬗变之中，他们只是在同一时间段拥有相机的人。相似的还有1930年代早期东北三省沦陷的影像。冀东摄影¹⁰⁾之前，亦有东北抗联的影像，但是这些零散而未能署名的作品，也未能进入战争时期摄影话语的讨论中，或者说，笔者将其影响视为间接性的。

1936年12月方大曾¹¹⁾拍摄了围绕备战和战争的重要作品，可作为新闻报道摄影向战争这一特定题材转化的摄影话语的参照（图：方大曾1936）。但是方的图像并未被广泛地传播、观看，并且对于同时期的摄影者并未产生引起我们注意的影响。而摄影者沙飞¹²⁾在1936年拍摄《南澳岛》¹³⁾（图：沙飞1936）和其他一系列现实性的摄影专题的同时，提出了作为战争摄影的早期阶段最为值得注意的观点“武器论”。他本人亦前往华北，并同来自上海、浙江、广东等地的摄影者，在从事前线采访和边区新闻摄影的同时，以画报、展览和摄影训练班的方式，发展出一套旨在重新界定摄影的意义、目的、题材和方式的战争时

8) 苏静（1910-1997），福建省海澄（今龙海县）县人。1930年在缅甸华侨小学任教时学会摄影。1932年，回国参加县游击队，同年转入红军第一军团，1933年在江西红军一军团司令部任参谋时，开始拍摄战斗新闻照片，参加万里长征到达陕北后任侦察科长，继续从事业余摄影活动，1937年抗日战争爆发后，任八路军115师侦察科长，在著名的平型关大战和石太线广阳战斗、晋西午城战斗中拍摄了一批摄影作品。1939年到达山东，任保卫部长，同时做摄影创作。1952年起曾任总参谋部军务部部长，计划委员会副主任，1955年授中将军衔。

9) 郝世保（1922-），山西荣和县人，1937年7月参加八路军，1938年在八路军115师师部摄影班学习，并留师政治部当摄影员，先后任摄影员、摄影记者、华东野战军前线摄影组组长、新华社华东前线摄影组副组长等职。1943年参与创立《山东画报》，开办了多期摄影训练班，为部队培养了一批摄影骨干。部队南下渡江后，历任南京军区《华东战士画报》社副社长，团政委，苏州军分区政治部副主任等职。1981年离休。

10) 发展为《冀热辽画报》与《东北画报》的摄影团队

11) 方大曾（1912-1937）在1935年“一二·九”运动后参加“中华民族解放先锋队”。同年冬采访绥东战场。1936年夏到天津《大公报》求职，与范长江相识。是年11月底到河北唐山、昌黎等地采访冀东伪政府辖区，写成《冀东一瞥》，12月初赴绥远前线进行了43天的采访，拍摄了数百张照片，写成《绥东前线视察记》等战地通讯。1937年7月10日离家前往卢沟桥采访“七七”事变，7月28日在保定与范长江、陆诒、宋致泉相遇，始担任上海《大公报》战地特派员。8月由平汉线转至山西在同蒲铁路沿线进行采访。9月30日从河北蠡县寄出《平汉北段的变化》一文后失踪，再无音讯。

12) 沙飞（1912-1950），原名司徒传，生于广州，祖籍广东开平。1926年参加北伐，在国民革命军当报务员，1932年在汕头电台当报务员，1936年9月考入上海美术专科学校。1937年7月7日抗日战争爆发后，奔赴华北前线。1937年9月在山西太原担任全民通讯社摄影记者。1937年12月在河北阜平参加八路军，先后担任《抗敌报》社副主任、晋察冀军区政治部宣传部摄影科科长、《晋察冀画报》社主任、《华北画报》社主任。1950年3月4日，因枪杀一日本籍医生，被华北军区军法处在石家庄处以极刑。1986年5月，北京军区军事法院经再审查明，沙飞是在患有精神病情况下作案，不应负刑事责任。撤消原判决。

13) 石少华在《沙飞的摄影艺术理论与实践》文中写道“拍摄于南澳岛的一组照片，本以景貌、人情为主，而沙飞为之拟定的副题，却是‘日人南进中的一个目标’。他还在说明文字中写道：‘南澳岛……是控制闽西南和粤东的门户，所以成了日人南进中的一个目标。本年闽西南的伪军自治运动和某国军舰的窥探，已经使这个平静的小岛受到严重的威胁。’这一组照片在邹韬奋先生主编的《生活周刊》发表以后，所产生的社会效果是一般风光照片根本无法比拟的。”

期的摄影话语。伴随着这一摄影者的群体在规模上发展、在风格上成熟，将涉及摄影师自身的民国时期摄影经验的转化，这其中不但包含他们投身战争摄影之前的地域性的摄影经验，也将包含他们这一时期从事摄影活动重新吸收转化的新的地域性视觉经验（如延安、华北、东北和华东），但更易被观察到的，则是对两类摄影话语的吸纳和转化：民国报道摄影的传统，左翼文化对于摄影的影响。

沙飞《南澳岛》专题1936年与1937年两次发表¹⁴⁾有所区别的图片选用值得注意，我们也不妨将沙飞1936年至1937年间的“摄影观”摘录在此，他于1936年12月1日为广州个人影展所作《写在展出之前》：

艺术的任务是帮助人类理解自己，改造社会或恢复自由，从事艺术的工作者，应当渗入社会各个阶层、角落去寻找现实的题材。（原载1936年12月（广州）及1937年6月（桂林）《沙飞摄影展览会专刊》）

又于1937年8月13日在桂林撰写《摄影与救亡》一文：

“谁都知道，在国家如此危难的今日，要挽救民族的沦亡，决不是少数人所能做到的事。因此‘唤醒民众’是当前救亡运动的急务。但是，直到现在，文盲依然占全国人口法数百分之八十以上。因此单用方块字去宣传国难是决不易收到良好效果的。摄影即具备如述的种种优良的特质，所以，它就是今日宣传国难的一种最有力的武器。……摄影在救亡运动上即是这么重要，摄影作者就应该自觉起来，义不容辞地负担起这重大的任务。把所有的精力、时间和金钱都用到处理有意义的题材上——将敌人侵略我国的暴行、我们前线将士英勇杀敌的情景以及各地同胞起来参加救亡运动等各种场面反映暴露出来，以激发民族自救的意识。同时并要严密地组织起来，与政府及出版界切实合作，务使多张有意义的照片，能够迅速地呈现在全国同胞的眼前，以达到唤醒同胞共赴国难的目的。这就是我们摄影界当前所应负的使命。”（刊于1937年8月15日《广西日报》）

这里也需要讨论为什么将1953年作为战争时期摄影话语讨论的终点。在1949年之后，南方剿匪，西南进藏，朝鲜战争是战争摄影话语的重要延续。南方的剿匪摄影¹⁵⁾主要由参军

14) 沙飞于1936年7月赴南澳岛拍摄，1936年11月29日《生活星期刊》发表图片专题《南澳岛》，1937年6月上海《中华图画》55期两整版发表题为《敌人垂涎下的南澳岛》专题摄影作品7幅，并附南澳岛地理形势图及500多字说明。

15) 本文只着重列举1949年的剿匪摄影

时间较晚的战地摄影记者在行军作战中拍摄（见图：胡宝玉1949¹⁶⁾，胥志成1949¹⁷⁾）；与此同时，资历较深的摄影者往往调入如新闻摄影局、三大画报等机构作为新中国的摄影记者。剿匪摄影并没有开创新的对于战争的图像表达，但可视为这些相较年轻的摄影者在走向成熟的过程中其生涯初期的研究素材，也可讨论业已确立的战争摄影话语如何形塑他们的个人对于摄影的认知和使用。西南摄影是对于战争摄影话语在“风景”这一视角的重大发展，而“风景”又是围绕“山水”的中国审美传统和作为现代性工具的摄影在晚清碰撞释放出巨大能量后，讨论中国摄影的一条贯穿性的线索。进军西南时期，摄影者业已确立了个人风格，并拥有之前艰苦的战争时期所不能拥有的丰富的器材、胶片等物质保障，和主要围绕行军而非战斗的行进中相较之前的军事摄影所不能提供的自由度；从精神状态讲，革命胜利的喜悦、自豪和荣誉，带给他们饱满的创作状态，当面对最为壮阔的自然风景时，出现了围绕“风景”的摄影话语的新发展（图：蓝志贵¹⁸⁾1951，时盘棋¹⁹⁾1952）。抗美援朝战争是这一代人最后的大规模战地摄影活动²⁰⁾夜间战斗和物资的严重匮乏为优秀战地作品的缺失以及陷入僵化的图像提供了令人信服的解释。但通过抗美援朝战争摄影者之间发生的围绕业务讨论的文本，作者期待提供另一个视角：传统意义的战地摄影在抗美援朝战争中退居次席，对于战争正义性的表现成为了摄影者的主要任务（图：杨振亚²¹⁾1950，胡宝玉1951，袁汝逊²²⁾1952）。一方面这是以往战争中围绕“日寇暴行”/“蒋匪暴行”，“积极参军”/“军民互爱”的摄影话题的深入发展，一方面也与旨在记录战地实况的战地摄影形成了严重的背离。还有一个关键的原因是，最为资深和出色的一批摄影者已留

16) 胡宝玉（1929-），1948年由《旅大日报》转入东北电影制片厂摄影训练班，1949年开始军事记者生涯，参加了解放战争的战地采访。朝鲜战争爆发后，随志愿军进入朝鲜三年，拍摄了中朝军队解放汉城、汉江两岸阻击战，解放朝鲜西海岸诸岛屿战斗，深入上甘岭阵地等。1954年调至《解放军画报》任记者。作品《打谷场上》获得1961年柏林国际摄影金牌奖；《横笛高歌话别情》获得1962年匈牙利国际摄影银杯奖。

17) 胥志成（1929-），1945年参加八路军，任司号员、文书，1948年开始从事摄影，在东北野战军8纵队22师政治部任摄影员，同年入《东北画报》社举办的第2期摄影训练班学习。毕业后回原部队任摄影记者，先后参加了辽沈战役，解放天津战役，渡江战役等。1952年参加抗美援朝战争，1956年由部队转业，历任新华社摄影部记者，中央新闻组记者。

18) 蓝志贵（1932-），重庆巴县人，1945年在重庆皇宫照相馆当学徒，1949年11月参加18军，分配至摄影股。1950年随军进藏，拍摄了进军西藏，康藏公路建设，西藏平叛，西藏民主改革，中印边境自卫反击战，西藏“文革”等。

19) 时盘棋（1932-），河南长葛人，1948年参军，1949年2月开始摄影。先后任二野政治部、3兵团、川东军区、西南军区摄影记者。1953年赴朝，任志愿军3兵团摄影组长，1955年转业到新华社。2002年离休。

20) 中越自卫反击战争的战地摄影者大多是在1980年代开始摄影生涯的新的一批摄影者。这里需要格外对战争时期摄影话语没有包括1962年的中印自卫反击战做一个说明：尚未解密并存在于机构中印自卫反击战的图片未能被作者查阅，但作者查阅数位存于参战摄影者手中的图片，暂时认为1962年的围绕这场战争的“对峙”和“战斗”的摄影可类比于新中国时期的围绕战备和演习性质的摄影，而未能有值得注意的“战争摄影话语”的新发展。

21) 杨振亚（1923-），河北蠡县人。1938年参加八路军，1941年入冀中军区第3期摄影训练队学习，毕业后派往晋察冀军区政治部学习照相制版技术，并参加《晋察冀画报》的筹建工作，历任《晋察冀画报》摄影干事，第5军分区摄影组长，《晋察冀画报》前线工作组摄影组长，《华北画报》编委、摄影组长。建国后历任《解放军画报》摄影组长，华北军区《战友报》副总编辑，八一电影制片厂编导。

22) 袁汝逊（1928-），河北安平人。1945年参加八路军，同年如冀中军区政治部第5期摄影训练班学习，结业后至晋察冀军区野战部队从事专职摄影工作，1951年参加抗美援朝战争。1955年专业任新华社摄影部记者。

在北京任职，在围绕工农文教的拍摄任务中，将自己过往的摄影经验转化为一套围绕新政权建设的摄影话语。

以上对于两个时间结点概貌式的讲述，也涉及本文本应在开篇言明的两个界定：其一是“战争时期摄影话语”应更为准确的称为“解放区战争时期摄影话语”，因为我们讨论的是同一摄影群体在战争时期的摄影实践与新中国摄影实践之间的有机转化问题，我们排除了抗日战争时期和解放战争时期两个重要的摄影群体：国民政府的新闻记者（战地记者），在同时期来到中国并留下了大量影像资料的西方摄影者²³⁾。这是因为，他们对于我们讨论的摄影群体只有间接的和并不明确的影响。这三个群体的摄影有着各自的摄影话语发展的内在线索，并且这一内在的摄影话语有着共同的来自社会、政治和文化的印记，但笔者采取将其各自研究，并讨论这三条线索在某一时间交汇之处发生的相互影响：如1940曾任国民政府国际宣传处摄影室主任的郑景康来到延安，如1957年穗港澳摄影展，如1958年布勒松来华，如多次来到中国的马克吕布。这里面也需要额外提及埃德加斯诺（Edgar Snow）的摄影，作为这三条线索的关联之处：他在1936年访问延安时拍摄的影像，同时作为这三条线索的摄影者的视觉经验的来源和摄影生涯的契机——在笔者所做的口述访谈中，众多冲破封锁投奔解放区的知识青年（他们有些成为了解放区的摄影者）都会提到观看斯诺的摄影的触动。在对于几位摄影者摄影作品档案的整理中，明确包含了他们翻拍的斯诺的作品，这其中既有我们上文提到的在战场失踪的方大曾，也包含曾在1947年再次来华，并和他的夫人社会人类学家伊莎白柯鲁克（Isabel Crook）共同写作《十里店——中国一个村庄的革命》与《十里店——中国一个村庄的群众运动》的英国革命者大卫柯鲁克（David Crook）²⁴⁾。其二是作为历史材料的摄影图像和作为特定摄影者创作的摄影图像之间的关系。个案研究是话语研究的准备工作，这意味着自解放区留存的约四万张图片和新中国时期的数百万张图片中，选定研究对象后，进行较为全面的底片、印相、手稿、发言、日记、书信、检讨的档案整理，这一工作也包括对于他们本人及家属、战友、同事和研究者200余人的口述访谈。这一过程的实质是将不具名的按年代和题材划分²⁵⁾的历史配图考辨为摄影者的作品，并展开风格研究。

23) 战争时期国民党摄影和西方关于中国的摄影，将另撰文论述。也见王保国先生对于“西方”来华摄影者的论文《中国是一种谋生之道》，载高初、杜琳主编《史料与史识：摄影术传入至今的中国摄影书写1840s-2011》（淮安国际摄影馆，2011）

24) 这一工作主要来自高初和王烁2011-2014年整理David Crook和Isabel Crook于1947-1948年在华北解放区十里店村田野考察的档案。这一工作既包括对封存至今的1000余张图片的考证，也包括3年中对于Isabel Crook的近百次的口述史访谈。这一研究当下的成果也包含4篇文章、3本图录（即将出版），1本口述史和4个展览（北京：泰康空间2012；杭州：中国美院美术馆2014；上海：上海双年展2014；杭州：十里店田野报告展2014）

25) 解放区和新中国时期发表的作品，大多数为未署名或集体署名；也涉及更为庞大的未发表（存档）的照片未署名和误署名的情况。

这两则界定的实质是对于“摄影话语”这一概念的讨论。本应出现在文章开篇的对于摄影话语的确切的定义，反而在这里通过两个注释性的比较加以言说，实是因为作者学力有限，仍处于对图像与文字、摄影与其他艺术媒材围绕“话语”的对话的不断摸索中，故难于给出理论性的界定。但毋庸置疑的是，这里潜在地运用了“话语的形构”，即在概说摄影主体面貌的同时，也注重纷杂的、歧异的、个体性的摄影话语的发现和言说，作为“话语陈述的派生树”（a tree of enunciative derivation），“永远在分化、重新开始，永远与自己分裂”²⁶⁾，以对抗时间性的、线性展开的演进。或者说，“摄影话语”旨在打破编年体的摄影图录式的摄影史讲述，而试图探究摄影者自身的、摄影者之间的、摄影群体之间的在不同时期和地域的，围绕审美感知、摄影经验、摄影风格、题材表现等方面的内在的派生、演变、吸纳、转化、对抗、裂解和消寂的过程。

三、1936年：民族危亡之际的摄影转向

在抗日战争爆发前一个星期，即1937年6月24日至30日，在北平曾举办过一次规模宏大的“北平第一届摄影联合展览会”，许多当时的摄影名家如北京的张印泉、李黎轩、魏守忠、蒋汉澄、方大曾、魏南昌、上海的郎静山、刘旭沧，南京的叶浅予、高岭梅等都参加了这次展出，这些人当时大都还是为艺术而艺术或为兴趣而艺术的信奉者，他们展出的作品，其内容大都依然是风花雪月、名胜古迹等，和当时已经岌岌可危的北平形势并不很协调，但在展览会《致敬——参观诸君》中，也赫然写着：“有人生即有艺术，这是一种定律。可是它的趋势，常受着社会潮流推荡而变迁，摄影也不外此。我们当国难严重的关头，所需要新的艺术，当然是以发扬民族精神为前提。”²⁷⁾

自1930年代以来，中国摄影呈现出更为多元的面貌。其一是摄影者的来源更为广泛²⁸⁾：职员和学生²⁹⁾成为摄影活动的新兴力量。其二是伴随这一时期都市视觉媒介和画报的兴

26) 见米歇尔·福柯（Michel Foucault），王德威译，《知识的考掘》（台北：麦田出版社，1993）；谢强、马月译《知识考古学》（北京：三联书店，2007）。感谢萧驰教授在2013年3月安徽、浙江、江苏的现地考过程中就山水审美话语的讲解。但是这里我可能仍理解的不确切。

27) 转引自马运曾、陈申、胡志川等《中国摄影史18340-1937》，北京：中国摄影出版社，1987，pp240-241

28) 光社、华社到黑白影社，摄影社团的参与者折射着当时中国的摄影者的职业、经济能力和思想状况。光社成员不足30人，主要以大学教授为主，在1926年至1929年活跃在北平。华社成员也不足30人，参与人多来自学界、报界和商界，在1928年至1930年活跃在上海、杭州。1930年元旦成立的黑白影社，168位社员来自新闻、电影、教育、法律、工商、医务等领域，展览题材也较为广泛，反应劳动生活和社会情况的照片占有一定的比例

29) 有些摄影者接受进步的社会思想与左翼的文艺思想。如刘三《镜箱与取材》写道：“用摄影的艺术赤裸裸地暴露出社会的成分，无灵魂人们的忧郁，和活力下挣扎的痛苦等等，以资推进社会，而找住时代的核心。”（刊于《晨风》第3集，1934年，上海晨风摄影研究编辑部出版），刘同缜《献给爱好摄影的年轻人们》写道：“我们处在这样一个时代，许多血淋淋的事件在我们面前流来，我们以为真的摄影家决不

盛，摄影逐渐职业化。其三摄影书籍和杂志的刊行，社团的活跃已经为摄影的技术层面的讨论作出铺垫，各个门类的艺术也慢慢成为摄影得以汲取的养料。其四是对于外国猎奇的反思³⁰⁾，以及对于民族文化的视觉语言的探索³¹⁾。

随着1931年的九一八事变和1932年的一二八事变，自“美化生活、陶冶情操”的风景、花树、鸟兽、静物等呈现审美情趣³²⁾的题材而进入表现劳动者的现实性的题材³³⁾，进而在1937年的七七事变前后转向战场，转向士兵。摄影的传达对象，从社团内部的雅集交游，到参观展览的市民，进而到能被鼓呼而投入到民族救亡的一切国民。

这一时期对于摄影的讨论，也是逐步推进的。1936年冯四知写道：“仅只美啊，诗意画意的照片，不能算是摄影艺术，真正的艺术品，是能改变人的环境、生活、思想，有一种力的感动。”³⁴⁾1937年6月出版的《飞鹰》杂志第18期明确地提出：“在目前，全中国到处可闻到大众不平的吼声，社会上任何角落里，可以看到大众为争取民族解放而汇流的斗争鲜血……因为现在中国最大的问题，人人所共的问题，是民族生存的问题……截取具有积极性的题材，固然可使一切不愿做奴隶的人们因此而奋起，反抗，战斗；但也暴露现实的丑恶为目标的取景，也同样可以因此引起被压迫者们的决心，挣扎，拼断所有加在他们头顶上的锁链。……摄影研究者们跟着时代的进展，正需有新的开拓，但这开拓，决不是一二个人的能力所能达，要有前进的研究者的加倍努力；保守着们的移步向前。这，一方

是新手乱拍，也决不是唱一唱无可奈何的哀歌就可以了。摄影家要以直观来把时代的一切事实包括在他的作品里。……资本主义枪口对准了你的心腔。你想，这是什么时代？什么时代？”（刊于《晨风月刊》第4期，1934年）

“我们底使命，并非是个人的，而是群众的集体的，把一切人们连接起来，一齐走向光明上进大同之路。……我们要代大众披露一切，鸣不平，创造另一新的快乐世界来！”铁华《摄影的题材》，刊于《晨风》第5集，1934年，上海晨风摄影研究编辑部出版

30) 郑景康自传：“我不满于‘外国人’所拍的东西，我认为是否歪曲了真实，也是故意找毛病来表现中国的野蛮和落后，如果单纯认为是‘猎奇’，是接触不到问题的本质的。我在小学时就有‘为什么我们自己不能拍出一些能真正介绍中国的东西呢？’的想法。以后我是逐渐的走上这条道路。……我始终认为摄影首先应该忠实的反映真实生活，秉着它因（应）有的特性，恰到好处地表达出事物的精神和本质，（当然是通过外形来结合，来表达），应该是‘相机立断，一气呵成’。”（郑景康自传由郑氏在1956年8月22日写作，经由陈小波女士整理，部分发表在《摄影世界》2010年第6期上）。

1934年12月18日《北平晨报》刊登郑景康：《在时代上的需要从学影谈到宣传》：“我们应该负有竭力做点宣传中国美丽的使命，我们要把中国的名胜从美感的镜头上，骄傲地表现出来，我们要把中国历史上色泽犹新的建筑古迹、古物及富有东方美的风景，以美妙的章法宣扬出来，我们要把中国的诚朴可风的民俗，在欢悦中拍摄成相片，我们更要把中国一切如西人今日早已注意到的象征派戏剧，民间的巧妙的手艺，留影在相片上，以散布到欧美人士的脑海中，纠正他们往日的错误印象。”

转引自高初《郑景康：口述与个案》，pp207-262，刊于高初、杜琳主编：《史料与史识：摄影术传入至今的中国摄影书写》论文集，2009

31) 最重要的，是能表示中艺术的色彩，发扬中国艺术的特点……”陈万里《大风集》自序，1924

32) “以娱乐为旨趣……凡天下事物，不问其可摄与不可摄，只以个人之兴趣，取而摄之……不论其派别，亦不记其美与不美也”郎静山《静山摄影集》自序，1929年9月上海出版。胡伯翔“摄影之事，乃以物承影，而穷天地万物之象者也。自然之中，物无巨细，无不各具妙理，是皆出于造化，非可矫造者焉。苟欲精求其意，要必究万物之情态，以充其识；明科学之方法，以广其用。如是则可以抒磊落之情，可以寓悠闲之趣，融万物于心胸，成佳作于弹指顷矣。”胡伯翔《静山摄影集》序三，1929年元旦

33) “艺术的任务是帮助人类理解自己，改造社会或恢复自由，从事艺术的工作者，应当渗入社会各个阶层、角落去寻找现实的题材。”沙飞1936年12月1日为广州个展所作《写在展出之前》（原载1936年12月（广州）及1937年6月（桂林）《沙飞摄影展览会专刊》）

34) 冯四知：《我对于摄影》，刊于《飞鹰》第七期，1936年

面，当然要从新的理论中去学习；一方面，当然也要由活的实践中去改进。”

这一“积极性”的题材和摄影在观看后产生的效用，蕴含着中国的摄影在战争爆发、民族危亡的特定的历史情况下，摄影的意义系统从拍摄者转向到观看者，摄影的评价效果也在于对于观看者的情绪的触动和行动的激发。这一拍摄者和观看者的主客体的转换，意味着摄影的主体与观念、题材与语言、媒介与现场都发生了意味深长的置转和重组。“作为仪式的拍照”和“革命时期的宣讲式的观看”成为自战争时期至新中国，乃至今天我们讨论中国摄影的两个核心概念。进而言之，这一在抗战前后所发展的对于摄影的观念层面的认识和实践层面的操作，不但成为了新华社、各大画报社等为代表的新中国时期摄影的基本形态，而且影响持续至今。1980年代摄影思潮与摄影批判正是对于这一现象的回应，但背离性的姿态仍无法摆脱这一话语的范畴。这是艺术史上颇为独特的一种社会和文化形态，在中国“摄影”反而成为问题汇集的一个焦灼点，这正是因为摄影在战争时期和新中国时期在国家能力和文化建构功能的发挥的巨大作用。从中国摄影史的分期而言，1936年所开始的摄影争论和摄影实践，成为了一个意味深长的起点。

这一时期的中国摄影，就其内部而言，发生着剧烈而迅速的变化。对于抗战时期的中国摄影的外部讨论也可以在两个结构里得到观察：其一是世界史的结构，其二是摄影史的结构。

对于世界史的结构而言，中国和日本都迫切地需要建立民众动员的政治视觉机制、和对于敌对者的说服的文化视觉机制。可以说，中国摄影史的重要摄影师和日本摄影史的重要摄影师，此刻相聚在中国的战场上，为各自的现代国家和现代民族的目标进行着视觉性的文化构造。图像的生产与传播，以及围绕图像语义的生产与传播，是这一事业的核心和途径。艺术家不但放弃了自身的主体性³⁵⁾，投入到这一工作中，艺术家也正是在这一过程中生成了自身的主体性：建立视觉经验和审美情态、探索个人的风格。

对于摄影史的结构而言，战争时期和新中国时期的中国摄影史，是由摄影群体在战争时期和新中国时期的摄影生涯和个人的生命史构成。他们对于摄影的“效果论”的理解，他们驾驭的题材，乃至他们所参与的民族解放和国家建立的情感上的撞击，逐渐地内化于他们的生命经验和艺术风格。而在他们的生涯的早期，对于摄影媒材和题材的现代主义探

35) “也正是在战争摄影时期中，一套在新中国摄影时期起着决定性影响的“政治意识形态规范”初见萌发，这一规范在摄影实践层面体现为以“宣传”为表征的带有国家能力和文化建构功能的摄影的“政治正确性”的话语系统，摄影者对于这一规范的遵从程度也直接影响他们在新中国时期的摄影机会和人生境遇。摄影者的主体性在这种“政治意识形态规范”中消退和压抑，我们需要在被批判的“自留地”创作中艰难地寻找摄影者视觉探索和审美追求的痕迹。”高初：《吸纳、转化、改造：从战争时期摄影到新中国摄影》，载《中国摄影家》2015年第1期

索³⁶⁾也成为他们作品的重要底色。

东西方文化碰撞的巨大能量，从殖民地状态到建立新中国的精神气质，赋予了这一代摄影者在视觉性的实践探索和理论重建中的历史使命，以及具体的摄影题材和表现方式。摄影不但是这场剧变的记载媒介，而且是这场重建的组成部分。史诗叙事³⁷⁾和革命动员逐渐成为他们生涯中被显现的情感结构和艺术状态。以现代主义为主线的艺术家的个人探索贯穿他们的生涯始终，但是往往隐藏在具体的革命题材中。

他们生涯的第一个特点是“向下唤起”：而放弃艺术家的主体性，将个人的审美倾向替换为“预设的观众”的情感倾向。对于照片成功与否的评价，要看通过展览和画报出版的动员的效果。他们生涯的第二个特点是：“放弃制作作品”：如果说西方艺术史是将艺术家的艺术品作为写作的对象，作品是艺术家不断推进的艺术探索的生涯的坐标，是艺术界的流通品，也是艺术批评和艺术史写作的对象。但是这些摄影师的作品一般只蕴含在“观看”的现场。他们的真正的作品不在于展出之后留下来的相纸，而在于观者在这一现场“心里燃起一股热力”，这些无形的，在革命构造中产生的动能，才是在历史语境中他们的生涯的真正评价。

四、战场前线的摄影师

在1936年，沙飞在上海“从事摄影与木刻工作，遂与鲁迅、鹿地亘等中日作家相识、向他们学习、请他们帮助”，并在第二次流动木刻会上有机会拍摄鲁迅与木刻家们的图片。11天后，鲁迅逝世，沙飞又拍摄了鲁迅的遗像。他在广州和桂林的个展取得了很大的反响，“不久‘七七’事变，我决心即北上至华北战场。”³⁸⁾沙飞也明确提出“武器论”的摄影观念：

“摄影即具备如述的种种优良的特质，所以，它就是今日宣传国难的一种最有力的武器。……摄影在救亡上既是这么重要，摄影作者就应该自觉起来，义不容辞地担任起这重大的任务。把所有的精力、时间和金钱都用到处理有意义的题材上——将敌人侵

36) 我们容易观察到，1920年代的画意的时代痕迹烙印在吴印咸的艺术生涯中；来自浙江文人的审美状态的烙印在高帆的艺术生涯中。如吴印咸的《延安的风景》系列，高帆的《1942年，八路军东出祁山》。

37) 见柯庆明、萧驰主编：《中国抒情传统的再发现》（台湾：国立台湾大学出版中心，2009）；王德威：《现代“抒情传统”四论》（台湾：国立台湾大学出版中心，2011）

38) 沙飞《我的履历》（1942年3月申请入党时，沙飞向党组织递交的自传），刊于王雁主编《沙飞摄影全集》，北京：长城出版社，2005，pp477-479

略我国的暴行、我们前线将士英勇杀敌的情景以及各地同胞起来参加救亡运动等各种场面反应暴露出来，以激发民族自救的意识。”³⁹⁾

他在广西的展览之后，北上华北，并在拍摄平型关战斗的战场后，成为边区第一个专职的摄影记者。

1938年8月，吴印咸去延安时，是出于爱国心。但在延安他觉得找到了个人的摄影道路：

“……于1938年与许幸之合拍了《中国万岁》那部纪录片。我们拿到香港去剪辑，但被反动当局以莫须有的罪名给销毁了。正在这个时候，袁牧之从汉口发电报来，说受周恩来邀请，要去延安拍一部抗日战争的电影，牧之就邀请我去参加，我听了去延安，很高兴，抗日嘛，我的爱国心还是很强的，愿意去。不过当时我还没有作留在延安的准备，可是到了延安，情况就变了，我的思想也变了，我不想回上海了。……我一到那里，我觉得到了另一个天地，和旧社会完全不同。这里所有的人，不管是领导、军队、机关人员、老百姓，生活上都一个样，一律平等，大家唯一的目的，就是为了打败日本帝国主义。”⁴⁰⁾

自1934年在北平的展览后，郑景康回到香港经营“景康摄影室”。抗战爆发，郑决定回到内地参加战争。他曾任国民政府外宣处摄影室主任，即当时国民政府最主要的摄影负责人，“当时我是抱着极大的热情的，希望能够多拍一些东西作对外宣传，但我发现他们的要求却是另外一回事。……他们不希望和不愿意我拍有意义的东西。最明显的是黄河决堤时对花园口的采访……”他决心离开外宣处的工作，并辗转去延安，“因为延安能使我得到适合的工作，使我能对抗战贡献出我的力量”。

高帆在七七事变爆发后，“拿起画笔走上街头作抗日救亡宣传”，在延安陕北公学和抗日军政大学学习后，要求被分配到最前线，校长成仿吾在纪念本上给高帆留言“前进，中国的青年”。最开始是搞壁画和木刻，后来129师缴获了一台相机，分配给了高帆，因而高帆有机会成为129师最主要的摄影工作者。柯岗有一部小说，以高帆为主人公，其中有一个场景：攻打下一个教堂，战士们在欢呼胜利，各种纸片自空中飘洒下来，有一个战士沉默地、仔细地将其中的圣像画和画报的散页收集在一起。我们后来在高帆家中整理发现的，应该就是这本小说情节中提到的散页册。这是讨论高帆的视觉经验的来源的一个关键

39) 沙飞1937年8月13日在桂林撰写《摄影与救亡》，刊于1937年8月15日《广西日报》

40) 对于吴老在战争时期的摄影生涯，在众多史料之中，袁毅平先生在1990年、1992年、1993年对于吴老的三次访谈是吴老自述，有录音为证，生涯回顾和摄影讨论并重，是最核心的一个文本。这个文本未曾公开发表，但可能围绕其激起新的学术讨论。

这里所引用的吴老的口述，笔者在2010年曾做过考证修订，并得到吴筑清先生和袁毅平先生的审读和修订。蒙袁毅平先生在2013年1月间的许可，引用在此处。

性的文本。

石少华和潘汉年的内弟一同北上延安时，携带了相机和四五十个胶卷。在延安拍摄《毛泽东与小八路》等作品后，他跟随抗日军政大学到了前线，后被吕正操以“两万斤小米和二百条枪”交换到冀中。石在内战中和新中国建立后，都是摄影工作最为重要的组织者。而边区的摄影队伍迅速扩大，也和石少华开展的摄影训练班的方式密不可分。正是通过办班教授摄影的方式，边区的摄影队伍迅速扩大，这些摄影战士不但成为战争时期主要的战地记者，并且在新中国成立后，也成为最主要的一批新闻记者。

冀中的摄影训练班“第一期仅有八名学员。第二期有十四名学员。第三期三十多名，第四期八十余名。每期半年。四期后，又在阜平县、洞子沟等地办了几期，先后共办十余期，培养摄影人员三百余人。”⁴¹⁾

边区的摄影者战斗在最前线。而这个最前线，不单是民族危亡的最前线，也是艺术创造的最前线。在这一时期，他们在战斗场景和边区生活的题材中积累经验，形成个人的风格。毫无疑问的是，这也是他们艺术创作状态最为饱满的时期，他们找到了摄影的新的道路，一种情感质朴又坚定的，能唤起战士和民众的摄影。他们个人在民国时期的画意的、都市的、文人情趣的审美形态，改造成边区时期的战斗和生活题材中所蕴含的审美形态，并通过展览、画报和摄影训练班，传达给毫无阅读视觉的体验的新的摄影活动的参与者。一方面是战地记录、边区新闻，一方面是革命理念所蕴含的抽象的劳动（时间和空间的呈现）、未来（想像的而非当下的）、新人（人民的意涵和人民的主体性）在视觉层面的实验和建构；他们处理的都是未见的题材，都是在没有前例中自我的创造。而这创造，除了来自艺术家的天赋和经验，也来自战斗和生活的具体要求。这一时期保有着最为丰富的摄影面貌，我们在其中得以观察到民国摄影的延续，也得以观察到新中国时期摄影的开端。

抗战时期，这些艺术家也都是年轻的，他们在二十岁，甚至是十几岁，拍摄出他们生涯的最好的作品之一。这不但来自个人的天赋和才华，也来自每一个人都在努力地战斗和生活，都奋发昂扬的精神状态和生命感受：创造一个新世界！救了一个将亡的国！时代的精神氛围已经将个体的艺术造就托举起来。

41) 梁明双《战火中的摄影训练班》，写作于1984年3月20日。载《摄影史料》第八期，1989年5月4日，中国老年摄影学会文史委员会编

五、战争时期的摄影文献

抗战时期的摄影，在新中国建立后被不断使用。党史图集、军史图集和各地革命历史博物馆的展览是通常的抗战图像留存和传播的方式。对于抗战图像的使用，不单是时隔多年后的历史建构，也是一个图像和文字不断被改动的过程：有一些图像不再被使用，有一些图像被反复提及，边修改边使用。研究团队将建国后出版的出版物上的抗战图像和战争时期的出版物（画报）的图像建立了两套数据库，这两套图像只有一部分是重合的。

从摄影史的角度对于抗战时期图像的整理和研究，一直和党史、军史的编纂工作相伴而生。展览或是图集的编辑的学术能力，对于摄影档案的学术性的整理有至关重要的作用。无论如何，这件工作最大的便利在于，边区的抗战摄影的原始档案比较完整、原始的保留；这件工作最大的不变在于，这些摄影档案如同其他革命时期的档案一样，是不公开的资料，也较少得到研究性的整理。

这些档案曾经几次被使用和研究，简单介绍如下：

顾棣先生是这些资料在战争年代的保管者和整理者，也是重要的研究者。他曾在晋察冀画报、华北画报和解放军画报工作，调山西画报后，他也未曾停止思考这些档案。在1980年代中国摄影家协会编写《中国摄影史1937-1949》时，顾棣调取了一批图像，在之后研究和出版中，也不断收集新的资料。他陆续出版《中国解放区摄影史略》（与方伟合著），《崇高美的历史再现》（和蔡子鄂合著），并在2009年将一生收集的资料和所作的研究，结集为《红色摄影史录》。可以说顾棣先生是这个领域最重要的资料的整理者。司苏实先生在《红色摄影史录》的材料整理、编辑出版中做了大量和细致的工作，写出了精彩的学术文章。

蒋齐生先生著述颇多，有《新闻摄影一百四十年》、《新闻摄影论集》、《蒋齐生新闻摄影理论》等，他在新华社研究室所摄影史和摄影理论工作，但是使用战争时期的原始档案不多。但是他的文稿提供了颇多的线索。

杨克林先生和他的夫人曹红出版《中国抗日战争图志》、《世界抗日战争图志》，其中收录了大量的边区摄影。

自1980年代起，沙飞的家属和沙飞的战友关切和致力于沙飞的档案整理和沙飞的平反工作。王笑利女士和顾棣在1980年代做了大量的采访。而王雁女士主持的沙飞的档案整理和研究，与学术界与美术馆联系紧密，这一成果在2005年结集出版为《沙飞摄影全集》，她个人的《铁色见证——我的父亲沙飞》也有颇多学术讨论。这也是战争时期摄影的个案研究最好的成果。

对于石少华先生的生涯的作品，石志民先生有充分、细致和有学术深度的整理和研究，只是目前还没有结集出版。今年石志民先生完整地再版了《晋察冀画报》，这也是历时几年找到画报保存的线索艰辛工作。

在1980年代，晋察冀、晋冀鲁豫、华东、新四军的战地摄影师，在他们的晚年，对于他们的生涯和作品做了大规模展览，也出有图录。这一工作的特点是在通常的抗战围绕历史事件的图片选用之外，加入了个人的代表作。

笔者对于抗战时期摄影档案的收集和研究，首先参考了上述学者的资料和成果，这些长辈不但慷慨地开放他们的资料，而且在过去几年内不厌其烦地和笔者交流、讨论。

笔者进入抗战时期的档案，有个人的情感经验和问题意识的指向。在几年的工作之后，能够总结出几点档案的整理和研究方法上的经验：其一是重视个案研究，这就意味着不单注重底片，也注意印相、手稿、木刻、日记的多种研究个人的材料，研究艺术家的生命史和研究他们的作品与风格是密不可分的；其二是重视口述史，随着每一次访谈重新经历历史的情感过程，而这情感的触动有时比学情感的触动有时比学术训练形成的知识结构更能打开问题意识；其三是重视其他学科的方法论，如何将其引入到中国摄影史的研究的同时形成中国摄影史的学科边界和学科自洽。在数年的工作中，有数十人短期参与到的档案整理和口述史工作中。

工作团队的档案的有两个来源，首先是存于档案机构的战争时期的印相和底片，其次是存于摄影师手中的日记、木刻、手稿以及他们个人的讲述。战争时期的大部分图片，自他们拍摄并上交之后，就保存在档案机构里。这些档案能够使用，也是以家属或编纂党史的名义进入。即使这样，也是耗费了大量的精力、财力，才逐渐积累了资料。而且应该说，也是也来自机缘，来自持之以恒的沟通，来自工作人员在这个僵化的档案机制下对于学术工作的理解和体谅。对于这一批档案，工作团队因为2000年高帆的展览和出版、2002年《天下之脊》的出版、2009年澳门博物馆的郑景康展览，做过三次翻阅和整理。而全面的整理和使用，是来自2009-2013年间对于新中国摄影群体的战争时期生涯的全面的整理。在这一工作中，笔者将这些档案归到每个人名下。这一档案大约有80卷。中国摄影家协会主持，中国摄影出版社出版的《口述影像历史》丛书，其中的一些新发表的图片就来自这些档案。在第三辑的原稿中，占全书过半篇幅的注解和引文，则多数来自对于摄影师家中档案的整理和研究。

工作团队将其带回给这些摄影者，是他们时隔几十年后，又重温并回忆起当时的摄影情况。摄影和关于摄影的信息，都非常关键。档案的激活则依赖于我们将一个战地摄影师的作品都带回给亲历者，档案的信息在这一个过程丰富和生动起来。大陆的档案机制是将摄

影者和他们的作品割裂开的，工作团队作为桥梁，这两部分的碰撞，激起了巨大的能量。另外就是保存在摄影师手里的档案，手稿、木刻都极大增加了对于抗战时期摄影工作的理解。

在口述史的工作中，每一个被采访者都成为了一个热心的线索提供者，甚至是笔者的介绍人和担保人。正是在这种情况下，工作团队围绕着100余位战争时期（也是新中国时期）的摄影者，采访了200余位他们的战友、同事、子女等。笔者最后发现，有时围绕一个战地摄影师的个案的采访，缺失的部分会在对于其他的采访中弥补上。一个人的碎片化的生涯和值得被讨论的部分，很可能在一个意想不到的个案的采访中得到关键信息，被慢慢弥合和补齐。在这样的经验下，工作团队的工作方式转变为对于这一摄影群体的整体性的档案工作，一个人的个案的研究是通过对于摄影群体的整体研究完成的，这也和集体主义的社会情境和当时的摄影情况构成某种呼应。这一工作方法使得工作量大大增加，而且是在前期的档案和思考准备完成后，研究成果才开始集中涌现。

在档案工作中的另一个体会是，民间摄影档案的重要性。仅仅拿抗战时期的摄影举例：新四军的档案在皖南事变之后大都毁掉了，来自叶挺和张爱萍家中的档案的整理成为了新四军视觉档案的关键性的补充。笔者完整地整理了在周恩来身边工作了40年的童小鹏先生的档案，成为了抗战时期长江局和南方局的重要摄影资料。

在这一过程中，笔者也需要面对两类前辈档案工作者和学者不在意的题材：藉由战争时期的日常生活和日常风景而指向革命的内在性（革命史研究指向）；藉由一个摄影师生涯中那些过去从未被提起的那些一次次的小战斗的组图，讨论他的生涯和风格（艺术史研究指向）。这些档案并不容易使用；甚至可以说，工作团队面对的是自战争时期就未很好整理的混乱的档案。战争时期摄影资料的整理者，一般只对于党史、军史所选用的历史题材的照片有所整理，考证。

使用这一类底片的难度是很大的。战争时期的档案随着整理，有不同的底片编号，但这些底片长期没有整理和使用，哪个编号底片号码才能调阅，笔者需要通过试错的方式，记录每一次调取信息。而且这类图片的印相信息也有很大的问题：在笔者的工作经验里，无论拍摄者的署名还是文字信息大约有五分之一的错误。拿着这些图像去采访这些图像的拍摄者，是其中最高效的考证的方式；当时的画报也提供了作证。因为战争时期的困难条件⁴²⁾，底片的冲洗在一段时期是风格化的，于是观察底片能够成为考证摄影者的有效手

42) “延安没有电灯，一切摄影工作都要靠自然光。……当时我们既没有放大机，也没有放大纸。……我们在屋顶上开了一个小小的天窗……放大机就这样形成了。……解决放大纸的唯一方法，就是用印相纸来代替。那时所用的‘爱素’印相纸是一种感光较慢的材料，放大一张照片的曝光时间至少要10分钟，有的甚至长到一个小时以上。最困难的是具体掌握每一张底片的曝光时间。由于自然光变化很多，曝光

段。另外，前线的摄影者往往跟随的特定的部队，而部队的行军路线和战斗情况，我们往往能在军史，尤其是后勤史中查询到，而且我们也会采访部队的战士，得到一些作证。

这一工作需要大量的气力、耐心，也需要运气。而且仍有大量的图像仍未能考证明确。但是已经考证出的档案，就已经能对我们的研究提供重要的帮助。而这一档案整理和研究成果，汇集为中国美术学院中国摄影文献研究所（Social Archive of Chinese Photography）的“中国影像史”（Photography in China）和“中国革命的视觉档案”（Visual Archive of Revolution）两个研究计划和数位库计划（Digital Humanity），在2015年10月，中国摄影文献和三影堂艺术中心联合举办《中国摄影：二十世纪以来》（Chinese Photography: Twentieth Century and Beyond）展览的同时，联合主办第33届国际摄影策展人大会（Oracle）；在2015年12月，由中国摄影文献和哈佛大学艺术史系联合主办“战争时期的中国摄影”学术研讨会及同名文献展，而这只是2015年中国摄影文献参与的十几个展览和出版物中的两例。研究所作为中国唯一的一家摄影理论与史论的学术研究与教学机构，活跃在文献汇集、学术生产和展览实践的最前沿。

六、摄影训练班：战时摄影机制的生成

蒋齐生、舒宗侨、顾棣所编著的《中国摄影史1937-1949》开篇写到：“1937年‘七·七’抗日战争爆发后……八路军和新四军开赴敌后，在华北、华东、华中广大地区发动群众开展武装斗争，建立抗日根据地。随着抗日武装和抗日根据地的发展、巩固和壮大，逐步具备了建立摄影工作的条件。在中国共产党领导下的，为抗日战争和解放战争服务的摄影工作，才逐步建立和发展起来，并且成长为新中国摄影事业的基干力量。”⁴³⁾这段话是亲历者对于摄影工作的回顾，也折射出与党史叙事紧密关联的摄影史观。

在抗日战争初期，来自上海、广东、浙江等地的摄影者，在从事前线采访和边区新闻摄影的同时，以画报、展览和摄影训练班的方式，发展出一套旨在重新界定摄影的意义、目

时间又长久，很难准确。为了解决这个问题，不得不分配以为同志在暗房外表面专管观察光线的变化。”“我们（自1941至1946年在延安的摄影工作）所用的胶片和印相纸有两个来源，一个是1938年我们到延安时带去的一批……另一个来源是依靠前线，经过战斗从敌人手里缴获的战利品。这些感光材料不是过期很久，就是在长期行军中受到强烈的日光照射，或多或少变了质的。”“在晋察冀根据地的摄影工作者，曾经创造性地作出一种流动型的冲洗放大暗房。……随时有转移的可能，不可能有固定的暗房。这种流动暗房是用多层黑布缝制的，只要用几根竹竿把它支撑起来，或用绳索把它吊起，就可以在里面冲洗放大。没有冲洗胶卷用的红灯，他们就点一支香来代替，不仅与红灯起了同样的作用，在夏季还可以驱除蚊蝇。刚冲过胶卷就要行军，他们就把胶卷挂在竹竿上，等到达目的地，胶卷也就干了。至于显影盘、定影盘，也常用老乡们吃饭的大瓷碗代替。”引自吴印咸《回忆抗战时期的摄影工作》，刊于《中国摄影》（1957年第三期），页1

43) 蒋齐生、舒宗侨、顾棣编著《中国摄影史1937-1949》，北京：中国摄影出版社，1998年。页3

的、题材和方式的战争时期的摄影话语。伴随着这一摄影者的群体在规模上发展、在风格上成熟，这一过程也涉及摄影师自身的民国时期摄影经验的转化，这其中不但包含他们投身战争摄影之前的地域性的摄影经验，也将包含他们这一时期从事摄影活动重新吸收转化的新的地域性视觉经验。但更易被观察到的，则是对两类摄影形态的吸纳和转化：民国报道摄影的传统，左翼文化对于摄影的影响。

在深受左翼文化影响的晋察冀模范抗日根据地（也包括间接性的晋冀鲁豫、华东和冀热辽）一方面发展出战地纪录和战争鼓动功能的摄影方式，一方面也发展出边区民主政府的报道摄影和新闻摄影模式。而这种在国共合作抗日这一特定历史时期发展起来的报道摄影模式，被新中国的摄影机制在人员构成、工作方式和图像模式等方面有机继承，同时也伴随着演变中的革命意识形态规范而嬗变。

无疑，在这一过程中，摄影训练班发挥出巨大的作用：摄影工作人员的增加、拍摄地域范围的扩大、以及拍摄题材的广泛。随着战争的进展，边区政府的新闻报道摄影（画报和展览作为媒介）也转变为围绕部队作战的军事摄影。摄影训练班一方面提供了一套摄影者的培养系统和图片评价标准，一方面也提供了一套图片拍摄、传播和观看的现代意义的图像生产方式。这套系统从华北平原的晋察冀山区，被移植到其他解放区并随着战争推进而广为扩散。

七、边区摄影：展览、画报与摄影网

在抗战初期摄影、木刻、绘画、实物等一并作为战绩展览的陈列，但因为摄影展览的效果好，逐渐成为了单独的展示媒介和集会场所。在1939年春节，沙飞和罗光达在晋察冀军区驻地冀西平山县蛟潭庄举办敌后第一个街头新闻照片展览。展出的内容，“有八路军光复城镇、缴获日军的枪炮、马匹、军用品以及群众参军、部队生活、根据地群众生产等。照片基本上是沙飞拍的……当地群众没有见过这样的新闻照片，参观的人像赶庙会一样的热闹，部队整队前往参观，附近村里的群众，包括六、七十岁的老头子、老太太和七、八岁的娃娃都争先恐后地去看。当地妇教会的青年妇女帮助照顾和讲解，人们对八路军的战绩和缴获极感兴趣，‘山沟里来了照相的’成了头号新闻。”⁴⁴⁾

44) 高初2010年至2011年采访顾棣（山西太原）：“……聂荣臻也留过学，还看到了这些照片的宣传作用。1939年初在蛟潭庄搞了个展览。一张一张小照片弄在布上，展在街上，不识字的人看了这些有形象的东西就受到教育。聂荣臻在看展览之后也非常支持，这个支持不是嘴上的支持。你说胶卷多么困难、相机多么困难、放大多么困难，聂荣臻就在这些方面非常切实地给予大力的支持。……”

这次展览产生了两个重要的影响，其一是“照片展览的效果是直接和强烈的，但是毕竟看到的人有限”。进而转化为如何在边区创办沙飞理想中的“新型画报”。其二是“各军分区首长看到照片宣传的效果很好，要求军区派摄影人员去……军区有了开办摄影训练队的需要”⁴⁵⁾

在这一时期，展览、画报和训练班是紧密关联、相互促成的关系，但又都和抗战初期的边区的政治形态、军事进程和文化建设情况密切相关。晋察冀画报筹办与创刊的1941年和1942年，正是“敌后抗日根据地遭遇极大困难，八路军和新四军力量处于下降的时期”，日军“两年间出动兵力83万，对各个根据地进行了170多次千人以上的大扫荡。华北地区又遭遇严重旱灾，使根据地军民生活更加困难”，但“就在这个极为困难的时期，晋察冀画报的筹备工作仍积极进行，并于抗战五周年的日子里胜利创刊。”与抗日战争初期曾在国统区广泛出版的围绕战争的通讯和都市画报不同，这时的摄影已经成为敌后解放区面对和克服物质的匮乏，重塑民族性的政治、社会和文化的功能载体，而且愈发成为“宣传战和思想战的重要武器”。⁴⁶⁾仅在1941年上半年，晋察冀边区政府新闻摄影科“……在军区各驻地、在街头、在部队俱乐部、在前线（利用战斗间歇时间）组织各种展览，到1941年上半年共举办50多次。”

在1939至1941年的一年多的时间里，晋察冀军区全力支持画报事业，聘用礼待技术人才⁴⁷⁾，

45) 《中国摄影史1937—1949》页29

46) 高初2009年至2011年采访裴植（北京）：“……经过军区领导的批准，罗光达负责通过冀中到平津去买，那时候正好是冀中军区的司令员吕正操，政治委员程子华到军区来开会，所以聂荣臻就当面交代他们，要协助买一批东西，他们答应了。罗光达就跟着他们去了，带着金条和银元去的。……当时，在平津还有可能买到纸张，罗光达就通过各种方法，把纸张、油墨、制版的可乐垫、网幕，基本上都买全了，油墨够好几天用的，后来冀中就派了一个加强营，带着重机枪，把这些东西护运到晋察冀的腹地北岳区，我们的准备工作就差不多了……”

另，《中国摄影史1937—1949》页31：“……但没有足够的铜板和印画报的纸张和彩色油墨。冀中军区决定派人利用党的地下组织和关系去天津采购。经过三、四个月的努力，照相制版用的药品、锌板、木造纸、铜版纸和日本造的上等油墨都源源从平津运出。冀中军区派一营兵力护送器材，在‘人在东西在，保证安全到达冀西’的口号下，全部运了回来……还在行唐县口头镇一带边境设立了采购站，在城工部的帮助下，派王丙中秘密驻平任采购员。”

石少华《在抗日战争中成长起来的新中国摄影工作》：“一九四零年，八路军某部组织了一个团的战士放下背包，背上地下工作者从敌占区买来的摄影器材，通过平汉线敌人严密的监视运到解放区。……”载《摄影工作》1951年第3期

罗光达《晋察冀的新闻摄影和画报出版工作》：“部队出发前，营长和教导员召开了班以上的干部会及全员大会并做了战斗动员。会后把所有要带走的全部器材分散给全营战士，战士们把分到的器材当作最珍贵的东西用衣服、被子、毯子认真仔细包裹起来，以确保它们的安全。……还做了急行军试验……过封锁线时与敌人接触，……铁甲车的照明灯四处照射以及打炮的时候，部队不好指挥……连续三次都没能通过封锁线，而且有伤亡……”，载《罗光达摄影作品论文选集》，辽宁美术出版社，1995，页113-114

47) 高初2009年至2011年采访裴植（北京）：“……1939年夏秋的时候，罗光达在平西采访，听说区党委和挺进军司令部从北平动员了七八个照相制版和印刷技术人员，其中有何重生、王丙中、徐复森、高华亭、杨瑞生、周德缘、马化民等……1940年8月百团大战期间，罗光达在娘子关渡河滩战斗采访，遇到了来前线劳军的五专署宣传队的康健。得知他曾在北京故宫印刷厂搞照相制版工作，罗光达非常高兴，很快向组织申请把他调到军区；在华北联大周年纪念活动采访时，罗光达和康健又遇到了在边区银行搞摄影的刘博芳，他也曾在北京故宫印刷厂搞照相制版，和康健是师兄弟，罗光达马上设法把他也调来军区。向二人详细了解情况，得知印画报与印钞票的胶版（凸版）设备有许多相似之处，他们马上向军区建议，把这批设备和人员也调来军区。在聂荣臻聂帅的帮助下，这批设备和人才终于过来了。”

顾隼、王笑利《晋察冀画报大事记》（1983年完稿未出版）所记录的有所出入：“1942年2月5日，由平西上调军区的制版、印刷技术人员胜利到达军区……平西来的技术人员共有七人”，其他两位不是周德缘、马化民，而是周士禄、马子明。（笔者按：可能为化名）

高初2010年至2011年采访沙飞之女王笑利（北京）：“……刚成立画报社的时候，平津来的这批力量：何重生、杨瑞生、高华亭、康

采购置办物资⁴⁸⁾，军区各部门的全力配合，军区主要领导的重视和参与⁴⁹⁾，近百人的画报社编制，“经过十来次实验”终于在1941年“4月14日《抗敌三日刊》第四版刊登出试制成功的铜版照片《边区政府反对反共内战》（周郁文摄）。4月17日，《晋察冀日报》也开始刊用新闻摄影科提供的铜版照片，从此，两个报刊连续不断地用铜版照片作插图。”

经过一段时间的筹备，1942年5月1日，《晋察冀画报》社正式成立，并在当年“七·七”抗战五周年纪念日出版第一期。“根据聂司令员的指示，创刊号要增加英文说明。”，从某种意义上而言，晋察冀根据地的画报得以持续性的出版，与晋察冀作为“模范抗日民主根据地”所吸纳和包容的知识分子和技术人才的文化氛围相关，与晋察冀边区在最困难的条件下仍对于摄影工作的全力支持相关，同时也得益于与身处华北平原的城市文化和物资环境。带有“现代”意味的摄影画报创办在相对闭塞的山村里，不但体现了共产党对内部和国际的宣传诉求，也是抗日根据地的知识分子和农村动员的文化认同的内在需要。

一个值得引起注意的说法是当时流传的口号：“陕甘宁的广播，晋察冀的铜版”，围绕一份画报运转所动员的人力与财力、知识与技术，铜版印刷是一个核心环节。延安的画报送往西安印刷⁵⁰⁾；而晋冀鲁豫虽然很早就有摄影工作者，但出版的《战场画报》是以石印为主，直到高帆奉命到晋察冀寻求支持，在晋察冀刻版并携带回晋冀鲁豫，才终于出版第一期印有摄影作品的《战场画报》。

也是在这一时期，前线的摄影工作不但需要建立“摄影网”（紧密配合的工作网络），而

健，……向聂荣臻申请补助报社的技术人员，每人每个月要有白面、鸡蛋和肉。……画报社搞生产的时候，养了几只羊，大伙儿杀了吃羊肉，羊皮留下来也给这些人做了皮背心。那真是爱护他们……”

- 48) 高初2009年至2011年采访裴植（北京）：“……经过军区领导的批准，罗光达负责通过冀中到平津去买，那时候正好是冀中军区的司令员吕正操，政治委员程子华到军区来开会，所以聂荣臻就当面交代他们，要协助买一批东西，他们答应了。罗光达就跟着他们去了，带着金条和银元去的。……当时，在平津还有可能买到纸张，罗光达就通过各种方法，把纸张、油墨、制版的可乐垫、网幕，基本上都买全了，油墨够好几期用的，后来冀中就派了一个加强营，带着重机枪，把这些东西护运到晋察冀的腹地北岳区，我们的准备工作就差不多了……”

另，《中国摄影史1937—1949》页31：“……但没有足够的铜板和印画报的纸张和彩色油墨。冀中军区决定派人利用党的地下组织和关系去天津采购。经过三、四个月的努力，照相制版用的药品、锌板、木造纸、铜版纸和日本造的上等油墨都源源从平津运出。冀中军区派一营兵力护送器材，在‘人在东西在，保证安全到达冀西’的口号下，全部运了回来……还在行唐县口头镇一带边境设立了采购站，在城工部的帮助下，派王丙中秘密驻平任采购员。”

石少华《在抗日战争中成长起来的新中国摄影工作》：“一九四零年，八路军某部组织了一个团的战士放下背包，背上地下工作者从敌占区买来的摄影器材，通过平汉线敌人严密的监视运到解放区。……”载《摄影工作》1951年第3期

罗光达《晋察冀的新闻摄影和画报出版工作》：“部队出发前，营长和教导员召开了班以上的干部会及全员大会并做了战斗动员。会后把所有要带走的全部器材分散给全营战士，战士们把分到的器材当作最珍贵的东西用衣服、被子、毯子认真仔细包裹起来，以确保它们的安全。……还做了急行军试验……过封锁线时与敌人接触，……铁甲车的照明灯四处照射以及打炮的时候，部队不好指挥……连续三次都没能通过封锁线，而且有伤亡……”，载《罗光达摄影作品论文选集》，辽宁美术出版社，1995，页113-114

- 49) 《中国摄影史1937—1949》31页：“1942年1月，聂荣臻司令员召集画报社工作人员在军区司令部开会，具体研究画报的编辑方针和创刊号的编辑计划……画报不仅要面向自己，还要面向全中国全世界。”高初2009年至2011年采访裴植（北京）：“……我呢，过去是搞印刷的，这之前呢，我是印刷所的所长。1941年2、3月份，晋察冀军区政治部主任朱良才把沙飞、罗光达，和我找了过去，准备创办晋察冀画报社。……”

- 50) 八路军总政治部在延安出版的《军政杂志》月刊（1939年1月-1942年3月）自第三期（1939年3月15日出版）起刊用照片，最初是刊登中共中央领导人的肖像……当时延安还没有制版条件，要到西安去制版。《中国摄影史1937—1949》页9

且每一基层作战单位也要配备摄影工作者，解决照相物资，并且摄影工作的完成与否成为了政治工作是否合格的重要衡量，摄影成为在战争时期如此重要的一个环节，我们可以从留存的电报、通令、指示、通报、通知、守则等业务文件窥得一二。在笔者2009至2014年对于几十位战争时期的摄影者的口述采访中，也得到“跟随作战部队的摄影者和作战部队紧密配合”，“‘摄影战士’甚至比政委更能鼓舞作战士气”的强烈感受。

在1944年10月5日，为加强新闻摄影工作，晋察冀军区政治部给各军分区发了一封业务电报。电文指出：

“新闻照片对外宣传作用极大……为加强这一工作，决定各分区仍保留摄影干事，由三个干事中的一个兼任，团和支队增设一个摄影干事，如无摄影人才与器材，应积极设法逐渐解决。今后各军分区、团、支队政治首长应经常派出摄影员到前线拍摄照片，并对这一工作给予具体帮助和督促检查，使照片、底片能及时送晋察冀军区。”

一周内，冀热辽军分区通令各团、区队：

“……殊有加强我部队新闻摄影工作的必要，兹决定团设新闻摄影干事二人，独立区队设一人。……各团、队在执行战斗任务时，各级指导员须通知摄影干事参加，俾得摄取我军英勇的战斗成绩，必要时，在不影响执行战斗的原则下，各部队指战员，应适当掩护其收集材料。……各团、队政治处很好地领导这项工作，并根据当时的中心任务，给予具体指导和检查，以充分发挥其作用，同时将这项工作列入政治工作计划和总结内，向军分区汇报。”⁵¹⁾

在抗战最艰苦的条件下，在展览、画报出版和摄影工作网的推进中，摄影训练班成为了培养前线摄影工作者和搭建部队供稿机制的重要环节。

八、摄影训练班的学员们

《冀中摄影训练队队歌》，火线剧社社长凌子风作词，李涛作曲。

“我们是革命的摄影工作者，
带着我们的武器，
走进人群去，
奔驰战斗里。

51) 吴群《战争年代的摄影业务文件》(载《大众摄影》1982年第8期)

把人民愤怒的心火和子弟兵的胜利，
拍近镜头，
向全国和世界
传播我们平原根据地的胜利。
把敌人的暴行和汉奸的无耻，
印成千百万张照片，
昭示国人。
我们是革命的摄影工作者，
是中国共产党的战士，
加强学习马列主义，
研究科学，
锻炼身体。
加紧活跃在前线，
向着人民解放的路上去！
前进！”

出于军事侦察的需要，时在115师任职参谋的苏静1938年在山东举办过摄影训练班，并培养出后来在山东、华东摄影工作中起到重要作用的郝世保⁵²⁾。

而1939年起石少华在冀中陆续举办了几次摄影训练班，培养较多的摄影工作者，并建立了摄影训练班行之有效的一套培养模式。

摄影训练班的学员来源，往往是完小或是高小文化的进步青年，通常来自解放区当地；有的学员有着军事作战的经验，而有的学员是政治培训结束后分派。通常而言，他们之前没有摄影的经验，很多人甚至没有看过照片；从某种意义上而言，同摄影训练班的较早接触摄影的老师们不同的是，他们是在相对闭塞的乡村间接地接受摄影作为一种来自都市、现代和西方的视觉经验。同时，因为他们识字、懂数学，所以有人也在连队帮忙做会计，写

52) 康矛召《战争时期的山东、华东摄影工作》（载《摄影文史》第1期，1995年5月）“苏静同志的助手郝世保……1938年就在苏静主持的摄影训练班学习……”后来山东军区陆续在1943年、1945年春、1946年举办摄影训练班，郝世保是主要的教员，共培养学员百余人。

《解放区摄影活动大事记》：1938年3月，八路军一一五师在晋西孝义休整时，苏静抓紧时机开办了一期摄影训练班，这是解放区最早举办的第一个摄影班。学员十几人，学期一个多月，目的主要为军事侦察工作的需要。

高初2010年至2013年采访郝世保（江苏苏州）：“……当时他（苏静）教八个学生，八个都是有单位的。教学结束之后，他们都会回到单位里去，很快这行他们就都不干了。他们有的在地方党支部还有部队里当连队干部、营团干部了。我没有别的单位就留在师部当摄影员。……那个时候没什么东西教，就用木头板搞一堆沙子，分成三堆当作教学道具，一堆沙子就等于是一种药。三种药分别要抓多少，就抓沙子来练习。最后按这样子配起来，在茶缸子里装一点温水，第一种药先放进去用开水浇，浇水到彻底化了再把第二种药放进去，再浇，化掉了以后放第三种药再化掉。放第二种药的时候就不需要很复杂了，放的多也可以放的少也可以。我就在遇见苏静的地方练习这个东西。”

家书，而有军事作战经验的摄影记者有时会参与到作战讨论中，这些都使得“摄影战士颇为不同于我们当下所理解的将战地报道发回给都市观众的“战地摄影师”，共产党的“摄影战士”是军事作战和政治工作中的重要环节和核心成员。

对于摄影训练班的学员情况，梁明双回忆：

“冀中军区政治部、宣传部举办摄影训练班……第一期仅有八名学员。第二期有十四名学员。第三期三十多名，第四期八十余名。每期半年。四期后，又在阜平县、洞子沟等地办了几期，先后共办十余期，培养摄影人员三百余人。……我们第四期是在‘五一大扫荡’前开学的。这学期学员和工作人员共八十六名，大都是在各军分区和县公安局选送来的。他们都是部队和地方公安局中二十岁上下游战斗经验，有高小文化的青年骨干。石少华同志是政治部宣传部摄影科科长，他受吕司令员和程政委委托主持筹办培训这支队伍，并亲自兼任队长和教员。……教具只有两台日本破旧照相机，叫学员轮流实习用。”⁵³⁾

而袁克忠的回忆则是围绕摄影训练队的战斗和学习的细节：

“我于1940年5月，考入冀中军区第八军分区随营学校（抗大分校）……经过4个月的军训，我从学员提升为排长。同年10月，我们5人（孟振江、李清怀、刘士珍、褚龙江和我）由我带队，经学校保送到冀中军区政治部摄影训练队学习。……第八军分区司令部还给我们一个重要任务——押送两名日本俘虏去冀中军区政治部。途中，遭遇日军大扫荡，……经几次险情，与敌人周旋两个多月……军区摄影训练队已开课一个半月，我们只好参加第二期学习。……参加摄影训练队学习，于1940年底开学，1941年底结业，我们随即返回第八军分区，负担起建立摄影组的任务。……我们5人，我当作八路军战士，兵工厂工人和区干部，参军前，孟振江是村农会主席，刘士珍是区儿童团团长，李清怀是小学教员，褚龙江是村武委会主任。同年8月，又有两人刚从第三期摄影训练队结业归来，调入摄影组，一位是英勇善战的八路军战士刘殿奎，一位是曾担任集中军区沙参谋长的警卫员宋义生……全组7人，都是20岁左右的青年，很想把摄影工作搞好。起初，我们仅有一部日式F4.5照像机和几个日本产胶卷。……大家使用起来只能换人不换机。”

“1941年11月，冀中军区摄影科号召各军分区摄影干事，要亲临战场拍摄战士英勇杀敌的照片。战士出身的共产党员刘殿奎，主动交出请战书，要求深入前线采访。出发前，我亲自把修好的照像机交到她的手中。他随三十团到沧州、青县一带作战，被敌

53) 梁明双《战火中的摄影训练班》，写作于1984年3月20日。载《摄影史料》第八期，1989年5月4日，中国老年摄影学会文史委员会编

人包围，突围时为了拍下战士们冲锋陷阵的镜头，相机被日军机枪打穿，手臂也多处负伤。冲出包围圈归来，他缠着绷带躺在担架上，不是先去医院，而是要求先抬到摄影组……检讨没有完成上级交给的任务，照像机也被打坏。……1942年春，刘殿奎伤愈出院后再次请战，并跟随武工队的天津和津浦线敌占区一带活动……在与敌人的一次遭遇激战中，因弹尽粮绝壮烈牺牲。”⁵⁴⁾

冀中的另一位学员刘明回忆：

“一九三九年秋天⁵⁵⁾，我去抗大二分校学习刚回来，在十八团工作时间不长，冀中军区发来了电报，要各分区抽调二至三人到军区学习摄影。条件是‘有点文化的青年党员’。……总共学习摄影的不过十来个人。这就是冀中军区政治部所办的第一期摄影训练班。当时有石少华同志主讲摄影课、凌子风同志讲美术，学员有李械、张冀良、李乃、孟庆彪、李晞、宋贝珩、刘长忠、王汉君、杜福增、流萤、朱华萱和我’……我们的训练班没有条件老在课堂上听讲，是一边战斗一边练技术。……由参谋南国荣同志指挥转移，一路行军一路学习，同敌人周旋。……我们这三百多号人，只有一位文化教员带着一只盒子枪……敌人射击的子弹不断地打在我们附近的石头上，冒着火星……身上还背着两个米袋子，被子背包，一个挎包和一架相机。觉得沉重的不行，我俩被迫将米袋和背包都扔了。……经过一番苦斗我们终于突围到达山顶。清点一下人数，只有我和流萤、孟庆彪、王汉君、李晞、宋贝珩等十多个小青年冲了出来……”“粉碎了敌人秋季对山区的大‘扫荡’后，我们随军区转移到冀中平原，驻防在安平一带，这时又来了一些新的摄影学员，如袁克忠、孟振江、胡景华等同志，再就是稍晚一点的，从一九四零年从事摄影工作的黎呐、宋克章同志，这就是冀中军区培训出来的主要摄影骨干力量。军区政治部下设摄影科，军分区政治部下设摄影组。”

“当时我们坚持冀中平原的战斗摄影工作，所用的照像器材，都是通过社会关系从敌占区城市购买来的，使用的胶卷是经过许多周折才到手的，甚至有些人为了帮助我们购买军用物资照相器材而献出了年轻宝贵的生命。如刘慕曾（我哥）……一九四三年春季，他和本村的王佐周、王丑三人往冀西送军用物资，由于叛徒告密，在满城县江城被日寇杀害……所以，为了节省一张胶片，我们常常在拍照上犯犹豫……”⁵⁶⁾

在知识和技术的培训之外，对于摄影训练班的政治学习，石少华明确地提到：

“摄影是革命斗争的武器，是进行阶级教育的工具，你们参加学习的同志，都是革命

54) 袁克忠《忆抗战初期我是怎样与摄影结缘的》（载《摄影文史》第15期，2008年9月）

55) 佟树珩先生曾考证修订为一九四零年，并和笔者讨论。这里仍保留原文，但做此注解。

56) 刘明《我在冀中军区从事抗日摄影活动》（载《摄影文史》第2期，1995年7月）

的种子，将来要撒遍全中国。”⁵⁷⁾

抗战初期，沙飞通过个别辅导交流的方式培养出几个摄影爱好者，1940年又以带徒弟的方式培养过几位摄影工作者。1941年，沙飞效法石少华在冀中开办摄影训练班的经验，在紧张筹备画报的同时举办了一个摄影训练班。后晋察冀陆续举办摄影训练班，至1948年统共5期，培养摄影者130余人。

顾棣先生回忆他所参加的1944年晋察冀军区政治部第一期摄影训练队⁵⁸⁾：

“……沙飞讲的内容主要是新闻摄影，他说摄影要抓住机会，拍摄发生了而别人不知道的事情。我印象比较深的是他讲作为党内的优秀的摄影记者必须具备的条件，他总结说，一个是政治条件，作为摄影记者必须具备正确的思想，要立场坚定，对党忠诚；一个是基础条件，要掌握住熟练的摄影技术；一个是身体条件，你必须有健康的身体，要不然战争年代，你当不了记者。……晋察冀边区第二届群英会期间我拍了一些照片，沙飞两次给我具体的指导，告诉我怎么采访、怎么构图、怎么抓拍。沙飞说你拍照片的时候，要抓住中心，不是什么都照，你没那么多胶卷，要把最精华，最能体现主题思想的记录下来……后来办第二期培训班的时候我也做了辅导员，专门负责暗房。”

而在晋冀鲁豫解放区，摄影训练班的情况有所不同。在抗战时期，因为各方面条件的困难，摄影训练班一共办过两期，培养了学员16人。这一情况在内战时才有所改变。

“1940年秋，师政宣传部决定由王敏昭牵头，画家熊雪夫执教，举办一期摄影人员训练班，学员由各部队（包括驻太行区的八路军前方总队的单位）选派到山西辽县桐峪镇师部驻地集合。但由于胶卷和摄影器材没有着落，办班也就搁置起来了。……由于领导决心大，于是首先积极办起一座具有铅印、石印的印刷厂，并在这个基础上逐步为摄影制版等创造物质条件。”⁵⁹⁾

1940年12月，“延安电影团徐肖冰到太行山拍摄八路军总部和129师活动的影片，受师政治部委托，……在政治部驻地河南涉县王堡村举办了第一期摄影训练班，学员由各部队选送……等11人。徐肖冰用在太行山拍摄的战斗照片做的战斗照片做教材讲摄影技术以及冲印放大等暗室技术。学员们用王中元带来的一台刚从百团大战中缴获的蔡司F3.5

57) 袁克忠的回忆，载《中国摄影》1961年第3期

58) 高初2010年至2011年采访顾棣（山西太原）

59) 刘备耕《在太行山开花结果的〈战场画报〉》（《摄影文史》第4期，1995年12月）

相机实习拍照。学期5个月……”

“1944年冬，第129师政治部从事美术兼摄影工作的高帆受太行一分区秦基伟司令员委托，在王堡村举办第2期摄影训练班，……学员共5人。”

“到了1946年，裴植、袁克忠、曲治全、孔宪芳等4人由晋察冀画报社调至晋冀鲁豫军区……举办了军区第1期摄影训练班，袁克忠主持……短时间俗称锻炼……学员约20人。……原定连办几期摄影训练班的计划未能实现。1949年，袁克忠随第二野战军进军广东、广西途中，……连续培训3批，共计20余名学员。”⁽⁶⁰⁾

1941年1月，时年36岁的郑景康到达延安，调到总政宣传部担任摄影记者。他到了延安后，热情很高，首先办学习班，把培养人才的工作开展起来。1942年2月16日，延安《解放日报》第四版刊登了一条消息，标题是：摄影小组将扩大组织。内容为：

（本报讯）延市文化俱乐部主办之摄影小组，在郑景康同志指导之下，已试摄二次，据称成绩颇好。该组同志，拟于最近毕业后，将扩大组织，进行摄影研究。

摄影小组实际就是摄影训练班。“它是在郑景康的建议和指导下办起来的，第一期于1941年12月8日开始，至1942年2月中旬结束。时间两个半月，中间讲课和实习相结合。结业时举行学员摄影作品观摩展览。3月份起续办了第二期。这两期摄影训练班，对于推动延安的摄影工作，普及摄影知识，培养和提高摄影爱好者的技术水平，起到了一定的作用。”⁽⁶¹⁾

皖南事变后，国民党军队对陕甘宁边区实施封锁政策，电影器材得不到补充，延安电影团的活动就以拍摄照片为主，成为了延安摄影活动的主要力量。并在1942年“延安文艺座谈会”后，成立了摄影新闻社，在延安的闹市大砭沟设“街头艺术台”，搞街头橱窗新闻照片展览。延安电影团曾办过3期摄影训练班。第一期是1942年举办，为期3个月，吴印咸授课，使用吴印咸自编教材。后两期分别在1944年、1945年举办，“要求学员全面掌握照、洗、印、放的技术”外，也要求学员掌握“用光、构图的造型技巧”。

随着战争的进程和对于摄影人才的迫切要求，各军区和画报陆续举办摄影训练班，学员更多、物质条件更充分，基本是对于之前摄影训练班（队）的发展。

60) 顾棣《红色摄影史录》，太原：山西人民出版社，2009，页23-24

61) 卫元理《郑景康在延安》（原载于《摄影文史》2002年总第13期，页2-4）

九、摄影训练班的教材

“他在离开边区以前的短促的时间内，在三伏天的炎日下，坐在荒野树林的石头上，挥汗写了这一册精密而实用的《摄影常识》……这本书将要发挥的作用，绝不是文字所足以完全表现的。……摄影家今天必须把他手里照像机的镜头朝着抗战，为民族、为国家、为中国人民的利益而服务！而战斗！……学会摄影、学会使用摄影工具，使摄影的工具逐渐成为大众所熟悉的武器之一”

这是邓拓为吴印咸所编写的《摄影常识》写的序。

吴印咸在拍摄《延安与八路军》的途中，途径晋察冀，受沙飞邀请写作了这本通俗易懂的摄影教材，并由晋察冀军区政治部摄影科出版，抗敌报社印行，三十二开铅印本，是晋察冀的第一本摄影教材。在一般性的摄影知识的介绍外，着重有两个章节：动体怎样摄取，光线怎样选择。共七十页，简明扼要，精密实用。

沙飞在序言里写道：

“吴印咸同志是一位对摄影很有研究的名摄影家。他1922年毕业于上海美术专门学校，以后就在电影公司里做摄影工作。电通公司的《都市风光》、《风云儿女》等名片就是他拍摄的。他是上海黑白摄影社社员。他的作品曾在画报上发表过，在黑白社的摄影展览会和1933年瑞士国摄影展览会上展览过，并且得到了荣誉的勋章。吴印咸同志这次从大后方跋涉数千里，冲破了敌人的封锁线而到达我们军区来旅行，把我们军区一切军政民各界在华北坚持持久抗战的英勇斗争情形用摄影传播到全国和全世界去。”

沙飞也在这篇序言里发展对于1937年在广西展览中⁶²⁾所提出的“武器论”的论述：

“摄影能迅速地反映现实，并能最迅速地将反映出来的现实诸像广泛传播出去……报道新闻职责的重大政治任务的宣传工具，一种锐利的斗争武器。”

《摄影常识》是使用较多、影响较大的一本教材。刘峰回忆1939年在晋察冀一分区初学摄影时读到这本教材感受：

当时一起学习的五个同志，都是小青年，初小毕业的文化程度，……其中有一个是在照相馆干过几天，我们就只好以他为师，但他比我们懂得并不多，有时他连最普通的问题——为什么阳光强要使用小光圈都解答不上来……所以大家都盼望找教员和发下辅导教

62) “摄影即具备如述的种种优良的特质，所以，它就是今日宣传国难的一种最有力的武器。……摄影在救亡上既是这么重要，摄影作者就应自觉起来，义不容辞地担任起这重大的任务。把所有的精力、时间和金钱都用到处理有意义的题材上——将敌人侵略我国的暴行、我们前线将士英勇杀敌的情景以及各地同胞起来参加救亡运动等各种场面反应暴露出来，以激发民族自救的意识。”沙飞1937年8月13日在桂林撰写《摄影与救亡》，刊于1937年8月15日《广西日报》

材，正好吴印咸的《摄影常识》出版了，这本书当时给了我们很大帮助。⁶³⁾

而吴群⁶⁴⁾1940年在二分区当通讯干事时，见到《摄影常识》也是爱不释手，反复阅读，称这本书是吸引自己“加入摄影行列的一个启蒙”。

对于这本教材写作的经过，吴印咸讲到⁶⁵⁾：

“……那是在1939年夏天，我到晋察冀去有事，沙飞同志要我帮忙写一本摄影常识的书，当时我身边什么参考材料都没有，就凭脑子记忆，记得是在一棵大树下的石板上写的，一边搨汗一边写……（内容）大概就是镜头的原理和使用方法，底片的种类和冲洗方法，怎样选择题材，还有冲洗配方等等……（写了）大概十来天……由晋察冀抗敌报社出版。”

在1941年7月晋察冀第一期摄影训练班时，除了《摄影常识》外，也使用沙飞自编的《论新闻摄影》作为教材⁶⁶⁾。对于新闻摄影的概念，沙飞在1939年为《摄影常识》写的序里明确提出

“革命的摄影工作者必须具备的四个条件：正确的政治认识、新闻记者的工作方法、摄影的科学知识和艺术的修养。”⁶⁷⁾

石少华1944年在晋察冀军区摄影训练队的讲话⁶⁸⁾《简谈新闻摄影中的几个问题》也明确提到：

“调查研究，是新闻摄影工作者了解情况，掌握客观规律，指定拍摄计划的必要步骤……将提要拿给当时当地的负责同志看，这样一方面可使所收集的内容得到某些补充和修正，另一方面也使得有关领导对你的工作任务更加了解，以便得到帮助。……所谓典型就是我们今天的现实斗争生活中已经产生和发展着的富有革命英雄主义的先进人物和事件。这些人物和事件代表了广大群众的要求与方向，反映了广大人民的思想感情与精神面貌，宣传他们，就可以对现实生活作最好的概括……不是中心、没有

63) 《摄影网》1951年第5期

64) 吴群（1923-1996），广东顺德大良人。1938年参加革命，1939年加入中国共产党。历任《部队生活报》、《冀晋子弟兵报》编辑，《晋察冀画报》社摄影记者、采访组长，在战争前线从事新闻采访摄影工作。建国后，任《华北画报》社副主任，《解放军画报》社副总编辑。1949年，参加了中国人民政治协商会议和开国大典摄影采访活动。1951年至1953年三次赴朝鲜，在抗美援朝前线进行摄影采访。1958年转业后，出任中国摄影学会秘书长兼《大众摄影》主编，《中国摄影》编委和理论研究部主任，从事摄影理论研究。1971年任新华社摄影部副主任。1983年离休。出版有《中国摄影发展历程》。

65) 引自袁毅平先生在1990年、1992年、1993年对于吴老的三次访谈。

66) 顾棣编著：《红色摄影史录》，太原：山西人民出版社，2009，页21

67) 沙飞1939年9月18日为吴印咸《摄影常识》写的序。

68) 当时油印小册子印发，文章收录于石少华《摄影理论与实践》，北京：新华出版社，1982，页99-110

特点的场面，即使它所反映的事物本身是典型的，也绝不可能成为典型的题材。……在你周围工作的同志，可能有的不了解摄影工作，有轻视摄影的现象，对这样的通知应耐心的解释，使他了解摄影工作的重要性，尤其要用实际行动——成功的作品和模范的工作作风，去改变他们的认识……”

1945年4月由冀热辽军区政治部出版，晋察冀画报分社印行的罗光达编写的《新闻摄影常识》也有对于新闻摄影的阐发。1945年春在盘山筹备出版《冀热辽画报》时开办摄影训练班，此书就是当时的讲课稿，作为学员的辅助教材印发。相对于吴印咸《摄影常识》偏重于摄影技术技法，这本书围绕新闻摄影的重要性、任务、表现方法、问题与条件等召开讨论。

郑景康自延安赴东北的路中，曾在晋察冀画报社和山东画报社工作。在《晋察冀画报》工作期间，郑景康工作之余经常对青年进行业务辅导，讲解摄影常识，谈自己在用光、构图和抓拍中的经验与体会。他把这本册子作为讲义，每天早起为画报社的小青年顾棣等三人讲课。后来只剩下顾棣一人了，他仍坚持不懈，前后一个多月才讲完。最后，还送了一本打字稿给顾棣留作纪念⁶⁹⁾。这份油印的打字稿本被顾棣珍藏至今。他在1946年春到山东后，在军区政治部和山东画报社⁷⁰⁾举办训练班中担任教员，使用他在1942年为延安摄影训练班所撰写《摄影初步》做教材。这是参与人数较多的、学习较为正规的一次摄影班。很多学员都在内战中赴战场前线拍摄。郑后又在《东北画报》⁷¹⁾工作期间开设摄影训练班。

十、战争中的摄影战士

抗战后期到内战时期，随着军事进程的发展，解放区的摄影队伍的工作性质的发生了很大的改变，最显著的特点是共产党摄影工作的效用机制，从边区政府新闻摄影科演变为跟随部队快速转移、和部队紧密配合的摄影战士。

1946年，“为了加强摄影工作的新闻性、及时性，11月15日军区野战政治部发出关于摄

69) 高初2010年至2011年采访顾棣（山西太原）

70) 康茅召《〈山东画报〉创办经过及战地摄影情形》：“……名摄影家郑景康同志曾为训练班执教。培养了一批得力的摄影骨干。……”

71) 郑景康自传（1956年8月22日写）：“1948年5月，过海的干部开始回山东，当时山东军区派徐萍等同志二人到东北学习电影，同时要东北派摄影师支持华中，在山东时舒同同志和彭康同志曾和我谈过这个问题，希望我有机会时接洽这项工作……那时东北画报社在哈尔滨，负责的是罗光达和朱丹同志，他们正在开办训练班，……回到哈尔滨后，凯丰同志要求（我）留东北画报工作，因为需要人搞训练班。（我）在东北画报办了两期训练班，共八十余人，第二期正赶上大军南下。”

影工作的指示，要求纵队设摄影股，旅设摄影干事1至2人，深入、全面地报道爱国自卫战争的英勇斗争场面。画报社分成前后两部分，前方成立前线工作组，随野战军政治部活动，及时组织照片展览。为适应战争的需要，从1946年12月30日起，画报社定期出版《晋察冀画刊》……强调画刊的新闻性和战斗性，要求争分夺秒，密切配合形势，照片的标题说明多用群众预语言，要让战士看得懂，并有鼓动性和艺术性。……自第29期起，画刊移到前线随军出版……到1948年5月28日出版最后一期，在将近一年半的时间里共计出版44期，平均12天出版一期……每期发表3组照片共20幅左右，印刷一万份，主要发到野战部队，每个班2份。”⁷²⁾这一过程中，摄影者的身份从为画报社供稿的前线通讯员转变为鼓舞士气的“摄影战士”。图像观看者从根据地的党政干部和根据地农民转换到摄影者所跟随的部队士兵的过程中，摄影不但成为部队政治学习、文化教育的常规环节、甚至转变为一种军事作战的仪式；“有组织的拍摄”和“集体观看与讨论”成为被提倡的工作经验。1946年11月15日《晋察冀军区野战政治部关于摄影工作的指示》中明确规定摄影股的任务：

“在部队中进行照片展览、画报阅读。”⁷³⁾

摄影的战争鼓动的功能出现在抗战初期，石少华提出“摄影工作者是激励士气的一支重要的战斗力量”并举例“百团大战的某连连长说：‘上级给我们拍照，让全国、全世界人民看，我们就要在战场上加油干。’他以此鼓舞全连完成任务，歼灭敌人。战士们都能感到能将自己的照片等在画报上是无上光荣的事情。”⁷⁴⁾

而到了内战时期，士兵接受拍摄，刊载在画报上，成为立功嘉奖的方式。如“解放军很多连队指导员把‘努力作战，争取上画报’作为战斗动员的口号，并把《东北画报》作为奖品赠给有功人员。”“(东北画报)成为‘部队中第一种受欢迎的读物’和‘部队的主要教材之一’，‘能够经常配合政策任务，在战士整训中起推动和组织作用’。”⁷⁵⁾

吴群《为英雄模范及功臣拍照的体会》一文提到：

“拍照前要首先在营连进行宣传动员，说明当了英雄、模范、功臣，给他照像是一种无比光荣的奖励，拍照后像片在各处展览，印在画报上，那都看见，连毛主席也知道。晋察冀部队的立功条例中，曾明确规定了‘论功照像嘉奖’一条，肯定了这一做法和功用。”又要注意“拍照前要依靠组织安排、尊重领导机关的意见……以免照时发生偏差，如给立小功的同志照了，而没有给立大功的同志照等。”，同时也要“利用连

72)《中国摄影史1937—1949》页42—44

73)《中国摄影史1937—1949》页81

74) 石少华《在抗日战争中成长起来的新中国摄影工作》，载《摄影工作》1951年第3期。

75)《中国摄影史1937—1949》页56—57

队集合时候，事前和指导员商量好，由他向大家讲几句，说明上级问什么派人来，跟谁照像，他为什么值得照像表扬，希望大家向他学习等等，然后再把英模及立功同志一一叫到队前来照，这样影响大，效果好。……如有必要，亦可多给他晒上一张，让他寄回家去，使其家属也感到无限光荣。”

在笔者的口述史采访中，也得知摄影的仪式效果有时已经大于照片本身。对于冲锋的战士，拍照后因为照片很难及时洗印，牺牲的士兵再也看不到。⁷⁶⁾在有的采访中，我们也得知，在胶片较为紧缺的时期，有时相机甚至没有条件装胶卷，摄影这一行为成为纯粹的仪式。

基层作战单位有组织地观看照片也成为军事作战的一个环节：

“日常照片展览一次不宜太多，二三十张最好……展出的每张照片距离间隔不可太密，否则大伙挤在一起看不好……展出的照片标题说明，文字要写的大一些，不要写战士看不懂的字，要短小精悍，编成通俗的歌谣、快板更好，这样易念易懂又有趣……展览用的新闻照片，可一一贴在卡纸和布条上，再用绳子把它连接起来，平时折叠放在挎包内携带方便，当部队行军途中休息时，能很快取出张挂于树林或墙壁上让战士们观看，这是在野外举办流动照片展的好方式……战士很喜欢，值得介绍推广。”

“在部队展览照片时，要注意倾听观众的反映，每次展出应写展览日志，将时间地点、单位、观众人数、展览内容、意见及反应等记录下来，以便总结经验，改进工作时作参考。”

在战争时期，通过摄影训练班的方式，摄影者的知识、经验和观念得以传递给学员。这不仅是摄影作为现代性的表征逐渐渗透进闭塞的共产党所控制的乡村，而且革命的视觉生产机制也在这一过程中重新建立了一套程序、概念和规范，实质上是通过物质性的媒介生产和仪式性的拍摄现场建立的政治视觉机制和文化视觉机制，这一过程随着政治运动的不断展开而深入、明确。

对于艺术家而言，从抗战“救亡”到内战“动员”，他们的个人生涯和艺术探索和正在变动中“革命视觉化”实践紧密结合，同时也伴随现代国家和现代民族的文化视觉构造。艺术家不但放弃了自身的主体性，投入到这一工作中，艺术家也正是在这一过程中生成了自身的主体性：建立视觉经验和审美情态、探索个人的风格。战争时期和新中国时期的中国摄影史，是由摄影群体在战争时期和新中国时期的摄影生涯和个人的生命史构成。他们

76) 高初2010年采访高帆之子高腾（北京）：“……他有一张照片拍的是临汾战役中的突击队员，这些战士马上要冲上去了，临行前就喝一碗酒，高帆陪着他们，为他们照了一张合影。高帆讲起这张照片，就说了一句：‘他们谁都没有回来’，就再也说不出话。”

对于摄影的“效果论”的理解，他们驾驭的题材，乃至他们所参与的民族解放和国家建立的情感上的撞击，逐渐地内化于他们的生命经验和艺术风格。东西方文化碰撞的巨大能量，从殖民地状态到建立新中国的精神气质，赋予了这一代摄影者在视觉性的实践探索 and 理论重建中的历史使命，以及具体的摄影题材和表现方式。摄影不但是这场剧变的记载媒介，而且是这场重建的组成部分。史诗叙事和革命动员逐渐成为他们生涯中被显现的情感结构和艺术状态。以现代主义为主线的艺术家的个人探索贯穿他们的生涯始终，但是往往隐藏在具体的革命题材中。

从媒介的角度观察，摄影随着战争的推进，逐渐成为了常规性的作战环节，在这一转换中，相对于通常而言的摄影的结果（底片和画报），摄影的过程（拍照现场和拍照行为）成为核心要素。摄影在观看后产生的效用（“心里燃起一股热力”），蕴含着中国的摄影在战争的特定情况下，摄影的意义系统从拍摄者转向到观看者，摄影的评价效果也在于对于观看者的情绪的触动和行动的激发。这一拍摄者和观看者的主客体的转换，意味着摄影的主体与观念、题材与语言、媒介与现场都发生了意味深长的置转和重组。“作为仪式的拍照”和“革命时期的宣讲式的观看”成为自战争时期至新中国，乃至今天我们讨论中国摄影的两个核心概念。这种摄影的经验，既转化为摄影者对于新闻摄影工作的认识和个人创作，也转化为新中国时期的摄影机制和新闻摄影理论。

文章配图：



方大曾：绥东前线。1936年12月



沙飞发表在1936年11月29日《生活周刊》的图片专题《南澳岛》



沙飞发表在1937年6月上海《中华图画》的图片专题《敌人垂涎下的南澳岛》



胡宝玉：鄂西沙道沟战斗中俘虏敌军一部分，左四为敌79军副军长肖炳寅。1949年



杨振亚：战火烧到鸭绿江边。1950年11月8日



胡宝玉：攻入汉城市区的中国人民志愿军继续搜索前进。1951年1月



袁汝逊：志愿军某部通信连战士徐根乾，帮助朝鲜鲁老大爷把麦子送回家去。1952年



邹建东：百万雄师过大江，突击队员跃出船头登陆的一瞬间。1949年



郝世保：淮海战场一角。1949年1月



邹建东：中国人民解放军占领南京。我军战士在伪总统府楼上欢呼胜利。1949年



童小鹏：毛泽东主席庄严宣布中华人民共和国中央人民政府成立（开国大典唯一一张彩色照片）。
1949年10月1日



董青：攻打洋灰桥，太原外围作战。1949年



袁苓：太原战役，我63军188师部队攻击敌“声明要塞”双塔寺。1949年4月



高帆：北平市民在东长安街三座门看形势图。1949年1月



高帆：入城部队宣传车经过西四。1949年



高帆：北平各界群众聆听叶剑英市长在庆祝北平解放大会上的讲话。1949年2月9日



高帆：北平各界庆祝和平解放，群众在天安门前听叶剑英讲话。1949年2月9日



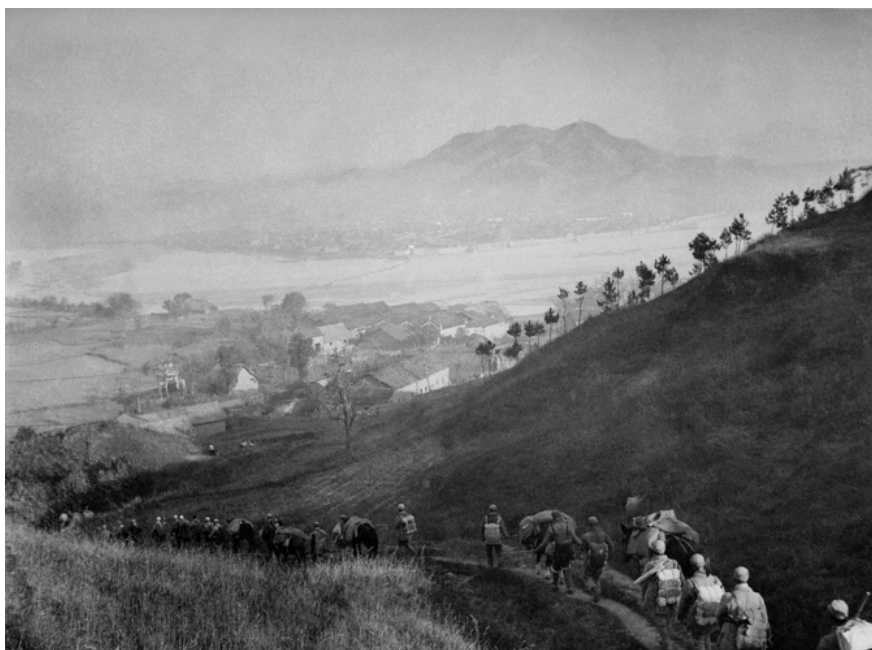
孟昭瑞：开国大典，骑兵部队通过天安门城楼接受领袖和人民的检阅。1949年10月1日



吴印咸：毛泽东在招待陕甘宁边区劳动英雄大会上作题为“组织起来”的讲话。1943年



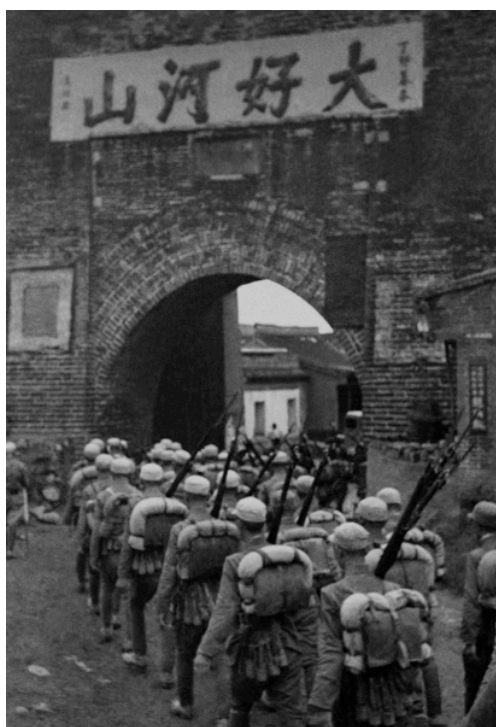
1940年8月，井陉煤矿八路军机枪阵地。沙飞摄影



1942年，八路军129师出击晋中攻打祁县。高帆摄影



1943年，毛泽东做《组织起来》的讲话。吴印咸摄影



1945年8月24日，八路军开进张家口。石少华摄影 摄影师列表：



1945年郑景康在延安拍摄新闻（吴印咸摄影）

중국인민지원군의 한국전쟁촬영사진

가오추 (중국예술아카데미)

PPT #1

한국전쟁의 촬영에 관한 발표는 이번이 처음입니다. 따라서 많은 용기가 필요했습니다. 사실 저는 현재까지 한국전쟁의 사진을 많이 정리했습니다. 과거 10년 동안, 중국의 항일전쟁과 내전을 경험한 몇십 명의 촬영기자를 상대로 구술사를 했고, 그들 집에 보관한 자료와 군사기관의 자료를 정리했습니다. 그들은 모두 한국전쟁을 경험했고 그들의 생애사와 작품에 대해 설명할 때 한국전쟁도 언급될 것입니다.

최근까지 제가 한국전쟁에 대해 집중적으로 연구를 하지 않은 이유는 무엇일까, 특히 최근 몇 년간 제가 출판한 항일전쟁, 내전, 신중국 시기에 관한 글과 사진집에서 왜 유독 한국전쟁 부분만 빼놓았을까요? 이번이 되새겨보는 기회가 되었습니다. 그 이유는 두 가지인 것 같습니다. 한편으로 한국전쟁의 촬영을 연구하자면 북한, 미국, 중국, 소련 여러 국가의 시각에서 자료를 살펴봐야 되고, 이 작업이 선행되지 않는 이상 전체적인 이해가 어렵습니다. 이것은 역사 지식의 결핍뿐만 아니라, 역사에 대한 감각의 문제인 것 같습니다. 제가 제출한 회의 발표문은 비록 분량이 매우 많지만 정면으로 한국전쟁의 촬영을 다루는 부분은 매우 적습니다. 그러나 저는 이번을 계기로 한국전쟁의 영상을 역사학의 각도도 아니고, 참전 국가의 시각에서 비교 연구하는 것도 아닌, 지원군의 군사 촬영자의 각도에서 고찰할 것입니다. 중국전쟁 시기를 경험한 전지 촬영사의 항일전쟁, 내전의 경험이 어떻게 한국전쟁까지 지속되었는지, 이 경험이 그들에게 어떤 의미가 있는지를 소개하고 싶습니다.

PPT #2

사진 “양전야: 전화가 압록강변으로 번졌다”(1950.11.8.)부터 설명하겠습니다. 아마도 많은 분들이 이 사진을 본 적 있을 것입니다. 이 사진에 대한 토론이 오랫동안 지속되어 왔지요. 예컨대 신중국 시기 주요 촬영조직자 겸 책임자인 스사오화(石少華)는 이 사진을 예로 들었습니다. 이 사진이 두 명의 병사를 촬영한 것은 사실상 큰 의미가 없다. 그러나 사진 반대

편 전화가 타오르는 장면이 매우 상징적이다. 화면 속 두 병사가 반대편을 경계하는 것은 전쟁의 주체(병사)가 전쟁을 위해 준비(계속 관찰)하며, 동시에 지원군이 승리(군복, 기관총, 정신상태)하였음을 의미합니다. 이 사진은 “전화가 집 앞까지 번졌으니 어쩔 수 없이 참전해야 한다”는 의미를 담고 있는 것입니다.

이 사진의 촬영기술은 크게 어려운 것이 아니었지만 그 함의는 풍부합니다. 과거 중국의 내전 사진들은 대부분 현실을 그대로 반영하는데, 왜 한국전쟁의 사진은 은유의 방법으로 표현할까요? 누가 사진을 고르고 발표할까요? 이 사진의 반대편에 타오르는 전화가 여러 버전이 있는데, 촬영사들은 이러한 가공과 촬영의 사실성의 관계를 어떻게 평가할까요?

PPT #4-5

이 촬영사의 이름은 양전야(楊振亞), 그는 사진의 역사에서 많이 언급되는 인물이 아닙니다. 이는 아마도 그가 한국전쟁 이후 귀국한 뒤 8.1영화제작공장의 감독으로 전업한 것과도 관련있을 것입니다. 저는 그를 여러 번 인터뷰했습니다. 양전야는 매우 겸손했습니다. 사실 그는 1949년 10월 1일 중국 건국식에서 천안문 위에 배치된 전직 촬영사 3명 중 한 명이었습니다. 화면을 잘 잡는 가오판(高帆), 역사 해석 능력이 있는 명자오뤄(孟昭), 개성 넘치는 사페이(沙飛)에 비해 그는 비교적 평범했습니다. 저는 양전야부터 소개하겠습니다.

PPT #7

양전야는 촬영훈련반의 학생이었습니다. 촬영훈련반의 목표, 학생 선발 기준, 훈련방식 등에 관한 내용은 매우 중요하지만 생략합니다. 관심이 있으면 제 논문을 참고하시면 됩니다. 저는 촬영훈련반이 어떻게 양전야를 양성했는지, 신중국의 뉴스촬영기자(전쟁시기의 촬영 병사)들이 어떻게 촬영 작업에 참여하게 되었는지, 그리고 이 시기 형성된 전쟁시기 촬영의 관념에 대해설명하겠습니다.

PPT #8-9

중공의 항일전쟁과 내전 과정에서 촬영자는 전투의 기록자이기도 했지만, 중요한 전쟁고무자의 역할을 맡았습니다. “임무완수 이후 부대의 전체 촬영 기념”이므로 사진은 전쟁 이전의 동원 및 전쟁 이후 승리한 영웅을 기념하며, 전쟁과정에서 기층에 정치적 작업을 수행하는 중요한 구성부분이었습니다.

적진으로 돌격하기 전에도 기념사진을 남깁니다. □년, 린펀 전역 중의 돌격대원”(가오판 촬영)에서 보듯이 이 사진은 아마도 사진 속 병사들 일생의 처음이자 마지막 사진일지도 모

룹니다. 사실상 그들은 인화된 사진을 보지 못했지만, 사진을 찍기 위해 새신발을 갈아신고, 군복과 얼굴을 정돈했습니다. 여기서 추가 설명해야 할 점이 있습니다. 사진으로 인화될 때까지는 시간도 걸리는데, 많은 경우 필름 공급이 부족했기 때문에 실제로 사진기 속에 필름이 없는 경우가 많았습니다. 그러나 촬영이라는 의식의 신성함과 전쟁 참여에 대한 격려 효과는 사진이라는 물질적인 매체보다 더 중요했습니다. 과거 전쟁을 경험한 촬영사의 구술을 정리할 때, 자주 들리는 얘기는 “촬영병사가 정치위원보다 병사들의 사기를 더 북돋울 수 있다”는 것이었습니다. 영웅, 모범, 공신에게 사진을 찍어주는 것은 영광스러운 격려 방식이었습니다.

PPT #14

1944년 10월 진찰기(晉察冀)군구 정치부는 소속 군관구에게 “각 연대와 지대는 촬영병사 한 명씩을 배치하고 전방으로 자주 파견해야 한다. 동시에 카메라를 사람당 한 대씩 분배한다.”고 지시했습니다. 소속 군관구도 적극적으로 지시에 따랐습니다. 중공군이 물자가 극히 부족한 상황에서 촬영을 가장 중요한 선전과 문화의 도구로 활용하는 이유는 바로 촬영의 중대한 역할 때문입니다. 이러한 상황에서 촬영 훈련반은 각 전장에서 열리고, 기층부대에 촬영병사 한 명을 배치하는 것이 당시의 목표였습니다.

PPT #15-17

이 장면은 촬영훈련반이 수업을 받고 있는 모습입니다. 당시 촬영병사는 사진을 인화하려면 달빛이 들지 않는 밤에 해야 하고 그 다음 날 부대가 일찍 출발하게 되면 아직 안마른 필름을 대나무 죽간에 올려놓고 행군해야 했습니다.

PPT #18-22

이러한 상황에서도 중공은 전쟁 시기에 양성한 촬영병사의 규모를 갈수록 확대시켰습니다. 촬영이라는 것은 상대방에게 보여주는 것이고 명확한 격려의 효과가 있었습니다. 이러한 경험과 관념이 신중국 시기까지 이어지고 계승되었다고 하겠습니다.

PPT #23-32

전쟁 촬영시기에 촬영자는 자기 사진의 개성을 발전시키고 촬영실천을 통해 탐구하는 과정을 겪었다고 볼 수 있습니다. 그러나 이 시기에 형성된 두 가지 도식, 즉 진찰기도식과 엔안도식은 향후 신중국 시기의 촬영발전에 큰 영향을 미쳤습니다. 좌익문화의 영향을 받은 진

찰기혁명근거지에서는 “촬영병사가 정치위원”이라는 촬영방식과 변구(邊區) 민주정부에 대한 보도촬영과 뉴스촬영모델을 생산했다. 또한 국공합작 기간 발전한 보도촬영 모델은 신중국 촬영 매커니즘의 인원구성, 작업방식, 이미지 모델 등으로 이어졌습니다.

항일전쟁 시기 공산당을 중심으로 정풍운동부터 중공의 7차전국 대표대회까지 경험하면서 연안의 문화시스템은 큰 변화를 맞이했습니다. 이데올로기적 규범이 촬영에 가장 직접적이고 큰 영향을 미쳤습니다. 가장 분명한 특징은 바로 지도자숭배였습니다. 연안의 일부 촬영사는 비록 중화민국에서 활동한 경험이 있었지만, 가장 큰 변화는 과거의 시각적 경험을 바탕으로 “대중 속에 깊이 들어가고”, “대중을 환기시키며”, “촬영의 교화기능”을 습득하게 됩니다.

PPT #33

다시 양전야가 찍은 다른 사진으로 가보겠습니다. 이 사진은 제가 가장 좋아하는 “진기 종대”(양전야, 1946년 7월)입니다. 이 사진에 대해 두 가지 측면에서 이야기 해보겠습니다.

첫째, 이 사진은 미술성이 매우 높은 사진입니다. 행군하는 병사들이 무성한 수풀을 달리고, 하늘과 땅의 비율, 사람의 위치로 연결된 기하도형이 매우 매력적입니다. 그러나 이 사진은 전형적인 보도사진이 아닙니다. 명확한 전투(의 승리) 또는 사건(변구에 대한 보도), 식별되는 병사도 없기 때문입니다. 당시 촬영자는 1년에 필름 2개를 배당받고, 1년에 24번만 셔터를 누를 수 있었습니다. 1년 24장의 사진으로 보도 임무를 수행하는 것은 불가능했기 때문에 촬영자들은 대부분 형식적인 촬영방식을 선호합니다. 그러나 이 사진은 예술가의 미술성에 대한 추구입니다. 그런데 이 사진으로 다른 질문을 할 수 있습니다. 전쟁 시기 물자가 극히 부족하던 시기 촬영자가 자신의 예술창작을 추구했는데, 왜 신중국 시기에는 공공영역의 사진들이 모두 유사하며 형식화되었을까요? 저는 인터뷰한 촬영사의 집에서 신중국 시기 발표하지 못한 사진들을 많이 발견했습니다. 당시 사진 발표의 매커니즘으로 인해 촬영자가 선전자와 예술가라는 이중신분을 갖게 되었던 것입니다.

둘째, 이 사진에 문자로 쓰여진 설명에 대한 것입니다. 저는 항일전쟁, 내전, 한국전쟁의 원시 사진첩을 모두 정리했습니다. 사진을 소속 군관구에 제출될 때에는 글로 된 설명도 첨부해야 합니다. 당시 이 사진에 대한 설명은 부대가 우타이청(五台城)으로 가고 있다고 쓰여 있습니다. 그러나 제가 알기로 양전야가 수행한 부대는 우타이청에 간 적이 없었습니다. 양전야도 제 생각에 동의했습니다. 그렇다면 설명은 한 가지입니다. 여기에서 말하는 우타이산은 더 큰 범위의 우타이산구를 가리킨 것입니다. 사실상, 제가 정리한 전쟁시기의 필름, 사진 등 원시기록 중에서 3분의 1은 촬영자 또는 촬영 내용에 대한 잘못된 설명을 달고 있었습니다. 원

시기록 중 극히 작은 일부만 당사, 군사의 사진첩으로 발표되었습니다. 사진과 사진에 대한 설명은 실수든 고의든 여러 번 바뀌었음을 저는 확인했습니다. 특히 앞으로는 한국전쟁 기록에 대한 고증이 필요합니다.

PPT #34-36

사례분석으로 인터뷰했던 한국전쟁 수행 촬영자 후바오위(胡寶玉)와 위안루쉰(袁汝遜)의 사진도 추가했습니다. 후바오위는 50군이고, 위안루쉰은 19병단의 촬영기자였습니다. 특히 후바오위는 한국전쟁에서 3년 동안 촬영보도를 맡았습니다. 두 사람 모두 사망했지만, 생전에 여러 번 인터뷰 했습니다. 그러나 저의 연구관심과 제한된 시간 때문에 한국전쟁에 대한 소개가 매우 적습니다. 이번 발표문을 준비하는 과정에서도 아쉬움을 느꼈습니다.

Photos of the Chinese People's Volunteer Army during the Korean War

Gao Chu (China Academy of Art)

The photographs taken from the perspective of People's Volunteer Army during the Korean War described in this study represent the last phase of Chinese war photography, which is from 1936 to 1953. In other words, this study is the first study regarding the photographs on Korean War. Because I was not able to collect any visual data on the Korean War from Korea, the U.S., China or the U.S.S.R., or interpret it, I focused on the People's Volunteer Army photographers. The photographs on Korean War are one of the steps and episodes which start from 'war photographs' to 'photographs on the new China period' of photographers.

The Korean War was the last large-scale war for war photography for this generation. Many battles being fought at night, and commodities being acutely short appropriately explain why there was no excellent war photographs and genre of photography was depressed at the time. However, I would like to propose a different perspective using a document that describes work-related discussions between war photographers. That is, the traditional war photographs are those on the retreat during Korean War, and major mission of photographers are to reveal righteousness of war. On the other hand, these developed into the themes of "assault by Japanese soldiers," "assault by Chiang Kai-shek thieves" and "active service in a war"/ "love between soldiers and people" during the war, which was far from war photography (of which purpose is to record the actual scenes of war). That happened because the most talented and capable photographers stayed in Beijing and used his or her experiences to build a new political regime when took photographs on workers, farmers, culture and education.

죽음의 시선과 이중노출 이미지화: 한국전쟁기 귀환포로 사진을 중심으로

Imaging the Dead Angle and Double Exposure: Focusing on Photographs of Returned Prisoners of Korean War

전갑생 (서울대학교 통일평화연구원)

머리말

한국전쟁의 생존자는 전투에서 생존한 자와 전쟁포로수용소에서 수용된 후 송환된 포로들이다. 현재까지 한국전쟁기 송환포로는 두 종류가 있다. 유엔군사령부의 전쟁포로사령부 관리 아래에 놓인 북한인민군(민간인억류자 포함)과 중국인민지원군이 첫 번째이다. 북한인민군·중국인민지원군 관리 아래에 있던 국군·유엔군이 한국을 비롯한 각국에 귀환한 것이 두 번째이다. 이들 포로들은 각자의 위치에서 송환 또는 귀환이라고 불리고 있다.¹⁾ 전쟁 기간 석방이나 탈출, 제3국행을 선택한 포로들은 미송환²⁾ 전쟁포로라고 부르는데 북·중 포로 가운데 1953년 6월 18일 한국정부의 조직적인 탈출 작전으로 탈출에 성공한 '6.18 탈출자'³⁾와 대만에 돌아간 사람들이다.

본 주제와 관련 있는 귀환 전쟁포로는 1953년 4월과 8·9월 사이 북한 내 여러 포로수용소에 수용되었다가 돌아온 국군과 유엔군 포로, 유엔군 관할 북한인민군과 중국인민지원군들이다. 본 발표문은 포로교환에서 송환 또는 귀환한 포로 인물 사진이 대상이다. 인물

1) 송환과 귀환포로는 같은 의미로 사용되고 있으나 포획한 국가에 따라 달리 해석하고 있다. 따라서 필자는 송환보다는 귀환이라는 용어를 사용한다.

2) 미송환은 제네바협약 「포로의 대우에 관한 1949년 8월 12일(제3협약)」 제118조에 따라 「포로는 적극적인 적대행위가 종료한 후 지체 없이 석방하고 송환(Repatriation)해야 한다」는 규정을 벗어나 미군에서 제기한 '자원송환원칙(Voluntary Repatriation)' 또는 '비 강제송환원칙(non-forcible repatriation)'을 적용받은 상태를 일컫는다. 특히 유엔군사령부의 '자원송환원칙'은 군사협상에서 다루져서는 안 되는 「정치적 문제」라고 규정되었다(「Geneva Convention Relating to the Treatment of the Prisoners of War of August 12, 1949」). 미귀환포로들은 제네바협정으로 보호 받지 못한 채 「정치적 의도」에 따라 규정되면서 「반공포로」라고 불렸다. 따라서 필자는 「반공포로」가 아닌 미귀환포로라고 부른다.

3) 한국정부는 6.18 탈출자들을 소위 「反共捕虜(Anti-communist 또는 Non-Communist 포획)」라 일컬으며 정치 사상적 존재로 재탄생시켰다. 일명 「반공신화」의 탄생은 黃世俊의 『新生の 날』(公友社, 1954)에서 만들어진다. 그 뒤 宋孝淳의 『大釋放』(서울: 新現實社, 1976)은 반공이데올로기와 결합되어 「반공신화」의 재생산을 이끌어낸다. 필자는 정치적인 용어인 「반공포로」가 아닌 6.18 대탈출 포로라고 규정하고 지칭하고자 한다.

사진 대부분은 미군 사진병들이 소지한 카메라 뷰 파인더(viewfinder)에서 표현되었다. 자기 고향에 돌아가는 포로들의 얼굴 표정은 북한인민군과 중국인민지원군(Chinese People's Volunteer Army)이든 한국군과 유엔군이든 밝은 표정보다 어두운 그림자를 엿볼 수 있었다. 왜 이들은 환희보다 공포에 질린 표정이었나? 한국군 '귀환병사'들은 재입대 또는 제대하기 전 북한인민군포로수용소에 재수용된 상태에서 재교육을 받았다. 판문점에서, 인천항에서, 미군 LST에서 전혀 재교육을 받는다는 것을 인지하지 못했을까. 그래서 더욱 '공포에 질린 표정'일지도 모른다. 이런 귀환 포로들의 심정이 '미숙하고 잘 훈련되지 못한' 미군 사진병들의 카메라에서 어떻게 표현되었는가. 사진들은 '그 기법이나 표현에서 조약'했다는 평가를 받았지만 전쟁심리전에서 어떻게 활용되었는가. 본 발표문은 이러한 여러 질문에서 몇 가지의 논의를 진행하고자 한다.

본 글과 동일한 주제인 최신 연구는 정근식·강성현의 『한국전쟁 사진의 역사사회학 : 미군 사진부대의 활동을 중심으로』⁴⁾에서 시각과 死角를 간파하려는 시도였다. 이 책은 전쟁사진의 시각뿐만 아니라 새로운 연구시도를 잘 드러낸 역작이라고 하겠다. 김상미는 한국전쟁기 한국사진가 또는 중군기자들의 사진사적 위상을 다루면서 대상화되는 공식 기억의 장이라는 해석을 내놓았다.⁵⁾ 그 외 한국전쟁과 이미지를 재해석해 분석한 논문은 다수 있다. 하지만 미 사진병들이 촬영한 사진과 관련한 논문은 거의 전무한 상태이다.

본 발표는 사진을 통해서 죽음의 시선과 이중노출이라는 개념을 살펴보고, 피사체인 귀환포로의 송환 과정을 짚어보고자 한다. 또한 귀환포로의 표정과 감정까지 담아낸 사진병들이 누구이며 어떤 과정에서 사진술을 배웠는지, 사진기의 기종, 필름, 현상방법, 크로핑(cropping)과 정보통제, 최종 인화까지 이르는 과정을 살펴보고 미군에서 제작한 사진교본 등을 차례대로 분석하고자 한다. 35mm 사진기의 대세에서 사진병들이 담아낸 귀환포로 사진을 다시 보면서 어떻게 전쟁사진의 이미지화가 진행되고 있는지, 전쟁심리전에 어떻게 활용되었는지 구체적으로 살펴보고자 한다. 귀환포로의 사진에서 죽음의 시선과 이중노출이 어떻게 작동되는지, 그 뒤 군에서 귀환포로를 어떻게 활용하는지도 주제에 넣고자 한다.

4) 정근식·강성현, 『한국전쟁 사진의 역사사회학 미군 사진부대의 활동을 중심으로』, 서울대학교출판문화원, 2016.

5) 김상미, 『한국전쟁과 분단 이미지의 기원과 재생산 : 사진의 기록성과 예술성의 관계를 중심으로』, 성균관대학교 일반대학원 비교문화협동과정 박사논문, 2011년 2월; 『한국전쟁기 한국사진가의 사진사적 위상』 『순천향 인문과학논총』 27, 2010년, 435~469쪽.

1. Dead Angle&Double Exposure : 죽음의 시선과 이중노출의 개념

한국전쟁기 마지막 전쟁포로 교환 과정에서 생산된 귀환포로 사진은 전쟁 중 포획된 포로 장면과 얼마나 다를까. 정전으로 자기 고향에 돌아가는 포로와 전투 중 한국군 또는 유엔군에 사로잡힌 포로는 감정의 차이가 존재할 것인가. 완결된 전쟁이 아닌 한국전쟁에서 돌아가는 포로들은 전쟁 초기 포획된 경험과 수용소에서의 생활과 사투 혹은 지옥을 벗어나 귀환할 때 어떤 마음일까. 사진은 귀환포로들의 속마음까지 완벽하게 잡아내지 못했지만 그 찰나의 순간을 담고 있다.

인간은 사진에서 역사적인 사건을 기억하고자 한다. 한 귀환포로는 판문점에서 귀환하는 장면의 사진을 보면서 자신의 복장, 주변 풍경과 간단하게 먹은 음식, 인천항에서 LST선을 타고 경남 통영 용초도로 가는 풍경, 재심문과 동료와 싸움까지 기억하고 말았다.⁶⁾ 이 귀환포로는 단 한 장의 사진에서 여러 기억의 파편을 호출한 셈이다. 그는 ‘지옥도’ 용초도에서 생활했지만 여전히 그 때의 기억에서 벗어나지 못하고 있다. 이처럼 사진은 한 개인의 트라우마와 연결되는 죽음의 시선일 수 있다.

존 태그(John Tagg)는 “사진의 결정적인 특성은 객관성의 신화”⁷⁾라고 결론내리고 있다. 이 뜻은 사진이 피사체를 일관성 있게 전달하는 매체가 아니라 정보를 전달하는 사람들마다 전혀 다른 방향으로 간다는 것이다. 사진은 역사성과 배치, 배포, 정치적인 활용에 따라 달라질 수 있는 폭탄과 같다. 사진이 어떻게 대중에게 재생산되어 전달되느냐에 따라 “시각(視覺)과 사각(死角)이 구조적으로 결정”⁸⁾될 수 있다. 촬영된 사진은 촬영자, 사진설명, 신문이나 각종 매체의 배치 방법, 사진의 활용 기관 또는 이용자에 따라 전혀 다른 이미지화로 재생산된다. 정근식·강성현의 책에서 “전쟁사진은 많은 경우 보도사진으로 활용되므로, 사진가의 ‘시각’은 ‘우리의 시각’으로 발전하며, 사진가의 ‘사각’은 ‘그들의 시각’으로 발전하여 전쟁을 바라보는 2개의 대립된 기억으로 나가는 경향”을 지적하고 있다. 이러한 평가는 사진이 특수성과 일반성을 동시에 지니고 있는 다면적인 신호와 같다는 것을 의미한다. 전쟁사진은 아군(국민)과 적(국민)에 따라 어떻게 가공해 활용할 것인가라는 판단에서 총이나 폭탄 같은 무기처럼 나타날 수 있다.

6) 박진홍은 1931년 대구에서 출생했으며 1950년 대구의과대 재학 중 학도병으로 지원했다가 11월 개천에서 포로가 되었다. 그는 화풍 광산 포로수용소, 벽동 포로수용소에서 포로학습 등 사상교육을 받았고 통나무 다리에서 노역하면서 부활대에 가입하여 탈출 계획을 세웠다. 그는 강동 제8포로수용소로 이동해 99일간 영창생활을 마치고 포로심문을 받았으며 뽕골, 선천, 천마수용소를 거쳤다. 천마수용소에서 인민군 귀환수용소 건설에 참여했다. 포로 번호 817번인 그는 1953년 8월 17일 판문점을 통해서 귀환했다. 박진홍은 제7보병사단에서 덕천지구 전과를 인정받아 화랑무공훈장을 받았다(박진홍, 『6.25국군포로 체험기 돌아온 패자』, 역사비평사, 2001; 조성훈, 앞의 책, 173쪽).

7) John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*(London Macmillan, 1988), pp. 64-65.

8) 정근식·강성현, 앞의 책, 2016, 5쪽.

캐롤라인 브라더스(Caroline Brothers)는『War and Photography: A Cultural History』에서 “사진은 결코 역사의 증거가 아니다. 사진은 그 자체로 역사적인 것이다.”⁹⁾라고 정의한다. 사진이 지니고 있는 특성에서 다원적인 요소를 말하고 있다. 다원적인 요소란 사진가의 1차 생산에서 편집자의 2차 생산을 거쳐 각종 매체에서 대중들에게 전달되는 3차 확산으로 이어지는 것을 말한다. 따라서 전쟁사진은 리트머스 시험지와 같고 다이너마이트의 도화선처럼 파괴력을 지닐 수 있다. 우리가 익히 알고 있는 닉우트의 〈베트남-전쟁의 테러〉(일명 ‘네이팜 소녀’) 사진과 일반포로교환에서 송환포로들의 절규에 가까운 장면에서, 귀환하는 국군 귀환병의 고개 떨군 사진에서 무엇을 전달하려고 하는지 사진가와 편집자는 정확하게 알고 있었다.

다시 본 주제로 돌아가서, 왜 죽음의 시선인가. 촬영자 사진병은 돌아오는 포로들의 환희와 자유라는 이미지를 담아내려고 애쓴 흔적을 찾을 수 있다. 미군 사진병은 자국의 귀환포로를 촬영하면서 그들의 웃는 모습과 한국군 귀환포로를 치료하는 모습이나 자유의 마을에서 수프를 먹는 모습을 담고 있다. 사진병의 뷰 파인더는 다시 기자회견 자리에서 무표정을 짓는 미군 귀환포로와 기자회견하는 한 귀환포로를 가까이에서 ‘짜려보는’ 듯한 표정을 짓고 한 손은 바지 주머니에 넣고 있는 모습을 포착했다. 인터뷰하는 귀환포로의 표정은 여전히 굳어있다. 사진병들은 주로 미군 귀환병에 초점을 두고 촬영했다. 사진에 나오는 귀환포로들은 무표정한 얼굴과 초점을 잃은 시선, 웃고 있지만 시선은 고정되지 않고 공중에 머물러 있다. 미국으로 돌아가는 길에 혹독한 심문이 기다리고 있다는 것을 직감이라도 했는지, 아니면 북한군 관할 수용소에서 겪은 고통 때문인지, 혹시 CIC 또는 MISC에서 북한 포로수용소에서 ‘반역죄’를 물어볼지도 모른다는 불안감과 공포감일지도 모른다. 뷰 파인더에서 본 사진병은 피사체(귀환포로)의 유도된 표정을 잡을 때까지 여러 장의 사진을 찍는다. 인화된 사진은 사진 담당 장교에게 넘어가서 다시 선별되거나 편집될 수 있다. 그 뒤 사진은 언론사에 제공될 것이다. 물론 엄선된 사진만이 세상 밖으로 나올 것이다. 유엔군이나 극동사령부가 선별한 사진 속에서 死角을 쉽게 찾을 수 없다. 왜일까. 무표정한 얼굴과 초점 잃은 시선, 고개 숙인 귀환병은 용사가 아닌 ‘폐자’처럼 보일뿐이다. 이처럼 사진병과 편집자, 활용하는 기관에 따라 감춰지는 시선과 사각이 존재한다는 것이다. 검열되거나 삭제된 사진에는 죽음의 시선을 찾아볼 수 없다는 것이다. 편집되기 이전 사진에서 사진병이 인지하지 못한 상태에서 노출된 귀환포로의 모습과 기억을 우리는 찾아내야 한다.

이중노출은 연속적인 영상이 담긴 필름의 한 프레임을 두 번 인화하는 것을 일컫는 더

9) Caroline Brothers, “War and Photography: A Cultural History”, London and New York, 1997.

블 프린팅(double printing), 또 다른 의미에서 하나의 건판이나 필름에 두 번 찍는 더블 익스포저(double exposure)라고 정의된다. 한편 다중노출이라는 멀티 익스포저(multiple exposure)가 있다. 귀환포로 사진에서 이중노출은 앞의 전문용어와 달리 폭력에 노출된 포로, 국가의 부름 또는 자발적인 입대 후 포로에서 ‘용사’라는 이미지로 변환된 것을 정의한다. 홉스봄은 “20세기는 유사 이래 가장 피비린내 나는 시기”라고 결론내렸다. 연속전쟁(Continuous war)은 아시아뿐만 아니라 유럽 전 대륙에서 이어졌다. 동북아시아는 1896년 청일전쟁부터 1950~1953년에 이르기까지 전쟁의 굴레에서 벗어나지 못했다. 그때마다 전투원과 비전투원들은 국가명령에 따라 침략자 또는 피해자였다. 전투 현장에서 살아남은 자와 죽은 자, 포로가 된 자들은 모두 전쟁 트라우마에서 벗어나지 못했다. 무기를 소지한 병사뿐 아니라 비전투원도 전쟁에서는 죽음에 노출되었다.

전쟁사진은 죽음과 폭력에 노출된 전투원과 비전투원의 모습을 그대로 전달해 주었다. 사각(Angle) 안에 사각(Dead angle)이 존재하는 것이다. 사진병의 뷰 파인더에서 나온 사각은 의도하든 의도하지 않든 귀환포로의 무표정과 공포에 어린 눈에서 死角을 찾아낸 것이다. 반면 사진병이 전달하는 사진 속에서 다시 편집된 사진은 死角을 수정해 전혀 새로운 앵글로 재생산되는 사례가 있었다. 사라진 死角이다. 이 편집 의도는 패자보다 용사임을 덧씌우고자 하는 취지에서 전변된 또 다른 시선이다. 이처럼 죽음을 감추거나 죽음을 드러내고자 하는 편집자나 사진의 이용자에 따라 피사체는 이중 노출을 피할 수 없다는 것이다. 그럼 피사체 귀환포로들은 과연 누구인가.

2. Subject : 두 차례 포로교환과 ‘귀환용사’

(1) 포로교환 과정

1953년 4월과 8월 사이 유엔군 관할 북한인민군과 중국인민지원군, 민간인억류자는 북한, 중국 등으로 송환되었다. 이 작전은 상병포로 교환(Operation Little Switch)과 일반포로 교환(Operation Big Switch, 1953. 8. 5~9. 7)이라고 지칭한다. 유엔군 사령부는 두 작전을 제네바 제3협약에 따른 ‘송환(Repatriation)’이라고 규정했다. 북한군과 중국인민지원군 관할 한국군 및 유엔군 포로들은 같은 날에 송환되었고 ‘귀환포로(Return POW)’라고 명명되었다.

1차 상병포로 교환은 1953년 3월 13일 미 8군에서 세부적인 계획(Plan 1-51)을 수립하고,

한국통신시대(KComZ)는 4월 5일 문산리에 임시본부를 설치, 4월 6일 헌병대 문산리 사령부는 519헌병대대 등을 중심으로 본부를 설치했다. 미 해병1사단은 포로 이송 등을 담당했다. 한국군은 미해병 1사단과 함께 귀환병 수송 등을 수행했다. 심문 부대는 302 MISC 중대(55명), 308CIC(60명), 한국군 CIC(45명), 제5항공대(9명) 등에서 미군과 한국군 귀환포로를 심문했다. 그 외 헬기 및 트럭 수송중대, 야전병원과 이동병원, 각종 보급 중대 등이 동원되었다.¹⁰⁾ 특히 304 통신운영대대는 1953년 4월 12일부터 문산리에서 사진 촬영과 통신 시설 지원, 각 언론사 보도문 작성 등을 맡았다. 포로교환과 관련된 부대들은 한국통신시대 본부, 한국기지부(Korean Base Section), 제7, 21수송대, 3군사철도수송서비스, 전쟁포로사령부 등이다.

1차 상병포로 교환은 전체 648명 중 한국군 471명, 미군 149명, 영국군 32명, 기타 31명이다.¹¹⁾ 2차 일반포로 교환 때 유엔군 및 국군포로 중 일반포로는 9월 10일 유엔군 사령부와 극동사령부에 보고된 최종보고서에 따르면 9월 9일 24시 현재 12,760명이었고 그 가운데 한국군은 7,848명이다.¹²⁾ 그러나 최석 준장이 국회에 보고한 자료를 보면 전체 귀환포로는 7,861명이다. 송환거부 포로는 1953년 12월 24일 유엔군 관할 수용소의 22,188명과 북한인민군 관할 수용소의 350명, 총 22,538명이었다. 이들 중 629명은 북한과 중국을, 21,802명은 한국과 대만을 선택했다.¹³⁾ 1954년 1월 21일 인천항에서 중국인민지원군 중 미송환 포로 14,220명은 15척의 일본상선과 미군 소속 LST선을 이용해 대만으로 인도되었다.¹⁴⁾ 같은 해 2월 9일 북한인민군과 중국인민지원군 88명은 인도군과 함께 영국 함대 아스투리아스호를 타고 인천항을 떠나 인도 마드라스로 떠났다. 이들은 일명 ‘제3국행 포로’이라고 불린다.

10) RG 389, Prisoner of War (POW)/Civilian Internee Information Center Subject Files, 1942 – 1974 [Entry P 1], RG 389, 389.4.7 Records of the Enemy Prisoner of War Information Bureau, Enemy Prisoner of War/ Civilian Internee Information Center, Unclassified Records, Box 17, After Action Report of Military Police Operations in Operation, “Little Switch”, 1953.

11) RG 338, Eighth U.S. Army, Military History Section, 앞의 문서, Operation Little Switch, Section 1, Base Camp, Panmunjom Ops. & Possible Info, Aches (1 of 2), 1953, 4.

12) RG 338, Eighth U.S. Army, Military History Section, Entry A1 224, Box 1663, Enemy Prisoner of War Records, 1951–53, Big Switch Press Release to Final Report of the Neutral Nations Repatriation Commission, Operation Big Switch, 1953, “Returnee Progress Report as of 2400 hours 9 september 1953”, 10. september, 1953.

13) RG 338, Entry 224(A1) Box 1663, “Final Report of the Neutral Nations Repatriation Commission, 1954” ; United Nation General Assembly, Official Record : 8th Session, Supplement No.18 A/2641, “The Korean Question : Reports of the Neutral Nations Repatriation Commission”, “Interim Reports of the NNRC”, Statement A, Statement of Prisoners of war as at 24 December 1953, p.108.

14) RG 338, Entry A1 224, Box 1659, Enemy Prisoner of War Records, 1951–53, Non–repatriate PW Plan I Corps, 1st Mar. Div. 1953; ‘Movement of Non–Repatriate from the Demilitarized Zone’, 23 Jan, 1954, pp. 283–298.

(2) 귀환‘용사’의 이미지화

1953년 2월 22일 유엔군 사령관 마크 클라크((Mark Wayne Clark) 장군은 전체 포로 중 부상병부터 즉시 송환할 수 있다고 발표했다. 3월 5일 스탈린 사망 뒤 포로교환 협상은 급물살을 탔다. 이어서 북·중 대표단은 3월 28일 상병포로 교환원칙에 동의하고 4월 5일 유엔군과의 휴전회담 재개와 11일 최종 상병포로 교환에 조인한다. 유엔군과 북·중은 4월 20일부터 5월 3일까지 판문점에서 “상병포로 교환(Operation Little Switch)”을 실시했다.¹⁵⁾ 이 시기부터 국내 언론에 국군 귀환포로 기사가 쏟아졌다.

이때 국내 언론은 1953년 4월 18일부터 포로협상 결과를 보도하면서 국군귀환포로를 ‘상병귀환포로병’ 또는 ‘귀환포로’¹⁶⁾, ‘국군포로’, ‘한국군포로’¹⁷⁾, ‘귀환군포로’¹⁸⁾ 등 다양하게 지칭했다. 국방부는 국군귀환포로(Korea Forces returned Prisoners of War) 호칭을 ‘歸還勇士’로 통일할 것을 언론에 지시했다.¹⁹⁾ 그 뒤 국내 언론은 ‘귀환용사’와 국군귀환포로 등을 번갈아 사용했다. 정부의 지침으로 나온 용어인 ‘용사’는 패자가 아닌 용맹스러운 군인임을 강조하고 ‘모진 고통’을 이기고 돌아온 “충성스러운” 이미지를 부각시키려는 의도를 담고 있다.²⁰⁾

국군귀환포로 중 상병포로는 영천 자유의 집 또는 제121이동병원에 수용했다가 인천항을 거쳐 거제도포로수용소에서 재교육을 실시하기로 했다.²¹⁾ 그러나 최종 상병 귀환포로들은 서울 용산 제36육군병원에 수용되었다가 용초도로 이동했다.²²⁾ 1953년 8월 5일 이후 국군귀환포로는 거제도포로수용소 분소 용초도 포로수용소에 전원 수용되었다.²³⁾ 이들 국군귀환포로들은 귀환과 동시에 원대 복귀할 수 있다는 희망을 갖고 있었다. 그러나 북한 내 수용소에서 ‘부역자’로 낙인된 일부 귀환포로는 자신이 ‘대한민국 국군 용사’라는 것을 증명해야 했다. 이처럼 귀환포로는 막연한 ‘패자’ 인식과 ‘애국자’여야 한다는 경계에서 충돌하고 있었다.²⁴⁾

15) Department of Defense, Department of the Army, U.S. Army Pacific, Eighth U.S. Army, Military History Section, “Operation LITTLE SWITCH, Section I: Base Camp—Panmunjom Operations and Public Information Activities, by the 8086 Army Unit, AFFE, With photographs”(1965. 6. 30), USA NARA RG 338, Entry A-1 224, Box 1661.

16) 「수천에 「자유의 집」 귀환포로를 수용」 『朝鮮日報』, 1953. 4. 20(조2면).

17) 『東亞日報』, 1953. 4. 18·21.

18) 『京鄉新聞』, 1953. 4. 19·23.

19) 「도라오는 우리의 아들들」 『京鄉新聞』, 1953. 8. 5.

20) 대만은 미송환포로를 ‘反共義士’라고 불렀다(中華民國國防部史政局, 『留韓反共義士處理案 1』, 1953. 10~12, 군사편찬위원회 전자자료관 사료참조코드: ATW006_00_00C0033). 북한은 ‘귀환병’이라고 지칭했다(『전력복구도 급속진척』 『解放新聞』, 1953. 8. 11). 유엔군 공식문서에는 “Repatriation” 또는 “Returnees”라고 혼용하고 있다. 필자는 북한 내 수용소에서 귀환 포로들을 ‘국군귀환포로’라고 통칭한다.

21) “Evacuation ROKA Returnees, Operation SWICH”, 1 May 1953.

22) 「영천에 자유의 집」 『京鄉新聞』, 1953. 4. 19 ; RG 338, 앞의 문서, Entry A1 224, Box 1661, Operation Little Switch, Section 1, Base Camp, Panmunjom Ops. & Possible Info, Aches (1 of 2), 1953.

23) 미군을 비롯한 유엔군 상병포로들은 ‘자유촌(Freedom Village)’에서 헬리콥터를 이용해 영등포 제121후송병원(중환자)과 인천·부산을 거쳐 일본 유엔군사령부 산하 병원으로 옮겨졌다.

24) 전갑생, 「수용소와 죽음의 경계선에 선 귀환용사: ‘지옥도’ 용초도와 귀환군 집결소」, 백원담·강성편 편, 『열전 속 냉전, 냉전 속 열전-냉전 아시아의 사상심리전』, 진인진, 2017년 5월 15일, 251~280쪽.

3. Photographer : 그들은 누구인가

(1) 304 통신운영대대와 사진병 이야기

앞의 피사체 귀환포로들의 장면을 촬영한 부대는 한국전쟁 기간 새롭게 재창설된 대대이다. 그럼 이 부대의 약사와 부서, 역할과 주요 인물 등을 상세히 살펴보고자 한다. 304 통신운영대대(304th Signal Operation Battalion)는 1921년 7월 29일 4군단의 예비편성을 거쳐 1922년 3월 최종 조직되었다. 1942년 12월 8일 남부 벨 전화회사(Southern Bell Telephone Company)에 배치된 후 다시 대대로 지정되었다. 아시아-태평양 전쟁 직후 1943년 6월 1일 대대는 캠프 스위프트(Camp Bullis)에 배치되었으나 캠프 불리(camp bullis)에서 현장교육을 받았다. 1944년 11월 19일 부대는 뉴기니 홀랜드로 이동하고 12월 6일 태평양 전투에서 작전을 펼쳤다. 이때 부대는 미8군사령부 본부 전술통신 임무를 부여 받아 필리핀의 레이테와 뉴기니 홀랜드에서 통신시스템 구축 작전을 전개했다. 그러다가 종전 직후 8월 30일 일본 가나가와의 아쓰기(厚木)에서 11명의 공수부대와 함께 통신 구축작전을 벌였다. 대대는 1948년 10월 요코하마에 있다가 1950년 7월 7일 일본에서 재편성되었다. 대대는 사령관, 부관, 라디오 중대, 무선중대(초단파), 신호장비 중대 등이 미 8군으로 배속되었다. 이후 8월 21일 대구에서 부산으로 철수했다가 10월 11일부터 3일간 북진에 참여했다. 대대는 12월 3일 평양에서 서울로 철수한 후 1951년 7월 6일 미8군 작전지휘본부인 서울에 있으면서 예비부대로 있었다. 한국전쟁기 막바지에 접어든 1953년 1월 25일 304 통신운영대대가 편성 및 장비표(Table of Organization and Equipment, TOE)에 따라 재조직되었다. 재조직된 304 대대는 미8군 사령부 본부, 공동운영센터 및 공군 지상연락 팀의 신호통신 및 사진서비스를 담당했다. 1953년 4월 대대는 작전 상병포로교환(Operation Little Switch)에 참여했고, 6월 29일 보충대대에서 정규 대대로 전환되었다. 1953년 7월 27일 정전협정 때 판문점에 파견되었고 1953년 9월부터 판문점에서 열린 작전 일반포로교환(Operation Big Switch)에도 참여해 사진촬영 작전을 수행했다. 그 이후 1954년부터 1966년까지 용산기지 내 캠프 코이너(Camp Conier)에 본부를 두었다. 현재까지도 이 대대는 한국에서 현역으로 주둔하고 있다.²⁵⁾

조직 구성을 보면 대대본부 아래 중대본부, 행정 및 군수부서(Administrative and logistic Section), 인사과, 작전 및 정보부서, 자동차 유지부서, 전기통신(훗날 주파수) 활용

25) RG 338, Entry A1 2, Box 51, Classified Organizational History Files, 1959 – ca. 1974, 8th U.S. Army Korea(EUSAK), War Diary, June–July, 1950, ‘Press Release for 304th Signal Operation Battalion’; Rebecca Robbins Raines, “ARMY LINEAGE SERIES SIGNAL CORPS”, Center of Military History United States Army Washington D.C., 2005, pp. 327–328.

부서, 사진부서, 전자유지부서 등이다. 여기서 사진부서는 군단 작전명령 및 군단 통신 담당관의 명령에 따라 필요한 사진 촬영, 장비 제공 등을 담당했다. 부서는 군단의 언론보도 사진 제작과 두 개의 사진 실습실, 암실을 운영하고 있었다. 주요 임무는 공중사진 촬영을 제외한 각 부대에서 의뢰받은 사진 인화 작업도 병행했다. 사진병은 각 과제의 성격에 따라 개인 또는 임시 팀을 구성해서 운영할 수 있었는데 주로 미 육군 전술, 정보 및 작전 기록 사진 작업이다. 특히 사진병은 각 단위 부대의 요청에 따라 어느 지역에서도 파견 근무할 수 있었다. 사진 실습실은 대개 본부 주변에 위치했다. 사진 소모품은 실습실 내에 있었다. 암실은 이동식이며 사진의 요구 사항에 따라 어느 장소에나 배치될 수 있었다.²⁶⁾

304 대대 사진부서에 근무한 중위 빌 발리반(Bill Balaban)의 증언에 따르면 다음과 같이 자세히 소개하고 있다.

“사진소대는 서울대의 미8군 건물에 있었다. 사진소대는 영화 및 스틸 사진, 공급부, 실험실 기술자, 카메라 수리공, 자막 작가 및 사무원 등으로 구성되었다. 이 소대는 미8군에 메신저, 유선, 라디오, 암호 센터, 공중 구역 및 사진을 제공했다. 사진술실은 6명의 장교와 약 60명의 사병으로 조직되었다.”²⁷⁾

빌의 증언을 신뢰한다면 304 대대 내 사진소대는 장교와 사병을 포함하여 66명 정도였다. 그는 사진소대장을 맡았으며 매월 2주마다 작전에 참여했다고 한다. 그와 4명의 동료들은 미 육군에서 운영하는「The Big Picture」제작에 나섰다.

같은 시기 활동한 다른 사진부대는 극동사령부 71통신서비스대대(Far East Command 71st Signal Service Battalion, Pusan base command, FEC SIG SVC BN, 훗날 8235부대로 명칭 변경됨) 소속 통신사진중대, 제1해병사단 제1연대 제1통신대대 등이 있다. 71대대 소속 사진중대는 GHQ/FEC 통신국 산하의 A중대였다.²⁸⁾ 한국전쟁 직후 7월 1일 부산기지사령부(PBC) 내 71 대대 파견대가 자리를 잡았다.²⁹⁾ 사진중대는 여러 전선에서 활동하다가 1953년 4월과 9월 다시 포로교환 현장을 촬영하고자 파견되었다. 해병 1사단 1연대 1통신대대(1st Signal Battalion)는 1950년 9월 인천 상륙 시기부터 각 지역에서 활동하다가 앞의 71

26) Headquarters Department of Army, “Department of the Army Field Manual FM-11-92 CORPS SIGNAL BATTALION,” 1959, 11.

27) 이 증언은 2004년 Lynnta Brown과의 온라인상에서 정리한 것이다. 빌은 2008년 11월 사망했다(http://www.koreanwar-educator.org/memoirs/balaban_bill/index.htm).

28) 정근식·강성현, 앞의 책, 2015, 24쪽. 사진중대의 조직구성과 주요 사진병의 활동은 같은 책, 28~50쪽을 참조.

29) Terrence J. Gough, “U.S. ARMY MOBILIZATION AND LOGISTICS IN THE KOREAN WAR A Research Approach”, CENTER OF MILITARY HISTORY UNITED STATES ARMY WASHINGTON, D.C, 1987, p. 49.

사진중대와 함께 문산리에 파견되었다. 1사단은 문산리 본부 기지 설치와 판문점 주변 정비 등을 함께 맡으며 제10부평포로수용소를 관할한 부대이다. 훗날 이 부대는 1954년 1월 21일 중국인민지원군 포로 중 대만행을 선택한 미송환 포로의 이송을 담당했다.³⁰⁾

본 주제와 관련된 사진을 생산한 각 부대의 사진병은 <표1>와 같다. 304 대대 소속 사진병이 다수이며 그 외 71 대대 사진중대와 해병 1대대 소속원이 일부 있다. 사진병은 일등병과 이등병이고 간혹 병장 출신이 있다. 사진중대 소속 장교는 전원 11주 이상 사진 및 영화 제작 훈련을 받았다.

<표 1> 1953년 4·5월과 8·9월 포로교환 관련 사진 촬영자 현황

성명(Name)	계급(Rank)	소속(Unit)	촬영지역
Jack Kanthal	PEC	304 th SIG OPN Bn	문산& 판문점
Edwin Green	PEC		
H. Denkin	PEC		
GWIN	PVT		
Akmenkalns	PEC		
Joseph, H. Adams	PVT		
Janus M. Kobayashi			
David W. Bowman	Major		
Roanoke, VA			
Leo Rickless	SGT	FEC SIG SVC BN 71 st SIG PHOTO CO	판문점&도쿄
James Barry Poss	PEC		
Charles C. Hawley	captain		문산&판문점

304 대대의 책임자 소령 데이비드 브라운(David W. Bowman)은 1953년 4월부터 부대장을 맡고 있었다. 대위 찰스 홀리(Charles C. Hawley, 1912~2003, 아이다호 출신)는 같은 시기 일본 내 50통신대대에서 304대대의 사진장교로 파견되었다. 비슷한 시기 1952년 10월 중위 빌 발라반은 사진소대장을 맡았다. 사진 소대원들은 일등병 잭 칸탈(Jack Kanthal, 1963년 AP 사진기자 출신) · 에드윈 그린(Edwin Green) · 아멘칼란스(AKMENKALNS) · 던킨(H. DENKIN), 이등병 조셉 아담스(JOSEPH. H. ADAMS) · 그윈(Gwin) 등이다. 특히 빌 발라반(Bill Balaban)은 1927년 10월 뉴욕에서 태어났는데 아버지는 뉴욕에서 극장을 운영했다. 빌은 1945년 뉴저지 파인비치에서 어릴 때 사진기를 선물을 받았다. 패러켓

30)

(farragut) 졸업 직후 시카고 광고 대행사에서 일하다가 1945년 9월부터 1946년 9월까지 예술 감독을 보좌하면서 사진촬영을 했다. 루즈벨트 대학에서 2년 동안 마케팅 및 광고 전공 WBKB(WBBM) TV 방송국에서 일하다가 장교후보학교(Officer's Candidate School, OCS)에 들어갔다. 1952년 4월까지 신호학교 이후 1952년 4월부터 10월까지 71통신서비스 대대에서 사단 영화감독과 71 극동사진연구소 집행관으로 있으면서 영화 필름과 사진 102,000장을 관리했다. 그 뒤 그는 1952년 10월 304통신작전대대에 배속되어 인천항으로 들어왔다. 전쟁 직후 그는 뉴욕에서 WABC TV 선임 이사로서 있다가 1983년 은퇴했다.³¹⁾ 빌의 증언에서 밝혀진 사실을 보면 304 대대 내 사진부대는 중대가 아닌 소대였다. 소대 건물은 지금의 서울대 병원 내에서 있었다.

이처럼 빌을 제외하면 소속 사진병들은 Fort Monmouth의 Signal Corps Photo Center에서 육군 사진가 훈련을 받았다. 사진병은 사진술과 영화기술을 포함해 12주 동안 교육을 받았다. 스틸병은 11주간의 훈련을 받았다. 인근의 Fort Dix에서 생방송 훈련이 진행되었다.³²⁾ 장비는 속도 Graphix 4×5 스틸 카메라, 35mm Leica, Kodak 35, 다양한 뷰 및 ID 카메라, Rolleiflex 21/4×2 1/4 카메라, Contax 35mm 카메라, K-20 항공 카메라, 스틸, 70mm 전투 카메라, Bell과 Howell 35mm 아이모(Eyemo) 동영상 카메라 등이 있었다.

71통신대대 내 사진소대원은 병장 레오 리클스(LEO RICKLESS)와 일등병 제임스 베리 로스(JAMES BARRY ROSS) 등이다. 그 외 병장 Stephen Palimkas jr(korean base section) 등이다. 해병 제1통신대대 기술하사관(TSGT) 이브랜드(J. R. EVELAND), 상사(MSgt) 유진 노프트(Eugene. C. Knauft), 병장 프랭크 커(Frank C. Kerr) 등이 대표적인 사진병이다. 커는 1930년 워싱턴 시애틀에서 태어나 감리교인 우드버리 칼리지에서 저널리즘 학위를 받고 1950년 해병대에 입대했다. 전쟁 후 그는 Boston Herald-Traveler와 United Press International의 뉴스 사진가로 활동하다가 2007년 3월 76세로 사망했다. 그는 샌디에고 General Dynamics Corporation에서 홍보 관리자로, 1962년 「Friendship Seven」의 대본을 썼다. 그는 미국 정보기관 (US Information Agency), 미국 재무부(US Treasury) 및 국가해양위원회 (National Maritime Council)를 비롯한 수많은 고객들을 대상으로 다큐멘터리를 제작했다. 1985년 조선 소수파 의장으로서 Kerr 총재와 김용남 외무부장관과의 면담은 한국과 북한 간의 대화를 위한 촉매제가 되었으며, 한국 정부는 비무장 지대 북쪽에서 사망한 미군 병사들을 강제 송환했다. 현재 그의 사진 71장이 캘리포니아 대학

31) http://www.koreanwar-educator.org/memoirs/balaban_bill/index.htm

32) B.G. Munford, "USAVIC Electronic Imaging/Graphic Services Division", History of the U.S. Army Visual Information Center 1918-2002.

산타크루즈 대학도서관 내 특수 자료 및 기록보관소에 보관되고 있다.³³⁾

이처럼 포로교환 관련 사진을 생산한 사진병은 몇 명을 제외하면 일반병과 달리 사진 기술을 단기간에 습득했다. 해병대 커와 304 대대 사진소대장 빌, 칸탈 등은 전쟁 뒤에도 사진 또는 영화에 종사한 인물들이었다.



Advance detachment of the 71st Signal Service Battalion, part of the Pusan Base Command, undergoes an inspection.

(2) 사진기 개발과 자본의 공생

지금 남아 있는 귀환포로 사진들은 어떤 사진기로 촬영된 것일까. 그 때 새롭게 개발된 사진기가 없었다면 귀환포로들의 생생한 표정을 볼 수 없었다. 과거 종군화가나 1세대 사진기는 역동적인 인물의 표정과 생생한 주변 모습을 제대로 포착해 담아내지 못했다. 그러나 아 이러니하게 전쟁은 사진기와 무기의 발전을 가져왔다. 미국 사학자 로렌스 위트너가 “전쟁이 미국 자본주의를 소생시켰다”고 지적하듯이, 일본은 한국전쟁에서 고도성장의 ‘특수’를 받아 챙겼다. 따라서 나온 사진기의 개발과 발전은 전쟁의 산물이었다. 노엄 촘스키는 “한국전쟁

33) 컬렉스 제목 “Korean War Photographs”, 번호 MS 473번이다. 사진은 1950년 9월 23일부터 1951년 5월 9일까지이다(<http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/c87083ng/>).

의 경우에서 보듯이 필요하다면 상당히 폭력적인 수단이 동원되었다”³⁴⁾고 하여 폭력성을 강조했다. 이처럼 사진기는 한국전쟁의 ‘폭력적인 수단’에 동원된 무기와 폭력, 포로들까지 고스란히 담아내었다. 그런 의미에서 포로귀환 시기 사진병이 사용한 사진기를 살펴본다는 것은 특별하다.



〈그림 2〉 W-NIKKOR 3.5cm f/3.5, NIKKOR-SC 5cm f/1.5 Lens.

앞에서 304 통신운영대대와 사진병들은 롤리코드(Rolleicord)와 일반 소형 사진기를 사용했다. 롤리코드는 二眼리플렉스 카메라(twin-lens reflex, TLR) 사진기다. 렌즈는 80mm 셔터 속도 f/3.5, 정사각 6×6cm 12 프레임으로 120롤필름을 사용한다. 1950년 한국전쟁기 사용된 것은 롤리코드 II (Rolleicord II, type 5, 1947~1950)와 롤리코드(Rolleicord III, 1950~1953) 등이 있다. 1949년부터 생산된 롤리코드 II는 셔터 유형 수평 이동 포컬 플레인 셔터를 사용하고, 셔터 커튼에 미끄럼 방지 커튼과 셔터 속도 T, B, 1~1/500초, 뷰 파인더 역 갈릴레오 유형, 배율 0.6x, 프레임 범위 85%, 사진크기 24×32mm(니콘 format), 되감기 AR 레버가 있는 되감기 손잡이를 갖추고, 무게 765g(NIKKOR-H.C 5cm f/2) 정도였다.

또 하나의 일반적인 소형 사진기는 universal type small-size인데 35mm(135 롤필름, 24×32mm 40프레임)을 사용한다. 이들 사진기는 라이카(Leica) 및 콘택스(Contax) 모델들이었다. 니콘 시리즈 중에서 니콘 1은 라이카 형식(24×36mm)으로 1947년 7월에 완성되어 8월부터 생산을 시작했다. 니콘 S는 1950년 12월에 출시되었다. 사진 렌즈는 1945년 12월

34) 노암 촘스키·오에리 옮김, 『정복은 계속된다(YEAR 501: The Conquest Continues)』, 이후, 2000. 3. 1, 65쪽.

에 35mm(135 형) 카메라 용 표준렌즈 50mm f/3.5(NIKKOR-QC 5cm f/3.5) (Leica 나사 (M39)마운트)를 권장했다. 1946년에는 표준 렌즈(초점 거리 50mm) 외에도 50mm f /3.5, f/2 및 f/1.5가 제조되었고 1947년에는 50mm f/2(제품명 NIKKOR-HC 5cm f/2)가 생산되었다. 그러나 유리 스톡의 고갈에 따라 광학 렌즈가 다시 설계되었다. 그 이후 바리움 플린트 유리(고 굴절률, 저 분산에 유리) BaF10의 용해 성공으로 NIKKOR-HC 5cm f/2의 성능이 안정화되고 1950년 1월에 f/1.5가 출시되었다. 또한 광각 35mm f/3.5 (W-NIKKOR 3.5cm f/3.5), 망원 85mm f/2(NIKKOR-PC 8.5cm f/2) 및 135mm f/4 (NIKKOR-QC 13.5) 등이 나왔다.

1950년 7월에 출시된 50mm f/1.4(NIKKOR-SC 5cm f/1.4)와 135mm f/3.5 (NIKKOR-SC 5cm f/1.4)는 1949년 Nikon S 마운트 및 Leica 스크류 마운트용 교체 렌즈로 제작 및 출시되었다. 이 렌즈의 생산은 빠른 조리개 렌즈를 만들기 시작했다. 이처럼 사진기의 개발과 발전은 한국전쟁기 신무기와 더불어 또 하나의 ‘총’이 나오게 된 것이다. 익히 알려진 던컨(David Douglas Duncan, 일명 DDD)은 NIKKOR-SC 5cm f/1.5와 NIKKOR-QC 13.5cm f/4를 장착한 2대의 “Leica IIIc’s”로 한국전쟁기 여러 곳에서 사진을 남겼다. 그 이후 던컨은 NIKKOR-PC 8.5cm f/2와 NIKKOR-QC 13.5cm f/3.5인 Contax을 구입했다. 1950년 12월 10일 Jacob Deschin은 Nikon과 Nikkor에 대해 “카메라는 일반적인 모양에서 콘택스를 복제했지만, 콘택스(Contax)와 라이카 플러스(Leica plus) 몇 가지를 바꿔주면서 대부분 중요한 기능을 결합한 게 니콘이다. 초점 길이의 전체 범위를 포함하는 렌즈는 독일 제조업체보다 높은 정확도를 제공해 주는 게 니코르(Nikkor)이다.”³⁵⁾라고 평가했다. 또한 렌즈 전문가 Eastern Optical Company의 Mitch Bogdanovitch는 “렌즈는 매우 정확하고 효율적이다”라고 하며 “50mm의 F/1.4과 분해능 및 최소 수차 고장의 135mm F/3.5”을 높게 평가했다.

1951년 1월 6일 GHQ 경제과학부 차장 윌리엄 마켓(William Frederic Marquat, 맥아더 참모장 출신)은 니콘 사장 나가오카 마사오(長岡正夫)에게 “직원들은 자국의 경제 재건에 상당한 공헌을 하는 것에 자부심을 느낄 것”³⁶⁾이라고 치켜세웠다. 미군 사진병들은 니콘 사진기를 사용하면서 한편으론 일본경제 부흥에 일조한 셈이었다. 결국 전쟁과 자본가들의 공생관계가 니콘에서 확인된 것으로 볼 수 있다.

35) “JAPANESE CAMERA”, 『New York Times』, December 10, 1950, P. 21.

36) RICHARD J. SAMUELS, 『RICH NATION, STRONG ARMY: National Security and the Technological Transformation of Japan』, cornell university press, 1993, p. 308.



〈그림 3〉 DDD가 사용한 같은 모델 Leica IIIc.

(3) 사진 촬영 매뉴얼 변화

사진병들은 사진기와 친근한 사람만 있는 게 아니다. 군 내의 전문작가는 교관일 것이다. 대다수 사진병은 처음으로 사진기를 접하는 병사였다. 미 육군 기술매뉴얼(Department of the Army Technical Manual)에는 사진 촬영기술 및 기법, 사진기 종류와 명칭설명, 사진 인화 방법 및 각종 약품, 암실 및 장비 등을 담고 있다. 304 통신운영대대를 비롯한 사진통신 부대원들은 〈표2〉와 같은 각종 매뉴얼을 단기간 내에 배워야 배웠다. 여기서 사진 기본기술은 TM 1-219 교본에서 얻을 수 있다. 본 교본은 1941년 7월 1일 전쟁부(Department of War)에서 제작한 첫 사진 기술 매뉴얼이며 육군과 공군에서 각각 사용했다. 그 외 다양한 사진 관련 교본은 〈표2〉와 같다.

〈표 2〉 미 전쟁 · 국방부 군사 사진 매뉴얼(PHOTOGRAPHY Military Manual) 목록

종류	매뉴얼 번호	제목	최초 작성일	주요 내용
사진술	TM 1-219	Basic Photography	1941. 7. 1 (1943. 3. 6 변경)	사진 촬영기법, 인화 등
	TM 1-220	Aerial Photography	1941. 7. 8	항공사진 촬영기법
	TM 11-401-2	Army Pictorial Techniques, Equipments and Systems Still Photography	1969. 9. 16	육군의 사진기술, 장비 및 시스템 스틸사진 기법

사진기	TM 11-2361	Camera PH-324	1945. 2. 20	사진기 종류 설명
	TM 11-2377	PH-503/PF	1945. 4. 16	
장비	TM 11-2366	Photographic Equipment PH-383	1944. 10. 5	사진 촬영 관련 주요 장비 부품 설명
	TM 11-2351	Exposure Meters PH-77, PH-77-A, PH-77-C, and PH-252-A	1944. 7. 8	노출계
	TM 11-2361	Printer PH-507/PF	1945. 1. 2	사진 프린터
암실장비	TM 11-404	Photographic Darkroom Equipment	1943. 5. 29	사진인화 관련 각종 장비 및약품
	TM 11-409	Photographic Laboratories, Organization and Operation in Service Commands, Departments and Posts	1947. 1	사진실험실 부서와 지부의 조직과 운영
	TM 11-409	Photographic Laboratories, Organization and Operation in Class I and II Installations	1947. 1.	사진실험실 조직 및 운영

TM 1-219에는 초급사진(사진기 조작 및 수리, 사진 제작의 기본 요소 등), 화학(사진인화 기술 및 각종 약품설명), 감작 자재(물리적 특성 및 자재, 특수 유액), 광학(빛의 특성 등), Filters, 네거티브 및 지문 지우기, 광학(Optics), 감광측정(Sensitometry, 밀도 및 감도 측정), 카메라 촬영 기법, 사진 프린터 등 전체 14장으로 구성되어 있다. 사진기 관련 교본은 TM 11-2361 Camera PH-324에 작동법, 렌즈, 셔터, 사진기 구조, 조립품, 필름, 뷰 파인더 올리기 등으로 구성되었다. 그 외 암실 설치와 장비, 사진기의 보조 장비에 대한 중요한 교본들이 제작되었다. 사진 암실장비 교본 TM 11-404은 암실에서 여러 약품 사용법과 암실 설치 방법 등을 구체적으로 적고 있다. 하지만 사진병은 매우 복잡한 사진술과 인화 과정, 암실 설치까지 다양한 교본을 몇 주간의 훈련에서 익혀 실전에 적용하기 쉽지 않았다. 사진작가 이상엽은 사진병의 “사진들은 그 기법이나 표현에서 조약하다. 이는 얼마나 사진적인 훈련이 되어 있었냐는 문제인데, 이들에게 그것을 요구하기에는 예나 지금이나 (복무하는 군인들의 자세는) 나태하고 관성적이며, 사진이라는 시각매체를 다루기에 미학적인 자질이 낮다. 사진병들의 사진은 그래서 어디서나 그 수준을 인정받지 못한다. 전쟁을 보도하는 신문과 잡지도 원숙한 종군사진가들의 사진을 원했다. 그들이 정 그 자리에 없었을 때, 군이 아니면 도저히 찍을 수 없는 전투에서 담긴 사진만을 겨우 사용했다”³⁷⁾라고 사진병들의 한계성을 지적했다.

37) 이상엽, 「시각과 시각을 간파하라~ 『한국전쟁 사진의 역사사회학-미군 사진부대의 활동을 중심으로』 정근식, 강성현 지음 / 서울대학교출판문화

빌 발라반처럼 일찍부터 사진에 관심을 가진 경우도 있지만, 대부분의 사진병은 짧은 사진 촬영 훈련을 받고 현장에 투입되었다. 신출내기 사진병은 귀환 포로라는 피사체를 새롭게 출시된 사진기의 뷰 파인더로 보면서 세세한 표정을 담아내는 것이 쉽지 않았을 것이다. 이는 결국 『Life』, 『Time』, 『AP』등에서 파견한 전문 사진작가가 촬영한 사진이 더 유명하게 된 이유 일지도 모른다.

4. Image& Psychological Warfare : 이중노출, 폭력과 생존의 경계에 선 귀환포로

(1) 사진자료의 생산맥락과 분류체계

포로교환 관련 사진은 그 속에서 무엇을 이야기하고 있는가. 1953년 4월과 8월 사이 생산된 사진은 육군과 해병대 사진병의 사진기 뷰 파인더(viewfinder)에서 탄생한 것이다. 그럼 사진 자료의 출처와 한 장 한 장의 사진들을 보면서 어떤 의미를 담고 있는지 보자.

소개되는 사진들은 미국 국립문서기록관리청(NARA) 2관 사진자료실(Still Picture Room, 2층) 문서군(Record Group, RG) 111 Records of the Office of the Chief Signal Office에 RG 111-SC Signal Corps photographs of American military activity 1900~1981와 RG 127 Records of the U.S. Marine Corps, 1775~1999 내 Photographs of Marine Corps Activities in Korea, 1950~1958(RG 127-GK), Photographic Reference File, 1940~1958(RG 127-GR) 등이다. 앞의 RG 111은 미 육군에서 각 사진부대에서 생산한 각종 사진을 묶어놓은 것인데 전체 1,061상자이다. 뒤의 RG 127-GK/GR은 미 해병대의 사진부대가 생산한 것이며 작전·전투·보급 등 분야별과 아시아-태평양전쟁과 한국전쟁 등 사건별로 다시 정리되어 있는데 GR은 29상자, GR은 32개 상자이다.³⁸⁾

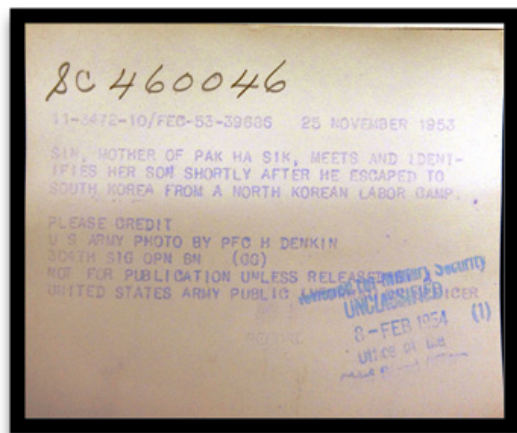
사진병이 생산한 사진은 앞면의 이미지와 뒷면의 사진설명 및 생산일, 공보발간일, 생산기관, 생산자, 생산기관 분류번호 순으로 정리되어 있다. RG 111-SC와 RG 127-GK/GR은 분류체계가 약간 상이하다.

예를 들면 RG 111-SC에 있는 한 장의 사진 앞뒷면이다. 뒷면 왼쪽 상단부터 보면 다음과 같다. 이 사진은 1953년 11월 25일 제304통신운영대대 사진소대 던킨이 생산한 것이다.

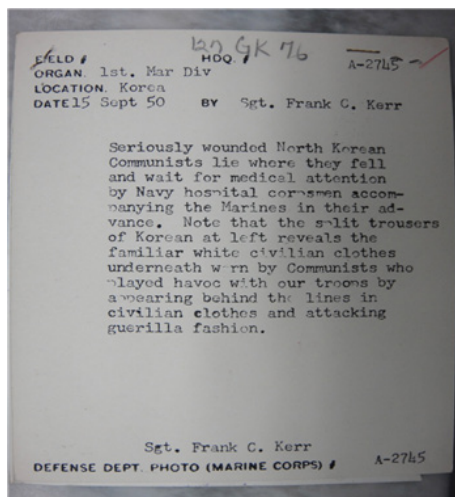
원/2016, 『황해문화』 2016 가을, 2016년 9월, 464~465쪽.

38) 필자는 2016년 7월부터 4주간 NARA 2관 사진자료실에서 RG 111-SC와 RG 127 GK, GR 시리즈에서 3,500여 장을 수집했는데 주로 국내에 없는 사진을 중심으로 연대와 상관없이 순차적으로 열어서 수집했다.

- 11-3472-10/FEC-53-39686 : 1차 생산분류번호이며 극동사령부 배속 부대에서 '53'년도에 '39686'번 촬영한 사진이라는 의미
- 25 NOVEMBER 1953 : 사진 생산일
- SC 460046 : 2차 생산기관(NARA)에서 부여한 것인데 미 육군통신대가 전 세계에서 찍은 사진들을 연도별로 다 모아 일괄적으로 재분류해 부여한 번호로 460,046번째 사진이라는 뜻이다.
- 사진설명
- PLEASE CREDIT(제작정보) : "US ARMY PHOTO BY PFC H DENKIN 304TH SIG OPN BN (GG)"은 미 육군 304통신운영대대 일병 던킨이 생산한 사진이라는 뜻임.
- 사진의 기밀해제일 : 제일 하단 오른쪽에 있는 "UNCLASSIFIED 1954. 2. 8"



〈그림 4〉 RG 111-SC 421779 뒷면



〈그림 5〉 RG-127-GK 76

〈그림 6〉은 해병 제1사단 1연대 1통신대대 프랭크 커가 생산한 사진이다. 〈그림 5〉와 달리 간략해 보인다. 상단에 적힌 “127 GK 76”은 NARA에서 분류한 2차 분류번호이며, 상단 오른쪽에 적힌 “A-2745”는 해병사단에서 촬영한 사진 개수 중에서 2,745번째 사진임을 의미한다. “ORGAN 1ST Mar Div”는 생산기관이 미해병 1사단이라는 뜻이며, “location, korea”은 촬영지역, “Date 15 Sept 50 by Sgt. Frank C. Kerr”는 생산날짜와 촬영자 정보이다. 중간에는 사진설명과 하단에 동일한 촬영자 정보와 소유 권한 부서를 넣었다.

이처럼 어느 부대에서 촬영했는지에 따라 정보는 상이하지만 생산일, 생산자, 생산기관, 생산 번호 및 분류체계는 유사하다. 다만 사진설명은 생산자의 생각에 따라 큰 차이를 보인다. 촬영자가 피사체를 보는 시각에 따라 다소 적은 사진설명과 〈그림 6〉처럼 다소 긴 설명으로 이어진다. 따라서 사진 설명은 사진 속 피사체의 모습과 상이할 수 있다는 뜻이다.

(2) 사진 속에 숨은 이미지 : 왜곡&선전

한 장의 사진을 이해하기 위해서는 매우 복잡하고 다양한 정보가 필요하다. 포로교환과 귀환포로의 역사적인 이해와 함께, 사진병의 입대과정 및 배경과 사진 촬영훈련, 사진부대사를 본 뒤, 사진병이 사용한 사진기와 렌즈, 각종 장비와 암실 관련 약품들을 알아보고, 사진의 생산 정보 등을 살펴보고나서 실제 사진을 다시 본다면 그 깊이가 다르지 않을까 한다. 사진병이 촬영한 사진이 어떤 의도를 담아내고 있으며, 사진의 특성과 기억·기념이라는 분석틀에서 포로교환과 ‘귀환용사’의 이미지가 어떻게 창출되는지 살펴봐야 할 것이다. 더 깊이 들어가서 사진과 Psychological Warfare의 연관성을 풀어보고, 그 속에서 이중노출과 폭력장치의 연결성, 생존의 경계에 선 귀환포로라는 논리를 확인해 볼 것이다.



〈그림 6〉 RG111-SC 460045, 1953. 11. 25(FEC-53-39680). 촬영 일병 H. DENKIN(304통신운영대대 사진소대)

〈그림 7〉는 1953년 11월 25일 사진설명에는 “송상근, 박하권, 길후봉 세 명의 한국병사가 북한 노동수용소를 탈출했다”고 적고 있다. 이들 3명은 1953년 11월 19일 북한 강제노동수용소에서 탈출해 유엔군 휴전위원회에 보호되고 있다가 11월 25일 기자회견을 가졌고 다음 날 26일에 가족들을 만났다고 한다. 상사 송상근은 거창 출신이며 아버지와 누이도 함께 만났다. 송의 처남은 1951년 지리산 토벌작전에서 전사했다. 마산 출신 박하권은 3대 독자이고 1951년 5월 제316부대에 배속되어 설악산 전투 과정에서 실종되었다고 한다. 길후봉은 당일 어머니와 면회했는데 대구 출신이다.³⁹⁾

사진에서 손짓하는 포로 옆으로 3명은 모두 중국인민지원군이다. ‘탈출 포로’ 주변에 선 북한인민군장교와 중국인민지원군 장교들, 인도군 장교, 미군과 중감위 소속 군인들까지 모두 표정은 긴장감 속에서 한 탈출 포로의 설명을 듣고 있다. 던킨이 촬영한 사진 뒷면에 나온 사진 설명은 매우 불충분하다. 사진 설명은 3명의 한국군인이 북한노동수용소를 탈출했다는 게 전부다. 그러나 3명의 중국인민지원군에 대한 설명은 전혀 언급되지 않고 있다. 이 사진은 1954년 2월 8일 기밀해제되었다. 따라서 원 사진 설명문과 달리 실제 인도군과 중감위에서 관할하던 북한 포로수용소에서 남한 지역으로 탈출한 포로라고 하겠다. 1953년 11월 말까지 중감위 관할 미송환 포로들은 일부 남한으로 탈출한 사례가 있다. 이처럼 사진 설명과 사진 내용이 전혀 다른 경우가 있다. 결국 사진은 한국군이나 미군에서 심리전에 이용한 사례라고 하겠다. 또한 다른 신문에 전혀 보도되지 않고 경향신문에만 나왔다는 점이다. 외신에도 동일한 내용이 전혀 없었다. Denkin은 촬영하고, 편집자는 설명문을 다시 붙이면서 전혀 다른 내용으로 바뀐 것이다.

(3) ‘동양 공산주의자’의 이미지 강화



〈그림 7〉 RG 111-SC 422036(FEC-53-4977), 1953. 4. 30.

39) 「세勇士北韓脫出」『京郷新聞』, 1953년 11월 28일.

〈그림 8〉을 보면 1953년 4월 판점문에서 열린 상병포로 교환(little Switch) 때 북한 민간인 억류자가 미군 트럭에 탄 상태에서 노래를 부르고 있다. 사진설명에는 “북한 민간인 억류자가 유엔의 포로교환 때 송환; 작전 little Switch 때 한국의 판문점에 있는 공산주의 송환 수용소에 도착하면서 애국적인 공산주의자 노래를 부르고 있다. 이 포로들 중 한 명이 포로 수용소에 억류되는 동안, 그리고 판문점으로 이동하는 과정에서 어떻게 소동을 야기했는지 알 수 있다”라고 하며 ‘애국적인 공산주의자 노래’와 ‘소동 ‘야기’에 방점을 찍고 있다.

‘애국’이라는 단어는 미군 여러 문서에서 자주 등장한다. 인적자원연구소에서 낸 『HumRRO 기술 보고서 초안, 한국전쟁기 한국인 및 중국인 전쟁포로들의 정치 행동: 역사적 분석(The Political Behavior of Korean and Chinese POW in the Korean Conflict: A Historical Analysis, TICK III)』⁴⁰⁾은 “공산주의자들이 통제하는 수용동에서는 민간정보국 강습 프로그램의 효과를 상쇄시키기 위한 ‘애국주의적 교육’을 조직적으로” 만들었으며 수용소에서 일어난 모든 시위는 “애국주의적 시위”이고 “자원 송환에 반대한 포로들의 투쟁은 죽음을 불사하려는 애국심”이라고 평가했다. 이 보고서에서 송환 포로들의 행동은 ‘애국’에서 시작되었다고 규정되고 있다.

Denkin는 차량 안에 4명이 가득찬 상태와 ‘소동’을 일으키는 장면을 포착했으며 민간인 억류자를 인수하려는 4명의 북한인민군을 바라보는 미군 장교 표정을 그대로 담아내고 있다. 미군 장교는 4명의 인수자에게 무언의 ‘항의’의 뜻에서 노려보는 표정을 짓고 있다. 이 또한 상당히 ‘의도된 시각’에서 벗어날 수 없는 구도일 것이다.

차량 안의 좌측에 있는 민간인 억류자부터 시계방향으로 모두가 입을 벌리고 있어 노래를 부르는 모습임을 알 수 있다. 특히 사진 설명에서 주목하는 ‘한 명’은 가운데 눈을 감은 상태에서 절규에 가까운 표정을 짓는 민간인 억류자일 것이다. 모두 두 손을 꼭 쥔 채 좌우 두 사람은 중앙에서 울부짖는 민간인 억류자를 응시하고 있다. 제일 안쪽에 있는 두 민간인 억류자는 Denkin을 바라보고 있다. 미군은 ‘동양 공산주의자’들이 애국심에서 노래를 시작하면서 시위 등을 벌인다고 지적하고 있다. 거제도포로수용소에서 벌어진 미군과의 충돌은 북한 인민군들의 집단 합창에서 시작되었음을 상기할 필요가 있다. 사진 설명에 “포로수용소에서 억류되는 동안”이라는 표현이 나오는 맥락을 이해할 수 있을 것이다. 따라서 이 사진은 ‘동양 공산주의자’의 이미지를 강화시켜 주는 아이템일 것이다.

40) RG 389, Department of Defense, Department of the Army, Office of the Provost Marshal General, Prisoner of War Operations Division, Operations Branch, 9/18/1947-ca. 1970, entry A1 452-B, “Security Classified General Correspondence, 1942-1970”.

(4) 환희와 온정의 이미지화

〈그림 9〉는 북한인민군 옷을 입은 두 명의 국군 귀환포로가 한 명의 어머니와 재회하는 장면이다. 어느 귀환포로의 어머니일까. 사진 설명에 보면 “이등병 이정원과 일등병 김면국 사이에 앉아 있는 여성은 일등병 김영하의 어머니이다. 이들은 포로교환 예정된 날짜 이전에 공산주의자로부터 체포되지 않고 탈출했다”고 한다. 사진에 나오지 않는 김영하를 비롯한 4명은 중립국감시 아래 있는 북한 지역 포로수용소에서 탈출했다. 이 사진은 〈그림 7〉과 동일한 사건임에 틀림없어 보인다.

사진은 304 통신운영대대 사진소대 사진병 일등병 세이지(R. SAGE)가 촬영한 것이다. 이 사진의 특징은 어머니와 귀환군 포로라는 아주 한국적인 모습을 보여주고 있다. 중앙에 앉은 김영하의 어머니는 흰 저고리에 검색 저고리를 입고 기쁨의 눈물을 연출하고 있다. 양 옆으로 두 귀환포로는 상반된 표정이다. 오른쪽 귀환포로 김면국은 울먹이는데 왼쪽 이정원은 뭔가 깊은 생각에 잠겨있다. 세이지는 두 귀환포로보다 중앙에 앉은 어머니(한국의 모든 어머니)를 연출하는데 초점을 두었다.



〈그림 8〉 RG111-SC 460057(FEC-53-49757) 1953. 12. 15.



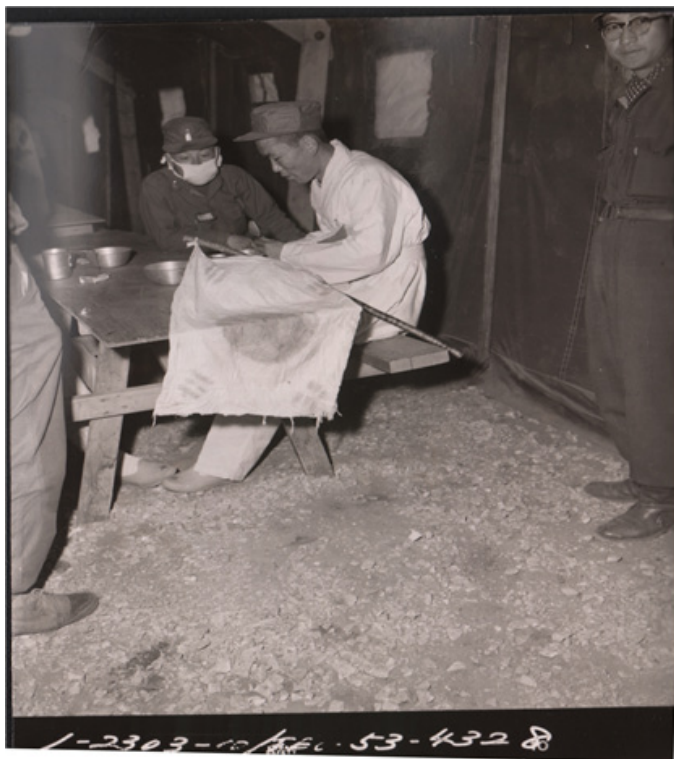
〈그림 9〉 RG111-SC 421906(FEC-53-4725), 1953. 4. 22.

〈그림 10〉은 〈그림 9〉와 비교된다. 1953년 4월 22일 도쿄 제8090 육군병원대에 입원한 일등병 도널드 르게이(Donald K. Legay, 레민스터 마사 출신, 2사단 9연대 C중대)는 사진설명에 의하면 “북한 공산주의자들에게 포획되었다가 포로 교환에 의해 송환”되었다. 옆의 여성은 유엔군사령관 장군 마크 웨인 클라크(GENERAL CLARK)의 아내 클라크(MRS. MARK W. CLARK)이다. 마크는 8090 육군병원에 위문 방문차 와서 르게이를 만난 것이다. 그러나 사진은 “군사보안 검토”라고 적혀 있어 언론보도에 사용되지 않았다.

두 사진은 곧 바로 해제되지 않았고 강인한 ‘용사’의 이미지를 찾아 볼 수가 없다. 눈물 흘리는 어머니와 무표정과 울고 있는 귀환포로에서 ‘귀환용사’라는 이미지는 전혀 찾아볼 수 없다. 〈그림 10〉은 환하게 웃는 클라크와 미소 짓는 르게이는 ‘강인한 용사’와 전혀 어울리지 않았다. 특히 유엔군사령관의 아내가 귀환포로를 만나는 장면이 ‘기밀’로 처리되었다.. 극동사령부 소속 71 통신사진중대 로스(JAMES BARRY ROSS)는 유엔군 사령관의 부인을 수행하는 혹은 행사 사진을 촬영한다고 생각한 것이다.

(5) 검증과 심문의 이중노출 이미지

국군 귀환포로는 부상자든 일반포로든 모두 귀환군 집결소(경남 통영시 용초도, 제1B용초도포로수용소)에 입소했다. 여기서 귀환포로는 반공교육과 군사훈련을 다시 받았다. 일부 귀



〈그림 10〉 RG111-SC 421979(FEC-53-4328) 1953. 4. 25.

환포로는 집결소의 재심문 과정에서 자살하거나 죽임을 당했다. 이들은 미군과 한국군 방첩대에 북한포로수용소에서 간부를 지낸 사람과 인민군으로부터 ‘세뇌교육’ 받은 내용, 부역행위 위한 동료를 고발해야 했다. 귀환포로 박진홍은 ‘지옥도’에서 ‘패자’였음을 말하고 있다. 자신에 대한 검증의 시간이었다.

304 통신운영대대 서진소대 조셉 아담스(joseph H Adams)가 촬영한 〈그림 11〉은 흰 천에 그린 태극기를 주목하고 있다. 사진 설명은 “공산군에 포획되어 포로 교환소로 귀환한 한국군; 작전 리틀 스위치, 제5한국군 육군외과병원 본부에서 뜨거운 수프를 즐기기에 충분한 시간을 두고 집에 가져갈 깃발을 만들었다”고 되어 있다. ‘깃발(태극기)’가 핵심이다. 왜 귀환포로는 태극기를 그려 넣고 자기 집으로 가져가겠다고 한 것인가. 그는 북한포로수용소에서 돌아왔지만 여전히 ‘대한민국을 지지한다’는 것을 증명하고자 한 것이다. 어떤 귀환포로는 귀환하는 중에 혈서를 쓰기도 했다. 바로 태극기는 “나는 적이 아니다”라는 자기 사상의 증명과도 같았다. 사진은 생존과 사상의 증명을 보여주고 있다. 이 속에서 이중 노출이 존재한다. 생존과 사상검증이라는 두 가지가 노출된 셈이다.



〈그림 11〉 RG 111-SC 46109(PROJECT FE-27, FEC-54-5519), 1954. 3. 3.

〈그림 12〉는 제2사단 163 헌병군사정보(MISP)의 전형적인 전쟁포로 심문 모습이다. 일본계 미군 중위 이와오 요쿠지(IWAO YOKOOJI, 칼라한), 일병 웨인 맵(WAYNE Mapk, 샌프란시스코, 칼리프)가 민간인억류자 홍일을 심문하는 장면이며 1954년 5월 14일 해제되었다. 2사단 통신중대 상등병 윌리엄 이디스(WILLIAM N. EADES)는 심문자보다 두 심문관을 초점에 두고 촬영했다. 이와오와 통역관 웨인 표정은 상반된다. 심문자의 표정은 잘 알 수 없지만 눈초리가 아래로 내려가 있다. 심문 받는 홍일은 검증의 시간을 겪고 있다. 그는 어떤 말을 하느냐에 따라 사느냐 아니면 감옥에 가느냐의 기로에 선 경계인이다.

(6) 생존과 숨겨진 죽음의 경계에서

많은 사진작가들이 전쟁사진에서 최전선의 전투, 폭탄 투하 직후, 민간인 피해, 무기, 포로 등을 선호한다. 그 이유는 잡지 혹은 신문이 그런 사진에 더 많은 관심을 갖고 있기 때문이다. 전쟁사진의 최대 생산자는 사진작가가 아닌 사진병이었다. 그러나 사진병은 전문 전쟁사진 분야에서 비전문가였고 ‘직업’과 같은 수정적인 자세를 유지했다. 여기서 소개한 사진들은 전문 사진계에서 제대로 평가를 받지 못했다. 앞에서 여러 장을 살펴보면서 본 주제와 제일 근접한 두 장의 사진은 아마추어보다 인물 사진의 교본과 같다. 사진작가들이 선호하는 장면이 아니지만 포로 사진의 한 단면을 그대로 보여주고 있다.



〈그림 12〉 RG 111-SC 421839(FEC-53-3492) 1953. 4. 20.

〈그림 13〉은 상병포로교환 직후 미군 포로 3명이 제45외과병원(이동본부)에서 내외 언론사들과 기자회견을 하는 장면이다. 송환포로 인식표를 달고 있는 2명의 포로들의 시선은 언론사 기자들을 보고 있는지 아니면 외면하는 듯하다. 가운데 귀환포로는 매우 불안한 표정이 역력하다. 제일 왼쪽의 귀환포로는 사진병 Jack Kanthal(304 통신운영대대 사진소대)을 응시하고 있는데 다른 2명과 달리 어두운 표정이 아니다. 귀환포로 뒤에 선 왼쪽 끝의 미군 장교는 기자들을 응시하고 있다. 책상에는 질문지로 보이는 여러 장의 종이가 놓여 있다. 이들의 기자회견 내용은 국외 언론에 게재되었다. 주요 내용은 북한포로수용소에서 겪은 학대와 북한군의 비인도적인 행위를 고발하는 것이었다. 귀환포로들이 북한포로수용소에서 지낸 기억 때문에 더욱 지친 표정일 수 있다. 하지만 이들은 본국으로 돌아가는 LST 선에서 미군 CIC 심문관으로부터 강도 높은 심문을 받았다. 일부 귀환포로들은 징역형에서 몇 일의 구류를 살았지만 ‘불명예제대’라는 꼬리표를 달고 마을에서 환영 받지 못했다. 단지 그들은 가족들과 ‘살아 돌아왔다’는 인사를 나누는 정도였다.

또 하나의 사진인 〈그림 14〉는 환하게 웃는 국군접수본부 최석과 국군 귀환포로이다. 일

반포로교환은 1953년 8월부터 9월까지 이어졌다. 상병포로는 병원에서 치료를 받고 있었다. 그러나 일반포로는 교환된 즉시 인천항에서 대기하고 있던 LST를 타고 통영 용초도 귀환군 집결지로 이동해야 했다. 사진설명에는 “최 장군과 전쟁포로의 인사. 최 소장은 자유 마을에 도착하는 귀환 남한군인을 접견하고 있다”고 짧게 적고 있다.



〈그림 13〉 RG127-GK-65(A 174574) 1953. 8. 16.

이 사진은 문산리에서 해병 1사단 1연대 1통신대대 TSGT. J. R. EVELAND가 촬영했다. 사진의 중심은 최석과 귀환포로가 악수하는 장면이다. 최석의 웃는 모습과 귀환포로의 굳어진 표정이 상반된다. 귀환포로는 사진병의 렌즈를 보면서 숨은 표정을 짓고 있다. 여기서 숨은 표정은 용초도로 가서 심문을 받아야 했다. 용초도에서 사상검증을 받은 귀환포로 박진홍은 다음과 같은 불안감에 휩싸였다.

우리는 사상검증을 받을 수밖에 없었다. 모두가 불안감에 휩싸였다. 만일 빨갱이로 낙인 찍힌다면 대한민국에서는 출세 길도 살 길도 막히는 것을 의미했다. 살아도 죽은 사람과 같은 것이다. 심사관의 판정에 따라서 생사가 결정이 되었다. 심사가 시작되면서 수용소

에서는 초긴장이 흘렀다. 심사를 마치고 나오는 동료들 둘러싸고, 심사관이 무엇을 물었으며 뭐라고 대답했는가를 불안한 표정으로 물어보았다.⁴¹⁾

귀환포로는 재심문을 받고 A, B, C 혹은 갑, 을, 병으로 나뉘었다. 용초도 귀환군집결소의 관리는 헌병사령부가 맡았지만 심문은 CIC가 감독했다. 특무대는 “국가정책상 을종으로 분류된 자 중 극히 악질적인 자만을 처단하고 나머지 인원은 관대히 처분 조치”했다고 한다. 특무대는 사법처리되지 않은 을종 469명의 심사기록을 별도 선발해 “간첩색출 활동”에 이용했다고 밝혔다. 전체 593명 중 469명을 제외한 124명은 ‘의법처단’된 것이다.⁴²⁾

최석 뒤편의 귀환포로의 굳어진 표정과 더 안쪽에 잘 보이지 않지만 어둔 곳에서 희미하게 보이는 귀환포로는 나중에 펼쳐질 일에 대한 불안을 보여주는 듯하다. 이처럼 사진에서 이중 노출이 그대로 적용되고 있다. 최석의 웃음과 귀환포로의 ‘불안감’이 겹쳐져 있다. 사진에서 표현되지 못한 귀환군 집결소의 귀환포로에게 자행된 폭력과 ‘내부의 적’을 찾고자 여러 차례 진행된 심문은 또 하나의 이중노출에 해당된다. 살아 돌아온 귀환포로이지만 다시 적과 동일하게 대우를 받은 귀환 ‘용사’들은 그 어떤 이미지에서도 찾아볼 수 없었다.

맺음말

전쟁 뒤 전개되는 포로교환은 모든 포로들을 송환할 수 있다는 유일한 장치였다. 하지만 한국전쟁기 포로들은 모두 원래 위치에 돌아갈 수 없었다. 북한인민군과 중국인민지원군, 한국군과 미군은 남북한에 ‘자유의지’ 혹은 ‘자원송환의 원칙’ 아래 다른 선택을 ‘강요’받았다. 포로라는 피사체가 뷰 파인더에서 인화되어 재현될 때 사진병과 편집자의 의도에 따라 바뀌었다.

사진기와 렌즈는 전쟁과 상업 사이 끈끈한 고리로 얽힌 관계이다. 전쟁은 사진기와 렌즈와 주요 부품, 약품 개발과 생산을 가속화시켰다. 그 사례는 니콘과 던컨에서 찾을 수 있었다. 니콘은 일본 전후 경제에서 GHQ의 든든 지원과 고도 자본주의의 성장 모델처럼 탈바꿈했다. 한국전쟁기 니콘뿐만 아니라 자동차, 운수, 기계 등 다양한 분야에서 성장하는 자본가들이 등장했다. 그 중에는 전범 기업이 빠지지 않았다. 이처럼 사진은 상업자본과 연결되면

41) 박진홍, 『돌아온 패자』, 2001, 211쪽.

42) 육본 인참부, 『포로관계 참고철』, 1953-1954.

서 각종 잡지(Life, Time 등)와 신문의 성장을 도왔다. 더 나아가 종군기자들은 상업적 거래의 기사에서 전시 마케팅에 대한 이미지와 기술을 변화시켰다.

또한 짧은 기간에 훈련을 받고 투입된 사진병들은 성능 좋은 사진기와 예전보다 화질을 높은 필름과 약품을 지원받아 수십만 장의 사진을 남겼다. 그러나 사진병들은 촬영한 사진을 상급 부대 또는 전쟁심리전 부서에서 전달했다. 사진은 각 세계 여러 언론사에 제공하거나 각국 군에 배부되었다. 환희에 가득한 귀환포로가 아닌 재교육을 받기 전 벌거벗겨진 포로의 모습이었다. 사진병은 상부에서 지시한 매뉴얼에 따라 귀환포로들을 촬영했다. 사진은 '자유 세계'에 돌아왔다는 환희를 만끽하는 모습을 담고자 했다. 하지만 귀환포로들은 표정에서 행동에서 어색함이 표출되었다. 인화된 사진은 '자유민주주의의 표상'처럼 상징화된 귀환포로, 북이나 중국으로 송환되는 포로들을 여전히 '동양공산주의자'들의 야수 같은 표정과 폭력성을 노출하는데 이용되었다. 한국전쟁기 포로교환 장면을 담은 사진들은 이념과 정치적 결정에 따라 다양하게 이미지화되었다.

Imaging the Dead Angle and Double Exposure: Focusing on Photographs of Returned Prisoners of Korean War

Jeon Gabseang (Seoul National University)

Survivors of Korean War include those who survived from battles and prisoners who returned from POW camps. Photos were taken during two prisoner exchanges in April and August of 1953. Most of photos were found in camera viewfinder possessed by photographers of the US Army. Prisoners returning home, whether it be the North Korean Army, Chinese People's Volunteer Army, South Korea Army or UN Forces, were rather gloomy. Why were they frightened instead of being happy? 'Returning soldiers' of the South Korean Army were re-educated at the North Korean POW camps before re-enlistment or discharge. Perhaps they did not recognize the fact that they were to be re-educated at Panmunjom, Incheon Port and LST of the US Army. Maybe this is why they showed 'frightened faces'. How were such emotions of returning prisoners expressed on the cameras of 'unskilled and untrained' photographers of the US Army? Though these photographs were evaluated to have used 'shoddy technique and expression', how were they used in the psychological warfare? This statement intends to discuss such questions.

First, dead angle and double exposure: Stories illustrated by photos of returning prisoners can be told using the concept of dead angle and double exposure. The camera viewfinder detected various elements like facial expression and clothing of the subject, mood, weather, etc. at the moment when the photographer pressed the shutter. Dead angle is created by eyes of anxiety and fear, showing the gloomy idea that they might be taken away to somewhere else. Susan Sontag, a novelist and photography critic, pointed out that it is "Inappropriate to describe cruelty of the US Army using photograph" while evaluating photographs of Korean War. Perhaps the photographs of returning prisoners of war deliberately tried to reveal 'cruelty'. A special photographic technique that combines two images on a single screen is called 'double printing'. The concept of double exposure refers to dead angle and prisoners used in the psychological warfare.

Second, subject: 'Returning prisoners' who returned during the two prisoner exchanges were survi-

vors of war considered as 'sinners' or 'inner enemies' who needed to be reexamined and interrogated. This reevaluates how the returning prisoners were exposed on the photographs.

Third, the photographers include a soldier who participated in the 2nd World War as a member of the 304th Signal Operation Battalion in April 1953 and an officer or soldier who received training between 2 weeks and 12 weeks. They used 35mm cameras of Nikon S Series. In terms of spec, the cameras were attached with NIKKOR-SC 5cm f/1.5 and NIKKOR-QC 13.5cm f/4. This camera model was often used by David Douglas Duncan, a war correspondent of <<Life>>. During the time of Korean War, Nikon provided better photographs to photographers, marking a new epoch. The camera accurately captured the still subject and surrounding landscape according to the intended guideline.

Fourth, image and psychological warfare: Prisoners of war facing the boundary between violence and survival were used for the psychological warfare. The photographs taken by the photographers were used by higher units and department in charge of psychological warfare. The photographs were provided to various press media and armies around the world. These prisoners of war were not full of happiness but were stripped before getting re-educated.

The photographers took photographs of the prisoners according to the instruction manual of the higher unit. The photographs attempted to show happiness of returning to the 'free world', but the prisoners had awkward facial expressions and behaviors. Printed photographs were used to express wild face and violence of the prisoners being returned to North Korea or China as 'Oriental Communists' and illustrate the returning prisoners as 'symbol of liberal democracy'. The photographs showing exchange of prisoners of Korean War were turned into various images according to different ideologies and political decisions.

냉전과 평화의 이미지

The Images of the Cold War and Peace

세션 2 냉전과 프로파간다: 영화와 포스터

Session 2. The Cold War and Propaganda: Film and Poster

- 소련 코미디 영화, 프로파간다, 그리고 냉전: 영화 <용감한 사람들>을 중심으로
Brave Men or The Horsemen: Soviet Film Comedy, Propaganda, and the Cold War
마리아 벨로두브롭스카야 (위스콘신대학) Maria Belodubrovskaya (University of Wisconsin)
- 북한 '반간첩영화'에 나타난 냉전 이미지와 냉전형 인간
The Cold War Human and Cold War Imagery in North Korean Counterespionage Films
이하나 (서울대) Lee Hana (Seoul National University)
- 냉전 시기 중국 포스터 속의 전쟁과 평화
War and Peace represented in Posters of the People's Republic of China during the Cold War
리궁밍 (광저우미술학원) Li Gongming (The Guangzhou Academy of Fine Arts)
- 냉전 초기 소련 포스터를 통해 본 반전 이미지 (1947~1953)
Image of Anti-war in Soviet posters during the early Cold War (1947~1953)
황동하 (서울대) Hwang Dongha (Seoul National University)

토론 Discussion

변현태 (서울대) Byun Hyuntae (Seoul National University)
류한수 (상명대) Lyu Hansu (Sangmyung University)

Brave Men or The Horsemen: Soviet Film Comedy, Propaganda, and the Cold War

Maria Belodubrovskaya
Assistant Professor, Film
University of Wisconsin–Madison

Maria Belodubrovskaya, *Not According to Plan: Filmmaking under Stalin* (Cornell, 2017):
on the history and practices of Soviet filmmaking
in 1930–1953

1. Film Policy and Declining Output
2. Thematic Planning
3. Film Directors and Filmmaking Tradition
4. Screenwriting
5. Censorship

Brave Men or The Horsemen:
Soviet Film Comedy, Propaganda, and the Cold War

- Production and censorship history of
Brave Men (Konstantin Iudin, Mosfilm, 1950)



Brave Men
(*Смелые люди*,
Konstantin Iudin,
Mosfilm 1950)

Screenplay by Nikolai
Erdman and Mikhail
Vol'pin
(known for *Volga, Volga*)



Question:

Was the film:

- a propaganda product in the guise of a popular genre film or
- a popular genre film that happened to be made in a propaganda state?

Answer:

- *Brave Men* was a popular genre film that happened to be made in a propaganda state
- Soviet film executives thought in terms of popular genre, not propaganda
- Soviet film executives used party censors as producers

Censorship Layers

- Vol'pin, Erdman, and Iudin
 - Ministry of Cinema Scenario Studio
- Minister Ivan Bol'shakov and the Ministry of Cinema Feature Production Department
- The Ministry of Cinema Artistic Council

Literary scenario I ("Buian")

- Vol'pin, Erdman, and Iudin
 - Ministry of Cinema Scenario Studio: **Dmitrii Eremin**

"The task set before the authors was to create a literary basis for a film in the **adventure genre** dealing with Soviet horse farms and to show the beauty and friskiness of Soviet horses, the professional mastery of horse-farm workers, [and] the valor and fearlessness of **Soviet people, their strength, dexterity, and wit.**"

"maximum tact in the treatment of certain episodes"

Literary scenario I ("Buian")

- Vol'pin, Erdman, and Iudin
 - Ministry of Cinema Scenario Studio: Dmitrii Eremin
- Ivan Bol'shakov and the Ministry of Cinema Feature Production Department:
 - Grigorii Mar'iamov
- The Ministry of Cinema Artistic Council (Party Censors)

Chief Censorship Concerns, 1930s–1950s

- The image of the Soviet person (or Soviet reality)
 - The image of the war
- The image of the enemy
 - The image of the spy, Beletskii
- (The image of the Party)

Literary scenarios II and III (“Smelye liudi”)

- Vol’pin, Erdman, and Iudin
 - Ministry of Cinema Scenario Studio: Dmitrii Eremin
- Ivan Bol’shakov and the Ministry of Cinema Feature Production Department:
 - Grigorii Mar’iamov, N. Rodionov
- The Ministry of Cinema Artistic Council

Genre switch

Comedy (Literary Scenario I) →
War/Adventure (Literary Scenario II and III)

The Ministry of Cinema Artistic Council

- Liudmila Dubrovina:
Adventure/Comedy incompatible with war material

Literary scenario III

- Vol'pin, Erdman, and Iudin
 - Ministry of Cinema Scenario Studio: Dmitrii Eremin
- Ivan Bol'shakov and the Ministry of Cinema Feature Production Department:
 - Grigorii Mar'iamov, N. Rodionov
- The Ministry of Cinema Artistic Council
 - Liudmila Dubrovina
 - David Zaslavskii

Director's scenario I

- Vol'pin, Erdman, and Iudin
 - Mosfilm
- Ivan Bol'shakov and the Ministry of Cinema Feature Production Department:
 - Grigorii Mar'iamov, N. Rodionov
- The Ministry of Cinema Artistic Council
 - Liudmila Dubrovina
 - David Zaslavskii

Director's scenario II

- Vol'pin, Erdman, and Iudin
 - Mosfilm
- Ivan Bol'shakov and the Ministry of Cinema Feature Production Department:
 - Grigorii Mar'iamov, N. Rodionov
- The Ministry of Cinema Artistic Council
 - Liudmila Dubrovina
 - David Zaslavskii

Film

- Vol'pin, Erdman, and Iudin
 - Mosfilm
- Ivan Bol'shakov and the Ministry of Cinema Feature Production Department:
 - Grigorii Mar'iamov, N. Rodionov
- The Ministry of Cinema Artistic Council
 - Liudmila Dubrovina
 - David Zaslavskii

Film

The Ministry of Cinema Artistic Council

- Aleksei Surkov: **"certainly cultivate[d] (in a lightened way) the patriotic feelings in the people."**

- Vol'pin, Erdman, and Iudin
- Ivan Bol'shakov and Ministry Editor-Censors
- The Ministry Artistic Council (Party Censors)

Conclusion:

Unless we think that all films are supposed to adapt their original screenplays exactly as written—which was hardly ever the case in any developed film industry—we have to consider Soviet film censorship as a partial necessity and as a practice that would normally be performed by the film's producers.

Brave men or The Horsemen: Soviet film comedy, Propaganda, and the Cold war

Maria Belodubrovskaya (University of Wisconsin)

This paper explores how the Cold War affected Soviet cinema in the early 1950s using the production and censorship history of Konstantin Iudin's espionage-adventure comedy *Brave Men* (*Smelye liudi*, 1950). I discuss what influenced this film more: international genre cinema (the film was dubbed a Red Western) or its supposed opposites—Cold-War rhetoric, Stalin-era censorship, and socialist realism. Against conventional wisdom, I suggest that the film and the authorities that released it targeted entertainment at least as much as propaganda.

북한 ‘반간첩영화’에 나타난 냉전 이미지와 냉전형 인간

The Cold War Human and Cold War Imagery in North Korean Counterespionage Films

이하나 (서울대학교)

1. 서론 : ‘반간첩영화’의 냉전적 위상

이 글은 북한 ‘반간첩영화’의 냉전 이미지와 인물 형상화를 통해 냉전을 바라보는 북한 사회의 인식이 어떻게 구성되고 변화되어 왔으며, 이러한 냉전의 시청각화를 통해 전달하고자 하는 메시지는 무엇인지를 분석한 글이다. 세계대전의 종식과 함께 시작된 미소간의 긴장관계를 뜻하는 용어인 ‘냉전(Cold War)’은 동아시아 차원에서는 크고 작은 전쟁과 대립의 연속으로 나타났다는 점에서도, 또한 그 과정에서 일어난 연쇄적인 영토의 분단이 사상적, 심성적 차원의 분단으로 이어지면서 평화를 외피로 한 상징투쟁으로 외화되었다는 점에서도 역설적인 개념이다. 냉전은 상시적으로 존재하는 전쟁의 위협을 은폐하거나 과장함으로써 보이지 않는 적을 상상적으로 주조해내는 문화적 상징체계였다.¹⁾ 이렇게 보았을 때 동북아 냉전의 전위로서 한반도 분단이 어김없이 상징투쟁이자 문화전쟁의 형태로 나타났다는 것은 놀라운 일도 아니다. 혈연적으로나 문화적으로 한 몸이라는 것을 믿어 의심하지 않았던 한 민족이 분단이라는 뜻밖의 상황에서 얻은 분노와 스트레스를 상대를 탓함으로써 해소하려는 욕망은 오히려 분단을 국토의 분단을 넘어선 개념과 사상의 분단이자 감성과 마음의 분단으

1) ‘상징체계’에 대해서는 피에르 부르디외, 김현경 역, 『언어와 상징권력』, 나남, 2014, pp.185~196 참조. 냉전을 문화정치로서 파악하려는 최근의 연구경향은 냉전연구와 문화연구 양쪽에서 새로운 바람을 일으키며 탈중심화되고 있다. (백원담, 『냉전연구의 문화적 지역적 전환 문제』, 『중국현대문학』 75, 한국중국현대문학학회, 2015) 그 중에서도 동아시아(일본) 냉전의 문화적 뿌리를 ‘敵對의 사고’로서 파악한 다음의 연구가 주목된다. 마루카와 데쓰시, 장세진 역, 『냉전문화론 : 1945년 이후 일본의 영화와 문학은 냉전을 어떻게 기억하는가』, 너머북스, 2010, pp.50~61. (丸川哲史, 冷戦文化論 : 忘れられた曖昧な戦争の現在性, 東京 : 双風舎, 2005) 다음의 연구들도 냉전연구의 탈중심화를 꾀한 연구이다. 기시 도시히코 · 쓰치야 유카 편, 김려실 역, 『문화냉전과 아시아 : 냉전연구를 탈중심화하기』, 소명출판, 2012. (貴志俊彦 · 土屋由香 編, 『文化冷戦の時代 : アメリカとアジア』, 國際書院, 2009) ; 테오도르 휴즈, 나병철 역, 『냉전시대 한국의 문학과 영화 : 자유의 경계선』, 소명출판, 2013. (Theodore Hughes, *Literature and film in Cold War South Korea : freedom's frontier*, New York : Columbia University Press, 2012)

로 만들어 놓았다. 이때 3.8선 내지 휴전선은 남북의 문화적 표상들이 치열한 전투를 벌이는 말 그대로의 전선이었다고 해도 과언이 아니다.

영화는 냉전의 문화적 표상들이 가장 종합적이고 효과적으로 전시되는 장소였다. 그것은 특히 제1,2차 세계대전 시기의 선전영화 제작으로 새로운 장르적 활로를 찾았던 영국과 미국을 비롯하여 스탈린 체제하의 소비에트나 나치 독일, 군국주의 일본 등에서 충성없는 전쟁을 수행하는 강력한 무기로 인식되었다.²⁾ 냉전기간 동안 미국과 소련에서 만들어졌던 영화들은 각자의 진영에 냉전 이데올로기를 산포하는 강력한 선전도구였다.³⁾ 냉전은 전쟁의 이미지를 복제하고 은유하는 동시에 전쟁과 대비되는 평화의 이미지를 이상적으로 구축함으로써 냉전의 구도를 선악의 구도로 전화시킨다. 냉전이 전쟁의 연장선이자 전쟁의 은폐인 것처럼 냉전 시기를 대표하는 영화라면 지나간 전쟁의 이미지를 반복 재현하는 전쟁영화와, 전쟁은 끝났어도 적의 존재를 끊임없이 상기시키는 간첩/첩보영화를 꼽을 수 있다. 냉전의 중심부인 영미 사회에서 전쟁영화와 간첩/첩보영화가 스펙터클과 스파이라는 매혹적인 매개체를 통해 장르적 쾌감을 선사하며 오락산업의 효자 상품 역할을 했던 것과 달리, 냉전의 외곽이자 전위로서 분단과 전쟁을 거쳤던 남한 사회에서 이들은 오랜 기간 오락성보다는 이념성이 강조되었다. 자본주의 사회와 마찬가지로 소련이나 중국, 북한에서도 이들 두 장르의 영화들은 냉전시기의 대표적 장르로서 열전과 냉전을 표상해 왔다. 특히 북한에서 전쟁영화와 간첩/첩보영화는 내부를 결속함으로써 공동체의 영원성을 확인하는 가장 확실한 도구로서 기능하였다. 전쟁영화가 전쟁 이미지의 직접적 묘사에 중점을 두었다면, 간첩/첩보영화는 ‘평화 없는 평화’를 묘사함으로써 냉전의 본질을 가장 잘 형상화한 영화들이라고 볼 수 있다. 전자에 대한 연구는 비교적 꾸준히 진행되어 왔지만,⁴⁾ 후자에 대해서는 연구가 거의 없다고 해도 과언이 아니며 특히 이 글에서 다루려는 ‘반간첩영화’에 대해서는 그 존재조차 언급된 적이 거의 없다.⁵⁾

2) Richard Taylor, *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, I.B.Tauris & Co Ltd, 1979 ; Yukio Fukushima ed., *The Japan/America film wars: World War II propaganda and its cultural contexts*, Harwood Academic Publishers, 1994.

3) Tony Shaw, Denise J. Youngblood, *Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*, Kansas: University Press of Kansas, 2010.

4) 북한 전쟁영화에 대해서는 다음의 연구들을 참조할 것. 정민아, 「한반도 분단체제 확립시기에 나타난 남북한 전쟁영화의 가족 드라마-1966년 북한 〈최학신의 일가〉와 남한 〈군번없는 용사〉를 중심으로」, 『현대영화연구』 4, 2007 ; 김용대 · 성현영 · 박균열, 「북한의 전쟁영화 〈하루를 앞두고〉에 나타난 음악의 내용과 형식」, 『통일전략』 8-3, 2008 ; 김남석, 「북한 영화문학에 나타난 남한의 이미지와 형상화 방식에 대한 연구-1950~70년대 전쟁 소재 영화문학을 중심으로」, 『국제어문』 50, 2010 ; 정영권, 「남북한 전쟁영화의 민족 재현 비교연구 : 〈돌아오지 않는 해병〉(1963)과 〈월미도〉(1982)를 중심으로」, 『씨네포럼』 11, 2010 ; 한상언, 「6.25전쟁기 북한영화와 전쟁 재현」, 『현대영화연구』 11, 2011 ; 장윤정, 「인천상륙작전 영화에 표현된 장소 재현」, 『대한지리학회지』 49-1, 2014 ; 이하나, 「북한 전쟁영화의 기억법과 소구법-인천상륙작전에 대한 남한 전쟁영화와의 비교를 통해 본 북한 전쟁영화」, 『통일연구』 19-1, 2015.

5) 기존 연구들은 대개 특별히 하위 장르를 구별하지 않고 첩보영화 일반에 대해 간단히 서술하는 데에 그쳤다. 이우영, 「북한영화 어떻게 볼 것인가」, 『국제언어문학』 4, 2001, p.187 ; 이명자, 『북한영화사』, 커뮤니케이션북스, 2007, pp.68~69.

‘반간첩영화’란 북한 사회 내부에 침투한 ‘敵간첩’을 색출해내어 분쇄하는 북한 안전요원들과 인민들의 정탐활동을 그린 영화이다. 따라서 남한 사회에 침투하여 정보전쟁을 수행하는 북한 첩보원들의 활약상을 그리는 첩보영화⁶⁾와는 구별된다. 남한영화에서 간첩영화가 주로 간첩에 대한 묘사에 중점이 두어져 간첩의 자수와 반성으로 끝맺는 데 반해 첩보영화는 간첩을 잡아내는 국가 요원들의 활동에 중점이 두어지지만, 양자는 엄밀히 구별되지 않는 경우가 많다. 곧 남한에서의 간첩/첩보영화들은 모두 ‘남파간첩을 잡거나 자수시키는 이야기’로서, 반대로 북한에 침투한 남한 간첩=북파간첩의 존재는 전혀 영화적 소재로 다루어지지 않았다.⁷⁾ 이는 남파간첩을 북한이 反민족, 反평화 세력임을 증명하는 근거로서 인식해온 남한 국민들에게 남한 정부가 그간 북파공작원, 북파간첩의 존재를 공식적으로 드러낼 수 없었기 때문이었다.⁸⁾ 자신들이 파견한 스파이의 존재를 부정해온 남한과 달리 북한은 敵後에서 위험을 무릅쓰고 임무를 다한 첩보원들의 활약상을 영화에서 자랑스럽게 묘사하곤 했다. 북한의 첩보영화가 남한에 침투한 북한 첩보원의 활약을 그리고는 있지만 남한 사회에 대한 자세한 묘사를 하기 어려운 한계가 있는 것과 달리, 북한에 숨어든 적스파이를 추적하는 ‘반간첩영화’는 북한사회의 이모저모를 자세히 묘사하고 있기 때문에 냉전에 대한 북한의 이해방식과 이미지 전략을 살펴보는 데에 용이하다. 또한 이들 영화에서 전형적으로 등장하는 인간 군상들은 냉전의 양쪽 진영을 대표하는 인물상이라는 점에서, 냉전의 대결구도가 의인화되는 방식을 보여주고 있어 흥미롭다.

북한사회에서 ‘반간첩영화’가 체제를 대표하는 영화 장르의 하나라는 것은 사전의 표제어와 관련 서술에서도 드러난다. 북파간첩을 잡는 것이 즐거리가 되는 영화 내지 문학을 부르는 명칭은 탐정물, 탐정소설/문학,⁹⁾ 반간첩투쟁주제작품 등 다양하다. 탐정물을 남파 첩보원의 활약을 다룬 정탐물과 ‘적간첩’을 잡는 이야기인 반탐물로 구분하기도 하는데, 후자를 지칭하는 공식적인 용어는 ‘반간첩영화’이다. 북한의 사전류에서 ‘반간첩영화’ 내지 ‘반간첩투쟁주제작품’은 “미일제국주의자들과 그 앞잡이들이 우리의 사회주의 제도를 파괴할 목적으로 들여보내는 적간첩들을 적발하며 간첩들과 손잡고 준동하는 전복된 착취계급 잔여분자들을

6) 전쟁기나 전후에 남한에 침투한 북한 첩보원의 활동을 그린 대표적인 영화로는 <적후의 진달래>(1971), <잊을 수 없는 사람>(1977), <이름 없는 영웅들>(20부작)(1978~1981) 등이 있다.

7) 유일하게 북한 지역에 잠입한 유격부대의 이야기를 다룬 영화 <피어린 구월산>(1965, 최무룡)이 있으나 이는 1953년 휴전 이전의 이야기로서, 북파간첩의 활약을 다룬 첩보영화라고 보기 어렵다.

8) 북파공작원은 1952년부터 첩보 수집, 적군 기지 및 주요 시설의 파괴, 사회혼란 야기 등을 목적으로북한지역에 파견된 남한의 첩보원을 말한다. 1972년 7.4남북공동성명 때 남북은 공작원 파견을 자제하기로 합의하였다. 그전까지 총 1만여명이 파견된 것으로 알려져 있으나, 북파공작원의 존재는 그 자체가 정전협정 위반이었기 때문에 정부는 공식적으로 이를 부인해 오다가, 2002년에 이르러서야 관련 법률(국가유공자 등 예우 및 지원에 관한 법률)의 개정으로 국가유공자로 인정되었다. 김성호, 『은닉된 분단의 희생자: 북파공작원 리포트』, 『통일외교통상위원회 2000년도 국감자료집』, 2000.

9) 탐정소설/문학은 적후에 파견된 정찰병과 탐정들의 활동, 안전 일군들의 투쟁을 묘사하거나 적의 탐정활동을 막아내기 위한 투쟁을 그린 문학이다. 전자를 정탐물, 후자를 반탐물로 구분한다. 『문학예술사전』 하, 과학백과사전종합출판사, 1993, p.140 ; 『조선대백과사전』 22, 백과사전출판사, 2001, p.156.

반대하는 인민들과 사회안전원들의 투쟁을 그린 작품”으로 정의된다.¹⁰⁾ 또한 부르조아 탐정물에 대해서는 그것이 “인기적인 사건과 괴이한 이야기를 순수 흥미본위주의적으로 아슬아슬하게 엮어나가면서 지주, 자본가 계급의 개인재산과 자본주의 사회의 기초를 옹호하는 탐정들의 모험과 ‘위훈’을 찬양하고 인간중오사상과 황금만능주의를 설교함으로써 사람들의 사상의식을 흐리게 한다”고 주장한다. ‘반간첩영화’의 차별성과 우월성을 강조하기 위해 이와 대척점에 있는 자본주의 사회의 첩보물/영화에 대해 신랄한 비판을 가하고 있는 것이다.

북한 ‘반간첩영화’의 존재는 『조선중앙년감』, 『조선영화년감』, 『조선예술년감』 등의 연감류, 『문학대사전』, 『문학예술사전』 등의 사전류, 『조선영화문학선집』과 같은 시나리오집, 『조선영화사』,¹¹⁾ 『영화예술론』, 『문예리론총서』¹²⁾ 등의 이론서, 『조선영화』¹³⁾, 『조선의 영화예술』¹⁴⁾과 같은 잡지 및 평론집 등에 간헐적으로 소개되어 있다. 이들 자료에서 지금까지 확인된 ‘반간첩영화’는 <끝나지 않은 전투>(1957), <위험한 순간>(1958), <정각 9시>(1959), <보이지 않는 전선>(1965), <박쥐의 소굴에서>(1967), <수상한 전파>(1969), <36호의 보고>(1970), <매화꽃은 떨어졌다>(1970), <숨길 수 없는 정체>(1970), <검은 장미>(1973), <음모자들 속에서>(1979), <또 다시 이어진 사건>(1982), <어느 한 해안도시에서>(1988), <방패 1,2>(1994), <조난>(2009), <미결건은 없다>(2011) 등 총 16편이다. 이 중에서 영화나 영화문학(시나리오)을 구할 수 없었던 4편의 영화¹⁵⁾를 제외한 총 12편의 영화들이 이 글의 분석대상이다. 분석대상 영화 중에서 <끝나지 않은 전투>와 <위험한 순간>은 『영화문학선집』의 시나리오를 참고했고 나머지 11편의 영화는 통일부 북한자료센터, 북한대학원대학교 도서관, 그리고 중국 인터넷 사이트¹⁶⁾ 등에서 직접 영화를 구해 보았다. 참고할만한 선행 연구가 없는데다가 공식적 루트로 북한영화를 구하기 어려운 현실에서, ‘반간첩영화’의 존재와 소재처를 파악하여 구해 보는 데에만 적지 않은 시간이 걸렸다. 이 글에서는 ‘반간첩영화’가 냉전을 시청각화하고 인물을 형상화하는 방식을 밝히고, 분석 대상 영화들 속에서 냉전이 의인화되는 문화정치적 의미를 ‘냉전형 인간’의 창출이라는 시각에서 살펴보고자 한다.

10) 『문학예술사전』, 사회과학출판사, 1972, pp.385~387; 『조선대백과사전』 10, 백과사전출판사, 1999, p.365.

11) 김룡봉, 『조선영화사』, 사회과학출판사, 2013.

12) 김정일, 『영화예술론』, 조선로동당출판사, 1973; 김정일, 『문예리론총서』, 문예출판사, 1982.

13) 『조선영화』, 문학예술종합출판사, 1957.7~.

14) 홍찬수·리은경·김광수, 『조선의 영화예술』, 조선영화수출입사, 2016.

15) <박쥐의 소굴에서>(1967), <수상한 전파>(1969), <36호의 보고>(1970), <음모자들 속에서>(1979).

16) <http://www.youku.com/?spm=a2h0j.8191423.gheader.5~5~5~A> 참조.

2. 냉전의 시청각화와 인물 형상화의 방법론

북한에서 냉전의 시청각화와 인물 형상화의 방법론을 알아보기 위해 우선 북한 문예이론의 핵심적 문제가 어떤 식으로 영화에 반영되는지를 살펴보아야 한다. 북한은 영화의 체제적 중요성을 강조한 사회주의 국가들 중에서도 최고 통치권자가 직접 영화 생산에 간여하고 지휘한 드문 경우에 속한다. 북한에서 연극과 영화, 퍼포먼스 등 시각예술이 가진 특별한 지위는 북한의 정치 자체를 연극적이거나 환영적으로 보이게 하며 인민들은 그러한 연극적 의례에 동참함으로써 수동성이 가려지는 배우이자 관객으로 비춰진다.¹⁷⁾ 그러나 북한에서 영화의 중요성은 그것이 단지 체제 유지를 위한 선전도구이기 때문만은 아니다. 북한에서 영화의 제작 과정은 그 자체가 하나의 혁명과정이자 투쟁과정으로 인식되고 은유된다.¹⁸⁾ 당성, 노동계급성, 인민성이라는 북한 문학예술의 3대 원칙은 전후 계속된 사회주의 건설 과정에서 발의되고 그 대적점에 있는 종파주의, 복고주의, 허무주의와의 투쟁 과정에서 정립되었다.¹⁹⁾ 주체사상을 문예론에 적용한 김정일이 『영화예술론』(1973)에서 정식화한 종자론과 속도전이라는 개념 역시 단지 문예이론으로서가 아니라 사회주의 건설의 강력한 무기로서 제시되었다. 그 중에서도 종자론은 북한이 국가와 사회를 유기체로 보고 있는 것과 마찬가지로 작품 역시 하나의 생명체로 보고 있다는 것을 드러내며, 이러한 생명체를 키워나가는 과정과 활동을 투쟁과 건설의 결합으로서 은유하고 있는 것이 속도전이다.

우선 종자론의 핵심인 “종자는 작품의 핵이다”라는 명제는 영화를 포함한 모든 문화예술의 기본 원리로서 북한의 문예이론서마다 등장하고, 북한영화 연구의 기본적 관문으로서 연구되어 왔지만,²⁰⁾ 여전히 모호한 구석이 없지 않다. 김일성이 이미 1960년대에 ‘씨앗’이라고 표현하여 기초를 마련하고²¹⁾ 김정일이 이론적으로 정교화한 종자론에서 종자란 “작가가 말하려는 기본 문제가 있고 형상의 요소들이 뿌리 내릴 바탕이 있는 생활의 사상적 알맹이”이며,

17) Kim Suk-Young, *Illusive Utopia: theater, film, and everyday performance in North Korea*, Ann arbor: The University of Michigan Press, 2010 ; 와다 하루끼, 남기정 역, 『와다 하루끼의 북한 현대사』, 창비, 2014 (和田春樹, 北朝鮮現代史, 東京: 岩波書店, 2012) ; 권현익·정병준, 『극장국가, 북한: 카리스마 권력은 어떻게 세습되는가』, 창비, 2013.

18) “창작과정은 혁명화, 노동계급화 과정으로 되어야 한다”, 『영화예술론』, 1973, 『김정일 선집 3』, 조선로동당출판사, 1994, pp.342~352.

19) 전후 북한에서는 문화 전반에 관해 우리의 옛 것을 무조건 찬양하는 복고주의와 우리의 것이라면 일단 폄하하고 보는 허무주의를 배격해야 한다는 주장이 제기되었으며, 이는 반종파투쟁 과정에서 극대화되었다. 「문학예술을 더욱 발전시키기 위하여」, 『김일성저작집 9』, 1954, pp.64~65 ; 「영화는 호소성이 높아야 하며 현실보다 앞서나가야 한다」, 『김일성저작집 12』, 1958, pp.11~13.

20) 종자론은 북한영화/예술 연구자들 사이에서 비상한 관심을 끄는 연구주제이다. 종자론에 대해서는 다음의 연구를 참조. 후루타 히로시, 「김정일의 ‘종자론’에 대하여」, 『한일공동연구총서』 7, 2004 ; 김용범, 「종자중시사상으로 부활한 북한 문예이론 종자론의 실체에 대한 연구」, 『동아시아 문화연구』 44, 한양대학교 한국학연구소, 2008 ; 장용철, 「북한 ‘종자론’의 문예론적 특성과 통치담론화에 관한 연구」, 『평화학연구』, 13-4, 한국평화통일학회, 2012 ; 장용철, 「김정일의 ‘종자론’과 주체사상 ‘종자’화에 관한 연구」, 『북한학연구』 12-2, 동국대학교 북한학연구소, 2016.

21) 「영화부문 일군들과의 담화」, 『김일성저작집 20』, 1966 ; 민병욱, 「북한영화의 제작과 수용과정 연구」, 『한중인문학연구』 17, 2006, p.171에서 재인용.

“소재와 주제, 사상을 유기적인 연관 속에서 하나로 통일시키는 작품의 기초”라고 한다.²²⁾ 대체 ‘소재와 주제, 사상을 유기적으로 아우르는’ 종자(seed)란 무엇인가? 정의로만 보았을 때 이것은 자본주의 문화산업에서 기획의 출발이 되는 ‘컨셉(concept)’에 해당한다고 할 수 있다. 일반적으로 작품의 컨셉은 소재와 주제, 그리고 이야기의 개요를 함축하여 하나의 문장으로 표현한 것을 말한다. 그런데 구체적인 작품을 예로 들어 종자를 설명하는 부분을 보면 종자란 결국 작품의 메시지(message)를 말하는 것임을 알 수 있다.²³⁾ 북한은 종자론이 세계 역사상 유례가 없는 창조적인 이론이라고 주장하고, 남한 연구자들은 종자론이 북한 예술이 가지는 도식성의 원인이라고 비판적으로 이해한다. 그러나 사실 ‘종자’라는 개념은 자본주의 사회에서 보편적으로 쓰이는 ‘컨셉’과 ‘메시지’에 상응하는 것이다. 『영화예술론』에 등장하는 다른 명제들도 대부분 자본주의 사회의 일반적인 작품 창작에서도 통용되는 것들이다. 이는 북한의 문예이론을 폄하하려는 것이 아니라 그것이 가지고 있는 창작이론으로서의 보편성을 강조하려는 것이다. 북한 사회를 지나치게 특수하게 바라보려는 시각은 북한이 ‘비정상’ 사회라고 주장하고 싶은 의도에서 출발하는 경우가 많기 때문이다.

그러나 종자론은 유기체적 세계관을 바탕으로 하고 있다는 점에서 전체주의적이다. “유기체도 종자가 좋아야 싹이 빨리 트고 잘 자라서 가지를 뻗고, 꽃을 피워 실한 열매를 맺을 수 있는 것처럼 글에서도 종자가 좋아야만 질 높은 훌륭한 글, 내용 있는 글이 될 수 있다”²⁴⁾는 것이다. 북한영화에서는 흔히 국가를 나무로, 인민들을 잎사귀로 비유한다. “잎사귀가 바람에 떨어진데도 뿌리를 덮어주겠다”²⁵⁾는 식의 은유는 국가를 살아있는 유기체로 보고 그 유기체를 구성하는 세포이자 인자로서 인민을 상징하며, 수령을 뿌리에 비유하는 세계관을 단적으로 보여준다. 헤겔에 뿌리를 둔 이러한 유기체적 세계관은 독일에서 일본으로 건너갔으며, 북한의 주체사상 형성에도 영향을 미친다.²⁶⁾ 국가를 하나의 가족으로 보고 천황을 가장으로 국민을 가족의 구성원으로 비유했던 천황제 파시즘의 유기체적 국가관은 영화를 포함한 북한 미디어에서 흔히 수령을 아버지로, 인민을 아버지의 보살핌을 받는 자녀들로 비유하는 것과 매우 유사하다. 북한의 ‘반간첩영화’에서도 이러한 비유는 심심치 않게 등장한다. 북한이라는

22) 『영화예술론』, 앞의 책, p.45.

23) “예술영화 <로동가정>에서 처음에 들고 나온 종자는 쇠돌을 캔다고 해서 로동자가 아니며 쇠돌을 좀 다루었다고 해서 로동계급이 되는 것이 아니라는 것이다. 로동자 가정의 혁명화 과정을 보여주는 영화를 만들려는 일반적인 의도만 가지고서는 문제를 이렇게밖에 세울 수 없었다. 우리는 당정책에 기초하여 생활을 새롭게 리해하도록 작가를 도와주면서 생활을 더 깊이 파고들어 로동계급의 사회력사적 처지와 혁명위업에 비추어 보다 심각하고 절박한 종자를 새롭게 찾아내도록 하였다. 이리하여 작가는 로동계급이 근본을 잊어서는 안되며 근본을 안다고 해도 자신을 계속 혁명화하지 않고 자만하면 변질된다는 사상적 알맹이를 작품에 심어놓을 수 있었다.” 『영화예술론』, 앞의 책, p.50.

24) 엄용하, 「종자를 바로잡는 것은 좋은 글을 쓰기 위한 결정적 담보」, 『문화어학습』 3, 사회과학출판사, 1974; 후루타 히로시, 앞의 글, p.273에서 재인용.

25) 전쟁영화 <우리를 기다리지 말라>(1984)에 나오는 대사. 이하나, 앞의 글, p.92.

26) 古田博司, 『天皇と首領—東アジアにおける有機体國家論の隠された底流』, 『大航海』 45, 東京: 新書館, 2003; 후루타 히로시, 앞의 글, pp.277~279에서 재인용.

공동체는 적간첩의 침략에도 흔들리지 않는 굳건한 나무로 표상되며, 이는 종종 시퀀스와 시퀀스 사이에 뜬금없이 등장하는 큰 나무로 화면 위에 실재화(hypostatization)하곤 한다.

속도전 역시 북한 영화이론에서 큰 비중을 차지한다. 『영화예술론』에 “혁명적 문학예술창작의 기본 원칙”으로 명기되어 있는 속도전은 영화의 창작과정을 건설이자 전투로 바라보는 사고에서 나온다.²⁷⁾ 1950년대 후반부터 실시된 생산력 증진 운동인 ‘천리마운동’을 예술 창작에 적용한 속도전 개념은 “작가, 예술인들의 정치적 자각과 창조적 열의를 최대한으로 동원하여 가장 짧은 기간에 사상예술적으로 훌륭한 작품을 성과적으로 만들어냄으로써 당 사상사업의 요구를 제때에 정확히 관철해 나가는 혁명적인 창작원칙이며 창작전투의 기본 형식”이라는 것이다. ‘최소한의 비용으로 최대의 효과를 올리는’ 자본주의적 효율성 개념과 달리 속도전은 단시간에 창작인의 열의를 최대한으로 동원함으로써 양적, 질적으로 높은 성과를 내는, 곧 ‘최대한의 투입으로 최대의 효과를 올리는’ 것이다. 속도(velocity)란 물체의 빠르기를 나타내는 속력(speed)에 일정한 방향성(vector)을 더한 개념이다. 따라서 속도전에서는 단지 빠른 것만이 중요한 것이 아니라 국가가 지향하는 일정한 방향=사회주의 건설을 향해 일시불란하게 움직이는 것이 더욱 중요하다는 것을 뜻한다. 예술가들의 집단적 열의를 기반으로 한 집체창작이 북한영화가 지향하는 기본적인 창작 방법이라고 할 때, 속도전 개념은 ‘창작적 양양’을 꾀함으로써 영화 제작 기간의 단축 뿐만 아니라 영화의 내용에도 영향을 미친다. ‘반간첩영화’에 등장하는 인물들은 항상 투쟁하고 있는 것으로 그려지는데, 그 투쟁은 실질적 대결이거나 포기를 모르는 추적이거나 전투적인 노동이거나 혹은 사상적 갈등 상태로 나타난다. 영화 속에서 당면한 투쟁의 대상은 남한에서 건너온 첩자지만 크게 보면 배후의 미제국주의이며, 이러한 투쟁은 때때로 해이해진 자기 자신과의 투쟁으로도 묘사된다. 속도란 건설이 투쟁의 한 형태가 되는 천리마시대의 시대정신이 보편화된 것이며, 이것이 영화 속에서는 투쟁하는 인물로 구체화되어 나타나고 있는 것이다. ‘반간첩영화’의 반탐활동은 그야말로 혁명 투쟁과 다름없는 것으로 묘사된다.

‘반간첩영화’에서 냉전은 시각적, 그리고 청각적으로 이미지화된다. ‘반간첩영화’에서 자주 등장하는 짧은 회상장면에는 어김없이 전쟁이 등장한다. 화염에 휩싸인 마을, 공중전, 폭격, 황량한 전장에 준비한 시체들, 총성과 비명, 아이들의 울음소리, 절규 등 전쟁 이미지는 시각보다는 오히려 청각에 의존하는 경향이 크다. 막대한 물량을 필요로 하는 전쟁영화에서는 영화가 제작된 동시기의 시청각적 기술을 모두 동원하여 최대한의 스펙터클을 보여주고 있는데 반하여,²⁸⁾ 상대적으로 적은 제작비로 만드는 ‘반간첩영화’의 짧은 회상장면을 위하여 많은

27) “속도전은 고도로 조직화되고 계획화된 긴장한 창작 전투이다.” 『영화예술론』 앞의 책, p.374.

28) 이하나, 앞의 글, p.106.

물량을 투입할 수는 없었을 것이다. 전쟁 장면을 와이드 앵글로 보여주지 않고 최소한의 화염과 총소리, 폭격소리만으로 전쟁을 표현하고 있다. 냉전의 시작은 전쟁에서 비롯되었다는 것이 이야기와 이미지 양 측면에서 드러난다. 냉전은 적과 아군이라는 전쟁의 도식을 평화의 시기에 옮겨놓은 것으로, ‘반간첩영화’는 냉전이 평화의 외양을 띠고 있으나 실상은 전쟁과 다름없다는 것을 잘 묘사하고 있다. 한가로운 강가, 잔잔한 물결, 바람에 가볍게 날리는 나뭇가지, 아이가 키우는 비둘기, 줄지어가는 유치원생들, 교예극장의 다양한 공연과 여가를 즐기는 인민들의 즐거운 모습, 일터로 가는 젊은이들과 양산을 쓴 여성들, 평화로운 공원에서 공차며 노는 아이들, 주인공의 얼굴 위로 잔잔히 흐르는 서정가요 등은 평화를 상징하는 아이콘과도 같다. 음악은 북한영화에서 매우 큰 비중을 차지한다. 주인공이 고뇌할 때에는 느리고 슬픈 곡조에 주인공의 의지와 결단을 반영하는 가사가 붙은 노래가 흐른다. 사건이 해결되어 주인공이 일상으로 돌아가는 해피엔딩에는 행진곡풍의 밝은 음악이 등장한다. 특색 있는 선율과 좋은 가사는 인민성을 추구하는 북한음악의 필수불가결한 조건이 된다.²⁹⁾ 또한 반탐활동을 하는 주인공이 생각에 잠겨 거니는 한낮이나 저녁 무렵의 강가는 잔잔하고 평온한 물결이 가득한 반면, 캄캄한 밤의 바닷가는 늘 거센 파도가 치는 곳으로 묘사된다. 이 곳은 첩자들이 침투하는 통로이자 망원(간첩)과 망책(첩자에게 지령을 내리는 고정간첩)이 접선하는 곳이다. 이곳에서 첩자들은 주도권 다툼을 위해 자기들끼리 몸싸움을 벌이고, 안전원들이 첩자들을 검거하며 그 과정에서 다치거나 죽기도 한다. 바다는 평화로운 북한 사회와 대비되는 평화롭지 못한 외부와의 경계를 이루는 장소이다. 이처럼 냉전의 이미지는 기본적으로 장소와 명암에 크게 좌우된다.

‘반간첩영화’에서 냉전의 이미지는 인물의 형상화를 통해 가장 잘 드러난다. 종자론, 속도전과 함께 예술 창작에서 가장 중요시하는 것도 바로 이것이다. “종자를 가꾸는 데서 무엇보다도 중요한 것은 인물들의 성격을 옳게 설정하고 생동하게 그려내는 것이며, 특히 종자를 구현하는 기본 인물인 주인공의 성격을 잘 그려야 한다”는 명제는 종자론과 인물 형상화의 관계를 잘 보여주고 있다.³⁰⁾ 또한 『영화예술론』의 가장 첫머리에도 “문학은 인간학이다”라는 명제가 있다. 이는 문학이 ‘살아있는 인간’을 그려야 한다는 것인데, 이때 “인간을 그리는 것은 현실에서와 같이 숨쉬고 사고하며 행동하는 산 인간과 그의 생활을 그리는 것”이며, 동시에 문학이 인간에게 복무해야 한다는 것이다.³¹⁾ 또한 인간학이란 “자주성에 대한 문제, 자주적인 인간에 대한 문제를 내세우고 새시대의 참다운 인간전형을 창조하여 온 사회를

29) 『영화예술론』, 앞의 책, pp.317~328.

30) 『종자』, 『문학예술사전 중』, 과학백과사전종합출판사, 1991, pp.544~545.

31) 『영화예술론』, 앞의 책, p.33.

주체의 요구에 맞게 개조하는데 이바지하는 문학”(강조점은 인용자)이라고 정의한다. 곧 영화예술 창작에서 인간 전형의 창조가 무엇보다 핵심적인 문제라는 것이다. 전형은 리얼리즘 미학에서 인물 창조의 기본 원칙으로 손꼽힌다. 북한 영화사는 해방 이전의 비판적 리얼리즘에서 출발하여 해방후부터 1966년까지의 사회주의 리얼리즘 단계를 거쳐 1967년부터 주체사실주의로 이행하였는데,³²⁾ 각 단계에서 전형의 문제는 공통적으로 중요시되었다. 루카치는 전형이 개별특수적인 모순에서 보편적 모순이 발현되는 상태라고 보았다, 엥겔스에 의하면 전형은 “전형적 상황에서 전형적 인물이 충실하게 재현된 것”이다.³³⁾ 곧 인물의 전형성은 그 인물이 처해있는 전형적 상황에서 발현되는 특성이라는 것이다.³⁴⁾ 김정일은 『주체문학론』(1992)에서 “사람 중심의 세계관에 기초한 주체형의 인간전형을 창조할 것”을 주장하였다.³⁵⁾ 인간 중심 세계관이라고 하는 주체사상이 문예이론으로 확대된 것이 주체사실주의라고 할 때, 주체사상에 따라 사회적 관계나 상황을 주도하고 개선하는 인물의 중요성이 무엇보다 강조되는 것은 당연한 귀결일 것이다.³⁶⁾ ‘반간첩영화’는 전형적 인물들이 전형적 상황에 위치함으로써 이야기가 발생한다. ‘반간첩영화’의 이야기가 다소 도식적으로 보이는 것도 여기에서 기인한다.³⁷⁾

그런데 『영화예술론』에서는 바로 그 도식성도 비판한다. 인물들이 도식적으로 그려지는 이유는 산 인간을 그려야 하는 (영화)문학이 인물 형상화에 실패했기 때문이라고 한다.³⁸⁾ 인물의 도식성은 구체적 생활을 포착하여 생동하게 그리지 못할 때 발생한다는 것이다. 또한 일반적인 인물의 전형화는 인물을 이상적으로 극대화하거나 사실적으로 과장함으로써 이루어 지는데 반해,³⁹⁾ 사회주의 리얼리즘과 주체사실주의에 의거한 북한영화에서 인물의 전형화는 인간의 생활을 다양하고 구체적으로 그리면서도 “그 과정에서 드러나는 사람들의 사상감정과 심리세계를 섬세하게” 그려내는 것을 목적으로 한다. 인물의 전형화와 개성화의 유기적인 통일이 중요시되고 있는 것이다. 비판적 리얼리즘은 인물을 통해 현실의 모순을 드러내는 데

32) 김룡봉, 앞의 책 ; 유임하, 「사회주의적 사실주의에서 '주체사실주의'로의 이행 : '해방후 평화적 민주건설 시기'에 대한 북한문학사의 기술 변화」, 『민족문학사연구』 42, 민족문학사학회, 2010.

33) 게오르그 루카치, 김경식 역, 『소설의 이론』, 문예출판사, 2007 ; 칼 마르크스 · 프리드리히 엥겔스, 『마르크스 엥겔스 문학예술론』, 미다스북스, 2015.

34) “문학에서 전형적인 성격을 창조하며 의의 있는 인간문제를 밝혀내기 위해서는 (중략) 인간들을 진실하게 보여줄 수 있는 전형적인 생활을 풍부하고 깊이있게 그려야 한다.” 『영화예술론』, 앞의 책, p.40.

35) 김정일, 『주체문학론』, 조선로동당출판사, 1992, pp.161~176.

36) 남재윤, 「1960~70년대 북한 '주체 사실주의' 회화의 인물 전형성 연구」, 『한국근현대미술사학』 19, 2008, pp.116~117.

37) 전형적 인물의 도식성은 자본주의 사회의 간첩/첩보영화=스파이영화에서도 나타난다. 정형화된 인물, 결말이 뻔한 구성, 적에 대한 서툰 묘사 등이 전쟁기 서구사회 스파이영화의 특징이었다. 정르영화의 거장인 히치콕조차도 인물의 형상화를 위해 유사한 상황에 놓이게 만들곤 했다. James Chapman, Hitchcock and the Spy Film, IB,Tauris, 2017.

38) “우리는 때때로 제목이 다른 작품들에서 비슷비슷한 인물들을 보게 되는 경우가 있다. 서로 다른 작가들이 각이한 인간과 생활을 취급하고 있음에도 불구하고 작품에 일정한 류형의 판박이 인물들이 그려지는 원인은 어디에 있는가? 그것은 바로 작가들이 사람들을 산 개성으로 보지 않고 일정한 틀에 맞추어 그리는 데 있다.” 『영화예술론』, 앞의 책, p.39.

39) 박혜숙, 『소설의 등장인물』, 연세대학교출판부, 2004, p.53.

에 강조점이 있다면, 사회주의 리얼리즘은 모순에 처한 인물이 현실을 깨닫고 각성하게 되는 과정에 보다 중점을 두며, 주체사실주의에서는 어떠한 어려움이 있어도 이를 극복하는 강한 의지를 가진 인물이 부각된다. 이는 자본주의 사회에서는 그 모순을 드러내는 것만으로도 의미가 있지만, 사회주의 혁명 과정에 있는 사회에서는 인물의 각성을 통해 사회주의적 전망을 제시하는 것이 의미가 있고, 사회주의 혁명을 완수한 후에는 이를 지키기 위한 인민 각자의 노력과 투쟁을 강조하는 것이 가장 중요한 것임을 미학적으로 반영한 것이다. 이러한 미학적 기초에 의해 형상화된 인물들은 영웅적 인물 형상화로 구체화되기도 한다. 영웅적 인물은 ① 항일혁명투사, ② 조국해방전쟁 영웅, ③ 사회주의 건설 시기의 천리마영웅, ④ 주체형 인간의 전형인 ‘숨은 영웅’ 등으로 세분화되는데,⁴⁰⁾ ‘반간첩영화’에서는 반탐활동을 하는 인물들이 일종의 ‘숨은 영웅’으로 나타나며, 반대로 적에 대한 묘사도 전형성을 띤다. ‘반간첩영화’에서 형상화한 적과 ‘숨은 영웅’은 그 자체가 냉전의 이미지로서, 이러한 냉전의 의인화가 전달하는 문화정치적 메시지는 북한사회의 냉전 인식을 반영한다.

3. 의인화된 냉전 : 냉전 인식의 문화정치적 메시지

북한 ‘반간첩영화’의 주요 인물들은 크게 두 개의 인물군으로 나뉘어진다. 첫 번째 인물군은 북한 인민과 대적점에 있는 ‘敵간첩’으로서, 항상 악당=적으로 묘사되는 인물들이다. 이들은 북한사회에 침투하여 직접 작전을 수행하는 행동대원이라 할 수 있는 ‘망원’과 이미 오래 전부터 북한 지역에 거주하면서 망원들에게 지령을 전달하는 고정간첩인 ‘망책’, 이들을 배후에서 조종하는 남한의 인물, 그리고 이 모든 것을 계획하고 조종하는 미제국주의자들로 이루어진다. 또하나의 인물군은 첫 번째 인물군과 대비되는 선량하고 충직한 인민대중들로서 이른바 ‘숨은 영웅’과 각성한 인민들이 해당된다. 여기에는 스파이=敵간첩의 침략을 분쇄하고 이를 잡아내는 反探활동을 하는 요원(내무원, 안전원, 보위부원 등⁴¹⁾)들과, 요원은 아니지만 극이 진행하면서 점차 반탐의 중요성을 깨닫게 되는 일반 인민들이 속한다. 또한 협박에 못 이기거나 어리석은 부주의로 적간첩에 협조하게 되는 인물들이 등장하는데 이들은 결국 자신의 잘못을 깨닫고 적간첩을 잡는데 도움을 준다. 반탐요원들은 대개 처음부터 이들이 적간첩이 아니라는 것을 파악하고 있기에 이들을 믿어주고 따뜻한 아량으로 포용한다. ‘반간첩영화’의 주인공은 직접 적간첩을 잡는 요원 보다는 적간첩에 농락당하는 인민들인 경우가 많

40) 『론설 : 시대정신과 영웅성 구현 문제』, 『조선영화년감』, 문예출판사, 1989, pp.84~87.

41) 남한의 중앙정보부/국가안전기획부/국가정보원에 해당하는 북한의 기구는 내무서/(사회)안전과(부)/국가정보위부이다.

다. 그러다 보니 이야기의 중심이 적간첩을 중심으로 흘러가고 요원들은 중반 이후에 이미 적간첩의 존재를 알고 있는 상태로 등장하곤 한다. 도입부터 적간첩이 어떻게 무엇을 획책하려고 하는가를 드러내며, 그들을 어떤 시점에서 어떻게 잡아내는가에 이야기의 초점이 있다.

이처럼 명확하게 정반대의 대척점에 서있는 인물들은 냉전을 선악의 대결로 보이게 하는 효과를 낸다. 본시 선량한 인민들이지만 잠시의 판단 착오나 어리석음, 또는 과거의 잘못 때문에 적에게 이용당하다가 반성하게 되는 인물들은 악의 세계에서 선의 세계로 돌아온 것으로 간주된다. 자본주의 사회의 장르영화에서 ‘우리편’과 적을 나누는 것은 전쟁영화와 간첩/첩보영화에 공통되는 것이지만 처음부터 적과 아군이 명확한 전쟁영화와 달리, 미스터리나 스릴러의 장르적 속성을 가진 간첩/첩보영화에서는 종종 누가 적이고 누가 ‘우리편’인지를 의도적으로 모호하게 하는 경우도 많다.⁴²⁾ 그러나 북한의 ‘반간첩영화’에서는 이러한 모호성은 처음부터 제거된다. 각 인물들은 전형성이 극대화되어 묘사되는 가운데 정확한 양쪽 진영으로 구분되어 대결구도로 포진된다. 여기서 냉전의 표상은 단지 적간첩만이 아니다. 적간첩과 대적하는 요원/인민들 역시 냉전 이미지의 한 축을 이룬다. 냉전이 의인화되어 표현되고 있는 것이다. ‘반간첩영화’에 등장하는 전형적 인물들과 이러한 인물들을 통해 전달되는 세계 인식 및 메시지를 다음 몇가지 유형으로 나누어 볼 수 있다.

1) 산업스파이와 산업전사 : 근대화 경쟁으로서의 냉전

1950년대 ‘반간첩영화’에서 양진영을 대표하는 전형적인 인물은 산업스파이와 산업전사이다. ‘반간첩영화’로서 가장 앞서서 영화인 〈끝나지 않은 전투〉(1957)에서는 북한의 저명한 과학자 리명세를 암살하라는 지령을 받고 북한에 건너온 박동근이라는 첩자와 이미 침투해있던 망책과 여간첩을 안전원들이 잡는 이야기이다. 이 영화에서 리명세는 북한을 대표하는 과학자로서 북한 과학기술 발전의 견인차 역할을 하는 인물이며 외국에까지 널리 알려진 학자로 묘사된다.⁴³⁾ 이 영화에서 간첩들은 “리명세를 없애는 것이 열 개의 공장을 파괴하는 것보다 더 중요한 공작”이라면서 리명세 이외에도 암살 대상이 몇 명 더 있음을 암시한다. 미군 첩보부는 리명세의 주치의인 박원근의 동생 박동근을 살인자라는 누명을 씌워 협박한 후 강제로 북한에 보낸다. 리명세는 박동근을 의심없이 자신의 서재로 불러 조국의 모든 공장들이

42) 첩보 스릴러 장르의 거장인 알프레도 히치콕의 작품들에서 스파이들은 정체가 모호하게 묘사되며 때로 이중첩자이거나 심지어 가공의 인물로 밝혀지곤 한다. 특히 여성 스파이들은 그 자체가 매혹의 대상으로서, 비난보다는 연민을 유발하는 존재들이었다. James Chapman, *Hitchcock and the Spy Film*, I.B.Tauris, 2015.

43) 이 당시 이와 유사한 위치에 있던 실제 인물로는 리승기 박사를 들 수 있다. 리승기 박사는 교토제국대학 출신의 공학박사로 나일론에 이어 세계 두 번째 화학섬유인 비닐론을 발명한 것으로 유명하다. 비닐론은 김일성이 ‘주체 섬유’라고 부를 정도로 1950~60년대 북한의 중요한 섬유 생산품이었다.

앞으로 우리의 손으로 만들어져야 한다면서 그에게 같이 일할 것을 제안한다. 리명세 박사는 조선의 공업을 알리기 위해 곧 모스크바로 떠나게 되어 있는데 박동근은 그 전에 암살에 성공해야 한다.

이 영화는 시종일관 북한이 이미 과학기술면에서 남한을 월등히 앞지르고 있음을 보여준다. 영화 초반에 인천의 밤거리가 묘사되는데, 그곳은 물도 안나오는 수돗가, 담뚝통이에 늘 어선 거지들, 그 앞을 지나가는 ‘실업군중’, 처녀를 농락하는 술취한 불량자 등으로 가득한 곳이다. 반면 북한은 술마시는 것조차 죄책감을 느낄만큼 건실한 인민들이 열심히 일하며 살아가는 곳으로서, 리명세와 같은 훌륭한 과학자들이 충성을 다해 연구를 한 덕분에 인민들이 발달된 과학기술의 혜택을 누리며 근심없이 사는 곳으로 묘사된다. 여기서 박동근은 암살자라기 보다는 산업스파이에 가까운 이미지로 등장한다. 그는 화학을 전공한 엘리트로서 과학에 어느 정도 지식이 있는 인물이다. 그는 미제와 남한에 이용당하는 꼭두각시이지만 양심상 암살을 끝까지 주저하며 발전된 북한의 모습에 마음이 끌리는 유약한 인물이다. 뒷 시기의 ‘반간첩영화’를 통틀어 적간첩을 이렇게 온정적(?)으로 묘사하는 예는 거의 없다. 아직 ‘반간첩영화’가 자리를 잡지 못한 초창기의 모습을 보여준다고 할 수 있다. “리명세의 발명을 중단시키지 않는다면 북한의 경제발전을 도와주는 것”이라는 미제와 남한측 에이전트와의 대사는 이 영화가 전달하고자 하는 메시지가 어디에 있는지를 보여준다. 곧 북한은 남한과 경제발전을 놓고 경쟁하고 있으며, 북한은 이미 월등히 앞서가고 있다는 것이다. 이를 막기 위해 산업스파이들은 과학자 암살 뿐만 아니라 산업정보 유출이나 기간시설 파괴를 목적으로 잠입한다. 1950년대의 ‘반간첩영화’들은 산업스파이의 정보 유출과 시설 파괴 책동이 이야기의 중심이 된다. <위험한 순간>(1958)에서 적간첩의 임무는 공장의 설계도를 빼돌리는 것이며, <정각9시>(1959)에서는 트랙토르(트랙터) 시제품 생산을 막고 생산시설을 파괴하는 것이다. 1960년대 이후의 ‘반간첩영화’에서도 간첩들의 임무는 주로 북한이 개발한 과학기술의 정보를 빼내거나 생산시설을 파괴하는 것으로 설정되지만, 그 자체가 이야기의 핵심은 아니다. ‘반간첩영화’는 시대별로 조금씩 강조점이 달라지지만 영화 속에서 적간첩의 임무는 거의 변하지 않는다.

1950년대 ‘반간첩영화’의 두드러진 특징은 산업스파이라는 적간첩의 인물상에 대비되는 또하나의 인물상이 일종의 산업전사로서 부각된다는 점이다. <정각9시>에서는 바람직한 근로인민의 상이 제시된다. 영화의 배경은 트랙토르를 생산하는 기계공장이다.⁴⁴⁾ 노동자들은 노력 기준량을 2.5배로 높여 내년 생산량을 트랙토르 3,500대로 늘릴 것을 결의했다는 신문

44) 트랙토르는 농촌기계화와 생산력 증강의 핵심으로서 이후에도 계속 중요시된다. 백과사전에 ‘트랙토르’와 함께 ‘트랙토르 작업계획’이라는 별도의 항목이 독립적으로 존재할 정도이다. 『백과전서』, 과학백과사전출판사, 1984, pp.26~27.

기사를 보고 뿔 듯이 기뻐한다. 공장 내부의 벽에는 천리마를 탄 노동자 아래 “동무는 천리마를 탔는가?”라는 구호가 적힌 포스터가 걸려있다.⁴⁵⁾ 1956년 말, 강선제강소를 시작으로 실시된 천리마운동은 1958년 무렵에는 전국적으로 실시되고 있었으며, 이로 인해 제1차 5개년계획(1957~1961)은 1년 먼저 목표를 달성한다.⁴⁶⁾ 이 영화에는 천리마운동에 박차를 가하던 당시 북한사회의 분위기가 그대로 녹아있다. 영화 속의 노동자들은 모두 사회주의 건설에 대한 기대와 확신에 차있고 거리에는 청춘남녀들의 웃음소리가 끊이지 않으며 온 사회가 자립경제 달성을 위해 매진하고 있는 모습이 그려진다. 외국에서나 생산하던 기계를 우리 공장에서 만들어냈다고 자랑스러워하는 노동자들의 얼굴에는 “이제 우리나라에서 못 만들어내는 것은 없다”는 감격이 가득하다. 이들에게 건설은 곧 투쟁이다. 싸우면서 일하는 모범적인 근로인민으로서 혁혁한 성과를 낸 이들은 1960년대부터 ‘천리마영웅’으로 불리며 이들을 주인공으로 하는 영화들이 만들어진다.⁴⁷⁾ ‘반간첩영화’에 나오는 산업전사들은 영웅적인 면모보다는 흔들리는 인간을 그린다는 점에서 좀더 현실적이며, 1960~80년대 남한 근로자에게 요구된 ‘산업전사’의 모습과 다르지 않다는 점에서 체제를 표상하는 인물들이기도 하다.⁴⁸⁾

또한 이 영화에는 협동조합의 성과에 대한 자랑과 치사도 등장한다. 협동조합의 성과에 힘입어 관개를 완성하여 생산량은 200톤을 달성했고, 조선소를 젖소로 개량하여 우유를 생산하고 있다고 말한다. 협동조합 간부들의 행사에서 중창단이 부르는 노래에는 “일터로 가세. 승리의 깃발은 증산과 절량으로~”라는 가사가 등장한다. 1954년부터 공개적으로 시작된 농업협동화는 4년만인 1958년에 사실상 완료되어, 이를 통해 국가가 생산과 유통, 그리고 촌락 질서 전반을 장악하는 사회주의적 개조가 이루어졌다고 평가받는다. 이 영화는 바로 천리마운동 초기, 희망과 열의로 가득한 사회 분위기를 그리고 있다. 여기에는 1956년의 종파투쟁이라든가 농업협동화 과정에서의 노선 갈등, 인민 대중들 사이에 존재했던 불만 따위는 당연히 하게도 드러나지 않는다.⁴⁹⁾ 영화에 등장하는 갈등이란 사회적 갈등이 아니라 정신상태가 해이해진 노동자, 협박에 못이겨 적간첩에 협조하려 했던 주인공이 반성과 각성을 통해 새로운 다짐을 하는 과정에서 겪는 내면의 갈등 정도이다. 곧 북한 사회에 이미 계급갈등은 존재하지 않고 외부로부터의 침략/모략과 사회주의 건설 투쟁을 위한 자신과의 싸움이 있을 뿐이라

45) 이 시기에는 같은 구호를 가진 여러 종류의 포스터가 제작된 것으로 보인다. 2015년 7월 서울시립미술관에서 열린 북한포스터 전시회(빔 반 데어 비즐 컬렉션) 참조. 김효진, 「이미지에 드러난 북한체제의 정치커뮤니케이션 : 1950~60년대 포스터를 중심으로」, 『북한연구학회보』 19-2, 북한연구학회, 2015, pp.17~18.

46) 박후건, 『북한 경제의 재구성』, 선인, 2015, pp.48~49.

47) ‘천리마영웅’ 영화의 원형은 〈정방공〉(1964)이라고 알려져 있다. 이명자, 앞의 책, pp.60~65.

48) 김태호, 「갈채와 망각, 그 뒤란의 ‘산업전사’들 : ‘국제기능경기대회’와 1970~80년대의 기능인력」, 『역사문제연구』 36, 역사문제연구소, 2016.

49) 북한 농업협동화 과정에서의 갈등 상황에 대해서는 다음을 참조. 김성보, 『남북한 경제구조의 기원과 전개-북한 농업체제의 형성을 중심으로』, 역사비평사, 2000, p.321~360.

고 말하고 있는 것이다.

이 영화들은 1950년대 후반의 세계를 명백하게 사회주의 진영과 자본주의 진영 간의 경제 개발 경쟁이 맞붙은 시대로 규정한다. 1958년 통계에는 사회주의 국가와 자본주의 국가의 여러 경제 지표들이 제시되어 사회주의 국가가 자본주의 국가를 경제적으로 월등히 앞서고 있음을 보여준다. 이러한 통계에는 자본주의의 문제점을 드러내기 위하여 자본주의 국가의 실업자 수라든가 파업 운동 등이 포함되어 있으며, 사회주의의 우월성을 드러내기 위해 소련의 인공 위성에 관한 통계가 강조되어 있다. 또한 이러한 통계자료에는 같은 사회주의권 국가들과 비교해서도 뒤지지 않는 북한의 경제 상황, 곧 농업협동조합의 개수라든가 농촌 기계화의 지표인 트랙토르 대수라든가 각종 미곡 생산량, 가축 두수 등도 제시되어 있다.⁵⁰⁾ 제2차 세계 대전 이후 자본주의 진영과 사회주의 진영의 대결은 실상 과학기술과 무기개발 경쟁으로도 나타났으며, 그 과정에서 진영간, 국가간, 기업간에 무수한 산업스파이들이 존재했음은 널리 알려진 사실이다.⁵¹⁾ 남북한도 각각 자본주의적 방식과 사회주의적 방식으로 근대화의 길에 들어섰지만 남한이 1950년대 말이 되어서야 경제개발계획 논의가 시작되고⁵²⁾ 1960년대부터 본격적인 경제개발에 박차를 가했던 것과 달리, 북한은 전쟁후 일찍부터 사회주의 건설을 통한 자립경제 달성을 목표로 생산력 증강운동에 힘썼다. 남북의 근대화 경쟁은 실제상에서도 표상 차원에서도 이루어졌으며, 그 흔적은 남북 영화들에 고스란히 각인되어 있다. <정각9시>에 등장하는 트랙토르는 사회주의 경제개발의 표상이며, 제목인 ‘정각 9시’는 하나의 목표를 향해 전력투구하는 노동자들이 일제히 일을 시작하는 시간이기도 하다. 이처럼 산업스파이와 산업전사라는 대립하는 인물의 형상화는 냉전을 근대화 경쟁의 일환으로 바라보는 세계관을 반영한다.

2) 적간첩과 반탐요원 : 반미/반제 투쟁으로서의 냉전

‘반간첩영화’에서 가장 기본적인 대립은 적간첩과 반탐 요원간의 대립이다. <위험한 순간>(1958)은 중국인민지원군이 북한에서 철수한 1958년의 정황을 잘 보여주고 있다. 영화는 중국군의 철수⁵³⁾를 알리며 ‘미제침략군’ 역시 조선땅에서 하루 속히 물러나도록 끝까지 투쟁

50) 『조선중앙년감』, 1958, pp. 466~496.

51) Hediéh Nasheri, *Economic Espionage and Industrial Spying*, New York: Cambridge University Press, 2005, pp.18~19.

52) 정진아, 「이승만정권기 경제개발3개년계획의 내용과 성격」, 『한국학연구』 31, 고려대학교 한국학연구소, 2009 ; 「특집 : 수출진흥과 자립경제」, 『신태양』 8-6, 1959.

53) 1958년 2월 19일 조선민주주의인민공화국과 중화인민공화국 간의 공동성명에서 중국군 철수가 천명됨에 따라 그해 10월 중국군은 북한 지역에서 완전히 철수했다. 이는 친중국파를 견제하기 위해 중국군의 북한 주둔을 원하지 않았던 김일성의 요청에 중국이 부응함으로써 이루어진 것이었다.

해야 한다고 주장한다. 그런데 〈위험한 순간〉에서는 북한에 적간첩을 침투시키는 인물이 리 찰드 대위라고 언급되긴 하지만 그 실체가 화면에 구체적으로 드러나지는 않는데 반해, 〈보이지 않는 전선〉(1965)에서 적간첩의 배후 인물인 칼 바이 중장은 꽤 많은 분량을 차지하며 의도와 지령 내용 등이 상세히 설명된다. 그는 일본, 남조선, 도미니카, 베트남 등의 정세가 좋지 않다고 하면서 세계 각지에서 전쟁을 벌여야 한다고 말한다. 미국은 아시아 등지의 좌익운동이나 반미의 움직임이 보이는 나라들에서 전쟁을 일으킴으로써 미국의 패권을 유지하려고 한다는 것이다. 병원 약품창고에서 일하다 실수로 불을 내고 그만두게 된 간호사 최덕실은 딸 박순선과 함께 목축장으로 내려가 살고 있다. 최덕실은 불을 낸 후 감기로 치료를 받는 과정에서 눈이 멀었는데, 이는 병원 원장 박성률과 그의 부인(으로 위장한) 이춘옥이 일부러 꾸민 일이었다. 박성률은 원래 일본 관동군 세균부대에서 조수로 일했던 전력이 있으며, 이춘옥은 실은 토지개혁 때 쫓겨난 지주의 딸인데, 최덕실이 그녀의 얼굴을 알고 있었기 때문에 적간첩인 이춘옥의 정체를 들키지 않기 위해 박원장이 일부러 최덕실의 눈을 멀게 한 것이었다. 미일제국주의의 하수인인 적간첩과 그들의 모략에 의해 희생당한 최덕실 부부는 냉전의 가해자와 피해자로서 대립하고 있다.

여기서 ‘失明’은 은유적인 의미를 가진다. 눈이 멀었다는 것은 진실을 보지 못한채 적의 달콤한 목소리에 속기 쉬운 상태라는 것을 의미한다. 따라서 눈을 멀게 한다는 것은 인민이 진실을 보지 못하도록 사실을 호도하고 거짓을 꾸며내어 현혹시킨다는 의미이다. 전쟁 때 실종된 최덕실의 남편은 실은 괴뢰군에 강제로 끌려가 죽었지만, 이를 모르는 최덕실은 앞을 못보는 상태에서 남편이 남쪽에서 편하게 잘 살고 있다는 적간첩의 말을 믿을 수밖에 없다. 보위부에서는 “미국놈들은 눈을 점점 멀게 만드는 방법을 연구한다. 우리로서는 상상도 못할 일이다. 켄트라는 미국 의사가 멀쩡한 사람을 앓은뱅이나 곱사등이로 만드는 방법을 연구해냈다”고 하면서, 최덕실의 눈을 수술해 다시 볼 수 있게 해준다. 곧 미제의 간첩행위는 결국 인민으로 하여금 제국주의 괴뢰의 본질을 꿰뚫어보지 못하게 만드는 것으로,⁵⁴⁾ 그럼에도 불구하고 조국은 앞을 못보는 인민을 의심하거나 내치지 않고 다시 눈을 뜰 수 있게 해줌으로써 진실을 볼 수 있도록 해준다는 것이다. 눈을 멀게 함으로써 인민의 혁명성과 투쟁정신을 흐트러뜨리려는 적간첩과 다시 인민을 각성시키는 반탐요원의 대립은 ‘보이지 않는 전선’인 냉전의 본질을 반미/반제 투쟁으로서 바라보는 세계관을 반영하고 있다.

〈매화꽃은 떨어졌다〉(1970)에서는 미제가 전쟁 때부터 20년간 묻어둔 망책(고정간첩)과

54) 이러한 ‘失明’의 은유는 실은 1950년대 남한영화에서도 나타나는데 전쟁영화 〈자유전선〉(1955, 김홍)에서 인민군은 미군병사를 숨겨준 주인공 어머니의 눈을 인두로 지진다. 여기서도 눈을 멀게 하는 행위는 진실을 은폐함으로써 민중을 억압하는 적의 포악성을 드러내는 장치로 쓰인다. 이하나, 『대한민국, 재건의 시대—플롯으로 읽는 한국현대사』, 푸른역사, 2013, p.207.

미국의 지령에 따라 움직이는 일본 관동군 출신 첩보대장이 등장한다. 일본은 미제의 하수인이며 일제와 미제는 곧 같은 제국주의로서 저항해야할 대상이고, 과거 친일파였던 남한의 첩보대장은 그들의 지령에 의해 움직이는 꼭두각시라는 것을 강조한다. 어느 일요일 휴식의 한때를 보내던 사회안전원 석주는 갑자기 찾아온 부장과 함께 전람관으로 가서 ‘동해수출품도 자기공장’ 상표가 붙은 매화꽃병에서 한 개의 꽃잎을 잃은 꽃송이를 보게 된다. 부장은 이것이 첩자를 보내라는 신호이며, 다시 ‘매화작전’을 개시한다는 의미라는 것을 간파한다. 그는 매화에게 들여보낸 꽃잎=적간첩을 체포한 후 안전원 석주를 꽃잎으로 가장시켜 적들 속에 들여보낸다. 고정간첩 매화의 목표는 ‘무섭게 발전할 수 있는 북조선 산업시설을 필요한 시간에 파괴’하는 것인데, 이에 맞서는 안전원 석주는 그러한 발전된 북한에서 행복을 누리며 살고 있는 인민의 전형적 모습으로 그려진다. 그는 교외의 전원주택에서 살면서 취미로 그림을 그리며, 어머니를 모시고 교예극장이나 동물원에 나들이도 다니는 엘리트 요원으로 등장한다. 영화의 초반부에 나타난 석주의 환경은 1960년대 후반 기준으로 20~30년후 남한의 중산층 정도가 꿈꾸었을 생활수준을 보여준다. 세련된 반탐요원의 모습은 마치 007영화를 벤치마킹한 1960년대 후반의 남한 첩보영화⁵⁵⁾에 등장하는 정부요원을 연상케 한다. 이 영화는 어둠 속에 암약하는 적간첩과 밝은 대낮에 주로 등장하는 요원들을 대비시키며 선악을 명암으로 표현하고 있다. 반미/반제 투쟁이 벌어지는 세계는 선과 악, 밝음과 어두움, 백과 흑으로 뚜렷하게 양분된 세계이다.

냉전을 반미/반제 투쟁으로 바라보는 이러한 시각은 한국전쟁 이후부터 기본적으로 깔려 있는 생각이지만,⁵⁶⁾ 이것이 더욱 강하게 제기된 것은 1960년대 베트남 전쟁이 계기가 된 것으로 보인다. 1964년 8월, 미국이 북베트남을 폭격함으로써 국제전으로 확대된 베트남전쟁을 목도하면서 북한은 세계에서 벌어지는 미제국주의의 만행을 고발하는 데에 주력했다. 미국의 북베트남 공격에 대한 일련의 보도⁵⁷⁾와 남한에서의 미국의 만행에 대한 고발이 이어졌다. 이에 의하면 미제는 남한에서 폭행과 살생을 일삼으며 부녀자들을 농락하고 재물을 약탈, 파괴하는 만행을 저지르고 있다.⁵⁸⁾ 이에 제3세계 인민들은 “평화가 더 귀중하다고 하면서 제국주의와의 투쟁을 회피하려는 잘못된 생각을 떨치고 일어나 반제반미투쟁을 강화”해야 하며, “20년 이상 남조선을 강점하여 군사기지로 만들고 전조선을 침략하려는 기도를 버리지 않고 있는 미제에 대항하여 남조선의 식민지 제도를 청산하고 민족해방 혁명을 완수하

55) 이하나, 위의 책, pp.254~256.

56) 북한 전쟁영화에서 한국전쟁은 남북간의 전쟁이 아니라 북한과 미제간의 전쟁으로 그려진다. 이하나, 앞의 글, 2015 참조.

57) 『로동신문』, 1964년 8월 각일자.

58) 「전세계 인민들에게 고함」, 『조선중앙년감』, 1965, pp.65~76; 「남조선에서 감행한 미제침략군의 범죄적 만행(1965년 1월~1966년 12월)」, 『조선중앙년감』, 1966~67, pp.509~515.

며 나라의 통일을 실현”해야 한다. 미제는 세계 혁명적 인민들의 단결된 힘을 가장 두려워하기 때문에 세계 모든 인민들이 월남과 쿠바 등의 반제투쟁에 동참해야 한다는 것이다.⁵⁹⁾ 미제에 대한 적개심이 더욱 높아진 또하나의 계기는 1968년 1월 23일 일어난 푸에블로호 사건이었다. 미군 정보수집함 푸에블로호가 원산 앞 공해지역에서 정보활동을 하다가 북한의 해군초계정에 의해 나포된 이 사건은, 그 해 12월 승무원 82명과 1구의 유해가 판문점을 통해 돌아옴으로써 일단락되었다. 북한은 선원들을 인도적으로 대했고 여기에 감동받은 푸에블로호 선원들이 스스로 공동사죄문과 청원서를 남에 따라 송환을 결정했다고 선전했지만,⁶⁰⁾ 이들은 돌아온 후 북한에서 받은 조직적인 고문과 협박에 대해 폭로하였다.⁶¹⁾ 이 사건으로 북한은 세계 최강 미국의 첩보망을 뚫을 수 있다는 것을 국내외에 선전할 수 있게 되었고, 1968년 청와대습격미수사건(1.21사태)의 실패로 수세에 몰린 정황을 공세적으로 전환할 수 있게 되었다. 이후 푸에블로호는 평양 대동강변에 전시되어 반미반제 투쟁의 상징으로서 북한 인민들에게 선전되었다. 이 사건은 반미/반제투쟁으로서의 냉전을 상징하는 매개물로서 ‘반간첩영화’에 많은 영향을 주었다.⁶²⁾

냉전의 끄트머리에 제작된 <어느 한 해안도시에서>(1988)는 푸에블로호 사건이 연상되는 영화이다. 인민군 해병들은 공해상에서 기관 사고로 구원을 요청한 외국 무역선 로빈호를 구제한다. 북한은 사고로 화상에 뇌골까지 깨진 상태로 들어온 부상자를 성심성의껏 치료해서 살려놓지만 실은 이 배에는 첩자가 타고 있었다. 홍콩에서 출항한 로빈호의 기관장이 차사고로 갑자기 죽게되자, 미국 해양호의 선장 웰슨이 알선해서 로빈호에 태운 새 기관장 존 메이크가 바로 그 첩자였다. 홍콩 해협에서 기상관측을 구실로 활동하는 미국 해양호는 실은 미 중앙정보국 소속 간첩선으로서, 임무는 북한 지역 해안 전선의 해저, 해류 등의 각종 군사정보를 정탐하여 미 육해공군에 보내는 것이다. 영화는 로빈호 선장의 대사를 통해 “이 나라는 자주적이고 준법성이 강하며 푸에블로호를 항복시킨 결단성이 있는 나라”라고 하면서 푸에블로호 사건을 다시 일깨우고 있다. 이 영화는 두가지 점에서 특징적이다. 하나는 적간첩이야에 미국인인데 반해, 서양인인데도 북한에 우호적인 로빈호의 선장과 같은 인물을 설정하고 있다는 점이다. 반제국주의가 무조건적인 서양에 대한 배척이 아니라는 점을 보여주고 있

59) 김일성, 「반제반미투쟁을 강화하자(아세아 아프리카 라틴아메리카 인민단결기구 기관 리론잡지 <뜨리콘띠넨탈> 창간호에 발표한 론설, 1967년 8월 12일」, 『조선중앙년감』, 1968, pp.30~33.

60) 「미제무장간첩선 푸에블로호 선원들의 공동사죄문과 청원서」, 『조선중앙년감』, 1969, pp.589~593.

61) 푸에블로호 사건에 대해서는 다음을 참조. 미첼 러너, 김동욱 역, 『푸에블로호 사건 : 스파이선과 미국 외교정책의 실패』, 높이깊이, 2011. (Mitchell B. Lerner, *The Pueblo Incident: A Spy Ship and The Failure of American Foreign Policy*, University Press of Kansas, 2002)

62) 푸에블로호 사건은 조선중앙TV를 통해 심심치 않게 등장한다. 푸에블로호에 대한 기록영화가 2000년대 이후 최근까지도 계속 방영되고 있다. 북한 기록영화에 대해서는 김승, 『북한 기록영화, 그 코드를 풀다』, 한울아카데미, 2016 참조.

는데, 이는 1980년대 후반 세계청년학생축전⁶³⁾과 같은 국제대회를 준비하는 북한의 열린 자세를 강조하고 있는 것으로 보인다. 또한나는 미제의 침략을 문화적인 것으로 해석하고 있다는 점이다. 로빈호의 기관장 존 메이크는 팝음악을 틀어놓고 춤을 추는데 영화에서 이러한 음악과 춤은 시끄럽고 음란하며 기괴하게 묘사된다. 이 영화는 컬러영화에 간단한 합성 기법까지 등장하여 당시 영화기술의 일단을 보여주고 있는데, 미국인들의 영어 대사는 입모양과 성우의 목소리 연기가 일치하는 더빙이 아니라 일률적인 여성 목소리의 해설로 처리된다. 또한 적간첩에 대비되는 인물로는 조심성 없는 설계실장의 딸이 등장하는데 그녀는 부주의로 인해 기밀을 누설함으로써 “각성 없이 사는 것이 얼마나 투쟁에 해로운지”를 보여준다. 각성되지 않은 부주의와 무신경은 미국의 (문화)침략을 부추길 따름이라는 것이다. 냉전을 문화침략으로 바라보는 이러한 경향은 이후의 ‘반간첩영화’에서도 계속된다.

3) 반혁명의 자손들과 혁명의 계승자들 : 정통성 경쟁으로서의 냉전

거의 모든 ‘반간첩영화’에 빠지지 않고 등장하는 것이 적간첩과 반탐요원(혹은 근로인민) 사이의 대를 이은 적대관계이다. <숨길 수 없는 정체>(1970)에서 김책공업종합대학을 졸업한 순임은 국방공업용 r-5 특수강을 생산하는 제강소 연구원으로 오게 된다. 보안부에서는 순임이 오고 나서부터 간첩이 r-5의 정보를 훔치고 있다는 것을 알게 된다. 순임의 주변 인물을 조사하던 중 순임과 20년만에 만났다는 의사 정희에 주목한다. 정희는 일제시기에 동네 자본가 백현도의 집에서 하녀로 일하다가 인천의 한 제사공장에 팔렸고 거기서 순임을 만나 친구가 되지만 2년후에 병에 걸려 수용소로 끌려갔었다. 그런데 알고 보니 정희는 갑자기 심장마비로 죽었다던 자본가의 딸 백도화로서, 순임으로부터 정보를 빼내기 위해 성형수술을 하고 나타나 정희로 행세했던 것이다. 그녀는 자본가인 아버지의 공장을 되찾고 사회주의 사업을 파괴하기 위해 미국의 간첩이 되기로 한다. 배후조종자인 미국인 목사 브라운은 전쟁 중에 미국에서 성형외과 의사를 서울로 불러와 백도화를 정희의 모습대로 수술시켜 북한으로 보냈으며, 30년 동안 잠복해온 고정간첩인 최석만으로 하여금 순임을 죽이게 하고 백도화에게는 r-5의 생산설비를 파괴하라는 지령을 내린다. 여기서 백도화는 일제시기에 공장을 운영하던 자본가의 딸이라고만 나오는데, 영화는 일제시기에 공장을 했다면 그는 친일 악덕 자본가임이 틀림없으며, 그의 딸이 간첩이 되는 것은 매우 자연스러운 현상이라고 말하고 있다. 적간첩은 ‘당연하게도’ 반혁명의 자손들인 것이다.

63) 1989년 7월 평양에서 열린 제13차 세계청년학생축전은 1947년 체코의 프라하에서 첫대회가 열린 후 아시아 최초로 평양에서 열렸다. 이는 북한이 남한의 1988년 서울올림픽 개최에 대응하여 유치한 것으로 170여개국이 참여하였다.

〈검은 장미〉(1973)에서는 적간첩의 배후조종자와 요원들의 관계가 더욱 구조적이고 역사적으로 설명된다. 남한 해군첩보대 파견대장 민중지 중령은 미중앙정보부 스미스가 일본의 방위첩보대는 중시하고 자신은 무시하는 것이 못내 불만이다. 민중지는 전쟁 때 일본인 가마하라에게 딸 소영을 입양보내는데, 가마하라는 스미스의 지령으로 북한의 특수선박 ‘상어’의 설계도를 빼돌리기 위해 소영을 ‘검은 장미’라는 암호로 특수선박설계실에 침투시켰다. 하지만 진짜 ‘검은 장미’는 이미 잡힌 상태이고 현재 ‘검은 장미’로 알려진 인물은 적간첩을 일망타진하기 위해 ‘검은 장미’로 위장한 안전부 요원 홍송희였다. 그녀는 민중지가 전쟁 때 총살시킨 홍광수의 딸로서 남한과 미제에 대한 적개심에 찬 인물로 그려진다. 그런데 민중지는 이미 다른 간첩 백일숙을 침투시켰을 뿐만 아니라 ‘검은 장미’ 역시 자신의 딸로 믿고 있는 반면, 일본 방위청 소속 가마하라는 그녀가 민중지의 딸이 아니라 자신의 첩자라고 주장하고 있으며, 또한 스미스는 한국 첩보망이나 일본 방위청 정보 계통이 모두 미중앙정보부의 관할 하에서만 존재한다고 말한다. 곧 남한과 일본은 스스로는 독자적인 정보망을 가진 국가라고 생각하지만 실은 미국의 조종 아래 움직이는 ‘괴뢰국가’에 불과하다는 것을 폭로한 것이다. 안전부는 스미스의 첩보망과 민중지의 첩보망이 다르게 움직인다는 것을 역이용하여 적간첩을 일망타진하려고 한다. 미제의 꼭두각시가 되어 움직이는 남한·일본과, 이들을 조종하는 미국의 음모, 이에 맞서 투쟁하는 요원들이라는 극명한 대비효과는, 민중지와 가마하라의 딸인 ‘검은 장미’와 공산주의자의 딸인 홍송희의 대결로 표상된다. 곧 반혁명의 자손들과 혁명의 계승자들 사이의 대결로서 냉전을 바라보고 있는 것이다.

냉전을 표상하는 인물들 사이의 대를 이은 대결은 혁명과 반혁명의 구도가 대를 이어 계속되고 있음을 보여준다. 〈또 다시 이어진 사건〉(1982)은 이를 가장 명시적으로 보여준다. 농업과학연구소의 학준 박사는 한랭전선에도 끄떡없는 벼종자인 ‘풍년 38호’를 개발하고 있는데, 그는 10년전 기차 안에서 괴한으로부터 자신을 구하려다 희생된 관리위원장의 딸을 찾고 있다. 시약품 도매상에서 일하는 영실은 농업과학연구소에 침투한 적간첩인 척하지만, 실은 학준 박사를 구한 관리위원장의 딸 인숙이었다. 인숙은 주체화, 과학화, 현대화⁶⁴⁾라는 네온사인 아래 사격 훈련을 하는 자신의 모습을 떠올린다. 인숙의 정체가 망책에게 탄로난 것 같으니 이 일에서 손을 떼라는 보위부장에게 인숙은 “조국의 새 세대로서 자신의 임무를 자각하고 있으니 대를 이어 계속되는 이 투쟁에서 한 발짝이라도 물러설 수 없다”고 하면서 “원수와의 싸움에서 반드시 승리자로 남겠다”고 다짐한다. 적간첩 망월인 미영과 망책인 그녀의 오빠는 지주였던 아버지의 빼앗긴 땅을 찾아야 한다는 생각에 미국 첩보 고문 벨트로부터

64) 인민경제의 주체화, 과학화, 현대화는 1978~1984년에 실시된 제2차 경제개발7개년계획의 구호이다.

지령을 받아, 벼종자를 가지고 평양에서 열리는 과학토론회에 가기로 되어 있는 학준 박사를 없애고 남으로 넘어가려고 하지만 인숙의 정보를 받은 보위부에 제압당한다. 학준은 인숙을 만나 10년전 자신을 위해 목숨을 바쳤던 이의 딸이 이렇게 훌륭하게 자랐음을 감격스러워 하고, 보위부원은 저 남매 간첩이 바로 10년전 인숙의 아버지를 살해한 망책의 아들과 딸이라고 말한다. 이들은 “세월이 흘러도 원수 놈들의 계급적 본성은 변하지 않으며, 이 세상에 계급적 원수가 남아있는 한 우리의 투쟁은 잠시도 멈출 수 없다”고 말한다. 수확량을 늘려 인민의 생활을 윤택하게 할 국가적 연구를 하는 학준 박사를 구한 자의 딸과 망책의 아들 딸이 대를 이어 대립하고 있다는 것은 혁명과 반혁명의 자녀가 혁명가 유자녀와 계급적 원수로 다시 만나 대대로 투쟁이 이어지고 있음을 보여준다.

혁명의 계승자들이 대를 이어 충성한다는 것은 김정일이 공식적인 후계자로 전면화되는 1980년대 초부터 문학예술에 나타난 공식적인 주제이다. 북한은 1980년대 제6차 당대회 이후 주체혁명의 계승자로서 김정일을 부각하기 위한 선전활동을 강화하였다. <또다시 이어진 사건>이 제작된 1982년의 『조선중앙년감』에는 처음으로 ‘위대한 수령 김일성 동지의 현지도’와 함께 ‘친애하는 지도자 김정일 동지의 실무지도’가 나란히 등장하여,⁶⁵⁾ 권력 승계를 위한 공동집권기의 과도적 모습을 보여준다. 해방 40주년, 노동당 창건 40주년, 조총련 결성 30주년이 되는 1985년에 쓰여진 중편소설 <세대>(김삼복)⁶⁶⁾나 같은 해 제작된 기록영화 <계승자들>에서는 모두 혁명 1세대의 뒤를 이은 젊은 청춘들이 변함없이 당을 받들고 충성하는 모습이 그려진다.⁶⁷⁾ 혁명가의 유자녀들이 ‘혁명의 씨앗’으로서 다시 혁명가로 성장하는 것은 사회주의가 어떻게 계승되는지를 잘 보여준다. 자본주의 사회에서의 대물림이 ‘상속’인데 반해, 사회주의 사회의 대물림은 ‘계승’이다.⁶⁸⁾ 개인적 차원의 상속과 달리 계승은 사회적 공감과 설득이 요구되며, 이 때문에 국가적 프로파간다가 필요할 수밖에 없다. 김정일이 김일성의 후계자가 되는 것은 단지 권력 세습의 문제가 아니라 사회주의 혁명전사의 자녀들이 부모 세대의 혁명 유업을 이어받는 것을 상징하는 일이다. 이것은 대내적으로 김정일의 권력 승계를 정당화할 뿐만 아니라 남한에 대해서도 정통성 우위를 과시하는 효과를 가져온다.

혁명과 반혁명의 구도는 1980년대에 갑자기 튀어나온 문제는 아니었다. ‘반간첩영화’는 항상 혁명의 계승자들과 반혁명의 자손들을 대비시킴으로써 냉전/분단이 정통성 경쟁의 문제임을 보여준다. 반혁명의 자손들은 모두 남한 체제를 대표하는 인물들로서 미제의 사주를 받

65) 『조선중앙년감』, 1982, pp.2~4.

66) 『세대』, 『문학대사전』 3, 사회과학원, 2000, pp.279~280.

67) 김승, 앞의 책, pp.123~130.

68) 자본주의 사회에서 자본가의 자녀들은 유산을 상속함으로써 자본가 계급을 그대로 물려받는다. 계급의 대물림을 상징하는 금수저, 흙수저라는 말이 유행하던 시기, <상속자들>(SBS, 2013)이라는 TV드라마가 인기를 누린 것은 우연이 아니다.

았다는 것을 강조하고, 혁명의 계승자들은 모두 북한 체제를 지지한다는 것을 명백하게 드러내고 있는 것이다. ‘반간첩영화’에서 적은 항상 미제이고 남한은 그저 하수인에 불과하다는 시각은 남한을 같은 민족으로서 해방과 통일의 대상으로 바라보려는 시각과 끊임없이 북한 사회를 교란시키려는 적간첩=반혁명의 자손들이 판치는 구제불능의 反민족적 집단으로 보려는 시각을 동시에 내포하고 있다. 그러나 남한 사회가 민주화로 가고 있던 1990년대 이후에 오히려 후자의 시각이 우세해지는 것으로 보인다.⁶⁹⁾ 이러한 변화는 냉전 해체 이후 시기의 ‘반간첩영화’에도 드러난다.

4) 이중첩자의 역설 : 끝나지 않은 혁명 투쟁으로서의 신냉전

사회주의권의 붕괴로 인한 냉전체제의 해체와 남한사회의 민주화 등 정세의 변화에도 불구하고, 국제적 고립과 자연 재해 등으로 인한 경제 악화에 김일성의 사망으로 인한 정신적 타격까지 입은 북한에서는 ‘반간첩영화’가 지속적으로 만들어진다. 동구권 몰락 이후 스스로에게 마지막 남은 혁명의 자존심=사회주의 수호의 사명을 부과한 북한은 ‘반간첩영화’에도 이러한 심리를 그대로 투영한다. 1994년작 <방패>는 1, 2부로 나뉘어 제작되었다. ‘접선’이라는 부제를 단 제1부에서는 보위부가 적간첩망인 코브라망과 야리향망의 접선자 S.K.A.를 잡음으로써 적간첩 세력을 일망타진하려고 하는 모습이 보여진다. CIA 부국장 프랭크 맥킨의 지령을 받는 남한의 서구암 대장은 ‘황색작전’을 지휘하면서 40년전 국군의 1.4후퇴 때 결혼식을 빙자한 비밀결사모임에서 적의 습격으로부터 자신을 구해준 대한청년단 소속 강소산을 떠올린다. 그는 현재 이북 합영센터 부지배인으로 활동하지만 실은 야리향이라는 암호를 쓰는 남한의 첩자라는 것이다. 그러나 보위부장 장학세는 강소산이 자신의 소꿉친구이고 보안간부학교 동료이며 오래된 반탐 일꾼인 보검이라고 한다. 영화는 강소산이 남한 첩자 야리향이자 동시에 북한 반탐요원 보검이라는 정보를 주는 동시에, 아들의 오해를 받으면서까지 자기 일에 충실하다가 아내의 죽음에 죄책감을 가진 인간적이고 진실한 면모를 가졌음도 강조한다. ‘검토’라는 부제가 붙은 제2부에서는 강소산이 심장협심증으로 매우 위험한 상태에 있다는 것이 드러난다. 죽음이 임박한 상태에서도 강소산은 서구암의 첩자 S.K.A.와 접선을 시도하려고 한다. 그는 장학세에게 “지난 세월을 청춘도 가정도 사랑도 다 바쳐 이 접선의 한 순간만을 고대해 왔다”고 하면서 죽는 날까지 임무를 다하겠다고 말한다. 강소산은

69) 1990년대 들어 북한은 남한의 反민족성을 신랄하게 비판하는 일이 잦아졌다. 민주화와 함께 세계화 역시 진행되고 있었던 남한에서 ‘민족문화’를 말살하고 있다는 인식에 기초한다. 이는 민주화 열망에 힘입어 출범한 ‘국민의 정부’에 대해서도 마찬가지였다. 「민족문화 전통과 유산을 유린한 역적」, 『로동신문』, 1998년 2월 9일자 ; 「국민의 정부’도 타도 대상이다(1), 민족문화를 유린 말살하는 패륜패덕 정권」, 『로동신문』, 1999년 1월 24일자.

S.K.A.와 접선에 성공하여 그로부터 야리향망의 활동방향과 공작대상을 전달받지만, 자신은 얼마 살지 못할테니 내 대리인에게 전해주라고 말한다. 결국 강소산은 죽고 아버지를 미워하던 소산의 아들은 아버지의 장례식에 놓인 수많은 훈장을 보고 아버지가 반탐요원이었다는 것을 알게 된다. 이윽고 S.K.A.와 만나는 접선 자리에 소산의 아들이 등장하여 자신이 바로 야리향이라고 말한다.

이 영화의 도입부에는 개방후 거지가 넘쳐나는 소련사회의 비참한 모습이 나오며, 이에 비해 홍콩과 비즈니스 협상을 벌이는 강소산의 모습을 통해 북한사회가 지금 변화하고 있음을 보여준다. 또한 “지난 시절에는 반동출판물과 녹화물들이 기구를 통해 우리 지역에 살포됐는데 최근에는 이런저런 합법적 경로를 통해 여행자들의 짐 속에 끼어들어오고 있다”는 대사와 함께 화면에 도색잡지, 비디오 테이프 등이 보이는데, 이는 북한이 자본주의의 물결에 노출되고 있으며, 이를 문화침략으로 규정하고 있다는 것을 단적으로 보여주는 장면이다. 남한체제를 대표하는 서구암은 “사회주의가 허물어지고 자유세계가 지배하는 시대에 우리 황색작전의 최종목적은 북한 공화국기를 내리자는 것이다. 면적이 겨우 11만km²밖에 되지 않은 북한이 사회주의의 마지막 보루가 되고 있다”고 말한다. 사회주의의 마지막 보루, 이것이야말로 북한의 자존심과 자부심이다.

이 영화에 등장하는 인물은 이제까지의 ‘반간첩영화’가 보여주지 않았던 새로운 인물상을 보여준다. 바로 적간첩과 반탐요원이 한 몸으로 결합한 이중간첩이라는 존재이다. 앞에서 살펴본 <검은 장미>(1973)에서도 주인공이 ‘검은 장미’로 위장하였기 때문에 이중간첩처럼 보이긴 하나 관객들은 일찍 그녀의 정체를 알게 된다. 반면, <방패>에서 야리향이자 보검인 강소산 역할을 한 배우는 공훈배우 박영걸인데 그의 걸출한 인물과 탁월한 연기력은 그의 연기를 매우 진정성 있게 보이게 하며, 이는 끝까지 강소산이 어찌면 야리향이 맞을지도 모른다는 의심을 거두지 못하게 만든다. 서구 첩보영화에서 흔히 보이는 적인지 아군인지 불분명하게 보이는 미스터리적 인물인 것이다. 강소산이 죽기 전의 회상에서 그가 어떻게 이중첩자가 되었는지가 나온다. 그는 원래 우익이었는데 전쟁때 북한군의 포로가 된 인물이라는 것이다. 일반적인 ‘반간첩영화’의 주인공들은 처음부터 북한체제 쪽에 속하는 사람인데 반해 이 영화의 주인공은 처음으로 남한에서 북한으로 전향한 사람이라는 것도 모호성을 배가시킨다. 또한 이 영화에서 서구암의 첩자로 나오는 S.K.A.의 실명은 이와나미 쇼인데, 그는 사실 서구암의 아들이다. 강소산의 아들과 서구암의 아들 이와나미 쇼가 만나는 장면은 남북이 새로운 세대로 대를 이어 대결하고 있다는 의미를 가지는데, 어찌보면 야리향이 대를 이어 이중간첩을 하고 있는 것처럼 보이기도 한다. 그러나 강소산이 죽기전 아들의 여자친구에게 하는 다음과 같은 대사는 모호함을 한방에 날려버리며 영화의 메시지를 전달한다. “너희들은 마음껏

행복감을 누려라. 바로 그걸 위해서 아버지와 어머니들은 피를 흘렸고 한 생을 고스란히 바쳤다. 부모들이 흘린 피가 헛되면 안된다”는 것이다. 혁명세대는 역사 속으로 돌아가지만 그들의 희생은 헛되지 않았으며, 새세대는 혁명유업을 받들어 사회주의를 수호하는 ‘방패’와 같은 역할을 해야 한다는 것이 이 영화의 메시지이다. 사회주의 최후의 보루인 북한에서 대를 이은 투쟁과 혁명은 끝나지 않고 계속되어야 한다는 것이다. 이중간첩이라는 모호했던 존재는 명확한 메시지 전달을 위한 도구로 급반전된다.

사회주의 진영의 몰락, 냉전의 해체 이후에도 북한은 변함없이 투쟁을 계속하고 있다는 메시지는 <조난>(2009)이나 <미결건은 없다>(2011)에서도 여지없이 드러난다. <조난>은 “적간첩의 음모를 적발하는 투쟁은 전문 일꾼만이 아닌 공민의 신성한 의무”⁷⁰⁾라는 것을 강조하고 있으며, <미결건은 없다>에서는 3중의 회상 구조를 통해 시간이 흘러도 혁명 투쟁은 계속되어야 한다는 것이 구조적으로 묘사된다. 첫 번째 시간대에서는 1953년 8월, 철길 순회요원 김창세가 순찰 중에 정체 불명의 남자와 격투를 벌이다가 칼에 찔려 살해되었으나 이 사건은 미결건으로 남는다. 두 번째 시간대에서는 “20여년이 지난 1976년 8월, ‘미제의 도발에 의한 판문점 사건’⁷¹⁾이 발생하여 북한에 대한 미국의 대대적인 군사작전으로 언제 전쟁이 터질지 모르는 일촉즉발의 위기 상황”에서 적간첩의 책동이 다시 시작되면서, 20년전의 미결건이 되살아난다. 남천 기계공장 노동과에 새로 배속된 미경은 불미스러운 일로 백화점에서 쫓겨났다는 소문에 휩싸여 남동생마저 등을 돌리고 급기야 약혼자의 어머니로부터 파혼당하기에 이른다. 실은 미경은 반탐요원으로서, 미 중앙정보부 해밀턴의 지령을 받은 적간첩 백장미가 남천 기계공장에서 새로 개발한 C-5 자동차의 비밀을 알아내는 동시에 설비를 파괴하려 한다는 것을 알고 자신이 남한에서 파견된 망원인 척 신분을 숨겨 백장미에게 접근한다. 미경은 백장미의 목표가 고성능 원격조종기를 훔쳐 국제회의장을 폭파시키려는 것임을 알아내고 적간첩이 철길 아래 묻은 폭탄을 찾아내어 던져버린다. 미경은 20년전 살해된 철길 순회요원 김창세의 딸로서 아버지를 잃고 고아로 자라다가 ‘아버지 김일성 수령의 은혜’로 삶의 의지를 되찾은 인물임이 밝혀진다. 미경이 가까운 가족과 지인으로부터도 이해받지 못하며 자신의 정체를 말하지 못하는 고통을 겪는 것은 북한 인민들이 ‘기꺼이’ 감당해야 할 고난을 대변하는 듯 보인다. 이러한 고난은 미경의 위로 흐르는 슬픔에 어린 서정가요로도 표현되는데, 다소 신파적이라고 볼 수 있는 이러한 장면은 기쁘게 희생을 감내하는 영웅적 주인공의 면모를 극대화시킨다.⁷²⁾

70) 홍찬수 · 리은경 · 김광수, 『조선의 영화예술』, 조선영화수출입사, 2016.

71) 남한에서는 ‘8.18. 판문점 도끼만행사건’으로, 미국에서는 ‘Tree Cutting Incident’로 불린다.

72) 이영미는 북한 예술이 신파성을 떨쳐버리지 못하는 이유로 당과 수령이 요구하는 의심할 수밖에 없는 대의와 절대선을 부정하지 못하고 개인적 욕망의

세 번째 시간대는 2011년 현재의 시점으로서, 군복을 입은 늙은 미경이 강당을 가득 메운 군인들 앞에서 연설을 하고 있다. “경애하는 최고사령관 동지를 목숨으로 보위”해야 하며,⁷³⁾ 이것이 곧 “우리 조국과 인민의 행복이 걸린” 일이라고 주장하여 장병들의 기립박수를 받는다. “이 지구상에 미제국주의가 남아있는 한 치열한 계급투쟁은 계속될 것”이라고 말하는 미경은 고난과 핍박 속에서도 인내하며 끝까지 임무를 완수하는 일종의 ‘숨은 영웅’이라고 할 수 있다. 영화는 이러한 3중의 회상 구조를 통해 1950~70년대라는 북한의 ‘좋은 시절(belle époque)’에 대한 추억을 떠올리게 하며, 그 시대의 지도자인 김일성을 ‘인민의 아버지’로서 다시 소환한다. 이는 김일성의 모습을 모방함으로써 김일성의 재림을 이미지화한 김정은이 김일성 시대의 인민들이 가졌던 헌신과 열의를 이 시대의 인민들에게 요구하는 것과 무관하지 않아 보인다. 북한에서 냉전은 결코 끝나지 않았으며, 따라서 미제의 침략에 맞서 싸워야 하는 북한의 기본적 모순 역시 변하지 않았다는 것이다. 한반도 분단의 갈등과 모순이 더욱 첨예해지는 신냉전(Advanced Cold War)의 시기에도 북한 사회를 교란시키고 북한의 국제적 위상에 흠집을 내려는 미제의 획책이 변함없이 혁명투쟁도 변함없이 지속되어야 한다는 것을 주장하고 있다.

이 영화는 그동안 나왔던 ‘반간첩영화’들이 가지고 있는 모든 요소를 망라한 종합선물세트 같은 영화이다. 우선 남한에서 온 적간첩의 배후에는 항상 미제가 있으며 간첩의 선발 과정에서 여김없이 일본이 개입된다.⁷⁴⁾ 또한 적간첩의 목표는 기술 정보를 빼돌리고 산업시설을 파괴하는 것과 더불어 국제적 위상에 흠집을 내려는 것이다. 적간첩은 반혁명의 자손들이고 반탐요원은 혁명의 유자녀들인 것도 공통된다. 또한 이 영화의 주인공 미경은 <방패>의 강소산처럼 이중간첩 역할을 하는데, 그 정체가 밝혀지는 것은 영화의 후반부이고 그 전까지는 관객으로 하여금 끝까지 의심하게 만든다. 이중간첩이라는 모호성은 남한의 간첩/첩보서사에서는 결코 체제로 편입될 수 없게 만드는 요인이 되지만,⁷⁵⁾ 북한의 ‘반간첩영화’에서는 이중간첩이 결국 반탐요원이라는 것이 밝혀지면서 완벽히 체제로 귀속된다. 또한 북한의 ‘반간첩영화’에 나오는 적간첩은 대부분 여간첩이라는 것도 특기할만 하다. 그러나 남한의 여간첩 서사가 여성의 섹슈얼리티에 기대고 있는 데 반하여⁷⁶⁾ 북한 ‘반간첩영화’에서의 여간첩은 모

승인이 허용되지 않는 세상에서 신파성이 여전히 지배적인 미감으로 자리할 수밖에 없기 때문이라고 한다. 이영미, 『한국대중예술사: 신파성으로 읽다』, 푸른역사, 2016, pp.639~643.

73) 여기서 ‘경애하는 최고사령관 동지’란 김정은을 말한다. 김정은은 2009년에 후계자로 내정되었으며, 2011년 12월 17일에 김정일이 갑작스럽게 사망함으로써 권력을 승계받았다. 이 영화가 2011년 영화이니 김정일 사후에 만들어졌다고 보기는 어렵지만, 이 장면만 추가로 촬영했을 가능성이 높다.

74) 미제의 이미지를 일제의 이미지로 치환하는 이러한 방식은 아시아 사회주의에서 보편적인 것이다. 임우경, 『내전, 분단, 냉전, 1950 이야기 겹쳐 읽기: 한국전쟁 시기 중국의 반미 대중운동과 아시아 냉전』, 『사이』 10, 국제한국문화학회, 2011.

75) 이하나, 『1970년대 간첩/첩보 서사와 과잉냉전의 문화적 감수성』, 『역사비평』, 역사문제연구소, 2015, pp.384~385.

76) 이하나, 위의 글, pp.381~382; 전지니, 『불온과 섹슈얼리티: 반공과 검열, 그리고 불온한 육체의 기묘한 동거-1970년대 영화 ‘특별수사본부’ 여간첩 시리즈에 대한 고찰』, 『여성문화연구』 33, 한국여성문화학회, 2014.

호성에 더 많이 기대고 있다. 곧 여성은 성형수술 등 변신이 용이하기 때문에 의심받지 않고 침투하기 쉬우며, 무엇보다 남성의 시선에서 보았을 때 흔들리기 쉽고 믿을 수 없는 존재이다. 북한영화에서 여성은 남성 못지 않은 혁명전사이자 근로인민으로 그려지지만, 남녀관계라는 차원에서 보았을 때는 여전히 전근대적인 시선 속에서 ‘어머니, 아내, 애인’으로만 머물러 있는 경우가 많다.⁷⁷⁾ 그러나 ‘반간첩영화’의 여주인공들은 남성 주인공과 마찬가지로 미제와 남한에서 침투시킨 악랄한 적간첩으로 반혁명의 자손이기도 하고, 혁명의 유자녀=계승자로서 대를 이어 투쟁하는 모범적인 인민상이기도 하다. 요컨대 ‘반간첩영화’의 인물들은 냉전과 신냉전을 가로질러 북한영화가 시대의 전형으로 제시하는 ‘냉전형 인간’인 것이다.

4. 결론 : 과잉방어 프로파간다와 냉전형 인간의 창출

인류의 역사만큼 오래되었다는 스파이는 제1,2차 세계대전을 거치면서 대중 서사의 소재로 들어오며 냉전시대에 전성기를 맞는다. 서구의 첩보영화가 ‘멋진 첩보요원’과 ‘매혹적인 간첩’의 아슬아슬한 대결로 나타나는 것과 달리 한반도의 간첩/첩보서사는 명확한 선악의 대결 구도로 이루어지며 적을 창출함으로써 비로소 서사가 완성되는, 그 자체가 냉전과 분단의 메타포이다.

북한 ‘반간첩영화’에 나타난 냉전 이미지의 특징을 요약하면 다음과 같다. 첫째, ‘반간첩영화’는 적과 아군이라는 전쟁의 이분법을 평화의 시기에 그대로 이식함으로써 전형적 인물을 창출해내며, 그 방법론은 종자론, 속도전, 사회주의 리얼리즘 및 주체사실주의이다. 둘째, ‘반간첩영화’에 나타난 전형적 인물들은 의인화된 냉전을 표상한다. ‘냉전형 인간’이라 할 수 있는 인물들은 ① 산업스파이와 산업전사, ② 적간첩과 반탐요원, ③ 반혁명의 자손들과 혁명의 계승자들, ④ 이중간첩 등으로 유형화되며, 각각 ① 근대화 경쟁으로서의 냉전, ② 반미/반제 투쟁으로서의 냉전, ③ 정통성 경쟁으로서의 냉전, ④ 끝나지 않은 혁명 투쟁으로서의 신냉전을 상징한다. 셋째, ‘반간첩영화’에서는 전쟁과 평화의 이미지가 시청각적 효과를 통해 극명하게 대비되어 나타난다. 전쟁은 짧은 회상 장면에서 화염과 폭격, 파괴와 죽음 등의 이미지로 형상화되며, 평화는 나무, 강물 등의 자연, 슬픔이 어린 감상적인 서정가요, 여성들과 아이들, 여가를 즐기는 사람들, 인민의 높은 생활수준을 보여주는 교외 풍경 등으로 이미지화된다.

77) 안지영, 『김정일 시기 북한영화의 젠더 담론 연구』, 인제대학교 박사학위논문, 2015, p.123.

북한 ‘반간첩영화’가 공통적으로 가지는 문화정치적 함의를 정리해 보면 다음과 같다. 첫째, ‘반간첩영화’에서 미 제국주의는 항상 일본 제국주의와의 연관성 속에 나타남으로써 반제 투쟁의 역사성이 강조된다. 둘째, 같은 맥락에서 남한은 한 핏줄이긴 하지만 일제의 하수인이었고 미제의 꼭두각시라는 점에서 反민족성을 가지고 있다는 것이 강조된다. 남북의 간첩영화가 기본적으로 분단을 공모하는 관계에 있는 것은 사실이지만, 남한과 화해할 수 있는 어떠한 여지도 찾아볼 수 없다는 점에서 북한의 ‘반간첩영화’는 간첩에 온정적인 태도를 취하는 남한의 간첩영화보다 오히려 더 냉전과 분단의 감성을 강화하는 데 기여하고 있다. 셋째, 반탐 활동의 과정에서 눈이 먼 사람이 눈을 뜨거나 평범한 인물의 부주의와 무신경이 타파된다는 설정은 반탐 활동에 인민 개개인의 각성이 중요하다는 것을 나타낸다. 이는 곧 ‘반간첩영화’가 프로파간다적 성격을 넘어서 인민 대중에 대한 사회주의 교양으로서의 의미를 가진다는 것을 보여준다. 넷째, ‘반간첩영화’의 냉전 인식은 어디까지나 수세적이고 방어적인 것이다. 곧 사회주의 건설 시기에도, 냉전 해체 후 고난의 행군 시기에도 북한은 항상 미제의 침략 위기에 노출되어 있다. 따라서 평화란 투쟁의 회피가 아니라 투쟁을 통하여 쟁취하는 것일 수밖에 없으며, 인민들은 늘 각성한 채로 이에 대항한 혁명 투쟁을 계속해야 한다. 북한은 전쟁을 원하지 않고 평화를 지향하지만, 평화를 지키기 위해서는 희생과 헌신, 그리고 강도 높은 혁명 투쟁을 참고 견디는 인간상이 필요하다. 노동자, 투쟁 전사, 각성하는 인간이 결합된, 싸우면서 일하는 ‘냉전형 인간’의 창출은 남북 체제가 공통적으로 원했던 인간상이었다. ‘반간첩영화’는 냉전이 과잉된 형태로 지역화하는 한반도에서 과잉방어의 프로파간다가 제였다. 그러나, 과잉된 방어는 냉전과 분단을 극복하는 데에 일조하기 보다는 오히려 체제 강화와 긴장 고조를 유발한다는 것을 그간의 남북 정세는 여실히 보여주었다. 마지막으로 최근의 ‘반간첩영화’들은 세계 자본주의에 둘러싸인 사회주의의 마지막 진지로서의 북한 현실에 대한 지성의 비관과 의지의 낙관이 교차하는 모습을 보여주고 있다. 북한은 변하고 싶어 하지 않지만 사실은 변하고 있음을 ‘반간첩영화’는 드러내고 있는 것이다.

The Cold War Human and Cold War Imagery in North Korean Counterespionage Films

Lee Hana (Seoul National University)

This paper examines how North Korean society's perception of the Cold War was constructed and changed through the depiction of Cold War imagery and the Cold War human in North Korean "counterespionage films," and what message these representations of the Cold War sought to convey. "Counterespionage films" portrayed the counterespionage activities of North Korean security agents and civilians tracking down and annihilating "enemy spies" that infiltrated North Korean society. The paper discusses a total of twelve films: *Kkūnnaji anūn chōnt'u* (The Unending Battle, 1957), *Wihōmhan sun'gan* (The Dangerous Moment, 1958), *Chōnggang'shi* (9 o'Clock, 1959), *Poiji annūn chōnsōn* (The Unseen Front, 1965), *Maehwakkoch'ūn ttōrōjyōtta* (The Plum Blossoms Have Fallen, 1970), *Sumgil su ōmnūn chōngche* (The Disclosed Identity, 1970), *Kōmūn changmi* (Black Rose, 1973), *Tto tashiiōjin sagōn* (Another Incident, 1982), *Ōnūhan haeandoshiesō* (In a City by the Sea, 1988), *Pang'pae 1, 2* (Shield 1, 2, 1994), *Chonan* (Distress, 2009), *Migyōlgōnūnōpta* (Nothing Left Unsettled, 2011). "Counterespionage" films applied core elements of North Korean literary theory such as seed theory, speed battle (accelerated combat), social realism, and Juche realism to portray the Cold War and Cold War human, and clearly juxtaposed images of peace with children, women, the suburbs, and lyrical folk songs with Cold War imagery of conflagrations, bombing, destruction, and death. The model figures of the Cold War produced by these films personified the Cold War, which this paper labels as "Cold War humans." These were categorized as follows: (1) industrial spy and industrial soldier, (2) enemy spy and counterespionage agent, (3) descendants of counterrevolutionaries and revolutionaries, (4) and double agents which symbolized the Cold War as (1) a competition to achieve modernization, (2) an anti-American/anti-imperialist struggle, (3) a contest for legitimacy and the advanced Cold War as (4) unending revolutionary struggle respectively. The creation of the "Cold War human," a persona combining the laborer, warrior, and enlightened human that works and fights and is desired by both the South and North Korean regimes, colludes in perpetuating the

Cold War/national division. These films, which were a significant part of socialist culture in North Korea, were defensive in their perception of the Cold War as the invasion of US imperialism and were quite probably used as excessive self-defense propaganda on the Korean peninsula where the Cold War became extremely regionalized. The latest “counterespionage films” depict both an intellectual pessimism and optimistic will about North Korea’s current situation as the last stronghold of socialism under the assault of world capitalism.

冷战时期中国宣传画中的战争与和平 ——以20世纪50年代“抗美援朝”宣传画为中心

War and Peace represented in Posters of the People's Republic of China during the Cold War

Li Gongming (The Guangzhou Academy of Fine Arts)

冷战时期的历史从20世纪40年代后期延续到80年代末、90年代初[1]，其间中国大陆创作发行的以战争与和平为主题的宣传画题材突出，图式多样，印刷数量巨大，发行传播范围极为广大。[2] 本文仅以其中主要创作于50年代的“抗美援朝”主题宣传画为研究对象，在有需要的时候也会涉及到此期创作、发行的以反美、亲苏为主题的宣传画，试图从国际冷战与中共国内政治以及艺术史研究相结合的角度，探讨这些宣传画图像的历史背景、主题意义、艺术创作手法和宣传传播效果等问题，同时探讨该时期这一特定主题的宣传画对于日后中共的宣传画政治文化所产生的重大影响。

关于政治与战争的视觉宣传图像的研究，彼得·伯克（Peter Burke）曾在他的《图像证史》（2001年）中认为，“总的说来，有关视觉宣传的历史研究关注的重点在于法国革命或20世纪，集中研究了苏维埃的俄国、纳粹的德国和法西斯的意大利，对两次世界大战期间曾经引起争端的图像也给予了相当的重视。”他的这一说法来自于20世纪70年代末、80年代初的研究成果[3] 但是，今天学术界的相关研究早已超出了这些国家或主题范围，也出现了以“冷战与宣传画”为专题的图册。[4]仅以对本研究中的中国政治宣传画研究为例，在已出版的多种中国20世纪美术史或以“新中国美术史”为叙述框架的断代性著述中，关于宣传画的系统论述和深入研究仍然相对薄弱[5]；但是有关宣传画的专项研究已有一些成果，涉及到历史分期、主题图式和创作状况等方面，也出现了一些普及性的介绍文章。[6]在西方学界，也有一些学者从中国宣传画的收藏品入手进行研究[7]另外，艾华（Harriet Evans）和史蝶飞（Stephanie Donald）主编的《想象的力量：文化大革命的宣传画》[8]学术性地探讨了文化革命与图像的力量之间的关系。Lincoln Cushing、Ann Tompkins的《中国宣传画：无产阶级文化大革命的艺术》[9]在主题的分类上更为重视政治性，两位作者

也分别撰写了专题文章。以Stefan R. Landsberger与荷兰的社会史国际学院(IISH)的藏品共同编辑的《中国宣传画》[10]收录的宣传画作品时间跨度最长,从1937年开始的抗战到2006年,所选作品的代表性也比较突出。总的来说,对中国现代宣传画艺术的研究在史料整理和研究深度等方面仍有待推进;而对于各个历史时期的不同主题的个案研究,更有待于深入展开。

在上述研究成果的基础上,本研究试图在冷战与巩固中共新政权的大背景下解读在此时期中最具有时代意义的“抗美援朝”主题和反美、亲苏宣传画,既希望在“图史互证”的方法之下获得对于这类宣传画图像解读的新知,同时也希望这种图像研究能够为研究抗美援朝运动和国际冷战中的中共宣传工作提供视觉图像的历史诠释。

从冷战史研究的角度来看,政治宣传和心理战虽然是受到重视的论域,但是具体到各国的宣传画、漫画这样的艺术种类。则仍然比较缺乏主题性的图史互证式研究。另外,从艺术史研究的角度来看,五十年代中国美术中的宣传画在整个研究视野中所占份量很少,基本上是作为主流意识形态宣传的一种大众美术创作而存在,缺乏深入的政治与艺术史研究;至于从国际性的冷战研究角度分析中国艺术家创作的主要面向国内观众和读者的宣传画,更是迄今为止的中国美术史研究所缺乏的。还有就是,从中国革命史研究的角度看,中共新政权成立前后的宣传工作与艺术创作的变化反映出体制性因素和内外政策的发展变化,从而可以认识中国革命话语中的艺术如何实现为政治服务的“毛细血管现象”及其原理。

当然,上述关于本研究的思考路径和创新意义的表述只是一种设想与努力的方向,本文只是阶段性的研究成果。为了论述的方便,本文将围绕“战争”与“和平”这两个核心主题,分别从中共新政权的宣传画政治文化生态和“保卫世界和平”、“抗美援朝”、“反美”与“亲苏”等图像题材进行论述。

一、中共新政权的政治文化与宣传画

彼得·伯克曾经说,“‘政治文化’这个术语在20世纪60年代开始被政治学家所使用,但似乎到了20世纪80年代末才进入历史学家的话语。基思·贝克尔(Keith Baker)写过一本著作《旧制度下的政治文化》(The Political Culture of the Old Regime, 1987)。根据这个书名来判断,‘政治文化’一词既可以用来指整个国家,也可用来指某种群体,如妇女。”[11]但是在中国革命叙事中,“政治文化”这个术语则是社会政治生活中的常用语,我甚至觉

得难以考证它是何时在生活中被中国人使用的。我只知道，政治意识形态的灌输首先是通过文字词语的传播而被人们接受，现代汉语的语义功能在20世纪的中共政治史上发挥的作用极为巨大，这就是中国革命中的政治文化的基础。

1949年10月中共新政权成立以后，在社会公共生活语言上的一个最重要的变化现象，就是原来已经运用于中共根据地的政治、经济、文化方面的语汇迅速扩展到全国范围，是迅速建立新政权的政治威权的重要支柱。在汉语史上，以新政权的意识形态为中心发展出一套大约有一千多条的“新词语”[12]，其中所占比例最大的是含有“革命”和“阶级”的语汇，如革命动力、革命对象、革命果实、革命意志，阶级本性、阶级成分、阶级斗争、阶级分析等等。[13]在1949年以后中国的政治文化语境中，“阶级斗争”、“社会主义”、“反帝反修”等等具有浓重中国国情特色的政治意识形态概念十分流行。在不同的历史时期又有与政治形势和宣传动员紧密配合的流行政治口号，如50年代初期的“抗美援朝”、“打倒美帝”、“热爱和平”等等。这些语汇完全不是政治教科书上的理论概念，而是全面渗透到社会生活一切领域的权力话语。在这里，还应该思考的是，流行的政治文化从词语、修辞上对宣传画创作和审美接受所产生的巨大作用。

在50年代初的中共政治宣传还面临着如何建立政治化、意识形态化的艺术语言体系的问题，这是政治宣传画的创作与传播得以进行的前提。在本研究中，艺术语言层面上的分析与意识形态口号的语言分析也是紧密联系在一起的。在权威的主流美术理论中对于“宣传画”(poster)特别强调其宣传、鼓动的功能，要求宣传画必须“紧密配合形势”，要有“明确的社会功利性”；对于作者而言，要有“饱满的政治热情和强烈的社会责任感”。[14]在五十年代初期的中国城乡，有组织的、大规模的、全方位的政治宣传工作成为意识形态控制极为有力和有效的手段，而宣传画以其艺术特色和大规模复制、传播的方式成为意识形态宣传中最适用的工具。

1949年11月23日，毛泽东审阅并批示由文化部部长沈雁冰署名发表文化部《关于开展新年画工作的指示》，这是中共新政权对于美术工作的第一份重要文件。文章指出：“今年的新年画应当宣传中国人民解放战争和人民大革命的伟大胜利，宣传中华人民共和国的成立，宣传共同纲领，宣传把革命战争进行到底，宣传工农业生产的恢复与发展。在年画中应当着重表现劳动人民新的、愉快的斗争生活和他们英勇健康的形象。……各地政府文教部门和文艺团体应当发动和组织新美术工作者从事新年画创作，告诉他们这是一项重要的和有广泛效果的艺术工作，反对某些美术工作者轻视这种普及工作的倾向。”[15]一连用了五个“宣传”，可见特别强调新年画的宣传教育作用。虽然这份纲领性的文件谈的是新年画，实际上也正是对宣传画工作的指示。[16]实际上在此期创作、出版的新年画常常又

被称作宣传画，与正式意义上的“宣传画”担负着完全相同的宣传功能。另外应该注意的是，许多在展览和图册、单幅图像印刷品等出版物中被标注为“宣传画”的作品，其画种本身可能是属于油画、国画、连环画、科学知识图解、年历画、摄影等等，但由于被大量印刷单张、广泛发行和张贴在公共场所，因此都被看作是宣传画。

宣传画的创作与发行体制是基本上是由党的宣传部门掌握和决定的：中宣部根据各时期的形势和需要确定创作主题，然后通过文化部、文联、各地美协将意图传递下去，各个出版社、美术创作组、画院、美术学院投入创作，党的意志在生产、印刷、消费这些主要环节完全处于主导作用，从属于美术学院、画院、博物馆、美研所、出版社、创作组的画家们属于生产环节，作品完成后经审批通过交付印刷厂印制，最后由新华书店、邮局统一发售，合作社、书报摊、百货公司、香烛店以至货郎担子，都是这个流通机制里面的重要一环。大部分文化水平不高的群众对国家政策、重要的国内外大事的直观、形象理解，都依靠宣传画的大量流通。[17] 创作过程的首要特征就是时刻贯彻党的宣传意图，而印数大、价格低廉、销售渠道多样则是宣传画在流通领域中的特征。

从客观上看，宣传画在50年代初的迅速发展与配合当时的抗美援朝和镇压反革命运动有密切关系，各地美术界纷纷组织创作、展出抗美援朝宣传画，形成了宣传画创作的小高潮（图1）。抗美援朝宣传画的主题是保卫和平、美帝必败等，而在农村宣传画中，抗美援朝的主题又常常与清匪反霸、踊跃参军、以发展生产支援前方、保卫幸福新生活等题材结合在一起。这是在农村大力宣传爱国主义思想的最好时机，爱国主义教育在完成土改、合作化等运动的宣传动员认为中起到了非常重要的作用。

另外，此期宣传画在中国的发展也受到了苏联宣传画的重要影响。1951年4月3日，北京举办了《苏联宣传画和讽刺画展览会》，《人民日报》不但以很大的篇幅发表了该展览中的作品，而且组织了艺术理论家撰文发表评论。[18] 这种影响不仅仅是体现在艺术风格方面，更重要的是联共（布）中央要求“把宣传画作为劳动人民共产主义教育与眼前的政治鼓动的一种重要工具而加以注意”的政治指导思想，以及苏联美术家对党的号召的积极响应。朝花美术出版社推出苏联理论家维·依凡诺夫等写作的艺术理论书籍《谈政治宣传画》从理论上影响了中国的宣传画创作。

在上述历史背景的种种强有力因素的推动下，宣传画创作当然取得了前所未有的成就，成为了美术创作中的主力之一。1959年12月22日，由全国美协、人民美术出版社联合举办的《十年宣传画展览》在北京开幕，共展出政治宣传画175幅、电影宣传画21幅。这个展览第一次大规模的展示了宣传画的成就，对日后宣传画的发展产生了极大影响。“《美术》1960年第2期以《促进宣传画创作的更大发展》为题发表了座谈会上的发言。据统计，1950

年至1957年，共出版宣传画286种，印刷1653万份，1958年至1959年，共出版宣传画241种，印刷1134万份。而人民美术出版社在这一年里出版宣传画的数量则等于前8年的总和”。[19] 如前所述，这里的统计数据应该说不完全的。

50年代初期的“抗美援朝”宣传画就是在这样的政治文化背景中创作和传播的。在至今为止经历过那个时代的中国人的记忆中，它们是时代的视觉记忆；在中国现代美术史上，它们是大众美术适应新的政治意识形态的时代标本；而对于冷战史研究来说，这些充满了极端的意识形态观念的艺术品证明了通俗艺术在冷战冲突的心理战中的可能性作用。

二、和平的愿望：“保卫世界和平”运动和中苏蜜月中的宣传画

在中共新政权成立后发动的一系列全国性大规模政治运动中，“保卫世界和平签名运动”的性质、方式和影响都是比较独特的，这种独特性在某种意义上看甚至具有中国革命叙事中的异质性意义。

首先，这个运动源自战后由斯大林一手策划的一系列反对战争、呼吁和平的倡议，杰弗里·罗伯茨（Geoffrey Roberts）认为，其目的是“要从政治上对西方各国国内施压，以阻挠或扰乱成立以美国为首的西方集团来对付苏联的计划”；另外是想向世界表明“苏维埃社会主义共和国联盟是个热爱和平的国家”，提升自我形象。[20] 1950年2月中国与苏联签订了《中苏友好同盟互助条约》，标志着中国正式进入以苏联为首的“和平民主阵营”，积极配合斯大林的和平运动责无旁贷。

其次，对于中共来说，这个和平签名运动所具有的淡化意识形态冲突、诉诸共同价值话语、广泛团结各阶层人士的特征可以增强新政权在动员社会、投身公共事务方面的正义合法性，同时更是一次通过组建社会各界基层组织来动员与引导民众的政治演练，是新政权的道德合法化和社会管治的“微血管化”的全面演练。

第三，全民签名本身所具有的公共政治性和作为“和平签名运动”起源的那份斯德哥尔摩会议宣言所使用的普世话语对于一方面正被急速推向“革命话语”新天地的中国民众来说，无疑具有异质性。也正是因为这样，在中共官方的相关指示中迅速作出了关于思想观念与表述口号的引领和界定。中共中央在5月23日发布的《关于保卫世界和平运动的指示》中特别提到要注意的问题是，“不要简单地讲反对战争拥护和平，要讲反对侵略战争拥护世界和平”；“全世界人民反对战争，但是并不害怕战争，帝国主义以全世界战争吓人，但是战争真的打起来，帝国主义必然灭亡”；“原子弹是一种大规模杀人的武器，因此

必须禁用。但原子弹并不能决定战争胜负”。同时认为“签名运动是有用的，表示全世界的和平势力大，造成侵略分子孤立，长自己志气，灭敌人威风”。具体要求在6、7、8三个月开展签名运动，由城市发展到乡村，签名人数以三千万为目标。[21] 这些要求在各种宣传文件、报刊文章等材料中得到迅速落实。

不到三个月之后，《人民日报》发表题为《为在全国争取两万万个和平签名者而奋斗》的社论，指出全国已有近六千万人在世界拥护和平大会常设委员会的和平宣言上签名，但是要争取达到两亿人；为此要在中小城镇和农村中造成广泛的群众运动，要进行充分的宣传动员工作。文章强调“全国人民应当认识：和平签名运动不但是一个签名运动，而且是我们全国人民所上的一次无例外的政治课，而且是我们全国人民力量的一次空前的大检阅，大示威。”[22]

在上述历史背景之下，美术界的宣传和平签名运动的创作也迅速开展起来。1950年5月10日，全国美协响应中国保卫世界和平大会委员会的号召，发动全国美术工作者以“响应世界保护和平大会禁用原子武器的宣言”为主题，进行爱国主义的艺术创作，广泛宣传和签名运动。[23] 这幅题为《粉碎帝国主义的战争阴谋，为建设我们和平幸福的生活而奋勇前进！》的宣传画（1950年，图2）虽然不是直接表现和平签名运动，但是它把战争与和平的主题以非常强烈的集体形象表现出来，具有鲜明的时代代表性。画面上以游行队列的方式把工人与农民进行了先后的排列，突出了农民紧跟工人阶级向前进的整体性，整幅作品强调的是集体前进的宏大气势，把帝国主义分子踩在脚下的构图使敌我力量的对比和正义与邪恶的斗争结局鲜明地揭示出来，而五星红旗与和平鸽则是中国的和平宣传画中常见的象征性元素。

邓澍在该年创作的《保卫世界和平签名》（1950年，图3）描绘在农村中的和平签名活动，从主题上看并没有什么独特之处，但是在艺术上却以这一精心建构的场面展示出保卫世界和平运动如何成功地实现了动员农民、教育农民的目标：丰收的场景说明美好的和平生活必须保卫，从村干部、老农、青年农民、妇女、学生到儿童，各种年龄、身份的人物都动员起来了；而更为感人的一个细节是一位拄着拐杖走向签名桌子的青年农民，从他的服装打扮中可以确知他是负伤后解甲归田的军人；一名抱着孩子的妇女正在签名，长长的签名纸弯延到地上，远方还有从地里赶来的签名者。这是中共新政权蜜月期中的国家意志的温和训诫，从农民的文化心理结构层面上看，虽然很难说真的是被国际主义关怀的精神感召，但是对响应政府号召与自身利益关系的认识应该是可以肯定。另一方面，在这种语境中的“签名”作为一种社会动员的工具，把个体行为与数据指标紧密结合起来，开始成为日后中国农民政治表态的先声，以后在合作化、人民公社运动中类似的签名情景一再出

现。在艺术上，无论是场景、人物的群组划分和形象刻画，这幅作品都取得了出色的表现效果。该作品于1952年9月获得由文化部颁发的新年画创作一等奖。[24]

《大家签名保卫和平》（图4，1950年）在构思、场景描绘上与图3基本相似，虽然它在构图、人物描绘等艺术表现手法上逊于上图，但是它的一个构思却是独特和有效的：在签名桌子后面的墙壁上张贴着一幅很大的题为《我们要警惕！》的宣传画，一名站得高高的村干部手指着这幅宣传画高声说着什么（图4—1，局部）。很显然这是把动员签名的过程、方法和氛围都描绘了出来，而当这幅作品本身被作为宣传画张贴起来的时候，它可以启发负责组织、宣传的干部用各种方式吸引和组织人们签名。上述图3、图4这两幅作品所反映的正是这样一种情景：“为了让签名运动深入农村，各地组织了‘和平签名宣传队’下乡宣传，‘白天用腰鼓、图片展览、说说唱唱、发‘和平窗花’、讲演等为工农大众及一般市民乐于接受的活动方式，晚上举行群众大会，提出加紧生产建设、救灾，广泛的进行保卫世界和平的意义和怎样保卫世界和平的宣传教育工作。’”[25]

正如在图3这幅流传较广、颇有艺术代表性的宣传画上见到的，在“保卫世界和平签名”宣传画中，有不少是表现母亲一边抱着孩子、一边签名的情景。下面的《拥护世界和平理事会的宣言》（图5，作者：刘起，1951年）和《为孩子签名》（图6，作者：金梅生，1957年）在构思上很相似，甚至在构图上也很接近，反映了在“和平签名运动”这个重大题材上艺术家比较愿意选择的构思是把母子亲情与热爱和平的感情紧密联系在一起，从一个母亲的角度诠释了和平签名的意义。这既是在公共事务中的妇女新形象，同时也是对“呼吁和平”这一主题的贴切表现。值得注意的是，金梅生是著名的上海传统月份牌画家，从创作的时间来看已经是“和平签名运动”结束了好几年以后，但是这幅作品仍然不失为表现那场运动的优秀之作，月份牌绘画的老传统在经过主题和人物身份的改造后，仍然闪耀着艺术的光彩。

据有关统计，“宣传运动中突出的现象是妇女扮演的角色与起到的作用。在扩大和平签名运动的号召中，全国妇联提出要为妇女在签名中占到三分之一的比重而奋斗。但实际上，在许多地方，妇女签名占到了一半，甚至70%。各地涌现的宣传积极分子中有许多是家庭妇女。”[26] 在中国革命叙事中，“妇女解放”的概念、历史语境和真实意义至今仍有不少问题未研究清楚，比如在与西方的妇女解放运动和后来的女权运动不一样的历史语境所产生的“妇女解放”是如何直接影响到家庭成员对公共事务的看法和行为选择，如何把她们自己的觉醒与担当日常生活中的角色紧密结合起来。但是，这种看似美好的“解放”在很快就要到来的“大跃进”运动和大饥荒惨景中褪下了浪漫的色彩。

在具体描绘“和平签名运动”、动员人们踊跃签名的宣传画之外，还有更多以“热爱和

平”、“保卫和平”为主题的宣传画被创作出来，它们中间也产生了很多优秀之作。《我们热爱和平》（图7，阙文摄影、哈琼文修改，《人民日报》1952年6月1日）可能是流传最广的和平宣传画，由人民美术出版社发行第一版就印了500万张，以后多次重印，有各种大小开本，从小画片到信封、笔记本、明信片、搪瓷杯、茶叶盒、手帕也都印上这张作品。1952年12月宋庆龄率领中国代表团参加在维也纳召开的世界和平大会期间，带去了这幅宣传画并向各国来宾散发，此后还登上了多家画报的封面。蓝天，盛开的桃花，可爱的小男孩和小女孩，白色的和平鸽，还有儿童手写体的“我们热爱和平”，所有这些艺术元素都符合保卫世界和平运动的起源地欧洲的文化审美，因而在东欧社会主义国家也受到了欢迎。另外，以摄影图像作为宣传海报的主要视觉形象，这是从苏联的古斯塔夫·库鲁西斯和“斯坦伯格兄弟”到德国的“柏林达达”所擅长并且有深远影响的创作手法[27]，虽然这幅中国的《我们热爱和平》在摄影蒙太奇和色彩方面都过去拘谨和传统化，但是毕竟容易唤起苏联和东欧观众的认同感。

在1950年代初期，以鸽子、儿童、鲜花作为创作“保卫和平”主题宣传画的基本元素是流行的创作手法，如邵宇《反对侵略战争》（图8，水粉画，1950年）、李慕白《我们热爱和平》（图9，新年画，1954年），都是有一定代表性的作品。但是，也有些同样运用这些元素的作品并不成功，如《我愿做一个和平鸽》（图10，方菁，新年画，1954年）虽然别出心裁地以儿童的手势投射出鸽子的身影，但是失去了鸽子的洁白、可爱的造型，似乎得不偿失；又如《让孩子们在和平的日子里成长！》（图11，宣传画，1954年），画面上三个分别代表亚、非、欧的光腚小孩由于色彩的原因，似乎有种塑料般的不真实感，而他们背后的鸽子在对比之下也显得过于硕大。

根据前述中共宣传部门的指导观念，我们热爱和平但并不害怕战争，我们善良但不缺乏勇气和力量，我们对于争取和平的信心来自我们坚定的立场和尊严。但是实际上，在和平与战争之间的平衡逻辑并非像听起来那么简单明了。雷蒙·阿隆从另一个角度的解读也值得思考：“如果想要和平，那就准备战争”（*si vis pacem para bellum*），听从这个忠告，备战就正当合理：然而，不管多么忠实地听从这一忠告，却也从来就没能阻止战争。”[28]在“热爱和平”宣传画中，一方面既能够体现主流意识形态要求的“和平观”、另一方面也在无意中诠释着雷蒙·阿隆的“忠告”的作品也有不少。

从延安版画走过来的著名版画家彦涵创作的《我们衷心热爱和平》（图12，1954年）塑造了一位朴素、庄严的青年农村女性的形象，她姣好而严肃的面容、右手放在胸口与左手攥紧拳头的动作和微微有点后仰的坚定地挺立的身姿，以及沉着、简洁而对比鲜明的套色运用，都传达出“衷心热爱和平”的自信与力量感——甚至连她身后飞翔中的鸽子也显

得同样自信和有力。著名油画家沈柔坚创作的《保卫祖国 保卫和平》(图13, 1953年)则通过紧握钢枪、英姿勃勃的陆、海、空三军战士的形象有力地诠释着“保卫”的真实含义,他们坚毅而略带笑意的眼神飞扬着青春的自信,仿佛弹奏着一首铿锵有力、高亢嘹亮的进行曲。

由于“保卫和平签名运动”的来自苏联的背景,以及整个中国处于中苏关系的蜜月期(尽管磕磕碰碰的不愉快从未彻底消失)氛围之中,应该把此期表现“中苏人民的伟大友谊”的宣传画也放在这里略作论述。在论述这类作品之前,我们首先要看到在“一边倒”的蜜月时期,苏联宣传画对于中国观众和宣传画创作的影响是很大的。比如,我们的艺术评论家以苏联农业宣传画作为鼓舞农民的有力手段,同时也包含了对中国的宣传画创作的期盼:“我们中国的经过了土地改革的农民们,这些美丽的画幅也记录了你们的现在,同时也预示着你们的将来。你们一定喜爱那些优良品种的谷物,你们一定喜爱那些肥胖的小猪、健壮的牛犊和特种细毛的绵羊。它们是可爱的,但这是‘科学和劳动的结合’。我们不可以等待自然的赐予,而是要从科学的学习中慢慢培养出来的。当然,你们也一样地经过极大的努力,你们曾经不断地‘和灾害斗争’,你们也‘准备着高度收获量’,你们更已经踊跃地‘向祖国缴粮’;而现在,你们却要准备着前进,向美丽的图画中的美好的生活前进。”[29]话说得颇为形象和有煽动力,极为形象地传达出“一边倒”的美好承诺,让人们信心满满地相信苏联是中国的楷模,苏联的现在就是我们的明天。

这种政治文化心态也直接培育了苏联宣传画对50年代初期中国农村宣传画的影响。例如M·索洛威也夫创作的《好好劳动多产粮食!》(图14, 1948年),美丽、健康而且成为劳动模范(胸前戴着奖章)的青年农妇、丰收的粮食、背景中的图表……所有这些很快就会出现中国的农业宣传画中。再看这幅与本文议题直接相关的苏联宣传画《世界和平!》(图15, 1953年):一位表情严肃、目光睿智、仪态端庄成熟的母亲抱着孩子,手里拿着一份应该是和平宣言等文件,在她身后飘扬的红旗上鲜明地写着“和平”两个汉字。很明显,这幅画在构思上是对中国政府全力动员人民在和平宣言上签名的友好合作关系表示高度的肯定和赞扬,表明了苏联在冷战中的“和平运动”得到了一切爱好和平的人们的支持。

与这幅苏联宣传画在构思和风格上比较接近的中国宣传画是王居平的《争取和平与友谊 反对使用原子武器》(图16, 1955年),画面上一位苏联妇女和一位中国妇女并肩站立,红旗上同样有“和平”两个汉字;这位中国妇女身穿列宁装,正是中苏蜜月时期在中国流行的女装样式。在这类中苏人民并肩而立的图式中,余云阶的《中苏友好万岁!》(图17, 1953年)所传递的炽热和纯真的感情可能是最为突出的。作品描绘了一对中苏少年男女并

肩而立，各自高举手中的鲜花向远方眺望，和平鸽子在身后飞翔，少年时代亲密无间的火热情感似乎象征着中苏友谊的健康成长和远大前景。

在鲜花与情感之外，描绘中苏两国领袖和各行各业人民互相支持与友好交流的画面，是那个中苏友好时期的更具体的见证，在冷战时期的中国政治宣传画中是一段充满大国外交政治气息的历史画廊。《苏联——世界和平的堡垒》（图18，1949年）是“南京人民保卫世界和平庆祝中国人民政协与中央人民政府成立大会制”（画面标题下的文字），这是中共新政权成立前中苏结盟的图像见证。1949年1月苏共派米高扬来中国西柏坡与毛泽东会谈，促使毛泽东在3月初召开的中共七届二中全会上表示中苏是一条战线上的“盟友”，实际上表达了即将公布的“一边倒”的外交方针，在6月30日发布的《论人民民主专政》中就正式公开了“一边倒”的结盟政策；而在此前后期间刘少奇的秘密访苏基本完成了双方合作的战略架构的认同工作。[30] 在这幅宣传画上描绘了身穿戎装的斯大林半身像，帝国主义分子在他面前狼狈逃窜，实际上接触到了中苏结盟的双方都有一个共同针对美国等西方国家军事威胁的基本诉求。

接下来，《和平民主阵营的力量无敌于天下——中苏友好同盟互助条约签字》（图19，作者：丁浩，1951年）以实录的笔法描绘了这一中苏外交史上、也是国际冷战史上的重大历史时刻：1950年2月14日，中苏两国签订《中苏友好同盟互助条约》，斯大林、毛泽东出席签字仪式（图19—1）。但是从艺术上看，李琦、冯真创作的《伟大的会见》（图20，1951年）是表现这次斯、毛历史性会谈的更为成功的作品。该画“以中国年画的方式表现苏联建筑内部的富丽堂皇是作品吸引观众的特点之一。画面上应该是毛泽东主席访问苏联的一个场景，华灯之下，他与斯大林一起走在某一殿堂当中……行进中的斯大林比毛泽东主席略微快了半步，微妙地传达出他代表‘苏联老大哥’的意思。”[31] 这幅作品获得文化部1951至1952年度年画创作奖。而《中苏友好同盟 保卫世界和平人类的救星》（图21，作者：杨俊生，1952年）则采用了民间年画的图式，直接歌颂领袖与中苏友好同盟。

由于被改造后的新年画在表现符合中国观众审美习惯的喜庆氛围方面有很多成熟的艺术语言，因此邓澍的《欢迎苏联朋友》（图22，1950年）深受许多观众喜欢，也受到艺术界的高度肯定，获得了1950年新年画创作金奖。该画这样描绘一个苏联专家小组来到中国华北农村受到热烈欢迎的情景：在结满了瓜果的院落棚架之下，热烈的握手，亲切的交谈，献花，礼物，土特产，一切都洋溢着热烈而朴素的感情氛围。从画面上的图式语言来看，该画与从延安美术以来就比较成熟的“英雄归来”、“领袖来咱家”等主题图式一脉相承，画中的人物分组、动态、场面与道具等等都有一种观众“喜闻乐见”的套路。

最为符合宣传画本身的审美要求和艺术语言特征的，是袁运甫创作的《庆祝中苏友好同

盟互助条约签订十周年》(图23, 1960年)。画面主要以色块、图形构成, 高度图案化的美丽鸽子带来一幅飘扬的红彩带子, 下面是象征着中苏两国的天安门和克里姆林宫和红旗海洋, 明快的色彩与简洁的构成使之更符合宣传海报的审美特征。也有更多宣传画通过人物的精心塑造来歌颂中苏两国人民在和平建设中的合作关系和两国军队的友谊, 如《中苏两国人民和军队的友谊万岁!》(图24, 宣传画, 1950年代)、《学习苏联先进经验 建设我们的祖国》(图25, 作者: 丁浩, 宣传画, 1953), 都是在艺术表现手法和审美效果上比较出色的作品。

斯大林去世后, 中苏关系进入新的阶段。赫鲁晓夫于1954年第一次来中国访问的结果是继续推进中苏两国的合作关系, 但是到了1958年发生的“长波电台”和“联合舰队”事件使两国关系逆转。然而, 外交关系的错综复杂的变化并没有很快在宣传中表现出来, 在创作于1958年的一幅描绘赫鲁晓夫与毛泽东紧紧握手的宣传画上, 仍然保持着花好月圆式的友好、热烈的氛围(图26, 《中苏人民团结紧 和平幸福有保证》, 宣传画, 1958年)。弗拉季斯拉夫·祖博克对中苏关系转折的描述是: “当苏联军方要求北京为苏联在太平洋的海军和潜艇舰队建造联合基地的时候, 怨恨终于按捺不住了。毛愤怒地拒绝了这一建议。1958年7月31日, 为了平息这位中国领导人的怒火, 赫鲁晓夫在高度保密的情况下乘飞机来到北京, 但他却受到东道主接二连三的羞辱和无礼对待。他还震惊地发现, 在他对核武器时代的想象与毛的野心之间存在很大的分歧。毛对赫鲁晓夫就像斯大林在广岛轰炸后对美国人一样: 他对核武器不屑一顾, 说它是‘纸老虎’。‘我努力对他解释,’ 赫鲁晓夫回忆说, ‘一两颗导弹就可以把在中国的所有军队化为齑粉。但他甚至连听都不愿听, 而且显然是把我看作胆小鬼。’赫鲁晓夫没有把自己的担忧透露给主席团的同事, 但中苏之间漫长的蜜月期结束了。”[32] 蜜月期是结束了, 但是直到1963年中苏两党会谈的失败标志着两国关系的全面破裂之前, 在宣传画创作中的中苏友好题材仍然时有出现。

从20世纪中国现代性叙事的发展角度来看, 冷战初期的“保卫世界和平运动”和中苏结盟所带来的外来文化都具有不同程度的现代性因子, 而且对于刚从“农村包围城市”的胜利陶醉中慢慢清醒过来的中国人而言, 在意识形态背景下的现代性叙事毕竟有利于实现从“土”到“洋”的转变。这种时代氛围在60年代中期以后迅速走向极端封闭和鼓吹愚昧主义的语境中回忆起来, 竟然是充满魅力的甜蜜记忆。在“反修防修”最炽热的60年代与70年代之交, 如果在密室中偷偷播放《莫斯科郊外的晚上》, 听众中一定有人会热泪盈眶。在一片“批倒批臭”、“拿起笔, 做刀枪”的阵阵杀声中, “和平”、“友谊”和鸽子、鲜花成为了记忆中残存的人性。在这里可以找到冷战史、中国革命史和艺术史研究的重要连接点。

冷战中对外“和平”的口号与国内政治现实的反差是不容抹杀的，就如亚历山大·雅科夫列夫所说：“和平主义在国内受到政治警察的监视，在国外却受尊重。”[33]但是对于“国外”来说就是一种价值与话语的传播，即便就其真实性而言是虚假的，概念本身会起到某种具有真实性意义的作用。50年代初完成土改之后，中共政权与农民之间也有一段极为短促的蜜月期，这与“和平签名运动”和中苏蜜月正好重合在一起。艺术史的图像也正好留下了宝贵的见证：拿到新的土地证书之后的幸福农民，张灯结彩的农家院，院子外面是飘扬着国际主义气息的和平签名广场，天空上的鸽子与鲜花齐飞，农村小学的桌子上也铺上的洁白的桌布，乡村女教师身上穿的是列宁装，回乡探亲的战士头戴船形帽……。当然，我们不会忘记残酷的镇反运动也发生在同一时刻，这个运动与抗美援朝运动有更为直接的关系。无论如何，这就是冷战初期中国的晴天与黑夜，图像记忆可以作为历史学家的呈堂证供之一，唤醒陪审团的视觉记忆。彼得·伯克说他的《图像证史》关心的是如何将图像(images)当作历史证据来使用[34]，这也是本研究关心的事情。

三、战争的形象：从“反美”宣传画到“抗美援朝”宣传画

中共建政初期发生的抗美援朝对中国政治发展的根本性影响带有众多的转折性质，已有不少学者从以抗美援朝为理由而在镇反运动中大开杀戒、深化和巩固向苏联“一边倒”的外交路线、以反美教育为核心的意识形态改造、一党体制下的国家意志与社会动员机制的成功确立等等方面进行了大量论述。从社会心态史的角度研究从新政权成立前后到54年9月第一次全国人大召开期间发生的巨大变化，更能感受到从短暂的精神蜜月到强硬的国家意志之间的急速转换。但是，过去的研究较多关注的是发生在所谓的精英阶层（知识分子、资本家、原有的社会公职人员等）中的“适应环境变迁的文化过程”，而相对忽略了这一过程同样在社会底层和农村地区发生。“政治文化”的巨变触及每个人的心理、语言和视觉感受，宣传画研究试图掀开的是其中的图像记忆与视觉传达这一角。

如果从意识形态的改造、教育和宣传运动的角度看“抗美援朝”的话，在它正式登台之前起码已有两场重大的思想演练为它开辟了道路。一个是前面已论述的“保卫世界和平签名运动”，另一个就是从中共新政权建立前后即开始的反美宣传。

并非偶然的是，我们的研究对象宣传画及相关图像也为这种历史转折提供了图像见证。1949年2月3日，中共军队进入北平之后不久，一名名叫卜德的美国人在这个城市里“看到了一幅令他印象深刻的中共宣传画，画面上，蒋介石在一个向他伸出的巨大拳头面前缩成

一团，在他的脚下横着一堆龇牙咧嘴的骷髅，骷髅的手里握着一把剑，上面是两个英文字母‘U.S’”。[35] 政治宣传画往往可以在历史的某种转折时刻表现出它的力量，给当时的人们以强烈的心理冲击，以后成为难以磨灭的历史记忆。仿佛是为了证明这个说法，两年以后有另一位美国人有了同样的强烈体验。美国著名外交家、曾被称为“冷战之父”的乔治·凯南在1952年5月作为新任驻苏联大使到达莫斯科，当他看到莫斯科街头到处张贴着恶毒的反美宣传海报的时候，他非常气愤，亲手一张张将它们撕扯下来。[36] 在卜德遭遇宣传画之后不久，上海解放前夕的左翼学生在车厢外张贴反美标语，控诉美军炸弹屠杀中国人民的罪行（图27）。这幅摄影图像与当时应该还高挂在上海街头的这幅美国商品海报（图28）形成极端的对比，似乎完全是巧合：力士香皂海报上的好莱坞影星葛丽亚·嘉逊与坐在列车车厢窗口上张贴反美标语的那位女生的头像角度一样、青春美丽一样，但是她们却分别预示着极端相反的两种政治文化的诞生与死亡。

再往后，毛泽东发表《别了，司徒雷登》（1949年8月18日），以一句语含嘲弄的道别语掀起了全国反美浪潮。敏感的中国知识分子或许有人会注意到，毛泽东向美国人“道别”的同时，也对国人敲响了警钟：“中国还有一部分知识分子和其他人等存有糊涂思想，对美国存有幻想”。这也标志着以“反美”为主题的思想改造运动已经拉开帷幕。

究竟是什么样的“糊涂思想”和“幻想”？这是研究抗美援朝宣传运动的起点之一。在抗美援朝运动展开之前，一般民众多“恐美”，而学生、知识分子、工商人士、尤其是宗教人士则较多是“亲美”、“崇美”。于是需要针对不同社会群体的思想动态进行监控与汇报，类似《武汉市委关于抗美援朝以来资产阶级动态及统战工作情况的报告》（1950年10月23日）[37]这样的文件在各地都有，它们是制定反美宣传的方针、口号和方法的重要依据。据当时的调查，“在一部分教授、资本家、教徒和教会学校中仍存在着浓厚的亲美思想，需要用极大的努力来肃清”。[38] “美国的科学和物质文明是‘世界第一’，我们不如人家，苏联也不成”、“美国创造许多物质文明，给全世界享受”，还有人认为美国不会侵略中国，有的认为美国在中国办学校是“美国人对中国人的友谊”。[39] 实际上，即便没有抗美援朝战争，仅是从新政权确立自己的意识形态统治的合法性角度来看，这些“糊涂思想”和“幻想”也是必须彻底清除的。

1950年10月发布的《中共中央关于时事宣传的指示》指出，抗美援朝运动的目标，是为了使民众对抗美援朝的合理性有明确的认识，是为了使全国人民对美帝国主义“有一致之认识和立场”，为了“坚决消灭亲美的反动思想和恐美的错误心理，普遍养成对帝国主义的仇视鄙视蔑视的态度”。[40] 对美国要“仇视”、“鄙视”和“蔑视”，这“三视”无疑是政治宣传语言的天才发明，也是中共政治文化的基本特征之一。为了更好搞好“三视”

教育，专门的宣传教育材料《怎样认识美国(宣传提纲)》迅速编写出来，从论述的语言逻辑来讲是无懈可击的：“仇视美国，因为它是中国人民的死敌”；“鄙视美国，因为它是腐朽的帝国主义国家，是全世界反动堕落的大本营”；“蔑视美国，因为它是纸老虎，是完全可以打败的”。[41] 我们应该重视的是，这种论述逻辑也是启发反美宣传画创作的思维与构思逻辑。图29是部分反美宣传教育的出版物，从题目内容上看的确是很有针对性。

还有一个与反美的政治逻辑有关的问题，也可以说明“反美”与新政权本身的意识形态确立紧密相关，那就是在抗美援朝教育运动中强调通过“诉苦”来达到目的。“根据人民群众的切身利益和其亲身经验，通过回忆诉苦，采用各种具体事实使广大人民认识美帝国主义的侵略本质，并和当前各项实际斗争密切结合起来，激发其仇美爱国思想。这是抗美援朝保家卫国运动的思想基础。” [42]

解决了思想认识之后，“普及与深入抗美援朝时事教育的方式、方法是多种多样的，其中最主要的是控诉、回忆与对比的方法，其他的方式方法如：报纸、广播、戏剧、漫画、标语、口号、快板、相声等，都要围绕着控诉、回忆与对比这几种主要方法去进行，并为这几种主要方法服务。” [43] 宣传画作为思想教育和社会动员的工具，在这场体现国家强力意志的宣传运动中必然要发挥重要作用。1950年代初期，与土改宣传画在此期的发展几乎同时出现的是以抗美援朝为主题的宣传画，而且在农村宣传画中这两者之间也有着紧密联系。一般来说，抗美援朝宣传画的主要面向中心是城镇，各种创作、展出活动大都在城市举行，通常的主题是保卫和平、美帝必败等，形成了宣传画创作的小高潮。而在面向农村的抗美援朝宣传画中，清匪反霸、踊跃参军、生产粮食支援前方、保卫农民在土改后的幸福新生活等题材成为有别于城市宣传画的主题。

中央美术学院专门编辑、出版了《抗美援朝保家卫国宣传画选集》(图30, 1951年)，其《编辑例言》指出：“宣传画（或名政治招贴画）须要有高度的思想性和艺术性。作者不但要正确的反映现实，而且要展望人民的明天，指示应走的道路，来及时地启发和鼓舞人民作推进现实的努力。因此宣传画是最具群众性的战斗的造型艺术”，充分反映出对宣传画的政治功能的准确认识。对于抗美援朝宣传画创作的意义，江丰在1954年的的美术工作报告中作了这样的概括：“在抗美援朝运动中美术家运用了政治讽刺画和政治宣传画等战斗的武器，及时地揭发了美国侵略者的阴谋，无情地打击了美国侵略者的罪恶行为。这些作品其所以成为支援人民志愿军的正义行动的奇迹力量，就因为它对广大人民群众进行了爱国主义和国际主义的教育。……美术家在这一次规模宏大的创作实践中不只提高了人民群众的政治觉悟，推动了抗美援朝运动，推动了祖国的社会主义建设，而且也提高了美术家的思想水平和艺术水平。直到今天，许多抗美援朝历史阶段中出现的美术作品，仍能受

到广大人民的珍视和热爱。”[44] 从这里也可以看到，政治讽刺画和宣传画在政治性方面有着高度一致的功能性，而“战斗武器”和“规模宏大”也正是冷战中的抗美援朝宣传画的重要特征。

由上海市军事管制委员会文化教育管理委员会绘制、发行的《驱逐美国帝国主义侵略势力出中国》（图31，宣传画，1949年）从内容和艺术性来看，都是抗美援朝运动之前的反美宣传画中的重要之作。这幅宣传画的题目无疑来自毛泽东的论述，他在12月30日为新华社写的一九四九年新年献词《将革命进行到底》中指出“人民的根本利益则要求彻底消灭一切反动势力并驱逐美国帝国主义的侵略势力出中国”。[45] 作者对“驱逐”的理解是相当深刻的，以扫帚为武器，从“扫除”到“驱逐”之意非常形象；而被驱逐的敌人在画面上只剩下连滚带爬的两只脚，可见“扫除”的雷霆之力和“驱逐”的实现。更深刻的是，伴随着敌人的狼狈逃窜，被清扫的还有昔日美国政府与国民党政府签订的各种条约、协定，以及已经断裂四散的锁链，这些都是“美国帝国主义势力”侵略中国的罪证。还有就是，画面上这位作为中国人民形象化身的解放军战士紧握扫帚、跨步横扫的姿态显示出坚定的力量，而他脚踏的红色中国版图包括了台湾岛。

在“三视”教育中，“蔑视”是最终的落脚点，是行动的勇气与力量的保证。这幅《蔑视美国！》（图32，1951年，苏州市保卫世界和平反对美帝侵略委员会）宣传画的画面上还有一段文字：“因为它是纸老虎，是完全可以打败的！”，正是来自宣传教育材料上的口号。“纸老虎”这个说法虽然清代已有，但是在中国现代政治语言中却是因为毛泽东在1946年与美国记者安娜·路易斯·斯特朗的谈话中说“一切反动派都是纸老虎”而被广泛使用，成为“蔑视”的最好诠释。在画面上有一只黑色的老虎剪影，其尾巴上系着一面破烂的星条旗，显然就是美国的化身；而它身上还写有“兵力不足”、“士气不高”、“同盟者不强”等文字，都是宣传材料上对“纸老虎”的具体诠释。在画面的一侧是背着枪的解放军战士和红领巾小孩，他们都用手指着这只“纸老虎”像是正在向观众宣讲蔑视纸老虎的道理。题材相同的另一幅作品《美帝纸老虎越戳越穿了》（图33，1951年）则没有从正面宣讲道理，而是以夸张浪漫的艺术手法表现这只貌似庞然大物的纸老虎是何等虚弱可笑，画面上有一种闹剧般的氛围。而到了《揭穿美帝纸老虎——娃娃戏》（图34，作者：尚世顺，通联书店出版，1951年）的时候，一切都喜剧化了，真正的娃娃戏上演了。

这种类型的宣传画过去较少受到研究者的重视，其实是冷战时期的宣传心理战中很有中国特色的例子。在整个抗美援朝宣传运动中，通过文字、图像、表演、游戏、游行队伍中的模型等等手法表现这只被戳穿、被痛打的“纸老虎”是很流行的。它固然是一种目的明确的意识形态灌输，但它的手法更多是在潜移默化中消解“恐美症”，尤其对于普通民众

来说与比较容易奏效的心理暗示战术。在冷战宣传研究中，类似的喜剧化语言和艺术手法应该成为政治文化表达的重要议题，可以在“冷战与文学、艺术”的论域中增加更接地气的审美研究面向。

根据抗美援朝的阶段性进展，宣传的重点、口号有所不同。在志愿军入朝作战的早期阶段，宣传的重点是“唇寒则齿亡，门破则堂危。中国人民支援朝鲜人民的抗美战争不止是道义上的责任，而且和我国全体人民的切身利益密切地关联着的，是为自卫的必要性所决定的。救邻即是自救，保卫祖国必须支援朝鲜人民。”[46]《抗美援朝 救邻自救》（图35，中国人民保卫世界和平反对美国侵略委员会华东分会，1951年）是对“救邻即是自救”的最直接的诠释：还穿着东北皮袄的志愿军战士一脚踩着美军拿着火把的手，那只火把眼看就要燃到鸭绿江；一手紧紧抓住敌人的另一只伸向炸弹的手，而在敌人脚下的地图上写有“侵略中国计划”。虽然至今为止的历史学家无法证实当年美国的确有侵略中国的计划，但是当时中国领导人有这种担心也是很现实的。[47]

《中国人民决不能容忍外国的侵略，也不能听任帝国主义者对自己邻人肆行侵略而置之不理》（图36，宣传画。1950年）也是同样表现“救邻即是自救”的主题，这个很长的标题就是周恩来在1950年9月30日的公开演说中向美国发出的警告。但是与前面那幅非常不同的是在画面上只有凶残的屠杀、飞机投弹、背景一片火海，炸弹已经投到中国的土地上，而且画面上这个凶恶的美国军人就是对中国和共产主义充满敌意的麦克阿瑟。这个敌人形象之凶残、动作之强悍有力、在其暴行之下的妇孺之悲惨与绝望、淋漓的鲜血与火海中的飞机与炸弹，所有这些形象、情景都以高度紧凑的构图、强烈的色彩表现出来，这在抗美援朝宣传画中是很少见的。应该说，从“决不能容忍”的角度来看，这种艺术表现构思是合乎逻辑的，这和在土改运动中的“诉苦”逻辑是相通：只有悲惨、更悲惨才能激发仇恨和斗争的勇气；在这里它可以激发“三视”教育中的“仇视”。问题是，太真实的血火地狱与“蔑视”教育中的“纸老虎”形成了太强烈的反差。似乎是为了解决“仇视”与“蔑视”之间在视觉表达上的冲突矛盾，《正义的绞索在等待着他们！》（图37，作者：方灵，1951年）用一条“正义的绞索”把美军和杀人放火的血淋淋场面全部套在中间，在视觉上把向敌人复仇的道德正义和使敌人无处可逃的力量感表现出来。

在表现血淋淋的视觉刺激方面比上面两幅作品更有过之的是《坚决斩断美国侵略者撒布细菌的罪恶血手》（图38，1951年），画面上一把刺刀切断美帝伸出来的手，在刀与手臂装切片之间鲜血淋漓，五指鲜血流淌。由于在视觉上这把刀刃与被切断的血淋淋的手臂太写实类，以致于它本身要表现的反对美军细菌战的主题反而容易被忽略了。在局部（图38—1）中可以看得很清楚的是飞舞的苍蝇等昆虫，正遭到来自“全世界爱好和平的人民”的

喷杀。这里就涉及到一个争议性的问题：美军是否在朝鲜使用了细菌武器，学术界对此有不同说法。当时据称美帝国主义要对中国发动细菌战，也有当时的宣传材料称美帝已经向中国内地空投细菌，但是根据吴之理（当时的志愿军卫生部部长）《1952年的细菌战是一场虚惊》的说法，这只是“一场虚惊”。[48]实际上的情况是各地有多种传染病疫情流行，于是在全国开展的爱国卫生运动与反美宣传紧密相连。从1950年到52年，宣传部门组织创作了一批以卫生、防疫为主题的宣传画、年画以及连环画，发行数量也十分可观。叶善绿创作的《人人防疫，粉碎美帝国主义的细菌战！》、沙更思的《打死一只苍蝇，就是消灭一个敌人》（1952年）、张松鹤的《保卫孩子，坚决粉碎美帝细菌战》（1952年）都是把反对美帝与防疫结合起来的具有高度政治性的宣传画。

在战争题材的宣传画中，通过表现战争的受害者而激发保卫和平的道德正义感和勇气是比较常见的手法。在抗美援朝宣传画中，《扑灭战火，拯救和平！》（图39，作者：苗肃，1952年）是代表受害者呼吁结束战争、拯救和平的出色之作。从该画的构思来看是比较朴实的，就是在画面上描绘一位朝鲜妇女背着婴儿、手里还拉着一个儿童从飞机的轰炸中逃出来的情景，正面的人物形象和边奔跑边向前方呼救的动态强烈地冲击着观众的心灵。这是战争宣传画中表现人道主义观念与情感的典型图式，它以危难中的母亲与婴儿形象强烈地表达了“扑灭战火”的愿望。从战争史研究与战争宣传画研究相结合的角度来看，虽然这幅宣传画的作者在当时未必会具有“人民的苦难史”的战争史观[49]，但是这幅作品却使战争宣传画与这种史观产生客观上的内在联系。

还有，由于作为受害者的朝鲜妇女在这幅画面上所具有的较为强烈的视觉力量，由此而不禁联想到一个比较极端的问题。日本学者高桥哲哉从广岛、长崎的原子弹死难者纪念馆的石刻碑文上使用了“崇高的牺牲”这一修辞，追问一个问题：“死于原子弹轰炸的普通市民，为什么被国家称为‘崇高的牺牲’呢？”[50]日本政府对国民牺牲的表述依据的是国家的政治逻辑，认为这些无辜者虽然没有参加对敌人的战斗，但属于牺牲者，而且是崇高的。而在其他国家，包括中国，无论如何抬高民众的地位，但是对无辜的受害者肯定不会用“崇高的牺牲”这样的概念来形容。可以看见，日本民族对自己受过的伤害有着非常极端的情绪和话语逻辑，一定要把相关的表述推到一种极致。

前面曾经说过，尤其是在面向农村的抗美援朝宣传画中，抗美援朝这个战争题材往往与生产粮食支援前方、保卫农民在土改后的幸福新生活以及爱国卫生运动等等题材都有联系。叶善绿创作的《人人防疫，粉碎美帝国主义的细菌战！》（图40，1952年）就是这样一幅在题材内容上内涵交往广泛、构思和艺术手法颇为独特、并且传播较广和影响较大的作品。这幅宣传画中的中心人物是一位中国青年农民的典型形象，尤其突出的是他又腰挽袖

的动态和极为结实健壮的手臂肌肉。很明显的是，作者通过对这个农民形象的身体语言的强有力的塑造，表现的思想内涵远超出了粉碎美帝细菌战和卫生防疫这个主题，而是通过突出的身体语言同时表现了在新政权下农民形象的整体力量感。通过聚焦于身体的力量与强化，农民形象获得的一种力量感，成为政治性主题的一种身体仪式。在日后的反帝、反修、大批判等等政治性主题图像中，这种身体力量总是会得到强有力的表现，成为宣传画图像的革命美学中的一项强有力因素。在艺术手法上，该画以工笔重彩人物的笔法进行描绘，造型准确，笔力谨严，尤其是对这位青年农民的形象的塑造下了很大功夫。

俞启雄创作的新年画《警惕美国强盗破坏我们的幸福生活》(图41, 1951年,)也是以单张印刷的形式发行,与宣传画具有同样的功能。该画的主题与土改有着更密切的联系,有意思的是作者的这种构思:以扶老携幼的农民围着观看一幅彩色的大型抗美援朝漫画为中心,而背后的农居和农民的服装、形象等都力图说明在土改以后农民已经开始过上幸福生活了;也就是说,蜜月的幸福是需要保卫的,要警惕被敌人破坏。这与“忆苦思甜”有不同的基本面向,虽然与古人的“居安思危”有类似的伦理道德训诫,但是核心价值却是要听从国家意志的训诫。另外很有意思的是,通过画中的农民所观看的漫画所表达的“警惕”主题只是它力图传达的第一层含义,同时更重要的是它把这种画中的观看做为一幅更完整的图景呈现在观众面前,力图传达的第二层含义是农民必须“观看”、必须接受“观看”。就像从近代以来的中国新闻报刊图像中就有观看西洋镜的图像、在延安美术中有观看宣传画的图像一样,被观看的图像与观看本身都有着同等重要的意义。在农村宣传画中,这种叙事手法具有较大的吸引力。

另外,在发展生产、支援前线是农村抗美援朝宣传画中最常见的主题之一。《要粮有粮,要钱有钱,要人有人,咱们坚决为抗美援朝保家卫国而奋斗!》(图42,作者:刘起,1951年)以非常朴实的语言表达了后方人民对抗美前线的坚决支持。在农村的抗美援朝宣传运动中,增产、多缴公粮、捐款、捐粮食等通常会被看作是农民觉悟提高的重要表现,如《人民日报》报道“新乡县农村掀起了抗美援朝运动”中提到,该县“捐款总数已达五千余万元。四区杨兴村一个村就捐了人民币七十八万四千元,小米二百二十一斤,小麦二百九十四斤,玉子二百八十八斤,棉花五十五斤。”[51]这幅画以鲜明的形象突出了这个主题,表现了国家意志与个人意愿的完美结合。

四、余论

在冷战时期的战争与和平主题宣传画研究中，就如在此时的国际关系研究一样，总是充满了国家利益与意识形态冲突的纠缠，充满了图像的艺术性与内容的价值观念的真实性的冲突。当我在诚实地分析一幅宣传画的艺术手法或审美效果的时候，对于对象客观上具有的审美表现的描述和评价比较容易被看作是对整个作品所负载的价值理念的评价；或者说当我依据“和平”、“友谊”等这些被运用在宣传画中的概念进行描述的时候，也容易被认为失去应该有的对于观念与现实之间、虚伪与真诚之间的差异性的警惕与批判。所有这些都是我一直在思考的问题，我希望在本文的论述中，在描述与思辨、赞美与批判之间的区别还是不至于过于模糊。

约翰·刘易斯·加迪斯（John Lewis Gaddis）的《冷战》从乔治·奥威尔的《1984》谈起，他对于该书于1949年在英、美出版后引起的“在赞扬声中也夹杂着恐怖的惊呼”作了这样的解释：“这样的评论是不奇怪的，因为《1984》再现了35年前的世界，当时极权主义到处横行，个人精神被抹杀，法律、伦理、创造力、开诚布公、对历史的诚实都被抹杀，甚至爱都不容许，除非你不得不爱那个像斯大林的独裁者——‘老大哥’和他的对手们，他们统治着一个永远处于战争状态的世界。‘如果你想要知道未来是什么样子’，奥威尔笔下的主人公温斯顿·史密斯一边受着又一轮无情的严刑拷打，一边被告知‘你就想象一个皮靴永远地踩在一个人脸上’”。[52]这段话对于本研究而言有两层意义：首先，它使我一再提醒自己，不管当年的麦卡锡主义如何荒唐、残酷无情，但是对于那个“老大哥”的世界无论如何不能失去批判。其次，最后这句话无意中说出了混杂着意识形态思想暴力和对被认为是“敌人”——从民族的敌人到“阶级敌人”的身体暴力的形象概括，用皮靴（在中国更普遍的是“解放鞋”）踩在敌人的脸上或身上是很多政治宣传画的基本图式和主体形象。

最后回到彼得·伯克说的要把图像（images）当作历史证据来使用的论题。把图像看作历史证据，这是近十年来我在中国现代美术史研究中追求的目标。既然是“历史证据”，最后自然会联系到“历史审判”问题，就如在本文的宣传画研究中，实际上我无法避免的是通过这些图像对20世纪的中国革命叙事进行反思。由此，我想起最近读到韩国学者白池云教授关于今天反思中国革命的一段话：“近30年来中国主导知识话语偏重于对革命的过度反省过度批判，这样的倾向达到了极端，便形成了所谓右偏向：现在在场的不少学者讨论怎样抵御过去30年的右偏向，而重新讨论革命，甚至追溯到新中国之前的革命传统去重新思考革命的内涵，以获得左和右之间新的均衡点。这里我需要关注的就是：左和右之间

获得均衡点的问题并不是中国内部问题。在冷战和后冷战的格局下，不仅中国，中国周边国家也都用不同的方式经历过左右思想偏向的问题。”他接着以韩国知识分子站在左的立场来批判政府的经验，说明在不同语境中的批判性的差异性：“作为一直认为只有左派的批判才是真正的批判的韩国特定知识脉络来看，钱老师（指钱理群——引者注）的批判是不可接受的，因为他的批判精神的来源看起来是基于右派的。但是没有经验过左派国家政权的韩国人来说，这样的批判是不是太容易了？”[53]

的确，所谓左、右与批判性的问题在中国有完全不同的语境，但是关键不在于任何一个政府是左派还是右派的，而在于如果它实际上是极权的、暴政的，那么无论是来自左派或右派的批判——只要是面对现实、面对真问题的批判——都是合理的。重要的问题是，从冷战的大格局看对中国革命的反思，是否可以改变对中国革命的批判性倾向？如果可以，那是否意味着可以用国际形势作为对国内政治管治的合理性证明？或者说，冷战的大格局使国内政治选择的心态更为倾向于严酷的确有其合理性？无论如何，对中国革命的反思最根本的基础就是弄清历史真相、坚持价值标准、以现代政治文明价值观评价和传播历史知识。这是我所理解的有真正价值的平衡点。

2017, 6, 15, 凌晨一点, 于广州流溪河畔

注释

[1] 历史学界一般认为，冷战始于1947年美国提出“杜鲁门主义”，结束于1991年苏联解体。

[2] 关于1949年以来中国大陆正式出版发行的宣传画的数量、发行规模、销售情况，迄今为止在官方发表的文献中尚无任何系统性的统计数据。实际上，除了专业的美术出版机构以外，由于宣传画在各时期被作为政治宣传的手段而广泛地被各地方政府、各行各业掌管宣传的机构自行组织创作和印刷、传播，其规模和数量已不可能被具体统计。与此相同的是，即便是以战争与和平为主题的宣传画的创作、印刷和发行数据实际上也是同样难以获得的。这种资料的缺失对于研究“传播与影响”这一宣传画研究中的重要议题显然非常不利。

[3] (彼得·伯克《图像证史》，79—80页，参见注释4：“Toby Clark, Art and Propaganda in the 20th Century: The Political Image in the Age of Mass Culture (London, 1977), Zbynek Zeman, Selling the War: Art and Propaganda in World War II (London, 1978); R. Taylor, Film Propa-

- ganda (London, 1979) ;David Welch, Propaganda and the German Cinema, 1933-1945 (Oxford, 1983)”, 102页, 杨豫译, 北京大学出版社, 北京, 2008年2月)。
- [4] V&A Publishing ,Posters of the Cold War, London,2008, 该图册收集了来自15个国家的冷战题材宣传画, 涉及到冷战时期的意识形态与文化生活的许多方面, 其中也包括有毕加索等著名画家的作品。
- [5] 陈履生《新中国美术图史: 1949—1966》(中国青年出版社, 北京, 2000年10月) 在第七章“普及与提高”中有“宣传的艺术”一节, 但由于该书是以图为主的撰写体例, 未能展开系统的论述。由《当代中国》丛书编辑委员会组织撰写的《当代中国美术》(当代中国出版社, 北京, 1996年5月) 列有专门的一章“当代中国的宣传画艺术”, 对1949年以后的中国宣传画发展情况有较为系统的论述, 但是对于主题分析、历史背景等重要议题均比较薄弱。
- [6] 例如, 2009年在北京中央美术学院举办的“世纪平面设计文献展”产生了一组有价值的论文和口述资料。策展人许平的《20世纪中国平面设计发展的历史见证》除了介绍策展理念以外, 还论述了50年代宣传画的发展状况; 周博的《中国宣传画的图式与话语》对1949年以后宣传画的图式来源和历史分期等问题做了较为深入和具体的梳理和探讨。该文比较重视对宣传画的艺术表现图式和艺术创作手法的分析, 也比较重视在中国文化语境中的宣传画与年画、连环画的联系, 以及受到苏联、东欧宣传画的影响; 谷赟的《新中国宣传画的创作与流通体系》从生产机制从进行了研究, 角度比较新颖。另外还有时璇、海军的《晚清民国时期社会生活的变迁与月份牌的发展》和季倩的《当代中国的海报设计》, 最后一部份是杭鸣时、靳尚谊等17位艺术家口述、访谈资料。(以上均见中央美术学院, “世纪平面设计文献展”图册, 北京, 2009年10月) 较为系统的介绍性文章, 如李万万《宣传的艺术—新中国宣传画发展研究》, 载《中国美术馆》网络版, 总第56期(北京, 2009年8月)。
- [7] 如Stefan R. Landsberger的《中国的宣传画: 从革命到现代化》(Chinese Propaganda Posters: From Revolution to Modernization , M.E.Sharpe,1995) 是对收藏家Michael Wolf的宣传画藏品进行整理和研究。书中对宣传画按主题进行了分类, 每幅作品下有较为规范的著录文字, 书前有R. Landsberger等人撰写的三篇文章。
- [8] Picturing Power in the People's Republic of China: Posters of the Cultural Revolution , Rowman & Littlefield, 1999.
- [9] Chinese posters:Art from the Great Proletarian Cultural Revolution, Chronicle Books,2007.
- [10] Stefan R. Landsberger & IISH, Chinese posters, Prestel,2009.

- [11] 彼得·伯克《什么是文化史》，122页，蔡玉辉译，北京大学出版社，北京，2009年10月。
- [12] 1962年文字改革出版社编辑出版了《新词语》，“收词范围以解放以来党和政府的文件及报章杂志中常见的政治、经济和其他社会科学新词和新语为主，酌收一小部分自然科学新词”，见《新词语》出版说明，文字改革出版社，北京，1962年。
- [13] 李立志《建国初期的社会变迁》，郭德宏、王海光、韩钢主编《中华人民共和国专题史稿》（卷一），第544页，四川人民出版社，成都，2009年8月。
- [14] 中国大百科全书总编辑委员会《美术》编辑委员会、中国大百科全书出版社编辑部编《中国大百科全书·美术·Ⅱ》，第949～945页，中国大百科全书出版社，北京，1990年12月。
- [15] 《人民日报》1949年11月27日，北京。
- [16] “新年画”这个概念在40年代的延安美术中就已经出现，1944年冬延安鲁迅艺术学院美术系美术研究室成立了年画研究室，先后发表了《关于新年画利用神像格式问题》和《新年画的内容和形式问题》等文章，强调大力推动新年画创作的发展。（参见《中国大百科全书·美术·Ⅱ》，第935页，中国大百科全书出版社，北京，1990年12月）。
- [17] 谷赟《新中国宣传画的创作与流通体系》，见中央美术学院：《世纪平面设计文献展》图册，第25页，北京，2009年10月。
- [18] 如蔡若虹《苏联宣传画和讽刺画展览会观后》、华君武《苏联的宣传画和讽刺画》、严蒙《记苏联宣传画讽刺画展览会》等，见《人民日报》1951年4月9日，北京。
- [19] 陈履生《新中国美术图史》（1949～1966），第276页，中国青年出版社，北京，2000年10月。
- [20] 参见杰弗里·罗伯茨《斯大林的战争》（李晓江译，社会科学文献出版社，北京，2013年7月）最后一章“冷战冲突”中的“斯大林的和平运动”这一节。
- [21] 见“中国共产党历史文献”，http://www.china.com.cn/guoqing/node_7168955.htm。
- [22] 《人民日报》，1950年8月14日，北京
- [23] 见《人民美术》，1950年第3期，北京
- [24] 据北京画院编《20世纪北京绘画史》，第217页，人民美术出版社，北京，2007年9月。
- [25] 程凯《和平意愿与中共的政治动员：1950年的“和平签名运动”》，《文化纵横》，北京，2013年第4期
- [26] 同上
- [27] 参见顾铮《没有美满结局的童话：战争、宣传与图像》，40—69页，中国摄影出版社，北京，2017年3月。

- [28] 雷蒙·阿隆《和平与战争：国际关系理论》，159页，朱孔彦译，中央编译出版社，北京，2013年9月。
- [29] 蔡若虹《苏联宣传画和讽刺画展览会观后》，原载《人民日报》1951年4月9日。
- [30] 参见沈志华《毛泽东、斯大林与朝鲜战争》，第二章“走向莫斯科”，广东人民出版社，广州，2003年11月。
- [31] 陈履生编著《红旗飘飘：20世纪主题绘画创作研究》，515页，人民美术出版社，2013年12月。
- [32] 弗拉季斯拉夫·祖博克《失败的帝国——从斯大林戈尔巴乔夫》，189页，李晓江译，社会科学文献出版社，北京，2014年8月。
- [33] 亚历山大·雅科夫列夫《雾霭——俄罗斯百年忧思录》，206页，述弢译，社会科学文献出版社，2013年1月。
- [34] 彼得·伯克《图像证史》，3页，杨豫译，北京大学出版社，北京，2008年2月。
- [35] 李夏恩《1949年新中国为何那么坚决地清扫美国？》，《国家人文历史》，北京，2014年第19期。
- [36] 乔治·凯南著、弗兰克·科斯蒂廖拉编《凯南日记》，275页，曹明玉译，中信出版社，北京，2016年11月。
- [37] 中共中央中南局政策研究室编印《城市资料》第3期，武汉，1951年。
- [38] 《北京市抗美援朝运动报告(一)》(1950年11月5日)，《北京工作》第8期，中共北京市委政研室1950年编印。
- [39] 《北京市学生抗美援朝运动的报告》(1951年1月)，《北京工作》第9期，中共北京市委政研室1951年编印。
- [40] 《中共中央关于时事宣传的指示》(1952年10月)，中国人民解放军国防大学党史党建政工教研室编：《中共党史教学参考资料》第19册，211页，北京，1986年。
- [41] 《怎样认识美国(宣传提纲)》(1950年11月5日)，见中国人民抗美援朝总会宣传部编《伟大的抗美援朝运动》，人民出版社，北京，1954年。
- [42] 《山东抗美援朝运动高涨 全省各地工作面貌一新》，《人民日报》，1951年3月24日。
- [43] 《普及与深入抗美援朝时事教育 开展与巩固爱国主义劳动竞赛》，中国人民保卫世界和平反对美国侵略委员会编《怎样在工人中开展抗美援朝运动》，21页，人民出版社，北京，1951年。
- [44] 转见北京画院编《20世纪北京绘画史》，226页，人民美术出版社，2007年9月。
- [45] 毛泽东《将革命进行到底》，人民日报，1949年1月1日“新年献词”。

- [46] 见《各民主党派联合宣言》(1950年11月4日),中国人民抗美援朝总会宣传部编《伟大的抗美援朝运动》,36页,人民出版社,北京,1954年。
- [47] 参见沈志华《毛泽东、斯大林与朝鲜战争》,349页,广东人民出版社,广州,2003年11月。
- [48] 载《炎黄春秋》杂志,北京,2013年第11期
- [49] 关于以“人民的苦难史”为核心概念的战争史著述,近期我读过的有戴安娜·拉里(Diana Lary)教授在2010年由剑桥大学出版社出版的《流离岁月:抗战中的中国人民》(Chinese People at War: Human Suffering and Social Transformation, 1937-1945, 廖彦博译, 时报文化出版, 2015年12月)和石岛纪之的《抗日战争时期的中国民众: 饥饿、社会改革和民族主义》(2014年研文版; 李秉奎译, 中国社会科学出版社, 2016年6月)。
- [50] 高桥哲哉《国家与牺牲》, 43页, 徐曼译, 社会科学文献出版社, 北京, 2008年8月。
- [51] 人民日报, 北京, 1951年3月23日
- [52] 约翰·刘易斯·加迪斯《冷战》, 2页, 翟强、张静译, 社会科学文献出版社, 北京, 2013年7月。
- [53] 白池云《如何突破我们内部的墙壁》, 会议发言记录, 见贺照田等主编《作为人间事件的1949》, 155、156页, 金城出版社, 北京, 2014年11月。

냉전 시기 중국 포스터 속의 전쟁과 평화: 20세기 50년대 “항미원조”포스터를 중심으로

리궁밍 (광저우미술학원 미술사학과 교수)

냉전 시기는 20세기 40년대 후반부터 80년대 말, 90년대 초까지 지속되었다. 그 동안 중국 대륙에서 전쟁과 평화를 주제로 하는 포스터는 다양한 형식으로 출판되고, 대규모로 인쇄되어 널리 전파되었다.¹⁾ 본 연구는 50년대 창작된 “항미원조”를 주제로 하는 포스터를 주된 연구대상으로 삼는다. 또한 이 시기 창작되고 발행된 반미, 친소 주제의 포스터도 살펴보고, 국제냉전과 중공의 국내정치와 예술사 연구를 결합하는 시각에서 포스터의 역사적 배경, 주제의 의미, 예술창작 방법과 선전 효과 등의 문제를 분석하고자 한다. 동시에 이 시기의 포스터가 이후 중공 포스터 정치문화에 미친 영향도 논의할 것이다.

피터 버크(Peter Burke)는 『The Uses of Images as Historical Evidence』에서 “시각선전에 관한 역사연구가 주목하는 핵심은 프랑스혁명 또는 20세기였다. 특히 소비에트 러시아, 나치 독일과 파시즘 이탈리아를 집중적으로 연구했다. 또한 두 차례 세계대전 기간에 분쟁의 쟁점이 되었던 이미지에도 주목했다.”고 지적했다. 그러나 오늘날 학계의 관련연구는 버크가 언급한 국가나 주제의 범위에서 벗어났고, “냉전과 포스트”를 주제로 한 화집도 발간되었다.²⁾ 중국 정치포스터에 대한 기존연구를 사례로 들면, 중국 20세기 미술사 또는 “신중국미술사”를 중심으로 다룬 기존 저서에서는 포스터에 대한 체계적인 분석이 상대적으로 취

1) 关于1949年以来中国大陆正式出版发行的宣传画的数量、发行规模、销售情况，迄今为止在官方发表的文献中尚无任何系统性的统计数据。实际上，除了专业的美术出版机构以外，由于宣传画在各时期被作为政治宣传的手段而广泛地被各地方政府、各行各业掌管宣传的机构自行组织创作和印刷、传播，其规模和数量已不可能被具体统计。与此相同的是，即便是以战争与和平为主题的宣传画的创作、印刷和发行数据实际上也是同样难以获得的。这种资料的缺失对于研究“传播与影响”这一宣传画研究中的重要议题显然非常不利。

2) (彼得·伯克《图像证史》，79—80页，参见注释4：“Toby Clark, Art and Propaganda in the 20th Century: The Political Image in the Age of Mass Culture (London, 1977), Zbynek Zeman, Selling the War: Art and Propaganda in World War II (London, 1978); R. Taylor, Film Propaganda (London, 1979); David Welch, Propaganda and the German Cinema, 1933-1945 (Oxford, 1983)”, 102页，杨豫译，北京大学出版社，北京，2008年2月)。

약하다.³⁾ 서구 학계에서는 일부 학자가 소장한 중국의 포스터에서부터 연구를 진행했다.⁴⁾ 해리엇 에반스(Harriet Evans)와 스테파니 도널드(Stephanie Donald)가 편집한 『Picturing Power in the People's Republic of China: Posters of the Cultural Revolution』는 학술적으로 문화혁명과 이미지의 힘 간의 관계를 분석했다. 링컨 쿠싱(Lincoln Cushing)과 앤 톰킨스(Ann Tompkins)는 『Chinese Posters: Art from the Great Proletarian Cultural Revolution』에서 정치성을 중심으로 주제를 분류했고, 각자 관련된 논문도 발표했다. 스테판 랜즈버거(Stefan R. Landsberger)가 네덜란드 사회사국제학원(IISH)와 공동으로 편집한 『Chinese Posters』에 수록된 포스터는 1937년 항일전쟁부터 2006년까지의 대표적인 작품들이다. 요컨대 중국의 현대 포스터예술에 대한 연구는 사료 정리와 연구 깊이에 있어서 아직까지 부족하며, 특히 각 역사 시기의 다양한 주제에 대한 사례 연구도 더욱 심도있게 수행할 필요가 있다.

본 연구는 냉전과 중공 정권의 공고화라는 배경 속에서 이 시기 시대적인 의미를 가장 많이 담고 있는 “항미원조”, 반미, 친소 포스터를 분석하고자 한다. “이미지와 역사의 상호 논증” 방법으로 포스터를 해독하고, 이러한 연구방식이 항미원조 운동과 국제 냉전 속 중공의 선전을 연구하는 데에 있어서 새로운 해석이 되기 바란다.

본 연구는 “전쟁”과 “평화”라는 두 핵심 주제를 중심으로, 중공 신정권의 포스터의 정치문화생태, “세계평화수호”, “항미원조”, “반미”, “친소” 등의 주제를 각각 분석할 것이다.

1. 중공 신정권의 정치문화와 포스터

피터 버크에 의하면, “정치문화”라는 단어는 20세기 60년대부터 정치학자들이 사용하였고, 20세기 80년대 말기에 들어서야 역사학자로부터 수용되었다. 키이스 베이커(Keith Baker)의 『The Political Culture of the Old Regime』(1987)에 의하면, “정치문화”는 국가나 어떤 집단을 가리킬 수 있다. 그러나 중국의 혁명 서사에서는 “정치문화”가 사회정치생활 속의 상용어로서, 중국인이 언제부터 사용했는지도 추정하기 어려울 정도다. 정치 이데올로기의 전파가 우선 문자와 언어를 통해서 시작되었고, 현대 한어의 어의 기능이 20세기 중공

3) V&A Publishing, Posters of the Cold War, London, 2008. 該圖冊收集了來自15個國家的冷戰題材宣傳畫，涉及到冷戰時期的意識形態與文化生活的許多方面，其中也包括有畢加索等著名畫家的作品。

4) 如Stefan R. Landsberger의 《中国的宣传画：从革命到现代化》(Chinese Propaganda Posters: From Revolution to Modernization, M.E.Sharpe, 1995) 是对收藏家Michael Wolf的宣传画藏品进行整理和研究。书中对宣传画按主题进行了分类，每幅作品下有较为规范的著录文字，书前有R. Landsberger等人撰写的三篇文章。

정치사에서 매우 큰 영향을 미쳤다. 이것이 바로 중국혁명 속 정치문화의 기초다.

1949년 10월 중공 집권 이후, 사회의 공공생활언어 상의 가장 중요한 변화는 원래 중공 근거지에서 운용되었던 정치, 경제, 문화 용어가 전국적으로 확산되었다는 점이다. 이것은 신정권의 정치적 권위를 신속히 수립하는 중요한 버팀목이었다. 한어의 역사에서 신정권의 이데올로기를 중심으로 발전한 “신어휘”⁵⁾가 1,000여개였고, 이중 가장 큰 비중을 차지하는 것은 “혁명(革命)”과 “계급(階級)”이 포함되는 어휘들이었다. 예컨대 혁명동력(革命動力), 혁명대상(革命對象), 혁명과실(革命果實), 혁명의지(革命意志), 계급본성(階級本性), 계급성분(階級成分), 계급투쟁(階級鬥爭), 계급분석(階級分析) 등이 그것이다.⁶⁾ 1949년 이후, 중국 정치문화의 언어 환경에서 “계급투쟁”, “사회주의”, “반제반수(反帝反修)” 등 중국의 특수한 정세가 반영되는 정치 이데올로기 개념이 대단히 유행했다. 또한 시기에 따라 당시의 정세, 선전, 동원과 긴밀하게 조응하는 정치구호도 많았다. 50년대 초기의 “항미원조”, “미제 타도(打倒美帝)”, “평화 사랑(熱愛和平)” 등이 대표적이다. 위와 같은 어휘들은 단지 교과서에서 나오는 이론적 개념에 그치는 것이 아니라, 사회생활의 모든 영역에 침투한 권력 언어였다. 특히 당시 유행한 정치문화는 포스터의 창작과 미학에 큰 영향을 미쳤다.

50년대 초기 중공의 정치선전은 어떻게 정치화, 이데올로기화가 된 예술언어체계를 만들 것인가라는 문제에 직면했다. 사실 예술 언어에 대한 분석과 이데올로기적인 구호 속 언어에 대한 분석은 긴밀하게 연결되어 있다. 주류 미술 이론은 포스터의 선전, 동원 기능을 특히 강조하며, “정세와 호흡을 맞춰야”한다고 요구했고, “분명한 사회공리성”이 있어야 하며, “풍부한 정치열정과 강렬한 사회 책임감”이 있어야 한다고 보았다.⁷⁾ 50년대 초기 중국의 도시와 농촌에서 이루어진 조직적인 대규모 전방위 정치선전 작업은 이데올로기를 통제하는 매우 강력하고 유효한 수단이었다. 그 중 포스터는 예술적 특성, 대규모 복제 가능성, 전파 방식으로 인해 이데올로기 선전에 가장 적절한 도구였다.

1949년 11월 23일, 마오쩌둥은 당시 문화부 부장 선안빙(沈雁冰)이 발표한 문화부 〈신년화 작업 전개에 관한 지시(關於開展新年畫工作的指示)〉를 승인했다. 이 문건은 새로운 중공정권이 미술에 대해 내린 첫번째 주요 지시였다. 지시에서 “선전”을 5번 연속 사용한 만큼, 신년화의 선전 및 교육 역할을 특히 강조했다. 이 문건에서 언급된 신년화는 사실상 포스터

5) 1962년文字改革出版社编辑出版了《新词语》,“收词范围以解放以来党和政府的文件及报章杂志中常见的政治、经济和其他社会科学新词和新语为主,酌收一小部分自然科学新词”,见《新词语》出版说明,文字改革出版社,北京,1962年。

6) 李立志《建国初期的社会变迁》,郭德宏、王海光、韩钢主编《中华人民共和国专题史稿》(卷一),第544页,四川人民出版社,成都,2009年8月。

7) 中国大百科全书总编辑委员会《美术》编辑委员会、中国大百科全书出版社编辑部编《中国大百科全书·美术·II》,第949~945页,中国大百科全书出版社,北京,1990年12月。

를 의미한다.⁸⁾ 또한 전시, 화첩, 단독 인쇄물 등의 출판물에서 “선전화(宣傳畫, 포스터)”라고 표기되었고, 그것은 유화, 중국화, 연속 그림책, 과학지식 그림설명, 달력 그림, 사진 등 다양한 형식으로 구성되었다. 이러한 인쇄물들은 한 페이지씩 대량으로 인쇄되었고, 광범위하게 발행되어 공적 공간에 부착되었다. 때문에 이상의 인쇄물들을 모두 포스터로 간주할 수 있다.

포스터의 창작과 발행체제는 대체로 당의 선전부서가 통제하고 결정했다. 중선부(중공중앙선전부의 약칭)는 각 시기의 정세와 필요에 따라 주제를 확정하고 문화부, 문예 연합회(문화 예술계 연합회), 각 지역의 미술협회를 통해서 주제를 전달했다. 각 출판사, 미술창작팀, 화원, 미술학원은 작품 창작에 몰입하고, 당의 의지는 생산, 인쇄, 소비 등 주요 과정에서 주도적인 역할을 했다. 미술학원, 화원, 박물관, 미술연구소, 출판사, 창작팀 소속 화가들은 생산하고, 작품이 완성된 이후 심사 절차를 거쳐 인쇄공장에서 인쇄되며, 신화서점(新華書店), 우체국이 발매했다. 합작사, 도서 신문 가판대, 백화점, 향촌 상점, 잡화 판매를 하는 짐보파리상 등이 모두 유통과정에서 중요했다. 대부분 교육수준이 높지 않은 민중들의 국가정책, 중요한 국내외 정세에 대한 이해는 이처럼 대규모로 유통된 포스터에 의지했다.⁹⁾ 창작과정에서 가장 중요한 특징은 당의 선전의도를 관철하는 것이며, 대규모 인쇄, 저렴한 가격, 다양한 판매 경로가 포스터의 유통과정의 특징이라고 할 수 있다.

객관적으로 보면, 포스터가 50년대 초기에 급속하게 발전된 원인은 당시 항미원조와 반혁명운동 진압과 호흡을 맞춘 것에 있다. 각 지역 미술계가 항미원조 포스터를 창작하고 전시하여 포스터 창작열기가 고조되었다(그림1). 항미원조 포스터는 평화를 수호하고 미제가 반드시 실패할 것이라는 주제로 구성된다. 그러나 농촌 포스터 속에서는 항미원조 주제가 토비청산, 적극 참군, 생산을 통한 전방 지원, 행복한 신생활 수호 등 다양한 주제와 결합되었다. 이 시기는 농촌에서 애국주의사상을 선전시키기에 절묘한 시기였다. 애국주의교육이 토지개혁, 합작화 등의 운동을 추진하는 데에 매우 중요한 영향을 미쳤다.

뿐만 아니라, 이 시기의 포스터는 소련으로부터 큰 영향을 받았다. 1951년 4월 3일, 베이징에서 〈소련 포스터 및 풍자화 관람회(蘇聯宣傳畫和諷刺畫展覽會)〉가 개최되었다. 〈인민일보〉는 본격적으로 관람회의 작품을 소개했고, 예술이론가를 조직하여 사론을 게재했다.¹⁰⁾

8) “新年画”这个概念在40年代的延安美术中就已经出现, 1944年冬延安鲁迅艺术学院美术系美术研究室成立了年画研究室, 先后发表了《关于新年画利用神像格式问题》和《新年画的内容和形式问题》等文章, 强调大力推动新年画创作的发展。(参见《中国大百科全书·美术·II》, 第935页, 中国大百科全书出版社, 北京, 1990年12月)。

9) 谷赞《新中国宣传画的创作与流通体系》, 见中央美术学院: 世纪平面设计文献展”图册, 第25页, 北京, 2009年10月。

10) 如蔡若虹《苏联宣传画和讽刺画展览会观后》、华君武《苏联的宣传画和讽刺画》、严蒙《记苏联宣传画讽刺画展览会》等, 见《人民日报》1951年4月9日, 北京。

소련의 영향은 예술 양식뿐만 아니라, “포스터를 노동인민에 대한 공산주의 교육과 정치 동원의 중요한 도구로 삼는” 정치지도 사상에도 영향을 주었고, 소련 미술가가 당의 호소에 적극적으로 응하는 구조도 수용되었다.

상술한 역사적 배경 속에서 포스터는 중국 역사상 유례가 없는 성과를 이루었고, 미술 창작의 주력이 되었다. 1959년 12월 22일, 베이징에서는 전국 미술협회, 인민미술출판사가 공동으로 <10년포스터전람(十年宣傳畫展覽)>을 개최되었다. 전람회에는 정치 포스터 175 폭, 영화 포스터 21 폭이 전시되었다. 통계에 따르면 1950년부터 1957년까지 출판된 포스터는 총 286가지, 인쇄된 수량은 16,530,000부였고, 1958년부터 1959년까지 출판된 포스터는 241 가지, 인쇄된 수량은 11,340,000부였다. 인민미술출판사가 1958~1959년 사이 인쇄한 포스터의 수량은 이전 8년의 총합계와 비슷하다.¹¹⁾ 다만 여기에 제시한 통계수치는 부정확하다.

50년대 초기의 “항미원조” 포스터는 이러한 정치문화적 배경 속에서 창작되고 전파되었다. 그 시대를 경험했던 중국인의 기억 속에서 포스터는 그 시대에 대한 시각적인 기억이다. 중국 현대미술사에서 포스터는 대중미술이 새로운 정치 이데올로기를 전달하는 시대적인 표본이었다. 그러나 냉전사 연구의 시각에서 보면, 포스터는 극단적인 이데올로기가 내포된 예술작품으로서, 대중예술이 냉전충돌 과정에서 심리전의 도구로 응용된 사례가 되었다.

2. 평화에 대한 소망: “세계평화수호”운동과 중소 허니문 시기의 포스터

중공 정권이 수립된 이후 전국적인 대규모 정치운동이 몇 차례 전개되었다. 이 중에 “세계 평화수호서명운동(保衛世界和平簽名運動)”의 성격, 방식, 영향력은 비교적 독특했다. 이러한 특수성은 중국 혁명서사의 독특성을 보여준다.

먼저, 세계평화수호서명운동은 스탈린이 전쟁 반대 및 평화 호소를 위해 계획했다. 제프리 로버츠(Geoffrey Roberts)는 스탈린의 목적은 “정치적으로 서구에 압력을 가하고 미국을 중심으로 하는 서구가 연합하여 소련을 적대하려는 계획을 저지”하는 것이었다고 지적했다. 또한 전 세계에 “소비에트 사회주의공화국 연맹이 평화를 사랑하는 국가”라는 것을 증명하기 위한 이미지 전환에 도움이 된다고 보았다.¹²⁾ 1952년 2월 중국은 소련과 <중소우호동맹호조

11) 陈履生《新中国美术图史》(1949~1966), 第276页, 中国青年出版社, 北京, 2000年10月。

12) 参见杰弗里·罗伯茨《斯大林的战争》(李晓江译, 社会科学文献出版社, 北京, 2013年7月) 最后一章“冷战冲突”中的“斯大林的和平运动”这一节。

조약>을 맺어 소련을 중심으로 하는 “평화민주진영”에 공식적으로 편입되었다. 따라서 중국이 스탈린의 평화운동에 적극적으로 동조하는 것은 당연한 일이 되었다.

둘째, 중공의 입장에서 평화서명운동에는 이데올로기 충돌을 약화시키고 공동가치를 추구하여 각 계층의 인사들을 통합시켜주는 기능이 있다. 또한 사회동원과 공공사무에 봉사하는 정의로운 합법성을 강화시켜줄 수 있었다.

셋째, 전국적인 서명운동이라는 공공정치의 특징과 “평화서명운동”의 기원인 스톡홀름회의선언에서 사용된 보편적인 언어는, “혁명언어”에 급속히 빠져들던 중국 민중에게는 이질적인 것이었다. 그 때문에 중공은 관련 지시에 사상관념과 구호표현에 대한 정의를 포함했다. 중공중앙이 5월23일 발표한 <세계평화운동수호에 관한 지시(關於保衛世界和平運動的指示)>에 “전쟁 반대, 평화 수호를 단순히 이야기하는 것보다, 침략전쟁을 반대하고 세계평화를 수호한다고 말해야 한다”, “전세계 인민이 전쟁을 반대하는 것은 전쟁을 무서워해서가 아니다. 세계 전쟁에서 제국주의는 무서운 존재이지만 전쟁이 끝날 때에는 제국주의가 필연적으로 멸망할 것이다”, “원자폭탄은 대규모 살상무기다. 따라서 반드시 금지시켜야 한다. 그러나 원자폭탄이 결국 전쟁의 승부를 결정할 수 없다” 등 구체적인 요구가 담겨있었다. 뿐만 아니라 <지시>는 6, 7, 8월에 서명운동을 전개하고 도시에서 농촌으로 확장하여 서명 규모는 30,000,000명을 목표로 두었다.

이러한 시대적 배경 속에서 평화서명운동을 선전하기 위한 미술계의 창작 작업도 급속히 전개되었다. 1950년 5월 10일, 전국미술협회는 중국 세계평화수호대회 위원회의 호소에 응하여 “세계평화수호대회에 호응하는 원자무기 금지에 대한 선언”을 주제로 전국 미술계 인사를 동원했다.¹³⁾ 그림2의 제목은 “제국주의 전쟁음모를 파괴하고 우리의 평화롭고 행복한 생활을 건설하기 위해 분투전진한다(粉碎帝國主義的戰爭陰謀，爲建設我們和平幸福的生活而奮勇前進!)”이다(1950년). 이 포스터는 평화서명운동을 직접적으로 표현하지는 않았지만 전쟁과 평화를 주제로 하는 강력한 집단 이미지가 드러나며, 선명한 시대적 대표성을 갖는다...(중략)...특히 오성홍기와 평화를 상징하는 비둘기는 중국의 평화 선전 포스터에서 흔히 보이는 상징적인 요소다.

덩수(鄧澍)가 창작한 “세계평화수호서명(保衛世界和平簽名)”(1950년, 그림3)은 농촌에서 진행된 평화서명활동을 묘사했다. 주제상으로 특별할 것이 없지만, 예술적 의미에서는 세계 평화수호운동을 통해서 어떻게 성공적으로 농민을 동원하고 교육했는지 잘 보여준다...(중략)...이 작품은 1952년 9월에 문화부가 수여한 신년화 창작부문 일등상을 받았다.¹⁴⁾

13) 见《人民美术》，1950年第3期，北京

14) 据北京画院编《20世纪北京绘画史》，第217页，人民美术出版社，北京，2007年9月。

“모두 서명하여 평화를 수호하자(大家簽名保衛和平)”(그림4, 1950년)는 구상, 장면 설계에서 그림 3과 유사하다. 그러나 한 가지 재밌는 것은 서명 테이블의 뒷벽에 “우리는 경계심을 놓으면 안 된다(我們要警惕)!”는 포스터가 붙여져 있다. 이 포스터는 조직과 선전을 담당하는 간부들에게 사람들이 서명하도록 동원하는 방식에 대한 영감을 주었다...(중략)

관련 포스터들은 엄마가 아이를 안고 서명하는 모습을 많이 보여준다. 포스터 “세계평화 이사회의 선언을 지지한다(擁護世界和平理事會的宣言)”(그림5, 창작자: 劉起, 1951년)와 “아이를 위해 서명한다(爲孩子簽名)”(그림6, 창작자: 金梅生, 1957년)는 구상도 유사하고, “평화 서명운동”이라는 주제를 두고, 모자 간의 정과 평화를 사랑하는 감정을 긴밀하게 연결시켜줬다. 즉 엄마의 시각에서 평화서명의 의미를 부각하는 것이다. 이는 공공사무 속 여성의 새로운 이미지이며, “평화 호소”를 위한 적절한 표현방식이었다...(중략)

통계에 따르면, “선전운동에서 두드러진 것은 여성의 역할이었다. 평화서명운동의 호소를 확대하는 과정에서, 전국여성연합회는 여성이 총 서명 인원수의 3분의 1에 도달하도록 노력해야 한다고 호소했다. 실제로 많은 지역에서 여성의 서명 인원수는 절반 정도를 차지했고, 심지어 70%도 나타났다. 많은 지역에서 선전에 적극적으로 참여한 사람은 가정주부들이었다.”

...(중략)...

“평화서명운동”은 소련에서 기원했고, 당시 중소는 허니문 기간이었다. 때문에 “중소인민의 우의”를 찬송하는 포스터도 분석할 필요가 있다. 당시 “일변도(一邊倒, 한쪽으로만 기울어진 것을 의미함)”의 허니문 기간에 소련 포스터는 중국인, 중국의 포스터 창작에 큰 영향을 미쳤다. 예컨대 예술평론가는 소련의 농업선전 포스터를 중국 농민을 격려하는 유력한 수단으로 사용했다...(중략)...소련이 중국의 본보기이며, 소련의 현재가 중국의 미래라는 점을 강조했다.

중국 포스터 중 “중소 우의”를 잘 보여준 작품은 왕취핑(王居平)의 “평화와 우의를 쟁취하고, 원자무기 사용을 반대한다(爭取和平與友誼, 反對使用原子武器)”(그림16, 1955년)이다. 소련 여성 한 명과 중국 여성 한 명이 어깨를 나란히 하여 서있고, 홍기에는 “평화(和平)”라는 한자가 새겨졌다. 위윈지에(餘雲階)의 “중소우호만세(中蘇友好萬歲)”(그림17, 1953년)는 중국과 소련의 젊은 남녀가 나란히 서있고, 꽃을 들고 멀리 바라보는 화면을 연출했다. 중소 간의 우의가 지속적으로 성장할 것을 암시한다. ...(중략)...

예술적 요소에 가장 적합한 작품은 위안원푸(袁運甫)의 “중소우호동맹호조조약 10주년 경축”(그림23, 1960년)이다. 화면이 다양한 색상과 도형으로 구성되고, 비둘기 하단에 중소 양국을 상징하는 천안문과 크렘린 궁정이 그려져 있다. 뿐만 아니라 중소 양국 인민의 평화 건

설 과정에서 맺어진 협력관계나 양국 군대의 우의를 찬송하는 포스터도 많았다. “중소양국인민과 군의 우의 만세(中蘇兩國人民和軍隊的友誼萬歲)”(그림24, 1950년), “소련의 선진적 경험을 공부하고 우리 조국을 건설하자(學習蘇聯先進經驗, 建設我們的祖國)”(그림25, 창작자: 丁浩, 1953년) 등의 포스터도 모두 예술적 표현방법에서 비교적 우수한 작품이다.

스탈린 사망 이후, 중소관계는 새로운 단계에 접어들었다. 1954년 후르시초프의 첫 번째 중국 방문의 성과는 중소 양국의 협력관계를 지속적으로 추진하게 된 것이었다. 그러나 1958년 “장파 문선통신기”, “연합함대” 사건으로 인해 양국 관계는 급변했다. 그러나 외교관계 악화가 바로 정치선전에 드러나지는 않았다. 1958년 흐루쇼프와 마오쩌둥이 악수하는 장면을 재현하는 포스터에서는 여전히 우호적인 분위기였다(그림26, 1958년)...(중략)... 허니문이 종료되었으나 1963년 중소 양당회담의 실패로 양국 관계가 전면적으로 파탄되기 이전까지, 중소우호주제의 포스터는 여전히 지속되었다.

20세기 중국의 현대적인 서사의 각도에서 보면, 냉전 초기의 “세계평화운동수호”와 중소동맹으로 수용한 외래문화에는 다양한 현대적 요소가 포함되었다. 또한 “농촌을 포위한 도시(農村包圍城市)”로 승리를 거둔 중국인에게, 현대적 서사는 이데올로기 배경 속에서 “촌스러움”에서 현대적으로 전환하는 데 도움이 되었다. 심지어 이러한 시대적 분위기가 60년대 중반 이후 극단적으로 폐쇄적인 환경에서는 달콤한 기억이 되어버렸다. 60년대, 70년대 사이 밀실에서 “모스크바의 밤”을 들으면 틀림없이 눈물이 쏟아졌을 것이다. 50년대 “평화”, “우의”, 비둘기, 꽃 등은 기억 속에 남는 이미지가 되었다.

3. 전쟁의 이미지: “반미” 포스터에서 “항미원조” 포스터까지

중공 정권 건립 초기에 발생한 항미원조가 중국 정치발전에 미친 근본적인 영향에 대해서는 많은 연구가 진행되었다. 많은 학자들은 항미원조를 구실로 한 반혁명 진압운동 강화, 소련을 향한 “일변도” 외교노선, 반미교육을 중심으로 한 이데올로기 개조, 일당체제 하의 국가의지와 사회동원 매커니즘의 성공적인 확립 등에 대해 분석했다. 그러나 과거의 연구는 대부분 엘리트 계층(지식인, 자본가, 사회 공직자 등)이 “환경변화에 적응하는 문화과정”에만 주목했고, 사회하층과 농촌에서 발생한 “정치문화”의 급변, 사람들의 심리, 언어를 소홀히 했다. 포스터에 대한 연구는 바로 이미지 기억과 시각적인 선전을 연구함으로써 이 부분을 보완한다.

이데올로기 개조, 교육, 선전운동의 각도에서 “항미원조”를 분석하면, 그것은 “세계평화서

명운동”과 반미선전 두 차례의 중대한 사상선전운동의 여행연습 효과를 거두었다.

1949년 2월 3일, 중공군이 당시 베이핑에 진입한지 얼마 되지 않아, 미국인 보테는 베이핑에서 인상적인 중공 포스터를 목격했다. 장제스(蔣介石)가 그를 향한 큰 주먹 앞에서 움츠리고 있고, 그의 발밑에는 손에 검을 잡고 있는 해골이 있다. 검에는 영문 “U.S”가 새겨져 있었다...(중략)

1949년 8월 18일 마오쩌둥은 “안녕, 존 레이턴 스튜어트(別了, 司徒雷登)”에서 풍자가 담긴 안녕이라는 이별인사를 통해, 전국적인 반미운동을 불러일으켰다. 당시 민감한 중국 지식인들이 눈치챈 것처럼, 마오쩌둥은 미국인과 이별하는 동시에, 중국인을 대상으로 “아직 일부 지식인이 포함된 사람들은 멍청한 생각을 갖고 있다, 즉 미국에 대한 환상을 버리지 않은 것”이라고 경고한 것이었다. 이를 전환점으로 “반미”를 주제로 한 사상개조운동의 서막이 열렸다.

항미원조운동이 전개되기 이전, 일반 민중들은 대부분 “공미(恐美)”였고, 학생, 지식인, 공상계 인사, 종교 인사들은 대부분 “친미”, “숭미”였다. 예컨대 우한(武漢)시는 〈항미원조 이래 자본계급의 동태와 통일전선 상황에 대한 우한시위의 보고(武漢市委關於抗美援朝以來資產階級動態及統戰工作情況的報告)〉(1950년 10월 23일)가 발표된 것처럼, 각 지역에 유사한 보고서가 있었다. 이러한 보고서는 반미선전의 방침, 구호, 방법을 제정하는 중요한 의거였다...(중략)...

1950년 10월 발표된 〈시사선전에 대한 중공중앙의 지시(中共中央關於時事宣傳的指示)〉에 따르면, 항미원조운동의 목표는 민중들에게 항미원조의 합리성을 정확하게 인식시키고, 미제국주의에 대한 “일치된 인식과 입장”을 가지도록 하며, “친미 반동사상, 공미의 잘못된 심리를 근본적으로 소멸시키고, 미제국주의에 대한 적대, 경시, 멸시의 태도를 양성한다.”¹⁵⁾ “적대”, “경시”, “멸시”는 중공 정치문화의 기본 특징 중의 하나였다. ...(중략)...

반미의 또 하나의 정치적 논리는 민중의 경험과 이익에 근거하여 과거에 대해 하소연하는 방식으로 많은 민중들이 미제국주의의 침략본질을 깨닫게 하고, 현실투쟁과 결합하여 애국주의 사상을 강화시키기 한 것이었다.

포스터는 사상교육과 사회동원의 도구로써, 국가의 강력한 의지를 표현하는 선전 과정에서 중요한 영향을 미쳤다. 1950년대 초기, 토지개혁을 다루는 포스터와 동시에 등장한 것은 바로 항미원조를 주제로 한 포스터였다. 통상적으로 말하면, 항미원조 포스터의 주요 적용 대상은 도시였고, 창작과 전시 등의 활동도 주로 도시에서 이루어졌다. 주제는 평화수호, 미

15) 《中共中央关于时事宣传的指示》(1952年10月), 中国人民解放军国防大学党史党建政工教研室编:《中共党史教学参考资料》第19册, 211页, 北京, 1986年。

제의 필패 등이었다. 농촌을 대상으로 하는 항미원조 포스터에서는 토비 청산, 적극 참군, 전방 식량지원을 위한 동원, 토지개혁 이후의 행복한 생활 수호 등으로 구성되어, 도시와는 확연히 달랐다.

...(중략)... 상하이시 군사관제위원회 문화교육관리위원회가 창작, 발행한 “미제국주의 침략 세력을 중국에서 쫓아내자(驅逐美國帝國主義侵略勢力出中國)”(그림31, 1949년)의 포스터는 내용에서나 예술성에서나 항미원조운동 이전의 중요한 반미 포스터였다. 이 포스터의 제목은 마오쩌둥의 논술을 인용하여 제작되었다. ...(중략)...

“적대”, “경시”, “멸시” 3대 교육에서 “멸시”는 최종 목표였다. 제목이 “미국을 멸시하라(蔑視美國)!”(그림32, 1951년, 쑤저우시 세계평화수호 미제침략반대위원회)라는 포스터에 이러한 문구가 있었다. “종이호랑이이기 때문에, 우리는 완승할 수 있다(因爲它是紙老虎, 是完全可以打敗的)!” “종이호랑이”라는 표현은 비록 청나라로부터 사용되었으나, 중국의 현대 정치언어로는 마오쩌둥이 1946년에 미국 기자 안나 루이스 스트란과의 대화에서 사용함으로써 널리 알려졌다. “모든 반동파는 종이호랑이”라는 표현이 “멸시”를 가장 잘 반영했다. ...(중략)...

항미원조가 진행됨에 따라 선전의 핵심 구호도 달라졌다. 지원군 참전 초기, 선전의 핵심은 “이웃을 살리면 자기를 살리는 것이며, 조국을 지키려면 반드시 북한 인민을 지원해야 한다(救鄰卽是自救, 保衛祖國必須支援朝鮮人民)”(그림35, 중국인민세계평화수호미국침략반대위원회 화동분회, 1951년)였다. ...(중략)...

자극적인 잔인한 화면을 보여주는 포스터는 “세균으로 썩어가는 미국침략자의 악의 손을 단호하게 잘라낸다(堅決斬斷美國侵略者散布細菌的罪惡血手)”(그림38, 1951년)이다. ...(중략)..
또한 전쟁 피해자를 통해 평화를 지키고자 하는 정의감과 용기를 표현하는 방식도 흔히 찾을 수 있다. 포스터 “전화를 진압하고 평화를 되살린다(撲滅戰火, 拯救和平)!”(그림39, 1952년)가 피해자를 통하여 전쟁의 종료를 호소하는 작품이었다. ...(중략)...

농촌에 배포되는 항미원조 포스터는 주로 전방 식량지원, 토지개혁 이후의 생활 수호, 위생환경운동 등의 주제들로 구성되었다. 예산뤼(葉善綠)가 창작한 “모두 방역에 참여하여 미제국주의의 세균전을 파탄시키자(人人防疫, 粉碎美帝國主義的細菌戰)!”(그림40, 1952년)가 건강한 청년 농민의 이미지를 통해 신정권 하 농민의 이미지를 강화시킨다. 신년화 “미국 강도가 우리의 행복한 생활을 파괴하지 않도록 경계하자(警惕美國強盜破壞我們的幸福生活)”(그림41, 1951년)은 토지개혁을 반영했고, 포스터 “식량, 돈, 인력 모두 갖춰져 있다. 우리는 항미원조, 보가위국을 위해 분투한다(要糧有糧, 要錢有錢, 要人有人, 咱們堅決爲抗美援朝保家衛國而奮鬥)!”는 전방지원을 표현했다...(중략)...

4. 결론

냉전시기의 전쟁과 평화를 주제로 하는 포스터에 대한 연구는 현재의 국제관계에 대한 연구처럼 국가이익과 이데올로기의 충돌, 이미지의 예술성과 내용적 관념의 충돌로 구성된다. ..(중략).. 최근에 한국 학자 백지운 교수는 중국혁명에 대해 “최근 30년 이래 중국의 지식담론은 혁명에 대한 지나친 반성, 지나친 비판에 기울어져 있다. 이러한 경향은 극단에 이르러 우편향이 형성되었다. 이 자리에 계신 많은 학자들은 과거 30년의 우편향을 제거하고 신중국 이전의 혁명전통으로 거슬러 올라가 혁명의 본질을 다시 검토하자고 논의하고 있다. 그러나 제가 주목하고 있는 것은, 좌와 우 사이에서 균형점을 찾아내는 문제는 중국의 내부적인 문제가 아니라, 냉전과 탈냉전 구조 속에서 중국을 포함한 주변 국가들이 각각 다른 방식으로 경험했던 사상편향의 문제”라고 지적했다. 그는 한국 지식인의 입장에서 비판의 차이점에 대해 설명했다. “좌파의 비판이 진정한 비판이라고 인식해왔던 한국의 특정한 지적 맥락에서 보면, 첸리쥘(錢理群)의 비판은 받아들일 수 없다. 왜냐하면 그의 비판정신의 근원은 우파에 기초를 두고 있다. 그러나 좌파가 주도한 국가정권을 경험해보지 못한 한국인에게 이러한 비판은 너무 쉬운 결론 같다.”¹⁶⁾

필자도 백지운 교수의 생각에 동의한다. 좌와 우, 비판성의 문제가 중국에서는 전혀 다른 환경에서 다뤄졌다. 그러나 핵심은 좌파정부나 우파정부에 있는 것이 아니라, 실제로 독재정부인지, 폭정 정부인지에 있다. 때문에 좌파의 비판이든 우파의 비판이든, 현실에 직면하는 비판은 모두 합리적이다. 중요한 것은 냉전의 구도에서 중국혁명을 다시 생각하면, 중국혁명에 대한 비판의 기존 경향이 바뀔 수 있을까? 그렇다면 국제정세가 국내정치 통제의 합리성의 근거가 될 수 있을까? 환언하면, 냉전의 구도가 국내정치가 더 냉혹한 면을 선택하게 만든 것이 나름의 합리성을 가지고 있다는 것인가? 요컨대, 중국혁명에 대한 반성의 가장 기본은 역사의 진실을 밝히고 가치기준을 견지하며, 현대 정치문명의 가치관으로 역사지식을 평가하고 전파하는 것이다. 이것이 필자가 이해하는 진정한 가치의 균형점이다.

16) 白池云《如何突破我们内部的墙壁》，会议发言记录，见贺照田等主编《作为人间事件的1949》，155、156页，金城出版社，北京，2014年11月。

War and Peace represented in Posters of the People's Republic of China during the Cold War

Li Gongming (The Guangzhou Academy of Fine Arts)

I have studied the posters promoting the spirit of 'resist against America and help North Korea' that were created in 1950s. In this study focused on war and peace, I have discussed political and cultural environments surrounding the promotional posters the new Chinese Communist Party regime and the materials used in creating those posters, such as 'protecting the world peace,' 'resisting against America and helping North Korea,' 'anti-America,' and 'the U.S.S.R. friendly.'

In this study, I have reviewed historical background of promotional posters, meanings of themes, methods of artistic creation and effects of promotion and broadcasting from a viewpoint that combined the Cold War, rule by Chinese Communist Party and study of art history, and I wanted to discuss the impact of promotional posters on certain themes at this time period on the political and cultural environments of future Chinese Communist Party promotional posters. I have newly interpreted the promotional posters using pictures and history. I wish such interpretation would be an interpretation of history that provides visual images for study on the promotional works of Chinese Communist Party during the 'resist against America and help North Korea' movement period and the Cold War.

냉전 초기 소련 포스터를 통해 본 반전 이미지(1947~1953)

Image of Anti-war in Soviet Posters during the early Cold War(1947-1953)

황동하 (서울대학교)

1. 머리말

냉전은 ‘말과 이미지’의 전쟁이기도 했다. 그것은 제1, 2차 세계대전과 달리 공개적인 연설의 공세와 신문기사의 연속 포격으로 시작되었다. 1946년 3월 5일, 미주리 주 폴턴에서 윈스턴 처칠(Winston Churchill)은 ‘철의 장막(iron curtain)’연설을 했다. 3월 14일 스탈린(Иосиф Сталин)은 『프라브다(Правда)』에 처칠의 연설에 답변하는 기사를 실었다. ‘철의 장막’, ‘벽’, ‘문명’, ‘야만’, ‘자유세계’, ‘노예 세계’, ‘내부의 적’과 같은 말이 냉전적 수사로 재생산되었다. 이런 말은 대중의 전폭적인 지지를 얻기 위해 고안된 것이기도 했다.

이미지도 마찬가지이다. 아마도 냉전의 가장 상징적인 이미지는 원자탄이 핵폭발할 때 생기는 ‘버섯구름’일 것이다. <적색 위협(Red Menace)>(1949), <나는 공산주의자와 결혼했다(I Married a Communist)>(1949), <나는 FBI를 위한 공산주의자였다(I Was a Communist for the FBI)>(1951) 등과 같은 영화도 서방과 제3세계에서 냉전을 떠오르게 하는 이미지 가운데 하나이다. 이안 플레밍이 만든 007 첩보영화의 주인공인 제임스 본드나, 르 카레의 소설 속 이중스파이 캐릭터, 핵전쟁 대처법을 위해 만든 홍보영화 <앵클샘> 등을 통해 냉전의 이미지는 끝없이 유포되었다. ‘말’이든 ‘이미지’이든 그것은 철의 장막 양측의 대중에게 냉전을 내면화하는데 중요한 역할을 했다.

이 글은 ‘문화 냉전’(The cultural Cold War)¹⁾이 아닌 ‘냉전 문화(Cold War Culture)’라는

1) 문화냉전이란 ‘전망’을 냉전사 연구에 접목시켰다고 할 수 있다. 문화냉전은 미국과 소련 양국이 정치, 경제, 군사뿐만 아니라 문화, 예술, 교육, 오락, 생활양식까지를 포함하여 헤게모니를 확립하고, 세계인의 ‘마음’을 얻기 위해 전개한 문화·정보·미디어 전략 전반을 가리킨다(기시 도시히코·쓰치야 유카 역음, 김려실 옮김, 『문화냉전과 아시아: 냉전 연구를 탈중심화하기』, 소명출판, 2012, 16쪽). 문화냉전 관련 연구는 대략 다음과 같다. Robert Haddow, *Pavilions of Plenty: Exhibiting American Culture Abroad during the 1950s* (Washington dc: Smithsonian, 1997); Frances Stonor Saunders, *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War* (London: Granta Books, 1999); Yale Richmond, *Cultural Exchange and the Cold War* (University Park,

들을 사용할 것이다. ‘냉전 문화’는 어떻게 모든 사회적 존재가 냉전의 전 지구적 동력을 통해 형성되었는가를 고찰할 수 있게 해준다고 생각하기 때문이다.²⁾ 말과 이미지, 의지, 이데올로기의 투쟁으로서 냉전은 의도적이든 아니든 그 시대의 문화에 표출되었다. 따라서 문화는 그 시대의 사건, 태도, 관심에 대해 알 수 있는 이상적인 자료임에 틀림없다. 이 글은 이미지, 즉 ‘냉전 문화’의 시각성에 주목할 것이다. 이미지는 그저 냉전을 설명하는 배경적 역할을 하는 것이 아니라, 냉전의 필수적인 부분이라고 할 수 있다. 이미지는 냉전 시기를 구체적으로 증언하는 자료라고 할 수 있다. 분석 대상은 냉전 초(1948~1953) 소련이 제작한 프로파간다 포스터이다. 포스터는 다른 이미지와 마찬가지로 사회적 생산물이다. 포스터는 생산되고 해독되는 과정에서 현실을 반영하고 있다. 포스터를 분석할 때, 시대와 사회의 정신적, 문화적 측면을 함께 고려할 것이다.

2. ‘적’을 다시 만들기

냉전 시기에 동구 공산주의 국가와 서구 자본주의 국가는 보편적 행복에 대한 배타적 접근, 미래의 사회적 조화, 평등이라는 약속을 포함하여 세계에 대한 자신들의 해석을 구축했다.³⁾ 그러나 이러한 해석을 구축하는 일은 쉽지 않았다.

1945년 4월 25일, 스탈린그라드에서 진군한 소비에트 병사와 노르망디에서 다가오고 있는 미국 병사들은 독일군을 이등분하려고 엘베 강 강둑에서 만났다. 그 사건은 제2차 세계대전의 종식이 멀지 않았음을 알리는 신호였다. 그러나 엘베에서의 만남은 독일군을 분쇄하는 것 이상이었다. 이 날에, 수백 명의 소비에트 병사와 미국 병사는 결코 잊을 수 없는 우애와 연대를 경험했다. 그들은 서로 악수했고 서로 껴안았으며, 선물을 주고받았다. 그들은 함께 미국 노래를 불렀고 러시아 보드카를 마시면서, “고인이 된 루즈벨트 대통령, 트루먼 대통령,

University of Pennsylvania, 2003); David Caute, *The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War* (Oxford: Oxford University Press, 2003); Jessica C.E. Gienow-Hecht and Frank Schumacher (eds.), *Culture and International History* (New York: Berghahn Books, 2003); Hugh Wilford, *The Mighty Wurlitzer. How The cia Played America* (Cambridge, ma/London: Harvard University Press, 2008); Nicholas Cull, *The Cold War and the United States Information Agency: American Propaganda and Public Diplomacy, 1945-1989* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008); Giles Scott-Smith, *Networks of Empire: The us State Department's Foreign Leader Program in the Netherlands, France and Britain 1950-1970* (Brussels: Peter Lang, 2008); Laura A. Belmonte, *Selling the American Way. U.S. Propaganda and the Cold War* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008); Jack Masey & Conway Morgan, *Cold War Confrontations: us Exhibitions and their Role in the Cultural Cold War* (Baden: Lars Muller, 2008). 국내에서 냉전사 연구의 흐름을 정리한 글로는 노경덕, 「냉전사와 소련연구」, 『역사비평』 통권 101호, 2012; 노경덕, 「냉전연구의 새로운 시각과 관점」, 『통일과 평화』 3권 2호, 2011; 백원담, 「냉전 연구의 문화적·지역적 전환 문제」, 『中國現代文學』 75, 2015. 그 밖에도 ‘문화 냉전’ 관련 국내 연구는 폭발적으로 늘고 있다.

2) Patrick Major and Rana Mitter, ‘Culture,’ in *Palgrave Advances in Cold War History*, eds. Saki Dockrill and Geraint Hughes (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006), p. 241.

3) Peter Romijn, Giles Scott-Smith & Joes Segal (eds.), *Divided Dreamworlds? The Cultural Cold War in East and West* (Amsterdam University Press, 2012), p. 2.

처칠 수상, 스탈린 장군, 그리고 우리 모두 사이의 ‘영원한 우애’를 위해” 건배했다.⁴⁾ 이 때 평화와 우호에 대한 전망은 끝나지 않을 것 같았다.

실제로 제2차 세계대전은 참전자에게 평화에 대한 갈망과 군국주의적인 선전에 대한 의구심을 남겨 놓았다. 대중 사이에는 평화주의가 널리 퍼져 있었다. 이런 분위기는 ‘적’을 다시 만드는 일을 어렵게 만들었다. 게다가 전쟁 시기에 동맹국 사이에 지속적으로 진행된 프로파간다 활동은 새로운 적의 창출이라는 문제를 더욱 복잡하게 만들었다. 미국인과 다른 유럽 국가의 시민들 사이에서는 소련의 인기가 높았다. 소련에서도 미국과 영국 등에 대한 공감대 형성되어 있었다. 이러한 정서는 전시의 경험이었다. 그 경험은 쉽게 지울 수 없는 것이기도 했다.



〈그림 1〉 Фёдор Решетников, <За мир!>, 1950

이런 상황에서, 냉전 초기에 프로파간다 캠페인은 적을 만들어내고 공포를 새롭게 불러일으키며, 이데올로기적 단결을 강화하는 것이었다.⁵⁾ 이런 기획은 영화와 만화책에서 스포츠, 음악, 발레에 이르기까지 문화의 모든 측면에 스며들었다.

소비에트 예술은 당국의 기획에 따라 제국주의와 새로운 전쟁 위협에 맞서 ‘평화를 위한 투쟁’이라는 ‘적의 이미지’를 집중적으로 만들었다. 보기를 들면, 표도르 레셰트니코프(Фёдор Решетников)는 1950년에 <평화를 위하여!(За мир!-РАИХ!)>라는 유명한 그림을 그렸다. 멀리 붉은 깃발을 들고 시위를 하고 있는 파리 교외 거리의 노동자가 있다. 그림 정 중앙에는 겁 없는 당당한 아이들이 벽에 ‘평화’라는 단어를 쓰고 있다.

이것에서 노동자의 시위는 ‘반전’ 시위였음을 알 수 있다. 적을 다시 만들려는 냉전의 기획은 “불확실성을 없애고 혼돈스러운 세계를 다시 구성하려는 시도였다.”⁶⁾ 상징적 ‘적’의 창조와 ‘적’과의 투쟁으로서 여론 조작이라는 냉전의 전략은 초기 단계 동안 발전했다. 한 국가의 다른 국가에 대한 도덕적 · 지적 · 문화적 우위의 원리와, 적의 정치적 이념과 문화적 가치를 추

4) Mark Scott, *Yanks Meet Reds: Recollections of U. S. and Soviet Vets from the Linkup in World War II* (Santa Barbara: Capra Press, 1988), p. 28. 엘베 ‘도킹’의 공식 행사는 1945년 4월 30일에 있었다.

5) T. V. Volokitina, “Stalin i smena strategicheskogo kursa Kremli v kontse 40-kh godov: ot kompromissov k konfrontatsii,” in *Stalinskoe desiatiletie kholodnoi voyny: fakty i gipotezy* (Moscow: Nauka, 1999), pp. 10-22.

6) Ron Robin, *The Making of the Cold War Enemy: Culture and Politics in the Military-Intellectual Complex*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2003, p. 3.

종하는 배반자인 ‘내부의 적’을 색출하는 패러다임도 이 시기에 나타났다. 그런 기획은 20세기 내내 소련과 미국뿐만 아니라, 전 세계 사람들의 사고방식과 삶의 방식에 영향을 미쳤다.

한 인간이나 집단이 다른 인간이나 집단을 설득한다는 행위 자체는 본질적으로 정치적인 행위다. 이것은 인간의 사회 내적 존재형식 자체가 본질적으로 정치적인 데 연유한다. 포스터의 언어는 한 시대의 정치문화와 인문학적 전통과 예술적 전통을 고루 보여주는 현대적인 시각커뮤니케이션 언어다. 포스터는 전달하려는 확실한 목적과 내용을 가진 수단으로서 과거부터 현재까지 시대를 반영하는 대표적인 선전 매체로 사용되어 왔다.⁷⁾

포스터와 같은 이미지에 대한 연구는 이미지를 해석·독해하는 비주얼 리터러시(visual literacy)의 견지에서 이미지에 함축되어 있는 사회성, 정치성 등에 집중하는 경향을 띤다. 특정한 작품이나 그 내용을 분석하는 데 있어서 예술적 반성, 미적 구조의 차원에서만 보지 않고 콘텐츠에 담겨 있는 심층 의미, 즉 사회적 함축성의 차원에서 보고 이해하려는 것이다. 이런 점에서 주어진 작품을 ‘텍스트’로 삼고 그 기호를 읽어내어, 이론적이고 분석적인 관점에서 의미 작용의 과정을 밝히는 기호학은 이미지를 해석·독해하는 데 여전히 중요한 방법론이다.⁸⁾ 그것은 함축의미(connotation)⁹⁾가 거의 명확하게 드러나는 이미지, 즉 포스터와 같이 메시지가 명확한 이미지를 분석할 때 더욱 쓸모 있다.

청중의 행위에 영향을 줌으로써 청중의 세계관을 조작하는 것은 많은 프로파간다 이론에서 중요 주제 가운데 하나이다. 보기를 들면, 해럴드 라스웰(Harold Lasswell)의 고전적인 정의에 따르면, 프로파간다는 “재현의 조작을 통해 인간 행동에 영향을 끼치는 기술”이다.¹⁰⁾ 또 프로파간다는 “지각을 형성하고, 인식을 조작하기 위한 계획적이고 체계적인 시도이자, 프로파간다리스트가 바랐던 의도를 성공시키는 대응을 이끌어내기 위한 직접적인 행위”이다.¹¹⁾ 이러한 정의를 염두에 둘 때, 프로파간다는 사물이 실제이든 아니든 관계없이 그것을 사실로 보이게 만드는 틀 또는 “해석의 도식”을 만들어내는 것이다. 프로파간다리스트는 “그들이 행동하고 있는 세계에 틀을 만들기”를 바란다.¹²⁾ 보기를 들면, 소비에트 포스터가 당국의 노선에

7) 포스터는 확실한 이점을 갖고 있다. 첫째 포스터는 어느 곳이나 쉽게 내걸 수 있다. 둘째 포스터는 상대적으로 쉽게 복제될 수 있다. 셋째, 포스터는 명확하게 메시지를 널리 알릴 수 있다.

8) 물론 이에 대한 비판도 있다. 보기를 들면, 마르틴 줄리에 따르면 기호학은 ‘해석이 가능한 것’, 즉 ‘말할’ 거리가 있는 것에 집중하기 때문에, 감각적인 정보가 주는 미학적 감동, 기쁨, 상상력을 배제하고 가능한 한 가장 엄정한 수단을 이용하여 가장 논리적인 해석의 방향을 제시한다. 따라서 이미지의 언어적 해석이 가능해야만 이미지의 기호학적 연구가 가능해지며 언어적 요소 외의 요소들은 기호학이 고려하는 대상에 속하기 어렵다.(마르틴 줄리, 이선형 역, 『이미지와 기호, 고정 이미지에 대한 기호학적 연구』, 동문선, 1994, 40쪽.)

9) 무언가 생각하게 만드는 함축적 사상이 내포된 아이디어적 본질을 말한다. 존재의미, 콘셉, 가치, 사상 등을 생산하는 모태라 할 수 있다.

10) H. D. Lasswell, “Propaganda,” In R. Jackall (ed.), *Propaganda*, Basingstoke: Macmillan, 1995, p. 13.

11) G. S. Jowett & V. O'Donnell, *Propaganda and persuasion*, Thousand Oaks: Sage, 2004, p. 7.

12) D. A. Snow, E. B. Rochford Jr., S. K. Worden & R. D. Benford, “Frame alignment processes, micromobilization, and movement participation,” *American Sociological Review*, 51 (4), 1986, p. 461.

따라 미국을 전쟁을 도발하는 제국주의자로 묘사했을 때, 그것은 미국인들이 전쟁을 도발하는 제국주의자라고 믿게 함으로써 청중들의 마음에 실제의 모습을 만들어내는 것을 목적으로 한다. 이것은 결국 전쟁 도발자에 반대하는 소련을 압도적으로 지지하게 하는 것이기도 하다.

그런 틀은 “문화적 올림”에 의존한다.¹³⁾ 청중의 문화적 배경이 틀을 해석하는 과정에 영향을 미칠 수 있기 때문이다. 문화적으로 올림을 주는 틀은 청중에게 더 호소하기 쉽다. 프로파간다리스트가 우리의 지각을 목표로 삼는 방식은 우리의 기존의 지식과 과거 경험, 이러한 경험을 하게 했던 문화적 영역에 의존한다. 언어, 이미지, 상징을 이용함으로써, 프로파간다리스트는 일정한 맥락에서 일정한 지각을 형성하려고 한다.¹⁴⁾ 보기를 들면, 소비에트 냉전 프로파간다는 러시아 신화학, 역사와 고전 문학을 언급한다. 이 모든 것은 청중의 마음속에 문화적 올림을 일으키게 한다. 게다가, 동일한 이미지를 되풀이해서 이용함으로써, 어떤 주제는 더욱 큰 올림을 이끌어낼 수 있다. 냉전 시기 소련 포스터나 카툰에 자주 등장하는 실크해트, 달리는 사악한 자본가와 제국주의자를 상징한 것이다. 보기를 들면, 보리스 예피모프(Б. Е. Ефимов)가 1947년에 『프라브다(Правда)』에 실은 카툰은 마셜플랜의 여러 측면을 비



〈그림 2〉 Boris Efimov, “Do i posle ‘Parizhskogo soveshchaniia,’” Pravda, 19 July 1947.

판하고 파리 회담 뒤 미국으로부터 신속한 원조를 얻으려는 서구 지도자들의 희망을 웃음거리로 만들었다. 이 카툰에서 대부분의 유럽 국가들의 대표는 작은 인물로 그려졌는데, 드골 임시정부의 외무장관인 비도(Georges Augustin Bidault)와 영국 외무장관 베빈(Ernest Bevin)은 크게 그려졌다. 그들은 ‘달러’를 향해 뛰어가고 있지만, 곧 실망하고 말았다. 뚱뚱하고 큰 미국인(트루먼)은 ‘돈 줄 사람은 생각지도 않는데, 김칫국부터 들이키고 있다’는 듯 그들을 경멸적으로 바라보았다. ‘실크해트’와 ‘달러’ 말고도 죽음과 관련된 상징으로서 해골, 뼈, 총 등도 자본주의 진영을 비판하는 상징이었다.¹⁵⁾

13) D. A. Snow & R. D. Benford, “Ideology, frame resonance and participant mobilization,” *International Social Movement Research*, 1 (1), 1988, pp. 208-211.

14) G. S. Jowett & V. O'Donnell, *Propaganda and persuasion*, Thousand Oaks: Sage, 2004, pp. 8-9.

15) Thomas C. Wolfe, *Governing Soviet Journalism: The Press and the Socialist Person after Stalin* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2005), p. 2.

프로파간다에서 전쟁은 집단적 선과 악 사이의 투쟁으로 전형적으로 묘사된다. 소련의 프로파간다도 우리와 그들이라는 이분법 체계에 따라 세계를 두 축으로 나누었다. 그런 이항 대립은 러시아 문화에서 전통적인 것으로 간주되었다. 그것은 차르 러시아에서 이미 이용되고 있었지만, 20세기 초 소비에트 러시아에서 혁명에 뒤이은 내전 시기에 더욱 강조되었다.¹⁶⁾ 이러한 러시아의 문화적 이원론은 냉전 시기에도 적용되었다. 소비에트 당국은 프로파간다를 이용함으로써 곳곳에 퍼져 있는 이데올로기적 적을 향한 적대감을 창조하고 강화하려고 했다. 따라서 이미지를 해석하려면, 맥락, 캡션, 코드(이미지의 시각 언어)를 함께 분석해야 한다.¹⁷⁾

3. 냉전 초 소비에트 포스터와 반전(Anti-War) 이미지

예술가가 구현하는 캔버스 내에서의 공간 활용과 기호의 도상학적 역할은 포스터를 분석할 때 자주 이용된다.¹⁸⁾ 공간분할 속에 담긴 문화코드, 이른바 관습적 공간 이해와 이를 통한 이미지 투여는 서양 회화사에서 오랜 역사이기도 하다. 이미지속의 공간 배열은 요소들 사이의 관계와 역할을 규정하고 여기서 의미의 차이를 만들어 낸다. 이를 테면, 이미지 속 요소들의 구성적인 의미 또는 메타기능은 수직 축과 수평 축을 통해 해독될 수 있다. 왼쪽은 불순하고 부정적이며, 사탄과 악마의 공간이다. 오른쪽은 정숙하고, 순결하며 성스럽고 정의로운 공간이다. 위와 아래의 배치는 ‘이상적인 것(ideal)’과 ‘현실적 것(real)’을 각각 재현한다.¹⁹⁾ 중심과 주변의 구성은 이미지 구성 요소들 사이의 정보적 가중치나 중요도에 따라 중심과 주변으로 배열시켜 상대적으로 구조화하는 시각적 구성이다. 물론 이미지를 구성할 때 이러한 배열이 반드시 적용되는 것은 아니다. 이미지의 생산 주체의 전략에 따라, 특정한 배열이 사용되고 혼합되기도 한다. 이와 같은 이미지 구성의 ‘법칙’을 통해 냉전 초기 소비에트 포스터를 분석할 것이다.

냉전 초기 포스터에 나타난 반전 이미지는 두 가지 키워드를 통해 분석할 수 있다. 첫째, 소련을 평화의 수호자로, 미국과 미국의 하수인인 국제연합을 전쟁 도발자로 규정한 것이다. 둘째로는 소련의 삶을 천국으로, 미국의 삶을 지옥으로 대비시키는 것이다. 미국이 전쟁도발

16) V. E. Bonnell, *Iconography of power: Soviet political posters under Lenin and Stalin*. Berkeley: University of California Press, 1999, p. 187.

17) E. Gombrich, *The image and the eye: Further studies in the psychology of pictorial representation*, London: Phaidon, p. 154.

18) Meyer Schapiro, "On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs," *Semiotica* vol. 6, no. 1, 1972-1973, p. 12.

19) 하인리히 뵐러린 지음, 박지형 옮김, 『미술사의 기초개념: 근세미술에 있어서의 양식발전의 문제』, 시공사, 2012, 177-206쪽.

자임을 비유적으로 드러낸 것이기도 하다. 포스터는 소련의 적에 대한 적대감을 자아내게 할 뿐만 아니라, 냉전을 바라보는 대중의 시각을 만들어냈다.

1) 평화의 수호자 전쟁광

1946년 3월 14일자 『프라브다』에 스탈린은 처칠의 철의 장막 연설에 대한 답변을 실었다. 스탈린은 전 영국인 동맹자를 ‘전쟁광’이라고 칭하면서 히틀러에 비유했고, 소련의 국제주의를 처칠의 ‘인종주의적’ 앵글로-색슨 세계 지배 추구와 대비시켰다.²⁰⁾ 이는 소련 사회가 곧 ‘다가올’ 전쟁을 막기 위한 ‘평화를 위한 투쟁’에 동원될 것임을 예고한 것이다. 예술도 동원되어, 평화의 수호자 소련 이미지와 미국과 영국 등 자본주의 국가의 전쟁광 이미지는 대중적으로 유포되었다.



〈그림 3〉 (왼쪽) THE KUKRYNIKS, 〈The U.S., Britain, and France violating the Yalta and Potsdam agreements(알타협정과 포츠담협정을 위배하고 있는 미국, 영국, 프랑스), 1947/ (오른쪽) Н. А. Долгоруков, Б. Е. Ефимов (Фридлянд), <Поджигателям новой войны следовало бы помнить позорный конец своих предшественников! Н. Булгаков(새로운 전쟁의 교사자들은 그들의 전임자들의 결말을 기억해야 한다)–불가닌, 1947

쿠크리닉스이(Кукрыниксы)는 1947년에 〈알타협정과 포츠담 협정을 위배하고 있는 미국, 영국, 프랑스〉라는 포스터를 제작했다(그림 3). 1947년 3월 2일 트루먼 독트린이 발표된 뒤, 서방측의 일련의 행위는 전시 협약을 분명히 침해한 것임을 선언한 것이다.

돌고루코프와 예피모프가 1947년에 제작한 포스터(그림 3)도 영국과 프랑스 등을 전쟁 교

20) 블라디슬라프 M. 주코프 지음, 김남섭 옮김, 『실패한 제국. 냉전시대 소련의 역사』, 아카넷, 2016, 159쪽.

사자로 규정한 것이다. 이들이 전쟁을 일으킨다면, 그 결과는 제2차 세계대전의 전쟁 교사자들이 걸었던 것과 같을 것이다. 포스터에 등장하는 서구 정치가들은 작고 캐리커처 기법을 통해 묘사되었다. 왼쪽/오른쪽의 공간분할은 악/선이라는 이항 대립의 원칙에 충실했다. 악은 결국 선을 이길 수 없다. 그 상징은 왼쪽 하단의 까마귀이다. 까마귀는 죽음의 공간을 나타내는 매개체로 자주 쓰인다. 색채의 대조도 분명하다. 강렬한 붉은 색을 이용한 오른쪽 공간과 그린-블랙을 주로 쓴 왼쪽 공간. 왼쪽 상단에 있는 ‘달러’와 ‘스바스치카’는 미국이 유럽의 전쟁 교사자를 매수하여 앞장서게 했으며, 나치와 함께 강력한 반공보루를 재창출하려는 의도를 지니고 있다는 점을 드러내고 있는 것 같다.

냉전 초에는 트루먼과 처칠의 ‘전쟁광’ 이미지(그림 4)가 집중적으로 유포되었다. 보기를 들면, 알렉산드르 지도미르스키는 트루먼을 히틀러와 같은 전쟁광으로, 트루먼과 처칠을 나폴레옹으로 묘사한 포토몽타주를 제작했다.²¹⁾ 포토몽타주에서 사용된 사진은 “시각적 사실의 스케치가 아니라 사실의 엄밀한 고착”임을 보여준다. 트루먼은 히틀러의 그림자를 통해 ‘신경질적인 전쟁 선동가’임을 확증해주고 있다. 트루먼과 처칠이 분명히 새로운 전쟁을 도발한 책임자임을 선언한 것이기도 하다. 이를 통해 소련의 평화 투쟁 프로파간다의 정당성을 부여할 뿐만 아니라, 전쟁 뒤 국가의 단합을 다시 곧추세우려는 의도이기도 하다.



〈그림 4〉 (왼쪽) ALEXANDER ZHITOMIRSKY, Hysterical War Drummer, 1948/(오른쪽) ALEXANDER ZHITOMIRSKY, The New Napoleons — Truman and Churchill, 1950

1949년 4월 북대서양조약기구(NATO)가 창설되자, 소비에트 프로파간다에서 이런 기조는 더욱 분명히 반영되었다. 평화 세력과 그 적들 사이의 관계는 크기의 과장과 상징주의라는

21) 장우인, 「혁명의 깃발-러시아 아방가르드와 포토몽타주」, 『현대미술학 논문집』 15-2, 2011, 221쪽.

예술적 기제를 통해 또렷이 드러났다. 이바노프와 브린스킨(К. Иванов, В. Брискин)이 1952년에 그린 〈멈춰, 전쟁광!〉(그림 5)라는 제목의 포스터에서 ‘평범한 소련 여성’은 전쟁광을 공개적으로 비난하고 있다. 여성 노동자와 전쟁광은 비대칭적으로 구성되어 있다. 여성 노동자의 얼굴은 눈빛을 통해 단호함을 드러낸다. 그녀의 팔은 긴장감이 느껴진다. 전쟁광에게 쪽 뺨은 손끝은 그를 비난하고 있다. 전쟁광은 크다 만 것같이 작고, 위험한 행동을 하다 들킨 것처럼 어리둥절한 모습이다. 이 포스터는 평화를 갈망하는 국가의 강력한 힘을 시각적으로 강조하려는 것이었다. 포스터는 또 적이 여전히 위험하다는 것을 지적한 것이기도 하다.



〈그림 5〉 К. Иванов, В. Брискин,〈Остановить преступников!〉 멈춰, 전쟁광!, 1952

빅토르 코레츠키(Виктор Борисович Корецкий)는 ‘평화를 위하여!’라는 주제로 여러 편의 포스터를 제작했다. 〈우리는 평화를 요구한다!〉(그림 6)는 ‘사회의 리얼리즘’의 원리에 따라 시각적 서사의 주요 인물로서 ‘혁명적 인물’, ‘긍정적 영웅’ 등과 같은 익명의 사람들을, 그리고 ‘추상성’과 달리 ‘사실성’을 주로 사용하고 있다.²²⁾ 포스터에는 위풍당당한 노동자와 회의 테이블 주위에 모여 있는 캐리커처로 그려진 정치지도자와 군인들이 있다.

이 포스터는 적대적 이미지를 솔직하게 드러낸 것이다. 초인파도 같은 노동자가 단호하게 요구하는 표정으로 주먹으로 회의 테이블을 팡 내리치자, 테이블 위에 있는 문서가 사방으로 흩어졌다. 여기 모여 있는 정치가들 가운데, 미 국무장관 딘 애치슨(Dean Acheson), 미국 대통령 해리 트루먼(Harry S. Truman), 전 영국 수상 윈스턴 처칠(Winston Churchill), 그리고 영국 외무장관 어네스트 베빈(Ernest Bevin)이 있다. 그들 맞은편에는 제복을 입고 무뚝뚝한 표정을 한 군인들이 앉아 있다. 테이블 위에는 원자탄, 군함, 전투기를 포함해 여러 전쟁 도구가 있다. 소비에트 노동자는 그들의 전쟁 도발 행위를 즉각 포기할 것을 요구한 것이다.

소비에트 노동자의 요구가 정당하다는 것은 포스터의 구성을 통해서 강화되었다. 일반적으로 수직 축에서 위와 아래는 선과 악의 대립적 구분을 뜻한다. 위에서 내려다보는 익명의 노동자는 포스터의 공간 중심을 차지하고 있다. 이런 공간 분할은 노동자의 요구(우리는 평화를

22) Bernice Rosenthal, *New Myth, New World: From Nietzsche to Stalinism* (University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2002), pp. 293-294.

요구한다!)를 정당한 것으로, 서구 정치가와 군인들의 행위를 부당한 것으로 인식시킨다.

이 포스터는 냉전의 확대를 반영하고 있는 것이다. 전쟁 뒤 소련이 동유럽에 위성국가를 수립함으로써, 미국은 공산주의가 더 이상 확산되지 못하게 하는 봉쇄정책을 채택했다. 소련은 북대서양조약기구의 수립을 전쟁을 선동하는 제국주의자로 옛 동맹국을 공격하는 프로파간다 캠페인으로 대응했다.

공격적인 서구에 맞서 싸우는 동구를 대표하는 인물은 정치 엘리트가 아니라, 노동자이다. 그 노동자는 ‘영웅’처럼 묘사되었다. 그러나 서유럽에 대한 묘사는 비대칭적 구성, 경멸적이고 아이러니한 이미지로 이루어졌다. 그것은 혐오감이나 우스움을 유발함으로써 관찰자의 부정적 정서를 강조하려는 것이었다.²³⁾

간프(И. А. Ганф(Янг))는 1949년에 <세계의 인민은 재앙과도 같은 전쟁이 되풀이되길 바라지 않는다>(그림 7)는 포스터를 그렸다. 자본가를 상징하는 실크햇과 노동자를 상징하는 헌팅캡의 대비가 분명하다. 자본가와 노동자의 얼굴 표정도 음침함과 명쾌함의 대조를 이룬다. 자본가는 왼손에는 경제적 후원과 오른손에는 나토라는 문구를 쓴 총검을 들고 있다. 그는 당근과 채찍으로 소련 노동자를 유화 또는 위협하려고 하지만, 소련 노동자는 전 세계 민중의 지지를 통해 단호히 평화를 위한 투쟁을 선언한다. 포스터의 공간 분할은 왼쪽-악/오른쪽-선이라는 구분을 쓰면서, 소련의 반전 행위에 정당성을 부여하고 있다.



〈그림 7〉 И. А. Ганф(Янг), <Народы мира не хотят повторения бедствий войны. И. Сталин (세계의 인민은 재앙과도 같은 전쟁이 되풀이되길 바라지 않는다- 스탈린)>, 1949



〈그림 6〉 Виктор Борисович Корецкий, <Мы требуем мира! (우리는 평화를 요구한다)>, 1950

코레츠키는 시인 마야코프스키(В. Маяковский) 서거 20주기를 기념해서 포스터를 제작했다(그림 8). 이 포스터는 시인의 작업을 무기로서 냉전에 사용한 것이다. 소비에트 깃발을 배경으로 마야코프스키가 펜과 노트를 들고 있다. 노트에는 “나는 펜을 총검과 비슷하게 하길 바란다.”는 문

23) Katarzyna Murawska-Muthesius, “Socialist Realism’s Self-Reference? Cartoons on Art, c. 1950,” in *Style and Socialism: Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, eds. David Crowley and Susan E. Reid (Oxford: Berg, 2000), 155-157.



〈그림 8〉 В. Б. Корецкий, <МЫ ТРЕБУЕМ МИРА НО ЕСЛИ ТРОНЕТЕ...В. Маяковский (우리는 평화를 요구한다, 그러나 만일 우리를 건드린다면... 마야코프스키), 1950

동의어가 되었다.²⁴⁾ 이를 통해 코레츠키는 그들의 전쟁 선동 노력이 헛수고로 돌아갈 것임을 보여주고 있다.

‘평화를 위한 투쟁’ 프로파간다는 포스터의 또 다른 소재인 스파이 담론과 겹쳐 읽을 때 또 다른 의미를 생산해낸다. “전후 소비에트 정권은 숙청 재판을 하지 않았다. 그러한 살인적인 광경이 공적 생활에서 사라졌을 때, 스파이, 사보타주하는 사람, 여러 종류의 내부의 적에 집착했다. ... 훌륭한 드라마를 위해 그리고 소비에트 질서의 응집력을 위해서도 아주 중요한 ‘적’은 이제 거의 항상 외국인이었다.”²⁵⁾

여기서 외국인은 미국과 영국 등 서구인만을 뜻하지 않는다. 스탈린 말기에 유대인을 향한 공격이 시작되었다는 사실을 통해, 외국인은 소련 안의 유대인으로 읽어낼 수도 있을 것이다. 1946년 5월, 스탈린은 서구문화에 지나치게 존경을 표하는 작가들에 대해 불평을 늘어놓았다.²⁶⁾ 아마 스탈린은 1812년 조국전쟁이 차르 체제를 동요시켰던 것을 떠올렸을 수도 있을 것이다. 신문지상에는 ‘스멀스멀 기어드는 서구의 영향’, ‘당신은 어디에 있는가? 집에, 아니면 서양에?’ ‘바다 너머의 원숭이들’, (서구의 유행에) ‘굴복하지 마시오!’, ‘음악이 아니라 껌 데기’ 등의 제목을 가진 기사들이 등장했다.²⁷⁾

1948년 9월 20일, 『문학신문』에는 작가 고르바토프의 글〈미국의 문화의 대가들이여, 당신

구가 쓰여 있다. 그의 펜은 어깨 너머에 있는 총검을 통해 강화되고 있다. 펜은 전쟁도발자 집단
의 갑작스러운 등장으로부터 소련을 방어하고 있
다. 처칠은 시가를 입에 물고 “소련에 맞선 전쟁”
이라는 타오르는 횃불을 치켜들고 맨 앞 줄에 있
다. 그 뒤에는 군인과 정치가들이 따르고 있는
데, 그들 가운데 스바스치카 기를 하늘 위로 높
이 들고 있는 사람도 있다. 전쟁도발자인 처칠
과 그 무리들은 벼랑 끝에 서 있다. 또 스바스치
카 기가 상징하는 것은 ‘파시스트’이다. 제2차 세
계대전 뒤 ‘파시스트’는 단순히 제2차 세계대전
동안 소련의 적을 묘사하기 보다는 ‘적’이란 말과

24) N. Tumarkin, *The living & the dead: The rise & fall of the cult of the World War II in Russia*, New York: BasicBooks, 1994, p. 222.

25) Kenez Peter, *Cinema and Soviet Society, 1917~1953*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, pp. 235-236.

26) Melvyn P. Leffler and Odd Arne Westad, ed., *The Cambridge History of the Cold War, vol. 1: Origins*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 442.

27) Е. В. Кочетова, “Средства массовой информации и цензура в послевоенные годы: 1945-1953(на материалах Пензенской области)”, Дис. канд. наук. Пенза, 2006. С. 75.

들은 누구와 함께 하는가?》이 실렸다.²⁸⁾

“파시즘과의 전쟁이 끝난 지금 그 전쟁을 다른 형식으로 포장하면서, 우리 민중이 격파한 그 전쟁을 실현시킨 비인간적인 이념들을 또다시 전파하고 있는 사람들이 바로 당신들의 나라에 있다는 사실에 대해 진지하고 사고해볼 것을 요구한다.”²⁹⁾

이런 일련의 사실을 통해 ‘평화를 위한 투쟁’은 소련 내부의 ‘정화’를 통해 제2차 세계대전 때 사회 전체에 대한 완화된 통제력을 다시 되찾으려는 것으로 읽을 수도 있을 것이다.

2) 우리의 삶 - 그들의 삶

1948년 마셜플랜이 실시된 뒤, 소련은 미국이 전 지구적 헤게모니를 장악하는 것을 막으려는 반-자본주의 의제를 정식화했다. 소비에트 포스터에 자주 등장하는 ‘달러’의 상징성은 이런 맥락에서 읽어낼 수 있다. 달러 상징은 자본주의를 재현하는 것일 뿐 아니라, 미국이 막대한 부를 통해 나토를 통해 ‘보병’과 회원국의 충성을 구매할 수 있다는 인식을 재현한 것이다. 그것은 자본주의의 천박한 사물에 대한 또 다른 메타포이다. 달러의 신기루는 미국을 위해 서유럽이 이른바 자신의 이해관계를 포기한 것임을 보여주는 것이다.



〈그림 9〉 В. Б. Корецкий, <ПРИ СОЦИАЛИЗМЕ НЕТ МЕСТА БЕЗРАБОТИЦЕ! ПРИ КАПИТАЛИЗМЕ МИЛЛИОНЫ БЕЗРАБОТНЫХ РУК! (사회주의 사회에는 실업자가 없다. 자본주의 사회에는 수백만의 실업자가 있다!)〉, 1950

28) 이형숙, 「대중의식의 신화화 전후 러시아 대중매체와 검열(1945-1953)」, 『외국학연구』 제15집, 2011, 351쪽.

29) Литературная газета, 20 сентября 1948.

자본주의를 비판하는 포스터는 높은 실업률, 가난에 찌든 생활조건, 식량과 주택과 소비재 부족을 자본주의 세계에서 일상의 한 부분이었다는 것을 보여주고 있다.

코레츠키가 그린 <사회주의 사회에는 실업자가 없다! 자본주의 사회에는 수백만의 실업자가 있다!>는 포스터도 자본주의 사회의 특징을 그대로 전달하고 있다(그림 9). 자본주의는 타락, 전쟁도발, 무관심으로 특징지어진 적대 세력만이 아니라 전혀 다른 세계였다. 자본주의 체제는 노년, 나태, 정지의 장소로 그려졌다. 소련은 젊음, 교육, 활력의 장소였다. 이 포스터는 사회주의 사회와 자본주의 사회의 고용 조건을 대조한 것이다. 왼쪽의 사회주의 체제에서, 나이든 노동자와 젊은 노동자는 소련에는 고용 기회가 넘친다는 것을 지시하고 있는 수많은 고용 광고로 도배된 벽 앞에 있다. 젊은 남성은 최근에 일을 얻었다. 그는 나이든 노동자에게 기계를 작동하는 법을 듣고 있다. 표지판에는 ‘스타하노베츠-속도경기자(СТАХАНОВЕЦ-СКОРОТНИК)’라는 문구가 있다. 나이든 노동자는 생산성을 증가시키는 기술을 발전시킨 노동자 운동의 일원인 스타하노베츠였다. 이 운동은 1935년에 여러 차례 자신의 목표량을 완수한 석탄노동자 알렉세이 스타하노프(АЛЕКСЕЙ СТАХАНОВ)의 이름을 따라 불리게 되었다. 나이 든 스타하노비츠는 젊은 노동자에게 그런 효율적인 작업을 위해 요구된 전문화된 기술을 가르치고 있다.

포스터의 오른쪽에는 ‘미국인’ 판이 있다. 노동자의 손은 나태해보이고, 얼굴은 시무룩해 보인다. 그의 뒤에 펼쳐진 네온사인을 불빛으로 가득한 밤거리 모습은 노동자의 상태를 더욱 비참해 보이게 한다. 뉴욕 타임 스퀘어에는 살찌고 실크해트를 쓴 자본가들이 카멜 담배와 플랜터 땅콩의 광고판, 번지르르한 거리를 당당히 활보하고 있다. 이것은 도시의 물질적 즐거움을 누리고 있는 자본가의 모습은 실업자의 자포자기에 아랑곳하지 않는 미국문화의 데카당스의 이미지를 전달하고 있는 듯하다. 왼쪽과 오른쪽 이미지는 서로 충돌하는 기회와 불평등이라는 세계가 드러나 있다. 또 서로 충돌하는 공간을 통해 두 사회의 차이를 읽을 수 있다. 즉 왼쪽에 소련의 일자리 광고 벽은 러시아 예술의 단조로운 상징 공간을 지시하고 있다. 반면에 오른쪽에 있는 원근법적으로 나타난 도시 경관이 서구의 부르주아적 소비에 대한 엠블럼이지만, 지루한 도시인의 일상에 즐거움을 주기 위한 얇은 용기와 같다. 오른쪽에 구직자의 손가락처럼, 자본주의의 불공정은 언어의 세계로 침범하고 있다. 캐리커처와 시각적 극단주의를 통해 작업할 필요가 있는 포스터 예술가는 흔히 유형 또는 고정된 배역을 이용한다. 보기를 들면, 그들은 이상적인 소비에트 시민과 불쌍한 서구 시민을 대조해서 그린다.³⁰⁾ 실제로 냉전은 자본주의의 “똑바로 봐!”와 공산주의의 “너의 눈을 믿지마!”라는 두 개의 경쟁

30) Robert Bird, Christopher P. Heuer ed., *Vision and Communism: Viktor Koretsky and Dissidents*, New York: The New Press, 2011, pp. 25-26.

적인 저주 사이의 폭력적인 전 세계적 투쟁으로 다시 해석될 수 있다.³¹⁾



〈그림 10〉 빅토르 Борисович Корецкий, <В Странах Капитализма БЕСПРАВИЕ ТРУДА! В Стране Социализма ПРАВО НА ТРУД! (자본주의 국가에는 노동권이 없다. 사회주의 국가에는 노동권이 있다)>, 1948

〈자본주의 국가에는 노동권이 없다! 사회주의 국가에는 노동권이 있다!〉(그림 10)는 자본주의의 조건을 사회주의의 조건과 대조한 것이다. 자본주의 세계에서 풀 죽은 노동자는 주먹을 꽉 쥐고 어깨를 구부리며, 얼굴을 숙인 채 등을 보이고 서 있다. 이런 모습은 일자리를 찾을 수 없는 상황에 대한 분노를 나타내는 것이다. 그는 뉴욕을 상징하는 마천루를 배경으로 서 있는데, 그의 아래쪽에는 수많은 군중이 플래카드를 들고 시위하고 있다. 경찰이 군중 가운데 한 사람을 공격하고 있다. 왼쪽에는 개인 회사의 간판을 새긴 건물의 끝자락이 있다. 오른쪽은 사회주의 세계이다. 그 사회에서 노동자는 기본권으로서 고용을 보장받고 있다. 한 젊은이는 양복을 입고 고개를 들고 앞을 바라보면서 거리를 성큼성큼 걸어가고 있다. 그의 모습은 자신감에 차 있고 안정적으로 보인다. 그는 손에 『프라브다』를 쥐고 있다. 그의 뒤에는 소련의 붉은 깃발이 날리고 건설하고 있는 대규모, 현대적인 건물이 있다. 그의 오른쪽에는 낫과 망치의 간판을 한 건물의 끝자락이 있다. 이 건물은 모스크바의 금속공장으로서 수없이 많은 숙련노동자에게 고용의 기회를 제공할 수 있는 공장으로 알려져 있다. 코레츠키는 자본주의와 견주어 사회주의의 매력을 극대화하려고 여러 가지 장치를 이용했다. 또한 사회주의 사회의 색채는 자본주의의 어두운 단색과 대조시키고 있다.

31) Robert Bird, Christopher P. Heuer ed., *Vision and Communism: Viktor Koretsky and Dissidents*, New York: The New Press, 2011, p. 79.

전쟁에서 승리한 뒤 서구와 냉전으로 대치한 소련은 자국민을 자본주의로부터 ‘보호’해야 할 대상으로 전제하고 전쟁 승리와 전후 사회의 복구를 위한 기념비적 성과 달성을 지배적인 파토스로 고양시키고자 했다. ‘4차 5개년 계획’을 주제로 한 포스터가 이 시기에 많이 등장하는 이유는 바로 그 때문이다.

고바르코프(В. И. Говорков)가 1950년에 그린 포스터이다(그림 11). 이 이미지는 소련과 미국의 생산성을 날씨에 견준 것이다. 왼쪽의 ‘악’의 공간에는 형체가 일그러진 ‘실크헤트’를 쓴 부르주아가 ‘전쟁 계획’이라는 문구가 새겨진 문서를 손에 쥐고 있다. 그의 마음은 아주 불편해 보인다. 잔뜩 인상을 쓴 표정은 어둡고 불만스럽다. 단적인 상징은 바로 마음 속 생각을 표현한 ‘위기’라는 단어이다. 전쟁 계획을 성공적으로 수행해야 하지만, 미국의 생산성은 영하 22도였다. 오른쪽 ‘선’의 공간에는 즐거운 표정의 노동자가 있다. 소련의 생산성은 20도였다. 사람이 활동하기 좋은 온도로 생산성을 나타내고 있다. 전반적으로 소련의 삶은 쾌적하다는 것을 나타내기 위함이다. 소련에서의 삶은 미국과는 견줄 수 없을 만큼 우월하다.



〈그림 11〉 В. И. Говорков, “Те же годы, да разные ‘погоды’ (같은 시기, 다른...날씨)”, 1950. Американская промышленность. Советская промышленность

소련의 삶의 우월성을 선전하는 기사도 정기적으로 게재되었다. “소비에트 국가와 도시들, 마을들에는 모든 것을 할 수 있는 아동 시설들이 만 여 개씩 건설되어 있다... 어린이들은 삶의 꽃이요, 우리의 미래이자 기쁨이라고 소비에트 사람들은 말한다. 그 어떤 자본주의 국가도 노동자들의 자녀를 위해 우리 사회주의 권력 하에서와 같은 조건을 마련해줄 수는 없을 것이다. 따라서 온 빛이 스며드는 멋진 탁아소에는

눈처럼 흰 시트가 덮여 있는 작은 침대들이 있다. 유모들은 새하얀 가운을 입고 있다. 어린이 집에서는 하루 종일 즐겁고 청량한 목소리들이 끊이지 않는다. ... 소비에트 국가에서는 아이들을 위한 모든 조건이 갖추어져 있고, 행복하고 기쁜 사람으로 향하는 넓은 길이 활짝 열려 있다.”³²⁾ 이런 기사들은 소련에서 삶의 우월함을 증명할 뿐 아니라, 권력이 민중을 끊임없이 보살펴준다는 확신을 주입시켜 주었다.

32) Сталинское знамя, 1 июня 1946

〈사랑하는 스탈린-인민의 행복!〉(그림 12) 포스터에서 스탈린은 인민의 행복의 표명으로서 나타난다. 스탈린은 레닌 묘위에 있는 연단에 서 있다. 지도자 앞에 있는 독특한 붉은 화강암으로 된 무덤을 볼 수 있다. 붉은 광장에서 진행되는 퍼레이드를 사열하고 있다. 저 멀리 국립역사박물관의 첨탑 구조가 있다. 반대편에는 굼(ГУМ)으로 알려진 19세기 쇼핑 아케이드인 국영상점이 있다. 건물 위의 깃발에는 소련을 “우호와 영광의 보루”라고 극찬한 문구가 써 있다. 퍼레이드는 이 시기 동안 일반적이었다. 환호하는 소비에트 시민의 무리는 스탈린과 레닌의 초상, 붉은 깃발, 장미꽃 다발을 들고 있다. 사람들은 열광적으로 그들의 “사랑하는 스탈린”을 환영하고 있다. 스탈린은 함께 박수를 치면서 화답하고 있다. 군중은 소련의 아이들과 여러 민족 집단의 대표들이 포함되어 있다.

행복에 대한 강조와 많은 아이들의 존재는 스탈린 시기의 중요한 슬로건 가운데 하나를 떠올리게 한다. ‘스탈린 동지, 우리의 아이들이 행복한 어린 시절을 누릴 수 있게 한 것에 대해 감사합니다.’ 이 슬로건은 1932년 사회주의적 경쟁의 붐 속에서 물질적 풍요를 누린 집단의 답변이었다. 전후 복구 과정에서 ‘선물의 경제’가 다시 도입되었음을 알 수 있다.³³⁾



〈그림 12〉 В. Б. Корецкий, <ЛЮБИМЫЙ СТАЛИН-СЧАСТЬЕ НАРОДНОЕ!>
(사랑하는 스탈린- 인민의 행복!)), 1950

33) Jeffrey Brooks, *Thank You, Comrade Stalin: Soviet Public Culture from Revolution to Cold War*, Princeton University Press, 2001, pp. 83-105를 참조.

이런 프로파간다 포스터는 ‘반전 이미지’를 시각적으로 표현한 것이다. ‘평화의 의식’의 담론적 실천이 형성되었고 포스터와 같은 시각적 선동의 세계가 발전되었다. 이를 통해 정치와 일반 사람들 간의 수렴이 일어날 수 있었던 것이다. 그 결과 평범한 소련인은 평화 투쟁을 말하기 시작했고 시각적 이미지의 프리즘을 통해 세계를 바라보게 되었다. 세냐스카야(E. C. Сеньявская)의 표현을 빌자면, “사실들과 허구의, 실재하는 사건과 선전용 상투적 문구들의 더할 나위 없이 멋진 결합”³⁴⁾을 보여준 것이다.

4. 맺음말

냉전 초 소비에트 포스터에서 중심 되는 인물 표상은 정치 엘리트가 아니라, 사회주의 건설의 첫 시기에 전형적인 익명의 인물인 노동자였다. 사회주의 노동자의 영웅심과 반대로, ‘전쟁광’인 미국과 유럽 정치지도자와 군인들의 인물 묘사는 비대칭적 구성, 경멸적이고 역설적인 이미지로 이루어졌다. 그런 이미지는 보는 사람에게 역겹거나 우스꽝스러운 정서를 불러일으켰다. 일그러진 표정을 짓고 있는 왜소한 인물이 그 보기이다. ‘평화를 위한 투쟁’과 관련된 소비에트적 수사의 이미지도 중요하다. 평화 세력과 그들의 적들 사이의 관계는 상징주의를 예술적 기제로 활용하고 있다. 서구의 전쟁광을 소비에트 노동자가 강렬하게 비난하는 손짓이 포스터 구성에서 큰 비중을 차지한다. 포스터 예술가들은 평화를 갈망하는 국가의 강력한 집단을 시각적으로 강조해야 했다. 그들은 소련이 적보다 도덕적·정치적으로 우월하다는 것을 보여주려고 적의 이미지를 과장되게 일그러뜨리거나 과소평가하는 재현 방식을 즐겨 썼다. 소비에트 포스터는 ‘전 세계의 평화를 위한 투쟁’에서 중요했고, 적의 포스터에 맞선 또 다른 전쟁 수단이었다.

냉전 초 소비에트 프로파간다 포스터의 ‘반전 이미지’는 대중적 지지를 얻었고 내면화 되었다. 물론 그런 내면화가 얼마나 진실한 것인가 하는 문제는 역사가들 사이에 논쟁을 불러일으켰다. 보기를 들면, 코트킨(Stephen Kotkin)은 소비에트 인민이 적응할 수 있는 조치, 즉 “자기동일시와 같은 강제적 언어와 대의에 대한 정치적 충성의 척도로서” 볼셰비키처럼 말하기를 배웠다고 주장했다.³⁵⁾ 그들이 그런 수사를 믿었는지 아닌지의 여부는 개인들이 수사를 승인하기만 하면 필요 없는 것이었다. 그와 반대로, 헬벡(Jochen Hellbeck)과 할핀(Igal Halfin)은 사람들이 단순히 언어를 채택하거나 공공의 기대치를 승인하기 위한 가면을 채택

34) E. C. Сеньявская, “Героические символы: реальность и мифология войны”, *Отечественная история*, 1995. № 5. С. 31.

35) Stephen Kotkin, *Magnetic Mountain* (London: University of California Press, 1997), 220.

한 것이 아니라, 실제로 새로운 정체성을 만들기 위한 요소들을 추출하고 개인화하기 위해 이데올로기적 프로파간다를 활용했다고 주장했다.³⁶⁾

1945년 6월 24일 스탈린이 승리의 퍼레이드를 환영하면서 상기시켰던 “수백만 인민, 거대한 국가기구라는 톱니바퀴의 톱니”의 이미지는 냉전 초에 현실로 되었다. 1946년 2월 9일의 한 연설에서 그는 실신상태의 국민들에게, 위협적인 세계에 포위된 그들은 다시 한 번 희생을 치러야 하며, 공업을 건설하고 나라의 경제를 강화시키기 위해 노력을 배가해야 될 거라고 말했다. 더구나 격렬한 강제적 공업화와 함께, 소련 인민들은 지적 생활에서 스탈린주의적 통제와 공산주의적 정통성으로의 복귀를 감내하지 않으면 안 될 것임이 곧 분명해졌다.³⁷⁾ 냉전 초 평화 수사는 소비에트 인민의 어려움을 서구 탓으로 돌리도록 했고 소련을 ‘노동자의 파라다이스’로 다시 상상하도록 했다. 본질적으로 냉전에 대한 공식 프로파간다를 내면화함으로써, 소비에트 인민은 “당과 국가의 지도자와 함께 이데올로기의 대리인”이 되었다.³⁸⁾

36) Jochen Helbeck, *Revolution on My Mind: Writing a Diary under Stalin* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006); Igal Halfin, *Red Autobiographies: Initiating the Bolshevik* (Seattle: University of Washington Press, 2011).

37) 존 M. 톰슨(2004), p. 464.

38) Jochen Helbeck, *Revolution on My Mind: Writing a Diary under Stalin* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006), p. 13.

Image of Anti-war in Soviet Posters during the early Cold War(1947-1953)

Hwang Dongha (Seoul National University)

This article examines how the Soviet Union used posters to depict the propaganda of anti-war (or peace). The primary material of this research consists of Soviet posters during 1947-1953. In this paper semiotic approach has been used to consider posters as signs.

In these posters, the representative of the East fighting against the aggressive West was not a member of the political elite, but a worker – an anonymous figure emblematic of the first years of socialist construction. In contrast to the heroism of the socialist worker, the depiction of Western Europe consisted of asymmetrical compositions, derogatory and ironic images, which sought to accentuate the viewer's negative emotions by inducing repulsion or amusement. The posters' vicious message, for example, became unambiguous after observing the marginal elements: small, minimalist figures, with distorted physiognomies. A telling example is the image of the Soviet-inspired rhetoric regarding the 'struggle for peace': The relationship between peace forces and their enemies is shown clearly through the artistic mechanisms of exaggeration of size and symbolism. The worker's strong, accusing hand exceeds the proportion of the warmonger, many times. The poster's author sought to visually emphasize the powerful forces of nations eager for peace. They also represent the enemy in a belittling light in order to retain the frame of the superiority of the Soviet Union over its enemies. Accordingly, these posters became central to the articulation of a discourse legitimizing the Soviet 'struggle for peace in all the world.'

냉전과 평화의 이미지

The Images of the Cold War and Peace

세션 3 냉전의 문화정치학

Session 3. Cultural Politics of the Cold War

- 북한 문학에 나타난 서울 · 평양의 수도 이미지 경쟁과 분단체제의 문화 정치학
Competitive Capital Images of Seoul and Pyongyang in North Korea Literature and
Cultural Politics of Division Systems

김성수 (성균관대) Kim Seongsu (Sungkyunkwan University)

- 재현의 사각 지대: 해방기 중간파의 행방

A Blind Spot of Representation: Whereabouts of the Moderate-Wing during the
Post-Liberation Period

장세진 (한림대) Chang Seijin (Hallym University)

- 동아시아 냉전 형성, 변화와 아동난민의 이미지: 한국인 아동의 해외입양과 시설구호
Formation and Changes of East Asian Cold War and Images of Child Refugees:
Overseas Adoption of Korean Children and Institutional Care

신필식 (서울대) Shin Philsik (Seoul National University)

토론 Discussion

이혜령 (성균관대) Lee Hyeryoung (Sungkyunkwan University)

홍석률 (성신여대) Hong Seukryule (Sungshin Women's University)

북한문학에 나타난 서울·평양의 수도 이미지 경쟁과 분단체제의 문화정치학

Competitive Capital images of Seoul and Pyongyang in North Korea Literature and Cultural Politics of Division Systems

김성수 (성균관대학교)

1. 문제 제기

한반도 냉전체제의 한 축인 북한은 여전히 학문적 접근이 어려운 대상이다. 특히 문학작품에 나타난 한반도 냉전과 평화의 이미지 연구는 거의 이루어지지 않았다. 이에 북한 문학에 나타난 서울과 평양의 수도 이미지를 비교하고자 한다.

서울은 분단 이전까지 조선 시대와 일제 강점기 수도였다가 1948년 분단으로 말미암아 단독정부의 남쪽 수도로 재정립되었다. 이에 수도로서의 절대적 지위에서 상대적 지위로 위상변화를 겪으면서 평양과 수도 이미지 각축을 벌이게 되었다. 서울과 평양이 통일 한반도의 수도 정통성을 지향하는 정치적 문화적 중심지로서의 경쟁관계 속에 놓이게 된 것이다. 분단체제 하 남북 대결상황에 따라 역사적 정치적 중심지라는 정통성, 자기 체제와 이념의 우월성 확보를 위한 통치 권력의 전시성, 사회 문화적 표상으로서의 상징 투쟁의 대상이 된 셈이다.

본 발표는 이러한 문제의식을 가지고 북한문학에 담긴 서울과 평양의 도시 이미지 분석을 통해 북한이라는 국가의 정체성과 언젠가 재통합되어야 할 한겨레라는 민족의 정체성을 재확립할 근거를 찾아보려 한다. 구체적인 내용은, 역대 북한문학 작품에 나타난 서울과 평양의 심상지리를 간략히 살펴보고 그것이 주체사상에 기초한 북한 특유의 사회주의체제에서 어떠한 문화정치적 기능을 하는지 유추해볼 생각이다.

2008년 이후 10년째 ‘신(新)냉전기’라 할 2017년 현 시점에도 우리는 국토 분단과 민족 분열, 남북 대결이 고착화된 분단체제 상황에 놓여 있다. 냉전체제로의 퇴행은 바람직하지 않고 통일을 지향하는 현실화 가능한 방안을 찾되, 민간 차원의 비정치적 학술적 교류부터 재

활성화하자는 주장은 이론의 여지가 없다. 분단체제 70년을 거시적으로 볼 때 남북 간에 적대와 화해가 주기적 반복을 보이고 있으니만큼, 남북한의 문학 문화적 냉전적 현상과 탈냉전적 노력을 학술적으로 검토함으로써 민간 차원의 통일운동에 일조하고자 한다. 단절된 민족적 동질성을 되찾는 데 정치 경제적 토대로부터 상대적으로 자유로운 문학예술의 특수성이 남북한 동포 모두에게 공동체의식을 보다 용이하게 마련케 할 것이라고 기대한다. 특히 남북한 수도권 서울과 평양의 문화적 관련성에 관련된 연구는 남북의 사회문화적 통합에 중요한 현실적 구체적 대상임에도 불구하고 그동안 이 분야에 대한 국내외 학계의 연구는 별로 없다고 할 수 있다.

본 발표 주제와 관련하여 수도 서울의 도시 이미지를 분석하는 작업은 서울학의 하위범주로 서울을 형상화한 문학과 문화 텍스트 분석을 통해 다양하게 이루어졌다. 김수영 시와 김승옥 소설에 나타난 종로 거리의 이미지라든가 박완서, 장정일 문학에 나타난 서울의 뒷골목 풍경 분석 같은 것이 그 예가 될 것이다.¹⁾ 하지만 이들 기존 연구에서는 해방후 서울의 변모상에 대한 역사적 고찰이나 북한 도시 특히 북한 수도 평양과의 비교라든가 교류와 협력 방안 같은 주제로 시야를 확장하지는 못했다. 북한문학에 담긴 남한 도시, 특히 서울의 모습에 대한 개괄적인 소개나 분석은 과묵한 탓인지 거의 없었다.²⁾ 남북한 문학과 문화론에 대한 국내 연구 수준은 초보적인 자료 정리, 소개 수준이거나 아니면 몇몇 자료를 일부만 검토하고 전체적인 실상인 것처럼 과도하게 일반화시켜 논하는 풍토에 젖어 있다. 또한 서울과 평양의 비교라는 입론 자체가 자칫하면 정책 개발 목표가 사실(팩트)에 선행하는 접근이라는 한계가 있다. 즉 남북관계의 특수성 때문에 체제우월성 경쟁의 도구로 이용되거나 화해와 교류 협력 통합을 위한 학술적 노력이 정세 변화에 휘둘리는 경향도 없지 않았다. 남북한 문화 통합 관련 연구는 정책당국이나 관련 기관에서 요구하는 것처럼 단기간의 실용성을 보장하는 가시적인 성과를 서둘기보다는 자료 데이터베이스작업과 학술적 분석을 통하여 중장기 전망을 마련하는 기반 구축에 주력해야 할 것으로 생각된다. 남북 간의 정세 변화에서 상대적으로 자유로운 인문학 기초 분야 연구가 절실한 이유가 바로 여기에 있다.

이를테면, 입장을 바꿔놓고 생각한다면 북한의 학자가 1980,90년대에 나온 낡은 자료를 가지고 남한의 문학과 문화 또는 서울의 실상 전반을 재단한다면 얼마나 몰상식한 연구 수준인지 알 수 있을 것이다. 평양에서 2001년에 나온 『조선대백과사전』의 ‘서울’ 항목을 보면 지하철 1호선밖에 없는 공해의 도시, 아직도 백주대낮에 미군들의 행패가 자행되는 도시로 대

1) 이동하, 『한국문학 속의 도시와 이데올로기』, 태학사, 1999; 김정동, 『문학 속 우리 도시 기행』, 옛오늘, 2001; 박철수, 『소설속 공간 산책』, 시공문화사, 2002; 전우용 외, 『서울 20세기 생활 문화변천사』, 서울시정개발원, 2001. 등이 대표적 업적이다.

2) 김성수, 『북한 문학에 나타난 서울의 도시 이미지』, 『북한연구학회보』 16-2호, 북한연구학회, 2012.12.

한민국 수도의 도시 이미지가 악의적으로 왜곡 폄훼되는 형편이다. 마찬가지로 논리로 가령 북한 수도 평양의 도시 이미지에 대한 남한 주민, 작가, 학자들의 인식은 이중적이다. 2000년 남북정상회담을 계기로 본격적으로 등장한 영상 속의 북한 도시 특히 평양의 도시 이미지는 남한 주민들 대다수에게는 매우 인상적으로 비쳐졌을 것으로 판단된다. 동시에 그동안 우리의 뇌리에 박혀있던 냉전이데올로기 학습효과로 인해서 TV화면에 비추어진 평양의 실상에서 깨끗하고 아름다운 대동강변 풍광에 대한 감탄과 함께 거대한 동상, 기념 건축물의 폭력적 위용을 비동시성의 동시성으로 체험했던 것이다. 이 이중성은 그간에 냉전체제적 기획으로 남북한 주민들이 세뇌 받아온 상대방에 대한 적대감과 정보 제한에 따른 추상성이 결합된 분단체제 후유증의 산물이라 하겠다.

해방후부터 지금까지 남북한 문학에 나타난 서울과 평양의 수도 이미지를 개괄해볼 때 흥미로운 사실 몇 가지가 드러난다. 간단히 요약해보자. 첫째, 한국문학에서 수도 서울의 도시적 이미지는 6.25전쟁 전후의 1950년대부터 90년대에 이르기까지 부패와 타락의 온상이라는 부정적인 이미지로 점철되었다는 점이다. 가령 생명파 시인 오장환은 「병든 서울」(1945)에서 8.15해방 직후 친일파가 청산되지 못한 채 좌우 이념 대결이 펼쳐지는 서울을 ‘병들었다’고 일갈한다. 해방기 혼란상을 반영한 서울의 도시 이미지는 오장환의 「병든 서울」(1945)에서 잘 형상화되어 있다.³⁾ 해방 직후 서울을 두고 “병든 서울, 아름다운, 그리고 미칠 것 같은 나의 서울아”라고 일갈한다. “우리 모든 인민의 이름으로 / 우리네 인민의 공통된 행복을 위하여 / 우리들은 얼마나 이것을 바라는 것이냐. / 아, 인민의 힘으로 되는 새 나라”를 꿈꾸고 기대했으나 현실은 전혀 달랐다. “짐승보다 더러운 심사에 / 눈칼에 불을 켜두고 날뛰는 장사치와 / 나다니는 사람에게 / 호기 있어 먼지를 씹워 주는 무슨 본부, 무슨 본부, / 무슨 당, 무슨 당의 자동차”로 형상화된 ‘눈물 없이 지날 수 없는 너의 거리’가 되어 버렸다.

6.25전쟁 직후 서울의 수도 이미지도 좌절과 부정 일색이다. 이범선 소설 「오발탄」(1959)에 나오는 “조물주가 쓴 오발탄”으로 상징되는 1950년대 전후세대의 폐허/잉여의식이 서울의 대표적 이미지로 자리매김된다. 원조경제에 의존해서 전후의 참상을 이겨나가려는 노력을 긍정적으로 그린 작품을 보기 힘든 반면, 손창섭의 「잉여인간」에서 보듯이 작가들의 서울에 대한 비판적 인식이 주류를 이룬다. 50,60년대 서울 문학은 해방촌 신설동을 비롯한 움막촌, 달동네와 기지촌, 양공주, 강도질이 주된 배경과 소재를 이루며 60년대 김승옥 소설 「서울 1964년 겨울」에 나오는 실직자의 자살에 이르기까지 ‘병든 서울’(오장환 시 제목)에 대한 시인, 작가들의 비판적 매도와 비판적 현실인식이 씻기지 않고 있다.

3) 1945년 12월 『상아탑』에 발표된 오장환의 시로 1946년 정음사에서 간행된 동명 시집에 표제작으로 수록되어 있다.

70년대 산업화, 도시 개발이 이루어지는 때도 서울에 대한 부정적 상징성은 줄어들지 않는다. 조세희 소설 「난장이가 쏘아올린 작은 공」(1978)에서도 악덕 개발업자의 농간에 도시빈민과 노동자 가족이 몰락하는 것이 섬세하게 그려지며, 박완서 풍자소설 『서울사람들』에서는 개발시대 아파트와 땅 투기에 나선 복부인의 속물근성을 비아냥거림으로써 신명풀이를 하고, 최인호 소설 「타인의 방」 「돌의 초상」 등에서는 서울에 새롭게 뿌리내린 아파트문화의 비인간화가 해학적으로 고발되고 있다. 비록 김수영이 「거대한 뿌리」에서 “전통은 아무리 더러운 전통이라도 좋다 / 나는 광화문 네거리에서 시구문의 진창을 연상하고 인환(寅煥)네 / 처갓집 옆의 지금은 매립한 개울에서 아낙네들이 / 양젓물 솥에 불을 지피며 빨래하던 시절을 생각하고 / 이 우울한 시대를 파라다이스처럼 생각한다”라고 서울의 부정성을 역설적으로 긍정하는 빛나는 모습을 보이긴 했지만 그런 경우는 드문 예외라 아니할 수 없다.

둘째, 90년대 이후 신세대 작가들에게 와서 비로소 서울의 도시적 이미지는 기존의 비판 일변도에서 벗어나 긍정적 이미지가 다채롭게 형상화된다. 장정일은 「햄버거에 관한 명상」에서 신세대 특유의 도시적 삶을 예찬하고 유하는 「바람 부는 날에는 압구정동에 가야 한다」에서 서울에 대한 애증을 다양하게 변주한다. 종래의 비판적 현실인식에서 벗어나 물질적 풍요로움을 만끽하고 서구식 생활을 찬양하는 새로운 감각이 90년대 문학의 중요 부분을 차지하게 된 것이다.

1990년대 이후 신세대 작가들의 장편소설에 그려진 서울의 이미지는 파편화인 감각적 묘사 속에서 서울에 대한 노골적인 부정과 함께, 은근히 서울을 사랑하는 역설적 반어적 표현을 드러내곤 한다. 하재봉의 『블루스 하우스』나 김경욱의 『호텔 캘리포니아』 등이 그런 분위기 속에 놓여 있다. 가령 김종은 장편 『서울특별시』(민음사, 2003)의 주인공은 소설 초입에서 “사실 나는 서울이, 이 도시가 너무나 싫다. 도대체가 친구의 개념이 없기 때문이다.”라고 비아냥거리면서도, 결국에 가서는 서울 그 자체를 고향으로 받아들이고, 다음과 같이 사랑하기로 결심한다.

“조그만 바람이 있다면, 우리 고향에 축제 하나쯤 있으면 합니다. (중략) 우리 고향과 우리 고향 사람들과 함께 할 수 있는 노래였으면 했습니다. 멋진 변주곡이 될 것이라 생각했으니까요. 재미있고, 화나고, 슬프고, 즐거운 가락이 될 것이라 믿었으니까요. 우리 머릿속에, 그리고 가슴 속에 그 한없는 상상의 꿈들이 자리잡고 있으니 언젠가 그렇게 될 터입니다. 그래서 우린 서울을 사랑합니다.”

셋째, 한국문학에 담긴 서울의 역사적 형상이 대부분 부정적 이미지 일변도인데 반해, 북

한문학에 그려진 평양의 모습은 찬양 일변도로 극단화된다. 수백 편의 평양 소재 작품 중 단 한편도 한국문학 같은 방식의 체제비판이나 우회적 풍자적 비판을 볼 수 없었다. 북한문학의 평양 찬가 일변도란 사례는 역으로 한국문학에 나타난 서울의 부정적 이미지가 결코 작가들의 애정 결핍이나 비판 매도 증오의 산물이 아니라는 문학적 해석을 가능하게 한다. 서울을 마구 비난하는 한국작가들의 자유로움에서 오히려 서울에 대한 깊은 애정과 앞날의 보다 인간다운 삶을 희구하는 열정과 전망을 읽어낼 수 있다는 말이다. 자기 삶의 터전에 대한 극단적인 비판이 가능하다는 바로 그 사실이야말로 오히려 서울살이의 자유와 낭만이 그만큼 폭넓다는 역설인 셈이다.

본 발표는 이러한 문제의식 하에 역대 북한문학에 나타난 서울과 평양의 수도 이미지를 개관하고 두 이미지를 비교 분석하려고 한다. 그런데 발표자의 게으름 탓에 우리 한국문학에서, 공원 녹음이 풍성한 깨끗한 이미지의 사회주의적 계획도시 평양의 시가지와 ‘대기념비적 건축물’을 객관적으로 묘사한 작품을 보지 못했다. 예전의 반공법과 현행 국가보안법 때문에 어쩔 수 없다지만 북한보다 훨씬 표현의 자유가 있다는 자유민주주의국가의 체제 우월성을 자랑하는 대한민국 소설가들이 정작 평양을 객관적으로 묘사하거나 조금이라도 긍정적으로 보이게 하는 작품을 창작하지 ‘못한/않은’ 현실은 어떻게 보아야 할까. 한국 작가들이 해방 후 70년동안 역동적 변모를 보인 평양에 대해서 편견을 가지고 부정적으로 인식하거나 아예 무관심했던 것과 대조적으로 북한 작가들은 평양의 역사적 변모를 자랑스럽게 그렸던 것이 사실이다. 이에 북한문학 작품에 나타난 서울과 평양의 수도 이미지의 역사적 변화를 북한체제 특유의 사회적 맥락 속에서 간략하게 재구성하고 그 문화정치적 함의를 해석해보고자 한다.⁴⁾

2. 사회주의체제(1945~67년) 북한문학에 나타난 서울과 평양의 수도 이미지

주지하다시피 서울과 평양은 오랜 기간 발전을 거듭해온 역사적 중심 도시이다. 두 도시 모두 동아시아 중세 왕도의 전통적인 시가지 형태인 정자(丁字)형 패턴을 공유했다가, 일제강점기에 격자형 식민도시로 변모한 바 있다. 중세 성곽이 해체되고 르네상스식 식민 관가

4) 안미영, 「1950년대 한국전쟁 배경 소설에 나타난 서울과 평양 - 염상섭의 『취우』와 한설야의 『대동강』 비교』, 『개신어문연구』 20집, 개신어문학회, 2003; 김성수, 「북한 소설에 나타난 6.25전쟁 전후 서울과 평양의 도시 이미지」, 『북한연구학회보』 15-2, 북한연구학회, 2011. 본 발표는 각주 24 출고의 일부 요약이자 연장선상이다.

와 도심의 직선화, 철로 중심의 가로 건설 등이 이루어졌던 것이다.⁵⁾ 해방 직후에는 미소(美蘇) 군정의 영향으로 냉전 구도가 정착하면서 각각 자본주의적 다양화와 사회주의적 획일화의 방향으로 도시 재건이 이루어졌다. 하지만 6.25전쟁을 경과하면서 남북한 분단이 고착화되자 서울은 대한민국의 수도로, 평양은 조선민주주의인민공화국의 수도로 분단 대립하게 되었다.⁶⁾ 그 결과 두 도시의 이미지는 역사적 정치적 중심으로서의 정통성 경쟁과 체제와 이념의 전시성, 대립상황에 대한 통치권력의 상징성, 문화적 표상으로서의 상징 투쟁의 대상이 되었다. 이런 사실은 문학에서도 예외가 아니었다.

서울은 조선 개국 이래 6백 년이란 오랜 시기동안 한반도의 정치적 문화적 중심지였다. 조선시대 고도(古都) 한양의 근대적 도시화는 일제 강점기 경성부 시기에 기반이 형성되었다.⁷⁾ 총독부에 의한 식민지 건설로 인한 ‘이중 도시’의 계획적 건설과 함께 민간 차원에서의 일본식 건물 축조를 통해 ‘경성의 왜색화’는 더욱 빠른 속도로 전개되었다. 이처럼 일제 치하에서는 식민지 도시화의 경로를 밟아 전통도시 한양이 식민도시 경성으로 변신하는 일련의 과정이 전개되었던 것이다.⁸⁾

조선왕조 개국 이래 5백년간 한반도의 정치적 문화적 중심으로 당연시되었던 서울을 두고 해방 직후까지만 해도 북한 문인들조차 찬사의 대상이었다. 해방직후 서울을 형상화한 월북시인 박팔양의 서정시 「남대문」(1946)의 한 대목을 보자.

서울은 행복스러운 도시외다
그는 그의 가슴에 남대문을 안았으니
사랑하는 사람을 안은 젊은 사나이와 같이
즐거움과 든든함으로
그의 마음은 하나 가득할 것이외다⁹⁾

이 텍스트에서 서울은 ‘즐거움’ ‘넉넉함’으로 비유된 사랑과 행복의 도시 이미지로 표현되

5) 김영재 외 3인, 「해방 이후 서울과 평양의 도심 공간구조와 그 특성에 관한 비교 연구」, 『대한건축학회논문집』 17권 10호(156호), 대한건축학회, 2001.10. 35면.

6) 1948년 9월 8일 최종 채택된 조선민주주의인민공화국 헌법 제 103조에서는 “조선민주주의인민공화국의 수부는 서울이다”라고 명시하고 있다. 그러나 초안에서는 공화국의 수부(수도)는 서울이라는 것과 함께 통일된 정부가 수립될 때까지 평양을 임시 수부로 한다는 추가적 언급이 명기되어 있었다. 교 육도서출판사 편, 『조선민주주의인민공화국 헌법: 김일성종합대학 국가법 강좌』, 학우서방, 1956, 127면. 그러다 1972년 12월에 채택된 사회주의헌법에 이르러서야 “조선민주주의인민공화국의 수도는 평양이다.”라고 명시하였다.

7) 윤정섭, 『도시계획사 개론』, 문운당, 1985, 146~147면 참조.

8) ‘이중도시’ ‘경성의 왜색화’ 등 일제시대 도시화는 다음 논문을 참조하였다. 장세훈, 「한국전쟁과 도시 경관의 변화: 전쟁 전후 서울의 도시화를 중심으로」, 김필동 외 편, 『한국 사회사 연구』, 나남출판사, 2003, 357~362면.

9) 박팔양, 「남대문」, 『박팔양 시선집』, 조선작가동맹출판사, 1959(=문학예술총동맹출판사, 1992 재판) 참조.

어 있다. 사랑하는 여자를 포옹하는 마음으로 비유된 서울사람의 남대문에 대한 자부심에서 이 시기 북한 시인의 서울에 대한 객관적 긍정적 시선을 확인할 수 있다.

기실 해방 직후의 서울은 정치사, 문화사적으로도 큰 의의를 갖고 있다.¹⁰⁾ 해방 직후의 서울은 신봉해야 할 ‘가치’가 무엇인가에 대한 결단을 강요하는 공간이었다. 비록 그 세력이 미미하긴 해도 서울은 민족주의와 급진주의의 중심 근거지로 한국 정치의 중심지였으며, 지식인과 학생뿐만 아니라 정치적 상징성을 띤 인물 다수가 있었다. 또한 인구가 밀집되어 있었으며 그에 따라 타 지역보다 심각한 도시 문제와 농촌문제가 존재했던 곳도 서울이었다. 실상 사회주의자들이 해방공간에서 인공 및 여타 단체들 초기 조직에 성공할 수 있었던 것도 바로 이러한 현지 조건을 갖춘 서울이라는 도시가 있었기 때문이다.

하지만 서울에 대한 북한 작가의 긍정적 시선은 북한문학에서 매우 예외적이라 아니할 수 없다. 북한이 아직 주체사상, 김일성주의라는 전일적 유일사상체제로 시스템화되기 이전, 사회주의적 활기가 넘치던 시대였던 1960년대 문학을 대표하는 천세봉의 장편 『대하는 흐른다』(1962)를 보면 해방 직후 서울의 모습을 비교적 생생하게 그리고 있음을 알 수 있다. 제8장 〈서울에서〉를 통해 서울을 삶의 가치를 결정하는 공간으로 설정하고 있는 것이다. 거기에는 서울이라는 도시를 민중의 삶의 가치를 결정해야 하는 공간으로 설정하고, 그런 가치를 부여함으로써 정권 수립의 정당성을 확보하는 것은 사건을 다루는 작가의 재능과 역사와 지리적 요건에 대한 안목이 돋보이는 부분이다. 작가는 해방 정국의 혼란상을 직접 경험하고 자신의 정치적 거취를 정하려는 좌익 인사 장인표와 친일파 모리배 배명달 캐릭터의 대비를 통해, 해방 직후의 서울을 다양한 좌우의 정파가 백화제방한 역동적 모습을 보이는 ‘혼잡’의 장으로 묘사하고 있다.

북한 작가들은 해방기 초기에는 서울이 정치, 역사의 중심이고 혁명의 핵심임을 암암리에 인정했던 것 같다. 그러다가 국토 분단 후 평양이 새로운 정치 중심지가 되면서 서울과 평양은 선의의 경쟁이 아니라 이 땅의 주도적 지위를 차지하려는 적의의 대상이 되어 통일 수도 지위를 위한 무한경쟁을 벌이게 되었다. 서울에 대한 비판과 평양에 대한 긍정 일변도 담론은 해방 직후부터 북한 학계, 문단의 의식적 무의식적 준거로 자리잡게 된다. 이는 해방 직후 남북 분단과 좌우 대결의 와중에서 월북한 카프 문인들의 ‘북한문학의 독자성’ 형성 담론에 기원을 두었을 가능성이 크다. 가령 안막, 한설야 등이 기존의 ‘서울 중심주의’에 대한 ‘평양 중심주의’의 대타의식 내지 반론을 강하게 내세우고 이를 이론화한 것이다.¹¹⁾ 그 후 오늘

10) 스키타피노는 ‘조선이 짧은 시일 내에 공산주의 국가로 발전할 수 있었던 원인을 현지 조건만을 근거로 하여 그 지역을 지적하고 요구한다면 한국의 서울을 꼽았을 것’이라고 말하고 있다. 스키타피노, 이정식 공저, 『한국 공산주의 운동사』 2, 돌베개, 1986, 396면.

11) 북한 문단의 최고 지도자였던 한설야의 다음 주장이 북한문학의 지역적 독자성 확보의 이론적 근거가 되었다. “서울이 해방 전까지 좋은 의미에서겠든

에 이르기까지 작가들은 각자의 이데올로기로 무장하고서 자기네 체제를 고수하는 첨병이 되고자 했으며, 수도로서의 역사적 정통성까지 경쟁하러 하다 보니까 상대를 비판, 매도하기에 이른다.

북한문학에 그려진 서울의 이미지가 좌우 논객들의 역동적인 혼란상이라면 평양의 모습은 찬양 일변도이다. 평양 중심주의 담론을 제기한 한설야 자신이 소설 『대동강』(1955)으로 써 서울과 대비되는 평양의 수도 이미지를 실체로 형상화시키기도 하였다. 전쟁 당시 남한군과 유엔군에 의해 점령된 1950년 10월 평양에서 인쇄공으로 일하다가 게릴라 투쟁에 가담하는 주인공 점순이가 해방 직후 평양 거리를 회상하는 심경 한 대목, “이 거리는 민주의 수도로, 삼천만의 머리 위에 자랐고 새 력사의 요람으로 되었다. 김일성 광장은 스탈린 거리에 잇대여 태양이 가는 모든 지역으로 마치 끝없는 금무지개처럼 뻗어져가는 것 같았다.”¹²⁾가 좋은 예이다. 평양은 ‘김일성 광장과 스탈린 거리’가 ‘빛나고 그리운 이름’(19면)이자 ‘사모치게 그리운 이름’(84면)이라고 반복해서 표현되어 있다.

그런데 ‘해방후 민주 수도로 발전한 평양’이란 규정은 정치 슬로건이나 이념 담론에 머문 것이 아니라 주민들이 실감할 수 있는 일상생활에서의 발전상을 가시적으로 보여야 비로소 설득력이 생길 터이다. 해방 직후 평양이 서울보다 더 살기 좋은 도시라는 은연중의 경쟁의식은 북한 소설에 나타난 ‘보통강 개수사업’의 형상에서 실감된다.

최학수 장편 『평양시간』(1976)을 보면 평양 중심가를 휘둘러 대동강에 흘러드는 보통강(서울의 청계천에 해당)의 일제 강점기 모습과 개수 공사(하천 정비사업) 이후 감격을 ‘천지개벽’으로 대비한다.¹³⁾ 오물구덩이와 움집으로 상징되던 토성랑 빈민굴 지역이 (마치 청계천변 치수사업과 비견될) 보통강 개수사업을 통해 강변 산책로까지 구비된 정비 하천가 주택지로 변신하자 주민들에게 평양이야말로 새로 건국된 국가 수도라는 사실이 체감되었던 것이다. 평양의 도시 하천 정비공사가 ‘새 조국 건설의 기쁨’을 상징하는 표상으로 그려지는 것이다. 이는 일제 강점기의 변방도시 빈민굴에서 천지개벽한 해방 후 평양 주민들의 삶의 질이 좋아졌다는 역사적 전변을 대비적으로 묘사하면서 동시에, 최고 지도자의 헌신을 강조하고 있다. 평양의 근대 도시 담론에 수령론의 이념이 덧씌워진 셈이다.

6.25전쟁기 북한문학 형상화한 서울과 평양의 모습은 어떤가? 월북 작가 임화는 전쟁기에

나쁜 의미에서겠든 조선문화의 중심지인 것은 사실이나 그러나 여기에 이르는바 문화의 거의 전부가 이조의 봉건문화와 침략자 일제문화와 그 가운데서 이루어진 부패한 시민문화인 것도 또한 사실이다. (중략, 이제 조선혁명의 중심은-인용자) 세계의 진보적 민주주의의 최량의 접수지대인 북조선인 것이다. 또 북부조선은 금후의 조선 민주문화에 있어서의 전형적 환경인 동시 조선민주문화의 전형적 성격의 중심적 대표적 주동적 발전지인 것이다.” 한설야, 『예술운동의 본질적 발전과 방향에 대하여-해방 1년간의 성과와 전망』, 『해방기념평문집』, 1946.8.- 이선영 외편, 『현대문학비평자료집』 1권 (이북면 1945-50), 태학사, 1993, 19~33면.

12) 한설야, 『대동강』, 조선작가동맹출판사, 1955, 19면.

13) 최학수, 『평양시간』, 문예출판사, 1976, 243면.

남북한 작가 예술가 연합대회를 통해 문단 헤게모니를 장악한다. 전쟁기 반년동안 휴간되었다가 복간된 월간 문예기관지 『문학예술』에 다음과 같은 평양 애가(哀歌)를 상재한다.

강물 풀려/ 얼음장 내리나/ 이른 봄 바람이/ 아직도 차서/ 옷깃에 스미는 밤//
전선으로 가는/ 차 위에/ 가슴 아래//
흰 성애/ 꽃처럼 피어/ 가지마다 구름 같은/ 모란봉 위에/ 달이 뜨면//
룽라도/ 강기슭/ 꿈속처럼/ 아름다운/ 밤이어//
강토가 짓밟혀/ 피에 젖었고/ 형제들의 죽음이/ 섬돌마다 사모쳐/ 가시지 않는 이 거리에//
바라볼 수 없는 이 폐허가/ 우리들의 도시//
즐거운 로력/ 조국 위하여 애김 없고/ 청춘의 노래/ 수령 위하여 죽음도 즐겁던/ 우리들의
평양이다//
아 어느 누가/ 죽음과 패망으로/ 원썬을 멸하기 전/ 살어 다시/ 여기에 도라오리//
피 흘린/ 강토의 아픔과/ 죽은/ 형제들의 원한이/ 백배로 천배로 풀리는 날//
그 날에야 우리는/ 수령의 이름 부르며/ 사랑하는 우리/ 평양 거리로/ 도라오리라 도라오리라¹⁴⁾

그는 전쟁기 폐허가 된 평양 시가지를 애상적으로 노래하면서도 다른 한편 최고 지도자인 ‘수령’에 의한 복구를 가원하는 ‘수도 사랑’의 페이스스를 놓치지 않는다. 평소의 기교주의적인 입화 시답지 않은 도식적인 지도자 찬가라는 점이 특이하긴 하지만.

한편 한설야 장편 『대동강』(1956)에서는 미군을 비롯한 연합군의 점령에 놓인 1950년 겨울의 평양 시내 묘사와 인쇄공 소녀의 투쟁을 비장하게 서술하고 있다. 이때 평양에 대한 북한 작가의 인식은 폐허와 적대감 그 자체이다. 대신 전쟁 후의 새 도시 건설에 대해서는 커다란 자부심을 가지고 있다. 전쟁 초기부터 제공권을 장악 당해 연합군의 용단 폭격에 무방비 상태에 놓여있던 평양 당국으로서의 토굴을 파서 도시의 주요 시설들을 지하에 설치하는 지하 병커화가 도시 재건의 관건이 아닐 수 없었다. 그래서 행정기관뿐만 아니라 공장, 기업소, 다중이용시설 등과 일반 주택까지도 지하 또는 반지하 구조물로 만들거나 항공기 폭격으로부터 은폐, 엄폐할 수 있는 곳에 건설되었다.

전시 평양이 지하요새였다는 사실은 고병삼의 전쟁 단편 「평양은 노래한다」(『평양은 노래한다』, 문예출판사, 1980)에서 좀더 극적으로 형상화된다. 작품을 보면 전쟁 중 폭격 치하의 암흑 속에서도 전시(戰時) 예술제를 평양 지하대극장에서 성공리에 공연해서 평양 주민과 인

14) 림화, 「평양」, 『문학예술』 1951.4, 46~47면.

민군의 사기를 크게 고양시켰다는 에피소드가 소개된다. 이때 평양 주민의 심정이야말로 미군에 대한 증오심, 적대감과 그에 대척되는 당 최고 지도자의 예술 향유에 대한 정치적 선동이 극적으로 대비될 터이다. 그럼으로써 용단폭격 아래 놓인 한계상황에서 ‘평양시민의 하나됨’이라는 운명공동체적 결속력을 끈끈하게 다지는 효과를 얻을 것이다.¹⁵⁾

주지하다시피 6.25전쟁 당시 평양 시가지는 연합군 폭격기 B29의 용단 폭격으로 철저히 파괴되었다. 보존해야 할 역사적 건축물이나 시가지가 별로 남지 않았기에 역설적으로 사회주의적 도시 계획을 더 쉽게 할 계기가 만들어졌다. ‘전후복구기’ 건설을 통해 평양이 조선 이래의 전근대적 전통이나 일제 잔재의 식민성을 벗고 사회주의적 근대 도시를 계획적으로 건설할 수 있는 기회가 된 것이다. 평양은 전후복구 건설과정에서 소련을 위시한 사회주의 국가들의 원조를 통해 동유럽식의 사회주의 도시화가 이루어졌다. 그 내용은 도시를 가로 중심의 선형(線型) 개발, 직주(職住) 근접, 주택 건설의 표준화·공업화·기계화 등으로 개발하는 것인데, 여러 이유로 사회주의적 도시화의 내용을 제대로 담아내지 못했다. 그 과정이 최학수의 『평양시간』이나, 리신현의 『전환의 년대』 같은, 김정일의 일대기를 다룬 ‘불멸의 향도’ 총서 시리즈 장편소설에 잘 그려져 있다.

전후 복구 건설과정에서의 새 수도 건설에 대해서는 여러 작품에서 자부심 넘치게 묘사된다. 가령 김상오의 시 「나의 도시를」(1959)를 보면 전쟁 때의 평양 폭격과 전후의 복구건설을 선명하게 대비시키고 있다.

나는 걷고 싶다 나의 도시를
나는 걷고 싶다 무시로!
우리가 건설한 새 거리, 새 집들
황홀한 그 모습에 눈을 팔며
가로수의 잎새에 얼굴도 스치며
창문들도 쳐다보며 손도 흔들며....

나는 또 싸우는 남녘동포들과도
그리고 아직은 태어나지 않은
우리의 먼 후대들과도
함께 우리 수도를 거닐고 싶다

15) 『대동강』, 「평양은 노래한다」에 나타난 전쟁기 평양에 대한 분석은, 김성수, 「북한 소설에 나타난 6.25전쟁 전후 서울과 평양의 도시 이미지」(2011)을 참조할 수 있다.

나는 그들에게 어떻게 거리들이 없어졌으며
어떻게 그것들이 다시 생겼는가를 이야기하리라

나는 보여주고 싶다, 우리 도시를
아이젠하워에게 트루먼에게 맥아더에게
이 도시를 없애려고 몹시 애를 쓴
이 도시를 그렇게 야수적으로 폭격한
그 저주로운 날강도들과
그놈들을 지휘한 그 모든 인간백정들에게
이미 눈알이 썩어진 지 오랜 텔레스도
나는 무덤에서 끌어내어
그놈의 슬픔 - 우리의 도시를 보여주고 싶다(하락)

전후 사회주의적 도시 건설과정에서 빼놓을 수 없는 것이 근로 대중을 위한 주택 공급인데, 설계의 표준화, 건재 생산의 공업화(자재 규격화), 시공의 기계화 방안이 속도전으로 전개되었다. 1958년, 설계를 극단적으로 단순화하고 규모를 축소시킨 후 미리 대량생산한 벽체를 현장에서 조립만 하는 ‘통방 블록’이 등장하여 14~16분만에 주택 1채를 짓는 이른바 평양 속도전이 전개되었다. 비록 조립식이지만 내 집에서 산다는 것이 평양 주민들에게 대단한 자 긍심을 불러일으켰을 것이다.

“... 우리는 도시 안에 공원이 있게 할 것이 아니라 공원 속에 도시가 들어있게 하여야 합니다. 이것이 우리가 생각하는 도시입니다. 그렇게 돼야 도시가 옷을 입었다고 할 수 있습니다. 우리는 평양의 모든 강변들과 아름다운 구룡성 산지들을 다 잘 꾸리고 녹화해서 평양은 어디 가나 산이 푸르고 물이 맑고 백화만발하게 해야 합니다. 이렇게 되면 참 말로 평양이 천하 제일강산이 될 것입니다.”

최학수 소설에 따르면 1958년의 조립식 주택 건축현장에서 이루어진 성공적인 사업을 외국 기자들이 “폐허로부터 현대적 새 도시를 건설한 천리마 속도를 가리켜 평양속도라고 부른다.”고 묘사하고 있다. 김일성의 교시인 “평양은 조선 인민의 심장이며 사회주의 조국의 서울이며 우리 혁명의 발원지입니다. 우리는 커다란 긍지를 가지고 명년에 영웅도시 평양을 더욱 아름답고 웅장하게 건설하여야 하겠습니다.”같은 언급이 북한 주민 및 문학 영화 작품에

각인된 평양의 유일무이한 이미지일 것이다.

월북시인 박팔양은 「평양을 노래함」 『박팔양 시선집』 (평양 : 조선작가동맹출판사, 1959 ; 문학예술총동맹출판사, 1992)에서 이 당시의 평양을 다음과 같이 찬양한다.

평양이여! / 오늘 나는 새로운 감격으로 / 그대의 이름을 부른다. /
역사와 전설의 옛 도움이였던 그대가 / 오늘은 일어나는 새 조선의 /
해방을 노래하는 민주 새 조선의 / 뛰노는 심장이 되었다 //
민족의 생명의 중심부 / 새로운 조선의 심장! / 평양이여! 그대는 이미 고요히 잠들었던 /
그 옛날의 평양이 아니다

1960년대 이후에는 평양 건설에서 이전의 기계화 및 공업화, 설계의 표준화 및 규격화 등과 같은 구호가 점차 약해지고, 도시 공간의 개발 및 조성에서 근로 대중의 창발성과 노동력을 부각시키기 시작했다. 50년대 말부터 60년대 초까지 평양속도라 자랑하며 많이 지었던 조립식 주택의 문제점이 속속 드러나자 어느 사이에 슬그머니 조립식 주택은 사라지게 되었다. 문제는 평양속도전의 산물인 조립식 주택을 찬양하는 최학수 소설 같은 작품은 더러 찾아볼 수 있는데, 삶의 질을 따지는 주거 기준에 맞지 않는다는 비판적 시각은 어느 작품에서도 찾아볼 수 없다는 점이다.

3. 주체체제(1968~2017년) 북한문학에 나타난 서울과 평양의 수도 이미지

역대 북한문학에 나타난 서울의 이미지를 일별해 보면 해방 직후 잠시 역동적인 시선이, 대한민국 정부와 미국정의 영향 하에 있을 때는 ‘병든 도시’ ‘타락한 도시’라 비난하기에 이른 다. 그러다가 6.25전쟁기 3개월 간 북한군이 서울을 점령했을 때는 ‘평화와 안정의 도시’로 형상화한다. 하지만 1960년대 이후 작품을 보면 서울에 대한 전반적인 인식이 매우 부정적 이미지로 고착화된다. 다만 그 중간에 단 한번 4.19 때 서울을 남한 주민들의 민주화와 통일 열기가 가득찬 혁명의 중심지라 하여 이례적으로 칭찬하는 모습을 보인 바 있다.¹⁶⁾

4.19혁명 당시 서울을 찬양하던 북한 작가들이 서울을 평양과 대등하게 대화하는 자유민주의 상징 도시로 자랑스러워하다가¹⁷⁾ 자신들의 ‘북남 대화’ 제의가 남한 당국에 의해 통일전

16) 김성수, 「북한 문학에 나타난 서울의 도시 이미지」(2012) 참조.

17) 자세한 것은 김성수, 「4.19와 1960년대 북한문학- 선동과 소통 사이: 북한 작가의 4.19 담론과 전유방식 비판」, 『한국근대문학연구』 30호,

선 전술로 매도당하자 더 이상 서울을 긍정하거나 서울사람들을 선동하려 들지 않는다. 60년대 이후 2000년대 현금에 이르기까지 서울을 ‘지상 낙원’ 평양과 대비되는 ‘악과 부정이 판치는 지옥’으로 형상화하고 있는 것이다.

한 예로 권정웅 장편소설 『푸른 하늘』(문예출판사, 1992)을 보면 평양 주민들의 서울 인식이 얼마나 왜곡되었는지 잘 알 수 있다. 이 작품은 1984년 9월 1일 서울 대홍수 때 북한에서 구호품을 전달한 사건을 형상화하고 있다. 김일성의 ‘무한한 자비심’의 결과로 남한 수재민에게 어떻게든 구호품을 보내려고 하는데 미국과 남한 당국의 온갖 명분과 방해 책동으로 못 보낼 뻔하다가 그들 요구를 통 크게 들어주고 무조건 원조물자를 보내 수령의 은혜를 만천하에 알렸다는 내용이다. 그런데 동아일보 기자 한영국의 눈에 비친 1984년 늦여름의 서울 대홍수 장면 묘사를 보면 사실 자체에 오류가 많다. 가령 한국에 국산차가 없어 주인공이 일제 ‘도요다’를 타고 다니며 김일성의 은혜에 대한 서울 주민들의 감사함이라는 숨겨진 민심을 취재하고 있으며 아파트 3층까지 수해가 났다는 식의 서울 실상에 대한 왜곡과 무지가 심각하다. 이 때문에 북한 작가의 서울 인식이 신뢰되지 않는다.

북한 작가의 서울에 대한 적대적 시선과 부정적 이미지 창출은 특히 김정일 시대(1994-2011) 후반의 ‘선군문화’에서 더욱 심각성이 강해진다. 선군혁명문학의 대표작이라는 박윤의 장편소설 『총대』(2003)를 보면 서울, 특히 청와대가 매우 악의적으로 묘사되어 있다.

그것은 도시 우에 떠 있는 무인도나 다름없었다. 푸른 기와를 얹은 팔작지붕과 옥색 단청은 멀리서도 윤표하게 드러난다. (중략) 현대의 희극은 최근의 정치 풍운에 떠받들린 청와대 이주설이다. 터가 명당자리가 못 된다는 여론이 구구해진 것이다. 그것은 북악산에서 내려오는 산줄기가 강하여 힘이 있으나 골이 저서 골육상잔을 하지 않을 수 없다는 것이다. 특히 주산에서 혈당으로 이어지는 산줄기의 장단, 강약과 단절 여부는 자손의 번창과 권력을 상징하는 것으로 해석되기 때문이다.(중략)

밀트는 야릇한 감정에 휩싸였다. 웅장한 묘향산 기슭에 든든히 자리잡은 국제친선전람관, 평양의 기념비적 건축물들을 생각하니 대조적으로 건설적인 위인들에 대한 경모심이 더 커가는 것이었다.¹⁸⁾

이 소설은 1998년 당시 미 클린턴 정부가 비밀리에 입안했다는 북한체제 전복계획이라는 ‘5027 작전계획’을 북측에서 사전봉쇄하는 내용이다. 당시 동북아의 국제정세는 평양을 방문

한국근대문학회, 2014.10. 참조.

18) 박윤, 『총대』, 문학예술출판사, 2003, 405~406면.

한 페리의 대북 보고서를 통해 드러나듯 온건 화해책을 펴는 것이 표면적인 분위기였다. 하지만 이 소설은 그 이면에 걸프전 당시의 호전적 분위기를 담은 5단계 북한체제 전복 시나리오가 있음을 폭로하고 북한이 선군정치의 원칙대로 강경 대처하여 미 클린턴 정부의 유화책을 이끌어내는 과정을 ‘외교적 승리’로 자찬한다는 내용이다.

여기서 서울의 청와대는 북한 작가에 의해 풍수지리적으로 망국의 상징임을 부각시키려 애쓰고 있다. 이는 역으로 평양, 특히 주석궁이 있는 금수산 자락이 천하의 명당임을 자랑하는 이분법적 대비로 나아간다. 더욱이 그런 시선의 주체가 외국인이니 선전효과는 극대화된다. 하지만 이는 풍수학이라는 전근대적 사고방식의 연장선상에 자기 체제의 우위를 과시하려 상대를 깎아내리는 낡은 수법이다. 과연 미국인이 풍수학적 심상지리에 대한 실감을 체득했을지는 의문이다. 그럼에도 불구하고 북한은 1995년 단군릉을 수축한 뒤부터는 평양을 ‘혁명의 수도’에서 그치지 않고 우리 민족의 유구한 역사가 시작된 ‘민족의 성지’로까지 추어올리고 있다. 이처럼 서울의 부정적 이미지에 대비된 평양의 긍정적 형상은 한반도의 대표 지위를 두고 정통성 경쟁을 끝없이 벌이고 있는 것이다.

1970년대 이후 이른바 ‘주체사상체제’ 하 북한문학 작품을 보면 평양에는 주체사상의 유일사상 체계화가 정착되면서 김정일의 세습 체제를 확립하기 위한 대규모 우상화 시설이 집중적으로 건설되었다는 사실을 알 수 있다. 도시 개진(개조 건설)의 목표를 종래의 사회주의적 계획 도시에서 수령론 중심의 주체형 도시로 전변시킨 것이다. 즉 평양 중심지에 지도자의 거대 동상을 세우고 각종 대기념비와 혁명사적관, 대규모 광장을 완성하며 그 주변에 인민들이 널리 이용하는 인민대학습당(중앙도서관)과 학생소년궁전, 혁명역사박물관 등 공공건물을 배치하고, 대동강변과 보통강변 유보도 등을 녹화하고 거대 공원을 조성하는 등 도시를 보다 북한식으로 새롭게 건설하는 것이 그 주된 내용이다.

북한은 1967년 주체사상의 유일사상 체계화가 이루어진 이후 70년대 이래 ‘수령 형상 문학’을 강화해왔다. 수령론에 입각한 주체사상은 개인숭배라는 타자의 비판에도 불구하고 북한 건축, 특히 평양의 주체형 도시화에 이론적 기초를 제공하였다. 1970년대 이후 ‘주체체제’ 하 북한문학을 보면 오늘의 평양을 대표하는 기념비적 건축물들이 솟아났던 80년대 초반을 북한 건축가들은 ‘위대한 건설의 시대’¹⁹⁾라 자부한다. 인민대학습당(1982년 완공), 평양산원

19) “우리는 정말 행운아들이야. 얼마나 위대한 건설의 시대에 살고 있나. 이런 시대에 이 나라의 건축가로 살며 일한다는 건 아무에게나 쉽게 차려질 수 없는 커다란 행운이네. 만일 우리 당에서 온 세상 건축가들이 부러워할 대기념비적 건물들을 일떠세울 결심을 하지 않고 거창한 건설판을 벌려놓지 않았다면 자네들이나 나 같은 건축계의 송사리들이 어떻게 세계적인 관심과 주목의 대상이 될 기념비적 대작들을 맡아 안을 수 있었겠나.” 리신현, 『전환의 년대』, 문학예술종합출판사, 1998, 71면.

(1980), 창광원(1980), 주체사상탑(1982), 청류관(1982), 빙상관(1982), 개선문(1982), 창광 영광거리 고층아파트단지(1980년 1단계 착공) 등이 이때 계획되고 지어졌다. 이 시기에는 대내적 통합을 위한 상징물이자 정신적 지주로서 거대 동상과 주체사상탑, 개선문 등 기념물을 도심에 위치시키는 한편으로, 대외적 과시의 수단으로 도시 공간을 활용하는 양상들이 나타났다.

또한 평양 주민들에게 새로운 주거공간이 아파트가 공급되었다. 아파트와 가로 조성 과정에서 “건축도 하나의 예술입니다. 그러므로 건축 창작도 반드시 비반복적이어야 합니다.”²⁰⁾라는 김정일의 지도를 받아 가로를 따라 다양한 층수와 방향을 가진 탑식 아파트들이 지그재그로 배치되고 녹지도 풍요롭고 다양하게 형성되었다. 이는 건축을 예술이 아니라 공학이며 이윤의 대상으로 규정하여, 극단적인 건설비 절감을 위한 동일 설계도의 무한 반복 건축 탓에 몰개성적인 성냥갑식 아파트들이 수십 수백 동씩 일자(一字)형·바둑판식으로 건설되었던 7,80년대 남한과는 대비되는 주체형 도시 이미지라고 하겠다.

평양 도시화의 정책노선은 전통적인 동구식 사회주의적 계획 도시 대신 ‘우리식’(북한 고유방식)으로 새롭게 재해석한 ‘주체형 도시화’ 노선으로의 전환이 이루어졌다. 주체형 도시화 노선은 대내외적으로 자체의 역량을 바탕으로 도시를 개발한다는 자조적 개발 원칙과 제한된 자원을 효과적으로 활용하기 위한 ‘선택과 집중’의 전략으로서, 당과 수령의 교시에 기초한 도시화 원칙을 바탕으로 주체사상과 체제의 우월성을 공간적으로 표현하기 위한 ‘상징으로서의 도시 공간’을 조성하는 내용으로 추진되었다.²¹⁾

위와 같은 주체형 수도 평양 도시화의 문학적 예증이라 할 만한 리신현 장편 『전환의 년대』는 평양 인민대학습당과 빙상관, 학생소년궁전 등 건설의 전 과정을 형상화한 작품이다. 건축 설계 최고 책임자인 림성옥은 처음엔 서양식 모델, 다음엔 주체형을 찾기 위해 백두산 등 산꼭대기의 설경, 결국 김정일의 교시에 따라 우리나라 고유한 전통 고깔모자에서 빙상관 건축의 모델을 구상하는 식으로 줄거리가 이어진다.

평양 도시화의 새로운 정책노선인 ‘주체형’은 북한의 현실과 다른 동유럽방식을 무조건 추수했던 전후 복구기 빼치카형 통방주택의 실패에 대한 반작용의 산물이자 대안이기도 하였다. 소설의 다음 대목이 바로 그러한 역사적 사실을 잘 말해주고 있다.

“이 집을 설계한 사람도 온돌방에서 나서 자랐을 것이고 김치와 된장을 먹으면서 살아온 조선사람이겠는데 어떻게 되어 조선사람들의 생활습성과 기호에 전혀 맞지 않는 저따위

20) 김정일, 『건축예술론』(1991) 『김정일선집』 11권, 평양 : 조선로동당출판사, 1997. 참조.

21) 강근조 외, 『평양의 어제와 오늘』, 평양 : 사회과학출판사, 1986; 리화선, 『조선건축사 2』, 평양 : 과학백과사전종합출판사, 1989. 참조.

집을 설계하였는지 나는 도무지 이해되지 않습니다.

그건 그때 사대주의에 찌들대로 찌든 건설상을 하던 김승하라는 자가 외국에서 제
가 살던 주택을 찍은 사진까지 보여주면서 그대로 설계하라고 내려먹였습니다.”

림성옥은 재능 있는 설계가였으며 자기의 옛 벗이었던 이미 작고한 심운호를 넘두에 두
고 말씀드리었다.

“소장 동무는 이 집을 설계한 당사자를 알고 있습니까? 저도 김광성 동무도 잘 압니다.
평양대극장을 설계한 사람이었습니다. 그런데 김승하와 그 추종분자들이 직권을 가지고
강압적으로 내려먹여서 할 수 없이 저런 집을 설계했습니다. 속대가 약해서 과오를 범했
습니다.”²²⁾

주체사상이 확고히 자리잡으면서, 도시화의 노선도 사회주의적 색채가 벌어지고 이를 새
롭게 재해석한 ‘주체형 도시화’ 노선으로의 전환이 이뤄졌다. 주체형 도시화 노선은 대내외적
으로 자체의 역량을 바탕으로 도시를 개발한다는 자조적 개발 원칙과 제한된 자원을 효과적
으로 활용하기 위한 ‘선택과 집중’의 전략으로서, 당과 수령의 교시에 기초한 도시화 원칙을
바탕으로 주체사상과 체제의 우월성을 공간적으로 표현하기 위한 ‘상징으로서의 도시 공간’
을 조성하는 내용으로 추진되었다. 그러나 주체형 도시화는 도시 계획의 계획성을 배제한 채
주민생활에 필수적인 기반시설 공급에 소홀한 점등 사회주의적 도시화에서 이탈하였다.

1980년대 말에는 평양의 ‘국제도시화, 공원 속의 도시 조성’을 목표로 대단위 조경사업, 체
육시설, 고층관광호텔, 우상화 상징물 건설이 병행적으로 이루어졌다. 특히 비공산권 국가와
의 무역 규모가 증가하였고 외국인 관광객의 증가 및 1989년 제13차 평양 청년학생축전을 계
기로 체육시설과 관광호텔이 대단위로 건설하였다. 외빈 접대가 빈번해지면서 국제화 감각
이 새롭게 덧칠해졌다. 전통적인 주체형 건축과 과시형 시가 구성에서 벗어나, 고려호텔과
류경호텔 등 서구식 건축물도 늘어나는 등 종래의 획일적인 거리 구성에 대한 비판과 대안이
다각도로 현실화되었다. 북한 주민의 사상교육을 강화하기 위한 대내용 시설물보다는 외국
인을 위한 대외용 시설물 건설이 적극적으로 추진되었다.

1989년 제13차 평양 세계청년학생축전을 배경으로 그린 소설을 보면 평양이 국제화를 이
룬 한편 통일의 의지를 담은 곳임을 선명하게 보이고 있다. 축전 전후의 전 과정을 그린 안
동춘의 장편 『평양의 봉화』(1999)와 림종상 외 『쇠찌르레기』(서울 : 살림터, 1993)에 실린 리
종렬의 단편 「산제비」가 바로 그런 소설이다. 작품에선 북한의 애국가 작사가인 월북시인 박

22) 리신현, 『전환의 년대』, 문학예술종합출판사, 1998, 25면.

세영의 미망인 김숙화를 주인공으로 등장시켜 고인이 된 남편이 월북 작가들과 나누던 우정, 통일 염원 등을 다루고 있다. 여기 등장하는 평양의 이미지는 남북 통일의 염원을 담은 평양 주민들의 열정을 담은 활화산 같은 곳이다.

“평양은 제13차 세계청년학생축전과 남녘 백만학도들의 사절 림수경에 대한 환영으로련일 들끓었다. 집안에서는 매일 림수경에 대한 화제 뿐이었다. (...) 림수경이 지나가게 될 거리는 어디나 인산인해였다. 서울처녀의 손이라도 꼭 잡아봐야 하겠다고 마음먹은 할머니는 사람들이 적은 데를 찾아 이리저리 헤매다가 전차를 타고 시가 중심을 빠져나가 충성의 다리 앞 대통로로 갔다. 거기에는 사람들이 비교적 적은 것 같았는데 국제 평화 대행진대가 지나갈 시간이 박두하자 어디서 밀려드는지 대통로의 량 옆에 사람들이 뻥뻥이 밀려들어 물결치듯 설레이며 술렁댔다. 가로수들의 밑, 아파트들의 베란다, 지붕, 공중다리, 어디에나 사람, 사람, 사람들이었다.”

1990~2000년대 소설에 나타난 평양의 모습은 더 이상 가시적인 외형에서 이전과 달라진 커다란 변모를 찾아보기 어려워졌다. 90년대 중반 이후 평양의 실제 시가지나 건축물, 그리고 주민생활상의 대대적인 변모상을 보인 기념비적인 외형물이나 내실은 보이지 않는다. 그 원인은 현실 사회주의권의 몰락과 ‘고난의 행군’(1994~99)으로 부르는 체체 붕괴의 위기로 경제난이 심각했기 때문이다. 대신 구두선이라 할 정치적 상징성으로 외형적 성장의 침체를 은폐하거나 대체하려는 안쓰러운 노력이 소설에서 발견된다.

이런 맥락에서 1990년대 초 구 소련을 비롯한 동구권 현실사회주의가 몰락했을 때 평양이 야말로 모스크바를 대신하는 사회주의의 새로운 중심임을 선언한 리종렬 장편『평양은 선언한다』(문학예술종합출판사, 1997)도 평양의 도시 이미지를 새롭게 각인시킨 흥미로운 작품이다. 작품은 소련을 비롯한 동구 사회주의 국가들의 개혁 개방에 대한 북한의 비판적 시각을 잘 보여준다. 페레스트로이카를 ‘개편 바람’이라 하여 비판하고 1992년 김일성 탄생 80주년 기념일까지 평양 5만세대분 주택 건설을 독려하는 것이 소설의 주된 내용이다.

소설의 절정은 1992년 김일성 탄생 80주년 기념행사를 맞아 130여개 나라에서 온 420여개 대표단을 맞이한 ‘사회주의 조국의 수도로서의 평양’ 이미지 묘사 부분에 있다. 몰락하는 사회주의 이념의 끄트머리를 부여잡고 있는 전 세계 좌파 군소정당, 사회단체 대표들인 그들에게 평양은 “세계 1등급의 도시이다. 혁명의 중심답게 꾸려졌다.”고 묘사된다. 주인공 류수진 박사의 주도로 러시아공산당의 라옌쓰끼 등이 사회주의가 몰락하지 않았다는 ‘평양선언’을 하게 된다는 내용이 결론이다. 그런데 콧대 높은 러시아인들이 평양에서 인민대학습당이

나 5월1일경기장, 평양산원과 같은 ‘기념비적인 건축물’들을 참관할 때는 별로 감동하지 않다가 묘향산 국제친선전람관을 보고는 김일성의 국제적인 권위와 위대함을 깨닫고 새로운 사회주의의 중심이 평양임을 알게 되었다는 대목에선 서사적 긴장이 확 풀려버린다.

‘평양선언’이란 1992년 4월 20일 김일성 80회 생일을 기념해서 평양에 모인 전 세계 70개 정당대표들이 “사회주의 위업을 옹호하고 전진시키자”라는 슬로건 아래 선언에 서명한 것을 일컫는다. 그 내용은 1990년대 초 몇 년 간 동구권 여러 나라들에서 사회주의가 붕괴된 사태를 놓고 제국주의자들과 반동들이 마치 사회주의가 종말을 고한 듯이 떠들지만 이는 자본주의를 미화 분식하고 낡은 질서를 비호하려는 궤변에 지나지 않는다는 것이다. ‘일부 나라’들에서 사회주의가 좌절되고 자본주의가 복귀된 것은 사회주의 위업 실현에서 큰 손실로 되지만 그것이 결코 사회주의의 우월성과 자본주의의 반동성을 부정하는 것으로 될 수 없으며 중국에는 사회주의 위업은 필승불패라는 것을 선언한 것이다.

다만 그 내용에 소련을 대신할 국제공산당의 중심을 새로 세우지 않고 각 나라의 실정에 맞게 주체적, 자주적으로 사회주의를 계속해나가자는 것이 핵심인데, 기실 이것이야말로 평양선언의 한계를 드러낸 것이 아닌가싶다. 국제주의적 연대를 위한 아무런 현실적인 구속력이나 실질적인 물적 토대를 갖지 못하고 실제로는 무너져가는 사회주의의 영속성을 무작정 원론적인 차원에서 재확인만 하고 만 것을 볼 때, 평양 당국이 그토록 자랑하는 평양선언이 실은 아무런 실체가 없이 관념적 구호나 현실적 뒷받침이 결여된 구두선에 그치고 만 것이 아닌가 판단된다. “평양선언이 인류의 아름다운 노래라면 혁명무력의 시위는 힘의 화음, 철의 장엄한 반주였다.”²³⁾라는 자못 감격적인 결구에도 불구하고 실상은 허무하다는 것이, ‘타자의 시선’을 지닌 남한 학자의 솔직한 심정이다.

한편 1994년 김일성이 죽은 후 그에 대한 추모문학이 새로운 흐름으로 등장한 점도 주목할 만하다. 한때 최고 시인으로 대접받았던 김만영은 김일성 사망 1주기, 2주기 추모시를 썼는데, 1996년 7월호 『조선문학』 『문학신문』에 동시에 실린 ‘서사시’ 「평양시간은 영원하리라」의 평양 형상을 살펴보도록 한다.

(전략) 평양이여 / 내 사는 평양이여 / 그대 푸른 하늘가에 / 오늘도 그리움에 젖는 /

이 마음을 싣노라 / 설레는 가로수 잎새 아래로 / 발걸음을 옮기며 /

내 뜨거운 생각을 엮노라//

마음 속으로 / 조용히 불러만 봐도 못견디게 못견디게 / 우리 수령님이 그리워지는 평양

23) 리종렬, 『평양은 선언한다』, 문학예술종합출판사, 1997, 544면.

(중략)

천년 세월이 흐르고 / 백천번 세태가 바뀌어도 / 태어나고 태어나는 우리의 후대들 /
끝없는 행복을 노래하며 / 무궁한 평양시간 속에 살리니 //

아, 김정일 동지 / 위대한 심장의 그 박동으로 / 인민을 이끌어 / 조국을 이끌어 /
사회주의 승리를 이끌어 / 평양 시간은 영원하리라! / 평양 시간은 영원히 흐르리라!

(하략)

‘우리식 서사시’의 걸작이라 칭송받는 이 작품에서 평양은 더 이상 현실의 도시가 아니다. 소박한 찬송가 가사에 불과하다고 할 정도로 유치한 이상향으로 그려지고 있다. 절제되지 않은 감정의 노출과 정제되지 않은 구호적 상투적 시어, 특히 감탄사의 남발은 추모 대상에 대한 직설적인 찬양의 반복과 어울려 유치함으로 숭고미를 뒤흔고 있다. 그런데 이를 두고, 인민의 비위와 감정에 맞는 민족적 형식의 작품이니까 최고라는 평가가 뒤따르니 문제가 적지 않다. 이는 기실 90년대 이후 북한문학의 중심적인 특징인 ‘주체성’이 실은 수령론에 입각한 무한충성 경쟁에 불과하다는 한 예에 지나지 않는 셈이다.

분단 후 평양이 새로운 정치 중심지가 되면서 서울과 평양은 선의의 경쟁이 아니라 이 땅의 주도적 지위를 차지하려는 적의의 쟁패전을 벌이게 되었다. 그리고 오늘에 이르기까지 이곳에 사는주민들은 각자의 이데올로기로 무장하고서 자기네 제도를 고수하는 첨병이 되고자 했으며, 수도로서의 역사성까지 경쟁하려 했다. 더욱이 북한은 단군릉을 수축한 뒤부터는 평양을 ‘혁명의 수도’에서 그치지 않고 우리 민족의 유구한 역사가 시작된 ‘민족의 성지’로까지 추어올리고 있다. 이처럼 서울과 평양은 한반도의 수도 지위를 두고 정통성 경쟁을 벌이고 있는 것이다.²⁴⁾

1990년대 이후 평양의 수도로서의 위상은 종래의 천년 고도 고구려 도읍지 차원을 넘어서게 된다. 이른바 ‘조선민족 제일주의’(1989) 담론과 더불어 우리식 사회주의를 찾게 되고, 또 단군 존재의 비신화화(1993)까지 주장하게 되었다. 그 변화의 결과는 무엇보다 평양을 지금까지의 ‘혁명의 성지’에서 ‘민족의 성지’로도 부각시키게 된 것이다. 평양은 ‘혁명의 성지’일뿐 아니라 우리 민족의 유구한 역사와 찬란한 문화의 시원이 열린 ‘민족의 성지’라는 것이다. 평양이 인류 발상지의 하나이고 조선 사람의 발상지이며, 우리 민족사에서 첫 계급국가가 성립되어서 번성한 고대문명의 시원지인 동시에 대대로 도읍지로 변영해온 조선 민족문화 발전의 중심지라는 주장까지 진행되었다. 다음은 그 대표적인 예라고 생각되기에 인용한다.

24) 임채욱, 『서울문화 평양문화 통일문화』, 조선일보사, 2001. 참조.

평양은 세계적으로 드문 고도이고 우리 선조들도 여기에 적지 않은 유산을 남겨놓았습니다. 강동 쪽에 그 확실성이 아직 채 해명되지 않은 채로 전해져오는 고조선의 단군릉이 있으며 그밖에 대성산성, 대성산 남문, 보통문 등 건축유적들과 상원을 비롯한 여러 곳에서 발굴된 구석기 시대와 신석기 시대 또한 선사시대에 산 우리 선조들이 남긴 유적들이 있습니다. 그러나 오늘의 평양은 우리 수령님에 의하여 마련되고 일떠선 것입니다. 사회주의 조선의 시조는 위대한 수령님이시고 현대 평양의 창조자도 아버지 수령님이십니다. 수령님께서 왜적에게 빼앗긴 나라를 찾으실 결심을 품고 떠나신 곳도 평양입니다.

수령님께서서는 여기에서 건당, 건국, 건군 위업을 이룩하시고 반미 성전을 승리로 이끄시었으며 전후 복구 건설과 사회주의 혁명, 사회주의 건설을 승리적으로 령도하여 이 땅 위에 살기 좋은 사회주의 지상락원을 일떠세우시었습니다. 수령님께서 쌓으신 거대한 업적과 련결시켜 본다면 평양은 마땅히 김일성 동지의 도시라고 불러야 할 것입니다. 오늘날 사회주의 조선의 수도인 평양은 우리 수령님을 떠나서는 도저히 생각조차 할 수 없습니다. 수령님께서 계시지 않았다면 오늘날의 평양은 생겨날 수도 없고 오늘과 같은 번영도 이룩될 수 없었습니다.²⁵⁾

이는 평양의 역사적 기원을 5천년 전 단군 조선 때까지로 최대한 소급함으로써 궁극적으로는 언젠가 통일될 한반도의 수도를 갈망하는 정통성의 선전장으로 단군과 평양의 이미지가 활용된다는 의미다. 이 정도면 평양이란 용어는 더 이상 지역적 특징이나 향토색을 거론할 수준의 구체적인 지명에 머무는 것이 아니다. 평양이라는 지역의 로컬리티 차원을 초월하여, 북한이 세계의 중심이고 대동강문명이 인류문화의 시원이라 강변한다. 심지어 2012년 말 ‘광명성3호-2호기’ 위성의 발사 성공 후에는 북한이 아예 ‘지구라는 행성의 중심’이라고까지 자처한다. 그리고 그 중심이 바로 ‘락원 도시’ 평양이라 한다. 해방 직후 서울에 대한 대타의식으로 출발한 평양의 로컬리티가, 70년이 흐르면서 배타적인 자민족중심주의와 개인숭배로 비판될 여지가 다분한 수령론의 상징적 중심으로 전화되면서, 이제는 글로벌리티 내지 유니버설리티로 자리 잡았음을 짐작케 한다.

다만 2000년대 소설에 평양 시민의 삶의 질 문제를 비판한 희귀한 작품 사례가 있어 주목된다. 195,60년대 ‘평양속도’라면서 자랑스레 지었던 조립식 통방주택의 문제점이 198,90년대에 문제가 생겼음을 알게 모르게 작중에 노출했던 예이다. 박용운의 장편 『변영의 길』(2001)에 따르면 외형적 성장과 목표치 달성이라는 속도에만 취해서 주민들의 실제 삶의 질

25) 리신현, 『전환의 년대』, 문학예술종합출판사, 1998, 60면.

을 문제 삼지 않은 전후 복구 건설의 문제점을 지목한 대목이 나온다. “륜환선거리에 새집들이를 한 사람들이 추워서 떨고 있다는데...” (중략) 시아버지가 촌에서 여기 와 며칠밤 자보더니 널마루방이 선득선득한 게 허리병이 도지는 것 같다고 하며 어제 촌집으로 돌아갔습니다.”²⁶⁾라는 대목에서 보듯이, 속도전으로 지은 조립식 주택이 문제였던 것이다. 속도에만 몰두한 나머지 외형적 성장에만 치우쳐 삶의 질을 소홀히 한 복구 건설방식의 한계를 주체사상적 시각에서 형상화한 대목이지만, 이를 달리 해석해 보면 195,60년대의 평양속도로 이룩된 ‘영웅도시 평양시’²⁷⁾의 한계를 스스로 자인한 셈이기도 하다는 것이다.

북한문학이 찬양 일변도로 그려낸 평양의 이미지는 2017년 현재 어떨까? ‘고난의 행군’으로 일컬어지던 90년대 중반의 체제 붕괴 위기를 극복하고 주민들의 일상생활도 이전 김정일 시대보다 훨씬 나아져 보이는 김정은 시대(2012~) 평양의 풍광은? 가령 2012~17년 평양 창전거리와 만수대 언덕거리, 려명거리에 고층아파트가 신축되어 국가 발전에 공이 큰 과학기술자들과 김일성종합대학 성원 등이 고급살림집을 배정받았고, 문수물놀이장 등 각종 위락시설들 덕에 평양 시민들의 삶의 질은 분명히 이전보다 살기 좋아졌다. 류명호, 권영희의 최근 작품을 보면, 2017년 초 최근 완공된 평양 려명거리 70층짜리 김일성종합대학 교원아파트 입주의 감격을 감격의 눈물을 흘리는 주부와 할머니 시점으로 다음과 같이 표현하고 있다.

문을 열고 들어서니/ 고급호텔에 들어선 듯/ 드넓은 방들엔 해빛이 구울고/ 아늑한 침실
이며 고요한 서재/ 희한한 식사실이며 정갈한 위생실/ 돌아보는데도 한참이나 걸리는/
아, 이렇게 황홀한 집이 우리집이란 말인가!// 눈을 뜨고도 꿈만 같다/ 아이들은 축구장
같은 전실에서/ 좋아라 웃고 떠드는데/ 안해는 현대적인 부엌에서 나올 줄 모른다/ 갖가
지 세간들을 어루만지며/ 수도를 틀어보며/ 가스콘로를 켜보며 그저 운다 운다//²⁸⁾

“그 누가 믿으랴! 한세기 전 망국의 비운이 무겁게 드리운 이 하늘 아래서 무너져가는 오두막에서 살아도 하소할 곳 없고 죽어도 묻힐 곳 없었던 우리 인민이 오늘은 사랑의 손길에 떠받들린 행복의 집들에서 세상에 부럼 없이 사회주의 만복을 누리고 있는 것이다.”²⁹⁾

26) 박용운, 『변영의 길』, 문예종합출판사, 2001, 542면.

27) 위의책, 19면.

28) 류명호, 「우리집은 려명거리에 있다」(시), 『조선문학』 2017.5, 18면.

29) 권영희, 「우리는 이 하늘에서 산다」(수필), 『문학신문』 2017.5.20, 3면.

‘무너지가는 오두막’과 ‘고급호텔 같은’ ‘70층 아파트’의 이분법적 대비를 통해 평양의 최신 아파트를 ‘우리 꿈에서나 그려보던 지상낙원/ 천하제일 려명거리’³⁰⁾로 한껏 찬양하는 것이다. 그런데도 집들이의 감격을 노래하는 전수철의 시 「과학자거리 풍경화」³¹⁾에서 평양의 로컬리티를, “이리도 화려한 선경 도시가 펼쳐지지 않았던가”라고 ‘형해화된 이미지’로 묘사한다. 기껏 ‘해금강의 병풍절벽, 전설 속의 무릉도원, 절경, 선경’ 등으로 비유할 수밖에 없는 김정은 ‘최첨단시대’의 ‘낯은’ 문학 담론이 대부분 그렇듯이 말이다.³²⁾

현재 평양의 실상이란, 스스로 지상낙원이라 강조하고 세계와 우주의 중심이란 담론을 강변하면 할수록 실제로는 주민들의 인간다운 삶의 섬세한 생동감이 살아있는 로컬리티를 상실하고 추상적인 차원의 이상향으로 형해화된 이미지로만 고착되는 느낌이다. 인민의 애환이 살아 숨쉬는 사회주의 현실이 휘발된 곳, 그곳은 더 이상 ‘사회주의 낙원’도 근대화된 도시도 아니리라는 판단이다. 이것이 과연 타자의 시선, 편견일 뿐일까.³³⁾

4. 마무리

북한 당국은 자기 나라가 고조선-고구려-발해-고려-조선으로 역사적 정통성이 이어진다고 주장하며 고구려가 평양으로 천도한 것은 삼국통일에 대한 의지를 표명한 것이라고 해석한다.³⁴⁾ 평양을 두고 1950년대에는 “민주 수도”로 명명하고 있지만, 1980년대와 2010년대에서는 민주 수도라는 표현보다 “조선의 수도”, “주체조선의 수도”, “선군조선의 수도” 등의 표현을 사용하여 평양을 지칭하였다.³⁵⁾

30) “전설 속의 신비한 세계인가/ 우리 꿈에서나 그려보던 지상낙원/ 천하제일 려명거리가/ 화려함을 자랑하며 우뚝 솟았구나// 인민의 마음을 흐뭇하게 해주며/ 어서 오라 부르는 행복의 거리/ 푸른 하늘을 떠받든/ 저 70층 살림집 우에선/ 반짝이는 별도 손에 잡을 듯(하락)” 김목란, 「우리에게 려명거리가 있다」(시), 『조선문학』 2017.5, 5면.

31) 전수철, 「과학자거리 풍경화」, 『문학신문』 2013.10.5., 3면.

32) “2013년의 이 텍스트에서 시작 이미지는 김일성 시대의 ‘사회주의 낙원’과 김정일 시대의 ‘사회주의 선경’의 낯아보이는 담론과 크게 다르지 않다. 다만 그 낯은 비유법의 기표(시니피에)가 지시하는 기의(시니피에)가 ‘은하과학자거리’라는 최첨단 시대 인공위성 발사에 성공한 과학 기술자들을 위한 고층아파트라는 내포가 담겨 있기에, 그 생경함이 의외로 신선하게 받아들여질 수도 있다. 낯은 비유의 기표와 새로운 최첨단 시대를 구가하는 기의 사이의 이러한 균열과 차이가 바로 김정은 시대의 ‘사회주의 문명국’ 담론의 한 실체인 셈이다.” 김성수, 「북한문학, 청년 지도자의 욕망- 김정은 시대, 북한문학의 동향과 전망」, 『세계 속의 북한학: 과거, 현재 그리고 미래- 제1회 세계북한학대회 논문집』 통일부, 2014.10.28.

33) 더욱 흥미로운 것은 같은 문예지에 실린 정두국의 시이다. 평양 최신파의 이미지를 남한 교수의 자탄과 대비시킨 시 한 대목을 보라. “평양 방문의 나날/ 지금도 잊을 수 없어 오늘도 이렇게/ 인터넷 앞에서 못 박힌 듯/ 려명거리 아파트들을 바라봅니다// 처음 깜짝 놀랐어요/ 다음엔 의심이 생겼어요/ 저런 집을 나같은 교수들에게/ 글썄 거저 주었다는 것이/ 간부도 아닌 평범한 사람들이/ 돈 한푼 안 내고 저 집에서 산다는 것이/ 어쩌면 세상일이 그렇게도 될가요? (중략) 교수생활 32년/ 백발을 이고 뒤돌아보면/ 셋방살이 수십 여년에/ 달마다 돈을 쪼개 바치고/ 인생의 황혼기에 처해진 것은/ 덧쌓이는 빚더미 (하락)” 정두국, 「불수룩 서럽습니다- 남조선 한 교수의 고백」(시), 『조선문학』 2017.5, 36면.

34) 김봉석, 「북한 역사교과서의 고구려사와 발해사 서술 분석」, 『역사와 역사교육』 9, 2004, 23면.

35) 성다솜, 「북한당국의 평양 관리 담론 연구」, 이화여대학원 석사논문, 2017, 73면.

2017년 현재까지도 북한은 개혁 개방이 되지 않은 채 3대 세습 정권의 폐쇄성을 근본적으로 변화시키지 못하였다. 본문에서 분석했듯이 북한문학에 나타난 서울과 평양의 상호 인식 프로세스(적대, 무관심, 이해, 교류, 협력)를 거시적으로 고찰할 때 평가는 그리 긍정적이지 못하다. 냉전체제의 악령이 상대 수도에 대한 실상 파악보다는 편협과 왜곡된 이미지로 점철시킨 결과이다. 가령 안동춘 장편소설 『평양의 봉화』(1999)³⁶⁾를 보면 1988년 서울올림픽에 대항해서 북한이 개최한 1989년의 평양 세계청년학생축전 개최의 전말을 그리고 있는데, 외국 기자 눈에 비판적으로 비친 서울과 평양의 대비가 흥미롭다.

텔레비죤화면이 흑색으로 변하며 2차대전 직후 동구라파 신설 도시들과 류사한 거리가 나타났다. 2층짜리 건물이 태반이고 간혹 4~5층짜리 건물도 보였다.

“북조선의 평양입니다.”

박이 좌중을 둘러보며 해설자의 억양으로 조용히 말했다. 아이를 업고 보통이를 인 녀인이 나타나는가 하면 짝짝 갈라진 세멘트 포장도로로 달구지가 굴러갔다. 그 옆에는 장죽을 꼬나무 로인이 걸었다.

“목가적인데—”

누군가 야유조로 말하자 박은 긍정하는 투로 고개를 끄덕이고는 동정적인 어조로 말했다.

“그곳 산천은 사실상 아름답습니다. 그러나 인간생활이란 의미에서는 여러분들로 볼 때 지옥이지요. 가령 그 나라 청춘남녀들이 연애를 하자고 해도 안전부에 사전보고하고 승인을 받아야 하게 되며 공원 같은 곳에서의 밀회는 엄금되어 있습니다.”

“감옥이군요.”

런니가 담배를 꼬나물고 하는 말에 박은 서글픈 표정을 지었다.

“그렇습니다. 사실 지금 적지 않은 사람들 속에서 한국을 ‘인권의 불모지’라거나 ‘군사파쇼 국가’라고 하지만 북조선에 비하면 꽃동산이지요.”

남북 기관원들이 국제무대 공식회의 석상에서 서로를 혈뜬 결과 외국인에게 서울과 평양의 부정적 이미지만 경쟁적으로 강조하는 형국을 세밀하게 그린다. 국제회의에서 남북한 대표단이 냉전의식에 근거한 대결의식과 호승심에 사로잡혀 상대 수도인 서울과 평양을 극단적으로 매도하는 장면이다. 자기 체제의 주민을 단합하기 위한 수단으로서 국내용 선전뿐만 아니라 국제 외교무대에서까지 상호 비방과 폄하를 경쟁적으로 진행하는 것은 통일을 위

36) 안동춘, 『평양의 봉화』, 문학예술종합출판사, 1999.

해 바람직하지 못하다.

주지하다시피 서울과 평양은 남북한의 정치·경제·문화의 중심이자 관광의 중심지이다. 서울은 조선왕조 이래 6백년간 도읍지이자 해방후 한국의 수도로서 전통과 최첨단 도시화가 공존한 도시적 특징을 보여주며, 평양은 철저히 계획된 ‘전시용 도시’로서 현대적 건물들과 위상화 건축물들이 배치되어 있다. 둘 다 수십만 년 전 원시사회의 유적부터 고대·중세사회의 유적·유물뿐 아니라 수많은 현대식 공원·유원지도 조성되어 있다. 이들 수도의 도시적 정체성은 수많은 문학작품과 영상을 통해 남북 주민들에게 긍정적인 이미지로 각인되어 있다.

따라서 서울과 평양 주민들, 남북 작가들이 서로 상대방 수도를 칭찬하고 긍정적 이미지를 북돋아줘서 국제무대에서 상호상승하는 미래지향적 모습을 보여야 함에도 불구하고 위 인용 문처럼 상호공멸하는 꼴을 보이고 만 것이다. 안동춘 장편소설은 그런 점에서 서울과 평양의 도시 이미지를 상호 비방하는 기존의 냉전체제적 발상이 얼마나 위험한지 잘 보여준다. 비록 북한체제의 우월성을 상투적으로 결말짓는 내용이라 할지라도 그 서사 전개과정에서 남북이 서로 반성할 부분을 인상적으로 형상화했다고 평가된다.

다만 역사사지라고 해방 후 우리 한국문학작품 중 어느 한 대목에서 평양 시가지를 골목골목까지 진실하게 세부 묘사한 데가 있었는지, 평양 사람들의 삶의 숨결을 세심하게 관찰하고 감동적으로 재현하려 노력했는지 자성하지 않을 수 없다. 한국 작가나 주민들에게 아름답고 평화로운 사회주의적 계획도시 평양의 수도 이미지는 전혀 없다고 해도 과언이 아니다. 텔레비전 뉴스 등 대중매체가 우리에게 제공하는 평양의 이미지는 늘 미사일과 대포 그리고 딱딱한 차렷 자세로 기계처럼 줄지어가는 군대 열병과 사열, 군중대회 등의 부정적이고 적대적인 이미지만 무한 반복되어 제공된 것은 아니었는지 성찰할 필요가 있다. 우리가 스스로의 눈으로 평양의 로컬리티와 도시 이미지를 가능하면 객관적으로 인식하고 다채롭게 바라본 것이 아니라, 정보 당국이 제공한 반복적 의도가 다분히 전제된 ‘적대적 시선’에 일방적으로 경도된 점은 없었는지 돌아볼 일이다.

본 발표를 통하여 지금까지 통념처럼 인식된 바와 같이 북한 도시 특히 평양이 정치 슬로건이 난무하는 전체주의적 극장국가의 체제 선전물에 불과하다는 냉전이데올로기적 비판 일변도에서 벗어났으면 한다. 통일교육의 일환으로 북한문학 작품에 담긴 남북한 수도와 자본주의/사회주의 도시로서의 서울과 평양의 이미지를 남북 주민들에게 상호 객관적으로 제공하여 통일 이후의 문화적 충격을 완화 흡수해야 할 것이다. 북한문학 텍스트에 나타난 서울과 평양에 대한 인식의 역사적 변모 추적에 그치는 것이 아니라 문화정치적 함의까지 해석함으로써 통일의 기초가 될 수 있는 이론 및 자료와 그렇지 못한 것을 변별하여 평가할 것이다.

Competitive Capital images of Seoul and Pyongyang in North Korea Literature and Cultural Politics of Division Systems

Kim Seongsu (Sungkyunkwan University)

The purpose of this conference presentation is taking a general view of a capital city image of Pyongyang in a literary text of North Korea and comparing it with image of Seoul. This paper analyzes the way that the capital cities of the South and North were depicted by the North Korean writers before and after Division Systems and how cultural symbolisms were compared. Seoul and Pyeongyang residents'sense of pride towards their own capital cities in a literary text helped to help it as the established psychological matter concerning the system of separation amidst the awareness of substitution and sense of competition towards the other party.

When we see a literary work of North Korea in thermal analysis chronological order, the image of Seoul that was positive immediately after 8.15 liberation was condemned as 'a city of disease'and 'a corrupted city'under South Korea and US military government. It was formed as 'a peaceful and stable city'under North Korean army for 3moths during the Korean War. However, excepting for when they praised Seoul with 4.19 Revolution in the early 1960's, a literary work of North Korea has been negatively writing about Seoul until now 2017.

On the other hand, image of Pyongyang's capital, depicted in literature, is always praise. Although traditional cultural heritage of Pyeongyang and its look and feel as a city got completely destroyed by the Korean War, this was indeed a blessing since Pyeongyang managed to build a completely new capital city centered on the socialist urban planning. Moreover, Pyeongyang managed to earn even the cultural political icon, which is the 'Juche Ideological type'of modern city based on the ideology of Juche after 1967. Pyongyang gains the representation of Kim Il Sung's personal worship and a symbolism of a thousand years. Even Pyongyang raises the history as the capital of Dangun Chosun and the center of the earth. However, the cultural and political intent to overcome the overall crisis of the North Korean regime symbolically seems to be sad.

재현의 사각 지대 혹은 해방기 ‘중간파’의 행방: 염상섭의 글쓰기를 중심으로

A Blind Spot of Representation: Whereabouts of the Moderate- wing during the Post-liberation period

장세진 (한림대학교)

1. ‘중간파’와 과소재현이라는 문제

1946년 2월, 『신천지』 창간호에는 작가 김남천이 쓴 몽양 여운형에 대한 짧은 「인물 소묘」가 실려 있다. 여운형이 사장으로 있던 『조선중앙일보』에 기자로 근무한 김남천은 당대 가장 유력하면서 대중적으로 사랑받았던 지도자 몽양의 인간적 매력을 아낌없이 칭송하면서도, 그가 주도하는 조선인민당의 미래에 대해서는 적잖은 우려를 표시한다. “좌우에서 다 찢기고 인민당에 갈 사람이 있을까요?” 김남천의 질문에 대한 답은 여운형 특유의 호방한 웃음과 함께 돌아오는데, “그런 중간층이 아직 조선에서 제일 많다”는 것, 그렇기 때문에 인민당은 오히려 “이 이상 더 커져서는 못 쓴다”는 여유롭기까지 한 대답이었다. 물론, 여운형의 이 발언은 아직 최초의 미소공위(1946.5)가 실패로 돌아가기 이전 시기의 것임을 감안해야 하겠지만, 분명 이 여유란 당시 누구에게나 실감으로 느껴졌을 소위 ‘중간층’의 수적, 내용적 우위에 힘입은 자신감에 근거한 것일 터였다.

그러나 일반적으로 말하자면, 제1차 세계대전 시기 프롤레타리아 운동사에서 발원한 중간파란 확실히 부정적인 뉘앙스를 함축하는 용어이다. 이 용어는 당시 공산주의자들의 관점에서 주로 사용되었는데, 이론상으로는 맑스주의자이며 인터내셔널리스트인 것처럼 주장하지만, 이들은 의회주의와 합법성에 강박되어 행동 상으로는 개량주의적 성향을 보인다는 것, 그 결과 이 용어는 프롤레타리아 운동의 전선을 교란시키는 기회주의 세력을 지칭하는 경멸적인 뜻으로 사용되어 왔다.¹⁾ 그러나 한국의 경우, ‘중간파’의 위상은 그렇게 간단하지는 않

1) 서중석, 「특집-역사용어 바로쓰기: 중간파인가 중도파인가 합작파인가」, 『역사비평』, 2005.11

은 것으로 보인다. 실제로, 해방기에 실재했던 정치 세력으로서의 ‘중간파’는 제1차 세계대전기의 중간파가 보였던 예의 기회주의적 노선과는 그 성격을 상당히 달리 했다. 공정하게 평가하자면, 오히려 한국의 ‘중간파’ 세력은 기회주의라기보다는 정치적 신념에 입각한 일관된 특징을 견지했는데, 특히 그들이 최우선 과제로 설정한 남북의 통일 국가 건설이라는 아젠다에 관해서라면 더욱 그러했다. 여운형의 통찰을 참조해보면, “분열해 있는 것은 소위 지도자 뿐이요” 민중의 의견은 오히려 공고히 “통일되어 있”는 편이었고,²⁾ ‘중간파’는 이 대다수를 광범위한 통일전선으로 결성하기 위한 정치적 구심 세력이었다고 보는 쪽이 타당하다. 동시에 좀 더 확장된 의미에서라면, 이러한 정치적 의견을 공유하거나 지지하는 사람들의 매우 느슨한 집합 또는 그러한 집합에 대한 (자)의식이기도 했다. 요컨대, ‘중간파’는 한반도의 완전한 독립과 통일이 특유의 지정학적 성격 상 좌우의 전략적이고도 현명한 합작 내지 협상 없이는 결코 이루어지기 어려운 과업일 것이라는, 특정한 정치적 판단을 대표하고 있던 셈이었다. 그러한 의미에서 최근 ‘중간파’는 연구자들에 의해 ‘남북합작세력’ 내지 ‘통일전선세력’으로 다시 불리워지고 있기도 하다.³⁾

그런데 이 대목에서 한 가지 흥미로운 점은 수적 우위에도 불구하고, ‘중간파’의 목소리나 그들 존재에 대한 문학적 재현(representation)의 빈도수가 상대적으로 적거나 혹은 적은 것 처럼 느껴진다는 점이다. 일견, 그 원인을 시간이 흐를수록 뚜렷해진 정치 세력의 좌우 집중 및 미군정 하 검열 제도나 심각했던 언론 통제의 직, 간접적 영향에서 찾을 수 있을 것이다. 그러나 미군정 통치 하를 거치면서 지식인들을 비롯한 문화적 ‘중간파’의 규모가 일반적 통념과는 달리 작아진 것이 아니라 오히려 커졌다는 사실을 간과해서는 안 될 것이다. 선행 연구에 따르면, 중간파의 숫자가 현저하게 감소하기 시작한 것은 미군정 하에서라기보다는 단정 수립 이후, 좀 더 결정적으로는 여순사건과 한국전쟁을 거치면서이다. 국민보도연맹(1949.4)과 같은 관변단체가 대대적 전향 기획의 타깃으로 삼았던 대상은 이미 불법화된 공산당 세력이라기보다는 문화운동의 “분극화 현상, 즉 좌/우로의 분화와 집중의 과정에서” 어느 일방을 택하지 않음으로써 오히려 더 두터워진 문화적 중간파였다는 것이다.⁴⁾ 실제로, 해방기에 ‘중간파’의 목소리를 실을 수 있는 매체들 또한 공론장에 적잖이 존재했으며 대중적인 영향력을 발휘했다. 대표적으로 『서울신문』과 『자유신문』, 『경향신문』 등 일간지와 『새한민보』와 같은 순보(旬報)를 들 수 있는데, 비록 이들 신문이 재정이나 인적 구성 면에서 ‘중간파’ 지식

2) 여운형, 「통일 전선에 낙관」, 『자유신문』, 1945.12.8

3) “‘중간파’를 하나의 정치 세력·정치노선으로 분류하는 가장 중요한 잣대는 좌우연립정권으로써 통일(통합) 민족국가를 건설하려는 선(先)민족국가건설론이었다.” 유병용·김인식·남광규, 「해방 전후 중간파 민족주의의 성격」, 『한국정치외교사논총』 vol.29, 2007.8

4) 이봉범, 「단정 수립 후 전향의 문화사적 연구」, 『대동문화연구』, 64권 0호, 2008

인들에 의해 전적으로 주도된 것은 아니었지만, 필진으로 ‘중간파’ 지식인들이 대거 확보되어 특정 정치 세력의 통제로부터 벗어났으며 그 결과 논조도 비교적 자유로울 수 있었다. 결정적으로, 이 신문들은 “좌우익 계열의 신문들보다 많은 부수를 확보하고 있었고, 좌우합작이나 남북협상을 지지하는” 경향 역시 두드러졌다.⁵⁾

이러한 맥락에서 볼 때, ‘중간파’의 과소 재현 문제는 실재했던 사실이라기보다는 일종의 구조적 ‘착시’ 현상에 가깝다고 보아야 할 것이다. 그렇다면, 이러한 착시 효과가 생겨난 이유는 무엇일까. 일차적으로는 ‘중간파’가 대한민국 수립 이후 독자적 조직을 가진 현실 정치 세력으로 계속 성장하지 못했다는 점이 가장 크겠지만, 거기에 보태어 ‘중간파’라는 명칭이 은연 중 풍기곤 하는 불가피한 뉘앙스, 즉 좌와 우의 대결 사이에 끼어 부유(浮游)하는 소수파라는 이미지 혹은 그 이미지에 근거하여 해방기를 읽어내곤 하는 후대의 어떤 익숙하면서도 오래된 독해의 프레임 역시 이 착시 현상에 일조하는 하나의 요인일 수 있다.⁶⁾ 이와 같은 상황을 염두에 두면서, 이 글은 ‘중간파’ 지식인의 목소리나 그들 존재의 재현이라는 문제를 다시 한 번 검토하기 위해 해방기의 염상섭, 그 중에서도 특히 남북협상이 열리던 해인 1948년을 전후하여 그가 행한 일련의 글쓰기에 주목할 것을 제안한다.

‘중간파’ 지식인의 재현이라는 이슈와 관련하여 염상섭이 특히 문제적인 포스트에 놓여 있었다는 점은 일단 해방기에 그가 보여준 이력만으로도 어느 정도 확인이 가능하다. 알려져 있다시피, 염상섭은 식민지 시기 이래 줄곧 평단의 주류 소설가이면서 동시에 저널리스트의 길을 병행했던 인물이다.⁷⁾ 만주국 안동에서 해방을 맞이한 뒤 신의주를 거쳐 1946년 여름경 서울에 도착한 염상섭은 중간파 성향의 일간지 『경향신문』의 창간(1946.10)과 더불어 편집국장의 자격으로 남한에서 공적 활동에 복귀하게 된다. 그러나 보다 결정적인 대목은 그가 또 다른 ‘중간파’ 성향 일간지인 『자유신문』에 ‘저널리스트/소설가’로서의 기민함을 보여주는 장편소설 『효풍』(1948.1.1~1948.11.3)을 200회에 걸쳐 연재했다는 사실이다. 1948년 1월이라는 이 시점, 즉 염상섭이 『효풍』 연재에 착수한 시기는 한반도의 독립 문제가 유엔으로 이

5) 박용규, 「미군정기 중간파 언론-설의식의 《새한민보》를 중심으로」, 『한국언론정보학보』, 1992. 저자에 따르면, 『서울신문』은 미군정에 의해 접수되어 그 관리 하에 있었고 『자유신문』은 식민지 시기 『경성일보』 출신 간부와 기자들이 미군정의 일부 재정 지원을 받아 창간한 신문이었다. 카톨릭 계열에서 발행한 『경향신문』은 조선공산당의 『해방일보』를 발행하던 조선정판사 시설을 미군정으로부터 인수받아 창간되었다.

6) 서중석은 역사적으로 ‘중간파’라는 용어에 둘러붙은 경멸적이고 부정적인 의미를 피하자는 뜻에서, 해방기 한국에 실재했던 ‘중간파’ 정치세력을 ‘중도파’ 혹은 ‘합작세력’이나 ‘통일전선세력’으로 부를 것을 제안한 바 있다. 서중석, 위의 글. 물론, 이 제안은 피해도 좋을 오해를 미리 차단할 수 있다는 점에서 충분히 타당하고 바람직해 보인다. 그럼에도 불구하고, 이 글에서는 ‘중간파’를 둘러싼 당대의 정치적, 사회적 맥락(context) 그 자체가 관심사인 까닭에 긍정적 의미에서든 부정적 의미에서든 빈번하게 사용되었던 ‘중간파’라는 용어를 그대로 사용하기로 한다.

7) 김윤식에 의하면, 염상섭은 “생리적으로 신문기자적”이었던 사람이다. 염상섭이 가졌던 최초의 직업은 일본 스루가(敦賀)에서 신문기자 생활을 한 것이었으며, 이후 동아일보 창간 정경부 기자(1919), 『동명』(1922), 『시대일보』(1924), 『조선일보』(1929), 『매일신보』(1935) 등을 두루 거쳤다. 중일전쟁 직전에는 만주로 건너가 『만선일보』(1936) 편집국장으로 초빙 받았고, 만선일보에서 3년 동안 근무했다. 김윤식, 『염상섭 연구』, 서울대학교출판부, 1987, 719쪽

미 이관된 가운데, “남한에서나 북한에서나 단정 수립을 피할 수 없다는 절망과 체념”⁸⁾이 어느 정도 퍼져 있던 시기였다. 소설이라는 장르의 성격 상 몸체 가벼운 시와는 달리 당대의 주요 정치적 사건들을 리얼 타임의 진행형으로 재현해내기 매우 어려웠음에도 불구하고, ‘저널리스트/소설가’로서의 염상섭은 매일의 신문 연재라는 창작 매체 상의 여건을 십분 활용했던 것으로 보인다. 실제로 『효풍』의 핵심 모티브는 소위 ‘중간파’ 지식인의 북행(北行)인데, 이는 바로 남한 단정 수립의 가능성을 최대한 저지하기 위해 현실 정치 세력으로서의 ‘중간파’가 5.10 선거 이전 마지막으로 세를 총동원·확장시켜 결집했던 저 1948년 4월의 정치적 엑소더스(exodus), 즉 평양에서 열린 ‘남북협상’이라는 사건과 직접적으로 공명하는 것이었다. 바꾸어 말하자면, 『효풍』이라는 텍스트는 남북협상이 남측에 야기한 어떤 종류의 집단적 정동(affect), 그리고 협상 대표들이 바로 그러했듯 남한의 지식인들이 감행한 38선 이북으로의 집단 월경을 작품의 소재로 취한 것이었다. 남북협상이라는 사건은 지식인 등장인물의 북행이라는 형태로 염상섭의 이후 다른 텍스트에도 변주되는데⁹⁾, 비유컨대 이는 동일한 악상의 주제를 상기시키는 음악의 라이트 모티브(Leitmotiv)와도 같은 것이었다.

‘저널리스트/소설가’로서 염상섭이 보여준 ‘중간파’ 지식인의 면모에 주목하는 이러한 작업¹⁰⁾은 특히 당시 언론계에 상당수 포진¹¹⁾되어 있던 여타 ‘중간파’ 지식인들의 이론적 입장이나 실천적 동선을 비교, 대조해서 파악하는 데도 도움이 될 수 있을 것으로 판단된다. 중간파 지식인과 언론과의 상관관계는 좀 더 깊이 연구되어야 할 주제이겠지만, 일단 정당이라는 현실 정치 세력의 기반이 상대적으로 약했던 ‘중간파’의 경우, 지지 세력들 역시 조직보다는 분산된 개인으로 산재했던 측면이 있다. 또한 당시 특정 정당의 노골적인 기관지 성격을 공공연하게 드러냈던 일부 언론사들을 제외한다면, 소위 ‘중립성’을 원칙적으로 표방하는 언론계 인사들의 성격 상 ‘중간파’와 친화적일 확률이 높았다고도 할 수 있다. 실제로, 김규식과 김구가 중심이 된 1948년 4월의 남북협상 당시 이 협상을 지지하는 문화인 108명이 모여 성명서를 발표한 바 있는데 여기에는 다수의 전·현직 언론인들이 참여했다. 염상섭 이외에도 설익식(동아일보 주간 겸 편집인), 배성룡(세계일보 이사 겸 주필), 오기영(언론비평가), 이갑섭(조선일보, 조사부장 및 주필), 김기림(현대일보 편집국장), 정지용(경향신문 주필), 신영철(신

8) 장석준, 「좌우합작의 실패, 대한민국 운명을 바꾸다」, 『프레시안』, 2012.6.29

9) 해방기 염상섭의 작품 세계를 이동과 38선 월경의 관점에서 재해석하고, 이를 냉전의 ‘사상지리’라는 보다 상위의 개념을 고안해 설명한 논문으로는 이혜령, 「사상지리의 형성으로서의 냉전과 검열-해방기 염상섭의 이동과 문학을 중심으로」, 상허학보34, 2012.2

10) 『효풍』을 본격적인 연구와 논의의 장에 최초로 소개하고 1947년 말 이후 염상섭의 작가적 전환에 의미를 적극적으로 부여한 논문으로는 김재용, 「8.15 이후 염상섭의 활동과 『효풍』의 문학사적 의미」, 『효풍·염상섭 선집 2』, 1998

11) 해방전후사의 인식 2 중간파 지식인과 언론과의 상관 관계는 좀 더 연구되어야 할 주제이겠지만, 일단 정당이라는 현실 정치 세력의 기반이 약했던 ‘중간파’의 경우, 지지 세력들 역시 조직보다는 분산된 개인으로 산재했던 측면이 있다. 또한 특정 정당의 노골적인 기관지적 성격을 가졌 언론사들을 제외한다면, 소위 ‘중립성’을 원칙적으로 표방하는 언론계의 성격 상 ‘중간파’와 친화적일 가능성이 높았다고도 할 수 있다.

민일보 발행인) 등을 대표적으로 꼽을 수 있다. 돌이켜 보면, 좌우협력, 남북협력, 미소협력을 통한 통일 국가 수립이 ‘중간파’의 가장 큰 원칙이었지만, 목표를 이루기 위해 설정된 구체적인 사안들의 경우 중간파 지식인들 내부에서도 완전한 합의가 이루어진 것은 아니었다. 또한 시간의 흐름에 따른 입장의 변화 역시 존재했던 것도 사실이다. 예컨대, 국가 건설 과정에서 불가피하게 맞닥뜨릴 수밖에 없는 ‘친일파’와의 관계 설정이라든가 미국 혹은 남한 주둔 미군정을 이해하는 방식 같은 문제들이 대표적으로 그러했다. 특히, 미국을 어떻게 정의할 것인가 하는 문제는 단순히 타자 규정의 문제로 그치는 것이 아니었다. 비록 ‘해방’은 되었지만 여전히 독립을 이루지 못한 조선, 그리고 조선과 유사한 반(半) 독립 상태의 다른 아시아 국가들이 글로벌 냉전이라는 새로운 국면에서 스스로의 위치를 어떻게 정위할 것인가 하는 문제와 직결되어 있었다는 점에서, 미국에 대한 인식은 궁극적으로 네이션 차원의 자기지식/자기이해가 걸린 사안일 수밖에 없었다. 이 글은 기본적으로는 해방기 염상섭의 글쓰기에 관한 연구이지만, 그와 동시에 ‘저널리스트/소설가’로서의 염상섭을 주축으로 삼아 그와 유사하거나 혹은 결국 다른 길을 택했던 당대 ‘중간파’ 지식인들의 행방을 더듬어 보려는 하나의 시도이기도 하다.

2. 의도적 오인(誤認)과 ‘신원증명’의 서사

‘중간파’의 위치 설정 상 좌/우 양측 모두로부터 공격을 받으리라는 것은 예측 가능한 일이지만, 언급했다시피 이 용어는 공산당의 관점에서 더욱 널리 사용되었던 것이 사실이다. 그러나 해방기 한국의 사정은 이와는 좀 다른 것이어서 ‘중간파’라는 용어를 비난의 도구로 보다 적극적으로 그리고 지속적으로 활용한 것은 확실히 우파 쪽이었다. 물론, 조선공산당이 참여하지 않은 상태에서 ‘좌우합작 7원칙’이 발표되고(1946.10.7) 그런 조선공산당의 헤게모니 하에 남로당이 결성(1946.11)될 즈음, 소위 ‘중간파’에 대한 공산당 측의 시선이 날카로워진 것만은 틀림없는 사실이었다. 이러한 상황에서라면, 정치적으로 분명 ‘중간파’의 스탠스를 취하는 이들조차 스스로를 공공연하게 이 이름으로 지칭하기를 꺼리게 되는 일도 종종 발생하게 될 터였다. 단적인 예로, 전형적인 ‘중간파’의 행로를 밟으며 1948년 남북협상에 참가했다 그대로 이북 잔류를 선택한 한글학자이자 정치인이었던 이극로의 경우를 보자. “이 조선 땅 우에는 두 개의 외세와 그와 협력하는 두 사대 세력 외에는 아모 것도 없는 것인가. 절대로 아니다”라고 주장하면서도, 그는 그 세력이 결코 “기회주의자들도 아니요 중간파도 아니”라고 규정한다. 기회주의자와 ‘중간파’가 실상 동일시된 이 상황에서 알 수 있듯이, 이극로는 “조선민족의 힘을 등지고 나아가는 자주적 세력”이라는 식의, 전혀 다른 이름으로 불리기를

선호한 셈이었다.¹²⁾

그럼에도 불구하고, 이 대목에서 기억해야 할 것은 이후 비합법 무장투쟁의 길을 택한 남로당 측의 ‘기회주의자’라는 비판보다 우익 측에서 행한 ‘중간파’에 대한 비난이 훨씬 더 용이하거, 그리고 지속적으로 대중들에게 아무런 여과 없이 전달되었다는 점이다. 특히, 당시 우파 한민당의 기관지와 다름없는 역할을 했던 『동아일보』의 공격은 매우 집요했는데, ‘중간파’란 공산주의자들이 능수능란하게 변장한 모습이거나 혹은 본인들의 의도야 어찌됐건 결국 공산주의자들의 ‘앞잡이’ 기능을 담당하는 존재들로 일관되게 재현되었다. 예컨대, “우리 조국을 남에게 매도할 계획 하에 선전 폭동 데모 등으로...난국을 이루다가 그 죄악이 관영(貫盈)해서 갈 곳이 없게” 되어 “중간파의 명의를 무릅쓰고 공산분자의 부흥을 계획”¹³⁾하는 이들, 혹은 “공산주의자의 주구(走狗)로써” 민족진영을 교란하는 임무를 맡은 “분홍색 프락치”¹⁴⁾등으로 정의된 것만 보아도 그러하다. 적어도 대중을 상대로 하는 레토릭의 관점에서 보자면, 우파들에게 ‘중간파’와 공산당은 하나의 혈통이거나 혹은 방계의 한 집안일 뿐이었다.

‘저널리스트/소설가’로서의 염상섭이 『자유신문』에 연재한 장편 소설 『효풍』은 바로 이러한 정치적 맥락을 배경으로 창작되었다. 남한만의 총선거를 목전에 앞둔 채, 여전히 소진되지 않은 남북합작의 가능성으로 재결집한 ‘중간파’ 정치 세력에 대해 우파는 ‘빨갱이’ 낙인찍기라는 의도적 오인(誤認) 전략으로 필사의 총공격을 가하게 되는데, 그런 의미에서 본다면 『효풍』은 ‘빨갱이’를 둘러싼 해방기 남한의 언어적 현실 자체를 재현하고 있는 텍스트이기도 하다. 기본 갈등 구도라는 측면에서 보자면, 『효풍』은 일단 남녀의 사각 관계를 다룬 애정소설임이 분명하다. 영문과를 나온 미모의 재원 “혜란”, 신문기자인 “병직”과 “화순”, 그리고 미국인 “베커”로 구성된 이 젊은 네 남녀는 1948년 염상섭이 파악한 당대 남한의 정치적 이데올로기의 스펙트럼을 압축해서 보여주는 인물들이다. 38선 이북에서의 이상적인 삶을 꿈꾸며 월북을 택하는 단호한 캐릭터인 여기자 “화순”은 명백하게 <좌>를 표상하는 반면, “화순”의 가장 멀리에 미국인 베커(단정을 지지하는 미국 및 우파의 입장)가 놓여 있고, 그리고 그 사이에 “병직”과 “혜란”이 놓여 있다. “병직”은 좌익 신문사에 “화순”과 더불어 기자로 근무한 경력이 있지만, “화순”과는 달리 다른 노선의 신문사로 옮긴 상태임에도 불구하고 그의 이데올로기적 좌표는 소설 속에서 끊임없이 <좌> 혹은 ‘빨갱이’로 오인된다. 게다가 “혜란”의 경우, “병직”의 약혼녀라는 이유 하나 만으로 역시 ‘빨갱이’로 오인되어 근무하던 여학교에서 쫓겨난다. 전체적으로 보자면, 『효풍』은 <좌>인 “화순”과 사상적으로 잘 구별되지 않거나 혹

12) 「전국 애국자에게 고향」, 『경향신문』, 1947.5.8

13) 「중좌 심이정당 준동 대책 결의문」, 『동아일보』, 1947.11.16.

14) 「중간파의 선거 출마 경계」, 『동아일보』, 1948.4.8

은 저도 모르게 “화순”에 계속 감정적으로 이끌려 함께 월북을 시도한 “병직”을 결국 “화순”으로부터 분리해내고 “혜란”과 재결합시키는 서사이다. 바꾸어 말해, 『효풍』의 기획이란 우파들에게 끊임없이 ‘빨갱이’로 오인 받던 ‘중간파’만의 자리를 마련하여 그들을 확실하게 ‘구제’하고, 그 이름의 정당한 의의를 복권시키려는 것이었다.

“당신(베커를 가리킴-본문 추가) 같은 분부터 빨갱이와 대다수의 여론의 종류·중추(中流, 中樞)가 무언지를 분간을 못하니까 실패란 말요! 우리는 무산독재도 부인하지마는 민족자본의 기반도 부실한 부르주아 독재나 부르주아의 아류를 굽어모은 일당 독재를 거부한다는 것이 본심인데 그게 무에 빨갱이란 말요? 무에 틀리단 말요?” …이야기가 이렇게 되니까 화순이는 병직이의 의견에 다소 불만을 느끼며 가만히 듣고만 있다.¹⁵⁾

‘중간파’가 최우선 과제로 남북의 통일 국가 수립 문제를 설정하고 있음은 앞서 언급한 바 있지만, 신생 통일 국가가 지향해야 할 경제 체제로 그들이 상정한 것은 “병직”의 말처럼 무산독재도 아니고 그렇다고 부르조아 일당 독재도 아닌, 제3의 어떤 체제이다.¹⁶⁾ 소설 속 “병직”의 주장은 당대 ‘중간파’ 지식인들에게서도 실제로 다양하게 공유된 바 있는데, 예컨대 ‘중간파’의 논리를 이론적으로 뒷받침하고자 했던 언론인 이갑섭의 경우 역시 그러했다. 경성제대 철학과 출신으로 『조선일보』 조사부장이자 주필¹⁷⁾을 지냈던 그는 소수의 특수 계급이 아닌 “절대 다수 인민의 복리를 본위를 하는 국가 건설”을 주장하면서 “지나친 노동자 치중 정책이 전체의 복리라는 욕망을 받아들이 수 없는 것 이상으로 자본주의 체제가……민족 전체가 아니고 극히 일부분의 복리를 위하는” 체제라는 것을 거듭 강조한다. 이러한 취지의 주장들은 그 논리적 귀결로서, 향후 건설될 국가가 결코 “자본주의 체제로 후퇴”해서는 안 된다는 목소리로 자연스레 이어질 것이었다.¹⁸⁾

그런데 ‘다수 인민의 복리’라는 이 문제, 즉 시대정신(Zeitgeist)으로서의 민주주의의 이 기본적인 공리가 해방기 정국에서 과연 누가 인민이냐 하는 문제, 거꾸로 말하면 누가 ‘인민’의 범주에 포함되고 누가 이 범주에 포함될 수 없느냐 하는 매우 정치적이고도 논쟁적인 질문

15) 염상섭 선집 2, 『효풍』, 실천문학사, 1998, 115쪽

16) 후지이 다케시, 『파시즘과 제3세계주의 사이에서』, 역사비평사, 2012, 19~32쪽 참조

17) 함경북도 출신의 이갑섭은 1933년 3월 경성제대 철학과를 졸업했다. 그와 같은 해 졸업한 철학 전공 동기로는 박치우, 박종홍, 고형곤 등이 있었다. 졸업과 동시에 『조선일보』에 입사한 이갑섭은 조사부장, 논설위원, 정치부장을 지냈으며 『조선일보』가 폐간된 다음에는 잡지 『조광』의 편집부장이 되었다. 해방 이후 『조선일보』 복간과 함께 주필이 된 이갑섭은 진보적인 정치 평론가로 활동하며 『조선일보』 내 좌익 주장 격으로 알려졌고, 홍명희가 결성한 민주독립당의 문화부장을 맡기도 했다. 정진석, 「경성제대 졸업한 엘리트, 왜 북한은 이름을 지웠을까?」, 『신동아』, 2009.12 이갑섭은 『동아일보』 주필이었던 설익식이 『동아일보』를 떠나 창간한 중간파 성향의 순간지 『새한민보』에도 자주 글을 기고하는 단골 필진 중 한 사람이었다.

18) 이갑섭, 「중간파의 이론」, 『신천지』, 1947.10

을 야기했다는 점을 기억해 둘 필요가 있다. 물론, ‘중간파’의 경우 민족 통합의 가능성과 확장성의 가치를 중시했던 만큼 인민의 외연과 내포를 최대한 넓히는 쪽을 택할 터였다. 실제로, 이 확장된 새로운 ‘인민’ 개념이 당시 ‘신민주주의’라는 이름으로 광범위하게 제창되었다는 것, 예컨대 맑스주의 경제학자 백남운의 경우 무산계급 전체와 ‘양심 있는 일부 유산 계급’의 연합을 주장하는 ‘연합성 신민주주의’를 구상하여 남북합작의 이론적 기초를 닦았다는 사실은 널리 알려져 있다.¹⁹⁾ 백남운의 이같은 기준에 의하면, 식민지 시대 이래 ‘친일파’들은 원칙적으로 계급 연합이나 정치적 연합의 대상이 될 수 없는 존재들이었다. 그러나 이데올로기적으로 스펙트럼이 넓었던 ‘중간파’ 내부에서, ‘친일파’에 대한 입장은 상이하게 나타났던 것이 사실이다. 예를 들어, 중도우파 성향이었던 안재홍과 같은 이는 해방 직후 좌파가 압도적인 상황에서 ‘친일파’ 처단에 그리 적극적이지 않았던 것으로 알려져 있다. 과거 ‘죄질’의 정도에 따라 처벌 여부를 결정하고 ‘개전’의 정을 보이는 이들에 대해서는 민족국가 수립에 참여할 수 있도록 독려하자는 입장을 견지한 것이었다. 그러나 본격적인 좌우합작의 시기 이후로는 안재홍을 비롯한 중도우파의 ‘친일파’에 대한 입장도 상당히 엄격해지는데, 이 변화는 ‘친일파’가 바로 단정 운동에 앞장 서는 핵심 세력이라는 판단 하에서였다.

이러한 맥락에서 보자면, ‘친일파’와의 관계 설정과 관련해서도 염상섭의 『효풍』은 흥미롭게 읽히는 텍스트이다. 소설 속에서 ‘친일파’와 직접적으로 이어지는 인물은 의외로 주인공 “병직”인데, 그의 부친 “박종렬 영감”이 양조장을 경영하는 성공한 사업가이면서 바로 일제 시대 도회(道會) 의원을 지낸 ‘친일파’로 설정되어 있는 까닭이다. 물론, 해방으로 바뀐 세상에서 휘하에 청년단을 거느리고 현재 모종의 우파 정치 운동에 관여하고 있는 부친 “박종렬”과 주인공 “병직”은 사상적으로는 아무런 공통점이 없는 이들이다. 그러나 의지로서 끊을 수 없는 혈연의 끈을 설정해 둔 점은 차치하고서라도 “병직”이 “화순”을 비롯한 동료 인물들의 월북 비용의 대부분을 결국 아버지인 “박종렬 영감”에게서 취한다는 것, 비록 발각이 되기는 하지만 “병직”이 자신을 뒤쫓는 남한 경찰의 눈을 피해 아버지의 외딴 별장을 비밀 아지트로 활용하고 있다는 점 등은 확실히 눈여겨 볼만한 대목이다. 그렇다면, ‘중간파’ 지식인으로서 “박병직”의 월북 시도와 같은 결정적 행위들이 ‘친일파’ 아버지가 소유한 물적 여건을 적극적으로 활용해야만 비로소 가능해지는 이 설정이 의미하는 것은 무엇일까.

어떤 경로로 축적된 자본이든 그 궁극적 의의는 결국 ‘사용가치’가 결정하는 것이므로, 향후 민족국가 건설에 과거 ‘친일파’가 자본이라는 형태로 자발적이든 아니든 어떤 기여를 할 가능성을 이 대목에서 읽어내는 일도 가능하다. 이러한 맥락에서 보자면, 염상섭이 과거 ‘친

19) 심지연 역음, 『조선혁명론 연구』, 실천문학사

일파'라는 이슈에 대해 일반적인 '중간파' 지식인들의 견해보다 상대적으로 더 '유연'했다고 볼 여지가 있다. 그러나 보다 과감하게 해석하자면, '친일파' 아버지와 그가 가진 재력에 끊임 없이 기대는 아들이라는 이 설정이 실제로 행한 효과는 『효풍』이라는 텍스트의 분위기 전체를 남한의 전형적인 상류 부르주아 가정의 그것으로 만들어내는 것, 나아가 그의 복행의 의미를 청년 저널리스트의 야심찬 정치적 모험과 부잣집 도련님의 치기 어린 연애담 사이 어딘가에서 끊임없이 불확정적으로 유동하게 만드는 것이었다. 요컨대, 그것은 소설을 읽는 독자들에게 주인공 “병직”이 다른 건 몰라도 ‘빨갱이’는 될 수 없다는 암묵적인 신원 증명, 달리 말해 그의 이데올로기적 정체성에 대한 모종의 알리바이 기능을 수행하는 것이었다. 적어도 『효풍』이라는 재현의 장에서라면, “박종렬 영감”으로 대표되는 ‘친일파’란 계급 ‘연합’의 대상이 될 수 있느냐 그 여부를 세심하게 판단해서 가려내야 하는 어떤 선택의 대상이 아니다. 그들은 오히려 혈연에 의해서든 경제적 필요에 의해서든 항상 자신의 역할이 ‘자연스레’ 주어진 존재로서, ‘중간파’ 지식인들의 활동 무대에 어엿한 자신의 지분을 가지고 이미 함께 등장하는 고정적 상수(常數)였던 셈이다.

3. ‘중간파’의 목소리들 : 누락된 것과 재현된 것

『자유신문』에 『효풍』 연재가 시작된 지 한 달 남짓 지난 시점에서 염상섭은 또다른 신문인 『신민일보』(1948.2.10) 창간에 참여, 편집국장으로 부임하게 된다. 『신민일보』의 사장이자 발행인은 언론인 신영철(申永哲)로, 이 신문은 당대 언론 지형도 상에서 좌파 성향으로 분류할 수 있는 매체였다. 염상섭의 『신민일보』 근무 기간 자체는 짧았지만, 이 이력이 중요한 것은 4월 중순에 이루어졌던 남북협상, 그리고 다가올 5.10 선거에 대한 이 신문의 기사 논조가 문제가 되어 편집국장 신분이었던 염상섭 역시 군정 재판에서 5년 징역형을 언도받는 사건이 발생했기 때문이다.²⁰⁾ 그러나 이 사건은 단지 『신민일보』만의 문제는 아니었고, 『독립신보』와 『우리신문』, 『조선중앙일보』와 같이 남한 만의 단독선거 안에 반대하는 서울 지역 언론사, 특히 좌파 성향의 일간지를 일괄적 타깃으로 삼은 미군정의 기획 검거였다. 총선거 방해라는 이유로 재판에 넘겨진 신문사 간부들은 결국 집행유예로 석방되기는 했지만, 염상섭이 근무하던 『신민일보』는 『우리신문』과 더불어 미군정 법령 88호에 의해 끝내 폐간 조치를 당하게 된다.²¹⁾ 창

20) 『독립, 조중, 신민삼사 편집간부 군재 언도, 육씨에 징역 각 오년 벌금』, 『동아일보』, 1948.5.3.

21) 정판사 사건(1946.5.15.) 직후 포고된 군정법령 88호(1948.5.29)호는 신문용지 부족을 이유로 신문과 정기 간행물의 허가제를 실시하는 것을 골자로 하는 내용이었다. 이전 등록제였던 언론 관련 규정이 허가제로 이내 전환된 것은 등록제 실시의 목적이 언론 자유를 수호하기 위한 것이 아니라 남한의 언

간된 지 약 삼개월 반 정도만의 일이었다. 염상섭은 이 사건으로 일주일 구류 후에 풀려나지만, 이 경험은 『자유신문』의 『효풍』 연재 일정에 차질을 빚었을 뿐만 아니라²²⁾, 무엇보다 서사 후반부의 내적 구성 자체에 어떤 심대한 결여 혹은 공백을 만들어 내는 결정적 계기가 된다.

실제로, 『효풍』의 후반부는 사각 관계의 중요한 두 축인 “화순”과 “병직”이 월북을 기도한 후 모두 ‘실종’ 상태로 처리되어 서사의 전면에서 갑자기 사라져 버리고, “혜란”과 “베커”가 서사의 공백을 오롯이 담당하고 있는 “비균질적인”²³⁾ 모양새이다. 누락된 “화순”과 “병직”의 서사에 관해 추정을 해보자면 여러 가지 버전이 가능하겠지만, 일단 두 사람의 월북 성공을 가정하는 경우라면 이 서사는 “화순”과 “병직”이 바라본 38선 이북의 풍경과 그 곳의 정치 현실, 그리고 거기서 만난 새로운 사람들에 관한 내용이 될 가능성이 상당히 커 보인다. 물론, 염상섭 자신이 신의주학생사건(1945.11)을 경험한 이후 북한의 정치 상황에 크게 실망한 채 월남했던 이력을 상기한다면²⁴⁾, 이 누락된 서사가 김일성 해계모니 하 이북의 정치 현실에 대한 철저한 ‘환멸의 서사’가 되었을 가능성도 전혀 배제할 수는 없다. 그러나 환멸의 여부보다 훨씬 더 결정적인 누락일 것으로 짐작되는 내용은 그럼에도 불구하고 “병직”이 38선 이북, 그 중에서도 특히 ‘남북협상’의 희망을 상징하는 도시 평양 땅을 밟으며 느꼈을 ‘중간파’ 저널리스트로서의 당연한 소회일 터였다. 좀 더 구체적으로 상상해본다면, 그것은 가까운 시일 내 “삼팔선이 터질 날”²⁵⁾에 대한 여전히 확고한 주관적 믿음과 객관적 남북한 정치 현실과의 엄연한 격차 사이에서 어떤 태도를 취해야 할까 하는 “병직”의 내적 번민에 관한 서술이었을 가능성이 매우 높다. 그러나 이러한 모든 내용들 대신 후반부 서사에서 전면화된 것은 남거진 “혜란”과 미국인 “베커”의 연애 서사이며 아울러 “병직”의 행방을 뒤쫓는 “혜란”과 좌우파 청년단원들이 암약하는 일종의 탐정 서사이다. 선행 연구에서도 여러 차례 지적된 바 있지만 『효풍』의 후반부 특히 결말부는 매우 갑작스러운데, 사라졌던 “병직”이 월북에 실패하고 개성(당시 남한 영토)에서 체포되어 마치 아무 일도 없었던 듯 “혜란”에게 다시 되돌아온다는 설정이기 때문이다. 『신민일보』로 인한 전격적인 신병(身柄) 구속, 그리고 신문 폐간이라는 타격에 더하여 실상 연재의 마지막 무렵은 단정 수립 이후 더욱 노골화된 한국 정부의 언론 탄압 정책²⁶⁾이 시기적으로 맞물려 있었던 까닭에 『효풍』의 결말부는 그야말로 창작자의 자기 검열이 강력하게 작동한 안타까운 결과물로 보인다.

론과 출판 상황을 관리하고 통제하기 위해서였기 때문이다. 그러나 용지 부족을 근거로 해서 신규 허가마저도 실질적으로 금지(1946.7.8)된다. 임경순,

『검열 논리의 내면화와 문학의 정치성』, 『상허학보』 18, 2006

22) 『효풍』은 1948년 5월 3일 105회 이후 염상섭의 구류로 연재가 중단되었다가 5월 10일에 106회가 다시 연재되었다.

23) 김영경, 『해방기 염상섭의 정치·경제 의식과 서사의 비균질성: 염상섭의 『효풍』론』, 『우리말글』 67, 2015.12

24) 신의주사건에 대한 염상섭의 체험과 견해는 소설 『그 초기』(194?)에서 자세히 다루어졌다.

25) 염상섭, 『효풍』, 위의 책, 236쪽

26) 김학재, 『여순사건과 예외상태 국가의 건설-정부의 언론 탄압과 공보정책을 중심으로』, 『제노사이드 연구』 6, 2009.8

그러나 필화를 겪은 저널리스트 염상섭이 『효풍』의 소설가로서 당연히 움츠러들 수밖에 없었던 바로 그 지점, 즉 38선 이북에 대한 재현과 언젠가는 “삼팔선이 터질” 미래를 향한 준비와 전망으로서의 글쓰기는 남북협상 시기(1948.4.19.~4.30)를 전후하여 저널리스트들이 공론장에서 자신의 몫으로 여전히 수행하고 있는 일이기도 했다. 실제로, 남북협상에 거는 남한 대중들의 기대가 컸던 만큼 당시 이 정치적 사건에 대한 저널리스트들의 취재 의욕도 뜨거웠는데, 예를 들어 『합동통신』 특파원으로 남북협상 당시 정치인들을 따라 북행에 나섰던 설국환의 경우를 보자. 그는 여행의 루트를 따라 북한에서 보고 들은 바를 꼼꼼하게 묘사하는데, 가령 자신이 묵었던 남천(南天) 지역 여관의 종업원들을 인터뷰 하듯 대면한 그의 기록은 남한 사회에서 떠도는 북한의 실상을 확인시켜주는 익숙한 내용이면서도 동시에 기대치 않은 새로운 면모를 포착한 ‘발견’의 기록이었다. 예컨대, 북한 사회가 “상부 명령이라는 원동기(原動機)와 연락(連絡)이라는 V벨트로 움직여 가는 한 거대한 기계”이며 개인은 “그 각부(部)를 형성한 부분품”과 같은 존재라는 관찰은 실은 북행 이전에도 남한 지식인으로서 이미 어느 정도 예측이 가능한 내용일 것이었다. 그러나 그의 수행기(隨行記)의 어조는 이어지는 또다른 관찰에 의해 금세 변화를 겪는다.

그 (여관에서 일하는 여자 종업원-본문 추가)의 설명에 의하면, 각 직장 각 단체가 전부 민주주의적 각성을 위한 ‘독보회(讀報會)’라는 연구 기관을 가지고 있으며 이 독보회는 직장에서도 조석(朝夕) 한 시간씩 꼭해야 되는 일종의 의무이라고도 한다. 그는 이 회합이 하루 중에 가장 유쾌한 시간이라고 말하였다. 나는 이전에 월남한 친구에게서 이와 반대의 말을 들은 일이 있다…… 나는 이 두 가지 말 즉 그 시간이 유쾌하다는 말과 그 시간이 구역질이 난다는 말을 다 믿게 되었다……그들의 활동 전부는 그들에게 새로 열린 자유임에 틀림없는 것이고 또 이러한 새로 생긴 민주주의가 대학을 마치고 상당한 지위의 관급을 차지하는 내 친구에게는 괴로운 의무요 불쾌한 부자유라는 것……나는 여기서 북조선은 적어도 전체적으로 그리고 통계적으로 보아야 하겠다는 생각을 먹게 되었고 이러한 각도로서 내가 잘났단 생각을 버리고 보아야 하겠다고 생각하였다.²⁷⁾

설국환의 북행 기록은 지역민들과의 대면 접촉을 중시하는 일종의 인류학적 ‘현장학습(field work)’의 성격을 띠었는데, 그 결과 그가 획득한 새로운 지식은 설령 북한 사회가 하나의 거대한 기계와 같다 하더라도 거기에는 어떤 중대한 차이가 있다는 점이었다. 그 차이란

27) 설국환, 『남북회담 수행기』, 『신천지』, 1948.4·5월 합본호

바로 이 기계의 부분품(개인)이 “원동기에 의하여 움직”이기는 하지만, 동시에 “부단히 성장하고 있으며 그 성장은 전체의 균형 속에서만 가능한 것”이라는 인식이었다. 스스로의 감각적, 인식적 체험이라는 루트를 통해 조우한 북한 사회에 대한 새로운 인식은 자신이 가졌던 기존 지식의 절대성을 상대화할 수 있었으며 나아가 지식의 기반이 되었던 물질, 계급적 조건들을 비판적으로 성찰하게 만드는 계기로 작용하고 있었다.²⁸⁾

한편, 염상섭이 편집국장으로 근무했던 『신민일보』처럼 단독정부 수립을 반대하고 남북협상을 지지했으면서도 미군정의 기획 검거망에는 걸리지 않았던 ‘중간파’ 미디어들이 여전히 적지 않게 존재했다는 사실에 주목할 필요가 있다. 이러한 상황은 과연 어떻게 가능했던 것일까. 두 가지 정도 이유를 생각해 볼 수 있는데, 첫째 미군정으로서도 최초의 민주주의 실험으로 대대적으로 선전된 5.10 선거가 남한에서 치러지기 직전의 시점에서 노골적인 언론 탄압을 수행한다는 비판은 결코 반갑지 않은 것이었다. 검거된 좌파 신문사 간부들이 선거 직전에 모두 집행유예로 풀려났다는 것, 그리고 선거가 끝나자 바로 해당 신문들이 폐간²⁹⁾되었다는 사실은 언론에 대한 미군정의 전략을 역력히 짐작할 수 있게 하는 대목이다. 통치의 실질적 내용과는 전혀 별개로, 민주주의를 남한 민중에게 설파한다는 계몽적 입장을 대외적으로 견지했던 미군정은 스스로도 언론 자유를 강조할 필요는 인식하고 있었다. 그러나 미군정이 실제로 취한 것은 자유를 누릴 수 있는 언론과 그렇지 않은 ‘유사’ 언론으로 대상을 자의적으로 위계화하는 전략이었다. 예컨대 “언론 자유는 생명 애호와 인권 옹호 사상에서 발생한 근대의 민주주의적 사조”인데 반해, 『신민일보』와 『우리신문』 등 좌익지에 부과된 죄목은 “총선거를 단정단선이라고 규정”할 뿐더러, “등록 강요 강제 투표라는 강령을 날조하여 치안을 교란하고 민심을 현혹케 하는 동시, 살인 방화 습격 파괴 등 동족 살상을 언론과 기사로서 조장 선동하였”³⁰⁾다는 것이었다. 언론의 자유를 적용하여 보호하고 존중할 대상이라는 기준에서 해당 신문들을 원천적으로 말소·배제하는 전략이었던 셈이다.

둘째, 남북협상을 둘러싼 언론의 지형도가 그리 단순하지 않았던 것도 주요한 원인이 될 수 있었다. 돌이켜보면, 남북협상 국면의 언론 상황은 ‘찬탁/반탁’의 기치 아래 좌우 언론사의 명확한 태도 표명과 대립 구도가 만들어졌던 해방 직후와는 상당히 달라져 있었다. 분단이 목전의 현실로 다가온 상황에서 개최된 남북협상이 ‘중간파’ 언론 다수와 일부 우익 언론의 지지까지도 받았다는 사실은 당시 언론 지형이 <좌>와 <우>가 아니라 남북협상 <지지>와 <반대>라는 구도로 대치의 선들이 새롭게 그어지고 있는 상황을 의미하는 것이었다. 반탁이라는 명

28) 그러나 설국환이 여순사건을 취재하면 썼던 보고의 기록은 단정 수립 이후 확연히 달라진 분위기를 짐작할 수 있게 한다.

29) 「신민, 우리 양지(兩紙) 26일부로 폐간 처분」, 『경향신문』

30) 「언론자유를 빙자 살인 폭동 등 선동」, 『동아일보』 1948.5.30

분으로 극우세력과 손잡았던 김구가 대중들의 열광과 환호 속에 남북협상의 주역으로 복귀한 것이나 남로당이 강경한 모험주의 노선을 고수하면서 남북협상의 루트에서 점점 멀어지고 있었다³¹⁾는 사실들은 바로 이 시기 언론 지형의 새로운 구도를 만들어 내는 요인들이었다.

이러한 맥락에서 보자면, 설의식의 『새한민보』는 미군정이 허용하는 언론 자유의 임계치를 전략적으로 활용하는 가운데 남북협상 지지 세력으로서 ‘중간파’의 목소리를 일관되게 반영한 매체였다고 할 수 있다.³²⁾ 알려진 대로, 발행인인 설의식은 1922년 『동아일보』에 입사, 1936년 유명한 ‘일장기 말소사건’으로 편집국장직을 퇴직한 이후 해방기에 다시 『동아일보』 주필로 복귀한 전문 언론인이었다. 한민당의 이해관계에 충실했던 『동아일보』와는 일치하지 않는 기사 논조를 보이다 결국 퇴사한 그는 이후 『새한민보』를 창간(1947.6)하는데, 이 시기는 휴회되었던 제2차 ‘미소공위’가 일 년 만에 재개되는 무렵이었던 관계로 『새한민보』는 실상 다시 결집한 ‘좌우합작’ 운동이나 이후 ‘남북협상’으로 대표되는 ‘중간파’의 정치적 가능성 자체에 화력을 총집중한 신문이었다고 해도 지나친 말은 아니었다. “선진의 남북 지도자여! 후군(後軍)의 육속(陸續)을 믿고 오직 전진하시라!……자력주의와 민주주의의 젊은 새나라를 수립하기 위하여 첫째로, 미·소 무력의 제압을 부인하자. 양군의 동시 철퇴를 실제적으로 가능케 할 기본 토대를 짓기 위하여 우선 우리는 우리 자신의 체제를 단일적으로 정비·강화하자! 이 길은 오직 남북협상에 있다.”로 시작되는 ‘남북협상 지지 문화인 108인 선언’ 역시 설의식이 직접 초안을 작성한 것으로 알려져 있다.³³⁾

『새한민보』에서 특기할 만한 부분은 당시로서는 이례적인 일종의 ‘언론비평’의 형태를 취한 코너들을 고정적으로 확보하고 있었다는 점이다. 보름 만에 한번 씩 발행된 이 신문은 표지에 “잡지적 신문, 신문적 잡지”라는 구호를 내걸었는데, 이러한 편집 방향은 뉴스의 빠른 전달 기능과 함께 뉴스의 비판적 이해라는 두 가지 목표를 겨냥하면서 신문과 잡지의 장점을 모두 놓치지 않고 함께 취하려 한 것이었다. 예컨대, 〈신문의 신문〉이라는 란은 ‘신문총평’을 통해 현재 발간되고 있는 시중 신문들의 기사 편집 경향이나 방침을 비판적으로 리뷰하는 한편, ‘주요 사설집’ 란을 통해서 독자들에게 추천할만한 타 언론사의 사설들을 취사 선택해서 보여주는 형식을 취했다. 〈여론의 여론〉이라는 코너 역시 주목할 만한데 이 코너는 기본

31) 김기협, 『해방일기 9』, 너머북스, 2014, 160~168쪽 참조

32) 미군정기 중간파 언론으로서 『새한민보』의 특징에 대한 선구적이면서도 자세한 논의로는 박용규, 위의 글을 참조.

33) ‘남북협상 지지 문화인 108인 선언’의 전문은 다음과 같다. “선진의 남북지도자여! 후군(後軍)의 육속(陸續)을 믿고 오직 전진하시라! 참된 자유와 자주, 참된 민의와 민주! 역사의 순류(順流)를 향하여 드높게 북을 울리자! 자력주의와 민주주의의 젊은 새나라를 수립하기 위하여 첫째로, 미·소 무력의 제압을 부인하자. 양군의 동시 철퇴를 실제적으로 가능케 할 기본 토대를 짓기 위하여 우선 우리는 우리 자신의 체제를 단일적으로 정비·강화하자! 이 길은 오직 남북협상에 있다. 남북통일을 지상적 과제로 한 정치적 합작에 있다. 남북 상호의 수정과 양보로써 발족되는 통일체의 새 발족에 있다. 이번의 협상운동을 지지하고 성원하는 우리의 염원과 의욕도 여기에 있을 것이다. 자주독립을 달성할 때까지 후속을 지촉한 〈3·1선언〉의 고사를 인용하거나와 ‘최후의 일각까지 최후의 인까지’ 남북협상의 대도를 추진하여 통일국가의 수립을 기필(期必)하자”, 『새한민보』, 1948년 4월 하순호·5월 상·중 순호.

적으로 사실(fact) 정보 전달의 기능을 위주로 한 것이었지만, 비평의 기능도 함께 수행하고 있었다. 예를 들어, ‘미소공위’에 대한 ‘중간파’ 정당들의 성명서라든가 대 국민 담화문 전문 등을 고스란히 실어 기본적인 사실 관계를 널리 알리는 편집 방향은 ‘중간파’의 정치 운동에 관하여 우파 신문들이 악의적으로 사실을 왜곡하고 관련 중요 정보들을 축소 보도하거나 혹은 전혀 보도하지 상황에 비판적으로 개입하는 전략이었다. 동시에 사실을 그대로 ‘전시’하는 이 ‘팩트 체크’의 방침은 편집진의 개입을 최소화하여 미군정의 언론 탄압에도 효과적으로 대처할 수 있는 방식이었다고 볼 수 있다. <신문의 신문>이나 <여론의 여론>과 같은 이 메타적인 제목들은 결국 공론장의 기존 매체나 당대의 ‘일반’ 여론으로 상정된, ‘특정’ 여론에 대한 자각적이면서도 반성적인 거리, 즉 비평의식을 반영하는 것이었다. 요컨대, ‘중간파’가 <좌>와 <우> 사이의 어떤 편의적 장소로서의 중간이 아니라 <좌>와 <우>의 반성과 지양이라는, 일종의 방법론으로서 부정의 정신과 조응하는 것이었다고 할 수 있다.

그러므로 이처럼 기본적인 정보 제공과 의식적인 언론 비평의 기능을 통해 『새한민보』가 가장 주력했던 부분이란 결국 남북협상을 해석하는 기존 프레임을 전환하기 위해 끊임없이 대안 담론을 생산하는 것일 터였다. 『새한민보』가 확보한 주요 필진의 리스트 중에는 앞서 언급한 저널리스트 이갑섭도 포함되어 있었는데, 그가 기고한 기사들의 일관된 어조는 ‘좌우합작’이나 ‘남북협상’을 둘러싼 기존 담론의 허구성, 비논리성을 폭로하는 것이었다. 실제로, 한 민당과 『동아일보』 측의 논리는 소련의 보이코트로 남북한 총선거가 불투명해진 상황에서 남한 만이라도 유엔 입회 하에 선거를 치러 미군정의 통치를 끝내고, 나아가 ‘해방’ 이후 계속 지연된 독립을 선거로써 완성하자는 것이었다. 이렇게 수립된 한국 정부가 ‘보편적’ 기구인 유엔의 권위에 힘입어 국제 사회에서 정당성을 승인받을 수 있으며, 남북통일은 그 이후 군사적 실력으로 회복하자는 흐름의 구상이었다. 따라서 이러한 논리 속에서라면 “모든 소아병적인 미소협조니 좌우합작이니 꿈을 버리고…… 유엔과 긴밀히 협조”하는 길만이 “조선 독립을 전취”³⁴⁾하는 길이 된다. 이갑섭을 비롯한 『새한민보』의 필진들의 기본 입장은 바로 이 ‘선(先)독립 후(後) 통일’의 주장 혹은 ‘독립이나 통일이냐’는 식의 <독립> 대(對) <통일>의 구도야말로 잘못 설정된 의사(疑似) 이분법이라는 점을 증명하고 대중들에게 알리는 것이었다.

우리가 독립을 원하는 것은 우리 자신이 확실히 주권을 잡자는 것이요, 주권을 확실하게 잡으려고 하는 것은 이 민족의 영원한 행복과 그 번영을 원하기 때문이다. 그런데 이와 같은 단선단정으로 독립의 목적을 달할 수 있겠는가. 만일에라도 이 단선에 의한 단정이

34) 함상훈, 「시국대책특집: 총선거와 남북통일안」, 『새한민보』, 1948.2.5.

선다고 가정하면 이 정부는 북조선에 대항하기 위하여 외국 군대가 장기 주둔을 해야 할 것이요, 외국 군대의 장기 주둔 하의 정권에 완전한 주권이 지워지리라는 것은 하나의 망상이요 공상 밖에 안 될 것으로 그때의 정부는 민족의 총의에서가 아니고 민족과는 관계없는 외부적 정치 의도에서 움직이리라는 것은 아주 명백한 일이다.³⁵⁾

‘독립’과 ‘통일’ 중에서 어느 한 쪽을 양자택일해야만 하는 것이 아니라 ‘독립’과 ‘통일’이 별개가 아니라는 생각은 이 두 개념의 기존 선후관계를 전도시킨다. 이 논리에서라면, 오히려 “독립 과업의 본질에 있어 볼 때 민족 통일은…비로소 필요한 것이 아니고 본래부터 그 필수 조건”³⁶⁾일 수 밖에 없다. 이러한 발상은 결국 유엔 감시 하 선거를 맹목적으로 서둘 것이 아니라 “하루바빠 자주노선으로 돌아”와서 통일 문제를 원점에서부터 발본적으로 사유할 것을 요청하는 것이었다. 설령 “당대에 독립이 안 된다고 독립과는 반대의 길을 취할 수”는 없으며, “자손을 위하여서라도 독립의 틀림없고 바른 길”³⁷⁾을 잡아주는 것이 중요하다는 긴 호흡의 입장인 셈이었다. 설의식 역시 이와 크게 다르지 않은 목소리를 냈는데, 그에 의하면 독립은 당장의 “지방적, 분립적, 파벌적” 독립이 아니라 바로 “삼팔 장벽의 철폐”에 있는 것이었다.³⁸⁾ 단선이 통일의 길로 조선을 인도하는 것이 아니라 오히려 그 논리적 귀결로서 “38선이 철폐화”하는 길로 나아가게 되리라는 점은 ‘중간파’ 지식인들이 한반도 문제가 유엔에 이관되던 초기부터 혹시 현실화되지 않을까 우려한 불길한 가능성이었다. 더욱이 가까운 미래에 “남북의 조선은 어차피 미·소 두 나라의 군사 기지로 그 의의가 날로 가중”되며, “미소 두 나라 점령 지역 내의 인민의 동원 체제 정비의 과정”으로 가게 될 것이리라는 비관적 전망 역시 『새한민보』 필진들의 일치된 예언이었다. 무엇보다 군사기지로서의 남북한이라는 관점에서 보자면, 이제 미·소는 글로벌 냉전과 동시에 도래한 새로운 제국주의라는 틀 속에서 논의될 차례였다.

(이하 미완)

4. 미국을 어떻게 정위할 것인가

5. 결론: 보도연맹(1949) 그 이후와 ‘중간파’의 행방

35) 이갑섭, 「독립 전취의 기본 과업」, 『새한민보』, 1948.2.5.

36) 이갑섭, 「긴요한 민족통일」, 『새한민보』, 1947.11.15

37) 이갑섭, 「독립 전취의 기본 과업」, 위의 글

38) 설정식, 「송구영신」, 『새한민보』, 1948.1

A Blind Spot of Representation: Whereabouts of the Moderate-wing during the Post-liberation period

Chang Seijin (Hallym University)

The most distinctive feature of Korean ‘moderate-wing’ intellectuals was that they set the agenda of making unified nation state as a priority to other things right after the liberation. The existence of ‘moderate-wing’ intellectuals and their writings are relatively unknown compared to that of the right and the left intellectuals. It might be somewhat bizarre, considering that they had their newspapers and presses in no small number during this period. In this article, I propose to read Yeom Sang-seop’s writings as one of the most memorable examples of ‘moderate-wing’ intellectuals. Especially, this article aims to highlight Yeom Sang-seop’s aspect of being ‘journalist/writer’. The reason why I lay emphasis on this aspect is that he actually worked for a ‘moderate-wing’ press as a journalist and he serialized a full-length novel in a real time rightly inspired by the South-North negotiations(1948) which was the most ambitious political adventure of the ‘moderate-wing’ intellectuals. This paper is basically an article about Yeom Sang-seop’s writings and might be also a kind of trial that explores the writings and political practices of other ‘moderate-wing’ intellectuals who used to work for journalism after the liberation.

동아시아 냉전 형성, 변화와 아동난민의 이미지: 한국인 아동의 해외입양과 시설구호

Formation and Changes of East Asian Cold War and Images of Child Refugees: Overseas Adoption of Korean Children and Institutional Care

신필식 (서울대학교)

1. 서론

미국 전국입양위원회(NCFA: National Council for Adoption) 2012년 자료에 따르면 1945년부터 2010년 사이 전 세계적으로 약 95만~100만 명의 아동이 ‘국가 간 입양¹⁾’을 되었다. 시기별로는 1948년~69년 50,000명, 1970년~1979년 100,000명(또는 이상), 1980년~1989년 180,000명, 1990년~1999년 230,000(또는 이상), 2000년~2010년 410,000명으로 총 아동수 약 970,000명으로 20세기 중반부터 2010년까지 꾸준히 증가하는 추세를 보이고 있다(Selman, 2012: 4). 한국전쟁 직후인 1954년 4명으로 시작된 한국 해외입양은 20세기를 마치는 1999년까지 총 144,536명의 한국 출생 혼혈 및 비혼혈 한국아동을 세계 27개국으로 해외입양(한국아동 1,000명 이상을 입양한 국가는 미국, 프랑스, 스웨덴, 덴마크, 노르웨이, 네덜란드, 벨기에, 호주, 독일, 캐나다, 스위스로 11개국)을 보냈다(재외동포재단, 2006: 612~618). 한국의 경우 1958년부터 1999년 사이 해외입양 143,338명 가운데 64.6퍼센트인 92,664명이 미국으로 입양되었다. 국제적 비교를 위해 전 세계에서 가장 많은 아동의 해외입양을 수용한 미국의 경우를 통해 한국의 해외입양이 아시아는 물론 전 세계 20세기 입양에서 차지하는 비중을 확인할 수 있다. 20세기 중반 이후, 1948년부터 2000년 사이 미

1) 용례는 구분되지만 비슷한 의미로 쓰이는 입양관련 용어로 domestic adoption(국내입양), foreign adoption(해외입양), overseas adoption(국외입양), 아동권리협약이나 헤이그협약과 같은 아동 권리와 관련한 의미에서는 international adoption(국제 입양), 국경을 넘어 다른 국가로 입양된다는 의미에서는 inter-country adoption(국가 간 입양), 같은 국가 내에서나 다른 국가로 인종적 배경이 다른 국가, 부모, 문화권으로의 입양은 inter-racial adoption(인종 간 입양)이 주로 사용되고 있음, 이하 본 연구에서는 한국에서 ‘해외입양’과 ‘국외입양’을 유사한 개념으로 통칭 ‘해외입양’ 영어로는 ‘overseas adoption’으로 사용할 것이며, 세계적 국가 간 아동입양을 ‘국가 간 입양’, 영어로는 ‘intercountry adoption’이라 할 것이다(Rosenblatt, 1995: 5~8 일부 인용 및 연구자 재구성).

국으로 국경을 넘어 입양된 전체 아동의 55.8%가 아시아 출신 아동이었으며 (아시아에서 미국으로 입양을 보낸 주요 국가는 한국, 일본, 중국, 대만, 베트남, 필리핀, 태국, 인도 등으로) 20세기 전체 아시아 지역 국가에서 출생 후, 미국으로 입양된 아동 가운데 60% 이상이 한국출신 아동이었다. 이 수는 제2차 세계대전 이후 미국으로 국가 간 입양된 전체 아동의 34.7%에 해당된다(캐슬린 자숙 버퀴스트 외, 2007). 즉, 20세기 아시아에서 입양된 아동의 반, 세계적 입양의 3분의 1이 한국 아동이었던 것이다.

2016년 인천 「한국이민사박물관(The Museum of Korea Emigration History)」에서는 개관 8주년 특별전으로 <또 다른 이민, 해외 입양>전이 열었다. 전시에서는 크게 네 부분으로 이루어져 있었는데, 첫 번째 1부는 ‘해외 입양의 역사’, 2부는 ‘모국의 마지막 보금자리, 인천’이었고, 3부는 ‘낯선 땅, 낯선 가족과 입양인’, 마지막 4부는 ‘입양인의 귀환’이었다. 이처럼 한국의 해외입양은 한국에서 태어난 아기가 낯선 땅, 언어, 문화, 가족, 국가로 ‘입양’을 통한 ‘이주’, 더 정확히는 본인의 의사가 아닌 외적 요인과 결정 과정을 통해 한 개인을 ‘비자발적’으로 이주시킨다는 측면에서 ‘특별한’ 이주이자, 지금껏 잊혀진 이주로서 남다른 의미를 갖는다. 특별전의 안내문에는 한국 해외입양을 다음과 같이 설명하고 있다.

“해외입양은 전쟁으로 생긴 10여 만여 명 고아 문제 해결을 위해 시작했지만 이후 반세기 넘게 다양한 요인들로 지금까지 지속되고 있다. 해외입양이 성행한 배경에는 전쟁, 혼혈, 남아선호, 미혼모, 혈통중시 풍토 등 다양한 사회적 요인들이 혼재해 있어 단편적 관점으로만 바라볼 수 없는 복합적 주제이기도 하다. 현재는 국내입양 촉진으로 정책이 전환되어 해외입양인 수가 많이 감소하였지만, 1948년부터 2004년까지 전 세계 입양인 50만여 명 중 1/3이 한국인이었다. 해외입양은 모국에서 품을 수 없는 아이들에게 가정을 찾아 준다는 현실적 선택이라는 것과 함께 그들의 친생 가족과 한민족 공동체에서 그들을 분리시켰다는 이중적인 관점이 존재한다”(한국이민사박물관, 2016. 연구자 강조)

이와 같은 특별전의 안내문은 한국 해외입양에 대한 기존 연구들의 관점을 잘 요약하고 있다. 즉, 한국의 해외입양은 ‘전쟁’으로 생긴 ‘10여 만여 명’ 전쟁고아 문제 해결을 위해 시작했지만, 이후 반세기 넘게 ‘다양한 요인’들로 지금까지 ‘지속’되고 있다. 해외입양이 많았던 배경에는 ‘전쟁’, ‘혼혈’, ‘남아선호’, ‘미혼모’, ‘혈통중시 풍토’ 등 다양한 사회적 요인들이 혼재해 있어 단편적 관점으로만 바라볼 수 없는 복합적 요인이 작용했다는 것이다.

이와 같은 기존의 한국 해외입양의 발생과 증가에 대한 설명에 대해 제기될 수 있는 되는 두 가지 추가적인 질문이 있다. 첫째, 한국 내적 요인에 대한 단편적·본질적 설명이 갖는

한계이다. 한국 전통적 가족문화의 폐쇄성이 단일민족주의와 순수 혈통주의, 남아선호와 같은 ‘내적 요인’으로 인해 해외입양이 촉진되었다면, 왜 그러한 해외입양이 전쟁고아와 혼혈아동이 아니라 산업화·개발근대화 과정이 한창 진행되던 1970년대와 80년대에 더 많은 한국 아동이 해외로 입양되었는지를 충분히 설명하지 못한다. 또한 한국과 비슷한 전통이나 가족문화를 가진 국가들과의 비교에서 두드러지는 한국적 특수성을 설명할 수 없으며, 한국 문화의 변화를 수용하며 그러한 변화와 전통의 관계, 관련, 혹은 충돌, 혼합의 과정에 대한 이해에는 한계가 있다. 두 번째 질문은 입양 수용국의 상황에 대한 이해와 접근을 바탕으로 한 상호적 입장에서의 입양연구가 부재하다. ‘해외입양’은 가족뿐 아니라 국가 간의 ‘상호적 경험’으로서, 입양을 보내는 나라(가정, 부모)로서 한국의 입장뿐만 아니라, 주요 수용국인 미국과 유럽 등의 국가(가정, 부모)의 입장과 동기, 수용관점 양 측면이 충분히 반영된 이해와 설명이 이뤄지지 못한 점이 한계로 지적될 수 있다. 즉, 해외입양은 해외로 나가는 한국 입양아동의 경험일 뿐 아니라 입양을 보내는 사회로서 한국, 입양을 받는 가정과 국가의 동시적 합의와 절차가 필요한 것이므로 수용국의 상황을 빠뜨린 한국 내 상황에 대한 논의, 또는 한국 내 상황이 불충분한 상태에서 수용국 중심의 논의로는 ‘절반’의 설명에 그칠 우려가 있다.

한국 해외입양에 관한 기존연구를 살펴보면, 먼저 한국 출생 해외입양인이자 국가 간 입양 역사와 인종주의, 탈식민주의 관련 연구자이기도 한 한국출생 스웨덴 입양인, ‘토비아스 휘비네트(Tobias H binette)’의 연구가 주목할 만하다. 휘비네트는 한국 대중문화 속 해외입양인 재현에 대한 연구를 통해 한국 근대사와 탈식민주의 전개 과정에서 수많은 자국 아동의 해외입양을 ‘확대된 가족’으로 그려지는 과정과 재현을 살핌으로써 ‘국가’의 합의와 ‘민족주의’ 양상과 한국 해외입양의 관계를 설명하였다. 또한 휘비네트는 초기 단계 한국 해외입양에 ‘기독교 근본주의’, 미국 ‘국민’과 ‘가족’관계 형성을 통해 동아시아에 대한 ‘반공주의’ 군사 개입을 정당화하고자 한 미국의 필요성, 한국전쟁에 참전한 국가들의 죄의식이 뒤섞여 한국 해외입양의 확대에 이어졌다고 분석했다(휘비네트, 2008). 한편, 동아시아 냉전과 관련한 연구에서 클라인(Klein, 2003)은 미국의 냉전 체제 안에서 대 아시아 정책으로서 ‘화합’과 ‘봉쇄’ 외교 정책을 시행하면서, 동아시아에서의 ‘전쟁’ 그리고 ‘폐허’와 ‘가난’으로부터 서양의 ‘기독교 가정’으로 입양 양상과 담론을 문화적 재현 연구를 통해 분석했다. 클라인은 미국이 냉전 이데올로기 아래 ‘전쟁고아’로 상징되는 한국의 아이들을 ‘공산주의의 위협’으로부터 지켜주는 ‘평화의 수호자’이자, ‘자유진영의 지도자’로 인식시키는 역할을 했음을 지적했다. 오(Oh, 2015)는 20세기 후반 한국에서 미국으로 국가 간 입양의 제도적·문화적 전환 과정을 통해 ‘한국고아’들에 대한 ‘난민후원 사업’이 점차 ‘이민정책’의 일환으로 변

동되는 과정을 분석하였다. 이를 통해 한국 ‘고아후원’과 ‘해외입양’ 사업이 ‘기독교’ 주도 ‘냉전’의 형성과 전개에 어떻게 연관을 맺고 있었는지, 그리고 한국 아동에 대한 문화적 재현이 미국의 인종, 국가, 가족정체성의 개념에 어떤 변화를 주었는지를 연구하였다. 엥(Eng, 2003: 9)은 국가 간 입양 역사를 살핌에 있어서 ‘사랑(love)’과 ‘이타주의(altruism)’, ‘구호(salvation)’, ‘구원(redemption)’과 같은 인도주의적(humanitarian) 또는 ‘종교적 서사(religious narratives)’뿐만 아니라 ‘제국주의(Imperialism)’, ‘이주(immigration)’, ‘인종화된 착취(racialized exploitation)’, ‘젠더화된 상품화(gendered commodification)’가 관련된 제2차 세계대전의 이전과 이후의 역사(pre and post-World War II histories)를 함께 연결해서 살펴야 함을 강조하였다.

본 연구는 국가 간 입양의 역사에서 중요한 위치를 차지하는 한국의 경험과 역사, 해외입양의 증감 요인에 대한 기존연구의 보완과 재구성을 지향한다. 기존 연구들은 미국과 동아시아의 냉전기 관계, 한국 민족주의 담론이 전개되는 과정을 정치 및 군사 중심 냉전논의에서 ‘문화적 층위’로 확장시킨 점에서 의의가 있다. 그럼에도 불구하고 미국적 관점과 입장 중심으로 이루어진 점과 자료, 기록, 해석의 생산에 있어서 한국적 입장의 부족한 반영, (문화적 재현 연구라는 점에서) 구체적 현실적 경험과 역사적 맥락성에 대한 기록과 분석이 상대적으로 부족한 점이 한계로 지적될 수 있다. 이에 본 연구는 기존의 국가 간 입양과 동아시아 냉전 연구의 기존 논의의 연장에서 이를 보다 ‘한국’과 ‘동아시아’ 맥락에서 아동구호와 한국 아동난민 구호의 변화와 맥락을 파악하고, 이를 바탕으로 냉전시기 한국 해외입양의 지속적 증가에 대해 접근할 것이다.

연구의 주제는 1965년부터 1975년 사이, 한국 해외입양 수치가 1965년 451명에서 1975년 5,077명으로 증가한 요인과 배경, 맥락에 대한 동아시아 냉전적 변화와의 관련성 이해이다. 연구를 통해 이 기간 동안 해외입양 증가의 배경과 맥락으로서 제2차 세계대전과 한국전쟁으로 이어지는 냉전기 동아시아 전후 관계, 특히 전쟁과 구호, 민간원조 규모와 방식의 변화에 초점을 맞출 것이다. 공식 기록(재외동포재단, 2006: 615~616)에 따르면 한국의 해외입양은 1954년 4명으로 시작해 이듬해 1955년 59명 이후 10년마다 1965년 451명, 1975년 5,077명, 1985년에는 한해 한국 해외입양 최대수치인 8,837명이 해외로 입양되었다. 이처럼 30년간 증가한 뒤 1986년 감소로 돌아선 한국 해외입양은 1995년 2,180명, 2005년 2,010명, 2015년 374명, 작년 2016년에는 334명(중앙입양원, 2017)이 해외로 입양되었다.

〈표 1〉 한국 해외입양 아동수

연도	1955	1965	1975	1985	1995	2005	2015
해외입양 아동 수 (명)	59	451	5,077	8,837	2,180	2,010	374

(자료 출처: 재외동포재단, 2006: 615)

전쟁과 절대 빈곤 측면에서 지금과 비교할 수 없는 1955년의 해외입양 아동 59명보다 2015년 374명이 해외입양된 것의 차이를 어떻게 설명할 수 있을까? 단순히 가난, 가족문화, 전쟁 등의 설명으로는 불충분해 보인다. 한국의 해외입양은 왜 한국전쟁 직후보다 지금 더 많을까? 초기 전쟁고아의 입양이 1958년 930명으로 절정에 이른 후 1962년 254명으로 감소하고 400명 선을 유지하던 한국 해외입양이 어떤 요인으로 1965년 451명에서 75년 5,077명으로 급증하였을까? 그 기간은 오히려 전쟁과 절대빈곤을 벗어나 ‘한강의 기적’으로 번영과 성장이 본격화 되던 시점임에도 왜 전쟁 이후보다 더 많은 아동이 해외로 새로운 가족을 찾아 떠나야 했을까?

이 질문에 답하기 위해 본 연구의 두 가지 구체적 연구 질문은 던진다. 첫째, 동아시아 냉전 형성과 변화 과정, 특히 아동보호체제로서 외원사업의 축소와 아동복지시설(소위 고아원) 증감과 관련해 고찰하고자 한다. 이는 해방과 국가건설과 한국전쟁과 전후복구, 제3세계 빈곤의 한 가운데서 격변을 겪었던 한국 아동 가운데 ‘고아(혹은 가족과 분리되어 공적보호체계의 도움이 필요했던 요보호 아동)’에 대한 실재 구호과정과 재원, 지원주체의 변화 살필 것이다. 두 번째, 한국 해외입양 수가 1970년 전후(1965년~1975년) 10년간의 양적으로 급격히 증가한 과정과 양상을 구체적으로 기록, 분석하고 이러한 증가를 동아시아 냉전 변화와 한국 해외입양 증가와의 관련성을 논의할 것이다.

연구 자료는 문헌자료 연구(1차 자료로서 연보와 통계, 관련 기관의 기록물과 연구물을 국내 자료 중심으로 분석)를 위주로 하며, 자료의 범주로는 ‘해외입양’ 관련 국내외 자료 및 통계, ‘국제민간 아동구호 단체’ 기록물 및 연구자료, ‘아동복지시설’ 통계와 기록, 정부 및 ‘사회복지학연구 및 통계’자료, 미군정과 한국전쟁 전후 ‘원조·구호’관련 자료를 중심으로 각 영역의 내용을 검토 및 비교·분석할 것이다. 연구를 통해 한국아동 해외입양 증가를 한국 및 동아시아가 경험한 전쟁과 탈식민, 근대화, 개발로의 급속한 전환 경험을 ‘아동(난민)’의 경험을 통해 재조명하고 재해석 및 기록해보고자 한다.

2. 제2차 세계대전 종전과 식민지 해방과 분단, 한국전쟁, 전후복구 시기 난민구호

1) 해방과 분단, 한국전쟁 시기 난민발생과 구호

1945년 8월 15일 일본의 패망과 함께 맞이한 제2차 세계대전의 종전과 해방으로 식민지 기간 외국으로 강제 징용 또는 징병을 갔던 동포들이 귀국하면서 ‘귀환전재동포(또는 귀환전재민, 귀환동포, 이하 ‘귀환동포’)'의 귀국으로 이들에 대한 구호대책 마련이 시급했다. 미군과 소련군은 북위 38도선을 경계로 남과 북에 각각 ‘군정(Army Military Government)’을 실시하였는데, 그러한 군정 체제에서 미군정과 소련군정은 귀환동포에 대한 응급구호 활동을 전개했다.

당시 구호시책에 관련된 자료로 『조선경제년보』(조선은행조사부, 1948: I~10)의 구호자 일람표에 따르면 1945년 8월 15일부터 1946년 12월 31일까지 공공구호, 전재구호, 응급구호, 재해구호를 합한 요구호자는 약 69만 호에 288만명, 피구호자는 84만 8천호에 447만명, 합 153만 5천호에 735만명에 이르고 있다고 적고 있으며, 미군정의 구호물자인 ‘씨레이션(C-Ration)’을 받은 인구가 750만명(주한 미육군 정보참모부, 1947: 205)이라고 밝혔다. 이 때 남한지역으로 유입된 ‘귀환동포’와 북한지역에서 남한으로 이동한 ‘월남민(또는 월남동포, 이하 ‘월남민’)은 합계 200만명이 넘었다. 그러한 이입 외에도 남한 자체 빈농, 영세노동자 등의 빈곤인구가 적지 않았다. 보건후생부에서 파악한 빈민의 수는 1947년 3월 31일 현재 귀환동포(귀환전재민) 2,127,403명, 요구호전재민 98만 6,540명, ‘요구호 실직빈궁민’ 102만 8,890명을 합하여 4,142,833명으로 『후생』(보건후생부, 1948: 49)은 기록하고 있는데 이는 당시 남한 인구 1,600만명의 12.5%에 해당하는 것으로 실제 요구호 빈곤인구는 이보다 많았을 것으로 예측할 수 있다(이영환, 1989: 431~432).

미군정기 구호정책은 일반적 구호사업과 실업구제사업, 수용구호사업으로 대체로 구분되었는데, 그 시행은 ‘미육군성 점령지역구제자금(GARIOA: Government and Relief in Occupied Area, 1945~1948)’과 ‘국제연합구제부흥기관 자금(UNRRA: United Nations Relief and Reconstruction Agency, 1945~1948)’ 두 재원을 통해 이루어졌고, 그 외 외국인간원조단체²⁾에 의한 구호자금도 활용되었다(한국사회복지협의회, 2012: 87).

이 시기 외원단체는 국제연합에 의해 초청된 경우, 미군정에 의해 초청된 경우, 과거 중국

2) “외국인간원조단체에 관한 법률 제2조”에 따르면 ‘외국인간원조단체(이하 외원단체)’는 ‘그 본부가 외국에 있고 그 본부의 지원으로 국내에서 보건사업, 교육사업, 생활보호, 재해구호 또는 지역사회개발 등의 사회복지사업을 행하는 비영리적인 사회사업기관으로서 그 사업자원이 외국에서 마련되고 실질적으로 외국인에 의하여 운영되는 기관’을 말한다(최원규, 1995: 212).

과 만주, 북한 지역에 거점을 두고 있던 단체나 선교사가 공산화에 따라 활동지역을 남한으로 옮긴 경우, 패전국 일본 구호단체로 들어와 남한까지 함께 관할해 활동한 경우³⁾, 일제강점기 후반에 추방되었다가 복귀한 선교사, 국내에서 새로 설립된 경우로 다양하였다. 이들은 당시 해방을 맞아 귀국한 귀환동포와 북한으로부터 월남한 월남민의 원조를 위한 활동을 목적으로 내한하였다.

제2차 세계대전이 끝나고 미군정과 분단의 과정을 거친 후 1950년 한반도는 또 다시 전쟁

3) 해방 후부터 한국전쟁 발발 사이에 새로 내한했거나, 북한지역에서 활동하다 남한으로 내려온 단체들로는 기독교아동복지회(Christian Children's Fund), 감리교세계선교회(Methodist World Mission), 미국 북장로교선교회(Northern Presbyterian Mission), 미국 남장로교선교회(Southern Presbyterian Mission), 구세군(Salvation Army), 동양선교회(Oriental Missionary Society), 캐나다연합교회 선교회(United Church of Canada Mission), 가톨릭구제위원회(CRS-USCC: Catholic Relief Services of the United States Catholic Conference), 메리놀수녀회(Maryknoll Sisters) 등이 있었다. 국제연합이 초청한 외원단체로는 국제원조구호기구(CARE: Cooperative for American Relief Everywhere, 이하 CARE)가 있다(한국사회복지협의회, 2012: 101). CARE의 설립은 제2차 세계대전 발발과 함께 교전국인 구호를 위해 전시구제국(War Relief Control Board)을 설립하였고, 이때 민간에서도 구호사업을 위해 1943년 설립된 대외봉사협회(American Council of Voluntary Agencies for Foreign Service)의 하위 조직의 하나로 설립되었다. 원래 CARE는 1945년 설립 당시에는 유럽구제협회(CARE: Cooperative for American Remittances to Europe)였으나 1948년 7월 이후 활동 지역을 비유럽 지역으로 넓혔고, 1952년에는 명칭을 국제원조구호기구(CARE: Cooperative for American Relief Everywhere)로 변경하였다(Wikipedia, "CARE" 참조 인용). 미군정이 초청한 경우는 한국전쟁과 이후 구호사업에 많은 역할을 한 가톨릭구제회(CRS-USCC: Catholic Relief Services of the United States Catholic Conference)가 있다. 가톨릭구제회는 미국 천주교회 주교회 산하 해외원조기관으로 제2차 세계대전 희생자와 빈민을 돕기 위해 1943년에 조직되었고, 미군정의 초청으로 1946년 우리나라에서 처음 구호사업을 펼쳤다(김홍수, 2005: 99~100). 중국 지역에서 활동하다 공산화에 따라 남한으로 활동지를 옮기거나 확장한 경우는 기독교아동복지회(CCF: Christian Children's Fund, 현 초록우산 어린이재단, 외원기관에서 한국기관으로 변환·활동, 이하 CCF)가 대표적이다. CCF(China Children's Fund)는 본래 중국아동(중일전쟁 전쟁아)을 지원하는 국제원조단체로 1938년 미국 모금전문가이자 장로교 목사인 클라크(J. Calvitt Clarke)에 의해 설립되었다. 1948년 10월 활동지역으로 남한지역을 포함시켰고, 1949년 중국 공산화에 따라 홍콩으로 철수하였다가 이후 1951년 2월에 기존의 China Children's Fund에서 Christian Children's Fund로 변경하였고, 한국전쟁 기간은 물론 이후 1986년 한국에서 철수까지 아동복지시설 지원과 아동구호 사업에 큰 역할을 하였다(한국사회복지협의회, 2012: 101; 어린이재단, 2010: 23~25; 초록우산 어린이재단, ~). 남북분단으로 북한지역에서 남한지역으로 활동거점을 옮긴 선교단체로는 캐나다연합교회선교회(UCC: the United Church of Canada Korea Mission Committee, 이하 UCC)와 메리놀수녀회(Maryknoll Sisters)가 있다. UCC는 1898년 내한, 함경남북도과 만주에서 활동하였는데, 한때 50명의 선교사들이 선교사업(성경학교)과 교육사업(초중고), 의료사업(병원)을 전개하였다. 1945년 이래 소수의 선교사들이 남한에서 활동을 시작하였다. 한편 메리놀수녀회는 1924년 내한, 평양, 평안남도, 압록강 유역에서 활동하던 중, 제2차 세계대전으로 본국으로 철수했다가 1949년 부산에 다시 왔다. 이후 메리놀수녀회의 활동거점은 부산·경남지역이 되었다(한국사회복지협의회, 2012: 101). 패전국 일본 구호를 위해 들어와 남한까지 활동범위로 포함한 경우는 '아시아인간구호단체협의회(LARA: Licensed Agencies for Relief in Asia 이하 LARA)'가 있다. LARA는 유럽에서의 '유럽인간구호단체협의회(CRALOG: Council of Relief Agencies Licensed to Operate in Germany)'처럼 아시아의 점령지 일본의 구호활동을 하던 11개 민간단체의 연합체로 1946년 설립되었다. 설립목적이 단독 활동이 허용되지 않은 구호단체들이 미군정과 단일 연락체계를 갖추기 위한 것이었던 LARA는 1946년 설립되어 1949년 연말까지 일본으로 막대한 식량과 의류를 지원하였고, 한국전쟁으로 한국에서는 1952년 3월 KAVA(Korea Association of Voluntary Agencies, 이하 KAVA)로 전환하였다. 일본에서의 활동도 1952년 이후에는 다른 단체로 전환하였거나 종료한 것으로 추정되며, 공식 기록에는 1952년까지 활동한 것으로 되어있다. KAVA 창설 당시 LARA와의 관계와 당시 LARA의 활동에 대해 초대 KAVA 회장을 지낸 기독교세계봉사회(Church World Service)의 '캐롤 주교(Msgr. George M. Carroll)'는 이렇게 기억하고 있다. "1946년부터 민간단체들이 한국에 와서 일본, 만주 및 북한으로부터 온 수많은 전쟁민들을 위한 의료 및 기타 원조사업을 시작했다. 이들 전쟁민들은 일자리가 생길 때까지 몹시 곤란한 상태에 있었다. 미군정은 민간단체들이 독자적으로 운영되도록 허용하지 않았다. 의류와 기타 잉여물자들이 공동으로 관리되었고, 민간단체들은 LARA라고 불린 KAVA 전단계 단체를 결성했다. 나는 선교사가 되려고 왔으나 구원투수(relief pitcher)가 되고 말았다. 1952년 1월 10일 LARA의 명칭을 KAVA로 개칭하기로 결정되었다" 그리고 1952년 3월 5일 대한민국 보건사회부에 합법적 등록 기관이 되었다(Wikipedia, "Licenced Agencies for Relief in Asia"; 카바40년사 편찬위원회, 1994: 166). 1946년 한국에서 구호 및 북구지원을 시작해 한국전쟁기에 가톨릭구제회와 함께 가장 많은 구호를 한 미국 기독교세계봉사회(Church World Service)는 제2차 세계대전 이후 어려움을 겪고 있는 유럽국가들과 중국을 돕기 위해 1946년 북미외국선교회, 미국연방기독교교회협의회, 세계교회협의회 미국위원회가 공동으로 설립한 구호단체이다. 한국전쟁 중에는 미국교회뿐만 아니라 캐나다, 호주, 뉴질랜드, 영국, 유럽과 남미 교회가 세계기독교봉사회 뉴욕본부를 통해 '천문학적 숫자'의 의류, 곡식, 부식, 현금을 보내와 이를 한국에 전달했으며, 미국교회뿐만 아니라 세계교회협의회, 루터교세계구제회, 기독교해외농촌프로그램(Christian Rural Overseas Program), 하이퍼프로젝트(Heifer project, Inc, 스페인 내전 당시 '그리스도 형제연합 교회(Church of the Brethren)'의 구호직에서 일했던 오하이오 주의 농부 '단 웨스트(Dan West)'가 1944년 설립한 국제구호기구로 주로 초기에는 가난한 아이들이 있는 가정에 우유와 암소를 기증하였고 이후에는 세계 각국에 적합한 닭, 돼지, 염소, 양, 소, 벌, 낙타, 토끼 등의 동물을 공급하는 사업을 진행했다(Wikipedia, "Heifer International" 참조 인용)의 한국 내 대형기관의 역할을 수행하기도 했다(김홍수, 2005: 109).

의 상황을 맞게 되었다. 3년간에 걸친 전쟁동안 남북한은 막대한 인적·물적 피해는 물론 사회 전반 및 일반민의 기본생계와 가족생활에 이르기까지 극도의 혼란과 파괴를 경험했다. 전쟁기간 동안 남한 인구(1949년 5월 기준, 20,372,551명)의 상당수가 요구호 난민 상태에 있었으며, 이들에 대한 구호는 1950년 12월 유엔군 사령관에 의해 모든 민간원조 활동의 책임을 대행할 기관으로 설립된 주한국제연합민간원조사령부(UNCAC: United Nations Civil Assistance Command in Korea, UNCAC 또는 UNCACK, ‘국제연합민사원조사령부’, ‘유엔민사원조처’라고도 함, 이하 UNCAC)에 의해 수행되었다. UNCAC가 설치되면서 직접적 전투지역내의 민간원조는 각 군단 및 사단의 민사원조처가 담당하고, 그 외 모든 지역에서의 민간원조는 UNCAC가 담당하였다. UNCAC는 미8군의 중요한 사령부로 구호사업을 수행하면서, 적십자연맹, 세계보건기구, 국제난민기구, 국제노동기구 등에서 파견한 전문가들이 함께 일했으며, UNCAC는 주로 양곡, 의류 배부 등의 사업을 담당했다. 1950년말에 유엔 산하 구호 및 복구사업을 위해 설립된 ‘국제연합한국재건단(UNKRA: United Nations Korea Rehabilitation Agency, 1950년 12월 UN총회에서 한국전쟁 후 경제복구를 위한 원조담당기구로 설치되었으나, 전쟁이 장기화되자 민간구호사업을 담당하고 본격적인 재건사업은 휴전 후 이루어짐, 이하 UNKRA)이 설립되었다(김홍수, 2005: 100). 이로써 UNCAC, UNKRA, 민간 외원단체, 한국 중앙정부와 지방정부가 함께 민간인 구호와 재건을 담당하게 되었다. UNCAC와 한국 중앙정부 관계부처가 ‘중앙구호위원회’를 만들고, 국제연합 내 외국 정부, 해외 민간단체 구호물품을 인수해, 각 도에 설치된 UNCAC 지부와 지방행정기관이 만든 ‘지방구호위원회’에서 전재민 구호 물품을 배분하였다. 1950년 7월부터 1952년 11월 사이 미국 외원단체와 유엔 회원국, 국제기구에서 전달한 구호물자 지원액 가운데 44%가 미국 민간단체에서 지원된 것이었다(카바40년사 편찬위원회, 1994: 64; 한국사회복지협의회, 2012: 99~102; 김홍수, 2005: 106~107).

이처럼 한국전쟁 발발 이후 UNCAC와 UNKRA, CRIK(United Nations Civil Relief in Korea, 한국전쟁 발발 후 한국민의 질병, 기아 등 긴급한 구호활동을 목적으로 미국 육군성, 세계보건기구, 국제적십자사, 30여 개국의 UN회원국이 조달한 구호용 물자원조), 미8군(AFAK: Armed Forces Assistance to Korea) 등의 국제기구 또는 미국 정부기구와 협조하에 한국정부의 사회부의 원조활동이 펼쳐졌다. 1951년 1·4후퇴로 정부가 다시 부산으로 이전된 후, UNCAC는 정부 관계부처인 사회부, 내무부, 국방부, 재무부 및 외자청과 합동으로 ‘중앙구호위(CRC: Central Relief Committee)’를 조직하여 이재민 구호정책을 의결함은 물론, 각 시도에도 각급 구호위원회를 조직하였다. 이때 외원단체의 대표나 관계자는 각급 구호위원회에 참석하였다(김인걸 외, 1998: 183~184; 최원규, 1995: 120~121).

전쟁기간 내한한 민간 의원단체들은 유엔의 요청에 의한 내한인 경우도 있었지만 자체 판단으로 내한하기도 하였다. 이 단체들은 구호물자 도입과 배포를 위해 UNCAC에 등록해야 했다. 이들 의원단체들은 미군정 시기에는 군정당국의 통제를 받았다면, 한국전쟁 시기에는 유엔군의 통제를 받았다. 내한한 의원단체들은 (이전의 미군정에 의한 아시아 점령지 일본의 민간원조단체의 연합으로 남한에서도 활동을 한 LARA의 연속·확장된 단체라고 할 수 있는) 1952년 당시 임시수도 부산에서 ‘한국외원단체연합회(KAVA: Korea Association of Voluntary Agencies, ‘외국민간원조기관한국연합회’라고 하기도 함, 이하 ‘외원단체연합회’)를 7개 단체들이 참여해 설립하였다.

구호 수요의 측면에서 한국전쟁 기간 중에는 북한 및 남한 피난민들의 의식주 문제, 피난 중에 생긴 가족의 이산 등 요보호자의 증가는 한국정부나 민간부문에서 대응할 수 있는 수준을 크게 넘어섰다. 전쟁 중의 긴급구호 물자제공 및 전후복구를 위한 원조는 UN과 미국을 중심으로 한 UNCAC, CRIK, UNKRA와 외원단체연합회의 원조로 충당되고, 휴전 이후에는 미국 중심의 ICA원조(International Cooperation Administration, 한국전쟁 전후 복구 원조를 담당하던 FOA원조(Foreign Operation Administration, 대외사업처)의 후신으로 1955년 7월 미국 행정기구 개편으로 미국의 대한 원조를 담당), PL480원조(Public Law 480, Food for Peace의 초기 형태로 1954년 미국에서 시작되어 한국에는 1956년부터 1971년까지 지원됨, 미공법 480호), AID원조(Agency for International Development, USAID라고도 하며, 1961년 케네디 대통령에 의해 만들어진 미국 국제개발청(the United States Agency for International Development: USAID)에서 제공하는 미국물자 도입을 조건으로 하는 원조), 외원단체연합회의 민간차원 지원 등을 통해 제공되었다(김인걸 외, 1998: 183~184; Wikipedia, “Food for Peace”; Wikipedia, “United States Agency for International Development” 참조 인용),

2) 한국전쟁 기간 민간인 피해 및 아동복리시설 설립

① 한국전쟁 남한 민간인 피해

한국전쟁 시기 사회사업·구제활동에 대한 연구에서 문인숙(1990)은 “6·25동란(한국전쟁)은, 일제하의 식민지 생활, 그리고 해방이라는 새로운 상황 속에서 전반적 사회혼란 가운데 처해있던 한국민이 겪어야 했던 가중된 고통의 경험이었다”고 적고 있다. 이처럼 한국전쟁을 단순히 1950년에 시작되어 53년에 끝난 전투로서 전쟁이 아니라, 이전 식민지 생활, 해방, 그리고 분단의 연속이자 가중된 극심한 고통이었다. 또한 한국전쟁의 시간적 경계의 연

속성뿐만 아니라 전쟁피해의 영역에서 개념적 확장이 필요하다. 즉, 한국전쟁을 남한군과 북한군, 중국군 및 UN참전국(미국, 영국, 프랑스, 네덜란드, 벨기에, 룩셈부르크, 그리스, 터키, 호주, 뉴질랜드, 태국, 필리핀, 캐나다, 콜롬비아, 에티오피아, 남아프리카공화국 16개국)이 군사적 차원에서의 전투와 피해를 넘어 비전투 영역에서의 구호와 지원(UN 비전투 의료진 지원국, 스웨덴, 인도, 덴마크, 노르웨이, 이탈리아) 및 비전투 요원인 민간인 피해 양상까지 확대할 필요가 있다. 이러한 시간적 연속성과 전쟁피해 범위의 확장은 한국전쟁의 피해가 어떠한 방식으로 복구와 회복을 해갔으며, 어떠한 형태로 지속·연장되고, 실질적 종결되었는지를 논의하는데 적합하며, 본 연구에서는 이러한 민간인 피해의 구호 및 지원의 변화양상을 사회복지, 아동복지, 해외입양 경험을 통해 살필 것이다.

〈표 2〉 한국전쟁 민간인명피해 상황표(1950. 6. 25~1953. 7. 27)

유형	부상				납치				사망			
	여	남	합	전체 내 비율 (%)	여	남	합	전체 내 비율 (%)	여	남	합	전체 내 비율 (%)
합계	60,776	168,849	229,625	23.2	6,155	78,377	84,532	8.5	78,559	166,104	244,663	24.7
유형	학살				행방 불명				총합			
	여	남	합	전체 내 비율 (%)	여	남	합	전체 내 비율 (%)	여	남	합	총 비율 합계
합계	31,256	97,680	128,936	13.0	49,941	253,271	303,212	30.6	226,687	764,281	990,968	100.0

(자료 출처 : 정병준, 2010: 492 자료를 재편집 인용함)

(원자료 출처 : 공보처 통계국, 1954. 6·25사변 종합피해조사표

(단기 4286년 7월 27일 현재); 대한연감사, 1955. 대한연감(단기 4288년): 448을 중심으로 재편집)

한국전쟁으로 인한 남북한의 물적·인적 피해는 막대하였다. 전쟁으로 남북한 총인구 3천만 명 중 약 5백만 명의 사상자가 발생하였으며, 남한 측만도 약 200만 명의 사상자가 발생한 것으로 추산된다. 이러한 인명손실과 더불어 물질적 피해 역시 헤아리기 어려울 정도였다(이영환, 2004: 108). 국방부 공식기록(국방부 군사편찬연구소, 2005: 144)에 따른 한국전쟁에서 군인 인명 피해는 한국군 621,479명(전사 178,569명, 실종·포로 42,769명, 부상 555,022명), 유엔군 154,881명(전사 40,670명, 실종·포로 9,931명, 부상 104,280명)이었다.

한국전쟁의 ‘민간인’ 인명피해는 ‘한국군’ 인명피해의 1.6배에 달하는 총 990,968명으로

(전쟁 발발 1년 전 국가 공식 남한 인구집계인 1949년 5월 기준) 총 인구 20,372,551명 가운데 ‘4.9%’에 달하는 민간인이 전쟁 중 인명피해를 입었다. 현실적 구호능력의 명백한 한계에도 불구하고 한국전쟁 민간인 피해는 한국정부, 사회, 가족, 개인이 감당한 수준을 훨씬 뛰어넘는 수준이었다. 제2차 세계대전이 끝난 지 5년 만에 다시 발생한 한반도에서의 한국전쟁으로 인해 남한 민간인 피해는 위 <표 2>와 같다.

민간인 인명피해 가운데 사망, 학살, 행방불명, 납치가 각각 24.7%, 13.0%, 30.6%, 8.5%로 총 ‘76.8%(761,343명)’에 이르며, 이는 ‘부상’ 비율 23.2%(229,625명)보다 ‘3.3배’나 많았다. 민간인 인명피해 중 약 75%에 달하는 비율로 학살, 행방불명, 사망, 납치와 같은 ‘사실상의 죽음(이하 극심한 인명피해)’에 가까운 인명피해를 당한 것이다. 전체 남한 인구로 보면, 한국전쟁 3년간에 걸쳐 전 남한 인구의 5%에 달하는 민간인의 직접적 인적피해를, 전 인구의 3.7%에 달하는 민간인이 ‘극심한’ 인명피해를 당했다. 이 수치는 한국군 및 유엔군 인명피해 대비 (부상인원 제외) ‘사실상의 죽음’에 가까운 전사 및 실종·포로 비율(한국군 ‘11%’ 221,338명, 유엔군 ‘33%’, 50,601명)에 비교해 훨씬 더 많은 민간인(‘76.8%’ 761,343명)이 ‘심각한’ 인명피해를 입었음을 보여준다.

‘남한’의 200만에 비해, 300만에 이르는 군인 및 민간인 피해를 입은 ‘북한’의 민간인 피해를 제외하고, 우선 남한의 경우만으로도 한국전쟁은 ‘군인간의 전쟁’, ‘군인만의 전쟁’이 아니었다. 한국전쟁에서 민간인 인명피해 내 ‘극심한’ 인명피해의 비율은 76.8%이며, 전투요원과 비전투 민간인의 ‘극심한’ 피해(761,343명)는 남한에서 군인(한국군 및 유엔군 포함 271,939명)의 2.8배에 달하는 것이었다(국방부 군사편찬연구소, 2005: 144; 정병준, 2010: 492 재편집 인용).

② 한국전쟁 피난민 내 전쟁고아 발생 및 아동복지시설 설립 양상

한국전쟁 초기 피난민, 전재민, 전쟁고아, 전쟁미망인 등의 현저한 발생으로 이들에 대한 구호가 커다란 과제였다. 국방부 『한국전란 1년지』와 『한국전란 3년지』자료를 바탕으로 한 ‘국가기록원’ 내 시기별 피난민 수는 (시기별 편차는 있지만 그 규모에 있어서) 남한 인구수의 약 13~32 퍼센트에 해당하는 약 260만(2,611,328)명(『한국전란 3년지』, 1954: D6, 국가기록원 아카이브 인용)에서 약 650만(6,514,582)명(『한국전란 1년지』, 1954: D35, 국가기록원 아카이브 인용) 수준의 남한 민간인이 전쟁기간 동안 ‘피난 전재민’으로 요구호 상태에 있었던 것으로 추정된다.

국방부 『한국전란 2년지』에 실린 1952년 3월 15일 기준 ‘전재민 종합 현황’, 즉 구호가 필요한 인원의 전반적 통계를 통해 한국전쟁의 중반(1950년 6월 25일 이후 남쪽과 북쪽으로

한 번씩 전선의 이동을 겪은 뒤, 1951년 7월 9일 휴전협정을 시작한 이후 8개월이 지난 시점) 민간인 피해 상황을 추정해볼 수 있다. 당시 남한의 전체 인구 가운데 절반에 해당하는 약 천만(10,189,301)명이 구호를 필요로 하는 요구호 (난민)상황에 있었으며, 그 가운데는 ‘원주민’ 약 430만(4,375,413)명, ‘남한피난민’ 약 171만(1,714,992)명, ‘월남피난민’ 약 62만(618,721)명과 함께 ‘전쟁고아’ 약 5만(48,322)명이 발생하였다고 기록하고 있다.

본 연구와 관련해 보다 정확한 파악이 필요한 ‘전쟁고아’와 관련된 구호나 보호에 대한 수치를 확인하면 전쟁 중반 전쟁고아 통계 수치인 48,322명이라는 기록의 출처로는 국방부 『한국전란 2년지』에 기록된 아래 1952년 3월 15일 현재 전국의 아동복지시설 수와 시설 내 총 수용인원, 31,173명과 가정 내 보호중인 아동인원 17,149명 합으로서 48,322명이 나온다. 아래 <표 3>은 국방부 『한국전란 2년지』에 수록된 지역별 시설 수와 총 수용 아동수이다.

<표 3> 한국전쟁 중반(1952년 3월 15일 현재) 아동보호시설 및 가정보호 아동수

지역 수치	서울	경기	강원	충북	충남	전북	전남	경북	경남	제주	보호 시설 (개)	보호 아동수 (명)
시설수 (개)	25	42	8	14	35	16	25	51	71	14	291	—
시설보호 아동(명)	3,498	5,171	566	654	2,985	2,235	3,866	3,778	6,866	1,534	—	31,173
가정보호 아동(명)	73	2,253	2,049	901	1,688	2,007	3,457	1,665	2,808	248	—	17,149
총 보호 아동(명)	3,571	7,424	2,615	1,555	4,673	4,242	7,323	5,443	9,694	1,782	—	48,322

(자료 출처 : 국방부, 1953: D23)

한국전쟁 기간동안 보호를 요하는 전쟁고아와 아동난민은 아동복지시설⁴⁾을 통해 보호를 했다. 그 결과 한국전쟁 기간동안 아동복지시설 수는 전쟁 직전 101개에서 전쟁 중기인 1952년 8월 280개, 전쟁 이후 복구시기인 1955년 484개로 급증했다. 해방되던 1945년 (감화시

4) ‘아동복지시설’ 현대적 용어로 ‘복지’대신 ‘복지’를 사용해 ‘아동복지시설’로 불리며, 일반적으로 ‘고아원’이라고 불리지만 실제로 한국전쟁과 이후 개발, 도시화 시기에 많은 아동복지시설 수용 아동들은 부모가 모두 사망한 의미로서 ‘고아’의 비율은 적고, 원가족과 헤어지거나 함께 살 형편이 되지 못해 맡겨지는 ‘부모’ 또는 한쪽 부모나 친척이 있는 경우가 많았다. 하지만 일반적 인식으로는 ‘고아원’으로 불리고 그 아동 또한 ‘고아’로 사회적으로 인식되었다. 아동복지시설 유형은 연령과 아동특성에 따라 3세 이하 아동대상으로 하는 ‘영아원’, 3세 이상 아동대상 ‘육아원’, 직업교육과 자립을 지도하는 ‘직업보호시설’, 장애가 있는 아동의 보호하고 재활을 돕는 ‘불구아(장애아동)시설’, 부랑아동을 보호하는 ‘부랑아 시설’을 포함한 아동 보호시설 전반을 지칭한다(연주자 첨).

설 및 장애아 시설 포함) 42개 시설(1,819명)이 있었던 아동복지시설은 해방 후 사회적 혼란기에 꾸준히 증가하여, 1946년 70개(4,558명), 1947년 86개(6,149명), 1948년 101개(7,393명), 한국전쟁 직전인 1949년에는 101개(7,338명)로 지속적으로 증가하였다(한국사회복지협의회, 2012: 97, 111). 한편 한국전쟁의 발발은 많은 수의 전쟁고아와 요보호 아동난민을 낳으며, 이에 대해 1952년 8월 현재 전국에 280개 시설에 수용아동 30,473명이 수용·보호되어 있었다(G5 HQ, 1952: 63 내용을 인용한 한국사회복지협의회, 2012: 111)는 기록은 앞선 1952년 3월 15일 31,173명에 비해 700명이 적은 수치로 대체로 1952년 초반과 중반에 3만 1명 내외의 전쟁고아(더 정확히 시설에 보호를 받고 있는 한국아동)가 있었던 것으로 추정할 수 있다.

아래 <사진 1>에서 <사진 6>까지 여섯 사진들은 한국전쟁 고아들의 여러 양상인 고아로서 부랑, 아동복지시설 내 수용, 미군에 의한 보호 등의 양상을 보여주는 이미지들이다. 이러한 이미지를 통해 전쟁의 모습과는 다른 또 다른 전쟁의 모습을 발견할 수 있으며, 그 속에 미국과 한국, 아동과 민간인에 대한 복합적 양상의 일면을 강화시킨 군사와 비군사적 전투의 경계가 극단적으로 대조되는 양상을 보여준다. 실제 전쟁 속 아이들의 표정처럼 전선과 비전선의 구분은 명확할 수 없었다. 그리고 동시에 그러한 평화로운 아이들의 표정과 재현과 달리 실제 전쟁은 앞서 살핀 남한 민간인 피해를 통해 본 바와 같이 극심한 것이었다.



〈사진 1〉 전투중 발견한 전쟁피해 아동과 식량을 나눠먹고 있는 미군
(원사진 출처 : Stars and Stripes, 1951. 6. 6 사진 인용 출처 : Korean War Children's Memorial 홈페이지)



〈사진 2〉 서울 길거리에서 발견되어 고아원으로 옮겨지기 직전의 아이들(1952년 11월 24일)
(원사진 출처 : 불명, 사진 인용 출처 : Korean War Children's Memorial 홈페이지)



〈사진 3〉 미국 해군과 한국 해군 지휘관이 인천의 한 고아원 어린 아이들에게 자신의 부대원들이
준비한 사탕선물을 전달하기 위해 찾아와 놀아주고 있다
(원사진 출처 : Stars and Stripes, 1951. 10. 8 사진 인용 출처 : Korean War Children's Memorial 홈페이지)

한국전쟁의 비군사적 영역과 군사적 영역의 경계나 전쟁으로부터의 구호와 안전, 안정은 아이들의 표정 속에(만) 있었을 뿐 실제 세계에서는 늘 양면적이었다고 할 수 있다. 어떤 평화로운 모습도 전쟁의 영향과 관련이 없는 것은 없었고, 아이들 속에서 그러한 현실은 늘 ‘경계’를 이루며 ‘공존’하고 있었다. 아이들에 대한 전쟁 속 이미지는 그런 실제와 재현, 현실과 기대의 양면을 오히려 더 복합적으로 드러나는 듯하다.



〈사진 4〉 “식사시간: 더 주세요(CHOP CHOP TIME: Please more)”

제주도 한 고아원에서 아이들의 식사시간 (1951년 1월)

1950년 크리스마스 전후 서울에서 1,4후퇴에 피난하지 못한 고아들 1,000명을 제주도로 미국 공군 비행기로 옮긴 후 ‘깨끗하고 행복하고 영양상태가 좋은 아이들’의 모습과 제주도로 오기 전의 배고픔, 부랑, 질병과 다른 모습을 보이고 있다고 설명

(원사진 출처 : NAR-035, 사진 인용 출처 : Korean War Children's Memorial 홈페이지)



〈사진 5〉 제주 한국보육원 식사 장면

(원사진 출처 : 불명, 사진 인용 출처 : Korean War Children's Memorial 홈페이지)



〈사진 6〉 미국회사(the John Deere Corporation)에서 기증한 옷을 구호기구(UNCAC)를 통해 전달받은 서울 영등포 오류애육원(the Oryu Orphanage) 아이들이 감사의 뜻을 전하고 있는 모습
(원사진 출처 : Stars and Stripes, 1953. 6. 11 사진 인용 출처 : Korean War Children's Memorial 홈페이지)

한국전쟁 복구시기인 1955년 아동복지시설(영아원 26곳, 육아원 439곳, 부랑아 시설 6곳, 장애아 시설 13곳)은 총 484개 시설(50,741명)로 증가하였다. 이는 당시 아동연령 인구 이는 10년 전인 해방 직후인 1945년 42개 시설(1,819명) 대비 시설 수로는 11.5배, 인원수로는 27.9배 증가한 것이며, 전쟁 직전인 1949년 101개(7,338명)에 비해서는 4.7배, 인원으로는 6.9배 증가한 수치였다(한국사회복지협의회, 2012: 111~112).

3) 전쟁 복구기와 1960년대 사회사업예산의 외원화(化)

한국전쟁을 거치며 전쟁고아, 전쟁의 격변 속에 부모와 이산한 아이, 생활고로 부모가 기르기를 포기하고 맡긴(또는 버려진) 기아(棄兒) 등이 급증하였는데, 기아 가운데는 해방 이후 미군의 진주와 한국전쟁에 외국군인의 참전에 따른 혼혈아동도 일부 포함되어 있었다. 외원 단체는 다른 전후 피해 집단보다 전쟁고아, 전쟁미망인의 자녀, 빈곤가정 자녀 등 ‘아동구호’에 큰 관심을 보였고, 응급구호에 있어서 우선적으로 자원을 투입하였다. 전국적으로 전쟁기간과 전쟁이후 설립된 아동복지시설에 대한 다양한 지원(정기 지원, 부정기 지원, 부분적 지원, 시설건립자금 지원, 운영비 지원, 시설건립물자 지원 등)이 외원단체를 통해 이루어졌다. 한국전쟁기간 및 전후복구 기간, 급증한 아동복지시설에 대한 ‘한국정부’의 지원은 미미하였고, 많은 아동복지시설은 국제기구와 외원단체의 지원에 전적으로 의존해 운영되고 있었다. ‘외원단체연합회’ 소속 외원단체는 아동복지시설 지원과 함께 (아동복지시설, 미망인보호시설, 나환자촌, 병원 등의) 아동 대상 후원사업을 통해 ‘시설’ 또는 ‘시설 내 아동’을 지원했다.

외원단체연합회 내 주요 기관은 ‘기독교아동복지회(현 초록우산 어린이재단)’, ‘선명회(현 월드비전)’, ‘기독교세계봉사회’, ‘홀트씨해외양자회(현 홀트아동복지회)’ 등으로 외원단체연합회는 한국 사회와 정부의 공적 구호제도와 재원이 마련되기 이전 많은 재원을 통해 한국사회복지 전반에 큰 영향력을 가졌다. 외원단체연합회 활동역사의 기록물인 『외원사회사업기관활동사: 외국인간원조기관한국연합회 40년사』에서 한국인 외원단체연합회 회장이자, 마지막 외원단체연합회 회장이었던 조기동이 설명한 외원단체연합회의 한국 사회복지에의 기여에 대한 내용이다(한국사회복지협의회, 2012: 100~102).

KAVA 회원단체는 지난 40년간 전쟁난민의 응급구호에서 전후복구사업에 이르기까지 현금 및 물자의 지원뿐만 아니라 종래의 자선적 차원의 사회사업과 시설복지사업에서 탈피하여 병원 내 의료사회사업과의 설치, 전후 정착민을 위한 가정복지사업의 전개 등에 공헌하였으며, 4H클럽 활동 등 농촌개발을 위한 지역사회개발사업의 소개와 지도는 한국의 근대 전문사회사업 도입에 견인차 역할을 하였고, 사회, 교육, 의료 등의 분야에 전문인력 양성에도 큰 몫을 하였다고 본다(한국사회복지협의회, 2012: 102 재인용. 인용자 강조).

1952년 결성되어 이후 전후 복구사업에 이은 경제개발계획의 추진 등으로 한국정부가 사회복지부문에 대한 노력을 못했던 기간동안 전재민 구호와 각종 사회복지 서비스를 제공했던 곳이 외원단체연합회 회원단체들이었다. 다양한 활동을 펼친 외원단체들에 대한 조정과 통합 작업을 외원단체연합회가 수행하였다(카바40년사 편찬위원회, 1994: 77).

한국전쟁 이후 1950년대 중후반 시기는 물론 1960년대 초반까지도 한국정부 및 국내 민간에서는 사회복지 영역에 대한 지원을 할 현실적 조건은 물론, 인식적 차원에서도 준비가 되어있지 못했다. 실재 1954년부터 1960년대 초반까지의 상황을 1960년대 정부예산배정과 재정 내 비율을 통해 살펴볼 수 있다. 아래 <표 4>는 한국사회의 1960년부터 1970년까지의 경제 성장률과 보건사회예산의 증감으로 박정희 대통령의 집권이후 경제적으로는 제1차 경제개발 계획기간인 1962년부터 1966년 사이 7.8%, 제2차 경제개발 계획기간인 1967년부터 1971년 사이에는 9.6%의 평균 경제성장률을 보였다. 그럼에도 전체예산에서 보건사회부 예산이 차지하는 비율은 1960년 4.76%(사회복지비 3.78%)에서 1965년 3.34%(사회복지비 2.41%), 1970년에는 1.98%(0.98%)로 한국전쟁 이후 정부가 외원단체에 주로 의존한 사회복지시설 및 사회복지 전반에 대한 지원을 1960년대를 거치며 정부 예산비율에서 지속적으로 축소시킨 것을 확인할 수 있다.

한편 사회복지 예산에서도 세 갈래인 ‘사회보험’, ‘공적부조’, (아동복지기관을 포함한 전체 사회복지기관 예산을 포괄하는) ‘사회복지서비스’의 비율에서 사회복지서비스 비율이 1965년 2%, 1970년 1.8%로, ‘사회보험’의 비율이 24.4%에서 55.5%로 증가하고, ‘공적부조’ 비율이 73.6%에서 42.7%로 감소하는 변화에 상관없이, 실질적으로 거의 정부 예산, 보건사회부 예산, 사회복지비 관련 예산에서 ‘사회복지서비스’가 실질적으로 거의 지원을 받지 않는 상태로 1960년대에 운영되었고, 지원이 예산 비율에서 지속적으로 감소하였을 알 수 있다.

〈표 4〉 1960년대 한국 경제성장률과 보건사회부·사회복지비 예산 비율

년도	경제성장률 (%)	보건사회부 예산 총액 (단위 : 백만원)	보건사회부 예산 비율 (정부 예산 대비, 단위 : %)	정부예산에 대한 비율 (%)		사회복지비에 대한 비율 (%)		
				보건비	사회 복지비	사회 보험	공적 부조	사회 복지 서비스
1960		2,000	4.76	0.98	3.78	—	—	—
1965	(1962년~66년 평균)	3,168	3.34	0.93	2.41	24.4	73.6	2.0
	7.8							
1970	(1967년~71년 평균)	8,590	1.98	0.99	0.98	55.5	42.7	1.8
	9.6							

(자료 출처: 경제성장률 : 국가기록원, “기록으로 보는 경제개발 개년 계획” 홈페이지 보건사회부 예산 총액, 보건사회부 예산 비율 및 정부예산에 대한 비율 : 한국사회복지협의회 · 한국사회복지연구소, 1972: 386~390 자료에서 ‘일반회계’ 및 ‘경제개발 특별회계’를 합한 합계액 기준 연구자 환산 인용, 사회복지비에 대한 비율 : 정홍익, 1987: 369)

이와 같은 정부차원의 지원 부족 속에도 1960년 472개, 1963년 499개, 1966년 541개(영아원 79개, 육아원 462개)로 한국전쟁 이후 1955년 영아원 26개, 육아원 439개가 운영된 것에 비해 11년 후인 1966년까지 시설수가 증가하였다(보건사회연보, 1966). 1966년 외원단체연합회 연차대회 자료를 보면 국내 “6만 7,000명의 고아 가운데 거의 6만명의 고아들이 선명회(World Vision) 컴패션(Compassion), CCF(Christian Children’s Fund) 및 양친회(Foster Parents’ Plan)와 같은 외원단체의 보호 하에 시설에서 생활하고 있습니다”라고 기록하고 있다. 이처럼 한국전쟁 이후 1960년대 중후반까지 한국 아동복지시설은 지속적으로 증가한 반면, 정부 예산(정부 예산, 보건사회부 예산, 사회복지비 예산, 사회복지서비스 예산)은 지속적으로 감소 추세를 보였다. 그 결과 아동 지원에서 외원 및 외원단체연합회 회원단체의 역할은 절대적이었다(카바40년사 편찬위원회, 1994: 112).

3. 동아시아 냉전체제의 변환기로서 1965~75년 아동구호 변화

1960년대에 접어들면서 한국, 동아시아와 미국과 제1세계, 전 세계 제3세계가 마주한 세계적 냉전 질서가 크게 변하였다. 본 논의에서는 당시의 변화가 미국의 원조정책에 어떠한 변화를 가져왔으며, 그러한 변화가 동아시아 속 제3세계인 동시에 전쟁의 연장에서 개발과 경제발전을 추진하던 한국의 사회복지(아동복지시설)에 끼친 영향을 주목해 살피고자 한다.

1) 미국 원조정책 변화, 한국의 경제발전

1962년에 접어들면서 한국경제는 수출의 급속한 증가로 이전까지 절대적으로 의존해온 원조에서 상대적 중요성이 낮아지기 시작하였고, 이전의 외원단체의 지원을 포함한 ‘원조’에 대한 한국측 수요와 제공국가(주로 미국) 능력이 동시에 감소하였다. 이러한 새로운 1960년대의 국면에는 냉전 질서 하 미국의 위치변화, 한국의 경제성장 지향이 1차적 계기가 되었다. 1960년대 미국은 1950년대 말에 이르러 서유럽 국가들과 일본 경제가 다시 제2차 세계대전 이전의 수준을 넘어서면서 제2차 대전이후 차지해 온 경제면에서의 독점적 경쟁력이 상대적으로 약화되는 상황을 맞게 된다. 그러한 상황은 미국의 국제수지의 악화 및 달러화의 약세로 이어졌다. 한편 1962년 등장한 케네디 행정부는 새로운 국제경제정책과 원조정책 구상을 내 놓았다. 새로운 경제구상은 소위 선진국과 후진국 상호간의 공동노력으로 빈곤을 줄이자는 것으로 요약되며, 이제까지 미국이 혼자 전담해오던 후진국과 제3세계 국가, 신생독립국에 대한 원조를 1961년 OEEC(Organization for European Economic Co-operation, 유럽경제협력기구)를 개편한 OECD(Organisation for Economic Co-operation and Development, 경제협력개발기구) 산하 DAC(Development Assistance Committee, 개발원조위원회)를 통해 회원국들의 분담 형태로 전환하는 것을 골자로 하는 것이었다. 한국 또한 1961년 5·16 이후 근대화, 공업화의 추진과 1962년 제1차 경제개발 5개년 계획을 수립하여 의욕적으로 개발목표의 실현을 원했다. 그러한 개발계획에는 적지 않은 외자가 필요했고, 그러한 필요를 달성하기 위해서는 ‘수출’이 중요한 목표가 되기 시작했다. 그러한 외자도입도 이전까지 미국에 전적으로 의존하기보다 일본, 서구 국제경제기구로 다변화하였으며, 그 형태도 무상원조의 비중이 줄고 상업차관, 공공차관, 외국인(다국적 기업)에 의한 직접투자가 유치되기 시작했다. 이러한 미국의 원조 능력의 상대적 감소와 함께 미국과 유럽, 일본 등 OECD 국가들이 개발을 위한 원조의 공동 공급은 미국이 한국에 취하던 원조의 절대적, 상

대적 감소는 물론, 한국측에서도 경제개발을 위한 다변화된 (원조가 아닌) 외자의 필요성을 강화하였다(국제역사학회의 한국위원회, 1982: 508~510).

1960년대 중반 이후 한국은 본격적인 수출주도형 경제성장 전략을 추진해 연평균 10%에 이르는 높은 경제성장률을 지속하였다. 이어 1970년대를 맞으며 산업구조를 중화학공업 중심의 사업 및 무역 구조로의 전환을 모색하며 더욱 막대한 외자를 필요로 했다. 한편 미국은 1960년대 중후반 그간의 압도적 경제적, 군사적 우위를 바탕으로 냉전체제를 유지해온 미국은 과도한 해외군사비 지출 특히 동아시아의 베트남 전쟁의 장기화로 인해 막대한 부담을 지고, 1968년부터 본격적 ‘달러위기’를 맞아 1971년 8월 달러의 ‘금 태환(金兌換)’ 정지로 이어기에 이른다. 그러한 상황 속에서 1969년 취임한 닉슨은 베트남 전쟁의 종결을 제1차적 과제로 제시하면서 이전의 냉전적 논리를 대신한 새로운 질서의 모색을 시도하면서, 제한적 동서간 긴장완화의 조류 속에 ‘닉슨 독트린’을 발표하였는데, 닉슨 행정부의 대외회 보고서인 1971년 『외교백서』에는 닉슨 독트린의 실시에 근거가 되는 당시 세계 냉전 질서의 변화를 다음과 같이 설명하고 있다.

1. 국제관계에 있어 전후 시대는 끝났다.
2. 신생국가들의 자주 · 독립의 능력이 강화되었다.
3. 공산권의 결속, 국제공산주의의 성격이 분열 · 변화했다.
4. 미국의 핵무기 독점체제 및 군사적 지배시대는 지났다.
5. 정치적 이념(이데올로기)시대는 지나고 경제문제 등 현실적 이해 문제의 시대가 되었다.

(자료 출처 : 미국 『외교백서』 서론부 내용, 합동연감,
1971: 40 자료를 인용한 한국기독교사회문제연구원, 1983: 93 재인용, 연구자 강조)

이러한 정세 판단 속에 미국은 중 · 소분쟁의 격화 등 사회주의 내부의 분열 경향을 이용하면서 경제적 이해관계의 결합 위에서 새로운 질서를 구축하기 시작한 것이다. 특히 동아시아와 아시아와 관련한 구체적으로 계획이 1969년 7월 25일 콧에서 발표한 ‘닉슨 독트린’이었다. 닉슨 독트린의 주요한 골자는 첫째, 해외주둔 미군의 단계적 철수, 둘째, 동맹국의 자주 방위 노력의 강화 및 이를 목적으로 하는 지원이었다. 특히 아시아 주둔 미군의 수를 급격히 줄이면서 그러한 공백을 메우기 위해 대소(對蘇) 협조관계 강화, 중국과의 1971년 ‘핑퐁외교’, 1972년 닉슨 방중(訪中)을 통한 중국과의 관계정상화에 적극적으로 나섰다(한국기독교사회문제연구원, 1983: 92~93).

2) 외원단체 지원 축소와 아동복지시설 감소

1965년 6월 16일 박정희 대통령은 외원단체연합회 1965년 연차대회에서 당시 오원순 보건사회부장관을 통해 다음과 같이 외원단체연합회 및 외원단체연합회 회원단체에 대한 감사의 뜻과 치하를 전했다.

신사 숙녀 여러분, 오늘 주한 외국민간원조단체의 1965년도 연차대회에 즈음하여 나는 한국과 한국 국민을 위해 여러분이 이룩한 많은 업적과 공헌을 치하하고 그 노고에 대해 심심한 위로와 경의의 인사를 드리는 바입니다. 여러분들이 아시는 바와 같이 1950년 한국동란을 계기로 우리나라는 여러 우방으로부터 많은 도움을 받아왔고 이러한 우호에 넘친 지원과 협조의 惠澤(혜택)으로 우리는 지금 여러 분야에서 커다란 발전과 향상을 거듭하고 있는 것입니다. 그러나 솔직히 말해서 우리에게는 아직도 해결되어야 할 과제가 허다하고 개척되어야 할 분야가 많이 있습니다. 그중에서도 가장 시급히 해결되어야 할 과제, 그러면서 그 해결이 가장 어려운 과제가 하나 있습니다. 사회복지사업이 바로 그것입니다. 오늘날 복지국가의 건설을 서두르고 있는 선진자유국가들은 이 사회복지사업에 관한 한 이미 많은 성과를 거두고 있는 것이 사실입니다. 그러나 사회복지사업에 투입해야 할 많은 자원을 대공투쟁을 위한 국방비에 충당해야 하는 苦衷(고애)를 안고 있는 우리로서는 이 분야의 개척에 미흡함을 면할 수 없었고 이러한 난관을 극복하기 위해서는 우방의 도움을 필요로 했던 것입니다. (중략) 나는 이 기회를 이용하여 이 단체가 추진해온 사업의 혜택을 받고 있는 한국 국민들이 여러분에게 보내는 존경과 감사의 뜻을 전해드리고 한국 국민들은 은혜를 베풀어준 여러분에게 반드시 신의와 우정으로 보답해줄 믿을 수 있는 국민이라는 점을 말씀드리고자 합니다. (후략) 1965년 6월 16일 대통령 박정희(카바40년사 편찬위원회, 1994: 102~103. 인용자 강조)

위와 같은 1965년 박정희 대통령의 연차대회에서 치사는 그만큼 당시 외원단체연합회의 위상이 높아졌음은 물론 당시 한국사회에서 ‘한국동란’ 이후 지속적인 지원을 해온 외원단체를 바라보는 시점은 물론 당시 한국사회가 ‘여러 분야에서 커다란 발전과 향상’을 거듭하고 있는 상황임에도 ‘사회복지사업에 투입할 자원을 대공투쟁’을 위한 ‘국방비’로 충당해야 하는 조건에서 ‘가장 시급’하면서도 ‘가장 어려운 과제’로서 ‘사회복지사업’을 꼽고 있는 것을 알 수 있다. 이는 1960년대 중반, 한국전쟁의 연장에서 여전히 외원단체에 사회복지 역할을 상당부분 의존하고 있었으며, 그에 대한 대체 자원으로서 한국정부의 사회복지에 대한 지원이 분

단과 냉전 상황에서 국방과 상충하는 영역으로 인식되어 부족한 지원이 어쩔 수 없다는 당시의 인식을 보여준다. 이처럼 한국정부는 한국전쟁 이후 급속히 늘어난 아동복지시설의 운영과 재정적 지원을 한국전쟁과 이후 전후복구 과정과 1960년대 한국에 들어온 ‘외원단체’에 의존상태에 있었다.

1960년대 중후반에 이르면서 점차 외원단체들이 한국으로부터 철수하여 보다 더 빈곤한 제3세계 국가로 활동무대를 옮기기 시작했으며, 그러한 변화에는 한국이 경제성장으로 더 이상 원조대상국으로 남아있는 것이 부적합하다는 판단과 다른 제3세계 국가들(베트남 전쟁에 따른 베트남과 내전을 겪고 있는 나이지리아 내전 비아프라⁵⁾ 난민 구호, 방글라데시, 인도 등)의 원조필요가 더 주목을 받기 시작했기 때문이다. 한편 미국의 원조 정책적 방향이 비록 이전의 미국 중심에서 OECD 국가들로 확대되었음에도, 원조가 필요한 국가들 또한 확대되어 제3세계, 신생 독립국 전반이 포함되기 시작했다. 동시에 미국의 경제적 원조 제공 능력도 상대적으로 약해지면서 외원단체에 대한 미국 정부 지원 감소로 한국에 제공된 외원은 줄어들기 시작했다.

그 결과 외원단체는 ‘철수(withdrawal)’를 시작했지만 실제 등록단체 수나 지원액은 1970년대 후반까지 급격히 줄어들지는 않았다. 이 시기의 외원철수 논의⁶⁾는 상당히 복합적인 의미를 담고 있다. 중요한 쟁점은 외원단체가 언제 철수할 것이며, 언제까지 철수 준비 과정을 밝으며 국내 지원을 제한적으로 지속할 것인가, 그리고 어떻게 철수의 공백을 메울 방안 등이었다. 이러한 상황에서 1967년 외원단체연합회 연찬회에 보낸 박정희 대통령의 대독문을 통해 당시 한국 정부가 경제적 성장에 따른 일면의 자신감과 함께 여전히 외원단체의 지원과 협조를 다음과 같이 전하고 있다.

5) 1967년 5월 30일부터 1970년 1월 15일까지 존립했던 아프리카 국가로 1967년 나이지리아 남동부의 이그보(igbo)족을 중심으로 한 국가로 분리독립을 선언했다. 석유자원의 이해관계로 영국과 러시아는 나이지리아 정부를 프랑스는 비아프라를 지지한 가운데 내전이 계속되어 1970년 공화국이 해체될 때까지 물자 보급이 끊어져 많은 사람들 특히 아동들이 굶어죽었다(Wikipedia, "Biafra").

6) ‘철수’의 의미가 완전한 단체의 폐쇄 또는 한국인 및 관련단체에 이양을 의미하기도 하지만, 실제로는 외원단체가 등록하여 활동을 유지하였다는 것이다. 그리고 단체의 활동을 유지하면서 성격을 원조목적(또는 약화)하는 것으로 등록을 유지하지만 외원단체의 성격을 종교단체 또는 순수 문화단체로 전환하는 경우가 많았다. 그럼에도 1970년대를 전후해서는 국내 아동복지시설을 중심으로 한 사회복지계에서 외원철수에 대한 우려와 대책마련 논의가 활발했던 맥락은 다음과 같다. 첫째, 외원단체들의 중요한 구호자원으로 활용한 미국잉여농산물(PL 480~III)의 도입이 1960년 61,318톤에서 1970년 23,459톤으로 줄어들고, 1972년 중단됨에 따라 한국 사회복지 시설들이 이를 외원 철수 또는 중단으로 받아들이는 것이다. 둘째, 외원단체 가운데 사회복지분야의 주요 단체들인 기독교세계봉사회(CWS: Church World Service)나 메노나이트중앙재단(Mennonite Central Committee)의 철수와 CCF(기독교아동복지회), 선명회(World Vision), 양친회(FPP: Foster Parents Plan), 캐나다유니테리언봉사회(USOC: Unitarian Service Committee of Canada) 등이 1980년대와 90년대 철수했음에도 1970년대 전후부터 철수 논의와 조짐이 있었던 점과 실제 일부 시설에 대한 지원을 중단하는 등 원조활동을 축소 등으로 전체 사회복지분야 외원단체의 철수로 보이는 효과를 낳은 것. 셋째, 남아있는 외원단체들의 활동이 상대적으로 축소되면서 활동하지 않는 것으로 보이는 것이었다. 넷째, 절대원조 금액 면에서 감소하지 않았지만 달라가치 하락과 한국경제 성장에 따른 상대적 중요성의 축소가 외원단체의 철수로 보이는 원인으로 작용했을 것이다(최원규, 1995: 203~209).

지난 몇 년 동안, 조국의 근대화와 자립경제건설을 위한 우리의 거족적인 노력이 점차 결실되어 감에 따라, 오늘날 우리의 생활주변은 크게 변모해가고 있습니다. (중략) 우리 정부는 자조사업을 비롯하여 결핵환자의 이환율과 새 환자 발생률의 억제, 나질환자의 정착, 아동의 보건관리, 그리고 인구증가율의 조절 등을 위해, 여러 가지 사업을 추진할 계획입니다만, 나는 한국정부의 이러한 사업수행에 여러분의 계속적인 협조를 기대하고자 합니다(카바40년사 편찬위원회, 1994: 123~124 연구자 강조).

이처럼 정부는 경제성장과 자립경제를 이뤄감에 따라 외원이 없이도 자체적으로 사업을 진행할 계획을 하고 있음을 비추며 자신감을 보인다. 한편 그럼에도 외원이 함께 계속 협조를 기대한다는 이중적 태도를 1967년 연찬회 대독문에서 읽을 수 있다. 실제 1970년 자료에도 아동 복리시설을 중심으로 한 사회복지시설에 외원을 대체할만한 정부의 지원의 확대 없었음을 앞선 <표 4>의 수치를 통해 알 수 있다. 경제성장의 진행이 사회복지시설의 재원 확충으로 이어지길 기대했음에도 실제 정부는 1970년 ‘사회복지사업법’⁷⁾의 제정으로 사회복지시설의 자립적 운영을 규정한 것에 가까운 입법을 시행하였다. 이후 사회복지 특히 아동복지시설의 축소는 더욱 가속화되었고, 아동복지 공백이 확대될 수밖에 없었다. 아래 <표 5>는 1960년부터 1979년 사이의 아동복리시설 수와 보호 아동의 변화 양상(보건사회연보, 1960~1979)이다.

이를 통해 1960년부터 1979년까지 영아원(3세 이하 아동 대상)은 42개에서 35개로 감소하였고, 영아원 보호아동 수는 1964년 10,670명에서 1979년 2,401명으로 77% 감소하였다. 한편 육아원(3세 이상 아동 대상)은 430개에서 264개로 감소하였고, 육아원 보호아동 수는 1964년 49,242명에서 1979년 22,215명으로 55% 감소한 것을 알 수 있다. 가장 많은 아동이 영아원의 보호를 받고 또 가장 많은 영아원 시설이 운영된 때 1967년 79개의 시설에 10,847명이 보호받은 것이었고, 가장 많은 아동이 육아원의 보호를 받고 또 가장 많은 육아원 시설이 운영된 때는 1966년 52,674명의 아동이 464개 시설에서 보호를 받았던 해이다. 합계로 가장 많은 아동이 아동복리시설에서 보호를 받은 해는 1960년대 중후반 외원의 감소가 시작되기 전후인 1966년이면 이 해의 63,276명이 한국 아동복리시설 한 해 수용아동 중 가장 많은 수가 수용된 것을 알 수 있다.

7) 1970년 1월에 제정된 ‘사회복지사업법’에서 사회복지사업은 각종 사회복지사업과 이와 관련된 자원봉사활동 및 복지시설 운영 및 지원을 목적으로 하는 사업으로서 외원감소와 정부재정 지원과 관련해 핵심적인 쟁점으로 사업수행기관인 사회복지법인이 임원에 관한 사항, 임원의 결격사유, 법인의 자산규모의 하한선 등 사회복지법인의 설립요건과 운영상 필요한 사항을 규정하고 있는데, 그 핵심은 사회복지를 일정규모와 자산 이상의 법인화를 통해 자립적 운영이 가능한 시설만을 설립 가능한 조건으로 규정한 것이었다.

〈표 5〉 한국 아동복지시설 시설수와 보호아동수 (1960~1979년)

	영아원(개)	육아원(개)		영아원	육아원		영아원	육아원		영아원	육아원
연도	아동수(명)	아동수(명)	연도	아동수(명)	아동수(명)	연도	아동수(명)	아동수(명)	연도	아동수(명)	아동수(명)
1960	42	430	1965	77	442	1970	74	430	1975	37	313
	53,304			10,744	50,679		7,636	42,155		3,673	29,323
1961	48	458	1966	79	462	1971	66	410	1976	36	307
	52,460			10,602	52,674		6,819	39,731		3,512	27,896
1962	64	426	1967	79	444	1972	54	376	1977	40	293
	48,725			10,847	52,428		5,545	34,469		3,163	25,887
1963	67	432	1968	76	437	1973	52	333	1978	36	271
	54,386			9,678	48,419		4,394	31,782		2,507	23,803
1964	72	436	1969	75	436	1974	42	323	1979	35	264
	10,670	49,242		8,950	45,109		3,883	30,921		2,401	22,215

(자료출처 : 보건사회부, 1960~1979 매년 자료)

4. 1965년부터 1975년 사이 국가 간 입양과 한국 해외입양

1) 한국 해외입양 증가 양상

한국에서 외원기관들이 지원을 감축하거나, 철수하는 수가 늘어나자 영아원과 육아원 시설 운영난이 심화되어 시설에 수용되어 있는 아동들이 해외입양 기관으로 입양의뢰가 늘어났다. 이때 요청이 들어온 아이들은 주로 (3세 이상의) 육아원 아동이었지만, 논의를 통해 “한국말이 익숙해지기 전에 해외에 입양을 보내어 그 나라의 문화와 언어를 빨리 배우게 하는 것이 미국가정과 사회에 적응하는데 좋고 나이가 많은 아이일수록 적응하는데 문제가 많다는 이유로 가급적 영아들을 해외가정에 입양시키는 것이 좋겠다는 쪽으로 의견이 모아졌다. 이에 점차 해외입양으로 주로 영아들과 나이가 적은 고아들을 보내기로 하였다(동방사회복지회, 2003: 45).

〈표 6〉 1965년~1975년 한국 해외입양 아동수 및 증가율

연도	해외입양 아동수 (명)	연도	해외입양 아동수 (명)	연도	해외입양 아동수 (명)
	전년 대비 증가율		전년 대비 증가율		전년 대비 증가율
1965	451	1969	1,190	1973	4,688
	-		+ 25 %		+ 34 %
1966	494	1970	1,932	1974	5,302
	+ 9 %		+ 62 %		+ 13 %
1967	626	1971	2,725	1975	5,077
	+ 27 %		+ 41 %		-4 %
1968	949	1972	3,490	전체 증가	4626
	+ 52 %		+ 28 %		+ 113 %

(자료 출처 : 재외동포재단, 2006: 615)

2) 한국 해외입양 아동의 특성의 변화

(1) 한국 해외입양 및 입양아동의 특성 변화

① 비혼혈 한국계 아동의 증가: 전쟁고아, 미군-기지촌 혼혈에서 비혼혈 한국계 아동으로 1950년대 중반 전쟁고아로서 혼혈고아들이 난민법을 적용받아 주로 홀트씨해외양자회와 대한양양회를 통해 해외입양로 입양되다가, 1960년대 초반 잠시 감소한 뒤, 1960년대 중반부터 다시 증가하여 1970년을 기점으로 감소하기 시작했다. 보건사회연보에 혼혈아동 기록은 1972년까지만 기재되어있지만, 혼혈아동 발생 수나 미군수의 증감추세 등을 고려하면 이후 점차 감소 또는 유지하였을 것으로 추정해 볼 수 있다. 1960년대 중반이후 혼혈아동은 미군정이나 한국전쟁 시기 이후, 전후 ‘기지촌’으로 불리는 미군주둔지 주위에서 미군과 한국인 여성 사이에서 낳은 혼혈아동일 것으로 추정할 수 있고, 이들의 수치가 미군기지의 인원 감축과 관련성이 있을 것이다. 우선 1970년을 기점으로 혼혈아동 해외입양이 감소 추세는 아래 〈표 7〉을 통해 확인할 수 있다.

〈표 7〉 한국 해외입양 혼혈아동 및 비혼혈아동수

	백 인 계	흑 인 계	한 국 계		백 인 계	흑 인 계	한 국 계		백 인 계	흑 인 계	한 국 계		백 인 계	흑 인 계	한 국 계
연도	총합			연도	총합			연도	총합			연도	총합		
1955	43	9	7	1960	184	61	393	1965	178	23	250	1970	293	78	1,571
	59				638				451				1,932		
1956	467	151	53	1961	325	36	299	1966	224	25	245	1971	214	67	2,444
	671				660				494				2,725		
1957	283	128	75	1962	127	31	96	1967	226	50	350	1972	141	71	3,278
	486				244				626				3,490		
1958	395	228	307	1963	169	27	246	1968	258	59	632	1973	93	61	4,534
	930				439				949				4,688		
1959	292	92	357	1964	203	29	230	1969	229	79	882	합계	4,344	1,305	16,249
	741				462				1190				21,898		

(자료 출처 : 보건사회부, 1955~1973년 까지 매년)

기록상으로도 1960년 비혼혈 한국계 아동의 수가 혼혈아동 수를 넘어섰으나 비율에 있어서 큰 차이는 이후 1968년과 1969년을 기점으로 급격히 생겨났다. 이 시기 비혼혈 한국계 아동과 혼혈아동의 비율이 급격한 차이를 보이며, 한국 해외입양의 비혼혈 한국아동화가 진행되어 비혼혈 아동 비율이 1955년 12%, 1959년 48.2%, 1963년 55.4%, 1967년 55.9%, 1971년 89.7%에 이어, 기록이 남아있는 마지막 해인 1973년의 경우 96.7%의 해외입양 아동이 (비혼혈) 한국계 아동이었다.

이것은 제2차 세계대전 직후 국가 간 입양을 보낸 국가들(독일, 일본, 오스트리아, 그리스 그리고 한국)의 해외입양이 주로 초기 한국 해외입양과 같은 (특히 미군 참전 및 주둔과 관련된) 혼혈아동의 해외입양이었던 것을 고려하며, 이 시기를 거치며 점차 비혼혈 제3세계 아동으로 국가 간 입양의 변화를 보여주는 것이기도 하다. 아래의 두 사진은 한국전쟁과 이후 한국 아동복지시설 구호와 해외입양에 있어서 전쟁고아, 혼혈아동이 다수였던 시기의 상황을 보여주고 있다. 이러한 혼혈아동 중심의 입양은 〈표 7〉과 같이 1955년 88%에서, 1960년 38%로 점차 감소해 1955년 12%에서 1973년 3.3%로 감소해갔다.



〈사진 7〉 포항에서 '작은꽃 고아원(Little Flower Orphanage)'을 운영하는 신부님에게 구호용 옷을 선물하는 미군
(원사진 출처 : Stars and Stripes, Date Unknown 사진 인용 출처 : Korean War Children's Memorial 홈페이지)



〈사진 8〉 해리 홀트가 1955년 한국을 방문해 입양한 여덟 아이들(베티, 폴, 메리, 로버트, 조, 크리스틴, 헬렌, 나타니엘)
(사진 인용 출처: 버다 홀트, 1972: 7)

② 한국 해외입양 아동의 수용국 다변화: 미국 중심에서 미국-유럽으로

1965년부터 75년 사이 나타난 한국 해외입양의 또 하나의 특징은 입양 수용국가의 증가이다. 1965년의 입양 수용국은 미국, 노르웨이, 스웨덴, 덴마크, 독일, 이탈리아, 일본, 뉴질랜드로 8개국이었다. 그러나 1975년 한국 아동을 입양한 국가는 아래 〈표 8〉과 같이 총 14개국이었다. 이는 한국 해외입양의 양적 증가뿐만 아니라, 국가별 수가 급격히 증가한 것으로 주로 1965년 미국이 전체 해외입양 451명 가운데 421명으로 93%를 차지한 반면, 1975년에는

전체 4,688명 가운데 2,324명으로 50%로 감소하고, 유럽 내 수용국가가 노르웨이, 스웨덴, 덴마크, 독일, 이탈리아에서 추가로 영국, 프랑스, 스위스, 네덜란드, 벨기에가 새로이 들어와 미국과 거의 대등한 미국과 유럽, 비미국 및 비유럽 국가(캐나다 11명, 일본 5명, 홍콩 1명)에서 유럽과 미국이 거의 대등한 입장에서 한국 해외입양을 수용하였음을 확인할 수 있다. 이는 유럽이 제2차 세계대전의 피해에서 이전 경제적 생산성의 회복과 유럽공동 시장을 통한 전반적인 사회적·경제적 회복이 1960년대 중후반에 접어들면서 해외입양 아동의 수용을 가능하게 하는 여건으로 작용할 만큼 안정적 상태에 이른 것을 보여주는 것이라고 할 수 있다.

〈표 8〉 한국 해외입양 아동 수용 국가 확대 양상 및 수용 아동수 변화 (1965년~1973년)

연도	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	합계
입양아동 (명)	451 (452*)	494	626	949	1,190	1,932	2,725	3,490	4,688	16,545
미국	421	392	450	624	882	1,571	1,206	1,622	2,324	9,492
노르웨이	3	6	23	25	696	887	148	186	259	2,233
스웨덴	23	93	135	225	198	340	511	602	618	2,745
덴마크	1	—	5	7	12	126	308	347	135	941
독일	1	—	—	—	2	2	9	62	135	210
이탈리아	1	—	—	2	10	25	38	45	26	210
일본	1	2	3	6	56	61	22	29	5	185
뉴질랜드	1	—	—	—	—	—	—	—	—	1
영국	—	1	2	2	4	6	1	2	3	21
캐나다	—	—	6	5	2	3	1	7	11	35
대만	—	—	2	2	—	—	—	—	—	4
프랑스	—	—	—	12	33	—	112	120	163	440
스위스	—	—	—	34	86	85	30	55	120	410
스페인	—	—	—	2	—	—	—	—	—	2
네덜란드	—	—	—	3	—	89	83	118	182	475
파라과이	—	—	—	—	19	—	—	—	—	19
터키	—	—	—	—	2	—	—	—	—	2
벨기에	—	—	—	—	1	130	229	267	286	913

튀니지	-	-	-	-	28	-	-	-	-	28
호주	-	-	-	-	3	3	2	1	-	9
불란드 ¹	-	-	-	-	-	47	-	-	-	47
폴란드	-	-	-	-	-	7	-	-	-	7
오끼나와	-	-	-	-	-	50	24	20	-	94
괌	-	-	-	-	-	-	1	2	-	3
아일랜드	-	-	-	-	-	-	-	5	-	5
홍콩	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
국가수	8	5	8	13	16	14	14	15	14	23

(자료 출처 : 보건사회부, 1965년~1969년 “혼혈아동 외국인입양 상황표” 보건사회부, 1970년~1973년 “해외 입양 상황”

비고 : 1) 이후 자료는 집계는 되었으나 보건사회부에 1973년까지 기재 및 다른 출처에서도 확인 불가 1965년의 총합은 보건사회연보 자료에는 451명으로 되어 있으나, 실제 국가별 합산 수치는 452명임, 이에 실제 수치를 (괄호) 및 *로 별도 표시함 재확인 필요

2) 1970년 파라과이, 터키, 튀니지, 1971년 불란드, 폴란드 포함에 대해서는 추가 확인이 필요

3) 1970년 입양국가 합산에서 불란드는 영국, 오끼나와는 일본(또는 미국)으로 포함해 합산에서 제외 1971년, 1972년 입양국가 합산에서 오끼나와는 일본(또는 미국), 괌은 미국으로 포함해 합산에서 제외, 총 입양국가 합산에서 도 불란드, 오끼나와, 괌은 제외한 수치임)

3) 국가 간 입양의 변화와 한국 해외입양: 제2차 세계대전 후 입양에서 제3세계 입양으로

본 연구에서 다루는 1960년대 중반부터 1970년대 중반까지의 중요한 또 하나의 변화는 국가 간 입양을 보낸 국가 목록의 변화이다. 1965년 이전 국가 간 입양을 보낸 국가를 통해 예상할 수 있는 입양 동기와 원인은 제2차 세계대전 이후의 입양을 보낸 국가와 아동수를 통해 확인할 수 있다. 제2차 세계대전 이후 1948년부터 1962년 사이에 미국으로 국가 간 입양된 아동의 총 수는 19,230명으로, 그중 가장 많은 아동을 미국으로 보낸 다섯 국가(한국, 그리스, 일본, 독일, 오스트리아)가 전체의 67%, 12,854명을 입양 보냈다. 다섯 국가는 한국(22%, 4,162명), 그리스(16%, 3,116명), 일본(13%, 2,987명), 독일(10%, 1,845명), 오스트리아(4%, 744명)이고 그리고 그 외 다른 국가에서 33%에 해당하는 6,376명을 미국으로 국가 간 입양을 보냈다(Altstein & Simon, 1991: 14~16). 이는 한국전쟁 이후 1953년부터 한국이 포함된 것을 제외하면 나머지 주요 입양국인 그리스, 일본, 독일, 오스트리아로부터의 해외입양이 약 60%에 가까운 수치이다. 이는 국가 간 입양이 초기에는 제2차 세계대전 이후의 패전 후 미군이 진주한 국가(일본, 독일, 오스트리아)와 냉전 형성과정에서 한국전쟁 이전

1946년 초부터 1949년 말까지 내전을 겪은 그리스, 그리고 뒤 이은 한국전쟁을 통한 한국 아동의 해외입양까지 다섯 개 국가의 아동의 미국으로의 국가 간 입양인 이 시기 전체 아동의 67%인 것은 국가 간 입양 초기 전개가 제2차 세계대전의 종전과 곧 이은 냉전체제의 형성 과정과의 관련성을 보여준다.

그러한 1965년 이전의 수치가 냉전 초기 제2차 세계대전과 국가 간 입양과 연결을 보여준다면 1975년 국가 간 입양 수치는 새로운 상황이 전개됨을 보여준다. 1965년부터 1975년 사이의 국가 간 입양을 보낸 국가의 변화를 살펴보면 입양이 개인으로서 한 아동의 입양이라는 과정으로 이어진 두 가족의 경험일 뿐만 아니라, 국가적, 시대적 맥락의 변화와도 긴밀하게 이어진 것을 알 수 있다. 미국 부모로 국가 간 입양으로 입양된 아동의 수치에서 1965년은 한국이 32%(466명)로 가장 많고, 그 다음 차례대로 이탈리아 12%(169명), 그리스 8%(116명), 일본 8%(116명), 독일 6%(87명), 홍콩 5%(66명) 그리고 그 외 국가 30%(437명)으로 총 1,457명이었다. 반면 1975년 국가 간 입양 수치는 총 수가 (1965년 대비 3.9배 증가한) 5,663명이고, 그 가운데 한국이 52%(2,913명), 베트남 12%(655명), 콜롬비아 7%(379명), 필리핀 4%(244명), 멕시코 3%(162명), 태국 2%(139명), 그 외 국가 20%(1,171명)로 전후 패전국에서 아시아와 남미의 제3세계 국가로 변하였다. 즉, 1965년에서 1975년 사이, 국가 간 입양을 보내는 국가의 변화(제2차 세계대전 패전국과 한국에서 제3세계 아시아와 남미국가)와 함께 1,457명에서 5,663명으로 전체적인 절대수의 증가, 그리고 한국 아동 수의 증가(466명에서 2,913명) 및 전체 내 비율 증가(32%에서 52%) 등을 확인할 수 있다(Altstein & Simon, 1991: 14~15 자료 바탕으로 연구자 재구성)

5. 요약 및 마무리: 전쟁과 평화, 개발과 빈곤 경계에 선 한반도, 한국, 한국의 해외입양인

1970년 전후 한국 해외입양은 이전보다 양적으로 증가한 추세를 보였음은 물론, 입양아동 성격과 입양동기, 입양을 보낸 나라에 있어서도 이전과 다른 양상이 나타났다. 구체적으로는 보호를 요하는 입양아동의 특성(성별, 연령, 인종), 입양을 보낸 국가와 입양을 받는 국가 간 추세의 변화, 아동난민의 발생원인과 입양 과정에서 보호방식 등 여러 측면에서 이전 1945년 이후부터 1960년대 초반까지의 국가 간 입양이나 한국 해외입양 양상과 달랐다.

본 연구는 그러한 변화와 차이가 제2차 세계대전 이후 냉전의 형성과 함께 생겨난 국가 간 입양이 1970년을 전후해 겪은 중요한 냉전 구도의 변환이 해방과 미군정, 분단 그리고 한국전쟁 발발과 구호, 복구, 재건, 개발 및 성장으로 이어지는 급격한 전환을 겪은 한국적 특

수성과 복합적으로 작용해 한국 해외입양 증가(특히 1970년 전후의 급격한 한국계 아동의 입양증가)가 연속·불연속적으로 긴밀한 관련이 있음을 살피고자 하였다.

한국 해외입양‘아동’(현재는 성인, 중년, 노년이 된 해외입양인)이 경험한 ‘양가성(Dual Identity)’, ‘경계성(Borderline Identity)’, ‘횡단성(Trans-passing Identity)’가 동아시아 냉전 맥락에서 분단과 탈식민, 근대화, 산업화, 전쟁, 평화, 제3세계 빈곤, OECD 선진국, 원조 수급, 원조공여 등 20세기 가장 복합적이고 양가적인 현상을 겪은 한국의 위치와 닮아있음을 확인할 수 있었다. 그런 점에서 한국 해외입양인의 경험은 개인적, 미시적 경험의 차원뿐만 아니라 한국, 동아시아, 제1세계, 제3세계, (넓게는 인접한 북한과 공산주의와의 경합을 통해 제2세계에 까지 포함) 탈식민화 과정으로서 국가수립, 전쟁과 개발, 근대화 과정과 같은 거시적 차원이 어떻게 이어져있고 또 굴절, 경합, 혼합, 충돌하는지를 살피는 사례가 될 수 있을 것이다. 어쩌면 냉전기 한반도, 한국, 해외입양인이 경험한 독특한 국가, 종교, 이념, 경제, 문화, 언어, 제도적 차원의 복합적 횡단 및 경계로서의 경험과 역사는 그 독특한 경계성과 횡단성을 통해 냉전 체제의 형성과 변화, 해체뿐만 아니라 지금도 계속되고 있는 탈냉전·포스트냉전·신냉전 시기를 통해 계속되고 있는 난민으로서 ‘아동’의 국제적 보호와 국가의 역할, 그리고 평화와 안전, 가족과 사회, 구호와 복지, 국제협력의 의미를 (재)발견하는 ‘오래된 미래’가 될 수 있을지 모른다.

Formation and Changes of East Asian Cold War and Images of Child Refugees: Overseas Adoption of Korean Children and Institutional Care

Shin Philsik (Seoul National University)

According to official document from the Overseas Korean Foundation in 2006, the number of overseas adoption of South Korea began with 4 Korean War orphans in 1954, followed by 59 adoption in 1955, 451 in 1965 and 5,077 in 1975. South Korean overseas adoption have continued and increased to the maximum figure of 8,837 in 1985. Starting point of this study is how and why the number of South Korean overseas adoption children increased from 451 in 1965 to 5,077 in 1975, after early increasing to 930 in 1958 and decreasing to 254 in 1962 and maintaining about 400. Main Question of this article is why more children should leave abroad from South Korea as adoptees during the period before and after 1970, when 'Miracle of the Han River' was starting and South Korea had escaped away from absolute poverty and aftermath of Korean War.

The purpose of this study is to examine the continuous increase of South Korean overseas adoption in the context of Korean child refugee relief system change from Korea and East Asian perspective in the Cold War era. In order to answer questions about the increase in adoption of Korean children 10 years from around 1965 to 1975, two research questions are cast. First, it examines the relationship between the Cold War change and the reduction process of foreign aid, which was related with a child relief and child welfare institutions(orphanages) in South Korea from World War II and to the middle of 1970s. Understanding of the foreign aid change for South Korea (especially civilian assistance aid) and relief systems for child welfare institutions will facilitate understanding an upheaval of the end of World War II and Korean independence, national construction and division of Korean peninsula, the Korean War and postwar reconstruction, and the poverty and development of South Korea. The second research question is the understanding of the factors, context, and background of the increase of the number of Korean overseas adoption from 451 in 1965 to 5,077 in 1975. Research will examine the relevance and relation between South Korea's rapid increase of overseas adoption from 1965 to 1975 and with Korean domestic situation, but also with Cold War change in East Asia.

The following results were obtained from this study on the increase in South Korea overseas adoption around 1970. First, around 1970, there were differences in the condition before adoption, motivation that be sent for adoption as well as quantitative increase compared to the previous period in Korean overseas adoption. Specifically, there were many changes in the characteristics of adoptive children, required protection (according to gender, age, race), changes in trends between adoptive countries and countries receiving adoption, reasons for becoming child refugees. Secondly, it is possible to explain in part the complex implications of the transformation of Cold War since the Second World War in the 1970s as a major factor in the quantitative change and characterization of Korean overseas adoption. At the center of this there was foreign aid reduction for Korean social welfare and child relief institution around 1970, and the reduction were complexly related with the change of Cold War from 1960s and the early of 1970s. Even after the reduction and withdrawal of foreign aid, Korean governmental kept the policy “Development First” which meant not to give any actual replacement in place of the vacancy of foreign relief and aid. Ultimately such systematic vacancy and neglect increased overseas adoption as another child relief system for South Korean children, mainly not for biracial Korean children but for non-biracial, Korean children.

Through research, Korean overseas adoption and child relief institution history have been closely related with the Korean historical transition that have experienced liberalization, division of Korean peninsula, Korean War, and the rapid transition to relief, restoration, reconstruction, and development. Experience of the Korean adoptee children (currently adult, middle-aged and elderly adoptees) is closely related and resembles with South Korea’s history and remember, which compressively passing through modernization, industrialization, War and Cold War, poverty, development, independence and division of country, aid supply and aid donation.

The Korean overseas adoption and South Korea history were separated from the time when the adoptees were sent to abroad, new nation, family, language, food, culture and race but both are very resembled alike they don’t remember but resemble their biological family. Both may have resemble their ‘Duality’, ‘Borderline Identity’, and ‘Trans-passing’ life.

Keyword : Cold War of East Asia. Child Refugees Relief, Foreign Aid, Child Welfare Institution, Overseas Adoption, Intercountry Adoption

냉전과 평화의 이미지

The Images of the Cold War and Peace

발표자 소개 / On Presenters

Huang Chien-hung is an associate professor of Graduate School of Interdisciplinary Arts at National Kaohsiung Normal University. His academic interests cover contemporary art and art theories. He has worked as a member of editorial committee of *New Media (Trans-Media School of China Academy of Arts)*, a member of editorial committee of *Contemporary Art and Investment*, etc. He wrote many works as *Trans-fiction: Investigation project of Asia* (2017), *Discordant Harmony* (2016), *Smile of Montage* (2013), *Trans-Plex Agenda* (2011), *An Independent Discourse* (2010).

Liu Ding is a Beijing-based artist and curator. His artistic and curatorial practice focuses on multiple viewpoints and modes of description, exploring a trajectory of discursive thoughts that connect the historical and the contemporary. He has participated in international biennials such as: Istanbul Biennial, Istanbul (2015); Asia Pacific Triennial, Brisbane (2015). His work has been shown at numerous major art institutions including: Tate Modern, London (2012/2013); Turner Contemporary, Kent, Arnolfini, Bristol (2008); Kunsthalle Wien, Vienna (2007). His writing and editorial works include: *Little Movements: Self-Practice in Contemporary Art*(2011); *Little Movements II: Self-Practice in Contemporary Art* (2013); *Accidental Message: Art Is Not A System, Not A World*(2012).

Suzy Kim is an associate professor in the Department of Asian Languages and Cultures at Rutgers University. Her areas of interest is modern Korean history, gender studies, cultural studies, and critical theory. Her publications include a guest-edited volume of *Cross-Currents: East Asian History & Culture Review* on “(De)Memorializing the Korean War”(March 2015) and *Everyday Life in the North Korean Revolution, 1945-1950* (2013), which received the 2015 James Palais Book Prize from the Association for Asian Studies.

Eckhart Gillen is an art historian, freelance curator and an adjunct professor at the Film University in Potsdam-Babelsberg since 2011. He was born in Karlsruhe, Germany and has lived in Berlin since 1971. He studied art history and sociology at the University of Heidelberg, where he received the doctorate in philosophy. He has organized numerous exhibitions and published widely on Russian, American, and German art of the twentieth century.

Gu Yi is an assistant professor in the Department of Arts, Culture and Media at University of Toronto. His academic interest includes modern Chinese art and visual culture, photography history, cultural production in contemporary China and the cold war visual culture. He wrote many works as “Open-Air Painting and Chinese Ways of Seeing”, “The Rise of Mount Huang: Perception, Nationalism, and Pictorial Photography in China”, “The ‘Peasant Problem’ and Time in Contemporary Chinese Art,” etc.

Gao Chu is a scholar and curator of Chinese photography. He serves as the director of the Social Archive of Chinese Photography(SACP) at China Academy of Art. He has spent more than ten years to build an alternative archive of Chinese photographers, collecting oral history and negatives, photos, and diaries of photographers between the 1930s to the 1980s. He has published works on Chinese photography, including *Forefront: Wartime Photography in China 1936-1945*(2015) and *David Crook: Selected photographs in China*(2016).

Jeon Gabseang is a researcher of Institute for Peace and Unification Studies at Seoul National University. Currently he works on the issue of prisoner camp in Korean war. He wrote “The Establishment of the Geojedo P.O.W. Camp and the Resistance of the Prisoners(2007)” and “Returned ROK Prisoners-of-War Collecting Points and ‘Hell Island’, Yoncho-Do(2017)”.

Maria Belodubrovskaya is a assistant professor of the Department of the Communication Arts at University of Wisconsin-Madison. Her research interests include film history, film stylistics, Russian/Soviet cinema, theories of film and ideology, mass art, film industry history and cognitive approaches to film spectatorship. She wrote many works including “Plotlessness: Soviet Cinema, Socialist Realism, and Non-Classical Storytelling”(2017), *Not According to Plan: Filmmaking under Stalin* (Cornell UP, 2017) etc.

Lee hana is a senior researcher of Kyujanggak Institute of Korean Studies at Seoul National University. Her main research area is Korean modern and contemporary history. Her academic interest includes the culture and the sentiment of Korean society. She wrote works as “Anticommunist Discourse and Politics of Affect”(2012), “Divisions and Struggles over the Concept of “National Culture” in 1970s and 1980s South Korea”(2016).

Li Gongming is a professor of Chinese art history and a director of Institute of Taiwan and Hong Kong Culture and Art Research at Guangzhou Academy of Fine Arts. His research interests include Chinese modern posters, Taiwan modern art history and the relations of twentieth century’s Chinese art and politics. He wrote *An Art History of Guangdong*(1993), *Slavery and Struggle: A Dialogue between Art and Science*(2001), *The Soul of History*(2010), *Poetry and Intellectual History exile in the Wind*(2011), *Art and Nature*(2012).

Hwang Dongha is a lecturer of the Department of Western History at Seoul National University. Her main academic field is the contemporary Russian history and Soviet culture and currently her interest moves on to the transnational history between Korea and Russia. She has written many articles on Russian history and culture including “Iconographic Analysis on the OKHO-TACC-Focused on the Enemy’s Images” and “The Symbolic Object and Memory: around the Blockade of Leningrad” etc.

Kim Seongsu is a professor of Sungkyunkwan University. He has studied the Korean and North Korean Literature, and written numerous articles on North Korean Literature including “A City Image of Seoul in a Literary Work of North Korea(2012)”, “Criticism of the Party Literature Tradition and North Korean Literature Before and After the 7th Party Convention(2017)” etc.

Chang Seijin is HK Professor of Hallym Academy of Science at Hallym University. Her main research field is the Korean contemporary literature and the Cold War culture in Korea in the post-1945 period. She has written several articles on intellectual history and cultural studies including “Imagined America”(2012), “Gloomy Asia”(2012).

Shin Philsik is doctoral candidate of the Interdisciplinary Program in Gender Studies at Seoul National University. His interest includes Korean children’s welfare and adoption in the Cold War period, social policy and civil rights, care and eco-feminism theory. Now he is working on doctoral thesis on single mother policy and related discourses in Korea.