

역사 속에서 새로운 창작의 혁신을 찾다

- 1984년에서부터 1989년까지의 중국영화 -

정태수

한양대학교 예술학부 영화학 전공 부교수

목 차

1. 1984-1989년 중국영화에서 나타난 세대론적 시각의 오류
2. 문예정책의 변화와 영화언어에 대한 논의
 - 1) 1978년 개혁, 개방 노선과 문예정책의 변화
 - 2) 영화언어에 관한 두 가지 논의
3. 다층적 의미로의 확장과 전통적 미학사상
 - 1) 선명한 이야기 구조로부터의 이탈
 - 2) 전통적인 미학사상과 수법으로부터 아름다움 찾기
4. 결론

1. 1984-1989년 중국영화에서 나타난 세대론적 시각의 오류

1984년 장쥘자오(張軍釗)의 <하나와 여덟(一個和八個)>, 천카이거(陳凱歌)의 <황토지(黃土地)> 등이 등장하면서 시작된 중국영화의 혁신은 1989년까지 지속되었다. 그러나 이 시기는 중국영화에 대한 역사적 판단을 가장 곤혹스럽게 만든 해이기도 하다. 왜냐하면 1984년부터 1989년까지의 중국영화의 특징을 대부분 천카이거, 장이머우(張

藝謀), 텐장쑹(田壯壯), 우쯔뉴(吳子牛), 황젠신(黃建新) 등 이른바 5세대라는 명칭으로 이들의 작품을 집단화시켜 프레임을 하기 때문이다. 그러나 “5세대 영화 혹은 새로운 중국영화는 사회문화적 개요와 미학적 정치적 윤곽의 용어로서 명확한 형태가 없는 것이다.”¹⁾ 그럼에도 불구하고 많은 영화 역사가들은 중국영화 역사를 몇몇 감독들과 작품들의 특징에 한정된 세대론적 시각을 유지하고 있다.

중국영화에서의 세대론적 관점은 일반적으로 “학술적 동기에서 출발했다기 보다는 저널리즘적 동기에서 출발하였던 바, 중국 영화의 역사를 감독 중심으로 재구성하겠다는 의도를 전제하고 있다.”²⁾ 이러한 의미를 지닌 세대론적 구분은 1984년부터 1989년까지의 중국영화를 설명하는데 매우 유효한 것도 사실이다. 왜냐하면 이 시기 뛰어난 영화를 만든 감독들은 문화대혁명과 농촌으로의 하방, 1978년 북경영화대학 입학, 1982년 졸업, 1983년부터 영화계 진입이라는 공통된 역사적 경험을 가지고 있기 때문이다. 이러한 역사적 경험은 이들 감독들에게 영화창작의 중요한 토대로 작용하여 이전의 중국영화에서 볼 수 없었던 변모와 혁신에 결정적 기여를 하였다. 이러한 이유로 1984년에서 1989년까지의 중국영화 역사는 특정한 감독들과 작품들의 역할과 기능이 지나치게 집중되어 부각됨으로써 세대론적 관점에 의한 일방적 흐름으로 인상지워졌다 해도 과언은 아니다. 그렇기 때문에 이들을 집단화 하여 세대로 구분하는 것은 일정한 타당성을 갖고 있다.

그럼에도 불구하고 1984년부터 1989년까지의 중국영화 역사를 세대론적 시각인 5세대 중심으로만 바라보는 것은 이 시기 중국영화 역사에 대한 객관적 판단을 흐리게 하는 경향이 있다. 왜냐하면 이 시기는 세대론자들의 구분에 의한 5세대의 영화감독들뿐만 아니라 이른바 3세대, 4세대 영화감독들도 중요한 영화적 특징을 형성하고 있기 때

1) Xudong Zhang, *Chinese Modernism in The Era of Reforms*, Duke University Press, 1997, p.205.

2) 임대근, 『중국영화 세대론 비판』, 『중국학 연구』 제31집, 중국학 연구회, 2005, 124쪽.

문이다. 이것은 중국영화의 혁신과 5세대의 시작을 알린 1984년부터 나타난 현상이다. 즉 1984년에는 중국영화 역사에서 혁신의 시작을 알린 장진자오와 천카이거 영화만 존재했던 것은 아니다. 이들 영화화 함께 이전 시기부터 영화를 만들어왔던 링쯔핑(凌子風)의 <변경도시(邊城)> 세진(謝晉)의 <산 밑의 화환(高山下的花環)> 황젠중(黃健中)의 <양갓집 여인(良家婦女)> 그리고 5세대 영화감독들에게 직접적인 영향을 끼친 우톈밍(吳天明)의 <인생(人生)>도 1984년 같은 해에 만들어졌다. 이와 같은 특징은 1984년부터 1989년 천안문 사태까지의 중국영화 역사 풍경이 혁신과 지속이라는 두 가지 측면이 공존하고 있다는 것을 말하고 있다. 이것은 곧 이 시기가 중국영화 역사에서 다양한 영화감독들의 창작활동이 이루어진 시기라 할 수 있는 것이다. 따라서 지나치게 “5세대의 감독과 작품에 집중하고 있는 세대론적 관점은 또 다른 의미의 중요한 영화적 특징과 경향을 형성하고 있는 5세대 이외의 감독들인 세진, 셰페이(謝飛), 우톈밍, 황젠중 등과 작품의 의미는 평가 절하 될 수밖에 없는 상황에 직면하게 된다.”³⁾ 이것은 1984년에서 1989년까지의 중국영화 역사를 설명하는데 있어 5세대 감독들의 영화만으로 이 시기 중국영화의 특징과 경향을 파악할 수 없다는 의미이기도 하다. 그러므로 이 시기를 온전하게 파악하는데 있어 5세대 중심의 세대론적 관점은 치명적인 결함을 드러내게 된다. 뿐만 아니라 이와 같은 역사적 관점은 특정한 영화감독과 작품만을 대상으로 하고 있기 때문에 필연적으로 편협한 역사적 판단을 하게 된다. 비록 5세대로 불리는 영화감독들과 작품들이 기존의 중국영화 내용과 형식으로부터 벗어나 1984년부터 1989년까지의 중국영화 역사를 가장 혁신적으로 발전시키고 변모시킨 것은 부인할 수 없는 사실이지만, 이들 감독과 작품만이 이 시기 전체를 설명하고 대변하고 있는 것은 결코 아니다. 그것은 전체 역사의 흐름과 맥락 속에서 이해되어야 한다. 따라서 몇몇 감독들과 작품만을 통한 세대론적 관점에 의해 역사를 구

3) 앞의 논문, 131쪽 참고.

획 짓는 것은 주변의 중요한 역사적 재료에 눈을 감게 되는 결과를 초래할 수 있다. 왜냐하면 이 시기 중국영화는 중국의 정치권력의 변화와 문예정책의 변화, 그리고 영화언어에 대한 논의가 상호 밀접하게 연결되어 있으면서 발전하였기 때문이다. 따라서 이 시기 중국영화는 세대론적 관점뿐 아니라 그 시기를 수놓은 다양한 연대기적 요소들의 통합적 시각에 의해 판단되어야 한다.

2. 문예정책의 변화와 영화언어에 대한 논의

1) 1978년 개혁, 개방 노선과 문예정책의 변화

중국에서 문예정책은 매우 중요한 위치를 차지하고 있다. 그것은 문예창작이 중국 공산당의 이념, 이데올로기의 확산과 정책에 주도적으로 기능해야 한다는 창작과 정치와의 불가분의 관계를 형성하고 있기 때문이다. 따라서 중국에서의 문예정책은 국가의 정치권력과 정책의 변화에 매우 민감할 수밖에 없다. 이와 같은 문예정책의 변화는 영화정책과 영화창작에도 그대로 적용된다. 왜냐하면 영화제작과 보급의 기반이 국가의 직접적 관할 체계 속에 존재하기 때문이다. 그러므로 중국에서의 영화는 동시대의 주요 정치이념과 정책으로부터 형성된 문예정책과 불가분의 관계를 가진다고 할 수 있다.

문예정책에 대한 중국의 가시적 변화는 1976년 10월 문화대혁명의 4인방이 체포되고, 1977년 8월 12일에 소집된 당 제 11기 전국대표대회에서 당주석 화궈핑(華國鋒)이 문화대혁명의 종결을 선언하면서 10년에 걸친 대단원의 막을 내리는데까지 거슬러 올라간다. 특히 1978년 5월 27일부터 6월 5일까지 중국문학예술계연합회 제 3기 전국위원회 제 3차 확대회의가 북경에서 소집되면서 중국의 문예정책은 신속하고 구체적으로 나타나기 시작하였다. “문화대혁명 이후 최초로 전국

에서 문예계 대표가 한자리에 모인 뜻 깊은 이 대회에서는 문화대혁명 기간에 4인방에 의해 제정된 문예정책과 문예이론을 모두 폐기하기로 결의했으며, 아울러 문화대혁명 기간에 활동이 중지되었던 각급 문예협회, 즉 중국문련, 중국작가협회, 중국음악가협회, 중국연극가협회, 중국영화인협회, 중국무용가협회 등 협회의 활동재개와 《문예보(文藝報)》 복간을 선언했다.”⁴⁾ 그러나 중국에서 문예이론과 정책에 대한 획기적 전환점이 된 것은 1978년 12월 18일부터 22일까지 개최된 중국공산당 제 11기 중앙위원회 제 3차 전체회의(3중전회)에서 덩샤오핑(鄧小平) 세력의 주도로 선언된 개혁, 개방정책 노선이라 할 수 있다. 이 대회에서는 “중국 사회가 당면한 주요 모순은 더는 계급간의 모순이 아니라 경제생활의 향상을 바라는 대중들의 요구와 이에 부응할 수 없는 중국의 경제적 낙후성에서 파생되는 것이라는 점을 재확인하고 계급투쟁보다는 계급간의 단결과 협력을 바탕으로 경제발전과 현대화를 추진하는 것이 당과 국가의 최우선적 과제라고 선언하였다. 그리고 이 대회를 통해 덩샤오핑 세력과 지도자들은 지식인들과 일반 대중들에게 11기 3중전회의 사상해방 정신에 입각해 계급투쟁을 강조하는 문화대혁명 좌파들의 교조주의적 사상을 비판할 것을 권장했고, 그 동안 신성시되었던 마오쩌둥(毛澤東) 사상에 대해서도 실사구시의 정신에 기초해 재평가해야 한다고 주장했다.”⁵⁾ 이러한 3중전회의 선언과 결과는 중국의 과거 문예작품과 이론, 정책에 대한 재평가 작업 과정에 깊은 영향을 미쳤다. 이와 같은 예는 “3중전회 직후 중국의 《문예보》 《문학평론(文學評論)》 편집부가 연합하여 소집한 ‘문예작품 확정정책좌담회’의 결과에서 확인된다. 이 회의에서는 문화대혁명 기간 중에 독초로 낙인이 찍혔던 작품들의 명예회복 문제가 논의되었다. 이 회의에서는 작품의 명예회복을 위해 무고하게 독초로 판정된 작품을 선별하는 기준을 정했다. 첫째, 작품에 반영된 현실이나 역사가 진

4) 김시준, 『중국당대문학사조사연구』, 서울대학교 출판부, 2000. 249쪽.

5) 서진영, 『21세기 중국정치』, 폴리테이아, 2008, 301-302쪽.

실에서 출발하고 있는가? 둘째, 작품의 사상성이 실사구시적인가? 등을 기준으로 하되 다각적인 분석을 통해 많은 작품을 명예회복 시켰다. 다른 문학작품들과 함께 이때 재평가된 영화로는 <홍일(紅日)>, <노조(怒潮)>, <임가포자(林家鋪子)>, <조춘이월(早春二月)>, <북국강남(北國江南)>이다.”⁶⁾ 이와 같은 문예작품에 대한 재평가와 판정 기준은 중국의 문예이론과 정책이 중국의 경제개혁 노선과 밀접한 관계 속에서 움직이고 있다는 것을 실질적으로 보여주고 있는 것이다. 이러한 개혁, 개방 정책 노선은 중국의 문예이론과 정책뿐만 아니라 창작가 개인의 자유를 확대하는 방향으로 나아가도록 견인하는 중요한 요인이 되었다. 이를 뒷받침하는 것으로는 “1979년 3월 《문예보》 편집부에서 전국의 문예평론가들을 소집하여 개최한 ‘문예이론비평공작자담회(文藝理論批評工作座談會)’를 통해 확인된다. 이 회의에서는 《문예와 정치의 관계》라는 의제로 열띤 토론이 있었다. 이 회의의 결론에서 ‘우리의 문예는 당의 영도 하에 행해지는 당의 전체 사업의 일부이므로 당연히 정치에서 벗어날 수 없다. 그러나 문예는 정치를 위해 봉사한다라는 규정은 비과학적이다. 아울러 현실주의 문학의 진실성, 전형성, 문예와 생활의 관계를 정립해야 한다’고 강조했다. 문예는 정치가 임의로 좌지우지할 수 있는 간단한 도구가 아니며, 문예를 간단히 계급투쟁의 도구로 삼아서는 안 된다고 하여 과거 마오쩌둥 시대의 문예정책을 전면 부인하기로 결의했다. 이것은 문예계의 전면적인 개혁과 당과 정부의 문예정책의 전면 수정을 요구하는 것이라고 하겠다.”⁷⁾ 이 회의에서는 문예가 비록 정치적 행위와 분리할 수 없다는 불가피성을 제시하고 있지만, 그것으로부터 벗어나야 한다는 것을 주장하고 있다. 이른바 정치로부터 문예의 독립성을 조심스럽게 제기한 것이라 할 수 있다.

이러한 기조는 덩샤오핑이 참가하여 축사를 한 1979년 10월 30일부

6) 김시준, 앞의 책, 250쪽.

7) 김시준, 앞의 책, 250쪽.

터 11월 16일까지 북경에서 열린 ‘중국문학예술공작자(中國文學藝術工作者)’ 제 4차 대표대회에서 더욱 분명히 나타났다. 이 대회에서 “덩샤오핑은 문학예술계에 대한 정부의 방침을 다음과 같이 피력했다. 문학예술이라는 복잡한 정신노동은 개인의 창의적 정신을 발휘하는 것이다. 앞으로 정치의 부당한 간섭이 있어서는 안 된다. 작품의 사상상의 성취와 예술상의 성취는 독자인 인민만이 할 수 있다. 당은 문예공작의 지도에 대해 명령을 하지 않을 것이고 문학예술이 임시적으로나 구체적으로나 직접적으로나 정치임무에 종속하라고 요구하지 않을 것이다.”⁸⁾ 덩샤오핑의 문예이론, 정책 방향에 대한 언급은 1980년대 중국의 문예이론과 정책 방향에 직접적인 영향을 미쳤다고 할 수 있다. 이 대회를 기점으로 중국의 문예는 큰 변화가 일어났다. 즉 문혁기간과 문혁이후 지속되었던 교조주의와 마오쩌둥 개인숭배에 근거한 ‘모범극(樣板戲)’과 ‘삼돌출론(三突出論)’⁹⁾ 수법에서 벗어나기 시작하였다. 덩샤오핑에 의해 주도된 창작에 대한 이러한 유연성의 기초는 후야오방(胡耀邦)에게서도 나타났다. 그는 1980년 1월 23일부터 2월 13일까지 중국희극가협회, 중국작가협회, 중국영화협회의 연합회가 소집한 ‘극본창작좌담회’에 당 대표로 참가하여 “당 제 11기 3중전회 이후 문예전선이 취득한 성과를 긍정하고 동시에 문예창작에서 사상해

8) 김시준, 위의 책, 255쪽.

9) 모범극은 문화대혁명을 주도했던 장칭(강칭) 등이 기성의 문화체제를 부정하려고 여덟 개의 공연작품을 통해 전통극을 개혁한 현대극과 서구의 발레에 서사극 양식을 접목한 발레극, 그리고 교향악극 등 3가지 스타일의 모델을 제시한 것을 칭한다. 3가지 스타일의 모델 중 첫 번째 경우는 「붉은 신호등(紅燈記)」、「사자의 호숫가 마을(沙家濱)」、「지략으로 위호산을 탈출하다(智取威虎山)」、「백호부대를 기습하다(奇襲白虎團)」、「항구(海港)」 등 5편으로 가장 많은 비중을 차지한다. 두 번째 것은 「백모녀(白毛女)」와 「붉은 남자군(紅色娘子軍)」 두 편이 해당되는데 모두가 이미 영화로 선을 보였던 것들이다. 마지막 세 번째 경우에는 현대극 장르로 만들어진 「사자의 호숫가 마을」을 교향악극으로 재구성한 것이 있다. 이러한 양식상의 모델을 드러내기 위한 창작의 기준으로 강조된 이론이 바로 삼돌출론이다. 이는 모범극뿐 아니라 모든 예술 장르에 적용되는 심미적 기준으로 강조되었다. 인물묘사에서 긍정적인 인물을 돌출시키고, 긍정적 인물 가운데 영웅적 인물을 돌출시키고, 영웅들 중에도 주요한 영웅을 돌출시킨다는 것이다. 이로 인해 중국의 문예창작은 극심한 도식주의와 교조주의로 점철되었다. 장동천, 『영화와 현대중국』, 고려대학교 출판부, 2008, 181-182쪽에서 참고.

방과 4항 기본원칙을 명확히 통일하여 줄 것을 제안했다. 그리고 1980년 2월 23일부터 29일까지 소집된 당 제 11기 5중전회에서 덩샤오핑은 <목적의 형세와 임무(目前的形勢和任務)>라는 보고에서, 문예계에 대해 다시 한번 사상해방의 약속과 창작 자유의 한계를 다음과 같이 다짐했다. 우리는 雙百方針과 三不主義(불조변자不抓辮子-머리채를 잡지 않는다. 즉 억지로 규제를 가하지 않는다. 불구모자不扣帽子-모자를 씌우지 않는다. 즉 무고하게 반동으로 몰지 않는다. 불타곤자不打棍子-억지로 죄를 씌우지 않는다)를 견지한다. 문예가 정치에 종속되어야 한다는 구호는 없을 것이고 간섭도 하지 않을 것이다. 그렇다고 문예가 정치에서 이탈하는 것은 아니다.”¹⁰⁾ 이처럼 중국의 문예정책은 개혁, 개방 노선의 추진과 함께 문혁시기와는 비교할 수 없을 정도로 창작에 대한 유연한 정책으로 바뀌어 갔다.

그러나 문예창작의 독창성 존중이라는 덩샤오핑과 후야오방의 지속적인 언급에도 불구하고, 문예방침에 대한 중국공산당의 시각은 1983년 3월 소집된 전인대회에서 그동안 추진하여 왔던 농업, 공업, 국방, 과학기술의 4개 현대화를 달성하기 위한 경제개혁, 개방정책의 폐해가 나타나기 시작하면서 다시 긴장과 조정의 국면을 맞이하게 된다. 즉 중국의 지도층은 개혁, 개방정책에 편승하여 창조된 중국의 문예작품과 중국으로 유입된 외국 문예작품이 사회주의 이데올로기의 원칙을 심각하게 오염시키고 있다고 판단하였다. 이러한 현상에 대해 “덩샤오핑은 1983년 당 12기 2중전회에서 부르주와 및 여타 착취계급의 부패하고 퇴폐적인 이념을 확산하고 사회주의 이념과 공산당의 지도력에 불신감을 조장하는 지식인, 소설가, 예술인들을 대상으로 정신오염이라는 개념을 사용하였다.”¹¹⁾ 특히 펑젠(彭眞)은 “1983년 10월 21일부터 26일까지 당중앙이 당외 인사, 즉 민주당파와 무당파 인사 270여 명을 초청하여 좌담회를 개최한 자리에서 당중앙을 대표하여 <당정비

10) 김시준, 앞의 책, 258쪽.

11) 김영문, 『덩샤오핑과 중국정치』, 탐구당, 2007, 329쪽.

와 정신오염을 반대하는 문제에 대한 답화>를 발표하였다.”¹²⁾ 평편의 답화가 발표되자 “1983년 10월 31일자 《인민일보(人民日報)》와 《신화사(新華社)》는 즉각적으로 <사회주의 문예의 깃발을 높이 들어 정신오염을 확고하게 방지하고 철저히 제거하자(高舉社會主義文藝旗幟, 堅決防止和清除精神污染)>와 <정신오염에 대해 투쟁하자(向精神污染鬪爭)>라는 제목의 사설과 통신을 게재하였다. 이와 동시에 10월 31일 문화부 부장 주무쯔(朱穆之)는 공회(工會) 제10차 대회에 참석한 문화인들을 모아 좌담회를 개최했다. 그는 정신오염에는 주요한 두 가지가 있다면서 하나는 이론방면에서 마르크스주의 원칙을 위배하는 것으로, 추상적인 인간의 가치와 인도주의, 이른바 사회주의 이화(異化) 등의 관점을 선양하는 것이고, 또 하나는 문예작품이나 문예물 상영에서 음란하고 색정적인 것, 흥폭한 공포물, 황당하고 기이한 것과 먹고 마시고 노는 부패한 자산 계급적 생활방식을 선전하는 것 등으로, 이 두 가지는 오염의 위해성이 대단히 크다고 하였다. 11월이 되면서 정신오염의 범위는 더욱 확대되어 문예·신문·교육·정치·법률 등 이르지 않은 데가 없게 된다. 특히 사상계에서는 ‘사회주의 異化’ 문제로, 문예계에서는 ‘인성과 인도주의’ 문제로 정신오염 제거운동이 활발해졌다.”¹³⁾ 그리고 “1983년 11월 중순부터 덩리췌(鄧力群)의 지도 아래 부르주와 민주화와 자유화, 휴머니즘과 소외, 모더니즘, 서구문화에 대한 숭배, 개인주의, 기회주의 미신, 음란, 영화와 비디오테이프 등을 정화하는 반정신오염 운동이 추진되었다.”¹⁴⁾ 1983년에 주로 집중적으로 제기된 정신오염 문제는 개혁, 개방정책으로 인하여 확대된 문예이론, 정책의 유연함에 적지 않은 긴장감과 위축감을 주었다. 따라서 1983년에서부터 1984년까지는 문혁이후 지속되어왔던 일정한 창작의 자유가 제한된 공산당의 통제 속으로 바뀌어갔다고 할 수 있다.

12) 김시준, 위의 책, 270쪽.

13) 김시준, 위의 책, 271쪽.

14) 김영문, 앞의 책, 334쪽.

그러나 이러한 분위기는 “1984년 10월 중국 공산당 제 12기 3중전회에서 경제체제 개혁에 관한 결정을 채택하고 본격적인 경제체제 개혁에 착수하면서 다시 변하였다.”¹⁵⁾ 이 대회를 기점으로 1983년 1984년에 걸쳐 문예계에 정신오염 문제를 제기하면서 비판운동이 전개된 후 처음으로 1984년 12월 28일부터 1985년 1월 5일까지 전국성의 문예계 대표자회의인 중국작가협회 제4차 대표자대회가 열렸다. 이 대회는 비록 문학에 한정되어 있는 대회였지만 향후 중국의 문예정책의 풍향을 가늠할 수 있는 중요한 대회였다. “이 대회에는 후야오방, 완리(萬里), 시종순(習仲勛), 구무(谷牧), 후치리(胡啓立) 등 당과 정부의 고위층이 다수 참석했다. 후치리는 당중앙서기처를 대표하여 축사를 했다. 그는 ‘문학계는 사회주의 법제 관념을 강화하고 백화제방과 백가쟁명의 방침을 견지하며 창작의 자유를 실현하도록 해야 한다. 문학창작상에서 나타나는 잘못된 문제는 법률에 위반된 것이 아니면, 문예비평 즉 비평, 토론, 쟁론을 통해 해결하도록 할 것이며 비평된 작가가 정치적 차별을 받거나, 이것으로 인해 처분 또는 기타 조직으로부터 부당한 대우를 받지 않을 것을 보증한다’라고 했다. 물론 이 자리에서도 정신오염 제거 문제는 제기되었다. 그러나 그는 당과 문예지도층 사이에 아직도 존재하고 있는 ‘지나친 간섭, 너무 많은 비판, 너무 많은 행정명령’ 등의 문제에 대해 지적하고, 앞으로 당은 창작의 자유를 절대보장하고 스스로 문예계가 정화되기를 바란다’고 했다.”¹⁶⁾ 후치리의 축사는 중국의 문예이론, 정책의 기초가 다시 창작의 자율성 보장에 있다는 것을 밝힌 것이라 할 수 있다. 이것은 1984년 10월 중국 공산당 제 12기 3중전회에서 자오쯔양(趙紫陽)이 제기한 중국은 아직 사회주의 초급단계에 있기 때문에 계속 대담한 경제개혁을 추진해야 한다는 ‘사회주의 초급단계론’¹⁷⁾에서 어느 정도 예견된 것이라 할 수

15) 서진영, 『현대중국 정치론』, 나남출판사, 1997, 302쪽.

16) 김시준, 앞의 책, 275쪽.

17) 사회주의 초급단계론은 1980년대 전반기 개혁 이론가들에 의해 산발적으로 제기되었고 공식화 된 것은 1987년 자오쯔양의 당 대회 연설에서부터였다.

있다. 즉 개혁, 개방 노선을 보다 강력하게 추진할 수 있는 이론적 토대가 ‘사회주의 초급단계론’으로 확립되었기 때문에 문예정책과 이론, 창작의 유연성이 자연스럽게 연결될 수 있었던 것이다. 이와 같이 중국의 문예 정책은 1978년부터 사회주의 이데올로기와 정치권력 등의 내부를 정비하고 조심스럽게 추진하여왔던 개혁, 개방정책이 1984년을 기점으로 강력한 개혁, 개방정책 노선으로 바뀌기 시작하면서 중국의 문예 정책 방향도 창작의 자율성 확보 쪽으로 전개되어 갔다. 문예정책 방향의 변화와 함께 중국의 영화 언어도 이러한 큰 틀의 흐름과 맥락 속에서 전개되었다 할 수 있다.

2) 영화언어에 관한 두 가지 논의

문화대혁명의 시기가 종결되고 개혁, 개방 정책이 추진되면서 문예 이론과 정책의 변화와 함께 중국영화계에도 실질적인 조치가 이루어지기 시작하였다. “1978년 11월 문화부 내에 ‘영화재심위원회(電影復審小組)’가 구성되어 17년간 독초로 규정되어 금지되었던 영화들에 대한 단계적 해금조치가 진행되었다.”¹⁸⁾ 이와 같은 조치는 중국의 영화 감독들에게 영화에 대한 새로운 창작의 시도와 미학적 탐색을 할 수 있는 기반을 조성 하였다. 이것은 1984-1989년까지의 중국영화를 설명하는데 매우 중요한 요소라 할 수 있다. 왜냐하면 이 시기 중국영화의 경향과 특징은 1979년 이후 발생한 영화언어와 창작에 대한 새로운 인식과 태도와 결부되어 있기 때문이다. 특히 문혁이전에 영화대학을 졸업했지만 문혁기간에 영화창작 활동을 하지 못하고 1979년부터 본격적으로 활동하기 시작한 영화감독들에게는 영화창작에 대한 본질적이고 근본적인 문제를 제기할 수 있는 분위기가 형성 되었다.

이에 대한 구체적 현상은 1979년 잡지 《영화예술(電影藝術)》에

18) 장동천, 앞의 책, 197쪽.

장난신(張煖忻)과 리투어(李陀)가 공동으로 발표한 <영화언어의 현대화를 논하다(論電影語言的現代化)>를 통해 본격적으로 나타났다. 이 글에는 중국영화가 세계영화에 비해 뒤떨어지고 있는 근본적인 원인이 무엇인지 “영화언어에 대한 넘치는 질문으로 시작되었다. 영화예술에 대한 이론적 탐구에 관한 우리의 시각은 무엇인가? 우리는 우리 자신의 문화를 발전시킬 수 있는 비교적 체계적이고 진보적인 영화미학을 가지고 있는가? 우리의 영화 만들기가 어떤 노골적인 미학적 지침 하에서 혹은 맹목적인 발전으로 이루어지고 있지는 않은가? 우리가 영화 이론과 영화 만들기에 있어 국제적으로 최근 발전의 명확한 지식을 가지고 있는가? 우리는 외국 예술로부터 사상을 받아들이고 배워야만 하는가, 그렇지 말아야 하는가?”¹⁹⁾ 이러한 본질적 질문을 중국영화에 던지면서 이들은 “앙드레 바쟁(Andre Bazin)의 사실주의 영화이론을 중국영화에 접목시켜야 한다고 주장했다. 사실성에 기반 한 앙드레 바쟁의 미장센 이론은 이들 세대의 영화에 적극적으로 수용되었다. 이러한 영화창작 이론에 대한 추구는 기존의 중국 영화 전통에서 탈피해 영화의 현대화를 추구하는 이른바 4세대 영화감독들에게 확고한 창작의 동기가 되었다.”²⁰⁾ 이것은 중국의 전통적인 사회주의 창작법칙으로부터 벗어나 문혁기간에 자행되었던 역사적 상처를 심오한 은유나 상징을 사용하지 않고 사실적으로 묘사하여 누구나 쉽게 이해할 수 있는 서사적 이야기들에 대한 관객들의 현실적 요구에 장난신과 리투어가 앙드레 바쟁 이론으로 화답한 것이라 할 수 있다. 그 결과 이 시기 4세대 영화감독들은 “이전의 영화에서 정치성에 의해 가려졌던 휴머니티와 운명, 그리고 개인의지와 욕망을 포함한 인간의 내면세계가 작품 속에 등장하기 시작했다. 그들은 역사 속에서 개인이 처한 운명에 대해 전에 없는 관심을 표했다. 그들은 의식의 흐름, 시공간의 교차, 구성의 자유로움 등 미증유의 실험정신을 통해 궁극적으로 인간

19) Xudong Zhang, 앞의 책, p.233.

20) 장동천, 앞의 책, 200쪽.

의 계몽과 각성, 휴머니즘의 회복에 대한 메시지를 영화에 담았다.”²¹⁾ 이들의 이러한 대응은 1980년대 중국영화가 사실에 대한 탐구로 전환하게 되는 계기가 되었다.

그리고 미장센 이론을 통해 구축된 사실주의에 대한 탐구는 영화 창작의 독립성과 독창성으로 나아가는데 초석이 되었다. 그것은 1983년 10월 《영화예술(電影藝術)》에 양녕(楊寧)이 발표한 <영화는 영화다>라는 테마를 통해 확인된다. 양녕의 글은 영화가 정치와 이데올로기, 다른 인접예술로부터의 영향을 최소화하고 독립적이고 독창적인 창작과 미학적 시도를 통해 본질적인 영화예술로 회귀하고자 한 염원의 신호탄이었다. 이것은 장난신과 리투어의 사실주의 영화 이론의 연장선이고 사회주의에서 통용되고 있는 이데올로기로서 사회주의 리얼리즘 주도의 창작이론으로부터 벗어나 새로운 창작 패러다임을 추구하고 있는 것이다. 따라서 양녕의 <영화는 영화다>는 1978년 장난신과 리투어가 앙드레 바쟁의 미장센 영화이론을 통해 중국영화가 직면하고 있던 창작의 문제점을 해결하고자 한 한계를 영화 자체의 독립성과 독창성으로 해결하고자 한 것이다. 이것은 1970년대 후반에서 1980년대 초반까지의 중국영화에서 사실주의가 갖는 대표적인 한계라 할 수 있는 공통의 역사적 경험인 집단적 중후로부터 개인적 경험으로 회귀할 수 있는 실마리를 제공했다. 그리고 개인 경험의 강조로 연결된 양녕의 영화언어에 대한 인식은 그동안 “중국의 전통적인 유교 도그마와 사회주의 도그마로 인하여 인간다움, 자연스러움, 개성과 창의성을 잃어버리고 정신적 빈곤상태에 빠져 있는 중국문화”²²⁾와 영화를 새로운 차원으로 발전할 수 있는 토대가 되었다. 그 결과 “중국 영화는 중국민족과 개인이 국가의 강요로부터, 유교적 전통으로부터, 사회주의 체제의 도그마로부터 그리고 서구 문화의 무분별한 수용으로부터 해방되어 놀랍도록 사실적이고 자연주의에 근접한 영상기법을

21) 장동천, 앞의 책, 205쪽.

22) Stefan Kramer / 황진자 옮김, 『중국영화사 / Geschichte des Chinesischen Films』, 이산, 2000, 198쪽.

도입하고 낯선 영화이론들을 비판적으로 그들의 문화에 접목시켰으며, 억압적인 도그마에 매몰되어 있던 중국의 고유한 문화전통을 되살려냈던 것이다.”²³⁾ 따라서 1983년 양닝의 ‘영화는 영화다’라는 의미 속에 내포되어 있는 영화언어의 독립성은 1980년대 초반까지 중국영화에 존재하고 있던 표현방식과의 단호한 단절을 가져왔으며 은유와 상징을 통해 사회비판적 시각을 유지하면서 다양한 표현양식을 만들어냈을 뿐만 아니라 영화 창작의 독립성과 독창성을 확립할 수 있는 직접적 계기가 되었다.

1980년대 중국영화의 역사는 1978년 개혁, 개방정책 노선 채택으로 중국영화에 대한 다양한 조치들과 함께 시작되었다. 이와 동시에 중국영화는 새로운 영화언어의 패러다임 구축이라는 역사적 과제를 안게 되었다. 그것을 중국영화 역사 내부의 논의로 이끈 것이 장난신과 리투어의 <영화 언어의 현대화>와 양닝의 <영화는 영화다>인 것이다. 이들에 의한 논의는 1980년대 중국영화 특징과 창작방향을 제시한 이른바 4세대, 5세대 영화감독들의 독창성의 논리적 기반이 되었다. 특히 “영화 존재론이나 롱 테이크 이론으로 불린 앙드레 바쟁의 이론은 1980년대 초와 중반기의 중국의 영화 혁신자들에게 카메라에 의해 베일이 벗겨진 채 드러난 감추어진 진실을 겨냥하도록 하였다.”²⁴⁾ 이것은 중국 현실에 대한 다양한 해석의 가능성을 열기 시작했다는 것을 의미하였다. 이와 같은 특징을 가장 효과적이고 실제적으로 구현한 영화들이 1984-1989년 사이에 나타났다. 따라서 이시기의 영화감독들은 개인에게 각인된 중국 사회와 역사를 영화 속에 투영시킨 영화 창작가들이라 할 수 있다. 그리고 이들의 영화창작 이론에 대한 다양한 접근은 1980년대 중국영화의 언어가 현대화, 독립화 되는데 커다란 기여를 하였다.

23) 앞의 책, 200쪽.

24) Xudong Zhang, 앞의 책, p.236.

3. 다층적 의미로의 확장과 전통적 미학사상

1) 선명한 이야기 구조로부터의 이탈

1945년 5월 2일부터 25일 사이 마오쩌둥은 ‘연안의 문예계 작가들과 좌담회(在延安文藝座談會上的講話)’에서 문예창작에 대해 연설하였다. 여기서 마오쩌둥은 “문예를 인민과 한마음 한뜻으로 적과 투쟁하는 것을 돕도록 하는데 있다. 나는 이러한 문제들이 문예종사자들의 입장문제, 태도문제, 사업대상 문제, 사업문제와 학습문제 같은 것이라고 생각한다. 여기서 문예가들의 입장문제는 프롤레타리아와 인민대중의 입장에 서야 하고 당원에 대해서는 당의 입장에 서야 한다. 태도의 문제에 있어서는 세 가지가 있는데 적에게는 잔혹함과 기만적인 것을 폭로하고 동맹자에게는 단결과 비판 우리자신에게는 찬양해야 한다는 것이다.”²⁵⁾ 이와 같은 마오쩌둥의 문예이론은 1949년 중국공산당 정부 수립이후 공식적인 문예이론으로 발전하였다. 이 이론은 “영화의 심사, 지도, 감독 등 보급과 상영에 관한 모든 것을 장악하고 영화가 교육과 선전에서 최대치의 역할을 할 수 있도록 지원하기 위하여 1950년 중앙인민 정부에 의해 영화위원회가 구성되면서”²⁶⁾ 국가와 이념을 강화하는 형식의 구조로서 자연스럽게 영화창작 법칙의 토대로 사용되었다. 그리고 이것은 중국영화에서 명확하고 선명한 이야기 구조가 등장할 수 있는 계기로 작용하였다. 그 결과 정형화된 플롯과 직설적인 화법이 중국 영화에서 주요한 특징으로 나타나기 시작하였다. 이러한 이유로 “이 시기의 영화는 선악의 대비가 뚜렷한 줄거리 속에서 해방군은 항상 영웅시되었다. 그러나 영웅주의는 원리상으로 새로운 중국을 지배한 반개인주의, 즉 집단주의의 이상과 모순되는 것이었다. 이러한 모순을 해결하기 위해서 건국 초기의 영화에서

25) 毛澤東 / 이옥연 옮김, 『毛澤東의 문학예술론』, 논장, 1989, 98쪽.

26) 장동천, 앞의 책, 146쪽 참고.

개인영웅은 천재적, 천부적 영웅이 아니라 피압박 민중 속의 평범한 인물이고 그것도 계급의 적에 대한 원한을 가진 인민 가운데서 나타나며 자연인으로서 자신들의 한계를 마오쩌둥과 공산당 사상을 통해 극복하고 영웅으로 성장하는 것으로 묘사되었다.”²⁷⁾ 따라서 마오쩌둥의 문예이론은 중국영화가 선과 악, 동지와 적과 같은 단순한 이분법적 구조로 이야기를 풀어나가는 데 결정적 역할을 하였다. 이러한 영화 형식에 작은 변화가 일어난 것은 1956년 4월 마오쩌둥에 의해 백화제방(百花齊放)·백가쟁명(百家爭鳴)이 선언되면서부터라 할 수 있다. 즉 쌍백방침으로 중국영화에서 다양한 테마와 인물묘사가 가능해졌다. 이것은 중국의 문학작품으로부터 왔다. 그 중에서 “<축복(祝福)>(쌍후桑弧 감독, 루쑤룬魯迅원작, 1956), <가(家)>(예밍葉明, 천시허陳西禾 공동 감독, 바진巴金 원작, 1956), <린씨네 가게(林家鋪子)>(수이화 水華 감독, 마오둔茅盾 원작, 1959), <이른 봄 2월(早春二月)>(세테리謝鐵驪 감독, 러우스柔石的 단편소설 ‘2월二月’ 각색, 1964)에서 나타난 것처럼 주로 5. 4문학을 영화화 하였다. 또한 문학작품의 영화화는 중국 영화의 다양성뿐 아니라 천편일률적인 도식을 지니고 있는 전쟁영화에서도 질적인 향상을 이루도록 하였다.”²⁸⁾ 그러나 문혁시기가 도래하면서 혹독한 창작법칙인 삼돌출 이론이 강조되었다. 삼돌출 이론은 이야기 구조와 형식의 도식화를 강하게 견인하고 있기 때문에 영화창작에 있어 다양성을 근본적으로 차단하는 역할을 한 창작법칙이라 할 수 있다. 그러나 1978년 중국 공산당이 개혁, 개방 노선을 채택함으로써 연안의 문예강화에서부터 삼돌출 이론에 이르기까지 존재하였던 교조주의적인 문예이론과 도식적인 창작법칙은 점차 완화되기 시작하였다. 그 결과 중국영화에서도 정형화된 단순한 이야기구조로부터 벗어날 수 있는 계기가 되었다. 이러한 경향은 중국의 개혁, 개방정책이

27) 李道新, 『中國電影文化史』, 北京大學出版社, 2005, 271쪽 참고; 장동천, 앞의 책, 148쪽에서 재인용.

28) 장동천, 앞의 책, 158-159쪽 참고.

본격화되는 1984년부터 일련의 중국영화에서 본격적으로 나타나기 시작하였다. 이들 영화에서는 명확한 인물 설정으로 선명한 이야기 구조를 이끌었던 기존의 방식과는 크게 다르게 전개되었다. 즉 이전 시기의 영화에서 나타나고 있는 것처럼 긍정적 인물과 부정적 인물 사이의 대립과 투쟁의 관계로서만 이야기를 이끌어가거나 구축하지 않고 인물의 내면과 다양한 인물들의 관계 속에서 해결하고 있다. 이와 같은 특징은 1984-1989년 시기 다음과 같은 중국영화 작품에서 찾아 볼 수 있다.

천카이거 영화 <황토지(1984)>에서는 주인공인 팔로군 병사와 대조적, 대비적 인물을 직접적으로 배치하지 않고 오히려 팔로군 병사 ‘구칭’에 우호적인 소년과 소녀를 배치함으로써 일방적이고 단순한 이야기 구조를 피하고 있다. 또한 그의 또 다른 영화 <아이들의 왕(孩子王, 1987)>에서도 선생님 ‘라오간’과 공산당 등과 같은 명확하고 선명한 외부적인 대립적 관계보다는 선생님 내부의 정서와 상황을 자연과 결합시키고 그 속에서 학생들과의 관계를 보여주고 있기 때문에 이야기 구조는 매우 풍요롭고 다층적이고 다양한 의미를 생산해 내고 있음을 알 수 있다.

이러한 특징은 장진자오의 영화 <하나와 여덟(1984)>에서도 나타난다. 이 영화에서는 한명의 공산주의자 ‘왕진’이 다른 여덟 명의 죄수들을 설득해가는 과정이 중요하게 부각되고 있기 때문에 그들 관계의 대립적 모습은 그리 비중 있게 다뤄지고 있지 않다. 이와 같은 경향은 링쯔핑의 영화 <변경도시(1984)>, 텐쑹쑹의 영화 <말도둑(盜馬賊, 1986)>, 우톈밍의 영화 <인생(1984)>, <오래된 우물(老井, 1987)>에서도 나타나고 있다. 특히 영화 <오래된 우물>에서는 우물을 놓고 마을 사람들의 다양한 갈등이 이야기의 중심으로 자리 잡고 있다. 그러나 그것을 극단적이고 대립적인 인물을 통해 단순한 도식으로 묘사하지는 않는다. 심지어 황젠신의 영화 <윤회(輪回, 1988)>에서는 남자 주인공이 마지막에 자살함으로써 선명하고 대립적인 이야기 구조의 한 축을

스스로 무너뜨리기까지 한다.

이처럼 선명한 이야기구조로부터 이탈함으로써 형성된 다층적 의미의 이야기 구조는 장이머우 영화 <붉은 수수밭(紅高粱, 1987)>에서는 보다 발전된 형태로 전혀 다르게 표현된다. 이 영화에서는 대립적인 인물구조뿐 아니라 주얼과 위잔아오의 사랑과 일본군의 침략이라는 두 가지 사건이 결합되면서 단순화하고 도식화 할 수 있는 이야기 구조의 가능성을 차단하고 있다. 즉 “이 영화는 가난하고 굶주린 1920년대 말 중국의 한 농촌에서 벌어진 비인간적 형태의 혼인 관계를 묘사하고 있다. 그러나 이 영화에서는 개인의 사적인 운명을 다루면서도 그 사적인 운명이 가지고 온 갈등이 영화 전반에 이미 다 해결되고 만다. 바로 이 지점, 즉 사적인 서사가 행복한 결말을 맞이하는 그 지점에서 영화는 무거운 역사적 배경과 주제로 카메라의 앵글을 돌린다. 중일전쟁의 발발과 더불어 침략한 일본군의 무자비한 살육의 장면이 펼쳐지고 지금껏 한 여인의 운명에 관심을 집중시켰던 관객으로서는 새로운 무게로 뜻밖의 서사를 맞이해야 하는 상황에 놓이게 된다.”²⁹⁾ 이와 같은 이중적 구조는 하나의 사건 속에 대립적이고 정반대의 인물을 통해서 하나의 결론으로 이끈 전통적인 중국영화의 이야기 구조와는 다르게 전개된 것이라 할 수 있다. 이러한 형태의 이야기 구조는 “중국 관객들에게 익숙했던 인과관계를 중요시하는 구성, 스테레오 타입화된 인물유형, 대사위주의 전달방식 등에서 벗어나 이전까지의 중국영화들과는 판이한 시각으로 영화를 다루었다”³⁰⁾는 것을 말한다. 따라서 이 시기 영화들은 인물의 명확한 대립구조를 통해서 구축된 이야기 구조가 와해되면서 창작의 혁신과 다양성을 동시에 획득하였던 것이다.

그러나 1984-1989년까지의 중국영화가 단순하고 정형화된 이야기

29) 임대근, 『붉은 수수밭: 모옌과 장이머우 혹은 소설과 영화에 관한 어떤 탐구』, 『중국연구』 제36권, 2005, 168쪽.

30) 전평국, 『중국 제 5세대 영화의 영상미학적 연구』, 중앙대학교 박사학위 논문, 1997, 34쪽.

구조를 피할 수 있었던 본질적 요인은 무엇보다 이 시기의 영화가 새로운 미학적 혁신을 창작의 목표로 설정하고 그것을 구현하기 위하여 그 당시 문학 등에서 유행하였던 뿌리 찾기 운동과 같은 중국의 전통적인 미학사상과 형식 수법을 취하고 있기 때문이다. 중국의 전통적인 미와 표현 형식은 기본적으로 시간 순서에 의한 구조를 취하지 않는다. 즉 “시간의 흐름에 창작의 목표와 수법을 두지 않고 공간에 두기 때문에 내러티브의 생명이라 할 수 있는 시간 흐름이라는 개념은 없고 대상의 순간 포착이 있을 뿐이다.”³¹⁾ 이러한 창작 수법은 창작의 목표와 대상을 직접적으로 표현하지 않기 때문에 자연스럽게 은유적인 형태를 띠게 되고 인과 관계적 이야기 구조를 벗어나게 한다. 이러한 중국의 미학적 사상과 수법을 취한 이 시기 중국영화는 1984년 이전 시기에 유행하였던 선명하고 명확한 이야기 구조를 담보한 중국 사회주의 창작법칙으로부터 어느 정도 자유로워 질 수 있게 되었다. 이것은 1984-1989년까지의 중국영화가 기존의 사회주의 문예이론의 상징처럼 인식된 명확하고 선명한 대립적 인물을 통해 형성된 도식적이고 단순한 이야기구조로부터 벗어났다는 것을 의미한다.

따라서 이 시기의 중국영화는 중국 공산당의 개혁, 개방정책 노선 채택으로 인한 역사적 환경변화와 그로부터 촉발된 중국영화 감독들의 전통적인 미학사상에 토대한 다양한 영화적 실험과 혁신으로 그동안 정형화 되고 도식화 되었던 선명하고 단순한 이야기구조로부터 벗어나 다양하고 다층적 의미의 이야기 구조를 취할 수 있게 되었다.

31) 위의 논문, 76쪽 참고

2) 전통적인 미학사상과 수법으로부터 아름다움 찾기

(1) 문학작품의 각색과 심근사조

1984-1989년까지의 중국영화에서 나타난 가장 두드러진 특징 중 하나가 문학작품을 토대로 한 각색 영화들이 많다는 점이다. 이러한 영화와 문학작품과의 관계를 상징적으로 보여주고 있는 것은 장이머우 감독의 언급을 통해서 알 수 있다. 그는 말하기를 “나는 우선 문학가들에게 감사해야 한다. 그들이 풍격이 다양하고 의미가 심오한 훌륭한 작품들을 써준 것에 감사해야 한다. 나는 중국영화는 중국문학을 떠날 수 없다고 늘 생각해왔다. 최근 몇 년 동안 중국영화가 발전해온 과정을 자세히 살펴본다면 훌륭한 영화들이 거의 소설을 각색한 것임을 발견할 수 있을 것이다.”³²⁾ 문학작품과 영화와의 이와 같은 밀접한 관계는 우톈밍, 세진 감독의 영화에서뿐만 아니라 천카이거, 장쥘자오, 장이머우, 황젠신 등의 작품에서도 확인된다.

중국 서북부 지방을 배경으로 새로운 중국의 정세 속에서 살아가고 있는 사람들의 사고방식, 인간관계에서 발생하는 변화들을 묘사한 우톈밍의 영화 <인생>은 류야오(路遙) 원작의 <인생>을, 1987년 <오래된 우물> 역시 정의(鄭義)의 동명소설을 각각 토대로 한 것이다. 문화혁명을 비판하면서도 그것이 주는 상처에 대한 치료를 묘사한 세진 감독의 <부용진(芙蓉鎮, 1986)>은 1981년 중국 제1회 모순 문학상을 수상한 구화(古華)의 장편 소설 <부용진>을 영화화한 것이다. 그리고 천카이거와 함께 새로운 중국영화의 시기를 열었던 “장쥘자오의 <하나와 여덟>은 귀샤오취안(郭小川)의 동명 산문시를 영화로 각색한 것이다. 이후 5세대를 선도하면서 세계영화계에 이름을 알린 천카이거 감독의 <황토지>도 커란(柯藍)의 장편 기록 산문인 <깊은골 메아리(深谷回聲)>를 각색한 영화다.”³³⁾ 또한 “천카이거 감독이 한때 살았던 중

32) 한국 중국현대문학학회, 『중국영화의 이해』, 동녘, 2008, 260쪽.

국 남서부의 한적한 산골을 배경으로 문화대혁명 시기의 교육문제를 다루면서 산골학교로 전근 당한 교사의 교육이념과 당국과의 갈등을 묘사한 <아이들의 왕> 역시 아청(阿城)의 동명 중편소설을 각색해 만든 그의 세 번째 작품이다.”³⁴⁾ 뿐만 아니라 황젠신 감독은 장셴량(張賢亮)의 단편소설을 각색하여 자신의 데뷔작인 <흑포사건(黑炮事件, 1985)>을 만들었다. 그리고 문학작품의 각색은 모언(莫言)의 소설을 토대로 영화화 한 장이머우의 <붉은 수수밭>이 1988년 베를린 영화제에서 그랑프리를 수상하면서 중국영화를 세계에 알리게 되면서 절정에 이르게 되었다.

이처럼 이 시기 중국영화는 문학작품과의 특별한 관계 속에서 형성되었다. 이것은 곧 그 당시 문학작품이 추구하였던 창작의 목표와 경향이 자연스럽게 영화적 경향에 영향을 미쳤다는 것을 의미한다. 특히 이 시기는 중국의 상흔문학(傷痕文學, 과거의 상처 흔적 치료)과 반사문학(反思文學, 과거에 대한 반성)이 점차 사라지고 중국민족의 정체성과 뿌리 찾기 운동을 창작의 목표로 한 심근문학(尋根文學)이 성행하던 시기였다. 따라서 이 시기는 <부용진>에서 묘사되고 있는 것처럼 상흔문학과 반사문학이 추구한 잔영의 일부분과 중국민족의 전통적 가치에 기반 한 심근문학이 중국영화의 새로운 혁신에 중요한 영향을 미쳤다.

특히 심근문학은 1984-1989년 중국영화의 특징 형성에 중요한 실마리를 제공한 원천이었다. 이러한 의미를 가지고 있는 “심근문학은 1985년 《장춘(長春)》 제4호에 발표한 한사오궁(韓少功)의 글 <문학의 뿌리(文學的 根)>에서부터 공식화 되었다. 그러나 심근문학은 1983년에 발표된 자평와(賈平凹)의 <상저우에 관한 첫 기록(商州初錄)>에서부터 그 흔적이 발견된다. 곧이어 아청의 <바둑왕(棋王)>, <나무왕(樹王)>, <아이들의 왕(孩子王)> 3부작, 한사오궁의 <아빠뻘(爺爺爺)>, <여자여

33) 위의 책, 151쪽.

34) 정영호, 『중국영화사의 이해』, 전남대학교 출판부, 2006, 77쪽.

자여자(女女女)>, 정이의 <오래된 우물>, 왕안이(王安憶)의 <바오씨 마을(小鮑莊)> 리루이(李銳)의 연작소설 <비옥한 땅(厚土)>, 모옌의 연작소설 <붉은 수수밭> 등이 탄생했다.”³⁵⁾ 이들 작품에서 나타난 심근문학의 특징은 문혁기간에 농촌 등으로 하방 된 지식인들의 경험과 결합되어 있다. 농촌으로 하방 된 지식인들은 중국의 농촌 생활을 생생하게 경험하게 되었고 중국이 지닌 문제가 무엇인지를 피부로 체험하게 되었다. 이러한 체험은 단순히 농촌의 문화와 현실을 묘사하는 것 뿐 아니라 보다 근원적인 중국 민족의 정체성을 모색하는데 까지 확대되었다. 이렇게 형성된 지식인들의 인식은 문학에서는 심근문학으로 등장하였고 영화에서는 중국의 농촌 생활을 묘사하면서 그 속에서 일어나고 있는 보편적인 사람들의 본능과 욕망, 역사를 전통적 미의 형식으로 묘사하게 되었다. 따라서 심근문학과 영화는 공통의 역사적 체험을 각기 다른 매체와 수법으로 다루었던 것이다. 이런 측면에서 심근문학 즉 뿌리찾기 문학은 “크게 보면 반사문학의 심화이며 개혁문학의 한 지류로서 존재하고 결국 현대인의 모던한 의식으로 전통문화를 성찰하는 역사와 전통을 대하는 어떤 태도라고 할 수 있으며 작가들이 비판적 안목과 현대적 안목으로 그 속에 내재한 부정적 효과를 드러내자는 창작의식의 소산이라 할 수 있다.”³⁶⁾

이것은 1984-1989년의 중국영화가 단순히 창작의 원천으로만 심근문학작품을 토대로 영화화 한 것이 아니라 공통의 역사적 체험을 서로 나누면서 문학작품을 독창적이고 창조적으로 영화에 적용시켜 중국영화의 새로운 혁신을 이룬 것이라 할 수 있다.

(2) 중국 회화와 영화의 표현수법

1984-1989년까지의 중국영화는 민족의 전통과 정체성 즉 뿌리 찾기

35) 장동천, 앞의 책, 220쪽.

36) 임대근, 앞의 논문, 159쪽.

인 심근사조의 목표와 화두를 받아들이면서 영화 자신만의 독창적인 표현 수법을 찾았다. 이러한 경향은 중국민족의 전통과 정체성을 중국의 고유한 미적논리와 회화적 수법으로 영화에서 통합시키는데 깊은 영향을 주었다. 따라서 중국의 회화가 추구하고 있는 미적 사상과 수법은 이 시기 중국영화를 떠받치고 있는 가장 중요한 표현요소가 되었다.

중국 회화의 전통적인 미적사상과 수법은 “유가, 도가, 불가, 굴원을 4대 근간으로 하고 있다. 여기에 명말 낭만사조의 중요성을 강조했다. 그리고 이 다섯을 다시 셋으로 간단히 할 수 있다. 굴원을 유가에 포함시키고 불교를 도가에 포함하면 중국의 사상은 크게 유가, 도가, 명말 사조로 나눌 수 있다. 그런데 명말 사조는 충분히 성숙하질 못했다. 따라서 중국 문화와 미학의 특징은 주로 유가와 도가의 상호 보완관계로 이루어졌다고 할 수 있다.”³⁷⁾ 그리고 이들 사상에서 공통적으로 나타난 것은 “天人合一, 天人無間, 心物合一을 주장하는 일원론으로서 현상과 실제, 정신과 물질의 이분법을 근본적으로 허용하지 않고 있다는 것이다.”³⁸⁾ 그러나 중국의 미적 목표와 형식에 가장 중요한 영향을 미친 것이 바로 도가 사상의 핵심인 ‘無爲以無不爲’를 우주의 근본원칙으로부터 발생한 자연주의 사상인 無爲自然主義다. 이 “자연주의 사상은 우주 만물을 지배함과 동시에 미와 예술의 현상도 지배한다. 그리고 미와 예술의 감상과 창조에 있어서도 반드시 지켜야 할 준칙으로 존재한다.”³⁹⁾ 이 사상에 따라 중국의 미적 창조 행위는 자연스럽게 사물에 대한 관찰과 사유로부터 시작되었다. 그것을 시각적으로 구체화한 것이 이른바 중국의 회화인 것이다. 따라서 중국회화는 자연을 축으로 놓고 인간과 사물이 그 속에서 일체화됨으로서 비로소 한편의 작품이 완성되는 형식을 갖고 있다. 그것은 다름 아닌

37) 張法/유중하 외 옮김, 『中西美學與文化精神/동양과 서양, 그리고 미학』, 푸른숲, 1999, 32쪽 참고.

38) 임두빈, 『세계관으로서의 미술론』, 서문당, 1999, 142쪽 참고.

39) 李澤厚, 劉綱紀/권덕주, 김승심 역, 『中國美學史』, 대한교과서 주식회사, 1992, 242쪽.

화면 전체를 뒤덮을 정도로 강조된 눈앞의 자연, 그 자연을 좌우로 천천히 살펴보는 다양한 시선, 그것을 통해 도달하려고 하는 인간의 이상향 등이다. 이것은 회화에서 자연과 인물이 차지하는 공간 비율이 매우 중요한 의미를 갖도록 하게 하는 요인이 된다. 왜냐하면 자연은 인간과 사물과의 관계를 설정하기도 하고, 인간과 사물의 심리와 상황을 묘사하기도 하고 때론 자연과 합일을 이루면서 미적 논리의 최종적 구현인 인간의 이상향과 연결되고 있기 때문이다.

이러한 중국 회화에서 나타난 미학사상과 표현 수법은 심근사조의 흐름에 힘입어 1984-1989년 중국영화에서 가장 중요한 표현형식으로 자리 잡았다. 특히 우톈밍의 <인생>과 링쯔핑의 <변경도시>에서는 이와 같은 특징의 징후들이 나타나기 시작하였다. 이것은 중국회화에서 나타나고 있는 자연중심의 공간 배치가 영화의 중요한 표현요소로 등장하고 있다는 것을 의미한다. 이와 같은 특징은 이 영화의 시작에서부터 나타나고 있다. 즉 산으로 가득채운 전체 화면의 오른쪽 귀퉁이에 아주 작은 모습으로 도끼질 하는 사람과 산, 강, 염소 등을 차례로 보여준다. 이렇게 극단적 공간 분할로 시작된 장면은 또 다시 화면 전체를 가득 채운 산을 배경으로 오른쪽에서 왼쪽으로 내려오는 인물을 작게 묘사하면서 종결된다. 뿐만 아니라 이 영화에서는 젊은 남녀의 사랑이 무르익을 때와 산에 있는 밭으로 일하러 갈 때는 맑은 하늘 배경이 화면을 가득 채우고 그 속의 인물은 매우 작은 부분으로 묘사된다.

이와 같은 공간을 통한 의미 생산의 수법은 링쯔핑의 영화 <변경도시>에서도 나타난다. 이 영화에서는 산수화를 보는 것처럼 안개 낀 산 정경을 파노라마로 보여주고, 강가의 배와 피리 부는 소녀와 배를 타고 건너는 노인 등을 묘사함으로써 중국의 미학적 전통과 회화의 한 자락을 구현하고 있는 듯 하다. 그러나 중국의 전통적 미학사상과 회화의 수법을 자신의 가장 중요한 영화창작의 핵심적 토대로 삼았던 감독으로는 천카이거를 들 수 있다. 그의 이러한 특징은 <황토지>에서부

터 구체적으로 나타나고 있다. 이 영화 곳곳에는 산과 하늘과 같은 자연의 모습이 화면 대부분을 차지하고 그 위에 하나의 점처럼 멀리 떨어져 있는 인물들이 위치하게 한다. 이러한 화면 구성은 팔로군 병사가 등장하고 떠나가는 영화 시작 첫 장면과 마지막 장면이 동일하게 표현되는 것에서 뿐만 아니라 멀리 산등성이를 따라 내려가는 결혼식 행렬, 비를 기다리는 왜소한 농부 위로 화면 전체를 뒤덮은 하늘의 모습, 산위의 밭에서 식사하고 있는 병사와 농부, 소년, 소녀 아래로 화면 가득히 채워진 대지의 모습, 멀리 떨어져 있는 강가로 물을 길으러 구부러져 있는 산등성이를 따라 가는 소녀의 힘든 모습 등을 통해 묘사된다. 이와 같이 자연과 인물간의 불균형적이고 극단적인 공간 분할과 배분은 이 영화의 가장 중요한 형식적 특징이다. 이러한 특징은 1984년 10월 1일 건국 45주년을 맞아 텐안먼 광장의 군사퍼레이드를 위해 혹독한 훈련을 받고 있는 인민해방군 소속의 공군부대 병사들의 이면을 그린 영화 <대열병(大閱兵, 1986)>에서 아침 무렵의 열병연습 때 자욱한 안개와 도로 위의 훈련병들의 모습을 통해서도 묘사된다. 또한 티벳족의 삶과 죽음에 얽힌 민속풍경을 배경으로 젊은 가장이 가난한 생활을 극복하지 못하고 말도둑이 되면서 아들을 잃고 자신마저 죽게 되는 비극적 내용을 담고 있는 텐쑹쑹의 영화 <말도둑>에서도 다양한 자연의 소리와 어울어진 산속의 황량한 겨울 풍경을 통해서 중국영화의 표현수법의 토대가 무엇인지 가늠할 수 있게 한다.

그러나 중국의 미학사상과 수법이 보다 철저하게 일체화된 것은 천카이저의 영화 <아이들의 왕>을 통해서다. 이것은 이 영화가 1984-1989년 중국영화에서 나타나고 있는 가장 중요한 표현형식을 내포하고 있다는 것을 의미한다. 이 영화에서 나타나고 있는 중국의 미학사상과 표현의 통합은 물안개가 가득한 강변을 따라 깊은 산을 넘어 학교로 향해가고 있는 선생님의 모습이 중국회화에서 볼 수 있는 자연 속의 한 인물처럼 묘사되었다는데 있다. 그 과정에서 소 떼를 만나는 장면은 이 영화가 전통적인 중국미학 사상에 근거하고 있음을 상징적으로

보여주고 있다. 그리고 자연과 인간의 관계에 대한 이상향은 선생님이 동료들을 만나고 다시 학교로 돌아가기 위하여 산을 넘어가는 장면에서 구체화 된다. 깊은 산을 배경으로 선생님은 마치 산속으로부터 나오고, 다시 깊은 산속으로 돌아가는 듯한 모습으로 종결되는 이 장면은 중국의 전통적인 미학논리와 수법의 토대인 도교사상을 구현한 상징적인 것이라 할 수 있다. 또한 중국회화의 수법이 구체적으로 표현된 것은 학교에 나오지 않은 학생을 도와주기 위해 선생님과 학생들이 숲 속으로 이동하는 장면에서 희뿌연 안개가 가득한 산과 강의 풍경을 마치 그림을 펼쳐 놓은 것처럼 패닝으로 묘사하는 장면에서 알 수 있다. 이와 같은 장면은 이 영화가 중국의 회화 수법에 깊이 토대하고 있음을 단적으로 보여주고 있다.

이처럼 이 시기 천카이거 영화에서는 중국의 미학사상과 회화적 수법의 근간을 이루고 있는 자연과 사물, 인물과의 관계가 창조적으로 수용되면서 표현되었다. 이것은 천카이거가 중국의 미학사상과 미적논리, 수법을 자신의 영화에서 결집시켜 집중적으로 표현한 것이라 할 수 있다.

이와 같은 수법은 장쑤자오의 영화 <하나와 여덟>에서도 나타난다. 이 영화에서 묘사된 중국 회화의 수법은 깊은 웅덩이 속에 갇혀 있는 죄수들 장면을 통해 알 수 있다. 이 장면에서의 화면 구성은 커다란 황토벽이 전체 화면 대부분을 차지하고 있고 인물들은 그 황토벽 아래 작은 부분을 차지하고 있다. 그리고 자연을 배경으로 할 때는 광활한 대지, 하늘, 산 등에 비해 인물들이 상대적으로 훨씬 작게 묘사함으로써 인물이 처한 상황뿐 아니라 자연과 인간과의 관계를 드러낸다. 이러한 특징을 이 영화에서 가장 극단적으로 표현한 것이 군인들의 이동장면을 들 수 있다. 이 장면에서는 하늘과 대지로 가득 찬 화면이 번갈아 보여 진다. 즉 군인들의 이동 처음부분에서는 하늘이 훨씬 크게 보이고 대지와 대지 위의 사람들은 매우 작게 보인다. 그리고 뒤이어 대지와 대지 위의 사람들은 훨씬 크게 보이고 반면 하늘은

매우 작게 보인다. 화면에서 하늘과 대지의 공간 비율이 서로 교차하고 반복되면서 그 속에 있는 인간 역시 상황에 따라 다르게 묘사되고 있는 것이다.

이러한 공간을 통한 중국미학 사상과 회화의 표현수법은 중국영화를 세계에 각인시킨 장이며우 감독의 영화 <붉은 수수밭(1987)>에서도 확인할 수 있다. 주얼이 자신을 양조장으로 데려다주고 멀리 가는 가마꾼 남자 위진자오를 바라볼 때 황토 빛의 대지와 하늘로 가득 찬 화면 속에 위치한 작은 인물로 묘사한다. 그러나 이 영화에서 중국의 전통적인 미학사상과 회화의 수법을 가장 효과적으로 반영한 것으로는 수수밭 장면을 들 수 있다. 이 영화에서의 수수밭은 주인공들의 사랑의 시작과 종결이 이루어지는 곳일 뿐만 아니라 온갖 기쁨과 슬픔을 담고 있는 상징적 장소이다. 이와 같은 의미를 가지고 있는 장소를 장이며우는 바람결에 휘날리는 수수잎과 수수밭을 마치 한 폭의 중국회화처럼 묘사함으로써 중국회화가 추구하는 미적 사상과 수법을 독창적으로 표현하였다.

1984-1989년의 중국영화의 가장 큰 특징은 중국민족의 정체성 찾기와 함께 중국민족에 내재되어 있는 미학적 전통을 영화 창작에 결합하는 것이었다. 이러한 창작 목표의 구체적 발현이 우톈밍, 링쯔핑, 천카이거, 장권자오, 장이며우 등의 영화에서 중국미학사상과 회화의 수법을 창조적으로 결합하여 구현한 것이 이 시기 영화의 핵심이라 할 수 있다.

4. 결 론

1984-1989년까지의 중국영화는 이전 시기의 전통적인 사회주의 리얼리즘에 토대한 영화표현방식과는 확연히 달랐다. 이것의 직접적 이유는 1978년 덩샤오핑 세력에 의해 추진된 개혁, 개방 정책 노선에

기인한다 해도 과언은 아니다. 개혁, 개방 정책 노선은 1949년 공산당 정권 수립이후 문혁시기를 거치면서 형성된 사회주의 가치에 혁신을 불러 일으켰다. 이전에 성역처럼 존재했던 마오쩌둥 사상과 계급투쟁론 등은 개혁, 개방 정책 추진의 이론적 토대인 실사구시이론에 의해 재평가 되었다. 덩샤오핑 세력에 의해 발생한 이와 같은 상황은 중국의 문예정책에도 적용되었다. 그 결과 중국의 문예정책에 급격한 변화가 왔다. 즉 경직되고 도식적인 문예정책과 이론으로부터 창작가의 독립성과 독창성에 대한 유연성이 점진적으로 증대되었다. 그 결과 다양한 테마와 역사적 사건들과 현대화된 중국의 모습이 중국문예의 중심으로 이동하였다. 이러한 경향을 부채질한 것 중 하나가 1982-1984년 무렵 등장한 뿌리 찾기 즉 심근사조를 들 수 있다. 심근사조는 한마디로 중국민족의 전통과 정체성 찾기이다. 이러한 심근사조 열풍은 1984-1989년 중국영화 창작의 근본적 토대로 작용하였다. 그 결과 이 시기 중국영화는 심근사조가 주장하고 있는 중국의 전통과 정체성 탐구가 창작의 핵심적 요인이 되었다. 이러한 사회적 분위기에 편승하면서 중국영화는 심근문학과 중국의 미학사상을 함축적으로 담고 있는 회화에 눈을 돌렸다. 즉 심근문학으로부터는 영화적 내용과 소재를 중국의 회화로부터는 시각적 수법을 영화에 적용 하였던 것이다. 이것은 중국 역사 속에서 오랫동안 숨 쉬고 있던 창작의 목표와 형식을 그동안 잊어버리고 있던 것들을 다시 복원하는 것이었다. 따라서 이 시기의 영화는 중국의 전통적인 미학사상과 미적논리에 눈을 돌리면서 그 동안 진행되어 왔던 영화적 테마와 형식으로부터 벗어나 중국의 역사와 현재를 독창적으로 이야기 할 수 있게 되었다. 이와 같은 창작 목표와 수법, 대상은 이전까지 중국영화에서 볼 수 없었던 새로운 것이었다. 이 혁신은 장권자오와 천카이저, 장이며우, 황젠신, 텐쑹쑹 등이 열었다. 그러나 이시기의 영화는 이들뿐만 아니라 세대를 초월한 다양한 창작가들인 우쯔뉴, 링쯔핑, 황젠중, 우텐밍, 셰진, 셰페이 등과 같은 구세대 감독들도 존재하고 있다. 이들 역시 뛰어난 감독으로

이 시기 중국영화 특징의 한 축을 형성하고 있다. 이것은 1984-1989년의 중국영화를 특징한 세대들이 대변하고 있다고 단정 지을 수 없다는 것을 단적으로 보여주고 있다. 따라서 5세대에 근거한 이른바 세대론적 시각은 이 시기 중국영화 역사를 특별한 몇몇 감독에게만 한정해 볼 수 있는 오류의 가능성이 존재한다. 이러한 측면에서 1984-1989년의 중국영화는 세대론적 시각에서 벗어날 필요가 있다.

그랬을 때 오래되었으나 새로운 것 즉 단절되었던 중국의 사상과 역사를 영화가 다시 복원하여 이어 붙인 것을 총체적으로 파악할 수 있다. 1984-1989년 중국영화의 혁신과 새로움은 이와 같은 역사 속에서 창작의 혁신을 찾았던 데에 있는 것이다.

참고문헌

단행본

- 毛澤東/이육연 옮김, 『毛澤東의 문학예술론』, 논장, 1989.
- 李澤厚, 劉勰/권덕주, 김승심역, 『中國美學史』, 대한교과서 주식회사, 1992.
- 임두년, 『세계관으로서의 미술론』, 서문당, 1999.
- 張法/유중하외 옮김, 『中西美學與文化精神/동양과 서양, 그리고 미학』, 푸른숲, 1999.
- Stefan Kramer / 황진자 옮김, 『중국영화사/ *Geschichte des Chinesischen Films*』, 이산, 2000.
- 김시준, 『중국당대문학사조사연구』, 서울대학교 출판부, 2000.
- 서진영, 『현대중국 정치론』, 나남출판사, 1997.
- _____, 『21세기 중국정치』, 폴리테이아, 2008.
- 정영호, 『중국영화사의 이해』, 전남대학교 출판부, 2006.
- 김영문, 『등샤오핑과 중국정치』, 탐구당, 2007.
- 장동천, 『영화와 현대중국』, 고려대학교 출판부, 2008.
- 한국 중국현대문학학회, 『중국영화의 이해-김정옥, 문학과 영화-장르를 넘어 경계를 넘어』, 동녘, 2008.
- _____, 권수경, 『문학과 영화-중국영화의 각색과 전환』, 동녘, 2008.
- Xudong Zhang, *Chinese Modernism in The Era of Reforms*, Duke University Press, 1997.

논문

- 진평국, 「중국 제 5세대 영화의 영상미학적 연구」, 중앙대학교 박사학위 논문, 1997.
- 임대근, 「중국영화 세대론 비판」, 『중국학 연구』 제 31집, 중국학 연구회, 2005.
- _____, 「붉은 수수밭: 모옌과 장이머우 혹은 소설과 영화에 관한 어떤 탐구」, 『중국연구』 제36권, 2005.

ABSTRACT

**Having Searched for a New Way
for Creation in History
- The History of Chinese Cinema from 1984 to 1989 -**

Chung, Tae Soo
Associate Professor / Dept. of Film Studies in School of Arts,
Hanyang University

The Chinese cinema from 1984 to 1989 was certainly different from that of the previous period based on the conventions of classical revolutionary realism which had remained dominant in the context of Chinese films until the beginning of the period. It is Deng Xiaoping's open-door policy of the late 1970s that is the underlying reason for the change. The policy gave rise to a revolution in the classical revolutionary realism which had been formed throughout the Cultural Revolution after the Communist take-over in 1949. It criticized Mao Zedung's ideology and revolutionary class struggle. It also had a significant influence on the arts and culture policy of the time and raised radical changes. From the late 1970s director-centered filmmaking gradually appeared. As a result, a variety of themes, historical events, and modernized figures of China came to move into the centre of Chinese arts and culture. Among others, it is the Roots movement that exemplified the changes. The Roots movement is a cultural and literal movement to search for Chinese identity and roots emphasizing local and minority cultures and began in about the year between 1982-1984. It underlaid the Chinese cinema from 1984 to 1989. Therefore, many of the Chinese films of this period reflected the

reconstruction of that identity that the movement searched for. Especially, many of directors of the time paid attention to contemporary literature and painting which was not only inspired by the Roots movement. They mainly adapted ideas and narratives from the literatures, and the visual method of the paintings of the time. Their efforts was to restore the Chinese own identity and aesthetic ideas and forms that had been destroyed and forgotten. They came to go beyond the conventions of classical revolutionary realism and began to look at the Chinese history and present from the various perspectives. They were new films which had not been able to be shown in the history of Chinese cinema until the time. This new way of filmmaking was opened by a series of directors who are grouped into the Fifth Generation, Zhang Jinzhao, Chen Kaige, Zhang Yimou, Huang Jianxin, and Tian ZhuangZhuang. The cinema of the time, however, were shaped not only by the Fifth Generation directors, but also by the Fourth Generation directors, such as Wu Ziniu, Ling Zifeng, Huang Jianzhong, Wu Tiangmin, Xie Jin, and Xie Fei. Their works cannot be excluded when examining the Chinese cinema of this period. It is a limited and narrow perspective to devote the Chinese cinema of the period to the Fifth Generation. This essay examines the underlying reasons for overcoming the viewpoint of representing the history of Chinese cinema from 1984 to 1989 as the Fifth Generation.

Keywords

Revolutionary Realism, Chinese Cinema, Roots Movement, the Fourth Generation, the Fifth Generation