

# 張藝謨 女性三部作

-여성인물의 신화적 이미지를 중심으로

남지현\*

## <목 차>

1. 들어가는 말
2. 장예모의 생애와 창작기교
3. 張藝謨 女性三部作에 나타난 여성상
  - 1) 생명과 구원의 여성상
  - 2) 죽음과 징벌 받는 여성상
  - 3) 예속과 반역의 여성상
4. 맺는말

## 1. 들어가는 말

張藝謨는 5세대 감독 중에 가장 먼저 두각을 나타낸 한사람으로 최근의 중국 영화를 이해하는 관문에 해당한다. 張藝謨에 관한 글이나 논문은 단독연구보다는 지금까지 제5세대 연구의 한 부분으로 여겨온 경향이 짙다. 물론 5세대는 영화학교 78학번 동기로서 그들의 시대적 정신적 동질성은 새삼스럽게 강조할 필요가 없다. 그러나 5세대 감독은 초기의 동질성에 반하여 그 이후에는 점점 감독개인의 색채를 강화하는 방향으로 나가고 있다. 이것은 그들의 연륜이 더해져 감에 따라 오는 성숙일수도 있고 중국사회도 더 이상 文化大革命이나 1989년 6.4천안문사태에 고착되는 것을 허락하지 않은 만큼 급변하고 있기 때문이다. 張藝謨는 그 영화로 얻은 국내외적인 명성을 자신의 권위와 권력을 강화하는 데에 탁월한 저력을 보이고 있다. 그는 '투란도트 자금성 공연'을 등을 통해 중국을 세계문화의 center로 부상

\* 청화대학교 박사과정

시키려는 작업의 중심에 서 있으며 2008년 북경올림픽의 문화총감독을 맡으면서 중국과 세계문화권력의 중심인물이 되었다. 張藝謨는 촬영기사에서 출발하여 감독이 되었고 이제는 ‘張藝謨’라는 이름 자체가 중국을 대표하는 문화적 코드가 되었다.

張藝謨의 작품세계는 여러 단계의 변화를 거듭했고 지금도 그의 작품은 변화하고 있다. 그러므로 그의 작품에 대하여 현 시점에서 모두 정리한다는 것은 필자의 연구능력으로는 역부족이다. 본 논문에서는 연구대상을 그가 감독으로서 처음 연출한 세 작품 「紅高粱」(1987), 「菊豆」(1989), 「大紅燈籠高高掛」(1991)로 한정시키고자 한다.<sup>1)</sup> 세 작품은 여러 가지 결점에도 불구하고 張藝謨 영화세계의 근원을 탐구하기에 적합하며 여성을 주인공으로 한 서사구조, 홍색계열의 시각적인 특징에서 일련의 계통성을 가지고 있다. 본 논문에서는 세 작품들을 ‘張藝謨 女性三部作’이라 칭한다.(이하 女性三部作이라 약칭함)

女性三部作에서 여성인물은 서사구조를 이루는 주된 요소임에도 불구하고 이에 대한 본격적인 연구성과가 적은 편이었다. 張藝謨가 영화의 저본으로 사용한 것은 소설이고 모두 20년대 중국을 무대로 하고 있다. 그리고 세 작품은 본래 여성을 주인공으로 하고 있는 작품도 아니었다. 그것이 張藝謨의 손을 거치면서 女性三部作이라는 일련의 형식성을 달성했다. 그런데 시대배경을 모두 20년대~30년대로 설정한 것은 의론의 여지가 있다. 중국의 영화인들에게 족쇄로 작용하는 검열이라는 제도 때문에도 20년대라는 시대설정은 요긴한 방패일수 있으며 이러한 시대배경은 외국인들에게 이국적인 판타지를 자극하는 측면도 있다.

張藝謨의 영화에는 우리와 동시대를 살아간 중국여성들의 모습이 담겨져 있다. 동시에 그것은 우리 어머니나 언니들이 살아왔던 모습과도 닮아있다. 비슷하지만 다른 타자의 모습, 이것이 본고에서 張藝謨 영화의 여성형상을 고찰해보고자 하는 이유이다.

1) 세 영화의 원작소설은 莫言의 〈紅高粱〉, 劉恒의 〈伏犧伏犧〉, 蘇童의 〈妻妾成群〉인데 모두 80년대의 저작물로 최근중국의 문화동향을 알 수 있다. 각각의 작품이 서로 다른 개성을 지니고 있는데 〈紅高粱〉은 心根派 계열의 작품이며 〈伏犧伏犧〉는 新寫實主義 〈妻妾成群〉은 先鋒派 계열의 작품이다.

## 2. 張藝謀의 생애와 창작기교

촬영감독에서 배우로 그리고 감독에서 모두 성공을 거둔 그는 이름대로 예술을 빚어내는 거장의 반열에 오르게 되었다. 그러나 우뚝 솟은 巨峰은 거센 바람을 맞게 되듯이 그의 영화인생이 결코 순탄했던 것은 아니다. 그는 손대는 영화마다 거의 국제대회에서 수상을 했고 매년 style의 변화를 거듭하여 자신을 향한 국내외 평단에 대처해왔다. 그러나 중국국내나 국제영화계 어느 쪽도 항상 그에게 우호적이지는 않았다. 국내비평계는 그의 감독 첫 작품 「紅高粱」이 베를린 영화제에서 성공을 거두고 금의환향할 때부터 별집처럼 그를 향한 찬반양론으로 들끓었다. 그리고 국제영화제를 통해서 그를 스타감독으로 만들었던 서구영화비평계도 작품의 정체성문제로 그를 괴롭혔다. 두 세계와의 줄타기에서 알맞게 생존하는 것, 어찌 보면 이것이 張藝謀 개인과 그 작품들의 가장 큰 과제였는지도 모른다.

張藝謀가 예술가인가 아니면 탁월한 처세가인가 하는 논의는 영화가 상품인가 예술인가 혹은 작기주의 영화와 대중영화의 논쟁만큼이나 陳腐한 것인지도 모른다. 그리고 중국은 서구나 우리와도 다른 특이한 영화시장구조를 가지고 있다. 사회주의 국가체제 내에서 영화는 국가가 생산하는 이념의 전달매체이지 상품이 아니었다. 그러므로 장예모의 필모그래피는 그가 어떻게 중국정부와의 시소게임을 수행했는가의 기록이 되기도 한다.

張藝謀의 가정환경은 문화적인 배경과는 거리가 있었다. 51년생인 그는 고도 西安에서 태어났는데 그의 아버지와 형제들을 모두 국민당의 군인들이었다. 이 사실은 張藝謀일기에게 평생 암과 같은 불운을 드리웠다. 文化大革命이 시작된 후 아버지는 군대에 끌려갔고 의사인 어머니도 정치적인 바람에서 무사할 수 없었다. 1968년 張藝謀도 군대에 입대해야 했는데 3년간의 복무를 마친 후, 1971년에는 함양의 면방직공장으로 가게 된다. 이때의 경험은 후에 영화 「菊豆」의 밑거름이 된다. 張藝謀는 이때부터 여가시간에 카메라를 들고 사진을 찍기 시작했다. 사진기를 사기위해서 그는 피를 팔았으며 부대장비를 구입하게 되기까지 그의 연인

肖華도 피를 팔아야 했다. 그는 스스로 말했듯이 전혀 예술과는 무관한 분위기에서 자랐으며 78년 北京電影學院에 입학해서 처음 정식으로 영화를 공부하게 된다. 그는 뛰어난 실력에도 불구하고 이미 27세인 나이로 인해 입학을 거절당하자 탄원서를 제출하여 특별한 경우로 입학하게 된다. 이 점은 4년간의 학창생활을 위축되게 했고 졸업 후 직장배치(分配)에서 가장 외진 곳이라고 할 수 있는 廣西電影制片廠(영화제작소)으로 배치되었다. 고향 西安에 배치되지 못한 것에 대해서 張藝謀는 매우 낙담했지만 이것은 轉禍爲福의 계기가 된다.<sup>2)</sup>

張藝謀는 廣西로 배치되었을 때 그는 切齒腐心, 捲土重來를 꿈꾸었고 이 결과로 廣西電影制片廠은 5세대의 첫 작품을 낳는 산실이 된다. 張軍鈞가 감독하고 張藝謀가 촬영을 담당한 「一個和八個」(1984)은 5세대가 사자후를 토하며 존재를 알린 첫 작품이다. 그리고 역시 그가 촬영을 담당한 陳凱歌감독의 「黃土地」(1984)로 5세대는 이전의 중국 영화들과 결별을 고하고 자신들만의 스타일을 확보하게 되고 張藝謀는 이 영화로 첫 수상을 하게 된다.

감독 張藝謀의 우수함을 장황하게 설명하는 것은 그가 거대한 자신만의 영화 제국을 이룬 지금 오히려 사족이 될 것이다. 그런데 그의 이력이 가진 특이점은 서방영화계에서는 볼 수 없는 이례적인 현상, 즉 촬영감독→배우→감독으로 자신의 입지를 넓혀갔고 세 분야에서 모두 탁월한 성과를 거두었다는 사실이다.

張藝謀 인생의 분기점은 1987년 「紅高粱」으로 감독데뷔를 하고 중국영화사상 前代未聞의 성과를 거둔 사건일 것이다. 그는 자신의 나이 탓에 촬영기사로서의 생명이 길지 못할 것을 염두에 두고 내심 감독을 꿈꾸어 왔던 듯하다. 紅高粱 제작 당시 張藝謀는 촬영기사로서는 명성을 얻은 상태였다. 그렇지만 명배우가 반드시 명감독으로 변신할 수는 없다는 영화계의 기존 법칙도 張藝謀는 비껴가는 듯하다. 이후 세계 유수의 영화제들은 張藝謀에게 상을 주기 위해 기다린 듯 했다. 그는 세계3대 영화제에서 모두 수상하는 영화를 누리게 된다.

張藝謀의 영화를 시기별로 분류하는 것은 그가 생존해있는 현 시점에서 대단히 무모해 보이기도 한다. 그러나 최소한 초기작품인 女性三部作은 그 이후의 영화들과

2) 陳凱歌, 〈秦國人- 記張藝謀〉(當代電影, 85년4기)

확연히 구별되는 양식을 지니고 있다. 女性三部作은 모두 여성을 주인공으로 그녀들의 성적, 사회적인 속박과 저항을 다루고 있다는 공통점이 있다. 그리고 女性三部作에 줄곧 보이는 붉은 색채의 강렬함은 세편의 영화를 형식상으로도 하나의 범주로 묶어주고 있다.

감독이라는 위치를 넘어 ‘인간 張藝謀의 탁월함은 매년 자신을 향한 국제와 국내의 반론을 성공적으로 피해가는 것에 있다. 그는 작품이 매너리즘에 빠지려는 위기의 순간마다 스타일을 바꾸어가면서 중국정부와 자기영화의 주고객인 서양영화계를 고르게 만족시킬 수 있었다. 초기작품들이 국제적인 성공에도 불구하고 오리엔탈리즘에의 영합, 시각적형식성 탐닉의 시비에 휘말리자 그는 과단성 있게 리얼리즘으로 발길을 돌려 「秋菊打官司」(1992) 「活着」(1994)같은 중기의 명작을 남겼고 그 이후에는 보다 미시적이고 섬세하며 중국적인 유머를 곁들인 「一個都不能少」(1999) 「我的父親母親」(2000) 등을 연달아 성공시켰다. 물론 이상의 작품들이 하나하나 나올 때마다 그가 점점 중국정부와 타협하고 있다는 점은 그가 비단 중국의 문화영웅으로서만이 아니라 이 시대의 작가주의 감독으로 남기를 바라는 이들에게 줄곧 시비거리를 제공해 왔다.

영화감독이 아닌 當代중국의 문화지식인의 한사람으로 볼 때 張藝謀는 아무래도 온건파에 속한다. 그리고 이것은 체제 수용적일 수밖에 없는 그의 한계를 낳았다. 개혁개방을 표방한 鄧小平정부는 문화방면에서도 일정정도의 전시적인 개혁의 제스처어를 쓸 수밖에 없는데 이것은 사회주의식 자본주의를 이루어야 하는 중국 스스로의 내부타협이다. 張藝謀의 영화가 국내검열이나 개봉에서 난관에 부딪치면서도 외국의 자본을 유입할 수 있었던 것은 그의 영향력이 위협적이었다기 보다는 오히려 정부의 암묵적인 지원이 더 컸다고 할 수 있다. 물론 그 후 「活着」(1994)등의 영화는 칸영화제 출품을 하고도 張藝謀가 출국을 저지 당하는 탄압을 받았지만, 그 이후 張藝謀는 국제예술영화계의 기대에 부응해야 한다는 존립의 당면과제와, 중국정부와의 마찰을 최소화해야 한다는 두마리 토끼를 두고 아슬한 줄타기를 해왔다. 張藝謀가 해온 신묘한 줄타기는 80년대 중국 지식인이 걸어왔던 딜레마의 수렁과 동시에 그 모범답안을 보여주고 있다. 張藝謀가 거장임을

보여주는 더 확실한 분야는 그의 영화보다 오히려 탁월한 그의 處世之道에 있다는 생각마저 든다. 張藝謨의 인생역정을 보면 ‘反正, 人要活着’이라는 중국인들의 생존 철학을 떠올린다. 그래서 영화 「菊豆」의 天靑은 바로 張藝謨 자신의 모습과도 닮아있다.

이제 張藝謨는 중국대륙을 대표하는 문화코드가 되었으며 그 자신이 이미 문화상품이 되었다. 그리고 이러한 권력의지의 연장에 색채의 판타지로 가득 찬 「英雄」(2002)이 있다. 「英雄」의 주제 ‘천하’는 중국이 향후 재편하려 하는 세계 구도의 묵시록이자 頌歌로 읽힌다. 그리고 張藝謨는 더 이상 외줄에서 위태롭게 살 마음이 없는 듯하다. 최근작 「十面埋伏」(한국개봉명 「연인」, 2004)을 보면 그가 새로운 모색의 기로에 서있음을 느끼게 된다.

그렇지만 그에 대한 평가는 현재 진행형이다. 올해는 1983년 「一個和八個」로 영화계에 등장한 張藝謨의 작품인생 22년이 되는 해이다. 이제 그는 홍콩의 徐克이나 대만의 侯孝賢 그리고 fusion china cinema를 표방하는 李安과 함께 그는 중화권 영화의 미래를 담당하는 중책을 맡고 있다. 그가 영원히 혁신을 멈추지 않는 거장 이기를 바란다.

### 3. 張藝謨 女性三部作에 나타난 여성상

#### 1) 생명과 구원의 여성상

##### (1) 紅高粱

女性三部作의 여주인공들은 모두 죽음으로 생명과 구원을 완성한다는 공통점을 가지고 있다. 그중 「紅燈」의 頌蓮은 비록 육체적인 죽음은 아니지만 陳府내에서 사회적인 생명을 다한다는 점이 다를 뿐이다. 그런데 세 작품 중 생명과 구원의

이미지에서 가장 두드러지는 여성은 「紅高粱」의 주인공 九兒이다. 莫言의 원작 소설 《紅高粱》은 尋根문학의 대표작으로 문명으로 오염되기 이전 인간이 가졌던 야성과 활기를 그려내고 있다. 尋根문학은 그 장르의 특성상 향토성, 민족성을 내포하게 되는데 張藝謀는 원작인 莫言의 소설 「紅高粱」에서 자유분방한 생명력을 지닌 여성상을 빌려와서 여성신화<sup>3)</sup>를 창조했다.

「紅高粱」은 張藝謀 36세에 처음 감독을 맡은 작품으로 스토리 구조 등이 미숙하지만 예비거장의 열정이 고스란히 배어있는 작품이다. 영화 「紅高粱」은 서사구조의 면에서 보면 인과관계에 모순이 많다. 영화에 와서 나의 할머니 九兒는 ‘고밀현 수수밭의 아프로디테’로 변모되는데 수수밭에서 두 다리를 벌리고 물결치는 수수밭위에 누웠던 九兒의 모습은 그리스-로마신화에서 아프로디테가 풀밭에서男神들과 사랑을 나누었던 장면을 연상하게 한다.<sup>4)</sup>

이쉬은 점은 소설에 나타난 위풍당당하고 거침이 없던 주인공 戴鳳蓮의 형상은 영화에서 九兒로 옮겨지면서 많이 위축되었다는 점이다. 원작과 영화모두 ‘나의 할머니’가 羅漢大叔의 참극 이후 남자들을 부추겨서 일본에 복수하게 한다는 설정은 동일하다. 그러나 소설에서 戴鳳蓮의 형상이 하늘의 법에도 대항하는 대지여신으로서의 위세와 권능 그리고 막후에서 진두지휘하는 지혜와 전쟁의 여신 아테네의 복합형상이라면 영화에서는 잔다르크의 형상에 더 닮아 있다. 그리고 음식을 나르다가 충을 맞고 쓰러지는 장면에서 영화에서는 좀 이미지가 약화되었지만 소설에서는 영웅의 장렬한 레퀴엠을 울리면서 ‘수수밭의 여신’, 고밀현의 ‘대지의 여신’으로 안착한다. 수수밭이 붉은 것은 아마 戴鳳蓮의 피 때문일 것이라는 착각이 들 정도이다. 戴鳳蓮은 남편을 정부와 공모하여 살해한 자신의 삶에 대해서 하늘과 지옥도 두렵지 않다고 당당하게 천명한다. 이것은 중국적 가부장사회의 권위에 모성이라는 힘으로 대항하는 것이다.

3) 陳墨은 張藝謀의 영화를 ‘여성신화영화’라고 칭했다. 그는 張藝謀의 영화에 나오는 여주인공들에서 여성신화의 요소를 발견할 수 있으며 이것은 그의 반려자가 된 翟俐와 밀접한 관련이 있다고 언급했다. 陳墨, 《張藝謀 電影論》(中國電影出版社, 1995) p202

4) 이윤기, 《뮈토스 제1부 신들의 시대》(고려원, 1988) p168~172

할머니의 가슴팍에 팡팡 하고 두 개의 구멍이 뚫리는 것을 보았다. 할머니는 경쾌한 소리를 내면서 단숨에 넘어졌고 뿔대는 땅에 떨어져 할머니의 등을 눌렀다. ....중략.... 할머니의 얼굴에는 전혀 부상당한 흔적이 없었다. 얼굴은 단정했고 머리카락은 한 가닥도 흐트러지지 않은 채 다섯 가닥으로 늘어뜨린 앞머리 밑으로 두 줄기 눈썹 밑으로 가지런히 내려져 있었다. 할머니는 창백한 얼굴에 빨간 입술을 하고 눈은 반쯤 뜨고 있었다. ....중략.... 하늘이시여, 어떤 것이 정조고 어떤 것이 정도입니까? 어떤 것이 선량한 것이고 어떤 것이 사악한 것입니까? 당신은 지금까지 한번도 말해준 적이 없습니다. 난 단지 나 자신의 생각대로 살아왔습니다. 난 행복을 사랑했고, 힘을 사랑했으며, 아름다움을 사랑했습니다. 내 몸은 나의 것이고, 내 마음대로 할 수 있는 것입니다. 난 죄도 벌도 두렵지 않고 당신의 얼어붙은 층 지옥에 들어가는 것도 두렵지 않습니다.<sup>5)</sup>

죽음에 이르러 '我奶奶'(戴鳳蓮)<sup>6)</sup>는 하늘과 맞서고 지옥과도 맞서는 대지의 여신으로 당당히 등극한다. 나의 할아버지와 줄곧 대등한 비중을 지켜왔던 나의 할머니는 죽음의 순간에 이르러 나의 할아버지의 경계를 초월하여 삼라만상 모든 것을 포용한다. 이것은 실로 장자 소유의 '대부의 경지'와 맞먹는 것이다. 莫言이 戴鳳蓮을 통해서 그리려 했던 것은 제국주의의 핍박과 사회주의의 광풍아래 산산이 부서진 중화의 회복이었다. 그래서 제국주의와 사회주의라는 남성적인 힘의 반대위치<sup>7)</sup>에 선 여성형상으로 민족정서를 수복하려 한 것이다. 이는 중국건국신화

5) 父親眼見着我奶奶胸膛上的衣服拍拍裂開兩個洞。奶奶歡快地叫了一聲，就一頭栽倒，扁担落地，壓在她的背上.....중략....奶奶臉上沒有受傷，面容整肅，頭髮紋絲不亂，五絳劉海下，兩條眉梢兒下垂，奶奶半睜着眼，蒼翠的臉上雙脣鮮紅.....중략...天，什麼叫貞節？什麼叫正道？什麼是善良？什麼是邪惡？你一直沒有告訴我，我只有按着我自己的想法去辦，我愛幸福，我愛力量，我愛美，我的身體是我的，我爲自己做主，我不怕罪，不怕罰，我不怕進你的十八層地獄。”

莫言 著，《紅高粱家族(上)(下)》(山東文藝出版社，2002) p82~96

6) 「紅高粱」은 손자가 할아버지, 할머니의 일을 서술하는 형식으로 되어있다. 그리고 女性三部作 중 유일하게 소설(戴鳳蓮)과 영화(九兒)의 주인공 이름이 다르다.

7) 탈식민주의 페미니즘에서는 제1세계 페미니즘이 제3세계 남성민족주의자가 민족주의를 앞세워 자국여성을 압박하는 수단으로 이용했음을 간과하고 있다고 주장한다. 중국사회주의 혁명과정에서 남성지도자들이 여성들도 혁명과업의 수행을 독려하면서도 중국여성들이 혁명과업과 여성의 본성이라는 이중의 딜레마 속에서 나오자가 되도록 조장, 방관했음은 정령의 초기작품에서도 언급되어있다. 여성의 입장에서 제국주의나 혁명동지인 남성이나 억압의 주체이다.

태혜숙, 《탈식민주의 페미니즘》(여이연, 2001)

女媧補天을 떠올리게 한다. 女媧는 한번 불안한 하늘을 메우고 이 민족을 모아줄 필요가 있었다.

그러나 초월적 경계로 승화된 莫言의 여성신화-대지편이 張藝謀의 손에서 그대로 재현되지 못한 것은 아무리 張藝謀의 다른 우수성으로 덮으려 해도 ‘청년감독’ 張藝謀의 한계로 남게 되었다.

## (2) 菊豆

명정한 생명력을 내뿜는 九兒에 비하면 菊豆는 생명력이라고 말하기에는 어둡고 칙올해 보인다. 菊豆는 생명과 구원보다는 저항과 반역의 성격이 두드러지는 형상임에는 분명하다. 그리고 그녀에게 드리워진 불륜이라는 울가미는 필연적으로 죽음과 소멸의 이미지를 내포한다. 그러나 죽음과 소멸의 이면에는 한 인간으로 한 여성으로의 생명력을 싹틔우기 위한 몸부림이 있다. 그래서 생명과 죽음, 구원과 징벌은 동전의 양면이다. 영화 전체로 보아서도 「紅高粱」이 正의 위치라면 「菊豆」는 反의 관계로 볼 수 있다. 여성형상 뿐만 아니라 남성형상에 있어서도 두 작품은 正과 反의 관계를 설정할 수 있는데 余占鰲가 거칠고 반항적인 남성 마초를 보여준다면 天靑은 고개 숙인 남성을 보여준다. 또한 「紅高粱」이 중국 ‘우량種’의 품성을 말하고 있다면 「菊豆」는 중국관 ‘나쁜 피’를 말하고 있다.

菊豆의 구원성을 볼 수 있는 부분은 그녀가 天靑과의 관계를 통하여 현재의 굴욕과 속박을 벗어나 한 인간으로 여성으로 변신하고자 하는 시도를 하는 부분과 마지막 방화로 이승의 비극을 초월하려는 생성의 의지를 보이는 곳 두 부분이다. 菊豆가 조카 天靑을 유혹하는 이유는 젊은 여성으로서 성적인 욕구와 현실탈피의 수단이라는 두 가지 요소를 가진다고 할 수 있다.

菊豆의 비장미를 완성하는 마지막의 방화장면을 구원성으로 볼 것인가 아니면 저항과 반역의 완성으로 볼 것인가는 명확하게 경계를 그을 수 없다. 혹은 이 부분

이선이, <중국의 사회주의 혁명과 민족해방투쟁과정 속에서 보이는 여성주의 딜레마 -丁玲의 연안시기 작품을 중심으로-> (제17차 한국여성학회, 2001)

을 남성향촌사회와 내부로부터의 징벌→저항→순교→영성의 구원으로 이어지는 일련의 과정으로도 볼 수 있다. 그렇다면 실로 菊豆는 俗化와 聖化모든 것을 경험하는 입체적인 인물이다. 그런데 소설에서는 菊豆의 형상은 영화만큼 비장감으로 충만한 것은 아니다. 이것은 바로 張藝謀식 각색의 성공이기도 한데 張藝謀는 또 한번 여성신화의 재현에 성공하였다. 菊豆의 여신성은 그리스-로마신화에 빛대면 冥界의 여신 페르세포네로 견줄 수 있다. 페르세포네는 冥界의 신 하데스에 의해 납치되어 타의에 의해 冥界의 왕비가 된 여성으로 神性和 人性을 겸비하고 있다. 그녀는 대지의 여신 데메테르의 딸로 비탄에 젖은 어둠 속의 에로티시즘을 상징한다.

원작소설 〈伏羲伏羲〉의 王菊豆는 본래 이러한 형상은 아니었다. 신사실주의 작가 劉恒이 빚어낸 王菊豆는 天靑과 더불어 ‘원형인물’로<sup>8)</sup> 기획되었다. 소설속의 王菊豆는 영화만큼 선 굵게 중심에 짝 들어찬 여성이 아니라 인생의 파고에서 天靑과 더불어 흘러간 인물로 그려져 있다. 이러한 차이가 가장 명확한 것이 두 텍스트 간의 결말 부분이다. 天靑이 자살한 후 王菊豆는 한 마리 ‘母鷄’가 되어 손자들을 돌보며 늙어간다. 그 슬한 번뇌와 비극을 뒤로한 채 王菊豆는 담담히 늙어간다. 이에 비하면 영화 속의 菊豆는 저항의 마지막에 스스로를 화형에 처함으로써 순교자의 위치로 격상된다. 마치 중세 가부장제 속에 편입되지 않은 많은 여성들이 마녀 사냥으로 화형대에 올랐던 모습을 상기시킨다. 마지막 화형에서 흘렸던 노래의 의미가 무엇인지 완전히 알 수는 없다. 그러나 화형으로 인해서 菊豆는 九兒의 위세를 딛고 한층 올라선다. 張藝謀는 이로서 여성신화 제2부 ‘冥界篇’을 완성하고는 「大紅燈籠高高掛」에 이르러서는 여신과 인간의 중간형상인 頌蓮을 탄생시킨다.

8) 인물형상의 元型化는 新寫實小說의 주요한 특징인데 원형인물은 평범한 사람의 소소한 일상생활을 대표하는 사람이다. 신사실주의가 기존의 사회주의 리얼리즘과 다른 점은 영웅적인 전형인물의 재현을 포기하고 이러한 인물을 빚어낸 것에 있다.

魏建, 房福賢編, 〈中國現當代作家作品研究〉(山東人民出版社, 2001) p382~386

### (3) 大紅燈籠高高掛

「大紅燈籠高高掛」의 여성인물들이 표현하는 주된 형상은 그녀들이 가지고 있는 예속성과 그 저항의지이므로 생명과 구원의 이미지는 적은 편폭을 차지한다. 그러나 여주인공 頌蓮과 梅刪이 각각 사회적인 생명과 생명의 타살을 감수하면서 까지 지켜내려고 했던 것은 그녀들의 분출하지 않고는 못 견디는 생명의지이다. 이것은 梅刪이 死人屋에서 교살당한 후 頌蓮이 그녀의 방에 죽음기를 틀어 그녀의 노래를 재현하면서 집안 내에 귀신소동을 일으키는 부분에서 잘 드러난다.

영화에서 梅刪의 방은 과거를 재현하는 연극적인 방이며, 陳府내에서 개인의 공간이자 사적인 욕망의 공간을 나타낸다. 頌蓮이 梅刪의 사후 이방으로 들어오는 것은 자기회복을 의미하며 공적이고 사회적인 공간인 陳府의 다른 곳과 확실하게 대치된다. 梅刪이 이방에서 마작을 하면서 탁자아래에서 高의사와 서로의 다리를 희롱하는 부분은 이방이 陳府내에서 일탈과 성욕을 해소하는 공간이기도 함을 말해준다.

## 2) 죽음과 징벌 받는 여성상

생의 이면에는 항상 죽음이 존재한다. 죽음은 우리 삶의 동력이 되고 죽음의 종착역이 있기 때문에 우리의 욕망은 항상 지속된다. 우리는 욕망이 채워졌다고 느끼는 순간 바로 결핍을 느낀다. 이 결핍은 다음 욕망을 불러일으키는 동력이 된다. 그러나 욕망은 영원히 채울 수 없기에 죽음의 순간이 욕망을 완성하는 순간이다. 우리 모두가 가진 욕망을 더 치열하게 탐했던 것이 그녀들이고 그녀들이 분출했던 생명의지와 구원의 욕망이 충족되는 순간은 그녀들이 죽음을 맞는 순간이었다. 때문에 그녀들의 욕망에는 항상 죽음의 그림자가 드리워져 있고 생은 그들에게 구원과 더불어 징벌도 선사했다.

이장에서 죽음과 징벌을 다루는 이유는 女性三部作의 기본구도가 기존질서의 거대한 힘이 그녀들의 삶에 가하는 압제→저항→그리고 징벌과 죽음이라는 구도

로 이루어져 있기 때문이다. 이 거대한 힘을 다른 말로 부르면 유교가부장사회의 압제, 향촌씨족사회의 규율, 라캉의 용어로는 상징계라고 부른다. 저항과 반역은 그녀들의 꼭 육체적인 죽음을 맞지 않더라도 사회적인, 정신적인 죽음에 이르게 하였다. 이러한 형상의 대표주자는 단연 菊豆이다. 菊豆는 세 여주인공중 가장 저항과 반역의 성격이 두드러지고 그 정벌의 내용과 범위도 가장 잔혹하다. 때문에 그녀의 죽음에 동반한 비장미는 레퀴엠만큼이나 강렬하다. 「紅高粱」에서는 상대적으로 죽음과 정벌의 이미지가 적으므로 여기서는 생략하겠다.

#### (1) 菊豆

菊豆는 세 명의 여주인공중 가장 입체적이고 굴절적인 여성이다. 菊豆는 性愛와 자신의 인생에 대한 대처에서 대략 4단계에 걸친 심경의 변화를 보이는데 이것을 도식화하면 다음과 같다.

1) 종마로 팔려간 수동적인 여성, 청천의 흠처봄을 알고 놀람→2) 구멍을 열고 주동적으로 자신을 노출함, 조카 天靑을 상황탈피의 도구로 이용, 적극적으로 유혹→3) 염색공장에서 정사, 千白을 출산, 天靑을 심리적인 남편으로 생각함, 성애의 기쁨을 추구→4) 2번째 낙태 후 청천에게 도망가자고 요구, 근본적인 탈피를 꾀함 → 근원적인 비애의 초극으로 방화

菊豆에게 가해지는 정벌의 핵심세력은 그녀가 끊임없이 현 상황을 탈피하고자 하는 원심력에 대한 구심력으로 작용하는 ‘鄉村族權’<sup>9)</sup>의 권위와 제재이다. ‘鄉村族權’은 유교가부장제와 중국의 ‘關係’<sup>10)</sup>라는 두 가지 속성으로 菊豆에게 끊임없는 제약과 권위를 행사한다. 그리고 이러한 권위와 제약은 菊豆에게뿐만 아니라 天靑과 千白에게도 끊임없이 영향력을 가해서 다시 菊豆에게 이중 삼중의 억압을 가중시킨다. 青天은 族權의 보호를 완전히 받지 못하면서도 친아들에 의해 죽을 때까지

9) 우리말로 풀이하면 향촌씨족사회이다.

10) 우리의 혈연과 지연이 결합된 개념으로 내부적으로는 우리라는 개념으로 밀접하게 결속되어 있으나 외부적으로는 배타적인 공동체

그 권위에서 벗어나지 못하는 인물로 중국 老百姓의 서글픈 숙명을 보여준다. 영화에서 菊豆에게 가해지는 죽음과 징벌은 天靑과 함께 다루어져야 한다. 조카 天靑과의 불륜은 그녀가 楊金山으로부터 해방되는 수단이자 소속집단으로부터의 징벌을 받을 수밖에 없는 이유가 된다.

楊씨가문회의:

조상들의 규범에 따라 이후 楊千白에게로 혈연이 연결된다. 楊天靑은 외부 사람이므로 포함하지 않는다:.... 菊豆와 天靑은(상여가 나갈 때) 길을 막고 관을 막아서 효심을 보여야한다. 마을에서 그들에 대해 들리는 말이 있다. 조상들의 오랜 전통에 따라, 楊金山의 사후에 菊豆는 개가를 할 수 없다. 징질을 보존해라. 그렇지 않으면 비록 조카와 숙모사이라 해도 홀아비와 과부가 아닌가. 우리 양씨가문은 자자손손 대대로 명명백백 깨끗한 집안이다. 「菊豆」 1:10<sup>11)</sup> (앞부분은 시간, 뒷부분은 분을 표시함)

菊豆와 天靑과 같은 숙모와-조카 혹은 계모와-아들 등 근친간의 도덕적으로 용납되지 못하는 애정관계는 동서양 모두의 이야기에 존재한다. 이러한 신화는 Oedipus complex의 유사변형으로 어머니보다는 조금 금기가 약화된 계모나 숙모라는 관계를 빌어 어머니를 차지하고 싶은 아들의 욕망을 유사하게 표현하는 구조이다. 天靑과 菊豆의 관계는 그리스-로마신화의 'Phaedra 신화'와 닮아있다.<sup>12)</sup> 극본을 쓴 원작자 劉恒과 張藝謨는 Oedipus complex를 바탕으로 한 이야기구조를 이중으로 짜 넣음으로서 영화 「菊豆」를 '인간의 숙명적 비극'이라는 '冥界의 오페라'로 완성시킨다.

菊豆에게 가해지는 징벌의 절정은 그녀에게 가해지는 징벌의 수행자가 그녀가 낳은 피붙이 天白이라는 것에 있다. 千白은 두 아버지를 살해하여 菊豆의 죄과에

11) “照祖宗的老規規 往后就靠楊天白一脉單傳。 楊天靑是外人, 不算數。 ..... 菊豆和天靑要攔路擋棺, 以示孝心。 村里對他們兩人本來就有些風言風語。 按祖宗的老規矩, 金山死后, 菊豆不準改嫁, 盡不道 保貞潔。 不然孤男寡女的 雖說是侄兒和孀子。 可咱楊家, 世世代代 清清白白。”

12) 늙은 왕의 젊은 후비가 죽은 전왕비가 낳은 아들을 사랑하는 이 신화는 영화 「Phaedra」(1962, 감독 줄 다생)로도 제작된바 있다.

대하여 철저하게 징벌을 가한다. Oedipus 신화의 차용으로 보여 지는 이러한 설정은 菊豆의 비극성을 강조하는 장치로 사용된다.

千白은 말문을 열면서 ‘鄉村族權’의 질서로 진입하게 되는데, 이때 그를 인도한 사자는 楊金山이다. 楊金山은 千白에게 있어서 아버지의 질서, 즉 사회의 질서체계를 대표한다. 千白이 말문을 열면서 ‘아버지!’라고 하자 楊金山은 “아버지라고 불렀니? 네가 나를 아버지라고 부르는데 누가 너의 아버지란 말인가!”<sup>13)</sup> 라고 외친다. 한번 ‘呼名’이 되면 집단 내에서 그 사람의 위치는 그 것으로 고정된다. 호칭은 다시 한번 菊豆와 天靑에게 사회의 견고한 틀을 환기시키고 菊豆와 天靑의 개인적 노력으로는 규범을 깨트릴 수가 없다.

千白이 성장하면서 갈수록 거칠어지고 자신의 근원과 피에 대한 불신을 보이자 菊豆는 분노하면서 진실을 말하려고 한다. 그러나 天靑은 용기가 없고 진실을 알리기를 원하지 않는다. 친자식을 눈앞에 두고도 형으로 행세해야 하는 것은 天靑이 받는 예속이자 사회에서 용납되지 않는 혈연관계에 대한 징벌이다. 그리고 이러한 남편과 아들을 지켜보아야 하는 菊豆에 대해서도 마찬가지다. 그러나 菊豆는 千白이 天靑을 붉은 염색통에 수장시키는 순간 天靑이 親父라는 진실을 말한다. 千白은 자신의 출생에 대한 의혹이 돌이킬 수 없는 사실로 확인되는 순간 天靑의 마지막 숨을 끊음으로서 징벌은 완성된다. 그러나 菊豆가 보여준 영혼의 승리는 모든 것을 연소시킴으로서, 마지막으로 자기 징벌을 행함과 동시에 자신에게 가해진 모든 예속과 징벌에 반역의 햇불을 치켜들면서 결과적으로 모든 사람을 구원으로 승화시켰다는 점이다.

## (2) 大紅燈高高掛

「大紅燈籠高高掛」에서 頌蓮이나 梅刪이 받은 죽음과 징벌 역시 ‘陳府的老規矩’(陳府에서 대대로 내려오는 전통적인 규범)로 칭해지는 사회질서로부터 온다,

13) “叫爹, 你叫我爹了, 誰是你爹啊!” 「菊豆」 00:54

영화에서 老規矩는 처음부터 끝까지 영화의 narrative, 인물의 성격과 행동, 운명, frame구도, 카메라의 위치 등 모든 것을 장악하고 결정하는 대전제이다. 陳府내에 老規矩는 「菊豆」의 향촌질서보다 더 주도면밀하며 방대하다.

「菊豆」에서도 老規矩에 의한 징벌이 있지만, 千白에 의한 징벌은 불륜의 결과라는 점과 인간의지 밖의 숙명성이 더욱 두드러져서 오히려 비장감과 승화감을 준다. 그러나 陳府의 老規矩는 인간들에 의하여 만들어진 것임에도 陳府안에서는 어떠한 예외가 없는 절대법칙으로 존재함으로써 陳府를 인간성이 부재하는 정글로 만들어버린다.

「大紅燈籠高高掛」에서 여성들에게 가해지는 죽음과 징벌은 1.頌蓮이 거짓임신으로 封燈을 당하는 사건, 2.梅珊이 집안의 주치의 高의사와의 불륜으로 死人屋에서 교살당하는 것, 3.하녀 雁兒가 紅燈을 훔쳐서 자신의 방에 건 행위로 눈발에서 죽음에 이르게 되는 세 가지 사건으로 집약된다. 그런데 이 세 가지 사건은 징벌인 동시에 그녀들의 반역의 결과이다.

死人屋은 징벌과 관계되는 중요한 상징인데 陳府의 여인들이 한 남성에게 대한 정절의 의무를 위배했을 때 징벌이 가해지는 장소이다. 그 상징적인 의미는 陳府의 모든 여성을 공포로 몰아넣는다. 그런데 死人屋의 설정은 紅燈, 발안마에 이은 張藝謨의 세 번째 창작물이다. 원작 〈妻妾成群〉에서는 老規矩를 어긴 집안의 여성을 처벌하는 곳은 우물인 死人井이다. 소설의 死人井은 왜 死人屋으로 바뀌었는가. 우물은 동양의 전통적인 상징에서 자궁과 여성성의 상징이며 陰적인 힘을 말한다. 그런데 張藝謨는 중국 남성적 권위의 억압성을 극대화하는 방법으로 원작의 '死人井' 대신 지붕 위의 '死人屋'으로 각색한다. 이것은 지붕위에 높이 솟아 男根적 권위<sup>14)</sup>를 가지적으로 보여준다. 老規矩를 어긴 부인들이 탑에서 죽어간 것은 정절의 의무를 어긴 것에 대한 징벌이다. 死人屋은 처벌의 장소인 동시에 그 자체가 老規矩의 일종이다. 대저택의 지붕 위를 따라 산책하다가 頌蓮은 지붕위에 덩그마니 있는 하나의 방을 발견하게 되고 둘째부인 卓雲과의 대화에서 死人屋의 의미에 대하여

14) 서구설화에서 男根을 밀폐된 탑으로 상징하는 것은 드물지 않다. 그림동화 중 「리폰젤 설화」 「잠자는 숲속의 미녀」에서 여주인공이 성장 때까지 탑에 갇히는 것은 가부장사회에서 결혼 전까지 순결을 강요당하는 것에 대한 은유로 해석된다.

처음 알게 된다.

탁운: 그곳에서 몇 명이 죽었지

송련: 죽어요, 누가 죽었는데요?

탁운: 윗대의 여자들이야, 모두 목매달아졌지, 이 사실에 대해서 이후에  
다른 사람에게 물어보지 말아, 집안에서 금기시되는 일이야

「大紅等籠高高掛」 0:42 <sup>15)</sup>

세 여자가 받는 징벌은 모두 일련의 연결성을 가지고 있다. 梅珊과 雁兒가 받는 징벌은 일정부분 頌蓮과 관련이 있다. 頌蓮은 자신의 20세 생일에 封燈에 따른 고독과 절망을 이기지 못하여 혼자 생일주를 마시고는 취해서 梅珊의 불륜을 들켜 부인 卓雲에게 발설하고 만다. 불륜의 현장이 즉시 발각되고 梅珊은 하인들에 의해 死人屋에 목매달아진다. 눈 내리는 겨울은 頌蓮이 정신적인 형태로 죽음을, 梅珊, 雁兒가 육체적인 형태로 죽음을 맞게 되는 계절이며 여성들이 남성질서 앞에 패배하는 계절이다. 그러나 눈부시게 집안을 뒤덮은 흰 눈은 陳府의 죄악과 치욕을 모두 희게 은폐한다. 梅珊의 교살을 목격한 頌蓮은 “당신들이 죽었어, 당신들이 사람을 죽였어.”<sup>16)</sup>라고 절규하지만 陳佐千은 “너는 미쳤어, 이미 미쳤어.”<sup>17)</sup>라고 단정해버린다. 가부장질서의 유지를 위해 頌蓮은 희생제물이 된다.

頌蓮이 거짓임신으로 등을 봉쇄당하는 것은 梅珊이 받은 징벌과는 성격이 좀 다르다. 梅珊은 ‘금지된 성’을 향유하다가 교살당했다는 점에서 체제저항에 따른 징벌이라는 의미를 가진다. 그러나 頌蓮이 받은 封燈의 징벌은 그녀가 체제 안으로 편입되기 위하여 거짓임신을 계획했다는 점에서 저항의 순도는 반감된다. 陳府에서 임신을 하게 되면 출산일까지 계속 紅燈을 밝혀준다. 이것은 여성의 몸이 남성의 입장에서는 ‘傳宗接代’(대를 이음)의 도구이지만 여성자신에게는 陳府에서 ‘立足之地’(자신의 견고한 위치)를 소유하게 됨을 의미한다.

15) 卓雲: 那兒死過好幾個人

頌蓮: 死人, 死了什麼人

卓雲: 上代人的家眷都是女人, 上吊死的. 這是你別再打聽, 陳府都忌說這事.

16) “你們殺, 你們殺人。” 「大紅燈籠高高掛」 1:54

17) “你瘋了, 已經瘋了。” 「大紅燈籠高高掛」 1:55

頌蓮은 두 번째 부인 卓雲으로 하여금 자신을 안마하게 함으로서 일시적인 승리를 읊미하지만 파국은 이미 예정되어 있다. 卓雲의 사주를 받는 하녀 雁兒에 의하여 거짓임신이 탄로나고 頌蓮은 封燈을 당하며 이는 陳府에서 頌蓮의 죽음을 의미한다. 頌蓮은 陳家の 권위에 도전한 것이 오히려 ‘守規矩’, ‘進規矩’의 성격을 가지며, 이는 체제에 저항하다가 결국 순응하고 마는 나약한 지식인의 자기기만이기도 하다. 징벌로 封燈을 당한 후 頌蓮은 치졸한 복수심에 불타고 이것은 雁兒를 향한 징벌로 연결된다. 그녀는 雁兒가 자신의 방에 紅燈을 옮겨다 놓은 사실을 폭로한다. 그녀는 紅燈을 걸어놓고 마님이 되고자 하는 욕망을 대리만족하고 있었던 것이다. 頌蓮은 이제 陳府에 들어올 당시의 기상을 잃고 ‘老規矩’의 비열한 하수인이 된다.

紅燈이 태워지고 雁兒의 방은 파괴된다. 雁兒의 방은 위압과 질서에 살아야만 하는 雁兒가 자신의 욕망을 실현하는 기상의 공간이며 이상적 자아의 공간이다. 그러나 자신의 이상을 실현하기 위해 頌蓮을 향한 저주가 행해졌던 위선의 공간이기도 하다. 雁兒는 여성간의 질서의 희생물이 된 성+계급의 압제가 이중적으로 행해진 지점이다. 유교가부장 사회를 지탱하려는 계략은 여성간의 연대를 저지하는 방식으로 행해진다. 이에 반해 梅珊과 頌蓮이 죽음으로 이루게 되는 연대는 ‘老規矩’를 타파하는 유일한 대안으로 여겨진다.

雁兒는 눈밭에서 징벌을 받으면서도 잘못을 시인하지 않는다. 그녀는 죽어서나마 陳府를 떠날 수 있었던 유일한 여성이다. 이것은 ‘老規矩’ 안에서 평생을 살았던 그녀가 自意로서 택한 마지막이자 유일한 저항이었다. 雁兒의 사망한 후, 梅珊은 마당에서 경극복장을 하고 춤을 추고 招魂歌를 부른다. 고음의 애절함은 陳府를 떠나게 된 雁兒의 혼을 달래는 送歌이다.

### 3) 예속과 반역의 여성상

女性三部作의 줄거리에서 가장 많은 부분을 차지하는 것은 그녀들이 받는 예

속과 반역이다. 女性三部作은 모두 서사구조에 있어서 독재자성격의 가부장, 賣買婚의 대상이 된 아내 혹은 여성, 그리고 가부장의 권위에 맞서는 아들의 존재라는 유사한 구조를 지니고 있다. 그리고 약자인 여성은 아들 혹은 그와 유사한 입장의 남자와 공모자가 되어 가부장의 권위에 도전한다. 女性三部作중 「紅高粱」과 「大紅燈籠高高掛」은 시작부분이 여주인공이 혼인을 앞두고 부모와 대화를 나누는 장면으로 시작된다. 그리고 그 혼인들은 본인들이 원하지 않는 혼인들이다. 이때 카메라는 고정된 위치에서 여주인공을 정면으로 응시하고 부모들의 음성은 voice over<sup>18)</sup>로 처리된다. 이러한 시점은 張藝謀가 즐겨 사용하는 위치로 여주인공이 타인에게 응시당하고 있다는 인상을 받게 된다. 이것은 부모의 시선일수도 있고 앞으로 그녀의 일생을 좌우하게 될 속박들이다. 그녀들의 행동은 외부의 속박으로부터 자신의 인성과 자유의지를 확보하기 위한 투쟁으로 이루어져 있다.

#### (1) 紅高粱

영화 「紅高粱」에서 九兒가 행한 반역은 2가지 층위에서 행해진다. 첫 번째 저항은 ‘유교봉건 가부장사회’라는 첫 번째 층위의 지배자를 향한 것이고, 두 번째 저항은 한층 상위의 지배자인 ‘제국주의 일본’을 향한 저항이다.

첫 번째는 저항의 구체적인 행동은 친부모와 賣買婚에 대한 반역으로 표현된다. 그녀의 아버지는 노새 한 마리에 딸을 문둥병자인 李大頭<sup>19)</sup>에게 시집보낸다. 그러나 그녀는 가마꾼인 나의 할아버지 余占鰲와 이미 가마 안에서 발을 매개로 교감을 나누는 상태였고 그것은 결혼 3일후 친정에 다녀가는 길에서 余占鰲와 ‘수수밭 野合’으로 이어진다. 이것은 ‘青春玉女’ 九兒의 성적욕망이 분출된 것인 동시에 딸을 노새 한 마리에 팔아버린 아버지와 문둥병자를 장가보낸 시댁에 대한 반역이기도 하다. 그리고 그녀의 가장 큰 반역은 野合의 대상인 余占鰲가 남편

18) 화면 밖에서 음성만 들려오는 것.

19) 소설에서는 單扁郎이다.

李大頭를 죽이는 것에 대하여 암묵적으로 동의한 것에 있다.

「紅高粱」의 반역을 구도화 하면 ‘重男輕女’의 봉건사회를 향한 반역과 일본을 향한 반역이라는 이중의 동심원구조를 이룬다. 이중의 억압구조에 대해서 여성인 九兒는 용암과 같은 분출력으로 저항한다. 九兒가 받는 예속은 제3세계 여성이 보여주는 이중의 예속을 보여준다. 九兒의 두 번째 저항은 한층 상위의 지배자인 일본을 향한 저항이다. 이 부분은 영화보다 소설에서 보다 극적으로 형상화되어 있다.

菊豆와 頌蓮의 저항이 우울하고 침체된 정서를 띤 陰의 세계라면 九兒의 저항은 陽의 세계이다. ‘我奶奶’ 九兒는 羅漢아저씨가 일본군에게 가족이 벗겨지는 참변을 당한 후, 남자들을 독려하여 복수하게 한다.

영화 후반부에서 그녀는 남자들을 진두지휘하는 저항의 여신으로 다시 한번 변모하고 이러한 저항의 대가는 일본의 총에 쓰러지는 징벌로 연결된다. 그러나 九兒는 자신의 죽음을 넘어 자기해방을 이루고 우주적 절대평안의 경지로 올라섬으로서 모든 반역을 자신의 승리로 마무리 짓는다.

## (2) 菊豆

그러나 다시금 중국 근대사를 휩싸는 해빙과 숙청의 반복 앞에 「菊豆」의 반역은 암울하기 그지없다. 女性三部作중 신화적인 요소가 가장 농후한 菊豆의 반역은 「紅高粱」보다 선악의 경계가 단순하지 않다. 「紅高粱」에서 일본이라는 정확히 정의되는 예속자의 존재에 비하여 菊豆의 예속과 억압은 선악, 나와 타인의 경계를 넘나든다. 菊豆에서 나타나는 예속자도 크게 두가지이다. 첫 번째 예속자는 ‘鄉村族權’이고 두 번째 예속자는 아들 千白의 존재이다. 첫 번째 예속자는 비교적 선악과 강악의 경계가 명확하지만 두 번째 예속자는 일반적인 선악의 경계를 초월해있다. 이러한 예속은 ‘인간의 힘으로 어쩔 수 없는 신의 숙명에 의한 예속’이라는 그리스-로마 신화에 나타난 인간들의 비극과 유사하다.

菊豆는 두 번째 아이를 낙태한 후 상황을 견디지 못해 天靑에게 필사적으로

도망가자고 요구한다.

국두: 도저히 못살겠어요. 방법을 생각해요, 天靑, 우리 千白을 데리고 도망  
가요. 아니면 우리의 일을 다 털어놓고 마을 사람들에게 쫓겨나요.  
천칭: 사람들이 알게 된다면 우리는 살아남지 못해... 뭐라고 해도 양금산  
은 나의 숙부야  
「菊豆」 1:01 20)

天靑은 인습과 권위에 복종하며 살아온 우매한 중국인민을 대표한다. 그런데 ‘鄉村族權’의 압박에 대해서 거부하고 저항하던 菊豆도 아들 千白의 존재 앞에서는 쉽게 저항하지 못한다. 아들이 天靑과의 邪戀에 의한 소생이라는 것은 그 자체가 징벌이자 예속이다. 지역사회를 떠나지 않는 한 菊豆도 그 사회의 규범에서 자유로울 수가 없다. 그러나 天靑이 상징계의 질서에서 끝까지 벗어나지 못하는 반면 菊豆는 규범에서의 이탈을 꿈꾼다. 天靑에 대한 千白의 지속적인 학대와 멸시를 참지 못한 菊豆는 마지막에 천기를 누설하는 반역을 저지른다.

국두: 天靑이 너의 친아버지야! 「菊豆」 1:22 21)

菊豆의 질규는 인간의 힘으로 어찌할 수 없는 숙명 앞에 무너지면서도 마지막 반역을 포기하지 않는 인간의 저항이자, 남성적 사회의 질서에 맞서서 모성을 중심으로 질서를 재구축하려는 여성의 저항이다. 菊豆는 서구영화에 등장하는 요부형과는 차이가 있지만 자신의 성적매력을 이용해서 기존질서의 전복을 꿈꾸었지만 결국은 남성적 질서에 의해서 파멸을 맞게 되는 것에서는 동일한 결말을 보이고 있다.

20) 菊豆: 沒法過日子, 相個法子, 天靑咱倆帶着天白一塊走吧. 要不咱就撇開過日子。 讓他們罵去。

天靑: 讓人知道就白活不成了....怎麼說他也算是啊叔啊

21) 菊豆: 天靑是你親爹!!

## (3) 大紅燈籠高高掛

영화 「大紅燈籠高高掛」의 주제상징물인 ‘紅燈’은 단순한 배경이 아니라 영화의 사건전개, character와 유기적으로 작용하여 영화의 주제자체를 내포하고 있다. 영화 「大紅燈籠高高掛」에서 진정한 주연은 頌蓮이 아니라 紅燈이라는 생각이 들 정도이다. 紅燈은 여성의 정치적 성적 예측성을 적나라하게 보여준다. 모든 사건과 인물의 심리변화는 모두 紅燈으로 인하여 촉발되고 귀결된다. 「大紅燈籠高高掛」의 서사구조는 紅燈이라는 실타래가 풀어지면서 쏟아져 나오는 이야기들이다.

紅燈은 남성에게 예측된 성, 착취되는 성을 상징하며 나아가 같은 여성 간에도 우열과 반목구도를 형성하게 함으로서 남성에게 예측되는 관계를 영원히 재생산한다. 영화의 원제목 「大紅燈籠高高掛」는 바로 높이 그러나 대롱대롱 걸려있는 여성의 운명이다. 點火전의 시간들은 여인들의 소리 없는 권력암투이며, 날마다의 點燈은 나뉘지 세 여인의 피흘림을 담고 켜지는 한 여자의 승리이다. 그러나 紅燈의 기막힌 역설은 등은 켜지고 또 반드시 꺼진다는 사실이다. 오늘밤은 완전한 승리이지만, 이튿날 날이 밝고 陳대감이 떠나면서 滅燈이 되면 승리는 완벽하게 0으로 환원된다. 하루에 한번은 반드시 등을 켜야 하는 의식은 신성불가침의 거룩함으로 격상된다. 陳대감을 수정 들고 난 이튿날 아침, 화장대에서 여자들이 매무새를 정리하는 시간은 비로소 ‘나’를 의식하는 각성의 시간이다. 견고한 예측의 제도화가 날마다 반복되는 것이 ‘紅燈제례’이고 이것이 보다 큰 일년이라는 시간의 테두리에서 반복되는 것이 다섯째 부인의 등장이다. 때문에 張藝謨의 女性三部作에서 최고의 비장미는 「大紅燈籠高高掛」에 있다.

시작장치인 ‘紅燈’과 더불어 청각장치인 ‘발안마의식’을 설정하여 시각과 청각이라는 하나의 대칭구조를 만들어낸다. 중국인에게 있어 발은 가장 은밀하고 남성의 소유욕을 자극하는 또 하나의 성기이다. 또한 가장 악랄하고 착취적인 性을 상징한다. 붉은 수수밭에서도 張藝謨는 발의 코드를 사용하고 있다. “발안마는 남자를 잘 모시기 위해서이다.”<sup>22)</sup>라는 권력자 陳佐千의 말은 여성의 몸과 발이 남성에게

22) 脚舒服了,就什麼都調理順了,也就更會伺候男人了。 「大紅燈籠高高掛」 0:11

게 어떻게 인식되고 있는지를 보여주는 상징적인 말이다. 발안마의 설정은 중국봉건사회의 악습 纏足的 상징을 영화에 도입한 것으로 페티시즘으로 볼 수 있다. 발안마와 紅燈은 집안에서 여자들의 위치와 세력을 말해주는 척도로 ‘入足之地’ (집안 내에서의 입지)와 연결된다.

‘紅燈’과 ‘발안마’가 여성에게 가해지는 성적 예측성의 상징이라면 ‘照府上的老規矩’는 陳府의 모든 생활을 규제하는 남성적인 권력의 상징이다. 이것은 陳府에서의 모든 대화에 따라붙는 전주이자 주문으로 陳府에 속한 사람은 누구도 예외 없이 이 규범에서 한시도 자유로울 수 없다. 단 가장인 陳佐千 한사람만이 ‘老規矩’를 허물 수 있다. 頌蓮은 이제 ‘老規矩’라는 제도의 틀에 스스로를 옹아매게 된다.

頌蓮이 陳府에 들어온 열흘 후부터 이 ‘老規矩’는 頌蓮앞에 실체를 드러낸다.

집사가 집안의 규범에 대해서 설명한다.

집사: 넷째마님은 대문 앞에서 부름을 기다리시라는 나오리의 분부입니다.

頌蓮: 무슨 분부를 기다리라는 거죠?

집사: 마님들께서 문 앞에 서서 나오리께서 침소에 드시기 전에 무슨 분부가 있는지를 기다리는 거죠.

「大紅燈籠高高掛」0:28<sup>23)</sup>

紅燈과 ‘老規矩’에 이은 또 하나의 예측의 코드는 음식이다. 전날밤 陳대감을 모신 여자가 다음날 아침식사에서 요리를 선택할 수 있는 자격이 주어진다. 이것의 전날의 승리에 대한 포상인 동시에 집안에서의 입지강화와 연결된다. 또한 여자들을 쟁탈전에 더욱 몰두하게 만드는 채찍이다. ‘点菜’는 여성의 성적 부속화 circle의 마지막 지점이다. 그리하여 성적예측의 순환은 끊임없이 재생산된다. 이것을 도식화하면 다음과 같다.

23) 집사: 老爺吩咐四太太到大門口聽招呼。

頌蓮: 聽招呼什麼聽招呼?

집사: 有勞太太到院門口站一站, 看老爺睡覺前有沒有什麼吩咐。

<예속의 재생산구도-하루> 點燈→ 捶脚(발안마) → 滅燈 → 点菜  
老規矩

<예속의 재생산 구도-1년> 夏 → 秋 → 冬 → 夏(이듬해)  
老規矩

이 두 가지 층위의 예속구도는 2개의 동심원구조를 형성한다. 이러한 예속의 순환이 영화전체로는 1년이라는 시간에서 표현된다. 松蓮은 여름에 陳府에 들어오고 겨울에 梅珊이 죽고 松蓮은 미치게 된다. 여름-가을-겨울-여름의 순환은 중국 여성의 일생을 1년으로 축약해서 보여주려는 張藝謨의 의도로 보이며 형식적으로는 경극의 幕개념을 계승한 것으로도 볼 수 있다. 다섯째 부인 文竹이 들어오게 되는 것은 이듬해 봄이다. 이때 자아 속에서 정체된 頌蓮이 사는 시간은 여전히 겨울이며 외부의 시간과 頌蓮은 분리된다.

「紅高粱」과 「菊豆」가 한 명의 여주인공이 받는 예속과 그녀들의 보이는 반작용관계를 설정하게 되는 것에 비하여 「大紅燈籠高高掛」은 동일한 ‘老規矩’에 예속되어 있는 여성들의 각기 다른 행동양태를 볼 수 있는 흥미로움이 있다. 陳府내의 5명의 여성은 모두 ‘老規矩’의 지배를 받지만 반역을 행하는 것은 3명의 여성이다. 그리고 그 반역의 양상과 순도는 모두 같지 않다. 頌蓮, 梅珊, 雁兒가 행하는 반역은 모두 그 이후의 징벌과 연결된다. 때문에 이 부분의 내용은 2)죽음과 징벌의 여성상 부분과 인과관계를 이루고 있다.

頌蓮의 작은 반역은 死人屋에 대한 반감으로부터 시작된다. 死人屋은 본래 징벌을 목적으로 존재하는 것이지만 어느덧 존재자체가 예속의 작용을 함께 겸하게 된다. 頌蓮의 ‘老規矩’에 대한 저항은 陳佐千에게 死人屋에 관한 의혹과 반감을 표현하는 것으로 시작된다. 陳佐千이 자신의 반감을 묵살하자 頌蓮은 다른 방법으로 ‘破規矩’를 감행하는데, 陳佐千을 모신 다음날 과감하게 아침을 자신의 방에서 먹겠다고 요구하는 것이다. 그러나 陳佐千에게 있어서 작은 규칙의 파괴를 허용하는 진의는 큰 규칙을 준수하게 하려는 일종의 당근에 지나지 않는다. 그러나 이것은 頌蓮이 이후 큰 일탈인 가짜임신을 시도하게 하는 시발점이 되고 封燈이라는 처벌

로 귀결지어진다.

셋째부인 梅珊의 반역은 頌蓮보다 더 충동적이고 일탈적이다. 頌蓮의 저항이 체제와의 영합과 반역사이에서 줄타기를 하는 지식인적 특성을 보이는 것에 비해 그녀가 저지른 불륜은 과격하며 즉각적인 체제의 반작용이 따른다는 점에서 頌蓮의 저항보다 더 치명적이다. 처첩간의 음모가 판치는 陳府에서 頌蓮과 梅珊이 나누는 교감은 영화 「大紅燈籠高高掛」과 원작 〈妻妾成群〉에서 유일하게 제시되는 여성간의 연대이다. 이들의 연대는 견고한 陳府의 규범을 허물 수 있는 유일한 방법이며 저항과 반역의 힘을 보다 강화한다.

두 사람의 교감은 頌蓮이 새벽에 지붕 위에서 노래하고 춤추는 梅珊의 모습을 보고 처연함을 느끼는 것에서 시작된다. 陳佐千이 梅珊의 방자함에 대해서 ‘狗娘養的小婊子’<sup>24)</sup>라고 심하게 욕하자 頌蓮은 梅珊을 감싼다. 그 후 卓雲이 雁兒를 통해서 頌蓮을 저주한 사건을 계기로 마주앉게 된다. 梅珊은 자신과 둘째부인 卓雲이 비슷한 시기에 임신 했을 때 卓雲이 梅珊에게 해악을 가한 사건을 頌蓮에게 말하면서 卓雲의 본질을 알려 준다. 그리고 頌蓮의 입지를 위해서 임신을 권유하고 頌蓮과 梅珊은 동병상련의 감정을 느낀다.

頌蓮과 梅珊의 연대감은 겨울에 이르러 한층 강화되는데 雁兒가 紅燈을 자신의 방에 몰래 건 사건으로 눈발에서 사망한 후, 梅珊과 頌蓮은 눈덮힌 전각의 꼭대기에서 인간의 영혼을 집어삼키는 陳府에 대한 진단을 하면서 반역적인 연대감을 강화한다. 張藝謨는 梅珊과 頌蓮의 지붕 위 대화를 통해서 陳府의 인성말살에 대한 총체적 진단을 내린다. 이 대화를 통해서 둘은 의기투합하고 연대감을 강화한다. 감독은 이들이 나누는 대화를 통해 작품의 주제를 제시한다.

頌蓮:點燈, 滅燈, 封燈, 난 정말 상관없어요. 내가 이해할 수 없는 것은 이 집에서 사람은 도대체 무슨 물건이죠, 고양이 같기도 하고 쥐 같기도 하지만 도무지 사람 같지는 않아요. 차라리 저 死人屋에서 목매다는 것만도 못해요.

梅珊:뭘 그렇게 따져? 이렇게 살면 돼지. 네가 이려는 것도 예삿일은 아니네. 나를 좀 봐, 하루 종일 히히하하 하잖아. 스스로 즐거운 일을 만들어야지, 셋째도 당연히 그래야 해.

「大紅燈籠高高掛」 1:35<sup>25)</sup>

24) 개를 어미로 둔 창부

頌蓮과 梅珊의 반역적 연대가 완성되는 곳은 梅珊의 방이다. 1) 생명과 구원에서 상술한데로 이곳은 그녀들이 자기회복과 구원을 이룩하는 방이다. 頌蓮이 밝혀 놓은 紅燈은 이제 소비되는 예측적인 性의 상징 → 반역의 봉화로 의미를 전환한다. 한 명은 육체의 생명을 타의에 의해 제거당하고서 또 한 명의 여인의 陳府에서의 ‘入足之地’를 상실하고서야 그들의 저항은 일단락된다. 그런데 그녀들의 반역은 온전한 결실을 거두었는가. 이듬해 봄 五太太의 등장은 이들의 반역도 헛된 것임을 다시 한번 확인시켜 줄뿐이다.

#### 4. 맺는 말

본 논문에서는 張藝謨의 女性三部作을 대상으로 분석하였다. 女性三部作이라 칭함은 이 작품들이 중국여성의 삶이 작품의 서사구조와 제재의 주요 대상이며 일련의 형식성을 담고 있기 때문이다. 대상연구대상작품은 「紅高粱」, 「菊豆」, 「大紅燈籠高高掛」의 세 작품으로 한정되었으며 특히 여성형상을 중심으로 살펴 보았다.

女性三部作을 주요 연구대상으로 삼았지만 세 영화가 본래 중국 當代의 소설들이었으므로 일부 언급했다. 이것은 중국의 전통적인 문학사상이 當代에도 이어 짐을 말한다. 세 영화의 원작소설은 莫言의 「紅高粱」, 劉恒의 「伏犧伏犧」, 蘇童의 「妻妾成群」인데 모두 80년대의 저작물로 當代중국의 문화경향을 알 수 있는 좋은 자료인 동시에 또 각각의 작품이 서로 다른 개성을 지니고 있다.

본문에서는 女性三部作에 등장하는 여성인물을 세 가지 여성형상으로 분류된

25) 頌蓮: 點燈, 滅燈, 封燈 我真的無所爲。我就是不明白, 在這院里人算個什麼東西。像狗, 像貓, 像耗子, 什麼都像, 就是不像人! 還不如吊死在那死人屋里。

梅珊: 管它像什麼? 就這麼活吧。你這個樣子也不是回事, 你看我整天嘻嘻哈哈的。還不是自己給自己尋開心, 三姐當然開心啦。

다. 또 세 가지 여성형상은 세 여주인공들이 생을 살면서 나타나는 성격적 특성과 그녀들을 둘러싼 사회적 환경과의 관계에서 파악될 수 있다. 그런데 그녀들이 형상이 특징적인 것은 신화적인 여성형상과 이미지가 연결된다는 점이다. 생명과 구원의 여성상은 세 여주인공이 가진 삶에 대한 초월의지와 재생능력을 말한다. 이것은 대지여신의 형상과 유사하다. 죽음과 징벌의 여성상은 그녀들이 가진 죽음의 본능을 의미한다. 생명과 구원의 여성상이 초월성을 지향하고 있다면 이 특성은 소멸성을 지향한다. 예속과 반역의 여성상은 여신의 형상보다는 인간적인 저항의 이미지가 보다 부각된다. 이것은 그녀들의 생명력을 차단하려는 거대한 질서의 힘 앞에 그녀들이 자신의 존재를 지키기 위해 저항한 부분들을 말한다. ‘거대한 질서’라 함은 인간사회를 움직이는 중심권력을 말하며 「菊豆」의 ‘鄉村族權’, 「大紅燈籠高高掛」의 ‘老規矩’라는 존재로 구체화된다. 이러한 세 가지 스타일의 여성형상은 어느 한 인물에만 있는 것이 아니라 세 여성들이 비율은 다르지만 모두 내재된 요소들이다. 때문에 세 여성들은 서로 닮아있다. 그렇지만 대표성을 띠는 부분만을 부각하면 「紅高粱」의 九兒는 생명과 구원의 여성상을, 「菊豆」의 菊豆는 죽음과 소멸의 여성상을, 「大紅燈籠高高掛」의 頌蓮은 저항과 반역의 여성상을 가장 잘 표현하고 있다.

女性三部作의 여주인공들이 신화적인 형상을 띤 것은 張藝謨가 영화서사의 책략으로 中體西用의 방식을 채택한 때문인 것으로 보인다. 영화의 사건들은 20-30년대라는 시간적 배경 속에서 중국의 향촌 혹은 대가집에서 일어나는 일들이다. 그러나 그의 주제를 부각시키는 장치는 Oedipus complex 등의 서구신화들이다. 張藝謨 영화의 여주인공들은 몸은 중국에 있되 그 정신과 행동은 그리스-로마신화에 등장하는 여성들과 비슷한 속성을 지니고 있다. 그러나 이점이 張藝謨의 여성형상이 서구적이라는 의미는 아니다. 서구적인 요소와 중국적인 것은 잘 배합되어서 이질성을 동·서양을 것을 명확히 분리하기는 쉽지 않다. 또 이러한 형상들은 중국신화의 여성형상과도 동일한 부분이 있다. 張藝謨가 어디까지 서구의 것을 차용했는가의 규명은 단순하지 않다. 그러나 다른 두 작품은 경계가 모호하지만 「菊豆」의 주인공 菊豆의 이미지는 서구적인 요소를 가장 많이 담고 있다.

「菊豆」의 서사구조는 Oedipus complex와 아주 유사하며 菊豆의 형상도 서구신화에 나타나는冥界여신의 이미지를 닮고 있다. 「紅燈」은 방대한 요소들을 포함하고 있지만 頌蓮의 심리변화는 Electra complex의 구도를 나타낸다. 頌蓮의 심리변화는 ‘아빠찾기’의 단계를 그리면서 남성들 사이를 떠도는 구조를 나타내고 있다. 張藝謀가 서구신화들을 운용하는 방법을 보면 역으로 동양인이 서구를 해석하는 바를 볼 수 있기도 하다. 女性三部作에 등장하는 여성들이 여신들의 형상을 보유하고 있다고 해도 그 형상은 실제 서구적인 것과는 거리가 있다. 결국 영화 속에 배어있는 서구라는 것도 환상 속에서만 존재하는 것이다. 張藝謀 영화를 매개로 한 서구와 동양의 관계는 일방적으로 보고-보여 지는 관계가 아니라 서로 보고 보여 지는 현재의 질서를 말하고 있는 것이다. 이것은 女性三部作의 여성들이 처음에는 학대받고 수탈당하는 위치에 있지만 그 위치에만 머물지 않고 저항하며 때로는 자신을 억압하는 사회질서를 일시적으로 극복하는 것에서도 알 수 있다.

女性三部作이 일련의 계통성을 지닌다고는 하지만 이것이 완전하다고 단정할 수는 없다. 그러나 九兒와 菊豆의 형상은 서로 대립되는 正과 反의 관계에 있다. 이것은 중국전통사상의 陰陽의 이치와도 유사한데 陰과 陽이 상호 대립적이면서 또한 보완적인 것처럼 九兒와 菊豆의 관계 또한 張藝謀가 나타내고자 하는 여성형상의 양면성을 보유했다. 생명과 죽음, 구원과 소멸은 동전의 양면이다. 영화 전체로 보아서도 「紅高粱」이 正의 위치라면 「菊豆」는 反의 관계로 볼 수 있다. 본문에서는 언급하지 않았지만 여성형상 뿐만 아니라 남성형상에 있어서도 두 작품은 正과 反의 관계를 설정할 수 있다. 「紅高粱」의 余占鰲가 거칠고 반항적인 남성상을 대표한다면 「菊豆」의 天靑은 자아를 억누르고 살았던 凡夫의 모습을 대변한다.

張藝謀 영화가 보는 사람을 매혹시키는 힘이 여성형상의 생동감에서만 기인하는 것은 아니다. 여성형상 이외에도 그녀들을 둘러싸고 있는 남성들과의 관계도 연구의 가치가 있다. 남성들과의 관계 그리고 그 남성들이 사회와 어떻게 관계 맺는가를 규명하는 것은 중국과 張藝謀 영화를 이해하는 또 다른 방법이 될 것이다. 그리고 영화 속의 시각적 요소들, 민요와 음향으로 드러나는 청각적 요소들도 별도의

연구를 요하는 분야들이다. 그리고 원작소설에 관해서도 보다 심도 있는 연구가 필요하다. 여러 가지 부족함에도 불구하고 ‘張藝謀 영화보기’는 늘 만족감을 가져다주며 흥미로운 작업이다. 그것은 그의 영화에서 늘 힘과 활력이 느껴지고 이것은 감독 자신이 늘 변화하고 있기 때문이다.

#### 《參考文獻》

##### 1. 저서류

- 戴錦華 著, 《霧中風景》(北京大學出版社, 2000)
- 莫言著, 《紅高粱家族(上)(下)》(山東文藝出版社, 2002)
- 王一川 著, 《張藝謀神話的終結》(河南人民出版社, 1998)
- 魏建·房福賢 編, 《中國現當代作家作品研究》(山東人民出版社, 2001)
- 中國電影出版社 中國電影藝術編輯室編, 《論張藝謀》(中國電影出版社, 1994)
- 陳思和 著, 《中國當代文學史教程(復旦大學出版社, 1999)
- 陳墨 著, 《張藝謀電影論》(中國電影出版社, 1995)
- 韓秀鳳·曉海 編, 《第五代導演叢書- 爲藝謀不爲稻粱謀》(湖南文藝出版社, 1996)
- 洪子誠 著, 《中國當代文學史》(北京大學出版社, 1999)
- 권택영, 《영화와소설속의 욕망이론》(민음사, 1995)
- 김지석, 《아시아 영화를 다시 읽는다》(한울, 1996)
- 로버트 리처드슨著 이형식역, 《영화와 문학》(동문선, 2000)
- 莫言著 심에영역, 《紅高粱》(문학과지성사, 1997)
- 슈테판크라머, 《중국영화사》(이산, 2000)
- 이윤기, 《위토스 제1부: 신들의 시대》(고려원, 1988)
- 태혜숙, 《탈식민주의 페미니즘》(여이연, 2001)

##### 2. 논문류

- 葛維屏, 〈張藝謀電影和小說原著〉(電影評介, 1993年5期)
- 莫言, 〈影片「紅高粱」觀後雜感〉(當代電影, 1988年2期)
- 張藝謀, 〈我拍「紅高粱」〉(電影藝術, 1988年4期)
- 張炯著, 〈關於〈伏羲伏羲〉和“新寫實小說”小說的對話: 答〈作品與爭鳴〉記者〉(作品與爭鳴, 1991年5期)

陳凱歌, 〈秦國人-記張藝謨〉(當代電影, 1985年4期)

김미란, 〈新時期 중국여성의 성별의식 형성연구(1)〉(중국학논총13집, 2002.6)

이선이, 〈중국의 사회주의 혁명과 민족해방투쟁과정속에서 보이는 여성주의 딜레마 -丁玲의 연안시기 작품을 중심으로-〉(제17차 한국여성학회, 2001)

### 3. 영상, 전자자료

張藝謨 감독. 「紅高粱」. VCD. (중국, 深圳市激光節目出版發行公司, 1994)

\_\_\_\_\_. 「菊豆」. DVD. (일본, IMAGICA, 1997)

\_\_\_\_\_. 「大紅燈籠高高掛」. DVD. (홍콩, ERA, 1998)

세계영화기행 <중국편>. 비디오. KBS영상사업단.1996.

\* 張藝謨 작품연표

< 張藝謨 촬영 작품 >

1983년 一個和八個 감독: 張軍釗

1984년 黃土地 감독: 陳凱歌 로카르노영화제 은상

1985년 大閼兵 감독: 陳凱歌 몬트리올영화제 심사위원특별상

< 張藝謨 주연 작품 >

1986년 老井 감독: 吳天明 동경국제영화제 남우주연상

1989년 古今大戰秦俑情(진용) 감독: 程小東

< 張藝謨 감독 작품 >

1987년 紅高粱(붉은 수수밭) 주연: 鞏俐, 姜文 베를린영화제 금곰상

1988년 大號美洲彪 주연: 鞏俐

1990년 菊豆(同名) 주연: 鞏俐, 李保田 칸영화제 루이스부뉴엘특별상

1991년 大紅燈籠高高掛(홍등) 주연: 鞏俐 베니스영화제 은사자상

1992년 秋菊打官司(귀주이야기) 주연: 鞏俐 同영화제 금사자상, 여우주연상

1993년 活着(인생) 주연: 鞏俐, 葛優 칸영화제심사위원대상, 남우주연상

1994년 擲阿搖,搖到外婆橋 주연: 鞏俐, 李保田 칸영화제 기술상(상하이 트라이어드)

1996년 有話好好說 주연: 姜文, 李保田

1998년 一個都不能少 주연: 魏敏芝 베니스영화제 금사자상

(책상서랍속의 동화)

1999년 我的父親母親 연: 章子怡 베를린영화제 은곰상

(집으로 가는 길)

2000년 幸福時光 주연: 董潔, 趙本山

2002년 英雄(同名) 주연: 張曼玉, 梁朝偉, 李連杰

2003년 투란도트 서울공연 무대감독

2004년 十面埋伏(연인) 주연: 章子怡, 劉德華, 金성우

\*괄호안은 한국개봉제목

### 《中文提要》

本論文的研究對象是張藝謀的初期三部作品, 即「紅高粱」, 「菊豆」和「大紅燈籠高高掛」。張藝謀的初期三部作品的材題, 都是20世紀初中國女性所受的壓迫和抵抗。所以在本論文中, 指稱這三部作品為「張藝謀女性三部曲」。張藝謀目前還在從事作品創作活動, 對他的作品評價是不容易的。進行本研究的原因是, 女性三部曲是他從攝影轉換為導演以後的初期作品, 能最明顯的表現出他的獨特風格。另外, 這些作品表現出的中國女性形象, 讓西方人產生奇妙的東方幻想, 也引起同一文化圈內-如韓國人, 日本人的文化同質感。

三部曲的情節都是以女性的艱苦生活為中心, 同時描述他們周圍的男性們或者壓迫他們的社會關係。還有在這樣的環境下表現出的他們的感情和行動反應。故事情節以紅色系列的視覺形式統一表現, 這也決定了三部曲的系統性。

如此三部曲給觀眾和批評家提供了許多觀點, 在全世界影評界產出了許多研究成果, 但是在這些研究中, 女性形象研究相對比較少。本論文內容首先對女性三部曲表現出的女性形象, 根據神話的女性形象進行分析, 得到三個(抽象的)形象, 此後分析中國女性身體的殖民性。

在本文三部曲表現出的女性形象分析中提出了三個抽象的形象, 他們是 1. 生命和救援的女性形象 2. 死亡和懲罰的女性形象 3. 隸屬和反逆的女性形象。三部曲的女主角們都具有這三個方面的形象, 每個女主角重點表現為三個當中一個形象。

總體來說張藝謀電影的敘事策略是中體西用。電影的基本時代和空間的背景是20-30年代的中國的鄉村和貴族社會。但是形象化主題的裝置是Oedipus complex和Electra complex等西方神話。不管讚辭或批評, 許多西方人或東方人看到他的電影都會感到有興趣。這就是張藝謀的天才性, 也是我們注目張藝謀的理由。

關鍵詞: 중국영화, 중국여성, 장에모(張藝謀)