

〈황토지(黃土地)〉 연구

— 천카이거(陳凱歌) 세대의 시대에 대한 인식과 영화적 재현

안영은*

〈目 次〉

1. 들어가는 말
2. 〈깊은 골짜기에 울려 퍼진 메아리(深谷回聲)〉와 〈황토지(黃土地)〉
3. 주선율(主旋律)과 〈황토지〉
4. 문화심근(文化尋根)과 〈황토지〉
5. 문화반사(文化反思)와 〈황토지〉
6. 나오는 말

1. 들어가는 말

1985년 홍콩영화제가 개최되었을 당시, 전 세계 영화인들의 이목을 집중시킨 작품이 있었다. 중국 대륙에서 출품한 영화 〈황토지(黃土地)〉가 바로 그 대상이었다. 죽의장막으로 외부세계에 알려지지 않았던 폐쇄적 국가 중국의 내부를 들여다 볼 수 있는 좋은 기회였던 터라 전 세계 영화인들의 주목은 당연한 것이었다. 〈황토지〉는 국제영화제에서 여러 차례 수상의 영예를 안음과 동시에 이에 따른 격렬한 논쟁도 야기 시켰다.¹⁾ “상징주의적 영화시”의 품격을 갖췄고, “표현주의 미학 영역으로 진입했다”²⁾, “중국 신영화의 출현이 경전적 서사텍스트의 틀을 깨뜨렸

* 인하대학교 중국학과 시간강사

1) 제5회 중국영화금계장 촬영상, 프랑스 제7회 3대륙영화제 촬영상, 제38회 로카르노영화제 은표범상, 영국 제29회 에든버러영화제 수상, 1985년 홍콩영화제 10대 작품상 등을 수상했다.

2) 邵牧君, 『話說(黃土地)』, 『光明日報』, 1985年7月25日. 李鈞, 『電影: 一種妥協的藝術 - 以黃土地爲個案』, 『新鄉師範高等專科學校學報』, 2005年3期 각주1번 재인용.

다”³⁾는 극찬을 받기도 했지만, 한편으로는 “문화는 빈곤한데 욕망만 확장되어있다”⁴⁾라는 신랄한 비판과 동시에 “영화의 특징과 균중을 잊지 말라”⁵⁾는 권고를 받아야만 했다. 〈황토지〉 연구는 초창기 중국 영화에 대한 연구가 일반적으로 영상 미학적 측면에 치우쳐있고, 80년대 후반 들어 기호학의 영향으로 이를 이용한 영화분석이 늘어났다는 연구동향의 모범사례가 되는 듯 영상 미학적 측면과 기호학적 접근이 다수라고 할 수 있다.⁶⁾ 이들 가운데 가장 눈에 띄는 연구는 천카이거(陳凱歌, 감독), 장이머우(張藝謀, 카메라 감독)의 새로운 예술적 실험에 대해 세밀하게 분석한 리튀(李陀)의 문장 『〈황토지〉가 우리에게 무엇을 가져다주었나? (〈黃土地〉給我們帶來了什麼?)』를 언급할 수 있을 것이다.⁷⁾ 리튀는 〈황토지〉 제작자들이 전통적 서사와 인물을 결합시켜 낙후한 지역의 삶과 그곳에 뿌리를 내리고 살아가는 사람들의 모습을 드러내는데 만족하지 않고 산베이(陝北)에서의 새로운 시각적 경험을 통해 다양한 표현 가능성을 인식함으로써 인물과 서사만이 아닌 스크린을 통해 산베이 대자연의 모습과 고유한 아름다움을 어떻게 표현하여 관객들에게 지역문화의 독특한 매력을 전달할 수 있을지를 염두에 두었음을 높이 평가한다. 또 한편의 주목할 만한 연구로 에스더 야우(丘靜美, Esther Yau)의 『〈황토지: 몇 가지 의미의 생산(〈黃土地〉: 一些意義的產生)』을 언급할 만하다. 논자는 영화텍스트와 1980년대 중기 중국사회 이데올로기와의 관계를 심도 있게

3) 姚曉蒙, 「中國新電影: 意識形態的觀點」, 『電影藝術』, 1989年1期, 16쪽.

4) 賀紹俊, 「潘凱雄第五代: 文化貧乏下的欲望擴張」, 『電影藝術』, 1989年1期, 9~14쪽.

5) 成誌偉, 「不要忘記電影特點和群衆—觀影片(黃土地)有感」, 『電影藝術』, 1985年4期, 34~35쪽.

6) 劉樂嬋, 「黃土地上的文化符號—陝北民歌」, 『黃河之聲』, 2018年9期/陳俊, 「淺析電影黃土地的符號內涵」, 『昭通師範高等專科學校學報』, 2010年2期/ 龔曉青, 「黃土地電影的美學研究」, 『電影文學』, 2009年5期/ 黃健中, 「黃土地的藝術個性」, 『文藝研究』, 1985年5期/張憲席, 「黃土地: 多元文化生態系統的建構」, 『電影文學』, 2019年5期/ 羅露, 「關於影片黃土地的符號學解讀與深層語義闡釋」, 『西南農業大學學報(社會科學版)』, 2011年5期/ 曾崢, 「並非冷漠的自然風景—論電影黃土地的視覺文化內涵」, 『數位時尚(新視覺藝術)』, 2012年4期/ 趙園, 「關於這個民族的詩—談影片黃土地」, 『當代電影』, 1985年2期/ 王玥琪, 「電影黃土地中的符號學意義」, 『戲劇之家』, 2018年13期/ 燕山, 「一個民族的文化尋根對電影黃土地中二元對立的分析」, 『商情(教育經濟研究)』, 2008年7期/ 李陀, 「〈黃土地〉給我們帶來了什麼?」, 『當代電影』, 1985年2期/ 丘靜美(Esther Yau), 「〈黃土地〉: 一些意義的產生」, 『當代電影』, 1987年1期 등.

7) 李陀, 「〈黃土地〉給我們帶來了什麼?」, 『當代電影』, 1985年2期, 36~41쪽.

논의한다.⁸⁾

기존 중국영화와 비교해 보았을 때 〈황토지〉 주제는 심오했고 형식은 참신했다.⁹⁾ 중국 사회주의 예찬이나 이데올로기 선전을 예상했던 사람들에게는 실로 충격적인 영상이었다. 영화가 집중하고 있는 것은 이데올로기적 측면 보다는 문화, 민족, 역사, 인간 등 모든 요소를 다 품고 있는 듯한 황토고원을 중심으로 인간과 토지, 인간과 봉건예교, 인간과 민족문화의 관계를 시각적으로 또 청각적으로 풀어내고 있었다. 영화는 중국영화의 현대화에 앞장 선 소위 5세대 영화인으로 호명되는 천카이거들의 시대에 대한 인식이자 시대에 대한 영화적 반응에 다름 아니었다.

표층적 차원에서 바라볼 때, 〈황토지〉는 주선률 영화의 면모를 지닌다. 물론 사회주의 체제선전이나 이데올로기 선전을 중심으로 하는 서사위주의 구성은 아니다. 국공합작이후 새로운 정치 세력으로 등장한 마오쩌둥의 공산당은 인민의 지지를 확보하기 위한 노력을 기울이는 과정에서 채풍(采風)을 실시함으로써 이를 통해 민중의 절곡을 이해하고, 채집된 민가를 운용해 새로운 노래를 만들어 보급함으로써 공산주의 이념을 알리기 위한 행동을 실천한다. 영화 속 구칭(顧青)이 바로 팔로군 문예공작대 소속 지식인으로 이러한 임무를 띠는 인물이라고 할 수 있다. 구칭이 인민 속으로 들어가 인민을 이해하고 인민을 각성시켜 혁명을 위한 토대를 마련한다는 측면에서 영화는 기본적으로 주선률적 정서를 담아내고 있다.

한편, 〈황토지〉는 80년대 중국 역사의 격변기, 시장경제의 급속한 발전으로 서양문화가 대량 수용되어, 기존 사회주의적 문화의식과 전통적 문화의식이 커다란 도전에 직면하게 되면서, 이러한 도전에 대한 응전의 대응논리를 찾기 위한 지적 산고라고 할 수 있는 문화열(文化熱)이 고조되던 분위기에서 제작되었다. 당시 문화계 전반은 문화심근(文化尋根)에 대한 관심이 고조되었던 시기였다. 문화심근이라는 것은 우수한 전통문화의 발굴과 계승이라는 의미도 있지만(뿌리 찾기), 진일보하게 사고를 전개시켜본다면 비판적 각도(문화반사)에서 전통을 다시 세우고 다시 쓴다는 차원으로까지 의미를 확장시킬 수 있다. 〈황토지〉는 이런 양자(문화심근, 문화반사)적 시도를 모두 감행하고 있다. 본 논문은 주로 세 가지 층차(주선

8) 丘靜美(EstherYau), 「〈黃土地〉: 一些意義的產生」, 『當代電影』, 1987年1期, 68~79쪽.

9) 조희문, 「중국 제5세대 영화와 천카이거」, 『황해문화』 17, 1997년, 341쪽.

를, 문화심근, 문화반사)에서 〈황토지〉를 들여다보게 될 것이다.

2. 〈깊은 골짜기에 울려 퍼진 메아리(深谷回聲)와 〈황토지(黃土地)〉

천카이거(陳凱歌)의 〈황토지〉는 커란(柯藍)의 산문〈깊은 골짜기에 울리는 메아리(深谷回聲)〉(80년)를 원작으로 하고 있다.¹⁰⁾ 그러나 영화에서는 몇 가지 구도에서 커다란 변화를 보인다. 우선 시간적 배경과 공간적 배경이 달라진 점과 기본 서사에서 남녀 주인공 간의 애정 서사가 두드러지지 않은 점이 그러하다. 예컨대 원작에서의 시간적 배경은 1942년이고, 지역은 옌안(延安)에서 그리 멀지 않은 이촨(宜川縣)이다.¹¹⁾ 그러나 영화 속 시대적 배경은 이보다는 이른 1939년이고 지역은 옌안에서 수 백리 떨어진 황토고원 지역이다. 게다가 이곳은 황하(黃河)라는 물리적인 장애물이 가로놓여있다. 사실상 원작의 시·공간적 배경, 즉 1942년 옌안은 이를 시각적으로 구현해야 할 천카이거의 입장에서는 다소 부담스러울 수 있었을 것이다. 현대 중국의 역사에서 이 시대 이 공간만큼 상징적 의미를 갖는 시·공간은 드물기 때문이다. 1942년은 마오쩌둥의 옌안문예강화(延安文藝講話)가 있었던 시기이고, 공간적 배경이 되는 옌안은 바로 공산당 통치구의 혁명 성지가 아니던가.

그렇다고 영화가 역사적 상황과 전체적 서사에 부합하지 않도록 시·공간적 배경을 옮겨놓은 것은 아니다. 당시 역사적 정황을 살펴보면, 1938년 3월, 중화전국 문예계항적협회가 성립되었고, 협회에서는 대대적으로 문장하향(文章下鄉), 문장입오(文章入伍), 선전제일(宣傳第一), 예술제이(藝術第二)를 선전했다. 이듬해 1939년, 문예계에서는 민족형식 논쟁이 전개되었는데 논쟁은 민족형식의 문제

10) 柯藍, 「深谷回聲——回憶采錄〈蘭花花〉民歌時壹個插曲」, 『柯藍散文選』, 花山文藝出版社, 1983年1月. <http://www.doc88.com/p-846876184660.html>

11) 李鈞, 「電影: 一種妥協的藝術 - 以黃土地爲個案」, 『新鄉師範高等專科學校學報』, 2005年3期, 79쪽 참조.

를 문예대중화와 연관시켜 사회주의 혁명이라는 주제를 어떻게 노동자 농민이 쉽게 이해하고 즐길 수 있는 문예형식에 담아낼 것인가의 문제에 집중되었다. 영화 속 배경인 1939년 봄과 주인공 구칭이 산베이 농촌에 와서 민가를 수집하는 사업을 진행한 것은 실제 중국의 역사적 정황과 일치한다.

그런데 영화는 왜 시공간적 배경을 조금씩 옮겨놓은 것일까. 앞서도 언급했지만 커란 작품 속 배경이 되는 1942년은 마오쩌둥의 연안문예강화(延安文藝講話)가 있었던 시기이고, 공간적 배경인 혁명성지 연안은 지식인 사상 자유가 보장된 곳으로 인식되어 전국 각지로부터 진보적 지식인들이 몰려들었던 곳이다. 그러나 자유와 평등이 이상에 불과했음을 인식한 지식인들이 억압과 불평등을 노골적으로 드러내자 마오쩌둥을 위시로 한 정치가들은 지식인의 사상개조 운동을 단행하였다. 신중국 건설을 위해서 지식인은 특권의식을 버리고 낮은 자세로 민간 속으로 들어가 그들을 이해함으로써 서로 간의 간격을 좁히고, 잠재적 혁명역량으로서의 민간의 정치의식 제고를 위한 사업을 수행하는 문예공작자로 거듭날 것이 요구되었다. 이렇듯 정치적으로 민감하고 복잡한 시기였던 1942년을 〈황토지〉의 시간적 배경으로 삼아 복잡한 서사를 전개시킬 이유가 천카이거에게는 없었을 것이다. 사실상 커란의 원작에서도 굳이 시간적 배경이 1942년이어야 할 필연성은 두드러지지 않아 보인다. 게다가 영화를 찍던 시기(1984년)는 문화대혁명 직후 이례적인 개방적 분위기 속에 지식인들이 사상해방의 자유를 만끽하였다(1942년 연안에 모여든 지식인들의 해방적 분위기를 연상시킨다) 이러한 분위기에 찬물을 끼얹는 정부 지침(정신오염 제거운동)이 하달되었던 시기였음을 상기해 볼 때,¹²⁾

12) 1983년 10월 11일부터 12일까지 공산당 제12기 중앙위원회 제2차 전체회의가 베이징에서 소집되었고, 10월 21일부터 26일까지 당 중앙이 외부 인사를 초청하여 좌담회를 개최했다. 이 자리에서 당 중앙을 대표하여 펑진(彭真)이 「당정비와 정신오염을 반대하는 문제에 대한 담화」를 발표하고 공산당이 '정풍운동(整黨)'을 하게 된 배경과 함께 그동안 개혁 개방으로 사회의 기강이 문란해졌음을 우려하며 이에 대한 대책과 의견을 묻는다. 이에 10월 31일자 『인민일보』에 "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"이라는 제목의 사설이 발표되었다. 이 사설은 "물질문명을 건설하는 것과 동시에 사회주의 정신문명을 건설하고 사회주의 현대화 건설의 승리를 쟁취하며, 마르크스주의 건설과 사회주의 문예 사업을 번영시키자."는 내용이다. 이어 사회에 횡행하고 있는 형사범죄와 전국에 흘러 다니고 있는 음란성의 그림, 서적, 테이프 등등을 철저히 단속하라는 경고가 게재되었다. 정신오염의

80년대 초반을 40년대 초반의 상황에 정면으로 대입시켜 놓는 것은 상당한 모험과 부담이 동반되는 것이었을 것이다.¹³⁾

커란 원작 속에서 공간적 배경이 되는 이촨(宜川縣)을 영화 속 공간적 배경으로 삼는 것도 조심스러웠을 법하다. 사회주의 중국의 이상적 모델로서 옌안과 지근거리에 있는 이촨을 공간적 배경으로 설정해 놓게 될 경우, 사회주의 신중국의 이상적 모델로서 그려진 옌안의 긍정적 모습은 부각될 수 있겠지만 바로 이웃 동네에서 여전히 봉건예교의 억압 아래 비극적 상황이 벌어졌다는 것을 드러낼 경우, 한편으로는 공산당의 실질적 영향력이 인근에까지도 미치지 못함을 폭로하는 것에 다름 아니지 않겠는가. 이렇게 될 경우 옌안은 오직 그들만의 유토피아에 불과한 곳이 되어버리고 마는 것이다. 요컨대 1942년 옌안은 혁명 성지의 상징적 의미를 띠고 있는 유토피아적 중국의 모델인데, 이웃한 이촨은 혁명의 역량이 전혀 미치지 않는 곳으로, 여전히 봉건예교의 힘이 뿌리 깊이 존재하여 미래 혁명역량의 목숨을 앗아간 곳으로 그려놓기는 더욱더 어려웠을 것이다. 사실상 이러한 요소들은 영화 속에 그 정체를 잘 숨기고 있기에 표면적으로 포착하기는 쉽지 않다.

천카이거는 과거 영화인들이 당시적 상황(1939년 상황)을 재현할 때 으레 다뤘어야 할 항일전쟁, 민족해방, 계급투쟁, 지주의 억압, 일본군 등의 요소를 완전히 배제해 버리고 민족, 역사, 인간 등 모든 요소를 다 품고 있는 듯한 '황토지'를 주인공으로 삼아서 이를 통해 인간과 토지, 인간과 봉건예교, 인간과 민족문화의 관계를 풀어내고자 했다.

범위가 당내의 불평, 불만과 사회의 불량한 풍기 문제에서 사상 부분과 문예 부분까지 확대되어 11월이 되자 정신오염의 범위는 문예, 신문, 교육, 정치, 법률 등등 이르지 않은 데가 없게 된다. 안영은, 「홍색경전의 제조의의 탐색」, 『중국학연구』, 38, 2006년, 281~301, 각주 24번 참고.

13) 李鈞, 「電影: 一種妥協的藝術 - 以黃土地爲個案」, 『新鄉師範高等專科學校學報』, 2005年3期, 79쪽 참조.

3. 주선률(主旋律)과 〈황토지〉

표층적 측면에서 〈황토지〉를 바라볼 때, 영화는 봉건사상 타파와 이와 대조되는 신사회 이상 구현이라는 측면에서 주선률영화로 인식된다. 사실상 주선률이라는 용어는 1987년 3월 정부가 주관한 전국극영화창작회의(全國故事片創作會議)에서 “주선률을 널리 알리고, 다양화를 견지하자”라는 구호 속에 처음 등장하였다.¹⁴⁾ 일반적으로 주선률영화는 사회주의 혁명정신과 애국주의 등 정치이데올로기를 선전하기 위해서 국가주도로 창작된 영화를 의미한다. 이로부터 비롯된 ‘주선률’ 개념은 1994년 장쩌민(江澤民) 당시 중국공산당 총서기가 사용하면서부터 중국 영화창작의 중요명제가 되었다.¹⁵⁾ 본 장에서는 영화가 제작될 당시까지만 하더라도 아직 용어가 제기되지 않았던 ‘주선률’의 관점에서 〈황토지〉에 접근해보고자 한다.

사실 이 영화는 일반적 주선률영화와는 그 결이 조금 다르다. 주선률영화에서 흔히 보이는 주인공의 해피엔딩식 결말을 〈황토지〉에서는 기대할 수 없다. 주인공 추이차오(翠巧)는 홍색경전 〈백모녀(白毛女)〉 속 시얼(喜兒)의 이미지를 연상시키지만, 시얼처럼 영웅에 의해 구제되어 새로운 삶을 향유하는 여성 캐릭터로 그려지지 않는다. 추이차오는 새로운 시대, 새로운 인물로 거듭나고자 하는 의지는 있지만 영웅에 의해 구원받지 못한다. 심지어 〈백모녀〉 속 시얼보다 더욱더 적극적으로 혁명에 참가하기 위해 과감하게 황하(黃河)를 건너지만, 결국 굶물살을 이기지 못한다. 게다가 영화 속 ‘황하’는 관객에게 익숙한 중화민족의 젖줄로서의 어머니 이미지가 아닌 TV다큐멘터리 〈하상(河殤)〉에서의 ‘황하’의 이미지에 근접한다.¹⁶⁾ 〈하상〉은 〈황토지〉제작이후 황하를 중심으로 한 중국 농경문화의 전통이

14) 虞吉·張鈺, 「從“主旋律”“新主流”到“特戰英雄電影”的進路歷程」, 『中國文藝評論』, 2018年7期 61쪽.

15) 박완호 외, 『영화로 이해하는 중국 근현대』, 서울: 르네상스, 2006년, 241쪽 참조.

16) ‘황하의 죽음’이란 뜻의 이 프로그램은 1988년 CCTV가 제작한 기획 다큐멘터리로서 〈하상〉은 황하뿐만이 아니라 만리장성이나 용 같은 중국인이 오랫동안 자랑스럽게 여기던 전통문화에 ‘사망선고’를 내렸다. 〈하상〉은 중화문명을 우월감이 아닌 전제주의·폭압·진행·보수·폐쇄의 상징으로 묘사하면서 중국의 발전을 위해서는 서구문명으로부터 학습하여 시장경제를 수립해야 한다는 주장을 펼쳤다.

중국의 쇠퇴를 가져왔다고 주장하며 중국문화전통을 신랄하게 비판하면서 중국전역에 센세이션을 일으킨 작품이다. 다시 말해서 〈황토지〉속 황하는 변화를 가로막는 초안정적 시스템의 상징으로서의 '황하'로 그려졌다는 것이다.¹⁷⁾ 추이차오는 결국 황하를 건너서 젊은 기운이 움트는 유포피아 연안에 도달하지 못하고 비극적 운명을 맞이하게 된다. 이렇듯 〈황토지〉는 홍색경전 작품이나 주선물영화의 조건으로 부터 다소 이탈하고 있는 것이 사실이다. 그럼에도 불구하고 〈황토지〉는 주선물의 정조를 확고하게 유지하고 있다고 할 수 있다. 그 가장 대표적인 이유는 작품이 담고 있는 계몽적 요소를 꼽을 수 있다. 팔로군 소속 지식인 구칭은 '채풍(采風)'의 임무를 띠고 산베이 지역에 오게 되었다. 당시 지식인의 '상산하향(上山下鄉)' 과 '민간 속으로(到民間去)'는 중국 공산당의 지식인에 대한 중요 정책으로서, 구칭은 이러한 정책에 따라서 산베이 지역으로 파견되어 온 인물이다. 구칭은 추이차오의 집에 머물면서 근면하고 솔선수범하는 모습(영화 속 추이차오는 구칭이 손수 바느질하는 모습에 놀란다)을 보여주고, 연안지역의 문화적이고 진보적인 의식형태를 드러내 줌으로써 추이차오와 한한에게 계몽적인 역할을 수행한다. 결국 구칭은 봉건적 예교에 의해 극단적인 상황에 몰린 추이차오로 하여금 혁명의 가능성을 담지한 여성으로 거듭나게 하였으며(매매혼으로부터 벗어나 연안으로 향함), 가부장제의 계승자(추이차오는 동생의 혼인비용을 위해 매매혼을 수락함)적 위치의 한한(憨憨)으로 하여금 봉건예교의 계승자들의 물결을 거슬러 누나인 추이차오가 이루지 못한 잠재적 혁명 역량으로의 가능성을 보여주게 했다는 측면에서 영화 〈황토지〉의 계몽성이 충분히 확보되었다고 할 수 있다. 뿐만 아니라 영화가 보여주는 봉건예교에 대한 비판과 신중국의 모델로서 연안이 보여주는 새로운 질서와 새로운 전통에 대한 찬사는 〈백모녀〉 등 홍색경전에서 구현했던 바와 일치하는 것으로, 이는 홍색경전이나 주선물영화의 맥락에서 크게 벗어남이 없는 것이다.¹⁸⁾ 당시 〈황토지〉를 소개한 영국의 영화잡지『사이트 앤 사운드(Sight &

17) 중국 역사가 장기간 정체되어온 구조, 즉 봉건사회로서의 '초안정 구조'를 이뤄왔다는 김관도의 관점을 인용하여 쓴 표현으로, 다큐멘터리 〈하상(河傷)〉은 김관도의 이론을 바탕으로 제작한 것이다. 김관도/하세봉, 『중국사의 시스템이론적 분석』, 신서원, 1995년.

18) 영화는 추이차오의 매매혼 장면, 신방에서 두려움에 떠는 추이차오의 모습을 보여주면서 동시에 연안의 젊은 야오구대오(腰鼓隊)의 활기찬 모습, 참전하는 젊은이들의 모습을 대조

Sound)』 및 영화협회(British Film Institute(BFI) 평론은 아예 영화의 주선물적인 측면만을 부각시키며 영화를 ‘공산당 예술 선전품’으로 평가하면서 영화가 ‘모범극’, ‘상훈문학’ 이후 가장 긍정적으로 공산당원을 묘사하였다고 언급하면서 영화의 정치적 투기성을 비판하기도 하였다.¹⁹⁾ 그러나 이 영화를 공산당 선전예술로 평가하는 것은 적확하지 않다. 공산당 선전예술 여부는 확연히 구별되는 지점이 존재하고 있다. 공산당 선전예술 속 비판의 대상은 언제나 봉건관료나 지주 계급이었다. 그리고 노동자 농민은 언제나 혁명의 잠재적 역량으로서 계몽을 통해 새롭게 거듭나는 인물군이었다. 그러나 〈황토지〉의 경우 이러한 원칙을 무시하고 있지 않은가. 〈황토지〉는 무지몽매한 농민형상을 보여줌으로써 신중국의 중요 역량으로 간주되는 농민에 대한 비판이라는 이데올로기적 비난을 감수해야만 했다는 점에서 이 영화를 공산당 선전예술로 평가하기에는 무리가 있다. 영화는 봉건적 구습에 젖은 우매한 농민형상(작열하는 태양아래 빈라의 차림으로 기우제를 올리는 장면, 娃娃親 장면)을 부각시킴과 동시에 옌안 주민과 젊은이들의 활기찬 모습을 순차적으로 보여줌으로써 구중국의 모습과 도래할 신중국의 모습을 확연히 대비시켜 보여주었다.

천카이거는 비판의 대상으로서의 민간(추이차오 아버지들)과 혁명의 가능성을 담지한 민간의 모습(옌안의 젊은이들)을 동시에 담아냄으로써 발굴하고 계승하는 측면과 비판하고 다시쓰기 측면에서의 ‘문화심근’에 대한 자신의 견해를 담아낸 것으로 보인다. 또한 봉건적 전통 속에서 기우제 의식에서



그림1. 기우제 모습 그림2. 옌안 청년

신성과 외경의 대상으로서의 ‘신(神)’이 신중국의 새로운 전통을 만들어가는 옌안에서는 ‘공산당’으로 대체되면서 야오구대열의 열렬한 환영을 받는 모습을 보여줌으로써,²⁰⁾ 공산당 선전예술 또는 홍색경전 작품들에서 보이는 ‘직설’이 아닌 ‘은유’

적으로 보여준다.

19) 邱靜美, 「〈黃土地〉: 一些意義的產生」, 『當代電影』, 1987年1期, 68~69쪽 참조.

20) 李鈞, 「電影: 一種妥協的藝術 - 以黃土地爲個案」, 『新鄉師範高等專科學校學報』, 2005年3

와 '합축'의 수법으로 주선물영화로서의 기초를 보여주고 있다고 할 수 있다. 물론 팔로군의 계몽적 역할이 기성세대(추이차오 아버지들)에게는 영향을 미치지 못했지만 적어도 새로운 중국을 이끌어갈 차세대에는 계몽적 효과를 미쳤다는 차원에서 볼 때, 이 영화는 주선물영화로서의 요건을 갖췄다고 할 수 있다.

4. 문화심근(文化尋根)과 〈황토지〉

영화 〈황토지〉의 시간적 배경은 1939년 이지만, 〈황토지〉의 촬영시기는 80년대 중반(84년)이다. 이 시기 천카이거나 장이머우는 모두 삼십대 초반의 나이로 문화대혁명을 겪고, 4개 현대화 정책 시기를 거쳐 문화심근의 사조 속에서 새로운 중국영화의 길을 모색 중에 있었다.

소위 '문화심근'은 1980년대 서양문화가 대대적으로 도입되어 수용되는 역사적 맥락 하에 낙관적 희망과 함께 문화정체성에 대한 위기감이 동반되는 상황에서 나타난 것으로, 사실상 현실적 측면에서의 의의는 과거 전통의 발굴(뿌리 찾기)이 아닌, 현재 세계화에 처해 있는 민족, 문화공동체로서의 중국의 문화를 건설하는데 있었다고 해도 무방하다.²¹⁾

당시 하나의 사조를 이루던 문화심근의 각도에서 〈황토지〉를 접근했을 때, 〈황토지〉는 소위 5세대 영화인으로 호명되는 대표주자들의 전통문화에 대한 잠재의식의 일면을 엿볼 수 있는 계기가 되어준다.²²⁾ 사실상 한 시대를 일단락하고 새 단계로의 도약을 앞 둔 시대의 기운을 예민하게 감지하는 청년영화인들에게, 과거와 현재, 자신과 세계와의 관계를 기늠하고 그로부터 자신이 선 좌표를 짚으려는 욕구를 갖는 것은 자연스런 일이다. 80년대 중국의 '문화심근'은 청년예술인들에

期, 79~80쪽 참조.

21) 김남희, 「문화번역'으로서의 '심근」, 『중어중문학』 50, 2011년, 171쪽.

22) 천카이거, 장이머우 등은 원작의 다소 구태의연한 내용에 대해 회의적이었다가 직접 산베이 지역을 방문해 보고, 그 지역의 독특한 풍광이 주는 중국 민간전통의 생명과 그 상징적 의미에 새로운 가능성을 보고 작품을 대폭 수정하여 〈황토지〉를 찍게 되었다고 한다. 張藝謀, 「就拍這塊土 - 〈黃土地〉拍攝體會」, 『電影藝術』, 1985년 5기, 54~55쪽.

의해 자신이 속한 시대를 한 단계 밀어 올리려는 욕망과 더불어, 그 의미를 역사와 전통이라는 거시적인 시야에서 파악하려는 욕구로 드러난다.²³⁾ 천카이거들은 ‘문화심근’ 속에서 민족 생명력에 대한 확증을 찾아내고자 했고, 황토고원(黃土地), 황하(黃河), 신텐요(信天遊), 야오구(腰鼓) 등 소위 중화민족 전통 속에서 면면히 이어져 온 내재적 동력을 찾고자하였다. 그러나 사실상 천카이거들의 문화심근은 민족문화 자체에 대한 천착으로서가 아닌 천쓰허((陳思和)의 말대로 모더니즘으로 가기 위한 위회전술이었을 가능성이 크다. “이쯤에서 설명해야 할 것은 지청(知靑)작가들이 전통적인 민간풍속의 토양에서 성장한 것은 아니라는 사실이다. 오히려 그들 대다수는 서양의 모더니즘을 적극적으로 받아들였던 그룹이다. 그들이 전통문화에 주목하게 되는 계기는 모더니즘 사조로 인해 직접적인 정치 비판을 받은 이후이다. 그들은 어쩔 수 없이 민족문화를 빌려 은유적으로나마 자신들이 경도해 있는 모더니티를 표현해야 했던 것이다. (중략) 즉 문화의 뿌리찾기(문화심근)는 전통으로의 복귀가 아니라 서양 현대문화를 향한 비교적 유리한 지점이었던 것이다.”²⁴⁾ 한샤오궁(韓少功)의 경우는 ‘문화심근’을 언급하면서 “전통”을 그리워한다는 것은 바로 ‘현대’에 대한 입장과 시각을 이미 갖고 있다는 것이며, 이는 현대의 해석, 현대의 선택, 현대의 재건, 현대를 향한 요구와 무관치 않다. 따라서 모든 역사는 현재형이며 모든 ‘전통’또한 사실상 재생될 뿐 회복은 불가능하다”라고 하면서 이러한 논리를 뒷받침한다.²⁵⁾ 천쓰허의 언급은 사실상 한샤오궁이 언급한 바 있는 “심근은 과거를 이해하는 것이지만 그 목적은 오늘을 더 잘 이해하는 것이고, 중국을 이해하는 것이지만 그 목적은 세계를 더 잘 이해하는 것”²⁶⁾이라는 문화심근과 현대화 지향에 관한 관계를 설명하는 것에 다름 아니라 하겠다.²⁷⁾

23) 백지운, 「최대치의 실존과 맞서기 한샤오궁 심근문학의 역사성과 현재성」, 『중국현대문학』 제71호, 2014년, 62쪽.

24) 陳思和/노정은·박난영 역, 『중국당대문학사』, 문학동네, 2008년, 397쪽.

25) 韓少功, 「文學傳統的現代再生」(2000), 廖述務 編, 『韓功研究資料』, 天津人民出版社, 2008), 117쪽. 백지운, 「최대치의 실존과 맞서기 한샤오궁 심근문학의 역사성과 현재성」, 『중국현대문학』 제71호, 2014년, 60쪽 재인용.

26) 韓少功·王堯, 『韓少功·王堯對話錄』, 蘇州大學出版社, 2003년, 60쪽.

27) 김영미, 「천카이거(陳凱歌), 중국 현대화 달주선을 타다」, 『중국학연구』 29집, 2004년, 9월, 230쪽. 중국 영화에 있어서 ‘현대화’라는 용어는 쑹난신과 리튀의 『영화언어의 현대

〈황토지〉 감독 천카이거와 그의 영화는 이러한 논리를 가장 잘 뒷받침해주고 있다. 천카이거는 '문화심근'을 가장 모던한 방식으로 재현하고 있다. 당시 토니 레인(Tony Rayns)은 황토지가 소리로써 무성의 경계를 전달하고 영상과 소리로써 영화의 근본을 삼는 영화라고 언급하면서 형식과 풍격에서 뿐 아니라 오랫동안 소홀히 해왔던 근원에 대해서 모더니즘적 재검토를 하고 있다고 평가한다.²⁸⁾ 천카이거들은 당시 문화심근의 분위기에 호응하면서, 이를 드러내기 위한 가장 효과적인 대상인 황토고원과 황하로써 이전까지의 영화에서는 찾아보기 힘든 영화언어²⁹⁾, 예컨대 색채, 빛, 등장인물의 눈빛, 공간과 언외언어(言外言語)를 미묘한 운용으로 가득 채웠다. 이것은 바쟁(André Bazin)적 의미에서의 필름(film)의 속성을 고스란히 드러낸 것이라고 할 수 있다. 바쟁적 의미의 필름은 영화감독의 영화를 작품처럼 인식하는데서 오는 것으로 영화자체의 예술적 측면을 부각시킨 용어로 상영을 전제로 한 상품적인 측면과 유통적인 측면을 강조한 '시네마와는 구별되는 것이다. 〈황토지〉는 사실상 필름이라는 의미가 가시화된 것이라 할 수 있다.

'문화심근'을 가장 모던한 방식으로 재현한 〈황토지〉에서 천카이거들이 운용하고 있는 몇 가지 장치들은 주목할 만하다. 첫째, 드라마식 서사를 벗어나 있다는 점이다. 드라마에서 보이는 것과 다른 사회의 문제(매매혼) 혹은 사건(추이차오의 죽음, 오랜 가뭄과 기우제)에 대한 묘사가 주가 되고 있다. 그렇다고 다큐멘터리에서 보이는 보고나 인터뷰형식을 취하는 것은 아니다. 〈황토지〉는 흥색경전 또는 주선률영화의 기본서사에서 흔히 사용하는 공산당 지식인이 무지한 군중을 계몽하고 구제한다 식의 구태의연한 드라마식 서사나 위기고조 방식을 통한 극적 결말의 도출이 아닌 감독의 주관적 개입을 가능한 배제한 보고자로서의 인물(구칭)을 등장시킴으로써 서로 다른 두 세계(산베이 농촌과 신사회 연안)의 상통(相通), 두

화』(1979)에서 출현한다. 여기서 이들은 중국영화의 형식부재에 대한 문제점을 서론에 제기하면서 '영화언어'를 어떻게 실천할 것인가에 대해서 논의한다.

28) 湯尼·雷恩(TonyRayns), 『新電影:〈黃土地〉』, 『電影雙周刊』, 1985年161期, 34쪽.

29) 드라마와 다른 형식이면서 동시에 문학과 다른 성분으로서의 언어를 이른다. 김영미는 중국영화에서 드라마와 문학적인 성분과의 유착은 1940년 이후 지속되어온 현상이다. 이는 중국영화가 '필름'이 되는 것을 방해하는 요소였다고 평한다. 김영미, 「천카이거(陳凱歌), 중국 현대화 탈주선을 타다」, 『중국학연구』 29집, 2004년, 9월, 230쪽, 김영미의 각주 22번 재인용함.

세계의 충돌을 보여주고 있다는 것이다. 둘째, 단순한 플롯을 지닌다는 점이다. 〈황토지〉는 사실상 돌출된 이야기랄 것이 없다. 단순한 서사구조로 당시의 시대적 맥락에서는 특이할 만한 사건들이 아닌 사소한 사건들만 있을 뿐이다. 등장인물의 경우에도 감독은 인물 각각에 잠재적 서사 가능성을 부여하고 있으면서도 이를 서사로서 구체적으로 풀어놓지 않는다.³⁰⁾ 셋째, 앞서 언급한 ‘영화언어’가 바쟁식의 롱테이크 기법을 통해서 구현되고 있다는 것이다. 서구영화 이론이나 서구영화 속에서 보여주었던 카메라 촬영기법을 〈황토지〉 속에 운용하면서 새로운 창작을 위한 다양한 시도를 감행한 부분도 간과할 수 없다. 장이머우의 카메라 앵글 속에 담긴 황토고원과 황하의 모습은 “문화에는 수시로 새것으로 대체되는 표층이 있는가 하면, 그 아래 수십 년을 버티는 단층이 있고 또 그 아래엔 아무리 강한 마찰이나 충격이 와도 꿈쩍하지 않는 역사의 층이 있다”³¹⁾란 말을 증명이라도 하듯 황토고원과 황하의 ‘역사층’을 시각화하고 청각화하였다.

때문에 영화는 시각적 이미지와 청각적 이미지가 두드러진다. 붉은 깃발과 붉은 현수막을 통해 드러내는 혁명의 시각적 이미지와 높고 날카로운 혁명적 구호와 합성을 통해 드러내는 혁명의 청각적 이미지는 1984년 〈황토지〉에서 전혀 다른 방향에서 그 이미지의 전환을 보여준다. 불과 몇 년 전 까지만 하더라도 중국영화 속에 상투적으로 등장했던 붉은 색의 유동하는 시각적 이미지는 장중하고 무게감 있는 누런빛의 황토고원과 굵이굵이 물결치는 황하의 이미지로 바뀌어 그 어디에도 혁명의 구호는 없고, 농민의 애환(특히 농촌 여성)을 담은 신텐요와 수 천 년을 도도히 흘러온 황하의 물소리가 영화의 중심부를 관통한다. 문혁시기 온갖 연설과 설득, 주장으로 난무했던 말의 시대와 크게 다르지 않았을 1939년에도 〈황토지〉 속 언어는 극히 절제되어 있다. 거대한 황토고원, 거친 황하의 물줄기에 기대어 근근이 삶을 이어가는 농민들의 종속적인 삶이 부각되지만 그들의 움직임은 답답할 정도로 완만하여 거의 멈춰있는 정물을 대하는 느낌이다. 지아장커(賈樟柯)의 〈스틸라이프(Still Life: 정물)〉 속 정물들의 단상과 유사한 느낌을 주지만 〈황토지〉 속 ‘스틸라이프(정물)’는 현대중국의 변화 속에서 삶의 속도를 따르지 못하는

30) 김영미, 위의 논문, 233쪽 참조.

31) 韓少功/백지운역, 『문학의 뿌리』, 『열렬한 책읽기』, 청어람미디어, 2008년, 30쪽.

사람들의 정지됨(멈춤)이 아닌 수 천 년 거대한 역사의 그림자가 드리운 자들의 정지에 가까운 삶을 의미한다고 할 수 있을 것이다.³²⁾ 거대하고 적막한 자연환경 속에서 오랜 시간 몸에 밴 봉건예교와 이를 바탕으로 한 실상의 모습은 실로 변화의 가능성이 조금도 없어 보인다.

한편, 장이머우는 중국의 유구한 역사적 전통을 찾아내어 이를 시각적으로 재현하는 시도에서 색채를 통한 자신만의 감각을 드러낸다. 장이머우의 인터뷰 내용은 이를 잘 보여준다. 산베이(陝北)의 땅은 척박하고 강렬한 햇빛을 받아 하얗고

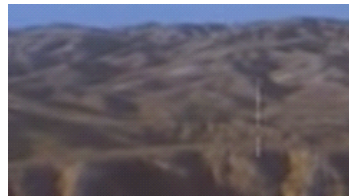


그림3. 황토고원

열은 노란색을 띠어 카메라에 담으면 미국 서부극에서의 황무지의 느낌 이상이 아니었던 모양이다. 똑같이 거친 황무지지만 장이머우는 산베이 황무지에 중화민족을 키워낸 어머니 같은 따뜻함과 거기에서 비롯된 강인한 힘과 희망의 빛을 부여하고 싶어 했다. 그 결과 영화 속 황토고

원은 여러 번의 가공처리를 거쳐 따뜻하고도 부드러운 느낌의, 시각적으로는 강렬한 누런빛으로 탄생할 수 있었다.³³⁾

천카이거들이 황토고원과 황하의 이미지를 포착하여 이를 문화적 해석을 시도한 점에 대해서 왕더허우(王得後)는 이렇게 언급한다. “〈황토지〉가 돋보이는 점은 중화민족이 역사적 전환점에서 새로운 발걸음을 내딛으려는 순간 그를 키운 대요람 황하와 황토고원의 관계를 찾아내고, 그 속에서 모종의 오염함을 발견한데 있다”. 중화민족과 황토고원, 황하의 관계(민족의 뿌리이자 봉건예교의 온상)는 서양 영화이론(바쟁)의 수용자인 이들 천카이거들에게 롱테이크기법의 운용을 통해 조명하기에 가장 적당한 대상이었을 듯하다.



그림4. 황하

32) 안영은, 「새로운 예술작품 기록에 대한 고찰 - 지아장커 영화〈동〉을 중심으로」, 『중국연구』 51, 2011년, 70~71쪽 각주4 참조.

33) 龔曉青, 「〈黃土地〉電影的美學研究」, 『電影文學』, 2009년5期, 49쪽.

5. 문화반사(文化反思)와 〈황토지〉

표층으로 드러나는 〈황토지〉의 주선물 경향과 문화심근을 통해 민족 생명력에 대한 확증을 찾기 위한 노력을 거둬내고 났을 때, 이 영화를 통해 우리가 발견할 수 있는 것은 무엇인가? 영화는 황토고원과 황하를 통해서 중화민족의 강인한 생명력을 보여줌과 동시에 이에 기대어 수 천 년 동안 지속되어온 중국농민의 열악한 근성을 반영한다. 가장 두드러지게 나타나는 것이 추이차오를 중심으로 한 서사에서 보이는 봉건성 답습에 대한 회의이다. 영화에서는 두 차례에 걸쳐 매매혼



그림5. 가마대열

을 통한 혼례장면이 그려진다. '매매혼'은 중국현대문학과 영화 속에 자주 등장하는 소재다. 예컨대 중국영화의 이미지를 전 세계에 새롭게 각인 시킨 장이머우의 〈붉은 수수밭 (Red Sorghum, 1987)〉과 〈홍등 (Raise The Red Lantern, 1991)〉도 모두 매매혼을 매개로 중국식 아포리즘을 담아냈다.³⁴⁾ 〈황토지〉에서는 가마꾼 대열과 그 대열을 맞이하는 사람들의 모습을 근접촬영을 통해서 보여주는데, 클로즈업된 장면 속 대상들이 모두 정면을 향하고 있는 까닭에 관객들에게 무거운 압박감을 느끼게 한다. 영화는 두 번에 걸쳐 유사한 장면을 보여줌으로써 두 명의 신부의 운명 또한 아무런 변화가 없음을 보여주는 듯하다. 흥미롭게도 사회주의 중국

에서 혁명의 상징으로 인식되어온 '홍색(紅色)'이 1939년을 시간적 배경으로 한 〈황토지〉에서는 봉건예교(三從四德이 쓰인 붉은 종이)의 상징으로 이용되면서 '홍색'의 이중성을 보여주고 있다. 첫 번째 혼례장면에서의 추이차오는 가장 중요한



그림6. 클로즈업된 구경꾼

34) 임대근은 장이머우의 초창기 영화들이 '매매혼'을 주제로 한 동양적 아포리즘의 표현이라고 언급한다. 임대근, 「[임대근의 차이나 무비⑩] 권력 관계의 정치적 알레고리 담은 영화 '홍등', 아주경제, 2019년, 1월30일. <http://news.zum.com/articles/50346354> (2019년 10월 29일 검색)



그림7. '三從四德과 추이차오' 추이차오가 관찰자가 아닌 '삼종사덕'을 집행하는 봉건 예교 제도의 입구에 서 있음을 암시해준다.³⁵⁾ 영화는 매매혼의 희생자였던 추이차오가 운명의 굴레를 벗어나 새로운 세계를 향해 나아가면서 동생 한한에게 스스로 결혼의 주체가 되라는 권고를 통해 당시 봉건제도의 희생자(추이차오)가 미래 봉건제도의 집행자(계승자)적 위치의 동생에게 봉건예교를 벗어날 것을 요구함을 통해 각성한 여성의 봉건성에 대한 비판의식을 드러내고 있다고 하겠다.

또한 영화는 남권 중심적 문화 속에서 여성이 처한 운명을 되돌아보게 한다. 영화 속 추이차오의 운명은 죽은 어머니의 운명이나 언니의 운명과 다름이 없다. 그러나 구칭으로 인해 추이차오는 자신의 운명을 개척하고자 하는 욕망을 갖게 된다. 영화 속에서 완고한 봉건예교의 집행자 아버지의 인식은 '농가인의 규칙'이란 말로 대변되는데, 그 인식은 어떠한 상황에도 바뀌지 않는다. 추이차오가 자신의 운명을 바꾸기 위해 '농가인의 규칙'을 거역하고 구칭에게 연안으로 데려가 줄 것을 요청하자 이번엔 구칭이 '공산당의 규칙'을 내세우면서 공산당 즉 또 다른 권력기관의 동의를 받아야 한다고 거절한다. 에스더 야우말대로 결국 추이차오의 운명은 '농가인의 규칙'과 '공산당의 규칙'의 승인 하에 결정되는 것이다.³⁶⁾ 이러한 규칙이라는 것은 모두 남성권력의 상징에 다름 아니다. 결국 추이차오는 라오편예(老天爺, 하늘)의 규칙이 황하의 흐름을 세차게 만들던 시각, 동생 한한의 권고를 뿌리치고 야밤에 배를 타고 강을 건너는 행동을 감행하고, 이로 인해 죽음을 맞게 된다. 추이차오는 농가인의 규칙, 공산당의 규칙, 봉건예교의 계승자 한한의 권고를 물리치고 혁명에 참가하러 황하를 건너다가 목숨을 잃게 된 것이다. 그러나 영화는 추이차오의 능동적 역류(매매혼에서 이탈하여 자아해방을 실현시킬 혁명에

35) 李鈞, 「電影: 一種妥協的藝術 - 以黃土地爲個案」, 『新鄉師範高等專科學校學報』, 2005年3期, 81쪽 참조.

36) 邱靜美, 「〈黃土地〉: 一些意義的產生」, 『當代電影』, 1987年1期, 74쪽 참조.

참가하기 위해 황하를 건넌다)와 봉건제도의 계승자인 동생 한한이 기우제에 참가한 인파를 거슬러 구칭에게로 '역주'하는 장면을 보여줌으로써 '황하'와 기우제를 드리는 '인파'가 상징하는 초안정적 시스템에 균열의 조짐을 보여준다.



그림8. 한한의 역주

영화는 공산당 혁명정사(正史)에도 파동을 일으킨다.

〈황토지〉가 제작되었을 때, 영화는 개혁개방이후 처음으로 공산당원을 정면으로 부각시킨 작품이라는 점에서, 앞서도 언급했듯이 식상한 주선물영화의 등장이라는 비판에 직면해야 했다. 그렇다면 이 영화는 중국 공산당 혁명정사의 일화에 불과한 작품인가를 회의하게 된다. 그러나 사실상 이 영화는 혁명정사에 균열을 일으키는 영화라고 할 수 있다. 기존 혁명정사를 다룬 문학작품이나 영화에서 팔로군 주인공은 공산당의 대변자로서 무결점 영웅인물로 그려진다. 그러나 〈황토지〉에서 팔로군 구칭은 영웅적 인물로 묘사되지 않는다. 물론 영화 속에서 구칭의



그림 9. 화면 정중앙에 등장하는 구칭

등장은 황토고원이 드러나는 장면에서 항상 화면 정중앙에 등장하고, 영화 전반에 걸쳐, 산베이 농민 형상보다 우월해 보임에 틀림없다. 관객은 구칭을 통해 추이차오의 운명과 산베이 황토고원 사람들의 운명이 바뀌게 될 것이라 기대한다. 그러나 구칭은 수 천 년 역사의 전통을 고수하면서 황토고원을 터

전으로 살아가는 사람들의 삶을 바라보는 자로서 그들의 삶에 적극적으로 개입하지 않는다. 그는 묵묵한 관찰자로서의 역할을 다할 뿐이다. 어찌 보면 팔로군 구칭이 당시 산베이 문화를 바라보던 시각은 당시 80년대 중반 중국변혁의 필요성을 인식하고 현실적인 문제의식을 지녔던 지식청년으로서의 천카이거들이 당시의 중국을 바라보던 시각이자 영화를 바라보는 주요 관객의 시야와 다를 바 없었을 것이다. 영화는 혁명성지 연안에서 온 팔로군 구칭이 보여주는 관찰자적 태도와는 별개로 그에게 내재된 봉건적 근성에 대해 회의적 시선을 보낸다. 구칭은 추이차

오에게 해방구(解放區)여성들이 어떻게 해방되어 주인이 되었는지를 이야기한다. 그러나 자아해방을 위해 혁명에 참가하기위해 연안에 데리고 가달라는 추이차오의 요청에 대한 구칭의 반응은 실로 모순적이다. 원작에서는 이렇게 표현된다. “내가 어떻게 한사람이 혁명에 참가하겠다는데 함부로 답을 줄 수 있겠는가? 그것은 규율에 위반되는 것이다.”³⁷⁾ 구칭 또한 농가인의 규율과는 다른 또 다른 규율에 억압되고 예속되어 있음을 알 수 있는 부분이다. 물론 정치혁명에는 엄격한 규율이 필요하지만 봉건예교의 질곡으로부터 벗어나고자 하는 인민(추이차오)의 요청에 대해 능동적으로 판단하고 행동하는 지혜롭고 용기 있는 팔로군 전사의 기질이 구칭에게는 보이지 않는다. 영화는 이렇게 추이차오를 중심으로 한 서사를 통해 중국전통의 봉건성과 남권 중심 사회에서의 여성운명, 혁명정사에 대한 회의적 선을 담아내고 있다.

6. 나오는 말

민가 채집을 위해 황토고원과 황하로 둘러싸인 산베이 마을로 들어온 구칭은 결국 민가 채집의 임무를 완수하지 못한다. 영화 속 배경음악으로 등장하거나 주인공들의 입을 통해 흘러나오는 민가(신텐요)는 민족문화자원이라는 그 자체로서의 의미도 있지만, 민가를 통해 중국민간의 애환을 들여다 볼 수 있다는데 더 큰 의의가 있다. 구칭은 산베이 농민들에게 민가 채집의 목적을 구구절절 설명한다. 민가를 수집하여 새로운 가사로 엮어서 팔로군에게 부르게 한다는 것이다. 왜 민간이 고통 받고 왜 기아에 허덕여야 하고, 여성은 왜 고통 받고 노동자 농민은 왜 혁명을 해야 하는지를 노래가사에 담아 그들을 각성시키고 나아가 항일전쟁에 중요한 도구로써 사용할 요량이라는 것이다. 마오쩌둥(毛澤東)과 저우언라이(周恩來) 총사령관이 모두 민가를 듣길 좋아한다는 말도 덧붙인다. 그러나 노래를 불러 달라는 구칭의 요청에 민간(농민들)은 순순히 응하지 않는다. 그들이 기록화를 거

37) 柯藍, 「深谷回聲——回憶采錄〈蘭花花〉民歌時壹個插曲」, 『柯藍散文選』, 花山文藝出版社, 1983年 1月. <http://www.doc88.com/p-846876184660.html>

부하는 것이다. 자원으로 수집되고 기록화 되는 것이 자신들의 비극적 운명을 바꿔주지는 못할 것이기 때문일 것이다. 그러나 자신의 운명을 바꾸길 원한 추이차오는 구칭이 자신과의 약속(공산당의 허락을 받아 추이차오를 데리러 오겠다)을 지켜주길 바라면서 결국 기록을 허락하고, 자신의 노래(영화에서는 酸曲로 표현된다)를 들려준다. 구칭은 추이차오의 운명을 바꿀 수 없다는 인식에서인지 혹은 자신이 도움이 될 수 없다는 것에 대한 자각지심에서인지 노래가사를 기록하지 않고 마을을 떠난다.

천카이거들은 황토고원과 황하를 중화민족을 키워낸 따뜻하고도 강인한 어머니의 빛깔로 묘사했다. 그러나 그 빛이 거뒤틀리자 영화 속 황토고원과 황하가 층층이 혹은 굽이굽이 담아낸 것은 초안정적 시스템으로서의 봉건적 면모였다. 수천년간 안정 지향적 구조를 고수해온 전통 앞에 새로운 물결로 대변되는 구칭의 힘은 미약하고 불완전하기 그지없다. 그는 매매혼으로 희생될 운명에 처한 추이차오를 구제하지 못하고, 자신의 임무도 완수하지 못한 채 황토고원을 떠나간다. 구칭의 합리적이고 신뢰감 있는 언행에 계몽되어 새로운 세계를 조심스럽게 꿈 꿔던 소녀는 소위 혁명을 하러 한밤중 쪽배에 몸을 실었지만, 결과적으로는 소녀의 '운명의 역류'에 호의적이지 않았던 황하를 건너다 죽음을 맞는다. 그렇다면 추이차오의 죽음은 어디에서 비롯된 것인가? 전형적 홍색경전이나 주선틀영화였다면 으레 전통적 봉건예교가 불러온 비극으로 일축했을 테지만, 〈황토지〉는 혁명에 대한 무조건적 이상과 신념으로 인한 무모한 황하 건너기 실패는 아닌지를 회의하게 만든다. 추이차오 죽음에 대한 비난의 화살이 구칭에게로 향하려한다. 그렇다면 결과적으로 구칭은 악인인가?

〈황토지〉 속에는 악인이 존재하지 않는다. 새로운 시대에 대한 각성과 그로인해 야기된 혁명에 대한 이상과 신념, 그것이 낳은 비극이라는 역사적 어긋남이 있을 뿐이다. 천카이거는 과거 봉건전통에 대한 비판을 가하면서, 일반적으로 유토피아적 공간으로 그려지는 연안체제의 불완전성 또한 비판한다. 아울러 현대적 중국이 여전히 봉건적 중국에서 살아가는 인민의 삶에 실질적 도움을 주지 못한 것에 대한 면죄부를 주지 않는 냉정한 시각을 드러낸다. 그러나 영화는 희망의 끈을 놓지

않는다. 구칭의 영향으로 자신의 삶을 바꾸고자했던 추이차오는 죽음을 맞았지만 구칭의 영향으로 잠재적 혁명 가능성을 담지한 한한은 초안정적 구조에 균열을 일으키며 군중의 물결을 헤치며 힘차게 역류해오고 있으니 말이다.

〈參考文獻〉

- 柯藍, 「深谷回聲——回憶采錄〈蘭花花〉民歌時壹個插曲」, 『柯藍散文選』, 花山文藝出版社, 1983年1月.
- 邵牧君, 「話說(黃土地)」, 『光明日報』, 1985年7月25日.
- 湯尼·雷恩TonyRayns, 「新電影:〈黃土地〉」, 『電影雙周刊』, 1985年161期.
- 黃健中, 「黃土地的藝術個性」, 『文藝研究』, 1985年05期.
- 趙園, 「關於這個民族的詩-談影片黃土地」, 『當代電影』, 1985年02期.
- 姚曉蒙, 「中國新電影: 意識形態的觀點」, 『電影藝術』, 1989年1期.
- 賀紹俊, 「潘凱雄第五代: 文化貧乏下的欲望擴張」, 『電影藝術』, 1989年1期.
- 成誌偉, 「不要忘記電影特點和群眾—觀影片(黃土地)有感」, 『電影藝術』, 1985年4期.
- 李陀, 「〈黃土地〉給我們帶來了什麼?」, 『當代電影』, 1985年2期.
- 丘靜美(Esther Yau), 「〈黃土地〉: 一些意義的產生」, 『當代電影』, 1987年1期.
- 張藝謀, 「就拍這塊土 - 〈黃土地〉拍攝體會」, 『電影藝術』, 1985年, 5期.
- 韓少功, 王堯, 『韓少功, 王堯對話錄』, 蘇州大學出版社, 2003年.
- 李鈞, 「電影: 一種妥協的藝術 - 以黃土地為個案」, 『新鄉師範高等專科學校學報』, 2005年3期.
- 燕山, 「一個民族的文化尋根對電影黃土地中二元對立的分析」, 『商情(教育經濟研究)』, 2008年 07期.
- 龔曉青, 「〈黃土地〉電影的美學研究」, 『電影文學』, 2009年5期.
- 陳俊, 「淺析電影黃土地的符號內涵」, 『昭通師範高等專科學校學報』, 2010年02期.
- 羅露, 「關於影片黃土地的符號學解讀與深層語義闡釋」, 『西南農業大學學報(社會科學版)』, 2011年05期.
- 曾崢, 「並非冷漠的自然風景 - 論電影黃土地的視覺文化內涵」, 『數位時尚(新視覺藝術)』, 2012年04期.
- 王玥琪, 「電影黃土地中的符號學意義」, 『戲劇之家』, 2018年13期.
- 劉樂輝, 「黃土地上的文化符號-陝北民歌」, 『黃河之聲』, 2018年09期.

- 虞吉·張鈺, 「從“主旋律”“新主流”到“特戰英雄電影”的進路歷程」, 『中國文藝評論』, 2018年7期.
- 張憲席, 「黃土地: 多元文化生態系統的建構」, 『電影文學』, 2019年05期.
- 김관도/ 하세봉, 『중국사의 시스템이론적 분석』, 신서원, 1995년.
- 조희문, 「중국 제5세대 영화와 첸카이거」, 『황해문화』 17, 1997년.
- 인홍, 『중국 영상문화의 이해』, 서울: 학고방, 2002년.
- 안영은, 「홍색경전의 재조명의 탐색」, 『중국학연구』 38, 2006년.
- 박완호 외, 『영화로 이해하는 중국 근현대』, 서울: 르네상스, 2006년.
- 김영미, 「첸카이거(陳凱歌), 중국 현대화 탈주선을 타다」, 『중국학연구』 29집, 2004년.
- 陳思和, 노정은·박난영 역, 『중국당대문학사』, 문학동네, 2008년.
- 韓少功, 백지운 역, 「문학의 뿌리」, 『열렬한 책읽기』, 청어람미디어, 2008년.
- 안영은, 「새로운 예술작품 기호에 대한 고찰 - 지아장커 영화 〈둥〉을 중심으로」, 『중국연구』 51, 2011년.
- 김남희, 「문화번역'으로서의 '심근」, 『중어중문학』 50, 2011년.
- 백지운, 「최대치의 실존과 맞서기 한샤오궁 심근문학의 역사성과 현재성」, 『중국현대문학』 제71호, 2014년.
- 임대근, 「[임대근의 차이나 무비⑩] 권력 관계의 정치적 알레고리 담은 영화 '홍등」, 『아주경제』, 2019년, 1월30일.

영화, 陳凱歌, 〈黃土地〉 1984.

〈Abstract〉

A Study of 〈Yellow Earth〉
- Awareness and Cinematic Reconstruction of the Era
of the Chenkaige's Generation

Ahn, Young-Yeun

From the superficial perspective, the film has the aspect of the government promoted Main Theme Movies. Of course, this is not a film for socialist propaganda or ideological

propaganda. After co-operation between the Kuoming Party and the Communist Party, Mao Zedong's Communist Party became a new political force and made efforts to win the support of the people. During this process, Communist Party collect folk songs, through which they learn about the people and create new folk songs to spread communist ideology. Gu Qing is a member of the Eighth Route Army and is responsible for collecting folk songs. In the sense that the Chinese Communist Party intends to practice the revolution for the people, the film basically reflects the mood of the government promoted Main Theme Movies.

On the other hand, It cannot be overlooked that the film was created in the context of cultural root-seeking in the atmosphere of cultural fever in the 80s, which is an intellectual effort to find the logic of responding to the challenge. Seeking cultural roots also means discovering and inheriting superior Chinese cultural traditions, but if you can further think about it, we can extend the meaning to the active dimension of rebuilding and rewriting traditions from a critical angle. This paper is to talk about <Yellow Earth> in these three levels (the government promoted Main Theme Movies, cultural root-seeking , cultural reflection).

Key words: the government promoted Main Theme Movies, cultural root-seeking, cultural reflection, cultural fever, Yellow Earth

이 논문은 2020년 1월 15일에 접수되어 2020년 2월 12일에 심사가 완료되고
2020년 2월 13일에 게재가 확정되었음.