

사회주의 중국의 문예정책과 영화비평의 정치학

임대근*

〈目 次〉

1. 머리말
2. 제도와 이념의 전환: 새로운 비평 주체
3. 이념적 비평의 실천: 부정의 정치학
4. 맺음말

1. 머리말

사회주의 중국, 즉 '중화인민공화국'의 수립(1949)은 분명한 정치사적 사건이었다. 중국 공산당 입장에서 보면 이는 창당(1921) 이후 28년 동안 이어진 사회주의 혁명의 지난한 고전의 결과였다. 그러나 혁명의 '성공'이 정치사적 사건으로만 설명될 수는 없다. 그것은 구체제의 몰락(신해혁명, 1911) 이후 신체제가 확립되지 않은 채 당파가 각축하던 상황을 정리하는 사건이었다. 따라서 중국 공산당은 그 구체적인 극복 대상을 현실적으로 존재하던 중간체제로서의 국민당과 일본 제국주의라는 실체로 설정했다. 이 과정에서 중국 공산당의 목표는 부정적인 접두사로 구성된 두 개의 표어로 설정됐다. 바로 '반제'와 '반봉건'이 그것이다. '반제'란 결국 구체제 몰락을 전후하여 중간체제에 개입한 제국주의를 배격하자는 민족주의적, 탈식민주의적 이념이며, '반봉건'이란 전근대적 전통과 문화를 모두 '봉건'이라는 용어로 개괄하는 개념화를 통해 근대주의를 제창하자는 주장이었다.

체제의 전환(regime shift)은 공동체의 전방위적 변화를 가져온다. 주류 이념

* 한국외국어대학교 중국어통번역학과 교수

의 교체는 제도와 관습, 정서의 교체까지도 요구하게 된다. 따라서 사회주의 중국의 수립은 정치사적 사건임과 동시에 공동체를 구성하는 전 영역의 전환을 추동하는 사건이었다. 중국영화 또한 예외가 아니었다. 1949년 이후 중국영화는 체제 전환과 더불어 이전과는 확연히 다른 단절의 상황에 놓이게 되었다. 그러나 체제 전환이 아무리 전방위적으로 수행된다고 하더라도 그것이 구체적이고 일상적인 층위까지 단번에 코페르니쿠스적 전환을 완수할 수 있는 것은 아니다. 전환의 선언과 수행 사이에는 일정한 시차가 존재할 수밖에 없는데, 사회주의 수립 직후 중국영화는 그러한 전환의 과정 중에 놓여 있었다고 할 수 있다.

이 글은 사회주의 성립을 전후하여 영화에 대한 중국 사회 내부의 인식 변화 과정에 주목하고자 한다. 그 예증으로서 중국영화사 기술을 통해 나타나는 현상과 쑨위(孫瑜) 감독의 영화 〈무훈전〉(武訓傳, 1950)에 대한 입장과 태도를 살펴볼 것이다. 구체적으로는 사회주의 중국 초기, 중국 공산당이 문예정책의 수립 및 집행과 영화계에 대한 영향력을 통해 당시 권력이 중국영화를 어떻게 대상화했는지를 논의하고자 한다. 그리고 중국 공산당이 새로운 국가를 수립하는 과정에서 비평의 주체 역할을 자임하면서 ‘이론비평’과 ‘실천비평’을 주도했음을 밝히는 역사적 의제를 제시하고자 한다.

2. 제도와 이념의 전환: 새로운 비평 주체

사회주의 중국은 체제의 전환과 더불어 우선 제도의 전환을 추진했다. 제도의 전환은 이념의 전환을 위한 방법으로써 활용되었다. 사회주의 문예정책을 추진하기 위한 제도의 변화는 1949년 7월, 사회주의 중국이 수립이 선포되기 직전 베이징에서 열린 통칭 제1차 ‘문대회’(文代會)라 불리는 ‘중화전국문학예술활동가대표대회’(中華全國文學藝術工作者代表大會: 이하 ‘문대회’)로 표상되었다.

새로운 정권의 지도에 따라 문학예술 진영이 갖추어졌음을 의미하는 제1차 문대회의 개최는 1942년 발표된 마오쩌둥(毛澤東)의 「연안문예좌담회에서의 연설」

(在延安文藝座談會上的講話: 이하 '연설')의 지위를 확고하게 자리매김하는 계기가 되었다. 이러한 제도의 전환에 대한 추동은 이념의 전환을 완결하기 위한 새로운 권력의 요청에 의한 일이었다. 천쓰허(陳思和)는 이 대회의 개최를 두고 "그렇다고 진영(정권 수립 이전 공산당통치구역과 국민당통치구역에서 각각 활동하던 문예 진영을 말함: 인용자) 내부의 사상투쟁이 끝났음을 선포한 것은 아니었다. 또한, 동시대 문학의 양대 전통이 주종의 지위로 분명히 나뉘기는 했으나 두 가치관과 두 미학적 수양, 두 문화적 실천 사이에는 여전히 첨예한 대립이 존재하고 있었을 뿐 아니라, 정치운동의 형태로 반복되어 표현되기도 했다"¹⁾고 말한 바 있다.

이런 상황에서 제도의 전환이 나아가 이념의 전환을 완수하기 위한 방법으로서의 역할을 수행해야 한다는 목적의식적 접근은 당시 테크노크라트들의 입장과 태도에서 여실히 드러난다.

저우언라이(周恩來)는 이 대회에서 「중화전국문학예술활동가대표대회에서의 정치보고」(在中華全國文學藝術工作者代表大會上的政治報告: 이하 '보고')를 맡았다. 그는 '보고'의 두 번째 부분을 문예 문제로 할애하면서 문예계의 단결 문제, 인민을 위하여 봉사하는 문제, 보급과 제고의 문제, 낡은 문예를 개조하는 문제, 문예계의 전체적인 국면문제, 문예계의 조직 문제 등을 언급함으로써 마오쩌둥의 '연설' 정신을 계승하고자 하는 의도를 분명하게 밝혔다. 아울러 문예계의 조직 문제를 거론하면서 하위조직으로 문학, 연극, 영화, 음악, 미술, 무용을 제시함으로써 이른바 '문예계'의 포괄 범위를 구체적으로 제시하기도 했다.²⁾ 그가 제시한 문제들은 각각 이념('단결', '봉사', '보급과 제고', '개조')의 전환과 제도('단결', '국면', '조직')의 전환을 설명했다. 이로써 이념의 통일과 지향, 그리고 이를 실행할 수 있는 제도의 완비 등을 포괄함으로써 사회주의 중국의 수립과 더불어 문예계의 목표를 제시했다고 할 수 있다.

마오둔(茅盾) 또한 「반동파의 압박 아래 투쟁하고 발전해온 혁명문예: 10년 여 국통구 혁명 문예운동의 보고 요약」(在反動派壓迫下鬪爭和發展的革命文藝: 十

1) 陳思和, 『中國當代文學史教程』(上海: 復旦大學出版社, 1999), 18쪽.

2) 周恩來, 「在中華全國文學藝術工作者代表大會上的政治報告」, 『文學運動史料選』 第5冊(上海: 上海教育出版社, 1979), 647~652쪽.

年來國統區革命文藝運動報告提綱)이라는 보고를 통해 공산당통치구역에만 그 영향력을 행사하고 있었던 '연설'의 제한성을 인식하고 이를 국민당통치구역 출신의 문예가에게도 확대하고자 시도했다. 그는 1943년 공포된 '연설'이 국민당 통치구역에서도 이미 문예의 지도원칙이었음을 역설하고 경솔하게 이를 단지 '원칙'으로서만 받아들이거나 구체적으로 분석하지 않으려는 태도를 비판한 뒤 "그러나 어찌 됐든, 마오쩌둥의 '문예 연설'이 있었기에 공통구 문예운동의 모범이 생겨나게 되었고 국통구 안의 문예 사상 또한 점차적으로 앞으로 전진하는 정확한 궤적을 그리게 되었다"고 말한다.³⁾ 이 역시 이념의 전국화, 이념의 전국적 범주화를 통한 통일된 이념을 강조하고 있음에 다름 아니다. 그러한 주장을 표방할 수 있는 근거는 '연설'이 모범적인 문예 현상을 지도하고 있다는 판단에 따른 것이었고, 나아가 그것은 정치적 노선의 정확성과도 연결돼 있었기 때문이다. 그러므로 이는 이념의 전환은 사회주의 중국이라는 제도의 전환이 결국 정치 투쟁의 결과로 말미암은 현상이었고, 그러한 정치적 노선의 정확성이 만들어내는 현상이었다는 주장이다.

저우양(周揚)은 더 나아가 「새로운 인민의 문예: 중화전국 문학예술활동가 대표대회에서의 공통구 문예 운동에 관한 보고」(新的人民的文藝: 在中華全國文學藝術工作者代表大會上的關於解放區文藝運動的報告)에서 '연설'의 지위를 확고 부동하게 결정한다. 그는 "마오(毛) 주석의 「옌안 문예좌담회에서의 연설」은 새로운 중국의 문예가 나아갈 방향을 규정해 주었다. 공산당통치구역 문예 활동가들은 자각적이고 굳세게 이러한 방향을 실천했으며 그들 전체의 경험이 이 방향이 정확함을 증명해 주었다. 이것 외의 또 다른 방향이란 있을 수 없음을 굳게 믿고 있다. 만약 있다면 그것은 그릇된 방향⁴⁾이라고 말했다. 저우양은 마오둔의 주장에서 더 나아가 이러한 정치적 노선의 정확성이야말로 사회주의 중국 문예의 정확한 지향임을 선언하고 있는 것이다. 이러한 과정을 거쳐 이념의 통일성, 정확성, 유일성이라는 지위를 부가하게 되었다.

3) 茅盾, 「在反動派壓迫下鬭爭和發展的革命文藝: 十年來國統區革命文藝運動報告提綱」, 위의 책, 674쪽.

4) 周揚, 「新的人民的文藝: 在中華全國文學藝術工作者代表大會上的關於解放區文藝運動的報告」, 위의 책, 684쪽.

제도의 전환과 이념의 전환을 통해 사회주의 중국 문예계는 마오쩌둥의 ‘연설’을 지존(至尊)의 문예정책으로 ‘숭배’하게 되었다. 이러한 과정을 거치면서 ‘문대회’와 ‘연설’은 1978년 문화대혁명이 끝나고 개혁개방이 시작되는 시점까지 36년 동안 사회주의 중국 문화예술 정책의 실험기를 구성한 제도(‘문대회’)와 이념(‘연설’)으로 그 기능을 수행했다.

저우언라이가 규정한대로 영화 또한 이러한 문예계의 중요한 하위범주로 정위되었다. 따라서 영화(계) 역시 제도의 전환과 이념의 전환 과정에서 예외의 대상은 아니었다. 사회주의 중국의 수립은 새로운 이념의 구성을 필요로 했다. 혁명의 주체 세력에게 그것은 이전의 제도와 이념, 더 나아가 관습과 정서를 일거에 제거하면서 새로운 목표와 대상을 설정할 수 있는, 말 그대로 ‘혁명적’인 성격을 지녀야만 했다.

사회주의 중국 수립 이전까지 중국영화의 형성은 지역적으로는 상하이를 중심으로, 내용적으로는 서구에서 유입된 영화를 자국의 문예전통과 결부시키는 방식으로, 장르적으로는 미국의 영향을 수용하는 방식으로 구성돼 왔다. 물론 1910~40년대까지 지속됐던 중국영화의 형성 과정이 사회주의 수립 이후 단절되고 분화된 것은 당시 상황을 감안하면 매우 자연스러운 일이었다. 예컨대, 오늘날 까지도 “중국영화사 중 불세출의 걸작”⁵⁾으로 여겨지고 있는 청지화(程季華)의 『중국영화발전사』(中國電影發展史)는 1930년대 상하이영화에 대한 미국영화의 영향력을 과소 기술하면서 소련영화의 영향력을 과대 기술하고 있다.⁶⁾ 사회주의

5) 임대근, 『『중국영화발전사』를 넘어서: 중국영화사 기술이 직면한 몇 가지 의제』, 『영화중국』 제1권 1호(서울: 중국영화포럼, 2014), 4쪽.

6) 예컨대 그는 1921년부터 31년까지의 영화를 설명하면서 “중국에서의 소련영화와 소련영화 활동가”라는 부분을 설정하고 중국에 들어와 상영된 <레닌의 장례>, <전함 포템킨>과 소련영화에 대한 중국인의 관심과 태도, 소련인이 중국에 와서 촬영한 영화들을 소개한다. 그러나 다른 많은 연구들이 밝힌 바와 같이 당시 중국 내에는 미국영화의 영향 또한 적지 않았음에도, 청지화의 저서에서 이에 대한 언급은 거의 찾아보기 어렵다. 程季華 主編, 『中國電影發展史』 第1卷(北京: 中國電影出版社, 1963), 137~146쪽 참조. 1930년대 중국영화에 대한 미국영화의 영향에 대해서는 다음을 참조. 汪朝光, 『早期上海電影業與上海的現代化進程』, 『檔案與史學』 第3期(上海: 上海市檔案館, 2003); 蕭知緯·尹鴻·何美, 『好萊塢在中國: 1897—1950年』, 『當代電影』 第6期(北京: 中國電影藝術研究中心, 2005); 汪朝光, 『20世紀上半葉的美國電影與上海』, 『電影藝術』 第25期(北京: 中國電影家協會, 2006) 등.

중국 초기, 중국 공산당이 필요로 했던 새로운 이념은 단순한 민족주의를 넘어서서 사회주의로 향하는 성질의 것이어야 했다. 따라서 1930년대 '상하이영화'가 형성해 왔던 민족주의적 흐름⁷⁾조차도 전복할 필요성이 있어야만 했다. 그것은 완전히 '사회주의'적이어야만 했다.

이러한 맥락 속에서 1910년대 이후 본격적으로 상하이를 중심으로 형성돼 왔던 중국영화는 지역적, 이념적으로 세 갈래로 분화할 수밖에 없었다. '상하이영화'는 자신의 오락과 무협 전통을 홍콩영화에 이식해야 했고, 대만영화는 '반공'을 새로운 이념으로 설정해야만 했으며, 대륙 영화는 새로운 형식의 사회주의 영화를 구성해야만 하는 과제를 안게 되었다. 이는 공산당이 곧 국가, 즉 이른바 '당-국가 시스템'(party-state system)을 만들어가기 위한 과정에서 앞서 살펴본 바대로 당(국가)이 나서서 문예의 장에 직접적인 이론비평을 실천한 결과였다.

공산당(국가)은 그 과정에서 비평의 주체 역할을 자임하면서 영화에 대한 이론비평과 실천비평을 주도했다. 공산당의 역할은 지식인과 비평가를 이론과 실천비평의 장에서 배제하는 것으로 시작됐다. 앞서 살펴본 '문대회'를 주도한 저우언라이는 공산당과 혁명을 대표하는 정치인이었다. 마오둔과 저우양 등은 문예계 출신 인사이기도 했으나, 그들 역시 사회주의 수립 이후 공산당 내부 테크노크라트로 정체성 전환이 이뤄진 상태였다. 사회주의 정권과 지식인 혹은 문예인 사이의 갈등은 기본적으로 권력 투쟁의 성격을 가지고 있었다. 문예라는 장르를 통해 권력을 유지, 확보하고자 했던 지식인, 문예인과 노동자, 농민, 병사 등 혁명 주체 세력을 앞세워 권력을 장악하고자 했던 정치인, 혁명가 사이의 권력 투쟁이 존재했던 것이다. 그 사이에서 일부 지식인과 문예인은 자신의 정체성을 버리고 공산당으로 '귀의'하여 테크노크라트의 반열 위에 스스로를 위치지음으로써 공산당 권력의 강화에 기여했다. 이들의 '노력'으로 인해 정치와 문예 사이에 빚어진 지속적 갈등 관계는 정치 우위의 결과를 형성할 수 있었다.

7) 이에 관해서는 다음을 참조. 임대근·노정은, 「1930년대 '상하이영화'와 '중국영화'의 형성」, 『중국현대문학』 제48호(서울: 한국중국현대문학학회, 2009).

3. 이념적 비평의 실천: 부정의 정치학

사회주의 중국 수립 이후 공산당 정권은 1953년에 이르기까지 '관료 자산계급'의 영화기업을 몰수했다. 영화업의 민간 경영을 취소하고 제작과 배급에 있어 정치를 본위로 하는 행정지도에 따른 기업으로 개조함으로써 근본적으로 중국영화의 제작과 관련된 성격을 바꾸어 놓겠다는 명분에 따른 조치였다. 이는 노동자, 농민, 병사를 위해 봉사한다는 이른바 '새로운 중국'(新中國)의 유일한 방향으로 인식됐다. 사회주의 중국의 영화는 그 수립 초기에는 공산당 정책을 선전하는 도구로 발전하면서 다른 기능들을 배제한 채 국가 이념이 요구하는 교육적 기능만을 강조했다.⁸⁾

1949년 동북영화제작소(東北電影製片廠)는 <다리>(橋), <중화의 딸>(中華女兒) 등을 비롯한 극영화 6편을 제작했다. 그 가운데 <다리>는 사회주의 중국 수립 이후 최초의 극영화로 평가된다. 이 영화는 철도전선의 노동자 계급이 '아군'의 전면적인 반격 개시와 더불어 여러 고난을 극복하고 제 때에 다리를 보수한다는 내용으로 "'혁명전쟁'을 힘 있게 지원하였으며 최초로 스크린을 통해 노동자계급을 칭송하였다"⁹⁾는 평가를 받았다. 사회주의 초기 중국영화는 이런 방식으로 이념의 전환을 꾀하면서 임무를 수행하는 듯했다.

그러나 오래지 않아 전국적으로 영화 <무훈전>¹⁰⁾에 대한 비판운동이 일어나기 시작했다. 이 영화는 처음 발표됐을 때는 매우 긍정적인 평가를 받았다. 약 4개월 동안 베이징, 톈진(天津), 상하이 등의 신문과 잡지에 이를 고무하는 글이 40여 편이나 발표되면서 큰 반향을 불러일으켰다. 그런데, 1951년 5월 20일자 『인민일보』(人民日報)가 사설 「영화 <무훈전>을 중시해야만 하는가에 대한 토론」(應當重

8) 黃式憲, 「中國電影潮汐」, 『電影電視走向21世紀』(北京: 中國電影出版社, 1997), 51쪽.

9) 王光祖·黃會林·李亦中, 『影視藝術教程』(北京: 高等教育出版社, 1992), 353~354쪽.

10) 감독과 시나리오를 쓴 위(孫瑜)가 맡고 상하이 쿤룬영화사(昆崙影業公司)에서 1950년 12월 제작했다. 당시 인기가 높았던 배우 자오단(趙丹)이 주연을 맡았다. 이 영화는 무훈(武訓)의 일대기를 그렸다. 무훈은 청 말기 산둥(山東) 사람으로, 집이 가난한 탓에 글을 배우지 못하고 구걸과 낚시로 살아갔지만, 30년이 지난 뒤에는 결국 자신처럼 돈이 없어 글을 배우지 못하는 어린이들을 위해 의숙을 설립한다.

視電影《武訓傳》的討論)을 발표함으로써 전국적인 비판운동이 전개됐다. 반 년 가까이 근 100편의 글이 발표되어 〈무훈전〉은 “인민의 혁명 역사를 왜곡”한 “심각한 정치적 오류”를 범한 ‘반리얼리즘적’ 작품이라 비판했다.

『인민일보』의 사설은 5월 16일 발표된 저우양의 비판적 칼럼의 후속작이었다. 당시 저우양은 공산당 중앙선전부 부부장을 맡고 있었다. 주지하다시피 공산당 중앙 선전부는 사회주의 중국 전역의 사상과 이념 관련 문제에 있어 최고 권위를 보유한 기구이므로, 공산당 중앙선전부 부부장이라는 테크노크라트가 필자로 등장했다는 사실은 매우 의미심장한 사건이었다. 〈무훈전〉은 상영 직후 다양한 찬반 양론이 존재했다. 저우양 또한 둘 중 한 가지 입장을 취했다고 볼 수 있겠지만, 그가 전국적인 이념 기획과 선전을 수행하는 기관의 책임자였다는 사실을 소홀히 할 수는 없다.

『인민일보』의 사설은 영화 〈무훈전〉에 대해 “이러한 칭송을 인정하고 용인하는 것은 농민 혁명 투쟁에 대한 모독을, 중국 역사에 대한 모독을, 중국 민족을 모독하는 반동 선전을 인정하고 용인하는 것”¹¹⁾이라며 신랄한 비판을 가했다. 뒤에 밝혀진 바에 따르면, 이 사설은 역시 마오쩌둥(毛澤東)이 직접 수정과 가필을 수행함으로써 게재한 것이었다. 그 이후 이러한 비판은 〈무훈전〉을 옹호했던 교육운동가 타오싱즈(陶行知)를 비롯한 지식인들에게 이어졌다. 당시 공산당은 지식인에 대한 대대적인 ‘사상 개조’를 주장함으로써 미완의 이념의 전환을 완수하려 했다.

주지하는 바와 같이 『인민일보』는 중국 공산당의 기관지이다. 기관지를 중심으로 한 이러한 여론의 형성은 결국 이념의 전환을 완수하기 위한 일련의 투쟁이 계속되고 있음을 의미했다. 그러나 영화에 대한 비판이 작위적이었다는데 이견이 있을 수 없다. 왜냐하면 감독인 쑨위는 사회주의 수립 직후 제작된 이 영화에서 이념적 탈선을 경계하면서 매우 세심한 연출을 위해 노력했기 때문이다.

영화는 도입부와 결말부를 당대 교사가 학생들을 이끌고 무훈의 사당을 방문하여 현장수업을 하는 장면을 배치한다. 교사의 역할은 단순히 영화 설명에 머무르지 않고, 사회주의 중국의 정당성을 주장하는 데까지 이른다. 무훈의 이야기를 다

11) 社論, 「應當重視電影《武訓傳》的討論」, 『人民日報』, 1951.5.20.

루는 부분 역시 세심한 연출이 이어진다. 의숙을 세운 무훤은 학생들을 불러 모아 “너희는 농민이다”, “너희가 가난한 사람이란 걸 잊어서는 안 된다”, “글을 배우더라도 너희가 농민 출신이고, 빈농이라는 사실을 잊지 말아라”는 말을 자주 반복한다. 영화의 서사는 지주를 전복한 빈농 혁명으로 세워진 사회주의 중국의 정통성 옹호라는 이념을 표상화하는데 집중하고 있다. 마오쩌둥의 비판은 오히려 영화의 봉건성을 질타하고 있는데, 그 근거는 구걸을 일삼던 무훤이 당대의 통치자들에게 허리를 굽히고 머리를 조아렸다는 점이다. 그러나 사실상 영화 텍스트에는 무훤의 공을 높이 산 황제가 하사한 황포 마고자를 무훤이 받지 않고 무릎조차 꿇지 않는 모습이 강조되고 있다.¹²⁾

중국영화 비평의 ‘부정의 정치학’은 이와 같이 사회주의 중국 혁명의 과정 속에서 내걸린 두 가지 구호인 ‘반제국’과 ‘반봉건’이라는 목표에 대한 부절합(不節合)을 비판하는 방식으로 시작되어 오랜 동안 이어졌다. 이는 ‘혁명’, ‘역사’, ‘민족’ 등의 추상적 개념이 등장하고 이를 반드시 보위해야 할 절명의 가치로 상정하면서, 그러한 이념적 추구의 구체성을 확보하기 위해 특정한 비판의 대상을 설정하여 전면적인 부정의 선동을 전개하는 방식이었다. <무훤전>은 사회주의 중국 수립 이후 최초로 부정의 선동으로 낙인찍힌 영화가 되었다.

특히 <무훤전> 비판 운동¹³⁾은 민간 촬영소에서 촬영한 영화 <우리 부부 사이>(我們夫婦之間), <관 중대장>(關連長), <영화 팬 이야기>(影迷傳), <부부행진곡>(夫婦進行曲) 등을 비롯하여 문학계와 역사학계 일부 작품과 관점에까지 확산되면서 문예 영역에 심각한 영향을 미쳤다. 이 같은 심각한 영향은 당시 영화 창작

12) 이상 <무훤전>에 대한 설명은 다음을 제서술하였음. 임대근, 「반봉건 근대교육 기수에서 마오쩌둥 권력 장악 희생양으로」, 『아주경제』, 2018.3.8.

13) 이러한 비판은 1985년에 이르러야 명예가 회복되었다. 1985년 9월 6일자 『인민일보』는 후차오무(胡喬木: 당시 중국공산당 중앙정치국 위원)이 ‘타오싱즈(陶行知) 연구회 및 기금회’에서 <무훤전> 비판에 대한 평가를 다음과 같이 내렸다고 보도했다. “1951년에 <무훤전> 비판이 있었습니다. 이 비판이 미친 범위는 상당히 넓었습니다. 우리는 지금 무훤 자신과 이 영화에 대하여 전면적인 평가를 할 수는 없습니다. 그러나 저는 책임 있게 설명할 수는 있습니다. 당시 이러한 비판은 매우 일면적이고 극단적이었으며 조야한 것이었습니다. 따라서 이 비판이 완전히 정확한 것이었다고 인식되어서는 안될 뿐 아니라 심지어 기본적으로 정확했다고 말할 수도 없습니다.” 張駿祥·程季華, 『中國電影大辭典』(上海: 上海辭書出版社, 1995), 1059쪽.

의 상황을 살펴보아도 쉽게 알 수 있다. 비판 운동 이후 영화 창작은 위축되기 시작했다.¹⁴⁾ 이런 비판 운동의 결과로 전통적으로 엄격하게 통제되어 온 문학 작가보다도 영화인이 먼저 사회주의의 첫 번째 희생자가 되고 말았다.¹⁵⁾

1953년 9월에는 제2차 '문대회'가 개최되었는데 문예창작과 문예비평에 있어 단순하고 조야한 방식의 비판과 공식화, 개념화 경향이 비판 받았다. 같은 해 12월, 중국 정부원(政務院)은 「영화 활동의 강화에 관한 결정」(關於加強電影工作的決定)을 통해 “영화의 제재와 내용, 표현형식은 마땅히 다양해야 한다”고 지적하고 “제재의 선택에 있어 그 범위를 확대하고 동시에 체재와 형식의 다양성에 주의를 기울여야 하”며 “과거의 단순한 행정지도 방식을 고쳐야 한다”고 발표했다.¹⁶⁾ 이는 영화가 위기에 빠져있다는 것을 자각한 권력자와 문화 이데올로그들에 의하여 오랫동안 소외된 장르들과 함께 영화를 부흥시키려는 시도¹⁷⁾였다고 할 수 있다. 제도의 전환을 완수한 공산당과 테크노크라트들은 이런 방식을 통해 지속적으로 중국영화를 향해 이념의 전환을 요구했다.

비록 이러한 '강령적 변화'만으로 중국영화의 위기 국면이 타개될 수는 없었지만, 공산당의 태도 변화로 말미암아 1954~55년에는 영화 제작의 새로운 변화가 시도될 수 있었다.¹⁸⁾

1956년은 이른바 '백화제방(百花齊放), 백가쟁명(百家爭鳴)' 운동인 '쌍백방

14) 1950년 전국적으로 제작된 극영화는 20편이었으나 1951년에는 18편이었고 그 중에서도 절반만이 완성되었다. 1952~53년에는 단지 11편만 제작되었고 일부 작품들을 제외하고는 대다수 영화들의 예술적 수준은 감퇴되었다. 王光祖·黃會林·李亦中, 위의 책, 354~355쪽 참조.

15) Stefan Kramer, 황진자 옮김, 『중국영화사』(서울: 이산, 2000), 87쪽.

16) 『文藝報』1954년 第2期, 여기서는 王光祖 外, 위의 책, 355~356쪽에서 재인용.

17) Stefan Kramer, 황진자 옮김, 위의 책, 91쪽.

18) 1954~55년 동안 제작된 영화는 <도강정찰기>(渡江偵察記), <평원유격대>(平原遊擊隊), <남도풍운>(南島風雲) 등과 같이 혁명을 제재로 한 영화들과 어린이 영화 <닭엄마 편지>(鷄母信), 희극영화 <양산백과 축영대>(梁山伯與祝英台), 소수민족영화 <하산과 카밀라>(哈森與加米拉) 등과 같이 사회생활을 반영한 영화들이 있다. 이 작품들은 모두 일정한 예술적 수준을 확보하였고 생동감 있는 인물들을 그려냈다. 특히 중국 최초의 컬러 영화인 <양산백과 축영대>는 국내외적으로 인정을 받아 1954년 체코의 제8회 카를로비 바리 국제영화제 음악상과 1955년 에딘버러 영화제 상영상, 1957년 중국 문화부의 '1949~1955년 우수영화' 1등상을 수상하기도 하였다. 王光祖 外, 위의 책, 356 및 張駿祥·程季華, 위의 책 569~570쪽 참조.

침(雙百方針)'이 발표된 해였다. 여러 차례에 걸친 비판 운동에 뒤이은 자유로운 조치는 지식인들을 고무시켰고 중국 문예계는 이론적으로나 창작에 있어 활발한 국면을 맞이했다.¹⁹⁾ 그 가운데 영화 이론 분야에서는 중톈페이(鍾惦棐)가 「영화의 징」(電影的鑼鼓: 『文藝報』 1956. 第23號)이라는 글을 발표하여 “문예가 노동자, 농민, 병사를 위해 봉사한다는 방침과 영화의 관중을 절대적으로 대립시킬 수는 없다. 영화의 사회적 가치와 예술적 가치를 영화의 흥행성적과 절대적으로 대립시킬 수는 없다. 영화는 노동자, 농민, 병사를 위해 봉사해야 하는 ‘노농병 영화’여야 한다고 절대적으로 규정할 수 없다”고 말함으로써 당시까지의 예술정책을 정식으로 비판했다.²⁰⁾ 공산당과 정부가 이러한 비판을 일정한 정도로 수용함으로써²¹⁾ 영화 제작이 다시 활력을 되찾았다. 사회주의 중국 수립 이후 1949년에서 1954년에 이르는 첫 번째 고조기에 이어 두 번째 고조기(1955~57년)를 맞이하게 된 중국영화는 극의 줄거리와 조직, 갈등구조 등에 대한 관심을 더욱 기울였고 예술적인 묘사 또한 섬세해졌으며 깊이 있는 주제의식이나 분명한 형상 표현 등을 통해 제재, 스타일 등에 있어 예술적 수준을 고양했다.²²⁾

아울러 1956년 10월 개최된 제1차 ‘극영화 제작소장 회의’(故事片廠廠長會議: 일명 舍飯寺會議)는 그 동안 따라오던 소련의 모델과는 다른 영화 관리 방안을 내놓았다. 이는 당시 ‘쌍백방침’의 제기와 더불어 당시 문화부가 파견한 영화 시찰단이 서구와 동구에서 실시한 반년 남짓한 상세한 조사 활동을 통해 사회주의 영화의 개혁방안을 제기한 데에 힘입은 것이었다. 그 방안은 “감독 중심의 제작진을 꾸려 독립채산제로 운영하고, 영화 촬영과 배급의 승인권을 각 제작소에 이관하며, 배급사의 배급가격 책정에 관한 배급방식을 개선한다”²³⁾는 내용을 포함하고

19) 黃修己, 『20世紀中國文學史』(下), 廣州: 中山大學出版社, 1998, 16쪽. ‘쌍백방침’의 경과와 의의에 대해서는 陳思和, 위의 책, 제5장 참조.

20) 張炯, 『新中國文學五十年』, 濟南: 山東教育出版社, 1999, 459쪽.

21) 이에 관한 자세한 내용은 Stefan Kramer, 황진자 옮김, 93~94쪽 참조.

22) “1956년과 1957년에는 각각 극영화 31편이 제작되었다. 아울러 1956년 3~4월에는 전국 33개 도시에서 ‘새영화 보는 달(新片展覽月)’이라는 행사가 거행되어 <동춘루이(董存瑞)> 등 15편의 극영화가 상영되었다. 이로써 두 번째 창작의 고조기를 맞이하게 되었던 것이다.” 張炯, 위의 책, 459~460쪽.

23) 倪震, 『改革與中國電影』, 北京: 中國電影出版社, 1994, 41~42쪽.

있었다. 당시로써는 획기적인 이 같은 개혁조치는, 그러나 곧바로 드리운 정치적 압운에 의하여 좌초되고 말았다.

1957년 시작된 ‘반우파투쟁’은 수많은 문예 활동가들에게 위해를 가하고 말았다. 영화계의 영향은 더욱 심하여 중토펬이는 자신이 1956년 발표한 글로 인하여 ‘우파’로 낙인찍히게 됐다. 그럼에도 사회주의 중국 수립 10년째를 맞이한 이 해에는 많은 작품이 제작됐다. 특히 이 해 10월에는 중국 문화부가 ‘국경절 맞이 국산 새 영화 보기의 달’(迎國慶國產新片展覽月) 행사를 주관하여 모두 38편의 영화가 상영됐다. 그 가운데 주목을 받은 작품은 마오둔의 소설을 개작한 〈린씨네 가게〉(林家鋪子),²⁴⁾ 중국의 국가로 채택된 「의용군 행진곡」을 작곡한 작곡가 네얼(聶耳)의 생애를 그린 〈네얼〉(聶耳)²⁵⁾ 등이 있다.

반우파투쟁 이후 활발한 영화창작이 이루어질 수 있었던 것은 바로 1958년부터 시작된 ‘대약진운동’(大躍進運動)의 여파였다. 즉, “인민공사(人民公社)의 설립과 대중 동원을 통해 중국 전역에 공산주의와 경제성장을 신속하게 실현하고자 했던” 이 운동은 중국 수립 이후 “관료주의와 중앙집권주의에 밀려난 게릴라 방식을 부활시킴으로써 대중매체인 영화가 문화 활동의 중심으로 새롭게 부각되었”다. 이러한 운동에 동원된 중국영화는 “통일된 대중문화를 조성하며 퇴색한 ‘엔안 정신’을 되살”리는 데 기능했던 것이다.²⁶⁾

이러한 경향은 이후로도 지속됐다. 1960년에 열린 제3차 전국문학예술활동가 대표자대회(全國文學藝術工作者代表者大會)에서 샤옌(夏衍)은 중국의 영화 제작방침을 다음과 같이 개괄한 바 있다.

첫째, 중국영화는 중국 공산당이 지도하는 무산계급 혁명 활동의 일부 분으로 당은 이로써 “인민을 단결시키고, 인민을 교육하며 적을 쳐부수는” 무기로 삼는다. 둘째, 중국영화는 레닌이 말한 바대로 “반드시 수천 수백만의 인민들을 위해 봉사하며” 마오쩌둥이 말한 바대로 “노동자, 농민, 병사를 위해 봉사한다”는 기본방침을 준수한다. 이로써 중국영화는 반드시

24) 감독: 水華/ 시나리오: 夏衍, 北京電影制片廠, 1959년.

25) 감독: 鄭君里, 시나리오: 于伶·孟波·鄭君里, 海燕電影制片廠, 1959년.

26) Stefan Kramer, 황진자 옮김, 위의 책, 97~98쪽.

정치에 소속되어 인민군중의 혁명투쟁을 위하여 굳게 협력한다. 셋째, 지식인의 사상 조를 강조하여 무산계급 혁명 등에 충실한 영화 오를 건설한다. 넷째, '쌍백' 방침을 고수하여 자유로운 창조와 천편일률을 반대한다.²⁷⁾

1961년 공산당은 문예정책에 대하여 다시 조정을 시도한다. 저우언라이가 '전국문예활동좌담회'(全國文藝工作座談會)와 '극영화 창작회의'(故事片創作會議)에서 예술의 민주성과 창작법칙을 존중한다는 연설을 한데 이어 문화부는 「문예8조」(文藝八條)와 「영화활동32조」(電影工作三十二條)를 제정함으로써 예술의 민주적 실현과 영화 자체의 창작법칙을 보증하겠다는 의도를 보였다. 이로써 1962~64년 간 중국영화계는 새로운 활력을 되찾으면서 다양한 제재와 스타일의 영화가 등장했다. 특히 1962년 5월에는 제1회 '백화상'(百花獎) 시상식이 개최되어 <붉은 낭자군>(紅色娘子軍)²⁸⁾이 최우수영화상을 수상하기도 했다.

그러나 더불어 '좌경' 사상의 공격은 더욱 거세어졌다. 1962년 9월 공산당의 제 8차 10중전회가 개최되어 '계급투쟁'의 개념이 전면화한 이후에 그 영향이 문화예술의 영역까지 투입하기 시작했다. 『인민일보』가 1964년 7월 30일 자와 9월 30일 자에 <북국강남>(北國江南), <이른 봄 2월>(早春二月)을 비판한데 이어 <린씨네 가게>, <혁명가족>(革命家庭), <성 아래 군사>(兵臨城下), <붉은 태양>(紅日), <네일> 등이 '독초'로 비판받기 시작했고 더 나아가 '자산계급 인성론'이니 "계급의 적을 미화했다"느니 '수정주의'라느니 하는 죄명으로 공개비판을 당했다.²⁹⁾ 이로써 영화계는 다시 극도로 위축되었고 중국 전역은 문화대혁명의 전주곡 속에서 신음하고 있었다.³⁰⁾

마오쩌둥의 '연설'을 정점으로 배태된 사회주의 문예 정책은 이렇듯 사회주의

27) 夏衍, 『電影論文集』, 北京: 中國電影出版社, 1963, 9~13쪽.

28) 감독: 謝晉/ 시나리오: 梁信, 天馬電影制片廠, 1961년.

29) 王光祖 外, 위의 책, 358~359쪽.

30) "당시 유럽과 아시아에는 페데리코 펠리니·잉마르 베리만·루키노 비스콘티·구로사와 아키라 같은 감독들이 등장하고, 영화사에 미학적·기술적 발전을 가져온 이탈리아의 네오 리얼리즘이나 프랑스의 누벨바그 같은 새로운 조류들이 생겨나는 동안, 중국영화는 이데올로기의 그물에 갇힌 채 세계영화계의 발전으로부터 완전히 차단되어 있었다." Stefan Kramer, 황진자 옮김, 위의 책, 99쪽.

중국 수립 이후 그 '연설'의 정신을 계승함과 동시에 문예 자체의 특수성보다는 정치적 혹은 국가통치 이데올로기와의 연관성을 강조하고 문예의 미학적 특성이나 오락성, 상업성 등은 극도로 배제한 채 그 교육적, 선전적 기능만을 강조해 왔다. '연설'의 정신을 잇는 큰 맥락을 이어 온 와중에도 공산당과 정부의 문예 정책의 세부적인 변화로 말미암아 영화계는 곧바로 그 영향의 자장 속으로 빨려 들어갈 수밖에 없었다. 이러한 특성은 이상에서 논의한바, 문예 정책의 변화 시기와 그 시기에 해당하는 영화 제작 상황을 살펴보아도 확연히 드러나는 것이다. 이러한 상황은 점차 '문화대혁명'이라는 매우 '비문화적인' 상황으로 중국 사회를 몰아넣기에 이르렀다. 일련의 역사적 상황은 우리에게 사회주의 중국의 제도의 전환이 어떠한 방식으로 이념의 전환을 좌우하면서 영화의 창작과 유통, 대중화에 영향을 미쳐왔는지를 여실히 설명하고 있다.

중국 공산당은 '당-국가 시스템'의 구성 과정 속에서 자신이 내세웠던 '이론비평'의 정당성을 확인하기 위해 직접 비평의 주체를 자임하면서 실천비평을 주도했다. 그 결과 중국영화는 당이 제기하는 비평의 의제를 벗어날 수 없는 상황에 놓이게 되었다. 이 과정 속에서 사회주의 혁명은 '반제'와 '반봉건'이라는 두 가지 부정적 목표를 완수하기 위하여 지식인이었으나 테크노크라트로 전향한 공산당 내부의 인사들을 앞세워 새로운 이론과 정책을 구성했다. 그러한 이론과 정책은 '논쟁'이라는 형식으로 구체화하면서 상대에 대한 부정을 통해 자신의 정당성을 입증하려는 '부정의 정치학'이라는 구조를 일상화했다.

중국영화는 이를 통해 사회주의 이전 '상하이영화'를 중심으로 형성해 왔던 고전영화의 전통을 계승하지 못하고 부정하는 과정을 경험했다. 사회주의 이후 중국영화는 이 때문에 자연스럽게 새로운 영화적 의미로서 '사회주의 영화'라는 장을 구성해야 하는 과제를 안게 됐다. 이후 중국영화의 역사에서 상하이영화로 대표되는 전통은 홍콩영화에게로 넘어가 변형된 형식으로 이식되었다. 한편 이런 상황 속에서 대만영화는 대륙의 사회주의 영화와 홍콩 영화 사이에서 산업적으로는 홍콩영화와 결합하고, 이념적으로는 사회주의 영화에 대립하면서 자신의 존재 위치를 규정하기 시작했다. 사회주의 정권 수립 이후 중국영화는 이와 같은 방식으로

분화하는 역사를 구성했다.

4. 맺음말

〈무훈전〉 비판의 사례와 같이 중국의 일련의 정책 결정 과정 중에는 자주 ‘문예’와 관련된 사건들이 삽입되어 있음을 발견할 수 있다. 이는 노동자, 농민, 병사를 위주로 하는 ‘인민국가’로서의 사회주의가 당대 지식인들과 지속적으로 갈등해온 결과였다. 전통적으로 중국의 지식인은 문사철(文史哲)과는 불가분의 관계에 있으면서 사회적 통합의 역할 혹은 국가 통치 이념의 생산자 역할을 해왔다. 그러나 사회주의 정권에서는 지식인에 대한 관심보다는 노동자, 농민, 병사를 우위에 위치시킬 수밖에 없었고 이는 당대에서도 ‘문예’와 ‘사상’을 통해 자신의 지위를 확보하고자 했던 지식인과 부득불 갈등 관계를 유발했다. 그러한 갈등 관계는 정치와 예술의 대립이라는 외양으로 나타나 지속적으로 예술을 정치 이념의 자장으로 끌어들이려는 시도와 그 시도에 대한 반발이 이어져 왔다. 그 과정에서 공산당(국가)은 지식인을 이론과 실천비평의 장에서 배제하면서, 스스로를 비평의 주체로 내세움과 동시에 그 자신이 이론비평 및 실천비평의 역할을 자임했다.

그것은 제국을 극복하는 ‘혁명’의 결과였다. ‘반제’와 ‘반봉건’의 초월로서 중국 사회주의 혁명은 지속적으로 공산당 중앙의 테크노크라트에 의한 새로운 이론과 정책이 논쟁과 비판의 형태로 등장하면서 ‘부정의 정치학’을 통해 구성되었다. 중국영화는 이러한 과정을 통해 사회주의 영화라는 새로운 ‘영화의 장’을 형성했다.

〈參考文獻〉

[단행본]

Stefan Kramer, 황진자 옮김, 『중국영화사』, 서울: 이산, 2000년.

陳思和, 『中國當代文學史教程』, 上海: 復旦大學出版社, 1999년.

- 程季華 主編, 『中國電影發展史』 第1卷, 北京: 中國電影出版社, 1963년.
- 黃式憲, 「中國電影潮汐」, 『電影電視走向21世紀』, 北京: 中國電影出版社, 1997년.
- 黃修己, 『20世紀中國文學史』(下), 廣州: 中山大學出版社, 1998년.
- 倪震, 『改革與中國電影』, 北京: 中國電影出版社, 1994년.
- 王光祖·黃會林·李亦中, 『影視藝術教程』, 北京: 高等教育出版社, 1992년.
- 夏衍, 『電影論文集』, 北京: 中國電影出版社, 1963년.
- 張炯, 『新中國文學五十年』, 濟南: 山東教育出版社, 1999년.
- 張駿祥·程季華, 『中國電影大辭典』, 上海: 上海辭書出版社, 1995년.
- 『文學運動史料選』 第5冊, 上海: 上海教育出版社, 1979년.
- 周恩來, 「在中華全國文學藝術工作者代表大會上的政治報告」
 - 茅盾, 「在反動派壓迫下鬭爭和發展的革命文藝: 十年來國統區革命文藝運動報告提綱」
 - 周揚, 「新的人民的文藝: 在中華全國文學藝術工作者代表大會上的關於解放區文藝運動的報告」
- [학술논문]
- 임대근·노정은, 「1930년대 '상하이영화'와 '중국영화'의 형성」, 『중국현대문학』 제48호, 2009년.
- 임대근, 「『중국영화발전사』를 넘어서: 중국영화사 기술이 직면한 몇 가지 의제」, 『영화중국』 제1권 1호, 2014년.
- 汪朝光, 「早期上海電影業與上海的現代化進程」, 『檔案與史學』 第3期, 上海: 上海市檔案館, 2003년.
- 汪朝光, 「20世紀上半葉的美國電影與上海」, 『電影藝術』 第25期, 北京: 中國電影家協會, 2006년.
- 蕭知緯·尹鴻·何美, 「好萊塢在中國: 1897—1950年」, 『當代電影』 第6期, 北京: 中國電影藝術研究中心, 2005년.
- [칼럼]
- 임대근, 「반봉건 근대교육 기수에서 마오쩌둥 권력 장악 희생양으로」, 『이주경제』, 2018.3.8.

〈Abstract〉

Socialism Cultural Policy and the Politics of Film Critic in China

Woods, Great-Root

This paper focuses on the process of change in the perception of Chinese society within the society after the establishment of socialism. As an example, I will examine the phenomenon in Chinese film history and the position and attitude toward a specific film. Specifically, it discusses the establishment and execution of cultural policy in the early period of socialism China and its influence on the film field. In addition to, it presents the Chinese Communist Party had the historical agendas, which means 'theoretical criticism' and 'practical criticism', while it posed the principal role of criticism in the process of establishing a new state. In the socialist regime, intellectuals were in conflict with the regime. Communist Party(country) had excluded the intellectuals from the field of theoretical and practical criticism. China's socialist revolution consistently has been configured with 'politics of negation' as a new theory and policy by the technocrats in the Communist Party. Through this process, Chinese film transformed and transplanted the tradition of 'Shanghai film' as a 'classic film', into Hong Kong, and formed a new chapter of socialism film.

Key words: Chinese Film, Shanghai film, Socialism Film, Communist Party as a critic, Politics of Negation

이 논문은 2020년 4월 10일에 접수되어 2020년 5월 7일에 심사가 완료되고
2020년 5월 12일에 게재가 확정되었음.

