

1930년대 영화로 본 중국 '신여성'과 재현의 정치학

박 정 희*

<目 次>

- | | |
|---------------------|---------------|
| I. 들어가면서 | III. 영화 《신여성》 |
| II. 영화 《세 명의 모던 여성》 | IV. 나오면서 |

I. 들어가면서

중국문화 속의 여성은 억압받고 모욕받는 여성 친상련의 운명과, 아버지를 대신해 전쟁터로 나가는, 즉 남성으로 변장하는 화무란의 운명을 배회한다고 할 수 있다. 구중국 시기(중화인민공화국 성립 이전 시기)의 친상련(秦香蓮)의 운명이 현대 중국에서는 혁명으로 인해 남성적인 전사로 변하는 화무란(花木蘭)의 운명을 강요받는다.

이 글에서는 현대 중국에서 대중영화를 통해 여성이라는 주체를 생산해내는 방식에 주목하고자 한다. 대중문화 속의 여성의 이미지를 더 이상 '현실' 속 여자들의 단순하고 왜곡된 반영으로 보지 않는다면, 재현이 단순히 성적차이를 반영하는 것이 아니라 어떻게 성적 차이를 구성하는가에 강조점을 둔 분석을 발전시켜야 한다. 즉, 재현은 단순한 반영이 아니라 오히려 사물의 의미를 만들어내고, 의미를 선택하고 제시하며, 또한 의미를 구성하고 형성하는 과정임을 강조하는 것이다. 다시말해 문화적 이미지들이 어떻게 이 '여성'이라는 범주를 생산해내어 성적 차별성을 만들어

* 부산대학교 강사

내는지 분석해 보아야 한다. 여성의 몸을 입은 개인들이 여성이라는 정체성을 갖게되는 과정은 몸의 성별에 따라 배정된 고정된 정체성의 내면화에 의해서가 아니라 다양한 재현, 이미지, 의미가 교차하는 담론적 지형 속에서 임시적이고 우발적으로 일어난다고 할 수 있다.

여성의 이미지는 시대 지배적 담론을 반영하는 것이라고 할 수 있는데, 이를 잘 보여주는 경우가 중국 5.4혁명 뒤 현재까지의 중국 영화들이라고 할 수 있을 것이다. 5.4 문화혁명 시기에 유행한 단어 중에 ‘모던’이 의미하는 것은 새롭게 변한다는 의미였다.¹⁾ 1910년에서 1930년대에 ‘모던 여성’과 ‘신여성’은 당시의 중국 문학과 영화에서 관중들을 끌어들이는 단어가었고, 그것은 대체적으로 서로 바꾸어서 사용되기도 하였다. 그리고 더욱 중요한 것은 신여성 혹은 모던여성의 형상은 현대중국작가들이 상당히 관심을 가지는 주제였다는 것이다. 당시의 신여성 담론은 소설과 잡지, 영화와 같은 대중문화 속에서 여성에 대한 관심의 고조, 여성 이야기의 범람으로 나타났다. 초기 중국 영화가 다루고 있는 여성의 삶, 신여성 이야기는 이를 잘 보여주고 있다. 1930년대의 좌익영화 예를 들면 《三个摩登女性》, 《城市之夜》, 《女性的呐喊》, 《姐妹花》, 《小玩意》, 《神女》, 《船家女》, 《新女性》, 《社會之花》 등에서 다루고 있는 것은 대부분 여성에 대한 이야기이다. 이 같은 영화들에서 여성은 영화의 직접적인 소재이자 주제였다. 초기 중국 영화에서 드러나는 여성 이야기는 당시 신여성 담론과 같이 남성 중심의 영화 생산 구조에서 여성에 대한 타자화의 과정으로 이해할 수 있을 것이다. 이러한 ‘남성’담론이 당시 시대담론에 의해 좌익 담론으로 변화하고, 여성 역시 그에 따른 의미로 구성되어졌다

1) 당시 ‘모던’이 의미하는 바가 무엇인지에 대해서는 물론 이 문제는 중요한 문제이나, 이 문제에 대해서 여기서 언급할 생각은 없다. 필자가 선택한 영화 《세 명의 모던 여성》, 《신여성》에서 ‘모던’과 ‘신의 개념에 한정해서 이야기 한다면, 새롭게 변한다는 의미로 쓰이고 있다. 이 두 텍스트를 선택한 이유는 20세기 현대중국사에서 현대민족 국가건립이라는 주류담론이 어떻게 여성을 구성하는지, 특히 중국여성의 특수한 운명인 화무란의 운명에 대해 고찰하고자 했다.

고 할 수 있을 것이다.

초기의 영화담론에서는 어떻게 신여성의 형상을 표현하였고, 이 형상을 통해서 당시의 1930년대 좌익이데올로기가 이것을 어떻게 새롭게 해석했는지를 살펴 보려한다.

1930년대 초반의 중국 무성영화 중에서 중국 '신 여성'의 형상은 세가지로 분류할 수 있겠다. 먼저, 《세 명의 모던 여성(三個摩登女性)》(1933)의 천뤄잉(陳若英)이나 위위(虞玉)처럼 감상적이거나, 쾌락을 추구하여 결국에는 애정을 위해 죽어버리거나 명확한 결과도 없는 욕망을 추구한다. 그 다음으로 《신여성(新女性)》(1935)의 웨이밍(韋明)처럼 독립적으로 자아의 발전을 추구하거나 문학, 음악, 사랑과 같은 자신의 이상을 위해 노력한다. 그러나 가부장제 사회에 의해 파멸당한다. 마지막으로 《세 명의 모던 여성》의 저우슈젠(周淑貞)과 <신여성>의 리아잉(李阿英)처럼 혁명운동에 투신하여 좌익 이데올로기를 전파하고, 자신의 성별적 특징에는 전혀 관심을 가지지 않는 경우 등이다.

1930년대 주류담론 속의 현대여성은 남성화의 세례를 받아 여성적 기질을 버릴 것을 강요받았다고 할 수 있다. 《세 명의 모던 여성》의 저우슈젠의 형상을 통해서 새로운 현대여성의 본모기를 제시하면서, 여성이 덕행을 지키는 것과 혁명에의 참여는 동일하다는 내용을 전달하고 있다. 이 영화를 통해 여성도 반드시 하나의 무성별의 혁명자가 되어야 한다는 것을 강조해서 보여주고 있다. 1949년 이후의 중국 영화에서 만들어낸 여성 혁명가 형상은 이미 1930년대 초 현대 여성의 출현과 밀접한 관계를 가지고 있다고 할 수 있다.

이러한 맥락에서 마오쩌둥(毛澤東)시기 영화 속의 여성형상과 문화혁명기간의 현대 경극으로 알려진 모범극(樣板戲) 속의 여성 혁명가 모습처럼 1930년대 신여성의 형상도 당시의 민족국가 담론과 밀접한 관계를 가지고 있다. 중국 현대민족국가 건립을 위해 여성도 남성과 같이 사회참여를 유도하여 현대민족국가 건설에 참여하도록 한 것이다. 이렇게 현대중국역사에서 여성은 남성으로 변장하고 국가를 구하는 남성적 영웅이 되는 회무

란의 운명을 강요받는다 할 수 있다. 앞으로 살펴볼 두 편의 영화를 구체적으로 이야기하면서 1930년대 ‘모던 여성의 개념이 어떻게 변화되어가는지를 시대배경과 관련하여 고찰하고자 한다.

II. 영화 《세 명의 모던 여성》

《세 명의 모던 여성(三個摩登女性)》²⁾의 남주인공 장위(張榆)는 심양의 한 대학생으로 집안에서 정한 혼인을 거부하고, 상하이의 영화계에 들어와 성공할 기회를 잡으려한다. 그 후, 얼마 지나지않아 그는 유명한 스타가 된다. 그리고 그가 버리고 온 약혼녀인 저우슈전은 일본이 동북지방에 침입하자 상하이로 와 전화 안내원이 된다. 장위는 신식의 양복을 입고, 매일 영화팬들의 편지들을 받는다. 그와 부호집안의 딸인 위위는 늘 카바레와 극장을 들락거린다. 어느 날 저녁에 장위는 국난의 시기에 민중을 마취시키는 애정영화는 찍지 말라는 저우슈전의 경고 전화를 받는다. 1932년 1월, 일본이 상하이를 침략하자, 상하이도 전쟁터가 된다. 장위는 의료대에 참가하게 되고 전투 중에 부상을 입는다. 간호사 지원병인 저우슈전이 장위에게 자기의 피를 헌혈하여 그의 생명을 구하고, 두 사람은 다시 만나게 된다. 전쟁기간에 위위는 홍콩상인과 결혼하고, 얼마 지나지 않아 과부가 되어 다시 상하이로 돌아온다. 그리고 다시 장위와의 관계를 회복하려고 시도하나, 장위의 마음은 이미 저우슈전에게 끌린다. 장위가 저우슈전에게 마음이 가는 것은 그녀가 혁명적이기 때문이다. 그리고 매일 장위에게 팬레터를 통해서 과도한 애정을 표현하던 천뤄잉도 상하이로 온

2) 《세 명의 모던 여성(三個摩登女性)》, (田漢 시나리오, 卜万蒼 감독, 聯華 스튜디오, 1933년). 현재 이 영화는 소실되었으나, 그 당시 영화로 상영되었고, 1930년대 대중문화 속에서의 그 의미를 분석하고자 하는 것이기 때문에 연구 대상으로 하였다. 참고: 中國電影藝術家協會 電影史研究部編 《阮玲玉》, 中國電影出版社, 1985年; 上海文藝出版社編, 《中國新文學大系(1927~1937)》第17集, 上海: 上海文藝出版社, 1984年.

다. 장위는 이미 사랑하는 사람이 있다고 하면서 천뤄잉의 애정은 거절하지만, 이미 찍기 시작한 영화의 배역을 준다. 여주인공이 애정을 위해 자살하여 죽는 그 장면에서 천뤄잉은 진짜로 자살한다. 이로써 그녀의 그 대답없는 애정은 막을 내리게 된다. 이 사건을 통해 장위는 애정을 하나의 엄숙한 일로 인식하게 되고, 저우슈전과 더 가까워지는 계기가 된다. 영화에서는 저우슈전과 장위가 서로를 이해한다는 의미의 악수로 끝이 난다.

《세 명의 모던 여성》은 세 종류의 서로 다른 유형의 여성을 표현하고 있다. 장위를 사랑하는 천뤄잉은 1920, 30년대 중국통속 작품 중에 빈번히 출현하는 순정적인 소녀형이라 할 수 있다. 그녀는 단순히 자신의 열정을 위해 비현실의 환상적인 세계에 살고, 얻을 수 없는 사랑을 위해 죽는다. 천뤄잉과 달리 위위는 당시 신식의 유행되는 옷을 입고, 자동차와 주택을 가지고 있고, 도시의 유명인사로 대접을 받는 인물이다. 그리고 그녀는 중국여성의 전통적인 규범에 위반을 할 수 있고, 아무런 과장없이 그녀의 장위에 대한 만족되지 않는 욕망을 표현하기도 한다.

그러나 저우슈전은 영화 속에서 정면적인 형상으로 위위와 천뤄잉의 모습을 깎아 내리는 인물이다. 영화에서 저우슈전은 장위를 혁명에 투신하게 하게 하는데, 이것은 감정관계를 통해서가 아닌, 계급의식과 민족구원이라는 거대담론을 통해서 이루어진다.

영화서술에서는 두개의 평행적인 서술방식을 통하여 저우슈전을 정면적인 형상으로 표현하고 있다. 그 중 하나는 장위가 저우슈전을 데리고 그가 이전에 일상을 보내던 공간인 극장, 도박장, 파티와 무도회 등을 다니면서 당시 상하이 자산계급의 모습을 다양하게 보여준다. 다른 하나의 서술에서는 저우슈전이 장위를 항구, 공장, 건축공사장, 빈민굴과 그녀가 자원해서 일하는 야학교에 데리고 다닌다. 이런 과정을 통해 장위는 노동자의 현실에 대해 조금씩 인식하게 된다.

위위의 화려한 파티에서 저우슈전의 애국적인 언사에 대해서 주변 사람들이 박수를 보낼 때, 장위가 저우슈전에게 말하길, “진정으로 자기가 일어서야하고, 가장 이지적이어야하고, 가장 용감해야하고, 가장 대중의 이

익에 관심을 가져야만, 비로소 당대 최고의 모던 여성이다!”³⁾라고 한다. 그러나 주목할 만한 것은 ‘眞正’, ‘最’ 등을 사용하여, 이렇게 다른 것은 용납되지 않는 권위적인 방식으로 ‘신여성’을 정의하는 권리를 남성이 가지고 있다는 것이다.

1930년대 신여성에 대한 이러한 해석에는 실제로 모던여성에게 남성화의 세례를 받아들이기를 요구한 것이라 할 수 있다. 이러한 여성에게 요구된 여성적 기질, 관능적인 감각, 감상과 우울을 여성의 몸에서 제거하는 것은 남성의 기획과 엄밀한 관련이 있다. 이로서 위위는 영화 속에서 주변화되고, 천튀잉은 죽음이라는 처벌을 받게 되는 것이라 할 수 있다. 한편으로는 여성적 기질이 농후한 남성, 특히 영화 속의 낭만적인 남성은 더욱 남성적으로 되고, 민족구원을 위한 혁명과 항전에 참여하게 된다. 이런 맥락에서 남성의 유약함과 여성의 여성적 기질은 각기 다르게 통제되고 처벌을 받았다는 것을 알 수 있다.

그리고 역설적인 것은 《세 명의 모던 여성》에서 장위를 남성화로 이끄는 것은 저우슈전이다. 남성화된 저우슈전이 낭만적인(여성적인) 장위를 남성화로 이끈다고 할 수 있는데, 여기에서 그 당시 성별의 의미를 읽을 수 있겠다. 즉 여성성을 처벌하고 남성화하려는 당시의 문화담론의 의도와 신체적인 성별의 의미는 무성별화되었다고 할 수 있다.

이러한 특별한 경우 남녀의 역할이 전복됨으로서 모던 여성의 남성화에 숨겨진 이데올로기에 대해 절의를 던질 수 있을 것이다. 모던 여성을 이렇게 새롭게 구성함으로써 진정으로 건립하려는 것은 도대체 무엇일까요?

확실히, 저우슈전의 덕행과 지조는 단지 전통적 의미일 뿐만 아니라, 특수한 의미에서도 현대 민족국가 건립의 ‘혁명’이데올로기와 연결된다. 저우슈전은 위위의 파티에 참가할 때 화장도 하지 않고 평범한 옷을 입고

3) 극 중에서 장위가 말하나 사실은 극작가 티엔한(田漢)의 관점이 드러난 말이다. “只有真正自食其力, 最理智, 最勇敢, 最關心大衆利益的, 才是當代最摩登的女性!” 上海文藝出版社編, 《中國新文學大系(1927~1937)》第17集, 上海: 上海文藝出版社, 1984년, 255쪽.

참석한다. 이것은 그녀의 여성성을 포기하는 상징이라 할 수 있을 것이다. 이러한 내용에서 저우슈전의 신체는 통제를 받을 뿐만 아니라 비성별화 된다고 할 수 있다. 가부장제 사회에서 여성 신체의 무성별화는 그녀의 여성적인 존재를 부정한다고 할 수 있을 것이다. 저우슈전으로 진정한 모던 여성의 전형적인 형상을 표현함으로써 1930년대 좌익영화담론은 예리하게 여성적인 기질을 배척하였다.

III. 영화 《신여성(新女性)》

1935년 차이추성(蔡楚生) 감독⁴⁾의 《신여성》은 여성이 생명을 대가로 내지르는 고통이라 할 수 있을 것이다. 영화 《신여성》의 주인공인 웨이밍은 전형적인 5.4 문화혁명의 영향을 받은 여학생이다. 그녀는 집안이 반대하는 사랑을 위해 집을 뛰쳐나오지만, 몇 년 후 남자는 그녀와 딸을 버린다. 웨이밍은 딸을 언니에게 맡기고, 홀로 상하이에 와서 여학교에서 음악을 가르키고 그 외의 시간은 소설을 쓰며 생활한다. 그녀의 처녀작인 『연애의 무덤(戀愛的墳墓)』이 출판될 즈음, 오래동안 헤어져 지내던 그녀의 언니와 딸이 상하이에 오게 되고, 이 때 웨이밍은 모함으로 갑자기 학교에서 해고를 당하게 된다. 그녀는 방값도 지불하지 못하고, 원고료도 받지 못하는 상황에 딸마저 폐렴에 걸리고, 병원에 입원시킬 수 있는 형편이 아니었다. 이런 와중에 그녀의 딸이 죽자, 그 충격에서 웨이밍은 수면제를 먹고 자살한다. 병원에 실려간 웨이밍은 그녀가 죽기도 전에 신문에 게재된 그녀의 자살보도와 그녀를 모함하는 신문 기사를 보고, 죽음을 앞두고 복수를 맹세하고, 최후의 구원을 외친다. “살려줘, 나는 살아야해.” 그러나 그녀는 결국 심장이 약해 죽고 만다. 그녀는 두개의 유품을 남기는데, 하나는 그녀가 딸을 위해 산 장남감으로, 여자아이 모습의 오뚜기이다. 영화 속의 웨이밍의 말을 빌리면 이것은 영원히 넘어지지 않는 신여

4) 《신여성(新女性)》(孫師毅 시나리오, 蔡楚生 감독, 聯華 스튜디오, 1935년)

성을 의미한다. 또 다른 하나는 그녀가 같은 집에 세들어사는 리아잉의 ‘신여성’이라는 가사에 작곡을 한 것이다. 리아잉은 노동자이면서 야학에서 음악을 가르키는 선생이다.

영화서술에서 리아잉(李阿英)은 웨이밍과 대조하여 정면적인 형상으로 부각된다. 웨이밍이 그녀의 공허를 메꾸기위해 왕박사(王博士)와 함께 새로 개업한 海濱국제 무도회장에서 샴페인을 마시고 취해서 《桃花江》 선율에 춤을 출때, 이어진 영화의 장면에서 재봉공 여성 노동자 야학반에서는 반전체 여성 노동자들이 리아잉의 지휘에 맞춰서 《桃花江》과 곡은 비슷하나, 그러나 다른 내용인 《黃浦江》을 힘차게 합창한다.

또 다른 장면에서 무도회장에서 귀가하는 웨이밍이 일찍 집을 나서는 리아잉과 우연히 마주친다. 그날은 일요일이지만 리아잉은 일 때문에 일찍 집을 나서는 중이다. 한사람은 이렇게 늦게서야 집으로 돌아오고, 한사람은 이렇게 일찍 일을 위해 집을 나선다. 웨이밍은 리아잉이 출근하는 것을 바라보는데, 그녀는 몇 권의 책을 끼고 여명 전의 청소부만 있는 거리를 힘차게 앞질러가는데, 가로등이 그녀의 그림자를 거리의 벽에 비춘다. 그 그림자가 갑자기 거대해지면서 웨이밍은 갑자기 위대한 거인의 그림자를 본 것처럼 느낀다.

영화 속에 그려진 웨이밍이 추구하는 독립적인 직업여성의 생활에는 반풍자적 의미가 들어있다. 첫째, 그녀는 처음 받은 원고료로 장난감을 살때, 그녀는 오뚜기를 여성이 인생을 살아가는 중요한 철학으로 생각한다. 오뚜기는 원래 장난감이고, 그것은 불안전하게 흔들거리는 자아도취적 여성의 약점을 표현하고 있다고 할 수 있다. 그리고 오뚜기는 웨이밍과 같은 매력적인 ‘장난감’의 운명과 같이 연결되어 있다는 것을 의미하고 있다.

이러한 연결선상에 그녀의 신체와 재능은 부권제사회에 의해 거칠게 약탈당한다. 웨이밍에 대한 약탈은 두 남성에게 의해 행해지는데, 한 사람은 왕박사(王博士)로서, 즐거움을 쫓는 은행가이고, 그는 이미 결혼을 하였지만, 언제나 쾌락의 대상을 찾는 것이 유일한 관심사이다. 그가 웨이밍을 쫓아다니다가 거절당한 후, 그는 그녀의 직장인 여학교에 그녀를 해고하

라는 조건으로 기부금을 증여한다. 여기서 왕박사는 금전이 가진 거대한 권력을 대표한다. 두 번째 인물은 신문기자, 치웨이더(齊爲德)인데, 그는 신문에 웨이밍 작품을 발표하고, 그 후 여성작가로서의 명성을 파멸하려 하며 위협한다. 그는 웨이밍의 비극을 잔인하게 이용하는데, 심지어 죽기도 전에 그는 그녀의 자살소식과 함께 불명예스럽게 조작되어진 그녀의 과거를 보도하기도 한다.

영화에서 좌익담론은 금전과 신문매체의 권력을 당시 상하이의 가장 주요한 파괴적인 힘으로 묘사하면서 비판을 가한다. 폭력적인 남성의 힘에 대항하는 여성의 힘은 영화의 최후의 장면에서 가장 구체적으로 표현되고 있다. 공장의 기적소리가 울리고, 노동자들이 무도회장에서 집으로 돌아가는 왕박사의 자동차를 가로막고, 《신여성》의 노래를 배운 여공들은 사회변혁의 새로운 주체로서 태양이 떠오르는 동쪽으로 향해간다. 그리고 그녀들은 길바닥에 나뒹거리는 웨이밍에 관한 기사가 게재된 신문을 밟고 지나간다. 그녀들은 웨이밍의 나약한 삶은 뛰어넘는다는 의미이다. 그리고 웨이밍에 대한 당시 문화담론에서의 처벌을 읽을 수 있다. 이 장면은 영화의 다른 장면과 선명하게 대조를 이루는 해피엔딩이다.

“연애를 꿈꾸지 않고/ 우리 자중합시다! / 기생충이 되지 말고 / 우리 노동 합시다/ 새로운 여성은 고난 속에서 탄생합니다/ 새로운 여성은 각성 속에서 탄생합니다/ …… 새로운 여성은 여성 대중으로 탄생됩니다/ 새로운 여성은 사회의 노동자입니다/ 새로운 여성은 신사회를 건설하는 진위 대입니다/ 새로운 여성은 남자들과 같이 시대를 뒤엎는 폭풍이고/ 폭풍, 우리들은 그것으로 민족을 꿈 속에서 깨게하고/ 폭풍, 우리들은 그것으로 여성의 영광을 만듭시다/ 남녀를 구분하지 말고/ 세계는 평등합니다! / 신 여성이여/ 용감하게 앞으로 전진합시다! / 신여성이여/ 용감하게 앞으로 전진합시다!”⁵⁾

5) 孫師毅, 《新女性》, 《中國新文學大系 1927~1937·第十七集(電影集一)》(上海: 上海文藝出版社, 1984年), 553-555쪽 “……不做戀愛夢, 我們要自重! / 不作寄生蟲! / 新的女性, 產生在苦難之中; / 新的女性, 產生在覺醒之中! / ……新

《세 명의 모던 여성》에서 장위에 의해 정의되었던 ‘모던 여성’이, 《신여성》에서는 리아잉이 지은 노래가사에서 ‘신여성’에 내린 정의를 엿볼 수 있는데, 여기서 신여성은 다른 보편화된 무성별적인 서술, 예를 들면 대중, 노동자와 신사회의 선구자 등과 서로 바꾸어서 사용할 수 있고, 거기에는 남성과 여성 간의 차별이 존재하지 않는다. 여기에서는 그녀들에게 성별차이를 포기하라는 것 외에 또 다른 의미가 포함되어 있는데, 사랑이나 사적인 감정에 빠지지 말라는 것이다. 당시 신여성이 의미하는 바는 무성화된 혁명여성이라 할 수 있을 것이다.

IV. 나오면서

《신여성》의 웨이밍의 이야기는 당시의 여배우 아이샤(艾霞)의 자살사건을 배경으로 한 것으로서 이 영화는 1935년 2월에 상영되었고, 한달 뒤 웨이밍 역을 맡았던 환링위(阮玲玉)는 웨이밍처럼 수면제를 먹고 자살한다. 환링위의 죽음, 아이샤의 죽음, 영화 속의 웨이밍의 허구의 죽음 그리고 《세 명의 모던 여성》중의 천뤄잉의 죽음 등은 중국사회의 여성성을 제거하려는 폭력적 제압이라 할 수 있을 것이다. 영화라는 환상 속에서 그리고 힘든 현실 속에서 중국의 여성성은 처벌을 받았다고 하겠다.⁶⁾

的女性, 是生產的女性大眾 / 新的女性, 是社會的勞工 / 新的女性, 是建設新社會的前鋒; / 新的女性, 要和男子們一同翻卷起時代的暴風暴風 / 暴風 我們要將它喚醒民族的迷夢! / 暴風! 我們要將它造成女性的光榮! / 不做奴隸, 天下爲公! / 无分男女, 世界大同! / 新的女性, 勇敢向前冲; 新的女性, 勇敢向前冲!”

- 6) 김정구의 《1930년대 상하이 영화의 근대성 연구: 여성의 재현 양상을 중심으로》, 한국예술종합학교 예술전문사, 2004년. 김정구는 “《신여성》의 웨이밍이 근대 ‘신여성 담론’이라는 남성의 시선 속에서 죽음을 맞이한 것으로서 ‘여성해방’의 이름으로 수행되었던 여성에 대한 남성적 사회 질서의 처벌이었다.…… 이는 모두 남성적 지배 질서로서의 가족, 민족 국가 단위에서 여성을 사교함으로써 불온한 여성, 위협적 여성에 대한 처벌의 과정으로 이루어졌다.” (102쪽) 라고 언급하는데, 그러나 《세 명의 모던 여성》에서 낭만적(여성적) 남성인 장위를 혁명으로 인도하는 것은 무성별화된 저우슈전이라는 것이다.

《야초한화》, 《세 명의 모던 여성》 그리고 《신여성》에 출연하여 압도적인 인기를 얻다가, “사람의 말이 무섭다”라는 말을 남기고 자살한 환링위의 운명은 상징적인 의미를 지닌다. 16살에 영화계에 데뷔한 환링위는 1929년 렌화 영화스튜디오에 소속되기 전까지 맡은 역할은 별로 중요하지 않은 역할이었다. 렌화영화 스튜디오에 소속되면서 엄숙하고 진지한 역할을 맡게 되면서, 미모와 연기력으로 순식간에 대어배우로 성장한다. 여성차별로 고통받으며 직업여성으로 살아가는 새로운 여성상을 그린 사회성 있는 영화에 출연하여 젊은 지식인층에게 인기를 얻는다.

영화 《신여성》에서는 신문기자를 아주 비판적으로 그리고 있는데, 이에 신문기자들이 《신여성》영화를 직접 비판하는 대신에 웨이밍역을 한 환링위의 사생활에 대해 비판하였다. 당시의 좌익계 저널리즘은 이것을 가지고 보수파 언론의 선정적인 보도가 환링위를 자살로 몰았다고 비판하였다. 당시 환링위의 죽음에 대해 루쉰은 《太白》이라는 잡지에 “사람의 말이 무섭다에 대해 논함 《論人言可畏》이라는 제목의 글을 기고하였는데, “사람들의 입이 무섭다는 것은 영화 스타 환링위가 자살한 후에 그녀의 유서에서 발견된 말이다. …… 그녀에게는 호소할 매체가 없었다. 어떻게 싸울 수 있었겠는가? 원망스럽지만, 단서가 없고, 불만은 있었지만 대상이 없었다. 누구와 싸워야 하는가? 우리들도 입장을 바꾸어서 생각해 보면 그녀가 ‘사람들의 말이 무섭다’고 생각한 것이 진짜였다는 것을, 사람들이 그녀의 자살이 신문기자들과 관련이 있다는 것 또한 사실이라는 것을 알 수 있을 것이다.”⁷⁾

1920년대 환링위가 “렌화”영화스튜디오에 소속되기 전에 출연한 영화는

이들을 감시하고 처벌한 것은 계급적인 시각으로 대상은 단지 여성만이 아닌, 여성적인 남성도 포함되어 있었다.

- 7) 魯訊, 《論人言可畏》, 《魯訊選集》(第4卷), 北京: 人民文學出版社, 1983年, 178-181쪽. “人言可畏是電影明星阮玲玉自殺之后, 發現于她的遺書中的話……她沒有機關報, 怎么奮斗, 有冤无頭, 有冤无主, 和誰奮斗呢? 我們又可以設身處地的想一想, 那么, 大概就及知以她以為‘人言可畏’是真的, 或人們以為她的自殺, 和新聞界記者有關, 也是真的.”

거의가 꽃병 속의 꽃과 같은 역할로 사랑에 의해 살고 사랑에 목숨을 거는 여성의 역할이었다.⁸⁾ 그러나 1930년대에 출현한 영화에서의 역할은 여성차별로 고통을 받으나, 직업여성으로 살아가는 새로운 여성상을 그린 작품이 많다. 관령위가 출연한 영화를 통해서도 1920년대의 신여성과 1930년대 신여성의 변화를 읽을 수 있다. 그리고 그녀의 죽음도 그 시대담론의 나약한 여성성에 대한 처벌이었다고 할 수 있다.

우리들은 좌익영화담론이 1930년대 초반에 왜 1920년대의 주요담론인 사랑과 미의 담론에서 점차로 떨어져 가는지를 이런 역사적 맥락에서 쉽게 이해할 수 있을 것이다. 그러나 이것은 그후 좌익영화가 사랑과 미를 전반적으로 포기했다는 것을 의미하지는 않는다. 반대로 사랑과 미는 혁명과 민족구원의 담론 중에 다시 서술되어진다.⁹⁾ 1930, 40년대의 중국좌익영화는 가부장제와 자본주의를 비판하는 동시에 연약함과 여성적임을 처벌하고 남녀 양성의 무성화 경향을 추종한다고 할 수 있을 것이다.

이러한 새로운 관념에서 생산해낸 ‘모던’형상은 전통적인 신여성과는 상당한 거리가 있게 된다. 예를 들자면, 1910년대와 1920년대 원양호접과 작가 상상 속의 ‘신식 여학생’이 1930년대 영화 속에서는 웨이밍의 ‘신식 직업여성’과 여성 혁명가 저우슈전과 리아잉으로 변화된다. 이러한 변화의 근거는 무엇인가. 중국의 현대여성 해방담론은 남성 지식인의 여성의 발견에서 이루어졌다. 여성은 남성 지식인의 요구에 의해 기존의 전통적 여성이 아닌 ‘신’여성이 되어야 했다. 따라서 ‘신’여성은 스스로 탄생한 것이 아니라 남성에 의해 발견된 것이었다. 이를테면 자신의 목소리를 갖지 못한 여성을 남성이 대변함으로써 남성의 목소리로 서술되는 여성해방 서사를 나타나게 된 것을 말한다. 다시 말해 해방된 여성상으로서의 ‘신여성’

8) 관령위가 1920년대에 출연한 영화로는 《楊小眞》(1927년), 《蔡壯元建造洛陽橋》(1928년), 《白雲塔》(1928년), 《情欲寶鑑》(1928년), 《珍珠冠》(1928년), 《銀幕之花》(1929년) 등이 있다.

9) 이러한 예는 《세 명의 모던 여성》에서 저우슈전이 장위를 혁명으로 인도하는 것은 사적인 감정에서가 아니라, 민족구원이라는 담론에 의한 것이라는 것에서 엿볼 수 있다. 그래서 장위와 위위, 천튀잉은 사사로운 감정은 부정된다.

이데올로기는 사실상 남성에 의해 고안된 것이었기 때문에 신여성은 자신의 목소리를 갖지 못하는 주체가 아닌 대상으로 존재하게 된다고 할 수 있다. 예를 들어 무성영화 《야초한화》¹⁰⁾를 보면, 리렌의 자연이 부여한 천부적인 아름다움을 황윈이 '발견'하여 '개조'를 가하고, 결국에는 그 재능을 파멸시키며, 다시 자신의 통제 하에 두어 그녀의 대변인이 된다는 이야기로 읽을 수 있다. 《야초한화》에서의 남성담론이 전통적 가부장제 담론을 대체했다고 할 수 있지만, 《세 명의 모던 여성》, 《신여성》에서는 이러한 남성담론은 좌익담론으로 변화되었다고 할 수 있을 것이다. 이렇게 신여성에게 의미를 부여하는 대상의 변화로 신여성이 내포하는 의미도 달라진다고 할 수 있을 것이다.

시각 형상방식으로 표현된 《세 명의 모던 여성》중의 저우슈전과 《신여성》의 리아잉의 의복에서 그 변화를 엿볼 수 있을 것이다. 1930년대 이후의 좌익영화 속의 여성의 등장은 갈수록 좌익 남성담론 중의 주체인 '우리'와 같아졌다고 할 수 있을 것이다. 여기서의 '우리'의 의미는 《세 명의 모던 여성》에서 장위가 '모던여성'을 새롭게 정의하는 말, "진실로 자신의 힘으로 살아야하며, 가장 이지적이고, 가장 용감하며, 가장 대중의 이익에 관심을 가져야만 한다"를 기본으로 하여 형상을 구성한 것이다

1930년대, 40년대 중국좌익영화 담론이 부여한 모던 여성은 진정한 모

10) 《야초한화(野草閑花)》(1930년), 孫瑜 감독, 련화 영화스튜디오작품. 이 영화는 소실되었으나 당시에 상영되었고, 당시의 시대담론에서의 의미를 분석하고자 하기 때문에 텍스트로 사용하였다. 《야초한화》는 가난한 집의 딸인 리렌(麗蓮)과 부잣집 아들인 황윈(黃雲)의 사랑 이야기이다. 리렌은 거리에서 노래를 부르며 꽃을 피는 아가씨인데, 어느 날 음악가를 꿈꾸는 황윈을 만나게 된다. 리렌의 재능을 알아본 황윈은 그녀에게 오페라의 주인공 역을 맡게 한다. 오페라는 성공적으로 끝나고 리렌은 유명한 스타가 된다. 그들은 사랑에 빠지게 되고 장래를 약속한다. 그러나 황윈 아버지의 반대로 리렌은 그의 장래를 위해 물러난다. 그녀는 이별의 고통으로 오페라의 공연 도중 쓰러지면서 목소리를 잃게 된다. 그러자 황윈이 내가 당신의 목소리가 되어주겠다고 결국 그들이 결혼에 이르는 해피엔딩이다. 참고: 中國電影藝術家協會 電影史研究部編, 《阮玲玉》, 中國電影出版社, 1985年. 上海文藝出版社編 《中國新文學大系(1927~1937)》第17集, 上海: 上海文藝出版社, 1984年.

던 혹은 신식이라는 일종의 형상의 구성 전에 그녀들은 반드시 좌익 남성 담론의 '모던 여성'이라는 정의에 따른 것이었다. 지금까지 두 편의 영화를 통해서 구체적으로 1930년대 '모던 여성'의 개념이 어떻게 바뀌었는지 시대배경과 관련하여 살펴보았다.

<參考文獻>

- 上海文藝出版社編, 《中國新文學大系(1927~1937)》第17集, 上海: 上海文藝出版社, 1984年.
- 程季華主編, 《中國電影發展史》(第1, 2卷), 中國電影出版社, 1981年.
- 卞蘇元·胡菊彬, 《中國無聲電影史》, 中國電影出版社, 1996年.
- 戴錦華, 《戴錦華訪談錄》, 知識出版社, 1999年.
- 中國電影家協會 電影史研究編, 《中華人民共和國電影事業三十年(1949~1984)》, 中國電影出版社, 1985年.
- 丁亞平, 《影像中國(1945~1949)》, 文化藝術出版社, 1998年.
- 孟悅·戴錦華, 《浮出歷史地表》, 河南人民出版社, 1988年.
- 北京京劇團集體改編, 《沙家浜》, 人民文學出版社, 1970年.
- 中國電影藝術家協會 電影史研究部編, 《阮玲玉》, 中國電影出版社, 1985年.
- 陳順馨, 《中國當代文學的敘事與性別》, 北京大學出版社, 1995年.
- 孟悅, 《性別表象與民族神話》, 《二十世紀》, 1991年 4月.
- 《여성학논집》제18집, 이화여자대학교 한국여성연구원 2001년 12월.
- 수잔나 D. 윌터스, 김현미 등 옮김, 《이미지와 현실사이의 여성들》, 또 하나의 문화, 1999.
- 유지나·변재란 엮음, 《페미니즘/영화/여성》, 여성사 1995.
- 김소영 책임편집, 《시네-페미니즘, 대중영화 꼼꼼히 읽기》, 과학과 사상 1995년.
- 김정규, 《1930년대 상하이 영화의 근대성 연구: 여성의 재현 양상을 중

심으로》, 한국예술종합학교 예술전문사, 2004년.

<中文提要>

從歷史發展的角度着眼, 1949年后中國電影塑造的革命女性形象的修辭策略, 其實在1930年代初期摩登女性的銀幕構形中便首次受到了檢驗。在這個意義上, 文化大革命其間樣板戲, 樣板電影中的革命女性形象, 可以被看作是一種趨于極左構形中的摩登女性。

在這樣的一個歷史背景下, 我們不難理解左翼電影話語為什麼在1930年代初期漸漸地偏離了前1920年代盛行的愛和美的話語。然而, 這並不意味着日后的左翼影片全盤屏棄愛和美; 相反, 愛和美在革命和民族救亡的話語中被重新定位。

愛和美的貶值以及它們被革命和民族救亡所取代, 開創了中國左翼電影的男性化傾向。在不同程度上, 1930·1940年代的中國左翼電影在它從事其他活動時也致力於懲罰女性, 推崇男女兩性中非性化的人物形象。《新女性》, 這部影片于1935年2月發行放映, 一個月后, 阮玲玉服用過量安眠藥自殺身亡。阮玲玉和艾霞的真實的死亡, 連同影片中韋明和《三個摩登女性》的陳若英的‘虛構化’的死亡, 展示了一個在中國社會中出現的反女性的暴力原型。

在這篇文章里探討的是1930年代摩登女性的意義。在很大程度上, 1930年代以后的左翼電影中的‘新女性’是依照《三個摩登女性》中張榆對‘摩登女性’的重新定義的話, 就是“真正自食其力, 最理智, 最勇敢, 最關心大眾利益的”的形象塑造的。階級分析是我們理解《三個摩登女性》中所表達的摩登含義的關鍵: 尋歡作樂的資產階級份子虞玉遭到否定, 多愁善感的小資產階級陳若英受到批評, 只有無產者周淑貞被包含在摩登的范疇中。在《新女性》里, 定義新女性的權力轉移到了真誠的青年女工李阿英手中, 但這僅僅達到了一個理想化的層面, 一個辨別不出性別差異的世界大同。

주제어: 신여성, 젠더, 1930년대 중국영화, 무성영화, 좌일영화