

구창웨이(顧長衛) 영화에서 나타나는 꿈의 반복과 변주*

朴 春 植**

<目 次>

I. 들어가는 말	3. 탐욕과 사랑: <최애>
II. 꿈의 반복	III. 꿈의 변주
1. 단절과 전략: <공작>	IV. 나오는 말
2. 탈주와 잉여: <입춘>	

I. 들어가는 말

구창웨이(顧長衛)¹⁾의 영화, <공작 孔雀 Peacock>(2005), <입춘 立春 And the Spring Comes>(2007), <최애 最愛 Love for Life>(2011)는 매년 촬영 전부터 매스컴의 주목을 받아왔다. 이러한 관심은 촬영감독에서 감독으로

* 본 논문은 영남중국어문학회 2012년도 상반기 전국학술대회의 발표문을 수정 보완한 것임.

** 영남대학교 중국언어문화학부 강사

1) 1957년 서안(西安)출생. 1978년 베이징영화대학(北京電影學院) 촬영학과(攝影系) 입학. 1983년 공동 촬영한 <결혼 結婚>을 시작으로 장이모우의 <붉은 수수밭 紅高粱>(1987) · <국두 菊豆>(1992), 천카이거의 <아이들의 왕 孩子王>(1987) · <현위의 인생 邊走邊唱>(1991) · <패왕별희 霸王別姬>(1993), 장원(姜文)의 <햇빛 쏟아지던 날들 陽光燦爛的日子>(1994) · <귀신이 온다 鬼子來了>(1999) 등 다수의 영화에서 촬영을 담당하였다. 이후 <공작>과 <입춘>, 그리고 엔렌커(閻連科)의 소설 《딩씨 마을의 꿈(丁莊夢)》을 영화화한 <최애>를 연출하였다. <공작>은 베를린국제영화제 은곰상인 심사위원대상을 수상하였다.

전향한 구창웨이의 특이한 이력과 아내가 유명한 배우이면서 그의 영화 <입춘>과 <최애>에 출연한 것에서 기인하는 것은 사실이다. 그러나 장이 모우(張藝謀)와 천카이거(陳凱歌) 같은 거장의 작품들이 대자본을 바탕으로 대중성에 방점을 두면서 평론가들에게 일반적인 수사에 지나지 않을 만큼의 호평을 받고, 지아장커(賈樟柯)와 왕차오(王超)의 6세대 감독들은 중국 서민을 프레임에 소환하면서 중국사회의 속살을 가감 없이 전시하지만 정작 주인공들에게 이들 감독은 한낱 낯선 고유명사에 불과할 뿐 대중성의 결핍에 시달린다. 이런 점에서 구창웨이의 작품은 예술성과 대중성을 동시에 확보하고 있다는 평가를 받는 감독 중 한명으로 손꼽히고 있다.

구창웨이가 평단과 관객의 주의를 끄는 것은 현재 중국을 살아가는 사람들의 삶과 운명을 스크린으로 소환하는데서 시작된다. 그의 영화를 관통하는 주제는 중국에서도 변방에 자리한 서민들의 ‘꿈’과 그들의 꿈이 현실과 조우하면서 반응하는 사회적인 관계에 대한 담론으로 귀결된다.

꿈은 현재에서 미래를 지향한다. 그런 점에서 꿈은 미래를 위한 삶의 이유이자 희망이기도 하지만, 그 출발은 현실에 대한 결핍이나 불안에 있다고 볼 수 있다. 구창웨이는 그 희망과 불안의 근거를 그의 영화에서 구체화하고 있다. 사회주의와 자본주의가 교차하는 지점의 변방의 공간에서 살아가는 사람들의 다양한 꿈과 그것을 억압하는 주체에 대하여 다루고 있다.

두 편의 영화에서 가장 다른 점은 발생하는 시대입니다. <공작>의 마지막 장면은 80년대 초로 영화의 이야기는 ‘문혁’시절의 전형적인 계획경제 시기에 발생합니다. 이러한 과정에서 평범한 인물은 자신의 운명을 결정할 수 없습니다. <입춘>에 이르러서는 모든 시대에 큰 변화가 발생합니다. 영화는 시장경제의 배경에서 발생하는 이야기입니다. 체제의 변화는 사람의 생활과 심미관에 영향을 주었지만, 사람들 모두가 자신의 운명을 결정할 수 있는 것은 아니었습니다.²⁾

2) 劉藝, <聽顧長衛講「立春」>, 《電影》 8, 2006, 29쪽. “兩部電影最大不同的是發生的時代不同。《孔雀》的結尾是在上世紀80年代初, 它的故事是發生在“文

20세기 후반 중국현대사에서 발생한 ‘문혁’은 이데올로기의 뒷에 걸린 개인과 개인 간의 관계에서 지울 수 없는 기억과 봉합할 수 없는 상처를 남겼으며, ‘개혁개방’은 산업화의 물결아래 정체성과 가치관의 혼란, 그리고 물질주의의 폐해를 고스란히 드러낸 시대였다. 구창웨이는 1970년대 ‘문혁’의 <공작>, 1980년대 말에서 90년대 초 ‘개혁개방’의 <입춘>, 1990년대 초 <최애>에서 중국 변방의 공간에서 현대사에 노출된 평범한 개인의 꿈과 운명에 대하여 주목하고 있다.

본고는 구창웨이 영화에서 나타나는 공통의 주제와 형식적인 특징에 대하여 고찰하고자 한다. 작품에서 반복적으로 나타나는 서민들의 ‘꿈’이라는 주제와 끊임없이 그 꿈을 변주하는 그의 영화 스타일에 주목하면서, 꿈과 현실의 관계가 사회적 의미로까지 확장하는 과정을 추적하고자 한다. 그들의 꿈은 무엇인가? 꿈은 어떻게 파괴되고 봉합되는가? 라는 꿈의 원형에 대한 의문은 구창웨이가 왜 꿈에 대한 화두에 집착하고 있는가의 답이 될 것이다. 또한 세편의 영화에서 ‘단절과 전략’, ‘탈주와 잉여’, ‘탐욕과 사랑’의 공간에서 나타나는 개인의 ‘꿈’이라는 주제가 어떻게 반복되고 변주되어 나타나는지 고찰하는 과정에서 구창웨이의 주제의식과 그의 영화적 스타일을 자연스레 파악할 수 있을 것이다.

II. 꿈의 반복

1. 단절과 전략: <공작>

영화 <공작>은 1970년대에서 80년대 북방의 작은 도시를 -촬영 장소는

革”時期，是典型的計劃經濟時期，在這個過程中小人物是根本把握不了自己的命運的。到了《立春》，整個時代發生了很大的變化，它是在市場經濟條件的大背景下發生的故事。體制的改變也影響了人的生活、審美，但不是人人都能把握自己的命運。”

‘河南省安陽市’이다- 배경으로 한다. 동생(高衛強)의 내레이션으로 시간적 배경이 거칠게나마 언급되는데 반해, 공간은 인물의 내적심리묘사를 통한 이미지로만 제시된다. 이러한 공간의 불분명함은 세 명의 주인공들이 재현하는 세 개 층위의 서사와 만나면서 복원된다. 플래시백의 기준점이 되는 복도에서 동생의 건조한 내레이션을 통해 식사를 하는 가족의 일상이 전개되며, 내밀하고 사적인 영역의 가족식사는 돌아갈 수 없는 추억으로 회상된다.³⁾

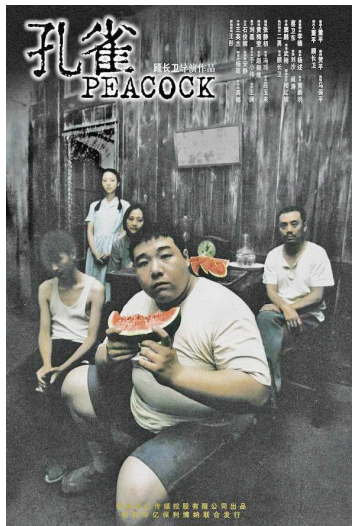


사진 1. <공작>

작은 길목에 늘어선 집들을 조감하는 오프닝 장면에서 우울한 음악과 절망처럼 휘감아드는 연기는 당시의 시대적 정서를 환기시키고 있으며, 이러한 정서는 집안의 미장센으로 축소되어 나타난다. <사진 1>의 포스터에서 나타나듯이 집안의 거실은 음침하고 괴기스러우며 가족들은 서로 유리되고 단절되어 있다. “가족은 현실 속에서 개인의 유일한 안식처이지만, 가족은 이 사회를 구성하는 가장 작은 단위의 집단으로서 사회의 다양한 제도나 이데올로기와 맞닿아 있는 것처럼”⁴⁾ <공작>은 가족의 프리즘을 통하여 7,80년대의 시공간을 재현하고 있다.

- 3) 내레이션은 누나, 형, 동생의 이야기 순서로 진행된다. 누나의 등장 내레이션 “很多年過去了，我還清楚的記得七十年代的夏天，我們一家五口一起在廊裏吃晚飯的情景。那時候爸爸媽媽身體還那麼好，我們姊妹三個也都那麼年輕。”; 형의 등장 내레이션 “每次想起七十年代的夏天，全家人在走廊裏吃晚飯的這一幕。我心裏老是很感傷，直到今天還有不少老人們都記得我們姊妹三個的往事。”; 동생의 등장 내레이션 “一家五口在一起的日子已經很遙遠了。後來大家都說年青時候的我沈默得像個影子。”
- 4) 정유화, <타자성으로서의 가족: 이성복론>, 《우리文學研究》 제16집, 2003, 63쪽.

누나(高衛紅)는 부탁해 다니던 탁아소에서 애기를 떨어뜨려 쫓겨나고, 매사에 심드렁하고 흥미를 가지지 못한다. 이런 그녀에게 하늘에서 낙하산을 타고 내려오는 해방군은 건조한 삶에 찌들려 있던 그녀에게 활력을 주고, 새로울 것 없는 일상적 삶을 벗어날 기회가 된다. 그러나 해방군 지원에 낙방하고, 커튼으로 만든 낙하산을 자전거에 묶어 길을 달리고, 果子에게 낙하산을 돌려받기 위해 스스로 바지를 내리는 순간 하얀 아랫도리와 함께 드러나는 꺾이지 않는 꿈은 부모가 살고 있는 도시를 벗어나고 싶은 욕망과 다름없다. 약품공장의 병 씻는 일을 벗어나기 위해 민정국(民政局) 국장의 기사와 갑작스레 이뤄진 결혼은 부모의 꿈을 벗어나기 위한 피난처이다.

“이 세 사람 중에서 누나는 이상주의자로, 형은 현실적인 사람으로, 동생은 예민하고 비관적인 사람으로 나중에는 세상을 벗어난 도가(道家)쪽과 닮아있다. 사실 삶에서 대체적으로 전형적인 사람들은 이들 세 사람이다.”⁵⁾ 라는 구창웨이의 발언에서 나타나듯이 누나를 이상주의자로 설정하고 있으며, 그 꿈의 원형은 해방군이다. 낙하산을 타고 내리는 자신을 상상하거나, “동생이 실종된 지도 이렇게 오래되었는데 편지는 와?” 라는 직장동료의 질문에 “누가 동생이 실종됐다 그래요? 동생은 해군이 되어 세계를 누비거든요.”⁶⁾ 라는 대사와 함께 삽입된 장면은 -해군복을 입은 동생이 경비정을 타고 바다를 가르는 장면- 그녀가 지향하는 이상이나 가치가 형이 상학적인 곳에 존재하기 보다는 가족에서 벗어나는데 있으며, 그 유일한 방편은 해방군이라는 신분에 국한되어 있다고 볼 수 있다. 이러한 관점에서 보자면 이상을 꿈꾸는 인물보다는 현실에서 도피하려는 성향이 강한 인물로 보는 것이 더욱 더 적절한 분석일 수도 있다.

5) 君君, <顧長衛《孔雀》開弁>, 《大眾電影》 23호, 2004, 30쪽. “這三個人, 姐姐是特別理想主義的, 哥哥是一個特別實際的人, 弟弟是非觀消極敏感, 后來他又一點出世了, 有點像道家那樣。其實生活中基本上典型的的就是這三個人。”

6) 男子: 恁弟弟失蹤這麼長時間了, 有信兒沒有。 / 姐姐: 誰說俺弟弟失蹤了? 俺弟弟當海軍, 他們周游世界呢!

그러나 누나와 동생은 현실의 벽을 넘지 못하며, 이러한 꿈과 현실의 불협화음은 <공작>에서 서정성이 극대화되는 장면으로 나타난다. 꿩은 주전자를 뒤로하고 아코디언 연주에 몰두하는 누나, 낙하산을 자전거에 매달고 질주하는 누나, 간장심부름을 가는 길에 홀로 극장에서 영화를 보면서 슬프게 헛웃음을 짓는 동생의 -이후 동생은 가출을 한다- 장면은 내면의 이상과 현실의 삶이 교묘하게 엇갈리는 지점이다.

누나 : 당신이 날 영원히 사랑할 거라고 방금 동생한테 말했어요.

남자 : 성함이 어떻게 되시는지?

동생 : 누구야?

누나 : 날 사랑하고 있는 사람.

동생 : 누나한테 뭐래?

누나 : 날 영원히 사랑하겠대.⁷⁾

세월이 흘러 해방군에 지원할 때 흠모하였던 이전의 군인과 우연히 만났지만, 그는 누나가 꿈꾸는 이상에 존재하는 인물이 아니라 현실에 마모된 평범한 인간으로 꿈의 전락을 상징한다. 대화에서 나타나는 ‘사랑’은 누나의 ‘꿈’이 타자화된 객체이다. 누나가 난전(亂塵)에서 토마토를 고르는 동생 몰래 소리를 삼켜 가며 오열을 하고 있는 장면은 그동안 이상과 현실의 괴리에서 방황하던 누나의 불완전한 내면이 그 둘의 접점을 찾게 되는 장면이다. 종극으로는 자아가 세계를 뛰어넘는 일은 요원한 일이 됨을 어쩔 수 없이 인정하는 것이라 할 수 있다.

우연히 만난 노인에게 가족에게 소외된 동질감을 느끼고 스스럼없이 양아버지라고 부르며 동생을 향해 “어차피 부모님은 우릴 싫어하셔. 큰 오빠만 좋아 하시잖아. 드디어 우리에게 잘해주는 사람이 생겼어!”⁸⁾라는 누나

7) 姐姐：我剛才還跟俺弟弟說，你會永遠愛著我。 / 男子：您，您貴姓阿？
弟弟：他是誰呀？ / 姐姐：一直愛著我的人。 / 弟弟：他跟你說啥？ / 姐姐：他說永遠愛我。

와 “다들 내 연주가 형편없다고 듣고 싶어 하던 사람이 없었는데, 네가 처음으로 듣고 싶어 하는구나. 별일이구나!”⁹⁾라는 노인의 대화는 실타래처럼 영커버린 1970년대 가족의 진정성에 대하여 회의를 제기하는 구창웨이의 시각이기도 하다.

동생은 유약하고 순진하며 부모의 기대를 받고 있는 인물로 극을 전개해 나가는 주된 화자이기도하다. 지적장애를 가진 형은 동생에게 숨기고 싶은 존재이자 사라졌으면 하는 否定의 형제이다. 동생의 서사는 가족애의 동경을 중심으로 전개된다. 지적 수준이 떨어진다는 이유로 부모의 과도한 편애를 받는 형은 남매간의 질투를 조장하는 원형이다. 부모의 관심을 받는 형을 죽이기 위해 쥐약을 타고, 학교에 우산을 가져온 우둔한 형을 부인하고, 가출하여 극장에서 영화를 보면서 우는 장면은 누나와 양아버지 그리고 자신이 단란하게 영화를 감상하던 가족애의 지향점이다.

“잠에서 깨어나 보니 나이 육십이 되어있었다.”¹⁰⁾라는 내레이션은 이십대에 무너져 내린 삶에 대한 염세를 나타내며, 이러한 절망은 아버지에게 나체 그림을 들켜 쫓겨난 것에서 시작하여 나이 많은 재혼녀 張麗娜, 그리고 그녀의 아들과 구성된 불완전한 가족에서 완성된다. 무도장에서 아이와 함께 張麗娜의 퇴근을 기다리다 형의 유일한 첫사랑이었던 陶美玲이 온전한 가정도 꾸리지 못하고 술집여자로 전락한 장면이 삽입되는 것은 정작 陶美玲 보다는 자신의 욕망이 처절하게 무너져 내린 내면을 보게 하는 ‘거울’을 연상시킨다. 온전한 이성과 육체를 가진 누나와 동생은 현실과의 관계를 극복하지 못하고 꿈의 상실과 개인의 내적 분열로 이어지지만, 형 부부의 삶은 부자유한 이성과 신체로도 세상과 쉽게 융해된다.

당돌한 누나 高衛紅, 지적장애인 형 高衛國, 유약한 동생 高衛強은 삶을 공유할 가족과 친구가 없는 고립된 인물로 나타난다. 가족과 친구의 자리

8) 姐姐：反正咱爸咱媽也不喜歡咱，他們光喜歡老大。總會有人對咱好。

9) 老頭：沒有人喜歡聽我拉琴，都說我拉得不好。你是頭一個願意聽我拉琴的人，真是難得！

10) 弟弟：可我卻想睡一覺醒來，已經六十歲了。

에는 누나의 아코디언과 형의 오리, 동생의 절단된 손가락이 함께하고 있다. 또한 앞서 언급했듯이, 자신의 아코디언 연주를 평생 아무에게도 들려주지 못한 양아버지의 푸념은 삼형제의 고립된 인간관계와 궤를 같이한다. 물론 이들 삼형제가 삶에 대한 진정성을 애초부터 포기한 것은 아니었다. 낙하산부대 해방군(누나)과 방직공장의 陶美玲(형), 책상서랍의 쓰레기를 함께 치워준 같은 반 여학생(동생)에게서 거부당한 것을 감독은 영화에 배치하여 해체된 인간관계에 대한 상징성을 확보한다고 볼 수 있다.

2. 탈주와 잉여: <입춘>

<입춘>-촬영 장소는 ‘內蒙古包頭市’이다- 또한 <공작>의 오프닝과 유사한 회색도시를 전체적으로 조감하면서 내레이션으로 시작한다. 길거리 전봇대의 앰프에서 흘러나오는 <봄의 찬가>를 뒤로하며 개혁개방의 물살같이 밀려나오는 자전거의 행렬에서 봄이 멀지 않았음을 알 수 있으나, ‘봄의 찬가’는 반어의 전주곡이었다.

<공작>이 세 남매의 서사로 단선적인 구조를 가진 반면에 <입춘>은 화가를 꿈꾸는 노동자 黃四寶, 그의 친구 周瑜, 소도시의 사람들에게 발레리노인 이유로 동성애자로 인식되는 胡金泉, 이웃 小張老師, 가수가 되고 싶어 하는 高貝貝 등 다섯 명의 인물이 주인공 王彩玲와 만나면서 사랑과 예술에 대한 꿈을 중심으로 8,90년대 중국 소도시에서 살아가는 여섯 명의 개인적 욕망이 수면위로 떠오른다.

黃四寶의 “저렇게 못생긴 입에서 어떻게 저런 아름다운 목소리가 나올 수 있을까?”¹¹⁾라는 말처럼 王彩玲은 타고난 성악실력에 비해 초라한 용모를 가진 노처녀로 극 전체를 이끌어 나가는 중심인물이다. 黃四寶를 만나기전까지 “난 아직 처녀지만 이 도시에서는 사랑을 하고 싶지 않아요!”¹²⁾

11) 黃四寶：那麼美的聲音，會是從這麼醜的人嘴里唱出來的？

12) 王彩玲：我還是個處女呢。我不想在這個城市發生愛情。

대사와 같이 현재의 공간은 정착을 하고 싶지 않는 불임의 도시이다. 눈물로 부르는 푸치니의 오페라 <토스카>의 아리아 <노래에 살고 사랑에 살고>에서 적어도 王彩玲에게 黃四寶는 ‘사랑에 살고’ 싶은 매력적인 대상인 셈이다. 黃四寶가 염원하던 누드화의 모델이 되어주고, 그를 위해서는 이 도시에 남을 수 있다고 고백한다. 사랑은 그녀에게 있어 베이징 이주(移住)의 꿈보다도 상위가치이다. 얼핏 黃四寶에 대한 王彩玲의 감정과 그녀를 향한 周瑜와의 삼각관계가 이야기의 중심으로 보인다. 그러나 王彩玲이 자신만의 짝사랑임을 알고 난 뒤 무대복을 입고 건물에서 뛰어내려 자살을 시도하는데서, 사랑이라는 개인의 감정은 마침표를 찍고 사회적 담론인 베이징으로 자리를 옮긴다. 어긋난 사랑이 휘발된 자리에는 변경의 소도시를 떠나 베이징으로 이주하려는 욕망과 탈주하지 못한 채 잉여인간으로 전락한 젊은이들이 남아있다.

<공작>과 <입춘>에서 주인공들이 현재의 공간을 벗어나고자 하는 욕망은 같으나, 그 목적지가 명확하게 제시되는 면에서는 구별이 된다. <공작>은 억압의 시대에서 엄격한 부모의 품에서 탈피하려는 두 남매의 삶을 그려내고 있으며, <입춘>에서 소도시를 벗어나고자 하는 욕망은 베이징이라는 실제적인 공간으로 제시된다. <공작>에서 누나가 해방군에게 “(베이징) 말 듣기 좋아요. 아나운서 같아요.”하는 장면, 형이 라디오의 정시 발표를 흉내 내 “뚜뚜뚜 띠, 지금은 베이징시간으로 정각 8시입니다.”라고 하는 장면에서 나타나는 베이징은 수도가 담지하고 있는 역사적, 문화적 우월성이 제공하는 상상으로 제한된다. 그러나 <입춘>에서는 출세를 갈망하는 소도시 젊은이들에게 하나의 베이징 드림으로 작동한다.

周瑜 : 왕선생님 좀 부탁드립니다. 베이징에 계셨으니 분명 적잖은 연줄이 있겠지요? 지인에게 부탁해 미술대학 쪽에 손을 써서 黃四寶를 좀 도와주세요.¹³⁾

13) 周瑜 : 王老師, 想求你點事兒。你在北京呆過肯定有不少關係, 能不能托人到美院去疏通疏通, 幫幫黃四寶。

服務員 : 누님, 베이징에 잘 데려 가주시면 안 돼요?"¹⁴⁾

高貝貝 : 다음 달 베이징에서 열리는 전국 아마추어가수 경연대회에 참가하고 싶어요. 예전 라디오 방송에서 선생님의 노래를 들었는데, 선생님이 모시고 싶어요. 베이징에서 공부하셔서 분명히 전문가들을 많이 알고 계실 거예요. 왕선생님 잘 가르쳐 주세요!¹⁵⁾

王彩玲이 黃四寶와 周瑜의 첫 만남에서 조만간 베이징으로 이사하게 될 거라는 말과, 가라오케의 웨이터에게 베이징에서 왔다고 말하면서 허세를 부리는 장면에서 반응하는 상대방의 태도는 베이징이 단지 국립오페라하우스의 성악가가 되길 원하는 王彩玲 개인만의 꿈이 아니라, 변경 소도시의 적잖은 젊은이들이 가지고 있는 90년대 욕망의 표상임을 알 수 있다.

이와 같이 베이징은 꿈의 실현이라는 하나의 상징적인 공간으로 인식되지만, 애초에 이들의 꿈은 호구(戶口)의 굴레로 인하여 진입할 수 없거나 혹은 진입하더라도 꿈을 이룰 수 없는 비정한 도시로 변모되어 나타난다. 영화 초반부에 호구를 얻기 위해 베이징의 브로커에게 돈을 건네는 王彩玲을 포착하는 장면은 소도시를 탈주하려는 욕망을 증폭하는 작용을 하고 있지만, 후반부에 돈을 돌려받는 장면은 베이징의 호구가 오페라단원이라는 꿈을 보장할 수 없다는 현실의 베이징과 마주한 결과이다.

黃四寶가 '사랑에 살고' 싶은 남자로 설정된다면, 발레리노 胡金泉은 '노래에 살고' 싶은 예술적, 정신적 동지이다. 王彩玲과 黃四寶가 머물고 있는 소도시는 베이징에 가기 전에 잠시 머물거나 혹은 어쩔 수 없이 거주하는 공간이지만, 胡金泉은 자신을 예술적 가치가 통용되지 않는 현재의 공간에서 쓸모없는 재능을 가진 육손, 즉 잉여인간으로 인식하고 있는 점이다.

14) 服務員 : 大姐, 你能帶我去北京嗎?

15) 高貝貝 : 下個月北京有一個全國業余歌手大獎賽, 我想參加。我以前在廣播裏聽過王老師的唱歌, 很想拜你為師。王老師, 我知道你在北京深造過, 肯定認識不少專家。王老師, 你就教教我吧!

그 세 자매는 러시아에서 멀리 떨어진 작은 마을에 살고 있었어요. 언젠가 모스크바에 가고 싶었지만 가지 못했지요. 그 세 자매 중 누구인지 기억이 안 나지만 그녀는 여섯 나라 언어를 할 줄 알았어요. 이렇게 작은 시골에 산다는 것은, 여섯 개나 되는 손가락을 가진 것처럼 거추장스러운 거라고 말했어요. 이해돼요? 마치 우리 둘 같죠?¹⁶⁾ (王彩玲이 黃四寶에게 하는 대사)

저는 줄곧 시간이 흘러가면 이 도시가 저에게 익숙해지리라고 생각했어요. 하지만 알게 되었어요. 저는 언제나 많은 사람들의 목에 걸려 있는 생선가시 같다는 걸 말예요. 저는 정말 육손과 같은 괴물이에요.¹⁷⁾ (胡金泉이 王彩玲에게 하는 대사)

구창웨이가 체호프의 《세 자매》에서 외국어를 구사하는 자매의 능력과 조응하는 이들의 예술적 재능, 즉 성악, 그림, 발레를 부여한 이유는 예술가들과 일반인간의 괴리 혹은 예술적 재능을 알아보지 못하는 대중적 문화수준을 가진 사람과 시공간 등을 환기함에 있지 않다. 그 목적은 베이징 드림이라는 꿈에 대한 추구하고 몰락을 가장 뾰족하게 그려낼 수 있는 하나의 신분으로, 세상과 융화되지 못하는 하로동선(夏爐冬扇)의 잉여와 맞닿아 있다.

1990년대 개혁개방의 현실과 조응하지 못하는 이들 등장인물은 지아장커(賈樟柯) 영화의 주인공 ‘소무(小武)’의 또 다른 자화상이다. 胡金泉은 스스로 감옥에 들어가고, 周瑜는 黃四寶의 엄마에게 거짓말로 돈을 받아내고, 黃四寶는 전문적으로 사기를 치고, 小張老師과 동거하던 남자는 통장을 털어 도망가고, 高貝貝는 王彩玲에게 거짓말로 도움을 받아 대회에

16) 王彩玲：那姐妹三個住在遠離莫斯科的一個小地方，老想去莫斯科就是去不了，我忘了是姐妹中的那一個了，她懂六國外語，她說住在這種小地方，就跟六指兒一樣是個累贅。你明白嗎？就像咱倆。

17) 胡金泉：我是這個城市的一樁醜聞，我是很多人心頭的一樁懸案。我一直以為時間長了這個城市會習慣我，但是我發現，我一直像根魚刺一樣，紮在很多人的嗓子裏，我真是個怪物，像六指兒一樣。

서 2등을 하게 되고, 王彩玲은 푸줏간을 하게 된다. 이들의 욕망은 에이징을 향한 탈주와 맞물려 거짓과 배신이 난무하는 부조리한 시대에서 자신의 존재적 가치를 인식하지 못하고 꿈을 상실한 채 표류하는 잉여 인간으로 묘사된다.

3. 탐욕과 사랑: <최애>

<최애>는 1990년대 초 지방정부의 방조아래 ‘열병(熱病)’으로 불리는 에이즈에 집단 감염된 河南省¹⁸⁾의 산골마을에서 벌어지는 이야기를 담고 있다. 내레이터인 열두 살 소년 趙小鑫의 삼촌 趙得意와 商琴琴의 사랑이 주된 서사를 이루며, ‘血頭(매혈 우두머리)’로 불리는 소년의 아버지 趙齊全, 아들 趙齊全의 죄를 참회하며 학교에서 열병에 걸린 사람들을 돌보는 할아버지 老柱柱, 그리고 학교에서 같이 집단생활을 하는 열병 감염자들의 꿈과 욕망이 전개된다.

오프닝 시퀀스에서 주변의 산들에 둘러싸여 철저히 고립된 산골마을을 버즈아이뷰(bird's eye view)로 잡으면서 들려오는 내레이션은 열병을 통하여 물질주의와 생명의 몰가치에 포섭된 현대 중국을 은유한다. “우리 마을이 娘娘廟라면 아주 깊은 산에 있을 겁니다. 언제부터인지 모르겠지만 마을에서 열병으로 불리는 에이즈는 밖의 세상에서 아무도 모르게 왔습니다. 이 병이 생긴 뒤 목숨은 나뭇잎 같이 떨어졌습니다.”¹⁹⁾

구창웨이의 두 편의 전작과 원작 《‘딩씨 마을의 꿈(丁莊夢)’》²⁰⁾에 비

18) 매혈로 인한 에이즈 감염은 河南省에서만 백만 명이 되는 것으로 추산된다.
<http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=104&oid=001&aid=0000094596>

19) 假如我們村叫娘娘廟，在很大很大的山裏。不知從哪天起，被村裏人叫做熱病的艾滋病，從外面世界悄無聲息地來了。有了這熱病，人命就像樹葉一樣，說落就落了。

20) 河南省에 소재하는 에이즈 마을의 비참한 이야기를 다룬 작품이다. 2006년 上海文藝出版社에서 출판되었으나, 이후 관금조치와 함께 발행과 재판, 홍보가

해 영화의 분위기는 경쾌하다. 어수룩한 산골마을 사람들이 만들어내는 슬프고도 희극적인 모습은 에이즈라는 무거운 제재를 풀어나가기 위한 고민의 결과로 보인다.

산골의 사람들은 어떻게 열병에 감염되었을까? 산골마을 사람들의 꿈은 매혈을 통해 가난을 벗어나려는, 혈두는 채혈을 통해 부자가 되려는 인간의 본성과 맞닿아있다. 혈두의 아들 趙小鑫이 가방을 메고 가다가 길에 놓인 빨간 토마토를 -돈보기로 확대해보는 소년을 통하여 토마토를 클로즈업하는 장면- 먹고 죽는 오프닝에서 알 수 있듯이, 빨간 토마토는 인간의 탐욕을 상징하는 ‘금단의 열매’이며, 산골에 붙어 닳친 부에 대한 욕망을 징벌하는 신의 형벌로 제시된다. 혈액이 상품이 되는 시대에 인성과 윤리는 더 이상 사람과 그 사회를 지배하지 못한다.

오프닝에서 老柱柱가 마을사람들에게 참회하지 않는 아들 혈두와 몸싸움을 벌이는 장면과 함께 평행 편집되는 그로테스크한 장면은 <최애>의 주제를 가장 잘 압축하여 나타낸다. 혈두가 메가폰을 들고 매혈을 선전하고, 매혈을 하려는 사람들이 그의 집 앞을 가득 매우고, 피 묻은 양동이와 링거 줄을 앞에 두고 기괴한 웃음을 짓는 혈두의 모습은 단순히 부자간에 벌어진 몸싸움의 원인을 제시하는 것이 아니라, 탐욕과 윤리의 관념적 충돌을 의미하는 몽타주이다.

이와 같이 <최애>에서 혈두는 탐욕의 정점에 서 있는 인물이다. 매혈을 조장하고, 열병이 돌면서 사람들이 죽음을 앞두고 있을 때는 관을 팔며, 나중에는 산골마을을 고급 공원묘원으로 조성하려 한다. 삶과 죽음에 관계되는 모든 것이 그에게는 재화의 가치로 인식되고 평가된다. 원작에서는 상급의 지시를 받은 현(縣) 교육국장이 老柱柱를 압박하여 매혈 장려운동을 선전케 하고, 마을 사람을 동원하여 매혈로 부자가 된 마을을 견학하게 하는 등 지방정부의 적극적인 개입이 묘사된다. 그러나 영화에서는 지방정

전면적으로 금지되었다. 홍콩, 한국어, 불어, 일어, 스페인어로 번역, 출판 되었으며, 5,6개국 언어로 출판할 것을 협의 중이다.

<http://dwrh.net/a/wenhua/chuban/2011/0301/9727.html>

부의 샤오강(小康) 사회 건설의 구호는 제거되고 혈두의 탐욕만 남게 된다. 그는 마을 사람에게 독살된 자신의 아들을 현장(縣長)의 조카와 음혼(陰婚)을 맺으면서 권력의 비호를 받는 탐욕으로 진화하고, 마을 사람들은 그런 혈두의 탐욕을 쫓아가거나 희생양으로 전락한다.

몽타주의 의미에서 보듯이 부에 대한 탐욕이 만들어낸 열병은 윤리의 붕괴로 이어진다. 감염된 열병으로 인하여 배우자와 이웃으로부터 외면당하고, 평화로웠던 마을사람들은 감염자와 비감염자로 양분된다. 감염자는 건강했던 과거를 회상한다. 역설적으로 열병은 물질주의의 폐해와 함께 이전의 순수한 삶에 대한 회한을 불러일으키며, 그것은 ‘붉은색’의 기표로 나타난다. 결혼하면 ‘붉은 윷도리’를 사주겠다고 한 약속을 죽음을 앞두고 지키고자 하는 老疙瘩, “모든 걸 빨간 공책에 적어놨단 말이야. ……돈은 상관없지만, 공책은 잃어버리면 안 돼. 몇 십 년 동안 말할 수 없는 모든 것들을 적어놨단 말이야!”²¹⁾라는 四倫과 ‘빨간 공책’에서 떨어져 나온 해방군 복장을 한 젊었을 때의 증명사진은 그가 물질보다는 신념의 시기에 살았던 세대임을 환기하면서 90년대에는 다양한 가치관이 충돌하고 있음을 나타낸다.

한편, 趙得意와 商琴琴의 ‘붉은 결혼증서’와 ‘혈액’은 죽음과 삶의 양가적 기의를 가지고 있으며, 이들은 서로 순환하는 피비우스의 띠로 죽음을 넘는 사랑의 영속성으로 작동한다. <최애>를 관통하는 것은 趙得意와 商琴琴의 삶과 죽음의 경계를 넘나드는 사랑과 혈두 趙齊全의 탐욕이며, 이는 이들 형제의 이름인 ‘사랑을 얻는’ 뜻의 得意와 ‘모든 것을 갖는’의 齊全에서 암시된다. 도시사람들이 쓰는 샴푸를 사려고 매혈을 한 琴琴과 자신의 피는 받아주지 않는 형을 피해 옆 마을에서 매혈한 得意는 탐욕의 희생물인 동시에 탐욕을 극복한다.

21) 我都記在一個紅本本上了。……錢無所謂的。可那本本不能丟啊。不能丟的呀! 幾十年來不能瞎說的事情都記到上面了。

商琴琴 : 보고 싶었어요?

趙得意 : 나 안보고 싶었어?

商琴琴 : 병만 생각했어요. 살맛도 안 나고!

趙得意 : 살맛이 안나! 그럼 살맛이 나도록해야지.

商琴琴 : 내 생각엔 올해를 못 넘길 거 같아요.

趙得意 : 결혼할래? 난 결혼할 수 있는데.²²⁾



사진 2. <최애>

죽음을 무기력하고 담담하게 받아들이던 이들이 ‘살맛이 나도록’ 하는 것은 열병이라는 피할 수 없는 숙명에 저항하는 것으로, 내레이션의 ‘히말라야 산’과 이들이 오르는 <사진 2>의 ‘산등성이’는 등가물로 숙명의 상징임을 나타내고 있다. 小鑫의 내레이션 “삼촌과 숙모가 교과서의 히말라야 산과 같은 사랑을 하는 것을 온 세상 사람들 모두가 보았습니다.”²³⁾와 “삼촌과 숙모는 이렇게 결혼했습니다. 사람이 미치면 언젠가는 히말라야 산도 무너진다는 걸 그들은 모르고 있었습니다.”²⁴⁾ 같이 산등성이 계단을

22) 商琴琴: 想我了?/趙得意: 你沒想我嗎?/商琴琴: 我想著我的病呢! 活著沒意思!/趙得意: 沒意思! 那就活出個意思。/商琴琴: 我猜我都活不過今年了。/趙得意: 你要願意嫁? 我就敢娶你。

23) 我叔和琴琴愛得像課本上的喜馬拉雅山, 全村人全世界都看在眼裏。

올라 일부러 달리는 기차를 피함으로써 살아 있음을 확인하고, 이후 결혼 증서를 받고 또 다시 산등성이 계단을 오르는 장면을 배치한 것은 숙명을 거스르는 사랑의 위대함으로 나타난다. 엔렌커의 “몸의 에이즈가 아니라 마음의 에이즈를 말하고 싶었다.”²⁵⁾는 말과 같이, 탐욕이 가장 이기적이라면 서로를 위해 희생하는 이들의 용기는 탐욕의 대척점에서 가장 순도 높은 사랑을 구현한다.



사진 3. <최애>

<공작>과 <입춘>이 개인적인 욕망에서 발화한 꿈과 사회적인 관계에 대한 담론이라면, <최애>에서 혈두의 부를 향한 꿈은 개인적인 동시에 국가라는 집단의 욕망이 그를 통해 투영되고 있는 점에서 중의적이라고 할 수 있다. 이것은 혈두의 장면이 근간화소 보다는 자유화소로 변형되어 절제되고 파편화될 수밖에 없는 이유이며, 그러한 예로 <사진 3>에서 혈두의 딸이 그린 그림을 통하여 매혈을 방조한 국가의 욕망이 제시된다. 구창웨이

24) 我叔和琴琴就這樣結婚了。他們不知道，人一張狂，有一天喜馬拉雅大山也會塌下來。

25) 自己更多的不是寫人體的艾滋病，而寫的是人心中的艾滋病。

http://news.xinhuanet.com/book/2006-01/25/content_4096220.htm

가 “최초의 판본에서 趙得意와 그의 형 趙齊全은 모두 주인공으로, 두 가지의 서사가 똑 같이 중요하다.”²⁶⁾라며, 에둘러 김열의 폐해를 지적한 것은 혈두의 근간화소가 무너진 것에 대한 아쉬움의 표현이다.

기자 : 적잖은 평론가들이 잘려나간 뒤에 <최애>의 이야기가 애정지상주의로 되면서 원래의 사회적인 주제가 약화되었다고 생각합니다. 어떻게 보세요?

구창웨이 : 사실 시작할 때 50분이 잘려진다고 말했다면 난 절대로 안 찍고 뒤돌아 갔을 겁니다. 당신도 알다시피 단지 5분을 자르는 것도 불가능합니다. 아주 조금만 잘라도 모든 이야기의 즐거리와 논리, 리듬이 바뀝니다. 그건 잘려나간 부분을 더 많은 것들로 완전하게 메워야 된다는 걸 의미합니다. 사랑은 모든 이야기 중에서 가장 훌륭한 결가지이지만, 현재로는 유일한 최선의 선택입니다.²⁷⁾

“제작과정에서 영화제목이 <마술시대 魔術時代>, <마술외전 魔術外傳>, <죄애 罪愛>를 거쳐 <최애>로 확정되었다. 원래 150분의 러닝타임에서 趙得意와 商琴琴의 사랑은 1/3을 차지하며, 후에 심사의 내용에 맞게 수정하는 과정에서 잘려나가면서 현재의 100분 정도로 되었는데”²⁸⁾ 원작 <<당

26) 最初的版本趙得意和他的哥哥趙齊全都是主角，兩條線並重。其他人也都有各自的故事，甚至是片中出現的那頭豬也是個有聲有色的角色，它最後也在天堂結婚生子。但具體的我還不想透露得這麼早。如果有機會能做出一個導演版DVD，我會把這些都加進去。

<http://ent.sina.com.cn/r/m/2011-05-11/01303304478.shtml>

27) 記者：不少評論都認為，刪減後的《最愛》把故事落在愛情至上，削弱了原本社會化的主題，您怎麼看？/ 顧長衛：其實，如果一開始就告訴我要刪50分鐘，我絕對不幹，扭頭就走。但你要知道，單刪5分鐘戲是不可能的，我只要刪一點點，整個故事的線索、邏輯、節奏都會變化，那就意味著要剪掉更多東西來完善。愛情是整個故事裏最美的一個分支，也是現在唯一最好的選擇。

<http://ent.qq.com/a/20110530/000021.htm>

28) 《最愛》竟是改編於閻連科的長篇小說《丁莊夢》，改編後的名字分別叫做《魔術時代》、《魔術外傳》、《罪愛》，最後才定為《最愛》。電影原有150分鐘，商琴琴與趙得意的愛情，只占時三分之一，後來才刪節成現在的100分鐘左右。

씨 마을의 꿈》의 어떠한 내용이, 또 소설에 없던 어떠한 장면이 잘려나간 50분에 삽입되었는지 불분명하다. 그러나 에이즈의 감염이라는 중량과 그것이 유발하는 파장을 차단하는 검열의 측면에서 고려해 본다면, 구창웨이 가 지속적으로 고민해오던 꿈과 현실에 대한 담론은 여전히 <최애>에서 유효하다고 볼 수 있다.

Ⅲ. 꿈의 변주

영화에서 스타일은 “영화테크닉을 유기적으로 결합하는 형식구조이며, 스타일을 분석하는 것은 반복적 요소와 독창적 요소를 발견하는 일이다.”²⁹⁾ 구창웨이 영화에서 꿈은 다양한 공간에서 반복되고 변주되어 나타나며, 그 변주는 영화의 형식적인 스타일에서 감지된다. 구창웨이는 오프닝·클로징 시퀀스, 내레이션, 카메라의 구도, 프레임, 멜로 등을 적절하게 반복, 변주하면서 꿈과 현실의 괴리에서 반응하는 개인의 운명이라는 주제를 자신만의 스타일로 재현하고 있다.

그 중 세편의 영화에서 반복적으로 등장하는 것은 오프닝·클로징 시퀀스의 내레이션이다. 영화의 주제를 압축하고 정보를 제공하는 오프닝과 클로징의 사전적 의미를 넘어, 구창웨이의 일인칭 내레이션은 관객들에게 주인공에 대한 감정을 절제하면서 그들의 삶을 운명적으로 바라보게 하는 관조적 분위기를 형성한다. 이러한 분위기는 <공작>과 <입춘>에서 두드러진다.

그해 겨울 아버지께서 갑자기 돌아가시고 어머니는 늙으셨다. 우리는 그런대로 지낼만했고, 어렵겠게나마 아버지께서 가시던 그날에서 입춘이 멀지않았다는 것이 기억났다.³⁰⁾ (<공작>의 클로징 내레이션)

<http://www.chnxw.com/ent/diaying/pinglu/99484.html>

29) 이효인 지음, 《영화미학과 비평입문》, 한양대학교 출판부, 2001, 108-109쪽.

봄이 지났지만 실제로 도시에는 아직 어떤 봄의 징조도 없었다. 그러나 바람은 정말 달랐다. 하룻밤 사이에 따뜻하고 촉촉하게 변해있었다. 이런 바람이 불어오자 울고 싶어졌다. 나는 내가 내 자신에게 감동한걸 알고 있었다.³¹⁾ (<입춘>의 오프닝 내레이션)

이와 같이 <공작>의 결말에 이미 <입춘>의 복선을 장치해놓았으며,³²⁾ ‘기다리는 봄’을 통하여 두 편의 영화를 ‘꿈’과 ‘희망’이라는 주제로 묶고 있다. 이런 점은 <최애>에서도 반복되어 나타난다. 오프닝에서는 익스트림 롱샷으로 하늘에서 산골마을로 틸트다운(tilt down) 할 때 하늘에서 보이지 않았던 무지개가 클로징의 틸트업(tilt up)에서는 나타나는 점이다.

각각의 영화 클로징과 내레이션에서 제시되는 ‘꿈’은 소멸되지 않은 것으로 인식되며, 이러한 점은 영화의 제목인 ‘공작’, ‘입춘’, ‘최애’의 단어가 암시하는 긍정적 의미에서도 나타난다. 영화의 시작에서 결말까지의 과정은 ‘꿈의 추구- 상실- 전이’의 과정을 거치면서 주인공의 꿈은 자식에게 전이되지만 -<공작>에서 아이를 안고 동물원의 공작을 구경하는 장면과 <입춘>에서 王彩玲이 입양한 小凡을 데리고 천안문에서 노는 장면- 그 꿈은 주인공의 것이 아니며, 자식의 꿈이 실현된다거나, 미래의 현실이 지금과 다른 장밋빛으로 채워진다는 암시나 복선은 없다. 영화에서 구창웨이는 주인공의 비극적 삶에 중심을 두고 있으며, 주인공을 넘어 자식들에게까지 그 의미를 부여하진 않아 보인다. 그들은 식음을 전폐하고(高衛紅), 손가락을 잘리고(高衛強), 자살을 기도하고(王彩玲), 눈을 다치고(周瑜), 사

30) 那一年冬天，爸爸突然去世了，媽媽變老了，我們還好，我恍惚記得，爸爸走那天，很快就是農曆立春了。

31) 立春一過，實際上城市裏還沒有啥春天的跡象，但是風真的就不一樣了。風好像在一夜間就變得溫潤潮濕起來了。這樣的風一吹過來，我就可想哭了。我知道我是自己被自己給感動了。

32) 劉藝，〈聽顧長衛講「立春」〉，《電影》8，2006，28쪽. “一直有人認為《立春》是《孔雀》的續集，顧長衛第一次同意了這種說法，他說：‘其實要是細心的觀眾，應該發現在《孔雀》的結尾已經為《立春》埋下了伏筆，《孔雀》結尾弟弟的那句話是說：爸爸走的時候，離《立春》就不遠了。’”

기꾼이 되고(黃四寶), 감옥에 가고(胡金泉), 사망(趙得意, 商琴琴)하면서 상처를 낙인처럼 지니고 현실에 순응해 살아가고 있는 현재의 모습에서 멈춰있다.

그들의 꿈은 클로징과 내레이션을 통해 자식에게 전이된 꿈으로 제시되지만 클로징에서 주인공의 판타지로도 나타난다. <입춘>의 王彩玲이 국립 오페라극장에서 공연을 하고, <최애>에서 趙得意와 商琴琴이 사망한 뒤, 둘이 결혼증명서를 받고 사탕을 돌리는 장면에서 하늘의 무지개로 이어지는 장면은 하나의 판타지로 제시된다. 오프닝·클로징 내레이션과 판타지 장면은 꿈과 현실의 경계를 확인하고 주인공의 균열된 상처를 경험한 관객들의 불편함을 봉합으로 위로하는 친절이거나, 혹은 현실에 대한 구창웨이 자신의 비판의식을 상쇄하기 위한 영화적 장치로 보인다. 그리고 갈수록 확장되는 멜로는 서사의 다양성 확보와 대중의 호응을 유도하기 위한 것으로 파악된다. 이와 같이 구창웨이의 영화는 개인의 이상을 현실의 경계지점까지 밀어내면서 중국사회의 부조리와 마주하고 있으며, 꿈에 대한 반복적인 담론제기는 <최애>에 이르러 삶과 운명에 대한 관조에서 한걸음 더 나아가 마을의 집단적인 에이즈 감염이라는 중국의 금기를 확산시키고 있다.



사진 4. <공작>

한편 구창웨이는 갈수록 멜로의 색채를 강화하고 있으며, 내러티브는 더욱 복잡하고 치밀하게 변주되어간다. <공작>이 다른 영화에 비해 인생을 관조하는 듯한 느낌을 주는 것은 관객에게 담담하게 전달되는 내레이션의 “객관적 인상과 예정론적 색채를 부여하는”³³⁾ 효과와 함께 롱 쇼트의 적극적인 활용에서 기인한다. 그리고 절제된 클로즈업은 주인공의 감정 전달을 최소화한다는 점에서 해방군인은 사랑의 대상이 아니라, 70년대를 살았던 개인의 꿈의 몰락을 나타내는 상징이 된다. 또한 <사진 4>와 같이 영화에서 반복적으로 프레임을 세로로 분할하면서 관객을 압박하는 소도시의 담 높은 골목길과 끝이 보이지 않는 집 복도의 원근감은 주인공의 꿈을 지속적으로 억압하는 시대를 은유한다.



사진 5. <입춘>

개인(가족)과 사회의 관계를 다룬 사회드라마 <공작>에서 멜로의 색을 덧칠한 <입춘>의 王彩玲은 사랑의 감정에 적극적이다. 구창웨이는 <사진 5>에서 보듯이 黃四寶와 첫 만남을 통해 그를 그녀가 기다리던 ‘고도’(사무엘 베케트 《고도를 기다리며》)의 이미지로 묘사하고 있으며, 상상의 도시 베이징을 대체할 수 있는 욕망으로 제시한다. 착각한 사랑의 대가로

33) 루이스 자네티 지음, 김진해 옮김, 《영화의 이해》, 현암사, 2001, 242쪽.

자살을 시도하기 전까지 운동장의 중간에 놓인 ‘고도’를 기다리는 나무는 반복적으로 나타나지만, 이후에는 공허하게 비춰지거나 프레임의 경계에 위치한다. 영화의 중반을 지나면서 멜로가 휘발된 자리를 차지하는 것은 꿈을 지키기 위해 감옥에 가는 胡金泉, 꿈을 이루기 위해 남을 속이는 高貝貝, 꿈을 이루지 못해 남을 속이며 사는 黃四寶처럼 모순과 역설의 시대를 살아가는 처세에 관한 성찰이자 현대 중국사회에 대한 비판이 된다.

이와 같이 <입춘>은 멜로의 요소를 도입했지만 “남녀의 진정한 사랑이 안팎의 장애와 갈등하는 과정을 줄거리로 삼는 멜로영화”³⁴⁾의 관습에서는 어긋나고 있는 셈이다. 그들의 감정은 이성과 교류되지 못하고 일방적이거나 고립되어있다. 그런 면에서 본다면 배우자에게 버림받은 남녀 에이즈 감염자 趙得意와 商琴琴이 결혼을 하면서 겪는 우여곡절을 주된 서사로 하고 있는 <최애>는 멜로의 관습을 제대로 지켜나가고 있는 셈이다. 그러나 이들의 사랑은 일반적인 멜로드라마의 관습을 비틀어 확장하고 있다. 그들의 사랑은 정부의 매혈장려운동이 투입한 결과이며, 주인공의 사랑의 기층에는 중국현대사회에 대한 문제제기가 내재되어 있다.

IV. 나오는 말

구창웨이는 1970년에서 90년까지 ‘단절과 전략’, ‘탈주와 잉여’, ‘탐욕과 사랑’의 변방의 공간에 위치한 개인의 꿈과 욕망을 중심으로 중국 현대사를 새롭게 해체하였다. <공작>, <입춘>에서 이들의 꿈은 불균질한 중국의 현대사회에서 뿌리내리지 못하고 배회하는 전략과 잉여로, <최애>는 왜곡된 욕망과 치유로서의 사랑으로 나타났다.

그리고 개인의 꿈과 욕망은 오프닝·클로징 시퀀스, 내레이션 등의 형식으로 변주되어 나타나며, 멜로적 장치는 갈수록 확장된다. <공작>에서 보이지 않던 멜로는 <입춘>에서 잉여의 신분을 탈주하기 위한 하나의 해

34) 김동훈, 《여간내기의 영화교실 1》, 컬처라인, 2003, 92쪽.

방구로 나타나며, <최애>에 이르러서는 서사의 한 축을 이루고 있다. 이러한 멜로의 확장은 역설적이게도 개인과 사회에 관한 담론제기를 넘어 사회와 국가에 대한 비판과 맞물려 있다는 점은 인상적이다. 물론 <최애>에서 구창웨이가 계획하였던 사랑의 趨得意와 탐욕의 趨齊全을 축으로 한 구도가 ‘검열’로 인해 뒤틀리면서 의도와는 다르게 사랑이 전면에 부각되었고, 이러한 부각은 평론가들에게 이전의 그의 영화와 달리 상업성이 짙어졌다는 평가를 받는 원인이 된다. 그러나 혈투의 탐욕스러운 꿈과 ‘덩씨 마을의 꿈’을 통해 드러나는 현대 중국의 속살은 전작의 영화보다 더욱 참여적이고 정치적이다.

구창웨이 영화에서 갈수록 짙어지는 멜로적 요소는 멜로라는 장르적 코드를 능숙하게 활용하여 대중성을 제고하기위한 이유도 있으나, 멜로의 가세로 서사의 축을 다양화하면서 영화를 과편화 하는 것에 그 의도가 있다고도 볼 수 있다. 결론적으로 구창웨이가 포석한 장르와 서사의 다변화는 대중성의 강화 이외에도 표현의 억압을 탈피하기 위한 하나의 우회로로 파악된다고 볼 수 있다.

구창웨이가 영화에서 반복적이고 일관되게 제기하는 것은 변방에 위치한 주인공들의 꿈이 현실과 반응하는 사회적인 담론이다. 그리고 이러한 주인공들이 자신의 삶의 주체가 되지 못했기에 그의 영화는 더욱 주목을 받았다고 볼 수 있다.

<參考文獻>

- 구창웨이, <공작>, 2005, 136min.
 구창웨이, <입춘>, 2007, 95min.
 구창웨이, <최애>, 2011, 105min.
 김동훈, 《여간내기의 영화교실 1》, 컬처라인, 2003.
 그레엄 터너, 임재철 외, 《대중영화의 이해》, 한나래, 1994.

- 대중서사장르연구회, 《대중서사장르의 모든 것: 1. 멜로드라마》, 이론과 실천, 2007.
- 루이스 자네티 지음, 김진해 옮김, 《영화의 이해》, 현암사, 2001.
- 수잔 헤이워드 저, 이영기 역, 《영화사전》, 한나래, 1997.
- 엔렌커 지음, 김태성 옮김, 《당씨 마을의 꿈》, 도서출판 아시아, 2010.
- 이효인 지음, 《영화미학과 비평입문》, 한양대학교 출판부, 2001.
- 정유화, <타자성으로서의 가족: 이성복론>, 《우리文學研究》 16, 2003.
- 倪自放, 《<最愛>是部偽愛情片》, 齊魯晚報, 2011年 5月 12日.
- 劉藝, <聽顧長衛講「立春」>, 《電影》 8, 2006.
- 君君, <顧長衛《孔雀》開幀>, 《大眾電影》 23, 2004.
- 黃寶富, 張勇<活著, 或者死去——顧長衛電影《最愛》敘事視角的精神分析>, 《北京電影學院學報》, 6, 2011.
- 네이버: www.naver.com/
- 融合網: www.dwrh.net/
- 騰訊網: www.ent.qq.com/
- 新華網: www.news.xinhuanet.com/
- 新浪: www.sina.com.cn/
- 中國戲網: www.chnxw.com/
- Mtime時光網: www.mtime.com/

<Abstract>

What Gu Chang-wei draws attention of criticism and audience is begun from bringing life and destiny of people, who proceed with living in China now, into the screen. The themes, which penetrate his 3 pieces of movies <Peacock>, <And the Spring Comes>, <Life Is a Miracle>, result in a discourse on social relationship of reacting with which their

dream meets with reality, in addition to 'dream' in common people who position in a frontier district even in China.

A dream points to future from the present. In such sense, a dream is both a reason and a hope of life for future. However, its start can be considered to be put in the lack or anxiety of reality. Gu Chang-wei is specifying a ground of its hope and anxiety in his films. He is mentioning on diverse dreams of people, who proceed with living in the frontier space at the point of being crossed socialism and capitalism, and on the main agent of suppressing it.

This study is tracing the process that relationship between dream and reality is expanded even into social significance while paying attention to his film style of continuously playing a variation of the dream in addition to the theme dubbed 'an individual's dream,' which is shown repetitively in Gu Chang-wei's work. The question about archetype of dream as saying that what is their dream? and how is a dream destroyed and sutured? will become an answer to why Gu Chang-wei is sticking to the topic of conversation on a dream. And in the process of getting solution on this question, Gu Chang-wei's thematic consciousness and filmic style will be able to be grasped.

Key Words : Gu Chang-wei, dream, style, Peacock, And the Spring Comes, Love for Life

