

## 중국 영화에서 춤 활용하기\*

장이머우 감독의 영화를 중심으로

김 주 희\*\*

- |                                      |          |
|--------------------------------------|----------|
| I. 서론                                | IV. 결론   |
| II. 국제영화제를 통해 성장한 장이머우               | 참고문헌     |
| III. 장이머우 영화에 배치되는 춤과 춤추는 여성 주인공의 의미 | Abstract |

### I. 서론

최근 중국의 영화 시장은 ‘찰리우드(Chollywood)’<sup>1)</sup>라는 말이 생겨날 정도로 날로 커져가고 있다. 파라마운트 픽처스(Paramount Pictures Corporation)의 제작 책임자였던 애덤 굿맨(Adam Goodman)이 "10년 전에는 중국을 전혀 의식하지 않았지만 지금은 중국 없이 할리우드가 존재할 수 없는 지경"이라고 말한 것처럼 투자자, 관객, 상영관 면에서 미국을 압도하고 있는 실정이다.<sup>2)</sup> 중국의 영화 산업이 급성장 하는데 있어 가장 주요한 요인은 수입영화 수량제한과 자국 영화 상영 비중에 따른 ‘영화발전기금’ 환급, 자국 영화 보호기간을 취하는 중국정부의 적극적인 개입에 있다. 중국 내 제작 영화가 수입 영화에 비해 완성도와 흥행성이 떨어짐에도 불구하고 자국 영화의 시장 점유율은 2015년 62.3%로 사상 최고치를 기록했는데 이는 영화산업을 보호 육성하기 위한 중국정부의 적극적인 정책 때문이라는 분석이다.<sup>3)</sup>

이러한 상황 속에서 본 연구는 「5일의 마중(Coming Home)」(2014), 「상하이 트라이어드(Shanghai Triad)」(1995), 「연인(Lovers, House Of Flying Daggers)」(2004)을 중심으로 중국의 대표감독인 장이머우(Zhang Yimou)의 영화 안에서의 춤과 춤을 추는 여성 주인공에 대한 의미를 살펴보는 것에 목적

\* 이 연구는 2017년 이화여자대학교 무용학연구소 제 1회 국내학술심포지엄 “춤 미디어: 과거, 현대, 미래를 말하다”에서 발표된 바 있음.

\*\* 성균관대학교 하이브리드미래문화연구소 연구원, sunjang33@gmail.com

1) 중국(China)과 할리우드(Hollywood)를 합친 말이다. 무섭게 성장하고 있는 중국 영화산업을 뜻한다.

2) 연합뉴스(2017.4.19), '중국 없이 영화 못 만든다'...투자자도 관객도 중국이 압도, <<http://www.yonhapnews.co.kr/bulletin/2017/04/19/0200000000AKR20170419116200009.HTML?input=1195m>, 2017. 5. 15>.

3) 이진영(2016.12.28.), 올댓차이나-폭풍성장 찰리우드②] 中, 영화산계에 친 3단 만리장벽, [http://www.newsis.com/ar\\_detail/view.html/?ar\\_id=NISX20160829\\_0014353076&cID=10401&pID=10400](http://www.newsis.com/ar_detail/view.html/?ar_id=NISX20160829_0014353076&cID=10401&pID=10400), 2017. 5. 15>.

이 있다. 그의 영화 안에서 춤과 춤추는 여성주인공을 살펴보는 것은 역사와 같은 거시적 안목에서 신체를 바라볼 뿐만 아니라 영화 안에서 표상되는 춤을 통해 중국의 사회문화를 바라봄으로써 신체의 관점에서 사회문화 간의 관계를 이해 할 수 있는 해석의 근거를 마련해 줄 것이라 생각된다. 미디어 이론가이자 문화 비평가 마셜 맥루한(Marshall McLuhan)은 ‘필름은 많은 정보를 저장하고 있으며, 인간의 감각을 확장시키는 수단이다’라고 언급한 바 있으며, 무용학자 셰릴 도스(Sherril Dodds)는 ‘영화는 극적 이야기와 사회적 상황을 필름이라는 매체에 저장하고 기록한다’고 하였다.<sup>4)</sup>

중국 영화에서 춤 장면이 나오는 작품은 수도 없이 많다. 중국영화 안에서 춤을 탐색한 연구로는 「마오의 라스트 댄서」에서 춤의 정치예술사적 담론을 논의한 연구와 중국의 무협블록버스터를 연출한 감독의 영화에 나오는 절세가인의 이미지를 분석하는 연구에서 춤을 추는 주인공을 언급하고 있다.<sup>5)</sup> 장이머우에 대한 국내연구를 살펴보면 색채 미에 관해 논의한 연구가 가장 많이 선행되어있다.<sup>6)</sup> 그 외에도 연출기법, 공간연출, 민족의식, 중국의 영화정책을 분석한 다양한 연구들이 있어 그의 대한 국내 학술계의 관심을 확인할 수 있다.<sup>7)</sup> 그런데 장이머우 영화의 경우 춤의 요소를 빈번하게 영화 안에서 도구화시키는 중국의 대표적인 감독임에도 불구하고 춤을 중점적으로 조망하고 있는 연구를 찾아보기가 힘들다. 게다가 춤과 관련한 그의 행보는 영화상에서 그치지 않고, 2001년에는 중국 국립중앙발레단원의 발레 공연 「홍등」의 연출을 맡았으며, 2004년부터 제작된 7편의 인상(印象) 시리즈 춤 공연의 연출을 맡은 바 있다. 또한 2008년에는 베이징 올림픽 개폐막식 예술총감독으로 선임되면서 중국 문화예술계 내의 그의 위상을 확인할 수 있었다. 특히 대형 지구 모형 위에 무용수들이 직립한 채 춤을 춘 공연은 전 세계 미디어를 통해 크게 회자되고 있으며, 올림픽 홍보영상에서는 ‘춤추는 베이징’이라는 슬로건과 함께 붉은 리본을 양손에 들고 춤을 추며 달려 나가는 붉은 옷의 여인의 모습을 엠블럼에 담고 있어 그의 활동영역 안에서 얼마나 빈번하게 춤이 차용되는지 알 수 있다.<sup>8)</sup>

본 연구의 방법과 절차는 다음과 같다. 장이머우의 인터뷰 기사, 단행본, 학술지 논문을 참고하여 그의 영화 중 「5일의 마중」, 「상하이 트라이어드」, 「연인」을 분석하고자 한다. 그의 영화에서 민속놀이나 춤이 어떤 방식으로든 가미되지만 그 중 이 세 편을 선택한 이유는 단순히 장식적인 효과를 벗어나 영화의 내러티브 안에서 춤이 여성 주인공의 삶과 사건의 흐름에 영향을 미치는 것으로 판단되었기 때문이다. II장에서는 국제영화제를 통해 성장하고 중국 정부의 심의제도에 유연하게 대처하는 장이머우의 모

4) 신상미(2014), 무용영화의 연대기적 흐름 및 특징 연구, 『우리춤과 과학기술』 27, p.41.

5) 김지연·제임스 전(2014), 「마오의 라스트 댄서」에 나타난 춤의 정치예술사적 담론, 『체육사학회지』19, pp.81-91.  
문현선(2011), 중국 대륙 무협블록버스터를 관통하는 예술적 아름다움의 전시성에 대한 분석: 「연인」(2004), 「무극」(2005), 「야연」(2006), 『씨네포럼』13, pp.97-137.

6) 김수현(2004), 장이머우(張藝謀)의 《秋菊打官司》 연구: 「象」을 중심으로, 연세대학교 석사학위 논문.  
정태섭(2007), 장이머우의 영화 영웅에서 나타나는 색채의 의미에 관한 분석연구, 『미디어와 공연예술연구』2, 1-17.  
유안기(2017), 장이머우 감독 영화의 색채 미학 연구, 한양대학교 석사학위 논문.  
김향란(2006), 영화의 내러티브 요소로서 색채의 상징성에 관한 연구 -장이모 감독의「연인」을 중심으로, 『한국색채디자인학 연구』 2, pp.29-40.

7) 김형주(2007), 장이모 영화 속에 보여지는 '중화주의(中華主義)'의 시대적 의미에 관한 고찰, 『영화연구』 34, 159-185.

유경철(2011), 「책상 서랍 속의 동화」와 중국 영화산업의 시장화, 그리고 장이머우(張藝謀) 정치 신분의 변화, 『중국현대문학』57, 231-268.

윤나라, 심은주(2007), 장이모우 영화에서 나타나는 공간의 상징성에 관한 연구, 『한국실내디자인학회 학술대회논문집』  
최순주(2008), 장이모 감독 영화에 내재된 국가 알레고리에 대한 구조주의적 연구, 서강대학교 언론대학원 석사학위 논문.

8) 홍윤희(2008), 秦始皇, 신화와 역사의 경계에서- 張藝謀의 「英雄」을 통해 본 중국, 『중국어문학논집』53, p.398.

습을 살펴보고, III장에서는 각각 세 작품 안에서 춤의 의미를 살펴보기 위해 영화의 줄거리와 춤 장면의 내러티브, 의상, 공간, 움직임을 통해 춤의 의미를 파악하고, 춤을 추는 주인공 여성의 의미가 영화에서 어떤 의미를 내포하고 있는지 탐색하여 중국을 대표하는 장이머우 감독이 영화 안에서 춤을 어떻게 활용하는지 도출하고자 한다.

연구에 앞서 영화 속의 춤 분량이 영화 전체에 비해 짧다는 점과 영화 마다 춤이 차지하는 비중이 각각 다르다는 한계점을 지니고 있음을 미리 밝힌다. 또한 영화의 구성 특징에 따라 「5일의 마중」에서는 공간 변화를 중심으로, 「상하이 트라이어드」에서는 노래 변화 중심으로, 「연인」에서는 춤 변화를 중심으로 각각 장면을 나눠 설명하였다. 영화 안에서 짧지만 강한 요소로 춤이 작용한다는 점에서 이 작품들을 선정한 만큼 그 논의를 하는데 주요한 역할을 하기 때문에 분량을 떠나 춤 장면을 중심으로 분석하는 것은 영화를 깊이있게 이해하고 다각적으로 해석하는데 있어 도움이 될 것으로 사료된다.

## II. 국제영화제를 통해 성장한 장이머우

산업 안에서 영화라는 소비재는 기획-제작, 배급-상영이라는 유통구조를 가지고 이윤 창출을 갖는데, 중국영화 산업은 개혁개방 이후에도 사회주의 시장경제 체제 하에서 여전히 정부주도의 지원과 규제가 작동하고 있다.<sup>9)</sup> 지원과 규제의 이중적 구조 속에서 검열의 완화는 국제 영화제를 통해 경쟁력을 확보한 영화감독들의 활약이 중요하게 작용되었는데, 이들은 ‘중국적인 것(chinese-ness)’이라는 정체성을 표상한 중국 영화를 국제영화제라는 국제적 유통방식 속에서 상영함으로써 정부의 동의를 이끌 수 있었다.

이러한 활로의 대표적인 감독이 바로 장이머우다. 1951년 서안(西安)에서 국민당 장교의 아들로 태어난 그는 1982년 베이징영화학교(北京電影學院)를 졸업한 후 여러 감독들 밑에서 다양한 경험을 쌓은 뒤, 자신이 연출한 「붉은 수수밭」(1988)으로 베를린영화제 금곰상을 받으며 화려하게 데뷔한다. 「국두」(1990)로 칸영화제 황금종려상 및 아카데미 외국어 영화상 노미네이트가 되었으며, 「홍둥」(1991)으로 베니스영화제 은사자상 수상 및 아카데미 외국어영화상에 노미네이트되어 중국의 영화를 전 세계에 알렸다. 중국을 상징하는 색인 강렬한 붉은 색이 주로 사용되고, 장엄한 규모의 배경을 선보인 그의 영화에 대해 외신들은 ‘가장 중국적이며 아름답고 완벽한 화면’이라는 평가를 내리며 열광했다. 베니스영화제 황금사자상을 수상한 「귀주 이야기」(1992)와 칸영화제 황금종려상을 수상한 「인생」(1994) 이후 흥행 실패를 거듭하다 1999년에 「책상 서랍 속의 동화」로 베니스영화제 황금사자상, 「집으로 가는 길」로는 베를린영화제에서 심사위원 대상을 받아 명실공히 중국 대표감독으로 자리매김하게 되었다.<sup>10)</sup>

흥미로운 지점은 흥행에 고전하던 시절인 1998년에 문화예술계를 대표하는 159인 중 한 명으로 제9기 중국인민정치협상회의 위원에 이름을 올렸다는 점이다.<sup>11)</sup> 몇 해 전까지만 해도 정부의 영화 심사 제도도 통과하지 못했던 장이머우가 중국인민정치협상회 위원이라는 신분 전환으로 인해 그의 삶에 어떤

9) 임대근 외(2008), 『중국영화의 이해』 ‘미학-중국영화의 스펙터클’ 중에서, p.8.

10) 이종철(2008), 『중국영화의 거장들』, (서울:학교재), pp.16-22(김주희(2010), p.41, 재인용).

11) 유경철(2011), 책상 서랍 속의 동화와 중국 영화산업의 시장화, 그리고 장이머우(張藝謀) 정치 신분의 변화, 『중국현대문학』 57, p.260.

영향을 미쳤는지는 구체적으로 확인하기 어렵다. 하지만 당시 인터뷰에서 중국의 영화 심사제도에 대한 입장을 묻자, ‘심사 제도가 존재하는 것이 중국의 현실이라면 젊은 감독들이 지하영화(地下電影)를 찍는 것은 현실에 대한 회피이다. 언제까지나 체제 밖에서 영화를 할 수는 없으니, 현실을 인정하고 현실의 한계 상황 속에서 자기 능력을 발휘하는 방법을 터득해야 한다’고 말한 것에서 의미심장함을 느낄 수 있다.<sup>12)</sup> ‘80년대 후반 중국의 과거 속 모순된 사회 현상을 감각적으로 잘 표현’했던 그가 체제에 순응적인 입장을 보이고 있음을 확인 할 수 있는 대목이라 할 수 있다.<sup>13)</sup>

그 이후 검열 절차 간소화와 외국과의 공동제작으로 인해 무협대작을 만들 수 있는 환경이 마련되면서 장이머우는 기존의 영화 방식과는 다른 영화를 만들어 주목 받는다. 그가 연출한 무술 서사극 「영웅: 천하의 시작」(2002)은 중국 블록버스터의 새로운 시대를 열었다. 「영웅」을 제작하면서 장이머우는 ‘중국영화도 이런 영화가 나와야 한다’고 인터뷰하며 「연인」(2004)과 「황후화」(2007), 「양귀비:왕조의 연인」(2015)와 같은 블록버스터 영화가 연이어져 제작되었다. 이 중에서도 「황후화」는 중국 정부의 막대한 지원 하에 제작비 450억 원이 투입이 되었으며, 역대 최고 흥행기록 갱신을 하였다. 이에 대해 양윤희(2008)는 「상하이 트라이어드」 이후 공리라는 브랜드를 잃게 되고, 장웨이핑이라는 제작자를 만나게 되는 등의 변화 요인을 만나게 되지만, 무엇보다도 장이머우 본인이 이미 기성세대가 되어버린 감독으로서, 당대의 사회 현상을 예전만큼 제대로 꼬집어 낼 수 없다는 것을 자각한 것이 가장 크다고 언급한다.<sup>14)</sup> 그의 화려한 해외 수상이 중국의 모순된 과거사회를 드러내줌으로써 국제무대에서 인정을 받았다면, 국가 순응적 행보를 걸으며 중국의 민족주의를 대형화, 상업화로 전환 시킨 영화 제작을 통해 다시금 지원의 폭을 넓혀 세계적인 주목을 받을 수 있는 발판을 마련했다 해도 과언이 아닐 것이다.

### III. 장이머우 영화에 배치되는 춤과 춤추는 여성 주인공의 의미

#### 1. 「5일의 마중(Coming Home)」(2014)

이 영화는 연거링(嚴歌玲)의 장편소설 『죄수 루옌스(陸犯焉識)』를 영화화 한 작품이다. 소설에서는 루옌스라는 주인공 인물의 일대기로 손녀딸에게 중국의 근현대사를 들려주며 중국의 역사적 기억과 경험을 증언하고 있다. 특히 주인공이 서부 고원 칭하이 감옥에서의 생활과 탈출 이야기를 통하여 중국의 반우파 투쟁 사건과 문화대혁명 사건을 고발하고 있다.<sup>15)</sup> 장이머우의 영화에서는 소설 원작의 내용 중에서 루옌스의 감옥 생활이나 탈출이야기 보다는 시대의 상처를 안고 살아가는 부부간의 깊은 사랑에 초점이 맞춰져 있어 원작과는 많은 차이를 지니고 있다.

영화의 줄거리는 문화대혁명의 시기, 엘리트 지식인이었던 루옌스가 가족을 만나려고 탈옥을 감행하나 딸의 밀고로 다시 강제노동수용소에 끌려간다. 그는 문화대혁명이 끝나고 석방되어 집으로 돌아가지만 아내는 기억상실증에 걸려 남편을 알아보지 못한다. 5일에 집에 돌아 갈 수 있다는 루옌스의 편지만을

12) 앞의 글, p.260.

13) 양윤희(2008), 장이머우(張藝謀) 감독의 2기 과도기적 영화에 대한 고찰, 강릉대학교 교육대학원 석사학위 논문, p.5.

14) 앞의 글, p.3.

15) 박남용(2016), 연거링(嚴歌玲)의 『죄수 루옌스(陸犯焉識)』에 나타난 역사적 트라우마와 기억의 서사, 『세계문학비교연구』 54, p.107.

기억 한 체, 매달 그를 애타게 기다린다. 루엔스는 그런 부인 곁을 묵묵히 지키며 살아간다는 내용이다.

「5일의 마중」에 나오는 춤 장면은 단단의 무용학교 연습과정과 공연장면 그리고 집에서 평안위와 루엔스 앞에서 춤을 추는 세 장면인데, 모두 「홍색낭자군」의 춤이 사용되었다. 그 장면을 중심으로 영화의 내러티브를 다시 살펴보면 다음과 같다. 무용학교에서의 연습장면에서는 단단과 무용학교 동료 추이메팡이 주인공 우칭화역의 물망에 올라 오디션에 본다. 단단이 더 뛰어난 실력을 갖았음에도 불구하고, 아버지가 정치범이라는 이유로 탈락되고 만다. 주인공 배역에서 떨어진 단단은 탈옥한 아버지가 집에 찾아오자 당 정보원에게 우칭화 역을 줄 것을 약속받고 밀고한다. 루엔스는 다시 체포되지만 결국 단단은 전사역의 코다(coda)로 무대에 선다.

우선 단단의 의상을 보면, 연습과정에서 라이벌 추이메팡이 파란 옷을 입고, 단단은 붉은 톤의 의상을 입고 있으며 두 사람 다 춤을 들고 연습한다. 붉은 색은 중국을 대표하는 색으로 우칭화의 의상 또한 붉은 색이다. 동료보다 우월한 실력을 갖고 있음은 붉은 연습복이 단단에게 부여된 것에서 알 수 있지만, 사실 연습복의 붉은 색은 중국을 상징하는 붉은 색이 아니라 빛바랜 붉은 색이다. 게다가 단단이 입은 붉은색은 연습복일 뿐이다. 결국 단단의 의상에서 주역이 아님을 알 수 있는 근거를 마련해 주고 있는 것이다. 공연에서 인민 역으로 밀려난 단단의 의상은 회색 치파오 바지이다. 다른 동료들은 붉은 색과 금색 별 뱃지가 포인트로 들어간 군인 복장이거나 깃발과 총, 칼 같은 소품을 들고 있지만 그녀는 아무런 장신구와 소품도 지니지 못하고 맨 주먹을 쥐고 춤을 춘다. 주인공의 의상은 중국을 상징하는 붉은 의상인 반면에 단단의 의상은 그저 평민 복장 그대로 일 뿐이다. 단단의 의상은 일상성을 드러내며, 정치성을 상징하는 의상과 대치된다. 집에서 부모에게 발레를 보여주기 위해 빌려온 우칭화의 붉은 의상을 입고 춤을 추지만 평안위는 ‘전사역도 괜찮았다’고 말한다. 이에 단단은 루엔스에게 ‘엄마는 봐도 모르는데 옷을 괜히 빌려왔다’고 말한다. 단단이 빌려온 의상은 문화대혁명 당시 대표적인 양관희였던 「홍색낭자군」의 주인공 옷으로 과거의 주역이었지만 현실에 있어서는 소용이 없는 헛된 허울이었음을 말해주고 있다.



〈그림 1〉 학교에서의 단단의 춤



〈그림 2〉 집에서의 단단의 춤

공간배치에 있어서도 학교에서 무용을 할 때 단단의 움직임 공간은 경쟁자였던 추이메팡보다 조금씩 앞선 위치에서 움직임을 한다. 공연장 무대에서 단단의 공간은 무용수들이 등퇴장하는 막 주변이며, 공연이 끝나고 관객과 무용수들이 함께 부르는 공산당 찬양가를 부를 때에도 단단은 뒷줄에 위치해 있다. 결국 단단이 주인공 우칭화의 의상을 입은 공간은 무대가 아닌 자신의 좁은 거실이다. 단단의 집은 이데올로기의 혼란 속에서 유일하게 지켜 온 가족의 공간인 것이다. 이 공간 안에서 문화대혁명의 상징인 「홍색낭자군」의 주인공은 그 의미가 상실된다.

무용학교에서 단단의 움직임은 일렬종대로 걸을 때에도 중국 국기를 들은 기수 바로 뒤에서 씩씩한 군인걸음으로 행진하고, 한 줄로 일사분란하게 정렬된 무용수 앞을 경례하며 지나간다. 정렬된 무용수는 단단의 이동에 따라 고개를 돌려 응시하며 그녀의 움직임을 예의주시하고, 그녀의 춤에 맞춰 군무를 춘다. 이러한 움직임으로 볼 때 단단의 역할이 다른 무용수의 역할보다 계급이 높음을 알 수 있다. 이 때 카메라는 단단의 토슈즈의 포인트-업(Point-up) 장면과 역동적으로 주테(jete)를 뛰거나 아라베스크(Arabesque)를 하며 전진하는 움직임, 그랑 주테(grand jete), 에튀튜드 주테(Attitude jete), 바뜨망(Battement), 쉘네(chaines)를 보여준다. 「홍색낭자군」의 움직임을 분석한 로즈메리 로버츠(Rosemary Roberts)는 이 작품에서의 움직임은 의존적이거나 순종적인 여성의 움직임을 갖고 있는 클래식 발레와는 다르게 섹슈얼리티가 제거된 강한 여성을 표방한다고 설명한다.

무대에서 단단의 움직임은 발레 테크닉 기술을 보여주지 않고, 주인공을 시선으로 바라보거나 중심을 이동하며 팔 동작을 바꿔주는 간단한 움직임만을 한다. 그녀의 시선은 작품에 집중하기 보다는 객석 사이 평위안의 빈자리를 훑음 훑음 쳐다보며 확인할 뿐이다. 손가락으로 정면을 찌르고, 주먹을 쥐면서 우칭화의 강한 의지를 표현한다. 허리를 꺾으며 에튀튜드를 하고 팔을 사선으로 저으며 도는 움직임을 하는데, 팔을 휘저으며 도는 움직임은 발레 보다는 정극에서 도는 움직임이라 할 수 있겠다. 카메라 샷은 포인트 슈즈로 업 다운을 연속하며 빠르게 움직이는 발 스텝과 연속적으로 같은 자리에서 회전하는 푸에테(fouette), 이동하면서 연쇄적인 돌기를 하는 쉘네 동작을 중점적으로 포착한다.

## 2. 「상하이 트라이어드(Shanghai Triad)」(1995)

「상하이 트라이어드」는 프랑스 자본으로 제작된 영화로 1930년대 상하이를 배경으로 하고 있다. 중국은 19세기 중반부터 끊임없는 개항요구를 받았으며, 1930년대에 이르러 개항된 통상 항구가 110개 전후에 달했을 정도였다. 그 중에서도 상하이는 적극적으로 서구문물이 유입되었던 곳으로 동아시아 무역을 주도해 갔던 거대 자본들이 상하이로 몰려 들면서 중국에서 가장 중요한 경제활동의 중심지가 된 곳이다.<sup>16)</sup> 영화의 줄거리는 자신의 목적을 위해 수단과 방법을 가리지 않는 조직의 보스 탕(唐)이 아편과 매음굴을 주관하며 부를 축적하고, 첩으로 아름다운 무용수 비유를 두고 일어나는 이야기를 담고 있다. 사치스러운 생활을 영위하면서도 자유 없이 탕의 소유물로 살고 있는 비유에게 14세 시골 소년 슈생이 몸종으로 들어오게 되고, 슈생은 사람들이 잔인하게 살해되는 것과 비유가 또 다른 정부와 밀회를 즐기는 장면을 목격하게 된다. 탕의 저택이 습격당하자 비유와 탕 일행은 슈생을 데리고 작은 섬으로 피신한다. 하지만 이 모든 것이 배신을 한 조직원을 암살하려는 탕의 계략이었으며 결국 비유도 함께 죽임을 당하게 된다.

상하이는 서구열강의 자본이 유입되면서 서양의 문화예술도 함께 인기를 끌었는데, 이 영화에서의 비유가 추는 레뷰댄스 공간은 서양에서 식사나 술을 하면서 볼거리를 제공하는 카바레의 형태로 짐작된다. 춤 장면은 상당히 많이 노출되지만, 비유가 나오는 공연 외에는 배경 처리가 된다. 비유의 춤 무대는 네 장면으로 「5일의 마중」과 다르게 춤 공간의 이동 없이 탕의 카바레 무대공간에서 모두 이루어진다. 비유에게 첫 인사를 하기 위해 삼촌을 따라 카바레 문을 열고 입장을 하면서 슈생의 시선으로 카메라가 팔로우

16) 임춘성(2013), 『중국 근현대문화사 담론과 타자화』(파주:문학동네), pp.291-292, 재인용.

되는 장면을 통해 화려하고 높은 천장과 큰 규모에 압도되는 모습이 카바레의 크기를 짐작하게 해준다. 다양한 공연이 이루어지는 카바레 무대지만 가장 메인인 되는 공연은 비쥬가 출연하는 순서이다. 무대에는 악단의 흥겨운 음악에 맞춰 남성무용수들이 일렬로 서서 탭댄스를 춘다. 그 공간 안에서 손님들은 공연을 보기도 하고, 음악에 맞춰 커플댄스를 추기도 한다. 남성군무가 끝나고, 깃털로 만든 짧은 흰색 치마를 입은 여성 무희 무리가 등장해 강강 춤을 추자 빨간 색 깃털 왕관 머리장식과 깃털 옷을 입은 비쥬가 등장해 ‘프레텐팅’을 부른다. 두 번째 춤 장면은 깃털부채와 중국 전통의상인 치파오를 입고 ‘문라이트’를 부르며 추는 춤이다. 이때 무희들은 부채를 한 손에만 들고, 속바지가 보일 정도의 짧은 치마와 다리맵시가 드러나는 치파오, 자켓을 벗어던지는 행동에서 전통적인 민속 춤 보다는 볼거리 위주의 쇼 형식임을 확인 할 수 있다. 한 컷 흥에 취해 춤추고 노래 부르는 도중 탕이 싫어하는 곡이라는 이유만으로 공연이 갑자기 중단되고 빨간 깃털 옷을 다시 입고 ‘프레텐팅’ 공연을 다시 시작한다. 하지만 비쥬가 죽임을 당하면서 탕이 원래 좋아했던 이 곡이 아니었음 알고 있었다고 밝힌다. 세 번째 레뷰댄스는 신사복을 입고 지팡이를 이용한 춤이다. 중절모와 지팡이, 흰 장갑은 서양 신사의 전형적인 모습이다. 비쥬가 자켓을 벗어 관객들에게 던지면서 이 춤은 끝이 난다. 네 번째 공연은 악단이 증기기관차가 들어오는 소리를 트럼펫을 이용해 소리 내자 출발지와 종착지 팻말에 ‘파리-상하이’라고 적힌 종이 기차를 들고 서양의 드레스를 입은 비쥬와 중국 청족의 옷을 입은 남자가 종종걸음으로 무대를 가로지르며 노래를 부르는 장면이다.



〈그림 3〉 비쥬의 ‘프레텐팅’공연 장면



〈그림 4〉 비쥬의 ‘문라이트’공연 장면

비쥬의 움직임은 모두 그녀가 중심이 되는 대형으로 만들어지며, 백 댄서와는 구분되는 움직임과 의상을 입는다. 그의 움직임에서 가장 반복되는 동작은 엉덩이로 노래의 그루브(groove)를 타며 손을 아지랑이 피듯이 움직이거나 상체와 하체를 분절시키는 것이다. ‘문라이트’에서는 부채를 들지 않은 다른 손으로는 중국의 전통 민속무용에서 볼 수 있는 엄지와 검지를 살짝 모아 손끝을 날리는 모양새로 움직여서 탕의 카바레에서 공연되는 춤 중에서 가장 중국적형태로 변용되어 전달된다.

### 3. 「연인(Lovers, House Of Flying Daggers)」(2004)

「연인」은 장이머우가 만든 두 번째 무협대작 영화로 당나라(서기 859년)를 배경으로 하고 있다. 그

줄거리는 무능한 왕조와 부패한 대신들로 나라가 들끓자 반란을 도모하는 비밀조직 비도문이 활동하기 시작하고 행정관인 레오와 진은 비도문의 새로운 우두머리를 잡아오라는 명을 받는다. 레오는 흥등가에 새로 온 무희 메이를 의심한다. 레오는 메이를 데려와 심문하지만 뜻대로 되지 않는다. 레오와 진은 그녀의 신임을 얻어 비도문의 은신처를 찾아 낼 계획을 세운다. 진과 메이가 은신처로 찾아가는 과정에서 두 사람은 사랑에 빠지게 되고, 결국 메이는 레오에게 죽임을 당한다.

이 영화에서 흥등가의 맹인 무희 메이 역할을 맡은 장쯔이의 춤이 큰 화제가 되었다. 메이의 춤 장면 모두 흥등가 공간에서 이뤄진다. 비도문의 조직원을 찾기 위해 흥등가로 온 진이 메이를 시험하기 위해 춤을 시키는데 메이는 진에 의해 겉옷이 벗겨져 가슴골이 드러나고 어깨 한 쪽이 드러난 옷과 한삼 천을 손에 긴 채로 노래를 부르며 춤을 추게 된다.

두 번째 춤은 레오가 콩을 던져 북소리를 내면 메이는 그 북을 찾아내는 ‘신선의 길 안내 놀이’를 하는 장면이다. 메이는 날리는 한삼 천을 이용해 북을 연주하면서 다양한 돌려 뛰기 동작을 보여준다. 「연인」에서 보이는 춤은 앞서 살펴 본 「5일의 마중」, 「상하이 트라이어드」의 춤과 비교했을 때 가장 민족적 요소를 많이 담고 있으면서도 그 민족성을 가상성으로 설정한다는 점에서 큰 차이를 지니고 있다. 이러한 가상성은 두 번째 춤 장면에서 최고조에 이르는데, 곡예에 가까운 메이의 춤에 허구성이 더해지면서 이 춤 장면은 보다 화려하게 관객에게 전달된다. 또한 한삼 천에 칼을 감아 레오와 대결하는 장면에서는 마치 칼이 메이의 움직임 대신하듯이 움직여 영화의 스펙터클을 배가시킨다.



〈그림 5〉 메이의 춤



〈그림 6〉 메이의 ‘신선의 길 안내 놀이’ 춤

#### 4. 세 영화 안에서의 춤과 춤추는 여성 주인공의 의미

「5일의 마중」 중 단단의 춤은 비극적인 현대사를 드러내고, 어긋난 이데올로기로 인해 해체된 가족 관계를 재집결시켜주는 매개체로 활용된다. 다시 말해 단단의 춤추는 몸은 문화대혁명의 중심 공간인 학교에서 붉은 옷과 주역의 움직임으로 그 역사의 상징을 대변하는 듯 보였지만, 주인공에 탈락됨으로써 무대에서는 일반 평민의 역을 맡는다. 그녀가 처음으로 「홍색낭자군」 주인공 의상을 입고 주인공의 춤을 추면서 중국의 역사를 담지 하지만, 그 공간은 혼탁했던 역사 속에서 유일하게 박제된 공간이었던 집일 뿐이다. 이곳에서의 춤은 부질없는 역사의 추억거리로 그 상징성이 희석된다. 게다가 평위안의 딸은 딸이 아버지를 밀고하면서까지 그렇게 추고 싶었던 우칭화의 춤을 보고도 큰 감흥을 일으키지 못하



게 되며, 오히려 단역이 좋다고 말한다. 평위안의 기억 속에는 이데올로기의 상징이 갖는 가치는 존재하지 않으며 단단 또한 그러한 엄마의 모습에 크게 동요하지 않고 「홍색낭자군」 음악을 담담하게 꺼버리는 행동을 통해 오늘날 그 역사적 가치를 그대로 투영하고 있다고 볼 수 있다.

「상하이 트라이어드」의 춤 공간은 서양인의 유희공간인 카바레가 서양의 문물을 가장 빠르게 흡수하는 상하이에 생겨나고, 서양의 민속무용이 선술집에서 유행한 대중적인 쇼가 중국에서는 고급스러운 양풍의 이색적인 쇼 공간으로 전환된다. 또한 이곳의 온 손님들은 남자는 턱시도를 입고 여자들은 드레스를 입어 격식을 차리는 장소임을 확인 할 수 있다. 서양의 카바레에서도 호객행위를 위해 민속춤이 섹슈얼리티와 결합되는데, 중국의 카바레에서도 섹슈얼리티가 발산되고 게다가 비주의 엉덩이와 어깨를 강조한 춤을 통해서 섹슈얼리티를 확장 시킨다. 영화의 내러티브에서는 가장 오리엔탈적인 춤이 탕에 의해서 중단이 되고 가장 서구적인 형태를 담은 ‘프레텐팅’이 추어지지만 섹슈얼리티를 발현했던 비주가 죽임을 당하면서 탕이 원래 좋아했던 곡이 아니었음 알고 있었다고 밝힌다. 장이머우는 이 영화에서 중국적인 면모를 한껏 드러냈던 춤 역할을 최소화하고, 서양인의 시각에서 낯설지 않는 레뷰댄스를 보여준다. 물론 이 영화에 나오는 4개의 춤 장면은 손끝이나 노래가사, 의상 등을 통해 서양의 유희문화와 중국의 문화를 혼종화 시켰다. 하지만 이는 그의 작품에서 볼 수 없었던 약한 정도의 섞임이었다. 결국 춤을 통해 중국적인 것을 표방했던 그 동안의 연출방식과는 다르게 서양인의 시점에서 혼종화된 레뷰댄스를 타자화(othernization) 시키고 있는 것이다. 문화 이론가 스투어트 홀(Stuart Hall)은 서양이라는 관념과 서양 사회와 비 서양사회 사이의 관계들이 어떻게 재현되는지를 검토했는데, 그것은 지리적인 차원의 서양이 아닌 ‘역사적인 구성물’의 서양으로 ‘발전된, 산업화 된, 도시화 된, 자본주의적인, 세속적인, 그리고 현대적인’이란 말과 동시에 통하는 사고의 도구라고 말한다.<sup>17)</sup> 따라서 「상하이 트라이어드」에서 주된 볼거리가 되는 서양의 레뷰댄스는 서양이라는 개념이 지니는 이미지들의 재현으로도 볼 수 있지만, 그 이면에는 발전된 지역에 대한 향수를 중국의 시각에서 대상화 한 것이다.

두 작품과 비교했을 「연인」의 춤에서 나타나는 비현실성은 보드리야르(Jean Baudrillard)가 『시뮬라시옹(Simulation)』(1981)에서 현대 사회의 패러다임이 “사실의 논리와 이성의 질서와는 무관한 시뮬레이션의 논리”임을 규명하기 위해 사용한 시뮬라시옹(simulation)이 영화 안에서 중화적인 민족주의 춤으로 제안된 것이라 볼 수 있다. 중화민족주의의 특징에 대해 김재준·김성연(2009)은 1954년 중국 헌법 제 3조 ‘통일적 다민족 국가론’에서 중화민족 개념이 규정된 이래 중국 정부의 공식적인 견해로 자리 잡았으며, 이것이 대중적으로 사회통합적인 역할의 작용을 한다고 설명한다.<sup>18)</sup> 즉 춤이 지니고 있는 가상의 본질은 중화민족주의인 것이며 중국의 대중주의의 이해를 바탕으로 하고 있다.

## IV. 결론

본 연구는 중국의 대표 영화감독인 장이머우 영화 중 「5일의 마중», 「상하이 트라이어드», 「연인」을 중심으로 춤과 춤을 추는 여성 주인공이 어떠한 의미를 지니는지 알아보았다. 그 결과, 이 영화들은 공통적으로 춤추는 여성을 욕망의 존재로 등치시키고 있었다. 「5일의 마중」에서 단단은 주역무용수가 되

17) 앞의 책, p.288, 재인용.

18) 김재준·김성연(2009), pp.42-43.

고 싶은 꿈을 이루기 위해 탈출한 아버지를 믿고하고, 「상하이 트라이어드」에서 비주는 탕을 통해 해소되지 못하는 욕망을 탕의 조직원과 밀회를 즐기며 욕망을 발현시킨다. 탕의 부하 조직원과의 관계 속에는 카바레 운영권을 비주에게 넘기는 것과 파리로가 결혼을 하자는 조건이 있었다. 「연인」에서 메이는 아버지의 원수를 갚고자 했지만, 진과 사랑에 빠진다. 진을 죽이라는 명령을 어김으로써 사랑의 욕망을 드러내고 있음을 알 수 있었다. 장이며우는 여성 무용수라는 장치를 통해 이데올로기적 역사를 고발하기도 하고, 시대적 향수를 불러일으키거나 민족주의 요소를 재점화하기도 하였다.

그러나 각 작품에서 이들의 욕망은 모두 좌절이 된다. 아버지를 고발하여 어머니와의 불화까지 얻으면서 이루려던 단단의 꿈은 실현되지 못하고 결국 춤을 관두게 되고 비주와 메이는 사랑의 관계가 폭로되면서 죽임을 당하게 된다. 이들에게 춤을 더 이상 추지 못하게 되는 상황은 욕망이 제거된 상태인 것이다. 결국 이 여성들은 거대담론에 희생당하는 존재들이다. 「홍색낭자군」이 강한 여성을 표현하고자 하였지만 이데올로기와 정치 기류의 변화 속에는 따라 단단은 힘없는 소녀일 뿐이다. 밀고의 과정에 정보를 제공하는 대가로 주인공을 맡게 해주겠다고 하였지만 이용만 당하고 만다. 그리고 탕의 경우 중국의 부정부패를 주도하는 인물이지만, 순종과 순결함을 비주에게 강요한다. 비주가 죽는 이유도 ‘백합과 같이 순결함을 지켰어야 했으며, 비주의 부정이 소문이 나 자신의 명성에 흠이 갈까봐 걱정했다’고 말한다. 또한 조직을 배신하면서 사랑을 이루고자 한 메이의 순정은 죽임을 당하게 된다. 정리해서 보면 장이며우의 영화에서 춤추는 여성은 욕망의 존재이며, 이 욕망은 거대담론에 의해 희생당하고 욕망이 제거되는 인물인 것이다.

결론적으로 장이며우는 세 영화에 춤을 배치하여 장식의 효과와 중국의 사회 역사적 상황을 상징적으로 전달하고 있다. 하지만 춤을 추는 대상을 모두 여성으로 설정하고, 그 여성들을 욕망의 존재이자 사건의 원인 제공자로 설정하여 제거의 대상 즉 욕망이 좌절되는 대상으로 만든다. 장이며우가 중국정부와 긴밀한 관계를 맺고 중국 사회정치계의 중요한 인물로 신분이 변화된 것과 연계해서 살펴보면 그는 절대적 권력을 인정하고, 순응의 태도를 보인다. 이러한 그의 태도변화는 과잉된 민족주의 만들기로 귀결된다. 영화 안에서 그가 만들어내는 민족주의는 단순히 중국적인 것을 표방하는 것이 아닌 절대적인 권위를 인정하는 것으로 세 영화에서 절대적인 권위는 여성이 아닌 남성이며, 그 남성이 바로 절대적인 권력의 중국인 것이다.

## ■ 참고문헌

- 임대근 외(2008). 『중국영화의 이해』. 서울: 동녘.
- 이종철(2008). 『중국영화의 거장들』. 서울: 학교재.
- 임춘성(2013). 『중국 근현대문학사 담론과 타자화』. 파주: 문학동네.
- 정영호(2006). 『중국영화사의 이해』. 광주: 전남대학교 출판부.
- 김수현(2004). 장이모우(張藝謀)의 「《秋菊打官司》」 연구: ‘象’을 중심으로. 연세대학교 석사학위 논문.
- 양윤희(2008). 장이머우(張藝謀) 감독의 2기 과도기적 영화에 대한 고찰. 강릉대학교 교육대학원 석사학위 논문.
- 유안기(2017). 장이머우 감독 영화의 색채 미학 연구. 한양대학교 석사학위 논문.
- 최순주(2008). 장이모 감독 영화에 내재된 국가 알레고리에 대한 구조주의적 연구. 서강대학교 언론대학원 석사학위 논문.
- 김민희(2014). 중국 영화산업과 정책의 변화 추이에 따른 텍스트의 변모 양상 연구: WTO 가입 이후를 중심으로. 『영화』 7(1): 80-101.
- 김재준·김성연(2009). 1990년대 이후 중국 민족주의가 중국영화산업에 미친 영향. 『국제학연구소』 18(1): 37-65.
- 김지연·제임스 전(2014). 「마오의 라스트 댄서」에 나타난 춤의 정치예술사적 담론, 『체육사학회지』 19: 1-91.
- 문현선(2011). 중국 대륙 무협블록버스터를 관통하는 예술적 아름다움의 전시성에 대한 분석: 「연인」(2004), 「무극」(2005), 「야연」(2006), 『씨네포럼』 13: 97-137.
- 박남용(2016). 엔저링(嚴歌링)의 『죄수 루엔스(陸犯焉識)』에 나타난 역사적 트라우마와 기억의 서사. 『세계문학비교연구』 54: 107-133.
- 신상미(2014). 무용영화의 연대기적 흐름 및 특징 연구. 『우리춤과 과학기술』 27: 40-92.
- 유경철(2011). 『책상 서랍 속의 동화』와 중국 영화산업의 시장화, 그리고 장이머우(張藝謀) 정치신분의 변화. 『중국현대문학』 57: 231-268.
- 정태섭(2007). 장이모우의 영화 영웅에서 나타나는 색채의 의미에 관한 분석연구, 『미디어와 공연예술연구』 2: 1-17.
- 김향란(2006). 영화의 내러티브 요소로서 색채의 상징성에 관한 연구 -장이모 감독의 ‘연인’을 중심으로. 『한국색채디자인학 연구』 2: 29-40.
- 김형주(2007). 장이모 영화 속에 보여지는 ‘중화주의(中華主義)’의 시대적 의미에 관한 고찰, 『영화연구』 34: 159-185.
- 유경철(2011). 「책상 서랍 속의 동화」와 중국 영화산업의 시장화, 그리고 장이머우(張藝謀) 정치신분의 변화. 『중국현대문학』 57: 231-268.
- 윤나라, 심은주(2007). 장이모우 영화에서 나타나는 공간의 상징성에 관한 연구. 『한국실내디자인학회지』 14(1): 11-16.

인학회 학술대회논문집』 9(3):84-88.

홍윤희(2008). 秦始皇, 신화와 역사의 경계에서-張藝謀의 「英雄」을 통해 본 중국. 『중국어문학 논문집』 53: 381-400.

Rosemary Roberts(2008). Performing Gender in Maoist Ballet: Mutual Subversions of Genre and Ideology in The Red Detachment of Women. *Gender and Sexuality in Asia and the Pacific*, 16, <<http://intersections.anu.edu.au/issue16/roberts.htm>>.

연합뉴스(2017.4.19.), ‘중국 없이 영화 못 만든다’...투자자도 관객도 중국이 압도, <<http://www.yonhapnews.co.kr/bulletin/2017/04/19/0200000000AKR20170419116200009.HTML?input=1195m>, 2017. 5. 15>.

이진영(2016.12.28.), 올댓차이나-폭풍성장 찰리우드②] 中, 영화산업에 친 3단 만리장벽, [http://www.newsis.com/ar\\_detail/view.html?ar\\_id=NISX20160829\\_0014353076&cID=10401&pID=10400](http://www.newsis.com/ar_detail/view.html?ar_id=NISX20160829_0014353076&cID=10401&pID=10400), 2017. 5. 15>.

논문투고일 2017. 5. 15

심사일 2017. 6. 3

심사완료일 2017. 6. 20

## Dance in Chinese films

- Focusing on Zhang Yimou -

**Kim, JooHee**

Hybrid Institute for Future Culture, Sung KyunKwan University

The purpose of this study is to analyze of female characters in 「Coming Home」(2014), 「Shanghai Triad」(1995), 「Lovers, House Of Flying Daggers」(2004) of Zhang Yimou. In conclusion, Zhang's three movie are following through the dance elements in the movie connotations. 1) Female characters' dancing shows social and cultural features. 2) Female dance characters are the objects of desire. 3) However, in the end, female characters all experience frustration and desire has been removed. 4) Zhang's three movie showed male power, man power is Making nationalism. 5) This is how Zhang Yimou became important leaders in Chinese social-political position.

Keywords: Chinese films(중국영화), Zhang Yimou(장이머우), Dancing body(춤추는 몸), Female body(여성의 몸), Making nationalism(민족주의 만들기)