

시가, 경극, 무협

— 중국영화 속의 시의와 국가상상

朴炳元*

<목 차>

1. 서
2. 시국(詩國), 중국 영화 속의 시가
3. 국극(國劇)과 시, 「패왕별희」
4. 무협, 「영웅」과 시적 의경의 해소
5. 결

1. 서

중국에서 영화는 인민의 공동체적 이익과 집체적인 정서를 제공하는 국가이데올로기 구축의 중요한 매체였다. 영화는 중화민족의 애국주의 정신을 강화하고 국가적 의지와 개체적 의식 사이를 소통시키는 공공 영역 혹은 공간으로서 작용하였다. 그러나 한편 이러한 공공영역은 단일한 공간이 아니라, 그 내부 안에 다양한 민족문화가 혼재한다는 것을 제시해주는 공간으로도 작용하여 국가담론에 저항하는 잠재성을 가지고 있음을 시사하는 것이었다.

1930년대 이후의 좌익 멜로드라마(通俗劇)적¹⁾ 영화와 50년대 말과 60년대 초 일

* 韓國藝術宗合學校 映像院 講師

1) 중국에서 Melodrama라는 문예형식이 출현한 적은 없지만 초기중국영화가 Melodrama의 핵심적

련의 영화들은 관객의 심미적 취미가 국가 이미지와 연계하고 있음을 잘 보여주고 있다. 「대로 大路」(孫瑜, 1934년), 「봄강은 동쪽으로 흐르고 一江春水向東流」(蔡楚生, 鄭君里, 1947년), 「린즈어쉬 林則徐」(鄭君里, 1957년) 등은 시와 음악을 통해 내우외환 속의 국가와 개인의 운명을 결합시키고 있다. 특히 1960년대 「고목봉춘 枯木逢春」(鄭君里, 1962년)은 신국가건설의 상징으로서 국가적 동일시를 구축하는데 마오쩌둥(毛澤東)의 시가를 운용하고 있다.

신시기인 1980년대 초 '자기 역사와 문화에 대한 반성'의 기치를 내세우고 등장한 5세대 영화는 1990년대에 이르러 「패왕별희 霸王別姬」(陳凱歌, 1993년)에서 경극과 국가적 아이덴티티의 결합으로 국가 구축과 동시에 전통과의 결절을 드러낸다. 「패왕별희」는 경극의 예술적 지위와 중국인의 문화적 본질을 일치시킴으로써 국극(國劇)으로서의 경극의 미학적 가치가 역사에 대한 강력한 영향력을 가지고 있음을 보여준다. 이때 시적 '의경(意境)'은 관객들에게 격변하는 중국현대사 속에서 항구적인 중국을 상상하게 하는 심미적 공간을 형성하는데 지배적인 작용을 하고 있다.

2002년 무협영화 「영웅 英雄」(張藝謀, 2002년)은 의경 심미를 통해 소통하고 있는 검법과 서법(書法)의 예술적 경지를 영화가 주창하는 '천하주의'와 일치시킴으로써, 세계화 시대에 새로운 제국으로서의 '중국'을 전통적인 심미관과 연계하고 있다. 세계화 질서 속에서 「영웅」은 전통문화와 역사를 전복하는 새로운 무협정신을 창조하여 중국예술의 미의식을 국가 이데올로기로 치환하고 있다. 이와 같이 영화 속에서 중국전통예술의 미의식을 통해 구축된 국가이미지와 그 상상은 서구제국주의와 세계화에 대하여 '중국성(中國性)'을 부여하고 있는 과정을 보여주고 있다.

Benedict Anderson이 『상상의 공동체 *Imagined Communities*』에서 민족주의의 기

인 특질인 이원대립과 과장된 표현, 그 정서적 표출을 가지고 있다는 점에서 '멜로드라마적'(혹은 '통속극적', '정절극(情節劇)적')이라고 잠정적으로 기술한다. 멜로드라마적 특질의 영화적 수용은 1920, 30년대 제국주의와의 투쟁에 직면한 역사적 배경과 동시에 오랜 문화적 전통에 그 배경이 있다.

원과 형성을 추적하면서 지적인 바와 같이, 민족의식은 아이덴티티의 통합력을 가진 문화상상물로서 현대국가 구축에 있어 매우 중요한 작용을 하고 있다.²⁾ 민족국가가가 치밀한 조직화와 권력 통합의 조작을 진행하는데 있어 민족상상의 공동체 구축은 필수적인 것이었다. 중국영화에서 민족적 혹은 국가적 아이덴티티(national identity)의식은 국가에 의해 고취되고 교육을 통해서 깊게 침투하게 된 중국고전 문화와 밀접하게 연계하고 있다. 이에 이 글은 시국(詩國), 중국에서 고전미학 비평범주인 '의경(意境)'심미가 고전문학예술의 으뜸인 시가(詩歌), 근대 이후 서구와 제국주의에 대해 국극(國劇)으로서 민중예술인 경극(京劇), 그리고 집체적 권력에 대한 개체적 저항이면서 동시에 가(家)와 국(國)을 하나로 묶어온 무협(武俠)을 통해 국가상상을 구축하는데 있어 어떻게 작용하고 있는가를 몇 편의 영화를 통해 살펴본다.

2. 시국(詩國), 중국 영화 속의 시가

시(詩)와 노래(歌)가 함께 붙이어 쓰이고 있는 것은 시(詩)가 원시문화에서 개체 혹은 군집의 주술성을 음성적 운율로 읊조린 노래와 연계하고 있음을 보여준다. 미학자 쭈꾸앙치엔(朱光潛)은 『시론 詩論』에서 고대중국의 시가는 음악이나 무용과 그 기원이 같은 것으로 모두 원래 혼합된 예술이었다고 논증하고 있다. 그는 청대 학자 루안위엔(阮元)을 인용하며, 『시경 詩經』의 송(頌)은 그 원래의 뜻이 '춤

2) 베네딕트 앤더슨, 윤형숙 역, 『상상의 공동체』, 파주:나남출판, 2002.

앤더슨은 국가문화의 형성문제를 논술하면서, 민족주의와 민족의식은 인쇄자본주의의 성립과 매우 깊은 관계를 가지고 있다고 지적하고 있다. 신문, 서적의 발행은 서로 다른 공간에 있는 사람들로 하여금 동일한 시간에 다른 곳에서 발생한 사건을 상상할 수 있도록 함으로써 사람들을 시간과 공간적으로 한데 묶어놓는 역할을 했다. 이것이 바로 상상의 공동체의 발생이며, 이러한 상상은 개인의 국가와 민족에 대한 '동일시(identity)'를 구성했다.

추는 모습, 자태(무용)이며, 송시(頌詩)는 노래와 춤의 혼합으로 그 흔적도 매우 현저하다고 했다.³⁾

소리를 통해 읊조리는 노래와 몸짓은 문자로 기록되어 시가 되었다. 시와 노래는 역사를 기록한다. 음악과 문명사회의 발전을 정치적으로 조직화하는 방식을 연구한⁴⁾ Jacques Attali는 ‘기록’을 이렇게 이야기한다: “기록은 항상 사회적 지배의 수단이자 정치의 지주였다. 어떤 테크놀로지가 사용되는가는 상관없다. 권력은 자기의 정통성을 규정하는 정도로만 만족하지 않는다. 권력은 자기가 지배하는 사회를 기록하고 재생산한다. 기록을 비축하고, 역사 혹은 시간을 보존하고, 널리 연설을 분배하였고, 정보를 조작하는 일은 항상 문관 및 사제 권력의 한 속성이었으며, 그것은 율법의 판을 기록으로 한다. ……권력은 실질적으로 날마다 신의 말씀을 육성으로 말하는 사람에게 속하는 것이 아니라 신의 말씀을 재생산 할 수 있는 사람에게 속한다. ……”⁵⁾ 원시 시가는 기억을 돕기 위해 운을 붙인 구어로서 되도록 간결하게 사건을 기록하고 사물을 기재하기 위한 것이었다. 기록으로서의 시, 노래로서의 시는 곧 그 주체가 언어로서 혹은 소리로서 내심세계의 의의를 드러내고 만들어낸다는 것을 의미한다. 이것은 시의 역사가 곧 글쓰기의 역사임을 말해준다. 그렇다면, 중국에서 문인지배계층 글쓰기의 으뜸으로 추앙된 시가 영화에서 테크놀로지화된 시각으로 재인용되고 있는 것은 영화 역시 시의 역사, 곧 글쓰기임을 보여주는 것이다.

중국은 시의 나라, 곧 시국(詩國)이라고 부른다.⁶⁾ 이는 중국이라는 국가정체성이

3) 朱光潛, 『詩論』第1章 詩的起源(『朱光潛全集-第3卷』, 合肥:安徽教育出版社, 1987, 15쪽.)

4) Chow Rey, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, New York: Columbia University Press, 1995. 정재서 옮김, 『원시적 열정-시각, 섹슈얼리티, 민족지, 현대중국영화』, 서울:이산, 2004, 143쪽.

5) 위의 책, 144-145쪽. 원문은 Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, trans. Brian Massumi, with a foreword by Fredric Jameson and afterword by Susan McClary (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985), 87쪽.

6) 시국(詩國)은 聞一多의 『文學的歷史動向』(『聞一多全集 第1卷』, 上海開明書店, 1948)에서 따온 것이다. 그는 “中國是一個詩的國度, ‘從西周到宋, 我們這大半部文學史, 實質上只是一部詩史’”라고 규정하고 있다. 陳平原, 『陳平原小說史論集』, 石家莊:河北人民出版社, 1997에서 재인용.

시를 통해서도 구축되었다는 것을 시사한다. 주나라는 시를 수집하는 관리를 두어 중앙과 지방 제후 각 국의 시가를 채집하도록 하였다. 통치자는 이 시가를 통해 각지의 민속과 민정 및 정치상황을 이해할 수 있었다. 공자가 각 국에 흠어져 있는 시를 모아 『시경』을 편찬한 것은 시에 경전적 지위를 부여함으로써 시가비평의 담론적 권력을 창출한 것을 의미하는 것이었다. ‘경(經)’은 곧 언어(문자)숭배의 유가적 사유를 보여주는 것으로서, 유가의 경학체계 안에서 시는 곧 의의를 생산하는 글쓰기 작업이었다. 『시경』이래로 정립된 중국시의 ‘비홍(比興)’은 작자가 의의를 등장시키는 대표적인 수사법이었다. ‘비홍’의 수사는 초목과 자연경물을 인격의 상징으로 삼는 것으로 발전하였다.⁷⁾ 그리고 이것을 통해 국가와 역사는 인격화되었고 도덕과 우환은 중국시의 내용을 이루는 주된 주제였다. 공자가 과거의 역사를 정리하고 계승하면서 편찬한 경전들을 통해 구축된 경학(經學)은 곧 유가지배 계층의 정치사회적 권력을 유지하고 강화시키는데 필요한 글쓰기 체제의 구축이었다. 그 경전가운데서도 으뜸인 『시경』은 흠어져있던 각 국의 민요를 수집함으로써 중원을 동질적인 문화적 공동체로 통일하는데 결정적인 역할을 하였다. 따라서 『시경』은 중국 문화의 상징체계를 고스란히 가지고 있는 텍스트인 셈이다.

시는 시를 읊조리거나 짓는 행위를 나타내는 동사로 쓰이기도 하고, 노래한다는 의미도 지니게 되었다. 이것은 작자가 내적 의의를 밖으로 표출한다는 의미를 자연스럽게 가지게 되어 시에 기록과 기재한다는 것을 가리키는 의미가 추가되었다. 『사기·사마상여열전 史記·司馬相如列傳』은 시는 공덕을 노래하는 것이라고 하고 있다. 시가 공덕을 노래할 수 있는 것은 시가 제왕의 공적을 기록하고 기재하는 글쓰기로서 가능하다는 것을 전제로 하는 것으로⁸⁾ 공과 덕이 문자언어로서 새겨져야만 가능하다는 것을 적극적으로 의미한다. 『시경』의 구축은 유가시학이 학술

7) 공자의 “知者樂水, 仁者樂山”의 명제와 같이 자연 이미지를 인격적 도덕에 비유하는 것은 ‘비덕(比德)’의 이론으로 발전하였다. 그런데 이것은 미적 주체의 사상 혹은 상상에 이데올로기적 요소가 내포되어 있다. 葉朗, 『中國美學史大綱』, 上海: 上海人民出版社, 1985, 57-58쪽.

8) 楊乃喬, 『佇立與整合: 東方儒道詩學與西方詩學的本體論語言論比較』, 北京: 文化藝術出版社, 1998, 642쪽.

종교적 지위를 쟁취하는 전략으로⁹⁾ ‘중국’을 구축하는데 더할 나위 없이 좋은 글쓰기 형식이 되었다. 이것은 시가 중국역사에서 기록과 보존으로서의 역사와 뗄 수 없는 관계를 가지게 됨을 의미한다. 공자가 오경을 편찬하면서 『시경』을 으뜸으로 취하면서도 역사(『춘추 春秋』)를 택한 것은 필연적인 것이었다. 권력 주체의 언어는 곧 문자로 바꾸어 기록되고 기재되었다. 따라서 『시경』은 중국유가 문론의 최고의 권력적 담론이 된 것이다. 유학이 중국의 정치적 이데올로기가 된 후에, 주체의 내심세계의 정감을 어떤 방식으로 표출하든 간에 시의 목적은 “부부관계를 바로 하고, 효경을 이루고, 인륜을 두터이 하고, 교화를 잘 시키고, 풍속을 좋게 변화시키는 것”¹⁰⁾으로서의 사회적 의무를 실천해야 하고 “감정을 발하지만, 예의에서 그친다(發乎情, 止乎禮義)”는 원칙을 지켜야 했다. 이는 바로 시가 유가경학의 담론적 권력에 절대적인 지배를 받는다는 것을 의미한다. 이제 시는 현대중국영화에서도 그 담론적 지배와 역사를 기술하는 글쓰기가 되었다.

10세기 남당의 황제로 젊은 시절 화려한 삶과 비극적인 생을 마감한 리위(李煜)는 슬픈 시대와 절망을 피를 토하는 듯한 회한으로 그려내었다. 그의 시 『우미인(虞美人)』은 항우의 애첩이었던 우희의 심정을 빌어 고국의 파멸을 슬프고도 처량하게 그려내면서 인간의 끝없는 고뇌를 한없이 흘러가는 강물로 형상했다.

봄꽃 가을달은 언제나 끝나리, 지난 시절은 또 얼마나 그리우리.
 다락방에 지난밤 다시 동풍이 불거늘,
 고국으로 차마 고개를 돌리지 못하는데 달은 휘영청 떠있네.
 무늬 새겨진 난간, 옥섬들은 옛 모습 그대로인데, 그 곱던 얼굴만은 사라지고.
 그대 내게 시름이 얼마나 되느냐고 물으면,
 아, 봄강은 동쪽으로 동쪽으로 흘러가는 것 같다고.¹¹⁾

9) 위의 책, 77쪽.

10) 『毛詩序』, “經夫婦, 成孝敬, 厚人倫, 美教化, 移風俗.”

11) 春花秋月何時了, 往事知多少. 小樓昨夜又東風, 故國不堪回首月明中. 雕欄玉砌應猶在, 只是朱顏改. 問君能有幾多愁, 恰似一江春水向東流.

마지막 시구, ‘一江春水向東流’는 1940년대 말 중국영화사의 기념비적인 작품의 제목이 되었다. 요동치는 역사적 혼란 속에서 평범한 한 가족사를 그려내고 있는 영화는 봄강의 화면을 영화의 처음과 시퀀스 전환마다 번갈아가며 인서트함으로써 애환적인 시적 정서를 영화서사에 끌어들이고 있다. 또한 영화는 처자를 두고 고향을 떠나 있는 아들의 비정과 반역사적 행위를 아들을 그리며 바느질하는 어머니의 모습과 대조시키고 있다. 이를 두고 중국비평은 관객들에게 당대 맹교(孟郊)의 「유자음(遊子吟)」의 시구를 연상시키고 있다고 평하고 있다.

어머니 손에는 실, 떠들이 자식의 옷
 떠날 때 촘촘히 꿰매노니 행여 먼 훗날 돌아올세라.
 누가 마디 풀만한 마음으로 춘삼월 어머니 사랑을 갚겠냐했노요.¹²⁾

『시경』의 전통을 강조했던 시인으로서 맹교는 자식의 효의 관념을 ‘마디 풀’로 표현하고 있다. 영화에서 반복적으로 나타나는 항일전쟁의 모습과 9.18사변 후의 상하이로 몰려든 피난민의 장면은 역시 반복적으로 삽입되고 있는 강물이 떠올리는 시적 정서를 역사와 국가 아이덴티티와 밀접하게 결합시키고 있다. ‘효’가 정치적 색채를 띠는 국가 혹은 민족에 대한 ‘충’과 결합하여 우국의 정서를 드러냄으로써 도덕과 정치가 결합하고 있는 예이다. 중국문화전통에서 ‘효로써 임금을 받드는 것(以孝事君)’은 곧 윤리도덕이 정치적 도덕으로 전환된 것이다. 영화는 제국주의의 침략이라는 국가적 생존위기를 극대화시키기 위해 여성의 비극적 상황을 전쟁과 같은 국가적 시련과 연결하고 있다. 그리고 이러한 위기의 타파는 전통적인 도덕가치관과 시적 의경을 통해 이루어지고 그 결실이 국가 이미지의 구축임을 여실히 보여주고 있다.

중국인의 심미적 가치를 드러내고 민족성을 그려낸 시로 회자되고 있는 당(唐)대 리상인(李商隱)의 시 『야우기북 夜雨寄北』은 수 천리 떨어져 있는 부부의 정을

12) 慈母手中線，遊了身上衣。臨行密密縫，意恐遲遲歸。誰言寸草心，報得三春暉。

‘파산에 내리는 밤비 巴山夜雨의 이미지에 실어 이별의 비애를 그려내고 있다.

당신은 언제 돌아오느냐고 물으시지만, 아직 때가 되지 않았지요.
 파산에 밤새 내린 비가 연못에 넘치고
 어느 날 돌아가 창가에 앉아 함께 등화를 자르며
 파산에 비 내리던 때를 도란도란 주고받을 때 오려나.¹³⁾

이것은 현재와 미래의 시간을 시인이 처한 현재의 공간을 통해 연결하고, 미래의 모습을 창가에 앉아 함께 촛불심지를 자르고 있는 모습으로 형상화하고 있다. 그래서 현실의 고독감과 그리움은 미래의 허환적인 시공간으로 발전해서 독자에게 시대와 인생에 대한 고뇌를 심미적 가치로 고양시키고 있다. ‘파산에 내리는 비’의 슬픈 이미지는 중국독자에게 역사 속에서 가족 간의 이별과 그리움을 그리고 있는 전형적인 이미지로 새겨져, 동명 영화 「파산야우巴山夜雨」(吳貽弓, 1980년)에서 문화대혁명시기 지위와 연령에 관계없이 희생된 인물들의 비극적인 역사를 통합하고 인민정서를 민족 내부의 민족적 혹은 지역적 차이를 넘어 모든 인민에게 보편적 비극으로 확장시켜 새로운 시대와 국가체제로 수렴하고 있다. 이 때 시가 우려내고 있는 의경의 심미적 공감은 영화서사 속에서 절대적으로 작용하고 있다. 이것은 우리의 논의에 매우 시사적이다. 고전 시가의 시구가 천여 년 동안 중국독자에게 전해주는 미적 정서가 현대영화에서 번역되어 어느 상징보다도 강력하게 연상효과를 일으킴으로써 항구적인 국가 이미지를 형성하고 있는 것이다.

쨥쥘리(鄭君里)감독의 「린즈어쉬林則徐」(1957년)는 린즈어쉬가 영국과의 일전을 앞두고 평팅쥘(鄧廷楨)을 떠나보내는 시퀀스에서, 배가 멀리 사라지는 것을 아쉬워하며 떠나는 배를 조금이라도 더 멀리 바라보려고 산언덕으로 달음질치며 바라보는 장면의 미장센과 쇼트 구성을 이백의 시 『황학루에서 광릉으로 떠나는 맹호연을 보내며 黃鶴樓送孟浩然之廣陵』의 “외로이 떠있는 배 그림자 멀리 푸른 하늘가에

13) 君問歸期未有期, 巴山夜雨漲秋池. 何當共剪西窗燭, 却話巴山夜雨時.

사라져, 장강이 하늘 끝으로 흘러가는 것을 바라보노라(孤帆遠影碧空盡, 惟見長江天際流)와 왕즈후안(王之渙)의 시 『황학루에 오르며 登黃鶴樓』의 “천리 만리 밖으로 더 보고자, 누각 위로 더 높이 오르네(欲窮千里目, 更上一層樓)”에서 착안하고 있다. 그리고 이 시퀀스를 이어서 바다 위에 몰려오는 수많은 영국전함들의 장면을 보여 준다. 이것은 피압박국 중국과 제국주의 국가인 영국을 매우 선명하게 대비시키는 효과를 통해, 서정시의 나라 중국을 상상하게 함으로써 국제적 위기 속에 처한 당시 관객의 국가적 동일시를 꾀하고 있다. 50년대 말 외교적 위기에 처하여 전통시가를 통해, 즉 비전투적인 방식으로 식민주의와 제국주의에 저항하고 상상적인 역사공간을 만들어냄으로써 관객의 국가 동일시에 성공하고 있다.

1960년대 초 「고목봉춘」(1962년)¹⁴⁾은 사회주의 중국의 건설을 마오쩌둥(毛澤東)의 신화와 매개하고 있다. 감독은 미장센을 구성하면서 스토리의 흐름이 어떻게 마오쩌둥의 시 『송운신(送瘟神)』의 시적 정서와 호응하는 지를 고려하고 있다. 영화 속에서 쿠메이즈와 땡거가 헤어진 후 모자는 황량한 들판과 무덤들을 찾아 헤매며 쿠메이즈를 부른다. 이 때 카메라는 트래킹하고 화면 밖에서 노래 소리가 들린다:

푸른 산 푸른 물은 굽이굽이 절로 많은데, 명의 화타도 전염병은 어찌할 수 없는가.
 마을마다 쑥덩굴 우거지고 사람들은 뿔뿔이 사라져, 적막한 집집마다 귀신 노래
 들린다.¹⁵⁾

모자의 그림자는 멀어지고 사망천지는 황량한데, 화면에는 죽은 버드나무 가지, 고목, 무너진 담자락, 끊어진 거미줄, 북풍에 떨고 있는 시든 갈대꽃, 늪의 죽은 물을 몽타주하며 을씨년스런 기운을 표현하고 있다. 이어서 음악이 바뀌고 마오주석

14) 「고목봉춘」은 중국영화사에서 중국전통산수화인 수묵화의 색조와 원근법을 영화에 시도한 영화 가운데 하나로, 이는 감독이 기존의 촬영방식, 자연 조명 및 무대적 미장센을 깨고 새로운 시도를 한 것으로 중국영화사적 의의가 있는 작품이다.

15) 綠水青山枉自多, 華佗無奈小蟲何。千村辟癘人遺矢, 萬戶蕭疏鬼唱歌

의 시구를 노래한다. 이 시가 『송운신』이다.

땅에선 하루에 팔 만리를 내닫고, 하늘을 노닐며 멀리 수천 강을 굽어본다.
 소치는 아이에게 역귀의 일을 묻고자 하나,
 하나같이 슬픔과 기쁨이 흘러가는 물결을 쫓는다.¹⁶⁾

“카메라는 연속적으로 트래킹하고, 버드나무는 바람에 춤추고, 복숭아는 취한 듯하고, 목동은 멀리서 피리를 불고, 피리소리는 나무의 가지 끝에 불려와, 위풍당당하게 아름다운 구름 위로 훑날리고, 다시 점점 푸른 물 푸른 산 아래 바쁘게 수확하는 금빛 들판으로 내려가 벌써 어른이 된 쿠메이즈에게 다가간다.”¹⁷⁾ 화면의 미장센은 시퀀스의 정서에 맞는 어두운 이미지들과 밝은 이미지들을 대조적으로 몽타주하여 이미지를 콜라주처럼 붙여놓음으로써 전체 정서를 불러일으키는 효과를 내고 있다. 감독의 이와 같은 연출은¹⁸⁾ 곧 신중국의 풍경이었다. 마오쩌둥의 시는 사회주의 중국을 인민에 대한 사랑이 넘치는 약동하는 국가로 새롭게 수사한다. 중국은 마오쩌둥의 시읽기에 의해 도덕적인 지도자와 인민이 넘치는 ‘마오쩌둥주의 유토피아’¹⁹⁾로 형상화된다.

50년대 말 이후 중국의 정치경제적 상황과 국제질서 속에서 국가 신분문제는 필연적으로 민족정신문제를 다시 공고히 하는 문제였다. 앤더슨의 ‘상상의 공동체’가 가리키는 것은 집체적 신분의 구축이 가상적인 개념에 의지하는 것이 아니라 구체적인 문자와 언어에 의해 형성되는 픽션이며, 기술적인 도움을 통해 흩어

16) 坐地日行八万里，巡天遥看一千河。牛郎欲问瘟神事，一样悲欢逐逝波。

17) 鄭君里, 『畫外音』, 北京:中國電影出版社, 1979, 201-203쪽.

18) 쟁권리는 『畫外音』(北京:中國電影出版社, 1979)에서 이 외에도 전동경극 속의 기법 등을 운용하였음을 상세하게 기술하고 있다.

19) ‘마오쩌둥주의 유토피아’는 쉰우닝이 『想像中國』에서 중국혁명 이후 서구인들이 중국에 대한 충분한 지식을 가지고 있지 않은 상태에서 중국혁명과 1960년대 강력한 반소의식을 가진 중국에 대해 동정과 주목을 하면서 이국적인 중국을 상상한 것을 가리키며 만들어낸 조어이다. 중국을 상상하는 주체는 다르지만 실제의 중국으로부터 소외된 중국을 가리키고 있는 점에서 여기서 사용해도 무방하리라고 본다. 周寧, 『想像中國-從“孔教烏托邦”到“紅色聖地”』, 北京:中華書局, 2004를 참고 할 것.

져 있는 커뮤니티들에게 전달됨으로써 형성되는 신분적 정체성을 의미한다. 그렇다면 위 영화들에서 상상의 공동체의 구축은 전통시를 영상화하는 방식으로 이루어져 국가신화를 공고하게 하고 있는 것이다.

마오쩌둥의 신화가 최고조에 달한 문화대혁명이 종결된 뒤 국가는 그 글쓰기 신화의 해체를 통해 문화적 정체성을 새롭게 기술한다. 80년대 초 『황토지 黃土地』(陳凱歌, 1983년)에서 민가를 수집하는 공산당 팔로군 병사 꾸칭은 바로 흠어져 있는 시를 기술하는 사람을 의미한다. 여주인공 추이차오와 척박한 땅을 일구며 사는 농부가 부르는 노래는 꾸칭의 펜을 통해 기록되고, 다시 영화는 한족문화 변방에 마이너리티문화로서의 또 다른 중국이 존재함을 들려주고 보여준다. 꾸칭의 “베껴 쓰는 행위를 통해, 음악은 여기서 당이 표상하는 국가적 정체성과, 개인의 정체성 사이의 투명한 상호성을 강요하는 장이 된다.”²⁰⁾

시와 노래는 국가정체성과 밀접하게 관계하고 있다. 공자는 지방의 각 국에서 온 제자에게 『시경』의 시 속에 나오는 각종 식물과 동물의 상징들을 가르쳤다. 그리고 그들은 정부의 관료로 진출하고 중국은 시국이 되었다. 이것은 중국이라는 통일체의 상징체계가 문화적 정치적으로 통합을 갖게 되는 과정을 설명해주고 있다. 『황토지』의 꾸칭이 바로 상징체계를 구축하는데 있어 관료의 역할이라면, 추이차오를 구원하지 못하는 그는 상징체계구축, 곧 역사와 국가 기술(記述)의 실패를 말한다. 따라서 중국영화에서 국가의 형상은 국가 내부에 존재하는 중심과 주변, 그 차이의 균열이 부재하는 것으로 쓰일 수는 없다. 시와 노래는 국가를 형상하면서도 동시에 민족 안에 자아와 타자의 이중성이 존재함을 역설적으로 보여준다. 5세대영화의 오리엔탈리즘에 대한 비판은 중국문화 안에 이미 존재해온 단일한 문화 혹은 국가의 균열을 드러내주고 있는 셈이다.

20) 레이 초우 저, 정재서 옮김, 『원시적 열정 - 시각, 섹슈얼리티, 민족지, 현대중국영화』, 서울:이산, 2004, 141쪽.

3. 국극(國劇)과 시, 「패왕별희」

경극은 희극, 노래, 무용, 회화, 문학과 무예 등을 하나로 묶고 있는 중국의 토착적인 연행예술형식이다. 따라서 중국의 전통사상과 밀접하게 내재적 관계를 가지고 있다. 이것은 경극이 고전중국을 표상하는 중요한 문화적 표지임을 시사한다. 경극의 연원은 고대로 거슬러 올라가지만, 그것이 완성된 예술형태를 갖춘 시기는 그리 멀리 소급해가지 않는다. 경극 역시 초기에 여러 지방에서 공연되던 지방극들이 베이징에 올라와 상연된 지방극일 뿐이었다. 그러나 이후 베이징의 관객과 청(淸)조의 지원 아래 여러 세대에 걸쳐 완성된 뒤 중앙의 극 곧, 경극이 되었다. 저자거리에서 연행되던 경극에 대한 근대 중국문인들의 학술적인 연구는 그 시사하는 바가 사뭇 예사롭지 않다. 왕궈웨이(王國維)가 쇼펜하우어의 사상을 빌어 청말 소설 『홍루몽 紅樓夢』의 철학적 의의를 해석하고, 중국희극을 근대학문으로서 연구한 것은 바로 ‘國학의 구축을 위한 작업이었다. 공자가 전국에 흩어진 시를 모아 『시경』을 편찬한 것처럼, 한낱 지방 대중극이었던 경극의 성립은 통일된 근대중국의 구축작업과 연계되어 있음을 암시하고 있다.

1896년은 영화가 중국에 들어와 전통적인 민간오락형식인 ‘그림자극(影戲)’이라고 불리고, 점차 중국 지식인 사이에서는 민족주의가 논의되기 시작한 시기였다.²¹⁾ 1905년 중국인이 찍은 최초의 영화 「딩궈산(定軍山)」이 바로 경극배우로 이름을 날리던 탄신페이(譚鑫培)가 주연한 경극의 기록이었다는 사실은 중국문화가 부하하

21) 葛兆光是 바로 이 시기 중국지식인들의 사상적 전환에는 두 가지 사고가 기초하고 있었다고 설명한다. 첫째는 약육강식의 현실 속에서 보편적인 세계주의 관념으로, 세계는 필연적으로 서구열강과 같은 방향으로 발전할 것이라는 믿음이었고, 다른 하나는 민족과 국가가 강대해야만이 열강과 같이 세계의 현존 질서 속에 편입될 수 있다는 믿음으로서 민족주의 관념의 형성이다. 葛兆光, 『中國思想史 第二卷—七世紀至十九世紀中國的知識、思想與信仰』, 上海復旦大學出版社, 2000, 680-681쪽.

고 있는 민족영화로서의 중국영화의 삶을 예시하는 것이었다. 「패왕별희」는 1905년 만들어진 경극으로 중국에서 민족주의의 논의가 활발해지고 중국영화가 등장한 시기와 정확하게 일치한다. 그리고 영화 「패왕별희」 속의 시대는 경극 「패왕별희」의 역사로부터 정확하게 20년 뒤인 1925년부터 시작한다. 패자의 역사인 항우와 우희의 삶과 죽음의 이야기인, 경극과 영화 「패왕별희」는 바로 세계주의와 민족주의의 틈 사이에 있던 ‘중국’에 관한 국가담론이다.

랴오빙후이(廖炳惠)는 「패왕별희」가 당대 중국영화에서 차지하는 무게와 문화적 의의를 두 가지로 보고 있다. 먼저 그 하나는 국제적 공공영역에서 전통경극의 대가인 메이란팡(梅蘭芳)이 불러온 중국문화와 민족상상이 영화의 영역 속에서 일으킨 영향이다. 그리고 다른 하나는 이 영화 속에서 희극성과 성별, 시대, 역할의 아이덴티티가 만들어낸 문화적 의의이다.²²⁾ 그녀가 인용하고 있는 Partha Chatterjee에 의하면, “민족은 그의 방언, 민족문화의 정수 그리고 커뮤니티 문화 속의 드라마, 문학, 종교 등, 이른바 정신적인 측면을 통해 민족적 상상을 창조함으로써, 민족국가가 직면하고 있는 외세의 강압적 권력이 구성한 물질적 힘과 연계하여, 내부적으로는 전통문화를 핵심으로 단결함으로써 민족적 아이덴티티를 달성한다.”²³⁾고 한다. 따라서 이에 근거하여 랴오빙후이는 전통희극은 국민정신영역의 응결에 있어 매우 중요한 효과를 가지고 있음을 강조하고 있다.

또 Homi K. Bhabha는 국가(혹은 국민)개념을 일련의 서사구조로서 그 곳에 기입된 시간적 차원을 강조하고 문화적 정체성의 상징적 정서적 근원으로서 구성하고 있다.²⁴⁾ 국가가 생존해가려면 오래된 이야기와 전설 그리고 신화를 수시로 인용하거나 재해석을 통해 현재의 존재를 긍정해야 한다. 근대국가의 흥기는 바로 그

22) 鄭樹森/編, 廖炳惠/導論, 『文化批評與華語電影(Cultural Criticism and Chinese Cinema)』, 臺北麥田出版, 1995, 139-140쪽.

23) Partha Chatterjee, *The nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*. Princeton UP, 1993. 위의 책, 140-141쪽에서 재인용.

24) Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, 1994. 나병철 옮김, 『문화의 위치 - 탈식민주의 문화이론』, 서울:소명출판, 2002, 277-332쪽.

의 과거를 사실적인 수법으로 묘사하고 다양한 신화를 각인해감으로써 역사의 일부가 되는 데 성공한 것이다. 중국영화가 국가를 기억하는 방법으로 그 서술기법이 매우 정교하게 전통적인 역사기술방법을 닮고 있다. 고대 역사서인 『좌전』의 편년체적 시간서술은 민족의 역사와 기억을 드러내고 있는 영화들에서 쉽게 발견된다.²⁵⁾ 그 예로 「봄강은 동쪽으로 흐르고」는 1937년 7·7 노구교 사건 → 동년 8·13 일본군 상해 파병 → 1941년 까지 8년 동안의 항전 시기를 민국26, 민국27, 민국28 등 구체적인 시간을 자막으로 처리하며 여주인공이 겪는 인옥의 시간을 순차적으로 서술하고 있다. 「패왕별희」 역시 1920년대 북양군벌시대로부터 시작하여 1979년 문화대혁명 직후까지 50여 년간의 시기를 자막으로 처리하며 경극과 배우의 운명을 역사적으로 보여준다. 이 시기는 중국이 북벌전쟁, 일본제국주의의 본토 침탈, 국민당과 공산당의 내전, 대만과 대륙정부의 성립, 그리고 문화대혁명이라는 국가 동란시기로서 분열과 통일, 그리고 폭력과 상흔의 역사였다. 그러나 「패왕별희」는 이 역사적 사건 사이에서 일어난 중국분열의 역사를 보여주지 않는다. 그저 오천 년 역사를 가진 중국, 곧 경극을 표상하고 있을 뿐이다. 영화는 중국의 불변하는 항구적인 문화전통의 수식으로서 경극이라는 이 전통예술의 지위와 미학적 가치가 이와 같은 역사적 동란에도 불구하고 변함없이 지속되고 있음을 일깨우고 있다.²⁶⁾ 이것은 무엇을 의미하는 것일까? Partha Chatterjee의 견해를 적용해보면, 영

25) 중국영화서사에서 좌전의 편년체적 역사기술과 같이 순차적 시간서술은 일정한 서사전통이 되고 있다. 소인물로 대역사를 기술하는 서술방식에 있어 장시간의 역사적 사건 속에서 인물과 가족의 비환을 그려내는 영화 뿐 아니라 애정을 소재로 하는 영화에 있어서도 인물 간의 과거를 재구성하는 데 있어 플래시백 등의 기법을 억제하고 순차적인 시간서술은 중국관객의 전통적인 수용의식과 밀접한 상관성을 가지고 있다. 이를 중국역사서술전통과 연계하고 있는 연구로 林黎勝, 「中國人敘述傳統對中國電影時間處理的影響」(『電影藝術』, 1997年 第5期, 14-19쪽.)을 참고 할 것.

26) 대만의 國立中央大學 영문학교수인 林文淇는 「戲 歷史, 人生: 「霸王別姬」與「戲夢人生」中的國家認同」(『中外文學』第23卷 第1期, 139-156쪽. 또한 본 논문은 Graeme Turner의 *Film as social practice*의 중문 역서인 電影的社會實踐 遠流: 臺北, 1997의 부록(215-236쪽)에도 실려 있다)에서 대륙영화 「패왕별희」 속의 京劇과 대만 영화 「戲夢人生」 속의 布袋戲가 어떻게 national identity를 구축되고 있는가를 비교분석하고 있다. 「패왕별희」에서 경극과 동일시된 문화적 정체성은 국가적 정체성의 항구성과 일치하고 있음을 논하고 있다. 본 논문도 그의 논거에 힘입고 있다.

화 「패왕별희」는 우선 주인공의 어린시절 경극배우의 혹독한 훈련과정을 통해 그 전통문화예술훈련과정을 회상하거나 추억하는 방식으로 관객에게 전통문화와 지역문화에 대한 이해를 불러일으킴으로써 민족문화상상을 창조하고 있는 것이다.

처음 영화는 베이징의 저자 거리에서 사람들에게 경극은 본래 중국인이 즐기던 민간대중예술이지만 그러나 한갓 보여줌을 파는 예술이 아님을 엄격한 사부의 태도를 통해 보여준다. 1920년대 북양군벌시대에 경극은 전례 없는 성황을 이룬다. 사부는 경극이 이처럼 성행한 적은 없었다고 말하며 “경극을 듣고 이해하지 못하는 자는 사람이 아니다”라고 말한다. 경극이 온 중국인이 즐기는 그래서 그 안에 중국인의 전통정신이 살아 움직이고 있음을 강조하고 있는 것이다. 따라서 군벌 → 국민당 → 일본군 → 공산당으로 세상이 바뀌어도 「패왕별희」에 대한 중국관객의 태도는 국가 아이덴티티 위기를 초래하지 않는다. 1911년 이후 국민당통치의 공화시기의 중국(Republican China)과 1949년 이후 공산당 통치의 사회주의 중국(Socialist China)²⁷⁾의 국가정체적 차이조차 삭제되고 경극을 통해서만 중국을 상상하고 중국을 구축하는 과정을 보여줌으로써 관객에게 국가적 동일시를 불러오고 있다. 항전시기 일본군들에게 경극은 국가 혹은 민족문화를 상징하고 표상하는 것으로 그려진다. 이것은 국토는 일본제국주의의 군화발에 유린되어도 경극만은 국가와 민족자존을 상징하는 것으로 쓰이고 있음을 보여준다. 일본이 패망한 이후 국민당 군이 무대에 올라온 것을 두고 샤오루는 일본군조차 이렇게 경극에 무례하지는 않았다고 외친다. 또 문화대혁명시기 전통적인 경극에 대한 새로운 형식으로서의 개혁요구에도 디에이는 경극은 그 형식과 내용이 변함없이 지속되어야 한다고 항변하고, 문화대혁명이 종결된 이후에도 경극은 소멸되지 않는다.

하지만 디에이는 우회로서 죽는다. 우회의 죽음은 전통과의 결렬을 암시한다. 마이진후아(戴錦華)는 인물 사이의 충절과 배신에서 현대중국의 정치와 역사적 운명을 읽는다. “디에이의 형상과 운명은 바로 서구문화의 거울에 비친 동양 예술가

27) 鄭樹森/編, 『文化批評與華語電影(Cultural Criticism and Chinese Cinema)』, 臺北麥田出版, 1995, 188쪽.

의 역사와 문화적 운명의 모습이며, 그것은 포스트콜로니얼 컨텍스트 속에서 제3세계 지식인/예술가가 갖는 가장 큰 비애이며 문화적 숙명이다.”²⁸⁾ 라고 말하고 있는 것은 바로 오로지 한 남자와 전통경극에의 집착을 보이는 디에이로부터 중국을 읽은 것이다. 이천여 년 전 초와 한의 싸움에서부터 문혁 후의 현대까지 우회는 여전히 죽음으로써 패왕과 이별한다. 영화 속의 역사와 현실은 아무것도 달라진 것이 없다. 이로보아 「패왕별회」에서 역사는 국가와 동일시된 경극예술이 연출되는 무대일 뿐이다. 경극에 심취한 원대인이 법정에서 말한 바와 같이 경극은 중국의 국수이며 민족정신과 국가존엄을 상징한다. 경극에 대한 존경은 곧 국가에 대한 존엄이다. 경극은 시대를 초월하는 실체로서 정치체제와 사회체제의 차이를 삭제하고 국가를 구축하지만, 그러나 동시에 자신은 사라져야하는 것으로 구조화된다. 그래서 경극은 통일과 삭제를 동시에 지니고 있다.

디에이가 집착하고 있는 오직 한 남성에 대한 절개는 결국 역사의 권력적 질서와 성별 질서가 규정하고 있는 이상적인 여성성을 지닌 진정한 중국여성으로 상상하게 한다. 그러나 디에이는 어떤 시대에도 어떤 관중 앞에서도 노래하고 춤을 춘다. 이것은 경극 속의 인물 우회가 한과 분열되어 있는 초나라와 초패왕을 향한 절개를 위해 죽는 것과는 사뭇 다른 것이다. 유가적 질서는 한 지아비에 대한 사랑과 국가에 대한 충성, 이 두 상위적 가치의 충돌에서 보다 상위적 가치는 국가에 대한 충성임을 규정한다. 그러나 디에이는 국가 대신 지아비인 샤오루를 살리기 위해 일본제국주의 앞에서도 노래를 한다. 국가는 그녀(혹은 그)에게 중요한 것이 아니다. 일본제국주의에 대한 경극 봉사는 곧 국가에 대한 모욕이며 유가전통질서의 해소이다. 경극이 곧 국가라는 명제가 해체되는 사이 그러나 비극적 역사는 어느새 다시 국가를 새겨넣고 있었다. 바로 역사 속 시와 노래를 통해서였다.

사부는 어린 제자들에게 경극 「패왕별회」 속의 항우와 우회의 비극과 교훈을 이야기한다. 항우의 군사는 해하에서 한의 계략에 밀려들어 겹겹이 포위된다. 한밤

28) 戴錦華, 『霧中風景——中國電影文化 1978-1998』, 北京:北京大學出版社, 2000, 291쪽.

중 '사면에서 초나라 노래'소리가 들려온다. 초나라 군사들은 그리운 고향 노랫소리에 눈물을 흘린다. 천하장사 항우의 뺨에는 어느덧 몇 줄기의 눈물이 흘렀다. 쓰마치엔은 『사기·항우본기』 말미에 태사공의 말을 빌려 항우의 잘못을 꾸짖고 있다. “……스스로 공로를 자랑하고 자신의 사사로운 지혜만을 앞세워 옛것을 스승삼지 아니하며……몸은 동성에서 죽으면서도 아직 깨닫지 못하고 스스로 책망하지 않았으니, 이는 잘못된 것이었다. 그리고는 끝내 '하늘이 나를 망하게 하는 것이지, 결코 내가 싸움을 잘하지 못한 죄가 아니다'라는 말로 핑계를 삼았으니 어찌 잘못된 일이 아니겠는가”²⁹⁾ 그러나 사부는 “하늘이 시기하고 유방의 모략으로 패왕은 죽음에 이른다.”고 가르친다. 사부에게서 패왕의 역사는 패배의 역사이지만 그러나 패왕은 진정한 영웅으로 해석된다. 이 비극적인 영웅의 이야기는 우희의 죽음에 관한 대목에서 절정에 이르고 다시 시로 극대화된다. 우희는 항우의 노래에 맞추어 춤을 춘 뒤 마침내 항우의 보검을 뽑아 가슴에 꽂고 자결한다. 사부의 이야기를 카메라는 우희가 스스로 자신에게 칼을 대는 장면을 그린 두루마리 그림으로 펼쳐 보여준다. 이때 화면은 전쟁터의 말발굽소리와 아우성치는 소리를 배운다. 그리고 쇼트는 바뀌어 혹독한 경극 훈련을 받는 소년들이 강가에서 소리쳐 노래한다. 바로 항우가 비분강개하여 지어 읊은 시이다.

힘은 산을 뺏고 기개는 세상을 덮을 만하건만, 시운이 불리하고 추는 가지 않누나.
추가 가지 않으니 어찌해야 하는가, 우여, 우여, 그대를 어찌할 거나.³⁰⁾

항우의 이야기에는 슬프고 아련한 패자에 대한 연민이 들어있다. 그래서 그의 이야기는 역사 기술을 뛰어넘는다. 두보는 “승패는 병가도 기약할 수 없으니, 수치를 보듬고 부끄러움을 참으니 이야말로 남아로다”³¹⁾라고 항우를 추켜세웠다. 사부

29) 본 『사기본기』의 번역은 정범진 외 옮김, 『사기본기』, 서울:까치, 1994, 251쪽에서 인용한 것이다.

30) 力拔山兮氣蓋世，時不利兮驪不逝，驪不逝兮可奈何，虞兮虞兮奈若何。

31) 勝敗兵家不可期，包羞忍恥是男兒。

는 항우를 하늘이 시기한 민족영웅으로 보고 있다. '하늘의 뜻'은 중국에서 어떤 법도보다 초월적인 도덕적 공간이다. 하늘의 뜻과 인간의 무상은 밀접하게 연결되어 관객에게 시적 의경을 불러일으킨다. 역사와 삶의 무상에 대한 탄식 속에는 인간의 자각이 함축되어 있다. 굴원(屈原)은 「천문 天問」에서 하늘을 향해 인간과 신을 둘러싼 천지만물에 대해 묻고 있다. 이것은 하늘의 도로써 인간사를 헤아려보는 것이었다. 이후 수많은 중국시인들이 시를 지어 하늘에 묻고 있다. 이백(李白)은 “푸른 하늘에 달은 언제 뜨는가? 내 오늘 술잔을 멈추고 문득 묻노라.”³²⁾ 라고 했고 소동파는 “달은 어느 때 떠오르는가? 술을 들어 푸른 하늘에 묻는다. 하늘의 궁궐을 알지 못하고, 오늘밤이 어느 해인가?”³³⁾ 라고 읊었다. 달에 묻는 것은 곧 하늘에 묻는 것으로 하늘(天)은 상상 속의 세계이다. 그러나 그것은 하늘의 신비를 파헤치고자한 것이 아니라 기실 인생이 유한한 것을 탄식한 것이다. 인간사의 주재자로서의 하늘과 인간의 세계는 상상 속에서 화해하고 있다. 이는 삶의 철리에 대한 사색이며 자각이다. 유한한 인생을 탄식하는 것에 머물지 않고 인간과 역사에 대한 각성이 있었기에 시의는 심미적 깊이를 더했다.

그래서인가, 이 시와 노래가 던지고 있는 역사와 인생에 대한 무상감은 수 천년 동안 중국문학과 예술이 표현해낸 것이었다. 그리고 그곳은 중국이 상상하는 심미적 공간이었다. 문화적 가치는 그 문화주체가 즐기는 심미적 가치로 표현되는 것처럼, 경극 「패왕별희」에서 항우의 노래는 어느 것으로 대체할 수 없는 심미적 작용을 하고 있다. 「패왕별희」의 배경은 초와 한의 국가분열의 역사시기이다. 국가적 동일시가 분열의 역사를 통일한 유방에 대한 숭고감에서 오는 것이 아니라, 패배의 역사인 항우와 우회가 새긴 무상감, 그 비극적 정서에서 온다면, 항구적인 중국으로서의 경극이라는 기호는 어느새 “항구적인 중국은 곧 역사와 시가 속의 시의”라는 등식으로 바뀌는 듯하다. 나라는 망해도 산하는 그대로이듯, 시적 의경은 항구적이다. 경극 속의 역사적 인물이 중국인민들에게 천 년 넘도록 새겨온 시의(詩

32) 青天有月來幾時，我今停杯一問之。(「把酒問月」)

33) 明月幾時有，把酒問青天。不知天上宮闕，今夕是何年。(「水調歌頭」)

意)는 국가를 구축하고 국가에 폭력을 정당화한다.

폭력은 역사와 도덕의 이중적 수사를 거친 이후에야 비로소 독자와 관객을 설득할 수 있다. 따라서 정의로운 폭력은 도덕적인 동시에 민족적이다. 국가가 인민에 대해 합법적 폭력과 억압을 가하는 것은 근대국가성립의 전제를 이룬다. 사부의 폭력성은 어느새 관객에게 설득력 있게 형상화되어있다. 전통문화수호를 위해 근대국가 중국은 폭력성을 스스로 정당화한다. 경극의 아버지로서 사부는 경극의 가치를 가르치는 것에서부터 마지막으로 경극 「임충야분 林忠夜奔」의 영웅적인 모습을 시범으로 보이는 도중에 죽어간다. 영웅 임충의 말로에 대한 비분과 비애를 토로하고 있는 경극의 내용처럼 그 자신이 영웅의 비극성에서 중국인의 정신을 가르치는 중국전통문화의 수호자이면서 무법시대의 공정하고 합리적인 인물로 그려진다. 사부가 우회의 죽음을 이야기하는 시퀀스는 「영웅」에서 중국역사와 폭력의 결합을 예감하는 장면이다. 사부의 이미지는 곧 고대중국을 표상하며 구사회와 가정 속의 “엄한 아버지의 이상적인 이미지”³⁴⁾이다. 그는 경극학교에서 절대적인 권력자로 질서의 집행자이며 잔혹한 폭력의 집행자이다. 또 디에이와 샤오루가 서로 반목하여 함께 경극을 하지 않는 것을 나무랄 때는 이상적인 엄한 아버지의 이미지이다. 그의 매질은 관객에게 훗날 중국현대사의 문화대혁명의 폭력을 하나로 연계하도록 한다. 이것은 바로 천카이거가 문화대혁명의 역사를 중국 오천년 봉건질서의 모순과 동일시한 것과 같다.

아이들은 스스로 그 앞에 장방형 의자를 가져와 매를 맞아야 하고 몽둥이를 가져오고, 한 칸에 서서 큰 소리로 규칙들을 소리쳐 외움으로써 사부가 내리는 징벌의 정당성을 받아들이도록 강요된다. 도망쳐 나온 샤오라이즈는 경극을 보고 심취되어 눈물을 흘리며 말한다. “얼마나 맞아야 저토록 잘할 수 있을까?” 국가, 곧 경극은 사부의 폭력을 통해 성장한다. 사부의 냉혹한 매질 앞에서 샤오라이즈는 마지막 당후루를 삼킨다. 샤오라이즈의 죽음에도 아랑곳하지 않고 사부는 더욱더 엄

34) 戴錦華, 『霧中風景——中國電影文化 1978-1998』, 北京:北京大學出版社, 2000, 292쪽.

격해지고, 더욱 엄숙하게 제자들 앞에서 중국의 신화, 패왕과 우희에 대해 이야기한다. 패왕의 역사는 패배의 역사이지만 그러나 그에게서 패왕은 진정한 영웅이며 우희는 참된 여성이다. 사부는 패왕의 비극과 우희의 절개를 통해 사람됨의 도리를 이야기한다. 어린 디에이는 사부가 이야기하는 우희의 비극적인 역사를 듣고 눈물을 흘리고, 사부가 전하는 우희의 이야기에서 시심(詩心)을 새기고 교훈을 받아들이는 듯 스스로의 뺨을 때린다. 사부가 강요한 여성의 역할과 그것이 파생한 종사일부의 가르침은 곧 전통문화의 폭력성이 성취한 것이다. 이를 두고 타이진후이는 “디에이는 『패왕별회』 속의 시이며, 그 시구는 역사폭력에 의해 쓰인 것”³⁵⁾이라고 적시한다. 사부의 영웅관은 “스스로 공로를 자랑하고 자신의 사사로운 지혜만을 앞세워 옛것을 스승삼지 아니하며, 패업의 공업이라고 하고는 무력으로 천하를 정복하고 다스린”³⁶⁾ 인물로서 항우를 기술한 『사기』의 평가를 전복한다. 그래서 시의에 의해 설득된 사부의 폭력성, 그 합법화된 민족 혹은 국가의 형상은 영웅의 역사는 곧 남성중심의 역사, 새로운 중국의 역사로 쓰일 것임을 예시하고 있다.

4. 무협, 「영웅」과 시적 의경의 해소

중국무협영화의 공간은 경극무대에서 배태했다. 1972년 호금전(胡金銓)의 「협녀 俠女」는 무협에 경극의 춤과 무술을 결합하여 중국무협영화의 신기원을 연 영화였다. 영화를 지배하는 사상과 정서는 삶은 꿈에 지나지 않으며 만나고 헤어지는 것은 매 한가지이며 세상의 모든 것은 덧없는 것이라는 ‘무상감’이었다. ‘무상감’은

35) 위의 책, 296쪽.

36) 본 번역은 정법진 외 옮김, 『사기본기』, 서울:까치, 1994, 251쪽에서 인용한 것이다.

중국전통문학에서 역사와 인간을 소통해온 지배적인 정서였고 중국인의 내면을 울려온 심미적 공간이었다. 「협녀」는 무협을 통해 이 '무상감'이 기실 '공(空)'의 세계임을 이야기하고 있다. '공'은 허무가 아니라 현상세계의 허환적 본질을 바르게 보는 것이라는 것을 일깨운다. 리우청한(劉威漢)은 소동파의 「백보홍 百步洪」의 시구에서 협객의 칼에 스러지는 죽음을 연상한다.³⁷⁾ 시구는 『금강경』에서 '공'을 비유한 “일체의 법은 꿈, 환상, 물보라, 그림자 같으며 이슬과 같고 번개와도 같으니 이와 같이 불지니라.”³⁸⁾를 떠올리고 있다.

현악기에서 끊어지는 줄처럼, 손을 떠나 나는 화살처럼
나타났다 사라지는 번개처럼, 연꽃에서 구르는 이슬방울처럼³⁹⁾

송대의 이엔위(嚴羽)는 『창랑시화 滄浪詩話』에서 당대 시인들의 시를 “허공 속의 소리, 보이지 않는 심상 속의 색채, 물 속에 비친 달, 거울 속의 이미지와 같다.”⁴⁰⁾고 하여 당시(唐詩)의 시적 심미인 ‘의경’이 ‘공’적 경계와 통함을 지적하고 있다. 영화와 시 속에서 ‘협’과 ‘공’은 이렇게 만나고 있다.

쓰마치엔의 『사기』는 진나라로 떠나는 자객 형가(荊軻)를 묘사하고 있다. “행로 신에 대한 제사를 마치고 여행의 길에 올랐을 때에 고점리는 축을 치고 형가는 그것에 맞추어 노래를 불렀다. 번치의 소리를 내니 듣는 사람들이 모두 눈물을 흘리며 울었다. 또 앞으로 걸어가면서 노래를 부르니 그 가사는 이러하였다.

바람은 수수하고 역수는 차가와라.
장사는 한번 가면 다시 오지 못하네.”⁴¹⁾

37) 劉威漢, 『電影賦比興集(下)』, 臺北:遠流, 1992, 292-230쪽.

38) 一切有爲法, 如夢幻泡影, 如露亦如電, 應作如是觀.

39) 聯珠離柱箭脫手, 飛電過隙誰留.

40) 如空中之音, 相中之色, 水中之月, 鏡中之象, 言有盡而意無窮.

41) 風蕭蕭兮易水寒, 壯士一去兮不復還!

시가 전해오는 슬픈 정서는 민족투쟁 속에서 뿐만 아니라, 군용할거와 천하각축의 투쟁 속에서도 국가를 위해 길을 떠나는 충사의 노래로 불려왔다. 협객 가운데 가장 추종을 받은 인물은 역시 형가였다. 수많은 중국시인들이 형가를 기리는 시를 남기고 '협(俠)'을 노래한 것을 보면 협은 중국문화의 독특한 심미적 환상을 나타낸다. 협사의 기운을 노래한 시는 역대 저명한 시인들에게서도 쉽게 발견된다. 이백은 「협객행 俠客行」에서 “비록 죽어도 협기의 풍골은 향기로우니, 세상의 영웅에 부끄러워하지 않노라.”⁴²⁾ 라고 의협을 노래했다. 또 왕유(王維)가 쓴 「소년행 少年行」은 자신의 생명은 가벼이 여기고 의리는 중히 여기며 공명을 세우고자하는 협사를 표현하고 있다.

그 누가 알리 당장 변방으로 달려가지 못하는 이 괴로움을
설령 죽는다하여도 후세에 협사의 유골향기 맡게 하련만⁴³⁾

“협사의 유골향기”란 나라를 위해 장렬하게 죽은 영웅협사의 유골에서 나는 향기를 이른다. 그들은 국가와 도덕적 목표를 추구하고 있다. 『사기·자객열전』은 섭정과 형가 등과 같은 인물들의 행위를 전한 뒤, “조말(曹沫)에서 형가에 이르기까지 다섯 명의 협사가 있었다. 그 가운데는 뜻을 이룬 사람도, 그렇지 못한 사람도 있으나 그들은 모두 의지가 확고하여 후대까지 이름을 남길 수 있었으니, 이 어찌 헛되이 할 수 있는가!”라며 목숨을 초개같이 버리고 의를 선택한 무협을 추앙하고 있다.

협객들의 진왕암살을 둘러싼 영화 「영웅」이 도입부에서 친(琴)의 연주 속에서 서법과 무술의 경계가 예술의경으로 통일되고 있는 것을 보여주고 있는 장면은 분명 중국고전미학을 표현하고 있다. 연주소리를 따라 진행되는 무명과 장공과의 결투에서 무명이 말한다:

42) 縱死俠骨香，不慚世上英

43) 孰知不向邊庭苦，縱死猶聞俠骨香.

“무술의 기예와 가야금의 운율은 서로 다른 것 같으나 ‘대음희성(大音希聲)’의 경계를 추구한다는 점에서 서로 같다.”

여기서 『노자 老子』에 나오는 ‘대음희성’은 ‘대상무형(大象無形)’과 더불어 노자 미학사상을 잘 드러내고 있는 명제이다. 도가미학에서 ‘대’는 숭고감과 상응하거나 일치하지 않는다.⁴⁴⁾ ‘희(希)’는 ‘들어도 들리지 않는 것’⁴⁵⁾을 일컫는다. ‘대음희성’은 최고의 경지에 있는 음악은 인간의 감각기관의 인식능력을 초월한다는 의미를 내포하고 있다. 그것은 심미적으로 호소하는 소리로서, 예교(禮敎)적 의의를 지니는 유가적 음악이 아니다. 인간이 대자연의 리듬과 합일되는 경지를 말하는 것이다. 이러한 경지에 이르기 위해서는 장자가 이른 것처럼 나를 버리고 나를 잃는 ‘좌망(坐忘)’, ‘상아(喪我)’의 상태에 이르러야 한다. 중국미학에서 ‘경계(境界)’는 바로 의경을 일컫는다. 따라서 무명이 말한 ‘대음희성의 경계’란 곧 심미적 의경을 일컫는다. 의경은 나를 비우는 것, 나의 회생을 통해 도달한다. 이러한 심미적 의경 혹은 경계를 말하고 있는 대사는 영화의 여러 곳에서 발견된다. 잔검은 “서법의 진수는 의경에 있다. 검법 역시 그러하다. 본래의 순수로 되돌아가는 경계의 이치를 비로소 깨달았다.”고 말하며 서법과 검법이 똑같이 의경을 추구한다는 점에서 그 예술적 경지가 상통한다는 것을 자각하고 이를 빗발치는 화살 속에서 붓을 휘두르는 무아(無我)의 경지를 통해 보여준다. 그런데 잔검은 사막의 모래 위에 ‘천하’ 두 자를 쓴 뒤 무공에게 “이 글자에 내 뜻이 담겨 있다”고 한다. 그리고 천하라는 대의에 비해 진나라에 대한 조나라의 원한은 사소한 것이라고 말한다. 이것은 조나라의 민족주의에 대한 조소를 의미한다. 잔검은 서법에서 터득한 이치는 살생하지 않는 것이니 복수를 위해 암살을 포기하도록 무명을 설득한다.

진나라의 화살이 조나라의 서관에 빗발치듯 쏟아질 때, 사부는 젊은 제자들에게 말한다. “진의 화살이 나라를 파괴하고 뒤흔들지언정 조나라의 글씨를 말살하지

44) 葉朗, 『中國美學史大綱』, 上海: 上海人民出版社, 1985, 53-56쪽과 楊辛, 甘霖, 『美學原理新編』, 北京大學出版社北京, 1996, 204-205쪽을 참고할 것.

45) 視之不見, 名曰夷, 聽之不聞, 名曰希. 『老子』· 14章.

못할 것이다. 너희들은 우리 문자의 정수를 배우게 될 것이다.” 그러나 진왕은 하나의 문자에 열아홉 개의 서체가 있다는 사실을 듣고 자신이 전국을 통일 한 뒤 문자를 하나로 통일 할 것이라고 한다. 이것은 무력에 의한 문자의 통일이 상징하는 천하주의가 조나라의 예술정신과 충돌하고 있는 것을 보여준다. 진왕은 잔검이 남긴 ‘검’자에 검법의 비법이 존재하지 않는다는 것을 깨닫고 외친다. “그가 쓴 것은 검법의 최고 경계이다. 검법의 첫 번째 경계는 사람과 검이 하나가 되는 것을 추구하는 것으로, 검이 사람이고, 사람이 곧 검으로, 손 안의 작은 풀조차 무기가 될 수 있다. 그 두 번째 경계는 손 안에 검이 있는 것이 아니고 마음 속에 검이 있는 것으로, 비록 맨손이라 할지라도 검의 기로써 백보 밖의 적을 죽일 수 있다. 검법의 최고 경계는 손 안에도 검을 잡지 않았고 마음에도 검이 없는 것으로 커다란 가슴으로 모든 것을 포용하는 것이니, 그것은 곧 죽이지 않는 것이며, 곧 평화를 뜻함이다.” 검법의 경계를 말하고 있는 이 구절은 『장자』에서 자유와 심미의 관계를 논하고 있는 포정(庖丁)의 해우(解牛)의 이야기를 연상시킨다.(『養生主』) 또 청대 화가 쩡판차오(鄭板橋1693-1765)가 이른 아침 정원에서 안개 빛에 어른거리는 대나무 그림자를 보고 가슴 속에서 화의(畫意)를 느끼며 “기실 가슴 속의 대나무는 눈 속의 대나무가 아니다”⁴⁶⁾라고 말한 것은 바로 물상으로서의 대나무, 곧 눈 속의 대나무가 가슴 속의 대나무와는 다름을 말하는 것으로 가슴 속의 대나무, 곧 정과 경의 시적 융합(意象)이 의경의 경지에 이르는 과정을 말하고 있는 것과 상통한다.

진왕이 말하는 검법의 세 번째 경계인 평화는 곧 시적 의경이다. 의경은 언어중심주의, 곧 천하에 대한 권력적 담론을 해체하는 것이다. 그러나 끝내 무명은 천하를 얻으려면 법이 지켜져야 한다는 법가의 입언(立言)에 의해 희생된다. 의경이 언어중심주의에 해체되고 있는 것이다. 진왕은 의경의 경계는 절대 순수, 그 절대성이 평화를 가져온다고 외친다. 통일 중국이 꿈꾸는 평화는 바로 예술의경의 경지임을 호언한다. 그러나 그가 외치는 평화는 이미 처음부터 비(非)평화가 투입되어

46) 其實胸中之竹, 并不是眼中之竹也. 鄭板橋가 논한 眼中之竹, 胸中之竹, 手中之竹의 관계는 葉朗, 『中國美術史大綱』, 上海: 上海人民出版社, 1985, 546쪽을 참고할 것.

약자의 희생, 그 비평화를 전제로 하고 있다. “어찌 6국뿐이겠는가! 다시 광대한 영토의 진 제국을 세울 것이다!” 제국은 천하주의의 풍경이다. 영화는 의경의 심미적 경계가 가지고 있는 무한한 공간에 대한 무상감을 교묘하게 천하주의의 숭고감과 일치시키고 있다. 하지만 의경은 물리적 공간이 아니다. 물리적 공간이 광활하게 확장된 심미적 공간이다. 따라서 천하주의와 예술 의경은 소통되지 않는다.

개체적 유협은 점차 사회집단으로 발전하여 자신들의 도덕적 준칙을 확립하기에 이르렀고 이것은 중국인의 심리적 단층을 이루는 문화전통이 되었다. 즉 숭고한 도덕성 혹은 집단적 가치를 지키고 나타내기 위해서 법을 넘어 절개를 나타내는 행동으로 실천하는 것이 정의로운 가치규범으로 확립되기에 이르렀다. 바로 이러한 집단적 가치가 바로 ‘의(義)’였다. 유가에서 ‘충’과 ‘효’는 인물행위에 대한 외적 규정일 뿐만 아니라, 내적 정신적 인격에 대한 구속이다. 무협영화서사에서 부와 군에 대해 효와 충을 다하는 것을 동기로 하는 보답과 복수는 핵심적인 주제를 이루고 있다. 그런데 유가의 ‘의’가 통치계층의 경전중심주의와 결합한 것과는 다르게, ‘협의(俠義)’는 피압박계층의 도덕적 준칙을 이루고 있는 것이라는 점에서 큰 차이를 보인다. 이것은 ‘협의’가 약자의 철학임을 시사한다. 그리고 그것은 광범위하게 중국대중의 심층을 형성하고 있는 요인이 되었다. 중국의 무협문화는 유가와 법가 통치의 경전중심주의적 권력에 대항하는 수단이었다. 또 그것은 근대에 이르러 서구 제국주의적 중심주의에 대해 약자에 처한 중국전통문화의 대응방식을 설명해주는 것이었다. 협의의식은 민족주의와 쉽게 결합하여 서구에 대항하여 전통적인 정신적 가치인 예술적 경계를 통해 혹은 개체적인 복수 행위를 통해 실현되기도 했다. 그래서 협의의식은 시를 통해 회자되었고 그것은 권력의 해체를 꿈꾸었다.

반식민주의 시기 중국영화는 제국주의에 의해 노출된 채 직접 세계를 보는 자로서의 욕망과 또 서구에 의해 보이는 자로서의 초조가 동시에 엇갈리고 있음을 보여주는 것이었다. 보이는 자의 자아의식은 자기 문화전통의 내재적 가치에 대한 인식과 진보적 혁명정신을 요구하는 것으로 표상되었다. 따라서 무협소설과 영화

에서 협의 이미지는 모두 사회적 금기를 무릅쓰고 억압적 권력에 대항함으로써 독자 혹은 관객에게 현실 속에서 성취할 수 없는 쾌감을 일으켰다. 이는 개체가 국가 이데올로기에 대한 저항을 상징적으로 보여주는 것으로 피압박 정서를 개체 스스로 해방하는 공간이었다. 그렇다면 협의 정신은 중국을 구축하면서 동시에 그 의 죽음에 대한 태도는 철저하게 국가해체를 꿈꾸고 있다.

‘검’자가 생산하고 있는 서법의경은 ‘검’자를 통해 그 속에서 ‘도’를 깨닫는 것에 있다. 따라서 그 의의의 생산자와 발견자 사이에는 광활한 공간이 존재한다. 그것은 시적 공간이다. 하지만 영화에서 평화, 곧 살생하지 않는 것이라는 기의를 가한 ‘검’자는 잔검과 진왕이 만들어낸 신비화되고 권위적인 기표로 그 의의의 생성공간이 평면적 공간이 되고 있다. 그것은 국가이데올로기의 지배에 대한 관객의 자각을 마비시키고 있다. 그래서 무명은 설득되고 폭력은 정당화되고 합법화된다. 무공에게 비오듯이 쏟아지는 화살은 바로 천하를 아우르는 진왕의 힘을 보여주는 것으로 더할 나위없는 천하주의의 폭력성을 보여주는 것이다. 강자의 힘이 인정사정없이 약자의 항쟁을 궤멸하는 장면은 약자와 그 문화를 상징하는 조나라의 서관에 빗발치는 화살로 표현되고 있다. 이러한 강대한 무력과 폭력만이 천하의 권력을 획득하게 할 것이라는 것을 보여준다. 거대한 궁전과 정복자의 저항할 수 없는 권력 앞에서 문화의 상징, 서법은 끝내 어떤 힘도 발휘하지 못하고 관객에게 숭고감만을 강요한다.

중국 전통문화 속에서 협객은 언제나 체제 바깥의 힘으로 존재한다. 체제 밖에서 체제를 감시하는 기능, 이 전통적인 이념은 중국인의 정신세계에 뿌리깊이 자리 잡고 있어 하나의 문화전통이 되었다.⁴⁷⁾ 개인이 폭정에 대항하는 고대 역사와 무협의 스토리는 「영웅」에서 협객이 체제 구축에 참여하는 것으로 바뀌어 폭정의 굴복 혹은 타협이 되어, 천하 질서에 대한 존중은 절대적인 의미를 지닌 채 약자가 폭력으로 반항하는 전통적 가치관을 소멸시키고 있다. 시적 의경이 현대 영상

47) 戴瑾, 『依縫中的「英雄」——「英雄」主題與東西方文化的衝突』

(논문출처: <http://www.culstudies.com/rendanews/displaynews.asp?id=3108>)

서사와 테크놀로지에 의해 해소(解消)되고 있음을 보여주고 있는 것이다.

중국에서 8,90년대 도덕적, 반문화적 위기는 21세기 들어 자기 역사의 끈경으로 바뀌었다. 이제 「영웅」은 민족적 알레고리로서의 중국영화를 완전히 전복시킴으로써 지금까지 국가 혹은 민족의 동질성에 대한 중시, 타문화에 대한 이질성이 붕괴되었음을 보여준다. 문화동질화와 이질화, 본토와 세계, 민족주의와 천하주의, 문화와 경제, 심미와 정치, 역사와 상상, 진실과 허구 등의 상호 침투와 상호 분열은 세계화 시대의 표지가 되어 '중국'을 유동적인 것으로 끊임없이 재규정하게 하고 있다.

5. 결

중국 근현대사에서 반(半)식민주의시대뿐만 아니라 포스트식민주의(postcolonial)시대에도 민족성(nationalism) 혹은 에스니시티(ethnicity)는 제국주의와 세계화의 과정에 대항할 수 있는 강력한 힘을 가지고 있다. Homi K. Bhabha에게 있어 민족은 매우 유동적인 관계와 경계를 가진 혼성성을 가지고 있다.⁴⁸⁾ 이에 다 민족국가로서 지배적인 한족문화와 다양한 소수민족문화로 이루어진 중국에서 민족이라는 용어는 유동적이고 비본질적인 '에스니시티(ethnicity)'와 매우 접근해있

48) Homi K. Bhabha는 “동질적인 민족적 문화나 역사적 전통의 합목적적이고 연속적인 전승, 혹은 유기체적인 민족적 공동체라는 개념들은(이것들은 문화비교론의 근거이다), 그 자체가 재규정되어야 할 심층적인 과정 속에 놓여있다.”고 말하고 있다. 그녀에게 각종 서술과 담론을 통하여 새겨지고 전파되는 서사로서의 'nation(국가 혹은 민족)'은 내재적으로 이질성으로 충만한 역사 공간으로서, 문화적 차이에 의해 그리고 상호투쟁인 종족, 상호 대항적인 권력집단과 긴장관계에 있는 서로 다른 문화지역이 그 내부를 구성하고 있다. 이와 같은 문화비교의 차이의 관점에서 보면, 민족문화는 국부적으로도 분리할 수 있으며 그래서 타민족과 비교하여 상대적으로 '타자'라고 단순히 규정할 수 없다. 호미 바바 저, 나병철 옮김, 『문화의 위치 - 탈식민주의 문화이론』, 서울:소명출판, 2002, 34쪽.

다.⁴⁹⁾ 민족주의, 민족성, 민족국가가 출현한 사회경제적 배경이 '근대성'이라는 서구유럽의 역사적 단계와 연관되어 있다는 점에서, 중국에서 민족주의 연구는 그 개념적 차이를 찾아내는데 연구의 핵심이 있는 것으로 보인다. 민족주의와 마찬가지로 영화 역시 외래 수입품이라는 사실은 중국영화에서의 'nation(민족 혹은 국가)' 형상을 이해하는 데 매우 흥미로운 연구 과제를 던져주고 있다. nation의 '민족('민'과 '족')'이라는 용어로의 번역문제는 영화를 그림자극, 곧 '영희(影戲)'로 옮기는 번역작업과 같이 영화에 무엇이 어떻게 새겨지고 있는가의 문제이기 때문이다. 이에 중국영화에서 민족성 문제의 핵심은 소수민족과 그 문화를 그리고 있는 영화가 국가 담론에 저항하는 시도와 한민족중심주의와 국가담론의 결합양태에 관한 것임을 추정해 볼 수 있을 것이다.

이 글은 몇 편의 중국영화 속의 전통시가, 경극 및 무협에서 '중국'을 읽어보는 초보적인 작업이었다. 중국전통예술의 최고경계인 시적 의경(혹은 경계)이 연행예술인 경극과 민간무술인 무협문화에서 중국문화의 동일시를 일으키는데 매우 효과적으로 작용하고 있다는 점을 보았다. 영화 속에 새겨진 국가상상은 21세기 중국을 강성하게 하고 과학기술과 군사대국을 꿈꾸는 국가정책의 이미지를 구축할 뿐만 아니라, 국가주의와 사회응집력에 대한 이데올로기를 재생산하는 작용을 하고 있다. 우리는 일본 제국주의의 확장에 대해 애국주의를 고양하려는 1930년대 이후 좌익영화 등에서 중국문화 내부의 문화적 차이나 이데올로기적 차이가 해소되어 있다는 것을 쉽게 발견한다. 『시경』이 시로써 분열되어 있던 증원문화를 통합하려는 것처럼 이 시기 영화들은 사회적 약자인 여성이나 어린이, 항일전쟁과 피난민 장면 등을 반복적으로 삽입해 혼란한 중국을 보여준다. 특히 1940년대 「봄강은 동쪽으로 흐르고」는 민족역사의 공동적인 고난에 대한 비극적인 기억을 통해 민족 내부의 차이를 희석화하여 중국민을 교육의 대상으로 만들고 있다. 이때 국가의

49) 한어의 '民族'이라는 용어의 영문번역과 관련하여 'race'와 'ethnicity'의 타당성에 관해 분석하고 중국영화의 민족성을 논구하는데 있어 그 적용의 범위에 관한 논문으로 張英進의 『中國電影中的民族性與國家話語』(<http://www.cc.org.cn/newcc/browwenzhang.php?articleid=3491>)를 참고할 것.

운명과 국민의 비극적 정서를 미적으로 극대화하기 위해 전통시의 의경심미에 의존하고 있다. 이러한 미의식의 영화서사예의 운용은 1949년 이후의 영화에서는 역사적 제재와 국가 이데올로기가 결합함으로써 새로운 사회주의 국가로서의 중국을 하나의 공동체로 통합하는데 강한 정치적 작용을 하고 있다. 서구국가의 군사력에 대항 할 수 있는 군사강국과 서구문화침투에 저항할 수 있는 인민을 교육하는 것이 국가의 형상으로 나타나고 있다.

1990년대 들어 세계화의 진전에 따라 영화제작에 있어 서구자본과 전통문화자원의 결합은 서구 관객에게 중국을 표상하는 문화적 자원을 통해 국가를 형상하고 있다. 그런데 이러한 영화들에서 비판되는 타자성은 역설적으로 한족 중심주의를 위협하고 하나의 중국을 해체하는 작용을 숨기고 있는 국가담론을 드러내주고 있다. 이 때에도 시는 전통적인 심미관과 가치관을 민족적 혹은 문화적 동일시 작용을 통하여 정통적인 역사기술을 전복하는 역사 읽기에 참여하고 있다.

1960년대 영화에서 시적 '의경(意境)'을 정치적 이데올로기와 결합하고 있는 지점은 정확하게 2002년 「영웅」의 공간에서 극대화되었다. 「영웅」은 '수신제가치국평천하'라는 중국의 전통적인 유가중심주의적 천하관이 근대적 민족국가의 세계관과 결합 혹은 이를 극복하고 세계화 시대의 새로운 국가, 그 상상의 중국을 창조하고 있다.

중원을 통일하고 문화적 상징체계를 만들었던 중국의 구축작업은 바로 시를 통해 이루어졌고, 시쓰기와 시읽기는 국가담론의 구축과 해체의 작업이었다. 시와 그 문화적 기원을 같이하는 노래와 무용의 확장으로서의 경극과 무협은 기실 전혀 다른 대중매체이지만 그러나 거기엔 수천 년 혹은 수백 년 역사와 결합한 시쓰기와 시읽기가 녹아져 있다. 그것이 중국을 역사적으로 형성해왔다. 이에 현대중국영화는 국가 형성의 상상적 해결이다.

<參考文獻>

- 베네딕트 앤더슨(Benedict Anderson), 윤형숙 역, 『상상의 공동체』, 과주:나남출판, 2002.
- 朱光潛, 『詩論』(『朱光潛全集-第3卷』, 合肥:安徽教育出版社, 1987)
- 葉 朗, 『中國美學史大綱』, 上海:上海人民出版社, 1985.
- 楊辛, 甘霖, 『美學原理新編』, 北京:北京大學出版社, 1996.
- 楊乃喬, 『悖立與整合:東方儒道詩學與西方詩學的本體論, 語言論比較』, 北京:文化藝術出版社, 1998.
- 鄭君里, 『畫外音』, 北京:中國電影出版社, 1979.
- 周 寧, 『想像中國-從“孔教烏托邦”到“紅色聖地”』, 北京:中華書局, 2004.
- Chow Rey, 정재서 옮김, 『원시적 열정-시각, 섹슈얼리티, 민족지, 현대중국영화』, 서울:이산, 2004.
- 葛兆光, 『中國思想史 第二卷 - 七世紀至十九世紀中國的知識, 思想與信仰』, 上海:復旦大學出版社, 2000.
- 鄭樹森/編, 『文化批評與華語電影(Cultural Criticism and Chinese Cinema)』, 臺北:麥田出版, 1995.
- 호미 바바(Homi K. Bhabha), 나병철 옮김, 『문화의 위치 - 탈식민주의 문화이론』, 서울:소명출판, 2002.
- 林黎勝, 『中國人敘述傳統對中國電影時間處理的影向』(『電影藝術』, 1997年 第5期).
- 戴錦華, 『霧中風景——中國電影文化 1978-1998』, 北京:北京大學出版社, 2000.
- 司馬遷, 정범진 외 옮김, 『사기본기』, 서울:까치, 1994.
- 劉成漢, 『電影賦比興集(下)』, 臺北:遠流, 1992.
- Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans.by Gatatry Chakravorty Spivak, The Johns Hopkins University Press: Baltimore and London, 1997.
- 張頤武, 『「英雄」:新時期的隱喻』
(<http://www.culstudies.com/rendanews/displaynews.asp?id=1687>)
- 陳平原, 『中國現代學術之建立:東方儒道詩學與西方詩學的本體論, 語言論比較』, 北京:北京大學

出版社, 1998.

王一川, 『全球化時代的中國視覺統一 —— 「英雄」與視覺凸現性美學慘勝』

(<http://www.culstudies.com/rendanews/displaynews.asp?id=400>)

량서우쥬, 김영수 안동준 옴김, 『강호를 건너 무협의 숲을 거닐다』, 파주:김영사, 2004.

林文淇, 『戲, 歷史, 人生:「霸王別姬」與「戲夢人生」中的國家認同』(『中外文學』第23卷第期)

張旭東, 『全球化時代的文化悖論 —— 多樣性還是單一性』(金元浦主編, 『文化研究:理論與實踐』, 開封:河南大學出版社, 2004)

李奕明, 『世紀之末:社會的道德危機與第五代電影的壽終正寢(下)』(『電影藝術』, 1996年 第3期)
張頤武, 王一川, 張法, 『從現代性到中華性』(『文藝爭鳴』1994年 第2期)

戴 瑾, 『俠縫中的「英雄」 —— 「英雄」主題與東西方文化的衝突』

(<http://www.culstudies.com/rendanews/displaynews.asp?id=3108>)

張英進, 『中國電影中的民族性與國家話語』

(<http://www.cc.org.cn/newcc/browwenzhang.php?articleid=3491>)

<Abstract>

The national identity, which has been shown in Chinese films, has been prolonged the same as the history of Chinese films, as well as it is closely related to Chinese classical cultures that have been inspired into Chinese people by government and education. Chinese famous for poetry denotes that the poetry has deeply acted on erecting country or national identity. To maximize national destiny and tragic sensation esthetically, the 'Yijing', classical esthetic is introduced.

The movie *BaShanYeYu*(1980) sutures the tragic history related to the victims in Great Proletarian Cultural Revolution and converges into new age and national system regardless of race and region, based on the image of 「夜雨寄北」.

The movie *Farewell My Concubine*(1993) shows that the esthetical values of traditional art named Peking Opera is continuously performed in spite of such historical confusions,

under the name of immutable cultural tradition. The cultural and mental aspects identifying the Peking Opera with the country are not in the opera itself, but in the poetic 'Yijing'. Chinese arts and literatures expressed history and life as uncertainty for thousands of years, and it is an esthetical space that China imagines.

The movie *The Hero*(2002) skillfully identifies the uncertainty of the unlimited space shown in 'Yijing' with the sublime of imperialism. In order to attain '大音希聲', ego should be '坐忘' and '喪我'. 'Yijing' is esthetical space expanded widely from physical space. Thus, the imperialism cannot be communicated with the 'Yijing'.

The fact, which cultural difference or ideological difference is diluted, is easily shown in the preceding Chinese movies. The establishment of China, which completed cultural symbolism, was perfected by the poetry. Writing and reading poetry have led the construction of national ideology and its deconstruction. Writing and reading poetry has been permeated into the Chinese movies, thus, Chinese films are imaginable solutions for establishing national image.

Key Words: Chinese Cinema, Aesthetic Space, Poetry, YiJing, JingJu, WuXia, The Imagined National Image, National Identity